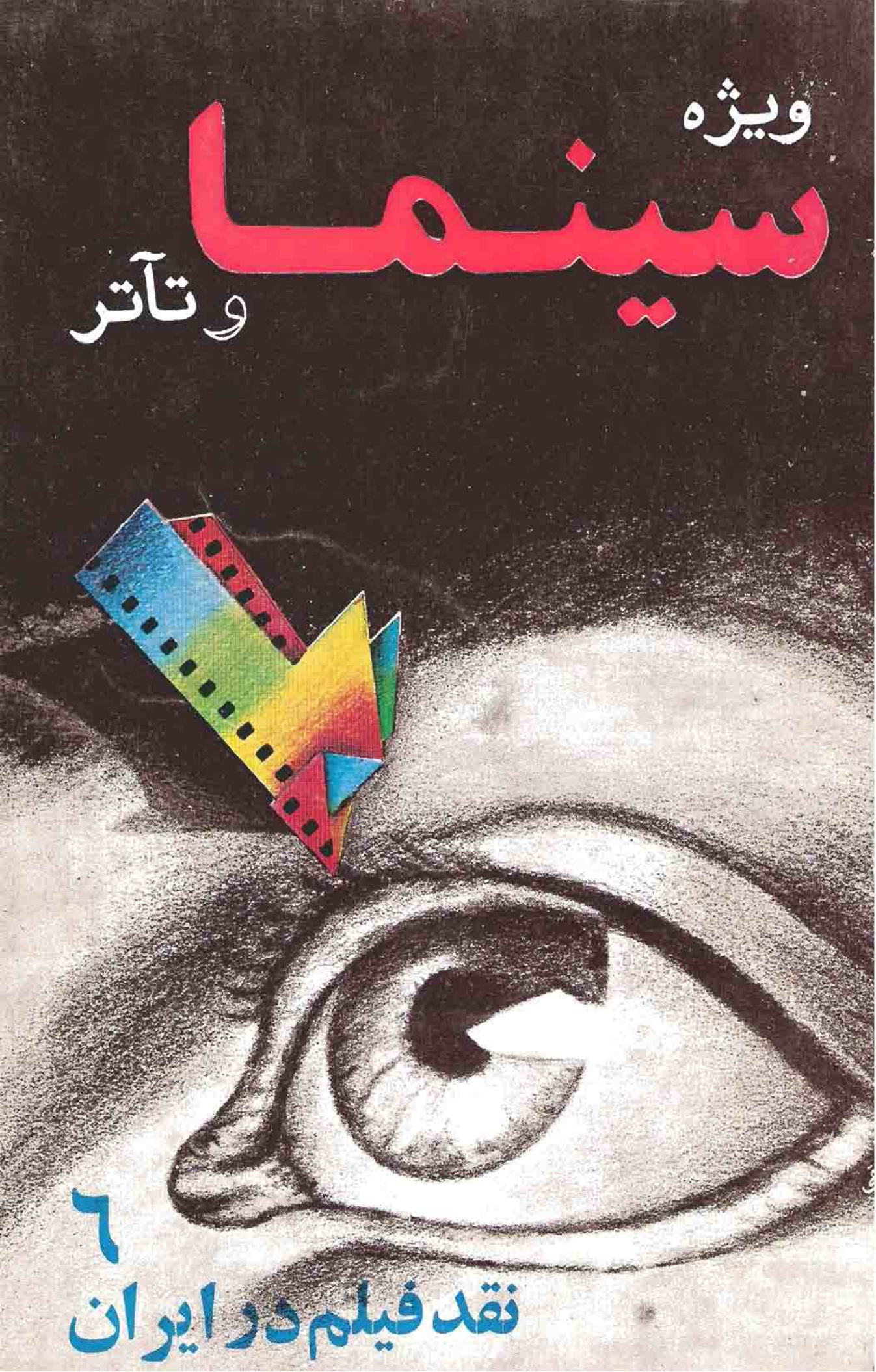
ویژه

سینما

و تآتر



٦

نقد فیلم در ایران

کتاب

نقد فیلم در ایران

به همت: بهمن مقصودلو

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

* کتاب نقد فیلم در ایران
* به همت : بهمن مقصودلو
* چاپ اول . اسفند 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

تاریخچه نقد فیلم در ایران	محمد تهامی نژاد	۵

فصل دوم

اصول نقد فیلم	ترجمه: ابوالحسن علوی طباطبائی	۱۹
تشخیص انتقادی فیلم	ترجمه: ش ـ ناظریان	۳۱
انتقاد از فیلم و نقد هنری	فریدون هویدا	۳۸
درمقام یك منتقد، چند کلمه درباره سینما	کیومرث وجدانی	٤٤

فصل سوم

الف ـ شروع جدی نقد:

دون ژوان	طغرل افشار	۵۱
لغزش	هوشنگ کاووسی	۵٤
اتللو	ش ـ ناظریان	۵۹
شب‌نشینی در جهنم	فرخ غفاری	٦۲

ب ـ شکوفائی نقد:

زندگی شیرین	هژیر داریوش	٦۵
یك شکسپیر و دو هاملت	هوشنگ کاووسی	٦۸
پنجره رو به حیاط	کیومرث وجدانی	۷٤
هشت ونیم	جمشید ارجمند	۸٤
السورادو	شمیم بهار	۸۸
تریستانا	پرویز دوائی	۹٤

فصل چهارم

الف ـ نگاهی به‌فیلمهای داریوش مهرجوئی

گاو	**هوشنگ کاووسی**	۱۱۰
هالو	**بیژن خرسند**	۱۱۳
پستچی	**هوشنگ کاووسی**	۱۱۸

ب ـ نگاهی به فیلمهای مسعود کیمیائی

از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری»	**بیژن خرسند**	۱۲٤
از «داش‌آکل» تا «بلوچ»	**بهمن مقصودلو**	۱۳۲

ج ـ نگاهی به تنها فیلم بلند هژیر داریوش

بیتا	**هوشنگ طاهری**	۱٤۲

فصل پنجم

یك نقد استثنائی

زن باکره	**ابراهیم گلستان**	۱٤۷

فصل ششم

شباهت‌های خجالت‌آور در نقد

پدیده‌ای فجیع در ایران بنام انتقاد فیلم	**بهمن طاهری**	۱۵۱
تکذیب این‌ادعا واقعا خیلی رو می‌خواهد	**جمشید اکرمی**	۱٦۰
پرونده متقلبین نقد فیلم را ورق می‌زنیم	**شهریار خزاعی**	۱٦٤
و چند نمونه دیگر از این منتقد ناخنك‌زن	**بهمن مقصودلو**	۱۷۰
جایزه بهترین منتقد سینمائی به‌آقای فریدون...	**بهمن مقصودلو**	۱۷٤

محمد تهامی نژاد

۴۳ سال نقد فیلم در ایران

فصل دیگری از کتاب «ریشه یابی یأس»

از زخم قلب آبائی
از سینه کدام شما خون چکیده است
احمد شاملو

با عام شدن سینما در ایران و ظهور جایگاههای نمایش فیلم پدیده‌ای بنام سینما بنویسی و بعدها نقد فیلم نیز رایج گشت.
در دوره‌ای خاص بحث سینمائی نوعی تفاخر به حساب آمد و به انحاء مختلف از استعمال کلمات خاص دور از فهم عوام گرفته تا به رخ کشیدن فرنگستان و غیره تظاهر کرد.

* * *

در این ۴۳ سال آدمهای زیادی دست به قلم زده‌اند، زیرا که مجلات برای پر کردن جیب مفتخورهای مطبوعاتی همیشه به عده‌ای شایعه‌پرداز، خبرگیرنده و صفحه پرکن نیاز داشته است و البته به منتقد برای جور بودن جنس! گروهی ازاین منتقدین صرفا به‌خاطر آشنائی با سردبیر، ازحفظ بودن نام چند هنرپیشه و کارگردان وآشنائی با طرز بکار بردن یك فرهنگ لغت خارجی برای کشف معانی هنری آثار بی‌بدیل فرنگیان و حتی برای شغل، زد وبند کرده و نقد نوشته‌اند و این‌جاست که سوءتفاهم ایجاد می‌شود:
وقتی منتقد برجسته‌ای مثل: «دکتر هوشنگ کاووسی» «شمیم بهار» و یا «پرویز دوائی» نقد مخالفی می‌نویسد، گروهی را که شاید قبلا به‌لطایف‌الحیل می‌توانستند برخی رپرتاژ آگهی نویس‌ها و یا منتقدین‌دستمال‌بدست را بفریبند به زوزه وامی‌دارد.

جدال بامدعی

نوشتن وسوسه‌ای است. هرچند ممکن است کلماتی که در زیر می‌آید نوعی خیالبافی باشد ولی وسوسه‌ای است در نوشتن، و تصاویری که در زیر می‌آید ممکن است یك کشمکش ذهنی با خودم یا یك داستان و حتی واقعه‌ای باشد که برای دیگری در گذشته و یا شاید آینده رخ می‌دهد.

مثل‌اینکه تابستان بود، کارگردانی به‌من گفت: «راجع به فیلم من مطلب بنویس!» رغبتی برای نوشتن نداشتم.
سگرمه‌هایش درهم رفت وگفت: توطئه سکوت!؟ دیگری آمد که با فلانی بد شده‌ای، راجع به‌فیلمش نمی‌نویسی؟
منهم مثل خیلی‌ها اشتباها درآنروزگار به‌این امرد احترام میگذاشتم.
ـ گفتم برایم مطرح نیست. نظرگاههای ما با هم متفاوت است. دستور بدهید نوچه‌هایتان برایش بنویسند.
ـ بی‌مقدمه گفت: این منتقدها همه‌شان بی‌شعورند.
ـ به‌او نگفتم مرتیکه، بیشعور توئی، فقط گفتم: شما هم بدتان نمی‌آید نقد بنویسید. ولی شما از نوعی سینما سخن می‌گوئید که بنظر من احمقانه است. (و شاید حمایت بیش از حد از این هنر بورژوازی نشانه‌ی همان ارتباط های مستحکم ذهنی در قطع هرنوع رابطه بین هنر و مردم باشد).
گفت ـ من طرفدار سینمای ناب هستم، عاشق سینمای تصویر. مگه سینما غیر از تصویر چیست؟
گفتم ـ بله، خیلی‌ها گفته‌اند، سینما هنر تصویر است(۱)
اتفاقا اختلاف ما همین‌جاست، می‌پذیرم که سینما یك هنر عینی است. یعنی که بدون احتیاج به کلام باید با کمك تصویر مقصودش را بیان کند ولی نه این که در حد تصویر باقی بماند و ارزش فیلم‌فقط در تك‌تك‌تصاویر وتدوین آنها خلاصه شود. من نگاه می‌کنم که این تصویر و میزانسن خوب حامل‌چیست؟ و چرا و چگونه آنرا منتقل می‌کند.
گفت: سینما باید از اصل خودش دور نشود، آنچه‌را که تو می‌گویی، در حیطه‌ی ادبیات و فلسفه و هر چرند دیگری است و این کار امکان ندارد، مگر با سینمای‌سوررئال، انتزاعی‌و تجربی، انسان‌در سینما خودش‌را تجربه‌می‌کند.
گفتم: هر کاری یك تجربه است، ولی من هر تجربه‌ای را که از روی نیاز نباشد، یاوه می‌دانم. من نوعی از سینمای تجربه و انتزاعی را که تمام پیوندهایش را با زندگی ملموس قطع کرده است و بانشان دادن یك انسان بی‌زمان بقولی: «هیچ درکی از موقعیت کنونی بشر هم بدست نمی‌دهد»، هیچ نوع نگرش خاصی را مطرح نمی‌کند و تنها با پلانهای کج و معوج و پیوندهای غریب و رنگ وصدا در صدد تحمیق خود و تماشاگر برمی‌آید و با پرواز در حیطه‌های محیلانه گاه به وضع حیرت‌آوری ارتجاعی هم می‌نماید، بازیچه‌ای در دست سوداگران انحراف می‌دانم و کراهت تصویرهای هنری‌شان‌را حواله‌ی خودشان می‌کنم.
آن جلسه تمام شد، تصویرهای صاف، کدر و گرد گرفته شدند. با بدـ دلی بچه پر روی معلوم‌الحالی را در محل کارم علیه من تحریك کردند.
نمی‌دانم چرا دریغشان می‌آمد، قلم ناچیز مرا در اختیار نداشته باشند. روز بود و شام بود، چندمین روز، که تمهید بکار بردند. ظاهرا نظریاتشان را

۱ـ پرویز دوائی، کتاب سینما از انتشارات دانشگاه پهلوی شیراز شمارهٔ دوم، آذرماه ۱۳۴۹ می‌گوید: نقد فیلم باید نقد توفیق یا عدم توفیق فیلم فقط از جنبه و جهت «تصویر» باشد. این نویسنده و منتقد گرامی در سپید و سیاه ۵ اردیبهشت ۱۳۵۲ به بحران مغز در سینمای فارسی نیز اشاره می‌کند.

تعدیل کردند، عنکبوتهای کثافتی مرا در تارهای هنری ذهن پوسیده‌شان می‌کشاندند.

بعد وقتی کلاه خودم را قاضی کردم، دیدم دارم دزعجب باند کثافتی‌درگیر می‌شوم.

یکروز سنگهایم را با آنها واکندم و آمدم پی‌کارم و از آنروز شده‌ام سوم شخص مفرد: «او».

این قضیه در ۴۳ سال‌سابقه‌ی نقد نویسی فیلم در ایران‌بی‌سابقه نیست. با این تفاوت که مجلات بیشتر عرصه‌ی این کشمکش بوده‌اند و بیشتر به‌شکل طنز به منتقدین فحش داده شده است و گاهی برخی از این طنز نویسهای‌طناز منتقد که به قولی«سرشان به تنشان هم نمی‌ارزد»، با چه وقاحتی با منتقدین دیگر روبرو شده‌اند.

حیطه‌ای نو

از سال ۱۳۰۰ شمسی به بعد تعداد جایگاههای نمایش فیلم در تهران به تدریج زیاد شد، و صاحبان سینماها با استفاده از امکانات مختلف مثل صندلیهای راحت بجای نیمکت، پنکه الکتریکی، مترجم، استخدام چند نوازنده، چاپ کردن خلاصه داستان فیلمها، ساختن سینماهای مخصوص خواتین محترمه جدا ساختن در ورودی خانمها و آقایان در سینماهای مختلط (و به قول روزنامه، آئینه‌ی ایران ۲۰ مهر ۱۳۰۹ در مورد سینما داریوش) با قرار دادن: «یك زن ارمنی بزك کرده و قشنگ پشت اتاق کوچکی که تمام در و دیوارش از شیشه است و مخصوصا موقع بلیط فروختن به‌اصطلاح بدل مردم چنگی هم می‌زند».

مردم را به سینما ترغیب کردند. تا این که روزنامه‌ها هم دستی به این خوان گشودند و ائتلافی صورت گرفت. اولین آگهی سینمائی روزنامه اطلاعات در سوم مهر ماه ۱۳۰۵ در شمارهٔ ۳۶ این روزنامه بزیور طبع آراسته شد:

«امشب گراند سینما، لاله‌زار شروع میشود، از دیدن سریال پنجه ببر بزبان عربی و انگلیسی غفلت نکنید که پشیمان می‌شوید. این سریال از شاهکارهای روت رولاند آرتیست مشهور دنیاست.»

آگهی‌های سینمائی ادامه یافت.

و گهگاه اضافه میشد به آنها:

هر شب ارکستر عالی درتمام مدت نمایش فیلم مترنم خواهدبود. بلیط از ۲ الی ۵ قران (در مهر ماه همین سال بلیط از ۳ قران الی یکتومان بود)

۶ اسفند ۱۳۰۵ اطلاعات

کم‌کم آگهی‌های معمولی خسته کننده میشود و پای مردم شل.

خانباباخان معتضدی یکبار مردم‌را با زور نظمیه به‌سینما تمدن کشاند!

سینماهای دیگر به فکر چاره می‌افتند:

سینما سپه ابتکار جالبی بخرج می‌دهد: «هم تئاتر، هم سینما.»

تئاتر زن مکاره با شرکت محمود ظهیرالدینی و هم سینما.

اطلاعات دیماه ۱۳۰۸

و یا: «هم سینما و هم نمایشات محیرالعقول و رقص ستارهٔ افتخار... توسط مسیو لو پرتی و مادموازل آنا، آرتیست‌های زبردست و مشهورارو پائی.

روزنامه ایران شماره ۳۳۷۷ سال ۱۳۰۹

و یا:
اولین دوپروگرام در یکشب، در سینما سپه پرنس‌رودتو وهوانورد بی‌باك
۲٤ بهمن ۱۳۱۲

سال ۱۳۰۸، تعداد سینماهای تهران رو بفزونی است و در گرماگرم نان گرفتن از تنور داغ، صاحبان سینما ایران فکر بکری به سرشان می‌زند.
سینمای ناطق.
صدا در سینما هیجانی است که مردم با جان و دل می‌پذیرند. آگهی می‌شود. اعلان می‌دهند.
در لاله‌زار، همانطور که مردم را از دیدن تئاتر کرمانشاهی منع می‌کنند، همانطور آگهی در می‌دهند:
با کوس و کرنا:
برای اولین بار در ایران، فیلم صدادار ولکا، ولکا، اختراع جدید، فیلم صدادار، امروزه جای تئاتر را در تمام عالم گرفته. امشب در سینما فیلم ولکا ولکا نمایش داده میشود.

روز موعود جلوی سینما شلوغ میشود. روزنامه‌ها مردم‌را به‌جلوی‌سینما ایران‌کشانده‌اند. بلیط ۳ریالی را ۵ریال‌و بیشتر می‌فروشند. اولین‌بازارسیاه!
فیلم شروع میشود، سینما غلغله است. ولی با کمال تعجب فیلم ناطق نیست!؟

یك تماشاچی نامه‌ای به روزنامه‌ی اطلاعات می‌نویسد.
«گرامافون معمولی صفحات عربی و فرنگی ساز و ارکستر بی‌مورد، این بود فیلم صدادار سینما ایران که از چند ماه باینطرف اعلان نموده بودند».
۸ بهمن ۱۳۰۸

صاحبان این سینما به کمك مطبوعات و سر و صدای جلوی سینما پولی هنگفت به جیب می‌زنند. لازم به تذکر است که اولین فیلم ناطق سال ۱۳۱۰ در سینما پالاس تهران به نمایش درآمد.

روزنامه‌ی آئینه‌ی ایران (موسس، صاحب امتیاز و مدیر: امیر جلیلی) در سر مقاله‌ی اساسی‌اش بتاریخ ۳۱ تیر ماه ۱۳۰۹ می‌نویسد: سینما اساسا یکی از بهترین عوامل تفریح است... ولی بدبختانه باید اعتراف کرد که در ایران نه‌تنها نتیجه مطلوب از آن حاصل نشده، بلکه بواسطه افتادن آن بدست یك مشت شیاد که هیچ منظوری جز پر کردن کیسه خود ندارند رفته رفته می‌خواهند نتایج معکوسی از آن مترتب شود. این پر واضح است که وجود سینما برای دو قسمت باید فوق‌العاده مفید باشد، یکی برای تهذیب اخلاق و دیگری برای تفریح دماغ. (روی این اصل) فیلم‌ها باید قبل از نمایش، گذشته از نظر سیاسی از نظر اخلاقی هم سانسور شود و قیمت بلیطها را به نصف تقلیل دهند». این یکی‌از اولین مقالات مهم دربارهٔ سینماست‌که بوضوح جهت‌خودش را در قبال این حیطهٔ جدید تعیین می‌کند. و شاید همین مقاله، محرکی بوده است برای تصویب لایحه‌ی نمایش‌ها و سینماها که صاحب سینما را موظف می‌کند فیلم را قبل از نمایش به نمایندهٔ معارف بلدیه ارائه دهند تا در صورت لزوم از نقطه نظر اخلاق جرح و تعدیل شود.

بد نیست خاطر نشان کنم که در مهر ماه ۱۳۰۹ لایحه‌ی الحاق ایران به قرارداد بین‌المللی تحریم معامله و اشاعه‌ی نشریات و فیلمهای سینمائی مخالف اخلاق به مجلس شورایملی تقدیم شد.

از مظفرالدین شاه

السلطان مظفرالدین شاه قاجار در ذی‌الحجةالحرام سنه ۱۳۱۷ هجری مطابق با سیچقان‌ئیل ترکی و ۱۹۰۰ میلادی راهی اولین سفر فرنگ شد و یوماً فیوماً حالات این سفر خیریت اثر را بطور ساده در سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی نگارش کرده است که بسعی و اهتمام غلام خانه‌زاد سلطانی میرزا ابراهیم خان عکاسباشی و خانه‌زاد دولت جاوید احمد صنیع‌السلطنه بحلیهٔ انطباع متحلی گردیده است. (اصل سفرنامه‌ها در دو جلد در کتابخانه مجلس شورایملی محفوظ است). مظفرالدین شاه پس از مدتی اقامت در روسیهٔ تزاری و دول متحابه اروپ در فرانسه رحل اقامت می‌افکند و در نمایشگاه پاریس با بدایع و صنایع مدرن آنروز از جمله دستگاه سینماتوگراف آشنا میشود. وی در سفرنامهٔ خود بکرات از این دستگاه نام برده است و مطلبی که می‌خوانید، شاید اولین عکس‌العمل یك ایرانی در قبال این صنعت جدید باشد.

روز شنبه هفتم ربیع‌الثانی

امروز چون دستمان قدری درد می‌کرد و خستگی دیروز هم باقی بود در منزل مانده به جائی نرفتیم، با این که قرار داده بودیم به (اکسپوزیسیون) و (تروکادرو) و بعد به کارخانهٔ (کوبلن) برویم. ولی در ساعت نه بعد از ظهر به اکسپوزیسیون و تالار جشن رفتیم که در آنجا (سینموفتگراف) که عکس مجسم و متحرك است نشان می‌دهند و بعد هم بعمارت (ایلوزیسن) رفتیم که تفصیل آن از این قرار است، ابتدا وارد درب مخصوص این عمارت شدیم وقت مغرب، چراغهای (اکسپوزیسیون) روشن بود، اول ورود به تالار جشن که نمودیم خیلی بنظر ما جلوه کرد و واقعاً بنای عالی است جائی است به بزرگی دو تکیه دولت و همانطور مدور و با بلور منقش مسقف است و اطراف آن‌مرتبه صندلیهای مخمل قرمز هست که برای جلوس اشخاص ساخته و پرداخته شده در این تالار (سینموفتگراف) نشان می‌دهند. پردهٔ بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغهای الکتریك را خاموش و تاریك نموده و عکس سینموفتگراف را به‌آن پردهٔ بزرگ انداختند، خیلی تماشا دادند. منجمله مسافرین آفریقا و عربستان را که در صحرای آفریقا با شتر راه می‌پیمایند نمودند که خیلی دیدنی بود. دیگر اکسپوزیسیون و کوچه متحرك و رودخانه سن و رفتن کشتی از رودخانه و شناوری وآب بازی مردم و انواع چیزهای دیگر دیده شد که خیلی تماشا داشت به عکاسباشی دستور دادیم همه قسم آنها را خریده به طهران بیاورند که انشاءالله همانجا درست کرده بنوکرهای خودمان نشان‌بدهیم بقدر سی پرده امشب تماشا کرده، پس از تماشای تالار جشن به عمارت «ایلوزیسن» رفتیم.

و در سفر دوم مظفرالدین شاه وظیفهٔ نمایش فیلم بعهدهٔ میرزا ابراهیم خان عکاسباشی است و کلمه سینماتوگراف در سفرنامه‌صحیح درج شده‌است:

شنبه دویم جمادی‌الاخره... عکاسباشی هم سینماتوگراف آورده بود، یکساعتی هم او را تماشا کردیم یکساعتی هم جهان‌نما تماشا کردیم. نوکرها هم پیش ما بودند صحبت کردیم، بعد خوابیدیم.

معذلك تا قبل‌از سال ۱۳۰۹ نوشته‌ای‌که از وجود فیلمبرداری درتهران حکایت کند بدست من نرسیده است.
گرچه درهمان سفرنامه روز۲۱ ربیع‌الثانی سال۱۳۱۸هجری قمری در پاریس نوشته شده است: امروز عید گل است.... خانمها سوار کالسکه‌ها شده با دسته‌های گل از جلو ما عبور می‌کردند و عکاسباشی هم مشغول سینمافتگراف اندازی بود.

* * *

سال ۱۳۱۲ شمسی برای اولین‌بار در آمار گمرکی ایران نوشته شده **دوربین‌های سینماتوگراف** و لوازم آنها که به مبلغ ۳۲۲۷۸۸ ریال از کشورهای شوروی، اتریش، آمریکا، انگلیس، ایتالیا، ترکیه، چکسلواکی، عراق و فرانسه وارد شده. نام فیلم نخستین بار در سال ۱۳۰۷ در تاریخ آمارگری ایران در قسمت واردات دفتر سالیانه‌ی «احصائیه تجارتی ایران» آورده شده است.
سال ۱۳۰۳ سینماتوگراف و لوازم سینماتو گرافی را در زمرهٔ اشیاء خرازی مثل سوزن و قزنقفلی و انگشتانه رقم زده‌اند.
تا سال ۱۳۰۹ گرچه کارهای خبری فراوانی در ایران انجام می‌شد، ولی کمتر توجهی را بخود جلب می‌کرده است. در این سال اولین مقالات سینمائی دربارهٔ مدرسهٔ آرتیستی سینما در روزنامه‌های اطلاعات، ایران و کوشش چاپ شده است که متاسفانه اسم هیچکدام از نویسندگان آنها مشخص نیست.
معذلك اطلاعاتی‌ها در این مورد همیشه پیشدستی کرده‌اند. نویسندهٔ اطلاعات پس از ذکر چگونگی امتحان شاگردان کلاس اوهانیان ۱۳ آبان ۱۳۰۹ می‌نویسد: آقای وکیلی موسس سینما سپه نیز چندی قبل باین کار دست زدند ولی گویا عدم وسایل‌کافی ایشان را دلسرد کرد زیرا در صورتی می‌توان از این مدرسه و آرتیست‌های آن که تربیت می‌شود استفاده نمود که وسایل مکفی فراهم باشد و تا یك کمپانی یا شرکتی برای فیلمبرداری که سرمایه لازمی داشته باشد تشکیل نگردد پیشرفت این قبیل امور صنعتی مشکل‌بنظر می‌آید. بالاخره دیر یا زود فیلمبرداری در مملکت ما رواج خواهد یافت.
و سرانجام این‌طفل متولد شد:

سینمای‌ایران تولد جمعه ۱۲ دی ماه ۱۳۰۹

محل تولد ــ سینما مایاك
پدر ــ اوانس اوهانیان
مادر ــ!

و نقد نویسی نیز توأما بوجود آمد. اولین نقد راجع به اولین فیلم ایران اطلاعات شنبه ۱۳ دی ماه ۱۳۰۹.
این اولین دفعه‌ایست که فیلمی در ایران از طرف خود ایرانی‌ها و آرتیست‌های ایرانی برداشته شده است.... اگر موضوع فیلمبرداری در ایران ترویج و تقویت شود نه فقط نتایج مادی برای صاحبان فیلم خواهد داشت، بلکه رفته رفته به خارج صادرات پیدا خواهد کرد و یا با فیلمهای خارجی مبادله می‌شود. و این خود بهترین وسیله‌ی پروپاگاند حقیقی مملکت و نشان‌دادن ایران به جامعه‌ی اروپائی است.
وروزنامهٔ ایران بقلم شهرزاد که باید اولین ناقد امضاعدار ایرانی باشد

در تاریخ پنجشنبه ۱۸ دیماه ۱۳۰۹ تحت عنوان یك فیلم ایرانی مـــی‌نویسد: کمپانیهای فیلمبرداری از ممالك شرقی هیچ نمی‌شناسند مگر اسمی و آنرا هم عنوان‌افسانه قرار می‌دهند. ولی فیلم ایرانی که دیدم غیر از آن فیلمها بود. اولین تمرین شاگردهای مدرسه صنعتی سینما بود که اخیرابامدیریت مسیو اوگانیانس آرتیست و مصنف دراماتیك تحصیلات صنعتی خود را در تهران‌بـه پایان رسانیده‌اند....». شهرزاد اولین منتقد ایرانی است که از وجود فیلـــم ایرانی صحبت می‌کند، نه فارسی و کلمه‌ای را که‌بعدها کسان‌زیادی مدعی‌شدند اولین بار بکار برده‌اند براحتی در مقالهٔمذکور بجا و درست استفاده‌کرده‌است.

با آقای حسینقلی مستعان تماس گرفتم، چون می‌دانستم که وی از اولین کسانی است که در ایران نقد فیلم‌نوشته‌و صفحه هنری روزنامه‌ی‌ایران را اداره می‌کرده است و عجیب مرد متواضعی است این حسینقلی مستعان.

گفت: رضاکمال (شهرزاد) یکی از چهره‌های درخشان شعـــر و ادبیـــات ایرانی است که در روزنامه‌ی ایران با من همکاری داشت وی متاسفانه در سال ۱۳۱۶ خودکشی کرد. با جامعه‌اش تطابق نداشت و واقعاً از دوره‌اش خیلـــی جلو بود. شهرزاد تعدادی نمایشنامه هم نوشت که پس از مرگش کسان دیگری به نام خودشان به چاپ رساندند.» دکتر جنتی عطائی در کتاب «زندگی و آثار رضا ـ کمال (شهرزاد) صفحه ۲۶ نوشته است: «وقتی دید به علت سانسور شدید و نبودن تشویق از طرف اولیای امور رفته رفته هنر نمایش ایران دچار فترت میشود، نومید شد و چون از یك دل‌درد کهنه نیز رنج می‌برد بـــه فکـــر مرگ افتاد.» و عده‌ای از راه دشمنی گفتند که افیونی بود و مستعان در همین کتاب می‌گوید: «شهرزاد قسم خوردکه دروغ می‌گویند. او حتی‌سیگار هم‌بندرت می‌کشید.» و (عجیب زمینه‌ی تحقیقی پر ارزشی است زندگیهای کوچك و بی‌ـ امنیت این قبیل هنرمندان که در بلبشوی بازارهای روز هنری تباه میشوند.)

نقد فیلم از این‌جا شروع شد و ادامه یافت. و از ایـــن پس نـــوشتن از رویدادهای سینمائی کشور نیز شایع گشت.

بهمن ماه ۱۳۰۹ در مورد نمایش فیلم راه‌آهن مطلبی نوشته شد (کـــه در فصل قبل مفصلا به آن اشاره کرده‌ام) و ۱۹ مرداد ۱۳۱۰ نـــویسنده اطـــلاعات دربارهٔ اولین فیلم ناطق سینما پالاس نوشت :

اگر این فیلم فارسی بود و در مملکت خودمان می‌توانستیم برداریم، برای ما فیلم ناطق بود ولی فیلمهای ناطق خارجی برای ما بکلی گنگ است.

اول آذرماه ۱۳۱۲ روزنامه‌ی ایران نقد مفصلی را دربارهٔ فیلـــم دختـــر لر چاپ کرد که بخاطر سبك نگارشش می‌تواند متعلق به شهرزاد باشد:

«دختر لر، غیر از دقت در فیلمبرداری و مجسم نمودن روح شرقی ومناظر خوب و غیره، یك قسمت دیگر نیز دارد که تماشاچی‌ها با کف‌زدنهای بسیار آن‌را استقبال‌کردند وآن ترقیات در چند سال اخیرست». بعد داستان تعریف میشود و اولین پیشنهاد یك منتقد ایرانی به یك فیلم ایرانی: «بهتر بود این‌فیلم با مسافرت جعفر و گلنار به ایران و ورود به بندر ایران و زیارت خاك‌وطن ختم مـــی‌شد.»

مقاله‌ی‌سوم‌دربارهٔ فیلم حاجی‌آقا آکتور سینما است که از قبلی فنی‌تر بنظر می‌رسد. (دو مقاله در اطلاعات و ایران ۱۲ و ۱۶ بهمن ۱۳۱۲)

بعد نوبت «بوالهوس» می‌شود که حسینقلی مستعان نقد مفصل وجالبی

در روزنامه‌ی ایران بر آن نوشت.

(این روزنامه از بهمن ماه ۱۳۱۳ تقریبا به نقد نوشتن دربارهٔ فیلمهای خارجی پرداخت و از ۲۳ بهمن همین سال عکس هنرپیشه‌ها را چاپ کرد و در این راه پیشتاز تمام بت‌پرستی‌های سینمائی شد.)

(و احتمالا) مرحوم احمد دهقان در روزنامه اطلاعات۲۳ اردیبهشت ۱۳۱۳ نوشت که آقای فهیمی رئیس ادارهٔ انطباعات وزارت معارف یك قطعه مدال‌علمی را که برای مؤسسه فیلمبرداری تصویب شده بود، در میان کف‌زدنهای حضار به آقای مرادی اداره کنندهٔ موسسه فیلمبرداری از طرف وزارت معارف اعطا کردند.» و این نخستین تشویق و اولین مدالی است که در ایران به یك‌فیلمساز داده میشود. آقای مرادی بمن گفت که این مدال به شخص من داده شد نه به مؤسسه و مقاله را آقای دهقان یکی از اعضای شرکت محدود فیلم ایران نوشته است. و کلی سخنان دیگر که چون طرف دوم قضیه مرحوم شده است با کمال معذرت‌در صحت آنها شك می‌کنم و همین بس!

عصری دیگر

اوراق رنگین (اولین بار توسط آقای استخر در روزنامه‌ی کیهان ۱۳۲۱ بکار رفته است) و روزنامه‌ها و روزی‌نامه‌ها همچنان به نوشتن دربارهٔفیلمهای خارجی ادامه می‌دهند و ناخودآگاه وسیله‌ای میشوند برای تبلیغ این صنعت غرب و فروش بنجلهای آنان در وطن. اوانس اوگانیانس در روزنامه‌ی ایران ۳ اردیبهشت ۱۳۱۳ می‌نویسد: سالیانه متجاوز از سیصد هزار تومان برای خرید فیلم و غیره از ایران خارج میشود». و کار به جائی می‌کشد که جوانان شهرهای دور و نزدیك حسرت سینما را می‌خورند و شاید حق دارند!

جوانی از اراك نامه‌ای به روزنامهٔ کیهان می‌نویسد: (۳۰ خرداد ۱۳۲۱) و حسرت می‌خورد که چرا در شهرش سینما نیست و کیهان‌پاسخ می‌دهد: «آیا نباید از صمیم قلب برآورده شدن آرزوی او را خواستار بود.» سینما بنویسی از ۱۱ خرداد ۱۳۲۱ در شماره پنج اولین سال انتشار کیهان شروع شد و نویسندهٔ کیهان روش خودش را در قبال فیلمها اینطور روشن کرد: «از انتقاد بی‌جا نسبت‌به تاریکی یا روشنی، طولانی یا کوتاه بودن صحنه‌ها خودداری خواهیم کرد، چه کار ما نیست و اطلاعات کافی در صنعت سینما لازم دارد. و از روز بعد صفحهٔ آگهی برنامهٔ سینماها در این روزنامه دایر شد.

خبرنگار سینمائی این روزنامه در ۱۵ فروردین ۱۳۲۷ در مورد روش خود در نقد می‌نویسد: «برای اینکه بتوانیم یك فیلم را خوب بنامیم باید اولا داستان فیلم، اثر یك نویسندهٔ معروف و از روی کتاب بزرگ اقتباس شده باشد ـ دوم آنکه‌برای قهرمانان داستان فیلم آرتیستهای درجه اول انتخاب شده‌باشند سوم این‌که تهیه‌ی فیلم زیر نظر یك رژیسور بلندپایه باشد.»

این روش نقد سالیان دراز گریبانگیر تعداد زیادی از منتقدین بود. دکتر کیومرث وجدانی در ۸ اردیبهشت ۱۳۴۸ در مقاله‌ای تحت عنوان در مقام یك منتقد فیلم در مجله فردوسی می‌نویسد: «باین ترتیب برای اولین بار سینما به مفهوم واقعی خود برایم اهمیت پیدا کرد و چون دیگر نمی‌توانستم (و یا بهتر

بگویم نمیخواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود قراردهم، ناچار شدم به جستجوی معیارهای بهتری که زاینده خصوصیات درونی خود فیلمها باشد بپردازم... ارزش زیبائی بسته به این است که در خدمت بیان چیزی قرار گرفته باشد.»

روزنامه کیهان در ۲۶ فروردین سال ۱۳۲۷ برای اولین بار به ارزشیابی فیلمها به طریقه عالی، خوب، متوسط، پست (بد) پرداخت.

ودربارهٔ «طوفان زندگی» که بعدها اشتباها و به کرات اولین فیلم فارسی نامیده شد(۱) اینطور نمره داده است:

اسم سینما	اسم فیلم	ناطق	هنرپیشه	ارزش
رکس	طوفان زندگی	فارسی	هنرپیشه‌معروف‌ندارد	بد

به این ترتیب در دومین دورهٔ فیلم‌سازی در ایران که از سال ۱۳۲۷ شروع شد منتقدین با چهرهٔ عبوسی با سینمای ایران روبرو گردیدند:

«دکتر هوشنگ کاووسی» پس از مراجعت از فرانسه کار نقد نویسی‌اش را در مجله‌ی روشنفکر از شمارهٔ ۸ پنجشنبه ۲۲ مرداد ۱۳۳۲ با مقاله‌ای تحت عنوان آنچه که از سینما باید دانست، دربارهٔ سینمای ایران نوشت: «و اما سینمای ملی: سناریو، یك داستان از نوع ملودرام و یا کمدی مبتذل که با چند آواز بی‌معنی و مقداری موزیك گوش‌خراش در فیلم چاشنی میشود ـ میزانسن یا رژیسوری هم مطلقا وجود ندارد و خود دوربین رژیسور واقعی است...

آکتورها هرطور دلشان می‌خواهد بازی می‌کنند، فیلمبردار حقیقی هم تکمهٔ اتوماتیکی است که بخود دوربین یا به باطری آن وصل شده است».

کاووسی اولین نقد خودش را دربارهٔ یك فیلم فارسی «لغزش» در شماره ۱۱ روشنفکر مورخ ۱۹ شهریور ۱۳۳۲ تحت عنوان «دومین لغزش نویسنده و رژیسور فیلم فارسی ولگرد» می‌نویسد:

... جای پرسناژها در کادر مثل تمام فیلمهای فارسی بدون استثناء غلط است... آکتورها با چنان سرعتی بین اهواز و تهران رفت و آمد می‌کنند که از موشك V2 هم‌چنان سرعتی ساخته نیست اگر ساخته بود بشر تاکنون به‌کرهٔ‌ماه دست می‌یافت... یك متورانسن همیشه باید متوجه باشد که: پلانهای متعاقب هم و بدون نقطه گذاری (فوندو، آنشنه، وله) مجموعهٔ واحد فیلمی است که در فضا و زمان واحدی ادامه دارد.»

دکتر کاووسی پس از چند شماره همکاریش را با روشنفکر قطع کرد و پس از او شخصی بنام «بهرام» در «ندای مرد» بجای «روشنفکر» که توقیف شده است. در پنجشنبه ۲۸ آبان ۱۳۳۲ مطلب نوشت که با معشوقه‌ی آهنین که بصورت یك آگهی برای کمپانی برادران وارنر است ادامه داد.

قبل از دکتر کاووسی شخصی بنام «پرویز» در شماره‌های اولیه‌روشنفکر مطلب سینمائی می‌نوشت که نقدهایش غیر علمی و تشریح داستان فیلم بود.

از طرفی دکتر کاووسی بهیچوجه در جبهه‌اش علیه‌فیلم فارسی تنها نبود. مرحوم «طغرل افشار» که یکی از قدیمی‌ترین نویسندگان این دوره است، سم را روی خود آزمایش می‌کند. و طی مقاله‌ای جالب در سپید و سیاه نو مورخ هشت آذر ۱۳۳۲ نوشت:

«در فیلمی بازی کردم تا قدمی در این منجلاب گذاشته باشم، تا آنوقت

۱ـ ستاره سینما ـ شماره ۲۵۰ سال ۱۳۳۹ ـ پست تهران سینمائی تیر ماه ۱۳۳۹ و...

بهتر بتوانم برای شما وکسانی‌که برای درك حقیقت هر چیز کوشش می‌کنند واقعیاتی را بیان‌کنم. آری منهم درفیلمی بازی‌کردم تا در آنجا شاهد نکات تلخ و دردناکی باشم.... حسادت، کینه‌توزی، بدگوئی، سخن‌چینی و تحریك افراد علیه یکدیگر جریاناتی است که در استودیوهای فیلمبرداری تهران دیده میشود.»

طغرل افشار همان پیشنهاد اوگانیانس‌وخیلی‌کسان‌دیگر را مطرح‌می‌کند که‌برای تربیت متخصص فیلمبرداری و هنرپیشه باید کلاسهائی تشکیل گردد و از نو با رعایت اساس هنری سینما شروع بکار شود.

مرحوم طغرل افشار در مجلهٔ سپید و سیاه نو اولین‌نقد سینمائی‌اش‌را در تاریخ ۱۸ مرداد ۱۳۳۲ دربارهٔ فیلم دون‌ژوان و فیلمی از کارخانهٔ برادران وارنر کودی‌جارت! با شرکت جمس کاگنی نوشت: «آنتریکهای قوی، تکنیك و پلان عالی، بازی طبیعی و پرارزش هنرپیشگان این فیلم وقف ایدهٔ منحط و گمراه کننده‌ای شده است که تاثیرات نامطلوبی بر بینندگان می‌گذارد.» وی در نقدهایش اغلب در انتخاب تکنیك و معنی سرگردان بود و در مقابل چنین فیلمهائی همیشه حالتی محافظه‌کارانه داشت: در شمارهٔ ۲ سپیدو سیاه نو ۲۵ مرداد ۱۳۳۲ در نقد فیلم «دوئل در آفتاب» نوشت: «فیلمی است که از لحاظ ایده و سوژه فوق‌العاده منحرف و قابل انتقاد و از لحاظ بازی هنرپیشگان، دکورهای عظیم، موزیك، رنگ‌آمیزی تابلو و صحنه پردازی پر ارزش وتماشائی است.»

طغرل افشار در سپیدوسیاه نو ۲۶ مهر ماه ۱۳۳۲ در مقاله‌ای تحت عنوان: «چند کلمه در مورد متد صحیح نقد». می‌نویسد: در بحث انتقادی‌سینما، این اصل اساسی باید رعایت شود، یعنی بطور کلی بروی تمایلات و خوش‌آمدهای شخصی نویسنده قلم کشیده میشود و آن کسی که وظیفه‌ی تجزیه و تحلیل را برای مردم دارد، باید با کنار گذاردن لذات فردی تنها برای بیان واقعیات و میزان اهمیت و ارزش‌هنری‌فیلم و هر محصول‌سینمائی بحث نماید.»

و باین‌وسیله طغرل افشار خودش را نفی می‌کند.

طغرل‌افشار یکبار هم در مقاله‌ای در شمارهٔ‌سوم سپید و سیاه نو مهر ماه ۱۳۳۲ بدون درنظرگرفتن‌شرایط اقتصادی، عمل دولت سابق،را درتحدید ورود فیلمهای خارجی مورد ملامت قرار می‌دهد که ما در تهران فیلمی برای دیدن و سرگرمی نداریم و چرا فیلم (خوب البته) وارد نمیشود:

چند ماه قبل طبق تصویبنامه‌ی جدیدی واردات فیلمی جزو کالاهای درجه سوم قرار گرفت (قبلا فیلم کالای درجه دوم بود) با توجه به گرانی ارز وتفاوت قیمت دلار درجه ۲و۳ اشکال جدیدی در ورود فیلم ایجاد شد، بخصوص که‌برای ورود فیلم در این چند ماه بهیچوجه ارز داده نمیشد.» و دولت باید تسهیلاتی برای ورود فیلم قائل شود.

چنین شخصی که‌عاشق سینماست، وقتی برایش فرصتی دست می‌دهدکه فیلم خوبی مثل رودخانه (فکر می‌کنم همان فیلم رودخانه ساختهٔ ژان رنوار باشد که ساتیا جیت‌رای هم دستیار وی بود) را ببیند و بقول‌آقای دوائی‌هیولای اکثریت مزاحمش میشود رنجیده خاطر می‌گردد.

در شمارهٔ ۱۸ سال اول ۷ آبان ۱۳۳۲ مجله روشنفکر اولین قطعنامه‌ی منتقدین سینمائی پایتخت درج میشود:

قطعنامهٔ نویسندگان‌سینمائی‌پایتخت برای‌نمایش

فیلم رودخانه: رونوشت روزنامه‌های اطلاعات، پست تهران، کیهان، مجلات روشنفکر، سخن، اطلاعات‌هفتگی

«چهارشنبه گذشته که سینما «ایران» شاهکار با عظمت هنری «رودخانه» را که نموداری از زندگی مردم هند است به معرض نمایش گذارد. برخی از تماشاچیانی که بوئی از هنر سینما نبرده‌اند و همواره میل دارند نیات کثیف خود را برای نمایش فیلمهای پر جنجال تجارتی که پر از صحنه‌های تحریك کننده و زدو خوردهای وحشیانه است به سینماها تحمیل نمایند، دست به تظاهرات زننده‌ای زدند و سینماایران از آنشب اقدام به تغییر برنامهٔ سینمایی خود نمود. ما بدین وسیله تنفر خود را نسبت به عملیات این اشخاص که مانع نمایش شاهکارهای هنری عالم‌سینما میشوند ابراز داشته و از شرکت سهامی سینماایران و ادارهٔ نمایشات وزارت کشور تقاضا داریم که هرچه زودتر این شاهکار هنری را برای علاقمندان واقعی سینما به معرض نمایش بگذارد و در مقابل تظاهرات این افراد از خود عجز و ناتوانی نشان ندهند.

طغرل افشار منتقد سینمائی ـ فریبرز امیر ابراهیمی، کارگران و نویسنده ـ دکتر هوشنگ کاووسی رژیسور و نویسنده سینمائی ـ ساموئل خاچیکیان، کارگردان ـ فرهاد فروهی نویسنده ومفسر فیلم ـ محسن‌موحد نویسنده اطلاعات ـ باریس‌ماتریف کارگردان.

پس‌ازطغرل‌افشار، بابك‌ساسان‌اولین‌مقاله‌اش‌را دربارهٔ فیلم‌روشنیهای‌شهر در شمارهٔ ۲۱ مشیر (که بجای سپید و سیاه در می‌آمد) نوشت. بابك ساسان طی سلسله مقالاتی در سپید و سیاه تحت عنوان «سینمای بومی ما» با جرأت فراوان مسائل مهمی را مطرح کرد:

علل سد پیشرفت سینمای بومی ایران (۱)

یکی از بزرگترین و مهمترین موانع عمل ناپسند و نکوهیدهٔ دولت و شهرداری است که ترقی نرخ عوارض فیلمهای فارسی را از ۱۵ درصد به چهل درصد رسانده است. این کار که باید گفت صد درصد با دست خارجیها یعنی آنانیکه بنجل‌هایشان در کشور ما و کشورهای دیگر با شکست روبرو گردید به مرحله اجرا درآمده است.... و دولت مدتی است از فیلمهای خارجی بجای کیلوئی یکهزار ریال که گمرك می‌گرفت سیصدو شصت ریال‌گمرك می‌گیرد.... این هم نوعی کمك دیگر.»

(و جدیدترین برخورد با باصطلاح صنعت سینمای فارسی مقاله‌ای است از پرویز دوائی (در سپید و سیاه ۵ اردیبهشت ۱۳۵۲) تحت عنوان: «بحران‌در

۱ـ سپید و سیاه ۳۰ خرداد ۱۳۳۳

(جیب مباشران) فیلمهای فارسی!»

وی با طرح کردن «بحران و پادزهرهایش که در طی سالهای سال ثابت مانده است، اضافه می‌کند: در این صحبت‌ها چیزی که ابداً و اصلا برای آقایان مباشران «صنعت» سینمای فارسی مثل مباشران هر صنعت دیگری مطرح نیست نفع غیر شخصی آنان، نفع واحد مصرف کننده است. هیچکدام از این آقایان بفکرش نمیرسد که سینما غیر از جنبهٔ صنعتی، غیر از جنبهٔ یك کار تولیدی بازرگانی یك جنبه و هویت هنری هم دارد... ما مدرن‌ترین وسایل را در اختیار داریم، مغزش را کم داریم، خب نسازیم، بحران مغز، قلت فکرهای خلاقه در سینمای فارسی را قبول داریم، بحران سینمای فارسی بعنوان صنعت ابدا مورد علاقهٔ ما نیست.»

عین ـ شین (عباس شریفی) مدتها خیلی ساده و بی‌ادعا در سپید وسیاه به تشریح و تعریف داستان فیلمها پرداخت و گاه ترجمه‌هائی هم بدست می‌داد که متاسفانه از نام مجلهٔ مربوطه خودداری می‌کرد: ع‌ـ شین یکبار لقب مؤلف را که به‌کارگردانان برجسته اطلاق میشود (که البته اصطلاح غلطی هم هست) با نویسنده اشتباه‌می‌گیرد و آکیرا کوروساوا را از نویسندگان‌مشهور ومعاصر ژاپن بحساب می‌آوردکه: تابحال کتابهای زیادی نوشته و داستان فیلم مشهود راشوسون (راشومون) از اوست و هفت سامورائی را هم او نوشته است. (سپید و سیاه ۱۱ مهر ۱۳۳۳)

جبهه‌ی دکتر کاووسی که سال ۱۳۳۲ از فرانسه بایران بازگشت بتدریج در مقابل سازندگان فیلمفارسی قوت می‌گیرد. استدلال‌ها و نصایح وی به درگیری مستقیم می‌انجامد. حرف اساسی وی اینست که تنها آلودگی محیط سینمائی ما آلودگی بیسوادی است (ستارهٔ سینما ۱۸ خرداد۱۳۳۷)اول‌مسئله‌ی بیشعوری را حل‌کنید بعد به بی‌هنری بپردازید (مجله‌ی سینما مهرماه ۱۳۳۹)

و این برخوردی صریح و مستدل است که زیر پای خیلی‌ها را سست‌کرد.

بعدها هژیر داریوش سنگر گرفت، گروه منتقدین را جمع کرد و تصمیم گرفتند: «اگر شعور بیان مطالب و مفاهیم‌عالی را نداریم لااقل‌مهمل هم‌نگوئیم». (میزگرد مجله‌ی سینما شماره ۱۳٤)

داریوش در ۹ آبان ۱۳۳۹ نامه‌ای به مجله‌ی «سینما» نوشت و طی‌آن‌اعلام کرد که اولین فیلم‌ساز ایرانی هر که باشد هنوز فیلمی نساخته است،و یا سینمای بومی غیر از سینمای واقعی ایرانست.»

و از این به‌بعد دیگر همه به‌سینمای فارسی فحش می‌دهند. از وکیل مجلس گرفته (جوانشیر ۱۸ تیر ماه ۱۳٤۸) تا دست اندر کاران سینما. جبهه‌گیری‌ها چنان محکم و دقیق بود و ضربه‌ها چنان کاری وارد شد که اغلب کارگردانها به بیهودگی کارشان اذعان کردند:

رضا صفائی در کتاب صنعت سینما می‌فرماید: «دیگران هم با وجوداین که تحصیل کردهٔ خارج هستند کار جالبی ارائه نمی‌دهند تا لااقل ما از آنها بیاموزیم».

معزالدین فکری (کارگردان) می‌گوید: «اصولا کارگردان فیلم به معنی و مفهوم حقیقی خود در ایران وجود ندارد. چه لازمه‌ی این کار دیدن دوره‌های مختلف در رشته‌ی فیلمبرداری است.»

«نصرت‌اله وحدت» ایضاً در همان کتاب: یك مشکل کارگردان سینمای فارسی وقت نداشتن برای فکر کردن، وقت برای خلق کردن و وقت برای دقت

کردن است.
«خسین مدنی» ـ بنظر من کارگردان ایرانی محرومترین کارگردان دنیاست.
کتاب صنعت سینما در ایران
نوشته‌ی «حبیب‌اله نصیری فر»
«فرخ غفاری» در این میان حالتی ارشادی بخود می‌گیرد و مثل «کاووسی» و «داریوش» منکر سینمای ایران نیست. وی دربارهٔ فیلم «شب نشینی در جهنم» درمجلهٔ آشنا مورخ ۱۳۳۷ می‌نویسد:
« از دوازده سال پیش به اینطرف که مشغول تهیه محصولات ناطق شده‌ایم چند فیلم ایرانی بوجود آمده است که به علل مختلفی جالب توجه بود.. این فیلمها عبارت بود از «دزد بندر» (احمد شیرازی)، «چهار راه حوادث» (ساموئل خاچیکیان) و «مرجان». در لابلای نواقص این آثار علائم امید موجود هویدا گردید. «بلبل مزرعه» فیلم غیر کاملی بود که با وجود معایبش، حسن‌ذوق و صحت روش آفریننده‌اش را ثابت می‌نمود.
«شب نشینی در جهنم» اولین فیلم ایرانی است که نوار صدای آن‌عیب فاحشی ندارد... کِرارا گفته‌ایم که تهیه کنندگان ایرانی در موقع مونتاژ جرات استعمال قیچی را ندارند.
از کارگردان فیلم «موشق سروری» (که‌میزانسن‌مهتاب خونین‌را نیز کرده بود) باید تشکر نمود که فیلم حالت تمسخر در بیننده ایجاد نمی‌کند.

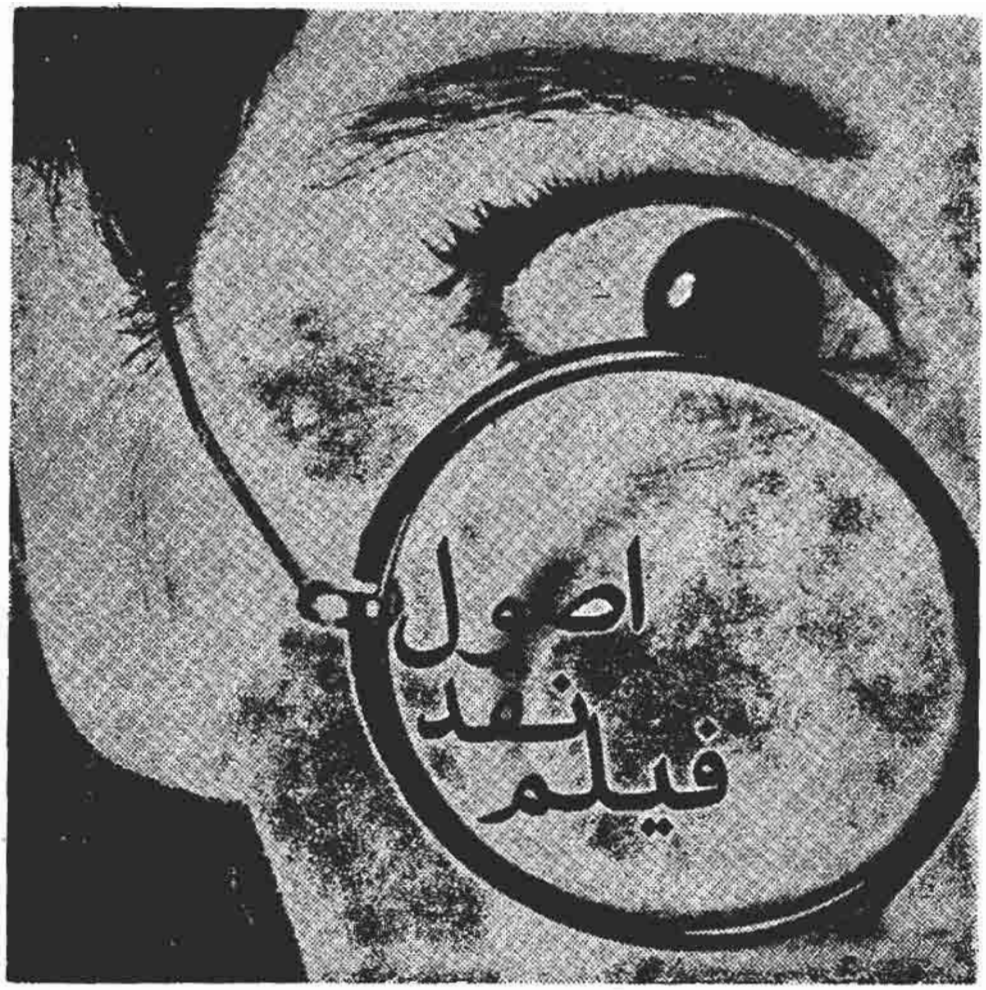
شکوفائی نقد

اواخر سالهای سی و دهه چهل دوران باروی نقد و نقد نویسی در ایران است. منتقدین‌آگاهی‌مثل«شمیم‌بهار» «پرویزدوائی»، «بیژن‌خرسند»، «هوشنگ طاهری» «ش. ناظریان»،«هوشنگ کاووسی» و«هژیرداریوش»مهمترین‌نقدهای‌خود را در این سالها نوشته‌اند و مجلات سینمائی با ارزشی مثل «فیلم و زندگی» هنر و سینما، ماهانه‌های ستاره سینما چاپ و نشر یافتند و گاه مجلات غیر تخصصی مثل «اندیشه و هنر» «سخن» فرهنگ و زندگی، نگین و فردوسی مطالب جدی و نقدهای بسیارخوبی را چاپ کرده‌اند که از ارزش فراوانی برخوردارند.
نقدهای خوب جدید، دیگر بحث راجع به کلوزآپ و لانگ شات نیست. و تفاخری که با شناخت چند اصطلاح سینمائی و بکار بردن لغات فرنگی‌حاصل می‌شد دیگر پشیزی ارزش ندارد.
(گرچه هنوز هم هر جوجه منتقدی از این راه شروع می‌کند) بد نیست به قسمتی از دو نمونه نقد پر ادعا که درسال ۱۳۳۹ نوشته شده است توجه کنید:
«منصور شاهرخشاهی ـ نقد فیلم بی‌احتیاط ساختهٔ «استانلی دانن» مجله‌ی پست تهران، سینمائی شنبه ۱۶ مهر ۱۳۳۹:
بعضی از کارگردانها: بالعکس: (آکسیون)های آرام که کمتر در آنها (آنتریك)های گیرنده به چشم می‌خورد پرداخته‌اند. روابط دو پرسناژ اصلی صمیمانه و با چاشنی رمانتیك پرورانیده شده و این امپرسیون را بوجود می‌آورد.»
و یا «هوشنگ سلطانزاده» دربارهٔ فیلم عروسك پشت پرده ۲۷ خرداد ۱۳۳۹ مجله‌ی سینما بی‌جهت لغات فرنگی‌غیر ضروری‌ای‌مثل (موومان،اینتریور،

اکستریور، اووراکسپوژر، اندراکسپوژر، استتیک، بک‌گراند، پلان، پری می‌تیو، هیستریك و...) را بکار می‌برد و باین وسیله می‌خواهد بزور در مقابل کارگردان دهاتی مربوطه جبهه بگیرد!

• ولی حالا دیگر هیچ منتقدی نمی‌تواند، بدون احساس مسئولیت در مقابل نوشته‌اش آنرا به چاپخانه بفرستد. زیرا هر دانشجوی‌علاقمند و شیفته‌ی‌سینما می‌تواند پته‌ها را روی آب بریزد! بهر حال این وجیزه‌ای مختصر و خلاصه شده از سابقه‌ی نقد درایران بودکه امیدواریم به ناصواب نرفته‌باشیم.

و خدا کند همانطور که بقول «دیوید ویلسن»: «دوربین برای فیلمساز سینمای سیاسی آمریکای لاتین گیرندهٔ خستگی ناپذیر سلاح است» قلم نقاد ایرانی نیز سلاحی برنده در راه شناخت حقیقت و گزینش حق از باطل و به اصطلاح شارلانیسم هنری باشد.



نوشته: ارنست لیندگرین
اقتباس و برگردان: ابوالحسن علوی طباطبائی

فصلی از کتاب

The Art Of The Film

به‌مجرد اینکه انسانی آگاهی می‌یابد، یعنی‌چیزی را بیشتر از چیز دیگر دوست می‌دارد نقد آغاز میشود: بدین تفصیل که نقد از همانجا آغاز می‌شود که ادبیات آغاز شده است. نقد در واقع به عنوان نوعی فعالیت چشمگیر ادبی آنزمان پا می‌گیرد که رجحان گذرهای گنگ وغریزی انسان بدل به‌انتخابی آگاهانه ومشخص می‌شود. انتخابی که عقلا موجه بنماید و این خود آن زمان دست می‌دهد که اصول اندیشمندانه ذهن را بخود جذب کند.

لاسلز آبرکومبی

برای درك این بحث ابتدا باید به سینما علاقمند بوده و تمایل بیشتری به یادگیری در این زمینه داشت. دیدن فیلم برای گروه کثیری ازتماشاگران چیزی بیش‌از لذت صرف ازدیدن فیلم و تفاوت‌گذاردن میان‌آن و فیلمی دیگر نیست، امروزه هر کس هدفی را تعقیب کند، روشن است که مایل به افزایش حس درك سینمایی خود و نیروی انتقادیش می‌باشد. کلمات همچون پول بر اثر مرور زمان ارزش خود را از دست می‌دهند و کلمه «نقد» بیش از سایر کلمات تحت تاثیر این دگرگونی است. برای اکثریت مردم کلمهٔ «نقد» مفهوم خرده‌گیری و غلط‌یابی است واین تاسف‌آور است. منظور ازنقد فیلم کسب دومفهوم لذت بخش و اساسی است اول: آگاهی بیشتر از فیلم در حد امکان برای درك بیشتر و دوم توانایی به‌گفتگو درباره فیلم با سایرین. بطورکلی برای‌درك یك‌اثرهنری باید زبان آنرا دانست بنابراین اصول تکنیکی فیلم ، قـدم اول است و باعث می‌شود که فیلم به‌نوعی درك شده و به‌عناصر واجزایی تجزیه شود و بالنتیجه طبیعت و زبان دستوری فیلم روشن گردد. نموداری بدون در نظر گرفتن این موضوع هر یك از مسائلی نظیر تدوین، بازیگری، فیلمبرداری و استفاده از کسانی‌که با پدیده‌های فنی هنر سر وکار دارند قادر به بررسی اصل مطلب نیستند، بطوریکه این تشریح باعث نابودی فیلم شود. این نوع تجربه وبررسی به‌جای کمك به ایجاد لذتی ناشی از دیدن فیلم باعث پنهان ماندن بسیاری از نکات آن می‌شود و باین ترتیب لذت و انتقاد بجای آنکه یك کار ویژه اساسی باشد دو عمل ویژه جداگانه محسوب می‌شود اینان انتقاد بر یك فیلم را صرفا تجربه‌ای روشنفکرانه از اثری هنری می‌دانند که در موقع لزوم بکار گرفته می‌شود.

برای یکی شدن انتقاد و لذت ناشی از فیلم باید آنچه را که درباره‌عناصر تکنیکی فیلم می‌دانیم به عمق ذهن خود سپرده و در موقع لزوم از آن استفاده کنیم. این‌موضوع‌نباید به‌خاطر به‌رخ‌کشیدن‌باشد بلکه بایدفکرتماشاگررا درمورد هدف فیلمساز و توفیق او در اینراه روشن کند. زیرا آنچه که تاکنون به آن توجه شده است وسایلی برای رسیدن به هدف ما بوده و خود هدف محسوب نمی‌شود. هدف در آینجا فیلم تمام شده و محتوی آنست که اکنون به آن می‌پردازیم.

عده‌ای تصور می‌کنند که انتقاد بصری امری غیرممکن است. اختلاف‌عقیده در مورد مسائل هنری جنبه شخصی دارد و در تجربه‌ای نهائی درست است مثلا اگر نقاشی مثل وان‌گوگ در تابلوهای طبیعت‌بیجانش کمپوزیسیون‌تصویر را بر مبنای تضاد دو رنگ اصلی مانند نوعی رنگ آبی و نوعی رنگ زرد قراردهد ممکن‌است موردپسند یکنفر بوده ولی دیگری از آن خوشش نیاید. این داوری جنبه شخصی داشته و لازمه تحمیل عقیده یکی به دیگری نیست. مثال در این مورد از نظر سینمائی را باید در فصلی از فیلم «رزمنا و پوتمکین» اثر «آیزنشتاین» یافت وآن فصلی پیش‌از قتل‌عام روی پله‌های «اودسا» می‌باشد، دوربین دراینجا به‌یك مدیوم شات از دونفر که بر روی پله‌ها ایستاده و دست‌های خود را بسوی رزمناو گرفته‌اند آغازمی‌شود و بعدا با همان مدیوم شات دو نفر دیگر و بالاخره کلوزآپی از صورت شخصی که اوهم دستش را به سوی رزمناو حرکت می‌دهد شروع می‌شود . آیزنشتاین ازنتیجه این‌گروه‌بندی خاص خود یعنی (۲، ۲، ۱) ناراضی است. در مورد نمای‌دوم می‌گوید: «بطورکلی

چیزی جز ترکیبی اسف‌انگیز با نمای قبلی نیست. بهتر می‌شد اگر بین آنها یك نمای سه چهره قرار می‌دادیم یعنی یك تغییر صحیح چهره‌ها که به صورت ۲، ۳، ۲، ۱ انجام می‌شد، این نحوه نقد به مسئله داوری در ماوراء دلایل منطقی توجه می‌نماید. آیزنشتاین درطرفداری ازاین عقیده آنرا به‌عنوان یك واریاسیون ترکیبی‌معمولی که‌بجای شماره‌فرد مردم یك‌شماره زوج قرارمی‌گیرد و اینکه در ماورای این قانون طلائی تغییر میزانسن سنتی، که ریشه‌اش به کمدی دلارته Commedia dell ,Arté می‌رسد انتقاد از هر کار هنری در غایت به یك چنین مشکلاتی در زمینه داوری می‌انجامد و آن اجتناب‌ناپذیر است. هر چند این نشانگر عکس‌العمل آدمی نسبت به یك اثر کامل آن به‌وجود آمده است برسد مقدار معتنابهی تجزیه و درك در مورد کار هنری ساختمان پیچیده‌ای دارد و قبل از آنکه کسی به آن عناصر داوری که اثرکامل آن به‌وجود آمده است برسد مقدار معتنابهی تجزیه و درك در مورد آن امکان‌پذیر بوده و واقعا اساسی است. نمونه متشابه این مسئله در ریاضیات و در مورد فرق بین حکم و قضیه پیش می‌آید. از دانشجوئی که خواسته‌اندقضیه فیثاغورث را ثابت کند انتظار می‌رود که آنرا موکول به تجربه مورد احتیاج‌نماید و اگر آنرا طوری جواب داد و گفت که چون همیشه آنرا چنان دیده پس درست است مجازات شود. در غیر اینصورت اساس کلی ریاضیات بر پایه فرضیاتی آنچنان ساده مانند دو بعلاوه دو که چهار می‌شود استوار خواهد شد که قادر به تجزیه یا دلیل دیگری نبوده و به ناچار به این علت که یا همواره در درون خود یا تجربیات شخصی‌مان آنرا چنین یافته‌ایم قبولش کنیم، توانایی انتقاد توانایی در پرسش و پاسخ به سئوالات منطقی درمورد کار هنری است. مقصود از این سوالات رسیدن به یك ساختمان درهم پیچیده و سازمان یافته در سطح عالی به صورت عناصر ابتدایی است به طوریکه داوریهایی که بعدا در مورد آن می‌شود نه‌تنها تجربه منطقی را برای مسائل انتقادی بلکه تجربه منطقی را برای کشف ماهیت همان مسائل به‌آشکاری و روشنی مشخص نماید. هرچه بیشتر بتوانیم در این روز پیش برویم داوری انسان مطمئن‌تر است و لذت آدمی در جائیکه اثر هنری بتواند لذت ببخشد بیشتر می‌شود. اکثریت مردم در درك و احساس زندگی و لذتهائی که زندگی می‌تواند ببخشد و شامل لذتهای تصور خلاقه انسان نیز می‌شود در توده‌ای مه و غبار روان و عاطفی زندگی می‌کنند. هدف انتقاد ازبین بردن آن مه و غبار است بطوری که آنچه در آن است خارج شده و بطور واضح و روشنی جلوه کند البته یك نتیجه آن خواهد بود که آنچه قبلا تحمل شده و لذت بخش تشخیص داده شده است دیگر قابل قبول نیست هرچند بقیه آن لذت یك غنا و شدتی را که هرگز قبلا به آن گمان هم نبرده بودیم ایجاد می‌کند. نظر انتقادی نظر به هنر و زندگی است و کسی که آنرا به کار می‌گیرد در حقیقت نوعی سفر بی‌پایان را برای کاووش و اکتشاف آغاز کرده است. چون شاهد به این موضوع شاید اساسا شخصی است بهتر است آنرا با یك مثالی شخصی روشن کنم. من از مدتها پیش با «روندو» پیانوی بتهوون درسی ماژور اپوس ۵۱ آشنا بودم و از گوش دادن به آن لذت فراوانی می‌بردم و سعی داشتم که خودم آنرا اجرا کنم سپس فرصتی پیش آمد تا کتاب کوچك «سردونالد توی» را در مورد بتهوون که قسمت اول آن درباره ارتباطات کلید است و مدولاسیونهای بتهوون را از کلیدی به کلید دیگر در یك اثر یا

موومان نشان می‌دهد مطالعه کنم. موسیقی روندو که در دسترس، و ساده و آشنا بود قطعه روشنی بود که در آن کار این اندیشه‌ها را بطور عملی نشان می‌داد. در نتیجه اول اینکه فهمیدم این کتاب کوچك با وجودیکه ظاهرش نشان نمی‌دهد تعداد زیادی کلید و تغییرات آنها را بطور فشرده و برطبق اصول نویسنده‌اش نشان می‌دهد و دوم به خاطر الگوی حالات و ریتمهای آکورد شده‌اش می‌باشد که ماخذی برای لذت من از مدتها پیش محسوب شده است. از نظر هر موسیقیدان هم آنچه گفتم ممکن است ابتدائی بیاید و من واقعا در وضعیت «مسیو ژوردن» قهرمان مولیر در نمایشنامه «جنتلمن‌بورژوا» Le Bourgeois Gentilhomme قرار گرفته‌ام که ناگهان آن‌چیز اسرارآمیز را کشف نمود یعنی آنچه را علمای دستور زبان نثر می‌خوانند چیزی جز آن نیست که او هر روز مدت چهل سال با آن صحبت کرده است. معهذا هر دوی ما از نظر انتقادی چیز مهمی‌را کشف‌کرده‌ایم و من می‌توانم بجای «مسیو ژوردن» بگویم : «آقایان بنده بینهایت از آنچه بمن آموخته‌اید مدیون شما هستم.» زیرا آنچه در روندو یافتم درك مرا از کارهای بتهوون و همه آنچه موسیقی می‌نامند وسعت بخشیده است چیزی از آن که بطور مبهم و تیره‌ای از آن آگاه بودم ناگهان و به سرعت در مخیله‌ام وضوح یافت.

اینکه بگوییم درك انسان از یك اثر هنری به سادگی موضوع عقیده‌شخصی بوده و اینکه عقیده شخصی کسی به همان خوبی عقیده شخص دیگری است صرفا چیزی جز عذر تنبلی‌مان در مورد عدم تمایل در استفاده از اندیشه و فکرمان نیست. موضوع تعجب‌آور در اینست، هنگامی که ساختمان در هم پیچیده یك آفرینش تخیلی از راه تجزیه و تحلیل به نحوی در هم شکسته شده باشد که دیگر نتوان بیش از آن تجزیه‌اش نمود و ما با مسایل ساده داوری روبرو باشیم، داوری‌هایمان در عوض مخالفت در برابر هم احتمالا به یك حالت هم‌آوازی می‌رسند. یکی از خصایص مخصوص کمپوزیسیون در نقاشی طرح ابعاد است و زمانی ایجاد می‌شود که خطوط کمپوزیسیون با یکدیگر برخورد کرده یا یکدیگر را قطع می‌کنند و این طرح ممکن است پیچیده باشد، بنابراین فقط کسانی که آنرا با دقت مطالعه می‌کنند کاملا از وجودش آگاه می‌شوند. معهذا عناصری که آنرا تشکیل داده‌اند بقدری جزو قسمتی از تجربه عادی انسانی محسوب می‌شوند که اگر فی‌المثل از عده‌ای بخواهند که خط مستقیمی را در نقطه‌ای دلخواه بدو قسمت نمایند اکثر آنها نقطه وسطی را که ایجاد یك زوج مساوی و یکنواخت می‌کند یا نقطه‌ای تقریبا منتهی‌الیه آنرا که احساس عدم تعادل ایجاد می‌کند، علامت گذاری نکرده، بلکه جائی بین این دو نقطه را در نظر می‌گیرند و مجددا اگر از آنها خواسته شود مستطیلی را با رسم کردن یك خط افقی در امتداد آن به دو بخش نمایند آنها طوری عمل نمیکنند که مستقیم بدو بخش مساوی و یا به‌صورت دو مستطیل نامساوی درآید، بلکه طوری تقسیم می‌کنند که بین هر دو آنها باشد. در حقیقت تناسبی که مردم بطور غریزی برای بخش یك خط یا مستطیل انتخاب می‌کنند بقدری ثابت است که از مدتها پیش تصور شده است که به «عدد طلائی» یا وسیله طلائی به‌نسبت تقریبی $\frac{1}{1/6}$ نزدیك شده باشد. «سر دونالد توی» در کتاب «بتهوون» که قبلا درباره آن صحبت شد به تجربه آشنایی رجوع می‌کند باین معنی که توافق یك گام تا حدی که به نت اصلی آن (et در سولفای تونیك) برسد تا زمانیکه

نوت doh تونیك اضافه نشود ایجاد نوعی حس غریزی ناقص می‌نماید. او می‌گوید در مورد کودکی «موزارت» افسانه‌ای وجود دارد که می‌گویند هنگامی که کودکی بیش نبود و زمانی که بر تخت آرمیده بود اگر صدای گامی یا نواختن گامی را که نت اصلی‌اش توقف داشت می‌شنید از تخت خواب خارج می‌شد. نویسنده کتاب از تصویری‌که این داستان بدست می‌دهد آنچه خواسته در تقویت موضوع انتظارات غریزی یعنی انتظارات تونیك که پس از اینکه مدتها روی نت اصلی هارپ ایجاد شده باشد بیان می‌کند . بطور خلاصه فعل و انفعالات هنری اساسی که از دسترس داوریهای منطقی بدور هستند برای درك یا بحث احتیاج به هیچگونه داوری ندارند زیرا مانند فرضیات قابل قبول ریاضی برای همه معمولی و عادی بوده و به‌علت عادی بودن آنهاست که ارتباط را در هر رشته هنری ممکن می‌سازند. این به‌آن معنی نیست که داوری تغییرـ ناپذیر است، وقتی از شخصی تحصیل نکرده و بی‌ادعا بخواهند که خطی را به دو قسمت تقسیم کند او نقطه وسط را انتخاب می‌کند زیرا صرفا به خاطر اعتمادی که به داوری خود نداشته و ترجیح می‌دهد که به نوعی تعادل سادهـ لوحانه معادله را در نظر بگیرد خواه به دلیل اینکه جرات اعتماد به خود برای هر نوع تجربه دیگری را ندارد و خواه به دلیل اینکه برایش غیرممکن است که آگاهانه هر نوع راه‌حل دیگری را بخود و به دیگران بقبولاند و با اینهمه ممکن است که ما عکس‌العمل‌های خود را در برابر آثار هنری این آفرینندگان آنها بیش‌از خود ماجرات نوجوئی داشته‌اند، درمعرض آزمایش قراردهیم. بنابراین مثل اینست که حس کنیم داوری ما درباره آنها پیشرفت کرده و به این ترتیب اعتماد به نفس بیشتری کسب کرده‌ایم به‌این ترتیب می‌بینیم‌که عمل انتقادی یعنی عمل توسعه بخشیدن لذت ما از راه آگاهی مشتاقانه‌تری دو فعالیت را در بر می‌گیرد یکی فعالیت احساسی و ادراکی و دیگری فعالیت تجزیه منطقی که برای روشن گردانیدن چگونگی احساسات و ادراکات واقعی ما (در حقیقت سؤالات و جوابهایی که ساخته فعالیت منطقی است واقعا بیش ازآنکه بستگی به اثر هنری داشته باشند به خود ما بستگی دارند.) طرح ریزی شده‌اند. ایندو واکنشی برابر یکدیگر داشته و با وجود احساسات است که آنالیز و تجزیه آنها ممکن می‌شود و درنتیجه تحول همین آنالیز احساسات است‌که به‌تعاریف بیشتری احتیاج داریم. نکته مهمی که از این تعریف ایجاد می‌شود اینست که قبل از اینکه انسان بتواند تجزیه کند باید اول چیزی را احساس کرده و درك نماید. یك انسان روشنفکر هرگز نباید مجاز باشد و اجازه ندارد که در باره یك تاثیر زیبائی شناسانه پیش داوری کند. اولین نیاز به یك انتقاد سالم‌اینست که منتقد باید همه دانشها، احساسات، عواطف و دانسته‌های خود را در حالتی پذیرا و از خود بیخود در اختیار آن اثر هنری قرار دهد. خلاصه اینکه نهایت توجه خود را در مورد اینکه هنرمند چه باید بگوید انجام دهد. این موضوع به قدری روشن و واضح می‌نماید که احتیاج به تاکید ندارد ولی چیزی است که اغلب مورد توجه واقع نمی‌شود شاید عادی‌ترین دلیل انتقاد گمراه کننده باشد. مثلا بازدید کننده یك نمایشگاه هنری ممکن است با دیدن اثری ازشاگال دچار سرگردانی و نفرت شده و از آن روگردان شود زیرا ویلن‌زنی که موضوع اصلی آنست اینطور به‌نظر می‌رسد که با آن صورت سبز و باریك ویلن و اینکه آنرا چگونه در انگشتان سوسیس شکلش نگه داشته است بطوری که

هیچ ویلونیست واقعی چنان نمی‌کند بطور نامناسبی ترسیم شده باشد. داوری او در مورد تابلو بسیار بد است زیرا بجای اینکه آنرا هضم کرده و اجازه دهد که بروی تاثیر بگذارد تمام امکانات درك را از راه فرضیات عقلانی خالص که شاگال می‌خواسته است یك ویلن‌زن واقعی را بکشد اما مهارت یا صبر انجام آنرا نداشته است و باین ترتیب باین نتیجه میرسد که باید هنرمند بدی باشد از میان می‌برد. البته باید این تصور منطقی را که چون هنرمند سعی نکرده که واقعیت‌گرا باشد بطور حتم دلایل دیگری داشته است نادیده انگارد. معهذا همین شخص هرگز بخود اجازه جلوگیری از این حس لذت ناگهانی و بی‌اختیار را که از دیدن میکی ماوس که مخلوقی غیرواقعی‌تری از ویلن‌زن «شاگال» است نمی‌دهد.

تا این لحظه من عبارت اثر هنری را در مفهومی وسیع بکار برده‌ام که شامل هر نوع خلاقیت تخیلی است که سبب لذت می‌شود بدون آنکه تعریفی از آن کرده باشم و بدون آنکه پرسیده باشم که یك فیلم می‌تواند یك کار هنری باشد یا نه. به دو موضوعی که به آن اشاره شد بعدا خواهیم پرداخت. در حال حاضر چون آنچه بما مربوط می‌شود همان فیلم است پیشنهاد می‌کنم بهتر است به‌جای اینکه مفهوم هنر را بطور کلی در نظر گیریم فقط درباره سینما صحبت کنیم. تصور کنیم کسی با فیلمی روبرو شده و با توجهی بی‌تعصب آنرا تماشا کرده و بگذارد اثر خود را بر او ببخشد. آنگاه چه سوالاتی را باید جواب دهد؟ از آنچه که در مورد درك مقصود هنرمند گفته شد می‌توان تصور کرد که نخستین سوال باید چنین باشد:

مقصود فیلمساز از ساختن این فیلم چه بوده است؟ هرچند این سوال مهم و غیرقابل اجتناب است من غالبا از جانب دیگری شروع می‌کنم که بیشتر جنبه خصوصی دارد تا عمومی و می‌پرسم آیا این فیلم سینمائی است یا نه و منظورم از آن اینست که آیا زبان سینما را بکار برده است یا نه؟ آیا تاثیر ممکن خود را بر پایه ترکیبات جزئیات بصری که با مهارت انتخاب و از راه پیوند با یکدیگر ترکیب شده بنا کرده است؟ برای دانستن جوابی کامل به این سوال باید آشکارا طبیعت آن اثر را که مورد داوری قرار می‌گیرد درك نماییم.

ظاهرا ایجاد صحنه‌ای از پنجاه نمای مختلف بجای ایجاد آن از یك نمای ممتد تلاشی دشوارتر بوده و نیاز به تخیل، زمان و پول بیشتری است. معهذا هرچه کارگردانی بیشتر خواستار آن باشد که تصور آشکار موضوع مورد نظر کاووش کند و هرچه بیشتر مایل باشد که تصور آفریننده خود را بر موضوعش قرار دهد (که بالاخره مفهوم قرار گرفتن تخیلات خلاقه‌اش برتماشاگر خواهد بود) احتمالا بیشتر فیلمش را از نماهای سرشار از جزئیات ساخته و آنرا بر ارتباط نما به نما پیش می‌برد بطور خلاصه بیشتر از پیوند و تدوین استفاده خواهد کرد. اگر او فاقد این ضروریات باشد به روشهای خطاآمیز و اساسا غیرفیلمی دست زده و سقوط خواهد کرد مانند تکیه بر بازیگر یا بکار بردن اصول سینماتوگرافی صرفا برای ثبت بازیهای آنان یا در مورد آثار مستند نظیر نشان دادن نظر خود بیشتر توسط تفسیر و بکار گرفتن تصاویر خود کمابیش بعنوان شکلی تصادفی از تصور ساختن و بازگشت دوباره به افراط نامشخصی در موسیقی می‌رسد که افه‌هائی را که نتوانسته‌اند برایش در روی پرده موفقیتی حاصل کنند بزور بیافرینند.

اگر یك محصول سینماتوگرافی سینمائی نباشد در آنصورت فیلمی به

مفهوم خاص برای انتقاد وجود ندارد، و برای اینکه کلا در مورد این نکته روشن شویم باید که از تلاشهای ناشی از سوءتفاهم و گمراه کننده اجتناب ورزیم. روبرو شدن با یك فیلم که در آن دوربین صرفا به عنوان ابزار ضبط بکار می‌رود درست در موقعیت منتقد یك صفحه گرامافون است که توجه و ارتباط او با هنر منحصرا محدود به آنچیزی است که هنرمندان اجرا و ضبط کرده‌اند. در چنین مواردی بیهوده است که به جستجوی مشخصات هنرمندانه در تکنیك فیلمی که کارگردان بکار گرفته پرداخت. فقط می‌توان داوری کرد که آیا در زمینه‌های تکنیکی بخوبی فیلمبرداری شده است یا نه و آیا بازیها و اجراهای تئاتری یا بالتی (و یا هرچه که ضبط شده است) تئاتر یا بالت خوبی ارائه‌شده است یا نه؟ البته همه آنچه گفته شد جنبه نسبی دارد. فیلمها را می‌توان بطور قاطع به دو دسته سینمائی و غیر سینمائی تقسیم نمود. بیشتر آثار سینمائی در جائی بین ایندو قرار گرفته‌اند، معهذا حدی که فیلمی را سینمائی نشان می‌دهد مقیاسی از صفات و جدیت آن به‌عنوان یك اثر هنری است و بنابر این مدرك با ارزشی از نظر مقصود سازنده‌اش محسوب می‌شود. هرچند این جنبه در اینجا به صورت سوال و جواب مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است، در عمل، جواب بلافاصله و تقریبا بطور ناخودآگاه هنگامی پیش می‌آید که انسان می‌داند در جستجوی چیست، پس از اینکه چند دقیقه از فیلمی را دیدیم یك کیفیت سینمائی در ما برانگیخته شده و چنان نیرومند و غریزی که گوئی‌انسان آن حس پلاستیك رنگ را در نقاشی یا در هم آمیختن حجمها و اندازه‌ها در یك بنای خوش ترکیب یا تاتری بودن نمایشنامه‌ای که بامهارت و استادی‌نوشته شده باشد درك می‌کند.

فهم خصیصه‌های یك وسیله بیان آنقدر در درك یك فیلم یا اثر هنری مهم است که حتی پنهان کردن آن خصیصه‌ها به معنی نابود کردن قسمت اعظم ارزشهای آن به‌عنوان یك اثر هنری است (مثلا دستکاری یك طراحی که بامداد نقاشی شده با پاستل و یا بجای استفاده از نماهای مختلف یك نمای ممتد جداگانه و منفرد بیافریند همچنانکه آلفرد هیچکاك در فیلم «طناب» از این روش سود جسته است.) «ردلف آرنهایم» در کتاب Film در این مورد می‌گوید:

شرط اساسی یك اثر خوب هنری اینست که در حقیقت نسبتهای ویژه آن وسیله بیانی که در آفرینش آن به‌کار رفته است بایستی‌آشکارا کناری نهاده شده و اضافه می‌کند که: یك شیشه می‌تواند نشانگر مفهوم خواسته شده باشد، کار هنرمند گرافیك را باید با یك معمای چینی مقایسه کرد که در آن ده قطعه از شکلهای مختلف‌را باید بایکدیگر بطور متناسبی‌قرارداد تا یك‌مکعب ساخت. رضایتی که شخص از حل چنین معمایی بدست می‌آورد یا اشخاصی که ناظر بر نتیجه آن بوده‌اند چندان ربطی به لذتی که ازمشاهده آن مکعب حاصل‌میشود ندارد (زیرا هر کسی تعداد فراوانی مکعب در عمر خود دیده است.) اما این موضوع شامل دیدن قطعاتی می‌شود که قبلا از یکدیگر جدا بوده، و حالا بدون انتظار برای‌ایجاد یك شکل واحد به یکدیگر متصل شده‌اند. البته در اینجا که صحبت از سینمائی بودن یك فیلم به‌عنوان قیاسی از نظر جدی‌بودن آن به‌صورت یك اثر هنری می‌شود منظورم این نیست که خود فیلم باید جدی باشد بلکه اینکه باید خودش را بطور کامل و آگاهانه از راه وسیله فیلم و سینما بیان‌نماید و نباید از درگیری در بیان‌آنچه می‌خواهد بگوید به وسایل دیگر بپرهیزد و از فیلم صرفا بعنوان وسیله ضبط نتیجه کار استفاده نماید. در حقیقت بیشتر

باین دلیل است که در این مفهوم فیلم را جدی می‌گیرند و در این معنی است که کمدیهائی نظیر «میلیون» اثر «رنه کلر» و «ژنرال» اثر «باستر کیتون» به عنوان آثار کلاسیك جاویدان مانده‌اند.

صفت سینمایی یك فیلم در نمای آغاز آن روشن است ولی تا فیلم به آخر نرسد معمولا مقصود و هدف سازنده کاملا آشکار نمی‌شود. معهذا قبل از اینکه انسان بتواند داوری آشکار و درستی در مورد فیلم بعمل آورد اساسا باید سعی کند منظور آفریننده آنرا و اینکه چه می‌خواسته است بکوید درك نماید. اینکار اغلب بی‌اختیار صورت می‌گیرد ولی در سایر موارد مشکل‌است و هرچه مشکلتر باشد لزوم انجام آن بطور جداگانه و بدون هرگونه تعصبی بیشتر خواهد بود. اما اگر فیلمی مانند «نازارین» اثر «بونوئل» یا فیلم Zero de conduite اثر «ژان‌ویگو» یا فیلم «مهرهفتم» اثر «اینگمار برگمان» مبهم بوده وقابل درك نباشد و یا حتی از نظر گروهی‌مانند کوبیسم و سورئالیسم و تاشیزم و یا نقاشی یا حرکت جنبه‌فریب داشته یا بطور غیرعمدی مسخره جلوه‌نماید وسوسه عدم‌آشنائی و تعصب باعث کوری‌دل شده‌که بخصوص نیرویی عظیم‌است وباید در برابر ان ایستادگی نمود. البته بعد از هر نظر ممکن است هنوز مصمم بود که آن اثر درحقیقت مبهم و گنگ (یعنی مؤلف آن در مقابل درك نمودن آنچه خواسته است بکوید قاصر بوده‌است) و یا مسخره و حتی شیادانه است، ولی قبل از هر داوری هنرمند حداقل در این محاکمه شایسته است که مورد ادعای خودرا ازفکری باز بشنود. اگر این‌مقصود هنوزهم برای‌انسان غیرقابل‌درك‌باشد ولی چنین به‌نظر می‌آید که به‌وسیله سایرین که داناتر و منطقی‌تر هستند درك شده یا ارزش‌گذاری شده باشد بهتر است که آن داوری را بجای محکوم نمودن مسکوت و معلق نمود. بیشتر ما را اگر وادارند که از صمیم قلب اقرار کنیم مجبور خواهیم شد که بگوییم آثار هنری و حتی یك شکل کلی هنری وجود داشته است که به نظر می‌آید دیگران را لذت بخشیده و آنرا درك‌کرده‌اند ولی خارج از نیروی ما بوده است و در آنمورد نباید شرمگین و خجالت‌زده بود. تقریبا درك انسان هرچند بکوشد آنرا توسعه دهد محدود است و هیچیك از ما صلاحیت آنرا نداریم که در مورد آن داوری کنیم.

گاهی هرهنرمند ممکن است مقصود خودرا تعریف کند، کارول‌رید در آغاز فیلم Odd Man out در پیش گفتاری چنین می‌گوید:

این داستان برعلیه زمینه آشفتگی سیاسی در شهری در شمال ایرلند. می‌گذرد و مربوط به جدال بین قانون و سازمانی غیرقانونی نیست بلکه صرفا جدال درونی مردی را نشان می‌دهد که ناخواسته در آن درگیر شده‌اند.

بعضی از منتقدین این بیان «کارول‌رید» را نادیده انگاشته و یا توجهی سطحی به آن داشته و گفته‌اند که این سینماگر با حذف مسائل سیاسی‌که در روح و قلب قهرمانش وجود داشته از نقطه مرکزی داستانش دور مانده است و نتیجه آن شده که قهرمان فیلم به‌جای آنکه بعنوان یك ایدآلیست سیاسی معرفی شود با یك گانگستر معمولی تفاوتی پیدا نکرده است هرچند بخاطراینکه ما «جانی مك‌کوئین» را به‌عنوان گانگستری ایدآلیست نگاه کرده یا نکنیم‌اهمیتی ندارد. بهرحال او مردی زخمی‌است که ازچنگ قانون میگریزد و آنچه‌کارگردان بآن توجه دارد عکس‌العمل سایرین یعنی مردم‌عادی است‌که بطور ناگهانی و غیرمنتظره با آن روبرو شده‌اند. بعبارت دیگر فیلم به‌چیزی عمیق‌تر و اساسی‌تر

در تجربه انسانی مربوط میشود تا آن چیزی کـه در لحظه‌ای معین در تـاریخ سرزمین ایرلند اتفاق افتاده‌است ضمناً این کار با خیرخواهی آدمی مربوط است و «جانی مك‌کوئین» درلحظه بحرانی این تلاش برعلیه ضعف بدنی در حال رشد خود در لحظه‌ای که ما بالاخره تشخیص میدهیم که امیدی برای او وجود نـدارد درحال تلوتلو خوردن متن مشهور صدقه وخیرخواهی درفصل سیزدهم از رساله پل مقدس خطاب به‌کورنتیان Corinthians را بیان میکند.

انسان ممکن است احساس کند کـه کارگردان مقصود او را خوب یـا بد تشخیص داده است. اما نقدی که مقصودی اینچنین را بطوری آشکار نشان داده شده نادیده انگارد و بجای گفتگو در اینکه فیلم باید به‌چیزی کاملا متفاوت توجه نماید نقدی است که از مسیر خود منحرف شده است.

بیان مقصود دراین شکل صریح و رك چیـزی غیرعادی است و معمولا هنرمند اثررا بحال خود میگذارد تا متکی بخود بوده وآنگاه است که مقصود او خود بخود تبدیل به تفسیر میگـردد و در آن حالت است کـه تفاوت عقیده‌هائی ماهرانه بوجود میآید. مثلا صحنه‌ای ازفیلم «برخوردکوتاه» بوسیله دکتر «راجر مانول» چنین تفسیر شده است:

> در آخریـن صحنه قطار وقتـی «سیلیا جـانسون» زن شوهـرداری که درست همانزمان برای آخرین‌بار از معشوقه‌اش جدا شده است باشتاب بیرون آمده که‌خودش را زیرچرخهای قطارسریع‌السیر آشنایش بیافکند. صدای شدید چرخها برروی ریل وانوار مقطع چراغهای‌منازل اطراف برچهره دردمندش بنحو وحشتباری بیاد میآورد کـه او برای قبول آخرین تسلیم به سفر شتاب زده و دیوانه‌وار عشق شدیـد خود بیش از حد پیر است.

دکتر مانول این صحنه را که لحظه بحرانی و اوج داستان فیلم است ودر آن «لورا» به‌تلف شدن جوانیش تسلیم شده و از پـا درمیآید بعنوان لحظـه شکست مینگرد. هرچند به‌نظر من درلحظه‌ای که لورا با دلتنگی کامل تلف شدن جوانیش روبرو میشود وبرآن غلبه مییابد لحظه پیروزی است. من‌تصور نمی‌کنم که «لورا» از ماجرای عاشقانه‌اش بعلت پیر بودن صرفنظر میکند بلکه داوطلبانه بخاطر فایده بزرگتری از آن چشم میپوشد و آنچه او را وامیداردکه‌خودرا بسوی قطار درحال حرکت بکشاند تشخیص ناگهانی بهای اینکار است که باید بپردازد.

در اینجا مسئله این نیست که یك نظر از نظر دیگر صحیح‌تر باشد. تنها نکته‌ای که باید اضافه کنم اینست که جائیکه مقصود و هدف مسئله‌ای تفسیری باشد ناگزیر چنین اختلاف عقایدی ایجاد خواهد شد، نمونه‌ای از فیلم «برخورد کوتاه» که نشان‌دهنده روابط دوجانبه‌نزدیکی بین‌چنین‌مفاهیم عمومی‌مانندمقصود از یکسو و صحنه‌ها و نماهای جداگانه از سوی دیگر است قابل توجه مینماید. این درست است که انسان مقصود را از میان تأثیرات جزئیات درك میکند ولی مفهوم هدفی که باین ترتیب ایجاد میشود اهمیت درستی آنرا نیزکه انسان در جزئیات میخواند عقدمیکند. دکتر«مانول» ومن هردو تصاویر یکسانی‌را برپرده می‌بینیم ولی برای هریك از ما یك نمای معین، یك وضعیت خاص دوربین کیفیتی را با جزئی اختلاف در بردارد و این اصلا کوچکترین ارتباطی با تکنیك و فـرم ندارد بلکه‌نمایشگر حقیقتی است که ما مقصود و هدف فیلم را به‌دوطریق جداگانه تعبیر کرده‌ایم.

مسئله شناسائی هدف و مقصود فیلم بنوعی با این حقیقت درگیر میشود

که ذهن هنرمند معمولا از پیش نه تنها با یك هدف جداگانه بلکه با گروهی از هدفهای بهم پیوسته که در سطوح مختلف عمل کرده و دارای اهمیتهای مختلفی هستند درکیر است. مثلا اگر بگوئیم یکی از دلایلی کـه «رابرت فلاهرتی» را بساختن فیلم «داستان لوئیزیانا» واداشت بدست آوردن پول بود سخن بخطـا نگفته‌ایم.

هرچند واضح است چون هرهنرمند مجبور است امـرار معـاش کند این موضوع نمیتواند ارتباطی با آن کیفیت خاص فیلم «داستان لوئیزیانا» داشتـه باشدکه عده‌زیادی ازجمله مرا واداشته است‌که‌آنرا بهترین‌اثر فلاهرتی بنامیم. باید عمیقتر به مسئله پرداخت. هزینه این فیلم ازقرار معلوم توسط «شرکت نفتی استاندارد» که ضمانت او را بعهده داشته و ضمناً باو ماموریت داده بود که فیلمی تبلیغاتی جهت بالا بردن شهرت عمومی کار آنها بسازد پرداخت شده است. این هدف ظاهری او درساختن فیلم بود و باین دلیل داستان فیلمش را مقید و مشروط به جستجوی نفت و گشودن یك حلقه چاه در باتلاقهای لوئیزیانا نمود ولی هنوز باندازه‌کافی پیش نرفته‌ایم ــ آنچه «فلاهرتی» را برانگیخت یك مقصود درونی و عمیقتر بود. بعبارت دیگر یك مقصود واقعی هنرمندانه بود (و بهمین‌دلیل ما بعنوان منتقد بایستی توجه عمیقی بآن بنمائیم) و این ربطی به نفت یا کمپانیهای‌نفتی نداشت بلکه‌استعداد هنرمندانه او بودکه اورا وامیداشت نه‌تنها دراین فیلم بلکه در فیلمهای دیگرش آنرا بیان کند. و این حس عمیق و باطنی بود که باعث شد منظور خود را از دید پسرك بومی‌که چون سایر حیوانات آنجا و در کنار باتلاقها زندگی میکرد نشان دهد. پسرکی که با دیدن آن افراد جدید و ناآشنا و با آن ظاهر دوستانشان ــ آن ماشینهای عجیب، بزرگ و وحشتزای خود که برای استخراج نفت بآنجا آمده بودند دچار شگفتی و تعجب میشد. واین پسرك که بیش‌از چاههای نفت مورد توجه فلاهرتی قرار میگیرد. زمانیکه اورا می‌بینیم نسبت به‌ما غریبه نیست ونقش کوتاه پسرك اسکیمو را درفیلم «نانوك مردشمال» و «میشل‌دیران» جوان‌راکه درفیلم «مردی از آران» قلاب ماهیگیریش را ازبالای صخره بداخل‌آب میاندازد وهمچنین‌جوانی‌که‌رسوم وتشریفات ابتکاری خود را «مارونا» و «سابو» قهرمان فیلم «پسرك‌فیلبان» نزدیك میسازد بیادمیاورد. دراینجا متوجه موضوع عمیقتری‌که خواسته فلاهرتی است میشویم‌که نه‌تنها دراین فیلم بلکه سایرآثارش بیان‌کرده است وآن چیزی جز حس کودکانه مختلط از وحشت در برابر شگفتیهای طبیعت و تجربه اسرار آمیز رشدکردن درجهان نبوده و او چشمان پسرك را مناسبترین طریقه برای بیان آنها یافته است.

البته درتلاش برای اینکه مقصود و هدف درونی هنرمند (هدفی کـه ممکن است خودش از آن آگاه نباشد و یا حداقل نتواند آنرا با بیانی روشنفکرانـه ادا کند) بهترین مدرك ما خود اثر است (که ما در اینجا در مورد فیلم «داستان لوئیزیانا» انجام داده‌ایم) ویا غوطه‌ور شدن بدرون حقایق زندگی شخصی او یا جائیکه زمان‌گذشته و منقضی‌گشته است خودمان را با اوضاع واحوال دوره‌ای که این اثر آفریده شده آشنا کنیم. بحث و گفتگوی زیادی در مورد این پیشنهاد که یك اثر هنری باید همیشه متکی‌به‌خود بوده وباخودش به‌تنهائی‌مورد داوری قرارگیرد بعمل‌آمده‌است. این‌گفتگو برپایه استدلالی‌غلط استواراست. هنرمند از مراجعه به‌زمینه مشترك تجربی و فرهنگی ارتباط برقرار مینماید. وقتی‌کسی میگویدکه او اثری را به‌تنهائی نسبت به‌ارزشهایش بررسی میکند منظور او

بطور عاقلانه یا غیرعاقلانه آنست که او این زمینه مشترك مراجعه نمودن را مسلم پنداشته است. ویا وقتی مجبوراست بخاطر شکاف زمان یاهرتجربه فرهنگی و اجتماعی ازهنرمند مجزا شود بایستی بکوشد مراجعات هنرمند را دوباره از راه نوعی تفحص روشنفکرانه که درحرفه‌ای‌ترین‌شکل خود یك‌عمل‌استادانه محسوب میشود کشف نماید. سینما هنوز سن‌چندانی ندارد و چندان‌هم مورد احترام نیست که پژوهشگران خودش را بیافریند. اما این‌افراد بطور غیرقابل اجتنابی همچنان‌که تعداد فیلمهای مهم افزایش مییابد، وهمچنان‌که قدیمیها خودرا با گذشته‌ها کنار میکشند ظاهر میشوند. مثلا زمانی که منتقدین با زمین و خاکی که فیلم ازآن روئیده آشنا نیستند به‌آسانی منحرف میشود و یا هنگامیکه میکوشند که به‌آن در انزوا توجه کنند مثلا ارزشهای متناسبی بمه یك فیلم فرانسوی، ایتالیائی یا امریکائی در انگلستان بخاطر تصویر واقعی منحصربفرد آن داده میشود در حالیکه در همان کشور همان فیلم بخاطر مصنوعی بودنش محکوم شده است و برعکس فیلمی انگلیسی که نمایشگر زندگی انگلیسی است ولی ما آنرا درکشور خود (انگلستان) تقلبی پنداشته‌ایم گاهی تحسین اعجاب‌انگیزی را بعنوان سند اجتماعی آشکاری در یك کشور خارجی برمیانگیزد. در هردو این موارد آنهائیکه ازآن‌کشور نبوده وفاقد حس‌آن زندگی در رگ و پی خود نیستند رئالیسم ظاهری را با رئالیسم واقعی و سنت‌ها و کلیشه‌ها را با مشاهدات دست اول اشتباه میکنند. با روشن شدن طبیعت و هدف سینما می‌توانیم تصور خودرا از ارزشها و عیبهایش از راه تجزیه قسمتهای مختلفش برای خود یا دیگران بیان‌کنیم. یکی از ابتدائی‌ترین خواسته‌های ما از سینما اینست که فیلم توجه ما را بخود معطوف کند.

باین معنی که هدفش با ارزش و قابل توجه بوده و چهارچوب ساختن فیلم خوب باشد. موضوع اکسیون فیلم (اگر فیلمی داستانی باشد) یا موضوع مورد بحث آن (اگر داستانی نباشد) باید با مقصود وهدف فیلم مناسبت داشته باشد. اکسیون یا بیان فیلم باید بنحوی‌کافی ولی با صرفه بدون‌حذف یا حشو زوائد توسعه یابد. سکانس افتتاحیه باید طوری باشد که توجه ما را بخود جلب کند. توسعه و پیشرفت فیلم باید تا نقطه بحرانی‌اش منطقی حرکت کرده و پایان آن بایستی نه‌بطور ناگهانی قطع‌شود و نه بیش از حد طولانی باشد. توصیف شخصیتها بایستی برای‌هدف‌فیلم مناسب‌باشد یعنی مارا درپیوستن غرائز وواکنشها که چهارچوب طرح را میسازند متقاعد سازد و ضمنا رفتار وافکار واحساسات شخصیتها باید بطور مناسب و آشکاری بزبان سینمائی بیان شود.

هرچند همه آنچه گفته شد توجه به‌وسائل، به‌مکانیك‌کار بوده و هرچیز دیگری‌که درباره آنها گفته شد بایستی بسوی یك تشخیص نهائی ارزش فیلم بعنوان یك‌کل رهبری‌شود واین یك‌طرف‌قضیه است. درهمانزمان باید تشخیص هدف فیلمساز ومهارت و موفقیتی‌که کسب‌کرده است درنظر گرفت. درهردوی این‌عوامل یك منتقد درمورد مقصودی‌عالی‌که بطورکامل‌بیان نشده معمولا سخت‌گیرتر ازیك مقصود ساده است‌که ماهرانه بیان شده‌باشد توفیق او در بدست‌آوردن‌آن موردتوجه نیست این‌هدف هنرمند است‌که معیارهائی بیآفریند و باین‌ترتیب موردقضاوت قرارگیرد. بادرنظرگرفتن‌آنچه گفته شد درمی‌یابیم‌که از چندصد فیلمی که هرساله ساخته میشود فقط چند

فیلم دارای خواص یك اثر هنری هستند

بواسطه شرایط اقتصادی فیلمسازی برای سازندگان فیلم لازم است که به هدفهای دیگر کار خود نیز توجه کنند. مثلا آشکارا فیلم برای سرگرمی یا تبلیغات بسازند هرچند برای نقدآنها بعنوان اثرهنری لازم است که زیرکانه عمق مقاصد بیان شده آنهارا کاووش نموده وآن هدف پنهانی راکه فیلمساز آگاهانه یا ناآگاهانه درپی آن بوده است کشف نمائیم. این هدف به فیلم او آن صفت یاکیفیت نادررا میدهد و مارا به تشخیص آن ازفیلمهای سرگرم کننده و تبلیغاتی دیگر قادر میسازد. هرچند آیا ما محق خواهیم بود که تصور وجود چنان هدفی را ننمائیم وبعد به جستجویش بپردازیم. اگرمسئله را بنحودیگری بررسی کنیم ممکن است کارگردانی با مهارت زیاد در سرگرم کردن تماشاگر بکوشد ویادیگری آنان را وادار به اندیشه یاعملی خاص سازد، این همان واکنش تبلیغاتی است ولی علاوه براینها آیا فعالیتی درآفرینش هنر که خود هدفی نهائی است وجود دارد؟ ویااینکه صرفاً نوعی اغوا است؟. آیا هنر میتواند چیزی جز سرگرم کردن یا تبلیغ بوده وبا امتیاز و مهارتی غیرمعمولی کسب شده باشد؟ و یا اینکه اگرهنر خود هدفی غائی است این چه هدفی است که جنبه سرگرم کنندگی نداشته و تماشاگر را براهی ترغیب نمیکند؟ بطورخلاصه اگرهدف کار محصولی فرعی وتصادفی نیست پس طبیعت وکار ویژه آن کدام است؟ اساساً هنرمند درفیلم یا هروسیله بیان دیگری درپی دست یافتن به چه چیزی است؟ این سؤالاتی که دیگر نمیتوان ازجواب دادن بآن گریخت.

نوشته: کلارا برانجر
ترجمه: ش. ناظریان

تشخیص انتقادی فیلم سینما(۱)

این مقاله ترجمه فصل اول کتاب «نویسندگی سینما Writing for the Screen می‌باشد. نویسنده‌این کتاب خانم «کلارا-برانجر» می‌باشد که مدتها برای کمپانی‌های بزرگ هالیوود مثل گلدوین ایمایر و پارامونت و وارنر سناریوی فیلم مینوشته و اینك استاد پیس و سناریو نویسی و درام دانشگاه کالیفرنیا می‌باشد.

اگر تصادفا از یکی از دوستداران سینما که اطلاعات متوسطی در مورد سینما دارد سئوال کنید که بنظر او فیلمی که دیده است چگونه فیلمی بوده از دو حال خارج نخواهد بود. یا با گفتن کلمهٔ «بسیار بد» جواب شما را خواهد داد و یا اگر واقعا ازدیدن آن فیلم لذت برده باشد علاقهٔ قلبی و مسرت خاطر خود را با ذکر کلمه «عالی» بیان خواهد نمود حال اگر شما اصرار کنید که او توضیح بیشتری در این مورد بدهد احتمال دارد چند کلمه‌ای هم در خصوص ستارهٔ اول فیلم یا یکی دیگر از هنرپیشگان آن که جلب توجه‌اش را نموده است حرف بزند.

تماشاگران معمولی سینما فقط بر پایه شخصیت ستاره و یا بر مبنای عکس العمل های هیجانی و احساسات شخصی خودشان در مورد فیلم قضاوت می کنند و خیلی بندرت اتفاق می‌افتد که این دوستداران سینما در مورد زیبائی و ارزش اخلاقی داستان و یا مسائل فنی که در تبدیل داستان اصلی به نمایش روی سن بکار رفته فکر کنند. البته این اشخاص نمی‌توانند از روی دقت و تعمق و بصیرت کامل در مورد فیلم قضاوت و انتقاد کنند زیرا هیچ معیار و یا ملاك عملی در دست ندارند که بوسیله آن بتوانند در این باره عقیده‌ای پیدا کنند این اشخاص محدودیت‌هائی را که در اثر سانسور و یا مصالح و مقتضیات صنعتی و فنی برای استودیو پیش می‌آید ندیده میانگارند این‌ها هیچگونه اطلاعی از مسائل فیلم‌برداری و ضبط صدا ندارند. اینها نمی‌توانند تشخیص بدهند که برای نوشتن یك داستان و تبدیل آن به نمایش و کارگردانی و فیلم‌برداری و چاپ و ظهور چندین ماه متوالی هنرپیشگان و متخصصین متعدد با زحمت ومشقت بسیار کار می‌کنند و جان می‌کنند اینها نمی‌دانند و یا توجه نمی‌کنند که فیلمی که فقط با یك کلمه «بد» یا «خوب» درباره‌اش اظهار عقیده می‌کنند نتیجهٔ زحمات طاقت‌

۱ــ مجله فیلم و زندگی، شماره دوم، ۱۳۳۶.

فرسای عدهٔ بیشماری از مردم است که با کمال جدیت می‌کوشند وسائل سرگرمی و تفریح ایشان را فراهم کنند.

اگر دوستداران سینما و تماشاچیان دائمی آن بتوانند ارزش‌فنی و جنبه‌های زیبای فیلم را مورد مطالعه قرار دهند و بدین طریق قدرت انتقاد و سنجش خود را در این زمینه بالا ببرند مسلما لذت بیشتری از تماشای فیلم خواهند برد. همانطورکه مردم عادی بعد از کمی مطالعه در خصوص موسیقی و پس از خواندن شرح حال موزیسین‌ها بیشتر می‌توانند از کنسرت‌ها لذت ببرند، به همین ترتیب هم دوستداران و مشتریان سینما بعد از آشنائی با هنر و صنعت سینما لذت بیشتری از تماشای فیلمها خواهند برد جملهٔ «من از هنر اطلاعی ندارم اما میدانم که چه چیزی را دوست دارم» در حقیقت نقطهٔ مقابل انتقاد و قضاوت صحیح است.

تعریف انتقاد

کلمهٔ انتقاد یعنی عیب‌جوئی یا تحسین و یا هر دوی اینها کتاب لغت کلمهٔ منتقد را این‌طور تعریف می‌کند:

«منتقد کسی است که بر مبنای یك معیار یا ملاك عملی در مورد چیزی قضاوت کند بخصوص اگر آن چیز یك محصول هنری و یا یك‌اثر ادبی باشد» حال به کلمات «معیار و ملاك عملی» توجه کنید، وقتی تماشاچیانی که مشغول تماشای یك فیلم هستند فقط پیش خود و بر مبنای احساسات شخصی شروع بانتقاد آن فیلم کنند نمی‌توان گفت که آنها بمعنای کلمه انتقاد می‌کنند بلکه آنها عقاید و نظریات خود را اظهار میدارند. عکس‌العمل شخصی یعنی اثری که فیلم یا هر نوع کار هنری دیگر در تماشاچیان باقی می‌گذارد در تجزیه و تحلیل انتقادی یك امر لازم و قطعی بحساب می‌آید و بعبارت دیگر قدم اول در ایجاد فیلم خوب همین است که موضوعات هیجان‌آور در فیلم گنجانیده شود. اگر فیلمی نتواند این رآکسیون هیجانی و احساساتی را در تماشاچیان خود ایجاد نماید بدون شك فاقد اصول مسلم سینمائی است و وظیفه اولیه خود را انجام نداده است.اما بمنظور اینکه از روی دقت و تعمق و هوشیاری کامل از فیلم‌ها انتقاد شود و لذتی که از فیلم برده میشود بیشتر باشد تماشاچیان باید اهمیت و عظمت فیلم را کاملا درك کنند.

انتقاد از هنر بطور کلی

سئوالاتی‌وجود دارد که جواب به آنها برای کسی که می‌خواهد از یك اثر ادبی و یا یك محصول هنری انتقاد کند بسیار مفید و لازم است در «مقالات ادبی گوته» که بوسیله «جی. ای. اسپینگارن» چاپ شده تعداد این سئوالات به سه عدد تقلیل داده شده و تصریح گردیده که وظیفه منتقد آنست که جواب صحیح و منطقی این سئوالات را بدهد. اولین سئوال این است:

نویسنده می‌خواهد چه بگوید یعنی منظور و مطلب او چیست؟

سئوال دوم: آیا این نویسنده توانسته است مطلب خویش را آنطور که

می‌خواسته بیان کند؟
سئوال سوم: آیا این مطلب ارزش بیان و نوشته شدن داشته یا خیر؟

انتقاد از درام و پیس نویسی

اگر مبتدیانی که تازه دست بکار انتقاد شده‌اند برای انتقاد از نمایشات و فیلم‌ها طریقه فوق‌الذکر را انتخاب نمایند یعنی سعی کنند جواب سئوالات سه‌گانه مزبور را پیدا کنند مسلما فکرشان در این زمینه بازتر خواهد شد و قدرت انتقاد و سنجش آنها تربیت خواهد گشت. وقتی این اشخاص برای اولین بار در موقع تماشای فیلم احساسات شخصی را کنار گذاشته و سعی نمایند بی‌طرفانه در مورد فیلم فکر کنند اولین قدم را در راه قضاوت صحیح و درك و لذت بیشتر برداشته‌اند.

اگر یك نفر نمایش‌نامه نویس بتواند «مدیوم» خود را درك کند مسلما موفق خواهد شد که منظور و مقصود اصلی خود را در متن نمایشنامه به طور روشن و مشخص بگنجاند البته اگر مقصود و منظور نمایشنامه واضح و روشن نباشد و یا اساسا نتیجه‌ایکه از پیس گرفته میشود مغشوش و نامربوط باشد رآکسیونی که در تماشاچی ایجاد خواهد شد مطلوب خواهد بود و تماشاچیان بدون اینکه غالبا علت عدم رضایت خود را تشخیص بدهند احساس می‌کنند که از نمایش خوششان نیامده است.

«جرج برناردشاو» بمنظور اینکه مقصود اصلی خود را برای خوانندگان روشن ساخته باشد در ابتدای‌بسیاری از پیس‌های‌خود مقدمه مفصل‌و مشروحی نگاشته است. البته این مقدمه ممکن است ذهن خوانندگان نمایشنامه را روشن سازد اما در مورد تماشاچیان یعنی کسانی که بدون خواندن نمایش‌نامه مشغول تماشای نمایش هستند ارزش ندارد.

برنارد شاو جزو استثنائات است‌زیرا غالب نمایش نامه‌نویس‌ها سعی می‌کنند که منظور خود را در متن نمایشنامه مجسم کنند و بدین منظور یکی دو نفر از کاراکترها را زبان خویش قرار می‌دهند و از زبان آنها مطالب خود را بیان می‌کنند.

وقتی میخواهیم بفهمیم که نمایشنامه‌نویس تا چه اندازه در روشن‌ساختن منظور خود موفق شده است باید توجه داشته باشیم که تمام اوضاع وشرایطی که در تحت آن نوشته او نمایش داده شده در قضاوت ما مؤثر است. احساسات شخصی، ساکت بودن یا پر سروصدا بودن سایر تماشاچیان عقیدهٔ کسانی که قبلا نمایش را دیده‌اند، تعصب و احساسات شخصی نسبت‌بیك نفر از بازیکنان، خستگی و ناراحتی بدنی یا فکری، وجود تماشاچی عیب‌جو پهلوی دست انسان، اظهار نظر یکی از روزنامه‌ها در مورد نمایش‌نامه، تمام اینها ممکن است به طور غیر مستقیم یعنی بدون اینکه خودمان متوجه باشیم ما را تحت تاثیر قرار دهد و نگذارد که در مورد نمایشنامه قضاوت صحیح و بی‌طرفانه بعمل آوریم.

قضاوت در مورد ارزش ذاتی خود نمایش‌نامه هم ممکن است بواسطهٔ عقاید شخصی تماشاچی صحیح از آب در نیاید. بعضیها معتقدندکه تنها نتیجه‌ایکه نمایش‌نامه باید داشته باشد این است که مردم را سرگرم کند.

عده دیگری عقیده دارند که نمایش‌نامه باید دارای نکته‌های اخلاقی و

تربیتی باشد.

دسته سوم میگویند که پیس خوب باید دارای نتیجهٔ اجتماعی باشد. گروه دیگری هم که خوشبختانه خیلی کم هستند اعتقاد دارند که بازی آکتورها ارزشش خیلی بیشتر از خود پیس می‌باشد.

بنابراین هر دسته‌ای در این مورد عقیدهٔ بخصوص دارد و هر منتقدی که میخواهد مزایای یك نمایش را تجزیه و تحلیل کند چاره‌ای ندارد جز اینکه به موجب عقیدهٔ شخصی خودش فکر کند.

وقتی ما از نمایش و یا از فیلم سینما انتقاد می‌کنیم باید متوجه باشیم که هردوی اینها از ترکیب سایر فنون و هنرها ایجاد شده‌اند و بنا بر این بایداین فنون و هنرها را چه تك‌تك و چه بطور دسته جمعی درنظر آورده و بسنجیم.

مثلا ارزش کارگردانی، بازی، دکوراسیون، نور، لباس و همچنین ارزش ادبی و هنری خود نمایش‌نامه باید بررسی شود و بعد رویهم رفته نتیجه گرفته شود که آیا این عوامل مختلف دارای آن هم‌آهنگی و امتزاجی که برای یك نمایش قابل و هنری لازم است می‌باشد یا خیر؟

موضوع دیگری که تشخیص آن برای انتقاد کننده خیلی لازم مـــی‌باشد آنست که هر فیلمی دارای یك سطح بخصوص است و نمیتوان در مورد نمایش‌نامه‌هائی که از لحاظ سطح و نوع با هم تفاوت دارند بیك نحو انتقاد کرد.

مثلا نمایش‌نامه سبکی را که فقط و فقط بمنظور سرگرم‌کردن تماشاچیان نوشته شده و فاقد نکات مهم است نمی‌توان مانند نمایشنامه‌های پر معنی که دارای جنبه‌های جدی است انتقاد کرد و با آنها مقایسه نمود.

نمایش‌نامهٔ «هاملت» اثر شکسپیر از همه جهت مانند داستانهای جنائی امروزی است لکن زیبائی کلمات و حماسه سرائی و افکار و عملیات قهرمانی بازیکنان و عظمت و علویت مطالب و فلسفه آن باعث شده که این نمایش‌نامه هنوز پس از مدتهای مدید جزو آثار کلاسیك باقی بماند در حالیکه هیچ‌یك از نوشته‌های امروزی که بطور مداوم یکی‌پس از دیگری‌منتشر می‌شوند نمی‌توانند بپای آن برسند. البته مردم امروزه از دیدن نمایش مثلا «سه نفر سرخپوست» بیش از تماشای نمایشنامه هاملت تهییج می‌شوند ولی در عین‌حال متوجه تفاوت عظیمی که بین این دو نمایشنامه وجود دارد می‌شوند و در مورد هرکدام از این ها مبتنی بر سطح مطالب و نوع خودش انتقاد می‌نمایند.

انتقاد از فیلم سینما

مطالعه اصول پیس‌نویسی و بررسی مطالب ومسائل فنی که در تبدیل داستان به نمایش روی سن وجود دارد خود بخود اطلاعات مفیدی در زمینهٔ انتقاد از فیلم و سینما بما می‌دهد. از نقطه نظر ارزش خود داستان ما باید بـه همان سه سئوال گوته مراجعه کنیم:

۱ــ نویسنده می‌خواهد چه بگوید یعنی منظور اصلی او چیست؟

۲ــ آیا این نویسنده توانسته است مطلب خویش را آنطور که میخواسته بیان کند؟

۳ــ آیا این مطلب ارزش بیان و یا نوشتن را داشته یا خیر؟

سایر سئوالاتی که در موقع انتقاد و بررسی فیلمها بوجود می‌آید عبارت

از این هاست:

آیا داستان فیلم زندگی‌واقعی و حقیقی مردم را منعکس کرده است؟ آیا این فیلم در انسان تولید هیجان و احساسات می‌کند؟

یا نکات معنوی و اخلاقی می‌آموزد؟ آیا صدای بازیکنان و مکالمه آنها طبیعی است؟ آیا جریان فیلم بخوبی پیش می‌رود؟ علاوه بر این‌مطالب بایدارزش فنی فیلم را هم مورد توجه قرار داد از قبیل نور، فیلمبرداری و ضبط صدا و غیره. منظور اینست که بفهمیم آیا ابزار و ادوات فنی که برای تبدیل داستان به فیلم به کار رفته از اثر اولیه داستان کاسته است و یا برعکس اثر آنرا در تماشاچی بیشتر کرده و منظور نویسنده را واضحتر نموده است؟

بعد از همهٔ اینها یك نکته مهم دیگر را نیز باید در نظر بگیریم بدین‌معنی که ببینیم آیا بین عوامل اصلی فیلم یعنی نمایش‌نامه و بازی و فیلم‌برداری هم‌آهنگی وجود دارد یا خیر؟

امروزه بین غالب مردم بخصوص طبقهٔ جوان متداول شده که از تجارتی شدن فیلمها و فقدان هنر و کم شدن اهمیت اجتماعی سینما خورده‌گیری و عیب‌جوئی کنند و متاسفانه این انتقاد تا اندازه‌ای بجاست زیرا مسئله تجارت و منافع مادی صاحبان استودیوها باعث شده که اکثر فیلمها فاقد ارزش هنری باشند لکن باید توجه داشت که در سینما «هنر بخاطر مردم» نشان داده می‌شود و فیلم سینما برای اکثریت مردم یعنی طبقه عوام بوجود می‌آید نه برای چندنفر منتقد سینمائی.

نمایش‌نامه نویس‌های یونان و نویسندگان کلاسیك فرانسه و شکسپیر که پیس‌هایشان قرنهای متمادی جزو آثار ادبی جهان باقی مانده نویسندگان بزرگی بودند اما اینها ازاصول درام‌نویسی نیز کاملا اطلاع داشته‌اند. بنابراین هیچ فیلمی بخاطر هنری بودن با شکست و عدم موفقیت روبرو نخواهد شد ولی اگر یك فیلم هنری از لحاظ اصول فنی پیس‌نویسی ناقص باشد با عدم استقبال مردم مواجه می‌گردد.

اگر یك کارگردان سینما چنان سرگرم مسائل فنی و زمینه سازی و نور در فیلمبرداری باشد که ارزش و اهمیت بازی و داستان را فراموش کند اثر خوبی بوجود نخواهد آمد.

اگر تمام هنرهای عالم‌را هم در یك فیلم بگنجانیم باز نمی‌توانیم جبران نقص پیس آن فیلم را کرده باشیم.

همینطور هم فیلمهای سوژه‌دار تنها موقعی کسب موفقیت خواهند کرد که داستان فیلم کاملااز حالت داستانی بحالت پیس و درام تبدیل شده باشد. فیلم‌های مشهور «بهترین سالهای زندگی ما» و «چه زندگی شیرینی داریم» هر دو نسبتا دارای سوژه‌های جالب توجهی هستند موضوع فیلم اولی عبارت است از تطبیق زندگی سربازی با زندگی عادی و فیلم دومی هم داستان یك مرد ساده وخوش قلبی را نشان می‌دهد که مجبور است با یك مرد حریص و نامرد که بخاطر ثروت و قدرت خود جلوی موفقیت او را گرفته مبارزه کند، معهذا در هیچیك از این‌دوفیلم موضوع داستان بطرز دراماتیك بیان نشده و داستان به صورت فیلم کامل درنیامده است.

این که می‌بینیم خیلی بندرت فیلمهای سوژه‌دار درست می‌کنند علتش تا اندازه‌ای مربوط باین است که نمی‌توانند بدون اینکه جنبه‌های‌تبلیغی به‌پیس بدهند موضوعات مهم وقابل توجه را بصورت درام و نمایش درآورند.

شاید بغرنج‌ترین مسئله‌ای که پیس نویس‌ها با آن روبرو می‌شوند آنست که چگونه ایده‌های عالی و مهم را بصورت نمایش‌نامه درآورند.

این نمایش‌نامه نویس‌ها مجبورند آنقدر ایده خودرا مهم جلوه بدهند که خواه ناخواه مردم‌خیال کنند منظور نویسنده تبلیغ و نشر ایده خود بوده است. بهترین نمونه درام‌نویس‌هائی که توانسته‌اند با کمال موفقیت مسائل اساسی اجتماعی را در پیس‌های خود بگنجانند «هنریك‌ایبسن» است ومتاسفانه آثار این شخص در آمریکا خیلی کم بروی سن آمده است.

اگر محصلین نمایشنامه نویسی از روی جدیت کار کنند وجلو بروند به مرور قدرت قضاوت بی‌طرفانه و صحیحی پیدا خواهند کرد و بهترین دلیل بر صحت این‌مدعا شاگردانی هستند که کلاسهای مرا در کالج دیده‌اند.

در سال اول قبل از اینکه در مورد مسئله انتقاد با آنها صحبت کنم و اطلاعاتی در این مورد به آنها بدهم از ایشان تقاضا کردم که نظریه خویش را دربارهٔ فیلم «براه خود میروم» بنویسند و بیاورند. وقتی شروع‌بمطالعه نوشته‌های آنها کردم قبل از هر چیز متوجه شدم که هیچیك آنها از معنی حقیقی انتقاد اطلاع ندارند و فقط به فقط بموجب نظریات و احساسات شخصی در مورد آن فیلم قضاوت کرده‌اند.

سال بعد که اصول انتقاد صحیح را به آنها آموختیم من مجددا از آنها خواستم که در خصوص همان فیلم «براه خود می‌روم» اظهار نظر کنند. آنوقت متوجه شدم که نه‌تنها شاگردان بموجب سه سئوال کوته در این باره قضاوت و انتقاد کرده‌اند بلکه سایر نکات‌اساسی مربوط به خود پیس و فیلمبرداری را هم کاملا در مد نظر گرفته‌اند.

بسیاری از آنهااین‌فیلم را قبلا هم دیده بوده و جریان آنرا خوب به‌خاطر داشتند آنهائی هم که خود فیلم را ندیده بودند ناچار سناریوی آنرا بدست آورده وپس از خواندن آن ابراز عقیده کردند. البته دسته دوم نمی‌توانستند ارزش موسیقی و صدا و نور و سایر چیزها را در نظر آورند زیرا فقط پیس را خوانده بودند اما در هر دو دسته مطابق تئوری کوته این طور نتیجه گرفته بودند که منظور نویسنده درام آن بوده که اثر مذهب را در مردم عادی نشان دهد و این‌منظور بطور وضوح در فیلم بیان شده است و کاملا ارزش بیان داشته است.

تمام آنها متحدالقول بودند که همه عوامل مختلفه فیلم از قبیل داستان و وسائل فنی که در تبدیل داستان بفیلم بکار رفته با یکدیگر هم‌آهنگی داشته‌اند و فیلم توانسته است یك‌رآکسیون هیجانی در تماشاچیان ایجاد کند، بازی‌کنان رل خویش را خیلی حقیقی و خوب بازی کرده‌اند و بسیارطبیعی و ساده صحبت نموده‌اند و سطح فیلم خیلی بالاتر از سطح فیلمهائی بوده که فقط به خاطر سرگرمی درست می‌شود.

من از نوشته‌های شاگردانم اینطور نتیجه گرفتم که اگر اشخاص مبتدی اندکی از معنی حقیقی انتقاد اطلاع پیدا کنند با بصیرت و دقت بیشتری به پرده سینما نگاه می‌کنند و قضاوتی که درمورد فیلمها بعمل می‌آورند خیلی عمیق‌تر و اساسی‌تر از قضاوت فردی و شخصی خواهد بود شاید این مبتدیان نتوانند روزی نمایشنامه نویس و یا سناریونویس قابلی از آب درآیند ولی در هر حال یك موضوع مسلم است و آن موضوع عبارت از این است که اینها دیگر بدون تعمق و از روی بی‌اطلاعی و فقط با اظهار یك کلمه «خوب» یا یك

کلمه «بد» دربارهٔ فیلم اظهار نظر نخواهند کرد.

و تماشاچی بی‌اطلاعی که از دیدن فیلم بخصوص احساس لذت یا احساس تنفر می‌کند باز قدرت این را دارد که چشم خود را بازتر نماید و در مـــاوراء داستان فیلم و هنر بازیکنان چیزهای دیگری را هم به‌بینند، تماشاچیان فهمیده و با اطلاع نه‌تنها به داستان فیلم اهمیت میدهند بلکه اصول فنی و قدرت هنری و اهمیت اخلاقی آنرا هم در نظر می‌گیرند.

گرچه توسعه و ازدیاد قدرت انتقادی مردم باعث ترقی و تکامل حتمی پیس‌نویسی نیست لکن این نتیجه را دارد که هوش و اطلاعات تماشاچیان را زیادتر می‌کند و هرقدر بصیرت و اطلاع و خبرگی تماشاچیان در ایـــن زمینه زیادتر شود میل آنها به تماشای فیلمهای‌خوب‌تر و ارزنده‌تر تزاید خواهدیافت.

نوشته: فریدون هویدا
ترجمه: ع. ت

انتقاد از فیلم و نقد هنری[1]

فیلمی را دیدن (نه ناظر بودن) بیگمان همانگونه دشوار است که درك آثار هنرهای دیگر.

فرد عادی که یك صندلی و دوساعت تصویر متحرك همه‌ارتباطش با هنر سینماست، ناظر است.

منتقد چیزی بالاتر میجوید و هم اوست که در تقلاست تا پیوند ناظر و فیلم را استحکام بخشد، اما بیگمان اگر او نداند چطور باید دید، ناظر فیلم را گمراه می‌کند.

منتقد سینما آدمی است قابل انتقاد. اول باید دید او راه‌درست دیدن را می‌داند؟

در مقاله انتقاد از نقد سینمائی که «فریدون هویدا» در جواب اقتراح مجله فرانسوی «کایه‌دوسینما» نگاشته روی سخن با منتقد سینمایی است.

کمترین تضاد انتقاد در کلمه‌هائی نیست که برای بحث درباره فیلم‌بکار برده می‌شود. هرگاه این نکته را بپذیریم که سینما قضیه تازه‌ای پدید آورده است، ناگزیر باید این حقیقت را در نظر بگیریم که زبان ادبی برای آنکه حق مطلب را در این زمینه به نحو مربوط و کاملی ادا کند، رسا نیست، در واقع زبانهای هند و اروپائی ما که منشاء و منبع آن در ظلمت قرون و اعصار گم شده و قواعد آن، در حدود ۳۵۰ سال قبل از میلاد مسیح توسط ارسطو تدوین و تنظیم‌یافته «هنر هفتم» را پیش‌بینی نکرده است و باین ترتیب بسیاری از منتقدین ضمن استفاده از «لغت موجود» معانی و مفاهیم تازه‌ای از خودشان در-آورده‌اند و هنوز هم درمی‌آورند و هرکسی نیز طبق حوائج و خصایص شخصی خود در این راه دست بکار شده است و بدبختانه براثر همین عمل، از توافق درباره «زبان مشترك» دوری جسته‌اند و هنوز هم دوری می‌جویند... و باین ترتیب باین آشفتگی‌و ابهام که در میان هست سوءتفاهم‌های دیگری می‌افزایند

۱ــ کتاب هفته، شماره ۳۲، یکشنبه ۳۰ اردیبهشت ۱۳۴۱

که حتی‌سودمند بودن‌کارشان را نیز مشکوك‌می‌سازد. کلمه‌هائی‌چون «نگارش»ـ سبك ـ روی صحنه آوردن ـ و کلمه‌های دیگری از این قبیل پشت سر هم از طرف آنان بکار می‌رود اما هرکسی از آن میان معنی مختلف و متفاوتی به این کلمه‌ها میدهد بی‌آنکه احتیاجی ببیند که مفهوم صریح این کلمه‌ها را برای ما بگوید. و بدینسان با این زبان مبهم درباره فیلم گفتگو کردن، کار «انتقاد» را بصورتی درمی‌آورد که برای آنان هیچ زحمتی ندارد. و خواننده بی‌آنکه به «عدم صلاحیت» خود اعتراف کند خاکی را که به چشمش می‌پاشند، می‌پذیرد و چنین وانمود می‌کند که از مطلب سر درمی‌آورد.

توصیف وتشریح فیلم از نظر فنی راه دیگری بروی «انتقاد» باز می‌کند که با طریق اول بسیار نزدیك است بدینمعنی که خواننده مجبور نیست از روشهای تهیه فیلم خبر داشته باشد و درواقع اغلب از این روشها خبری ندارد و در هر دو صورت می‌تواند به جهل خود معترف نباشد. اما خطر در آنجاست که خواننده روزی علم طغیان برافرازد. بسیاری از روزنامه‌ها و مجله‌های هفتگی براثر فشار خوانندگان برای سیاه کردن صفحه‌های سینمائی خود دست بدامن کسانی می‌زنند که تخصصی در این زمینه ندارند و من خود بطیب خاطر به این عکس‌العمل توجه دارم. یکی آنکه من (چنانکه در سال گذشته نیز در این باره مفصلا حرف زده‌ام) عقیده دارم که هر فردی می‌تواند و باید به انتقاد سینمائی بپردازد. و دوم آنکه خواندن انتقادهای اهل تخصص با آن اوضاع و احوالی که گفتم مرا سخت خسته می‌سازد. وقتی که چنین شخصی از «زیبائی محض» حرف می‌زند، دلم می‌خواهد از او بخواهم که ذهن مرا درباره «زیبایی غیر محض» روشن سازد. یا وقتی که یکی دیگر از همین گروه، اصطلاح «بالاترین درجه کمال» را برخم می‌کشد از خود می‌پرسم که نمونه «کمال» و «میزان ارزشها» را در چه چیز می‌پندارد. همچنین زننده‌ترین چیزها بنظر من جنونی است که منتقد بحکم آن درباره شایستگی یا ناشایستگی و بد یا خوب بازی کردن‌هنرپیشه‌رای می‌دهد. باید دید که این منتقد نسبت به چه چیز این‌سنجشها را بعمل می‌آورد. و در حقیقت از این‌گونه ارزیابیها و داوریها چنین می‌توان پنداشت که منتقد خود را بالاتر از تهیه کننده و تا حدی بیرون از «اثر» می‌داند ـ این کار جز حسادت و نخوت چیز دیگری نیست. در این «روشها» به آسانی می‌توان به زیانهای تجزیه که عوامل را از هم جدا می‌سازد و چنانکه گوئی میان «کل» و مجموع اجزاء آن تفاوتی نیست یکی پس از دیگری در آن باره به داوری می‌پردازد، پی برد: این هم یکی از آن دامهای منطق ارسطو است. و در چنین وضعی چگونه می‌توان طغیان بینندگان را بر ضد «اهل انتقاد» تصدیق نکرد.

من وقتی به بررسی کوره راههای دیگری می‌پردازم که انتقاد در آن سرگردان می‌شود در عقیده‌خود استوارتر می‌گردم. باین ترتیب پاره‌ای ازنویسندگان سینمائی به مقایسه‌های ادبی روی می‌آورند و چیزی مثل قصه به فیلم می‌افزایند که درواقع نمی‌دانند با آن چه کنند.... و اما درباره آن دسته از منتقدین که به اصطلاح تخصصی بالاتر ازآن چیزها دارند و صفحه‌های مجله‌ها را ملك طلق خودشان می‌دانند چه باید گفت؟

نوشته‌های آنان را می‌توان‌مخلوط و معجونی‌از حکمت الهی، جمال‌شناسی فلسفه و سینما دانست. نتیجهٔ این روش‌که تازه‌تر ازهمه است، اغلب مقاله‌های پر «خروپف» و ناخوانا و در بهترین موارد، مطالبی است که خواننده نمی‌تواند به مفهوم آن‌راه بیابد. مسلما اشخاصی‌هم هستند که به‌ذکر و نقل سناریو می‌ـ

پردازند و بی‌شك ضرر این عده کمتر است. اما نمی‌دانم چه‌علت دارد که‌داستانی را که فیلم حکایت می‌کند، بروی کاغذ می‌آورند. این کار در حکم آن است که تماشاکنندگان را کور بدانند! همچنین بگذارید از آن منتقدینی نیز نام ببریم که ضمن مقاله خودشان به اظهار «خوشم آمد یا خوشم نیامد» اکتفاء می‌کنند. من حرفی به این عده نمی‌زنم چه این اشخاص پیرو منطقی هستند که شیوهٔ آن گفتن «آری» یا «نه» است و حقایق، خلاف آنرا نشان می‌دهد.

در هر حال انسان بی‌اختیار از خواندن انتقاد سینمائی بیاد گفتگوی کرها می‌افتد و وقتی مشاهده می‌کند که اهل انتقاد دربارهٔ آثار گوناگون نظر قاطع ابراز می‌دارند و از فلاسفه و ادباء و روانشناسان و دانشمندان‌شاهد می‌آورند، ناگزیر به این عقیده می‌رسد که این اشخاص از اسرار عالم خبر دارند. دراینجا نمی‌توانیم از ذکر جمله‌ای از «اریك ساتی» Erik Satie خودداری کنیم: «مغز منتقد انبار بزرگی است که همه چیز از قبیل فن کالبد شناسی از نظر اصلاح نواقص و عیوب، علوم، وسایل خواب، هنر، پتوهای سفری، انواع و اقسام مبل، کاغذ مراسله، انواع سیگار، دستکش، چتر، پارچه‌های پشمی، کلاه، لوازم ورزشی عصا، عینك و چیزهای دیگر، درآن پیدا می‌شود. منتقد همه چیز را می‌داند، همه چیز را می‌بیند، همه چیز را می‌شنود، همه چیز می‌خورد، همه چیز را بهم می‌ریزد و با وجود این، فکر هم می‌کند...»

بی‌شك این تذکر دربارهٔ‌نوشته‌های خود من نیز صادق است (اما انتقاد از خود وقتی میسر است که کوشش بی‌ریائی برای تدوین قواعد و تازه بکار برده شود. بنا براین از فرصتی که بدست آمده است برای تدوین قواعد نو و تازه بکار برده شود پایان سال درمغز من به‌جنب و جوش آمده‌اند استفاده می‌کنم.)

* * *

از جریان قضایا چنین پیداست که گوئی بسیاری از منتقدین وجود یك «متن‌اصلی» را که فیلم ترجمان آن است قبول دارند. باین ترتیب وقتی که کمال یا «عدم کمال» را خاطر نشان می‌سازند، چنین می‌نماید که این داوری بر مبنای اصلی مطلق و مصداق‌های جاودانی صورت می‌گیرد که بیرون از این حدود قرار دارد.

«سوسو» SauSsure دربارهٔ زبانی که با آن سخن می‌گویند یا چیز می‌نویسند گفته است که علائم وقتی که جدا از هم در نظر گرفته شوند معنی ندارند و معنی هرکدام از این علائم به تنهائی کمتر از آن «انحراف معنی» است که میان خود آن علامت و علائم دیگر پیدا می‌شود. چیزی که بهر یك از این علائم معنی و مفهومی می‌دهد «ارتباط جنبی» علامتی با علامت دیگر است. ابهام زبان سینمائی از اینهم بیشتر است.

بسیار شایسته است که این عقیدهٔ گمراه کننده را که می‌گوید تصویر باید گویاتر از زبان معمولی باشد، از خود دور کنیم. چه تصوری نادرستتر از این پیدا نمی‌شود! در مورد سینما می‌توان عقیدهٔ «مرلوپونتی» Merleou Ponty را کلمه بکلمه‌پذیرفت: «زبان، جدول ارتباط خود را از پیش در نظر نمی‌گیرد، خودش پرده از اسرار خود برمی‌دارد. تیرگی و ابهام آن، استناد لجاجت‌آمیز آن بخود، بازگشت‌ها و انعطاف‌های آن بروی خود، درست همان عواملی هستند که زبان را بصورت نیروئی روحانی درمی‌آورند زیرا که زبان بنوبه خود دنیائی می‌شود که می‌تواند اشیاء را حتی پس از تغییر مفهوم آن، در خود جای دهد.» سرانجام چنین گمان خواهد رفت که منتقدینی که نامشان در اینجا برده شد،

زبان سینمائی مطلقی می‌دانند یا دست کم چنین می‌انگارند کـه آنچـه از سینما می‌دانند دریائی است و اگر تهیه کننده شما خودش را هنرمند بخواهد، باید هما نوسایل را بکار ببرد.

بی‌شك روشهائی هست که باصطلاح «زبان تجربی» سینما را بوجود می‌آورد و تهیه کنندگان از آن زبان مانند میراثی مشترك استفاده می‌کنند اما در ظاهر زبان تجربی پردهٔ سینما زبان دیگری نهفته است که باز هم در آن زبان «علائم» مثل رنگ در نقاشی، آهنگ در موسیقی و لفظ در رمان، مفهوم مبهمی دارند. «برژیه» Bergier و «پاولز» Pauwels در اشارهٔ خودشان به این حقیقت که هر نوشته‌ای چندین معنی دارد کاملا محق هستند. تهیه‌کنندگانی که «تاجر پیشه» خوانده می‌شوند به استعمال «صحیح» (مطابق‌قواعد قراردادی) زبان تجربی اکتفاء می‌کنند و فیلمهای آنان کاملا و یك کـلام با داستان مشتبه می‌شود.

در واقع عمل این نوع کارگردانان در بهترین موارد مصور کردن داستان است اینان علائم را برای بیان مفهومی که از پیش معین است برمی‌گزینند. اگر چه منتقدین سینما اغلب از همهٔ فیلمها حرف می‌زنند، اما منظور مـن سینمای دیگری است که در آن «کلام» حقیقتاً «رسا» است و قصد دارد که بـه کشف مفهومی دست بیابد که بر مبنای تعریف های آماده از پیش، قرار نگرفته است و در هر لحظه چیز مستتری در آن جریان پیدا می‌کند. این نوع سینما لزومـا پیچ خوردگیهائی را بر روش‌های زبان تجربی تحمیل می‌کند و با آنکه بظاهر چیز معمولی بنظر می‌آید، معانی تازه به آن می‌دهد. یکی از دوستان مـن فیلـم «لئون مورن» Leon Morin را صرفنظر از ایرادهای دیگر، باین بهانه چیز خوبی نمی‌دانست که کثرت «آنشنه‌ها»(۲) از کودکانه بودن کار حکایت داشت و در هر حال انسان را خسته می‌ساخت و ناتوانی را در نقل‌مطلب نشان‌می‌داد، بی‌شك این «آنشنه‌ها» «فوندوها» (۳) از جریان زمان حکایت می‌کند اما درعین حال مبین آشفتگی وجدان و عصری است که زبان تجربی سینما بـرای بیان آن نارسا است. در اینجا قصد من این نیست که به بحث انتقادی دربـاره «لئون مورن» پردازم همینقدر می‌خواهم بگویم که اگر بخواهیم به ملویل انصاف‌بدهیم باید روشهای گوناگونی را که وی دور انداخته است ولی می‌توانست برای بیان داستان بکار ببرد، بیاد بیاوریم و توجه داشته باشیم که این روشها تا چه حد می‌توانست زنجیر تصاویر را بحرکت دربیاورد و اگر قرار می‌بود که کـلام او بروی پرده بیاید، سبك «ملویل»(٤) تا چه حد با این هدف وفق می‌داد.

* * *

در سینما چیزی وجود دارد که از پاره‌ای جهت‌ها موضوع «احتـمالات» فیزیکدانان را بیاد می‌آورد. در هر مورد مخصوص امکانات گوناگونی پیش می‌آید و اگر کارگردان بتواند آن را که احتمال بیشتری دارد انتخاب کند توفیق

۲ـ Enchaine در سینما به وصل کردن دو صحنه از فیلم می‌گویند بطریقی که‌تصویر صحنه اول بتدریج محو و تصویر صحنه دوم جانشین آن شود.

۳ـ Fondu وصل کردن دو صحنه با تاریك کردن تدریجی تصویر صحنه اول و روشن کردن اولین تصویر صحنه بعد.

٤ـ هرمان ملویل نویسنده امریکائی مولف «موبی دیك» و آثار دیگر.

یافته است. و وظیفه منتقد نیز باید روشن ساختن این نکته باشد که کارگردان از بهترین امکانها استفاده کرده است یا نه. بی‌شك در این کار عوامل عینی و ذهنی مشتبه می‌شود و هرگونه اظهار نظر سریع مشکل و خطرناك می‌شود. در هر صورت منتقد باید کوشش کند که دستگاه داستان سینمائی را تکان‌بدهد تا آهنگ تازه‌ای از آن دربیاورد و مفهوم «جنبی» یا«مایل و مورب» آن را آشکار سازد.

اجازه می‌خواهم در اینجا یك نظر دیگر «مرلو پونتی» را که دربارهٔسینما صدق می‌کند، نقل کنم: «رمان بعنوان گزارش حوادث و وقایع، بیان افکار و عقاید، نظرها و استنتاجها، بعنوان معنی آشکار و پیش‌پا افتاده و رمان بعنوان استعمال یك سبك، معنی «مورب و مایل» یا «مستتر» دارای رابطه‌ای هستند که در میان کلمات سمیه وجود دارد. طرز نشان دادن جامعهٔ مدرن که در بسیاری‌از فیلمهای آمریکائی از قبیل Party girl (۵) «تشریح یك قتل» «مانند سیلاب»(٦) «برخورد تصادفی» و فیلمهای دیگر دیده میشود، مهمتر از داستان این فیلمها یا نظرهائی است که این فیلمها به ظاهر پشتیبان آنها هستند.

* * *

رد «فورمالیسم» Formalisme کاری بسیار بجا است اما این‌نکته فراموش شده است که «فورمالیسم» گذشته ازآنکه قدر وقیمت بیش‌از اندازه‌ای برای شکل قائل نیست وشکل را ازراه جداساختن آن ازمعنی تحقیر می‌کند. این فورمالیسم همان سینمائی‌است‌که به‌موضوع می‌پردازد وازشکل‌خبری‌ندارد.

درباره اشخاصی‌مثل استانلی‌کرامر یا اوتان‌لارا Avtant Lara تنها براساس مقاصدی‌که دارند (هرچه این‌مقایسه شایستهٔ تحسین باشد) نباید داوری‌کرد. اظهار مخالفت با خودکشی اتمی یا جنگ بس نیست. باید یك اثرهنری آفرید تا بتواند بیننده را تکان دهد ووادار سازدکه پرسشهائی ازخودکند وگرنه این کار حتمی درحکم انکار وجود هنر خواهد بود... و بمنزلهٔ انکار این‌حقیقت خواهد بودکه زبان تنها وسیله‌ای درخدمت یك هدف خارجی نیست و حکمت ماوراءالطبیعهٔ آن درخودش‌است. زبان حتی برای‌آنانکه تنهامدعی‌گوشه‌گیری درقلمرو هنر هستند یا خودشان‌را «غیرمتعهد» اعلام‌می‌دارند دامهای‌خطرناکی می‌گسترد. وانگهی مگر می‌توان هنررا از بقیه کوششهای اجتماعی جداکرد ؟ مگر «عدم تعهد» خود یك قید معین نیست؟ پژوهش‌های لوی‌اشتراوس Levy Strauss در زمینهٔ روابط اساسی بین زبان وقوانین اجتماعی بی‌پایه بودن اینگونه نظرها را اثبات‌می‌کند. درفیلم «ناهار روی‌چمن» (۷) یا فیلمهای «مکتب جدید» تصویرکودکانه و نازیبائی‌که پاره‌ای از کارگردانان جوان یا سالخورده درجهان رسم‌کرده‌اند هویدا است. خودرا به زودباوری زدن بسیارآسانتر از فراست‌فروشی و داد سخن دادن درگذشته آسانتر ازنگریستن بسوی‌آینده است. عمر سیاست‌بازی کارگردانان بسرآمده است. من شخصا با مارکابرو Marcabru که از وجود چندین نوع سینما سخن می‌گوید موافق هستم. تنها بجای چهارنوع من انواع بیشماری سینما می‌بینم. اما این مطلب خود داستان

۵ــ این فیلم را بنام دختر بوالهوس سینما رادیوسیتی نشان داد

٦ــ احتمال دارد سینما نیاگارا نشان بدهد

۷ــ کارگردان این فیلم ژان رنوار پسر اگوست رنوار نقاش امپرسیونیست فرانسوی است. نام «نهار روی چمن» از تابلوی معروف وی اقتباس شده.

دیگری است. آنچه می‌خواهم بگویم این است که طرح‌های گوناگونی وجود دارد و نباید آنهارا باهم اشتباه کرد. دربارهٔ «اوتان‌لارا» ، «کوتافاوی Cottafavi »، «روسیلینی Rosselini»، پرمینگر Perminger یا لوزی Losey نمی‌توان یکجور حرف زد. مسلما می‌توان یا همه‌آنان‌را دوست‌داشت یاازهمه‌شان بیزاربود اما این‌خودمانع ازآن نیست که‌هرکدام حتی زمانیکه‌مارا مسرورمی‌سازند یاازکوره درمی‌برند— درسطح های گوناگونی قرار داشته باشند. این آشفتگی که مجله دفتر سینما chaier du cinema نیز دراین اواخر درآن سهمی دارد، عکس العملی ببار آورده است وبنظرمن باتمایل روزنامه ها ومجله ها بیگانه وناسازگار نخواهد بود که دست به دامن اشخاص بی‌تخصص زد.

* * *

این امر مرا وامی‌دارد که نظر خودرا دربارهٔ وظیفهٔ منتقد تصریح کنم . منتقد سینمائی از بسیاری جهت ها، شبیه پسیکانالیست Psychanalyst است... مگر نه این است که اوهم باید ازخلال فیلم پیوستگی کلام سازنده (موضوع) را روشن سازد، وعمق حسی تفکر اوراکه اساس اثر اوست نشان دهد ونقاط اتصال وارتباط مخصوصی راکه درمیان هست تشریح کند؟ وهمچنانکه در پسیکانالیز دیده می‌شود، حقیقت رامی‌توان کشف کرد وآن در جائی جز «زنجیر ظاهری» تصویر ها نگاشته شده است.. درآن چیزی که ما «فن» یا «اسلوب کار» کارگردان می‌نامیم... درآن چیزی که عبارت ازانتخاب هنرپیشه(۸)، دکور وارتباط هنرپیشه بااشیاء ودکور، اشاره ها وگفتگوها ومسائل دیگر ... یابهتر بگوئیم زبانی است که بحثی بمیان می‌آوردکه بانمایش فیلم باتمام نمیرسد وموجب تحقیق تتبع حقیقی می‌شود .

۸ــ بدینجهت است که اظهار نظر در باره شایستگی هنرپیشه برای تجسم قهرمان داستان بیهوده است. انتخاب هنرپیشه بمنظور معینی بعمل می‌آید و بی‌شك ممکن است هنرپیشه را تحمیل کرد، کارگردان همیشه قادر است با عوامل دیگری که با رل رابطه دیالکتیك دارد به منظور برسد.

(نویسنده)

دکتر کیومرث وجدانی

در مقام یك منتقد فیلم

چند کلمه درباره‌ی سینما (۱)

با آنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح‌تری درباره من دارد وشاید این قضاوت به‌نفع من نباشد ولی بهرصورت بنظرمن این اعتراف ارزش آنرا دارد.

دراینجا میخواهم ازسینما، آن سینمائی‌که من دوست دارم، سینمائی‌که به‌آن اعتقاد دارم و سینمائی‌که درلحظات دیدنش و تفکر در باره‌اش احساس زندگی می‌کنم صحبت‌کنم.

چندی پیش یکی‌از دوستانم‌که نزد او به‌زیاد به‌سینما رفتن معروفم به‌شوخی بمن‌گفت: «... بیشتر ازنیمی ازعمر تو درتاریکی می‌گذرد.» ومنهم به‌شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی ازعمرم راکه دراین تاریکی می‌گذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز درهمین شوخی خلاصه شده است.

... وحال قصد دارم دربارهٔ همین روشنائی درمرکز تاریکی‌ها وآن چیزی‌که این روشنائی‌را بوجود می‌آورد چندکلمه‌ای بگویم. ولی قبلا باید چندکلمه‌ای ازخودم برایتان صحبت‌کنم.

در معرفی خودم فقط به آن قسمتی می‌پردازم که می‌تواند برای خواننده جالب باشد یعنی به رابطه‌ی خودم با سینما. آنهم نه به‌این مفهوم که درسینما چه کارهایی کرده و چه کارهائی نکرده‌ام بلکه باین مفهوم که سینما چه با من کرده است و چه تغییراتی به من داده است و مرا از چه مراحلی رنگارنگ

۱ـ ماهنامه ستاره سینما، شماره هفتم. خرداد ۱۳۴۶

گذرانده است. از مرحله اول شروع کنیم:

اولین تلقی من از سینما به عنوان یك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه‌ی جدی سینما هنوز هم اعتبار خودرا نزد من حفظ کرده است. فقط چیزی که هست مفهوم و ماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت‌بخش و توام با بی‌تفاوتی تاسنین بلوغ ادامه داشت. تا اینده در این حوالی، در این نقطه از زندگیم به یك نقطه‌ی عطف برمی‌خوریم. یك تغییر عقیده ناگهانی و بی‌دلیل (شاید آنقدرها ناگهانی‌نبود شاید دلائلی‌هم داشت. ولی فعلا هیچ‌چیز به‌یادم نمی‌آید) یك تغییر عقیده مبنی بر شناختن سینما به‌عنوان یك هنر (در آن موقع لذت و هنر برایم حکم دو پدیده‌ی متضاد را داشتند) انگیزه‌ی اولیه‌من در شناختن سینما بعنوان یك هنر این بود که می‌دیدم آنهائی که فکورتر از من بودند. اینطور فکر می‌کردند. به هر حال کلید اساسی و راهنمائی من طی پیشروی در این مسیر جدید یك چیز بود، جدی گرفتن سینما. (که این راهنما هنوز هم که هنوز است مزاحم من می‌باشد.)

قدم‌اول در این مسیر جدید عبارت‌بود از تظاهر! (حقیقتش هنوزهم درست نمی‌دانم تا چه اندازه از این عنصر تظاهر پاك و مبری شده‌ام. ولی (امیدوارم این تطهیر کامل باشد. زیرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر می‌شود خیلی کند و تدریجی ریشه‌هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود). در این مرحله فیلمهائی خوب‌بود که سران‌قوم میگفتند و فیلمهائی‌بد بود که باز هم سران قومی گفتند گرچه باطنا با این عقیده‌ها توافق نداشتم ازفیلم تعریف می‌کردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم و از فیلمی بد می‌گفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم. ولی بتدریج این عقاید تصنعی به درون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده بود. به خود می‌قبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم‌میاید. اوائل اینکار به زحمت صورت می‌گرفت ولی تدریجا انجام آن آسانتر شد تا جایی که دیگر بطور خودکار و بخودی خود صورت می‌گرفت. یکوقت بخود آمدم که دیدم صاحب یك سلیقه‌ی ناخودآگاه شده‌ام. سلیقه‌ای که کوئی ذاتی وغریزی است.

کار بعدی به صورت آگاهانه در آوردن این سلیقه‌ی ناخودآگاه بود.

یاد گرفتن اسم کارگردانان (که خود شکل تکامل یافته‌ای بود از حفظ کردن اسم هنرپیشگان) تدریجا تا حد بررسی روش کار این کارگردانان گسترش یافت و آنقدر ادامه یافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم که «پر» شده‌ام و برای خالی شدن، احتیاج به بذل عطوفت از جانب یك مجله یا نشریه و یا هرچه که می‌خواست باشد پیدا شد و از اینجا بود که برنامه‌ی انتقاد خصوصی و «نامه‌پرانی» و فریاد و غریو «ما از سایرین چه چیزمان کمتراست؟!» شروع شد. و آنقدر ادامه پیدا کرد تا دری بتخته خورد و به حقیر هم عنوان منتقد رسمی داده شد.

اولین تغییری که پس از کسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثریت فیلمها خوشم می‌آمد ولی بعد از آن از اغلب فیلمها بدم می‌آمد!

زیرا که می‌دیدم که سایرین از اکثر فیلمها بد می‌گویند. و جرات مقابله با آنها را نداشتم و حتی اصولا تصور چنین کاری را هم نمی‌توانستم به مغزم راه دهم. و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته

بود. تصور می‌کردم اگر از فیلمی که دیگران بد آنرا گفته‌اند تعریف کنم، شان و ارزش خود را پائین آورده‌ام. این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم و چون اکنون دیگر منتقد فیلم شده بودم. دیگر منتقد طبعا باید دارای استقلال فکری باشد و برخلاف عقیده‌ی باطنی خود چیزی نگوید، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم بدم آمده باشد. این بود که از صدی نود فیلمهای موجود بیزار شدم. (بدین ترتیب می‌بینید بجای اینکه اول درباره‌ی فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم!)

این طرز تلقی به‌تدریج مبدل به یك نوع سادیسم نسبت به فیلمها شد. ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله‌ی سیر من در منطقه تظاهرها و تصنع‌ها بود. تصمیم‌گرفتم از این ببعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان بپردازم آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه‌ی منست انتخاب کنم و وقت و نیروی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین ترتیب برای اولین‌بار سینما به مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد. بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد. و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره‌ی فیلمها قرار دهم، ناچار شدم به جستجوی معیارهای معتبرتری بپردازم. معیارهائی که زائیده‌ی خصوصیات درونی خود فیلمها می‌باشند. ایندوره از بررسی من سخت‌ترین دوره‌ی کوششهای من در این زمینه می‌باشد. زیرا مدام در معرض گردباد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای رسیدن به آنچه که مورد نظر من بوده است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترك نگویم. مدام تردید، تغییرعقیده ، بدورانداختن معیارهای‌گذشته، قبول معیارهای بعدی و درعین‌حال تلقی این معیارها با نظر تردید...بارها معیارهایم در اثر این‌جستجو تغییر کرده تا به‌معیارهای فعلی دست یافته‌ام. برای‌تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمائی خود را زیادتر کنم. آنقدر به مطالعه ادامه دادم تا به این نتیجه رسیدم که آنچه می‌تواند در راه شناخت سینما انسان را کمك کند فیلم است نه کتاب و نوشته (و این نتیجه‌ای است که برای رسیدن به آن یك حداقل مطالعه لازم است‌که متاسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در این مورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من می‌گذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند با هم داشته باشند.

غرض من صحبت درباره‌ی سینما بود نه درباره‌ی خودم و در حقیقت هم من فقط راجع به سینما صحبت کرده‌ام. زیرا آنچه که گفتم صرفا ماجرای خود من نیست بلکه در درجه‌ی اول نمایشگر مراحل سیر تکاملی طبیعی یك تماشاچی از مرحله‌ی بی‌تفاوتی صرف تا حد یك منتقد کم و بیش دارای تجربه می‌باشد. شما هم ممکنست در یکی از این مراحل قرار داشته باشید و حتی ممکن است از این مراحل هم بالاتر رفته باشید بدون شك بعد از مرحله فعلی من باز هم مراحلی وجود دارند که در اوج خود به‌خلاقیت هنری ختم می‌شوند. ولی من چون خود هنوز به آن مراحل نرسیده‌ام طبعا درباره‌ی آن نیز چیزی نمی‌توانم بگویم.

تجربه مهمی‌که طی پشت‌سرنهادن‌این‌مراحل نصیب من شده این است‌که درمراحل اولیه‌ی جستجو، یعنی درمراحلی‌که هنوز برای‌خود معیارهای معینی

نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم، بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلایل آن توجه داشته باشیم. به عبارت ساده‌تر به‌جای اینکه برایمان این‌مهم باشد که «آیافلان‌فیلم خوب‌است یابد؟» باید ذهن‌خودرا برروی‌این‌موضوع که «فلان‌فیلم چرا خوبست ویا چرا بد؟» متمرکزسازیم. زیرا درباره‌ی کمترفیلمی است که هزاران عقیده گوناگون و اکثرا متضاد اظهار نشده باشد. و تبعیت از این عقاید مطمئنا جز سرگردانی و بلاتکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت. ولی اگر بجای این عقاید، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند، با یکدیگر مقایسه گردند، عده‌ای انتخاب و عده‌ای بدور ریخته شوند، نتیجه‌ی اینکار بدست آوردن معیارهائی است که در قضاوت انسان می‌توانند او را کمك کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامد.

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیارهای خود وحشت کرد، کما اینکه نباید به تغییر معیارهای دیگران با نظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی انسانی می‌باشد و چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که به زحمت تردید تغییر معیار و رنج سرگردانی مرحله‌ی تعلیق بین دو معیار می‌ارزد و اینك معیارهای من در قضاوت یك فیلم. معیارهائی که تاکنون، تا لحظه‌ی نوشتن این سطور اعتبار خود را برای من از دست نداده‌اند.

قبل‌از هرچیز باید سینما را به‌عنوان یك هنر بپذیریم. هنر به مفهوم انتقال دنیای درونی یك انسان، یك هنرمند، با تمام خصوصیاتش، تلقی‌هایش از جنبه‌های مختلف زندگی، به سایرین. بنا بر این جنبه‌های مختلفه‌ی تمدن و زندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمی‌توانند و نباید هدف اصلی سینماباشند زیرا امروز کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است. همه‌چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد می‌شود. بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جائی درسینما داشته‌باشند، عرضه‌آنها باید نه‌بصورت مستقیم‌بلکه به صورت غیرمستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند، انجام گیرد. و آنهم به صورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه‌ی ناخودآگاه یك هنرمند) برای خودنمایی ارزشهای فردی.

از طرف دیگر ارائه‌ی زیبائی نیز هدف نهائی هنر نیست. بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند. ارزش زیبائی بسته به اینست که در خدمت بیان چیزی قرار گرفته باشد. و اصولا زیبائی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین و مناسبترین شکل‌ها برای بیان یك فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد، زشت‌ترین چیزها در یك لحظه‌ی خاص در یك لحظه‌ی صحیح مبدل به زیباترین چیزها می‌شود.

و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار می‌شود. هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود می‌باشد. بعضی‌ها از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آندو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد). و آنهائی هم که هر دو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود می‌باشند.

سینما در عین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان و مکان محدود می‌باشد ولی محدودیت آن از بقیه‌ی هنرها به مراتب کمتر است. و از آزادی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. و همین آزادی زمانی ـ مکانی اساس امکانات سینما را تشکیل می‌دهد. دامنه‌ی این امکانات و آزادی زمانی ـ مکانی خیلی وسیع است. فقط با

فیلمساز است که تا چه اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند. هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش می‌باشد.

ولی پذیرفتن سینما به عنوان یك هنر خیلی کلی‌تر از آنست که برای ما قانع کننده باشد باید به جستجوی حیطه‌ی محدودتر سینما و موقعیت آن در میان سایر هنرها بپردازیم.

سینما قبل از هرچیز یك وسیله‌ی بیـان تصویری است. و صدا در فیلم بهرصورت جنبه‌ی فرعی دارد و هرفیلمسازی که از نـاطق برای‌بیان ذهـنیات خود درسینما بی‌نیازتر باشد فیلمساز ورزیده‌تری است. و هرچقدر فیلم برای بیان منظورهای‌خود به‌تصویربیشتر متکی‌باشد نتیجه‌ی‌کار ارزش‌بیشتری‌دارد. ناطق درسینما وظیفه‌اش تائید گفته‌های تصویـر میباشد و هرچقدر رابطه‌ی بین تصویر و ناطق غیرمستقیم‌تر باشد فیلم ازنظر ارزش سینمائی درحـد بالاتری قرار دارد.

سینما یك‌هنردسته جمعی است ودر خلق یك‌اثرسینمائی ازلحظه‌ی پیدایش نطفه‌ی اولیه آن برروی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری و تدوین و صدابرداری، عده زیادی نیروی‌انسانی ازقبیل داستان‌نویس، فیلمبردار، طراح صحنه ، هنرپیشگان، کارگردان، تهیه‌کننده... درخلق آن شرکت دارند. ولی آیا سرگردان بودن نتیجه‌ی کار در بین ماحصل فعـالیت این انبوه نیرو هـای انسانی میتواند مانع ازاین شودکه فیلم جزء دسته‌ی هنرهای فردی و ماحصل فعالیت فکری یك شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد؟ آیا هیچ‌کدام از افراد سهیم در بوجود آمدن یك فیلم اقبال اینرا دارندکه بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار وطراح صحنه و.... هیچکدام این اقبال را ندارند. زیرا فعالیت آنها طبق خواسته های افراد دیگری صورت میگیـرد. و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه‌شب‌بازی نیستند، که انتهای نخهایشان بدست نویسنده ، تهیه‌کننده، و کارگردان سپرده شده است.

تنها این سه‌نفر اقبال ایفای یك نقش خلاقه دربوجودآوردن فیلم‌را دارند.

صحیح نیست‌که نویسنده‌ی داستان فیلم‌را خالق بدانیم زیرا دراین‌صورت تعمداً هنرمستقلی چون سینما را وابسته بادبیات‌کرده‌ایم. تهیه‌کننده‌نیز نمی‌تواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریبا محدود به فراهم ساختن مـواد اولیه‌ی متشکله‌ی فیلم میباشد. و درترکیب وشکل نوین پذیرفتن این‌مواد نقش چندانی ندارد. همانطورکه در نقاشی خالق‌اثرکسی نیست‌که رنگ و بوم وقلم‌مورا تهیه میکند. بلکه کسی است‌که ازاین مواد اولیه استفاده میکند وازترکیب‌آنها اثری‌را بوجود می‌آورد بهمین‌جهت عنوان خالق را نمیتوان ازآن تهیه‌کننده دانست خالق واقعی‌کسی‌است‌که ازاین مواداولیه استفاده‌می‌کند وازترکیب‌آنها اثری‌را می‌آفریند. کارگردان تنها کسی‌است‌که میتواند خالق‌منحصربفردفیلم باشد. حال اگرکارگردانی به‌موقعیت خود بعنوان خالق منحصربفرد فیلم واقف‌باشد وقدرت استفاده ازاین موقعیت وامکان‌را داشته‌باشد، بخود وفیلمهایش ارزش بخشیده است

ولی وسیله‌ای‌که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصربفرد درآور چیست؟ تاحد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمسازرا در نحوه‌ی‌آفرینش انسانهایش (ویا لااقل تفسیر او از شخصیت‌های مخلوق نویسنده‌ی داستـان) یافت. هرچقدرتلاطم‌عاطفی‌این‌انسانها دربرابرجریانات‌زندگی‌کمترباشد نشانه‌ی

پختگی بیشتر خالق‌شان‌است. پختگی کسی که درعین‌اینکه از زندگی‌منفك نیست ولی توانسته‌است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا درنمای کلی‌تری برانداز نماید. ولی اگرقرار باشد پرورش شخصیت‌هارا یگانه‌معیار قضاوت‌کار فیلمساز بدانیم عملا وجه‌تفاوت سینماوتماشاخانه‌را نادیده‌گرفته‌ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود. ولی به‌آن ختم نمیشود. این واقعیت درسینما دستخوش دگرگونی‌ها قرارمیگیرد تا ازآن حقیقت عمیق‌تری بوجودآید.

بهرحال همین ضبط واقعیت باعث میشودکـه محیط واشیاء بیجان نیـز باندازه‌ی انسانها درباز گوکردن‌دنیای‌درونی‌هنرمند نقشی‌داشته‌باشند. مجموعه‌ی انسانها ومحیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله‌ی بیـانی فیلمساز را تشکیل می‌دهند انعکاس این‌نوار فیلم روی پرده‌ی سینما تشکیل تصاویری‌را می‌دهدکه درطول زمان جریان دارند. اگر این‌جریان از روی تعمد ودرخدمت افکارفیلمساز باشد، (ویا به‌عبارت‌واضح‌تر،فیلم «میزانسن» داشته‌باشد) نتیجه‌ی کارفیلمساز مثبت میباشد، وسیله‌ی ترکیب عناصر متشکله‌ی تصویر درداخل تصویر و بهم خوردن این ترکیب دراثر حرکت مداوم عناصراست که‌کارگردان مفهوم‌می‌آفریند. واین مفهوم خاص هنرسینماست وبهیچ هنردیگری تعلق ندارد. زیرا کلیه‌ی این تغییرات‌مدام صرفاً زائیده‌ی‌یك‌چیزاست‌زائیده‌ی‌حرکت وحرکت عنصراساسی سینماست. چیزی است‌که سینما باآن وبخاطرضبط‌آن بوجودآمد. اگراین‌حرکت درتمام لحظات‌فیلم‌تعمدی ودرخدمت‌خواسته‌هاوفکرهای‌فیلمسازباشد فیلم‌دارای «میزانسن» است. وداشتن ویا نداشتن میزانسن اساسی‌ترین‌معیار قضاوت در باره‌ی ارزش ویا بی‌ارزشی یك فیلم میباشد.

درضمن باید این موضوع‌را درنظرگرفت‌که حرکت درسینما یـك حرکت نسبی است. نسبی نسبت به‌دوربین. بنابراین عامل اصلی‌آفرینش حـرکت در سینما دوربین میباشد. وفیلمسازی که‌قصد آفرینش‌یك‌حرکت‌تعمدی‌را دارد باید قبل‌ازهرچیز دوربین‌را بخدمت‌خود دربیآورد. درحقیقت‌کارگردان‌مانندنویسنده یا مولفی‌است‌که دوربین فیلمبرداری قلم اورا تشکیل میدهد.

اجزاء متشکله‌ی یك‌اثر هنری عبارتند از: موضوع یا آن چیزی‌که اثرهنری درباره‌ی آن صحبت میکند، محتوی یا تلقی هنرمند ازموضوع یا آنچه‌که توسط هنرمند بیان میشود، وشکل یانحوه‌ی بیان وارائه‌ی محتوی. کارگردانی‌شایسته‌ی داشتن عنوان خالق فیلم میباشدکه اتکاء وی درخلق‌اثرهنری بردوجزء اخیریعنی محتوی وشکل باشد یعنی‌آنقدر افق دید او درزندگی وسیع باشدکه حتی ازکم‌ـ اهمیت‌ترین‌موضوع‌ها بتواند یك‌محتوی‌عظیم بیافریند. ونیزآنقدر به‌شکل‌مسلط باشدکه بتواند محتوی خودرا به‌موثرترین صورت درذهن تماشاچی رسوخ‌دهد. چنین فیلمسازی از حداکثرآزادی برخوردار است. آزادی ازقید مکان. آزادی از قید زمان. وازهمه مهمترآزادی ازقید موضوع وداستان .

برعکس فیلمسازانی‌که درجریان‌فیلمسازی اتکاءآنها به‌موضوع‌فیلم‌میباشد کسانی هستند نه‌آنقدر پرمایه‌که با مایه‌گذاشتن ازوجـود خـود بتوانند محتوی بیافرینند، و نه‌آشنا با عناصر متشکله‌ی سینما که اثرشان بتواند بعنوان‌یك‌اثر سینمائی اصیل شناخته شود. اینها ناچارند بیك عظمت کـاذب متوسل شوند. یك موضوع عظیم انتخاب میکنند وعجز خودرا درپشت این‌موضوع عظیم پنهـان میسازند درحالیکه نتیجه‌ی‌کارآنها هیچگاه ازحد یك داستانسرائی ساده تجاوز نمیکند درحالیکه فیلمسازان دسته‌ی‌قبل همیشه چیزی‌بیشترازیك داستان ارائه

میدهند بیشتر ازاینکه داستانی بما ارائه دهند ازدنیای‌خاص خود برای‌ما صحبت میکنند درآثار اینها در ورای ترکیبات مادی محیط یك‌دنیای معنوی می‌بینیم که‌در حقیقت بجز انعکاس ذهنیات هنرمند چیزدیگری نیست. وهدف‌نهائی هنرنیزجز ارائه‌ی چنین دنیائی چیزدیگری نمیباشد.

حال‌که‌کم وبیش با معیارهای من آشنا شده‌اید باراحتی بیشتری بکارخود ادامه خواهم داد. زیرا احساس میکنم‌که بعدازاین با تفاهم بیشتری از طرف خوانندگان مواجه خواهم‌بود و دیگر اگر وسترن ساده‌ای مانند «ریوبراوو» را شاهکار خواندم و شخصی‌چون «آلفردهیچکاك»را نابغه بی‌همتای‌سینما دانستم برای شما کمتر غیرمترقبه و تعجب‌آور خواهد بود.

... ازچند کلمه خیلی بیشتر شد. ولی دربرابر اقیانوس بی‌کران وکتاب بی‌انتهای سینما هنوز یك‌حرف هم نشده است.

طغرل افشار

هفته سر گردانی

دون ژوان[1]

اواسط هفته بود که تصمیم گرفتم برای دهمین‌بار یکی از فیلمها رابببینم، حالاکه‌دیگر سینمارفتن‌شغل‌دائمی و اعمال شاقه‌بیست‌وچهارساعته من‌شده‌است ناگزیرم آنرا بهرشکلی شده‌است‌ادامه دهم. حاصل اعمال‌شاقه دلپذیرمن‌کاغذ را سیاه‌می‌کند، از این‌کاغذسیاه‌شده حروف می‌چینند صفحات‌چیده‌شده‌را شما در مدت‌چنددقیقه شایدهم‌کمتر میخوانید و دیگر خدامیداندکه چه‌جور درباره‌اش قضاوت میکنید. از اینها بگذریم، بالاخره تصمیم گرفتم برای تماشای فیلم «دون‌ژوان» به سالن زمستانی سینما هما بروم و بار دیگر این داستان‌شیرین تاریخی را روی پرده سینما ببینم.

واقعیت هنری در یك داستان تاریخی

مولیر استاد کمدی فرانسه پیس کمیك «دون‌ژوان» را به طور کامل و دلپذیری در قرن هفدهم ساخت و نام دون‌ژوان را مشهور نمود، در این پیس فانتزی، دون‌ژوان که گمراه شده، محکوم بمرگ میشود در پایان پیس زمین دهان باز کرده ویرا می‌بلعد.

در قرن نوزدهم «لرد بایرون» شاعر انگلیسی‌قطعه‌ای برای‌دون‌ژوان‌نوشت که نیمه تمام ماند، در همان اوان موتسار نابغه موسیقی و کلوك برای دون‌ژوان آهنگ اپرا ساختند و این داستان تاریخی بشکل یك حماسه ملی و یك اپرای با شکوه هنری درآمد.

اما فیلم دون‌ژوانی را که اکنون نمایش میدهند عبارت از عملیات قهرمانی یك شمشیرباز جوان و زیبا و محبوب دختران و زنان می‌باشد که سلطنت اسپانیا را نجات می‌بخشد؛ و مضحکتر اینکه در پایان تصمیم میگیرد دست از عیاشیهای خود برداشته و زندگی آرامی را پیش گیرد و بدینمظور دربار اسپانیا را ترك می‌گوید ولی در اثر برخورد با دختری زیبا از تصمیم خود منصرف می‌-

۱ــ سپید و سیاه تو، شماره اول، ۱۸ مرداد ۱۳۳۲

شود و هنگامیکه نوکرش از اوعلت انصراف را می‌پرسد جواب می‌دهد که **دنیا دو روز است** و این دو روز را باید خوش بود. این خوشمزکی و نمك‌پاشی آخر فیلم که سمبول انحطاط و ابتذال فیلمهائی است که وسیله تجارت شده است و مترجم سینما هما با ترجمه آزاد! ابتذال هنر سینما را بحد اعلی رسانیده زیرا مترجم مزبور از زبان دون‌ژوان می‌گوید: «توبه کرگ مرگ است».

بدین ترتیب یك اثر عالی ادبی و تاریخی واقعیت هنری و ایده اساسی خود را کاملا از دست می‌دهد.

چند نکته با ارزش در فیلم

لیکن با تمام این تفاصیل فیلم دون‌ژوان را نمی‌توان فاقد ارزش دانست صحنه‌سازیها، موزیك‌عالی فیلم که‌اثر «ماکس‌شتینز» وبهترین‌آهنگسازان‌هولیود است‌وبالاخره‌بازیهای‌قوی‌هنرپیشگانی‌مانند **ارل‌فلین و ویوکالیندفورس** ستاره فیلم «**سینگوالا**» از نکات با ارزش فیلم است. بخصوص بعضی صحنه‌های فیلم از نظر ریزه کاریها و بازی قوی‌هنرپیشگان پرارزش گردیده‌و تجسم شخصیت‌های مختلف و وضعیت دربار اسپانیا و عملیات یك شوالیه شجاع و ماجراجو و عشق این شوالیه نسبت بملکه نکات حساس و جالبی را تشکیل میدهد، اما افسوس که اینها دون‌ژوان واقعی نمیشوند!!

عده‌ای برای عملیات یك جنایتکار ابراز احساسات می‌کنند

شاید تصور کنید که‌پس از تماشای فیلم دون‌ژوان بمنزل مراجعت‌نمودم. خیر! بلکه برای سئانس سوم بسینما رکس رفتم تا یکبار دیگر مهیج‌ترین شاهکار جنائی و پلیسی کارخانه «برادروان وارنر» را که هنرپیشگانی مانند **جمس کاگنی** با **ویرجینیامایو، ادموند اوبرین، ستیو کوچران** رلهای اول آنرا به عهده دارند تماشا نمایم!

(کودی جارت) گانگستر و جنایتکار سنگدل و دیوانه‌ایست که انسانرا مانند مورچه بقتل میرساند. یك حیوان سبع و درنده که با همکاران خود باند خطرناکی بوجودآورده است بزرگترین پرسوناژ فیلم‌را تشکیل میدهد، عملیات محیرالعقول و جنایتکارانه این شخص که با آنتریکهای مؤثر و صحنه‌های‌مهیجی همراه است تماشاچیان را بقدری تحت تاثیر قرار میدهد که بی‌اختیار نسبت بعملیات و موفقیتهای او ابراز احساسات‌کرده و حتی عده‌ای آرزو می‌کنند که جای او باشند.

اگر دویست هزار تومان داشتم

در لژ پهلوی دست من دو نفر جوان شیکپوش و روشنفکر نشسته بودند و دائما هیجان بخرج میدادند و بالاخره با هم شروع به بحث کردند یکی به دیگری گفت میخواستی بجای جمس کاگنی رل کودی جارت را بازی کنی؟ دوستش پس از لحظه‌ای تامل جواب داد: «**اگر دویست‌هزار تومان پول داشتم خودم چنین تشکیلاتی راه انداخته و کودی جارت ایران میشدم.** اینجا است که مسئله اهمیت ایده و نتیجه اخلاقی یك فیلم آشکار می‌گردد، زیرا آنتریکهای

قوی، تکنیك و پلان عالی، بازی طبیعی و پر ارزش هنرپیشگان ایـن فیلم وقف ایده منحط و گمراه‌کننده‌ای شده است که تاثیرات نامطلوبی در بینندگان باقی می‌گـذارد.

«**جمس کاگنی**» بهترین هنرپیشه فیلمهای جنائی همبازی همفری بوگارت در فیلم **اوکلاهوماکید** پس از مدتها کناره‌گیری با منتهای قدرت رل یك جانی مجنون را ایفا می‌کند. ویرجینیا مایو ستاره‌جدید وارنر وهمبازی سابق «دنی کی» در فیلمهای ساموئل گلدوین در رل همسر آو، «ادموند اوبراین» هنرپیشه فیلم شراره‌های حسد در رل پلیسی که باعث مرگ جارت‌میشود و «ستیو کوچران» در رل همکار خائن جارت ظاهر میشود؛ موزیك از «ماکس شتیز» و تهیه کننده «رائول والش» می‌باشد که‌از فیلمهای او «صخره مرگ» را چندی قبل درتهران نمایش دادند.

در این هفته فیلم تازه‌ای نبود که درباره آن بحث کنیم، امیدوارم در هفته آینده از سرگردانی بدرآئیم!

هوشنگ کاووسی

دومین **لغزش** نویسنده ورژیسور فیلم فارسی **ولگرد** (۱)

در چند شماره پیش در همین مجله ضمن مقاله‌ای درباره اکثر فیلمهای فارسی نکاتی نوشته شده بود که در مورد فیلم تازه «لغزش» خصوصا صادق است.

نظریات کلی: فیلم با چند منظره شهر تهران شروع می‌شود حالا چرا از میدان سپه به میدان دروازه قزوین و از میدان اخیر به میدان سوم اسفند، دور- بین فیلمبرداری حرکت می‌کند؟ بدوا معلوم نیست اما بعد که یك تاکسی مقابل یك منزل شیك از نوع ساختمانهای «شمال شهر» ایستاد معلوم می‌گردد این تاکسی بوده که مسافر خود را از این نقاط می‌برده منتها برای اینکه میدان سپه به شمال شهر رود به میدان دروازه قزوین و از آنجا به میدان سوم‌اسفند و بعد به شمال شهر رفته است نمی‌توانیم درك کنیم که شوفر تاکسی است که شهر تهران را بلد نیست یا سناریو نویس ورژیسور ما مشخصات شهری‌را که داستانش در آن اتفاق می‌افتد نمی‌داند. متورانس‌ها و رژیسورهای بانام و آنهائیکه حقیقتا شایسته این عنوان بزرگ هستند انسان، مکان، یا شیئی را نشان نمی‌دهند مگر آنکه این انسان، این مکان و یا این شیئی رلی قطعی در موضوع درام یا کمدی داشته باشند.

در هر حال این شروع فیلم بود باید دید بعد چه می‌شود؟

جوانی جوان دیگر را می‌بیند ــ هر دو از کاباره‌ای سر درمی‌آورند ــ در آنجا (البته) هم رقص است و هم آواز (منظور مخالفت با دخول رقص و آواز در فیلم نیست ولی نباید تمام موضوع را فدای آن کرد اگر این دو البته با شکل هنری خود بجا و بموقع بکار رود بسیار خوب است اما متاسفانه در اغلب فیلمهای ما موضوع را فدای رقص و آواز می‌کنند که این رقص و آواز هم به نوبه خود بسیار بد و بیجا و بیموقع تنظیم و اجرا می‌گردد).

۱ــ مجله روشنفکر، شماره یازدهم. ۱۹ شهریور ۱۳۳۲

باری یکی از آن دو جوان به زنی کاباره‌گرد دل می‌بازد ـ برخلاف میل پدر و مادر با او ازدواج می‌کند اما والدین این جوان که مثل اغلب خانواده‌های متعین و متمکن «آرزو دارند خودشان پسرشان را زن دهند» و دختری «همشان» طبقه خودشان انتخاب کنند و روابطشان با پسر نافرمان تیره می‌شود ـ بعدها با او آشتی می‌کنند مشروط بدانکه پسرشان با دختری دیگر ازدواج کند. اما نمی‌شود و پسر می‌خواهد به نزد همسرش برگردد. زنش هم که از حیث‌تامین زندگی در مضیقه بود پنهانی خیاطخانه‌ای باز می‌کند و چون صاحب پول‌میشود یکدفعه به شوهرش پول هم می‌دهد ـ اما باو نمی‌گوید که این پولها را از کجا می‌آورد ـ موقعیکه شوهرش از مشاهده دسته اسکناس در حق زنش گمان بد می‌برد باز زن چیزی نمی‌گوید ـ جوان قهر می‌کند و بعد از شکستن عکس زن می‌فهمد که وی بی‌گناه است به نزد او بازمی‌گردد و زندگی خود را بطرزخوشی ادامه می‌دهند.

ممکن است کسی بمن ایراد کند چرا صحنه‌های فیلم را مقطع نوشته‌ام اما گناه از من نیست سعی کرده‌ام بعضی صحنه‌ها و یا به اصطلاح سینمایی «سکانس»ها را آنطورکه دیده می‌شود بنویسم یعنی درواقع این‌صحنه‌ها اساسا مقطع بوده و با هم مربوط نیستند. مشتی قطعات فیلم است که بهم چسبیده شده و برای درك کامل آن بهتراست این‌فیلم را دقیقا تجزیه‌کنیم.

۱ـ **سناریو** ـ موضوع این فیلم یك نمونه دیگر از ملودرام‌های خصوصی و خانوادگی است که تقریبا در اکثر فیلم‌های فارسی از طلوع آن تاکنون وجود داشته و درام زندگی بین زن و مرد است منتها این سناریوها به‌شکل مختلف درست می‌شود، این اختلاف و تفاوت جزئی بین سناریوها هم فقط به این‌نظر اعمال می‌شود که «رقبا» یکدیگر را متهم به تقلید از هم نکنند.

در اجتماعی که اکثرزنان و شوهران جوان وظایف داخلی و خارجی خود را نسبت بهم، نسبت به فرزندان و نسبت به دیگران نمی‌دانند، در حالیکه عده‌ای طفیلی بنام «دوست» و «رفیق» و غیره در کانون دیگران رخنه می‌کنند تا همسر دوستانشان و مادران کانون و خانواده را گمراه سازند، در کشوری که هنوز در ازدواج شیوه Caste و امتیاز نژادی برقرار است، چنین درام‌هایی اگر خوب وصحیح پرورده شود هیچ عیبی نخواهد داشت.

در این سناریو نظریه و «تزی» وجود دارد که اگر از آن دفاع می‌شد بسیار خوب بود و آن شکستن امتیاز نژادی و طبقاتی در مسئله ازدواج است، اما متاسفانه این نظر در جریان‌فیلم کم‌کم محو می‌شود و نکته دیگری که سلسله جنبان این فیلم‌ها بدون استثناء است از ورای آن هویدا می‌شود، و آن عبارت از غم جنسی L, obsession Sexuelle است که تازه آنهم مزورانه پرده‌پوشی شده بشکلی مبتذل و بازاری ساخته می‌شود اگر همین نکته هم بطرزی علمی و روانشناسی پرورده و تجزیه می‌گردید مانعی نداشت تاکنون در جهان سینما درام‌های پسیکولوژیك خوبی تهیه شده که بعضی از آنها در ردیف

شاهکارها است بهترین نمونه آن Extase نخستین فیلم هدی لامار است.

باری در «لغزش» همچنانکه دیدیم جوانی با دختری کاباره‌گرد آشنا می‌شود یکدیگر را دوست می‌دارند می‌خواهند کانونی سعادتمند تشکیل دهندولی پدر و مادر جوان گفتیم مخالفند برای اینکه می‌خواهند دختری «هم‌سطح» خود پیدا کنند و راضی نیستند پسرشان با دختری که این اجتماع اورا به عللی بی‌شمار در گرداب خود افکنده و به حکم همین اجتماع محکوم است، ولو آنکه روحا پاك ومنزه باشد، وصلت‌کند اما جوان‌که بدون اطلاع این وصلت‌را کرده بود مدتی از همسرش جدا می‌شود و در باغچه‌ای در فراق زنش آوازی «غمناك» می‌خواند. اینجا سئوالی می‌کنیم این جوان که هر آن می‌توانست زنش را ببیند و احتیاجی هم به هیچنوع کمك پدر نداشت و کودك هم نبود و چنانچه هم دیدیم چند لحظه بعد آزادانه به زنش ملحق شد چه دلیلی ویرا در باغچه به خواندن آواز «غمناك» واداشت؟ آیا دزدان او را حبس کرده و معشوقه او را ربوده و کشته بودند؟ آیا دیگر الی‌الابد دیدن او برایش میسر نبود؟ پس چرا چنین نکته‌ای برایگان اینجا وارد داستان شده؟

علت واضح است: می‌خواستند بنا بـه عرف و سنت دیـرینه در اینـجا آوازی هم چاشنی زده باشند بدون آنکه این آواز کوچکترین ارتباطی با جریان منطقی سناریو داشته باشد.

یك سئوال دیگر: چرا موقعی که زن جوان به خیاطی پرداخت شغل خود را از شوهرش پنهان داشت؟

چرا موقعی که شوهر در حق او سوءظن برد و تصورکرد که زنش به‌حرفه گذشته یعنی کاباره گردی بازگشته معذلك زن او را از اشتباه بیرون نیاورد و چیزی نگفت؟

آیا کاباره‌گردی شغلی شریف‌تر از خیاطی بود جواب اینست که لازم بود (لحظه‌ای دراماتیك) در اینجا تعبیه شود حالا چه مانعی دارد اگر بی اساس و رایگان باشد.

خوانندگان و کسانی که این فیلم را دیده‌اند میل دارند جواب کسانی را که «مرتکب» چنین فیلمی شده‌اند در این موارد بدانند.

۲ـ **رژیسور یاکارگردانی:** درسینما تنها رژیسوری آن نیست که به فلان دوشیزه و یا آقا که جلوی دوربین بازی می‌کند بگویند از اینجا تا اینجا بیا و این جمله را هم بگو. بلکه باید روابطی بین حرکات و زوایای دوربین‌فیلمبرداری و بیان احساسات و عواطف برسناژها و شدت و تخفیف انتریك درام باشد، هیچ آکتوری ولو بد هم بازی کند مقصر نیست همیشه مسئول بازی خوب یا بد هنرپیشه‌درسینما، رژیسورفیلم‌است، برای‌آنکه یك‌رژیسورقابل، هنرپیشه‌ای بی‌استعداد را در مقابل دوربین نمی‌آورد، اگرهم هنرپیشه متوسط یا بااستعداد است باز باید او را راهنمایی کند، باید کوچکترین حرکات حتی سیگار کشیدن آکتور را که در این فیلم بحد وفور وجود دارد برای او تشریح کرد در همین

فیلم به‌خوبی مشهود می‌شود که بازی دوشیزه‌ایکه رل کاباره‌گرد را ایفا می‌کند (ما نام فیلمی آنها را نمی‌دانیم برای آنکه اساسا پرسناژها بی‌نام هستند و نتوانستیم بفهمیم که نام قهرمانان چیست؟) از سایریـن بهتر است ولـی (رژیسور) فیلم نتوانسته بود کارآکتر و روانشناسی این پرسناژ را برای ایفاـ کننده رل آن تشریح نماید سایر بازیکنان را هم چه عرض کنم؟

گفتیم کارگردان با کاردانی و نبوغ خود باید روابطی بین حرکات دوربین فیلمبرداری وبازی هنرپیشگان ایجادکند یعنی وظیفه‌مکانیکی دوربین را با وظیفه درامی آن توام نماید باید دانست که دوربین را بیهوده نباید حرکت داد و این نکته قوانین ومقررات خاصی دارد ونه‌تنها حرکات بی‌معنی‌آن خسته‌کننده است بلکه اگر نابجا حرکت‌کند اثر درام یاکمدی را مخدوش میسازد و بهمین‌دلیل دکوپاژ نویسی تنها آن نیست که سناریوئی را پلان‌بندی کنند بلکه‌باید ارتباطی منطقی بین دوربین و حرکات و زوایای آن با جریان داستان پیدا نمود.

جای پرسناژها درکادر مثل‌تمام فیلم‌های فارسی بدون‌استثناء غلط است یك عیب دیگر این‌فیلم آنست‌که پلان‌های آن هرکدام برای خـود مستقلند در صورتیکه دریك فیلم پلانهامثل‌حلقه‌های زنجیر بایستی‌بهم‌پیوستگی‌داشته‌باشد ویکی از نکاتی که پلانها را با هم مرتبط میکند اضافه برجریان داستان، حرکات است، در یك سناریو که «ادامه منطقی» وجود داشت بایستی‌آن ادامه منطقی‌را در میزانسن هم رعایت کرد تا لطمه‌ای به وحدت ادامه داستان و ریتم‌آن نخورد اگر تغییرزمان یا مکانی رخ داد بایستی بایك «نقطه‌گزاری Ponctuation» که در سینما هم مثل نویسندگی، وجود داردبتماشاچی فهماند وبهمین مناسبت (فوندو Fondu) (آنشنه‌ـEnchainé)واقسام (وله‌ـVolet)رابکارمیبرندگرچه در«لغزش» هم «وله» به مقدار زیادی بکار رفته ولی تمام آنها زشت و بیجاست.

عیب بزرك دیگر این فیلم که بستگی با نکته بسیار مهم تغییر زمان و مکان دارد آنست‌که دوربین فیلمبرداری وپرسناژها از پلانی بپلان دیگر تغییر مکان یا زمان میدهند.

آکتورها با چنان سرعتی بین اهواز وتهران رفت و آمد میکنندکه ازموشك (۲ ـ V) هم چنین سرعتی ساخته نیست، اگر ساخته بود بشر قطعا تاکنون به کره ماه دست می‌یافت ممکن‌است اعتراض‌کنندکه‌درفیلم‌های اروپائی‌وآمریکائی تغییر مکان آنا صورت مگیرد صحیح است، اما بین دوپلان کـه هریك مـربوط بمکان یازمان دیگری غیراز پلان قبل‌است بایدفوندو ویا آنشنه‌ای‌برحسب‌طول مسافت یا مدت اضافه کرد مسئله زمانLeTemps و مسئله فضاL,espaseدونکته بسیار مهم است که در مسائل علمی و هنری نمیتوان ازآن چشم پوشید بدون آنکه با استهزا و ریشخند مواجه نگشت.

یك متورآنسن همیشه باید متوجه باشدکه: پلانهای متعاقب وبدون نقطه گزاری مجموعه‌ای واحد فیلمی است‌که درفضا وزمان واحدی ادامه دارد.

۳ـ تکنیك ـ ناگفته نماندکه فیلم‌برداری «لغزش» نیز چندان‌جالب نیست بایستی بدوا این نکته را یادآوری کرد مثل آنست که عده‌ای نمی‌دانند یا نمی‌ـ خواهند بدانند که فیلم ۱۶ میلیمتر را اگر در شرایط ۳۵ میلیمتری نمایش دهیم (راندمان) روشنائی‌آن روی پرده کم میشود بهمان نسبت که ۱۶ میلیمتراز۳۵ میلی‌متر کوچکتر است بهمان تناسب نیز باید طـول سالن نمایش و ابعـاد پرده کوچکترباشد وگرنه مناظر ولوآنکه ازنظر روشنائی بی‌عیب‌باشد بازتاریك‌بنظر

خواهد رسید.

هرقطع فیلم سینمائی دارای یك حداکثر بزرك کردن (آگراندیسمان) برای نمایش است این یك حساب ریاضیو فیزیك است که مردمان با منطق منکر نمی‌شوند. اما ازاینهاگذشته معذالك «لغزش» چندان‌هم روشن‌نیست حتی بعضی‌از صحنه های خارجی آن. و آن ناشی از اینستکه بعضی از فیلمبرداران‌تازه کار ما ادعا را به آنجا میرسانند که حساسیت مردمك چشمشان را از انواع «نورسنج» (پوزمتر) یا (لوکس‌متر) بیشتر میدانند.

نه‌تنها بزرگترین و باسابقه‌ترین اپراتورهای امریکائی و اروپائی مثل گابریل فیگه‌روا، گریك تولان یا کریستیان ماتراس، چنین ادعائی ندارند، بلکه هر شاگرد مبتدی که در درس فیزیك مبحث اپتیك و ساختمان درونی چشم را میخواند میداند که عضو باصره انسان در تشخیص نور اغلب اشتباه میکند و درجه رنك پسندی Chromatique زجاجیه چشم با ابژکتیف دوربین، و مردمك چشم با نوار حساس فرق معتنابهی دارد.

اما حرکات دوربین ازنظر فنی. چنانچه گفتیم این حرکات ازنظرمیزانسن نابجاست، از نظر فیلمبرداری هم باید گفت که بد و زشت اجرا شده اغلب روی دست انجام یافته، در صحنه باغ هنگامیکه دوقهرمان زن ومرد با هم صحبت میکنند ودوربین جلومیرود، سایه فیلمبردار ودوربین‌او روی‌پرسناژها می‌افتد. صدا برداری هم بنوبه خود خوب نیست اغلب کلمات و جملات قابل تشخیص نیست ومثل تمام‌فیلم های‌فارسی‌این فیلم‌هاهم فاقددورنمای صوتی Perspective Sonore استو هنرپیشه چه دور وچه نزدیك صدایش دارای شدت واحدی است، وانگهی نمی‌دانیم چرا دراغلب این‌فیلم‌ها فقط اشخاص صدا دارند حرکت اتومبیل، باز و بسته شدن در، و تماس اشیاء با هم بی‌صدا است. اگر علت را میدانستیم خوب بود. امایك‌نکته مهم‌دیگر. تماشاچیان بدبخت‌که دراثرنداشتن فیلم و محدود بودن وسایل نمایش در این کشور مجبورند چنین نوارهائی را ببینند وقتی از سینما بیرون آمدند سردرد شدیدی در قسمت عقب سر یعنی در کانون اپتیك مغز خود برای مدتی احساس میکنند و این نتیجه آنستکه تصاویر این فیلم که مدت ۹۰ دقیقه مرتبا حرکات ناموزونی گاه در جهت عمودی و گاه درجهت افقی می‌کند چنان عصب باصره را تحریك و خسته میکندکه بچنین سردردی منتهی‌میشود حقیقتاً عجیب‌وسیله‌تفریحی! بیچاره‌هنرسینما! بدبخت‌ما!

ش ـ ناظریان

اتللو[1]

یکی از فیلمهای باارزش اخیر شوروی فیلم «اتللو» میباشد. این فیلم اقتباس ازدرام مشهور «ویلیام شکسپیر» نویسنده بزرك انگلیسی است .

شکسپیر بزرگترین اقتباس‌کنندم ازموضوع‌های‌تاریخی محسوب‌میشود وبهمین علت بزرگترین هنرمند ادبی نیز معرفی میگردد، زیرا وی درعین حال که سوژه های خودرا ازاین وآن وحوادث تاریخی اقتباس میکرد ولی آنهارا در فرم وقالب خاصی میریخت وپرورش میداد که هرگز قبل از آن نبوده‌اند وآینده هم نشان داد که هیچکس دیگر نیز نمیتواند چنین اقتباس هائی بکند که قدرت آفرینش عظیم هنری نیز درآن کاملا مشهود باشد .

آنچه که درآثار شکسپیر دیده میشود اینست‌که او به‌درام سرنوشت و تراژدی حوادث واتفاقات سخت مؤمن بوده وکمتر قهرمانانی ازآثار او مواجه بااین دو نمیشوند. نکته دیگر درکارهای این نابغه بزرك کاراکترهای غلو شده وفوق‌العاده ایست‌که اوبرای تائید منظور خود انتخاب میکند ودر تمام آثار او : هاملت، ماکبث،اتللو، رمئووژولیت وغیره قهرمانان‌وکاراکترها ازنظرشخصیت وقدرت در «حداکثر» خود جلوه میکنند وحالات خشم وکینه، حسد وخست ، یا عشق وفداکاری را با عظیم‌ترین طرز خود مجسم میسازند.

شکسپیر دراتللو یك سردار بزرك سیاه پوست راکه درخدمت «ونیزی» ها قرار دارد ، درمنتهای عظمت وبزرگی وقدرت وصف میکند ووقتی که این سردار بزرك راعاشق جلوه میدهد اولا اورا عاشق زنی میسازد که سفید پوست بوده و تضاد نژادی وجنسی بااو دارد وبااین «کنتراست» اهمیت غلوشده این عشق را میرساند، ثانیاً چنان اورا واله وشیدا نشان میدهد که یك سوء ظن‌کوچك اورا وادار بقتل معشوقه‌اش میسازد.

درتراژدی اتللو نیز موازی بادنائت وپستی بعضی از کاراکترها، قیافه عبوس سرنوشت پیداست وباز تصادفات وحوادث پیش بینی نشده، ایجاد خطاهائی میکنند که قابل جبران نیستند .

این محتوی بسیارجالب، «تراژدی اتللو» تا به‌حال چندبار به‌صورت فیلم درآمده و از روی آن بالتی هم تهیه شده‌است

دو فیلم جالب این مضمون، یکی توسط «اورسن ولز» شخصیت بزرگ سینمای آمریکا تهیه شد و دیگری فیلم مورد بحث مقاله ماست که توسط کارگردان بزرگ روس «سرگی یوتکه‌ویچ» در سال گذشته ساخته شده است.

اورسن ولز فیلم خود را «سیاه و سفید» و توسط مراکشی‌ها تهیه کرد

۱ـ مجله نمایش، شماره اول ۱۳۳۵

و خود او هم کارگردان و هم بازیگر رل اتللو بود.

کرچه این‌فیلم مورداستقبال بی‌نظیری قرار گرفت و در سال تهیه آن، در ۱۹۵۲ در فستیوال سینمایی شهر کان به‌عنوان بهترین فیلم شناخته شد ولی از حمله و انتقاد مصون نماند.

آنهائی که به شکسپیر ایمان دارند و عده آنها هم در اروپا خصوصا انگلستان کم نیست و حاضر نیستند که آثار شکسپیر راحتی‌کمی دست خورده به‌بینند، باو تاختند که اصالت اثر شکسپیر را در قالب فیلم تغییر داده و از ارزش آن تراژدی معروف کاسته است و عده دیگر او را متهم کردند که تحت تاثیر و زندگی چینی‌ها و مغول‌ها، که مورد علاقه شدید اورسن ولز می‌باشد قرار گرفته و «اتللو»ئی را که ارائه می‌دهد شباهتی با کاراکتر و قیافه‌معولی دارد. شاید در هر دو مورد حق به جانب آن منتقدین بوده باشد.

اما آن‌چه که مسلم است اینست که سینما یك فرم هنری خاص مثل فرم هنرهای دیگر، مثلا موسیقی، می‌باشد. در فرم موزیك، شخصیت و سرنوشت و زندگی اتللو از زبان اصوات و در «بالت» از طریق حرکات و جنبش‌های پلاستیك هم‌آهنگ با موسیقی، بیان و ارائه می‌شود.

هنرمند آهنگساز و سازنده بالت، روح و محتوی اتللو را در فرم و قالب مخصوص خود می‌ریزد و هیچ الزامی ندارد و نباید داشته باشد که اثر را همانطور که قبلا بوده، نشان دهد.

هنرمند سینما هم در فرم و قالب هنر تخصصی خود، می‌تواند و باید در شکل و قالب قبلی اثر، تغییرات زیادی دهد و آنرا متناسب با امکانات و «فنومن» های خود سازد.

آن‌چه که در تآتر به صورت بازی: «میمیك» و «دکلاماسیون» غلو شده به‌اضافه دیالوگ و مونولوگ‌های مفصل و وصف و تشریح می‌شود در سینما به‌صورت بازی: میمیك و بیان ساده هم‌آهنگ با موزیك وازهمه مهمتر ترکیب و تدوین صحنه‌ها که عمل مهم «مونتاژ» نامیده می‌شود، انجام می‌گیرد.

اتللوی اصیل (تدوین شده برای صحنه تئاتر) با اتللوی بصورت فیلم و اتللوی به صورت بالت و موزیك، در هر حالت و فرم، باید خصوصیات اصیل خود را داشته باشد، باید عظمت قهرمان داستان، سردار مقتدر، عشق عمیق و کینه و سوءظن او، فاجعه اسف‌انگیزی را که مواجه با آن میشود و سرنوشتش را تغییر می‌دهد، برساند و احساس و درك بیننده یا شنونده را در یك حد متاثر کند.

ولی این محتوی در هریك از این هنرها فرم خاصی می‌گیرد و باید هم بگیرد.

فیلم روسی «اتللو» اثر «سرگی‌یوتکه‌ویچ» حالت مخصوصی دارد. در این فیلم از هر دو فرم مورد بحث ما استفاده به عمل آمده است و می‌توان گفت که این هنرمند کهنه کار بازرنگی خاصی فیلم را تهیه نموده است یعنی هم هنر سینمایی خود را ابراز داشته و هم دل آن‌هایی را که معتقدین پر و پا قرص اصالت آثار شکسپیر هستند و با دستبرد درآن ، در قالب سینما، متعصبانه مخالف می‌باشند بدست آورده است، لازم به تذکر است که این فیلم در سال گذشته در فستیوال کان، جایزه بهترین کارگردانی را برده است.

این فیلم با مقدمه‌ای قبل از عنوان‌ها شروع می‌شود و در آن رویاهای

دزدمونا نشان داده می‌گردد.

این قسمت بامقدمه کوتاه خود شاید سینمایی‌ترین و در عین‌حال باارزش‌ترین اثری باشد که از روی اتللو تهیه شده است.

«اکسیون» کاملا سینمائی بازیکران، «مـوومـان» های سریع و ریتمیك دوربین و بالاخره «مونتاژ دینامیك» همراه با یك موزیك مهیج قطعه فیلمی به وجود آورده که هیچ چیز غیر از سینما نیست. سینمای خالص و واقعی می‌باشد و قدرت هنرمندانه سازنده آنرا اولا در درك اثر شکسپیر و ثانیا ابراز آن باین صورت، کاملا نشان می‌دهد.

اما قسمت دوم که قسمت طولانی و اصلی آن می‌باشد فاقد این حالت کامل سینمایی است.

در این قسمت بیشتر سعی شده است که فرم قبلی اثر در یك حالت سینمایی حفظ شود. در این قسمت از امکانات سینما و آزادی مکان و زمان، از سمبول‌های فیلمیك و تصاویر برای احتراز از مکالمات تآتری استفاده شده است.

همچنین از دو عامل مهم حرکت دوربین و قطع و وصل و مونتاژ صحنه‌ها منتهی در حد ذکر شده، استفاده‌های مبتکرانه‌ای به‌عمل آمده است. در چندین صحنه جالب‌ترین طرز «ترکیب و تدوین» سه حرکت اصلی فیلم: حرکت سوژه، حرکت دوربین و حرکت قطع صحنه‌ها، نمایش داده می‌شود. با این وجود، همانطور که گفته شد، این قسمت در مقایسه با قسمت اول فیلم، دارای ارزش کامل سینمایی نیست و بدیهی است که در این کادر بخصوص، واجـد اهمیت هنری می‌باشد.

فیلم اتللو رنگی است. صرف‌نظر از تکنیك رنگ‌آمیزی که فوق‌العاده جالب است، اثرات خاصی که در ترکیب رنگ‌آمیزی صحنه از طریق نورهای رنگین و «کنتراست» رنگ لباسها به وجود آمده نیز درخور توجه است فیلم از این لحاظ تحت تاثیر نقاشی کلاسیك می‌باشد و قابل ذکر است که سازنده این فیلم در عین حال نقاش ماهری نیز می‌باشد. اثر هنر نقاشی سازنده فیلم، از طرف دیگر در «کمپوزیسیون» های کادر فیلم نیز نمودار می‌شود و زیبائی فوق‌العاده این کمپوزیسیون‌ها به اضافه رنگ‌آمیزی صحنه‌ها، بعضی اوقات چنان تماشاچی علاقمند را تحت تاثیر قرار می‌دهد که او را از موضوع فیلم منحرف می‌سازد.

«یوتکه‌ویچ» از کارگردانان استاد روسی محسوب می‌شود. سال گذشته فیلم جالب توجهی از او بنام «اسکندربیك» در تهران نمایش داده شد. و چند فیلم با ارزش دیگر او «مرد تفنگدار» و فیلم «دروغگو» و «کوه‌های طلایی» میباشد.

رل «اتللو» را در این فیلم اکتور هنرمند روسی «باندارچوك» ایفا می‌کند و همانطور که ذکر شد در این فیلم مثل تآتر، محل و فرصت زیادی برای بازی او به وجود آمده است و در این کادر وسیع، وی بخوبی و با قدرت رل خود را بازی می‌کند. از این هنرپیشه دو فیلم «هوسباز» و «تاراس شفچنکو» را تا به حال در تهران دیده‌ایم.

«ایرنیا اسکایتروا» که رل دزدمونا را بازی می‌کند با اینکه زیبایی‌توصیفی دزدمونا را ندارد ولی با نرمش و انعطافی که در حرکات ـ میمیك خود به وجود می‌آورد لطافت و ظرافت دزدمونای تاریخی را مجسم می‌سازد.

فرخ غفاری

شب نشینی در جهنم[1]

در تاریخ سی و هفت سالهٔ صنعت ملی سینما و مخصوصا از دوازده سال پیش باینطرف که مشغول تهیه محصولات ناطق شده‌ایم چند فیلم ایرانی بوجود آمده است که به علل مختلفی جالب توجه بود و در آنها نکاتی چند مشهوداست که شاید روزی سینما در ایران بتواند در ردیف سینمای بین‌المللی واقع گردد.

این فیلمها عبارت بود از «دزد بندر» (احمد شیرازی) «چهار راه حوادث» (ساموئل خاچیکیان) و «مرجان» در لابلای نواقص این آثار، علائم امیدی موجود بود.

پس از نمایش «بلبل مزرعه» (مجید محسنی) امید پیروزی زیاد شد و راه صحیح سینمای ملی هویدا گردید «بلبل مزرعه» فیلم غیر کاملی بود که با وجود معایبش حسن ذوق وصحت روش آفریننده‌اش را ثابت مینمود.

«شب‌نشینی درجهنم» اولین فیلم ایرانی است که نوار صدای آن عیب فاحشی ندارد و روشن میسازد که در ایران استودیوئی هست که با رنج متخصصین خود، کاری هم می‌تواند انجام دهد البته به مقیاس محصولات بومی خیلی خرج هم کرده‌اند (در حدود صدو پنجاه هزار تومان در واقع صرف تهیه آن گردیده است) و خیلی زحمتها هم کشیده‌اند (کوشش آقای بدیع مدیر فنی این فیلم شایان تمجید فراوان است).

داستان «شب نشینی در جهنم» (از آقایان مدنی و میثاقیه) ما را به فکر «قصه‌های فلسفی» ادبیات فرانسه در قرن هیجدهم میاندازد فلسفه این فیلم هم خیلی آشکار است و شاید تمام جنبه اخلاقی‌پایان فیلم، از نکات‌خوب‌داستان نباشد و فهرست تقسیم اموال حاجی باعث خندهٔ بیشتر تماشاچیان بشود اما بالاخره، ما در ایران امروز بشدت گرفتار بیماری درس اخلاق دادن شده‌ایم روزنامه‌ها، رادیو، سینما، همگی در این قسمت چیزهائی مینویسند و میگویند و از اینجهت شاید «شب‌نشینی» نموداری از این مرض تدریس اخلاق باشد و بحث دربارهٔ خوبی یا بدی این امر مربوط بدانشمندان جامعه‌شناس است.

از این گذشته، با درنظر گرفتن شکل افسانه‌ای و غیر عادی داستان، «شب‌نشینی» حکایت بسیار ساده‌ایست که مثل یك قصه از اول تا آخر باید آنرا شنید و اگر هم اعتراضی به جوانب غیر طبیعی داستان داریم، همان معایب قصه‌های عامیانه است و باصطلاح، منطق و پیوستگی اعمال در آن نباید جست

۱ــ مجله آشنا، آذرماه ۱۳۳۷

برعکس باید از آفرینندگان فیلم تشکر کرد که مسائل واقعی زندگی هر روزه یك خانوادهٔ حاجی‌آقای بازاری رباخوار را بطرز جالبی عیان‌کرده‌اند و بینندگان را با نکات حقیقی و متداول روبرو ساخته‌اند.

اگر معایبی در «شب نشینی در جهنم» موجود باشد باید این نواقص را در نکات هنری و فنی فیلم جست. انتخاب بعضی از بازیگران بجا نیست هنرپیشه‌ایکه نقش عاشق دختر حاجی را بازی می‌کند و بقول مشهور جوان اول داستان است برای چنین رلی هیچ بدرد نمی‌خورد ویك حالت خشك و اهارزده و بهت‌آوری از خود نشان می‌دهد که از جنبهٔ لطف داستان می‌کاهد از طرفی هم مکالمه جوانان، دختر حاجی و عاشق او ادبی و غیر طبیعی است و اگر آنها هم بزبان محاوره معمولی مانند اشخاص دیگر فیلم «خودمونی» صحبت می‌کردند خیلی بهتر بود. صحنه سمبولیست آسان، آواز خانم روفیا در جلوی قفس و اشك ریختن ایشان هم شاید زیادی باشد و شایسته‌تر بود که تهیه کنندگان به وسائل بیان غنی‌تری متوسل میشدند. بعضی‌از فیگوران‌ها (سیاه‌لشکرها)خیلی متوجه دوربین فیلمبرداری هستند و این امر در صحنه کاباره و در یکی از مناظر خیابانها (مکالمه حاجی و نوکرش) محسوس است.

بزرگترین عیب این فیلم همان نداشتن جرات کافی آفرینندگان است برای از بین بردن بعضی از قطعات زیادی آن. کراراً گفته‌ایم که تهیه کنندگان ایرانی پس از برداشتن صحنه‌ای در موقع مونتاژ، جرات استعمال قیچی را ندارند و نمی‌توانند ازصحنه یا منظره دل بکنند و طولانی شدن این نکات باعث از بین بردن «ریتم» یعنی وزن فیلم میشود که ملالت جسمی وناراحتی روحی برای تماشاچی تولید می‌کند. از اینجهت در شب‌نشینی دو صحنه طولانی و دراز موجود است یکی رقص اول زن سیاه و گروهی که شعبیه به اهالی جزایر اقیانوسیه هستند و دیگری رقص «راك‌اندرول» که پایان‌ناپذیر است اگر چنین قطعاتی را مجموعتر کنند بر پیوستگی و جذابیت فیلم خواهد افزودو جریان آنرا جالبتر خواهد کرد.

نقش حاجی کار مشکلی است که بعهده آقای وثوق افتاده است. حیف که در گریم دماغ ایشان را قدری زیاد بزرگ ساخته‌اند. آقای وثوق بسیار طبیعی بازی می‌کنند شاید اگر حالت تضرع او قدری کمتر بود بر تاثیر نقش حاجی میافزود.

آقای ارحام صدر واقعا با کمال مهارت و زبردستی رل نوکر حاجی را از اول تا آخر بازی کردند جای این دارد که از ایشان و آقای روشنیان (در نقش یك نفر شیاد) و خانم پرخیده (زن حاجی) استفادهٔ بیشتری در سینمای ملی بشود. آقای‌باقری‌جوان‌بسیار خوش‌قیافه‌ایست (پسرحاجی)که‌با نهایت‌سهولت و روانی نقش خود را ایفا می‌کند و جزو جوانان سینمائی خوب‌ما می‌تواندبشود.

رویهمرفته، انتقادات را می‌توان خلاصه‌کرد به اینکه‌باز باید دقت‌بیشتری در ساختمان سناریو فیلم و در تهیهٔ نکات فنی و هنری بکار برود، تا روزی اثر کامل و شاید شاهکاری بوجود آید.

از کارگردان فیلم موشق سروری (که میزانسن مهتاب خونین را نیزکرده بود) باید تشکر نمود. فیلم حالت تمسخر در بیننده ایجاد نمی‌کند. دکورهای بزرگ و کوچك (ماکت) همگی با دقت تهیه شده است و البته تکرار مکررات می‌باشد اگر بگوئیم که تماشاچی را بیاد دکورهای «ژرژ ملیس» فرانسوی می‌اندازد که در اوایل قرن بیستم و در آغاز اختراع سینما دست به تهیهٔ فیلمهای

تخیلی بسیار جالبی زد و دکورهائی بوجود آورد که مورد پسند و تمجید هنرشناسان تا امروز واقع شده است.

منظره برداری فیلم توسط فمین انجام گرفته و ایشان ثابت می‌کنند که یکی از بهترین اپراتورهای ایرانی می‌باشند. بقول‌متخصصین، تصاویر ایشان همیشه برجستگی دارد و سایه‌ها و شکستگی‌های‌نور، خوب‌مراعات شده است.

در پایان باید از کسیکه پول و وقت خود را صرف چنین کاری کرده است صحبت کنیم. مهدی میثاقیه با شب‌نشینی در جهنم ثابت خواهد کرد که برعکس عقیده گروهی از تهیه کنندگان ایرانی، خرج کردن و زحمت‌کشیدن در روی یك فیلم نتیجه مطلوبی می‌تواند داشته باشد. کار میثاقیه باید سرمشق باشد. وقتی عوامل فنی و هنری خوب موجود باشد ریسك می‌توان کرد فیلم خوب را مردم می‌روند می‌بینند و روز بروز حس تشخیص مردم تماشاچی ایرانی هم زیاد میشود. سینمای ملی ایران یا آثار خوبی بوجود خواهد آورد یا نابود خواهد شد خدا شماره تهیه کنندگان امثال میثاقیه را زیاد کند.

هژیر داریوش

زندگی شیرین (۱)

سال گذشته، «زندگی شیرین» فلینی در تهران بنمایش درآمد و شکست خورد ــ هفته آینده، این فیلم باز بروی پرده خواهد آمد.

آسان‌است که بگوئیم تماشاگران ما، که از مسیر پیشرفتهای جدید و نوپردازیهای سینما بکنار بوده‌اند، برای مشاهده اثری که نسبت بهمه قواعد کهنه و بازاری عدم اطاعت می‌ورزد، و شباهتهای چندانی با آنچه جماعت بعنوان سینما می‌شناسند ندارد، فاقد آمادگی ذهنی لازم بودند. میدانیم که سینمای قدیمی، که در چنگال یك میراث تئاتری مدتها اسیر بوده، تماشاگر را به فیلم‌هائی عادت داده که در آنها حوادث بسرعت، در یك مسیر باصطلاح منطقی و مطمئنا تصنعی، پیش می‌رفته، به این ترتیب که مثلا آدم داستان در وضعیت خاصی قرار میگرفته، که بدنبال خود وضعیت دیگری را میکشانده، و بدینسان هر صحنه نتیجه و حاصلی از صحنه قبل بوده، تا سرانجام اثر به فرجام خود میرسیده است. اما فلینی در «زندگی شیرین» چنین نحوه بیانی را که مسلماً کمترین شباهتی با زندگی، آنطور که هست، ندارد بکار نمی‌برد. برعکس، فیلم او یك سلسله حوادث و صحنه‌های مجزا، یکی بدنبال دیگری. عرضه می‌کند بدون آنکه ارتباط و هماهنگی کاملی بین این صحنه‌ها مشهود باشد.... چرا؟

فلینی می‌گوید: «این فیلم ادعای آن ندارد که یك سند رسوائی، یا بیلان یك جامعه، یا مدافعه‌ای برای این چیز یا آن‌چیز باشد. فیلمی است که ــ حداکثر ــ بر دنیائی بیمار حرارت سنج می‌نهد، دنیائی که بوضوح تب دارد. اما اگر در آغاز فیلم جیوه، مثلا، چهل درجه را نشان میدهد، درپایان هم، باز حرارت‌چهل درجه است. هیچ چیز دگرگون نشده. زندگی شیرین ادامه دارد. آدمها هم به همه کارهایشان، درست مثل مواقعی که منتظر چیزی هستند، ادامه میدهند. اما منتظر چه چیز؟ کسی چه میداند! شاید یك‌معجزه، یا جنگ، یا بشقابهای‌پرنده، یا مریخی‌ها؟!»

پس فیلم داستان هیچ پیشرفت، سهل است، هیچ دگرگونی نیست. هر صحنه آغاز و پایان معین خودش را دارد ــ بعلاوه، دنیای «زندگی شیرین»،

۱ــ هنر و سینما، دوره جدید شماره ٤، یکشنبه ۱۸ بهمن ۱۳٤۳

دنیائی هماهنگ و منظم نیست، بلکه محیط پر آشوب، پر سروصدا و درهم‌ریخته‌ای است که در آن همه ارزشها، و همه نظمهای روز استحکام و اعتبار خود را از دست داده‌اند.

گفتنی است که بسیاری از عناصر «زندگی شیرین»، حتی جدا از فیلم، اهمیت و مفهوم خود را حفظ می‌کنند ـ با اینحال در همه آنها وحدت فکر و الهام متجلی است. مثلا در تقریبا تمام سکانسهای فیلم مشاهده میشود که حادثه سرشب جریان می‌یابد، نیمه شب باوج خود می‌رسد، و در اوائل صبح پایان می‌پذیرد. هر سحر، نتیجه‌ای موقتی و محزون برای پایکوبی‌های شبانه بارمغان می‌آورد.

این شیوه‌ی خاص ساختمانی آنچنان بر تمام فیلم مسلط است که رغم این همه صحنه‌های پرخروش و گوناگون که یکی پس از دیگری بروی پرده می‌آیند، علی‌رغم ریتم سریع این صحنه‌ها، و بالاخره علی‌رغم طول‌مدت‌نمایشش، «زندگی شیرین» بنظر فیلمی ساکن وبی‌تلاطم می‌آید، که ناشی از رجعت متوالی سحر است که هر بار، آدمها را به آنجائیکه بودند، باز میگرداند.

این سیر عجیب صحنه‌ها، تماشاگری را که هر دم بزعم خودش با اطناب و آهستگی روبرو است، منحرف می‌کند و می‌آزارد. اما همین‌اعاده و تکرار بی‌وقفه مضامین اساسی فیلم است که سنگینی دلهره‌انگیز و قدرت افسون‌مجموع اثر را می‌سازد. آخرین وضعیت کمترین پیشرفتی را نسبت به اولین وضعیت نشان نمی‌دهد. درآخرین تصاویر، آدمها همچنان دارند انتظارمی‌کشند... «شاید یك معجزه، یا جنگ، یا بشقابهای پرنده....» درجه حرارت همچنان چهل را نشان می‌دهد.

به این ترتیب، فلینی می‌کوشد که با توالی یك سلسله حرکات‌پس وپیش در مسیر فیلم، بی‌ثباتی نومید کننده حوادث بی‌فرجامی را که‌مشخصه این‌زندگی شیرین هستند بیان کند.

گروهی از نقادان، فلینی را با این فیلم دانته سینما خواندند، شاید به این خاطر که اثر او، در ورای یك بی‌نظمی شاعرانه، بینشی پیامبرانه از پایان زمان، یا دنیا، ارائه میدهد. بعقیده فلینی، آینده از مخاطرات مبهم مملو است و پیشرفتهای مادی، امکان لغزشهای معنوی فراوانی ببار آورده‌اند. سینماگر کوشیده تا علائم پیشقراول مصیبتی راکه میخواهد نازل شود به‌ثبت برساند. ـمنظور از این مصیبت نه‌فقط بمب‌اتمی (که استینر در فیلم بروشنی بیان می‌کند ـ اما این صحنه را در تهران درآورده‌اند)، بلکه بخصوص فرسودگی تمدن امروزی، سقوط ارزشها، و ویرانی جسمی و اخلاقی است. بعبارت دیگر، نسخه جدیدی است از «سقوط بابل».

وقتیکه فلینی اعلام می‌کند که می‌خواهد به ضربان قلب دنیائی بیمارگوش دهد، به تصریح ماهیت این بیماری نمی‌پردازد، فقط علائم را گوشزد می‌کند، و تشخیص مرض، و بعد احیانا کشف علاج را بعهده تماشاگر می‌گذارد.

شاید که عیب ، بسادگی، شکل مشخصه نوعی ضعف‌پیری‌باشد. درجامعه‌شناسی این بیماری را باید مترادف با وضعی دانست که در آن ساختمانهای اجتماع آنچنان فرسوده میشوند که دیگر جوابگوی احتیاجات جدید نیستند ـ چهارچوب‌های انواع بشر دوستی کهن، که در گذشته یك پیوستگی لااقل ظاهری به اجزاء تمدن می‌بخشیدند، دیگر مورد احترام آدمها قرار ندارند ـ

نسبت به ارزشهای ثابت تحریك کرده است، و بدینسان، «زندگی شیرین» قبل از هرچیز، صورت‌مجلس یك انحطاط اجتماعی‌است. اما آدمهای روشن‌بین دل‌چرکین امروز، که دیگر حتی به محترم شناختن قوانین نظم موجود تظاهر نمی‌کنند، نه میشورند و نه در اینکار یا عرضه‌چیزی تازه کوششی‌دارند. مرض به آنها هم سرایت کرده، ارزشهایشان را از دست می‌دهند و به آرامی، درگیر حرکت عمومی، می‌پوسند، بی‌نظمی را می‌پذیرند و در آن مستقر میشوند. با هوش ترینشان اکتفا باین می‌کنند که تماشاگر سقوط خودشان‌و دیگران‌باشند. درام «زندگی شیرین» در اینجا نهفته، در این نگاه منفی آدمها بر دور وبرشان‌ـ اگر فیلم فلینی بنظر ساکن می‌آید، به این خاطر است که حکایت از یك وقفه بشری‌دارد ـ آدمهای فیلم تماشاگران مطیع و منفعلی هستند که نه حوصله و نه نیروی نشان دادن عکس‌العملی دارند. فقط منتظرند، و بنحوی مبهم، از آنچه در انتظارش هستند می‌ترسند. و فعلا که منتظرند، فقط نگاه می‌کنند. زرنگ‌ترینشان روزنامه‌نویسها و عکاسها هستند، که «نگاه کردن» را پیشه خود ساخته‌اند، واز این راه نان میخورند ـ و وقتیکه هرکسی به نگاه کردن اکتفا بکند، همه‌چیز صورت «نمایش» بخود می‌گیرد: مسیح‌ستاره‌اول یك‌نمایش تبلیغاتی هوائی میشود، رقصهای مذهبی هندی تا سطح نمایشات کاباره تنزل می‌کنند، و «معجزه» مهمترین‌سوژه تمام صنایع‌نمایشی از قبیل‌رادیو وتلویزیون می‌گردد.

و این «استریپ‌تیز» اواخر فیلم، آیا وسیله‌ای نیست برای آنکه حتی شهوت بحالتی مفعولی درآید؟ مگر نه اینست که باید مشخصات بشریتی ناتوان بیان شود؟ و این ناتوانی مگر ناشی از این نیست که همه اشتهاها ارضاء شده‌اند و دیگر چیزی در کنار نیست؟ به این ترتیب، آخرین جشن میگساری فیلم، فقط کاریکاتوری از یك مجلس عیاشی است. میماند ملال و انهدام ـ پیری فرجام منطقیش را در مرگ می‌جوید، و فلینی می‌رود که ما را با این فکر ترك گوید، اما... به‌ناگهان یك سلول زنده، دختر کوچك، ظهور می‌کند. آیا این ذره خرد امید، فی‌نفسه، به دنیائی محتضر، حیاتی تازه خواهد داد؟

هوشنگ کاووسی

یك شکسپیر و دو هاملت[1]

دور از خرد و احتیاط است اگر در صدد برآئیم تا بمنظور تعیین «اثر بهتر» سنجشی میان هاملت ۱۹۴۸ لارنس الیویه و یك هاملت دیگر که‌هفده‌سال بعد در شوروی ساخته میشود بعمل آوریم.

نه، منظور این نیست که این فیلم را به آن دیگری ترجیح دهیم و یا برای آن در برابر این‌یکی امتیاز قائل گردیم. دو فیلمساز هریك راهی جداگانه رفته‌اند و تا آن حد که هردو از یك اثر ملهم گردیده‌اند می‌توان نه تمام دوفیلم را به‌یکباره، بلکه، صحنه‌های مشابهی را بادرنظر گرفتن سبك هریك از دو سازنده و ادراك آنها از شکسپیر و تاثیر محیط‌های مربوطه و همچنین فاصله زمانی‌که این دوفیلم را از هم جدا می‌سازد، روبروی هم قرار داد و هریك را جداگانه ارزیابی کرد.

سینما شکلی است از هنر. قاعده و زبان خاصی برای خود دارد. یك مرد سینما آزاد است از یك اثر الهام گیرد و مطابق با میل خویش آنرا آزادانه یا غیر آزادانه به فیلم آورد.

چه بسا یك فیلمساز با در نظر گرفتن قاعده‌های تئاتری یك اثر را به فیلم می‌آورد ـ ساختن یك «تئاتر فیلم شده» خطا نیست و نمی‌توان یك فیلمساز را به این سبب که فیلمی ساخته و در آن از کادر تئاتر خارج نشده است متهم به خیانت کرد ـ همینطور یك فیلمساز دیگر را نمی‌توان به «جرم» اینکه یك اثر مشهور و بزرگ را برای ساختن یك فیلم بهانه و دستاویز قرار داده است محکوم ساخت.

«تئاتر فیلم شده» و «تئاتر سینمائی شده» دو نوع سینمائی‌اند. الیویه یك تئاتر را فیلم می‌کند. کوزینتسف یك تئاتر را به سینما می‌آورد.

گفتیم الیویه یك «تئاتر فیلم‌شده» می‌سازد. اما نباید چنین‌انگاریم که‌وقتی تئاتری را فیلم می‌کنند حق دخل و تصرف در آن ندارند. بهر حال تئاتر فیلم شده هم سینما است ـ تئاتر فیلم شده گرچه با تئاتر سینمائی شده تفاوت‌دارد با خود تئاتر بمعنای مطلق آن نیز متفاوت است. میدانیم‌که لارنس الیویه‌مقداری از پرسوناژها و صحنه‌های این تراژدی را حذف کرده است.

مثلا «روزن کرانتز» و «گیلدنشترن»، دو جاسوسی که کلودیس بر هاملت میگمارد تا وی را از نیات و افکار پنهان پرنس جوان آگاه سازند و این را بدانند که آیا واقعا او مجنون است یا تظاهر می‌کند، ایندو همان‌اند که

۱ـ هنر و سینما، دوره جدید، شماره ٦، یکشنبه ۲ اسفند ۱۳۴۳

کلودیوس به آنها ماموریت میدهد تا مزاحم را به انگلستان برند و در آنجا کارش را بسازند. بی‌شك عدم و وجود این دو عنصر فرعی مورد نظر نیست بلکه آندو بعنوان دو عامل خوش خدمتی که شکلی از تملق است و همچنین به عنوان طرف‌صحبت‌هاملت‌مورد توجه‌اند. آنجاکه هاملت باگیلدنشترن در مورد نواختن فلوت سخن می‌گوید (صحنه سوم از پرده سوم) و جای دیگر که روزن‌کرانتز را اسفنج مینامد و مثال بوزینه و گردو را می‌آورد (صحنه دوم از پرده چهارم) نمی‌توان نادیده گرفت.

همچنین الیویه در پایان تراژدی سخنانی را که باید شاهزاده نروژی «فورتین براس» بگوید از زبان هوراشیو بیان میدارد.

همچنین صحنه‌هائی از قبیل ورود هاملت به شورای‌دولتی،آنجا که‌ریش‌سفیدان در حضور کلودیوس نشسته‌اند و در انتظار اویند تا بدانند چه بر سر لاشه پولونیوس آمده و هاملت اشاره به «اجتماع کرم‌های سیاست» می‌کند (صحنه سوم از پرده چهارم) در فیلم الیویه نیست. فقط به آن اکتفا شده که هاملت و کلودیوس دوبدو در این مورد سخن گویند و باین‌طریق شنونده از تجسم «کرم‌های سیاست» دور میماند. همینطور است صحنه‌قیام لائرتیس‌برادر افیلیا و پسر پولونیوس بکمك مردم دانمارك علیه کلودیوس غاصب (صحنهٔ پنجم از پرده چهارم).

فیلم الیویه گرچه در جهان بویژه در امریکا با احسنت استقبال گردید اما در انگلستان به خاطر حذف بعضی صحنه‌ها و سخنان برجسته و انتقادی جدی متعصبان و مومنان شکسپیری روبرو شد.

این تراژدی

شکسپیر این اثرش را در پایان ۱۶۰۰ و احتمالا اوان ۱۶۰۱ به تحریر آورده و بی‌شك اصل قصه ساخته او نیست و مربوط به یك سلطان قدیمی کشور دانمارك است، شاید هم این داستان متعلق به ادوار پیش از مسیحیت باشد و ما می‌توانیم خشونت و توحش مردمان اعصار پیشین را حتی در اقتباس «مدرن» شکسپیر تماشا کنیم.

شاید ماخذ حکایت این اثر یك رویداده باشدکه وقایع‌نگاران ثبت کرده‌اند و همچنین پوشیده نیست که درام‌نویس بزرگ انگلیسی از یك درام نوشته توماس‌کید که قبل‌از او نوشته‌شده و امروزکاملا از میان رفته الهام‌گرفته‌است.

جاودان ماندن این تراژدی تنها به خاطر آن نیست که یك شاهکار ادب و شعر است، بلکه به آن جهت نیز می‌باشد که تراژدی یك روح عاصی و بدبین و مردد انسانی و حتی التهابات و هیجانات یك انسان مدرن را آشکار می‌سازد.

حوادث و موانعی‌که هاملت در زندگی‌بیرونی‌با آنها روبرو است، پستیها و ضعف‌ها، دروغ و تملق، خوش خدمتی و جنون رسیدن به قدرت و سلطه، غدر و خیانت زن تراژدی بیرون او را می‌سازد و درك او از زندگی و مرگ فلسفه‌ای که وی برای خویش دارد او را انسانی مردد و اندوهگین و گاه مالیخولیائی معرفی می‌کند.

اگر به این بحث روانی توجه کنیم بهتر می‌توانیم تراژدی بطور اعم و هاملت را بطور اخص بشناسیم، که زندگی آدم عبارت است از جمع دو زندگی‌یکی زندگی‌آگاه و برونو دیگر زندگی‌ناآگاه و درون. در زندگی برون‌موجوداتی

بعنوان دوست، دشمن، خویش، همکار و عوامل اجتماعی دیگر وجود دارد و در درون «موجودات» دیگری یافت می‌شوند: باقیمانده‌هائی از اجداد، زندگی کودکی، تما م‌کسانی که او میخواسته است بشود، یا باشد و نشده و همچنین شخص یا اشخاصی که در حال حاضر هست. این «موجودات» گاه با یکدیگر می‌ستیزند و گاه در برابر عوامل برون باهم میسازند.

همچنین یك بررسی روانی نشان می‌دهد که تمایلات‌هرگاه‌به‌مانعی‌برخورد و واخوردگی یابد بصورت اعمالی تظاهر می‌کند. این موانع که تمایلات‌و عواطف به آن برمیخورد گاه موجباتی برونی و گاه درونی دارد. واکنشی که برخورد تمایلات با موانع برون و درون از خود ظاهر می‌سازد مورد نظر درام‌نگاران و تراژدی سرایان و کمدی نویسان بوده است.

حالا بدانیم همانطور که عوامل برون در برخورد با هم، جوامع، قراردادهای اجتماعی و هیئت‌های متشکل و قوانین و غیره و غیره‌را می‌سازد، برخورد عوامل درون نیز سرنوشت غیر قابل اجتناب و «فاتالیته» را بوجود می‌آورد. آنوقت درام‌نویس واکنشی را که از برخورد تمایلات با موانع ظاهر میگردد بر حسب سلیقه خویش، در قالبی که مورد نظر اوست میسازد. این قالب ممکن است تراژدی، ممکن است کمدی باشد.

در تراژدی هنگامی که ضعف خویش را دیدیم بر آن رحمت می‌آوریم و وحشتمان برمی‌انگیزد، در کمدی همان ضعف را با دیده ناقد مینگریم.

چه مثالی برای درك کامل تراژدی بهتر از یك صحنه هاملت می‌توان یافت (صحنه دوم از پرده سوم) آنجا که بازیگران دوره‌گرد «قتل گون‌زاگو» را بازی می‌کنند ـ در یکسو تماشاگران قرار دارند. کلودیوس مردی که با کشتن برادر توانسته مقام او را غصب و زنش را تصاحب کند. چه او را به‌این کار واداشته: ضعف «گرترود» زنی که فریفته برادر شوهرش که جوان‌تر از شوهر فرتوت اوست می‌باشد و دیری بر مرگ شوهر نگذشته به بستر قاتل میرود ـ اینها دو نفر از یك اجتماع بیکران‌اند که همچون بازیچه در دست ضعف‌های خویش اسیر می‌باشند ـ ایندو تصاویری از خود روی صحنه می‌بینند. کلودیوس خود را در لوسیانوس و گرترود خویش را در باتیستا می‌شناسد و هر دو قربانی خویش را در پیکر گن‌زاگو می‌یابند ـ کلودیوس ـ از ضعف‌خویش وحشت می‌کند و فریاد می‌کشد: «روشنائی بیاورید، بیرون برویم». این‌روشنائی چیست و این «بیرون» کجاست؟ این همان روشنائی است که چشم را خیره می‌کند و مانع می‌شود تا او دهلیز تو درتوی ضعفهای خویش را ببیند. «بیرون» کجاست؟ آنجا که عفریت‌های ضعف وی شکنجه‌اش نمیدهند.

در صحنه سوم از پرده سوم کلودیوس را می‌بینیم که مانند یك مسیحی مؤمن در پای محرابی زانو می‌زند و گناهانش را بر زبان می‌آورد و با یادآوردن افسانه کهن مذهبی در مورد قتل هابیل توسط برادرش قابیل برادرکشی را وحشتناکترین و تنفرآورترین شکل جنایات می‌داند.

در فیلم کوزینتسف این بیانات دیگر در برابر محراب نیست بلکه برابر آئینه‌ای از زبان کلودیوس شنیده می‌شود ـ صفحه آئینه برزخ غیر قابل عبور و دنیای آنسوی آئینه دنیای حقایق است.

کلودیوس این سوی آئینه ضمیر است و کلودیوس آنسوی آئینه تصویر ضعف او، وحشت می‌کند و گناهانش را بر زبان می‌آورد ـ این اقرار به‌گناهان معادل همان «روشنائی بیاورید بیرون برویم» صحنه قبل از آنست ولی باهمه

این اقرار به ضعفها و به خطاها در همان لحظه طرحی میریزد تا عاملی را که میخواهد ضعفش‌را به‌او بنمایاند از میان بردارد. این عامل برادرزاده او هاملت است، چنین است سرنوشت اجتناب‌ناپذیر و «فاتالیته» برای کلودیوس.

و اما گرترود ــ راستی چرا گرترود الیویه اینقدر جوان‌تر است. الیویه مردی نیست که در انتخاب بازیگری اشتباه کرده باشد ــ پس دلیلی هست ــ عده‌ای از مردان تئاتر و شکسپیرشناسان عقیده دارندکه هاملت در میان‌عقده‌هایش دارای عقده معروف‌به «ادیپ» نیزبوده و مادرش‌را با تمایلات‌خطاکارانه‌ای میخواسته است ــ ولاجرم در تنفر و انتقامجوئی که نسبت به عموی غاصب خود دارد مقداری رقابت شخصی نیز پنهان است؛ صحنه‌های برخورد هاملت را با مادرش در فیلم الیویه ناشی از تایید وجود این کمپلکس در هاملت میدانیم ضمنا وجود همین احساس است که گاه هاملت را بسوی انتقام سوق می‌دهد و گاه او را از آن بازمیدارد و درنظر عده‌ای منجمله الیویه او را مردی مردد وفاقد تصمیم میسازد و در آغاز فیلم الیویه می‌شنویم که صدای گوینده می‌گوید «این عبارت است از تراژدی مردی که قادر به تصمیم گرفتن نبود».

قبل از طرح این نکته باید بگوئیم که پرسوناژ هاملت از دیرباز مورد توجه روان‌شناس و روان‌کاو و روانپزشك بوده و آنها در احساسات و عواطف‌و کمپلکس‌ها و واخوردگی‌ها و احیانا در تمایلات سادیکو مازوشیست او بررسی کرده‌اند.

و اما کمپلکس «ادیپ» در او، این احیانا ناشی‌از عقاید متافیزیکی‌سرایینده است. باین معنی که هاملت بزرگ که روح او بر پسرش ظاهر می‌گردد وتکرار می‌کند «فراموشم مکن» تمام احساسات و عواطف خود را در فرزندش میدمد و در این میان عشقی که سلطان مقتول به همسرش داشته عینا به پسر وی منتقل می‌گردد ــ عشق خطاکار هاملت به مادرش باید صرفا از این زاویه دیده شود. باین جهت است که الیویه برای تأیید این عقده در هاملت خود، زنی جوان و هنوز انگیزاننده را برای ایفای این رل انتخاب می‌کند تا این احساس هاملت برای تماشاگر توجیه گردد.

افیلیای شیرین در فیلم الیویه مقام و اهمیت بیشتری دارد و همچنین پولونیوس خوش خدمت که در فیلم الیویه با قدمهای ریز و تند از هاملت به سوی کلودیوس میرود و برمیگردد و تشنه آوردن خبرهای احساس‌انگیز است حتی موقعی که بازیگران سرمیرسند اوست که این خبر احساس‌انگیز را برای هاملت می‌برد. بهترین‌جا برای او پشت پرده‌ها و بهترین لحظات‌برایش هنگامی است که برای شنیدن سخنان دیگران «گوش می‌ایستد». در همانجاست که جانش را از کف میدهد. آنجا هاملت باو میگوید: «بر تو ای فضول بینوای ابله وداع.اگرچه براه سرنوشتت رفتی اما بجای کسی که بزرگ‌تر از تو است گرفتمت پس بدان که زیاده‌روی در خوش‌خدمتی خطرناك است».

در پایان صحنه چهارم از پرده سوم هنگامیکه هاملت جسد پولونیوس‌را به بیرون می‌کشاند بار دیگر می‌گوید «براستی که این مشاور اکنون هیاتی‌آرام و متین دارد، همانکه در زندگی به آن حد ابله و جلف و فضول بود».

بهر حال این تراژدی با وجود صحنه‌های طولانی‌اش که گاه موجب ایجاد یك ریتم آهسته می‌گردد و وقفه‌هائی در پیشرفت «آکسیون» می‌آورد ــ مثلا صحنه‌های بازیگران، گورستان و غیره. در مقابل، گفتگوهای هاملت با افیلیا

و سخنان نیش‌دار و تمسخرآمیز وی به پولونیوس و کلودیوس و رزن کرانتز و گیلدنشترن لحظات برجسته این درام است. از همه مهمتر فلسفه و درك غم‌آور اوست که بشکل مونولوگ یا مونولوگ درون می‌شنویم و مهمتر از همه‌آنست که با مطلع «بودن یا نبودن مسئله همین‌است....» آغاز می‌گردد ـ همین‌قسمت‌های این تراژدی است که رمانتیك‌های فرانسوی را تحت تاثیر قرار میدهد و دلاکروا پیشرو نقاشی رمانتیك را بر آن می‌دارد که تابلوئی از یك‌صحنه‌تراژدی هاملت نقاشی کند.

شکسپیر در عین یا وفا ماندن به حکایت اقتباسی خود دردها و تردیدها و اندوه روح خویش را در او می‌دمد و پرسوناژی میسازدکه صاحب‌آلام وهیجانات و بدبینی‌ها و تردیدهای هر عصر و مکان است. صحنه‌هائی که وی پس از دانستن غدر مادر از زن گریزان میشود و لاجرم از عشقی که به‌افیلیا دارد چشم می‌پوشد ـ سرزنش‌هایش به مادر و اندرزش به افیلیا در مورد زیبائی و تقوی و اینکه او آفتابی نشود، چه آفتاب با تمام شکوهی که دارد در لاشه سگ کرم پرورش میدهد و بهتر آنست که راه صومعه را در پیش‌گیرد و یا آنجا که او مرگ را تنها راه‌علاج‌دردها و بیعدالتی‌های زندگی می‌داند هولناك‌ترین صحنه‌ها است و نسلهای پی در پی برای آن متاثر گردیده‌اند.

و اما هاملت کوزینتسف

او بی‌شك یکی از فیلمسازان برجسته کشور خویش است که در اوان سینمای شوروی بکمك لئونید تراوبرگ و سرگئی یوتکه‌ویچ مکتب F.E.K.S را بوجود آوردند ـ آنها اعتقاد داشتند که برعکس تئوریهای ورتوف در مورد «سینما ـ چشم»، این هنر می‌تواند عواملی از تئاتر عاریه کند.

کوزینتسف با کمك تراوبرگ توانست شاهکارهائی بوجود آورد که از آنجمله «مانتو» اقتباس از گوگول، «بابل عصر جدید» و دوفیلم مربوط به‌زندگی ماکسیم گورکی و تعدادی آثار دیگر را باید نام برد. او با چند نفر دیگر، بازماندگان بزرگ یك دوران قهرمانی و یك عهد کلاسیك از سینمای کشور خویش‌اند. گذشته از اینها این فیلمساز اهل اوکراین یك آشنای به‌ادبیات‌جهان و شکسپیر است. دید این فیلمساز از هاملت یك دید مدرن است. او سعی دارد قهرمان این تراژدی را از کمپلکس‌ها و عقده‌های روحی که وابسته به طبیعت اوست دور نگاهدارد و آنچه را که بعنوان عقده از او آشکار میشود نتیجه مستقیم محیط اطراف وی و یك جامعه دوران «سرواژ» بداند ـ هاملت او یك عصیانگر نسبت به جامعه‌ایست که خیانت و دروغ و ریا از خواص آن و از کالاهای مورد تقاضای بازار آنست ـ او یك فیلسوف بدبین و یك تحصیل‌کرده دانشگاه ویتنبرگ است و در او نشانی از کمپلکس ادیپ نیست ـ بهمین جهت است که گروه تماشاگر متوسط‌الحال و خیابان‌گرد تیز زود این هاملت را می‌شناسد و با او خو می‌گیرد ـ این هاملت‌نموداری است‌از بدبینی‌هاو تردیدها و رنجها و آلام یك بشر، حتی یك بشر مدرن که بقولی در یك سیستم اجتماعی و یك شکل اقتصادی خاص غیر قابل درمان است و مرگ طلبی برای او یك جبر به شمار می‌رود.

ما دوایفای‌هاملت‌را در دو فیلم با هم‌نمی‌سنجیم. ضمنا میگوئیم‌کوزینتسف

ضمن ستایش و درود به‌الیویه درمعرفی قهرمان خود ازشکسپیرشناس انگلیسی الهام‌گرفته است. چه الیویه اولین کسی‌است که‌هاملت‌را باموی‌بلوندمعرفی‌می‌کند و دلیل وی آنست که‌اویك شریف‌زاده‌شمالی است، او یك‌وایکینگ اصیل‌است. کوزینتسف ضمنا از زیاده‌روی‌های مکتب‌روسی که مستقیما از اپرا وباله روس سرچشمه میگیرد و درایفای رلهای‌کلاسیك اعمال میگردد ونمونه بارزآن اتللو یوتکه ویچ است میگریزد و این شیوه با هاملتی که او معرفی‌می‌کند که‌یك‌قربانی کامل جامعه خویش است سازگار میگردد.

الیویه با یك استتیك تئاتری کارمی‌کند. عدسی دوربین‌او همچون‌تماشاگر تئاتر ازنزدیك تا دورترین نقطه‌را به‌یکسان واضح می‌بیند ـ روشنائی‌های دکور فیلم مانند روشنی‌های صحنه تئاتر السینور را در تابش‌نوری‌گرم می‌شوید. در حالیکه تکنیك کوزینتسف عبارت از «فلو» است که عدسی سکوپ آنرا قوی‌تر مینمایاند ـ الیویه ناگزیر است، چه‌او هاملت‌را دریك‌محیط شکسپیری ودرزبان شکسپیر می‌سازد ـ اما کوزینتسف این‌شانس‌را دارد که یك‌هاملت ترجمه‌درست می‌کند. حالاکه ترجمه اززبان انگلیسی بزبان روسی شده چه‌دلیلی‌دارد که‌ازبیان تئاتر به‌بیان سینما ترجمه نگردد. وانگهی او معتقد است که‌دیدن این‌آثار درشکل اصلیش در انحصار یك جمع اشراف‌و بورژوا نیست‌و مردم ساده‌نظیرهمانهائی که درحیات هاملت بخاطراینکه او معتقد بود «فسادی دردستگاه دولتی‌دانمارك وجود دارد» ستایشگرش بودند، اکنون‌هم میخواهند قهرمان خود را ببینند دیگر بیان اینکه محیط سرد و سنگ‌قرون وسطی قصر «السینور» درست و زمستان تاریك و ابرآلود واقلیم‌دریائی‌شمال اروپا ودریای‌بالتیك بجاست واینکه حرکات دوربین و پرسوناژها وسیاهان لشگر مربوط به‌مکتب وشیوه سینمای کلاسیك روس است زائد می‌باشد.

فقط میگوئیم که دور از هرگونه سنجش‌میان‌دوهاملت، فیلم کوزینتسف‌را هم اثری بزرگ میدانیم وپایان میدهیم.

دکتر کیومرث وجدانی

هیچکاك

هیجان ودوربین سوبژکتیو[1]

پنجره رو به حیاط

نظیر هر هنر دیگری سینما عبارتست از انتقال احساس هنرمند ضمن خلق یك اثر تحت محدودیت‌هائی که اصول و قواعد آن هنر را تشکیل می‌دهند. ولی هیچکاك همیشه گذشته از این محدودیت‌های عمومی یکنوع محدودیت‌فردی نیز برای خود قائل می‌شود و در چهارچوب این محدودیت فیلم خود را تا حد یك اثر تجربی ترقی می‌دهد.

در «پنجرهٔ رو به حیاط» این محدودیت را استفاده مداوم از دوربین سوبژکتیو تشکیل می‌دهد و تماشاچی مجبور است برای مدت دو ساعت در قالب کاراکتر اصلی فیلم محبوس شود. آنهم کاراکتری که بعلت شکستگی پا قادر به حرکت نیست. اینجاست که هیچکاك در میدان فعالیتی این‌چنین محدود عـوالم چنین شخصی را بـی‌کم و کاست به‌تماشاچی منتقـل می‌کند. تماشاچی نیز مثل این مرد از هرگونه حرکتی عاجز است و روابط بین او و دنیای خارج فقط و فقط یك پنجره است. آنوقت هیچکاك از طریق این پنجره زندگی را با تمام تجلیات خود در مکانی محدود و متناسب با کادر فشرده پنجره به ما نشان می‌دهد. «پنجرهٔ رو به‌حیاط» مانند چشم بسیار بزرگی است که زندگی را نظاره می‌کند.

قبل از هر چیز پلك‌های این چشم از هم باز می‌شوند.

ضمن تیتراژ فیلم، پرده‌های حصیری پنجره بالا میروند و ما خود را با تعدادی پنجره‌های خلفی یك آپارتمان روبرو می‌بینیم. دوربین از یك چرخش افقی که ضمن آن ترکیب کلی آپارتمان و وضع عمومی ساکنین پنجره‌ها نمایش داده می‌شوند به زوی کلوزآپ درشت چهره عرق کرده و ناراحت مردی مکث می‌کند. علت ناراحتی او چیست؟ در پلان بعد کلوزآپی از یك حرارت‌سنج می‌بینیم که ۸۰ درجه فارنهایت را نشان می‌دهد... پس علت ناراحتی او گرمای

۱ـ هنر و سینما، دوره جدید، شماره ۹ و ۱۰، نوروز ۱۳۴۴.

هواست. دوربین از روی حرارت سنج باردیگر متوجه پنجره‌ها می‌شود و با یك چرخش دیگر دوربین تعدادی دیگر از آنها را نشان می‌دهد و باز به روی چهره عرق کرده و ناراحت این مرد متوقف می‌شود. نشان دادن مجدد چهره ناراحت مرد مفهومش اینست که علت ناراحتی او صرفا گرما نیست، پس علت آن چیست؟ دوربین با یك حرکت متوجه پاهای مرد می‌شود. می‌بینیم که یکی از پاهای وی را گچ گرفته‌اند. پس علت ناراحتی او شکستگی پاست. حال‌می‌فهمیم چرا در تمام این مدت برای نشان دادن این پنجره از چرخش دوربین استفاده شده است، نه حرکت انتقالی آن. زیرا دوربین از نظرگاه یك مرد عاجز از حرکت، ناظر جریانات بوده است.

ولی بچه علت پایش شکسته؟ دوربین برای یافتن جواب با یك حرکت انتقالی خود را به میزی در گوشه‌ی اطاق میرساند. گفتیم حرکت انتقالی در حالی‌که ظاهرا این حرف با گفته قبلی ما تناقض دارد. ولی در واقع اینطور نیست. زیرا برحسب قدرت حرکت این مرد باید محیط را به دو قسمت تقسیم کنیم یکی محیط خارج پنجره که مرد نسبت به آن ساکن است و بنابراین حرکت دوربین نیز منحصر به چرخش می‌شود و دیگری محیط داخل اطاق که مرد نسبت به آن متحرك است (چه لنگان لنگان و چه بوسیله صندلی‌چرخدار) و طبعا دوربین نیز قادر به انجام هر نوع حرکتی در این محیط هست و هیچکاك این قاعده را بدون استثناء تا انتهای فیلم رعایت می‌کند. بهر حال در جواب سوال خود به‌روی میز یك دوربین عکاسی خرد شده می‌بینیم، پس علت‌شکستگی پا یك حادثه بوده است ولی چه نوع حادثه‌ئی؟ دوربین متوجه تصویر وحشتناکی از تصادف دو اتوموبیل میشود. پس او ضمن عکسبرداری از یك تصادف دچار تصاویر جالب عبور می‌کند... پس او عکاس است ولی آماتور یا پروفسیونل؟ این حادثه شده... اما برای چه چنین عکسی گرفته؟ دوربین از برابر یك مشت تصاویر جالب عبور می‌کند... پس او عکاس است ولی آماتور یا پروفسیونل؟ دوربین پس از نشان دادن تصویر نگاتیو یکزن در کنار آن مجله‌ئی را نشان می‌دهد که همان تصویر به صورت پوزیتیو روی جلدش چاپ شده است. آه! پس او یك عکاس پروفسیونل است و آنهم عکاس یك مجله پرتیراژ! بدین ترتیب هیچکاك در سکانس اول فیلم با دو حرکت دوربین وضع کلی محیط و ساکنین آن، کاراکتر اصلی فیلم، زندگی گذشته او و وضع‌فعلیش، همگی این نکات را برای تماشاچی بازگو می‌کند. طول این سکانس: یك دقیقه و ۲۰ ثانیه!

پس از اینکه هیچکاك تماشاچی را با کاراکتر اصلی آشنا کرد قدم دوم را برمی‌دارد. یعنی انتقال عوالم این مرد به تماشاچی. بارزترین صفت یك مرد بستری (و در عین حال از لحاظ مزاجی سالم) و در ضمن بیکار. کنجکاوی‌اوست و هیچکاك ابتدا این حس را به تماشاچی انتقال می‌دهد. نفوذ این کنجکاوی را در ضمیر شخص از همانجائی شروع می‌کند که قاعدتا باید در هر فردی (و از جمله قهرمان فیلم) شروع شود. یعنی از سکس! هیچکاك این «دیدزنی» را ابتدا از حمام آفتاب گرفتن دو زن و رقص یك بالرین (که در اکثر صحنه‌ها اورا با مایو می‌بینیم) شروع می‌کند و تدریجا دامنه کار را به سایر همسایگان می‌کشاند و یکوقت تماشاچی بخود می‌آید و متوجه می‌شود که در کلیه مسائل این همسایگان با آنها شریك شده است! آهنگسازی که علیرغم شهرت‌خود بجز عشق به موسیقی، دلخوشی دیگری ندارد. زن تنهائی که بعلت زشتی هنوز

شریکی برای زندگی نیافته است. زن و مرد مسنی که بعلت نداشتن فرزند تمام علاقه خود را در وجود یك سگ متمرکز کرده‌اند. تازه عروس و دامادی که بجز عشقبازی کار دیگری ندارند. تماشاچی نسبت به فرد فرد این افرادذیعلاقه می‌شود و دائم میل دارد مانند قهرمان فیلم از پنجره‌ئی متوجه پنجره‌های دیگر شود و در برآورده شدن این آرزوی تماشاچی در انتقال از محلی به‌محل دیگر هیچکاك از انواع تکنیکها استفاده می‌کند. ساده‌ترین اینها تغییر امتداد نگاه کاراکتر اصلی فیلم است و تماشاچی بفوریت متوجه می‌شود که او نیز باید به تبعیت از کاراکتر مورد نظر متوجه نقطه دیگری شود. در موارد پیچیده‌ترعوامل دیگری مثل روشن شدن چراغ اتاق همسایگان و یا بلند شدن صدای آنها به این انتقال ذهن کمك می‌کنند. در ضمن هیچکاك برحسب احتیاج تماشاچی (و کاراکتر اصلی) نظرگاههای مختلفی منظور داشته که بررسی آنها لازمست.

بطور کلی در طول فیلم ما مناظر اطراف را به دو صورت ممکنست ببینیم. به وسیله دوربین کاراکتر اصلی فیلم، یا بدون آن ــ هر کدام از این دو مورد نیز به دو دسته فرعی دیگر تقسیم می‌شوند. در مورد مشاهده بدون دوربین یا این مشاهده بدون دقت خاصی صورت می‌گیرد که در این صورت دوربین از فاصله بسیار دور و ضمن یك لانگ‌شات منظره روبروی خود را ارائه می‌دهد. و یا در مورد دوم که مشاهده با دقت خاصی نسبت بیکی از عناصر موجود در محیط صورت می‌گیرد فاصله ما کمتر و منظره روبرو را کمی درشت‌تر می‌بینیم (ولی این درشت نمایی به آن اندازه نیست که اختلاف فاصله قابل ملاحظه‌ئی نظر تماشاچی را بخود جلب کند). در مورد مشاهده با دوربین نیز عین همین دو مورد موجود است. در حالیکه با دوربین بدون دقت زیاد اشیاء را در یك‌مدیوم شات‌ملاحظه‌می‌کنیم‌بوسیله «دوربین باضافه‌دقت» می‌توان تاحدیك کلوزآپ‌رسید. همراه باایجاد این‌همبستگی بین‌تماشاچی و ساکنین آپارتمان، هیچکاك احساس دیگری را در ذهن‌تماشاچی گسترش می‌دهد وآن احساس «محدودیت» است. این محدودیت هم مکانی است و هم زمانی. تماشاچی تدریجا احساس می‌کند که بعلت محبوس بودن در قالب کاراکتر مورد نظر از انجام خیلی کارها و مشاهده بسیاری‌چیزها محروم است. اولین‌بار اطلاع‌ازاین محرومیت‌درصحنه «هلیکوپتر» صورت می‌گیرد و بعد هم پنجره پرده پوشیده تازهٔ عروس و داماد و عدم توفیق در مشاهده نمره‌کامیون حامل چمدان و... آنرا آشکارتر می‌سازند. از لحاظ محدودیت زمانی نیز تماشاچی باید گذشت زمان را مثل کاراکتر اصلی فیلم حس کند. برای نیل به این‌هدف است که هیچکاك با زمان سنجی قابل تحسینی گذشت زمان را در فیلم کنترل می‌کند. اوج این زمـان سنجی در شبـی که «جفری» تا صبح بیدار می‌ماند و ناظر ورود و خروج مکرر مرد دلال است، به چشم می‌خورد. این شب از چهار سکانس تشکیل شده است و هر کدام از این سکانس‌ها در ساعت معینی از شب واقع شده‌اند. در اینجا هیچکاك برای نشان دادن این ساعت معین از واقعه‌ئی که وقوعش خاص آن ساعت شب است‌استفاده کرده است، ساعت ۵ دقیقه به دو، ساعتی است که اگر شخص در خانه باشد بخواب رفته و اگر بیرون رفته‌باشد هنوز مراجعت نکرده است. بنابراین در این ساعت شب فقط تاریکی داریم و سکوت، ساعت دو و سی و پنج دقیقه موقعی است که معمولا یك جوان عزب و تنها از میخوارگی خود بازمی‌گردد. حوالی ساعت چهار نیز موقع مراجعت کسانی است که باتفاق زنی که تمام شب خرج

او را داده‌اند قصد منزل یکی از طرفین را می‌کنند و بالاخره ساعت شش صبح موقعی است که شخص مجبور است بعللی (مثلا مسافرت) زودتر از موعد مقرر بیدار شود. در چنین زمینه احساسی و معجونی از کنجکاوی و محدودیت‌است که هیچکاك مسئله‌اصلی فیلم خود را مطرح می‌سازد و آن انتقال تمام هیجانات و عوالم کشف یك قتل به تماشاچی است.

اولین کاری که هیچکاك انجام می‌دهد پنهان ساختن جریان قتل از نظر تماشاچی است. بمحض شنیده شدن صدای فریاد زن (که با صدای موسیقی اتاق همسایگان آمیخته شده است) دوربین از نظرگاه کاراکتر اصلی فیلم یعنی «جفری» پس از مدتی سرگردانی به روی پنجره اتاقی غیراز اتاق وقوع قتل متوقف می‌شود و صحنه نیز با سرعت روی کلوزآپ چهره مضطرب «جفری» تاریك می‌شود. مثل اینکه هیچکاك با زبان بی‌زبانی بما می‌گوید: «مهم نیست! به این موضوع زیاد فکر نکنید!» و از این ببعد احساس وقوع قتل را در ذهن تماشاچی و «جفری» (هر کدام جداگانه) پرورش می‌دهد. در تماشاچی از طریق صدای بوق ماشین پلیس هنگام مکالمه تلفنی قاتل، چراغ قرمز بالای سر در منزل قاتل، بارانی سیاهرنگ او در شب قتل همسرش و در «جفری» از طریق مشاهده انگشتر مقتوله در دست قاتل و آتش سیگار قاتل از میان پنجره تاریك و... و هیچکاك این سوءظن را گسترش می‌دهد تا در صحنه مشاهده از لای روزنامه آنرا تا حد «وحشت» سوق می‌دهد. ولی هنوز سیر احساسات تماشاچی با «جفری» یکی‌نشده است. اما هنگامیکه «جفری» موضوع را به نامزد ثروتمندش «لیزل» می‌گوید و موضوع وقوع قتل علنا بر زبان رانده می‌شود ایندو مسیر یکی می‌گردد. با پذیرفتن موضوع از طرف «لیزل» (البته با مشاهده چمدان طناب پیچ شده) تماشاچی بیش از پیش در حدس خود مطمئن می‌شود زیرا متوجه می‌گردد که تنها او و «جفری» نیستند که این موضوع را باور کرده‌اند. تا این لحظه تماشاچی براساس یك مشت حدسیات مردی را قاتل می‌داند بدون اینکه هیچگونه دلیل منطقی برای اثبات آن داشته باشد و جالب آنکه خود نیز از غیرمنطقی بودن احساسات خویش بی‌اطلاع است. برای اطلاع وی از این موضوع هیچکاك دوست کارآگاه «جفری» را وارد میدان می‌کند. این مرد سمبل دلیل و منطق صرف است. در برابر اوست که تماشاچی باتفاق «جفری» به ستوه می‌آید ولی از عقیده خود دست‌بردار نیست. برای چه؟ معلوم نیست. شاید بعلت اینکه در سینما نیروی احساس قوی‌تر از منطق است. به همین جهت، هیچکاك برای شکست این احساس از احساس قوی‌تری کمك می‌گیرد. با مشاجره «زن تنها» با یك مرد جوان است که «جفری» و «لیزل» احساس می‌کنند که این قبیل اختلافات در هر خانه‌ئی وجود دارد. ولی هنوز چند لحظه از برطرف شدن سوءظن مربوطه نگذشته است‌که هیچکاك درلحظه‌ای مناسب بوسیله واقعه کشته شدن سگ متعلق به زن و مرد مسن جریانات را از سر می‌گیرد. در حالیکه صاحب سگ فریاد میزند: «کدامیك سگ مرا کشته‌اید؟» چراغهای اتاقهای کلیه همسایگان روشن است و خودشان نیز بیرون آمده‌اند. فقط چراغ اتاق مرد دلال خاموش است. یکبار دیگر پلان آتش سیگار تکرار می‌شود و یکبار دیگر خاکسترها از روی آتش «احساس» سوءظن بکنار می‌روند، در این مرحله دیگر این احساس بدون دلیل برای تماشاچی غیرقابل

تحمل است و میل داود عکس‌العملی در برابر این جریانات از خود نشان دهد. «جفری» و «لیزل» (و نیز زن خدمتکار) اینکار را برای تماشاچی انجام می‌دهند و از این لحظه ببعد از حالت «پاسیو» خارج شده و بصورت افرادی «اکتیو» در- می‌آیند و مسیر احساس فیلم نیز از احساس صرف به سمت «دلیل» میگراید. هنگامی که «لیزل» علت مقایسه منظره باغچه را با اسلایدی که هفته پیش گرفته است از «جفری» می‌پرسد، جواب می‌دهد: «مربوط به موضوع آن سگ- است» می‌بینیم که تدریجاً قضایا با همدیگر مربوط می‌شوند. از اینجا ببعد دیگر در زندان احساساتی بازمی‌گردد و «جفری» تصمیم می‌گیرد از مرحله دیده‌بانی صرف یکقدم بزرگ- به جلو بردارد. ورقه‌ئی را برمی‌دارد و روی آن مشغول نوشتن چیزی می‌شود. در این موقع دوربین او و «لیزل» و خدمتکار را از بالا نشان می‌دهد. برای مسلط بودن به این سه نفر و از آنها مهمتر برای تسلط به نوشته‌های کاغذ، این نوشته یك جهش بزرگ- و یك مرحله جدید را در کار آنها تشکیل می‌دهد و به همین‌جهت هیچکاك برای آن اهمیت زیادی قائل است و حداکثر تاکید را به روی آن می‌نماید. گذشته از انتخاب زاویه- فوق ضمن نوشتن «جفری»، دوربین به آهستگی به صفحه کاغذ نزدیك‌می‌شود. بطوریکه همزمان با خاتمه نوشتن او صفحه کاغذ را در یك پلان درشت می- بینیم که روی آن نوشته شده: «با او چه کرده‌ئی؟» و قبل از قرار گرفتن این کاغذ در یك پاکت دوربین باز هم کمی به‌روی آن مکث می‌کند. هم برای‌خوانده شدن آن و هم به منظور یك تاکید بیشتر ـ و بعد صحنه به روی پاکت مربوطه تاریك می‌شود... مرحله بعد عبارتست از مشاهده عکس‌العمل مرد دلال درقبال این نامه. به وسیله دوربین «جفری»، این مرد را در یك مدیوم کلوزشات می- بینیم که ضمن‌خواندن نامه ناگهان خطوط چهره‌اش تغییر می‌کند. این دیگر چیزی بیش از یك احساس صرف است حال برای داشتن یك دلیل قاطع یعنی «اقرار» قاتل احتیاج به برقراری ارتباط نزدیکتری است. این ارتباط از طریق یك وسیله بسیار پیش‌پا افتاده صورت می‌گیرد. تلفن بمحض اینکه «جفری» آخرین رقم شماره‌تلفن آن‌مرد‌را‌گرفت باز در یك لانگ-شات آن مرد‌را‌میبینیم‌که سر خود را بطرف اتاق دیگر که تلفن در آنجا قرار دارد برمی‌گرداند. گوئی صدای زنگ- تلفن بگوش او رسیده است (که البته ما صدای زنگ- را نمی- شنویم) باردیگر هیچکاك بین صدا و تصویر مجزائی هم‌آهنگی ایجاد می‌کند. در حالیکه ما آن مرد را دربرداشتن گوشی مردد می‌بینیم صدای «جفری» را می‌شنویم که می‌گوید: «گوشی را بردار! خیلی میل داری بدانی که بتو تلفن می‌کند! آره همان رفیقه‌ات است! گوشی را بردار!» (البته در اواسط این لانگ-شات برای طولانی‌تر نشان دادن این زمان و در نتیجه تاکید به روی تردید آنمرد یك کلوزآپ از «جفری» نیز گنجانده شده است) همزمان باآخرین- بار ادای عبارت «گوشی را بردار» هم‌آهنگی بین تصویر و صدا به اوج خود می‌رسد و مرد مزبور مثل اینکه دستور «جفری» را اطاعت کرده باشد گوشی را برمی‌دارد در اینجا هیچکاك با گنجاندن یك پلان اضافی از «جفری» که گوشی را قبل از آن مرد بدهان نزدیك می‌کند زمان را کمی بیش از معمول گسترش می‌دهد. در پلان بعد در همان لانگ-شات آپارتمان مرد را می‌بینیم که گوشی را بالا می‌برد، در ضمن این مکالمه هیچکاك با دقت خاصی تصویر را از صدا منفك کرده و بهر کدام استقلال بخشیده است هنگامیکه ما مرد دلال را در

آپارتمان خود (از پنجره «جفری») می‌بینیم بجای صدای او صدای «جفری» را می‌شنویم و هنگامیکه صدای او را می‌شنویم کلوز-آپ «جفری» را می‌بینیم. تا اواسط این مکالمه هنوز تماشاچی در قاتل بودن او شك دارد ولی وقتی که در جواب تهدید «جفری» مبنی بر گزارش موضوع به پلیس می‌گوید «پولی چیزی می‌خواهی؟» دیگر تماشاچی برای اثبات موضوع قتل یك «دلیل» قطعی دارد. در اینجا قدم بزرگ دیگر در این پیشروی برداشته می‌شود. قدمی که بهتر است آنرا یك «ریسك» حساب کنیم. در یك لانگ‌شات «لیزل» را می‌بینیم که علیرغم مخالفت زن خدمتکار (و داد و فریاد «جفری» در کلوزآپهای متناوبی از او) از نردبان آهنین ساختمان بالا می‌رود و از راه پنجره وارد آپارتمان مرد دلال می‌شود. حال که خطر موقتا تاحدی رفع شده «جفری» تا آن درجه کنترل خود را باز می‌یابد که دوربین را جلوی چشم بگیرد! باردیگر از محیط متوجه فرد می‌گردیم و در یك مدیوم کلوزشات «لیزل» را می‌بینیم که با خوشحالی کیف زنانه مورد نظر را بما نشان می‌دهد، یعنی: «بالاخره آنرا پیدا کردم...» ولی وقتی به درون آن نگاه می‌کند قیافهٔ مایوسانه‌ئی به خود می‌گیرد و دهانه کیف را وارونه نگاهمیدارد و آنرا تکان می‌دهد که «... ولی متاسفانه خالی است!» نشان دادن چهره درشت کاراکترهای مختلف از میان دوربین «جفری» یك حسن بزرگ دارد و آن اینکه بین جنبه سمعی و بصری کار اختلاف‌فازی ایجاد می‌شود. در حالیکه ما از لحاظ بصری به چهره‌های این افراد نزدیکتر شده‌ایم. از لحاظ سمعی فاصله ما با آنها تغییری نکرده است. در صحنه قصد کشتن «لیزل» هیچکاك به این اختلاف فاصله کاراکترها و اختلاف‌فاز بین جنبه سمعی و بصری یك عامل دیگر اضافه کرده است: عامل هیجان! هیچکاك برای هیجان بخشیدن به این صحنه از چه عواملی استفاده‌کرده است؟ اولا کلوز-آپهائی از چهره‌های مضطرب «جفری» و زن خدمتکار که بطور متناوب با لانگ‌شات آپارتمان دلال نشان داده می‌شود و اکثرا دوربین برای ازدیاد هیجان صحنه با زاویه‌ئی متوجه ببالا آنها را نشان می‌دهد. عامل دیگر همان خاموش شدن چراغ و تاریکی صحنه است که باعث می‌شود ما ازجزئیات آن کشمکش بی‌اطلاع بمانیم و همین بی‌اطلاعی بر اضطراب ما می‌افزاید. از همه عوامل فوق مهمتر نشان دادن این جریانات در یك لانگ‌شات است. این موضوع خود باید از دو نقطه نظر مورد توجه قرار گیرد. اولا همانطور که اشاره شد هیجان به شعور انسان این اجازه را نمیدهد که واقعه‌ئی‌را با دوربین مورد بررسی قرار دهد و طبعا «جفری» باید در آن لحظه با چشم غیرمسلح یعنی از طریق همین لانگ‌شات صحنه را مشاهده کند. ثانیا همین لانگشات باعث می‌شودکه تماشاچی فاصلهٔزیادی راکه بین‌او و «جفری» باآن‌آپارتمان‌وجود دارداحساس‌کند ومتوجه این‌موضوع باشدکه بهیچوجه نه‌خوداو ونه «جفری» نمی توانند بشخصه از «لیزل» دفاع‌کنند... وبالاخره عامل‌موزیك. همان‌نغمه آرامی‌که تا لحظه‌ئی پیش در جهت افسردگی و خمودگی زنی در آستانه خودکشی انجام وظیفه می‌کرد در این لحظه از طریق تضادی که با این صحنه پرهیجان دارد تماشاچی را بیش از پیش تهییج می‌کند. پس از فرو نشستن هیجان این صحنه با رسیدن مامورین و یك استراحت‌کوتاه تماشاچیان برای دریافت یك شوك دیگر آمادگی دارند.

در یك کلوز-آپ دستهای «لیزل» را می‌بینیم که انگشتری در انگشت او

به چشم می‌خورد. انگشتری همسر آنمرد! این هدایت ذهن چگونه صورت گرفت می‌دانیم در یك کادر قبل از هر چیز عنصر متحرك موجود در آن جلب توجه می‌کند. در این کلوز-آپ نیز که «لیزل» را از پشت می‌بینیم تنها عنصر متحرك کادر پنج انگشت یکی از دستان اوست (که در واقع آنرا برای نشان دادن به «جفری» به پشت گرفته و انگشتان آنرا برای اشاره به او تکان می‌دهد) و در میان این پنج انگشت فقط یکی از آنها از سایرین متمایز است. انگشتی که برآن انگشتری مزبور دیده می‌شود: بدین ترتیب ذهن متوجه این انگشتری شد. ولی از کجا بدانیم که این انگشتری مال او نیست؟ از آنجائی که او ازدواج نکرده است! بچه دلیل این انگشتری به همسر آن مرد تعلق دارد؟ چون آنرا در دست این مرد ضمن مکالمه تلفنی دیده‌ایم. اینجاست که به کمك «دوربین به اضافه دقت» تاحد یك کلوز-آپ نسبتا درشت پیش‌می‌رویم. در این‌موقع دوربین از روی این انگشتری بطرف صورت مرد دلال حرکت می‌کند. او را می‌بینیم که ابتدا در جهت آن انگشتری و بعد مستقیما به دوربین نگاه می‌کند. با وحشت احساس می‌کنیم که متوجه ما شده‌است. صدای «جفری» را در تائید این احساس می‌شنویم که به‌زن خدمتکارمی‌گوید: «متوجه ما شد! خودت را کنار بکش. و چراغ را خاموش کن!»... و آنوقت تازه متوجه می‌شویم که یکی از آباژورها روشن‌است. ولی باوجود روشنائی قابل‌ملاحظه اتاق چطورمامتوجه این‌موضوع نشدیم؟ خیلی‌ساده. برای‌اینکه هیچکاك بازرنگی‌خاصی درتمام این‌مدت این‌آباژور را در هیچیك از کادرها منظور نداشته است! اینجاست که اشتباهی را که مدتها انتظار آنرا از جانب این «کارآگاهان آماتور» داشتیم بالاخره رخ می‌دهد. برای یك لحظه «سر جفری در تاریکی قرار نمیگیرد». با شنیده شدن جمله «چراغ را خاموش کن» در یك مدیوم شات جفری را می‌بینیم که بطرف عقب و زن خدمتکار را مشاهده می‌کنیم که‌بطرف آباژور حرکت می‌کنند و طبعا از یکدیگر دور می‌شوند. دوربین برای نگاهداشتن هردوی آنها در کادر و نیز وارد ساختن آباژور روشن به کادر به سمت عقب حرکت می‌کند و بمحض‌اینکه آباژور مذکور وارد کادر شد توسط زن خدمتکار خاموش و پنجره مزبور غرق درتاریکی‌میگردد وبلافاصله صحنه ازاین پنجره‌تاریك به‌روی لانگ‌شات آپارتمان دلال قطع می‌شود و او را می‌بینیم که باز پس از لحظه‌ئی نگاه به سمت دوربین (پنجره «جفری») متوجه مامورین پلیس و «لیزل» می‌شود.

بطوریکه دیدیم این واقعه سریع از چهار پلان مختلف تشکیل شده که هر کدام از آنها یکی از مراحل این برقراری رابطه را مجسم می‌سازد. کلوزآپ مرد دلال از میان دوربین «جفری» اطلاع او را از جریان امر نشان می‌دهد (و جالب آنکه در این موقع هیچکاك برای قطعیت این اطلاع دوربین دو لوله را هم به دست زن خدمتکار داده است).

پلان دوم یعنی کلوز ـ آپ چهره مضطرب «جفری» معرف آگاهی او از این اطلاع طرف است. پلان خاموش کردن آباژور معرف عکس‌العمل ایندو نفر برای جلوگیری ازآن «اطلاع» است. و بالاخره در پلان آخر باز به نگاه کردن آن مرد در امتداد پنجره «جفری» برمی‌گردیم.

به علت اینکه این واقعه با نگاه این مرد شروع و تمام شده پس در تمام این مدت او به نگاه کردن خود ادامه می‌داده و در نتیجه «عکس‌العمل» خاموش کردن آباژور او را نیز مشاهده کرده است. بنابر این مفهوم پلان چهارم این

می‌شود که متاسفانه کار از کار گذشته است. نکته جالب قطع خشنی است که بین مفهوم شات و پنجره خاموش «جفری» و لانگ‌شات آپارتمان روشن دلال صورت می‌گیرد. ولی پس از اینکه هیچکاك با ذره‌بین اجزاء متفاوت این‌آکسیون را مورد معاینه قرار داد در خاتمه کار با یك حرکت خشن ذره‌بین را بدور می‌اندازد. با وجود این «اعلام خطر» باز هم هیچکاك برای چند لحظه با تردستی ذهن تماشاچی را منحرف می‌کند تا بتواند در لحظه‌ئی که تماشاچی تصور می‌کند قضایا همگی خاتمه یافته‌اند. یك پیچش دیگر به داستان بدهد: در لحظه به دام افتادن «جفری» و اشتباه او در جواب دادن به تلفن اینجاست.» اوج‌هیجان و اضطراب مرد تنها و عاجز از حرکتی که تماشاچی باتفاق دوربین در وجود او محبوس شده است. اولین عکس‌العمل «جفری» عبارتست از چندبار تکرار کلمه «الو» بصورتی مقطع و بالحنی که به ناله بیشتر شباهت دارد. بعد اثرات سوءظن در قیافه او خوانده می‌شود. بچه وسیله؟ به وسیله نگاه زیرچشمی که به گوشی تلفن در دست خود می‌اندازد. بعد حرکت گذاشتن گوشی بجای خود زبان حال تسلیم او در برابر یك عمل انجام شده است. ضمن به زمین گذاشتن گوشی دوربین به منظور نشان دادن ازدیاد آن به‌آن اضطراب وی به چهره او نزدیك می‌شود و پس از اینکه درحد یك کلوز-آپ درشت متوقف‌شد، چشمهای «جفری» برای نشان دادن احساس وجود یك خطر در نقطه‌ئی مجهول در اطراف او به‌این طرف وآنطرف میخرخد. سپس‌اثرات این‌نقطه‌مجهول‌ازدور تظاهرمیکند. صدای باز و بسته شدن یك در آهنین بگوش می‌رسد و متعاقب آن نگاه «جفری» متوجه در اتاق می‌شود.

در پلان بعد از دریچه چشم «جفری» در اتاق را می‌بینیم. دری که یگانه راه ورود بلاست باردیگر چهره مضطرب «جفری» و مجددا پلان در اتاق به‌نظر میرسد. چرا هیچکاك این‌پلان را تکرارمیکند: گذشته از ازدیادهیجان یك علت دیگر هم دارد. چیزی که در این کادر جلب نظر می‌کند باریکهٔ نوری است که از پائین در بچشم می‌خورد (پس چراغ راهروی بیرون این اتاق روشن است) تضاد بین سفیدی این قسمت و سیاهی بقیه کادر است که باعث این جلب توجه می‌گردد. ناگهان متوجه می‌شویم که این در گذشته از اینکه یگانه راه ورود بلاست، تنها راه نجات نیز هست... و آنوقت این باریکه نور برای ما حکم روزنه امیدی را پیدا می‌کند. در پلان بعدی مدیوم شات «جفری» و صندلی چرخدار او را می‌بینیم و باز دوربین برای ازدیاد هیجان صحنه از محلی نزدیك سطح زمین متوجه او شده است. ضمن اینکه «جفری» صندلی خود را بطرف در می‌برد، دوربین با یك چرخش او را همراهی می‌کند و هنگامی که وی به نزدیکی در رسید دوربین بطرف بالا حرکت می‌نماید و او را از زاویه متوجه به پائین نشان می‌دهد. ولی برای چه؟ برای بهتر نشان دادن عجز او و نیز علت آن یعنی چهاردیواری اتاقی که وی در آن محبوس است و بجز این در هیچ راه خروجی ندارد. گرچه خیر، اینطور نیست. یك راه خروجی دیگر هم وجود دارد: پنجره! (و بطوریکه خواهیم دید هیچکاك این راه اخیر را ترجیح می‌دهد). در یك مدیوم شات دیگر «جفری» را کنار در اتاق در حال بلند شدن از روی صندلی خود مشاهده می‌کنیم و بعد در یك کلوز-آپ (برای بهتر دیدن خطوط قیافه او و تغییرات آن) چهره «جفری» را می‌بینیم که نگاه او به پائین در میافتد و بلافاصله پائین در بنظر ما میرسد که در این موقع باریکه نور از بین‌میرود.

چراغ راهرو خاموش شده و این «روزنه امید» مسدود گردیده است. باز به کلوز ـ آپ «جفری» برمی‌گردیم و اثرات وحشت را در آن می‌خوانیم. باردیگر او در یك مدیوم شات به روی صندلی خود می‌نشیند و بطرف انتهای دیگر اتاق حرکت می‌کند در حالیکه دوربین در محل خود نزدیك در ثابت باقی مانده و فقط با یك چرخش دور شدن او را نظاره می‌کند. ولی چرا با چرخش؟ زیرا نظیر دنیای خارج پنجره «جفری» نسبت به این در و محیط ماوراء آن نیز هیچگونه تسلطی ندارد. این چرخش دوربین یك فایده دیگر هم دارد و آن اینکه در این موقع پنجره مورد نظر و استفاده آتی ما وارد کادر و بعنوان یکی ازعناصر متشکله این آکسیون به ما معرفی می‌شود. ضمن این «عقب‌نشینی» اتفاق مهم دیگری رخ می‌دهد. ناگهان «جفری» متوجه فلاشی که برای علامت دادن به «لیزل» نزد خود داشت می‌شود و مثل اینکه فکری به نظرش رسیده باشد جعبه‌یی حاوی چهار لامپ فلاش‌دار برمی‌دارد و هیچکاك با نشان دادن این لامپها در یك کلوز ـ آپ به روی آنها تاکید می‌کند. برای چه؟ بعدا خواهیم دید. پس از اینکه «جفری» به انتهای اتاق و مقابل پنجره رسید دیگر چاره‌ئی جز توقف و انتظار ندارد. برای رساندن این حالت هیچکاك دوبار از مدیوم شات «جفری» کنار پنجره به لانگ‌شات در اتاق قطع می‌کند و گذشته از نشان دادن حالت انتظار یکبار دیگر به‌روی رابطه محکم و تغییرناپذیر این دو عنصر تاکید می‌کند. در ضمن این پلانها یك عامل دیگر بر شدت هیجان می‌افزاید: صدای پائی که‌لحظه به لحظه شدیدتر می‌شود. هنگامیکه به‌منتهای شدت خود رسید پس ازلحظه‌ئی مکث در یك کلوز ـ آپ در را می‌بینیم که باز و مرد قاتل وارد اتاق می‌شود و بلافاصله در را پشت‌سر خود می‌بندد. این اولین‌باری است که ما قیافهٔ این مرد را از این نزدیکی می‌بینیم. تماشاچیان اکثرا در این صحنه از دیدن قیافه این مرد وحشت می‌کنند. چه چیزی قیافه او را وحشتناك ساخته است؟ دوعامل که با یکدیگر همبستگی زیادی دارند: یکی عینك ذره‌بینی این مرد و دیگری رگه نوری که بر روی چشمهای او افتاده است و در نتیجه برقی که شیشه عینك او می‌زند.

نکته جالب در ضمن مکالمه «جفری» و قاتل، موقعیت این دو نفر است. مرد قاتل را طوری غرق در تاریکی می‌بینیم که فقط یکی از زانوانش در باریکه‌ئی از نور هویداست و بنابر این هرآن ممکن است در تاریکی محو و از نظر «جفری» پنهان شود. اتفاقا خطر بزرگ او برای «جفری» نیز همین است که کمینگاه وی برای «جفری» مجهول باشد و وی ناگهان از این نقطه مجهول باو حمله کند. ولی در مقابل، «جفری» در برابر پنجره و در زیر نور ماه قرار دارد. بنابراین موقعیت او برای مرد قاتل کاملا مشخص است اما در عوض بعلت‌اینکه پشت به نور ماه دارد چهره او در تاریکی قرار گرفته و همین برای او کافی است. زیرا مجهول یا مشخص بودن موقعیت وی از نظر مرد قاتل تفاوت‌چندانی ندارد، چون به‌علت بی‌حرکت بودن «جفری» بزودی این‌موقعیت کشف خواهد شد و در عوض این قیافه اوست که باید در تاریکی قرار گیرد تا مرد قاتل متوجه اثرات وحشت در آن نشود و تا وقتی که مرد قاتل متوجه هراس «جفری» نگردید او در امان خواهد بود.

مطابق معمول با حمله مرد قاتل در لحظه‌ئی که انتظار آن نمیرود، هیچکاك یك شوك دیگر به تماشاچی وارد می‌کند و دنباله این شوك هیجان حاصله از کشمکش قاتل و «جفری» است و این هیجان نیز به نوبه خود با یك شوك دیگر یعنی سقوط غیرمترقبه «جفری» خاتمه می‌یابد و پس از آن تماشاچی فقط یکی

دو دقیقه برای نفس کشیدن وقت دارد که ضمن این مدت هیچکاك به تمام مسیرهائی که طی فیلم به موازات هم به پیش رانده بود، خاتمه می‌دهد.

بطور کلی کار هیچکاك را در این فیلم باید از سه جنبه مورد بررسی قرار داد. یکی همان مسئله استفاده از دوربین سوبژکتیو که درباره آن صحبت شد. جنبه دوم کار عبارتست از مسئله انتقال احساس وقوع جنایت به‌تماشاچی، همانطور که دیدیم هیچکاك کار خود را در لحظه‌ئی انجام داد که هیچ کس ازآن بوئی نبرد (و یا بهتر بگوئیم هیچکاك عمدا به روی این قسمت از فیلم سرپوش گذارد) و بعد رفته رفته احساس کنجکاوی و پس از آن تعجب و سوءظن و بالاخره وحشت را در وجود تماشاچی رسوخ داد، ولی جالب آنکه در تمام مدت کار خود را از حد «احساس جریانات» پیش‌تر نبرد و تماشاچی را در برزخی بین شك و یقین باقی گذارد. بعد هم با مواجه شدن این احساس با یك منطق قوی بر ناراحتی تماشاچی افزود. تماشاچی در حالیکه خود آنچه را می‌دید فقط «احساس می‌کرد که حقیقت دارد»، و برای اثبات‌آن دلیلی نداشت، معهذا اصرار داشت همین موضوع را به آن کارآگاه یك دنده بقبولاند و از عدم قبول او عصبانی می‌شد و بالاخره همین ناراحتی باعث گشت که او دیگر به این احساس قناعت نکند و جدا در جستجوی دلیل باشد و آنوقت هیچکاك این دلیل را به موقع در اختیار تماشاچی قرار داد و در این‌موقع خواه ناخواه یك مسئله جدید پیش می‌آمد و آن اینکه حال چطور ممکن است سایرین این موضوع را باور کنند! وقتی این مسئله هم حل شد و تماشاچی فرصت پیدا کرد نفس راحتی بکشد تازه با صحنه خطر کشته شدن «جفری» روبرو گردید... می‌بینیم که هیچکاك لحظه‌ئی از این بازی موش و گربه با تماشاچیان غافل نبوده است.

اما جنبه سوم و مهمترین جنبه کار هیچکاك: شاید هرکس دیگری بجز هیچکاك چنین سوژه‌ئی را فیلم می‌کرد چنان محو آنتریگهای این داستان جنائی جالب می‌شد که به سایر همسایگان و اصولا چیز دیگری نمی‌اندیشید. ولی نظر هیچکاك وسیع‌تر از آنست که استفاده از این زمینه عالی و بکر را فدای‌پروراندن یك ماجرای قتل کند. او عمدا این حادثه جنائی را در لابلای سایر ماجراهائی که در این ساختمان رخ می‌دهند محو کرد و در عوض یکسری ماجراهای گوناگون مربوط به افرادی متفاوت را به اتفاق هم به‌پیش راند... هیچکاك یك ماجرای جنائی را از اهمیت انداخت و در عوض چه بدست آورد؟ زندگی را! با هر کدام از این پنجره‌ها هیچکاك یك اپیزود از آنچه را که هر روز با آن روبرو می‌شویم در مختصرترین ودر عین‌حال رساترین فرم خود ارائه داد. هر کدام از ساکنین این پنجره‌ها و زندگی آنها را بخاطر بیاورید؟ زندگی بی‌بندوبار یك آهنگساز عزب با شکستها و موفقیت‌هایش، تنهائی یك دختر زشت و ترشیده و باز هم «تنهائی» یك دختر زیبا و هنرمند در میان مشتی گرگ گرسنه، یکزن و مرد مسن بدون فرزند و بالاخره عوالم روزهای اول یك زندگی زناشوئی، هر کدام از این‌ها را در نظر بیاورید و آنوقت صحنه‌های مربوط به آنها را از لابلای فیلم استخراج کنید و بشمارید. مطمئنا از تعداد انگشتان دست تجاوز نخواهند کرد.

نمایش این پنجره‌ها مثل اینست که هیچکاك از اجتماعی یك مقطع تهیه کند و بعد این مقطع را در زیر ذره‌بین نکته‌سنجیهای خود مورد بررسی قرار دهد و نتیجه این بررسی را به تماشاچیان عرضه کند ــ وظیفه‌ئی است بس دشوار ولی اگر جز این می‌کرد، دیگر هیچکاك نبود.

جمشید ارجمند

مکالمه‌ای با درون...![1]

$8\frac{1}{2}$

(ایتالیایی ـ با شرکت: مارچلو ماسترویانی، کلودیاکاردیناله، انوك امه، ساندرا میلو، روسلا فالك، باربارا استیل، کوئید و آلبرتی، مادلن لوبو ـ سوژه از فدریکو فلینی، انیو فلایانو، سناریو از: فلینی تولیو پینه‌لی، انیو فلایانو، برونللو روندی ـ مدیر فیلمبرداری: جانی دی‌ونانتسو ـ موزیك از: نینوروتا ـ تهیه کننده: ریتزولی ـ کارگردان فدریکو فلینی ـ محصول ۱۹۶۳).

* * *

اگر در مغاك تنهائی، بیزبانی و در ظلمات بیکسی و بیگانگی، همزبان صدیقی را بتوانیم پیدا کنیم این همزبان جز درون و ضمیر ما نخواهد بود. **همه بیکس و تنهائیم، همه درمانده و ناتوانیم و از ما، آنکه بر این حال وقوف بیشتری داشته باشد اندوهگین‌تر است** و به مرگ روح نزدیکتر. انسان متفکر، به چه‌چیز دسترسی دارد؟ به زبان، به فضا، به قلب، به‌زن، به عیش، به قدرت؟ واگر همه اینها را داشته باشد با کدامشان پیوندی عاطفی خواهد داشت؟

من با **درون خویش پیوند دارم** زیرا که از او نزدیك‌تر و واحدترکسی بمن نیست من با «من» کودکیم هر چند که سالهای دراز بینمان جدائی انداخته پیوند مطلق دارم، وجودم پیوسته بوجود اوست، حتی آفرینندگان من، پدر و مادرم نیز که **موجودیتم ادامه وجود** آنهاست در فصلی دردناك از من جدا می‌شوند. اما کودك «من» با من می‌آید. با من میمیرد.

و در این راه که زندگی‌اش می‌نامیم، هر ثانیه، هردم، هر لحظه، یك «من» منفصل از خود بجای می‌گذاریم و این بی‌نهایت «من‌ها» سلول‌های متشکله

۱ـ مجله فردوسی، شماره ۸۰۰، سه‌شنبه ٤ بهمن ماه ۱۳٤۵.

کلیتی هستند با هویت کسی فرضا فدریکو فلینی ۴۷ ساله، سناریست، کارگردان....

با اینهمه پیوند باز بیکس و تنهائیم؟ با اینهمه آشنا باز بیگانه‌ایم؟ با اعتباری بله... اجتماع با همه مناسبات و روابطش با همه قراردادها و آدمهایش دورمان را گرفته‌اند ناگزیر از ارتباط باجامعه هستیم با زن با فرزند، با مادر و پدر و در سلول بزرگتری با همکار بالا دست، با زیردست با دوست با غریبه. کدامین اینها بوجدان ما نزدیکترند؟ میشود به ترتیبی قراردادی شمرد و پیش رفت اما کدامشان خود ما هستند ما بخاطر آنها وجود داریم یا آنها برای ما؟

و اعتبار دیگر فرض روشن و شیرینی است. من تنها نیستم خود را دارم با لحظات پیوسته‌ای که در هر کدامش وجود آشنائی ثابت ایستاده و چشم بدهان من دوخته من با خود در زمان زندگی می‌کنم. با همزادهای بینهایت خود که هر یك گریزگاه دنیای اول منست، دنیای تحمیلی و غریبه اجتماع.

چه مکالمه شیرین و سبکباری است گفتگو با خویشتن چه پهنه عظیم و میدان بی‌منازعی است، **درون و ضمیر انسان متفکر.** «فلینی» اولین متفکری نیست که بگفتگو با درون خویش پرداخته است و آخرین آنها نیز نخواهد بود. اما تشخص کارش در اینست که زبان گشوده و متکلمی دارد. به آسانی وراحتی می‌تواند سخن بگوید و آنچه را که ما حس می‌کنیم اما بیانش را نمیتوانیم او بروانی شعر زیبا بیان می‌کند. اگر لحظه‌ای، فقط یك لحظه مثل‌فلینی اندیشیده باشیم درك «۸ر۵» بسی آسان خواهد بود و نیازی به تفاسیر گوناگون سینمائی نخواهیم داشت. ۸ر۵ یك فیلم شخصی است. قواعد سینمائی را رعایت نکرده. فصول رویا و واقعیت آن از یکدیگر مجزا نیست، سرگذشت کارگردانی است که نمی‌تواند فیلم خود را بسازد. اما تصور نمی‌رود یك کارمند فربه، هرچند روشنفکر بتواند لحظات ۸ر۵ را تقدیر کند. تا با آن درجه از سلوك درون نرسیم که اعتبار و ارزش آنرا دریابیم و به‌آن جهان دسترس پیدا کنیم، ۸ر۵ را چیزی جز یك هذیان لطیف و شاعرانه نخواهیم یافت.

بین دو دنیای **بیرون و درون** تضاد و تقابلی وجود داردکه در انسان‌متفکر، واکنشی بجانب درون ایجاد می‌کند بدون آنکه این درون‌گرائی ناشی ازعقده‌های روحی باشد. احساس عدم توانائی ایجاد پیوند با دنیای بیرون و عدم امکان هرگونه وابستگی به‌آن نخستین‌بار یاسی غم‌انگیز در انسان پدید می‌آورد ولی به مرور، دریچه‌های گریزگاه درون باز می‌شوند و او را بخود می‌خوانند انسان دست‌و پا می‌زند. تقلا می‌کند، می‌کوشد بلکه راه آشتی پیدا کند اما با هر تلاش بدرون خود نزدیکتر می‌شود و چون خواه ناخواه زندگی خارجی‌او در دنیای مرسوم دیگران و همراه با سوءتفاهمات و اصطکاکات طبیعی آنست، نخست به تخیل آفرینش محیط مطلوب خویش در ذهن می‌پردازد و اندك اندك در میان برزخ نیز باز خود را تنها و نامفهوم می‌یابد و در پایان تماما به پیله خود پناه می‌برد و از بیرون میگسلد.

بر این، تم، فلینی قهرمان خود را که کارگردانی است بنام «گوئیدو» می‌نمایاند. گوئیدو خسته و واخورده است. روشنفکری است در بحبوحه گریز از دنیای ناهماهنگ بیرون و پناه به توهمات درون و در این تنگنا ناگزیر مبتلا به عنن فکری در زبان سینما، تماشاچی ناظر گسیختگی‌های ذهنی اوست، فرار از ازدحام اتومبیلها و عروج به آسمان (که تهیه کننده اورا با طنابی بپائین می‌کشد و باز به‌دنیا برمی‌گرداند). دیدار با پدر و مادر در گورستان بازگرداندن

پدر بقبر، ظهور کلادیا دختر سفیدپوش و زیبائی که مظهر آرامش خاطر اوست، تجدید یادبود دوران کودکی، خانه پدری بچه‌های دیگر، دایه مهربان، حمام بازیگوشانه، گریز از مدرسه مذهبی، رقصیدن پاساراکینا، زن تنهایی که در کنار دریا منزل دارد و اولین تجسم اروتیک گوئیدو از «جنس» زن است، مجازات شدن در مدرسه به همین علت و بازگشتن‌دوباره بجانب تصور گناه که در وجود ساراگینا نشان داده می‌شود، دارزدن نویسنده در سالن سینما، گردآوردن همه‌زنهای زندگی درخانه دوران‌کودکی، حکومت برآنها، شلاق زدن آنها، گریز از دست خبرنگاران، خودکشی، و غیره و غیره.

تماشاچی در همه‌جا علیرغم عدم مرزی سینمائی بین واقعیت و توهم، بین دو زندگی گوئیدو تفکیک قائل می‌شود اما برای گوئیدو یا بهتر فللینی، این دو زندگی از هم جدا نیست. او از لحظات شیرین آن، همچون واقعیت لذت می‌برد و در سخت‌ترین دقائق هستی، با یك خودکشی فرضی، لااقل برای لحظه‌ای آزادمی‌شود، وگاه با دختر معصوم و زیبای توهم خویش خلوت می‌کند، از دستهای نوازشگر او محبت می‌گیرد و در میدان خالی، با او شام می‌خورد.

گوئیدو، در وجود خود به اختیار و در دنیای خارج به جبر زندگی می‌کند و سرگردانی بین جبر و اختیار و اتخاذ روشی در برابر ایندو، مساله یا درد اصلی اوست، **ناچار از تحمل دیگران است** اما اعتراض خودرا علیه آنها نشان می‌دهد. در برابر تهیه‌کننده فیلم ،همچون بنده‌ای‌خاضع، سجده‌می‌کند، نویسنده پرمدعا را بدار می‌کشد، ابروان معشوقه سبکسر خود را بشکل شیطان درمی‌آورد، اما به تصویری که عشق می‌ورزد، یکی کودکی خویش است، زیرا که کودکی، سن عدم‌تمیز است و **ذهنیت و عینیت** در آن یکی است، **رویا وواقعیت** با هم آمیخته‌اند و تازه غلبه با رویا و درون است. و دیگری دختری مهربان و رویایی، یك فرشته سبکبال که به رفتار فرشتگان راه می‌رود و بهر حال فقط در توهم پدید می‌آید، موجودیتی برتر ازیك انسان دارد. بالاتر از آنست که به جمع سایر زنان بپیوندد و به‌آنان آلوده شود. «گوئیدو، کلادیا» را فقط برای لحظات تنهائی خود می‌خواهد، باو اجازه نمی‌دهد که به سالن سینما وارد شود یا با سایر زنان زندگیش در خانه دوران کودکی خدمت او را بعهده بگیرد، طغیان کند و شلاق بخورد. این تصویر دست نیافتنی‌ترین رویای گوئیدوست، تصویر محبوب دیگرش که کودکی او باشد زمانی با او زیسته، اما کلادیا برتر از همه چیز و همه‌کس است و هرگز جز در رویا کنار او نبوده.

به‌جای گوئیدوی کارگردان، هر هنرمند و هر متفکر دیگررا می‌توانیم قرار دهیم، از این نظر نباید معانی خاص و استثنایی برای پاره‌ای صحنه‌های فیلم قائل شد، دنیای خارجی کارگردان، دنیای سینما، تهیه کننده سناریست، هنرپیشه‌ها و غیره است، تماس و اصطکاك و مسائل زندگی‌او نیز باهمینهاست. اگر گوئیدو نویسنده یا کارخانه‌داری می‌بود، فضای اطرافش نیز رنگ خود او را می‌گرفت.

به گمان ما ۸٫۵ **زیباترین بیان تصویری مضمونی است که فللینی در دل داشته‌وگفته ازاستادانه‌ترین امکانات استتیك‌سینما** ازبهترین‌فیلمبرداری (جاتی دی‌ونانسو فقید) از بهترین زمینه‌های هماهنگ با مضمون (مثل باغ، چشم آب معدنی با پیرمردها و پیرزن‌های علیل و لوس در صنفوف طولانی ملال‌آور، این عقده بخصوص در پایان فیلم باز می‌شود. گوئیدو الهام خود را برای

حمام بخار، صومعه، دریا، پایگاه فضائی...) استفاده کرده و عقده خویش را گشوده است.
شروع فیلم می‌گیرد. همه را همه تصاویر حیاتش را جمع می‌کند و در دایره‌ای بزرگ به رقص وامی‌دارد پروژکتورها روشن می‌شوند «کودك» درون او همان مرز آمیخته و رویا واقعیت، عینیت و ذهنیت، به آهنگ خود جمع را برقصی ابدی، بدور تسلسل وامی‌دارد و خود نیز باین دایره ملحق می‌شود. اما «کودك» تنها فرد خارج از دایره‌است **همه در ظلمت محو می‌شوند** امااو، تاپایان‌روشن و آشکار می‌نماید.

نکته بسیارجالب و امیدبخشی که مشاهده‌کردیم وکمتر انتظارش‌را داشتیم سکوت کامل تماشاگران و تحمل منطقی فیلم بود. باسابقه‌ای که ازنمایش فیلم سنگینی‌مثل «کسوف» راداشتیم. این‌انتظار میرفت‌که ۸ر۵که حتی دوبله‌هم‌نیست نمایشش هم طولانی است و تسلسل‌داستانی هم ندارد، خشم‌عده‌ای رابرانگیزد دیدیم که اینطور نشد. چنین پیداست که نسل فهمیده و روشنفکری تکوین‌یافته که از فن تماشای فیلم سنگین به‌خوبی آگاه است. پس از پایان فیلم در قلب از همه تماشاگران که غالبا از نسل جوان و محصل بودند تشکر کردیم.

شمیم بهار

الدورادو[1]

«الدورادو» یك وسترن بسیار خوب و بسیار ساده‌و بسیار گرم و بسیار غنی است ــ اثر یك استاد، هوارد هاکز. فیلم اما از یك طرف «اولا» دقیقا از سنت وسترنهای هالیوود دنباله‌روی می‌کند و (ثانیا) آگاهانه به قالب‌وسترنهای شخص هاوکز باز می‌گردد تا حدی که (ثالثا) اساسا باز سازی وسترن پیشین هاوکز «ریوبراوو» است: و بنابراین برغم (یا به دلیل؟) تا این اندازه در قید سنت بودن نمونه‌ی درخشانی است از خلاقیت هاوکز ــ یك فیلم‌کامل و بینقص. فیلم از طرف دیگر در همه‌ی لحظه‌ها و مطلقا به دور از هر تعقید یا هربه اصطلاح نوپردازی متظاهرانه‌ی رسم روزیك اثر نمایشی خالص باقی می‌ماند: و بنابراین نه‌تنها بدل نمیگردد به مجموعه‌ئی از یك رشته فکر (رشته فکرهای احتمالا تصنعی که بشکل «مفاهیم عمیق» در پس حرکتهای دوربین و میزانسن‌های هر صحنه مخفی می‌شوند و به زحمت می‌کوشند به «واقعیت» زندگی نزدیك شوند) بلکه به یکباره به خلق سینمائی واقعیت می‌رسد.

همه‌ی این نکته‌ها اگر دیدارهای مکرر از فیلم و حرف‌زدن از فیلم و حتی نوشتن و بسیار نوشتن درباره‌ی فیلم را لذتبخش می‌گردانند یادداشتی کوتاه از این دست را (متضمن دلائل موفقیت فیلم) تقریبا غیرممکن می‌سازند. شاید تنها از راه جزئیات و مثالهای متعدد و فهرست‌وار بتوان درباره‌ی چندتائی از مایه‌ها و ظرافتها و صحنه‌هـای خوب فیلم توضیح داد ــ و فیلـم البته پر از چیزهای خوب است.

استخوانبندی قالب فیلم. با در نظر داشتن اینکه فیلم کم و بیش به شخصیتهای اصلی و عاملهای کلی «ریوبراوو» وفـادار باقی می‌ماند (و بدون مقایسه‌ی دو فیلم با یکدیگر یا طرح مساله‌ی باز ساختن فیلمی که یکبار ساخته و پاسخ شوخی/ جدی هاوکز در این مورد ــ که همه بحثهائی‌دیگر است) نگاهی میاندازم به قالبی که هاوکز و نویسنده‌ی داستان فیلم ــ لی برکت ــ پدید می‌سازند: یعنی نحوه‌ی گرد آوردن دوباره‌ی قهرمان فیلم (در اینجا کول تورنتن) و یك مست و یك جوان بیتجربه و یك پیرمرد در شهر الدورادو و بیان‌مبارزه‌ئی که بهر حال به‌نفع آنان خاتمه می‌یابد. و می‌بینیم که مشکلهای اصلی دردستهای هاوکز همه مسائلی بسیار بدیهی مینمایند: تداوم و توازن و یکپارچگی فیلم ــ

۱ــ فردوسی، شماره ۹۰۵، ۱۸ فروردین ۱۳۴۸

بدون یك صحنه‌ی اضافی و یك شخصیت اضافی و یك ماجرای اضافی وبدون حتی یك لحظه‌ی تلف شده یا خسته‌کننده و بدون حتی یك مکث در وزن کلی فیلم و برغم تضاد ظاهری بین سطحها و لحنهای مختلف صحنه‌ها... بهترین مثال برای این‌همه ـ احتمالا ـ صحنه‌های آغازی فیلم است. فیلم دقیقا با اصل مبارزه (جیسون در برابر مکدونالد) باز می‌شود ـ و پس از نمایان شدن‌انگیزه‌های این مبارزه از صحنه‌ی دوم (آماده شدن خانواده‌ی مکدونالد) ماجرا آغاز می‌شود. ماجرا البته واقعا آغاز نشده است و اینرا در صحنه‌های بعدی می‌بینیم: ماجرا آغاز نمی‌شود به دلیل اینکه تورنتن پیشنهاد جیسون را نمیپذیرد وبرغم کشته شدن پسرمکدونالد و تیراندازی دخترمکدونالد وحتی برغم‌رابطه‌ی تورنتن / مودی. از اینجاست که به‌نظر می‌رسد فیلم باردیگر و از نقطه‌ئی دیگر آغاز می‌شود: صحنه‌های معرفی می‌سی‌سی‌پی و مکلئودو بازگشت به الدورادو. نگاهی دقیقتر دو نکته‌ی اساسی را روشن می‌سازد: اینکه روش کلی هاوکز در طرح‌ریزی قالب چگونه است و اینکه این روش داستانگوئی به ظاهر ساده در دستهای هاوکز چه اندازه توانائی تبیین می‌یابد. در سطحی محدودتر هر دو نکته به وضوح نمایانند. مثال: اولین صحنه‌ی فیلم: صحنه با رو در رو قرار گرفتن دو قهرمان اصلی فیلم آغاز می‌شود اما به سادگی از کنار این مبارزه می‌گذرد ـ و صحنه در باطن اولا شخصیتها و انگیزه‌ها و رابطه‌ها را تشریح می‌کند و ثانیا شامل ماجرای مودی است (توضیح اهمیت این مایه در قسمت شخصیت پردازی خواهد آمد) و ثالثا بیننده را مشتاق مبارزه‌ی اصلی‌تر و برخورد تورنتن با جیسون نگاه می‌دارد و به همین ترتیب است صحنه‌ی تورنتن / جیسون... یعنی غافلگیر کردن بیننده وسیله‌ی متن اصلی ماجرا و در عین تشریح مایه‌های اصلی و رابطه‌های اصلی پرهیز از نقطه‌ی اوج (صحنه بهرحال همیشه پرتر از این است که بیننده احساس غبن کند) و پرداختن به آغازی دیگرکه بدلیل آشنائی‌بیننده خود ادامه‌ی متن است. در رشته صحنه‌های آغازی فیلم (در سطحی وسیع‌تر) بنابراین می‌بینیم که به‌نظر می‌رسد مقدمه‌ی فیلم از بعد از صحنه‌های اولین و با ورود تورنتن به شهری که در آن به می‌سی‌سی‌پی و مکلئود برخورد می‌کند شروع می‌شود. هاوکز استخوانبندی را که در صحنه‌ی اول دیدیم بسط می‌دهد: و می‌بینیم که گذشته از گیرائی آغاز فیلم که در عین حال مبین رابطه‌های عاطفی و مایه‌های فیلم نیز می‌باشد صرفا بخاطر اینکه بیننده با مکدونالد و خانواده‌اش در برابر جیسون وهفت‌تیر کشهایش وکلانتر ج.پ در وسط و موقعیت تورنتن نسبت به این سه عامل آشنا است پیشنهاد ساده‌ی مکلئود به تورنتن و توضیح مکلئود درباره‌ی کلانتر ج.پ و بازگشت به الدورادو و آماده شدن می‌سی‌سی‌پی در طول راه (هرچند گفتگوهای نسخه‌ی فارسی تاثیر این صحنه را تقریبا از میان برمی‌دارد) ارزش نمایشی و معنای جدیدی می‌یابند. توانائی هاوکز در کار با قالب فیلم در همین ظاهری‌ترین و خارجی‌ترین سطحهای فیلم در موارد جزئی در هر صحنه بدل می‌گردد به مهارتی در بسط آزادانه‌ی توالی داستان و حفظ تداوم و گیرائی صحنه‌ها. مثال: صحنه‌ئی که کلانتر موفق به دستگیری جیسون شده است: بیاد بیاوریم که هاوکز با اضافه کردن تفنگی که در جهت قهرمانهای فیلم نشانه گرفته شده و اینکه می‌سی‌سی‌پی متذکر این تفنگ می‌شود و اینکه بعد تورنتن و کلانتر متذکر غیبت می‌سی‌سی‌پی می‌شوند وسیله‌ی ابتدائی‌ترین عامل نمایشی در صحنه از

پدید آمدن سکون در انتهای صحنه پرهیز می‌کند و گیرائی صحنه را تشدید می‌کند و نمایشگر تداومی خیره‌کننده است.

مایه‌های خشونت و شوخی در تلفیق «الدورادو» از یك طرف فیلم خشنی است و این نه در دنباله‌روی از خشونت رسم و روز یا «خشونت» رشته‌وسترن‌های ایتالیائی بلکه در تعقیب سنت وسترن هاوکز است باین معنا که خشونت در نفس داستان و در واقعیت آدمها و حادثه‌ها است و هرگز عامل اضافه‌ئی نمایشی نیست. مثال: صحنه‌ئی که کلانتر جیسون را دستگیر می‌کند: می‌بینیم که خشونت صحنه مطلقا جنبه‌ی متظاهرانه و تصنعی ندارد و در عین‌حال از آنجا که بر مبنای خشم‌درونی کلانتر است بسیار نافذتر از هرخشونت‌ظاهری میباشد و می‌بینیم که این خشونت جزئی از شخصیت کلانتر و نتیجتا کاملا قابل فهم و همچنین نمایشگر شخصیت کلانتر نیزهست . «الدورادو» از طرف دیگر یك فیلم هاوکز و پر از شوخی است. شوخیهائی ساده مثل با اسب عقب رفتن تورنتن و (لبخند جیسون) یا شوخی رابطه‌ی کلانتر و می‌سی‌سی‌پی و اسم اصلی می‌سی‌سی‌پی که در صحنه‌ی تیر خوردن کلانتر به اوج می‌رسد (درنسخه‌ی فارسی شوخی اصلی از شکل میافتد) یا تیراندازی می‌سی‌سی‌پی یا صحنه‌ی حمام کلانتر... نکته‌ی اصلی البته در تلفیق مایه‌های خشونت و شوخی است (درمقایسه با مثلا شکست آرتورپن در «بانی وکلاید»). مثال: درسطحی‌ظاهری‌تر رشته صحنه‌های زخمی شدن کلانتر را بیاد بیاوریم که نمونه‌ی درخشانی از شوخی در لحظه‌هائی است که بنظر نمیرسد امکان شوخی باشد: میبینیم که این شوخیها نمایشگر سوئی دیگر از چهره‌ی قهرمانهای فیلم است که از یك طرف برای پرهیز از اظهار ناراحتی (یا هر مورد احساساتی دیگر) به شوخی پناه می‌برند و از طرف دیگر هرچند با بی‌پروائی به مقابله باگلوله میروند نگران زخمی که شاید چندان هم خطرناك نباشد نیز هستند. در سطحی باطنی‌تر هاوکز وسیله‌ی تلفیق شوخی و خشونت به یکباره به تبیین ظرائف عواطف انسانی بسیار نزدیك می‌گردد. مثال: صحنه‌ی تیراندازی دختر مکدونالد به تورنتن: گذشته ازتلفیق موفق تماشائی است‌که هاوکزچگونه وسیله‌ی‌خشونت، شوخی زمین‌زدن دختر (همراه پرتاب کردن تفنك دختر درون آب و نشان دادن خون زخم به دختر) و بدون تلف کردن حتی یك کلمه‌ی اضافی خشونت و خشم فرو خورده و استیصال تورنتن را نمایان می‌سازد ــ یا در همین صحنه سوار اسب شدن دختر و برداشتن به زحمت تفنك از میان رودخانه در عین مراقبت از اسب دقیقا فراموش شدن نفرت و دستپاچگی و خجلتزدگی دختر را نمایان می‌سازد (در نسخه‌ی فارسی البته سادگی و کمال صحنه و توازن تلفیق ازمیان می‌رود).

فضا. باید اول توجه داشت به اینکه فضای شهر الدورادو را هاوکز در ظاهر به راحتی و سادگی و بدون حتی یك نمای اضافی که تنها جنبه‌ی معرفی یا توصیف داشته باشد به نمایش درمی‌آورد: موقعیت دفتر کلانتر و میخانه‌ی اصلی و خیابانها. هاوکز اما تنها به همین فضای کلی بسنده نمیکند و گذشته از گوشه و کنار و کوچه پسکوچه‌های نیم ویران تاریك با نمایش درهای عقبی و کوچه‌های خرابه‌ی پشت نه‌تنها بعد دیگری به فضای شهر می‌بخشد بلکه (همراه با صحنه‌های مربوط به املاك مکدونالدها) از شهر یك خیابانی و سنتی فیلمهای وسترن یك شهر کامل و ــ در باور داشت بیننده ــ واقعی پدید می‌سازد. در سطحی دیگر باید توجه داشت به اینکه فضای هر صحنه اولا تا چه

حد به‌دقت و به‌تمامی به‌نمایش درمی‌آید و ثانیا اینکه فضا جزئی از صحنه و از عامل‌های اصلی حادثه‌ای است که شاهد وقوعش هستیم. مثال: صحنه‌ی جدال آخر: رابطه‌ی خیابان مقابل میخانه با جلوخان میخانه با فضای داخل میخانه با فضای انبارپشت (که درصحنه‌ی دستگیری جیسون‌آنها را به‌دقت دیده‌ایم واینجا هاوکز تنها به اشاره‌ای اکتفا می‌کند) با محوطه‌ی بیرون در با کوچه‌ی پشت و اینکه مسیر حادثه بر مبنای این رابطه‌ها بنا شده است. به این معنا که هاوکز یك حادثه را درقالب یك‌فضای معین ووسیله‌ی این‌فضا روی‌پرده می‌آورد. مثال: صحنه‌ی مبارزه در کلیسا: می‌بینیم که در طول صحنه موقعیت هر آدم نسبت به دوستان و نسبت به گروه مخالف و فاصله‌ی میان دو گروه و در نتیجه از لحظه‌ئی که گروه مخالف در برج ناقوس کلیسا هستند تا هنگامی که می‌کوشند پائین بیایند دقیقا نحوه‌ی تیراندازی و دلیل اینکه چرا یك تیرانداز موفق است و تیراندازی دیگر موفق نیست تشریح می‌شود. باید همچنین توجه داشت به اینکه اینهمه تنها بدلیل نمایش یك صحنه از نقطه نظرهای مختلف نیست (مثلا از بالا و پائین برج ناقوس) بلکه بخاطر بهترین استفاده از حرکت دوربین و حرکت آدمها و تدوین می‌باشد. مثال: آغاز صحنه‌ی مبارزه‌ی می‌سی‌سی‌پی با چارلی: دور زدن می‌سی‌سی‌پی و حرکت دوربین بدون تغییر نقطه نظر و قطع از می‌سی‌سی‌پی به مکلئود به می‌سی‌سی‌پی فشرده و کامل و از لحظه‌های بسیار زیبای فیلم است.

شخصیت‌پردازی. باردیگر باید اول متذکر شد که قهرمان‌های اصلی یك وسترن قهرمانهائی سنتی هستند: رابطه‌ی سنتی تورنتن و مکدونالد درصحنه‌ئی که تورنتن جسد پسرش را برایش آورده است. آنچه اما در «الدورادو» تماشائی است طرز کار خیره‌کننده‌ی هاوکز در محدوده‌ی همین قالب‌سنتی است: رابطه‌ی تورنتن با مودی (در مثلا صحنه‌ئی که مودی درمی‌یابد تورنتن قصددارد: نگاهها) یا رابطه‌ی سنتی دو هفت‌تیرکش حرفه‌ئی (تورنتن/مکلئود: و شرافت حرفه‌ئی مکلئود و اینکه تورنتن در آخر می‌داند بدون حیله نمی‌تواند بر حریف غلبه کند). نگاهی در اینجا می‌توان انداخت به مسیر تغییرات و لحظه‌های اصلی در شخصیت کلانتر ج. پ‌هارا. مایه‌های اصلی تقریبا همه در صحنه‌ی اول هستند. مثال: رابطه‌ی دو دوست: هاوکز دوستی ساده و سنتی یك فیلم وسترن را در عین حفظ سنت بدل می‌گرداند بدوستی واقعی‌تری که شامل مایه‌های مختلف و بخصوص شامل مایه‌ی رقابت نیز می‌باشد: در همین صحنه اول می‌بینیم که تورنتن با نزدیك شدن به هفت‌تیرش مهارت کلانتر را می‌آزماید و او را هم‌طراز خود می‌یابد (در نسخه‌ی فارسی این گفتگو تقریبا از میان میرود)، یا در صحنه‌ئی که کلانتر در میخانه مورد تمسخر واقع شده است می‌بینیم برغم اینهمه با دیدن تورنتن مکث می‌کند و پشت راست می‌کند. مثال دیگر: رابطه‌ی کلانتر و مودی: یکی از موارد رقابت بین کلانتر و تورنتن مودی است و گرچه در صحنه‌ی اول این مایه در پس شوخی و دوستی دو مرد پنهان باقی می‌ماند بدیهی است کلانتر بازنده است باید بنابراین در نظر داشت که اگر بالاخره زنی سبب سقوط کلانتر می‌شود نطفه‌ی اصلی‌را باید در این‌صحنه‌ی آغاز فیلم و سقوط به همین چند اشاره بسنده می‌کند صحنه‌های تغییر از یك کلانتر توانا تا یك مست تا کلانتر آغاز فیلم، اگر هاوکز درباره کلانتر آغاز فیلم و سقوط به همین چند اشاره بسنده می‌کند صحنه‌های تغییر

از یك مست بکلانتر را (که در قیاس با «ریوبراوو» مایه‌ی اصلی «الدورادو» است) تماما نمایش می‌دهد. برای نمایش تغییری غیرممکن و اینچنین آنی‌هاوکز از عاملهای مختلف (و بخصوص از عامل شوخی) استفاده می‌کند: دوای می‌سی‌سی‌پی که امکان مشروب خوردن را می‌گیرد و خطر مکلئود و مورد تمسخر قرار گرفتن در برابر مکلئود (همچنان در دنباله‌ی مایه‌ی رقابت) و رابطه‌ی کلانتر به تورنتن و بالاخره اعلام خطر معاون کلانتر و تعقیبی که به مبارزه در کلیسا ختم می‌شود. در اینجا باید به ظرافتهای هاوکز توجه داشت: اینکه این تغییر ناگهانی در شخصیت لزوما با تغییر و توانائی جسمی همراه نیست: و کلانتر را می‌بینیم ــ از لحظه‌ئی که توانائی بستن هفت‌تیرش را ندارد تا هنگام تعقیب که هنوز از درد در رنج است تا لحظه‌ی مقابل کلیسا که تنها به دلیل رابطه‌اش با تورنتن به درون میدود و اینکه در اینجا فقط جنبه‌ی شهامت اخلاقی مطرح است و گرنه در مبارزه مطلقا وابسته‌ی تورنتن است تا بعد که برغم لرزش دستها به تدریج بر خود مسلط می‌گردد و می‌تواند به صحنه‌ی دستگیری‌جیسون برسد هر چند در طول صحنه آنچه هست هنوز توانائی جسمی نیست بلکه خشم درونی است و کمك تورنتن. بعدتر هر چند تورنتن نگذاشته است کلانتر را از خواب بیدار کنند در لحظه‌ی حمله‌ی‌گروهی اسب سوار از دفترش بیرون می‌دود: اینبار تیر می‌خورد اما موفق‌تر است. هاوکز (درونگر و واقعگرا) تنها در اینجا است که به‌کلانتر امکان می‌دهد به موقعیتش آگاهی یابد ــ صحنه‌ی استیصال کامل کلانتر: نشسته روی صندلی و با پای زخمی و سلامت از کف رفته و در انتظار دشمن... از اینجا و پس از صحنه‌ی تطهیر باز می‌گردیم به کلانتر ابتدای فیلم (در سطحی ظاهری بنظر میرسد تورنتن و کلانتر موقعیتهای اصلی خود را با یکدیگر عوض می‌کنند). بازگشت کامل اما ممکن نیست: و می‌بینیم کلانتر ــ همچنان در رابطه‌اش با تورنتن ــ موقعیت‌برتر یا معادل خود را از دست داده است و مبارزی نهائی و پیروزی نهائی دیگر به او تعلق ندارد.

یك نما. نکته‌ی بالطبع بعدی این است که اینهمه را هاوکز چگونه روی پرده می‌آورد. در مورد شخصیت کلانتر ج.پ نگاهی میاندازم به یك نمای ساده از صحنه‌ئی که جیسون و مکلئود و دیگران به او می‌خندند. در اینجا نمائی نزدیك (و مطلقا سنتی) می‌بینیم از دست کلانتر که طرف جای خالی هفت‌تیر می‌رود. تماشائی است هاوکز تا چه اندازه از همین یك‌نما استفاده می‌کند. می‌بینیم پس از اینکه دست (گوئی) در می‌یابد هفت‌تیری وجود ندارد ناگهان شکم را میفشرد و منتظر می‌ماند تا از خارج‌نما بطری مشروب را بگیرد. و می‌گیرد. پایان‌نما. به این ترتیب است که هاوکز درباره‌ی شخصیت قهرمانش **حرف می‌زند.**

یك صحنه. این توانائی را در یك صحنه‌ی کامل بیاد بیاوریم. مثال: صحنه‌ی‌اول ــ از لحظه‌ئی که مودی وارد اتاق می‌شود. در اینجا باید توجه‌داشت به اینکه صحنه بدون نمابندی متظاهرانه و وسیله‌ی نهایت سادگی در تدوین و میزانسن مبین عواطف و رابطه‌ها و تغییرات احساسی و درونی است. صحنه با یك نمای دور از تورنتن و کلانتر رو در روی یکدیگر آغاز می‌شود ــ مودی از در وارد می‌شود و به آغوش تورنتن می‌آید. صحنه خرد می‌شود: یك نما از کلانتر در مقابل نمائی از مودی و تورنتن در آغوش یکدیگر. اینجا اما چیزی هست که تورنتن و کلانتر هیچیك نمی‌دانند ــ تورنتن از آغوش مودی بیرون

می‌آید و اینبار تورنتن و کلانتر در یك‌نما مقابل‌نمائی از مودی قرار می‌گیرند. هنگامی که بعدتر روشن می‌شود مودی بهر حال کدام یك را ترجیح می‌دهد ,تورنتن از نمای کلانتر خارج می‌شود و حالا نمای کلانتر مقابل نمائی از تورنتن و مودی (دور از یکدیگر) قرار می‌گیرد. هنگامی که بالاخره این مایه به آخر می‌رسد باردیگر بازمی‌گردیم به نمائی دوراز هر سه نفرکه از در خارج‌میشوند... شاید به‌نظر می‌رسد صحنه‌ئی اینچنین ساده را نمی‌توان یا حداقل نباید ـ وسیله‌ی ریزبینی مبیین مسائلی عمده جلوه داد یا بنظر میرسد صحنه به ظاهر چنان ساده است که اساسا راهی دیگر برای فیلمبرداری وجود نداشته یاصحنه چنان بدیهی است که همچنان به‌نظر نمی‌آید در این نماهای بارها دیده شده بتوان چیزی تازه یافت: ساده و بدیهی و سنتی: این احساس درستی است و ارزش هاوکز در همین است که می‌تواند در اینچنین محدوده‌ئی فیلمی تا این‌حد غنی بسازد.

از اینجا می‌توان این توضیح‌نما به نما را ادامه داد و حتی به نق‌نق‌هائی هم رسید (ز این قبیل که مثلا نمای پاهای اسب در صحنه‌ئی که تورنتن زمین می‌خورد و می‌سی‌سی‌پی در تعقیب او است یا صحنه‌ئی که می‌سی‌سی‌پی خود را به‌شکل چینی‌ها درمی‌آورد یا اشتباهمهای تداومی در مورد چوبهای زیر بغل یا اشتباهمهای تداومی در صحنه‌ئی که صحبت از حمام کردن کلانتر است(در حد کار هاوکز نیست (هرچند بحث بر مبنای نسخه‌ی فارسی و بنابراین بر مبنای حدسیات است) و می‌توان در دنباله‌ی توضیحهای نما به نما رسید به تشریح نمادها و معانی نهفته (درباره‌ی قانون ـ به معنای وسیع کلمه ـ و از شکل‌افتادن آن و اینکه اعاده‌ی شکل هرگز ممکن نیست) در پس سادگی ظاهری فیلم. با همه‌ی اینها حالا می‌توان این یادداشت را به آخر رساند چرا که فکر می‌کنم یکپارچگی سینمای هاوکز را نیازی به تفسیرها و تعبیرهای خصوصی نباشد ـ و مساله بهر حال (یا حداقل برای آنانی که هنوز به دنبال تعریفی برای «هنر سینما» هستند) در این حرف آخر فشرده می‌شود که سینما در اصل کم وبیش همین است که اینجا در کار هاوکز می‌بینیم.

پرویز دوائی

تریستانا (۱)

«... هرچیز بشکلی منحرف است.»
آلفرد هیچکاک

قبل از پرداختن به خود فیلم (فیلمی‌ظاهرا بغایت ساده که‌در مرحله تعمق فوق‌العاده بیجیده از کار درمیاید) آشنائی با «لوئی بونوئل» خالق این اثر ضروریست، این آشنائی در حد شرح حال نامه نخواهد بود و نیز نمی‌تواند از طریق شناخت کارهای دیگر این سینماگر بزرگ حاصل شده باشد، چون «بونوئل» نیز مثل خیلی از فیلم‌سازان خوب دیگر برای این سرزمین قهرا ناشناخته مانده است، از او در اینجا «روبینسون کروزو»، «باغ مرگ» و این اواخر در یکی از شرم‌آورترین‌سیستم‌های‌نمایش فیلم«بل‌دوژور» را «باصطلاح» نمایش دادند!

بنظر ما، با توجه به شرایط، بهترین راه‌شناخت بیشتربونوئل، بصورت یك مقدمه و قبل از پرداختن‌به‌فیلم، مرور بیانیه معروف اوست‌که ابتدا در سال ۱۹۶۱ درشماره ۲۱ نشریه آمریکائی «فیلم کالچر» درج شده و متضمن طرز تلقی کلی وی نسبت به سینماست.

بیانیه:

۱ــ در هیچکدام‌از هنرهای مرسوم بین امکانات و حقایق آنچنان شکاف وسیعی که در سینما بین ایندو هست وجود ندارد. فیلم مستقیم بر تماشاگر اثر می‌گذارد، باو اشخاص و اشیاء مجسم و مادی عرضه می‌کند، با سکوت و تاریکی او را از فضای روانی معمولی جدا میسازد. بخاطر تمام اینها سینما می‌تواند تماشاگر را چنان برانگیزد که هیچ هنر دیگری قادر به‌انجام آن‌نباشد. ولی سینما باز بیش‌از هر هنر دیگری می‌تواند تماشاگر را خفه کند. بدبختانه

۱ــ مجله سپید وسیاه، طی ۵ هفته، خرداد و تیرماه ۱۳۵۰

اغلب فیلمهای امروزی مثل اینکه بهمین هدف خدمت می‌کنند. آنها در یك خلاء فکری و اخلاقی جولان میدهند و در این خلاء مثل این است که سینما رونق می‌یابد.

۲ـ «راز» جزء اساسی تمام آثار هنری‌ست. اما در سینما معمولا رازی وجود ندارد. نویسندگان کارگردان‌ها و تهیه کننده‌ها منتهای دقت را به خرج میدهند تا از هرآنچه ممکن است ما را مشوش سازد اجتناب کنند. آنها دریچه شگرفی را که بروی دنیای‌آزادکننده شعر گشوده میشود بسته نگاه میدارند. آنها قصه‌هائی را ترجیح می‌دهند که گوئی زندگی عادی ما را ادامه میدهد، که برای بار n ام یك درام را تکرار می‌کند، که بما کمك‌می‌کند تا دشواریهای کار روزمره خود را فراموش کنیم. البته بر تمام این‌ها اخلاقیات، دولت، سانسور ـ جهانی، مذهب، حسن سلیقه، شوخی تمیز و سایر احکام قاطع واقعیت نظارت دقیق دارند.

۳ـ سینما وسیله‌ای خطرناك و عالی است چنانچه روحی آزاد آن را بکار گیرد. سینما عالی ترین شکل بیان دنیای رویاها، عواطف و غرایز است. سینما مثل اینست که برای بیان ناخودآگاه ساخته شده، آنچنان ریشه‌های عمیقی در دل شعر دارد. معذلك‌سینما تقریبا هرگز بدنبال یك چنین هدفهائی نمیرود.

٤ـ در آثار مجلل و پرخرج یا در آثاری‌که با تحسین تماشاگران‌ومنتقدان مواجه شده‌اند بندرت با سینمای خوب‌روبرو می‌شویم داستان خاص، درام خصوصی یك فرد ـ بنظر من ـ نمی‌تواند علاقه کسی را که شایستگی زندگی‌در عصر ما را داشته باشد جلب کند اگر کسی در میان تماشاگران در غم و شادی یك شخصیت فیلم شریك میشود علتش باید آن باشد که شخصیت فیلم نمودار عواطف آن تماشاگر است. بیکاری، عدم تامین، ترس از جنگ، بی‌عدالتی اجتماعی و غیره در تمام افراد بشر، در تمام اعصار و در نتیجه بر فرد تماشاگر اثر می‌گذارد، اما وقتی که فیلمی بمن می‌گوید که آقای «ایکس» در خانه‌اش خوشبخت نیست و خوشبختی را نزد رفیقه‌اش جستجو می‌کند و آخر کار نیز دست از رفیقه کشیده نزد همسر وفادارش باز می‌گردد، من این فیلم را بسیار اخلاقی و تهذیب کننده می‌یابم ولی باطنا اثری در من باقی نمی‌گذارد.

۵ـ «اوکتاویوپاز» گفته است: «انسانی که در غل و زنجیر قرار دارد کافیست چشمانش را ببندد تا دنیا منفجر شود» و من می‌گویم: «کافیست پلك سفید پرده سینما نور واقعی خود را منعکس کند تا دنیا غرق در آتش شود اما در حال حاضر می‌توانیم آسوده بخوابیم، نور سینما بطور متاسبی خفیف و مقید شده است.

* * *

«لوئیس بونوئل» هفتاد و یکساله، اسپانیولی سازنده فیلم در مکزیك، فرانسه، انگلستان، وابسته به گروه سوررئالیست، بیمار، دائم‌الخمر، از دو گوش کر و یکی از تلخ‌زبان‌ترین و بدبین‌ترین فیلسوفانی که سینما تاکنون به خود دیده است، علیرغم وابستگی به جنبش سوررئالیستی به گفته خودش همیشه از تظاهرات «آوان گاردی» (پیشرو) اجتناب کرده است و نظرش را به سادگی درباره کار خویش باین ترتیب خلاصه می‌کند.

ـ لب مطلب اینست که ما آنطورکه دلمان می‌خواهدفیلم میسازیم. بعضیها

می‌توانند فیلم خوب بسازند و بعضی دیگر نمی‌توانند».
اورا شکست‌گرا Defeatist و «جبری» (فاتالیست) دانسته‌اند و عقیده دارند انگیزه حرکت در آثار او منفی است و شخصیت‌هایش را باحذف هرگونه امکان بهبود، بسوی درماندگی محتومشان پیش‌می کشاند».

شخصا عقیده دارد که در آثارش‌می‌کوشد از قضاوت اخلاقی‌و از تصورات قراردادی اخلاق و گناه و وجدان (تجملاتی که مدتهاست بر دوش بشر سنگینی می‌کند) پرهیز داشته‌باشد این‌فلسفه‌ی‌اخلاقی مکتب‌برگزیده او (سوررئالیست) هم تطابق دارد که هدفش را مخالفت با هر نوع قید سنتی اخلاقی گذاشته و معتقد است «واقعیت برتر (سوررئال) وقتی جلوه می‌کند که آدمی قوانین و مقررات اخلاقی و اجتماعی را کنار بگذارد تا ذهن‌خرده‌گیر بتواند آزادانه‌فعالیت کند».

«بونوئل» هدف خودش از کار در هنر را اینطور توجیه می‌کند:

«... یك نویسنده خوب وظیفه‌اش را زمانی درست انجام میدهد که با ارائه تصویری راستین از روابط اجتماعی، تصورات قراردادی‌ای را که در باره این روابط وجود دارد از بین ببرد، ارکان خوشبینی دنیای «بورژوا» را به لرزه درآورد و خواننده را مجبور کند که در نظام موجود شك کند، هرچند که ممکن است این نویسنده در اثر خویش بنتیجه‌ای نرسد و هرچند ممکن است که از کسی یا چیزی ظاهرا جانبداری نکرده باشد....»

و دیگر:

«احمقانه است که پیشاپیش یك مسئله مطرح گردد و سعی شود چیزی در فیلم به اثبات برسد. من هرگز در آثارم مسئله‌ای (مثل بکارت احسان، بی‌رحمی) را مطرح نمی‌کنم که قهرمانانم را بر اساس آن بنا کنم.»

بونوئل بارها گفته است که علاقه‌ای به‌مکانیزم تحولات‌بزرگ واصلاحات (رفرم) ندارد و اصولا اصلاحات را بصورت یك جور امکان نفی می‌کند و به پیروی از مذهب مختار خویش معتقد است «پیش از یافتن راه تازه، باید اول دست بتخریب این جهان بزنیم»:

ـ «سور رئالیزم بمن فهماند بشر ـ برخلاف آنچه بمن گفته بودند ـ آزاد نیست و تنها با ویران کردن آزاد میشود...»

پس:

«بشر را برای آزاد شدن باید بیدار کرد و بیداری همیشه با درد صورت می‌پذیرد.»

از این روست که «فیلمهای بونوئل شدیدا مشوش‌کننده و در خرده‌گیری از فرهنگ ما مخرب است، مخرب ولی مثبت... و ناقد نظام موجود».

این بیدار کردن دردناك از اولین تصویر در اولین فیلم بونوئل، «سك آندلوزی» آغاز می‌شود (مردی با تیغ صورت‌تراشی چشم یك زن را پاره می‌کند) و در تمام طول مسیر فعالیت سینمائی بونوئل بی‌وقفه دنبال می‌شود..، این شاگرد سوگلی معلمان ژزوئیت» (که در این وجه نیز با «هیچکاك» اشتراك پیدا می‌کند) نیم‌قرن است که پرده تزویر را با دستی استوار بیرحمانه از چهره «معصوم» بشر بزیر کشیده است، بی‌آنکه لزوما بشر را منفور و هیولا ببیند (بقول تروفو اگر مدت زیادی به هیولا دقیق شویم برایمان عادی‌میشود) «دور-بین او ظاهرا قهرمانانش را سرد و بی‌طرفانه نظارت می‌کند (رواج پلان معروف

به پلان آمریکائی که آدمها را از حدود زانو به بالا نشان میدهد: در فیلمهای او از اینجاست) با وجود این وادارمان می‌کند آدمهایش را (هرچند غیر عادی) بی‌قید و شرط بپذیریم...»

بونوئل از سوررئالیزم سپاسگزاری می‌کند چونکه «.... بمن نشان داد آدم نمی‌تواند خود را از قید اخلاق آزاد کند، حال آنکه من به آزادی کامل انسان فکر می‌کنم...»

و اضافه می‌کند:

«خدا را شکر که همیشه بی‌خدا بوده‌ام... من فکر می‌کنم که خدا را باید در بشر جستجو کرد..»

* * *

تهیه‌ی «تریستانا» قصه‌ی پشت پرده جالبی دارد:

این فیلم اول قرار بود در سال ۱۹۶۳ در «مادرید» ساخته شود. تمام مقدمات کار فراهم شده بود، اما سانسور در آخرین لحظه جلوی تهیه فیلم را گرفت، بهانه این اقدام وجود یك صحنه دوئل در سناریو بود که به زعم مقامات اسپانیا با مقررات سانسور این کشور تباین دارد، با وجود آنکه «دوئل» در فیلم مهم و موجه جلوه داده نمیشد و قصد بونوئل «صرفا» اشاره‌ای هزل‌آمیز به پوچی اشرافیت در مورد قهرمان پیر ماجرا بود.

ماحصل آن که تهیه فیلم در نتیجه این مداخله هفت سال بتاخیر کشید تا سال گذشته «بونوئل» را باز تهیه کنندگان به اینکار برانگیختند و مقامات اسپانیا بعد از اینکه فهمیدند «بونوئل» قصد دارد صحنه‌های خارجی فیلم را **در پرتقال بگیرد رضایت دادند که فیلمبرداری در اسپانیا انجام شود، «بونوئل»** نیز بطوریکه در فیلم می‌بینید، صحنهٔ «دوئل» را از فیلم حذف کرده و با تدابیر دیگری بر میان تهی بودن و پوسیدگی اشرافیت اسپانیولی انگشت گذاشته‌است.

... و اما اینکه چرا بونوئل اصلا دست به ساختن این فیلم زده است، فیلمی که بر اساس یك رمان چهل سال پیش، نوشته «په‌رز گالدوس» (معروف به «دیکنز» اسپانیا) دست زده است:

ــ این بدترین رمان «گالدوس» است، با وجود این جا داشت که من نظراتم را درباره بعضی از رسوم کهنه اسپانیائی و «تم» متعارفی خودم را درباره اروتیزم (شهوت) و مذهب در آن پیاده کنم... «تریستانا» فیلمی راجع به پیری، زشتی و پوسیدگی خواهد بود...»

* * *

سکس، سیاست و مذهب را سه «موضوع» بارزی می‌دانند که مرتب و مکرر در آثار بونوئل بروز می‌کند... چیزی که هست مذهب و سکس، اخلاقیات (بحسب تعریف مرسوم)، خدا و شیطان، حقیقت خارجی و حقیقت باطنی در آثار او آنچنان تفکیك ناپذیرند که جای هر نوع تفسیر و تردید در مورد هریك از دو جنبه راباز می‌گذارد (کما اینکه در پایان «بل دوژور» هرگز قاطعا مشخص نمی‌شود که تمام این ماجرا واقعیت یا تصورات ذهنی یك زن بوده است.

سیمای مذهب و سکس (یا بقول «رابین‌وود» «مسیح» و «هوسران») در

فیلمهای بونوئل برهم منطبق است... در «سوزانا» یك زن هرزه کارگری به نام «مسیح» Jesus را به دام اغوای «تن» می‌نشاند... در «ویریـــدیـــانا» گدایانی که «بونوئل» آشکارا در شکلی چون حواریون مسیح در مراسم شام‌آخر کنار هم می‌نشانند بساط عیشی توام با هرزگی بپا می‌کنند.

در «بل‌دوژور» «هماغوشی با مراسم مقدس تدفین یکی می‌شود و مردی در «تابوت» از زنی خودفروش تمتع می‌جوید... در «تریستانا» اولین لحظه بیداری جسمی دختر جوان (بوسه‌ای که «لوپه»ی پیر از او می‌گیرد) در مکانی مقدس، مدفن یك مقام کلیسائی صورت‌می‌پذیرد، و نیز گرایش آشکارای‌جسمی دختربه مجسمه، پیوند بین «لوپه» را با این مجسمه که (علاوه بر تقدس مظهر مرگ و پوسیدگی و زشتی نیز هست) بیشتر مؤکد میسازد...

* * *

در این مقدمه اشاره‌هائی به مراجعی است که در مطلب بصورت نقل قول مشخص شده است. مراجع ما در این اشارات عبارت بوده از:

* فرهنگ سینماگران (تدوین ژرژ سادول).

* مجله سینمائی «مووی» (چاپ انگلستان ــ شماره‌های اول، سال ۱۹۶۲، مطلبی‌درباره «لوئیس بونوئل» نوشته «آندروساریس» و شماره پانزدهم، سال ۱۹۶۸، مطلبی تحت عنوان «شب گربه سمور می‌نماید» در باره فیلم «بل‌دوژور» نوشته «رابین‌وود»).

* مجله «سایت اند ساند» (چاپ انگلستان) شماره پائیز ۱۹۶۷، مطلبـــی تحت عنوان «ظرف طلائی بونوئل» و شماره زمستان ۱۹۶۵، مطلبی بعـــنوان «بونوئل مکزیکی»، نوشته «تام میلن» و اشاره‌هائی‌در «سایت اند ساند»تابستان ۱۹۶۳ و بهار ۱۹۷۰.

* کتاب«مکتب‌های‌ادبی» (تالیف «رضا سیدحسینی»مبحث «سوررئالیزم»)

* کتاب «سوررئالیزم» (چاپ انگلستان) نوشته «پاتریك والدبرگ»

*** متن مصاحبه‌ای با لوئی بونوئل بوسیله منتقد ژاپنی «کنجی‌کانسکا» نقل** از کتاب «چهل مصاحبه با چهل فیلم‌ساز» تدوین «آندروساریس»)

* کتاب «لوئیس بونوئل» (چاپ انگلستان،) نوشتهٔ «ریموند دورگنات».

ناقوس‌ها آواز مرگ منظره‌ای را سر داده‌اند که زیر قشری از «زنگار» مثل مردابی راکد افتاده است.

«تریستانا» با تصویری این چنین آغاز می‌شود، با پوسیدگی و تباهی و سوگواری و حرکت دو زن با جامه سیاه عزا، بر زمینه‌ای که گوئی ممکنست بر آن فرود آمده است دنباله‌ی موضوعی و تصویری طبیعی نخستین «نما»ی فیلم جلوه می‌کند.

از همان فصل اول، طغیان خاموش و خرابکارانه‌ی «ساتورنو»ی لال (نماینده اکثریت خاموش) علیه نظام موجود و پیوند «تریستانا» با وی تثبیت میشود. «ساتورنو» که آشنائی ما با او مقارن با اغوای وی بوسیله «تریستانا»ست «تثلیث» جنسیت مردانه را در زندگی او کامل می‌کند. همبازی، معشوق، پدر.. این سه در زندگی «تریستانا» جابجائی‌هائی دارند که مانع میشود هریك بموقع و در لحظه ضرورت در زندگی او بروز و نقش سازنده خود را بازی کنند، غیر از اینکه تك‌تك آنها به تنهائی برای ارضاء تمنیات وی کافی نیستند.

این جابجائی و غلط افتادن که بیشتر معلول بازی تقدیر جلوه می‌کند، در مورد سایر روابط فیلم نیز مصداق دارد (در فیلم تکیه‌هائی بر تردید در انتخاب یکی از دو «همانند» میشود، همانندهائی که برگزیدن هریك از آندو ممکن‌است زندگی را بکلی دگرگون کند)... مثلا در مورد «لوپه»ی پیر و کدبانوی‌خانه‌اش. «ساتورنا» (که نامش برگردانی منقلب از «تریستانا» بنظر میرسد)... اگر پیر مرد بجای تریستانا، این زن رام و با محبت و پرستار را به همدمی و همسری برمیگزید خوش‌تر و آسوده‌تر نبود و از فلاکت مطلقی که عشق به تریستانا وی را به آن می‌کشاند نجات نمی‌یافت؟ (ولی فراموش نکنیم که در کارهای «بونوئل» امید و احتمالی به رستگاری نیست).

چهره «لوپه» بعنوان مردی هوسران و در عین حال ظاهر ساز و ظاهر-الصلاح و مزور بما معرفی میشود... باز «ویرانی» بر وجود او دست گذاشته است و این تنها بسته به سن وسال و کهولت وی نیست، نمای خانه‌ای که وی به آن پا می‌گذارد نیز با موجودیتش تناسب کامل دارد. نام «لوپه» نیز برگردان منقلبی از لوپو بمعنی گرگ است اما از همان آغاز سگی «گر» گرفته با او همراه و مقارن می‌شود، سگی که‌حتی بستر پیوند او با «تریستانا» را نیز جلوتر از وی اشغال کرده است.

معصومیت قدیس‌وار «تریستانا» (جامه سیاه، چهره پاکیزه‌و آرام، پیوند با مذهب به وساطت آن صلیب) نیز مثل آقائی و خوبی «لوپه» (آنطور که «ساتورنا» از وی یاد می‌کند) چند لحظه و چند صحنه بعد، شکل دیگری از خود را نشان میدهد. پیوند دختر با مذهب همان‌قدر متغییر و متزلزل از کاردرمی‌آید

که مخالفت «لوپه» با مذهب (که از آن بعنوان معتقدات پوچ یاد می‌کند) و با نمایندگان مذهبی (که آخرین شب عمرش مصاحبان و مهمانان خانه‌ی او هستند)...

عدم ثبات ارزشها باز در یك صحنه بعدی به شکلی قاطع‌تر برای «تریستانا» جلوه می‌کند (و شکل یك‌جور وسوسه ذهنی را برای او پیدا می‌کند تا وقتی که قاطعیتی در جهت منفی در ذهن و زندگی وی بدست بیاورد).

دزدی در کوچه‌می‌گریزد، «لوپه» تعقیب‌کنندگان‌را به‌جهتی دیگر راهنمائی می‌کند: این واقعه تصوری را که تریستانا به شکلی تثبیت شده از «عدالت» و راستی‌و درستی‌داشته است(و نیز اتکائش‌را به‌ذیصلاحیت‌بودن«لوپه»بعنوان‌یك حامی و مرجع اخلاقی) بهم میریزد.

دزد از هریك از دوراه می‌توانست گریخته باشد و (اگر راهنمائی «لوپه» نبود) عدالت از هریك از دو راه می‌توانست بدنبال او بشتابد، دوراهی که به وجهی کاملا تصادفی و تقدیری، یکی از آنها به بدبختی و دیگری به‌رستگاری یك فرد می‌تواند ختم شود.

* * *

گرچه چیزی ظاهرا از احساس باطنی «لوپه» به «تریستانا» تا اینجا در اثر بروز نمی‌کند، «تریستانا» در اعماق ذهن خود این تمایل را به طور ناخودآگاه دریافته است، چون در صحنه بعدی، وقتی که هنوز «لوپه» در اتاق حضورندارد صحبت از هوسرانی‌ها و زن‌دوستی او مقارن با ریختن شیر (یك نشانه جنسی) توسط «تریستانا» می‌شود که این عمل بلافاصله ظهور «لوپه» و دستپاچگی «تریستانا» را در پاك کردن لکه شیر (بعنوان شاهدی از ناخودآگاه وی) به دنبال دارد... اشاره «لوپه» که پاك کردن این لکه (نشانهٔ تمتع جنسی) درواقع کار «ساتورنا»ست نیز قابل تعمق است.

«تریستانا» مثل مجسمه‌ای، با منتهای اطاعت و انقیاد کفشهای سرپائی (کفشهائی مثل خود مرد و مثل جامه‌های او مندرس و از کار افتاده) را به لوپه می‌پوشاند، همین کفشها چندی بعد مثل کثیف‌ترین زباله‌ها بدست «تریستانا» در آشغالدانی سرازیر می‌شود... در این فاصله رابطه «تریستانا» و «لوپه» یك تحول اساسی را متحمل شده است، تحولی که‌نقش هریك‌از ایندو را نسبت به دیگری عوض می‌کند، تحولی معلول آشکار شدن نیاز مرد به زن که وقتی با پیوند جسمی تحقق پیدا کرد سرآغاز تسلط زن بر مرد می‌شود، زنی که مرد او را (در صحنه‌ی پوشاندن کفشها) فرشته‌می‌نامد و خواهیم دید که‌این تصور و تعبیر، مثل تمام تصورات دیگر انسانی، تا چه حد ثبات خود را حفظ می‌کند!

«لوپه» از شرکت در یك دوئل (بسفارش سانسور اسپانیا!) امتناع می‌کند، اما شمشیرهائی که چپ و راست زینت‌اتاق او را تشکیل‌میدهند از سعی یك «رجل» بازنشسته، یك اشرافی پیر و پوسیده و واخورده در حفظ سیمای یك «مرد» حکایت می‌کنند... این نشانه‌های «مردانگی» اندك اندك مثل غرور تو خالی «لوپه» زندگی او را ترك می‌کنند و بعدها فقط جای خالی‌شان بر دیوار باقی میماند.

* * *

«ناخنك»ی که آن دو جوانك لال به «تریستانا» میزنند و عکس‌العمل‌ظاهرا رنجیده و خشم‌آلود «تریستانا» در عین حال که زمینه جنسی دارد (و همین چند لحظه بعد، با ظهور چکش ناقوس آنِ رویای اروتیك و مرگبار را برای دخترك زنده می‌کند) در خدمت سن و سال این گروه با شیطنتی کودکانه همراه و یك نوع عمل بجا و جور است (همانقدر که مداخله عاطفی «لوپه» ناهنجار جلوه می‌کند).....

... یك صحنه بعد پیرمرد «ناقوس‌بان» تصوری قراردادی را که «تریستانا» از «ایمان» (لطف و اهمیت ناقوس) دارد بهم می‌زند... در اینجا باز پیوندی بین روحانیت دختر (تمایلات مذهبی او) با گرایشهای جسمی (صرف غذا باآن حالت خوش اشتها) برقرار میشود که مشابهی دریکی ازفصل‌های آینده دارد. در زمینه تصویر، درست پشت سر «تریستانا» دو پسر بچه کر و لال با قفس پرنده‌ای کشاکش دارند این میله‌ها چند جای دیگر تحقق‌پیدا می‌کند (از جمله بالای برج ناقوس در چند لحظه بعد، از جمله میله‌های‌بستر«تریستانا» وقتی‌که درخواب می‌پرد و مهمتر از همه‌میله‌های‌پنجره‌ای‌که درپایان «تریستانا» بروی دنیای خارج می‌بندد.)

* * *

بالای برج ناقوس، چکش زنگ با فرم آشکارا «قالیك».در چهره‌تریستانا حالت شوق و بهت غریبی برمی‌انگیزد، ناخودآگاه وی قبلا از تمایل «لوپه» متاثر شده است، در وجود تریستانا این تمایل دو عکس‌العمل بجا می‌گذارد، یکی عکس‌العمل جسمی و غریزی که باعث می‌شود وی به «لوپه» (اگر هم گرایشی آشکار نداشته باشد) تسلیم شود، و دیگر عکس‌العمل عاطفی که دختری‌جوان‌را بطور طبیعی از پیرمردی هرزه و زشت که قصد سوء استفاده از وی را دارد متنفر سازد. ترکیب این بیداری جسمی و انزوا برای «تریستانا» به صورت کله‌ی خون‌آلوه «لوپه» (تمایل به نابود کردن) بجای چکش ناقوس(سمبل‌جنسی) در کابوسی که بدون هیچ مرز تفکیکی دنباله واقعیت می‌آید تجلی می‌کند. بعد از بیداری نیز «لوپه» بلافاصله در کنار بستر دخترك حاضر می‌شود و حضور او تمایلات پنهان دخترك را روی این مرد تمرکز می‌دهد.

باین ترتیب تمایل «لوپه» به «تریستانا» باوجود اینکه از نظر جسمی و جنسی، بطور طبیعی تمایلی سازنده (بارور کننده) می‌تواند باشد از نقطه نظر تریستانا و درضمیر باطن اومفهوم یك تمایل ناهنجار ونامطلوب وحتی مخرب‌را پیدا می‌کند، چون پیوند یك پیرمرد با یك دختر جوان طبیعی نیست، پیر مرد حامل مفهوم پوسیدگی است، وجود «تریستانا» از تصور پیوند با این مظهر مجاورت و نزدیکی مرگ وحشت دارد، وحشت از اینکه با چنین پیوندی پوسیدگی و مرگ باو منتقل شود، که می‌بینیم که می‌شود.

این وحشت «تریستانا» البته بدون ریشه نیست، «لوپه» شوهر مادر او و برای دخترك سمبل غریبه‌ایست که محبت مادرش را می‌دزدد و به حریم‌پدری وی تجاوز می‌کند. اشاره «لوپه» باینکه: «طوری فریاد زدی که من فکر کردم شیطان به‌خوابت آمده» و «بچه هم که بودی از من وحشت داشتی» این نکته را

تایید می‌کند.
در اینجا پس‌از بیدار شدن، «تریستانا» یخه‌پیراهن خود را باز وسینه‌اش را می‌خاراند، حرکتی که ظاهرا بسیار معصومانه می‌نماید، ولـــی ریشه‌ی در رویای او دارد، رویائی که خود مقدمه‌ای (ناخنك‌زدن جوانك‌ها، چکش ناقوس) در واقعیت داشت و از این نقطه نظر، حکم«ناخودآگاه» تریستانا می‌تواند باشد.

* * *

فضای خارج در عین حال که نمودار فعالیت های عادی زندگی است بـا فرم خاص حرکات آدمها، رنگ لباسها و رنگ رایج فیلم بازی از شور و شر زندگی است و مثل حرکت در زیر آب، مثل حرکتی خوابگردانه جلوه می‌کند. فقر زندگی، فقدان تحرك و هدفهای سازنده و یك جور رکود روحی همه جـا محسوس‌است، مردها و زنها، با ظاهر خانواده‌های‌خوشبخت (که «لوپه» اشاره تمسخر آمیزی به آن دارد)؛ قدم‌زدن‌های شمرده و متین (در خدمت کـاراکتر اسپانیول، در عین حال القاء کننده این حالت خوابگردانه‌ی آدم مصنوعی‌وار) با لباس‌های سیاه و چهره‌های منجمد شده در ژست‌های ثابت خنده یا متانت این سو و آن‌سو روانند؛ خرامیدن باله‌وار و منظم آدمها در این فضای مردابی بوجه بارزی حرکت «روبوت»وار آدمهای فیلم «مترو‌پولیس» را بیاد میاورد.

* * *

جلسه پیرمردان در کافه، علیرغم تشخصی که هیئت ظاهری آنها بهمراه دارد، در خدمت چنین محیطی یك جلسه کاملا خالی از هرگونه معنی و اهمیت است، این‌یك جلسه‌ی غیبت‌کردن‌های‌پیرزنانه، وراجی‌های‌بی‌مصرف و حلواحلوا کردن پیران از کار افتاده‌ایست که با دم‌زدن از «سکس» بطرز فلاکت‌باری می‌کوشند رشته خود را لااقل از نظر ذهنی با آنچه کـــه جسما از دسترسشان گریخته حفظ کنند. در اینجا «لوپه» یکی از قوانین اخلاقی خود را باین شکـل تصریح می‌کند که همسر دوست و دختر چشم و گوش بسته را نباید فریفت. دنباله حرف او روی «تریستانا» برمی‌گردد که با حالتی معصوم در اتاق نشسته و روی میز به تمرین پیانو مشغول است (این حرکت بیان‌خاموش آرزوی‌داشتن پیانوست. آرزوئی که وقتی عملی میشود که معنای‌خود را از دست داده است).

* * *

در صحنه بعدی، سر میز غذا «لوپه» راجع بلزوم تغییر لباس تـریستانـا (توجه به جسم دخترك) حرف میزند و بعد تخم مرغ خود (یـك سمبل جنسی دیگر) را به «تریستانا» میدهد. باز در اینجا شاهد ترکیب دو عامل متضاد در وجود تریستانا هستیم، اندوه و تمایل جنسی، اندوهی که بشکل گـــریستنی ظاهرا بی‌دلیل ظاهر می‌شود. «ساتورنا» علت گریه را مرگ مادر تریستانا می‌داند، اما این دلیل گرچه با توجه به اشاره «لوپه» بلباس سیاه دخترك منطقـی ممکن است بنظر برسد پا در هوا میماند. آیا دقیقتر نیست اگر بروز ناگهانی اندوه را در تریستانا معلول زنگ خطری بدانیم که در ذهن وی با توجه «لوپه»

به‌جسم وی زده میشود؟ مخصوصا که این‌توجه‌به‌آن‌حرکت بعدی‌یعنی‌زدن نان در تخم مرغ (سمبل آشکار جنسی) را هم از طرف «تریستانا» بدنبال دارد.

نخستین پیوند جسمی «لوپه» و «تریستانا» و ابراز تمایل آشکار مرد به زن باز از نظر تریستانا مقدمه توجیه کننده‌ای‌دارد. مرد و دخترك‌بیرون محوطه یك کلیسا هستند، جائی که باز ترکیب اخلاق و ضد اخلاق، معصومیت و گناه، مذهب و سکس را پیش‌میکشاند. نگاه تریستانا با شوق طول‌ستونها (سمبلهای جسمی) را می‌پیماید.

داخل کلیسا «تریستانا» با حالتی شوق‌زده و تمتع‌جو بر مجسمه سنگ قبر یك قدیس پیر و زشت (باز ترکیب سکس و مرگ) خم شده است به‌این ترتیب یك گوشه از ذهن او برای پذیرش تمایل «لوپه» و بوسه‌ی او آماده‌شده، منتها یك گوشه دیگر از ذهنش هم‌چنان با این تسلیم مخالف است، بهمین‌دلیل هرچند به بوسه «لوپه» تن درمیدهد ولی عکس‌العملش در برابر چنین عملی غیر طبیعی (یك خنده عصبی) است.

* * *

همبستر شدن تریستانا با «لوپه» غیر از آن که در فیلم بسردی هرچه تمامتر و بدون کمترین شور و حال و رنگ «اروتیك» برگزار میشود از طرف «تریستانا» تقریبا با یك‌جور تسلیم همراه است (بوجود سگ در بستر این وصال قبلا اشاره کرده‌ایم). این تجاوز به معصومیت بلافاصله با نمایشی از یك تجاوز دیگر همراه است، فیلم با یك‌جهش ما را از محیط خانه به‌خارج‌می‌کشاند که قوای انتظامی در تعقیب افراد شورشی است.

* * *

صحنه بعدی نمودار علیل بودن «لوپه» و واجد اظهار نظری تمسخرآمیز به قدرت جسمی و مردانگی اوست، در عین حال که از همین‌جا نقش زن و مرد جا بجا می‌شود. از اینجا مرد است که عملا محتاج زن‌میشود و تحت انقیاد او در می‌آید. گوئی بروز حاجت مرد نقش قدرت او را نزد زن از بین می‌برد، اورا از مقامی که همیشه سعی داشته بخود ببندد (موقر، آمر، «مرد»، مسلط) ساقط می‌کند و چهره واقعی‌اش را (حریص، استفاده‌جو، شهوتران، فریبکار، خودخواه، فاسد) نشان میدهد....

تریستانا مرد را بر بستر می‌خواباند و خود در کنار او می‌نشیند، وضع قرار گرفتن وی بین «لوپه» و «ساتورنا»ی لال قابل تعمق است، اگر زندگی مسیر طبیعی خود را طی می‌کرد این پیوند باید قاعدتا بین آندو صورت‌می‌گرفت که توافق سنی و روحی بیشتری باهم دارند. منتها هر دو تحت تکفل و انقیاد «لوپه» بوده‌اند و «لوپه» با استفاده از این قدرت، حق واقعی‌و طبیعی «ساتورنا» را سلب کرده است. گرچه «ساتورنا» و «تریستانا» بالاخره بعدها بهم میرسند ولی زمانی که دیگر دیر شده است، زمانی که این پیوند دیگر طبیعی نیست، چون در این موقع «تریستانا» برای «ساتورنو» خیلی پیر شده است.

* * *

اولین حرفی که «تریستانا» در آشنائی با مرد دیگر زندگی‌اش هوراشیوی نقاش به زبان می‌آورد این است:

ـ «در این نزدیکی‌ها یك سك هار هست» ...که این حرف تصویری از سگ را که چشم به آن‌دو دوخته بدنبال دارد.

گفتیم که تا این زمان در چند محل سگ با «لوپه» مقارن شده است و نیز به مفهوم مسخره‌ای که نام لوپه (گرك) در این تقارن پیدا می‌کند اشاره کردیم؛ یك چنین شباهت و مجاورتی در اعماق ذهن «تریستانا» نیز وجود داشته است که وقتی باز با وسوسه تن روبرو می‌شود بلافاصله یاد «لوپه» با سمبلی که از وی به صورتی مسخره و کراهت‌آور (و در این مورد خطرناك) همراه بوده است در ذهن وی تداعی می‌شود.... در این صحنه نحوه‌ی مقابله‌ی مامور انتظامی (سمبل مقام ذیصلاحیت اسپانیا) با سگ هار (قدمهای محکمی که ناگهان ترسان و متزلزل می‌شود) با ظرافت مورد تمسخر قرارگرفته است.. کشتن سگ درواقع تبلور تمایل باطنی «تریستانا» به از بین‌رفتن «لوپه» است تمایلی که در پایان فیلم با گشودن پنجره آشکار می‌شود. (هرچند باز کردن پنجره مفهوم دیگری را نیز دربر دارد).

* * *

خیابان، گدای یك‌پا، ماموران انتظامی، چهره‌های‌پوشیده در بهت‌و شادی ابلهانه. پیرمردهای شیك‌پوشی که نمی‌خواهند قبای اشرافیت پوسیده را به جارختی آویزان کنند و جامه خانه‌شان درست مغایر آن‌چیزی است‌که در بیرون می‌پوشند... «تریستانا» سرگردان بین راه‌های تقدیر است (ستون‌های همانند، نخودهای همانند، کوچه‌های همانند)، همانطور که در یکی از کوچه‌های تقدیر رستگاری در انتظار آن دزد فراری بود، در انتهای یکی از دو کوچه‌ی تصادفی نیز تریستانا به‌جوان‌نقاش‌میرسد، امادیر و نابجا، شایدباید در آغاز از کوچه‌ای دیگر میرفت یك پیچ و خم تفننی و بی‌تعطیل تقدیر همه‌چیز را جابجا، همه‌چیز را خراب می‌کند... اگر تریستانا پیش از آن که در معرض تمایل تباه کننده، «لوپه» قرار می‌گرفت و پوسیدگی بوجودش راه می‌یافت با نقاش روبرو می‌شد پیوند کامل و ایده‌آل بود و همه چیز بخوبی و خوشی فیصله می‌یافت، اما چنین نشد، این نابجا افتادن همانطور که گفتیم برای «لوپه» نیز مصداق دارد و سرنوشت او را دگوگون می‌کند.

با تثبیت رابطه «تریستانا» با نقاش جوان، احساس کراهت او نسبت به «لوپه» نیز زبان پیدا می‌کند و علنی می‌شود. نقاش برای «تریستانا» حکم پناه را دارد، پناهی که باید از دست «لوپه» نزد وی‌گریخت... ولی مثل‌تمام‌تصورات دیگر دخترك، این دو سمبل تصوری نیز ارزشی بی‌ثبات دارند و یا درواقع ارزششان جابجا می‌شود، در عمل و در نهایت، «تریستانا» از نقاش به «لوپه» پناهنده می‌شود.

* * *

در صحنه گردش «لوپه» با «تریستانا» در خیابان مرد شلی با چوب زیر بغل از مقابل آنها می‌گذرد و مقارن با همین صحنه صدای فروشنده نانهای‌قیفی

شنیده می‌شود. این دو نشانه تصویری و صوتی، در یکی از گردشهای بعدی «تریستانا» در خیابان (با پای بریده، سوار بر صندلی چرخدار) بر هم منطبق و در مورد وی مصداق و تحقق پیدا می‌کند.

* * *

پتك کوفتن و سوهان کشیدن کارگران مکانیك. نظامی‌خشك و تحمیلی و خالی از علاقه را القاء می‌کند، نظامی که «ساتورنو» (پسرك لال) برای فرار از آن باز به یك ملجاء سمبلیك (مستراح) پناهنده می‌شود... این فرار بـه نظـر می‌رسد که یگانه شکل اعتراض یا تخریب بصورت شانه خالی کردن از جانب یك ناظر خاموش، در یك وضعیت انفعالی باشد.

* * *

نقاش جوان بنظر میرسد که پابند اصول اخلاقی مرسوم باشد، چون از شنیدن خبر رابطه «تریستانا» با پیرمرد ناراحت می‌شود (در حالی که هیچ‌کجا. هیچ لحظه‌ای این رابطه برای «تریستانا» شوك دهنده و یا بشدت عذاب دهنده نیست). قصد دارد با «تریستانا» ازدواج کند و (بقول دخترك) برخـلاف«لوپه» خیال سوءاستفاده از او را ندارد... اما باز این تصوری که در ذهن تریستانا (و ما) ایجاد شده در برآورد نهائی نقش‌بر آب میشود، گیرم شرایطی اجتناب‌ـ ناپذیر یك چنین دگرگونی اساسی‌ای را ایجاب کرده باشد.

در عین حال نقاش‌در غصب‌مقام «لوپه» (علیرغم‌تناسب و جاذبه‌ظاهری‌اش) زیاد محق بنظر نمیرسد، چون «لوپه» بپای تریستانا بیشتر صبر کرده وزحمت کشیده است و این شکیبائی وی پس از خارج شدن نقاش از زندگی تریستانا و ازدواج ایندو با هم در کوره‌ی آزمایش سخت‌تری قرار میگیرد... مردی که با خانواده‌اش شبانه از مراسم دعا و کلیسا برمیگردند به عشقبازی نـقاش و «تریستانا» در خیابان اعتراض می‌کند. این مرد میانه‌سال که ظاهرا معقول و منطقی بنظر میرسد در عین حال که پایبند بودنش به اخلاقیات مرسوم و قرارـ دادی موجه جلوه می‌کند در باطن انگیزه عملش می‌تواند حسد ساده‌ای باشد که از مشاهده عشق و پیوند دو جوان برای مردی‌که دیگر این نوع‌عشق ازدسترس تمتعش گریخته حاصل می‌شود، باین ترتیب درواقع مرد میانه‌سال در اینجـا کمابیش مقام «لوپه» را اتخاذ و از حق او دفاع می‌کند، کما اینکه برخوردی که چیزی نمی‌ماند تا بین نقاش و او پیش بیاید چندی بعد، درست در همین محل بین نقاش و «لوپه» اتفاق می‌افتد.

* * *

خشونت و تهدیدهای پیرمرد که احساس کـرده حـق تملکش در مـورد «تریستانا» بخطر افتاده است مثل سایر تجلیات دیگر وجودی او در زمینه ابراز آقائی و برتری و مردانگی سست و بی‌اساس از کار درمیاید (پیرمرد هم بنوبه خود به «تریستانا» بعنوان آخرین ملجاء در یك زندگی تو خالی و آخرین وسیله کامیابی در سنینی که دیگرامکان یافتن کامیابی‌هائی این چنین از او سلب شده

است و دست آخر بصورت یك جور قبله‌گاه قرار و آرام نگاه می‌کند و این همه باز تصوراتی است که عملا بصورتی کاملا مغایر تحقق پیدا می‌کند) از شمشیرها بر دیوار خانه پیرمرد جز نقشی بجا نمانده است. در خیابان مثل گدائی از خواهرش بخاطر پول تکدی می‌کند و غرور پوچ او لحظه به لحظه مسخره‌تر و ترحم‌انگیزتر به رخ کشیده می‌شود (شنل فاخر جای خود را به پالتو میدهد، کهولت بمرحله‌ای میرسد که دیگر با رنگ کردن موهای سفید قابل مرمت نیست، خشونت خیلی زود به ملایمت و عجز بدل میشود، سمبل‌های اشرافیت و ثروت قدیم به دکان سمساری انتقال می‌یابند و پیرمرد در فضای مسکنت‌باری که از عشق و تمتع بکلی خالی شده و جای خود را به تحقیر و تحمل و قبول بی‌غیرتی داده است‌بوضع حقارت‌باری پرسه میزند... هرچند هنوز حقارتهای بیشتری در پیش است.

تصور «لوپه»ی پیر از کامیابی به‌عمل‌می‌پیوندد: صاحب‌ثروت و «تریستانا» هردو میشود، اما این هردو نقشی خلاف باز مینماید، نقشی که نمودار نهایت شقاوت و بدبختی است.

* * *

بریده شدن پای «تریستانا» درواقع تحقق آرزوی باطن هر سه طرف مثلث عشقی «نقاش ـ لوپه ـ تریستانا» است، نقاش از این جهت که علیرغم تاکید بر شرافتمندانه بودن نیتش در پیوند با «تریستانا» این قطع شدن پا او را از قید چنین رابطه‌ای عملا خاص و تکلیفش را معین می‌کند (تکیه بر پای نقاش در حالی که یك واکسی در کافه کفش او را واکس می‌زند اشاره به همین فاصله‌ایست که قطع شدن پای تریستانا بین آندو ایجاد کرده است.)

برای «لوپه» قطع پای تریستانا منتهای آمال اوست (قبلا گفته‌بود که‌یك «دختر خوب نباید پا از خانه بیرون بگذارد» و یا «میخواهم‌که دیگر بیرون‌نروی، دیگر پایت را از خانه بیرون نگذاری».

باین ترتیب حالا «تریستانا» برای همیشه بایدو باو متکی بماند، محتاج کمك و مراقبت او باشد، حالا دیگر «تریستانا» عملا همیشه پیش او خواهد ماند، چون دیگر خطر پیدا شدن رقیبی جوان و گریزاندن این پرنده از قفس نیز از میان رفته است.

خود «تریستانا» هم که به ثبات رابطه‌اش با نقاش از آغاز اعتقاد چندانی نداشته است (تا هروقت که بخواهی پیش تو خواهم ماند و بعد از هم جدا خواهیم شد) و «لوپه» را به سبب علاقه شدیدتر و نیاز بیشترش، از این نظر قابل‌اعتمادتر وثابت‌قدم‌تر میدانسته‌است باقطع‌پایش‌این‌خاطرجمعی را دارد که‌حالا دیگر «لوپه» دلیل‌بارز ومجسمی‌برای نگاهداری‌ازاو دارد،این‌دلیل که‌درواقع‌تبدیل‌به مسئولیتی برای لوپه می‌شود، عملا مجاورت آندو را اجتناب‌ناپذیر و نیاز «لوپه» را بر اساس رابطه پیشین و تسلط تریستانا در این رابطه بر اساس همان نیاز و در دنباله همان کراهت وتحقیر که دلیل ظاهری انتقام جویانه‌ای هم دارد تثبیت میشود... قطع شدن پای «تریستانا» چرخ دنده‌ها را بدرستی در هم جفت می‌کند.

* * *

وقتی که پیرمرد با خوشحالی به ساتورنا خبر میدهد که «تریستانا» به خانه او برمی‌گردد و «این‌دفعه‌دیگر برای همیشه‌می‌ماند»، در زمینه تصویر یك کشیك‌چی شبانه در حال رسیدگی به قفل دکان‌ها برای اطمینان از بسته بودن

آنها دیده میشود.... پس «تریستانا» به قفسی که پیرمرد برای او تدارك دیده است بازمی‌گردد، ضعف او نشانه قدرت و سلاح تخریب او می‌شود، ضعفی که پیر مرد را در مسیر به خود هموار کردن یك مجازات وجدانی سنگین و دردناك قرار میدهد، در این مسیر است که مرد از اوجی که برای خود تصور کرده بود به عمق مذلت سقوط می‌کند، مذلتی از این دست که عملا معشوق «تریستانا» را بخانه‌ی خود فرا بخواند (در حالی که هم او بر سر دخترك فریاد زده بود که معشوق داشتن وی را تحمل نخواهد کرد و خود خانه‌را برای‌دیدار آندو خلوت کند و برای جلب رضایت دخترك با ازدواج خویش کشیشی‌را واسطه قرار دهد (در حالی که قبلا از مجاورت نشیش‌ها شدیدا بیزاری می‌جسته‌است). ازدواج ایندو فقط به نحوی بسیار تصوری رابطه‌شان را (یا آقائی «لوپه» را نسبت به همسرش) قطعی می‌کند، چون در همان مراسم اجرای عقد نیز «تریستانا» حتی یك لحظه پرده پوشی نمی‌کند و همچنان احساس کراهتش را بوضوح و با بیرحمی هرچه تمامتر نسبت به «لوپه» باز می‌نماید و درشب زفاف در برابر تمنا و توقع طبیعی پیرمرد، شدیدترین و خوردکننده ترین ضربه را باو وارد می‌کند.

«تریستانا»ی پاك، «تریستانا»ی معصوم که در آغاز با چهره گشاده و روشن و ساده‌اش مظهری از مقدسین بنظر میرسید از اینجا به بعد نقابی شیطانی به چهره می‌پوشد و آشکارا عامل تخریب، بیرحمی، تحقیر و آزردن می‌شود. جامه‌های زیر وی که بر پای چوبی‌اش انداخته می‌شود از کشته شدن هرگونه احساس لذت جنسی در وجود او خبر میدهد. با این مقدمه رابطه «تریستانا» با «ساتورنو»ی لال در این مرحله بخوبی یك جهت از تغییری را که دخترك در این مدت متحمل شده است باز می‌نمایدو توجیه‌می‌کند، قبلا در رابطه جسمی‌ایندو نفر تجاوز (هرچند به شکلی بازیگوشانه و کودکانه) از جانب «ساتورنو» بود ولی حالا این رابطه شکل دیگری بخود می‌گیرد «ساتورنو» به اتاق «تریستانا» می‌آید، کاملا پیداست که ایندو در جریان بازگشت تریستانا به خانه لوپه و بعد از قطع شدن پای او، در خانه «لوپه» و دور از چشم وی با هم‌رابطه جسمی‌داشته‌اند، ولی حالا «تریستانا» پسرك لال رااز خودمی‌راند، بعد در مقابل توقع بلهوسانه‌ی او چنان سریع و وقیح تسلیم می‌شود (جلوی پنجره سینه خود را برهنه می‌کند) که «ساتورنو» باحیرت و هراس پا پس می‌کشد، طوریکه جلوه‌ای بارز از خباثت وشیطنت واقعی را دیده باشد.

بعدها در یك جلسه گردش ایندو نفر در خیابان («ساتورنو» صندلی چرخدار تریستانا را حرکت می‌دهد)، «تریستانا» تعداد زیادی نان قیفی می‌گیرد وبه‌تنهائی شروع بخوردن می‌کند بدون‌اینکه حتی یك دانه به «ساتورنو» تعارف کند (و این همان تریستانا بود که برای «ساتورنو» سیب می‌آورد و در مواردی دیگر نسبت باو دلسوزی و حمایت نشان میداد).

سردی و تلخی «تریستانا» که از حس تخریب او سرچشمه می‌گیرد (تخریبی که جزو ذات او شده است) در نگاه نفرت‌آلودی که وی حین عبور با صندلی چرخدار به کالسکه یك بچه میاندازد بخوبی تجلی می‌کند، مخصوصا بعد از عبور او دوربین روی سمبل آشکاری از ثمره یك زندگی سالم زناشوئی (کودکی در آغوش دایه) متوقف می‌شود. مرك حس مادری در یك زن صریح‌تر و قاطع‌تر از این قابل بیان نیست.

* * *

کشیش‌ها برخلاف آنچه از «لوپه» انتظار داشتیم در اتاق منزل او گرد آمده‌اند. حرکت مداوم «تریستانا» پشت در این اتاق در طول راهرو بحالت انتظار مفهوم مرسوم حضور کشیش گرد یك پیرمرد را موکدتر میسازد. اگر قدم‌زدن بحالت انتظار در راهروی پشت در یك اتاق تا بحال نشانه انتظار شنیدن خبر عافیتی از یك بیمار بود، در اینجا مثل هر چیز دیگر در این قضیه، تغییر مصرف و ماهیت میدهد و به قدم زدن در انتظار یك مرگ تبدیل می‌شود.

کشیش‌ها دور پیرمرد نشسته‌اند و در گفتگو خود را مردانی بسیار اهل دنیا، اهل خرج و دخل حساب و خوراك و مادیات معرفی می‌کنند (قبلا نیز کشیش پیری که با تریستانا گفتگو می‌کرد به سود و ثمری که ازدواج وی با «لوپه» داشت توجه میداد که خود در عین حال حاوی رعایت سود «لوپه» بود که کاملا معلوم میشد قبلا کشیش را باینکار برانگیخته است).

کشیش جوان پشت سر «لوپه» اشاره می‌کند:

ـ دیگر چیزی به مردنش نمانده.

و کشیش پیر به لحنی بی‌تفاوت تایید می‌کند:

ـ خودم میدانم.

بلافاصله چهره هراسناك و سرد و مرگبار «تریستانا» را داریم که در انتظار مرگ «لوپه» با چوب زیر بغل خویش در طول راهرو پیش می‌آید.

* * *

دریغ کردن از کمك به شوهری در بستر مرگ و توسل به تزویری آن چنان خبیثانه (تلفن دروغی) طبیعی‌ترین عملی است که می‌تواند از ناحیه زنی که دیگر هیچ یك از احساسات زنانگی (مادری ـ عشق ـ کامجوئی جنسی) و انسانی (ترحم ـ گذشت ـ مهربانی ـ وفاداری ـ سپاس) در وجودش باقی نمانده است سر بزند.

«تریستانا» یك لحظه پنجره را بروی سوز سرمای بیرون می‌گشاید، این حرکت در عین حال که در خدمت خباثت او و نظرش نسبت به پیرمرد (درجهت تسریع مرگ او) جلوه می‌کند، مفهوم دیگری را بهمراه دارد، حرکتی است که از یك لحظه احساس آزادی و میل به گریز از این قفس تباه کننده ناشی می‌شود، اما (و این‌حقانیت مفهوم دوم را آشکارتر می‌سازد) عمر این احساس لحظه‌ای بیش نیست، «تریستانا» خود دیگر جزئی از تباهی، رکود، سیاهی، خباثت و مرگ و ماندن شده است، پس پنجره را بروی دنیای خارج می‌بندد و با مردی که اکنون عاجزتر و رام‌تر از همیشه، پوسیده‌تر از همیشه‌و مکروه‌تر از همیشه در کنار اوست تنها می‌ماند. در یك سلسله‌تصویر، از گذشته‌ی‌خیلی نزدیك تا زمان آغاز کاشته شدن نطفه تباهی‌در وجود تریستانا (رفتن او و پیرمرد بسوی اتاق خواب) مروری سریع از زندگی او بعمل می‌آید، آنچه معنی این مرور ظاهرا عینی و خارجی را دگرگون‌می‌کند کنجاندن‌یك لحظه ذهنی(تصویری از کابوس تریستانا: سر بریده لوپه بجای چکش ناقوس)است، «وهم» و «واقع» درهم می‌آمیزد، از «بیداری» باید بکابوس چشم گشود... بیرون برف می‌بارد. زنی با جسدی تنهاست، سگی یك پای بریده شده را پاس میدارد، بیرون مرگ نازل می‌شود و ناقوس‌ها در عزای مرداب می‌نوازند.

نگاهی به فیلمهای:

داریوش مهرجویی

گاو: هوشنگ کاووسی

هالو: بیژن خرسند

پستچی: هوشنگ کاووسی

هوشنگ کاووسی

گاو[1]

در یک قدمی یك فیلم فوق العاده

راست است آنجا که صمیمیت است و راستگویی جایی برای ادعا نیست و آنجا که ادعاست راهی بسوی صداقت و شرف نه. این فرمولی است ریاضی که تغییر پذیری‌اش بی‌امکان است.

فیلم مهرجوئی را که تماشا می‌کنم آنرا در یك فضای غنی و گسترده صمیمی می‌یابم و اندیشه‌هایش را که با مرکب نور بر پرده سینما نوشته‌میشود با چشم روح میخوانم و به‌خاطر راستگویی‌هایش باو تبریك‌می‌گویم و باصمیمتی که فیلمش بما می‌آموزد دستش را می‌فشارم.

سناتوری فیلم داستانی است ساده و دور ازپیرایه‌های فریبکارکه پائین‌تر به آن‌میپردازم و محیط ماجرا روستایی است دور افتاده با یك طبیعت خسیس‌و زمینهای خشك‌که بی‌حاصلی‌اش در ژرفنای افق‌گم میشود و اما در آنجا مردمی هستند با غریزه‌های سالم و نیالوده که ناشی از یك مبارزه جمعی‌است باطبیعت لئیم که همه را با هم همدرد ساخته است. این همان طبیعت سخت است که یك فلاهرتی در میانش «نانوك اسکیمو» و «مرد آران»را بیرون‌می‌کشد و همان‌درون پاك و غریزه‌های طبیعی است که «پانیول» دهقان‌هایش را میسازد و همان الفت‌ها است که یك شاعر فیلم که «لاموریس» باشد در خلالش پیوند میان‌طفل و اسب با یال سپید و طفل دیگر را با «بادکنك قرمز» جستجو می‌کند و همان بستگی مزد وابزار زندگی اوست که دسیکا در فیلمش میان مرد و دوچرخه برقرار می‌کند.

در ورای این بستگی که میان مرد روستا یا گاو شیرده او می‌بینیم که‌عین پیوندی است که‌میان‌مرد و دوچرخه‌اش‌در فیلم دسیکا دیده می‌شود. بستگیهای شدید روحی و کشش‌های متقابل عاطفی را تماشا میکنیم که نه‌تنها از سوی مرد به گاو وجود دارد بلکه ازسوی گاو به‌مرد دیده میشود که درآن زاویه پلان حیرت‌انگیز تماشا می‌کنیم که گاو با برگرداندن سر بسوی در خروج صاحبش را با نگاه مشایعت می‌کند.

۱ـ روزنامه کیهان، شماره ۷۹۷۶، چهارشنبه ۲۹ بهمن ۱۳۴۸

تملك و پیوند انسانی

با توجه به این جزئیات است که شاهد تمام انسانیت‌ها و مهرجوئی‌ها و خلاصه رمانتیسم داریوش مهرجوئی میشویم که او را در طبقه یك فیلمساز صاحب سبك قرار میدهد. مایه‌ای که دکترساعدی درنوشته‌اش می‌آوردمتبحرانه است و مبتکرانه. او کسی است آگاه به مسائل اقتصادی و روابط انسان یا انسانها با وسایل و ابزارکارشان در شکلهای گوناگون فردی و اجتماعی، از سوی دیگر پزشك است و میداند این مسایل و این‌بستگی‌ها در شرایط‌متغیرش چه آثار پسیکوپاتیك در فرد یا در جامعه به‌همراه‌می‌آورد. اما تمام این‌مشخصات دلیل ساختن یك فیلم خوب نمی‌شود مگر با دخالت یك فیلمساز آگاه و با احاطه نه برمشکلات زبان فیلم بلکه بر مشکلات به معنی اعم و خوشبختانه می‌بینیم‌که داریوش مهرجوئی از این آزمایشها موفق بیرون می‌آید.

می‌گفتیم بستگی میان فرد و وسیله تامین اقتصادی‌اش بر بنیانی مادی و روزمره قرار میگیرد اما بستگی دیگری هست که باز اشاره کرده‌ایم روحی‌است میان آدم ووسیله‌کارش و این‌کاملاطبیعی است وقطع ناگهانی آن‌است‌که ایجاد پسیکوز در فردمی‌کند و هم‌گفتیم‌این‌همان‌بستگی به «برونو» اعلان‌چسبان‌است با دوچرخه خاصی که مال او بوده و روزهای متمادی خودش و پسرش با یك نردبام‌و یك‌سطل‌سریش سوار برآن بسوی‌کار رفته‌اند- وقتی دوچرخه‌برونو را می‌دزدند او خودرا فلج‌احساس می‌کند او تنها یك دوچرخه نمی‌خواهد بلکه دوچرخه خودش را می‌خواهد در آن بازار دوچرخه‌های اوراق که مرد رفیقش به او پیشنهاد می‌کند یك دوچرخه مستعمل بردارد قیمت آنرا بهر شکلی است بعدا پرداخت خواهدکرد، او نمی‌خواهدو چشمانش به‌دنبال اوراق‌شده دوچرخه خویش است. مرد روستایی هم فقط بدنبال گاو خودش میگردد. اگر همه اهل ده پول روی هم بگذارند و برای او گاوی تهیه کنند باز این گاو اول نمیشود یا اگر بشود مدتها وقت میخواهد و این انسانی است، غیر قابل انکار.

همدردیهای بشری

فشار روحی که بر اثر از دست دادن ابزار کار یك ابزار کار که به آن خو گرفته شده است مرد صاحب‌دوچرخه‌را بسوی دزدی‌میراند و مرد روستائی را بطرف یك پسیکوز که در شرایط ابتلای به آن خود را گاو می‌پندارد و آنچه را که در دنیای بیرون از دست داده در دنیای درون خویش جستجو می‌کند.

جهان فیلمی که داریوش مهرجوئی میسازد یك جهان سه بعدی است که دوربین تا عمق زندگی فردی و جمعی افراد پیش میرود. این افراد و آدمها که با غریزه‌های طبیعی‌شان زندگی می‌کنند و باهم همدردند و مربوط و درمیانشان خائن نیست. این‌ها آدمهایی هستندولو پرحرف وکنجکاو و در کارهاشبیه‌هم اما مثل آدمهای «پانیول» سالم و دوست داشتنی‌اند حتی نسبت به دزدهایی که از یك قریه دیگر برای دزدیدن گاو به آنجا میایند کسی احساس کینه‌توزی و تنفر نمی‌کند. عین همان‌کسی که‌دوچرخه«برونو» را می‌دزدد و ما برایش‌احساس

ترحم می‌کنیم ترحمی که در شرایط ناشی از بعضی روابط فردی و اجتماعی درست است و قابل توجیه.

من کاری به این ندارم که فیلم مهرجوئی دراصطلاح معمولی «تجارتی» است یا نه. کار می‌کند یا نه؟ برای بسیاری اشخاص که سینما را از دید دیگری می‌بینند دو نوع فیلم وجود دارد «خوب» و «بد» و مَن فیلم مهرجوئی را برای خوب بودنش دوست میدارم بسبب آنکه مایه‌اش بر بستگی‌های روحی میان افرادی که در یك جامعه کوچك دارای شکلی از یك زندگی مشابه‌اند قرار دارد و پیام‌هایی بهمراه می‌آورد که از همدردی گروه‌های بشری با هم حکایت‌می‌کند.

صرفنظر ازضعف‌های کوچکی که فقط باید مورد توجه شخص فیلمساز باشد گاو فیلمی‌است در یك قدمی یك اثر فوق‌العاده. ایکاش نوشته آغاز فیلم که میگوید این حوادث در چهل سال پیش گذشته است نمی‌بود چونکه از ارزش فیلم که نمی‌کاهد چیزی بر آن نمی‌افزاید جز اینکه بیشتر بیننده را متوجه مسائلی میسازد که گذارندگان این «تذکر» از توجه به آن هراسان بوده‌اند.

بیژن خرسند

هالو[1]

«هالو» با داستانی که دارد، قصد دارد ــ و قاطعا ــ تبدیل به یك «قضیه‌ی سنتی نمایشی ایران» بشود، قضیه‌ی آمدن ولایتی ساده‌لوح به شهر و برخوردها و تضادهای میان ایندو (ده و شهر)، و اگر من با پیشداوری به تماشای فیلم رفته باشم، دقیقا به خاطر همین نکته است، مسئله‌ی ایرانی بودن قضیه، وفیلم.

اما قبل از ادامه به عقب‌تر برمی‌گردیم، به چند دلیل.

اولا توضیح دوستی و رفاقت و احترام بنده، با سازندگان این فیلم... و ثانیا به علت تمامی آنچه درباره این فیلم گفته‌اند و نوشته‌اند، و خوانده‌ییم.

همگی متفق‌القولند که علیرغم تمام نقایص، و با قبول آنها، همه را باید ندیده گرفت، و در همین زمره... که این سؤال را پیش می‌آورد، در مورد این فیلم بالاخره باید کار نقد و بررسی کرد یا نه، و اگر نه، و بعلت اینکه زیربناست، و دوباره سازی‌ست و غیره، پس تا کی باید دست روی دست گذاشت، تا دوباره سازی تمام شود (یا آغاز شود؟) و از کی باید شروع به نقد کرد؟ چندین بار کرده‌اند، که اما نقدی نشده، به همین نشانی که چشم‌پوشی باید کرد. که باید پرسید بالاخره نتیجه چه شد؟ باز هم اولین قدم است؟

اما اگر بخواهیم به کار نقد بپردازیم، دیگر زیربنا و دوباره سازی مفهومی ندارد. و حتی «صمیمیت» هم به‌کار نمی‌آید.

بنده ممکن است با صمیمیت کامل، مقاله‌ی بدی بنویسم. که می‌شنویم ارزش فیلم مهرجویی را در «صداقت و صمیمیت» آن دانسته‌اند...

• • •

گفتیم که این فیلم یك قضیه‌ی ایرانی دارد، و یك فیلم ایرانی‌ست. این را البته ما نمی‌گوییم، تماشاگر می‌گوید، منتقد می‌گوید، سازنده می‌گوید، و احتمالا نوازنده هم قبول دارد.

اما یکی از اشکالات اساسی فیلم هم درست همینجاست.

فیلم ایرانی نیست، و از این بابت، و با آن ادعا، حتی عرض می‌کنم که با تماشای آن به من ایرانی توهین می‌شود.

شروع بکنیم از عنوان‌بندی.

۱ــ مجله زمان، شماره ۱۵، شنبه٤مهرماه ۱۳٤۹ــ مجله‌تماشا ۱۳۵۱

برداشتی که طراح، از داستان فیلم کرده، فکاهی بودن فیلم‌است. بنابر- این عنوان‌بندی خود را در روال و کار یك فیلم فکاهی می‌سازد.

مصالح کار طراح جوان و ایرانی ما، مصالح کار خیلی سنتی و خیلی کلاسیك فرنگی‌ست، فرشته‌ها و گل و بوته‌های بیضی‌وار دور عکس... (نقاشی گرافیك اوایل قرن بیستم اروپا که این‌روزها دوباره سخت باب‌روز شده است).

لااقل ای‌کاش فرشته‌ها مطابق نقاشی سنتی ایرانی، نقاشی می‌شد ـ که لابد وقتی پای صمیمیت در میان باشد، ایرانی و فرنگی فرقی ندارد.

پس، عنوان‌بندی خبر از یك فیلم فکاهی می‌دهد که خیلی هم باید ظریف و بامزه باشد ـ که این فیلم و این داستان اصلا فکاهی نیست ـ و اما چیست، خواهیم گفت.

گفتیم که فیلم، ایرانی نیست، و این ایرانی نبودن حتی در مرحله‌ی زننده‌یی‌ست. این ایرانی نبودن، دقیقا در مرحله‌ی مشاهدات یك جهانگردخارجی از ایران، و از این قضیه قرار دارد.

فی‌المثل اگر آقای «مورتیمر. م. مورتیمر» هم به‌ایران می‌آمد، ومی‌خواست از قضیه‌ی یك مرد ولایتی و مسافرت او به تهران، یك فیلم ۸ میلیمتری سرگرم کننده، برای تفریح اهل بیت درست کند، یقینا همینطورها از کار درمی‌آید.

فیلمی که به خاطر موضوعش، با فریاد، ادعای ایرانی بودن دارد، اصلا ایرانی نیست، مگر به‌صورت خیلی‌باسمه‌یی، و از دیدخارجی‌وار، که ایهاالناس، اینست مرد ولایتی ایرانی، وقتی به پایتخت می‌آید. (که مشکل «آقای هالو» می‌تواند مشکل هر شهرستانی دیگری در هر جای دیگر دنیا باشد. به صرف این «قضیه»، فیلم ایرانی نمی‌شود.)

فیلم ایرانی نیست، به این دلایل:

ـ طرز صحبت و مکالمات هالو جعلی‌ست، که در نتیجه فقط شخصیت او را مضحك می‌کند (بی هیچ فایده‌یی).

ـ زن هرجایی قاعدتا نباید اینجوری باشد: جلوی آینه‌ی خیاطخانه مثل دختربچه‌ها قه‌قه بخندد، یا توی اتاق روی تخت، یکبر لم بدهد ـ که خیلی فرنگی‌وار است... شاید آقای مهرجویی مدت‌ها از اینجا دور بوده و فراموش کرده، شاید هم اینجوری تصویری‌تر است.

ـ قهوه‌چی واقعا به این صورت وجود دارد؟ یك قهوه‌چی ایرانی، از آن قماش، و به این صورت؟

ـ رویاها کلا غیر ایرانی‌ست، حتی اگر موضوع ایرانی مثل عروسی‌داشته باشد ـ مخصوصا رویای اول در مسافرخانه، برداشت کامل از یك رقص «استریپ‌تیز» با موسیقی و حرکات خاص آن. حتی زن هم فرنگی‌ست.

ـ شخصیت‌ها و قسمت مربوط به معاملات ملکی شدیدا اغراق شده است. چرا؟ ـ راستی با این اغراق، از «صمیمیت» بدور نیفتاده‌اند؟

ـ پیك‌نیك کنار رودخانه، کاملا فرنگی‌ست.

و غیره....

قبل از آنکه جواب بدهید، بنده توضیح حاشیه‌یی را هم بدهم، فیلم چون ایرانی نیست، سعی دارد با «رنگ محلی» یا به قول خودتان Local Colour این نقطه ضعف را بپوشاند:

تارزن در گاراژ ـ برنامه‌ی گل‌ها ـ رقص قهوه‌چی ـ مراسم عرق خوری ـ

تارزن‌ها ـ و بسیاری از مزه‌های زیادی فیلم.

سوال دیگری که پیش می‌آید این است که هر یك از شخصیت‌های این فیلم چه‌شان شده؟ چرا اینطوری هستند؟

از این سوال می‌رسیم به عدم شخصیت پردازی.

۱ـ شخصیت هالو ـ چون محیط قبلی آقای هالو نشان داده نشده، در نتیجه برخلاف قصه اصلی، هالو، اساسا «هالو»ست. نمونه‌ی یك شهرستانی نیست. بهمان علت جعلی بودن طرز صحبت، و نشان ندادن شخصیت واقعی.

رجوع میدهم به فیلم «راه بدکاران» اثر «مائورو بولون لیمانی» که این داستان و این فیلم دقیقا با آن مطابقت دارد ـ در «راه بدکاران» دقیقا محیط روستایی پسر و بستگی‌های او، با زمین ـ اقوام ـ و اخلاق روستایی، نشان داده می‌شود، که در نتیجه انعکاس حوادث بعدی، در پسر، قابل قبول و فهمیده شده است... پسرك به خاطر محرومیت‌هایی که داشته ـ و دقیقا نشان داده شده ـ در برخورد با یك زن زیبای هرجایی همه چیز را می‌بازد.

اما در فیلم «هالو» با در نظر گرفتن اخلاق خاص ایرانی (شهرستانی) که نجابت شرط عمده و اصلی آنست، اصلا روشن نیست، که در پایان، پس از آگاهی چرا هالو حاضر می‌شود زن هرجایی را بگیرد.

حتی درباره‌ی راستگو بودن هالو، بغیر از جمله‌یی که خود او بر زبان می‌آورد: «من دروغ نمی‌گویم» هیچ توضیحی درباره‌ی صداقت او داده نمی‌شود. (خودداری از امضای سند کذایی، ربطی به صداقت هالو ندارد، هر آدم دیگری هم بجای او بود، امضاء نمی‌کرد.)

و بخصوص بخاطر اینکه محیط «دغل» فعلی تهران باز دقیقا نشان داده نمی‌شود. (مگر در صحنه‌ی فوق‌العاده غلو شده‌ی «بیابان»!) ـ به این ترتیب که: قهوه‌چی، مرد بسیار خوش مشرب و صادقی‌ست، و هرجایی بودن زن را، او به هالو می‌گوید ـ لات، لات جوانمردی‌ست، اول می‌گوید: «زن را ول کن» و بعد می‌زند ـ زنك هم زن مهربانی‌ست و بی‌چشمداشت فوق‌العاده‌یی حاضر است خود را تسلیم هالو بکند ـ حتی باز به یاد بیاوریم مسافرخانه‌دار هم مرد بسیار مهربانی‌ست ـ و گذشته از اینکه در مورد گم شدن چمدان، اصلا حق با گاراژدارست ـ عمل گدای شل قلابی هم حتی در فیلم از طرف قهوه‌چی توجیه می‌شود... در نتیجه محیط مخوف تهران اصلا در نمی‌آید ـ محیط قبلی هالو را هم اصلا ندیده‌ییم و نمی‌دانیم چیست، پس برخوردی هم بوجود نمی‌آید.

توضیح می‌دهم: زمینه‌ی هالو مشخص نیست، و کارگردان عاجز است از آفریدن محیط دغلی که برای تهران در نظر گرفته، در نتیجه برخورد فیلم به وجود نمی‌آید.

که در نتیجه تمام فیلم، قضیه حماقت یك آدم هالوی ابله است، که حتی فکاهی هم نیست. و علی‌رغم نمایی که حقیقتا بنده را «ضربه» کرد: نمای صد در صد چارلی چاپلینی: هالو روی نیمکت در میان شاخ و برگ درختان، (چارلی در پارك ـ و غیره) با کتاب و صدای پرندگان که البته باز هم فکاهی نیست (که البته هیچ چیز دیگری هم نیست).

۲ـ شخصیت زن روشن نیست، بخصوص در مهمترین قسمت فیلم، هنگام خواستگاری هالو از او ـ که اصلا توضیح داده نمی‌شود چرا حاضر نیست زن هالو بشود، در صورتی که برای این نوع زن‌ها، ازدواج بهشت دور از

دسترس و مهمترین آرزوی آنهاست، اما هیچ توضیحی ندارد. اگر هم بگوییم از ترس لات است، آنهم حدس خودمان بوده، بغیر از صحنه‌یی که لات دست او را می‌فشارد، فیلم هیچ توضیح دیگری بر تایید این فرضیه نمی‌دهد.

۳ـ وخلاصه، شخصیت قهوه‌چی‌معلوم نیست، شخصیت متصدی معاملات ملکی هم ـ و به همین نحو.

و از این عدم شخصیت پردازی است که فیلم ـ و کارگردان ـ گرفتار «تیپ» سازی شده است.

نتیجه اینکه چون فیلم شخصیت‌پردازی ندارد، ضربه‌های روحی که به هالو وارد می‌شود، عاجزانه ناچار است از طریق ضربه‌های جسمانی نشان داده شود، مثل دو صحنه‌ی کتك خوردن هالو ـ «راه بدکاران» را بیادبیاوریم که پسر، نخست از نظر روحی خرد می‌شود و نزول می‌کند، و ضربه‌های‌جسمانی برای او انتهای قضیه نیست، زیرا باز هم به دنبال زن می‌رود.

درست در صحنه‌های قهوه‌خانه کذایی‌ست که فیلم، از سینما به تآتر سقوط می‌کند. اما قبل از آن هم، فیلم، خیلی از تآتر دارد.

۱ـ کارگردان خود متوجه این نکته هست، و برای آنکه از شر تآتر بودن نجات پیدا کند، بیخودی آدم‌هایش را به بیابان می‌برد، و بیخودی در خیابان‌ها راه می‌اندازد تمام صحنه‌های راه‌پیمایی هالو و زنك زاید است....

صحنهٔ فروش زمین هیچگونه علت سینمایی ندارد.

و از اینجا به یك نتیجه‌ی اصلی می‌رسیم، تمام صحنه‌های خارجی در فیلم زاید است.

حتی صحنه‌های رویاها را نیز کارگردان برای سینمایی کردن اضافه‌کرده، و می‌توان تمام را برداشت بدون آنکه لطمه‌یی به فیلم بخورد، که در نتیجه رویاها نیز زاید است... ـ و بخصوص که آن رویای اول، پرداختی این چنین وقیح هم دارد.

۲ـ قهوه‌خانه مرکز و محور تاتر بودن فیلم است. رجوع فرمایید به‌اصل نمایشنامه و کل صحنه‌های قهوه‌خانه در فیلم.

۳ـ در صحنه معرفی قهوه‌خانه بخصوص، به سبك تآتر، یك عده وارد صحنه می‌شوند، شیرین کاری می‌کنند، و بعد خارج می‌شوند، مثل گدای شل ـ قهوه‌چی ـ جاهل ـ زوج خارجی ـ و غیره....

٤ـ و آنچه باب قضیه‌ی تآتر بودن فیلم را با اثبات می‌بندد، بازی‌هاست... فکر نمی‌کنم در این مورد جای حرفی باشد....

سخن آخر درباره‌ی کشداز بودن جمیع صحنه‌های فیلم است، که اگر بخواهیم آنرا شماره‌گذاری کنیم، بی‌اغراق می‌توان تمام فصل‌های فیلم را به دنبال هم ردیف کرد.

بنابراین ما را با ذکر دو صحنه فقط معاف بفرمایید:

ـ صحنه‌ی گاراژ.

ـ صحنه‌ی خیاطی.

والخ...

• • •

اگر بگوییم از مهرجویی بیش از این انتظار داشتیم، لابد می‌گویند پیشداوری. اما گفتیم پیش‌داوری ما چه بوده.

پس ببینیم نکات مثبت فیلم کدامست.

صحنه‌یی که مرد تارزن در قهوه‌خانه آواز سر می‌دهد، خوبست، که ظاهرا به کارگردانی ارتباطی ندارد.

اصلا بهتر است به دنبال نکات نباشیم. قضیه‌ی صمیمیت و صداقت را هم کنار بگذاریم، و «فیلم خوب» خودمان را محک قرار دهیم، که برای آن، احتیاجی به زیربنا هم نیست.

هوشنگ کاووسی

پستچی (۱)

فیلمی البته «متفاوت» و به‌ویژه برای روشنفکر درحال توسعه!

با بشارت‌ها و نویدهائی که فیلم «گاو» بهنگام نمایش می‌داد امیدهایی یافتیم برای پیدایش یك سینمای ایرانی و اینك بعد از دو سال با تماشای «پستچی» از همان سازنده میفهمیم امیدمان وهمی بیش نبوده است.

گاو فیلمی بود صادق، بی‌شك معایبی داشت که آنرا در «یك قدمی یك فیلم فوق‌العاده» قرار می‌داد اگر تظاهراتی به روشنفکر مابی در آن نهاده شده بود. آنقدر راستگو و صمیمی بود که میشد به راحتی پذیرفت. اما این نکات و قصد «گنده‌گویی» و دانش سینمانمایی در این یکی فیلم آزار دهنده است و به غلط می‌پنداریم «سینمای متفاوت» که اینروزها اصطلاحی عمومی می‌شودحتما باید یکصد و هشتاد درجه با فیلم فارسی فاصله داشته باشد.

درد بزرگ ما در بسیاری از جلوه‌های سازندگی همین «متفاوت» سازی است چون نمی‌توان متفاوت ساخت و دائما معیارهایی را که می‌خواهیم متفاوت آنرا بسازیم از نظر دور داشت.

وجود «اصل» که متفاوتش را می‌سازیم در کنارمان گاه برابر با قانون «اسموز» در اثر متفاوت هم نفوذ می‌کند. بدون اینکه گاه بخواهیم و گاه بدانیم غم و وسواس متفاوت سازی چه بس آنقدرما را از هدف دور می‌کند که آثاری می‌سازیم که با سینما هم «متفاوت» می‌شود.

پستچی خیلی چیزها قصد دارد بگوید در آغاز آنرا همچون یك فیلم دارای «تز» و صاحب پیام می‌پنداریم و اما همینطور که پیش می‌رود کلاف سر درگم می‌شود و کم‌کم مبدل می‌شود، به‌فیلمی با صحنه‌هایی از بازی درخشان انتظامی، نصیریان و فرسی و دیگر هیچ ـ از همه آنهائیکه ادعا کردند فیلم را پسندیده‌اند؟ پرسیدم چه داشت؟ جواب دادند بازی‌های خوب از سه نفر ـ یعنی چهره سازنده فیلم و آنکه باید با رشته‌ها و پودهائی تمام عوامل و مهره‌های تشکیل این سرنوشت جمعی را در جهت منطقی‌اش پیش برد پشت بازی و ایفای نقش محو می‌شود تا آنجا که علنا می‌بینیم خالقین و پیش برندگان حادثه و آنها که درام را می‌تنند خود بازیگران‌اند بدون اینکه نتیجه‌ای جمعی

۱ـ ویژه سینما و تآتر، شماره ۲ و ۳.

عاید شود.

این سیماها که بعضی‌هاشان مظهراند و نشانه و باید سرنوشت خود را بسازند و از برخورد سرنوشت‌هاشان با هم و با حوادث گاه متنازع، مسئله‌ای بدست آید می‌بینیم در یك بلاتکلیفی میمانند و آنجاست که فقط بازیهای سه آکتور مسلط ماهرانه خلاء را می‌پوشاند و اما نمی‌تواند جهتی بنمایاند جز اینکه یك «چشم بندی» بشمار آید.

بار نیت‌الله‌خان را انتظامی می‌کشد وبار آقاتقی را نصیریان و بار پزشك دام پزشك فیلسوف را فرسی و سازنده فیلم فراموش می‌کند که آنها باید حادثه را نه‌تنها جدا بلکه با هم پیش برند و آنچه را که در انتظارش بایدباشیم پیش آورند واین انتظار مثلا چیز دیگری باید باشد و سوای آنچه که بقول فرنگی‌ها می‌گوییم (۱). Coup du Theatre

پایان که عبارت‌است از کشته‌شدن زن‌پرحرارت بدست‌شوهربی‌حرارت که باز چیزی عایدمان‌نمی‌سازد جزاینکه تماشاگربی‌خبر آموخته‌شده به‌فیلم‌فارسی را که‌دستورالعمل «کودوته‌آتر» را برای‌انباشتن خلاءها دربعضی آثارنمایشی‌منجمله سینما نمیشناسد پس میتواند به‌راحتی گول‌خورده و راضی‌شود و ازابتدا عینك «متفاوت‌بینی» را آنچنان به چشمان بیننده گذاشته‌اند که‌خود نمیداند وهمچنین روشنفکر در حال توسعه را هم با گنده‌گویی‌های پا در هوا راضی میسازند و به صرف‌مثلا نشان دادن‌یك صحنه جنگ ویتنام درتلویزیون (منظور این‌نیست که‌چنین صحنه‌ای در پستچی است اما نظایرش هست که می‌رسیم) بدون اخذ هیچگونه نتیجه مثبت یا منفی او را می‌توان قانع ساخت که قصد انتقاد از جنگ ویتنام است، نظیرش را می‌خواهیم در پستچی بیابیم: «خوك» است که مثلا با یك «قرارداد» پوچ می‌شود مظهر تسلط غرب برشرق و دنیای حاج پرست و دنیای غیرخاج‌پرست و یا صرف شنواندن فرمان‌های نظامی که نمی‌تواند چیزی عاید سازد و فقط روشنفکر در حال توسعه را که سطحی می‌پذیرد و سطحی داوری می‌کند و سطحی بیان میدارد راضی می‌سازد.

به هر حال برمی‌گردیم بر محتوی و مضمون اثر ـ دنیائی است آشنا برای ما، شمال ایران، نیت‌الله‌خان مظهر فئودالیسم در شرف زوال، آقاتقی مظهر یك فرد که می‌دود می‌دود تا از نتایج آن دیگران بهره برند و کارش همچون کار یك «سیزیف» مدرن جلوه می‌کند. و یا دکتر است که فلسفه می‌شناسد و دانش پزشکی و دام‌پزشکی و روانپزشکی. اینها را گویا سازنده فیلم از یك فضای دیگر که اثری‌غربی باشد به عاریه گرفته و در صحنه بازی دیگر رهایشان کرده اولا چرا ـ آیا منظور به فیلم آوردن یك اثر دیگر بوده است که چیزی احساس نمی‌شود! آیا ساختن یك دنیای ذهنی و فانتزی است که آنقدر عوامل مبتذل روزمره و رالیسم ارزان در آن آمد و رفت دارند که نمی‌توان مرز عینی بودن و ذهنی بودنش را یافت و حقیقت را از تخیل آنهم به آسان‌ترین شکل‌های آن از هم مشخص کرد.

تمام کوشش نیت‌اله خان چه نتیجه‌ای عاید می‌سازد ـ دوندگی‌ها و عرق ریزی‌های آقاتقی چه بهمراه دارد ـ اینهمه سخن رانی دکتر ـ چه بدست ما می‌دهد ـ می‌گوئیم همانهائی را می‌دهد که صرف شنیدن فرمان نظامی و یا

۱ـ پیش آمدهای شدید و ناگهانی در جریان یك حادثه

سخن از خنزیر راندن. یك جهت داوری را ممکن است بما بدهد در ارزیابی یك نظام، خشونت یا استقرار مطرود بجای مقبول ــ اما اگر قرار باشد چنین برداشت‌هایی بیننده از طریق خود بکند آنوقت باید بدانیم تکلیفمان با سازنده چیست ــ او چه می‌گوید ــ واقعاً آنها ئیکه رسالت ساختن هنرهای ملی خود را داشته‌اند با فرستادن پیام با این نوع الفبای «مورس» وظیفه‌شان را انجام داده‌اند؟ ــ چنین بوده‌اند (کوروساوا) ها و (رای) ها ــ می‌رسیم به تنها ارزش یعنی «متفاوت» بودن آیا متفاوت بودن با آن سینمای مفتضح افتخار است و باید به آن بالید؟ سالها است که فیلم‌های مهمل غرب، به ایران می‌آید که بسیار «بهتر» است از آن سینمای بد که از حدود سی سال پیش در ایران وجود دارد آیا آنهم به این دلیل که متفاوت است پس با ارزش‌تر؟! ــ اگر بگوییم آن غربی است و این شرقی باز سخنی است بی‌معنی. نمایاننده روحیات و مشخصات زندگی برونی و درونی فردی و جمعی یك ملت تنها نشاندادن مناظری از وضع جغرافیائی سرزمین مسکونی آن ملت یا گوشه‌هائی از چگونگی زندگی آن ملت نیست و یا حتی شنیدن زبان آن ملت از بلندگوی زیر یا اطراف پرده این ارزش را نمی‌سازد. تمام فیلم‌های فارسی مناظری از ایران دارد و از زندگی مردم ایران، بدون اینکه سعی داشته باشند آنرا در جوراب ابریشمی بپیچد و همه فیلم‌های خارجی را هم به زبان فارسی می‌شنویم ــ نه اینها نیست که برای ما سینمای ملی به وجود می‌آورد بلکه آن قدرت‌ها و آن ضعف‌ها و آن شادی‌ها و ناکامی‌ها است که از زندگی خاص ما ناشی می‌شود و خود حوادث دیگری را موجب می‌گردد که حوادث فردی و جمعی ما را می‌سازد اینها که گفتم آسان‌ترین و مبتذل‌ترین وسایل و اسبابی است که می‌توان برای ساختن یك محیط ادعائی ویژه بکار برد ــ همانند آن فیلم فارسی‌ساز که ادعا می‌کرد در دل شب زیر بازارچه اگر پرسوناژ قصه‌اش را وامیدارد عبور کند قصدش «تنها نشان دادن اوست» او نمی‌داند که منظور از تنهایی، تنهایی فیزیکی و صوری نیست بلکه تنهایی عاطفی و احساسی است. یك آنتونیونی (مونیکا ویتی) را در میان ازدحام و جمعیت بورس «تنها» نشان می‌دهد در فیلم «کسوف». و در میان یك گروه (ژان مورو) را با تنهایی‌هایش روبرو می‌سازد در فیلم «شب» و در یك حد بالاتر هاملت است که تنهاست در «قصر السنور»، و یا «چارلی» قلندر است درمیان یك جامعه و یا یك شهر که او نمیتواند با آن «جور» شود. اگر چنین باشد پس امیر ارسلان در بیابان قلعه سنگباران و تارزان درجنگلهای افریقا «تنها» ترین افراد روزگارند. آنوقت همان فیلمساز میاید برای نشاندادن «سیاه‌دلی» یك فرد از رنگ چهره سیاه استفاده می‌کند ــ اینهاست عوامل آسان ومبتذل که راههایی نشان می‌دهد به ایجاد یك سینمای به اصطلاح «ملی» مورد پسند روشنفکر در حال توسعه و دیگران هم سعی می‌کنند بیش و کم بر همان عوامل سینمای «متفاوت» خود را بسازند.

عدم موفقیت سازنده دنیای پستچی که در آن عوامل و مهره‌ها باید با یك تحول ناشی از بینش فیلمساز خط سرنوشت خود را بسازند و در جهت آن پیش روند تا آنجا که شبکه‌ای بوجود آید در آن است که مثل تمام بازیگران مهره‌هایش را قشنگ می‌چیند و آنوقت در بازی دادنشان دچار عدم مهارت می‌شود و بعضی از مهره‌ها که خود جهتی برای پیشبردشان ولو نا صحیح می‌یابند به پیش میروند و در اصطلاح معمولی «گلیم‌شان را از آب بیرون می‌

کشند» مثل انتظامی، نصیریان و فرسی که هر یك بازیگری هستند در سطح بسیار بالا و درنمی‌مانند و اما به بازیگران بی‌تسلط و کارناشناسی مثل ایفا کننده نقش مهندس غرب‌گرا وقتی برمی‌خوریم که محروم است از راهنمایی برای تحول دادن سیما یا پرسوناژ آنوقت سیمایی می‌سازد که مسطح است و فقط دارای دو بعد طول و عرض. و در یك حد بسیار عادی‌تر که بازیگرمعمولی باشد و سیما بسیار معمولی‌تر می‌شود مامور وصول طلب بانك و یا آن دومامور که برای دستگیری دکتر می‌آیند و بعد هم مثل پیچ و مهره اجتناب‌ناپذیر حادثه می‌شوند که در جاهای غیر مربوط هم می‌توانشان دید. به این طریق دنیای فیلم پستچی با یك هرج و مرج به پیش میرود و لحظاتی به‌چشم میرسد مثل مهمانی که چیزی دربر ندارد جز مهمانی و اگر دوربین در جستجوی منش سیماها می‌گردد به‌فیزیك و ظاهر او قناعت می‌کند که هدف از پژوهش در منش تنها عکسبرداری از وضع ظاهری نمی‌تواند باشد، مگر در سنت فیلم فارسی‌سازان.

چرا سخن از این پیش آمده که خوك مظهری‌است از دنیای استعمارگران که مهندس غرب‌گرا می‌خواهد آنرا جانشین گاو و گوسفند سازد ـ چه عاملی مانع از این می‌شود که در این دنیای مظاهر و نشانه‌ها این گرایش را فقط به خوك محدود سازیم! پس ادامه می‌دهیم و می‌شود گوسفند مظهر دنبال روی بدون اندیشه و گاو مظهر استثمار زدگی چونکه همه چیزش را چون مصرف دارد می‌گیرند و می‌برند و حالا فکر کنیم خوك حرام را که استعمارگران با لذت می‌خورند بخواهیم جانشین گوسفند و گاو حلال که استعمار شدگان می‌خورند و دنباله‌رو است و همه‌چیزش مفیدبسازیم، چه‌فلسفه‌ای ازکار درمیاید و نتیجه «تست» چیست! همانها که بدرد روشنفکر در حال توسعه می‌خورد که به یك اشارت راضی میشود و جهانی کشف و نتیجه‌گیری درخود «احساس» می‌کند.

گویا پستچی همه‌چیزش با هم می‌آید ـ آن‌موزیك خوب فرحت برای‌فیلم گاو جایش را در پستچی به یك موزیك می‌دهد که نه توصیف می‌کند و نه درامی را تقویت ـ فقط تزئین است ـ موزیك تزئینی آنهم در یك فیلم که سرنوشت‌ها باید بافته شود و یك درام مثلا بشری از آن زاده گردد چه معنی می‌تواند داشته باشد؟

حالا اگر این «تفاوت»ها فقط دراین است‌که در پستچی اغلاط املائی و انشائی سینمای رایج فارسی را که در آحاد تولیدی‌اش می‌شناسیم وجود ندارد ما هم متفاوت بودنش را می‌پذیریم همانطور که مردم عادی سینمارو پذیرفته‌اند و اما واقعا این تفاوت‌ها برای یك فیلمساز که همه او را در آغاز کارش به‌عنوان یك اندیشمند تحویل گرفته بودند کافی است؟

مثل اینکه سینمای متفاوت ما هم وارد یك سینمای (۲) fils a papa می‌شود همان عنوانی که ناقدان فرانسوی که از حملات و فحش‌های «کایه دو سینما» نمی‌هراسیدند به بسیاری از فیلمهای بظاهر «موج نو» دادند فیلم‌هائی که افتخارشان در «موج نو» بودنشان فقط بود نه در ارزش‌های دیگر همچنانکه مقداری از فیلم‌های ما بتازگی پیروزی را در متفاوت بودن با یك سینمای‌مبتذل و آسان جستجو می‌کنند.

۲ـ سینمای آقاپسرها.

نگاهی به فیلمهای :

مسعود کیمیائی

از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری»: بیژن خرسند

از «داش آکل» تا «بلوچ»: بهمن مقصودلو

بیژن خرسند

از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری»[1]

از زیر «بازارچه» تا «سوررئالیسم»

«قدم باز سازی سینمای واقعی ایرانی، می‌گویند که به وسیله‌ی یك کارگردان‌جوان باید برداشته‌شود... و برای برداشتن این قدم، خیلی‌ها پای خود را بلند کردند، اما وقتی به زمین گذاشتند در پشت سر خود بودند.

و می‌گویند که این مورد را باید درباره‌ی تمامی کارگردانان چه جوان، چه میانه‌سال، چه مسن، و چه تحصیل کرده یا ناکرده ـ تعمیم داد.

خوشبختانه با وجود شکست‌های مکرر، این امر، یعنی برداشتن همان قدم، تکرار می‌شود و اینطور است که باید چشم امید به آینده داشت (از نقد فیلم «بیگانه بیا» از همین قلم، مندرج در مجله‌ی فردوسی شماره‌ی ۸۹۳ ـ ۱۶ دی ۱۳۴۷).

۱: ساختمان

«رضا موتوری» (فیلم سوم) ساخته‌ی آقای «مسعود کیمیایی» در ساختمان، پیام‌ها، نهادها و شعارها، دقیقا ادامه‌ی دو فیلم اول اوست، یعنی بد است (بنظر بنده درباره‌ی سومین فیلم کیمیایی نمی‌توان صحبت کرد، مگر آنکه در باره‌ی دو فیلم دیگر او نیز صحبت شود. و در ادامه‌ی این اعتقاد نقد «رضا موتوری» را از قیاس میان سه فصل از سه فیلم کیمیایی شروع می‌کنیم تا از جزئیات به کلیات برسیم:

۱ـ مجله زمان، شماره ۲۶، شنبه ۲۸ دی ماه ۱۳۴۹.

الف ـ شعار و نماد

۱ـ نگاهی می‌کنیم به «بیگانه بیا» گفتگوی سه نفره درباره‌ی فلسفه‌ی زندگی، در صحنه‌ای که «سه نفری وارد بحث جامعی درباره‌ی فلسفه‌ی زندگی و مضافات می‌کردند» در این صحنه قرار است تماشاچیان گزامی متوجه منظور کارگردان از این صحنه ـ و از خلال مکالمات عمیقه ـ بشوند.

ـ و گفتگوهای میان دو برادر (از نقد فیلم «بیگانه بیا» همان مجله).

۲ـ قیصر شب‌هنگام واردمنزل می‌شود، خان‌دایی داردشاهنامه می‌خواند، و شاهنامه را می‌بندد. قیصر سخنان جامعی درباره‌ی اوضاع و احوال روزگار، و از بین رفتن جوانمردی و غیره ایراد می‌کند.

ـ همینطور در صحنه‌ای‌دیگر قیصر با عرق‌گیر خونی، نطق مفصلی درباب انتقام و ضرورت آن و غیره و غیره به‌زبان می‌آورد. مستمع، خان دایی است. در همین صحنه، ظرف ماهی به زمین می‌افتد، و ماهی روی خاك پرپر می‌زند. (از فیلم «قیصر»).

۳ـ رضا موتوری وارد منزلش می‌شود. مادرش را می‌بیند، سیخنرانی بسیار مفصلی درباره‌ی موقعیت فعلی‌اش، و در مضاو فیلم فارسی و واقعیت‌های واقعی زندگی انجام می‌دهد، مستمع، مادرش است.

ـ در صحنه‌ی دیگر، رضا موتوری خونین و مالین رو به‌دوربین می‌ایستد و در طی یك Take پنج شش دقیقه‌ای، تك‌گوئی مفصلی درباره‌ی گذشته‌اش، پیام‌های اجتماعی و هجلی که در آن افتاده، اجرا می‌کند. در پایان تك‌گوئی کنار لسطل خاکروبه زانو میزند. مستمع، فرنگیس است.

ـ مثال دیگر: در دکان نانوایی طی صحنه‌ی مفصلی که قرار است طی آن رضا موتوری پول را به‌دولت پس بدهد و به فرنگیس تلفن کند، یکمرتبه یادش میافتد که درباره‌ی اصل و نسب پهلوانان قدیمی از ترازو دار تحقیقات کند. (از فیلم «رضا موتوری»).

نتیجه‌ی الف: کارگردان در هر سه فیلم خود، میان حرف‌های مهم، و تعریف یك قضیه‌ی ساده که قراز است پر ازحوادث و بالنتیجه برای تماشاچی عادی هم دیدنی باشد، سرگردان است حرف‌های مهمش را از طریق شعار دادن های تك‌نفره‌ی هنرپیشگانش (مثال‌های بالا و دهها مثال دیگر که فهرست‌وار می‌توان به آن اشاره کرد.) و از طریق سمبول (نماد)های پیش پا افتاده‌ی ابتدایی (نمای درشت‌از کبریت درصحنه‌ی بزن بزن، (دانستینگ ـ زباله‌دانی و صحنه‌ی تك‌گوئی یاد شده ـ صحنه‌ی پایان فیلم، هنگامیکه جشه رضاموتوری را در ماشین زباله‌کشی قرارمی‌دهند ـ درفیلم «رضا موتوری» ـ و ـ شاهنامه‌ای که خان‌دایی می‌بندد وماهی که به خاك می‌افتد ـ درفیلم «قیصر» ـ و ـ کبوترها و غیره در فیلم «بیگانه بیا» بیان می‌کند.

و با این ترتیب‌فیلمش ترکیبی می‌شود از گنده‌گویی ـ صحنه‌های زائد انتضال دهنده و توجیه کننده‌ی صحنه‌های حادثه ـ و صحنه‌های حادثه.

نماد کلی فیلمسازی مسعود کیمیایی باین ترتیب خلاصه می‌شود:

فیلم‌هایش معجونی است از مفاهیم عمیقه‌ی سمبولیك، و بزن بزن و

حوادث و کشت و کشتار.

یعنی ترکیب «روشنفکر ـ لات» بهروز وثوقی‌ها در «رضا موتوری»، و به عبارت ساده‌تر دنیا و آخرت، که هم منتقد روشنفکر از تعابیر، شعارها و اشاره‌های عظیمه‌ی روشنفکرانه (ازقبیل متلك به فیلم‌فارسی‌های دیگر). خوشش بیاید، و هم الوات از چاقوکشی‌ها و بزن بزن‌ها حظ وافر ببرند.

اما این بخودی خود اشکال نیست، اشکال از آنجا ناشی می‌شود که‌مسعود کیمیایی نمی‌تواند در «رضا موتوری» بخصوص، طرف ساده‌ی (منطقی) را برای دوستداران فیلم‌های حادثه‌ای، در جوار شعارهای عمیقه پیش ببرد.

به عبارت دیگر فیلم ساده‌ی حادثه‌ای «رضا موتوری» صرفنظر از طرف عمیقه‌اش، فیلم ناموفق، ناقص، نارسا، و پراشکالی است. (عینا مثل «قیصر» و «بیگانه بیا».)

ب ـ حادثه

حالا نگاهی میکنیم به اینکه یك حادثه در هر یك از سه فیلم مسعود کیمیایی چگونه ساخته می‌شود. (لازم به توضیحست که در هر یك از فیلم‌های کیمیایی فصل‌بندی ازطریق حادثه‌هاست. مثلا در «قیصر» فیلم از چهار قتل تشکیل شده که فواصل بین قتل‌ها را صحنه‌های واسطه و زائد ـ شخصیت‌های محلل، و بانمك، و شعارها و پیام‌ها، پر می‌کند).

۱ـ صحنه‌ی افتادن بچه درچاله: «خوب، مثل اینکه از حالا تا پایان فیلم قضیه بی‌حادثه و آرام شده است... پسر برادر امیر احمد... در جنگل درپی تماشای پرندگان مختلف، در آن چاله‌ی مجهول می‌افتد...» (نقد «بیگانه بیا» ـ همان مجله).

۲ـ صحنه‌ی تکوین قتل برادر اول، از فیلم «قیصر». قیصر وارد قهوه‌خانه می‌شود. بهمن مفید و دار و دسته را می‌بیند. بهمن مفید پنج ـ شش‌دقیقه مزه های نالازم می‌پراند، در آخر صحنه جای حریف را به قیصر می‌گوید، که در نتیجه صحنه‌ی قتل در حمام بدنبال می‌آید.

مثال دوم: قیصر به دیدار برادر نامزدش می‌رود، برادر نامزدش محل برادر دوم را باو می‌گوید، و صحنه‌ی قتل در سلاخ‌خانه پیش می‌آید.

مثال سوم: قیصر به کافه‌ی ساز و ضربی می‌رود. طی صحنه‌ی مفصل و همچنان زائدی محل برادر سوم را از زن رقاصه بدست می‌آورد، که در نتیجه قتل برادر سوم انجام می‌گیرد.

۳ـ صحنه‌ی قتل رضا موتوری برای رسیدن باین صحنه، رضا موتوری به دکان نانوایی می‌رود، تلفن می‌کند، صحبتش را ترازودار می‌شنود، و به دار و دسته اطلاع می‌دهد. ضمن همین صحنه، پیام‌های عمیقه درباره‌ی از بین رفتن نسل «لاتی»ها ـ یا بعبارت فیلمساز ـ «لوطی»های زیر بازارچه صادر می‌شود.

نتیجه‌ی ب: می‌بینیم که مقدمه‌ی هر حادثه را، صحنه‌های توجیه کننده با توجیهاتی از نوع «خلاصه، اینجای داستان را داشته باشید تا ببینیم چطور شد که پسره خاطرخواه شد.») و توضیح دهنده و در نتیجه زائد تشکیل می‌دهد. در «قیصر» حتی شخصیت «بهمن مفید» اساسا زاید است، همچنان که

در «رضا موتوری». در توضیح شخصیت زائد، مهمترین کاری که بهمن مفید در «رضا موتوری» انجام می‌دهد ـ اگر قبول کنیم که صحنه‌ی اول فیلم بعدا به فیلم اضافه شده است ـ صحبت با نویسنده‌ی روشنفکر در تیمارستان است، و توجه دادن رضا موتوری به شباهت فیمابین که طی آن بهمن مفید مقادیری حرف‌های بامزه میزند، و رضا موتوری را از قضایای شباهت و امکان فرار و غیره خبر می‌دهد تقریبا عینا نظیر «قیصر».

نگاهی بکنیم به یکی دو صحنه‌ی زائدی در فیلم‌های «قیصر» و «رضا موتوری» که در ساختمان فیلم هیچ‌گونه تاثیری ندارد.

ـ صحنه‌ی بیمارستان درآغاز فیلم «قیصر».
ـ صحنه تجاوز به دختر.
ـ صحنه‌ی رقص و آواز رقاصه.
ـ صحنه‌ی سرقت در آغاز فیلم «رضا موتوری».
ـ صحنه‌ی جنگ دیوانه‌ها در تیمارستان.

و غیره... (و این «وغیره» تقریبا شامل تمام صحنه‌های «مقدمه‌چینی» دو فیلم اخیر کیمیایی می‌شود ـ فیلم اول که بهتر است صحبتش را هم نکنیم).

کیمیایی برای رسیدن به حادثه، از شخصیت‌های زائد، صحنه‌های توضیح دهنده و بالطبع ابتدایی ـ نظیر همه‌ی فیلم فارسی‌ها ـ کمک می‌گیرد. و در تارهای همین قضیه گرفتار می‌شود و در نتیجه روال ساده و اصلی بیان‌قصه‌ی فیلمش را از دست می‌دهد.

۲ : شخصیت‌پردازی

آدم‌های فیلم‌های کیمیایی شخصیت ندارند. انگیزه‌ی اعمالشان روشن نیست، «کارگردان ـ سناریست» هیچگاه غیر از شعارها، اظهار نظرها، توضیحات واضحات و گنده‌گویی‌ها، کلید دیگری برای شناسایی شخصیت‌ها، به تماشاچی نمی‌دهد.

در بیگانه بیا: (اگر یادتان باشد) نگاهی بیاندازید به شخصیت‌های هر دو برادر ـ زن داستان ـ و بقیه‌ی شخصیت‌های فرعی.

در قیصر: درباره‌ی فرمان از اول فیلم توضیحات دیگران را میشنویم، و خودش نیز درباره‌ی خودش به خان‌دایی توضیحات مفصل می‌دهد.

و نیز خود قیصر از طریق گفته‌های دیگران (صحنه‌ی اول فیلم) وتوضیحات خودش (در تمام لحظات فیلم) توجیه می‌شود.

سه برادر «گناهکار» فیلم که دیگر تکلیفشان معلومست. همین‌طوری بدجنسند. علت لازم ندارد.

(نقص شخصیت قیصر در این فیلم، به این علت کمتر بنظر حضرات رسید که از شخصیت (تیپ سنتی ناموس لکه‌دار شده، و جاهل بطور کلی، و باسمه‌ای، استفاده شده بود. و خیلی طبیعی بنظر می‌رسید که اعمال قیصر، بدون اینکه شخصیت او در فیلم ساخته شود، موجه جلوه کند).

در رضا موتوری: شخصیت رضا موتوری فقط از طریق توضیحات شخص خودش قرار است معلوم شود. و البته کارگردان در ادای این توضیحات از

هیچ فرصتی فروگذار نمی‌کند: مثال: توضیحات رضا موتوری، درباره‌ی خودش به مادرش ـ در دو صحنه.

ـ توضیحات درباره‌ی خودش به دختر. (و حتی یکجا از فن «روانشناسی برای همه» استفاده کرده و به‌علت اصلی عاشق‌شدنش اشاره می‌کند).

شخصیت‌های دیگر فیلم که جای خود دارند، از هرگونه سطح و بعدی عاری هستند.

همچنین لازم به‌توضیح است که زن‌در فیلم‌های کیمیایی هیچگونه شخصیت پردازی ندارد. (در باره‌ی شخصیت فرنگیس در «رضا موتوری» حتی خود کیمیایی هم باین نکته اشاره می‌کند ـ ماهانه‌ی ستاره‌ی سینما. شماره‌ی دوم).

بطور کلی کارگردان برای ایجاد شخصیت‌هایش فقط از توضیح و کلام استفاده می‌کند. جاییکه لازم می‌داند، هنرپیشه‌اش سرش را می‌آورد توی دوربین، و درباره‌ی خودش مفصلا توضیحات می‌دهد و میرود پی کارش، که فیلم به حادثه‌ای برسد.

نتیجه: آدم‌های فیلم‌های کیمیایی، بجای شخصیت «تیپ» دارند، و بجای شخصیت پردازی، با توضیح و شعار ساخته می‌شوند. (ویا درواقع، نمیشوند).

۳: رضا موتوری

«رضا موتوری» یك قالب منطقی (؟!) داستانی دارد، که در نهایت ضعف و عجز ساخته شده است. انگار کارگردان (شاید به خاطر پیام‌های عمیقه‌اش) سعی کرده، قضایا را بنحوی سرهم بندی کند، تا به صحنه‌های شعار و نماد (اوهوم!) برسد.

هیچ طنز، کنایه شوخی و یا ظرافتی (حتی در مورد متلك به فیلم فارسی، و همچنین شخصیت نویسنده‌ی روشنفکر) بکار نرفته است. صحبت (دیالوك) ها از حد انشای یك دانش‌آموز با استعداد دبیرستانی فراتر نمی‌رود، و بیانیه ها و اعتراض‌نامه‌ها از حد بدوبیراه گفتن درنمیگذرد.

سطح ـ مثلا ـ عمیق فیلم که قرار است پیام فیلم را برساند، از صحنه‌ی نویسنده‌ی روشنفکر شروع می‌شود، و اشکال کار هم از همین‌جا آغاز می‌گردد.

نویسنده روشنفکر که مورد بی‌مهری جناب «کارگردان سناریست» قرار گرفته، از حد یك کاریکاتور «جری لوئیس» که توسط یك کارگردان فیلمفارسی ساخته شده باشد، تجاوز نمی‌کند. و به صورت کلیشه‌ای درمیاید که در فیلم‌فارسی‌ترین فیلم فارسی‌ها نیز نظایرش ندرتا بچشم می‌خورد. نگاه کنید به پیپ کشیدن، اتو کشیده صحبت کردن، و حرکات جعلی او. (یاد فیلم «دستکش سفید» بخیر). که فقط ریش‌بزی و عینك پنسی کم دارد.

به نظر میرسد کارگردان وسیله‌ای پیدا کرده تا با شخص یا اشخاصی که طرف حسابست، تسویه حساب کند، و عقده‌هایش را خالی نماید. که «کی» و «چرا»یش دخلی بما ندارد.

طبیعی است که این کلیشه‌ی فرسوده حتی ازعهده‌ی همین یك کارهم برنمی‌آید. نقش این شخصیت در مسیر داستان بکلی بی‌اهمیت است. میاید، میرود و از اواسط فیلم بکلی فراموش می‌شود.

(شخصیت‌هایی که ناگهان در فیلم فراموش می‌شوند، کم نیستند: پدر و

مادر فرنگیس مثلا).

از طرف دیگر، فرنگیس (به خاطر روشن نشدن شخصیتش) در طول فیلم، بطور ناگهانی از رضا موتوری، بعد از دعوا، جا می‌خورد و بعد هم بلاتکلیف از طرف کارگردان رها می‌شود و خلاص.

(این تغییر شخصیت ناگهانی در فیلم «بیگانه بیا» هم سوءسابقه داشت).

قالب منطقی فیلم به شدت متزلزل و ناتوان است. حتی به ضرب تغییرات و تفسیرات مفصل هم نمی‌شود این قضیه را پوشاند.

فیلم میان لحن‌های متفاوت در نوسان است. از فکاهی (نویسنده‌ی روشن‌فکر ـ عباس قراضه) تا رمانتیک (موتورسواری‌های مختلف) از «سوررئال» با صحنه‌ی معروف سوررئالیستی‌اش که رقاصه‌ای تبدیل به بره می‌شد ـ تا دم بازارچه‌ای (بازارچه، و مخلفات)، و از حماسی! (مد دلکی، و گذشته جاهل‌های محل) تا عشق و ناکامی (مرگ در زباله‌دانی).

حوادث بطرز باور نکردنی و ناشیانه‌ای سر هم‌بندی شده، و عینا نظیر «قیصر» و «بیگانه بیا»، فیلم از ضعف اساسی سناریو برخوردار است. و اگر قرار است از طریق تفسیرهای خوش‌بینانه، ضعف‌های اساسی قالب فیلم را توجیه کرد، چرا باید درباره‌ی سایر فیلم فارسی‌ها خاموش ماند، و از تفسیرات نجات بخش، در حقشان دریغ کرد؟ چرا نگوییم که هر ضعفی در هر فیلم فارسی عمدی بوده است؟ چرا نه؟

البته می‌شود فیلمی ساخت که قالب داستانی منطقی نداشته باشد، نظیر «۸ر۵» فلینی، بشرط اینکه صحنه‌ی تیمارستان کذایی، صحنه‌ی «سوررئال» کوتاه مدت و منحصر بفرد یك فیلم زیر بازارچه‌ای نباشد.

پیام فیلم قطعا درباره‌ی مسائل بسیار مهمی است که متاسفانه نظیر هر فیلم بد دیگری (که احتمالا هر فیلم بد دیگری هم لابد پیام‌های مهمی دارد)، این پیام «به صورت «شکار» باقی می‌ماند، و «داستان ساده» فدای گنده گویی‌های «کارگردان ـ سناریست» می‌شود. (اما اینکه سخنرانی پنج ـ شش دقیقه‌ای در مذمت فیلم فارسی و یا مثلا آواز خواندن ـ و یا نخواندن ـ فردین را مسخره کردن، چه‌جور پیام لازمی است، بماند) حالا دیگر هر کسی می‌داند که حرف گنده، فیلم خوب، و حرف کوچك، فیلم بد نمیسازد، و اصلا «حرف» حرف است، و گنده و کوچك ندارد.

ابزار رساندن حرف یعنی «سینما» به بیننده، موضوع اصلی و یگانه است. به عبارت ساده‌تر یك کارگردان خوب می‌تواند پیامش را از طریق یك داستان ساده بیان کند... بی‌آنکه هیچ احتیاجی به شعار فرمایشات عظیمه یك مسائل عمیقه داشته باشد. بی‌آنکه لازم باشد داستان ساده‌ی خود را فدا کند، (اگر اصلا معتقد باشیم که کارگردان عزیز ما می‌تواند داستان ساده‌ای را بیان کند، و شعارها و غیره و ذلك در واقع در حکم روزنه‌ی فرار نیست). و بی‌آنکه لازم باشد هنرپیشه‌ی فیلمش راسوار بر موتور، با شکم پاره دقایق طولانی به همراه آوازهای سوزناك دور شهر بگرداند، و علاقمت موتورش را به ماشین زباله‌کشی بکوبد ـ هنگام مرگ، قهرمانش پل بزند ـ و حتما پیش از مرگش جملاتی حکیمانه و پرمعنی بگوید ـ که جنازه‌اش را داخل قسمت زباله‌دانی ماشین زباله کشی بگذارند، و ماشین عروس پشت سرش راه بیفتد.

۴: کارگردانی

ـ کارگردان، «زمان» نمی‌شناسد (به انضمام کلی چیزهای دیگر!)
مثال اول: زد و خورد طولانی داخل کارخانه، پس از سرقت، که جان بیننده را به لب می‌آورد.
مثال دوم: موتور سواری بیش از اندازه طولانی دختر و پسر در راه رسیدن به «دانسینگ»، احتمالا بخاطر آنکه به آواز خواننده مطابقت کند.
ـ فیلم، «اینترکات» های زائد دارد. نظیر صحنه‌ی سرقت که ناگهان وسط جریانات، کارگردان به نشان دادن آهن‌آلات و طرز تهیه و چکش‌کاری یك قطعه آهن مذاب می‌پردازد. (انشاءالله که قرار نبوده از این طریق پیامی بما برسد).
ـ رسم روز استفاده از تصنیف طبق معمول در اینجا هم به نوعی بکار رفته و در این آش درهم جوش مشکلی به مشکلات عدیده اضافه کرده است.
ـ فیلم مملو از اشتباهات بدیهی کارگردانی است، از قبیل اشتباه در جهت‌ها (صحنه‌ی ورود آقایان سارقین به حسابداری کارخانه). ـ و در زمان‌های داده شده. (صحنه‌ی رسیدن رضا موتوری با پای پیاده از کنار ماشین «رولز رویس» تا دالان خانه، که در مراجعتش با موتور سیکلت، تبدیل به مسافتی بسیار طولانی می‌شود).
ـ صحنه‌ی عشقبازی تماما از نماهای درشت تشکیل شده، که گاه از شدت نزدیك شدن دوربین به صورت هنرپیشه‌ها، هیچ چیز (الا جوش‌ها و مناقذ پوست) دیده نمی‌شود بدون هیچ منطق از حرکات عمودی و افقی دوربین با چراثقال استفاده می‌شود، بی‌آنکه لزومی داشته باشد. (در صحنه‌ای که رضا موتوری درباره‌ی موتورش توضیحات لابد لازمی به دخترك می‌دهد، دوربین ناگهان پر درمی‌آورد). و نه اینکه خیال کنیم فیلم هیچ چیز خوبی ندارد، البته که دارد. مثلا وجود نوچه‌ی ممد الکی فکر بسیار خوبی بود ـ و همینطورصحنه‌ی چاقو خوردن رضا موتوری، و اساسا فصل دعوای جلوی پرده‌ی سینما، که تنها مورد تطابق پیام کارگردان و مسیر منطقی «سینمایی ـ داستانی» فیلم بود. «منطقی است که رضا موتوری پول را در محلی که می‌شناسد ـ سینما و تراس آن ـ مخفی کند، و از اینجا صحنه‌ی یاد شده آغاز شود، و پیام در «فیلم بازی کردن» رضا موتوری «فیلم‌بر»، در حضور یك تماشاچی فقط ـ نوچه‌ی ممد الکی بخوبی منتقل شود).

۵: نتیجه

مسائلی که دربالا ذکرشد، گرفتاری‌هر فیلم‌فارسی دیگری‌است: نداشتن لحن یکدست ـ عدم منطق داستانی (در فیلمی که اساس داستانی دارد). ـ سوز وگداز فراوان ـ شعار ـ بزن بزن ـ عدم شخصیت‌پردازی و در نتیجه تغییرات ناگهانی و خلق‌الساعه‌ی شخصیت‌ها ـ بدجنس‌ها خیلی بد جنس ـ خوش جنس‌های خیلی خوش جنس ـ «جیمی» آرتیسته ـ شخصیت‌های زائد ـ صحنه

های زائد- کلیشه‌های عتیقه - روابط نامربوط - ساز وآواز- مزه‌های دوبله‌ای - و غیره وغیره... (فرق فیلم‌های کیمیایی با دیگر فیلم فارسی‌ها از قرار شایع باید در «نیت پاك» و «صمیمیتش» باشد - که انشاءالله و الحمدالله).

«بیگانه بیا» و «قیصر» گرفتار این مسائل بودند، و «رضا موتوری» هم هست (اولین‌بار که فیلم «قیصر» را نشان می‌دادند، این بنده غایب بود. بعدها هم که مشاهده شد، دیگر مجال بحث نبود. و حال به جاست این توضیح داده شود که «قیصر» و «بیگانه بیا» و «رضا موتوری» هر سه با اشکالات یکنواخت و ضعف‌هایی یکسان پرداخته شده‌اند. معایب هر یك به‌نحوی در دیگری هم هست. و از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری» نه فرازی‌ست و نه نشیبی. و اگر تفاوتی به چشم می‌آید، از آنروست که سرنوشت فیلم‌های کیمیایی به این بستگی پیدا می‌کند که «فکرهای» سینمایی‌اش - نظیر صحنه‌ی قتل در حمام فیلم «قیصر»، و نزاع در تراس سینمای فیلم «رضا موتوری» - خوب از کار درآمده باشند یا نه، و کل فیلم هیچ مطرح نیست.

(اشاره می‌دهم به‌این نکته که کیمیایی در واقع فیلم ساز فکرهای لحظه‌ای است. و از یافتن سه - چهار فکر جالب - به زعم خودش - اساس داستانی یك فیلم را بنا می‌کند).

و تا فیلم‌چهارم کیمیایی، خلاف این اعتقاد را ثابت نکرده، در پایان فیلم سومش، نظر منتقد، همینست که ملاحظه فرمودید.

بهمن مقصودلو

از «داش آکل» تا «بلوچ»[1]

الف: داش آکل ـ اسطوره‌ای در حال زوال!

قصه‌ی چند صفحه‌ای «صادق هدایت» به کیمیایی فرصت جولان داده است، تا اگر صاحب ذوقی باشد و اگر از خلاقیتی که دوستان درباره‌اش قلم زده‌اند برخوردار باشد در اثبات آن بکوشد، زیرا او می‌توانست با خلاقیت در هوای قصه هدایت مکمل کار هدایت باشد و یا حتی چیزی برتر از آن، ولی متاسفانه داش آکل چنین نبود. هر چند که در قیاس با سایر آثار سینمای ایران فیلم برتری است ولی بهیچوجه شاهکار نیست (شاهکار یعنی چه!؟) و این دلایل بسیار دارد.

ابتدا باید خاطر نشان کرد که داش آکل یك سامورایی نیست در حالی که بنظر می‌رسد کیمیایی خواسته است به داش آکل شخصیت یك سامورائی را بدهد ولی با تصاویر غلطی که از یك سامورائی در ذهن خود دارد، داش آکل شخصیتی دو بعدی و سیمایی آبکی پیدا می‌کند.

یك سامورائی تنهاست، مصمم و بی‌پروا است ولی عاجز نیست، ناتوان نیست، به خاطر عشق آنچنان علیل نمی‌شود که به شراب و دامان زنی آنچنانی (که می‌دانیم) پناه ببرد و بعد چنان مست شود که تا قلمرو خواری سقوط کند و آلت دست این و آن گردد، این چنین است که داش آکل کیمیایی، داش آکل هدایت هم نیست، از آن اصالت، بزرگواری، آزاد منشی، صفا و صمیمیت در وجودش خبری نیست و بیشتر خصوصیات قهرمانهای سایر آثار کیمیایی را دارد.

داش آکل در اتمسفری کاملا ذهنی بیان تاسف‌باری است از دورانی که صادق هدایت مشتاقانه راوی آنست، به‌عبارت دیگر اسطوره‌ای است در حال زوال که هدایت از پایان چنین اسطوره‌ای متاسف است و به این آسانی حاضر نیست از آن دل برگیرد.

داش آکل در قالب یك مرد عامی، انسانی است اندیشمند، تنها، بیمار ـ گونه که تیرگی بر زندگیش چنگ انداخته است. داش آکل آدمیست آزاد که آزاد زیسته و می‌خواهد آزاد زندگی کند و بهیچوجه حاضر نیست این آزادی را از دست بدهد حتی به‌بهای ازدواج با مرجان. رویهمرفته داش آکل هدایت از تشخص یك الگر نسبتا خوب برخوردار است ولی داش آکل کیمیایی این ـ

۱ـ ویژه سینما و تاتر، شماره اول، آبان ۱۳۵۱

چنین نیست.

عدم توانایی کارگردان برای برگرداندن این قصه به سینما (هرچند زیر نام اقتباس) از همان لحظه‌ی اول به وضوح پیداست. فیلم با این جمله‌ی قصه هدایت شروع می‌شود. «همه اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه‌ی یکدیگر را با تیر می‌زدند». اگر کیمیائی در کلوش تسلط می‌داشت احتیاجی به آوردن این سطر از قصه هدایت نبود بلکه می‌توانست حق مطلب را خیلی راحت با تصویر بیان کند و یا در پایان فیلم هم نقل سطر دیگری از کتاب «بوف کور» هدایت بی‌مورد است. این نشان می‌دهد که کیمیایی تسلطی را که لازمه‌ی یک سینماگر هوشمند است ـ به مفهومی که دوستان و یاران باوفایش می‌گویند ـ ندارد. بهر حال کیمیائی به این قصه‌ی چند صفحه‌ای هدایت که می‌توانست مایه‌ای غنی و محکم باشد اجبارا و بخاطر بلندتر کردن فیلمش چیزهائی افزوده است که گاه خارج از فلسفه و هوای قصه است و دو برخی موارد نیز تکرار می‌گردد ـ ستیز کاکا رستم و داش آکل در ابتدا و در انتها و ... ـ که این اضافات تا حدی اثر او را به یک فیلم گزارشی و مستند تبدیل کرده است.

اینکه او سعی دارد به خاطر آب و رنگ بیشتر فصل‌های مختلف فیلم را در خانه‌های قدیمی، مسجد، گورستان، بازارچه و غیره بگیرد بسیار خوبست، منتها کیمیائی در هر کدام از جاهای نامبرده آنقدر مکث می‌کند و آنقدر اصرار می‌کند که فیلمش صورت یک فریب سنتی را به خود می‌گیرد. تا آنجائیکه کیمیائی از داش آکل هدایت مدد گرفته فیلم تا حدودی کم‌نقص‌تر است ولی وقتیکه خود روایت کننده است این نقص به وضوح در اثرش دیده می‌شود: بطور مثال فصل تعزیه‌ی بعد از عروسی مناسبتی ندارد و فقط به خاطر فرم و صحنه پردازیست و یا زورخانه رفتن داش آکل بیجا می‌نماید ولی باید اذعان داشت که در فصل‌هائی هم، کار از ارزشی نسبی برخوردار است: فصل مراسم قبل از عروسی در حالیکه مستخدمین میوه‌ها را به داخل آب می‌ریزند، به خاطر خلق فضا و میزانسن جالب، همچنین تعویض محل آشنائی داش آکل با مرجان که در فیلم به گورستان نقل مکان یافته است.

فصل پایان فیلم نیز بسیار بد است زیرا همانطور که قبلا گفتیم هدایت در داش آکل از اسطوره‌ای در حال زوال حرف می‌زند برای همین است که داش آکل می‌میرد و کاکا رستم زنده می‌ماند ولی کیمیائی در این اقتباس بی‌ـ ذوقی به خرج می‌دهد و یا قراردادی عمل می‌کند و کاکا رستم را به سینه گورستان می‌کشاند، بدتر از همه اینکه بعد از مرگ داش آکل در حالیکه جسد کاکا رستم هنوز بر روی زمین مانده است مردم جنازه‌ی داش آکل را بروی شانه می‌گذارند و حالتی ستایش کننده بخود می‌گیرند و اینچنین، فصل خاتمه می‌پذیرد. آیا هدف کیمیائی دادن افه ملودراماتیک بوده است برای جاری‌ساختن اشک مردم؟ راستی قصد کیمیائی از اینکار چیست؟ شاید منظوری اجتماعی در بین بوده است!

کیمیائی جدال نهایی داش آکل و کاکا رستم را پس از تعزیه و اشاره به نبرد دو قطب آن ـ امام حسین و شمر ـ آورده است ولی این قیاس هیچ کس باور نمی‌کند و با مرگ کاکا رستم مصیبت مرگ داش آکل ارزش حقیقی خود را نمی‌یابد و تاثیر کلی قصه پایمان می‌گردد.

کیمیائی از ارائه ساختمان دراماتیك داستان عاجز است چون در فصل نهایی ـ پس از مرگ داش آکل ـ بنابر وصیتش وقتیکه طوطی را برای مرجان می‌برند طوطی عشق داش آکل را به مرجان ابراز نمی‌کند، در نتیجه این فصل هم با در نظر گرفتن این موضوع زائد و گزارشی بنظر می‌رسد. به عبارت‌دیگر کیمیائی دید کلی و فلسفه‌ی هدایت را در این قصه که همانا چیره شدن سمبل پلیدی ـ کاکا رستم ـ بر مظهر نیکی ـ داش‌آکل ـ است درنیافته ویا آگاهانه آنرا رد می‌کند.

با نقایص و جانیافتادگی‌هائی که کیمیائی در تکنیك‌دارد فیلمش هیچگونه کشش سینمایی ندارد. کیمیائی باید بداند که داشتن تکنیك و سبکی مشخص می‌تواند مددکارش باشد و به فیلم او تداوم، روانی و یکدستی یك فیلم خوب را به‌بخشد.

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

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

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

جارو جنجال موسیقی فیلم در بیشتر صحنه‌ها آدم را از تماشای بقیه فیلم منصرف می‌کند. منفردزاده نشان داده است که چندان بی‌ذوق نیست ولی از چند ریتم تکراری در اغلب فیلمهایش سود برده است و هیچگاه بخوبی نتوانسته تصویر را با موزیکش ـ بجز در لحظاتی خاص ـ هم‌آهنگی بخشد و بجز وارياسیون آهنگ زیبای دختر شیرازی که آنهم از آهنگهای مردمی‌شیراز است می‌توان گفت که او بطور کلی نتوانسته است از عهده‌ی این مهم برآید به‌خصوص که در مقام یك کمپوزیتور ناشیگری هم به خرج می‌دهد.

ترکیب موسیقی و صداها بهیچوجه خوب نیست و هم‌آهنگی لازم راندارد و دیگر اینکه فیلم از یك مونتاژ خوب هم بی‌بهره است و تعویض فصلها و صحنه‌ها در اغلب لحظات ناجور می‌نماید ولی در عوض از فیلمبرداری نسبتا خوبی برخوردار است.

کیمیائی باید قبول کند که بدون داشتن تجربه‌ی کافی نباید از یك‌مساله‌ی عمیق اجتماعی صحبت کند، او مقهور قهرمان داستان هدایت و همچنین‌مقهور سامورائی ساخته‌ی «ژان پیر ملویل» شده (مثلا وجود پرنده‌ای در قفس در هر

دو اثر.) ولی نباید فراموش کرد که گرایش کیمیائی به رئالیسم در بین سینماگران ما از ویژگی‌های کار اوست که قابل تحسین است هر چند که در بعضی موارد مثلا در جاهائیکه باید این رئالیسم از گزنده‌ترین و ظالمانه‌ترین هزل برخوردار باشد شکلی عوامانه به خود می‌گیرد ـ بیاد بیاوریم فصل پایان فیلم رضا موتوری را که کیمیائی با اضافه کردن ماشین عروس و داماد به کار خود لطمه می‌زند.

ب: بلوچ، آغاز انحطاط

بالاخره کیمیائی هم به انتها رسید و با بلوچ انحطاط سینمائی خود را آغاز کرد. بلوچ پنجمین فیلم کیمیایی که مشتاقانه در انتظارش بودیم آنچنان مایوس کننده و مبتذل است، که جای هیچگونه حرفی باقی نگذاشت و فرصت دفاعی هم جز سکوت به دوستانش نداد!

بلوچ فیلمی است دارای تکه‌های زیبا ولی سر در گم، فاقد منطق سینمائی و جامعه شناسی تیپها و گزارشی است توریستی از جامعه‌ای که در آن ارزش‌های اخلاقی روستائی و شهری به مقابله ایستاده‌اند.

مسعود کیمیائی که خود سناریست بلوچ هم هست در این فیلم نشان داد که کوچکترین آگاهی از اصول دراماتورژی و سناریو نویسی ندارد.

فیلم با یك مقدمه علت آمدن بلوچ را به شهر بازگو می‌کند، بعد به اصل ماجرا می‌پردازد و یك مؤخره در روستا به پایان میرسد. اما ببینیم کیمیائی چگونه و با چه تمهیدی توانسته است یا نتوانسته است بلوچ را در منطق سینمائی پیش برد و چگونه و با چه تمهیدی توانسته است یا نتوانسته است جهان بینی هنرمندانه‌ای ارائه دهد؟

تیتراژ فیلم ـ که از تکه‌های بسیار زیباست ـ چنین استنباطی را در ذهن ایجاد می‌کند که با یك فیلم سمبلیك سر و کار داریم: مترسکی که در شوره زارهای درندشت و عقیم به حراست محصول (!) ایستاده است ولحظه‌ای بعد که قطار وارد ایستگاه می‌شود ـ همانند اغلب فیلم‌های وسترن ـ و شتری که از روی ریل‌ها می‌گذرد (مثلا تضاد زندگی شهری و ماشینی! با زندگی روستائی و بیابانی) مثل چاله‌ای دهان باز می‌کند و مقدمه‌چینی‌ها تیتراژ را در خود فرو می‌برد. از اینجا دیگر نمی‌شود «بدنبال» سمبول‌ها و ایما و اشارات بود (گرچه کیمیائی کوشیده است جابجا تمثیل و استعاره بکار برد، که بموقع توضیح خواهم داد.) چرا که اساس کار بر رئالیسم ویژه‌اش! بنا گردیده‌است.

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

ناشناسی (خسرو گلستانه) از قطار پیاده می‌شود وهمراه دوستش (احمد هاشمی) که با جیپ به استقبالش آمده به دهکده‌ای میروند تا از خاله معصومه (شهرزاد) مقداری سکه‌ی عتیقه بخرند.

اما (از بد حادثه) خریداران سکه‌های عتیقه مورد حملهٔ امیر (فرید) و عبدالله (جلال) قرار می‌گیرند و در این گیر ودار کشته می‌شوند و امیر وعبدالله که نمی‌دانند با اجساد چه کنند، آنها را برداشته و با جیپ فرار می‌کنند.

در بین راه و در حین عبور از کنار آسیابی (اتفاقا) با زن بلوچ (بساوک) برخورد می‌کنند، ناگهان امیر در حالیکه اجساد به سردی نگرانیده هوس می‌کند: «ای، ما که سکه‌ها را بدست آوردیم. آدمون را هم که کشتیم پس یك تجاوزی هم سر راه بکنیم تا کلکسیون جامعی بدست بدهیم که فیلمساز بتواند فیلمش را مشحون از ماجرا بسازد!) بدنبال او عبدالله هم ترتیبات لازم را می‌دهد (و چرا که ندهد). سپس یکی دوان دوان و دیگری با ماشین به محلی که باید اجساد را بیاندازند حرکت می‌کنند ولی بلوچ سر می‌رسد و پس از اطلاع از واقعه باتفنگ و سوار برشتر به تعقیب آنها می‌پردازد که ضمن تیر-اندازی دو ژاندارم سر می‌رسند. عبدالله و امیر جسدها را گذاشته و فرار می‌کنند. در نتیجه بلوچ به اتهام قتل دو نفر بازداشت می‌شود و با محکومیت به حبس ابد به تهران اعزام می‌گردد.

اولا هویت عبدالله و امیر و رابطهٔ آنها با یکدیگر بهیچوجه روشن ومعلوم نیست و اینکه اصولا چرا خودشان با خاله معصومه وارد معامله نمیشوند و به امید آن دو نفر قاچاقچی دیگر صبر می‌کنند تا بزور از آنها سکه‌ها را بگیرند توضیح داده نمی‌شود. آیا پرداخت مقداری پول کم‌دردسرتر ازقتل برای‌دستیابی به سکه‌ها نبود؟

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

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

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

بهر حال پس از دوازده سال عمر گرانبها، با یك درجه تخفیف بلوچ از زندان آزاد می‌شود در حالیکه با بلوچ دوازده سال قبل هو نمی‌زند. این بلوچ هم مثل آن یك، روستائی ساده‌لوحی است که پس از دوازده سال زندان و

معاشرت و دمخور بودن با آدمهایی که هر یك به جرم چاقو کشی، قتل نفس، قاچاق و هزاران کثافتکاری دیگر در زندان بسر می‌برند هنوز هم را از بر تشخیص نمی‌دهد، به آسانی گول می‌خورد و مرتب این را تکرار می‌کند که تا حال شهر را ندیده است. انگار شهر فقط یك مشت دیوار و عمارت است.

بلوچ با آدرسی که زنش باو داده به سراغ عبدالله که اینك عتیقه‌فروشی بزرگی دارد! می‌رود (و این سوال هم که چگونه زنش آدرس عبدالله را بدست آورده، جواب داده نمی‌شود و... خوب، منه به خشخاش نگذاریم!) و پس از اینکه او را به‌سزای اعمالش می‌رساند (!) در جستجوی امیر برمی‌آید. دراینجا هم، سناریست ــ کارگردان از منطق داستانی دور می‌شود و ما باید فرض کنیم که فروشندگان مغازه‌ی عتیه فروشی، بلوچ را هنگام رفتن به زیرزمین و بیرون آمدن ندیده‌اند!

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

در این خانه بلوچ همانند **سگ پاسبان** انجام وظیفه می‌کند و برای تشفی جنسی به رختخواب این و آن پاس داده می‌شود. به مجامع بورژوازی راه پیدا می‌کند و به راحتی پوست عوض می‌کند تا اینکه برای پیغامی که می‌خواهد به فرنگیس بدهد، بدنبالش می‌رود (آنهم تصادفی و از روی غریزه وفاداری سگ مانند) و در برخوردی با امیر پی می‌برد که اینها همه صحنه سازی بوده و امیر نقشه آشنائی فرنگیس را با او ریخته تا دیگر به‌فکر انتقام نباشد ولی حسابش غلط از آب درآمده و فرنگیس عاشق بلوچ شده! بلوچ هم ناگهان همه چیز را از یاد می‌برد و در این موقعیت حساس به فرنگیس اظهار عشق می‌کند! این فرصتی است برای امیر که هفت‌تیر را از کشو بیرون بیاورد و فرنگیس با حرکتی فداکارانه و آرتیستی خود را سپر بلای بلوچ می‌کند. آیا علاقهٔ فرنگیس به بلوچ انگیزه‌ایست کافی تا بجان خود را در مقابل زندگی اشرافیش از دست بدهد؟

بلوچ امیر را می‌کشد و فرنگیس نیمه‌جان را با پوششی ــ تابلوی زیبای زودی ــ به بیرون هدایت می‌کند و به منزل می‌رساند و با تعویض لباس به سراغ زنش می‌رود.

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

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

بلوچ پس از دوازده سال زندان کشیدن هنگامیکه به سراغ زنش می‌رود و محیط را می‌بیند نمی‌فهمد که به کجا آمده و زنش چه شغلی پیشه کرده؟ زهی تاسف! او را برمی‌دارد و به ده مراجعت می‌کند تا با دست خود چاه بکند و زندگی را در روستا دوباره بنا بسازند!

گفتیم اساس داستان بر محور تصادف می‌چرخد و برخوردها همه اتفاقی است: برخورد بلوچ با غفور، زنش با غفور و غفور با بلوچ که آدرس زنش را

به او می‌دهد.

تمثیل و نماد در سینمای کیمیائی راهی ندارد و اگر هم بدان می‌پردازد خیلی ناشیانه است و خیلی بهتر است که کیمیائی در همان حیطهٔ رئالیستی‌اش کار کند چون سمبلها و تمثیلهایش آنقدر باز و روشن هستند که کارش را بی‌معنی می‌سازند بطور مثال: نشان دادن آبی که با فشار در کانال آسیاب فرو می‌ریزد پس از تجاوز، پرچم آمریکا در پشت کت موتور سوار در حالیکه به بلوچ سیلی می‌زند و بلوچ ناچارا پاسخی نمی‌دهد، تابلوی شکوفه نو در راهیابی به خانه‌ای که زنش در آن به روسپیگری مشغول است و...

کیمیائی رندانه و بازاری در فیلمش نان را به نرخ روز می‌خورد و از نشان دادن انواع و اقسام کالاها بامارك و یا بی‌مارك استفاده تبلیغاتی شایانی می‌کند: مجله کاریکاتور ـ بی‌اف گودریج. بوتیك دژ، هات‌شاپ و شکوفه‌نو و...

جز عدم منطق که در سراسر فیلم دیده می‌شود ضعف کارگردان بیشتر در عدم شناخت جامعه، تیپها و کاراکترهاست. نخست اینکه کاراکتر بلوچ چون نخ عروسکهای خیمه‌شب بازی در دست یك نیروی برتر (تصادف) است نه در برخورد با جامعه، با افراد جامعه و... در حالیکه در یك جامعه شناسی صحیح تیپها و کاراکترها با نخهائی اقتصادی، مذهبی و فرهنگی بهم پیوسته است. شخصیت فرنگیس (ایرن) درطول فیلم مبهم می‌ماند و ما تافصل آخرفیلم که مثلا گره‌گشائی می‌شود او را دقیقا نمی‌شناسیم.

بلوچ یك روستائی است و هیچ روستایی برخلاف تصور آقای کیمیائی ساده و بی‌غل و غش نیست. البته یك روستائی مثلا در سوار شدن به‌آسانسور درمی‌ماند. در ماشین را راحت نمی‌تواند باز کند، نمی‌داند چگونه با پدیده‌ها و رفتارهای شهری کنار بیاید ولی این روستائی در روابط و برخوردها دیگر ساده نیست، گاه حقه‌باز، بدجنس و خود خواه هم هست و این دقیقا همان چیزی است که کیمیائی بدان توجه نکرده است.

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

گفتیم که فیلم تکی تکی‌های زیبائی هم دارد از آنجمله فصلی است که زن بلوچ فرزند نامشروعی را که در شکم دارد با سنگ می‌کشد که فوق‌العاده زیبا وگیر است و دیگر خمیازه‌ای که در میدان ونك می‌کشد و یا ژستی که در مقابل دوربین عکاسی می‌گیرد.

فیلمبرداری هرچند بد نیست ولی یکدستی لازم را نه‌دارد و در لحظاتی که فیلمبردار از زوم استفاده می‌کند، مهارتی نشان نمی‌دهد. بطور مثال: هنگام ورود قطار به ایستگاه «زوم بك» یکنواخت صورت نمی‌گیرد.

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

بهروز وثوقی در نقش بلوچ بازی گیرائی ارائه می‌دهد و ایرن هم بخوبی از عهده نقشش برآمده ولی از همه گیراتر و جالبتر بازی فوق‌العاده و عالی

«امرالله صابری» در نقش صاحب بوتیك است که هیچگاه از یاد نمی‌رود.

موزیك متن بسیار بد است و معلوم نیست که چرا «منفردزاده» از سیتار هندی سود برده است. شاید به خاطر نزدیکی بلوچستان به کشورهای شرق ایران و یا عوامل دیگر، نمیدانم!؟

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

و بالاخره نتیجه می‌گیریم که بلوچ با اغلب فیلمهای‌فارسی عناصرمشترکی دارد که چنین است:

الف: تضادف که نقش اساسی را (همچنانکه گفتم) در فیلم و روال‌داستان بعهده دارد.

ب: متمایز کردن آدمهای مظلوم وابسته به طبقهٔ پایین از آدمهای قلدر متعلق به طبقه بورژوا و آریستوکرات. آدمهای مظلوم همه یك نوع رفتار میکنند و آدمهای قلدر به یك نوع دیگر.

پ: پیدا شدن یك آدم خوب در میان طبقهٔ قلدر و حمایت او از مظلوم در یك عمارت مجلل که نظیرش را بارها در فیلم‌های فارسی دیده‌ایم.

ج : به سخره گرفتن آریستوکراتها و بورژواها مظلوم را! و انتقام گرفتن مظلوم از قلدر در صحنه‌های مشت زنی به سبك فیلم‌های وسترن (توجه کنید به فصل‌هائی‌که یادآور قلدرهای‌تکزاس است: نظیرصحنهٔ زد و خوردقاچاقچیها و چکمه‌های وسترنی و عبور قطار از جلوی دوربین وافه تصویری که بی‌هدف و منظور خاصی در این فصل ایجاد می‌شود.)

د: کاباره که در این فیلم به‌قمارخانه تبدیل شده است.

نتیجه: تزی‌که کیمیائی دربلوچ ارائه می‌دهد**منحط** است‌چراکه‌اگرقیصر در راه انتقام از متجاوزین به خواهرش ـ حفظ ناموس ـ جان خود را از دست می‌دهد، اینبار برعکس کیمیائی بلوچ و زنش را به شهر می‌کشاند، بلوچ را قواد و زنش را روسپی می‌کند و با لباسی سراپا سفید ـ نشانه‌ی تطهیری‌پاك ـ به روستا بازمی‌گرداند و این می‌تواند نشان‌دهنده پایان خط فکری کیمیائی باشد که چگونه به انحطاط کشیده شده است.

نگاهی به تنها فیلم بلند:

هزیر داریوش

بیتا هوشنگ طاهری

هوشنگ طاهری

بی تا[1]

نقبی به سوی ابتذال مطلق

فیلم «بی‌تا» اثر هژیر داریوش بهنگام برگزاری نخستین جشنوارهٔ سینمائی ایران دریک جلسه‌خصوصی به‌نمایش گذاشته‌شد واینك ماشاهدنمایش عمومی این‌فیلم درتهران هستیم.

هژیر داریوش سالهاست‌که بعنوان فیلم‌ساز ومنتقدسینما درایران شهرت دارد. درگذشته چند فیلم کوتاه ازاو دیده‌بودیم که البته هیچکدامشان واجد ارزش‌های هنری نبود وصرفاً می‌توان آنهارا سیاه مشق‌های سینمایی‌او بحساب آورد. اما باکمال تاسف باید اذعان‌کردکه این نخستین‌اثر طویل او یعنی «بی‌تا»، روی تمام سیاه‌مشق‌های گذشتهٔ اورا سیاه‌کرده است.

سناریوی «بی‌تا»را خانم‌گلی‌ترقی همسر کارگردان‌نوشته‌است اماپیشاپیش باید پذیرفت‌که اگراحتمالا خود اوآنرا می‌نوشت، تفاوت‌چندانی باآنچه همسرش نوشته است نمی‌داشت چراکه کارگردان دقیقاً می‌دانسته چه می‌خواهد و شاید برخی ازنظریاتش را نیز دراصل سناریو اعمال‌کرده باشد.

با این مقدمه ابتدا باید دیدکه‌بنای این‌سناریو چگونه‌وبراساس چه‌ضوابط و ملاك‌هایی نهاده شده است: نخستین چیزی‌که انسان بلافاصله پس‌از تماشای فیلم احساس‌می‌کند اینست‌که سناریست‌آن کوچکترین‌آگاهی‌ازاصول‌دراماتورژی و سناریو نویسی ندارد.

برای‌آنکه خوانندهٔ این نقد و بررسی‌کوتاه، تصویری روشن ازمطالبی‌که دربارهٔ فیلم بازگو می‌کنیم داشته‌باشد، بطورخلاصه، داستان فیلم‌را بازگومی‌کنیم تا بعد بتوانیم به‌راحتی به‌نقاط ضعف وابتذال آن اشاره‌کنیم.

«بی‌تا» دختری است سطحی‌که درخانواده‌ای متوسط زندگی‌می‌کند. پدری داردکه معلوم نیست چرا بیمار درگوشه اطاقی روی تختخوابی خوابیده‌است وبا کبوترانش بازی می‌کند. مادرش ظاهری‌آراسته دارد وخواهرش‌که ازدواج‌کرده

۱ـ ماهنامه ستاره سینما، دوره جدید، شماره اول خرداد ۱۳۵۱.

است بسیار ازخود راضی است.
«بی‌تا» عاشق جوانی است. این‌جوان آراسته و زیبارو که بی‌تا را دوست دارد، درعین‌حال آدمی بسیار فهیم ومطلع است وبیشتر مطالبی‌که می‌نویسد در بارهٔ مسایل اقتصادی واجتماعی است.
درنتیجهٔ برخورد ناراحت‌کننده‌ای‌که یک‌روز «بی‌تا» درمنزل این‌جوان با دوستان او پیدا می‌کند، جوان روزنامه‌نگار تصمیم می‌گیرد رابطه‌اش‌را باو قطع کند. بعد به‌سفر خارج می‌رود ودختر نیز چندروز پس‌از مرگ پدرش به‌اصرار مادر وخواهرش به‌عقد ازدواج جوان دیگری درمی‌آید. اما دخترهنوز عاشق همان جوان روزنامه‌نگار است و یک‌شب‌که صدای اورا ازرادیو می‌شنود، سراسیمه به مؤسسه اطلاعات که‌جوان درآن‌کارمی‌کند می‌رود اماجوان ازاو استقبالی‌نمی‌کند. بی‌تا با تاکسی به‌خارج شهر می‌رود ودرپاسخ سئوال راننده‌ای‌که خیال‌سویی در باره‌اش دارد با سر «آری» می‌گوید.
حال بطور اختصار ببینیم‌که خانم‌گلی ترقی، سناریست این‌فیلم، دراین داستان ملودراماتیک خود ازنظر دراماتورژی وشخصیت‌پردازی دستخوش چه اشتباهاتی شده است.
درسناریوی این‌فیلم به‌خصوصیات ومشخصات پدر بی‌تا بهیچوجه توجهی نشده است وبا آنکه فیلم روی این شخصیت وتأثیری‌که بر بی‌تا دارد بسیار تاکید می‌کند، اما تماشاگر هرگز درنمی‌یابد‌که او چرا بیمار است؟ بیماری او چیست؟ چکاره بوده؟ وچرا پس‌ازچندی میمیرد؟
آیا او کارمندی بوده‌که ناگهان دیوانه شده‌است؟ ویا شرایط نامطلوب خانوادگی اورا به‌چنین روزی انداخته است؟ نحوه‌آشنایی جوان روزنامه‌نگار و بی‌تا چگونه وازکجا آغاز شده است؟ واین خود مسئله بسیارمهمی‌است زیرا معلوم نیست جوانی‌که تحصیلات دانشگاهی دارد و دریک روزنامه شغلی معادل سردبیری دارد و دور وبر اوتیز از دختران باسواد وزیبا انباشته‌است، چگونه عاشق دختری می‌شود‌که وقتی می‌خواهد برای دوستش کتاب بخرد ازکتابفروش می‌خواهد تا کتاب بسیارمهمی! ازیک نویسندهٔ مهم! به‌او بفروشد؟
درکدام خانوادهٔ مسلمان ویا حتی غیرمسلمان تابحال مرسوم بوده‌است‌که دختری فقط چندروز پس‌ازمرگ پدرش، به‌عقد ازدواج‌کسی درآید؟ و الخ .....
حال ببینیم هژیر داریوش بعنوان یک‌کارگردان دراین‌جا چه‌کارکرده است او در این فیلم از هرعاملی‌که ممکن بوده در موقعیت و موفقیت فیلمش مؤثر باشد بهرهٔ کافی برده است و بدیهی است‌که منظور ما از هرعامل در این‌جا عواملی است‌که هرکارگردان درمانده‌ای به‌طورکلیشه‌ای از آن‌ها بهره می‌برد.
هنرپیشگان فیلم را آدم‌های سرشناسی چون انتظامی وگوگوش تشکیل داده‌اند و فراموش نکنیم‌که داریوش این فیلم را زمانی ساخته است‌که انتظامی بخاطر بازی درخشانش در فیلم گلو و هم‌چنین درهالو شهرت بسیار زیادی کسب‌کرده بود وگوگوش نیز بخاطر آوازهایش طرفداران فراوان داشت.
موسیقی متنی‌که داریوش برای فیلمش انتخاب‌کرده است از هولیودی‌ترین و مسخره‌ترین موسیقی‌هاست. ما «لوریس چکناریان» سازندهٔ موسیقی متن فیلم را به‌عنوان‌آهنگ‌سازی نسبتاً جدی می‌شناختیم وهیچ تصورنمی‌کردیم‌که سال‌ها تحصیل درآکادمی موسیقی وین اورا به‌خاطر دریافت‌کمی دستمزد، به‌ساختن چنین موسیقی مبتذل و بی‌ارزشی رهنمون شود. افه‌های به‌اصطلاح

دراماتیکی که این موسیقی می‌خواهد برای لحظه‌های خاصی ازفیلم ایجادکند، آنقدر سطحی و هولیودی است که تماشاگر را عصبانی می‌کند.

میزانسن‌های داریوش دراین‌فیلم بیشتر به‌دردعکس‌برداری‌فوری می‌خورد، گویی او میزانسن هرلحظه از فیلمش را فقط برای همین منظور ایجادکرده است، دراین میزانسن‌ها زندگی جریان ندارد وهمه‌چیز آن مثل کسانی‌که درآن می‌لولند، مصنوعی و بی‌رمق است.

کارگردان برای پیوند دادن صحنه‌های مختلف این داستان به یکدیگر از قراردادی‌ترین عوامل استفاده برده است وبرخلاف آنچه دستگاه‌های تبلیغاتی در جارهٔ این فیلم تبلیغ می‌کنند، این‌فیلم به‌هیچ‌وجه سینمایی متفاوت با سینمای بومی ما نیست. داریوش از هر وسیلهٔ سخیفی‌که ممکن بوده استفاده برده تا شاید بتواند نظر تماشاگر را به‌خود جلب‌کند. مثلا ابایی نداشته است از اینکه بی‌تا، سپور محله را به‌داخل خانه بیاورد وپای قلفن بنشاند وبا لهجهٔ بسیار غلیظ و خنده‌دارترکی، شمارهٔ قلفن دوست بی‌تا را درادراه بگیرد تابه‌این وسیله بی‌تا بتواند با اوکه مدتی است ترکش گفته مجدداً صحبت‌کند.

صحنه‌های مضحك و درعین‌حال عصبانی‌کننده دراین فیلم آنقدرزیاد است که اگر قرار باشد یك یك آن‌ها تشریح شود مقاله به‌درازا خواهدکشید. اما ناچار برای آنکه خواننده بتواند تااندازه‌ای با این‌دنیای ابلهانهٔ یکی‌ازفیلم‌سازان بتمام‌ایران آشناتر شود ناچار باید توضیح بیشتری داد.

در یکی‌از صحنه‌ها، بی‌تا به منزل دوستش می‌رود و به‌طور پیش‌بینی‌نشده‌ای چند نفر از دوستان وهمکاران او به‌دیدنش می‌آیند. دراین صحنه داریوش به روال استاد هیچکاك بازی مختصری دارد.

جوان روزنامه‌نگارکه از برخورد ناراحت‌کنندهٔ بی‌تا بادوستان وهمکارانش بسیار آشفته شده است، رابطه‌اش را با او قطع می‌کند و بی‌تا به‌کمك یك‌فندك که شکل طپانچه دارد به‌اداره‌اش می‌رود و اورا وادار می‌کندکه عذرگذشته را بخواهد و دوباره با او دوست شود.

بی‌تا وجوان روزنامه‌نگار با اتومبیل به‌گچسر می‌روند. در یکی‌ازساختگی‌ترین و احمقانه‌ترین صحنه‌ها، دربین راه، بی‌تا پشت رل اتومبیل می‌نشیند و چند لحظه بعد پس‌از طی چندمتر، به‌کامیونی برخورد می‌کندکه منجر به‌مجروح‌شدن دوستش می‌شود. جوان را طبق معمول به‌یك بیمارستان می‌برند و بازهم طبق معمول سرشی را با یك نوار تمیز و باریك به‌سبك تارزان، باندپیچی می‌کنند.

چیزی‌که واقعاحیرت‌آدمی‌را برمی‌انگیزد اینست‌که داریوش باایجاد این‌صحنه‌های مصنوعی وکودکانه چه چیزی‌را ثابت می‌کند؟ این محتوی خام ذهنی او چیست که با این سرهم‌بندی‌های متأثرکننده می‌خواهد به‌ما القاءکند؟ آیا فیلم داریوش می‌خواهد کاوشی باشد در روحیات دختری سطحی؟ یا قرار است با این فیلم یك تم اجتماعی مورد بررسی قرارگیرد؟ ادعای این مطلب که فیلم بی‌تا کاوشی در روحیات دختری است درحال بلوغ تنها به‌صورت یك‌ادعا باقی می‌ماند، زیرا کارگردان به‌هیچ‌وجه موفق نمی‌شود این تغییر و تبدیلات روحی‌را درعمق بکاود و به‌ما نشان دهد.

بالاخره پس‌از تصادف، جوان روزنامه‌نگار رابطه‌اش‌را بادختر قطع می‌کند و به سفر خارج می‌رود. ازاین‌جا به‌بعد درحقیقت شاهکار بی‌مانند داریوش

آغاز می‌شود:

بی‌تا دلشکسته به‌خانه باز می‌گردد و متوجه چیزی غیرعادی می‌شود. کارگردان به‌خیال خودش می‌خواهد با یك ایجاز سینمایی وقوع یك حادثه تکاندهنده را به تماشاگر و بی‌تا القاء کند.

البته او برای اینکار واقعاً هنری بخرج نمی‌دهد که مانند یك سینماگر خوب، فقط با یك یا دوحرکت و تصویر این واقعه را روشن کند بلکه دقیقاً به پنج‌شات از چهره‌های مادر وخواهر وشوهر خواهر و بی‌تا ومرد مرده احتیاج دارد تا چیزی را بیان کند ـ بالاخره بی‌تا به‌کمك موسیقی پرآب و تاب و رمانتیك چکنواریان به پشت پنجره هدایت می‌شود و اینجاست که تماشاگر یکباره ازاین همه بی‌فرهنگی و سطحی بودن خلق فیلم درایجاد صحنه‌هایی اینگونه کودکانه، به‌شگفت می‌افتد. از پشت پنجره‌ای شیشه‌ای، مرده‌ای دیده می‌شود که درست به‌روال مراسم مذهبی مسیحیان با چشمان باز و وضع ظاهری آراسته روی تختخوابی دراز کشیده است.

آدم یك لحظه تصور می‌کند که دارد پاپ‌جان بیست وسیوم را دوکلیسای دوبلر واتیکان تماشا می‌کند. اما بلافاصله متوجه می‌شود که این مرده کسی جز انتظامی نیست که نقش پدر دیوانه یا بیمار بی‌تا را بازی می‌کند ومعلوم نیست چرا و به‌چه مرضی یکباره مرده است.

رمانتیسم دوران پیش‌از بلوغ داریوش هنوز دراین سن وسال به‌دنبال حوادث و ماجراهایی می‌گردد که فقط روح آدمهای ساده‌لوح را می‌تواند نوازش دهد.

بی‌تا سری به‌منزل دوستش می‌زند اما خانه‌اش خالی است. فیلم ملودرام و رمانتیکی چون «انترلوده» تأثیرخودش را در داریوش به شدیدترین وجهی در این صحنه نشان می‌دهد. بی‌تا سفره‌ای روی زمین پهن می‌کند و دوبشقاب روی‌آن میگذارد. بطری عرقی‌را که باقی مانده است کنار سفره می‌گذارد و بعد آهسته آهسته ازآن می‌نوشد. پس‌از چند لحظه مست ولایعقل دوخیابانی تلو-تلو می‌خورد وتوجه جاهل‌ها و ولگردان را بخود جلب می‌کند. بی‌تا را قصاب محله از دست چند ولگرد نجات می‌دهد و بالاخره جوانمردی را درباره‌اش به‌کمال می‌رساند و اورا بخانه‌اش می‌فرستد. درود برقصاب جوانمرد!

اما ظاهراً داریوش هنوز تجزیه وتحلیل عمیق! روان یك دختررا تابه انتها نکاویده است.

چند شب پس ازمرك پدر بی‌تا، جوانی به خواستگاریش می‌آید وبا آنکه ابتدا بی‌تا راضی به ازدواج نیست بالاخره رضایت می‌دهد وبخانهٔ شوهرمی‌رود اما هنوز عاشق همان جوان روزنامه نگار است وباین جهت هیچگونه رابطهٔ جنسی با شوهرش برقرار نمی‌کند و شوهرش نیز باین‌گونه رابطه تن‌درمی‌دهد (ظاهراً داریوش کشور ایران رابا سوئد اشتباه گرفته است).

بالاخره شبی ازشب هاکه بی‌تا تنها ودلشکسته دراطاقی روی رختخوابی درازکشیده و به‌رادیو گوش می‌دهد، ناگهان صدایی آشنا به‌گوشش می‌خورد. دوست سابقش ازسفر خارج بازگشته واکنون دارند بااو مصاحبه می‌کنند. بی‌تا سراسیمه بسراغ دوستش می‌رود وخودش راباو میرساند. این صحنه نیز ازصحنه های بسیار مضحك فیلم داریوش است. بی‌تا دریك سو و جوان روزنامه نگار درسوی دیگر یك سالن بزرك ایستاده‌اند ودربین آنها دستگاه های

وتاتیف روزنامهٔ اطلاعات. هردو به روال فیلم «یك زن یك مرد» للوش ازدو طرف بهم نزدیك می‌شوند. درفیلم للوش حداقل بایك زیبائی وظرافت تصویری روبرو بودیم درفیلم بی‌تا بایك دنیا بی‌ذوقی وبی‌استعدادی. ماگر حتی محتوای بی‌رمق و بسیارسطحی فیلم بی‌تا را کنار بگذاریم وبخواهیم فیلم را صرفاً ازنظرگاه‌کار سینمایی وفرم بررسی کنیم نیز راه بجائی نخواهیم برد چراکه این‌فیلم اصلا از نظرفرم وکمپوزسیون تصویری آنقدر کلیشه‌ای، تقلیدی وسطحی است که دیگر جای بحث بعنوان عنصری مستقل ازمحتوا برای بررسی نمی‌گذارد.

این کارگردان بارهبری بسیار ناشیانهٔ هنرپیشگانش در فیلم بخوبی نشان می‌دهد که تاچه اندازه درکارخود ضعیف است. کسی که نقش جوان روزنامه‌نگار رابازی می‌کند، درایفای نقش خود آنقدر یك بعدی، خشك وانعطاف ناپذیراست که آدم درشگفت می‌ماند اواصلا چرا هنرپیشه شده است.

بازی گوگوش درنقش بی‌تا، سطحی، خشك ومصنوعی است. چنین پیداست که‌کارگردان درانتخاب‌گوگوش خواننده برای ایفای نقش بی‌تا، پازولینی، فیلمش مدهآ وخانم ماریاکالاس رابعنوان مدل پیش‌رو داشته است.

بازی انتظامی نیز دراین فیلم تفاوت چندانی بابازیهای گذشته‌اش ندارد، تقریباً حالتی یکنواخت وکلیشه‌ای پیدا کرده است.

چیزی که دراین میان بیش ازهمه خیرت آدمی رابر می‌انگیزد، تبلیغات سازمان آوز وباور نکردنی عوامل ارتباط جمعی است دربارهٔ این فیلم. هیچیك از مطبوعات بخاطر پول های هنگفتی که برای تبلیغات دریافت داشته اند، حاضر به چاپ وانتشار نقد یامطلبی علیه این فیلم نیست.

سیستم تبلیغاتی ما با تمام امکانات وسیع خود بسیج شده است تا بهر وسیله که ممکن است این فیلم رابما حقنه کند. اما نباید فراموش کرد که مردم باگذشت زمان به حقیقت پی خواهند برد ودرست رااز نادرست وهنر را از عوام فریبی تشخیص خواهند داد.

باید اذعان کرد که نقبی که داریوش باساختن بی‌تا بسوی ابتذال می‌زند، راه بهمان نقبی می‌برد که سالهاست سینمای درحال احتضار بومی ما زده است. فیلم بی‌تا دقیقاً روی دیگر سکهٔ سینمای فارسی است. داریوش باساختن بی‌تا بخوبی نشان می‌دهد که تاچه اندازه فاقد حس زیبائی شناسی است وسطح بینش وآگاهی اواز سینما تاچه پایه حقیرانه وناچیز است.

ابراهیم گلستان

زن باکره[1]

از آقای ابراهیم گلستان گهگاه اطلاعیه و نقدهای سینمائی بامزه‌ای در مطبوعات به چاپ میرسد که خواندنش خالی از لطف نیست. «زن باکره» یك نمونه آنست که در زیر می‌آید.

«زن باکره»، فیلم تازه زکریا هاشمی، یك محصول عادی سینما نیست؛ تنها نشانه‌ای از، یا تاکیدی بر حضور یك قریحه خلاق عالی نیست: دروصفش آن صفات تحسینی‌یا بدگویانه را که معمولاً در حق فیلمهای ایرانی می‌آورند دیگر نمی‌توان به‌کار آورد. این یك کار زنده و حساس و ساده ـ بغرنج‌است، با فکر سنجیده‌ست، و بنابراین خارج از روال معمول است.

مقصود من از روالهای معمولی آن جنبه‌های فیلمسازی «فنی» نیست، آن بحثهای فرعی در اینکه‌عکس‌ها به‌هم مطابق‌نیست، یا هست، یا نور در صحنه‌ها به‌هم نمیخواند، یا میخواند، یا حرف‌های اینجوری. نه. ارزش در هنر برپایه چنین شسته رفتگی‌ها نیست. تازه، در این زمینه هم اگر این‌فیلم عکسهایش، که از بهترین عکسهای فیلمهای ایرانی‌ست تا حد عکسهای فیلم «سه‌قاپ»همین هاشمی بد بود (که بدترین عکسهای ده دوازده سال اخیر سینمای ایران بود بی‌آنکه بتواندازارزش اساسی خود این فیلم بتراشد)، همچنین اگر برش و پیوند فنی‌اش، که از کارکشتگی برجسته‌ای حکایت دارد در حد سستی برش فیلم استثنائی و بسیار مهم «ستارخان» (فیلمی که ارزش فوق‌العاده‌اش را در پشت ترکیبی از نقاض‌های خصوصی، اشتباه‌های سطحی کوتاه‌بینانه، انحراف‌های فکری، و نیز فقدان لاعلاج فهم نفهمیدند)، همچنین اگر میکساژ و موسیقی‌اش از این هم که هست بدتر بود (چیزی که دشوار است)؛ همچنین اگر... وصداگر این چنینی دیگر را قطارکنیم، باز این‌فیلم برجسته میماند.

برجسته اما تنها نه‌درحدود حقیر هنر در این دیار که سرشار از دروغ‌و دغل بازی‌ست؛ بلکه برجسته، اصلا، زیرا توانائیش در حیطه‌های حس و دید و فهم روح انسانی‌ست نه در مهارت صنعتگرانه وتردستی خالی.

* * *

۱ـ کیهان چهارشنبه ۲۹ فروردین ۱۳۵۲

این فیلم خالی است ازگردن کلفت‌بازی بی‌جا، از ادعای خنداندن، ازجنك و گریزهای مجانی، یا نوع جدید تقلب که میکوشد خود را مرموزوار اجتماعی وانمود کند بی‌آنکه حرفش را در تحلیل ربط‌های کار بگوید، یا حتی بـه ربط قصه توجه کند ــ هرچند القای این خصوصیت را آسوده واگذار می‌کنند به یك چشمك یا اشاره ابروی سازنده در طی یك عرق‌نوشی، یا یك مصاحبه، یا بـه نوشته‌های قالبی یك منتقد کاسبکار.

هرچند خالی بودن از این عیبها خودش حسن است، اما حسن در این فیلم تنها به دورماندن از این عیبها نیست. این فیلم درباره صفای غریزی، شادیهای انسانی، گرمای دوستی، وبی‌گناهی آزادی ست ــ آن دسته از صفات ساده‌که میخواهند همراه با عناصر طبیعی اطراف خود باشند، موزون با طبیعت اطراف خود باشند (آن صحنه‌های غلت‌زدن در برف) اما بعد حس تملك، ناپاکی توقـع این انحصار جوئی، نظم و صفای بیگناهی را آلوده میسازد؛ زشتیها به راه می‌افتند؛ شادی افسرده میگردد تا ناچار زجر بر روی هرچه‌هست میافتد، وزندگی در یك محیط بسته بی‌روزن، زهرآلود، در انتظار مرگ میماند ــ مرگی کـه هیچ طبیعی نیست، از نـامـوس سیر زنـدگـی دور است، محصول انحـراف انسانی‌ست. پس فاجعه‌ست.

این‌ها تمام در یك زبان ساده و در قالب اشارات عادی، یك‌داستان پیش پائی در این‌جا، در امروز.

* * *

این بود جوهر کاری که هرچه از نجابت و ارج و صفا و روانیش گفتگو کنیم (چیزی که مشکل نیست)، یا در کمال و قـوت بـی‌نقص کـار و سلطـه سازنده‌اش به کل و کنه معنی آن شك کنیم (چیزی که آسان است)، بی‌تردید باید گفت این اولین تراژدی به معنی انسانی‌اش در سینمای ایران است.

* * *

اما بیان فیلم، یعنی‌وقتی که‌حس و اندیشه میخواهد خود را نشان بدهد، این، از اصل و جنس همان حس و اندیشه‌ست، ظرف نگاهدارنده یا مرکبی‌برای سواری نیست، جسمی است حاصل آن حس واندیشه ــ گاهی قوی وگیرنده، مانند صحنه‌های عشق که سوزان و صاف و نوازشگر است در رابطه به‌بیننده؛ گاهی ضعیف و گیرنده، مانند صحنه‌های آخر، وقتی که خنده‌های دوبلـه شده عیب‌ها را عمیق‌تر مینمایاند. گاهی اجرا چنان‌قوی‌ست که انگار شاهد خود یك واقعه هستیم نه با بازی یا بازسازی، مانند صحنه‌های عقد از مـوقـع رسیدن دختر به خانه تا ثبت در دفتر تا بیهوش گشتن‌مادر زن ــ و میخندیم؛ گاهی‌اجرا، گرچه هم در بازی و هم در صحنه‌آرائی ضعیف میگردد، اما در قالبی که حاصل نیروی فکری موضوع و زاده خود موضوع‌است ما را به قوه این نیرو در همین قالب نگاه میدارد ــ و میلرزیم. در آن سکانس «روحوضی» انگار اصلا «نمایش روحوضی» ابداع گشته بوده است تا اینجا بکار بیاید. این عینا آدم را به یـاد صحنه «بازیگران» در «هملت» میاندازد ــ با یك وظیفه و هویت عینا مشابه با

آن، بی‌آنکه این نمایش کوچکترین فرقی با یك نمایش روحوضی پیدا کند تا بنا موقعیتی که در این‌جا به آن نیاز میداریم منطبق گردد.

این شباهت با «هملت» از روی حاجت و طبیعت کار است نه اقتباس، تا جائی که جا افتادگی در این سکانس در حد یك کمال مطلوب است.

اکنون که حرف از شباهت رفت در صحنه آخر آب و هوای «ملك‌الموت» بونوئل را به یاد می‌آوردم.

* * *

اما چه کار بی نقص است، یا بی‌نقصی اساسا چیست؟ در هر حال این بی‌شك فیلمی‌ست در یادمانند. در یادماننده به‌قدرت اجزاء کم مانند یا بی‌نظیر درخشانش در سینمای ایرانی. این سینمای ایرانی چیزی بزرگ نیست، چیزی است در حد کارهای دیگر معمولی این‌جا. پس این تحسین اگر تحسین است چیزی مهم نمی‌تواند بود. اما تعریف واقعیت لزوما برای تحسین نیست. شاید اشاره‌ای باشد بر فقر موجودی، بر بی‌بته بودن بسیاری از تظاهرها.

در هر حال، این یك فیلم برجسته است زیرا توانائیش در حیطه‌های حس و دید و فهم روح انسانی‌ست. با فیلم‌های مثل «زن باکره»ست که کم‌کم تعداد فیلمهای خوب و جدی ایرانی نزدیك‌می‌شود به عده انگشت در یك دست.

بهمن طاهری

پدیده‌ای فجیع در ایران بنام

انتقاد فیلم[1]

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

Gordon Gow نقد خود را درباره‌ی «بانی و کلاید» در Films and Filming شماره‌ی اکتبر ۱۹٦۷ اینطور شروع می‌کند:

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

ترجمه فارسی:

«بانی‌و کلاید» آرتورپن فیلمی است برای حال، و شاید برای نسل آینده. فیلم نمایشگر آمریکای دهه سی است، دوره‌ای که بخاطر دلایل محکوم کننده وضع دنیا، امروز مورد توجه است.»

آقای «پرویز نوری» هم در شروع نقدی که بنام ایشان درباره‌ی این فیلم در «ستاره‌ی سینما» هشتم بهمن ۱۳٤۷ چاپ شده است می‌نویسند: «فیلم آخر آرتورپن فیلمی است برای حال و شاید برای یك نسل ــ داستان نمایانگر آمریکا است به سال ۱۹۳۰، در دوره‌ای که بخاطر دلایل محکوم کننده خود به دوره‌ی کنونی بسیار نزدیك است.»

منتقد انگلیسی عقیده دارد:

۱ــ کتاب سینما، شماره دوم ــ انتشارات دانشگاه پهلوی شیراز، آذرماه ۱۳٤۹.

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

ترجمه‌ی این متن:

«ارزش بانی و کلاید بخاطر مستند سازی حقایق نیست، بخاطر هوشمندانه جمع کردن ایده‌ها در کنار یکدیگر است.»

ایشان هم همین عقیده را دارند و می‌نویسند: «اهمیت بانی و کلاید در این نیست که می‌خواهد جنبه‌ی مستند و واقعی بخودش بگیرد، بلکه درآنست که استادانه ذرات ایده را به قالب تصویر جمع کرده است.»

این تشابه عقیده تا آخر دونوشته ادامه‌می‌یابد. مثلا از نظرمنتقدانگلیسی:

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

ترجمه‌ی این متن:

«بنابراین بانی و کلاید شخصیت‌های سمپاتیکی نیستند، اما یقینا قابل درکند.»

و در متن فارسی:

«بانی و کلاید کاراکترهای سمپاتیکی نیستند و شاید هم بشود گفت‌غیر قابل درکند.»

در قسمت دوم این متن ظاهرا اختلاف عقیده‌ای بین دو نویسنده وجود دارد ولی مترجم که انگلیسی را همان‌قدر می‌داند که نمد مالی را، با توجه به قسمت آخر نوشته‌شان‌بنظر می‌آید که احتمالا دو حرف un را در شروع کلمه‌ی Understandable پیشوند نفی کننده به حساب آورده‌اند و در نتیجه معنی منفی جمله را منظور داشته‌اند.

بطور خلاصه تمام نوشته‌ی این آقا از آغاز تا پایان عیناً ترجمه‌ی نقد انگلیسی است (گاهی بغلط و با حذف جملاتی که قادر به ترجمه نبوده‌اند)، به جز یك جمله در نزدیکیهای پایان نوشته‌شان. باین‌ترتیب که در متن اصلی می‌خوانیم:

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

ترجمه متن:

«اگر واقعیت (گلوله‌ها و خون) و رومانس (حرکت آهسته و موهای مواج) بطرزی پر معنی در صحنه‌ی کشتار تلفیق می‌شوند، چهره‌ی کلانتر بهیچوجه نشانی از یك قهرمان ندارد.»

ولی در متن فارسی:

«واقعیت (گلوله‌ها و خون) با رومانس (حرکت آرام صحنه و موهای‌مواج) کاملا با صحنه‌ی کشتار نهائی ترکیب یافته چهره‌ی کلانتر بی هیچ تردید به عنوان چهره یك قهرمان نمودار می‌گردد.»

که‌اگر نه به یك فرهنگ قطور و معتبر انگلیسی بلکه حتی به فرهنگ‌هائی که در حاشیه خیابانهای شهرشان با نود و نه درصد تخفیف می‌فروشند مراجعه می‌فرمودند می‌فهمیدند که by no means «بهیچوجه» معنی می‌دهد نه آنطور که تصور فرموده‌اند «بی‌هیچ‌تردید».

چند سطر قبل از پایان نقد انگلیسی می‌خوانیم:

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

ترجمه‌ی این متن:

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

و متن فارسی با این جملات تمام می‌شود:

«با این پایان، هیچ تراژدی حس نمی‌شود و به همانگونه «پن»، ما را به خنده هم وانمی‌دارد بلکه می‌گذارد به «حال» و «آینده» خودمان بیندیشیم.»

ولی کار این سارق محترم ما را به خنده وامی‌دارد و می‌گذارد که به حال و آینده‌شان بیندیشیم. اندیشه در اینکه احتمالا این سرقتهای محترمانه را هم‌چنان **با حرارت** در فعالیتهای هنری و نوشته‌های آینده‌شان ادامه دهند و اندیشه در اینکه این جفتك‌اندازی‌هایشان‌در مطبوعات بالاخره‌کی باتمام‌می‌رسد.

این سرقتها متأسفانه در بین منتقدین خارجی هم رایج است و نظر باینکه در اینجا نمی‌توان به تمام آن موارد اشاره کرد یك نمونه از این دزدی‌ها را ذکر می‌کنیم. مثلا منتقد معروف انگلیسی David Austen در نقدی‌که بر «۲۰۰۱: یك ادیسه‌ی فضائی»در مجله‌ی Films and Filming شماره ژوئیه ۱۹٦۸ نوشته است از نقد شخصی بنام «منوچهر جوانفر» استفاده کرده و قسمتهای زیاد ی از نقد ایشان را بنام خود چاپ کرده است با این تفاوت که در این‌مورد منتقد انگلیسی چیزهائی هم از خود به‌متن‌اصلی افزوده و جملاتی‌راهم ترجمه نکرده است. تنها نکته‌ای‌در مورد این سرقت که ما را کمی مشکوك می‌کند این است که‌تاریخ انتشار مجله‌ی انگلیسی چندماه جلوتر از انتشار نقد فارسی است. اگر تاریخ چاپ شده در مجله‌ی انگلیسی اشتباه چاپی نباشد، یقیناً برای جلوگیری از رسوائی این کار عمدا صورت گرفته است. قسمت‌هائی از متن اصلی (۱) و متن انگلیسی دزدیده شده را در اینجا ذکر می‌کنیم:

در نقد فارسی می‌خوانیم: «فیلم کوبریك، تفکری است بر این سرگردانی طولانی بشر و تلاش مداوم او به دست یافتن به «مجهول غائی» و احتمالات تفوق بشر».

منتقد انگلیسی هم ترجمه‌ی این عبارت را در نقد خود آورده است:

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

که ترجمه‌ی آن چنین است: «فیلم استانلی کوبریك تاملی است در تلاش پی‌گیر بشر بسوی ناشناخته و تفکری درباره‌ی امکانات تعالی بشر.»

نقد فارسی:

«دوربین حرکت استخوان را به طرف بالا در هوا به طریقه‌ی حرکت آرام تعقیب می‌کند و در وسط این حرکت آهسته تعقیبی صحنه از استخوان در هوا به یك سفینه درفضا تعویض می‌شود.»

۱ـ فردوسی ـ ۲۹ مهر، ٦ و ۱۳ آبان ۱۳٤۷.

منتقد انگلیسی هم می‌نویسد:

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

ترجمه‌ی متن:

«دوربین این‌بار هم حرکت آن (استخوان) را به صورت Slow Motion تعقیب می‌کند و در وسط این حرکت صحنه از استخوان به یك سفینه‌ی فضائی درحال عبور از فضا تعویض می‌شود.»

در متن فارسی می‌خوانیم: «سرنشینان سفینه او را حال Hal صدا می‌کنند و جالب آنکه Hal در زبان انگلیسی مخفف کلمه‌ی Henry است که در اصل منفی آن «رئیس خانه» می‌باشد.»

متن انگلیسی:

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

ترجمه‌ی این متن:

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

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

نقد انگلیسی:

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

ترجمه‌ی این متن:

«آخرین‌مرحله‌ی سفر دیوید رامی‌توان درآن‌واحد ازسطوح مختلف نگریست که مفهومی ماوراء تحلیل منطقی بدست می‌دهد. از نظر طرح داستانی مرسوم می‌توان تصور کرد که او واقعاً بر روی ژوپیتر فرود می‌آید.»

نقد فارسی با این جملات تمام می‌شود: «با صدای طبل دوربین بسوی سطح مزموز سنگ پیش می‌رود و ما از درون عمق سیاه سنگ عبورکرده ودر فضا رها می‌شویم و یکبار دیگر ما بسمت سیاره‌ای نزدیك می‌شویم شاید زمین. و درآنجا در فضا جنین‌انسانی در نخستین و آخرین سفرش دیده می‌شود.»

در نقد انگلیسی هم چند سطرقبل از پایان می‌خوانیم:

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

ترجمه‌ی متن انگلیسی:

«با صدای طبل، دوربین بسوی سطح مرموز تخته سنگ سیاه نزدیك می‌شود. ما از درون سیاهش عبور کرده و در عالم رها می‌شویم. بار دیگر به

سیاره‌ای، شاید زمین، نزدیک می‌شود. و در فضا جنین یک انسان در اولین و آخرین سفرش دیده می‌شود.»

حال برای بررسی آنچه که این آقا «پرویز نوری» بعنوان نقدفیلم می‌نویسند، به چند نوشته‌ی ایشان درباره‌ی چند فیلم رجوع می‌کنیم. در مورد «شمال از شمال غربی» عقیده دارند: «می‌توان «شمال از شمال غربی» هیچکاک را یکی از بزرگترین فیلمهای تاریخ سینما قلمداد کرد.... سینمای هیچکاک کهنه نشدنی، همیشه غنی و جاودانی است». با چنین مقدمه‌ای خواننده انتظار دارد در جملات بعدی دلایلی درباره‌ی این‌عقاید ارائه شود و اینکه چرا سینمای هیچکاک کهنه نشدنی و... است ولی حتی یک جمله هم از این مباحث در دنباله‌ی مطلب دیده نمی‌شود و نویسنده لزومی نمی‌بیند که در این مورد توضیحی دهد و تصور می‌کند که بینندگان فیلم کرو کورند، چون فقط داستان فیلم و دیالوگها را به طور خلاصه بعنوان «نقد» تحویل خوانندگان داده است.

درباره‌ی «سازش» ابتدا قدری شعار صادر می‌فرمایند: «کسی که با «درباراندار» خودش مسائل کارگری را با عریانی تمام بر پرده‌ی سینما مطرح ساخت و کسی که ...» و بعد درباره‌ی اینکه چنین آدمی در سیستم وقالب «فیلم هالیوودی» حل شده است ومقداری حرف در اطراف این موضوع. و بعداز نوشتن خلاصه‌ی داستان فیلم نوبت می‌رسد به خود فیلم مورد بحث و در اینجا بعد از ذکر دوسه صحنه‌از فیلم و ضعف آنها و چند کلمه‌ای درباره‌ی ضعف بازیها نقد (؟) خود را با یک شعار دیگر تمام می‌کند با این مفهوم‌که بله... چون کارگردان قایق‌سپیدی‌را در گوشه‌ای از فضای وسیع دریای آبی‌رنگ قرار داده است پس بنا براین نتیجه‌می‌گیریم که در استفاده از میزانسن‌های پرده عریض سیماسکوپ مشابهی نمی‌شناسد(۱). با چه سادگی و (فضاحتی) فیلم را مثلا تحلیل کردند، نتیجه گرفتند و دریغ هم خوردند! در این مورد می‌بینیم که فقط در حدود یک‌پنجم ازاین مطلب‌درباره‌ی خودفیلم‌است (آنهم‌بسیار ابتدائی) و بقیه حرفهائی است مربوط و نامربوط و بهر حال در حاشیه، که البته برای پوشاندن ضعف و ناتوانی نویسنده در تحلیل فیلم ضروری است، حرفهائی که در نقد (؟)های دیگر هم کم وبیش با مختصر اختلافی تکرار می‌شود. در مطلبی درباره‌ی «نفرین‌شدگان» اثر ویسکونتی می‌نویسد: «تمایلات نوین شخصی او از فیلم به فیلم و به مرور فیلمهایش را از صورت اصالت و حقیقت خارج ساخته و به‌آنها جنبه‌ی ساختگی و رنگ‌پریده‌ای بخشیده که بکلی از لطف خاص کارهای سایر رئالیست‌ها نظیر دسیکا و روح نشاط زندگی آثار فلینی خالی گشته است.» ــ که این حرفهای کلی و مرسوم، روشن کننده هیچ مفهوم و نکته‌ای برای خواننده نیست و فقط نمایشگر درماندگی نقد نویس در کارش می‌باشد و برای پنهان کردن ناتوانی‌اش در نوشتن توضیحی بر فیلم. بقیه‌ی مطلب باز هم تشکیل شده از خلاصه‌ی داستان فیلم (و این خلاصه‌ی داستان هم چه بهانه‌ی خوبی شده است برای حضرات شبه منتقد در طولانی کردن نوشته‌شان بخاطر نتوانستن در نوشتن حرفهائی از خود در تحلیل از فیلم) و نظریاتی در کمال بیچارگی از قبیل اینکه «غیر از ازدیاد کاراکترها، فیلم

۱ــ اتفاقا آقای گوردون‌گو هم در نقدشان درمجلهٔ فیلمز اند فیلمینگ چنین عقیده‌ای دارند.

ویسکونتی فاقد ریتم و کشش سینمائی است» و «انحطاط و تباهی فامیل‌اشرافی که به رغم توجه ویسکونتی بایستی با تانی و زمان‌سنجی خاصی صورت‌پذیرد آنچنان بکندی نشان داده می‌شود که در انتهای ماجری، بهیچوجه تاثیرهای لازمه در تماشاگر القاء نمی‌گردد.» که همچنان کلی‌بافی‌هائی است و هیچ مسئله‌ای را روشن نمی‌کند و امیدواریم بدانند که منظور از نوشتن صرفاً ارائه‌ی نظر نیست، بلکه‌ارائه‌ی دلایل (البته سینمائی) داشتن آن نظر است و تحلیل فیلم و بررسی محتوی ازطریق ارائه و تحلیل میزانسن و قالب فیلم، در صورتی که می‌بینیم تقریباً در تمام نقدهای این آقا اثری از این موضوع دیده نمی‌شود وحداکثر به نوشتن جملاتی کلیشه‌ای و هزار بار گفته شده از این‌قبیل که: «میزانسن‌های... در عین سادگی و لطف، از جاذبه‌ای فوق‌العاده برخوردار است.» اکتفا می‌شود. حتی بعضی از آنها فاقد کمترین مطلب تحلیلی‌است، مثلا درمورد «سرافینو» مطلب تشکیل شده از مقداری حرف درباره‌ی‌تاریخ فیلمهای ایتالیائی و سابقه‌ی کارگردانان، بعد داستان فیلم و شکایت از دوبله و اصلا حرفی درباره‌ی علل موفقیت و یا شکست فیلم در بین نیست، تنها یك جمله آنهم باین شکل که:«آخرین ساخته پیترو جرمی «سرافینو» با همه تو خالی بودنش در مقایسه با فیلمهای سابق این فیلمساز معهذا گیرائی لازمه را واجد است و تماشاچی را مجذوب می‌سازد.» ـو چون هیچ ادعائی از این آقا بعید نیست، شاید این حرف ایشان زیاد تعجب‌آور نباشد که زمانی گفته بودند: «من پرویز دوائی، منوچهر جوانفر و خودم را بعنوان‌منتقد سینمائی قبول دارم.»(۱)

این شیوه‌ی نقد نویسی نه‌تنها در مورد این آقا، بلکه (بغیر از یك‌استثنا) در تمام نقد گونه‌هائی که‌در حال‌حاضر در مطبوعات می‌بینیم معمول است که یك نقد تشکیل می‌شود ازمقداری مقدمه درباره‌ی آثار قبلی کارگردان، خلاصه داستان فیلم و صحبت‌هائی درباره‌ی محتوی آن با بی‌توجهی نسبت به قالب و فرم فیلم یعنی آنچه‌که آن محتوی‌را بوجودمی‌آورد (و یا باید بیاورد). در حقیقت این نقدها نوعی انشاء نویسی است درباره‌ی موضوع مورد بحث فیلم که گاه‌گاهی هم ازچند جمله کلیشه‌ای و قراردادی استفاده می‌شود که مطلب ظاهرا شباهتی به نقد پیدا کند، در حالیکه اساسا این نوشته‌ها هیچ شباهتی به نقد هنری ندارد. در این مورد می‌توان تقریباً تمام نقدهائی را که در مجلات سینمائی و هنری و روزنامه‌ها نوشته می‌شود نام برد. دو نوشته را از روزنامه‌ی کیهان بررسی می‌کنیم:

«هوشنگ حسامی» منتقد (نمای) این روزنامه درباره‌ی «مردی که از باران‌آمد» (۲) ابتدا طبق‌معمول چیزهائی درباره‌ی سابقه‌ی‌کارگردان می‌نویسدو بعد: «سکانس افتتاحیه‌ی فیلم بشکلی سریع فضای مرگباری را که «رنه کلمان» در خلق آن کوششی بسیار کرده است بخوبی القاء می‌کند و ما با قهرمان‌اصلی حادثه «مارلن ژوبر» آشنا می‌شویم و با دنیای گرفته ذهنی و نیز احساسی او رابطه برقرار می‌کنیم.» البته‌چطور و به چه‌طریق، بکسی‌مربوط‌نیست وخواننده بطور تحمیلی باید این نظر را قبول کند. سپس شرح داستان فیلم است و بیان

۱ـ یاد حرف آن ظاهرا شاعری افتادیم که زمانی گفته بود: من و مولوی و رویائی بزرگترین شاعران ایران هستیم.

۲ـ کیهان ۲۸ خرداد ۱۳۴۹.

قدرت کارگردان درجملاتی چون: «سکانس تجاوز مرد دیوانه به زن جوان بی‌شك نشانه‌ی تسلط «رنه کلمان» در خلق دلهره و اضطراب‌است.» و «ظهور این مرد دوم در داستان تکان دهنده است و بالاخص صحبت او از یك کیف قرمز که در دست مرد دیوانه است تماشاگر را در لابلای گره‌های **قصه** گرفتار می‌کند» ــ که این‌عقاید نشانه‌ی بی‌اطلاعی و بی‌خبری کامل نویسنده از سینما است. ادامه می‌دهد: «رنه کلمان» در عین حال که با قصه پیش می‌رود و فضای ماکابر و هول‌انگیز آنرا حفظ می‌کند، به جست و جوئی در آدمهای **بازی** می‌پردازد.» که باز هم‌این حرف را به خواننده تحمیل می‌کند و توضیحی وتحلیلی بیشتر با توجه به ساختمان فیلم ارائه نمی‌کند، که نمی‌تواند. و می‌خوانیم: «در طول فیلم با گذشته‌ی زن آشنا می‌شویم و «رنه کلمان» این‌گذشته را با شاتهای سریع (البته مقصودشان کاتهای سریع است) و... نشان می‌دهد.» ــ فرق«رنه کلمان» با دیگر فیلم‌سازانی که دست به ساختن فیلمهای جنائی می‌زنند (لابد مقصودشان هیچکاك بوده است که خجالت کشیده‌اند نام ببرند) این است که هرگز سعی ندارد با **عناصر صوتی و تصویری** تماشاگران را **تکان بدهد**بلکه...» منتقد آنقدر نفهم است که نمی‌داند «فیلم» چیزی‌غیر از عناصرصوتی وتصویری نیست و بهرحال مقصودش این است که کارگردان تماشاچی را **تکان می‌دهد.** «جستجوی‌پلیس برای‌یافتن‌جسددیوانه‌ی‌دیگری‌که... براضطراب قهرمان **قصه** و نیز تماشاگر می‌افزاید و لحظات ترساننده‌ی بسیاری می‌آفریند.» **نتیجه:** فیلم خوب آنچنان فیلمی است که تماشاگر را بترساند. نوشته‌شان با چنین جملاتی تمام می‌شود که: «در فیلم «مردی‌که ازباران‌آمد» جدا از پرداخت‌خوب و بالنسبه دقیق سینمائی «رنه‌کلمان» ....» که خودشان فقط این‌ها را شعاروار می‌نویسند و از چنین نوشته‌هائی نقدی تشکیل می‌دهند، بدون آنکه درباره‌ی آن نمونه‌ای داده باشند و یا از آن تحلیلی‌کرده باشند.

نمونه‌ی دیگر از نقدگونه‌هایشان، مطلبی است درباره‌ی «طوقی» که تمام مقاله اختصاص به بحث در مورد چگونگی سناریو و حوادث فیلم دارد و جملاتی بازهم کلی و قردادادی از قبیل: «فیلم تماشاگر را در بسیاری لحظه‌ها بسوی خود جلب می‌کند.» و انگار هنوز هم باید ابتدائی‌ترین‌اصول نقد نویسی‌را تکرار کرد که معیار ارزیابی یك فیلم سناریو، موضوع و سوژه‌ی مطرح شده در فیلم نیست، بلکه چگونگی ونحوه‌ی ارائه‌ی این موضوع بشکل تصاویر درفیلم است و قالب و میزانسن موجود درفیلم و نحوه‌ی تلفیق آن با محتوی است که **برای‌آن** تعیین ارزش (یا بی‌ارزشی) می‌کند نه چیز دیگر. ولی خوب، البته ایشان مایلند که هرطور شده بعنوان یك‌منتقد «مطرح» باشند و چیزهائی در کمال بی‌اطلاعی و بی سوادی بنویسند.

فعلا که هرکس از سر سیری و بی‌خبری هرنوع اباطیلی درباره‌ی فیلمها نوشت آنرا نقد محسوب می‌کند و خود را منتقد می‌داند. اینطوری‌است‌که آقائی مقادیری ارقام و اعداد و اسامی فیلمها و هنرپیشه‌ها را پشت سر هم ردیف کرده و با افزودن‌قدری (بنظر خودش) شوخی و لطیفه‌و حرفهای (بنظر خودش) خنده‌دار و خوشمزه و بنظر ما مضحك ــ که حتما خیال می‌کند نتیجه‌ی نبوغ ذاتی‌اش است و سبك! شخصی‌اش (بیچارگی را می‌بینید!) ــ **نقدی می‌نویسد.** و اینطوری است که آقائی در کمال‌بی‌اطلاعی و بی‌خبری درباره‌ی آنچه که حتی درجوارش جریان دارد، در مورد «هالو» می‌نویسد: «قهوه‌چی، واقعاً باین صورت

وجود دارد؟ یك قهوه‌چی ایرانی، از آن قماش و به این صورت؟» و یا «برای این نوع زنها ازدواج بهشت دور از دسترس و بهترین آرزوی آنهاست.» و باز هم می‌نویسد: «پیك‌نیك کنار رودخانه، کاملا فرنگی است.» که ماهم می‌نویسیم: پیك نیك کنار رودخانه کاملا ایرانی است. و هروقت ایشان دلیلی برای عقیده‌شان آوردند ما هم این کار را می‌کنیم. و می‌نویسد: «در صحنه‌های قهوه‌خانه‌ی کذائی است که فیلم از سینما به‌تئاتر سقوط می‌کند.» که البته خوانندگان عزیز باید حرفشان را دربست و بدون اعتراضی قبول کنند و حق ندارند دلیل بخواهند. و اما حقیقت تلخ‌تر این است که وقتی آدم نقد خوب نوشت، یعنی می‌تواند نقد خوب بنویسد، و اگر نقد خوب ننوشت یعنی نمی‌تواند، بهمین سادگی. که امیدواریم «خرسند» در آتیه بیش از این‌ها بتواند.

و اینطوری است که در نقدهای سینمائی جملاتی می‌بینیم کلیشه‌وار و بدون این‌که کمکی برای خواننده باشد بوسیله افراد مختلف مرتبا تکرار می‌شود. چند مثال :

میزانسن در خیلی از صحنه‌ها کمال و اثر لازم را دارد. فیلم آکنده از لحظات گیرا و سرشار از ذوق است. حرکات دوربین در فیلم.... که نه بی‌دلیل بلکه در خدمت لحظه‌های دراماتیك و حرکات بازیگران و عواطف آنها صورت می‌گیرد... فیلمی است که طراوت و صداقت آن به مشام می‌رسد. رئالیسم تلخ... نشان می‌دهد که کارگردان با دیدی ژرف و عمیق باجتماعش می‌نگرد. فیلم رگه غنی و سرشاری از طنز و ذوق خاص فیلمساز را دارد. دوربین... با آگاهی و کنجکاوی عمیق‌ترین زوایای روح آدمی را می‌کاود.

و نیز این نقدها پر ازجملات مضحك وبی‌معنی است که بجای اینکه حاوی معنائی سینمائی باشد خنده‌دار است و نشان دهنده‌ی فلاکت فکری نویسنده‌اش مثلا:

از نظر پکین‌پا، در لحظه‌هائی که زندگی می‌کنیم **اندکی** نیز می‌میریم. **تم** «حادثه» او اصولا از یك ثبات و استحکام قابل توجهی **تزاویده** و گسترش یافته بود. با این‌فیلم او **بثبوت می‌رساند** که عدالت اجتماعی وجود خارجی ندارد، که **زندگی واقعیت تلخ و دردناکی است.** باین ترتیب باید گفت که فیلم... دارای دو سطح کاملا متفاوت است چه از نظر **پرداخت** و چه از نظر **کیفیت** کار. در تمام لحظاتی که فیلم وارد گرفتاریهای خانوادگی می‌شود دچار **سکته** شده و به کسالت وملال منتهی می‌شود. «کشندگان بی‌پروای وامپیرها» یك **دائره** است... و کارگردان جوان لهستانی بدون‌هیچ تصمیم قبلی برفیلم... به‌رویائی شاعرانه نزدیك می‌شود و خون‌آشام‌ها بر دایره‌ی ذهن او اثر می‌گذارند. بعد از **مفهوم** ارزشمند و گیرای «این گروه خشن» **نحوه‌ی کار** پکین‌پا جلب توجه می‌کند. **اختلاط** مفهوم گیرا و هیجان حاصل از صحنه‌ها، «این گروه خشن» را جزو **شاهکارهای سرگرم کننده** ساخته است. فیلم... **فیلم خوبی** است به‌خاطر آن که دارای داستان و طرح خوبیست اما بعنوان یك اثر سینمائی کارگردان **کار مهمی** ارائه نداده است.

و بالاخره اینطوری است که می‌بینیم در تحلیل فیلم‌ها، قالب فیلم فراموش می‌شود یا جدا از محتوی بررسی می‌گردد، فقط ارزشهائی محتوائی فیلم مورد نظر است، بخش عمده‌ی نقد را داستان فیلم تشکیل می‌دهد (با مقداری حاشیه درباره‌ی آن)، اگر ایرادی باشد بر سناریو و سوژه است، فیلم

بعنوان یك اثر هنری مستقل با زبان سینمائی مختص بخود تلقی نمی‌شودو... در نتیجه مطلب نوشته شده‌چیزی است که اساسا نقد فیلم نیست، شاید نقد ادبی باشد و یا نقد اجتماعی‌و اخلاقی یا مطالبی فکاهی برای خندیدن و حتی‌می‌توان گفت دقیقاهیچکدام‌از این‌ها نیست. در مقابل، توجه کنیم به نقدهائی که واقعا «نقد» است، تحلیلی و تفکر انگیز: تمام نقدهای «**شمیم بهار**» و بسیاری از نقدهای «**پیام**» و «**گیومرث وجدانی**»(۱) خصوصا نقدهای «بهـار» دربـارهی «آگراندیسمان» و «الدورادو» و نقد «وجدانی» و «پیام» دربارهی «پرده پاره» که نمونه‌های کامل و عالی نقد فیلم است و در آنها فرم و محتوی بصـورت تلفیق شده (و نه جدا از یکدیگر) دقیقاً تحلیل و بررسی می‌شود، بدون هیچ حـرف اضافی (برای طولانی کردن مطلب) و بدون شرح داستان فیلم و اطلاعات‌تاریخی که چه خوبست منتقد نماهائی که در مورد فیلمها قلمفرسائی‌می‌کنند و دربارهی صداقت و صمیمیت و طراوت آنها (که بمشام می‌رسد) انشاء می‌نویسند، ایـن نقدها را بخوانند که هم نقدنویسی یاد بگیرند و هم قدری خجالت بکشند....

۱ـ این نقدها چند سال قبل نوشته شده است و تناقضی با حرفمان دربارهی نقد نویسی‌فعلی ندارد.

جمشید اکرمی

تکذیب این ادعا، واقعاً خیلی رو می‌خواهد[1]

چندی پیش در شماره ۳۴۸ مجله «فیلم وهنر» در صفحه «یادداشتهای هفته» نگارنده اشاره‌ای کوتاه کرده بود به‌آنکه انتقاد فیلم «کابوی نیمه‌شب» مندرج در شماره ۸۴۳۴ روزنامه کیهان (به امضای منتقد فیلم این روزنامه ـ آقای هوشنگ حسامی ـ در واقع «ترجمه و برداشت» نسبتا صادقانه و وفادارانه‌ایست از انتقادی بر همین فیلم ـ به امضای جان داوسون که در شماره پائیز سال ۱۹۶۹ فصلنامه‌سینمائی «سایت‌اند ساوند» درج‌آمده‌است برداشتی که گاه بصورت ترجمه کلمه به کلمه و گاه بصورت الهام‌گیری‌خیلی هنرمندانه‌ای چهره نموده است.

مجله گرامی فردوسی خبر ما را در این مورد، ابتدا نقل و در یك شماره‌دیگر باین عنوان‌که «این مطلب برخلاف واقع می‌نمود» آنرا تکذیب کرد!

بنابراین حقیر لازم می‌داند که برای اثبات حقانیت ادعای خویش عینا قسمتهائی از اصل انتقاد را با قسمتهای مشابه و اقتباس شده مطلب آقای حسامی را در این مجال از نظر بگذراند.

«جان داوسون» در «سایت‌اندساوند» پائیز۱۹۶۹ نوشته است:

The empty, elongated screen of a drive-in movie mars the otherwise uninterrupted panorama of a Texas Prairie (whose breadth and isolation it was doubtless intended to reflect in lifelike, widescreen proportions), and while real horses graze in unconcerned tranquillity behind the

۱ـ ماهنامه ستاره سینما، شماره دهم، آذر ۱۳۵۰.

screen, in front of it a lone child sways frenetically to and fro on a plastic rocking horse, an apt if obviously contrived symbol for the hero.

که ترجمه تحت‌اللفظی آن چنین است:

«پرده‌تهی وعریض‌وطویل یك‌درایوین‌سینما، چشم‌انداز یك‌چمنزار تگزاسی را ـ که اگر این پرده نبود، تا بی‌نهایت گسترده بود ـ بدنما می‌کند (وسعت و جدا افتادگی این چمنزار، بی‌تردید قصد شده‌که درابعاد زندگی‌وار پرده عریض انعکاس یابد)، و زمانیکه اسبهای واقعی درآرامش بی‌دغدغه پشت پرده می‌چرند، یك‌بچه تنها، سوار بر اسب پلاستیکی، به‌گونه‌ای هیجان‌زده پس وپیش میرود، یك سمبول مناسب، هرچند آشکارکه برای قهرمان فیلم اندیشیده شده است»

وآقای هوشنگ حسامی درنقدشان درکیهان شماره ۸٤۳٤ می‌نویسد:

«دوربین، پرده عظیم یك درایوین‌سینما را که مانند سدی میان دشتهای تگزاس سربلند کرده است، درخود می‌گیرد پشت‌پرده عظیم «درایوین‌سینما»که خود مظهر راه‌یافتن صنعت به‌زمین‌های بکر ودست‌نخورده قدیم است. اسبهائی را می‌بینیم‌که درکشت‌وگذارند. جلوپرده‌بچه‌ای‌را درلباس گاوچرانهای‌آمریکایی، سوار براسبی چوبی می‌بینیم‌که درواقع سمبل قهرمان فیلم است».

منتقد فیلم «سایت اندساوند» می‌نویسد:

Desperate to save his friend, Joe picks up a middle-aged queer and beats him up (possibly murdering him) to steat the money to take Ratso to Florida. But as their bus crosses into the Sunshine State. Ratso coughs his last cough.

ترجمه این پاراگراف:

«جو، نومید ازنجات دادن دوستش، یك‌مرد میانه‌سال منحرف‌را گرفته و بشدت کتك می‌زند (شاید اورا می‌کشد) تا پولی سرقت‌کرده وبا آن راتسو را به فلوریدا ببرد. ولی زمانیکه اتوبوس‌آنها ازایالت «سان‌شاین» می‌گذرد، راتسو آخرین سرفه‌اش را می‌کند»

وآقای حسامی می‌نویسد:

جوباك برای فراهم ساختن هزینه‌این‌سفر تن به‌قبول دعوت مردی منحرف می‌دهد. بعد مرد منحرف را برای‌گرفتن پول به‌شدت‌کتك می‌زند وشاید هم اورا می‌کشد. در راه رسیدن به «فلوریدا» راتسو، آخرین سرفه‌اش را میزند و می‌میرد.

حالا، مجض خنده، اول به‌این نکته ازنقد «جان‌داوسون» توجه‌کنیم.

In his first bout of urban lovemaking, shots of his bare and vigorously bouncing buttocks alternate with flashes of TV programmes (the couple are of course copulating on top of a remote control channel changer), and the orgasmic moment is registered by a shot of coins spuring from the mouth of a fruit machine.

که ترجمه آن می‌شود :

درنخستین نوبت عشقبازی شهری او، شاتهائی ازکفل برهنه و به‌شدت «بالا وپائین رونده» وی با فلاشهائی از برنامه‌های تلویزیونی به‌تناوب منعکس می‌شوند (زوج عشقباز، البته برروی یك«کانال‌عوض‌کن»کنترل ازدور، همبستر یکدیگر شده‌اند)، ولحظه«به‌اوج‌رسیدن»جنسی‌آنها به‌وسیله‌یك‌شات ازسکه‌هائی که از دهان یك «فروت مشین» بیرون می‌ریزند، نشان داده می‌شود.

(توضیح آنکه «فروت‌مشین» به‌همان دستگاههای «جک‌پات» می‌گویند ووجه تسمیه‌اش هم‌آنکه روی این دستگاهها، تصاویری ازمیوه‌های مختلف چاپ شده ومثلا آدم وقتی یك سکه داخل ماشین می‌اندازد و دسته‌را می‌کشد، اگرکه این تصاویر میوه درکنارهم به‌نظم‌خاصی که‌قبلا شرط شده‌است، قرارگیرند، ماشین چندین سکه بیرون می‌ریزد).

حالا ببینیدکه همین تکه‌را آقای حسامی چطور ترجمه فرموده‌اند (تازه ازقضیه بلندکردن آن‌که بگذریم!) «**دراین‌فصل ازفیلم، «جوبك» وزن میانه‌سال: روی بستر درهم‌میغلطند وکلیدتعویض کانال‌های‌مختلف‌تلویزیون زیرتنه‌آنهاست با هرحرکتی، شاهد برنامه یکی‌ازکانالها میشویم.**

دست‌آخر، ریختن‌مشتی سکه ازدهان یك‌دستگاه آب‌میوه‌گیری ، نخستین ماجرای «عشق تجاری» را پایان می‌دهد یاللعجب! ملاحظه می‌فرمائید که حضرت آقا «فروت مشین» را ترجمه‌کرده‌اند دستگاه‌آب‌میوه‌گیری (که‌گویا به‌آن Blender می‌گویند).

دراینجا آدم شك میبرد به‌آنکه این‌آقا واقعا خود فیلم‌را هم دیده باشد چه اگر دیده‌بود، درآن صحنه می‌دیدکه نشانی ازماشین آب‌میوه‌گیری نیست و یك دستگاه «جك‌پات» روی صفحه تلویزیون به‌چشم می‌خوردکه سکه‌ها هم ازدهان آن فرو می‌ریختند.

تازه آقای حسامی، منتقد عزیز، قربان آن تیزهوشی وفراستت‌گردم، آخر شما وقتی اینرا می‌نوشتید (معذرت میخواهم، ترجمه‌می‌کردید!)، هیچ‌فکرنکردید که اصلا روی چه‌حسابی باید ازدهان دستگاه‌آب‌میوه‌گیری سکه‌بیرون‌بریزد؟!...

* * *

حالا منباب تنوع، وبرای به‌دست‌دادن شناخت بهتر (وخنده‌دارتری!) ازآقای حسامی، چطوراست‌که موضوع‌صحبت‌را ازفیلم «**کابوی‌نیمه‌شب**» (بااین امیدکه لااقل آنهائیکه مجاب نشده‌بودند قانع شده‌باشندکه ادعای ماخلاف واقع نبوده است!) سوئیچ‌کنیم به‌فیلم «گاو» وقضیه مولمه «انتقاد بلندکنی!» آقای حسامی‌را اندکی تعمیم بدهیم.

«تام‌میلن» منتقدسرشناس و وارد انگلیسی، یکی‌دوهفته پس‌ازآن‌آتش‌بازی خیره‌کننده «گاو» درفستیوال ونیز، درمتن‌گزارشی ازکم وکیف فستیوال، شرح کوتاهی آمیخته با تحسین شدید برفیلم «گاو» نوشت (شماره دوازدهم روزنامه آبزرور»). این‌شرح‌کوتاه را همان هفته درفیلم‌وهنر ترجمه‌کردیم روزنامه‌کیهان هم بطورمختصر اشاره‌ای به‌آن‌کرد (این‌مطلب، دردوسه مجله وروزنامه دیگرهم‌ـ همانوقت ـ درج شد).

بعد، روز دوازدهم مهر (برابر باچهارم اکتبر) یك‌نقد به‌امضای همین‌جناب حسامی درروزنامه‌کیهان چاپ‌شد (یعنی بیش‌ازبیست‌روز بعدازانتشارآن‌شماره «آبزرور») وحالا، اول ترجمه قسمتی ازمطلب «تام‌میلن» را می‌آوریم وسپس یك پاراگراف ازنقد آقای حسامی‌را هم، وشما قارئین گرامی، توجه بفرمائید به برداشتهای شدیداً نزدیك هردو منتقد ازیك صحنه فیلم وانگاشتن وجود «گاو» به‌یك گنجینه، درهردو نقد (با عنایت به‌آنکه «آبزرور» بیست‌ودو روز قبل‌از

«کیهان» درآمده ومطلب «آبزرور» هم چه درخود کیهان وچه درچند مجله دیگر، یکی دوهفته پیش‌از نقد آقای حسامی ترجمه شده است!).

ترجمه قسمتی ازنقد «تام‌میلن» چنین است:

منباب مثال، چسان میتوان‌گفت از دقت و تاثیر حیران‌کننده صحنه‌ای در اوائل «گاو»که طی‌آن قهرمان‌روستائی باغرور بسیار، گاوش‌را (تنهاگاو روستا) برای شستشو به‌طرف یك‌آبگیرنزدیك‌روستا می‌برد، وآدم‌ـزمانیکه‌مردروستائی گاوش را آنسان مهربانانه و نوازش‌آمیز درآب می‌شویدکه‌یك‌مادر، فرزندش‌را‌ـ به‌ناگاه احساس می‌کندکه ناظر یك صحنه عشقی است؟ ویا چه می‌توان‌گفت از احساس خطرکردن مرد روستائی، آن هنگام‌که وی سربلندکرده و سه پیکر سایه‌آسائی را که برفراز یك‌تپه ـ درامتداد خط افق ـ آزمندانه چشم‌به‌گنجینه او دوخته‌اند، می‌بیند؟»

واینهم تکه‌ای ازنقد آقای حسامی:

مشدحسن کنارآبگیری‌می‌ایستد وبارفتاری سخت‌عاشقانه «گاو»رامیشوید وبعد ناگهان چشمش به‌سه سایه روی تپه‌ای آنسوی آبگیر میافتد وبا نگرانی گنجینه‌اش را که «گاو» باشد، براه میاندازد وشتابان بسوی ده میآید.

خیلی جالب است که یك منتقد ایرانی درنوشتن نقدی بریك‌فیلم ایرانی، اینچنین تحت‌تاثیر! نقد یك‌منتقد خارجی برهمان فیلم باشد. نـه؟!... بگذریم. قضیه را نمیخواهیم بیش‌ازاین ، تعمیم بدهیم وشواهد وامثال دیگری ازاینسو و آنسو جهت شناساندن هرچه بیشتر آقای حسامی‌بیاوریم، چراکه ازطرفی‌ایشان به‌قدرکافی شناخته شده هستند. وازطرف‌دیگر ماهم‌حوصله ادامه‌بحث‌را نداریم، چراکه اگر بخواهیم دنبال قضیه «تعمیم‌دادن» را بگیریم، به‌رشته‌ای میرسیم با سر خیلی خیلی دراز.

شهریار خزاعی

پرونده متقلبین نقد فیلم
راورق می‌زنیم...!(۱)

قضیه اینست: نگارنده بعنوان یك خواننده مطبوعات سینمائی و در شکل جامعتر بعنوان یك مصرف‌کننده، که سالها باو، کالای تقلبی فروخته شده، و او مات و مبهوت ـ درعین هوشیاری ـ دم نزده است، تنها راه چاره را در انتقاد صحیح و اصولی ـ و در عین حال بی‌غرض ـ ازنویسندگان سینمائی و یا بهتر بگویم صاحب این نوع کالا دانست. از آنجائی که انتقاد اصولی‌همیشه وهمیشه، باید با مدارك و شواهد کافی همراه باشد، من این نوشته‌های سینمائی را به خاطر پی‌گیری فعالیت‌های نویسندگانش ـ و اینکه این قضیه به کجا می‌انجامد ـ بعنوان مدارك مصرف‌کننده علیه سازنده متقلب جمع‌آوری کرده بودم.

بدبختانه، فرصت نشده بود که متقلبین را به مصرف کننده‌های دیگر (خوانندگان اینگونه مقالات) بشناسانم. بعدها، بعلت مسافرت طولانی من به خارج از کشور، این مدارك گم و گور شد، ولی نشانه‌هائی در ذهنم باقی مانده بود که کافی‌بود لحظه‌ای چند به سیاه کردن صفحه‌ای درباره این متقلبین سینمائی بپردازم. مقالاتی از این دست، معمولا باید در جائی چاپ شود که خوانندگانی که آن را می‌خوانند، از موضوع نوشته‌های آدمهای مورد بحث کم و بیش آگاهی داشته باشند. بدبختانه شماره اینگونه مطبوعات بسیار قلیل و مشخص است. بعد از یك بررسی کوتاه آگاه شدم که این دوستان بغیر از یك یا دو جا تمام مطبوعات پایتخت را نیز در انحصار خود قرار داده‌اند.

بنابه‌رسم روزمطبوعات، یادداشتهائی در انتقاد از نوشته‌های نویسندگان مورد قبول سردبیران این مجلات ـ بدلایل محافظه‌کار بودن بیشتر سردبیران و یکطرفه قضاوت کردن آنها ـ غیرقابل چاپ تشخیص داده میشود. چرا که حالا یك تجربه است و بارها دیده شده است که مقالاتی از این دست، در روز آخر هفته، به رفتگر محل سپرده می‌شوند. در این کلی‌گوئی یکی دو استثناء وجود دارد، که آنها هم بعدا در عین چاپ مقاله مدعی، او را طی‌مقدمه‌ای برهمان یادداشت دراز می‌کنند که البته این کار هم خودش نوع دیگر حفظ وضعیت موجود است. بررسیهای من از این وضعیت غلط از آب‌درآمد: نوشته به‌ماهنامه

۱ـ مجله ستاره سینما، شماره هفتم (دوره جدید) شنبه ۲۰مرداد ماه ۱۳۵۲.

رودکی سپرده شد، و سردبیر مجله مذکور از صراحت نوشته من چهارشاخ ماند. ایشان به نگارنده اظهار کرد که مطلب با ذکر نام اسامی متقلبین غیرممکن است و چاپ آن را مغایر با روش مجله ایشان دانسته و چاپ آن را اکیداممنوع کردند! عجیب اینست که ما مصرف کنندگان ایرانی جنس بنجل و تقلبی و کثیف و بی همه‌چیز را بدلیل کمبود عرضه، تهیه‌می‌کنیم و حالا بعد از آگاهی از تقلبی بودن آن حق اعتراض کردن نداریم. شاید ما هم می‌بایستی بشیوه سردبیر عزیز آن ماهنامه هنری با یك پوزخند، باین تقلب و کثافتکاری اجازه حیات بیشتر داده و خواننده بیگناه مطبوعات را گمراه کنیم. من از محدودیت های آن مجله بعدها آگاه شدم، ولی این را یك وظیفه، برای مطبوعات می‌دانم که از این متقلبین بی‌رودربایستی توضیح بخواهند.

مقاله من‌بعد از آن ماهنامه بایدبجائی میرفت‌که با نویسندگان‌سینمائی‌ـ‌که من در طی این مقاله ترجیح میدهم که از آنان تحت عنوان متقلبین یاد کنم‌ـ رودربایستی نداشته باشد.

مقاله به «فردوسی» فرستاده شد. سردبیر آن مجله آشکارا از محتوای یادداشت انتقادکرد ولی اظهارکردکه یادداشت را بیطرفانه چاپ‌خواهدکرد که بگفته خودش این راه و رسم مجله مذکور بوده و هست. مقاله در فردوسی چاپ شد، اما به عنوان مقدمه‌ای بر آن، سردبیر عزیز اظهاراتی کرده بود و طعنه‌ای و کنایه‌ای که: «... یقینا دوست جوان ما آدم منصفی نیست. و دقیقا وقتی که نظریات اورا بخوانید و سوابق دوستان منتقد ما را بررسی کنید، باین نتیجه می‌رسید...» سردبیر عزیز از یك سو حق داشت، چرا که من فقط به گوشه‌ای از تقلب‌های این آقایان اشاره کرده بودم و از سوی دیگر مدارك و شواهد کافی نبود. پس من بخاطر این که سردبیر عزیز فردوسی، پس از چاپ مقاله من، مورد بی‌مهری همکاران منتقدش قرار گرفته است، بخواست خود او، از وی دعوت می‌کنم که بهمراه من‌به سوابق منتقدان سینمائی نگاهی بیندازیم. گفتنی است و حتما خواننده توجه ـ دارد که آنچه می‌آید نظری گذرا و فقط‌گوشه‌ای از کارهای منتقدین سینمائی ایران! است.

واقعیت‌اینست: اگر مابه‌سوابق‌این‌منتقدین نگاهی‌بکنیم، متوجه‌خواهیم شد که دست عده‌ای از این متقلبین در گذشته، بتناوب رو شده است. که در بعضی موجب سرافکندگی آنها شده و خوشبختانه مطبوعات را ترك کرده‌اند. پس ما از منتقدینی که در گذشته بکارهای کثیفشان اشاره شد، اشاره‌ای دیگر ولی‌سریع می‌کنیم، که یادآوری آن برای خوانندگان کم سن و سال‌تر مطبوعات که به نشریات‌قدیمی احیانا دسترسی ندارند، از سوابق آقایان آگاه بشوند و مقالات آنها را ـ احیانا اگر دوباره نوشتند نخوانند.

جمال امید

حالا موقع آن رسیده است که بسابقه منتقد مجله فردوسی نگاه کنیم. این قولی است که در اواسط این یادداشت به سردبیر آن مجله داده بودیم. از سابقه این منتقد برخلاف منتقدین دیگری که شرحشان رفت قبلا ذکری نشده است.

خوانندگان مجلات، جمال امیدرا بعنوان یك سناریست بیسواد فیلمهای بد فارسی می‌شناختند و نه بعنوان یك دزد متقلب مطالب سینمائی. از این‌جا ببعدمطلب خودم را به‌عنوان شماره مخصوص جمال امید، صرفا بگوشه‌ای از سوابق شرم‌آور این حضرت آقا، می‌پردازم.

تقلب اینست: ۱ــ ناصر نویدر (نوید) منتقد فیلم مجله ماهانه ستاره سینما در شماره ششم، فروردین ٤٦ در مقدمه‌ای از فیلم عربسك می‌نویسد:

«استانلی دانن یکی از دو نفر کسانیست که نامشان یادآورنده دوران پرشکوه موزیکال (آنهم موزیکالهای خاص مترو) در سینمای‌امریکاست (نفر دیگرمینه‌لی) دانن و مینه‌لی آنزمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند، خوب‌طوری رنك‌زنده و پایداری به‌دنیای موزیکال داده‌بودند و حالا که دنیای مشغله را مجال پرداختن به آن فانتزیهای غنی و شاد، در قالب موزیکال نیست هرکدام براهی دیگر کشیده شده‌اند. در این زمینه جدیدشان گو این که باز تشابهی بین کار آنها وجود دارد (از این نظر که عشق در پرداخت هریك عاملی است که دوقهرمان را بهم پیوند میدهد) ولی آنطور که دیده‌ایم دانن‌دارای موجودیت قابل قبولتری است و این نه مربوط به نحوه انتخاب بلکه بسبك غنی و خاص اوست که فیلم را در شکل زیبائی از عشق و دلهره قرار می‌دهد»

دوسال بعد جمال امید در مجله فردوسی شماره ۹۲٤ مورخ ۲۷ر٥ر٤۸ در مقدمه‌ای بر نقد فیلم «ارث خونین» نیز حرفهائی دارند:

«وینسنت مینه‌لی یکی از دو نفر کسانی است‌که نامشان یادآورنده دوران پرشکوه موزیکال در سینمای امریکاست (نفر دیگر استانلی دانن).
مینه‌لی و دانن آن زمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند خوب طوری رنك زنده و پایداری بدنیای موزیکال داده بودند و حالا که دنیای پر مشغله را حال پرداختن به آن فانتزیهای پر مشغله را حال پرداختن به آن فانتزیهای غنی و شاد در قالب موزیکال نیست هرکدام براهی دیگر کشیده شده‌اند. مینه‌لی بعد از آن در زمینه تازه‌ای فعالیت کرده و در این زمینه تکوین یافت سینما را ترك گفت و دانن با تغییر فرم و آوردن رومانس و دلهره تواما در کارش، موجودیت قابل قبولتری یافت.»

۲ــ کیومرث وجدانی منتقد دیگر مجله ماهانه‌ستاره‌سینما در شماره پنجم این مجله مورخ اسفند ٤٥ در قسمت‌هائی از نقد خود از فیلم حرفه‌ایها آلبر ریچارد بروکز، اینطور می‌نویسد:

«حرفه‌ایها ماجرای برخورد یك مولف است و یك مکتب شخصی. حکایت مقابله بروکزاست و غول وسترن و سنتهای زوال‌ناپذیر آن. بروکز یا باید به امتیازهای خودش وفادار بماند، و یا باین سنتها. یا باید به بروکز و یا یك فیلمساز وسترن... و بروکز ترجیح داده که همچنان بروکز باقی بماند. با سوژه‌ای چون همکاری چند مرد... که یك ایده‌آل مشترك، فردهای مجزائی را به

یکدیگر وابسته می‌سازد و آنها را بصورت یك پدیده فوق‌انسانی درمی‌آورد و مبارزه‌شان را به آستانه حماسه می‌رساند... و از میان فردهای مجزا بـروکز نسبت بدو نفرشان بیش از سایرین عطف‌توجه نموده‌است. دالورث در حضیض زندگی خود قرار گرفته... در حالی که فاردان از سقوط خودآگاه می‌باشد... دالورث در بی‌تفاوتی و بی‌توجهی محض بسر می‌برد... و در اینجاست که باز به تم همیشگی بروکز در رسیدن از حضیض سقوط باوج رستگاری می‌رسیم.»

جمال امید در نقد خود از حرفه‌ایها، ۷ سال بعد (۱۳۵۲) در فردوسی شماره ۱۱۱۲ چنین متقلبانه و درکمال وقاحت عین جملات وجـدانی را کپیه کرده است:

«هفت سال پیش حرفه‌ایها بجز توفیق نسبی که در برخورد یك مولف با یك مکتب شخصی نشان میدهد... چرا که فیلمساز در مقابله هیجان‌انگیزش با سنتهای زوال‌ناپذیر وسترن توانسته است که معیارهای خاص خودش را به کار گیزد و در نتیجه وسترنی با مارك بروکز بسازد تا یك وسترن با قواعـد هالیوود... با ماجرائی بر گرده یك جمع با روحیه‌های مجزا در طریق ایده‌آلی وابسته.... که نتیجه‌اش مبارزه تا آستانه خلق حماسه است... نشان کردن آدمها توسط فیلم‌ساز مخصوص دو قطب اصلی ماجرا دالورث و فاردان، دو موجود سقوط کرده منتهی یکی آگاه و دیگری بی‌توجه. دالورث بی‌تفاوت است.. اما فاردان از سقوطش آگاه است... تم همیشگی وی کوشش قهرمانانش است از حضیض سقوط به غایت رستگاری..»

نمونه دیگری از علاقه! جمال امید به نقدهای کیومرث وجدانی بخصوص به نثر! او.

۳ـ کیومرث وجدانی در نقد فیلم «بیگانه‌ای‌در خانه» اثر «پیرروو» درمجله فردوسی شماره ۸۵۸ مورخ ۱۶ اردیبهشت ۱۳۴۷ عقیده دارد:

«فیلمساز در تفسیری که از اثر «ژرژ سیمنون» بعمل آورده سعی کرده از حد جنبه‌مبهم‌و معمائی و هیجان‌انگیز سطح داستانی تجاوز کند و به منطقه لحن تلخ و اندوهبار نهفته در وراء ماجراها، تلخی و خفقان دنیای یك انسان زده‌شده از زندگی (ژرژسیمنون یا قهرمان داستانش؟) دست یابدولی‌متاسفانه پیشروی فیلمساز در این حد متوقف نشده و در نتیجه عناصری به اثر تحمیل‌شده که از حد ظرفیت محتوی «سیمنون» تجاوز می‌کند، نه از آنجهت که دامنه ظرفیت محتوی اثر سیمنون محدود باشد. بلکه به‌جهت اینکه ترکیب این محتوی قبـلا توسط شخص سیمنون از عناصر مورد احتیاجش‌در حد تعادل‌مورد لزوم اشباع شده است. فیلمساز در کلاف سر در گمی از انبوه تم‌های متعدد سرگردان‌است مسئله عدم تفاهم و بخصوص فاصله بین نسل فعلی و نسل گذشته.... سیـر موجودی از حد احساس بیهودگی بسوی احساس مفید بودن. و فیلمساز می‌ـ خواهد همگی این‌ها را در اثرش بگنجاند بی‌آن‌که بثمر رساندن آنها بـرایش زیادمطرح باشد... درحالی‌که اگرفیلمسازمنطقه محدود دیگری را (همان منطقه محتوی اولیه سیمنون را) برای فعالیت خود انتخاب میکرد باترکیب و نمای مشخص‌تری از جانب اثر او مواجه میشدیم. و جالب‌اینکه این مسیر اصلـی در

میان ازدحام تم‌های مختلفه وجود دارد تا آنجائی که شبح مبهمی از آن را می‌توانیم ببینیم و رد پای این تم اصلی را درهمان دوصحنه ابتدای فیلم بهترازهر موقع دیگری می‌توان دنبال کرد (شاید بعلت آنکه هنوز ذهن ما از تراکم بارهای بعدی مغشوش نشده است)... عدم تفاهم این فیلم قراردادی‌تر از آنست که علتش معلوم‌نباشد و چون علتش معلوم است طبعا علاج‌پذیر نیز هست... همان عدم تفاهم مبهم و انتزاعی «آنتونیونی» نیست‌که کلی‌تر از آن باشدکه هیچکدام از ما از چنگالش در امان باشیم... بهرصورت رشته این پیام تفاهم محوتر و مقطع‌تر از آنست که بتوانیم به آسانی وجود آن را بعنوان محور اصلی اثر بپذیریم.»

خواننده توجه دارد که آنچه‌آمد، نقد کیومرث‌وجدانی بود بر فیلم بیگانه‌ای در خانه اثر «پیرروو» حالا نگاهی می‌اندازیم به نقد فیلم «بادگرم، باد سرد» اثر فلورستانووانچینی، که در تاریخ جمعه ۱۶ مرداد ۱۳۴۹ (یعنی دو سال بعد) در شماره ۷۱۵ مجله ستاره سینما از نقد وجدانی توسط امید، نوشته شده:

«...سعی‌اش نیز این بوده که از حد جنبه مبهم و معمائی و هیجان‌انگیز سطحی داستانی‌اش بتدریج عدول کرده و به منطقه لحن تلخ و اندوهبار و نهفته در ورای ماجراها و تلخی و خفقان دنیای انسان زده‌شده از زندگی (مارگارت) دست یابد، ولی متاسفانه پیشروی فیلمساز در این حد نیز متوقف نشده و در نتیجه عناصری به اثر تحمیل شده که از حد ظرفیت محتوی تجاوزمی‌کند، نه به آن‌جهت که دامنه ظرفیت داستان محدود باشد بلکه بدلیل آن که ترتیب محتوی اخیر قبلا توسط وانچینی از عناصر مورد احتیاجش در حد تعادل مورد لزوم اشباع شده است. فیلمساز در کلاف سر درگمی از انبوه تم‌های متعدد (... مسئله عدم تفاهم بین دو نسل، سیر موجودی از حد احساس بیهودگی‌به سوی احساس‌مفید بودن و...) سرگردان است و در این‌حال فیلمساز قصد و هدف غائی‌اش اینست که همگی این تم‌ها و مضامین را در اثرش بگنجاند بی آنکه به ثمر رساندن آن توجهی داشته باشد... چنانچه‌وانچینی منطقه‌محدودتری برای فعالیت خود انتخاب می‌کرد،باترکیب و نمای مشخص‌تری از جانب اثر او مواجه میشدیم، با اینحال جالب آنست که مسیراصلی اثرش در میان‌ازدحام تمهای مختلفه وجود دارد، ولی گرایش وانچینی به مسایل مختلف و متنوع، از این مسیر شبح مبهمی بجای گذارده، در حالی که رد پای این تم اصلی درهمان چند صحنه اول بهتر ازهر موقع می‌توان یافت، در زمانی که هنوز ذهن ما از تراکم مسایل‌بعدی مغشوش نشده است.

آنچه فیلمساز بیش از هر جنبه و مسئله‌ای رویش تاکید دارد «عدم تفاهم»است که متاسفانه عدم تفاهم این فیلم قراردادی‌تر از آنست که علتش معلوم نباشد و چون انگیزه‌اش معلوم است طبعا علاج‌پذیر نیز هست و قاعدتا اهمیت او ظرفیت مواردی نیست که بالفرض آنتونیونی در چنین مواردی به صورت مبهم یا انتزاعی بازگویش می‌کند و در اثر وانچینی این رشته محوتر و مقطع‌تر از آنست که بتوانیم وجود آن را به عنوان محور اصلی اثر بپذیریم.»

نتیجه اینست: بخواست سردبیر فردوسی سوابق این متقلب مطبوعاتی را ورق زدیم و جز وقاحت و دزدی اثر دیگری نیافتیم.

این یادداشت را در یك سطر خلاصه می‌کنیم:

«آنکه حقیقت را نمی‌داند، ابله است، اما آنکه حقیقت را می‌داند و از افشای آن خودداری می‌ورزد، تبهکار است.»

«برتولت برشت»

بهمن مقصودلو

و چند نمونه دیگر

از این منتقد ناخنک زن!

«جمشید اکرمی» در مجله فیلم و هنر شماره ۳۵۷ مورخ سیزدهم آبانماه ۱۳۵۰ در مورد فیلم «خداحافظ رفیق» اثر «امیر نادری» نوشته است:

«قبل‌از هرچیز یك امتیاز بزرگ «خداحافظ رفیق» آنست که هویتی مشخص دارد و هم خود سازنده از آغاز می‌داند که چطور فیلمی می‌خواهد بسازد و هم آنکه وی این آگاهی را به تماشاگر می‌دهد و تا پایان نیز روال و خط سیر فیلم، بدون انحراف و لغزش حفظ می‌شود...»

و آقای «جمال امید» هم که هیچوقت در نقد فیلم پیشقدم نمی‌شوند تا مبادا بی‌گدار به آب بزنند، دو سال بعد در مجله فردوسی، شماره ۱۱۰۹ مورخ دوشنبه سوم اردیبهشت ۱۳۵۲ در مورد فیلم «تنگنا» ساخته دوم «امیر نادری» چنین می‌نویسد:

«این فیلمی است که هویتی مشخص دارد. نادری می‌داند که چه می‌خواهد بسازد و این آگاهی را نیز از ابتدا، در همان تصاویر خاکستری رنگ و کادرهای بسته و فضاسازی خاصش، به تماشاگر می‌دهد و تا انتها نیز مسیر خاصی را بدون لغزش، با ظرافت پیگیر می‌شود.»

* * *

«بیژن مهاجر» فارغ‌التحصیل دانشکده هنرهای دراماتیك، فصلی از پایان نامه تحصیلی‌اش را ـ تحت عنوان «سینمای آزمایشگاهی» ـ به آقای «جمال امید» می‌سپارد تا در نشریه ویژه مجله فیلم و هنر، به مناسبت اولین جشنواره جهانی فیلم تهران ـ فروردین واردیبهشت ۱۳۵۱ ـ مورداستفاده قرارگیرد، اما این نشریه منتشر نمی‌شود و طبق معمول مطالب را هم ایشان‌مسترد نمی‌کنند. در حدود یکسال می‌گذرد و نقدی از آقای «جمال امید» در مجله فردوسی

شماره ۱۱۱۱ برای فیلم «جرومیاجانسون» به چاپ می‌رسد که این نقد عینا برداشت و اقتباس **صادقانه‌ای** است از مقاله «بیژن مهاجر» که اصل پایان‌نامه در اختیار ماست، بد نیست قسمتهائی از دو نوشته باهم مقایسه شود:

جمال امید درفردوسی شماره ۱۱۱۱ مورخ هفدهم اردیبهشت ۱۳۵۲ می‌نویسد:

«تعهد هنرمند در تبیین «بودن» خویش و «سینما» اندیشیدن است و اندیشه عامل و عنصری ساکن نیست، تحرك و اندیشه است و در هرزمان در هر لحظه و هر مکان تعریف تازه‌ای از «بودن» است، پس هنرمند برای بودن و رابطه با هنرش ضرورتا بایستی بیاندیشد و چون اندیشه می‌کند، پس فکرش در سینمای ساخته او باید متبلور باشد و بدینطریق از ورای سینما، هنرمند هستی می‌گیرد.»

و «بیژن مهاجر» یکسال قبل در پایان‌نامه تحصیلی‌اش بنام «سینمای آزمایشگاهی» چنین نوشته است:

«تعهدهنرمند در تبیین«بودن» خویش‌و سینما، اندیشیدن است. اندیشه عنصری ساکن نیست، تحرك است. در هر لحظه و هر مکان تعریف تازه‌ای از بودن است. اندیشه در هر موقعیت شکل و مفهوم خاصی دارد. پس هنرمند با هنرش ضرورتا می‌اندیشد، و چون می‌اندیشد و اندیشه‌اش‌در سینمای‌ساخته او متبلور است پس‌از ورای سینما هستی می‌پذیرد.»

و در ادامه آن «امید» می‌نویسد:

«... و بدین ترتیب «سینما» در فیلم هنر راکدی می‌شود، حال آنکه بایستی فعال باشد چرا که تنها در صورت فعال‌بودنست که حرف‌ربطی می‌گردد بین فیلمساز و تماشاگر...
و توجه به‌این مورد، اضطرار اعتنا به‌موارد دیگری‌را نیز پیش می‌آورد اینکه رابطه‌ئی که او برقرار می‌کند بس پیچیده و دشوار و شامل چندگانگی است: و بایستی یك سینماگر به رئوس این روابط آگاه باشد. رابطه فیلمساز و سینما، رابطه سینما و تماشاگر (که در اوج، به شرط موفقیت به رابطه فیلمساز و تماشاگر منتهی می‌شود) رابطه تماشاگر و فیلمساز (که در طرح‌اثر موثر واقع می‌شود).»

«بیژن‌خان مهاجر» هم در «تزش» چنین نوشته است:

«عنصر سینما وقتی که فعال در نظر گرفته شود، حرف ربطی است میان فیلمساز و بیننده. اما رابطه‌ای که ایجاد می‌شود پیچیده، دشوار و شامل چندگانگی است.

رابطه اول، روابط فیلمساز و سینماست. رابطه دوم رابطه سینما و بیننده است که درنهایت ـ اگرموفق باشد ـ به‌رابطه فیلمساز وبیننده می‌انجامد.. رابطه سوم رابطه بیننده و هنرمند است که درطرح فیلم موثر واقع می‌شود».

و بلافاصله «امید» می‌نویسد:

«و در مجموع برقراری منظم و صادقانه رابطه بین سینماگر و سینما، مستلزم شناخت دقیق هنرمند ازسینما، خود وحرف قاطعی که دارد، می‌باشد، قاطعیتی که تنها لحظه‌ئی از طریق اوست و جهت ادامه این طریق، او نیاز به اندیشه و ترکیبش با مسائل زمانی ومکانی دارد.»

و «بیژن مهاجر» هم نوشته است:

«برقراری منظم و صادقانه رابطه میان هنرمند وسینما، مستلزم شناخت دقیق هنرمند از سینماست، هنرمند می‌باید از سینما و خویش و حرفی که دارد، تعریفی قاطع بدست دهد. اما این قاطعیت فقط در یك‌لحظه از راه اوست. برای ادامه راه، او احتیاج به‌اندیشه وترکیب با مسایل زمانی ومکانی دارد.»

و این رونویسی وقیح تا پایان ادامه دارد که فکر نمی‌کنم مقایسه‌اش دیگر ضرورتی داشته باشد.

پس جمال امید دریك ماه طی‌سه شماره ۱۱۰۹ و ۱۱۱۱ و ۱۱۱۲ در مجله فردوسی در نوشتن نقد مرتکب سرقت شده است و چون این سر دراز دارد از بررسی بقیه هفته‌ها می‌گذریم.

* * *

همچنین ایشان به‌هنگام معرفی فیلم «درخم رودخانه» اثر «آنتونی‌مان» درمجله «تماشا» ازتاریخ سینمای وسترن، به‌ترجمه «جمشید اکرمی»، که در سینمای وسترن‌ویژه‌سینما وتآتر به‌چاپ رسیده‌است عینا کپیه‌برداری می‌کند بدون‌آنکه بروی مبارکش بیاورد. واقعا که دست‌مریزاد.

* * *

بهرحال چنانچه بخواهیم مآخذ ومنابع تمم انوشته‌های ایشان را بیاوریم مثنوی هفتادمن کاغذ می‌شود ولی چه بجاست یادآوری کنیم که این منتقد در قبال همین نوشته‌های کپی‌شان نابرده رنج گنج میسر کرده‌اند چرا که در «تلویزیون» برنامه سینمائی تهیه می‌کند، درمجله «تماشا» به‌معرفی و تحلیل فیلمهای کوتاه و بلند تلویزیونی و سینمائی نشسته است و دبیری شورای نویسندگان یك نشریه سینمائی را هم یدك می‌کشد.

جایزه بهترین منتقد سینمائی به

آقای فریدون معزی مقدم![1]

بخاطر صداقتش و امانتش درامر انتقاد. بخاطر استعدادش در درك نكات مخفیه‌ی فیلمها و زحماتش در نوشتن انتقادهائی درحد جهانی. (ر.ك. مقاله‌ی آقای اسماعیل نوری علاء از رشته مقالات «گزارش هفته» مورخ ۲۵ آذرماه ۱۳٤۷، که حتی درمسائل اجتماعی نیز خوانندگان را حواله میدهد به مقاله‌ئی ازآقای معزی مقدم درباب فیلم «آن صدای جادوئی».) و بخاطر شکیبائی فراوانش درتحمل ناملایمات ...

ازجمله موردی کـه سال پیش اتفاق افتاد، آدمـی به‌اسم «رابین‌بین» Robin Bean مقاله‌ی انتقادی آقای معزی مقدم مورخ ۱۳آبان‌ماه ۱۳٤۷ در باره‌ی فیلم «آن‌صدای جادوئی» Priivlege را الگوی خود قرار داد ومطالب عمده‌اش را مو به‌مو ترجمه ودر رنگین‌نامه‌ی انگلیسی ومعلوم‌الحال «فیلمزاند فیلمینك» (که ازقرار معلوم شخص نامبرده معاون سردبیر آن نیز میباشد) شماره‌ی ژوئن ۱۹٦۷ چاپ‌کرد ــ که بدینوسیله ما پرده از روی ماجرا برمیداریم. حضرتی ایشان اولا مقادیری از مضامین کلی مقاله‌ی آقای معزی‌مقدم را کش رفته است. مثل قضیه زمانیکه احزاب سوسیالیست و محافظه‌کار انگلیسی نمیتوانند تفاوتی در سیاستهایشان پیداکنند وحکومت توتالیتر تشکیل‌میدهند. یا قضیه‌ی اینکه دولت تشخیص‌میدهد بهتراست جوانها را درتالارهای‌دربست جمع‌آوری‌کند وغیره. ویا قضیه‌ی سردمداران مسیحی‌که کشف‌کرده‌اند در سال ۱۹۹۰ فقط خود کشیشها به‌کلیسا خواهند رفت، که باز تاحدودی قابل‌گذشت است. لیکن این یاروی انگلیسی جسارت را به‌جائی رسانده که اصطلاحات، ترکیبات، دریافتها وحتی جملات آقای معزی مقدم را ترجمه و بنام خود به‌چاپ زده است‌که ذکر همه‌ی آنها مثنوی هفتاد من میشود.

البته توضیح این نکته نیز ضروری است‌که همانطور که دربالا یاد شد شماره‌ی مجله‌ی فوق‌الذکر «فیلمزاندفیلمینك» متعلق است به‌حدود پانزده ماه قبل از مقاله‌ی آقای معزی مقدم، یعنی از ژوئن ۱۹٦۷ تا آبان ۱۳٤۷. ولی واضح است‌که مقصر جز «رابین‌بین» یاد شده شخص دیگری نمیتواند باشد. میدانید که این فرنگی‌ها چه علاقه‌ئی دارند به‌استفاده‌ی یامفت ازاستعدادهای دیگران، بله ؟.

* * *

۱ــ مجله فردوسی ــ شماره ۹۰٤ ــ ۱۲ فروردین ۱۳٤۸

ازاین مچ‌گیری چهـار سال می‌گذرد و باردیگر مقاله‌ای تحت عنوان «پرونده متقلبین نقد فیلم را ورق میزنیم...» نوشته «شهریار خزاعی» در مجله ستاره سینما (دوره جدید) مورخ شنبه ۲۰ مردادماه ۱۳۵۲ به‌چاپ میرسد. «خزاعی» هم به‌سرقت‌های نقد فیلم آقای «فریدون معزی‌مقدم» اشاره می‌کند ولی «معزی‌مقدم» درمجله فردوسی شماره۱۱۲۶ مورخ دوشنبه۲۹مردادماه ۱۳۵۲ توضیح میدهدکه نقد «آن صدای جادوئی» را ترجمه کرده‌است که متاسفانه باسهل‌انگاری کلمه‌ترجمه در چاپخانه افتاده است.

بهرحال برای‌اینکه باین مساله ـ سرقت یاترجمه ـ برای همیشه پایان دهیم وجای تکذیب و تاییدی باقی نگذاریم هردو نقد را می‌آوریم تا اولا معنی ترجمه را بدانیم و ثانیا سرقت درنقد را روشن سازیم:

نوشته: رابین‌بین
ترجمه: ب. م

امتیاز (۱)

PRIVILEGE

کمپانی یونیورسال نسبت به فیلمهای اولیه که در چهارچوب بـرنامه تولید اروپائی خود ساخته بود عکس‌العمل نسبتا مایوس کننده‌ای داشت. هدف رئیس تولید کمپانی یونیورسال «جی کانتر» خوب به نظر می‌رسید. او می‌کوشد تا از استعدادهای خلاقه جوانان و از استعدادهای تازه استفاده کند. «پیتر واتکینز» و «پیتر هال» هردو نخستین فیلم طرحگونه Feature Film خود را برای یونیورسال ساخته‌اند، و «آلبرت فینی» به عنوان نخستین قدم همکاری برای این موسسه فیلمی کارگردانی کرده است.

نخستین فیلم این برنامه «فارنهایت ۴۵۱» اثر «فرانسوا تروفو» است. این فیلم نشان داد که اگر تروفو را از آن محیط کوچك و صمیمی خود جداکنند و به یك استودیوی بزرگ ببرند کار چندانی از پیش نمی‌برد. فیلم دوم‌همان «کنتسی از هنگ‌کنگ» ساخته «چارلی چاپلین» بود که بیش از هر چیز دیگر به نوستالژی (غم دوری از وطن) تکیه داشت. بعد نوبت می‌رسد بـه «امتیاز» اثر «پیتر واتکینز» که اگر از فیلم «آنتونیونی» اگراندیسمان بگذریم سر و صدای بیسابقه‌ای براه انداخته است. این دو فیلم وجه مشترکی هم دارند، هر دو ازنظر صنعت‌فیلمسازی نامطلوب‌و تنفرانگیز قلمداد شده‌اند. «آگراندیسمان» از طرف عده‌ای از فیلمسازان تحت عنوان «تفاله پر مدعای بیحس» یـك چیز بی‌ارزش قلمداد شده است، که البته از ایشان چنین انتظاری کاملا طبیعـی

۱ـ مجله فیلمز اند فیلمینگ، ژوئن ۱۹۶۷

است چون اگر آنها این فیلم را به عنوان فیلم خوب می‌پذیرفتند ناگزیر به‌طور جدی در صلاحیت خود به عنوان فیلمساز دچار تردید می‌شدند. علت اینکه «امتیاز» مورد عنایت قرار نگرفته، این است که نمایشگر راه و رسم «آماتورها» است.

واتکینز بجای اینکه بکوشد فیلم خود «امتیاز» را با شیوه رایج و بازاری فیلمسازی تطبیق دهد کوشیده است تا این فیلم را به همان شیوه فیلم دیگر خود «بازی جنگ»the War Game بسازد. مبنای این فیلم مستند گرایی است، و دارای یك خط داستانی مبهم است که بوسیله وقایعی که کارگردان نیرومندانه وارد فیلم می‌کند از هم می‌گسلد. این تکنیك در این فیلم نسبت به فیلم «بازی جنگ» موثرتر است، به این علت اساسی که در «امتیاز» دامنهٔ دید وسیعتر و منابع غنی‌تر است. ولی پاره‌ای از وسایل بیش از اینکه مفید باشند، مزاحمند، همچنین استفاده از این فن تلویزیونی که دمبدم تداوم فیلم توسط مصاحبه‌گری ازخارج پرده قطع می‌شود تماما زاید است.

واتکینز از آینده بریتانیا قطع امید کرده است. او وضعیتی را در نظر می‌گیرد که کشور تحت‌حکومت موتلفه متشکل ازمحافظه‌کاران وسوسیالیستها اداره می‌شود، و علت این تصور از آنجا ناشی می‌شود که واتکینز در سیاست آتی این احزاب تفاوتی مشاهده نمی‌کند. او درنظرخود حکومتی‌توتالیتر مجسم می‌کند که بوسیله شخصی‌که اختیارات تام به‌دست می‌آورد درقالب‌فکری مردم کشور اعمال نفوذ می‌نماید.

«امتیاز» به گرد یك بت مردم پسند می‌گردد. او Steve Shorter نام دارد که حاصل ترکیب بیتلها و استون‌هاست. اولین صحنه‌ای که او را می‌بینیم مشغول دریافت تلگرافی است که برای یك ستاره عامه‌پسند می‌رسد. ولی‌حتی برای بازی او نیز دربالا تصمیم‌گرفته شده وتوسط مقامات دیکته شده است، چون آنها معتقدند که اگر تمایلات پرخاشگرانه جوانان را از خیابانها به یك سالن سرپوشیده منتقل‌کنند بسیارمفیدتر است. بازی استیو نیز ناظر به‌همین منظور است. به او دستبند می‌زنند و به معنای صریح کلمه به وسط صحنه می‌اندازندش. پلیس او را کشان کشان به‌داخل قفسی که در وسط صحنه قرار دارد می‌برد و زندانیش می‌کند، او در آنجا آواز «آزادم کنید» سر می‌دهد، لیکن دمادم با ضرب و شتم پلیس روبرو می‌گردد. عمل او را ظاهرا سادیستی می‌نامند ولی در هر حال اثر مفید شلاقهایی که بر گردهٔ او نواخته می‌شود این حسن را دارد که نوجوانان را از پرورش شخصیت و تفرد منصرف می‌سازد.

ولی بریتانیا بار دیگر پنجه در پنجه مشکلات کمرشکنی است. مقامات مملکتی تصمیم می‌گیرند که باید روحیه وحدت را در بین جوانان برانگیخت، باید ناسیونالیسم تازه‌ای را علم کرد و خلاصه زمانه زمانهٔ وحدت و ائتلاف است. آنها به‌این نتیجه می‌رسندکه استیو یکی‌از بهترین ابزار آنها است، و لذا در صدد استفاده از او برمی‌آیند، به این ترتیب‌که او را طی دمونستراسیون مفصلی که به منظور برگزاری هفته کمك مسیحیان در استادیوم ملی صورت می‌گیرد همچون سمبل ملیت روانهٔ کلیسا می‌کنند. کشیشها باشوق زیادی از او استقبال می‌کنند چون وقتی حساب می‌کنند می‌بینند که اگر وضع به این منوال باشد تا سال ۱۹۹۰ غیر از خودشان کسی به کلیسا نخواهد رفت. در

اینجا ابتدا یك واعظ جوان و متعصب به شیوهٔ جوانان‌هیتلری با روحی ناسیونالیستی فریاد برمی‌آورد «به پیش سربازان مسیحی»، «ما ائتلاف خواهیم» کرد، استیو آن خشونت ابتدایی صدای خودرا از دست می‌دهد، وبا ملایمتی‌مسیحانه آواز می‌خواند، به شنیدن صدای ملکوتی او عجوزه‌هایی که در صف مقدم گرد آمده‌اند از رختخواب و صندلیهای خود برمی‌خیزند تا به درخواست او پاسخ دهند، لیکن باردیگر به‌زمین می‌افتند. ولی استیو از اینکه آلت‌دست قرارگرفته برمی‌آشوبد و می‌کوشد تا نشان دهد که صاحب عزم و اراده شخصی است و در بیانیه‌ای که ایراد می‌کند کسانی را که از او سوءاستفاده کرده‌اند خطاب قرار داده با فریادی بریده بریده و در گلو مانده تنفر شدید خود را نسبت به آنها برزبان می‌آورد. ولی زمانه زمانهٔ ائتلاف است ولذا استیو ناگزیر باید از مقام خداوندگاری خود سقوط کند.

ایرادی که می‌توان به منطق این فیلم گرفت اینست که بدبینی مفرطی در آن موج می‌زند، و هدفش خرد کردن دولت وکلیسا، موسسات بزرگ وجماعت کالانعام است. او به دنیای تبلیغ و جامعه‌شناسی نیز شدیدا حمله‌ور می‌شود. شاید واتکینز از نفرتی که در جامعه می‌بیند رشد یك ناسیونالیسم افراطی را استنباط می‌کند.

بسیاری از آدمهای واتکینز در زمرهٔ عوام‌الناس، اهل فیلم و تبلیغ که اینهمه مورد تنفر اوست برگرفته شده‌اند. بعضی از آنها بسیار آشنا به نظر می‌رسند. او یك صحنه تجاری تبلیغ سیب وارد فیلم می‌کندکه چندان ارتباطی به‌موضوع فیلم ندارد. شاید فقط این جمله کارگردان که «حواستان باشدکه تا نود ثانیه دیگر همه‌مان سیب می‌شویم» نظر واتکینز را گرفته است. بعضیها معتقدند که این صحنه از تاثیر کار او در تئاتر هنری مسکو سرچشمه گرفته است. اکثرا کاراکترها خوب ترسیم شده‌اند، لیکن عمو ژولی او تشابه عجیبی دارد به پل آنکا Paul Anka که در یك فیلم مستند کانادایی بنام Lonely Boy مشاهده می‌کنیم.

معمولا در فیلم‌هایی که چنین میدانی دارند استفاده از هنرپیشه غیر حرفه‌ای در نقش عمده مخاطره‌ای است. ولی پل‌جونز در نقش استیو و جین شریمپتون در نقش هنرمندی که پرتره او را می‌کشد و عاشق او می‌شود بسیار خوب تجلی می‌کنند. پل جونز بازی اثربخشی دارد، او کرختی و رنج و تعب یك بت/بت‌واره را بنحوی کاملا زنده تصویر می‌کند. این تصویر که با دقت و از روی مطالعه ساخته شده، نیروی اصلی جذبه فیلم را تشکیل می‌دهد. جین شریمپتون کار زیادی به عهده ندارد ولی الحق نگاه جذابی دارد، ولی از آنجا که واتکینز مستقیما از خود هنرپیشه در هنگام عمل صدابرداری می‌کند اینست که تماشاگر آرزو می‌کند کاش شریمپتون پس‌از پایان‌بازی حرف می‌زد. او مسلما دخترجذابی است.

عکس‌برداری‌رنگی Peter Suschitsky عالی است، بویژه درسکانس رژه بزرگ آدم را یاد رژه نورنبرگ می‌اندازد. سکانسهایی‌که توده مردم را تصویر کرده بسیار اثربخش و جالبند، مخصوصا اینکه واتکینز در تهیه صحنه‌های ساده دو سه نفری چندان دستی توانا ندارد و به فنون کهنه متوسل می‌شود.

فریدون معزی مقدم

آن صدای جادوئی[1]

PRIVILEGE

درباره «پیتر واتکینز» خبر داریم که در سال ۱۹٦٦ برنده جایزه اسکار برای بهترین فیلم مستند است بنام «بازی جنگ». برای این فیلم دو جایزه دیگر تعلق گرفته است یکی از طرف سازمان ملل و دیگری جایزه «بهترین‌فیلم کوتاه».

بنظر می‌رسد «واتکینز» کارگردان با قدرتی است حتی اگر براه هرز رفته باشد. برای این فیلم «واتکینز» «نورمن باگنر» آمریکائی را بر آن داشته است که روی فکر و ایده «جانی سپایت» سناریوئی بنویسد. فیلمنامه‌ای درباره وضع انگلستان در آینده نزدیك مثلا دهه هفتاد (۹ـ۱۹۷۰)درباره نظام اجتماعی و سیاسی انگلستان، وضع نسل جوان در این سالها و از این قبیل...

فکر این است که در این سال‌ها دو حزب محافظه‌کار و کارگر (سوسیالیستها) که دیگر نمی‌توانند تفاوتی در سیاستهایشان ادعا کنند، تشکیل یك حکومت ائتلافی می‌دهند. این حکومت تقریبا یك حکومت توتالیتر است که در آن دولت(مثل بسیاری‌از دول که‌امروز بر خر مراد سوارند) با کمك متخصصین و جامعه شناس‌هایش قادر است که از قبل، حساب شده و با زیرکی «افکار عمومی» را دیکته کند و ذهن سازی و «آدم‌سازی» نماید.

«امتیاز» و یا «آن صدای جادوئی» ـ بقول صاحب سلیقه‌ایکه این نام گمراه کننده را برای این فیلم انتخاب کرده است ـ ماجرای چنین حکومتی‌است که فرضا جهت کنترل و اداره افکار نسل جوان کشور یك قهرمان پوشالی ساخته است.

در آغاز فیلم دولت تشخیص داده است که جمع‌آوری این جوانان گسیخته در سالنهای دربسته و بداد وفریاد و غش و ریسه رفتن واداشتن‌آنها برای یك آوازخوان معبود و قطب ارجح است به «اجتماعات» خیابانی آنها و طرح‌شدن حرفهائی و انجام عملیات دیگر. این است که قهرمان پوشالی با برنامه‌های آوازخوانی سادیکی خود که تماما از طرف زعمای قوم تهیه و تنظیم شده‌است.

۱ـ مجله فردوسی، ۱۳ آبانماه ۱۳٤۷.

به سرگرم‌کردن دختران و پسران جوان مشغول است و جالب اینجاست که نمونه‌هائی از افراد مسن‌تر براختی در کنار این موج عظیم بی‌تجربه به اوج هیجانات ناشی از اینگونه برنامه‌ها می‌رسند. (یعنی درست مثل پانزده،شانزده ساله‌ها) آقایان و خانمهای عاقل و بالغ را هم می‌توان سرگرم کرد و سرشان را شیره مالید.

«استیون شورتر» (پال جونز) بهمین قصد و منظور تربیت شده است. فیلم از آنجا آغاز می‌شود که «استیون شورتر» آوازخوان محبوب و معبود جوانان انگلستان پس‌از یک سفر سی‌وشش روزه موفقیت‌آمیز در امریکا به انگلستان باز می‌گردد (یادآور بازگشت پیروزمندانه «بیتل‌ها» از امریکا و سفر پر هیاهوی آنها). لندن خود را برای خوش‌آمد گوئی آماده کرده است. تمام شهر به بازگشت و ورود «استیو» تعلق دارد و تاکید می‌شود که هرگز چنین استقبالی نصیب پادشاهان، روسای جمهور و دیگرافراد برجسته نشده است (پرداخت واتکینز درمورد صحنه‌های عمومی مثل سکانس بالا فوق‌العاده جالب است.) مسئله مهمی که «پیتر واتکینز» ـ ضمن آشکار کردن ماهیت دستگاهها و سیاستهای مقامات اداره کننده و تجارتی اجتماع ـ بیشتر بر آن تکیه می‌کند، احساسات و زندگی تلخ عروسکهائیست که وسیله اعمال نظرات اداره کننده ملی و مدیران قرار می‌گیرند «استیو» یکی از این عروسکهاست. معبودمیلیونها جوان و پیر، زن و مرد که شرکتهای تبلیغاتی سازنده صفحه، تولید کننده کالا، مقامات دولتی، مقامات مذهبی... بنحوی با وی سر وکاردارند و این معبود ـ این ایده‌آل توخالی و پوشالی ـ باید مثل عروسکهای خیمه‌شب بازی بهر سازی که اراده نمایند برقصند. وجود او، شخصیت واقعی او بعنوان یك نفر آدم، یك‌نفر آدم طبیعی و معمولی در مقابل انواع و اقسام سیاستها و تجارتها که باید به وسیله او سرانجامی پیدا کند، فراموش شده است. در حالیکه میلیونها نفر پسر و دختر با فکر او زندگی می‌کنند، حرکات او را تقلید می‌نمایند و شب با یاد او به خواب رفته و روز با فکر او بسر می‌برند. معبود آنها آدم تنها و بی‌کس و کاری است که‌ازپدرومادر خویش، بدور افتاده و یك رفیق صمیمی و یك دل ندارد. معبود میلیونها مردم، حتی آنقدر مال خودش نیست که بتواند خود را بدیگری ببخشد. دختری را که تمایلی باو احساس کرده است در جریان مسافرتهای تبلیغاتی از دست می‌دهد و دختری هم که با او زندگی می‌کند، حاضر بازدواج با او نیست (ونسا = جین شریمپتون). چون او را هرگز قابل تصاحب نمی‌داند. خیلی‌دوستان اورا حق‌العمل‌کارملی، پورسانتاژچی‌ها تشکیل می‌دهند. مدیر برنامه‌های استیو شورتر. آهنگساز استیوشورتر. موزیسین‌های استیوشورتر. مدیر تبلیغات استیوشورتر. رئیس شرکت استیوشورتر.... که هرکدام کیسه‌ای گشاد برای بهره‌برداری از او دوخته‌اند و این معبود که مجری تمام دستورات است خود کوچکترین اختیاری ندارد حتی در جلسات (سکانس اتخاذ تصمیم در مورد برنامه‌های آتی) شرکت سهامی محدود استیون شورتر استیون شورترانترپرایزینك‌لیمیتد کمپانی!)، تنها باو اجازه می‌دهند که خارج از جلسه و بدون حق رای در گوشه اطاق بنشیند تا از تصمیمات شرکتی که بنام اوست اطلاع حاصل نماید و تازه این نهایت‌بزرگواری و گذشت‌مقامات شرکت درباره‌ی اوست. زمانی استیو باید سمبل جوانان عاصی باشد و نمایشگر عصیان این‌گونه جوانان بر علیه قوانین اجتماعی و اخلاقی (سکانس

آوازخوان زندانی) و زمانی درست در نقطه مقابل، جوان نادم و پشیمان که به طرف خدا وکلیسا و قانون‌برمی‌گردد و هر دو این‌شخصیتها کاذب و غیرحقیقی است. استیو شورتر واقعی زیر فشار این شخصیتهای کاذب که بر او تحمیل می‌شود خود از میان رفته و با اعصاب خسته و حالت عصبی بنمایش آنچه که از او خواسته شده مشغول است.

سردمداران مسیحی با کمك آمار پیش‌بینی کرده‌اند که در سال ۱۹۹۰ تنها کسانی که به کلیسا خواهند رفت خود کشیشها خواهند بود. دولت که از هرج و مرج داخلی به تنگ آمده است در صدد است روحیهٔ ناسیونالیستی در نسل جوان کشور تقویت نماید. محصول سیب اضافه بر تقاضا و در حال گندیدن است، باید همهٔ مردم روزانه (به غیر از بچه‌های شیرخوار و افراد بی‌دندان!) هفت‌عدد سیب بخورند تا اضافه‌محصول‌بفروش رفته‌و در انبارها‌نگندد.

«استیوشورتر» تنها وسیله‌ای است ویا یکی‌از موثرترین وسایلی است که دراختیار است. استیو باید دیگرآهنگهای پرخاش‌کننده‌ای مثل: «این دنیا پر از بدبختیه، دستهای من بسته است، منوآزادکنین، اینجا همیشگی نیستن که بمن کمك‌کنه، من احتیاجی به‌ترحم ندارم، فقط منوآزادکنین...» نخواند.

«استیو» باید طلب‌ترحم و بخشش نماید. باید به‌مسیح و روح‌القدس رو کند. «استیو» باید سیب بخورد. (جملهٔ جالبی کارگردان فیلم تبلیغاتی سیب ضمن تهیهٔ فیلم تبلیغاتی می‌گوید: «برای نود ثانیه بخاطر داشته‌باشید، برای نود ثانیه بعدی همگی سیب می‌شویم!».

برای فروش لباس و تغییراخلاق! مدل لباس استیو باید عوض شود لباس کشیشها را بپوشد. دولت تصمیم خودش را گرفته است. موسسات ذینفع تصمیم خودش را گرفته‌اند، آنها حتی ریخت ولباس ولحن وطرز صحبت نسل جوان رابرای سالهای بعدتدارك دیده‌اند وباتمام وسایل و تریبون‌های خود ـ مثل استیو ـ اراده وامیال خودرا تزریق خواهند نمود.

«امتیاز» فیلمی ازفردای انگلستان نیست «امتیاز» فیلمی تلخ از امروز وفردا وحتی دیروز دنیاست. در دوره سیطره استالین هم تزارهای روسی محدود میشد به مضمونهائی فی‌المثل: «ما چگونه در استالینگراد مقاومت‌کردیم» «دیمتری‌کدوی‌کالخوزمابزرگتراست!»ویا«وقتیکه‌ماتراکتورهایمان‌راتعمیرکردیم» خطرشست‌وشوی‌مغزی‌وتزریق‌خواسته‌های‌زعمای‌اقوام‌ووسایل‌تزریق‌هرروزبیشتر میشود یکی‌از این وسائل تلویزیون است. بهمین‌علت واتکنیز تمام فیلم «امتیاز» را از دریچه حاکم تلویزیون بما نشان میدهد. در جریان فیلم، بارها شخصیتهای فیلم بشکل مصاحبه‌های تلویزیونی رو بتماشاچی طرف صحبت وگفتگو قرار میگیرند وحتی کادر فیلم تلویزیونی می‌گردد درست مثل تلویزیونهای رنگی کلیسا برای مقاصد خود حتی به‌موزیك جاز علاقه نشان میدهد. «استیو» برای کلیسا نقش مسیح قرن‌را بازی میکند و درسکانس استادیوم افلیج‌هارا تاحدی که روی صندلی چرخدار خود تکانی بخورند ونقش زمین بشوند تهییج می‌نماید! واین تزریق زورکی روحیه ناسیونالیسم دولت وکلیسا توسط کارگردان بقدری ماهرانه پرداخت شده است که بخوبی یادآور تجمع عظیم آلمانی‌ها در استادیومها برای شنیدن گنده‌گویی‌های هیتلر و رفقایش درباب «آلمان برتر» است. مردم همگی با روبندهائی بشکل پرچم انگلستان دارند و ادای سلام و

احترامشان درست مثل ادای احترام آلمانی‌های اونیفورم پوش با بازوبندهای صلیب شکسته‌شان درآن ایام است.

فیلمبرداری‌رنگی پیترشوستسکی عموماجالب‌وزیباست بخصوص‌سکانس استادیوم که زیباترین رنگ‌آمیزی‌ها را دارد.

«امتیاز» برای واتکینز توفیقی بدنبال آورد این فیلم درسال۱۹٦۷ بعداز «اگراندیسمان» محبوبترین فیلم درانگلستان شد. و هردو فیلم منفور دنیای صنعت سینماست. «بلوآپ» به این دلیل که «برای جلب تماشاچی از حیله وسوسه استفاده کرده است!» و «امتیاز» به‌این دلیل که در«سطح ایده‌آل» یك غیرحرفه‌ای (آماتور) قرار دارد». مخالفت صنعتگران سینما طبیعی است چرا که در صورت تحسین به چنین فیلم‌هائی خود موظف می‌شوند که بگویند آنچه که آنها بنام فیلم می‌سازند چه نام دارد.

شماره اجازه انتشار ۲۲۹ - ۵۳/۳/۵

انتشارات بابک

بابک منتشر کرده است :

ویژه

سینما

و تآتر

کتاب اول

کتاب دوم و سوم

کتاب چهارم (سینمای وسترن)

کتاب پنجم

بها ۱۰۵ ریال