

ویژه

سینما

و تآثر

با همکاری :

ناصر ایرانی

حسن بایرامی

آزیتا بهنگار

پرویز تأییدی

محمد تهامی

ابراهیم حقیقی

اسماعیل خوئی

پرویز دوئی

اکبر رادی

مصطفی رحیمی

غلامحسین ساعدی

پرویز شفا

قاسم صنعوی

هوشنگ طاهری

اسماعیل عباسی

ابوالحسن علوی طباطبائی

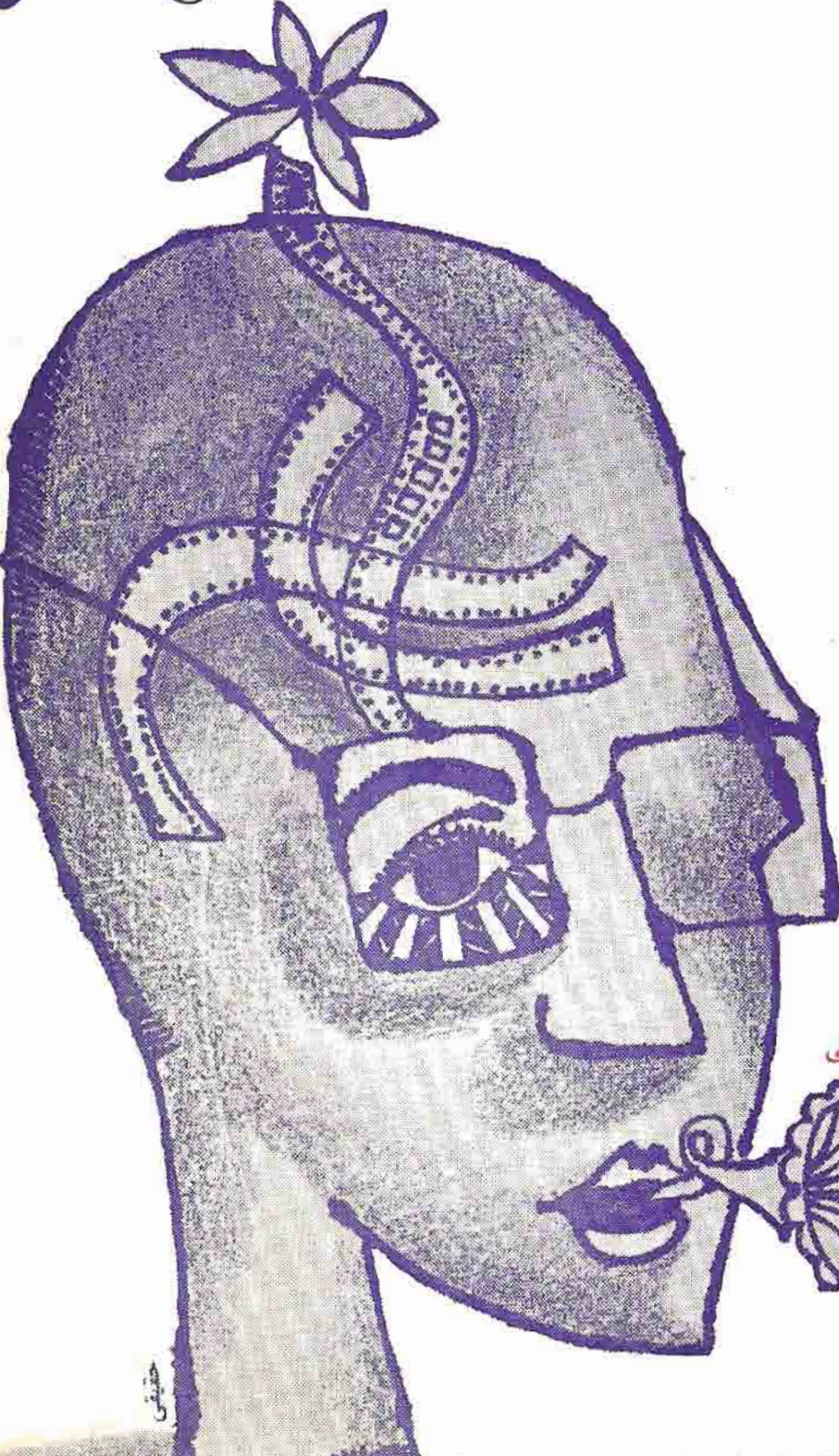
کامران فانی

محمدهادی فقیهی

احمد محمود

بهمن مقصدلو

خسرو هریتاش



هنرمند

ويژه

سينما

و تآثر

با نظر : بهمن مقصودلو

چاپ اول - آبان ماه ۱۳۵۱
تیراژ ۲۰۰۰ نسخه . چاپ مازگرافیک

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورنده آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

باشگاه ادبیات



انتشارات بانک

تهران : میدان ۲۳ اسفند - بازار ایران - طبقه سوم - شماره ۸۱

تلفن ۹۳۷۶۱۷

می خوانید:

● دفتر اول سینما :

- ۶ ترجمه : محمد هادی فقیهی
 ۲۹ ترجمه : هوشنگ طاهری
 ۴۱ ترجمه : ابوالحسن علوی طباطبائی
 ۴۸ اکبر رادی
 ۶۱ ترجمه : آریتا بهنگار
 ۷۰ ترجمه : پرویز شفا
 ۷۸ پرویز تأییدی
 ۸۲ ترجمه : کامران فانی
 ۸۸ ترجمه : پرویز دوانی
 ۹۲ ترجمه : خسرو هریتاش
 ۹۸ ترجمه : قاسم صنعوی
 ۱۰۷

- گفتگویی با گلوبروشا
 مقاله‌ای از آیزنشتین درباره جان فورد
 کاوشی کوتاه در سینمای سیاهان
 از نامه‌های همشهری
 ژان لوئی اشتراپ
 چارلی در مقابل اسکار
 هنرپیشه در سینما و تئاتر
 اغواگری در سینما
 هیچکاک بعد از جنون
 سینمای نو در اروپای شرقی
 بازی‌های ممنوع
 معرفی کتابهای سینمایی

□ یاد داشت فیلم :

- ۱۱۳ اسماعیل خوئی
 ۱۲۸ احمد محمود
 ۱۳۲ حسن بایرامی
 ۱۳۶ محمدتهامی
 ۱۴۱ بهمن مقصودلو
 ۱۴۷ » » »

- رسمبار
 رسمبار
 شاه لیر
 تپلی
 تگاهی به فیلمهای مسعود کیمیائی (۱) داش آکل
 » » » » (۲) بلوچ

● دفتر دوم تئاتر :

- ۱۵۷ غلامحسین ساعدی
 ۱۶۲ ترجمه : مصطفی رحیمی
 ۱۶۵ ترجمه : اسماعیل عباسی
 ۱۷۱ ناصر ایرانی
 ۱۷۷ حسن بایرامی

- تئاتر مستند
 در تئاتر انقلابی رخ نداده است
 تئاتر در ترکیه
 □ نقد تئاتر :
 دو در و یک نیمکت و یک بازی
 تگاهی به تئاتر در آغاز فصل

نقل مطالب این کتاب با ذکر ماخذ آزاد است.

دفتر اول

سینما

«گلوپرروشا» یا «گلوپر روکا»
کارگردان جوان برزیلی از کار -
گردان‌های صاحب‌سبکی است که همچون
«ژان لوک گدار» مشی‌سینمای سیاسی رادر
پیش گرفته و با چند فیلم موقعیت‌خود را
بنام یک سینماگر هوشمند و مؤلف تثبیت
کرده است. آنچه می‌آید قسمتی از
گفتگوئی می‌باشد که مجله معتبر «کایه
دو سینما» با او به عمل آورده است.

گفتگویی با گلوبر روکا (۱)

توسط: میشل دولاهه (۲)، پیرکاست (۳) و ژان ناربونی (۴)

به نمایندگی مجله سینمایی «Chahiers de Cinéma»

کایه: فیلمهایی از نوع فیلم شما در چه شرایطی ممکنست امروز هم تهیه و به نمایش گذاشته شوند؟

روکا: چون در برزیل هیچ نوع سانسور قبل از مرحله نمایش در میان نیست، همه فیلمها را میتوان به نمایش گذاشت. فقط پس از نمایش، سانسور پامیان می‌نهد. سانسور برزیل ضابطه خاصی ندارد و بشکلی کاملاً دلخواه عمل می‌شود. با این وضع هر بار که فیلمی تازه با سانسور روبرو می‌شود مساله و بهانه تازه‌ای متفاوت با ملاکهای پیشین مطرح می‌گردد...

کایه: آیا فیلم «آنتونیو - داس - مرتس (۵)» در برزیل از سانسور بیرون آمده است؟

روکا: بله، همه فیلمها بیرون آمده‌اند به استثنای فیلمهای «ژاردیم دوگرا (۶)»

-
- 1 - Glauber Rocha 2 - Michel Delahaye 3 - Pierre Kast
4 - Jean Narboni 5 - «Antonio das Mortes»
6 - «Jardim de guerra»

کایه :
روکا :

و «دز سپراتو» (۱). آنها نیز بزودی بیرون می آیند .
این فیلمها در برزیل چگونه پخش و توزیع شده اند ؟
خودمان آنها را پخش می کنیم . ماخانه پخش تشکیل داده ایم . مؤسسه های
سینمایی برزیل در «ریو» (۲) ، «سائوپولو» (۳) در سال جاری (۱۹۶۹)
هشتاد و هفت فیلم تهیه کرده اند . در این مجموع مؤسسات سینمایی ، گروه
سینمای مستقل که در «ریو» بکار مشغولست «سینما نوو» (۴) ، بتنهايي در
حدود سی نفر کارگردان در اختیار دارد . به عنوان مثال ، در همین سال
جاری بیست فیلم ساخته ایم . گروه تهیه کنندگان فیلم ، يك خانه پخش فیلم
بنام «دی فیلم» (۵) ، بوجود آورده است . با این ترتیب هر مؤسسه تهیه کننده
صرفاً بکار تهیه و تولید فیلم می پردازد و خانه پخش فیلم نیز همه فیلمهای
مؤسسات سینمایی را به ترتیب صحیح توزیع و پخش می کند . برخلاف
پخش فیلمهای معمول که پورسانتازی از این بابت برفع خود دریافت می کنند ،
«خانه پخش فیلم» از محل این پورسانتاژ برای توسعه و پیشرفت سینمای
برزیل استفاده می کنند . پس از تأمین کلیه مخارج اداری عواید حاصل
از این پورسانتاژ بصورت مساعده به بعضی فیلمها داده می شود یا به فیلمهای
دیگری که در مرحله مونتاژ هستند امکان می دهد تا پایان یافتن کارشان
تسهیل و تسریع شود . حتی برای تهیه فیلم نیز می تواند امکانات و
تضمیناتی فراهم سازد . اگر این «خانه پخش فیلم» ، «خانه تهیه و تولید
فیلم» نیست بدینجهت است که از هر نوع وابستگی کارگردان به تهیه کننده
فیلم جلوگیری شود . باید متذکر شد که در «خانه پخش فیلم» همه نوع
آزادی عمل به کارگردان داده می شود و حتی موضوع فیلمش را نیز از او
نمی پرسند ... در سال جاری (مراد سال ۱۹۶۹ است) نوزده نفر کارگردان
تازه ، قدم به این راه گذاشته اند که از جمله آنها :

Dahl, Sganzerla, Bernardes, Leite, Farias, Fontoura,
Kusnet, Almeida, Bressane و دیگران را میتوان نام برد.
اگر فیلمی پیشرفت چندانی نداشت زیاد مهم نیست . همیشه فیلم دیگری
هست که در همان لحظه میتواند تعادل را برقرار کند . این «خانه پخش
فیلم» حالا در سراسر برزیل گسترده و مستقر گشته است . اداره این خانه
با «بارتو» (۸) است که عنوان سرپرست کل خانه را نیز برعهده دارد . ما

- 1 - Deses perato 2 - Rio 3 - sao Paulo
4 - Cinemanovo 5 - Difilm 6 - Barreto

همچنین دست بکار تهیه و پخش فیلمهای شانزده میلیمتری در دانشگاهها، سندیکاها و انجمنهای دیگر شده ایم. «دیه گس (۱)» سینمای مجهز به دستگاه ۱۶ میلیمتری را در شهر «ریو» تأسیس کرده و بکار مشغول شده است. در «سائوپولو» نیز يك سینمای ۱۶ میلیمتری هست. هدف ماداشتن سی تاچهل سینمای ۱۶ میلیمتری در سرتاسر برزیل است که بدون اینکه بماتعلق و وابستگی داشته باشد امکان دهد تا این نوع سینما توسعه یابد. در کشور برزیل بیش از دوهزار کلوب سینمایی (سینه کلوب) وجود دارد که همه در يك فدراسیون دانشجویی گرد آمده اند. این امر امکان می دهد که بازار فیلم ۱۶ میلیمتری را مانند کشورهای متحده امریکا در مورد جریان نمایش فیلمهای دانشگاهی بسط و توسعه دهیم. پس ما در دو جهت کار می کنیم: ۳۵ و ۱۶ م.م. اما مسأله فقط کار کردن در زمینه سینمای هنری و تجربی نیست، بلکه ضمناً باید با تولید سینماهای خارجی نیز به رقابت و مقابله برخاست. در کشور برزیل قانونی هست که همه سالنهای سینمای کشور موظف هستند سالانه لا اقل ۵۶ روز نمایش را به فیلمهای برزیلی اختصاص دهند. این قانون برای پیشرفت سینمای ملی برزیل بسیار مساعد و مناسب است. اما تعداد فیلمهایی که هم اکنون تهیه و پخش می کنیم از تعداد این روزها بسی افزونتر است. در نتیجه چنین وضعی صاحبان سالنهای سینما می توانند فیلمهای خارجی را با قیمتهای بسیار نازل در دسترس داشته باشند: هزار تا دوهزار دلار. در واقع بازار فیلمهای برزیل از همه کشورهای امریکای جنوبی بیشتر خواهد شد... اما در تلویزیون همه فیلمهای سینمایی وارداتی هستند. خود این موضوع متضمن يك درگیری سیاسی است. می باید علییه ورود فیلمهای خارجی بخصوص فیلمهای امریکایی که با آزادی کامل و بدون قید و شرط وارد می شوند جبهه گرفت و موقعیتی پدید آورد. برای ورود يك فیلم نگاتیف که سینمای برزیل برای تهیه فیلم بدان احتیاج دارد پولی بیشتر از فیلمهای سینمایی ساخته شده در خارجه باید پرداخت. در کشور برزیل این مسأله بسیار اساسی است و اصولاً جنبه سیاسی دارد و مربوط به این وضع جاری و حاکم بر اقتصاد کشور است که: رقم مهم صادرات برزیل به کشورهای امریکا باید قهوه باشد. در عوض در مدت بیست و پنج سال اخیر فیلمهای امریکایی، درست همانند محصولات مصرفی از قبیل سیگار،

آدامس و غیره وارد می‌گردد . نتیجه اینکه باید این قرار دادهای مبادلات اقتصادی را ازین دیگرگون ساخت. مالبنه این خواست را بارها مطرح ساخته‌ایم ولی موضوع باین سادگی نیست بلکه دراصل همان مسئله بفرنج بردگی در برابر امپریالیسم است .

ماتسمیم گرفته‌ایم بدون توجه به درآمد و نتیجه مالی فیلمها به کار پردازیم. همه فیلمها طی مدت پنجسال بایبشترین دفعات و سالنهای ممکن درسالنهای سینما بروی پرده آمده‌اند (پنج سال مدت مجازی است که سانسور معین کرده است) و همه فیلمها در سالنهای بزرگ به نمایش درمی‌آیند . اگر فیلمی پیشرفت جالبی نداشته باشد این مسأله فقط درسطح خود فیلم مطرح است . قابلیت عرضه و نمایش همگانی فیلمها یکسان است . اگر فیلمی در سالنهای سینمایی بزرگ پیشرفت نکرد آنرا در سینماهای ۱۶ م.م به نمایش می‌گذارند . بازار برای تأمین امکانات این سیستم بخش بوروکراتیک و غیر تجارתי بحد کافی وسیع است .

واکنش‌های مردم در برابر فیلم «زمین در وحشت (۱)» چه بوده است ؟ قدری پیچیده است. من با فیلم‌های: «خدای سیاه (۲)» و «زمین در وحشت» تجربه‌ها و نتایج گوناگونی بدست آورده‌ام . «زمین در وحشت» در دوشهر بزرگ «ریو» و «سائوپولو» پیشرفت خوبی داشته‌اند. صد هزار بلیط ورودی در شهر «ریو» و صد هزار بلیط نیز در «سائوپولو» فروخته شد. اما در شهرستانها وضع بدینگونه نبوده است. در مورد فیلم «خدای سیاه» قضیه کاملاً برعکس بوده است. این فیلم در دوشهر بزرگ پیشرفت چندانی نداشته‌اند ولی در شهرستانها با موفقیت و استقبال فراوان روبرو گشتند .

این فیلمها از نظر مفهوم و جهت سیاسی‌شان نیز واکنشهایی را برانگیخته‌اند؟ فیلم «زمین در وحشت» سبب برپا شدن گفتگوها و بحث‌های فراوان گردید. بحث وجدل از چهار چوب محافل سینمایی در گذشت. این فیلم در مجلس سنا و مجلس نمایندگان مورد بحث واقع شد و روزنامه‌های سیاسی سرمقاله‌هایی بآن اختصاص دادند . جناح چپ آکادمیک این فیلم را مورد سرزنش و حمله قرار داد و آنرا یک فیلم فاشیستی توصیف کرد. چپ‌گرایان افراطی آنرا یک فیلم انقلابی دانستند. وقتیکه فیلم روی اکران بود من در اروپا بودم ، پس از بازگشت به برزیل وقتی پرونده قطور بریده جراید و مجلات را که در باره این فیلم به بحث و گفتگو پراخته بودند

کایه :
روکا :

کایه :
روکا :

دیدم بسیار متعجب شدم . اما نکته قابل توجه اینست که این بحث و گفتگوها از حدود شهرهای بزرگ فراتر نرفت . در شهرستانها مردم فیلم را نفهمیدند .

به عقیده شما دلیل آن چه بود؟

کایه :

روکا :

این فیلم درست سازمان نیافته بود . من نمی خواستم مسائل را در سطح تئوریک مطرح کنم و نتیجه گیری نمایم یا یک فیلم داستانی و تخیلی عرضه کنم و عقاید سیاسی را به شیوه سیاست پیشگان برزیل مطرح سازم . از نظر اقتصادی و سیاسی برزیل کشوری است با ویژگی های خاص خود در بین کشورهای امریکای لاتین . تئوریهای اجتماعی و سیاسی در این کشور هر ماه دیگر گون می شوند و این عامل موجب می گردد که علوم سیاسی پیوسته عقب ماندگی داشته باشند . سیاست پیوسته تغییر می کند حقیقتی را که هر بار با جلوه شکفت انگیز رخ می نماید نمی توان بدرستی باز شناخت . بهمین جهت فیلم واقعاً از نظر تئوری درست پیش بینی و سنجیده نشده بود . این عدم پیش بینی و سنجش درست هم در سطح فیلمبر داری و هم در مرحله مونتاژ وجود داشته است . این فیلم کمتر جنبه امور زندگی دارد و بیشتر یک فیلم جدلی و بحث انگیز است .

شما فیلم «آنتونیو داس مورتس» را بعنوان واکنشی در مقابل فیلم «زمین در وحشت» ساخته اید؟

کایه :

روکا :

نه . فیلم «آنتونیو داس مورتس» برای من نماینده نخستین کوشش واقعا سینمایی است . گذشته از این مسائل آن مربوط به سرزمینی است که من در آنجا زاده شده ام . این فیلم با دوره کودکی و سراسر زندگی من رابطه بسیار نزدیکی دارد . گرچه فیلم «زمین در وحشت» از طرف منتقدان بیشتر مورد خنده گیری و حمله قرار گرفته است ولی بنظر خودم مهمترین فیلم من است . ساختن فیلم «آنتونیو» بسیار آسان بود . اما فیلم «زمین در وحشت» به بیان و توضیح عمیقتری از زندگی من می پردازد ، بعبارت دیگر توجیهی روشنفکرانه تر است . «آنتونیو» برخی سنتهای فرهنگی و سینمایی را بهوی پیوند می دهد . ضوابط و ملاکهای این فیلم با ضوابطی که اساس و پایه فیلم «زمین در وحشت» بود متفاوت است . در برزیل همه زمینه های اساسی فیلم وسترن وجود دارد و فیلمی مانند «آنتونیو داس مورتس» در همین جهت گام برمیدارد .

کایه : «آنتونیو داس مورتس» و «کانگا سیروس ها (۱)» در برزیل به گذشته‌ها
واسطوره‌های پیشین مربوطند یا اینکه بانیره‌های واقعی که هنوز هم بصورت
اسطوره فعال به زندگی خود ادامه می‌دهند بستگی دارند؟

روکا : این دو به واقعیت ارتباط دارند تا آنجا که من توانستم برای تهیه و ساختن
فیلم توجیه دقیق و شخصی بدست آورم ، پرسوناژی که پایه و محور فیلم
«آنتونیو داس مورتس» بوده است وجود دارد، او در حدود ۷۰ سال دارد
و نامش نیز «خوزه روفینو (۲)» است . من با او ملاقات کردم و حرف
زدم . بازیگری که نقش او را بازی می‌کند نیز به سخنان وی گوش داد و
برای آفرینش نقش خود از گفته‌های وی سود جست . وانگهی می‌توان او
را دید . از این شخص فیلمی کوتاه توسط « ژیل سوارس (۳) » تهیه شده
است . او تاکنون چندتن از «کانگاسیروس» ها را کشته است . من قبل از
ساختن فیلم «خدای سیاه» جستجوهای فراوان کردم و بالاخره با او ملاقات
نمودم . او همه چیز را برایم بازگفت ، حتی موضوع فیلم «خدای سیاه»
را . سرتاسر قسمت دوم این فیلم بنا بر روایت او ساخته شده است . او شخص
عجیبی است برای اینکه هرگز درباره یک قضیه دوبار به یک شکل روایت
نمی‌کند . من مسحور و شیفته وی گشتم و کم کم باهم دوست شدیم . هنگامی
که می‌خواستیم فیلم «آنتونیو داس مورتس» را بسازیم ، مطلع شدم که
«کانگاسو (۴)» تازه‌ای در منطقه‌ای از «پرنامپوک (۵)» پیدا شده است و در
روزنامه‌ها خواندم که «دوفلینو» به آنجا رفته است ، تا در شرایطی که پلیس با
همه قدرت و امکاناتش از دستگیر ساختن این «کانگاسرو» که نامش
«زه کریسپین (۶)» بود عاجز شده بود ، به دام اندازد .

کایه : این قضیه کی اتفاق افتاد ؟
روکا : در سال گذشته . او «پستولو (۷)» را بازداشت کرد . بار دیگر او مرا تا
شهری برد که نامش «سانتا بریجیدا (۸)» است . در آنجا چندین گروه
داهزن حرفه‌ای زندگی می‌کنند . «روفینو» می‌تواند آزادانه با آنجا برود .
وی برایم چنین توضیح داد : «این داهزن نهادستان من هستند . آنها می‌دانند
که من برای پول آدم نمی‌کشم . من تنها کسی هستم از بین ما مودان پلیس

1 - Cangaceiros 2 - José Ruffino 3 - Gil soares

4 - Cangaco 5 - Pernambouc 6 - Zé Crispin

7 - Pistoleiro 8 - Santa Brigida

که میتوانم به اینجا وارد شوم .»

من این راهزنها را دیده‌ام و حالا خیلی علاقمندم که فیلمی درباره آنان بسازم . اینان با «کانگاسروس»ها تفاوت دارند . به آنها گانگستر هم نمی‌توان گفت و هرگز به غارت و چپاول نیز دست نمی‌زنند ، آنها به فکر بدست آوردن پول هم نیستند . آنها مزدورند و در خدمت قدرتهای سیاسی موجود قرار می‌گیرند . احزاب لیبرال قدیمی برزیل از وجود آنها بمنظور جلوگیری از جریان انتخابات و همچنین کشتن و سر به نیست کردن کاندیداهای انتخاباتی استفاده می‌کردند .

کایه : «ماتاواکا (۱)»، «مأمور امنیتی «کرنل» (۲)» در فیلم «آنتونیو» پرسوناژی از این نوع نبوده است؟

روکا : چرا، این پرسوناژی است که من شخصاً شناختم . او یکی از خویشاوندان مرا هنگامی که کودکی بیش نبودم کشت . بعدها نیز یکی از عموزادگانم او را به قتل رساند .

کایه : اگر شخصی که به عنوان نمونه در فیلم «آنتونیو» مورد استفاده واقع شده است فیلم را می‌دید که در آن «آنتونیو» تغییر موقعیت می‌دهد چه واکنشی از خود بروز می‌داد ؟

روکا : فکرمی‌کنم واکنش خوب نشان می‌داد . برای اینکه او هم در حقیقت پیوسته موقعیت و پایگاهش را تغییر می‌دهد . او تاکنون در خدمت منافع گوناگونی کار کرده است ... من هم اکنون درباره شهر «سانتایاجیدا» که رئیسش سال قبل مرده است سخن گفتم . نام این رئیس «پدرو» بود و «سرجیو مونیز» (۳) فیلم مستندی درباره او تهیه کرده است . و اما زمینه روابط میستیک و ذهنی در آن آمیزه‌ای است از کاتولیسیم و پروتستانسیم . از این نقطه نظر آنها وجه مشترکی دارند . بهمین دلیل است که «آنتونیو» به پرفسور چنین می‌گوید: «کارهای سیاسی وظیفه شما است و کارهای خداهم وظیفه من است .» او شخصی انقلابی نمی‌شود و تحول و تغییر او بیشتر جنبه اخلاقی دارد تا سیاسی . او نمونه روشن و ساده‌ای از افراد طبقه متوسط است ، اما در برزیل پروتاریا وظیفه متوسط تقریباً يك خبر است . این طبقه نیز همان دشواریها ، پیچیدگیها ، آگاهی نادرست و غیره ... را دارد . هنگامیکه با اسطوره مقدس نزدیک می‌شود واکنشی از او سر میزند که بیان آن برایم بسیار دشوار است و این دشواری بیان بیشتر بجهت جنبه شدید ذهنی آنست . اگرچه من خود تربیت پروتستان دارم و لسی بویژه

1 - Mata Vaca

2 - Coronel

3 - Sergio Muniz

مسحور و مجذوب و شیفته کاتولیسیم هستم. من به مذهب تعصب و اعتقادی ندارم اما هر آنچه که به مذهب سیاهان بستگی دارد مرا به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد و چنین است فضایی که کارگردانی و صحنه‌های این فیلم را توجیه می‌کند. مثلاً در «باهیا (۱)» تمدن سیاهان موفق شده است که آئین‌های خود، طبّاحی، موسیقی و رقصهای خود را تحمیل کند. حتی از نظر سیاسی این تمدن در برابر دیکتاتوری، «وارگاس (۲)» با جنگ وجدالی وسیع وزیر زمینی به مقاومت و ایستادگی برخاست.

کایه : یکی از تماشاگران فیلم «خدای سیاه» سؤال می‌کرد: «چگونه می‌توان انقلاب را با فولکورآشتی داد؟» حقیقت اینست که فولکور وسیله‌ای برای مقاومت فرهنگی و سیاسی است.

روکا : بزرگترین شورشهای تاریخ برزیل جنگهایی است که سیاهان و میسٹیکهای روستایی در عصر بردگی برپا داشته‌اند و مشهورترین آنها شورشهای «زومبی دو پالماس (۳)» است که به سیاهان وابستگی داشت و «کانودوس (۴)» که به میسٹیکهای روستایی وابسته بود.

پیر کاست: از اتحادیه مناطق نفوذ «ماکومبا (۵)» هم می‌توان نام برد که تعداد آن حدود سی هزار حوزه علمی و ده هزار حوزه مخفی است که در عمل در حدود پنج میلیون و نیم نفر افراد معتقد و پیروان این فرقه را شامل می‌شود. اینان در هفته دوبار گرد می‌آیند و ازدوران بردگی تا روزگار ما نیرومندترین سازمان مقاومت فرهنگی را تشکیل می‌دهند.

کایه : در اینجا همان پدیده مشاهده می‌گردد که در فیلم «استادان دیوانه (۶)» اثر «ژان روش (۷)» دیده می‌شود. قدرت سیاهان نه تنها از اینرو وجود دارد که از مذهب رسمی و عام کناره می‌گیرد بلکه برعکس به این دلیل که که در پیرامون مذهب خاص و اسطوره‌های ویژه خود فشرده‌تر گرد آمده است.

پیر کاست : در عین حال این نکته نیز حقیقت دارد که مذهب سیاهان برزیل در انبارهای کشتی‌های برده فروشان به این دیار آورده شده است و این آئین‌ها در ساختمان مقاومت فکری و اخلاقی سیاهان مانند سیمان بکار رفته است. در

- 1 - Bahia 2 - Vargas 3 - Zumbi Palmares
4 - Canudos 5 - Macumba 6 - Maitres Fous
7 - Jean Rouch

کشورهای متحده آمریکا سیاهان فرهنگ ویژه خود را ویران و نابود ساختند و آئین خود را از دست دادند و به مسیحیت گرویدند و نشانه‌ها و آثار مذهب سیاهان فقط در روحیات سیاه درونشان باقی ماند بدون آنکه شکل سازمان یافته و آگاهانه‌ای داشته باشد و حال آنکه برعکس «ماکومبا» این مقاومت و آئین را شکل و سازمان داده است.

شما درباره شخص «آنتونیو داس مورتس» حرف می‌زدید و می‌گفتید که مردمی مثل او در طول زندگی‌شان بارها تغییر موقعیت داده‌اند ولی باید گفت که آنها پیوسته در اردوگاه ارتجاع تغییر جا داده‌اند....

کایه :

یک روستایی انتخاب مهمی ندارد. او یا رازن می‌شود و یا از گرسنگی می‌میرد. یا در شهر «سائوپولو» کارگر می‌شود. همانطور که در فیلم «تروپسی (۱)» اثر «ژیانی آمیکو (۲)» می‌بینیم. برای او این حرفه آدم‌کشی کاملاً طبیعی و معمولی است. او برای دزدی آدم نمی‌کشد. بلکه او بخاطر آدم‌کشتن مزد می‌گیرد و درعین حال چنان احساس تنگی از شرافت دارد که گاهی از وجدان شغلی او نیرومندتر است. به این ترتیب بهنگام جنگ بزرگ «کایندوس» عده بسیار زیادی از «ژاگونوس (۳)» هاحرفه خود را رها کردند تا به فرماندهشان «کونسل هرا (۴)» بمنتظر مقاومت در برابر ارتش، بپیوندند. این گونه واکنش‌ها در واقع جنبه احساساتی و روحی دارند و تا حدودی مانند واکنشهای راننده کامیون در فیلم «روی گرا (۵)» است. علاوه بر این من در همینجا فیلم خود را فیلمبرداری کرده‌ام. برای اینکه چنین قصه‌ها و ماجراهایی در این منطقه فراوان است. همین نیرو است که راننده فیلم «تفنگ‌ها (۶)» را به جنب و جوش و می‌دارد، این واکنشها درعین حال غافلگیرکننده‌اند، درست همانند آنچه که گروه چپ در برزیل ممکنست به راست گرایش پیدا کند یا گروه راست به چپ. من کارشناس علوم سیاسی نیستم ولی بامتخصصان فن و کارشناسان برجسته از جمله با «فورتادو (۷)» که بزرگترین اقتصاد دان امریکای لاتین است صحبت کرده‌ام. او بمن گفت که برزیل از این جهت

روکا :

- 1 - Tropicis 2 - Gianni Amico 3 - Jaguncos
4 - Conselheira 5 - Ruy Guerra 6 - Os Fuzis
7 - Furtado

عجیب ترین کشور امریکای لاتین است. به این ترتیب بنظر می رسد که در برزیل همه واکنشهای سیاسی واجد این خصوصیت هستند که بسیار منحرف کننده و شبهه انگیزند.

کایه :

به این مسئله باید رابطه و وابستگی با امپریالیسم امریکا را نیز افزود که گهگاه حتی بعضی نظامیان را مجبور می سازد تا با کشورهای متحده امریکا به مقابله برخیزند.

روکا :

در این زمینه در کشور پرو تازگیهای شکست انگیزی مشاهده می شوند. همه راهها برای گشودن راههای آزادی قابل ارزش و توجه اند. من سخن شاعر پرتغالی «پسوا» (۱) را بیاد می آورم: «آنگاه که روح خرد و ناچیز نیست هر چیزی ارزش قبول زحمت را دارد.» در فیلم «آنتونیو داس مورتس» من می خواستم دقیقاً نشان دهم که چگونه دو پرسوناژ از راههای مختلف به میدان عمل کشانده می شوند. «پرفسور» و «آنتونیو داس مورتس» سرانجام به این نتیجه رسیدند که باید علیه ظلم و بیداد دست به يك قتل عام زد ولی انگیزه های آنها کاملاً متفاوت بود آنها افکار تئوریک و خطوط مشخص رهبری کننده نداشتند. من با تعصب میانه ای ندارم.

کایه :

آنچه گفتید به فیلم «تفنگها» مربوط می شود. وقتی که «روی گرا» راننده (که نخست به عنوان يك استعمارگر معرفی می شود) نشان داده میشود که سرانجام به خدیت با ارتش کشانده شده است چنین واکنشی بسیار شخصی و در نتیجه بسیار محدود و استثنائی است.

روکا :

بله. من می خواستم که همه بفهمند که تئوریهای سیاسی در امریکای لاتین غالباً مبتنی بر سوء تفاهات و موقعیت های عوام فریبانه پی ریزی شده است. جمله پردازیهای چپ گرایان، شیوه های دست چپی، اخلاق چپی ها و غیره... همه اینها غالباً به يك تابلوی بسیار تند عامیانه و فولکوریک منتهی می گردد. پختگی و نضج سیاسی مردم برزیل به عقیده من، که البته خیلیها با آن موافقت دارند، هرگز بر پایه يك تربیت سیاسی سنتی فراهم نشده است و نخواهد شد. علی رغم همه تناقضاتی که ویژه برزیل است و با وجود يك فرهنگ سیاسی، ما لا يك نوع انفجار انقلابی روی خواهد داد. ولی هرگز نمی توان باور داشت که چنین مرحله ای پس از آنکه همه مردم تربیت سیاسی یافتنند فرا خواهد رسید. قدت سیاه که يك قدرت ذهنی و معنوی است فقط به روستائیان

منحصر و محدود نمی‌گردد. بورژواها و اشراف نیز بیدان وابسته‌اند. هیچکس در برزیل کاملاً از مسائل و کششهای وابسته به نهضت «ماکومبا» و «میسیتسیسم» برکنار نیست. این جنبه احساسی و خونین برزیل مطمئناً یک عامل منفی است اما در عین حال می‌تواند به‌عنوان یک ویژگی مثبت در جهش انقلابی نیز محسوب گردد.

کایه : فکر نمی‌کنید که طرز تفکر خود بخودی (اسپونتانیسم) و نبودن طرحهای نظری و فکری ممکنست برزیل را به واکنشهای ویرانگری مانند آنچه «سولاناس (۲)» در مورد آرژانتین نشان داده‌است سوق دهد؟

روکا : فکر می‌کنم که جریانها را باید به‌وجود آورد. این چیزی است که «کوبیتس-چک (۳)» فکر می‌کرد و می‌گفت: «باید برازیلیا را ساخت». اقتصاددانان می‌گفتند که ساختن برازیلیا سبب سقوط و ورشکستگی اقتصادی برزیل خواهد شد. در واقع امر نیز تقلیل ارزشها بدان حد بود که سبب یک بحران اقتصادی گردید. ولی برازیلیا خود بمنزله مظهر و جلوه انقلاب فرهنگی برزیل بوده‌است. پس از آن برزیل توانست خود را از عقده حقارت مستعمراتی رها سازد. بیداری سیاسی و آگاهی مربوط به کشوری در حال توسعه و رشد همه در برزیل با تاریخ احداث «برازیلیا» وابسته‌است. این مسأله تاحدی متناقض بنظر می‌رسد زیرا برازیلیا نوعی «الدورادو» (۴) بوده‌است و برای مردم برزیل این امکان را پدید آورد که خود چیزی را خلق کنند. اگر من از این موضوع سخن می‌گویم برای اینست که سینمای برزیل نیز با شهر برازیلیا که قبلاً بآن توجه و اعتقادی در بین نبود، پدید آمده‌است. دانشگاه جدید، علوم سیاسی و ... همه اینها همراه با برازیلیا به‌ظهور رسیدند. حتی شورش و قیام کلیسای جدید نیز با همین قضیه مربوط است. احداث برازیلیا تورم مالی عظیمی را موجب گردید اما همه دور نماهای عظیم و شکوهمند برزیل نیز با برازیلیا پدیدار گردید. در حقیقت حتی اگر برزیل یک حکومت فاشیستی دارد باز هم انقلابی ترین کشورهای امریکای لاتین است. همه چیز در این کشور پیوسته در حال تغییر و تحول است جنبش دائمی و لاینقطع همه جا به چشم می‌خورد. حتی بورژواهای ناسیونالیست و میلیتاریست‌ها نیز

1 - Spontanéisme 2 - Solanas 3 - Kubitschek

4 - Eldorado

کسانی هستند که ناگزیر علیه کشورهای متحده آمریکا برای دفاع از منافع خود قیام می کنند . این بودوازی بزرگ برزیل است که با امپریالیسم آمریکا در تضاد حاد درگیر می شود و هر بار اندکی از خصلت و موقعیت ارتجاعی بودن خود را از دست می دهد . کشور در راهی انقلابی گام بر میدارد . از همین رو است که من با وجود آنکه نمیتوانم دقیقاً نوع انقلابی را که در برزیل روی خواهد داد ببینم و شکل آنرا بدرستی تشخیص دهم ولی می توانم با تاکید کامل بگویم که چنین انقلابی از نوعی بسیار اصیل خواهد بود ...

کایه : در فیلم «انتونیوداس مورتنس» سیاهی که در آغاز بیش از همه مورد احترام بود و بیش از دیگران مصمم و با اراده جلوه می کرده همان کسی است که سرانجام ناگزیر می گردد علیه اژدها بانیزه بجنگد .

روکا : برای اینکه در برزیل سیاهان علیه برده فروشی جنگیده اند و همیشه سیاهان جنگاورانی دلیر بوده اند .

کایه : توجیه استعاره افسانه «سن ژرژ (۱)» چیست ؟

روکا : در زبان پرتغالی عنوان نخستین فیلم چنین بود: «ادرا گائو دا مال داده کونترا ا سانتو گریرو (۲)» یعنی «اژدهای شرارت علیه جنگاور مقدس» ، بدبختانه من ناچار شدم آنرا تغییر بدهم .

اما افسانه «سن ژرژ» و اژدها در بین مردم برزیل بسیار معروف است . گذشته از این رابطه ای با بعضی اساطیر افریقایی نیز دارد . «سن ژرژ» در مذهب افریقایی به «او گزوس (۳)» خدای شکار مربوط می شود . سرتاسر فیلم شامل بحث و گفتگو و مبارزه ای است بین جنگاور مقدس و اژدها به همین جهت بود که من مستقیماً فیلمبرداری کردم و نخواستم مثل فیلمهای داستانی دراماتیک معمولی خود را محدود و مقید سازم از این روی بازیگرانی برگزیدم که نسبت به این مسأله حساسیت زیاد داشتند و با آنها بسیار گفتگو کردم . این واقعیت که فیلم مستقیماً برداشته شده است امکان آنرا فراهم ساخت که فیلم در سطح همه اشخاص بسط و توسعه یابد . جای تأسف است که شما نمی توانید این فیلم را بزبان پرتغالی ببینید و بفهمید . هر بازیگر مونولوگ

1 - Saint - Georges 2 - «O Dragao da maldade contra osanto

Guerreiro» 3 - Oxosse

خویش را دنبال می کند و آنرا بسط می دهد و چنین وضعی امکان برقرار ساختن رابطه بسیار عمیق بازیگر را با پرسوناژی که در کادر آن دیالکتیک و جنگاورد مقدس واژدها، روی می دهد فراهم می سازد. در عین حال این وضع هر نوع شما تیسم فیلمهای انقلابی معمولی را نیز از میان می برد. من در سطح دیالوگها همه نوع آزادی عمل را برای بازیگران مراعات کرده ام اما در مونتاژ بر عکس دیسپلین بسیار جدی را رعایت کردم. پلانهای را برگزیدم که از نظر داشتن محتوی و مطلب غنی و سرشار بودند. بعضی از این صحنهها شاید بیش از اندازه پر مایه و پر مطلبند ولی من نمی خواستم این مطالب را حذف کنم. من می خواستم این فیلم را بصورتی مغایر با فیلم «زمین در وحشت» بسازم و روابط دیالکتیک دیگری بین مونتاژ و مونولوگ برقرار سازم. گمان می کنم که فیلم بهمان اندازه که امکان برقرار ساختن ارتباط با تماشاگران گوناگون را داشته باشد بهمان اندازه نفوذ و تأثیر بیشتری خواهد داشت. به عقیده من فیلم سیاسی نباید بایکدست سازی و سیستماتیزاسیون (۱) زیاد همراه باشد البته به استثنای مواردی که می خواهند فیلم آموزنده بسازند. من ترجیح می دهم که سینما بحث انگیز و جدلی باشد و همه چیز در آن پیوسته از حرکت و جنبش و تغییر برخوردار باشد. مثلاً من پیوسته از خود در مورد آیزنشتاین (۲) سؤال می کنم (و شما در این ایام خیلی از آیزنشتاین صحبت می کنید) البته این پرسش درست در مورد تأثر برشت (۳) هم صدق می کند. من پیوسته این سؤال را از خود می کنم که آیا همه فیلمسازان نویسندگان می توانند تموریهای آنها را بکار بندند؟ من نگرانیم از آنست که شیوه سیستماتیزاسیون در برزیل جهش خلاقه را درهم بشکند، بویژه در نظر داشته باشیم که اگر این آفرینش در آغاز جنبه خود بخودی و آشفته و پرهرج و مرج داشته است. ممکن هم هست نتیجه طور دیگری از آب درآید. من در این باره اطمینان کامل ندارم. در این زمینه با گودار (۴) صحبت کردم. او بمن گفته بود: «شما باید در برزیل سینما را ویران کنید.» من با این نظر گودار موافق نیستم. در کشور شما، فرانسه، در ایالتی شما می توانید سینما را ویران کنید. اما ما هنوز در جریان ساختن آن در همه زمینها و سطوحها: زبان، استتیک، تکنیک... قرار داریم. بنظر من در اساس قضیه سوء تفاهمی

-
- 1 - Systématisation 2 - Eisenstein 3 - Brecht
4 - Godard

وجود دارد. ماهمه در شروع کار بسختی هواخواه و پیرو «آیزنشتاین» بودیم. نخستین فیلمهای سینمای «نو» به سبک «آیزنشتاین» ساخته شده بودند. در واقع هنوز ما از عقده‌های گوناگون مستعمراتی رنج می‌بردیم. همه از «بازن (۱)» نقل قول می‌کردند و ما هم بیشتر در همین زمینه به بحث و گفتگو می‌پرداختیم. اما من تأسفی از این جهت ندارم. زیرا این مرحله در پرورش ما بسیار مؤثر بوده است. ما نسبت به هر چیز بویژه هر آنچه که در عالم سینما می‌گذشت نا آشنا و بی‌خبر بودیم و از قافله بس عقب مانده بودیم. در عین حال از هر طرف مورد انتقاد قرار می‌گرفتیم. مثلاً «هیرتزمان (۲)» که طرز تربیت آیزنشتاینی داشت، فیلمی ساخت به نام «پدیرا د سائو دیوگو (۳)» که بنظر من تجسم زیبا و تصویری درخشان و بسیار عالی از بعضی تئوریهای آیزنشتاین است. پس از آن فیلم دیگری ساخت بنام «مایوریا آبسولوتا (۴)» که در واقع با ما همیشه رابطه و بستگی نداشت. این فیلم ساز فیلم زیبایی دیگری ساخت بنام: «لامورت (۵)». این فیلم بسیار به کار «درایر (۶)» نزدیک بود. فیلم «لامورت» فیلمی مازوخیست و در عین حال بسیار زیبا است. در برزیل این فیلم با شکست مواجه گردید. ولی بعداً در اروپا زیبایی و لطفش را کشف کردند. من هم «آیزنشتاین» را دوست می‌دارم و به درجه‌ای کمتر از «هیرتزمان» زیرا جنبه دیالکتیکی او از من قویتر است. من هم تحت تأثیر و نفوذ آیزنشتاین بوده‌ام، همانطور که تحت تأثیر سینمای ایتالیا و موج نو نیز قرار گرفته‌ام. من از نظر سبک به فیلمی توجه دارم مثل «گانگازومبا (۶)».

۱ - André Bazin منتقد سینمایی فرانسه (۱۹۱۸ - ۱۹۵۸) که نخست استاد ادبیات بود و سپس در مجلات فرانسه به نقد سینمای فرانسه پرداخت. در سال ۱۹۵۲ با همکاری J. Doniol - Vaicroze مجله Les Cahiers du Cinema را تأسیس کرد و در عین حال با نشریات دیگر در زمینه نقد سینمایی همکاری داشت. وی از طریق نوشته‌هایش نفوذ و تأثیر نیرومندی بر منتقدین جوان فرانسوی باقی گذاشت و حتی در زمینه نقد بین‌المللی سینما تأثیر او فراوان بوده است. علاوه بر این با ایراد سخنرانیها به تربیت عده زیادی منتقدان سینمایی کمک کرده است. وی مؤلف کتابی است بنام «سینما چیست؟» که در فاصله ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۱ در چهار جلد به چاپ رسیده است.

2 - Hirszman 3 - «Pedreira de Sao Diogo»

4 - «Ma ioria absoluta» 5 - La morte

6 - Gangazumba

«دیه گس» کوشش کرده است در این فیلم سبکی بکار برد که بیشتر شخصی و فردی باشد. نفوذ و تأثیر آیزنشتاین در آن آمیخته با تأثیرهای دیگر نافذ و مؤثر بوده است. این فیلم در اروپا و آمریکا مورد انتقاد فراوان واقع شده است. در واقع مایپوسته بین دو وضع افراطی در نوسان بوده ایم. اما «دیه گس» آگانه در جستجوی بیانی است عمیقتر که کمتر از روی بدل الگوی خاصی تقلید شده باشد، بنظر من «گانگازومبا» یک فیلم بسیار زیبایی برزیلی است که در شرایط فشار نیروهای استعماری ممکنست از نظری مثبت و آموزنده باشد. فیلم «تفنگها» اثر «گرا» نیز یک فیلم کاملا آیزنشتاینی است ولی در جهتی خاص. وقتی من این فیلم را برای اولین بار دیدم چیزی از آن نفهمیدم. در این باره با «گرا» حرف زدم. کارگردانی و صحنه آرایبی بسیار عجیب بود ولی تناقضی در آن وجود داشت که بنظر من این تناقض و تضاد بین موضوع که داستانی بسیار سنتی است و کاردانی و صحنه آرایبی بسیار مدرن وجود داشت و بهمین جهت خوشایند و مطلوب نبود، تقییر فضا و زمان مرارنج می داد. اما از جهتی کاملا بسبک و شیوه آیزنشتاین در کار «گرا» پیشرفت بسیار چشمگیر بود.

کایه : فیلمهای «ماکونایما (۱)» و «برزیل در سال ۲۰۰۰» در ردیف همین فیلمهایی است که صحبت می کنید؟

روکا : نه. آنها در خط آیزنشتاین نبودند، بلکه بیشتر در مسیری قرار داشتند با کوششی خاص که در آنجا به آن «تروپیکالیسم (۲)» نام داده شده است. بدون اینکه بخواهم در زمینه کلام و مونتاز این فیلمها بحث کم باید بگویم که بافت دراماتیک آنها نیز تا حدی عجیب است همینطور از نظر کاردانی و صحنهها. اما از نظر مونتاز تا حدی این فیلمها صاف و خالص و شفاف شده است. مفهوم و مضمون این فیلمها بویژه عجیب و شگفت آور است و همه چیز در کادر فیلمها روی می دهد.

آخرین فیلم «دوس سانتوس (۳)» بنام «آلینیستا (۴)» نیز همانگونه تروپیکالیست است: اما در آخرین فیلم «دیه گس» بنام «اس هر دروس (۵)» همه نفوذ و تأثیر آیزنشتاین را بخوبی میتوان یافت. اما سوء تفاهم همچنان برقرار بود.

کایه : این یک جریان کاملا طبیعی است. زیرا حتی در فرانسه I.D.H.E.C. به

- | | | |
|-------------------|--------------------|----------------|
| 1 - Macunaima | 2 - Tropicalisme | 3 - Dos Santos |
| 4 - «O Alienista» | 5 - «Os Herdeiros» | |

شاگردان خود می‌آموخت که از آیزنشتاین پیروی کنند. برای اینکه آیزنشتاین تئوریهای درباره مونتاز و غیره نوشته بود و چنین استدلال می‌شد که آیزنشتاین درباره سینما فکر کرده است. او یک تئوریسین سینما است و بزرگترین فورمالیست است... بنابراین اعتقاد داشتند که می‌توان فرم را از وی گرفت و آنرا از عوامل دیگر مجزا ساخت و روی طرح‌ها و شماهای (۱) گوناگون پیاده کرد. و حال آنکه خود آیزنشتاین بخوبی و صاف کرده بود که شیوه‌ها و پیشنهادهای او درباره فرم، رابطه بسیار نزدیکی با واقعیت تاریخی و اجتماعی و غیره دارند. وی همچنین پیش بینی کرده بود که جز شیوه‌های اساسی مربوط به شکل، چیز دیگری را نباید حفظ کرد. فیلم‌هایی که در I.C.H.E.C. تا ده سال پیش تهیه می‌شد همه تقریباً یک فیلم یا یک مونتاز بود. اما در فاصله فیلم «باراوتو (۲)» تا «آنتونیو داس مورتس» احساس می‌شود که شما از پیروی سبک و شیوه آیزنشتاین دوری کرده‌اند. شاید برای آنکه بعدها مانند «گودار» و «گریفیث (۳)» دوباره به آن شیوه بازگردید.

روکا :

این درست همان وضعی است که در مورد تأثر برشت و شیوه او بخصوص در کشورهای کم‌رشد پیش می‌آید. می‌گویند: بفرمائید اینهم برشت! و آنگاه همه نمایشنامه‌های او را بنا بر اصول کارگردانی، فاصله‌گذاری بروی صحنه می‌آورند. از نمایشنامه‌های «اورپید» گرفته تا «یونسکو»... بازیگران بدون حرکت و تغییرند و کارگردانی بسیار تهی و ضعیف است. حال آنکه خود برشت گفته است که گاهی تئوری... در برزیل کارگردانی هست که نامش مارتینز (۴) است. او نمایشنامه‌های با اقتباس از اثر «اسوالدو آنداده (۵)» را بنام «اری داوولا (۶)» بروی صحنه آورد. وی در این اجرا پژوهشی در زمینه سیاق تأثر بولوار دست زده و برشت را بکلی فراموش کرده است ولی در عمل نمایشنامه بسیار جالب، فانتاستیک و کاملاً به سبک و شیوه برشت از کار درآمده است. او با قطع رابطه صوری با هر آنچه که با سبک و شیوه برشت وابستگی داشت، توانست نمایشی را پدید آورد که جالب و بسیار باشکوه بوده است. در سینما هم همینطور است در فستیوال‌ها، کان، پزارو حتی در هفته نقد سینما، احساس می‌شود که شیوه خاص

1 - Schémas

2 - Barravento

3 - Griffith

4 - Martinez

5 - Osvald de Andrade

6 - Orei da vela

سینمای يك جامعه ناشناخته از نظر فرم و محتوی ، سبك و فكر در آن كشف شدن است . مثلاً شیوه سینمایی «گودار» که همه جا دیده می شود حتی از نظر تکنیک نیز کار موفقی نیست . خیلی سطحی است و این همان موردی است که در سینمای مستقل چندین کشور دیگر صدق می کند . در آنها روح نیست ، هیچ نیست . حالا مد و شیوه «اشتراب (۱)» باب روز شده است . من با چند فیلمساز جوان صحبت کردم . آنها بمن گفتند : «ما می خواهیم فیلم خودمانرا با پلانهای بزرگ ۳۰ تا ۵۰ دقیقه ای تهیه کنیم .

پس از مد «اشتراب» بدون تردید نوبت مد «ژانکسو (۱)» خواهد بود . فیلمسازهای جوان باید بدانند که «اشتراب» از این لحاظ مهم است که وی آفریننده ای اصیل است و شعله افزایش و رشد و انشعاب سبکهای فردی مهمترین عامل برای توسعه و پیشرفت و بسط سینما است .

آنچه می گویند درست است . این فیلمسازهای جوان گودار ، اشتراب یا آیزنشتاین را بعنوان مظهر کمال وحدتایی می پذیرند و فراموش می کنند که خود آنها باید راهگشای شیوه هایی همچون : گودار ، اشتراب و آیزنشتاین باشند . شاید «گودار از روسیلتی» و «درایر» پدید آمده است . اشتراب نیز از «نومیر» و «درایر» آیزنشتاین هم از جهان سیرك ، موزيك هال و وودویل به عالم سینما وارد شده است . در برزیل کسی که به سبك وودویل کار می کند شاید بهتر بتواند برشت و آیزنشتاین را دریابد .

کایه :

درست است . بله رابطه ای بین سینمای اسپانیا و سینمای مکزیك یا آرژانتین وجود دارد : شیوه پیروی از «بونوئل» در سطحی ترین نمونه ها و مظاهرش . من حتی می بینم که شما در «کایه» که از نفوذ و تأثیر فراوانی برخوردار است . باید با این شیوه مبارزه کنید . فیلمسازهای جوان در بعضی کشورها به این دام می افتند ، قربانی سوء تفاهم می گردند و پول و استعداد خود را از دست می دهند . مثلاً من يك فیلم آلمانی دیدم که نامش «صحنه های شکار در باویر (۳)» بوده است و سازنده آن «پتر فلیشمان (۴)» . این نخستین فیلم آلمانی پس از جنگ دوم جهانی است و فیلمی است وحشی و کثیف بدون اینکه در مقایسه با «موج نو» پیچیدگی ها و نوآوری هایی داشته باشد .

روکا :

- 1- Straub 2- Jancso 3- Scenes de chasse en
Bavière 4- Peter Fleischmann

کایه :

با وجود این شما در يك امریکای لاتین هستید که در آنجا این فرهنگ زدگی اروپائی کمتر احساس می شود و هنگامیکه برزیل را با آرژانتین و مثلاً «سولاناس (۱)» مقایسه می کنیم این احساس حاصل می شود که چنین حالتی برای کشور شما بمنزله قدرتی است . شما کمتر از نظر فرهنگی استعمار شده اید .

روکا :

ولی با وجود این کشور ما هم کم استعمار زده نشده است . برای اینکه همه زبان سینمایی از خارج آمده است . مسأله بیشتر در سطح فیلمسازی است که تازه مشغول کار شده اند . در فیلم های نخستین (من از فیلم های «داهل»^۲ که فکر انتقادی درباره سینمای عمیقتر دارد حرف نمی زنم) این نفوذ و تأثیر بدون تردید بسیار نمایان است . این مسأله به نوعی «اکزور-سیسم (۳)» وابسته است : ما چنین وضعی را مورد انتقاد قرار می دهیم ، خود آنها نیز یکدیگر را مورد خرده گیری و نقد قرار می دهند و علیه یکدیگر به ستیزه بر می خیزند . چنین وضعی نمود ضد استعماری میهن - پرستانه افراطی نمیتواند تلقی گردد . در واقع بمعنای نوعی جستجوی مکالمه و بر پا داشتن يك بحث و جدل درباره همه مسائل است ، جدل و بحثی که بتدریج نمایان تر و مشخص تر می گردد و از همه عوامل عواطف فریبانه و قیومیت نفوذ اروپایی و فرهنگ مسلط غربی رها و آزاد می گردد . از این نقطه نظر من می بینم که برزیل از همه کشورهای دیگر امریکای لاتین و کشورهای جهان سوم و حتی بعضی کشورهای کم رشد اروپا پافرا تر گذاشته است . قبل از همه این بسط و پیشرفت در زمینه نقد دیده می شود که بدون دانستن جنبه اغفال و گمراه کننده از نظر سیاست نیز از هر گونه عوامفریبی برکنار است . مثلاً درکان ، در سال جاری من فیلم خودم را که مربوط به يك تجربه شخصیم بود معرفی کردم . من فکر می کردم که معرفی و ارائه چنین فیلمی حتی در يك فستیوال قابل بحث مهم و جالب است . و منظور من این بود که فشارهای غیر مستقیم ناشی از سانسور و مسائل دیگری که ما در برزیل با آن مواجهیم منعکس گردد و ضمناً بازاری هم برای فیلمهای خود بدست آوریم . این امر از نظر ما اهمیت فراوان داشت . در همین اوقات به محض ورود به کان از طرف عده ای فیلمساز

1- Solanas. 2- Dahl

3- Exorcisme . توسل به اوراد و ادعیه بمنظور دفع اجنه و شیاطین .

دعوت شدم تا در دموستراسیون خارج از سینما شرکت کنم . من از قبول این دعوت خودداری کردم . من دعوت يك فستیوال بورژوازی را پذیرفته بودم و بعقیده من این کار خیلی بهتر از شرکت در تظاهرات بود . من باید در روی پرده سینما با نمایش فیلم نظریاتم را بگویم و بزبان سینمایی اعتراض کنم . البته ممکن بودیایم و نقش چه گواردرا در Croisetk ایفاء کنم ولی من خاطره « چه » را گرامی می‌دارم و نادرست و جنایت کارانه می‌بینم که از نام « چه » برای تظاهرات سطحی بهره برداری کنم . شاید اگر این کار را می‌کردم و هنگام رفتن به فستیوال سرود بین‌الملل را می‌خواندم و مثل بعضی‌ها بدون کراوات راه می‌رفتم و اعتراض می‌کردم و غیره .. جایزه بزرگ فستیوال را بدست می‌آوردم . ولی من همه این کارها را مسخره تلقی می‌کردم . من مجبور نبودم که به این فستیوال بروم . اما حال که پذیرفته نبودم ، کاملاً به آنچه که در شأن نمایندگی سینمای برزیل برای رفتن به این فستیوال بوده با آگاهی احساس مسئولیت می‌کردم . دو راه بیشتر نبود : یا اینکه باید فعالانه در فستیوال شرکت می‌کردم یا از شرکت فعال در فستیوال سرپیچی می‌کردم ، به هتلی که پولش از طرف فستیوال پرداخت می‌شد نمی‌رفتم و فیلم خود را هم نشان نمی‌دادم . این همان جریانی است که در ونیز روی داد . در آن فستیوال چند فیلمساز به گرمی و شدت با هم رقابت می‌کردند ولی خارج از فستیوال ادعا می‌کردند : « باید فستیوال را بهم ریخت » این قضیه بنظر ما يك تضاد و تناقض آشکار است . آنها می‌پذیرند که فیلمی در فستیوال داشته باشند ، ولی نمی‌خواهند و انمود سازند که در درون فستیوال میدان عمل دارند و البته ممکن نیست که در عین حال هم در فستیوال باشند و هم خارج از فستیوال و این شیوه و طرز عمل هرگز نمی‌تواند یکبار برای همیشه مسأله «اتریشم (۱)» را حل کند .

کایه :

بله چنین وضع آشفته و در هم ریخته‌ای مانع آنست که کارها درست سرانجام پذیرد . اشخاص ضعیف و ناتوانی هستند که اوقاتشان را مصروف تروریسم ویژه خود می‌سازند . من از چنین کسانی بیزارم : پس از ساختن فیلم «زمین در وحشت» (این يك مسأله کاملاً خصوصی و شخصی است) من خود را یکبار به نحو کاملی از اینگونه کشمکش‌ها رها ساختم . اگر تصور می‌کنند

روکا :

1- Entrisme (شرایط و مقررات ورود به فستیوال)

سینما امر مهمی است ، پدیده قابل ارزشی در عرصه تمدن و فرهنگ است پس باید در آن زمینه جداً و صمیمانه کار کرد .. من در هر حال و به هر صورت پیوسته کاملاً درون حوزه سینمای برزیل کار می کنم. ما سینمای برزیل را در سطح های گوناگون سازمان می دهیم و این کار را هم بصورت مستقل و مجزا از کادر رژیم سیاسی انجام می دهیم . مثلاً در دوره « گولارت (۱) » ما با دولت همکاری نداشتیم. حالا دیده می شود که مسأله سینما در الجزایر و کوبا و حتی در کشورهای سوسیالیستی مطرح شده است . بخصوص در کوبا که قبلاً هیچ سنت سینمایی وجود نداشت فیلمسازان تازه ای پیدا شده اند. در فستیوال کان فیلمی دیدم بنام « La premiere charche à la machette » که توسط Gomez تهیه شده است. این فیلم واقعاً انقلابی و بسیار آزاد است و در هر کشوری نیز ممکن است نظیر آن تهیه شود. سینمای کوبا يك سینمای سوسیالیستی و ضد فاشیستی است .

کایه :
روکا :

کوبائیا مدتها است تلاش و کوشش می کنند تا در این زمینه حرکت نمایند. آنها از سفر شروع کرده اند ولی مشغول ساختن سینمایی تازه اند. کاری که ما در برزیل می کنیم بسیار سخت است و بمعنی کامل محو این دیکتاتور توری تهیه و تولید است و جایگزین ساختن مدیران بجای تهیه کنندگان و صاحبان تولید و همچنین جدا ساختن کار آفرینش از مسائل پولی و مالی و فراهم ساختن امکان برای کارگردانها تا بتوانند بصورت تهیه کنندگان خلاق و نوآور در آیند . مسائل پولی و مالی آنوقت جز يك کار بورو - کراتیک که به تکنسین ها و کارشناسان اقتصادی واگذار می شود نخواهد بود . ما این منظور را بنحوی بانجام می رسانیم که در تمام صنعت سینمای برزیل این روح برخاسته از سینمای نوو بسط و توسعه یابد . امروز حتی تهیه کنندگان قدیمی نیز شروع به درك این نکته کرده اند که ما درست می گوئیم و حق بجانب ما است . فیلمهای ما در برزیل خوب پیشرفت می کند . حتی ما شروع کرده ایم که آنها را در بازارهای بین المللی نیز عرضه نمائیم . اگر توفیق پابیم (آینده برزیل هر چه باشد: سرمایه داری لیبرال ، سوسیالیستی ، چینی یا شوروی) سنت تازه ای پدیده آورده ایم که مانع می گردد تا سینما در زیر دست و پای هر نوع فاشیسم یا سیستم - تیزاسیون و پیش داوریهای پوچ خرد و نابود گردد. ما به مسئله تلویزیون

نیز زیاد فکر می‌کنیم زیرا تلویزیون در آینده اهمیت بازم بیشتر خواهد یافت، مساله دیگر مساله آفرینش و خلاقیت است و از نظر من این مسئله جنبه کاملاً فردی و شخصی دارد.

کایه :

هنگامی که از سینما نوو بحث می‌شود مردم به دو گروه تقسیم می‌شوند : عده‌ای می‌گویند : اگر حکومت برزیل بگذارد این فیلمها ساخته شوند حتی اگر در امر پخش آن اشکال قرآشی‌هایی بکنند، باین معنی است که آنها را برای خود بی‌خطر و کم زیان تشخیص می‌دهد. عده دیگر برعکس چنین می‌گویند : اگر حکومت می‌داند که شما برای او خطری بوجود می‌آورید در رابطه با شما چه وضعی خواهد داشت ؟ و شما در رابطه با دولت چه موقعیتی را برمی‌گزینید؟

روکا :

در دوره گولارت و حتی در زمان کوییتسچک ما هیچ رابطه‌ای با دولت نداشتیم . در دوره گولارت برای ما حتی امکان بدست گرفتن قدرت پدید آمد : گولارت ، نلسون دس سانتوس (۱) را به سمت ریاست گروه اجرایی سینما منصوب کرد. نلسون این انتصاب را رد کرد به این دلیل : «باید دولت نباید کارکرد ، نباید پیوسته سینمایی دولتی در برزیل بوجود آورد .» بنابراین ما خارج از همه اینها بکار مشغول شدیم و از نظر مالی از بانکهای وابسته به بورژواهای مرفقی وام گرفتیم با بهره‌ای تقریباً زیاد که حداقل آن ۴٪ بود. در واقع اعانه و کمک بلاعوض مطرح نبود بلکه از طریق دریافت وام احتیاجات مالی تأمین می‌گردید .

«موسسه سینمای ملی» به مبارزه علیه ما ادامه داد ، این مبارزه بصورت وضع و حالت ثابت مداوم و مستمری درآمد. از طرفی سانسور، سیاست و اخلاق ما را هدف حملات قرار می‌داد و از طرف دیگر تروریسم چپ‌های و ربالیست (که فقط بلدند با کلمات بازی کنند) که به ادعای خودشان می‌خواستند ما را از جهت سیاسی توجیه و ارشاد نمایند . برای ما پیشرو بودن به عمل مربوط است . وجود سینمای نوو در برزیل خود در حکم اعلام جنگ به شکست طلبان است. ما متشکل شده‌ایم و قابلیت و شایستگی آنرا داریم تا مبارزه‌ایرا که آغاز کرده‌ایم دنبال کنیم. «مؤسسه سینمای ملی» می‌خواست که کارگردانها را بخدمت خود بگمارد و در عین حال از قبول فیلمهایی که ما تهیه می‌کردیم خودداری می‌کرد . بنابراین

هیچگونه وابستگی و رابطه‌ای بین ما و «موسسه سینمای ملی» در بین نبود مگر روابط اداری زیرا دریافت پروانه صلاحیت برای اینکه فیلم بتواند به نمایش گذاشته شود ضرورت داشت.

کایه :

پس برای شما آنچه مهمتر از هر چیز است این نیست که يك فیلم کامل ساخته شود بلکه هدف ساختن ده‌ها فیلم است ، خواه خوب باشد و خواه بد ، مسئله خوبی و بدی فیلم برای شما مطرح نیست .

روکا :

بله ، مهمترین موضوع مورد اختلاف و بحث و گفتگوی من با منتقدین برزیل همیشه از همین مسئله ناشی می‌گردد : يك فیلم برزیلی ممکنست از نظر سازنده‌اش يك شکست باشد ولی هرگز از نظر پیشرفت سینمای برزیل شکست محسوب نمی‌شود . این امر بمنزله نوعی صدور کمی کالا (Doping) است .

ترجمه هوشنگ طاهری

مقاله‌ای از

سرگی میخائیلویچ آیزن اشتاین

درباره فیلم

«آقای لینکلن جوان»

اثر

جان فورد

«در سال ۱۹۴۵، آیزن اشتاین، فیلمساز ارزشمند و نابغه روسی، نقدی بر فیلم «آقای لینکلن جوان» اثر جان فورد، فیلمساز گرانقدر و بزرگ آمریکایی نوشت تا در یک کتاب که قرار بود درباره آثار جان فورد منتشر شود، بچاپ برسد. اما متأسفانه چاپ و انتشار این مقاله و این کتاب هیچگاه صورت تحقق بخود نگرفت تا اینکه در سال ۱۹۶۰ برای نخستین بار مجله «Iskusstvo» چاپ شوروی نقد آیزن اشتاین را منتشر کرد. این مقاله از ترجمه آلمانی این اثر که در مجله شماره ۱۸۵ Filmkritik بچاپ رسیده به فارسی برگردانده شده است. مترجم»

اگر یک پری زیبا و سرگردان از کنارم بگذرد و بمن بگوید: «سرگی میخائیلویچ، من الان هیچ کاری ندارم، آیا مایلید که من برای شما معجزه‌ای بکنم؟
آیا دوست دارید در نتیجه یک حرکت چوب دستی سحرآمیزم، بصورت سازنده یک فیلم آمریکایی درآیید که در گذشته ساخته شده است؟»

من نه تنها موافقت خواهم کرد بلکه بلافاصله نام فیلمی را خواهم برد که اگر سازنده اش می بودم احساس خوشبختی می کردم .
این فیلم « آقای لینکلن جوان » اثر جان فورد است .

* * *

فیلم های موثر تر و غنی تری وجود دارد .
فیلم های پرکشش تر و سرگرم کننده تری وجود دارد .
آثار تکان دهنده تری وجود دارد .
حتی درین آثار جان فورد .
متخصصین احتمالاً فیلم « Informer » را ترجیح خواهند داد .
اکثریت تماشاگران به « Stagecoach » (دلیجان) رأی خواهند داد .
جامعه شناسان به «خوشه های خشم» .
« آقای لینکلن » حتی « اسکار » یعنی همان مجسمه کوچک برنزی را که آکادمی فیلم هولیوود همه ساله به بهترین فیلم ها اعطاء می کند ، نبرده است .
و با وجود این ، در بین همه فیلم هایی که ساخته شده است ، دوست داشتم خالق همین فیلم باشم .

چرا من این فیلم را تا این اندازه دوست دارم ؟
ابتدا باید بگویم باین علت که این فیلم بر خوردار از خصوصیت فوق العاده ای است که اصولاً هر اثر هنری می تواند واجد آن باشد ، این خصوصیت ، هماهنگی حیرت انگیزی است که بین اجزاء مختلف آن دیده می شود ؛ نوعی هماهنگی اعجاب انگیز در کلیت اثر .
من تصور می کنم که عصر ما به طرز دردناکی در اشتیاق رسیدن به هماهنگی است .
ما با رشک به گذشته می نگریم . با اعجاب به هماهنگی درخشان هنر یونانی نگاه می کنیم . طبیعی است که این اشتیاق کاملاً بی نتیجه هم نیست .
اتفاقاً هم اکنون سرزمین ما به آن خاطر مبارزه می کند که در کشور هماهنگی ایجاد کند .

قرن ما برخلاف نظر بالزاک ، به زحمت ممکن است قرن روپاهای از دست رفته نامیده شود ؛ عصر ما ، لاقلاً برای يك ششم جمعیت جهان ، عصر آرزوهای مثبت است ؛ حتی بیشتر ، عصر واقعیت بخشیدن به این آرزوهاست .
اما بطور کلی ویی هیچ تردیدی باید پذیرفت که دنیای خاکی ما در حال سپری کردن عصر هماهنگی های از دست رفته است .

و این جنگ جهانی بی مثال ، باغهای ویران شده و یادبودهای فرهنگی ما :

این دیگر دردناک ترین و درعین حال قانونی ترین تصمیم این دوران است .
 وبهین علت است که آثار هنری هماهنگ در دوران ما تا بدین پایه برخوردار از
 جذابیت و کشش است ، چرا که این آثار ، در شکل ظاهریشان ، بیان کننده جریان مثبت و
 مخالف جبهتی است که در حقیقت پاسخ به عدم وجود هماهنگی در دوران ماست ، و این
 همان توجهی است که ملت ها بطور شدیدی به صلح دارند و نمایندگان آنها در کنفرانس ها
 دور هم جمع می شوند تا مجمع های ملی ایجاد کنند و به مجمع بین المللی بپیوندند .
 درین آثار معدود هنری معاصر که برخوردار از هماهنگی کلاسیک است ، « آقای لینکلن »
 اثر آقای جان فورد منزلت و مرتبه خاصی دارد .

اما درباره این فیلم ، تنها استادی و مهارت در تطبیق دادن ریتم حاصل از مونتاژ
 با سایه روشن تصاویر نیست که اعجاب آدمی را برمی انگیزد ؛ بلکه آهنگ زنگ استرآن نیز
 که نوعی همخوانی ایده آل با حرکت آهسته و آرام آب تیره و نحوه راه رفتن استر کوچک
 اندامی که در امتداد « پوتوماک » راه می پیماید ، همانقدر اعجاب انگیز است . این تنها
 توانایی حیرت انگیز او نیست که قادر است تصاویر تپیک خود را با خصلت اخلاقی خطابه
 نزل لینکلن هماهنگ کند و با ایجاد موقعیت کاملاً متأثر کننده ای که در نتیجه حالات هیجان
 زده هنری فوندا به دست می آید او را از گرفتار شدن در عوالم احساسات باز می دارد و یابه
 عبارت دیگر حالت دراماتیک او را غنای بیشتری می بخشد ؛ مثلاً صحنه مؤثر رفتن لینکلن
 به دشت در پایان فیلم

اما این چیزها در این جا بیش از اینها عمیق است : یعنی در پایه و شرایطی قرار
 گرفته اند که چنین استادی و هماهنگی از آنها منتج می شود .
 سرچشمه آنها روح مردم است ، روح ملت است و تنها از همین منبع است که می تواند
 اثر هنری زیبا و ارزشمند بوجود بیاید .
 لینکلن تاریخی مشخصاً از بین مردم کشورش بوجود آمد و تمام خصوصیات نیکو و
 مشخص آنها را در خود جمع داشت .

چنین بنظر می آید که باین طریق است که فیلم نیز کاملاً تحت تاثیر نیروی جادویی
 این شخصیت ، که درعین حال عالیترین سنت های رشد و ترقی امریکایی را در خود جمع
 کرده است ، رشد می کند . وجود هماهنگی دریک اثر هنری درعین حال نمایانگر وجود
 این اصول بزرگ و انسانی در اسیل ترین شکل اعمال آدمی است .
 فورد نه تنها موفق می شود که این شخصیت تاریخی اش را به وسیله کلمات کوتاه و ضرب-

المثل هایی بنمایاند ، بلکه به شکلی مستقیم با اصول و ضوابطی رابطه ایجاد می کند که لینکلن
 خود حامل آنها بود . همان لینکلن تاریخی که تلاش های بهترین قشرهای ملتش در وجود

او و به آن شکل مؤثر ظاهر می‌شد. ما در برابر خویش معجزه تصاویری را می‌بینیم که جان می‌گیرند.

دقیقاً همان لباس‌های راه راه ناگفتنی، کپل‌های باریک، حصار بزرگ، گیسوان پرچین و شکنی که از زیر کلاه‌های تابستانی بیرون آمده، گوشواره‌هایی که در پیچ و تابشان باچنین گیسوان رقابت می‌کنند.

فزاك و سيلندر، عصا و ژیلت، ریش و خط صورت، او نیفورم‌های کودکانه و یقه‌ها: همه اینها احیا شده است، گویی خدایان قدیمی نه به این اندام‌های گویا که به این ... (این لغت در اصل قابل خواندن نبود)، نفخه زندگی را دمیده‌اند؛ باوجود این همه این‌ها در حرکتی اصیل و نه فقط پرتحرک تربلکه باجنبشی وحشیانه و نشاط انگیزیک جشن ملی در ولایات صورت گرفته است.

بعد در دوسوی يك طناب کسانی که به‌زندگی فرا خوانده شده‌اند ایستاده‌اند و هر يك از این دو دسته سعی دارد طناب را که از دو طرف بر روی زباله دانی محکم کشیده شده است بطرف خود بکشد.

تقریباً در آخرین لحظه کسی به کمک گروهی که دارد شکست می‌خورد می‌شتابد. جوانی است بلند قامت و باریک، کاملاً شبیه جوانان ولایات امریکا.

این جوان کمی تقلب می‌کند، بازوهای بلندی دارد و بخوبی می‌داند که چگونه از آنها استفاده کند. درست در لحظه حساس خودش را به چرخ يك کالسکه که در آنجاست می‌آویزد. هوش و ذکاوت در لحظه حساس تعیین‌کننده همه چیز است؛ نگاه مطلقاً بیگناه او این مسئله را تأیید می‌کند.

گلوله رقیب در آنسوی طناب بزمین می‌افتد و فریاد هیجان‌آلوده ورزش دوستان و تماشاگران بلند می‌شود.

جوان بلند قامتی که به‌زندگی فرا خوانده شده است در این بین شکمش را با شیرینی، سیب پرمی‌کند، شیرینی‌ای که توسط زنان فعال‌شهری کوچک برای یکی از مسابقات امریکایی ساخته شده است که درباره پر خوری است؛ گویی سحر کلمات، اندام‌هایی از تصاویر متحرک اولیه آن دوران را جان بخشیده است - در قالب پرده واقعی سینما - زیرا این اندام‌های زنده مربوط به همان نخستین سکانس فیلم درباره آبراهام لینکلن است که توسط دستان مسلط جان فورد با احساس و شناسایی عمیقی درباره خصوصیات زمان، فضا و خصلت‌های آن دوران بر پرده سینما تصویر شده است.

بر فراز همه این‌ها، لینکلن جوان به شکل کودکسی بیش از اندازه بزرگ، در تکاپوست. او در این جا در مسابقه دو گروهی که برای پیروزی در مسابقه طناب را می‌کشند

مداخله می‌کند. او در آنجا رقبای خود را در خوردن شربتی سیب از دور مسابقه خارج می‌کند و در جای دیگر همه را در مسابقه قطعه قطعه کردن يك درخت باتبر، پشت سر می‌گذارد.

او که بنظر می‌رسد بی‌دست و پا وقتی تنبل باشد، درست در مواقع حساس از همه چالاک‌تر و ماهرتر است؛ هم به‌عنوان يك مرد و با تمرین عملی در کارها و هم بعنوان يك آدم مصمم و سخت‌کوش که خودش را به بهترین وجهی برای مبارزه مجهز کرده است. او بعنوان يك مبارز ایده‌آل از همان آغاز فیلم در برابر مآقرار می‌گیرد.

مبارزه عظیم ملی لینکلن برای ایجاد يك حکومت مناسب خارج از بحث فیلم قرار دارد. داستان فیلم حتی مربوط به مبارزات سخت انتخاباتی نیز نمی‌شود که در آن لینکلن تحت عنوان «آزادی» در برابر شعار مخالفان قرار می‌گرفت.

اما از همان ابتدا، یعنی از وقتی که «آبه» جوان به‌شکلی نیمه شوخی دروغ‌غای جشن ملی معرفی می‌شود؛ انسان احساس می‌کند که با مرد مبارزی روبروست؛ مردی با نیروی اراده و عمل مهارناپذیر و در عین حال بطرزی حیرت‌انگیز ساده‌وصمیمی. جوانی از بین افراد ملت و درست مجسم‌کننده همان کلمات زیبا و انسانی اصطلاح مورد دلخواه کارل مارکس که درباره خودش گفت: «هیچ چیز انسانی وجود ندارد که بامن بیگانه باشد»، زیرا حقیقتاً فقط يك تن که هیچ چیز انسانی با او بیگانه نبود، در پایان بر همه چیزهایی که سرنوشت آدمی را می‌سازد پیروز شد.

در واقع فورده فیلم دیگری برای این پرلود خود در باره مبارزات سیاسی لینکلن در راه ریاست جمهوری نیفزود و تصویری عظیم از مبارزه پرزیدنت لینکلن برای ایده‌آل‌های دمکراسی در داخل مرزهای امریکای قرن نوزدهم بوجود نیاورد.

اما با وجود این، جان فورد، این استاد خبره رشته خود، بیهوده این صحنه‌ها و قسمت‌ها را بعنوان پیش‌درآمد لازم برای فیلم اصلی درباره لینکلن، طرح نکرده است. زیرا در حوادث فرعی بیوگرافی این مرد که بعدها به‌مقام بزرگی رسید، قسمت‌هایی دیده می‌شود که تقریباً شوخی‌وار، شبیه قطعات جنایی است اما سنگینی و عظمت وجدی بودن يك واحد ترکیبی را دارد و بر خورد از تمام خواصی است که نقش سیاسی - تاریخی این امریکایی بزرگ را چنین درخشش و جلوه‌ای بخشیده است.

اما من در واقع راجع به آقای لینکلن تاریخی چه میدانم؟
احتمالاً همانقدر که هر انسان با فرهنگی کم و بیش در باره اش می‌داند.

همه ما چند نفر از سیسه‌بازان تاریخ‌های بیگانه دمی شناسیم:

کاترین دوم روسی، مازارین، فوشه

چند نفر از سیاستمداران کهنه کار نظیر : تالیران ، مترنیخ ...
چند تن از سیاه‌دلان سرسخت چون : کاردینال دورتس ، سزار بورژیا ، مارکی
دوساد ...

چند نفر از فاتحان بزرگ : آتیلا ، سزار ، ناپلئون ...
و تعداد بسیار کمتری از انسان دوستان بزرگ .
البته بدیهی است که بین آنها و در صف مقدم ، همان وکیل دعاوی بزرگ ایلی‌نویز
که بعدها نخستین رئیس جمهوری ایالات متحده امریکاشد (۱) ، یعنی آبرام لینکلن ایستاده
است . همه ما می‌دانیم که نام او با آزادی سیاهان از بردگی و پایان خوش جنگ‌های داخلی
بین شمالی و جنوب ایالات امریکا پیوند خورده است .
اگر ما تاریخ را دقیق تر بخوانیم ، آنوقت اطلاع می‌یابیم که لینکلن در این مسایل
خونسردتر و عادی‌تر از آن رفتار کرده است که معمولاً تصور می‌کنیم و بسیار آهسته‌تر و
محظوظانه‌تر از آن بوده است که لازم بوده .

از طرف دیگر می‌دانیم که نقش شمالی‌ها که بوسیله او رهبری می‌شدند در این مسایل
آنقدرها هم فداکاری محسوب نمی‌شود .

ما همچنین می‌دانیم که بسیاری از این بخشندگان آزادی ، پس از جنگ انتقام
خود را به این طریق گرفتند که نه تنها مجدداً برده‌های سیاه را نگهداشتند بلکه حتی
بردگان سفید را به اسارت گرفتند و آنها را استثمار کردند .

اما در عین حال می‌دانیم که او ، یعنی این مبارز خستگی ناپذیر که مبارزه‌اش را
با نام آزادی ، عدالت ، اتحاد و دموکراسی به پیروزی رسانید و بر آن تاج نهاد و در تاریخ
۱۴ آوریل سال ۱۸۶۵ به دست قاتلی در لوز «تاتر فورد» در واشنگتن کشته شد ، همین
اندام حامل ، بصورت تجسم زنده ایده‌آل‌های مثبت آزادی و عدالت برای نسل‌های آینده
امریکا باقی مانده و در آینده خواهد ماند .

در رابطه ملت‌ها با پیشوایان و رهبران‌شان ، قضاوت و محکمی غیر قابل اشتباه وجود دارد .
این محک ، نام‌های افتخارآمیز یا تمسخرآمیزی است که آنها با خود به تاریخ می‌برد .
در پایان قرن دهم ، سلسله کارولینگر با چهره مشخصی چون لودویک پنجم یا «لودویک -
تنبل» پایان می‌رسد .

بالب که کاملاً دیگری غیر از «شجاع» ، کارل یعنی آخرین کنت بورگوند قدم بتاریخ
می‌گذارد (قرن پانزدهم) . بازتاب نورشومی از ظلم و خشونت بر تصویر خاطره دختر هانری

۱- آیزن اشتاین واقعاً در نقد خود از لینکلن بعنوان نخستین رئیس جمهور امریکا

هشتم «ماریای خون آشام» نشسته است .

اما عاقلانه‌ترین لقبی که هرگزیک‌ملت به یکی از پیشوایان خود اعطاء کرده است ، لقبی است که مردم مسکو به تزار ایوان واسیلی‌یویچ داده‌اند .

فتودال‌هایی که بوسیله او منکوب شده بودند با آه و ناله در باره خون‌آشامی ، ظلم و تعدی و قساوت او سخن می‌گفتند . ملت ولی به اولقب «گروسنی (۱)» داده است .

در این جا ما با پانزده لقب امریکایی مواجه هستیم که درباره لینکلن باقی مانده است . در این القاب تمامی لینکلن به درستی نهفته است ؛ از ظاهری‌ترین تا عمیق‌ترین نقش‌های تاریخی‌اش . او خودش را به معاصرانش بدین گونه نموده بود :

«ناجی بزرگ» ، «رئیس‌جمهور آزادی‌بخش» ، «رئیس‌جمهور شهید» ، «دانای اسپرینگ فیلد» ، «قهرمان ملت» ، «قلب بزرگ» ، «کشیش بزرگوار» ، «مرد پیر» ، «پدر ابراهیم» ، «کشیش پیر» ، «عمو کشیش» ، «وکیل بزرگ» . در جنوب بطرزی خصمانه به عنوان : «دیکتاتور» ، تحقیرآمیز بعنوان «مرد درازقد» . غیر دوستانه بعنوان «کلاغ» . دولقب آخری مربوط به ظاهر او می‌شود .
ظاهرش چه شکلی بود ؟

امریکایی‌ها استعدادی حیرت‌آور در انتخاب اشخاصی دارند که باید مجسم‌کننده قهرمانان ادبیات یا تخیلات شخصی آنها باشند .

این نقش‌آفرینی خصوصیات اخلاقی تاچه‌اندازه برجسته و هر بار غیر قابل پیش بینی است وقتی که همان جان فورد همیشگی هنرپیشه‌ای را در نقش مسافری با کلاه سفید در فیلم (دلجان) ، در نقش واعظ «کاسی» در فیلم *The Grapes of Wrath* یا در نقش رئیس زندان در فیلم *The prisoner of Shark Island* حیات می‌بخشد . «ویکتور مک‌لاگلن» در فیلم *Informer* تاچه‌مایه در نقش خود فرو رفته است یا «توماس میچل» به عنوان پزشکی الکلی در همان (دلجان) و یاد در همان نقش در فیلم *Hurricane* .

اما ظاهراً چنین بنظر می‌آید که همه - و پیشاپیش آنها جان فورد - فقط شاگردان تاریخ امریکا هستند ؛ تاریخی که برای تجلی بخشیدن به ایده‌آل‌هایش ، با احساسی حیرت‌انگیز ، و من می‌خواهم بگویم با احساسی هنری ، پیدایی لینکلن را مجسم کرد . مطبوعات جهان بنوبه خود در زمان «پاپانین» درباره او نوشت که غیر ممکن است انسان بتواند فرد بهتر و مناسب‌تری را پیش خود مجسم کند که با قدم‌های استوار قطب شمال را بتصرف خویش در آورد .

اما با وجود این ، هر یک از استادان بتصور کشیدن شخصیت‌های تاریخی راهم که مامور کنید تا برای حامل و شاخص ایده‌آل دموکراسی امریکا کسی نیابد که از هیجان‌ات ظاهری دروغین به دور باشد ، هرگز به فکر هیچکدامشان نخواهد رسید که چنین موجود جالبی را

۱ - گروسنی در زبان روسی تقریباً معنی «مخوف» می‌دهد .

بیافرینند که اندام ظاهریش نشان دهنده دیرک تلگرافی باشد که پیشاپیش سیل در حرکت است، آسیایی یا مترسکی را بخاطر بیاورد که مثل اجباری بلندی را بتن و کلاه سلیندر را بسر نهاده باشد. اما احتمالاً درست درورای همین تصویر ظاهری است که والایی و شکوه شخصیتی تاریخی تجلی می کند که نه تنها این خصوصیات به ظاهرش می آمد بلکه حتی انسان از خود گذشته‌ای بود.

تمامی زندگیش در خدمت بی چون و چرا به خواسته‌های ملتش گذشت.

* * *

من ظهور لینکلن را خارج از بحث فیلم از صدها عکس آلبومی می‌شناسم که توسط یک پناهنده از مجارستان اشغال شده توسط هیتلر گردآوری شده بود. امریکا این پناهنده را دوستانه پذیرا شده بود.

«استفان لورن» این آلبوم را به عنوان پاسخی به سؤال فرزندده ساله‌اش که پرسیده بود «لینکلن کیست؟» تهیه کرده بود.

از هر صفحه آلبوم، نگاه این مرد متعصب که دائماً در حال تغییر است و از گذشت روزگار تکیده است، به استقبال نگاه ما می‌آید.

انسان دستخوش اعجاب می‌شود وقتی می‌بیند که این مرد جوان و خوش سیما، هنری فوندا، با چه مهارت و ادراک حس اطمینان بخشی خودش را به هیئت این دون کیشوت درمی‌آورد که اسلحه‌اش قانون اساسی امریکا، کلاه خودش سلیندر سنتی و کلای شهرهای کوچک و اسب بادپایش استر کوچک نحیفی بود و او بهنگام سوار شدن بر آن پاهایش تا زمین می‌رسید. او در فیلم نیز دقیقاً بهمین شکل ساخته و پرداخته شده و بر پرده سینما به صورتی زنده نقش بسته است.

حقیقی بودن این شخصیت فیلم را میتوان به کمک میلیون‌ها صفحه از کتاب‌هایی که درباره لینکلن در امریکا نوشته شده است ثابت کرد. (تنها چند هزار قطعه تأثیری در باره‌اش نوشته شده است).

فقط سه قسمت کفایت می‌کند، آنگونه که مثلاً در حافظه من نقش بسته است، تا انسان اطمینان پیدا کند که ما با معجزه‌ای روبرو هستیم، آفرینشی کامل از یک شخصیت گذشته در قالب یک شخصیت زنده سینمای معاصر.

۱- مجموعه‌ای از تأثیرات اولیه نخستین برخورد رئیس جمهور جدید در نیویورک که در آن زمان حکومتی مقتدر داشت و ابائی نداشت از اینکه عدم علاقه خود را نسبت به مردی که توسط اکثریت انتخاب شده بود ابراز دارد.

۲- لطیفه‌ای از آن دوران که این مرد بادست‌هایی آهنین افسار قدرت را بدست گرفت.

۳- مطلب کوتاهی درباره زندگی خصوصی روزمره ساکن کاخ سفید در آن زمان پر تلاطم که درجایی نوشته و خوانده شده بود، چرا که سرنوشت ملی، حکومتی و قومی امریکا بود که در اوج جنگ های داخلی بین شمال و جنوب تصمیم گرفت.

و من به زحمت ممکن است آن موقعیتی را که برای نخستین بار آبراهام لینکلن را دیدم فراموش کنم. ظاهراً این تاریخ در روز هیجدهم یا نوزدهم فوریه سال ۱۸۶۱ بود. روزیکه او از غرب می آمد تا چند ساعتی را در اینجا استراحت کند و بعد به واشنگتن برود، تا در مراسم تشریفاتی به دست گرفتن مقام خود شرکت کند، در نیویورک روز بسیار خوبی بود.

او را در برادوی و نزدیک محلی دیدم که امروزه اداره پست واقع شده است. تا آنجا که پیاد دارم، او از خیابان کانال به اینجا می آمد و در هتل آستور اقامت گزید. در میدان ها، پیاده روها و تمام خیابان های فرعی هزاران نفر از مردم اجتماع کرده بودند. اتوبوس ها و وسایل نقلیه راه نداشتند و این مسئله در این قسمت شلوغ شهر ایجاد سکوتی غیرعادی کرده بود.

با وجود این در این موقع دو یا سه کالسکه پر سرصدا از بین جمعیت بزحمت راهی باز کردند و در مقابل در ورودی هتل آستور توقف کردند.

از یکی از کالسکه ها، مردی بلند قامت پیاده شد و در پیاده رو ایستاد و نگاهی به دیوارهای سنگی و بنای شکوهمند هتل قدیمی انداخت - بعد وقتی کش و قوسی رفت، رویش را برگرداند و مدت يك دقیقه کامل بدون شتاب و با مهربانی به صورت افراد ساکت جمعیت خیره شد. نطق و خطابه، خیرمقدم و حتی کلامی رد و بدل نشد. اما در پس این سکوت دلهره موج می زد. افراد محافظ از اینکه عمل زشتی نسبت او صورت بگیرد و یا چیزی بطرف این رئیس جمهور تازه انتخاب پرتاب شود می ترسیدند، زیرا او در شهر نیویورک برخوردار از محبوبیت شخصی نبود و وجهه سیاسی بسیار مختصری داشت. اما ظاهراً گویا نوعی توافق در سکوت برقرار شده بود، باین معنی که قرار شده بود تعداد معدود طرفداران آقای لینکلن که در این ملاقات شرکت داشتند، بهنگام ورود او دست به کوچکترین ابراز احساساتی نزنند و در عوض، اکثریت تقریباً کامل مردم که در واقع دوستدار او نبودند، بنوبه خود رفتار مشابهی داشته باشند.

نتیجه این تصمیم، سکوت گرفته و یکپارچه ای بود که احتمالاً تا به امروز هرگز از طرف مردم شهر بزرگی چون نیویورک ابراز نشده است.

تقریباً در همین محل بود که توانستم در سال ۱۸۳۵ لافایت را که از امریکا دیدن

می کرد بینم . در سالهای پس از آن چندین بار امکان یافتیم که بینم و بشنوم که چگونه به آندرو جکسون کلی ، وبستر ، کوسوت ، واکر ، شاهزاده ولز و دیگر مشاهیر داخلی و خارجی خوشامد گفته شده است ؛ همان فریاد غیر قابل توصیف جمعیت هیپنوتیزم شده که با هیچ صدایی در عرصه جهان قابل مقایسه نیست ، همان غرش رعد آسای جمعیت هیجان زده که از گلوی افراد بیشماری بیرون می آید .

اما تنها به همین یک مناسبت بود که کوچکترین صدایی از کسی برخاست . از بالای سقف یک اتوبوس (که در کناری محاصره شده بود) ، همانطور که گفتم ، توانستم همه چیز را بخوبی ببینم و در وهله نخست آقای لینکلن را ، ورودش را و نحوه راه رفتنش را ، آرامش مطلق و خونسردیش را ، اندام بلند و عجیبش را ، لباس بسیار سیاهش را که از قسمت پشت تا کلاه سیلندرش می رسید ، رنگ قهوه ای تیره پوستش ، چهره پژمرده و پر جنبش اش را با نگاهی عمیق ، موهای سیاه و بهر ریخته اش را ، گردن بیش از اندازه بلندش را ، و دستهایش را که به پشتش تکیه داده بود و همانجا که ایستاده بود ، ملت را تماشا می کرد .

او با کنجکاوی به دریای بی ساحل چهره ها خیره شده بود و دریای چهره ها ، کنجکاوی او را بهمان نسبت پاسخ می گفت .

جرقه طغری گزنده ، آنگونه که شکسپیر در درامهای بدبنیانه اش بکار می گیرد ، در هردو نگاه نهفته بود .

جمعیتی که او را احاطه کرده بود ، بحساب من ، بالغ برسی تاچهل هزار نفر بود که در بین آنها حتی یک نفر هم با او دوستی شخصی نداشت ، در حالیکه در این دوران (من مطمئنم که اینطور بود چرا که در این زمان اوضاع بیش از اندازه آشفته بود) چاقو و تپانچه تنها در جیب یک قاتل یافت نمی شد و در نتیجه کوچکترین اغتشاشی مورد استفاده همگان قرار می گرفت .

اما بهیچوجه اغتشاش روی نداد .

این مرد بلند قامت بار دیگر کش وقوسی رفت ، بعد با قدمهای آهسته در معیت چند چهره ناشناس از پله های هتل آستور بالا رفت و در در ورودی آن از نظر پنهان شد و باین ترتیب این صحنه در سکوت سپری شد .

در سالهای بعد لینکلن را به کرات دیدم . اوسطی دوره ریاست جمهوریش با سرعت و به شدت تغییر کرد . اما این صحنه و خود او در عمق حافظه من باقی ماندند و همچنین در وجود من که روی سقف اتوبوس نشسته بودم و او را در برابر خود می دیدم و همان وقت این فکر از خاطر من گذشت - فکری غیر شفاف و مغشوش و بعدها کاملاً روشن - که چهار نابغه و چهار دست پر قدرت درجه یک ضروری است تا تصویر آینده این انسان را نقش کنند : نگاه ، عقل

و دستان مطمئن پلوتارخ، آشیل و میکلا آنجلو و بعنوان یاور، دابله
این توصیف رنگین از مردی است که ما او را به عنوان آفریننده اشعاری باور نکردنی
و غیر عادی بخوبی می شناسیم و بیش از همه دوستش داریم .
ولی این نقل قول از کلاس درس اوست درباره مردی که دوستش داشت و مورد احترامش
بود. حتی يك پیامبر دمکراسی در اعصار آینده نخواهد توانست از دوست داشتن و تکریم
او اجتناب ورزد.

نویسنده این وقایع «والت وایتمن» است .
این فصل ، از کلاس درس او که در ۱۴ آوریل ۱۸۷۹ بمناسبت چهاردهمین سالگرد
مرگ رئیس جمهور در نیویورک برگزار شده بود اقتباس شده است .
این گفتار بعدها در فیلادلفیا و بوستن نیز تکرار شد .
نخستین تماس من بالینکلن طبعاً نمی توانست حضوری باشد بلکه از طریق ادبیات
بود . فکرمی کنم این آشنایی از مدت ها پیش صورت گرفته بود ؛ از طریق ورقه ای از يك
آلبوم لطیفه هایی درباره جنگ های داخلی آمریکا .
رئیس جمهور آدم بسیار ساده ای بود و عادات شخصی اش بسیار محدود .
او حتی کفش هایش را خودش تمیز می کرد .
کسی به طعنه به او گفت :

يك جنتلمن واقعی هرگز خودش کفش هایش را پاك نمی کند؟
لینکلن پرسید : پس يك جنتلمن واقعی کفش های چه کسی را پاك می کند ؟
و در این حال می توان نگاه آرام و مداوم و عاقلانه او را که به صورت هم صحبتش
دوخته شده مشاهده کرد .

و انسان پیش خودش مجسم می کند که این هم صحبت چگونه ناگهان آرامش بهم
می خورد ، درهم می رود و می گریزد .

و همین نگاه است که به طرزی فوق العاده به فیلم راه یافته است ؛ نگاهی سرشار
از ایراد به درد و رنج های روزانه زندگی ، نگاهی که از هیچ چیز بی اهمیتی در نمی گذرد ،
و در عین حال نگاهی که بر همه این حقارت ها که تصادفاً چیزهای بزرگ و با اهمیت را از
نگاه ما می پوشاند ، وقوف دارد ؛ حقارت هایش که در پس تمام جزئیات زندگی نهفته است ؛
در پس وقایع روزمره ، اشتباهات ، خطاها و گناهان ؛ و حقارت های انسانی ، یعنی زشتی
شرایط زندگی ، زشتی نحوه زندگی ، زشتی نظم اشیاء که باید بخاطر خواسته های انسانی
تغییر پذیرد .

داستان فیلم محدود به دوران جوانی لینکلن است . با وجود این هنری فوندا موفق می‌شود که به این دوران جوانی عمق و غنای بیشتری بخشد : در پس همه این حوادث بظاهر پراکنده داستان های کوتاه دوران وکالت لینکلن ، اندام لینکلن بزرگه را که سرشار از گرمی و هیجان پایان ناپذیر است می‌توان تشخیص داد .
پیشوای ملت امریکا در سخت ترین لحظات تاریخ ایالات متحده به ریاست جمهوری انتخاب شده است ...

.... این فیلم ، قبل از جنگ شدیداً توجه مرا بخود جلب کرده بود (من این فیلم را برای نخستین بار کمی قبل از آغاز جنگ جهانی دیده بودیم)
این فیلم بخاطر هماهنگی کامل و استادی نادری که در استفاده از تمامی عوامل بنیانی در آن صورت گرفته ، شدیداً مرا مجذوب خود کرد .
اما بیش از همه بخاطر شخص لینکلن بود .
عشق و علاقه من به این فیلم کاستی نگرفت و به سردی نگرائید . برعکس ، این عشق رشد کرد و قوی تر شد و فیلم مرتباً به شکلی ارزشمندتر و گرانقدرتر درآمد ...

« آقای لینکلن جوان »

| | |
|-------------|--|
| محصول : | کمپانی فوکس قرن بیستم |
| سال : | ۱۹۳۹ |
| کارگردان : | جان فورد |
| فیلمبردار : | برت گلنن |
| بازیگران : | هنری فوندا در نقش لینکلن آلیس برادی » » کلی فرانسیس فورد » » سم بون |
| موزیک : | آلفرد نیومن |
| سناریست : | لامار تروتی |

نوشته‌ی : دبلیو. آی. اسکویی
ترجمه‌ی : ابوالحسن علوی طباطبائی

کاوشی کوتاه در

سینمای سیاهان

در گذشته و حال

رؤیائی آمریکائی و بزرگ درهالیوود دارد جامه عمل بخود می‌پوشد که اینبار مربوط به سیاهان است : رؤیائی انتقام جویانه و مربوط به دگرگونی‌های بزرگ در سینمای آنها . اکنون ۵۰ سال است که سیاهپوستان در اتحادیه‌های فیلم و سینمای آمریکا از فعالیت باز مانده‌اند و صرفاً رله‌های کلیشه‌ای و تعیین‌شده و ناچیز بعهدۀ آنها محول می‌گردد. آنها به این ترتیب از جنبه‌های کارگردانی و فنی این صنعت مطلقاً دور مانده‌اند. سابقاً در نتیجه تعصب بسیاری از مسائل مربوط به سیاهان در دهه هفتم نادیده انگاشته می‌شد.

تنها بازیگر آن سالها که منظم‌آ روی پرده دیده می‌شد «سیدنی پواتیه» بود با محدودیت‌های عجیب جنسی - که دوام بازاری فروش را در ایالات جنوبی آمریکا سبب می‌شد. استثنائی هم بر این قاعده وجود داشت - از آن جمله فیلم *Porgy and Bess* بود که از نظر طرفداران تبعیض نژادی فیلم جدال برانگیزی تلقی شد و عده زیادی از سیاهان آنرا توطئه نابکارانه‌ای برای رسوا کردن بیشتر سیاهان تلقی کردند. صحنه عظیم و پرخرج آن هنگام فیلمبرداری در آتش سوخت و این را هیچیک از بازیگران سیاه حادثه و اتفاق نپنداشتند. اکنون همه چیز ناگهان تغییر نموده است . دوران تجرید سیاهان در سینما پایان یافته است و این بخاطر دلایل اقتصادی نیز هست. فیلمهایی که برای تماشاگران سیاهپوست تهیه می‌شود با موفقیت

تجاری روبرو هستند درحالیکه ازهرده فیلم دیگر هفت فیلم فروش نمی کند. درحال حاضر فروش بلیط در آمریکا از ۸۰ میلیون (درسال ۱۹۴۶) به ۱۸ میلیون رسیده است. استودیوهای بزرگ در جستجوی راهها و روشهای جدیدی برای حل مشکل مادی خود هستند.

اغلب آنها استودیوهای خود را به صاحبان تراستها میفروشند، وسایل و لوازم صحنه را به حراج میگذارند. آخرین راه حل، ساختن فیلم برای طبقات و قشرهای گوناگون جامعه آمریکا است - یعنی برای جوانان، دوستداران سکس، طرفداران تبعیض نژادی، همجنس بازان، سادومازوخیست ها، آمریکائیان چینی الاصل و بالاخره سیاهان. روی بیشتر این تماشاگران نمی شود حساب کرد. جوانها وسبازند، و صحنه های یک فیلم جنسی غالباً تکراری است. فیلمهای ترسناک را می توان در تلویزیون دریا زده کانال مختلف دید. اما سیاهپوستان ظاهراً بیشتر به سینما می روند، آنها از نظر آماری بالاترین معدل افراد بیکار و تحصیل کرده را دارند و بدلیل اینکه محله سیاهان تفریحات ناچیزی برای آنها عرضه می کند یا جنبشی ناگهانی و سریع به سینمای سیاهان روی آورده اند، در میان این فیلمها جاسوسان سیاه، گانگسترهای سیاه، دزدان دریائی سیاه، انقلابیون سیاه و دکتر کیلدرهای سیاه و حتی عیسای سیاهپوست نیز دیده می شوند.

این موضوع ابتدا کمی گیج کننده بنظر میرسد. از فیلمی بنام Pinky که در آن دختری سیاهپوست بنام جین کرین مورد تجاوز قرار می گیرد تا فیلمی بنام Honky که ارتباط جنسی را بین یک دانشجوی سفید نشان میدهد تفاوت بزرگی هست. درحقیقت سیاهان محتاطانه به صنعت سینما می نگرستند. آنها می خواستند بدانند حال که همه چیز دیگر گون شده چه کسی می خواهد قهرمان آنها شود. آیا اینهم از شرکده های هالیوود است یا یک جنوش و خروش فرهنگی سیاه بمعنی واقعی که ناشی از جنبش و مخالفت با جنگ است.

سیاهان بدون در نظر گرفتن درک انتقادی سفیدها می خواستند بدانند کدامیک از فیلم های جدید از مسائل آنها سخن می گویند و تهیه کنندگان چه نوع فیلمی را به بازار عرضه می کنند؟ مهمترین مسئله اینست که در این فیلمها بازیگر سیاه نسبت به سفید برتری دارد، او را مسخره می کند، به او حقه می زند، روی دست او بلند می شود. او را لگدمال می کند و حتی می کشد و از معرکه جان سالم در می برد. البته تمام اینها در لافهای از سمبل و نشانه. در فیلم «شفت» با یک سیاه برتر (سوپرنگرو) طرف می شویم. این البته صرفاً برای تفریح بود ولی بهر حال سبب ایجاد حس انتقامجویی می شد. قهرمان فیلم sweet sweet back سیاهپوستی است که بدترین و بیشرمانه ترین توهینها را به تماشاگر سفید می کند و بهتر است جمله ای از «گوگن» را بعنوان مضمون آن انتخاب کنیم. «زندگی هر چه باشد برای مارژائی انتقامجویانه وجود دارد» فیلم را «ملوین وان پیل» نوشته و کارگردانی کرده، موزیک و بازی

هم از خود اوست . مردی است چهل ساله باریک اندام و با صدائی فرم که قبلاً داننده يك تراموای بود . او تاکنون دو رمان نوشته و اولین سیاهپوستی است که فیلمی ساخته است . او بعدها به فرانسه رفت و در آنجا فیلم story of a 3-day pass را ساخت که در سال ۱۹۶۷ به جشنواره سانفرانسیسکو راه یافت و بعنوان فیلم انتخابی جشنواره مورد توجه منتقدین قرار گرفت که فیلم بد و زشتی است ولی مؤثر و جنجال برانگیز تلقی شده است . فیلم بعدی او sweet back در حدود سیصد هزار دلار خرج برداشت و در عوض ده میلیون دلار سود ناخالص آورد . هالیوود و سیاهپوستان ثروتمند که در راس « اتحادیه تجارتی ملی سیاهپوستان » قرار داشتند متفقاً آنرا فیلمی وقیحانه نامیدند و در اصل با فیلمنامه آن نیز مخالف بودند . فیلم sweet back درباره فشار و تعدی و اثرات ناشی از آن بر زندگی انسانها گفتگو می کند . در شروع فیلم پسر بچه ۱۲ ساله‌ای را می بینیم که در يك فاحشه خانه کار می کند . موزیک متن فیلم جنبه روحانی دارد . پسرک سیاه از زنان بدکاره مسائل جنسی را می آموزد و از آن بی‌عده شاهد صحنه هایی هستیم از خشونت و سکس . کار او از بیلیارد بازی به قوادی و قمار بازی می کشد ، دو پلیس سفیدپوست را بخاطر کتک زدن به سیاهپوستی مبارز ، می کشد و فرار میکنند و در حین فرار از صحرای کالیفرنیا سگهای پلیس را که در تعقیبش هستند می کشد و با خوردن گوشت خام مارمولک به زندگی ادامه می دهد . او بالاخره از مرز ایالات متحده می گذرد و به مکزیکو که یکی از مستعمرات اقتصادی آمریکاست می رسد .

سیاهان در مورد این فیلم چه برداشتی دارند ؟ « هوی نیوتن » Huey Newton که اینروزها خود را فرمانده بزرگ حزب پلنگان سیاه مینامد و قبل از اینکه بخاطر کشتن يك پلیس به زندان بیفتد و محاکمه شود خود را مدافع حقوق سیاهان مینامید ، يك تفسیر انقلابی در دوازده صفحه در باره این فیلم در نشریه حزب پلنگ سیاه نوشته و با حرارت خاصی فیلم را نمایشگر جانور خوئی و حیوان صفتی سفید پوستان خوانده و برجته روحانی و آرامش درونی سیاهان از نظر امور جنسی تأکید کرده است .

نظرات مخالف در مورد فیلم ابتدا از سوی Kuumba Workshop Chicago ابراز شد که آنرا يك فیلم سکسی و بی پرده با حوادث بیشرمانه و نشاندهنده عناصر منفی و شخصیت پردازی زشتی از زنان سیاهپوست بعنوان عروسکهای جنسی خوانده که قسمتی از آن چنین است : اگر حق را به کارگردان فیلم بدهیم پس آن سیاستمداران طرفدار تبعیض نژادی که سیاهان را تنبل، گنگ، شهوتران و پست تراز سفیدها میدانند نیز حق دارند . همچنین سر دبیر مجله پرزرق و برق Ebony که درباره موفقیتهای علمی واجتماعی

سیاهان چاپ میشود نیز با آن به مخالفت پرداخت . بنظر او کارگردان فیلم با تبعیض منزجر کننده‌ای عقاید کهنه سفید پوستان را با حقایق زندگی سیاهان روشن میکند و حتی شدت بیهودگی و مبتدلی داستان فیلم نیز قادر به نجات آن نیست . بنظر کسانی که طرفدار نظریه سردبیر این مجله هستند این فیلم حاکی از شکافی ایدئولوژیکی بین سیاهان است .

اما اگر با نظر دقیقی به فیلم بنگریم و آنرا نشانه‌ای از تمام زشتیهای روان خودمان بنامیم که موقتاً به آن توجه نکرده‌ایم . بهر حال بهتر است نظری با آنها بیفکنیم چون اگر فیلم مذکور اصلاً هیچ چیز نداشته باشد نمایشگر غول افسانه‌ای امور جنسی سیاهان است نکته مهم اینکه این فیلم انتقاد مناسبی از سیدنی پواتیه در بردارد .

کسی که رنج صبورانه‌اش با ساختن صد و یک فیلم حاوی پیام از نظر تغییر ناگهانی سینمای سیاهان کاری انجام نداده است . اما از همه مهمتر اینکه سیدنی پواتیه در آنسال از تمام بازیگران دیگر بیشتر برای هالیوود فایده مالی داشت و آن موضوع اصلاً در نظر گرفته نشد . سیدنی در مورد کسانی که به او در مورد فیلم «حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید» ایراداتی گرفته بودند چنین جواب داده بود: «کسانی که به این فیلم و کارگردان آن کرامر اعتراض دارند آنزمان که من تنها سیاهپوستی بودم که در سینما بازی میکردم کجا بودند و آیا وقتی این مسائل پیش می‌آمد آیا بر تعصب ناشی از آن هم اعتراض داشتند.» پواتیه درباره موفقیت خود و بالاترین رقم فروش بلیط در مورد فیلمهایش که حتی بالاتر از «جولی آندروز» است و مقایسه با وضعیت کنونی هالیوود عقیده دارد که اتفاقی برای تماشاچیانش روی داده است. فیلمی که این تغییر وضع ناگهانی را آغاز نمود و هیچکس بآن امید نداشت Cotton Comes to Harlem میباشد، فیلمی پلیسی و کم‌دی و کم خرج بود که نویسنده ، کارگردان و هنرپیشگانش و کارکنانش در هارلم همگی سیاهپوست بودند . موضوع فیلم روی چندین میلیون دلار پول دزدیده شده که در میان یک عدل پنبه گمشده پنهان شده است دور میزند و بجای اینکه نشان دهد که حق بازیگران سیاه فیلم که لایق این پول بوده‌اند پایمال شده است آنها را در بسالا و در رأس فیلم قرار میدهد . جنوبیها و پلیسهای سفید پوست بدون هیچگونه ترحمی مورد تمسخر واقع شده و از نظر جنسی مورد اهانت قرار میگیرند. دونفر بازیگر اول فیلم یعنی (گودفری کمبریج و ریموند سنت‌جکز) نمونه افراد یاغی اجتماع هستند ولی با وجود این افرادی درستکار محسوب میشوند هم . چون کارآگاهان هالیوودی، هارلم را از بلانکه میدارند ولی اشکال در اینست که سیاهپوست هستند .

تهیه کننده فیلم سام گلدوین (پسر) سفید پوست بود که نهایت تلاش خود را کرد و از نویسنده داستان این فیلم یعنی (چستر همیز) ۶ فیلمنامه دیگر خریداری نمود. طولی نکشید همچنان که زمان برای فروش فیلمهای جوانان مثل «ایزی راید» مناسب شده بود بازار فروش این فیلمها بسیار غنی گردید. اگر فیلم «مزبور» یک میلیون دلار فروش داشت فیلم «سفت» ده میلیون دلار فروش کرد.

این پدیده با تغییر بزرگ و ناگهانی که شورشهای نیویورک را در سال ۱۹۶۶ و ۱۹۶۷ بدنبال آورد ارتباط داشت. الگوهای نژادی در سراسر ایالات متحده از ریشه تغییر نمود. شهرها یکی پس از دیگری از سفید پوستانی که برای زندگی به حومه شهر میرفتند خالی شدند. تنها چیزی که بجا میماند عده قلیلی سفید و بیچارگانی بودند که بمراکز شهری از بین رفته و فاسد هجوم میآوردند. از آن بعد سفید پوستان بعد از تاریکی هوا جرأت اینکه به مرکز شهر بروند نداشتند. مراکز تفریحی شهر بصورت محلههای سیاهپوستان درآمد که سفید پوستان بندرت شبها در آنجا دیده میشدند. سینماهای مراکز تفریحی که زمانی شهرت زیادی داشتند، بصورت خانههای کثیف و مبتذلی درآمدند که فیلمهای مکزیکی یا سایر کشورهای خارجی را نمایش میدادند، سیاهان تماشاچیان جدید فیلمهای پراکسیون شده بودند. برای بیشتر خانوادههای سیاهپوست رفتن به سینما در شب تفریح بزرگی محسوب میشد که به زحمتش میارزید اغلب فیلمهای جدید سیاهان به سینماهای سفید پوستان نیز کشیده شد. آنها مثلاً در محلههای سیاهان اطراف لوس آنجلس نمایش داده شده و وقتی با اقبال روبرو میشدند در یک سینمای بزرگ هالیوودی بر روی پرده میآمدند.

مرکز نمایش Loew's Baldwin در حومه سیاهپوست نشین طبقه متوسط شهر بصورت کامل و منحصر توسط سیاهان حمایت میشود. این سینما همیشه پر است. تماشاچیان توجه خاصی به آنچه بر پرده میگردد دارند، بر بالای در ورودی چنین نوشته شده است. «ورود کودکان بعد از ساعت ۶ اکیداً ممنوع است» و اگر تصادفاً فیلم جالب و خوبی نباشد یا عکس العمل خوبی روبرو نمیشود. سرو صدا در این سینماها چیز عادی و طبیعی است. بعضی اوقات خشونت هم وجود دارد و فیلمهای خوب با کف زدن و تشویق روبرو میشوند. تماشاچیان وقتی ندارند که صرف آدمهای ناموفق جهان سیاهان بکنند. وقتی فیلمی مانند «امید سفید بزرگ» نمایش داده میشود که در باره زجر و عقوبت قهرمان سنگینی بوکس جهان «جک جانسون» است و بوسیله یک کارگردان سفید پوست ساخته شده است علاقه‌ای نشان نمیدهند. طبیعتاً این تغییر ناگهانی باعث تهیه فیلمهای بد میشود. فقط سیاهپوست بودن کافی نیست فیلمنامه‌ها روی هم بر میز تهیه کننده انباشته میشوند و بسیاری از نویسندگان

امیدوارند که پولی از آن بدست می‌آید ولی حتی با کمترین اقبال تماشاگران نیز روبرو نمی‌شوند. یکی از فیلمها «اتوبوس داردمی‌آید» میباشد که فیلمی ناموفق برای همه زمانهاست و آنقدر بنجل و پیش پا افتاده است که حتی تماشاچیان سیاهپوست آنرا باسکوت گیج‌کننده استقبال کردند. کارگردان بی‌تجربه آن شخصی بنام «وندل فرانکلین» در دام پیام‌پردازان تبعیض نژادی و آزادبخوانان سفید پوست افتاده است و بدون ترحم به تبلیغاتی سنگین دست می‌زند که شاید خودش هم در واقع به آنها معتقد نباشد. شاید اینکار شبیه آثار اولیه «جمیز بالدوین» باشد.

این دام‌گذاری معاصر باعث میشود که سیاهان در فیلمها به پلیسها تیر اندازی کنند باین خیال که فیلم را جنبه روز و تازه‌ای بدهند و خطر در اینست که ممکن است فیلمهایی از این قبیل درآینده فراوان گردد.

هرچند بیشتر فیلمهای جدید سیاهان از نظر کیفیت در سطح بالائی هستند. یکی از بهترین کارگردانها «گوردون پارکز» است که موفقیت عظیم فیلم پلیسی او بنام «شفت» این فیلم را به مراکز تفریحی سیاهان نیز کشاند. بعضی از منتقدین سینما این فیلم را نمونه نفرت‌آوری مانند فیلم Sweet back برای جوانان پنداشته‌اند. اما پارکز عقیده دارد که این کار آگاه متهور نیویورکی نمیتواند برای هر شخصی نمونه باشد. او يك نمونه معمولی انسانی سیاهپوست است بنظر «پارکز» شهر پر است از کسانی چون «شفت» او فردی است بی‌عار و تعصب و پررو و خودستا در عین حال موفق و کسی است که به‌زنها و پلیس سفید پوست بی‌توجه است. پارکز میگوید ما با هرچه که در گذشته این فیلمها اشتباه بوده‌کاری نداریم اکنون صنعت سینما تشخیص داده است که از این فیلمها از هر جنبه‌ای باید مواظبت و حمایت شود. خصوصاً تشویق‌های سیاهان لازم است. من برای فروش و پخش «شفت» از يك شرکت تجارتي سیاهپوستان یاری گرفتم و اینکار با موفقیت انجام شد. بیشتر کارگردانهای سفید پوست فیلمنامه‌های سیاهان را بدتعبیر میکنند سفید پوست میخواهد همیشه در رأس باشد و به سیاهان توهین کند درحالیکه واقعاً نمیداند چه توهینی به خودش میشود.

مشکل بزرگی که در اینجا پیش می‌آید اینست که سیاهان اغلب فاقد مهارتهای فنی هستند و مدت مدیدی است که از صنعت سینما بدور هستند. «وان پیل» عقیده دارد که عده زیادی از کارگردانهای سیاه هستند که در سازمانهای آموزشی سفید پوستان وارد شده‌اند و سعی کرده‌اند با فنی که فرا میگیرند از استعداد خلاقه خود مسائلی را که سفیدها در مورد آنها کوتاهی کرده‌اند دوباره به کار بگیرند. از این نظر صحبت از تجدید حیات فرهنگ سیاهان کاری بیهوده است. بنظر کارگردان فیلم مردی که ما با آنها صحبت میکنیم مدت سی یاچهل سال است که مشغول کار هستند و اینکار برای ما صرفاً جنبه دنباله روی دارد.

او منتقدین سیاهپوست فیلم خود را کسانی میدانند که بتحریر همان مخالفین و طرفداران تمییز نژادی دست به مخالفت زده‌اند و آنها را به بیسکویتی سیاه‌رنگ که در داخل بسته سفید است تشبیه کرده است.

اما حتی اگر اتهام مخالفین را از نقطه نظر نژادی و خشونت و سکس زیاد ، درست بدانیم این گونه فیلم‌ها و کسانی که بدیدن آنها علاقه دارند سبب ایجاد جنبش تازه‌ای در زندگی سیاهان است . چرا که باید گفت سیاهان يك نقش کلیشه‌ای را که برایشان رنج آور بوده از دست داده‌اند و فقدان آن تأسفی ندارد .

از نامه‌های همشهری (۱)

همشهری:

هدایت البته همه جایکسان نیست. و همیشه در اوج نیست مثل هر نویسنده‌ای. و در مسیر خود مدام افت و خیز می‌کند. حتا در آن صعود شش هفت ساله‌ی ۹/۱۵، حرکت باشکوهی که از «زنده بگور» به سوی «بوف کور» می‌کند (۲) حتا در این سالهای پربرکت، هدایت نموداریک جزر و مد ملایم را در خلال آثارش به ثبت رسانده است. مثال، یکی همین مجموعه‌ی «سه قطره خون» که باز مثل هر مجموعه‌ای قصه‌هاش ردیف نیست. و از روبرو که نگاه کنی، این‌جا و آن‌جا به قصه‌هایی برمی‌خوری که درست‌جا نیافتاده و تراش ندیده و همچنان به‌خامی يك الهام باقیمانده. حالا شتاب است، یا فقدان انضباط، یا فوران بی‌امان ذهن، هرچه هست، نوعی نارسائی در تمامیت درونی و ضرب‌های ارگانیک قصه را موجب شده است. یکی هم به این دلیل است که آدم‌های این قصه‌ها نه در حجم‌های حرکتی و تصویری، که بایک رشته خطوط محو توضیحی از خود طرحی می‌دهند. این شخص‌چنین بود و چنان بود. چنین می‌کرد و چنان می‌کرد. (۳)

این‌ها لحظه‌های مرده‌ای هستند که هیچ‌گونه سهمی در آفرینش فضای پرخون يك قصه ندارند. و ما از شبکه‌ی اینگونه شپش جوئی هانیست که به افسانه‌ی غم‌انگیز مردی

۱ - نخستین بخش این نامه در شماره اول ماهانه «ستاره سینما» (دوره جدید) به‌چاپ رسیده بود.

۲ - دوره‌ای که ارزشهای کمی و کیفی فراوانی برای وی ذخیره کرده است.

۳ - شیوه‌ای که هدایت بعدها در حاجی آقا سخت به‌اش تکیه کرد.

چون «دش آكل» جلب می‌شویم، بلکه به اندای جای گیری و بر خورد و لحظه‌های زاینده و سیال است که در گیر و دار سر نوشت او شرکت می‌کنیم. و اتفاقاً «دش آكل» یکی از همین قصه‌هاست، که هر چند از يك نطفه‌ی درخشان تراژیک آستن است، اما در اندام گرفتار گونه‌ای لقی و کم خونی نیز هست. و برخلاف آنچه ناقدان در این بیست ساله دم گرفته‌اند، از لحاظ بافت و پرداخت و تداوم، نه آن چنان است که مو لای درزش نرود. یکی به دلیل همین لحظه‌های کم در فیلم گاه چه زیبا در جوهر تصویر نشسته است.

قصه مفاهیم را مطلق گرفته است. رنگ‌ها را قوی و چهره‌ها را سریع و مجرد. سفید و سیاه. خوب و بد. قهرمان و ضد قهرمان. دش آكل و کاکارستم.

هدایت با برداشتی چنین کلی، آن‌هم بر مدار چند گوشه‌ی وصفی، این دو را لب شیب می‌نهد که دور بگیرند و به سوی فاجعه رهسپار شوند، و چون این دو فاقد بارهای مشابه و مرزهای مشترکند، با اولین اصطکاک جرقه‌ی مهیب حادثه تولید می‌شود و ما در پرتو همین جرقه که از مواد جامد نفسانی سوخت گرفته است، به درك آیت قصه نایل می‌شویم. آكل مردی است آزاده، روشنفکر، جنتلمن، که زیبا، ولی بی‌تعادل ایستاده است. زیرا که بیرون از جاذبه‌ی علایق زندگی مانده و با متعارفات تطبیق نکرده و لاجرم با مناعتی زخم دیده سربه تو برده و در هاله‌ی سحر انگیز رویای خوش دنج گرفته است. و برای خودش نوعی زندگی درونی را که بیشتر به حرکت حلزون در لاک شبیه است، دنبال می‌کند. مثل «قیصر». مثل «رضا». و باز مثل آن «سامورائی». زندگی او - بدون طول و تفصیل - در این پاساژ خلاصه می‌شود: «ولی دش آكل پشت و گوش فراخ و گشاد باز بود. به پول و مال دنیا وقتی نمی‌گذاشت زندگی را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ منشی می‌گذرانید. هیچ دلبستگی دیگری در زندگانش نداشت و همه‌ی دارائی خودش را به مردم نداد و تنگدست بندل و بخشش می‌کرد، یا عرق دو آتشه می‌نوشتید و سر چهار راه‌ها نعره می‌کشید و یا در مجالس بزم بایک عده از دوستان که انگل او شده بودند صرف می‌کرد.» و اوضاع چنین است، تا اینکه يك روز حاجی صمد، ملاک شهر به سكرات می‌افتد و در دم مرگ او را وکیل وصی خودش می‌کند. و فاجعه از این نقطه است که آغاز می‌شود.

هدایت حتا در این لحظه‌ی حساس که آكل سکنندری رفته است و به زانو افتاده، حتا در این لحظه خم می‌شود، دست او را می‌گیرد و بایک سلسله توجیه عاطفی سروته قضیه راهم می‌آورد. و به این وسیله ما را در مقابل عمل انجام شده‌ای قرار می‌دهد که نکته‌ای در آن گنگ مانده است. چرا که حتا اگر آزادی و وارستگی و گریز از قید و بند و مابقی را کنار بگذاریم که آكل سخت به‌اش پابند است، رسم لسطیگری البته این نیست که وی زیر دین مرده‌ای برود که بهر تقدیر سلسله جنیان و رطه‌ی سوداگری است. (و این نکته

را در فیلم «کاکا رستم» . چه خوب دیده است . به اش می‌رسیم .)

هدایت و آکل نیز بر این نکته واقفند، اما بعد دلیلی که مبهم است لب فرو بسته‌اند . زیرا که اینک دانه‌ی مسموم سرنوشت بر متن مرغوب قصه افتاده ، به سرعت ریشه کرده و تادورترین زوایای آن دویده است ، پس برغم تلاش مذبح‌خانه‌ای که آکل برای آزادی میکند ، باید که این لکه‌ی بدخیم را روی دست‌های خود بپذیرد . و او نه تنها ، چنین می‌کند که از جان تیر مایه می‌گذارد . به بینیم : «آقای امام ، حاجی خدا بیامرز وصیت کرد و هفت سال آزرگار ما را توی هچل انداخت و تا به امروزم هر چه خرج شده ، با مخارج امشب همه را از جیب خودم داده‌ام .» او همان زمان که این مأموریت شوم را پذیرفته ، خودش را گرفتار کرده و از درون درگیر شده است . و آن طوطی بی‌زبان تجسمی از همین درون است ، که در قفس مانده و در پایان ، رسالتش فقط اینک قتل در روح را گزارش کند : «مرجان ، مرجان ... به که بگویم ... عشق تو ... مرا کشت .»

قطب سیاه فاجعه کا کار ستم است . خفاش درسته‌ای که با قرق کردن چارسوها برای خودش زندگی شبانه می‌کند ، انگلی از درون سیاه که به ضرب قمه اهالی را گوش می‌برد و روزی سه مقال تریاک می‌کشد . زالویی تلان شده از خون این و آن ... و اینها همه بس نیست که هدایت به مصداق کلیشه خرافی و مستعمل «خدا خورش را شناخت و غیره» زبان او را نیز الکن آفریده ، که البته مصرف این رنگهای شدید در چهره کاکا چیزی را حل نمی‌کند ، هیچ ، ناشی از قلیان احساسات رقیقه نیز هست ، باری کاکا با چنان مختصاتی است که در برابر آکل قرار می‌گیرد تا بار دیگر مرتبه پسران آدم از گلوی خونین قصه جاری شود . . . داستان البته مسیر دیگری را نیز تعقیب می‌کند ، و آن واشکافی يك عشق ، يك عشق ممنوع است ، عشق داش آکل به دختر نو سال حاجی صمد ، عشق داش آکل ۳۵ ساله به مرجان ۹ ساله ! ممنوع ، با ملاک‌های عمیق انسانی که آکل از زمان خود دارد . ممنوع از این نظر گرچه حادثه در سال‌های ۱۳۱۰ گذشته و چنان ماجرائی البته جلوه‌ای کمرنگ و روزمره دارد . اما داش آکل لوطی و روشن فکرنیز هست . آدمی است که نسبت به عرف رفتاری عصیان‌گرانه دارد . این است که در حضور وجدان این عشق را محکوم می‌کند ، چرا که علاوه بر این اختلاف من و زخم‌های چپ و راست قمه که صورتش را کریه کرده ، خودش را قیم و مسئول زاد و رود حاجی صمد نیز می‌داند ، و «از طرف دیگر نمی‌خواست که پای بند زن و بچه بشود . می‌خواست آزاد باشد . همان طوری که بار آمده بود . بعلاوه ، پیش خودش گمان می‌کرد هرگاه دختری که باو سپرده شده بزنی بگیرد ، نمک به حرامی خواهد بود .»

و این دوخط - عشق داش آکل به مرجان ، خصومت کاکا و آکل - نه در يك

روال موازی ، بلکه با جهشی عمودی در يك نقطه تلاقی می کند و از ترکیب این دو عنصر میوه ای تلخ برخاک می افتد برای این لحظه های محتوم که از جریان آرام و ساده ای ، ماجرای خروشنده و غلتانی میسازد ، ما در تراژدی های کلاسیک ، بارهای عینی و علائم روشنی نمیشناسیم . کاوش های تحلیلی بر اساس روانشناسی اجتماعی نیز گشاینده روزنی به مخزن فاجعه نیست . معادلات ریاضی و برداشت های دیالکتیک نیز فاقد بزد اکتشافی عناصر موئین تضاد هاست . چرا که در تراژدی هر لحظه و هر واژه و هر شیئی از انگیزه های ذاتی و میرای خود نشاء گرفته است . چرا که در تراژدی انسان عامل دست . دومی است همچو مهره ای ایستا و سترون . چرا که در تراژدی لحظه ها از قفا می آیند ، نه از روبرو . و محتوای این لحظه ها طنین يك کلمه است . کلمه ای که از آسمان بر انسان فرود آمده . کلمه ای مقدر باید . و این کلمه ای هراس انگیز در قصه های هدایت رنگ و آهنگ مایه داری به خود گرفته است . که زیباترین و کاری ترین نشان ده سال بعد از داس آکل در «بن بست» شکوفا می شود .

بسیار خوب ، آکل این سطل نظیف خاکروبه را که دیگران زندگی نام داده اند ، با نیپائی به دور افکنده و خود محتشانه در آن «بست» ذهن چله نشسته . و رابطه ای خود را با جهان خارج بر قوانین پی گذاشته که خود در لاک خویش وضع کرده است . و این البته رابطه ای است بر اساس انعکاس ها . زیرا که در عمل بیشتر طفیان نا امید شخصیت است تا تلاشی برای جهت یابی . گره غم انگیز آکل در این است که نه تنها تن به جذبه ای شرایط نداده ، که گاهی نیز فراتر نهاده و شرایط را آفریده . اما بر علیه خود . او با وقوف به زمینه سیاه ماجرا و آگاهی به آنچه در انتهای خط برایش گسترده اند ، راه خویش را گزیده و با نوعی تسلیم آهنگ سفر کرده است . و تو وقتی بر لجه ای ایستاده ای که زمینش سنگ خاره است و آسمانش کبود و معبرش ممنوع ، بدیهی است قمهات را اگر هم بکشی ، روبه خود کشیده ای . و عواملی را بر علیه خود برانگیخته ای که خود را کفقوی برای يك تراژدی است . این است که برخلاف حماسه - که انعکاس دوره های شکوفان تاریخی است - تراژدی همیشه از قلب ظلمت تراوش کرده است . تراژدی به معنای فهم خود محصول عصری است که انسان خود را وا گذاشته . عصر بی رنگ ، عصر خاکستری . عصر بی قهرمان که نه . ضد قهرمان . عصری که مردان «پروک» گذاشته اند و به مشاطه های دستاموز بدل شده . و «هدایت» دوست من ، در همچو عصری است که داس آکل را رقم می زند . آنگاه کیمیائی گوشت و خونی به اش می دهد و توی ما ولش می کند .

این جا می خواهم مکئی بکنم روی چند تنی از کارگردانهای تازه نفس ، که باهمی گرفتاری ها و «زیک زاك» شان ، طراوت و عطر و بوئی به سینمای سوم ایران داده اند و

در این دو سه چند ساله به حق اعاده‌ی حیثیتی از آن کرده‌اند. گیرم که برخی فقط «شور زخم» بوده‌اند برپیکر این سینما. پرونده‌ی این کسان را به سرعت ولو کنیم.

«نصرت کریمی» با همان يك درشکه‌چی نشان داد که آدمی است شلوغ و ظریف و سرشار و با تحرك و طنز. او از يك استعداد مغناطیسی برای ضبط و انعکاس وقایع عتیق و نوستالژیک برخوردار است و با تألیف اندوخته‌هایی از این دست، قطعه‌های شاد و پر خون و منحصر به فردی به سینمای فقیر فارسی ارائه کرده است. منتها در همین چراغ اول رگه‌های مؤین و سوسه انگیزی در کار او هست که ما را نگران کرده است. و آن حساسیت شدید او نسبت به گیشه است. و در پی این گونه «تعهدات» است که گاه عناصری را وارد فیلم می‌کند که لفوفه‌های ملیح در پیکره‌ی کلی آن ایجاد کرده است. خلاصه آنکه تا همین جا کریمی نشان داد به این فقط قانع است که يك «دسیکا» ی کوچولو بماند. نه البته «دسیکا» ی دزد دوچرخه. بلکه دسیکای نان و عشق و بقیه! «مهرجوئی یکی از آن مؤلفان فیلسوف مشربی است که سینما را زمینه‌ی بکز و خالصی برای بیان هیجانان و زیبایی شناسی دیالکتیک خود قرار داده است. وی با ابهام و رمز و شعر، و نیز با زبانی رسا و شامخ و طرح مسائل مسلط و پرپیچی از کلیشه‌ها و در نتیجه تماشاگران جمع و جور و تنگ، به هیأت هنرمند سطح بالائی در آمده که نه تنها عوام زبان او را نمی‌فهمند. بلکه خواص نیز درکش نمی‌کنند. (زهی اشتباه!) این است که همچو بافته‌ی جدا بافته‌ای، دم به ساعت حلقه‌های فیلمش را به کول می‌کشد و در این فستیوال و آن سینما تك اوراق می‌کند و نبضش مردم در جشنواره‌های غربتی می‌زند و کارش فقط این شده که مجسمه و پلاک و دیپلم جمع کند. (زهی تأسف!) انکار ملاک ارزش يك فیلم فقط پلاک است. انکار فیلم می‌سازیم برای چهار مقدس مسجد ندیده غربتی، که با کولباری آثار بردرگاشان با یستیم تا ما را با گردن کج مان از ملاحظه‌ی خود بگذرانند و به ثبت جهانی برسانند خلاصه هر کس این جسم لقر را توی لپ حضرات شکانده بدبدبختی گذاشته. جویری که امروز هر که از گرد راه رسید، پیش از آن که بحقیقت کار خود بیاندیشید، در فکر این است مفری بجوید و متاعش را بدوش بگیرد و عین این بازرگان‌های دوره باستان توی کلوپ‌ها و جشنواره‌ها دوره بیافتند، بلکه کاپی، تحلی، بزی، چیزی بماسد و روبراهشان کند. انصاف این است که تقصیر یکسره از این کسان نیست. اگر ما این چنین گرفتار عقده‌ی فتوی طلبی شده‌ایم، ریشه‌های آن را باید در آن روحیه‌حقارت کشیده‌ای جست که برفضای فرهنگی ما حاکم است... اما هریتاش با ملو درام آدمک بچه بودزوی زوار در رفته سانتی مانتالیستی را تصویر می‌کند، گرفتار عصیان‌های حقیر پسران برعلیه پدران مانده و مقتخر است باین که با استعمال يك نایلون از همه حنضر پنزر.

های ابله فریب (از مراسم قالیشوئی اردهال کاشان بگیر تا گنبد و گلدسته و گوشت کوب و حاجی فیروز و مخلفات) باضافه تأثرات نجیبه‌ای از واردات ایزی دایدری، بله مفتخر است باین که از يك دید جهانی با ریشه‌های ملی سود جسته است ! و سرانجام جلال مقدم که گرچه قاب رو نکرد ، بدون شك مرد با ذوقی از خودش سراغ داد که در آثارش ذخائری از بینش و ظرافت موج می‌زند . او هر چند با فروتنی برای مردم کوچه فیلم می‌سازد اما درك و جذب حرفش البته بلوغ و فرهنگ غنی تری را طلب می‌کند .

بسیار خوب ، در صف پراکنده این گروه است که «کیمیائی» پا به سینما گذاشته . وی با «یگانه بیا» شروع کرد که تمرینی بود یا تفننی یا گربه لاسی با این مثلث فرنگی مآب عاشقانه . بهر صورت ، ما این فیلم با يك مراسم آشنائی با ادا و اصول و قریله‌های سینمائی برای کیمیائی تلقی می‌کنیم و می‌گذریم . که هر چه بود ، وی با همین يك اثر خودش را ضبط و ربط کرد ، زبان خود را یافت و سرعت در آن مستقر شد . زبانی ابتدائی ، جوشان ، مستقیم ، خشن و استیلیزه با حرکات حساب شده دوربین که روی تقارن القا کننده‌ی عناصر خود مکث می‌کند . مکثی هوشیارانه که کمال بصری تصویر را حاصل آورده است . توجه می‌دهم حمام را در «قیصر» و نمای دور نقش فرمان راروی پشت‌بام ، و ورکشیدن هراس انگیز پاشنه‌ی کفش را که ترجیح بند عزم قنلی است ، و کشتار گاه‌دا با تأکیدهای پر فشار دوربین روی گاو آماده به ذبح و یکی از برادران منگل به طریق موازی ، وحتا به خدمت درست کافه‌لانی را در متن ماجرا ، که در سینمای فارسی بیشتر به معجزه‌ای شبیه بود ... همه این‌ها هوائی سرشار از تازگی و جسارت و بدعت باخود داشت که به جرئت تا سال ۴۸ در سینمای مایی سابقه بود . بدون شك هیچکس چون او بر جریان کند وراکد سینمای ما اثری چنان سریع و نافذ نداشته . کیمیائی يك مرد مکتب ندیده‌ی عامی است که بسیار میداند . و نکته‌ی مهم حیاتی در او این است که در محمل نوآوری هیچگاه به دنبال غرابت نرفته ، بلکه باهمان مواد اولیه که زیر دست و پای دیگران هم ریخته ، دست به ایجاد چنان فضائی زده که آکنده از عطرهاى وحشی و پرطپش زندگی است . او سمبول‌سازی و شامودتی بازی ندارد . رفتار محیرالعقول به دوربین نمی‌دهد ، جز آنجا که نیازی آن را تجویز کند . حرف «پشت مغزی» قلبه‌ای روی دلش آماس نکرده است . روان حرف می‌زند و روان‌تر اثر می‌کند . و حرفش به ترجیح بنديك شعر عارفانه شبیه است که به شکل دل انگیز تکرار میشود . و هر بار پخته‌تر . موجزتر ، کاردی‌تر . و این حرف پیام تنهائی آدمی است که يك سروگردن بلندتر از دیگران ایستاده و هنوز روبه قبله نیافتاده می‌خواهد و برای خور و خواب معنائی برای خود دست و پا کند . و رمز این تکامل نه در اخ و پیف یا شهیدنمائی روشنفکرانه ، که در قدرت ، صراحت ، آشنائی به فرهنگ طبقاتی ، شناخت عینی ساخت های

اجتماعی ، دست یابی به يك استتیک مشروط شرقی - و سرانجام ترکیب هنرمندانه‌ی این مواد با عناصر انسانی است . نهضت سینمای قیصر را فراموش نکنیم . و یادمان باشد که عوامل کنسل شده‌ی بی مصرفی ، از قبیل چادر ، بازارچه ، قبرستان ، حمام ، کشتارگاه ، گذرهای شبانه ، کوچه‌های سایه روشن مفلوک ، پشت بام‌های کاه گلی و ... که به علت فقدان وجاهت قرار دادی تا آن زمان راهی به سینما نداشتند ، برای اولین بار در قیصر به رسمیت شناخته شدند . و البته توسط همان سینمای بی فرهنگ به سرعت در معرض ابتذال قرار گرفتند . اما کیمیائی دیگر در آن پایگاه نبود . او در جست و جوی فضای بازتری پر کشیده بود . در حالیکه دیگران همچنان به دریدن ، تکه پاره کردن قیصرش مشغول بودند .

کیمیائی اکنون اقدام به يك ریسک کرده است . چرا که به زعم سررشته داران ادب و هنر که عادتاً عاشق مرده‌ها هستند ، با آدمی چون هدایت طرف شده است . این است که پیشاپیش سلامت این فرقه را برای خود خریده است . شاید همین ژست تدافعی نسبت به اتهامات احتمالی این فرقه است که او را به محکم کاری‌های غیر لازمی وا داشته . تا آنجا که در سبک و شیوه‌ی زندگی و آثار مستندشیراز چهل سال پیش که زمینه‌ی داستان فیلم اوست ، چنان مبالغه می کند که دورین را به ولگردی روی اشیاء و تزئینات زائد می کشاند و حتا تا به حجله گاه می برد ، فقط به این قصد که با تأکیدهای مصرانه شلواری‌های زیر مردانه و وزناهی چهل سال پیش را برای ما اکسپزه بکند !

او با هر قطع و پیوند و زاویه‌ای نشان داده است که ناظری بی گذشت بر کلیت داستان است . چنانچه هرگز این احساس پیش نمی آید که کارگردان با وجود فشارهای بیش از حدی که روی زمینه‌های دکورمانتیریک می آورد قصد تفاضل داشته ، یا که می خواسته مطالعات مردم شناسی خود را به رخ بکشد . این جا کیمیائی بایبانی سلیس به ساخت و بافت آدم‌ها و روابط و فضا می نشیند و با چابکی عجیبی رابطه‌ی خود را با تماشاگر برقرار می کند . برای معرفی آدم هادیکر مثل سکانس افتتاحیه‌ی قیصر در مضیقه نیست . یادت هست افراد خانواده‌ی قیصر در بیمارستان چگونه به ما معرفی می شوند؟ این جا دیگر دست ورزیده و نگاه دقیق شده است - او وصف‌های نفوذی ولی پراکنده‌ی هدایت را در يك صحنه پخته می کند و با پرداختن شورانگیز ما را در جریان می گذارد .

هدایت دو معرفی دو قطب اصلی داستان - داش آکل و کاکا رستم - از ابتدائی ترین روش‌های مرسوم قصه نویسی استفاده کرده است . نمونه می‌دهم :

در آغاز قصه آورده است : «همه‌ی اهل شیراز می دانستند که داش آکل و کاکا رستم سایه یکدیگر را با تیر می زدند .» و بلافاصله برخورد آن دو را در قهوه خانیه «دومیل» شرح می دهد . اما چنانکه گوئی طرح زنده‌ای که درون قهوه خانه از این دو ریخته شده ، او را

قانع نکرده است، میانه‌ی درگیری از قهوه خانه بیرون می‌آید و گریز ملال‌آوری به تشریح استاتیک آدم‌ها می‌زند: «داش آکل در شهر مثل گاو پیشانی سفید سرشناس بود و هیچ لوطی پیدا نمی‌شد که ضرب شستش را نجشیده باشد...» و «خود کاکارستم هم مرد میدان و حریف داش آکل نیست. چون دوبار از دست او زخم خورده بود و سه چهار بار هم روی سینه‌اش نشسته بود. بخت برگشته چند شب پیش کاکا میدان را خالی دیده بود و گرد و خاک می‌کرد.

داش آکل مثل اجل معلق سر رسید و يك مشت متلك بارش کرده بود، به او گفته بود: «کاکا، مردت خانه نیست. معلوم می‌شه که يك بست فور بیشتر کشیدی...» و «آنوقت کاکارستم دمش را گذاشت روی کولش و رفت. اما کینه‌ی داش آکل را به دلش گرفته بود و پی بهانه می‌گشت تا تلافی بکند...» و باز: «داش آکل... کاری به کار زن‌ها و بچه‌ها نداشت. بلکه برعکس بامردم به مهربانی رفتار می‌کرد. و اگر اجل برگشته‌ای بازنی شوخی می‌کرد یا به کسی زور می‌گفت، دیگر جان سلامت از دست آکل به در نمی‌برد. اغلب دیده می‌شد که آکل از مردم دستگیری می‌کرد. بخشش می‌نمود و اگر دنگش می‌گرفت بار مردم را به خانه شان می‌رسانید. ولی بالای دست خودش چشم نداشت کس دیگر را ببیند، آن‌هم کاکارستم که روزی سه مثقال تریاک می‌کشید...»

هدایت بعد از آنکه ما را بیرون قهوه خانه سیر گردش داد، در آستانه‌ی يك انفجار دراماتیک به قهوه خانه باز می‌گرداند و کیمیائی از ترکیب این صحنه‌ی گسیخته و آن چند گزارش پریشان، سکانس بدیع و موثر آغاز فیلم را ساخته و با آنکه نسبت به نکات وصفی هدایت حدوداً امین مانده صحنه‌ای لبریز از محتوا و سرعت و پختگی پرداخته. او گرچه خطی را که هدایت داده، عادلانه حفظ کرده است، اما گذشته از سود جوئی از يك برگردان مناسب تصویری، دستکی نیز به سروروی قصه برده است. دلیل البته روش است و نیازی به توجیه نیست. او هنرمندی است در خدمت سینما. و سینما هم مثل هنرهای دیگر زبان خود را دارد و ادا و کلک و تکنیک خود را. نهایت اینکه دستمایه‌ی قصه کلام مکتوب است و زبان سینما تصویر. غرض کیفیت ارائه‌ی اندیشه است و نحوه‌ی تبلور آن بر تصویر. مضافاً که در سینما تکنیک پیچیده‌تر از مثلاً قصه نویسی است و درست به همین دلیل بیان غنی‌تر. به دلیل عوامل بيشماری که در کنار دوربین قرار گرفته‌اند که در هم بیامیزند و لحظه‌ای از زندگی را پشت تصویر خالی کنند. این است که کیمیائی فیلمساز وسیله و تجهیز و فرستنده‌ی قوی‌ترین را طلب می‌کند تا مثلاً داش آکل را از آن فضای مه‌آلود و خفته و مهجورش بیرون بکشد و در اختیار ما بگذارد. مساله این است که او به يك نسخه بدل سازی بی‌مایه بس نکرده است. او نه تنها «زده» های قصه را در فیلم می‌زداید، بلکه به نظر می‌رسد قصه را محملی خواسته تا روح دردمند خود را همچو پرده‌ای شفاف بر آن روکش

کند . که تازه هر گاه غیر از این کرده بود ، جای حرف و حدیث بود . چرا که در آن حال دست بالا یک دوباره کاری زائد از طریق ترجمه به تصویر کرده بود که ربطی به ماندداشت . اما کارگردان از یک ذهن خلاق برخوردار است . حرف دارد . و مهم این است که حرفی در دهان داشته باشی و زخمی به پهلو . که این حرف اگر ریخ پرطمطراقی نیست ، لاجرم خونابهی جراحی است . و من این جراحی را در فیلم دیده‌ام . کیمیائی حتا آن جا که از فرمان نویسنده عدول می‌کند ، صرفاً به دلیل یک چیز در میان بوده است و نزدیکی به یک فرم خالص سینمایی . و فیلم با همه افت‌های ملیحش از این جاست که باری می‌گیرد و دلچسب می‌شود . وهم از رهگذار این خلق مجدد است که قصه گهگاه گرفتار جسورانه ترین زیر- و روهای نمایشی است . البته نه به تحریک اسنویسم و گنده پرانی . بلکه به علت ایجاد یک تداوم اصیل تصویری . و گرنه کدام سند زنده تر از نسخه‌ی سینمایی داش آکل مبنی بر درد و احترام کامل فیلمساز نسبت به نویسنده‌ی فقید؟ این جا بحث در باز سازی یک اثر است ولیاقتی که در این بازسازی به ظهور رسیده . نمونه بیاوریم : قصه ، آشنائی داش آکل و مرجان را اینطور بیان میکند : مجلس ختم حاجی صمد ، پدر مرجان است . داش آکل وارد بیرونی خانه‌ی حاجی می‌شود . بعد او را وارد یک اتاق بزرگ از سی‌دار می‌کنند . در این وقت زن حاجی می‌آید و از پشت پرده باهم به صحبت می‌نشینند و داش آکل ماجرای آشنائی خود را با حاجی صمد بازگو می‌کند . «بعد همینطور که سرش را برگردانید ، از لای پرده‌ی دیگر دختری را با چهره‌ی برافروخته و چشم‌های گیرنده و سیاه دید . یک دقیقه نکشید که که در چشم‌های یکدیگر نگاه کردند . ولی آن دختر مثل اینکه خجالت کشید پرده را انداخت و عقب رفت . آیا این دختر خوشگل بود ؟ شاید ، ولی در هر صورت چشم‌های گیرنده‌ی او کار خودش را کرد و حال داش آکل را دگرگون نمود ، او سر را پائین انداخت و سرخ شد . این دختر ، مرجان ، دختر حاجی صمد بود که از کنجکاوای آمده بود ، داش سرشناس شهر و قیم خودشان را ببیند .» همین یک نظر کار خود را کرده است مرجان در سراسر قصه همچو غنچه‌ای بسته مانده و مادر این هفت سال دیگر ردپائی از او نداریم و تنها در خیال داش آکل است که او را می‌بینیم ، بدیهی است که در فیلم این عشق می‌بایست شکافته شود و فرم بگیرد ، که نه تنها چنین شده ، بلکه با یک گسترش لیریک و خوش ریتم در تار و پود داستان دویده و به میزان قابل توجهی خشونت و وحشت متن ماجرا را تعدیل کرده است : کارگردان با قدرت تخیل کاوونده‌اش ، لحظه‌ی آشنائی آکل و مرجان را - چنانکه هدایت خواسته بود - در آن اتاق در بسته ندیده است . جائی که بعد داشته باشد ، هراس برانگیزد ، کنایه بزند . خونی از مرگ و شعر و تغزل در آن جریان داشته باشد و طعم یک حس تلخ را پیشاپیش در ذهن تماشاگر بیدار کند . او گورستان را انتخاب کرده است .

و کجا غنی تر و وسوسه انگیز تر و کنائی تر از گورستان؟ با درختان لخت پائیزی و جبه و برگ‌های بر زمین ریخته و آب‌های خسته و آدم‌های اشرافی قرن نوزده روس. بله، در گورستان قاری ندیدم. مرده خورهم نبود. در شکه هایش از حدلوکس بودند. زن‌های سیاه پوش هم همان دم از لای زوروق باز شده بودند. و بعد، میان آن همه زن که مرجان را دوره کرده‌اند، آیا مضحك نیست داش آکل غریبه‌ی نامحرم باید روبنده‌ی مرجان را پس بزند و آب را از کاسه به صورتش پشکنه کند؟ این‌ها نکاتی است که بر گورستان وارد است. با این همه سکناس گورستان دردانه‌ی نفیسی است که به جرات در سینمای معاصر فارسی باید آن رایک شاهکار تلقی کنیم. این صحنه بیشتر به قصه‌ای از مثنوی شبیه است که به رغم سکنه‌های لفظی چنان آکنده از شعر و معنی است که جای هیچ‌گونه مس‌مس و امانی نمی‌گذارد. این‌جا کیمیائی در بند «مو» نیست، محو پیچش این «مو» است. او خیلی راحت خواسته است بگوید این عشق بدخیم است. در زبان ظریف تصویر هم می‌گوید. نهال این عشق راهم در گورستان می‌نشانند. و درست به همین دلیل هم باید میان آن همه زن، داش آکل غریبه‌ی نامحرم روبنده‌ی مرجان را بردارد و در راه نیل به اصل خویش یک قدم به مسلخ تقدیر نزدیک شود. باری برای حفظ رنگ و بو و اسالت این عشق، کیمیائی به تناوب چهار صحنه‌ی دیگر به وجود می‌آورد، که منهای آخرین، بقیه یک جانبه است. یعنی فقط یکی محوشده در دیگری است و تنها در سکناس شب عروسی است که این دو یک لحظه در چشم‌های هم خیره می‌شوند. صحنه‌ی بسیار زیبای نماز را بیاد می‌آوری؟ مرجان سجاده پهن می‌کند و روی آن گل یاس می‌پاشد و خود با بهتی کودکانه نماز خواندن قیم خود را از لای در دید می‌زند. یا آن صحنه‌ی نارس و دمانتیک برف در حیاط که مرجان شاد و گرم و بچگانه روی برف‌ها ایستاده شده و بی‌هدف زیر پایش برف را می‌کوبد و انگار همین جور منتظر است که داش آکل از اتاق زاویه نرم نرم او را بچرد. یا صحنه‌ای که مادر مرجان خبر آمدن خواستگار را به داش آکل می‌دهد و مرجان با معصومیتی آمیخته به شرم و حسرت گوش گرفته، یا سکناس محشمانه‌ی عروسی مرجان، شبی که آکل حساب‌های خودش را واکنده و دفتر و دستک را به تازه داماد سپرده و خود راهی خانه است. آهنگ «دختر شیرازی، باشکوهی نرم و غمگین که بیان‌کننده‌ی شور و انقلاب درون آکل است، آرام اوج گرفته است. آکل توی حیاط یک دم می‌ایستد و نگاه می‌کند. مرجان در اتاق جلوی آینه ایستاده شاد و بی‌قرار است. در این لحظه چشمش به آکل می‌افتد و یک لحظه نگاه آن دوبه هم قفل می‌شود. حالی شبیه یاس و افسردگی و غم و تسلیم در متن موسیقی چهره‌ی درشت آکل را می‌پوشاند. حالتی بیان‌ناپذیر بایک بازی عجیب و اسثنائی که تنها می‌تواند از اعماق یک روح زخمگین سرچشمه بگیرد. به هر حال، این جاعشق جلوه‌ای اثیری و

عارفانه به خود گرفته و از نیازهای نخستین جسم در مانده است. و شاید به این دلیل است که عشق آکل از طریق سمبول - که همان دستمال مرجان است - زنده تر از حضور خود معشوق است. این است که عشق مرجان شخصیت دیگری را در او بیدار کرده است که روح او را درسته به خود جذب کرده. شخصیتی که در عمق مه غلیظ رویای خود شناور است، در حالیکه تابوت بزرگ يك عشق را بردوش گرفته. ولی مناسب نیست اگر در آن نمای موازی شب زفاف، آکل در برابر رقاصه بسته می ماند. صحنه هم خوابگی آکل و رقاصه چنان صریح و برجسته است که به هیچ وجه نیازی به عنصر تقویتی دستمال نیست. دستمالی که برای آکل مظهر عشق و صمیمیت است، برای چه باید در رختخواب رقاصه، آن هم ضمن پیچ و تاب آن چنانی، توی دست آکل چلانده شود؟ آیا می خواهد کلید رمز ناتوانی آکل باشد؟ یا که می خواهد بیان کننده ی پاکی و بکارتی باشد که در طلسم عشق دیگری است؟ به هر حال به کار بسردن دستمال معشوق، آن هم در آن کشاکش رختخوابی، از ذوق سلیم کمی دور می نماید.

اما آنچه بیشتر قابل تأمل است، اینکه «کیمیائی» در این قصه بعد دیگری را نیز کشف کرده است: برای مغایزه میان داش آکل و کاکارستم، هدایت انگشت برانگیزه های مطلق عاطفی گذاشته. به این دلیل وصف های او نیز اغلب دو بعدی وحسی است. در حالیکه «کیمیائی» مساله را به این سادگی تلقی نمی کند. او برای ایجاد تعادل میان این دو نهایت از رنگ های ملایم تری استفاده می کند و با ذهنی پویا در جست و جوی ریشه های ناپیدای اجتماعی است. هم به این دلیل است که در فیلم کاکا به عنوان يك فرد حدوداً توجیه می شود. او در این جا به رغم چهره ی سیاهش دیگر دیو نیست. چنانچه آکل نیز - آنطور که در قصه آمده - يك سیره آغشته به خصال قهرمانی نیست. «کیمیائی» بی آنکه از مشت گسره کرده چهار پایه ای مدد بگیرد، با حرکتی متین به عمق ورطه تضاد فرو می رود و عقده های طبقاتی را از ریشه ی آن جدا می کند و پیش روی ما می گذارد. او با هاله ای که از همدردی دور صورت کاکا رستم تابانده، می خواهد سند برداشت «فرد» را به عنوان مهره ای نه بازیچه تقدیر، بل تراش خورده از مناسبات عینی، صادر کند. و اگر چیزی به قصه ی «هدایت» افزوده است، چیز مهمی، یکی همین جاست. او بدی را مطلق نگرفته. سیاهی و شرفقط صورت ظاهر است. فقط يك چهره است، همچو چهره ی کاکا. او این گفته ی داش آکل را رد می کند که «هر جا هرچی داره از پرقندان داره». او هرگز نخواسته است بگوید کاکارستم میوه ی تلخی است که پستان مادرش را گاز گرفته، بلکه می گوید این تصور شتابزده ی عرف است نسبت به آدم هائی همچو کاکا. چرا که کاکاهم زخمی در روح دارد. «اونا بابا - ننه مو تو سر ما جلو چشم انداختن توحوض. با این کار می خواستن من فرمون بر خوبی بشم.

اما من زور گفتن خوبی یاد گرفتیم . [اشاره به آکل] اون سگ پاسبونه . بر اشون عز او عروسی می گیره . « اشارات دیگری هم در این مقوله هست که حجم بازتری به خصومت دیرینه ی آکل و کاکا می دهد . آن جا که آن لوطی زنباره در میخانه ی اسحاق به آکل طعنه می زند : « وقتی آدم خودشو میندازه تو دفتر دستک یه پولدار ، دیگه حال و حوسله بر اش نمی مونه . » به این حساب ، « کیمیائی » تلقی خود را بر زاویه ای استوار می کند که درست صد و هشتاد درجه مقابل « هدایت » است و اتفاقاً این نه نافی ، که کامل کننده ی حرف هدایت است . او ریشه های ناپیدای يك تضاد تقدیری را از حوزه تراثدی بیرون کشیده و به سطح آگاهی های اجتماعی کشانده است . او نقاب خصلت محتوم را از چهره ی آدم های قصه دریده و نسبی بودن و در شرایط بودن را جایگزین آن کرده است . هر چند این دید - باقرینه هائی که پیش روست - در سراسر فیلم گسترش نیافته می خواهم این نامه را با چند نکته ی پراکنده ختم کنم . آن گذر شبانه یادت هست ؟ در قصه جایی است داش آکل خرد و جذاب از مجلس عروسی مرجان بازگشته . به خانه ی اسحاق عرق کش می رود و مست می کند و بیرون می آید . در راه شعری به یادش می آید و زمزمه می کند : « به شب نشینی زندانیان بزم حسرت ، که نقل مجلس شان دانه های زنجیر است . » و درك پلاستیک کارگردان از وصف درونی « هدایت » نمای درخشان آن گذر شبانه را می آفریند : داش آکل مست و واخورده روی سکویی می نشیند . دستمال - خاطره ی مرجان - را بیرون می آورد و به آن خیره می شود . این دنیای درون اوست که تی پاخورده از آن رانده شده است . سر بلند می کند . از مقابل او چند زندانی زنجیر به گردن با دو گزمه از پس و پیش می گذرند و این هم دنیای خارج است . و این جاست که آکل وانهاد و باطل در شیب سرنوشت رها می شود . این صحنه ای فوق العاده و عمیق و پربار است .

نکته دیگر اینکه آکل هنگام عروسی مرجان به شهادت « هدایت » مردی است چهل و دو ساله که جای زخم قمه صورتش را زشت کرده است . و خواستگاری که برای مرجان پیدا شده « پیرتر و زشت تر » از خود آکل است . واضح است که اجرای متن جلوه ای سخت سائیده و رمانتیک در فضای تراثیک فیلم می پراکند . فاجعه ی دردناک آکل در این است که داماد از او هم جوان تر است هم زیباتر و هم اهل مال و منال . و این سه عامل است که آکل را در فیلم ضربه کرده و بهانه ی هر گونه تسلی و تسکین را از او گرفته .

نکته دیگر اینکه « همه ی شهر » می دانند - حتا کاکا و رقاصه نیز - که آکل دلش برای مرجان سریده است . (و این البته از توداری آکل بعید است که چنین کوس رسوائی خودش را بر سر هر بام یکبود .) بسیار خوب ، چطور همه ماجرای رسوای آکل را می دانند و مرجان و مادرش که قاعدتاً می بایست شامه ی تیزتری داشته باشند نمی دانند؟ که اگر می دانستند ،

که باید می‌دانستند، چطور با نوعی به روی خود نیاوردن پا پس کشیدند؟ آن هم در شرایطی که بقول مادر مرجان بدون اجازه‌ی داش آکل حنا آب هم نمی‌خوردند ... به هر حال ! نکته دیگر سکانس قهوه خانه است و درگیری داش آکل و کاکا رستم که از قضا عیناً از قصه منتقل شده است. متلک پرانی و کنایه گوئی و قافیه شاهکار قهوه چی که کاکا استکان و نعلبکی را به خشم پرت می‌کند. و قهوه چی زلتک زنان، که داش آکل به دادش می‌رسد ... این صحنه یکی از سکانس‌های متوسط فیلم است که از نرمش و چابکی و قدرت یافت کلی فیلم دور مانده است.

دیگر موسیقی متن فیلم است که با وجود واریاسیون‌های غنی و پرشور و مایه دارش، به نظر می‌رسد گاه يك بار اضافی است که به عنوان يك لائی، يك عنصر پرکننده در صحنه‌ها به کار رفته. صحنه‌های مکرر میخانه نیز از همین مقوله است، که از فرط استعمال جذبه‌ی خود را از دست داده‌اند و حالت مقاومی در تماشاگر ایجاد کرده‌اند.

و دیگر لحظه‌ای است که داش آکل کنار حوض خانه‌اش چندك نشسته و آب را از دست هایش می‌چکاند. این چکاندن آب يك دم او را در خاطره فرومی‌برد. و مانیز در این تداعی شرکت می‌کنیم و سکانس گورستان را به یاد می‌آوریم که آکل برای به‌هوش آوردن مرجان با سرانگشت آب به صورت او می‌پراند. کارگردان نیز قطعاً چنین کیف و حالی را می‌خواسته القا کند که از چهره‌ی آکل کلو ز آب می‌دهد، بانگاهی که در عمق یاد هاشناور است. اگر چنین است، اگر واقعاً این يك وهم نیست، آیا گویا تر آن نبود به جای باهر دو دست چکاندن آب، باسر انگشت آب را پشنگه کند؟

آخرین نکته را بر جمله‌ی آغاز «بوف کور» می‌گذارم که در پایان بر پرده نوشته می‌شود. که البته زائد است و چیزی راحل نمی‌کند. چرا که کلی بافی است و راحت می‌توان بر آغاز یا پایان هر فیلم - که دردی را طرح می‌کند - نوشت. خصوصاً که درد داش آکل دردی نیست که نتوان به کسی گفت. و مضافاً که «فیلم داش آکل» به ازای بیان زهر آلود و غم انگیز این درد است که نزد ما گرامی است، با آن پایان بندی شاعرانه و رمز گونه‌اش. دو گنجشک لب آب نما ایستاده اند و کنار هم جست و خیز می‌کنند. یکی از آن دو جرعه‌ای آب می‌نوشد و پرمی‌کشد. دیگری تنهامی‌ماند. دمی به این برو آن بر چشم می‌گرداند. سرش را توی آب می‌کند. با بال هایش پشنگه می‌زند و فیکس می‌شود ... و دیگر بس کنیم که حق مطالب دیگر را توکلاً ادا کرده‌ای.

نوشته: ریچارد روود

ترجمه: آریتا به نگار

ژان ماری وینی شتراوب

ژان ماری وینی شتراوب: Jean - Mariés Vianney Straub

شتراوب خود زندگینامه‌اش را به اختصار چنین توصیف می‌کند:

«من مانند جوانا (یکی از شخصیت‌های فیلم آشتی ناپذیر) در دیماه بدنیا آمده‌ام. و ماکس ژاکوب می‌گوید: تمام متولدین دیماه پیر بدنیا می‌آیند. به عبارت دقیق‌تر من در اولین یکشنبه پس از عید اپیفانی Epiphany در سال ۱۹۳۳، سال به قدرت رسیدن هیتلر، در متز (Metz) مرکز ایالت لرن و موطن پل ورن متولد شدم. مرا ژان ماری وینی نامیدند.»

لکن زندگینامه شتراوب را باید زودتر از ۱۹۳۳ و در حقیقت هزار سال پیش از آن، بهنگام مرگ Louis Le Debonnaire پسر Charlemagne شروع کرد. پس از مرگ وی امپراطوری او به سه قسمت تقسیم شد. پادشاهی غرب سهم چارلز، قسمت شرقی سهم لوئی و نواحی ما بین این دو منطقه (فلاندر، آلزاس، لرن و بورگاندی) به لوتار رسید. از آن روزتا به حال، اروپای غربی از اغتشاشات، بی‌تظمیها، و آشفتگیهایی که منشأ آن سلطنت لوتار است رنج برده، تا به جایی که وقتی در سال ۱۹۴۰ آلمانها فرانسه را مورد تجاوز قرار دادند، نواحی آلزاس و لرن را نه به عنوان مناطق اشغال شده بلکه با وقاحت به عنوان مناطق آلمانی تصرف کرده، و عملاً با وادار ساختن منازل-

داران به تعویض خطوط فرانسوی اسامی دکانهای خود به سبک گوٹیک دست به خدعهای آشکار زدند .

بهر حال ، تاریخ همیشه حاوی اعمال منطقی و صحیح نبوده ، چنانکه شتراوب نیز در گیراین عدم تداوم منطقی است .

بهره گیری او از فرهنگهای فرانسه و آلمان با وجود آنکه موجب در گیریهای شخصیتی شدیدی برای اوست ، به غنای زندگی هنری او کمکی شایان نموده است . در نتیجه ، او بدون آنکه کارگردانی کاملاً آلمانی باشد ، یا مستقیماً از فرهنگ فرانسه متأثر باشد ، از هر دوی آنها سود فراوان جسته است .

او پس از اتمام جنگ وارد مدرسه سنت کلمنت شد . لکن محیط و تقوای خشک این مدرسه ژوئیتی آن چنان غیر قابل تحمل بود ، که او را راهی دبیرستان ایالتی نمود . در دومین سال تحصیلی در این مدرسه ، طی تظاهراتی علیه برنامه های مبتذل و غیر متعهد سینماهای متز (Metz) برای اولین بار ، و اندک زمانی بعد درحین اعترافی رسمی به شدت رفتار خشونت آمیز افراد پلیس ، نسبت به الجزایریهای ساکن متز (Metz) رودر روی سیستم خشک انتظامی پلیس فرانسه قرار گرفت .

در آن زمان او خیال نویسندگی در سرداشت و حتی نیمی از دانشنامه خود را نیز تکمیل کرده بود . لکن خود در این باره چنین می گوید :

« شاگرد بسیار بدی بودم ، و در ریاضیات و موسیقی هر دو رد شدم . پدر و مادرم مرا بسیار بد تعلیم داده و بار آورده بودند ، زیرا اگر بچه ها را همزمان با تعلیم یونانی و لاتین با موسیقی نیز آشنا کرد ، نتیجه مطمئناً درخشانتر از آن خواهد بود که در مورد من بیاد آمد . »

اولین برخورد او با سینما درست پس از جنگ دوم بود . برای بسیاری این توهم پیش آمده که این توجه ناشی از رؤیت فیلمهای برسون (Bresson) می باشد . ولی توجه به برنامه های مبتذل و عامیانه سینماهای متز (Metz) روشنگر آنست که شتراوب تا اوائل سال ۱۹۵۰ موفق به دیدن فیلمهای برسون (Bresson) نشد .

می توان گفت اولین تأثیر پذیری مستقیم سینمایی وی ناشی از فیلمهای ژان گرمیون (Jean Gremillon) به خصوص آبهای طوفانزده (Stormy Waters) و شروع تابستان (Lumiere d'Été) بوده است .

گرمیون امروز به صورت شبحی مبهم و فراموش شده ، یا بدتر از آن همردیف کارنه (Carne) و سایر کارگردانان ۱۹۳۰ به یاد آورده می شود . لکن او که خود مصنف و آهنگساز بود به جهت استفاده از موسیقی حتی قبل از ناطق شدن فیلمها ، موردی بسیار

برتر و مخصوص به خود در صنف کارگردانان احراز می نماید .
در اولین فیلم ناطق خود - لیز کوچولو - (La petite Lise) گرمیون کوشیده
از صدا به عنوان چیزی بیش از یک همراه ساده تصویر استفاده برد .
بدین ترتیب او با اعتقاد به آنکه «تغییرات تصاویر باید با موسیقی همراه و هماهنگ
باشد ، و از آنجا که هر تغییر تصویری باعث تغییر روند فیلم شده و در تلحین هر صحنه ،
انسجام موسیقی همراه با فضای خاص صحنه باید مد نظر قرار گیرد ،» برای اولین بار با
ادغام موسیقی ، صدا ، و گفتار فیلم و ضبط آنان بر روی نوار صدا ، هم ارزی نوار صدا و
تصویر فیلم را صحنه گذاشت .

در آبهای طوفانزده (Stormy Waters) او با تلفیق موسیقی و صدای موتور کشتی
به نوعی ترکیب صوتی از اصوات گوش نواز موسیقی و صداهای خشن روزمره تن داد ،
که نتیجه تکامل یافته آن ، نوعی سمفونی بدوی ، نائل به توصیف روحانیت و طبیعت است
که آنرا امروزه ، موسیقی ترانساندانتال می نامند .

در فیلم فروغ تابستان او از تحریرهای مختلف صدا صدای مختلف سودجسته است
پیر شافر (Piere Schoffer) یکی از مدافعین موسیقی ترانساندانتال، معتقد است که
برای گرمیون موسیقی یک شرح ساده تصویر نبود، بلکه یکی از نهضات حساس فیلم محسوب
می شد . و با عطف به رابطه خاص هر تصویر و موسیقی مناسب با آن (که شامل لغات و
صداها نیز می باشد) او به آفرینش انسجام و ادغام کامل سینمایی بین صدا و تصویر می رسید .
رونالد مانل (Ronald Manel) یکی از همکاران گرمیون می افزاید که ابتکار
حقیقی او ناشی از نوعی غریزه ذاتی شناسایی ریتم بود . برای او صدا در درجه اول اهمیت
قرار داشت زیرا که او ذاتاً آهنگساز بود .

در صورت مقایسه . بین کارهای شتراوب (Straub) و گرمیون خطوط تساوی
کاملاً مشهود است .

برداشت شتراوب از صدا و موسیقی گرچه کاملاً مشابه گرمیون نیست، لکن به نظر
می آید که شتراوب امکانات استفاده از صدا، اهمیت به کار گرفتن موسیقی را به عنوان یک
عامل بالقوه ، و نیز تبدیل و کاهش غنای ادبی داستان فیلم را به ساده ترین صورت ممکن،
برای تأکید هرچه بیشتر بر استقلال زبان سینمایی فیلم از گرمیون آموخته است .

نه شتراوب ، نه گرمیون هیچ گاه به تهیه فیلمی در شرایط تجارتنی تن در ندادند .
در اوائل سال ۱۹۵۰ شتراوب متناوباً در دانشگاههای استراسبورگ و نانسی حاضر
می شد و به اتفاق یکی از رفقاییش نیز سازمان سینم کلسوبی را در متز (Metz) اداره
می کرد .

به علت عزیمت ناگهانی دوستش به يك مسافرت کوتاه وظيفه معرفي فيلم آن هفته برای اعضاء سينه كلوب به عهده او افتاد .

فيلم ، بانوان بيشه بولني (Les Dames du Bois de Boulogne) اثر برسون (Bresson) بود و تنها يك روز قبل از نمايش به متز (Metz) رسيد . شتراوب كه فيلم را ندیده بود آنرا متوالياً چندین بار تماشا كرد و این نقطه عطفی در زندگی او بود . این شاهكار برسون (Bresson) تنها به عنوان نقطه اندیشه‌ای جهانی و ماورای ابعاد زمان و مكان توصیف پذیر است .

كارگردانان برجسته و مختلفی چون آتونيو نی، ژاك دمی، شتراوب و بسیاری دیگر، با وجود برداشتهای مختلف خویش از فيلم ، تأثیر آن را در شكل پذیری خویش تصدیق کرده‌اند .

برای ژاك دمی (Jagues Demy) ساختمان سناریو و موارد ابهام آن نبض حساس فيلم محسوب می‌شد .

از نظر شتراوب دگرذیسی، تحريك اخلاقی برسون (Bresson)، فورمهای تجربی و البته صدای فيلم مؤثر و تكان دهنده بود .

تشابه فیلمهای شتراوب و برسون بسیار برجسته و قابل توجه است ، لکن تفاوتهاى بسیاری نیز در آنها مشهود است .

سه فيلم اول شتراوب نیز مانند برسون حساوی کاوشی ادیبانه است . اشاره می‌کنیم به خاطرات کشیش دهکده ، از شتراوب ، و بانوان بيشه بولنی از برسون که در هر دو حد اکثر سعی در حفظ غنای ادبی موضوع کاملاً مشهود است . و این امر حتی در مورد، آشتی ناپذیر و فيلم کوتاه ماچورکای بیدست و پا از شتراوب بازهم کاملاً محسوس است .

ظاهراً بنظر می‌آید که شتراوب و برسون در سینما از ادبیات سودجستند لکن حقیقت آنست که آنان احیاءکننده سینمای عصر خود می‌باشند .

هر دو به فضیلت بیان ارج می‌نهند . شتراوب از آغاز و برسون پس از فيلم بانوان... همیشه از بازیگران غیر حرفه‌ای استفاده برده‌اند. و با احتراز از حقه‌های تکنیکی کارگران، به شکلهای تعبیری رسیده‌اند .

اهمیت دیگر کارهای برسون (Bresson) مبادرت به نمايش واقعیات مختلف در جوار یکدیگر بود. در بانوان بيشه بولنی داستانی از قرن هیجدهم به کار گرفته و آن را به وسیله گفتار کوکتو، صحنه‌ها ، لباس و آرایش و روشی خاص آن زمان به نوعی تجرید می‌رساند، و ناگهان این فضا را به واقعیات عصر خود، ماشینها ، آسانسورها و فضای خاص زندگی امروزی تبدیل

می‌کند. نتیجه آن است، که هستی یکی از این واقعیات بردیگری چیره شده و آنرا نابود می‌سازد، هم چنانکه در فیلمهای شتراوب (straub) نیز مشاهده می‌شود. نوع بخصوصی از ذات بی‌پیرایه و بدوی حقیقت بدست می‌آید که بوسیله برجستگی و تکامل استفاده برسون (Bersson) از صدا، کامل می‌شود.

به عنوان مثال می‌توان از صحنه‌ای نام برد، و آن تأثیر عجیب صدای برف پاک‌کن اتومبیل در فضا و آب و هوای غیر عادی صحنه‌ای که در آن ژان، هلن را از ازدواج خویش بایک روسپی مطلع می‌کند.

به خوبی مشهود است که شتراوب و برسون هر دو به نحو مؤکدی معتقد به استفاده از صداهای طبیعی می‌باشند. و این امر نه بعلت از زودن فضای دراماتیک صحنه، بل برای هستی بخشیدن بدان است.

نطفه استفاده از صداهای واقعی در شتراوب از برسون نضج می‌گیرد لکن او خود آنرا می‌پروراند.

مثلاً صدای آبشار در - بانوان بی‌شۀ بولنی - برای پرهیز از عدم نمود گفتار اغلب کاهش می‌یابد، لکن در اتون (othon) تازه ترین فیلم شتراوب هیاهوی بلا انقطاع و یکنواخت فواره‌ای در سراسر فیلم به گوش می‌رسد.

در حقیقت بین اتون (othon) که يك داستان فرانسوی مربوط به قرن هفدهم بوده، و بوسیله ایتالیائیها در زمینه رم امروز بازی می‌شود و بانوان بی‌شۀ بولنی که اصلاً فرانسوی و متعلق به قرن هجدهم است و بوسیله يك سناریست معاصر تدوین شده، و در اماکن امروزی لکن با سلوکی سنتی بازی شده، تشابهاتی موجود است.

صدا در فیلمهای شتراوب و برسون مقام دیگری دارد.

اصرار آندو به هنرپیشگان برای دراماتیزه کردن سخنان خود تنها به علت احترام از سخنرانیهای روانکاوانه نیست بلکه بیشتر مولود آنست که این نوع سخنرانی، یکنواخت و یکدست به کارگردان فرصت می‌دهد که آنرا مانند موسیقی - به صورت چیزی که می‌تواند تصنیف و ریتمیک شود تحت رهبری گیرد.

با توجه به این امر جالب است بدانیم که طرح بعدی شتراوب فیلمی بر اساس اپرای موسی و فرعون اثر شوئبرگ (schonberg) خواهد بود.

این موسیقیدان معتقد است، هر جا اجتناب از آواز ضروری بود باید تحریرهای مختلف صدا بصورتی حاوی ریتم اصلی موسیقی آواز، مورد استفاده قرار گیرد.

گرچه برسون و شتراوب هیچکدام تا این حد پیش نرفته‌اند، لکن جذابیت فیلمهای آنها قبل از طرح و تنظیم فیلم، ناشی از استفاده موسیقی وار از صداست.

با تأمل برخط فکری برسون می‌توان به ادراک روشنی از مسیر اندیشه شتراوب رسید .

هر دو آنان : از شلوغی و ازدحام در صحنه‌ها احتراز کرده ، و تمایل مشابهی به -
اطاقهای خالی ، دیوارهای لخت ، سطوح مستوی سفید نشان داده‌اند . صحنه‌آرایی ، در
فیلمهای آنان به حداقل ممکن تقلیل داده شده ، و هر دو به نوعی از اصول زیبا شناسی
کالوینستیها (Calvinist) می‌رسند .

(فرقه‌ای که معتقد به زهد و سادگی بوده و سرنوشت و دستکاری را مشیت الهی و طریقه
وصول بدان را ریاضت می‌دانسته‌اند .)

بدیهی است این طریقه خاص حاوی ریشه‌های فلسفی و مذهبی است .
مثلاً در یک زمینه فرانسوی این زهد و سادگی به پروتستانها منسوب می‌شود . لکن
در این مورد زیبا شناسی هم دخیل است .

وقتی کسی با انتخاب نوعی خط مشی تجربیدی به نمایش همجوار ، سطوح مختلف
واقعیتها پرداخته و ماحصل فیلمی پیچیده و منسجم شود ،

- بطور خلاصه برای کسانی چون شتراوب و برسون - زدودن این زوائد برای برهنه
کردن واقعیات ضروری است .

زیرا تنها از راه حذف و کاهش پیرایه‌های زائد و اضافی است که ساختمان اصلی فیلم
بصورت مسؤولیت اساسی آن تجلی می‌کند

بدین ترتیب ، تحت تأثیر عمیق ، بانوان بی‌شک بولنی ، شتراوب تصمیم به نوشتن
درباره سینما گرفت بدون آنکه در آن زمان به فکر تهیه فیلمی افتد .

لکن چهار سال بعد که از متز (Metz) روانه پاریس شد ، اندیشه تهیه فیلمی راجع
به‌باخ در سر داشت .

در پاریس به سمت کارآموز کمکی ، با آبل گانس (Abel Gance) در فیلم برج نل ،
با رنوار (Renoir) در فیلم کان کان فرانسوی ، و النا و مردان ، باریوه (Rivette) در ضربه
پیشوا و همچنین با برسون هم‌کاری کرد .

در همین زمان با دانیل هوئی (Daniele Huillet) همسر آینده خویش آشنا شد ،
دانیل قبل از ملاقات با شتراوب نیز به سینما توجه داشته و خود را برای گذراندن امتحانات
ورودی مدرسه فیلم فرانسه آماده می‌کرد . لکن این امتحانات را با موفقیت نگذراند .

سال ۱۹۵۸ بود ، بزود درگیری در الجزایر و افزایش تعداد جوانانی که به -
خدمت زیر پرچم فرا خوانده می‌شدند ، شتراوب و فرانسویانی را که شدیداً با جنگهای
مستمراتی مخالف بودند ، در وضع اخلاقی دشواری قرار داد .

این بار شتراوب دوباره راهی آلمان شد، و در اولین سال اقامت خویش تمام آسمان را از شرق تا غرب به همراه دانیل، در پی یافتن اماکن مناسب تهیه فیلمی در مورد باخ زیر پا گذاشت، لکن به این نتیجه رسید که صحنه‌های لازم باید ساخته شود زیرا چهره آلمان بکلی تغییر کرده بود.

در اواخر سال ۱۹۵۸ بالاخره سناریوی فیلم به اتمام رسید، و شتراوب به راهنمایی دوست مشترکی با بول (Boll)، نویسنده آلمانی تماس گرفت و از او برای مدرنیزه کردن گفتار سناریو کمک خواست.

لکن بول پس از مطالعه دقیق متن گفتار فیلم با این تصمیم به مخالفت پرداخت و توانست شتراوب را قانع بسازد که گفتار قرن هیجدهمی فیلم یکی از خصوصیات اصلی آن بوده و نباید تغییر یابد.

این ملاقات در زندگی شتراوب نقش مهمی ایفا کرد، زیرا معوق ماندن پروژه فیلم باخ بعلت مشکلات مالی، به او فرصت مطالعه آثار بول «بازی بیلیارد در ساعت ۹/۵» و همچنین «خاطرات خوش» را داد که بعدها بترتیب خمیرمایه دوفیلم مهم او «آشتی ناپذیر» و «ماچورکای بیدست و پا» شدند.

در همین سال او با دانیل ازدواج کرد و تا ده سال بعد از این تاریخ آنها در مونیخ ماندگار شدند.

دو سال از این ده سال را، آنان سراسر آلمان را بدنبال تهیه کننده‌ای برای بازی بیلیارد در ساعت ۹/۵ - زیر پا گذاشتند. ولی این مجاهده همه جا بعلت اصرار شتراوب در صدا برداری مستقیم شکست خورد. زیرا از آنجا که آلمان نیز مانند ایتالیا تجربیات گسترده‌ای در امر صداگذاری روی فیلم داشت. این امر به نظر همه جاهلانه می‌آمد.

لکن اعتقاد شتراوب که از فیلمهایی چون تونی، عشق، و سک تأثیر ژرفی گرفته بود، در آن زمان، بر آن بود که فیلمهای رنوار، تنها به بعلت لهجه زیبا و جنوبی هنرپیشگان آن بلکه بیشتر بعلت صدا برداری مستقیم، زیباترین فیلمهای موجود می‌باشند.

و چون طرح فیلم او در مورد باخ تنها در صورت صدا برداری مستقیم اصالت می‌یافت او مصمم بود که در تمام فیلمهای خود به این اصل وفادار بماند.

پس از شکست طرح فیلم بازی بیلیارد... شتراوب بناچار، سومین طرح خویش را محافظه کارانه تر تنظیم کرد.

بالاخره مؤسسه فیلم اطلس دو سوم مخارج این طرح را که مربوط به فیلم کوتاه ماچورکای بیدست و پا بود تأمین کرد و بقیه آنرا نیز آشنایان شتراوب تأمین کردند، و خود

او بناچار مسوولیت نوشتن سناریو ، تنظیم و تصحیح و کارگردانی آنرا بدون کوچکترین منفعت مالی عهده دار شد .

و زمانی که این فیلم بالاخره پس از مخالفت‌هایی چند ، در فستیوال فیلمهای کوتاه «ابرهاوزن» به نمایش درآمد ، فصل نوینی نیز بعنوان یک کارگردان در زندگی شتراوب سی ساله آغاز شد .

فیلموگرافی :

۱- ماخورگا - موف Machorka-Muff (۳۵ میلیمتری)
سناریو - دانیل هوویه و ژان ماری اشتراوب از روی قصه کوتاه «یاد داشتنهای شهر»
نوشته هنریش بل Heinrich Böll فیلمبردار - وندلین شاتلر wendelin Schatler
موسیقی- یوهان سباستیان باخ، فرانسوالوئی- هنرپیشگان: اریک کوبی، رناته لانگز دورف،
مدت هفده دقیقه و سی و سه ثانیه .

تاریخ فیلمبرداری . اکتبر و سپتامبر ۱۹۶۲ در بن و مونیخ . محصول ۱۹۶۳
۲- آشتی ناپذیر- Nicht Versoehnt یا «زور را فقط با زور می‌توان پاسخ
گفت» (۳۵ میلی متری) سناریو - دانیل هوویه و ژان ماری اشتراوب بر اساس نوول
«بیلیارد در ساعت ۹/۵» نوشته هنریش بل فیلمبردار- وندلین شاتلر، موسیقی- بلابارتوک
و یوهان سباستیان باخ، هنرپیشگان : مارتا اشتندنر، هنریش هارگشیر، هنینگ هارمسن ،
مدت ۵۳ دقیقه، تاریخ فیلمبرداری - اوت و سپتامبر ۱۹۶۴ و عید پاک ۱۹۶۵ در جاهای
مختلف ، محصول ۱۹۶۵ - برنده جایزه در بر گامو ۱۹۶۵ و پساو ۱۹۶۶

۳- سرگذشت آنا ماگدا النا باخ Chronik der Anna Magdalena Bach
سناریو - دانیل هوویه و ژان ماری اشتراوب - فیلمبردار - او گوپیکونه، موسیقی-
باخ و لئولئونوس - هنرپیشگان - گوستاف لئونهاردت ، کریستیان لانگ - مدت ۹۳ دقیقه
تاریخ فیلمبرداری . اوت و سپتامبر ۱۹۶۷ در ۲۵ مکان مختلف، محصول ۱۹۶۸ - برنده
جایزه مخصوص در : Rencontres de prades

۴- عروس ، کمترین و پانداز - Der Bräutigam' die Komödiantin und
der Zuhälter
سناریو - دانیل هوویه و ژان ماری اشتراوب . فیلمبردار - کلاوس شیلینگ و هوبس-

هاگن . موسیقی - یوهان سباستیان باخ . هنرپیشگان - لیلیت اونگرر، جمیز پاول -
رایز ورنر خا سبیندر - مدت - ۲۳ دقیقه، تاریخ فیلمبرداری آوریل و مه ۱۹۶۸ در مونیخ
محصول ۱۹۶۸

۵ - چشمها نمیخواهند در هیچ زمانی بسته باشند (۱۶mm)

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer

سناریو - بر مبنای اوتون نوشته پیر کرنی فیلمبردار - اوگو پیکون - هنرپیشگان

آدریانو آپرا - آن برومین مدت - ۸۳ دقیقه - محصول ۱۹۶۹

نوشته: ریچارد شیکل

ترجمه: پرویز شفا

چاپلین در پای اسکار

روزهای زندگی آدمی که در قرن بیستم بسر میبرد پر از حوادث و رویدادهای جالبی است که هر يك به تنهایی ارزش بررسی و تجزیه و تحلیلی دقیق را دارد. در قرنی که همگان در پی یافتن خود هستند و نیاز به قهرمانان واقعی بیش از همیشه احساس می‌گردد، ولی افسوس که این شخصیت‌ها و پدیده‌های جهانی هر يك بطریقی از راه رفته خود باز میگردند و ما را در کوره راههای بلا تسمیمی و نگرانی‌های شدید رها می‌کنند.

چارلی چاپلین، هنرمندی که جهانیان و بخصوص آمریکایی‌های بی‌وفارا از تراژدی تبعید خود غمگین و سرافکننده کرده به‌هالیوود بازگشت تا بنا بقول بعضی نویسندگان معروف خارجی برد قتراعمال و اتهاماتی که بدو وارد آمده است، خط بطلان کشیده شود.

چاپلین که يك پدیده زندگی در محیط خاص آمریکا بود، پس از سپری شدن روزهایش از قدرت خلاقه‌اش کاسته شد و نتوانست خود را با محیط و وقایع زندگی روزمره اطرافش وفق دهد و بتدریج خلاقیت و انسان دوستی‌اش به افول گرایید. چارلی سالخورده که روزها و رنج‌های زندگی در ویلای‌های اروپا، سر و قدش را چون کمان خم کرده بود در آغاز هشتاد و سومین سال مفتخر کردن کره زمین از موجودیت شخص خودش، با آمریکا بازگشت تا نشان دهد که چقدر گناهکار بوده‌اند. آنهایی که او را از دنیای غنی و پر جاذبه‌اش بیرون رانده‌اند. پدیده چارلی چاپلین، همیشه بانگش همراه با هم‌دردی و سمپاتی مورد بررسی قرار گرفته است و همه در دفاع از او

سخن‌ها گفته‌اند ولی او با بازگشت خود به آمریکا نشان داد که برخلاف آنچه همه می‌پنداشته‌اند هنرمندی راسخ عقیده و باعزم آهنگین نبوده است. چارلی به آمریکا بازگشت تا بزعم تمام اعظم سینما روی همه کشورهای، از هالیوود، مرکز توهم‌سازی، اذندگی پرمراوت و واقعی، جایزه‌ی را دریافت دارد که همه از توطئه‌های پس‌پرده آن با اطلاع هستند. شکی نیست که او به دوره پیری دیرپای خود رسیده است اما هنرمندی که خود را در برابر مخالفت با سیستم اغفالگری محق می‌دانست و بر علیه‌اش قد برافراشت چگونه شد که همچون یک آدم ساده لوح و تازه کار، بناگهان از اندیشه دریافت جایزه‌ی که خود بر آن تفمیکرد. یا کبکبه و دبدبه به هالیوود و در میان زرق و برق‌های ظاهریش باز گردد؟ و هنگامی که به اعتقادی بزرگترین و اغفالگرانه‌ترین جایزه هنری را با او اهدا می‌کنند، از چشمان نافذش اشک شوق سرازیر شود، همچون یک کودک دبستانی که از شوق دریافت نمرات قبولی برخلاف انتظارش، اشک شادی و شوق در دیدگان زیبایش جمع می‌گردد. بدین ترتیب است که قهرمانان ساخته و پرداخته بشر قرن بیستم که سالها بدانان دلبسته و وابسته بود و امید داشت که اینان هیچگاه در برابر قدرت‌نمایی و فشارهای مادی و ظاهری سر تعظیم فرود نخواهند آورد، بتدریج هر یک بطریقی سنگرهای خود را رها می‌گویند. چارلی چاپلین تنها هنرمند خلاق کم‌دی در سینما نبود، او نمونه‌ی از مبارزه خستگی‌ناپذیر در برابر مطامع و خواسته‌های دیگران بود که از ظاهر مبارزه‌اش ضعف‌هایی دیده‌شد و اینک بطور کامل شکست خورده است و اسلحه بزمن گذاشته است.

چارلی چاپلین، کم‌دین معروف سینما پس از سالها دوری به هالیوود بازگشت تا جایزه‌ی را که برایش در مراسم اسکار ۱۹۷۲ در نظر گرفته بودند دریافت کند. در یک چنین مرحله‌ی، تحسین و ستایش از او زائد بنظر می‌رسد. زیرا چارلی چاپلین از این تحسین و ستایش‌های جهانی با اندازه کافی برخوردار بوده است.

از طرف همکاران حرفه‌ایش که با او کوس رقابت زده‌اند، بارها تحسین شده است. «استان لورل» کم‌دین معروف سینما درباره‌اش می‌گوید: «بزرگترین هنرمندی که بر روی پرده سینما ظاهر شده است»، باستر کیتون از او اینطور یاد می‌کند: «بزرگترین کم‌دینی که می‌زیسته است». مک‌سنت پایه‌گذار سینمای کم‌دی آمریکایی در دوران صامت نیز او را بدین ترتیب می‌ستاید: «بزرگترین هنرمندی که می‌زیسته است». و بالاخره «دبلیو. سی. فیلدز» یکی از معروفترین کم‌دین‌های دوران ناطق سینمای آمریکا از او به بهترین وجهی سخن می‌گوید: «بهترین رقاصه باله که تاکنون زیسته است و اگر فرصتی بدست آورم، با دست‌های خودم او را می‌کشم.»

منتقدان بزرگ نیز بر تریبی او استوده‌اند. «جیمز ایچی» یکی از منتقدان، نویسنده‌گان و سناریست‌های معروف، درباره چارلی می‌گوید: «غیرمتحمل بنظر می‌رسد که رقاصه با

بازیگری هرگز بتواند در فصاحت ، تنوع و چالاکی حرکت بر او پیشی گیرد ، « رابرت- وارش» منتقد و نویسنده معروف در باره اش نوشته است: «یکی از نوابغ بزرگ کمدی که تا کنون در تاریخ بشری پدید آمده است .» و بالاخره «اندروساریس» میگوید : « دوران زندگی حرفه‌یی چارلی چاپلین ، يك بیوگرافی سینمایی در بالاترین سطح بیان هنری است .»

واژه برگزیدگان جهان ادب نیز افراد زیادی نیز به ستایش او برخاسته اند . «جرج- برناردشا» : تنها نابغه‌یی که در فیلم و سینما تکامل یافته است . و «ادموند ویلسون» : او یکی از بزرگترین هنرمندان عصر خود می باشد .

در این هنگام که چاپلین ، پس از بیست و پنج سال تبعید دلخواه شخصی ، در سر آغاز هشتاد و سومین سال تولدش بآمریکا بازگشته است ، تا اندازه زیادی مشکل است تا دست يك بررسی انتقادی از زندگی هنری اش زد .

این عمل ، صرفاً يك ارزیابی و برآوردی از هنر چاپلین نیست ، بلکه مطالعه‌یی از ضمیر واقعاً باور نکردنی چارلی است که باین سادگیها نمیتوان مقاله‌یی پیدا کرد که جرأت انتقاد از او را بخود داده باشد . و یا حتی مقاله‌یی که زندگی و کارش را بایک عینیت کاملاً صادقانه و بدون خدشه‌یی بازبینی کند . بهر حال تمام این مقالات ، برخلاف این یکی ، همگی بالحن پوزش آمیزی آغاز گردیده‌اند و نتیجه گیری کرده‌اند .

اومارا و ادار کرده است تا اگر عیب و ایرادی در کارش می بینیم ، چنین پنداریم که این عیب و ایرادها بایستی در وجود خود ما باشد . او بیش از هر هنرمند نمایشی دیگری ، ما را در درام زندگی خود یعنی بزرگترین ملودرام جهانی که تا کنون تاریخ وسایل ارتباط جمعی بیاد دارد درگیر کند و ما را اکثر اوقات مجبور کرده است تا در این باره ، بر طبق شرایطی که او دیکته کرده است به بحث و مذاقه درباره اش پردازیم . یا اگر بخواهیم این موضوع ، یعنی زندگی هنری اش را ، بطور ساده تری مورد بحث قرار دهیم ، باید بگوئیم که هیچ بازیگر نمایشی دیگری در تاریخ ، باین اندازه خود را بر روی افکار زمان خود برای يك چنین مدت زمان طولانی- اینك تقریباً در حدود نیم قرن- تحمیل نکرده است .

تقریباً هر کسی که درباره هنر چاپلین اندیشه کرده ، متقاعد شده است که در شخصیت سینمایی «ولگرد» ، یعنی معروفترین مخلوق هنر چاپلین ، بیان صریحی از شخصیت خود - هنرمند وجود دارد . شخصیتی که بسادگی و بدون تأثیر پذیریهای غیر انسانی در میان مردم

زیست میکند ولی از هر جانی مورد حمله قرار نمیگیرد و رانده میشود .
شکی نیست که چاپلین میخواست است که ما آن را بپذیریم . تا اندازه‌ی ، شخص
تماشاگر نیز باین خواسته ، گردن می‌نهد . مطمئناً بهترین و عاقلانه ترین نکاتی که
در چاپلین یافت می‌گردد . میتواند در شخصیت «ولگرد» فیلم هایش پیدا شود .
اما آیا ما واقعاً بایستی چنین اندیشه کنیم که این تمام چیزی است که درباره این مرد
دارای اهمیت می‌باشد؟ اگر ما درباره هنرمندان پیشگام در این راه صحبت می‌کنیم بعنوان
نمونه : باستر کیتون ، استان لورل - این امر ، در همان جا خاتمه می‌پذیرد . بین آنچه
که درباره آنها بعنوان انسان می‌شناختیم و آنچه که ما از آنها بر روی پرده سینما میدیدیم ،
عدم پیوستگی و ناهم‌آهنگی چشمگیری وجود نداشت .

این نکته ، باین سادگها در مورد چاپلین صدق نمیکند ، احساس هر کسی که مثلاً
پس از ۱۹۳۰ بدنی آمده برای شخصیت سینمایی چاپلین تا اندازه‌ی انتزاعی است : ما
سادگی هیجان کشف این شخصیت انسانی و احساس مالکیت او را (و شیطان زده بوسیله اش)
آنطوری که نسل قبلی احساس کرده بود ، تجربه نکردیم .

البته ما میدانستیم او که بود و بزرگترهایمان بدون وقفه و پایانی ، بزرگی و عظمت
او را در نظرمات تضمین میکردند . اما او برای ما بصورت چیزی انتزاعی باقی ماند :
شخصیتی که بایستی ستایش شود . اما غیر ممکن است او را بطریقی که نسل قبلی که در هنگام
پیدایش این پدیده حاضر بود ، دوست داشت .

* * *

معهداً ، عامه مردم بیدرنگ دریافتند که پدیده نوظهوری بنام چارلی چاپلین در
قالب «ولگرد» شکل گرفته است . تقاضا برای فیلم‌هایی که این مرد کوچک اندام در آنها
بازیگری میکرد ، بی‌نهایت و شکفت انگیز بود .

قرار دادی که او با کمپانی Essanay امضا کرد ، شامل دریافت حقوقی برابر یک هزار
و دو بیست دلار هفتگی و یک انعام ده هزار دلاری پس از امضای قرار داد میشد . یک سال بعد ،
چاپلین با حقوق سالانه ۶۷۵۰۰۰ (ششصد و هفتاد و پنج هزار) دلار برای کمپانی Mutual
بکار پرداخت . و اندکی بیش از یک سال از آن ، یعنی در سال ۱۹۱۷ ، قرارداد معروف
یک میلیون دلاری خود را با کمپانی « فرست نشنال » امضا کرد .

وابستگی به پول و مصمم باین که هرگز به فقر و پریشانی زیادی که بتازگی از آن
رهیده است بازنگردد ، چاپلین شروع بانداختن یکی از بزرگترین سرمایه‌های مادی در
هنرهای نمایشی کرد .

او سزاوار و مستحق اندوختن چنین سرمایه‌ی بود .

چاپلین در طی این سال‌های دراز و طولانی ، همیشه بعنوان تنها هنرمند تردیدناپذیر و مسلم مدیوم فیلم ذکر شده است . آدمی که در میان گروه صنفی ، به نظر گاه شخصی خود پایبند ماند درحالی که کسان دیگر در پی سرگرمی‌ها یا هوس‌های زودگذری رفتند . با تمام اینها ، این واقعیتی است که چاپلین هرگز موفق نگردید آن کمال سال‌های اولیه را بدست آورد . آن فیلم‌ها در واقع ، باله‌های تک نفره بودند . این فیلم‌ها نیاز چندانی به طرح و نقشه ، به شخصیت پردازیهای فردی و تم‌های بزرگ نداشتند .

علیرغم مطالب تحلیلی تحسین‌آمیز زیادی که درباره فیلم‌های اولیه‌اش نوشته شده است ، لذتی که ما از دیدن آنها در خود احساس می‌کردیم ، اساساً لذتی Kinesthetic (مقصود حرکات و عکس‌العمل‌های اندام آدمی است) و بنابراین غیر روشنفکرانه (و حتی شاید ضد روشنفکرانه) بود . شخص می‌توانست در طی تمام دوره زندگی‌اش ، به تماشای آنها ادامه دهد . در واقع ، چنین نیز کرده است .

اما هنرهای مردم پسند مانند فیلم ، در درخواست خود برای بدعت‌های نو ، بی‌رحم هستند . و همچنین ، روشنفکرانی که این هنرها را خط و قلمرو زور آزمائی فکری خود قرار داده‌اند از این خصیصه برخوردارند . مهم نبود آنها چه فکر می‌کردند فکر می‌کنند ، در بحث و جدل‌های بی‌پایان خود در مورد چاپلین ، درخواستی صریح برای «پیشرفت و تکامل» و ایده‌ها و بیانیه‌های بزرگ وجود داشت .

تردیدی نیست که چاپلین نیز همان درخواست را برای خودش مطرح کرده است . با فیلم «پسر بچه» محصول ۱۹۲۱ ، او شروع به تزییق انکاره‌های بزرگتر و بیشتر عاطفی خالص در فیلم‌هایش کرد . این عامل عاطفی خالص او که کمتر از خصوصیت دیوید گریفیت نبود ، اساساً يك آگاهی ویژه دوره ویکتوریایی بود و هنگامی که بوسیله درخواست عامه مردم برای فیلم‌های طولانی مجبور گردید تا زمینه کارهایش را گسترش دهد ، چاپلین طبعاً به نوعی ملاحظت تا اندازه‌ی بیزارکننده روی آورد .

مسایل دیگری هم وجود داشتند . علیرغم فیلم استثنایی «جویندگان طلا» هنر چاپلین و سرعت تهیه فیلم‌های بعدیش دچار تردد گردید . از زمان نمایش فیلم «زن پاریسی» تا ۱۹۳۰ ، هنگامی که «دیکتاتور بزرگ» بنمایش درآمد ، چاپلین فقط پنج فیلم ساخت که در این فیلم اخیر ، برای آخرین بار در نقش «ولگرد» ظاهر شد . نقشی که بخاطر وجود شخصیت «هنیکل» دیکتاتور ، از اهمیتش کاسته شده بود . طبعاً پیدایش سینمای ناطق هم يك مشکل

تهدید آمیز بشمار میرفت و چاپلین سعی کرد تا در فیلم‌های «روشنایی های شهر» و «عصر جدید» با نادیده انگاشتن میکروفن و پرکردن نوار صوتی با موزیک و افه‌های صدایی گاهی هم سخنان نامفهوم اتفاقی، این مشکل را حل کند.

* * *

اما درست است که چاپلین از پیشرفت تکنولوژیکی سینما نفرت داشت و بر خوردش با آن بر خوردی دراماتیک بود، پیروزی و غلبه او بر جنبه جدید تکنولوژیکی سینما نیز بهمان اندازه هیجان انگیز بود (هیچ هنرمند سینمایی دیگری جرأت اقدام به یک چنین استراتژی چشمگیری را نداشت)، بنظر میرسد که این ترس و واژه از سینمای ناطق نبود که چاپلین را از حرکت باز داشت.

این امر بیشتر مربوط به تغییر و تحول استیل و تکنیکی میشد که پس از پایان جنگ اول جهانی در فیلم‌ها پدید آمده بود که با اندیشه او (و اندیشه ما تماشاگران) درباره شخصیت سینمایی اش تلویحاً مداخله کرده بود. البته، طولانی شدن فیلم، نیاز شدیدی برای مطالب بیشتر و خود نمایی‌های بیشتر بازیگران دیگر را در نقش‌های با اهمیت تری در بر میگرفت.

زمانه، ضربه خود را وارد آورده است و انتظارات ما درباره مردان بزرگ و نامدار روزگار، زیاده از حد و نارضایت‌مندانده شده است. اما نکته اضطراب آورتری از این انتظارات، در فیلم‌های اخیرش وجود دارد. و این چیزی است که از همان ابتدا از وجود آن آگاهی داشته‌ایم ولی قبول و پذیرش این امر را خلاف شأن خود میدانستیم.

البته، نکته مزبور. همان خود پرستی، خود بینی و سودجویی شخصی شدید و روز افزون هنرمند است. کیفیتی که خود آگاهی صرف را برتر قرار میدهد و آن عده از ما را که بخشی از حادثه عشقی ابتدایی و ساده بین چاپلین و عامه مردم نبودیم، از تسلیم شدن به درخواست مصرانه اش برای ارائه آن حادثه عشقی در شرایط ساده قدیمی باز میدارد.

* * *

البته، ما دشمنان چاپلین و تحقیقات و تفتیش‌های سیاسی و اخلاقی در مورد او را حقیر شمردیم. و با وجود این، ما به گرمی و روحیه‌یی که لازم است تلاشی در دفاع از یک شخصیت ملی و جهانی که رابط زمان با او کمتر پیچیده بود بعمل نیآوردیم، بلکه بطور اتوماتیک بدان عکس‌العمل نشان دادیم.

در آن زمان ، احساسی وجود داشت که ما بدرستی قادر به بیان آن نبودیم که چاپلین ، بدون تردید ، بطور ناخود آگاهانه‌یی در آفرینش و پدید آوردن تبعید شخصی و آرامش - بخشی که او میخواست تا ما آن را بعنوان يك تراژدی پر شور درك كنيم ؛ توطئه چینی کرده بود .

شخص باسانی می‌توانست ببیند و دریابد که او بطور روز افزونی بوسیله جهان و جهانیان گیج و گمراه و دچار توهم شده بود و بهمان اندازه از شامل کردن احساسات خود در باره این مسئله استفاده‌هایی که بنایندگی از طرف خود در شخصیت سنیمایی‌اش اختیار کرده بود ، عاجز و درمانده شده است . ماهمچنین از فقدان تماس بیشتر او باریشه‌های مسایل خودش - و ریشه‌های مایل ما - آگاه بودیم .

* * *

چارلی چاپلین بندرت در محافل عمومی دیده میشد و سپس بتدریج ، در موقعیت هرچه بیشتر آن عده افراد معدودی که از نقطه نظر شهرت جهانی همسایه‌اش بودند ، در این نوع مجامع ظاهر میگشت . هنگامی که او بقیه ما را مورد خطاب قرار میداد ، بصورت يك شخصیت انتزاعی و بزرگ منشانه در می‌آمد و در فاصله دوری از ما قرار میگرفت . او ، از عشق و دوستی به انسانیت سخن می‌گفت و بطور کلی آن را موعظه میکرد ، اما معلوم شد خودش از ارائه اعمال محبت‌آمیز بطرف شخص دیگری خارج از محیط خانوادگیش که امتدادی از شخصیت خودش بود ، عاجز بوده است .

و هنرش ، دیگر چیزی که قبلاً بود نبود (نه در فیلم «مسیو وردو» و نه در «روشنایی- های شهر») . دنیا تغییر کرده بود و او هم تغییر پذیرفته بود .

اینك تمام شك و تردیدها ، تمام دو دلی‌هایی که منتقدان خوب دستایش‌های بیشمار خود ذکر کرده‌اند ، بطور هراس انگیزی در برابر ما نمودار شده است . و تماشاگر احساس کرد که مهمترین استثناهایی که در باره‌اش قائل شده بود بر پایه حوادث زمانه ، یا مهملات سیاسی و تراژدی تاریخ استوار نبودند .

شخص میدید که هنر چاپلین ، بر پایه قرار دادن آئینه‌یی در برابر خودش ، نه بر پایه قرار دادن آئینه‌یی در برابر زندگی ، استوار است . و وجود ما باتمام ضرورتش برای فرونشانی تمایلش برای قدرت ، اساساً يك مزاحمت در مورد چیزی که واقعاً يك عشق کامل ، عشق کامل يك هنرمند برای اثر خلاقه‌اش - که البته خودش است - بیشتر نبود (ساموئل مکدرین که چیزی در این مورد میدانست ، این خصوصیت را تکامل یافته ترین تمایل برای کسب قدرت که تاکنون با آن روبرو شده است ، مینامید) .

* * *

با تمام اینها ، هنر در فیلم‌هایش موج میزند . هر آدمی که از تماشای فیلم‌ها لذت میبرد ، بدو مدیون است . و تا زمانی که این عشق و دوستی ادامه دارد ، ما فرزندان خود را برای دیدن فیلم‌های اولیه‌اش میبریم تا آنها نیز بازیبایی و معصومیت سرآغاز زندگی سینمایی‌اش، پیش از آن که گرایشی به فساد و تباهی شخصی در فیلم‌هایش شروع بخودنمایی کرد، آشنایی حاصل کنند. قبل از این که کژدیسگی‌های شهرت و بیگانگی افراد از قهرمانان خود و تنس خودشان بوسیله این وسیله ماشینی (سینما) زشت و درعین حال زیبا ، باهم ترکیب و بطرز وحشتناکی بزرگک و هراس انگیز جلوه گر میشوند.

در پایان این سؤال مطرح میشود که چارلی حق داشت برای دریافت جایزه اسکار به آمریکا بازگردد ؟

هنرپیشه در تآتر و فیلم

بحثی در هنر بازیگری

«تآتر است که بدون هنرپیشه نمیتواند وجود داشته باشد، در سینما موقعیتها و فضا فیلم میسازند حتی اگر اشیاء باعث ایجاد این فضا بشوند فیلم ساخته شده است، هنرپیشه سینما هم همچون اشیاء دیگر برای ساخته شدن این فضا مورد استفاده کارگردان قرار میگیرد. پس هنرپیشه یعنی هنرپیشه تآتر.»

این گفته و عقیده «جان هوستون» است، البته بنظر میرسد که هوستون با این نظریه هنرپیشه‌ی سینما را خیلی ناچیز گرفته است و در مقایسه‌ای که بین هنرپیشه تآتر و فیلم کرده راه غلو پیموده است ولی در اصل بایستی این مقایسه را قبول داشت، در تآتر هنرپیشه است که نمایشنامه را زنده میسازد، حتی اگر نمایشنامه‌ای هم وجود نداشته باشد باز تآتر بکمک هنرپیشه میتواند میسر باشد. بازیهای بدون حرف (پانتومیم) یا نمایشهای فی البداهه را مثال میزنم که در دومی چند بازیگر داستانی را از روزنامه یا جایی دیگر برداشته بلافاصله نقشها را بین خود تقسیم کرده و بدون اینکه تکست نقش نوشته شود و حفظ گردد فی البداهه نقشها را بازی می‌کنند و ارتباط را روی صحنه بین خود برقرار میسازند، داستان را جلو میبرند و در نتیجه

نمایش را ایجاد میکنند و واضح است هر چه بازیگران متبحرتر و مسلطتر باشند نتیجه کارشان جالبتر خواهد بود. در تأثیر فقط به یک صحنه روشن احتیاج است و هنرپیشه قدرت و حاکمیتش را در این صحنه‌ی بدون تغییر ثابت میکند. در سینما بسیاری از صحنه‌ها که منتقل کننده احساسات مختلف به تماشاگر است میتواند بدون حضور هنرپیشه و فقط به کمک اشیاء به تماشاگر منتقل گردد. پلی خراب شده است و قطاری که پر از مسافرو زن و بچه است بدون خبر به این پل نزدیک میشود و اگر به آن برسد ولو کوموتیوران نفهمد و نتواند بموقع قطار را متوقف کند در قعر دره سرنگون میشود و تمام سر نشینانش از بین میروند. دوربین بانسان دادن پل خراب شده، دره‌ی عمیق زیر آن، رودخانه و سنگهای بزرگ میان آن که در ته دره قرار گرفته و چرخهای لو کوموتیو که با سرعت میچرخند، دودکش قطار، زن مسافری که آستن است و با خیال راحت مشغول چیز بافتن است، دو بچه که در راهروی واگن با خوشحالی دنبال هم میدوند و صحنه‌های دیگر، میتواند هیجان و انتظار تماشاگر را به اوج برساند. در این صحنه‌ها چهره انسانها یا هنرپیشه‌ها همان کاری را میکنند که اشیاء میکنند، به همان قدر که نمای پل خراب شده و حرکت چرخهای قطار اهمیت دارد چهره بچه‌های بیگناه که داخل کوپه دنبال هم دیگر میدوند و یا زن آستن اهمیت دارند و بطور یکسان احساس هیجان و انتظار را در تماشاگر بوجود می‌آورند و اینجا است که میتوانیم حرف هوستون را بخاطر آوریم که تأثیر هنرپیشه سینما را در حد اشیاء میداند.

وقتی در ردیفهای تأثر می‌نشینیم فاصله ما تا صحنه یکسان است و هنرپیشه را از ابتدای نمایش تا پایان آن در فاصله معینی می‌بینیم. هنرپیشه وقتی وارد صحنه میشود از ابتدا تا انتهای نمایش تمام هیکل او روی صحنه نمایان است ولی در سینما فاصله ما با هنرپیشه و صحنه و فضا متغییر میباشد. کارگردان بکمک دوربینش به هر چه که بخواهد و لازم بداند نزدیک میشود و یا از نشان دادن آن صرف نظر کرده، چیز دیگر، جای دیگر و کس دیگری را نشان میدهد، پس تنوع در فیلم بیشتر است، کارگردان میتواند بوسیله دوربینش به هنرپیشه کمک بسیاری کند، او میتواند در یک لحظه‌ی ترس، فقط چشمهای هنرپیشه‌اش را که بهتر از هر چیز دیگر نشان دهنده ترس است و فضای وحشت صحنه‌ی او را به تماشاگر منتقل میکند بطور درشت نشان دهد. یا فقط دست هنرپیشه را نشان میدهد که آهسته دسته شمشیرش را بیفشارد و با همین نما نرفت این شخص را بدون اینکه چهره‌اش را نشان دهد مثل نسبت به دشمنانش به تماشاگر منتقل میکند پس در سینما بانسان دادن یکی از اعضای هنرپیشه که یک عمل جسمی ساده انجام میدهد میتواند حس یا هدفی را به تماشاگر منتقل کرد. ولی در تأثر، هنرپیشه بایستی بازیچان منطقی و چشمگیر باشد که با تمام وجودش بتواند منظورش را به تماشاگر منتقل کند، آنوقت در تأثر فشردن دسته شمشیر فقط جزئی از کل است یعنی یک عمل ساده فیزیکی است و

جزئی از بازی کلی هنرپیشه تأثر است که با تمام قد و قیافه روی صحنه تأثر دیده میشود و میباید این نفرت را با تمام وجود نشان دهد .

هنرپیشه تأثر در طول نمایش نمو میکند ، چون در نقش خود از ابتدا تا انتها به زندگی میپردازد . او میبایستی از نظر تکنیک کامل باشد بر بدن و بیان خود کاملاً مسلط بوده و علاوه بر آن با شناخت کامل نقش و نمایشنامه چنان به نقش خود راه یافته و آن را در وجود خود آورده باشد که با نقش منطبق و یکی گردد . آنوقت است که تماشاگر مسحور ، شخص زنده و حقیقی ای است که مثلاً شکسپیر نوشته و حالا با تمام خصوصیاتش جلوی او ظاهر شده ، این زندگی بطور طبیعی و حقیقی جلوی چشم تماشاگر تأثر جریان می یابد و تماشاگر تأثر لحظه ای چشم از هنرپیشه تأثر بر نمیگیرد و بدنبال او کشیده میشود . حالا اگر هنرپیشه تأثر بد بازی کند این امکان را به تماشاگر میدهد که او حواسش مثلاً به دکور نمایشنامه جلب گردد و از دیدن او صرف نظر کند ولی در سینما این انتخاب برای تماشاگر امکان ندارد چون کارگردان با نشان دادن تصویر درشت هنرپیشه که کنار استخر خوابیده تماشاگر را مطیع خود میسازد و بطور کلی چشمان او را وادار میکند همانطور که خود صحنه هارا می بیند ، ببیند .

هنرپیشه تأثر بازندگی ای که روی صحنه دارد مانند يك آهن ربا که آهن را بخود جذب میکند . تماشاگران را بخود معطوف میسازد و بدین ترتیب رابطه ای بین تماشاگر برقرار میشود ، البته نباید این ارتباط را با رابطه ای که بعضی از هنرپیشگان تأثر مصنوعاً با تماشاگر برقرار میکنند و بگفته استانیسلاوسکی برای خود نمائی بدون اینکه در نقش فرو روند خود را به تماشا میگذارند ، اشتباه شود ، حالا که صحبت رابطه هنرپیشه و تماشاگر شد ، جا دارد که به نمایشنامه هائی که نویسنده عمداً خواسته است ، بازیگر با تماشاگر ارتباط بر قرار کند و او را مخاطب سازد اشاره کرده ، اضافه کنم . این ارتباط هم با آن ارتباط مصنوعی و غیر مستقیم تفاوت دارد . بطور کلی نتیجه میگیریم که بازی هنرپیشه تأثر بر روی صحنه بهم پیوسته و همچون يك زندگی واقعی و طبیعی جریان می یابد و همین طبیعی و حقیقی بودن است که ماجرا را برای تماشاگر باور کردنی و قابل قبول میسازد . در سینما بازی هنرپیشه تابع تکنیک و کادرفنی و کار استودیو است ، بطور مثال هنرپیشه نقشی را بازی میکند که در او ان جوانی از کلبه پدرش خارج میشود و پس از ماجراهای بسیار در سرزمینهای دیگر وقتی پیر میشود باز گذارش به کلبه پدر می افتد ، پس در اول و آخر فیلم این هنرپیشه دو صحنه کوتاه در کلبه پدر بازی دارد ؛ بسیار خوب این دو صحنه پشت سر هم فیلمبرداری میشود . چون دکور کلبه فقط برای این دو صحنه ساخته شده است ، بنابراین هنرپیشه قبل از ظهر در نقش جوانی و ترك کلبه پدر ، صحنه مربوطه را بازی میکند و بلافاصله بعد از ظهر با گریم يك پیر مرد صحنه بازگشت به کلبه پدر را اجرا میکند ، واضح است يك هنرپیشه تأثر که سابقه کار روی صحنه را داشته اگر در سینما بازی کند به مراتب

مسلط‌تر از چهره تازه کشف شده‌ای است که در فیلم بازی میکند. او با قدرت تجسم خود تمام خط‌سیر نقش را تجزیه و تحلیل کرده و در هر گونی پرسوناژ دارد مد نظر دارد به همین جهت وقتی دو صحنه اول و آخر فیلم را در یک روز و در یک دکور بازی میکنند، بلافاصله تغییر کلی پرسوناژ را در بازی خود منعکس می‌سازد. تنها چیزی را که هنرپیشه تأثر با ورود به سینما بایستی دقت کند این است که سعی داشته باشد بازی غلوآمیز نگردد. هنرپیشه در تأثر برای بیان حالت و بخاطر اینکه حالت چهره و اندامش بتماشاگر خوب منتقل گردد ناگزیر است کمی در حالت و بیان غلو کند ولی دورین فیلم برداری یا بقول ژان کوکتو این چشم بی‌حیا که همه چیز را بی‌پیرایه می‌بیند. کوچکترین غلو و زیاده روی را در حالت و حرکت ثبت کرده، بازی را مصنوعی جلوه گرمی‌سازد. پس در سینما بایستی بمنوان یک تیپ و یک کاراکتر جلوی دوربین حضور داشت. بلابالاش Béla Balázs می‌گوید: «کارگردان برای گرفتن یک نمای درشت به بهترین هنرپیشه‌ها هم می‌گوید که: بازی نکنید، اصلاً هیچ کار نکنید. فقط حس کنید، همین حس به صورت و زیر پوست شما منتقل میشود و این کافی است».

پس نتیجه می‌گیریم بسیاری از هنرپیشگان سینما که بدون سابقه کار در تأثر در فیلم مشهور و موفق شده‌اند بی‌شک خود بخود دارای تیپ و کاراکتر جالب و مخصوصی بوده‌اند و تماشاگر هم دوست دارد همیشه آنها را در همان تیپ ببیند منتهی در زندگیهای متفاوت، ولی باید گفت که این چهره‌ها پس از مدتی از مد می‌افتند و کهنه میشوند. اما هنرپیشه تأثر که در فیلم به نقش آفرینی می‌پردازد بجهت اینکه دارای قدرت آفرینندگی و کاراکتر سازی است همیشه دارای چهره، جدیدی می‌باشد. لورنس اولیور را که هنرپیشه تأثر است مثال می‌زنم او در نقشهای مختلف روی پرده سینما ظاهر میشود و هر بار دارای کاراکتر گاه‌لا جدیدی است و هر بار شخص جدیدی را با روحیات و خصال جدید می‌بینیم، اما هنرپیشگان سینما که بدون سابقه تأثر و فقط بر اساس تیپ خود مورد توجه تماشاگر هستند ناگزیرند همیشه خود باشند یا تپیی باشند که تماشاگر میخواهد آنها همیشه آنطور باشند. مثلاً تماشاگر از یول برینر همواره انتظار تیپ همیشگی او را دارد، یول برینر همیشه خودش است حتی تغییری در قیافه و سر- تراشیده‌اش داده نمیشود چون تماشاگر اینطور میخواهد و با همین تیپ و خصوصیات همیشگی در فیلمهای مختلف دارای زندگیهای متفاوت میشود. پس میتوان گفت سینما به افراد دارای تیپ مشخص و کارگردان احتیاج دارد و تأثر به هنرپیشه. هنرپیشه بایستی در سینما نقش آفرینی طبیعی و بازی زیر پوست داشته باشد که چون یک کاراکتر واقعی جلوه کند، نباید جلوی دوربین که قادر بدیدن کوچکترین حرکت مصنوعی است بازی کرد و زندگی نکرد، چارلی- چاپلین می‌گوید: «تو میتوانی کارگردان را با بازی گول بزنی ولی دورین را دیگر نمیتوانی فریب دهی».

نوشته: گوردون گو

ترجمه: کامران فانی

اغواگری در سینما

تارزان سخت نمی گرفت. بر ساحل پر علف رود خانه در آن جنگل معهود آرمیده بود و به تصویرش در آب مینگریست و گویی از آنچه در آب باز می بیند راضی است. این تصویر آشنای آن سالهائی است که لکس بارکر در نقش ماندنی ترین فرزند طبیعت در سینما ظاهر شد، در فیلم «خطر تارزان» (۱۹۵۰) کارگردان این فیلم بایرون هاسکین بود که تمایل بیمارگونه اش به خلق فانتزی های حقیقت نما سخت مشهور است و در فیلم هایش نظیر «جنگ دنیاها»، «جنگل برهنه» و «روینسون کروزو در مریخ» این گرایش به خوبی به چشم می آید. با اینهمه سینما چه خوب گوشزدمان می کرد که تارزان، این فرزند طبیعت که چنین شیفته جین و چیتا و پسرک بود، زمانیکه نیاز به جنگیدن نداشت با کرده کردن ها باله آبی اجرامی کرد و بدینسان نیروی سرریزش را بکار می گرفت و هرگز بدنبال این انحراف شیداوش نبود که از خودیک نارسیم بسازد و طعم مرگبار این انحراف بیمارگونه را بچشد. فیلم «خطر تارزان» در نخستین نگاه و در صحنه آغاز آنجا که قهرمان آشنا را برای آن گروه از دانشوران خود فروش که انکار هرگز نام او را نشنیده اند می شناساند سخت بدیهی می نماید: مردی با چهره ای شکیل با تکه لنگی به بدن، با عضلاتی درهم پیچیده و خوش تراش و آن فضای آینه گون آبی که بی گفتگو فضایی کلاسیک دارد. گذشته

از همه چیز مگر يك جایگاهی و زیستی جز در دیدگان تماشاگر دارد؟ دوربین فیلمبرداری قادر به ثبت حقیقت یا ثبت حقایق است: آنجا که يك مسابقه واقعی اسب دوانی را می‌نمایاند و یا از قتل موحدی موحش چهره برمی‌گیرد. اما همین دوربین خود از سویی وسیله اغوای فریب است. در واقع دوربین از انسان بیشتر دروغ می‌گوید، و دروغهایش سهل‌تر و متقاعدکننده‌تر است. این دو وضع خالص یعنی گرایش آدمهایی که می‌خواهند از تصاویر تفسیر و تعبیری جز آنکه هست بدست آرند و دروغ پردازی خود دوربین، طبعاً به آنجا منجر خواهد شد که سینما چه در دورن وجه در بیرون در حوزه فریب و اغواست: در حوزه تناسبی ابدی. نمایش پردازان نیز بنوبه خود بدین مقال دست یازیده‌اند، اما در سینما زبان اغوا گویا تر است. در پرداختن که همایك نیکلاس از نمایشنامه «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟» اثر ادوارد آلبی برای سینما تهیه دیده است نیاز به فریب برای ادامه حیات سخت چشمگیر است تا آنجا که واقع و خیال آنچنان درهم سرشته می‌شوند که جدا کردنشان به نیروئی شگرف نیاز دارد. در نورمات سحر گاه یکشنبه مارتا (الیزابت تایلور) سرانجام پند جورج (ریچارد برتن) را می‌پذیرد که باید فکر فرزند خیالی‌اش را از سر بیرون کند، اما این دو آنچنان در این باره سخن می‌گویند که انگار این فرزند که جز زاده خیال‌پروریهایی بوالهوسانه آندو نبوده است، بواقع وجود داشته است. در اوایل فیلم که جورج، مارتا را بخاطر خیال‌بافهای شدیدش سرزنش می‌کند، در دور دست چراغ خیابانی به چشم می‌خورد که مستقیماً نورش به میان دوربین می‌تابد و مارتا که یکدم بالا و پائین میرود هر زمان این نور را برای لحظه‌ای قطع می‌کند مسأله را استجاده‌ای فرض کرد و نمیتوان هم نکرد. اما بیگمان چنین ابداعی بهر حال با موضوع فیلم ارتباطی دارد و این ارتباط بسی قویتر از آن تفسیری است که از تارزان کنار جو بیاریك انسان خود شیفته می‌ساختند که محور تصویرش بود.

فریب ساده‌تر و دیر باورانه‌تری را نیز میتوان مثال زد: فیلم موزیکال «سرباز شکلاتی» اثر «روی دل روت» (۱۹۴۱) که بر مبنای نمایشنامه «فرنس مولنار» بنام «نگهبان» ساخته شد (این نمایشنامه قبلاً در سال ۱۹۳۱ بصورت فیلم درآمد بود). بر ناردشا نمایشنامه‌ای داشت بنام «سلاح و انسان» که بصورت يك نمایشنامه موزیکال تحت عنوان «سرباز شکلاتی» بروی صحنه آمده بود و موفقیتی کسب کرده بود. روی دل روت با ادغام این نمایشنامه موزیکال و نمایشنامه فرنس مولنار دست به ترکیبی تازه زد که نلثون ادی در آن بازی درخشانی کرد. روی دل روت فیلم‌های زیادی ساخته است از جمله فیلم بازگشت آدم نازنین (که فیلمی است فانتزی. با شرکت شیخ‌های سرخوش) و فیلم شیخ کوچه مرگ (اثر کلاسیك ادگار آلن پو). سرباز شکلاتی از همان شروع فیلم دست به فریت تماشاگر می‌زند، سرباز از پنجره

وارد اتاق معشوقه میشود و تصنیف «قهرمان من» به وضوح و با صدایی بلند بگوش میرسد. اما فیلم شروع نشده تمام می شود و تماشاگر در می یابد که صحنه تأثری رامی دیده است، پرده پائین می افتد و تماشاگران کف می زنند و زن و مرد بازیگر در حالیکه به تماشاگران تعظیم می کنند به یکدیگر چشم غره می روند و لبخندی مات بر چهره شان نقش بسته است. ذر می یابیم که این دو زن و شوهرند و زن خیانتکار است و آن زمانیکه پرده پائین می آید نگاهی اغواگر به گروه تماشاگران می افکند. خشم شوهر گریبانگیر خیاط زنش میشود و خیاط بیچاره با گفتن «چرا مرا نمی زنی. یا لا بزن.» سعی می کند خشم او را تسکین بخشد. اما مرد جواب می دهد: «من زنهای بزرگتر از خودم را نمی زنم.» صحنه عوض می شود و رستورانی را نشان می دهد. مرد وزن پشت میزی نشسته اند، کسی مرد را صدا میزند و او از پشت میز بلند می شود و دور می گردد و زن تنها می ماند و صدای پر توان مردی ریشو که ترانه «آواز ساس» اثر موسورگسکی رامی خواند او را در خود فرو می برد.

در اینجا است که به فریبی دیگر بر می خوریم. صدای خواننده بیگمان همان صدای نلسون ادی است اما چهره اش را گریمور آنچنان تغییر داده که به سختی قابل شناختن است. شوهر خود را به قیافه جوانکی ریشودر آورده است تا وفاداری زنش را آزمایش کند: در نسخه قبلی این فیلم بنام «نگهبان» که ده سال پیشتر تهیه شده بود تماشاگو حقیقتاً موضوع دستگیرش نمی شود؛ البته زن به شوهرش می گوید که از همه ماجراهای عاشقانه او آگاه است، اما نگاه او که چشم در دوربین دوخته آشکارا بما می فهماند که این حرف جز سیاست بازی چیزی نیست و حقیقت مکتوم می ماند. در سر باز شکلاتی شاید به این علت که فیلمی موزیکال بود و زیاد طرفه نمی رفت و یا شاید به این دلیل که صدای نلسون ادی بیش از حد واضح بود که تردیدی ایجاد کند به نمایی خاص باز بر می خوریم: زن را می بینم که عکس شوهرش را در دست دارد و برایش ریش و سبیل می کشد و بدینگونه از حقه او پره بر می دارد. سر آخر شوهر که خود دام فریب را گسترده فریب خورده از آب در می آید.

موسیقی کلاسیک سبک فیلم (با قطعاتی از «سامسون و دلیله» و «تانهویزر») و صحنه های پر آب و تاب (نظیر صحنه های مربوط به سک کوچولوی زن و سک گر کی مر) اندکی فریب و اغوای باور نکردنی و نامتحمّل را تحمل پذیر می کند. گویی به یک بیان فیلم واقعاً خود را دست انداخته است. موسیقی اغلب یاد دیگر مناسبی است. کافی است فیلم *Die Fledermaus* را بیاد بیاوریم آنجا که نزدیک کارناوال زن ماسکی به چهره اش میزند تا با شوهرش بلاس دو وفاداری او را در بوته امتحان آرد. این اپرت اشتراوس بارها فیلم شده. و اغلب ناموفق بوده است، شاید روزی واقعاً فیلم موفق بتوان از روی آن ساخت. همین مطایبه رابنحوی دیگر در فیلم «شیطانه» (۱۹۳۰) اثر سیسیل ب. دومیل باز می یابیم. کی جانسون

Kay Johnson در لباسی بلند و مواج و سپید ، در حالیکه مهره‌های درخشانده‌ای بر پستان راست و کفل چپش نور افشانی می‌کنند ماسکی عجیب به چهره زده و به اغواگری ریجنیالد دنی که خود نیمی به هیأت رومئوی عاشق پیشه و نیمی به هیأت رابین هود شکارچی در آمده است ، می‌پردازد . و این صحنه و برخورد فراموش نشدنی در نمایشگاه لباسی است که در نقطه‌ای مرتفع ترتیب داده‌اند و مردم رعد و برقی در آنجا آشوب پیامی کند: بدینگونه است توهم زنی گناهکار که می‌کوشد همسر مظنونش را که خود گناهکاری بیش نیست اغوا کند و به اعتراف وا دارد . و آنگاه دست قهار طبیعت آندو را گرفتار توفانی سهمگین می‌کند و این طبیعت در سینما ، بویژه در لحظات حساس و بحرانی ، داوری خدشه ناپذیر است .

بهر حال حيله‌ای که در اینجا بکار گرفته شده است و نظیر آن ها در فیلمی همچون «بارانهای رانچیپور» (۱۹۵۵) نیز بازمی‌یابیم، چندان شگفت و دور از ذهن نیست ، چه کافیت بیاد بیاوریم که اداره هواشناسی با تمام متخصصانش هر پیش بینی که می‌کند بطرزی موهن در کمتر از بیست و چهار ساعت باژگونه از آب درمی‌آید گویی طبیعت سر جنگ با علم رادارد و بهر حال طبیعت اعتماد ناپذیر است و انسان خطا کار، نکته‌ای که «تام استرپارد» بنحوی چشمگیر آنرا در اثرش بنام «روزنکرانتز و گیلدراشترن مرده‌اند» ، پروراند است: یکی از این قهرمانان ابله‌نما وقتی می‌بیند خورشید از چه نقطه‌ای طلوع می‌کند می‌گوید شاید بتوان آنسورا فرضاً مشرق نامید ، چه از هیچ چیز نمیتوان مطمئن بود .

هرگز به آنچه می‌شنوید باور نکنید و تنها نیمی از آنچه را که می‌بیند قبول کنید . قسمت نخست این گفته را «اتو پرمینگر» در اثر تیره‌اش بنام لورا (۱۹۴۴) و «ژان بکر» در اثر طنزآمیز بنام *Tendre voyou* (۱۹۶۶) بوضوح ثابت کرده‌اند . لورا خود تا حدی فریبکار است ، چه آنزمانکه همه ، از جمله تماشاگر ، اطمینان یافته‌اند که مرده است بار دیگر زنده می‌شود (آنهم در کالبد جین تیرنی که تاکنون تنها تصویر زنی بر دیوار بوده است) ، اما حماقت می‌کند و نوار ضبط صوت را که والدوی جانی قبلاً از صدای خود پر کرده بود به جای رادیو می‌گیرد و می‌اندیشد که والدو اینک در ایستگاه رادیوست ، حال آنکه جانی در آپارتمانش آماده قتل اوست . چنین است سرنوشت باور کردن به گوش: سرنوشت آن زنک‌مفرور خدمتکار هم در فیلم ژان بکر که به گوشه‌هایش اعتماد می‌کند بهتر از این نیست : وقتی ژان پل بلموندو سکه‌ای را در بشقاب می‌اندازد و جرینگ سکه به گوش خدمتکار میرسد می‌اندیشد که انعام خوبی نصیبش گشته است ، حال آنکه بلموندو

تمام دخلش را زده است . تماشاگر هم با زنگ خدمتکار در این فریب خوردن سهیم است .

در سینما اطمینان به آنچه که می بینیم در واقع تا حد نسبته زیادی مربوط به شیوه ارائه آنست . یکی از بزرگترین هنرمندان تبلیغات سیاسی بدون شك رنی داین فنشتال بود ، زنی که بفرمان هیتلر در ۱۹۳۴ فیلم Triumph des Willens را ساخت ، این فیلم مستند وسخت احساساتی شرح انعقاد کنوانسیون حزب نازی در نورمبرگ بود و آنرا بنحوی تهیه دیده بودند که خون را در بدن هر نازی پرستی بجوش آورد . بازی بازیگر اصلی فیلم (هیتلر) البته سخت ضعیف بود و صدایش بی اندازه ناهنجار . اما نماهایی که از زاویه پائین گرفته شده بود و مونتاژ شکفت انگیز فیلم ، اثر را آنقدر بدیع جلوه میداد که حتی در ضد نازیها هم ایجاد شور می کرد . مثلاً به ناگاه در میان ازدحام پر شور جمعیت و گروه رژه روندگان ، بایک برش سریع مجموعه پرچمها را نشان میداد که یکباره تمامی صحنه را می پوشاند و یا پرچمی را که در میان باد باهتر از در آمده بود با دوربین نشانه میکرد و حرکت آهسته دوربین پرچم را که همچون پرده تأثر باز می شد و در میان صحنه هیتلر ظاهر می گشت ، نشان میداد . فیلمبرداری يك رنگ و وجود سی دوربین فیلمبرداری (که در بسیاری از نماها يك تا چند تای آنها نمایان بود) صدها تصویر فراموش نشدنی ثبت کرد و تداوم این نماها بدان گونه بود که کنگره های کلیساهای نورمبرگ در زمینه آبی آسمان اساس کار تبلیغات استفاده از خلق است و در این فیلم از توده مردم حداکثر استفاده را برده اند و از هر کینه و یادوستی بکنار آن صحنه ای که یکباره گروهی از رژه روندگان را نشان میدهد که در بطن جمعیت ، سپید پوشیده ، صحنه را طی میکنند اسلحه هایشان را بالا میگیرند و به سوی آسمان فریاد می کشند ، هرگز از خاطرها فراموش نمی شود . اگر این صحنه را ببنهائی در نظر آوریم ، صحنه ایست بینهایت باشکوه اما بی معنی ، چه صرفاً بخاطر زیبایی مجردش شکوهمند است ؛ اما در میان بطن رویدادها و صحنه های دیگر ، این صحنه جز آنکه برگرده عظیم خلق قید رقیبت افکند هدفی نداشت . و سینما در خدمت این فریب از همیشه خطرناکتر است .

اما چشم تجربه گر بزودی به شك روی میآورد ، همانگونه که ذهن با تجربه به -
خاطرات گذشته اطمینانی نمی کند . فیلم «Un Carnet de bal» دفترچه یادداشت يك شب -
نشینی ، (۱۹۳۷) اثر Julien Duvivier قصه از کف رفتن خاطرات زمانتیک است : زنی
به دنبال مردیست که مدتها قبل با او در يك شب نشینی رقصیده است . زن دچار توهم است .
شب نشینی سالن رقص با حرکت کند فیلم با ملاحظت تمام بیاد زنی میآید ، لباسها با

نوای والس به آرامی می‌چرخند اما در واقع صحنه واقعی، آلاچیقی بیش نیست و گروه نوازندگان که در رؤیای زن آنچنان باشکوه می‌نوازند، جز چند نوازندهٔ مهجور محلی نیستند. این صحنه آن چنان واقعی و آنچنان گزنده است که در سراسر دنیا معروفیت شگرفی پیدا کرد. «دو ویویه» همین ایده را سالها بعد در فیلم آمریکائی خود بنام «لیدیا» تکرار کرد. صحنه رقص خیالی او بخوبی بما نشان میدهد که تخیلات سبکسر چگونه فریبمان می‌دهند.

ترجمه: پرویز دوائی

هیچکاک بعد از: جنون

این احتمالاً جدیدترین گفتگوئی است که با «استاد» بعد از پخش فیلم پنجاه و دومش «جنون» (Frenzy) صورت گرفته، فیلمی که -آنطور که از نقد و نوشته های نشریات سرشناس جهان برمیآید - سخت مقبول افتاده و التهاب برانگیخته است، فیلمی که به قول نویسنده «نیویورک هرالد تریبون» هیچکاک را در فرمی خیره کننده نشان میدهد و یادآور آثار تیبیک تکان دهنده‌ی او بخصوص «روح» است.

استاد هفتاد و دو ساله سینما که ناقد معروف آمریکائی «آندرو ساریس» او را «یک استاد فن فوق العاده» میخواند (صفتی که حتی مخالفینش هم نمی‌توانند از او دریغ کنند)، بعد از بیست و اندی سال به زادگاهش انگلیس بازگشت تا «جنون» را با قصه قتل‌های متعددش بر زمینی لندن مه‌آلود بسازد و بار دیگر به قول خودش با تماشاچی همچون گربه‌ای با موش بازی کند و یا (باز به گفته خودش) مثل یک رهبر ارکستر، عواطف تماشاگر را در هرجهتی که میخواهد هدایت کند.

از او می‌پرسند:

- یک فیلم متعارف هیچکاک‌کی را چگونه تعریف می‌کنید؟

هیچکاک: یک فیلم هیچکاک‌کی در آن واحد شامل خنده و وحشت است. اگر خواسته

باشید يك داستان «واقع‌نمای جنائی» را بازگو کنید باید نشان بدهید که در اطراف جنایت زندگی هم جریان دارد. درست مثل واقعیت. آدمها هم چنان در راهروها می‌خندند و شوخی می‌کنند. من کماکان پابند این حقیقتم که سرگرمی بیش از هر چیز از شخصیت‌های ماجرا ناشی میشود و نه از وضعیت‌های قصه، خیلی از نویسنده‌ها معمولاً قتل را بصورت گناهی در حق مردم مجسم می‌کنند، که البته چنین نیست، اگر قرار باشد يك آدم وحشت‌انگیز در نقش يك قاتل مجسم شود چنین موجودی چگونه می‌تواند خود را به قربانیانش نزدیک کند. معمولاً فراموش می‌کنند که يك قاتل می‌تواند موجود جذابی هم باشد. بعد از این مرحله است که عقده‌های ذهنی حاصل میشود.

- فیلم جدید شما «جنون» چقدر سکس و خشونت دارد؟

هیچکاک: از «روح» بیشتر ندارد. داستان این فیلم داستان چند قتل جنسی است، ولی فقط یکی از این قتل‌ها را نشان میدهم و به نمایش مکرر آدمکشی دست نمی‌زنم چون معنایی ندارد. فیلم تا حدودی هم برهنگی دارد ولی این برهنگی لازم و جزو ماهیت داستان است، نه اینکه برهنگی صرفاً بخاطر نفس برهنگی باشد. يك وقت کسی از من پرسید: «فکر می‌کنی آزادی جنسی و برهنگی تا کی روی پرده سینما دوام بیاورد؟» - جواب دادم! «سفت‌ترین سینه‌ها هم بالاخره شل میشوند!»

- به انتقادهایی که از فیلم‌های شما میشود اعتنایی دارید؟

هیچکاک: منتقدان غالباً باینش کافی فیلم را نمی‌بینند. بعضی هایشان فیلم را بر اساس محتوایش قضاوت می‌کنند. ولی محتوای، همه چیز فیلم نیست، پرداخت، سبک و عمل آوردن سوژه است که در بیننده احساس ایجاد می‌کند. تمام قصه فقط همین است. اغلب از من می‌پرسند آیا دوست دارم که يك موزیکال بسازد؟ - گفته‌اید که «دلهره»، «تعجب» و «ترس» باهم فرق دارند.

هیچکاک: فرق زیادی هم دارند. من هیچوقت فیلم پلیسی «معمائی» نمی‌سازم. فقط يك فیلم باین نحو ساختم، «جنایت» در ۱۹۳۱. فیلم جنائی معمائی يك جور ورزش ذهنی، يك چیستان است. هیچ احساسی درش نیست جز شوک یا تعجب آخرش که معلوم میشود قتل کار پیشخدمت بوده! ولی دلهره درست مخالف این را اقتضا می‌کند. دلهره مستلزم دادن اطلاعات است باید آدم پیشاپیش به بیننده اطلاع بدهد که بمب زیر میز کار گذاشته شده و در نتیجه تماشاچی منتظر است که بمب کی در می‌رود! اگر آدم به تماشاچی خبر ندهد که بمبی در کار است چه میشود؟ هیچ فقط يك شوک ده ثانیه‌ای بهشان دست میدهد.

- چطور این همه شیوه برای خلق وحشت گیر میاورید ؟
هیچکاک: قضیه، قضیهی این ترن‌های مخصوص گاردن پارتی است که در سرایشی-
 های شدید وحشت‌آوری حرکت می‌کند و جینج آمده‌ها را در می‌آورد، جینی که مسافران این
 ترن‌ها در سرایشی می‌کشند فقط سرموئی با جینی فرق دارد که اگر ترن از ریل خارج و
 به فضا پرت شود خواهند کشید! چرا مردم پول میدهند که به گاردن پارتی بروند و سوار این
 ترن‌ها بشوند؟ برای اینکه دوست دارند بترسند بشرط اینکه بهشان صدمه نخورد. ۱.

- «سینمای خالص» را چطور تعریف می‌کنید؟

هیچکاک: سینما یعنی نقل یک‌قصه با تصویر و یا موتاژ که عبارت از گردهم آوردن
 تصاویر باشد. وقتی که تصاویر باهم جمع شد، مثل کلماتی که دنبال هم می‌آیند تا جمله‌ای را
 تشکیل بدهند. از این جمع کردن تصاویر است که فکر بوجود می‌آید و فکر به تماشاچی
 منتقل میشود تا در او احساس ایجاد کند و او را در ماجرا شریک سازد. سینما تنها فرم
 هنری جدید قرن بیستم است. فراموش نکنید که سینما یک فرم هنری است ضمناً جنبه
 تجارتی اش را هم از یاد نبرید. سینما دو وظیفه‌ی عمده دارد. قصه را با سند یا تصویر
 پردازای بیان می‌کند که در دسترس وسیع‌ترین توده‌های مردم است. تصویرش را بکنید
 که در فیلم صحنه‌ای بوجود می‌آورد که در شبی معین، در نقاط مختلف جهان تماشاچیان مختلف
 نسبت به آن واکنش نشان میدهند. این امر در هیچ هنر دیگری تحقیق پذیر نیست.

- جنبه‌های مختلف فیلمسازی را چطور یاد گرفتید؟

هیچکاک: من نویسنده سناریو، طراح دکور و منسج موتاژ بوده‌ام. حتی
 موقعی که فیلمبردار مان‌مریض شد فیلمبرداری کردم. من همیشه خودم تهیه‌کننده فیلم‌هایم
 بوده‌ام. بجز موقعی که کارم را با «سفر نیک» شروع کردم. هیچ وقت اسمم را در فیلم بعنوان
 تهیه‌کننده یا نویسنده سناریو ذکر نمی‌کنم، گرچه همیشه نویسنده‌ی طرح اصلی داستان
 فیلم بوده‌ام. بعبارت دیگر با نویسنده می‌نشینم و طرح فیلم را از اول تا آخر میریزم.
 درست مثل این است که فیلمی تمام شده را بگیری و بدون صدا تماشا کنی. نویسنده میرود
 و طرح را بصورت تفصیلی پیاده می‌کند. شخصیت‌ها را درست می‌کند و گفتگوها را می‌نویسد.
 از من می‌پرسند: آیا سحنه فیلمبرداری بداهه سازی می‌کنم، جواب میدهم که در دفتر
 کارم بداهه سازی می‌کنم. بنظر من بداهه سازی سرفیلمبرداری کار وحشتناکی است چون دور
 آدم را صد نفر تکنسین و افراد مختلف دیگر گرفته‌اند و تحت چنین شرایطی نمیشود کار
 خلاقه کرد.

- برای خوشایند خودتان فیلم می‌سازید؟

هیچکاک: اوه، نه. این کار خیلی خود خواهانه است. شغل افراد بسیاری در

خطر است ، من نمی‌توانم با زندگی افراد بخاطر دل خودم قمار کنم .
- میشود بگوئید که در کدام صحنه‌ی فیلم «جنون» ظاهر میشوید ؟
هیچکاک: در اولین فیلم جایی که مردم جمع شده‌اند و به‌نطق يك وزیر گوش میدهند
من با کلاه «ملون» بین جمعیت هستم .

- گویا در تمام فیلم هایتان بجز فیلم «قایق نجات» ظاهر شده‌اید .
هیچکاک: در آن فیلم هم بودم . یکی از قهرمانان روزنامه‌ای را در دست داشت
و پشت روزنامه آگهی يك داروی ضد چاقی بود که مردی را قبل و بعد از استعمال دارو
نشان میداد . این مرد من بودم . در آن موقع موهایم سیاه بود و فوق‌العاده چاق بودم .
- گویا يك بار گفته‌اید که هنرپیشه‌ها اساساً گاوند !

هیچکاک: آنچه احتمالاً گفته‌ام این بود که با هنرپیشه‌ها باید مثل گله‌گاو رفتار
کرد . هنرپیشه نمی‌تواند موتاثر کند کار آنها به‌موتتاثر و به‌دریتم موتتاثر مربوط نمیشود . آنها
باید نسبت به کل فیلم در مرحله فرعی قرار بگیرند . بهمین دلیل هم من تعجب می‌کنم که
چطور بعضی از هنرپیشه‌ها ضمناً فیلم را خودشان هم کارگردانی می‌کنند .
- گویا یکی از علل سازگاری هنرپیشه‌ها با شما این باشد که می‌گذارید هرطور دلشان
می‌خواهد بازی کنند .

هیچکاک: بله بهشان می‌گویم : «يك بار هم به‌سلیقه خودت بازی کن . چون همیشه
کف اتاق موتتاثر هم وجود دارد !»
(که یعنی اگر خراب کردی تصویر تو از فیلم قیچی شده و به کف اتاق موتتاثر خواهد
ریخت ! - مترجم)

- چه چیز شما را در دلهره نگاه میدارد ؟ خود شما از چه می‌ترسید ؟
هیچکاک: از پلیس . بچه که بودم . شاید چهار سالم بود يك روز پدرم مرا با
یاد داشتی به کلانتری فرستاد گمانم میخواست تنبیه‌ام کند . پلیس مرا مدت پنج دقیقه به‌يك
سلول انداخت و گفت : «با بچه‌های شیطان اینطوری رفتار می‌کنیم ، از آن به بعد از پلیس
بی‌نهایت وحشت داشتم !

ترجمه : خسروهریتاش

سینمای نو در اروپای شرقی

در نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران شاهد تلاش سینماگران کشورهای اروپای شرقی بودیم برای شناسایی سینمای کشورشان و اینکه فستیوال را از همه ، حتی از خودمان جدی تر گرفتند و ثابت کردند که به کارشان معتقدند و چون معتقدند باید آنرا بشناسانند . حتی بمن و شما دور افتادگانی که دلمان برای يك فیلم خوب حتی يك لحظه خوب سینمایی پرپر می زند .

گفتیم این کشورها - کشورهای اروپای شرقی - فستیوال را جدی گرفتند و لابد انتظار هم داشتند که با آنها جدی رفتار شود، حتی در درگیری های «بازار فیلم» که متأسفانه آنطور که باید و شاید با آنها رفتار نشد، که این را جز نداشتن برنامه صحیح بهیچ حساب دیگری نمی توانیم بگذاریم .

سینمای اروپای شرقی فعلاً برای ما سینمای ناشناخته ای است و طبعاً این ناشناسی بی رونقی را به همراه دارد و سردی را .

بهر حال این موضوع را نیز ناگفته نگذاریم که سینمای خوب ایران می تواند در کشورهای اروپای شرقی بازاری داشته باشد و حتی الامکان دیوار خانگی بودن شکسته می شود . اگر درست فکر کنیم از این راه می توانیم به سینمای ملی خود کمکی کرده باشیم و بهره .

برداری کرده باشیم؛ رندانه، یعنی بیشتر از آنچه از آنها می‌گیریم به آنها پس بدهیم .
آنچه گفته شد ، نظری بود راجع به سینماگران جدی اروپای شرقی در جشنواره تهران
که امیدوارم در سال‌های آینده نقایص از میان برود و حد اقل بهتر بتوانیم سینمای این دیار
ناشناخته را بشناسیم و خودمان را کمی ارضا کنیم و ضمناً آنچه گذشت انگیزه‌ای بود برای عنوان
مطالبی در مورد شناسائی سینمای اروپای شرقی ، کشورهای کم ادعای پر باری که مشتاقند
سینمای آنها را بشناسیم . گفتم بشناسیم نه بشناسانیم یعنی بایکدیگر بشناسیم .

* * *

در کشورهای چون لهستان ، مجارستان ، چکسلواکی ، یوگسلاوی ، بلغارستان و ..
به تعدادی از فیلم‌های اورپژینال برمی‌خوریم که علیرغم فشارهای سیاسی و حکومتی يك
سینمای نورا که در حال شاخ و برگ پراکندن است نشان می‌دهد و زیر فشار حکومت‌ها که سینما
رانیز در اختیار دارند سینماگرانی هستند که کار خود را می‌کنند و حرفشان را می‌زنند و از
سینمای دولتی بِنفع خواسته‌های خود بهره برداری می‌نمایند .

سوژه‌ها :

در این فیلم‌ها معمولاً داستان از اتفاقات جنگ جهانی دوم که کتاب پر وقته‌ی این
کشورهاست گرفته شده ولی فیلم‌های سینمای نو کشورهای اروپای شرقی در لابلای حوادث
جنگی يك تم کلی را بر فیلم‌ها حاکم کرده است و آن هم «نقش فرد در اجتماع» است .
فرد در سینمای نو اروپای شرقی رئالیست سوسیالیست نیست ، بلکه فرد بیان‌کننده
انتقادات شدید است به چهار چوب‌های قرار دادی اجتماع و این اعتراض، نشان دهنده‌ی
پیچیدگی مسائل فردی است در مقابل مسؤولیت‌های دسته جمعی .

سینمای آلبانی :

سینمای آلبانی یعنی سینمای نو آلبانی هنوز فیلمی قابل توجه ارائه نداده است یا
حداقل برای ما ارائه نداده است و چون از کارهای سینمای نو آنها بی‌خبریم الزاماً
آلبانی را از جریان سینمای نو کنار می‌گذاریم تا وقتی بتوانیم اطلاع جامع‌تری از سینمای نو
آن بدست آوریم .

سینمای رومانی :

فیلم‌های داستانی رومانی تاکنون موفقیتی نداشته است و اگر موفقیتی هم در میان

بوده مربوط به فیلم‌هایی است که بطور مشترك با کشورهای دیگر ساخته شده است . اما در مقابل چند فیلم کارتون ازمینمای رومانی به دنیا عرضه شده که همه جالب بوده است و درخور تقدیر . لوسیان پینتیلی Lucian Pintilie با ارائه فیلم «دوباره سازی» در شب کارگردانان فستیوال کان-۱۹۷۰ - سخت مورد تمجید قرار گرفت .

فیلم « دوباره سازی » The Reconstruction با چهره‌ای خشمگین حکومت رابه باد انتقاد گرفت و آنچنان به حکومت خرده گرفت که علاوه بر تازگی از ویژگی خاصی نیز برخوردار بود و فیلم شاید گاه حکومت را وحشت زده می کرد ، با طرحی نو و حرفه‌ای نو تر .

آلمان شرقی :

هنوز نشانه‌ای ازمینمای نو در آلمان شرقی پدید نیامده است ولی در عوض دکوماتری با کوشش «Andrew and Anneliese Thorndike اندرو و آنالیز توراندیک» پیشرفت فوق العاده‌ای نموده است .

در میان فیلم‌های داستانی معمولی آلمان شرقی که در کشورهای دیگر مورد توجه قرار گرفته است یکی . ماجراهای «ورنر هوست» محصول ۱۹۶۴ است بکارگردانی : «جو-آخیم کونرت Joachim kunert» و دیگری سنارگان است که وسیله «کنراد ولف» Konrad Wolf در سال ۱۹۵۹ کارگردانی شده است .

داستان این دو فیلم مربوط به پایان جنگ جهانی دوم می شود و ماجراهایی که منجر به پایان یافتن و شکست آلمان گردید .

در «ماجراهای ورنر هولت» ، قهرمان داستان درحالی که منتظر جنگ است از میان يك سری فلاش بك‌های جالب به شناختن واقعی از نازیسم دست می یابد و حقایقی از فلسفه‌ی نازی را درك می کند .

در «ستارگان» قهرمان داستان که يك افسر نازی است در دام عشق يك دختر یهودی به نام «روت» گرفتار می آید . دختری که در يك اردو گاه نازی در بلغارستان به سر می برد . قبل از اینکه دختر رهسپار «آشویتز» یا سایر بازداشتگاه‌ها بشود . افسر خودش را مسؤول حس می کند و لاجرم خود را شريك جرم نازی‌ها به حساب می آورد . این نوع بر داشت در حقیقت بازگوکننده‌ی انحراف جهت فکری نازیسم است . چون افسر می داند که بیرحمی و ستم از خواسته‌های حکومت اوست .

ناگفته نماند که وقتی این فیلم ساخته شد ، تصویر کردن يك افسر آلمانی با چنین روحیه حساسی غیر معمولی و غیر منتظره بود . «ستارگان» يك محصول مشترك با بلغارستان

بود که نشان‌دهنده پیشرفت‌های یک‌سینمای نو بود .

بلغارستان :

در میان کارگردانان فیلم‌های داستانی که خارج از مرزهای بلغار شناخته شده است ، رانگل وولچانوف Rangel vulchanov رامی توان نام برد که فیلمسازی را از سال ۱۹۵۹ شروع کرد و در سال ۱۹۶۲ فیلمی بنام «آفتاب و سایه» ساخت که در بسیاری از کشورهای جهان نشان داده شد و شهرتی برای کارگردان آن فراهم آورد . داستان در یک تفرجگاه ساحلی می‌گذرد و بر خورد یک پسر و دختر غربی را نشان می‌دهد. بمرور که آنها بزرگتر می‌شوند و بهم علاقه می‌رسانند فکریک جنگ اتمی و عواقب آن ذهن آنها را مشغول می‌سازد. بدبختانه فیلم ناپخته است و سکانس‌های مربوط به جنگ اتمی بقدری ضعیف فیلمبرداری شده که از ارزش کار بمقدار فراوانی می‌کاهد . لکن خود اثر بعلت پیام انسانی خود ، یعنی محکوم کردن جنگ ، از ارزش‌های ویژه‌ای برخوردار است .

برجسته‌ترین کارگردان بلغاری و ولورادف Vulo Radev است که در ۱۹۶۴ فیلم «دزد هلو» را ساخت ، داستان در اواخر جنگ اول اتفاق می‌افتد . یک شهر کوچک بلغاری بصورت یک اردوگاه محکومین و اسیران جنگی درآمده. پس از حوادثی که طی آن اسیران به اندکی آزادی می‌رسند، یک افسر جوان سربستانی بنام ایوو Ivo موفق می‌شود که از اسارت فرار کند و از باغ فرمانده سالخورده مقداری هلو بدزدد . او بدست زن فرمانده لیزا Liza گیر افتاده و بقیه داستان پیشرفت عشق ایندورا که بالاخره با تراژدی مرگ صربی پایان می‌یابد نشان می‌دهد . «دزد هلو» با بهره‌گیری از نماهای زیبا و فضای زمان جنگ با بافتی که وحشیگری جنگ را محکوم می‌کند فیلمی است درخور تقدیر .

رادف در «طولانی ترین شب» (۱۹۶۵) به جنگ دوم جهانی برمی‌گردد . یک افسر هوایی انگلیس که توسط پلیس بلغار و آلمان دستگیر شده پس از فرار در یک قطار که بطرف صوفیه می‌رود مخفی می‌شود . تدریجاً در میان تردید و دو دلی مسافرین ، یک احساس مسؤلیت مشترک بین آنها بوجود می‌آید و آنها در ازاء به مخاطره افکندن جان خود برای نجات خواری تلاش می‌کنند . رادف یکبار دیگر انساندوستی خود را در این فیلم تصویر می‌کند . او می‌گوید من شیفته موضوع «دزد هلو» بودم و امکان تکرار آنرا در «طولانی ترین شب» بررسی و اجرا کردم . موضوع ، مبارزه و اعتراض فردی برضد بیهودگی جنگ، ذات انسانی بشر و پارسائی او، همبستگی انسان در برابر نیهیلیسم امروزی و بالاخره خدمت به مردم از روی صمیمیت و باطیب خاطر ... است . جدا از بازی‌های خوب ولی کار اکثرهای معمولی و کلیشه‌ای ، پایان طنزآلود ، برخوردار قهرمانانه

و انتقا مجویانه ، حمله هوائی ناگهانی که قهرمان را به فرار و امیدارد . «طولانی ترین شب» را يك فیلم پاك و ستودنی نشان می دهد ولی هرگز به پای اولین فیلم «رادف» یعنی «دزد هلو» نمی رسد .

«تودور دینوف» که همزمان با «رادف» در زمینهی فیلمهای کابرتون کار می کرد در سال ۱۹۶۹ به فیلمهای داستانی روی آورد و با همکاری «هیتسو هرستوف Hitso Hristov» فیلم «ایکو نوستاسیس Ikonostasis» را ساخت . داستان فیلم از يك رمان معروف اقتباس شده که تلاش بلغارستان را برای جدائی از امپراطوری عثمانی نشان می دهد . هرچند آنها اقتباس وفادارانه ای از داستان نکردند ولی با این کار از مستند و تاریخی بودن فیلم جلوگیری کردند . هرستوف در این باره می گوید : « من معتقدم که فیلم تاریخی ساختن بی معنی است ، مگر اینکه مسائل امروزی را در آن منعکس کنیم .» قهرمان فیلم که يك چوبتراش ماهر و هنرمند است در پی یافتن ارزشهای تازه و رهائی از اجتماع اطرافش است - باتکیه روی مسائل انقلابی و نقش هنرمند در اجتماع . این فیلم با توجه به نماهای حاوی کمپوزیسیون زیبا می تواند مورد توجه عده کثیری در دنیا باشد .

در سال ۱۹۶۷ «گریشا اوستروفسکی Grisha Ostrovsky» و «تودور استویانوف Todor Stoyanov» فیلمی ساختند بنام «در بیراهه» استویانوف فیلمبردار «دزد هلو» بود . داستان این فیلم مربوط به نسل بعد از جنگ در بلغارستان می شود . يك مرد جاده اصلی را رها می کند و از راه فرعی اتومبیل می راند ، در میان راه با يك گودال خاکبرداری شده توسط باستانشناسان برخورد می کند ، زنی را می بیند که هفده سال پیش عاشقش بود ، زن را به شهر می رساند و در میان راه خاطرات دوران جوانی را با اندوه یاد می کند . فلاش-بكها یادآور کارهای آلن رنه است که گذشته را بطور تداومی نشان نمی دهد بل بطور فشرده لحظه های حوادث را تصویر می کند . موضوع فیلم اینست که نسل جوان بعد از جنگ ، عشق را يك سرگرمی می داند . این فیلم را می توان به سبب بازیهای برجسته و طنز جالب و روح انقلابی بعد از جنگ که در فیلم بکار گرفته شده در ردیف کارهای برجسته قرارداد . «پرندگان و سگهای تازی» محصول ۱۹۶۹ اولین فیلم داستانی «گئورگی استویانوف» است که داستان آن هم مربوط به جوانان انقلابی است ولی با کارهای دیگر این کارگردان تفاوت دارد . داستان فیلم در يك شهر کوچک بلغارستان در زمان جنگ جهانی دوم می گذرد و يك گروه جوان مقاوم و جنگجو را که محکوم بمرگ هستند نشان می دهد . فیلم البته يك فیلم رئالیستی یا رئالیست سوسیالیستی نیست بلکه يك فیلم تخیلی و فانتزی است .

کارگردان با پس و پیش کردن زمان و قطع و وصل کردن حوادث حقیقی و خیالی و به مسخره گرفتن مسئولین امور ، و آمیختن فصل‌های شاعرانه با صحنه‌های وحشیگری يك فيلم استثنائی ساخته است . او بابتکار بردن روش‌های عجیب‌کمدی سیاه ، ایده آلیسم نوجوانان را در میان يك اجتماع فاسد و جبار تصویر می‌کند .

فیلمهایی چون «پرندگان و سگهای تازی» و «در بیراهه» نشان‌دهنده ظهور يك گروه فیلمساز كوچك و مؤلف است که اخیراً در بلغارستان از سینمای نو حمایت می‌کند .

فیلمی از: رنه کلمان

ترجمه: قاسم صنعوی

بازی های ممنوع

«بهترین فیلم سال، فیلمی که تارو پودش از شعر غیر سنتی است»، «فیلمی درخوردت حسین که در آن رآلیسم و شعر به یکدیگر می پیوندند»، «یکی از درخشان ترین فیلم های سینمای فرانسه» ... سخنانی است در تجلیل از بازی های ممنوع، یکی از شاعرانه ترین آثار سینمای فرانسه که به وسیله رنه کلمان تهیه شده است.

این فیلم یکصد و دو دقیقه ای، که برای نخستین بار در نهم مه ۱۹۵۲ در پاریس نمایش داده شد و در همان سال «به علت آن که توانسته [بود] معصومیت دوران کودکی را، برتر از تراژدی و دلگیری جنگ، تاسرحد پاکی شگفت غنایی، و بیانی پر قدرت و استثنایی اوج بدهد، عالی ترین جایزه بی نینال و نیز را دریافت کند.

«ژرژسا دول» در تاریخ سینمای خود نوشته است: «رنه کلمان در صد آن است که فیلم به فیلم نوتر شود. او با بازی های ممنوع ... به این مرحله می رسد. موفقیت جهانی آن، رنه کلمان را در ردیف

بزرگان سینمای فرانسه جای داد...»

«کلودموریاک» ناقد برجسته فرانسوی هم در این باره نوشته

است :

«بازآفرینی قلمرو زبانی کودکان بدون شك آسان تر است تا یافتن راه‌های جهان درونی آنها به یاری بیرونی ترین و سایل هنری . در ورای ظاهری که فقط بطور مستقیم خود را به دوربین عرضه می‌کردند ، رنه کلمان توانسته است از يك دنیای ناپیدا ، فیلم بسازد ...»

فیلمنامه بازیهای ممنوع که از روی اثری به همین نام از «فرانسوا بویه» به وسیله رنه کلمان و دو تن از دوستانش تهیه شده است ، به سفارش مدرسه عالی سینما و تلویزیون ترجمه شده است و قرارداد است از طرف همین مؤسسه منتشر شود. قسمتی از این فیلم نامه که در این صفحات آمده ، از ترجمه متعلق به مدرسه عالی سینما و تلویزیون استخراج شده است .

ق . ص

ساحل يك جزیره كوچك پر درخت - روز

(منظره ای رمانتیک. هوا خوب است و خورشید، ساحل این جزیره كوچك را که گویی ما سوار برقایق به سویش پیش می‌رویم روشن می‌کند . پایان تراولینگ به جلو ، در پلان متوسط، روی درخت قطوری که قسمتی از آن در آب خوابیده است. سرو صدای پرندگان. دخترکی پنج یا شش ساله، خیلی بود ، که پیراهنی سفید و زیبا به تن دارد از تنه درخت بالا می‌رود و پشت سر او پسر بچه ای است تقریباً ده ساله که خیلی باسلیقه لباس پوشیده است. (لباس او به فرم لباس شاگرد مدرسه‌های انگلیسی است.) پسر شاخه‌ای به آب می‌اندازد... و روی تنه درخت، در کنار دخترک می‌نشیند. دختر، سبدهی حصیری

به دست دارد . (که احتمالاً "عصرانه اش در آن است .) پسر ، کتاب
 قطوری زیر بفل دارد . همین که اونشست ، هر دو نگاهی به یکدیگر
 می اندازند و لبخند می زنند . میشل (پسر بچه) کتاب را روی
 زانوهایش می گذارد و آنرا تماشا می کند ، و در این حال پوالت و
 دختر بچه ها به سوی او خم می شود . (موسیقی : گیتار تنها .)

میشل

این داستان دختر بچه ای است ...

(پلان از هر دو ، سپس يك سلسله پلان درشت متناوب از هر کدام .)

... چطور دختر بچه ای ؟

پوالت

دختر بچه ای مثل تو و پسر بچه ای ...

میشل

پسر بچه ای مثل تو ؟

پوالت

میشل کلاهش را برمی دارد . پشتش را خم می کند ، تکمه های کنش
 را بازمی کند ، ... و تقریباً باحالتی مذهبی آماده می شود که آلبوم را باز
 کند .)

مطمئناً ...

میشل

(آبنباتی جلویش می گیرد .) آبنبات می خواهی ؟
 بعداً .

پوالت

میشل

(پلان درشت از جلد آلبوم که باعلائم ریز دو کودک را نشان می دهد
 که دست یکدیگر را گرفته اند . دستهای میشل صفحه اول کتاب را باز
 می کنند ... روی صفحاتی که کندی ورق می خورند تیتراژ فیلم که در
 صفحه () خوانده می شود می گذرد .

در پایان تیتراژ و روی صفحه دیگری از کتاب ، آغاز داستان با
 حروف درشت نوشته شده است . انگشتان میشل ، کلمات و جملاتی را که
 خارج از تصویر خوانده می شوند و می توان شنید دنبال می کنند .)

(ازخارج) - دماه ژوئن هیچگاه مانند آن سال خوب نبود . همه چیز از
 فرط شغف می درخشید . گندم ها ، در فرانسه شروع به زرد شدن می کردند
 و نان را ...)

میشل

(پلان از دو کودک : پوالت خیلی بادقت به چیزی که همراهش می خواند
 گوش می کند و به او لبخند می زند . در آخر این صفحه به نظر می رسد که
 دچار حیرت شده ، تسخیر شده ، و همانطور که آبنباتش را می مکد (پلان

درشت ازپولت) بی‌صبرانه در انتظار بقیه داستان است... پلان از هردو، میشل، صفحه را می‌گرداند. بازگشت به انگشت او که سطور متن را دنبال می‌کند. هنگام مطالعه، پلان‌های متناوب از بچه‌ها و نوشته‌ها (از خارج) - «... برای چهل میلیون نفر فراهم می‌کردند... سپس، شامگاه، وقتی که مردم کارشان را کرده بودند... آواز بلبل در جنگل‌ها جاری می‌شد... زیرا درماه ژوئن بلبل‌های آن سال هم‌مانند همیشه آواز می‌خواندند و نمی‌دانستند که در فرانسه چه روی می‌دهد.»

(انگشت‌های میشل به‌پایین صفحه می‌رسند و آنرا می‌گردانند. (پلان‌درشت) صفحه بعدی تمام پرده را اشغال می‌کند و به صورت کلی دشتی را که به‌شکلی بی‌نظم دارای درخت است نشان می‌دهد.)

راه دشت - روز

(پلانی به‌شکل دیگر از همان دشت. می‌توان یک پل سنگی را به روی رود خانه‌ای تشخیص داد... و یک جاده را... در جاده یا حد اکثر سرعت ممکن گروهی از مردم پشت سرهمه راه می‌رود که حامل چمدان، ساک، بچه‌های کوچک هستند یا ارا به‌هایی را به‌جلو می‌رانند یا به دنبال می‌کشند و یا اسبی را که به‌ارابه‌ای بسته شده است هدایت می‌کنند. چند اتومبیل و کامیون کوچک هم وجود دارد.)

ما در ژوئن ۱۹۴۰ در بجهوحه «مهاجرت» و در یکی از جاده‌های فرانسه هستیم. آسمان اندکی ابری است. از میان این افراد که به‌کندی پیش می‌روند هر گونه سروصدایی و نیز هیاهوی خارجی‌ها، اتومبیلها (صدای بوق‌ها) شنیده می‌شود.

چندین پلان از جاده که به وسیله این اتومبیلها، گاریها، دوچرخه - سوارها، و نیز پیاده‌های حامل بار بند آمده است.

ناگهان سروصدای هواپیماها (از خارج) و پلان تند در آسمان از یک هواپیمای

«مسر اشویت Messer Schmidt» که به‌طور عمودی پرواز می‌کند. (هیاهوی کرکننده) بازگشت به جمعیتی که در نهایت ترس است و وسائط نقلیه، بارها، و دوچرخه‌ها را رها می‌کند. . . همه خود را با شتاب روی قسمت پست جاده می‌اندازند و به یکدیگر پیچیده، به شکم روی زمین می‌خوابند. پلانهای متعدد از این ترس و بیم، که در آن فریادهای زنان و بچه‌ها و هیاهوی رو به افزایش موتورها به یکدیگر می‌آمیزند و ترسناک می‌شوند. . . پلان درشت از چهرهٔ يك زن: او دیوانه وار فریاد می‌کشد. پلان نزدیک از هواپیماها در آسمان: بعضی به‌طور عمودی پرواز می‌کنند، برخی دیگر بمب‌هایشان را می‌اندازند. پلان درشت از بمبی که به هنگام سقوط گویی روی ما می‌افتد. فریاد، تضرع و پلان‌های مختلف از بمب‌هایی که در نزدیکی پل منفجر می‌شوند و ابری از خاک و گل برپا می‌کنند. صدای این باران خاک که روی جاده و مردم به‌هم پیچیده می‌افتد. سپس سکوت کوتاه. . . به دنبال آن منظره‌ای کلی از مردم که به تدریج که سروصدای هواپیماها دور می‌شود به‌کندی برمی‌خیزند. پلان درشت با حرکت صعودی دوربین از اتومبیل‌کهنه و قراضه‌ای که موتورش بدکار می‌کند. پلان از صف اتومبیل‌های رها شده. . . پلان از شیب دشت که در امتداد جاده کشیده شده است. اکنون تقریباً همه افراد بلند شده‌اند. به طرف جاده بالا می‌روند و برای رسیدن به اموال خود به یکدیگر تنه می‌زنند. در میان سایر افراد، پلان از يك زوج جوان و يك بچه. آنها هم‌تند به طرف جاده بالا می‌روند. برای سرعت بیشتر دست بچه را که دختر بچهٔ مو بوری است و تقریباً پنج سال دارد، مادر به دست می‌گیرد. کودک هم به نوبهٔ خود سگ کوچکی در آغوش دارد. زن و مرد و بچه به سوی اتومبیل خود که يك پژوی مدل ۲۰۲ بدون کروکی است می‌روند و در آن می‌نشینند. پلان نزدیک، روبه‌شیشهٔ جلو: مادر نشسته است، دختر روی زانوهای او است و پدر پهلوئی آنها پشت دل قرار دارد. پدر می‌کوشد ماشین را به راه بیندازد، اما موتور به‌کار نمی‌افتد. او دو سه بار دیگر این کار را می‌کند، اما نتیجه همان است. پشت سر آنها ماشینی بوق می‌زند. . . مردم شروع به فریاد زدن می‌کنند. پدر سرمی‌گرداند، شانه بالا می‌اندازد و دوباره پا فشاری می‌کند. به نظر میرسد که موتور سرد است. مردم از فرط بی‌صابری فریاد می‌زنند.

چند صدا (از خارج) - زودتر! . . . راه را باز کنید! راه را باز کنید!

(دوربینی همان‌طور روی شیشهٔ جلو بی‌حرکت است: مادر که ناراحت شده

سر بر می گرداند و در آن حال پدر که خیلی عصبی است در را باز می کند ، کاپوت را بالا می زند و موتور را بررسی می کند. پشت سر آنها اتومبیل های کوچ کننده ها بی حرکت ایستاده اند و صاحبان آنها سر و صدا می کنند . فقط افراد پیاده هستند که می گذرند و نگاهی شتابزده به اتومبیلی که نمی خواهند حرکت کند می اندازند . بالاخره مردم دخالت می کنند . به پدر اعتراض می کنند ، او را عقب می زنند ، چند مرد اتومبیل را در اختیار می گیرند و هنگامی که مادر سراسیمه با دختر پیاده می شود ، آنها ماشینی را به کنار جاده می کشند و به جلو می رانند ...

ماشین در دشت می چرخد و باضربه شدیدی در مقابل قلمستانی می ایستد. پدر به دنبال ماشین می رود و مادر و دختر به دنبال او . دختر خردسال می جهد و به طرف در جلو می رود ، آنرا باز می کند و سگش را که روی صندلی جمع شده است بر می دارد و در آغوش می گیرد و نوازش می کند.

(گریه کنان) - ژوك كوچولوى من ، سگ كوچولوى من ...

(در این حال پدر و مادر ، بسته ها و چمدانها را از اتومبیل بیرون

می آورند ،)

چه کار کرده اند ؟

پولت

مادر

- عصبانی نشو ... از پل عبور می کنیم .

پدر

که تعدادی باردار ، دخترش را به سوی جاده می کشد . پدر هم دو بسته بزرگ برداشته دوان دوان آنها را دنبال می کند . او هم فرار می کند اما اندکی مکث می کند تا به اتومبیلی که ترك می کند نگاهی بیندازد . پلان دیگر از کوچ کننده ها ... فریادهای مختلف ، يك بار دیگر سر و صدای موتور هواپیماها . پلان از آسمان ، از يك اسکادران کامل .

مادر

پلان نزدیک از اسکادران آلمانی ، هنگامی که هواپیما بمب هایشان رارها می کنند . پلان از سراسیمگی مردم که به هرسو می دوند ، به زمین می خوابند فریاد می کشند .. اسبی که به يك گاری پر بار بسته شده روی پا بلند می شود . يك چرخ گاری می شکند : بمب ها خیلی نزدیک منفجر می شوند ، اسب شیهه می کشد و از جا می جهد و گاری کج و معوج را به دنبال می کشد .

باز گشت به پدر و مادر و کودک که خود را در نزدیکی چمدانها و بسته هایشان

روی زمین می اندازند .

پلان عمومی از جاده : بارانی از خاك و گل جلوی نظر را می گیرد .

سروصدای کرکننده بمبها .

پلان دیگر از گروه سه نفری : آنها در کنار یکدیگر کز کرده اند . به دنبال یک سلسله تیراندازی بامسلسل . سگ کوچک دچار ترس می شود ، خود را از آغوش پوالت بیرون می اندازد و به سوی پل می گریزد . دختر خردسال او را صدا می زند . فریاد می کشد . برمی خیزد ، به دنبال او می رود . پلان درشت از مادر ...

(سراسیمه) - پوالت ! .. پوالت ! ..

مادر

و پدر هم فریاد می زند و برمی خیزد و به سوی کودک می رود .

پلان از پشت سر کودک که همانطور به دنبال سگ می دود . به زودی سگ را می گیرد .. اما در آن سوی پل . پدر و مادر تقریباً در همان هنگام می رسند که پوالت سگ کوچک را در آغوش گرفته است و نوازش می کند . دوباره صدای موتور هواپیماهایی که نزدیک می شوند به گوش می رسد . پدر روی زمین می خوابد . و دخترش را هم به دنبال خود می کشد . این گروه سه نفری در نزدیکی دیواره پل هستند ، روی دیوار آفیشی چسبانده شده که رویش نوشته اند : « شنبه آینده در کافه دوستان ... استادان اسرار : پروفیسور اولاف ، و مدیوم او مادموازل ژیوریدالدا . » آفیش ، این دو شخص را به سبکی که معمول این نوع آگهی ها است نشان می دهد .

پلان از راستای پل - سروصدای بریده بریده (خارج از تصویر) شلیک مسلسل از هواپیما ، و مطابق با آن اثر گلوله هایی که به صورت شباری از خاک به جاده می - خورد . این شبار از روی پیکر پدر و مادر که در کنار پوالت خوابیده اند می گذرد . مادر با جهشی دردناک برمی گردد . صوت بی جانش نزدیک چهره دخترش که بدون فکر شاهد این ماجرای غم انگیز است قرار می گیرد . پلان درشت از دو چهره : چشمان مادر بسته است ، رویش به آسمان است . پوالت که سرش را روی زمین پنهان کرده ، یک چشمش را بالای آورد و با حیرت به مادرش نگاه می کند و دستش را بالا می برد و گونه مادرش را آرام و ممتد نوازش می کند .

هواپیماها خاموش شده اند . .. و از زمینة پرسروصدا ، دو باره هیاهوی هیاهوی کوچ کنندگان که به راه می افتند شنیده می شود ، پوالت کمی بیشتر سرخم می کند و با حیرت چهره پدرش را مانند صورت مادرش تشخیص می دهد . بعد در کنار خود سگ کوچک را می بیند که آشکار است مرده . اما هنوز زیر اثر لرزش ، پاهایش تکان می خورد . پوالت نزدیک می شود ، آنرا برمی دارد . بر می خیزد ،

آنرا در آغوش می فشارد ، و ضمن نوازش سگ ، اسمش را زمزمه می کند . به دور - و برش نگاه می کند ... سپس نگاهش برای يك لحظه روی پدر و مادرش که تکان نمی خورند ثابت می ماند . ناگهان سروصدای هواپیما بلند می شود . به دنبال آن صدای انفجار يك بمب از فاصله خیلی کمی به گوش می رسد ، پولا می ترسد و سگش را به خودش می فشارد .

پلان سریع از اسب رمیده که از فرط ترس دیوانه شده است و بازمانده گاری را که فقط يك چرخ آن باقی مانده به دنبال می کشد . (پلان درشت . فلاش از محور شکسته گاری) . اسب به روی پل می جهد . پولا کمی کنار می رود تا از او دور شود . اسب به دویدن ادامه می دهد ... پلان عمومی از پل : پس از آخرین هواپیما ، مردم کوچ کننده به جاده می روند . پلان های مختلف از گروه اتومبیل ها ، گاریها ، دوچرخه سوارها ، پیاده ها و غیره .

روی پل مردم به پولا تنه می زنند . او بالاخره به يك گاری دستی میرسد که مردی تقریباً پنجاه ساله آنرا به کمک بند می کشد . گاری پر از اشیاء مختلف است و بالای اثاث زن پیری نشسته که چهره ای خشن دارد . گاری تقریباً به پولا می خورد .)

مرد تو این جا چیکار می کنی ؟ می خواهی له بشی ؟ (مکث) یا الله ، بیا ! زود باش ، برو بالا !

(مرد توقف کرده است و به پولا کمک می کند که از گاری بالا برود ، دختر که روی اثاث در کنار پیرزن می نشیند . پولا همانطور سگ کوچکش را در آغوش دارد . پیرزن بدون محبت به او نگاه می کند و خشمگین رو به مرد صاحب گاری غرغر می کند)

پیرزن هنوز هم به اندازه کافی بار نکرده ای ؟

(پلان نزدیک از پیرزن و پولا ، پیرزن همانطور خشمگین به پولا رو می کند .)

پیرزن (به سوی پولا خم می شود) - سگت مرده ! ...

پولا آه ! ... مرده ! ...

پیرزن بیندازش دور .

(پیرزن سگ را از آغوش پولا بیرون می آورد و ازدوی دیواره پل به رودخانه می اندازد .)

پولا نه !

و با این حرکت ، پولا به بازوی پیرزن چنگ می زند و هق هق گریه می کند . در

این حال ، سگه را به هنگام سقوط دنبال می کنیم و بدین ترتیب رودخانه را می-
یابیم . پلان به صورت فلاش از سرانیری راه که به ما اجازه می دهد اسب رمیده را
باردیگر ببینیم که همانطور می دود و گاری را دنبال می کشد . پلان مجدداً از پل ،
جایی که مرد صاحب گاری ، مورد آزار کسانی است که با اتومبیل های خود پشت سر
او می آیند . او می ایستد . کاملاً راه بندان است . کامیونی پشت سر او پافشاری
می کند ، به طوری جدی به گاری ضربه خورده است . صاحب گاری که اختیار
از کفش بیرون رفته اعتراض می کند .

مرد گاری ام را بشکن ، من هم کامیونت را آتش می زنم .

(پیرزن باخشم وارد معرکه می شود و فریاد می زند)

پیرزن (به شوهرش) اگر می خواهی بجنگی ، جایش اینجاست !

صاحب گاری تو نفست را برای بار خالی کردن نگهدار !

پیرزن (از خارج) - تو به فکر پایین تنه این نباش !

صاحب گاری (از خارج) خیلی هم خوشحالی که به فکرش باشم !

(پوالت از توقف گاری و دعوا استفاده می کند که از گاری پیاده شود و در

عقب لای چرخها جا بگیرد و بعد هم زیر مال بند دیگری . او را که چهار دست و پا ،

لای پای مردم فراری راه می رود و به دیواره پل نزدیک می شود دنبال می کنیم . پلان

سریع از رودخانه که در آن پیکر سگ کوچک که با آب می رود و در آن موج می زند

تشخیص داده می شود . پوالت با دیدار آن از دیواره پل بالا می رود و به طرف انتهای

پل به حرکت در می آید .)

(محو تدریجی)



کتابهای سینمادرپشت ویتترین کتابفروشی

این اواخر اقبالی از طرف خوانندگان به کتابهای سینمایی نشان داده میشود، در این فرصت کوشیدم کتابشناسی نسبتاً کاملی از کتابهای سینمایی فراهم آوریم . ناگفته پیداست که این لیست احتمالاً دارای نقص‌هایی خواهد بود و تذکر آن مایهٔ سپاس .

۱- فیلمنامه‌ها :

گاو - غلامحسین ساعدی - (تهران ، انتشارات آگاه ، ۱۳۵۰ ، ۱۱۱ ص + ۱۱)

(ص عکس ، ۷۰ ریال)

این فیلمنامه که قبلاً بصورت قصه در «عزادرن بیل» چاپ شده بود توسط ساعدی برای فیلم داریوش مهرجویی آماده شده است. از ساعدی همچنین دو فیلمنامه دیگر بنام «فصل گستاخی» و «ما نمی‌شنویم» چاپ و پخش شده است .

ویریدیا نا - لوئی بونوئل - ترجمه هوشنگ طاهری - (تهران انتشارات مدرسه -

عالی تلویزیون و سینما با همکاری انتشارات رز ، ۱۳۵۰ ، ۱۴۸ ص ، ۸۰۰ ریال)

- توت فرنگیهای وحشی - اینگمار برگمن ترجمه هوشنگ طاهری - (انتشارات اشرفی . ۱۳۴۸ . ۲۵۱ ص ۲۲ ص عکس . ۱۶۰ ریال)
- همچون در یک آینه - اینگمار برگمن - ترجمه هوشنگ طاهری (تهران ، انتشارات ابن سینا . ۱۳۴۶ . ۱۳۱ ص ۶۰ ، ۶۰ ریال)
- قاتل (M) - فریتس لانگ - ترجمه هوشنگ طاهری (تهران . انتشارات مدرسه عالی تلویزیون و سینما با همکاری انتشارات رز . ۱۳۵۰ . ۱۹۴ ص ۶۰ ، ۶۰ ریال)
- هیر و شیما عشق من - مارگریت دووآس - ترجمه هوشنگ طاهری - (تهران . انتشارات اشرفی . ۱۳۴۸ . ۱۵۱ ص ۱۸+ ص عکس . ۱۳۰ - ۱۰۰ ریال)
- حادثه - میگل آنتونیو آنجلو آنتونیونی - ترجمه هوشنگ طاهری (تهران انتشارات اشرفی . ۱۳۴۷ . ۲۴۰ ص ۱۸+ ص عکس . ۱۵۰ - ۱۲۰ ریال)
- مهر هفتم - اینگمار برگمن - ترجمه هوشنگ طاهری - (تهران . انتشارات رز . ۱۳۵۰ . ۱۲۰ ص ۷۰ ، ۷۰ ریال)
- زندگی - اکیرو کورا ساوا - ترجمه هوشنگ طاهری - (تهران انتشارات مروارید با همکاری مدرسه عالی تلویزیون و سینما . ۱۳۴۴ ص ۷۰ - ۷۰ ، ۷۰ ریال)
- سکوت - اینگمار برگمن - ترجمه پرویز تأییدی (تهران . انتشارات بابک ، ۱۳۴۹ . ۹۵ ص ۵۰ ، ۵۰ ریال)
- فرشته آبی - یوزف فن اشترنبرگ ترجمه پرویز تأییدی - (تهران . انتشارات پیام . ۱۳۵۰ . ۱۵۸ ص)
- شبهای کاپیریا - فدریکو فلینی - ترجمه پرویز تأییدی - (تهران ۱۳۴۷ . ۱۳۶ ص + ۲۰ صفحه عکس)
- دزد و چرخه - ویتوریو دسیکا - ترجمه دکتر ابراهیم رشیدپور - (تهران ۹۰ ص ۱۱۰ . ۵۰ ریال)
- رزمنا و پوتمکین - سرگی آیزنشتین - ترجمه قاسم صنعوی - (تهران . انتشارات مدرسه عالی تلویزیون و سینما با همکاری انتشارات پیام ۱۳۵۱ . ۸۵ ص ۲)

۲- مباحث نظری :

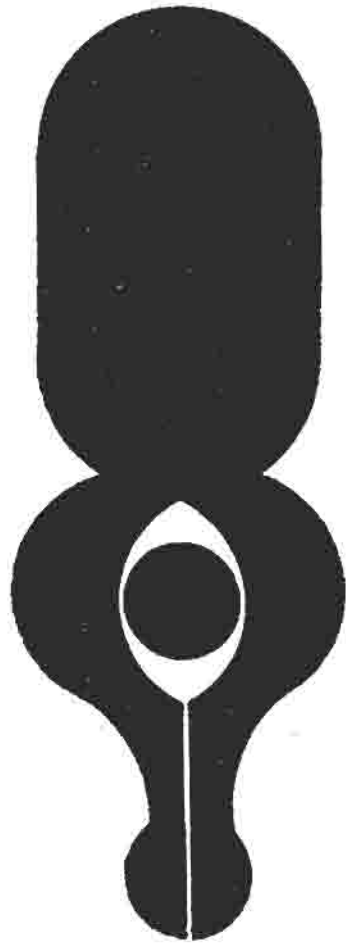
- سینما و مردم - م . فرخنده (؟ انتشارات چاپار . ۱۳۳۹ . ۸۱ ص ۲۵ . ریال)
- نویسنده می گوشت سینما را از دیدگاه جامعه شناسی مورد بررسی قرار دهد - با اشاراتی به تاریخ سینما و سود جوئیهای تبلیغاتی وایدئولوژیکی.

- تاریخ سینما** - آرتور نایت - ترجمه نجف دریابندی (تهران . امیر کبیر . ۱۳۴۱
- ۴۶۲ ص . ۱۵۰ ریال) این تنها کتاب تاریخ سینما که به فارسی ترجمه شده - هر چند بهترین نیست . بادیدی که نه بیطرفانه است و نه شایسته تاریخ نوین .
- سینما و نوجوانان** - آموزش فیلم - جی . ا . ال . پترز - ترجمه دکتر ابراهیم رشیدپور (تهران . مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران . ۱۳۴۶ . ۲۲۹ ص . ۱۰۰ ریال) کتاب می کوشد مسائل ساده را در تکنیک سینما با بیان ساده ای به خوانندگان کمال بیاموزد .
- کتاب سینما** - دکتر ساسان سپینا (انتشارات میرا . ۱۳۵۰ . ۹۹ ص ۴۰ ریال
- سینما در پنجمین جشن هنر شیراز** - اینگمار برگمن - ساتیا جیت رای - ترجمه : هوشنگ طاهری و پرویز دوائی - (انتشارات سازمان جشن هنر شیراز . ۱۳۵۰ . ۸۲ ص . ۲۰ ریال) کتابی است که به بررسی دو کارگردان معروف می پردازد .
- سینمای ایران ۱۳۵۵** - مهندس ناصر سعیدی (تهران : انتشارات ایران مهر ۱۳۵۵ ص . ۶۰ ریال) کتاب به بررسی مباحث نظری و در جوار آن مباحث عملی سینما می پردازد به شیوه ای که برای خواننده عادی قابل استفاده باشد .
- فیلم و کارگردان** - دان لیونیکستن - ترجمه و تنظیم و شرح ناصر سعیدی (تهران . ۱۳۴۲ . ۴۰ ریال) ویژگی مشخص در این کتاب به چشم نمی خورد جز آنکه بیشتر به مسائل ساده و تکنیک و کار سینما پرداخته است .
- سینمای ایران** - عبدالحمید تهرانی شعاعی تهرانی - (تهران ۱۳۳۹ . ۸۱ ص . ۱۰۰ ریال) نام این کتاب را از میان کتابشناسی ملی ایران (سال ۱۳۳۹) بیرون کشیدیم و جز این اطلاعی در دست نداریم ،
- درباره چند سینماگر** - دو جلد جمشید ارجمند (تهران - انتشارات جار ۱۳۵۱
- ۱ ج - ۱۸۶ ص ، ۶۵ ریال ، ۲ ج - ۱۸۴ ص ، ۷۰ ریال)
- دکانی بنام سینما** - حسین یزدانیان (تهران - انتشارات سپهر ۱۳۴۷ . قیمت ۷۰ ریال)
- تاریخ سینما** - لودوگا - ترجمه حسن صفاری (تهران - انتشارات علمی مجموعه چه میدانم ؟ ۱۳۲۷ ، ۱۳۴ ص قیمت ۱۵ ریال)
- تکنیک سینما** - گرد آورنده - ترو - آل گیلانی (تهران - انتشارات شهریار ، ۱۳۳۱ ، ۸۲ ص ، ۱۵ ریال)
- چارلی چاپلین** - تیودور هاف - ترجمه کاظم اسماعیلی - انتشارات گوتمبرگ ، چاپ دوم ۱۳۵۰ - ۲۵۸ ص قیمت ۷۰ ریال)

۳- گاهنامه‌ها:

کتاب سینما - از انتشارات انجمن فیلم دانشگاه پهلوی ، تاکنون سه شماره از این گاهنامه منتشر شده ، بهای هر شماره سی ریال است و هر شماره حاوی مطالب جالب و متنوعی در زمینه‌های گوناگون سینما است - چاپ این نوع گاهنامه‌ها به علت مشکلات دانشجویی غالباً بطور مرتب امکان پذیر نیست ،

کتاب سینمای آزاد - از انتشارات سینمای آزاد - تاکنون دو شماره منتشر شده است انتشار این گاهنامه در وضعیتی که سینمای ایران دارد خالی از فایده نتواند بود .
دفتری در سینما - نشریه انجمن دانشگاه صنعتی آریا مهر ، در سال گذشته تنها دو شماره از این نشریه بصورت پلی کپی منتشر شده است ، با مطالبی از نوع گاهنامه‌های مشابه ،



یادداشت فیلم

کالبد شکافی «رگبار»

فیلمی از بهرام بیضالی

تهیه‌کننده و فیلمبردار: باربد طاهری، موزیک متن از شیدا قره‌چه داغی
بازیگران اصلی: پرویز فنی زاده، پروانه معصومی، فرید، محمدعلی کشاورز

نمی‌دانید چقدر به من برمی‌خورد، وقتی می‌گویند: «شعرت بوی فلسفه می‌دهد».
این سخن را معمولا کسانی می‌گویند که می‌دانند من دانشجوی فلسفهام؛ و دلیلی نیز که
برای اثبات فلسفی بودن شعر من می‌آورند، معمولا، جز یادآوری این حقیقت نیست که
من دانشجوی فلسفهام.

بی‌گمان به بهرام بیضالی برخورد خورد - و به حق - اگر به او بگویند: «فیلم تو
بوی تأثر می‌دهد». این سخن را من از چند تن شنیدم؛ و اینان همه از کسانی بودند،
یعنی هستند، که می‌دانند بهرام بیضالی نمایشنامه‌نویس و کارگردان تأثر است.

اما نه؛ دست هوش و اندیشه برخی از افراد انسان چندان بزرگ است که می‌تواند
چندین هندوانه معنوی را، در یک زمان، با هم بردارد. نمونه می‌خواهید؟ بفرمائید:
افلاطون، ارسطو، عطار، مولوی، سعدی، داوینچی، کانت، گوته، نیچه، آلن پو،
برشت، راسل، سارتر، پازولینی و بسیاری دیگر. به هیچ روی لازم نیست که همه

نیروهای هوشی يك فرد انسان تنها در یکی از زمینه‌های آفرینش معنوی شکفته شود . يك فیلسوف می‌تواند، در همان حال ، يك عالم - مثلاً يك فیزیکدان - نیز باشد؛ يك فیزیکدان می‌تواند ، در همان حال ، يك هنرمند - مثلاً يك نمایشنامه نویس - نیز باشد ؛ و يك نمایشنامه نویس می‌تواند ، در همان حال ، نیروها و توانائی‌های آفریننده خویش را در یکی از - یا حتی همه - هنرهای دیگر نیز به کار گیرد .

این همه ، بی گمان ، نوشتن نمی‌داشت ، اگر نمی‌بودند - ولی هستند - کسانی که می‌گویند:

- «يك نمایشنامه نویس را چه به سینما؟»

یا :

- «يك دانشجوی فلسفه را چه به نقد تأثر یا سینما ؟»

باری ، من بهرام بیضائی را ، چون يك نمایشنامه نویس و کارگردان تأثر ، بسیار دوست دارم . برخی از کارهای او - «پهلون اکبر می‌میرد» ، «دیوان بلخ» ، «قصه ماه پنهان» ، «غروب در دیاری غریب» و «چهار صندوق» - بی گمان، از بهترین نمایشنامه‌های ایرانی است . بهرام بیضائی ، نه تنها در نمایشنامه نویسی ، بل که در کارگردانی تأثر نیز توانائی سرشار خود را نشان داده است . در زمینهٔ سنجش و بررسی تأثر بومی ما نیز ، بیضائی ، اگر نه تنها ، دست کم ، جدی ترین و پی گیرترین و کوشاترین دانشجو است . بهرام بیضائی ، در صدر تأثر ایران ، کنار کسانی چون غلامحسین ساعدی ، اکبر رادی بهمن فرسی ، جعفر والی و عباس جوانمرد می‌نشیند . او بی گمان یکی از چند تنی است که بار معنوی تأثر ما را بردوش هوش و بینش خویش دارند .

از ریشهٔ تجربه و تلاش اینان است که ساقه‌ها و شاخه‌ها بارآوری چون محسن یلفانی اسماعیل خلیج ، سمید سلطانپور ، ناصر رحمانی نژاد سر برآورده‌اند . گفتم : برخی از کارهای بیضائی از بهترین نمایشنامه‌های ایرانی است . مرادم ، البته ، پذیرش بی چون و چرای این کارها نیست . با نظر داشتن به نوپائی نسبی تأثر ما ، طبیعی است که هیچ يك از نمایشنامه‌های بیضائی - یا دیگران - در خود ، بی عیب و از همه ممتاز و والا نباشد . تنها در مقایسه با دیگر نمایشنامه‌های ایرانی است که این - برخی از - کارهای بیضائی در شمار « بهترین ها » نشانده می‌شوند . من امیدوارم روزی (و شاید به زودی) بتوانم برداشت خود را از کار بیضائی در تأثر بنویسم - نه تنها به قصد سنجش و ارزشیابی آفریده‌های هوش و بینش او ، بل که بیشتر به رای ادای دین به این یزرگوار .

اما فعلاً می‌خواهم تنها از دومین تجربهٔ او در سینما ، یعنی از نخستین فیلم بلند

او ، از «رگبار» سخن بگویم .

نخستین حقیقتی که می‌خواهم روی آن تکیه کنم این است که این کار بیضائی در سینما به راستی کاری سینمایی است (۱). بیضائی ، فنی زاده و کشاورز تاکنون از شخصیت‌های تأثیر بومی ما بوده‌اند . از این پس . این نامها از برجستگان سینمای بومی ما نیز خواهند بود . همین جا اضافه کنم که بازیگران نقش‌های قصاب - فرید ؟ - و خانم آموزگار و مادر «عاطفه» و خانم خیاط - ؟ - نیز ، هر یک ، درحد و کار خویش ، درخشان اند . بیضائی از بچه‌ها - به ویژه از برادرک «عاطفه» و شاگردی که آقای حکمتی (فنی زاده) او را از کلاس بیرون می‌اندازد - نیز بازی خوبی گرفته است . اینک نمونه‌هایی از دلنشین‌ترین صحنه‌های فیلم ، که در آنها بازی بچه‌ها امتیازی چشمگیر می‌یابد .

* آنجا که آقای ناظم آقای حکمتی را برای نخستین بار به کلاس درس می‌آورد و او را به بچه‌ها معرفی می‌کند : نگاه‌ها و لبخندهای سرشار از بیگناهی و شیطنت بچه‌ها ؛ و کمی بعد ' پرسش‌هایی از این دست که : «آقا ! اول تخم بوده یا تخم مرغ ؟»
* آنجا که برادرک عاطفه دارد با پسری دیگر آجر بازی می‌کند ؛ و پسری که او کنایه می‌زند ؛ و ترکیدن خشم ناگزیر و ناتوان برادرک .

* آنجا که برادرک ، در بی‌پناهی خویش ، بر پله وارهای کوچک می‌نشیند و با سوسکه‌هایی که در قوطی دارد بازی می‌کند .

* آنجا که آقای حکمتی آن پسری را از کلاس بیرون می‌اندازد ؛ و لابه‌دروغین پسری ، بی درنگ ، به شادی آزادی می‌انجامد ؛ - «های ، بچه‌ها ! ما اومدیم !»

* آنجا که بچه‌ها شیشه دکان قصاب - آقا رحیم - را می‌شکنند ؛ به ویژه خطر کردن پسری که با پای لنگ به دفاع از غرور زخمی آموزگار خویش آمده است .

* آنجا که پسری - یکی از شاگردان آقای حکمتی - سراپا خیس از رگبار ، لابه‌کنان به دنبال مردی می‌دود که : «آقا بخیرین . تورو خدا ، یه بلیط بخیرین .»

* آنجا که بچه‌ها ، در کوچه ، به عکس‌زنی زیبا تیراندازی می‌کنند . (سرخوردگان ویرانگر زیبایی‌اند ؟)

* آنجا که آقای ناظم می‌خواهد افتخاری را که میوه تلاش و کوشش آقای حکمتی است از آن خود کند ، و پسری فریاد می‌زند : «آقای حکمتی !» و دیگر بچه‌ها به او می‌پیوندند .

۱- لازم نمی‌دانم که «قصه» فیلم را ، در اینجا ، بازگو کنم . روی سخنم ، در این نوشته ، با بهرام بیضائی و کسانی است که فیلم را دیده‌اند . به کسانی که فیلم را ندیده‌اند ، تنها می‌توانم بگویم : این یکی از اصیل‌ترین و بهترین آفریده‌های سینمای نوپای ایران است .

حیف ، اما ؛ که برخی از صحنه‌های فیلم ، که در آنها بچه‌ها نیز بازی دارند ، اندکی غلو آمیز و دور از واقع می‌نماید . برای نمونه :

* شلوغ کاری بچه‌ها در کلاس . در نظر داشته باشیم که درس آقای حکمتی از درسهای جدی ست : نقاشی و مشق خط نیست . بچه‌ها در همه کلاسها - به ویژه در کلاسهای از نوع کلاس آقای حکمتی - اینقدر شلوغ نیستند .

آیا بیضائی می‌خواهد بگوید که کلاس آقای حکمتی کلاسی نمادی (سمبولیک) است ؟ و ، با این نماد ، می‌خواهد نابسامانی آموزش و پرورش در این سرزمین را نشان دهد ؟ اگر چنین باشد ، خواهم گفت که این نماد دقیق و درست برگزیده نشده است . و در جای خود نشان خواهم داد که به طور کلی بزرگترین عیب فیلم همانا نوسان کردن پیوسته آن است میان رئالیسم و سمبولیسم .

* در پارک ، آنجا که آقای حکمتی به عاطفه (پروانه معصومی) می‌گوید : «چه خوبه که ما اینجائیم . دور از نگاه های مزاحم ...» - و کادر فیلم بی درنگ فراخ می‌شود ؛ و ما گروهی از بچه‌ها را می‌بینیم که چون کلاغهای خبرکش بر شاخه‌های درختان نشسته‌اند . نه ! پسر بچه های دانش آموز ، در واقعیت ، هرگز اینقدر پررو و چشم دریده نیستند . آیا باز بیضائی می‌خواهد بگوید که کردار بچه‌ها در این صحنه کرداری نمادی ست ؟ و ، با این نماد ، می‌خواهد دخالت بی‌جا و ناروای مردم را در کار دیگران نشان دهد ؛ اگر چنین باشد ، خواهم گفت که این نماد دقیق و درست برگزیده نشده است . و در جای خود نشان خواهم داد که به طور کلی بزرگترین عیب فیلم در پیوند ناسازی ست که بیضائی ، دانسته یا ندانسته ، می‌خواهد میان رئالیسم و سمبولیسم در کار آورد .

این صحنه ، بی‌گمان ، از طنزی خوشایند - اما کلیشه‌ای - برخوردار است . و همین جا بگویم که عنصر طنز چاشنی رویهمرفته دلکشی به فیلم زده است . طنز بیضائی ، در این فیلم ، گاه بسیار بدیع و درخشان است . برای نمونه :

* آنجا که خانم آموزگار می‌گوید : «از نظر روانشناسی ...»

* آنجا که آن خانم آموزگار می‌گوید : «از نظر جامعه شناسی ...»

* آنجا که آن آقای آموزگار از عیالواری و مرحوم شده بودن خود سخن می‌گوید ؛ و در همان حال که گفتار او ادامه می‌یابد . با «قطعی» زیبا و به جا ، او را می‌بینم که در کانون بدبختی خود ، همچون چارپائی بارکش ، یکی از آقا زادگان خود را بر پشت دارد .

* آنجا که خانم آموزگار ، در بی سامانی ظاهراً سامان ناپذیر تالار دبستان ، از

پول و عشق‌های ظاهری و دیو شهوت و وجدان و اهورامزدا سخن می‌گوید .
حیف . اما ، که طنز بیضائی، چنان که گفتم ، گاهی - گرچه خوشایند ، ولی - کلیشه‌ای
است . برای نمونه :

* همانجا که گفتم : در پارک ، آنجا که کادر فیلم ناگهان فراخ می‌شود و ما بچه‌ها را
می‌بینیم که همچون کلاغ‌های خبرچین بر شاخه‌های درختان نشسته‌اند .

* آنجا که آقای حکمتی ، پریشان‌ویی‌تاب ، در اطاق خود ، سخنانی را که می‌خواهد
با عاطفه در میان بگذارد ، به صدای بلند ، با خود تکرار می‌کند .

* آنجا که آقای حکمتی ، در پارک ، به‌رغم خود ، ناگهان به عاطفه می‌گوید: «خانم
عزیز!.. دوستان دارم!»

* آنجا که عاطفه از «روئین‌تنی» آقای حکمتی بامادر خویش سخن می‌گوید ، و از این
که عشق او حکمتی را ، به گفته خودش ، چندان گرم نگاه می‌دارد که حتی رگبار نیز مایه
سرماخوردگی او نخواهد شد - و ، بی‌درنگ ، با قطعی به جا اما کلیشه‌ای ، آقای حکمتی
را می‌بینیم که عطسه می‌کند و - شاید - «آکوادرین» به بینی خود می‌چکاند .

* آنجا که آقای حکمتی می‌رود تا طلب خود را «تادینار آخر» از آقارحیم قصاب بگیرد؛
و آقارحیم ، بایک ضربه مشت ، او را دراز می‌کند .

* آنجا که آقای ناظم ، در اواخر جشن . بابادی از غرور و خرسندی در غیب ، منتظر
است تا از او ، چون «مردی که گرد آمدن همهٔ مادرا زیر این سقف ممکن ساخته است» ، نام
ببرند ؛ و بچه‌ها ناگهان منفجر می‌شوند که «آقای حکمتی! آقای حکمتی!»

بازی فنی‌زاده - گفتم - به راستی درخشان است ، همچنین است بازی فرید . همچنین
است بازی کشاورز . و بازی مادر عاطفه . و بازی آن خانم آموزگار . و بازی آن آقای معلم
ریشو . و بازی آن بادمجان دورقابچین ریاکار ، که می‌خواهد همه چیز به نام نامی آقای ناظم
تمام شود ، از بچه‌ها نیز - گفتم - بیضائی بازی خوبی بیرون کشیده است . اما خانم پروانه معصومی .
در مصاحبه‌ای که با ایشان کرده‌اند ، گفته است : «من بدترین بازیگر فیلم رگبار بوده‌ام .»
گمان می‌کنم این شکسته نفسی ایشان از صمیمیت و واقع بینی سرچشمه می‌گیرد .

فیلمبرداری آقای باربد طاهری هوشمندانه و گاه بسیار زیباست برای نمونه:

* تصویرهای راه‌رفتن عاطفه و حکمتی در رگبار .

* تصویرهای پرتحرک گاری دستی در آغاز فیلم .

*تصویرهای بریده مرغان دریائی - آنجا که عاطفه دزدانه به اطاق آقای حکمتی رفته است .

*تصویر آقای حکمتی در جلسه امتحان - آنجا که پشت پنجره بر درگاه ایستاده است .
*تصویرهای دلکش حکمتی - آنجا که در تالار دبستان چهار میز را با هم هل می دهد ؛

*آنجا که در تالار دبستان آتش افروخته است .

*حرکت زیبای دوربین ، آنجا که حکمتی ، کتک خورده ، وارد کلاس می شود ؛ و بانیم تنه بی سر او در گوشه راست کادر ، چهره های دلسوز و غمگین و پشیمان بچه ها ، یکی پس از دیگری ، از پیش چشم می گذرند .

حیف ، که حرکت دوربین . در این صحنه - گرچه شاید به ناگزیر - کمی کند است . و صدحیف که گاهی - البته تنها گاهی - فیلمبردار به خطاهای فنی دچار می شود . برای نمونه :
*آنجا که عاطفه در پارک می دود (۱) : حکمتی ، ناگهان ، به او گفته است : « دوستتان دارم ! »
او . پریشان و شاد ، از جا کنده شده است و می دود . حکمتی ، با فاصله ای نه چندان زیاد ، در پی اوست . اینجا ، تصویری از روبرو و از عاطفه دوان گرفته شده است که در زمینه آن بخش بزرگی از پارک نمایان است . اما ، شگفتنا که از حکمتی ، پشت سر عاطفه ، حتی در دورترین جاهای چشم انداز نیز ، اثری نیست .

و باز صد حیف که زاویه های دید ، در فیلمبرداری ، گاهی - و شاید بیش از گاهی - چنان است که فضای آفریده شده یادآور فضای های رئالیستی استادان سینمای ایتالیاست . نمونه ؟
- بیشتر تصویرهایی که از کوچه های پلکانی گرفته شده است .

همه این گناها اگر این گناهی باشد ؛ و من می گویم : هست - به کردن فیلمبردار نیست . نویسنده و کارگردان فیلم مکانی را برگزیده است که کوچه ها و معماری آن ، از چندین نظر ، نمونه ای نماینده و نمایاننده شهرها و شهرستانهای ایران نیست . فعلا این يك دليل راداشته باشید ، در روشنگری حقیقتی که در جای خود به روشنگری آن خواهم پرداخت . در جای خود خواهم کوشید تا روشن کنم که ، از يك سو ، اگر فیلم بیضائی را فیلمی رئالیستی بگیریم ، رئالیسم آن چندان که باید رئالیستی نیست ؛ و ، از سوی دیگر ، اگر فیلم او را سمبولیک بگیریم ، سمبولیسم آن چندان که باید سمبولیک نیست .

ازموزیک متن فیلم خوشم آمد . سلام برشیدا قره چه داغی .

۱- مهم نیست که این صحنه به صحنه ای از فیلم و فرار از تله می ماند .

این روزها کم نیستند کسانی که از «هنر ناب» سخن می گویند. اما حقیقت این است. چون نیک بنگریم، که «هنر ناب» فریبی و سرایی بیش نیست. هیچ هنری تنها از «خیال» یا خاستگاه آن «احساس» سرچشمه نمی گیرد. «اندیشه» به ناگزیر در همه هنرها حاضر است. و حضور عنصر اندیشه در هنر، چون نیک بنگریم، ناب بودن آن را ناممکن می کند. راهی که سارتر به ویژه پیش پای شعر و سینما نهاده است بیراهه‌ای بیش نیست. «شعر جدا شده از ادبیات» و «سینمای جدا شده از ادبیات» فریبی و سرایی بیش نیست. همچنان که شاعر در «خیال» و با «خیال» می آید، سینماگر نیز در تصویرهای متحرک و با تصویرهای متحرک می آید. حضور اندیشه در سینما، به ناگزیر، آن را به «سخن» نزدیک می کند؛ زیرا در سخن است که اندیشه مقبول می شود. افلاطون می گوید: «اندیشیدن همانا سخن گفتن خاموش روان است با خود». حتا سینمای صامت نیز، در این معنا، از سخن بی نیاز نبود. اما این نیز، از سوی دیگر، حقیقتی است که سینما جای شنیدن یا خواندن نیست، جای دیدن است. پس، از یک سو، سینما از سخن گفتن ناگزیر است؛ از سوی دیگر، سینما جای سخن گفتن نیست. آیا، بدینسان، باید پذیرفت که سینما، چون (۱) یک هنر، از دوران دچار یک «تناقض» است؟ نه! حقیقت این است که سینما هنری تصویری است. و حقیقت این است که سینما، چون هنری تصویری، باید محتوای خود را «تا آنجا که ممکن است» با تصویر بیان کند. اما در سینما بیان کردن همه چیز با تصویر ممکن نیست، یعنی سینما، چنان که گفتیم، ناگزیر است بخشی از محتوای خود را با «سخن» بیان کند. بدینسان، روشن است که «دیالوگ» در فیلم لازم است؛ اما لازم است که دیالوگ، تا آنجا که ممکن است فشرده و کوتاه باشد.

فیلم «رگبار»، از این نظر، به طور کلی، ممتاز است. گفت و گوها، در فیلم، به طور کلی، سنجیده و دقیق است؛ و پاره‌ای از دیالوگ فیلم، به راستی، به شاهکار نزدیک می شود. برای نمونه:

* آنجا که آقارحیم و حکمتی، در کافه، می می نوشند:

آقارحیم بگویدونم . توهم مثل منی ؟

حکمتی مکه تو چطوری ؟

آقارحیم نمی دونم !

حکمتی آره ... آره ! منم مثل توام !

۱- «چون» در معنای «به عنوان».

و کمی بعد :

آقا رحیم به سلامتی تو .

حکمتی به سلامتی اون .

* و کمی بعد، گفت و گوی آقا رحیم و حکمتی ، در خیابان ، آنجا که آقا رحیم پای يك تیر چراغ برق می نشیند و ، با چشمانی پر اشک ، اعتراف می کند که زندگی کردن دور از عاطفه برای او ممکن نیست .

* آنجا که آن خانم آموزگار ، در نمایش شاگردان دبستان ، از پول و عشقهای ظاهری و دیوشهوت و وجدان واهورا مزدا سخن می گوید .

برای من ، متأسفانه ، روشن نیست که مادر عاطفه لال است یا تصمیم دارد که هرگز سخن نگوید . اما فرقی نمی کند . در هر دو صورت ، سنجیدگی کار و دقت بیضائی در نوشتن دیالوگ فیلم آشکار است : اگر مادر عاطفه می تواند همه درون خود را با حالت و حرکت بیان کند ، چه نیازی به این که حتی يك بار نیز ، در سراسر فیلم ، لب به سخن بگشاید ؟ حیف ، اما ، که گاهی - البته تنها گاهی - برخی از جمله های دیالوگ زائد می نماید .
برای نمونه :

آنجا که پسر کی - یکی از شاگردان حکمتی - به دنبال مردی می دود و التماس می کند که : «تورو خدا ، یه بلیط بخرین !» - و حکمتی ، در همان حال که صحنه را می بیند ، می گوید : «داره التماس می کند!» این حرف نه تنها زائد است ، بل که آن صحنه رئالیستی پرتأثیر را تا حد يك درمانتیک بازی لوس و بی مزه ، ناگهان ، پائین می آورد . می گوئید : نباید «ملا نقطی» باشم ؟ می گویم : چرا نباشم ؟ بیضائی هنرمند دقیقی ست . و من از او توقع دارم .

و حیف ، اما ، که فشرده گی و ایجازی که در بافت گفتاری فیلم هست در ساخت تصویر آن نیست . و این آیا از اینجاست که بیضائی نمایشنامه نویس در نوشتن گفت و گو و رزیده تر و پرتجربه تر است از بیضائی سینماگر در پرداختن تصویر ؟

هر اثر هنری ، در حقیقت ، يك ارگانسیم است : یعنی هر يك از مفرداتش در ساختمان کلی آن نقش ویژه ای دارد - همچنان که ، مثلاً ، دست در تن انسان . و همچنان که گره خوردگی ارگانهای متفاوت - مثلاً - در تن انسان چنان است که اگر حتی کوچکترین آنها را نیز حذف کنیم . کل این ارگانسیم آسیب خواهد دید ، به همین سان ، گره خوردگی مفردات متفاوت در يك اثر هنری نیز باید چنان باشد که اگر حتی کوچکترین آنها را نیز از کل ساختمان

آن اثر بیرون کشیم و کنار بگذاریم، کلیت آن آسیب ببیند. یعنی هیچ يك از مفردات يك اثر هنری نباید، در ساختمان کلی آن، نا لازم باشد. اما تکه‌هایی از فیلم «رگبار»، از برخی نظرها، زائد می‌نماید. برای نمونه:

* تکه گرد آوری اعانه. گفتن ندارد که من به هیچ روی نمی‌خواهم بگویم در چنین فیلمهایی از زلزله زدگان و گرد آوری اعانه برای ایشان نمی‌توان و نباید سخن گفت. نه! پرسش این است که آیا این تکه که به خودی خود و در خود بسیار خوب است. در این فیلم خوب نشسته است یا نه؟ واگر آری. که من می‌گویم: نه! آیا این تکه می‌بایست دقیقاً در همان جایی از این فیلم نشانده شود که بیضائی آن را نشانده است یا نه؟ من می‌گویم: نه! چنان است که گوئی بیضائی يك فیلم کوتاه خبری خوب را، نابجا، در فیلم خود زورچپان کرده است. این تکه. گفتم. به خودی خود و در خود، واقعاً فیلم کوتاه خبری خوبی می‌توانست باشد، وهست. اما تنها ربط آن با کل فیلم «رگبار» تنها در این است که آقا رحیم قصاب در برخی از تصویرهای آن دیده می‌شود و حکمتی در آخرین صحنه آن. می‌دانم: خواهید گفت: در پایان این تکه آقا. رحیم نشان می‌دهد که، اگر کمکی می‌کند، دیگر متظاهرانه نیست. اما کدام معجزه این تغییر ناگهانی را در شخصیت او پدید آورده است؟ آشنائی بیشتر با آقای حکمتی؟ و آیا می‌خواهید بگوئید آقا رحیم و حکمتی به «تفاهم» رسیده‌اند؟ نه! این از واقعیت به دور است. در نظر داشته باشیم که آقا رحیم از توده مردم است و حکمتی از قشر روشنفکران. و در واقعیت، شکاف میان مردم و روشنفکران، در این جامعه و هر جامعه دیگری از این دست. روز افزون است. هرگز چنین نیست که این شکاف، بایک بار همپاله شدن. آنهم به گونه‌ای که همپالگان در پایان آن چندان مستند که سر از پا نمی‌شناسند، و در نتیجه فرد اصبح چیزی از دیشب به یاد نخواهند داشت. از میان برداشته شود. در این معناست. و به دلایلی از این دست. که می‌گویم: اگر فیلم بیضائی را فیلمی رئالیستی بگیریم، رئالیسم آن چندان که باید رئالیستی نیست.

* تکه‌ای که در آن عاطفه از يك سو خطی را که بر دیوار کوچه کشیده شده است دنبال می‌کند و آقای حکمتی از سوی دیگر. باز می‌پذیرم که این تکه، به خودی خود و در خود، زیباست. اما پرسش این است که آیا این تکه زیبا در کل فیلم بیضائی خوب نشسته است یا نه؟ واگر آری. که من می‌گویم: نه! آیا این تکه می‌بایست دقیقاً در همان جایی از فیلم نشانده شود که بیضائی آن را نشانده است؟ من می‌گویم: نه! چنان است که گوئی بیضائی يك فیلم کوتاه سمبولیک خوب را، نابجا، در فیلم خود زورچپان کرده است. این تکه. گفتم. به خودی خود و در خود، می‌توانست فیلم کوتاه سمبولیک خوبی باشد، وهست. اما تنها ربط آن با کل فیلم «رگبار» در این است که بازیگران آن عاطفه و حکمتی اند. می‌دانم: خواهید گفت: در این تکه نشان داده می‌شود که بر خورد عاطفه و حکمتی برگی از سر نوشت است، یعنی حکمتی، اگر می‌کوشد

نامزد آقارحیم را از چنگ او بدر آورد. گناهکار نیست اما، اگر نیز چنین باشد، مگر همان دیدار نخستین - آنجا که «لاله یادگار» از دست حکمتی می افتد و می شکند - برای بیان کردن این معنا کافی نبود؟ پس، این تکه، از این نظر، زائد است. یا شاید بیضائی می خواهد روی صحنه آخر این تکه تأکید کند: آنجا که عاطفه می گوید: «ماران باید با هم ببینند»؟ اما مگر این نکته نیز، پیش از این، به صورتهای دیگر بیان نشده بود؟ پس، از این نظر نیز، این تکه زائد است.

گفتم: این تکه، به خودی خود و در خود، می تواند فیلم کوتاه سمبولیک خوبی باشد، هست (۱): پسرک با زیگوش که خط را بردیوار کشیده است می تواند نماد سرنوشت - خدایا هر عامل دیگری که تعیین کننده سرنوشت انسان است - گرفته شود. زن و مردی، «تنها از روی کنجکاو»، خط را دنبال می کنند و به هم می رسند. آنجا که پای سرنوشت در کار است، گویا، هشدار دادن این و آن نیز سودی ندارد - همچنان که لحن هشدار دهنده دوست حکمتی در این پرسش که: «می خواهی دنبالش ببری؟» حکمتی را از دنبال کردن خط باز نداشت. اما آیا این سمبولیسم با محتوای اصلی فیلم سازگار است؟ حکمتی يك «مبارزه» است - هم در سطح فردی، و هم در سطح اجتماعی. حکمتی، از یک سو، ورزش می کند تا خرده حساب فردی خود را با آقارحیم تسویه کند: و از سوی دیگر، تالار دبستان را تعمیر می کند تا به پیشرفت جامعه خویش کمک کرده باشد. اما «مبارزه بودن» با «عقیده به سرنوشت داشتن» همخوان و سازگار نیست. و از این رو، سمبولیسم این تکه را در محتوای اصلی فیلم نمی توان گنجانند. پس، به ناچار، باید به این تکه از فیلم معنای دیگری چسباند. و من می پرسم: چه معنایی (۲)؟ در این معناست - و به دلایلی از این دست - که می گویم: اگر فیلم بیضائی را فیلمی سمبولیک بگیریم، سمبولیسم آن چندان که باید سمبولیک نیست.

هستند آثاری، در فرهنگ، که مردم از خاص و عام آنها را می پذیرند. کتابهای دینی، همه، از این دست اند - در ادبیات، کارهای شکسپیر، در فرهنگ مردم انگلیسی زبان، و دیوان حافظ، در فرهنگ مردم فارسی زبان، نمونه های ارجمند این گونه آثار است. پذیرش خاص

- ۱ - بگذارید این «ایرادک» را هم به این تکه بگیریم که فنی زاده، پس از گذشتن از یکی از پیچهای کوچکی، چنان به خط روی دیوار خیره می شود که گوئی دارد آن را می خواند. این طبیعی نیست. دنبال کردن خطی که بر دیوار کشیده شده است اینقدر دقت نمی خواهد.
- ۲ - بیضائی، در یکی از گفت و گوهای خود با روزنامه نگاران، گفته است که برخی از تکه های فیلم بی نقشه قبلی و «فی البداهه» ساخته شده است. من گمان می کنم تکه ای که دارم از آن سخن می گویم یکی از همین تکه ها است.

و عام ایده آل شکوهمندی است. برای هر هنرمند، طبیعی است که آرزوی رسیدن به چنین مقامی را در فرهنگ بومی خود، یا حتی در همه فرهنگهای جهان، داشته باشد. اما در آثاری از نوع نمایشنامه‌های شکسپیر و غزلهای حافظ يك چیزی - به تعبیری از لایب‌نیز - «نمی‌دانم چه چیزی» هست که دیوارهای طبقاتی را در بطن هر فرهنگ، و دیوارهای فرهنگی را در متن جهان، از میان برمی‌دارد و، به نحوی، در دل همه انسانها چنگ می‌اندازد. اما برای رسیدن به این «نمی‌دانم چه چیز» این انسانی‌ترین جادوی کارگر در دل و جان انسان، گویا حتی نبوغ نیز کافی نیست. بسا نابغه‌ها که نه تنها «جهانی» نشده‌اند، بل که در فرهنگ بومی خود نیز از پذیرش همگان برخوردار نیستند. حتی بزرگانی چون شکسپیر و حافظ نیز، در متن جهان، و به ویژه در بطن فرهنگ خاستگاه خوش، شخصیتی چند گانه دارند. حافظ روشنفکران، برای نمونه، چندان ربطی به حافظ مردم ندارد. و طبیعی است که چنین باشد. «کارل مانهایم» نشان داده است که انگیزهای طبقاتی نه تنها در پند هنری، بل که در پذیرش و تعبیر و تفسیر «ابژکتیو» ترین نظریه‌های علمی نیز تأثیری ژرف دارد. باری، در يك جامعه تندرست، شکاف میان قشر روشنفکران و توده مردم به خودی خود از میان برمی‌خیزد. اما در هر جامعه نا تندرست، یعنی در هر جامعه طبقاتی، طبیعی است که شکافی عظیم، قشر روشنفکران را از انبوه مردم جدا کند. من عادت دارم بگویم که «زمان» را از دو دیدگاه می‌توان و می‌باید نگریست: از دیدگاه تقویم و از دیدگاه تاریخ. «زمان تقویمی» یعنی زمان چنان که تقویم آن را به ما نشان می‌دهد. «زمان تاریخی» یعنی زمان چون بستر تکامل جامعه‌های انسانی. از دیدگاه تقویم، همه مردم جهان، در هر دوره، مثلاً قرن بیستم، همزمان‌اند؛ اما از دیدگاه تاریخ لازم نیست چنین باشد. نه تنها در کل جهان، بل که در متن و بطن هر يك از جامعه‌های طبقاتی نیز چنین است: همه مردم يك جامعه طبقاتی، از نظر تاریخی، همزمان نیستند. در این گونه جامعه‌ها، به ویژه نا همزمانی قشر روشنفکران و توده مردم چشمگیر است. و بدبختانه این نا همزمانی روز افزون نیز هست.

از میان برداشتن این نا همزمانی، به طور بنیادی، از راه هنر ممکن نیست. بل بستن بر شکاف میان روشنفکران و مردم، برای يك هنرمند، ایده آلی شکوهمند اما سراب آساست. نزدیک شدن روشنفکران و انبوه مردم به یکدیگر، بسی گمان، ممکن است. اما نه از راه آفرینش‌های پاکدلانه در هنری، که نمودی (به اصطلاح) روبنائی است، بل که با دگرگون شدن بنیادی ساخت اقتصادی جامعه.

در شرایط کنونی، باری، طبیعی است که «سینمای روشنفکران» از «سینمای مردم»

جدا باشد . در سینمای بومی ما ، طبیعی ست که روشنفکران «سیاوش در تخت جمشید» را داشته باشند و مردم سینمای آنگوشتی فردین را . اما ، از سوی دیگر ، پذیرش «وضع موجود» نیز از ذات هنر اصیل به دور است . داریم پاچه ورمالیدگانی را که ، از يك سو ، همچون آن جوانك تأتری ، تنها روشنفکران را «نعل» می بندند ، از سوی دیگر ، همچون سازنده «گنج قارون» ، تنها در اندیشه فریفتن مردم اند . اما هنر اصیل ، بی گمان ، این نیست . هنر اصیل ، نه تنها به آنچه هست ، بل که به آنچه باید باشد نیز می اندیشد . روشنفکران از مردم به دورند . چنین هست . اما نباید چنین باشد . سینماگران شایسته ای چون کیمیائی ، مهرجوئی و بیضائی این را می دانند . و کوشش اینان به آفریدن فیلمهایی از يك سو «روشنفکرانه» و از سوی دیگر «مردمی» کاری ست شرافتمندانه و بسیارارجمند اما این کار ، از برخی نظرها ، «هم خدا و هم خرما را خواستن» است . کمتر اثری در سینما داریم که هم «هنری» باشد و هم «پرفروش» . آثاری چون «این گروه خشن» ، در سینما ، به راستی - با بیانی از شاملو - «ندرتی بهت انگیز» اند . و همین جا بگویم که پرفروش نبودن «رگبار» به هیچ روی مرا به شکفت نیآورد . آن که هم خدا را می خواهد و هم خرما را باید ، صمیمانه ، امکان چوب دو سر طلا شدن را پذیرا باشد . رسیدن به پذیرش خاص و عام ممکن است ؛ اما به هیچ روی آسان نیست . و راه رسیدن به این ایده آل شکوهمند ، به هر حال ، راهی که بیضائی در «رگبار» پیموده است نیست و نمی تواند باشد . روشنفکران و مردم ، در شرایطی اینچنین ، در لحظاتی خاص ، می توانند به «تفاهم» برسند ؛ اما این لحظه ها و این تفاهم ، به هیچ روی ، لحظه ها و تفاهمی که بیضائی پنداشته است نیست و نمی تواند باشد .

بیضائی - گفتم - به دنبال سینمایی ست از يك سو روشنفکرانه و از سوی دیگر مردمی . اما راهی که برای رسیدن به این هدف برگزیده است ، همانا ، ترکیبی ناساز و ناسازگار است از رئالیسم و سمبولیسم . در تماشای «رگبار» ، همین که ، از يك سو ، می خواهیم رئالیسم او را بپذیریم ، عناصری سمبولیک ما را به رؤیا و تعبیر می کشانند ؛ و همین که ، از سوی دیگر ، می رویم تا در سمبولیسم او غرق شویم ، باز گشتی ناگهان به واقعیت ما را از رؤیا و تعبیر بیرون می آورد .

به خانم خیاط ، در فیلم ، بنگریم . او ، از يك سو ، آدمی ست طبیعی ، معمولی و سالم ، و مثل همه آدمهای طبیعی ، معمولی و سالم ، آرزوها و رؤیاهایی دارد . اما ، از سوی دیگر ، زبانی که بیضائی برای بیان کردن آرزوها و رؤیاهای او برگزیده است او را زنی بیمارگونه و سودا زده جلوه گر می کند . طبیعی ست که خانم خیاط آرزو داشته

باشد که «از بالاها» به سراغ او بیایند : اما طبیعی نیست که این آرزو چنان بیان شود که در فیلم بیضائی بیان می‌شود .

به بیان دیگر ، زبانی که بیضائی برای بیان کردن موقعیت اجتماعی خانم خیاط برگزیده است زبانی رئالیستی است : اما زبانی که برای بیان کردن آرزوها و رؤیاهای او برگزیده است زبانی سمبولیک است . و این ترکیب ، در این فیلم ، ناساز و ناهمخوان است .

به مادر عاطفه ، در فیلم ، بنگریم . او ، از يك سو ، مادری ست طبیعی ، معمولی و بیمار ! و مثل همه مادرهای طبیعی و معمولی ، به رغم بیماری قلبی خود ، تا آنجا که می‌تواند به دختر خویش - نان آور خانواده - کمک می‌کند . اما زبانی که بیضائی ، در اواخر فیلم ، برای بیان کردن مهربانی سرشار او بر می‌گزیند ، خصلتی غیرطبیعی - حتماً تافیزیکي به او می‌بخشد . طبیعی ست که مادر عاطفه بخواهد ، با بافتن مثلاً ژاکت و جوراب به - فرزندان خود کمک کند . اما طبیعی نیست که حتی آنگاه که - به گفته پزشک - همه تن او از کار افتاده است ، دستهایش ، همچنان ، کار کند . به بیان دیگر ، زبانی که بیضائی برای بیان کردن موقعیت خانوادگی مادر عاطفه برگزیده است زبانی رئالیستی ست : اما زبانی که او برای بیان کردن «مهر مادری» برگزیده است زبانی سمبولیک است . و این ترکیب ، در این فیلم ، ناساز و ناهمخوان است .

به قصاب فیلم - آقا رحیم - و به روشنفکر فیلم - آقای حکمتی - بنگریم . از يك سو ، قصاب بیضائی ، در همان زمان که قصاب است ، خصلتی روشنفکرانه نیز دارد : دختر مردم را به کافه می‌برد و حرفهای گنده و گاه بسیار عمیق می‌زند . اما نه ؟ قصابان اهل این حرفها نیستند . از سوی دیگر ، روشنفکر بیضائی ، در همان زمان که روشنفکر است ، خصلتی قصابانه نیز دارد : ورزش می‌کند تا حساب خود را با «طرف» تسویه کند . اما نه ؟ روشنفکران مرد این کارها نیستند .

به آقای ناظم ، در فیلم ، بنگریم . او ، از يك سو ، آدمی طبیعی ، معمولی و اداری است : و مثل همه آدمهای طبیعی و معمولی اداری ، به فکر خانواده خویش است و دوست دارد «پیشرفت» کند . اما زبانی که بیضائی برای بیان کردن شخصیت اداری او برگزیده است ، در اواخر فیلم ، ابعاد این شخصیت را تا حد يك نماد دور از واقعیت گسترش می‌دهد . طبیعی ست که آقای ناظم بخواهد مقام و موقعیت اداری خود را حفظ کند : اما طبیعی

نیست که این شخصیت ، به انگیزه جاه طلبی ، بخواهد ثمره تلاش و رنج يك تنه حکمتی را ، به این رسوایی ، از او بدزد . آقای ناظم ، در طول فیلم ، فقط يك ناظم دبستان است ، اما ، در اواخر فیلم ، ناگهان ، این شخصیت نماد شخصیت‌های بزرگتری در جامعه مامی شود اما این نماد ، متأسفانه ، دقیق و درست برگزیده نشده است . چرا این نماد باید «آقای ناظم» باشد و نه «آقای مدیر»؟ آیا از «مدیر» نمی‌توان سخن گفت ؟ یا آیا بیضایی می‌خواهد بگوید گناهکار واقعی همیشه «ناظم» است و «مدیر» ، به خودی خود و در خود ، آدم خوبی است یا ، اصلاً ، کاری به این کارها ندارد ! اگر چنین باشد ، شگفتا ! به راستی شگفتا ! باری ، زبانی که بیضایی برای تصویر کردن شخصیت و موفقیت اجتماعی و خانوادگی آقای ناظم برگزیده است زبانی رئالیستی است ؛ اما زبانی که برای تصویر کردن جاه طلبی این شخصیت برگزیده است زبانی سمبولیک است . و این ترکیب ، در این فیلم ناساز و همخوان است .

به تعمیر تالار دبستان ، در فیلم ، بنگریم . به انگیزه یا انگیزه‌های آقای حکمتی در پرداختن به این کار - تعمیر تالار - کاری ندارم . به هر حال ، کار حکمتی ، گرچه کاری اجتماعی است ، اما به هیچ روی از آن دست کارها نیست که بتواند ارزش و اهمیتی نمادی به خود بگیرد . زبانی که بیضایی برای تصویر کردن فعالیت حکمتی ، در تعمیر تالار دبستان برگزیده است زبانی رئالیستی است ؛ اما زبانی که او ، در اواخر فیلم ، برای تصویر کردن تأثیر این «تحول» در جامعه کوچک «انجمن خانه و مدرسه» برگزیده است زبانی سمبولیک است . اما این ترکیب ، در این فیلم ، ناساز و ناهمخوان است .

شخصیت مشکوک آن بابای موفرفری جامه سیاه ، که با آن عینک مسخره ، اثاث‌خانه آقای حکمتی را در گاری دستی می‌ریزد و آقای حکمتی را ، پای پیاده ، به نمی‌دانم کجا می‌برد ، نیز ، گویا ، در فیلم ، معنا و اهمیتی سمبولیک دارد . او مثلاً ، يك «مأمور» است . اما ، باور کنید ، این رئالیسم سمبولیک ، یا این سمبولیسم رئالیستی ، مرا به خنده می‌اندازد . بیضایی جان ، برادر من ! ما را از چی می‌ترسانی ؟ اگر میخواهی بگوئی حتی تعمیر تالار يك دبستان نیز ، در این شرایط ، به بی‌خانمان شدن حکمتی و حکمتی‌ها می‌انجامد من می‌گویم : چنین نیست . رئالیسم این نیست . اگر می‌خواهی بگوئی کار حکمتی معنایی سمبولیک دارد ، من می‌گویم : این سمبول دقیق و درست برگزیده نشده است . سمبولیسم این نیست .

باری، بیضائی می‌خواهد در همان زمان که دسپکای «دزد دوچرخه» و پیتر و جرمی «لوکوموتیوران» است، فلینی و آنتونیونی و پازولینی فیلمهای مکش مرگ مای روشنفکرانه نیز باشد. و این، گرچه ممکن است، ولی - می‌بخشید - بگمان من، در حدسینمای نوپای ما نیست. هان؟ نباشد؟ چرا نباشد؟ هست اما، گفتم، راه رسیدن به آن بی‌گمان. راهی نیست که بیضائی در رگبار پیموده است.

رگبار

از دیدگاهی دیگر

به تقریب ، سه ماه قبل ، دوستم ، مقصود لو آمد و گفت برای جنگی که در دست انتشار دارد «یاد داشتی» بنویسم با این تأکید که در باره سینما باشد .

این «یاد داشت» را نوشتم ، اما ، جنگ در دست انتشار (بعللی) همچنان در دست انتشار ، باقی ماند تا امروز که گویا «به پای انتشار» رسیده است و امیدوارم که سه ماه دیگر در پای انتشار ، پابیان کند.

۱- م

در ملك ما ، بنا به رسم معهود ! کار با ارزش یا با توطئه‌ی سکوت روبرو می‌گردد و یا اگر بخت یارش باشد ، در گیرودار موج‌های زود گذر مخالف و موافق سرگردان می‌شود ، بی اینکه عیب و هنرش گفته آید .

برای من که نه سینماگرم و نه با اصول و قواعد و معیارهای سینمایی آشنایی دارم ،

تنها ضابطه‌ای که به «خوبی» و «بدی» فیلم رهنمون می‌کند، احساس و ادراک شخصی خودم است با بضاعت مختصری از شعور، اگر مورد شك نباشد.

فی‌المثل، «در تلاطم زندگی» با آن قدرت خاص خودش که تمام جان آدم را تسخیر می‌کند، چنان فکرم را بیازمی می‌گیرد که روزها باید بگذرد تا بتوانم از زیر تأثیر سنگین‌اش رهائی یابم. یا فیلم «آخرین مرد» که لذت دیدنش را مرهون بچه‌های «سینمای آزاد» هستم، در مسیری از شناخت قدرت خلاقیت قرارم می‌دهد که بدانم بدون ترسیم صحنه‌های دلهره‌آور و وحشتناک میتوان «فاجعه‌ای مکرر» خلق کرد که هر لحظه‌اش دل آدم را بلرزاند.

و «رگبار»، اگر چه بزعم گروهی «درخشیده» و به فتوای گروهی دیگر آدم‌هایش «بی بعد و بی ریشه» بودند، اما به هر جهت، در آخرین کلام، این واقعیت را ترسیم کرد که در «شرایطی خاص»، اگر چه مردم، متظاهریس تو خالی را رسوا می‌کنند و خادمین را ارج می‌گذارند، ولی زمانه فداکار است و در «چنین شرایطی» محبوب بودن بین مردم، چیزی است در ردیف شهادت. چرا که می‌بینیم حتی بدوقه‌ی آقای «حکمتی» بیشتر به تشییع جنازه می‌ماند و میشنویم که: «مجبوری بری؟... کاریش نمیشه کرد؟...» و لابد میدانیم که تنها «مرگ» علاج ناپذیر است و مگر آقای «حکمتی» کجا داردمی‌رود که هم مجبور است و هم نمیتوان کاری کرد؟...

البته حرف «رگبار»، تنها این نیست، حرف‌های دیگر هم دارد با «عیب‌ها» و به گمان من، بیشتر «هنرها» که نه در حد من است پرداختن به آن و نه چنین قصدی دارم. بل که، در این یادداشت حرف من از دیدگاه دیگر است که اساساً به «پرداخت سینمایی» ربطی ندارد.

مسئله برای من اینطور مطرح است که تاکنون، در ملک‌ما، جای قشر وسیع کارمند، در تأثر و در سینما خالی مانده است و اگر گهگاه، نشانه‌هایی از این قشر زحمتکش تهیدست، بردبار و درکن اساسی‌گردش چرخ‌های عظیم مملکت دیده‌ایم، آنقدر ناچیز است که به سهولت میتوان از آن گذشت و گفت که تا به امروز، کارمند، بعنوان «قهرمان» تأثر و سینما، عنوان نشده است. اما، نکند که کارمند «قهرمان» نباشد و بنابراین، ارزش عنوان کردن نداشته باشد.

آخر مگر نه اینست که «روستائی» میتواند در يك پرداخت سطحی، موضوع «آب» را به «صحرای کربلا» بدل کند؟... و مگر نه اینست که «کارگر» میتواند «صیان» کند و «خشونت» بخرج بدهد و «ماجرای» بیافریند و تماشاگر سینما و تأثر را تا پایان بدنبال خود بکشد؟... چرا «جاهل» را نمیکوئی که مثل برق، محله‌ای را قرق می‌کند و مثل آب

خوردن ، سرچهار تا بندهی خدا را گوش تا گوش می برد و برای سینمای «آنچنانی» ، حرکت و هیجان می آفریند... (همینجا اشاره کنم که در رگبار ، جاهلی از طراز دیگر دیدیم با اصالتی درخورد و باغم و شادی خاص خودش ، بی اینکه بایک حرکت ضامن دار ، شکم سفره کند و یا تابع لوطی گری های مرسوم سینمایی باشد و به «عشق گل روی رقیب» از عشقش درگذرد و دیدیم که «آقا رحیم» ، به روال خودش دوست دارد و پاهم پس نمی گذارد که تماشاگر معتاد به جوانمردی های قرار دادی را خوش آید) .

بهر جهت ، حرف این است که خراش دادن پوسته ی سطحی زندگی طبقات و قشر هائی از این دست «البته !» میتواند ماجرای «آنچنانی» خلق کند و مسلماً در این گذر ، برای پیدا کردن «گروه» و پرداخت «برخورد» ، به نحوی که بارها و بارها دیده ایم ، به «عرق ریزی روح» نیازی نیست و «لابد» ، چه از این بهتر و ... باز ، می بینم که در این معرکه سز «کارمند» بی کلاه می ماند!

داستی معلمی که مجموعه ایست از همه ی حسرت ها و کارمندی که بتدریج جزئی از اموال اداری شده است چه ؟ ... هیچ شوری ، هیچ آرزویی هیچ تحرکی در زندگی ندارد ؟ ...

گذران عینی يك روزش را مرور می کنیم :

صبحانه می خورد ، از خانه می زند بیرون ، توصف اتوبوس انتظار می کشد (کارمند شهرستانی غالباً این خوشبختی را دارد که تا اداره پیاده برود) ، تو اتوبوس ساندویچ می شود ، جلو اداره ، کراوات و لباسش را که تو اتوبوس مچاله شده است صاف و مرتب می کند ، مثل بچه ی آدم می رود و می نشیند پشت میز ، تاظهر ده - پانزدهتا سیکار اشنو ، هما و یا زرمی کشد و چهار تا چای به حلقوم می ریزد و احتمالاً با «آبدار باشی اداره» سر حساب چای حرفش می شود ، ظهر برمی گردد خانه ، سر راهش اگر میوه ی ارزان قیمت پیدا کرد می خورد که بچه ها را شاد کرده باشد ، اگر زنش گوشت پیدا کرده باشد ، می نشیند سر سفره و با بچه ها دیزی می خورد ، عصر ، با دوستان می نشیند به بازی تخته نرد و یا اگر شق القمر کند دو پیاله عرق بالامی اندازد که غم دلش را بیرون کند و ... صبح که شد ، دوباره روز از نو ، روزی از نو ... واقعاً این زندگی تکراری ارزش مطرح کردن در سینما را (که هنر پرخرجی است و باید سرمایه را برگرداند و سود هم بکند) دارد ؟ .

باز دلم می خواهد از فیلم «آخرین مرد» حرف بزنم که کار ۴۵ سال قبل اکسپرسیونیست های آلمان است .

مردی است که ناجوانمردانه از کار برکنارش می کنند . احساس می کند که شخصیت و حیثیت خود را از دست داده است . او ، قادر نیست با حیثیت بر باد رفته ، در میان زن و بچه و مردم محل زندگی کند . پس باید ظاهر را آرامست و شق ورق راه رفت و گردن

افراشت و ... انکار نه انکار که از کار برکنارش کرده باشند و حال : بیا و تماشا کن که برای حفظ این «شخصیت و حیثیت» ، هر نگاه می‌شود فاجعه‌ای که دلت را می‌لرزاند ، هر حرکت می‌شود فاجعه‌ای که تکانت می‌دهد و میدانی که آدم زنده هم «حرکت» دارد و هم «نگاه کردن» ، سرتاسر فیلم فاجعه در فاجعه و هر بار قوی تر و کوبنده تر ... اما ، خودمانیم ، ساختن فیلمی از این دست آنهم از زندگی کارمندی که «همه روزش» یکنواخت می‌گذرد ، هم شعور می‌خواهد و هم همت .

خیلی ساده و راحت میتوان در يك محیط تاریک و ساکت ، یکهو بمب ترکاند و خلاق را غافلگیر کرد و دلشان را لرزاند و رنگ از رخشان گرفت . این ، خیلی راحت است . اما ، باگردش يك نگاه چطور ؟ ... آیا واقعاً میتوان با حرکت چشم که معصومانه هم باشد ، آدم را تکان داد ؟ ...

زندگی ی کارمند ، در ظاهر همچون يك مرداب ، ساکت و آرام و «ظاهراً» نمیتواند به خدمت سینما در آید ، (بیضائی این کار را کرد و فیلم خوبی هم ارائه داد) اما ، این کارمند ، اگر به اتوبوس نرسد و دیر برسد اداره و رئیس کارگزینی (که اتفاقاً آنروز سر خرج خانه با زنتش دعوا کرده است) همکاری را لجوجانه ، سه روز حقوق جریمه کند چه ؟ ...

خودمانیم ، این زندگی ی یکنواخت و «نکبتی» کارمند ، هیچ حرفی برای گفتن ندارد ؟ .. نه عشقی ، نه مرگ و میری ، نه جدالی ، نه بیکار شدنی ، نه حسرتی ، نه چک و سفته‌ی برگشته‌ای ، نه هدف و آرمان مثبتی ، نه کجروی هائی و نه کجتابی‌هایی .. و نه ، هیچ و هیچ و هیچ ...

میدانی کارمندی که فرش و رادیو و گردن بند زنت را می‌فروشد و می‌دهد پیش قسط پیکان تا عصرها «قاجاقی» کار کند به چه ماجرا هایی روبرو می‌شود که هم میتواند از مردم خنده بگیرد و هم گریه ؟ ...

میدانی این راننده‌ی «قاجاق» ، وقتی صد تومان جریمه می‌شود به فکر کجا های زندگی می‌افتد که برای جبران صد تومان جریمه ، خط و نشان حذف شدنش را می‌کشد؟ .. جوداب و روپوش دخترش ... و یاشام شب خودش ؟ ... پس درود به بیضائی که در این راه گامی اساسی برداشته است . حالا ، گو آدمهایش «بی‌ریشه و بی‌بمد» باشند و یابه تعبیر دیگر «درخشندگی» داشته باشند .

حسن بایرامی

لیبر شکسپیر

و

لیبر کوزینتسف

خرد در میان جنون و ارزش‌های پوسیده نظام فئودالی

نوشتن تراژدی که چه؟ نشستن روی پله‌های
تأثر و تماشای بدبختی انسان، چه فایده؟ بیشک برای
لذت. اما چه لذت که بدانیم اختیار دار زندگی خود
نیستیم، موجودات خدا نام با ما بازی می‌کنند و مرگ
مارا از شور و شوق و تقوایمان جدا می‌سازد؟ اینست
آموزش - لااقل ظاهری - هر تراژدی ... تراژدی لذت
است. تراژدی معرفت به‌رنج است و این معرفت ما را
لیبریز ازشادی می‌سازد. زیرا همیشه معرفت لذت بخش
است، حتی معرفت به رنج‌هایمان.

آندره بونار

مقاله آنتیگن و لذت تراژیک: ترجمه‌ی م. بهیار

آدمهای شکسپیر همگی از نوعی دیوانگی برخوردار هستند . می گویم **دیوانگی** و **برخورداری** و توضیح می دهم . هملت خردمند است . اما خرد او ناشی از دیوانگی است . خودش می گوید : **«دیوانگی هملت خصم این بینواست.»** (صحنه دوم پرده پنجم - سطر ۲۵۳) اتللو در اثر جنونی که ناشی از عشق شدید او به دزد موناست در سرازیری محتوم سر نوشت پیش می رود . مکبث با لقوه جاه طلب است و دیوانگی اش (صحنه دیدار او را با خواهران جادو گر که در جمع بانکو و دیگران ، تنها او حضورشان را درمی یابد بیاد می آورید ؟) جاه طلبی او را به فعل در می آورد .

چون این آدمها از آگاهی آنها نشأ می گیرد و آگاهی آنها در مورد تك تك آنها فرق می کند . آگاهی اتللو به حد است ، آگاهی هملت به وجدان و آگاهی مکبث به جاه طلبی است . اما دیوانگی «لیر» گرچه در این مقوله ی کلی است ، ویژه ی او است ، لیر به نفس این جنون آگاهی دارد . اما لیر تنها نیست آنسوی صورتك لیر چهره ی «ادگار» فرزند مشروع «گلوستر» که گرفتار توطئه ای نابردارانه شده - و چهره دلگ پنهان شده . آنها آنسوی جنون لیر و مکمل آتند . کلام دلگ طنین کلام لیر است در پوششی از طنز و هزل و هجو . ادگار در پشت ماسک «توم دیوانه» شریک سر نوشت لیر است . اما لیر تا موقعی که به آگاهی جنون آسایش نرسیده ویژگی مشخصی ندارد . دلگ به او می گوید : **«من بهتر از تو ام . من دلگم . اما تو هیچ هستی.»** (صحنه ۴ پرده ۱ - سطر ۲۱۶-۲۱۴) لیر از اواخر پرده ی اول به بعد به آگاهی میرسد و کلامش : **«نه من دیوانه نخواهم شد.»** (صحنه ۵ پرده ۱ سطر ۵۲) طنین ترس او را تا آخر داستان منعکس می کند : **«... مراد یوانه نکن دخترم.»** (صحنه ۴ پرده ۲ سطر ۲۲۲-۲۲۱) و **«دیوانگی آنجاست ، بگذار اجتناب کنم.»** (صحنه ۴ پرده ۳- سطر ۲۱) و باز دلگ است که فحوای سخن او را به گونه ای دیگر بیان می کند :

«این شب تمام ما را دلگ و دیوانه خواهد کرد.» (صحنه ۴ پرده ۳ - سطر ۷۸-۷۷) و ادگار می گوید : **«خرد در میان جنون.»** (صحنه ۶- پرده ۴- سطر ۱۸۰)

دیوانگی آدمهای شکسپیر دیوانگی از قماش متعارف آن نیست . بل عاملی است که آنها را بر می انگیزد - انگیزه ی از نوعی که هنرمند یا شاعری به تبع آن خلق می کند ، می سازد . . . وحی از آن نوعی که بر پیامبران نازل می شود . اما غایت این جنون که تدریجاً می گسترده و آدمها را در سایه خود فرو می پوشاند ، مرگ است و آدمی در دام چاله تقدیر ، فرو تر می رود .
«ادگار» می گوید :

کیست که بگوید «سر نوشت من بدترین است؟» من از

۱- در اشاراتی که به متن نمایشنامه شده مجموعه کامل آثار شکسپیر چاپ آکسفورد ۱۹۶۴

آنچه همیشه بودم بدترم... و با اینحال یحتمل بدتر
هم باشم. تازمانی که می شود گفت و این بدترین است،
بدترین وجود ندارد.

(صحنه ۱ پرده ۴ سطر ۲۸-۲۵)

پس آنگاه که ماسک دیوانه یادلقک بر صورتمان است باید انتظار بدتر و بدترین را
داشته باشیم،

لیر کوزینتسف چون لیر شکسپیر دیوانه ودلقک آفریده شده. نخستین ورود او را بیاد
بیاورید. لیر ودلقک پشت در هستند و صدای خنده لیر بگوش می رسد. کمی بعد دلقک رامی-
بینیم که لیر شغل لیر مخفی شده است. لیر ودلقک به این شکل از همان ابتدا ترکیب زوجی
تفکیک ناپذیر را می دهند و حتی وقتی دلقک غایب است لیر مرتباً می پرسد: «دلقک من کجاست؟»
پس دلقک من کجاست؟ و تنها در پایان کار است که می بینیم ماسک دلقک بکناری افتاده و دارد
دبر که لیر که دیوانگی اش به انتها رسیده گریه می کند و بانی لبکش آهنگی رامی نوازند که
از ابتدا بگوش می رسد. همچون پیشگوئی که به حقیقت به پیوندد.

اما لیر کوزینتسف را نباید تنها در سایه ی تحلیل های روانی دید. چرا که آنسوی
جنون و آگاهی لیر جامعه ای است که فیلم کوزینتسف آنرا بخوبی تصویر کرده است (فصل
کشاینده) لیر از فراز باروی قصری که دیگر مال او نیست به جامعه فقرزده و گرسنه نگاه می-
کند و آنها در برابر لیر که دیگر شاه نیست سرخم می کنند. و چنین است که لیر به آگاهی
دیگری می رسد که کوزینتسف برایش مقرر کرده است... او جبراً و قهراً به میان این جامعه پرت
می شود. لیر از میان جامعه پوسیده و آریستوکرات دوبار به میان توده می آید و آنچه را که
دیگران از او مخفی می کردند می بیند. چرا که از خصلت های در بارهای دوران فتودالیسم
چیزی است که از زبان کوردلیما دختر کوچک لیر شاه می شنویم:

گفتن و مرادنداشتن...

لیر در برخورد با واقعیت هایی که سرانجام فتودالیسم را به سوی انقلاب بورژوازی
هدایت کرد دیوانه تر می شود. دوربین کوزینتسف در ثبت وقایع این دوره به عکسبرداری
تنها اکتفا نمی کند بل از چشم لیر به وقایع می نگرد و حرکت ناآرام آن از جنون بیقرار لیر
حکایت می کند. وجه تفارق شکسپیر و کوزینتسف در اینجاست. قهرمانان شکسپیر در
اثر سر نوشتی تیره به سرانجامی تراژیک می رسند. کسوف و خسوف موجودات «خدانام» در تیره
روزی آدمی موثرند. اگر هم انتخابی باشد خارج از توانائی های فکری آدمهاست. قهرمانان
کوزینتسف آدمهایی هستند مطلقاً زمینی و سر نوشت آنها ناشی از گزینش ناشیانه آنهاست. این
گزینش در حد توانائی آنهاست، اما اینکه چرا اینگونه عمل می کنند و نه آنگونه سؤال است

که مادست آخر از خود می‌کنیم . فضائی که کوزینتسف برای آنها انتخاب می‌کند فضائی است
عینی و واقعی . . . فضائی که شکسپیر انتخاب می‌کند فضائی است ذهنی و به يك معنى
... absurd

اما وجه تفارق آنها آنچنان نیست که کوزینتسف به شکسپیر وفادار نماند . . مثلاً اشاره
می‌کنم به دو صحنه متوازن بین لیر و دلک در شب توفانی در بیابان ازیکسو و ادگار و گلوستر
در همان بیابان از سوی دیگر . . شکسپیر و کوزینتسف هر دو بر این تشابه تأکید می‌کنند:
تشابه بین يك دلک احمق (لیر) و يك دلک تلخ‌زبان (دلک) ازیکسو و امیر احمق که حماقتش
اورا به این روز انداخته (گلوستر) و مردی که پس از فرار در پشت صورتك توم دیوانه شده
پنهان شده (ادگار) از سوی دیگر . . .

تصویر واقع‌گرایانه کوزینتسف تصویر دنیای بیمارش است که ارزش‌ها در آن متلاشی
شده‌اند و آدمی در نظامی که در آن هر لحظه جای ظالم و مظلوم عوض می‌شود اسیر ظلم و
بیدادگری است .

و سر آخر وامی بگیریم از «ویلیام باتلر ییتز» شاعر ایرلندی اوائل سده بیستم که
می‌گوید :

«گدائی براسب

گدائی را بر زمین شلاق می‌زند

جای گداها عوض شده

اما شلاق همچنان در کار است .»

و مگر نه اینکه تغییر - اگر از روی معیار و اصول نباشد - و نظامی را بکل درهم نریزد

چیزی نیست جز همین که گفتیم . . .

تپلی فیلمی دو شخصیته

به اشتاین بك برای موشها و آدمهایش !!

تپلی اقتباس آزاد و بی رویه‌ای از موشها و آدمهاست که در سازش با سینمای تجارتي بیشتر معیارهای خوب اثر را ضایع و یا دیگرگون میکند و متأسفانه نمیتواند به اوجی برسد و در حدی البته کمی بالاتر از سینمای متداول باقی میماند .

سناریوی فیلم از دو آبخخور اندیشه ، اشتاین بك و رضا میرلوحی سیراب میشود که کاملاً از هم متفاوتند و تلفیق ناپذیر :

یعنی ادبیات سیاه آمریکا در اوایل این قرن (موشها و آدمها ۱۹۳۷) که واقعیات ترسناک اجتماعی را بطوری موجز و مؤثر بیان میکند و از بی تفاوتی و دماقتیک بازیهای کودکانه دوری میجوید با مکتب آب نباتی که آقای میرلوحی با عروسکهایش ارائه میدهد و شهوت تن را برای نمایش بدن و حتماً گیشه برمبگزینند و به نوعی پورنوگرافی مستهجن دست مییابد کاملاً متفاوت است زیرا که بنظر میرسد شناختی از روستائی و طبقه‌ی رنجبر ایرانی نداده و اگر راجع به او سناریو مینوسد بخاطر بیان مصائبش نیست در حالیکه

موشها و آدمهای جان اشتاین بك نیش گزنده‌ای بجامعه منحنط آمریکائی و استقرار رژیم سرمایه داری سالهای ۱۹۳۰ است .

در این اقتباس که البته با تردستی خاصی از اعتراف آن خود داری شده رضا میر-لوحی سعی میکند داستان را روی دو جوان احیاناً شمالی ایران پیاده کند که همان خصوصیات ظاهری لنی و جورج را دارند ولی زندگی ایراکه شخصاً برای آنها میآفریند و در کتاب فقط اشاره‌ای به گریختن میشود ، در لحظاتی کاملاً با رنج طبقه‌ای که داستان موشها و آدمها تراژدی زندگی آنهاست مغایرت پیدا میکند . (در کتاب موشها و آدمها ، لنی ۸۸۸ اسمال خطاب میشود و دیگری یعنی اسماعیل فیلم تپلی ، جورج نام دارد .)

با تیتراژ فیلم-فیلم تیتراژ جالبی دارد و البته معلوم نیست چرا منفی (نکاتیف) میشود فکر میکنی بایک فیلم اعتراض روبرو هستی ولی بعد به اعتراض منفی میرسی و کلی حرفهای دیگر و سکانس بعدی تمام رشته هایت را پنبه میکند، زیرا آدمی را در مقابل می بینی که ادای بورژواها را در میآورد . با کلفت بی پروای خانه که همتای دختر مینی ژوب پوش است به دریا میرود، با او زنا میکند و روزهای خوبی پشت شیشه‌ی آشنخ خانه دارد .

چنین آدمی لیاقت سمبول يك طبقه بودن را ندارد. البته شاید میرلوحی باین وسیله می خواهد فداکاری بزرگ و همبستگی فراوان این دو موجود را بهم نشان بدهد که اسی یا اسماعیل از همه چیز میگذرد و لنی یا تپلی را از خطر می‌رهاند! ولی معلوم نیست چرا این همبستگی انسانی در مورد اسماعیل و ربابه اعمال نمیشود ؟

صورت قضیه اینست که دختر یا شکم پر جا میماند و دو مرد در جوئی پارو میزنند! اینجا اولین اشتباه جهت مشاهده میشود . در پارو زدن تپلی (همایون) که بجای جلو آمدن به عقب میرود. ولی جا گذاشتن دختریک سکانس اضافه را در شهر موجب میشود که دختری را با ربابه اشتباه بگیرند. بعدها ربابه کاملاً فراموش میشود و شخص فراموشکار یعنی تپلی یکی دوبار از وی فقط نامی بمیان میآورد.

اشاره کنم که میرلوحی علیرغم تناقض های داستانش در مقام کارگردان لحظات جالبی ارائه میدهد ، از جمله تکنیک خوبی برابر عبارت «افسون شدن» که اشتاین بك بکار می برد کشف کرده است که عبارت از زوم بریده روی صورت مبهوت تپلی است و اندک یاری از موزیک آقای اسفندیار منفرد زاده که اغلب کارش ایجاد هیجان اضافی برای صحنه‌هاست .

ولی وی در مقام سناریست و در روی دیگر سکه و هنگام استفاده‌ی مستقیم از متن اصلی است که تا حدی موفق میشود، سکانس‌تهنایی آنها در جنگل که خوب هم ساخته شده، از لحظات فراموش نشدنی و شاید شاهکار سینمای ایرانست و همایون (تپلی) به مرزهای جدیدی از بازیگری دست می‌یابد .

فیلمبرداری خارجی صادقپور نیز با بهره گیری از فضای دلانگیز شمال کشور و بدست دادن تابلوهای زیبا خوب ارزشمندست. گرچه یکبار سایه خودش و کارگران یا دیگران داروی علف و چمن نمی بیند و ضبط میکند (هنگام مرگ فتنه) و یا اغلب فضای باز بالای سرنا متناسب با کمپوزیسیون و زیادست.

تدوین و برش تصاویر اکثراً با شروع حرکت سرو بدن و گردش برآست یا چپ و خاتمه ای آن در پلان بعدی صورت میگیرد و در صحنه ای که ذکر یاهاشمی بعد از دعوا شاید بی هوا بطرف دوربین میآید برای اینکه تنه اش به لنز دوربین نخورد آشکارا دستش را کنار میکشد و موتور سعی نمیکند این قسمت را ببرد و دور بریزد و باز غیر از یکی دوبار که در دو پلان متوالی حالت های چهره عوض میشود (مربوط به منشی صحنه) و یکبار که نگاه عقیلی پیاپی است و همایون و میرحسین بیالا باونگاه میکنند که از آینده حرف میزنند. در حالیکه در پلان عمومی میرحسین و عقیلی راه مسطح نشان میدهد، اشتباه دیگری کمتر بچشم میخورد.

رؤیای جورج یا اسماعیل و میرحسین یا کاندی که: پهروزی اسکنامو نومیزاریم درهم... آنوقت صاحب خونه میشیم... با درآمد خودمان زندگی میکنیم، ارباب خودمون و نوکر خودمون میشیم. رؤیای هر آدمی برای تملک است، اتاقی برای گرم شدن در روزهای زمستان یک بخاری گرم، موش یا خرگوش برای نوازش و دوستی همراه، زیرا که انسان بدون یارو یاور میتواند مانند اجدادش در غار زندگی کند و لنی در حقیقت سمبول چنین آدمی است. سمبول بعدتقنهای انسان.

دومرد با استخدام کارخانهی چوببری درمیآیند. از اینجا باز روابط و شخصیتهای جدیدی وارد داستان میشوند. زن کورلی (فتنه زن امیرخان) در داستان موشها و آدمها واقماً زنی منحرف نیست. زن کورلی موجودی است با خواهشهای دورودراز و طالب همزبانی که میتواند مانند یک هنر پیشه سیما معروف شود جائی میگوید: یه دقه با یه یاروئی که تو سیما بود آشنا شدم... میگفت من خیلی استعداد دارم... مادرم نداشت برم... این شده زن کورلی شدم.

ولی زن کورلی شوهرش رانه بخاطر اینکه از نظر جنسی ناتوان است. بلکه بخاطر خصوصیات غیر انسانی اش که زاینده ثروت و سرمایه داری و کینه توزی نسبت بیزیردستان است دوست ندارد: معلومه که شوهر دارم، از همه بدش میاد. و اینجا است که باز آقای میرلوحی برای بازار سنگ بسینه میزند، یک هم آغوشی پرا التهاب را با شاتهای نزدیک چاشنی میکند، لبهای ملتهب، سینه، دست... و شبانه او را به خوابگاه کارگران میکشاند و موجب میشود که فیلمبردار هم هنگام قرار گرفتن ذکر یاهاشمی پشت پنجره از نظر نورپردازی دچار اشتباه شود.

در حالیکه منبع نور داخل اتاق و پشت سر اوست، صورت هاشمی معلوم نیست در کجا روشن و نورانی شده است! اشتاین بك در تجربه و تحلیل نهایی از شخصیت زن کورلی مینویسد: زن کورلی بانیمه پوششی از گاه زرد خفته بود و رنگ بدجسی و نیرنگ بازی و ناخشنودی از زندگی و درد جلب توجه، همه از چهره او رخت بر بسته بود (ترجمه‌ی آقای پرویز داریوش) و در داستان، مردم باین خاطر او راه رزه میدادند. او هم مانند لنی آدم متفاوتی است که در زندگی بدنبال رؤیاهای دور و درازی سیر میکند، در حالیکه فتنه در فیلم تپلی فقط از مجموعه‌ای خواهشهای جنسی تشکیل شده و واقعاً ماده‌سگی است که هیچ طرز فکر خاصی را القاء نمیکند (والبته خانم خوشکام دل‌چنین زنی را با مهارت ایفا میکند).

و این تأسفی است به‌سازنده تپلی که مسلماً میتواند کار با ارزش تری ارائه دهد. استریپ تیز پشت پنجره بلطف آزادی اعجاب آور سانور و نمایش هماغوشیهای پی‌درپی در بك جامعه‌ی مذهبی اسلامی که بسوی انحطاط سوق داده میشود هر کارگردان حتی بیخبری را موفق میسازد!

از نورپردازی و فیلمبرداری داخلی صحبت شد بد نیست یادآوری کنم که مثل اغلب فیلمهای فارسی اینجا کمتر صحنه‌ایست که منبع مشخص نورانی داشته باشد. مثلاً در خوابگاه، در حالیکه نور خورشید از پنجره بداخل اتاق میتابد، سایه‌ی عقیلی و همایون روی پنجره و در جهت عکس تابش نور دیده میشود.

کشته شدن سرکارگر بشیر (اسلیم) بدست کارگرها نوعی عدم آگاهی این طبقه‌ی لذت طلب و بدجنس! و تأثیر پذیری و همچون بنواخوش بودن آنها را نشان میدهد و عدم ایمان به پیروزی آنهاست. در حالیکه در کتاب موشها و آدمها بهیچوجه چنین نیست، میگذریم. کشتن سگ کاندی (میر حسین) با توجه به آزادی حمل اسلحه در آمریکا در آخر، جورج را بفکر کشتن لنی می‌اندازد و در فیلم تپلی معلوم نیست هفت تیر در کارخانه چه میکند و چرا تفنگها و اسلحه‌ی کمری در خوابگاه میر حسین است. مگه نه اینکه در سراسر فیلم فقط تفنگ راد دست امیر خان دیده‌ایم و خانه‌ی او در قسمت مجزائی از خوابگاه کارگران قرار دارد. ولی پایانی که آقای میر لوحی بر تپلی مینویسد اگر از کار جان اشتاین بك جالبتر نباشد دست کمی از آن ندارد و مرتضی عقیلی که با تیپ کاملاً جدیدی در این فیلم بخوبی هنرنمایی میکند خودشرا بمیان کارگران میاندازد و شاید کشته میشود و باز تصویر منفی بسیار زیبایی بدست میدهد که کاملاً قابل توجیه است.

حتی تیراژ اول فیلم را که خود نوعی پیش آگهی از عدم تحقق رؤیاهاست، موجه جلوه میدهد.

ساختن و نمایش چنین فیلمی با تمام نقص‌هایش باز نیمه امیددی است بخاطر شخصیت

ثانوی اثر و کارگردانی خوب رضا میرلوحی . ستایش دوستی و همبستگی در عصری که دوستی را با نامردی پاسخ میگویند و نیک منشی و پاکی را ظاهری و دروغی میپندارند و در دوره‌ای که خواسته‌ها و آرزوهای طبقه‌ی تپلی و اسماعیل در حد رؤیا باقی میماند ، فرصتی است سخت مغتنم برای اندیشیدن به سرنوشت بشر که بقولی : چه بسیار نقشه‌های موشها و آدمها که نقش بر آب است البته! اگر پودونوگرافی بگذارد!

نگاهی به فیلمهای مسعود کیمیائی

(۱)

دانش آکل

اسطوره‌ای در حال زوال!

بالاخره یاد گرفتیم که خیلی ساده و راحت شاهکار خلق کنیم! برای اینکار فقط کافیت سرنخ را بدست عده‌ی معدودی سپرد، احساساتشان را تحریک کرد، دست روی نقطه ضعفشان گذاشت و یا بطریقی دیگر، عواملی را وجه‌المصالحه قرار داد و آن وقت است که آنها با تمام وجود و با بهره‌گیری از تمام امکانات ممکنه با تلاشی پیگیر کار را به‌جایی می‌رسانند که به قول «صادق هدایت» خدا بیامرز:

«هر خرچسونه‌ای خودش را افضل موجودات تصور کند»

قبل از نمایش دانش آکل، پیش داوریه‌های ناباورانه‌ی بعضی‌ها و اینکه آنها برای

این فیلم هرصفتی از قبیل: بی نظیر، شاهکار، افتخارآفرین، تاج سینمای ایران، تجلی يك نبوغ، بزرگترین و غیره ردیف میکردند، ما را به سینما کشاند. با حیرت تمام با يك فیلم خیلی معمولی روبرو شدیم و واقماً به جای دوستان خجالت کشیدیم و عرق ریختیم که آخر مگر شما شاهکار ندیده‌اید؟ که يك چنین فیلمی را شاهکار میدانید و در زیر لوایش سینه میزنید! این چنین است که دست‌اندرکاران با هوش با این کلمه‌ی شاهکار بحث پرسروصدائی را آغاز کردند تا اگر احیاناً، فیلم شاهکار هم قلمداد نشود تلویحاً صفت «خوب» را در برداشته باشد.

پس از «بیگانه بیا»، دومین فیلم کیمیائی (قیصر را می‌گویم) از آنچنان امتیاز و ارزش برخوردار نبود که درباره‌اش قلم زدند، گفتند و جنجال برانگیختند، بهمین جهت چهره‌ی حقیقی کیمیائی که به اتفاق چند نفر دیگر، از فیلمسازان موفق و با ذوق ما بود، کم‌و‌گور شد و اولین شکست معنوی بنظر من - نصیب این فیلمساز گردید هرچند که در آن وضع اسفناک فیلم فارسی، با وجود فیلمسازان بی‌شمار، يك شبه ره صدساله رفته بود. قدر مسلم این است که کیمیائی مهره‌ی ارزنده‌ای در سینمای فارسی به حساب می‌آید ولی ایکاش او را به حال خود می‌گذاشتند، یا حتی کیمیائی آنها را وانمیداشت که درباره‌ی فیلمش آنچنان غلو کنند تا آثارش بطور طبیعی مورد محک و سنجش قرار گیرد.

سومین ساخته‌اش، «رضاموتوری» نه فقط بی‌ارزش بود. بلکه نوعی شکست نیز به حساب می‌آمد و اینرا نیز دیگران با همان طریق که ذکرش رفت برایش تدارک دیده بودند، یعنی ممانعت و جلوگیری از قضاوت طبیعی از طریق دسته‌بندی، حمله به مخالفین فیلم و ... چهارمین فیلم کیمیائی یعنی «دش آکل»، نیز بایک چنین تبلیغاتی بروی اکران آمد. اگر کیمیائی خود در این بحث‌های «داغ» آنچنانی دست داشته باشد - که بعید بنظر میرسد - صرف نظر از اینکه به خودش ظلم کرده باید گفت که عوامفریبی هم کرده است، زیرا «دش آکل» هرچند کم و بیش ارزش دارد ولی به سبب اینکه نه شاهکار و نه حتی يك فیلم خوب است، دوباره به همان سرنوشت فیلمهای گذشته‌اش یعنی يك شکست معنوی دیگر روبرو خواهد شد که تا این هنگام نیز چنین شکستی حتماً گریبا نکیرش شده است.

چه خوبست کیمیائی که ما با علاقه‌کار او را همراه با چندتن دیگر دنبال میکنیم از این‌بند دوستانه عبرت بگیرد و قضاوت خوب و بد بودن فیلمهایش را به دیگران یعنی به بی‌نظران واگذارد و اجازه ندهد که با رفیق بازی و جنجالهای بی‌ارزش فیلم پنجمش که مشتاقانه درانتظارش هستیم ارزیابی شود.

قصه چند صفحه‌ای «صادق هدایت» به کیمیائی فرصت جولان داده است تا اگر صاحب

ذوقی باشد و اگر از خلاقیتی که دوستان درباره‌اش قلم زده‌اند برخوردار باشد در اثبات آن بکوشد، زیرا او می‌توانست با خلاقیت در هوای قصه هدایت مکمل کار هدایت باشد و یا حتی چیزی برتر از آن. ولی متأسفانه داش‌آکل چنین نبود. هرچند که در قیاس با سایر آثار سینمای ایران فیلم برتری است ولی بهیچوجه شاهکار نیست (شاهکار یعنی چه؟!) و این دلایل بسیار دارد.

ابتدا باید خاطر نشان کرد که داش‌آکل يك سامورایی نیست در حالیکه بنظر میرسد که کیمیائی خواسته است به داش‌آکل شخصیت يك سامورایی را بدهد ولی با تصاویر غلطی که از يك سامورایی در ذهن خود دارد، داش‌آکل شخصیتی دو بعدی و سیمائی آبکی پیدا میکند.

يك سامورایی تنهاست، مسموم و بی‌پرواست ولی عاجز نیست، ناتوان نیست، به خاطر عشق آنچنان علیل نمیشود که به شراب و دامان زنی آنچنانی (که میدانیم) پناه ببرد و بعد چنان مست شود که تا قلمرو خواری سقوط کند و آلت دست این و آن گردد، این چنین است که داش‌آکل کیمیائی، داش‌آکل هدایت هم نیست، از آن اصالت، بزرگواری، آزادمنشی، صفا و صمیمیت در وجودش خبری نیت و بیشتر خصوصیات قهرمانهای سایر آثار کیمیایی را دارد.

داش‌آکل در اتمسفری کاملاً ذهنی بیان تأسف باری است از دورانی که صادق هدایت مشتاقانه راوی آنست، به عبارت دیگر اسطوره‌ای است در حال زوال که هدایت از پایان چنین اسطوره‌ای متأسف است و به این آسانی حاضر نیست از آن دل برگیرد.

داش‌آکل در قالب يك مرد عامی، انسانی است اندیشمند، تنها، بیمار گونه که تیرگی برزند گیش چنگ انداخته است. داش‌آکل آدمیست آزاد که آزاد زیسته و میخواهد آزاد زندگی کند و بهیچوجه حاضر نیست این آزادی را از دست بدهد حتی به بهای ازدواج با مرجان. رویهمرفته داش‌آکل هدایت از تشخص يك اثر نسبتاً خوب برخوردار است ولی داش‌آکل کیمیائی این چنین نیست.

عدم توانایی کارگردان برای برگرداندن این قصه به سینما (هرچند زیر نام اقتباس) از همان لحظه‌ی اول به وضوح پیداست. فیلم با این جمله‌ی قصه هدایت شروع میشود: «همه اهل شهر از میدانستند که داش‌آکل و کاکا رستم سایه‌ی یکدیگر را با تیر میزدند». اگر کیمیائی در کارش تسلط میداشت احتیاجی به آوردن این سطر از قصه هدایت نبود بلکه می‌توانست حق مطلب را خیلی راحت با تصویر بیان کند و یا در پایان فیلم هم نقل سطر دیگری از کتاب بوف کور هدایت بی‌مورد است. این نشان میدهد که کیمیائی تسلطی

دا که لازمه‌ی يك سينماگروشمند است . به مفهومی که دوستان و یاران با وفایش میگویند . ندارد . بهر حال کیمیائی به این قصه‌ی چند صفحه‌ای هدایت که میتوانست مایه‌ای غنی و محکم باشد اجباراً و بخاطر بلندتر کردن فیلمش چیزهایی افزوده است که گاه خارج از فلسفه و هوای قصه است و در برخی موارد نیز تکرار می‌گردد . سئیز کاکا رستم و داش - آکل در ابتدا و در انتها و ... - که این اضافات تا حدی اثر او را به يك فیلم گزارشی و مستند تبدیل کرده است .

اینکه او سعی دارد به خاطر آب و رنگ بیشتر فصل‌های مختلف فیلم را در خانه‌های قدیمی ، مسجد ، گورستان ، بازارچه و غیره بگیرد بسیار خوبست ، منتها کیمیائی در هر کدام از جاهای نامبرده آنقدر مکث میکند و آنقدر اصرار می‌کند که فیلمش صورت يك فریب سنتی را به خود بگیرد . تا آنجائیکه کیمیائی از داش آکل هدایت مدد گرفته فیلم تا حدودی نقسی ندارد ولی وقتی که خود روایت کننده است این نقص به وضوح در اثرش دیده میشود : بطور مثال فصل تفریبه‌ی بعد از عروسی مناسبتی ندارد و فقط به خاطر فرم و صحنه پردازیت و یا زورخانه رفتن داش آکل بیجا مینماید ولی باید اذعان داشت که در فصل‌هایی هم ، کار از ارزشی نسبی برخوردار است : فصل مراسم قبل از عروسی در حالیکه مستخدمین میوه‌ها را به داخل آب میریزند به خاطر خلق فضا و میزانس جالب ، همچنین تعویض محل آشنائی داش آکل با مرجان که در فیلم به گورستان نقل مکان یافته‌است . فصل پایان فیلم نیز بسیار بد است زیرا همانطور که قبلاً گفتیم هدایت در داش آکل از اسطوره‌ای در حال زوال حرف میزنند برای همین است که داش آکل میمیرد و کاکا . رستم زنده میماند ولی کیمیائی در این اقتباس بی‌ذوقی به خرج میدهد و یا قراردادی عمل میکند و کاکا رستم را به سینه گورستان میکشاند ، بدتر از همه اینکه بعد از مرگ داش آکل در حالیکه جسد کاکا رستم هنوز بر روی زمین مانده است مردم جنازه‌ی داش آکل را بروی شانه میگذارند و حالتی ستایش‌کننده بخود میگیرند و این چنین ، فصل خاتمه می‌پذیرد . آیا هدف کیمیائی دادن افه ملودراماتیک بوده‌است برای ساختن اشک مردم؟ راستی قصد کیمیائی از اینکار چیست؟ شاید منظوری اجتماعی در بین بوده است !

کیمیائی جدال نهایی داش آکل و کاکا رستم را پس از تعزیه و اشاره به نبرد دو قطب آن - امام حسین و شمر - آورده است ولی این قیاس هیچ کمکی با او نمیکند و با مرگ کاکا رستم مصیبت مرگ داش آکل ارزش حقیقی خود را نمی‌یابد و تأثیر کلی قصه پایمال می‌گردد .

کیمیائی از ارائه ساختمان دراماتیک داستان عاجز است چون در فصل نهایی - پس

از مرگ داش آکل - بنا بر وصیتش و قتیکه طوطی را برای مرجان میبرند طوطی عشق داش آکل را به مرجان ابراز نمیکند، در نتیجه این فصل هم با در نظر گرفتن این موضوع زائد و گزارشی بنظر میرسد. به عبارت دیگر کیمیائی دید کلی و فلسفه‌ی هدایت را در این قصه که همانا چیره شدن سمبل پلیدی - کاکا رستم - بر مظهر نیکی - داش آکل - است در نیافته و یا آگاهانه آنرا رد میکند.

با نقایص و جانباختادگی‌هایی که کیمیائی در تکنیک دارد فیلمش هیچگونه کشش سینمائی ندارد. کیمیائی باید بداند که داشتن تکنیک و سبکی مشخص میتواند مددکارش باشد و به فیلم او تداوم، روانی و یکدستی يك فیلم خوب را به بخشد.

فیلم مملو از اشتباهات فاحش تکنیکی است و نیز بنظر میرسد که کارگردان یا زمان را نمی‌شناسد و یا بدان بی‌اعتناست بطور مثال در فصلی که داش آکل در زیر بازارچه نشسته است و چند زندانی می‌گذرند بلافاصله بلند میشود و بدنبال آنها بسوی انتهای گذر راه می‌افتد که در اینجا ما باید ناظر گذشتن حداقل يك تن از زندانیان از پیچ انتهای گذر میشدیم که این چنین نیست.

بازی بهروز وثوقی (داش آکل) و بهمن مفید (کاکا رستم) که بنظر ما بازی دومی خیلی بهتر است - بسیار خوبست شاید علت جلوه نکردن وثوقی که بازیگر هنرمندیست این باشد که کیمیائی در انتخاب يك شخصیت کامل بین داش آکل و يك سامورائی سرگردان بوده است.

بازی بقیه هنرپیشگان جای حرف ندارد، مری آپیک در نقش مرجان قدرتی ارائه نمیدهد و مجال درخشش هم نداشته است. در فصلی که برف میبارد و داش آکل مخفیانه ناظر حرکات اوست مرجان به انتظار ایما و اشاره‌ی کارگردان چشم به این سو دارد و در ثانی تماشاچی انتظار دارد که این پا و آن پا کردن مرجان در نتیجه‌ی توجه‌اش به داش آکل باشد که اینجا هم کارگردان اشتباه کرده و این چنین نیست.

جادو جنجال موسیقی فیلم در بیشتر صحنه‌ها آدم را از تماشای بقیه فیلم منحرف میکند. منفردزاده نشان داده است که چندان بی‌ذوق نیست ولی از چند ریتم تکراری در اغلب فیلمهایش سودبرده است و هیچگاه بخوبی نتوانسته تصویر را با موزیکش - بجز در لحظاتی خاص - هم آهنگی بخشد و بجز واریاسیون آهنگ زیبای دختر شیرازی که آنهم از آهنگهای مردمی شیراز است میتوان گفت که او بطور کلی نتوانسته است از عهده‌ی این مهم برآید به خصوص که در مقام يك کمپوزیتور ناشیگری هم به خرج میدهد.

ترکیب موسیقی و صداها بهیچوجه خوب نیست و هم آهنگی لازم را ندارد و دیگر اینکه فیلم از يك موتاثر خوب هم بی‌بهره است و تعویض فصلها و صحنه‌ها در اغلب لحظات

ناجور مینماید ولی در عوض از فیلمبرداری نسبتاً خوبی برخوردار است .
کیمیائی باید قبول کند که بدون داشتن تجربه‌ی کافی نباید از يك مساله‌ی عمیق
اجتماعی صحبت کند، او مقهور قهرمان داستان هدایت و همچنین مقهور سامورائی ساخته‌ی
«ژان پیر ملویل» شده (مثلاً وجود پرنده‌ای در قفس در هر دو اثر). ولی نباید فراموش کرد که گرایش
کیمیائی به رئالیسم در بین سینماگران ما از ویژگی‌های کار اوست که قابل تحسین است
هر چند که در بعضی موارد مثلاً در جاهائیکه باید این رئالیسم از گزنده‌ترین و ظالمانه -
ترین هزل برخوردار باشد شکلی عوامانه به خود میگیرد - بیاد بیاوریم فصل پایان فیلم
رضاموتوری را که کیمیائی با اضافه کردن ماشین عروس و داماد به کار خود لطمه میزند.

بهمین مقصود لو

نگاهی به فیلمهای مسعود کیمیائی

(۲)

بلوچ

آغاز انحطاط یا پایان راه

بالاخره کیمیائی هم به انتها رسید و با بلوچ انحطاط سینمایی خود را آغاز کرد. بلوچ پنجمین فیلم کیمیائی که مشتاقانه در انتظارش بودیم آنچنان مایوس کننده و مبتذل است، که جای هیچگونه حرفی باقی نگذاشت و فرصت دفاعی هم جز سکوت به دوستانش نداد! بلوچ فیلمی است دارای تکه‌های زیبا ولی سردرگم، فاقد منطق سینمایی و جامعه‌شناسی تیب‌ها و گزارشی است توریستی از جامعه‌ای که در آن ارزش‌های اخلاقی روستایی و شهری به مقابله ایستاده‌اند.

مسعود کیمیائی که خود سناریست بلوچ هم هست در این فیلم نشان داد که کوچکترین

آگاهی از اصول در آماتورژی و سناریونویسی ندارد .

فیلم بایک مقدمه علت آمدن بلوچ را به شهر بازگو میکند ، بعد به اصل ماجرا می پردازد و بایک مؤخره در روستا به پایان میرسد . اما بیینیم کیمیائی چگونه و باچه تمهیدی توانسته است یاقتوانسته است بلوچ را درمنطق سینمائی پیش برد و چگونه و باچه تمهیدی توانسته است یاقتوانسته است جهان بینی هنرمندانه ای ارائه دهد ؟

تیتراژ فیلم - که ازتکه های بسیار زیباست - چنین استیباطی را درذهن ایجاد می کند که بایک فیلم سمبلیک سروکار داریم : مترسکی که درشوره زارهای درندشت و عقیم به حراست محصول (۱) ایستاده است و لحظه ای بعد که قطار وارد ایستگاه میشود همانند اغلب فیلم های وسترن و شتری که از روی ریل ها می گذرد (مثلاً تضاد زندگی شهری و ماشینی ! با زندگی روستائی و بیابانی) مثل چاله ای دهان بازمی کند و مقدمه چینی های تیتراژ را درخود فرومی برد . از اینجا دیگر نمی شود « بدنبال » سبول ها و ایما و اشارات بود (گرچه کیمیائی کوشیده است جایجا تمثیل و استعاره بکاربرد ، که بموقع توضیح خواهم داد.) چراکه اساس کار بر رئالیسم ویژه اش بنا گردیده است .

بلوچ روال منطقی ندارد چون داستان بر اساس تصادف قرار دارد .

تاشناسی (خسرو گلستانه) از قطار پیاده میشود و همراه دوستش (احمد هاشمی) که باجیب به استقبالش آمده به دهکده ای میروند تا از خاله معصومه (شهرزاد) مقداری سکه ی عتیقه بخرند .

اما (از بد حادثه) خریداران سکه های عتیقه مورد حمله امیر (فرید) و عبدالله (جلال) قرار می گیرند و در این گیر و دار کشته می شوند و امیر و عبدالله که نمیدانند با اجساد چه کنند ، آنها را برداشته و با جیب فرار می کنند .

در بین راه و در حین عبور از کنار آسیابی (اتفاقاً) بازن بلوچ (بهارک) بر خورد می کنند ، ناگهان امیر در حالیکه اجساد به سردی نگرائیده هوس می کند : « ای ، ما که سکه ها را بدست آوردیم . آدممون راهم که کشتیم پس يك تجاوزی هم سر راه بکنیم تا کلکسیون جامعی بدست بدهیم که فیلم ساز بتواند فیلمش را مشحون از ماجرا بسازد . » بدنبال او عبدالله هم تریببات لازم را میدهد (و چرا که ندهد) . سپس یکی دوان دوان و دیگری با ماشین به محلی که باید اجساد را بیاندازند حرکت می کنند ولی بلوچ سر میرسد و پس از اطلاع از واقعه با تفنگ و سوار بر شتر به تعقیب آنها می پردازد که ضمن تیراندازی دو ژاندارم سر میرسند . عبدالله و امیر اجساد را گذاشته و فرار می کنند . در نتیجه بلوچ به اتهام قتل دو نفر بازداشت می شود و با محکومیت به حبس ابد بتهران اعزام میگردد .

اولا هویت عبدالله و امیر و رابطه آنها با یکدیگر بهیچوجه روشن و معلوم نیست و اینکه

اصولاً چرا خودشان با خاله معصومه وارد معامله نمیشوند و به امید آن دو نفر قاچاقچی دیگر صبر میکنند تا بزور از آنها سکه‌ها را بگیرند توضیح داده نمیشود. آیا پرداخت مقفاری پول کم در دستر تر از قتل برای دستیابی به سکه‌ها نبود؟

ثانیاً آدمی که هنوز در تشویش و نگرانی قتل است که چند لحظه قبل انجام داده و هنوز جسد در کنارش است چگونه حال و حوصله عشق‌بازی و تجاوز دارد! بماند، از همه مضحک‌تر نقشه‌ای است که برای بدام انداختن بلوچ در چنگال قانون می‌کشند. اجساد در وسط قلعه‌ای که در بالای تپه‌ای قرار دارد روی زمین و در کنار هم قرار دارند، اگر طی زد و خورد و تیراندازی با بلوچ کشته شده‌اند باید تك تك و یا با هم، در کنار دیوار قلعه کشته شده باشند نه در وسط و روی زمین چرا که بلوچ از پائین به بالا تیراندازی کرده و این ممکن نیست. ثالثاً کشته شدگان با اسلحه کم‌ری به قتل رسیده‌اند در صورتیکه بلوچ با تفنگ - برنو یا از نوع دیگر مهم نیست - مبادرت به تیراندازی کرده است که تشخیص این امر از عهده‌ی هر جرم شناس مبتدی ساخته است. رابعاً زن بلوچ باید هویت تجاوزکنندگان را در بازپرسی برای تکمیل پرونده روشن کند که این هم در نظر گرفته نشده است. و دلایل بسیار دیگر...

پس اگر کیمیائی می‌خواهد بلوچ را محکوم گناه ناکرده و یا قربانی و شهید اجتماع جلوه دهد مقدمه‌چینی‌اش سخت ضعیف است و نامربوط، و اگر منظورش اشتباهات قوه قضائیه است که آنهم ناشیانه پرداخت شده است.

باری بلوچ در زندان است و روزگار می‌گذراند که زنش به دیدنش می‌آید و ضمن بازگو کردن حقایق آدرس عبدالله را به او میدهد. بگذریم از اینکه کسی که مدتی را در زندان گذرانده هنوز نمیداند در ملاقات چگونه از گوشی استفاده کند - از زرنگی‌های کیمیائی برای خلق هیجان بیشتر - و اینکه چگونه در ملاقات معصومه در لحظات احتضار حقایق را به زن بلوچ می‌گوید ولی به هنگام دستگیری و محکومیت بلوچ سکوت می‌کند نیز در ابهام باقی می‌ماند.

بهر حال پس از دوازده سال عمر گرانبها، با يك درجه تخفیف بلوچ از زندان آزاد میشود در حالی که با بلوچ دوازده سال قبل مومنمی‌زند. این بلوچ هم مثل آن يك، روستائی ساده لوحی است که پس از دوازده سال زندان و معاشرت و دم‌خوردن با آدمهائی که هر يك به جرم چاقو‌کشی، قتل نفس، قاچاق و هزاران کثافتکاری دیگر در زندان بسر می‌برند هنوز هر را از بر تشخیص نمیدهد، به آسانی گول می‌خورد و مرتب این را تکرار می‌کند که تا حال شهر را ندیده است. انگار شهر فقط يك مشت دیوار و عمارت است.

بلوچ با آدرسی که زنش با و داده به سراغ عبدالله که اینک عتیقه فروشی بزرگی دارد! میرود (و این سؤال که چگونه زنش آدرس عبدالله را بدست آورده، جواب داده نمیشود و ... خوب، مته به خشخاش نگذاریم!) و پس از اینکه او را به سزای اعمالش می‌دانند (!) در جستجوی امیر برمی‌آید. در اینجا هم ستاریست - کارگردان از عنطق داستانی دور می‌شود

و ما باید فرض کنیم که فروشندگان منازعه‌ی عتیقه‌فروشی، بلوچ را هنگام رفتن به زیر زمین بیرون آمدن ندیده‌اند!

بلوچ برای خود ادامه می‌دهد تا اینکه زنی بیوه و ثروتمند فرنگیس - با پرداخت جریمه‌اش او را از دست پلیس نجات می‌دهد و به منزل می‌برد.

در این خانه بلوچ همانند سنگ‌پاسبان انجام وظیفه می‌کند و برای تشریح جنسی و به رخ‌تخواب این و آن پاس داده می‌شود. به‌مجامع بورژوازی راه پیدا می‌کند و به راحتی پوست عوض می‌کند تا اینکه برای پیغامی که می‌خواهد به فرنگیس بدهد، بدنبالش می‌رود (آنهم تصادفی و از روی غریزه و فاداری سگ‌مانند) و در بر خوردی با امیرپی می‌برد که اینها همه صحنه‌سازی بوده و امیرنقشه‌آشنائی فرنگیس را با او ریخته تا دیگر به فکر انتقام نباشد ولی حسابش غلط از آب درآمده و فرنگیس عاشق بلوچ شده! بلوچ هم ناگهان همه چیز را از یاد می‌برد و در این موقعیت حساس به فرنگیس اظهار عشق می‌کند! این فرصتی است برای امیر که هفت تیر را از کتف بیرون بیاورد و فرنگیس با حرکتی فداکارانه و آرتیسی خود را سپر بالای بلوچ می‌کند. آیا علاقه فرنگیس به بلوچ انگیزه‌ایست کافی تا جان خود را در مقابل زندگی اشرافیش از دست بدهد؟

بلوچ امیر را می‌کشد و فرنگیس نیمه‌جان را با پوششی - تا بلوی زنده‌رودی - به بیرون هدایت می‌کند و به منزل می‌رساند و با تعویض لباس به سراغ زنش می‌رود.

سناریست - کارگردان نمیداند مسایل و حوادث را چگونه توجیه کند؟

چرا امیر بلوچ را به جرم قتل عبدالله به پلیس معرفی نمی‌کند مگر بلوچ چه مددکی از امیر در دست دارد که امیر این چنین می‌ترسد و زنی را سر راه او قرار می‌دهد تا ذهنش را منحرف کند، مگر با همان مدارک احمقانه بلوچ دوازده سال زندانی نکشید، حال که مدارک مستدل‌تر و محکم‌تر است، و تمام کارکنان عتیقه‌فروشی میتوانند شهادت بدهند. چرا بلوچ به جرم قتل واقعی عبدالله با ردیگر به زندان نرود؟

بلوچ پس از دوازده سال زندان کشیدن هنگامیکه به سراغ زنش می‌رود و محیط را می‌بیند نمی‌فهمد که به کجا آمده و زنش چه شغلی پیشه کرده؟ زهی تأسف! او را بر میدارد و به ده مراجعت می‌کند تا با دست خود چاه بکند و زندگی را در روستا دو باره بر پا سازد!

گفتیم اساس داستان بر محور تصادف می‌چرخد و بر خوردها همه اتفاقی است: بر خورد بلوچ با غفور، زنش با غفور و غفور با بلوچ که آدرس زنش را با او می‌دهد.

تمثیل و نماد در سینمای کیمیاچی راهی ندارد و اگر هم بدان می‌پردازد خیلی ناشیانه است

و خیلی بهتر است که کیمیائی در همان حیطهٔ رئالیستی اش کار کند چون سببها و تمثیلهایش آنقدر باز و روشن هستند که کارش را بی معنی میسازند بطور مثال: نشان دادن آبی که با فشار در کانال آسیاب فرو می ریزد پس از تجاوز، پرچم آمریکا در پشت کت پسرک موتور سوار در حالیکه به بلوچ سیلی میزنند و بلوچ ناچاراً پاسخی نمیدهد، تابلوی شکوفه نو در راهیابی به خانه‌ای که زنی در آن به دوسپیکری مشغول است و ...

کیمیائی رندانه و بازاری در فیلمش نان را به نرخ روز می خورد و از نشان دادن انواع واقسام کالاها با مارک و یابی مارک استفاده تبلیغاتی شایانی میکند: مجله کاریکاتور - بی اف گودریج . بوتیک دژ ، هات شاپ و شکوفه نو و ...

جز عدم منطق که در سراسر فیلم دیده میشود ضعف کارگردان بیشتر در عدم شناخت جامعه، تیپها و کاراکترهاست. نخست اینکه کاراکتر بلوچ چون نخ عروسکهای خیمه - شب بازی در دست یک نیروی برتر (تصادف) است نه در برخورد با جامعه، با افراد جامعه و ... در حالیکه در یک جامعه شناسی صحیح تیپها و کاراکترها با نخبائی اقتصادی، مذهبی و فرهنگی بهم پیوسته است. چهره‌ی فرنگیس (ایرن) در طول فیلم مبهم می ماند و ما تا فصل آخر فیلم که مثلاً گره گشائی می شود او را دقیقاً نمی شناسیم.

بلوچ یک روستائی است و هیچ روستائی مثلاً در سوار شدن به آسانسور در می ماند. درماشین غل و غش نیست. البته یک روستائی مثلاً در سوار شدن به آسانسور در می ماند. درماشین را راحت نمی تواند باز کند، نمی داند چگونه با پدیده‌ها و رفتارهای شهری کنار بیاید ولی این روستائی در روابط و برخوردها دیگر ساده نیست، گاه حقه باز، بد جنس و خود خواه هم هست و این دقیقاً همان چیزی است که کیمیائی بدان توجه نکرده است.

دراماتورژی فیلمیک او به دلیل اینکه آدمهائی ساخته مطلقاً سیاه یا مطلقاً سفید، دیگر در منطق جامعه شناسانه پیش نمی رود بلکه ایشان برای رسیدن به پایان مطلوب خود در فیلم که در عین حال نباید تماشاگر فیلم فارسی را هم نومید کند به *Dieux Ex Machina* (نیروهای برتر) متوسل می شود.

گفتیم که فیلم تکی تکی های زیبایی هم دارد از آن جمله فصلی است که زن بلوچ فرزند نا مشروعی را که در شکم دارد با سنگ می کشد که فوق العاده زیبا و گیراست و دیگر خمیازه ای که در میدان ونک میکشد و یا ژستی که در مقابل دوربین عکاسی میگیرد.

فیلمبرداری هر چند بد نیست ولی یکدستی لازم را ندارد و در لحظاتی که فیلمبردار از زوم استفاده می کند، مهارتی نشان نمیدهد. بطور مثال: هنگام ورود قطار به ایستگاه

«زوم بك» یکنواخت صوت نمی‌گیرد .

کیمیائی هنوز بر تکنیک مسلط نیست . در مونتاز دچار اشتباهات فاحش شده و در چند فصل ، خط فرضی را هم قطع کرده و در نتیجه جهت‌ها غلط است : عبور ماشین جیب در ابتدای فیلم از راست به چپ و بالعکس و همچنین بازگشت ناگهانی ایرن در هنگام مواجه شدن امیر با بلوچ .

بهر روز وثوقی در نقش بلوچ بازی کیرائی ارائه می‌دهد و ایرن هم بخوبی از عهده نقش برآمده ولی از همه گیراتر و جالبتر بازی فوق‌العاده و عالی «امراالله صابری» در نقش صاحب بوتیک است که هیچگاه از یاد نمی‌رود .

موزیک متن فیلم بسیار بد است و معلوم نیست که چرا «منفرد زاده» از سینارهندی سود برده است . شاید به خاطر نزدیکی بلوچستان به کشورهای شرق ایران و یا عوامل دیگر ، نمیدانم ؟!

گذشت زمانی در فیلم رعایت نشده : هنگامیکه بلوچ سوار سه چرخه می‌شود تا به سراغ زنش برود هوا آفتابی است ولی ورود او به خانه‌ای که زنش کار می‌کند شب هنگام است .

و بالاخره نتیجه می‌گیریم که بلوچ با اغلب فیلمهای فارسی عناصر مشترکی دارد که چنین است :

الف: تصادف که نقش اساسی را (همچنانکه گفتیم) در فیلم و روال داستان بعهده‌دارد .
ب: متمایز کردن آدم‌های مظلوم وابسته به طبقه پائین از آدم‌های قلدر متعلق به طبقه بورژوا و آریستوکرات . آدم‌های مظلوم همه يك نوع رفتار می‌کنند و آدم‌های قلدر به يك نوع دیگر .

پ: پیدا شدن يك آدم خوب در میان طبقه قلدر و حمایت او از مظلوم در يك عمارت مجلل که نظیرش را باها در فیلم‌های فارسی دیده‌ایم .

ج - به‌سخره گرفتن آریستوکراتها و بورژواها مظلوم را ؛ و انتقام گرفتن مظلوم

از قلدر در صحنه‌های مشت زنی بسبک فیلم‌های وسترن (توجه کنید به فصل‌هایی که یادآور قلدرهای تک‌راس است : تطبیح صحنه زد و خورد قاچاقچی‌ها و چکمه‌های وسترنی و عبور قطار از جلوی دوربین و افه تصویری که بی‌هدف و منظور خاصی در این فصل ایجاد می‌شود.)
د : کاربرد که در این فیلم به قمارخانه تبدیل شده است .

تزی که کیمیائی در بلوچ ارائه می‌کند منحنط است چرا که اگر قیصر در راه انتقام از متجاوزین به خواهرش - حفظ ناموس - جان خود را از دست میدهد ، اینبار برعکس کیمیائی بلوچ و زنش را به شهر می‌کشاند، بلوچ را قواد و زنش را روسپی می‌کند و با لباسی سراپا سفید - نشانه‌ی تطهیری پاک - به روستا باز می‌گرداند و این می‌تواند نشان دهنده‌ی پایان خط فکری کیمیائی باشد که چگونه به انحطاط کشیده شده است .

بیرہ تات ویرہ تات ویرہ تات ویرہ تات



تآتر مستند

تآتر مستند ، فرزند بلا فصل تآتر سیاسی است . به دیگر عبارت تآتر مستند همان تآتر سیاسی است با تکیه بر تمام گزارش‌ها ، پرونده‌ها ، جداول آماری ، خاطرات اشخاص ، شخصیت‌های تاریخی ، مشاهده محل حوادث ، مصاحبه‌ها ، شواهد قضیه ، بیان بانک‌ها و گزارش بورس‌ها و کارخانجات ، شرکت‌های صنعتی ، اعلامیه‌های دولتی ، تواریخ ، نطق‌ها ، رپرتاژهای روزنامه‌ها و رادیوها ، فیلم‌های خبری ، عکس‌ها ، جستجو در بایگانی‌ها ، کتابخانه‌ها ، مجموعه‌های شخصی ، اسناد اقتصادی و سیاسی و تمام شواهد دیگر زمان حادثه .

تآتر مستند از همه اینها مایه می‌گیرد . بدون هیچ خیال پردازی شاعرانه و حاشیه پردازی غیر واقع . واغراق در پرداخت تک‌تک مسائل ، و یا چشم‌پوشی از اسناد مهم و تکیه بر مدارک مشکوک . تآتر مستند مواد واقعی و لازم را با دقت و وسواس یک‌زیست‌شناس و با مهارت یک متخصص فنی انتخاب می‌کند . و بی هیچ تغییری در محتوی ، شکل مخصوصی به آن می‌بخشد و قابل عرضه در صحنه می‌کند . نویسنده تآتر مستند آزاد است که در پرداخت نمایشنامه خود ، هر شکل دلخواهی را که بخواهد به کار بگیرد . بدین معنی که نویسنده تنها در انتخاب «فرم» کار آزاد است و هم‌چنین در انتخاب انتقادی و اصولی مواد اولیه کار خود . تآتر مستند با هر ماده خبری خام و بی‌نظم که به صورت اولیه منتشر می‌شود ، فرق زیاد دارد . و در این

جا انتخاب و وادسی صحت و سقم مسائل و ترکیب همه آن‌ها به صورتی است که آگاهی لازم را برای توده مردم فراهم می‌آورد. یک خبر ساده، یک خبر است. و ناشر آن خبر، اگر متقلب نباشد و وابسته هر جناحی هم باشد باز خبر ساده‌ای را منتشر کرده است. اما تأثر مستند آن خبر را جزو یکی از عناصر اصلی کار خود انتخاب می‌کند. و تمام علت العلل و جوانب و کیفیت مسئله را با جستجو در متن و حواشی قضیه وادسی می‌کند و آنچه عرضه می‌کند با جهان بینی نویسنده تأثر است.

بدین ترتیب تکه‌های پراکنده و دور از چشم واقعیت را تا حد امکان جمع‌آوری می‌کند و از ترکیب آن‌ها، تا حد امکان واقعیت اصلی را عرضه می‌کند. اما این نکته را نباید به چنین معنی گرفت که نویسنده تأثر مستند، شخص بی‌طرفی است که قصد دارد حوادث معمولی یا غیر معمولی تاریخ را به صورت ساختمانی قابل نمایش و تماشا درآورد.

او یک نقاد است، منتها در وقایع و حوادث. بناچار همیشه متوجه تضاد دائمی و کشمکش نیروهای تاریخی است و تلاش می‌کند دیگران را نیز متوجه این تضاد و کشمکش بکند و هزاران سؤال صریح برای تماشاگر مطرح سازد، و معضلات را بشکافد و راه حل عمده را نشان بدهد. به همین جهت تأثر مستند به شدت جانبدار است تأثریست که درگیری و فلاکت توده‌ها و نوع ترکیب و رگ‌وریشه حکومت‌ها را بررسی می‌کند. تأثر مستند تأثریست ضد استعماری بنا بر این رسوا کننده است. رودر روی هر نوع دیکتاتوری و جباری می‌ایستد. بناچار محکوم کننده است. سانسور پذیر نیست. اگر شرایط رشد برایش فراهم نشود، وجود نخواهد داشت. پاهست یا نیست. نمی‌شود مثله‌اش کرد، برید، تکه‌هایی را دور ریخت، گفتارها را عوض کرد، و اشخاص را طبق دلخواه سانسور چنان جا به جا کرد.

دشمنان تأثر مستند بسیار زیادتر از تأثر غیر مستند است. دشمنان تأثر مستند بسیار بی‌رحم‌تر از دشمنان تأثر غیر مستند هستند، تمام آن‌هایی که حاضر نیستند امتیازات خود را از دست بدهند با آن دست به گریبان خواهد شد، و در خفه کردن این صدا به شدت خواهند کوشید. تأثر مستند سرزمین نمی‌شناسد. برای مردم هر گوشه دنیا آگاه کننده و نیرو بخش است. تأثر مستند معین و یاور تمام نیروهای مثبتی است که در هر گوشه دنیا تحت شرایط مختلفی به سر می‌برند.

تأثر مستند یک مرتبه زاده نشده، از تأثر غیر مستند منشعب شده است ولی از ۱۹۱۹ به این طرف در اروپا نضج گرفته و سرگذشت فلاکت‌باری را گذرانده و امروزه روز شکل کامل خود را پیدا کرده است. آثار در لفظ هوخوت و «دپیتروایس» دو نماینده مهم آن در اروپای امروز، تماشاگران و خوانندگان فراوانی در تمام دنیا پیدا کرده است و غیر از این دو فراوانند نویسندگانی که تأثر مستند را زمینه اصلی کار خود قرار داده‌اند.

متأسفانه . تا آنرا ایران ، هنوز نمایشنامه‌های مستندی ندارد . ناتوجه به مواد اولیه فراوانی که از لابلای تاریخ مدفون می‌شود بیرون کشید . توجه کنید به مثلاً وقایع دوره قاجاریه ، مسئله نفت ، جنبش‌های ناکام ، تحریم تنباکو ، ماجرای دارسی ، نهضت مشروطیت و هزاران مسئله دیگر که خود بهتر آگاهید . و در زبان فارسی تنها ترجمه «قضیه برت اپنهايمر» (۱) را داریم که بسیار مغتنم است .

در این جاتکه‌های پراکنده‌ای از يك نمايشنامه مستند کوتاه را نقل می‌کنیم با این تذکر که تمام گفتارهای این تأثر ، همه از روی پرونده‌های موجود استخراج شده است .

□

«برنارد لیختن برگ» روحانی بسیار معروف آلمانی در زمان رایش سوم ، بی‌هیچ ترس و واهمه‌ای ، منبر و عظ خود را سنگری بر علیه خشونت‌های فاشیستی هیتلر قرار داده بود که بناچار کلیسایش را بستند و او را روانه شکنجه‌گاه و زندان کردند . و تکه‌های زیر از محاکمات او گرفته شده است .

در اداره پلیس :

س : نظرت راجع به قدرت چیست ؟

ج : نظرم ، همان نظر حضرت پاول ، حواری مسیح است که

گفت : غیر از خدا قدرتی دانمی‌شناسم .

س : زیاده از حد شجاعت به خرج میدهی ؟

ج : من پیرو وجدانم هستم ، و در حکومت فعلی بسیار چیزها

می‌بینم که مخالف وجدان بشری است .

س : مثلاً ؟

ج : مسئله یهودی ؟

س : کلیسای شما که یهودی‌ها را دوست ندارد .

ج : یهودی انسان است و روح جاوید دارد و من همیشه آرزو

داشتم با آن‌ها به «گتو» بروم . هم اکنون نیز حاضرم .

س : آرزویت برآورده می‌شود . مسئله بعدی ؟

ج : به چه دلیل بیجه‌های مریض را می‌کشید ؟

□

در زندان :

س : از «یشو» (۲) گواهی آورده‌اند که تو مریضی ؟

۱- ترجمه نجف دریابندری ، انتشارات خوارزمی . ۲- درجه مذهبی

ج: حتماً ورقه جلب مرا نشان داده‌اید.

کتاب «نبرد من» هیتلر را نشانش می‌دهند.

س: این کتاب را می‌شناسی؟

ج: بله.

س: کی نوشته؟

ج: هیتلر.

س: هیتلر نه، رهبر، پیشوا، حاشیه این نسخه را تو نوشته‌ای؟

ج: بله.

س: با مطالب این کتاب مخالفی؟

ج: بله. من برای شما و رهبرتان دعای کنم.

«نبرد من» را تک تک می‌خوانند. او مخالفت می‌کند.

□

درسول انفرادی:

س: چه جور نام‌سری دست‌تورسیده؟

ج: يك نفر به دست من رسانده، من او را لو نخواهم داد، اصرار

شما بی‌فایده است.

□

در زندان معمولی با دادستان:

س: شما در کلیسا همیشه یهودی‌ها و کمونیست‌ها و زندانیان را دعای کنید.

ج: من ۳۸ سال است که زندانی‌ها را دعای کنم. از وقتی که

غارت دارو ندار یهودی‌ها شروع شد، آن‌ها را هم دعای کنم.

وروس‌ها را هم دعای می‌کنم که چرا گفته می‌شوند.

س: اعلامیه بر علیه یهودی‌ها را برای چه پیش خود نگه داشته‌ای؟

می‌خواهی با آن مخالفت کنی؟

ج: بله.

س: نامه‌هایی که به تشکیلات می‌فرستادی کس دیگری هم

اطلاع داشت؟

ج: من آن‌ها را سر نهاد برای کشیش‌های دیگر خوانده‌ام.

او را به کمونیسم، دخالت در مسائل مملکتی و دولتی متهم می‌کنند.

باز در زندان:



س: قطرت راجع به رهبر چیست ؟

ج: من به عنوان يك آدم، افکار او را نمی فهمم. و متأسفم همان اعمالی را انجام می دهد که در کتاب خود آورده است .

س: تو مدت ها پیش نماینده مجلس بودی و خیلی سرو صدا می کردی ؟

ج: من يك مجلس زنده را به يك مجلس مطیع و آرام و مرده ترجیح میدهم .



« برنارد لیختن برگه محکوم می شود و در زندان ، بظاهر بایک بیماری عادی تالحنه

آخر شهادت خود را ازست نمی دهد .

ژان پل سارتر

ترجمه: مصطفی رحیمی

در

تئاتر

انقلابی روی نداده است

«اسطوره و واقعیت تئاتر» نام مقاله بلندی است از ژان پل سارتر که به بحث در باره تئاتر امروز اختصاص دارد. این گفتار توسط مصطفی رحیمی ترجمه شده و بزودی بصورت کتاب منتشر خواهد شد. آنچه در اینجا می‌خوانید آغاز این گفتار است.

اصطلاح تئاتر پوچی، خودحرف پوچی است — تئاتر امروز را باید تئاتر انتقادی

نامید — رابطه تئاتر و سینما — هنر و تناقض — هنر و ارتباط

امروزه، پس از آثار یونسکو و بکت و آداموف و ژان ژنه و پتروایس، بعد از موفقیت آثار برشت، دیگر نمی‌توان مانند سابق از تئاتر سخن گفت. در واقع مسئله حقیقی این است: «آیا پس از پیدایش آنچه به «تئاتر نو» موسوم است میتوان گفت که در تئاتر انقلابی روی داده است؟»

در واقع نه . انقلابی در کار نیست ، زیرا این نویسندگان را که افقشان متفاوت
و اشتغالات فکری مختلفی دارند نمی توان زیر یک عنوان جاداد . بعضی از اینان را آفریننده
«تآتر پوچی» نامیده اند . این اصطلاح ، خود حرف پوچی است . زیرا هیچیک از اینان ،
زندگی بشری و جهان را به منزله پوچی تلقی نمی کنند ، بخصوص ژنه که رابطه
تصویرها و انعکاسها را با یکدیگر مورد مطالعه قرار می دهد ، و نیز آداموف که تابع
مکتب خاصی است و عقیده دارد : «بدون ایدئولوژی ، تآتر معنی ندارد ، و حتی بکت
که در این مقاله از او سخن خواهیم گفت .

در حقیقت آنچه این نویسندگان عرضه میدارند چه توسط تعارضهای درونی ، چه توسط
مخالفتهای متقابل خودشان ، عبارتست از «اشتمال» تناقضات که در ژرفنای هنر تآتر وجود
دارد . زیرا هنری نمی توان یافت که صفت آن وحدت تناقضات نباشد . حتی رمان نیز پراز
تناقض است ، پر از فرضیاتی که یکدیگر را از بین می برند .

هنر تآتر نیز تناقضهایی دارد که تا کنون به سکوت بر گزار شده است .

مسئله این است که سالها ، بلکه قرنها ، تآتر در عین حال ، هم نقش تآتر را به
عهده داشته است و هم نقش سینما را (نزد کسانی که نیاز به سینما داشتند ، اما حتی
نمی دانستند که سینما چیست ، زیرا هنوز اختراع نشده بود .) اختراع سینما ، به عکس
آنچه ادعا می شود ، بحران تآتر را تسریع نکرده و گزندی به آن نرسانده است . فقط
به چند مدیر تآتر گزند رسانده زیرا تماشاگران را گرفته است . و نیز به بعضی از
تآترها گزند رسانیده ، به آنها که کار سینما را می کرده اند ، یعنی به تآتر رئالیستی
بورژوا - که هدف آن تصویر دقیق واقعیت بود - . و این گزند بدان سبب است که پس
از مدتی ، رئالیسم سینمایی ، گوئی برای همیشه حساب خود را از رئالیسم تآتری جدا
کرده است . (درخت از نظر تماشاگر سینما درختی حقیقی است ، و درخت در صحنه تآتر
همیشه ساختگی بنظر می رسد) . بطور خلاصه ، سینما درخت ساختگی تآتر را به صورت
دکور در آورده است و «عمل» (۱) ساختگی را به منزله «ژست» . اما برعکس ، به هنر تآتر
گزندی نرسانده است . زیرا از این زمان ، تآتر درباره حدود خاص خود اندیشیده ، و
چون هر هنر دیگری ، از حدود و محدودیتهای خود ، امکانات ، خود را به وجود
آورده است .

پس از مرگ «واجب الوجود» - به گفته نیچه - و پس از مرگ الهام هنری که
عبارت بود از «خدا در گوش من چنین گفت» ، ما «رمان انتقادی» فلوپرها را داریم
و «شعرا انتقادی» هالارمه ها را ، یعنی هنری که متضمن تفکر انعکاسی هنرمند نسبت به

خود است . اختراع سینما و عوامل مختلف اجتماعی نیز ، پس از سال ۱۵۹۰ چیزی را بوجود آورده که می‌توان «تأثر انتقادی» نامید .

من همه نویسندگان را که می‌کوشیم ، هم از نظر وجوه اختلاف و هم از نظر وجوه اشتراکشان مورد بررسی قراردهیم نمایندگان «تأثر انتقادی» می‌دانم . همه می‌خواهند حتی از ناتوانیها و نارسائیهای تأثر نیز ، وسایلی برای ارتباط سازند (۱) (...)

تأثر در ترکیه

آسیای صغیر ، که ترک‌ها بعد از مهاجرت از آسیای مرکزی در آنجا سکنی گزیدند، مهد تمدن‌های متعدد و وطن قوم‌های مختلفی بوده است . بالاخره سلجوقیان و ترک‌های عثمانی که در آنجا ساکن شدند از فرهنگ‌های گوناگون تأثیر پذیرفتند . بدین گونه آسیای صغیر از روزگاران قدیم پللی بوده است بین شرق و غرب . نمایش‌های روستائی که از نسل‌های بی‌شمار به دست ما رسیده به همان گونه که ریشه‌اش را در آسیای مرکزی می‌توان دید ، رگه‌های ویژه‌ی نمایش‌های مصر و یونان را در آن می‌توان یافت. تم اصلی این نمایش‌ها را ، مرگ ، زندگی دوباره ، دختر دزدی و .. تشکیل می‌داد . حمل کردن ماسک‌ها ، پوست گوسفند و بز و سمبول‌های باروری ، از ویژگی‌های این گونه نمایش‌ها بود .

بزرگترین تأثیر را تمدن غرب بر تأثر ترکیه گذاشته است و ترک‌های عثمانی در سده‌ی هیجدهم و بیستم در قرن نوزدهم از آن استقبال کردند .

۱- تأثیر سنتی :

تأییدش تا آن مدتی که در ترکیه (نیمه قرن نوزدهم)، شکل‌های اصلی نمایش را قاراگوز، اورتاویونی^۱، و مداح^۲، تشکیل می‌داد، که در حال حاضر کمتر بدان توجه می‌شود. قاراگوز نوعی سایه بازی است، که محتملاً از شرق دور، از طریق هند و مصر به ترکیه راه یافته است. اولین اجرای آن را در ترکیه، به‌سده شانزده نسبت می‌دهند، اگرچه بنا به روایاتی تاریخ پیدایش آن را قرن چهاردهم، دوره فرمانروائی «سلطان اورهان»^۳ می‌دانند تقریباً از نیمه قرن هفدهم به بعد این نوع نمایش مورد توجه فراوان قرار گرفت. تا اینکه در دوره حکومت «عبدالعزیز» (۱۸۶۱-۱۸۷۶) سانسور شدید باعث از بین رفتن طنز ویژه آن شد که در نتیجه موجبات اضمحلال آن فراهم آمد.

در این نوع نمایش از عروسک‌های چرمی استفاده می‌شود که بین منبع نور مصنوعی و یک پرده - که سایه‌ها روی آن می‌افتد - قرار می‌گیرند. وقتی نور تابانده می‌شود عروسک‌ها آشکار می‌گردند. تمام گفتارهای عروسک‌ها را سرپرست قاراگوز به‌عهده دارد وی الزاماً باید خواننده‌ی خوش‌صدائی هم باشد، چرا که اکثر قهرمانان بازی آواز می‌خوانند. همکار وی عروسک‌ها را درست در مواقع لازم به او می‌دهد و همچنین تنبور می‌نوازد. چهره‌های اصلی بازی عبارتند از قاراگوز (= سیاه چشم) که اسم نمایش از نام وی گرفته شده است، و هاجیوات^۴.

هر سایه بازی از سه قسمت تشکیل شده است - مقدمه^۵، محاوره، و فصل (قطعه‌ی اصلی که متشکل از چند صحنه است). در مقدمه، هاجیوات پس از قرائت شعری، آوازی (غزل) می‌خواند که، عارفانه می‌نماید: بازی بوسیله سرپرستی که در پشت پرده است کنترل می‌شود، و چهره‌ها به اختیار حرکت نمی‌کنند. این در واقع سمبلی است از زندگی و خالق و انسان‌ها. در حقیقت این اندیشه عارفانه که دنیا فانی است، باعث شد قاراگوز مورد پذیرش حکومت و مذهب واقع شود. بعضی از مجریان قاراگوز خود، شاعر، طنز-

- 1 . Karagöz.
- 2 . Orta Oyunu.
- 3 . Meddah.
- 4 . Sultan Orhan.
- 5 . Hacivat.
- 6 . Mukaddeme.
- 7 . Muhavere.
- 8 . Fasil.

گو ، فیلسوف ، و موسیقیدان‌هایی بودند و افکار و اندیشه‌های خود را در قالب **قاراقوز** می‌ریختند .

مخاوره معمولاً ارتباطی با اصل بازی ندارد . مجری **قاراقوز** انگشت دوی موضوع - های جاری می‌گذارد و نسبت به میزان آزادی که حکومت به آنها داده است ، مردم‌عادی ، حضار ، شخصیت‌های بالار تبه ، وزراء و یا حتی خود سلطان را مورد مزاح و تقلید قرار می‌دهند . در این قسمت ، **قاراقوز** و **هاجیوات** باهم به گفتگویی پردازند . در قسمی اصلی شخصیت‌های متعددی ظاهر می‌شوند ، با آداب و رسوم ، رفتارها و لهجه‌های گوناگون که برخی از آنها آشکارا حرکات و نحوه‌ی صحبت کردن شخصیت‌های معروف وقت را مورد تقلید قرار می‌دهند . در زمان سلطنت **عبدالعزیز** پاشای فاسد بود که پس از اشارات آشکارائی که در **قاراقوز** به وی شده‌ی گونه استفاده از هجو سیاسی را در نمایش‌های **قاراقوز** بطور جدی محدود کرد . (اگرچه این دستور اغلب در خفا لغو می‌شد ، ولی ارزش آن روز بروز کاهش یافت) علاوه بر شکل آدمها از شکل حیوانات مختلف نظیر : اژدها ، جن ، پری دریائی ، مار افسانه‌ای - و اشیاء - خانه ، دکان ، کوه ، کالسکه ، قایق ، چرخ فلک ، درخت ، طناب ، ... استفاده می‌شود .

در سایه بازی قطعات متعددی وجود دارد که تعداد آن به چهل می‌رسد ، و موضوع و تم هر یک از آنها بسته به مجری و سطح فکر تماشاگران متغیر می‌باشد .

از **اورتا او یونی** غالباً به عنوان «کم‌دیا دل آرت» می‌ترکیه یاد می‌کنند ولی دقیقاً منشأ آن معلوم نیست .

از نظر فضا ، شخصیت‌ها و جوهر کمیک تشابه فوق‌العاده‌ای بین **قاراقوز** و **اورتا** - **او یونی** مشاهده می‌شود با این فرق که در یکی از عروسک استفاده می‌شود و در دیگری از بازیگران زنده .

معنی لغوی **اورتا او یونی** «بازی در وسط» است و مثل تا ترم دور ۲ ، تماشاگران ، بازیگرها را احاطه می‌کنند .

وسایل صحنه از دو پرده تشکیل یافته است ، اولی نشان دهنده خانه ، و دیگری منازه . بعد از گفتار مقدماتی بین **قاووقلو** و **پیشکار** ، که در واقع همان **قاراقوز** و **هاجیوات** در بازی **قاراقوز** هستند ، قطعه اصلی شروع می‌شود . در این نوع نمایش بدیهه سازی نقش اساسی را بازی می‌کند .

1 . Commedia dell'arte .

2 . Rouud .

متین اند^۱ در کتاب «تاریخ تأثر و سرگرمی های مردم در ترکیه» (۱۹۶۳) شکردهای کمیک را در قاراگوز و اورتا اویونی در هفت قسمت مورد بحث قرار می دهد.

مورخ ادبی جورج جاکوب^۲ شخصیت های اصلی قاراگوز را (که نیز شامل اورتا اویونی می شود) به چهار دسته تقسیم می کند، ۱- شخصیت های اصلی: هاجیوات، قاراگوز، دوزسوز دلی بکر^۳ («مست» و «دیوانه»)، آلتی کولاج به به - روحی^۴ (کوئوله دوازده متری) و جلیبی (سلحشور). ۲- شخصیت هایی که بالهجه حرف می زنند: ایرانی، عرب، یهودی، ارمنی، یونانی، اروپائی، لازی، اهل آلبانی، و ... ۳- شخصیت های بیمار اجتماعی: الکن، تریاکی، مست، دیوانه، لایبالی، ۴- زنها (که نقش آنها را مردها اجرا می کنند) و بچهها (که نقش آنها را نیز مردها اجرا می کنند).

اگرچه با صدها چهره مواجه هستیم ولی يك يك آنان برای ما آشنا هستند. ازین آنها هاجیوات (یا پیشکار) و قاراگوز (یا قاووقلو)^۵ - بیشتر جلب نظر می کنند، اگرچه آن دو دوستان صمیمی هستند ولی شخصیت های کاملاً متضادی دارند. هاجیوات به نوعی ترکی آمیخته به واژه های فارسی، عربی، و کلمات متروک قدیمی صحبت می کند و سعی دارد قلبه گوئی کند و در مقابل قاراگوز فردی است تحصیل نکرده که خیلی عامیانه صحبت می کند و حرکات متظاهرانه هاجیوات را به سخره می گیرد. هاجیوات چرب زبان درگاه بوس مقامات و از دیدگاه طبقات بالا شخصی است مؤدب. در مقابل قاراگوز فردی عادی است و هیچ غمی ندارد مگر اینکه نان شب خود را در بیاورد. هاجیوات معمولاً شغل خوبی دارد و مورد احترام همه است. درحالیکه قاراگوز همیشه بیکار است و ول می گردد. هاجیوات سمبل فرصت طلبی و فساد طبقات بالا است، در مقابل قاراگوز سمبلی است از مردم عادی که صبورند و ساده، خوش طینت و کاملاً آگاه از آنچه که در حال وقوع است.

داستانها در قاراگوز و اورتا اویونی چنان از هم گسسته اند که در هر اجرا برخی از قسمت ها حذف یا بخش هایی بنابه مجریان آن، بدان اضافه می شود.

- 1 . Metin And .
- 2 . George Jacob
- 3 . Tuzsuz Deli Bekir
- 4 . Altikulac Beberuhi
- 5 . Celebi
- 6 . Kavuklu

در تیمارخانه^۱ (تیمارستان) بیمارستانهای ترکیه مورد هجو قرار می‌گیرد و پزشکان یونانی و ایتالیائی را سالمتر از دیوانگان نمی‌داند (۱) و پیام بازی اینست که خود پزشکان را نیز مثل دیوانگان باید به غل و زنجیر بست. در قایق^۲ از يك زائرس «حاجی» خسیس عرب که کرایه قایق را نمی‌پردازد، سخن می‌گوید.

شاید بتوان از قانلی نیکار^۳ (ننگار خوفین) به‌عنوان معروف‌ترین قاراگوز و یا اورتا اویونی یاد کرد.

جو دت قدرت^۴ در کتاب خود بنام «قاراگوز» شباهت‌های بسیاری را بین قاراگوز و اورتا اویونی نام می‌برد.

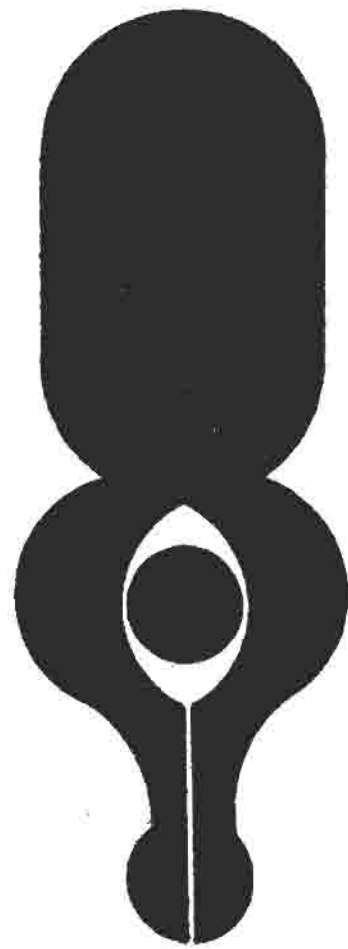
در حال حاضر قاراگوز و اورتا اویونی کمتر به‌عنوان هنرمورد قبول است و بندرت به روی صحنه می‌آید و در نتیجه، این بازی تدریجاً به‌سوی نابودی گام می‌نهد.

1 . Timarhane

2 . Kayik

3 . Kanli Nigâr

4 . Cevdet Kudret



نقد تآثر

«دودر ویک نیمکت» و «یک بازی»

تردید نیست که داریوش مودبیان، نویسنده و کارگردان و طراح «دودر ویک نیمکت» و «یک بازی»، حرفه‌ای که ارزش گفتن و شنیدن داشته باشد، دارد منتهی ترس از چیز بد فهمیده شده‌ای که خود او، در بروشور نمایش، آن را «شعار» نامیده و میل به چیز بی مفهومی که آن را «تأثر خالص» خوانده، نمایشنامه‌اولی را مفشوش و دومی را نامربوط ساخته است.

درباره نمایشنامه دوم بنده اصلاح حرفی ندارم، می‌گذارمش برای آن کسان که معتقدند کلام «در...» تأثر برای پیوند دادن تجربه‌های حرکتی است وقاب سازی از آنها» (نقل از بروشور نمایش) و نتیجه می‌گیرند که «پس اگر لازم آید و بازیگران با خلاقیت حرکتی خود چیزی فراتر بیافرینند، کلام خود به خود کنار گذاشته می‌شود و فقط اصوات باقی می‌مانند که لازمه هم‌آهنگی حرکتی است. «که چون... لابد خوش‌بختانه...» خلاقیت حرکتی» بیش از آن پادرها است که بشود دقیقاً تجزیه و تحلیلش کرد و فهمید و ثابت کرد که آیا «چیزی فراتر» آفریده است یا نه، به راحتی می‌توان دقایقی روی صحنه پس و پیش رفت و بی‌ترس از مدعی به تأثر خالص رسید که من نمی‌فهمم یعنی چه و نمی‌دانم که آیا با «ترياک خالص» که خوب گنج می‌کند مشابهتی دارد یا خیر؟ البته این را می‌دانم که مبداء پیدایش آن و هر هنر «محص» یا «ناب» دیگری، احتراز از «شعار» است که در این سالها نظریه آفرینان بی‌شناسنامه هنری بسیاری از دست اندرکاران هنری جوان و جوانتر را از آن ترسانده‌اند و آن چنان

ترسانده اند که تو هر چه هم که سرک می کشی روی بامها کسی را از این صنف نمی بینی . این ترس را من در اغلب کارکهای این دست اندرکاران دیده ام و از زبانشان جز آن نشنیده ام . این است که کنجکاو شده ام و آن قدر پیجویی کرده ام تا به این نتیجه رسیده ام که اینان بی-آن که صراحتاً بگویند و در اغلب نزدیک به تمام موارد بدون آن که آگاهی روشنی داشته باشند اثری را واجد ارزش هنری می دانند که بازتاب لحظه های وانهادگی ، جدا افتادگی ، یاس ، سیاهی ، پستی ، شهوت و از این قبیل مضامین باشد که یعنی بخش حقیر و سترون از هنر گرانقدر غرب که جواز ورود به این سوی عالم داشته-مرزها از کدام سو بسته است؟- و هر موضوع دیگری را ، مخصوصاً اگر روبه فردا و زاینده باشد ، «شعار» می خوانند و لطمه زتنده به ارزش هنری اثر . و فراموش می کنند که شعار ، طرحی است برای آینده ملت و بدین قرار اثر هنری اگر بتواند شارح و مبین آن باشد و به ویژه اگر این ارزش را داشته باشد که به خود آن تبدیل شود ، به حد اعلای کمال وجودیش دست یافته است . از حق نگذریم که خامی و آسان گیری و شتاب زدگی تاسف آمیز تنی چند از هنرمندان صاحب فکر و آزاده این دیار نیز که تندوتند نوشته اند و ساخته اند و اندیشه رانه همچون بو و معنای گل در ساختمان وجودی گل بلکه به سان وصله به هر جای اثر که پیش آمده ، چسبانده اند و نمونه های مضحک و بی اثری از هنر اجتماعی به وجود آورده اند ، به دست نظریه آفرینان فوق الاشاره پیراهن عثمانی داده است که دیده ایم و دیده اید که چگونه چشمها و ذهن های جوان را با آن می ترسانند و به سوی بازیهای شکل پرستانه سوق می دهند . اینان که حقاً نمی توانند درک صحیحی از شعار داشته باشند و ضمناً از سوء نیت نیز بی بهره نیستند اولاً شعار را کلی باقی تعریف می-کنند و ثانیاً با تمسک به ضعیف ترین نمونه های هنر اجتماعی چنین جلوه می دهند که ضعف این آثار ناشی از مضمون شعار مانند آنهاست نه از استعداد الی ماشا الله پدید آورند گانشان . نکته جالب توجه این که اگر شعار را به این معنی بگیریم - که نباید بگیریم - تازه باید گفت در حالی که این اعتقاد که فرد یا افراد انسانی را فقط در ارتباط با کل جامعه و موقعیت های زمانی و مکانی می توان شناخت ، واقع گرایان را قادر می سازد که در آثار خود به کشف هنری حقایق اینجایی و امروزی ، که بنا به قانون استمرارها بنیادها و روابط اجتماعی در خط نسبتاً طولانی از تاریخ ، با کم و بیش اختلاف همان حقایق آنجائی و دیروزی و فردائی زندگی بشر است ، نائل آیند ، بیشتر مدرنیستها با نادیده گرفتن عنصر زمان و مکان نه فقط از شناخت حقایق جهانی و همیشگی - موهوماتی که ظاهراً در جستجویش هستند- عاجز می-مانند بلکه به ورطه ای می افتند که لفظاً بیش از سایر هنرمندان از آن فرار می کنند . یعنی کلی باقیهای پادر هوای خوش ظاهر که گویا بنا بر تعریف آقاییان «شعار» باید چنین چیزی باشد .

داریوش مودبیان نیز که در بروشور نمایش میل خود را به فراز از شمار با این عبارت بیان داشته: «فکر می‌کردم که این حرف‌ها (حرف نمایشنامه را) بایستی در لباسی غیر از آن چه واقع‌گرائی صحنه‌ای نام دارد زد. در لباس دلگرمی می‌توان حرف‌هایی را بر زبان راند که در جامه‌ای دیگر شاید صراف‌ی باشد (یعنی چه؟) و یا شمار.» به همین بلبه دچار آمده. به نمایشنامه «دودر و یک نیمکت» مراجعه کنیم.

آدمها:

اولی که با خودش تو بره‌ای پراز کتاب دارد. (معلوم است که روشنفکر)
دومی که با خود تو بره‌ای پراز کتاب ندارد. (بالباسی که بر تن دارد معلوم است که کارگر)

صحنه:

یک اطاق انتظار بادودر، در دو طرف صحنه، و نیمکتی هم در وسط.
آدمهای نمایشنامه می‌خواهند به ملاقات کسی بروند که اگر چه می‌دانند اختیاردار، عالم‌مقام و قدرتمند است، او را ندیده‌اند و به درستی نمی‌شناسندش. و با وجودی که تا پشت در اطاقش آمده‌اند، نمی‌دانند با او چکار دارند و از او چه می‌خواهند. تا اینجای نمایشنامه رامی‌پسندم و بادو چشم و دو گوش منتظرم که نویسنده دست مرا بگیرد و به اکتشاف دنیای درون و بیرون این کارگر و روشنفکر ببرد تا بدانم که چرا آنها از خویشتن خویش بی‌خبرند و نمی‌دانند که با چه کسی طرفند؟ و یا چگونه به خویشکاری خویش آگاهی می‌یابند و محیط اجتماعی خود رامی‌شناسند؟ داریوش مودبیان اما خیال دیگری در سر دارد: «سخن از خودمان است، خودمانی که می‌تواند در کشاکش این همه مشکلات ناجی خودمان باشد. اما بی‌جهت به دنبال کسی هستیم، کسی، نمی‌دانم شاید هم چیزی. و دست آخر بعد از این همه تلاش به خود می‌رسیم، خودمان.» (نقل از بروشور نمایش) قبول می‌کنم که درون‌نمای اصلی نمایش بجای پرداختن به دو سؤالی که من مطرح کردم، با اندکی غمض عین، می‌تواند همین چیزی باشد که نویسنده در بروشور نمایش بیان کرده. اگر چه صیغه فلسفی نمای این حرف‌ها حداقل پس از منطق الطیر صوفی صفای نیشابوری، که بجای خود در حال و هوای خود سخن‌ها و تازگیهای بسیار داشته و دارد، بیش از آن کهنه شده‌اند که بتوان با پرداختن به آنها به کلام تازه‌ای دست یافت. بناچار از خیر کلام تازه می‌گذریم و این سؤال را مطرح می‌کنیم که آیا نویسنده همین حرف دستمالی شده را هم توانسته است بزند؟ نمایشنامه را دنبال کنیم:

روشنفکر نمایشنامه که شجاعت ملاقات با ناشناس قدرتمند را ندارد، نامه‌ای می‌نویسد و به دست کارگر که علاقمند است خواسته‌ی کماکان نامعلومش را شفاهاً با ناشناس در میان بگذارد، می‌دهد و او را روانه اطاق می‌کند. کارگر در آن سوی در (که اینک جایش را عوض کرده‌اند

آورده‌اند جلوی تماشاچیان گذاشته‌اند) خشکش می‌زند زیرا با کسانی روبرو شده است که حتی تصور وجودشان را هم نمی‌کرد؛ تماشاچیان، یعنی خودمان. و ما که میدانستیم چه می‌خواهیم و نه خبر داشتیم که با چه کسی طرفیم و جز مختصری خل‌خل بازی «تلاش» دیگری نکرده‌ایم زورکی می‌رسیم به خودمان. زورکی بودن قضیه بیش از هر چیز دیگر در این نکته بیچشمی-خورد که کارگردان برای آن که آدمهای نمایشنامه را به تماشاچیان برساند، چاره دیگری نداشته است جز آن که جای در را عوض کند و این از نظر تماشاچیان یک چشم‌بندی آشکار است و حرفی غیر قابل قبول. آخر آنان تا بحال خود را جلوی در می‌دیده‌اند نه پشت آن و به چشم خود دیده‌اند که بی‌هیچ ضرورت منطقی در را آورده‌اند و گذاشته‌اند جلوی آنان! اشکال کار در این است که درون‌نمایه نمایشنامه اصولاً جستجوی هویت انسانی که پشت در نشسته است، نیست که تماشاچی منتظر باشد که به خودش برسد یا بکسی دیگر، در تمام طول نمایشنامه. که چندان هم طولانی نیست، آدمهای نمایشنامه کوچکترین صحبتی از چه کسی بودن مقامی که می‌خواهند به ملاقاتش بروند، نمی‌کنند زیرا کمی دانند و کلیه شواهد هم نشان می‌دهد که پشت در فرد اداری عالی‌مقامی که دفتر و دستک و منشی و کارمند دارد، نشسته است. به همین جهت است که من درون‌نمایه نمایشنامه را کشف رابطه کارگر و روشنفکر از یک سو با خودشان و از سوی دیگر با قدرت حاکم می‌دانم. چارچوبی که در آن می‌توان به کشف مسائل حائز اهمیت و متنوع‌الجهتی نائل شد که حتی پرداختن به یکی از آنها به نمایشنامه ارزشی می‌داد که اینک فاقد آن است. آنچه که باقی می‌ماند این تأسف است که نمایشنامه در بسیاری از لحظات خود به همین مسائل پرداخته منتهی لا بد از آنجا که مودیبیان از چاله «شمار» - طبق تعریف نظر آفرینان سابق الذکر - می‌ترسیده با چسباندن فکری شبه‌فلسفی به آخر نمایشنامه - که اصلاً هم نچسبیده - به چاهی افتاده که حقا «شمار» طبق همان تعریف - نام دارد.

نگاهی گذرا به

تآتر

در آغاز فصل

فصل تآتری امسال در شرایطی آغاز شد که چیزی از فضل پراکنی‌ها (شاید باید می‌گفتم فضله افکنی‌ها) ی مثلث بیمار ویلسون - کیچ - کنینگهام در شیراز نمسی گذشت . حضور عوامل فرهنگ بیمار و مرتجع غربی مردمی را که هنوز گرفتار مسائل و مشکلات زیربنایی و اساسی زندگی هستند بسختی از تآتر جدید مأیوس کرد و تشویق روشنفکران و خیلی روشنفکران (!) از سوی دیگر نشان داد که آنها بی‌توجه به شرایط قومی و تاریخی خود در لایرنتهای تاریک ذهن خود در پی باد رحمت می‌کشند.

مشکل هنرمند نماها ایست که خودشان را جدی گرفته‌اند اما هنررانه . اما جدی گرفتن هنرم به این معنایست که انسان را بعنوان محتوای اساسی هنر از آن بیرون کنیم، و به هنرناب بپردازیم . پابلو نوردو! شاعر بزرگ این روزگار در «بیانیه شعر غیرناب» خود به این نتیجه می‌رسد که اگر شعر می‌خواهد تصویر دقیق و اصیلی از زندگی انسان

بدهد باید چون خود انسان بدهد باید چون خود انسان آلوده به فضای غیرناب و ناپاک اطرافش باشد . این نکته بی تردید در تمام شاخه های هنر صادق است . و مشکل تأثر ما بدلیل اینکه تمام امکانات در حال حاضر در دست هنرمند نماهای تنزه طلب است، مشکل بی ریشگی و گسستن از سنتها است .

امسال روی صفحه يك نمايشنامه ایرانی دیدیم و انبوهی از نمايشنامه های ترجمه شده، آنچه در پی این سطور می آید بررسی کوتاه و گزارش واری از این نمايش هاست .

۱- **تاها روزها** . نوشته نصرالله نویدی . کارگردان عباس جوانمرد . تالار ۲۵

شهریور .

نویدی با نمايشنامه های قبلی اش نشان داد که توجه خاصی به مسائل روستائی دارد . اما این توجه خاص هرگز شکل دقیقی از جامعه شناسی روستائی را در برنگرفته است . درتا مارزوها بویژه نویسنده بیش از پیش به تصویر کردن واقعیت های موجود می پردازد بی آنکه به يك تجزیه و تحلیل دقیق از مسائلی که مطرح می کند پردازد . تردیدی نیست که تماشاگر مقداری از این مسائل را خود بررسی می کند . ناگفته نگذاریم که نویدی یا هر نویسنده ای که می خواهد به طرح مسائلی از این قبیل پردازد با مشکلات دیگری هم روبرو است که ما نیک می دانیم و این شاید یکی از آن عواملی است که افت نمايش را در لحظه هایی سبب می شود .

۲- **ماد موازل ژولی** . نوشته اگوست استریند برگ . ترجمه شاهین سرکیسیان .

کارگردان جعفرالی .

استریند برگ از نمايشنامه نویسانی است که باید بسی بیشتر از اکنون در تأثر ما مطرح می شد . کار او گرچه در مجموع از رئالیسم پیشرفته امروز دور است لکن می توان در آن کشمکش های طبقاتی سوئد زمان او را دید . عصر او عصر بیدار شدن طبقات است .

ژولی فردی از طبقه فنودال - بورژوا است که سقوط خود را در آینده نزدیکی حس می کند و این سقوط، سقوط يك فرد نیست بل سقوط طبقه ایست که ژولی به آن تعلق دارد . تردیدی نیست که استریند برگ پیش از آنکه به مسائل حاد اجتماعی توجه داشته باشد رابطه ژولی باژان - نوکر کنت - را بادیدی روانکاوانه مورد نظر قرار دهد (توجه کنید به صحنه ای که ژان مانند سگ پاولوف در يك وضعیت انعکاس شرطی از صدای زنگ به هیجان می آید) . اریک بنتلی منتقد برجسته تأثر و مترجم آثار برشت به انگلیسی به تشابه میان آن و فاسق خانم چترولی (دی . اچ . لارنس) و نیز اتوبوسی بنام هوس (تنسی ویلیامز) اشاره کرده است لکن منتقد دیگری آنرا با کلفت های ژان ژنه نزدیک یافته است . نکته تأسف آور در اجرای آن اینست که این نمايش در سالی اجرا شد که

سال قبل کر کردن را در آنجا دیدیم با آنهمه ازدحام و این يك بزور هفتاد هشتاد نفر تماشاگر داشت .

۳ - سه نمایشنامه از آرابال (فاند و ولیز - مناجات - دو جلد) مترجم و کارگردان ایرج انور .

آرابال از نمایشنامه نویسانی است که اصطلاحاً پوچی گرا نامیده میشوند. او البته نویسنده چندان برجسته این شیوه نیست، لیکن نزدیکی او به تأتر سنتی اورامطبوع تراز برخی نویسندگان این شیوه می نماید. وجه تفارق عمده او با دیگران اعتراض است: اعتراض به مذهب، قدرت، ظلم... اما آدمهای او تنها بدلیل اینکه از بدی خسته شده اند به خوبی روی می آورند. (مناجات) طنز رقیق او گاه متوجه فرهنگ غرب است و آدمهایی که مدام در دایره محدودی در جستجوی مدینه فاضله هستند: (فاندو و ولیز)، آدمهای آرابال تنها به این دلیل که نمی توانند جانب حق را بگیرند به ستمگران می پیوندند: (دو جلد)... اما اجرای این سه نمایشنامه در فضای سور رئال معنای اساسی کار را از آن سلب کرد.

۴ - فاکهان ... نوشته عباس نعلبندیان. کارگردان آربی او انسیان .

تمرین عمومی این نمایشنامه را دیدیم. يك نکته را در مورد آن به جرأت می گویم که اتلکتو آلیسم و اسنویسم بد جوری یقه حضرات را گرفته. در يك جمله این نمایش موتاثری بود متظاهرانه از تعزیه باضافه يك مشت حرفهای گنده تر از دهان آقایان که مثلاً انسان در طول تاریخ چون حسین شربت شهادت را نوشیده است و چه ناعادلانه! اما کدام يك از زوج نعلبندیان - آوانسیان احساس شهادت می کنند یا اصلا شهیدی را دیده اند؟ این اگر اسنویسم نباشد همچنانکه گفتم موتاثریسم است. و باز برای چندمین بار این گفته لوکاج را تکرار کنم که هرگز نمی توان تماماً يك شکل هنری را برای يك محتوای دلخواه بکار گرفت بل محتوا اگر صمیمانه باشد شکل خود را خود خلق می کنند. چپاندن یکمشت شعارهای بیرمق در فرم تعزیه اگر هنر باشد ما بتعداد جمعیت خود هنرمند خواهیم داشت .

اما ظاهراً هدف آقایان يك چیز دیگر است!

يك نکته را هم در پایان مقال بگویم. اینکه برآستی تأتر یا هر هنر دیگر تا چه حد می تواند در پایان بخشیدن به ستم مؤثر باشد و آیا اصولاً بحث در مورد کارهای کودکانه ای مانند «فاکهان...» تا چه حد اساسی و ضروری است؟ که در پاسخ آن باید قول پرشت را نقل کنم:

«مردم حتی ممکن است به نشستن ما در اینجا - در میان چهار دیواری جنگهای خونین - و بحث کردن در مورد مسائل نمایشی اعتراض کنند... ولی سبب اینکه داریم

راجع به تأثر حرف می‌زنیم اینست که می‌خواهیم برای رسیدن به مقاصد انسانی خود از طریق تأثر هم اقدام کنیم . و خامت اوضاع عصرمان نباید ما را به از میان بردن وسائلی که می‌شود از آنها سود جست ، وادار کند ... جراحی که مسئولیت سنگین تر و دقیق‌تری دارد به چاقوی ظریف تری نیازمند است . نظم جهان انسانی ما بسی‌تردید از هم پاشیده است و باید برای بدست آوردن آن گام‌های بلندی برداشت . و درمیان ابزارهای مختلفی که به تجدید این نظم کمک می‌کند چیز ظریف و کوچکی هست که باید با آرامش و روانی آنرا بدست گرفت . (درباره تأثر ص ۴۰ - ۱۳۹)

بابك

منتشر کرده است :



- | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| نوشته : پابلو نرودا | بیست غزلواره ویک غم آوا (شعر) |
| ترجمه: کریم رشیدیان | |
| نوشته : منوچهر رادین | ابراهیم توپچی و آقا بیک (نمایشنامه) |
| نوشته : اسماعیل فصیح | تولد . عشق . عقد . مرگ (داستان) |
| نوشته : جورج ویکس | هنری میلر (بررسی آثار) |
| ترجمه: بهاء الدین خرمشاهی | |
| نوشته : یوگنی یوتوشنکو | بهار در اکراین (مجموعه شعر) |
| ترجمه: رایا نوزادیان/حسن بایرامی | |
| نوشته : ای . اچ . ساکل | فرانتس کافکا (بررسی آثار) |
| ترجمه: محمدجعفر دستمالچی | |
| نوشته : جی . ام . استوارت | جیمز جویس (بررسی آثار) |
| ترجمه: حسین بایرامی | |
| نوشته : یوگنی یوتوشنکو | زندگینامه‌ی پیشرس (اتوبیوگرافی) |
| ترجمه: اسماعیل عباسی | |
| نوشته : احمد محمود | غریبه‌ها (مجموعه قصه) |
| نوشته : احمد محمود | پسرک بومی (مجموعه قصه) |
| نوشته : محمود استاد محمد | آسید کاظم (نمایشنامه) |
| نوشته : استریند برگ | توده هیزم (نمایشنامه) |
| ترجمه: پرویز تأییدی | |
| نوشته : اینگمار برگمن | سکوت (فیلمنامه) |
| ترجمه: پرویز تأییدی | |
| نوشته : استانیسلاوسکی | تئوری در پرورش هنرپیشه |
| ترجمه: پرویز تأییدی | |

بابك

منتشر می‌کند :



- | | |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| ترجمه: احمد کریمی | آینده سرمایه‌داری (مجموعه ۱۳ مقاله) |
| نوشته : ولادیمیر مایاکوفسکی | شعر چگونه ساخته میشود؟ |
| ترجمه: اسماعیل عباسی | |
| ترجمه: جلیل روشندل | آلبر کامو (بررسی آثار) |
| نوشته : شون اوکیسی | پایان آغاز (نمایشنامه) |
| ترجمه: محمدتقی علیشاهی | |
| نوشته : حقوردی یف | نامه‌های «خوردان» از جهنم |
| ترجمه : محمد جعفر دستمالچی | |
| نوشته : حقوردی یف | چند مقاله درباره تاتر |
| ترجمه: محمد جعفر دستمالچی | |
| ترجمه: عبدالرضا شوکت | انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه |
| ترجمه: اسماعیل عباسی | لین بزرگ ولین کوچک (قصه جینی) |
| نوشته : ولادیمیر مایاکوفسکی | شعر برای کودکان |
| ترجمه: رایا نوزادیان | |

آکیرا کوروساوا

باتلاش قابل تحسین آرشیو فیلم ایران فستیوالی شامل چهارده فیلم از آثار آکیرا کوروساوا Akira Kurosawa از تاریخ سوم مهرماه الی هیجدهم دیماه سال جاری درمحل تالار وزارت فرهنگ و هنر برگزار می گردد .

این سومین فستیوالی است که پس از نمایش آثار کامل «میگل آنجلو آنتونونی» و «پیرپائولو پازولینی» توسط آرشیو فیلم ایران برگزار میشود .

«آکیرا کوروساوا» یکی از ده کارگردان بزرگ تاریخ سینما است .

فیلمهای این کارگردان مؤلف به ترتیب نمایش در این فستیوال عبارتند از :

افسانه جودو (۱۹۴۳) - از جوانیم تاسفی ندارم (۱۹۴۶) - یکشنبه درخشان (۱۹۴۷) - فرشته مست (۱۹۴۸) - دروازه شیطان (راشومون ۱۹۵۰)

زندگی (۱۹۵۲) - هفت سامورائی (۱۹۵۴) - زندگی در ترس (۱۹۵۵)

کاخ تار عنکبوت (۱۹۵۷) - دژ پنهان (۱۹۵۸) - بدکرداران خواب راحتی دارند ! (۱۹۶۰) - سانجورو (۱۹۶۲) - بلندی و پستی (۱۹۶۳) - ریش سرخ (۱۹۶۶)

کوشش ارزشمند آرشیو فیلم ایران به ویژه تلاش فوق العاده آقای عنایت الله خجسته در برگزاری این فستیوال قابل تقدیر است .

بخوانید :

ماهانه ستاره سینما

دوره جدید شماره اول

با همکاری :

پرویز اسدی زاده - ناصر ایرانی - حسن بایرامی - بهرام بیضانی - پرویز تائیدی -
محمد تهامی - عبدالرضا حریری - ابراهیم حقیقی - ایران درودی - اکبر رادی -
غلامحسین ساعدی - پرویز شفا - حبیب شیبانی - قاسم صنعوی - هوشنگ طاهری -
کامران فانی - احمد فتوحی - محمد رضا فناهی - هوشنگ کاوسی - منیژه کامیاب -
اردشیر محمص - احمد محمود - کامبیز ویدای - محمد علی هاشمی
با نظر: بهمن مقصودلو

مراکز فروش :

انتشارات پیام

انتشارات مروارید

انتشارات نیل

شاهرضا ، مقابل دانشگاه

شاهرضا ، مقابل دانشگاه

مخبرالدوله

منتشر شد :

انتشارات بوف

فریدون رهنما

واقعیت گرایی فیلم

منتشر میشود :

تأثر تجربی

جمیز روز ایوانز (از استانیلا وسکی تا امروز)

انتشارات آگاه

ترجمه : حسن بایرامی / منیژه کامیاب

انتشارات بابک

دیوید کرتیس

سینمای تجربی

ترجمه : ابوالحسن علوی طباطبائی

انتشارات نیل

لوئی بو نوئل

تریستانا (فیلمنامه)

ترجمه : کامران فانی

انتشارات پیام

سرگئی آیزنشتین

ایوان مخوف (فیلمنامه)

ترجمه : قاسم صنعوی

انتشارات پیام

انوپا تالاس - گریگوری اولریش

تاریخ سینمای مدرن

ترجمه : حسین بایرامی

انتشارات جیبی

آرتور سی کلارک

راز گیهان

ترجمه : پرویز آدوائی



اسراران بانک