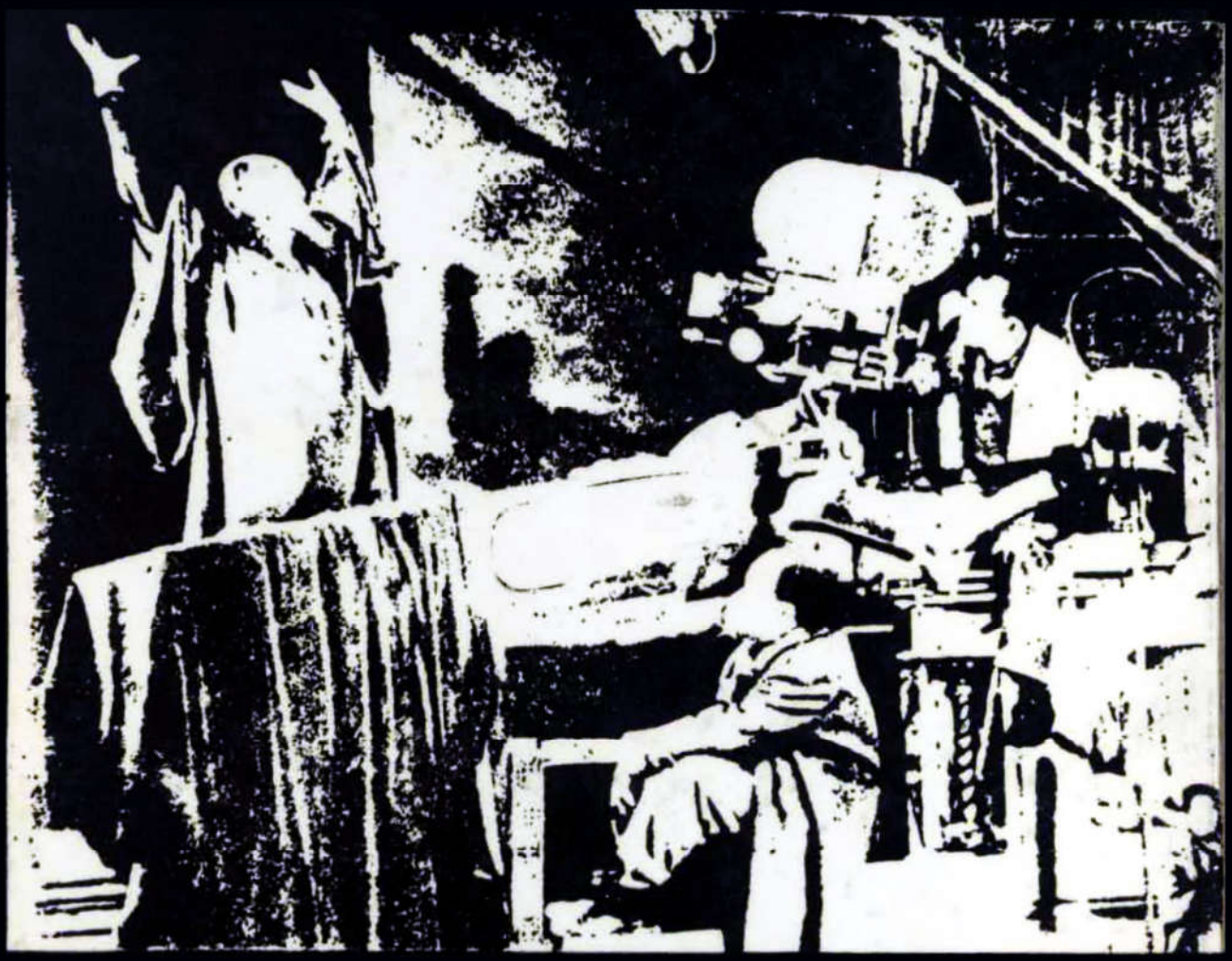
سرگئی آیزنشتین



مفهوم فیلم

ترجمه : دکتر ساسان سپنتا

سرگئی آیزنشتین

مفهوم فیلم

ترجمه و تحشیه :
ساسان سپنتا

پاشگاه ادبیات

* منهوم فیلم
* سرگئی ایزنشتین
* ترجمه و تحشیه : دکتر ساسان سپنتا
* انتشارات چاپار ، شاهرضا ، خیابان ابوریحان ، چهارراه مشتاق
* چاپ اول ۱۳۵۲
* چاپ دوم ۱۳۵۵
* حق چاپ محفوظ
* چاپ رشدیه

تلفن ۴۵۴۵۶ / ۶۶۸۸۵۳

فهرست

عنوان	صفحه
مقدمه	۵
فصل اول	
پیوند فیلم	۱۷
فصل دوم	
همزمانی حواس	۸۳
فصل سوم	
رنگ در عین بی‌رنگی	۱۳۵
فصل چهارم	
ساختن یك فیلم	۱۴۵
فصل پنجم	
مسائل کارگردانی فیلم	۱۶۹
پیوست یك	
کارهای ایزنشتین	۱۸۳
پیوست دو	
کتاب ورسائل مربوط به ایزنشتین	۱۸۹

مقدمه

آغاز زندگی هنری ایزنشتین را میتوان در تاتر جستجو کرد ، او در ابتدا هیچ قصدی به آموختن هنرهای دراماتیك نداشت و تصمیم داشت شغل پدرش رادنبال کند ویك مهندس معمار ازآب درآید.

گو اینکه خود رابرای رشته مهندسی آماده ساخته بود ومدتی هم در دانشگاه به مطالعه ریاضیات و معادلات آن اشتغال داشت ولی خود ایزنشتین خوشحال بود که شغل پدر رادنبال نکرد و به تاتر روی آور شد. البته تفکر منطقی وعشق او به دقت وظرافت زائیده همان مطالعات وتمرینات ریاضی بود هنگامیکه جنگهای داخلی در روسیه شعله ورشد، او مجبور شد که آموزشگاه مهندسی را ترك گوید و بهنگام خاتمه جنگ دیگر به آموزشگاه باز نگشت و در عوض بجهان تاتر قدم نهاد. اولین شغلی که اختیار کرد طراحی در تماشاخانه «فرهنگ کارگزی» بود سپس کارگردان

صحنه شد و کمی بعد بسوی فیلم و سینما گرایش پیدا کرد . آنچه جالب است عطش سیری ناپذیر ایزنشتین برای بررسی رموز هنرمیباشد .

در همین اوصاف دست روزگار او را به صف‌جبهه درمسکو کشانید و در گروه‌زبانهای شرقی آکادمی‌ستاد ارتش داخل‌شدودر این‌مدرسه به آموختن زبان‌ژاپنی‌وواژگان‌آن همت‌گماشت. چه شبهائی که او برای بخاطرسپردن‌زبانی که با زبانهای اروپائی کاملا اختلاف داشت سپری کرد وبرای‌از حفظ‌کردن‌آن واژه‌های‌مشکل‌خود شیوه‌هائی ابداع کرده بود ، آنگونه که‌ایزنشتین یافته بود اشکال فرا گرفتن زبان ژاپنی‌نه بعلت اینست‌که اصوات‌متداعی با زبانهای‌آشنا کمتردر آن موجود است ، بلکه بعلت‌آنستکه روش تفکر نه درنظام واژگان تاثیرمینهدبا آنچه درزبانهای اروپائی‌موجوداست‌کاملا تفاوت دارد، بنابراین بخاطرسپردن واژه‌هاآنقدرمشکل نیست‌که‌طریقه تفکر را آموختن. ایزنشتین این آشنائی با زبان ژاپنی را برای خود حسن تصادف تلقی میکند . او با تفکری منطقی به استنتاج برخی قوانین و نهادها پرداخت. فیلمسازبزرگ از پدیده‌هامطالبی را اخذ کرد که نه فقط در زندگی هنری اوبسیار مؤثر واقع شد، بلکه حاصل‌آن‌تجربیات بصورت مقاله ها و نوشته‌هائی بجای ماند که راهنما و هادی ارزنده‌ای برای آیندگان بشمار میرود . همانگونه که ذکر شد ایزنشتین درابتدا کارهنری خود را با شغل طراحی در تاتر شروع کرد .

در یکی از شبها که جلسه تمرین تاتر بود پسر هفت ساله یکی از کارمندان تاتر کارگری که اغلب به تماشای جلسات تمرین میآمد ، نیز به تماشا آمده بود .

خودایزنشتین دراین موردچنین مینویسد:

«... در یکی از جلسات من باو نگاه کردم و از حالت چهره اویکه خوردم. نه فقط درچهره آن پسر حالتهای صوری و بازیهای چهره‌های نمایش انعکاس یافته بود، بلکه همه آنچه که در آن صحنه اتفاق میافتاد در سیمای آن بچه‌منعکس میگشت . . . .

من اینطور اندیشیده ده، بکاربردن‌شایسته اجزاءکه غالبا با احساس و هیجانی تداعی دارد باعث‌ا نگیزش خود احساس هیجان‌آمیزمیشود . هر گاه چنین باشد، بنابراین دراثر بازیهای‌چهره های داستان‌بچه باید همزمان‌با آنها ، آنچه که بازیگرها در روی‌صحنه‌تجربه‌میکنند اوهم تجربه کند . . . »

ایزنشتین عقیده دارد که تماشاگر بالغ نیز مانند آن کودك در تجربه بازیگران شرکت میجوید . تنها تفاوت بین کودك و تماشاگربالغ آنست که افرادبزرگ غالبا دارای تسلط بیشتری روی‌حالات ظاهری خود میباشندو بهتر میتوانند حالات عاطفی خود را پنهان سازند . در حقیقت احساساتی را که تماشاگر تجربه میکند برای‌او واقعیت مییابد . در حالیکه میدانیم که بازی بازیگر روی صحنه ساختگی است . بنابراین هنر

بطور کلی و بویژه تاتر ، انسان را قادر میسازد که برسبیل هم تجربگی یك موقعیت غیر واقعی، اعمال قهرمانی‌را تجربه کند و دراینصورت است که هیجانات را حس میکند.

ایزنشتین در تاریخ سینمای جهان از دو نظر سهم بسزائی دارد، یکی از آن نظر که‌خود بعنوان یك فیلمساز برجسته درجهان شهرت‌دارد ودیگر از آن جهت که در موارد نظری وفلسفی سینما دارای نوشته‌های ارزنده میباشد .

بهترین‌قلمروتجربه‌نظرات‌ایزنشتین‌فیلمهای خود او است گیرائی و جاذبه فیلمهایش بهترین دلیل صحت مطالعات او بشمار میآید . ایزنشتین عقیده داردکه، گرچه هنر سینما دارای خصایص خاص خود میباشد ولی از طرفی با سایر هنر ها مرتبط است . بخصوص که پس از اختراع فیلم ناطق ، مضاف بر جنبه بصری کار ، جنبه‌سمعی آنهم مورد توجه قرار گرفت.

ایزنشتین‌دربیشتر زمینه‌های فرهنگ‌بشری دارای مطالعات عمیق‌و ارزنده است، چنانکه‌پس از ملاحظه آثاراو انسان وی رادانشمندی‌بصیرو هنرمندی مطلع و عمیق مییابد ، استفاده و بر ـ داشتهائی‌که از خط پندارنگاری ژاپنی کردباعث مطالعات عمیقی‌شد که‌نتیجه آن نظرات اودرباره «خاصیت مجاورت» است‌و رساله‌ایزنشتین درباره «پیوند فیلم » که فصل اول این کتاب را تشکیل میدهد یکی از دقیقترین پژوهشهائی است که تا کنون‌در این مورد انجام‌گرفته است.او بااستفاده

از « روانشناسی گشتالت» وتحلیل متون ادبی و شاهکارهای ادب جهان نظریه « پیوند فیلم » را به فیلمسازان و دوستداران هنر سینما عرضه کرد.

یکی‌از نمونه‌های عالی‌برای کاربرد نظرات‌سابق الذکر درمورد «پیوند» همانا فیلم معروف اوبنام « رزمناو ـ پوتمکین » است. امروز هم که آنرا تماشا می‌کنیم درست مانند اولین باری که در ۱۹۲۵ نمایش داده شد، آنرا اثری جاذب وگیرا میبابیم .

همانگونه که ذکرشد اولین کارهای‌هنری ایزنشتین در تاتر انجام گرفت . درسال ۱۹۲۰ نمایشنامه «مکزیکی» را برمبنای داستانی ازجك لندن در تاتر کارگری مسکو کارگردانی کرد. یکسال بعد نمایشنامه مکبت اثر شکپیر را که توسط‌تیخونوویچ(TiKhonovich) کارگردانی شد ، طراحی کرد و در تاتر مسکو بنمایش در آورد .

بعد از آن بتدریج نمایشنامه های « مرد عاقل» در ۱۹۲۲ و «مسکو گوش‌کن» وهمچنین نمایشنامه « ماسکهای گاز »را در ۱۹۲۳ طرح ریزی و کارگردانی کرد .

اولین فیلم‌کاملی که ایزنشتین ساخته‌است « اعتصاب » نام دارد که در ۱۹۲٤ ساخته شد. این فیلم توسط اولین استودیوی « گس کینو » GosKino در مسکو تهیه شد و در اول فوریه ۱۹۲۵ در ۸ حلقه‌بطول۱۹۶۹ متر بنمایش‌نهاده شد ، خود ایزنشتین در نوشتن فیلمنامه شرکت

داشت و کارگردانی فیلم‌راعهده‌دار شد. فیلمبردار آن ادواردتیسه Tisse بود که اکثر فیلمهای ایزنشتین رابا فیلمبرداری‌ماهرانه واستادانه‌خود ممتاز ساخته است . در ابتدا میخواستند که فیلم را در مایه فیلمهای آموزشی بسازند ، ولی پس از پایان کار ، فیلمی محرك و تجربی از کار در آمد . این فیلم در نمایشگاه هنری پاریس درسال ۱۹۲۵ بنمایش نهاده شد و برنده جایزه فیلمهای شوروی شد چندی نیز در آلمان نمایش داده شد ولی در آمریکاوانگلستان درمعرض نمایش قرار نگرفته‌است .

فیلم بعدی ایزنشتین‌که ازهمه بیشتربرای او شهرت‌بسار آوردفیلم رزمناو-پوتمکین است، این فیلم بسال ۱۹۲۵ در «گس‌کینو» مسکو در ۵ حلقه بطول ۱۷٤۰ متر تهیه شد، فیلمنامه‌آن از روی طرحی که توسط «نیناآگادژانواشوتکو» (Nina Agadzhanova - Shutko) توسط ایزنشتین نوشته شد و بوسیله خود او کارگردانی شد ، کمك کارگردان گریگوری الکساندرف و فیلمبردار آن ادواردتیسه است . این فیلم‌درساحل اودساو سباستوپول‌فیلمبرداری شد و یك چاپ‌از نسخه اصلی این فیلم اکنون‌در موزه هنرهای جدید ، نیویورك موجو داست. از آن نظر که یك فصل از کتاب حاضر درباره تهیه این‌فیلم اختصاص یافته ازتکرار مطالب دراینجا خودداری میکنیم.

فیلم بعدی ایزنشتین «اکتبر»نام دارد،فیلم

اخیرالذکر در بیستم ژانویه ۱۹۲۸ درهفت حلقه بطول ۲۸۰۰ متر بنمایش نهاده شد. در این فیلم ایام بحرانی سقوط حکومت موقتی که بین فوریه و اکتبر ۱۹۱۷ واقع شده بود ، بازسازی شد . فیلم منحصراً در لنین گراد فیلمبرداری شد ، «اکتبر» درآمریکا بنام «ده روزی که دنیا راتکان داد» مشهور شده است.

ایزنشتین بعدها بآمریکا مسافرتی انجام داد و برمبنای داستانی از تئودور درایزر ـ (Theodore Dreiser) خواست فیلمی تهیه کند و نام آنرا بنابه داستان مذکور «یك تراژدی آمریکائی» نامید .

ولی کمپانی پارامونت زیر بار تهیه فیلم نرفت ، چندی بعد فیلمی درباره مکزیك تهیه دید و بالاخره در سال ۱۹۳۸ فیلم معروف خود را بنام «الکساندر نوسکی» در کمپانی «مسفیلم» تهیه دید. این فیلم در ۲۳ نوامبر ۱۹۳۸ در ۱۲ حلقه و بطول ۳۰٤٤ متر بنمایش نهاده شد، موسیقی فیلم توسط «سرگئی پروکوفیف» نوشته شد .

ازآخرین فیلمهای ایزنشتین میتوان «ایوان مخوف» را نام برد ، این فیلم در دوبخش توسط استودیو «سانترال سینما» تهیه شد ، فیلم در ۳۰ دسامبر ۱۹٤٤ در ۱۲ حلقه و بطول ۲۷٤۵ متر بنمایش نهاده شد . نوشتن فیلمنامه و کارگردانی آن با خود ایزنشتین بود .

با انتشار فیلمهای ایزنشتین شهرت او در عالم فیلم و هنر عالمگیر شد. و بتدریج نوشته‌هائی

درباره او و یا بقلم او منتشر شد . در ۱۹۲۷ مصاحبه‌ای بااو تحت‌عنوان «ایزنشتین،آفریننده پوتمکین» در آمریکا منتشر شد . یکسال بعد (۱۹۲۸) ،عقاید وی درباره فیلم صدادار منتشر شد ،چندی بعد قعطاتی از فیلمنامه «اکتبر» بچاپ رسید ، در ۱۹۲۹ آلفرد ریچمن مطالبی در باره او منتشر ساخت‌و کتاب دیگری بنام «زبان‌جدید سینما» در مه ۱۹۲۹ درباره نظرات سینمائی او منتشرشد چندی‌بعدروزنامه‌نیویورک‌هرالدتریبون مقاله‌ای تحت عنوان «مردی که کارل‌مارکس را روی پرده آورد» منتشر کرد (دسامبر ۱۹۲۹) که برمبنای‌یک‌مقاله آلمانی‌تهیه شده بودودرباره کارهای ایزنشتین بود.

در سال ۱۹۳۹ رساله او در باره «پیوند فیلم» منتشرشدکه فصل‌اول‌کتاب حاضرراتشکیل میدهد.نبوغ‌وخلاقیت‌ایزنشتین‌از طریق‌فیلمهایش به اروپای غربی‌و آمریکا شناسانیده شدورسالات و مقالات بسیاری در تحلیل آثار وی بزبانهای مختلف‌انتشاریافت.فیلمسازان‌آمریکائی‌وانگلیسی از نظریات‌او در «فیلمسازی» استفاده‌های شایانی بردندودرشوروی‌دانشجویان «آموزشگاه‌سینمائی شوروی» یادگار استاد نابغه عصر بشمارمیروند و خاطره‌سالهای‌تدریس ارزنده‌او راحفظ‌کرده‌اند.

یکی از عمیق‌ترین کتابهای ایزنشتین که در باره فیلمسازی نوشته است کتاب حاضر میباشد. فصل اول کتاب که در ابتدا بعنوان «پیوند فیلم» نام نهاده شده بود ، بعد بعنوان «واژه وانگاره» در

کتاب مذکور بچاپ رسید و فصل دوم که درباره «همزمانی‌حواس» میباشد عیناً در چاپهای‌بعدی کتاب آمده است . فصل سوم تحت عنوان رنگ در عین بی‌رنگی و همچنین فصول چهارم وپنجم تحت عنوان«ساختن‌یك‌فیلم»و «مسائل‌کارگردانی فیلم» در ترجمه‌انگلیسی چاپ اخیر کتاب مذکور نیامده است .

در حالیکه ما این مباحث را که اتفاقاً از نظر آشنائی‌به تجربیات‌شخصی آن فیلمسازبزرگ نهایت اهمیت رادارد ازمتون اصلی چاپ‌شوروی ترجمه وذکر کرده‌ایم . دومقاله «رنگ‌و معنی» و «صورت و محتوا» را نیز میخواستیم در همین جلد بچاپ برسانیم، ولی از آنجائیکه حجم‌کتاب در آنصورت بیش‌از حدبرآورده‌شده اضافه میشد، از این نظر دو مقاله مذکور را جداگانه تنظیم کرده‌ایم که امید است بعنوان بخش دوم کتاب حاضردر اختیار علاقمندان به‌هنر سینما قرارداده شود .

در ترجمه انگلیسی کتاب « مفهوم فیلم» تعداد تصاویر و کارهای ایزنشتین بسیارمعدود است ، برای رفع این نقص طرح ها و تصاویری از ساخته‌های این فیلمساز بزرگ از متون اصلی چاپ شوروی‌انتخاب‌کرده‌و زینت‌بخش‌این کتاب قرار داده‌ایم . این کتاب از بدو انتشار تا کنون موردتوجه بسیاری‌از فیلمسازان‌بزرگ عالم‌بوده است و مقالات آن ، مباحث بسیاری را در عالم فیلم و سینما برانگیخته است .

ایزنشتین برای بیان نظرات عمیق خودبه مأخذومنابع مختلفی اشاره‌میکندکه اکثربزبانهای فرانسه و آلمانی است وشواهد و مثالهای خود را نیز عیناً از همان مراجع بمیان میآورد ، در بسیاری از موارد از اشاره وذکر مثال‌اززبانهای روسی - چینی و ژاپنی نیز روی گردان نیست ، ازاین نظرو ازنظر عمق‌مباحث ترجمه‌نوشته‌های علمی‌و هنری ایزنشتین‌درباره سینما بزبان فارسی کار سهل و آسانی نمیتواند باشد . اصطلاحات فنی و هنری فارسی در این قبیل موارد غیر کافی ونارسا میباشدو حد معنائی کلمات کاملامشخص و قطعی نیست . مترجم کتاب حاضر نه‌فقط سعی نموده نظرات آن فیلمساز بزرگ را باگویاترین شیوه‌بزبان فارسی عرضه‌داردبلکه درکلیه‌جاهائی که برای روشن شدن مطلب توضیح اضافی لازم بوده است ، توضیحات خود را با ذکر مثالها و شواهدی در زمینه مطلب مورد بحث ، بصورت زیر نویس ذکر کرده‌ام . گذشته از تنوع مثالها که از نظر گاههای مختلف بنا به اقتضای مطلب آمده است .

ایزنشتین در مباحث هنری خودواردقلمرو سایر علوم بشری از قبیل ، روانشناسی - زیبائی شناسی- شعرو ادبیات، موسیقی - نقاشی -فلسفه و ریاضی،میشودوازهرخرمنی خوشه‌ای مناسب بحث انتخاب کرده تقدیم خوانندگان مینماید .

از این‌نظرمترجم‌سعی‌نموده‌است که‌شواهد ادبی - شعر و موسیقی و غیره را نیز ازفرهنگ

غنی ایران انتخاب کرده‌و بصورت زیرنویس‌ذکر کنم، شك نیست‌که اینکار را دوفایده تواندبود، یکی آنکه‌اصل مطلب برای خواننده فارسی‌زبان روشنتر خواهدگشت،چه‌چند صفحه‌توصیف راجع به شعرلاتین‌وفرانسه شاید به انگیزندگی‌یك‌مثال بجا از شعر فارسی در همان مطلب مورد بحث واقع نشود و دیگر آنکه تطبیق نظرات هنری با فرهنگ ایران و تحلیل آثار ارزنده هنری وادبی ایران از دیدگاه نظرات‌یك‌هنرمندبرجسته مانند ایزنشتین خود راه تحقیق را خواهد گشود وچه بسا آثار ادبی‌که بجز در صفحات کتاب که‌گردو خاك دوران فرسوده روی آنها را پوشانیده جای دیگری ذکر نمیشود، به‌قلمروهای دیگری مانند سینما راه باز کرده و با استفاده صحیح برمبنای شیوه استادان‌فن نسبت‌به‌زنده کردن آثاربزرگان هنر و ادب ایران خدمتی انجام گردد .

دکتر سلمان سپنتا

۱۳۵۱

پیوند فیلم

در سینمای شوروی‌دوره‌ای وجود داشت که «پیوندفیلم» بسیار واجد اهمیت بود . و اکنون ما در پایان دوره‌ای‌هستیم که پیوند فیلم‌را هیچ بحساب‌نمیآورند. خواه پیوندفیلم بعنوان همه‌چیز تلقی شودخواه هیچ ، باید آنرابعنوان عاملی لازم تلقی کرد که توأم بـا سایر عوامل مؤثر روی تماشاگر ، بکار میرود . اکنون که آن جنجال وجدل برله‌یا بر علیه پیوند فیلم فرو نشسته است ، ما مسئله را از دیـدگاهی جدید و روشن مورد رسیدگی قرار میدهیم . در آن دوره‌ایکه ازپیوندفیلم‌چشم پوشی شده بود ، یکی از جنبه‌های مسلم آن کـه در حقیقت مبری از مجادله بود ، نیز مورد انکار قرار گرفت . نکته‌اصلی آنستکه‌سازندگان برخی از فیلمها در چند ساله اخیر آنچنان پیوندفیلم‌را بدست‌فراموشی سپردند که حتی هدف اساسی و نقش اصلی آنـرا که عبارتست از ،

اظهار یك موضوع ، طرح یا بازی که در آن پیوستگی و تداوم‌رعایت شده باشد ، نادیده گرفتند . بعبارت دیگر عاملی که درروندداستان‌فیلم ایجاد کلیت میکرد ، از نظر آنها مستور ماند و در نتیجه تداوم منطقی یا توصیف ساده و مهیج داستانی ، در کار آن استادان بـر جسته سینما بچشم نمیخورد .

آنچه منظور نظر ما است ، در بوته نقدقراردادن‌استادان‌مذکور نیست ، بلکه منظور کوشش پی گیری است که « فرهنگ پیوند » را که از میان رفته است دو باره باز یابیم . لزوم این تلاش بیشتر از این نظر پدیدار است که فیلمهای ما نباید ، منحصراً از عکسهای‌واقعیتهائی منطقی متوالی ، تشکیل شود ، بلکه باید دارای خاصیت گیرائی و تاثیر نیز باشد . حال ببینم اصولا چرا ما پیوند فیلم را بکار میبریم ؟ . حتی سرسخت ترین مخالفان پیوند فیلم لااقل به این مسئله‌واقفند که‌هنرپیوند منحصراً بمنظور بهم چسبانیدن نوار فیلم(که‌بدرازای‌نامحدودنمیتواند در اختیار ما باشد) بوجودنیآمده است . گروه دیگر در مسئله پیوند ، بجهت دیگر قضیه گرایش یافتند . آنها هنگامیکه بـا قطعات فیلم کار میکردند،خاصیتی را کشف کردند که سخت آنها را تحت تاثیر قرار داد ، بطوریکه نتوانستند سالها خود را از تاثیر آن‌بـرهانند . درقلمرو و پیوند چنین استنباط شد که هر دو قطعه فیلم که بهم چسبانیده شود، بناچار برای آفریدن یك مفهوم جدیدی باهم‌ترکیب‌خواهدشدو کیفیت جدیدی از آن « مجاورت » بوجود خواهد آمد . این مسئله بهیچ‌وجه منحصر به سینما نیست ، بلکه پدیده ایست که در تمام مواردی که ما با مجاورت دو واقعیت ، سر و کار داریم بظهور میرسد . هنگامیکه دو شیئی را که در مجاورت یکدیگر قرار گرفته‌اند ، در نظر آوریم،خود

بخود به یك « قیاس تعمیمی » مبادرت خواهیم کرد .

برای روشن شدن موضوع فوق مثالی بمیان میآوریم . منظره‌ای را در نظر بیاورید که یك زن‌گریان ، درحال سوگواری در کنار گوری نشسته است. غالباً نتیجه‌ای که ذهن شما از این منظره اخذ میکند اینستکه او یك بیوه‌است و بدون شك تأثیری که داستان طنز آمیز آمبروزبیرس Ambrose BierCe ایجاد میکند ، مبتنی بر این جنبه ادراك ما است . این داستان که نامش « بیوه تسلی ناپذیر » است از کتاب « افسانه‌های خیالی » اقتباس شده است :

« زنی ملبس به لباس بیوه‌ها بـر سر گوری میگریست ، صدای ناشناسی را شنید که او را دلداری میداد ومیگفت ، بخشش پروردگار بی نهایت است ، بجز شوهر مرحومتان ، مرد دیگری نیز یافت‌میشود که بتوانید با او خوشبخت باشید . زن در حالی که میگریست پاسخ داد ، آری یافت میشد ، و این گور همان مرد است » . تمام تأثیر این داستان بر این مطلب است که مشاهده‌یك‌گور و زن سوگوار کنار آن، چیزی جز استنباط « یك بیوه » کـه برای شوهر از دست رفته خـود میگرید ، بدست ناظر نمیدهد . درحالیکه واقعیت امر این بود که مردی که زن برایش سوگوار بود شوهرش نبود ، بلکه عاشقش بوده است. اینگونه‌مسائل‌غالباًدرمعماها بکارمیرود . برای مثال معمای زیر را که از معماهای‌عامیانه‌است بمیان‌میآوریم.« کلاغی‌پریده،درحالیکه سگی روی دمش نشسته بوده است ، چطور چنین چیزی ممکن میشود ؟ »

ما خود بخود عناصر مجاور یکدیگر را با هم آمیخته ودرنتیجه آنها را به یك واحد«تلخیص » میکنیم.دراینجا تردید ما از آن نظراست که هر گاه سگ روی دم کلاغ نشسته بوده است ، پس چگونه کلاغ

توانسته است پرواز کند . درحالیکه واقعیت امر آنستکه معما شامل دو عمل غیرمرتبط و مستقل از یکدیگر است، یکی آنکه کلاغ پریده است و دوم آنکه سگ روی دم خودش (نه روی دم کلاغ) نشسته بوده است . بنابراین گرایش به آمیختن و بصورت واحد در آوردن دو یا چند موضوع از عوامل بسیار قوی و نیرومند بشمار میآید، حتی واژه‌های مجزا که بیانگر جنبه‌های مختلف یك پدیده باشند، از این واقعیت تأثیر پذیرفته‌اند .مثال غائی مطلب سابق الذکر را میتوان در مورد « واژه‌های آمیخته » که ابداع لوئیس کارول میباشد ذکر کرد. او در پایان پیشگفتار کتاب خود[1] درباره این ابداع میگوید : « درواژه‌های آمیخته [2] دو معنی دریك واژه جایگزین شده است » و مثال زیر را بمیان میآورد :

برای مثال دو واژه Fuming بمعنی هیجان و Furious بمعنی عصبانیت را ذکر میکنیم . تصمیم بگیرید که هر دو واژه را بگوئید ، ولی اینکه میخواهید کدام یك را اول بگوئید ، قطعی نکنید .

حال دهان خود رابرای سخن گفتن باز کنید ، هرگاه افکارشما کمی به Fuming هیجان گرایش داشته باشد واژه را باینصورت ادا خواهید کرد Fuming - Furious حال هرگاه افکارشما باندازه سرموئی به Furious متمایل باشد ، شما واژه‌ها را باینصورت ادا خواهید کرد Furious - Fuming (عصبانیت ـ هیجان)، حال اگر شما ازنعمتی که

---

۱ ـ درکتاب شکار اسنارك، واژه snark یك واژه ساختگی ازsnake بمعنی مار و Shark بمعنی ماهی درنده یا نوعی کوسه‌است ، واژه snark را Lewis Carroll در شعر فوق بعنوان نام یك حیوان تخیلی ابداع کرده است.

۲ ـ واژه آمیخته را برای ترجمه Portmanteau (درمقابل واژه مرکب برای Compound - Word) آورده‌ایم .

ندرتاً ارزانی میشود، یعنی یك «توازن ذهنی» برخوردار باشید، خواهید گفت Fumious ،عصبان[1]. افسونگری وانگیزندگی «واژه آمیخته» در اثر آن احساس دوگانگی بوجود میآید که یك واژه ساختگی واحد ، دربردارد. هر زبان نمونه‌هائی از اینگونه «واژگان آمیخته» رادارا است ، همچنانکه در زبان انگلیسی آمریکائیها، ازاینگونه موارد زیادبچشم میخورد. اصولا روش کارول تقلیدی است از یك پدیده طبیعی که این پدیده بخشی از ادراك معمول ما را تشکیل میدهد. پدیده مذکور همانا ساختن کیفی واحدهای تازه است و همین خاصیت است کـه در ساختن یك اثر کمدی نقش اساسی را ایفا میکند. تاثیر کمدی در اثر ادراك همزمان دو بخش مستقل و نتیجه حاصله از آن دوبخش میباشد . در لطیفه‌ها مواردی ازاین قبیل بسیار یافت میشود . در اینجا من فقط بذکـر سه مثال از فروید اکتفا میکنم :

بهنگام جنگ بین ترکیه وایالات بالکان در سال ۱۹۱۲ ، دلقکی را رومانیها ترسیم کردند که بصورت راهزنی که مردم بالکان رانگاهداشته بود خودنمائی میکرد، آنها تصویررا Kleptoromania بمعنی راهزن رومانی ، نام نهاده بودند . . . .

شرارت وبدذاتی را به سلطان مقتدر عهد گذشته اروپا، لئوپولد، باتغییر نام خانوادگی او به کلوپولد (بعلت آنکه باخانمی که نام خانوادگیش

---

۱ - برای اطلاع بیشتر از اینگونه واژه‌های آمیخته رجوع شود به کتاب معنی‌شناسی Semantics نگارش Ullmann صفحه ۲۹ ، البته این کتاب تاکنون بفارسی ترجمه نشده است . درکتاب معنی‌شناسی ازمنصور اختیارچاپ دانشگاه تهران ترجمهٔ این کلمه «کلمات رویهم آمده» ذکرشده است .

کلئو بود ، رابطه داشت) نسبت میدادند . . . .

در یك داستان کوتاه ، شخصی از ایام کریستمس بعنوان Alcholi days (روزهای‌الکلی) نام میبرد . . . از صورت کوتاه این واژه بآسانی استنباط میشود که ما یك واژه مرکب داریم که ترکیبی از Alchol الکل و holidays تعطیلات ، میباشد[1] .

تصور میکنم که پدیده‌سابق الذکر، قبل از اینکه یك پدیده‌رایج باشد ، یك پدیده‌جهانی بشمار میآید. بنابراین عجب نیست که تماشاگر فیلم از مجاورت دونوار فیلم بهم چسبیده ، یك استنباط و نتیجه معینی را کسب میکند، البته‌بررسی‌نفس این‌واقعیت‌هاو منشاء وعلت عمومیت یافتن آنها از بحث ماخارج است . ما فقط کوششی رواخواهیم‌داشت که نتایج حاصله را مورد بررسی قرار داده و روشهای صحیح را ذکر کنیم . حال ببینم در آن دوران بحرانی که مباحثی در پیوند فیلم بمیان آمد چه‌چیزهائی از نظرماپوشیده ماندو درکدام جنبه ازنظرات‌مختلف، ما محق بوده‌ایم .

آنچه بنظر صحیح میرسد و امروز نیز صادق است اینست که ، مجاورت دو نمای مجزا ، دوقطعه فیلم ، بیشتر بعنوان یك « محصول » و « آفرینش » است تا مجموع. علت این امر آنستکه نتیجه حاصله از مجاورت، همواره از نظر کیفیت باهرکدام از عناصر بطور مجزایعنی اجزاء پهلوی هم نهاده شده ، اختلاف دارد. آنچه پرفسورکافکا در این مورد بمیان میآورد برای ما جالب است . کافکا میگوید : «کلیت بیشتر

---

۱ ـ رجوع شود به کتاب «لطیفه و رابطه آن با ضمیر ناخود آگاه» اثر زیگموند فروید .

است از مجموع اجزاء، در حقیقت بهتر است بگوئیم کلیت چیزدیگری است و مجموع اجزائیکه تشکیل آن کل را داده‌اند چیز دیگری. چون مجموع فاقد معنی است ، در حالیکه کلیت (که حاصل ارتباط کل است به اجزاء) خود دارای معنی میباشد . [۱]» .

هرگاه به مثالی که بمیان آوردیم رجوع کنیم ، ملاحظه میشود که زن یك «مظهر» بود ، لباس عزاداری که بتن کرده بود نیز یك مظهر و هردوی اینها عینی و قابل ارائه. ولی مفهوم یك بیوه، فقط از مجاورت این دومظهر حاصل شد . پدیده اخیر الذکر ، یعنی مفهوم « بیوه » یك شیئی مدرك ملموس نیست[۲] .

بلکه یك تصویر تازه ، یك ادراك جدید و یك تصویر ذهنی نو است. بعبارت دیگر مفهوم بیوه، قابل ترسیم نیست، قابل تفهیم است، تصور است، نتیجه استنباط ذهنی ما است که از دومظهر یا «نماد» مجاور هم حاصل شده است .

حال ببینم در سابق ما چه اشتباهات و کژگونگی‌هائی را نسبت باین پدیده مسلم روا داشته‌ایم . اشتباه ما ناشی از تاکید و غلو بیش از حد روی امکانات مسئله مجاورت بود ، در حالیکه بهمان نسبت بمسئله بررسی موادی که درمجاورت هم قرار داده میشدند، توجه کمتری مبذول گردید و این مطلب از نظرها پوشیده ماند . من با یك دید انتقادی ، از

---

۱ - از مبادی روانشناسی گشتالت Gestalt تألیف کورت کافکا .

۲ - Object عین یا شیئی درك شونده است که همان مورد ادراك باشد ، درمقابل Subject یا مضمون که موضوع ادراك است. این دو واژه معادل عالم ومعلوم است که از اصطلاحات فلاسفه قدیم ایرانی میباشد ودرمتون فلاسفه ایرانی مانند ابن سینا و ملاصدرا بکار رفته است .

اینکه این مطلب را بعنوان عدم توجه به محتوای قطعه نماهای فیلم ، تلقی کنم ابائی ندارم . بهرحال از آنچه در گذشته درباره این مسئله تصور میشده که بگذریم ، این مسئله در آغاز ذهن مرا سخت بخود مشغول کرد که، دو قطعه فیلم ، بدون اهمیت به اینکه تا چه حد باهم بی‌ارتباط بوده یا حتی متناقض باشند ، هرگاه بنابه اراده پیوندگر درمجاورت هم قرار گیرند، یك «چیز سومی» را احیا خواهند کرد و باهم نسبتی خواهند یافت. امکانات مسئله فوق که البته منحصر به فیلمسازی نبود ودر قلمروهای دیگر نیز تعمیم داشت برای من قابل مطالعه بود .

کار کردن با این مواد و بررسی این پدیده‌ها ، مرا به اندیشه و آزمودن عوامل بالقوه موجود در مسئله مجاورت سوق داد. من در ابتدا به تجزیه خاصیتی که خود قطعات فی‌النفسه داشتند، توجه کمتری مبذول میداشتم، البته شك نیست، حتی اگرهم توجه بیشتری بمسئله اخیرالذکر مبذول میداشتم، بتنهائی کافی بنظر نمیرسید وعلت این امر آنستکه آزمایش و بررسی که فقط به محتوای تك نماها مبذول شود ، منتج به انحطاط هنر پیوند و نادیده گرفتن استنتاج حاصله از کلیت آنها میشود . حال ببینیم بخاطر آنکه در هیچ عنصری بـدون جهت غلو نشود و هنجاری بدست آید چه بایستی کرد؟ .

ما باید توجه خود را روی آن چیزی معطوف کنیم که هم معین کننده محتوای هر تك عکس است و هم تعیین کننده محتوای کلی که از مجاورت این اجزاء حاصل میشود . بعبارت دیگر هم باید محتوای تك عکسها را بطور تفکیك مورد بررسی قرار دادو هم محتوای حاصله از مجاورت محتواهای اجزاء را که همان استنباط کل و غائی باشد . یك طرف مسئله اهمیت زیاد قائل شدن به موضوع تکنیك یاشیوه پرداخت

ترکیب و تدوین‌است که همان روشهای پیوند باشدو طرف دیگرمسئله اهمیت قائل شدن به عناصر ترکیب شده ، یعنی محتوای هـرنما بطور مجزا وجداگانه . البته شك نیست که ما باید ، بیشتر در باره خاصیت عامل یکپارچگی‌یك‌اثر،مطالعه‌وتجسس روا داریم، که این‌عامل‌همانست که به اندازه مساوی در طول هرفیلم، هم تعیین کننده محتوای هرنمای منفرد است ، و هم تعیین کننده نتیجه حاصله از مجاورت آن نماها و باعث تشکل و یکپارچگی کلی یك فیلم میشود .

بدین‌منظورپژوهشگر نباید کار خود را روی موارد ضدونقیض، یعنی آنجائیکه این کل و این غایت بطور غیر منتظره‌ای از خودبروز کند، تمرکزدهد،بلکه باید توجه خودرا روی مواردی که قطعات‌مجزا قرین یکدیگرند و با هم مناسبت حاصل میکنند ، معطوف سازد و این همان موردی است که ، این‌کل ، این غایت ، از پیش مقدر شده‌است و قبلا با تفکر و بینشی دقیق مورد مطالعه قرار گرفته شده است . در اینصورت است که عامل پیوند مورد پذیرش تماشاگر قرار می‌گیرد و کل بمانند یك «چیز سوم» پدیدار میشود . هنگامیکه بدینصورت پیوند انجام‌گرفت، نماهای مجاورت یافته در یك ارتباط صحیح متقابل‌واقع میشوند ، مضاف برآنکه،خاصیت پیوند بطور متنزع از اصول‌واقعیت گرائی فیلم ، خود بمانند یکی از تدابیر لاینفك عملی برای عرضه محتوای واقعی فیلم بشمار میآید .

حال ببینیم،مفهوم‌کلی پیوند فیلم چه‌بدست‌می‌دهد،در این مورد هرقطعه پیوندبعنوان یك‌چیز غیر مرتبط و نامربوط تلقی نمیشود، بلکه خود بمانند نماینده و نماد آن موضوع اصلی که بطور مساوی درتمام قطعه نماها، جریان دارد ، تکوین میابد .

از مجاورت اینگونه اجزاء در یك ساختمان پیوند ، همان کل و همان غایتی حاصل می‌شود که احیا کننده هر کدام از همان اجزاء نیز بشمار میرود . این کل حاصله از مجاورت اجزاء ، همان تصویرذهنی کلیت یافته است که بوسیله آن مصنف و بعد از او تماشاگر بنوبه‌خود، موضوع اصلی را تجربه میکند . هرگاه ما دو قطعه فیلم را در کنار یکدیگرقرار دهیم، از مجاورت آنها ، چشم انداز تازه‌ای در برابرمان گشوده خواهد شد .

مجاورت قطعه الف و قطعه ب ، که هر دو از میان عناصر یك موضوع آشکار ، برداشت شده است . یك تصویر ذهنی حاصل میکند که بروشن‌ترین حالی متضمن کلی محتوای موضوع اصلی خواهد بود. برای‌آنکه مطلب رابطور دقیق‌ترموشکافی کنیم ، قضیه رابصورت زیر مطرح میکنیم :

مظهر یا نماد الف و مظهرب باید آنچنان از میان عوامل ممکنه یك موضوعَ آشکار ، انتخاب و برگزیده شود که مجاورت حاصله از آنها (آن عناصر منتخب و نه هیچ عنصر دیگری) کاملترین تصویر ممکنه ذهنی موضوع را ، در ادراك و احساس تماشاگر برانگیزاند .

در بحثی که درباره پیوند داشتیم دو اصطلاح بمیان آوردیم. یکی «نماد» بود و دیگری «تصویر ذهنی» .

قبل از آنکه مباحث جدیدتری را بمیان بکشیم بهتر است حد فاصل و مرز بین این دو اصطلاح را روشن سازیم : اجازه بدهید مثال واضحی را بمیان آوریم . یك صفحه سفید مسطح ، باندازه‌ای متوسط بردارید و محیط دایره آنرا به ۶۰ بخش مساوی تقسیم کنید . حال‌هر

پنج بخش صفحه مذکور را با یك عددی از ۱ تا ۱۲ مشخص کنید. در مرکز صفحه دو میله آهنی تثبیت شده است ، بطوریکه حول محور ثابت شده بتواند بآزادی بگردند . طول یکی از این میله‌های فلزی برابر شعاع صفحه است و میله دیگر کمی کوتاهتر میباشد .

حال انتهای آزاد میله بلندتر را روی عدد ۱۲ قرار دهید وانتهای آزاد میله کوتاهتر را بنوبت روی اعداد ۱–۲–۳ و بهمین ترتیب تا ۱۲ قرار دهید . این عمل باعث تشکیل رده‌ای از مظاهر هندسی میشود که از توالی روابط دومیله فلزی بایکدیگر که بابعاد ۳۰ ـ ۶۰ و ۹۰درجه ایجاد شده و بهمین ترتیب تا ۳۶۰ درجه بالا میرود ، ساخته‌شده است. حال هرگاه این صفحه به دستگاه مولد حرکت مجهز شود که حرکت یکنواختی به میله‌های فلزی بدهد ، اشکال هندسی ساخته شده روی این صفحه ، مفاهیم خاصی را بدست میدهد . بعبارت دیگر آن اشکال دیگر بسادگی منحصراً یك مظهر نیست ، بلکه تصویری از وقت را ارائه می‌دهد .

در مثال فوق مظهر و تصویری که در ادراك ما ایجاد میشود ، آنچنان‌باهم‌ممزوج شده است‌که فقط تحت شرایط خاصی مامی‌توانیم آن‌شکل‌هندسی‌ساخته شده بوسیله عقربه‌های ساعت را از مفهوم«وقت» جدا سازیم ، البته این وضع ممکنست در شرایط‌غیرعادی‌برای‌هرکدام از ما پیش آید . مثال برای پیش‌آمدن چنین حادثه‌ای ، رویدادی است که برای Vronsky پس از آنکه Anna Karenina باو گفت باردار است پیش‌آمد :

هنگامیکه Vronsky در ایوان‌منزل Karenina به‌ساعتش‌نگاه

کرد ، او آنچنان مضطرب و پریشان حواس بود که صفحه وعقربه‌های ساعت را میدید ، بدون آنکه تشخیص بدهد چه وقتی را ساعت نشان میدهد[۱]. در موقعیتی که‌اوقرار داشت تصویر «وقت» که بوسیله ساعت ایجاد شده بود ، برای او انگیزشی نداشت و او فقط به مظهر هندسی که بوسیله عقربه‌ها روی صفحه ساعت ساخته شده بود ، مینگریست .

همانگونه که در آن مثال ساده دیدیم ، در جائیکه مسئله فقط مربوط به «وقت نجومی» یا زمان بود ، آن مظهری که بوسیله صفحه ساعت‌ارائه میشد، بخودی خود وفی‌النفسه کافی بنظر نمیرسید،بعبارت دیگر فقط دیدن،بتنهایی‌کافی نیست. قبل از آنکه مظهر بعنوان یك‌شکل ساده‌هندسی‌درك‌شود بایدواجدخصوصیات‌دیگری باشد تا بتواند بعنوان تصویری‌ازوقت‌وزمانی‌خاص‌ورویدادی حادث در ذهن بیننده انگیزشی ایجادسازد.تولستوی مارا خاطرنشان میسازد که علت انجام‌نگرفتن این مرحله یعنی «حصول به درك وقت» چه رویدادی میتوانسته است باشد.

قرارگرفتن عقربه‌های ساعت روی صفحه آن طبق ترتیب‌معینی، باعث ایجاد گروهی مظاهر متداعی با زمانی میشود که ذهن از شکل هندسی عقربه‌های ساعت درك میکند . فرض کنیم مثلا عدد پنج را انتخاب‌کنیم، تخیل وتصور ماآنچنان آموخته شده است که،تصاویری از تمام رویدادهایی که درآن ساعت خاص ، اتفاق میافتد به ذهن فرا خوانده و بدینوسیله نسبت باین عدد حساسیت نشان دهد . در مثال سابق اوبهنگام مشاهده صفحه ساعت‌یك تصویر ذهنی از زمان‌نتوانست بدست آورد ، آنچه او دید فقط یك نماد هندسی بود که از عقربه‌ها و صفحه ساعت تشکیل شده بود .

---

۱ ـ از کتاب آثار تولستوی چاپ دانشگاه‌آکسفورد ۱۹۲۷ .
Anna karenina

بنابراین ملاحظه میشود که حتی دریك‌موردساده ، یعنی‌ساعت، و دریافت زمان از صفحه‌آن،نمادی که روی صفحه ساعت تشکیل‌شده بود،برای‌انگیزندگی‌تصور«وقت» درذهن‌بیننده‌اش کافی نبود . بعبارت دیگر فقط دیدن‌کافی نیست‌بهنگام دیدن قبل ازدرك تصویرذهنی‌ساعت، بایدچیزی‌اتفاق‌افتاده‌باشدورویدادی‌حادث‌شده‌باشد که‌آن رویداد باعث از دست رفتن تداعی بین «نماد»و«درك زمان» میباشد و تولستوی شرح داد که آن رویدادی‌که باعث از دست رفتن مرحله درك زمان شده‌بود، چه بود .

حال ببینیم این‌مرحله اخیرالذکر چیست ؟ وضعیت عقربه‌هاروی صفحه ساعت با گروهی از مظاهر و احساساتی که با زمان ارائه شده وبوسیله ارقام مرتبط است ، تداعی‌دارد . برای مثال عدد ۵ را در نظر میآوریم .

در تخیل ما، این عدد با رویدادهائیکه غالباً در آن ساعت اتفاق میافتد تداعی دارد ، آن روایدها عبارتست از چای و عصرانه ، خاتمه کار روزانه ، هجوم‌به تراموا‌های زیرزمینی ، بستن کتابخانه‌ها ،یانور خاص سرخ‌گون غروب خورشید ، ما خودبخود رده‌ای از تصاویـر و نمادها یا رویداهای ساعت ۵ بعد از ظهر ، بخاطر میآوریم . تمام این تصاویر مجزا باعث تشکیل تصویر ذهنی ساعت ۵ بعد از ظهر میشود .

در مراحل مختلفی که‌ما بامفاهیم ارقام متداعی با ساعات مختلف روز و شب سر و کارداریم مسئله بهمان ترتیب میباشد . در اینصورت است که‌قانون صرفه‌جوئی نیروی روانی بکار میآید و مرحله با تلخیص شروع میشود . بعبارت دیگر زنجیر رابط و میانجی از میان برداشته

میشود و بجای آن یك ارتباط آنی بین رقم و ادراك ما اززمان وساعتی که آن رقم مربوط بآنست برقرار میشود . در مورد Vronsky واضح است که این اتصال ممکنست بوسیله یك اضطراب سخت ذهنی، گسیخته شده باشد و نماد و تصویر ذهنی مستقل از یکدیگر تکوین یابند . ما به مرحله کامل تولد و احیاء « تصویر ذهنی » که شرح آن گذشت علاقه خاص داریم ، یعنی آن مکانیسم و ساخت و کاری که باعث تولد «تصویر ذهنی» میشود از این نظر برای ما جالب است که مشابه ساخت و کاری است که در زندگی واقعی ما بعنوان پیش نمونه روش آفرینش تصویر ذهنی در هنر، بکار میآید . البته نباید فراموش کرد که بین نماد یك وقت معین روی ساعت و ادراك ما از آن تصویر ذهنی این وقت ، زنجیر متداعی طویلی از نمادهای منفرد و جنبه‌های خاص آن وقت وجود دارد و باز تکرار میکنم که وجود یك خوی روانی که گرایش به حصر و قصر است باعث میشود که این زنجیر میانجی متداعی بحداقل کوتاه شود واین درنتیجه همان قانون صرفه‌جوئی نیروی روانی بظهور پیوسته است . باتوجه به شرح فوق ما فقط آغاز وانجام مرحله را درك میکنیم و این دو نقطه در بدو امر برای ما حائز اهمیت و بخاطر آوردن میباشد.

اما بمجرد آنکه بهر علتی برقراری یك ارتباط بین نمادها و تصاویر ذهنی (که باید در ذهن و احساس ما برانگیخته شود) برما حادث شود، ما بناچار مجبور خواهیم بود که مجدداً به زنجیر میانجی نمادهای واسطه که بالاخره منجر به تشکیل «تصویر ذهنی» میشود ، متوسل شویم . بد نیست برای روشن شدن موضوع مثالی از زندگی روزمره بمیان آوریم:

میدانیم که بیشتر خیابانهای نیویورك بدون «نام» است و بجای اسم گذاری آنها را با شماره مشخص کرده‌اند ، مثلا میگوئیم خیابان

پنجم ، خیابان چهل و دوم و از این قبیل . باید ذکر کنم که این روش که خیابانها را شماره‌گذاری کرده‌اندباعث‌گمراهی تازه واردین‌میشود. ما به خیابانهای مسمی به‌نام‌خو گرفته‌ایم‌ونام‌از آن‌نظر برای‌ماسهل‌تر است که نام هرخیابان در ذهن ما «تصویر ذهنی» آنرا بر میانگزاند .بعبارت دیگر هنگامیکه‌نام‌یك خیابان را بر زبان‌میرانیم . بمقدار زیاداحساسات را نیز به تجربه میکشیم. بخاطر سپردن‌تصاویر ذهنی‌خیابانهای‌نیویورك و در نتیجه بخاطر سپردن خود خیابانها برای من بسیار مشکل مینمود.

واژه‌های خنثی مانند خیابان چهل و دوم یا خیابان چهل‌وپنجم ، هیچگونه احساسی را از ظاهر کلی خیابان بذهن من نمیآورد . من‌برای آنکه خود را یاری‌کرده باشم ، سعی کردم در ضمیرم ردیفی از اشیاء مشخصه‌خیابان مذکوررا تثبیت‌کنم وبذهن بسپارم، در حقیقت آن‌اشیائی را در ذهن خود جای‌گزین کردم که ذهن مرا وادارد نسبت به نشانه۴۲ حساسیت نشان دهد و بهمین ترتیب ۴۵ و غیره .

بنابراین حافظه‌من‌به‌تاترها_سینماها،مغازه‌هاوساختمانهای‌مشخص و در نتیجه‌ترکیبی از هرخیابان بطور جداگانه معطوف‌گشت . درواقع مسئله حافظه و بخاطر سپردن را میتوان شامل دو مرحله دانست :

مرحله‌اول‌درپاسخ‌به‌واژه«خیابان‌چهل‌دوم»حافظه من‌بطور آهسته، تمام زنجیر عناصر خاص هر خیابان را از هم باز میکند ، با وجود این من هنوز یك‌تصویر واقعی‌از خیابان مذکوربرای خود حاصل نکرده‌ام و البته این بدانجهت است که عناصر مجزا هنوز با هم ترکیب نشده‌و تشکیل یك «تصویر ذهنی واحد» را نداده‌اند . بنابراین‌فقط‌درمرحله‌دوم است که عناصر ، با هم جمع شده و بصورت واحد در میآیند . تنها در این مرحله‌است‌که شماره ۴۲ باعث‌بر انگیخته شدن رده‌ای ازعناصر

میشود ولی البته‌نه بمانندزنجیر، بلکه این مرتبه بصورت «واحد»درآمده و بعبارت‌دیگر آن‌بصورت سیمای عمومی‌خیابان، تصویرذهنی‌خیابان‌رادر ضمیر من‌ایجادمیسازد. فقط‌دراینصورت‌است که‌میتوانم‌بگویم که‌من‌واقعاً خیابان‌را بخاطر سپرده‌ام. تصویر ذهنی‌خیابان آنچنان‌درادراك واحساسات من خود را متجسم کرد که روش آن درست مانندروش آن تصویرذهنی کلی و فراموش نشدنی بود که بتدریج از عناصر متشکل یك اثر هنری در ذهن نقش می‌بندد. خواه مرحله‌بخاطر سپردن‌باشدیادرك‌یك‌اثرهنری، در هردومورد‌قانون یکی‌میباشد، یعنی خصوصیاتی به‌شعور واردمیشود و احساسات‌بنوبه‌خود‌به‌یك کل‌منتهی‌شده و آن کل منجر به یك‌تصویر ذهنی میگردد. تصویر ذهنی به شعور و احساس ما رخنه میکند و از طریق اجتماع هر جزء آن دراحساس وحافظه ما، بعنوان جزئی از کل، ابقاءمیشود. این امر ممکن‌است‌یك‌تصورصوتی‌باشد، یایك فیلم‌موزون و صداداریایك‌تصویر ذهنی تجسمی ویاترکیبی بصری‌ازعناصر متعددی که در حافظه نقش بسته است. شك نیست که رده‌ای از نمادها که به ادراك یا شعور ما بشیوه خاصی وارد میشوند، مانند یك تصویر ذهنی کلی متشکل از عناصر منفرد، در ذهن باقی میمانند.

همانگونه‌که در فوق ملاحظه شد حافظه شامل دو مرحله اساسی است. اول، تشکیل تصویر ذهنی و دوم، نتیجه‌آن تشکل و دلالت‌آن که بعنوان عامل‌مؤثر در بخاطر سپردن عمل میکند. البته حافظه‌حتی‌ـ الامکان به مرحله اول‌توجه‌کمتری مبذول میدارد و پس ازگذشتن‌سریع از مرحله تشکل، خود را به نتیجه میرساند، آنچه «زندگی» را از«هنر» متمایز میسازد همین است. ما بوضوح ملاحظه‌میکنیم که هر قدر از واقعیت‌بجانب هنرگرایش یابیم مسئله «تاکید» نیز بهمان نسبت‌وضعیت

حود را تغییر میدهد و جابجائی حاصل میکند . طبیعی است که برای بظهور آوردن نتیجه ، هنر، تمام‌شیوه‌های آراسته و دقایق وظرائف‌خود را بکار میگیرد و مورد استفاده قرار میدهد .

اگربخواهیم ببینیم که نیروی محرك هنر در چیست باید بگوئیم که در یك اثرهنری‌آن نیرو عبارتست‌از مرحله تولدو احیاء یك‌تصویر ذهنی در حواس و ذهن تماشاگر[1]. اینست صفت مشخصه هر اثر واقعی زنده هنری ، واین جنبه ایست‌که آنرا از آثار مرده زائیده شده،متمایز مسیازد . آثار مرده زائیده شده یعنی‌آن آثاری که بجای‌آنکه بیننده‌را در جریان حدوث و وقوع اثر قرار دهد فقط باعث میشود که تماشاگر با نتایج آن اثر بی‌روح آشنا شود . البته این مطلب همواره و هرجا ، در همه‌قلمروهای‌هنری‌صادق‌است.بنابراین در بازیگری هم باید دانست که بازی زنده و با روح ، صرفاً تقلید نتایج احساسات نیست بلکه‌زنده کردنواحیاء احساسات‌است،فراخواندن‌احساس است برای‌برانگیختن احساسات دیگر وبعبارت‌کوتاه ، احیاء و انگیختن احساسات تماشاگر است . بهمین علت است که تصاویر ذهنی یك صحنه ، یك سکانس و آنچه از کلیت‌یك اثراستنباطمیشود، قائم بذات خود ، زنده‌نیستند ، بلکه چیزی هستند که باید احیاء شوند و باید آشکار شوند .. بهمین ترتیب هرگاه یك بازیگر بخواهد بصورت «زنده» و باروح در صحنه ظاهرشود، باید بوسیله بازی خود ، نزد تماشاگر باین امتیاز نایل‌شود، نه اینکه مانند یك هیکل متحرك با منشی ثابت ، دلخوش باشد که

---

۱ ـ بعداً خواهیم‌دید که این اصل دینامیك یانیروی‌محرك در تمام تصاویر ذهنی‌زنده، حتی درآنهائیکه دارای واسطه غیرمتحرك وایستا هستند (مانندنقاشی) صادق میباشد .

ادا در میآورد .

این مسئله بخصوص در درام حائز اهمیت است ، که نه فقط مجموعی از آرمانها درباره‌منش بازیگر حائز اهمیت است‌بلکه‌صورت و قالب بازی بازیگر ، باعث ایجاد تصویر ذهنی میشود . در نتیجه در روش واقعی آفرینش تصاویر ذهنی، یك اثرهنری باید آن مرحله‌ای را باز سازی کند که از طریق آن در خود زندگی ، تصاویر ذهنی جدید درشعورو احساسات افرادبوجود میآید.من‌مثال خیابانهای‌شماره‌گذاری شده نیویورك را بدانجهت بمیان آوردم که بگویم من حق دارم از یك هنرمند انتظار داشته باشم که‌روشی رابکار برد که من در تشبیه خیابانهای مذکور بکار بردم . بعبارت دیگر من مثال صفحه ساعت رابمیان آوردم و نشان دادم که چه مرحله‌ای منجربه ارائه تصویر ذهنی «وقت»میشود. من برای‌بیشتر روشن شدن موضوع که تاحدی‌پیچیده بنظر میرسد مثال دیگری که باز مربوطه به « زمان » است بمیان میآورم . در مورد Vronksy شکل هندسی عقربه‌های ساعت تصویر ذهنی زمان را احیاء نکرد .اما مواردی پیش میآید که شناختن واقعیت نجومی‌نیمه شب‌بآن اندازه مهم‌نیست که‌تجربه این زمان‌باتمام عوامل‌متداعی آنواحساساتی که مصنف مایل است برانگیزد دارای اهمیت بیشتری است تا حصول اطلاع از « وقت » . آن لحظه ممکن است یك وقت هیجان آور قرار ملاقات باشد ، یا دم بازپسین ، یا لحظه فرار معشوقی با عاشقش ، این موقعیتها از یك اشاره تنها به «نیمه شب» مهمتر و قابل اهمیت‌تر است.

در این موارد ، تصویر ذهنی نیمه شب یعنی ساعت معهود ، که بارعاطفی‌خاصی‌راهمراه دارد بوسیله ارائه دوازده‌ضربه‌زنگ‌ساعت‌درك میشود .

مثالی که برای روشن شدن این امر انتخاب کرده‌ایم از قطعه

Bel ami نوشته موپاسان[1] Maupassant انتخاب شده است. مزیتی که این مثال دارد آنستکه عامل صوت نیز در آن نقشی را ایفا میکند و امتیاز بیشتر آن اینست که واجد خاصیت«پیوند» است که آنرا بصورت زنده و جاندار مانند رویداد واقعی زندگی در آورده است .

داستان بیانگر رویدادهای است که برای Georges - Duroy اتفاق افتاده، بنحویکه او در یك تاکسی منتظر سوزان است، همان زنی که قرار گذاشته نیمه شب با او فرار کند. در اینجا نیمه شب از نظر زمان (بعنوان یك عامل نجومی) در حداقل اهمیت قرار دارد ، بعبارت دیگر مسئله زمان که چه ساعتی میباشد فقط بهانه‌ایست برای بیان مسائل عاطفی و نشان دادن احساسات چهره‌ای که نویسنده در داستان نشان داده است . آن لحظه ، لحظه‌ای پرمخاطره است ، او میگوید «همه چیز بسر آمد ، این یك شکست است ، او نخواهد آمد . » موپاسان با شروع داستان در آن لحظه بر خواننده تاثیر بجای میگذارد و احساسات خواننده را به تصویر ذهنی رویدادی که در آن ساعت اتفاق میافتد سوق میدهد ، تاکیدی که موپاسان روی ساعت نیمه‌شب میکند با بیان ساده‌زمان کاملا تفاوت دارد . او مینویسد:

«او در حدود ساعت یازده شب بیرون‌رفت، کمی سرگردان بود، یك تاکسی گرفت و بمحل کنکورد نزدیك وزارت دریانوردی رفت. لحظه به لحظه کبریتی میزد که بنبید ساعتش چند است . هنگامیکه‌دید نصف شب رسیده است در تب و تاب ناشکیبائی افتاد . هر لحظه‌سرش را از پنجره تاکسی بیرون میآورد تا نگاه کندو به اطراف مینگریست. یك ساعت از فاصله دور ،دوازده‌ضربه زنگ که نشانه ساعت دوازده

---

۱ ـ موپاسان داستانسرای فرانسوی که در داستانهای کوتاه شهرت دارد (۱۸۹۳ ـ ۱۸۵۰).

نیمه شب بود نواخت و سپس ساعت دیگری از فاصله نزدیکتر، و بعد دوساعت با هم صدایشان بگوش میرسید ، کمی بعد آخرین ساعت از فاصله بسیار دور صدای زنگش را بزحمت بگوش رسانید . هنگامیکه آخرین صدای زنگ کم‌کم روبه زوال رفت ، او با خود فکر کرد که همه چیز تمام شد ، یك شکست ، آن زن نخواهد آمد ، در این حالت تصمیم گرفت که تا سپیده‌دم منتظر بماند و باخود چنین گفت «درچنین موقعیتی شخص باید صبر و شکیبائی داشته باشد» . او همچنان منتظر ماند ، زنگ یکربع بعد از نیمه شب بگوشش رسید ، کمی بعد زنگ ساعت نیم بعداز نیمه‌شب نواخته‌شد ، . . . بعد یکربع به یك‌وبالاخره همه ساعتها با زنگ خود ساعت یك بعد از نیمه شب را اعلام کردند ، همانگونه که فرا رسیدن نیمه شب را اعلام کرده بودند . . . .[۱]»

ازمثال فوق‌استنباط‌میشود که موپاسان هنگامیکه میخواهد کیفیت مهیج آن ساعت نیمه شب را به احساسات خوانندہ رخنه دهد ، فقط به گفتن اینکه ساعتها دوازده و سپس یك را نواختند اکتفانمیکندبلکه او احساسات ما رااز طریق تجربه نیمه‌شب بوسیله ایجاد زنگ‌ساعتهای مختلف درمکانهای مختلف برمیانگیزاند . آن دوازده ضربه که ازجاهای مختلف میآید در ادراك ما باهم ترکیب شده و در نتیجه ما احساس کلی نیمه‌شب را لمس میکنیم، در حقیقت‌نمادهای مجزای‌منفرد با هم‌ممزوج شده و منجر بیك تصویر ذهنی میشود و اینکار منحصراً بوسیله استفاده از هنر پیوند انجام پذیرفته است .

مثال فوق نمونه‌ای است‌از ظریف‌ترین‌کار بردهنرپیوند با تصور صوتی «نیمه شب» که در رده‌ای از تصاویر از زوایای مختلف دوربین

۱- ازکتاب Bel AMi ۱۹۲۳

یعنی « فاصله‌دار » ـ «نزدیکتر» و « خیلی دور » خودنمائی میکند . آن ضربه‌های زنگ ساعتها که از فواصل مختلف بگوش رسید، درست مانند فیلمبرداری از یك شیئی است که از نقطه نظرهای مختلف فیلمبرداری شده باشد و در نتیجه در سه قطعه نما یعنی نمای دور ـ نمای متوسط و نمای نزدیکتر تکرار شده باشد . موپاسان این ضربه‌های مختلف ساعتها را بانقطه‌نظرهای مختلف و فواصل مختلف برای توصیف طبیعی و تجسم نیمه شب پاریس ، دست آویز قرار داد . هدف او از اینگونه توصیف بدون شك ارائه «اطلاع» محض ساعت ۱۲ نیمه شب نیست ، چونهرگاه مقصود نویسنده فقط انتقال این «اطلاع» خشك و خالی به خواننده بود، بندرت میتوانست چنین اثرمکتوب شیوائی ازخود بجای گذارد وشك نیست که نمیتوانست چنین تاثیر قوی و محرکی روی خواننده بجای گذارد ، شك نیست که راه حلی که برای تاثیر روی خواننده در قطعه فوق برگزیده است همان هنر پیوند است .

حال که موضوع لحظه‌ا پیش آمد بی‌مناسبت نیست موردی را که بهنگام کارگردانی با آن برخورد کردم ذکر کنم . هنگامیکه‌ما برای فیلم «اکتبر» درکاخ زمستانی (سال ۱۹۲۷) به‌فیلمبرداری مشغول‌بودیم، یك ساعت جالب و قدیمی نظر من را بخود جلب کرد . ساختمان آن ساعت باینصورت بود که در اطراف صفحه اصلی ساعت که‌نشان‌دهنده وقت مسکو یااگرحافظه‌ام یاری کند پیتسبورگ بود، صفحات کوچکتری قرار داشت که وقت شهرهای پاریس ـ لندن ـ نیویورك و غیره‌رانشان میداد . آن ساعت در خاطر من تاثیری از خود بجای نهاد بطوریکه در آنهنگام که من درجستجوی مفاهیمی برای نشان‌دادن یك بازگشت شجاعانه بوطن بودم که همان لحظه تاریخی پیروزی و برقراری و استقرارارتش

سرخ بود ، تنها راه حلی که برای نمایان کردن اندیشه خودم برگزیدم استفاده از ساعت مذکور بود که از طریق هنر پیوند بمنظورخود نائل آمدم . جریان فیلمبرداری رامن باینطریق ترتیب دادم که آن لحظه‌ایکه حکومت موقتی سقوط کرد روی صفحه ساعتی که وقت پتروگراد را نشان میداد ، نشان داده شود و همان وقت روی صفحه‌های کوچك که زمان رابوقت لندن، پاریس ونیویورك نشان‌میداد،نمودارگشت. بعبارت دیگر آن لحظه موردنظر که دال‌بر پیروزی‌بود روی‌تمام صفحات‌ساعت بوقت محلی مکانهای مختلف نشان داده شد و تکرار گشت ، بنابر این آن لحظه‌نهائی تاریخ که‌در سرنوشت بشر مؤثر بود، بوسیله صفحات مختلف ساعت نشان داده شد که مردم را در همه‌جا در آن لحظه‌تاریخی یکدل و یکی میکرد . در اینجا مسئله‌ای را حریفان غائب مطرح کرده بودند که چنین است «آیا درباره بازی یك بازیگر که بمانند یك نوار بریده‌نشده‌غیرمنقطع‌ومتصل‌است‌چه‌میگوئی؟آیابازی او که‌دراینصورت قطع نشده‌وهنر پیونددر آن بکارنرفته واقعاً فاقدتاثیر لازم‌است‌وتماشاگر را تحت تاثیر قرار نمیدهد؟ آیا بازی بازیگرانی چون Cherkasov- ChirKov - Okhlopkov یا Sverdlin بخودی‌خودهیچگونه‌تاثیری نمیتواند دارا باشد ؟» [۱]

---

۱ - NiKolai Cherkasov بازیگر نقش پرفسور در فیلم نماینده بانتیك ونقش TzareVich Alexei میباشد .

Nikolai OkhlopKov بازیگر نقش Vesili در فیلم لنین در اکتبر و لنین در ۱۹۱۸ و همچنین بازیگر نقش Vasili Buslai درفیلم Alexander Nevsky است .

Boris Ckirkov در نقش ماکسیم در فیلم «داستان ثلاثه ماکسیم» و در نقش‌معلم جدید .

Lev Sverdlin در نقش جاسوس Tzoi در فیلم « شرق دور» و در نقش کلنل Usizhima درفیلم دفاع است .

شك نیست که اینگونه سئوالات نمیتواند خدشه‌ای در مفهوم پیوند فیلم وارد کند، چون اصولا هنر پیوند دارای کاربرد و مفهوم وسیعتری میباشد . فرض اینکه چون بازیگر در تمام طول یك قطعه بطور مداوم بازی خود راادامه داده است و کارگردان آنرا قطع نکرده پس بنابراین باید آن سکانس را بدون پیوند تلقی کرد تصوری کاملا خطا میباشد. در موردی این چنین،شما باید پیوند را در جای دیگر یعنی در خود بازی بازیگر جستجو کنید که البته ما بعداً درباره خاصیت پیوند در تکنیك درونی بازیگر سخن بمیان خواهیم آورد . اکنون رشته سخن را بیکی از بزرگترین بازیگران تاتر و سینما یعنی جورج آلیس میسپارم و در این باره چند کلمه‌ای از او نقل میکنم ، او در شرح زندگی خودچنین مینویسد :

« من همواره معتقد بوده‌ام که در سینما ، در بازی باید تا حدی غلو شود ولی ناگهان دریافتم که آن مسئله اساسی که بازیگر بایدبهنگام انتقال هنرخود ازصحنه به‌پرده سینما بیاموزد ، همانا هنرخویشتن‌داری است . این تمهید که هنر خویشتن داری باشد مضاف به اشاره‌والقاء ، را میتوان از طریق دیدن بازی بی همتاو غیر قابل تقلید چارلی چاپلین، آموخت». آرلیس خویشتن‌داری را در مقابل تاکید (یا اغراق) قرار میدهد . اشاره به‌قلمروی‌است که باید بازی‌در آن تخفیف یابد ، بنابراین او نه فقط غلورا حذف میکندبلکه حتی عمل کامل ارائه واقعیت رابطور کلی منکر میشود وبجای این‌مسئله‌اخیرالذکر ، اشاره و القاء را توصیه میکند. آیا این هنر اشاره و القاء جز یك عنصر ، یك وصف‌بازیگرانه و یا یك نمای نزدیك که با دیگر وصفهای مشابه مجاورت یافته وباعث تشکل و یکپارچگی تمام آن قطعه از بازی بازیگر می‌شود ، چه چیز

دیگری میتواند باشد ؟. از نظر آرلیس یك‌قطعه‌مداوم‌بازی‌یك بازیگر، چیزی جز یك مجاورت مرکب از برداشتهای نزدیك معین که ایجاد کننده‌تصویر ذهنی کلی‌ازمحتوای بازی است و در تضاد باعرضه‌محض این محتوا بشمار می‌رودچیز دیگری نمیتواند باشد . بنابراین اثربازی بازیگر تاحدزیادی بستگی به روش او دارد . هرگاه از نظرفیلمبرداری دقت کافی معمول گردد ، اجرای بازیگر فی‌النفسه میتواند ، بصفت «پیوند» آراسته باشد . و به این آراستگی حتی اگر از یك زاویه هم فیلمبرداری انجام گرفته باشد خللی وارد نخواهد شد .

هرگاه دو مثالی را که برای چگونگی کار برد هنر پیوند بمیان آوردیم ازنظر بگذرانیم،مثال دوم (فیلم اکتبر) که مربوط به‌آنساعت قدیمی بود موردی رایج و معمول نمیتواند باشد ، در حالیکه در مثال اول از موپاسان موردی عرضه شد که در واقع مانند آن بود که یك موضوع‌را از فواصل و زوایای مختلف فیلمبرداری کرده باشیم وحتی عامل صوت هم‌بهمین کیفیت در آن قطعه از داستان مطرح بود .

مثالی که اکنون بمیان میآورم برای موضوع سینما یك نمونه نوعی بشمار میآید ، در این مطلب دیگر با یك موضوع واحد سروکار نداریم . بلکه‌آن یك تصویر کلی از یك رویداد است که با شیوه‌خاص و نظم معینی،اندیشه‌هارامجسم میسازد . این مثال را می‌توان بعنوان‌یك فیلمنامه آماده بکار ، فوق‌العاده گیرا و جالب تلقی کرد که در برابر دیدگان ما یك تصویر ذهنی را از ورای توده‌ای از توصیفات و نمادها پدیدار میکند .

من‌بیشتراهمیت این مثال را از این نظر میدانم که یك اثرساخته و پرداخته‌ادبی‌بشمار نمیرود بلکه یادداشتهای یك استاد بزرگ وهنرمند

شایسته است که میخواهد برای خود تصوراتی که از طوفان در ذهنش نقش بسته ، روی کاغذ بنویسد . مثالی که ذکر میکنم پاسخی است که لئوناردو داوینچی دربرابر این سئوال که «چگونه باید طوفان رانقاشی کرد؟» برشته تحریر کشیده‌است ، بخصوص انتخاب این مطلب ازاین نظر برای من جالب بود که تصویری بسیار روشن بصری و سمعی از طوفان بدست میدهد ، اثری قابل توجه از یك نقاش معروف که ممتاز به تجسم و هیجان است :

«بگذار هوای تیره و دلتنگ که با هجوم بادهای مخالف که با باران بی‌پایان و کولاك بهم آمیخته و چون گردبادی بهم می‌پیچد، بچشم آید . این کولاك بهرکجا، لایه مشبکی از شاخه شکسته درختان وبرگها ببار میآورد . درختان کهن از ریشه برکنده شده ، که بادهای خشمگین آنها راشکسته‌وازپای انداخته‌بچشم میخورند، ببین که چگونه‌صخره‌ها، که سیلابهای مهاجم آنها را عریان کرده ، در این سیلابها غوطه‌ورندو تکه سنگها دره‌ها را پوشانیده‌اند ، دره‌هارا پوشانیده‌اند تا رودخانه‌های پای بزنجیر با سیلاب مهیبش بپاخیزند و دشتهای پهناور و مردم آنرا در آغوش گیرند . حیواناتی‌از هرقبیل روی ستیغ کوهها وصخره‌هابچشم میخورند ، وحشت زده و فرمانبردار تا سرحد آموختگی که‌با مردانو زنان و کودکانشان که بدانجا گریخته بودند همزیست شده‌اند . و آن امواج کف به دهان گرفته‌ای که چمن‌زارها را پوشانیده بود در حالیکه خود با تخت و بلم وکنده درخت‌ها و چلیکهای شناور که ترس‌ومرگ ببار میآورد پوشیده شده بود. نمیتوانستی چیزی شناور روی آب‌ببینی، که روی آن حیوانات‌گوناگون پناهنده شده و با وحشت ایستاده ،مأوی نگزیده باشند ، درآن میان روباه ومار همه نوع آفریده از مرگ‌گریخته

وجود داشتند. آن امواج خروشانی که به کرانه‌های اجسام شناور روی آب سیلی مینواخت و اجساد غرق شدگان را بهم میکوبید ، خودبرای آنهائیکه هنوز نیمه جانی بیشتر در تن نداشتند، ضربات مرگ‌آور بود.

گروههائی از مردان دیده میشدند که اسلحه بدست از جای پای کوچکی که برای آنها باقی مانده بود در مقابل شیر و گرگ و دیگر حیوانات وحشی‌و شکارهائی‌که بدانجاپناه آورده‌بودند دفاع‌میکردند.

آه ، خشم رعد و تازیانه برقی که بشتاب بدرون طوفان میجهد وویرانی ببار میآورد چه‌همهمه خوفناکی برپاکرده‌و هرچه را سرراهش قد برافراشته فرو میریزد و میگذرد . آه، چندنفر را خوب است‌بشمارم که برای راه بستن بر آن غوغای پر آشوب،گوشهای خود را با دست پوشانیده‌اند تا دمی از صداهای مهیب و وحشتناکی که از طوفان تیره بادهای خشم آگین و باران زده و رعد آسمانها و سرزنش تازیانه رعد در امان باشند .

برخی دیگر راکه بستن چشم‌ها راضی‌نمیکرد با دستهایشان‌یکی روی دیگری چشمها را محکم پوشانیده بودند تا کشتار بی‌رحمانه‌ایکه خشم پروردگار نسبت به نسل بشر انجام میداد، بچشم‌نبینند ، ای‌خدای من ، تا چه حد ندبه و ناله و زاری ! . و چه بسیاری که از وحشت‌خود را از صخره‌ها بپائین آویخته بودند و آن شاخه‌های عظیم درختان‌بلوط بـا مرد های بآن آویخته بارور شده و با خشم بی پروای بادها تازیانه میخورند . چه بسیاری قایقهای واژگون شده که برخی شکسته و برسر مردانیکه با اشارات مأیوسانه و حرکات خود ، آخرین تلاش را برای فرار از مرگ قریب الوقوع‌انجام میدهند ، فرو ریخته است ، و برخی با اعمال دیوانه وارخویش بـا یأسی که حتی قادر به دوام آن دلتنگی

نیستند بزندگی اسفناك خود خاتمه میدهند . برخی خویشتن را از فراز صخره‌های گردن برافراشته فرو میاندازند و برخی با دست‌خویشتن را خفه میکنند یا کودکان خود را با ضربه‌های ناگهانی دیوانه وارمیکشند و بازوان خود را گرداگرد آنها حلقه میزنند و در این میان گروهی را می‌بینی که به زانو افتاده‌اند و از پروردگار استمداد میطلبند .

افسوس، چه‌بسیاری مادران که‌برای‌پسران مغروق‌خودسوگواری میکردند ، تن بی‌جان را روی زانوانشان نهاده ، گاه پیشانی تب‌دار بر آن مینهادند و گاه بازوان‌خود را به آسمان بلند کرده وباغواصان‌گریه وزاری سرمیدادند و برضد خشم خدایان رجزخوانی میکردند. برخی دیگر دستهای گره کرده و انگشتان قفل شده خود را بدندان گـرفته و خون جاری‌میساختند و آنچنان‌خود رابپائین‌خم میکردند که سینه‌هایشان زانوها را لمس کرده‌و درآن حال،در تقلای عذاب‌آور غیرقابل‌تحملی بسرمیبردند . گله‌هائی از حیوانات مانند اسب ـ گاو نر ـ بزوگوسفند در جاهائی که بوسیله‌آب احاطه شده بود دیده میشدند و درقله‌های‌بلند کوهها با ازدحام گردهم جمع آمده بودند و تعدادی در آن میان ببالا صعود میکردند و دیگران را زیر دست و پای خود لگدکوب میکردند وبه نبردستمکارانه‌ای که برعلیه یکدیگر آغاز کرده بودند ادامه میدادند و چه بسیاری از آنان که از بی غذائی جان سپردند ، وپرندگانی دیده میشدند که بر سر مردان و حیوانات جای‌گزیده بودند،دیگر زمینی که خالی ازموجودات زنده باشد هیچ‌کجا یافت‌نمیشد.گرسنگی که‌ملازم مرگ است زندگی‌را از بسیاری از حیوانات سلب کرده است‌بدانهنگام که جسدهای بی‌جان سبك وزن شده و از اعماق عمیق روی آب افتاده و در میان امواج‌خروشان‌جدال‌گرپدیدار میشدند، درست بمانندتوپهای

باد کرده‌ایکه باد آنها را بهم میکوبد ، جسدهای بیجان ضربه‌هائی‌نثار یکدیگر میکردند و گاه به رو،وگاه به پشت روی‌آب شناور بودند ، و در این وحشتکده، جو مملو از ابرهای تیره که‌گاه با تاخت برق‌آسمان پاره میشد ، خود را باینجا و آنجا، در میان تاریکی‌هامیپراکند...[۱]»

نویسنده قطعه فوق آنرا بعنوان یك‌شعر یـا قطعه ادبی تصنیف نکرده است چنانکه Péladen تدوین‌کننده کتاب لئوناردو [۲] توصیف فوق را بعنوان یك‌طرح ناشناخته برای‌ساختن فیلم بشمار میآورد.طرح فوق یك صحنه و دور نمائی است که مظهر کشمکش عناصر متعدد میباشد. با این‌حال‌دارای هنجارخاص بخود است و با التزام‌به‌عناصری که ملموس هستند نه منتزع ، لئونارد و بخوبی از عهده تجسم اندیشه خود از طوفان برآمده است .

بدون آنکه هدف‌ما مطالعه و ارزیابی جزئیات این‌فیلمنامه باشد باید توجه داشته باشیم‌که توصیف لئوناردو از یك حرکت معینی پیروی میکند چنانکه خط مسیر این حرکت بهیچ وجه اتفاقی و تصادفی نمیتواند باشد. حرکت‌توصیفی‌از یك نظام خاصی پیروی‌کرده وسپس برحسب یك نظام رجعتی به پدیده‌هائی که با درآمد داستان جور است بازگشت‌میکند.مطلب،باتوصیف‌آسمان شروع میشود، در حالیکه‌خاتمه داستان نیز باآسمان میباشد، دروسط داستان‌گروهی از انسانهاو رویداد های مربوط به آنها وجود دارد ، در صحنه‌ای از آسمان گسترده روی انسانها،جریان‌بینائی،پس‌ازگذرازروی‌حیوانات‌به آسمان باز میگردد . قابل توجه‌ترین‌توصیفات (نماهای نزدیك) در وسط داستان است،یعنی

۱ـ از یادداشتهای لئوناردوداوینچی

۲ ـ نام آن کتاب چنین است Trattata della pittura

در اوج وصف، آنجائیکه میگوید «دستهای گره کرده و انگشتهای بهم قفل شده . . . میزدند که خون جاری میشد» . تمام عناصری که برای پیوند نمونه‌نوعی بشمارمیآیند . بوضوح توصیف‌شده بودند ومحتوای درون هرتك عکس را با تشدید اعمال چهره‌ها ، غنی‌ترکرده بود ،حال به موضوع حیوانات مینگریم یعنی کوشش حیوانات برای رهائی از آن مهلکه‌و آندسته حیواناتی که بوسیله سیل آورده شده بودند ،بررسی مناظری مانند غرق شدن آنها ، کشمکش حیوانات با انسانها ، نزاع آنها باهم، لاشه‌های حیوانات مغروق که روی‌آب شناور بودندیاناپدید شدن تدریجی زمین خشك زیر پای مردم ، حیوانات و پرندگان . نقطه اوج داستان‌یعنی آنجائیکه‌پرندگان مجبور میشوندبعلت پیدا نشدن‌زمین غوطه‌ور نشده واشغال‌نشده روی سرانسانها و حیوانات جایگزین‌شوند بسیار جالب است . این بخش از یادداشتهای لئوناردوداوینچی نشان میدهد که توزیع اجزاء روی یك سطح واحد مصور منوط به حرکت توجیه شده‌چشم‌است‌روی آن‌سطح‌ازیك‌پدیده‌به‌پدیده‌دیگر، البته در این قبیل موارد ، حرکتی از این قبیل از آزادی بیشتری برخوردار است‌تا در سینما، بعبارت دیگر چشم مختار است بهر تربیتی که مایلست‌روی تابلو مسیر نگاه را تعیین‌سازد، درحالیکه در سینما چشم نمیتواندتوالی سکانسها را با هیچ نظامی بجز آن نظامی‌که توسط پیوندگر ، آفریده شده است متابعت‌نماید . مسلماً نظرلئوناردو دواینچی از توصیف‌سابق الذکر،فهرست‌کردن اوصاف نبوده است بلکه هدف آن هنرمند بزرگ توجیه حرکات چشم روی یك سطح نقاشی‌بوده است . مثال مذکور نمونه خوبی است از اینکه دریك همنشینی‌ایستائی از اجزاء روی‌پرده تصویر نامتحرك ، میتوان همانگونه از هنر پیوند یاری جست و همان

نظام و نسق را برگزید که در قلمرو هنرهای مشمول عامل زمان (مانند سینما) میتواندمورد اجرا واقع شود . در موردی که مجاورت قطعات منفرد باعث ایجاد یك کلیت که متضمن موضوع اصلی است بشود و موضوع را بصورت تصویری ذهنی مجسم کند هنر پیوند نقش اساسی را ایفا میکند .

حال که تعریف فوق را بدست دادیم ، بگذارید مسیر مرحله آفرینش هنری را مورد تحلیل قرار دهیم . در ابتدا هنرمند با دیده ضمیر خود یك تصویر ذهنی را ملاحظه میکند، تصویری ذهنی که بطور محسوس متضمن موضوع او بشمار میرود . وظیفه‌ای که در برابر او خود نمائی میکند اینستکه این تصویر را به‌چند نماد ، یعنی نمادهائیکه ترکیب یامجاورت آنها، در ذهن تماشاگر همان تصویر اولیه کلی را که در تخیل و تصور مصنف مستقر بوده زنده میکند، تقسیم سازد . منظور من از تصویر ذهنی در اینجا تصویر ذهنی یك اثر است بطور کلی و تصاویر ذهنی هر صحنه منفرد و مجزا ، تمام این مسئله بهمین شیوه در مورد آفرینش یك تصویر ذهنی بازیگر نیز صادق است چون بازیگر نیز با وظیفه‌ای مشابه آنچه که گذشت مواجه است. آنچه که واجد اهمیت میباشد آنستکه، تصویر ذهنی مورد نظر «ساخته و حاضر» نیست، بلکه ظاهر میشود ، برانگیخته میشود ، احیاء میشود و تماشاگر شاهد تولد یك تصویر است همان تصویری که بوسیله مصنف، کارگردان و بازیگر مطرح شده است و توسط آنها ، توسط عناصر مجزای قابل عرضه، ذات یافته است، و این همان غایت و هدف نهائی و آرزوی هر هنرمند و بازیگری میباشد .

موضوع فوق را ماکسیم گورکی ، بوضوح در نامه‌ای که به کنستانتین فدین Konstantin Fedin نوشته، بیان کرده است و میگوید:

«نوشته‌اید که‌از این مسئله،یعنی اینکه‌نوشتن چگونه‌است نگران‌هستید؟ من بیست و پنج سال است که ناظرم این مسئله چگونه همه رانا‌راحت کرده است . . .

آری ، آری،این یك مسئله جدی است و من خود نیزراجع‌بآن نگران بوده‌ام و هنوز هم هستم و تا آخر عمر خواهم ماند . برای من این مسئله‌باینصورت مطرح شده است که ، من باید آنچنان بنویسم که مردی را ، آن مرد هر که میخواهد باشد ، از لابلای صفحات داستانی که راجع باو مینویسم، با حداکثرنیروی‌ملموس جسمی ازموجودیت او ، بظهورآورم ، و از ورای واقعیت‌نیمه تمثیلی او که‌خود نمادا‌ست، او را ببینم ، لمس کنم و احساس نمایم . هسته و جان کلام همینست و سر مسئله در همین نهفته است . . . »

آن هنری که ما را باین منظور نائل میسازد ، هنر پیوند است . نیروی پیوند باعث میشود که احساسات و ذهن بیننده در آفرینش یك اثر هنری شرکت‌جوید و علت‌تاثیر اعجاب‌آمیز این نیرو نیزدرهمینجا نهفته است . بعبارت دیگر ، تماشاگر مجبور به متابعت همان طریق آفرینندگی‌خواهد بود که‌مصنف در آفریدن«تصویر ذهنی»پیموده‌است. تماشاگر نه فقط عناصر مشهود یك اثر را مشاهده میکند ، بلکه مرحله دینامیك و شکل پذیر تصویر را درست همانگونه که بوسیله مصنف تجربه و آزموده شده‌است ، تجربه میکند . این شیوه احتمالا بالاترین درجه ممکنه تقارب وتفاهم‌برای انتقال‌بصری احساسات و ادراك‌مصنف به بیننده است ودر حقیقت بهمین وسیله است که بیننده نسبت به‌مصنف و مؤلف از مرحله ارتباط‌به اتحاد میرسد.در اینجا لازم است تعریفی‌را که مارکس از «روش تحقیق درست» بدست میدهد ذکر کنیم :

«نه فقط نتیجه، بلکه راهی که بآن منتهی میشود بخشی ازحقیقت است . تحقیق حقیقت بخودی خود باید صادقانه باشد ، تحقیق صادقانه فی‌النفسه یك « حقیقت آشکار » است که اعضاء معطوف بهم آن ، در نتیجه کار وحدانیت‌میابند » .

این شیوه یك نکته قوی در خود دارد که آن نکته تماشاگر را بعمل آفرینش‌سوق‌میدهد ، عمل آفرینشی که‌در آن آفرینندگی‌شخصیت تماشاگر رونوشتی از شخصیت مصنف نیست بلکه شخصیت تماشاگر هم‌آهنگ باادراکی که‌مصنف‌را بهنگام آفرینندگی دست داده است،رشد میابد ، توسعه میابدوپیش میرود و این عمل درست همانطور است که شخصیت یك بازیگر بزرگ در مرحله آفرینش یك تصویر کلاسیك روی صحنه با شخصیت نمایشنامه نویس ممزوج میشود . در واقع هر بیننده‌ای یك‌تصویر ذهنی که‌بااشاره‌توجیهی مصنف توأم است‌میآفریند که‌او را بطور استوار بسوی‌آگاهی‌وتجربه موضوع برحسب‌شخصیت و روش انفرادی و تجربه خود از تخیلش و از بافت تداعی‌هایش‌سوق میدهد . این برداشت تماشاگر از موضوع بستگی به جنبه‌های خصائل و منش ، خلق وتجسم او دارد بنابراین تصویر ذهنی در یك زمان‌واحد آفرینش دو نفر است،مصنف و تماشاگر .

ممکنست‌شما بگوئید که‌هیچ چیزاز فهرست توصیفات «طوفان» آنچنانکه درفیلمنامه لئوناردو داوینچی آمده است‌قطعی‌تر وجودندارد، در اینصورت چگونه میتوان برداشت‌مطلب را شخصی و انفرادی‌تلقی کرد ، آیا در برابر این فهرست که قطعی است همه کس آنرا یکسان می‌پندارد تصویرنهائی نیز برای همه کس یکسان نخواهد بود ؟ مسئله بدینصورت است که این توصیفات فهرست شده از مشابهت یا عدم

تشابه بهمان اندازه برخوردار است که نقشهای هاملت یالیر بوسیله بازیگران کشورهای مختلف در زمانها و مکانهای مختلف بازی شود ، هراندازه تباین‌دراین‌بازی انگاشته شود آن‌توصیفات بمذاق‌های‌مختلف هم دارای تباین هستند .

موپاسان ، ساختمان پیوندی یکسانی از ساعتهای ضربه نواز بخوانندگانش ارائه میدهد. نویسنده واقف است که این ساختمان‌پیوند که بکار برده نه‌فقط دراذهان‌وقوف به‌آن ساعت‌نیمه‌شب رابرمیانگیزاند بلکه در خوانندگان دلالت آن ساعت را نیز میانگیزاند ، شك‌نیست که هر خواننده‌ای همان ضربه زنگهارا میشنود ولی هرخواننده‌ای تصویر ذهنی مخصوص بخود را از شنیدن آن زنگها در ضمیر باطن میسازد ، اندیشه خواننده‌درباره‌نیمه‌شب‌و دلالت‌آن‌و تصویر ذهنی که‌ازرویدادها دارد انفرادی است، مختلف‌است و معهذا ازنظر موضوع‌اصلی‌یکسان، برای هرخواننده یابیننده هرتصویر ذهنی‌نیمه‌شب هم‌متعلق بخوداوست و هم متعلق به مصنف، دریك زمان‌هردو تصویرذهنی آفریده میشود، هم بوسیله بیننده بهنگام دیدن و هم بوسیله مصنف بهنگام آفریدن اثر.

این تصویر برای هردو زنده و نزدیك و آشنا است .

تصویری که بوسیله مصنف مطرح شده ، تصور شده جسمیت میابد و جسم همان تصویری میشود که نزد بیننده آشکار شده است ، آنچه که بوسیله من ، من تماشاگر احیاء میشود ، آفرینش‌خودمنست. تصویر ذهنی‌نه فقط‌از نظر مصنف‌آفرینش بشمار میرود و آفریده‌میشود بلکه برای منهم‌که تماشاگر هستم آفرینش است چون منهم‌بهنگام‌دیدن آن اثر هنری ، تصویر ذهنی را خلق میکنم و در خود میآفرینم .

در آغاز این‌فصل ما داستانی مهیج راکه در آن رویدادها بانظام

خاصی در پی‌هم ردیف شده بود بمیان آوردیم .

تمایز آن داستان که به امتیاز هنر پیوند و بنظام آوردن منطقی رویدادها و صحنه‌ها آراسته بود بهمان اندازه است که بین یك تجربه و یك «اعتراف» تفاوت موجوداست، هرگاه عامل پیوند را ازداستانهای ذکر شده حذف کنیم، نتیجه چیزی جزاظهار یك اعتراف نخواهدبود. قطعه طوفان اثر لئوناردو داوینچی پس‌از حذف آراستگی وهنرپیوند، مبدل به یك فهرست ساده‌ای خواهد شد ، فهرست ساده‌ای از تصاویرو صحنه‌ها که در آن فهرست، تیررس نگاه روی سطح تصویر، به‌تصاویر پی‌آیند توجیه نمیشود، آن عامل پیوند است که تیررس نگاه رابدنبال خود طبق نظام و ترتیب خاصی توجیه میکند .

هرگاه عامل پیوند رااز فیلم اکتبر حذف میکردیم در آنصورت یك صفحه ثابت ساعت بسادگی لحظه سقوط حکومت موقتی را نشان میداد ، هرگاه موپاسان از هنر پیوند استفاده نمیکرد نوشته‌اش متضمن یك «اطلاع» خشك و خالی از زنگ ساعت ۱۲ نیمه‌شب بود ، بعبارت دیگر بدون کار برد هنر پیوند، آنها فقط آثاری مستند بشمار میآمدند و شك نیست که آثار مستند هیچگاه باین حد دارای‌انگیزندگی و تهییج نبود . هرگاه بخواهیم از نظر سینما بمسئله توجه کنیم ، در قلمرو هنر سینما هرگاه همه اینها فاقد هنر پیوند بودند قابل مقایسه و مانند نمایش دادن نماهائی‌بود که همه‌آن نماهااز یك‌محل استقرار دوربین‌فیلمبرداری شده باشد، در حالیکه بدینصورت که توسط هنرمندان عرضه شده‌است آن نماها . تصاویر ذهنی خاصی هستند که بصفت پیوند آراسته شده و در نتیجه زنده و باروح گشته‌اند . میتوان چنین ادعا کرد که‌همانااصل پیوند است (در تمایز با نماد) که تماشاگررا مجبور به‌آفرینش‌میکند

و دروی آن شدت خلاقه مهیج درونی را برمیانگیزاند[1] . آنچه باعث تمایز بین یك اثر محرك و مهیج ویك اثر واجد اطلاع از رویدادهای ثبت شده ساده میباشد همانا اصل پیوند میباشد . همچنین اینطور استنباط میشود که در فیلم، روش پیوند یکی ازجنبه‌های کار برد اصل کلی مونتاژ است که هر گاه در این زمینه مورد مطالعه قرار گیرد ، از حد بهم چسبانیدن قطعه فیلمها پارافراتر نهاده و دارای اثری گیرا و جاذب خواهد بود . مطالعه گلچینی از قطعات ادبی باعث افزایش نیروی تجسم میشود واز این نظر چند نمونه‌را از قطعات ادبی برگزیدیم وارائه دادیم.مقایسه‌ای که ما بین شیوه خلاقیت تماشاگر و شیوه خلاقیت بازیگر انجام دادیم بی‌حاصل نبود و نتیجه آن همانادر این‌مسئله مستتر است که‌روش‌پیوند به قلمروئی وارد میشود که هیچ‌انتظار آنرا نداشتیم و کاملا غیر منتظره بود ، آن قلمرو پرداخت درونی بازیگر به صورتها یا به دالهای مرحله درونی است که برسبیل آن بازیگر احساس زنده‌ای را میآفریند . این احساس زنده همان عاملیست که بازیگر را قادر به‌ارائه یك‌اجرای‌واقعی روی صحنه یا پرده سینما میسازد .

---

۱ - بدیهیست که موضوعی از اینقبیل قطع نظر از شیوه‌ای که عرضه شده است ، ممکنست باعث تهییج شود ، یك گزارش خبری درباره پیروزی جمهوری اسپانیائی در گوادالاجارا GuadalaJara میتواند دارای هیجان بیشتری باشد تا یك اثر از بتهوون، البته ما اینجابشیوه‌های هنری ووسائلی راکه برای ساختن یك موضوع که فی‌النفسه قادر به هیجان باشد و مؤثر واقع شود سخن بمیان میآوریم ، بعلاوه واضح است که‌پیوند ، باینصورت گو اینکه بی‌اندازه عاملی‌نیرومند بشمارمی‌رود، خود وسیله‌ای است که بتنهائی کافی نیست وبعبارت دیگر شامل تمام تمهیدات وریزه‌کاریها نمیتواند باشد .

مکتبهای مختلفی دررشته بازیگری وجود دارد که هر کدام بریك مسئله تاکید میورزند ، گاه مکتبی مرحله آفرینش تصاویر ذهنی را از نظر دور میسازد و گاه مکتب دیگر بر روابطی تاکید میورزد که دارای اهمیت چندانی نیست، حتی در تاتر هنری مسکو با آن روش یکسان نواستوارش بهنگام عمل باز بازیگران کارهای مستقلی ارائه میدهند. البته هدف من تفحص در اختلاف اصطلاحات یا روشهای اصلی بازیگری نیست بلکه بیشتر به عوامل درونی و اصولی که رمز مؤثر در بازیگری محسوب میشود و بر تماشاگر مؤثر واقع میشود خواهم پرداخت . شك نیست که هر بازیگر یا کارگردانی که روش خود را مورد تحلیل قرار دهد میتواند عواملی را استنتاج کند.هرگاه لحظه‌ای در مطالعه روشهای کار تعمق شود ملاحظه میشود که در قلمرو مسئله، شیوه بازیگر و کارگردان از هم جدائی ناپذیر است،علت این امر اینست که تا حدی هر کارگردانی خود نیز بازیگر بشمار میآید .

من این مطلب را از نظر یك بازیگر با تجربیاتی که در کارگردانی دارم در مثال زیر نشان میدهم والبته مطالبی از آن مثال هویدا خواهد شد.

فرض کنیم که من باید نقش مردی را ، درصبح روزی که پول دولت را سر بازی ورق باخته است بازی کنم. فرضاً که صحنه‌ها شامل بازیهای مختلف باشد مانند مکالمه زن بدون سوء ظن، صحنه‌ای با دختری که با نگاه کنجکاوانه پدرش را مینگرد که رفتاری آشفته دارد ، انتظار بیمناك از تلفن بازپرسی که مختلس را جلوی میز حساب و کتاب بکشد و از اینقبیل،حال فرض کنیم که رده‌ای از این مناظر در آن مرد به اندیشه خودکشی بمنتهی بشود. بازیگر باید آخرین قطعه صحنه را، یعنی آنجائیکه متقاعد میشود تنها راه فرار شلیك یك گلوله بمغز خودش میباشد ، بازی کند.

در این حال دستهای بازیگر شروع میکند کورمال کورمال در کشو میز دنبال طپانچه گشتن . من تصور میکنم، هیچ بازیگر آزموده‌ای نیست که بازی را از جائی که آن مرد در آستانه خودکشی قرار دارد شروع کند بلکه بجای بغلیان آوردن احساسات و عرق کردن و.... هر بازیگر ماهری روش دیگری خواهد گزید ،او بابکار انداختن شعور و احساس خود ، خویشتن را بدست تفکر خود خواهد داد و به احساس و تجربه خود اجازه خواهد داد که با تجلی در لحظات مناسب ، او را در سلطه گرفته و بازی را بطور طبیعی ارائه دهد. این مرحله اول کار بود ، مرحله دوم در کار بازیگر ترکیب ماهرانه عناصر متجلسی میباشد و حذف هرچه که بطور اتفاقی میخواهد وارد روند کار بشود و همچنین رساندن عناصر اصلی به بیشترین حد بیانگری که رکن اصلی کار بشمار میرود . ولی مورد اخیرالذکر یك مرحله ثانوی است و آنچه مرا بیشتر بتفحص و امیدارد مرحله اول است و آن مرحله ایست که بازیگردر حیطه تصرف احساسش واقع میشود . حال ببینیم نیل باین مرحله چگونه است و برای عملی ساختن آن چه تمهیداتی باید انجام گیرد ؟ قبلا گفتیم که سعی ، در بغلیان آوردن احساسمان نباید باشد ،درعوض روشی را بر میگزینیم که عموماً تجربه شده و مورد آزمایش قرارگرفته شده است . ما باید در تخیل و تصور خود رده‌ای از تصاویر واقعی که متناسب با موضوع اصلی ما میباشد حاصل کنیم، خود این تصاویر که در ذهن ما تجلی کرده‌است، فی‌النفسه ما را از هیجان و احساس و تجربه لبریز خواهد کرد ، محتوای تصاویر ذهنی که در خیال تجلی کرده بسته به اختصاصات تصویر ذهنی وخصلت و منش شخصی که بازیگر درنقش آن ظاهرشده است ، متغیر میباشد . فرض کنیم که منش دزد مورد نظر

که باید نقش او را ایفا کنیم ، ترس از افکار عمومی باشد. آنچه بیش از همه چیز اورا بیمناك میسازدسرزنش وجدان یا احساس گناه‌یا اندیشه مخوف زندان نیست ، بلکه بیش از همه اینها او از اینکه « مردم در باره او چه خواهند گفت ؟ » بیم دارد . در مورد شخصی که دارای‌یك چنین صفتی‌میباشد، طبیعتاًهمین مطلب خاطر اورا بخود مشغول خواهد داشت و نتایجی که از این توهم بیمناك خود میگیرد او را تا بآن‌حداز یأس و نا امیدی‌نزول میدهدکه‌گریزی بجز مرگ در مقابل خودنمی‌یابد و این طریق باتجربه‌ایکه در زندگی واقعی تحقق میبابدمشابه وهمگونه است . در بدو امر وحشت از مسئولیت با خوف تب‌آلودی ، عواقب و تصاویر خوفناك آینده را باو تلقین میکند . تاثیر احساسات حاصله ، وحشت اورا شدت میبخشدواین‌دور تسلسل،دزد را بسوی یأس‌وناامیدی میراند . روالی که بازیگر خود را باآن ، بمرحله احساس میرساند در روی صحنه هم بهمانترتیب میباشد.تنها تفاوت در اینست که در اینجا (روی صحنه)اوآگاهانه تخیل خود رابه تصویر و نتایج حاصله‌میکشاند در حالیکه‌در زندگی‌واقعی‌آن تصاویر و تخیلات خود بخودبرانگیخته میشوند،هدف این مبحث بحث در باره اینکه چگونه بازیگرتخیل‌خود را ملزم به ایجاد اوضاع و احوال و حالات لازم میکند نیست بلکه من از جائی بآن مرحله میپردازم‌که تخیل بازیگر آغاز به تجسم موقعیتهای لازم میکند . بازیگرنباید بطور تصنعی و با فشار خود را ملزم‌به‌احساس تجربه این‌نتایج بنماید چون احساس وهیجان مانند بازی‌که‌تلقین‌میکند، از خود بروز میکند و از خود حاصل میشود . این‌احساس ، این‌هیجان از تصاویر ذهنی وخیالی بازیگرحاصل‌میشود.فراخوانده‌شدن‌احساسات

هیجان آمیز مشتق از خود تصاویر و ترکیب و مجاورت آن تصاویر است. من در ذهن خود پژوهشی را برای شیوه های متظاهر و احساسات لازم آغاز میکنم و در نتیجه تصاویر و موقعیتهائی را مجسم میکنم که همگی نماینده و نماد موضوع اصلی بشمار میرود که دارای جنبه های مختلف است . حال دو وضعیت اولیه که نزد دیدهٔ ضمیر من آشکار شد بمیان میآورم و همانگونه که اوضاع و احوال را مجسم کردم آنها را ذکر میکنم .

« من در نظر دوستان و آشنایان سابق خود یك جنایتکار میباشم. مردم از من اجتناب میکنند ، من مطرود و منفور هستم و از اینقبیل ...» از آن نظر که من اینها را حس میکنم ، حالتهای واقعی را در ذهن خودم مجسم میکنم .

یعنی تصاویر واقعی از آنچه برای من مقدر شده به ذهنم خطور میکند ، حال فرض کنید اولین تصویر صحنه دادگاهی باشد که محاکمه من در آنجا انجام میگیرد و صحنه دوم نمایشگر هنگامی باشد که دوره زندان را طی کرده و بزندگی عادی باز میگردم. حال میخواهم آن حالات متعدد منفرد را که به تخیل من فراخوانده میشود در قالبی مجسم و مصور باز سازی کرده، بازگو نمایم . هر بازیگری دارای رده ای از این حالات مخصوص بخود میباشد . من ذیلا ، آنچه را به ضمیرم خطور میکند بمیان میآورم .

در محل دادگاه هستم و محاکمه من در آنجا مطرح میباشد ، روی سکوی دادگاه قرار دارم در اطاق انبوهی مردم قرار دارند که مرا میشناسند یا میخواهند بشناسند ، در این اثنا نگاه من با نگاه مردی تلاقی کرد که مدت سی سال همسایه دیوار بدیوار من بود و در مجاورت هم زیسته بودیم، او توجهی بمن کرد و سپس با نگاهی بی تفاوت ، چشم خود را گردانید

و با حالت بی اعتنا ، از پنجره بیرون را نگریست . اینطرف شخص دیگری نشسته است . زنی که در طبقه بالای طبقه آپارتمان من زندگی میکند، هنگامیکه نگاه خیره‌اش بمن برخورد او چشمهایش را باهراس بپائین انداخت و با گوشه چشم مرا نظاره میکرد . مردی که من غالباً با او بیلیاردبازی میکردم عمداً بمن پشت گردانید. اینجا صاحب تنومند بیلیارد وزنش هستند که باچشمهای عینك‌زده ماهی‌مانند خود بمن خیره شده‌اند . من سرخود را بپائین میاندازم و بپائین خیره میشوم، دیگر کسی را نمی‌بینم به نجوا و تهمتهائی که در اطراف من زمزمه میشود گوش فرا میدهم و ادعا نامه دادستان را میشنوم .

صحنه دیگری که بهمان وضوح مجسم میکنم، بازگشت من از زندان میباشد .

در بزرگ زندان باصدای «دنگ» پشت سر من بسته شدو من در خیابان رها شده‌ام. آن مستخدمی که مشغول پاك کردن پنجره خانه همسایه ما بود لحظه‌ای از کار خود باز ایستاد و با نگاه استفهام آمیزی هنگامیکه براه خودم بسوی منزل میرفتم مرا مینگریست. روی درخانه قدیمی خودم نام دیگری نوشته شده است . کف سالن تازه رنگ شده بود و پادری جدیدی جلوی در پهن کرده بودند. در آپارتمان همسایه بازشدو صورتهای ناشناسی ، کنجکاوانه بمن خیره شدند . بچه‌ها در اطراف بزرگترها بهم فشار میآوردند ، آنها خود بخود از من میترسیدند ، دربان پیری که مرا بخاطر میآورد بمجرد آنکه در معرض نگاههای تقبیح آمیز طبقه‌های پائین قرار گرفتم ، بینی خود را زیر عینك خود ببالا متمایل کرد .... سه چهار نامه رنگ و رو رفته پستی قبل از آنکه کوس رسوائی مرا بر

بام بزنند بآدرس سابق من ارسال شده بود .... چند سکه تهجیب کنم جلینگ جلینگ میکرد .... یك آشنا که مرا میشناخت در اطاقش را محکم بروی من بست .... پاهای‌من با بی میلی،مرا بطرف یك‌دوست که بالای پلهها بود ، ببالا میکشید؛اما هنگامیکه دویا سه پله بیشترنمانده بود ، آن دوست پشتش را بمن‌گردانید . آشنائی یقه‌های‌کتش را بالا کشید که‌صورتش را نبینم .

اینها بود آنچه درخیال من تجلی کرد وبآنهنگام که کوشش کردم حالات مورد نظر را بعنوان یك کارگردان یا بازیگر تجربه‌کنم درذهنم مجسم شد .

من در ابتدا خود را در حالت اول تصورکردم وسپس درحالت دوم خود را نهادم ، چند مرحله پیاپی به ذهنم فراخوانده شد ، بتدریج آنچه راکه در مراحل بعدی در انتظار من بود احساس کردم تابالاخره به تجربه آن حالت نا امیدی مصیبت باری که در انتظار من بودوقوف یافتم . مجاورت اجزاء در حالت اول هاله‌ای از احساس هیجان آمیز در من ایجادکرد و مجاورت اجزاء در حالت دوم انگیزشی دیگر از همان احساس را درمن ببار آورد ، چند سایه از احساسات فوق با هم ترکیب شدند و یك تصویر ذهنی کاملی از نا امیدی را در من شکل بخشیدندکه همان‌احساس‌هیجان‌آمیزحادنا‌امیدی‌بود واین‌احساس نتیجتاً برای من حاصل شد . در این حال بدون اینکه بازیگر ، بطور تصنعی بخود فشاری روا بدارد ، برای اظهار یك احساس میتواند ، احساس خود را بوسیله ترکیب و مجاورت حالات و اجزاء منتخب و سنجیده فراخواند .

من مرحله‌فوق را بدون‌آنکه بخواهم‌با روشهای‌مکاتب‌بازیگری تطبیق دهم بمیان‌آوردم و از اینکه این‌شیوه با روشهای‌مکاتب‌بازیگری جور در بیایدیاخیر اهمیتی‌ندارد،بلکه آنچه مهم است آنستکه مرحله فوق باعث تشدید احساسات شود واین شدت بخشیدن به احساسات‌هم در آفرینش هنری‌ممکنست‌واقع شود و هم در زندگی‌واقعی. آنچه مهم است اینست که شیوه آفرینش هنری برحسب مقتضیات هنر آن مرحله وفرآیندی‌را که درست در زندگی واقعی‌ممکنست حادث شودبازسازی میکند . ما با روند بازی‌بمانند یك‌کل‌سروکار نداریم‌بلکه بایك‌زنجیره مرتبط واحدی سروکار داریم که دارای روابط متداعی میباشد .

در این مقال مجالی نیست‌که درباره این زنجیره متداعی‌دربازی مباحثی پیش بکشیم ، گواینکه هرجا گریزهائی باین مطلب پیش آمده است صحت عقاید ما را تائید نموده و در جهت اندیشه‌های ما مطالب را اثبات نموده است. باید بخاطر داشت که این زنجیره رابطدر مسیر بازی بازیگر دارای همان درجه اهمیت است که هنر پیوند درهنرسینما از نظر وسائل بیانگر این هنر ، اهمیت دارد. حال این مسئله پیش‌میآید که ، آیا (در تجربه ودر موارد واقعی‌و اصلی) تفاوت بین شیوه‌درونی بازیگری که تحلیل‌کردیم‌و جوهر پیوند فیلم‌که قبلا بیان شددرچیست؟ قبل از همه چیز باید بگویم که تفاوت فقط در فضا وقلمرو مسئله‌و کار برد آن نهفته است نه در جوهر و روش کار .

در مورد اول بیشتر ما با برانگیختن‌احساسات زنده و هیجانات درونی بازیگر سر و کارداریم در حالیکه در مورد اخیر یعنی‌پیوندفیلم بیشتر سرو کار ما با برانگیختن تصاویر تجربه شده محسوس در ذهن تماشاگر میباشد .

در هر دومورد مجاورت عناصر ارائه داده شده، که تصور خیالی است و حالت ایستائی دارد ، باعث پدیدار شدن و زنده ساختن یك احساس هیجان آمیز آشکار میشوند ؛ بعبارت دیگر این دو یك تصویر ذهنی محرك آشکار را زنده میسازند . بنابر این مشاهده میشود که تمام اینها در اصل با آنچه ما برای پیوند فیلم قایل شدیم تفاوتی ندارند .

در هرحال ما یك موضوع مهیجی را ملاحظه میکنیم که بوسیله اجزاء شکل واقعی و ملموس بخود گرفته و در نظر ما آشکارشده‌است که آن موضوع اثرات‌حاصله از مجاورت اجزاء را بخود کسب میکند و از طریق این اکتساب بخود احساس زندگی می‌بخشد .

بمجرد اینکه این تصاویر ذهنی که ترکیب شونده هستند با دیده درونی بازیگر دیده شوند ، خود بمانند «نما» در فیلم تلقی‌شده وازنظر جوهر بصری (یا شنوائی) با نماهای موجود در فیلم تفاوتی ندارند .

بهمین علت است که‌ما تصاویر رابعنوان‌قطعات‌یا اجزاءخواندیم و این وجه تسمیه‌از نظر کیفیت و خاصیت آن‌تصاویر بود چون‌ماهرگاه بدقت ضبط مکانیکی تصاویر را که از یك سرچشمه روانی با دقت یك عکس متجلی شده‌بود مورد بررسی قرار دهیم ملاحظه خواهیم کرد که آن تصاویر بدون‌چون‌وچرا «سینمائی»بشمار میرود، یعنی همان‌تصاویر تخیلی مانندتصاویرسینمائی دارای‌زوایاونقطه‌نظرهای دوربین‌ازفواصل مختلف بوده و ممتاز به خاصیت پیوند میباشند . در داستان من، یك‌نما آنست‌که مردی راکه‌بمن پشت گردانیده نشان‌میدهدکه ظاهراً تصویری است از نمای پشت آن مرد (بجای آنکه تمام هیکل او را نشان دهد)، همین نمای پشت آن مرد تمام کادر تصویر را میگیرد ، سپس نمای‌یك

سر با چشمهای بر آمده و خیره شده که مرا مینگرد . در تضاد با نگاه خیره همسایه من که مرا از گوشه چشم مینگرد میآید . ملاحظه میشود که این تصاویر ، احتیاج به تمیز فاصله و قرار دادن دوربین درفواصل مختلف دارد. صحنه دیگر دو نمونه از عکس‌برداری نزدیك میباشدکه یکی پلاك‌اسم جدید روی درمیباشدو دیگری چندنامه رنگ ورورفته‌ای که برای من رسیده بود .

در مورد صوت هم درست بهمین ترتیب مسئله قابل‌مطالعه‌است. صدای دور (مانندنمای دور) از نجوای مردم‌در دادگاه و صدای‌نزدیك (مانند نمای‌نزدیك) از جلینگ‌جلینگ سکه‌ها درجیب من. بهمین ترتیب عدسی‌ذهنی نیز دارای نماهای‌دور و نماهای‌نزدیك‌میباشد و درست‌مانند دوربین فیلم برداری عمل میکند ، تصاویر آن مانند تصاویر دور بین فیلمبرداری‌که دارای‌محدوده‌ای محدوددر یك‌تك‌عکس و کادرمشخص میباشد، دارای همین کیفیت است. فقط کافی است که‌هریك ازقطعات فوق راشماره‌گذاری کنیم‌تایك ساختمان نمونه‌وبکراز هنرپیوندبدست آوریم . بعبارت دیگر کافی است که نماهائی که با «عدسی ذهنی» در خاطر متجلی میشوند ، شماره‌گذاری شوند! این مطلب رمز کارفیلمنامه نویس است. فیلمنامه نویسی که کارش با خلوص احساس و علاقه ممتاز میباشدوتفاوت‌کار این فیلمنامه‌نویس‌وفیلمنامه‌اش باآن‌فیلمنامه‌ای که‌فقط‌حاشیه‌های‌آن با کلمات نمای نزدیك ـ نمای دور ونمای متوسط سیاه شده است، از همین‌جا ناشی میشود .

قانون اصلی‌وروش کاردر زمینه‌های‌مختلف میتواندمورداستفاده واقع گردد. شروع کاربااین ترتیب‌است که‌بمنظور آفرینش،موضوع را به نمادهای مختلفی قطعه قطعه کنیم و سپس این نمادها را طوری

ترکیب کنیم که تصویر اصلی موضوع زنده شود . روال تولد تصویر ذهنی در ضمیر تماشاگر جدا از تجربه محتوای آن نمیتواند باشد. قضیه درست مانند آن کارگردانی است که فیلمنامه فیلمش را خود نوشته است. فقط از طریق تجربه موضوع است که او میتواند نمادهای مفیدی که تصویر ذهنی زنده را در ضمیر تماشاگر ببار میآورد ، بدست آورد.

رمز یك روایت مهیج در همین جا نهفته است و همین رمز است که یك روایت هیجان‌انگیز را از یك اطلاع محض مستند و اعترافنامه متمایز میسازد. وجه تمایز یك ساخت هنری زنده و یك روایت خشك و خالی که قبلا درباره آن بحث کردیم از همین جا ناشی میشود . این رمز و خاصیت احیاء کننده همانگونه که در هنر پیوند فیلم باید رعایت شود و در صورت رعایت آن پیوند دارای امتیاز و احساس و انگیزندگی میشود، در بازی زنده یك بازیگر نیز میتواند وجود داشته باشد و اصل آن در پیوند فیلم و بازی بازیگر یکی است .

ما برای روشن شدن مطلب گلچینی از آثار ادبی که از نظر اینگونه تصاویر غنی هستند، بدقت برگزیده و آنهارا بچند قطعه موجز تلخیص کرده‌ایم . مثال اول ما از پوشکین است (در قطعه‌ای از Poltava) ، صحنه مربوط به اعدام «کوچوبی» میباشد که در آن، موضوع پایان کار قهرمان بامنتهای انگیزندگی بیان شده است . تصویر ذهنی اعدام بوسیله مجاورت سه نماد مستند از سه جزء که اختصاص به پایان کار او دارد احیاء میشود:

« یکی بآنها گفت ، خیلی دیر است .

و با انگشتش بمزرعه اشاره کرد .

بدانجا چوبه‌دار تقدیر بر پا شده بود ،
و کشیشی با آن لباس سیاه ، دعا میخواند ،
و دو قزاق ، روی ارابه ای نهاده بودند
تابوتی از چوب بلوط را »

مشکل است بترتیب دیگری بتوان اجزائی را یافت که بیانگری بیشتری داشته‌باشند، اجزائی که برانگیزنده تصویر ذهنی مرگ وحشت‌آور اعدام باشند. برای ارائه نمونه آثاری که برانگیزنده تاثیر وهیجان هستند میتوانیم مثالهای دیگری نیز بمیان آوریم . مثال دوم که از همان شعر انتخاب شده است پوشکین باتردستی در ضمیر خواننده تصویر روشن و مخاطره انگیز یك فرار را میآفریند :

« اما هیچ کس نمیدانست چگونه و چه موقع
آن زن ناپدید شد ، یك ماهی‌گیر تنها
در آن شب ، صدای تق‌تق سم‌های اسبی را شنید
گفتار یك قزاق و نجوای یك زن . . . . »

در مثال فوق ما در واقع سه قطعه داریم :

۱ـ صدای تق‌تق سم اسب

۲ـ گفتارقزاق

۳ـ نجوای‌زن

در اینجا نیز سه نمادعینی آشکار ذات یافته است ، سه نمادعینی همراه با صوت ! گردهم آورده شده‌اند تا یك تصویر ذهنی‌واحد مؤثر و هیجان‌انگیزرا بیافرینند [۱]. حال هرگاه هرکدام از این نمادها یاپدیده‌ها

---

۱ ـ در ادبیات ایران ذات دادن به اشیاء و تجسم مناظر با استفاده از خاصیت پیوند و سیاق قرار دادن اجزاء در برخی از اشعار شعرای معروف یافت ←

را بطور جداگانه در نظر بگیرید ، نتیجه هیچگاه بصورتی که سه نماد باهم بیایند ، حاصل نخواهد شد . شیوه مرتب کردن و انتخاب نمادها منحصراً بقصد برانگیختن احساسی مهیج مقتضی در خواننده بکار رفته است . آری انتقال و ایجاد احساس مهیج بزرگترین هدف مصنف است

میشود ، در ادبیات قبل از اسلام ایران نیز توصیفات زیبا، باحالت تجسم قوی یافت میشود . در کتاب اوستا هنگامیکه «ناهید» را وصف میکند میخوانیم «آنگاه ناهید بصورت دختر زیبایی بسیاربرومند، خوش اندام، کمربند درمیان بسته ، راست بالا، آزاده‌نژاد وشریف، کفشهائی‌زرین بپا نموده که از ساق پا تا بپائین است و با بندهای زرین آنها را به ساقها بسته ، روان گشت . جریان آب از حرکت باز ایستاد، آن دوشیزه زیبایک جبه پربها در برداود برسم دروست با گوشواره‌های چهارگوشه زرین‌جلوه می‌کند، طوقی بدورگردن نازنین‌خوددارد او کمربندی بمیان می‌بندد تا سینه‌هایش ترکیبی زیبا بگیرد و مطلوب واقع شود در روی سر ناهید تاجی با صد ستاره بشکل چرخ ، قرار داود . جامه‌ای از پوست ببر دربردارد . از صدببری که چهار بچه بزاید چون ببر ماده‌زیباتر است‌و موی آن انبوه‌تر .از برای من ای زرتشت، این اردویسور‌ناهید رابستای، کسی که بر سرگردونه خودنشسته لگام گردونه را بدست‌گرفته و میراند ، برآن گردونه چهار اسب بزرگ و سفید و یك نژاد بسته شده‌اند »

در اشعار فارسی نمونه‌های جالبی از مهارت و ممارست شاعر در پیوند و بازگو کردن نماها و تصاویر بچشم میخورد ، همانگونه که ایزنشتین یادآور شده است فقط کافیست که شماره‌هائی‌جلوی نماها قرار ۱ ۲ ۳ بصورت یك‌فیلمنامه حاضر بکار که دارای امتیاز هنر پیوند میباشددر آید.مثلادر قطعه زیر که‌ازرستم و سهراب فردوسی انتخاب‌کرده‌ام ، ملاحظه کنید که‌شاعر با چه مهارتی«نماهای» صحنه‌هارا بترتیب و نظام خاصی پی در پی آورده است، با شماره‌گذاری‌نماهای موجود در این شعر میتوانیم صحنه‌ای را با پیوند مهیج برای فیلمبرداری ترتیب دهیم :

←

و بهمین علت است که مصنف تلویحاً به خواننده میفهماند کهماریا که آن زن باشد ، ناپدید شده است ولی ناپدیدیاو را آشکار نمیکند، بلکه هدف پوشکین این است خواننده خود ناپدیدی آن زن را حس کند . پوشکین برای نیل به این هدف به «پیوند» متوسل میشود و سه جزء از

۱- بزد دست سهراب چون پیلمست — چو شیر دمنده زجا در بجست
۲ - کمر بند رستم گرفت و کشید — ز بس زور گفتی زمین بر درید
۳ - بهرستم درآویخت‌چون‌پیلمست — برآوردش از جای و بنهاد پست
۴ - یکی‌نعره‌برزد پر از خشم‌وکین — بزد رستم شیر را بر زمین
۵ - نشست از بر سفید پیلتن — پر ازخاك، چنگال‌و روی و دهن
۶ - بکردار شیری که برگورنر — زند دست و گور اندرآید به سر
۷ - یکی خنجر آبگون برکشید — همی خواست از تن سرش را برید
۸ - نگه کرد رستم به آواز گفت — که این راز باید گشاد از نهفت
۹ - به سهراب گفت ای یلشیرگیر — کمند افکن و گرز و شمشیر گیر
۱۰ - دگر گونه زین باشد آئین ما — جز این باشد آرایش دین ما
۱۱ - کسی‌کو به کشتی نبردآورد — سر مهتری زیر گرد آورد
۱۲ - نخستین که‌پشتش‌نهدبرزمین — نبرد سرش گر چه باشد یکین

•••

۱۳ - چورستم‌زچنگ‌وی‌آزادگشت — بسان یکی کوه فولاد گشت
۱۴ - خرامان بشد سوی آب روان — چو جان رفته‌ای کو بیاید روان
۱۵ -بخوردآب‌وروی‌وتن‌وسربشست — به پیش جهان آفرین شد نخست

•••

۱۶ - دگرباره اسبان ببستندسخت — بسر برهمی گشت بد خواه بخت

←

عنصر اصلی را بدست میدهد .

او بااستفاده‌ازعامل پیوند تصویرفرارشبانه رامیآفریند وخواننده را وادار به تجربه‌آن میکند . پوشکین به سه‌نماد صوتی ، نمادچهارمی اضافه میکندکه این‌نماد چهارم در حکم‌یك توقف کامل (نقطه) میباشد. این نماد چهارم‌که از قلمرو دیگری برداشته‌شده یك‌تصورصوتی‌نیست بلکه این بار یك نمای نزدیك و ملموس بصری میباشد :

« و هشت جای سم اسب ، اثرشان را بجای نهادند

روی آن ژاله‌های صبحگاهی‌چمن‌زار . . . . . »

---

۱۷ ـ به کشتی گرفتن نهادند سر — گرفتند هر دو دوال کمر
۱۸ ـ سپهدار سهراب‌وآن‌زوردست — تو گفتی که چرخ بلندش ببست
۱۹ ـ غمین‌گشت‌رستم‌بیازید جنگ — گرفت آن سر و یال جنگی پلنگ
۲۰ ـ خم آورد پشت دلیر جوان — زمانه سر آمد نبودش توان
۲۱ ـ زدش برزمین بر بکردارشیر — بدانست کو هم نماند بزیر
۲۲ ـ سبك‌تیغ تیز ازمیان‌برکشید — بر پور بیدار دل بر درید
۲۳ ـ بپیچید سهراب و پس‌آه‌کرد — ز نیك و بد اندیشه کوتاه کرد

تا بیت ۴ را میتوان نماهائی از نوع«نمای»متوسط‌دانست. بیت ۴دارای عامل صوت هم هست . نعره پرخشم وکین سهراب با تصویر بصری تلفیق میشود در مصراع‌دوم شماره ۵ شاعر یك نمای نزدیك از سیمای سهراب بدست میدهد «پراز خاك چنگال و روی و دهن» باز از بیت ۸ مکالمه و عامل صوت با تصویر تلفیق گشته است و تا بیت ۱۲ ادامه دارد . باز در ابیات ۱۶ تا ۲۳ نماهائی بصری ازمبارزه دو پهلوان در نمای دور و نمای متوسط منقسم شده است در بیت شماره ۲۳ عامل سمعی «بپیچید سهراب و پس آه کرد» را فردوسی همراه باتصویر بصری با نهایت مهارت و استادی بمیان میکشد . بیت ۱۹ « غمین‌گشت .. » در اوصاف چهره رستم یك نمای نزدیك از چهره رستم است که‌بازدربیت ۲۰ « خم آورد پشت دلیر جوان » عدسی دوربین فیلمبرداری تبدیل به عدسی « نمای متوسط » میگردد .

پوشکین برای آفریدن تصاویر ، در آثار خود از روش پیوند استفاده کرده است. او برای نشاندادن و مصور کردن‌چهره‌های‌داستان خودش نیز از همین شیوه استفاده کرده است .

پوشکین در روش‌خود جنبه‌های مختلف را مانند زوایای‌دوربین و عناصر متعدد را مانند قطعات و اشیائیکه در یك نما بچشم میآیند ، ماهرانه گردهم‌میآوردو باینترتیب استادانه تصاویر واقعی‌را خلق میکند، تصاویر چهره‌های‌داستان‌ازلابلای‌صفحات آشکار پوشکین، بطورملموس آشکار میشود و این در اثر ابتکار و مهارت نویسنده است که خواننده به چنین مرحله‌ای‌نایل میآید. پوشکین‌هنگامیکه قطعات زیادی دراختیار دارد بیشتر از عامل پیوند استفاده بعمل میآورد . عوامل شعری(اوزان) که اوبکار میبردخودبه انگیزندگی مطلب میافزاید. پوشکین‌برای تجسم چهره‌های داستانهای خود نظام خاصی را پیروی میکند ، و ما میتوانیم نظامی را که او بکار میبرد بررسی کرده و بیاموزیم ، بهترین مثال‌برای مطالعه ما ، توصیفی است که از پتر در قطعه Poltava بمیان آورده است : [۱]

یك ـ و سپس با عالیترین تحسین ستایش انگیز
دو ـ صدای پتر در آنجا بگوش رسید و طنین افکند :
سه ـ « برای مسلح شدن ، خدا با ماست » از درون چادر ،
چهار ـ در حالی که همراهانش‌او را احاطه کرده بودند ،

۱ ـ چون ترتیب و نظام نمادها در درجه اقل اهمیت قرار دارد ، بدون توجه به تقدم و تأخر عوامل درجمله سازی فارسی ، عبارات با همان نظمی که توسط پوشکین بیان شده بود ترجمه و طبق توالی که شاعر برگزیده است نقل میشود .

پنج ـ پتر ظاهر میشود . چشمهایش

شش ـ برق میزند . نگاهش بیمناك است

هفت ـ حرکاتش چالاك میباشد . با شکوه است .

هشت ـ در سیمایش جلال و هیبتی‌الهی بچشم میخورد .

نه ـ او میرود . اسب جنگیش را برایش آورده‌اند .

ده ـ آتشین و سربراه است ، آن اسب وفادار .

یازده ـ رد آتشهای خاکستر شده را می‌پیماید

دوازده ـ میلرزد. چشمهایش را بر میگرداند

سیزده ـ و از میان گردو غبار نبرد ، میگذرد ،

چهارده ـ از سوار کار نیرومند خودش مغرور است.

شماره‌های فوق سطرهای شعر است . حال بیائید عبارات فوق را دوباره از نظر یك فیلمنامه‌آماده برای‌فیلمبرداری‌روی کاغذبیاوریم، و نماها راهمانگونه‌که توسط‌پوشکین‌شماره‌گذاری شده ،شماره‌گذاری نمائیم .

۱ ـ و سپس صدای پتر با جلال و جبروت طنین افکند « برای مسلح شدن خدا با ما است »

۲ـ از داخل چادر ، همانگونه که همراهانش او را احاطه‌کرده بودند ،

۳ـ پتر ظاهر میشود .

۴ـ چشمهایش برق میزند .

۵ـ نگاهش بیمناك است .

۶ـ حرکاتش چالاك است .

۷ـ او با شکوه است .

۸ـ در تمام سیمای او هیبتی الهی بچشم میرسد .

۹ـ او میرود

۱۰ـ اسب جنگی او را برایش میآورند .

۱۱ـ آتشین و سربراه است ، آن اسب وفادار .

۱۲ـ رد خاکسترهای باز مانده از آتش را میپیماید و میلرزد .

۱۳ـ چشمهایش را برمیگرداند .

۱۴ـ و از میان گرد و غبار نبرد میگذرد. از سوارکارنیرومندش مغرور است .

چنین معلوم میشود که تعداد سطرها و شماره نماها یکسان است و در هردو مورد تعداد چهار ده میباشد .

ولی از طرفی سازش و تناسب درونی بین طرح سطرهای شعرو طرح نماها وجود ندارد. این سازش فقط دردوبار در طول‌چهارده‌سطر اتفاق افتاده است . یکی در سطر هشت ـ ۸ است و دیگری درسطرده‌ـ ۱۱ . محتوای یك نما از حد دوسطر ۱۱ و ۱۴ تا اندازه کوتاه یك واژه (۹) تغییر پذیرفته است [۱] .

برای یك فیلمساز بخصوص آنهائیکه در کار صوت تخصصی دارند مطالعه‌اینگونه آثار بسیار آموزنده‌میباشد.حال بگذاریدچگونگی «پیوند» را در تصویر پتر مورد بررسی قرار دهیم .

نماهای ۱ ـ ۲ و ۳ مثال جالبی است از یك نما و یك چهره‌ای که ببازی‌مشغول است.ظهور این چهره درسه‌مرحله توصیف‌شده‌است.

---

۱ ـ درزبان روسی عبارت «اومیرود»یك‌واژه‌است Idet که بخط‌فونتیك تلفظ‌آنرا Id-yo't مینویسند .

(۱) پتر را نمی‌بینیم ولی صدایش‌را میشنویم .(۲) پتر از چادر ظاهر میشود ولی‌باوجوداین‌اورا نمی‌توانیم‌ببینیم‌وعلت‌عدم وضوح، همراهان او هستند که او را احاطه کرده‌اند . (۳) فقط در قطعه سوم است که ما پتر را مشاهده میکنیم . سپس چشمهای برق زننده بچشم میخورند، یك توصیف مشخص در چهره پتر (۴) و بعد از آن توصیف تمام صورت او (۵) و فقط بعد از اینست که تمام هیکل او (شاید تاحدود زانوانش) نشان‌داده میشود ، نمای نیمه تنه او شاید از این نظر آورده شده است که چالاکی و تندی حرکاتش بهترنمایان بشود . وزن حرکت‌وچالاکی خاص او با عبارات کوتاه ناگهانی بیان شده است .

فقط در نمای۷ است که تمام هیکل‌او پدیدار میشود بااین‌تفاوت که در اینجا توصیف رنگ آمیزی شده است ، یعنی تجسمی است خیالی « او با شکوه است » و در نمای بعد این توصیف کلی بوسیله یك استعاره « در تمام سیمایش هیبتی الهی بود» تاکید گشته است.فقط در نمای هشتم است که پتر با تمام نیروی تجسمیش آشکار میشود.این نما،تصویر تمام قد پتر را عرضه میکند که در وسائل مبین «ساخت‌نما» حل شده‌است با یك تاجی از ابرها که روی سر او را احاطه کرده ، با چادرها و مردمی که از نزدیك او را احاطه کرده‌اند .

پس از این تابلوی نقاشی عریض ، شاعر ما را به قلمرو حرکت و بازی رجعت میدهد . پوشکین با ذکر واژه کوتاه وموجز «اومیرود» (۹) . . . صفت دیگر پتر (همراه با چشمهای برق زننده او) که گام برداشتن او باشد جز بآن شیوه که پوشکین عرضه کرده است‌نمیتوان ارائه داد . این کلام موجز «او میرود» حالت اصلی محکم‌گام‌برداشتن پتر را میرساند . این تجسم همان حالتی است که والنتین سرو

Valentin - Serov نقاش در ارائه آن که گام برداشتن پتر باشد در نقاشی معروفی‌ازساختمان سن‌پترزبورك بخوبی آورده‌است [۱]. طریقی که‌پوشکین‌چهره شخصیت‌داستان خودش‌رامعرفی میکندمیتواندبعنوان یك برداشت‌سینمائی‌صحیح‌تلقی‌گردد. اول‌آنکه‌اینطریق ارائه‌شخصیت دراماتیکی ، بطور کلی از صفات مشخصه سبك پوشکین بشمارمیآید. برای روشن شدن موضوع معرفی ایستومینا را آنگونه که، پوشکین‌در قطعه ایوجین اونجین Eugene - Onegin آورده‌است مورد قیاس‌قرار میدهیم .

« تماشاخانه پراست‌وجایگاهها تلالوئی‌دارد .

جایگاههائی که مملو ازجمعیت است و همهمه جمعیت نشسته‌در کف تماشاخانه ،

توده مردم کف میزنند و پای بزمین میکوبند

و آن پرده‌ای که‌ببالا میرود و با بالا رفتن خود خش‌خشی‌ایجاد میکند

یك سر ، سرار آمیزهاله‌ای بر آنجا که او بازی میکند تابیده‌است.

و آن خم شدن جادوانه ، بتعظیم

---

۱ ـ ملاحظه کنیدحافظ چهره‌یار راچگونه و با چه مهارتی توصیف‌میکند:

۱ ـ زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب ومست
پیرهن چاك و غزلخوان و صراحی در دست

۲ ـ نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیمه شب یار ببالین من آمد بنشست

۳ ـ سر فراگوش من آورد و بآواز حزین
گفت «ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست ؟»

و گروه حوریان گرداگردش ـ هان !
ایستومینا ، روی پنجه‌های برخاسته . . . . . »

ملاحظه شد که این سبك معرفی چهره اول داستان در آثار پوشکین زیاد بچشم میخورد، همانگونه که در مثال اول پترودر مثال اخیر ایستومینا (بالرین ماهر و زیبا) را نشان داد . مسئله دوم آنست که نظام واژه‌ها با منتهای دقت و ظرافت شاخص پی آیند عناصری هستند که باید برای ایجاد تصویر ذهنی چهره مورد نظر باهم جمع شوند ودر انجام، باعث تجسم کلی آن چهره خواهند شد .

هرگاه بجای این شعر که قبلا داشتیم و چنین است :
از چادر ،
همانگونه که همراهان او را احاطه کرده‌اند ،
پتر ظاهر میشود . . . .

متن اینگونه بود :
پتر ظاهر میشود
همانگونه که همراهان او را احاطه کرده‌اند
از چادر . . . .

در اینصورت نماهای ۲ و ۳ کاملا با آنچه بدست دادیم تفاوت داشت. هرگاه شعر طوری بود که بجای آنکه متدرجاً مارا به پتر معطوف گرداند ازهمان ابتدا با چهره پتر مواجه میکرد. حالت و احساس ما تفاوت پیدا میکرد. آنچه در اصل شعرها ملاحظه کردیم نمونه‌هائی بود ازحد اعلای بیانگری که شاعر بوسیله «پیوند» بآن مرحله نایل شده بود. ساختمان بیانگر قطعه خود شاخص و تعیین کننده تنها نظام ممکنه از واژه‌های مقتضی خواهد بود که تولستوی نیز در کتاب هنر چیست؟ از آن سخن

بمیان آورده است.

پوشکین برای پیروی از این اصل نظام صوتی خاصی را در شعرخود رعایت کرده (در نمای شماره یك) بنابراین شاعر هیچیگاه نمیگوید :

برای مسلح شدن ، خدا با ماست !
صدای پتر طنین افکند
و با عالیترین تحسین‌ستایش انگیز.

بلکه نظم کلمات آنطورکه پوشکین رعایت کرده است بترتیب زیر است .

و سپس با عالیترین تحسین ستایش انگیز
آنجا صدای پتر طنین افکند
« برای مسلح شدن ، خدا با ماست! . . . .

از نظرآنکه بیانگری مطلب‌تشدیدشود و بانگ پتر، انگیزندگی داشته باشد بناچار باید آنچنان آنرا عرضه کرد که در آغاز « بلندی و جلال» آن احساس شود و بعد از آن کیفیت طنین افکندن آن وسپس صدا شناخته میشودکه متعلق به پتر است، و بعد از اینها کلمات «مسلح شوید خدا باماست !» که‌با صدای شکوهمندو پرطنین پتراظهارمیشود، بگوش میرسد .

برای تأمین ساختن این نظام صوتی که توسط پوشکین آورده شده است ممکنست در ابتدا صدای پتر را بشنویم که از چادر میآید ، عباراتی که تشخیص داده نمیشود ولی آن صدا واجد کیفیت پر طنین صدای پتر خواهد بود. بعبارت دیگر آنچه‌که در آغازکارمطرح‌میشود تشخیص عبارات پتر نیست بلکه کیفیت پرطنین صدای او میباشد که

بدیترتیب منظور پوشکین را میتوان تأمین نمود .

همانگونه که ملاحظه میشود این مسائل برای غنی کردن عامل بیانگری در فیلم بسیار اهمیت دارند .

عبارت فوق بمثابه مثالی است از یك ساخت پیچیده سمعی و بصری که میتواند مورد بررسی قرار گیرد . ممکنست کسی تصور کند که در این زمینه استعانت از عوامل بصری وجود ندارد و باشخص باید تجربیاتش را منحصراً از مطالعه ترکیبی موسیقی و بازی در اپرا و باله حاصل کند در حالیکه پوشکین نشان داد که آنچه ما باید انجام دهیم اینست که از انطباق بین نماهای بصری منفرد و تقطیع موسیقی اجتناب ورزیم . برای روشن شدن موضوع اینجا ما ساده‌ترین حالت را مورد بررسی قرار میدهیم. این مورد عدم تطابق بین اوزان که در اینجاهمان سطرهای شعربشمار میرود میباشدوانتهاها وآغازها وطول تصاویر منفرد مجسم . حال مطلب را بصورت نمودار ارائه میدهیم تا بیشتربه کیفیت آن پی ببریم .

باشگاه ادبیات

موسیقی	یك	دو	سه	چهار	پنج	شش	هفت		هشت	نه		ده	یازده	دوازده	سیزده	چهارده
نماد	۱		۲		۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴

ردیف بالائی نماینده ۱۴ سطر عبارت است و ردیف زیرین ۱۴ نمادی‌است که بوسیله آن عبارت در ذهن فرا خوانده میشود و نمودار نشان دهنده‌توزیع نسبی آنها است درعبارت، همچنین نمودار بوضوح بیانگر تلفیق دلپسند و استادانه صوت وتصویراست‌که پوشکین از نظر نیل به تأثیر فوق‌العاده و برانگیختن‌احساسات به آن متوسل شده‌است. از ۱۴ شماره مذکور فقط بخش‌هشت و ۸ و بخش ده و ۱۱ باهم‌تطابق دارند.در بقیه دوازده شماره باقی مانده ما حتی با یك مورد تطابق بین بیت شعر و نماد مربوطه آن ، روبرو نخواهیم شد . فقط در یك مورد تطابق کامل بین میزان قطعه ازنظر طول و نماد بچشم میخورد که‌شماره هشت و ۸ است و البته این مطابقت تصادفی نمیتواند باشد این‌مطابقت واحد بین تقطیع موسیقی و نماد ، از جالبترین نمونه‌های پیوند است، و این قطعه هشتم است که تصویر پتر را بطور کامل ظاهر میسازد. این بیت یك تجسم‌و توصیف‌کامل‌را ازسیمای پتر بدست میدهد که میگوید: در سیمایش هیبتی الهی بود . ملاحظه میشود که پوشکین انطباق‌تقطیع موسیقی و نماد را در بحرانی‌ترین نقطه بکار برده است. شك‌نیست که یك پیوندگر ماهر که در ترکیب هم‌آهنگیهای سمعی‌و بصری‌استاداست همین شیوه را خواهد گزید .

در فن شاعری انتقال‌یك عبارت که در آن تصویری‌تجسم‌میشود ازیك‌سطر به سطردیگر«موقوف المعنی» خوانده‌میشود Zhirmunsky در مقدمه کتاب بحور اوزان خود چنین مینویسد :

« هنگامیکه یك‌تقطیع وزنی‌با صورت‌نحوی مطابقت‌نکند آنچه باصطلاح «موقوف المعنی» یا انتقال‌مطلب میخوانیم بظهورمیرسد....

مشخص‌ترین نشانه در یك عبارت موقوف المعنی آنست که یك وقفه نحوی در وسط یك سطر بیش از آغاز یا انتهای آن اهمیت دارد . »

در فرهنگ وبستر webster در این مورد چنین آمده است .

« موقوف المعنی‌اطاله معنای یك عبارت‌است به انتهای یك‌بیت یا انتهای یك دوبیتی ، در حقیقت گذر یك عبارت است از یك‌سطر به سطر دیگر آنچنانیکه واژه‌هائی که پیونددهنده مفهوم هستند دردوسطر مختلف واقع شوند ... » مثال خوبی از موقوف المعنی را میتوان در قطعه Endymion [1] سروده کیتس پیدا کرد

« ..... سپس او خاتمه داد و هردو
خاموش نشستند : چون‌دختر خیلی استنکاف میکرد
که پاسخ بدهد ، خوش داشت که آن کلمات زمزمه انگیز
همه به نسیان‌سپرده میشدند، نا شنیده و بیهوده چون‌شمشیرهائی
برابر سوسمارهای زرهین ، یا جهش آن
ملخ‌ها در برابر خورشید . او میگرید
وحیران است ، کوششی‌میکند که تدبیری بکند و سرزنشی
با آن نگاه نثار کند . مثل اینکه میگوید : « شرم
بر این ضعف و ناتوانی ! » اما با تمام منازعه‌اش
او توانست در یك لحظه‌ای ، که با ذبح حیات رامنتزع میکنند
از کبوتری مریض . بهمان اندازه ، سکوت را بشکند ،
و او بصدای لرزانی گفت :« آیا علت همین است ؟ .... »

Zhirmunsky از یکنوع تعابیر ساختی سخن بمیان میآورد که

---

۱ ـ نام جوان زیبائی است که الهه ماه را دوست میداشت .

برای ما نه فقط از نظر هم آهنگی‌سمعی و بصری در فیلم خالی‌از فایده نیست بلکه در آن تصاویر،انگاره‌هاخود نقش یك عبارت نحوی را ایفا مینمایند و ساختمان موسیقی خود ایفاگر نقش تقطیع‌موزون‌است.

«هرگونه عدم انطباق تقطیع نحوی با اوزان را میتوان‌یك عدم تطابق سنجیده‌و هنرمندانه‌تلقی نمود، که درنقطه‌ای به نتیجه‌خودمیرسد و پس از رده‌ای از عدم انطباقها بالاخره یك وقفه نحوی با دسته‌ای از اوزان تطابق حاصل میکند.» این مطلب را میتوان بوسیله مثالی که از Shelley بمیان میآوریم روشن نمود :

او باز ایستاد ، و لحظه‌ای به پشت تکیه داد ||
سپس برخاست ، بالبخندی رؤیائی
بسوی نیمکتی رفت ، || و دراز کشید || و بخواب رفت
خوابی سنگین || و در رؤیایش او گریه کرد
و نام آشنائی را زمزمه نمود، || و ما
بدون خجلت در محضرش گریستیم . . . . [۱]

---

۱ ـ از قطعه ژولیان و مادالو. در مورد وزن شعر دکتر پرویز خانلری مینویسد «وزن شعر ژرمنی برتناوب و تناسب هجاهای شدید و ضعیف مبتنی‌است و امتداد مصوتها درآن دخالت ندارد. این صفت خاص درهمه زبانهای این گروه باقی مانده و حاصل آن اینکه امروز نیز در زبانهای آلمانی وسوئدی و نروژی و انگلیسی وزن شعر مبتنی برتکیه کلمه و نظم شدت و ضعف هجاها است یعنی این زبانها دارای وزن ضربی میباشند» برای اطلاع بیشتر درباره اوزان شعر رجوع کنید به کتاب وزن شعر فارسی تألیف دکتر پرویز ناتل خانلری از انتشارات دانشگاه تهران صفحه ۱۹ تا ۵۹ . همچنین برای صنایع شعر فارسی رجوع‌کنید به‌فصل اول صفحه ۱۰تا۱۲۶ تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تاسعدی ترجمه وحواشی فتح‌الله مجتبائی .

از نظرگاه موارد موقوف‌المعنی اشعارپوشکین در ادبیات‌روس بسیار غنی وسرشار از اینگونه ابتکارات میباشد . در شعر فرانسه نمونه مصرانه این‌کاربردرا درآثار ویکتورهوگو و André Chénier میتوان یافت. گواینکه‌واضح‌ترین‌مثالی که‌درشعرفرانسه‌یافته‌ام ازآلفرددوموسه است که میگوید :

« نوعی آهو با چشمان آبی هست و شاید بسی نوازشگر
که پادشاده جنگل‌ها ، اما شیر پاسخ میدهد
که او آهو نیست بلکه شیر نام دارد »

یکی از دلایل غنی شدن اشعار شکسپیر ومیلتون استفاده‌ازهمین عامل موقوف المعنی بوده است .

و همین‌عامل دراشعار شعرای‌معروفی‌مانند جمس‌تامسن وکیتس و شلی یافت میشود. البته جالبترین‌شاعرازاین‌نظرمیلتون‌است‌که کیتس درآثارخودتحت تاثیر او واقع شده [۱] .

---

۱ ـ در ادبیات فارسی نمونه‌های بسیاری از کار برد اینقبیل موارد را میتوان یافت . چه بسیار که شاعر با بکار بردن این تمهید معنای یك مصراع را موکول به مصراع بعدی نموده است برای روشن شدن موضوع نمونه‌هائی ذکر میکنیم :

خواستم از لعل وی دوبوسه وگفتم: « تربیتی کن بآب لطف خسی را »
گفت«یکی بس بود، که گردوستانی فتنه شود آزموده‌ایم بسی را
عمر دوباره است بوسه من و هرگز عمر دوباره نداده‌اند کسی را »

فرخی سیستانی

و قطعه زیر :

جمله بر خود حرام کرده بدی هر چه مادون کردگار عظیم ؟
گفت نی ، گفتمش « زدی لبیك از سر علم و از سر تعظیم
می‌شنیدی صدای حق و جواب باز دادی چنانکه داد کلیم ؟ »
گفت‌نی ، گفتمش «چودر عرفات ایستادی و یافتی تقدیم
عارف حق شدی و منکر خویش به تو از معرفت رسید نسیم ؟ »

ناصرخسرو

←

مطالعه‌اینگونه مثالها و تحلیل‌هدفها و اثرات بیانگر که‌درهرمورد خاص بآن نایل میشویم بما میآموزد که انگاره‌های سمعی و بصری‌را در «پیوند» تنظیم کرده و مرتب نمائیم . اشعار غالباً با ابیاتی نوشته‌میشود که‌بطور متداخل‌در سطرهائی‌برحسب تقطیع وزنی‌خود توزیع‌میشود، اما شاعر قوی کسی است که از سنت معمول قدمی فراتر نهد . مانند Mayakovsky که در سطر منفصل او تقطیع بر حسب محدودیتهای سطرها انجام نمیشود ، بلکه تقطیع برحسب محدوده‌های« نماها »انجام میگیرد . همانگونه که ملاحظه شد تقطیع‌های مایاکوفسکی باخاتمه‌های سطرها تطبیق نمیکند .

فضای تهی . پرواز به جهت بالا
بسوی ستاره‌هائیکه راه تو را میگشایند

اما بوسیله نماها :

فضای تهی
پرواز به جهت بالا
بسوی ستاره‌هائیکه راه تو را میگشایند [۱]

او درست‌مانندیك‌پیوندگر مجربی‌سطرهای‌شعر خود رامیشکند، پیوندگری که میخواهدیك صحنه جالب‌از تصادف بین ستاره‌هاویسنین خلق کند ، از وهله اول بتدریج به تصادف آنها نایل میشود

۱ــ فضای تهی، هر گاه این نما را بخواهیم فیلمبرداری کنیم ، ستاره‌ها باید آنچنان ارائه شوند که روی فضای تهی بیشتر تاکیدگردد و ضمناً خودی‌بنمایند.

جـ این صفت را درصناعات ادبی و شعر «موقوف‌المعنی» و بگفته‌ای «تضمین» هم گفته‌اند یعنی معنای بیت مصراع موقوف به مصراعهای دیگر یا ابیات دیگر میشود و نیز معنای یك بیت ضمن ابیات بعدی آمده باشد .

۱ ــ این قطعه از Sergei Yesenin اخذ شده .

۲ـ بالها بطرف بالا

۳ـ و فقط در نمای سوم مقصود نماهای اول و دوم در بر خورد و تصادم آنها نمایش دادهٔ میشود . شعر مایاکوفسکی دارای خاصیت ترسیمی پیوند میباشدولی برای دانشجوئی که بخواهد روی مسئله پیوند مطالعه نماید پوشکین جالب ترخواهد بود. از آن نظر پوشکین رامطرح نمودیم که او دردوره‌ای زندگی میکرد که «پیوند» بآنصورت که مطرح شد هنوز شناخته نشده بود ، در حالیکه مایاکوفسکی متعلق بدوره‌ای است که موضوع پیوند در تمام هنرهائیکه رابطه نزدیکی با ادبیات دارند، وجود داشت،از اینقبیل هنرهامیتوان تاترسینما یاپیونددر تصویرها را نام برد .

بنابراین مثالهائی ازپیونددر دوره کلاسیك جالب و بسیار آموزنده است . علت جلب توجه آن عدم پدیدارشدن این خاصیت درقلمروهای مشابه مانندسینما بود که در آنزمان باینصورت وجود نداشت،هنرپیوند در همه جا میتواند ظاهر شود خواه در پدیده‌های بصری باشد یا سمعی یاترکیب این دو. ظهور پیوند را در آثار هنرمندان بزرگ میتوان یافت، در آفرینش یك انگاره و تصویر ذهنی یاوضعیتی یا در قدرت سحر آمیز تجسم یك چهره (دراشعار پوشکین و مایاکوفسکی) این عامل خودنمائی میکند .

نتیجه اینست که بین روشهائی که بوسیله یك شاعر بکار رفته یا بوسیله یك بازیگر که باطناً نوشته‌های شاعر راتجسم میبخشد، یابوسیله همان بازیگر در چهار چوب یك نمای واحد اجرا میشود، یا بوسیله کارگردانی که روش پیوند رابرای عرضه و ساخت یك فیلم بعنوان یك عامل کلیت دهنده بکار میبرد و اجرای آن با[illegible] که با عوامل پیرامون

خود باعث تلالؤ حیات در فیلم میگردد، هیچگونه تناقضی موجود نیست. علت این عدم تناقض ، آنستکه روشی که بوسیله همه اینها بکار میرود بطور متساوی از آبشخوری بهره‌مند است که سرچشمه آن از کیفیتهای انسانی و زندگی او منشاء میگیرد و این کیفیت‌ها در ذات هر موجود زنده انسانی و هنر زنده وجود دارد .

سرگئی ایزنشتین بهنگام تدوین فیلم اکتبر - ۱۹۲۸

همزمانی حواس

ما قبلا هنر پیوند را بترتیب زیر تعریف کردیم :

قطعه الف و ب که هردو از بین عناصر یك موضوع آشکار برداشته شده‌اند، یك تصویرذهنی ایجاد میکند که متضمن کلی‌محتوای موضوع‌اصلی‌بامنتهای‌وضوح‌باشد. برای بیان دقیق‌تر،مسئله بدینصورت مطرح میشود که : نماد الف و نماد ب باید آنچنان از میان عوامل ممکنه یك موضوع انتخاب شود ، و برگزیدن‌آنها بدینصورت‌باشد که مجاورت آن عناصر (عناصر منتخب و نه هیچ عنصر دیگری) کاملترین تصویر ذهنی موضوع را در ادراك و احساسات تماشاگر برانگیزاند . ما در ارائه فرمول فوق خودرا محدود به تعریف کیفی مدارج الف یا ب نکردیم ، همچنین هیچگونه معیاری برای سنجش این دو بدست ندادیم معهذا با وجود آنکه فرمول فوق معتبر است باید کیفیت‌ها و نسبتهای آنها را نیز جستجو کرده بدست دهیم .

عبارت «از میان عوامل ممکنه یك موضوع آشکار» بدون علت و بطور تصادفی در فرمول فوق وارد نشده است .

فرض میکنیم که یك تصویر واحد متشکل از اجزاء یك نقش

قطعی را دریك اثرخلاقه سینمائی بازی‌میکند. من میخواهم در آغازاین بحث خاطر نشان سازم که وسائل و مفاهیم بیانگر را از نظر تقویت و غنی ساختن هرچه بیشتر تصاویر ذهنی،میتوان از سایر قلمروهای متعدد اخذ نمود . هیچگونه محدودیت مطلقی نباید برای برداشتهای فیلمساز از مفاهیم بیانگر متعدد که میتواند مورد استفاده او واقع شود ، وجود داشته باشد . تصور میکنم که این مطلب را بتوان از مثالهائی که از آثار لئوناردو داوینچی ، میلتون و مایاکوفسکی در فصل پیوند فیلم بمیان آوردیم استنباط کنیم . در یادداشت لئوناردو که تحت عنوان طوفان نگاشته بود ، تمام عناصر مختلفی که در آن قطعه بکار رفته بود، چه آنهائیکه کاملا تجسمی بودند (عناصر بصری) و چه آنهائیکه مبین رفتار انسانی بودند (عناصر نمایشی و دراماتیك) و خشه‌های صداهای ناهنجاروزاری‌ها (عناصر سمعی)، همه اینها بطورمتساوی باهم ترکیب شده و از ترکیب آنها یك‌تصویر ذهنی قطعی یکپارچه از طوفان‌حاصل شده بود . با بخاطر داشتن مراتب فوق ملاحظه میشود که عبور وگذر از پیوند فیلم صامت به فیلم‌صدا دار (ناطق) یا به پیوند سمعی و بصری چیزی را در اصل تغییر نمی‌بخشد . موضوع پیوند که در اینجا ارائه گردید بطور متساوی شامل مسئله پیوند در فیلمهای صامت و هم در فیلمهای ناطق میگردد . البته این بدان معنی نیست که درکارکردن روی مسئله فیلم ناطق ما با وظایف و اشکالات و حتی روشهای جدیدی روبرو نخواهیم شد بلکه بالعکس بهمین علت است که لازم میدانیم تحلیلی عمیق از خاصیت پدیده‌های سمعی و بصری بمیان آوریم .

اولین سئوال این میباشد که یك منبع و مأخذ تجربی را که‌کار تحلیل خودرا باآن آغازکنیم از چه جایی میبایست یافت؟ ازآنجائیکه

غنی‌ترین‌منبع تجربه‌خود «انسان» میباشد، مطالعه رفتار او و بخصوص دراین مورد ، مطالعه‌روشهای انسانی برای حصول حقیقت و شیوه‌های تشکیل تصاویر ذهنی از حقیقت ، همواره هادی و شاخص ما خواهد بود . در آزمایش بعدی ما که از مسائل کاملا ساختی مرکب بعمل آورده‌ایم ، خواهیم دید که انسان و نسبتهائی‌که بین اشاره‌ها و آهنگ صدای او وجوددارد یعنی آهنگ صدای او که از احساساتش‌برانگیخته شده است،مدلهای ما برای تعیین ساختهای سمعی و بصری بشمارمیآیند که با روشی کاملا یکسان از تصویری نافذ رشد میکنند و نمو میبابند . تا آنکه ما کاملا به جزئیات مطلب درباره توازی این دو بپردازیم ، عجالتاً بهمین حد اکتفا میکنیم . برای برگزیدن مواد پیوندکه‌آن مواد میبایست با این یاآن تصویر خاص‌که ظاهر میشود ، باید ترکیب‌گردد، مابابد خودرا مورد مطالعه قرار دهیم. ما باید توجه‌دقیق‌خودرامعطوف به وسائل و عناصری نمائیم که از طریق آنهاتصویر ذهنی در«شعور» ما نقش‌می‌بندد .

اولین ادراك ما که خود بخود و بی اختیار حاصل میشود غالباً ارزنده‌ترین ادراك ما بشمار میآیدچون این گمانهای زنده‌ـنوین‌وروشن بطور ثابت از قلمروهای بسیار گوناگونی اشتقاق یافته و بدست آمده است . بنابراین در بررسی هنرهای کلاسیك بهتر است که نه‌فقط آثار ساخته‌و پرداخته راآزمایش کنیم بلکه بررسی‌آن طرحها ویادداشتهائی که هنرمند کوشش کرده است روی آن اولین گمانهای ناگهانی خود را بنگارد یا ترسیم کند، مفید خواهد بود. ازاین نظر است که‌یك‌طرح کلی گاهی زنده‌تر ازخود اثر ساخته‌و پرداخته شده است واین واقعیتی است که بایرن در نقد از یك شاعر همکار خود بیان میکند :

« .... کمبل بسیار بوی‌روغن گرفته است ، او هیچگاه از آنچه انجام‌داده است ارضاء نیست، زیباترین‌چیزهایش دراثر پرداخت کردن بیش از حد ضایع شده است، قطعیت و وضوح طرح از بین‌رفته‌است. شعر نیز مانند نقاشی ممکنست بیش از حد معمول مورد پرداخت قرار گیرد . عظمت هنر همانا در « تاثیر » آن نهفته است ، چگونگی ساخته شدن آن اهمیتی ندارد .»

طوفان لئوناردو بمعنای طرحی‌از یك رویداد واقعی‌نیست،بلکه در حقیقت طرحی است که او تمام سیماهائی از تصویر راهمانگونه‌که نزد چشم باطنی او گذشته است یادداشت نموده‌است .

از این‌نظراست که‌دراثر لئوناردو وفور عناصر توصیفی‌برمبنای عناصر تجسمی‌است بلکه توصیفات عناصرصوتی و دراماتیك(نمایشی) نیز وافر است .

حال بگذارید طرح دیگری را مورد بررسی قرار دهیم‌که شامل همه دلهره‌هائی است‌که‌از گمانهای ناگهانی اولیه‌که بذهن خطورمیکند ناشی شده است . این مطلب از ژورنال گان‌کورت است که‌درشماره هجدهم ستپامبر ۱۹۶۷ نگاشته شده است .

« من در دفتری، یادداشت توصیفاتی را برای نوولهای آینده یافتم . . . . در سایه مبهم انتهای دو طرف سالن برق دگمه‌ها و قبضه شمشیرهای‌پلیس‌ها بچشم‌میخورد ، درخشش‌اندام‌کشتی‌گیرها هالههائی ازنور ایجاد میکرد، آنچشمهای مبارزه طلب،دستها اندامهائیکه‌بچنگ میآورد سیلی مینواخت وبوی عرق تن آن حیوانات وحشی ، سبیلهای بور کمرنگ ، اندامهای‌کوبیده شده میخکی رنگ و آن‌پشت‌های‌عرق کرده بمانند دیواره سنگی حمام بخار ، خود را روی زانوانشان بجلو

میکشند و سرخود را میچرخانند .... »

این صحنه با حسن انتخاب نماهای نزدیك و ایجاد یك تصویر ذهنی بسیار ملموس از مجاورت عوامل مختلف در معرض دید ما قرار داده شد .

حال ببینم آنچه که در قطعه فوق قابل ملاحظه است چه میتواند باشد ؟ مسئله قابل توجه اینست که در این چند سطر توصیفی ، عناصر پیوند حاصله از نماهای مختلف هرحسی را متاثر میسازد ، شایدبنظر آید که حس چشائی تاثیر نمی‌پذیرد اما این حس‌نیز تلویحاً نادیده انگاشته نشده است .

۱ـ حس لامسه (پشت‌های عرق کرده‌بمانند دیواره سنگی‌حمام بخار) .

۲ـ حس بویائی (بوی عرق تن‌آن حیوانات وحشی) .

۳ـ حس بینائی که شامل دومورد است:

نور (در سایه مبهم انتهای دو طرف سالن برق دگمه‌ها و قبضه شمشیرهای پلیس‌ها بچشم میخورد) و ،

رنگ (سبیلهای بورکمرنگ ، اندامهای کوبیده شده میخکی رنگ)

۴ـ حس شنوائی (دستها آن اندامهائی که بچنگ میآورد،سیلی مینواخت)

۵ـ حس حرکت(خود راروی‌زانوانشان بجلو میکشندوسرخود را میچرخانند)

۶ ـ احساس هیجان آمیز یا حالت نمایشی (چشمهای مبارزه طلب)

مثالهای بیشماری از این نوع را میتوان ذکر کرد ، معهذا تمام این مثالها کمابیش بیانگر اصول عقایدی است که در فوق بآن اشاره رفت ، یعنی :

تفاوت اصلی بین بررسی‌هائیکه مربوط به مسئله پیوند خاص بصری و مسئله آنگونه پیوندی که باسایر قلمروهای احساسات (بخصوص تصویر بصری با تصویر ذهنی-صوتی) ارتباط دارد ، در فرآیند آفرینش یك تصویرواحد و یکپارچه صوتی-تصویری، مشاهده نمیشود. ما این مسئله را بعنوان یك اصل کلی در سال ۱۹۲۸ دریافتیم ، یعنی همانهنگامیکه پودوفکین، الکساندرف و من بیانیه‌خود را درباره فیلم صدادار(ناطق) منتشر ساختیم به این اصول کاملا وقوف حاصل کرده بودیم [۱] .اما این اصلی کلی‌بیش ازیك «اصل» نیست درحالیکه‌وظیفه ما اینست که روش صحیح تقرب باین نوع نوین پیوند را کشف کنیم .

بررسی‌من‌دراین مطلب‌بطور بسیار نزدیکی بستگی‌باکارفیلمسازی من در ساختن فیلم الکساندر نوسکی‌دارد . این نوع جدید پیوند راکه با این فیلم متداعی میباشد ، من «پیوندعمودی»نام نهاده‌ام. حال‌ببینیم اصل این‌اصطلاح چه میتواند باشد و چرااصولا من این اصطلاح‌خاص را بدین منظور برگزیده‌ام ؟ هرکس ظاهراً با نوتهای ارکستر آشنائی دارد . در نوت ارکستر خطوط حامل [۲] مختلفی وجود دارد . هر کدام

---

۱ ـ عنوان مقاله مذکور « فیلم صدا دارد(ناطق) » بود که در اکتبر ۱۹۲۸ در لندن و نیویورك بچاپ رسید .

۲ ـ « حامل عبارتست‌ازپنج‌خط افقی متوازی که بفاصله متساوی ترسیم گشته و برای نوشتن نوتها بکار میرود »

از موسقی نظری جزوه اول تالیف علینقی وزیری چاپ تهران ۱۳۱۳

از این خطوط حامل شامل بخشی است که برای یك ساز ارکستر یا دسته‌ای از سازهای ارکستر تخصیص داده شده است .

هر بخشی بطور افقی توسعه میابد ولی نباید فراموش کرد که ساختمان عمودی نیز دارای نقشی است که اهمیتش بهیچ‌وجه کمتر از ساخت افقی نمیباشد و این دو با هم دارای بستگی هستند همانگونه که تمام عناصر یك ارکستر در یك لحظه معین زمان واجد هم‌بستگی میباشند، از طریق پیشرفت خط عمودی که تمام ارکستر را در برمیگیرد و بطور افقی در هم بافته شده است ، حرکت پیچیده هم آهنگ موسیقی وسیله ارکستر بجلو سوق داده میشود [۱]

هنگامیکه ما ازاین نوشته ارکستر به نوشته سمعی و بصری روی

---

۱ ـ منظور ایزنشتین از حرکت افقی روند ملودی یا نغمه است که در طول محور افقی به پیش میرود ولی میدانیم که درموسیقی چند صدائی نغمه‌هارا متناسب با ارکستر و طبق قواعدعلم‌هم‌آهنگی تنظیم میکنند . آنچه زیر نوتهای نغمه نگاشته میشود همان ساختمان عمودی است که ایزنشتین بدان اشاره نموده است. ساختمان‌عمودی مربوط به علم هم‌آهنگی Hramony میباشد ، این علم ساخته و پرداخته اروپائیان است ولی قبلا موسیقی دانان ایرانی در اصول آن تحقیقات و ابداعاتی نموده بودند . از اولین پیشروان این محققین اسحق موصلی است که در سال ۱۵۰ هجری بدنیا آمد . تحقیقات اسحق بعدها مورد استفاده ابوعلی ابن سینا واقع شد ابن سینا در کتاب « شفا » بخشی را به موسیقی اختصاص داده و مهمترین قسمت آن در زیبا شناسی و هم آهنگی موسیقی است ابن‌سینا اصول تزئینات موسیقی را در چهار قاعده تحت عناوین ترید ـ تمزیج و تشقیق ـ ترکیب و ابدال و توصیل بیان میکند .

در مورد ارکستر لازم بتذکر است که غالباً ارکستر سمفونیك از چهار طبقه سازها تشکیل میشود ، که عبارتست از سازهای بادی چوبی ـ سازهای بادی مسی ـ سازهای زهی و آلات ضربی ، هر کدام از این طبقات بین خود یك هم آهنگی چهار بخشی را دارا میباشند .

آوریم لزوم اضافه کردن بخش جدیدی به بخشهای سازهای ارکستر مشهود میشود . این بخش نوین همانا یك خط حامل جدیدی است از عوامل بصری که پی در پی یکدیگرمیآیند و برحسب قواعد خاص‌خود باحرکت‌موسیقی‌مطابقت دارد وهمچنین است‌عکس قضیه یعنی‌حرکت موسیقی باآن نیز تطبیق پیدا میکند .

این تطابق یا بستگی را درست میتوان با همان کامیابی تشریح کرد که به جای‌تصورنوتهای ارکستر ما ساختمان پیوند یك فیلم‌صامت را مورد بررسی‌وتشریح‌قرار داده‌باشیم، از این نظر ما باید ازتجربیات فیلم صامت مثالی از پیوند «چند صدائی» بدست‌آوریم. ازجاهائیکه‌نما بستگی یافته است به نمای دیگر نه فقط منحصراً از طریق یك شاخص که همان حرکت یا ارزشهای نوری یا صحنه‌ای در نمایش یك قطعه باشد بلکه از طریق پیشی جستن همزمان از رده‌های متعدد خطوطی که هرکدام‌در بردارنده‌دوره مستقل ساختی است و هرکدام دردوره ساخته شده کلیت یافته یك سکانس شرکت دارند باید به پیوند «چند صدائی» مورد نظردست یافت .

یك چنین مثالی را میتوان از ساخت پیوند یك سکانس « دسته جمعی» در فیلم تازه وکهنه بدست آورد[1] .

در این سکانس خطوط بهم مرتبط متعددی با هم تجمع حاصل کرده و بالاخره بصورت یك توپ نخ پیچی شده رنگارنگ در آمد باخطوطی که بدرون‌سکانس‌منحصر نماهامیرودوآنها را باهم‌می‌پیوندد. خطوط سکانس بدینترتیب است :

---

۱ ـ فیلم تازه و کهنه از ساخته های ایزنشتین و الکساندرف میباشد که در ۱۹۲۹ در شش حلقه تهیه گردید .

۱ ـ خط حرارت ، که از هر نما به نمای دیگر در تزاید است .

۲ ـ خط تغییر نماهای نزدیك که در شدت تجسم و شکل‌پذیری جای دارد .

۳ ـ خط شامل وجد و جذبه که از طریق محتوای نماهای نزدیك نمایش داده‌شده‌است .

۴ ـ خط صداهای زنان (صورتهای خوانندگان) .

۵ ـ خط صداهای مردان (صورتهای خوانندگان) .

۶ ـ خط آنهائیکه زیر شمایل‌های گذرا زانو زده‌اند (وزن‌ازدیاد بخشیده میشود) . این جریان متقابل حرکت میبخشد به جریان متقابل بزرگتری که در تم اولیه بافته شده بود ، جریانی از حاملان شمایل‌ها ، علم‌ها و صلیب‌ها .

۷ ـ آن خط سینه مال رفتن که جریان حرکات کلی سکانس «از بهشت تاخاك» را وحدت‌وتشکل میبخشد . از برجهای کوچك‌درخشان ساخته شده از صلیب‌ها و علامتها در مقابل آسمان به پیکره‌های ازپادر آمده که سرخودرا بخاك میزنند . این تم در آغاز سکانس با یك نمای شاخص اعلام شد . نمائی شامل یك حرکت نرم دوربین فیلمبرداری بطرف پائین‌یعنی از برج صلیب که در آسمان میدرخشید دوربین‌بطرف پائین میآمد تا پایه‌های کلیسا یعنی جائیکه جمعیت درحال حرکت بود.

دوره کلی پیوند یك مرحله بهم بافته بدون انقطاع ازاین تم‌های پراکنده بود که به یك حرکت واحد یکپارچه منتهی میشد . هرقطعه پیوند دارای مسئولیتی دوگانه بود ، یکی اینکه خط مجموع را بسازد و دیگری آنکه تداوم‌حرکت را درون هرکدام از تم‌های اختیاری‌تحقق بخشد. غالباً یك قطعه پیوند شامل تمام خطوط میباشد وگاهی فقط یك

یا دو خط بقیه خطوط را برای لحظه‌ای خارج میسازد و این بدانهنگام است که یکی از تم‌ها الزاماً از این نظر که دوگام بجلوی‌خودرامؤثرتر کند یك گام به عقب مینهد درحالیکه بقیه تم‌ها باکمیت یکسانی‌به پیش میروند و از اینقبیل . اما ارزش یك قطعه پیوند نه فقط بوسیله یك‌جنبه تنها ارزیابی میشود، بلکه همواره بوسیله تمام جنبه‌ها، قبل از آنکه‌جای آن‌قطعه درسکانس تثبیت شود، مورد ارزیابی قرار میگیرد .یك‌قطعه‌ای که از نظر شدت‌بخاطر خط حرارتش رضایتبخش است، در آن«آواز- دسته جمعی» هرگاه فقط از نظر «شدت» مورد اندازه‌گیری قرار گیرد ، خارج از محل شایسته خود قرار خواهد گرفت . درحالیکه ابعاد یك صورت با نمای نزدیك ممکنست در یك جا مناسب باشد ، حالت آن صورت ممکنست در جای دیگر یك سکانس مناسبت داشته و جور بیاید .

اشکال اینکار نباید کسی را متعجب سازد ، چون مرحله درست قابل قیاس است با ارکستراسیون و تمهیداتی که برای ارکستر بکار میرود . اشکال کلی آن بود که کار با ماده کمتر قابل انعطافی که فیلم باشد انجام میگرفت و مقدار قابل تغییر محدود به الزامات این سکانس خاص بود . از طرفی ما باید در نظر داشته باشیم که این ساختمان چند صدائی که از خطوط بسیاری ساخته شد فقط از طریق طرحی که منظور بوده به شکل نهائی خود نمیرسد .

این شکل نهائی به خصلت سکانس فیلم (یا تمام فیلم) که بمانند یك چیز مرکب متشکل میباشد بستگی دارد . چیز مرکبی که ترکیب شده است ازنوارهای فیلم که شامل تصاویرعکس برداری شده میباشد.

این درست نوعی از «جوش‌خوردن» بود که بوسیله خط‌دیگری

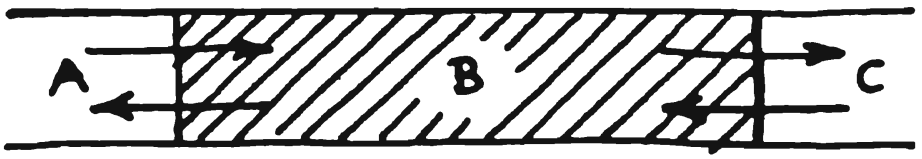
بیشتر پیچیدگی یافته بود (یا شاید بیشتر سادگی پیدا کرده بود؟) و آن خط، نوارصوتی بود، که ما کوشش کردیم درفیلم الکساندر نوسکی، بخصوص در آن سکانس حمله سلحشوران آلمانی روی یخ ، بدان دسترسی حاصل کنیم . دراینجا خطوط رنگ پذیری آسمان وزمینه آن، ابری بودن یا صاف بودن آن، کیفیت سوارکاری چالاکانه و جهت آنان و بریده شدن تداوم بصورت متناوب از روسها به سلحشوران وبالعکس یا از صورتها با نمای نزدیك به نماهای کلی دور ، یا ساختمان آهنگی موسیقی، یعنی وزنهای آن و تمهایش ... رظیفه‌ای که کمتر از سکانس صامت سابق‌الذکر دشواری ندارد ببار میآورد. ساعتهای بسیاری برای ترکیب این عناصر وبصورت یك کل تشکل یافته آلی در آوردن آن صرف شد.

طبیعتاً این مطلب که، بکناراز عناصر منفرد، ساختمان چندصدائی تاثیر کلی خودرا از طریق احساس مرکب ازتمام قطعات بمانندیك کل اخذ میکند ما را یاری میکند . این سیماشناسی از یك سکانس پرداخت شده ، حاصل جمع سیماها و جنبه‌های منفرد و احساس کلی است که بوسیله آن سکانس ایجاد شده است . بهنگام پخش فیلم تازه و کهنه ، من کیفیت پیوندچند صدائی‌را برحسب فیلم‌صدادار آینده‌موردبررسی قرار دادم و برشته تحریر کشیدم .

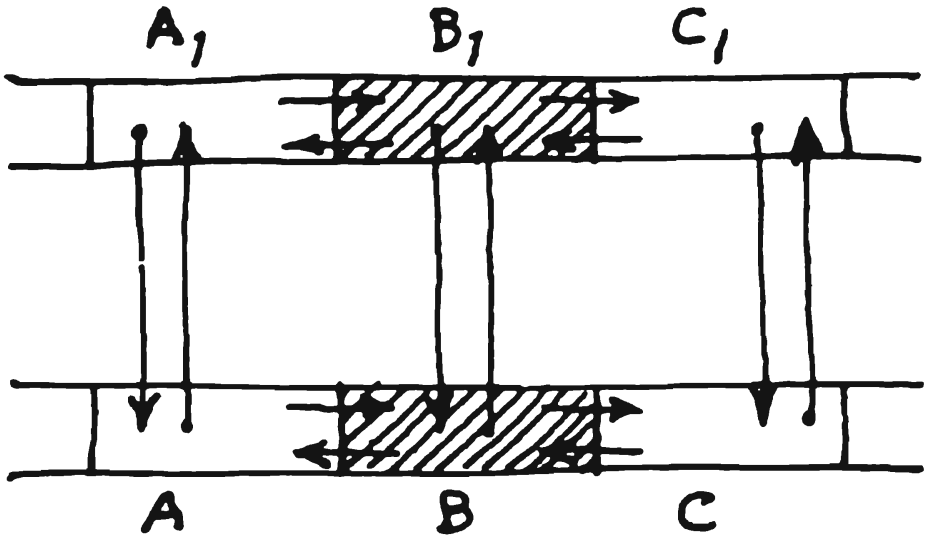
در تلفیق موسیقی با سکانس ،این احساس کلی یك عامل قطعی میباشد واین بدان‌جهت است که آن احساس کلی مستقیماً باادراك تخیلی موسیقی بهمان اندازه بستگی دارد که با تصاویر قرابت دارد .

برای تأمین تاثیر کلی و با اهمیت این مطلب احتیاج به‌تعمق‌دائم و تنظیم و ترتیب سیماهاو جنبه‌های منفرد دارد . ازآن نظر که‌نموداری

از آنچه که‌در پیوند عمودی جایگزین میشود بدست دهم ما آنرا بمانند دوخط مجسم میکنیم . بخاطر داشته باشید که هر کدام از این خطوط معرف یك کل متشکل از خطوط بسیار صوت‌دار میباشد . مطالعه‌برای مطابقت باید از قصد تلفیق تصویر وموسیقی وبصورت یك کل متشکل ذهنی در آوردن آنها ناشی شده باشد .



نمودار ۱



نمودار ۲

نمودار دوم یك عامل نوین عمودی از آن وابستگی که‌حاصل کننده لحظه‌ای است که قطعات‌پیوند تصویر صوت بهم اتصال‌میابند، آشکار میکند . از نقطه نظر ساختمان پیوند ما دیگر توالی افقی‌تصاویر را دارانمیباشیم، بلکه‌اکنون مایك روسازی‌نوین‌داریم که‌روی‌ساختمان افقی تصویر بطور عمودی برپا شده است . هرقطعه این نوارهای‌جدید در روسازی از نظر طول‌با آن قطعاتی که در ساختمان تصویری وجود

دارد تفاوت دارد ولی از نظر طول مجموع، یعنی حاصل جمع‌طول‌ها با هم برابرند . قطعات صوت در قطعات تصویر با ترتیب ترادف جور در نمیآید بلکه به‌ترتیب هم زمان با هم تلفیق میگردد. توجه باین‌مسئله جالب است که در اصل این‌ارتباط صوت و تصویراز نظر نسبتهاتفاوتی با نسبتهای موسیقی‌ندارد و همچنین آنهابا نسبتهائی که در مونتاژ فیلم صامت وجود دارد مغایرتی نمیتواند داشته باشد .

حال بگذارید لحظه‌ای بحث خود را از نظر نسبتهای موسیقی کنار نهاده و ابتدا در باره راه حل مسئله «طابقت در پیوند فیلم صامت سخن بمیان آوریم . در اینجا تاثیر از یك سکانس ساده نوارهای فیلم حاصل نمیشود ، بلکه تاثیر محصول آن هم زمانی واقعی است که‌منتج از گمان حاصله از یك نوارفیلم است که در ذهن روی نوار بعدی‌قرار میگیرد . روشی که در سینما معمول است و آن چاپ دوتصویر روی هم خوانده میشود در حقیقت ذات بخشیدن به این پدیده اصلی ادراك سینمائی میباشد. بعبارت دیگریك امر روانی که‌در ذهن انجام‌میپذیرد، با چاپ کردن دو تصویر رویهم‌ذات مییابد و از جنبه‌ذهنی به جنبه‌عینی ملموس تبدیل میشود . این پدیده همانگونه که در محدوده تصویری فیلم ظاهر شد ، در سطوح بالاتر ساختمان فیلم نیز میتواند ظاهر شود، چون « پایداری بصری » از یك تك عکس به تك عکس بعدی در نوار فیلم همان چیزی است که حرکت فیلم را میآفریند . ما خواهیم دید که «دوتصویررویهم آمده مشابهی حتی در بالاترین مرحله توسعه پیوند فیلم،یعنی پیوندسمعی وبصری نیز واقع‌میشود. تصویرذهنی «دوعکس رویهم» یك خصلت ذاتی پیوند سمعی وبصری بشمار میآید که در سایر پدیده‌های سینمائی و متحرك نیز تحقق مییابد .

خیلی قبل از آنکه حتی ما رؤیای وارد شدن صوت رادرسینمای صامت در سر بپروریم ، من از این شیوه خاص برای ایجاد اثر صدا و موسیقی از طریق وسائل خالص تجسمی و شکل پذیر بکار بردم .

در فیلم‌اعتصاب (۱۹۲۴) تجربیاتی در این جهت‌بچشم میخورد. در این فیلم یك سکانس کوتاه هست که نشان میدهد اعتصاب‌کنندگان در لباس یك گردش دسته جمعی بایك اکاردئون‌میتینگی ترتیب‌داده‌اند، این سکانس بایك نمائی خاتمه می‌پذیرد که در آن نما، ماسعی کرده‌ایم که یك اثر سمعی‌و صوتی رابوسیله مفاهیم‌و وسائل بصری‌خالص‌ایجاد کنیم . دو نواری که در آینده (نسبت به آنزمان ۱۹۲۴ که فیلم ناطق اختراع نشده بود) در کار فیلمسازی بکار رفت ، یعنی نوارتصویر فیلم وحاشیه صوتی، درآن‌سکانس هردونوارتصویربودند! دونوارتصویری که رویهم چاپ شده بودند .

نوار تصویر اولی یك استخر در پائین تپه‌ای بچشم میخورد که در بالای آن درجهت دوربین فیلم برداری، گروهی از گردش‌کنندگان با آکاردئون‌خود در حرکت بودند . تصویر دومی یك نمای نزدیك‌از یك آکاردئون بزرگ بود که تمام پرده سینما را با فانوس متحرك خود و دکمه‌های براق (کلیدهای آکاردئون) اشغال کرده بود . این‌حرکت که از زاویه‌های مختلف دیده میشد، روی تصویر مداوم دیگرچاپ‌شد، از رویهم افتادن این دو تصویر روی پرده سینما (یعنی تصویر گردش کنندگان و تصویر آکادئون بزرگ که دارد نواخته میشود) ، احساس کامل حرکت تغنمی (ملودیك) و موسیقی حاصل شد ، این دو عامل (احساس سمعی و بصری) باهم گرد آمده و یك سکانس کامل‌را تشکیل دادند .

نمودار ۱ و نمودار ۲ نشان میدهد که چگونه اتصال ساختی در فیلم صامت (نمودار ۱) از آنچه که مربوط به فیلم صدادار (ناطق) است (نمودار ۲) متمایز است. آن نمودار بمانند نموداری از قطعات رویهم افتاده ظاهر میشود، چون پیوند در حقیقت یك حرکت بزرگ توسعه یافته حاوی مضمون است که از طریق نمودار مداومی از پیوندهای منفرد بتدریج پیشرفت میکند. ساختمان ترکیبی حرکات مناسب همانگونه که در نمودار ۲ ($A_1 - B_1 - C_1$) در موسیقی رواج دارد و قوانین حرکت ساختی و تصنیفی ($A - B - C$) در فیلم صامت مورد تجربه قرار گرفته و تکامل یافته است.

مسئله جدیدی که سینمای سمعی و بصری شامل تصویر و صوت با آن روبرو میباشد آنستکه روشی برای هم آهنگ کردن $A - A_1$، $A_1B_1C_1$ ، $B - B_1$ ، $C - C_1$ و غیره بدست آورده شود. یعنی یافتن روشی که حرکات پیچیده شکل پذیر و صوتی یك تم را درون همه تطابقهای پراکنده، $A - A_1 - B_1 - B - C - C_1$ و غیره تعیین کند. (به نمودار مراجعه شود). مسئله‌ای که اکنون در برابر ما میباشد آنستکه راه حلی برای پیوندهای عمودی تازه کشف شده $B - B_1$، $A - A_1$ پیدا کنیم، بیاموزیم که آنها را باهم بیاوریم و یا آنهارا باهمان موزونی که اکنون در هنر پیشرفته موسیقی یا در هنر پیشرفته پیوند بصری از هم جدا میسازیم، بتوان آنها را جدا ساخت

هردواین میانجی‌ها (موسیقی و پیوند بصری) دارای زمینه فرهنگی طولانی میباشند و از این نظر میتوان استنباط کرد که چگونه طولهای A_1 و B_1 و غیره را با اطمینان خاطر بکار برد و این ما را به مسئله یافتن آن وسائل لازم برای برقراری نسبتها و ابعاد بین تصاویر و صوت

رهنمون میسازد ، همچنین برای تکامل شاخص‌ها ، مقیاسها ، ابزارها و روشهائی که کار را قابل تجربه و عملی بسازد میتواند مفید فایده واقع گردد. این‌در حقیقت مسئله‌یافتن یك همزمانی‌درونی بین‌تصویرملموس واصواتی است که‌بطورمختلف‌درك میگردند.ما اکنون‌به مسئله‌همزمانی فیز یکی فایق آمده‌ایم ، حتی تا حد یافتن اختلاف یك تك نمادر تلفیق بالبها و گفتار !

البته لازمست ذکر شود که این هم‌آهنگی ماوراء آن همزمانی خارجی خواهد بود که تلفیق پوتین با صدای خش خش آنرا ایجاب مینماید ، این یك همزمانی درونی نمیتواند باشد در حالیکه آنچه‌ما از آن سخن میرانیم یك همزمانی پنهانی درونی است که در آن همزمانی درونی عناصر شکل پذیر و عناصر آهنگ به یك ترکیب وتزویج کامل خواهند رسید . برای اینکه این دوعنصر (عنصر تجسمی یاشکل پذیرو عنصر آوائی و آهنگ دار) را با هم بستگی دهیم ما باید بیك زبان طبیعی که در هردو مشترك میباشد دست یابیم و آن زبان همانا حرکت میباشد .

Plekharov عقیده‌دارد که‌همه پدیده‌ها در تجزیه نهائی‌به عامل «حرکت» منتهی خواهند شد ،بعبارت دیگر تحلیل عناصر در«حرکت» خلاصه‌میشود. عامل‌حرکت‌تمام‌اساس همزمانی‌درونی‌را که ماامیدواریم در هنگام خود برقرار سازیم برای ما آشکار میسازد ، همچنین آن‌عامل حرکت است که در یك صورت واقعی و ذاتی دلالت و روش‌ترکیب را جلوه‌گر میسازد .

حال بگذاریدتوجه‌خودرااز موضوعهای توصیفی‌به موضوعهای درونی که خصایل و صفات مشخصه عمیقتر: د: خود دارد ، معطوف

سازیم . نقش «حرکت» در این مسئله همزمانی فی‌النفسه آشکارمیباشد. حال بگذارید مباحث مختلفی‌را درباره همزمانی با یك‌نظام منطقی‌مورد رسیدگی قرار دهیم . این کار الفبای کار هرتدوین کننده صوت بشمار میرود اما آزمایش آن مباحث دارای یك جنبه اساسی میباشد . در ابتدا بحث آن نوع همزمانی بمیان میآید که خـارج از قلمرو هنر مطرح هست ، یعنی یك همزمانی کاملا واقعی، مانند فیلمبرداری همراه باصدا برداری از چیزهای طبیعی‌مثلا از یك قورباغه‌ای که صدا میکندیانوای سیم‌های یك‌چنگ شکسته یا صدای‌چرخهای کالسکه‌ای روی‌سنگ‌فرش و از اینقبیل . در این حال هنر فقط از آن لحظه‌ای در قلمرو همزمانی وارد میشود که اتصال طبیعی بین شیئی و صدای مربوط بآن شیئی نه فقط منحصر أضبط شده باشدبلکه‌بوسیله نیازاثربیانگر که درحال‌پیشرفت است تلقین گردد .

در صورتهای بدوی‌تر و ابتدائی بیانی ، هردو عنصریعنی‌تصویر و صوت بوسیله یك شناسائی وزن بر حسب مضمون و محتوای صحنه کنترل میشود. بدیهیست این نوع، ساده‌ترین، سهل‌ترین و محتمل‌ترین وضعیتی است که در پیوند سمعی و بصری میتوان یافت . این‌نوع کار شامل بریده نماهائیست‌که برحسب وزن موسیقی که روی نوار موازی صوتی وجود دارد با یکدیگر تدوین شده است . هرحرکتی که‌در این نماها وجود داشته باشد دارای نتیجه و اعتبار جدی نخواهد بود.هرگاه حرکت بظهور پیوندد تنها ایجاب مینماید که مؤید وزن تثبیت شده روی نوار موازی باشد . بهرحال آنچه قابل ذکر است اینست که‌حتی در این‌سطح همزمانی دونو ابتدائی ، امکان آفرینش تصنیفهاوترکیبات جالب و پر حالت فراهم میباشُد . از این ساده‌ترین وضعیت‌ها ، یعنی

انطباق ساده‌وموزون‌هجا (تقطیع‌فیلم) امکان‌آن‌هست‌که انواع‌گوناگون ترکیبات ویك توازی وزنی در طول‌نماها، موضوعهای انعکاس‌صوت و تکرار آن، واز اینقبیل ترتیب‌داد.حال‌ببینیم گام‌بعدی درسطح ثانوی همزمان حرکت چیست ؟

ممکنست‌کسی یافت‌شود که نه فقط حرکت وزنی را بما نشان دهد ، بلکه قادر باشد که حرکت نغمه‌ای آهنگ را نیز برای ما روشن سازد، بدین منظور گفته‌های Lanz را که درباره نغمه بدرستی اظهار عقیده کرده است بمیان میآوریم او چنین میگوید :

«... باید بگوییم‌که شخص نغمه‌را نمیشنود، بلکه ما قادر هستیم یا قادر نیستیم‌که نغمه‌وآهنگ را پیروی کنیم . این بدان معنی است‌که ما یادارای‌آن قابلیت هستیم‌که آهنگ‌ها را بیك وحدانیت ویکپارچگی بالاتری سازمان بخشیم یا ممکنست دارای این قابلیت نباشیم ...»

از تمام مفاهیم و وسائل شکل‌پذیر تجسمی قابل بیان که برای مصرف در دسترس ما قرار دارد ما مطمئناً میتوانیم آنهائی را بیابیم که حرکت آنها نه فقط با حرکت و الگوی وزنی هم آهنگی دارد بلکه حرکت‌آنها باخط نغمه نیزدارای هم‌آهنگی میباشد . ما اکنون ازاینکه این مفاهیم ووسایل شکل پذیر چه میتواند باشد فرضیاتی بدست‌داریم. اما از آنجائیکه درباره این مسئله بتفصیل سخن خواهیم گفت همینقدر باین نظریه اکتفا میکنیم که این عناصر در اصل احتمالا از عنصرخطی هنر تجسمی و شکل پذیر مشتق شده‌اند . آن «واحد برتر» که از طریق آن ما قادر به متشکل کردن تك آهنگهای گام صوتی هستیم ممکنست بعنوان یك خطی قابل رؤیت گرددکه آن خط آن تك‌آهنگها را از طریق حرکت‌تشکل‌ویکپارچگی‌میبخشد .

تغییرات آهنگی این‌خط ممکنست بمانند یك حرکت تلقی‌شود که صفات مشخصه آنرا ما بمانند اصواتی با ارتفاع و آهنگ متناوب میتوانیم درك کنیم .

حال ببینم چه عنصر بصری این نوع حرکت نوین را که ما بعنوان تك آهنگها موردبحث قرار دادیم منعکس میکند ؟ بوضوح آن عنصری‌خواهد بود که‌بطور نوسانی‌حرکت میکند (اگر چه از یك‌شکل مختلف فیزیکی باشد) و همچنین خاصیت آن را تك آهنگ‌ها رنگ می‌بخشند. این معادل بصری همانا رنگ میباشد . (دریك قیاس تقریبی ارتفاع‌صوت منوط‌به‌بازی نورو آهنگ و تنالیته منوط به رنگ‌میشود). اگر بخواهیم بطور خلاصه رئوس مطالب را بیان کنیم، ملاحظه‌میشود که ما آن‌گونه هم زمانی راکه طبیعی میتواند باشد نشان دادیم و آن‌هم زمانی که موزون ـ عروضی ، نغمه‌ای و دارای نواخت بود مورد نظر قرار گرفت .

تلفیق تصویر و صوت ممکنست آنگونه همزمانی را بدست دهد که تمام این عوامل بالقوه را (گو اینکه ممکنست این وضع بسیارنادر باشد) تحقق بخشد ، یا ممکنست آن همزمانی بر بنیاد ترکیب عناصر نامتجانس‌ساخته‌شود بدون‌آنکه‌کوشش برپنهان‌کردن نتیجه ناهمآهنگ این‌عوامل سمعی و بصری رواگردد واین مسئله‌غالباً نیز اتفاق می‌افتد . هنگامیکه اینگونه بشود ما چنین توجیه میکنیم‌که بصری ها برای خود بوجودمیآیندو نیز موسیقی برای خود بوجود میآید ، درحقیقت‌تصویر و صوت هرکدام بدون آنکه در یك کل تشکل یافته وحدانیت یابند مستقل از یکدیگر جریان میابند .

بخاطر سپردن این‌مسئله حائزاهمیت‌است‌که ادراك ماازهمزمانی

استنباط هم صدائی‌و توافق نیست. در این‌مفهوم که‌همان همزمانی‌باشد امکانات کامل برای بازی وعمل حرکات متشابه و غیر متشابه وجوددارد ولی بهرحال در هریك از آن حالات‌نسبت باید از نظر ساختی‌و تصنیفی کنترل گردد . واضح است که هر کدام از این بررسیهای هم زمانی ممکنست بمانند یك راهنما که در تعیین عامل ساختمانی که بستگی به احتیاج دارد دارای‌نقش اساسی است، بکار گرفته شود. برخی‌ازمفاهیم عامل وزن‌را بعنوان شاخص لازم‌دارند، درحالیکه بقیه مفاهیم ممکنست بوسیله آهنگ و از اینقبیل عوامل مورد کنترل قرار گیرد .

حال‌بگذارید به‌آن‌صورتهای‌گوناگون‌یابطور دقیقتر بآن‌زمینه‌های همزمانی باز گردیم . باید اذعان کرد که این صورتهای گوناگون‌باآن صورتهای‌مختلف پیوند فیلم‌صامت که درسالهای ۱۹۲۸–۱۹۲۹ تدوین شده است مطابقت داردو همچنین‌باآنچه‌که ما بعدها دربرنامه آموزشی کارگردانی فیلم‌گنجانیده‌ایم مغایرتی ندارد [۱] در آنزمان این‌اصطلاحات بنظر برخی از همکاران من بعنوان قیاسهای غیر ضروری وغیر عملی با سایر هنرها تلقی شد ، ولی حتی در آنزمان اهمیت یك چنین بررسی‌را در آینده مسائل مربوط‌به فیلم صدادار خاطر نشان ساختیم واکنون این بررسیها بوضوح‌و بطور قطعی‌بخشی حساس از تجربیات مادرنسبتهای سمعی و بصری بشمار میآیند . این صورتها شامل پیوندی است که از نظر هم زمانی در مثالی که از فیلم تازه و کهنه بمیان آوردیم ذکرشد، در آنگونه مثال ما باید یك‌چند صدائی پیچیده را درك کنیم‌و همچنین ادراك قطعات (موسیقی و تصویر) را بطور یك کل لازم است . این

۱ ـ اینزنشتین این مطلب را در کتاب برنامه آموزشی نظری و عملی کار گردانی‌فیلم چاپ ۱۹۳۶ آورده است .

مجموع کلی خود بمانند یك عامل ادراك بشمار میآید که آن تصویر ذهنی اصلی را ترکیب‌میکند ودر جهت آن مکاشفه‌ای که‌تمام فعالیت‌ما را توجیه کرده است . معطوف میکنید .

این مطلب ما را به‌آن مطلب مقدماتی که تشکیل همزمانی‌قطعی درونی را میدهد یعنی، آن همزمانی که بین‌تصویر ذهنی‌ومفهوم‌قطعات واقع میگردد ، واقف میسازد .

اکنون میتوان گفت که مدار کامل است ، از همان فورمولی که معنی تمام قطعه را (خواه تمام یك فیلم باشد یایك سکانس)یکپارچگی و وحدانیت می‌بخشد و همچنین انتخاب دقیق وزیرکانه قطعات را در بر میگیرد ، تصویر ذهنی‌موضوع‌اصلی وتم پدیدار میشود واین‌تصویر ذهنی به محتوای خود صادق است.از طریق این ترکیب واز طریق‌آن ترکیب منطقی موضوع فیلم با بالاترین صورت که این موضوع رادر خود بصورت قالب حفظ‌کرده است ، وحی و الهام کامل‌معنی ومفهوم فیلم بدست میآید .

اینگونه صغری و کبری چیدن غالباً بمانند منبع و مبداء تمام بررسیهای گوناگون انگاره یاتصویر اصلی بشمار میآید، چونهرگونه همزمانی‌بوسیله یك‌کل‌متشکل‌احاطه‌شده‌است‌وهمان‌همزمانی‌درمحدوده خود در بردارنده انگاره اصلی نیز میباشد .

حال بگذارید بررسیهای‌خود رادر زمینهٔ رنگ آغازکنیم،نه‌فقط از آن نظر که رنگ در فیلم‌امروزه بعنوان جدیدترین و باب روزترین موضوع تلقی میشود بلکه بیشتر بخاطر آنکه رنگ برای مدت مدیدی و هنوز هم در فتوا دادن برمسئله تطابق موارد تصویری وصوتی نقش اساسی راایفا میکند خواه‌مسئله تطابق نسبی باشد یامطلق بهرحال رنگ

بمانند یك شاخص احساسات مهیج انسانی مطرح میباشد . این مطلب محققاً در مسائل و اصول تصویر ذهنی سمعی و بصری دارای اهمیت اساسی میباشد . مئوثرترین و قابل ترسیم‌ترین توسعه روش‌تحقیق‌برای خاطر تحلیل ترسیمی و قلمرو ابتدائی بازسازی رنگهای سیاه و سفید ، همانادر حوزه همزمانی مطرح‌میباشد .

بنابراین ما درابتدا مسئله‌را از بررسی همنیشنی وتداعی‌موسیقی و رنگ آغاز میکنیم ، این مطلب بنوبه مارا به توجه بآن پیوندی‌سوق میدهد که‌ممکنست‌آنرا پیوندرنگ- صوت یا صوت رنگین بخوانیم .

برای آنکه‌سدهاو حصارهای‌بین بینائی‌وصوت‌رااز بین‌برداریم، حصارهائی کـه‌بین جهان قابل رؤیت و جهان قابل‌استماع وجود دارد! برای آنکه یك ارتباط و بستگی هم آهنگ یکپارچه بین این‌دو قلمرو متقابل بدست داده‌باشیم‌باید تمهیداتی‌رامطالعه‌کنیم آنچه که‌واگنروسیرا بین رؤیای آنرا هم نمیتوانستند در سر بپرورند . آیا کسی هست که برای به حقیقت پیوستن این رؤیا کوششی روانکرده باشد ؟ بهر حال بررسی ما از این آرزو بطور کامل از حوصله این مطلب خارج است ، در حالیکه بررسی ما باید مارابه روش ترکیب‌صوت و بینائی‌و به‌مبادی تحقیقات منتهی به این‌ترکیب سوق‌دهدمسئله را موردبحث‌قرارمیدهیم. ما مطلب رابوسیله بررسی کوششهائی که‌بشر برای سالیان درازدرجهت بتحقیق رسانیدن ترکیب تصویر وصوت روا داشته است بمیان‌میآوریم، البته عاملی که برای بتحقیق رسانیدن امرفوق بیش از همه مورد توجه قرار گرفته است همانا «رنگ» میباشد .

اولین مثال ما زیاد بعید نیست و در حد بین قرنهای هیجدهم و نوزدهم واقع میشود . معهذا یك مثال تجسمی و ترسیمی بشمار میآید،

ماا کنون نرشته‌سخن‌را بدست Karl Von Eckartshausen میسپاریم، او مؤلف کتابی‌است که‌نام آن «افشای جادو برمبنای‌تجربیات آزمایش شده علوم فلسفه سحر آسا و رمزهای پوشیده طبیعت» میباشد و چنین مینگارد .

«من برای‌مدت مدیدی کوشش‌داشتم که‌هم آهنگی‌عکس‌العملهای تمام حواس را قابل درك و ظاهر سازم . برای این منظور من موسیقی عینی وقابل رؤیت راکه بوسیله Pere Castel اختراع‌شده بودتکمیل کردم .

من یك دستگاهی را بطور کامل ساختم که تمام سیم‌های رنگین را واجدبود، مثل‌سازی که‌دارای‌سیم‌های موجد آهنگ‌باشد آن‌دستگاه دارای تمام سیم‌های رنگین بود . اکنون بتوصیف ساختمان‌این ماشین میپردازیم. من استکانهای‌استوانه‌ای شکل داشتم، با اندازه‌های‌متساوی که با رنگهای رقیق شیمیائی پرشده بودند . من این استکانها را مانند کلیدهای یك کلاوی کورد [۱] ترتیب دادم‌و که‌رنگهارا مانند نوتهابترتیب اجرا میکرد . پشت این استکانهامن یك صفحه برنجی کوچك‌قراردادم که این صفحات آنچنان استکانهای کوچك را پوشانیده بود که هیچ استکانی مشاهده نمیشد. این صفحه‌های‌برنجی‌بوسیله سیم‌هائی‌به شاسی کلیدهای کلاویکورد متصل بود بطوریکه هنگامیکه‌کلید نواخته میشد صفحه بالا میرفت و امکان میداد که رنگ قابل رؤیت گردد .

و همانگونه که در پیانو در اثر برداشتن انگشت ازکلید صدای آن نوت محومیشد در این دستگاه هرگاه انگشت از روی‌کلید برداشته

---

۱ - Clavihord نوعی ساز قدیمی است مشابه پیانوکه بوسیله کلیدها نواخته میشود .

میشد رنگ‌مربوط هم‌ناپدید میگشت‌و علت‌آنهم این بود که‌صفحه‌فلزی بعلت‌وزنی که‌داشت‌بسرعت‌میافتادورنگ رامیپوشانید.خود کلاویکورد از پشت بوسیله شمعهای مومی نور میگرفت . آنچه لازم بذکر است آنستکه زیبائی رنگها غیر قابل توصیف بود ، تلئولؤ رنگها مانند با شکوه‌ترین گوهردرخشان جلو مینمود، عکس‌العمل و حالتی که‌بوسیله رنگهای گوناگون سیم‌های رنگین ایجاد میشد غیرقابل توصیف‌بود...

نظریه موسیقی قابل رؤیت

درست‌همانگونه که‌تك‌آهنگهای‌موسیقی بایدباواژه‌های‌نمایشنامه در ملودرام هم آهنگی حاصل کند ، رنگ هم باید با واژه‌ها مطابقت بیابد . برای‌تفهیم بهتر مطلب مثالی را بمیان‌میآوریم ، من‌شعرکوچکی که موسیقی الوان من را همراهی میکرد نگاشتم که چنین است :

واژه‌ها : بطورمغموم‌اومتعجب‌شد،او که‌شیرین‌ترین دوشیزگان بود . . .

موسیقی : نوتهای یك فلوت غم انگیز

رنگ : زیتونی که مخلط با زرد کمرنگ و سفید باشد

واژه‌ها : . . . . درچمنزار پرگل ـ

موسیقی : بشاش با تك آهنگهای خیزان .

رنگ: سبز، مخلوط با بنفش و زرد گل مروارید رنگ

واژه‌ها : سرودی میسرائید ، سرودی بشاش چون چکاوك

موسیقی : نوتهای ، آرام ، با ملایمت خیزان وافتان است و با توالی چالاك .

رنگ : آبی تیره متمایل به گلگونی و سبز زردگون

واژه‌ها : و پروردگار عالم ، در بعد آفرینش او را شنید .

موسیقی : با عظمت ، و با شکوه .

رنگ : مخلوطی ازباشکوه‌ترین رنگها - آبی - قرمز و سبز ، شکوهنده با زردی شفق‌وارغوانی که‌بسوی‌رنگ سبزروشن‌محومیشود و گرایش به زرد کمرنگ میبابد .

واژه‌ها : خورشید روی کوهها برمیخیزد ...

موسیقی : صدای یك‌باس باعظمت، که‌از آن‌تك آهنگهای‌میانی بطور غیر محسوس خیزان میشوند .

رنگ : زرد باز، که بارنگ غروب آفتاب مخلوط شده است و به سبز و زرد سفیدگون محومیشود

واژه‌ها : و روی بنفشه‌های آن دره میدرخشد . . . .

موسیقی : بآرامی با تك آهنگهای افتان

رنگ : بنفشی که با سبزهای گوناگون تناوب میپذیرد.

تصور میکنم برای اثبات اینکه رنگ نیزنیروی بیان هیجانهای روح را در بردارد مطلب فوق کافی باشد . . . . »

هرگاه بحث مذکور نا آشنا بنظر آید ، مثال دیگری که شهرت دارد و به روشن شدن مطلب کمك میکند ذکر میکنم . این مثال همانا غزل رنگ بنام «مصوت‌ها» [1] اثر مشهور Arthur Rimbaud میباشد،

---

۱ - کلمه Voyelle در زبان فرانسه (معادل VoWell انگلیسی)را ما به « مصوت »و کلمه Consonne فرانسه (معادل Consonant انگلیسی)را به صامت ترجمه کرده‌ایم . این دو اصطلاح را اکثراً باشتباه حروف صدا دارو بی صدا ترجمه کرده‌اند . در صورتیکه‌در کتابهای فلسفه قدیم‌نیز بهمان‌صورتیکه ما آورده‌ایم آمده است . قدیمترین جائی که در ادبیات اسلامی باین دو واژه‌بر میخوریم کتاب الموسیقی فارابی است بعد از آن ابوعلی‌سینا در کتاب مخارج الحروف یا اسباب حدوث الحروف این دو اصطلاح را آورده است که بعدآمورد اقتباس خواجه نصیرالدین طوسی قرار گرفت . اخیراً معادل فارسی نیز برای‌این

←

طرح مطابقت رنگ و صوت که در آن بکار رفته جالب توجه‌است:

« ای مصوت‌ها ، ای A سیاه ، E سفید ، I سرخ ، u سبز و o آبی

روزی توانم نام برد که از کجا بوجود آمده‌اید .

A همان کرست سیاهی است که رویش حشرات

پر سرو صدا هستند بدانجائی که بوی بیرحم آهسته

از آن گود سایه‌دار میدمد، E آن سفید گونه ابرها و سایه بانها

آن گلبرگ‌های پرپر شده ، سلطان سپید ، نیزه‌های برف سرد.

I آن ارغوانی که از آن خون میجهد و خنده‌برلب‌هائی‌دارد که

در خشم دوست داشتن است‌هم در وجد وهم درياس

U دورها ، اهتزازات بهشتی دریاهای سبز ،

همان صفا و آرامش چراگاههای حشم ، صلح اینان

همان خطهای محفوظ کیمیا برناحیه هوشیاران است ،

o شیپور بزرگ عجیب سخت و خشن

→

دو کلمه ساخته شده‌بطوریکه‌مصوت را « واکه » وصامت را «همخوان» نامیده‌اند. تعریف این دواصطلاح‌رادکترپرویزناتل خانلری در کتاب « تاریخ‌زبان فارسی » (ص ۵۰) چنین ذکر میکند :

« مصوت ، به صوتهائی اطلاق میشود که هنگام ادای آنها گذر گاه هوا پس‌ازگلوآزاد باشد ، در این حال‌حفره‌های‌بالای حلق برحسب‌شکل‌و وسعت خود زنگ صوت را تعبیر میدهند .

صامت ـ به صوتهائی می‌گویند که در ادای آنها گذرگاه هوابسته‌یاتنگ شود . در این وضع بر حسب آن که انقباض یا انسداد در کدام نقطه حاصل شود و وضع حفره دهان چه باشد . صوت زنگهای گوناگونی می‌پذیزد که‌موجب تشخیص آن از صوتهای دیگر است »

فرشته و جهان مسکوت ، ای امگا ، ای نور آبی دیدگان!»

طرحی که Rimbaud ساخته است غالباً به طرح René Ghil نزدیك است ، گواینکه در بسیاری جاها نیز از هم فاصله میگیرند :

قهوه‌ای ، و سرخ تیره	oû . ou . oui . iou . oui
سرخ	ô . o . io . oi
آلبالوئی رنگ	á . a . aï . ai
پرتقالی نزدیك بطلائی یا سبز	eû . eu . ieu . euï . eui
زرد طلائی و سبز	û . u . iu . uï . ui
سفیدی که به رنگ فیروزه‌ای‌بازمیماند	e . é . è,i . eï
و آبی که به رنگ فیروزه‌ای تیره میماند .	ie . ié . î . i . ï . ii

درست پس از آنکه Helmholtz نتایج تجربیات خود را در ارتباط طنین سازها و اصوات منتشر کرد ، Ghil جدول خود را کامل کرد او نه‌فقط صامتها و طنین سازها را ارائه‌داد ، بلکه فهرست کاملی از هیجانات و فرضیاتیکه بعنوان عوامل تطابق قطعی تلقی میشد بدست داد . Max Deutschbein در تحلیلی که به رماتیزم نگاشت « ترکیب احساسات گوناگون » را که یکی از ملاکهای اساسی یك اثر رماتیك هنری بشمار میآید ، اضافه کرد .

یکی از جدول مطابقت بین‌مصوتها ورنگها که با تعاریف فوق هم‌آهنگی‌کامل دارد بوسیله A W . Schlegel (۱۷۶۷–۱۸۰۵)تنظیم یافت

« A نمودار نور است، نورسرخ کمرنگ[۱] و دلالت برجوانی و دوستی و شادی میکند .

I نمودار آبی آسمانی‌است‌و نمادی‌برای عشق وصمیمیت‌بشمار

---

۱ - A das rote lichthelle

میرود ، O ارغوانی رنگ است .

U نمودار بنفش میباشد و OO با رنگ آبی‌دریائی زینت‌پذیرفته است . »

کمی بعددر این‌قرن‌یك رمانتیست‌دیگری‌باین مسئله توجه‌زیادی مبذول داشت که نامش Lafcadio Hearn بود و بهر حال هیچگونه رده‌بندی دراین مورد انجام‌نداد.حتی روشهائی‌رانیز دراین‌مبحث‌مورد انتقاد قرار داد .

چنانکه از نامه مورخه ۱۴ ژوئن ۱۸۹۳ او استنباط میشود ، او کتاب‌جدید الانتشار John Addington Sym را بنام « در کلید آبی رنگ » مورد تائید قرار نمیدهد ، اما از طرفی‌در همان نامه که‌به‌دوست دیرین خود Bdsil Hall Chamberlain نگاشته است او چنین میگوید :

« .... شما بلادرنگ‌ارزشهارا برای‌من‌مجسم کرده‌اید،هنگامیکه شما در باره آن صدای باس سنگین‌نوشنیدو رنگ سبز را بآن منتسب کردید، من‌توانستم آنرا مشاهده کنم ، حس کنم،استشمام کنم با ذایقه خود آنرامزه‌مزه کنم و برگهای آنرازیر دندان‌بجوم ، بگذاریدبگویم که آن تلخ مزه بود و ثقیل و دارای بوئی خفیف ...

من باز بفکر و اندیشه درباره رنگهای سپرانو، آلتو، کنترآلتو، تنور وباریتون فرو رفته بودم .... »[1] چند روز قبل از نگاشتن‌این‌نامه

---

۱ ـ اصطلاحات فوق مربوط به حدود اصوات انسان است و تقسیم بندی آن بدین ترتیب است که از کتاب نظری بموسیقی بخش اول‌تالیف‌روح‌الله‌خالقی (ص ۹۴) چاپ تهران ۱۳۱۶ نقل میکنم :

« اصوات انسان بر دو دسته تقسیم میشود صوت زنها و بچه‌ها)وصوت

←

او عقایدی جنجالی از خود ابراز داشت و چنین نگاشت :

« در شناختن زشتی واژه‌ها ، شما باید سیما شناسی زیبائی را بشناسید . . . . واژه‌ها برای من دارای رنگ هستند ، واژه‌ها هر کدام صورت و شکل دارند ، منش دارند ، آنها دارای قیافه هستند و دارای اندامهائی ، رفتارهائی ، اشاره‌هائی عجائب و غرائبی ، لطایفی ، آنها دارای رنگ‌هائی هستند آهنگهائی و شخصیت ذاتی .... »

برای حمله‌ای که نویسندگان یك مجله بر علیه آن عقاید ابراز داشته‌اند چنین میگوید :

« خوانندگان آنچه را که شما درباره واژه‌ها حس میکنید احساس نمیکند . آنها نمیتوانند آنچه را که شما در باره حروف تصور میکنید

→

مردها. مردها معمولا یك هنگام (اکتاو) بم تر از زنها میخوانند . صوت هر یك از این دو دسته را باقسام مختلف و متمایز از یکدیگر تقسیم میکنند .

باینطریق :

صوت مردها
- صوت زیر (تنور)
- صوت متوسط (باریتون)
- صوت بم (باس)

صوت زنها
- صوت زیر (سپرانوی اول)
- صوت متوسط (متزو سپرانو)
- صوت بم (کنتر آلتو)

سابقاً هر صوتی با کلید مخصوصی نوشته میشد ولی امروز اصوات بم (باریتون و باس) را با کلید فای خط چهارم و اصوات زیر (تنور ـ آلتو ـ سپرانو) را با کلید سل می‌نویسند . . »

بدانند، مثلا اینکه A قرمز آبی‌گون‌است یاحرف E آبی‌ساده آسمانی. آنها نمیتوانند بدانند که مثلا شما KH را دارای ریش و عمامه فرض میکنید یا آنکه X آغازی را یك‌یونانی سالخورده با صورتی پرچین و چروك تصور کرده‌اید .... »

مرك آناستازیا همسر تزار- طرح‌بقلم ایزنشتین

در اینجا Hearn پاسخش را با این عبارت میدهد :

« از آن نظر که مردم نمیتوانند رنگ واژه‌ها را ببینند یا رنگ و حرکات مرموزشبه مانند آن واژه‌ها را مشاهده کنند. از آن‌نظر که آنها نمیتوانندنجوای واژه‌هارا بشنوند، یا نتیجه حرکت دسته‌جمعی‌حروف را آن فلوتها و طبلهای رویائی که بطور دقیق بوسیله واژه‌ها بازسازی میشود .

از آن نظر که مردم نمیتوانند سربزیر افکندن واژه‌ها را حس کند ، ترشروئی‌و دردو هیجان و گریه‌و خشم وخوشی و آشوب‌واژه‌ها را نمیتوانند مشاهده کنند . از آن نظر که آنها نسبت به درخشندگی واژه‌ها حساسیت ندارند، همچنین نسبت به‌بوی عطر، خشه‌های‌ملفوظ، لطافت یا سختی ، خشکی یا رطوبت ، تبادل ارزشها در زروسیم‌ومس واژه‌ها آگاهی ندارند، آیاهیچ دلیلی میتواندباشدکه چرا ماسعی‌نکنیم آنها بشنوند ، ببینند و احساس کنند ؟ ... »

در جای دیگر او از گوناگونی واژه‌ها سخن میگوید :

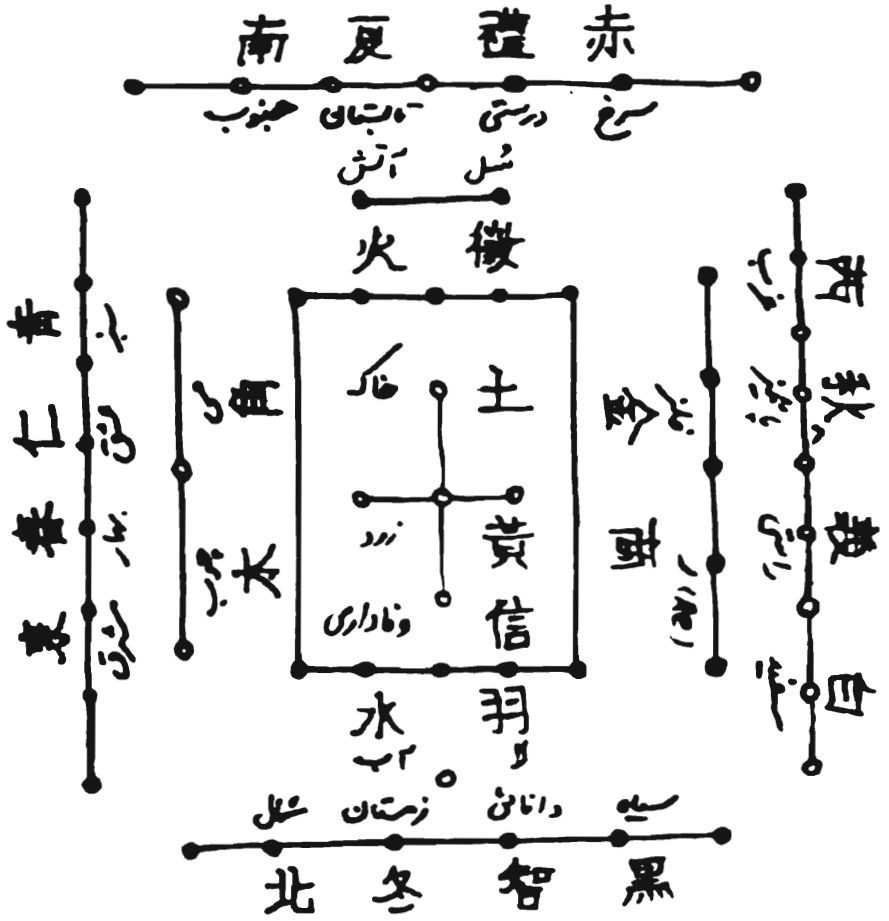
« مدتها قبل من گفته‌ام که واژه‌ها شبیه مارمولك هستند، آنها با خود نیروئی دارند که رنگ خود را میتوانند تغییر بخشند . »

این اظهار عقیده و آراستگی در Hearn نمیتواندتصادفی‌باشد. او توانایی یافتن تطابق سمعی و بصری رابهنگام دوران‌اقامت طولانی که درژاپن‌بود یافت[1] او با توصیفات‌خود مارا به‌شرق رهنمون‌میگردد، جائیکه بستگیهای‌سمعی‌و بصری نه‌فقط‌بخشی‌ازروش آموزش‌وپرورش چینی‌ها بشمار میآید بلکه بصورت‌رمز قانون در آمده است. این‌موارد ازاصول اساسی یانگ‌و ین (Yang - Yin) مشتق شده‌اند، لازم‌بتذکر

---

۱ ـ تحلیلی که ایزنشتین در جاذبه احساس در تاتر Kabuki نگاشته است در شماره ۳۴ Zhizn Iskustiva ۱۹ اوت ۱۹۲۸ در مسکو بچاپ رسیده است .

است که جهان بینی و فلسفه خاص چینی‌ها نیز بر مبنای همان استوار است.[۱] برحسب‌سنت‌سونگ (Sung)[۲] این‌قانون یعنی hot'u, بصورت نمودار زیر بجهان‌عرضه شد ،چیزی‌که از رودخانه‌ای که‌ازدهان اژدهای اسب گونه‌ای جاری بود .



۱ ـ یا نگ ویین بمانند یك دایره ترسیم شده است ، و این دو در داخل آن دایره محصور هستند یا نگ که روشنائی است ویین که تاریکی است هرکدام در درون خود جوهر دیگری را دارا میباشند . یا نگ ویین هر کدام بشکل دیگری شکل پذیرفته‌اند ، برای ابد در مقابل یکدیگرند و برای ابد با هم یکی هستند . مطلبی استثنائی و معتبر برای مطالعه یك فیلمساز .

۲ ـ سلسله حکمرانان چین (۱۲۸۰ ـ ۹۶۰ ب . م) که در زمان آنها هنرهای نقاشی ـ سرامیك سازی و ادبیات رواج گرفت .

حتی جالب‌تر از تطابق بین اصوات خاص و رنگها ، قیاس انعکاسی گرایشهای هنری دورانهای خاصی درساختمان موسیقی و نقاشی می‌باشد .

ازنوشته‌های جالب در این زمینه که برای اولین بار توسط Wölffin مطرح شد ما مبحثی را از René Guillerè که درباره «عصر جاز» نگاشته است بمیان میآوریم :

« سابقاً مضمون علم زیبائی شناسی بر اصل ترکیب عناصر استوار بود، در موسیقی روی خط نغمه‌ای مداوم که بوسیله سیم‌های هم‌آهنگ ساخته شده و در ادبیات روی ترکیب عناصر جمله از طریق حروف عطف و ارتباط مطالب و در هنر روی تداوم صورتهای شکل پذیر و ساختمان ترکیبات این صورتها ، این اصول استوار بود ، در حالیکه زیبایی شناسی نوین روی انفصال عناصر بنیاد نهاده شده ،عناصری که تضاد و تباین بین یکدیگر را ازدیاد میبخشند ، تکرار عناصر یکسان که باعث ازدیاد شدت تباین میشوند ...»

یکی از تفاسیر مبحث فوق آنستکه عامل «تکرار» ممکنست دو نقش را ایفا کند . یکی از نقشهای آن تسهیل آفرینش یك کل متشکل است. دومین نقش عامل تکرار همانست که در فوق Guillere اشاره کرد و باعث ازدیاد شدت تباین خواهد شد .

برای یافتن مثالهای از هردونقش مذکور احتیاجی به پژوهش بسیار نیست، بلکه میتوان نمونه مثال هر دورا در فیلمها یافت .

مثال اولین نقش مورد نظردر فیلم پوتمکین است در جاهائیکه واژه «برادران» پیدا میشود . اولین آن روی عرشه کشتی قبل از آنکه دریانوردان از آتش کردن خودداری کنند واقع گردید و دومین نه بمانند

زیرنویس بلکه بمانند یك سکانسی که قایقها بین کشتی و ساحل بطور مبهمی بچشم میخورند وبالاخره دوباره یك زیرنویس « برادران ! » و این زیرنویس هنگامی میآید که اسکادران نیروی دریائی بدون آنکه حمله‌ای به کشتی پوتمکین بکنند ، آنرا اجازه میدهند که آزادانه از میان آنها بگذرد. درفیلم الکساندر نوسکی نمونه‌ای ازنقش دوم«تکرار» که ازدیاد شدت باشد بچشم میخورد. و آن بدین‌صورت بود که بجای چهار بار تکرار کردن یك میزان [۱] موسیقی آنگونه که در نوت نوشته شده بود ، من این چهار بار را در سه ضرب کردم و در نتیجه دوازده بار میزان مذکوررا تکرار نمودم. و این تمهید هنگامی‌جامه‌عمل‌پوشید که سربازان ملی و دهقانان در فیلم‌نشان داده‌شدند ، و تاثیر آن بر بیننده غیرقابل انکار بود . Guillerè بحث خود را چنین ادامه میدهد :

« هر گاه در موسیقی جاز ما به عنصر موسیقائی و شیوه تصنیف آن بنگریم، نمونه‌نوعی اینگونه زیبائی‌شناسی نوین رامیتوانیم بیابیم. بخشهای اصلی آن موسیقی یعنی تازشها و سلطه‌اقتدار وزن ،بآهستگی و ملایمت خطوط منحنی را باطل ومحو میسازد ، یعنی آن حلقه‌مانندها را . عباراتی که بشکل حلقه یك طره تابدار گیسو که صفت مشخصه Massenet است و دارای نقش و نگارهای منحنی‌وار میباشد ، وزن بوسیله زاویه‌ای با حاشیه‌های برآمده و نیمرخ واضح وتیزگون‌تکوین

---

۱ ـ ۰ برای نوشتن وزن‌های مختلف . یك قطعه موسیقی را به قسمت‌های مساوی تقسیم میکنند و هریك از این قسمتها راباصطلاح موسیقی میزان‌گویند حد فاصل میزانهای موسیقی خطی ست که بر حسابش عمود میشود و میزانها را از هم جدا میکند . حال اگربخواهیم‌وزن پای سربازان رادرموقع مارش بنویسیم هر میزان دارای دو ضرب خواهد بود . . . اینك گوئیم که‌میزانهاباید همیشه از حیث امتداد با هم مساوی باشند ، از کتاب نظری بموسیقی نگارش روح‌الله خالقی تهران ۱۳۱۶ .

یافته. آن دارای ساختمانی استوارو محکم است، که بسوی شکل‌پذیری معطوف میگردد. موسیقی جازدر طلب حجم‌صدا و حجم‌عبارت است، درحالیکه موسیقی کلاسیك برمبنای سطح‌ها استوار است (نه برحجم‌ها) برمبنای آن سطح‌هائیکه بصورت لایه‌هائی ترتیب یافته است، سطح‌هائی که برای متوقف ساختن یکدیگر برپا میشوند، سطح‌های افقی وعمودی که‌یك معماری باابعادی اصیل و مکانهائی با تراسهائی، ردیف‌ستونهائی، پله‌کانهائی باپله‌های خاطره‌انگیز میآفرینند و همه‌اینهادرقعریك پرسپکتیو ژرف وجود دارند. در موسیقی جاز تمام عناصر در معرض دید واقع شده و آشکار میشود. این قانون بزرگی است که در نقاشی، طراحی صحنه، فیلم و شعر نوین یافت میشود. پرسپکتیوهای اختیاری باوضوح و دقت تثبیت شده‌اش و نقطه محو و مبهم متدرجش کنار نهاده شده است.

در هنرو ادبیات آفرینش از طریق جنبه‌ها و پرسپکتیوهای متعددی که بطور همزمان بکار گرفته میشود، انجام میگردد. نظام روز دارای ترکیب پیچیده‌ای است که نقطه نظرهای مختلف‌یك شیئی را از پائین و بالا تأمین میسازد. جنبه‌ها و پرسپکتیوهای قدیم که باقی‌مانده است ادراك هندسی اشیاء را آنگونه که فقط بوسیله دیده‌ای آرمان‌نگرمشاهده شود عرضه میکرد. جنبه نگرش ما و پرسپکتیو ما اشیاء را آنچنانیکه بوسیله دوچشم خود مینگریم بما نشان میدهد یعنی بطور مبهم‌وتقریبی، ما دیگرجهان قابل رؤیت‌رابا زاویه تیزهمگراشده روی افق‌بنا نمیکنیم. ما این زاویه‌رابازمیکنیم، کشش‌مظاهردرمقابل‌ما، روی مابطرف‌ما . . . . ما در این جهان‌شرکت‌میجوئیم‌ودخالت‌میکنیم، از این‌نظر است که‌ماباز بکار بردن‌نماهای نزدیك در فیلم ابائی‌نداریم. ابائی‌نداریم که مردی را

همانگونه که گاهگاهی بنظرمان‌میرسد، خارج از ابعاد اندازه‌های طبیعی مثلا بفاصله ۵۰ سانتی‌متری خودمان ، نمایش دهیم و ترسیم سازیم .

ما از بکار بردن استعاره که‌از سطرهای یك شعر می‌جهدیاامکان دادن به صدای ترمبون که از بین سازهای ارکستر بتشدید شنیده شود بیمی نداریم . در جنبه‌ها و پرسپکتیو قدیمی باسطح‌ها بیشترمانندپشت صحنه‌های جانبی صحنه تاتر، در صحنه آرائی رفتار میشود. پرسپکتیو باهم جمع شده و در اعماقی که منظره کلی روی یك ردیف ستون یا رشته‌ای پله بسته میشود ، معطوف میگردد . بهمین ترتیب در موسیقی پشت صحنه‌های‌جانبی صحنه‌تاتر بوسیله دوباس‌و ویلن‌سل‌هاو ویولن‌ها نیز سطح‌هائی‌شکل می‌پذیرد مانند پله‌هائی‌ازیك مکان‌بزرگ بادیدگانی که به غروب پیروز مندانه سازهای برنجی مینگرد . در ادبیات همین ساختمان بطورجنبی مورد استفاده قرارمیگیرد، روی برجستگی زیبائی یك درخت بدیگری جولان دارد ، هر شخصیتی از رنگهای گیسوانش مشخص میگردد . . . .

ولی در جنبه‌ها و پرسپکتیوهای نوین ، پله‌هائی وجودندارد و نه گردشگاهی . یك شخص به محیط پیرامون خود وارد میشودوپیرامون او از طرف آن شخص دیده میشود ، هر دو در یکدیگر نقشی دارند . بعبارت دیگر در پرسپکتیوهای جدید ما ، پرسپکتیوی وجود ندارد . حجم‌ها دیگردر پرسپکتیوهاوجود نداردبلکه شدتهای مختلف‌ورنگهای گوناگون اشباع شده است که حجم را می‌آفریند . حجم موسیقائی با ظهور مظاهرصوتی دیگرازطریق سطح‌های بدرونخزیده ایجادنمیشود. حجم موسیقائی اکنون بوسیله حجم صدا آفریده شده است . دیگرآن کانواهای نقاشی بزرگ که با صدا بروش پرده‌های پشت صحنه تاتر

نقاشی شده باشد وجود ندارد . موسیقی جاز حجم است. موسیقی‌جاز اصوات را بااصوات دیگری که از آنها پشتیبانی کنند مانندپیکره‌هائی جلوی یك زمینه ، بکار نمیبرد . هرچیزی بکار گرفته شده است .

هرسازی بتنهائی تك‌نوازی میکند در حالیکه در کل نیزشریك و سهیم میباشد . ارکستر حتی بخشهای حالت انگیز خود را از دست داده است . برای مثال تمام ویلن‌ها برای آنکه صدای بلندتر و غنی‌تری ایجاد کنند همان تم را روی نوتهای هارمنیك مینوازند .

در موسیقی جازهرکسی برای‌خودیك مجموعه کلی دارد . همین قانون نیز درهنر صادق است ، زمینه بخودی خود یك حجم‌است ....

مطلب فوق از نظر تصویری که از ساختمانهای معادل‌درهنرهای موسیقائی وترسیمی بخصوص معماری ایجاد میسازد جالب‌توجه‌است. بخصوص از نظر معماری ، گواینکه مسئله‌ایکه اینجا بمیان آمده است بطور کلی مربوط است به‌مفاهیم فضائی و بعددار بهرحال مافقط‌اشاره به گروهی میکنیم که نقاشان کوبیست هستند که خودرا براین‌مسئله‌که چه‌چیزی در این نقاشیها جایگزین شده‌است که‌در جازنیز شنیده میشود متقاعد ساخته‌اند .

این ارتباط درست همانگونه در معماری منظره بوضوح موجود است و معماری کلاسیك همان نسبت‌را به آهنگسازی‌موسیقی کلاسیك داده است‌که منظره شهرهای جدیدبه موسیقی جازاین نسبت‌رابخشیده. در حقیقت میدانهای رم و خانه‌های ییلاقی باغهای ورسای و تراس‌های آن ، بعنوان یك نوع نمونه‌ای برای موسیقی کلاسیك بشمار میآیدَ . منظره جدید شهرهای بزرگ بخصوص در شهرهای بزرگ بهنگام شب بوضوح معادل‌شکل پذیرو تجسمی موسیقی‌جاز بشمارمیآید.بخصوص

آن صفت مشخصه‌ایکه بوسیله Guillere ذکرشده ، یعنی‌مسئله فقدان پرسپکتیو قابل توجه و جالب میباشد .

تمام مفهوم پرسپکتیو وعمق واقعی‌بوسیله دریای شبانه‌چراغهای تبلیغاتی شسته و منهدم شده است . صحنه‌های دور و نزدیك ، کوچك (در رونما و جلو)و بزرگ (در زمینه) ، برخاستن وناپدیدشدن‌بصورت حلقه در آمدن ، از تراکم در آمدن انفجار مانند و ناپدید شدن ، همه این نورها که‌شبانه‌برای تبلیغ کالاهای‌تجارتی روی ساختمانهای‌شهرهای بزرگ بچشم میخوردگرایشی‌به منسوخ کردن حس فضای واقعی‌دارند. که بالاخره روی یك سطح واحد متشکل از نقطه‌های نورانی رنگین و نورهای‌نئون که روی‌یك‌صفحه‌سیاه آسمان حرکت میکند ذوب‌میشوند . از همین نظر است که مردم ستاره‌ها را مانند میخ های درخشانی که بآسمان کوبیده‌اند ، مجسم میکنند .

چراغهای جلو در اتومبیلها و راه‌آهن‌های‌سریع‌السیرو انعکاس نورها روی پیاده روهای خیس و باران زده و گودالهای‌آب،همه‌باعث اختلال در جهت‌یابی ما میشود که مثلا کدام جهت بالا است و کدام پائین. این‌وضع منظره سراب مانندی در بالاو پائین حدوددید ماتشکیل میدهد ، که‌بین این دوجهان نورهای چراغهای الکتریکی بچشم میرسد ما دیگر آن نورها را روی یك سطح واحد مشاهده نمی‌کنیم بلکه آنها را بمانند صحنه‌های جانبی تاتر مشاهده میکنیم که در هوادر حال تعلیق هستند و در آن نورهای وسایط نقلیه در جریان میباشد . این موضوع یادآور آسمان پر ستاره دیگری میشود که در بالا و پائین واقع است همانگونه که چهره‌های داستان « انتقام وحشتناك » اثر گوگول تصور

میکردند که جهان در رودخانه نیپر(Dnieper) [۱] بین آسمان واقعی پر ستاره بالای آنها وانعکاس آن در آب واقع است. مسائل تجسمی سابق ـ الذکر مناظری است که ناظری در خیابانهای نیویورك در ساعات اول شب ملاحظه میکند .

مبحثی که Guillere بمیان آورده است توجه را نه فقط به مطابقت بین هنرهای موسیقائی و تجسمی شکل پذیر معطوف میسازد بلکه خاطر نشان میسازد که ترکیب این هنرها منتهی بیك تصویر ذهنی میگردد . آیا این تصویری که ذکر شد. با آن فقدان پرسپکتیو که منعکس کننده عدم پرسپکتیو تاریخی در بخش بزرگی از جهان امروز ما میباشد برای ما آشنا نمی‌نماید آیا آن تصویر را نمی‌توانیم در تصویر ذهنی یك ارکستر که هر کدام از نوازندگانش برای خود استقلال و تمامیت دارند ولی از نظر وزن باسایر نوازندگان ارکستر بستگی میابند ، بیابیم .

لازم بتذکر است که مباحث Guillere قبلا در دوره تاریخ هنر آمده بوده است . هرزمانیکه این مباحث تکرار میشود ، گرایش الهام به یك تمامیت واحد یا وحدانیت بیشتر ، زیادتر مشهود است . تنها در هنگام زوال هنرها است که این حرکت مایل بمرکز تبدیل بحرکت خارج از مرکز میشود وبعبارت دیگر حرکت مرکز گرا مبدل به خارج از مرکز گرا میشودو در اینصورت است که تمام تمایلات متحدالشکل را باطراف پراکنده میسازد، همان تمایلاتی که بامبداء موکد فردگرائی منافات دارد چنانکه Nietzsche گوید :

---

۱ ـ رودخانه‌ای است در اتحاد جماهیر شوروی که سومین رودخانه طولانی اروپا بشمار میآید ، این رودخانه از نزدیك اسمولنسك شروع شده وبدریای سیاه میریزد .

« . . . آیا صفت مشخصه ادبیات زوال پذیر چه میتواند باشد ؟ صفت مشخصه آنستکه حیات دیگردر تمامیت آن وجودنمییابد. واژه‌ها خارج گرائی یافته و از جمله بیرون میجهند . جمله با امتدادیافتن بیش از حد معنی صفحه را مبهم و تیره میسازد ، صفحه میخواهد حیات رابه بهای یك کل و یك تمامیت حاصل کند، در حالیکه دیگر کل وتمامیتی وجود ندارد . . . .

یك تمامیت باز ایستاده،مرکب وتلخیص شده ، تصنعی‌وبالاخره یك اثر غیر طبیعی . »

آن عامل اصلی و بنیادی بطور صریح‌در همین مطلب‌نهفته‌است نه‌جای دیگر، آیانقوش نیمه‌برجسته مصریها، باوجوداینکه ازپرسپکتیو خطی اطلاعی نداشتند نمیتواندآثار معتبری بشمار آید؟ آیا Dürer [۱] ، Leonardo در مواقعی که‌منظور نظر آنها بوده‌پرسپکتیوهای‌متعدد و نقطه‌های محوشونده را بکار نبسته‌اند . Jan Van Eyck درنقاشی خود از Giovanni Arnolfini و همسرش‌سه‌نقطه‌محو شونده کامل بکار برده است ، ممکنست در این مورداو ناخودآگاهانه این‌روش را بکار برده است‌ولی بهرحال ملاحظه میشود که‌این نقاشی‌چه‌شدت‌عمق شگفت‌انگیزی ببار میآورد .

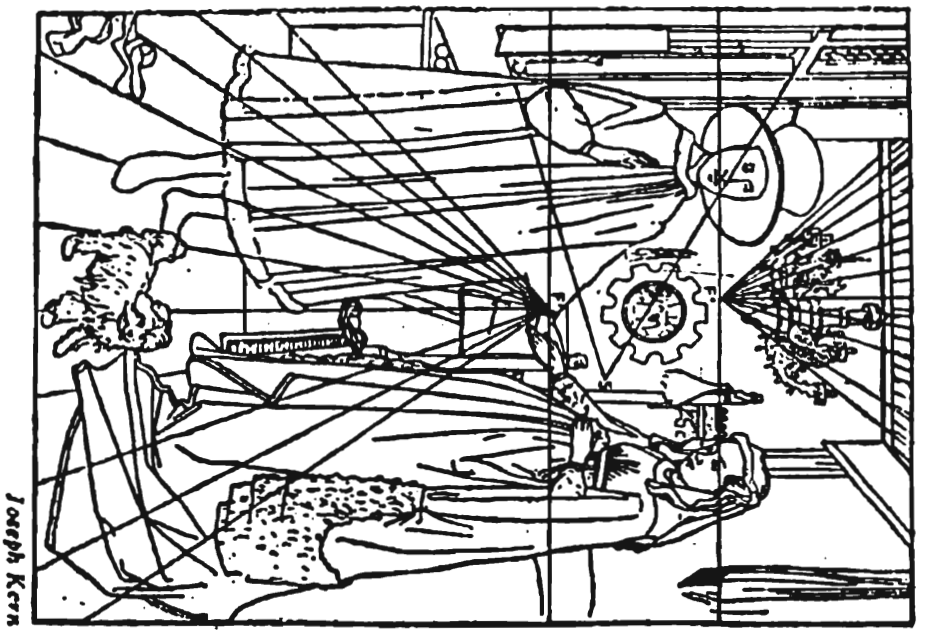
تصویر سمت چپ نقاشی Giovanni Arnolfini وزن اواثر Jan Van Eych است که سه نقطه محو شونده (S . F ' F") در آن نشان داده شده است .

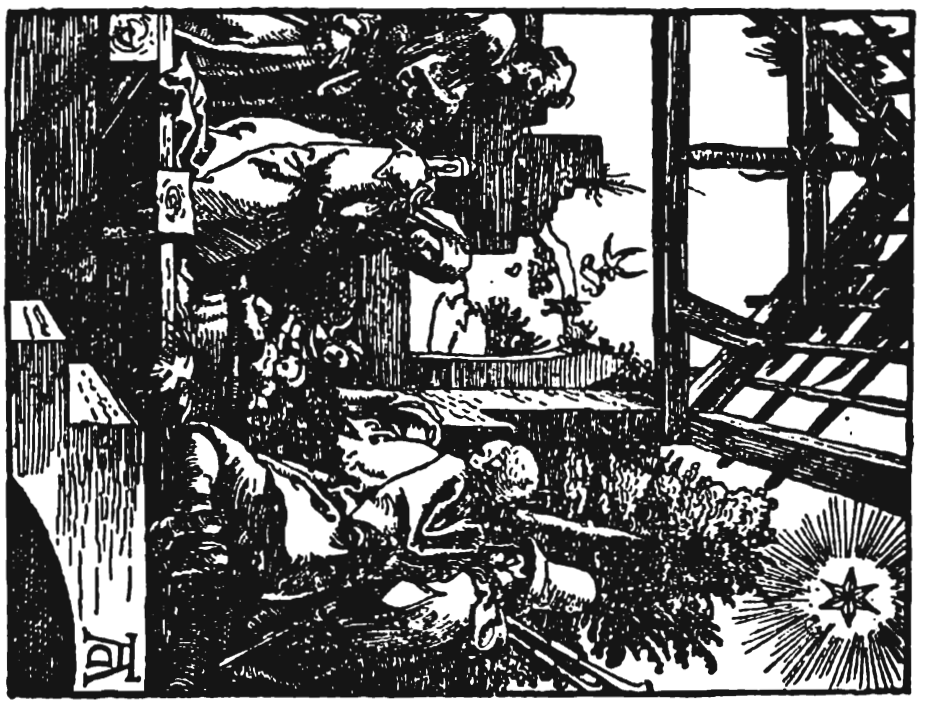
تصویر سمت راست یك اثر کنده کاری شده بنام DieKleine

---

۱ ـ دورر (۱۵۲۸ـ۱۴۷۱)نقاش‌معروف‌آلمانی‌است که‌کارهای کنده کاری نیز دارد ، ضمناً نقاشی « سیاه‌قلم»نیز از ابداعات او بشمار میآید .

Passion اثر Albrecht DÜrer میباشد . این تصویربکار بردن استادانه دوخط افقی H را بخاطر تقویت بخشیدن محتوا و مضمون دراماتیکی و نمایشی نشان میدهد .





آیا این تمهید نقاشان منظره‌کش چینی که از هدایت چشم بیك عمق واحد پرهیز میکردند معقول بنظر نمیرسد؟ در حالیکه در عوض سعی میکردندنقطه‌نظری‌راازیك دورنمای‌محض‌بیرون بکشندآنچنانیکه کوهها و آبشارهاگوئی که‌بطرف‌ما در حرکت‌هستند. آیادر آثارژاپنی پیش منظره‌هائی بسیار نزدیك با سیماهای درشت‌نما غیر متناسب بچشم نمیخورد؟

ممکنست کسی‌متعرض شود که ما نباید به عریان کردن‌تمایلات اعصار پیشین بیك پارچگی وقعی بگذاریم، بلکه باید بسهولت‌یك‌ملاك منحصرو مکمل برای قیاس‌خودمان عرضه کنیم. آیا میتوانیم درگذشته اینچنین درجه‌ای از نقطه نظرهای زیرین و زبرین همزمان از سطوح آمیخته افقی، آنچنانیکه در مثالهای «ترکیبی پیچیده» فوق یافتیم، بیابیم؟

صحنه آرائی‌های جدید «همزمان» دارای برداشتهائی ازپیشینیان است. نمونه‌ای از آن آنهائیست که بوسیله Yakulov در «سنت کوبیست» مطرح شد و آن طرح‌ها مقطع قرارگاههای مختلف بازی‌را نشان میداد، برش اندرونی‌هاازطریق بیرونی‌ها بمیان آمده بود. پیش نمونه‌های کاملی برای اینقبیل موارد در فن نمایش سده‌های شانزدهم و هفدهم یافت‌میشوددرجاهائیکه‌ما طرحهائی از یك محل استقرارمی‌بینیم که ارائه دهنده یك بیابان یك کاخ یك غار عزلت، یك اطاق بار عام سلطان، یك اطاق آرایش و لباس ملکه، یك گور با سطوح مختلف و همه اینها خرج یك صحنه را برمیدارد!.

اینچنین استادی و ابداع برخی از آثار پیکاسو را که هم در دوره کوبیست و هم در دوره‌های متأخرتر کشیده است، بیاد میآورد،

آنچنان آثاری که در آن سیمای یك پیکر از نقطه نظرهای متعدد و در مراحل مختلف یك کار عرضه شده است . در نقش و نگار یك بشقاب مسی قرن هفدهم اسپانیائی که جان john مقدس را روی صلیب نشان میدهد ، او را در لحظه مصلوب شدن آشکار ساخته است . در همان بشقاب‌منظره دیگری در «پرسپکتیو» همین مصلوب شدن‌نقش‌بسته‌است و آن منظره‌ای است که در آن حال از نقطه نظر جان مقدس دیده میشده است .

هرگاه این مثالها خیلی اختصاصی جلوه کند ، نظر شما را به اثری از Elgreco معطوف میسازیم او لحظه‌ای را از نقطه نظر پر ـ هیجان هنرمندی تجسم بخشیده است که روی یك تابلوی نقاشی بجلو و عقب جهش کرده و روی جزئیات یك شهر تثبیت شده بطوریکه‌این نقطه نظر نه فقط از نقاط گوناگون خارج از شهر دور میزند بلکه‌حتی از خیابانها ، میدانها و کوچه‌ها برداشت کرده است ! او آنچنان با وقوف کامل به صلاحیت‌خود در انجام اینگونه ابداع آگاه بوده که توصیفی از کار خود روی نقشه‌ایکه برای این منظور تعبیه کرده بود بجای نهاده است . احتمالا او اینکار را برای رفع سوء تفاهم مردمی انجام داده است که با شناخت کامل از شهر تولدو Toledo ممکن‌بود اثر او را صورتی از بوالهوسی« چپ‌گرائی» تلقی نمد . نقاشی‌تولدو بین سالهای ۱۶۰۴ و ۱۶۱۴ خاتمه یافت و اکنون در موزه Greco در تولدو موجود است . آن نقاشی شامل یك منظره عمومی از تولدو است که تقریبا ازیك فاصله‌یك‌کیلومتری شرقی بچشم میآید . درطرف راست مردجوانی نقشه شهر رانشان میدهد . «گرکو» به پسرش توصیه کرده است که روی این نقشه این کلمات را بنویسید :

«لازم است که بیمارستان«دون‌ژوان تاورا» را بصورت یك مدل (روی ابر) قرار دهی . چون آن آنچنان واقع شده است که دروازه «ویساگرا» را پنهان میکند ، اماتوگنبد آنرا با مناره‌اش آنچنان پدیدار ساز که مشرف به شهر شود ؛ یکبار آنرا بمانند مدلی قرار بده و آنرا سپس از محل خود جابجا کن.من تصور کرده‌ام که سردر و نمای آن قبل از هر بخش دیگرش نمایش داده شود ، اینکه چگونه بقیه آن با شهر جور درآید روی نقشه ملاحظه خواهد شد ..» [۱]

آیا چه تفاوتی اینکارایجادساخته‌است ؟. نسبتهای‌واقعی‌دراینجا تغییر پذیرفته است ؛ درحالیکه بخشی از شهر از یك جهت نمایش‌داده شده است . توصیفی از آن درست از جهت مقابل عرضه شده است . از این نظر است که من «ال‌گرکو» را در میان پیش کسوتان «پیوند فیلم» بشمار میآورم. در این‌مورد خاص‌او بعنوان یك پیشرو فیلم‌خبری تلقی میگردد . چون تدوین مجدد او در این مورد بیشتر « اطلاعی » هست تا در سایر منظره‌های‌تولدو (که در همان زمان نقاشی شده‌است) در این اثراخیر او پیوند تحول‌پذیر از واقعیت منظره کمتری بکار نبرده است ، در اینجااینکاربوسیله طوفانی مهیج که نقاشی را برای همیشه جاویدان کرده است انجام پذیرفته است .

«ال گرکو» ما را بموضوع اصلی خودمان باز میگرداند و این بدان علت است که نقاشی او دارای معادل دقیق موسیقائی در یك‌بخش موسیقی محلی چند جانبه اسپانیائی میباشد .

---

۱ ـ متن کامل آنچه روی نقاشی ذکر شده است چنین است :

• Ha Sido forcoso Poner el hospital de Donfoan en forma de modelo prorque no solo Venia a Cabrir la puerta de visagra mas subia .

«ال گرکو» بمسئله ما در مورد پیوند صوت و رنگ گام مینهد، چون بسیار بعید است که او اینگونه موسیقی را که آنچنان از نظر روح درنقاشی او به‌صفات «سرود عمیق» نزدیك است ، نشناخته باشد. این خویشاوندی روحی (طبیعتاًبدون مراجعه به صنعت سینما !)بوسیله Legendre و همچنین Hartmann در مقدمه یادنامه آثار «ال‌گرکو» ذکر شده است .

آنها بزعم‌اذعان‌جوزپه‌مارتینزبتاثیرپذیری«ال‌گرکو»ازموسیقی‌ـ دانانیکه بمنزل خود دعوت میکرد اشاره کردند . (مارتینز اینگونه رفتار را بعنوان تجمل پرستی زاید مورد انتقاد قرار داده است)تصور اینکه بستگی موسیقی با نقاشی در آثار هنرمندی که شخصاً بموسیقی عشق میورزد ، بطور طبیعی بمیان آمده است عجیب است . «لجندر»و «هارتمن»بوضوح چنین‌مینویسند :

«.... ما بحقیقت چنین معتقدیم که «ال گرکو» به سرود عمیق «Cante fondo» عشق میورزید ، سعی ما بر اینست‌که با توصیف‌خود ثابت کنیم که کار او در نقاشی ارائه المثنای سرود عمیق در موسیقی بشمار میآید .»

در جشنواره موسیقی که‌در «گرانادا» بوسیله‌آهنگساز «فدریکو گارسیا لورکا» ترتیب داده شد ، در یك نشریه‌ایکه آن مناسبت‌بوسیلهٔ «فالا»(Falla) بچاپ رسید شرح مبسوطی در تحلیل « سرود عمیق » آمده است . خلاصه‌ای از این نشریه در کتاب«ترند»که در باره فالا نگاشته آمده است ، آنچنانیکه‌پس از اشاره‌ای به ترانه‌های بیزانتین، آهنگهای عربی ، و موسیقی کولیها که در «سرود عمیق» آمده است چنین مینگارد :

« ... فالا مقایسه‌هائی بین انواع خاص آهنگ و نغمه‌ها که در هندوستانو دیگرجاهای خاوریافت‌میشودانجام‌داده است. موقعیت‌های فواصل کوچکتر در گام موسیقی ثابت نیست .

ایجاد آنها بستگی به افتان و خیزان بودن صدا دارد که خود منوط به آن‌احساسی است که به کلمه موجوددر آواز داده‌میشود ....

بعلاوه هر کدام از نوتهای مستعد به تناوب و تغییر پذیری خود تقسیم میشود و هر کدام از تقسیم‌ها باز بقسمتهای دیگر منقسم میگردد . این نوتها خوددربرخی مواردخاص درتناوب نوتهای‌نهیب و قطعات‌عبارت تاثیر میبخشد ، لغزیدن و فرود در آواز یعنی فنی از هنرخوانندگی که بدون جهش بطور مداوم فاصله بین دونوت ، خواه‌نزدیك خواه‌دور از هم را با صدا طی میکند ، نیز ممکنست باین مسئله اضافه گردد. بطور خلاصه بایدتائید کنیم که‌در «آواز عمیق»بمانند نغمه‌های ابتدائی‌شرقی، گام موسیقی مستقیماً از گام صوتی آوازی نتیجه شده است.

درگام موسیقی تعدیل شده، ما فقط مجاز هستیم که نقش‌ووظیفه یك نوت را تغییر بخشیم . در حالیکه در آنچه باصطلاح « تغییر مایه بوسیله هم آهنگها » (مدگردیهای موسیقی شرقی) خوانده میشود، آن تن (پرده) برحسب به الزام طبیعی نقشهای خود تغییر میپذیرد .....

دیگر از ویژگیهای « سرود عمیق » بکار گرفتن یك‌دانگ است که بندرت از حدود ششم تجاوز میکند البته باید توجه داشت که ششم منحصراً از ۹ نیم پرده ، آنچنانیکه در گام تعدیل شده ما غربیها وجود دارد ، ساخته نشده است. بوسیله بکار گرفتن دسته هم آهنگها (اجزاء نیم پرده) ، ازدیاد قابل ملاحظه‌ای در تعداد پرده‌هائی که خواننده بتواند ایجاد کند حاصل میشود .

سوم آنکه « آواز عمیق » دارای نمونه‌هائی از تکرار یك نوت تا سرحد وسواس میباشد که آن‌نوت‌غالباً بوسیله یك‌نوت زینت‌زودگذر زیرین یا زبرین همراهی میشود ....

بهمچنین نغمه‌های جیپسی‌ها از نظر صورتهای زینتی بسیار غنی است همانگونه که درموسیقی بدوی شرقی نیزنوتهای زینت بسیاردیده میشود. اینگونه‌نوتهای گذروزینت غالباًدر لحظه‌های معینی که‌گسترش غنائی‌یا نهیب‌های‌گذراایجاب‌میکند بسته‌به موقعیتهای‌القائی‌متن‌موسیقی بکار میآیند. آنها را بیشتر میتوان بمانند اشتقاقات‌گسترش یافته‌گفتاری تلقی کرد تا عوامل زینتی ، گواینکه در گام تعدیل یافته غربیها مورد اخیرالذکر بصورت فواصل منظم هندسی در آمده است . »

« لجبندر » و همچنین «هارتمن» درمقایسه خودبین «آوازعمیق» و « الگرکو » هیچ‌گونه شکی برای خواننده باقی نمی‌گذارند .

« ..... بآن هنگام که‌ما آن تقسیمات‌باریك فواصل رادر رنگ، در نظر داشته باشیم ، جائیکه تغییر مقام اصول در بینهایت ادامه میابد، این نقطه‌نظرهای سخت، این اشاره‌های‌منفجر شونده ، این‌پیچ‌وتابهای شدید که اذهان میانرو و رنگ آمیزی نشده را تکانه میبخشد ، ازاینها ما آن « سرود عمیق » نقاشی را میشنویم ، بیانی از اسپانیا و شرق واز باختر .... »

بقیه « گرکو» شناسان مانند «ماریس‌بارس» «کرر»و «ویلومسن» و دیگران ، بدون اشاره بموسیقی ، هیچگاه با عباراتی اینچنین دقیق تاثیر نقاشی‌های « گرکو » را بمیان نیاورده‌اند .

چقدر خوشبخت هستند آن کسانیکه با دیدگان خود این تفاسیر

سرگئی ایزنشیتن درکلاس کارگردانان جوان در مدرسه سینمائی در سال ۱۹۴۱ تدریس میکند

را تائید میکنند و نقاشیها را بچشم مشاهده مینمایند [۱]

گواه ترتیب نایافته ولی کنجکاوانه‌ای براین مسئله شرحی‌است که Yastrebtzev درخاطرات‌خودازریمسکی کورساکف‌در ۸ آوریل ۱۸۹۳ نگاشته است :

« بهنگام عصر گفتگوی مابه‌مسئله مقام‌های موسیقی معطوف‌شد، و ریمسکی گفت که چگونه هم آهنگهائی در دیزها [۲] روی‌اویك تاثیر شخصی‌از رنگها ایجاد میکند در حالیکه‌هم‌آهنگیهای‌بمل‌ها [۳] حالتهائی از مدارج صعودی یا نزولی حرارت وگرما را باو القاءمیکند . دو دیز کوچك که بعد از « ر » بمل بزرگ در صحنه « مصر » (ملادا) آمده است باعث احساس گرما میشود درست همانگونه که‌رنگ‌سرخ باعث انگیخته شدن احساس حرارت میشود در حالیکه رنگ‌آبی‌و ارغوانی باعث تلقین سرما و تاریکی میگردند . اوگفت ، از این نظر است که مقام عجیب « می » کوچك درپرلود Das Rheingold واگنرهمواره تاثیر عجیبی روی‌من‌بجای مینهد . من این‌پرلودرا به کلید « می »بزرگ منتقل کرده‌ام. در این‌مورد ما سمفونی‌رنگین« جمس مك نیل ویسلر » را بخاطر میآوریم که‌این عناوین رابماارائه‌میدهد : هم‌آهنگی دررنگ سبزو آبی‌ـنکتورن‌دررنگ‌آبی‌ونقره‌ای.نکتورن‌دررنگ آبی‌وطلائی، و بالاخره سمفونیهای او در رنگ‌سفید .

---

۱ ـ مجموعه‌های هنری عمومی آمریکا اکنون شامل گنجینه‌ای آثار « الـ گرکو » میباشد ، مهمترین نقاشیهای او درنیویورك ـشیکاگو ـ بستن‌ـواشنگتن و فیلادلفیا موجود میباشد .

۲ ـ نیم پرده زیرتر در موسیقی .

۳ ـ نیم پرده بم تر در موسیقی .

همنشینی صوت و رنگ حتی آنهائیکه مانند « بوکلین » چندان باین مسئله گرایشی نداشتند بخود مشغول کرده‌است چنانکه گوید :

« برطبق گزارش « فلورکه » برای آنکه اوراز رنگها راسنجیده است همه رنگها سخنی میگویند ، و در نتیجه آنچه که او درك میکند خواه درونی وخواه بیرونی، قابل تفسیر و ترجمه به رنگ خواهدبود. من تصور میکنم که برای او مثلا یك‌صدای شیپور، دارای رنگ «قرمز دارچینی » خواهد بود »

با توجه به عمومیت این پدیده ادعای « نوالیس » کاملا معتبر است:

« آثار تجسمی شکل پذیر هنررا هیچگاه نباید بدون موسیقی‌در نظر آورد ، ازطرفی آثار موسیقی باید فقط در سالن‌های زیبا تزئین یافته ، شنیده شوند . »

برای‌درنظر گرفتن‌الفبای قطعی رنگها، متاسفانه باید با «فرانسوا کوپه» آن آدم بی‌فرهنگ و بی‌ذوقی که‌مطالب زیررا بیان‌داشته‌موافق باشیم که میگوید :

« رمبو آن سهل انگار پیروزمند

در یك شعری که مورد پسند من نیست

میخواهد که حروف O E.I.

تشکیل یك پرچم رنگین بدهد .

و بی‌جهت ، معترض به مغالطه میپردازد .... »

مسئله نیل به چنین تطابق قطعی هنوز بسیاری از اذهان و حتی تهیه‌کنندگان فیلمهای آمریکائی را ناراحت کرده است . فقط چندسال گذشته بود که‌من در یك‌مجله آمریکائی برای‌تطابق رنگ‌وطنین‌صدای

پیکولو [۱] با رنگ زرد مبحثی پیش کشیدم. اما بگذارید این رنگ‌زرد که بدون دلیل بوسیله پیکولو ایجاد شده‌است ، بمانند یك پل ارتباطی برای مسایل بکاربرود، نه‌بمانند انتزاعات غیرعینی بلکه مانند آنگونه مسائلی که‌هنرمند درآفرینش یك‌اثر هنری‌رنگی باآن مواجه‌است.

یك صحنه از فیلم اعتصاب (۱۹۲۴)

۱- نوعی فلوت بسیار کوچك در ارکستر سمفونیك .

رنگ درعین بی رنگی

عامل صدا در فیلم بعنوان یك هوس یا چیز نوظهور یا از نظر بوالهوسی ریشه ندوانید. هرگاه‌بطور دقیقتری مطلب را مورد بررسی قرار دهیم، عامل صدا در فیلم صامت ریشه نگرفت بلکه در حقیقت از آن بوجود آمد، در واقع عامل صدا از یك میل مفرط متظاهر درفیلم صامت جهیدن گرفت، بوجود آمد که در ورای محدوده‌های بیان و تجسم بتنهائی سیر کند. این میل مفرط که عوامل بالقوه آنرا تحقق بخشید، ازآغاز شروع بکار فیلمهای‌صامت مشهود بود. از همان‌آغاز کار در فیلم صامت کوششهائی روا داشته شدکه فیلم با استفاده ازتمام وسائل ممکنه نه فقط تجسم را منتقل کند بلکه تصور صوتی را نیز برساند.

برای حصول باین منظور کوششهائی انجام‌گرفت که قدمت‌آن به فیلم «اعتصاب»[1] میرسد. صحنه مورد نظرکه کوتاه است، شهرتی یافت و آن چنین بود که صحنه نمایشگر اعتصاب کنندگان بود که

---

۱ ـ اعتصاب اولین فیلم ایزنشتین است که در سال ۱۹۲۴ نمایش داده شد.

راجع به نقشه خود بحث می‌کنند و به بهانه گردش دسته‌جمعی دورهم جمع شدند و آکاردئون مینواختند .

این صحنه نمونه‌ای تلقی میشود که در آن ما سعی کردیم‌پندار «صوت» را با وسایل کاملا بصری برسانیم. نقشی راکه بایدنوارصوتی حاشیه فیلم در آینده (نسبت بآن سال ۱۹۲۴) ایفا کند ما در آنزمان برای ایجاد تصور صوتی متوسل به عناصر بصری گشتیم ، ما اینکار را بوسیله مرئی ساختن دوتصویر بروی هم انجام‌دادیم ، در ابتدا استخر بمانند یك لکه سفیدی در پائین تپه بچشم میرسید که بتدریج در یك فاصله‌ای محو میشد ، در حالیکه استخر در زمینه پدیدار بود عده‌ای از شادی آفرینان‌بطرف‌بالاودر جهت‌دوربین فیلمبرداری درحرکت‌بودند. تصویر دوم که در آن منظره و چشم انداز بمنزله یك‌مرز موزون بشمار میآمد ، نمای نزدیکی از نوارهای نورانی بود ، برجستگی‌های روشن فانوس آکاردئون ، حرکات این فانوس که از زوایای مختلف‌نشان‌داده شد ، روی‌تصویراولی ظاهرشد و این‌دوتصویر رویهم یك‌منظره بصری نغمه‌ای متحرك بوجود آوردند که صحنه را همراهی میکرد. این‌تمهید را میتوان بعنوان پیش آهنگ و آکاردئون سینمائی برای فیلم صدادار در عهد صامت بشمار آورد. فیلم اکتبرپراز صحنه‌هائی بودکه‌بااستفاده از وسایل و ساختهای شکل‌پذیر بصری، عامل صوت را در آن آورده بودیم [۱] دست اندازی در قلمرو صوت‌در فیلم صامت اکتبر منحصربآن یك مورد نبود . در برخی جاها ما موفق شدیم صدای بلندی‌که بوسیله مسلسل‌ها ایجاد شد ، در حالیکه آن مسلسل‌ها بطرف شهر «اسمولنی» [۲] توجیه شده بودند ، برسانیم .

---

۱ ـ فیلم اکتبر بمناسبت دهمین سالگرد انقلاب اکتبر در سال ۱۹۲۷ وسیله ایزنشتین و الکساندرف ساخته شد .

۲ ـ شهری است در جنوب مسکو

تلقین‌صدا درابتدا بوسیله حرکت‌چرخهای بسیاربزرگ‌مسلسل‌ها روی زمین در راهرو با فیلم برداری‌از زاویه بسیار پائین دوربین انجام گرفت . درست همان هنگامی که مسلسل‌ها در راهرو غرش میکنند و غرش آنها بوسیله حرکت ناگهانی چرخهای سنگین آنها روی زمین منعکس میگردد ، صورت وحشت زده Menshevіks دیده میشود واو از دری که روی آن « اطاق خصوصی » نوشته شده است بخارج‌میپرد که خود این صورت وحشت زده و پرش تائید غرش مسلسل‌ها میباشد. موارد دیگربوسیله باز وبسته کردن پرده‌های دیافراگم یا مردمك‌عدسی دوربین بود که بهنگام تصویر برداری از سالن‌های کاخ انجام‌شدبااین تمهید که بوسیله باز کردن دیافراگم ناگهان فضای کاخ روشن‌و تاریك میشد توانستیم باز تاب وحشتناك شلیك مسلسل‌ها را در سپیده دم کاخ زمستانی نشان دهیم. گاه‌برای ایجاد یك تصور صوتی ، یك‌نمای‌سریع پی‌درپی‌از چهل‌چراغهای بلور که‌درنور برق‌میزند فیلمبرداری‌میکردیم، نشان دادن این نماها عکس‌العمل بلورهائی است که در اثر تکان‌صدای مسلسل‌ها بحرکت‌افتاده وبا برخورد بهم صدای جلنگ‌جلنگ می کنند.

همینگونه ما نماهائی از چنگ‌ها و سازهای بالا لایکا نشان دادیم و حریفان‌انقلاب اکتبردر دومین کنگره‌شوروی موردطعن قرارگرفتند. بنابر این ملاحظه میشود که میل به وجود صدا در فیلم‌های صامت از سالیان پیش ، قبل‌از اینکه مسئله صوت از نظر فنی تأمین شود ، وجود داشته است و در حقیقت سینمای صامت برای صوت آرزوها داشت ، برای تاثیر اصوات ، برای تصور صوتی و برای تداعی‌های صوتی ، میل به وجود عامل رنگ در فیلم‌نیز بهمین‌نسبت قوی‌میباشد.همانگونه که سینمای صامت برای صدا زاری میکرد ، بهمین ترتیب فیلم‌صدادار

نیز برای رنگ زاری سر داده بود ، بعداً توضیح خواهیم داد که چرا میل و طلب عامل رنگ نیز بویژه در فیلم صدا دار خود نمائی میکند ، من نیز لازم میدانم که مطالبی در این میان ذکر کنم و درباره‌اینکه‌چرا رنگ بخودی خود یك جنبه طبیعی سینما بشمار میرود مباحثی بمیان آورم .

بهترین کارهای‌فیلمبرداران‌مارا که مدت مدیری است‌انجام‌میدهند میتوان بطور بالقوه از نظر ذاتی رنگی تلقی کرد . این درست است که در فیلمهای آنهاگام نورانی رنگ‌به سفید ـ خاکستری وسیاه‌محدود است اما کمبود وسائل آنها برای بیان ، هیچگاه در فیلم‌های خوب آنها محسوس نیست گو اینکه فیلم‌های آنان هیچگاه بمانند فیلم‌های‌سه رنگی منظور نشده است . ترکیبات و ساخته‌های آنان آنچنان از نظر رنگ اشباع‌شده است که هنرمندان بزرگی مانند Tisse ، Moskvix و Kosmatov بنظر میرسد که بطور سنجیده و بعمد خود را به سفید ، خاکستری و سیاه مقید کرده‌اند، گو اینکه ممکن بود آنها تمام‌طیف‌کامل رنگ را مورد استفاده قرار دهند ولی ترجیع داده‌اند که هنرخود را با همان حدود سفید . خاکستری و سیاه ارائه دهند .

آری، درست همانگونه که چایکوفسکی‌دریك عبارت‌موسیقائی در « اورتور » Iolanthe فقط خود را مقید بیك رنگ کرده است ، یعنی تنها از سازهای بادی ارکستر استفاده نموده است ، همانطور که « پروکوفیف » در پرده دوم باله « رومئو و ژولیت » فقط از ماندولین استفاده بعمل آورده است ، در حالیکه میتوانست بجای این‌یك ساز از تمام سازهای‌ارکستر استفاده بعمل آورد معهذابه انتخاب همین یك سازبسنده کرده است .

زمینه‌های سیاه،خاکستری‌وسفیددر آن‌فیلم‌های بهترین‌فیلمبرداران ما ، هیچگاه بعنوان «بی رنگی » تلقی نمیشود ، بعبارت دیگر فیلم این

یك صحنه دیگر از فیلم اعتصاب (۱۹۲۴)

فیلم برداران را که فقط از سیاه و خاکستری و سفید استفاده کرده‌اند نمیتوان فیلم «بدون رنگ» نامید. در حالیکه بمجرد آنکه یك گام رنگین (یا گونه‌هائی از آن) مورد استفاده قرار گیرد آن گام نه فقط در یکپارچگی تجسمی و شکل‌پذیر رنگ فیلم غالب میآید بلکه در یکپارچگی موضوع کلی و حرکت فیلم بطور کلی حاکم میافتد . درفیلم رزم ناوپوتمکین، رنگ خاکستری یك رنگ مسلط و نافذ بود. آن روشنائی خفیف فولاد عرشه کشتی ، زمینه مطبوع خاکستری رنگ مه روی دریا ، و ترکیب این دو یعنی مخلوط روشنائی خفیف و زمینه مطبوع مورد دوم و تغییرات سطح دریا که در زمینه اصلی خاکستری فیلم برداری شد .

رنگ خاکستری در فیلم به حد اعلای خود رسید ، و تا سیاه پیش رفت ، یعنی آن کت‌های سیاه افسران و نماهای سیاه شبهای پر هیجان که زمینه‌های سیاه را در برداشت . از جانب دیگر نیز رنگ خاکستری تا حد سفید پیش رفت ، آن برزنت سفید در صحنه تیر باران ، بدریا رفتن کرجی‌ها که بطرف پوتمکین روان بودند ، کلاههای سفید ملاحان که در صحنه آخر از سرها برداشته شد . ترکیدن انفجار مانند برزنت در اثر فشارهای انقلاب ۱۹۰۵، که همه دارای زمینه‌های سفید بود .فیلم اکتبر در مایه‌های سیاه خفیف ساخته شد . در مایه آنگونه سیاهی که در زندگی واقعی در بناهای یاد بوداز باران خیس شده و جاده‌های تر باران زده مشاهده میشود یا آن سیاهی که در عکس‌ها و تصاویر روی اشیاء با زمینه طلا، مطلاو یا برنز دیده میشود دراین فیلم زمینه اصلی را تشکیل میداد . در فیلم کهنه و نو مایه مسلط رنگ سفید بود، آنمزرعه سفید ، شیر خوراکی ، گلها که همه سفید بودند ، در آنجاها که سفید تا بحد خاکستری پیش میتازد ، خودنمادی است برای تنگدستی در حالیکه از

طرفی رنگ سفید خود را به سیاهی گناه و پلیدی نیز میرساند .

سفیدی ، آن رنگ شادی وشعف، و نماد صورتهای جدید نظم‌و استواری، بیشتر و بیشتر خود نمائی میکند .

سفیدی در نقطه اوج‌فیلم تظاهر میکند یعنی‌در آن«سکانس»ماشین خامه زنی که هرکسی نیز برای اولین قطره سفید شیرانتظار میکشد، با اولین قطره شیر ، آن سپیدی شادی‌آور در مزرعه وجریان‌شیرورمه‌های حیوانات و دسته پرندگان رنگ مایه نماها شد .

سرخی پرچم‌در فیلم پوتمکین‌باصدای شیپورها رخنه‌گربودولی در اینجا اثر این رنگ از نظر مفهوم و معنای آن حادث شد نه از نظر خود رنگ . بنابراین هنگامیکه ما به مسئله رنگ در فیلم میپردازیم ما باید قبل از همه به معنائی که با رنگ مورد نظر متداعی‌هست‌بیندیشیم. در فیلم ما در گالونیا بازی مشابهی از رنگ و جود دارد گواینکه‌عامل رنگ کمتر از فیلم‌های «تیسه» مورد اهمیت است، معهذا آن‌بانمایاندن پوتین‌های چرب سیاه روغنی آغاز میشود و در داخل تاریکی شب با نوری رمبرانت مانند [۱] در درون محیط خاکستری رنگ زندان‌بجستجو میپردازد تا به سفیدی‌یخ که بوسیله توده‌های تیره‌رنگ مردم‌باچهره‌های نور زده شده میرسد .در فیلم الکساندر نوسکی تمام دقایق فیلم صامت در قلمرو تداعی‌های‌رنگی بکار رفته است، معهذاتیسه تا به‌حدودی‌فراتر از آنهم نایل آمد. در صحنه‌ای که جنگ روی‌یخ انجام میگیرد، گاهی اوقات درابتدا آسمان‌بنظرمن آبی‌میرسیدو علف‌ها به‌رنگ سبزخاکستری در میآمدند .

---

۱ - Rembrant ۱۶۰۶ - ۱۶۶۱ نقاش معروف هلندی‌که شهرت‌جهانی دارد .

بهمین ترتیب است که نمای تشییع جنازه Bozhenko در «شکوزر» بنظر طلائی میرسید که به رنگ نیلی آمیخته باشد ، همچنین آنسکانس آغازی درفیلم ایوان مخوف برنگ سبزمتمایل به آبی مینمود ـ با ظهور صدا در فیلم ، این عناصر «رنگی» در فیلم برداری قدیم که فیلم برداری نبوده است ، معنای جدیدی بخود گرفت ، چون بوسیله این عناصر عکاسی بود که تصویر و صوت با هم آهنگی کامل با هم تلفیق شدند. هرگاه همانگونه که من در مقاله خود تحت عنوان فیلم ناطق نوشته‌ام ، تصویر را بعنوان یك عامل قطعی ترکیب سمعی و بصری تلقی کنیم. و هرگاه حرکت ووزن و بافت آنچه که بفیلم در میآید ، باطنین و کیفیت عناصر مرکب سُمعی و بصری، مطابقت داشته باشد، دراینصورت مخلوط هم آهنگ آن تصویر باصوت احتمالا به بهترین وضعی ازطریق گونه‌های ظریف نورانی حاصل میشود که لاجرم از تغییر گونه‌های ظریف رنگین جدائی پذیر و قابل تفکیك نخواهد بود .

بطور دقیق میتوان اینطور تصور کرد که این یکپارچگی کامل آلی ، یعنی یکپارچگی تصویر و صوت فقط هنگامی میسر است که ما فیلم را «در رنگ» بسازیم، فقط در آنصورت است که قادرخواهیم بود معادل ظریف بصری را در منحنی ظریف نغمه‌ای جستجو کنیم، تنهادر آن صورت است که ارکستراسیون بصری تاسطح غنی ومتعالی ارکستر ـ اسیون موسیقائی ارتقاء میابد ، فقط در آنهنگام است که معادل بصری آثار Scriabin - Wagner - Diderot را که رؤیای چنین امری را داشتند میتوانیم حاصل کنیم. من عبارت «دررنگ» را آگاهانه بکاربردم و از کلمه « رنگی » احتراز کردم ، و بکار بردن عبارت « در رنگ » و احتراز از «رنگی» در مورد سابق الذکر از آن نظر بود که ازهرگونه

تداعی با آنچه که رنگین است یا رنگ آمیزی و نقاشی شده است پرهیز کرده باشم . در حقیقت نباید موارد قاطع تجسمی و شکل پذیر پرده سینما را بطور شتابزده به یك قطعه تماشائی چاپی یا یك کارت پستال نقاشی شده لوس تبدیل کرد . ما هیچگاه نمیخواهیم آن چنین کارت پستالی را روی پرده سینما مشاهده کنیم . ما میخواهیم که این پرده جدید (سینما) رنگهائی در وحدت آلی با تصویر و موضوع، محتوا و درام، بازی و موسیقی ، مشاهده کنیم ، بعلاوه اینها رنگ وسیله جدیدی برای تأثیر و گویائی فیلم بشمار میرود . ممکنست کارهای فیلم برداران ماهر ما که در فوق بآنها اشاره شد. برای روشن شدن یك هدف بکار آید ، آنها ما را شهامت و جرئت می‌بخشند ، آنها ما را یاد آور میگردند که یك مفهوم واقعی آلی از رنگ برای مدت مدیدی در فیلم‌های ما بوده است و این مطلب در جریان تاریخ سینمای ما پرورش یافت و بسیاری ازهنرمندان ما که دارای احساس واقعی از عنصر رنگ و کار برد آن بودندووظیفه و نقش رنگ در فیلم آنچیزی نیست که درفیلم‌های آمریکائی (که‌ازنظر فنی کامل است) مشاهده میکنیم . تمام این موارد ما را واقف میسازد که سینمای ما که با آرمانهای بزرگ عصر ما ، نفوذگر شده است ، قادر خواهد بود که در قلمرو فیلم رنگی سهم بسزائی داشته باشد .

باشگاه ادبیات

ساختن یک فیلم

سرگذشت ساختن فیلم «رزمناو پوتمکین» که از رویدادهای مذکور در کتاب پرحجم سال ۱۹۰۵ (که باهمکاری نینا آگادژانوادر تابستان سال ۱۹۲۵ نگاشتم) کاملا معروفیت دارد.

اکنون باز در گوشه کنار بایگانی مستور ساخته‌های خودم این نمونه‌استقامت وپشتکاراقیانوس بی‌کران رویدادهای‌سال ۱۹۰۵موجود است. هرچند ممکن است آن رویدادها رابطور مجمل دریك‌یا دوسطر ذکر کرد ولی همه‌چیز را در آن ضبط وقایع میتوان یافت. پس از مطالعه آن تعجب خواهید کردکه چگونه دوفرد هوشمند مجرب‌تصور بعمل آوردن آن داستانرا بخاطر خطور داده‌اند و سرگذشت رادریك فیلم منعکس ساخته‌اند. هر گاه شما باین مسئله از زاویه دیگری نگاه کنید ناگهان ملاحظه میکند که آن یك‌فیلم نامه نبوده است،بلکه‌میتوان سرگذشت را بمانندکتاب یادداشت پرحجمی تلقی‌کرد کتابی که‌نتیجه مطالعه عمیق یك لحظه تاریخی بشمار میآید، آن لحظه روح‌زمانه، آن کوششی که برای بچنگ آوردن جنبش‌ها و نیروهای محرك‌ووزن آن، بعمل آورده شد ارتباط داخلی بین رویدادهای گوناگون سر گذشت و

بطور خلاصه. یك طرح جامع برای تدارك یك كار كه بدون‌آن،مسلماً رویداد قیام پوتمكین بازگو كننده و منعكس كننده جو سال ۱۹۰۵ نمیتوانست باشد . تنها با مطالعه و تنفس هوای آن سالها و زندگی در بین آنان بود كه كارگردانان میتوانستند بدون‌تأمل و تردید عناوینی‌مانند « بدون آنكه از طرف اسكادران به رزمناوحمله‌ای بشود رزمناو از میان آنهاگذشت» را بنویسد،وفقط بوسیله برداشتهای نزدیك‌از آن‌رویدادها بود كه مطالبی مانند« آن محكومین كه میبایست تیرباران شوندبوسیله یك برزنت كه روی آنها انداخته شده بود از دیگران جدا شدند» ذكر شد و تاریخ نگاران سینما را با صحنه‌های تكان دهنده‌ای مواجه كرد .

هرسطراز كتاب‌به یك صحنه‌ای تبدیل گشت، چون‌برخوردهای مهیج و احساساتی نه‌فقط محصول این سطور كتاب رویدادها بودبلكه این صحنه‌ها محصول تمام مدارج احساس و تداعی‌هائی بود كه بمجرد ذكر یك رویداد آشنا بذهن ،از انگاره‌های انگیخته شده‌حاصل میشود .

بنابراین بدون بمخاطره افكندن سندیت و حقیقت امر، میتوانیم نیروی تخیل خود را بجولان در آوریم و بدینوسیله اثر خود را غنی سازیم و از چنان‌قدرتی‌برخوردار گردیم كه‌در فیلم نامه نیز نوشته نشده باشد مانند « پله‌های ادسا » باآن تفاصیلی كه باقتضای وقت ببار میآیند مانند صحنه مه صحبگاهی ، اما یك مورد دیگر نیز هست كه‌من‌باید از نینا آگادژانوا متشكر باشم وآن اینست‌كه اومرا ازیك‌انقلاب پیشین‌به انقلابی در حال حاضر رهنمون گشت .

روشنفكرانی كه دوره انقلاب بعد از ۱۹۱۷ را گذرانیده‌اند ، عموماً قبل از آنكه دومورد ادغام شده انقلاب سرخ را كه كلمه « ما » باشد دیده باشند ، از مرحله تقابل «من» با «ما» گذشته‌اند.

خانم آگاد ژانوای چشم آبی ، متواضع و محجوب و شیرین در این‌مراحل خاص انقلاب رهنمون من گشت وهدایت‌او باعث‌تشکر من است .

* * *

برای ساختن فیلمی درباره نبردناو شما باید در واقع‌یك‌نبردناو داشته باشید برای باز سازی کردن سرگذشت‌یك نبردناو سال ۱۹۰۵ ، نبردناوی که انتخاب میشود باید از همان نوعی باشد که در آن زمان مورد استفاده واقع میشده است . در دودهه‌ایکه از سال ۱۹۰۵ میگذرد روشهای‌نبردو مهمات‌تغییرات اساسی یافت.فراموش نشود که‌در تابستان ۱۹۲۵ فیلمبرداری را آغاز کردیم و در آنهنگام حتی یك نبردناو از آنقبیل‌در ناوگان‌بالتیك یا درناوگان دریای‌سیاه‌یافت‌نمیشد. آن‌نبردناوی که ما با خوشحالی زیاد در لنگرگاههای طبیعی سباستوپول دیدیم، آن چیزی که ما لازم داشتیم نبود . نبردناوی که ما یافتیم فاقدمشخصاتی‌از قبیل پاشنه کشتی مدور و عرشه ربعی بود و در اینصورت نمیتوانستیم صحنه مشهور دراماتیك مهیج داستان را باز سازی کنیم ، خود نبردناو پوتمکین مدتها پیش پیاده شده بود و کوشش به جمع‌آوری صفحات آهنی زرهین که‌برای‌محافظت عرشه آن بکار میرفت ، نیزبیمورد بنظر میرسید آنچنانکه جستجوگران‌ما اطلاع دادند کشتی شاهزاده‌پوتمکین دیگر وجود نداشت و فقط «خواهر» آن‌کشتی که روزگاری شهرت و قدرتی داشت (دوازده حواریون) موجود است . آن کشتی به‌ساحل صخره‌ها بزنجیر کشیده شده‌ولنگر آن در قعر شنهای دریافرو رفته‌بود. قهرمان کشتی‌ها در آن روزها در پیچ خلیج پنهان شده بود بازوهای

پرپیچ و خم خلیج در زیر کوههای فراوان از معادن ، فرورفته بود.

لاشه کشتی مستطیل شکل خاکستری برشته شده «دوازده حواریون» مانند یك سگ سه سر نگهبان دوزخ مدخل غاررا پاسداری میکرد. قسمت پسین و عریض این نهنگ خفته فاقد برج و دکل‌ها ، چوبهای پرچم و صحنه فرماندهی خالی بود ، گذشت زمان و جذر و مد آنها را از بین برده بود .

فقط گاهگاهی صدای تلق تلق ماشین آلات معادن مجاوردر انبارهای تهی کشتی منعکس میشد . در واقع « دوازده حواریون » مبدل به یك آشغال دان معدن شده بود ، و علت مهار شدن آنهم همین بود ، معدنها غالباً در معرض تکان و ضربه واقع است ، در حالیکه در طلب آرامش و سکون هستند، در این اوضاع چنین بنظرمیرسد که «دوازده حواریون» برای همیشه مهار شده است و این مطلب از آن نظر است که باسکون و عدم حرکت در آبهای آرام خلیج سباستوپول غنوده باشد. اماتقدیر این نهنگ آهنین آن چنین بود که یکبار دیگر بیدار شود ، بار دیگر تکان بخورد و یکمرتبه دیگرسینه آن ناو که بطور محکم به کوهها بسته شده بود میبایست بطرف دریا متوجه گردد .

نبردناو بدون استفاده در جای خوددرمجاورت آن ساحل صخره‌ای ساکن بود ، اما باید بخاطر داشت که آن درام مصیبت بار روی عرشه کشتی در یك در یای بازاتفاق افتاده بود. فیلمبرداری هرمنظره ودورنما از یکی از صحنه‌های کشتی یا از جانب دماغه، و عرشه آن بدون داشتن زمینه‌ای که شامل شیبی تند و غرق کننده و سیاه باشد ، ممکن نبود، تا بالاخره «لیوشاکری یوکف» که یکی از دستیاران من بود، با تیزبینی خاصی برای احیاء موقعیت گذشته کشتی در خلیج ، تدبیری اندیشید.

با تمهیدی که‌او اندیشیده بود ما لاشه سنگین کشتی‌را نود درجه گردانیده و آنرا عمود برساحل صخره‌ای قرار دادیم و از نمای سر در آن از جلوی دماغه که در برابر یك شکاف بین دو پرتگاه واقع‌شده‌بود فیلمبرداری کردیم ، زمینه‌ای که اکنون بدست آمد آسمان‌روشنی‌بود که از وسط شکاف‌بین دوپرتگاه پیدا بود، بنابراین زمینه‌ای طرح‌ریزی شد و تاثیری که بدست آمد مثل این بود که‌کشتی در یك دریائی سیر میکند که فضای اطراف آن‌باز است [۱].

آن مرغهای دریائی که کشتی ما رابا پرتگاه عوضی گرفته‌بودند بالای آن حلقه‌زده بودند و از تجمع آنها بنیٰنده تصور میکرد که‌محیط دریائی اطراف‌کشتی باز است، باین ترتیب‌نهنگ‌آهنین درمیان‌سکوت زمان جابجا شد . دریای سیاه فرمان مخصوصی داد که یکباردیگرغول آهنین را بطرف خود متوجه ساخت .

پس از آن رکود بیروح و بدبوی خلیج کوچك، نبردناو احیا شده از هوای نمك‌دار دریا استنشاق میکند.

آن نقب‌های رویم انباشته انبار مانند بجز جثه عظیم کشتی که بآهستگی شروع بحرکت کرده بود، دیده بسوی‌چیز دیگری نگشوده بود . روی عرشه کشتی پوتمکین برحسب یادداشتهائی که‌ازدریاداری کسب شده بود بهمان سبك کشتی پوتمکین بازسازی شد . در حقیقت این کار یك نمادی بود که بر اساس یك رویداد تاریخی حقیقی بیاری هنر فیلم گذشته و مناظر آن «آفریده» شد. از گردش کشتی‌بطرف‌چپ

---

۱ ـ در فیلم پوتمکین یـك منظره از یـکی از جـوانب کشتی نیز بچشم میخورد ، البته این منظره در استخر شنای غربی حمام عمومی ساندونوف مسکو فیلمبرداری شد و کشتی مذکور در این صحنه خاص یك مدل کوچکی بودکه‌روی امواج استخر بالا و پائین میرفت .

یاراست پرهیز شد در واقع کشتی را نمیتوانستیم حتی یك اینچ حرکت دهیم ، بعبارت دیگر در صورت تغییر جهت کشتی ، منظره محیط باز دریا که بطور تصنعی با استفاده از شکاف بین دوصخره درزمینه دماغه کشتی ایجاد کرده بودیم از بین میرفت و با بچشم رسیدن گوشه‌ای‌از صخره‌ها معلوم میشدکه کشتی در دریای آزاد قرار ندارد. اشکال‌دیگر کار محدود بودن زمان کار بود ، بدین ترتیب که فیلم باید برای مراسم سالگرد آماده میشد و فکر این محدودیت همواره مارا بوحشت می‌افکند . از طرفی زنجیرها ولنگرها صحنه و دیگر جاهای نبردناو را به قید بسته بود و از طرف دیگر زنجیر ولنگر زمان و مکان تصورات و آرزوهای ما را محدود میکرد و شاید همین مسئله کار فیلمسازی مارا سخت‌تر مینمود . آن نقب‌ها برای ما مسئله‌ای شده بود سیگار کشیدن ممنوع ـ دویدن ممنوع ـ بمجرد آنکه کارشما روی عرصه کشتی خاتمه یافت ، آنجا را تخلیه کنید . اما وحشتناکتر از خود نقب نگهبان بود، که همان رفیق گلازاستیکف باشد [۱].

او ثابت کرد که نام با مسمائی دارد . این « غول صد چشم » هوشیار نقب‌های زیرپای ما را درمقابل آتش و ضربه وانفجار محافظت میکرد، تخلیه نقبها ماهها بطول انجامید و آنچه که مادرانتظار آن بودیم فرصتی بود که فیلم را در تاریخ سالروز بانجام برسانیم ، به فیلم در آوردن یك چنین قیامی باآنشرایطزمان ومکان که‌ذکر شد، کار مشکلی بود .

و بالاخره این‌قیام تاریخی به فیلم در آمد. بنابراین‌این‌موضوع

---

۱ ـ کلمه گلازاستیکف (Glazastikov) در زبان روسی از glaz بمعنی چشم ساخته شده است بنابر این معنی این کلمه به‌زبان‌روسی «چشم‌درشت» میشود .

که به نقب‌های نبردناو قدیمی دست درازی کردیم یا رویدادهای تاریخی را روی صحنه آن کشتی باز سازی کردیم کار بیهوده‌ای بنظر نمیرسید و بهرحال برای ساختن یك چنین فیلمی ضرورت داشت. کشتی هنگامیکه روی پرده سینما ظاهر شد عظمتی باخود داشت ، آن تصویر و انگاره سینمائی سرکش متمرد باعث دردسر سانسورچی‌ها شد ، و در واقع شهرت این سرکش یاغی بدعت‌هائی وانقلابهائی رادرزیباشناسی بوجود آورد .

بالاخره فیلم نبردناو پوتمکین در سینماهای روسیه به نمایش گذارده شد و در اکرائین نیز در شرف نمایش آن بودند که غوغائی بپا شد و یك دزدی هنری بمیان کشیده شد، مدعی مردی بود که ادعا میکرد در شورش پوتمکین سهمی نیز دارد . آنچه او میخواست تا بامروز جز و اسرار باقی‌مانده است، چون این مرد هیچ چیزی درباره شورش پوتمکین به رشته تحریردر نیاورده است ولی از آنجائیکه او در آن واقعه شرکت کرده است این تصور برای اوفراهم آمده که خود را مستحق به پندارد که در حق الزحمه نویسنده داستان (آگادژانوا) و من سهمی دست وپا کند . مورد ادعای این مرد ، بسیار مبهم و جنجالی ونامفهوم بود، ولی اثبات اینکه او « بهنگام تیراندازی روی عرشه کشتی زیر برزنت بوده است » مؤثر واقع شد و بالاخره همین ادعای عجیب کار را به دادگاه کشانیده و موضوع را قضات یك گواه مستدل فرض میکردند. قضات بنفع شاکی موضوع مطالبه خسارت را مطرح کرده بودند و در آن هنگام جنجال این مسئله آسمان را پر کرده بود، علت این همه جنجال این بود که اوضاع و احوال آنزمان را تهیه کنندگان خودشان فراموش کرده بودند . آن شخص ادعا میکرد که « او زیر برزنت بوده است »

ولی واقعیت این بود که هیچ کسی را زیربرزنت نپوشانیده بودیم ، آن صحنه‌ای که ملاحان با برزنت پوشانیده شده بودند ، خود ابداع کارگردان بود . خوب بخاطر دارم که‌افسر نیروی دریائی که مشاورمن بود ونقش « ماتیوشن کو » را ایفامیکرد در مقابل این‌عقیده که‌ملاحان را قبل از اعدام با برزنت بپوشانیم ایستادگی‌میکرد و اینکار را مقرون بصواب نمیدانست و نکوهش میکرد ،اوعقیده داشت که ماموردراستهزا قرار خواهیم گرفت ! غوغائی براه‌انداخته بود و میگفت که « اینکار هیچ‌وقت انجام نخواهد گرفت » وسپس عقیده خود را بیان داشت که آن برزنت که بکار رفت باید روی‌عرشه کشتی آورده شود واین کار قبل از آنکه ملاحان تیرباران شوند باید انجام شود و محکومین باید روی آن ایستاده باشند که عرشه‌را از خون بشویند . او میگفت « شما ملاحان را با برزنت میپوشانیددرحالیکه‌این منظره یك‌صحنه‌خنده‌داری بیش نخواهد بود ».پاسخی که‌من باین شخصی دادم چنین‌بود که «در صورتیکه ما چنین نکنیم کارخودرا بطور سرهم بندی انجام داده‌ایم». و بالاخره من تصمیم خودرا گرفتم ، یعنی دستور دادم که همانطور که در فیلم ملاحظه میشود ازصحنه فیلمبرداری کنند .

آن صحنه یك صحنه‌مفصل بود (جدائی محکوم از زندگی) و بسیار مؤثر واقع شد . نواربستن چشمهای‌محکوم بعلت‌اشکال فنی کار چندان مؤثر نبود و بدون توجه از آن رد میشدند .

در حقیقت این اظهار گوته که میگوید « بخاطر حقیقت شخص میتواند سعی کند که بحقیقت اعتنائی نکند » مؤید این مسئله است . بهرحال مدتی این ادعای حریف قوی ما که میگفت زیر برزنت بوده است مورد بحث بوداما صحنه بهمان‌صورتی که در فیلم مشاهده‌میشود

فیلمبرداری گردید . این صحنه معروف،بنظر میرسد که جز لاینفك آن رویداد تاریخی بشمار آید و مهمتر ازهمه‌هیچگاه‌مورد استهزاء هم‌واقع نشد .

علاقمندان به سینما نه فقط به‌شخصیتهای داستان علاقمند هستند بلکه به خودبازیگران هم مهر میورزند . بدنیست چند کلمه‌ای در باره برخی از آنان بمیان آوریم .

یکی از چهره‌های‌عمده، یك «جراح» بود وما برای‌نمونه نوعی این نقش بسیار جستجو کردیم ، بالاخره بازیگری یافتیم که چندان هم از او راضی نبودیم . من واحد خودم را برداشتم تاباتفاق «جراح» در یك کرجی موتوری‌بطرف نبردناو کمیته‌بین‌المللی کمونیست‌مسکو برویم تا حادثه مهم گوشت کرم زده‌را فیلمبرداری کنیم.من‌اخمی کردم و دور از جراح نشستم و بطرف او نگاه نمیکردم. میدانستم که ازبندر سباستوپول خارج میشویم .

از سیمای بازیگران‌چندان خشنود نبودم، در همین‌حال‌بی‌اختیار چشمهای من روی صورت مردانیکه آینه‌ها و منعکس کننده‌های‌نوررا نگاهداشته بودند گردش کرد، یکی‌از همین مردها که‌بهنگام‌فیلمبرداری آینه‌ها را نگاهداشته بود یك مرد کوتوله بود ، این کوتوله‌بمانند یك آتشی در میان سرما وجودش مغتنم بود.با خود گفتم « بچه علت این مرد ضعیف را برای نگاهداشتن آینه‌های سنگین استخدام کردی ، او ممکن است آینه را در آب بیندارد یا آنرا بشکند» کمی‌این‌موضوع خیال مرا براه بد گردانید ، در این حال ذهن من از توانائی صوری او که بعنوان یك کارگر برای من مطرح بود بطرف قیافه جالب‌و احساس انگیز او معطوف شد . او سبیلهای کوچکی داشت ویك ریش بزی با

چشمهای زیرك. من چهره اورا اینطور مجسم کردم که‌گوئی یك عینك با دسته و زنجیر نازکی بچشم نهاده است . . . بعوِض کلاه چرب و کثیفی که بسرنهاده بود او را بایك کلاه دریائی‌جراح درخاطر مجسم کردم . هنگامیکه ما به کشتی نبردناو رسیدیم وخود رابرای‌فیلمبرداری آن صحنه آماده کردیم عقیده من تحقق یافت .

بعبارت دیگر جراح پوتمکین که تا لحظه‌ای قبل کَارگری‌بیش نبود ، داشت با تعجب گوشتها را از درون یك عینك دسته‌دار نگاه میکرد.

شایعه‌ای مصرانه وجود دارد که من‌در فیلم‌پوتمکین نقش کشیش را بازی کرده‌ام ، البته این امر واقعیت ندارد .

ایفا کننده نقش کشیش، باغبان پیری بود که در باغهای میوه دامنه‌های اطراف سباستوپول به باغبانی مشغول بود . آن باغبان خود ریشی داشت که فقط ما کمی آنرا پراکنده کردیم . ولی موهائی که در فیلم داشت از خودش نبود ، آن موها در واقع‌یك کلاه‌گیس‌سفید بود . شایعه مذکور هنگامی منتشر شد که عکسی ازمن انتشاریافت‌ودر واقع‌همان عکس باعث شایعه مذکور گشت که‌من نقش‌رابازی کرده‌ام، آن عکس چنین نشان میداد که یك هنرمند آرایشگر ، ریشی را روی چانه من میگذارد و کلاه گیس کشیش را برسر نهاده و باجبه کشیشی نشسته بودم . تنها صحنه‌ای که‌من بجای کشیش ظاهرشدم، آن‌صحنه‌ای است که کشیش ازپله‌ها پشت بدوربین میافتد، که‌من خودرا بجای‌آن باغبان پیر انداختم .

سومین شریکی که در کار فیلم سازی داشتیم بی‌نام و نشان ماند و باید اضافه کنم که او هیچگاه در فیلم شرکت نکرد! خدارا صدهزار

مرتبه شکر که باینصورت کار انجام شد ، این مرد بیشتر دشمن فیلم بود تا آنکه در آن شرکت کند .

آن مرد نگهبان باغ «آلوپکا» که در کریمه واقع است بود. او غالباً پوتین و پا بست‌های نخ نما که روی پرده ظاهر نمیشد میپوشید . بمجرد آنکه او روی یکی از شیرها نشست ، برای عکس برداری از آنها اجازه مخصوص‌مطالبه میکرد، ولی‌از آنجائیکه درپلکان‌شش شیر وجود دارد ، ما با دوربین‌های خود از یك شیر بدیگری میگریختیم و رقص احمقانه بچه‌شیطان‌را تقلیدمیکردیم که آن‌نگهبان مارا وادار کرده بود و چاره‌ای نداشتیم .

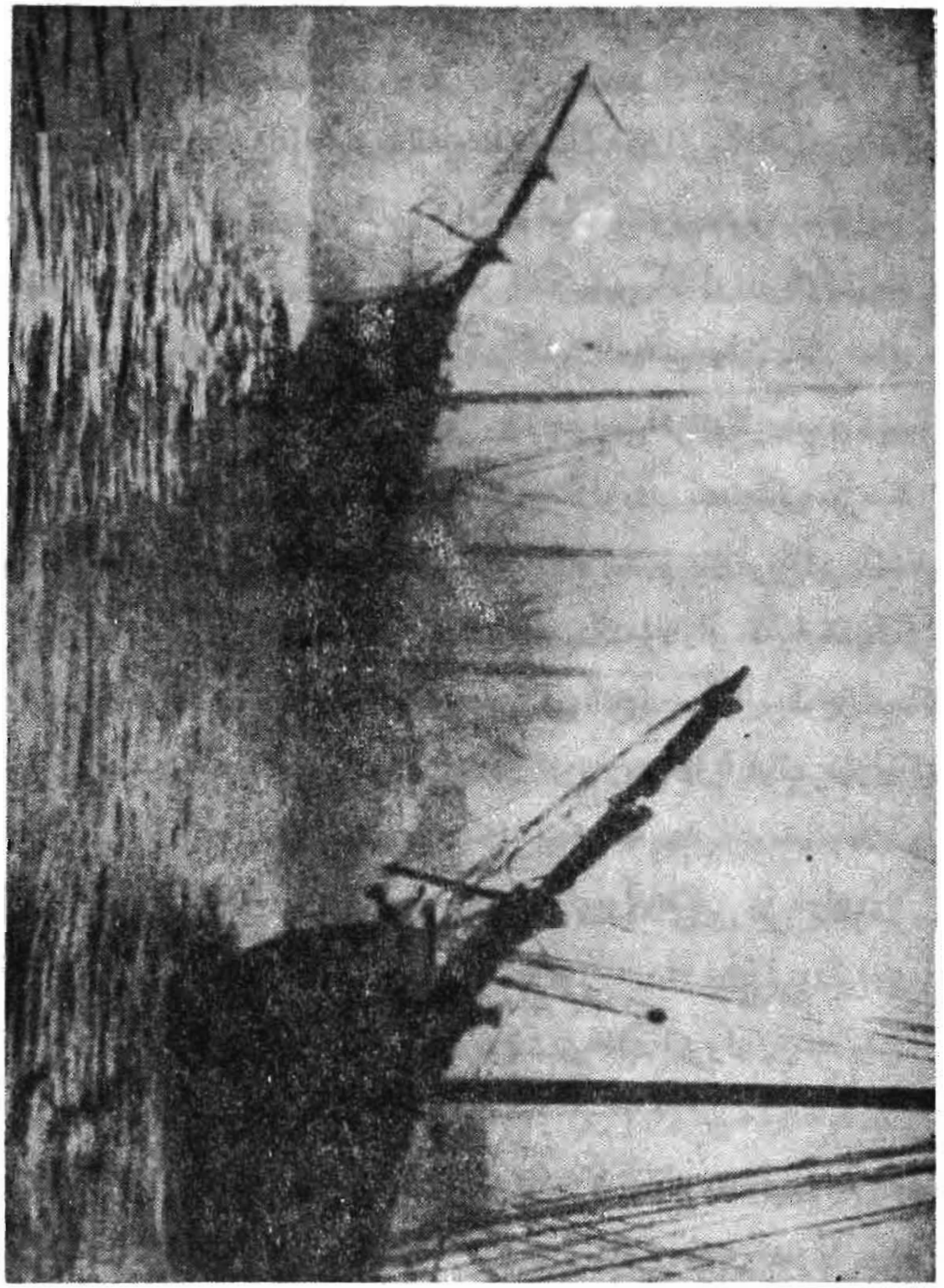
و بدینصورت ما مجبور شدیم نماهای نزدیك ازسه حیوان‌مرمر فیلمبرداری کنیم . شیرهای در حال پرش نیزجنبه الهامی داشت که در آلوپکا هنگامیکه یك روز بیحاصل‌وضایع‌را در آنجا گذرانیدم،بخاطرم خطور کرد ، همچنین آن‌سکانس معروف دریای مه‌آلود که سرگذشتی جالب دارد . یك روز مه غلیظی‌روی بندر را فرا گرفته بود ، خلیج آینه مانند بنظر میرسد ، مثل اینکه درپارچه‌پشمین پیچیده شده باشد . « دریاچه قو » قاعدتاً میبایست در اینجا ظاهر میشد ، درمیان‌جرثقیلهای بندری و زنجیرهای بالا برنده و نه در سالن اپرای اودسا . دیدار آن این تصور را می‌انگیخت که‌اینها جامه‌های‌سپیدبرفی‌دوشیزگانی‌هستند که قوهای سپید را بازی کرده و پرواز کرده‌اند ، آری‌حقیقت‌بهرحال عاری از لطف و کسل کننده میباشد ، یك روز مه‌آلودبرای‌فیلمبرداری بمنزله یك روز بی حاصل است ، که میشود بآن یك جمعه سیاه برنامه فیلمبرداری اطلاق کرد ولی گاهی از بخت بد هفت جمعه‌سیاه از این قبیل در یك هفته پیش‌میآید. آن روز که‌ما میخواستیم فیلمبرداری کنیم

نیز یك « جمعه سیاه » بود ، گواینکه محیط پیرامون ما سفید بود ولی تنهااشیاء سیاه جرائقالهای بندری بودندکه گردنخود را ازشکوفه‌های نارنجی رنگ مه صبحگاهی برافراشته بودند. ونیز بدنه‌های‌سیاه‌قایقها، کرجی‌ها و کشتی‌های تجارتی و اسبان آبی در اینجا و آنجاباهم گرد آمده بودند. درآن لفافه‌های مه ، چند شهاب نورانی آفتاب رخنه‌کرده بود که‌رنگ رقیق زرین‌و گلی‌را ایجاد میکرد. ولی‌خورشید برصورت خـود حجـابی از ابـر کشید و در انعکـاس آن در دریا قـوها در لفافه مه پیچیده شده بودند . همه اینها بسیار جالب ولی باین مسئله هم توجه داشته باشید که‌ما قایقی به ۳/۵۰ روبل‌کرایه‌کردیم ، باتیسه و الکساندرو در یك قایقی به یك بندر مه آلود ، که بنظر میرسید از شکوفه‌های سیب پوشیده شده است وارد شدیم.سه مرد در یك قایق بودند ..... دوربین فیلمبرداری‌مانند یك سگ وفادار ما رارهانمیکرد، و آنهم چون ما بامید استراحت بود ولی اینها نمیتوانست مانـع کار شود و سه مرد علاقمند بایدکار کنند و از مه‌روی دریا فیلم‌برداری کنند ولی همانگونه که دندانهابه‌چیزی‌گیر میکند ، بخار و مه به عدسیهای دوربین فیلمبرداری چسبیده بود . نجوای دنده‌های‌دوربین بنظرمیرسید که چنین زمزمه می‌کنند « از چنین چیزهائی نباید فیلم برداری کرد » این عقیده را سرنشینان قایقی که میگذشت تائید کردند .

یك سرنوشت عجیب !

این موضوع بوسیله یك فیلمبردار که در اودسا فیلمی میساخت ادا شد ، او وسط قایق پهن شده بود : و بطور طعنه آمیزی برای ما آرزوی‌موفقیت کرد وماواقعاًاحساس‌خوشبختی‌میکردیم. آن‌فرصتی که برای ما پیدا شده بود و دریای مه آلود،آن لحظه یك محتوای مهیج

برای ما بوجود آورد. انتخاب موارد گوناگون ، و نماهای منفردباهم ترکیب شده و بصورت یك مسئله تجسمی و شکل پذیر در آمد . این



صحنه‌ای از سکانس مه روی دریا در فیلم پوتمکین

صحنه برای مابسیار ارزان‌تمام شد چون‌فقط ۳/۵۰ روبل خرج‌برداشت و این همان مبلغی است که ما برای کرایه قایق پرداخته بودیم.

* * *

پلکان اودسا یکی دیگر از الهامات آنی بود ، عقیده‌من آنست که در لحظه‌های فیلمبرداری از یك صحنه وسائل و آرایش صحنه و طرح‌ها غالباً یکنوع انگیزندگی در ذهن کارگردان ایجاد میسازند که گاهی ذهن کارگردان بخودی خود به چنین الهاماتی نمیتواند برسد . یك کارگردان باید بسیار ماهر باشدو از این نعمت برخوردار که‌بتواند آنچه را یك‌یك‌صحنه تلقین میکند بشنود و درك کند، ودرحقیقت‌آنچه را که از پیوند فیلم در روی پرده سینما جان‌میگیرد ملاحظه نماید.چه غالباً حد این مسئله از حدود تصوراتیکه کارگردان با آنهاسرگرم است فراترمیرود. برای‌حصول‌انجام‌چنین‌امری باید کارگردان ازهرصحنه‌ای از فیلم دارای یك برداشت استثنائی باشد ، ضمناً کارگردان بایدبتواند در انتخاب وسائلی که اندیشه‌های او را برساند قادر باشد ، کارگردان باید باندازه کفایت با قواعد آشنائی داشته باشد و بداند که چگونه باید به تاثیرات مطلوب نائل آید و ضمناً آزادی کافی داشته باشد که چیزهای نادیده‌و وسائلی که قادرند این‌تاثیر را ایجاد کنند موردمطالعه قرار دهد .

فیلمنامه درست همانجا که‌مطلب به پلکان اودسامیرسد،حداکثر هیجان را دارا میباشد ، و این درست همانجائی است که پلکان قطع شده و منظره کوتاه پوتمکین ظاهر میشود . نسخه پیش‌نویس وسائلی را که برای حصول این حالت هیجان لازم‌است در بردارد،اما تصادف و فرصت راه حل قویتر و مؤثرتری را تلقین میکند، بنابراین فرصت و

تصادف بخشی از این فیلم بشمار میرود .

در فیلمنامه آماده بکار صفحاتی به سوگواری «واکولین‌چوك» که با حرکت ملایم وسایل بندری بیان میشد اختصاص داده شده بود ، ما آنها را بطور رؤیا مانند در بندر مه آلود می‌دیدیم و این‌قضیه‌بطور کامل با اندیشه عزاداری جور در آمده بود و بالاخره مسئله مه آلود بودن بندرگاه‌خود مرکز ثقل ادراك ما شده بود. سکانس درنده خوئی قزاقها در قراردادن تصاعدی آنها در یك درجه متعالی (در خیابان ، چاپخانه ، در دامنه‌های خارج و در جلوی دکان نانوائی) که گامهای آن بستگیهای‌تراژدی طبیعی را ایجاد کرده بود بهمین طریق رسید . نه در فیلم نامه اصلی و نه در یادداشتهای «پیوند» صحنه فیلم‌برداری از پکان «اودسا» پیش‌بینی نشده بود. اندیشه استفاده از پلکان‌موقعی‌بذهن من خطور یافت‌که آن پلکان‌را از نزدیك مشاهده کردم. منظره‌مذکور بمجردآنکه من در پای یاد بود دوك ریچلیو ایستادم و سنگهای آنرا مشاهده کردم بذهن من خطور کرد ، من از پله‌ها با خیال یك اسطوره بپائین آمدم ، یك اسطوره رنگین .

منظره پله‌ها صحنه‌ای رابمن‌القاء کردو تخیل مراجولان‌بخشید. در حقیقت باید بگویم که روان شدن جمعیت وحشت زده که از پله‌ها هراسناك بپائین فرو میدویدند ، تجسم تخیلی بود که برای اولین‌بار که پله‌ها را دیدم بمغز من خطور کرد . مأخذ دیگر صحنه مذکور ، چند تصویری بود که من در یك مجله مربوط به سال ۱۹۰۵ دیدم. آن تصاویر اسب سواری را روی پلکان اودسا در حالیکه گاه‌شمشیر خود را به راست و گاه بچپ گردانیده است ، نشان میداد . همانگونه که ملاحظه میشود . صحنه پلکان اودسا یکی از مهمترین صحنه‌های فیلم

میباشد . بخاری ، مه‌وپلکان همه تاریخ فیلم را تکرار میکنند ، که خود از یك کتاب پرحجم سال ۱۹۰۵ ، که در بردارنده‌رویدادهای بیشمار است بازسازی شده بودند . باید بگویم که آفتاب نیز با ما بر سر مهر بود ، چون در هنگام فیلمبرداری « الکساندر نوسکی » نیز در سال ۱۹۳۸ برای مدت ۴۰ روز (بهنگام صحنه جنگ روی یخ) درخشید . باز همین خورشید بود که ما را مجاز داشت که در ۱۹۲۵ لنین‌گرادرا ترك گوئیم‌و این درست بهنگام‌فیلمبرداری رویدادهائی بود که در سال ۱۹۰۵ روی قایق اتفاق میافتاد .

و همچنین خورشیدما راموفق به‌فیلمبرداری اودسا کردو آخرین اشعه خود رابراودسا و سباستوپول‌افکند که مارا به فیلم‌کردن‌مهمترین واقعه فیلم موفق گردانید ، که همان رویداد خاص تجسم همه حماسه ۱۹۰۵ بشمار میاید .

و بخشی که خود بمانند یك کل متشکل تلقی میشود و تهیج‌یك کل را دارد ، حال بگویم که چگونه باین کار نایل آمدم ؟ یکی از جنبه‌های‌این‌فیلم‌همان«نماهای‌درشت»است، که‌بمانندعوامل‌برانگیزاننده در ادراك و احساس بیننده تلقی میشود . یکی نمائی بود که در آن از عینك درشت جراح استفاده‌بعمل آمد .

شیشه‌های آویزان عینك نمادی برای صاحب آن است، که‌بدون استقامت درمیان آدمهای دراز وباریك دریایی پس‌از آنکه‌دریانوردان او را روی عرشه کشتی انداختند ، کشمکش می‌کند . من در یکی از نوشته‌های خودم این شیوه کار را بایکی از موارد دستور زبان‌که‌بنام «تعمیم» خوانده میشود مقایسه کردم . تصور من برآنست که‌هردواین موارد با قابلیت شعورما بستگی دارد و آنخ صتی است که‌یا ازطریق

احساس یا از جانب ذهن ، کل را بوسیله اجزاء بازسازی میکند .

اما باید دید که این پدیده چه هنگامی بعنوان یك روش هنری پدیدار میشود ؟ در حقیقت چه موقعی یك داستان فرعی بطور منطقی و کلی جای یك کل را میگیرد ، باید گفت که فقط هنگامی این عمل اتفاق می‌افتد که یك جزء ، یا بخش یك داستان فرعی . نمونه نوعی بشمار میآید . بعبارت‌دیگر هنگامیکه آن، کل را بمانندیك‌قطعه‌شکسته آینه منعکس مینماید . تصویر و انگاره این جراح با آن ریش بزی و منظره ظاهری و ذهنی کوچك او ، بوسیله عینك بی‌دسته‌ای که درسال ۱۹۰۵ میگذاشتند و غالباً بیك گوش با یك زنجیر بسته میشد ، بطور ایده‌آل بیان شده بود . و باین ترتیب این داستان فرعی قیام پوتمکین صفت اختصاصی انقلاب ۱۹۰۵ بشمار میآید . (لباسهائیکه در تمرین نهائی فیلم‌انقلاب اکتبر بکار رفته بود) ، گوشت کرم زده‌نمادشرایط غیر انسانی بود که در آن شرایط، توده طبقات استثمار شده مضاف به لشکریان و دریا نوردان زندگی میکردند ، صحنه عرشه کشتی نشانه ظلم است آن بی‌عدالتی که حکومت تزاری هرتلاشی را، که ازطرف هرکه و هرکجا انجام میگرفت ، منکوب میکرد .

رویداد دیگری که از صفت مشخصه سال ۱۹۰۵ بدور نیست ، عکس‌العمل تیراندازانی بودکه بآنها دستور داده شد بسوی شورشیان تیراندازی کنند . سرباز زدن از تیراندازی بطرف جمعیت، توده‌مردم، و برادران آنها ، یکی از نمونه‌های اوضاع اینچنین در آنزمان بشمار میرفت که برای بسیاری ازواحدهای نظامی گسیل شده برای سرکوبی انقلابات داخلی صادق است .

سوگواری برجسد واکولین چوك یکی از آن لحظات‌بیشماری

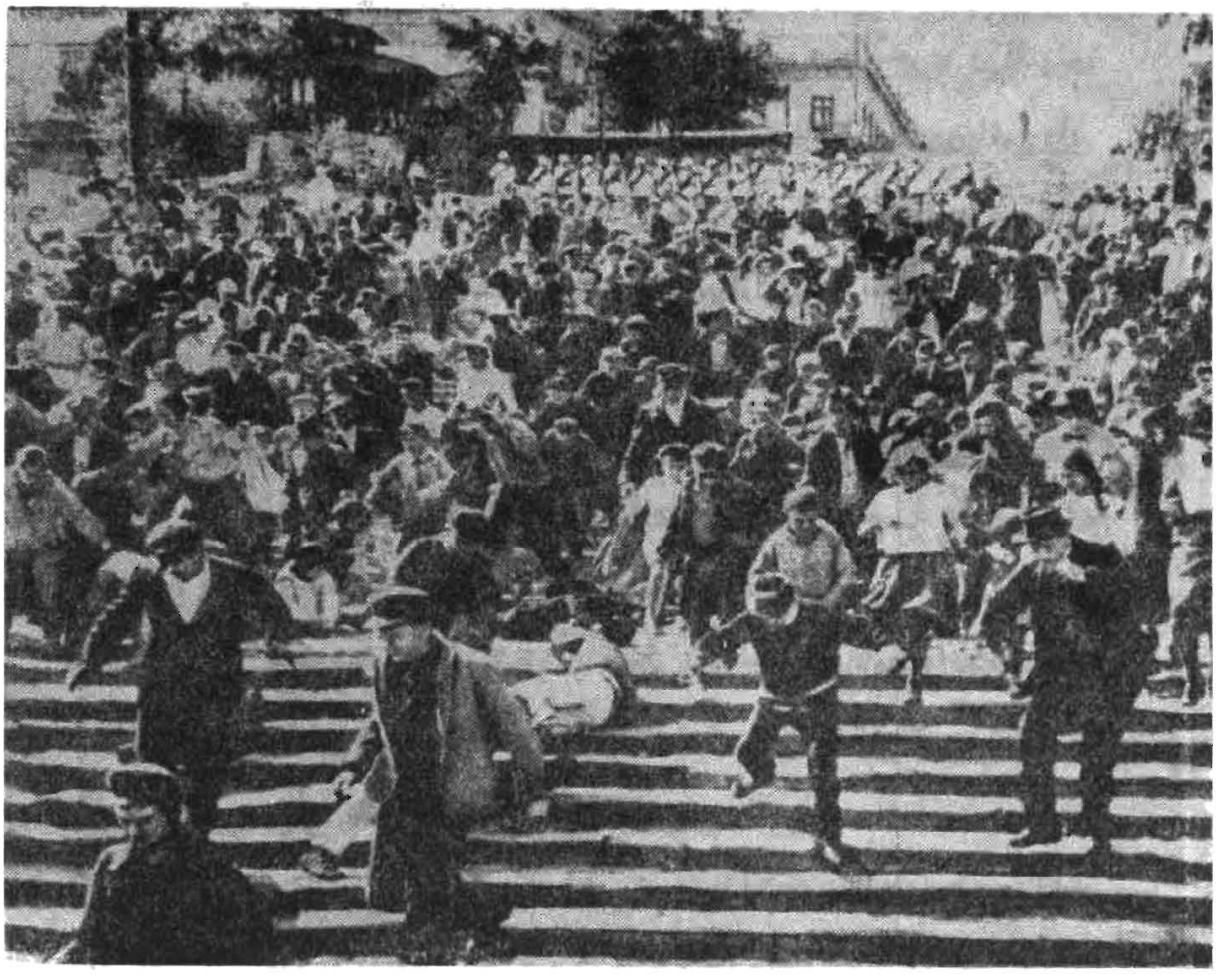
است که سوگواری برقهرمانان انقلابی تبدیل به تظاهراتی میشدوخود منجر به انقلابات جدیدی میگشت که متعاقب آن تلافی درنده‌خوئی‌ها بعمل میآمد .

صحنه « واکولین چوك » باز سازی احساسات مهیج آن‌گروهی است که جسد بیجان « بومن » را در خیابانهای مسکو بدورگردانیدند. صحنه پلکان‌اودسا، ترکیبی‌است از کشتارهای‌باکو و۹ ژانویه ماساکو، یعنی هنگامیکه جمعیتهای زود باور ، در استنشاق آزادی سال ۱۹۰۵ وجد و سروری یافته بودند و عکس العمل نشان دهندگان این سرور و امید را مبدل به یأس کردند . و یکصد سیاه به تاتر « تمسك » که این تظاهرات در آنجا نضج گرفته بود شلیك کردند . و بالاخره درانتهای فیلم، یعنی جائیکه نبردناو باعظمت هرچه‌تمامتر ازاسکادران دریانوردان گذشتند و حوداث فیلم را در یك اشاره خلاصه کردند، که‌خودنمادی است کلی از انقلاب ۱۹۰۵ ، میدانیم که بعداً در پوتمکین چه اتفاق افتاد ، آن کشتی در « کنس تانزا » توقیف شد و بدست‌دولت تزاری رسید . برخی از ملاحان موفق شدند بگریزند ، ولی « ماتیوشن‌کو » بوسیله جلادان تزاری اعدام شد . اما ما از اینکه فیلم را با پیروزی تاریخی نبردناو خاتمه دادیم خود را محق میدانستیم.چون خودانقلاب ۱۹۰۵ ، گواینکه بخون کشیده شد ، ولی بهرحال درتاریخ بعنوان‌یك رویداد توجیه شده و پیروز تلقی گردید ،و در حقیقت پیشرو انقلاب کبیر اکتبر معرفی شد .

این داستان پیروزی مؤکد اهمیت رویدادهای‌سال ۱۹۰۵ میباشد که یکی از آنها پوتمکین است ، گواینکه خودیك رویدادبشمار میآید ولی بهرحال رویدادی است که عظمت کل ۱ منعکس مینماید .

* * *

در رجوع به بازیگران بی‌نام ..... باستثناء آنتونف که نقش واکولین‌چوك را ایفا کرد ، گریگوری الکساندرف ، گیل‌یاروفسکی، و کارگردان فقید « بارسکی » که نقش « گولیکف » را ایفا کرد، وسر کارگر کشتی‌لوشن کو که سوت کشیدن او برای ما بسیار مفید واقع شد، بقیه بازیگران ناشناس ماندند . از این هزاران نفر ناشناس که با عشق و علاقه بسیار بفیلم زیر آفتاب از پله‌ها بالا و پائین میدویدند و در عزاداری بی پایان راه پیمائی کردند ، بیش از همه آن طفل ناشناسی که در درشکه‌بچه‌گانه‌هنگامیکه از پله‌ها بپائین سرازیربود و گریه‌میکرد



صحنه پلکان ساحل اودسا در فیلم نبردناوپوتمکین

میل دارم ببنیم، گو اینکه قاعدتاً باید اکنون یك جوان بیست‌ساله باشد[1] میل دارم بدانم او کجاست ؟ چه میکند ؟ آیا در مدافعان اودسا بوده است ؟ آیا در گور دسته جمعی اجساد جمع‌شده از اودسا سوخته شد؟ یا مشغول ترمیم و باز سازی شهر خود میباشد ؟

من نام برخی را در صحنه توده‌های مردم بخاطر میآوردم ودلیل خوبی برای این تمهید دارم ، در حقیقت این یك حیله ناپلئونی بشمار میرود که بوسیله کارگردانان بسیار بکار برده شده است . ناپلئون را عادت برآن بود که امور شخصی سربازانش را بخاطر خود بسپارد و این مطالب را اکثر از دوستان آنان جویا میشد وهنگامیکه ازآن سر- بازان سئوال میکرد، معشوقه‌تو کجاست لوئی زن، والدین‌توچطورند روزالی مهربان وتیبالت بیا بالا ، خانه کوچکت در دامنه‌های خارجی « سن ترو پایز » در چه‌حال است؟ بز خاله یوستین در چه حال است و از این قبیل . بهنگام فیلمبرداری جمعیت از پله‌های اودسا بپائین هجوم آوردند ، بیش از هزار جفت پا از پله‌ها بپائین میدوید . نحوه بازی آنها بسیارخوب‌بود، ولی‌مرتبه دوم نیروی کمتری‌بکار بردند، وبالاخره در سومین بار که از آنها خواستم بپائین بدوند خیلی آهسته و بطئی حرکت میکردند. مرتباً فریاد میکشیدم «همه شما، بطور ناگهانی از یك ارتفاع کفشها و دم پائیهای خود را بپائین بیندازید.» بالاخره تمهیدی اندیشیدم و صدای من بعنوان کارگردان مرتب در بلندگو شنیده‌میشد که فریاد میزدم، « رفیق «پروکوپن کو »انرژی بیشتری‌بخرج بده»جمعیت مبهوت میشد ، با خودمی‌اندیشیدند « آیا آیزنشتین یك‌یك مارا از آن جایگاه لعنتی‌میتواندمشاهده کند؟آیا این‌کارگردان نام همه‌مارامیداند؟»

---

۱ - این مقاله را آیزنشتین در ۱۹۴۵ نگاشته است .

در نتیجه این عمل من،جمعیت نیروی بیشتری بخرج میداد و هجوم او به پائین‌افزایش مییافت، هر کس کاملا مطمئن‌بود که چشمهای کنجکاو کارگردان (که من بودم) اورا مینگرد و آنچه‌که انجام میدادم فریاد کشیدن اسم اشخاص بود .

* * *

اضافه برهزاران‌بازیگر ناشناس ، برخی ناشناسان بودندکه‌خود در رده و طبقه خاصی قرار داشتند . این‌ناشناسان در جریان امور بین‌المللی موضوع اعتراض‌های«رایشتاگ » بودند . حال باید نام آنها را ذکر کنم.این‌ناشناس‌ها کشتی‌هائی بودندکه‌از اسکادران‌دریائی‌اطراف پوتمکین را در صحنه آخر فیلم احاطه کرده بود ، این کشتی‌ها متعدد بودند و گاه تعدادشان از کشتی‌های اتحاد جماهیر شوروی (۱۹۲۵) بیشتر بود و بعضی از آنها از همسایه‌های آلمانی مابودند ومیدانیم که اطلاعاتی که بوسیله جاسوسها جمع‌آوری شد در نتیجه غلط‌ونادرست بود . چون آن فیلمی‌که ما اسکادران جنگی شوروی رانشان دادیم از یك فیلم‌خبری قدیمی‌گرفته بودیم که‌ازنیروی دریائی‌یك کشورخارجی گرفته شده بود . سالها سپری شد ، نیروی دریائی شوروی از الهامات سینمائی‌به جنبه واقعیت پیوست، خاطره آن رزمناو گردنکش دردلهای فرزندان آهنین ما زنده است . اکنون من باید از آن ناشناس بزرگ‌یاد کنم که بازیگر نبودبلکه‌آن مؤلف ناشناس ، بمردم شوروی،به‌انقلاب بزرگ قهرمانی گذشته ، به الهام بزرگ خلاقه آنها ، به سر چشمه الهام هنرمندان ما، بگذار همه آنهائیکه‌دراین کشورخلاقیتی دارند،گرمترین

درودها را به‌میلیونها مردم ، یعنی سر چشمه الهام و مؤلف واقعی همه تلاشهای ما بفرستند . (۱۹۴۵)

پوستر فیلم نبردناوپوتمکین

مسائل کارگردانی فیلم

هنگامیکه پوتمکین مورد بحث قرار میگیرد ، غالباً دو جنبه آن مورد توجه واقع میشود یکی وحدت و تشکل درساختن آن و دیگری گیرندگی و تاثیر فیلم. حال در بررسی این دوصفت مشخصه‌پوتمکین، ببینیم درابتدای امر ، چگونه باین دوصفت عمده نائل آمدیم . ما باید اولین جنبه تألیف [1] را که باعث تشکل آن شده است موردمطالعه‌قرار دهیم. برای مورد دوم که گیرائی‌فیلم باشد میتوانیم رویداد پلکان‌اودسا را مورد بررسی قرار دهیم .

در این صحنه گیرائی فیلم به حد اعلای اوج خود میرسد ، پس از مطالعه این موارد میتوانیم نتیجه استنباطی خود را به کل ، تعمیم دهیم . ما باید بآن مفاهیم و وسائل تالیف که‌برای تحقق بخشیدن باین کیفیت‌ها وارد کار میشوند نائل آئیم ، البته ضمن این بررسی وضع عوامل دیگر را هم در نظر خواهیم داشت . ضمناً بایدآن سهمی را که

۱ـ منظور از تألیف در اینجاجمع‌آوری‌مجموعه آن عناصری است که فیلم بطور کلی از آنها ساخته میشود .

توسط اجرای بازیگران بابن گیرائی و وحدت تشکل بخشیده میشوداز نظر دور نداشته باشیم . بررسی ما بیشتر برمبنای سبك‌خاص داستان و مقیاس نور و رنگ در فیلمبرداری از زمینه‌های طبیعی وصحنه‌هائی از توده‌های مردم قرار دارد . ولی شك نیست که باید خود رابریك‌مسئله خاص مقید سازیم و آن همانا « ساختمان » است .

گاه نمیشود به‌تحلیل جامع الجهات تمام جنبه‌های‌فیلم بپردازیم. معهذا در یك‌اثر متشکل هنری ،عناصری که یك اثر از آن ارتزاق کند، بمانند یك کل‌در تمام سیماهای سازنده آن اثر، توزیع میشود بنابراین یك قانون واحدنه فقط در کل و هر کدام از اجزاء آن‌کل،رخنه‌میکند، بلکه در هر عنصری که در یك اثر متشکل سهمی دارد نفوذ میکند . هر عنصری از همین اصل واحد ارتزاق میکند واین همان اصلی است که در هر کدام از صورتهای مختلف از نظر کمیت ظاهرمیشود. فقطدر این حالت است که ما میتوانیم محق باشیم که بگوئیم دریك‌اثر هنری متشکل، ترکیب (ساختمان‌آلی) بهمان‌معنائی بکار رفته است که‌انگلز [۱] در رساله دیالکتیك طبیعت میآورد :

« تشکل در حقیقت یك واحد بالاتر میباشد » ، این‌مطلب باعث میشود که اولین‌جنبه مورد تحلیل خودمان را مورد بررسی قرار دهیم. آن جنبه وحدت تشکل در ساختمان فیلم پوتمکین بود. لنین‌درموردی چنین میگوید خصوصیت در خارج ارتباطی که بکل منتهی میشود نیست، یك کل فقط در آن‌خصوصیت‌و ازطریق آن خصوصیت‌بوجود میآید. اولین‌تحلیل،موادی را برای‌مطالعه قوانینی که‌حاکم بروحدانیت در شرایط ایستائی هستند ، آماده کرده‌و دومین ما را قادر میسازد که

۱ـ فریدریك انگلز (۱۸۹۵-۱۸۲۰) جامعه‌شناس معروف آلمانی و از همگامان کارل مارکس بوده‌است .

عمل متحرك و پویائی این قوانین رامطالعه کنیم . بنابراین‌دروهله اول ما در ساختمان یك اثر با بخشها و ابعادی سر و کار داریم و در مورد دوم بیشتر با حرکت ساختمان یك اثر سرو کار داریم . فیلم پوتمکین بظاهر ، وقایع نگاری رویدادها است در حالیکه ملاحظه میشود که در حقیقت مانند یك « درام » روی تماشاگر تاثیر بسزائی میگذارد .

راز این تاثیر در چیست ؟ راز این تاثیر در نقشه و طرحی که برحسب قواعد سخت تألیف تراژدی درصورت پنج‌پرده‌ای آن تدوین میشود، نهفته است .

رویدادهائی که در ابتدا بمانند واقعیتهای آرایش نیافته موجود بود به سه‌پرده تراژدی تقسیم گردید ، واقعیت‌ها آنچنان ترتیب‌داده‌شد که یك کلیت‌متوالی را تشکیل بدهد و این کلیت متوالی بانیازمندیهای تراژدی کلاسیك تطبیق داده‌شد، بطوریکه پرده سوم ازپرده دوم‌متمایز باشد و پرده پنجم از اولین پرده تفارق یابد و بهمین ترتیب . ساختمان تراژدی باین گونه که سالها است مورد قبول و تائید واقع‌گشته‌است، بوسیله زیرنویس هرپرده‌ای که قبل از شروع صحنه‌میآید، تقویت‌شده است . پنج پرده مذکور بترتیب زیر است :

۱ــ مردها و کرمك‌ها

نمایش بازی ، موقعیت و شرایط روی عرشه نبردناو ، گوشت کرم زده . آشوب‌بین‌ملوانان.

۲ــ درام روی عرشه‌کشتی.

« همه دستها روی پل کشتی ! » ملوانان از خوردن آبگوشت کرم زده خودداری میکنند .

صحنه برزنت « برادران ! » . خودداری‌از آتش کردن و عدم

تیراندازی ، انتقام و کینه‌جوئی از افسران

۳ـ جسد به خارج حمل‌میشود.

منظره مه آلود بندرگاه ، جسد واکولین چوك در بندر اودسا ، سوگواری برجسد .

میتنگ . برافراشتن پرچم سرخ .

۴ـ پلکان اودسا

برادری و همدردی در ساحل و نبردناو . کرجیها با خواروبار، تیراندازی روی پلکان اودسا .

۵ـ روبرو شدن با اسکادران

شب انتظار ، روبرو شدن بااسکادران ، موتورها . « برادران ! » اسکادران از آتش خود داری میکند .

البته نوع کار و بازی در هر بخشی متفاوت است ولی با روش تکرار مجدد کار نافذ و مؤثر واقع شد و بخشها باهم‌جوش خوردند . در درام‌روی عرشه‌کشتی دسته‌ای‌از ملاحان متمرد که‌گروهی ازجمعیت کشتی را تشکیل میدادند به جوخه آتش فریاد زدند «برادران !» ولوله تفنگهائیکه با آن بطرف متمردین نشانه‌گیری شده بود بی اختیار پائین آورده شد . تمام کشتی‌ها با پوتمکین متحد شدند . در لحظه مقابله اسکادران باآن کشتی سرکش‌که بخشی از نیروی دریائی‌بود، ملاحان شورشی بطرف اسکادران دریادار ، فریاد زدند « برادران ! » در این لحظه، لوله‌های‌توپ‌دریائی که‌پوتمکین‌راهدف ونشانه قرارداده بودند، پائین آمدند و تمام کشتی‌ها با پوتمکین هم آهنگ و متحد شدند . از بخشی از سازمان نبردناو ، اندیشه و گرایشی به تمام سازمان نشر پیدا کرد. از بخشی از سازمان دریائی یعنی نبردناو، آن فریادهای اعتراض

به تمام سازمان سرایت کرد . در این مورد ملاحظه میشود که چگونه احساس انقلاب برادرانه ، از نظر موضوع و مایه اصلی گسترش‌ونشر پیدا میکندو بموازات آن تألیف و ساخت اثر برمبنای برادری‌رنجبران گسترش یافته و موضوع مذکور در تصنیف اثر پرورده میشود . همین مطلب از دست سانسورچی‌ها در رفت و از بغل گوش آنها پریده و به برادران زحمتکش سایر اقوام نشر پیدا کرد و هوراهای برادری بآنها نیز سرایت کرد . درست مانند آنکه در فیلم آرمان انقلاب‌برادرانه از یك کشتی شورشی (پوتمکین) به سایر کشتی‌ها و ساحل دریا نفوذ یافت ، آرمانهای آزادی خواهی نیز در سایر ملل نشر پیدا کرد .

تا بدانجاکه‌از برخورداحساسات‌مهیج واندیشه استنباط میشود ، همین عامل برای ایجاد تشکل و یکپارچگی کافی بنظر میرسد ، اما ما میخواهیم که ساختمان فیلم را از نظر صورت وشکل موردمطالعه قرار دهیم .

در پنج بخش فیلم که به یك خط مایه کلی فیلم بسته شده‌اند ، بخشهای دیگری هستند که کمی انشعابی بشمار میروند .

ازنظرساختمانی آنهاکاملایکسان هستندبطوریکه‌هرپرده بوضوح به دوبخش متساوی تقسیم میشود ، این تقسیم‌بندی در بخش دوم بیشتر چشمگیر است :

صحنه برزنت ـ شورش

سوگواری واکولین‌چوك ـ میتنگ اعتراض رنجیدگان

برادری و همراهی ـ تیرباران

انتظار پرهیجان اسکادران ـ پیروزی

مضاف براین هرنقطه «گذر» بوسیله یك وقفه تاکید میبافت که

مشابه وقفه عروضی در شعر بشمار میرود .

در بخش‌سوم چند نما از مشت‌های محکم گره کرده را نشان میدهد که‌نشان گذر از مرحله‌غم و اندوه به‌مرحله خشم‌واعتراض‌به‌کشته شدن یك رفیق بشمار میرود .

در بخش چهارم عنوان « ناگهان » صحنه همراهی برادرانه را قطع میکند و بالاخره به صحنه تیراندازی منتهی میشود . دربخش دوم دهانه‌های تفنگ بدون حرکت است . در بخش پنجم ، دهانه‌های‌تفنگ از هم جدا وفریاد ناگهانی « برادران ! » سکوت مرگبار انتظار را در هم میشکند و احساسات برادرانه را برمیانگیزاند .

موضوع قابل توجه در باره این نکته‌های مجزا آنستکه نه تنها آنها نشانه گذر به حالت‌مختلف ، به یك وزن مختلف ، یابه‌یك رویداد مختلف بشمارمیآیند بلکه هرزمان نشان میدهد که‌گذر بجانب‌یك‌کیفیت قطعی متقابل انجام گرفته است . فقط ذکر اینکه ما تقابل وتباین داریم بتنهائی کافی نمیباشد ، انگاره یك مایه و موضوع هرزمان از یك نقطه نظر مقابل آشکار میشود ، گواینکه آن‌انگاره از خود مایه و موضوع اصلی رشد میکند و حاصل میشود ولی مظهر آن نقطه نظر متقابل میباشد .

مثل شورشی که پس از قتل‌و انتظار زیر تفنگ‌ها(در بخش‌دوم) برپا گشت . یا آن اعتراض کنندگان خشمناك که‌توده تشییع کنندگان رفیق کشته شده‌را همراهی کردند (بخش‌سوم) . تیراندازی‌روی‌پله‌های اودسا پاسخ طبیعی عکس العمل نشان دهندگان بود در مقابل همگامی برادرانه ملوانان‌شورشی پوتمکین ومردم اودسا (بخش‌چهارم).وحدت این قانون که در هرپرده درام مطرح میشود ، کاملا مدلل میباشد . این

وحدت و یکپارچگی صفت مشخصه «ساختمان» پوتمکین است که بعنوان یك اثر تشکل یافته ارائه میگردد . فیلم در طول خود در اواسط بوسیله تك وقفه مرگبار تقسیم میشود ، هنگامیکه عمل طوفانی نیمه اول موقوف میشود ، نیمه دوم آغاز به نیروی جنبش حاصل کردن میکند. حادثه ایکه با جسد واکولین چوك بوجود آمد ومنظره مه در ساحل اودسا بمانند همان وقفه شعری برای تمام فیلم بکار میآید .

در آن نقطه ایکه مایه انقلاب از یك ببردناو شورشی به اودسا سرایت کرد، تمام شهر را در برگرفت ، شهری که از نظر مکانی مقابل کشتی قرار داشت ولی از نظر هیجان و احساس با آن همگام و یکی بود . ولی در آن لحظه‌ای که مایه و موضوع به دریا باز گشت میکند شهر در اثر تهاجم سربازان از دریا جدا میشود (حادثه روی پلکان) . ملاحظه میشود که توسعه موضوع و مایه اصلی ، سازمان پذیرفته است و ساختمان فیلم که از این توسعه مایه و موضوع حاصل میشود، در کل فیلم یکسان است همانگونه که در بخشهای کوچك و بزرگ فیلم یکسان است ، قانون تشکل و یکپارچگی در تمام طول فیلم جذب شده است .

در موارد بخشها ، وحدانیت سازمان یافته با توجه به آنکه از نظر زیبائی شناسی « بخش طلائی » شناخته شده است ، حالت بیان بخود گرفته است . یك اثر هنری که روی اصل « بخس صلائی » ساخته شده باشد دارای حداکثر تاثیر و گیرائی خواهد بود . بخصوص این اصل در هنرهای تجسمی و شکل پذیر بطور جامع بکار میرود درحالیکه در هنرهائی مانند موسیقی و شعر کستر بکار میرود ، و بطور کلی میتوان بجرئت اذعان کرد که در این هنرها میدان عمل چندانی ندارد. تصور نمیکنم که یك فیلم سینمائی هیچگاه در معرض آزمایش اصل بخش

طلائی واقع شده باشد . مطلبی که بسیار جالب توجه میباشد آنست که فیلم پوتمکین که وحدانیت سازمانی آن شهرت دارد، برمبنای این اصل زیبائی شناسی تهیه شده است .

درباره بخشهای هرفیلم و همچنین درباره آن فیلم بمانندیك کل متشکل ما آنرا به دو بخش متساوی تقسیم کردیم در حقیقت نسبت به $\frac{2}{3}$ نزدیکتر میباشد که تقریباً با «بخش طلائی» زیبائی شناسی هم آهنگی و نزدیکی دارد . « وقفه شعری » در فیلم ، یعنی آن نقطه صفر که آن نقطه مسکوت است در انتهای بخش دوم و آغاز بخش سوم واقع شده که همان نسبت $\frac{2}{3}$ میشود .

بطور دقیق‌تر ، انتهای بخش دوم محل حدوث « وقفه » بشمار میآید ، چه در این محل است که مایه و موضوع واکولین چوك بمیان آورده شده است ، و وقفه در بخشهای منفرد فیلم بهمین ترتیب جابجا شده است .

اعجاب انگیزترین چیز درباره پوتمکین آنست که اصل طلائی نه فقط در مورد نقطه «صفر» صادق است ، بلکه بهمان نسبت در مورد نقطه اوج نیز قابل ملاحظه میباشد که نقطه اوج اخیرالذکر، برافراشتن پرچم سرخ روی نبردناو است . این مطلب در نقطه بخش طلائی نیز واقع میشود ، منتهی در نسبت معکوس یعنی $\frac{3}{2}$ ، و این در همان نقطه‌ای‌است که اولین سه بخش‌را از آخرین دو بخش منقسم میکند ، که انتهای بخش سوم باشد در حالیکه پرچم‌باز در آغاز بخش‌چهارم خودنمائی میکند .

بنابراین می‌بینیم که هربخش منفردفیلم بهمان‌ترتیب که در تمام فیلم بمانند یك کل ملاحظه میشود ، نقطه‌های اوج وصفر ،برطبق اصل بخش‌طلائی که برحسب تناسب است ، ساخته شده‌اند .

حال بگذاریددومین صفت اختصاصی متمایز پوتمکین را مورد مطالعه قرار دهیم ، یعنی آن گیرائی و وسائل که بوسیله آنان ما به این مرحله نایل آمدیم بررسی نمائیم . البته هدف ما مطالعه یك اثر هنری آنچنانی نیست ، بلکه ما خود را محدود به مطالعه آن اثرهنری میکنیم که نشانی از گیرائی حاصله روی تماشاگر در بردارد، یعنی آن‌گیرائی که احساسات مهیج و عمیق و شورو وجد رابرمیانگیزاند مورد مطالعه قرار دهیم . برای نیل باین حد ، آن چنین اثری باید برمبنای طریق‌یك بازی قوی منفجر کننده‌و تغییرات دائمی کیفی ساخته شود.یك‌رویداد، ممکنست دریك اثرهنری با ظواهر مختلف بکار رود .

ممکنست مسئله در صوت و قالب یك اظهار بیغرضانه‌یادر قالب یك سرود رقت انگیز پراحساس ارائه شود . در اینجا ما به وسایلی علاقمند هستیم که یك رویداد را تا حد گیرائی و تاثیر انگیزی اوج میدهد . شك‌نیست که طرز عمل بایك رویداد ، در آغاز به طرز تلقی مؤلف از محتوای مطلب بستگی پیدا میکند . اما « تالیف » و ساختن یك اثر تا آنجا که ما میدانیم وسیله‌ای است که تلقی مؤلف را بیان میکند و روی تماشاگر تاثیر مینهد . از این نظر است که مادر این‌مقاله کمتر به بحث درباره خاصیت گیرائی یك رویداد یا رویدادهای دیگر میپردازیم و اینکار ازآن نظر است که مسئله اخیرالذکر بستگی به‌نقطه نظر و دید گاه اجتماعی مؤلف دارد . آنچه که ما را علاقمند میسازد اینست‌که چه وسائل سازندگی برای‌بیان طرز تلقی مؤلف ، دریك اثر

هنری گیراو جاذب میتواند وارد کار شود .

هرگاه بخواهیم که تماشاگر یك طغیان‌احساسی رابحداکثرمورد تجربه قرار دهد و او را به یك مرحله وجد و جذبه برسانیم ، ما باید فورمول مناسبی‌باو ارائه دهیم که مآلا احساسات موردنظر اورابه‌هیجان در آورد . ساده ترین روش آنست که روی پرده سینما یك انسانی را در مرحله « وجد » نشان دهیم، شخصی که در چنگال احساساتی گرفتار میباشد کسیکه از خود بیخود است روی پرده منعکس گردد . روش پیچیده‌تر و مؤثرتر، درك وضعیت اصلی یك اثر گیراو مجذوب کننده است .

یعنی تغییرات کیفی پی‌در پی در بازی و عمل ، نه از طریق یك چهره بلکه‌از طریق همه جوانب و موارد پیرامون او باید این‌کار عملی گردد . بعبارت دیگر ، هنگامیکه هرچیز اطراف او نیز «از خودبیخود است » باینکار مبادرت ورزیده شود . یك مثال کلاسیك از این روش طوفان‌خشم و کینه‌ای است که در سینه «کینگ لیر» واطراف‌وجوانب او در طبیعت وجود داشت . حال به مثال خودمان یعنی ، پلکان اودسا باز گردیم . ببینیم آیا چگونه رویدادها در این صحنه ترتیب یافتند و ارائه گردیدند ؟ گذشته از مرحله برادری و همگاهی چهره ها و توده‌ها در صحنه ، بگذارید ببینیم چگونه یکی از وسائل ساختی و تالیفی که «حرکت» میباشد برای‌بیان شدت‌هیجان بکار رفته است .

اول نماهای نزدیك (درشت) از هیکلهای انسانی‌مشاهده میشوند که با هرج و مرج هجوم میآورند . سپس نماهای ریز از همان صحنه روی پرده میآید . حرکت تهاجمی جای خود را به نماهائی میدهد که نمایشگر پای سربازان است ، در حالیکه سربازان با قدمهای وزن دار

از پله‌ها پائین میآیند . همانگونه که ضربات طبل شدت مییابد ، وزن شدت مییابد . سپس هنگامیکه حرکت روبپائین در نهایت شدت است، ناگهان حرکت معکوس میگردد : یعنی بجای آن جمعیتی که سراسیمه از پله‌ها بپائین هجوم آورده‌اند ، یك پیکر تنهای مادری را روی پرده سینما مشاهده‌میکنیم که‌پسر مرده‌خودراحمل میکندو بآهستگی‌و آرامی از پله‌ها ببالا میرود .

توده مردم . سراسیمه بپائین هجوم آورده‌اند . و ناگهان :

یك پیکر تنها ، آهسته و آرام و با طمأنینه ، بالامیرود ولی فقط برای لحظه‌ای ، و سپس باز یك جهش در جهت مخالف ،یعنی‌حرکت رو بپائین ، وزن شدت مییابد ، و ضربات طبل افزایش مییابد . منظره جمعیت مهاجم ناگهان تبدیل به نمای درشکه طفلی میشود که از پله‌ها بپائین سرازیر است ، این بیش از فقط صدای طبل انگیزش دارد. این جهشی‌است درفن ارائه‌و نمایش حالت انتزاعی به‌مورد عینی‌وصوری، این صحنه بازجنبه دیگری ازحرکت نزولی را ارائه میدهد.

نماهای نزدیك جای‌خودرا به نماهای دور میدهد . پس‌ازهجوم پرهرج‌و مرج مارشی‌موزون سربازان به‌پیش میآید. یك‌جنبه‌ازحرکت، یعنی آن مردمی که میدوند ، میافتند ، و از پله‌ها بپائین میافتند ، جای خود را به حرکت دیگر که همان درشکه بچه باشد میدهد . یك مرتبه نزولی جای خود رابه مرتبه صعودی می‌بخشد . شلیك کردنهای‌زیادی از اسلحه‌های بسیار،جای‌خودرابه‌یك نما از یکی از اسلحه‌های‌نبردنا و میدهد .. در هرمرحله جهشی از یك بعد به دیگری وجود دارد ، جهشی از یك کیفیت به‌کیفیت دیگر، تا آنکه بالاخره تغییرات نه‌فقطموضوع فردی که درشکه بچه باشد راتحت‌تاثیر قرار میدهد بلکه همه شیوه کار

را تاثیر مینهد، شیرهای برخاسته ، نمودار حالتی‌است که توصیف جای خود را به نمایش از طریق انگاره‌ها می‌بخشد .

میتوانیم با اطمینان اظهار نظر کنیم که یك جنبه سومی نیز در وحدانیت و تشکل «پوتمکین» موجود است .

جهشی که‌بعنوان صفت مشخصه ساختمان‌هرعنصر ساخته‌شده‌ای بشمار میرود ، البته ساختن تمام فیلم ، در حقیقت یك‌بیان‌تصنیفی است از مهمترین عنصر موضوع و مایه اصلی ، که انفجار انقلاب‌باشد.

از بین تمام موجودات روی زمین ما بتنهائی این‌امتیاز را داریم که لحظات کسب توسعه‌های اجتماعی را یکی پس از دیگری تجربه کنیم .

در حقیقت ، حتی‌ما این‌امتیاز را داریم که بطور دسته جمعی در ساختن یك تاریخ جدید بشر شرکت جوئیم .

زندگی کردن درون یك لحظه تاریخی، همان نقطه اوج گیرائی است که شخص خود را قسمتی از آن جریان می‌پندارد و در حقیقت شخص تصور میکند که بخشی از تلاش برای آینده روشنی بشمار میآید .

گیرائی در زندگی نیز برهمین منوال است و بازتاب آن نیزدر گیرائی آثار هنری برهمان ترتیب است ، که ازگیرائی‌موضوع اصلی تولد یافته و ایجاد گشته است ، یك سئوال در اینجا مطرح میشود و آن اینست‌که چگونه هنرمند بطور عملی به فرمولهای سازندگی واقف میگردد . این فرمولها را باید در آثار گیرا یافت . ولی باید توجه داشت که این فرمولها درهیچ طرح‌سازندگی که‌از قبل معین‌شده است یافت نمیشود . تنها مهارت ، صنعت‌گری‌واستادی کافی نیست .

یك اثر هنری فقط هنگامی که مایه ومحتوا و آرمان اثر یك کل سازمان یافته و مداوم با اندیشه‌ها بشود، در آنصورت به حداکثر اصالت و گیرائی خواهد رسید .

فقط در آنصورت است که سازمان متشکل اصیل و حقیقی یك اثر وقوع میابد .

باشگاه ادبیات

کارهای ایزنشتین

پیوست یك (۱۹۲۰ - ۱۹۴۷)

مکزیکی (۱۹۲۱ - ۱۹۲۰) برمبنای داستانی نوشته «جك لندن» در تاتر کارگری مسکو اجرا شد طرح و کارگردانی آن از ایزنشتین بود .

مکبث (۱۹۲۱) نوشته شکسپیر طرح نمایشنامه ازایزنشتین اجرا در تاتر مسکو

مرد عاقل (۱۹۲۲) برمبنای نوشته استراوسکی

مسکو گوش کن(۱۹۲۳). کارگردان وطراح ایزنشتین محل اجرا تاتر کارگری مسکو

ماسکهای گاز(۲۴-۱۹۲۳)نمایشنامه‌ای از ترتیاکف(Tretiakov) کارگردان و طراح ایزنشتین محل اجرا کارخانه گاز مسکو

اعتصاب (۱۹۲۴) تهیه‌در کمپانی گاس کینو ـ مسکو بکارگردانی ایزنشتین ـ در ۸ حلقه ۱۹۶۹ متری فیلمنامه از والری پلت‌نیف (V.Pletnyov) و ایزنشتین ، فیلمبردار ادوارد تیسه (Tisse)

رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵) تهیه‌شده در کمپانی گاس کینو مسکو، در ۵ حلقه ۱۷۴۰ متری ، بر مبنای نوشته نینا آگادژانوا شوتکو ، بکارگردانی ایزنشتین و با شرکت مردم اودسا و نیروی دریائی سرخ.

خط کلی . فیلمی نا تمام که بعداً بعنوان « کهنه و نو » دو باره ساخته شد .

اکتبر (ده روزی که دنیا را تکان داد) ۱۹۲۸ ـ تهیه‌شده‌در کمپانی سوکینو مسکو در ۲۰ ژانویه ۱۹۲۸ در ۷ حلقه ۲۸۰۰ متری نمایش داده شد . سناریو و کارگردانی از ایزنشتین

کهنه و نو ۱۹۲۹ ـ تهیه شده در سوکینو ـ مسکو در سپتامبر ۱۹۲۹ در ۶ حلقه ۲۴۶۹ متری نمایش داده شد ، فیلمنامه‌و کار گردانی از ایزنشتین و گریگوری الکساندرف

سرمایه ـ برمبنای تحلیلهای کارل مارکس‌طرح ریزی شد .

طوفان در لاساراز ـ فیلم ناتمام ازایزنشتین، تیسه‌و الکساندرف ـ یادگار کنگره بین‌المللی فیلم در لاساراز ـ سویس

جاده بوینس آیرس - برمبنای گزارش آلبرت‌لوندرس و تقاضای یك شرکت فرانسوی

زاهارف - برمبنای زندگی‌نامه‌سربازیل زاهارف Zaharoff

تراژدی - طرح بقلم ایزنشتین

یك تراژدی آمریکائی ـ برمبنای داستان تئودر در ایزر (Theodore Dreiser) .

زنده باد مکزیك. فیلمنامه‌و کارگردانی ازایزنشتین وگریگوری الکساندرف . فیلم ناتمام

مسکو ـ فیلم تاریخی چهار قرن تاریخ مسکو

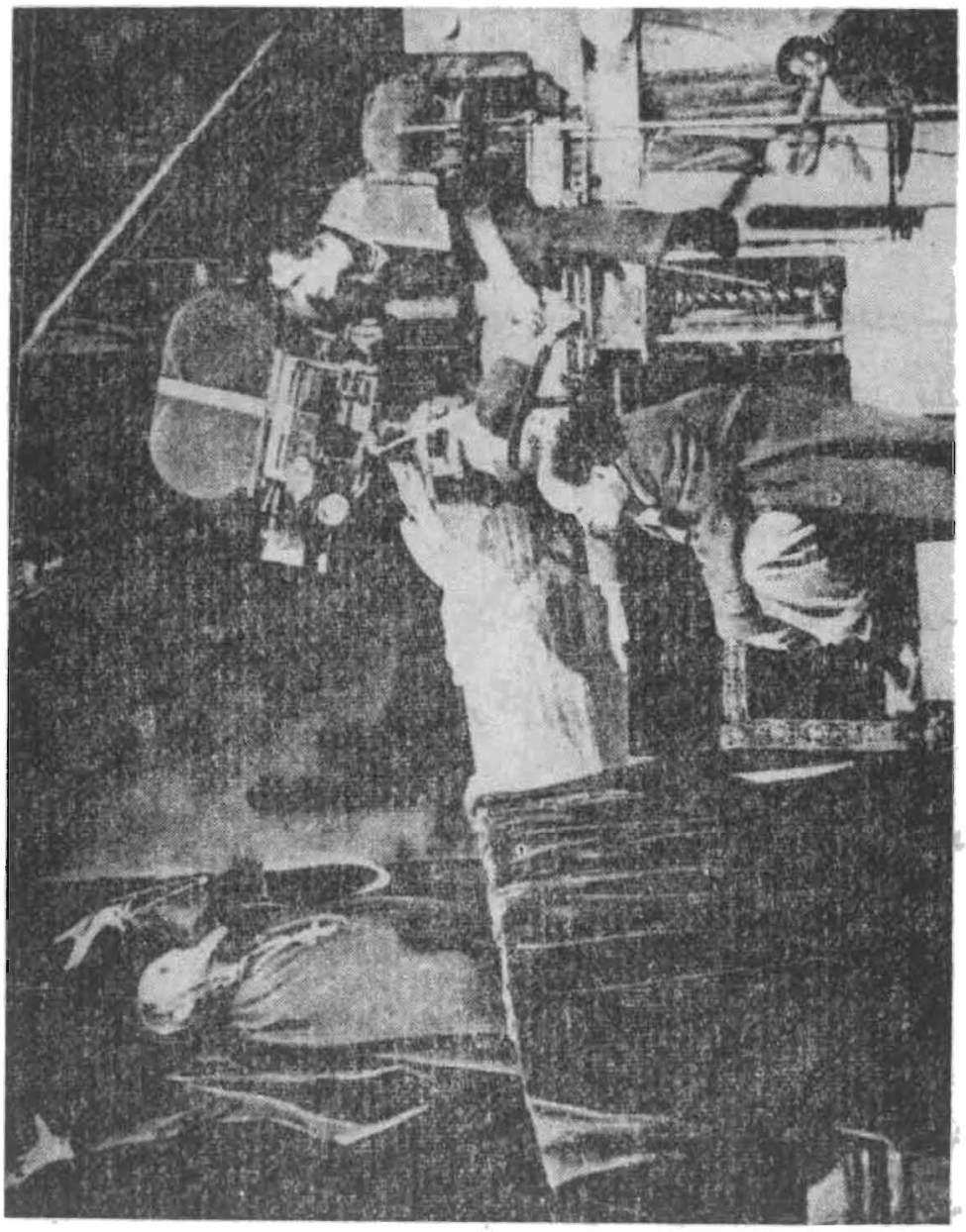
الکساندرنوسکی (Alexander Nevsky)- تهیه‌شده‌درمسفیلم، در ۲۳ نوامبر ۱۹۳۸ در ۱۲ حلقه ۳۰۴۴ متری نمایش داده‌شد، فیلمنامه توسط ایزنشتین و پولنکو (Pavlenko) ـ کارگردان ایزنشتین .

کانال فرغانه ـ یك اثر تاریخی از آسیای مرکزی .فیلم برداری از تیسه و موسیقی متن فیلم از سرگئی پروکوفیف (Prokofiev)

والکوره‌ـبرمبنای‌اپرای‌دوم‌واگنر که‌دراپرای‌مسکو به‌کارگردانی ایزنشتین روی صحنه آمد

ایوان مخوف (بخش اول) ۱۹۴۴ ـ تهیه شده در استودیوی سینمای مرکزی ، در ۳۰ دسامبر ۱۹۴۴ در ۱۲ حلقه۲۷۴۵متری نمایش داده شد. کارگران ایزنشتین ، فیلمبردار مناظر خارجی ادوارد تیسه و داخلی‌مسوین.

ایوان مخوف (بخش دوم) بیشتر قسمتهای این بخش ضمن فیلمبرداری بخش اول انجام شد ولی تدوین آن بانضمام بخشهای رنگی تا ۱۹۴۶ بطول انجامید . بلافاصله پس از تدوین این فیلم ایزنشتین به حمله قلبی دچار شد و در بیمارستان بستری گردید .



سرگئی ایزنشتین هنگام فیلمبرداری ایوان مخوف در حال کارگردانی

کتاب و رسائل مربوط

به ایزنشتین که به زبان انگلیسی منتشر شده

پیوست دو :

مصاحبه«ایزنشتین آفریننده پوتمکین»درجورنال عبری آمریکائی ۲۸ ژانویه ۱۹۲۷ ۰۰

فیلم صدادار ـ ترجمه انگلیسی از مقاله روزنامه « Berlin ـ Vossische » درنیویورك هرالدتریبون ۲ ستپامبر ۱۹۲۸

دوصحنه از فیلم اکتبر ساخت شوروی ، (قطعاتی از فیلمنامه) نشریه کارگر روز سوم نوامبر ۱۹۲۸

زبان جدید صنعت سینما ، مسکو ۱۹۲۹

مردی که کارل مارکس را روی پرده سینما آورد ـ در نشریه نیویورك هرالدتریبون ۲۲ دسامبر ۱۹۲۹

مصاحبه امستردام درباره فیلم آینده ایزنشتین ، نیویورك تایمز ۱۶ فوریه ۱۹۳۰

فیلمنامه‌های شوروی ـ نیویورك تایمز ۳۰ مارس ۱۹۳۰

بعد چهارم در سینما ـ نشریه کلوژ آپ ـ مارس ۱۹۳۰ (بخش دوم آوریل ۱۹۳۰)

مصاحبه در نیویورك « ایزنشتین در آمریکا » مجله‌اخبارروزمره سینمائی لندن ۲۷ می ۱۹۳۰

اصول شکل فیلم ـ نشریه کلوز آپ ـ سپتامبر ۱۹۳۱

سینمای روشنفکرانه‌ـنشریه چپ (Devanport Isvra) پائیز ۱۹۳۱ ـ ترجمه از آلمانی

مصاحبه با موریس هلپرین « فیلم جدید ایزنشتین کارگردانی که در مکزیك زنده باد مکزیك را میسازد » نیویورك تایمز ۲۹ نوامبر ۱۹۳۱

اکتبر و هنر ـ انتشارات فرهنگ شوروی ـ شماره ۷ و ۹ ـ ۱۹۳۲

صنعت‌سینما با اشك ـ نشریه کلوز آپ ۱۹۳۳

یك تراژدی آمریکائی ـ نشریه کلوز آپ‌ژوئن ۱۹۳۳

مصاحبه با ماری ستون Marie Seton « هدفهای ایزنشتین در سادگی و بی‌تکلف بودن » هنر فیلم لندن تابستان ۱۹۳۳

سینمای آمریکا (هالیود ، زندگی و ارزشهایش) ـ نشریه ادبیات بین‌المللی جولای ۱۹۳۳

تازه و کهنه ـ با همکاری الکساندرف در کتاب (گوتهام بوك مارت) ۱۹۳۴

شکل فیلم ـ ۱۹۳۵ و مسائل فیلم ، لندن سپتامبر و دسامبر۱۹۳۵

از تاتر به سینما ـ نشریه ماهیانه هنرهای تاتر ـ سپتامبر ۱۹۳۶

مصاحبه‌با لئولانیا (Lania) « فیلم‌تحت تولد»نشریه‌عصر زندگی نوامبر ۱۹۳۶

«برنامه آموزش نظری‌و عملی کارگردانی‌فیلم» زندگی‌و نامه‌های امروز ، شماره ۶ و ۷ ـ ۱۹۳۶

« کارگردان الکساندرنوسکی شرح‌میدهد که چگونه فیلم‌ساخته شد»نشریه اخبار مسکو ۵دسامبر۱۹۳۸

پرده سینمای شوروی ـ مسکو ، انتشارات زبانهای خارجی ۱۹۳۹

پیوند در ۱۹۳۸ ـ زندگی و نامه‌های امروز ، ژوئن ـ ژوئیه اوت ـ سپتامبر ـ اکتبر و نوامبر ۱۹۳۹ (همین‌مقاله درکتاب‌دیگر بنام (واژه و انگاره) آمده است

« یادداشتهای ایزنشتین در روی صحنه آوردن ولکری » اخبار مسفیلم ژانویه ـ فوریه ۱۹۴۰

« فیلمهای آمریکائی کیفیتهای زد و خوردی آمریکائیها را منعکس میکند » بولتن اطلاع ـ نشریه سفارت شوروی در واشنگتن ۱۹۴۲

« چگونه ما ایوان مخوف را فیلم کردیم»فیلم کرونیکل(مسکو) فوریه ۱۹۴۵

« در آزمایشگاه یك رژیسور » ـ فیلم کرونیکل فوریه ۱۹۴۵ (یادداشتهائی از تهیه فیلم ایوان مخوف)

« فیلمنامه ایوان مخوف » زندگی و نامه‌ها نوامبر ـ دسامبر ۱۹۴۵

P - R - K - F - V ـ معرفی برای شناسانیدن سرگی پروکفیف (S - Prokofiev)، زندگی موسیقائی او. نوامبر ۱۹۴۲. مسکو نوامبر ۱۹۴۴

« چارلی بعنوان یك كودك » برداشتی از زندگی چارلز اسپنسر چاپلین ، مسکو ۱۹۴۵

پایان

پاشگاه ادبیات

کاریکاتوری که ایزنشتین از خودش کشیده است.

تاریخ

تاریخ عرب در قرون جدید — و. لوتسکی
ترجمهٔ پرویز بابائی
شمیز ۴۸۵ ریال

علل کندی وناپیوستگی تکامل جامعه فئودالی ایران — اباذر ورداسبی
شمیز ۹۰ ریال

فلسفه

چند مقوله فلسفی — ترجمه و تنظیم پرویز بابائی
شمیز ۶۵ ریال

روانکاوی ودین — اریك فروم
ترجمهٔ آرسن نظریان
شمیز ۱۱۰ ریال

نقدادبی

نقدآثارغلامحسین ساعدی — نوشته عبدالعلی دست غیب
شمیز ۹۰ ریال

نقد آثار احمد شاملو — نوشته عبدالعلی دست‌غیب
شمیز ۱۵۰ ریال

بودلر — آندوس هاکسلی
ترجمهٔ اسدپور پیرانفر
شمیز ۲۰ ریال

رمان

رقص درانبار — نوشته ناصرمؤذن
شمیز ۶۰ ریال

روزجهانی‌پارك‌شهروزباله‌دانی — نوشته مجیددانش آراسته
شمیز ۵۰ ریال

نمایشنامه

مرگ همسایه ومطبخ — نوشته غلامعلی عرفان
شمیز ۷۰ریال

شب طویل‌طلوع — نوشته فرامرزطالبی
شمیز ۵۰ ریال (چاپ دوم)

مشروطه‌خواهان — نوشته محمد رضاصادقی
شمیز ۲۵ریال (چاپ دوم)

سینمائی

مفهوم فیلم — سرگئی ایزنشتین
ترجمهٔ دکتر ساسان سپنتا
شمیز ۲۰۰ ریال

فرهنك سینمائی — ترجمهٔ داود لویان
سلفون ۳۰۰ ریال

ویژه سینما — ترجمهٔدکترساسان سپنتا
شمیز ۴۰ ریال

سفرنامه

درحاشیه — نوشتهٔ حسین رسائل
شمیز ۳۰ ریال

کودکان

حسنی — نوشتهٔ محمدعلی دادور
شمیز ۳۰ ریال

نایان — ترجمهٔ کاوه
شمیز ۲۵ ریال

علوم

دستگاههای محدود در ریاضیات — م. سکات نورتون
پرویز شهریاری
شمیز ۱۰۵ ریال

کتابهائی که توسط چاپارپخش می‌شود

جامعه شناسی در ادبیات — ترجمهٔ وتحقیق معصومه عصام
شمیز ۱۰۰ ریال

مرگ ومیر درتهران — نوشته ابراهیم شانه‌چیان
شمیز ۴۰ ریال

نیروی جاذبه — نوشته محمد علی‌بهرامی
شمیز ۷۰ ریال (نایاب)

حقیقت وخیال — نوشته محمدعلی بهرامی
شمیز ۷۰ ریال

«مفهوم فیلم» مهمترین کتابی‌است که تاکنون درباره فیلم و سینما نگاشته شده و بیش‌از هرکتابی مورد استفاده فیلمسازان برجسته جهان واقع گشته است .

New Statesman