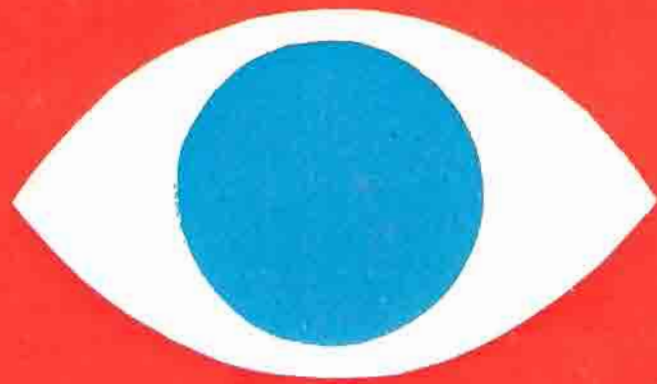
درباره

سینما و تآتر



باهمکاری: مسعود اوحدی ـ حسن بایرامی ـ عبدالله تربیت
محمد تهامی‌نژاد ـ حسن تهرانی ـ بهاءالدین خرمشاهی
ابراهیم حقیقی ـ پرویز دوائی ـ کریم رشیدیان ـ غلامحسین
ساعدی ـ خسرو سینائی ـ پرویز شفا ـ هوشنگ طاهری
کامران فانی ـ نصرت‌الله کریمی ـ جواد مجابی ـ اردشیر محصص
بهمن مقصودلو ـ محمود مهدیان ـ اسماعیل نوری‌علاء

درباره

سینما

و تآتر

گردآورنده : بهمن مقصودلو

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

- دربارهٔ سینما و تآتر
- گردآورنده : بهمن مقصودلو
- چاپ اول . دی ماه ۱۳۵۲
- چاپ خوشه
- تیراژ ۲۲۰۰ نسخه
- نقل مطالب این‌کتاب با ذکر مآخذ آزاد است.
- انتشارات بابك، میدان ۲٤ اسفند، بازار ایران، طبقه سوم
- تلفن ۹۲۷٦۱۷

فصل اول دربارهٔ سینما و فیلم :

ریشه یابی یاس (قسمت دوم) ۵
بنای سینما وفیلم سینما ۱۹
باد از شرق ۲۴
در جستجوی سینمای ملی ۳۹
سینما به روایت هیچکاك ۴۸
سینمای چکسلواکی ۵۸
«راشومون» به عنوان هنر مدرن ۶۷
سینمای لهستان ۷۵
فیلمهای عروسکی ونقاشی متحرك ۸۰
گریگوری کوزینتسف ۸۷
ستاره ها به چه درد میخورند؟ ۹۳
یك تراژدی آمریکایی ۹۵
سینمای متعهد ۱۰۱

☆ تحلیل فیلم

هشتمین روز هفته ۱۰۷
تریستانا ۱۰۹
مکبث ۱۱۳
نگاهی به دومین جشنواره جهانی فیلم تهران ۱۱۸

فصل دوم تآتر :

یونسکو و نمایشنامه درس ۱۳۳
چراغی در برابر بدل چینی (نمایشنامه) ۱۳۷

نوشته : محمد تهامی نژاد

ریشه یابی یأس

(۲)

محبوبیت در سینمای ۱۳۰۹ ـ ۱۳۱۳ و ضد محبوبیت در سینمای قبل از مشروطیت

«ریشه‌یابی یأس» عنوان کتابی است دربارهٔ «تاریخ سینمای ایران» که در شماره (۲ و ۳) فصلی از آنرا خواندید و خوشبختانه بسیار مورد توجه وگفتگو قرار گرفت و این سبب شد تا باردیگر فصل دیگری ازآنرا بیاوریم.

دوستم «محمد تهامی‌نژاد» برای نوشتن این‌کتاب پرارزش سالهای‌بسیار را به‌تحقیق وتفحص گذرانده و برای روشن کردن گوشه‌های تاریکی از تاریخ سینمای ایران در صورت لزوم به اقصی نقاط ایران هم سفر کرده است.

لازم به‌یادآوری است که «تهامی‌نژاد» فیلم «تاریخ سینمای‌ایران» را هم به‌مدت ۹۰ دقیقه برای تلویزیون ملی ایران ساخته است که بزودی شاهد نمایش آن خواهیم بود.

ب. م

فراموش نفرمائید که این دوره (مدرسه آرتیستی سینما) دورهٔ آخر و با ورود درآن می‌توانید طرف توجه و محبوب ملت ایران بنمائید.

دفتر مدرسه (۱)

رویای «محبوب نمودن»، تصورات طلائی موفقیت، بی‌درنظرگرفتن محیط فکری، اجتماعی و اقتصادی سالهای ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۳ آدمهای زیادی را عملا به‌طرف سینما کشاند.

و شکست!

شکستی ناجوانمردانه روحیه‌ی فردپرستی را که می‌رفت درشکلی گروهی و نوین به خلاقیت هنری بپردازد به از هم پاشیدن تمام معیارها و دست‌آوردها وا داشت.

در این بخش سعی می‌شود به بررسی مفهوم یأس‌آمیز «محبوب نمودن» یا محبوبیت در سینمای ۱۳۰۹ تا۱۳۱۳ ایران و همچنین در سینمای پیش‌از دوران مشروطیت و اندکی پس‌از آن پرداخته شود. اولین امتحان دانشجویان دورهٔ اول مدرسه آرتیستی سینما(۲) با حضور نمایندگان مجلس ومدیران جراید ومحترمین در مدرسه انجام شد.

دانشجویان یکی‌یکی جلوی حضار می‌آمدند، عملیات انجام می‌دادند وطرف توجه و محبوب واقع می‌شدند و می‌رفتند. این امتحان عبارت از مقداری عملیات نمایشی و تاتر بود. روزنامه اطلاعات (۳) گزارش می‌دهد که دراین روز (۱۲ آبان ۱۳۰۹) علاوه برنمایش فرار یك حبسی و محکمه‌ی یك دندانساز بیسواد و سه‌فقیر بی‌بضاعت (!) عملیات ورزشی و ژیمناستیك‌هم انجام شد. که مخصوصاً عملیات آقای مینوئی شاگرد اول مدرسه بسیار درخور توجه بود.

«این شخص میله‌ای ۱۰٤ کیلوئی (۳٤ من) را با یکدست بلند می‌کرد. کوبیدن میخ باقوت دست و شکستن کله‌قندی را با ضرب انگشت و دوپاره‌کردن به ضرب انگشت».

که ظاهراً آشنائی به‌فنShoot of Ax یا کاراته است. همچنین آقای صفوی هم کارهای ورزشی انجام داده و این شخص همان‌کسی است‌که درفیلم «حاجی‌آقا اکتور سینما» از بالای ساختمان کافه پارس پائین پرید و «طرف توجه» ملت قرار گرفت.

دروس دورهٔ اول مدرسه و نتیجه‌ای‌که ازآن حاصل شد مثل شکستن کله‌قند با دست یا نمایش حبسی و غیره البته هدف نهائی اوهانیان از تاسیس مدرسه نبود. چنانکه بعداز نمایش «حاجی‌آقا آکتور سینما» پروژه‌ای را پیشنهاد کردکه براساس آن می‌بایست دراین راه سرمایه‌گذاری کافی می‌شد.

در روزنامه‌ی ایران به‌تاریخ سوم اردیبهشت ۱۳۱۳ می‌خوانیم که: «مدرسه‌ی سینما باید بابودجه سالی ۱۲۰۰۰ تومان‌که علاوه‌بر مبلغ فوق در بدو تاسیس ۵۰۰۰ تومان برای اثاثه لازم‌اختصاص داده شود و به‌شعبه تقسیم شود.

۱ــ آکتوری که دورهٔ آن ۳ سال و هر سال ۵۰ نفر محصل پذیرفته شود.

۲ ــ رژیسوری، که دوره‌ی آن دو سال و هر سال فقط ۱۵ نفر محصل لازم دارد (شاگردان این دوره باید قبلا دورهٔ آکتوری را طی کرده باشند.)

۳ــ آپاراتوری، دوره آن سه سال و درسال ۱۵ نفر محصل لازم دارد.

این برنامه بهیچوجه مورد توجه قرار نگرفت و صنعتی که سالیانه متجاوز از سیصدهزار تومان به خاطر خرید فیلم وغیره پول از مملکت خارج می کرد و بقول اوهانیان در همان مقاله: «اروپائیانی که درایران مؤسسات سینمائی دارند بیش‌از سالی دویست هزارتومان استفاده می‌برند.» نتوانست نه از نظر هنری بلکه لااقل ازنظر اقتصادی منبع درآمدی باشد وکمپانیهای خارجی حاکم بلامنازع سالن‌های سینما در سراسر ایران باقی ماندند و گاه وبیگاه با عرضه‌ی فیلمهایی با رنگ ولعاب شرقی (٤) پول بیشتری به‌جیب میزدند. درضمن صاحبان سینما نیز بدنبال رگ خواب مردم می‌گشتند (۵) و تمهیدات‌گوناگونی بکار می‌بردند (٦).

شخصی بنام مهندس علوی در روزنامه اطلاعات می‌نویسد(۷): «همینقدر معروفست صاحب یکی از سینماهای لاله‌زار که گویا اجنبی است در سه سال

قبل موقع ورود به ایران بی‌چیز بوده و امروز جزو مالدارهای برجسته بشمار میرود.

طبق لایحه‌ی مصوبه هیئت دولت (۸) عوارض بلدیه‌ها در ولایات اصفهان، تبریز، همدان، قم، کاشان بقرار ذیل است....

۵ ـ عوارض خالص سینماها و نمایش‌ها صدی ده.

و در تهران صدی پانزده(۹) از سینماها مالیات گرفته می‌شده است و دولت بی‌در نظر گرفتن ارز کلانی که خارج می‌شود به مالیات صدی پانزده دلخوش است.

توجه دارید که در این هنگام بموجب قانون سخت اسعار ورود مطبوعات و کتابهای خارجی بسیار به دشواری انجام می‌شود و اطلاعات (۱۰) می‌نویسد: «برای خواستن کتاب یا آبونه‌ی روزنامه باید اسعار فرستاد... وامور کتاب‌خانه‌هائی که محتاج به خواستن کتب از خارجه هستند متوقف گردیده در مقابل معرفت باید بیش از اینها گذشت داشته باشیم.»

و در مقابل ورود فیلمهای بنجل تخدیرکننده‌ی خارجی کاملا گذشت می‌شود! روزنامه‌ی آئینه‌ی ایران ۳۱ تیرماه ۱۳۰۹ می‌نویسد: «بدبختانه بایداعتراف کرد که در ایران نه‌تنها نتیجه‌ی مطلوب از سینما حاصل نشده بلکه بواسطه‌ی افتادن آن بدست یك مشت شیاد که هیچ منظوری جز پر کردن کیسه‌ی خود ندارند رفته رفته میخواهد نتایج معکوسی از آن مترتب شود».

ولی واقعیت این است که همین نتایج معکوس « ایرانی شهرنشین» را شتابان عوض کرد و لااقل از نظر ظاهر. آداب معاشرت. روابط زن و مرد گردی از غرب برسنت‌ها نشاند. ولی عدم ورود آثار با ارزش و تفکر برانگیز سینما، روشنی و تنویر عمقی احتمالی‌ای‌را که در این دورهٔ تحول مردم به آن نیاز وافر داشتند بدست نداد و البته بخاطر ایجاد سرگرمی مداوم هدایت شده محبوب بود و مورد حمایت قرار می‌گرفت.

تهران، ۳۵ سال پس از تولد سینما

شاگردهای مدرسه، اولین فیلم خود «آبی رابی» را آماده نمایش کردند. لطفاً ساعت ۲ بعدازظهر روزجمعه ۱۲ دیماه ۱۳۰۹ برای مشاهده‌ی اولین تجربه‌ی فیلمسازی با هنرپیشه در ایران به عمارت سینما مایاك تشریف بیاورید.

شور و هیجان این اولین نمایش فیلم‌که میرفت تا راهگشا باشدوصف‌ناپذیرست . گرچه وسایل ناکافی، فیلم پوزیتیف وبدرنگ وموضوع آشفته بود ولی فیلم کلا به‌سبب جنبه‌های کمیك و تبلیغاتی‌اش موردتوجه قرار گرفت.

«یك قسمت از فیلم منظره‌ی شهر تهران در چند سال قبل و منظره‌ی شهر تهران کنونی و ساختمانها و خیابانهای جدیدالتاسیس آن بود و یك قسمت بازی مضحك (کمیکی) بودکه به توسط آرتیست‌های تربیت شده‌ی مدرسه‌ی آرتیستی سینما برداشته شده بود».

اطلاعات شنبه ۱۳ دیماه ۱۳۰۹

روزنامه ایران شش روز بعد از نمایش اولین فیلم ایرانی می‌نویسد:

«قهرمانان این فیلم کوچك آقایان ضرابی و سهرابی بودند و در ضمن سایر فارغ‌التحصیلان مدرسه از قبیل آقایان دهقان، قطبی، ارجمند رهسپار و خود مسیواوگانیانس مدیر مدرسه نقشهای کوچکی را به عهده داشتند»(۱۱).

(روزنامه تجدد ایران این خبر را ندارد.)

فیلم «آبی‌رابی» نه به عنوان یك کار جدی سینمائی بلکه برای اثبات این مقصود که در ایران هم می‌شود فیلمبرداری کرد و معرفی پرورشگاه آرتیستی

سینما شناخته شد.

ولی «حاجی آقا اکتور سینما» تنها و آخرین کار جدی اوهانیان بود. در مبحث قبل (ویژه سینما و تاتر، ۲ و ۳، صفحه ۱۱۶ سطر ۱۳) گفتم: «حاجی آقا فیلم تبلیغاتی غلو شده‌ای برای جلب توجه مردم مخصوصاً خواتین محترمه برای پرورشگاه آرتیستی سینماست.»

و در این فصل با ذکر قسمتهائی دیگر از داستان فیلم روی‌این نظریه بیشتر پافشاری می‌کنم:

اوانس‌اوگانیانس (در نقش کارگردان) در سبزه میدان نشسته و بخاطر نداشتن سوژه ناراحت است که دو تن از شاگردانش وجود حاجی متعصب (حبیب‌الله مراد) را برای فیلم شدن به کارگردان اطلاع می‌دهند!

با تمهیدی ساعت (۱۲) حاجی را میزنند که وقتی به‌دنبال سارق می‌دود عملیات محیرالعقول و آکروباسی «صفوی» عرضه می‌شود! سپس دختر و دامادش به‌بهانه اینکه مرتاض جدیدی (اوگانیانس) وارد شده و می‌تواند ساعتش را پیدا کند او را به موسسه‌ی فیلمبرداری می‌برند و از وی فیلم می‌گیرند. سر انجام وقتی فیلم عملیاتش را در دندانسازی خیابان، خانه و منزل را به خود وی نشان می‌دهند (که آب زیادی از دهانش بیرون می‌ریزد). به سینما معتقد می‌شود و رضایت می‌دهد که دختر (آسیا قسطانیان) و دامادش در سینما کار کنند. ولی خود اوگانیانس دیگر فیلمی نمی‌سازد، مدتی به هندوستان می‌رود و برمی‌گردد. مطبی باز می‌کند و آگهی می‌دهد که داروئی برای کله‌های بی‌مو کشف کرده است!

فیلم «راه آهن» و «دختر لر»

این سالهای تحول، سالهای نازك بینی، تقویت عرق ملی و سالهای خود بزرگ بینی بود. در بهمن ماه ۱۳۰۹ فیلم «راه‌آهن» ایران از طرف سندیکای راه‌آهن آلمان در سینما «ایران» به نمایش درآمد که یك قسمت از آن مربوط به راههای صعب‌العبور و زندگی مردم دهات و شهرهای ایران و قسمت دیگر از شروع عملیات تا افتتاح راه‌آهن شمال بود که قسمت اخیر سخت مورد توجه قرا گرفت و با دست زدنهای ممتد تشویق شد.

ولی قسمت اول!

سخت مورد انتقاد و نیش زبان.

که چی؟

چرا اصولا بیك خارجی اجازه داده شده تا از این مناظر فیلم بگیرد. روزنامه اطلاعات می‌نویسد: (۱۳) «با اینکه قید شده است که این فیلم را در ۵ سال پیش برداشته‌اند معهذا این فیلم نماینده‌ی اخلاق اجتماعی ملت ایران خواهد بود. زیرا در مدت ۵ یا ده سال تغییرات مهمی در اخلاق عمومی پیدا نمیشود و قضاوت می‌کنند که...».

و بعید نیست که مرحوم سپنتا نیز تحت تأثیر همین جنبش فیلم «دختر لر» یا «دیروز و امروز» را ساخته باشد... «دختر لر» داستان «گلنار»، دختر یك خاندان متمول است (روح‌انگیز سامی‌نژاد) که لرهای حدود خوزستان پس از قتل پدر و مادرش او را می‌دزدند. این دختر نزد قلی خان سرکردهٔ لرها بزرگ می‌شود. جوان مفتشی بنام «جعفر» (خود سپنتا) که از آن حدود می‌گذرد، عاشق این دختر می‌شود و قرار می‌گذارند در مراجعت دختر را باخودش ببرد. قلی‌خان به قافله‌ی او می‌تازد و عده‌ای را می‌کشد. جعفر زخمی می‌شود. دختر او را می‌یابد، زخمش را می‌بندد و می‌خواهند با اسب فرار کنند که دستگیر

می‌شوند. جعفر بین مرگ و ازدواج با گلنار و خیانت به وطن مرگ را ترجیح می‌دهد و سرانجام با تهمید «گلنار»، خان و چند نفر را می‌کشند، فرار می‌کنند و با کشتی به بمبئی میروند و ازدواج می‌کنند. تا وقتی که در بمبئی روزنامهٔ «ایران» بدست آنها میرسد، از ترقیات ایران با اطلاع میشوند و مناظر این اصلاحات و ترقیات در نظرشان مجسم می‌شود (۱٤) و خود را آماده‌ی بازگشت به‌میهن می‌کنند.

الف ــ دور از تفریح نیست بدانید که چون جعفر روزنامه «ایران» را در بمبئی میخواند. روزنامهٔ اطلاعات در آن زمان کوچکترین اشاره‌ای به نمایش این فیلم نکرده است!

ب ــ پایان فیلم دختر لر چنین است که جعفر بعد از آگاهی از وضع مملکت از شوق بدیدن کمپانی امپریال میرود! و از قسمت‌های مختلفه آن بازدید می‌کند.

ج ــ مصالح محبوب نمودن یا کسب محبوبیت آنچنان بـــا نظرگاههای واحدی در فیلمهای «آبی‌رابی» (قسمتی از راه‌آهن)، «دختر لر»، «بوالهوس» و حتی«حاجی آقااکتور سینما» مورداستفاده قرارگرفته‌است که‌گوئی دستورالعمل‌های واحدی پیش رو داشته‌اند. این امر البته به صورتهای مختلف ظهور کرده است (۱۵).

در «آبی‌رابی» و «حاجی آقا اکتور سینما» به شکل تبلیغاتی سطح پائین، در «دختر لر» و «راه‌آهن» به نحوی سیاستمدارانـــه و در سطح مملکتی و در «بوالهوس» با فلسفه تخدیری و رمانتیکش! (۱٦).

کاروان زرد

هنوز واگن اسبی خیابانهای تهران را بهم ارتباط میداد. این وسیله‌ی نقلیه که بر روی ریل حرکت میکرد و بوسیله‌ی دو تا چهار اسب کشیده می‌شد دارای سه قسمت مجزا از هم بود که دو قسمت عقب و جلو نیمکت‌هائی برای آقایان و جایگاه پوشیده‌ی وسط جهت خواتین محترمه تعبیه شده بود. پدرم تعریف می‌کند که گرچه گاه‌گاهی یك اتومبیل شیك آمریکائی با سرنشینی «خود گرفته» از کنار واگن می‌گذشت و کلی گرد و خاك بلند می‌کرد، با اینهمه واگن اسبی صفای خاصی هم داشت. مثل «ماشین دودی».

معذالك مملکت داشت شکل جدیدی بخودش می‌گرفت.

آسیا، قاره‌ی پیر دیروز از نظر اقتصادی برای اروپا جوان شده بـود و مسیو «آندره سیتروئن» سرمایه‌دار حسابگر فرانسوی گروهی از دانشمندان فرانسوی را در ماشینهای سیتروئن زرد به آسیا اعزام داشت و آقای «آندره سوفام(۱۷)» فیلمبرداراین‌گروه راکه مسافرتشان‌به‌مسائل‌جغرافیا، نژادشناسی، علوم‌اقتصادی،سیاسی‌واجتماعی‌وتبلیغ‌برای‌ماشین‌سیتروئن‌مربوط میشدهمراهی میکرد. این گروه ۲۱ نفری درتاریخ هفت اردیبهشت ۱۳۱۰ وارد ایران شدند و در صحرای منگل اقامت گزیدند و از طریق نیشابور و مشهد راهی افغانستان و چین شدند. اما ره‌آورد فیلمبردار و کارگردان «لئون پوواریه» باز چیزیست که به‌حیثیت ایرانی غلط‌انداز ساکن اروپا لطمه می‌زند! و نشان دادن واگن اسبی آنها را به شدت عصبانی می‌کند.

ــ سیل نامه‌های اعتراض از بلژیك و فرانسه سرازُیر می‌شود! شخصی از بلژیك می‌نویسد(۱۸):

«چیزی که تمام مردم را متوجه نمود همان تراموای اسبی طهران بود. این فیلم بقدری از نظر خارجیان مضحك بود که هر ایرانی را متاثر ساخت... سابق براین لباس وکلاه و عمامه‌های مختلف و رنگارنگ که‌کاملا شبیه بالماسکه‌ی

حسابی بود توجه خارجیان را جلب می‌کرد ولی خوشبختانه این عیب بزرگ رفع شده ولی چیزی که باقی مانده همان واگن اسبی کذائی است که واقعاً به تمام حیثیت مملکت ما برمی‌خورد...»

چرا؟

نویسنده و همفکران او گرچه می‌خواهند مترقی نشان دهند ولی واقعیات را انکار می‌کنند و خنده‌ی چندتا فرنگی احمق را دستاویزی قرار می‌دهند تا علیه فیلمبرداری گروه سیتروئن اعتراض کنند.

این آغاز کارست، زیرا که تضییقات برای فیلمبرداری و فیلمبرداران سنت می‌شود و در صفحات بعد نمونه‌ای از آن اشاره خواهد شد.

تبدیل لباس و کلاه و عمامه اجدادی به کت و شلوار غربی، رهائی از ننگ به حساب می‌آید و عرضه‌ی واقعیات توهین به شئونات مملکتی. (یادآوری کنم که کمتر از دو ماه بعد یعنی فروردین ۱۳۱۱ خوشبختانه واگن اسبی تهران برچیده شده).

بهرحال فیلم «کاروان زرد» بهیچوجه محبوب واقع نشد و مثل فیلم بسیار زیبای «علف»(۱۹) (۱۳۰۳) اثر «کوپر وشودزاك» (ازکوچ ایل‌بختیاری از زردکوه بختیاری پر برف) در ایران عرضه نشد. در مورد فیلم اخیر مفصلا میتوانید به کتاب «سفر به سرزمین دلاوران» یا همان Grass ترجمه‌ی «امیر حسین ظفر ایلخان بختیاری» مراجعه فرمائید.

کلوب سینماگران

کلوب آرتیستهای سینما بعد از انشعاب از اوهانیان به سال ۱۳۱۰ در همان محل مدرسه در خیابان شیخ یالختی یا اکباتان در خیابان سعدی بر پا شد واوهانیان به خیابان اسلامبول کوچ‌کرد. «احمد دهقان»، محمد علی قطبی رشید حائری، احمد گرجی، حشمت سنجری، اسماعیل نجات (فواره) و ابوالفضل اخویان گردانندگان اصلی مجمع بودند و برا ی‌نخستین بار تعدادی زن از جمله خانم «چهره آزاد»، و یك خانم‌ایرانی ــ ارمنی بنام «اما Ema» را به عضویت کلوب در آوردند.

آرتیستهای سینما کلوب را به بخش‌های ورزش، موزیك و تاتر تقسیم کردند. قسمت موزیك به «رشیدی حائری» و «حشمت سنجری» واگذار شد و آکروباسی و ورزش با «ابوالفضل اخویان» و تاتر با «احمد گرجی» بود (که در آنزمان چند نمایشنامه از وی اجرا شده بود.) در جشنی که از طرف کلوب آرتیستهای سینما به یاد حافظ در سالن گراند هتل ترتیب یافت. آقای «عبدالعلی وزیری» و مرحوم «بایگان» و «حالتی» هم به اجرای تاتر کمدی موزیکال: «جوانی و پیری» کمك‌کردند. ومادموازل کوان معلم سابق پرورشگاه سلو رقصید! موزیك جوانی و پیری را مرحوم «خالقی» ساخت. روزنامه‌ی اطلاعات هم خبر اجرای این نمایش را در تاریخ ۲۰ دیماه ۱۳۱۰ داد و حاجی‌آقا احمد گرجی بمن‌گفت: در نمایشنامه قسمتی بود که دختری از لای گلها بیرون می‌آمد و میگفت: «رقص برشعرتر و ناله‌ی نی خوش باشد». و از طرف وزارت معارف آنروز زیر کلمه‌ی رقص خط قرمز کشیده بودند که رقص قدغن است.

آرتیستهای سینما داشتند کم‌کم به آرتیستهای تآتر بدل می‌شدند و با گروه مهرتاش هم آشنا شده بودند که یك روز بهاری مرد مصمم وجالبی باز راه را عوض کرد.

ابراهیم مرادی موضوع دوربین معروفش را (که در فصل پیش به آن اشاره شد) با روسای کلوب در میان گذاشت و بعداً در ۲۵ خرداد ۱۳۱۲ کلاس

مؤسسه‌ی فیلمبرداری(۲۰) شرکت «فیلم ایران محدود» در خیابان امیریه تشکیل شد.

مشکل اساسی مرادی در فیلم بوالهوس نیاز به وجود دو زن بود که یکی نقش «ثریا» زن شهر ی‌و دیگری «نزهت» زن دهاتی را بازی کند. خانم «قدسی پرتوی» که همسر یك تاجر هندی بود به بازی در فیلم رضایت داد و رل «ثریا» زن افسونگر شهری به وی سپرده شد.

در این هنگام یك کارمند بانك بنام «شریعتمداری» تمایل خود و همسرش را به بازی در فیلم اعلام‌می‌کند و خانم آسیه شریعتمداری همسر ایشان نقش زن دهاتی (همسر خسرو ـ احمد گرجی) را بعهده میگیرد.

مرارت و آنوقت هیچ!

«بوالهوس» نخستین فیلم نسبتاً مهم ایرانی است که هم با مرارت‌های بسیار ساخته شد و هم سرنوشت غم‌انگیزی داشت. خسرو (احمد گرجی) از خانواده‌ای است لنگرودی که بعلت ثروت و نفوذ پدرش دختری زیبا را به‌عقد خود درمی‌آورد. یك جوان دهاتی (احمد دهقان) نیز عاشق این دخترست ولی در مقابل‌خانزاده کنار میرود. روز عروسی خسرو ازاسب زمین‌می‌افتد وبرای معالجه او را بشهر نزد دائی‌اش می‌برند. آقای گرجی تعریف کرد که:

«چون من نمیتوانستم خودمرا از اسب بزیر بیاندازم این صحنه را ریورس گرفتیم.» چنانکه می‌دانید طریقه‌ی فیلمبرداری ریورس اینست که، دوربین را سروته می‌کنند و هنرپیشه عملی را از انتها انجام می‌دهد. گرجی ابتدا روی زمین دراز کشیده، بلند میشود و روی اسب می‌پرد. آمدن خسرو از لنگرود به تهران با یك کات بسیار مدرن صورت می‌گیرد و این سفر طولانی و سخت به قول نویسنده‌ی روزنامه ایران(۲۱) چنان سهل و بدون تغییر وضع صورت می‌گیرد که آنرا مسافرت از تهران به قلهك هم نمی‌توان فرض کرد. و در مورد تفریحات نزهت مخصوصاً اسب سواری یك زن مسلمان یادآوری می‌کند که: «فیلم د راین قسمتها، تا حدی رنگ اروپائی بخود گرفته.» بد نیست خاطرنشان کنم‌که خسرو در یك چهارشنبه بازار دختر دهاتی را می‌بیند و عاشقش می‌شود. این صحنه بعلت تضییقات فرمانداری بطریقه‌ی دوربین مخفی از بالاخانه‌ی مشرف بر بازار گرفته شد که خانم شریعتمداری وسط بازار روز می‌نشیند و گرجی بسراغش می‌رود.

خسرو با دختر دائیش ثریا طرح دوستی می‌ریزد، زنش را رها می‌کندو در شمیر رحل اقامت می‌افکند. نزهت وقتی از ماجرای شوهر با اطلاع می‌شود به قصد خودکشی خود را در رودخانه لنگرود می‌افکند. اجرای این صحنه بسیار مشکل بود، مردم لنگرود ازدحام کرده بودند. آقای حاجی احمد گرجی زنجانی ـ در این مورد گفت: [احمد مرادی، دائی زاده ابراهیم مرادی و عضو گروه فنی قرار بود به عنوان بدل خانم آسیه بالباس زنانه خودش را از بالای رودخانه به پائین پرت کند که فرماندار هراسان به سراغمان آمد و گفت: «ما آبرو داریم توی این شهر، میخواهید یك‌زن را از بالای پل پائین بیندازید». و بعد که فهمید یك بدل، رل زن را بازی می‌کند ادامه داد: «یك مرد آورده‌اید، لباس زنانه به تنش کرده‌اید، جمعیت را جمع کرده‌اید، اصلا شما دارید اینجا چکار می‌کنید؟ من دیگر نمی‌توانم شهر را اداره کنم.»

خلاصه دوربینمان را گرفتند ولی به‌خاطر نفوذ پدر آقای «محمد علی قطبی» که از تجار معروف شمال بود دوربینشان را پس می‌دهند.(۲۲)

وقتی نزهت خودش را به‌رودخانه می‌اندازد عاشق قدیمی (احمد دهقان)

او را از آب نجات می‌دهد و بعدا با وی ازدواج می‌کند.

وقتی در اواسط فیلم زن و شوهر ازدواج می‌کنند و به‌سیاحت می‌پردازند، مرادی از موقعیت استفاده می‌کند برای نشان دادن عکسهائی از مناظر ایران.

روزنامه ایران می‌نویسد: «بهتر بود که این مناظر در آغاز فیلم تحت عنوان ایران یا مناظر و آثار ایران نمایش داده میشد»... بطور کلی اقدام موسسه پرس(۲۳) فیلم قابل تقدیر است». مظاهر گول‌زننده‌ی شهری و زن بوالهوس مثل ثریا، خسرو را بسوی فنا می‌کشد و سرانجام با مرض سل در گوشه‌ی خرابه‌ای می‌میرد. بعد نوبت جوان شهری (محمدعلی قطبی) میشود که او هم در دام ثریا اسیر می‌گردد، مشروبخوار، معتاد و فنای این زن می‌شود.

خود زن نیز سرانجام به کلفتی و رختشوئی می‌افتد و با این نتیجه‌ی‌اخلاقی فیلم بوالهوس تمام می‌شود.

آگهی‌ها را اینطور چاپ می‌کنند:

بوالهوس

اولین فیلم درام ایرانی

در ۹ پرده، ۲۸۰۰ متر تهیه شده، بیست نفر آرتیست و هفتصد نفر فیگورانت به رژیسوری آقای مرادی رژیسور ایرانی اشتراك جسته‌اند. موقع و محل نمایش بزودی اعلام خواهد شد.

شرکت‌محدود فیلم ایران

و اجازه‌نامه‌ی زیر از طرف وزارت داخله، تشکیلات کل نظمیه مملکتی با امضاهای رئیس شعبه‌ی نمایشات و رئیس اداره‌ی سیاسی صادر گردید.

بوالهوس که عبارت از ۷ پرده یك سری ۲۱۰۰ متر است که در ایران فیلمبرداری شده دارای نمره ـ است کنترول شده و اجازه نمایش آن به سینما مایاك داده شده».(۲٤)

اصل اعلان و اجازه‌نامه نزد آقای مرادی است.

فیلم در تاریخ ۲۲ اردیبهشت۱۳۱۳ در دو سانس ۷ و ۹ بعدازظهر بمدت ٥ شب در سینما مایاك بنمایش درآمد. داستان نابفرجام فیلم درست داستان نابفرجام صاحبان فیلم است. فیلم در دو سینمای مایاك و سپه به خاطر هجوم سینمای ناطق فروش چندانی نکرد.

مرادی فیلم را برای نمایش به رشت و بندر پهلوی برد و در مراجعت تمام رفاقتها بهم خورد. در این مورد هیچ سند رسمی جز حرفهای ضد و نقیض قهرمانان ماجرا در دست ندارم و بگذارید همچون تردامنان حمال سود و زیان دیگران نباشیم و بهمین بسنده کنیم که شرکت فیلم ایران از هم پاشید. و از این جمع تنها مرادی در جنب سینما ماند، مدتی به اختراعاتی در این زمینه دست زد که توسط دیگران دنبال نشد! یکبار از طرف ایران بدون فیلم در فستیوال جهانی فیلم مسکو شرکت کرد. مدتی در مسایل سمعی و بصری مطالعه کرد تا اینکه ۱٥ سال بعد در سال ۱۳۲۸ دوره‌ی دوم حیات سینمائیش را با فیلم «کمر شکن» آغاز کرد!

ضد محبوبیت !

در این قسمت به یك نمونه‌ی عالی ضد محبوبیت در تاریخ سینمای قبل از مشروطیت می‌پردازم. «ابراهیم خان صحاف باشی» پسر میرزا تقی‌خان صحاف باشی معروف به «عینکی»(۲٥) ایرانی مجاهدی بود که به‌خاطر سفرهای متعددش به کشورهای مترقی و آشنا شدن با پیشرفتهای شگرف آخر قرن نوزدهم اروپا، کوشید در جامعه‌اش مثمر ثمری باشد. وی یك مغازه آنتیك فروشی روبروی

سینمای کریستال فعلی در لاله‌زار داشت که اشیاء قیمتی آنرا از کشورهـــای ژاپن، چین و نقاط دیگر وارد می‌کرد. اتومبیل بخاری را از بلژیك وارد کرد که پیشکش مظفرالدین شاه شد و بعدها این اتومبیل که مردم به آن «کالسکه دودی» می‌گفتند به سردار معتمد رشتی تعلق گرفت!

فونوگراف یکی دیگر از دستگاههای جالب وارداتی صحاف باشی بود که با ده جفت لوله بجای بوق و بلندگو ده نفر می‌توانستند آهنگهای ضبط شده روی صفحات مومی را بشنوند و یا وارد کردن دستگاه نیکل سازی و یا دستگاه اشعه‌ی مجهول که بعدها آنرا به بیمارستان آمریکائی واگذارد.

صحاف باشی در سال ۱۹۰۰ (۱۲۹۸ هجری قمری) خود را برای مهمترین سفر تمام دوران زندگیش که نتایج آن نقطه تحولی در تمام زندگی وی بشمار میرود آماده کرد. و چون میخواست همسرش خانم «نصرت‌زمان» را نیز همراه ببرد با مشکلاتی روبرو شد و سرانجام با توصیه‌ی «میرزا نصرالله خان‌مشیر-الدوله» وزیر امور خارجه و موافقت شخص مظفرالدین شاه اجازه سفر گرفت و با کالسکه تا انزلی و از آنجا با کشتی و اتومبیل راهی اروپا شد.

در این سالها دولت روسیه یك آژانس سیاسی و به ظاهر بانکی به نـام «استقراضی» در تهران تاسیس کرد که بوسیله‌ی دادن وامهائی به صاحبان نفوذ در صدد بسط قدرت سیاسی روسیه تزاری در ایران بود. با گشایش مالـــی مظفرالدین‌شاه هم برای دیداری از نمایشگاه پاریس عازم فرانسه شد و در همین سفر با سینموفتگراف به اصطلاح خودش آشنا شد و دستورهای لازم را به میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی داد. این مطلب در اولین سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی (موجود در کتابخانه‌ی مجلس شورایملی) که توسط خود مظفرالدین شاه یوماً فیوماً تقریر می‌شد ثبت گشته است:

«روز شنبه هفتم ربیع‌الثانی... پرده بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغهای الکتریك را خاموش و تاریك‌نموده و عکس سینموفتگراف را به‌آن پرده انداختند، خیلی تماشا دادند. من جمله مسافرین آفریقا و عربستان را که در صحرای آفریقا با شتر راه می‌پیمایند نمودند که خیلی دیدنی بود... به عکاسباشی دستور داده‌ایم همه قسم آنها را خریده به طهران بیاورند کـه انشاالله در اینجا درست کرده بنوکرهای خودمان نشان بدهیم» و روز بیست و یکم ربیع‌الثانی سال ۱۳۱۸ در پاریس می‌نویسد: «امروز عید گل است و ما را دعوت به تماشا نمودند، رفتیم به تماشا.... خانمها سوار کالسکه‌ها شده با دسته‌های گل در جلو ما عبور می‌کردند و عکاسباشی هم مشغول سینمافتگراف اندازی بود. (اسم دستگاه سینماتوگرافی در سفرنامه دوم بدرستی آمده و سینما تگراف ثبت شده است).

سفرنامه‌ی مذکور به‌سعی‌واهتمام احمدصنیع‌السلطنه و غلام خانه‌زادسلطانی فرزندی میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی که از خاکبوسان و ملتزمین رکاب بود به حلیهٔ انطباع متحلی گردیده است. یکروز به افتخار شاه ایـران ضیافتـی در نمایشگاه ترتیب دادند که صحافباشی هم به حضور رسید و مورد تفقد قـرار گرفت اماره آورد صحاف باشی یك پروژکتور سینما بود با مقداری فیلم. سفر اروپا، آمریکا، چین، ژاپن و هند نزدیك به دو سال بطول انجامید. در تهران صحاف‌باشی قسمتی از حیاط پشت مغازه‌اش را که از سه راه مهنا تا ارباب جمشید امتداد داشت برای نمایش فیلم اختصاص داد. به قول آقای جهانگیر قهرمانشاهی فرزند مرحوم صحاف‌باشی: «مشتریهای او اغلب اعیان و اشراف بودند، حتی اتابك و علاءالدوله هم به همین خانه می‌آمدند». پشت به پروژکتور نسبتاً بزرگی که به‌اصطلاح با سیستم لایم لایت‌کار می‌کرد می‌نشستند و دردنیای سینمای حقه‌بازی آنزمان که مردی بیش از صد نفر را وارد یك کالسکه کوچك می‌کرد و یا از مرغی بیش از بیست تخم می‌گرفت (و سایر فیلمهای اولیه تاریخ

سینمای جهان) غرق می‌شدند. هیجان نمایش فیلم در تمام محافل و مجامع مهم تهران پیچید و بگوش حاجی شیخ فضل‌الله نوری هم رسید که چه نشسته‌اید آقا صحاف‌باشی در خانه‌اش زن سر برهنه روی دیوار نشان می‌دهد و شیخ که قبلا با فروش زمین مدرسه و قبرستان مسلمانان(۲۶) برای ساختمان بانك استقراضی باعث برانگیخته شدن مردم علیه ساختمان سازی در آن محل شده بود، سینما را تکفیر کرد(۲۷) و مراتب‌انزجار خود را از سینما به‌گوش درباریان و شخص مظفرالدین شاه رساند. همسر مرحوم صحاف‌باشی‌در مجله‌ترقی شماره ۸٤٤ در این مورد گفته است: «چون در آن زمان نفوذ ملاها بی‌اندازه بود و شاه قاجار و درباریان از آنها حساب می‌بردند فوری دستور دادند که صحاف‌باشی کارهای خود را متوقف کند و از ایجاد سینما در تهران منصرف گردد».

و این دستور در حالی صادر شد که خود صادر کنندگان‌آن با سینما موافق بودند و از دنیایش لذت می‌بردند. صحاف‌باشی که از آغاز شروع کار هسته‌های انقلابی نهضت مشروطیت با آنها تماس نزدیك داشت. شرح مختصری از نظریات و مجاهدات وی را در کتاب «تاریخ بیداری ایرانیان» تألیف «ناظم‌الاسلام کرمانی» می‌خوانیم، دست به یك مبارزه فردی زد، به‌این نحوکه به قول همسرش در همان مقاله: «برای نشان دادن یك عکس‌العمل شاید، برای اینکه به مردم بفهماند چگونه رجال آن روز مخالف مسیر ترقی و تمدن در ایران و پیشرفت امور اجتماعی مردم می‌باشند... خود را به صورت دراویش درآورد و قبا و ردا و شال و کشکول و تسبیح و بوق و منتشا فراهم کرد، ریش انبوهی گذاشت و کلاه مرشدی بر سر نهاد و سپس در خیابانها براه افتاد و به خواندن اشعار و اوراد پرداخت. ابتدا مدح علی می‌گفت و بعد به‌مذمت حکومت‌استبدادی پرداخت. از طرفی پس از رد پیشنهاد غیر عملی وی به «انجمن سری» مبنی بر پوشیدن لباس سیاه که خلاف تمام اصول مخفی‌کاری است: «مادر ما وطن در حال احتضار است و تا او را بهبودی‌حاصل‌نشود باید سیاهپوش و به‌حالت عزا باشیم».(۲۸) باز به عملیات انقلابی می‌پردازد و دو نامه‌ای که در ژانویه ۱۹۰٦ (ذی‌القعده ۱۳۲۳) در کالسکه به شاه قاجار تقدیم شد و مستقیما او را تهدید کرده بودند توسط انجمن سری و صحاف‌باشی نوشته شده بود. رفتا رمشکوك صحاف‌باشی در جامعه، سخنان آزادیخواهانه‌و احتمال خطر ازجانب وی‌سبب دستگیریش‌شد.

در کتاب «بیداری....» میخوانیم که: «صحاف‌باشی پولی از ارباب جمشید گرفته وخانه عیالش‌را به‌عنوان‌رهن یابیع‌شرط داده‌ارباب جمشید. مدت منقضی شد،ارباب‌جمشیددرمقام‌تصرف خانه‌برآمد،صحافباشی‌عریضه‌ای‌حضورشاه عرض کردکه ارباب جمشید طلبی از من داردومیخواهدخانه‌ی‌سی‌هزارتومانی عیال مرا در عوض چهارده‌هزارتومان‌ببردمستدعی‌است‌دستخطی‌مبارك صادرفرمایندکه مهلتی به من بدهد».

و شاه دستخط می‌نویسد که: «جناب اشرف اتابك، صحافباشی را زنجیر کنید، تا طلب ارباب جمشید را بپردازد». بر سرش می‌ریزند و به زندانش می‌افکنند، صحافباشی یکروز به چندتن از اعضای انجمن سری که بدیدن، او رفته بودند می‌گوید: « قدر عین‌الدوله را بدانید که این فشارها را می‌آورد، هرچقدر فشار بیشتر باشد ملت زودتر بخود خواهد آمد».

آقای قهرمانشاهی پسر صحاف‌باشی بمن گفت که: «میخواستند به خاطر آزادیخواهی، درست کردن حمام بدون خزینه برای ارامنه و کلیمی‌ها در سر چهار راه مهنا و وارد کردن سینما او را اعدام کنند که سرانجام تمام اموالش را مصادره کردند».

صحاف‌باشی را با چند تن مامور غلاظ و شداد به اصفهان و از آنجا به حوالی جندق و بیابانك بردند و پس از مدتی حکم تبعید او از ایران صادر شد. (سال ۱۹۰۷ معادل ۱۳۲٤ هجری قمری).

راهی کربلا گشت و در آنجا همسر و سه فرزندش نیز به وی‌پیوستند و سپس در هندوستان رحل اقامت افکند. رفتار صحاف‌باشی نمونه‌ی عالی بی‌اهمیت بودن به محبوبیت کذائی در راه رسیدن به هدف است.

سرنوشت پروژکتور چه شد؟

پسر مرحوم صحاف‌باشی گفت که «پدرم پروژکتورش را به شخصی به نام آرتشس خان (۲۹) فروخت». مدتها در فکر این نام جدید «آرتشس خان» بودم. تا وقتی که به مقاله آقای دکتر متین دفتری در سالنامه دنیا ۱۳۳۹ برخوردم که: «اردشیرخان سینما را در بالای کتابخانه مسیو بارنود درست کرده بود». تشابه اسمی اردشیر و آرتشس موضوع را برایم جالب‌تر کرد. یادم افتاد که آقای خانباباخان معتضدی هم‌جائی در فیلم خود من میگوید که: «با شخصی به نام اردشیرخان اولین سینمای زنانه را در بالاخانه‌ای در خیابان علاءالدوله برپا کردیم.» فکر کردم یکی از این دو اسم باید تحریف شده یا دگرگونی‌یافته باشد.

پس از تماس با آقای معتضدی (که اولین فیلم «سمی‌اش» فیلمبرداری از محمد حسن‌میرزا ولیعهد احمدشاه در کاخ گلستان بود) مطمئن شدم که اسم اصلی اردشیرخان همان آرتشس‌خان بوده که ساختمان بزرگی در خیابان علاءالدوله داشت و یکی از مغازه‌هایش را به خانم همدینش مادام برنادوت به قول قدیمی‌ها (عرناعوط) اجاره داده بود که این مادام عرناعوط در آنجا کتاب می‌فروخت. خود آرتشس خان هم در یکی از این مغازه‌ها شیرینی فروشی‌داشت و در ضمن در بالاخانه‌ی همین ساختمان فیلم نشان میداد.

بهر حال روسی‌خان و اردشیرخان یا آرتشس‌خان بعد از صحاف باشی این راه را با تمام ناملایماتش ادامه دادند که ماجراهای خود آنان از ماجراهائی که از طریق فیلم و سینما بمردم نشان میدادند جالبتر است.

توضیحات

۱ـ اطلاعات، اول‌دیماه ۱۳۰۹ صفحه ٤ـ آگهی

۲ـ در تمام آگهی‌ها واخبار راجع‌به‌این مدرسه که در مطبوعات چاپ شده آنرا مدرسه‌ی آرتیستی سینما وفقط یکبار در روزنامه ایران ۱۸ دیماه ۱۳۰۹ مدرسه صنعتی سینما نامیده‌اند ولی روی دیپلم مدرسه که بزبانهای فارسی و فرانسه است پیورشگاه آرتیستی سینما ذکـــر گردیده است.

۳ـ روزنامه اطلاعات ۱۳ آبان ۱۳۰۹ ـ تکشماره ٤ شاهی ـ کتابخانه مجلس

٤ـ اشاره می‌کنم به «دزد بغداد» محصول ۱۹۲٤ با شرکت «داگلاس فربنکس» که اولین‌بار دربهمن‌ماه سال ۱۳۰۸ در سینما تهران بنمایش درآمد. دراین فیلم یك شاهزاده‌ی بسیار چاق، کوتوله ومسخره‌ی ایرانی‌هم بازی می‌کند که برای خواستگاری به‌بغداد آمده است و دختر دربارهٔ او می‌گوید از او خوشم نمیآید، او فقط می‌خوردو می‌خوابد. «بجای ذکریای رازی از ذکریای کوفه‌ای نام برده می‌شود. این فیلم البته ازنظر دکوروتروکاژ شاهکاری است.

۵ـ سینما سپه درباره فیلم «بهشت مصنوعی» تبلیغ می‌کند: این فیلم یگانه فیلمی است که مجمع بین‌المللی وکمیسیون تریاك آنرا تصدیق کرده و ملاحظه آنرا به‌عموم توصیه نموده دیماه ۱۳۰۸

٦ـ این تمهید باارکستر شروع می‌شود وبعد به‌نمایش و رقص هم می‌کشد. سال ۱۳۰٦ برای اولین‌بار بادبزنهای الکتریکی موجب فخر گراند سینماست.

سینما زرتشتیان به‌هرخانمی که به‌سینما برود یك بلیط مجانی‌هم می‌دهد.

سال ۱۳۰۷ گراندسینما در ورودی مردها و زنها را ازهم جدا می‌کند واز ورود زنهای بی‌عفت وجوانهای فاسدالعقیده به‌سینما جلوگیری می‌نماید. حتی بلیطهای سینماتمدن را یکبار با پس‌گردنی به‌مردم چاله‌میدان می‌فروشند.

درسال ۱۳۰۸ سینما سپه اقدام به‌چاپ خلاصه‌ای از داستان فیلم می‌کند بعدکسانی دروسط سالن راه میروند ومیان‌نویس فیلم‌را ترجمه می‌کنند. سال ۱۳۰۹ سینما داریوش یك زن ارمنی بزك‌کرده را پشت‌گیشه می‌گذارد تا نوبت حقه‌بازی بزرگ سینما ایران از علاقه مردم نسبت به فیلم ناطق می‌شودکه در فصلهای آینده اشاره خواهد شد.

۷ـ اطلاعات ۲٦ مهرماه ۱۳۱۰ صفحه ۲

۸ـ اطلاعات ۲٦ مهرماه ۱۳۰۹ صفحه ۳

۹ـ روزنامه آئینه ایران در شماره ۱۲۸ خود بتاریخ ۳۱ تیرماه ۱۳۰۹ به مدیریت «امیر جلیلی» در سر مقاله‌ای زیر عنوان مالیات بر سینما می‌نویسد که مالیات صدی پانزده کـــه از سینماها گرفته می‌شود فوق‌العاده کم است و همانطور که مالیه در نظر دارد باید مالیات سینماها را به‌صدی بیست و پنج ترقی دهند. این روزنامه برای اولین بار مسئله‌ی سانسور اخلاقی فیلمها را مطرح می‌کند و می‌گوید: «تمام فیلمها بایدقبل از نمایش گذشته از نظر سیاسی از نظر اخلاقی هم سانسور شودو درثانی قیمت بلیط سینماها را به نصف تنزل دهند» جالب است بدانید لایحه‌ی نمایش‌ها و سینماها که طبق ماده‌ی ۹ آن، مدیر سینما ملزم است قبل از نمایش هر فیلمی تقاضای جواز بنماید و فیلم را در یك سانس خصوصی بنماینده‌ی معارف بلدیه نمایش دهند تا در صورت لزوم از نظر اخلاق جرح و تعدیل لازم را به عمل آورند، در جلسه دو شنبه ۲ مرداد ۱۳۰۹ به تصویب انجمن بلدیه تهران رسیده است.

متن لایحه در شماره‌ی ۱۸۱ ـ ۲۰ مهر ۱۳۰۹ آئینه ایران چاپ شده است.

۱۰ـ مقاله تحت عنوان قانون اسعار و مطبوعات ۳ تیر ماه ۱۳۱۰، تکشماره ۵ شاهی

۱۱ـ این فیلم را هنوز اینجانب نتوانسته‌ام بدست بیاورم، و تنها، خاطره‌هائی از آن را شنیده‌ام که یکی از صحنه‌های آنرا ازقول آقای ابراهیم مرادی نقل می‌کنم: «هوا گرم بود و نمیدانم سهرابی یا ضرابی سرش‌را می‌گذاشت روی بالش ولی خوابش نمی‌برد، سرشرا اینقدر اینطرف و آنطرف میکرد تا بالش پاره می‌شد و سپس پرهای آنرا به هوا می‌پاشید!»

۱۲ـ این ساعت مارك «گالو» بود که تهیه‌کنندگان فیلم برای تبلیغ آن از وارد کننده‌ی

ساعت مقداری پول گرفته بودند.

۱۳ـ ٤ بهمن ۱۳۰۹ مطابق با ۲٤ ژانویه ۱۹۳۱

۱٤ـ روزنامه ایران، ـتماشاچی‌ها این قسمت را با کف‌زدنهای بسیار استقبال کردند.

صفحه ۲ـ اول آذر ۱۳۱۲ ـ دختر لر

۱۵ـ «لیلی و مجنون» سهنتا، «جنوب شهر» فرخ غفاری «پ، مثل پلیکان» پرویز کیمیاوی، «رگبار» بهرام بیضائی، «علف» مریان سی‌کوپر آثاری هستند که نظرگاه مرا از سینمای راستین و از محبوبیت درست بدست می‌دهند.

۱٦ـ معذالك «بوالهوس» اولین فیلم ایرانی است که به آداب ورسوم محلی پرداخته است.

۱۷ـ دکتر هوشنگ کاووسی که سالها قبل خود این فیلم را دیده است گفت که این فیلم دو کارگردان داشت یکی «آندره سواژ» (نه سوفام) و دیگری «لئون پوواریه». وی اضافه کرد که این عده قبلا کاروان سیاه را براه انداخته و برای فیلمبرداری به آفریقا رفته بودند.

۱۸ـ صفحه ۲ ـ روزنامه اطلاعات ۲۷ بهمن ۱۳۱۰

۱۹ـ فیلم زیبای «علف» که بعدها شاید فیلم «شقایق سوزان» از روی آن ساخته شد در کانون فیلم تهران جلسه ۲۵۳، ۵ دیماه ۱۳٤٦ به نمایش درآمد. و صحنه‌ی عبور ایل از کارون عمیق و پرخطر زیباترین صحنه‌هائی است که در فیلمهای مستند دیده‌ام. این فیلم اصولا به خاطر مسائل سیاست داخلی و نشان دادن اسلحه در دست بختیاریها در آنزمان در ایران نشان داده نشد.

۲۰ـ اسم این شرکت به صورت شرکت محدود فیلم ایران در آگهیهای مستقل فیلم بوالهوس دیده می‌شود.

۲۱ـ ۲۷ اردیبهشت ۱۳۱۳

۲۲ـ آقای ابراهیم مرادی کارگردان فیلم در مورد این حادثه بمن گفت که : «البته ما اجازه نامه‌ی رسمی داشتیم و هنگام فیلمبرداری مردی که راننده‌ی تیمسار آیرم بود خواست خودی نشان بدهد واندکی مزاحمت تولید کرد و گفت: با اجازه کی دارید فیلمبرداری می‌کنید؟ که گفتیم همان تیمسار آیرم شما. ول کرد و رفت» وی اضافه کرد: «یکبار هم در ماموله شروع کرده بودیم به چرخاندن دسته دوربین که چندتا لات آمدند و گفتند ما هم میخواهیم در عکس شما باشیم و من به برو بچه‌ها گفتم بزنید پدرسوخته‌ها را....، واقعا با خون دل فیلمبرداری میکردیم».

۲۳ـ در مقاله روزنامه ایران اسم موسسه‌ی سازنده فیلم بوالهوس یعنی شرکت محدود فیلم ایران اشتباها پرس فیلم ذکر شده است.

۲٤ـ رقم متراژ فیلم در اجازه‌نامه دقیقتر است و برخلاف خبر روزنامه اطلاعات در اردیبهشت ۱۳۱۳ که مدت فیلم را یکساعت ذکر می‌کند باید اشاره کنم که فیلم مذکور جمعا ۱۱٤ دقیقه بوده و حیف که از بین رفته است و کوشش چندین ساله من برای یافتن نسخه‌ای از این فیلم به نتیجه‌ای نرسیده است.

۲۵ـ از اولین کسانی که در ایران عینك زده است و نوه‌اش گفت که هنگام ورود به ایران چون کلمه‌ی حوض را با تلفظ فرانسه ادا کرده بود آنقدر فلك شد تا حوض را با تلفظ غلیظ عربی‌اش ادا کرد. فرخ غفاری این ماجرا را درباره خود میرزا ابراهیم‌خان‌صحاف‌باشی تعریف میکند.

۲٦ـ به تاریخ مشروطیت، نوشته احمد کسروی مراجعه شود.

۲۷ـ شیخ فضل‌اله سینمای روسی‌خان را هم تکفیر کرد که خود روسی‌خان در گفتگوئی با فرخ غفاری (چاپ نشده) گفته است شیخ می‌خواست ما را تلکه کند و بعد که سینما را دید رضایت داد و تکفیرش را پس گرفت. ناظم‌الاسلام کرمانی مؤلف کتاب تاریخ بیداری ایرانیان در صفحه ٤۱٦ کتاب مذکور نیز باین شیوه‌ی حاجی اشاره میکند. ولی بنظر من انگیزه اصلی حاجی شیخ فضل‌الله نوری (که بقول آل‌احمد در غربزدگی‌اش: «مدافع کلیت تشیع اسلام است» و جسد او را بر دار همچون پرچمی میدانند که به علامت استیلای غربزدگی پس از دویست سال کشمکش بر بام سرای این مملکت افراشته شد) که یکی از مجتهدان بزرگ و مبارزین اسلام برای رژیم مشروطه بود، همان تحریم سینما بعنوان یك وسیله تخدیر کننده و عامل توظهور غربی برای رسوخ در شرع ایرانی بوده است.

۲۸ـ صفحه ۵۱ کتاب تاریخ بیداری

۲۹ـ «آرتشس‌خان» یا «آرداشس خان» یا «اردشیر خان»

لطفاً اغلاط زیر را که در قسمت اول «ریشه‌یابی یأس در سینمای ایران» ـ شماره ۲ و ۳ ویژه سینما و تآتر ـ به‌چشم می‌خورد تصحیح فرمائید.

صفحه	سطر	غلط	درست
۱۱۴	۴	اسلامبول	شیخ‌وبعداسلامبول
۱۱۴	آخر	۱۳۰۸	۱۳۰۹
۱۱۵	اول	خانباخان	خانبا باخان
۱۱۷	۸	کمك ـ فیلمبردار	فیلمبردار ـ کمك
۱۱۸	۲۴	کازانوا	کازادما
۱۲۰	۲۴	۱۳۱۴	۱۳۱۳
۱۲۱	۱۰	تجدید	تهدید
۱۲۴	۲۳	سفلگانی راست	سفلگانی است
۱۲۵	۱۰	مشتمل به	مشتمل بر
۱۲۵	۱۲	شناخته نمی‌شوند	شناخته می‌شوند

نوشتهٔ: فریدریش هانسن لووه
ترجمهٔ: خسرو سینائی

بنای سینما و فیلم سینما

فریدریش هانسن لووه Fr. HANSEN LOVE

جامعه شناس و هنر شناس معتبر اطریشی، درمقاله‌ای که حدود بیست سال پیش نوشته، کوشیده است تا مطالبی را دربارهٔ موجودیت سینما ورابطهٔآن با جوامع متمدن برای خواننده روشن کند. مطالب این نوشته بدلیل قدیمی بودن، گاه از دیدگاه امروز کمی کهنه شده به نظر می‌آید؛ ولی روبهمرفته نویسنده مسایل را با قدرت و دقتی موشکافی کرده است که گمان میکنم در هر زمان خواندن مقاله‌اش بتواند بیشتر و بیشتر تفکر دربارهٔ سینما را باعث شود.

طرح رابطهٔ میان بنای سینما و فیلم سینما شاید غریب بنظر برسد، ولی لازم است؛ چرا که در حل مسائلی که در بحثهای مربوط به فیلم پیش کشیده میشود، نقش مهمی را بعهده دارد. به این معنی که در بسیاری از موارد عیب‌هائی را که مستقیماً از بنای سینما ریشه میگیرند، به فیلم سینما مربوط می‌کنند. در اینجا من بنای سینما را بعنوان یك پدیدهٔ اجتماعی میشناسم که موجودیت فیلم سینما را از نظر محتوی و حتی تکنیك تعیین می‌کند. پس پیش از آنکه بحثی را دربارهٔ فیلم سینما بعنوان یك وسیلهٔ بیان هنری آغاز کنیم لازم است که از موقعیت بخصوص بناهای سینما صحبت کنیم که از یك وسیلهٔ بیان هنری، یك وسیلهٔ ارتباط جمعی با امکانات کاملا خاص خود ساخته است.

موجودیت بناهای سینما آنقدر با تحولات جوامع نوین و رسیدنشان به جوامع غیر طبقاتی یا توده‌ای، درهم آمیخته است که می‌توان از آن به عنوان عامل مشخص اینگونه جوامع مثال زد. کافیست که سالن انتظار و نمایش یك سینما را مورد مطالعه قرار دهیم تا موقعیت بخصوص مردم جهان متمدن امروز بر ما روشن گردد. فرقی نمی‌کند که مطالعهٔ ما دربارهٔ یك سینمای مجلل در شهری بزرگ باشد و یا یك سینمای محقر در محلی دور افتاده؛ در همه‌جا منظره‌ای یکسان در مقابل ما قرار میگیرد: گروه مردم را می‌بینیم که مستقیماً از کار و زندگی روزمره‌شان بسالن سینما پناه می‌برند و در آن فراغت و فراموشی را می‌جویند.

همین موضوع که بدون هیچگونه آمادگی و مقدمه‌چینی قبلی می‌توان‌برنامهٔ قدم زدن در خیابان را به رفتن به سینما تغییر داد، موجودیت سینما را از نظر اجتماعی از مثلا تآتر و یا اپرا جدا می‌کند و به آن جنبهٔ سرگرمیهای پیش‌پا

افتاده‌ایرا می‌دهدکه زمانی‌در بازارهای‌مکاره وتفریحگاههای عمومی وجودداشتند.
با این تفاوت که در آن زمان بازارهای مکاره و تفریحگاههای عمومی محل گردش و ملاقات طبقات برگزیدهٔ اجتماع بود، در صورتیکه در سینمای امروز همهٔ طبقات اجتماع بدون تفاوت در کنار یکدیگر قرار میگیرند. شاید امروز محل دیگری را چون بنای سینما نتوان یافت که به‌این وضوح ثابت کند کـه ما در اجتماعاتی بمقدار زیاد مبتنی بر مبانی دموکراسی و تا حد زیادی غیر طبقاتی ـ توده‌ای ـ زندگی میکنیم که در آنها از اختلافات بسیار مشخص طبقاتی زمانهای گذشته اثری نیست. البته لازم نیست که در برخورد با کلمات ـ دموکراسی ـ و ـ غیر طبقاتی ـ، با ایده‌آلها و تجسم‌های سیاسی موقعیت را ارزیابی کنیم؛ بلکه سنجش خود را به در نظر گرفتن اختلافاتی که از نظر موقعیت تولید و مصرف در اجتماعات فعلی، در مقایسهٔ با اجتماعات گذشته، بوجود آمده‌انـد، محدود می‌کنیم.
بدون آنکه بخواهیم از قدرت ایده‌ئولوژیهای مختلف چیزی بکاهیم، بایستی قبول کنیم که بیش از هرچیز ماشین و تکنیك در دموکراتیك کردن اجتماعهای بزرگ امروزی مؤثر بوده است. مفهوم دموکراسی در اینجا تقسیم یکنواخت‌تر کارها و وظایف در سطوح گسترده است که هر محیط صنعتی آنرا ایجاب می‌کند. در حالیکه تقسیم‌کار و وظیفه بخودی خودکاری مثبت است؛ جنبه‌های منفی هم می‌توان در آن تشخیص داد، که از آن جمله است استاندارد شدن، نمونه سازی و تکثیر آن بطور یکنواخت و بدون تنوع و همانند شدن تـمام محصولات جامعهٔ مصرفی؛ که این تکثیر و استاندارد شدن نه‌تنها در مورد کمیت بلکه در مورد کیفیت نیز مطرح است و متأسفانه اغلب به محدود شدن کیفیت نیز می‌انجامد.
در سینما موجودیت توده‌ای و غیر طبقاتی اجتماعمان را بخوبی درك می‌کنیم ،چرا که موقعیت بخصوص اجتماعهای ما در آن بوضوح شکل میگیرد. آنچه که بر پردهٔ سینما نقش می‌بندد در حقیقت صورت خود بینندگان حاضر در سینماست. از پردهٔ سینما مدام همان صورت است که در نقشهای مختلف و به اشکال مختلف در برابرمان ظاهر میشود. این چهرهٔ ـ مرد متوسط ـاجتماع امروزست‌که سینکلر لوئیز به‌او نام ـ بابیت* ـ داده است‌و امروز تقریباً درمورد تمام ـ مردان متوسط ـ جوامع متمدن‌صدق می‌کند. به‌این ترتیب آقای ـ بابیت‌ـ تهیه کنندهٔ فیلم امروزی نیز هست که طرح ریزی می‌کند و خیالبافیها و بلندـ پروازیهای اکثر فیلمها از طرح او سرمشق می‌گیرد.
بگذارید موجودیت این ـ خیالبافی‌ـ را اندکی تجزیه و تحلیل کنیم. چرا ـ مر دمتوسط ـ شهرهای بزرگ ما می‌کوشد تا از زندگی روزمرهٔ خود بگریزد؛ چرا می‌کوشد تا در سینمایش دنیائی خالی و بدلی بوجود آورد، حتی زمانی‌که از زندگی نسبتاً خوبی برخوردار است؟ باید در نظـر داشت که کسی که بـه سینما میرود معمولا در مضیقهٔ شدید مادی نیست؛ او نه کارگر شکنجه دیدهٔ دیروزست و نه دخترك خدمتکار محروم که در سینما بخواهد زندگی ـ طبقات برگزیده ـ را ببیند. او بیش از هر چیز عضوی از طبقهٔ متوسط جدید است، که برعکس طبقهٔ متوسط قدیمی، یك ـ طبقه ـنیست بلکـه موقعیت اجتمـاعـی بخصوصی است که از معجون درهمی از تضادهای طبقاتی گذشته بوجود آمده است. از آنجا که این ـ معجون اجتماعی ـ هنوز نسبتاً جوانست نتوانسته‌است به خودآگاهی مشخصی دست یابد و به‌این ترتیب با کاریکاتوری از خود آگاهی فئودالی و بورژوازی مسایل را ارزیابی می‌کند. و بدلیل نداشتن معیـارهای متناسب به کلیشه‌های دیروز و پریروز متوسل میشود. یکی از تضادهای دنیای

* Babbit

نو آنست که انقلابهای صنعتی آن در جوامع یك عقب ماندگی فرهنگی را باعث شد، و بهمین دلیل موجودیت سینما نیزبسیار از امکانات‌حقیقی فیلم بدور ماند.

اگر قبول کنیم که شکل امروزی جوامع متمدن، با همه پدیده‌های فرهنگی آن، چیزی شبیه پایان راه تحولات زندگی انسانیست، مخالف تجربیات تاریخی خود عمل کرده‌ایم. بعقیدهٔ تقریباً همهٔ مورخین و جامعه شناسان، تحولات تاریخ بهیچوجه اجباری نیست، بلکه با جهشهای خلاق و با هدف شکل میگیرد. پس از زمانهای رخوت فرهنگی همیشه زمان شکوفائی فرهنگی میرسد.

این حقیقت که بسیاری از مردم به سینما میروند دلیل آن نیست که فقط فیلمهای بد در سینماها نشان داده شود. کمیت لازم نیست که همیشه به کیفیت لطمه بزند. میدانیم که در آتن قدیم درامهای ـ سوفوکل ـ و ـ اوروپیید ـ و دیگران نه فقط در مقابل روشنفکران و اهل فن ـ یعنی در مقابل برگزیدگان ـ بلکه در مقابل همهٔ مردم اجرا می‌شد. به این ترتیب بایستی بتوان تصور فیلمهای خوب برای همگان را نمود و این‌حقیقت که در مقابل صد فیلم بد لااقل یك فیلم خوب ساخته میشود،می‌بایستی اعتماد ما را به‌موجودیت‌ـهنر سینما ـتأییدنماید

فیلم بخودی خود تمام مختصات یك ـاثر هنری بودن ـ را دارا می‌باشد. مسایل تکنیکی متعددی که در کار فیلمسازی وجود دارد مانع ـ هنر ـ بودن آن نمیشود بلکه امکان ـ بیان هنری ـ آنرا توسعه می‌بخشد. فقط باید دانست که منظور از کلمهٔ ـ هنر ـ چیست؟

همانطور که هنر بیك ـ وسیلهٔ ارتباط ـ محدود نمی‌شود، خواه این ـ وسیلهٔ ارتباط ـ کلام باشد یا نواها و یا رنگها و اشکال؛ همانطور هم در محدودهٔ این ـ وسایل ارتباط ـ به نوع معینی از بکار بردن آنها و یا بزبان ساده‌تر بـه تکنیك معینی خود را محدود نمی‌کند. تنها معیاری که یك اثر هنری را ارزیابی میکند آنست که چگونه در این اثر، عناصر مختلف انتخاب شده برای ایجاد یك اثر واحد هنری، بیکدیگر پیوند داده شده‌اند و تا چه حد این پیوند در ایجـاد یك ـ اثر واحد ـ موفق بوده است. و اگر پیوندموفق اجزاء را برای ساختن ـ اثر واحد ـ یك خلاقیت هنری مینامم، بهیچوجه منظورم فرمالیسم تو خالی نیست، که در آن هدف فقط زیباسازی و اثرگذاری سطحی است.

به این‌ترتیب بدون‌آنکه بخواهیم در کلیات‌زیبائی شناسی بحث گشترده‌ای را پیش بکشیم، می‌توانیم بگوئیم که فیلم به‌این دلیل قادر به ایجاد آثار هنریست که در آن عامل ترکیب (کمپوزیسیون) نقش بسیار اساسی را بعهده دارد. آری، کمپوزیسیون در فیلم از قوانین پیچیده‌تری تبعیت می‌کند تا کمپوزیسیون در ادبیات، موسیقی و تآتر. کمپوزیسیون در فیلم از آنرو پیچیده‌تر است که اغلب عناصر نامتجانس و حتی متضادی می‌بایستی برای ایجاد یك ـ اثـر واحد ـ سینمائی بیکدیگر پیوند داده شوند.

اغلب بر فیلم این ایراد گرفته میشود که فیلم امکان ـ هنر ـ بودن ندارد، چرا که موجودیت تصویر سینمائی بخودی خود ـ حقیقت‌گرا ـ و حتی طبیعت گرا ـ است. از ـ حقیقت گرائی ـ و یا ـ طبیعت گرائی ـ منظورشان آنست که دوربین از آنچه که در مقابلش قرار میگیرد، بدون تفاوت و دخالت فعال، تصویر برمیدارد و این عدم دخالت فعال خود مغایر است با خلاقیت هنرمندانه. شاید این ایراد تا حدی بحقیقت نزدیك میشد اگر چشم دوربین فیلمبرداری ثابت بود و امکان حرکت از جایش را نداشت؛ یعنی اگر تصویر سینما فقط از عکسهای متحرك تشکیل میشد. اما میدانیم که عدسی دوربین‌فیلمبرداری، دارای امکاناتی خیلی بیش از ـ فقط یك عدسی ـ است.

امکان انتخاب زاویهٔ دوربین بتنهائی بما امکان آنرا میدهد که به جای‌ناظر بی‌تفاوت ماندن، در دنیای اشیاء مقابل دوربینمان با خلاقیت هنرمندانه دخل و

تصرف نمائیم و دنیای خارج دوربین را بشکل دلخواه بر صفحهٔ حساس فیلم منتقل کنیم. دوربین فیلمبرداری دارای امکان دیگری نیز هست که هیچ وسیلهٔ دیگر هنری از آن برخوردار نیست؛ دوربین فیلمبرداری می‌تواند فضا را در زمان تلفیق کند؛ باین معنی که دوربین می‌تواند در فضا بهر سمت دلخواه حرکت کند، و زمان این حرکت در اختیار ماست؛ به این ترتیب ما می‌توانیم با حرکت دلخواه دوربین در زمان دلخواه، فضای ثابت را در زمان حرکت دوربین تلفیق نموده آنرا به روی صفحهٔ حساس فیلم منتقل کنیم. در حالیکه فضای صحنهٔ تاتر ثابت و بیحرکت است ـ فضای صفحه نقاشی نیز بطریق اولی چنین است ـ، فضا بر پردهٔ سینما، حتی در فیلمهای قدیمی نیز، امکان حرکت دارد. دنیای پردهٔ سینما چون دنیای تآتر مطلق و بیحرکت نیست، دنیای سیال و پر تحرکیست که در آن هر عاملی ـ حتی زمان ـ ببازی گرفته میشود. در حرکتی که ما بدوربینمان میدهیم، با آن به افراد و اشیاء کاملا نزدیك میشویم و دوباره از آنها فاصله میگیریم، روابطی میان اشیاء و افراد ایجاد میکنیم که تآتر و نقاشی مسلماً از ایجاد این روابط عاجز هستند. دنیای اشیاء اهمیت بیشتری می‌یابد و بهمان نسبت فرد بعنوان هنرپیشه اهمیت خود را بمفهوم تآتری، از دست میدهد؛ چرا که فیلم با بکار گرفتن نماهای درشت و تقسیم بازی هنرپیشه به تصاویر متعدد، او را در شرایطی کاملا متفاوت با هنرپیشهٔ صحنهٔ تآتر قرار میدهد.

به این ترتیب درفیلم دنیای اشیاء برای‌خود شخصیتی دراماتیك می‌یابد که تکنیك فیلمبرداری باعث آن نیست بلکه بیش از همه ـ تدوین ـ تصاویر به موجودیت آن کمك می‌کند. به این ترتیب مرحلهٔ ترکیب تصاویر یك فیلم، یعنی مرحلهٔ تدوین صحنه‌های آن، شاید مهمترین مرحلهٔ خلاقیت را در ساختن یك فیلم بوجود می‌آورد.

یك تصویر بخودی خود بسیار هنرمندانه نمی‌تواند معیار سنجش باشد. در لحظهٔ تداوم این تصاویر و رابطهٔ آنها با یکدیگرست که فیلم بعنوان یك پدیدهٔ هنری مطرح میشود. تا زمانی که دوربین ضابط و نمایانگر صحنه‌های کامل مقابل خویش است هنوز از قوانین تآتری پیروی می‌کند. خردکردن صحنه و تغییرات تصاویر پشت سرهم است که تحرك دراماتیك فیلمی را ایجاد می‌کند. مگر نه اینکه در حقیقت جوهر سینما در تحرك تصویری نهفته بوده و هست؟ هنر سینما یعنی با تصاویر سرائیدن؛ کلام و موسیقی گرچه در آن با اهمیتند ولی نقشهای فرعی‌تری را بعهده دارند. بهمین دلیل نیز خواست کارگردان که در حقیقت سازندهٔ فیلم است ـ بدرستی ـ همیشه‌بر خواست‌نویسندهٔ سناریو مقدم است. بخصوص اگر نویسندهٔ سناریو فقط ـ ادیب ـ باشد.

چون هر هنر حقیقی سینما نیز ـ زبان ـ خاص خود را یافته است، که چون هر ـ زبان هنری ـ دیگر نتیجهٔ تحولات فراوانیست ـ به این ترتیب بعید نیست که شخصی که هرگز فیلمی ندیده است، هر چند هم که با موضوعها و مسایلی که یك فیلم به آنها می‌پردازد آشنا باشد، باز هم از فهمیدن آن عاجز بماند. از آنجا که همهٔ ما تماشاگران ـ با تجربه و کارآزمودهٔ ـ سینما هستیم، زبان تصویری فیلم را میفهمیم، و دربارهٔ فیلمها نه فقط از نقطهٔ نظر داستان بلکه از نظر پرداخت و دقایق سینمائی قضاوت میکنیم. آری، حتی گاه فیلمهائی را تأیید می‌کنیم که داستانی بس تو خالی و پیش‌پا افتاده دارند ولی از نظر سبك کار و بینش سینمائی دارای اصالت‌ها و نکات چشمگیری هستند.

چنین است که انسان ـ آشنا با فیلم ـ بینشی کاملا تازه یافته است.

فیلمسازان و فیلم شناسان و کسانیکه از استعداد بصری فراوان برخوردارند، از پدیده‌های طبیعت برداشت دیگری دارند تا کسانیکه سینما برایشان جز وسیلهٔ وقت گذرانی نیست. چون هر هنر دیگر ـ هنر سینما ـ نیز بینش ما را دربارهٔ مسایل جهان وسعت بیشتری بخشیده است. و از آنجا

که نفس ـ هنر سینما ـ بخودی خود نمایندهٔ نوع معینی از برخورد با مسایل دنیای ماست، می‌تواند برخورد معمولی با مسایل جهانی را به ـ بینشی جهانی ـ تبدیل کند.

از آنجا که همهٔ پدیده‌ها در بطن بیکدیگر متکی و با هم متناسبند، بهمین دلیل فیلم هم در مقام یك پدیدهٔ هنری از مختصات بقیهٔ هنرهای زمان متأثر است. فیلم برای همگامی با برداشتهای ـ سوررئالیستی ـ هنر مدرن، نیازی بداشتن محتوای سور رئالیستی ندارد. اگر تحت عنوان ـ سوررئالیسم ـ منظورمان ـ تکنیك بوجود آوردن فضاهای غریب ـ باشد که از کنار هم گذاشتن اشیاء مختلف و اغلب بدون رابطهٔ ظاهری با یکدیگر؛ بوجود می‌آید، پس باید گفت که فیلم بعنوان هنر تدوین بخودی خود پدیده‌ای ـ سوررئالیستی ـ است. فیلم‌هم چون اشعار مدرن از وسایلی که ایجاد تداعی معانی می‌کنند. استفاده می‌کند و هرقدر اشیائی که برای ایجاد این تداعی‌ها در کنار یکدیگر قرار میگیرند بتنهائی حقیقی‌تر باشند، تأثیر نهائی و جمعیشان قطعی‌تر است و ـ مقایسهٔ ـ میان اشیائی که بر تصاویر سینمائی بدنبال هم قرار میگیرند هرقدر نامحسوس‌تر باشد، می‌توان گفت که فیلم از نظر بینندهٔ آن موفق‌تر خواهد بود.

از تاریخ ـ هنر سینما ـ میتوان‌هزاران مثال آورد که‌نشان میدهدموجودیت این هنر در چه فضاها و روابطی شکل میگیرد. به‌این ترتیب می‌توان برداشت سینما را ا زپدیدهٔ ـ زمان ـ با برداشت ادبیات نوین از پدیدهٔ ـ زمان ـ مقایسه کرد که گذشته و حال و آینده را در یکدیگر می‌آمیزد و خود را موظف به حفظ حرکت یك جهتی زمان بسوی جلو نمی‌داند. همچنین امکان جانشین نمودن شیئی را بجای شیئی دیگر و یا شیئی را بجای شخصی گذاشته و حتی امکان جانشینی اشیاء برای نمایاندن روحیات انسانی؛ اینها همه از امکانات فیلم وادبیات نوین است. آری، باید قبول کرد که ادبیات نوین با تکنیك تدوینی که بکار میبرد کاملا از فیلم مایه میگیرد و بسیار باعث تعجب است که مردم امروز تمهیدات سوررئالیستی فیلمها را براحتی‌میپذیرند ولی آنها را درهنرهای دیگر ردمیکنند.

می‌بینیم که فیلم بدلیل زبان خاص خود نه‌تنها نمایانگر برداشت انسان امروزی از زندگیست، بلکه خود زاده و ترجمان زندگی امروز است. آری، یك فیلم موفق بیش از اینهاست: فیلم اولین ـ هنر مجتمع ـ است؛ چرا که در آن هنرهائی که از تصویر مایه میگیرند، هنرهائی که از کلام مایه می‌گیرند، هنر بازیگری و هنرهائی که از صدا مایه می‌گیرند؛ درپیوند با یکدیگر ایجاد یك واحد هنری تازه و کاملا مستقل را مینمایند.

باید گفت بحرانهائی که فیلم به آنها دچار است نیز در حقیقت بحران بنای سینما یعنی یك بحران اجتماعی است که فیلم و ـ هنر سینما ـ را از رسیدن به مرزهای تعالی باز نخواهد داشت. مگر نه آنکه در هنرهای دیگر هم همیشه زمانهای بحرانی وجود داشته است؟ دورانهای طولانی در تاریخ بدون ادبیات و موسیقی و نقاشی بسرآمده‌اند؛ و اگر آهنگسازان بزرگ، نویسندگان بزرگ و شعرای بزرگ بندرت بوجود می‌آیند، چرا نباید هنرمندان بزرگ سینما نادر و حتی نادرتر باشند؛ زیرا بایستی بتنهائی بر هنرهای متعدد آگاهی و تسلط داشته باشند.

حقیقت آنستکه تنها مادیات مانع پیشرفت سینما نمی‌گردد، بلکه نبودن کارگردانان بزرگ و مشکل بوجود آوردن یك گروه ایده‌آل برای تهیهٔ فیلم، به همان حد مانع پیشرفت سینماست اما این حقیقت که هراز گاهی شاهکارهای سینمائی ساخته میشود، گرچه یك یا دو فیلم در سال باشد، می‌بایستی مایهٔ خوشبینی ما شود. چراکه بایددید در رشته‌های‌دیگرهنری‌سالیانه چند اثربزرگ و شاهکار ارائه میشود؟؟! بگمانم نباید فقط از سینما انتظار معجزه داشت!

نوشته: جمیز روی مك‌بین
ترجمه: کریم رشیدیان

باد از شرق

«گودار» و «روشا» در تقاطع

در نیمه‌های فیلم «باد از شرق» ساخته «گودار» سکانسی است که در آن فیلم‌ساز برزیلی «گلوبر روشا» نقشی کوتاه اما بسیار مهم و سمبولیك را ایفا می‌کند. «روشا» میان یك تقاطع خاکی، با بازوهایی گشوده می‌ایستد و زن جوانی با یك دوربین فیلم‌برداری بر دوش از یکی از راهها می‌رسد. (و آبستن بودن آشکار این زن بی تردید «آبستن» معنایی است). او بسوی «روشا» می‌رود و بالحن مؤدبانه‌ای می‌پرسد: «ببخشید که مبارزه طبقاتی شما را قطع می‌کنم، اما شما می‌توانید راه سینمای سیاسی را به من نشان بدهید؟»

«روشا» ابتدا راه جلوی خود را نشان می‌دهد و بعد راه پشت‌سر و سمت چپ را و می‌گوید: «آن‌راه، راه سینمای زیبا شناسی پر مخاطره و پرسش‌فلسفی، و این راه، راه سینمای جهان سوم است: سینمایی‌خطرناك، ملکوتی‌و شگفت‌آور؛ جائیکه پرسشها درباره مسایل عملی مطرح میشوند؛ مثل تولید، پخش، تربیت ۳۰۰ فیلم‌ساز برای ساختن ششصد فیلم در سال فقط برای برزیل، برای تغذیه یکی از بزرگترین بازارهای جهان.

زن شروع به رفتن در راه سینمای جهان سوم می‌کند در حالیکه بنظر می‌رسد که ظهور یك توپ قرمز پلاستیکی او را از پیش رفتن دلسرد می‌سازد. آن زن نوك پایی از روی بی‌میلی به توپ می‌زند که بهر حال دوباره بسویش می‌غلتد و گویی سر سختانه اصرار دارد او را تعقیب کند ـ مثل «بادکنك سرخ» مشهور «لاموریس». و بعد آن زن به‌پشت «روشا» برمیگردد که هنوز با دستهای باز مثل یك مترسك یا مسیح مصلوب بدون صلیب در تقاطع ایستاده است و اینبار زن راه زیبا شناسی پر مخاطره و پرسش فلسفی را آغاز می‌کند.

برای تفسیر فیلم «باد از شرق» از این‌روی این‌سکانس سمبولیك‌و پرکنایه را برگزیدم که تصور می‌کنم دارای اهمیت انتقادی فراوان است؛ نه فقط از جهت درك آنچه که «گودار» سعی دارد در این فیلم انجام دهد بلکه همچنین بخاطر درك مسایل بسیار مهمی که در فیلم‌ساز پیشرو سینمای امروز شکل می‌گیرند. حضور «گلوبر روشا» در این سکانس دارای اهمیت فراوان است. اما معانی نهفته دیگری که در آن وجود دارد از «روشا» و «گودار» آنسوی‌تر می‌رود ـ و سرانجام این خود سینماست که اینك در چهار راههای انتقادی برپای ایستاده است.

برای شناخت این معانی و تعمق بیشتر در سکانس «چند راهی» بهتر است که در ابتدا کمی از نحوه ساخته شدن فیلم «باد از شرق» و همکاری ابهام‌آمیز «روشا» در مراحل مختلف تهیه آن سخن گوئیم ـ در فاصله اندکی پس از جنبش

دانشجویی فرانسه در ماه مه ۱۹۶۸، گودار با یکی از رهبران جنبش به نـام «دانیل کوهان بندیت» ملاقات و اعلام داشت که آندو روی پروژه یك فیلم کار می‌کنند که ریشه‌های «اضطراب» ایده‌ئولوژیکی مهلك را در سیاست فرانسه و نیز در جنگ سرد سیاست آینده بطور کلی جستجو می‌کند. گودار همچنین اظهار داشت که میل دارد فیلم را بگونه‌ای بسازد تا وجوه‌تشابه‌میان بازدارندگی ساختمانهای سیاسی کهنه و بازدارندگی ساختمان‌های سینمایی کهنه بخصوص فیلم‌های قراردادی غربی را نشان بدهد.

«کوهان بندیت» پذیرفت و «گودار» با تهیه کننده ایتالیایی «جیـانـی بارسلونی» که قبلا با کارگردانانی چون «پازولینی» «گلوبر روشا» و فیلمساز جوان «زیرزمینی» فرانسه «فیلیپ‌کارل» کارکرده بود قراردادبست. «بارسلونی» «سینه ریز» را متقاعد کرد که به او صد هزار دلار برای یك وسترن رنگـی بـا سناریوی «دانیل کوهان بندیت» و کارگردانی «ژان لوك گودار» و بازی «جیان ماریا والونته» مساعده بدهد. آنچه که تهیه‌کننده و پخش کننده انتظار داشتند چیزی شبیه «کوهان بندیت دیوانه» بود.

فیلم‌برداری در ایتالیا در اوایل تابستان «۱۹۶۹» انجام شد. گودار که در این هنگام خود را به فیلم سازی گروهی متعهد کرده بود این اشخاص را جمـع کرد: «سه مرد» [گروه «زیکاورتوف»]. در این نوشته فقط گودار و «ژان‌پـی‌یـر گورین»] زن بازیگرش «آنا ویزمسکی» تعداد زیادی‌هنرپیشه‌و تکنیسین ایتالیایی و تعدادی مبارز فرانسوی و ایتالیایی با عقاید چپ‌گرای متفاوت «کوهان‌بندیت» که با گودار بطور شفاهی در مورد محتوای فیلم گفتگو کرده بود، فقط برای قسمتی از فیلم نشان داده شد. ظاهراً او با «گودار» و «گورین» مشاجره کرده و در فیلم تمام شده ظاهر نگردید [همانطور که گودار در «برکلی» گفت: «همـه آنارشیستها به ساحل رفتند»]. «کوهان بندیت» بیرون رفت، «گلوبر روشا» وارد گردید.

در رم برای گفتگوهایی با «بارسلونی»، «روشا» با «گودار» مواجـه شد، همانطور که «روشا» می‌گوید، «گودار» گفته بود که آندو باید کوشش خود را در جهت «تخریب سینما» متحد کنند. «روشا» پاسخ گفته بود که او راه دیگری در پیش دارد و وظیفه‌اش، ساختن سینما در برزیل و بقیه جهان سوم است و باید با مسایل بسیار عملی مثل، تولید، پخش و غیره درگیر باشد.

بنظر می‌رسد که این گفتگو به «گودار» ایده فیلم‌برداری از سکانس «روشا در تقاطع» را در فیلم «باد از شرق»، بعنوان راهی برای مطرح کردن انشعاب در استراتژی‌های انقلابی داده باشد. «روشا» پذیرفت که آن‌نقش را ایفا کند هرچند که خود اکراهش را در پیوستن به اسطوره گروه فراموش نشدنی فرانسوی May ـ Gang «گروه ماه مه» نشان داده بود.

بهرصورت این سکانس فیلم‌برداری شد و «روشا» و «گودار» دوستانه همکاری کردند اما ظاهرا احساس می‌شد که کدام یك از آن‌دو فـکر مـی‌کنند که دیگری از درك موقعیتش ناتوان است. گودار رفت تا روی مونتاژ فیلم «باد از شرق» کار کند و در اوایل‌زمستان‌فیلم‌را تمام‌کرد. «روشا» تصادفاًدرهنگام‌نمایش خصوصی آن در رم بود و آنرا تماشا کرد.او خود ودیگران راچنان از دیدن آن گیج و مبهوت در راهی‌که گودار گرفته بود یافت‌که تصمیم گرفت مقاله‌ای درباره فیلم برای مجله برزیلی Manchete بنویسد.

در ماه‌مه سال ۱۹۷۰در فستیوال کان، به‌فیلم «باد ازشرق» یك نمایش در نیم‌شب درطول دوهفته کارگردانان تعلق گرفت [گودار خود نمی‌خواست که فیلم در کان به‌نمایش درآید و این‌صرفاً خواست پخش کننده بود]: اشخاص معدودی فیلم‌را تحسین‌کردند، اما اکثریت آن‌را نپذیرفتند. این‌نکوهش درنمایش

فستیوال نیویورك ودر نمایش آن در برکلی وسان‌فرانسیسکو درماه سپتامبر و بفاصله کمی بعداز نیویورك ادامه داشت. اینگونه واکنش‌ها، همیشه بهنگام نمایش فیلم جدیدی از گودار کم‌وبیش محتمل است، اما آنچه که‌غیرعادی و اندکی پیچیده است منازعه برسرآنست که آیافیلم «باد ازشرق» می‌تواند یك فیلم «تصویری زیبا» بحساب‌آید یا نه.و آیا «زیبایی‌تصویری»، صفت ومسئولیتی است که به ایده‌های انقلابی گودار داده شده است یا خیر.

بسیاری از این جدالها درباره ارزش بصری فیلم شاید از آن ناشی شده باشدکه هردونسخه ۳۵ میلی‌متری و ۱۶ میلی‌متری آن نمایش داده شده است زیرا این دو، از نظر بصری‌کاملا متفاوتند. باوجود اینکه فیلم [تمام صحنه‌های آزاد] بطریقه ۱۶ میلی‌متری فیلم‌برداری شده، این نسخه آگراندیسمان شده ۳۵ میلی متری است که از هر دو نسخهٔ قبلی بهتر است [با رنگ‌های بسیار زنده، بخصوص رنگ‌های سبز حومه‌های زیبای ایتالیا و رنگ سرخ دیوار نیم‌مخروبه یك خانه روستایی مسکونی]. نسخه ۱۶ میلی متری تیره ومبهم است و نواقص بسیار ورنگی افسرده دارد.

اما نزاع وقتی شدت می‌یابد که مردم درمورد معایب یا محاسن‌زیبایی بصری (یا فقدان آن) در فیلم «باد از شرق» مباحثه می‌کنند. و حتی‌کمی مشکل‌است که معلوم کنیم چه‌کسی، چه میگوید وچرا، و درباره کدام نسخه گفتگو می‌کند. برای مثال هنگام نمایش فیلم در سان فرانسیسکو و برکلی، بعضی از منتقدان از بینندگان مخالف اعتراضاتی راجع به «آشغال تصویری» با نشان دادن انتقاد «گلوبر روشا» از فیلم‌بعلت زیبایی‌بی‌حد و باقی‌ماندن آن‌درقلمرو زیباگرایی‌بجای بردوش‌گرفتن وظیفه یك فیلم مبارزه سیاسی شنیدند.

مشکل اینست که «روشا» هرگزاین موضع را اشغال نکرده است. این طرزفکر که اشتباهاً به «روشا» نسبت‌داده میشود دراصل بوسیله گودارپذیرفته شده‌است‌که بهرصورت بحث را عوض می‌کند تا ادعاکند اگر فیلم «باد از شرق» کاملا موفق است، بدلیل آنست‌که کاملا [ابداً] زیبا ساخته نشده است. و اگر روشا در مقاله خود Manchete به‌مخالفت با «باد از شرق» برمی‌خیزد بدلیل آن نیست که فیلم در قلمرو زیباگرایی باقی می‌ماند بلکه بیشتر بخاطر آنست که او می‌بیند «گودار» کوشش در تخریب زیباگرایی دارد. روشا فیلم را بخاطر «زیبایی نومیدش» ستایش می‌کند اما «گودار» را بخاطر نومیدیش از سودمند بودن هنر سرزنش می‌نماید. او دریغ می‌گوید که هنرمندی به استعداد «گودار» [که او را با «باخ» و «میکل آنجلو» مقایسه می‌کند] دیگر به هنر امیدی ندارد وبه جای آن کوشش در «تخریب» آن دارد.

برای «روشا» بحران روشنفکری فعلی در اروپای غربی در اطراف سودمند نبودن هنر، بی‌معنی و از نظرگاه سیاسی، منفی است. او مشاهده می‌کند که هنرمند اروپایی [بهترین نمونه‌اش گودار] درجهتی کار می‌کند که به مرگش‌منتهی میشود. و نتیجه می‌گیرد در مورد سینما، جهان سوم شاید تنها مکانی باشد که یك هنرمند هنوز می‌توان به‌گونه‌ای پربار و سودمند به‌کار فیلم‌ساختن مشغول باشد. از سوی دیگر «گودار»، «روشا» را به‌خاطر داشتن «روحیه تهیه‌کنندگی» بعلت توجه زیاد به‌کارهای عملی مثل تولید و پخش و... نکوهش می‌کند که سبب ماندگارشدن ساختمان‌های کاپیتالیستی سینما بوسیله گسترش آنها تا جهان سوم می‌شود. این امر درعمل سبب کوچك انگاشتن مسایل تئوریکی‌میشود که باید سؤال گردند؛ اگرکه سینمای جهان‌سوم باید از تکرار محض خطاهای ایده‌ئولوژیکی سینمای غرب را احتراز کند.

منظور گودار کدام خطاهای ایده‌ئولوژیك است؟ به‌عقب، به سکانس «چند راهی» در فیلم «باد از شرق» برگردیم؛ اگر کار ما در ارتباط دادن توپ قرمز پلاستیکی به «بادکنك قرمز» «لاموریس» درست باشد. بنابراین سکانس، چیزی

شبیه به‌این را میگوید: «سینما در مرحله‌ای بسیار بارور از توسعه خلاقه به جهان سوم برای آگاهی و رهبری باتوجه به‌پیوندهای شایسته میان سینما و جامعه (سینمای سیاسی) روی می‌آورد. پاسخی‌که «روشا» به‌زن میدهد اندکی دارای ابهام است. اما کاملا متأثر از آنچه که او درباره سینمای جهان سوم می‌گوید [و شاید متأثر ا زنحوه‌ای کـه آنرا می‌گوید ـ یا حتی نحـوه‌ای که آنرا می‌خواند.... در Portuguese]سینما در راه جهان سوم حرکت می‌کند فقط برای اینکه چند گام در طول راهی کشف کند که سینمای‌جهان‌سوم، دنباله‌روی‌های جهان سوم را از «بادکنك سرخ» بیرون می‌اندازد. ناامید از این سینمـا بسرعت تصمیم می‌گیرد که‌جهت واقعی پیشرفت نه در این راه، بلکه در راه زیباشناسی پرمخاطره و پرستش فلسفی نهفته است ـ راهی‌که زن، سرانجام درآن گام برمیدارد.

اینك این سؤال مطرح میشود: چـه عیبی در «بـادکنك سرخ» وجـود دارد.؟ کدام خطاهای ایده‌ئولوژی لاینفك سینمای غرب در «بادکنك سرخ» نشان داده شده است؟ چه‌چیز قابل اعتراضی در این قصه جذاب از یك پسر کوچك فرانسوی و یك بادکنك‌که مشتاقانه او را مثل سگـ مهربانی هرجاکه می‌رود تعقیب می‌کند وجود دارد. «آندره بازن» یکی از مقاله‌های بسیار مهم خود را بنام «مونتاژ ممنوع» [در جلد اول کتاب «سینماچیست»] به «بادکنك سرخ» و کار مشهور دیگر لاموریس بنام «یال سپید» اختصاص داده است. بحث «بازن» [یك پایه اساسی درتکامل زیباشناسی رئالیستی او] حاوی این نکته بودکه حتی در یك فیلم اینچنین تخیلی مثل «بادکنك سرخ» مسئله اساسی [ذاتاً اساسی]، ایمان سینمایی آن به «واقعیت» است. «احترام ساده تصویری آن به‌وحدت فضایی». حقه‌ای‌که بکار گرفته شده بود تا بنظر برسد که بادکنك همیشه پسرك را تعقیب می‌کند تاآنگاه‌که بصورت یك حقه سینمایی مثلا مونتاژ درنیامده بود برای «بازن» چندان مهم نبود. آنچه‌که عیب داشت این بودکه هرآن‌چه ما روی پرده می‌دیدیم آنگونه تصویر شده بود که گویی بطور واقعی در زمان و فضا اتفاق مـی‌افتد. برای «بازن» آنچه که نمی‌دیدیم [مثل نخ نایلون نامریی‌که برای کنترل‌بالون‌بکار رفته بود] به‌اندازه آنچه که واقعاً می‌دیدیم مهم نبود. یعنی «فشار زنده دوربین» که در لابراتوار یا روی میز مونتاژ تحریف نشد ه‌است.

و باز برای «بازن» چندان مهم نبود [البته بدلیل ایده‌آلیسم اومانیستی بورژوازی‌اش]که این ایمان به «واقعیت» بعنوان نقطهٔ پرشی برای‌تظاهرات صرفاً متافیزیکی و نمایش اخلاقی احساساتی بخدمت گرفته شود ـ همانطورکه در «بادکنك سرخ» نزاعی میان پسرکوچك و یك گروه از ولگردان خیابانی، بشکل سمبولیك نزاع میان خوبی و بدی رانشان می‌دهد. که به‌پیروزی شیطان در این جهان با نشان دادن‌ترکیدن بادکنك منتهی میشود. اما خدا در قلمرو «بالاتر» دیگر پیروز میشود و این پیروزی بانزول معجزه‌آسای هزاران بادکنك دیگر از بالا که کودك را بالا می‌کشند و باخود به‌افلاك می‌برند تصویر می‌گردد.

برای «بازن» [پس‌از یك مطالعه دقیق نوشته‌هایش] همه راهها به‌بهشت منتهی میشود. اصطلاحات مذهبی فراوان که جابه‌جا در نوشته‌هایش بروز می‌کنند بهیچ روی‌تصادفی یا حتی‌کاملا استعاری نیستند.سرتاسر نظام زیباشناسی «بازن» در شبکه‌ای از عرفان مذهبی [کاتولیك] از واجب‌الوجود ریشه دارد. «بازتاب واقعیت» صادقانه، بدرستی تنها یك شرط‌یا سرانجام یك بهانه محض برای بازیافتن یك «حقیقت خدایی» است‌که فرضاً در واقعیت وجـود دارد و بطرز «معجـزه‌آسایی» بوسیله دوربین فاش شده است ـ واقعیت ـ اگر کسی قشر متافیزیکی [یا حتی الهی] خالص «تعالی» می‌یابد.

به‌نحوی تقریباً تصادفی [مثل موقع نوشتن درباره Le Journal d'un Curé de Campagne

کار «برسون»] «بازن» از دستش درمی‌رود و سؤاستفاده آشکار او از «پدیدارشناسی» به بالاترین‌درجه‌پوچی در «یك‌پدیدارشناسی‌ازفیض خداوند»می‌رسد. اما حتی‌وقتی‌درباره‌فیلم«بونوئل» بنام«زمین‌بدون‌نان»می‌نویسد، که‌یك‌مستند سازی کامل از شرایط «مادی»یك‌گروه مشخص‌ازمردم[ساکنان‌دره Las Hurdes]، در یك‌کشور مشخص [اسپانیا]، تحت یك نظام اقتصادی مشخص [کاپیتالیسم] بایك طبقه حاکم ائتلافی مشخص [ازبورژوازی و کلیسای کاتولیك] است و همه‌چیز در فیلم با لحن و تأکیدی گزنده تصویر شده است، معهذا «بازن» غبار مادی زیر میز را چنان سریع جارو می‌کند که شما بزحمت می‌دانید چه دیده‌اید و او فوراً به‌تهذیب بیشتر غبار فلکی آغاز می‌کند. «بازن» در مقاله‌اش درباره «زمین بدون نان» حتی یکبارهم کلماتی مثل «طبقه»، «استثمارشده»، «ثروت»، «کاپیتالیسم»، «دارایی»، «پرولتاریا»، «بورژوازی»، «نظام»، «پول»، «سود» و غیره را بکار نبرده است. اما ما چه‌کلماتی را بجای این‌ها می‌یابیم؟ مفاهیم‌کلی و سخاوتمندانه‌ای که رشته پیوند طولانی یك سنت ایده‌آلیسم اومانیستی بورژوازی هستند و بارها تکرار شده‌اند. از قبیل: «وجدان» «رستگاری» «اندوه» «خلوص» «تمامیت» «بی‌رحمی عینی جهان» «حقیقت خدایی» «بی‌رحمی موقعیت انسان» «ناشادمانی» «بی‌رحمی درخلقت» «تقدیر» «ترس» «رحم» «شمایل مریم» «بدبختی انسان» «عشق» «دیالکتیك پاسکال» [حتما باید از پاسکال باشد!]. «همه زیبایی‌یك Pieta اسپانیائی» «اصالت و هماهنگی» «حضور زیبا در شریر» «یك بهشت زمینی جهنمی» و.....

واین‌تنها مورد منحصربفرد درنوشته‌های «بازن» یا در ایده‌ئولوژی‌بورژوازی بطور عموم نیست. هرچه‌مفهوم کلی‌تر و سخاوتمندانه‌تر باشد، برای‌مخفی‌ساختن کمبود یك تحلیل جهت یافته ماتریالیستی از جامعه انسانی مناسب‌تر است. تحلیلی که‌اگر مورد توجه قرارگیرد سبب عریان ساختن حقایق ناخوشایندی میشود که باعث به‌لرزه درآمدن قایق بوسیله مردم خواهد گردید. خلاصه‌آنکه، ایده‌ئولوژی، به‌آن اندازه که می‌گوید، بهمان اندازه نیز نمی‌گوید و ساکت می‌ماند.

و در سینما، گودار به‌راهی دلسوزی می‌کند که درست از آغاز تولد سینما بوسیله‌یك‌ایده‌ئولوژی بورژوازی کاپیتالیستی‌از شکل‌افتاده‌است. ایده‌ئولوژیی که پایه‌های کاملا تئوریك خود را تحمیل می‌کند و هرگز بدرستی شناخته نگردیده است. بنابراین گودار در «باد از شرق» منظماً از عناصر سینمای بورژوازی بخصوص غربی کناره می‌گیرد و گاهی نهفته و گاه آشکار، بازدارندگی پنهان در آنرا فاش میسازد. گودار در این فیلم به‌چیزی حمله می‌کند که آنرا «مفهوم بورژوازی عرضه» می‌نامد که نه‌تنها شامل یك سبك بخصوص از عمل، بلکه‌شامل ارتباط سنتی میان تصویر و صدا و سرانجام، البته، ارتباط میان تماشاگر وسینماست.

گودار، تاکید فراوان و سوءاستفاده از ترس‌های عمیق‌احساسی، و تقاضاهای تماشاگر را به‌جای استفاده از بصیرت انتقادی آنان در سینمای‌بورژوازی متهم می‌کند. او خواهان نبرد با سلطه این تهییج‌هاست. نه بدلیل آنکه دشمن احساسات و دوست خرد است و نه بدلیل اینکه اومخالف برداشت مردم و اعمالی از آنهاست که متأثر از تجربیات هنریشان است؛ کاملا به‌عکس‌اوبسختی اعتقاد دارد که سینمارو نباید وسیله بهره‌برداری باشد یا تحت اثر نفوذ و هیجان قرارگیرد. بلکه بجای آن باید مستقیماً به‌یك گفتگوی آزادکه همه قابلیت‌های انسانی او را بجلو می‌خواند، فراخوانده شود.

بهرصورت هرکدام از عناصر یك فیلم بورژوازی بدقت محاسبه‌شده است تا تماشاگر را به رها شدن در یك تجربه احساساتی [که قبلا زنده بوده] از یك «قاچ از زندگی» دعوت کند. بجای اینکه یك برداشت تحلیلی و انتقادی وسرانجام سیاسی از آنچه که می‌بیند ومی‌شنود داشته باشد. ممکن است سؤال شود چرا برداشت یك شخص از یك فیلم باید سیاسی باشد؟ جواب البته اینست: دعوت به‌رها شدن در احساسات به‌جای تحلیل عقلی اینك شامل یك عمـل سیاسی است. و بر یك برداشت سیاسی روی بخشی از تماشاگر، بدون اینکه تماشاگر خود لزوماً از آن آگاه باشد دلالت دارد.

بخاطر یك چیز، سینما رو بوسیله آزاد گذاشتن خویشتن و حرکت ازطریق احساسات در سینما ــ و حتی تقاضای اینکه فیلم باید از طریق احساسات حرکت دهنده باشد ــ خود را مدیون هرکسی میسازد که با مقدار زیادی پول سرمایه‌گذاری میکند و مراتب اینست‌که سینمارو حرکت یابد. ولی شخصی با آنقدر پول قطعاً می‌خواهد مطمئن باشد که سینماروها در جهت موردنظر حرکت کرده‌اند ــ و این جهت همان جهت ابدی ساختن افزایش موقعیت‌های سودآور سرمایه‌گذار در نظامی اقتصادی است که توزیع بسیار نامتساوی سرمایه را اجازه میدهد. بطور خلاصه، سینما [و بهمان اندازه تلویزیون] به‌صورت یك سلاح ایده‌ئولوژیك، در خدمت طبقه حاکم برای گسترش بازار برای رویاهایی است که می‌فروشد.

و نیز همانطور که گودار در «باد از شرق» می‌گوید، سینما می‌کوشد تا رویاهای بورژوازی را بصورت واقعیت قلمداد کند و حتی از تأثیر افزاینده و بزرگ سینما برای وادارکردن ما به‌پذیرفتن اینکه تخیلاتی‌که روی‌پرده سینما تصویر میشوند به اعتباری «گسترده‌تر از زندگی» هستند، سوء استفاده می‌کند. یعنی می‌خواهد بقبولاند که این تخیلات نه‌تنها «واقعی» هستند بلکه به نحـوی «واقعی‌تر از واقعی» می‌باشند. در سینمای بورژوازی همه در توطئه این‌گونه تأثیرنهادن‌اند. شیوه عمل در یك زمان، هم واقع‌گرایانه و هم «گسترده‌تر از زندگی» است. دکورها نیز «واقع‌گرایانه»، [و اگر در محل فیلم‌برداری بشود «واقعی»] هستند. اما آنها نیز بدقت بخاطر زیبایی وجنبه «گستردگی بیش از زندگی»شان برگزیده شده‌اند؛ و بهمین‌صورت برای عادت‌ها، لباس‌ها، جواهرات و آرایشی‌که درمورد هنرپیشه‌های زن و مرد بکار می‌رود یعنی آنهائیکه بخاطر جنبه «گسترده‌تربودنشان از زندگی» انتخاب شده‌اند. سرانجام حتی صدا به نحوی بکار می‌رودکه در ما این توهم را ایجاد کند که در یك حالت استراق‌سمع از «واقعیت» هستیم در حالیکـه کاراکترهـا از حضور ما بی‌خبرند و فقط در هیجانات «زندگی ــ واقعی» خودشان بسرمی‌برند.

از فیلم «تعطیلات آخرهفته» به‌بعد گودار دیالوگ‌های سنتی فیلم را مردود شمرد زیرا دریافت این‌ها سبب گمان باطلی از واقعیت میشوند وکار را برای «شنونده ــ تماشاگر» برای اینکه خود را بجای آدم‌های روی پرده به‌تصور آورد ووکالتاً در هیجـان لحظه شرکت کند. [در موفقیتـی کامل مثل «تام فضول»] آسان‌تر میسازد. بطورخلاصه سینمای بورژوازی وانمود به‌فراموش کردن حضور تماشاگر می‌کند. وانمود می‌کند که آنچه روی پرده عمل وگفته میشود مطابق سلیقه تماشاگر نیست، وانمود می‌کند که سینما یك «بازتاب از واقعیت» است. هنوز همیشه سینما از احساسات تماشاگر و سرمایه‌اش در روش‌های نمایش تعیین هویت او سوءاستفاده می‌کند، تا اینکه او را بطرز مخفیانه و موذیانه و ناخودآگاهانه‌ای وادار به‌شرکت در رؤیاها واوهامی سازد که بوسیله جـامعـه بورژوازی کاپیتالیستی عرضه شده‌اند.

یك سکانس عالی در فیلم باد از شرق وجود دارد که گودار در آن آنچه را که پشت نمای سینمای بورژوازی وجود دارد فاش می‌سازد. در نوار صدا بما

گفته میشود که: «در ظرف ده‌ثانیه شما یك کاراکتر مشخص در سینمای بورژوازی را می‌بینید و حرفهایش را می‌شنوید. او در هر فیلمی هست و نقشی مثل «دان‌توان» را بازی می‌کند. او اطاقی راکه درآن نشسته‌اید وصف می‌کند.». بعد ما یك «کلوزاپ» از یك آکتور جوان و بسیار جذاب ایتالیایی می‌بینیم که کنار یك نهرروان ایستاده است و مستقیماً به‌دوربین نگاه می‌کند. پشت‌سر او [فیلم‌برداری بگونه‌ای است‌که احساس عمق خیلی کم شده و تصویر بطورکلی مسطح بنظر می‌رسد] سراشیب کناره روبرو برمی‌خیزد.

مرد جوان به‌زبان ایتالیایی حرف می‌زند و صداها روی نوار صدا، ترجمه آن‌را بدو زبان انگلیسی‌وفرانسه بمامیدهد. ترجمه بصورت «غیرمستقیم» صورت میگیرد: صدا بما می‌گوید «او می‌گویدکه اطاق تاریك است. او مردمی را می‌بیند که در طبقه پائین و همچنین بالا در بالکن نشسته‌اند. او میگوید بالای آنجا یك آدم زشت قدیمی‌مسلك هست، کاملا چروکیده.... او میگوید آن بالا زیباست. با خورشید تابان و درخت‌های سبز و مردم فراوان خوشحال. اومیگوید اگر حرف او را باور نمی‌کنید، نگاه‌کنید.....» و در این‌جا دوربین ناگهان به‌عقب وکمی بالا حرکت می‌کند. در این حالت مرد جوان درگوشه راست تصویر به وضوح دیده میشود. و صدقدم‌پائین‌تر ازمرد جوان. صحنه‌ای بازیبایی نفس‌گیر از فروریختن آب در یك برکه طبیعی در یك دره پرسایه دیده میشود. جائیکه جوانان در آب زلال شیرجه می‌روند و شنا می‌کنند.

این یك شات باشکوه است. تصویر به‌خودی‌خود بی‌نهایت زیباست و حیرت‌آورتر از همه بازسازی این‌فضای پیچیده بوسیله یك حرکت ساده دوربین است. اما اگر ما درباره این سکانس و پایان خیره‌کننده آن فکر کنیم باور خواهیم کرد که همه چیز در آن برای برانگیختن رویاها توهمات حاضران متمرکز شده است ــ مرد جوان و جذاب است. وقتی حرف می‌زند پیری و زشتی را انکار می‌کند و جوانی و فریبندگی را ارج می‌گذارد. آنچه که او می‌خواهد سکس است. آنچه که پیشنهاد می‌کند سکس است.. روی پرده او ما را مطمئن می‌کند که همه‌چیز زیباستو مردم خوشحالند.

و آن بازسازی ناگهانی فضا به‌طرزی ادیبانه ما را فقط به‌خود تصویر فرا می‌خواندو مثل سینمای بورژوازی بطورکلی، جهان کاپیتالیست بورژوازی را با عمق و ثروت پایان‌ناپذیر و جاذبه بی‌پایان معرفی می‌کند و تمایل سینمای بورژوازی به «عمق میدان» تصویر وخیال باطل «شما درآنجا هستید» را تأکید می‌نماید. [به «بازن» نگاه‌کنید]. حضور خودرا (و عملش را در ارائهٔ این‌تصویر) پشت یك حیای حساب شده دروغین که او را می‌پوشاند مخفی می‌کند برای اینکه بصورت خدمتگزار فروتن «واقعیت» نمودکند؛ بجای آنچه‌که واقعاً هست، یعنی نوکر همیشه نافروتن طبقه حاکمه کاپیتالیست. تماشاگر ریشخند و تملق‌میشود و با او لاس زده میشود تا به‌روی پرده، برای کمی سکس و لذت‌بردن از محیط زیبا به «مردم خوشگل» بپیوندد.. و چیزی که کار را محکم می‌کند خاصیت گمراه‌کنندگی دوربین در ایجاد و فراهم ساختن تکان بصری است.

یکبار دیگر مسئله زیبایی تصویری در سینمای «سیاسی» مطرح میشود. اما این بما نشان می‌دهدکه «گودار» چگونه زیبایی تصویری را در راهی تازه بکار می‌گیرد تا نحوه استفاده قدیمی از این زیبایی را در سینمای بورژوازی رسوا سازد. اگرزیبایی [مثل زبان] بازوئیست که طبقه حاکمه ازآن برای آرام‌کردن ما و «در جای خود نگهداشتن» ما بکار می‌گیرد، یکی از وظایف ما اینست که این سلاح را بگردانیم و از آن برعلیه خودشان استفاده کنیم. یکی از این راهها، رسواکردن زیبایی و نشان دادن اینست‌که طبقه حاکم چگونه از آن برعلیه ما استفاده می‌کند. راه دیگر تأثیرگذاشتن در «تغییر ارزش ارزش‌هاست» که در آن ما مفهومی مخالف مفهوم زیبایی بورژوازی، با دادن فضیلت به‌یك مفهوم

کاملا مخالف آن می‌سازیم [مثل سیاه زیباست] که بورژوازی قادر به تصدیق و پذیرفتن آن نیست. گودار در فیلم‌هایش بعداز «تعطیلات آخرهفته» از هردو تاکتیك سود برده است. فیلم‌های او که اینك در معرض قضاوت‌های گوناگون‌اند از نظربسیاری از مردم نمی‌توانند «زیبا» تلقی گردند. وقتی هرشات یا سکانس از نظر اکثر سینماروها دارای ارزش «زیبایی» می‌باشند، بعضی عناصرسینمایی، یا مجموعه‌ای از بعضی عناصر وجود دارد که توجه ما را به‌نحوه رسیدن به‌زیبایی و چگونگی استفاده ازآن بعنوان یك سلاح ایده‌ئولوژیك برمی‌انگیزد.

بهرصورت درست نیست که‌استفاده «گودار» را از «زیبایی تصویری» در فیلم «باد ازشرق»بدون درك چگونگی وچرایی استفاده ازآن نکوهش کنیم. یا حتی بدتر، از او بخاطر کوشش در «حرکت» دادن مردم از طریق احساسات [همانگونه که‌سینمای بورژوازی عمل می‌کند] وشکست او در این کوشش بعلت اینکه تصاویرش یك زیبایی بسیار قراردادی دارند که گاهی بجای پیش‌بردن تماشاگر سبب انحراف او میشوند نکوهش کنیم واین آخری درست همان کاریست که گلوبر روشا در مقاله خود در Manchete انجام داده است. او از شاتی که در آن «افسر سواره‌نظام امریکایی» با دختر مبارز [«آناویزمسکی] خشونت می‌کند بخاطر ترسناك‌نبودن و فقط زیبابودن آن انتقاد می‌نماید. چیزی که بنظر می‌رسد «روشا» بطرز غیرقابل بخششی باور ندارد اینست که گودار عمداً نمی‌خواسته که این شات ترسناك باشد و اینکه او آنرا آنقدر زیبا ساخته که اطمینان پیداکند که بهیچ‌وجه نمی‌تواند زیبا باشد. افسر [جیان ماریاوالونته] گردن دختر موبور را می‌گیرد و سر او داد می‌زند. تأثیر تصویری، باکنش و واکنش غنی رنگها و زمینه‌های خود کاملا تکان‌دهنده است و ما را از حرکت و احساسات احتمالی بازمیدارد.

چند لحظه بعد «گودار» شات مشابه‌ای بما نشان میدهد که اینبار گویی سبك تحریك درسینمای‌بورژوازی درآن‌بکاررفته‌است. بعوض‌فیلم‌برداری ازپشت شانه راست دختر که در شات «شکنجه» قبلی صورت گرفته بود [که در آن شکنجه‌دهنده و شکنجه‌یابنده روبرو بودند اما تماشاگرفقط صورت شکنجه‌دهنده را می‌دید] افسر اینك دختر را ا زپشت‌گرفته است. به‌نحوی‌که می‌توان صورت هردو را در یك «کلوزآپ» نزدیك دید. این شات دارای کادر، کمپوزیسیون و نوری است که توجه ما را بخصوص بحالات درد دختر جلب می‌کند. اینبار بهرصورت درد اعمال نمیشود و عناصر آشکار تئاتری از قبیل «فاصله‌گذاری» وجود ندارند. فقط یك اجرای عملی بسیار خوب بوسیله «آناویزمسکی» وجود دارد که گویی براستی درد بزرگی را تحمل می‌کند. در یك فیلم بورژوازی این شات ممکن است برای تماشاگران کاملا دردآور و ترسناك باشد [بخصوص اگر دختر جیغ بکشد. همانطور که سینمای بورژوازی دوست دارد که هنرپیشگان زن را وادار به‌اینکار کند] اما در این فیلم بعداز شات اولیه «شکنجه» با دردی که‌اعمال میشود دردناکی یا ترسناك بودن آن به‌حداقل مقدار ممکن رسیده است [توجه کنید که نمی‌گویم برطرف شده است] و هوش انتقادی ما گوش‌بزنگ تحلیل و درك اختلاف میان بکارگرفتن این دو شات است.

پس‌از آن قابلیت انتقادی ما دوباره در سکانسی که افسر سواره‌نظام سوار براسب زندانیان متمرد را با چماق می‌زند ظاهر میشود؛ صحنه دیگری که روشا آنرا فوق‌العاده زیبا می‌یابد اما ازآن بخاطر نشان ندادن درنده‌خویی که بگمان او [و حتی بگمان «ونتورا» صدابردار فیلم «باد از شرق»] باید از صحنه انتظار داشت انتقاد می‌کند. آنچه «گودار» دراین سکانس انجام می‌دهد استفاده از معدودی تکنیك‌هایی است که سینمای بورژوازی دراینگونه صحنه‌های خشن بکار می‌گیرد. یعنی بلندکردن صدا و حرکات ناگهانی و مداوم دوربین. اثر اینگونه حیله‌ها همیشه یك اثر حسی شدید و یك احساس داخلی خشونت وتشنج

است. [استفاده‌شان را در تام‌جونز بخاطر بیاورید]. اما گودار یك تغییر کلی در استفاده از این عناصر بعمل آورده است که رابطه ما را بااین سکانس بکلی تغییر می‌دهد.

دوربین او حرکات ناگهانی مداومی را انجام می‌دهد اما این حرکات با یك روش معین و دقیق صورت می‌گیرد. [بطور ناگهانی ۳۵ درجه به‌چپ، ۳۵ درجه به‌راست، چندبار به‌جلو و عقب بعد ناگهان ۳۵ درجه به‌بالا، ۳۵ درجه به‌پائین می‌چرخد وبهمین‌ترتیب ادامه می‌دهد] و با روشی کاملا معین فضای بسته دره پرآب را، جائی که عمل به‌وقوع می‌پیوندد کاوش می‌کند. ارزش خالص این‌حرکات دوربین از لحاظ فرم [که «روشا» با تحسین آنها را در تاریخ سینما بی‌سابقه می‌داند] ما را به‌طرز مؤثری از عمل دور می‌کند. واز عکس‌العمل حسی ما نسبت به‌آن جلوگیری می‌کند. بطورخلاصه این سکانس نمی‌خواهد وحشیانه باشد بلکه می‌خواهد توجه ما را به‌این نکته جلب کند که چگونه سینمای بورژوازی آنرا وحشیانه کرده است و باانجام آن، ما را وحشی می‌کند.

مثل شات «شکنجه» قابلیت انتقادی ما گوش‌بزنگ می‌ایستد تا راهی راکه عناصر مختلف سینمایی معمولا مورد استفاده قرار می‌گیرند و اثری را که ایجاد می‌کنند، با راه کاملا متفاوتی که بوسیله گودار استفاده میشود و تأثیرات کاملا دیگرگونه‌ای که در «باد از شرق»ایجاد می‌کنند مقایسه کند. یا حداقل این آن چیزی است که باید بشود. اما اگر کسی مانند «گلوبر روشا» هم نمی‌تواند بفهمد که «گودار» چکار می‌کند و چرا، لابد یك جای کار عیب دارد. آسان‌تر خواهد بود [و به مصلحت نزدیکتر] اگر تقصیر را متوجه «گودار» بدانیم‌وبگوئیم این تجربه‌های او با تصویر و صدا، دشوارتر و مرموزتراز آنندکه درك‌گردند. اما من این را یك عذر برای تنبلی روشنفکرانه می‌یابم یا تقصیری که به‌حق‌بگردن «گودار» باشد. تجربه‌های او با عناصر سینمایی آنقدر دشوار نیست که به‌فهم نیاید غیراز این‌ها، او توجه انتقادی را به‌آنچه که انجام می‌دهد جلب می‌کند. و تمام آنچه‌که او از «شنونده ـ تماشاگر» انتظار دارد اندکی توجه انتقادی به خویشتن است، بجای آنکه فقط به‌صندلی‌تکیه بدهد ومنتظر بماند تااحساساتش به‌بازی گرفته شوند. نه. آنچه که عیب دارد می‌ترسم‌که کاری نباشد که «گودار» باتصویر وصدا انجام‌می‌دهد. عیب در روش‌شنیدن‌ودیدن این‌صداها وتصویرها، حتی درکسانی است‌که باید بهتر بدانند. عیب، عادت بسیار نیرومند نگاه‌کردن به‌فیلم با روش بورژوازی است. عیب اینستکه از فیلم‌های مبارز سیاسی هم انتظار دارند که مبارزه‌جویی خود را به‌همان زبانی شرح دهند که فیلم‌های بورژوازی برای بیان رویاهای کاپیتالیسم بورژوازی. عیب اینست که در میان فیلم‌سازان پیشرو جهان و حتی درمیان آنان‌که یك تغییر انقلابی در جامعه را جستجومی‌کنند توجه‌کافی به‌مسائل‌تئوریك درباره‌استفاده وسوءاستفاده‌ازصداو تصویر و توجه به‌راههایی‌که پیوندهای تازه میان آنان برقرار کنند نشده‌است. تا دیگر (شنونده ـ بیننده) را استثمار ننمایند بلکه بجای آن اورا آزادانه دریك گفتگوی آزاد و بی‌مرز درگیر سازند که نیمه دیگر آن باید از خود او فراهم آید.

اما با شیوه‌کنونی، تماشاگر ندرتاً به‌سینما بعنوان گفتگویی میان خود و فیلم می‌نگرد و بفوریت از حق فعال خود درگفتگو صرفنظر می‌کند و وسیله سخن گفتن را تماماً به‌آدم‌های فیلم می‌سپارد. و هرقدر گفتگوی فیلم بیشتر محرك احساسات باشد تماشاگربیشتر ازآن‌تکان می‌خورد. در «باد ازشرق» بهرصورت، بااین بی‌تفاوتی عادت شده از همان آغاز مبارزه میشود زیرا گودار با اولین شات فیلم کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد [یك‌زن جوان ویك مرد جوان روی زمین بی‌حرکت خوابیده‌اند و دست‌هایشان بوسیله یك زنجیر سنگین بهم‌بسته شده است.] اما بطرزی حساب شده انتظار ما را بایك شات هشت دقیقه‌ای ساکن [مرد جوان بآرامی تکان می‌خورد تا صورت زن جوان را در یك نقطه لمس کند] و بدون

دیالوگ باطل می‌کند. در حقیقت وقتی‌که صدای بلند «تفسیر» سرانجام بگوش می‌رسد [قبلا درزمزمه جنگل می‌شنیدیم] چیزی‌که می‌گیریم دیالوگ نیست بلکه انتقاد از دیالوگ است.

ظاهراً هنگام گفتگو درباره تاکتیك هجوم وضربه‌زدن درمشاجره‌ای مربوط به‌کار سخنران اظهار می‌دارد که آنچه لازم دارند یك گفتگو است اما مذاکره به «نماینده واجد شرایط» واگذار شده که خواسته‌های کارگران را به زبان کارفرما ترجمه می‌کند و مردمی راکه ادعای نمایندگی آنها را دارد عمداً فریب ولو می‌دهد. این بحث پر سر و صدا از درماندگی و ناکافی بودن گفتگو به روشنی مربوط به‌دادوستد میان کار و سرمایه است. و چند دقیقه بعد در سکانس‌بعدی در یك تظاهرات [به‌سبك فیلم‌های‌غربی] «نماینده واجد شرایط» [نماینده‌اتحادیه] خواسته‌های واقعی کارگران را [برای برانداختن نظام سرمایه‌داری که آنان را استثمار می‌کند] باترجمه‌کردن این خواسته‌ها به‌زبانی قابل هضم برای کارفرما [مثل افزایش دستمزد، تقلیل ساعات کار، شرایط کار بهتر و...] از شکل می‌اندازد. اما بگونه‌ای غریب وروشن‌بینانه این درماندگی گفتار [مذاکره] بوسیله «نماینده واجد شرایط» به‌درماندگی گفتار فیلم [دیالوگ] در «مفهوم بورژوازی عرضه» درسینما مربوط میشود.

«آنچه لازم است مذاکره است.» بنظر می‌رسد که این جمله در تفسیر با صدای بلند در فکرما هنگامیکه این‌شات بسیار طولانی ساکن و بی‌دیالوگ را نگاه می‌کنیم منعکس میشود. ما بی‌صبرانه می‌خواهیم «وارد فیلم شویم» ما بی‌صبرانه می‌خواهیم «موضوع را بفهمیم.» درشگفتیم‌که چرا زوج جوان روی زمین خوابیده‌اند وچرا بهم زنجیر شده‌اند. ما آرزو می‌کنیم آندو دوباره آنقدر هوشیار شوند که بتوانند باهم حرف بزنند تا از گفتگوی آنها ما بتوانیم بفهمیم که چه اتفاقی افتاده است. یعنی چه اتفاقی «برسر آنها» افتاده‌است. مثل‌همیشه ما نمی‌پرسیم «به‌سر ما» چه میآید. نمی‌پرسیم چرا یك فیلم «ما را» اینطور یا آنطور مخاطب قرار می‌دهد در حقیقت به‌فیلم به‌عنوان چیزی نگاه می‌کنیم‌که ما را مخاطب قرار می‌دهد و همینطور هرکس دیگر را. ما به‌صندلی تکیه می‌دهیم و تاکتیك درك‌کردن را می‌پذیریم. تاکتیکی‌که میگوید یك فیلم «بازتابی از واقعیت» است‌که در آینه «چشم جادویی» که دوربین سینما باشد بدام افتاده است. ما بی‌تفاوت در عقب صندلی می‌نشینیم تا یك فیلم ما را.عملا یا ادیبانه‌تر قلباً راهنمایی‌کند.

ما از حق گفتگوی خود با فیلم صرفنظر می‌کنیم. و وقتی این اتفاق افتاد فیلم دیگر «با ما» یا حتی «به‌ما» سخن نمی‌گوید بلکه «برای ما» وسرجای خودمان حرف می‌زند. در جامعه کاپیتالیستی بورژوازی فیلم [مثل تلویزیون] به‌زبان سرمایه‌داری بزرگ سخن میگوید. زبانی‌که میکوشد تا هرچه بیشتر فراورده‌ها را به‌حلقومان سرازیرکند. تا وادارمان کند که خیال کنیم سیریم. تا استثمار و تنهایی ما را جاودانی سازد همینکه به‌فیلم اجازه بدهیم تا «برای ما» صحبت کند سبب میشودکه اجازه بدهیم نیازهای واقعی ما جای خود را به‌نیازهای دروغینی بدهد که سرمایه‌داری بزرگ برایمان ایجاد می‌کند. در این‌حال ما در تسلیم خود شریك شده‌ایم.

اینك چه باید کرد؛ تا ما را از این موقعیت رقت‌بار نجات دهد؟ همانطورکه گوینده در فیلم «باد از شرق» می‌گوید، امروزه پرسش «چه‌بایدکرد؟» مصرانه از فیلم‌سازان مبارز سؤال میشود. این سؤالی برای‌یافتن راهی‌که باید رفت نیست. این سؤالی است از آنچه‌که یکنفر باید عملا در راهی انجام دهدکه تاریخ مبارزات انقلابی در شناسائی آن بما کمك می‌کند. مثلا، ساختن یك فیلم پرسیدن این سؤال است «ما کجا ایستاده‌ایم» و این سؤال برای یك فیلم‌ساز مبارز چه‌معنی می‌دهد. در وهله اول این سؤال، بازگردن پرانتزی را معنی میدهد که در آن ما

از خود سؤال می‌کنیم که تاریخ سینمای انقلابی بما چه می‌تواند بیاموزد.

از این‌پس جالب‌ترین نقطه ضعف‌ها در قلل سینمایی پیدا میشود که بنام سینمای انقلابی‌شناخته میشود وباتحسین «آیزنشتاین» از intolerence ساخته «د. دبلیو. گریفیث» آغاز میگردد. مسلماً گریفیث تأثیر بسزایی بر «آیزنشتاین» برجا نهاده است و این تأثیر از طریق «آیزنشتاین» بروی اولین فصل بزرگ سینمای انقلابی یعنی فیلم‌های صامت روسی منتقل شده است. امّا «مفسر» در «باد از شرق» اظهار می‌دارد که از یك دیدگاه انقلابی این عاریه‌گرفتن تکنیك از زرادخانهٔ «یك کاپیتالیست اهل امریکای شمالی» [گریفیث] سرانجام زیانی بیش از سود بهمراه خواهد آورد و یك نقطهٔ شکست در تاریخ سینمای انقلابی خواهد بود. بعنوان نتیجه‌ای از این خطای ایده‌ئولوژیکی اساسی تصدیق میشود که «آیزنشتاین» وظایف اولیه و ثانویه را باهم اشتباه کرده است و به‌عوض ارج نهادن به‌مبارزات معاصر، طغیان تاریخی ملاحان «رزمناو پوتمکین» را تجلیل کرده است. بعنوان نتیجه‌ای دیگر، درسال ۱۹۲۹ وقتی که «آیزنشتاین» General Line را ساخت [که بعدها «کهنه و نو» نامیده شد] خواست تا راه تازه‌ای برای نشان دادن محدودیت‌های تزاری پیداکند. اما فقط توانست ازهمان شیوه‌های قراردادی و قدیمی بهره‌گیرد. در این مورد ادعا شده است که «کهنه» سرانجام به «نو» پیروزگردید. نتیجتاً هالیوود برای اجیرکردن «آیزنشتاین» در انقلاب فیلم در «مکزیکو» دردسر زیادی نداشت، وقتی‌که در همان زمان در «برلین» دکتر گوبلز از Leni Riefenstahl خواست تا یك «پوتمکین نازی» بسازد.

آنچه که گفته شد شاید بنظر کمی بدعت گذارانه یا حتی دلبخواهی جلوه کند اما اگر کسی بطور جدی آنرا پی‌گیری کند، آن را یك بحث تفکرانگیز خواهد یافت. همان تکنیکی که بوسیله «گریفیث» درنظری به‌گذشته و علت نژادپرستی سفیدهای جنوب امریکا در جنگ‌های داخلی بکار گرفته میشد، بوسیله «آیزنشتاین» در «رتروسپکتیو» حادثه‌ای که اینك ۲۰ سال تمام ازآن می‌گذشت [شورش رزمناو پوتمکین در سال ۱۹۰۵ بوقوع پیوست] به کار گرفته شد و توسعه یافت ـ بعدها «آیزنشتاین» در روبروشدن با ضرورت‌های زمان فقط می‌توانست از تکنیك‌هایی استفاده کند که اینك کمی کهنه شده بودند. بعدها هنوز آن تکنیك‌ها کاملا با تبلیغات نازی‌ها قابل مقایسه بود. و هالیوود درنامیدن «آیزنشتاین» بنام Co-Optal زیاد هم بی‌حق نبود.

مسئله اینست‌که شکل‌های سینمایی که آیزنشتاین از گریفیث به‌ارث برد و توسعه داد با نیازهای افزاینده معاصر غیرقابل انطباق اما برای تحرك دادن به بازسازی مستند تاریخ گذشته کاملا مناسب بود. بعلاوه صرفاً بعلت اینکه آنها روی جنبه‌های احساس «زنده بوده» و «شما آنجائید» تاریخ‌تاکید میکردند، برای این اشکال سینمایی آسان بود که علائق احساسی مردم را حتی در چنان دکترین‌های منحرفی مثل تئوری «پاکی‌نژادی» هیتلر تحریك نموده و اطاعت کورکورانه از «فوهرر» را سبب گردند.

و نیز شخص دیگری که در همین مسیر باید مورد شناسایی و انتقاد صحیح قرار گیرد «زیگاورتوف» است که گودار گروه مبارزه فیلم ساز خود را به نام او نامگذاری کرده است. او در سینمای انقلابی به افتخار رسید وقتی که گفت «سینمایی بالاتر از طبقه وجود ندارد» ، «سینمایی وجود ندارد که بالاتر از مبارزه طبقاتی بایستد» و همچنین «سینما فقط یك کار ثانوی در مبارزه جهانی برای آزادی از طریق انقلاب است». اما «ورتوف» مقصر است زیرا فراموش کرده است که بگفته خود «لنین»، «سیاست به انقلاب فرمان می‌دهد» ـ زیرا در فیلم «یازدهمین سال» از یازده سال رهبری سیاسی بوسیله دیکتاتوری پرولتاریا تجلیل نمی‌کند و بجای آن از پیشرفت اقتصادی روسیه و گسترش صنایع، با همان وسایلی تجلیل می‌کند که تبلیغات کاپیتالیستی برای تجلیل

رشد اقتصادی خود مورد استفاده قرار می‌دهد. مفسر در «باد از شرق» می‌گوید «در این نقطه است که تجدید نظر طلبی یکبار و برای همیشه پرده سینمای شوروی را فتح می‌کند».

نقطهٔ ضعف دیگر سینمای انقلابی «پیروزی دروغین» سالهای اول دهه ۶۰ است. وقتی که حکومت‌های روبه‌افزایش افریقا که به انقلاب نایل شده بودند و امپریالیست‌ها را با تیپا از در بیرون انداخته بودند، « اجازه دادند تا دوباره از طریق پنجره دوربین فیلم برداری داخل گردند» و اینکار بوسیله واگذار کردن تولید فیلم به اروپای کهنه و صنعت سینمای امریکا صورت گرفت و «بدین صورت به‌سفید پوستان مسیحی حق سخن گفتن از جانب سیاهان و اعراب داده شد». سرانجام برای سینمای انقلابی یك پیروزی در گزارش تازه رفیق کیانك تسینگ [همسر مائو] ادعا شده است. که در آن تئوری «راه با شکوه به سوی رئالیسم» تقبیح و نیز اکثر قوانین زیبا شناسی «رئالیسم سوسیالیست» قدیمی استالینی ملغی گردیده است.

در این گزارش مختصر و کلی نگر از سینمای انقلابی یك رشته یکسان کننده ضرورت تفکر همه جانبه درباره پایه‌های تئوریکی تمرین سینمایی یك فرد وجود دارد. اگر ما [همراه باگودار] بتوانیم هر چیزی را از تاریخ سینمای انقلابی یادبگیریم روشن‌است که گونه‌ای بیداری همیشگی برای انتقاد از خویش لازم است؛ اگر که یك فیلم ساز باید از به بازی گرفته شدن در دست‌های مخالف احتراز نماید. و اگر تعهد یك فیلم ساز به آزادی از طریق انقلاب چیزی بیش از یك تعیین هویت احساسی برای مظلوم و ستمدیده است؛ پس تمرین سینمایی او باید خودش را به چیزی بیش از احساسات و طریقه تعیین نمایشی هویت تماشاگران نشانی دهد. اگر او کاملا ایمان دارد [مثل گودار] که روند آزادی از طریق انقلاب شامل چیزی بیش از انتقام آزارشدگان است، و امکان فراوان خاتمه دادن به آزار و اذیت را پیش می‌آورد، [بعبارت دیگر، خلق جامعه‌ای به وضوح راستین‌تر، که در آن تکامل و توسعه آزاد فرد بخاطر چیزی بیش از تعارض با توسعه فرد دیگر کار می‌کند] آنگاه ، این وظیفه ضروری فیلم ساز در ساختن آن‌گونه شکل‌های سینمایی است که بخاطر هدفی بیش از توسعه آزاد تماشاگر، شکلهایی که احساسات یا ناخودآگاه او را زیر نفوذ درمی‌آورند کار می‌کنند؛ یعنی او باید شکل‌هایی بسازد که برای تماشاگر یك ابزار تحلیل کننده از معضلات معاصر بسازند.

و انتقاد از خود جزء صحیح سینمای تحلیلی گودار است که نیمه دوم فیلم «باد از شرق» که در آن گودار از شیوه قبلی فیلم‌سازی خود در سینمای انقلابی انتقاد می‌کند به آن گواهی می‌دهد. اولین و جدی‌ترین انتقادی را که پیش می‌کشد کمبود [و اینك ناکافی بودن] تماس‌های پیشین او با توده‌هاست. [بعداز تشکیل‌شدن گروه «زیگاورتوف» درماه مه سال ۱۹۶۸، گودار ملاقات‌های مکرر و افزاینده و پرثمری باگروههای مبارز کارگری بخصوص در Issy-Les-Moulineaux بیرون از پاریس انجام داده است]. انتقاد بعدی او از «جامعه شناسی بورژوازی» در سینماست. که در آن فیلم سازان بدبختی توده‌ها را نشان می‌دهند اما از نمایش مبارزات آنان خودداری می‌کنند. [وقتی این انتقاد در «تفسیر» صورت می‌گیرد، تعدادی شات از کلبه‌های شهری و آپارتمان‌های سر بفلك کشیده مدرن مثل تصویرهای گودار در فیلم [چند چیز که من از آن زن می‌دانم] می‌بینیم فیلمی که او مثل یك «مقاله جامعه شناسی» به آن رجوع کرده است.] گفته شده است که دردسر این عمل «بهمان اندازه Cinéma Verite اینست که بانشان ندادن مبارزه توده‌ها، ممکن است در توانایی آنان برای مبارزه شبهه ایجاد شود و مشکل اینجاست که تصویر سینمایی بدبختی آنان تنها تصور شخصی آنها را از بدبختی تقویت می‌کند. حال آنکه تصویر سینمایی مبارزاتشان توانایی مبارزه

را در آنان بیدار میسازد.

سرانجام آشکار است که سینمای معاصر شوروی «برژنف ـ موس فیلم» بخوبی با سینمای معاصر امریکا «نیکسون ـ هالیوود» قابل تعویض و هردوی آنها حتی قابل‌معاوضه باآنچیزی هستندکه بنام‌سینمای «پیشرو» درفستیوالهای نوگرای سرتاسر اروپا جریان دارد. گفته شده است که فیلم‌هایی که «آزاد» نام گرفته‌اند تجدید نظر طلب‌اند. زیرا که از ارتباط میان تصویر و صدا در سینمای بوژروازی پرسش نمی‌کنند. و نیز از آن رو که هرچند آنها تابوهای قدیم سینمای بورژوازی را در مورد سکس، داروها و شعر الهامی شکسته‌اند اما مهمترین تابوها را هنوز برپا نگهداشته‌اند ـ تابوهایی که سبب جلوگیری از مطرح شدن و نشان دادن مبارزات طبقاتی میشود [انتقاد از خود به روشنی حاوی این نکته است که بوسیلهٔ گودار در فیلم‌هایش از «تعطیلات‌آخر هفته» به بعد صورت می‌گیرد].

اما «انتقاد از خود» گودار ازشك فسادآمیز نسبت به خود، از شکست خوردگی یا تمایلی به تخریب خویشتن بر خلاف آنچه «گلوبرروشا» در نوشته خود اظهار کرده است بر نمی‌خیزد. بر عکس، انتقاد از خود سهم بزرگی در جریان تمرین سینمایی گودار بازی می‌کند [و بهمان علت همیشه ضمنی است]. به‌این دلیل ساده که گودار ، مثل مائو، انتقاد از خود را یك فعالیت سازنده با ارزشی والاتر قلمداد می‌کند. [و در سینما، آنگونه که دیدیم بررسی قدرت تقریباً یکطرفه‌ای‌که فیلم‌ساز روی تماشاگرش اعمال می‌کند ضرورتاً مورد نیاز است].

در پرداختن گودار هم به سینما و هم به سیاست هیچ چیز عوام فریبانه‌ای وجود ندارد. فیلمی مثل «باد از شرق» از نظر شیوه سینمایی هم در قطب مخالف فیلم «پیروزی ارادهٔ» اثر Riefenstahl و هم در قطب مخالف فیلم «پوتمکین» آیزنشتاین‌است. . بهمین‌دلیل فیلم هایBritish sounds و «پراودا» و «باد از شرق» دارای روش سینمایی بسیار متفاوتی نسبت به فیلم‌هایی چون «شیطان‌سپید، خدای سیاه»، Land ina Trance و «انتونیوداموُرته» ساخته «گلوبر روشا» هستند. درفیلم‌های «روشا»، یك لحن نیرومند «ناجی‌گری» موجود است که در ساختمان فیلم‌های گودار از آن خبری نیست و کاملا روشن است‌که دست‌های‌گشوده گلوبر روشا در «باد از شرق» گودار شباهتی میان مسیح و روشا را مطرح می‌کند و به‌شیوه فیلم سازی او استناد دارد.

با اینکه «گودار» و «روشا» هر دو به مبارزه جهانی برای آزادی انقلابی متعهدند، به وضوح عقاید متفاوتی درباره چگونگی توسعه انقلاب و چگونگی نقش سینما در توسعه آن دارا می‌باشند. «روشا» طریقه خود بخودی را می‌پذیرد و اهمیت مسایل تئوریکی را انکار می‌کند. یعنی او به انرژی بی‌شکل توده‌ها یك‌نوع «تعیین» را نسبت می‌دهد. او اعتقاد خود را اینگونه بازگو می‌کند. «انقلابیون واقعی در امریکای جنوبی ، افراد و زجرکشیدگانی هستند که چیزی از مسایل تئوریکی نمیدانند..... تحریك به اعمال خشونت. تماس باواقعیت‌های تلخ که سرانجام ممکن است تغییرات خشونت آمیزی را در امریکای جنوبی سبب گردد. این تغییر عظیم فقط از افراد جداگانه درد کشیده که باور کرده‌اند که نیاز به تغییر حاصل از مشقت شخصی است نه ا زدلایل تئوریکی بوجود می‌آید، و «روشا» تأکید می‌کند که نیروی واقعی توده‌های امریکای جنوبی در «عرفان» و «یك رفتار حسیDionysiac نهفته است که از امتزاج مذهب‌کاتولیك و مذاهب افریقایی ناشی میشود. «روشا» می‌گوید نیرویی که منبع آن عرفان است سرانجام مردم را به‌پایداری در برابر ستم رهنمون خواهد شد ـ واین همان نیروی محرك است که او می‌خواهد در فیلم‌هایش آنرا تحرك کند.

از طرف دیگر «گودار» تماس حسی را بعنوان وسیله‌ای که در دست دشمن ابست مردود می‌داند و می‌کوشد تا با عرفان در هرشکل آن به‌مبارزه برخیزد؛

چه راست، چه چپ. با اینکه دلیلی وجود ندارد که تصور شود گودار اهمیت تجارب شخصی از مشقت را بعنوان یك نقطهٔ آغاز برای توسعه هوشیاری انقلابی دست کم می‌گیرد، اما او برای وقوع انقلاب‌هایی پایدار و متشکل [که مثل جنبش دانشجویی ماه مه ۱۹۶۸ فرانسه ناپایدار نباشد] وجود یك زیربنای تئوریکی را لازم می‌داند.

باوجود تأکید روی جدال‌های تئوریکی گودار به انقلاب عملی به اندازه خود لنین مؤمن است. کسیکه در جزوه‌اش با عنوان «چه باید کرد؟» که طنین آن در «باد از شرق» فراوان است، صریحاً «آئین بی‌نقشه» را نکوهش می‌کند و «هر گونه شیوه خودسرانه» و هرگونه تضعیف «عناصر آگاهی سالم» را رسوا می‌سازد و همانگونه که لنین خود در چند سطر بعد میگوید « مسئله فقط به اینصورت خود را مطرح می‌کند: ایده ئولوژی بورژوازی یا ایده ئولوژی سوسیالستی. حدوسطی موجود نیست. زیرا انسان هرگز ایده ئولوژی سومی بوجود نیاورده است. و در هر صورت هرجاکه جامعه از مبارزه طبقاتی پاره پاره شده است، هیچ‌گاه یك ایده‌ئولوژی برتر و آنسوی طبقه وجود نخواهد داشت.» و باز میگوید «خواننده می‌پرسد ـ اما چرا جنبش سازمان نیافته که به کمترین کوشش تمایل دارد ، بوسیله ایده‌ئولوژی بورژوازی بسوی مقهور شدن هدایت میشود؟. به‌این دلیل ساده‌که از نظرزمانی، ایده‌ئولوژی‌بورژوازی بسیار قدیمی‌تر از ایده‌ئولوژی سوسیالیستی و خیلی زیرك‌تر از آن است وابزارهایی بغایت متنوع‌تر برای نفوذ در اختیار دارد» وسرانجام می‌گوید «هرچه روح جنبش توده‌ها سازمان نایافته‌تر وجنبش وسیع‌تر باشد، ضروری‌تر از هرچیز لازم یك روشنی فوق‌العاده درکارهای تئوریکی، کارهای سیاسی وسازمان دهندگی‌ماست»

مبادا کسی بخواهد این نتیجه را بگیرد [چیزی که بنظر می‌رسد «روشا» و در مقاله‌اش آنرا تشویق می‌کند] که اختلاف‌نظر میان «گودار» و «روشا» در زمینه استراتژی انقلابی فقط نتیجه اختلاف میان جهان بینی اروپایی و جهان بینی جهان سومی است. باید بدانیم که حتی در سینمای امریکای جنوبی هم هیچ جا از پشتیبانی همگانی ازجنبش خود بخودی خبری نیست. فیلم سازان امریکای جنوبی بتدریج و بنحو آفزاینده‌ای رهبری «فرناندو سولاناس» [سازنده «هنگام کوره‌ها»] را دردعوت به تقویت مبارزه تئوریکی درحد ایده‌ئولوژی دنبال می‌کنند.

باید بدانیم که بهر صورت، «روشا» وقتی از تقلیدهای فراوان شکایت می‌کند که بوسیله شاگردان فراوان و تنبل جهان سوم و هر جای دیگر از گودار میشود دردی حقیقی را احساس می‌نماید. اما تقصیربزحمت متوجه گودار است [آیا کسی در وجود لحظه‌ای که شرارتهای کاهلانه همان شاگردان‌هویدا می‌شود چه گودار باشد و چه نباشد شك دارد؟] و بالاتر از همه، اگر چیزی باشد که بتواند بنحو موثری با تن آسایی بدون تفکری که خصوصیت نه تنها اکثر شاگردان فیلم ساز وبلکه بطور ساده اکثر فیلم‌هاست مبارزه کند، همان تمرین‌های تئوریکی بسیار حقیقی، محکم و متشکل [خودسامان]ی است که در فیلم‌های «ژان لوك گودار» به‌ظهور می‌رسد.

من عملا تمرین‌های تئوریکی را بکار می‌برم زیرا می‌خواهم تاکید کنم که تئوری و تمرین از دو سوی، انحصاری و جدا نیستند. برای توضیح‌آنچه که‌گمان دارم بگذارید یکبار دیگر تمثیل «چندراهی» را برای اخذ نتیجه بیاد بیاورم. راه گودار همانطور که نشان می‌دهد راهی است که مطالعه تاریخ سینمای انقلابی در شناخت آن به‌او کمك کرده است و این‌همان راه خلق پایه‌های تئوریك‌سینمای انقلابی‌باتمرین‌همیشگی فیلم‌سازی‌است. مشکل واقعی برای فیلم‌سازان، امروزه انتخاب میان تئوری و عمل نیست. عمل فیلم سازی ضرورتاً هر دوی اینها را ترکیب می‌کند ـ و این چه در مورد فیلم ساختن در جهان سوم و چه در روسیه و چه در غرب‌صادق‌است ـ در سکانس «چند راهی» در فیلم «باد از شرق»

همچنین یك اشاره قوی مبنی براین وجود دارد که در آن تقاطع سه راه، دو راه، یکی راه سینمای جهان سوم و دیگری راهی که زن با دوربین از آن آمده است، به‌راستی در راه «مخاطره زیبا شناسی و پرسش فلسفی» که ضرورتاً عمل و تئوری را در بر می‌گیرد بهم می‌پیوندند.

ترجمه این مقاله دلیلی بر قبول کلیهٔ نظریات نویسنده نیست. مترجم

نوشته: اسماعیل نوری علاء

در جستجوی سینمای ملی

وقتی می‌خواهیم به «سینمای ملی» فکر کنیم بلافاصله متوجه میشویم که باید این مسئله را دریك زمینه کلی‌تر مثل «فرهنگ ملی» مطرح کنیم، و باز اگر بخواهیم در باب این مسئله کلی‌تر بیاندیشیم، ناگزیر به این توجه خواهیم کرد که قایل شدن به فرهنگ ملی یعنی قبول داشتن تعدد فرهنگ‌ها و تفاوت آنها باهم. براستی فرهنگ‌ها از چه نقطه نظری با هم تفاوت پیدا می‌کنند ، تا ما بتوانیم در میان فرهنگ‌های گوناگون موجود، فرهنگ ملی خود را بازشناسی کرده و براساس آن به هنر ملی و در نتیجه به‌سینمای ملی بپردازیم؟

بحث درباره فرهنگ ، بلافاصله تعریف و مشخصات خود فرهنگ را مورد سئوال قرار میدهد. براستی فرهنگ چیست که، در مورد سینمای ملی، باید آن را بعنوان یك زمینه وسیع‌تر مورد بررسی قرار داد و بخاطر این بررسی لازم است آن را از فرهنگ‌های دیگر مشخص ساخت؟

بگذارید به‌وسیع‌ترین و کلی‌ترین تعریف بپردازیم، مثلا اینکه «فرهنگ مجموعه عکس‌العملهای ذهنی و معنوی فردی و جمعی مردمی است که در شبکه خاصی از روابط اجتماعی و اقتصادی و تاریخی به یکدیگر وابسته‌اند، در برابر جهان و همه مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی». اما آیا این تعریف ــ و دیگر تعریف‌های بیشمار مشابه آن ــ مسئله ما را حل می‌کند؟ روشن است که جواب منفی است، زیرا بلافاصله در برابر این سئوال قرار گرفته‌ایم که اگر فرهنگ مجموعهٔ عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی باشد، خاستگاه این عکس‌العمل‌ها ــ چه در فرد و چه در جمع چیست و کجاست؟

بسیاری از فرهنگ شناسان در این جا به نوعی از تضاد دچار میشوند. یعنی اینکه خاستگاه عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی را فرهنگ می‌خوانند . در آن صورت ما دچار یك‌دور تسلسل باطل‌خواهیم‌شد: ازیك‌سو فرهنگ خاستگاه عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی میشود، وازسوی دیگر مجموعه همین عکس‌العمل‌ها فرهنگ خوانده میشود!

چاره در این است که در همان تعریف کلی از فرهنگ که بدست داریم دقت کنیم. «فرد» ــ در فردانیت خود ونیز بعنوان سلولی ازشبکه یك جامعه ــ در برابر «جهان و همهٔ مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی» ایستاده است و نسبت به آنها «مجموعه‌ای از عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی» را نشان می‌دهد. پس این عکس‌العمل‌ها ناشی از «فرد» است در برابر «جهان و همه مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی» وباید دیدکه این فرد عکس‌العمل نشان دهنده ذهنیت ومعنویت خود را از کجا بدست آورده است که بر اساس آنها عکس‌العمل نشان میدهد. پاسخ روشن است: «جهان و همه مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی» نخست ذهنیت و معنویت فردرا می‌سازند وسپس فردبراساس همین‌ها و نسبت‌به همین‌ها مجموعه‌ای از عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی را ارائه می‌دهد. این همان

یکپارچگی درونی و بیرونی هرانسان است. همان زندگی آلی و ارگانیك ذهنی است. فرد از جهان و مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی فرا می‌گیرد که آنها را چگونه ببیند و چون آنگونه که فرا گرفته است آنها را دید، دیدنش مجموعه‌ای از عکس‌العمل‌ها را در او بر می‌انگیزد.

بدینسان ما حدوداً به شناسائی خاستگاه عکس‌العمل‌های فرد دست یافته‌ایم. این عکس‌العمل‌ها از روی سکوی پرتابی برخاسته‌اند که «جهان بینی» فرد نام دارد. پس هر آنچه را که گفته‌ایم چنین خلاصه می‌کنیم:

فرد از زمینه‌ای بنام جهان و مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی، جهان‌بینی خویش را کسب میکند و با این عینك همان جهان و مظاهر و تقابلات زندگی اجتماعی را می‌بیند، و بر اساس این دیدن خاص نسبت به‌آنها مجموعه‌ای از عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی نشان میدهد که نام این مجموعه «فرهنگ» است.

بدینسان اکنون اگر در جستجوی وجه تمایز وتفاوت فرهنگ‌ها ازیکدیگر برآئیم، این وجه را باید در «جهان بینی» مسلط برآن فرهنگ‌ها جستجو کنیم. باید ببینیم عینك یك ژاپنی یا یك فرانسوی چه فرق‌هائی دارند که انسان بلاشرطی که در ژاپن بدنیا می‌آید بواسطه این عینك جهان را بصورتی می‌بیند و انسان بلا شرط دیگری که در فرانسه پا بدنیا می‌گذارد بواسطه آن عینك جهان را بصورتی دیگر مشاهده میکند و در نتیجه بدو نوع متفاوت از عکس‌العمل‌ها دست می‌یابد و در نتیجه دو فرهنگ مختلف بوجود می‌آید.

جهان یکی‌است، اما همین جهان به‌تعداد جهان‌بینی‌ها، در اشکال‌گوناگونی ادراك میشود. و این همان حرفی است که مولانا به فصاحت تمام قرن‌ها پیش ازاین گفته است:

پیش چشمت داشتی شیشهٔ کبود
لاجرم دنیا کبودت می‌نمود.

این جهان‌بینی را اگر مولانا به شیشه‌ای که در برابر چشم قرار میدهند و از ورای آن دنیا را می‌بینند توصیف می‌کند، ما در ادب گذشته خودمان آنرا در تشبیه‌های دیگری هم داشته‌ایم. مثلا حافظ ذهن هر فرد را به آئینه‌ای تشبیه می‌کند که عکس جهان (که البته بزعم حافظ چیزی جز خدای او نیست) در این آئینه می‌افتد، و فرد نه آن جهان، بلکه این عکس را ادراك می‌کند. پس جهانی که او ادراك می‌کند ــ اگر چه در اصل با جهان دیگران تفاوتی ندارد و یکی است ــ اما بسته به خصوصیات آئینه هر فرد، باجهان دیگران متفاوت میشود:

حسن روی تو به‌یك جلوه که در آینه کرد
این همه نقش در آئینهٔ اوهام افتاد

بدینسان اگر فرهنگی را بعنوان مجموعهٔ عکس‌العمل‌های ذهنی و معنوی افراد یك جامعه بشناسیم، باید دریابیم که این افراد از ورای کدام شیشه و عینك و یا در کدام آئینه جهان را نگریسته‌اند و نسبت به آن عکس‌العمل نشان داده‌اند.

از سوی دیگر یك نکته مهم نیز در اینجا قابل تذکر است، و آن اینکه جهان‌بینی‌ها در طول تاریخ تحول و تطور پیدا می‌کنند، بدنیا می‌آیند، پیر میشوند و میمیرند و نیز جانشین یکدیگر می‌شوند. تمدنها (بمعنی مظاهر مادی فرهنگها) در هجوم خود و تسلط خود بر تمدن‌های دیگر، جهان‌بینی‌های تمدن‌های مغلوب را می‌کشند و جهان‌بینی‌های متعلق بخود را جانشین آن‌ها میسازند.

* * *

بر می‌گردیم به آنچه که در ابتدای این حرف و سخن طرح کردیم. فرهنگ ملی ما چه خصوصیات خاص خود را دارد که ما بر زمینه آن سینمای ملی خود را

طرح بیافکنیم؟ بعبارت دیگر تفاوت جهان‌بینی ما با جهان‌بینی مثلا ژاپنی‌ها از یك سو وجهان‌بینی اروپائی‌ها از سوی دیگر درچیست، تا ما بتوانیم براساس این جهان‌بینی مستقل، به فرهنگی مستقل دست یابیم، و بر اساس این فرهنگ مستقل، سینمائی مستقل را پی‌افکنیم؟

برای شناخت یك جهان‌بینی خاص زنده راههای متعددی وجود دارد. آسان پسندان پیشنهاد می‌کنند که یك جهان‌بینی خاص زنده را باید در مظاهر فرهنگی و هنری دیروز یك جامعه جستجو کرد. همین روش موجب شده است که هرکجا لزوم داشتن یك تشخص ملی و مستقل پیش می‌آید یکباره صاحب‌نظران بسوی گذشته ملت خودهجوم می‌آورند، وبی‌آنکه در این نکته تحقیق کنندکه آیا امروز ادامهٔ واقعی و مستمر دیروز است یا نه و اینکه آیا دیروز در نقطه معینی ازتاریخ باز ایستاده و امروز از همان نقطه، اما از سکوی پرش دیگری آغاز شده است یانه، دست آویزهای خود را برای حصول به‌آن استقلال دراین دیروز نامعین جستجو می‌کنند.

اساساً مطرح شدن مسئله‌ای بنام سینمای‌ملی، یا فرهنگ ملی، از آبشخور همین نیاز به داشتن هویت مستقل آب می‌خورد، و اگر امروز چنان مسائلی برای ما مطرح است، سبب را باید در مطرح شدن همین نیاز جستجو کرد. نیازی که تحت‌عنوان جستجوی‌راه‌های‌نجات از غربزدگی امروز برای ما مطرح شده است، اینکه مظاهر تمدن غربی را سوقات استعمار سرمایه داری غرب بدانیم و بخواهیم در برابر آن مقاومت کنیم و سنگر این مقاومت را در فرهنگ و سنت ملی دیروزمان بجوئیم.

براستی کسانی که مسئله غربزدگی برایشان مطرح است، کاری نباید بکنند جز جستجو برای شناخت جهان‌بینی سنتی جامعهٔ خود، تا شاید گرد و خاك مرور ایام را از لباس آن بتکانند و آن را از نو بجریان اندازند.

اما اگر این جستجو نخست در پی یافتن پاسخ برای این سئوال نباشد که آیا جهان‌بینی سنتی ما هنوز زنده است یا در لحظه‌ای از تاریخ مرده و نیز اگر همراه با این فرض اولیه‌همراه‌باشدکه آن جهان‌بینی‌سنتی‌زنده‌است‌وقابل‌به‌جریان افتادن، همیشه این خطر هست که فرض اولیه غلط باشد و این دیوار ساخته شده بر یك خشت کج، تا آسمان هفتم نیز کج بالا رود.

ما در جستجوی سینمای ملی هستیم، یعنی در یك دید کلی‌تر در جستجوی فرهنگ ملی هستیم، یعنی هویتی ملی را می‌جوئیم و به عبارت دیگر خواستار حضور فعال جهان‌بینی ملی خویشتنیم.

* * *

برای جستجوی چنین جهان‌بینی خاصی، هرکه در پی این جستجو برمی‌آید (و توجه کنیم که نخستین کسان در این میان روشنفکرانند و هنرمندان و نویسندگان) باید نکات خاصی را از نظر دور ندارد. نخست اینکه جستجوی خویش را از مظاهر فرهنگ گذشته نیاغازد. این نکته درخور تأملی است. جهان‌بینی فرهنگ را میسازد و فرهنگ در قالب‌های مادی مظاهر فرهنگی متجسم میشود. اما این خط حرکت را نمی‌توان معکوس کرد و بعبارت دیگر از قالب‌های مادی مظاهر فرهنگی به فرهنگ رسید، و از فرهنگ جهان‌بینی را دریافت. چنین کوششی جز به اسارت در فرمهای لال نمی‌انجامد، چه که این فرم‌های بخدمت گرفته شده لزوما از آن جهان‌بینی مورد جستجوی ما پر نخواهد بود، بلکه ما، که لزوماً چنان جهان‌بینی مفقودی را در خود نداریم، آنها را از ذهنیات خویشتن پر خواهیم کرد. بعبارت دیگر بر اندام جهان‌بینی امروز خویش لباسی از قالبهای مادی مظاهر و فرهنگ دیروز خواهیم پوشاند. لباسی که ممکن است بواسطه نداشتن آن رابطه ارگانیك موجود بین جهان‌بینی ومظاهرش،

سخت بی‌جا و مضحك بنماید. این اشتباهی بدیهی و محض است اگر تصور کنیم با پوشاندن لباس «منصور حلاج» بر تن «بهروز وثوقی»، «منصور» را زنده کرده‌ایم، چرا که بهروز وثوقی تا لب بگشاید و دیالوگ‌های نوشته شده بدست ما را ــ که با «منصور حلاج» بیگانه‌ایم ــ بگوید، تفاوت آن درون با این بیرون بلافاصله فاش میشود و مضحکه روشن میگردد.

بله، این اشتباه بسیار بدیهی است، اما رایج‌ترین کاری است که هنرمندان شیفته سنتها و فرهنگ ملی ما می‌کنند. نگاه کنید به سیل سقاخانه‌ها، زورخانه‌ها، لباس‌های قدیمی و خانه‌های کهنه که در فیلم‌ها بقصد دست‌یابی به سینمای‌ملی سرریز کرده‌است، اما آدمهائی که‌دراین باصطلاح‌لوکیش‌ها Locations می‌گردند، چون لب باز می‌کنند و سخن می‌گویند، بر ما فاش‌می‌کنندکه تا چه حد با همهٔ این مظاهر غریبه و بیگانه‌اند. بهمین علت است که داش‌آکل، این لوطی محله بند شیرازی یکباره مبدل به ضد قهرمانی فرانسوی میشود، آلن دلونی که اکنون در بازارچه‌ها و زورخانه‌ها و تکایای شیراز کهنه بجای هفت‌تیر، قداره کشیده است!

* * *

اما همین کوششها اگر بعنوان یافتن یك سینمای ملی و یا یك جهان‌بینی مستقل خاص اینجای دنیا ناکام و بی‌توفیق باشند، خود نمایانگر یك حقیقت عمیق و شگرفند، و آن اینکه، در زمانی و جائی از تاریخ، جهان‌بینی تاریخی ما در برابر تابش قوی و شدید یك جهان‌بینی از آب گذشته فرو مرده است و آدم امروز را راهی به آن نیست. همین آدمهای‌بیگانه در کوچه‌ها و بازارهای قدیمی بما این نکته را خاطرنشان میسازند که بیگانه‌اند، چون دارای‌جهان‌بینی‌بیگانه‌ای با جهان‌بینی سازندهٔ آن قوالب مادی هستند، و غریبه‌اند، چون عینکشان و آئینه‌شان واقعاً عوض شده است.

در برابر چشم آدم امروز آن قوالب و مظاهر خود جزئی از جهان هستند و در نتیجه عکس‌العمل آدم امروز نسبت به آنها نه‌عکس‌العمل خودی و آشنا و تعبیری‌برآمده براساس آن‌جهان‌بینی مرده، بلکه‌عکس‌العمل‌بیگانه وتعبیری‌برآمده براساس یك جهان‌بینی تازه است. ما دیگر فرصت نگریستن به‌این‌مظاهر را از دیدگاهی در درون آنها از دست داده‌ایم. ما آنها رافقط از بیرون نگاه می‌کنیم و درون آنها را از ذهنیات بیگانه خویش پر می‌کنیم.

نگاهی به زیر و بالای همه کوشش‌هائی که در جهت تماس با جهان‌بینی کهن این جامعه میشود آنچه را که گفتیم تائید می‌کند. حافظ شناسی خود نمونه والائی در این زمینه است. تفکر ذهنی حافظ و خاستگاه آن، یعنی جهان بینی حافظ، اکنون چیزی بیگانه با ماست، پس ما شعر او را از بیرون می‌نگریم و حجم خالی پشت آن را از تلقیات و ذهنیات امروزی خود پر می‌کنیم. این چنین است که حافظ یکباره یك مرد سیاسی و اجتماعی میشود و اگر خواسته است، فلك را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد، بزعم حافظ شناسی امروزی خیالاتی در سر می‌پرورانده و قصد برانداختن نظامی و طرح‌ریزی سیستمی را داشته است. و چنین است که نماز نوعی ورزش سوئدی میشود و روزه برای لاغر شدن مفید واقع میشود و حج میشود یك فستیوال اسلامی، و چنین است که معنای رندی، خانم بازی و عرق‌خوری و دوز و کلك کردن میشود و پیامبران صاحب معجزه و کرامت بدل میشوند به پرفسور شاندوهائی که بلدند عصا را اژدها کنند و شق‌القمر راه بیندازند و آب رودخانه را بشکافند.

آری بدینسان است که ما امروز همه وهمه صاحب عینك آقای «سیسیل ب دومیل» شده‌ایم.

پوزخند ظاهراً معنی‌دارتان مطلقاً بی‌معنی‌است. شماخودجزئی‌ازاین‌ماجرائید.

عینکی که هفتاد و هشتاد سال پیش برایتان بسوقات آورده شد حالا جزئی از چشم شما شده است. پدر بزرگتان مقاومت کرد، پدرتان عینك را پذیرفت، اما هنوز یادش بود که یك موقعی دنیا را طور دیکر می‌دیده است. اما شما... نه شما اصلا با این عینك بدنیا آمده‌اید.... می‌شود ادعا کرد که در بخشهای‌عظیمی از مردم شهرنشین امروز اصلا مرحله «غربزدگی» تمام شده است واهالی محترم شهرهای بزرگ اساساً «غربی» شده اند.

* * *

ما مردم امروز از نظر جهان‌بینی و طرز تلقی و برداشت‌ها و نحوهٔ استدلال و ادراك سراسر غربی شده‌ایم. این نکته‌ای است که نویسنده جلیل‌القدر «غربزدگی» از توجه به آن غافل مانده است. او در جستجوی هویتی مستقل از غرب، تنها توانسته است چنگ به دامن همان مظاهر و قوالب مادی بزند که گفتیم. داش‌کل البته که ارائه منطقی آن طرز تفکر است. «آل احمد» حتی ملتفت نشده است که اساس و سبکوی پرش او درطرح مسئله غربزدگی خود یك جهان‌بینی غربی است. نکته‌ای که شاید داریوش اشوری می‌توانست آن را تذکر دهد و نتوانست. اما آل‌احمد همچنان بعنوان طرح کننده یك مسئله اساسی که نه از طریق تزهای مستقیم خود، بلکه از طریق نتایج حاشیه‌ای‌خود بسیار اهمیت دارد، همیشه در یاد تاریخ اجتماعی و فکری ما باقی خواهد ماند. اما مسئله به‌او و حرفهای او ختم نمی‌شود. اگر اسم‌ها را صرف قرارداد بمنظور جدا کردن مفاهیم بکار بریم، می‌توانیم بگوئیم که روزگاری جهان‌بینی مسلط و طبیعی ما «شرقی» بوده است، بعد جهان‌بینی «غربی» همراه با مظاهرش هجوم آورده است بطرف این گوشه از دنیا، آدم شرقی ابتدا مقاومت کرده‌است، بعد «غربزده» شده است و مرحلهٔ بعدی ادامه این مسیر «غربی» شدن کامل و تمام عیار است (و البته این همان معنی خاص آقای «احمد فردید» از غربزدگی نیست).

شاید اساتیدی باشند که همین‌جا بخواهند هزار و یك تفاوت بین ما و «غربی» را مثال بیاورند از بابت اینکه ما غربی نشده‌ایم و هنوز چیزهائی در وجدان‌ما «شرقی» مانده‌است. اما اندکی توجه‌نشان خواهد داد که‌این تفاوتها همه در زمینه زندگی مادی است، نه در زمینه جهان‌بینی و در نتیجه، عرض آن، فرهنگ! مگر خود غربی‌ها بالا و پائین، ثروتمند و فقیر، پیشرفته و در حال پیشرفت و عقب مانده ندارند؟

بزرگترین اشتباه آن است که‌ما دومفهوم «جهام سوم» و «جهان‌بینی شرقی» را یکی بدانیم و بین آنها رابطه‌ای از قبیل علت و معلول قائل شویم. جهان سوم از نظرجهان‌بینی‌غربی‌ست واز نظر موقعیت جغرافیائی شرقی،همین.. ژاپن را نگاه کنیم: در این نمونه، جابجائی جهان‌بینی‌ها بلافاصله و بسرعت و با شدت و قدرت انجام نگرفته است، نوعی مبارزه بطئی این‌کشاکش را تا به‌امروز کشانده است. شاید بتوان‌گفت که ژاپن طولانی‌ترین تاریخ غربزدگی را داشته است. امانسل جوان‌ژاپن‌نشان میدهدکه‌چیزی‌به‌غربی‌شدن‌کامل ژاپن‌نمانده‌است.

البته این حاشیه را هم بروم که هستند روشنفکرانی در ژاپن که ادعا می‌کنند، به این مرحله از تکامل صنعت و زندگی و این گستره از تحول جهان‌بینی، در اثر برخورد با غرب نرسیده‌ایم، بلکه ما خود سیر تحولی خاصی داشته‌ایم که همسان و موازی با غرب بوده است.این استدلال‌دلکشی برای‌ناسیونالیست‌های ژاپنی است. اما نخست اینکه چیزی را حل نمی‌کند و دیگر اینکه غلط است. چیزی را حل نمی‌کند، زیرا در هر حال در آن این اقرار تلویحی وجود دارد که جهان‌بینی ملی و سنتی ژاپنی جای خود را به جهان‌بینی دیگری پرداخته است که اگر صادره از غرب نباشد، شبیه صادرات غرب‌است؛ وغلط است زیرا اگر ژاپن امروز ادامه منطقی تاریخ بی برخورد با غرب ژاپن بود، امروزه روز نیز

باید آن‌جهان‌بینی، قطع‌نشده و زنده، درباطن و درون آن‌بچشم می‌خورد، حال‌آنکه بحث همه در این مورد است که دیگر ژاپنی‌ها آن جهان‌بینی را از دست داده‌اند یا دارند بسرعت از دست میدهند. و چه خوب آن بیت مولانا در مورد آنها صادق است. چرا که‌عینکی‌ترین‌مردم روی‌زمین همین‌یعجوج‌ومعجوج‌ها هستندوعینکشان هم، لااقل با این فرم و شکل جدید سوقات غرب است!

و نیز حاشیه دیگری را از دست ندهم‌و آن اینکه ممکن است ایراد کنید که توسعه تکنولوژی و صنعت خودبخود نافی‌جهان‌بینی قدیمی است و با خود جهان بینی تازه‌ای را بهمراه می‌آورد و آنجا که استدلال روشنفکر ژاپنی را مبنی بر اینکه جهان‌بینی تازه سوقات غرب نیست و نتیجهٔ توسعه صنعتی خودمان است رد می‌کنیم متوجه این نکته نبوده‌ایم.

جواب اینست که این خود یك نوع طرز تلقی و نحوهٔ استدلال غـربزده است. این رابطهٔ صنعت و تکنولوژی با جهان‌بینی غربی یا شبه غربی یك‌کلیشه مهم غربزدگی است. نه اینکه هرکجا غرب صنعت و تکنولوژیش را برده است جهان‌بینی‌اش هم رسوخ کرده است؟ وگرنه مگر نه اینکه تا همین سیصد سال پیش سرزمینهای شرق، با جهان‌بینی شرقی، مهدعلم وتفکر علمی‌هم بوده‌است؟

مشکل در این است که وقتی ما عینك غربی را بچشم خودمان زدیم همه الگوهای زندگی مادی و اجتماعی ما هم غربی میشود. مثلا الان دیگر برای مـــا مشکل است که بتاریخ خود برحسب الگوهای تاریخ غرب، ننگریم، و مشکل است اگر شعارهای غربی را درباره تاریخ خودشان برای تاریخ خودمان هـم صادق ندانیم،و مشکل است اگر روابط اجتماعی آنها را برای روابط اجتماعی خودمان درست نپنداریم. آنجا مذهب با فئودال‌ها گاوبندی داشته تا زحمتکشان را بهتر بچاپند، و نخستین مبارزه‌های اجتماعی لبه حمله را ناچار بوده‌اند کـه متوجه مذهب کنند و نشان دهند که چگونه مذهب در آنجا «تریاك توده‌ها» بوده است، و ما در مسیر غربی شدن، همان شعار را برای تاریخ اجتماعی خودمان اخذ کرده‌ایم و به‌مذهب خودمان تاخته‌ایم بی‌آنکه از خودمان بپرسیم در کجای تاریخ ما نمایندگان مذهب ــ و نه سوءاستفاده کنندگان از مذهب ــ «گالیله»ای را برای این ادعا که زمین می‌چرخد تکفیر کرده‌اند.

هیچ استدلالی نمی‌تواند ثابت کند که دست‌یابی به‌صنعت و تکنولوژی و کامپیوتر و فضا پیمائی و قدم‌زنی در کرهٔ ماه لزوماً ناشی از جهان بینی غربی است. این همان ذهنیت آدم ابتدائی است‌که همزمانی وقوع حوادث را ناشی‌از برقراری رابطه علت و معلولی بین آنها میداند.

اما بهر حال بقول حضرت هایدگر و به ترجمـه جنـاب «احمد فردید» این حوالت تاریخی جهان است که بوسیله جهان‌بینی جهان خوارهٔ غرب بلعیده شود و کاریش هم نمی‌شود کرد، آفتابی که از مشرق برخاسته است،عاقبت درمغرب فرو می‌رود و غرب تاریکی خویش را بر سرزمین‌های آفتابی سراسر جهان می‌گستراند. و شکل‌های شاخص و مظاهر استقلال فکری و فرهنگی را در یك بی‌شکلی جهانی ــ وبه‌اصطلاح امروزه «در سطح بین‌المللی!» ــ فرو می‌برد.

* * *

پس، از نظر طرز تلقی‌ها و جهان‌بینی، ما غربی هستیم، و به این سادگی ها هم نمی‌توانیم منکر این هویت شویم و یا راه به گذشته خود بیابیم. نمی‌گویم راه بازگشت مسدود است، این ادعای تحقیق نشده‌ی بزرگی‌است. همینقدر می‌دانم که در افتادن با خواست تاریخی کار ساده‌ای نیست، ترمز گذاشتن در مسیر حرکت تاریخ به‌سوی آخرالزمان خود کاریست که لااقل از عهدهٔ ما مردم امروز برنمی‌آید. مائی که حتی نسبت به‌خطوط اساسی جهان‌بینی خود هنوزخودآگاهی بدست نیاورده‌ایم. و هنوز هر مجلهٔ بظاهر روشنفکرانه را که مـی‌گشائـــی

نویسندگان دم از جهان‌بینی شرقی و هویت شرقی و اصالت شرقی می‌زنند، بی‌آنکه بدانند از آن جهان بینی و هویت و اصالت اکنون تنها قوالب مادی و مظاهر فرهنگی باقی مانده‌است. این‌ها ما رابسوی‌اندیشه‌سازنده خود راهنمائی نمی‌کنند. نه حج رفتن روشنفکرانه و نه مزه مزه کردن اشعار عارفانه و نه بدور انداختن کت و شلوار و کراوات هیچکدام ما را بسوی آن هویت و اصالت مفقود راهنما نمی‌شوند. این باطن آدمی است که باید دستکاری شود و شدنی نیست.

برگردیم به آغاز سخن خودمان، آنجا که در جستجوی سینمای ملی بودیم و نتیجه گرفتیم که سینمای ملی را باید در متن یك فرهنگ زنده ملی جستجو کرد و فرهنگ را بر اساس یك جهان‌بینی خاص، و حالا رسیده‌ایم به اینجا که که می‌گوئیم جهان‌بینی ما اساساً غربی است. پس راه آمده را برگردیم. فرهنگ امروز ما فرهنگی غربی است و سینمای امروز ما لاجرم‌سینمائی غربی‌خواهدبود.

فرقی نمی‌کند. حتی اگر «مشد حسن» هم جانشین «گاو» شود، ما به مسئله‌ای بنام «فنا» که در جهان‌بینی پیش از این خود داشته‌ایم نمی‌رسیم، حتی اگر «بی‌تا» قصه‌ای از گرفتاری مرغ روح در قفس تن باشد یا قصه‌ی فنا شدن عاشق در معشوق، باز ما به آن ذهنیت مفقودنرسیده‌ایم، و حتی‌اگر آقای«حکمتی» و معشوقش دو سوسك باشند بسته به نخهائی که در دست آن کودك است، و خود آقای حکمتی ــ که گویا قرار است در سرنوشتش حکمت‌هائی در کار باشد ــ در جبر محتوم آن آدم عینك سیاه باشد، باز هم ما به آن‌چه از دست داده‌ایم نمی‌رسیم.

مسلماً وقوف به همین حقیقت است که «مهرجوئی» سازنده «گاو» را یکسره به توسل به یك زبان «در سطح جهانی» می‌کشاند تا او «پستچی» را بسازد و آنقدر عقب عقب برود تا از آن سر پشت بام فرو افتد. یعنی قید سینمای ملی را زدن و پرداختن به یك میانگین جهانی برای محبوب فستیوال هائی شدن، که از زور پیسی و خماری تکرار وبی‌تحرکی منتظرند تاشاید از جای دیگری ازجهان کسی هوای تازه ــ به معنی غریبه و دیده نشده ــ را در محیطشان بجریان‌اندازد.

بدین ترتیب مسئله سینمای ملی همچنان حل نشده باقی مانده است. اما بزعم من حالا روشن‌تر می‌توانیم درباره راههای وصول به این سینما بحث کنیم، چرا که راه حل مسئله روشن است: خودآگاهی یافتن به جهان‌بینی فعال در وجودمان و پرتوافکن‌ساختن آن به زندگی امروزمان. این همان کاری است که مثلا «ساتیا جیت‌رای» کرده است در هند و «کوروساوا» در ژاپن. سینمای این دو نفر واقعاً اصیل و ملی است، نه به این خاطر که چیزی جز جهان‌بینی غربی را درخود دارد، بلکه درست به این دلیل که آنها عمیقاً به‌این جهان‌بینی غربی‌کاشته شده در درونشان خودآگاهی یافته‌اند و آن را در جامعه خویش و در زندگی روزمره خود در کار ساختن و پرداختن دیده‌اند.

سینماگر روشنفکر ما اگر نگران داشتن سینمای ملی است باید همین راه را بپیماید. همه‌ی آنچه که تاکنون گفته‌ام برای نشان این نکته بوده که سینمای ملی، پرداختن به بازارهای کهنه و سقاخانه‌های از کار افتاده نیست. راه باید از رسیدن به یك خودآگاهی اصیل آغاز گردد.

* * *

اما نکتهٔ دیگری هم‌هست که دریغ‌است اگربه‌اختصار آنرا بازگو نکنیم. به‌اختصار از آن‌جهت که مطلب را به‌تفصیل تحت عنوان «تفکراتی درباره سینما» در نخستین شماره مجله اخیرالانتشار «فیلم» نوشته‌ام، و آن اینکه هر جهان‌بینی خود زائیدهٔ وسایل بیانی خاصی است که امکانات بیانی و حوزه نفوذ خود را از آن جهان‌بینی اخذ می‌کنند.

در طول تاریخ جهان‌بینی اصیل سرزمین ما به پیدایش و توسعه شگرف

شعر انجامیده است. این خارج از حدود بحث درباره امکانات فنی است. اگر جهان‌بینی گذشته خود را بشناسیم ـ که کار ساده و به آسانی مقدور نیست ـ خواهیم دید که بهترین و مهمترین وسیله بیان آن شعر است. چرا که در ساده‌ترین بیان، آن جهان‌بینی خواستار کنار زدن پرده‌ها و حجاب‌های ظاهری تن و ماده و رسیدن به جوهر ناب روح‌واندیشه‌است. واین یعنی‌خروج‌از عالم‌انجام دادن کار و فعل و ورود به عالم ساکن و بی‌حرکت روح. در اینجا شعر و کلمه است که چنان عالمی را گویا و قابل فهم و درك می‌کند. یعنی درست جائی که سینما نمی‌تواند به‌آن راه پیدا کند، زیرا آدم را از بیرون نگاه می‌کند و افعال او را ثبت می‌نماید. اما در جهان‌بینی غربی انسان چیزی نیست جز همین تن و عالم جز همین ماده. پس وسیلهٔ بیانی خاص آن، وسیله‌ای باید باشد که حرکات و افعال این تن و این ماده را به دقت ثبت کند. شعر از چنین کاری عاجز است، چرا که کلمات معادلات عینی و واقعی مسماهای خود نیستند.

بازگشت ما بسوی آن جهان‌بینی مفقود بوسیله سینما اساساً مقدور نیست. زیرا سینما مثل یك عضو خارجی در آن بدن پس زده میشود، و این پس زدن در کسوت ناتوانی از بیان و از کارافتادگی خود نمائی می‌کند. در این زمینه کوشش ارجمندی نظیر فیلم «پ، مثل پلیکان» قابل توجه است. سید، که چهل سال‌است منتظر آن غایب خنك، نرم و رویائی مثل خواب است، خبر میشود که او آمده‌است. این انتظار را کلمه به ماالقاء می‌کند ـ کلماتی بسیار دقیق و ظریف و تکان دهنده ـ و چون او به باغ سبز طبس می‌رود و لحظه وصل فرا میرسد، نه آبپاشی‌های او و نه اسلوموشن های کیمیاوی، هیچکدام قادر نیستند وصل‌را ترسیم کنند. اما حافظ که بدان جور و جفا صبر و ثبات بخرج داده است، از هاتف مژدهٔ دولت می‌گیرد و واصل میشود:

دوش وقت سحر ازغصه نجاتم دادند
واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
بیخود از شعشعه پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلی صفاتم دادند
چه‌مبارك سحری بود وچه‌فرخنده‌شبی
آن شب‌قدر که این تازه براتم دادند

واگر بگوئید که این سه بیت‌هم چیزی را القاء نمی‌کند، آنگاه خواهم‌گفت بله، چون در جهان‌بینی غربی شما دیگر آب حیات، پرتو ذات، تجلی صفات، شب قدر و برات معنائی ندارد. شمائید که باسرعت نور از این‌مفهوم‌ها دور میشوید. و مائیم که اکنون وصال عاشق و معشوق را فقط در هم آغوشی قله زابرینسکی باید جستجو کنیم، مائیم که اکنون «عشق‌کردن» برایمان معنائی جز معاشقهٔ تن‌ها ندارد.

باری سخن در این است‌که آن جهان‌بینی به هیئت مادی موجودات کاری ندارد و به‌این‌دلیل نه‌تنها سینما، بلکه همه هنرهای پلاستیك بصری در آن راهی ندارند. بدین‌ترتیب شایداساساً سینماگر امروز بیهوده‌کوشش‌کرده است اگر در جستجوی رسیدن به‌آن جهان‌بینی درکارش باشد.

* * *

اینهمه که گفتم نتیجه‌ای جزاین نداردکه ما سینمای ملی را، بخاطر اینکه سینما یك هنر برآمده از جهان‌بینی غربی است ونیز بخاطر اینکه ما عینکی جز عینك جهان‌بینی غربی نداریم، باید در خودآگاهی یافتن نسبت به‌این جهان‌بینی واعمال آگاهانهٔ آن‌در متن زندگی امروز و درمحیط تاریخی ـ جغرافیائی خودمان

جستجو کنیم. ارزش ناقص «قیصر» و احیاناً «رضا موتوری» و «آقای حکمتی» و ارزش‌والای «امیر» در «صبح روزچهارم» اساساً ازهمین توجه‌آگاهانه به‌هویت واقعی دادن به‌شخصیت‌های فیلم ناشی میشود. این‌ها شخصیت‌هائی هستند که ما در سینمای خود کم داریم و همین‌ها هستندکه سینمای ملی را در زندگی صمیمانه خود برپرده بوجود می‌آورند. باقی همه دروغ وخیال وبی‌حقیقتی است. نه «صادق‌کرده» هویتی اصیل دارد و نه «داش‌آکل»، نه «تپلی»، آدم واقعی است و نه «ستارخان».

* * *

شاید یك معنی واقعی رئالیسم و نئورئالیسم‌هم همین باشد: «خودآگاهی یافتن به‌جهان‌بینی غربی شدهٔ خودو بکارگرفتن آگاهانهٔ آن در بیان زندگی». سینمای رئالیستی در هرکجاکه برزمینه جهان‌بینی غربی‌بکار گرفته شود، منجر به‌خلق سینمای ملی خواهد شد. آنگاه است که آدم صاحب هویتی مثل «قیصر» میتواند از بازارچه‌ها بگذرد، در قهوه‌خانه‌ها توقف‌کند و در حمام‌های عمومی ظاهر شود. چراکه دراینصورت این مکان‌ها نه‌بعنوان مظاهرفرهنگ دیروز، بلکه بعنوان بخشی از یك میراث مادی که هم‌اکنون نیز درزندگی آدم امروز ادغام‌شده و بکار می‌آید، مورد استفاده قرارگرفته‌اند. هویت دیروزین آنها بدرد کار سینمای ملی ما نمی‌خورد. این هویت امروزین آنها و مردم گذرنده از میان آنهاست که باید مورد توجه قرارگیرد.

* * *

این سینمائی است‌که میتواند «ملی» خوانده شود. از این گریزی‌نیست. حتی اگرآن را دوست نداشته باشیم همانگونه‌که من آن را دوست نمیدارم. در واقع در این بحث من به‌مرگ سینمای مورد علاقه خودم رای داده‌ام، به‌بی‌حاصلی کوشش‌های لذت‌بخش اما در نطفه خفه شده‌ای مثل: «چه هراسی دار ظلمت روح». این‌ها در واقع کوشش‌هائی برای جمع کردن ضدین هستند، برای‌شاعرانه کردن سینما، بمعنی آوردن روح زاینده شعر به سینما، و خودبخود درهمان‌قدم اول محکوم به‌شکستند. همانگونه که در تئاتر کوشش‌های آرتیست‌مآبانه‌ای‌مثل «ناگهان.....» چیزی نیست جز سوارکردن جهان‌بینی فقیرانهٔ آدمی مثل حضرت «نعلبندیان» بر مظاهر ارزشمندی نظیر زندگی «ذوالنون مصری» که چون رحلت کرد، دیدند که بر پیشانیش بخط سبز نوشته: «این حبیب خداست‌که در عشق‌به خدا مرده است، و کشته خداست به شمشیر خدا.» و چقدر حقیر است ذکر این جملات درباره مردی‌که زمان معلمی شاگردی را به‌زیرزمین مدرسه برده است، و حالاهم در خانه همسایه دارد دختر خانه را شب‌ها زحمت میدهد، و تا خرخره عرق می‌خورد و با حضرت حق‌هم راز ونیازی دارد وچون بدست سودجویان کشته میشود، روز عاشورا است و عزاداران حسینی گوئی برمرگ او مرثیه می‌خوانند. این همان عینك آقای «سیسیل‌ب‌دومیل» است‌که برفراز بینی آقایان «نعلبندیان» و «اوانسیان» ذوالنون را بشکل «بیژن مفید» درمی‌آورد. خدا عاقبت بقیه شخصیت‌های «تذکرةاولالیا» مرحوم «عطار» را بخیر کند و مصونشان بدارد از این آفات آخر زمان. انشاءالله.

نوشته: فرانسوا تروفو
ترجمه: پیام

سینما به روایت هیچکاك!

مقدمه (۱)

همه‌چیز با سقوط در آب شروع شد.

در زمستان سال ۱۹۵۵ آلفرد هیچکاك که فیلمبرداری صحنه‌های خارجی فیلم «دستگیری دزد» (۲) را در کوت‌دازور تمام کرده بود برای صدابرداری فیلم به استودیوهای «سن‌موریس» در شهر «ژوآن‌ویل» آمده بود. من و دوستم، «کلود شابرول» تصمیم گرفتیم با او برای مجله «کایه‌دوسینما» مصاحبه‌ای ترتیب بدهیم. برای ثبت این مصاحبه که میخواستیم مفصل، دقیق و امین باشد ضبط صوتی هم عاریه کردیم.

در «ژوآن‌ویل» ما را به‌یك سالن نمایش ظلمانی هدایت کردند که هیچکاك درش مشغول کار بود. روی پرده یك حلقه فیلم که «کاری‌گرانت» و «بریژیت اوبر» هنرپیشه‌های فیلم را در یك قایق موتوری نشان میداد بصورت نوار بسته‌ای بی‌وقفه نمایش داده میشد. ما را در تاریکی به «هیچکاك» معرفی کردند و او از ما خواست که در «بار» استودیو که روبروی سالن نمایش و آنطرف محوطه استودیو قرار داشت منتظرش باشیم. دو دیوانهٔ سینما که از تماشای خصوصی یك صحنه کوتاه از فیلم جدید هیچکاك سخت به‌هیجان آمده بودیم از تاریکی سالن نمایش قدم به‌نور خیره‌کننده بیرون گذاشتیم.

در گرماگرم بحث استخر یخ‌بسته خاکستری محوطه را که درست همرنگ زمین اطراف بود ندیدیم و هردو با یك قدم بر یخ نازك سطح آب نهادیم که آنا شکست و ما تا سینه در آب فرورفتیم. من از «شابرول» پرسیدم «ضبط‌صوت چه شد؟». او به‌آرامی دست چپ خود را بالا آورد. آب از تمام سوراخهای ضبط صوت جاری بود.

مثل تمام فیلم‌های هیچکاك وضعیت بن‌بست بود. جداره استخر شیب‌دار بود و هربار که ما خودمان‌را به‌کناره میرساندیم باز به‌وسط آب «سر» میخوردیم. عاقبت عابری از راه رسید و بکمك او توانستیم خودمان را از استخر بیرون بکشیم. زنی از متصدیان قسمت لباس استودیو که خیال می‌کردیم دلش بحالمان سوخته ما را به‌یك رختکن هدایت کرد که لباسهایمان را دربیاوریم و بدهیم

(۱)ـ این‌مقدمه یك‌بار از متن‌انگلیسی کتاب انتشارات «سکر» و «واربرگ»لندن، ۱۹۶۸ـ ترجمه و طی چند شمارهٔ پیاپی در یکی از نشریات تهران چاپ شده است. ترجمه، حاضر با توجه به متن فرانسه (انتشارات روبر لافون، پاریس، ۱۹۶۶) بعمل آمده است ـ مترجم

(۲) ـ در ایران «گربه سیاه» ـ م

برایمان خشك‌کنند. سرراه این خانم از ما پرسید: «ببینم، طفلکی‌های بیچاره، شماها هنرپیشه‌های بدل فیلم «ریفی‌فی» نیستید؟» گفتیم: نه خانم، ما روزنامه‌نگاریم»؛ گفت: «پس ببخشید، من نمی‌توانم وقتم را با شما تلف‌کنم!»

به‌این ترتیب بود که چند دقیقه بعد ما را با همان لباس‌های خیس مجدداً به‌حضور هیچکاك راهنمائی کردند. او نگاهی به‌سراپایمان انداخت و بدون‌اینکه درباره سروریخت ما حرفی بزند پیشنهاد کرد که همان شب در هتل «پلازا آتنه» همدیگر را ببینیم.

سال بعد که هیچکاك بپاریس برگشته بود بین جمعی از روزنامه‌نویس‌های پاریسی من و «شابرول» را آناً شناخت وگفت: «آقایان، هردفعه که من دوتا تکه یخ را ببینم‌که درگیلاس ویسکی بهم میخورد بیاد شما دونفر میافتم!»

بعدها فهمیدم که هیچکاك این داستان را به‌سبك خاص خودش رنگ و روغن زده است. بگفته او وقتی‌که ما بعداز افتادن درآب دوباره نزدش رفته بودیم من اونیفورم پلیس به‌تن داشتم و «شابرول» ردای کشیشی!

* * *

دهسال بعداز این نخستین آشنائی آبکی، باز بشدت به‌صرافت افتادم که به‌شیوه‌ایکه «اودیپ» به «ابوالهول» رجوع کرد هیچکاك را مورد بازپرسی قرار دهم. آنچه موجب این تصمیم شد آن بودکه در طی این مدت تجارب خودم در امر کارگردانی فیلم مرا هرچه بیشتر به‌اهمیت کار هیچکاك در اجرای «میزانسن» واقف ساخت.

بررسی دوره فعالیت سینمائی هیچکاك از زمان فیلم‌های صامت انگلیسی تا فیلم‌های رنگی آمریکائی‌اش سرچشمه کشفیات بسیار ثمربخشی می‌تواند، باشد. یك فیلمساز در آثار هیچکاك قطعاً پاسخ بسیاری از مسائل خویش را بازمی‌یابد. از جمله اساسی‌ترین این مسائل آنکه: «چگونه می‌توان حرف خود را صرفاً با تصویر بیان کرد؟».

«سینما به روایت آلفرد هیچکاك» کتابی نیست که من موجد آن باشم، من فقط بانی و یا اگر جرئت ادعایش را داشته باشم، محرك ایجاد آنم این کتاب اساسا یك گزارش‌روزنامه‌نگارانه است: آلفردهیچکاك در روزی‌خوش (یا روزی‌که برای من‌خوش بود)موافقت کرد که در یك مصاحبه طولانی پنجاه ساعته به سئوالات من پاسخ گوید.

من قبلا از هیچکاك طی نامه‌ای خواسته بودم که به پانصد سئوال که صرفاً بدوره‌کار وی به‌ترتیب‌تقدم‌و تاخر زمانی، مربوط‌میشدجواب‌بدهد. پیشنهاد کرده بودم که بحث ما راجع به موضوع‌های زیر باشد:

الف) هرایطی که پیرامون ایجاد هر فیلم وجود داشت.

ب) تکوین و ساختمان سناریوی هر فیلم.

ج) مسایل خاص کارگردانی هر فیلم.

د) برآورد نتایج تجارتی و هنری هر فیلم از نقطه نظر خود او با توجه به انتظارات اولیه‌ای که‌در مورد آن فیلم بخصوص داشته است.

«هیچکاك» قبول کرد.

آخرین مانعی‌که باید برطرف‌میشد مشکل«زبان» بود. دراینجا بودکه من به‌دوستم «هلن اسکات» وابسته به «دفتر فیلم فرانسه» در نیویورك رو آوردم. او یك امریکائی است که در فرانسه بار آمده و آشنائی کاملش با قاموس سینما به هر دو زبان و حسن تشخیص و قضاوت صحیح و خصال انسانی استثنائی‌اش وی را برای شرکت در اینکار یك دستیار ایده‌آل میساخت.

سیزدهم اوت ــ روز تولد هیچکاك ــ وارد هالیوود شدیم. هر روز صبح

هیچکاك سر راه ما را از هتل «بورلی هیلز» برمیداشت و با خود به استودیوی یونیورسال می‌برد. در آنجا هرکدام میکروفنی به‌گردن میانداختیم و در حالی که یك متصدی صدا، در اتاق مجاور حرفهایمان را ضبط‌می‌کرد از ساعت نه‌صبح تا شش بعد از ظهر به گفتگو می‌نشستیم. این مکالمه «ماراتون» گاه در حین غذا که در همان میز مکالمه صرف میشد نیز ادامه می‌یافت.

هیچکاك که مردی خوش بیان است به روال مرسوم صحبت را با شوخی و متلك‌پرانی آغاز کرد. اما روز سوم در خلال نقل‌دقیق و جزء به جزء فراز و نشیب و مشکلات ، شکیات، تجسسات، امیدها و تلاش‌های زندگی حرفه‌ایش بتدریج جدی‌تر، صمیمی‌تر و به‌راستی نسبت به خویشتن خرده‌بین‌تر شد.

در جریان پیشرفت گفتگو، کم‌کم تضاد جالبی بین تصویری که عموم از هیچکاك دارند با شخصیت واقعی او برای من آشکار شد. زیر ظاهر مردی مطمئن بخویش، هزال و نیشزن، مردی حساس، صدمه‌پذیر و عاطفی نهفته است، مردی که عواطفی را که میخواهد به تماشاگران آثارش منتقل سازد خود عمیقا و بشدت احساس می‌کند.

مردی که در تجسم ترس در سینما نظیر و مانند ندارد خود موجودیست بسیار ترسان، و من تصور می‌کنم این جنبه از شخصیتش‌در توفیق او اثر مستقیم داشته است. وی در تمام مدت کار در سینما این نیاز را حس کرده که خود را در برابر هنرپیشه‌ها، تهیه کنندگان و متخصصان فن «حفظ» کند زیرا که جزئی خطا و سهل‌انگاری این افراد می‌توانسته اصالت و تمامیت یك فیلم او را به‌خطر بیاندازد، برای او بهترین شیوه‌حفظ وهدایت خویش‌آن‌بوده‌که کارگردانی‌شودکه همه هنرپیشه‌ها آرزو داشته باشند رهبری‌شان کند، که خود تهیه کننده آثار خویش باشد، که از هر متخصص فنی جزئیات مسائل سینما را بهتر بداند.

حالا فقط باقی میماند که خود را در مقابل عامه تماشاگر حفظ کند و برای این منظور هیچکاك کوشید که تماشاگر را با ترساندن جلب کند، کوشید تا احساسات عمیق کودکی را از نو در او بوجود آورد، احساساتی از آن قبیل که موقع بازی قایم موشك پشت اسباب و اثاثیه خانه، موقع بازی «چشم بستنی» به آدم دست میداد، وحشت آن شب‌هائی را که تصور آدمی به یك اسباب بازی جا مانده روی مبل شکل مرموز و هراس‌انگیزی می‌بخشید.

این موضوع ما را به مسئله «دلهره» می‌کشاند. عده‌ای ـ با آن‌که هیچکاك را بعنوان استاد دلهره قبول دارند ـ دلهره را یك مشکل ناچیز و فرعی نمایش میدانند، حال آنکه «دلهره» خود اصل «نمایش» است.

دلهره اصلا گیرا ساختن قصه‌ی‌یك‌فیلم‌یا مؤثرترین‌شکل ارائه وضعیتهای نمایشی است. به این نمونه توجه کنید:

مردی از خانه خارج میشود. سوار تاکسی میشود که به ایستگاه راه‌آهن برود و سوار قطار شود. این یك صحنه معمولی از یك فیلم معمولی است.

حال اگر این مرد قبل از آنکه سوار تاکسی شود نگاهی به‌ساعتش بیاندازد و بگوید: «خدای من! دیرم شد، محال است به قطار برسم!»، حرکت او در راه آکنده از دلهره خواهد بود، چون هر چراغ قرمز، هر تابلوی راهنما، هر بار دنده عوض کردن و هر ترمز گرفتن و هر پلیس سر راه بر شدت تأثیر این احساس دلهره خواهد افزود.

قدرت متقاعد کننده تصویر بحدی است که هرگز به مخیله تماشاچی نمی‌رسد که خودش بپرسد: «این مرد چه عجله‌ای دارد؟ چه اشکالی دارد که با قطار بعدی سفر کند؟». هیجانی که بازی التهاب‌انگیز تصاویر روی پرده ایجاد کرده است باعث می‌شود که ضرورت عمل هرگز مورد چون و چرا قرار نگیرد.

پیداست که این شیوه «نمایشی» و گیرا ساختن وقایع، ناگزیر پای «تعبد»

را بمیان می‌آورد. هنر هیچکاك دقیقاً در تحمیل کردن این «تعبد» به تماشاچی است که گاه باعث می‌شود بعضی از «استدلالیون» از «غیر منطقی» بودن آثار او شکایت کنند، حال آنکه در واقع فیلم های او به ندرت غیر منطقی است. در حقیقت کاری که هیچکاك می‌کند آنست که ماجراهای داستانش را بر اساس یك تصادف و تقارن بارز و استثنائی بنا می‌کند که این تصادف وضعیت اساسی و عمده داستان او را تشکیل میدهد. از آن به‌بعد سعی‌می‌کند که حداکثر هیجان و منطق را وارد درام سازد در حالی که وقایع را به نقطه اوج نزدیك میکند رشته‌ها را بتدریج کشیده و محکمتر سازد که بعد در رسیدن به‌نقطه اوج رشته‌ها را رها کند و نگذارد که سلسله وقایع بسرعت باز شود.

معمولا فصلهای دلهره‌انگیز «لحظه‌های ممتاز» فیلم را تشکیل میدهند، لحظاتی که خاطره‌شان در یاد تماشاگر باقی میماند .ولی در بررسی دوره کار سینمایی هیچکاك مشاهده میشود که وی‌کوشیده فیلم‌هائی‌بسازد که هرلحظه‌اش یك لحظه ممتاز باشد، فیلم‌هائی که هیچگونه رخنه و خللی نداشته باشد.

عزم به جلب بی‌امان تماشاگر یا بقول خودش ایجاد و سپس حفظ احساس، فیلم‌های او را این چنین خصوصی و تقلید ناپذیر میسازد چون هیچکاك قدرت خود را فقط در قسمتهای حساس ماجرا اعمال نمی‌کند بلکه این قدرت در صحنه‌های «نمایشی» عادی، صحنه‌های رابط و انتقالی و تمام صحنه‌هائی که معمولا در فیلم‌ها نقش عمده‌ای ندارد نیز متجلی است.

نزد هیچکاك دو صحنه دلهره‌انگیز را هرگز یك صحنه عادی بهم نمی‌پیوندد زیرا که او از عادیات متنفر است. استاد دلهره. استاد غیر عادیات نیز هست. به عنوان مثال مردی که با قانون درگیری پیدا کرده ـ ولی ما میدانیم که بی‌گناه است ـ قضیه گرفتاری خود را نزد وکیل دعاوی مطرح می‌کند. این یك وضعیت روزمره عادیست، ولی در پرداخت «هیچکاك» وکیل از همان آغاز کار شکاك و از درگیری با مشکل این مرد ناراضی معرفی خواهد شد، یا آنطور که در فیلم«مرد عوضی» می‌بینیم وکیل دفاع از مرد را قبول می‌کند ولی قبلا به موکل خویش هشدار میدهد که در این زمینه خاص کارهای قضائی چندان تبحری ندارد و احتمالا برای انجام این کار فرد مناسبی نیست.

با ارائهٔ این آیهٔ یأس، تشویش، ناامنی و تزلزلی ایجاد میشود که به این وضعیت عادی جنبه حساس و دراماتیك می‌بخشد.

یك نمونه دیگر، پیچ غیرعادی خاصی است‌که هیچکاك دریك صحنه متعارف بوجود می‌آورد : مرد جوانی دوست دخترش را به خانه می‌برد تا به مادر خویش معرفی کند دخترك طبعا میخواهد در زنی که ممکن است روزی مادر شوهرش شود حسن‌اثر بگذارد. رفتار وی، در قبال حرکات راحت و آرام دوست‌پسرش، با حجب و اضطراب توام است. بعد از برگزارشدن مقدمات مراسم معرفی تماشاگر متوجه میگرددکه چهره مادر دستخوش تغییرخاصی شده است. چشمان او به دخترك خیره مانده و نامزد پسرش را بچشم ارزیابی نگاه می‌کند، با نگاه هیچکاکی خاصی که علاقمندان سینما خوب با آن آشنائی دارند دخترك کم‌کم خود را جمع می‌کند و بتدریج ناراحتی و خلجان درونی‌اش بیشتر آشکار میشود. هیچکاك در اینجا فقط به کمك یك نگاه، یکی دیگر از آن مادرهای آمر و آزار‌دهنده‌ای را که در آفریدنشان استاد است معرفی می‌کند.

از اینجا به بعد تمام صحنه‌های «خانوادگی» در این فیلم سرشار از هیجان و احساس‌تضاد وکشاکش‌خواهد بود، صحنه‌هائی‌که در آن هرجزئی، نمودار عزم هیچکاك، از به دور نگاهداشتن ابتذال از روی پرده سینماست.

هنر خلق دلهره ضمنا هنر سهیم کردن تماشاچی در فیلم نیز هست. در این حیطه نمایش فیلمسازی دیگر بازی دو نفره (فیلمساز + فیلم) نیست، بلکه بازی ایست که در آن سه نفر (فیلمساز + فیلم + تماشاگر) شرکت دارند.دلهره

به زبان سینما، مثل سنگریزه‌های سفید قصه «نیم وجبی» یا عبور «کلاه قرمزی کوچولو(۱) از جنگل یك وسیله غنائی است کـه هدفش تشدید احساسات و تندتر کردن ضربان قلب ماست.

اگر قرار باشد هیچکاك را بخاطر ساختن فیلمهای دلهره‌انگیز ملامت کنیم مثل این است که ایراد بگیریم که چرا فیلمهایش کمتر از هر فیلمساز دیگری در جهان ملال‌انگیز است، مثل این‌است که عاشقی را ملامت کنیم که چرا بجای آنکه فقط به لذت خویش بیاندیشد میخواهد معشوق را نیز در لذت شریك سازد. خاصیت ذاتی سینمای هیچکاك آن است که بیننده را چنان مجذوب کند کـه تماشاچی عرب از پوست کندن پسته شام غافل شود، تماشاچی فرانسوی دختر بغل دستی خود را از یاد ببرد تماشاچی ایتالیائی از سیگار به سیگار روشن‌کردن باز بماند، تماشاچی سرفه‌ای عصبی سرفه را فراموش کند و تماشاگران سوئدی عشقبازی را در فاصله ردیف صندلیها موقوف بگذارند.

«هیچکاك» را عموم بعنوان بزرگترین متخصص فن در سینما قبول دارند. حتی مخالفانش این عنوان را با رضایت به او تفویض می‌کنند. آیا انتخاب داستان خلق سناریو و کلیه مضامینش خود بستگی مستقیم به‌این استادی فنی ندارد. تمام هنرمندان از اینکه منتقدان معمولا فرم را از محتوای اثرشان تفکیك می‌کنند دلخورند و حق دارنـد این روش بخصوص وقتی که در مـورد هیچکاك اعمال شود بسیار غیر منطقی است.

* * *

«اریك رومر» و «کلـود شابرول» در کتـابی که راجـع به «هیچکاك»(۲) نوشته‌اند خوب‌گفته‌اندکه «هیچکاك» نه‌یك‌داستانسرای ساده‌است و نه‌یك«زیبائی» و «هنر» پرداز خوب. به گفته ایشان: «هیچکاك یکی از بزرگترین ابداع کنندگان «فرم» در تاریخ سینماست. از این نظر شاید فقط بتوان «ایزنشتاین» و «مورنا» را با او قابل قیاس دانست. در اینجا فرم فقط محتوی را تزیین نمیدهد بلکه آنرا میافریند....»

سینما بخصوص هنری است که احاطه و تسلط بر آن بسیار دشوار است زیرا که این امر داشتن استعدادهای متعدد و ــ گاه معارض ــ را اقتضا می‌کند. بسیاری از افراد مستعد و هوشمند در کار سینما از آن‌جهت موفق شده‌اند که فقط ذهنی که بتواند تجزیه و در عین‌حال ترکیب کند می‌تواند خود را در ورطه‌های متعدد فیلمبرداری به شیوه بریده بریده، قطع و مونتاژ یك فیلم برهاند. برای یك کارگردان بزرگترین خطر آنست که حین فیلمبرداری و ساختن فیلم، کنترل خود را بر فیلم از دست بدهد این در واقع علت مشترك تمام شکستها و مصائب در سینماست.

هر «نما»ی فیلم‌که از سه تا ده ثانیه طول میکشد واجد یك تکه «اطلاع» برای تماشاچی است. این اطلاعات در خیلی از موارد مبهم یا بکلی نامفهوم و غیر قابل درك است، چون یا قصد و هدف کارگردان از اول مبهم بوده و یا وی قابلیت آنرا نداشته که قصدش را بروشنی بیان کند.

ممکن است برای بعضی‌ها این سئوال پیش بیایدکه آیا «روشن‌گوئی» واقعا تااین حد اهمیت دارد؟ من به‌آنها جواب میدهم‌که «روشن‌گوئی» مهم‌ترین‌خصیصه

(۱) در قصه «نیم‌وجبی» پدری برای خلاص شدن از شر بچه‌اش او را با خود به جنگل می‌برد، پسرك که قضیه را فهمیده، دزدکی سنگریزه‌های سفیدی را به زمین می‌ریزد و از روی رد آنها به خانه برمی‌گردد. در داستان «کلاه قرمزی کوچولو»، دخترکی برای رفتن به کلبه مادر بزرگش از جنگل می‌گذرد، حال آن‌که مادربزرگ را گرگی بلعیده‌و خود جای او راگرفته‌است.

(۲) «هیچکاك»نوشته«اریك‌رومر» و «کلودشابرول» انتشارات«اوئیورسی‌تر»ـپاریس،۱۹۵۷.

یك فیلم است. بعنوان توضیح مثالی میاورم: «در این موقع «بالاچف» که فهمید «کارادین» فریبش داده است بدیدن «بنسون» رفته پیشنهاد کرد که به اتفاق بـا «تولماچف» تماس بگیرند و مال دزدی را بین خود قسمت کنند...»

در صدها فیلم این گفتگو یا مشابهات آن شما را نسبت به وقایع روی‌پرده گیج و یا بی‌اعتنا به جـا گـذاشته است. در حالـی کـه نـویسنده و فیلمساز بالاچف، کارادین، بنسون و تولماچف‌و اوضاع‌و احوالشان را بخوبی می‌شناسند شمای تماشاگر گیج شده‌اید زیرا که در اینجا قانون و اساسی عمـده سینمـا رعایت نشده است: در سینما هرچه که بجای نشان‌داده شدن گفته‌بشود اثری در تماشاگر بجا نخواهد گذاشت.

چون هیچکاك در سینما همه‌ی حرفهایش را به زبان تصویر بازگو می‌کند هیچ‌کاری بکار آقایان بالاچف، کارادین، بنسون و تولماچف ندارد.

یکی از اتهاماتی که معمولا برای هیچکاك قـائل میشوند ایـن است کـه سادگی‌ای که خاص تاکید وی در روشن‌گوئی است حیطه‌سینمائی او را به‌افکاری و ایده‌هائی تقریباً کودکانه محدود می‌کند. بنظر من این اتهام کاملا نابجاست. هیچکاك برعکس یگانه فیلمسازی است که می‌تواند افکار یك یا چند شخصیت اثر خویش را بدون توسل به‌گفتگو به تصویر برگرداند و به‌تماشاگر «نشان» بدهد. از این نظر او را می‌توان یك فیلمساز «واقع‌گرا» دانست؟

هیچکاك و واقع‌گرائی؟ در سینما نیز مثل تئاتر هدف از گفتگو بیان افکار شخصیت‌هاست، ولی ما میدانیم که در زندگی واقعی آنچه اشخاص بهم می‌گویند همیشه مبین افکار و احساسات واقعی آنها نیست. این‌موضوع درمجالس رسمی مصداق دارد، وقتی که انسان با افرادی که زیاد نسبت به آنها خودمانی نیست میامیزد: در کوکتیل‌ها، ضیافت‌های شام یا ناهار، جلسات مشورتهای خانوادگی و غیره.

اگر در این محافل دقیق شویم می‌بینیم حرفهائی که رد و بدل میشود. غالباً حرفهای سطحی، تشریفاتی و کاملا بی‌معنی است و حرفهای اصلی جای دیگری نهفته، در افکار مهمانان نهفته است، افکاری که می‌توان از نگاه افراد دریافت.

فرض کنیم که در یك مهمانی من آقای «ایگریگ» را تماشا می‌کنم که دارد جریان تعطیلات اخیرش را در اسکاتلند برای دو سه نفر بازگو می‌کند. با دقت در قیافه او متوجه میشوم که چشم از ساقهای خانم «ایکس» برنمیدارد. به خانم «ایکس» که از مشکلات تحصیلی بچه‌هایش حرف میزند نزدیك میشوم و می‌بینم که نگاه سرد او مرتب بطرف دوشیزه «زد» متوجه میشود و با این نگاه به‌ارزیابی جزئیات ظاهر این دختر جوان و خوش لباس مشغول است.

به این ترتیب مفهوم و اهمیت این صحنه از گفتگوهای پیش پا افتاده افراد قابل استنباط نیست. این مفهوم را از افکار آدمها باید استخراج کرد. من صرفا با توجه به آدمها می‌فهمم که آقای «ایگرگ» به خانم «ایکس» تمایلات هوس آلود دارد و خانم «ایکس» به دوشیزه «زد» حسد میورزد.

از «هالیوود» تا «چینه‌چیتا» هیچ فیلمساز دیگری بجز هیچکاك نمی‌تواند حقیقت انسانی این صحنه را آنطور که گفتم بیان کند. و معذلك در چهل ساله‌ی گذشته، هریك از فیلمهای او شامل صحنه‌های متعددی از این قبیل بوده است، صحنه‌هائی که اصل تضاد بین گفتگو و تصویر، با زبان خاص تصویر، تاثیر دراماتیك ایجاد کرده است.

«هیچکاك» تقریباً یگانه فیلمسازیست که می‌تواند بدون توسل به گفتگوهای توضیح دهنده احساسات نهفته‌ای چون شك، حسد، هوس و غبطه را برساند.

در اینجا «جمع اضداد»ی نهفته است. کارگردانی که آثارش به خاطر روشنی و سادگی در سراسر جهان بیش از آثار هر فیلمساز دیگری در دسترس درك و تمتع تماشاگران قرارداد در عین حال کارگردانیست که در فیلم‌کردن ظریف‌ترین و نهفته ترین روابط بین افراد انسان نظیر ندارد.

در آمریکا بزرگترین پیشرفتها در هنر کارگردانی فیلم بین سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۳۰ بیشتر بوسیله «دیوید وارك‌گریفیث» صورت پذیرفت اغلب استادان سینمای صامت که در کار خود از او تاثیر پذیرفتند نظیر «فن اشتروهایم»، «ایزنشتاین»، «مورنا» و «لوبیچ» مرده‌اند؛ سایرین که زنده‌اند دیگر در سینما فعالیتی ندارند.

با توجه به این واقعیت که آمریکائیهایی که از ۱۹۳۰ به بعد وارد سینما شده‌اند فقط خراشهای ناچیزی د رسطح امکانات وسیعی‌که «گریفیث» در سینما گشود بجا گذاشته‌اند شاید مبالغه نباشد اگر بگوئیم که بجز مورد استثنائی «اورسن ولز»، از زمان اختراع‌ناطق به‌این طرف، هیچ‌هنرمندی با حساسیت عینی قابل ملاحظه در هالیوود بروز نکرده است.

اگر سینما به تصادف و تقدیر ناگهان از «صدا» محروم شود و بار دیگر به دوره صامت ۱۸۹۵ تا ۱۹۳۰ بازگردد من‌اعتقاد راسخ‌دارم که بسیاری از کارگردانان امروزی باید مشاغل دیگری برای خود پیدا کنند. از این لحاظ بنظر می‌رسد که یگانه وارثان اسرار «گریفیث» در هالیوود امروز «هوارد هاکز»، «جان فورد» و «آلفرد هیچکاك» باشند انسان با احساسی از دریغ به‌این فکر می‌افتد که اگر این افراد ا زسینما کنار بروند آیا این میراث دوامی خواهد آورد؟

میدانیم که بسیاری از روشنفکران آمریکائی تعجب خواهند کرد از اینکه «سینمادوستان» اروپائی و بخصوص فرانسوی «آلفرد هیچکاك» را یك «خالق فیلم» و در ردیف ژان رنوآر، اینگمار برگمن، لوئی بونوئل و ژان لوك گودار قلمداد می‌کنند.

وقتی که منتقدان آمریکائی در قبال هیچکاك از فیلمسازان دیگری نام می‌برند که در بیست ساله اخیر در هالیوود از اعتبار برخوردار بوده‌اند بخوبی آشکار میشود که بین طرز تلقی منتقدان نیویورکی و همکاران پاریسی‌شان‌تفاوت بارزی وجود دارد.

بین اسم و رسم‌دارهای هالیوودی، «کلکسیونر»های اسکار نیز بی‌شك افراد با استعدادی وجود دارد، معذالك وقتیکه این افراد از یك اثر عظیم مذهبی به‌یك وسترن روانکاوانه یا از یك حماسه جنگی به یك کمدی اشرافی می‌جهند چگونه می‌توان آنها را چیزی جز صنعتگران صرف قلمداد کرد که اجرای دستور می‌کنند، که موظفانه با مدهای بازاری و تجارتی روز همگام میشوند؟ چرا باید بین این کارگردانان سینما و مشابهان ایشان در تئاتر تفکیك قائل شویم. وقتی که سالهای پیاپی شیوه‌ای خاص را دنبال می‌کنند. که بعد از بپایان‌رساندن نسخه سینمائی یك نمایشنامه «ویلیام اینج» بسراغ یك رمان پرفروش «ایروینگ‌شاه» میروند و در این خلال روی اقتباسی از یك اثر «تنسی‌ویلیامز» هم کار می‌کنند؟

برخلاف «خالق فیلم» که انگیزه‌اش از فیلمسازی نیاز به ارائه افکارش در باره زندگی، انسانها، عشق و پول در آثارشان است افرادی که ذکرشان گذشت صرفا متخصصان سینما و تکنیسین‌های ساده هستند. آیا تکنیسین‌های بزرگی هستند. مداومت ورزیدن آنها به استفاده از جزء بسیار ناچیزی از امکانات نامحدود استودیوهای هالیوود ما را در این مورد به شك میاندازد. پس کار این افراد براستی از چه‌چیز تشکیل‌میشود؟ آنها صحنه‌ای‌را جورمی‌کنند، هنرپیشه‌ها را داخل این صحنه قرار میدهند و شروع به فیلم گرفتن از صحنه می‌کنند، صحنه‌ای که بیشتر از گفتگو ساخته شده است. این فیلمسازان با تغییر زاویه

فیلمبرداری از این صحنه به شش یا هشت شکل مختلف‌فیلم میگیرند، از روبرو، از پهلو، از بالا و غیره، این کار را بعدا با تغییر دادن عدسی دوربین تکرار می‌کنند. آخر سر صحنه را یك‌بار در «نما»ی دور، یك بار کمی جلوتر و بالاخره از نزدیك فیلمبرداری می‌کنند.

منظور از آنچه گفته شد این نیست که کارگردانان معتبر ومعروف‌هالیوودی هیچکدام لایق شهرتی که بدست آورده‌اند نیستند. این افراد بهترینشان‌هرکدام در زمینه‌ای تخصص دارند و کاری را بوجهی استثنائی خوب انجام میدهند. بعضی در گرفتن بازیهای عالی از هنرپیشه‌های خویش استادند، بعضی در کشف استعدادهای جدید مهارت دارند، بعضی از ایشان سناریست‌های قابلی هستند و بعضی دیگر استعداد بارزی در بداهه سازی دارند. بعضی در پرداختن صحنه‌های جنگی ماهرند و بعضی دیگر کمدی‌های صمیم را خوب از کار در میاورند.

اگر هیچکاك به گمان من بر سایرین برتری دارد از آن روست که کاملترین فیلمساز محسوب می‌شود. او فقط در یك جنبهٔ خاص سینما استاد نیست، بلکه‌در تمام جنبه‌ها تبحر و تخصص دارد در هر تصویر، هر نما و هر صحنه چیره دست است ساختمان سناریو را رهبری می‌کند. فیلمبرداری، مونتاژ، صدابرداری زیر نظارت و رهبری او انجام می‌شود، در هر موردی افکار خلاقه ابراز میدارد و حتی همانطور که همگی خوب میدانیم در تبلیغات نیز استاد است.

هیچکاك چون بر تمام عناصر آثارش کنترل کامل دارد ونشان تلقی وتصور شخصی خود را در تمام مراحل اثر بجا می‌گذارد دارای یك سبك کاملا مشخص است. وی‌بلاشك یکی ازمعدود فیلمسازان جهان سینماست‌که بمحض آن‌که فیلم آغاز شد امضایش را می‌توان در اثر تشخیص داد.

فصل‌های دلهره‌انگیز بهیچوجه یگانه نشانه‌های وجودی هیچکاك در آثارش نیست. سبك او را می‌توان حتی در صحنه مکالمه بین دو شخص شناخت، با آن روشی منحصر بفردی که وی تبادل نگاه بین این دو نفر را از کار درمی‌آورد، با آن فاصله و سکوت‌هائی که بین کلام آندو می‌گذارد، با حرکات ساده شده و حتی با کیفیت و اثر دراماتیك کادر تصویر، این بار هنر خاص «هیچکاکی» است که می‌تواند به تماشاچی برساند که یکی از دو شخص گفتگو کننده نسبت بر دیگری آمر و مسلط است، دیگری را دوست میدارد و یا نسبت بوی حسد میورزد. هنر او، هنر ایجاد یك فضا و حالت دراماتیك بدون توسل به گفتگو و بالاخره هنر هدایت ما از یك‌احساس به‌احساسی‌دیگر همگام‌با ریتم‌حساسیت‌عادی‌خودماست.

اگر برای کار هیچکاك صنعت کامل را بکار می‌برم از آن جهت است که کار او راهم واجد تجسس می‌دانم و هم واجد بدعت‌گزاری، هم دارای خاصیت مادی و ذاتی و هم دارای جنبه معنوی و تجریدی هم درام حاد و واجد لحن نهفته طنز، فیلمنهای او در عین حال تجارتی و تجربی است. به اندازه «بن‌هور» وایلر جهانی و عمومی و به اندازه «آتش‌بازی‌ها»ی «کنت انگر» محرمانه و خصوصی.

«روح» فیلمی است که گروه‌های عظیمی از تماشاگران‌را در سراسر جهان بسوی‌خودکشید ولی در عین‌حال فیلمی بود که‌با توحش و بی‌پردگی گستاخانه‌اش از فیلم‌های ۱۶ میلی متری جسورانه‌ای که فیلسازان جوان پیشرو میسازند و هرگز اجازه نمایش نمی‌گیرد بمراتب پیشی می‌جوید. بعضی از «ماکت»های «شمال‌ازشمال غربی» (تعقیب خطرناك) وبسیاری ازحقه‌های سینمائی «پرندگان» لحن غنائی سینمائی تجربی‌ای را دارد که «یری‌ترنکا» (سازنده فیلم‌های عروسکی «چك») با عروسکهایش و «نورمن مك‌لارن» (کانادائی) با نقاشی مستقیم روی فیلم در آثار چهار دقیقه‌ایش ایجاد می‌کنند.

* * *

وقتی کارگردانی قصد ساختن یك فیلم وسترن را می‌کند ممکن است لزوماً به «جان‌فورد» نظر نداشته باشد چون در زمینه وسترن فیلم‌های خوب دیگری نیز بوسیله هوارهاکز و رائول‌والش ساخته شده اما وقتی فیلمسازی دست بکار ساختن فیلم جنائی و دلهره‌انگیز میشود حتم داشته باشید که در اعماق قلبش آرزو می‌کند که فیلمش بپای یکی از شاهکارهای هیچکاك برسد.

در سال‌های اخیر آثار بی‌شماری به تقلید از «شمال از شمال غربی»، «سر گیجه» و «روح» ساخته شده خواه کسی به‌این نکته معترف باشد یا نباشد شکی نیست که کار هیچکاك از سالها پیش سینمای جهان را تحت تأثیر خود داشته است.

این تاثیر، آگاه یا ناخودآگاه در پیروی از سبك یاموضوع، اغلب سودبخش و گاه زیان بخش و غلط در کار فیلم سازانی که روش کارشان با هم بسیار تفاوت داشته است منعکس است.

از این جمله‌اند هنری ورنوی (موجی از اسکناس)، آلن رنه (موریل، جنگ تمام شده)، فیلیپ‌دوبروکا (ملاقات در ریو) اورسن ولز (بیگانه) وینسنت‌مینلی (جریان نهانی) هانری ژرژ کلوزو (شیطان‌صفتان) جك‌لی تامسون (تنگه وحشت) رنه کلمان (زیر آفتاب سوزان ـ روزها و ساعت‌ها) مارك رابسون (جایزه) ادوارد دمیتریك (سراب) رابرت وایز (خانه‌ای در تلگراف‌هیل ـ خانه ارواح) تدتزلاف (پنجره) رابرت آلدریچ (بر بی‌بی جین چه گذشت) آکیراکوروساوا (پست و بلند) ویلیام‌وایلر (کلکسیونر)اتوپره‌مینجر (بانی‌لیك‌گمشده) رومن‌پولانسکی (کراهت) کلود اوتان‌لازا (قاتل) اینگمار برگمن (زندان) ویلیام کسل (جنائی) کلود شابرول (چشم شور ـ پسر عموها ـ ماری شانتال علیه دکتر کا) آلن‌رب‌گری‌یه (زن جاودانی) پل‌پاوی‌یو (آدمك تصویر) ریچارد کوئین (وقت ملاقات بیگانه‌ایم) آناتول‌لیتواك (پنج میل به‌نصف شب) استانلی‌دانن (معما ـ عربسك) آندره دلوو (مرد سر تراشیده) فرانسواتروفو (فارنهایت ۴۵۱)... از سری جیمزباند بگذریم که جز کاریکاتور زمخت تمام آثار هیچکاك و بخصوص «شمال از شمال غربی» چیزی نیست.

در اینجا مسئله تحسین ابلهانه در بین نیست و نیز نمی‌خواهم‌بگویم که‌تمام آثار هیچکاك کامل و ایراد ناپذیر است. ولی چون کارهای او، تا کنون بشدت دست کم گرفته شده است حس می‌کنم وقت آن رسیده که به هیچکاك مقام رفیعی را که مستوجب آن‌است تفویض کنیم، فقط دراین هنگام است که می‌توانیم به ارزیابی کار او بپردازیم.

منتقدان انگلیسی که هرگز باطناً هیچکاك را به خاطر تبعید به اختیارش نبخشوده‌اند هنوز از شور و حرارت جوانانه‌ی فیلم «خانم ناپدید می‌شود» که سی سال پیش ساخته شده حیرانند (و حق هم دارند.). ولی آیا بیهوده نیست که انسان بپشت سر نگاه کند و دریغ چیزی را بخوردکه لزوماً باید تسلیم‌گذشت زمان شود. هیچکاك جوان و پرشور «خانم ناپدید می‌شود» محال بود بتواند احساسات «جیمز استوارت» را در «سرگیجه» آن چنان مجسم کند، در این بیانیه پخته وغائی پیرامون بین عشق و مرگ.

«چارلز هایمن» در مقاله‌ای مندرج‌در «فیلم کوارترلی»هیچکاك‌را یك «شوخ‌یدی» یك «طعنه زن محیل سطح بالا» می‌خواند و از «خودپرستی او و سردی ملازم با این خود پرستی» «از تمسخر بی‌رحمانه»‌ای که «تمسخر ملایمی» نیست یاد می‌کند از نظر وی هیچکاك «نسبت بدنیا حس تحقیر خشونت‌آمیزی» دارد. و «استادی» او بخصوص موقعی جلوه می‌کند که می‌خواهد بنحو مخربی اظهار نظر کند.

گرچه آقای هایمن نکته مهمی را مطرح می‌سازد بنظر من وقتی که وی در

صداقت هیچکاك و طرز تلقی جدی او نسبت به زندگی شك‌می‌کند کاملا براه خطا میرود. یك فرد قوی ممکن است واقعاً و اصالتاً بدبین و طعنه‌گر باشد، در حالیکه طعنه برای افراد ضعیف صرفاً یك نقاب و سرپوش است. فن اشتروهایم طعنه را برای پوشاندن احساساتی بودن شدید خود بکار می‌برد. طعنه در مورد هیچکاك روپوشی است که وی از آن برای نهفتن بدبینی خویش استفاده میکند.

«لوئی‌فردینان‌سلین» (نویسنده فرانسوی) افراد را بـه دو دسته تقسیم می‌کند. خود نماها و چشم چرانها. هیچکاك آشکارا بگروه دوم تعلق دارد. وی در زندگی شرکت نمی‌کند، صرفاً به نظاره و تعمق در آن نشسته است. هوارد ـ هاکز با ساختن فیلمی مثل «هاتاری» شور دوگانه‌اش را نسبت بشکار و سینما یکجا ارضا می‌کند. در زندگی هیچکاك فقط یك شور وجود دارد که بخوبی در پاسخ به ایرادی که از نقطه نظر اخلاقی به «پنجره روبحیاط» گرفته بودند بیان می‌شود. می‌گوید «هیچ چیز نمی‌توانست مرا از ساختن فیلم باز دارد، چون عشق من بسینما از هرگونه ملاحظه اخلاقی قویتر است»

شاید سینمای هیچکاك لزوما «تعالی بخش» و «اصلاح کننده» نباشد ولی یقیناً موجب غنای ذهنی است. چون با وضوح هراسناکی به تباهی‌کشاندن زیبائی و خلوص را بدست بشر مورد لعن قرار میدهد.

* * *

اگر در عصر «اینگمار برگمان» بتوان این اصل را پذیرفت که سینما یك قالب هنری و برابر با ادبیات است بگمان من هیچکاك را (هرچند لزومی بطبقه بندی او نیست) باید درردیف هنرمندان «رنج وتشویش» نظیر «کافکا»، «داستا ـ یوسکی» و «پو» قرار داد.

از این هنرمندان با توجه بشکیات خودشان نمی‌توان انتظار داشت بمـا نشان دهند که چگونه زندگی کنیم. وظیفهٔ آنها تنها این است که ما را در رنج و تشویش‌هائی‌که ایشان را میازارد شریك کنند. آنها با این کار، آگاه یا ناخودآگاه بما کمك می‌کنند که خود را بشناسیم. که این خود هدف اساسی هر اثر هنری است.

نوشته: آنتونین لیم
ترجمه: پرویز شفا

سینمای چکسلواکی

و بدین ترتیب آغاز شد...

هنگامی که تعدادی از افراد آگاه و اندیشمند، دربارهٔ پدیده‌های معجزه‌آسای سینمای چکسلواکی صحبت آغاز کردند، آنهایی که از واقعیت امر اطلاعی نداشتند، شانه‌های خود را با حالتی آکنده از تردید بالا انداختند. جهان ما، معجزات شگفت‌انگیز بسیاری به‌خود دیده است. نمونه‌های بسیاری از حوادث زودگذر در زمینهٔ صنعت و هنر سینما ظاهر شده است که سپس در نتیجهٔ شرایط تهیه فیلم، همچون دونده‌ای که از نفس افتاده باشد، به تدریج محو و ناپدید شده است و یا این که به سادگی در غرقاب سینمای تجارتی فرو رفته است. گذشته از اینها، سینما به حسابگری و دیگر مسائل اقتصادی عادت کرده‌است و معجزه‌ای که چند سال پیش برای اعتلای هنر سینما در چکسلواکی پدیدار شد، بیش از هر چیز به آینده امید داشت و در دلها ایمان و اعتقادی راسخ موج می‌زد. پیدایش این معجزه را به چه ترتیب می‌توان بیان کرد؟ خیلی آسان، از همان زمان که فیلم «هنگامی که گربه می‌آید» ساختهٔ «ووی تخیانسی» در سال ۱۹۶۳ برندهٔ جایزه مخصوص داوران در جشنواره سینمائی کان شد، یا فیلم «خروج از بهشت» ساختهٔ «بری نیخ» در جشنوارهٔ لوکارنو برنده شد، یا فیلم Death is Called Engelchen ساخته مشترك «یان کادار» و «المار کلوس» جایزهٔ مخصوص هیات‌داوران جشنواره مسکو را به‌خانه آورد، و بالاخره هنگامی که جشنوارهٔ ونیز، این فیلمها و دیگر فیلمهایی را که پیشروان و منادیان سینمای آیندهٔ چکسلواکی- بودند، رد کرد پیدایش این معجزه به‌واقعیت پیوست. واقعیت ملی این سینما در فیلمهایی مثل «پتر سیاه» از میلوش فورمان «الماس‌های شب» ساخته «یان‌نه‌متس»، تحقق یك جنبش و معجزهٔ چشمگیری را نوید می‌داد. نکتهٔ قابل توجه، در این است که چگونه اساس سینمای چکسلواکی تغییر کرد؟ و چگونه تمام این رخدادهای بحث انگیز بوقوع پیوست؟

در ابتدای امر، پیشرفت سالهای ۶۳ ـ ۱۹۶۲را می‌توان به عنوان تولدی تازه و دوباره سازی نوین که حاصل تلاش و تجربه‌های نسل پیشین سینمای چکسلواکی بود به حساب آورد که طی سالهای ۵۸ ـ ۱۹۵۷ به‌این سینما، روح تازه‌ای بخشید. این دورهٔ تجربه اندوزی به زحمت با نام‌هایی چون «کادار»، «کلوس» «یانسی»، «ولاچیل»، «کاخین‌یا» و.... محدود می‌شود و در کنار آنها، «اشتفان اوهر» کارگردان جوان اسلواك با فیلم خود به نام «به چنگ آوردن

۱ـ Antonin J. Liehm

خورشید در تور» قرار دارد. به زودی «یان نه‌متس» با فیلم «الماسهای شب» و «میلوش فورمان» با فیلمهای «مسابقهٔ استعداد» و «پترسیاه» به‌این جمع، گرویدند. این فیلم‌ها، فیلمهایی بودند که در آن زمان با موفقیت انتقادی چندانی در سطح بین‌المللی روبرو نشدند. تنها، آگاهترین کارشناسان فیلم در کشورهای خارجی و گروه انگشت شماری از افراد در داخل کشور می‌دانستند که در پناه سلسله مراتب واجد نقاط ضعف سینمای چکسلواکی، به نظر می‌رسید یک ارتش نیرومند و پر تحرك از تازه‌نفس‌ها پنهان گردیده است که قادر به تغییر نقشهٔ کامل سینمای اروپاست. آنها را «موج نو»ی چکسلواکی نامیده‌اند. از این پس، موج‌نو، معجزه‌ای موهوم نبود، ولی هنوز هم یك فرهنگ سینمایی یا فرهنگ فیلم به معنای ویژه‌اش به حساب نمی‌آمد. اما اگر به این نکته و رخداده‌های چند سال گذشته، با دقت بیشتری نگاه کنیم، درمی‌یابیم که این‌یك رخداد ومعجزهٔ زودگذر نبود. آنچه که پدید آمد، ظاهرا یك فرهنگ سینمایی در حد عالی بود. و همین بزرگترین امید و از قرار معلوم تنها ضامن احتمالی موجودیت سینمای خوب چکسلواکی در آینده است. امواج، بالا و پائین می‌روند، آینده و گذرنده‌اند. اما اگر موجی به طور کاملا استثنایی توانایی لازم برای اعتلای یك فرهنگ را در بطن خود داشته باشد، آن وقت است که معیارهای متغیر، به‌صورت معیارهای دائمی درمی‌آید و جنبش پیشرو (آوان‌گارد)، پدیده‌ای بالاتر از ضوابط معمولی می‌شود و تأثیری شگرف برجای می‌گذارد. و به نظر می‌رسد این موردی است که ما شاهد آن بوده و خواهیم بود.

همین نکتهٔ مهم، گویا هنوز به درستی و همه‌جانبه درك نشده است. هنوز در خود کشور چکسلواکی و یا در کشورهای خارجی، پیدایش زیر بنای آن را به طور کامل بررسی نکرده‌اند و درك واقعیت امر، ظاهراً حاصل نشده است. ناظران و داوران، ماشین‌وار بر پایهٔ تجربهٔ گذشته سخن می‌گویند و نظام جدید سینمای چکسلواکی را که در سالهای اخیر شکل گرفته است، هنوز هم بر مبنای همان نظرگاههای پیشین و کهنه مورد بررسی قرار می‌دهند. اینها، کسانی هستند که از شهرهای دیگر به پراگ می‌آیند تا جویا شوند: «نسل بعدی کجاست؟» در مدرسه، به چه‌کاری مشغول است؟» و «بیست‌ساله‌های امروزی بالاخره چه عرضه خواهند کرد؟» همین افراد میل دارند یك شور تازه، یك انفجار دیگر، یك موج دیگر، و یك جنبش پیشروی دیگر را به‌بینند. آنها ممکن است با عدم‌رضایت خاطر روبرو شوند. آثار پیشرو، نه در مدارس ونه در صنایع تهیه و تولید نمی‌شود. این آثار به سادگی پدید می‌آیند و سپس‌از موجودیت باز می‌ایستندو چیزی که اهمیت دارد، نشانه و تأثیری است که آنها در پشت سر خود برجای می‌گذارند. حاصل تمام این آثار شایان توجه و تلاش آنها، در شریانهای هر رشتهٔ هنری، خونی تازه به جریان می‌اندازد. و درمورد چکسلواکها، هنری که‌به تجربه‌های پیشرو نیاز داشت و از آن نیرو می‌گرفت، سینما بود.

دیگر این که، این ناظران، هرچیزی را به عنوان یك موقعیت معمولی یا شکست فوق‌العاده‌ای به حساب می‌آورند و آنها را خوش‌شانسی یا بد شانسی منظور می‌کنند و با قلوبی که گاه از شادی و سرور به هیجان آمده یا به طور غم‌انگیزی مشتاق و نگران است، انتظار می‌کشند. بعضی به طور انفعالی، دیگران فعالانه، در حالت دفاعی یا حالت تهاجمی بر حسب طبیعت خودشان چشم انتظارند. و این وضعیت نیز بالاخره سپری خواهد شد. در این مورد باید اعتراف کنم خود منهم سابقاً تا اندازه‌ای به این نحوهٔ طبقه بندی معتقد بودم و هنوز هم کمی مردد هستم. اما سرانجام، به تدریج متقاعد می‌شوم که بعد از همهٔ این از هم گسیختگی‌ها، یك ثبات دائمی در شرف پیدایش و باقی ماندن است.

شما شاهد و داور باشید. این سینماتوگرافی که هر ساله در حدود چهل

فیلم بلند داستانی می‌سازد، اسامی افراد گرانقدری را به همراه دارد که اینك نه برحسب ترتیب الفبایی، بل به خاطر بستگی و تعلقی که به گروههای مختلف دارند، ذکر می‌کنم «یان‌نه‌متس»، «وراخی‌تی‌لووا»، «پاول یوراچك»، «یان ماشا»، «اوالد شورم»، «هی‌نك‌بوچان»، «یان‌اشمیت»، «اشتفان اوهر»، «میلوش‌فورمان»، «پاسر»، «پیری من‌زل»، «هرتز»، «ولاچیل»، «کارل کاخین‌یا»، «یان کادار»، «المار کلوس»، «زبی‌نك‌بری‌نیخ»، «ووی‌تخ‌یاسنی»، «هلگه»، «واورا»، «کریچیك» «وایس» «استرو کرومباخووا» و..... بیست و سه کارگردان فیلمهای بلند داستانی که نام آنها روی هر فیلمی، تضمین کنندهٔ کیفیت اصیل و برجستهٔ آن است. و اگر مثلا افرادی چون «ریخمان» و «لیپسکی» در این فهرست از قلم افتاده‌اند، به خاطر آن نیست که برای آنها احترام و ارزش کمتری قائل هستم، بل به این جهت‌است که نوع فیلمهای سرگرم‌کننده‌ای که آنها می‌سازند، ضوابطی برابر ضوابط‌عالی جهانی به وجود آورده است که در شرائط و سنت ما نادیده گرفتن این ضابطه، بیشتر یك استثناء است تا یك قاعده.

از این روی، مسئلهٔ مهم، نام بردن اسامی افراد نیست و من در این‌جا فهرستی برحسب درجه و مقام ترتیب نداده‌ام، بلکه در عوض به بعضی مسائل توجه داشته‌ام. چیزی که در این‌جا مطمح نظرم بود، این حقیقت که یك سازمان سینمایی که هرساله بین سی تا چهل فیلم بلند داستانی می‌سازد، لااقل درحدود بیست تا بیست و پنج کارگردان از نسلهای مختلف در اختیار دارد، کارگردان‌هایی که به‌دفعات ثابت کرده‌اند اثری‌که آنها خلق‌می‌کنند، اصیل وشخصی‌است، و هر فیلم از سبك و شیوهٔ متفاوتی با موقعیت و تجربهٔ سرزمینی که در آن، این سازمان سینمایی پدید آمده است، الهام گرفته است.

بعلاوه، هریك از این نسلها، دارای ذخایری است که از صفوف آن، انتظار شگفتی های بسیاری در آینده می‌رود. این موازنهٔ ساده بین نسلها که نموداری از یك پدیدهٔ معجزه‌آسا است، به اندازهٔ کافی دال بر بدیهی بودن این حقیقت است که زمان فرا رسیده است تا از نامیدنش به عنوان یك موج دست برداریم و در عوض، درباره‌اش به عنوان یك سازمان سینمایی، یك فرهنگ سینمایی به اندیشه و تفکر بپردازیم.

* * *

طی هشت سال گذشته، در فیلمهای چکسلواکی نوعی دگرگونی و تغییر اساسی به‌وجود آمده است. چیزی که بیست یا بیست و چند کارگردان نام برده شده در سطور پیشین، پدید آورده‌اند، چیزی است که نمی‌تواند از زمینهٔ آگاهی و شعور این سینما پاك و محو شود. به این ترتیب، هرگز برایش امکان پذیر نخواهد بود، تا بار دیگر به‌جایی که در گذشته قرار داشت، مراجعت کند و چنین وانمود کند که فیلمهای «عشقهای یك دختر مو طلایی»، «مغازه در خیابان اصلی»، «گل‌های مرواریدی»، «گزارشی دربارهٔ جشن و منهمانان» و «موقعی که گربه می‌آید» و تعداد بسیار دیگری از فیلمها، هرگز وجود نداشته است. این فیلمها، یك جزء ترکیبی مهم و راسخ از آگاهی فرهنگ سینمایی چکسلواکی را تشکیل‌میدهند و شالودهٔ استوار سنتها و موازین‌این فرهنگ‌سینمایی‌هستند.

* * *

و همین نکته، دربارهٔ تماشاگران فیلم نیز صادق است. اگرچه بخش‌بزرگی از سینما روهای چکسلواك، شاید هرگز فیلمهایی را که باعث افتخار و سربلندی کشورشان در سراسر جهان گردیده است، ندیده‌اند، اما نوعی دگرگونی در آگاهی و شعور مردم و به‌ویژه در چیزی که ما آنرا فرهنگ عامه، می‌نامیم، پدید

آمده است. مهم نیست که ما در چکسلواکی فقط تعداد انگشت شماری سینه‌کلو بداریم، مهم نیست که ما به زحمت صاحب شبکه‌ای از سینماهای نمایش دهندهٔ فیلمهای با ارزش هستیم، مهم نیست که چقدر تماس و رابطهٔ تماشاگران ما با موقعیت و روند جاری جهان سینما درکشورهای خارج ناچیز است، با همهٔ این‌ها ما یك چیز داریم و از این موقعیت استثنایی برخورداریم که عدهٔ‌بسیاری، به ویژه جوانان، به دیدن فیلمها می‌روند، به مطالعه می‌نشینند، دربارهٔ مسائل گوناگون مطرح‌شده درفیلم‌به‌بحث‌می‌پردازند، وعمیقانه‌به‌تفکروتعمق‌دست‌می‌زنند و از آن جا که تعدادشان رو به فزونی است، باعث می‌شود که وزنهٔ اظهارات و خواسته‌هایشان در جامعه نیز افزایش پیدا کند. به آسانی می‌توان تصور کرد که اگر سینمای چکسلواکی هنوز هم احساس می‌کرد باید سعی کند تا به مردم، فیلمهایی نظیر فیلمهای گذشته را عرضه کند، مردم چگونه اعتراض می‌کردند.

* * *

مدت‌زمانی از جلسه‌هایی که به درخواست فیلمسازان چکسلواك تشکیل می‌شد، می‌گذرد. طی برگزاری این جلسه‌ها، گروهی از فیلمسازان تقاضا می‌کردند که سینمای چکسلواکی را با ضابطه‌های عالی فیلمهای خارجی در بوتهٔ اندازه‌گیری و مقایسه قرار ندهند، زیرا سینمای‌چکسلواکی بنا به‌دلایلی، شرایط لازم برای کسب این ضابطه‌ها را ندارد و این‌گونه ضابطه‌های ملهم از منابع‌بیگانه، این درخواستها غیرممکن بود زیرا ایجاد وضعیتی که در آن و تحت شرایط‌خاص این درخواستها غیر ممکن بود زیرا ایجاد وضعیتی که در آن و تحت شرایط‌خاص خودمان، بتوانیم دیپلمهای حسن نیت داده و بهترین تعریف و تمجیدها را در مورد همدیگر مجری بداریم، امکان پذیر نبود. ضابطه‌های هر فرهنگ ملی، و خیلی بیشتر از آن، ضابطه‌های فرهنگی که به خاطر عظمت و پاکی مقاصدش، عبور از مرزها را به آسانی پیدا می‌کند، تنها به وسیلهٔ ضابطه‌های بین‌المللی اندازه‌گیری شده است. روزهای آیندهٔ این وضعیت، که اینك زمان حال آن است، ثابت کرد که چقدر درست بود که در این مورد بیش از این اصرار و پافشاری نشد، و اگرچه هنوز هم گهگاه صداهایی از اسلواکی شنیده می‌شود، اما این فریادها نمی‌توانند بیشتر از سر و صداهای قبلی، به گوش گرفته‌شوند.

* * *

هرفرهنگ ملی در اروپا، باید ازموقعیت‌خود،علیرغم‌مسائل ومشکلاتش، و علیرغم شرایط ویژه‌اش دفاع کند و هیچکس در این مورد، موقعیت‌های‌اقلیمی را بدون تأثیر نمی‌داند. این روزها، بیهوده به نظر می‌رسد که شخصی را در خیطهٔ سینمای چکسلواکی تصور کرد که از جای برخیزد و درخواست کند که سینمای چکسلواکی هنوز هم نباید به وسیله ضابطه‌هایی که توسط آن بیست یا بیست و پنج کارگردان نام برده در سطور پیشین برقرار شده است، مقایسه بشوند، زیرا که ضابطه‌های مزبور در حد و حدود برتری هستند وپدیدآورندهٔ کیفیت جدیدی به شمار می‌روند. اما تصور می‌کنم که این کیفیت نوظهور را باید به عنوان یك فرهنگ سینمایی چکسلواکی تلقی کنیم (بیهوده است اگر ما، فیلم‌هایمان را با بهترین ضابطه‌های خودمان مورد مقایسه قرار بدهیم). یك چنین درخواستی، مشابه درخواستی است که یکبار پیش از این هم مطرح شده بود، زیرا ضوابط و ارزشهایی که از آن ماست و ضوابطی که تعلق جهانی دارند، با یکدیگر یکسا نشده‌اند این نکته در کلیهٔ موارد صادق است به استثنای زمینهٔ فیلم‌های تفریحی و سرگرم‌کنندهٔ تجارتی، موردی که ضابطه‌ها درکیفیت متفاوت و در مرحلهٔ بالاتری قرار دارند. فرهنگ سینمایی چکسلواکی نمی‌توانست چنین

درخواستی را نپذیرد. نه این که نباید می‌پذیرفت، بلکه به‌سادگی نمی‌توانست آنرا پذیرا باشد.

* * *

سینمای چکسلواکی از این که وابستهٔ ناچیزی از سینمای بین‌المللی باشد، باز ایستاده است و در عوض جزء ترکیبی و ذیحق آن شده است. عقده‌های دیرین را از سرو روی زنگار بسته‌اش زدوده است و اعتماد به خود و اطمینان لازم را برای قدرت نمایی به دست آورده است. این سینما، دارای موضوع‌های گوناگون، سبك ویژه، خط‌مشی، مهرملی، شخصیت‌های خودش وطبعاً مشکلات وناراحتی ـ های مخصوص به خود است. به هر حال، سینمای چکسلواکی، مقام و موقعیت خود را به عنوان یك پدیدهٔ مستقل و پا برجا به دست آورده است. هر که اندك کوششی به عمل آورد، می‌تواند درحیطهٔ این موقعیت استثنایی سینمایی، خلاصه‌ای از نشانه‌ها و مدارك جالبی دربارهٔ ملتی که موجبات پیدایش آن‌را فراهم کرده است، پیدا کند و در این زمینه می‌تواند تصویری بزرگ و عمومی از یك کشور و مردمش را به‌بیند. این سینما، در بررسی و استفاده از تجربه‌های منحصر به فرد یك سرزمین، موفقیت حاصل کرده است. سرزمینی که در آن یك نسل به تنهایی، یعنی نسل افراد هفتاد یا هشتاد ساله‌های امروزی، در زیر یوغ یك حکومت نیمه فئودالی، از هم پاشیدگی ملی، تولد دوبارهٔ یك کشور مستقل، دورهٔ حکومت یك جمهوری لیبرال و کیفیت هجو و پوچ فاشیستی‌اش، دو جنگ جهانی، زندگی تحت اشغال آلمانها، احساسی از امید پس از پایان جنگ، دوره سوسیالیستی استالینی و آنگاه مرحلهٔ خودآگاهی و بیداری ملی و وارستگی و پیگردی که به دنبال آمد از سر گذرانده و لحظات خوش و غم انگیز بسیاری را تجربه کرده است. خلاصه این که سینمای چکسلواکی، به صورت یك فرهنگ توده‌ای درآمده است. فرهنگی که در دوران شباب خود بسر می‌برد و شاید به خاطر همین دلیل است که این اندازه سرزنده و آبستن ثمرات جدید است.

* * *

گفتیم که این سینما، از موضوع‌های متفاوت خود بهره می‌گیرد. مقصود، موضوع است، نه مضمون. آنطوری که یك‌بار چندی پیش، مورد نمونه برای لهستانی‌ها بود. موضوعهای متفاوتی که از هریك ازآنها، تجربه‌های ظاهراً منحصر به فردی پدید آمده است. نه ظاهراً، بلکه مستقیماً، زیرا که هیچ‌کشور دیگری از اروپا با چنین کیفیت‌های تجربی ویژه، سر و کار نداشته است. هر کشور دیگری در اروپا ، لااقل یکی‌از مراحل نام برده در بالا را فاقد است، اما کشور چکسلواکی‌از تمام این ویژگیها برخوردار بوده است و از هر یك، درسی و تجربه‌ای آموخته است. نسل هفتاد یا هشتادساله‌های چکسلواکی، از این که به خاطر تجربه‌های تلخ و شیرین و نگرش‌هایی از دو قرنی که آنها طی یك دورهٔ زندگی به دست آورده است مورد رشك قرار گیرد، نیازی احساس نمی‌کند. اما «میلان کوندرا» به‌طورهوشمندانه و زیبایی‌درباره‌اش اظهاراتی‌بیان‌کرده است که‌در خور تعمق است. او می‌گوید «چیزی که در زندگی یك فرد، و به همین ترتیب در زندگی یك کشور و ملت، فهرستی از فاجعه‌هاست، در دست‌های یك هنرمند متعهد، به صورت یك سرمایهٔ بزرگ با غنای پایان ناپذیر درمی‌آید. و در نتیجهٔ این ویژگی، امکانات ضروری را برای پیدایش یك فرهنگ وسیع توده‌ای فراهم می‌کند.» در مورد چکسلواك‌ها، این تلاش برای ایجاد یك فرهنگ، در زمینه سینما، پی‌گیری بیشتری داشته است.

* * *

گهگاه، صداهای اعتراض‌آمیزی شنیده می‌شود که خاطر نشان می‌کند که

مثلا این موضوع یا موضوع دیگر، به خاطر استفادهٔ مداوم، بیش از اندازه تحلیل رفته است و برای بقای این سینما باید به مضمون دیگری روی آورد. اما قدرت واقعی ما، در غیر قابل تحلیل رفتن موضوعهای مورد نظر است و این عمل، یك تجربهٔ تاریخی کاملا یکتا و منحصر به فرد است. شگفتی نیست که پس از چنین تجربه‌هایی، رابطه‌هایش به تاریخ به طور قابل ملاحظه‌ای، نسبی شیده است و شگفتی نیست که فاقد تعداد-بسیاری توهمات است وظاهراً برای همیشه فاقد آنها باقی خواهد ماند. اما شاید، همین دلیلی باشد که چرا کیفیت برانگیختن احساسی از ترحم، بیش از همیشه متقاعد کننده، به نظر می‌رسد. شاید، به همین دلیل است که چرا این سینما می‌تواند به بیان اندرزها و موعظه‌های اخلاقی بپردازد، بی آن که «اخلاق‌گرا» Moralist باشد. و شاید، به خاطر همین‌دلیل مهم است که این سینما می‌تواند در مورد پیشگویی‌ها، در تأیید هر مسئله‌ای، و یا تسلیم به هر چیزی تا حد ممکن، خودداری کند. اما ضمنا، احتمال زیادی هست که این سینما می‌تواند به‌طور قابل ملاحظه‌ای برکیفیت انسان دوستی و صمیمیت خود متکی باشد. شاید چنین نیز هست، زیرا تجربه‌های تاریخی این کشور، تمام اسطوره‌های ملی را کاملا ازبین برده است و بالاخره شاید به‌همین دلیل است که فرهنگ سینمایی‌اش به ویژه راجع به‌موطن تضج‌گیریش، به اندازهٔ کافی صریح است.

* * *

اما این فرهنگ، تنها از صراحت بیانی برخوردار نیست، بلکه همچنین پیوندهای عمیق خودرا با ویژگیهای روحی وفرهنگی مردم‌گسترش داده است و از آن به شدت تأثیر پذیرفته است. این نوع فرهنگ با خصلت ویژه‌ای که دارد، ممکن است در سرزمین دیگری ثمری به بار نیاورد، زیرا که این فرهنگ تنها در کشور چکسلواکی است که می‌تواند بزرگ و ارزشمند باشد، تنها در این سرزمین است که می‌تواند به ضابطه‌هایی که بوسیلهٔ دیگر فرهنگ‌های سینمایی برقرار شده است، نزدیك شود. از همین‌روست که پیشروان و منادیان سینمای چکسلواکی تا اندازه‌ای از موقعیتی که پیدایش یك فرهنگ نو را تهدید می‌کند، به شدت نگران هستند. به‌عنوان نمونه استقبال‌و علاقمندی‌بین‌المللی، پیشنهادات فراوان، وسوسه‌های بسیار دربارهٔ نقشه‌های بزرگ برای محصولات مشترك کشورها، از جمله خطراتی هستند که این سینما و هر سینمای ملی دیگری را به مخاطره می‌اندازد. سینماگران نوخاستهٔ چکسلواکی می‌دانند و به خوبی احساس می‌کنند که در کشورشان، فرهنگ از میان نخواهد رفت، اما آن عده از کارگردانهایی که الهام روزانهٔ خود را از منبع منحصر به فرد چکسلواکی یا خصلت ویژه‌اش که در دسترس آنهاست کسب می‌کنند و برای تعمیم بین‌المللی الهام خود مبادله می‌کنند، خطری جدی تهدید می‌کند.

* * *

همانطوری که یادآور شدیم، سینمای چکسلواکی از سبك ویژه‌اش بهره می‌برد. شاید بهتر آن است که بگوئیم این سینما، دارای خصلت و شخصیت ویژه‌ای است. و یا شاید، بعد از همهٔ اینها، سبك لفظ بهتری باشد. شخصیت ویژه، چیزی است که این سینما، از آن برخوردار است. سبك متداول این‌سینما، عبارت از صمیمیت، صراحت، حقیقت‌گویی‌و صداقت‌در عرضهٔ مدارك‌واقعی است. نقطهٔ آغازش چنین است: هر فرد، از همه چیز اطلاع دارد و به اندازهٔ کافی داناست و هیچ فرد منطقی و صاحب شعوری در این کشور وجود ندارد که بتوان اغفالش کرد و با ترهات خوش ظاهر فریبش داد. هر فرد انسانی، تعابیر متعددی

از حقایق را طی دورهٔ زندگی خود تجربه کرده است و از این رو، به آن چه که او بیش از هر چیز علاقمند و دلبسته است،همان حقایق است. بنا بر این اگر قرار باشد که صدای او شنیده شود، و اگر ما سینما گران بخواهیم به درون و اعماق قلب و افکارش با آن چه که در فکر و در قلب خودمان می‌گذرد، رسوخ کنیم باید بیش از هرچیز دیگری، صمیمی و راستگو باشیم. ما حتی نمی‌توانیم و نباید به اندازهٔ خیلی هم اندك، به وانمود سازی و ارائه اعمال دروغین و ناصواب اقدام کنیم. ما دست اندر کاران و پدید آورندگان این فرهنگ سینمایی، به هیچوجه نمی‌توانیم با قاطعیت اظهار کنیم که ما، بیشتر از یك فرد معمولی می‌دانیم. البته، تماشاگر معمولی، توجهی به کلیت‌ها ندارد، او از آنها واهمه دارد، و در خود اعتمادی نسبت به آنها احساس نمی‌کند. ولی ما نباید از نظرگاه رفیع و والایی به زندگی او بنگریم و آن را نشان دهیم ـ زیرا که او به حد افراط و گمراه کننده‌ای از این نظرگاه دور از تماس نزدیك، به زندگی خود نظر دوخته است ـ در عوض باید تصاویر بزرگ و واضحی که از فاصلهٔ نزدیك به زندگی او تهیه شده است، به او نشان دهیم. کیفیتی که او خود هرگز کوشش نکرده و هرگز درنیافته بود که مبادرت به چنین اقدامی، با این نگرش نو و پذیرنده امکان‌پذیر می‌بوده است. و احتمالا عرضهٔ همین تصاویر بزرگ و واضح از زندگی است که می‌تواند او را تحت تأثیر قرار دهد و به تحرك بیشتری وادارش کند، و همینطور بتواند بر نسبی‌گرایی مطلق که نتیجهٔ تجربهٔ دوران زندگی اوست، خط بطلان بکشد و به او نشان دهد که چیزهای کاملا واقعی در او و در اطرافش به حالتی ناچیز و غیر مرئی در نخستین نظر اجمالی، وجود داردکه ارزش ملاحظه، ارزش تفکر و تعمق، ارزش دلبستگی، ارزش بیداری و جنبش و ارزش اقدام مجدانه را دارا هستند. کیفیت احساسی و ادراکی تاریخی و عدم اعتماد تاریخی ظاهراً تنها به این طریق است که می‌تواند از پایه به لرزه درآید. سپس در آن هنگام است که علت و معلول، منبع اصلی «زبان» و مفهوم آن می‌شود.

* * *

تعدادی از این افراد، زبان را به شیوه‌ای به‌کار می‌برندکه فرهنگ‌اروپایی، تقریباً از کیفیت مفهومی زبان قرن نوزدهم فرا گرفته است. به منظور این که آزادانه دروغ پردازی کنم ـ مقصود، ساختن و پرداختن داستانهایی است واشباع آنها با آن‌چه که من فکر می‌کنم ـ باید به هر کاری اقدام کنم تا گفته‌هایم مورد قبول افتد و هر آن‌چه که انجام می‌دهم، این اعتقاد را برانگیزم آن چه را که من می‌گویم، واقعاً به طرزی که من می‌گویم روی داده است، اتفاق افتاده است، خلاصه این که، واقعیت و آن هم واقعیت محض است. این‌نکته، تقریباً دربردارندهٔ همان مطلبی است که آراگون زمانی، درس قرن نوزدهم را خلاصه کرده است. این اصل در مورد «میلوش فورمان» و «پاسر» و تمام چیزهایی که آنها درسینمای چکسلواکی، بهترین نمایشگرانش هستند، صدق می‌کند.

* * *

اما سینماگران دیگری وجود دارند که‌درس قرن نوزدهم را فراموش‌کرده‌اند و یا هنگامی که قرن نوزدهم سپری می‌شد، غایب بوده‌اند. آنها به زبان اندیشه و فکر علاقمند و دلبسته هستند، آنطوری که در سده‌های‌پیشین از اعتبار ویژه‌ای برخوردار بود ـ زبان صاحب سبك بیان‌اخلاقیات، رساله‌ها، مشاجره‌ها، تمثیلها، افسانه‌ها و غیره. این‌افراد، درس خودرا از «استرن»، «جاناتان‌سوئیفت» و «دانیل دفو» از «منتسکیو»، «ولتر»، «دکارت» و «دیدرو» آموخته‌اند. کارگردانهای‌مزبور این احساس را دارند که با ادراك خوب و دقیق تجربه‌های‌ملی‌وکشورشان،دنیای

پیچیدهٔ امروزی از تعدادی دوره‌های به‌طورچشمگیری روشن،انسانیتر از تاریخی برخوردار است و احتمال دارد که این دوره‌ها را شاید در این کشور، بهتر از هر کشور دیگری بتوان‌شرح داد. و این وضعیت، زمینهٔ مساعدی برای پیدایش و نضج یك سطح فکری برتر، و همچنین برای یك سینمای نمونه‌های «متفکران» برجسته است که نـام افرادی چون «خی‌تی لووا»، «استرکرومباخـووا»، «پـاول یوراچك» و «یان‌نه‌متس» را یدك می‌کشد.

* * *

ماده اصلی ساختمانی برای سبك آنها، عناصر اساسی‌ترین زبان سینما، یعنی کمدی دیوانه‌وار و غیر منطقی است. گروهی از سینماگران، این شیوه را پیوسته مورد استفاده قرار می‌دهند، دیگران از همین کیفیت، به عنوان نقطهٔ آغاز کار خود بهره می‌گیرند تا به‌آن حالت وظاهری نو بدهند. اما همهٔ این‌سینماگران ــ که تا اندازه‌ای حیرت‌آور است ــ در این عقیده متفق‌القولند که با نظرگاهی که با اتکای به آن، سینما آغاز شدو درفیلم‌های چارلی‌چاپلین، به‌نقطه اوج‌بی‌همتایی رسید، آنطوری‌که باید وشاید قادر به‌پاسخگویی همآورد جویی‌های یك هنرمند در مرحلهٔ پیشرفت سینمایی نیست، و جوابگوی درخواست‌های هنرمندی که می‌خواهد بعضی از اثرات مشخص موقعیت‌های انسانی زمان ما را ضبط کند، نیست و کاملا آمادگی انجام چنین مهمی را ندارد.

* * *

بنا بر این، گروه بسیاری را عقیده بر این است که واقعیت تردید ناپذیری وجود دارد که در فرهنگ سینمایی چکسلواکی ــ یا دقیق‌تر بگوئیم، در جـزء ترکیبی جوانش ــ دو روند فکری خودنمایی می‌کند. اشتباه تنها در این مجادله است که دو جریان فکری با دو مسیر متفاوت به سوی واقعیت‌گرایی وجود دارد. حقیقت آن است که دو جریان فکری وجود دارد که همین تجربه و مسیر مشابه را در دو شیوهٔ گوناگون بیان می‌کند و هر یك از آنها، بر تجربهٔ متفاوتی در هنر اعصار گذشته، تکیه دارد.

* * *

اما افراد وابسته به نسلی که آغازگر تمام این‌ها بود وسینمای موجود را با اعمال خستگی ناپذیرش امکان پذیر کرد، اینك به چه کاری سرگرم است و از چه موقعیتی در زمینهٔ این فرهنگ نوپای سینمایی برخوردار است؟ آیا می‌توان تصور کرد که نگرش غیر کامل جوانان، یك‌وزنهٔ متعادل ونیروی برابر در نسل قدیمی‌تر دارد ــ در «هم نهاده‌ها» Synthees نتایج کلی‌تر تـاریخـی، در اظهاراتی که هنرمندان جوان و جوانتر، به طور بردناکی از آن پرهیز می‌کنند؟ من‌که فکرنمی‌کنم. طبعاً، تجربه، تجربهٔ اساسی که در پشت هر اثر هنری قرار دارد، فرق می‌کند. برای نسل‌های جوانتر، تجربه‌های دههٔ ۱۹۵۰ است که فشار چرخهای نیرومند سالهایش، همهٔ آنها را به شدت‌تحت تأثیرگرفته است. وتجربهٔ همین سالها، آشکارا در تمام دورهٔ زندگی، تأثیر بی‌امان خود را بر فکر و روح آنها برجای خواهد گذارد و لزومی هم ندارد که آنها چقدر نسبت به این‌واقعیت و تأثیرش روی یکـایـك افراد گواهی خواهند داد، اما تجربهٔ این سالها برای همیشه، در اعماق روح آنها طنین‌افکن خواهد بود. نسلهای پیشین، از یك تجربهٔ اساسی و متفاوتی بوخردار بودند ــ در مصاف و ایستادگی در برابر فاشیسم در خلال سالهای دومین جنگ جهانی، در زمان اشغال کشورشان به وسیله سربازان آلمانی، در تصمیم مجدانهٔ خود برای واژگون کردن و در هم پیچیدن طومار موقعیت اجتماعی فاسد موجود و شالوده‌ریزی یك جامعهٔ آزاد بر بنیادهای راسخ

اجتماعی پس از پایان جنگ دوم جهانی هر آن چه که بعداً به واقعیت پیوست، یك نمونه و شکل دگرگونه‌ای از این تجربه‌بود که می‌توان آن را بعد جدیدی از دورهٔ بلوغ به شمار آورد.

* * *

برای نمونه، به همین علت است که من تصور نمی‌کنم، این یك مسئله هشیاری و آزادی از توهم برای نسل جوان باشد. این‌نسل، واقعاً هیچگاه‌توهمات بسیار نداشته‌است، وهمین‌فقدان توهمات است‌که‌گهگاه موجب‌خشم‌سالخورده‌ها می‌شود. آن‌چه را که ما فقدان توهمات می‌دانیم ــ و آن چه که غالباً فقط یك شناخت واضحتر از تعدادی حقایق است‌که به‌شکلهای گوناگون‌در شعور هشیار، کیفیت ابهام‌آمیزی پیدا کرده است ــ حق ویژهٔ نسلهای میانسال و پیرتر است. گونه‌گونی تجربه، سن و شرح زندگی در هنر، طبعا در زبان، در اصطلاحات، در ذکر مسایل نمودار است، تا اندازه‌ای، یك گونه‌گونی آشنایی با موقعیت ــ جنگ، اشغال کشور، مبارزه بر علیه فاشیسم، طبعاً نقش بزرگتری بازی می‌کند ــ و انگشت گذاشتن روی آنهاست، اما در غیر این صورت، تقریبا شگفتی‌آور است که موجودیت پا برجای سینمای چکسلواکی چگونه شکل می‌گیرد، به هنگامی که معجزه و موج، یك فرهنگ عامه شده است. این وضعیت، شامل زمینه‌هایی مثل زمینهٔ فیلمهای تاریخی‌هم می‌شودکه با استفاده از تکنیکهای جدید وپرده‌های عریض، نگرشی دقیق از موقعیت‌ها وپدیده‌های ظاهرا جزیی و کم‌اهمیت تاریخی که در هریك از آنها، به طریقی افراد امروزی منعکس است، عرضه می‌شود.

* * *

فرهنگ به طور کلی، شامل چیزی است که بعضی اوقات به آن، به‌عنوان فرهنگ توده‌ای اشاره شده است. در زمان فعلی، این چیزی است که سینمای چکسلواکی هنوز به طور کامل از آن برخوردار نیست و یا بهتر بگوئیم، درسطح مشابه و تعمیم یافته‌ای که در دیگر کشورها کسب کرده است، برخورداری ندارد. به این سئوال که آیا این سینما بالاخره روزی به چنین موقعیتی دست خواهد یافت، فقط در آیندهٔ نزدیك می‌تواند پاسخ گفته شود. زیرا شرایط کافی برای یك فرهنگ سینمایی توده‌ای، در عرض یك شب، موجودیت پیدا نمی‌کند و طی سه دهه گذشته موقعیت و شرایط ضروری برای موجودیت بالفعل چنین فرهنگ سینمایی توده‌ای، هنگامی که موج بالارونده هنر فیلم در چکسلواکی در مرحلهٔ نضج بود، به‌اندازه‌کافی وجود نداشته است. ازطرف دیگر، این‌سینما، ابعاد بسیاری دارد که آنرا در ماورای فرهنگهای سینمایی قدیمی‌تر قرار می‌دهد. فیلمهای کارتونی و عروسکی و فیلمهای کودکان به فراوانی ساخته می‌شود که همگی در سطح عالی و مطلوب ضابطه‌های بین‌المللی است، و تهیهٔ فیلمهای کوتاه نیز که شرایط مادی و لازم برای توسعه دارد، اما در حال حاضر، تکامل و توسعه‌اش به وجود مسایل خبری وکارهای تبلیغاتی صرف بستگی دارد.

* * *

به این‌ترتیب، چنین پیدایش معجزه‌ای به نام معجزه سینمای چکسلواکی. به نظر می‌رسد درپاسخ به سئوالی که بارها مطرح شده است که «چه موقع این پیشروی معجزه‌آسا به‌پایان می‌رسد؟» ما نمی‌توانیم با خوش‌بینی یا بدبینی‌صرف صحبت کنیم. معجزه اینك در قفای ما قرار گرفته است و موج نیز عبور کرده است. آن‌چه که بر جای مانده است، چیزی است که ما خودمان هم انتظارش‌را نداشتیم. یك کلیت نو سینمایی در اروپا متولد شده است. این تولد، ارزش واقعی خود را نه در تهیهٔ فیلم، بلکه بیشتر در تعمیم یك فرهنگ سینمایی وسیع و توده‌ای می‌جوید. و بر پایهٔ همین طرز تلقی و نگرشهای فکری است که آیندهٔ این فرهنگ نوخاستهٔ سینمایی باید مورد توجه و بررسی قرار گیرد.

نوشته: پارکر تایلر
ترجمه: عبداله تربیت

راشومون[1]

به عنوان هنر مدرن

راشومون، شاهکار سینمای ژاپن، داستانی درباره‌ی یك جنایت دوگانه است: تجاوز و آدمکشی (یا احتمالا خودکشی). زمان وقوع آن قرن هشتم میلادیست. داستان به صورت رجعت به گذشته، و در لایه‌های پی درپی، توسط سه نفری که در ماجرا شرکت داشته‌اند، یعنی سامورایی مرده (بوسیله یك زن کاهن که نقش واسطه را دارد)، همسر موردتجاوزقرارگرفته‌ی‌او، و یك راهزن بد نام که شاید علاوه بر هتك ناموس همسر سامورایی مسئول مرگ خود او نیز هست، و توسط هیزم شکنی که ادعا دارد بر حسب تصادف تمام‌ماجرا را به‌چشم خود دیده، بیان میگردد. کیفیت روایت فیلم چنان سنجیده است که تاثیر وحدت یافته‌ی حیرت‌انگیزی از ورای داستان‌های متضادی که سه شخصیت اصلی نقل می‌کنند و (طی بازجوئی) تنها شاهد ماجرا بازگو مینماید، نمایان میشود. راهزن و زن هرکدام جداگانه از صحنه‌ی جنایت فرار کرده‌اند و هیزم شکن در آغاز ادعا می‌کند که وقتی به آن محل رسیده فقط با جسد سامورایی روبرو شده است. از لحاظ ظاهری، فیلم در ردیف داستانهای آشنائیست که جنایات را باز سازی می‌کنند. با وجود این، داستان از نمایش چگونگی شهادت هر یك از افراد چندان فراتر نمی‌رود.

زن ادعا می‌کند که در اثر خوفی که پس از عمل تجاوز بر او مستولی گشته شوهرش را بقتل رسانده؛ شوهرش ادعا دارد به خاطر رنج و تحقیری که متحمل شده دست به هاراکیری زده؛ راهزن ادعا می‌کند که او را طی نبردی شرافتمندانه کشته است؛ و هیزم‌شکن داستان راهزن را تائید می‌کند، ولی در عین حال رفتار یکایك اشخاص ماجرا راکاملا برخلاف‌آنچه که خودشان توصیف کرده‌اند تشریح می‌کند. از آنجائیکه محاکمه هیچیك از بازماندگان حادثه نشان داده نمی‌شود و هیچ رویداد دیگری‌هم نیست که کمکی به روشن‌شدن قضیه کند تصمیم گرفتن درباره حقیقت کل ماجرا بعهده‌ی تماشاگرست. چون هیزم‌شکن عملا تنها شاهد «عینی» می‌باشد، از میان این چهار نفر بقول او بیشتر می‌توان اعتماد کرد. ولی صحت گفتار او بدون ردخور نیست؛ قضیه به آن صورتی که توسط روح سامورایی بازگو میشود، با داستان اودر یك نکته مهم تناقض دارد ـ

(۱) Rashomon (۱۹۵۰) ساخته‌ی آکیرا کوروساوا ـ این‌فیلم سال گذشته طی نمایش آثار کورو ساوا، در آرشیو فیلم نشان داده شد. (م)

و این چیزیست که هیزم‌شکن با قبول ضمنی این امر (در صحنه‌ای از بازجوئی) که خنجری را از صحنه‌ی جنایت ربوده ناخواسته تائیدش میکند. روح شهادت داده است که حس کرده «کسی» خنجری را که‌طبق گفته‌ی‌خودش با آن هاراکیری کرده از سینه‌اش بیرون کشیده است.

از لحاظ منطقی، اگر هدف شخص این باشد که نظریه‌ی حقیقت «قانونی» ماجرا را روشن نماید، تنها روشی که بنظر میرسد اینست که تمام حقایق قابل قبول واقعه را با چهار نفری که در آن شرکت داشته‌اند بهم مربوط کند، به‌این منظور که صحت نسبی گفتار هریك از آنها بعنوان یك فرد معین شود ــ جریانی که لزوماً، نه فقط به خاطر جنایتکار دانستن یکی از آنها، بلکه توسط این واقعیت که تمام افراد غیر از هیزم‌شکن‌بخواست‌خودشان جرم‌را بگردن گرفته‌اند، دچار پیچیدگی شده است. یك اشکال دیگر بطور کلی، اینست که هیچ چیز از گذشته‌ی این شخصیتها، غیر از آنچه که می‌توان از رفتار ظاهری و موقعیت اجتماعیشان حدس زد بدست داده نمی‌شود. مثلا کوچکترین اشاره‌ای به غیر عادی بودن سفر سامورایی و بانویش از میان جنگل به‌چشم نمی‌خورد. باز هم، حتی پس از نظاره مستقیم و بلا واسطه،مجبوریم تا حدود زیادی روی این‌اشخاص آنطور که از دید یکدیگر مشاهده میشوند تکیه کنیم، بنا بر این، اگر شخص نسبت به یك جنس(۲) یا جنس دیگر، یك طبقه‌ی‌اجتماعی یا طبقه‌ی اجتماعی‌دیگر، دچار پیشداوری نباشد، تقریباً غیر ممکن بنظر میرسد که بتوان‌روی یکی از آنها بعنوان حقیقت‌گو (اگر حقیقت‌گوئی باشد) انگشت گذاشت. آیا بایستی در این سرگردانی به این نتیجه برسیم که راشومون در نهایت چیزی غیر از حیله، یك ملودرام اسرار آمیز معمولی که بحال خود رها شده است نمیباشد؟ پاسخ من منفی است. در فیلم چیزهائیست که آنرا به‌صورت‌یك‌هنر یگانه وآگاهانه،درست نقطه مقابل یك معما، درمیآورد، یاحداقل گیج‌کننده‌تر از تابلوهای نقاشی مدرنی نیست که بیننده پس از تماشای آنها ممکن است بگوید: ولی این چیست؟ چه مفهومی میتواند داشته باشد؟ شاید ناقدان بی ایمانی‌که درباره‌ی اثری ازپیکاسو، دالی، یا ارنست (۳) به طنز گفته باشند که برای بررسی رابطه‌ی علت و معلولی پیدایش آن لازمست روشی که پلیس آنرا «بازسازی جنایت» توصیف میکند، بکار برده شود اندك نباشند. نظر من اینست‌که آخرین دستاویزلازم برای روشن‌شدن راز «راشومون» چیزی معادل حکم هیئت داوران می‌باشد. یك چنین قضاوتی از نقطه نظر زیبا شناسی، برای درك جوهر فیلم همانقدر بیفایده است که برای درك هنر پیکاسو. در «راشومون» کوشش حساب شده‌ای به چشم نمی‌خورد که در آن چیزی بیش از آنچه که یك نقاش مدرن بجای آشکارکردن پنهان می‌کند، مخفی بماند. هدف اصلی در هنر همیشه باید چیزی باشدکه خالق‌تمایل به‌آشکار کردنش دارد. درباره‌ی تابلوئی مثل «دختر در مقابل آینه» اثر پیکاسو می‌توان گفت که «رازی» را در خود نهفته دارد. اما این راز صرفاً یك وجه معین کل اسرار هستی می‌باشد، یعنی نگرشی ویژه به آگاهی و شعور انسان به صورت یك فرد، و چنین است شعر پیچیده‌ای که تمامی هنر عمیق سهمی از آن را داراست. راز «راشومون» نیز چنین است. این فیلم بزرگ ژاپنی یك داستان «مرموز» است، تا به آن حد که خود هستی در ژرف‌ترین مفاهیم روانشناسی و زیباشناسی یك راز جلوه می‌کند. یك چنین نظریه‌ای در اطلاق به یك چنین فیلمی مطمئناً غیر مأنوس به نظر میرسد، و بنا بر این بایستی درباره آن توضیح داد.

شاگال با دنیای فانتزی بال و پر گشوده‌ی خود و سمبلهای‌کودکی، پیکاسو

(۲) Séx

(۳) Max Ernst نقاش معروف دادائیست

با تجزیه و تحلیل خلاقانه‌ی جنبش‌های پسیکولوژیك که بصورت بینش تصویری درآمده‌اند، اسرار «عریان» تجربه‌ی انسان را عرضه می‌کنند. هر یك از این نقاشان در میدان ایستای نقاشی، وجوه گوناگون یك واقعیت واحد را، چه بطور مستقیم و چه توسط سمبول‌ها آشکارمی‌کنند. «راشومون» بعنوان یك هنر زمان، یعنی سینما با نقاشی چند تصویری بصورت یك هنر فضائی برابری می‌کند. ساده‌ترین شکل نمایش دادن صور زمان در یك شیء، در فضای یك وجهی یك تصویر واحد، البته در نقاشی فوتوریست(٤)، مثل سگ معروف «بالا»(٥) دیده می‌شود که کنار دامنهای در حال جنبش صاحبش، به‌آرامی راه‌میرود، پاهای سگ بصورت چندگانه با تصویری بادبزن مانند و متحرك شبیه تصاویری که در ماشین سینمائی قدیمی «بیوسکوپ»(٦) دیده میشوند، نقاشی شده‌اند. همین اصل تحرك در عکسبرداری از زمان «مای‌بریج»(٧) که اسبی را در حال دویدن نشان میدهد نیز بکار رفته است، حداقل، عکسبردار ایده‌ی سینمائی حفظ هماهنگی با یك اسب در حال دویدن را، برای نشان دادن فاصله‌ی پاندول مانند پاهای جلوئی و عقبی او در حالیکه بنظر میرسد بدنش از جای خود تکان نخورده است، دارا بود. حتی در دوربین فیلمبرداری معاصر، برخی از حرکات می‌تواند چنان سریع باشد که شخص نوعی حالت محو بودن را که در تصاویر«فوتوریست» نشان داده شده‌اند ببیند. تشابه «راشومون» با اینگونه حرکات در اینست که به جای صحنه‌ی واحدی که بایستی فیلمبرداری شود، یك صحنه (یا واقعه) پیچیده جایگزین می‌گردد و بجای یك دیدگاه واحد نسبت به این صحنه، دیدگاههای چندگانه (یا متوالی) جانشین میگردد. دوربین در این فیلم در واقع چهار بار روی چیزی که بطور نظری همان واقعه می‌باشد نظاره‌گیری شده است؛ اگر نتایج حاصله در هر دفعه با دفعات دیگر اختلاف دارد بدین جهت است که دوربین هر بار دیدگاه یك شخص دیگر را نشان میدهد، دیدگاهی اصولا متفاوت، و این تفاوت البته بخاطر زاویه فیزیکی نیست. (دوربین هیچوقت نمی‌خواهد دید سوبژکتیو داشته باشد) بلکه بعلت زاویه پسیکولوژیکی که داراست می‌باشد.

«مونتاژ همزمان» در سینما نشان دادن دو تصویر در آن واحد است، طوری که وقایع متعدد ظاهرا در یك فضای یك‌وجهی روی میدهند در حالیکه عملا در فضاهای جداگانه و احتمالا ـ مثلا وقتیکه یك شخص و یادآوری خاطراتش به صورت تصویر در یك کادر واحد دیده میشوند ـ در زمان‌های جداگانه وجود دارند. یك‌حالت قابل توجه روش توصیف خاطره در «راشومون» سادگی‌آنست: هر نفر، در حالیکه برسم ژاپنی‌ها نشسته است برای شهادت دادن رو به‌دوربین کرده و صحبت می‌کند، سپس، بجای مونتاژ همزمان، یك فلاش‌بك صورت میگیرد و صحنه تماماً به مکان رویداد حادثه در جنگل برمی‌گردد. بازپرس هیچوقت نشان داده نمیشود و هیچگونه سئوالی که مخاطبش یکی از شواهد باشد به گوش نمی‌رسد. وقتیکه نوبت شهادت دادن به مرد مرده میرسد، زن کاهن کارش را شروع می‌کند، تحت سلطه روح او قرار میگیرد و بصدای او سخن می‌گوید و صحنه مثل دفعات‌قبل به عقب برمیگردد. به این ترتیب ما حالات مختلف واقعه را متوالیا دریافت می‌کنیم و دخالت چندانی میان آنها و «صحنه‌ی دادگاه» صورت نمی‌گیرد. البته داستان «در برگیرنده» ای هم هست که با رجعت به گذشته، خود

٤ ـ Futurist

٥ـ منظور تابلوی مشهور «دینامیسم یك سگ» (١٩٠٧) اثر Giacomo Balla نقاش ایتالیائی وابسته به نهضت فوتوریسم می‌باشد(م)

٦ـ Bioscope

٧ـ Edweard Muybridge (١٩٠٤ـ١٨٣٠) عکاس انگلیسی که با عکسبرداری از حالات مختلف حرکت یك اسب و ترکیب آنها در پروژکتور اختراعی خود تصویر متحرك را به وجود آورد.

بازپرسی را نمایان می‌کند. ماجرا اساساً از دروازه «راشومون» شروع میشود، و این خرابه بزرگیست که هیزم شکن و کاهن، که قبلا زن را دیده و در بازپرسی حضور داشته، در خلال یك باران سیل‌آسا به آن پناهنده شده‌اند؛ ولگردی هم به آنها ملحق میشود، این دو بتدریج تمام چیزهائی را که مطابق روایات مختلف بوقوع پیوسته آشکار می‌کنند. چیزیکه مهم است ارزش ذاتی طریقه‌ایست که در آن تکنیك فلاش‌بك بصور مختلف مورد استفاده قرار میگیرد. داستانهای‌جداگانه، بطور یکسان سر راست و بطور مساوی قوی هستند، هرکدام از این آدمها، بدون توجه به روایتی که نقل میشود، و اینکه آیا متعلق به اوست یادیگری، طبق همان عقیده‌ای که دارد رفتار می‌کند. در نتیجه (این مطمئناً تجربه این تماشاگر می‌باشد) شخص مجبور می‌گردد هر یك از داستانها را در حالیکه بیان میشود به طور ضمنی باور کند، و عجیب اینجاست که به نظر نمی‌رسد یك داستان،داستان دیگر را از اعتبار بیاندازد. بنا بر این فقط از دیدگاه پاسبانی که میخواهد جرم را بگردن یکی از اشخاص بیاندازد است که میتوان سرانجام خود را موظف دانست تا شواهد متضاد را سبك و سنگین نموده و حکم رسمی را صادر کرد. «راشومون» بعنوان یك اثر هنری، علیرغم شکل خاصی که دارد، واکنشی را طلب می‌کند که هیچ ارتباطی به دادگاه ندارد. در مورد واقعه‌ای کم‌اهمیت‌تر، ملایمتر و ابتدائی، با توجه به رفتار انسانی، مسئله‌ی «حقیقت» می‌توانست با سماجت خود قضاوت شخصی را دچار پریشانی کند. انگیزه‌ی غیر قابل اجتناب در نگاه اول اینست که، بتوان حدس زد کدامیك از آنهائیکه خودشان را مجرم میدانند در واقع مسئول مرگ ساموارای می‌باشد. ولی هر نتیجه‌ای که موقتاً بدست آید، بعداً چیزی به ذهن تماشاگر رجعت می‌کند و آنرا در اختیار خود می‌گیرد و این خشونت بیمارگونه‌ی طرح اصلیست. خشونتی که هسته‌ی راز می‌باشد. تمدن این دوره‌ی قرون وسطائی توسط عملیات مرد راهزن دچار آشفتگی میشود، و این کاریست که طی آن او سامورایی را فریب می‌دهد، او را می‌بندد و مجبورش می‌کند که شاهد هتك ناموس همسرش باشد. فقط از این جا به بعد است که داستانها اختلاف پیدا می‌کنند، عکس‌العمل زن در برابر تهاجم راهزن، رفتار شوهر بعد از رها شدن از بند، هرکدام بوسیله‌ی این یا آن روایت مورد بحث قرار میگیرد. ولی آیا هسته‌ی آشفتگی در درون خود حادثه نیست؟ آیا این ابهام ناشی از خود رویدادی که این چنین وحشت‌انگیزانه تعادل و آداب و رسوم اخلاقی را نابود می‌کند نیست؟ و اینکه همین ابهام به اذهان این آدمها تسلط می‌یابد؟

تمام اشخاص ماجرا دچار ضربه‌ای روحی شده‌اند: روح معذب سامورایی، همسر متشنج او، و راهزن که پس از گرفتاری دست به کارهای جنون آمیز می‌زند، همین را نشان میدهند. سه زندگی بطرزی ناگهانی ـ چون مسیرهای زوج و راهزن بصرف تصادف با هم برخورد می‌کند ـ پس از نزول به بدوی‌ترین وضعیتی که قابل تصور باشد بطرزی غیر قابل برگشت دچار دگرگونی میشود. دو مرد (بطرزی که در آن آداب و رسوم برخورد اشخاص با یکدیگر فقط نقش کوچکی دارد) برای تصاحب‌زن به استقبال‌مرگ میروند. اساسا این طرحی‌است که با ظهور نسل انسان تولد یافته است. چنین واقعه‌ای در دوره‌های متمدن با فرهنگ والا، غیر عادی و حتی‌باور نکردنی‌خواهد بود. چیزی‌که از لحاظ اخلاقی مطرح است، این نیست که چطور هر چند وقت به چند وقت ماجرا توسط بازیگرانش بازسازی میشود، بلکه اینست که اصلا چرا بایستی این بازی انجام گیرد. انگیزه‌ی نامشروعی که پس‌از کنار رفتن روبنده‌ی‌بلند زن درسینه‌ی‌راهزن پیدا میشود، چنان خشونت آمیزست که نتایج آن مفهوم واقعیت را در ریشه‌ی اخلاقیش مورد تهاجم قرار میدهد، بدون توجه به آنچه که عملا در اعماق جنگل،

در آن روز ملایم تابستانی روی داد، هر یك از اشخاص در بازسازی ماجرا بطرزی که حیثیت مفهوم اخلاقی، که آگاهانه یا ناآگاهانه، گرانبهاترین ثروت یك‌شخص متمدن است، بازگردانده شود، توجیه میشوند. باید تاکید کرد که این مردم ژاپن هستند که درگیرماجرایند و برای آنها شرف‌و افتخار ارزش‌والای‌بخصوصی دارد، حتی راهزن نیز فرصت را برای بیان اینکه ـ راست یا دروغ ـ مثل یك مرد شریف رفتار کرده است تا مانند یك یاغی، از دست نمی‌دهد. او شهادت میدهد که بدنبال تجاوز (که میگوید با رضایت زن بوده) بندهای شوهر را باز کرده و در یك نبرد عادلانه او را بقتل رسانده است. بنا بر این، یك پرسپکتیو غیر قابل بحث، و از لحاظ روانشناسی یك طرفه، وجود دارد که در آن، واقعه تراژیك توسط تماشاگر مشاهده میشود: پرسپکتیوی برخلاف آنچه که بوسیله‌ی آن‌یکی از اشخاص مسئول مرگ ساموارایی شناخته میشود. این پرسپکتیو بسادگی فاجعه‌ای بشکل یك حرکت واحد می‌باشد که موقتا واقعیت اخلاقی را که آگاهی و وجدان انسان متمدن بر مبنای آن قرار دارد، متلاشی کرده است. واقعیت «قانونی» یا عینی‌ماجرا (چیزی‌که ممکن است‌آمار آن‌خوانده‌شود) دقیقاچیزی‌است که‌نمیشود احیایش کرد. زیرا این واقعه، بعنوان اقدامی که از انسان سر میزند، نابود کننده‌ی خودش بوده است. البته با توجه به این امر می‌توان ادعا کرد که هیزم‌شکن، که نقشی غیر از یك ناظر نداشته، شاهد بی‌علاقه‌ی ماجراست و در نتیجه داستان او مبنی بر اینکه سه بازیگر تراژدی در واقع یك کمدی سیاه را بازی کرده‌اند که در آن دو آدم ترسو و یك زن نانجیب قهرمانان ماجرا بشمار می‌آمدند، روایت صحیح می‌باشد. اما صحنه‌ی افتتاحیه‌ی داستان دربرگیرنده، بوضوح نشان میدهد که ذهن هیزم شکن در حالتی شبیه اذهان خود اشخاص ماجراست، درواقع او آشکارا جاخورده است وظاهرا به‌این دلیل که تمام‌شهادت‌های آنها چیزی را که او بعنوان «حقیقت» برای کاهن و ولگرد بازگو می‌کند نفی می‌نماید. معهذا، این دهقان بعنوان شاهد تکان خورده‌ی یك چنین ضربه‌ای به نظم اجتماعی ـ بهر صورت نوعی پیروزی. شر بر خیر ـ ممکن است شهادتش را به خاطر ترس خرافیش در دل نگهداشته باشد، اگر او تمام چیزهائی را که روی‌داد در واقع دیده باشد، پس وضع آشفته‌ای که در نتیجه گفته‌های متناقض اشخاص ماجرا بوجود آمده ممکن است در ذهن ساده او گیجی وسرگردانی بوجودآورده باشد ـ و ممکن است حتی او را وادار کند که از حسادت و نارضایتی باطنی خود علیه بالادستانش، با تصور رفتاری موهن و مضحك از طرف آنها، بهره‌برداری نماید. بنظر میرسد که در طرح دقیق و سنجیده‌ی «راشومون» این نکته باشد که داستان هر یك از شاهدها نجات دادن مفهوم واقعیت از نظر خوداو میباشد، حتی یك شاهد ساده‌دل و بی‌علاقه میتواند از لحاظ‌روانی به‌آشفتگی این‌واقعه کشانده شود؛ گذشته ازهمه دلیلی‌نیست‌که اوهم برای رقابت با دیگران داستانی از خود ساخته باشد. این مقصود میتواند به‌این نتیجه‌گیری که، وظیفه‌ی واقعی بدون توجه به‌اینکه داستان او به واقعه‌ای که روی داده چقدر نزدیك‌است، اعتبار ببخشد. شاید افزودن این حرف درست باشد که خود حقایق حالت قانونی‌صحیح ندارند زیرا هریك از شاهدها مجبور است بیشتر از تخیل ذهنی خودش مایه بگذارد تا از ظرفیت و قابلیتش برای مشاهدات. در این مورد، هرکدام ازآنها در موقعیت یك پروتو ـ آرتیست (۸) قرار دارد که واقعیت را فقط بصورت یك معیار خام بکار میگیرد، و مفهوم اختراع و ابداع وارد واقعیت میشود، از طرف دیگر، حقیقت عملی پایان ماجرا یعنی اوج داستان در برگیرنده‌هم هست که در

۸ـ Proto Artist

آن هیزم شکن یك کودك سر راهی را که در داخل دروازه گذاشته‌اند بفرزندی قبول میکند. ارتباط این واقعه با داستان اصلی بنظر من مشکل‌ترین عنصر کل ماجراست، گیرم فقط بخاطر اینکه فیلم بدون آن دست نخورده باقی میماند.

البته از لحاظ اخلاقی این امر بعنوان بازآفرینی ارزشهای انسانی به‌مفهوم خیر آن عمل میکند. ولی نظریه‌ی مذهبی مخصوص دائربراینکه انسانیت در واقعه‌ی جنگل خودش را بیرحمانه لوث کرده است (نظریه‌ای‌که توسط کاهن ابراز میشود) برای مفهوم کلی‌اثر بیشتر بیرونی میباشد تا الزامی. کاهن، از لحاظ منطقی طبق اصول قانون فکر میکند: حقیقت یا دروغ. ازآنجائیکه برخی‌از دروغ‌ها کاملا واضح هستند، گناه مخفی داشتن‌هم به‌جنایت افزوده میشود؛ یعنی این مخفی‌کردن حقیقت است نه‌جنایت، زیرا همه به‌جنایت اعتراف میکنند. جالب اینجاست که اعتراف تبدیل به‌یك گناه شده است. چیزیکه بطورکلی قابل‌توجه بنظر میرسد، ماهیت همگانی دروغپردازان است: تعـداد آنها عملا بیشتر از راستگوهاست (هرکدام که باشد). «گناه» مربوطه از یك رفتار فردی فراتر رفته و بصورتی عینی، مثل یك فاجعه طبیعی ازقبیل آتشفشان کوه جلوه میکند. این امر که هریك از اشخاص منجمله مرد مرده خودشان را مجرم میدانند، جامعیت و مقاومت‌ناپذیری فقدان نظم را آشکار میکند. به‌این ترتیب، یك دروغ در واقع سمبل عملی میشود که بوسیله‌ی آن این افراد هویت اخلاقی خودشان را از نو بدست میآورند. و چون مثل اینست‌که این هویت‌ها توسط نیروئی خارجی و دور از کنترل انسان نابود شده‌اند، هروسیله‌ای برای بدست آوردن دوباره آنها مشروع بنظر میرسد. معهذا، از آنجائیکه آنها قادر نیستند خودشان را ازمفاهیم تراژدی جدا کنند، ترجیح میدهند که قهرمانان تراژدی باشند ــ و بجای مهره‌های بی‌تفاوت آن اراده‌ی حیات‌بخش آن بحساب بیایند. ولی چرا بایستی سه تراژدی بنظر یکی بیاید؟

با بازگشت به قیاس ما با «مدیوم»های بصری نقاشی و عکسبرداری‌ثابت‌ــ واقعیت شکل‌پذیری که باید باآن در «راشومون» روبرو شویم یك شکلی نیست بلکه چند شکلی میباشد. در یك محدوده‌ی زمان و مکان، واقعیت (رویدادجنگل) متلاشی شده است. در حالیکه داستان‌های شاهدها دست به‌ترکیب مجدد آن میزنند، و اینکار را بصورت یك‌جانبه انجام نمیدهند، مگر در مفهوم استتیك نهائی که در آن کلیت یك اثر درآن واحد در ذهن تماشاگر وجود دارد. قیاس پیچیده‌ایست، ولی این همان تصویر فوتوریستی سگ ــ در حال راه‌رفتن‌میباشد، تصویر کلی «راشومون» مثل این تصویر فقط در جزئیات و درجات فرق دارد. این واریاسیونی روی اصل و منشاء وسابقه‌ی تراژدی نیست و تضادی برای طرح‌های بیرونی تجاوز و مرگ ساموراپی در اثر زخم خنجر بشمار نمیرود. بدین‌ترتیب حالت بصری اصلی، استوار و یك جانبه در مکان نمایانده میشود. یك تابلوی فوتوریستی دیگرهم هست که زوایای جابجائی هوا را که توسط دماغه‌ی یك اتومبیل سریع‌السیر ایجادمیگردد، نشان‌میدهد. اینگونه «جابجائی»ها در «راشومون» بطور جداگانه، در روایت‌های مختلف یك عمل جسمانی که از یك انگیزه‌ی اصلی یعنی تمایل به‌تصاحب یك زن ناشی‌شده است نیز بچشم‌میخورد. فضای پسیکولوژیك‌کلی این‌فیلم، بخاطر پیچیدگی‌آن، مانندموسیقی در قالب‌زمان بیان میشود. یك چنین فضائی در «دختر در مقابل آینه» اثر پیکاسو با استفاده از آینه و تصویر مضاعف نیم‌رخ وتمام رخ دختر درآن واحد ایجاد شده است. چهره‌ی ماه‌وار او، بصورت «حالات» مختلف همان شخص، کمالی سمبولیك‌دارد؛ یعنی، تمام‌رخ او شخصیت او را آنطورکه با دنیا روبرو میشود نشان میدهد و نیم‌رخ او شخصیت او را آنطورکه با خودش روبرو میشود: این تصویری در آینه است که‌در آن کاراکتر تمام رخ صورت‌او کوچك شده‌است. تصویر آینه‌ای درائر

پیکاسو، به این ترتیب مفهومی پسیکولوژیك می‌یابد که با شهادت ذهنی هریك از شاهدها در تراژدی «راشومون» معادل می‌باشد. آینه‌ی پرده‌ی سینما مثل آینهٔ تابلوی نقاشی است که در تصویر کلی تابلو با ابعاد کوچکتر ظاهر شده است، ما متوالیاً آدمهائی را میبینیم که درباره‌ی خودشان میاندیشند و یا بادیگران مواجه هستند، مثلا یکبار در خلال داستان زن، دوربین‌جانشین دیدگاه شوهر که خنجرزن بسوی او بلند شده است میشود: ما او را آنطور که درباره‌ی خودش فکر میکند میبینیم ولی همچنین بصورتی که در چشمان شوهرش میتوانست باشد. فیلم با بیانی اینچنین صریح و آگاه چیزهائی را آشکار میکند که کتاب‌های داستانی اغلب توسط روایت‌های اول شخص یا تك‌گوئی درونی نمایان میسازند، و این لزوماً اهمیت بصری آنرا تاکید میکند. مجموع این روایات در «راشومون» برمبنای عناصر تراژدی که همه درباره‌ی آن توافق دارند قرار میگیرد: یکی تجاوز کرده، یکی مورد تجاوز قرارگرفته، یکنفر کشته، و یك نفر کشته شده. بیك‌معنا دختر پیکاسو تقسیم بیرونی خودش را در اعماق آینه ترکیب و بازسازی میکند، و در «راشومون» نیز تصویر چیزی که در دوردست جنگل روی داده در اعماق‌خاطره‌ی هر شخص، مطابق با تصویر ایده‌آلی که او از خودش دارد بازآفرینی میشود.

در عصر جدید، شخصیت انسانی ـ که بطرز درخشانی در تراژدی ـ کمدی‌های «پیراندللو» دیده میشود ـ به آسانی علیه خودش تقسیم میگردد. ولی چیزیکه یك موقعیت شیزوفرنیك را مبهم جلوه میدهد و از لحاظ دراماتیك جالب توجه میکند، احساس فرد درباره‌ی وحدت سابق یا ممکن خویش است، زیرا بدون این احساس و از لحاظ اخلاقی علیه تقسیم مبارزه نخواهد کرد: او، به «بیش از یك نفر» بودن راضی خواهد شد. درکوبیسم تحلیلی، یك سبك‌تصویری داریم که موقعیت نیشخندآمیزی را در کل بدن یك فرد انسانی، منجمله البسه‌اش نشان میدهد، ما در درون فردی که پیکاسو به‌اینصورت ترسیم کرده است یك «شکاف» اخلاقی یا آشفتگی پسیکولوژیك را دریافت نمیکنیم. مابیشتر ظاهر پدیده‌وار سوژه را میبینیم که بطرزی فرمالیستی باتوجه به‌عناصر درونی یا «عمق» آن، وجوه رویهم قرارگرفته‌ی آن، یا لایه‌های پیچیده‌ی هستی تصویر شده‌اند که ـ اگرچه فرضاً بمنظور مشخص کردن جدالی در شخصیت نیست ـ معهذا، ازلحاظ منطقی با دیالکتیك اخلاقی در آگاهی و شعور (ذهنی / عینی، شخصی / اجتماعی و غیره) مطابقت دارد. همین مطابقت منطقی حتی بنحوی واضح‌تر در دیالکتیك آناتومیك نقاشی‌های اخیرTchelitchew دیده میشود که در آن سیستم‌های درونی جداگانه در ارتباطی «لابیرنت»وار با سطح ظاهری هستند. در واقع انسان بعنوان یك لابیرنت در تمام سبك‌های نقاشی مدرن به چشم میخورد، همه‌ی این سبك‌ها لزوماً، پیچیدگی گیج‌کننده‌ی وجود روحانی انسان را بعنوان بیانیه‌ای انسانی، بنمایش میگذارند. زیبائی بزرگ بطرزی توجیه‌پذیر در این فرم‌های استتیك که بطور غیرمستقیم متبلور کننده‌ی یك راز نهائی هستند دیده میشود: آن راز انسانی که «راشومون» بروش خودش با این فصاحت بدان گواهی میدهد، که از تولد به‌مرگ رسیدن و از ارگانیك به غیر ارگانیك تبدیل شدن را شامل میشود، که تقدیر مادی الزامی مزد میباشد.

در مقابل آگاهی‌از تقدیر مادی، فرد دست به‌دفاع‌های‌متعدد می‌زند: هنر، لذت، اخلاق، خدا، مذهب، نامیرائی ـ عقاید، احساسات، و اعمالی که تداوم آن در او بوسیله‌ی باروری دائم، تجدیدهای دوره‌ای، و «گواهی» ناخودآگاه حفظ میشود. اینها هویت اخلاقی او را در نظم اجتماعی میسازند. در آنها جوهرهستی او، قانون رضامندی او (اگر باشد)، و توانایی عقلانی او برای کارهای‌روزمره، جای‌گرفته‌اند. در زندگی آدمهای «راشومون» که این نظم عینی تسلط داشت، بی‌نظمی وآشفتگی کامل بناگهان مستولی میشود. هرکدام ازآنها از خودش

بدرآمده و جزئی از آن سیلان کورشده است که ادراك دلهره ـ قبل‌از ـ تولد را با ادراك دلهره ـ قبل‌از ـ مرگ ـ که نامش وحشت است پیوند میدهد. این بیشتر بخاطر خشونت جسمانی تراژدی بود که موقتاً تعقل انسانی را زیرسلطه گرفته بود. اگر ما به‌وحشت جنگ ـ به‌آن صورت که در «گوئرنیکا»ی پیکاسو تصویر شده است بنگریم یك فاجعه‌ی اجتماعی‌راکه واقعه‌ی جنگل در «راشومون» ابعاد کوچکتر آنست مشاهده میکنیم. و جالب اینجاست که «گوئرنیکا» بطور عمودی به‌چهار قسمت تقسیم شده و پیکاسو با رویهم قراردادن عناصر فرمی معین به‌آن‌وحدت دقیقی بخشیده است. به‌این ترتیب، در حالیکه قتل‌عام بزرگ ـ در شکل بصری آن بصورت بسیار ساده‌ای‌درآمده، بوسیله‌ی چهار مرحله یا دید دوباره ترکیب شده است.

با تجمع تدریجی، کل «راشومون» یك «نقاشی دیواری زمانی» را میسازد که وحدت آن در این واقعیت نهفته است، که تخیلات چهار شاهد ماجرا هرچقدر که مختلف باشد، و هرطنین شدیدی که تناقضات آنها ایجاد کند، طرح عمومی فیلم (آنطور که سازندگان فیلم به‌آن شکل داده‌اند) باقی میماند و زیبایی‌بزرگ ـ و حقیقت بزرگ ـ صورت نهائی آنرا در بر میگیرد.

هوشنگ طاهری

سینمای لهستان

در بین کشورهای اروپای شرقی، سینمای کشور لهستان بی‌تردید درخشان‌ترین تاریخچهٔ سینمای مدرن را داراست. شهرت نام‌آوران بزرگی چون «رومن پولانسکی» (۱)، «یرژی‌اسکولیموسکی» (۲) و «زورویچ» (۳) سالهاست که از مرزهای لهستان خارج شده و به همهٔ کشورها رسیده است.

اگر بخواهیم با عقاید و نظرات کارگردانان جدید لهستانی آشنایی نزدیک‌تری داشته باشیم، ناچار می‌بایستی تاریخچهٔ مختصری از سینمای این کشور و موقعیت اجتماعی و سیاسی کارگردانان آن را بشناسیم.

برای درك سیر تکاملی سینماتوگرافی لهستان پس‌از جنگ باید پاسخ دوسؤال را دانست؛ اول‌اینکه: طبق چه‌اصول وموازینی‌درلهستان فیلم‌می‌سازند؟ و دوم اینکه، چه‌کسانی را باید به‌عنوان چهره‌های هنری سینمای لهستان بشناسیم؟

صنعت سینما در لهستان ملی است و تمام سینماهای کشور نیز متعلق به‌دولت است (به‌استثنای چند سینما که در اختیار سازمان‌های اجتماعی و موسسات خصوصی است).

لهستان کشوری است سوسیالیستی و طبعا از نظر تعلیم و تربیت معتقد به‌اصول خاصی است و برای رسیدن به‌هدف‌های معین سیاسی، اجتماعی و فرهنگی طرح‌هایی ویژهٔ خود دارد.

با قبول این واقعیت تا اندازه‌ای می‌توان چهرهٔ واقعی سینمای لهستان را تشخیص داد. به‌این‌علت است که دولت از موضوعاتی که در جهت تأمین منافعش ارائه شود پشتیبانی می‌کند و به‌موضوعات دیگر توجه چندانی ندارد.

این موضوع از یك طرف باعث شده که سینما فقط در جهت معینی پیش برود و از طرف دیگر چون سازندگان فیلم دیگر نگرانی این را ندارند که ممکن است فیلم‌های آنهابا عدم موفقیت مالی روبرو گردد، نتیجتاً سینما از چنگ قیود بسیاری آزاد شده است. با شروع جنبش‌هایی که در سال ۱۹۵۶ در بیشتر کشورهای اروپای شرقی آغاز گردید، نظارت هنری برفیلم‌ها در لهستان کماکان در دست دولت باقی ماند اما تهیهٔ فیلم در اختیار تهیه‌کنندگان باتجربه گذاشته شد به‌طوری‌که آنها شخصاً در منافع مالی آن سهیم شدند.

همکاری دولت و موسسات خصوصی در ساختن فیلم، نتایج بسیار نیکویی به‌بار آورد و سینما از صورت «کالایی برای جلب مشتری» خارج شد.

ازآن‌پس موقعیت هنرمندان خلاق که نه‌تنها در کارفیلم‌سازی آزادی عمل بیشتری‌به‌دست آورده بودند بلکه قادر بودند جهت و روند صنایع فیلم‌سازی را نیز تعیین کنند، مستحکم‌تر گردید.

۱ـ Roman Polanski ۲ـ J. Skolimovski ۳ـ Zorowicz

پیش‌از جنگ دوم بین‌الملل فیلم‌سازان لهستانی موفق نشده بودند در معیار جهانی آثار ارزنده‌ای عرضه‌کنند و بااشغال لهستان به‌وسیلهٔ قوای آلمان نازی دیگر فرصتی برای هنرمندان باقی‌نمانده بود تا به‌فکر خلق آثار تازه‌ای باشند.

فاشیسم کوشیده بود تا مفاهیم اخلاقی و ارزش‌های انسانی مانند آزادی، برابری و عدالت را از خاطره‌ها بزداید و در این راه موفقیت‌هایی به‌دست آورده بود.

برای درك بیشتر تاریخچهٔ سینمای لهستان بهتر است که ما این دورهٔ پنجاه سالهٔ فیلم‌سازی را به‌سه نسل یا بهتر بگوئیم به‌سه «موج» تقسیم کنیم.

وظیفهٔ «موج اول» بیشتر در این خلاصه می‌شد که ابتدا صنعت سینمای لهستان را که درنتیجهٔ جنگ آسیب فراوان دیده بود از نو پایه‌گذاری کند و با فیلم‌های خود مردم بهت‌زده و مأیوس را که زیر ضربات ویران‌کنندهٔ فاشیسم به‌زانو درآمده بودند، به‌جنبش درآورد. مهمترین فیلم‌های این دوره «خیابان سرحدی» دربارهٔ مناطق یهودی‌نشین ورشو، «آخرین مرحله» دربارهٔ کشتارگاه آوشویتس، «سرودهای ممنوع» و «رابینسون ورشویی» هستند و از برجسته‌ترین کارگردانان این‌زمان‌می‌توان‌از «الکساندرفورد» (۱)، «واندا یاکوبوسکا»(۲)، «یرژی‌تارسیکی» (۳)، «لئونارد بوچکوسکی» (٤) و «آنتونی بودزیوویچ» (٥) نام برد.

چند تن از این کارگردانان با برخی از گروه‌های سیاسی روشنفکران چپ همکاری نزدیك داشتند و فیلم‌های نسبتاً باارزشی به‌وجود آوردند.

وقتی ما در این دوران دربارهٔ این مرحله از تاریخ سینمای لهستان بررسی می‌کنیم، طبیعی است که نمی‌توانیم از برخی معایب آن چشم بپوشیم.

کارگردانان این دوره سخت درتلاش بودند تا میراث هنری صنعت سینمای لهستان بین دوجنگ بین‌المللی را به‌نسل‌های آینده واگذارند و فرم‌های هنری آن زمان را بی‌آنکه تغییری درآن دهند، از نو تجدید حیات بخشند.

نخستین فیلم پس از جنگ «سرودهای ممنوع» اثر بوچکوسکی بود که نوعی فیلم موزیکال به‌شمار می‌آمد و سرودهایی که در آن خوانده می‌شد علیه نازی‌ها بود و ازنظر فرم بسیار کهنه و در بند سنت‌های دیرین سینمایی.

«خیابان سرحدی» اثر الکساندر فورد دربارهٔ زندگی غم‌انگیز یهودیان ورشو بود و ازنظر فرم شباهت کامل به‌فیلم‌های پس‌از جنگ اول جهانی داشت.

«آخرین مرحله» اثرواندا یاکوبوسکا خاطرهٔ فیلم‌های مستند را در انسان برمی‌انگیخت و به‌شدت در بند سنت‌های سینمایی پیش‌از جنگ بود.

نخستین موج سینمایی لهستان موفق نشد بند سنت‌ها و آداب و رسوم قدیمی را از سینمای این کشور بگشاید و حتی آثار جدید این کارگردانان‌قدیمی نیز مؤید این مدعاست.

مثلا الکساندر فورد در آخرین فیلم‌های خود «دوران جوانی شوپن» و «هشتمین روز هفته» نیز نتوانست بار سنگین میراث قدیمی وکهنهٔ سینمای لهستان را از شانه‌های خویش بردارد.

دومین «موج» سینمای لهستان تقریباً از دانشکدهٔ سینمایی «لودز» (٦)که در سال ۱۹٤٥ تأسیس شده بود، آغاز گردید.

نمایندگان برجستهٔ این موج، «واژدا»(۷)، «مونك»(۸)، «هاس»(۹) و «کاوالروویچ»(۱۰) در حقیقت محصول شرایطی بودند که پس از جنگ در

۱- Alexander Ford ۲- Wanda Jakuboska ۳- Jerzy Tarzycki
۴- Leonard Buczkowski ۵- Antoni Bohdziewicz
۶- Lodz ۷- Wajda ۸- Munk ۹- Has ۱۰- Kawalerowicz

لهستان حکمفرما گردید. آنها دوران تکامل هنری خود را در سال‌های آخرجنگ طی می‌کردند و تأسیس دانشکدهٔ سینمایی کمك مؤثری بود در نزدیك‌کردن این استعدادهای خلاق و جوان به‌یکدیگر.

این نسل شاید برای نخستین‌بار بود که بااطمینان کامل از فیلم به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان تجربیات شخصی استفاده می‌کرد. این تجربیات برای این کارگردانان جوان چیزی جز خاطرات دوران جوانی، یعنی دورانی که درجنگ زیسته بودند، نبود.

«واژدا» پس‌از ساختن فیلم «کانال» اظهار داشت که وی این فیلم را به‌این علت ساخته است چون او به‌هنگام قیام مـردم ورشو نتوانسته است باآنهـا همکاری کند.

دید هنری این نسل تحت تأثیر دو پدیده که ظاهراً نسبت به‌یکدیگر در تناقض‌اند، به‌تکامل رسیده است: از یك‌سو ادبیات عصر رمانتیك لهستان و از سوی دیگر تأثیر خصوصیات سبك نئورئالیسم سینمای ایتالیا.

رئالیسم انعطاف‌ناپذیر واژدا در فیلم «کانال»، علاقهٔ شدید مونك به‌مسایل اخلاقی و افزایش بیش‌از حـد سمبول‌ها در «خاکستر و الماس» و «لـونتـا»ی واژدا و بالاخره نوع خاص کاوش‌های روانی کاوالروویچ در «سلولز» و «سایه» بدون‌شك در نتیجهٔ تأثیر دو پدیده‌ایست که در بالا به‌آن اشاره شد. به‌این ترتیب بود که «مکتب سینمای لهستان» در خارج از مرزهای آن کشور به‌شهرت رسید.

بدیهی است که یکی از علل عمدهٔ موفقیت فیلم‌های این گروه در خارج، نقشی است که این آثار در نشان دادن کشمکش‌های سیاسی داخلی برعهده گرفته بودند. پس‌از بیستمین کنگرهٔ احزاب کمونیست جهان بود که منتقدین متوجه نقش ضد استالینی فیلم‌های واژدا شدند.

موفقیت‌های چشم‌گیر آثار واژدا و مونك در سراسر جهان، برای مدت زمانی برآثار هاس و کاوالروویچ سایه افکند. این‌دو می‌کوشیدند تا سینمای لهستان را بااستفاده از فرم‌ها و عناصر تازه غنی‌تر سازند.

در آثار این دو کارگردان، دیگر موضوعات حماسی و وطن‌پرستی نقشی نداشت و جای خود را به مسایل و روابط انسانی به‌طور کلی داده بود.

هاس اولین فیلم خود را به‌سال ۱۹۵۸ عرضه کرد. داستان این فیلم از یك رمان روانی بسیار لطیف به‌نام «وداع‌ها» نوشته «استانیسلاو دایگات» (۱) اقتباس شده بود. فیلم‌های بعدی هاس همگی درهمین زمینه بودند و جنبه‌های روانی روابط افراد را مورد بحث قرار می‌دادند ــ اما منتقدین و مردم علاقه‌مند به‌سینما وقتی به‌ارزش آثار هاس پی‌بردند که «موج نو» فرانسه سراسرجهان را درنوردیده بود.

در این هنگام بود که آثار هاس مورد توجه خاص قرارگرفت. از همین‌جا بود که «موج سوم» سینمای لهستان به‌جنبش درآمد.

یکی‌از برجسته‌ترین نمایندگان مکتب جدید، «تادیوتس‌کونویکی» (۲)است. شغل اصلی او نویسندگی بود و آثارش بدون‌شك جزو ارزنده‌ترین آثار ادبی پس‌از جنگ لهستان به‌شمار می‌رود.

کونویکی نخستین فیلم خود را به‌سال ۱۹۵۷ ــ تحت سخت‌ترین شرایط فنی به‌وجود آورد اما چندان توجهی به‌آن نشد.

در سال ۱۹۶۱ فیلم «روز مردگان» را ساخت و توجه منتقدین سینمایی را شدیداً به‌خود جلب کرد. او در این فیلم با تکنیك خاصی موفق شد حالت‌روانی

۱ــ Stanislaw Dygot ۲ــ Tadeusz Konwicki

و روحی شخصیت‌های داستانش را به‌زیباترین شکل ممکن بنمایاندو این کاری بودکه باآن دقت و ژرف‌نگری، تنها از عهدهٔ ادبیات برمی‌آمد.

موقعیت درخشان آثار کونویکی باعث گردید تا دیگر نویسندگان برجستهٔ لهستان نیز به‌ساختن فیلم بپردازند.

درحقیقت آثار کونویکی نخستین جنبش «سینمای مؤلف» را در لهستان به‌وجود آورد و نویسندگان بزرگ این سرزمین را برآن داشت تا شخصاً آثار ادبی خود را به‌فیلم برگردانند.

علاقهٔ کارگردانان موج جدید سینمای لهستان که شدیداً تحت‌تأثیر «موج نو» فرانسه قرار دارد بیشتر متوجه طرح مسایل خصوصی انسان و جنبه‌های روانی آنهاست. در واقع باید گفت‌که «موج نو» لهستان را کسانی هدایت می‌کنند که خود در گذشته شاگردان استادانی چون واژدا، مونك وکاوالروویچ بوده و به‌عنوان دستیار مدتها باآنها کار کرده‌اند.

نام رمان پولانسکی، مورگن‌اشترن (۱) و کازیمیرس‌کوتس (۲) امروزه در سراسر جهان سینما ارزش و اعتبار خاصی دارد.

این کارگردانان نه‌تنها با علاقهٔ خویش به‌طرح مسایل روانی و شخصی قهرمان‌های داستانهایشان جنبش تازه‌ای در سینمای لهستان ایجاد کرده‌اند، بلکه بااستفاده از روش‌ها و فرم‌های نو، سینمای این کشور را غنای بیشتری بخشیده وآنرا به‌بالاترین مرحلهٔ تکامل فعلی خود رهنمون شده‌اند.

مثلا فیلم «چاقو در آب» نخستین اثر پولانسکی، فیلمی است به‌غایت زیبا و درخور ستایش بسیار. او در این فیلم تنها از سه بازیگر برای بیان مقصود خویش یاری می‌گیرد و قسمت اعظم داستان در زورقی اتفاق می‌افتد که بزرگیش بیشتر از یك اطاق معمولی نیست. اما پولانسکی درنهایت مهارت و به‌کمك‌تکنیك ویژهٔ خود باچنان دقت وکنجکاوی و ذکاوتی حالات و نوسانات روحی شخصیت‌های خود را دنبال می‌کند که به‌راستی حیرت وتحسین ما را برمی‌انگیزد. کوتس نیز ابتدا به‌عنوان دستیار واژدا و کاوالروویچ کار کرده و پس‌از آنکه شخصاً به‌کارگردانی پرداخت در اندك مدتی به‌راه ویژهٔ خود رفت و خویش را از قیدوبند تأثیرات استادانش رها ساخت.

نخستین فیلم او «نشان شجاعت» بود که آنرا به سال ۱۹۵۷ ساخت. این فیلم را هنوز هم به‌عنوان بهترین معرف مکتب‌جدید سینمای‌لهستان می‌شناسند.

فیلم‌های بعدی کوتس مانند «هیچ‌کس فریاد نمی‌زند» ـ ۱۹۵۹ ـ و «آشنایی‌های بین راه» ـ ۱۹۶۰ ـ نشان‌دهندهٔ تکامل نبوغ‌آسای اوست.

اما اسکولیموسکی که تاکنون چند فیلم از او در آرشیو فیلم ایران دیده‌ایم، جزو آن دسته از کارگردانانی است که به‌مسایل اجتماعی می‌پردازد و در قالب

نخستین فیلم پس‌از جنگ «سرودهای ممنوع» اثر بوچکوسکی بود که داستانی از زندگی خصوصی شخصیت فیلم‌هایش، مسایل بزرگ و عمیق اجتماع خود را بیان می‌کند. فیلم «مانع» او از جوانی سخن می‌گوید که دانشجوی پزشکی است و می‌کوشد تا از محیط خفقان‌آوری که وی را احاطه کرده است، خلاصی یابد.

در تخیلات و رویاهای خود آرزوی ازدواج با دختر ثروتمندی را دارد اما در واقعیت زندگی با زن جوانی آشنا می‌شود که رانندهٔ تراموا است.

پرداخت سینمایی اسکولیموسکی در این فیلم شباهت بسیار به‌آثار ژان‌لوك گدار دارد اما ظاهرا فدریکو فلینی نیز تاثیر عظیمی از خود در وی برجای گذاشته است.

۱- Morgenstern ۲- Kazimierz Kuts

آثار بعدی اسکولیموسکی و از جمله فیلم Le Départ او نشان می‌دهند که این کارگـردان جوان و خـلاق یکی از برجسته‌ترین سینماگران تاریخ معاصر لهستان به‌شمار می‌آید. چنین پیداست که سینمای لهستان در راهی که دارد به پیش می‌رود، آثار ارزنده‌تر و بزرگـتری به‌جهان عرضه خواهد کرد.

نام کارگردانان برجسته‌ای چـون پولانسکی، اسکولیموسکی و زورویچ پشتوانهٔ این مدعاست.

منابعی که در نوشتن این مقاله مورد استفاده قرار گرفته:

۱ـ سینمای لهستان: نوشتهٔ ویلفرید برگهان ـ ۱۹۶۲ ـ آلمان.
۲ـ تاریخ سینمای مدرن: تألیف پاتالاس ـ گرگور. ۱۹٦٤ ـ آلمان.
۳ـ پولانسکی و سینمای مدرن لهستان: اثر هانس اشتمپل ـ ۱۹٦۷ ـ آلمان
٤ـ مجلهٔ سینمایی «انتقاد فیلم» از دورهٔ ۱۹۵۷ تا ۱۹۷۳ ـ مونیخ.

نوشته: نصرت کریمی

فیلمهای عروسکی و نقاشی متحرك

فیلمهای عروسکی و نقاشی متحرك ظاهراً بخشی از سینما را تشکیل می‌دهد. اما اگر سینما هنر است چنانکه ملقب بـه هنر هفتم شده است لاجـرم مشمول تئوریهای مشترکی است که شش هنر دیگر را دربر میگیرد. خلاقیت، ابتکار، جستجو در زوایای روان آدمی، فانتزی، موجز و مختصر گوئی نشان دادن روی دوم مدال که مردم‌کمتر به آن آشنائی دارند و بالاخره تمثیلها، تشبیه‌ها و اغراقهای شاعرانه، آمیختن حقیقت دنیای عینی با جهان پر تلاطم ذهنی و بوجود آوردن حقیقت دوم که عین حقیقت زندگی است و نه عکس‌برداری از دنیای عینی و بطور کلی پارچه‌ای که با تار و پود احساس، اعتقادات و ذهنیات هنرمندساخته شده است هنرهای هفتگانه را بوجود می‌آورد .اگر این تعریف را بپذیریم به‌این نتیجه میرسیم که نقاشی متحرك و فیلمهای عروسکی هنر خالصی است. کارگردان و طراح‌این فیلمها صحنه‌های داستان و بازیگران را انتخاب نمی‌کنند بلکه خلق می‌کنند هنرمند اینگونه فیلم تا حد شاعر می‌تواند از فانتزی هنرمندانه خود بهره بگیرد. تشبیهات اغراق‌آمیز شاعرانه مانند قد سرو، رخی که چون خورشید میدرخشد آسمان جواهر نشان نیلگون و غیره در اینگونه فیلمها امکان بتصویر کشیدن می‌یابد.

تاریخچه مختصر

نقاشی‌های بشر اولیه که بدیوار غارهای ماقبل تاریخ نقش بسته است‌گواه بر این مدعا است که بشریت از دیر زمان آرزوی ثبت اشکال متحرك را داشته است در این اشکال حیواناتی را مشاهده میکنیم که در حال دویدن هستند این حیوانات چندین دست و پا دارند گوئی خالقین این آثار خواستند مراحل مختلف حرکات دست و پای آن حیوان را ثبت کنند. در آثار هنری سنگـ برجسته‌های مصر، یونان، ایران و رم باستان به تصاویری برمیخوریم که مراحل مختلف وقایع جنگی و یا داستانهای میتولوژیك را نشان میدهد. در سنگـ برجسته‌های تخت جمشید آنجا که در کنار پله‌های قصر آپادانا نماینـدگـان ملل مختلف هدایائی برای شاهنشاه ایران می‌آورند نوعی حالت تصویر متـحرك بـه چشم می‌خورد. اما برای اینکه آدمی به آرزوی دیرین خود جامه عمل بپوشاند هزاران سال وقت لازم داشت تا از نظر فنی مجهز شود اگر بخواهیم به نقطه شروع برگردیم نام اولین انسان عصر جدید لئونارد داوینچی مطرح میشود. داوینچی

اولین کسی است که از فضای فرهنگی قرون وسطی گام بعصر جدید گذاشته است. او به منظور کشف قواعد پرسپکتیو از دریچه کوچکی که بدیوار اطاقك تاریکی تعبیه شده بود منظره خارج را مینگریست ناگهان مشاهده کرد تصویر خارج بطور وارونه و محو روی دیوار مقابل دریچه منعکس شده. این کشف اتفاقی با بکار بردن ذره‌بین تکمیل شد. با ذره‌بینی که جلوی دریچه قرار دادند منظره خارج‌واضحتر روی‌دیوارمقابل‌منعکس‌شد. براساس‌آن Athnasius Kircher چراغ جادو را اختراع کرد که اصول آن در پروژکتورهای اسلاید امروزی و همچنین آپارات نمایش فیلم بکار میرود. چراغ جادو مثل هر اختراع مفید دیگر مورد سوء استفاده نیز قرار گرفت. کشیشنهای شارلاتان تصاویر نقاشی شده روی شیشه را در چراغ جادو قرار میدادند و با نور چراغ این تصاویر را از ورای ذره‌بین عبور داده بدیوار کلیسا نمایش می‌دادند و ادعا می‌کردند دریچه بهشت‌را بروی‌بندگان خدا گشوده‌اند. بعضی‌ها ابتکاربیشتری‌به‌کار میبردندبه‌این طریق که تصویر فرشته‌ای بر شیشه رسم می‌کردند و این شیشه‌را در حالی که حرکت میدادند روی آن منظره بنمایش درمی‌آوردند و این تصور را بوجود می‌آوردند که گوئی فرشتگان در باغ مصفای بهشت در پروازند.

در هر صورت اختراع چراغ جادو را می‌توان اولین گام در راه نمایش تصاویر متحرك به حساب آورد. اما تصاویر متحرك به معنای کامل کلمه با اختراع Strobuscopاستروبوسکوپ و Zoetrope زوئتروپ و از همه‌کاملتر Prexinoscope پراکسینوسکوپ که مخترع آن Emil Reynauoامیل رینو فرانسوی بود بوجود آمد این دستگاه به صورت اسباب بازی کودکان امروزه در اختیار همگان است استوانه‌ایست گردان که داخل آن تصاویری با مراحل مختلف حرکت قرار دارد و این تصاویر از شکافهای استوانه که در حال گردش است دیده میشوند. چون هر لحظه یك تصویر از جلوی چشم عبور می‌کند تصاویر متحرك به نظر می‌رسند امیل رینو از راه ترکیب این دستگاه با فانوس جادو توانست تصاویر متحرك نقاشی شده را روی پرده نمایش دهد.

تصاویرمتحرك درسال۱۸۳۳ توسط «Stampfer شتامفر»و« Hormer هورمر» شروع شده بود. این تقریباً نیم قرن قبل از اختراع سینماتوگرافی صورت پذیرفت. بنا بر این بجرئت می‌توان گفت تاریخ نقاشی متحرك بیش از نیم قرن پیش از تاریخ سینما است. این دستگاه ابتدائی در سال ۱۸۷۸ بوسیله امیل‌رینو تکمیل شد و در سال ۱۸۹۰ میلادی نمایشهای ده دقیقه‌ای از تصاویر متحرك نقاشی شده بنامهای (پیر و فقیر) و (اطراف کابین) بمعرض نمایش گذاشته شد. امیل رینو تصاویر خود را روی طلقهای کوچك شفاف نقاشی می‌کرد. این طلقها دارای دو سوراخ بودند که در قید قرار می‌گرفتند. طلق شفاف که روی تصویر قبلی قرار می‌گرفت به او امکان‌می‌داد مرحله‌بعدی حرکت‌آن تصویر را نقاشی کند. به این طریق مراحل مختلف حرکت یکی پس از دیگری روی طلقها نقاشی می‌شد آنگاه این طلقها را روی نوار دندانه‌دار شفاف الصاق می‌کرد تا بوسیله آپارات قابل نمایش باشد. برای‌اینکه فیلمهای‌نقاشی متحرك از طریق‌عکاسی فیلمبرداری شود احتیاج بدوربینی بود که نه ۱۶ کادر درثانیه بلکه‌بطور تك‌کادر عکس‌برداری کند. اختراع این دوربین تقریباً ده سال دیرتر از اختراع سینما بوقوع‌پیوست. در سال ۱۹۰۷ فیلمی در آمریکا تهیه شد بنام (خانه وحشت) دریکی از صحنه‌های این فیلم کارد آشپزخانه خود بخود از جا حرکت می‌کرد و نان سیاه را می‌برید. این تروکاژ که تاآنموقع شناخته نشده بود حیرت متخصصین سینمائی را در سراسر جهان برانگیخت. فیلمسازان‌فرانسوی‌به‌این‌تروکاژ حرکت آمریکائی نام نهادند. متخصصین بیشتر از پنجاه بار این صحنه را نمایش دادند و زیر نظر گرفتند تا شاید نخی که کارد را به حرکت درآورده است مشاهده کنند زیرا

تصور می‌کردند کارد با نخ به حرکت درآمده است. بالاخره پس از جستجوی بسیار به‌این نتیجه رسیدند که این حرکت از طریق فیلمبرداری تك کادر بوجود آمده است. یعنی کارد را کمی حرکت داده‌اند و یك کادر از آن عکس گرفته‌اند و هنگامی که در دوربین بسته بوده باز کارد را در جهت نان‌حرکت داده‌اند سپس دست خود را از صحنه خارج کرده یك کادر دیگر عکسبرداری کردند و این‌عکسها هنگامی که ۱۶ عدد در ثانیه بنمایش درآمده است حرکت خود بخودی کارد را نشان داده است. درواقع آمریکائی‌ها موفق شده بودند دوربینی بسازند که در هر دور دسته یك‌کادر فیلمبرداری کند. انگلیسها به‌این دوربین لقب (یك دور یك تصویر) دادند. زیرا در ابتدای تاریخ سینما دوربینهای فیلمبرداری با دسته هندل حرکت می‌کرد و در هر دور دسته هشت کادر فیلمبرداری می‌شد. برای فیلمبرداری شانزده کادر در ثانیه لازم بود در هر ثانیه دوبار دسته‌را بگردانند و برای اینکه حرکت دست آنها یکنواخت باشد آهنگ مارش مانندی را با سوت می‌زدند یا میخواندند و با ریتم آن آهنگ هندل را می‌گرداندند.

آمریکائیها برای فیلمبرداری (خانه وحشت) چرخ و دنده داخل دوربین را طوری ساخته بودند که با هر دور حرکت دسته یك کادر جلوی ذره‌بین قرار می‌گرفت و عکسبرداری می‌شد. امیل کوهلEmil Cohlیکسال پس از فیلم خانه وحشت یعنی در سال ۱۹۰۸ برای فیلمبرداری نقاشی متحرك دوربین تك کادر را بکار برد. او دوربین تك کادر را بطور عمودی بالای میز مخصوصی قرار داد و تصاویر نقاشی شده را در حالیکه روی میز قرار میداد از بالا فیلمبرداری یا بهتر بگوئیم عکسبرداری می‌کرد. حتی امروز که تکنیك فیلمبرداری نقاشی متحرك به وسائل مدرن مجهز شده در اصل همان شیوه امیل کوهل و امیل رینو را به‌کار می‌برند. در هر صورت فیلمبرداری تك کادر دورنمای تازه‌ای در عالم سینما به وجود آورد که تا به‌امروز هنوز به‌طور کامل‌و همه‌جانبه ازآن استفاده نشده وشك نیست که در آینده فیلمسازان ابتکارات جدیدی دراین‌زمینه از خود بروز خواهند داد. از پیش قدمان فیلمبرداری‌تك کادر تا قبل از ۱۹۱٤ فیلمسازان زیر را می‌توان نـام برد:

در آمریکا Windsor Mac Cay ویندزور ماك‌کی

در اسپانیا Segundo de Chomon زگوندو د خومون

در روسیه Starevic ستارویچ

در فرانسه Emil Cohl امیل کوهل

این پیشاهنگان از طریق فیلمبرداری تك فرم نه‌تنها فیلمهای نقاشی‌متحرك را بوجود آوردند که بطور وسیعی در دنیا اشاعه یافت بلـکـه موجب پیدایش فیلمهای عروسکی، مقوائی، سیلوت و اشیاء متحرك شدند.

تکنیك انواع فیلمهای تك کادر

نقاشی متحـرك

تکنیك نقاشی متحرك براساس ورقه‌های طلق شفاف که روی آن حـرکت تصاویر مرحله بمرحله نقاشی شده است قرار دارد. اما اگر تمام صحنه روی طلق‌ها نقاشی شود کار دشواری است و مستلزم دقت بسیار لذا فقط قسمت‌های متحرك را روی طلق نقاشی می‌کنند و قسمتهای ساکن را روی مقوا که نقش دکور را دارد میسازند. از آنجا که تصاویر متحرك نیز همگی با هم دائماً در حال حرکت نیستند بلکه بمقتضای رلی که به آنها محول شده گاه‌حرکت‌میکنند و گاه ساکن هستند، پس اگر تمام تصاویر روی یك طلق نقاشی شود برای به حرکت

آوردن A لازم می‌آید B را هم هربار نقاشی کنند و این مقرون به صرفه نیست بنا بر این هر شخصیتی بر روی طلق‌جداگانه‌ای نقاشی میشود. ممکن‌است درجمع پنج نفری یك نفر سخن گوید و دیگران در حال سکون گوش دهند اگر پنج ثانیه صحبت کند حداقل شصت طلق باید مراحل مختلف حرکت او را نشان دهد یعنی این تصویر باید روی شصت ورقه طلق به اشکال‌مختلف نقاشی شود. اما آیـا لازم است چهار شخصیت شنونده را هم روی این شصت طلق نقاشی کنیم؟ خیر زیرا آنها ساکن هستند بنا بر این کافی است هرکدام از آنها را روی طلق‌جداگانه نقاشی کنیم و در مدت پنج ثانیه فقط طلق شخصیت گوینده را تغییر دهیم. به‌این طریق در نقاشیها صرفه‌جوئی میکنیم. بمنظور صرفه‌جوئی در نقاشی از هـر مرحله نقاشی شده دو کادر عکس می‌گیرند بنا بر این دوازده نقاشی وقتی دوبل عکاسی شود تبدیل به بیست و چهار عدد عکس میشود که یك ثانیه از فیلم را تشکیل می‌دهد به این طریق تعداد نقاشیهای فیلم به نصف تقلیل می‌یابد.

گاه برای حرکت قدم‌زدن فقط مراحل‌مختلف‌حرکت‌یك‌قدم‌را در شش‌تصویر نقاشی‌میکنند و این‌شش طلق را متناوباً (از شماره یك تا شش مجدداشماره یك) عکاسی می‌کنند و برای اینکه تصویر درجا نزند تصویر پشت را حرکت می‌دهند. در نتیجه تصویر در حال حرکت به نظر می‌رسد. اگر راه رفتن این تصویر یك دقیقه طول بکشد ۱۴۴۰ کادر عکاسی میشود و چنانچه بخواهند برای هر دو کادر یك طلق نقاشی فراهم کنند ۷۲۰ طلق نقاشی شده لازم است درحالیکه بطریق بالا این تعداد به شش طلق تقلیل می‌یابد. این شیوه که Cycle سایکل نامیده میشود برای ایجاد حرکات یکنواخت از قبیل‌زیزش‌برف و باران وحرکات مکانیکی شبیه پیستون و سیلندر و نظائر آن مورد استفاده قرار میگیرد.

طریقه ایجاد طرحهای متحرك

جهت طراحی نقاشی متحرك میزهای مخصوصی وجود دارد که در زیر مختصراً شرح داده میشود چهار چوبی به طول و عرض ۲۵ × ۳۰ سانتیمتر با شیشه مات در قاب مدور چوبی روی میز مورب تعبیه شده. زیر شیشه مات بـه وسیله لامپ مدور نئون روشن میشود. در بالای چهار چوب سه قید تعبیه شده کاغذهای طراحی که به اندازه همان قیدها منگنه شده است دارای سوراخ‌مدور و یك سوراخ مستطیل در وسط است. قیدها که دقیقاً بهمین اندازه هستند در داخل سوراخهای کاغذ جا میگیرند و مانع از حرکت کاغذ می‌شوند. طراح اولین مرحله حرکت را طراحی می‌کند سپس کاغذ دیگری را روی کاغذ طراحی‌شده قرار میدهد تابش نورطرح مدادی‌کاغذ زیر را روی‌کاغذ روئی منعکس می‌کند و طراح مرحله دوم حرکت را بر طبق مرحله اول طراحی می‌کند و بر طبق طرح دوم طرح سوم‌را میسازدالخ. این‌طرحها برطبق‌دکوپاژ کارگردان که‌تمام‌حرکات‌را دقیقاً‌حساب کرده است ساخته میشود. مثلا کارگردان حرکت راه‌رفتن را تعیین می‌کند هر قدم نیم ثانیه یعنی دوازده کادر و چون از هر نقاشی دو کادر فیلمبرداری می‌شود پس طراح میداند که برای یك قدم دوازده کادری باید شش طرح بسازد و برای اینکه فواصل طرحهای ششگانه کم و زیاد نشود ابتدا طرح اول و بعد طرح آخر را میسازد سپس طرح سوم یا چهارم را میسازد که میان دو طرح اول و آخر است و بعد طرحهای بینابینی را می‌سازد. کاغذهای طراحی شده تحت شماره مسلسل مشخص میشود. برای فیلمهای بزرگ چند طراح اول و دوم و سوم وجود دارند. طراح اول که استاد کار است طرحهای اول و آخر هر حرکت را میسازد. طراح دوم طرحهای میانه‌را میسازد و طراح‌سوم بین آنها را پر میکند.

این طرحها بوسیله چند نفر کپیست روی طلق کپی میشود. کپی روی‌طلق بوسیله قلمهای مخصوصی که خط یکنواخت دارد انجام میشود. طلقها مثـل

طرحها بوسیله شماره مسلسل مشخص میشوند و هنگامی که چند طلق با هم فیلمبرداری میشوند هر طلق بغیر از شماره مسلسل بوسیله حروف الفبا نیز مشخص میشود. پس از کپی این طلقها توسط رنگ‌کاران از پشت‌رنگ میشوند برای سرعت عمل هر رنگ‌کار فقط قسمتی از تصویر را رنگ می‌کند. اگر تصویر دارای پنج رنگ باشد پنج نفر رنگ‌کار هرکدام یکی از رنگها را به کار می‌برند. طلقهای رنگ شده برای فیلمبرداری آماده میشود. کارگردان به غیر از دکوپاژ جدول مخصوص فیلمبرداری تهیه می‌کند که در آن جدول دقیقاً نشان داده شده است در هر کادر چند طلق و چه زمینه‌ای بکار می‌رود تروکهای مخصوصی از قبیل آنشنه، فید و غیره در جدول ذکر میشود. مقدار کادر در تراولینگ و پان معین می‌شود. فیلمبردار و آسیستانش بر طبق این جدول فیلم‌برداری را انجام می‌دهند.

بین دو جنگ جهانی بازار نقاشی متحرك دنیا در دست آمریکا بود. از سال ۱۹۳۰ والت دیسنی این نابغه عالم سینما نقاشی متحرك را مونوپل خود نمود او سازمانی بوجود آورد با صدها نقاش و طراح و کارمند فنی که بی شباهت به فابریك سینمائی نبود. والت دیسنی در فابریك سینمائی خود در کنار هالیوود اختراعات تازه‌ای بعالم سینما تقدیم کرد. دستگاه ناطق برای نقاشی متحرك، به کار بردن رنگها، توام کردن عکس با نقاشی، بکار بردن چند طلق متحرك و ایجاد بعد سوم در نقاشی متحرك بوسیله میزهای سه طبقه‌ای و غیره از اختراعات فابریك والت دیسنی است.

والت دیسنی برای اولین بار فیلم بزرگ نقاشی متحرك از قبیل (سفید برفی و هفت کوتوله) و (پینوکیو) را ساخت. اما پس از سالهای ۱۹٤۰ آثار والت دیسنی بمقدار قابل ملاحظه‌ای از نظر هنری تنزل کرد. بعضی‌از منتقدان سینمائی پیش بینی کردند که با انحطاط و متلاشی شدن مونوپل دیسنی شاید نقاشی متحرك رو بنابودی می‌رود اما در آمریکا نقاشی متحرك توسط گروهی نقاش که گردBosustv تهیه کننده گرد آمدند تجدیدحیات کرد. در فرانسه P. Grimault به ظهور رسید. در چکسلواکی Trnka و Tyrlova و Zeman و Hofman به وجود آمدند و در کانادا Norman به‌این هنرروی آورد. در شوروی مکتب اصیل و همه جانبه‌ای در این هنر بوجود آمد.

فیلمهای عروسکی که پس از تجربیات Ptuska و Starevic تقریباً در مدت ۳۰ سال تحول پیدا نکرده بود در چکسلواکی احیا شد توام کردن عروسك با انسان را که Ptuska هنرمند خلاق شوروی در فیلم (گولیور جدید) در سال ۱۹۳٤ تجربه کرده بود Karl Zeman کارل زمان در سال ۱۹۵۵ در فیلم (سفر به دنیای عشق) به بهترین وجهی از آن بهره برداری کرد. Trnka ترنکا نابغه چکی نشانداد که با تکنیك فیلم عروسکی‌میتوان فیلمهای حماسی و قهرمانی‌ساخت.

«زمان» درفیلم (گنج درجزیره پرندگان) که درسال ۱۹٥٤ به‌سبك نقاشی ایرانی (مکتب بغداد) تهیه‌کرد نقاشی زمینه را بافیلم عروسکی سه بعدی توام کرد. او موفق شد در فیلم (الهام) بسال ۱۹٤۸ حتی عروسکهای شیشه‌ای را بحرکت درآورد. یکی دیگر ا زامکانات فیلمهای‌عروسکی سه‌بعدی کار با عروسك‌هائی است که با خمیر مجسمه سازی تهیه میشود. این شیوه بخصوص برای حرکت دادن عضلات صورت و ایجاد حالات مختلف چهره بسیار جالب است. مجسمه ساز فرانسوی René Bertrand رنه برتراند باکمك وهمکاری ژان پان‌لوه در سال ۱۹۳۸ فیلم جالبی بنام (ریش آبی) ساخت که عروسکهای آنرا با خمیرهای رنگی مجسمه سازی تهیه کرده بود اما این آزمایش تنها ماند و دیگری آنرا دنبال نکرد. نوع دیگر نمایشات عروسکی (سایه‌های چینی) است که عروسکهای مقوائی دو بعدی را از پشت پرده‌ای که نور به آن تابیده به کمك

نخ یا چوب حرکت می‌دهند. سایه دو بعدی عروسکها روی پرده منعکس می‌شوند در سال ۱۹۲۵ یك خانم آلمانی بنام Lotte Reiniger لوته‌رای‌نیگر فیلمی از سایه‌های متحرك ساخت بنام (شاهزاده احمد) اما این شیوه بعداً بسط نیافت در حالیکه نمایش سایه‌ها در چین و اندونزی حتی بصورت رنگی ادامه دارد. شیوه مقوای بریده شده نوع دیگری از فیلمهای عروسکی است عروسکهای مقوائی دو بعدی با مفاصل متحرك ساخته میشوند و روی دکوراسیون قرار میگیرند. طرز حرکت دادن آنها شبیه تکنیك عروسکی است اما نتیجه حاصله شبیه فیلمهای نقاشی متحرك است.

امیل کوهل و بعد از او فـرانسویان دیگری در سال ۱۹۲۰ تـا ۱۹۳۰ فیلمهای ارزان قیمتی به این شیوه ساختند که عاری از ارزش هنری بود. ایـن شیوه مدتها بعنوان یك تکنیك نازل مورد توجه فیلم تبلیغاتی سازان بود تا اینکه ترنکا در سال ۱۹۵۱ فیلم هنری (سیرك) را با این تکنیك ساخت و نشان داد اگر فیلمساز هنرمند باشد از هر تکنیکی می‌تواند برای ایجاد اثر هنری بهره‌برداری کند.

بوسیله تك‌کادر می‌توان‌ازهنرپیشه‌ها وآدمهای‌معمولی‌فیلمهای‌عجیب‌وغریب ساخت که موجب حیرت تماشاگر شده ضمنا معانی فلسفی و رگـه‌های انتقاد اجتماعی به آن داد شیوه کار بدین شکل است که هنرپیشگان را مرحله بمرحله حرکت میدهند و از هر مرحله حرکت یك یا دو کادر عکسبرداری می‌کنند. به این طریق می‌توان حرکاتی از آدمها بوجود آورد که در زندگی معمولی امکان‌پذیر نیست مثلا یکنفر می‌تواند مسافت زیادی را بجای راه رفتن سر بخورد یا در حالی که چمباتمه روی زمین نشسته است بسرعت از پله‌ها بالا برود و غیره. بوسیله دستگاهی بنام (کپی‌تروك) می‌توان فیلمهای‌مستند معمولی را تبدیل به‌فیلم تك کادر که به این طریق که از هر کادر بدلخواه خودمان مجددا عکس میگیریم. ایـن کادرها را می‌توان یك در میان و بطور وارو عکسبرداری کرد. بعضی از مراحل حرکت را که جالب و گویا است متوقف نمود. حرکات آدمها را تند و یا کندتر کرد. در زمان جنگ بین‌الملل دوم یك خانم فیلمساز انگلیسی بنام Lenlye از فیلمهای مستند آلمانی که از رژه ارتش‌هیتلری برای بزرگداشت قدرت نظامی آلمان در سال ۱۹٤۰ گرفته بودند بوسیله دستگاه کپی تروك فیلمی ساخت که حرکات پیشوا و اس‌اس‌ها بشکل مسخره‌ای جلوه می‌کرد. مثلا فرمانده فرمان حرکت به پیش می‌داد اسَ اسها پس پس مـی‌رفتنـد. لـن لـی کـانـادائـی در سال ۱۹٥٤ این شیوه را برای ساختن فیلم (همسایه‌ها) بکاربرد. لن لی در سال ۱۹۳٦ فیلمی ساخت به نام (قفسه موزیك) که برای تهیه آن از دوربین فیلمبردازی استفاده نکرد بلکه تصاویر را مستقیماً روی فیلم نقاشی کرد. اقدام او در اصل شیوه کار رینو را به خاطر می‌آورد ولی از نظر تصاویر آبستره و شماتیك بیشتر بکار امیل‌کوهل شبیه است. Maclarenموفق شد حتی امواج صدا را در کنار فیلم نقاشی کند البته این سیستم قبلا در فیلم (گولیور جدید) در شوروی بوسیله (شیلپا Chilpa) آزمایش شده بود. در سال ۱۹۳۳ در شوروی عده‌ای از متخصصین موفق شدند اورتور (راخمانینوف) را روی‌فیلم نقاشی کنند.

تکنیك فیلمهای عروسکی

قبلا گفته شدکه دوربین فیلمهای‌کارتن‌بطورعمودی روی دارمخصوصی‌محکم می‌شود که فقط حرکت عمودی بالا و پائین دارد اما برای فیلمبرداری فیلمهای عروسکی همین دوربین تك کادر روی سه پایه نصب‌شده ومثل‌فیلمبرداری‌معمولی بطور افقی از صحنه عکس میگیرد. دکورها و عروسکها روی میزی درمقابل‌دوربین

قرار دارند و نورپردازی عیناً مثل فیلمهای معمولی انجام میگیرد در واقع فیلم عروسکی مینیاتور فیلمهای معمولی است. در اینجا همه چیز با اشل کوچك تهیه می‌شود پروژکتورهائی با لامپ۵۰۰ و ۲۵۰ حتی۱۰۰وات به‌کار می‌رود. پروژکتور ۱۰۰۰ وات در فیلم عروسکی نقش آرك را بازی می‌کند. اما نباید تصور کرد که فیلمهای عروسکی عیناً فضای فیلمهای معمولی را دارد ولی با اشل کوچکتر بلکه فضای این فیلمها بسیار شاعرانه و فانتاستیك می‌باشد. در فیلمهای عروسکی همه چیز ساده و استلیزه میشود. نورهای الوان د راین فیلم بسیار بکار می‌رود. عروسکها در عین سادگی بسیار تیپیك هستند دکورها نه تقلید از طبیعت بلکه بیشتر در روال نقاشیهای مدرن تهیه میشوند گاه برای ساختن دکورها از سبك آبستره استفاده می‌کنند. حرکات عروسکها نیز تقلید خشك از حرکات آدمی نیست. بطور کلی دنیای فیلم عروسکی دنیائی دیگر است دنیائی است شاعرانه، طنزآمیز و آمیخته به استتیك هنری. فیلمهای عروسکی و کارتن بعکس تصور عده زیادی که خیال می‌کنند این نوع فیلمها فقط برای کودکان مناسب است امروزه در حدی قرار گرفته که روشنفکر ترین تماشاگران سینما را به خود جلب می‌کند.

ترنکا در اواخر حیاتش پیس (رویا در نیمه شب تابستان) اثر شکسپیر را بصورت فیلم عروسکی درآورد که یك شاهکار سینمائی است. فیلم‌های عروسکی وکارتن برای کودکان، نوجوانان وبزرگسالان وگاه‌برای روشنفکرترین قشر اجتماع تهیه میشود.

در اینجا ذکر این مطلب ضروری است که در فستیوال فیلمهای کودکان و نوجوانان که هر ساله در تهران برگزار میشود. و بحق ابتکار جالب‌و مفیدی جهت ارتقاء سطح فرهنگ کودکان است گاه فیلمهائی نمایش می‌دهند که مخصوص بزرگسالان و حتی قشر روشنفکر است. کمیته انتخاب این فستیوال گویا گرفتار این توهم است که هر فیلم کارتن‌عروسکی برای‌کودکان و نوجوانان مناسب است. جالب اینکه بعضی از فیلمسازان ایرانی هم که برای این فستیوال فیلمهائی تهیه می‌کنند چنان گرفتار افکار کاذب روشنفکرانه شده‌اند که وظیفه اصلی خود را فراموش کرده‌اند. آثار آنها اگر دارای ارزش عالی هنری هم باشد بکار فستیوال فیلمهای کودکان نمی‌آید. آنها درواقع با بودجه‌ای که دولت برای تهیه فیلم‌های کودکان در نظر گرفته بنام کودکان طبع‌آزمائی شخصی‌روشنفکرانه می‌کنند. این کار که فی‌نفسه برای کشور ما لازم است در حد یك سازمان آزمایشگاهی سینما است که قاعدتاً باید در وزارت فرهنگ و هنر متمرکزشود.

در هر صورت فیلمهای تك کادر که قبل از اختراع سینماتو گرافی بوجود آمده است طی تقریباً یك قرن در جهات مختلف تکامل یافته و شك نیست که در آینده بشریت شاهد ابتکارات تازه‌تری در این زمینه خواهد بود.

ترجمه: کامران فانی

گریگوری کوزینتسف[1]

«گریگوری کوزینتسف» سینماگر بزرگ روس در اردیبهشت ماه گذشته (۱۹۷۳) در ۶۸ سالگی درگذشت.
«شاه لیر» آخرین ساختهٔ این شکسپیرین برجسته در اولین جشنواره جهانی فیلم تهران بهترین فیلم به مفهوم مطلق شناخته‌شد.
بی‌مناسبت نیست تا زندگی و آثار این هنرمند را مروری کرده باشیم.

۱ـ زندگی:

گریگوری کوزینتسف به نخستین نسل شیفته هنر شوروی تعلق دارد، نسلی که زندگی خلاقش را بسیار زود آغاز کرد و گویی همین امر باعث گردید تا همواره جوان بماند. کوزینتسف مردی بود آرام و کمی شرمزده با موهای سیاه یکدست و صدایی نسبتا بم. در وجود خود به نحوی حیرت‌انگیز ویژگیهای یك هنرمند و یك دانشور را جمع آورده بود ــ این صفت بویژه در اقتباس‌هائی که از آثار سروانتس و شکسپیر بعمل آورده، بنحوی چشمگیر نمایان است.

کوزینتسف فرزند انقلاب روسیه است او که در ۱۹۰۵ متولد شده به‌خوبی بیاد می‌آورد که چگونه از میان خیابانهای شهر کیف، زیر آتش توپخانه از کنار جسدهای میان گودال از مدرسه به سوی خانه دویده است، در حالیکه هیچکس نمی‌دانست. واقعا شهر دست کیست؟ در اوان کودکی به‌شور و شوق هنری سالهای اول انقلاب کشیده شد و در کارگاه نقاشی الکساندر اکستر در کیف پذیرفته گشت. کمی بعد به‌هنر آشوبگرانه روی آورد. برای تزئین یکی ازقطارهای انقلاب اسم نوشت و کمی بعد درهمان قطار برای سربازان جبهه‌های اول جنگ نمایشی تبلیغاتی بر روی صحنه آورد. بیاد می‌آورد در ۱۴ یا ۱۵ سالگی: «یك شب با کامیونی که پر از پلاکاردهای تبلیغاتی بود (ما آنها را بدر خانه‌ها می‌آویختیم) از میان خیابانهای تاریك و خلوت شهر گذشتیم و اشعار مایاکوفسکی را که تازه از پتروگراد رسیده بود با فریاد خواندیم:

بس کنید حقایق یك غازی را!
زباله‌ها را از مغز خود جارو کنید!
خیابانها قلم‌های نقاشی ما،
و میدان‌ها پالت‌های ما هستند.

البته بیرون ریختن آشغال از مغز من چندان مشکل نبود. چه من هنوز حقایق زیادی نمی‌دانستم، حتی حقایق یك غازی را.»

1 – Grigori Kozintsev

در این زمان با یوتکویچ آشنا شد. با هم طرح یك نمایش را ریختند و کمی بعد صاحب یك‌تماشاخانه‌زیرزمینی شدند و آنگاه به پتروگراد رفتند و درآنجا با جوانی همسن و سال خود بنام لئونید تروبرگ آشنا شدند و در ۱۹۲۲ با همکاری «الکسی کاپلر»و«گریگوری‌کریژیتسکی» طراح،FEKS (کارگاه بازیگران عجیب‌وغریب) را پایه‌گذاردند. این تماشاخانه‌دست به‌هر تجربه بکر وتازه‌وغریبی میزد: «ما در آنجا همه فوت و فن‌های تئاتر را تجربه می‌کردیم و می‌کوشیدیم به فنون جدیدی که بیانگر احساسات زندگی نوینمان باشد، دست یابیم. آثار آن دوره ما بدون توجه به این حقیقت البته بی‌معنا بنظر می‌رسد.» در همین تئاتر بود که آنها از تکه‌های کوتاه و بریده شده فیلم نیز استفاده می‌کردند و چون گروهشان از هم پاشید «تروبرگ و من از چاله به چاه افتادیم، تا اینکه بالاخره به سینما روی آوردیم.»

تمام تجربیات گروه تئاتری «فکس» در فیلم‌هایی نظیر «حوادث اکتیابرینا» (۱۹۲٤) میشکی علیه یودنیچ (۱۹۲۵) وچرخ جادو (۱۹۲۵) بکار گرفته شد. داستان «شنل» اثر گوگول با قصه «آتیه‌نوسکی» اثر دیگر همین نویسنده رویهم ریخته شد و یك اثر فانتزی اکسپرسیونیستی با فضای هوفمانی به وجود آمد. البته این‌فیلم‌ها را امروزه دیگر نشان نمی‌دهند وبهرحال‌شور وشوق‌تجربیگرانه کوزینتسف و تروبرگ نیز کم‌کم کاستی گرفت و با ساختن فیلم برادر کوچولو (۱۹۲۷) این تب داغ به عرق نشست. برادر کوچولو فیلمی است کمدی درباره عشق راننده‌کامیونی به‌یك راننده‌زن تراموا. در ۱۹۲۹ فیلم S.V.D یا «برفهای خون افشان» راساختند که یك ملودرام رمانتیك است ازوقایع نهضت انقلابی دکامبریست‌ها در ۱۸۲۵.

نخستین فیلم‌کوزینتسف و تروبرگ‌فیلمی است بنام‌بابل‌جدید،در این‌فیلم بود که به بلوغ چشمگیری رسیدند. قصه فیلم درباره کمون پاریس است که هم با وقایع تاریخی آن زمان شوروی تطابق داشت و هم معنایی جدید به روانشناسی اجتماعی و سیاسی روز میداد.

نسل سالهای ۱۹۲۰ گویی قدرت خارق‌العاده ابداع و نوآوری داشت. در سالهای ۱۹۳۰ کوزینتسف و تروبرگ دست به تجربه جدیدی زدند و یك تریلوژی از زندگی یکی ازقهرمانان انقلاب بنام‌ماکسیم ساختند.ماکسیم البته شخصیتی خیالی بود و زندگی او با توجه به زندگی چند انقلابی واقعی پرداخته شده بود این فیلم به نامهای جوانی ماکسیم (۱۹۳۵) بازگشت ماکسیم (۱۹۳۷) و کنار ویبرگ (۱۹۳۹) است. قهرمان اول فیلم که نقش آنرا بوریس چیرکف بازی کرد از پستی و بلندیهای بیشماری می‌گذرد تا آنکه بدل به قهرمان ملی می‌شود. این فیلم که در سالهای سخت و طاقت‌فرسای تاریخ شوروی ساخته شده سرشار از گرمی و حیات است. بویژه جوانی ماکسیم که بنظر میرسد سرمشق عالی فیلم «یك نسل» اثر آندره وایا گردید.

آخرین همکاری کوزینتسف و تروبرگ در فیلم «مردم ساده‌دل» (۱۹٤۵) بود. این فیلم علی‌رغم تمام فشارهای دولتی که در آن سالها به هنرمندان وارد می‌آمد، تهیه شد و تا سال ۱۹۵٦ اجازه نمایش آن داده نشد. در ۱۹٤۷ کوزینتسف زندگینامه تاریخی پیروگف را ساخت و در ۱۹۵۱ زندگی بلینسکی‌را عرضه کرد.

در سال ۱۹۵۷ کوزینتسف باساختن فیلم دون‌کیشوت یکی‌از پرفروشترین وموفق‌ترین فیلمهای شوروی در سطح بین‌المللی، به کار خود روال دیگر داد. کوزینتسف قدرت و صلاحیت تفسیر آثار کلاسیك را دارد و با بیان تصویری فیلم روح آثار کلاسیك را به نحوی شگفت عرضه میدارد. بیگمان اقتباسی که او از هاملت شکسپیر (۱۹٦٤) کرده است، بهترین اقتباسی است‌که تاکنون در

سینما ازاین‌نویسنده بزرگ شده است. تهیه‌فیلم هاملت سالها وقت‌کوزینتسف را گرفت و نتیجه این همه‌سال از سویی سلسله مقالات محققانه او درباره تفسیر و تعبیر آثار شکسپیر است و از سویی دیگر خود فیلم هاملت و بعد شاه لیر، با اینهمه این دو فیلم هیچ بوی فضل فروشی ندارند، کوزینتسف از ترجمه زیبا و محکم و منسجم پاسترناك در این فیلم سود جسته است. این ترجمه روح شاعرانه اثر شکسپیر را با تمامی قدرت روانشناسی‌اش به نحوی چشمگیر منعکس می‌کند. پاسترناك بهیچ روی نکوشیده است ترجمه‌ای خشك و بیروح عرضه کند. مونتاژهای کوزینتسف ادغام و ارتباط صحنه تماما بر این‌هدف مبتنی است که جان و روح این نمایشنامه را بر روی پرده سینما زنده کند. «هدف من اینست که ایماژهای شاعرانهٔ اثر را با تصویر سینمایی بیان کنم.» و او به ویژه در صحنه زندان دانمارك و جانیانی که همواره لبخند به‌لب دارند چه خوب دراین مهم موفق شده است.

آخرین اثرکوزینتسف شاه‌لیر است(۱۹۷۱). این نمایشنامه را وی‌نخستین بار در سال ۱۹٤۱ به‌روی صحنه تئاتر آورد و سپس آنرا تهیه دیده است.

۲ ـ فیلموگرافی:

ماجراهای اکتیابرینا Pohozhdeniya Oktyabriny

کارگردانان: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ.

۱۹۲٤

فیلمبردار: ف. وریگو، داروفسکی، ایوان‌فرولف.طرح: ولادیمیریگوروف.
بازیگران: ز. تاراخوفسکایا، سرگیی مارتین‌سون. برای سوزاپکینرفکس ۹۷۰ متر.

میشکی علیه یودنیچ Mishki Protiv Yudenica

کارگردان: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ.

۱۹۲۵

تهیه شده برای کمپانی فکس
اطلاعات دیگری در دست نیست.

چرخ جادو Tshortoro Koleto

کارگردانان: کوزینتسف و لئونید تروبرگ.

۱۹۲٦

فیلمنامه از: آدریان پیوتروفسکی.
فیلمبرداری: آندره موسکوین. کارگردان هنری: یوکنی‌انی. بازیگران: لودمیلاسمونویا، فورگر، پیوترسوبولفسکی، سرگی‌گراسیموف، امیل‌گال، تهیه شده برای کمپانی لنین‌گرادگینر. ۲٦۵۰ متر.

شنل Shinel

کارگردانان: کوزینتسف و لئونید تروبرگ

۱۹۲۷

فیلمنامه از: لوری تینیانوف، بر مبنای قصه «شنل» و «آتیه نوسکی» اثـر نیکلای گوگول. فیلمبرداری: آندره موسکوین، یوگنی میخایلوف. کارگردانـی هنری: یوگنی‌انی. کمك کارگردان: لوچپیس وخکلارفسکی ویتروف وفیچوف . بازیگران: آندره‌کوسترچکین (آکاکی‌آکالویچ بشمات چکین). سرگی کراسیموف خواننده، اره‌میوا، موجود آسمانی ندیمه ا. کاپلر مرد بی‌اهمیت، مرد با اهمیت لاجیمو کمك خیاط ، امیل‌گال خیاط ، پلونینکوف کمیسر پلیس، پیر ترسو سوبولفسکی کارمند، تهیه شده برای کمپانی لنین گراد کینر، ۱۹۲۱ متر .

برادر کوچولو Bratishka

کارگردانان: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ

۱۹۲۷

اطلاع دیگری در دست نیست.

برف‌های خون افشان S.V.D. Soyouz velikogo Dela

کارگردانان: کوزینتسف و لئونید تروبرگ

فیلمنامه از: یوری تینیانوف، یوری اوکمان کارگـردانان: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ، فیلمبردار: آندره‌مسکوین. کارگردانی‌هنری: یوگنی‌انی. کمك کارگردان: لوچپیس. بازیگران: سرگی گراسیموف مدوکس، آندره کوستریچین نوکرش، پیرتر سوبولفسکی (ستوان سوخانف) خوخوف ژنرال ویچنفسکی، سوفی ماگاریل زنش، لایمر دختر سیرك فدوسوف کارمند. تهیه شده بـرای سوکینر لنینگراد، ۲۰۰۰ متر.

بابل جدید Novyi Babilon

فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ

۱۹۲۹

فیلمبرداری از: آندره موسکوین، یوگنی میخایلوف، کارگردانی هنری از: بارتنسف و سرگی گراسیموف، اگروف مشاور، مولوك. بازیگران: النا کوزمینا لوئیز پوریه، پیرتر سویولفسکی ژان، گوتمان مالك بابل جدید سوفی ماگاریل هنرپیشه، سرگی‌گراسیموف لوتروگسف‌پوآریه، لایمرترز، گلوچکوفا لوندرس. تهیه شده برای سوگینو لنینگراد، ۲۲۰۰ متر.

تنها Odna

فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ

۱۹۳۱

فیلمبردار: آندره موسکوین،موسیقی‌دیمتری‌شوستاکویچ. کارگردان‌هنری: یوگنی‌انی. بازیگران: الناکوزمینا. پیوتر سوبولفسکی نامزدش، سرگی کراسیموف رئیس شورای محلی، بابانوا همسرش. تهیه شده برای سویوز کیز ۲۴۰۰ متر .

جوانی ماکسیم Yunost Maksima

فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف و لئونیدتروبرگ

۱۹۳۵

فیلمبردار: آندره موسکوین. موسیقی: دیمتری شوستاکویچ. کارگردان هنری: یوگنی انی. صدا: آ. ولك. کمك کارگردان: کوچه درودا، لـــوکچینا، نستروف. بازیگران: بوریس چیرکف ،ماکسیم. استیفن کیوکف‌دما. والنتینا کیباردینا ناتاشا، میخائیل تارخانف پولیوانف، کولاکف آندره... تهیه شده‌برای لن فیلم. ۲۶۷۸ متر. ۱۶ میلی‌متری: ادیو، براندون آمریکا.

بازگشت ماکسیم Vozvrastheniye Maksima

کارگردانان: کوزینتسف و لئونید تروبرگ
فیلمنامه از: کوزینتسف، لئونیدتروبرگ، لوسالوین

۱۹۳۷

فیلمبردار: آندره موسکوین. موسیقی: دیمیتری‌شوستاکویچ. کارگردان هنری: یوگنی‌انی. بازیگران: بوریس چیرکف. والنتینا کیباردینا، زراژفسکی، میخائیل شاروف، واسیلی وانین. تهیه شده برای لن فیلم، ۳۰۲۸ متر.

کنار ویبرگ Vyborgskaya ,Storoona

فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف و لئونید تروبرگ.

۱۹۳۹

فیلمبرداری: آندره موسکوین، فیلانف
کارگردان هنری. ولاسف . بازیگران: ماکسیم استراچ (لنین) میخائیل گلوانی. آندره موسکوین، فیلانف. کارگردان هنری. ولاسف. بازیگران: ماکسیم استراچ (لنین) میخائیل‌ژارف. تهیه شده برای لن فیلم، ۳۲۷۶ متر.

حادثه در تلگرافخانه Slutshal Na Telegrafe

کارگردانان: کوزینتسف و لئونید تروبروگ.

۱۹۴۱

تهیه شده برای لن فیلم. اطلاع دیگری در دست نیست.

مردم ساده دل Prostyje Lyudi

فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف و لئونید تروبرگ.
۱۹٤٥
برای لن فیلم: اطلاع دیگری در دست نیست.

پیگوروف Pyrogov

۱۹٤۷
فیلمنامه : یوری گرمان . فلیمبردار : آندره موسکوین ، آناتولی و ازاروف. موسیقی: دیمتری شوستاکوویچ. کارگردان هنری: یوگنی انی. بازیگران : کنستانتین شوروبوگاتف نیکلای چرکاسف. تهیه‌شده برای لن فیلم، ۱۰ حلقه.

بلینسکی Belinsky

کارگردان : کوزینتسف
۱۹٥۱
بازیگران: کوریلف، بوریسف، برای لن فیلم.

دون‌کیشوت Don Quixoté

۱۹٥۷
فیلمنامه: شوارتز، بر مبنای داستان سروانتس، کارگردان: کوزینتسف، فیلمبرداران: (سینماسکوپ، آگفا کالر) آندره موسکوین، آپولیناری دودکو، موسیقی : کاراکارایف. کارگردان هنری:یوگنی‌آنی. بازیگران: نیکلای‌چرکاسف (دون‌کیشوت دولامانچا) یوری تولوبیف (سانچوپانزا) آگامیروا «آلتیسیدورا» ورتینسکایا (دوشس)... تهیه شده برای لن فیلم ، ۱۰۰ دقیقه . ۱٦ میلیمتری: کمپانی کانتمپوروری (انگلستان)، ادیو براندون (آمریکا).

هاملت Hamlet

۱۹٦٤
فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف، بر مبنای ترجمه بوریس پاسترناك از نمایشنامه شکسپیر. فیلمبرداری (سووسکوب) از: گریتسیوس. تدوین از: ماخانکووا. موسیقی: دیمتری شوستا کوویچ اجرا از ارکستر سنفونیك‌لنینگراد (به رهبری رابینوویچ) کارگردان هنری: یوگنی‌انی وکروپاچف. صدا: خوتور یانسکی. بازیگران: اینوکنتی اسموکتونوسکی (هملت) میخائیل نازوانف (کلادیوس) الزا رادزین ژولکونیس (ملکه گرترود) آناستازیا ورتینسکایا (اوفیلیا) ارنبورگ (هوراشیو) اولسکنکو (لائرتیوس) و غیره... تهیه از کوزینتسف برای کمپانی لن فیلم، ۱٥۰ دقیقه.

لیر شاه Karol Lir

۱۹۷۱
فیلمنامه و کارگردانی از: کوزینتسف بر مبنای نمایشنامه شکسپیر. فیلمبرداری (سکوپ) یاناس سیرکوس. موسیقی: دیمتری شوستاکوویچ. بازیگران: یوری یاروت، الزا رادزینس، گالیناولچك، والنتینا شندریکووا، دوناتیس باینونیس، ادوارد مرزین، اولگ دال. استودیوی لن فیلم.

طنزی از: حسن تهرانی

ستاره‌ها به‌چه درد می‌خورند؟

شب بی‌ستاره‌ای ـ جعبه‌ای پراز ستاره یافتم.
خدا می‌داند که نمی‌دانستم با ستاره چکار می‌شود کرد ـ فکر می‌کردم کسی‌که ستاره پیدا می‌کند بهتر است که یك آسمان‌هم داشته باشد.
ماموران بانك‌ها ستاره را تحسین میکردند ولی‌جای‌پول قبولشان نداشتند.
شاعرها و نقاش‌ها می‌گفتند دوره‌ی حرف‌زدن از ستاره وکشیدنش خیلی وقت است گذشته.
هنرمندان معاصر را از سه «بار» و چهل‌وسه عرق‌فروشی اخراج‌کردند ـ هنرمندان معاصر می‌گفتند من مرتجعم.
ستاره‌ها را پیش بچه‌ها بردم ـ بچه‌ها از تماشای «کاوبوی» می‌آمدند، نزدیك بود مرا با تیر بزنند.
حتی ستاره‌شناس ستاره‌ها را نشناخت ـ ستاره‌شناس در تاریکخانه یك عکاسی کار می‌کرد.
به‌تماشاخانه‌ها رفتم ـ صحنه‌سازها به‌ستاره احتیاج نداشتند ـ همه نمایش‌ها در روز می‌گذشت و زیر آفتاب روشن افتخارات.
راستش ستاره‌ها روی دستم مانده بود ـ فقرا دشمنم شده بودند ـ فقرا می‌گفتند: وقتی ما در هفت آسمان یك ستاره نداریم، مردك جعبه پراز ستاره دارد!
من و جعبه پر ستاره در خیابانها می‌گشتیم. دوره‌گردی حاضر شد جعبه خالی را از من بخرد.
خواستم ستاره‌ها را به‌آسمان برگردانم ـ نردبان خانه‌مان خیلی کوتاه بود.
مادرم ستاره‌ها را به‌سمساری برد ـ سمسار ستاره‌ها را کنار شمعدان‌های خالی گذاشت.
سمسار گفته بود، حالا کسی ستاره‌ها را نخواهد خرید، در این روزگار آفتاب‌هم مشتری ندارد.
من خوشحال شدم که سمسار محله ما کلمات قصار میگوید و سمبولیسم می‌داند، درست مثل قهرمان نمایشنامه‌های سرشار از «پیام» آقای «ن».
مادرم که از قضیه‌ی ستاره‌ها ناراحت بود. همه‌ی ستاره‌ها را ازقصه‌هایش بیرون کرد.
گریه‌ی بچه‌های‌کوچك خانه‌هم نتوانست، ستاره‌ها را به‌قصه‌ها برگرداند.
هفت روز ستاره‌ها کنار شمعدان‌های خالی ماندند و کسی سراغشان را نگرفت.
شب هفتم سید سبزپوشی بخوابم آمد ـ سید سبزپوش قضیهٔ ستاره‌ها را می‌دانست. سید سبزپوش بطور سربسته بمن گفت ازا خیلی چیزها خبر دارد و بموقعش هرچیزی را روخواهدکرد. (سید سبزپوش از یك صفحه هنری در

یك نشریه آسمانی حرف زد).

تا صبح تا وقتی‌که با صدای کـر خروس‌های محلـه از خواب پریدم از ستاره‌ها حرف زدیم (گرچه سید سبزپوش بارها سرصحبت به‌نثر و معماری معاصر حمله کرد).

من حالا می‌دانستم با ستاره‌ها چکار می‌شود کرد. مادر را از خواب بیدار کردم مادر سمسار را از خواب بیدار کرد ـ سمسار رفت سراغ ستـاره‌ها و ستاره‌ها را دزد برده بود. شمعدانهای خالی سر جایشان بود.

کارآگاه می‌گفت‌که کار کار یکی از شعرای کهنه‌گوست ـ کارآگاه شاعری را که یك اصله بیدمجنون دزدیده بود مثال می‌آورد. شعرای کهنه‌گو در باغ‌های دیوان «منوچهری» به‌پیك‌نیك رفته بودند، دز باغ بسته بود و من و کارآگـاه مست از بوی شیره خشخاش اسم شب را نمی‌دانستیم. در روزنامه‌های معتبر کنار آگهی نوکر و دسته چك گم شده. برای یابنده ستاره‌ها مژدگانی گذاشتیم.

نوکر و دسته‌چك پیدا شدند ـ ستاره‌های من پیدا نشدند.

کارآگاه نصیحت می‌کرد از ستاره‌ها منصرف بشوم ـ کارآگاه از خواهرم خواستگاری کرد.

دعا می‌کردم که سید سبزپوش ، بخوابم بیاید ـ سید سبزپوش بخوابم آمد، بسئوالم راجع به‌ستاره‌ها جواب نداد و مقاله‌اش را درباره نثر قلابی یکی از قصه‌نویسان نشریه آسمانی برایم خواند.

یك صبح بهاری بودکـه ستاره‌ها را پیـداکـردم. ستاره‌ها را روی میز روزنامه‌فروش محله‌مان دیدم.

ستاره‌ها توی چهارخانه‌هائی بودند ـ ستاره‌ها در چهارخانه‌ها هرکدام ارزشی داشتند.

ستاره‌ها می‌گفتند که متوسطند، خوبند، عالیند.... درست همانطور که سید سبز پوش در خواب اول به‌من گفته بود. کار، کار یکی‌از منتقدین هنرهفتم بود.

سیدسبزپوش گفته‌بود: اینجور خیلی راحت است ـ اسم‌فیلم را بنویس ـ ستاره را بگذار.

سید سبزپوش گفته بود: کارگردان‌های عالم دو دسته‌اند آنهاکه تو جزو لیست خوب می‌گذاری ـ آنها که جزو لیست بد ـ خیلی آسانست دیکسیونر کارگردان‌ها را بردار، یك‌درمیان تقسیم‌کن.

ستاره‌ها را به پیرها نده ـ ستاره‌ها را به آمریکائی‌ها نده ـ ستاره مال‌موج نوی فرانسه است.

فرانسوی‌ها قضیه را مدتهاست حل کرده‌اند ـ آنها به تو میگویند به‌کی باید ستاره بدهی، به کی ندهی. ستاره دادن مشکل نیست بایدفرمول‌را بدانی ـ اگر جدول‌ضرب را خوب بلدی پس استعدادت کامل است.

یادت باشد بعضی کارگردانها ژنرالهای چهار ستاره ثـابت هستند ـ این‌ها از «کایه دوسینما» سفارشنامه دارند.

اگر فرمول را بدانی لازم نیست وقتت را حرام کنی و فیلمها را ببینی ـ کار تو فیلم دیدن نیست ـ ستاره دادن است.

گویا سید سبزپوش شب قبل بخواب یکنفر دیگرهم رفته بود ـ منتقد هنر هفتم با لبخند ورقه مالکیت ستاره‌ها را بمن نشان داد.

اما من ستاره‌ها را شناختم. کارآگاه پیغام داد که کاری نمی‌تواند بکند.

سمسار عوض ستـاره‌هـا یك شمعدان خالی بمادرم داد ـ من‌شمعی در شمعدان روشن کردم ـ شمعدان را به‌آسمان بردم که آسمان بی‌ستاره خالی نباشد.

مقاله‌ای از: سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین
ترجمهٔ: مسعود اوحدی

یك تراژدی آمریکائی

ـ در طول سالهای اقامت در ایالات متحده (۱۹۳۲ـ۱۹۳۱) میخائیلویچ آیزنشتاین و ج. و. الکساندروف Alexandrov و ادوارد تیسه E.Tisse (فیلمبردار آیزنشتاین) تصمیم به ساختن یك‌فیلم‌ناطق گرفتند. ایزنشتاین والکساندرف به نگارش سناریوئی پرداختند که مورد قبول واقع نشده وبطورکلی رد شد. سپس‌آنها شروع‌به‌کار برروی برگردان سینمائی نوول «تئودور درایزر» بنام: «یك‌تراژدی‌آمریکائی»کردندکه با روش آنهاموافقت نشد و با اینکه شخص درایزر در این مورد از ایزنشتاین پشتیبانی کرد، سناریو رد و برگردانده شد. این مقاله را ایزنشتاین در سال ۱۹۳۲ نگاشته است.

ـ... اینکه یك مفهوم ایدئولوژیکی چگونه عمل می‌کند، دسترسی وتماسی جدی را نسبت به‌یك فیلم میسر می‌سازد که می‌توان آنرا در کارم که در برخی از مقتضیات اجتماعی غیر عادی انجام پذیرفته است، ردیابی کرد...

..... در هالیوود اتفاق افتاد، در جهان کمپانی پارامونت و موضوع مربوط میشود به سناریوی یك کار استثنائی با کیفیت عالی. «یك تراژدی آمریکائی» گرچه از نقطه نظر ما ممکن است یك اثر درجه اول نباشد، و گرچه از نقایص ایدئولوژیکی رها نیست، معهذا فرصتهای بیشماری را در اختیار دارد که در شمار آثار کلاسیك زمان و مکان خویش درآید. این مطلبی است که زمینه‌ای برای تصادم دو نقطه نظر مخالف ارائه میدهد: نقطه نظر نمایندگان ادارهٔ مرکزی کمپانی و نقطه نظر ما که بهنگام‌تسلیم اولین پیش‌نویس سناریوی‌ما، مسلم‌شد.

اولین سؤال شولبرگ B .P. Schulberg رئیس‌کمپانی‌پارامونت این بود:

ـ کلاید گریفیث Clyde Criffiths (با گریفیث کارگردان اشتباه نشود) گناهکار است یا بیگناه؟

ـ بیگناه است.

ـ ولی سناریوی شما که مبارزه طلبی مهیبی با جامعه آمریکائی است.....

توضیح دادیم: جنایتی که گریفیث مرتکب آن میشود، حاصل کلی مناسبات اجتماعی است‌که تحت تأثیر آنها، او پیرو هرمرحله از کاراکتر و شناسنامه باز شده خویش در طول فیلم میشود.

جاذبه اصلی اثر، برای ما در آن نکته نهفته بود، جواب، این بود:

ما نوع ساده‌ترش را ترجیح میدهیم. یك داستان ساده و محکم پلیسی در باره یك قتل..... و دیگری آهی کشیده اضافه کرد: و درباره عشق یك پسر و

دختر.....!

امکان اینکه بتوان عمل شخصیت اصلی داستان را در دو طریق اساسی متفاوت مورد بحث قرار داد بر همه مسلم بود. نوول درایزر همان اندازه پهناور و بیکران است که «هودسن» و همانقدر وسیع که خود زندگی است. و می‌تواند ازهرزاویه‌ای نگریسته‌شود. مانندهرحقیقت‌بدون‌جانبهٔ‌طبیعت، نوول‌او، نودونه‌درصد بیان حقایق و یك درصد نظریه و تلقی خاص خود اوست. این حماسه صحت و عینیت هستی، باید در یك تراژدی مجتمع شود و این بدون هدایت و دلالت تلقی جهانی حتی قابل تفکر نیست.

سران استودیو از جهت‌دیگری‌از سؤال گناهکاری‌یا بیگناهی دراضطراب بودند! گناهکار بدین معنی بود که نمی‌توانست توجه کسی را جلب کند و اصولا فاقد جاذبه است وآنها چگونه می‌توانستند به قهرمانی اجازه دهند که فاقد جاذبه بنظر آید؟ گیشه چه جوابی خواهد داد؟

ولی اگر او گناهکار نبود.....

بواسطهٔ مشکلات موجود در اطراف «همین سؤال لعنتی»، یك تراژدی آمریکائی بمدت پنج سال پس از خریداری آن توسط پارامونت، به صورت غیر فعال افتاده بود حتی توسط زعمای هنر فیلم: دیوید وارگ گریفیث Davdi Wark. Griffith ارنست لوبیچ E. Lubitsch و بسیاری‌دیگر به آن دسترسی بعمل آمد اما کاری بیش از آن صورت نگرفت.

روسای استودیو به عادت دوراندیشی محتاطانه خود، در موقعیت ما نیز از ارائه تصمیم طفره رفتند. آنها پیشنهاد کردند: سناریو را (همانطور که نظر شماست) تکمیل می‌کنیم و سپس (باید ببینیم که.....)

از آنچه که گفتیم می‌بایستی کاملا روشن شده باشد که‌در موقعیت ما،همان طور که از برداشتهای قبلی متفاوت بود، اختلاف عقیده نه تنها از بابت بعضی وضعیت‌های بخصوص بلکه از سرچشمه و اصلی عمیق‌تر ناشی میشد که از تماس کلی و بنیادی با پرسش از رفتار اجتماعی، حاصل آمده بود. اکنون جالب است که ببینیم چگونه مفهومی که در این طریق منطبق شده، تصمیم به قالب‌سازی قسمتهای مجزا را آغاز می‌کند و چگونه این مفهوم مشخص توسط آنچه که خود ایجاب می‌کند، تمامی مسائل تعیین موقعیت‌ها را تلقیح می‌کند: چه از ژرف سازی مقوله‌های روانشناسی و چه از لحاظ کاملا صوری ترکیب و تعبیر کلی. و همچنین اینکه چگونه آن (مفهوم)، کسی را به جانب روشنهای کاملاجدید (صوری صرف) که وقتی عمومیت پیدا کند ،می‌تواند در یك تحقق نظری جدید از رهنمون ساختن انضباط سینماگری مجتمع شود، سوق میدهد.

مشکل است که در اینجا بتوان تمامی موقعیت نوول را در برابر قرار داد: کسی قادر نیست آنچه را که درایزر در دو جلد قطور انجام داده، در پنج سطر بیان کند. بنابر این ما تنها برنقطه مرکزی ظاهری، از جانب ظاهری و بیرونی قصه تراژدی انگشت خواهیم گذارد: یعنی خود قتل. گرچه تراژدی محققاً در این نیست بلکه در دور تراژیکی است که توسط کلاید که‌ساختمان جامعه او را به سوی قتل می‌کشاند، دنبال می‌شود. و همین نکته بود که توجه ما را در سناریو بسوی خود معطوف ساخت.

کلاید گریفیث، دختر جوانی را که در قسمت حوزهٔ مدیریت او در کارخانه، بعنوان کارگر استخدام شده، می‌فریبد و نمی‌تواند او را در سقط جنین یاری‌کند. (که تا هنگام نگارش این مقاله، در آمریکا غیر قانونی است). کلاید خود را در ازدواج با او ناچار می‌بیند. این عمل می‌تواند تمام آرزوهای او را از زندگی و شهرت و موقعیت شغلی آینده بر باد دهد و ازدواج او را با دختری که وارث میلیونها ثروت بود و او را دوست داشت برهم زند. این وضعیت یك نمونه‌تیپیك از آمریکاست، جائیکه موانع کاستی (طبقه منفصل) از چنان «وصلت‌های

ناجور» جلوگیری می‌کنند در شهرکهای صنعتی این مساله هنوز بیگانه است. دموکراتیسم پدر سالاری هنوز در میان پدرانی که روزهایی را به خاطر می‌آورند که‌برهنه و گرسنه به شهر آمدند که بخت خود را بیازمایند، طرفدار دارد. نسل بعدی آنها را به جانب «اشرافیت غنی خیابان پنجم» نزدیکتر می‌آورد و از این حیث کاملا اختلافی در طریق رفتار کلاید با دائی یا عمویش موجود است.

کلاید با وضع دشواری روبروست: یا باید برای همیشه از وجهه‌وموفقیت اجتماعی صرفنظر کند یا از شر دخترك آسوده شود. ماجراهای کلاید در برخوردش با واقعیتهای آمریکائی در این زمان، روانشناسی او را شکل داده است. به طوری‌که پس از یك تلاش درونی طولانی (نه با اصول اخلاقی، بلکه با ضعف فقدان شخصیت خویش) تصمیم میگیرد که راه دوم را انتخاب کند.

او استادانه نقشه قتل را می‌کشد: قایقی که می‌بایستی ظاهراً بر حسب تصادف واژگون شود..... تمام جزئیات با مهارت فوق تصور جانی بی تجربه، که بطور اجتناب ناپذیری کسی‌را که عمیقا در بطن ماجرا نیست در دام جبری وضوح مسلم گرفتار می‌کند، بررسی میشود. کلاید با دختر در یك قایق می‌نشینند. در قایق ستیز بین شفقت و تنفر ـ بین‌دو دلی ناشی از فقدان‌شخصیت و هوس آزمندانه‌اش برای آینده مادی درخشان، به اوج می‌رسد. کلاید نیمه هوشیار و نیمه دیوانه تحت فشار هراسی درونی، ناگهانی‌و سرکش، قایق را واژگون می‌کند و دختر غرق می‌شود.

کلاید دختر را واگذاشته و همانطور که نقشه‌اش را طرح کرده بود خود را نجات می‌دهد و بدرون دامی می‌افتد که برای‌رهایی خودبافته‌و پهن کرده بود! اپیزود قایق، در همان طریقی اجرا میشود که حوادث مشابه اتفاق می‌افتد: نه زیاد متعارف و نه کاملا مشهود: یك پیچیدگی غیر قابل تشخیص از این قرار است که درایزر برای رساندن موضوع آنرا «بیطرفانه» ارائه میدهد. درایزر این کار را با واگذاری گسترش بیشتر وقایع، نه با سیر منطقی قصه بلکه با جریان صعودی قانون و دادگاه، به‌انجام میرساند.

برای ما امری ضروری بود که اهمیت بیگناهی (صوری) و (فعلی) کلاید را درست در لحظه‌ای که جنایت صورت می‌گرفت تأکید کنیم. تنها از این طریق می‌توانستیم (مبارزه‌طلبی مهیب) با جامعه‌ای را کاملا روشن سازیم، که مکانیسم آن جوان نسبتاً فاقد شخصیتی را به چنان حالت ناگواری سوق داده و سپس با استمداد از اخلاق و عدالت! او را روی صندلی الکتریکی می‌نشاند.

حرمت (اصل صوری) در مجمع‌القوانین شرف ـ اخلاق ـ عدالت و مذهب در آمریکا عمده و بنیادی است. بازی تمام نشدنی‌و کلا در دادگاهها و بازیهای استادانه میان هیئت منصفه و نمایندگان کنگره، بر اساس همین اصول است. اصل و جوهر آنچه‌که مورد بحث قرارمی‌گیرد، اهمیت کمتری‌دارد. موضوع‌دعوی بستگی دارد به مهارت شخص در مباحثه صوری.

بنا بر این محکومیت کلاید گرچه لزوماً بواسطه نقش او در این ماجرا، از روی استحقاق است، بزعم بیگناهی صوری او، درآمریکا بعنوان چیزی «مهیب»ـ یك قتل قضایی، در نظر آورده میشود.

چنین است روانشناسی کم عمق ولی تماماً مسری و تعرض ناپذیرآمریکائی، در هر کجا که باشد و این از کتابهائی نیست که من درباره جنبهٔ کاراکتر آمریکائی فرا گرفته‌ام. بنا بر این، گسترش صحنه (قایق) با صحتی بی چون و چرا برای اثبات بیگناهی صوری کلاید، امری ضروری بود: بدون سعی در حفظ حیثیت او در هر طریق یا تبرئه‌اش از هر تقصیر.

ما این روش را انتخاب کردیم: کلاید میخواهد مرتکب قتل شود اما «نمی‌تواند» در لحظه‌ای که اقدام قطعی را ایجاب می‌کند، به خاطر فقدان اراده

بسادگی گیر میکند بهرحال پیش از این (شکست) درونی، او بااحساسی چون زنگ خطر نسبت به روبرتا Roberta (دختر مورد بحث) تهییج میشود. وقتی بطرف دخترك خم میشود، شکست خورده و حاضر است که همه چیز را بعقب برگرداند در این هنگام دخترك با وحشت خود را به کناری می‌اندازد: قایق که تعادل خود را از دست داده‌تکان‌شدیدی میخورد و کلاید درحالیکه سعی‌دارد روبرتا را نگهدارد دوربینش‌را بطور تصادفی بصورت‌او میزند. دخترگیج‌شده و با حالت هراس‌آلودی می‌افتد و قایق واژگون میشود.

برای تأکید بیشتر ما، صعود او را بر سطح آب نشان میدهیم و حتی نشان میدهیم که کلاید سعی می‌کند بطرف او شنا کند. اما دستگاه جنایت بیه حرکت افتاده بود وتا انتها ادامه می‌یافت. حتی برخلاف اراده وخواست کلاید... روبرتا با ناتوانی فریاد می‌زند. در حالت وحشت از کلاید و در حالیکه نمی‌داند چگونه شنا کند، منقبض شده و غرق میشود. کلاید شناگر بسیار خوبی‌است بساحل میرسد و همینکه بخود می‌آید، عمل کردن به نقشه‌ای را که قبلا برای جنایت‌آماده‌کرده‌بود و همه‌چیز را جز به‌نتیجه‌نرسیدن،درخود داشت،ادامه‌میدهد.

عمیق شدن تراژیك و روانشناسانه‌موقعیت دراین شکل،کاملا بی‌شبهه است. تراژدی تاسطح مفهوم‌اساطیری «موآرکور-سرنوشت» دریونان باستان(۱) که وقتی درخواست بوجودش میشود، آنکس را که‌جرا ت‌بفراخواندنش کرده از پنجه خود رها نخواهد کرد، ترفیع می‌یابد. همچنین ارزشهای تراژدی بالا میرود که «علت»ها را سخت بکارگیرد. این علتهای شکنجه دهنده وقتی‌شروع به‌عمل میکنند از داخل سیر بیرحمانه جریانشان بیك خاتمه منطقی کشانده میشوند.

این خرد شدن یك موجود انسانی توسط اصل (کور) عالم هستی، توسط خاصیت پیشرفت قوانینی که او، بر آنها کنترلی ندارد، یکی از اصول بنیادی تراژدی باستان را تشکیل میدهد که‌بازتاب وابستگی انفعالی انسان آنروز در برابر نیروهای طبیعت است. این با آنچه که انگلس Engels (در ارتباط با دوره‌ای دیگر) از بابت کالون Calvin نوشت قابل مقایسه است: «دکترین سرنوشت او بیان مذهبی حقیقتی بود که در دنیای تجاری رقابت موفقیت یا شکست، نه به فعالیت و هوشمندی بشر، بلکه به مقتضیاتی بستگی دارد که برای او غیر قابل کنترل است»

صعود به تمایل بازگشت به مفاهیم ابتدائی و اصلی‌هستی‌که در یك‌وضعیت تصادفی روزگار ما دیده میشود، همواره وسیله‌ای است برای طرح یك صحنه دراماتیك در سطوح بالای تراژدی. اما روش ما از آنهم فراتر رفت بطوریکه مشحون از صراحتی معنی‌دار، در طول تمامی قسمت اعظم‌جریان اکسیون بود.

درکتاب درایزر، عموی‌ثروتمندکلاید، «بخاطرحفظ‌شرف خانوادگی»اسباب دفاع او را فراهم می‌کند. وکلای مدافع درواقع شکی نداشتند که کلاید مرتکب قتل شده است. با همه اینها، آنها نوعی «تغییر در احساس قلبی» را که کلاید تحت تأثیر عشق و ترحمش نسبت‌به روبرتا، تجربه‌کرده بود، جعل‌می‌کنند. این قضیه بسادگی وبه‌اقتضای‌وقت جعل‌میشود:این‌نسبتاخوب‌است! ولی چه‌ریشخند بزرگتری، وقتی که واقعاً چنان «تغییر»ی وجود داشت، وقتی که این تغییر زائیده مایه‌های اصلی کاملا متفاوت بود، وقتی که واقعاً جنایتی وجود نداشت، و وقتی که وکلا متقاعد میشدند که جنایتی وجود نداشت.

و با یك دروغ محض، خیلی نزدیك به حقیقت و در همان هنگام خیلی دور از آن، آنها «وکلای مدافع» کوشش می‌کنند از این طریق موذیانه متهم‌را نجات

۱ – موآرها در اساطیر یونان، به سه خواهر اطلاق میشود که تصور عرفانی و مذهبی و فلسفی از نشانهٔ سرنوشت انسان و آندیشه‌های او در برابر تقدیر لایزال ابدیت هستند.
«اساطیر یونان و رم: تالیف دکتر فاطمی»

داده و حیثیت او را حفظ کنند. و ریشخند بازهم برجسته‌تر و غیرقابل تحمل‌تر میشود، هنگامیکه: ایدئولوژی رفتار شما در لحظه مجاور، پرده حرمت ابعاد را می‌درد و در جای دیگر، از لاقیدی و بیطرفی روایت درایزر تخلف می‌کند.

جلد دوم کتاب، تقریباً بتمامی از محاکمه کلاید برای قتل روبرتا ومحکومیت و حکم اعدامش با صندلی الکتریکی، بحث می‌کند.

بهر حال همانطور که در چند اشاره مختصر آشکار شد، محکومیت کلاید، هدف‌واقعی محاکمه‌نیست. تنها هدف، ارتقاء محبوبیت میسن Mason دادستان ناحیه در میان جمع کشاورزان ایالت است. (روبرتا دختر یك‌کشاورز بود). بدین ترتیب آنها از نامزدی او برای عنوان قاضی، پشتیبانی می‌کردند. سر انجام دفاع وارد دعوی میشود که خود وکلا می‌دانستند امیدی نیست (بهترین حکم صادره بنفع کلاید لااقل ده سال زندان تأدیبی بود) و این به خاطر همان دلایل سیاسی بود. با تعلق به اردوی‌سیاسی مخالف (ولی نه بهیچ‌ترتیب‌به طبقه‌دیگر) نخستین‌هدف آنها، اعمال کردن‌هر تلاشی برای‌شکست دادستان تنفرانگیز است!

بهرحال برای هر دو طرف، کلاید صرفاً یك وسیله نیل به مقصود است. بازیچه‌ای در دستهای «موآرکور- سرنوشت». کلاید همچنین بازیچه‌ای میشود در دستهای دستگاه کور عدالت بورژوازی. دستگاهی که وسیله‌ای است برای دسیسه‌های سیاسی سیاستمداران بی‌نهایت تیز بین.

بدین‌ترتیب پیش‌آمدهای ماجرای بخصوص کلاید گریفیث، بگونه‌ای تراژیك توسعه یافته و در یك مجموعه واقعی «تراژدی عمومی آمریکائی» عمومیت می‌یابد- سرگذشتی کاراکتر یستیك از جوانی آمریکائی درآغاز قرن بیستم.

تمام پیچیدگی طرح دادرسی، در ساختمان سناریو بکلی حذف شد و به جای آن مزایده پیش از انتخابات! که از میان تشریفات سنتی سالن دادگاه، کاملا مرئی است در نظر گرفته شد. دادگاهی که مورد استفاده بیشتری از یك «زمین تمرین» برای عملیات سیاسی ندارد.

رفتار و مواجهه اساسی با موضوع قتل، «عمق بخشی» تراژیك را تعیین کرده و صراحت ایدئولوژیکی بخش دیگری از فیلم و چهره‌ای دیگر را، تقویت می‌کند: و آن مادر کلاید است او (مادر) رسالتی را دنبال می‌کند. آئین او تعصبی نیم کور است. او چنان از عقیده پوچ خود مجاب شده که حتی در نظر آدم، چهره‌اش احترامی غیر ارادی را که بتدریج ماندگار میشود ملهم میسازد. حتی می‌توان تابش هاله نور یك شهید را از چهره‌اش کشف کرد. با وجود اینکه او اولین تجسم خارجی مجرمیت جامعه آمریکائی در مقابل کلاید است، آموزشها و اصول اخلاقی‌اش و کوشش او برای ساختن یك مبلغ مذهبی از وجود کلاید، (به جای یك قدرت فعاله - یك کارگر) زمینه را برای نتیجه شدن و از پی آمدن تراژدی فراهم می‌کند.

درایزر نبرد او (مادر) را تا آخرین‌لحظه، برای تبرئه پسرش نشان میدهد. برای اینکه نزدیك او باشد بعنوان خبرنگار دادگاه برای روزنامه‌ای کار می‌کند و سراسر آمریکا را با سخنرانیهای متعدد برای جمع‌آوری پول بمنظور پژوهش‌خواهی رای هیئت منصفه، زیر پا میگذارد در حالیکه همه بر علیه پسرش هستند.... او قطعاً، شکوه و ابهت یك قهرمان را که بر خود او صدمه بسیار رسانده است، اکتسا بمی‌کند. در کار درایزر، این ابهت احساس همدردی و دلسوزی را برای اصول اخلاقی و مذهبی او پرتو افکن می‌کند.

در روش ما، کلاید در «سلول مرگ» خود، بمادرش اعتراف می‌کند که گرچه روبرتا را نکشته ولی خیالش را داشته و نقشه آنرا طرح کرده است. مادرش، که این گفته برای او سند است و اندیشه گناه از نظر او با اجرای آن معادل است، از اعتراف او گیج میشود و برخلاف‌انتظار، از طریقی مخالف ابهت

و شأن مادر در فیلم پودفکین، «این مادر» فرزندش را تسلیم می‌کند. هنگامیکه برای تقاضای زندگی پسرش نزد فرماندار میرود، در برابر پرسش مستقیم او که: «آیا خودتان به بیگناهی پسرتان ایمان دارید»؟ تکان خورده و دچار وحشت می‌شود.

در لحظه‌ای که سرنوشت پسرش در آستانه رقم خوردن است، او ساکت می‌شود.. سفسطه مسیحیت از یك وحدت ایده‌آل (فکر و سندیت) و یك وحدت مادی (تقلید اغـــراق آمیـــز دیالکتیك defacto) بجانب نتیجه نهائی و غائی تراژیك هدایت میشود.

دادخواست رد میشود و عقیده جزمی و مکتب جزمی Dogmatism ارائه دهندهٔ آن در دامان ننگ و بی‌اعتباری می‌افتد. «سکوت مادر» در لحظـــه سرنوشت، هنگامیکه برای همیشه فرزندش را از دست میدهد، نمی‌تواند بـا اشکهایش شکسته شود. مادری که با دستهای خود فرزندش را به کام خونبار بت مسیحیت انداخته است.

این آخرین صحنه‌های غمبار، بجهت حمله بر ایدئولوژی که چنین غمی به ارمغان آورده، بتلخی بیشتر نموده میشوند.

در اینجـا فورمالیسم (شکـل پرستی Formalism) غـریب مکتب جزمی آمریکائی، توسط مرام مسیحی ظاهراً مخالف، تکمیل‌میشود. که عملاثابت شده، درست بمانند جزم گرایی بیروح اصول صوری در «آن» مذهب می‌باشد. ولی تا زمانیکه هر دو، دارای ریشه‌های اجتماعی و طبقاتی مشترکی هستند،این فقط امری طبیعی و فطری است بعقیده من، روش ما، در شکافتن و زدودن برخی از نقابها ـ گرچه نه همهٔ آنها ـ از چهرهٔ تاریخی و شگفت‌آور مادر، موفق بود. بدین ترتیب ما در سناریو برای «مادر» فرم اصلاحـی قـائل شدیم و درایـزر Theodore Dreiser اولین کسی‌بود که بتمامی آنچه‌که توسط روش ما در اثرش وارد شده بود، درود فرستاد(۲). بنا بر این تصادفی نیست که او از اردوی «خرده بورژوازی» پیش افتاده و بسوی ما متمایل میشود. در روش ما، تکامل تراژدی در چهار چوب نوول، خیلی زودتر از این صحنه‌هایی نهایی انجام می‌پذیرد. این پایان: ـ سلول ـ صندلی الکتریکی ـ ظرف براق مخصوص تف کردن (که خودم در زندان سینگ سینگ دیدم) در کنار پایش..... همه اینها چیزی بیش از یك پایان بر مورد آشکاری از آن تراژدی که هر ساعت و هر دقیقه به ادامه ایفای نقش خود در آمریکا می‌پردازد، نیست. گزینش چنان فرمول خشك و کهنه رفتار اجتماعی، استطاعتی بیش از تصریح انگیـزه‌ها و «عمق بخشی» افشاء تصاویر و کاراکترها میخواهد....

این جوزف اشترنبرگ Josef. Von. Strenberg بود که عملا آن فیلم را ساخت و ثابت کرد که درست نقطه مقابل آن چیزی است که در روش و طرح ما پیش‌بینی شده بود. اشترنبرگ بطور لفظی و کلمه به کلمه، همهٔ آن چیزهایی را که روش ما بر اساس آنها بنیاد شده بود رها کرد و همهٔ آن چیز‌هایی را که ما رها کرده بودیم به جای نخست برگردانید!

تصور میکنم: آنچه را که ما «گفتگو با درون خویشتن» می‌نامیم، ازخاطرش عبور نکرده است. اشترنبرگ توجه خود را منحصر بـه خـواستهای روسای کمپانی کرد و صرفاً یك ماجرای کارآگاهی را به فیلم برگرداند.

و درایزر... آن شیر پیر برای «برگردان» ما از اثـرش خیلی جنگید و از کمپانی پارامونت بخاطر فیلم کردن نادرست و صوری، قصه‌اش و بـرداشت ظاهری از آن، شکایت کرد.....

(۲) درایزر طی نامهٔ بسیار صمیمانه‌ای با عنوان: « آیزنشتاین عزیز» در تاریخ اول سپتامبر ۱۹۳۱ از نظریات اصلاحی آیزنشتاین در مورد کتابش پشتیبانی کرد.

نوشتهٔ: الکساندر کاراگانف (۱)
ترجمه : بهاء الدین خرمشاهی

سینمای متعهد

امروزه در سراسر جهان، سخن ازسینمای سیاسی است. فیلمهای سیاسی سلاح برایی در مناقشات ایدئولوژیکی است. علاوه برهدفهای سیاسی، هدفهای تجاری نیز بر آن‌مترتب است. نوکیسگان صنعت سینما، ازطلب و تقاضای روز-افزونی که مردم به این‌گونه فیلمها نشان میدهند، کیسه دوخته‌اند. گرم‌شدن بازار فیلمهای سیاسی و جا باز کردن آنها در اندیشه و زندگی ما و بالنتیجه تعلق خاطر روزافزون ما به‌آن، زادهٔ تشدید مبارزات طبقاتی کارگران ودانشجویان و جنبش جوانان در دههٔ ۱۹۶۰ است. تم اصلی بسیاری از فیلمهای سیاسی غرب، مبارزه طبقاتی است؛ چه مربوط به حوادث گذشتهٔ نزدیك باشد «از قبیل ساکو و وانزتی(۲) اثر جولیانومونتالدو (۳) و آدالن ۳۱،(٤) و جوهیل (٥) اثر بووایدربرگ (٦)» وچه مربوط به زمانهٔ خودمان «مانند: بهشت‌کارگران (۷) اثر الیوپتری (۸) و فیلمهای جوزف استریك(۹) و مایکل ورهووون(۱۰) و آثار سینماگران دربارهٔ ویتنام» .

بی‌شك مبارزه‌ای که طبقهٔ کارگر کشورهای مختلف در راه آزادی دارند، مورد توجه و ع لاقه هنرمندان انترناسیونالیست است . آفتاب سیاه (۱۱) اثر آلکسی سپشنف (۱۲) که از نهضت های آزادی خواهانهٔ مردم افریقا ساخته شده، همچنین یکی از ساخته‌های ویتاوتس ژالاکیا ویچس(۱۳) به نام «آزادی، این‌واژه قشنگ»(۱٤) که برمبنای مبارزات کمونیستهای‌یکی ازکشورهای‌آمریکای لاتین است، هر دو ملهم از برداشت انترناسیونالیستی و شناخت جهان امروز و طرز فکر انقلابی استوار است.

البته سینمای شوروی خود را محدود به سیاست بین‌المللی و یا جنبش‌های آزادیخواهانهٔ طبقهٔ کارگر کشورهای سرمایه‌دار نکرده است. سوسیالیسم راه پرپیچ وخمی پیموده است. آنها که بیهوده شمشیر های تخته‌ای شانرا صیقل میدهند، به عبث در انتظارند که جامعهٔ شوروی از درون دفورمه شود. این بینش حاکی از طرز فکر خود مدارانهٔ آنهاست و نشان میدهد که جز متـرو معیـار خودشان معیاری ندارند. باری بهرطریق می‌کوشند از خود بیگانگی انسانها را

۱- Alexander Karaganov ۲ - Sacco and Vanzetti ۳-Giuliano Montaldo ۴-Adalen.31 ٥-Joe Hill ۶-Bo widerberg ۷-The working class Geos to Paredise ۸-Elio Petri ۹-Joseph Strick ۱۰-Michael Verhoeven ۱۱-Black Sun ۱۲-A. Speshnev ۱۳- Vitautas Zhalakyavichus ۱۴-That Sweet word, Freedom

در جوامع بورژوایی که با انقلاب علمی تکنیکی افزایش یافته است پنهان کنند و وانمود می‌کنندکه سرنوشت همهٔ انسانهای دیگرتراژیك است وبالاخره تناقضات و یا اشتباهاتی را که در بنای سوسیالیسم پیش آمده، بزرگتر مینمایانند ومدعی میشوند که این نقص و عیب‌ها در طبیعت سوسیالیسم نهفته است. در چنین شرایطی این مساله حائز کمال اهمیت است که سینمای شوروی نه‌تنها به تهیه آثاری در بارهٔ نبرد های پیروزمندانه مرد مو رنجهای سازندهٔ آنان میپردازد بلکه ظهور روابط انسانی جدید را نیز بر پردهٔ سینما تصویر می‌کند و نشان می‌دهدکه نیروی پتانسیل انقلاب درنتایج اخلاقی‌ای که به بار می آورد متجلی است.

ظهور این چهرهٔ جدید ازانسان، امید دشمنان وشك شکاکان وسوء تفاهم کج‌اندیشان رازایل می‌کند. درمورد مسائلی که در فیلمهای سیاسی شوروی مطرح است باید گفت که اغلب مضامین این قبیل فیلمها بر محور رقابت علمی و اقتصادی با کشور های سرمایه داری دور میزندکه درواقع جبههٔ مقدم مبارزات طبقاتی است. فیلمهایی هم‌هستندکه زندگی وزحمات بنیانگزاران‌کمونیسم را در فضای مبارزهٔ جهانی بین سوسیالیسم وکاپیتالیسم تصورمی‌کنند. نمونه های این فیلمها عبارتند از: «همزمان باشما» اثر یولی رایزمن (۱۵)، «کنار دریاچه» اثر سرگئی گراسیموف (۱۶)، «ایستگاه بیه لورشن» اثر آندره اسمیرنف (۱۷)، «تا دوشنبه» اثر استانیسلاوراستوتکی (۱۸) و «رام کردن آتش» اثر دانیل خرا ـ برووبتسکی (۱۹) .

البته فیلمهائی که در بارهٔ تاریخ انقلاب ساخته شده حجم قابل‌ملاحظه‌ای دارد ازجمله این فیلمها: «لنین درلهستان» اثر سرگئی یوتکویچ (۲۰)، «ششم ژوئیه» اثر یولی کاراسیك (۲۱) ودوفیلم ازمارك دانسکوئی (۲۲) از «جوانی لنین» و «فرار»اثر«الوف»(۲۳) «نوموف» و«زیرآتش، دژی‌نیست» اثر گلف پانیفیلف (۲٤). فیلمهائی‌که ازرفتار قهرمانی خلق در دفاع ازمظاهر انقلاب ساخته شده نیز در زمرهٔ این‌دسته فیلمهاست که بهترین آنها «آزادی» اثر یوری اوزرف (۲۵) است.

همهٔ این فیلمها، رشته هائی که می خواهند با تحریف تاریخ سلاحی علیه سوسیالیسم بسازند، پنبه کرده است. بر پردهٔ سینما های شوروی ، در گذشته و حال، فیلم‌های بسیاری از تاریخ انقلاب و تکامل امروزین آن در فعالیت‌های خلاقانه خلق، که سنن پویای انقلابی در آن متجلی است دیده‌ایم. بعضی از منتقدان سینمای غرب، با توجه به مردم پسندی روز افزون فیلمهای سیاسی، گرفتار این‌تصور باطل شده‌اند که هرچه سینما بیشتر در مسائل سیاسی فرو رود از شخصیت‌پردازی و زبان و بیان سینمائی‌اش غافل میماند. تجربهٔ سینمای شوروی و همچنین آثاری که در فستیوال مسکو نمایش داده شده عقیدهٔ ما را تایید می‌کند که طرح رئالیستی مسائل سیاسی گذشته از آنکه «فرد» را در محاق غفلت وانمی‌گذارد، بلکه‌درك عمیق‌تر از شخصیت انسانی و علائق او به دست می‌دهد، و هرگز مایهٔ انحطاط سبك و بیان سینمائی نمی‌شود. سینمای امروز می‌کوشد برای بیان مسائل بغرنج زبان ساده بیابد. در بحثی که تحت عنوان «نقش سینما در پیشرفت اجتماعی» در هفتمین فستیوال بین‌المللی فیلم در مسکو درگرفت، به این نکته اشاره شد که

۱۵ـ Yuli Raizman ۱۶ـSergei Gerasimov ۱۷ـAndrei Smirnov
۱۸ـStanislav Rostotki ۱۹ـDaniil Khrabrovitski
۲۰ـSergei Yutkevich ۲۱ـ Yuli Karasik ۲۲ـMark Donskoi
۲۳ـAlov ۲۴ـGlef Panifilov ۲۵ـYuri Ozerov

فیلم سیاسی یا اجتماعی برای آنکه به هدفهایش نایل شود در درجهٔ اول باید از نظر سینمائی خوب باشد.

از سوی دیگر بعضی فیلمهای سیاسی در حالیکه بیشترین مخاطب را دارند، زبانی دارند که اکثریت تماشاگران درنمی‌یابند وبناچار پیامشان‌منتقل نمی‌شود. این نقض غرض است؛ و شباهت به سرنوشت فیلمهایی دارد که چپی‌های غرب میسازند و احساسات ضد بورژوایی شانرا در آنها میدمند و میخواهند تلاشهایی را که در جهت پیشرفت‌های اجتماعی صورت می‌گیرد تشدید کنند ولی تاثیر و نفوذی را که می‌توانستند در افکار عامـه پیدا کنند بسبب عشوه‌های تکنیکی و مدرنیستی از دست میدهند.

با تجزیه و تحلیل روند و روالی که سینمای شوروی و کشورهای دیگر پیدا کرده است، درمی‌یابیم که اخیراً همه می‌کوشند پیشرفتهای تکنیکی سینمای مدرن امروز را با بیان‌های شاعرانهٔ دوران صامت درهم بیامیزند. در موازات این نهضت، در میان فیلمهای داستانی‌ای که حاوی تأملات ظریف از زندگی و موقعیت اخلاقی و روانی امروز بشرند، فیلمهایی می‌بینیم که گشادبازیهای شاعرانه و استعاره های تودرتو به کار می‌گیرند و تکه‌هایی که تا دیروز مهجور مینمود سر هم می‌بندند.

کم‌کم فیلمهای تصویری دارند جا باز می‌کنند و تحت تاثیر آنـــها رابطهٔ تصویر و صدا و دیالوگ در حال تغییر است. بسیاری از کارگردانهای امروز، دیگر از طریق دیالوگ و مونولوگ ، دست به شخصیت پردازی پرطو ل‌وتفصیل و روانشناسانه نمی‌زنند، در این مقاله فقط از چند جنبهٔ بارز فیلمهای سیاسی و اجتماعی صحبت کردیم. هنوز زود است که این نوع سینما را کامل عیار و شکل یافته تلقی کنیم. این‌گونه فیلمها در حال تحول و تکامل‌اند و بـالنتیجه تحت ضابطه درنمی‌آیند. آنچه مسلم است اینست که جنبشی جوان وفضایی تازه در سینمای مدرن پدید آمده است.

نقد فیلم

غلامحسین ساعدی

وقتی که هفته هشت روز باشد!

«هشتمین روز هفته» طوماردرازیست از عکس های شیك و پیك وسترون، برزمینهٔ یك داستان پوشالی ووقایعی آن چنان غیرواقعی وبی رنگ که سازندهٔ آن مجبورشده از تمام رنگ های قابل‌رؤیت و موجود در طبیعت برای پوشاندن کثافت‌کاری خود استفاده کند. فیلمی سر تا پا دروغ، ادا، افترا و آغشته به تمام ظواهر زندگی طبقه بی‌رگ و ریشه، و بوگرفته از چنان افلاس و بدبختی فکری که آدمیزاد حیرت می‌کند، کدام ذهن پرتی قادر بوده یك چنین سقط جنین وحشتناکی بکند.

در «هشتمین روز هفته» زندگی غریبی می‌گذرد. خانه‌های اعیانی‌و لوکس، مبلهای‌استیل و چلچراغهای رنگی و پیانو و تار وتنبك، لباسهای‌جوواجور والوان وخروارها ماتیك ومانیکور وبرف وگل و گیاه ودریا واشك وقیافه‌های هیستریك، آبجو و ویسکی، پیشخدمت‌های شیك‌پوش و اتومبیلهای بی. ام. و. و هواپیمای تك نفره و کافه‌های بالای شهری و تریاهای بی‌نظیر دانشگاهی به کار گرفته‌شده تا زندگی چند دانشجوی پزشکی ایرانی در آن چنان جلوه‌ای کند که گردی از واقعیت بر دامن این دروغ بزرگ ننشیند.

دختر خانمی که گویا دانشجوی سال پنجم یا ششم پزشکی است، یك شب زمستانی در راه برگشت به خانه، آنهم موقعی که از داروخانه برای مامان جون مریضش دوا خریده بوده، گرفتار دزد ناموس می‌شود و گوهر عصمت و زمرد عفتش را از دست می‌دهد. آنگاه با حال زار و نزار به خانه می‌آید و بعد از خوراندن دارو به مامان جون چاق و چله‌اش، که هیچ نشانه‌ای از بیماری قلبی ندارد، و در آوردن و پرت کردن لباس زیرش که نتوانسته بود محافظ ناموس ظریفش باشد، ساعت‌ها در وان خوش‌رنگ حمام اشك می‌ریزد و دست ندامت می‌گزد. این راز سوزناك را به‌کی باید گفت. به‌هیچ‌کس، بایدسوخت وساخت و منتظر نشست و درضمن درکسب علم و معرفت پزشکی هم کوشید و به‌مداوای بیماران نیز پرداخت. اما گرگ بدنهاد و صیاد بی‌امان‌گوهرناموس که‌آرشیتکت خوشگل و خوش‌پوشی بوده، دست برقضا به‌خود می‌آید و شمارهٔ تلفن خودرا به وسیلهٔ داروفروش به‌دست آن لعبت مغموم می‌رساند تا اگر ضمن آن عمل شنیع و کوبیدن عمود لحمی برسپر شحمی، عواقبی پیش آید وفرزندی حاصل شود، در حدود امکانات موجود کمکی به‌طرف مربوطه بکند. دختر خانم حاضرنیست به طرف تلفن بزند. اما وسوسه رهایش نمی‌کند، تا روزی از روزها در خانهٔ مجلل دوست و همکلاسی‌جون‌جونیش ساعت مناسبی‌گیر می‌آورد و باآن گرگ بدنهاد وبی‌عاطفه تماس می‌گیرد، قضا را استراق سمع نامزد قرتی دوست نزدیك او، باعث می‌شودکه از «پرده برون افتد راز.»

نامزد مربوطه مختصری غیرتی می‌شود که شکر خدا زود فروکش می‌کند و پند و اندرزکه بالاخره‌کاری‌است‌شده، اتفاقی‌است‌افتاده، سبوئی‌است شکسته.

بهتر است حوصله کند که «براثر صبر نوبت ظفر آید.»

اما استفراغ‌های حاملگی خانم دکتر آینده را متوجه می‌کند که فرزندی در گرمخانهٔ شکم حاصل‌شده. نگرانی و اضطراب و اشك‌ریزی و دست‌گزیدن‌ها دوباره شروع می‌شود. و بدون علت وجهت معقولی حاضرهم نمی‌شود به‌توصیهٔ تلفنی پدر ناشناس بچه، به‌کورتاژیست آشنائی مراجعه‌کند.

اما کیاست و تیزهوشی نامزد دوست طرف، کارها را تقریبا روبراه می‌کند بدین‌معنی‌که استاد با پی‌گیری ممتد از دزد ناموس و محل کارش شناسائی بعمل می‌آورد و دریك مهمانی مجلل آن جوان گنه‌پیشه را با صید خودآشنا می‌سازد. و آشنایی به عشق لطیف و معصومی منجر می‌شود و تب‌وتاب حاصل می‌آید، آمد و رفت به‌خانه‌همدیگر شروع‌می‌شود، دلبستگی شدت‌پیدامی‌کند غافل از این که دو یار بی‌قرار مدتها پیش به وصال هم رسیده‌اند.

و وقتی قضیه باز می‌شود داستان بهمراه یك‌سیلی آبدار با این نتیجه بپایان می‌رسد که آن حادثه به «خودشناسی» ما کمك کرد.

خودشناسی!! توجه‌کنیدکه برای خودشناسی چه راههائی توصیه می‌شود.

داستان به‌چنین صورتی عیب ندارد. بدین‌معنی که می‌شود نادیده گرفت و خیلی راحت مثل هزاران اثر پرت واختهٔ دیگر از کنارش گذشت. اما آنچه را که نمی‌شود ازکنارش گذشت و یا نادیده‌گرفت، وقاحت‌آشکار ودروغ‌پردازیست. این داستان در بهشت برین اتفاق می‌افتد، همه خوش‌خوش هستندو بی‌درد بی‌درد. همه درخانه‌های‌مجلل زندگی‌می‌کنند. هیچ‌اشکالی ازهیچ‌طرف و هیچ‌بابت ندارند. شب‌ها در مهمانی‌های پرزرق‌وبرق می‌گذرد، و روزها در حال قدم زدن وکتاب زیربغل‌گرفتن. کار دربیمارستان آن‌چنان مصنوعی‌است‌که حیرت‌افزاست، کجای دنیا یك دانشجوی پزشکی در حالی‌که نرس‌ها به‌دنبالشان هستندبیماران را ویزیت می‌کند و دستور صادر می‌فرماید؟ همه آدم‌هائی هستند توخالی، جرقه‌ای ازفکر وغباری از اندیشه درکاسهٔ سر این بی‌مخ‌های طالب علم به‌ظهور نمی‌رسد.

واحیرتا، اگر آدمهای این فیلم که دچار عنن ذهنی هستند دچار عنن تناسلی و پائین‌تنه هم بودند، سازندهٔ فیلم چه‌خاکی به‌سر خود می‌کرد و کلهٔ خود را به‌کدام دیواری‌می‌کوبید؟ آثاری از قبیل «هشتمین روز هفته» در هر زمینه‌ای نشانه‌ای است از بحرانی‌که مدت‌ها انتظارش می‌رفت. و ثمرهٔ آن را نه‌تنها دراین فیلم که در آثار دیگرهم شاهد بودیم. «هنر» بی‌بو و خاصیت و خالی از هرنوع جهت ومعنی و به‌اصطلاح «هنردوستان» امروزی سالم!! که با پرروئی‌کامل، وبرق‌آسا ساخته می‌شود، زود روی خشت می‌افتد، موجودات علیل و ناقص‌الخلقه‌ای بار می‌آوردکه جز آلودن فضا و به‌گندوگه‌کشیدن خودشان خاصیت دیگری ندارند.

من از این فیلم‌ساز می‌پرسم تو که خودشناسی را توصیه می‌کنی، خودشناسی چیست؟ آدمی که بیچارگی‌های دیگران و بی‌فکری خود و فلاکت‌ها و تیرگی‌های دنیای اطراف خودرا نمی‌شناسدچگونه می‌تواند مثلا خود را بشناسد؟

بهمن مقصودلو

تریستانا [1]

فیلمنوشته «تریستانا» شاهکاری از «لوئیس بونوئل» به ترجمه خوب و روان دوستم «کامران فانی» توسط انتشارات نیل منتشر گردید. این فرصتی است تا بامطالعه آن باردیگر مروری‌به‌گذشته و تجدید خاطره‌ای از این اثر فوق‌العاده بکنیم و بی‌مناسبت نیست نقدی را که همزمان با نمایش تریستانا در مجله روشنفکربه‌چاپ رسید بار دیگر بیاوریم، شاید در معرفی این اثر بهتر و بیشتر مؤثر افتد .

تریستانا شاهکاری است عمیق از استاد مسلم و کارگردان مؤلف سینما لوئیس بونوئل که باید آنرا بدفعات‌دید و از مکتب‌سینمائی آن لذتی وافر برد چرا که هربار بهتر و بیشتر می‌توان بشناختی‌تازه از ژرفنای افکار درونی و دید خاص سوررئالیستی این هنرمند نابغه قرن بیستم پی برد.

تریستانا فیلمی است به معنی واقعی اصیل، که در آن بونوئل علیه نظام پوسیده و بی‌ریشه کنونی غرب و همچنین کلیه نهادها و قید و بندهایی‌که‌انسان برای‌خود آفریده‌و درآن‌میان‌قربانی‌میشود، قیام‌میکند وباهوشیاری وآگاهی‌کامل ریشه را میکاود و در این کنکاش با موجزترین بیان سینمائی سنتهای دنیای بورژوازی غرب را درهم میریزد و نشان می‌دهد که آن تغییر و دگرگونی اساسی و لازم که آزادی تریستانا و دون‌لوپه و تمامی جامعه آنها در گرو آنست هنوز می‌باید ایجاد شود.

تیتراژ فیلم همراه با ناقوس کلیسا بر تابلو و یا ماکت شهری پدیدار می‌شود (شهر تولدو) که ماجرای فیلم در آن می‌گذرد. وجود کلیسائی در گوشهٔ این این تابلو القاگر نظر بونوئل نسبت به مذهب است که با آنکه هنوز بظاهر خودنمائی می‌کند، اما بواقع قدرت و نفوذش را از دست داده است. فیلم با آمدن ساتورنا مستخدمهٔ دون لوپه همراه با تریستانا به پرورشگاهی شروع می‌شود که کودکان کر و لال در آن به بازی فوتبال مشغولند و این فوتبالی است کند که در آن دو نفر بیشتر از همه تلاش می‌کنند ساتورنو و آنتولین (و به‌یك معنی دیگر تریستانا و دون لوپه) و بقیه در مقابل توپ فقط عکس‌العمل نشان میدهند، در این بین کاراکتر ساتورنو، پسر جوان مستخدمه روشن میشود و تریستانا با لباس سیاهی که بخاطر مرگ مادرش بتن دارد ــ بیاد بیاوریم که در پایان، هنگام عروسی با لوپه نیز لباس سیاه به تن دارد و این نمایانگر جبر سیاه وتلخی است که در زندگیش وجود داشته است ــ سیبی به‌پسرك هدیه می‌کند و او نیز با

۱ــ این نقد در شماره ۹۱۲ مجله روشنفکر مورخ دوشنبه سوم خردادماه ۱۳۵۰ به چاپ رسیده است.

گاز زدن حریصانه بدان و دست کشیدن به شانه تریستانا تمایل و احساس خود را آشکار می‌کند ولی هیچگاه، تا پایان، به تریستانا دست نمی‌یابد و همواره خود را در رویا تشفی می‌دهد و یا مدام سر به توالت میزند.

دون لوپه، که سرپرستی تریستانا را بعهده میگیرد مردی است پا بسن گذاشته، بورژوامنش، مستبد و خودخواه‌که بهیچوجه‌حاضر نیست تریستانا نیز از الگوی آزادیخواهیش که خود نمونه آن است برخوردار گردد و بونوئل طی یك سکانس کوتاه، هنگامی که لوپه در خیابان بدختر جوانی برخورد می‌کند احساس شدیدجنسیش را(تملك)بنحوبارزی نشان‌میدهد، بدنبال‌آن، تریستانا بعدازدیدن برج کلیسا در کابوس، طی یك صحنه سوررئالیستی لوپه را بدار می‌کشد، چرا که خطر را از جانب او از پیش احساس می‌کند و این صحنه در پایان فیلم هم که لوپه میمیرد بار دیگر در ذهن تریستانا تکرار میشود و این یادآوری شکنجه‌آور برای‌دختریکه جبری‌سیاه ومحتوم، سرنوشت اورادرهم‌میپیچد (تابدانجاکه نسبت به‌همه چیز بی‌تفاوت‌و بدبین‌می‌شود) فقط تا زمانی تکرارمی‌گردد که برایش درد-آور است وآن فصلی است‌که تریستانا برای اولین باربا لوپه همخوابگی میکند.

تریستانا پس از مدتی زندگی درد آور و داشتن دو احساس متضاد با لوپه که یکی رابطه جنسی و دیگری رابطه پدر خواندگی است به تنگ می‌آید و با استفاده از فرصتی با ساتورنا در کوچه‌های شهر بگردش می‌پردازد که طی آن بونوئل در یك سکانس سوررئالیستی دیگر همراه بادیالوگی موجز و کوتاه که بین تریستانا و ساتورنا ردو بدل میشود میل به گریز تریستانارا نمودارمی‌کند:

تریستانا: کدام‌یك ازاین کوچه‌ها را بیشتر دوست‌داری، فکر کن ببین با هم فرقی دارند؟

ساتورنا: ولی من از آن کوچه بیشتر خوشم میاد!!

با این استعاره، تریستانا لوپه را انتخاب نمی‌کند و بکوچه دیگری می‌رود و بلافاصله سگ- هاری را می‌بینیم که پلیسی برای کشتن آن آمده است ولی صدای تیر شنیده وکشتن‌سگ- هم‌دیده‌نمی‌شودواین‌همان‌توهمات ذهن‌جستجوگر تریستانا است!

در اینجا وی به هوراشیو (فرانکونرو)هنرمندی جوان‌برخورد می‌کند وبدون اختیار حس می‌کند که می‌خواهد باز هم او را ببیند و این همان انتخاب وی است چرا که هنرمند در بطن خود آزادی را تجربه و جستجو می‌کند.

بونوئل که در خانواده‌ای مذهبی و کاتولیك رشد یافته و ذهن طغیانگرش علیه مذهب و مبانی اخلاقی و اجتماعی آن همواره در تکاپو بوده و بدین سبب به مکتب سور رئالیست گرائیده، در هر یك از فیلمهایش این خواست خود را بروز داده و در این فیلم هم بنحوی بارز موفق شده است به نیکوترین وجه بیان دارد.

در ابتدا لوپه در مورد نگهداری صلیبی که برای تریستانا از مادرش به یادگار مانده روی ترش می‌کند و آنرا نوعی خرافات می‌نامد و سپس در صحنه‌ی دیگری که تریستانا را برای گردش به کلیسای باشکوهی میبرد دخترك‌را می-بینیم که محو تماشای یك مجسمه سنگی مذهبی شده و آنرا می‌بوسد که بلافاصله پاکی این بوسه را لوپه با اولین بوسه‌ای که از تریستانا در همین مکان می‌گیرد لوث می‌کند و حرمت و شکوه مذهبی را درهم می‌ریزد. و در همین جاست که تریستانا با گفتن جمله استعاری: تو به کفش خونه احتیاج داری - مسئله اساسی لوپه را عنوان می‌کند و همچنانکه می‌بینیم پس از اینکه با هوراشیو رابطه برقرار می‌کند وبسوی میل باطنی‌خود میرود، در مراجعت به‌منزل، بلافاصله سرپائی‌های لوپه را به زباله‌دانی می‌اندازد و در تایید عملش به ساتورنا می‌گوید: بگو یك جفت کفش نو بخرد، بمن چه؟

اینجاست که دیگر حاضر نیست بهیچوجه با لوپه رابطه جنسی داشته

باشد ــ حتی بعد از مراسم ازدواج با لوپه نیز در اطاقی‌جداگانه می‌خوابد و حاضر نیست لوپه حتی گونه‌اش را ببوسد.

گفتیم که بونوئل ملحدی است که نسبت بمذهب آگاهی کامل دارد ولی همواره دربندتناقضاتی درباره‌وجود و یا عدم وجودکلیساست، برخلاف اینگمار‌برگمن که آنرا دربست رد می‌کند و بشناخت خدای روی آورده است.

اگر به سکانسی که در آن لوپه همراه با سه کشیش در اطاقی نشسته‌اند و در یك هوای سرد زمستانی که برف بشدت می‌بارد ضمن خوردن شکلات و شیر گرم درباره کمك به بینوایان صحبت می‌کنند ــ در حالیکه تریستانا با چوب زیر بغل در راهرو راه پیمائی می‌کند ــ توجه کرده باشیم طنز تلخ و هجوآمیز بونوئل را درمی‌یابیم.

لوپه که به دکتر معالج تریستانا گفته بود: کشیش بخانه من بیاد، هرگز؟ در پایان آنها را پذیرا میشود و این خود ماحصل آن است که در عین حال که که لوپه نهیلیستی است که تمام سنتها و روابط و قیود اجتماعی موجود را نفی می کند و هیچگونه اعتقادی هم ندارد و باز هم درمی‌یابد که بدون این سنتها و قیود، زندگی مشکل و حتی ناممکن است و این البته بگمان بونوئل سقوط انسان در تباهی‌هاست.

بالاخره تریستانا لوپه را ترك می‌کند و همراه با هوراشیو مدتی به مادرید میرود ولی بعلت وجود غده‌ای در پا بنزد لوپه باز می‌گردد و انگیزه این بازگشت علاقه شدید پدری به لوپه و زادگاهش است ولی انتخاب آزادی به بهای از دست دادن یك پایش تمام میشود و مسئله اساسی در اینجاست!؟

تریستانا ضمن آنکه قربانی جبر و قضا و قدر حاکم بر سرنوشت‌اش است اعتقاد و تمایلی هم به آزادی‌صرف ندارد چرا که به‌ازدواج‌با هوراشیو تن در‌نمی‌دهد و به او می‌گوید: تا موقعی که‌بخواهی باهم زندگی مشترك‌خواهیم‌داشت.

برای بونوئل، تریستانا موجودی‌است بسیار پاك و معصوم‌چون درصحنه‌ای که تریستانا در بالکن سینه‌هایش را برای ساتورنو لخت می‌کند تا او با دیدن‌آن لذتی بصری‌ببرد و بتواند خود را تشفی‌دهد ــ می‌بینیم‌که پسرك باشگفتی به زیر درخت پناه می‌برد تا به استمناء دست‌زند ــبلافاصله تصویر با پلانی‌از مریم‌عذرا در کلیسا تعویض می‌شود.

بونوئل معتقد است که درون انسان برخلاف برون همواره در تلاطم و جوشش است تا گریزی به رهائی بزند و لازمهٔ دگرگونی درون تغییر ظواهر برونی نیست:

بیاد بیآوریم اولین بار که تریستانا با لوپه همخوابگی می‌کند با لباس پیچازی در حال اطو کردن لباس است و آخرین بار هم که پس از آشنا شدن با هوراشیو او را از خود می‌راند، باهمان لباس و بازهم مشغول اطو کردن است.

تکیه تریستانا بر تفاوت دو حبه انگور ــ دو تکه نان و یا دو تکه برف و سپس گذاشتن دو نخود روی میز و برداشتن دومی که همان هوراشیو باشد نه لوپه، شکافتن احساس درونی تریستانا با آگاهی کامل از جانب بونوئل است.

بر سر رفتن تریستانا برخوردی میان لوپه و هوراشیو صورت می‌گیرد که طی آن لوپه به زمین می‌خورد و در حین رفتن عصایش جا میماند. که هوراشیو آنرا برمیدارد و به اومیدهد و این‌در پایان‌با بازگشت‌تریستانا نزد لوپه درحالیکه برای راه رفتن به چوب زیر بغل احتیاج دارد ربطی منطقی می‌یابد و تلویحاً می‌رساند هرآنچه که متعلق به لوپه است باید به او هم تعلق گیرد!

بونوئل با استفاده از فیلتر زرد روی زندگی روشن و شیطانی تاکید می‌کند که در آن از ماشینیزم وپیچیدگی و قیود خود ساخته خبری نیست و بدون استفاده از موزیك متن ــ بجز اجرای پیانوئی از اتود انقلابی شوپن ــ وهمچنین

بدون هیچگونه‌انتریك‌وهیجان‌و حتی‌نمایش کوچکترین‌سکس‌و بدون‌بهره‌گیری‌از عواطف تماشاچی کشش فیلم را تا پایان‌حفظ می‌کند و بهر لحظه آن روح‌میبخشد.

بونوئل با تصاویری ساده و روان و گویا در این فیلم به‌اوج خلاقیت هنری میرسد، ساتورنو پسرك کر و لال بهترین پرسوناژ این فیلم موید این نظر است چرا که با محروم بودن از گفتن و شنیدن، دو عامل اساسی ارتباطی فرد با جهان مادی، بیشتر از سایر پرسوناژها با بیننده رابطه عینی برقرار می‌کند و اعمال و رفتار و خواسته‌هایش بهتر قابل درکند تا دیگران، و این همان اوج تصویر ناب در سینماست که بونوئل در این فیلم به کمال آن رسیده است.

بونوئل با دیدی‌وسیع و نگرش‌جهانی خود روابط لوپه با اطرافیان،منجمله با تریستانا را بررسی می‌کند و با کاوشی در روحیات و دنیای اخلاقی حاکم بر آنها الگوی یك جامعه پوسیده و متعفن را بازگو می‌کندکه این‌خود می‌تواند، رژیم اسپانیا و سرنوشت افرادش را با برخورد با آن هم، دربر داشته باشد.

تریستانا هیچگاه به منجلاب تباهی سقوط نمی‌کند چون هر آنچه که اختیار می‌کند بدان آگاهی دارد و اعتراضی هم‌ندارد و چون ماده خامی در دست لوپه آنچنان پرورش می یابد و شکل می گیرد که خواست او است، در صحنه ای که از کنار کالسکه بچه‌و پرستار بچه به‌بغل‌رد می‌شود هیچگونه‌تمایل واحساسی نشان نمی‌دهد و بیشتر نفرت و بی‌تفاوتی خود را آشکار میسازد.

و بالاخره با دید دیگری می‌توان لوپه را با ریش و عینك و ظواهر دیگرش «فرویده‌ی دانست که‌به‌بررسی وشکافتن عقده‌های‌درونی‌تریستانا قیام‌کرده‌است.

در خاتمه بار دیگر فیلم تریستانا را که محتوی شاعرانه سور رئالیستی بر جنبه اخلاقیش برتری دارد میستائیم.

شناسنامه فیلم:

فیلمنوشته از: لوئیس بونوئل،
با همکاری: خولیو آلخاندرو
بر مبنای قصه‌ای از: بنیتو پرس گالدوس
کارگردان: لوئیس بونوئل
تهیه کننده: رابرت دورفمان
مدیر فیلمبرداری: خوزه‌اف. اگوآیو
فیلمبردار اصلی : خوزه‌اف . اگوآیوکهتر
تدوین از: پدرو دل‌ری
صدا: خوزه نوگوای‌را ـ دینو فرون‌ستی
شروع فیلمبرداری: اکتبر ۱۹۶۹ در تولدو
رنگ: ایستمن کالر
مدت نمایش: ۹۸ دقیقه
نخستین نمایش: مادرید ـ دم، ۱۹۷۰
بازیگران:
تریستانا: کاترین دونوو
دون لوپه: فرناندو رئی
هوراشیو: فرانکو نرو
ساتورنو: لولا گانوس
ساتورنا: خزوس فرناندس

حسن بایرامی

کندوکاوی در

ارزش‌های یک تراژدی...

مکبث

«قهرمان تراژدی عظمتی دارد فراتر از تقدیرش، و بخاطر همین عظمت‌است که عمل او بیهوده نمی‌نماید. قهرمان تراژدی می‌تواند سیمای نجیبی‌چون هملت یاادیب باشد، می‌تواند درعین‌حال چهره‌ای شرور و غیراخلاقی همچون مدآ یا مکبث باشد... در هریک از دوحال، او عظمتی در فراسوی نیکی و بدی دارد، عظمتی مبهم که خوشبخت‌ها، خردمندان و شرافتمندان را در اطرافش تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اگر احمقانه می‌اندیشد چه باآن در مقابل بزرگوارانه عمل می‌کند. بزرگی و قهرمانی او دراین توانائی، یعنی پذیرش یک انتخاب تراژیک و آنگاه پذیرش تمام عواقب آن است.»

هربرت جی. مالر
فصل «ماهیت تراژدی» (۱)

از میان تراژدی‌های برجسته شکسپیر همچون اتللو، لیر شاه و هملت، مکبث واقعی‌ترین، نوترین وانسانی‌ترین تراژدی شکسپیر است. تراژدی‌های دیگر شکسپیر سرشار از یک خلق و خو و مشرب کهن اندیشگی درباره نیکی و بدی است، اما مکبث نیکی و بدی را یکجا در خود دارد. بعبارت روشن‌تر نیکی در ذات‌و جوهر مکبث هست اما سبب شرارت او را باید در نظام وسامان‌اجتماعی مکبث جستجو کرد. بخاطر داشته باشیم اوازنظر گاهشماری تاریخی در بطن فئودالیسم قرن یازده زندگی می‌کند(۲). او به نظامی ذاتاً شرور تعلق دارد حال آنکه خود ذاتاً شرورنیست. بدینگونه مبارزه اوازیکسو مبارزه‌ایست درونی (ذات نیکی و فعل بدی در برابر هم) و از سوی دیگر مبارزه او (در مقام مظهرشرارت) بانیروهائی نیکوتر و دموکرات‌تر از او. لیدی مکبث او را چنین توصیف می‌کند:

«از شیر مهر بشری سرشارتر از آنست که کوتاهترین راه را در پیش‌گیرد، می‌خواهد به‌عظمت برسد، از جاه‌طلبی بری نیست، ولی از شرارتی که باید آنرا یاری دهد بی‌بهره است. می‌خواهد پارسایانه به‌بزرگی برسد. نمی‌خواهد به‌نیرنگ دست برد اما می‌خواهد بناحق پیروز شود...» (۳)

تضاد و دوگانگی مکبث از او چهره‌ای زمینی‌تر و ملموس‌تر و نزدیکتر به واقع می‌سازد. گاه جاه طلب است گاه نیست. گاه در پی مقصود اهریمنی خود است. گاه از آن روگردان. گاه از تقدیر هراسان است گاه آنرا به سخره می‌گیرد. مطلقاً نیك یا مطلقاً شرور نیست. شرارت ذات او نیست در عین حال ذات‌شرارت هموست. و شگفتا که او نیز چون زنش به نقش این تضاد درونی در خود آگاهی دارد: در صحنه‌ای که خواهران جادوگر به او نوید شاهوار سلطنت را داده‌اند می‌گوید:

«وحقیقت باز گفته شد. و این برای قصیده بزرگ این‌داستان شاهوار مطلعی زیباست!... این تمنای بمن شگفت نه‌نیك است و نه بد... اگر بد است چرا باحقیقتی آغاز شده و نویدی از کامیابی بمن داده است؟ من امین کاودور هستم ـ اگر نیك است چرا دستخوش وسوسه‌ای شده‌ام که تصور وحشتزای آن مو بر تنم راست می‌کند وچنان آشفته‌ام می‌سازد که قلب نیرومندم بخلاف قوانین طبیعی به‌دنده‌هایم کوفته می‌شود. بیم‌های متصور کمتر از دهشت های خیالی هراس انگیز است. اندیشه من که‌جنایت هنوز در آن بیش‌از رویائی نیست چنان کشور آرام وجودم را می‌لرزاند که هرگونه عمل درتنگنای حدس وگمان تباه می‌شود وهیچ چیز نیست مگر آنچه نیست...» (٤)

عاملی که مکبث را به راه جنایت می‌کشاند زن اوست: زنی سهمناك که در راه آرمانهای جاه طلبانه‌اش بهر کاری دست می‌زند. می‌خواهد زنانگی‌اش را از او باز گیرند و از فرق سر تا نوك‌پا او را از خوفناکترین بیرحمی‌ها پر کنند پستانهای زنانه‌اش را بازگیرند و شیرش را بزهر بدل‌کنند. او حتی می‌تواند نوك پستانش را از آرواره‌های بی‌دندان فرزندی که شیرش می‌دهد برکند و مغزش را متلاشی کند. آنچنان سهمناك که مکبث می‌گوید:

«فرزندی جز پسر بدنیا میاور. زیرا نیروی سرکش تو نباید جز نرینه پدید آورد.» (٥) اما تنها این نیست. لیدی مکبث نیز سرشار از تضاد و دوگانگی درونی است. هنگامی که منتظر است مکبث از کشتن دانکن برگردد می‌گوید: «اگر به پدرم به هنگام خفتن شبیه نبود خودم کارش را می‌ساختم.»(٦) اما زمانی که شوهر پس از انجام قتل برگشته است و در اثر هول و بیم قتل خنجرهای نگهبانان را با خود آورده است و یارای بازگشتن و پس نهادن خنجرها را ندارد می‌گوید: (چه‌اراده‌ی ناتوانی! خنجرهارابمن بدهید. خفتگان ومردگان تصویرهائی بیش نیستند. دیده کودك است که از نقش شیطان می‌هراسد. اگر هنوز خون از تنش روان باشد با خون وی روی نگهبانانش را گلگون خواهم کرد. زیرا تهمت این جنایت باید دامن آنانرا بگیرد.»(٧) در پایان همین صحنه پس از انجام‌جنایت به شوهرش می‌گوید: «دستهای من همرنگ دستهای شماست ولی اگر دلی چنین لرزان در سینه می‌داشتم شرم می‌بردم... اندکی آب دستهای آلوده ما را خواهد شست.»(٨) و همین زن (شگفتا!) در پرده پنجم از خودمی‌پرسد: «آیا این دستها هرگز پاك نخواهد شد؟» (٩) و «از اینجا هنوز بوی خون می‌آید ـ تمام عطرهای عربستان این دست‌خوردرا نتواند سترد. وای.وای. وای.»(١٠) و«... که می‌توانست گمان برد که پیرمرد هنوز اینهمه خون در تن داشته باشد؟»(١١)

مکبث و زنش دو سوی یك آونگ‌اند: همدیگر را دلداری می‌دهند، همدیگر را تشویق می‌کنند. هنگامی که یکی از حرکت باز می‌ایستد آندیگری حرکت را سر می‌گیرد و هنگامی که این یك را توان پیش رفتن به انتها رسیده آن یك‌آغاز

می‌کند. آنگاه که یکی (مکبث) ازکرده خود پشیمان است ودچار توهم، آن یك او را دلداری می‌دهد. و آنگاه که این یك (لیدی مکبث) از اثر وجدان شماتت‌بار خود رنج می‌برد دیگری با ظاهری آرام به کار خود سرگرم است.

یکی از شگردهای شکسپیر، در بیشتر تراژدیهایش آفرینش دو شخصیت هم نهاده (Synthetic) است: زوج اتللو ـ یاگو، لیر ـ دلقك، هملت ـ روح و مکبث ـ لیدی مکبث به اتفاق عمل می‌کنند. آنها هیچیك به تنهائی توان عمل ندارند. زوجی که بدینگونه بر مبنای (کنش + واکنش = عمل) بدست می‌آید تراژدی را تا به نقطه پایان می‌کشد. اتللو به‌تنهائی مرد عمل نیست یاگو او را در سراشیبی تقدیر و تراژدی هول می‌دهد. مکبث نیز به توسط زنش برانگیخته می‌شود. و هملت؟ من تصور می‌کنم علت اینکه هملت در مخمصه بودن و نبودن، یقین وحدس وگمان‌گیر کرده‌است همین است. روح‌در تراژدی هملت فاقدعینیت و ماهیت مادی و زمینی است و از همین‌رو هملت بجای عمل به حدس و گمان توسل می‌جوید.

کمدی‌هاو بخصوص تراژدی‌های شکسپیر از زوال فئودالیسم و آغاز عصر نوین بورژوازی بنحوی بارز روایت می‌کند. چراکه عصر الیزابت اول عصر درهم شکستن و فروریختن ارزش‌های به بن‌بست‌رسیده‌ی اشراف زمیندار است.هملت در معرفی «ازریك» شخصیت های‌متملق تراژدی به هوراشیو میگوید:

«زمینهای وسیعی‌داردکه حاصلخیز هم هست کافی است حیوانی برمشتی حیوان دیگر سرور باشد تا آخورش را سرمیز شاه ببندند. زغنی بیش نیست ولی همچنانکه گفتم مالك زمینهای پهناوری است...» (۱۲) و (۱۳)

مکبث نیز بدینگونه از دیدگاهی جامعه‌شناسانه سقوط فئودالیسم را تصویر می‌کند. مکبث امیر کاودور و گلامیس است. در تاریخ آنگلوساکسون Thane (امیر) به طبقه ای از نظامیان اطلاق میشود که بانیروی نظامی تحت رهبری خود، دفاع از زمینها را بعهده می‌گرفتند و در مقابل، صاحب آن زمینها شناخته می‌شدند. این‌شیوه تیولداری تا پایان حیات‌فئودالیسم ادامه داشت. گفتم مکبث امیرگلامیس و امیرکاودور است می‌خواهد شاه شود و زمین وتیول‌بیشتری بچنگ آورد. شکسپیر اورا به‌این سراشیبی می‌کشاند و از اوضاع احوال روزگار خود تصویر دقیق و قابل استنادی بدست می‌دهد.

در تراژدی‌های‌شکسپیر وکمابیش درتراژدی‌های بزرگ جهان آدمها خوب یا بد، شریر یا نیکو خصال تقدیرخود راپذیرفته‌اند این تقدیر، تقدیر ابدی‌وازلی و جهانی نیست بل تقدیری است تراژیك در چارچوب داستان و رویدادهای تراژدی. لیر، هملت و اتللو بنحوی با تقدیر خود کنار آمده‌اند. اما مکبث یك استثناء است. او حتی آنگاه که شکست را رویاروی خود می‌بیند با تقدیر پنجه در پنجه می‌افکند. آخرین کلام او «من تسلیم نخواهم شد...» (۱٤) به مبارزه او معنا مفهوم و اهمیتی ستاینده می‌بخشد. از زاویه‌های دیگر او باتسلیم نشدنش تقدیر هولناکش را می‌پذیرد ـ و با پذیرفتن آن تسلیم می‌شود. این‌تناقض وتضاد آیا زیبنده مردی این چنین متناقض و متضاد نیست؟ آیا شکسپیر با آفریدن‌مکبث نخواسته است پرومته دیگری بسازد؟پرومته‌ای با ذاتی خوش وآرمانی ناخوش؟ نخستین‌بار که در تراژدی به‌او برمی‌خوریم اززبان او می‌شنویم‌که «هرگز روزی زیباتر و زشت‌تر از امروز ندیده‌ام...» (۱۵) آیا مقصود شکسپیر از این روز زشت و زیبا دوران وسیعتری نیست؟ دورانی که ارزش‌های فئودالیسم و بورژوازی رو در روی یکدیگر ایستادند و با پیروزی بورژوازی راه را برای

... و کوته نظری یك فیلمساز «روشنفکر»

فیلمهای قبلی رومن‌پولانسکی نشان‌دهنده یك استعداد متوسط (بچه روزماری) ونسبتاً خوب (ببوس ولی گازم نگیر)و (چاقو درآب) بود. او دراین سیر قهقرائی تنها در «چاقو درآب» بدلیل صمیمیت و نزدیکی با موضوع‌توانسته بود ارزش‌های هنری قابل‌توجهی فراچنگ آورد. آخرین فیلم او (مکبث) او را یك گام دیگر به واپس می‌برد. پولانسکی در ساختن این‌فیلم از کمك‌های فراوان کنت‌تایتن منتقد و صاحبنظر تآتر سود جسته است و بااینهمه توفیقی نیافته است. او نه یك برگردان خوب تآتری (نظیر مکبث لارنس الیویر) نه یك شاهکار سینمائی (مانند اثر کوراساوا بنام قصری‌در تارعنکبوت) ارائه داده است. کار پولانسکی یك برگردان بد سینمائی‌است با تروکاژهای‌کودکانه(خنجرغیبی!سر مکبث که از تنش جدا می‌شود...) که سخت یادآور فیلمهای هندی و فیلمهای مبتذل هالیوودی است. عاملی‌که او ازآن بحد افراط استفاده کرده است و در حد یك روایت سینمائی شکسپیر نیست وبیشتر بدرد وسترنها و فیلمهای جنائی ـ پلیسی هالیوود می‌خورد توی ذوق تماشاگری‌که بقصد دیدن اثرشکسپیر آمده است می‌خورد: (نمای نسبتاً درشت از یك دست بریده ـ نمای متوسط از سر مکبث هنگامی‌که او را می‌کشند ـ نمای دور از اعدام‌شدگان ـ نماهای دور و متوسط از تبار جادوگران که بدن‌های پیر و لختشان را در برابر دوربین آقای پولانسکی به تماشا گذاشته‌اند ـ و نماهای ریز و درشت و متوسط و سبك و سنگین از قتل، قتل، قتل...) آیا اینها بیشتر بکار یك فیلم جنائی ـ سادیستی آمریکائی یاوسترن ایتالیائی نمی‌آید؟

لباس مکبث به‌تن قهرمانان آقای پولانسکی گل‌وگشاد است. ایراد کار او اینست که‌بندرت کوشیده است روابط آدمها را که‌در زبان موجز و شاعرانه شکسپیر جای اندکی را اشغال کرده است بسط دهد و با شناختن آنها تصویری از روابط اجتماعی وحتی فردی آنها بدست دهد. روایت پولانسکی از شکسپیر فاقد جامعه‌شناسی تاریخی و تحلیل اجتماعی (نظیر آنچه در کارهای کوزینتسف شکسپیرشناس بزرگ روس دیدیم) و فاقد تجزیه و تحلیل تراژیك وهروئیستی (از قماش آنچه در روایت الیویر شکسپیر دیدیم) است. او در مکبث اساساً فاقد دید است. ابعاد وسیع این قهرمان در چارچوب تنگ‌نماها، ریتم ورنگ‌پردازی ساده‌لوحانه پولانسکی نمی‌گنجد. او در ساختن این فیلم به‌کودکی می‌ماند که قصر کوچکی از شن ساخته است و این در برابر موجهای سهمگین دریا تاب ایستادن ندارد. نخستین نمای دور که مکبث را کنار اعدام‌شدگان نشان می‌دهدتماشاگر رادرارزیابی‌کار اوبه‌اشتباه می‌اندازد وآخرین‌سکانس فیلم که‌درآن پولانسکی دونالبین فرزند کهتر دانکن را به‌وسوسه دیدار با جادوگران می‌اندازد ما را از اشتباه در داوری برحذر می‌دارد. آیا پولانسکی بااین صحنه می‌خواهد بما بقبولاند که انسان ذاتاً جاه‌طلب است‌و از ازل تا ابد اسیر نفس درنده خوی و آزمند و حریص خود باقی خواهد بود؟ آیا به‌گمان او بشر هرگز نخواهد توانست از اسارت آن درآید؟ و آیا این نوعی داوری جزمی و خشك‌اندیشانه و کلی‌بافی درباره انسان نیست؟

یادداشت‌ها:

Herbert J. Muller, the Spirit of Tragedy, P.17

۲ـ شکسپیر این تراژدی را (مانند بیشتر آثارش) از روی «وقایع تاریخی» هالینشد بازنویسی کرده است. رجوع کنید به:
Concise Dictionary of National Biography

۳ـ مکبث، ترجمه دکتر عبدالرحیم احمدی، نشر اندیشه، چاپ سوم ص ۵۰ ـ کمابیش با تغییر به‌سوم شخص غایب از روی متن فارسی نقل شد

٤ـ ایضاً همان کتاب ص ٤٣

٥ـ همان کتاب ص ٦١

٦ـ همان کتاب ص ٧٠

٧ـ همان کتاب ص ٧٣

٨ـ همان کتاب ص ٧٤

٩ـ همان کتاب ص ٧ـ١٦٦

١٠ـ همان کتاب ص ١٦٧

١١ـ همان کتاب ص ١٦٦

١٢ـ هملت. ترجمه م. ا. به‌آذین. (جیبی. ١٣٤٦) ص ٢٥٦

۱۳ـ شکسپیر در هملت بیش‌از هرجا ی‌دیگر به ازمیان رفتن نظام فئودال اشاره دارد. برتولت برشت در تحلیل کارهای او می‌نویسد ـ «اگر فئودالها از میان نرفته بودند شکسپیر نمی‌توانست لباس هملت زابرقامت آن مرد چاق بدوزد. اندیشه بورژوائی هملت جزوی از بیماری اوست.» (درباره تآتر ص ۸۳) و نیز «بازیگر نقش هملت در تآتر گلوب مرد چاقی بود که نفس چندانی نداشت. ازاینرو برای مدتی ایفاگران هملت ازمیان آدمهای چاق انتخاب می‌شدند.» (ایضاً درباره تآتر. ص ۸۲) علت این برداشت را می‌توان در خود متن جستجو کرد.

شاه ـ پسرمان می‌برد:
شهبانو ـ فربه است. نفسش بند آمده...
(هملت. ص ۲۷۰)

١٤ـ مکبث. ص ١٨٩

١٥ـ همان کتاب ص ٣٨

هوشنگ طاهری

نگاهی به

دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

دومین جشنوارهٔ جهانی فیلم‌تهران که از ۵تا ۱۵ آذر ماه ۵۲ برگزار گردید، در مقایسه با جشنواره‌های جهانی، از نظر ارزش آثار به‌نمایش درآمده در قسمت مسابقه، شکستی کامل به‌حساب می‌آید.

در قسمت اطلاعات رویهمرفته چند اثر قابل توجه و گاه برجسته نمایش داده شد که در جای خود موردبحث بیشتری قرار خواهد گرفت. در برنامه مرور بر آثار ، نمایش آثار بزرگ «رنه کلر» و «فرانك کاپرا» وهمچنین چشم انداز سینمای افریقا در خور تحسین و ستایش بود.

فیلم‌های کوتاهی که درقسمت مسابقه و خارج از مسابقه به‌نمایش‌درآمد، رویهمرفته ارزش بیشتری از فیلم‌های بلند جشنواره داشت. در بین این این فیلم های کوتاه دو سه اثر فوق‌العاده زیبا وحساس به چشم میخورد .

آنچه تماشاگر پس از تماشای همهٔ آثار بلافاصله درمی‌یابد اینست که ظاهرا تهیه‌کنندگان آثار خوب سینمایی رغبت چندانی به‌شرکت در جشنوارهٔ تهران ندارند و فیلم‌های خوب خود را برای‌فستیوال‌های دیگر ارسال می‌دارند. از سوی دیگر همهٔ ظواهر نشان می‌دهد که جشنواره تهران هنوز جهتی برای خود برنگزیده است و طبیعی است‌که این جهت‌گیری می‌بایستی با سیاستی که کمیته‌انتخاب در پیش می‌گیرد صورت تحقق پیدا کند. کار کمیته انتخاب درگزینش فیلم‌های نمایش داده شده درقسمت مسابقه، بسیار قابل ایراد است. اکثر آثاری که‌برای این منظور انتخاب شده بود، فاقد ارزش‌های سینمایی بود وتماشاگر دچار بهت‌و تعجب می‌شد که چگونه آثاری نظیر «عروس» از ترکیه‌یا «زمان درياد» از ژاپن و بسیاری آثار دیگر می‌تواند در یك جشنوارهٔ جهانی محلی ازاعراب داشته‌باشد.

ایراد بزرگ‌تر به‌برگزارکنندگان این جشنواره اینست که آنها درنهایت بی‌توجهی، کوچکترین عنایتی به‌سینمای جوان وارزشمند ما از خودنشان نداده‌اند ـ بی‌هیچ تردیدی می‌توانست نمایش فیلم‌هایی نظیر «آنسوی آتش» از کیانوش عیاری، «نهنگ» از حسن بنی‌هاشمی و یا «چه هراسی دارد ظلمت‌روح» از نصیب نصیبی، اعتبار قابل توجهی برای سینمای‌جوان و اصیل‌ما کسب‌کند. چه اشکالی به‌وجود می‌آمد اگر در جوار این جشنوارهٔ پرزرق‌وبرق، وباشکوه، جشنواره‌ای ساده‌تر و بی‌تجمل‌تر اما با ارزش‌تر ترتیب می‌یافت تا آنانکه دست‌اندرکار هنر هفتم هستند چه در داخل وچه در خارج با تنها سینمای واقعی و باارزش ایران نیز آشنا می‌شدند؟

نخستین فیلم نمایش داده شده و خارج از مسابقه، فیلمی بود از کشور

کانادا بنام «کاموراسکا» که «کلود ژوترا» آنرا براساس داستانی از «آن‌هبرت» ساخته بود.

فیلم داستان لجام گسیختگی‌ها ورسوایی‌های زنی را تعریف می‌کند که با داشتن همسری ثروتمندو ناآرام، عاشق پزشکی امریکایی می‌شود و دراین عشق‌وعاشقی تمامی حیثیت و آبروی خانوادگی خود را قمار می‌کند. داستان از بالین شوهر دوم الیزابت (قهرمان داستان) که اینك بستری است آغاز می‌شود و در یك رجعت به گذشته، آنچه از افکار و تخیلات او می‌گذرد بازسازی‌می‌شود.

فیلم فقط به‌توصیف یك داستان می‌پردازد و در حقیقت همان کاری را که رمان معروف«آن‌هبرت» انجام داده‌است، باردیگر به‌شکلی مصور انجام‌می‌دهد.

«عروسی سنگ» دومین فیلم نمایش داده شده در جشنواره متعلق به کشور رومانی بود. این فیلم را که شامل دوقسمت بود، «میرچاورویو» و «دان‌پیتا» کارگردانی کرده بودند.

قسمت اول فیلم داستان زنی فقیر و درمانده را توصیف می‌کند که‌اسب خود را می‌فروشد تا برای دختر مریض و روبمرگش لباس عروسی بخرد اما این لباس فقط جسم بی‌روح او را می‌تواند بپوشاند. فیلم در جوی سرد وتیره پیش می‌رود و نشانه‌هایی از یك شیوه نئورئالیستی در آن به چشم می‌خورد. قسمت دوم داستان عروسی دختری است بامردی ثروتمند و فرار دختر درشب عروسی بهمراهی یك نوازنده دوره‌گرد جوان.

همهٔ ظواهر در این فیلم نشان می‌دهد که انتخاب آن برای نمایش در جشنواره، به‌طور کلی بخاطر ملاحظات کاملا دیگری غیر از مسایل بصری وحتی تجاری است. این فیلم بابیان و پرداخت کسل‌کننده‌اش، نمی‌تواند نمایندهٔ سینمای جوان و در حال گسترش رومانی باشد.

«ژوانا، زن فرانسوی» اثر «کارلوس دیه‌گوس» از برزیل نخستین فیلمی بود که توجه رابه‌خود جلب می‌کرد. ژوانا که‌زنی است فرانسوی همراه دوستش که صاحب اراضی بزرگ‌نیشکر است به‌مناطق شمالی برزیل سفر می‌کند. خانوادهٔ دوستش، به معنای واقعی کلمه، خانواده‌ای غیرعادی است، مادر با پسر و خواهر با برادر روابطی غیر طبیعی دارند و حتی نشانه‌های این روابط جنسی غیرعادی، کودك حیوان‌گونه‌ایست که در یك کلبه مقابل قصر آنها نگهداری می‌شود.

سال ۱۹۳۰ است و شورش‌هایی در نقاط مختلف کشور صورت می‌گیرد که در زندگی این خانوادهٔ ثروتمندو بزرگ مالك بی‌تاثیر نیست. ورود ژوانا که نقش آنرا «ژان مورو»، هنرمند بزرگ سینمای فرانسه در نهایت زیبایی و کمال بازی می‌کند، در حقیقت عامل اصلی از هم پاشیدگی اعضای این خانواده از همدیگر است.

چندی نمی‌گذرد که یك یك اعضای خانواده به مرگی غیر عادی می‌میرند و ژوانا که تنها باقی مانده است، همراه مباشر سیاه پوست و پیر این‌خانواده تنها می‌ماند. ژوانا نیز پس از چندی، در یك لحظه که به گذشته یا آینده‌اش می‌اندیشد، چشم از جهان فرو می‌بندد و مباشر پیر، تنها وآزرده به گوشه‌ای پناه می‌برد.

«دیه‌گوس» بااین فیلم تا اندازه زیادی موفق میشود که تصویری نسبتا روشن از شرایط خانوادگی و محیط زندگی در سالهای انقلابات داخلی برزیل به دست دهد. او بی آنکه بر این مقصد خود تکیه کند، با تاکید به نحوه زندگی و روابط افراد این خانواده، به نوعی تجربه و تحلیل روانی و اجتماعی افراد می‌پردازد. البته دراین تجزیه وتحلیل جالب خود اکثرا دستخوش نارسایی هایی است وفیلم فراتر از آنچه در ظاهر هویداست نمی‌رود.

فیلم «یك اتفاق ساده» اثر «سهراب شهید ثالث» نخستین فیلم جنجال

برانگیز فستیوال بود. شهید ثالث در این فیلم به زندگی روزانهٔ کودکی در یکی از شهر های شمالی ایران پرداخته است وکوشیده تا ملال‌آور بودن زندگی او را نشان دهد.

در این فیلم زندگی این پسربچه از منزل تـا مدرسه، از مدرسه تا کنـار دریا برای آوردن ماهی‌های غیر مجازی که پدرش صید کرده و تحویل آن به یك مغازه و بازگشت مجدد او به خانه و خوردن و خوابیدن مورد بررسی قرار گرفته است. این اعمال ملال‌آور و یکنواخت در حقیقت استخوان‌بندی اصلی زندگی این کودك را تشکیل می‌دهند و تنها چیزی که یکبار برای مدت کوتاهی بر او تاثیر می‌گذارد، مرگ مادر اوست. این اتفاق ساده تغییر چندانی در مسیر زندگی او نمی‌دهد و روز دیگر همان زندگی را از نو آغاز می‌کند.

موضوعی که شهید ثالث برای فیلمش انتخاب کرده درخشان و گویاست اما به عقیدهٔ من نتوانسته است آنرا به خوبی بیان کند. او با ملال‌آور ساختن تکنیك و پرداخت سینمایی خود می‌خواهد به‌عمق ملال زندگی این پسربچه‌برسد و بناچار در این راه تماشاگرش را بیهوده خسته می‌کند. آدمهای این فیلم بـه صورتی یك بعدی تصویر شده‌اند. روابط پدر و پسر و مادر و پسر و زن و شوهر شکلی به کلی دور از واقعیت دارد و گویی‌که داستان در کره‌ای دیگر روی می‌دهد.

پسر کوچکترین رابطه‌ای با همشاگردیهایش ندارد. مرد صیاد با آنکه هر شب در یك کافه پول ماهی‌های فروخته شده را صرف مشروب‌خواری می‌کند، با هیچکس دوستی یا آشنا نیست و مادر پسر نیز کوچکترین‌تماسی باهمسایگان خود ندارد. حتی موقعیکه این اتفاق ساده! یعنی مرگ مادر روی می‌دهد نـیز کوچکترین تغییری در وضع بازماندگان با محیط و اطرافیان‌خود به‌وجود نمی‌آید. روز پس از مرگ مادر، پسر به مدرسه می‌رود، مرد به صید می‌پردازد و شب، دیگر بار پسر به خانه می‌آید و برنامه‌اش را که شامل خوردن و خوابیدن است از نو انجام می‌دهد.

غلو در ملال‌آور بودن زندگی این‌نوع‌آدمها به‌حداکثر خود می‌رسد. چگونه ممکن است پسری خردسال، تنها عکس‌العملش در مقابل مرگ مادر و تنهـا نشانه های عاطفی برخورد او با واقعیتی چنین دردناك و حزن‌انگیز، فقط برای لحظاتی خیره‌ماندن و نخوابیدن باشد؟

شهید ثالث با غلو در این روابط ساختگی و مصنوعی، می‌خواهد ملال و حزن زندگی خانواده‌ای درمانده را نشان دهد. چگونه ممکنست‌مردی که یك عمر در یك کافه پول خرج کرده و مشروب خورده است، حتی یکنفر را نشناسد که لااقل او را در مرگ همسرش تسلی دهد؟

تاکید بیش ازاندازه شهید ثالث بر عدم وجود روابط عاطفی بین آدمهای این محیط بسیار ناآشنا، فیلم را از مسیر درخشان و امیدوار کننده‌ی آغـازش به کلی دور می‌کند.

تردید نمی‌توان داشت که شهید ثالث با همان چند فیلم کوتاهش و همین نخستین فیلم بلندش می‌تواند یکی از امیدهای خوب سینمایی آینده ما باشد. تایید شهید ثالث توسط هیئت داوران واعطای پلاك طلائی جشنواره به او بـه خاطر ارزش های کارگردانیش در این فیلم، نشانهٔ تولد کـارگردانی است کـه سینما را جدی تلقی می‌کند و در راهی گام برداشته است که آینده‌ای درخشان باید داشته باشد. فیلم «ساندر» اثر «مارتین ریت»از امریکا به تشریح زندگـی خانواده‌ای سیاه‌پوست در یکی از ایالات جنوبی امریکا مـی‌پردازد. داستان در سالهای بحران اقتصادی امریکااتفاق افتاده است. مارتین ریت تقریبا به همـان روال فیلمهای قدیمی و تبعیض نژادی امریکا بار دیگر موضوعی بسیار فیلم شده و گفته شده را با همان روش‌ها و پرداختها و جهان‌بینی‌های معمول و مالوف

به تصویر درآورده است. در اینجا پلیس سفید پوست همانقدر به این خانواده سیاه پوست ظلم و ستم روامی‌دارد که دیگر سفیدپوستان شهر. چنین فیلمی به هیچوجه جایی در یك جشنواره جهانی و آنهم در قسمت مسابقه نداشت. ظاهرا چنین پیداست که طرفداران سینمای قصه‌گو و موضوعات احساساتی و رقیق از همین قبیل بین اعضای محترم کمیته انتخاب بسیار بوده‌اند!

از امریکا فیلم دیگری نیز مشاهده کردیم بنام «سربلند» اثر «فیل کارلسون» که بی‌تردید تجاری ترین و درعین حال خشن ترین و فاشیستی ترین فیلم این جشنواره بود.

در این فیلم زندگی جوانی نیرومند و اعضای خانواده‌اش در شهری کوچك مورد بررسی قرار می‌گیرد. این جوان که تصمیم به اقامت د رشهر زادگاه خود دارد درمی‌یابد که هیچ قانونی و هیچ مجری قانونی در شهر نیست که زندگی او وخانواده‌اش را تامین کند. همه چیز دستخوش فساد وتباهی است و قانون جنگل به تمام معنی حکمفرماست. پسر تصمیم می‌گیرد شخصا از حقوق خود و خانواده‌اش دفاع کند. «قیصر» امریکایی چماقی برمی‌دارد و چنان کشت و کشتاری راه می‌اندازد که نظیرش را حتی در فیلم «قیصر» خودمان هم ندیده بودیم. چیزی که بسیار ابلهانه و خنده‌دار می‌نماید اینست که این قهرمان شکست‌ناپذیر بالاخره موفق می‌شود اهالی یك شهر را علیه بدی و کارهای نامشروع بسیج کند. در آخرین سکانس فیلم بسیاری از اهالی شهر را می‌بینیم که به‌کازینو هجوم می‌برند و تمام لوازم آنرا بیرون می‌ریزند و آتش می‌زنند. خشونت بیش از اندازه قهرمان فیلم در مقابله با مسایل مختلف اجتماعی دقیقا از دیدگاه و جهان‌بینی فاشیستی منشاء می‌گیرد و این درست همان چیزی است که سینمای بیمار امریکا قطره قطره در کام ملت‌ها فرومی‌ریزد. سینمای‌امریکا در پی یافتن علل درد ونابرابری و خشونت و جنایت نیست بلکه به طرزی قشری به تشریح و توصیف درد و خشونت می‌پردازد و می‌کوشد آنرا به زور شکنجه و خشونت فرو نشاند.

«کارلودی پالما» فیلمبردار هنرمند و با سابقهٔ فیلم سازان بزرگی چون آنتونیونی، فلینی وپازولینی، برای نخستین‌بار دست به ساختن فیلمی زده‌است بنام «ترزای دزد» که ما آنرا در دومین جشنواره فیلم‌تهران مشاهده کردیم. گرچه فیلم فاقد آن ارزشهای هنری است که بتوان درباره‌اش سخنی بسیار گفت، معهذا باید پذیرفت که «دی‌پالما» در ارائه داستان نئورالیستی و سرگرم کنندهٔ خود تااندازهٔ زیادی موفق بوده و توانسته فیلمی سرگرم کننده بسازد. به خصوص بازی بسیار درخشان ستارهٔ آن یعنی «مونیکا ویتی» در موفقیت این فیلم نقش بسزایی دارد.

فیلم داستان دختر جوانی را در حوادث جنگ دوم در ایتالیا نشان می‌دهد که شرایط دردناك زندگی خانوادگی‌و اجتماعی او را به تدریج به سوی دزدی سوق می‌دهد و پس از چندی می‌بینیم که دزدی به صورت طبیعت ثانوی او درآمده است ــ فیلم از زبان قهرمان داستان در یك رجعت به گذشته بازسازی می‌شود. اشکال فیلم در اینست که به تشریح و توصیف چیزی می‌پردازد که ما صدها نمونهٔ موفق و ناموفق آنرا بارها مشاهده کرده‌ایم و دیگر موضوعی در این زمینه برای مطالعهٔ مجدد و تعمق در آن باقی نمانده است. مسایل خانوادگی، تنفر و خشونت والدین، شرایط نامناسب رشد کودك در اجتماعی که در بدترین شرایط به سر میبرد و بالاخره نیاز به زنده ماندن و مبارزه کردن هریك از موضوعات می‌تواند از یك دیدگاه تازه، نکته جالب و ارزشمندی دربر داشته باشد اما طرح همهٔ آنها به شکلی که‌دیگران بارها انجام‌داده‌اند، فقط به‌یك قضیه تکراری می‌ماند که به زودی آدم را خسته می‌کند. ذکر می‌کنم اگر بازی جالب مونیکاویتی در این فیلم نبود، «ترزای دزد» را حتی به عنوان یك اثر مفرح و

سرگرم کننده نیز نمی‌شد تماشا کرد.

«برت هانسترا» کارگردان برجستهٔ هلندی در دومین جشنواره فیلم تهران فیلمی عرضه کرد بنام «انسان و حیوان» که به عقیده من از زیباترین آثار این جشنواره بود. زیبایی و ارزش این فیلم که به قیاس رفتار و روابط حیوانات و انسانها می‌پردازد تنها در زیبایی‌های ظاهری و بدیع آن که نمونه‌های جالبی از آنرا در آثار والت دیسنی مشاهده کرده‌ایم نبود بلکه ارزش و اهمیت این فیلم بیش از همه در این بود که براساس و مبنای جدیدترین فرضیه‌های علمی در زمینهٔ کردار و رفتار انسان و حیوان ساخته‌شده‌بود. «هانسترا» برای ساختن این فیلم از افکار و نظریات «کنراد لورنس»، دانشمند بزرگ اطریشی و برندهٔ جایزهٔ پزشکی نوبل امسال، بهره گرفته بود و در نتیجه هر یك از تصاویرش دقیقا به منظور هدف خاصی به وجود آمده.

«هانسترا» با زحمات بسیار موفق شده بود دربارهٔ رفتار و اعمال حیوانات مختلف د رنقاط گوناگون دنیا عکس‌های بسیار زیبا و بکری تهیه کند. از سوی دیگر اعمال و رفتار آدمی نیز مورد بررسی قرار گرفته و مقایسه آن با رفتار حیوانات، آگاهی‌های تکان دهنده‌ای به ما می‌دهد.

فیلم «انسان و حیوان» اثری بسیار زیبا، مفرح و درخور اعتنابودکه‌متاسفانه هیئت داوران به این فیلم توجهی نکرد.

اما به عقیده من ابتدائی ترین، «فیلم‌فارسی‌ترین» و خنده‌دار ترین فیلم این جشنواره، فیلم «عروس» از کشور برادر، ترکیه بود. واقعا جای تعجب بسیار بود که چنین فیلمی بدوی توسط کمیته انتخاب برای قسمت مسابقه انتخاب شده بود. از کسانی چون زاون هاکوپیان، فرخ غفاری و جلال‌الدین ستاری که عضو کمیته یازده نفری انتخاب بودند انتظار نمی‌رود که رای به چنین فیلمی داده باشند.

آدم پس از تماشای این فیلم احساس می‌کند که مسیر تاریخ سینماهیچگاه از کشور ترکیه گذر نداشته است. ابتدایی بودن تکنیك و پرداختن به موضوعی به غایت سطحی در فیلم «عروس»، تماشاگر ایرانی را به یاد فیلمهای سی چهل سال قبل خودمان و از جمله دختر لر می‌اندازد.

«لطفی ا. آکاد» کارگردان فیلم «عروس» داستان مرد جوانی را بازگو می‌کند که همراه زن وفرزند نزد پدر ومادر وبرادر خود به شهر کوچکی باز می‌گردد. از همان نخستین برخورد، هریك از جبهه‌ها به طرزی غلو آمیزمشخص می‌شود. پدر مرد جوان پیرمردی است کاسبکار، برادرش آدمی است که می‌خواهد زندگی بهتر و کار و کاسبی مناسب‌تری برای خودش دست و پا کند و مادرش از همان ابتدا آدمی است خبیث که چشم دیدن عروسش را ندارد. در چنین محیطی است که عروس تازه با یك شخصیت یك بعدی و یك بازی بسیار مصنوعی و ابتدایی باید خودنمایی کند.

فیلم «عروس» درست به‌روال آثار مهوع و مبتذل بومی خودمان و مانند یك آتراکسیون توریستی، به طرزی قشری از همهٔ سنت‌های محلی عکس‌برداری می‌کند تا شاید با اعجاب تماشاگر خارجی که با این سنت‌ها آشنا نیست، برای فیلم امتیازی کسب کند: نماز خواندن زنها در لباس‌های محلی، کندن جوراب مرد توسط زن، انواع کارهای خانه از قبیل پختن غذا و ترشی ریختن و غیره، همه و همه به شکلی سطحی و بی‌توجه به اهمیت سینمایی این سنت‌ها در اعماق قشرهای اجتماع، فیلم‌برداری شده است. عروس در چنین شرایطی بدوی می‌خواهد فرزند بیمار و مشرف به‌مرگش را نزد پزشك ببرد اما عملا با مخالفت یك یك اعضای خانواده قرار می‌گیرد. بالاخره فرزندش می‌میرد و او انتقام خود را از پدر شوهرش با آتش زدن مغازهٔ کوچك او و از همسر خود با غیبت ناگهانیش و رفتن به یك کارخانه می‌گیرد. در پایان نیز شوهرش بر سر غیرت می‌آید و

محیط پدریش را ترك می‌کند و برای کار در یك کارخانه نزد همسرش می‌رود. شاید اگر سینمای ترکیه پنجاه‌سال پیش چنین فیلمی‌عرضه‌می‌کرد، احیاناممکن بود مورد عنایت تماشاگر قرار گیرد اما امروزه با همه پیشرفت‌ها و تحولاتی که در سینما رخ داده، دیگر سخن گفتن به این شیوه ابتدائی غیر از نادانی نمی‌تواند چیز دیگری باشد.

فیلم «زمان در یاد» اثر «ناروشیما» از ژاپن نیز فیلمی بسیار کسل‌کننده بود. مرد جوانی به موطن اصلیش باز می‌گردد و بیاد دورهٔ جوانیش و مادرش که دیگر زنده نیست می‌افتد. پرداخت ناروشیما از موضوعی چنین احساساتی گاه به‌صورت تقلیدی صرف‌از اثر معروف«برگمن» یعنی«توت‌فرنگی‌های وحشی» می‌رسد. بهر حال جای چنین فیلمی بهیچوجه در یك جشنوارهٔ جهانی نبود و خطای اعضای کمیته انتخاب درباره‌نمورد هم هرگز نمی‌تواند قابل اغماض باشد.

یکی‌از درخشانترین آثار نمایش داده شده در جشنوارهٔ تهران فیلم «لاکی لوچیانو» اثر «فرانچسکو روزی» سینماگر بزرگ ایتالیایی بود. «روزی» این‌بار نیز با همان روش قدیمی و ابداعی خود، داستان زندگی یکی از بزرگترین و خشن‌ترین رهبران‌مافیا را بازگومی‌کند، اما نباید فراموش‌کرد که او یك‌داستان‌سرا نیست و قصدش از انتخاب موضوعی چنین حاد، بررسی و تجزیه و تحلیل موقعیت سیاسی این گروه خطرناك سیاسی ـ اجتماعی است. «روزی» به همان شیوه قدیمی که در فیلم «سالواتوره جولیانو» به کار بسته بود، این بار نیز با پرداختن به بسیاری عوامل و عناصر فرعی در داستان‌زندگی «لوچیانو» تصویری روشن و تکان دهنده از موقعیت اجتماعی به دست می‌دهد که بوجود آورندهٔ امثال لوچیانوهاست. او زندگی گذشتهٔ لوچیانو را نه در یك تداوم منطقی بلکه در مقطع‌هایی بسیار دقیق و حساب شده بازسازی می‌کند و تصویری که به این طریق از او به دست می‌دهد، تصویری موزائیکی است که هر جزء آن در ساختن این تصویر کلی غیر قابل اغماض است.

«روزی» که به عقیدهٔ من بزرگترین و برجسته‌ترین فیلم ساز فیلمهای سیاسی زمان ماست، با طرح موضوعاتی نظیر «سالواتوره جولیانو» «لحظه حقیقت»، «دست‌ها روی شهر»، «سرگذشت‌ماته‌ای» و «لوچیانو» به‌صورت‌وجدان بیدار و هوشیار زمان ما درآمده است.

او در هیچیك از آثار گذشته‌اش به هیچ مقام مسئول یا شخصیت سیاسی به طور مستقیم حمله نمی‌کند و هرگز شعار سیاسی یا اجتماعی نمی‌دهد، او با طرح عوامل موثر در شکل گرفتن یك حادثه، ابعاد مختلف و وسیع یك پدیده یا حادثهٔ سیاسی را می‌کاود و باین طریق تماشاگرش‌را نیز مرحله به مرحله پیش می‌برد و می‌گذارد تا خود به نتیجه‌گیری‌های لازم بپردازد.

«روزی» در این فیلم شاید به‌عنوان یك مبتکر امتیاز چندانی به دست نیاورد زیرا تقریبا به طور دقیق شیوه کارش با ده سال‌گذشته تغییری نکرده اما بی‌تردید فیلمش و شیوه کارش هنوز تازه و تحسین‌انگیز است. اما اگر قرار می‌بود که من به‌جای هیئت داوران بهترین فیلم جشنواره را انتخاب می‌کردم، بی‌شك جایزه نخست را به فیلم «مغول»ها اثر کیمیاوی می‌دادم. «لوچیانو» برنده بهترین جایزه جشنواره به‌مفهوم مطلق شد.

از «فرانسوا لستری‌یه» سینماگرجوان فرانسوی فیلم «حدیث‌نفس» نمایش داده شد که واجد ارزشهایی د رخور اعتنا بود. در این فیلم سناریست و فیلم‌سازی جوان بهنگام ساختن فیلمی از روی سرگذشت خود، و ضمن مطالعاتش در بارهٔ شخصیت های فیلمش، چهره دیگر و ناشناخته خود را باز می‌شناسد. شخصیت های اصلی این فیلم‌که شامل یك‌کارگردان وچند هنرپیشه زن‌هستند، هریك در شرایط محیط و کار خود، از جنبه های مختلف مورد بررسی قرار می‌گیرند و در این تجزیه وتحلیل است که فیلم «حدیث نفس» به‌خود شکل

می‌گیرد.

«خوشبین‌ها» اثر «آنتونی سیمونز» از انگلیس فیلمی بود ساده و پذیرفتنی و در عین حال برخلاف عنوانش بسیار تیره و گرفته.

در اینجا سرگذشت نوازنده‌ای دوره‌گرد و برخورد او با دو کودك و ماجراهایی که برای آنها رو می‌دهد بازگو می‌شود. مرد پیر و غمگین، زندگی دردناك و تاریکی دارد و کارش رفتن به نقاط مختلف شهر و نوازندگی و جمع آوری اعانه به وسیله سگ گوچکش است. بچه‌ها نیز در خانواده‌ای کارگری زندگی می‌کنند که پدرشان قادر به تامین مخارج زندگی آنها نیست و ناچار شب و روز کاز می‌کنند، کودکان از چنین محیط سرد و بی‌روح و غمزده‌ای می‌خواهند به این نوازندهٔ دوره‌گرد و سگش پناه بیاورند.

این فیلم به خاطر بازی درخشان و ستایش‌انگیز «پیتر سلرز» در نقش نوازندهٔ دوره‌گرد و همچنین بخاطر ترسیم دقیق و رئالیستی محیط زندگی آدمهای فقیر و غمزده حاشیه اجتماع، قابل توجه بسیار بود. «سلرز» به خاطر بازی در این فیلم برندهٔ جایزهٔ بهترین هنرپیشه مرد جشنوارهٔ تهران شد.

امسال از کشور اتحاد جماهیر شوروی یك فیلم بلند به نام «نامادری» به نمایش گذاشته شد که آنرا سینماگری بنام «ا. بونداری» کارگردانی کرده بود.

فیلم داستان زن وشوهری رابازگو میکردکه دارای پسری خردسال هستند. از همسر قبلی مرد که کارگر یك موسسهٔ بزرگ کشاورزی است، دختر خردسالی باقی مانده که پس از مرگ مادرش باید با آنها زندگی کند. فیلم دربارهٔ برخورد این دختر با محیط جدید و روابط تازهٔ خانوادگی سخن می‌گوید. اما متاسفانه بیان‌روایتی و قصه‌گوی‌فیلم، بیشتر به یك‌رمان سوزناك شباهت‌داشت.

فیلم فاقد هرگونه حساسیت‌های هنری است و صرفا در حد یك گفتار مضور باقی می‌ماند. «دورونینا» ستارهٔ این فیلم به خاطر بازی جالبش در آن برندهٔ جایزه بهترین هنرپیشه زن جشنواره شد. جایزه‌ای که شاید مونیکاویتی یا ژان مورو بیشتر استحقاق دریافتش را داشتند.

از استرالیا فیلمی دیدیم در چهار قسمت به نام «لیبیدو» که قسمت‌های دوم و سوم آن واجد ارزش و اعتبار بیشتری بودند. در قسمت نخست از تخیلات مردی گفتگوست که نسبت به همسرش دچار سوءظن است و هر شب در خواب او را می‌بیند که با مردان دیگر روابطی نزدیك دارد. علت این سوءظن، بناقدوش و دوست نزدیك مرد است. در پایان می‌بینیم که سوءظن مرد نسبت به همسرش چندان هم بیهوده نیست.

زن کاملا برهنه روی تختخواب دراز کشیده و به دوست شوهرش تلفن می‌زند که کسی در خانه نیست و می‌تواند به سراغش بیاید.

دومین قسمت از کودك خردسالی سخن می‌رود که در خانه‌ای اشرافی زندگی می‌کند و گاه و بیگاه ناظر و شاهد عشق‌بازیهای مادرش با مردی دیکر است. روزی شاهد عشق‌بازی پرستارش با شوهر مادرش می‌شود و از شدت ناراحتی فرار می‌کند. مرد که برای عذرخواهی نزد او می‌آید، به هنگام سوار شدن بریك قایق به رودخانه می‌افتد و چون شنا بلد نیست غرق می‌شود.

این قسمت با بیانی بسیار ظریف و در ایجازی درخور تحسین خصوصیات و روحیات کودك و محیط زندگیش را نمایش می‌دهد.

سومین قسمت برخورد کشیشی جوان است با راهبه‌ای زیبا که در گذشته معشوقهٔ او بوده و اینك به دیر آمده تا او را راضی به ازدواج کند. این قسمت ازفیلم که گاه شباهتهایی بافیلم «میهمانان شام» برگمن پیدامی کند، بازبانی پرتحرك و زیبا، تزلزل و تردیدی را که در پایه‌های اعتقادات کشیش نسبت به خدا و کلیسا ایجاد شده است نشان می‌دهد. اصرار کشیش نسبت به راهبه به جایی نمی‌رسد و کشیش در یك بحران شدید روحی او را ترك می‌گوید ـ آخرین‌قسمت فیلم نیز دربارهٔ مردی متاهل است که در شب تولد سومین دخترش، همراه دوستش با دو دختر آشنا می‌شود و با آنها برای خوش‌گذرانی به ویلای کنار دریای خود می‌رود، روی‌همرفته فیلم «لیبیدو» برخلاف انتظار، چهره‌ای تماشایی از سینمای استرالیا نشان داد.

- از ایالات متحده‌ی امریکا فیلم دیگری به‌نمایش درآمد به‌نام «پایین شهر» «مارتین اسکورسیس» که بهترین فیلم امریکایی امسال جشنواره بود. فیلم با حساسیتی عجیب و یك استخوان‌بندی دراماتیك کامل، از روابط آدمهای طبقهٔ متوسط و پایین اجتماع در شهری چون نیویورك سخن می‌گوید. فیلم بی‌آنکه چنین قصدی داشته باشد به روابطی مافیایی اشاره می‌کند و بی‌آنکه بر این روابط تاکیدی کند، فیلم به راحتی تماشاگر را بر قدرت حاکم بر این روابط آگاه می‌کند.

فیلم «چشمان بسته» اثر «ژوئل سانتونی» از فرانسه به راحتی می‌توانست به صورت شاهکاری درآید اگر کارگردان آن دراواخر فیلم به‌نوعی تکرار ملال‌آور وپرداختی مصنوعی دست نزده بود. باوجود این در فیلم بدعت هایی در بیان و مضمون می‌بینیم که به ندرت ممکن است در فیلمی مشاهده کرد.

فیلم پرسشی است از زندگی جوانی در پاریس که با دوست دخترش زندگی می‌کند و روزی به این فکر می‌افتد که عینك سیاهی برای‌استراحت به‌چشم بزند. ابتدا از سیاهی مطلق ناراحت می‌شود اما به تدریج به آن خو می‌گیرد و کم‌کم گشت و گذار با این عینك سیاه برایش تفریحی محسوب می‌شود. ایوان (قهرمان داستان) آنقدر در این راه پیش می‌رود که دیگر قادر به ترك این‌بازی نیست و تنها راهی که برایش باقی می‌ماند رها کردن جسم است و رسیدن به رستگاری.

متاسفانه پایان فیلم ونحوهٔ خودآزاری (مازوخیسم) مرد و راه پیمائی های طولانی او و تعقیب او توسط دوست دخترش آنقدر بیهوده ادامه پیدا می‌کند که تماشاگر در جدی بودن فکر سازنده دچار تردید می‌شود. بالاخره‌جوان از پا درمی‌آید ووقتی دوستش عینك رااز چشم اوبرمیدارد، او دیگر نمی‌بیند. رویهم ـ رفته «چشما ن‌بسته» نشانهٔ یك سینمای پیشرفته و راهگشا را در خود دارد. از کانادا علاوه بر «کاموراسکا» که خارج از مسابقه به نمایش درآمد، فیلمی دیگر هم بنام «تن‌های بهشتی» اثر «ژیل کارل» نمایش داده شد که اثری مفرح و جالب بود. به هنگام جنگ، یك دلال محبت همراه هفت روسپی به شهری کوچك نقل مکان می‌کند و در هتلی که خریده و آنرا تزیین کرده است اقامت می‌گزینند. داستان فیلم و حوادث و اتفاقاتی که پیش می‌آید، طی زمانی است که روسپی‌خانه جهت اقامت آنها آماده می‌شود. و با ورود نخستین میهمان پایان می‌گیرد. طنز فیلم در مورد نخستین میهمان که کشیش‌شهر است، بسیار جالب و تماشایی است.

دومین فیلمی که از ایران دراین جشنواره به نمایش درآمد «مغول ها»

اثر پرویز کیمیاوی است که برندهٔ پلاك طلایی بز بالدار هیئت داوران بین‌المللی شد، بهترین و ارزنده‌ترین فیلم تاریخ سینمای ماست و کیمیاوی برجسته‌ترین کارگردان ایرانی است که تاکنون شناخته‌ام.

پرویز کیمیاوی، کارگردان و بازیگر نخست این فیلم، در ارائه موضوعی به غایت حساس، طنز آمیز و اندیشمندانه به زبان سینمایی ناب و کمال یافته، به چنان توفیقی‌دست یافته است که در شرایط بسیار آشفته و بی‌فرهنگ سینمای ما به معجزه‌ای می‌ماند. «پرویز کیمیاوی» را از فیلم‌های کوتاه «یا ضامن آهو» و «پ. مثل پلیکان» می‌شناختیم وبا آنکه این فیلمهای کوتاه بخوبی نمایشگر دید عمیق سینمائی و تلقی هوشمندانه او از سینما است، اما «مغولها» شاهکاری بی‌بدیل است و آنچه بر پرده تصویر می‌شود، بازتابی است از آنچه به‌طورآشفته در ذهن مولف آن یعنی «کیمیاوی» روی می‌دهد.

«کیمیاوی» در فیلم خود نقش کارگردان تلویزیون را دارد و قرار است برای توسعهٔ شبکه تلویزیونی به سیستان و بلوچستان سفر کند. این فکر به قدر کافی ذهن او را به خود مشغول داشته است. از طرفی همسر او سرگرم نوشتن تزی است دربارهٔ مغولها و هربار که از کتب مختلف دربارهٔ مغولها نقل قولی می‌کند، تاثیر نام آنها در ذهن همسر کارگردانش بسیاری از حوادث و اتفاقات را زنده می‌کند.

دو فکر مربوط به سفر برای احداث و توسعه شبکهٔ تلویزیونی و استخدام چند نفر ترکمن برای ایفای نقش مغولها در جمله به دهات و شهرها، به شکلی موازی در ذهن و کار سینمایی کیمیاوی پیش می‌رود. او این تلفیق و ترکیب هنرمندانه را چنان هوشمندانه انجام می‌دهد که تحسین هر تماشاگری را به خود جلب می‌کند.

حملهٔ مغولها برای کیمیاوی مترادف باهجوم تلویزیون بشهرها وروستاها است و تا آنجا که ما از تاریخ‌ها به یاد داریم، حمله مغولها علاوه بر ویران ساختن شهرها و نقاط مسکونی، نوعی ویران ساختن بنیان فرهنگی و سنتی را نیز در خود داشته است.

کیمیاوی نیز بااین فیلم خود نشان میدهد که ورود تلویزیون به نقاطی‌که از نظر اجتماعی در شرایطی بسیار ابتدائی هستند، نه‌تنها دردی‌را دوا نمی‌کند، بلکه موجب تزلزل در نحوهٔ زندگی عادی و سنتهای آنها می‌شود.

کیمیاوی در مغولها انگشت بر نکته‌هایی بسیار حساس می‌گذارد و دوربین خود را برای این موشکافی به شکلی هنرمندانه به کار می‌گیرد.

مردم دهات اطراف کویر در بدوی ترین شکل زندگی عمر می‌گذرانند و در بیغوله‌هایی بنام خانه مسکن دارند و در چنین شرایطی است که تلویزیون باید به این نقاط وارد شود ومردم بومی که هنوز از کم وکیف این دستگاه جادویی خبر ندارند، در نخستین برخورد با آن چهره‌های مسخ شدهٔ خود و مغولها را در آن می‌بینند.

مغول‌ها خود بر این حقیقت آگاهند که آنها فقط نقش مغولها را برای فیلمی بازی می‌کنند و از طرف دیگر بومیان آن منطقه دریافته‌اند که این مغولان، ترکمن‌اند و در این آشفتگی و معصومیت است که تلویزیون، لااله الاالله گویان وارد ده می‌شود. بزودی جای خود راباز می‌کند و نخستین اثرش برچیدن بساط نقالی درویشی است که ذکر مصائب مقدسین و معصومیت آنها را برای اهالی دهکده می‌گوید.

تصاویر طنز آمیز کیمیاوی از ورود تلویزیون به دهکده و دیالوگ پرکنایه و رندانهٔ او چنان گیرا و دلنشین است که ما نظیرش را در هیچ فیلم ایرانی سراغ نداریم.

تاکید کیمیاوی بر برهوت صحراهای بی‌آب وعلف ، پیش و پس از ورود

تلویزیون به منطقه مسکونی، خود حکایتی از هوش و ذکاوت این کارگردان برجسته می‌کند.

زیبائی‌ها و شکوه و عظمتی که در تصاویر کویر و در گردشهای دورانی و آرام دوربین منعکس شده است، خود خبر از ذوقی سرشار و استعدادی کم‌نظیر در انتخاب مکان می‌کند. در ذهن کارگردان حوادثی می‌گذرد که تصویرش نه در یك روال منطقی بلکه بهمان شکل بهم‌ریخته عینا منعکس می‌شود، اما این تصاویر مغشوش همچون قطعات یك تصویر موزائیکی، فقط در ترکیب کامل می‌تواند شکل نهایی خود را بازیابد. کیمیاوی در مغولها بر همهٔ اجزاء سازندهٔ فیلمش تسلطی اعجاب‌آور دارد. هنرپیشگان غیر حرفه‌ایش را همانقدر خوب رهبری می‌کند که حرکات پیچیده و بسیار حساب شدهٔ دوربینش را.

در انتخاب مکان‌هایی که فیلمبرداری شده همانقدر وسواس به خرج داده است که در زمینهٔ لباسها و دکورها. این فیلم یکی از بهترین نمونه‌های یك سینمای به اصطلاح مؤلف است. سینمایی است که کارگردانش آنرا با دکوپاژی بسیار دقیق تهیه کرده و سپس به طور کامل و نهایی پشت میز مونتاژ آفریده است. ریتم پویای مونتاژ فیلم با ریتم درونمایه موسیقی آن درتعادل و تناسبی استثنایی است.

کیمیاوی برای آنکه تماشاگرش دایما آگاه باشد که آنچه بر پردهٔ سینما می‌بیند در حقیقت تخیلات یك کارگردان است، هر بار در لحظه‌ای حساس روال داستانی و روایتی فیلم‌را قطع میکند و او را به‌درون‌خانهٔ ساده وبی‌آلایش‌خودش که کنار همسرش نشسته باز می‌گرداند. او با این عمل می‌خواهد به تماشاگرش نشان دهد که قصد داستان‌پردازی ندارد و می‌خواهد او را به کمك حوادث و وقایعی پراکنده، به عمق مسئله‌ای که مطرح می‌کند رهنمون شود.

نتیجه روانی این‌خیال‌پردازی‌ها را نیز کارگردان به‌قیمت‌جان‌خودمی‌پردازد. او را به جرم عدم توانایی د رانجام وظایف محوله دستگیر می‌کنند و به پای برج تلویزیونی که اینك به گیوتینی عظیم و موهش تبدیل شده است می‌کشانند. طنز گزنده و تلخ کیمیاوی در اینجا به اوج می‌رسد.

گیوتینی که قرار است سر او را از تن جدا کند، مجهز به یك صفحه تلویزیونی است.

پرداخت سینمایی کیمیاوی در برخی صحنه‌ها شاید شباهت‌هایی با آثار سینمایی ژان لوك گدار داشته باشد اما بی‌تردید کوچکترین اثری از تقلید در آن دیده نمی‌شود و حتی در بسیاری موارد از بسیاری فیلمهای گدار، رساتر، زیباتر و بدیع‌تر است.

کیمیاوی در برخی از صحنه‌ها مانند گدار در فیلم «آلفاویل» توانسته‌است به مکانهای آشنا و مألوف، چهره‌ای ابهام‌انگیز و عجیب بدهد. مثلا در تصویری از یك اطاق سفیدرنگ و جاده‌ای زیبا و باشکوه در کویر همراه آنشنه‌هایی از ورود یك زن و مرد به اطاق، فکر ابهام‌آلوده‌اش را از سفر، مسئوولیت درکویر و آرامش در خانه بخوبی نشان می‌دهد.

«مغول»های کیمیاوی نخستین فیلم ایرانی است که می‌توان با جرات از آن به عنوان برجسته‌ترین اثر تاریخ سینمای معاصر ایران سخن گفت.

کیمیاوی را به خاطر این اثر زیبا و ارزشمند صمیمانه ستایش می‌کنیم و برایش آرزوی موفقیت‌های بزرگتری را داریم. ضمنا لازم به یادآوری است که این فیلم توسط سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران تهیه شده است و جای تعجب بسیار است که این سازمان بالاخره پس از سرمایه‌گذاریهای فراوان برای آثار مبتذل و بی‌ارزشی چون «بیتا» و چند فیلم دیگر، دست به تهیه چنین فیلم با ارزشی زده است.

از «اینگمار برگمن»، کارگردان سوئدی، فیلم «فریادها و نجواها» خارج از

مسابقه به نمایش درآمد این فیلم بی هیچ‌تردید بزرگترین شاهکار برگمن به حساب می‌آید. همهٔ تجربیات و دانش سینمایی این سینماگر نابغه در این فیلم تبلوری شعرگونه یافته است. این استاد جوان سالهاست که تا می‌رود از سر زبانها دور شود، اثری آفریده که در کمال زیبایی رقیب و همتا نداشته است. «فریادها و نجواها» قصهٔ سه‌خواهر است در خانه‌ای اشرافی. سه‌خواهر که از نظر خصوصیات اخلاقی با یکدیگر تفاوت بسیار دارند و برگمن با نگاهی نادر به روانکاوی و روانشناسی خصوصیات اخلاقی برروی «آگنس» در تختخوابی خوابیده ثابت می‌ماند.

«آگنس» از خواب بیدار می‌شود و نخستین نگاهش برصفحه ساعت مقابل رویش می‌افتد. باردیگر مسئله زمان و اهمیت آن برای شخصیتی که دارد مورد بحث‌قرار می‌گیرد، مطرح‌می‌شود. «آگنس» از جا برمی‌خیزد، به‌سوی‌پنجره‌می‌رود آنرا می‌گشاید. نگاهش بر باغی خزان‌زده و غم‌آلود می‌افتد. برگمن با همین چند تصویر وهمین ایجاز متعالی و حیرت انگیز، همه چیز رادربارهٔ حال و وخامت موقعیت این دختر رنجور بیان می‌کند.

نخستین کسی که بسراغش می‌آید «آنا» خدمتگزار اوست. آگنس مانند کودکی به آغوش او پناه می‌برد. درچند تصویر و کلام‌کوتاه برای‌تماشاگر روشن می‌شود که آگنس و آنا علاوه‌بر روابط عاطفی مادری و دختری، روابط دیگری نیز باید وجود داشته باشد.

بحران شدید روحی و جسمی آگنس، خواهران دیگرش «کارین» و «ماریا» را به بالین او می‌کشاند. «کارین» خواهر بزرگتر است و همسر پیری دارد که روابطش با او از بسیاری جهات خوب نیست. عقده‌های جنسی او ناگشوده باقی مانده است و به این علت از خواهر کوچك خود «آگنس» که ارضای خود را در خدمتکارش «آنا» می‌جوید و خواهر دیگرش «ماریا» که با وجود داشتن همسری جوان، با پزشك خانواده روابطی دارد، متنفر است. خواهر وسطی که از نظر ظاهری و خصوصیات اخلاقی شباهت بسیار به مادر متوفای آنها دارد، هم مورد علاقه و هم مورد تنفر دو خواهر دیگرست چرا که از صحبت‌های خواهران و خاطراتشان چنین برمی‌آید که دوران کودکی خودرا چنان‌که باید وشاید در آغوش مادر به سر نبرده‌اند و ظاهرا خواهر وسطی بیشتر از آنها مورد توجه مادر بوده است.

بیماری «آگنس» تشدید می‌شود و در یك حالت بحرانی شدید، زندگی‌را بدرود می‌گوید. کسی که بیش‌از همه از مرگ او متاثر است، «آنا»ست‌کشیشی که بر بالین آگنس می‌آید تا مراسم مذهبی را انجام دهد دقیقا از زبان برگمن شکاك فیلمهای «مهر هفتم» و «همچون در یك آینه» سخن می‌گوید. کشیش به آگنس مرده می‌گوید از خدا بپرسد که اگر قرار است جسم و روح ما در این دنیا باید عذاب بکشد، چرا به دنیامی‌آئیم؟

شیوه تحلیل روانی برگمن ازاین سه خواهر شباهتی به هیچیك از آثار دیگرش ندارد. تصاویر درشت (کلوزآپ) دراین فیلم بسیار زیاد است و برگمن از حالات نگاه و خطوط لرزان زیر چشم‌ها و لبهای شخصیت‌هایش، آنچه را می‌خواهد در تماشاگر القاء کند، انجام می‌دهد.

برگمن برای آنکه عقده‌های ناگشودهٔ خواهران را نسبت بیکدیگر باز کند، آنها را در برابر واقعیت و یا رویائی واقعی قرار میدهد.

آگنس مرده در لباسی که باید به خاك سپرده شود، خواهرانش را صدا می‌زند. این‌بار نیز «آنا»ی خدمتکار نخستین کسی است که بر بالین او حاضر می‌شود. «کارین» خواهر بزرگتر با وحشت و نفرت بر بالین مرده می‌آید و در یك حالت بحرانی و هیستریك، به آگنس می‌گوید‌که از اومتنفراست. درتصویری زیبا و غم‌انگیز می‌بینیم که از گوشه‌های چشم مرده، اشك جاری است. «مازیا»

پس از کارین بر بالین او حاضر می‌شود و آگنس با تمام وجود خودش را به او می‌چسباند و می‌خواهد او را در آغوش بکشد اما ماریا که وحشت‌زده است او را به کناری می‌زند و از اطاق می‌گریزد. باز هم آنای خدمتکار است که آگنس را به تختخوابش باز می‌گرداند و حتی در مرگ، آرامش او را فراهم می‌کند. دو خواهر همزاد شوهرانشان خانهٔ اشرافی و ییلاقی خود را ترك می‌گویند و این‌بار صدای آگنس را اززبان آنا بهنگام مطالعهٔ دفترخاطراتش می‌شنویم که به‌یاد دوران نوجوانی خود و خواهرانش می‌افتد. در تصویری بی‌نهایت زیبا و حزن‌انگیز، سه خواهر جوان‌را می‌بینیم که در باغی خزان زده کنار هم راه می‌روند. زمانی که دیگر رویایی بیش نیست، سپری شده است.

سه خواهر که در محیط خانوادگی واحدی به دنیا آمده و رشد کرده‌اند، سالهای سال نسبت بیکدیگر بیگانه‌ای بیش نبوده‌اند. آیا می‌توان‌دربارهٔ دیگران به راحتی قضاوت کرد ونتیجه گرفت؟ این‌سئوالی است که برگمن یکبار در گذشته و از زبان پروفسور بورگ، قهرمان فیلم «توت فرنگی‌های وحشی»مطرح می‌کند ولی این‌بار با طرح همه جانبهٔ این سوال، ما را در برابر مسئله‌ای حیاتی قرار می‌دهد. متاسفانه در این گزارش‌گونه‌از جشنوارهٔ تهران‌جای بحث و تفسیر بیشتر دربارهٔ این‌شاهکار بی‌نظیر نیست وباید منتظر نمایش عمومی آن و دیدن مجددش بود.

در دومین جشنوارهٔ تهران تعدادی فیلمهای کوتاه نیز به نمایش درآمد که در اینجا بناچارفقط نام چندائر برجستهٔآنرا می‌بریم: فیلم«چهره» از چکسلواکی که برنده جایزهٔ بزرگ جشنواره شد و در چند طرح فوق‌العاده ظریف و زیبا، مسیر زندگی انسانی را از کودکی‌تا دوران‌پیری تصویرمی‌کرد.فیلم «کلکسیونر» از یوگسلاوی نیز که برندهٔ پلاك طلایی شد، فیلمی به غایت ظریف و زیبا بود. فیلمهای «بیشتر» از ایالات متحدهٔ آمریکا و «شهوت تخته‌نرد» از بلغارستان که هردو برندهٔ پلاك‌های طلایی شدند، جزو فیلمهای بسیار زیبای کوتاه جشنواره محسوب می‌شوند.

در قسمت اطلاعات فیلمهای بسیاری به نمایش درآمد. در بین آنهایی که موفق به دیدنشان شدم، فیلمهای «مترسك» اثر «جری‌شاتسبرگ» از امریکا و «مزدور» اثر «آلن بریجز» از انگلیس ارزش دیدن داشتند. فیلم «ماه کاغذی» اثر «پیتر بوگدانوویچ» ،امید ما رانسبت به این کارگردان جوان زایل‌کرد. دربارهٔ فیلم‌زیبا وارزشمند«لودویك» اثر لوکینوویسکونتی‌درشماره‌های‌گذشته‌مجلهٔ‌سخن و در گزارش کوتاه از فیلمهای برجسته ای که در اروپا دیده بودم مطالبی نوشتم و تکرار آن در اینجا بی‌مناسبت است. این فیلم بی‌تردید زیباترین فیلم نمایش داده شده در قسمت اطلاعات بود.

در قسمت مرور بر آثار، تعداد یازده فیلم از شاهکارهای «رنه‌کلر» فیلم‌ساز فرانسوی و ده فیلم از آثار بزرگ «فرانك کاپرا» سینماگر برجستهٔ امریکایی به نمایش درآمد.

در قسمت «چشم‌انداز سینمای افریقا» نیز تعدادی فیلم از کشورهای افریقایی به نمایش درآمد که تا اندازه‌ای در شناخت سینمای این قاره موثربود.

همانطور که در ابتدای این مقاله اشاره کردم، سطح فیلمهای نمایش داده شده در قسمت مسابقه بسیار پائین بود و این در وهلهٔ نخست به خاطر انتخاب اشتباه این آثار و در مرحلهٔ بعدی عدم دقت کافی کامل کمیته انتخاب بود. برای رفع این مشکل لازم‌است‌که چند نفر سینماگر وسینماشناس واجد ارزش برای انتخاب فیلم به نقاط مختلف فرستاده شوند تا از تحمیل‌های شخصی به جشنواره خودداری شود. چیزی که در دومین جشنوارهٔ فیلم تهران تحسین ما را برمی‌انگیخت، دقت کامل و فعالیت‌ستایش‌انگیز کمیته روابط عمومی ومطبوعات بود که هر روز با انتشار یك بولتن، تماشاگران را در مسیر تمام اطلاعات مربوط

به فیلمها و شخصیت‌های سینمایی قرار می‌داد.

ضمنا طی روزهای جشنواره موفق به تماشای چند فیلم ایرانی و خارجی دیگر هم شدیم: فیلمی جنایی و کمدی دیدیم از کشور فرانسه به کارگردانی ژان لویی ترنتینیان و فیلمی بنام «بیلی دوکلاهه» از امریکا و با شرکت گریگوری پك. فیلم ایرانی «تنگسیر» اثر امیر نادری هم جزو فیلمهای نمایش داده شده بود که بنظر من فیلمی قصه‌گو و مانند اکثر فیلمهای ایرانی قیلمی مخدر بود. در حقیقت «تنگسیر» نوعی «قیصر» مدرنیزه شده بود با همان آنگیزه‌های ابلهانهٔ قهرمان پروری. زشت‌تر و تحمل‌ناپذیرتر از موضوع و پرداخت فیلم، موسیقی متن آن بود که شنونده را بیاد آثار سوزناك و احمقانهٔ هولیود و سینمای‌هند می‌انداخت. در دورانی که سینما به بالاترین درجات بیان و قدرت القاء احساس و اندیشه رسیده است، ساختن آثاری نظیر «تنگسیر» فقط نشانهٔ فکری متحجر و عقب افتاده می‌تواند باشد.

ویژه تآتر ویژه تآتر ویژه تآتر ویژه تآتر

محمود مهدیان

یونسکو

و نمایشنامه‌ی «درس»

«هر اثر هنری بیان یك واقعیت غیرملموس است که‌هنرمند سعی میکند آنرا لمس کند...»
اوژن یونسکو

اوژن یونسکو نمایشنامه «درس» رادر سال ۱۹۵۲ نوشته است، خود او این نمایشنامه را یك «تراژدی خنده‌آور» می‌نامد، از این نقطه نظر این نمایشنامه چیز تازه‌ای نیست. زیرا نمایشنامه نوعی بیرحمی ودرنده خوئی را نشان می‌دهد که به اوج پوچی رسیده است وجنون شدیدی رامی‌نمایاند که همه جا گیر و عادی شده است، در این روال قبلا نمایشنامه زیادی داشته‌ایم چنانچه مسائلی این چنین بگونه‌ای صریح وبی واسطه درونمایه‌ی بیشتر نمایشنامه های مجلسی استرایندبرگ می‌باشد. لیکن آنچه در نمایشنامه‌ی یونسکو نو وجدید است ، بیان این مسئله بشکل ابتذال زبان می‌باشد، زبانی‌که بعلت کثرت استفاده به مرز پوچی رسیده ومستعمل گشته است، عموماً زبان مهم‌ترین درونمایه‌ی آثاریونسکو می باشد، که باید گفت این «زبان» در نمایشنامه‌ی کرگدن به روشن ترین و واضح ترین شکل خود بیان گردیده است ودر نمایشنامه آواز خوان طاس به مبهم ترین وپیچیده ترین گونه‌ی خود .

نمایشنامه درس نمایشنامه‌ی جالبیست، زیرا در بیانی ساده، بسط ورشد ابتذال خاصی از زبان رابا عوامل و عناصر تاتری سنتی نشان می‌دهد (گیرم که اینجا عوامل وعناصر ضمن اینکه سنتی هستند، سنتی هم نیستند) «طرح و توطئه» دراین نمایشنامه ساده وغیرواقعی است، یعنی حوادثی‌که در صحنه رخ می‌دهند امکان وقوع درجهان واقعیت ندارند. نمایشنامه برعکس آواز خوان طاس دارای موضوع می‌باشد و داستان‌آن بطور خلاصه چنین‌است: یك شاگرد ـ که دختر خانم جوانی است ـ برای خواندن درس نزد استاد می‌آید. این اولین جلسه درس است، استاد آدم سرشناسی است و سی سال است که در خانه خود تدریس می‌کند، بطوری که دختر خانم شاگرد بسادگی منزل استادرا پیدا می‌کند. دخترخانم می‌خواهد در کنکور دکترای عمومی شرکت کند، که پدر و مادرش این را می‌خواهند. استاد وشاگرد سئوال وجواب آغاز می‌کنند. بعد استاد تعریفی ازارتباط بین زبان واشیاء بدست می‌دهد وبرای مثال یك چاقو از

کشوی میز کارش بیرون می‌آورد تاارتباط بین شیئی وزبان رانشان دهد وبعد طی محاوره‌ای سریع دختر را با همان چاقو می‌کشد و کلفت استاد که انتظار این حادثه را می‌کشیده و بیم وقوع آن‌را داشته، به استاد کمك می‌کند تا جسد شاگرد را از صحنه خارج کند و طی گفتگویی متوجه می‌شویم که این چهلمین قربانی در آن روز بوده است:

کلفت:.... کار ریاضیات به زبانشناسی و زبانشنـاسی به جنایت خـتم می‌شود.

در اینجا استاد که تاکنون حاکم بر شخصیت شاگرد بود و با شاگردچون شیئی رفتار می‌کرد، در برابر کلفت چون بچه‌ای قرار می‌گیرد که کار خلافی کرده و موردتوبیخ بزرگتر قرارگرفته. وقتی جسد بیرون برده‌می‌شود کلفت‌کیف و کتاب شاگرد را برداشته و در گوشه‌ای از اطاق به روی تلی از کیف و کتاب می‌اندازد و وقتی همه چیز در اطاق تدریس استاد مرتب شد صدای در شنیده می‌شود و کلفت برای گشودن در می‌رود، بعد مکالماتی از خارج صحنه می‌شنویم که گویای ورود شاگرد جدیدی است و بعد پرده فرو می‌افتد.

اگر بعد نمایشی این نمایشنامه را تغییر دهیم توصیف حادثه از نقطه نظر نمایشی خوب جلوه نمی‌کند. چاقوئی که استاد برای تعریف ارتباط بین زبان واشیاء می‌آورد، فرضی‌است، درست مثل‌تخته‌سیاه که‌استاد روی‌آن به‌دوشیزه‌ی شاگرد ریاضیات می‌آموزد، پس آنچه وسیله «کشتن» دوشیزه خانم مورداستفاده قرار می‌گیرد کانون اصلی نمایش‌نامه است. نمایش بیشتر روی حرکات موهوم چاقو زدن تاکید می‌کند و محاورات بین شاگرد و استاد. بنابراین نقطه مهم نمایش تقلید حقیقت است نه بازنمایی حقیقت. پس آنچه حقیقتا برای قتل دختر به کار می‌رود کلمات است (یعنی زبان) و بیشتر تاکیـد در طول نمایش نیـز روی همین فضای خاص و محدود زبانی است.

اما، آنچه در نمایشنامه‌ی‌آواز خوان طاس چون یك قاعده آشکار می شود در نمایشنامه‌ی درس چون یـك قرارداد کم وبیش مبهـم وتـاریك درمی‌آید. در نمایشنامه اول ساختمان نمایش روی بدیهیات مبتذل بنا شده است، بدیهیاتی که به قشر اجتماعی ویژه‌ای تعلق دارد، و این بدیهیات تکرار و تکرار می‌شوند و این تکرار مکررات بدیهی فضائی خلاء به وجود می‌آورند، فضائی خلاء که در آن همه‌چیز می‌تواند روی دهد و با این حال لبریز از مضامین و توصیف‌های کاذبانه می‌شود. یونسکو خود توضیح می‌دهد:

« رمز در حرف زدن وهیچ نگفتن»... زیرا که هیچ چیز برای گفتن نیست، فقدان حیات درونی، کیفیت بی‌روح زندگی روزمـره ماشینی... اسمیت‌هـا و مارتین‌ها فراموش کرده‌اند چگونه صحبت کنند، زیرا فراموش کرده‌اند چگونه فکر کنند زیرا معنی احساس و عاطفه را از یاد برده‌اند، زیرا از احساسات خالی هستند، فراموش کرده‌اند چگونه باشند، بنابراین توانایی هر کس «شدن» و هر چیز «بودن» را دارند. چون، از آنجائیکه «خودشان» نیستند، کسی نیستند جز «دیگران»، آنها به دنیایی بدون شخصیت تعلق‌دارند و قابل‌تعویض بایکدیگرند.»

پس آنچه این طرز تلقی مجسم می‌سازد، یك بیان است، بیانی انتقادی از موقعیتی که می‌تواند اشاره‌ای باشد به دنیای خارج از نمایش‌نامه، اشاره‌ای به همنواگرایی، اشاره‌ای به‌محاورات ماشینی که یونسکو انتظاردارد ماازنمایش‌نامه‌ی آواز خوان تاس دریابیم.

نمایشنامه‌ی درس متفاوت است، زیرا روش انتقادی در خود به صورت یك قرارداد درآمده است. بنابراین در درون نمایشنامه فضائی به وجود می‌آید که نمی‌تواند دلالتی بر یك نوع حالت ملموس و قابل درك باشد. یك احساس و دریافت مستقیما روی صحنه گذاشته می‌شود، این چیزیست که یونسکو خود توضیح می‌دهد:

«از آنجاکه طرح و توطئه جالب‌توجه نیست، این رویای منست‌که ریتمهای نمایش را در نامساعدترین شکل خود کشف می‌کند.»

پس آنچه از این اظهارنظر برمی‌آید اینستکه یونسکو به یك نمایش «حرکت صحنه‌ای ناب» فکر می‌کند، اما با تاکید روی ریتم و ضدیت با طرح و توطئه.

همه‌ی این نکات در نمایشنامه‌ی درس وجود دارد. نمایش با تاکید بر ریتمی ساده آغاز می‌شود: حرکات و سخن گفتن شاگرد به گونه‌ای است که هشیاری و اطمینان او را نشان می‌دهد و برعکس، حرکات و سخن گفتن استاد نشانی از شك و تردید و عدم اطمینان را به‌بیننده القاء می‌کند. بعد این طرز-بازی بکندی بسط می‌یابد تا اینکه جای دو بازیگر عوض می‌شود، حالا استاد قدرت تسلط خود را کسب می‌کند و این شاگرد است که درمانده و مردد و نامطمئن می‌گردد و این همان ریتمی‌ست که حرکت نمایشنامه می‌باشد، نه طرح و توطئه قتل شاگرد در جلسه درس، و این حداقل چیزی است که یونسکو در نظر دارد.

معنی ریتم نیز مسئله دیگری است. واضح است که ریتم یعنی ترکیبی از چند ارتباط: ارتباط بین یك مسلط شونده و یك تسلیم شونده ــ یك استاد و یك شاگرد ــ همانطور که یونسکو مستقیما و بیواسطه می‌خواهدبگوید. و شاید وقتی کلفت به استاد یك بازوبند سیاسی (که می‌تواند صلیب شکسته باشد) می‌دهد، یونسکو می‌خواهد جهان وسیع‌تری را به ما بنمایاند. کلفت می‌گوید: «بیایید، اگر می‌ترسید این بازوبند را به بازویتان ببندید، آنوقت از هیچی نمی‌ترسید.» لیکن یونسکو نمی‌خواهد این مسئله را بطور مستقیم بیان کند و حتی این بازوبند حالت سیاسی سمبولیك نیز ندارد، بلکه مسئله مشخص‌کردن ریتم، یعنی شکل کلمات است که در عین اینکه رابطه‌ای بی‌ربط با اشیاء دارند از طریق آنها ارتباطات بین آدمها نیز جابجا می‌شود:

«استاد به سرعت به طرف کشو می‌رود و یك چاقوی بزرگ موهوم بیرون می‌آورد آنرا در چنگ می‌گیرد و تهدیدآمیز تاب می‌دهد.

استاد: یکی‌اینجاست. دختر خانم. یك چاقواینجاست. متاسفانه یکی بیشتر نیست، ولی سعی خواهیم کرد آنرا برای همه‌ی زبانها بکار ببریم. فقط کافیست شما کلمه چاقو رادرهمه زبانها تلفظ‌کنید، ضمن اینکه به دقت به این شیئی خیره میشوید تصورکنید به همان زبانی که دارید بکار میبرید متعلق است .

شاگرد: دندان درد گرفته‌ام.

استاد: (تقریبا با آهنگی یکنواخت) پس زود باشید: بگویید چا، اینطور چا... قو... اینطور قو... و به دقت به آن نگاه کنید، چشم از آن برندارید...

شاگرد: این بچه زبانی است؟ فرانسه، ایتالیایی یا اسپانیولی؟

استاد مهم نیست... برای شما فرق نمی‌کند... بگویید چا ...
شاگرد: چا...

استاد: قو... به دقت نگاه کنید.

استاد چاقو را جلوی صورت شاگرد حرکت می دهد ـ

آنچه اینجا گفته می‌شود. بیگانگی شیئی است از پندار، شیئی است از کلمه، فرداست از فرد. تا آنجا که، کلمات، اشیاء و پندارهای بی‌ربط اشکال بیگانه شده‌ی خود را بتوانند قاتل شوند و زندگی فرد را زیر فشار و سلطه خود بگیرند.

ریتمهای زبانی یونسکو ظریف و درخشان است و در نوع خود کسل‌کننده و خواب‌آور. لیکن جالب اینست که از میان این ریتمها یك‌نوع حرکت (اکسیون) مخصوصی پدیدار می شود بطوری که گویی این حرکت (اکسیون) نیز چون استاد چاقو تاب می‌دهد. ساختمان دقیق و عمیق این دریافت‌ها را (که به ریتمها ختم می‌شوند) یونسکو در خاطره‌ای که از تاتر عروسکی شرح می‌دهد:

«نمایش عروسکی مرا بر جا ی‌خود میخکوب می‌کرد. از تماشای عروسکانی که صحبت می‌کردند، حرکت می‌کردند و یکدیگر را می‌زدند مبهوت می‌شدم. آن نمایشی از خود زندگی بود، عجیب، نامعقول، اما حقیقی‌تر از خود حقیقت. نمایشی از خود زندگی به گونه‌ای بی‌نهایت ساده و مضحك در مقابل دیدگان من گسترده می‌شد. گوئی بر تاکید بر این حقیقت عجیب و غریب و بی‌تناسب و بیرحم.»

در نمایشنامه درس ریتم‌ها، بازی با کلمات نیستند که لذت می‌آفرینند آن‌چنانکه در نمایشنامه‌ی آواز خوان تاس، بلکه اینجا بار بر دوش ریتم‌های نمایشی قرار دارد و با این معنای مشخص: «حقیقت مضحك و عجیب و غریب و بیرحم». بیگانگی در اینجا بسیار ژرف و عمیق و دور از دسترس است و این بیگانگی است که در نهایت به پوچی میرسد ودرعین حال وقتی رابطه‌ی شیئی با پندار قطع می‌شود و این قطع ارتباط روی صحنه می‌آید، یونسکو برای بیان این قطع ارتباط تخته سیاه موهوم، چوبدستی موهوم و چاقوی موهوم بکار می‌برد، یعنی از هیچ برای بیان «کلمه» و در نهایت «زبان» استفاده می‌کند. که این خودنیز ضدیت‌با تاتر سنتی است و می‌توان آنرا نوعی تاتر انتزاعی به‌حساب آورد یعنی «تاتر غیرنمایشی ناب» چرا که چیزی مورد نمایش قرار نمی‌گیرد، نه چوبدستی، نه تخته سیاه و نه چاقو.

طرح کلی حرکت (اکسیون) در نمایشنامه‌ی درس نه مثل نمایشنامه‌های مجلسی استرایندبرگ پیچیده واکسپرسیونیستی است ونه مثل نمایشنامه های پیراندلو نمایانگر بیهودگی است، لیکن از نقطه‌نظر عوامل نمایشی و سنت‌های تاتری در ارتباط با هردو است. «بیهودگی‌واقعیت» بازبانی نمایشی بیان‌گردیده است. گویی «نمایش» با کمك عوامل جدید تاتری به صورت یك شیئی شده است، شیئی بیگانه از خود، و ریتمها در قالب کلمات به سوی تماشاچی هجوم می‌آورندو اورا به‌خواب وامی‌دارندو «حقیقت مضحك‌و عجیب وغریب وبیرحم» نیز در چهارچوب حرکت (اکسیون) بی‌واسطه و مستقیما در جای خود قرار می‌گیرد. کلمات واشیاء صحنه در قالب نمایشی، قدرت و نیروی تاتر رابرضد خود تاتر به‌کار می‌گیرند. آنچه در صحنه روی می‌دهد پیوستگی و عوض شدن شخصیت‌ها نیست. در پیش دیدگان ما دنیایی نمایش داده می‌شود که امکان ندارد آنرا در جهان واقعی ببینیم و در آن سهمی داشته باشیم، لیکن آنرا می‌بینیم و در آن سهیم می‌شویم. به ما درسی داده می‌شود که «باید» و «پیوسته» آنرا فراگیریم و باید در جلسه درس حضور یابیم، درسی که چون نوار ضبط شده برای یادگیری ما دائما تکرار و تکرار می‌شود. زیرا کلفت در پایان نمایشنامه برای باز کردن در می‌رود و می‌شنویم که می‌گوید: «می‌روم تا بگویم شما آمده‌اید؛ یك دقیقه دیگر استاد پایین می‌آید، بفرمایید تو، چرا نمی‌فرمایید خانم؟»

یعنی نمایش از ابتدا تکرار می‌شود و قربانی چهل‌ویکم می‌آید تا به وسیله کلمات به قتل رسد.

نوشته: جوادمجابی
طرح ها : اردشیر محصص

چراغی در برابر بدل چینی

نمایشنامه در دو پرده

شخصیت‌ها:

بدل چینی
جوحی
کنگ
پنطی
قاتل
دو دختر
پلیس
پرستار
مکبث
باغبان
نگار
مرد تنها
قابله
چهار پیرزن
جمعیت

مکان: اروگوئه
زمان: سالهای ۱۹۴۰ـ۱۹۷۰

پردهٔ اول

بدل چینی

بدل چینی تارای صوتیشون خراب شده ، خفقوق گرفتن ، فقط نیگـا میکنن.... نوار پرکنین، از خواسته‌هاشون نوار پرکنین، از آرزوهاشون نوار پرکنین، ازعشقاشون نوار پرکنین، درددلاشو نو صفحه کنین، بصدای بلند پخش کنین... پس این بیعرضه چیکار میکنه اگه نمی تونه نماینده همه آدمائی باشه که باهاس رو نوار صحبت کنن..... هنوزم می‌بینن؟ هنوزم زل‌زدن، نمیشه فهمید.

کنگـ ـ جوحی

کنگ بعد به من گفتن که بدل چینی فرار کرده

جوحی پولاروهم برده بود

کنگ اعضاء چیکار کردن

جوحی ادامه دادن، حرف زدن، حرف زدن، حرف زدن،... گاهی وقتام فریاد کشیدن

کنگ من فرانسه بودم که بدل خوشگل من اومد اونجا تو پاریس موندگار شد، تا جائی که دیگه نمی‌تونس حرف «ر» رو خوب تلفظ کنه مخصوصا کلمه «روز»رو

جوحی اعضاء یه‌نفرو مامور کشتنش کرده بودن

کنگ من یه مامور دولتی رو هم دیدم که اونوقت دربدر دنبال بدل چینی می‌گشت

جوحی عجب

کنگ فکر می‌کنی کی بود پنطی

جوحی عجیب!

بدل چینی ـ قاتل ـ دخترها

بدل چینی پول فقط وسیله‌س، هد ف‌نیس من بدنبال چیزای دیگه اومدم اینجا، آزادی

قاتل — تو اسم خوشگذرانی‌رو میذاری آزادی، تو اصلا از آزادی چی میدونی

بدل چینی — تو به این زندگی کثافت میگی خوشگذرانی تحصیل، جلسه بازی، بحث، شب تا صبح، روز تا شب.

قاتل — تو فقط یه جاه‌طلب بیمصرفی، یه دزد

بدل چینی — تند نرو، من تو شرایطی بودم که نمی‌تونستم بمونم، بحث با اونا بیفایده بود، حرفای منو نمی‌فهمیدن، منم جدا شدم، از دستشون فرار کردم

قاتل — اونم با پولای ما

بدل چینی — بدون اون پولا نمی‌تونستم به اینجا بیام، درس بخونم، خودمو صیقل بدم، پول مهم نیس، من از این پولا همون استفاده‌ای‌رو بردم که باهاس برد،

قاتل — یه مامور دولتی دربدر دنبالت میگرده

بدل چینی — من از این بازیا باکی ندارم، روندن همین مامور دلیل خوبیه که شما دارین اشتباه میکنین دارین رفیقتونو تو چنگ دشمن میاندازین

قاتل — نمیذارم تو چنگ اون بیفتی

بدل چینی — میدونم، ما هنوز تو یه خطیم، میدونم منو

قاتل — خودمون (... هفت تیرش رادرمی‌آورد...) کارتو میسازم

بدل چینی — من هنوز با شمام، دارین اشتباه... (مرد شلیك میکند ومی‌گریزد) صدای پاهائی از پلکان به گوش میرسد، قاتل خود را از پنجره بیرون می‌اندازد، دو دختر انگار کاباره‌ای وارد اطاق میشوند.

دخترها — اوا خاك عالم! (بدل چینی را که از درد مچاله شده است و خون از کپلش می‌ریزد، بلند می‌کنند او را دمر روی تخت می‌خوابانند، دختر دست او را بدست میگیرد، دختر دیگر به بیمارستان و پلیس تلفن می‌کند، بدل چینی از درد می‌نالد و بخود می‌پیچد).

پرستار ـ پلیس ـ دخترها ـ بدل چینی

پرستار — کی بود؟

بدل چینی — یه قاتل حرفه‌ای

پلیس — کی بود؟

بدل چینی — رقیب عشقی

دختر اولی — کی بود؟

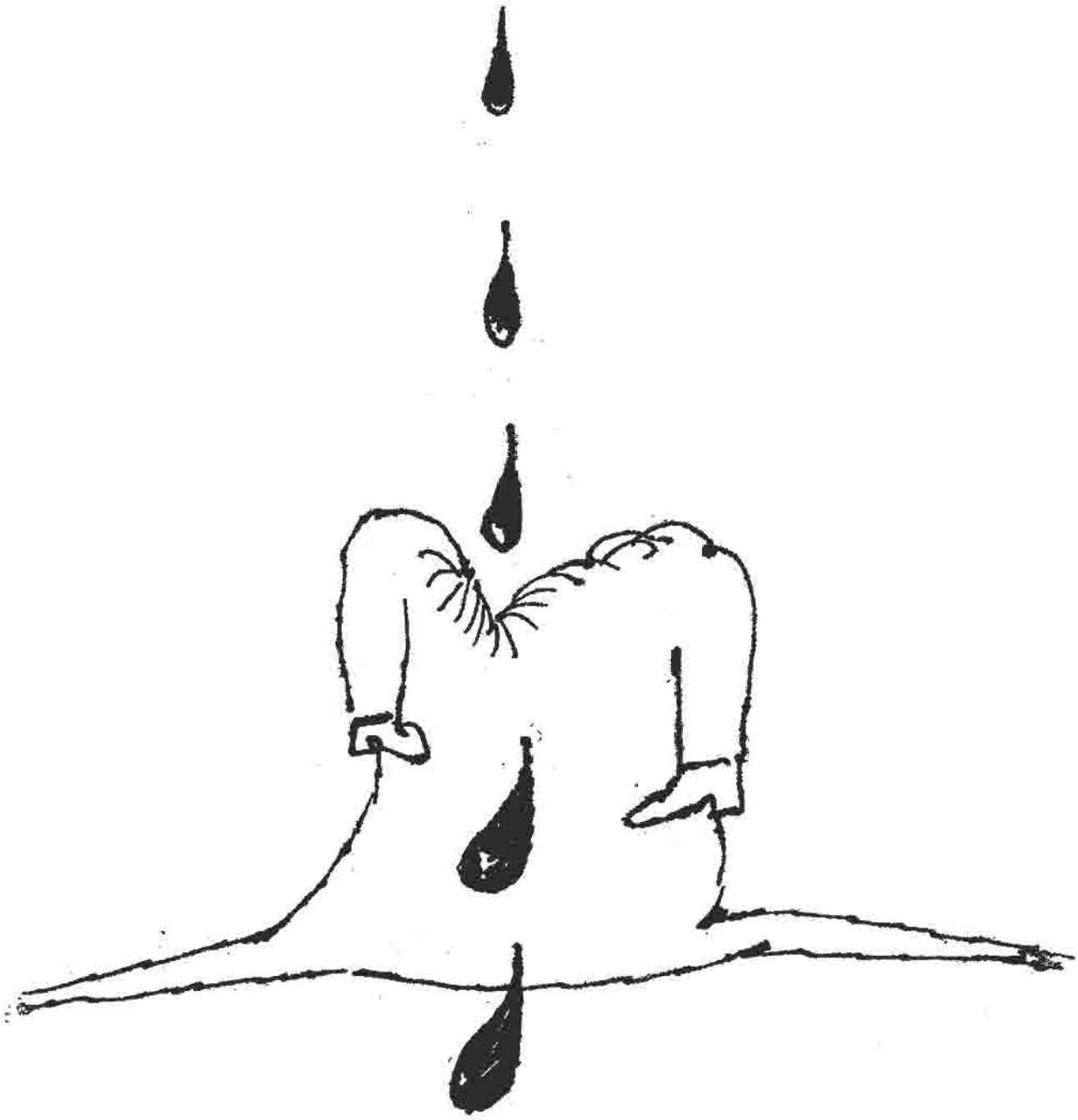
یه مامور

دختر دومی — کی بود؟

یه خائن

پنطی ـ کنگ ـ قاتل

پنطی — کثافت!



کنگ پدرسوخته
قاتل جونور

کنگ ـ جوحی

کنگ عکسشو دیدی، مثه ماه شده بود، با اون آرایش پاریسیش
جوحی سیاسوخته، اینجاکه‌بودچه‌لندوك‌بود، اونجاپروارشد، پول مفت
کنگ نگو، نگو، اینجام که بود حبِ نبات بود.
جوحی حالا چرا برمیگرده، پس از اینهمه سال
کنگ حالا موقع برگشتنه
جوحی نمی ترسه ؟
کنگ حالا دیگه اونا باید بترسن
جوحی دور، دور دیگه‌س
کنگ ای، همچین

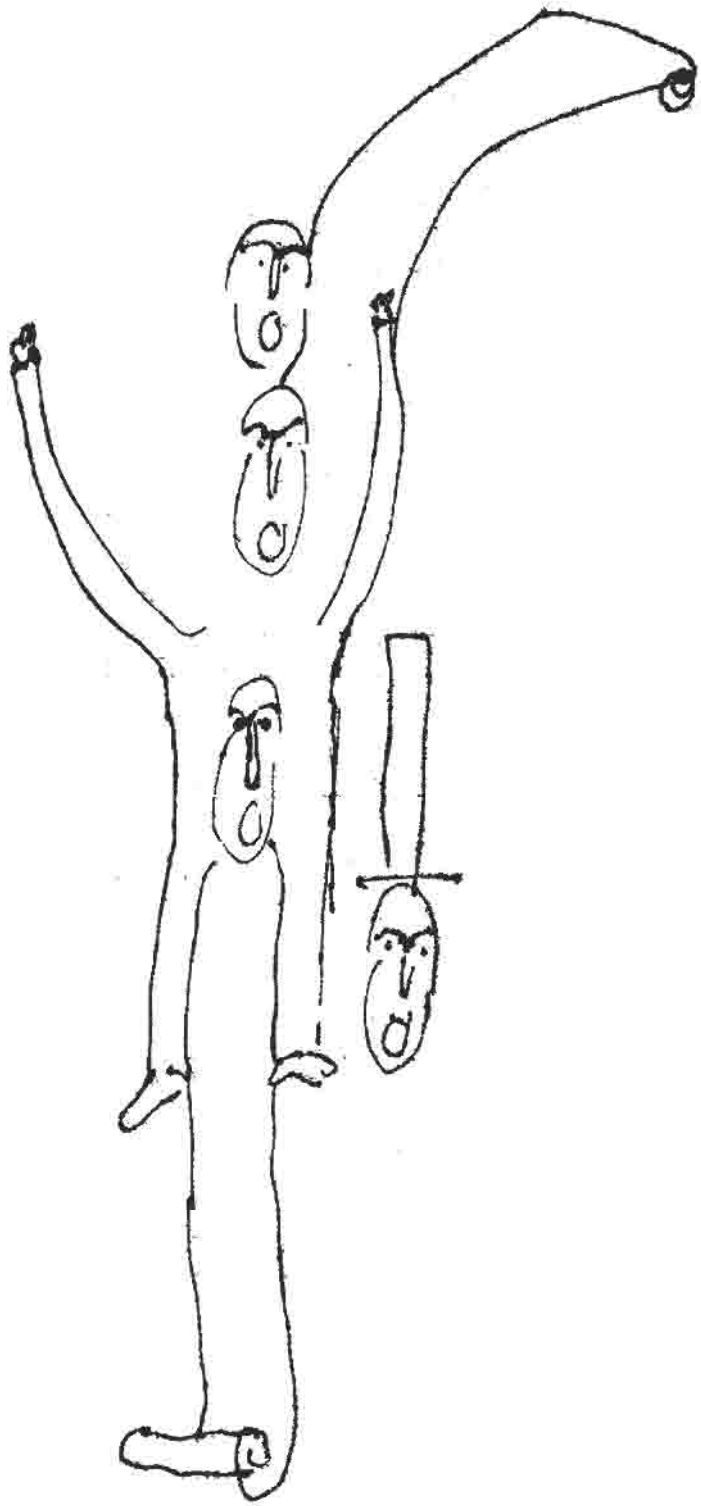
پنطی ـ قاتل

قاتل اگه باهاش کنار میومدم
پنطی اشتباه کردی
قاتل اگه حرفشو گوش میکردم،
پنطی اشتباه کردی
قاتل گفت باهاش بمونم، مهمونیا، زنای خوشگل، جلسه‌ها، برو بیا، حالام باهاش برمیگشتم
پنطی اگه من پیداش‌کرده بودم اگه عقلم میرسید، تازه کی میدونس همه‌چی اینطور عوض میشه
با هم ای.... جوانی (میخندند): چه باهم؟

جمعیت ـ جوحی

سالن پـراست همه نشسته‌اند و بـه من چشم دوخته‌اند ، پارچه‌ای به دیوار سمت راست نصب کرده‌اندکه رویش با خط آبی نوشته شده:
«ما برای سلامتی خود و همسایه‌هامان، از تارهای صوتی صرفنظر کردیم.»
بر دیوار مقابل بر پارچه‌ای نوشته‌اند: حنجره‌تان را عمل کنید و یك رادیو ترانزیستور جایزه بگیرید»صداهائی می‌آید بدلیا، گوسفندا، بیزبونا
ناظم جلسه می‌رود پنجره را می‌بندد اما صدا همچنان می‌آید ناظم قیافه گرفته‌ها را یکی یکی ورانداز می‌کند، اما همه ساکت هستند.
جوحی ناطق جلسه است می‌آید تعظیم می‌کند، آب می‌نوشد و صحبت می کند :

برادران عزیز، دوستان!
وقت آن رسیده که نهضت سالم سازی محیط را آغاز کنیم، این نهضت از خودمان باید شروع شود، ببینید، ما آزادهستیم، شما هم آزاد هستید، شما به حرف من آزادانه گوش میدهید و منهم به حرفهای شما.... گرچه... باری زنـده‌باد آزادی. آزادی بما می‌گوید، که مزاحم همسایه‌تان، مزاحم برادرتان، زن برادرتان، ودیگران نشوید، خوب بیائیم ببینیم مزاحمت ازکجا شروع میشود، ازحرف زدن، شما حرفی میزنید، ازنظر فیزیولوژی مقداری انرژی صرف بیان می‌کنید مقداری انرژی از طریق لابیرنت شیپوری به گوش دیگری تحمیل میکنید، چرا برای اینکه عقیده‌تان را به او بقبولانید، شاید او نخواهد، اختلاف از همین‌جا ناشی میشود. تمام دعواهای عـالم از اینجاست، چاره‌اش چیست، قطع تارهای صوتی، همانطور که ملل راقیه، خود را عقیم می‌کنند، شما با عمل کردن تارهای صوتیتان هم صاحب یك رادیو ترانزیستوری می شوید ، ضمنا مادام‌العمر از اختلاف و جنجال مصون هستید.
ما برای شما نوارهای متعددی تهیه کرده‌ایم، گـفتارهای خوشایند اجتماعی، فرهنگی، ذوقی، هنری از اخلاقیات تـا موزیك، از بحث تا قصه ، هر چه که بخواهید بگوئید ، (صدا می‌آید گوسفندا، بدلیا!)
(لطفا درارو ببندین) حالا حرف‌زدن بکنار عده‌ای نعره میکشند، مکنونات قلبیشان را با هوار به گوش این و آن میرسانند، دیده‌ام کسانیرا که بر اثر فریادهای مکرر دهانشان گشاد شده و شبها در خواب خورخور اضافی راه انداخته‌اند،زیبائی سر و صورتشان بهم ریخته، آزادی آن نیست که هر بلائی خواستیم سر خود بیاوریم ، البته به آن معنی هم نیست که هر بلائی خواستیم سر دیگران بیاوریـم، امـا راستی ببینم آزادی چیست، این بحث مفصلی است که مجال آن در اینجا نیست، وراجها، چرخ‌دنده زمان را بعقب مـیرانند، شما در سکوت کامل چرخهای زمانرا بجلو حرکت بدهید، از وراجی مخالفان نترسید، جواب ابلهان خاموشی است، دیگر موقع آن رسیده که بشریت پنبهٔ غفلت را از گوش خود بیرون‌آورده (جمعیت سالن یکباره به جنب و جوش می افتد ، کف سالن پر از پنبه می‌شود، ناطق بعلت نزدیك‌بینی متوجه نیست) و در اینجا من به سخنانم خاتمه میدهم (ناطق آب می‌نوشد تعظیم می‌کند) در اینجا از حضور سرور عزیزم آقای بـدل چینی، خواهش می‌کنم که دستور فرمایند بافتخار ساکت شدن‌ابدی حضار یك دقیقه سکوت اعلام فرمایند و بعد از متقـاضیان خواهش می‌کنیم به باجه تعویض تار با ترانزیستور مراجعـه فرمایند، متشکرم تعظیم می‌کند و در پائین آمدن، از پله‌ها پرت می‌شود. بدل چینی اعلام یك دقیقه سکوت می‌کند و در این فاصله با کنگـ نجوا می‌کند.



بدل چینی ـ کنگ

بدل چینی — هدف ما جلوگیری از وراجی نیس
کنگ — پس اون سخنرانی
بدل چینی — بدل کاریه
کنگ — داش باورم میشد
بدل چینی — خوب، تعویض تار با ترانزیستور ضرری نداره، اما بایسد بدونی که وراجها خطرناك نیسن، از اونا که حرف نمیزنن و زل می‌زنن تو چش آدم باهاس ترسید
کنگ — اونا که حرفی ندارن
بدل چینی — نه اشتباهت همینه (سکوت)... ما نه به‌وراجها کار داریم نه به لالها... می‌خوام پنطی رو ببینم ، شنیدم کمیته وراجی درس کرده.
کنگ — بمنم اصرار کردن که برم جزو دارو و دسته‌شون اما من حب‌نباتمو تنها نمیذارم .
بدل چینی — حرمت جلسه‌رو حفظ کن
کنگ — چشم‌قربون، میخنددونیشگونی‌ازچهره تپلی بدل چینی میگیرد.
بدل چینی — می‌خوام گروه وراجی‌رو ملاقات کنم.
کنگ — فرداشب همین ساعت تو بار کوماچلو، اما پس تکلیف جوحی چه میشه قضیه ترانزیستوری و این حرفا.
بدل چینی — اون کار به تدریج پیش میره، کارای مهمتری در پیش داریم،

بدل‌چینی ـ کنگ ـ جوحی ـ پنطی

بدل چینی — حرف سراین نیس که‌شما جزوما بشین یا ما جزوشما، حقیقت اینه که یه‌خطر مشترك هردو مارو تهدید می‌کنه: اونا. اونایی که نه دلشون با ماس نه با شما.
پنطی — اونا براما وجود ندارن
جوحی — من این آدمارو می‌شناسم توشون بوده‌م، براشون نقل گفته‌م. بازی‌درآورده‌ام معرکه‌گرفتم، خوشمزگی‌کرده‌ام، اینهاهیچوقت مارو داخل آدم نمیدونن دلشون جای دیگه‌س.
بدل چینی — من همینو میخوام بدونم که اونا حواسشون کجاس؟
پنطی — وقتی حرف نمیزنن از کجا بدونیم.
جوحی — شما باهاس مردمو به وراجی کردن بیندازین، حرف نشخوار آدمیزاده، شایدم یه روز اونا به حرف بیان، شایدم اصلاحرفی ندارن.

سپیده‌دم

آسمان ابری است،
ـ سلام بر آفتاب
رعد و رگبار
ـ سلام بر آفتاب

رعد و رگبار
ـ سلام بر آفتاب
رعد و رگبار
زمین خیس است رعد در آسمان می‌ترکه برق می‌زند و باران فرو می‌ریزد پنطی و کنگ و بدل چینی با ماشین از میدان عبور می‌کنند.

بدل چینی ـ کنگ ـ مکبث ـ پنطی

بدل چینی — حیف بود این تئاترو نمی‌دیدیم چه خوب ساختن.
مکبث — «زمانی بود همینکه مغز آدمی از هم می‌پاشید، جان می‌سپرد و همه‌چیز پایان می‌یافت ولی اینك مردگان با بیست زخم‌کاری بر سر باز از جای برمیخیزند و ما را از جایگاهمان میرانند»
بدل چینی — پنطی! خوب گوش کن، بیدار شو، دارن بهت نیگا میکنن.
مکبث — « هنگامی که می بینم شما می توانید به چنین مناظری چشم بدوزید و آنگاه که چهرهٔ من از وحشت سپید می‌شود رنگ طبیعی رخسارتان راحفظ کنید دردلیری خویش شك می کنم»
بدل چینی — این پنطی چقدر خور خور میکنه امروز تو بازی مات شده بود، براش سنگینه، ظرفیتشو نداره، بیدارش کنین، باهاس بریم، نمایش خوبی بود.

جوحی ـ پنطی ـ بدل‌چینی ـ کنگ ـ قاتل

همه — نه اینطور
بدل چینی — که اینطور حالا خودتونم گم کرده‌این
همه — مصلحت نیس
بدل چینی — شما از مصلحت چی میدونین
همه — حالا همه فهمیدن
بدل چینی — اونا چی میگن
اونا، به ما حرفی نمیزنن، تو خودشون پچ‌پچ میکنن

بدل چینی ـ قاتل

قاتل — مصلحت نبود
بدل چینی — خفه شو
قاتل — با گلوله نمیشه صحبت کرد
بدل چینی — گاز خودت یادت رفته
قاتل — اونا فهمیده‌ن
بدل چینی — اونا کین، چی هسن؟
قاتل — نمیدونم اما میدونم که هسن
بدل چینی — منو از چیزی که نمیدونی می‌ترسونی
قاتل — مرگو نمی‌بینی اما هس...

زلزله‌رو نمی‌بینی اما هس، سیل‌او نمی‌بینی اما وقتی می‌بینی که داری روآب می‌خندی.

بدل چینی خفه شو!

جوحی با خود

جوحی بدل‌چینی، کنگ را مسموم کرده است
کنگ پنطی را مسموم کرده است
پنطی، بدل‌چینی را مسموم کرده است...

صدا آقایان بفرمایید سر شام.

بدل‌چینی با خود (روز)

بدل چینی چرا مسموم شدم چرا خواستم مسموم بشم، چرا مسموم شدم و نمردم، چرا سگای شکاریمو مسموم کنم، مگه نه اینه که منو واونارو به یه زنجیر بهم بستن، مگه نه اینه که من بدون اونا نمیتونم به شکار برم، اما حالا اونا دارن سی خودشون شکار میکنن...

بدل‌چینی (شب)

بدل چینی چرا زنده موندم، چرا کشتنم، چرا کشته شدم، چرا موندم، موندم تا دیگه چی بشم، فردا بیاد که چه کنم و چه بشه، روز دیگه با اون روزای تاریکی که گذروندم چه فرقی داره جز اینکه بیشتر تو لجن روزگار فروبرم.
قاتل دست وپاچلفتی پاریس، چقدرناشی بودی، اگه همونوقت مرده بودم، حالا یه فرشته بودم، اما حالاچی؟ چرا کشتم، چرا؟

قاتل ـ بدل‌چینی

قاتل من اومدم
بدل چینی تو، هنوز زنده‌ای؟... کی به‌تو اجازه داد که بیایی تو؟
قاتل به اجازه خودم
بدل چینی واسه چی اومدی
قاتل اومدم کارتو تموم کنم کاری که تو پاریس نتونستم
بدل چینی اما تو ناشی‌تر و بدبخت‌تر از اون‌وقت به‌نظر می‌آی
قاتل از یه دلقك چی انتظار دارم موقع مرگتم خوشمزگی می‌کنی
بدل چینی تو نمی‌تونی منو بکشی، خودت سالهاس که مرده‌ای
قاتل اینا همه‌ش فلسفه‌بافیه (هفت‌تیرش را درمی‌آورد)
بدل چینی شوخی‌رو کنار بذار
قاتل نامرد من با تو شوخی ندارم

بدل چینی کی تورو به اینکار وادار کرده
قاتل نعشایی که تو اطاق پذیرایی افتاده
بدل چینی تو شرابتو نخوردی
قاتل من میدونستم
بدل چینی تو از رده منی، بهترین دوست من، توبه کرده و باز آمده، هفت‌تیرتو بذار کنار تو یه‌بار اشتباه‌کردی ، دیگه تکرار نکن، تو از کشتن من چیزی عایدت نمیشه، بمان و با من کار کن، قول میدم که
قاتل به قول تو اعتمادی ندارم
بدل چینی قسم می‌خورم، عاقل باش، مرگ چیزی‌رو حل نمیکنه، تو جوونی آینده در انتظارته ، شاید یه روزی پشت میز من بنشینی، (به طرف میزش می‌رود و روی صندلی می‌نشیند، بر صندلی گردان می‌چرخد)
قاتل باور نمیکنم
بدل چینی آینده خودت را خراب نکن
قاتل تو برنده شدی، (هفت‌تیرش را روی میز می‌گذارد) بدل‌چینی می‌خندد و پشت به‌قاتل می‌کند، شلیك‌گلوله، قاتل برومی‌افتد و خون از سینه‌اش باز می‌شود دو مامور از پشت پرده بیرون می‌آیند و نعش قاتل را می‌برند.)
بدل چینی این خونارو پاك کنین. (تنها می‌شود) لعنت، لعنت به همه‌تون تو دنیایی که ساختیم، دیگه هیچ‌چیز کاملی پیدا نمیشه کرد حتی یه قاتل درست و حسابی

بدل‌چینی با خود

بدل چینی دسته‌های گل، مارش عزا
لباسهای سیاه، روز ابری
چهار گور مجلل، دسته‌های گل، خدایا چقدر تنها شدم باید دوباره از اول شروع کنم، همه‌چیزو باید از سر نو بسازم، خراب کنم بسوزانم و دوباره درس کنم، باهاس دسته‌گلی‌رو قبر درس کنن و بالای سرم حرکت بدن یه دسته گل که که رو خورشیدو گرفته باید یه دسته گل به اندازه یه سنگ قبر درس کنن و بالای سرم حرکت بدن یه دسته گل که همه‌چیزو تو تاریکی مرگ تو تاریکی خون تو صدای گلوله و التماس غرق کنه، خدایا چقدر سخته که همه‌چیزو دوباره آتش بزنم.

پرده

پردهٔ دوم

بلبل چینی — امروزپشت شیشه یه‌کبوتر دیدم. مدتهابودپرنده ندیده بودم، هیچ فرصت نکرده بودم به آسمون نیگا کنم، فرصت نکرده بودم به خودم نیگا کنم، رفتم جلوتر کبوتر پرید تو حیاط. همه‌چیز بود به‌جز چیزائی که تنهائی آدمو ازبین میبره. به نظرم اومد آب تو جدولهای باغ و درختا تو هوای گرفته، از زندگی افتاده‌ن.

بلبل‌چینی ـ باغبان

بلبل چینی — کجا درمیری وایستا، بیا اینجا
باغبان — بله قربون
بلبل چینی — کجا میرفتی
باغبان — بله قربون، این، اینجا
بلبل چینی — ازچی میترسی ازچه میترسیدی باهات کارندارم، به حرفای من گوش بده
باغبان — چشم!
بلبل چینی — اسمت چیه
بی‌حرمتیه قربون پنطی باغبون این باغم
بلبل چینی — با تعجب! پنطی، آدمی‌رو به این اسم مـی‌شناختم، نکنه تـو پسرش یا برادرش باشی
باغبان — بااون بااون مرحوم قربون هیچ نسبتی ندارم، یعنی چند دفه سعی کردم اسممو عوض کنم قربون میدونین تشریفات اداری
بلبل چینی — چرا می خواسی اسمتو عوض کنی .
باغبان — همینجوری قربون همینجوری
بلبل چینی — مگه بیکار بودی
باغبان — کار فراووته از صب تا شوم
بلبل چینی — باغبانای دیگه چطور
باغبان — همه عرض ارادت میکنن قربون

بدل چینی (با عصبانیت برو گمشو دروغگو برین گمشین (خشمگین به راه می‌افتد.)

بدل چینی ـ نگار

نگار حالتون امروز هیچ خوش نیست
(بدل چینی راه میرود وسیگار می‌کشد)
رنگتون پریده، خوب نیس اول‌صب شما اینطور گرفته‌باشین، اخماتونو باز کنین لبخند بزنین ، اینطور بهتره ، آخه مگه چطور شده؟ از من که ناراحت نیستی عزیزم.
بدل چینی نه ولم کن
نگار دیشب خواب دیدم یه کبوتر اومده بـود پشت پنجره چقـدر قشنگ بود تا اومدم بگیرمش پرید، رفتم پشت پنجره یه قطره خون جای پاهاش ریخته بود، نزدیك سحر بود یه‌هو از خواب پریدم دیگه خوابم نبرد، حالا سرم چنان درد میکنه که نپرس.
بدل چینی خون؟
نگار آره، یه قطره خون، انگار از قلبش چکیده باشه
بدل چینی امروز دیدمش
نگار تو خواب
بدل چینی نه تو بیداری، تا رفتم جلو پرید
نگار کبوتر سفید چتری...
بدل چینی ... مثل برف
نگار باید بگم صدتا کبوتر سفید چتری برام بیارن
بدل چینی که بیاندازی تو قفس
نگار یه مدتی‌که توقفس بمونن باهام اخت میشن
بدل چینی با قفس اخت میشن
(روی صندلی می‌نشیند و چشمانش را می‌بندد نگار از اطاق بیرون می‌رود).

بدل چینی (تنها)

بدل چینی (انگار خوابی راکه بازگو می‌کند) : زمزمه بود، زمزمه‌ای عظیم مثـل همهمه صدها زنبـور گرسنه، زنـبور‌ـ هایی در شهوت مکیدن شیره‌گل، شاخکهاشان‌را تکان‌میدادند، پامی‌کوبیدند، بی‌تاب‌بودند. می‌دانستم‌که با من سخن‌میگویند اما چه میگفتند؟ دهانشان باز بود، گره مشتهاشان هوا را گره میزد خیلی دور بود یا من کر شده بودم انگار آن جمعیت انبوه‌پای در صحرایی ازشن روان‌دارند ودائما فروتر میروند، شاید اهتزاز دستهاشان از شادی نبود استغاثه‌ای برای‌رهایی بود شن در حرکت بود جمعیت در خـرکت بود بلندگـوها می‌چرخید فضای میدان زیر آفتاب داغ، پر از غبار و هرم گرما بود. چهره‌ها محو و مات در گرما و گرد. سیلی از غبار، از

آوازهای خاك شده از فریاد های شادی یا اندوه درمیدان می‌چرخید و بالکن مرا ا زآنها جدا می‌کرد گفتم آقایان برادران من اما صدایم در گلو می‌پیچید و در هوا منتشر نمیشد. شاید تپش جمعیت، هیجان و اضطرابشان از شنیدن صدای من بود اما صدای من، به گوش کسی نمی‌رسید، شاید صداهای‌دیگری از بلندگو پخش می‌شد مثلا یك مارش عزا یك سرود شادی، چگونه می‌توان فهمید که در بلندگوها چه می‌گفته‌اند و مردم چه شنیده‌اند من با آنان سخن می‌گفتم شمرده و سنجیده اما گوش من حتی با من نبود.
چه شد که از تمام صداهای جهان کر شدم حنجره‌ام، ذهنم، حرفهای مرا می‌پرورید، دروغهایم را، اما گوش من از دروغ کر شده بود.
ممکنست ماموران بلندگوها را برای تزئین میدان نصب کرده باشند یا برای سرگرمی مردم ترانه‌های شاد پخش کرده باشند، هنگامی که از بشریت دردمند سخن می‌گفتم آنها از شبهای فراق یا وصال دلدار ترانه شنیده باشند، و من مثل عروسکی در برابر آنهمه دست و سر رویاروی آنهمه چشم و قلب تنها حرکاتی مضحك و مشغول کننده داشته‌ام نه، خدایا اگر هستی و باید برای م ن‌باشی به‌من بگو که دیروز درمیدان چه گذشت خدایا به م ن‌بگو که در این روزها چه گذشته است؟ چگونه بازیچه دست روزگار شدم مرا با خود در جهت بادها و نورها و صحنه‌ها بگرداند و شب خسته و خرد در این تابوت بزرگ، این عمارت خشت خشتش از دروغ ناآرام رهاکند که حتی خواب هم در آن فریبی بیش نیست خدایا در آن میدان چه گذشت که مردم هنگامی که من در ارتعاش صداهای گنگ روحم منفجر میشدم دسته دسته خداحافظی کردند و خندان، میدان را ترك کردند، چه کابوسی وقتی که ابر آمد و درمیدان سایه انداخت، تنها یك نفر در میدان پای بالکن ایستاده بود با دشنه‌اش.
شرم‌آور است. خدایا شرم آور است که چنان باهول وهراس خود را از بالکن به درون اطاق افکندم و از بیم جان دندانهایم زبانم را برید چقدر حقیر بودم باید از آن ابله بپرسم که با گریختن من چه اندیشیده است ازترس من، ازحرکات عجیب من خندیده یا به حیرت دچار شده است؟

نگار ـ جنگلبان

نگار درختای بی‌مصرف، درختایی که تو بهار برگ و بار ندارن، تو پاییز برهنه‌ن تو تابستون برهنه‌ن تو زمستون زیر برف برهنه‌ن میوه‌شون چیه جز تلخی، جنگلو بیقواره کرده‌ن، اره کنید! اره کنید!

جنگلبان تبردارارو فرستادیم ، این درختا تو زمستون گرمای خوبی دارن، خوب آتش میگیرن.

بدل چینی ـ مرد تنها

بدل چینی — تو که هستی؟
مرد — یك مرد غریب
بدل چینی — از کجا آمده‌ای؟
مرد — از همینجا
بدل چینی — گفتی که غریبم
مرد — بله
بدل چینی — اهل همین شهری
مرد — بله
بدل چینی — ببریدش

بدل چینی ـ مرد تنها

بدل چینی — مرد غریب عقلت سرجا اومد؟
مرد تنها — سر جاش بود
بدل چینی — آن روز تو میدون چیکار می‌کردی
مرد تنها — وایستاده بودم
بدل چینی — درست از اول تعریف کن
مرد تنها — اینو گفته‌ام چندبار پرسیده‌ان.
بدل چینی — میخوام از زبان خودت بشنفم
مرد تنها — شما بالای بالکن بودین برای جمعیت حرف‌می‌زدین، من‌گرسنه بودم چیزی نمی‌شنیدم شاید من جای بدی وایستاده بودم تو آن نقطه صداها توهم می‌شد، مثه همهمه باد تو برگا، مثل غرش دریا که آدم فقط صداشو میشنفه، شما گارسه‌های چاپخونه‌رو دیدین که تو هر لونه‌اش یه مشت الفباس آنروز من اینطور چیزائی‌میشنفتم اول ردیف صدای «آ» می‌اومد، بعد حرف «ز» تو گوشم وزوز کرد، کاف‌ها، گاف‌ها، هجوم الفبائی بیشتر از همه‌چی حرف میم می‌اومد شاید «مردم»، شاید «مردن» «مرگ» شاید «ما» نمیدونم اما صدای میم‌ها توسرم می‌پیچید امامن‌همه‌ش به‌حرف‌نون فکرمی‌کردم: نه! نه! نه! نه!
بدل چینی — این مرتیکه دیوونه‌س ببرینش.

بدل چینی و مرد تنها (شب)

بدل چینی — این‌بار که ببرنت دیگه حضور من نمیارن، حرف آخرتو بزن
مرد تنها — تو میدون آفتاب بود، شما در بالکن بودین، مردم دور و بر من تو گردوغبار منتظر بودن، هیچ صدایی نمی‌اومد، انگارهمه منتظر یه صدایی بودن، یه حرفی، از یه جایی. چششون به بلندگوا بود.
بدل چینی — مردم چی میگفتن ،
مرد تنها — حرفاشونو می‌شنفتم اما یادم نمی‌موند، مثل حرفای خوبی که آدم تو خواب میشنفه ودلش میخواد که تو بیداری‌م یادش

بمونه، یه چیزایی مثه گرسنگی ، مثل سختی، مثه برف مثل غصه، شایدم کسی چیزی نمی‌گفت. بالاخره حوصله‌شون سر رفت، توگردوخاك دیگه نه‌بالکنومیدیدن، نه‌شمارو، دورهم‌می‌چرخیدن گرد و خاك زمین و آسمانو گرفته بود، بعدش‌یه‌دفعه جمعیت پوکید، نیگا کردم دیدم تو میدون زیر آفتاب تنها موندم

بدل چینی — تو منو رو بالکن دیدی
مرد تنها — آره، همه‌ش چشم به شما بود
بدل چینی — هیچی از حرفای من نشنیدی
مرد تنها — انگار یه‌دفعه گفتین برادران من
بدل چینی — آره، آره، صدبار گفتم برادران من
مرد تنها — اما شما که برادر ما نبودین
بدل چینی — تو تا حالا برادر داشتی
مرد تنها — آره
بدل چینی — اسمش چی بود
مرد تنها — جوحی
بدل چینی — (به فکر فرو می‌رود) بیاین ببرینش، ببرینش پیش جوحی (مرد تنها بادشنه به طرف بدل چینی می‌دود)

بدل چینی ـ نگار

بدل چینی — بخیر گذشت
نگار — بخیر گذشت
بدل چینی — الحمدالله که بخیر گذشت
نگار — خدا را شکر که بخیر گذشت
بدل چینی — خدا نخواست
نگار — مشیت الهی
بدل چینی — خواست خدا بود
نگار — خدا رحم کرد
بدل چینی — خیلی ترسیدم الحمدالله که بخیر گذشت
نگار — فکر میکنی من نترسیدم، اما خدا را شکر
بدل چینی — تو به خدا عقیده داری
نگار — نه، تو چطور؟

سپیده‌دم ـ بدل‌چینی و مرد تنها

بدل چینی — قبل از اینکه بمیری بگو چرا؟ چرا اینکار را کردی، چرا، چرا، چرا؟
مرد تنها — من تنها یك دشنه بودم یك دشنه تشنه، تشنه خون، خون تو، برای خون برادرم
بدل چینی — من قاتل نیستم، کسی‌را نکشته‌ام، تو ازمصلحت‌ها وموقعیتها چه می‌دانی، تو اینرا نمیدانی
مرد تنها — چرا می‌دانم
بدل چینی — هه هه چطور؟

مرد تنها
من اگر جای تو بودم به آن مصلحت‌های دروغین با آن شرایطی که خودت ساخته‌ای، اینگونه رفتار نمی‌کردم،

بدل چینی
لابد مثل خودت رفتار می‌کردی

مرد تنها
بهتر از خودم
خودت که هستی، چگونه می‌توانستی بالاتر از خودت باشی،

بدل چینی
چه کسی می‌داند که در شرایطی دیگر، چگونه خواهد بود، وقتی که مصلحت‌ها ما را به‌جلو میرانند، ما منتظر مهمیز وقایعیم

مرد تنها
ادامه نده

بدل چینی
من اگر می‌توانستم ادامه نمی‌دادم

مرد تنها
پایین آمدن من مثل پایین آمدن تو از پله‌های عمارتت نبود سقوط بود، من باید از فرار ترسها، از بالای سر مردگان، از تیزه سر نیزه‌ها فرود آیم، این آسان نبود، کجا می‌توانستم سقوط کنم. در خندقی از خشم و نفرت؟

مرد تنها
چرا بالا رفتی

بدل چینی
چه کسی می‌تواند در برابر وسوسه قدرت، جاه‌طلبی زمانی دراز مقاومت کند، من آرام آرام بلعیده شدم، در طول زمان همانگونه که شما در زندگی روزمره‌تان در عقایدتان هضم می‌شوید چه کسی می‌تواند ادامه ندهد مگر تو جوحی را ادامه ندادی، کنگ و قاتل را ادامه ندادی مگر خودت را ادامه‌ندادی هیچ از خودت پرسیده‌ای که تا چه‌حد با روح خود سازگار و صادق بوده‌ای؟

مرد تنها
من این‌را همیشه از خودم پرسیده‌ام، این تو هستی که به‌هیچ محاکمه‌ای تن در نداده‌ای

بدل چینی
هه، من نیز بارها، از خود پرسیده‌ام اما من اسیر خودم بودم درست مثل تو

مرد تنها
اما من اسیرخودم نبودم، روزگار این‌را بمن آموخته است که شیفته خودم نباشم

بدل چینی
تو از روزگار چه می‌دانی

مرد تنها
هر کسی حصه خود را از این روزگار می‌شناسد

بدل چینی
هه، سهم کوچك سهم حقیر، سهم بی‌برخورد، بی‌تشویش،

مرد تنها
امامن این سهم کوچك را آلوده نکردم

بدل چینی
تو از زندگی من از قلب من چه می‌دانی، از روح من

مرد تنها
زیبایی و زشتی روح تو برای من ارزشی ندارد، آنچه مرا می‌آزارد رفتار تست اندیشه را می‌توان به دروغ آراست،

بدل چینی
من نیز روزگاری چون تو می‌اندیشیدم

مرد تنها
گذشت روزگار نمی‌تواند حقانیت عقاید را زائل کند، اما آدمها برده عقاید خود نیستند، نه حتی وفادار به آن .

بدل چینی
تو چه می‌دانی که وقایع چگونه آدمی را می‌بلعند، ما در زمان رشد می‌کنیم، هر روز به اجبار رویاروی وقایع، حرکات و مشکلات، در نبردی مشکوك با آنها، درگیر شده‌ایم وقایع ما را به عقب می‌رانند، در آخرین بن بست، باید یورش بیاوری، این اندیشه تو نیست، چاره آخر است تو مرا با بن‌بست‌ها، با ناگزیریهایم داوری میکنی، این درست نیست به هنگام سخن گفتن من از تو شاید بهتر سخن گویم رفتار ما در موقعیت‌ها، رفتار انسانی ما نیست، رفتار شغلی‌ماست

شاید ما همواره عنصری از اشتباه را در کارهای خود ببینیم و تحمل نکنیم من از همه اعمالم دفاع نمیکنم.

مرد تنها دفاع تو مهم نیست و اندیشه تـو، حتی موقعیتت بـرای من ارزشی ندارد. این تو بوده‌ای یا نه؟

بدل چینی آن من نبوده‌ام، نه همیشه، من آن نیستم

مرد تنها اینجا در این بن‌بست فکری، دفاع نمی‌کنی، از آنکه سوخته و ویران کرده است، از آنکه ملعنت و شقاوت را.

بدل چینی اما شرایط

مرد تنها چرا هنگامی که به قله اشتباهاتت رسیده‌ای فرود نمی‌آیی

بدل چینی فرود آمدن اشتباهی بزرگتر است،

مرد تنها چرا بر این حجم هر دم افزاینده می‌افزایی

بدل چینی این من نیستم این قدرت است، در دست هر کس که باشد

مرد تنها نه، این تویی، قدرت زبون، اراده‌هاست،

بدل چینی حوصله‌ام را سرمی‌بری، تو از این معما چه می‌دانی؟

مرد تنها این معما نیست زندگی من و دیگران است این عرصه‌شطرنج نیست که تو در آن بازنده یا برنده شوی‌جوحی برادر من بود تو او را کشتی، لابد به مصلحتی، اما ندانستی که جوحی نمی‌میرد، هرکسی میتواند جوهی دیگـرباشد بدون‌اشتباهات او، بدون گرایشهای ساده‌لوحانه‌اش، اما با ایمانی برتر از او

بدل چینی جوحی به من چنگـ و دندا ن‌نشان داد، تو با من در شرایطی یکسان هستی حرف من با تو، رفتارم در برابر دیگران اشتباه آمیز جلوه می‌کند اما من می‌دانم که قلب من

مرد تنها من از سخن گفتن با تو بیم دارم، چرا که تو حرفه‌ات فریبکاری این و آن است، من اما ساده زندگی کرده‌ام و نعش برادری را پیش روی دارم که از دست تو جامی به نیرنگ نوشیده است شاید که تو به حق او را زهر نوشانده باشی، اما دیگر هیچکس هیچ مصلحتی نمی‌تواند جوحی، برادرم را به خانه ما بازگرداند، دیگر کسی از قصه‌های او نخواهد خندید، از شیرینکاریهایش، ازحرکاتش، نعش او، هر منطقی را پیش چشمم خوار می‌کند.

بدل چینی این منطق و مصلحت تست که از برادرت بهانه‌ای ساخته‌ای یکباردیگر بیاندیش.

مرد تنها هر اندیشه‌ای در این‌هنگام به چشمم خوار می‌آید، من عمری اندیشیده‌ام و حالا

بدل چینی اگر دشنه‌ات در قلب من جای می‌گرفت، کار پایان می‌یافت

مرد تنها نه آغاز می‌شد

بدل چینی چگونه؟ تو از کشتار نفرت داری و آنگاه خود

مرد تنها من تنها دشنه بودم

بدل چینی تو اسیر اندیشه‌های خود هستی، تو یك قاتلی

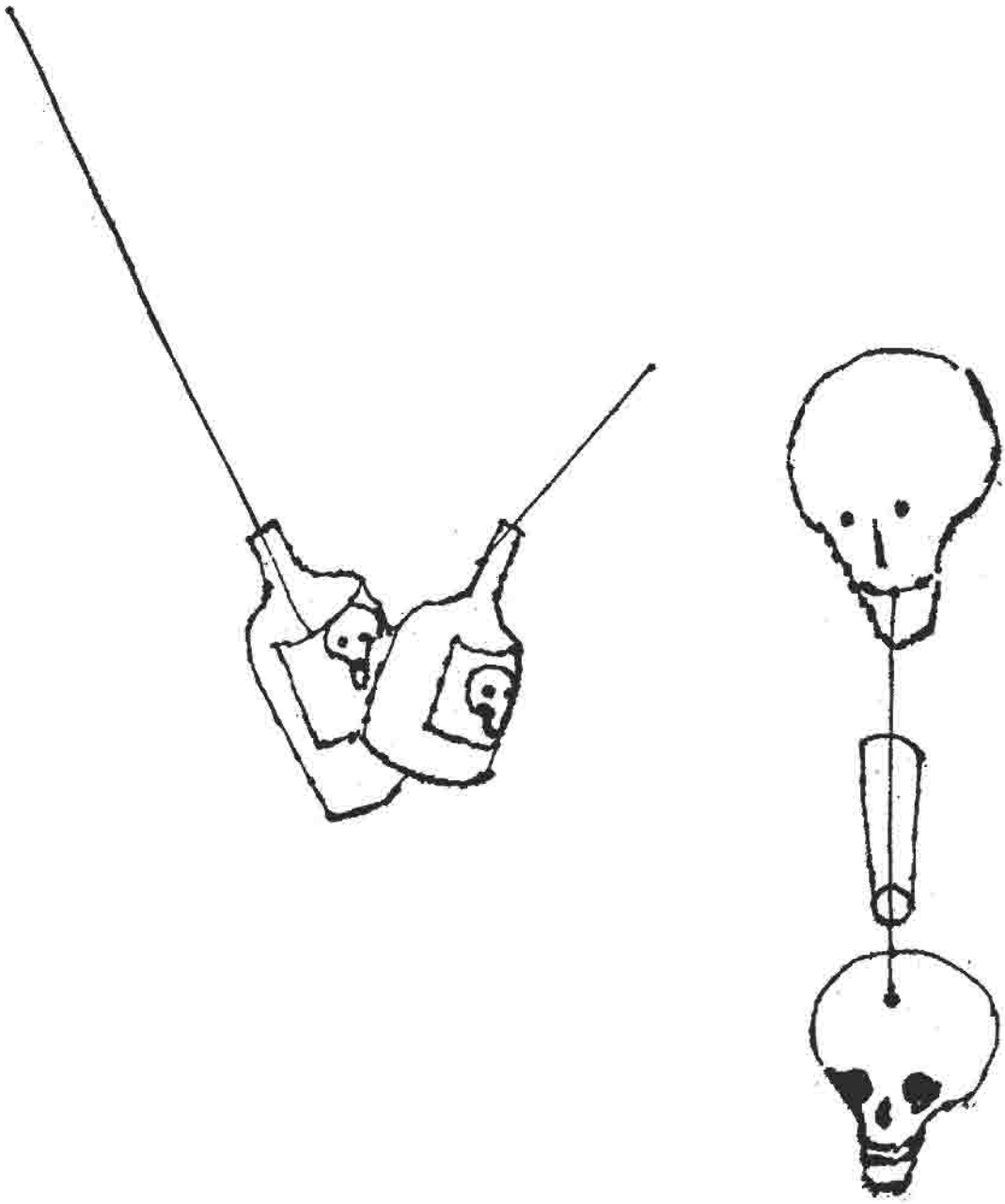
مرد تنها من تنها دشنه هستم

بدل چینی از دشنه بودن چه حاصل، دشنه فکر نیست، هدف نیست، تنها مرگ است

مرد تنها من تنها دشنه هستم

بدل چینی دیگر نمی‌خواهم ببینمش

مرد تنها من... تنها.... دشنه.....



بدل چینی مردگان با ۲۰ زخم کاری بر سر! بفرمائید خوش آمدید! هر هر کدام سرجایتان بنشینید مثل همانروز هائیکه بامن بودید و در کنار من شما آقای قاتل جلوتر کنگ بیا اینجا جوحی تو هر کجا میخواهی بنشین پنطی این صندلی همیشگی تست

قاتل هنوز هم، مثل یك دلقك تمام عیار

بدل چینی چطور جرات میکنی

قاتل مردگان نمی‌ترسند که بار دیگر بمیرند

بدل چینی منفور بودن، تنها شدن. فراموش کردن و مردن

قاتل اما تو هنوز نمرده‌ای دشنه‌ای برای دریدن قلبت‌صیقل میخورد

بدل چینی دشنه‌ای در سینه من؟ چه جراحتی گرانبارتر از دروغ، وقتی که همه دهانها بمن دروغ میگویند و زندگان! اینان چه راز خوفناکی را از من پنهان می‌کنند؟

جوحی تو از حقیقت می‌ترسی،

بدل چینی تو دلقك بودی، میدانستی که من همیشه برای شوخی‌حاضرم اما شوخیهائی که ترا بخنداند

جوحی

بدل چینی من از کثیفترین مزبله‌ها برخاسته‌ام، در روستای‌تراخم و باتب و گرسنگی بزرگ شده‌ام، همه زهر را چشیده‌ام، همه نفرتها من از روبرو شدن با واقعیت بیمی ندارم، من واقعیتی هستم برتر از واقعیتی که از من رو پنهان می‌کند.
اشکهای من تمام شده‌اند، برای پدرم که از گرسنگی مرد، برای خواهرهای آواره‌ام، برای سرفه‌های دمادم مادرم. من دیگر اشکی بچشم ندارم و نه ترحمی برای هیچکس، چرا از کلمات دفاع کنم، چرا از اخلاق مردگان دفاع کنم، چرا از زندگی عفونت‌بار این و آن دفاع کنم. من در این کنام به جان آمده‌ام، ازاین جنگل زندگی

قاتل اما تو در ساختن این وحشتزار سمی بزرگتر و کثیفتر از دیگران داشته‌ای

بدل چینی من از قعر مزبله از زباله و کثافت و خون آمده بودم

قاتل چگونه آنهمه نام را در خاطره مادرانشان با خون درآمیختی

بدل چینی تو نیز اگر می‌توانستی، اگر می‌توانستی حتی طپانچه‌ای را خوب شلیك کنی اگر در پاریس دستت نمی‌لرزید، اگر در اینجا به زانو درنمی‌آمدی حیوانی کثیف‌تر از من میشدی

قاتل من ناتوان بودم شاید از انسان بودن اندکی بامن مانده بود نه، از ترس، از طمعکاری

بدل چینی هر روز سایه‌ات‌بزرگتر میشود کوچه‌ها را تاریك‌میکند، دشتها،

قاتل مزرعه‌ها بانکها، مغازه‌ها، و خوابگاهها را من اینرا می‌گویم که بتو علاقمندم از تبار توام و دست پرورده‌ات اما جز نامم هیچ چیزی از کشتن و دریدن با من نیست اما تو پلنگی که به خون عادت کرده است و شکار مایه زندگیش است.

بدل چینی می‌خواهم بشنوم دیگر گوشهایم را نمی‌گیرم اما زنجموره شما خیالبافان مرا نمی‌ترساند، حتی قلب مریضم رابه تپش در نمی‌آورد میخواهم بدانم، تنها از سر کنجکاوی ـ که تا کجا پیش میروید؟ بچه کژدمهائی که‌احشاء مادرشان را خورده‌اند.

کنگ اما بدل‌چینی، قاتل نیست او عشقبازی نیك می‌داند با مردان چون مردان و با زنان چون زنان، او شبهای دراز را از لذت کوتاه کرده است و لحظه‌های کوتاه را به بی‌نهایت پیوند داده است.

پنطی او جز عشقبازی هیچ نمی‌داند و گاه عشقبازی با مرگ در میدان از وفا و شرم برهنه بود، همانطور که در خلوت تو،

کنگ مردگان باید انصاف داشته باشند برهنگی تنش هنوز فریبنده است

محبوب من، عشوه‌ها و بازیهایت در موی سپیدت گمشده است هنگامیکه خندیدی لبت از شکفتگی شکوفه سیب را میمانست اینك نهری را میماند که افعی بر آن دندان فشرده باشد

جوحی برهنگیش، نه‌من هیچگاه او رابرهنه ندیدم در دوست‌ما، یك دلقك تمام‌عیار پنهان شده بود که بجا می‌خندید، بیجا خشم میگرفت با هرکس بمذاقش سخن میگفت در هر محفلی سخنی به مصلحت آن محفل داشت اگر لباس شطرنجی بر تن داشت چه کسی او را از یك آرلکین می‌توانست تمیز بدهد او بارها ما را خندانده است درست موقعی که ما بر سر مصلحت‌ها با هم به‌جنگ برخاسته بودیم او رندانه بازیگریش‌را درسراسر آن لحظه‌ها چون یك دلقك ماهر ادامه میداد.

بدل چینی می‌خندد و خنده‌اش عصبی است ـ شما مرا آینه‌ای کرده‌اید تا خطاهای خود را در آن ببینید

پنطی مردگان به آینه نیازی ندارند

بدل چینی اما شما هنگامی که زنده بودید نابینا و گنگ، بازیچه‌ای‌بودید

جوحی در این روزگار، افسوس که دلقکها را بجد نمی‌گیرند، گرچه برای تحمل روزگار وجودش را از یاد نمی‌برند دلقك خوب من، تو سرشار از خیالات عجیب هستی

پنطی اما من بدل چینی را چنین ندیده‌ام در ایلمی که برفراز آسمان آزادانه می‌گشتم و رگهایم را از زهری که بمن نوشانده بود تهی میکردم توانستم او را بهتر بشناسم، او هنوز همان روستائی ساده دل است که عاشق زمین است به پول‌علاقه دارد، شوق ارباب شدن، دیدگانش را به اشك مینشاند، اما او را در قفسی کرده‌اند که برای خواندن بسیار بزرگ است و برای آزاد بودن کوچك.

کنگ چه شاعرانه، نکنه که تو هم در آسمان، عنمان را

پنطی شوخی بس است او هنوز به پرنده‌ها، به زنان زیبا

قاتل ا تو نیز بی‌شباهت به او نیستی مغلوکی که همواره خواب قدرت را می‌بیند، دیوی که در رویاهایش از فرشته بودن تنها بال‌وپری‌کم دارد تو نادرستی را از درست، دروغ‌را از راستی، خون را از پیشاب تمیز نمی‌دهی، تو تنها احمقی

پنطی اجازه نمیدهم که

قاتل به اجازه تو احتیاجی نیست

پنطی همانطور که به قضاوت تو

جوحی این گفتگوی گسل کننده را بس کنید، دوست من اکنون که همه چیز تو را آزار میدهد، به دنیای ما بیا وقتی که بر ابرها سوار میشویم و آفتاب گرمان می‌کند هنگامی که بر ستاره دنباله‌دار از مرز کهکشان میگذریم تنها نبودن تو ما را نگران

می‌کند. با گلوله‌ای در شقیقه‌ات با رفتاری که از یك قهرمان از یك مرده شایسته است، به آسمان بیا تو که با گلوله‌ها سنگین شده‌ای باگلوله‌ای در قلبت سبك شو

بدل چینی — اما زندگان، حرفها، شایعات، نفرتها و عشقها

قاتل — تا به ابد نمی‌ماند، و اگر بماند، تو در برابرشان نیستی، نه مثل اکنون

بدل چینی — نه، هنوز نه، کار من تمام نشده است، با آنکه تنهائی و نفرت مرا در دهلیزها و سرسراها و تالارها می‌تراشد و می‌پوساند اما هنوز می‌خواهم تا به انجام کار جهان، یا انجام زندگی خویش در جهان روبروی آنان باشم. روبرو با آنان که می‌ترسند و می‌ترسانند، روبرو شدن با غولی بی نام و نشان که نمی‌دانم از کدام سوی حمله می‌آورد که از او نمی‌ترسم، می‌ترسم و یارای جنگیدن با او را دارم من به زانو در نمی‌آیم، گرچه زهرهٔ من از خشم و نفرت آب شده است

جوحی — سرور من شما دن کیشوت را خوانده‌اید؟

بدل چینی — بس کنید، بس کنید

کنگ — ابرها بیهوده در آسمان منتظرند، بدل چینی از زمین رها نمی‌شود

قاتل — هنوز زمین تشنه است هنوز خون در رگهای بیگناهان باید بجوشد

پنطی — در بدل چینی شجاعت اعتراف نیست

جوحی — ریسمان این جانور را هنوز بر این مزرعه میخ کرده‌اند

همه — کی؟ چه کس، کجا، کو؟

نگار — (از در می‌آید): من اومدم (پنطی و کنگ و جوحی و قاتل را نمی‌بیند متوجه پریشانی بدل چینی میشود) چرا رنگت پریده (دست به پیشانیش می‌کشد) تب داری چقدر عرق کرده‌ای؟

بدل چینی — تو! تو! نمی‌بینی (اشاره به آنها می‌کند)

نگار — تابلوهارو میگی، عکس یادگاری‌رو

بدل چینی — چطور نمی‌بینیشون، اومدن، همه‌شون، زرد از زهر

نگار — این خواب وخیالا یه روز تورو ازپا درمی‌آرن، آخه چرا اینقدر خودتو عذاب میدی، بیا این مشغله‌رو بذار کنار یه مدتی بریم سفر شاید اعصابت آروم بگیره، روز و شب کار میکنی، داغون شده‌یی

بدل چینی — بدل چینی منو از دنیای مرده‌ها صدا میزنن، عمر من داره تموم میشه

نگار — آروم باش عزیزم

بدل چینی — (با چشم بسته، خم شده بر خویش): همه جمع شده‌ن،دارن نیگام میکنن، جلو عمارت‌توآفتاب نشستن‌برین‌کنار، برین‌کنار

صدا — مرگ، مرگ خون، گلوله، بمب

صدای انفجار می‌آید، صدای خرد شدن شیشه‌ها، شیهه اسبها نعره، رگبار مسلسل، بدل چینی بلند میشود، بر لبش‌لبخندی میدود انگار مردگان را پیش چشمش نمی‌بیند، به نگار می‌گوید تنها شدیم عزیزم، چقدر امروز خوشگل‌شده‌یی، دستور بده برای شام مغز و دل و جگر بپزن

بدل چینی

بدل چینی — گور مرا بر بلندترین برج شهر بسازید، تا همه بدانند که من زنده بودم و تا زنده بودم در اوج بودم
تا همه بدانند که مرگ من بالاتر از زندگی دیگران هنوز ادامه دارد
شیپورها، مارش عزا

پیرزنها ـ قابله

قابله — مژدگونی، پسره! پسر کاکل زری
پیر زن اول — اسمشو بذارین کنگ
قابله — چشمتون روشن پسره مثه یه تیکه جواهر
پیر زن دوم — اسمشو بذارین پنطی
قابله — خدا پسر بهتون داد، مشتلق منو بدین
پیر زن سوم — اسمشو بذارین جوجی
قابله — این چهارمین پسریه که امروز میگیرم
پیر زن چهارم — اسمشو بذارین قاتل
قابله — وا قاتل چیه، خاك عالم
پیر زن چهارم — پس اسمشو بذارین بدل چینی

پرده می‌افتد.

منتشر می شود

تاریخ سینما

نوشته: انوپاتالاس ـ اولریش گرگور
ترجمه: هوشنگ طاهری

★ ★

استتیك سینما

نوشته: هانری آژل
ترجمه: هوشنگ کاووسی

★ ★

ویژه سینما و تآتر (کتاب ششم)

ویژه نقد فیلم درایران

★ ★

منتشر شد :

جذابیت پنهانی بورژوازی

فیلمنامه: لوئیس بونوئل
ترجمه: بهرام ری‌پور

★ ★

بخوانید :

سینما ۵۲

فصلنامه فیلم

بابك در زمینه‌ی سینما و تآتر منتشر کرده است :

ویژه سینما وتآتر شماره های ۱و۲و۳و٤	زیرنظر: بهمن مقصودلو
تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه	نوشته: و . پروکفیو ترجمهٔ : پرویز تاییدی
شبهای کابیریا (فیلمنامه)	نوشته: فدریکو فلینی ترجمه : پرویز تاییدی
گفتگوهای مسینگ‌کاوف (درباره تآتر)	نوشته : برتولت برشت ترجمه : منیژه کامیاب ـ حسن بایرامی
پایان وآغاز ـ امپراتریس بلشویك (دو نمایشنامه)	نوشته : شو اوکیسی ـ برناردشاو ترجمه : محمد علی علیشاهی
وایکینگ ها در هل‌گلاند (نمایشنامه)	نوشته : هنریك ایبسن ترجمه : مهدیان ـ امینی
ابراند (نمایشنامه)	نوشته : هنریك ایبسن ترجمه : محمود مهدیان
سینمای نو در اروپای شرقی	نوشته : آلیستر وایت ترجمه : پرتو اشراق
ابراهیم توپچی و آقابیك **(نمایشنامه)**	نوشته : منوچهر رادین
آسید کاظم (نمایشنامه)	نوشته : محمود استاد محمد
توده هیزم (نمایشنامه)	نوشته: آگوست استرینبدبرگ ترجمه : پرویز تاییدی
سکوت (فیلمنامه)	نوشته : اینگمار برگمن ترجمه : پرویز تاییدی

بابك منتشر خواهد كرد :

شعر معاصر آذربایجان	ترجمه : ح. م. صدیق
برتولت برشت	نوشته : رونالد گری
(شناخت وبررسی)	ترجمه : محمدتقی فرامرزی
مرثیه های شمال	نوشته : آنا آخماتووا
(شعر)	ترجمه : عبدالعلی دست غیب
شعر چگونه ساخته می‌شود ؟	نوشته : ولادیمیر مایاکوفسکی
(مقاله)	ترجمه : اسماعیل عباسی ، جلیل روشندل
سیاستگران دورهٔ قاجار	نوشته : خان ملك ساسانی

شماره ثبت ۷۷۲ - ۵۲/۱۲/۸

بابک منتشر کرده است :

ویژه

سینما

و تآتر

کتاب اول

کتاب دوم و سوم

کتاب چهارم (سینمای وسترن)

۷۰ ریال