هفتمین هنر

هفتمین هنر

به همت : بهمن مقصودلو

ناشر

کتابخانه طهوری

تهران ، شاهرضا ، مقابل دانشگاه

تلفن ۶۴۶۳۳۰–۶۶۸۲۳۵

این کتاب در تاریخ تیرماه ۲۵۳۶ در ۳۰۰۰ نسخه

به‌چاپ رسید

کلیه حقوق محفوظ است

نقل و ترجمهٔ تمام یا قسمتی از مطالب کتاب ، نیز

هرگونه اقتباس و بهره‌برداری از آن ،

بدون اجازهٔ کتبی مؤلف و ناشر ممنوع است .

چاپ اول

چاپ: افست مروی

می‌خوانید:

تولد نئورئالیسم ایتالیا	*انو پاتالاس ـ اولریش گرگور* *ترجمه‌ی هوشنگ طاهری*	۵
کم و کیف دشواریهای سینمای ایران	بیژن مهاجر	۳۵
سینمای پلیسی	فیلیپ فرنچ *ترجمه‌ی ابوالحسن علوی‌طباطبائی*	۴۱
درس‌هایی از ادبیات	*سرگئی آیزنشتاین* *ترجمه‌ی کریم رشیدیان*	۴۹
از نفس افتاده	*ژان لوک گدار* *ترجمه‌ی سروش حبیبی*	۵۷
درون‌مایه‌ها و برون‌مایه‌ها در آثار بونوئل	*ریموند دورگنات* *ترجمه‌ی سیروس وقایع‌نگار*	۶۵
بررسی و تحلیل کار یک سناریست رابرت بولت	*احمد امینی*	۷۵
سینمای کریستف زانوسی	*بولسلا و میچالک* *ترجمه‌ی بهمن مقصودلو*	۸۹
بازگشت کارآگاه خصوصی	بیژن خرسند	۱۰۱
سینمای آلن رنه	*جان راسل تیلور* *ترجمه‌ی باربد طاهری*	۱۰۹

ترجمه‌ی هوشنگ طاهری

تولد نئو رئالیسم ایتالیا

فصلی از "تاریخ سینما" اثر انو پاتالاس ــ اولریش گرگور

فعالیت سینمای ایتالیا در نخستین دههٔ پس از به‌قدرت رسیدن موسولینی در سال ۱۹۲۲، محدود به‌ساختن آثاری عامه‌پسند بود.

مردم از سنت "ستاره‌پرستی" و فیلم‌های تاریخی و قراردادی به‌ستوه‌آمده بودند و فیلم‌های امریکایی را ترجیح می‌دادند.

تراست‌های بزرگ فیلم‌سازی ایتالیا ورشکست شدند؛ تولید سالیانه درپایان دههٔ بیست تقریبا" به‌ده فیلم تنزل پیدا کرد. کارگردانان مشهور دوران سینمای صامت نظیر "جنینا"(Genina) و "گالونه" (Gallone) به‌فرانسه و آلمان رفتند و از همان کشورها بود که در دههٔ سی مجددا" به‌ایتالیا بازگشتند. درسال۱۹۲۴ سازمانی دولتی به‌نام "لوچه" (Luce) جهت تولید فیلم‌های اخبار هفتگی و فیلم‌های کوتاه تأسیس گردید؛ فاشیسم ابتدا خود را نسبت به‌سینما بی‌اعتنا نشان‌می‌داد. این سینمای ناطق بود که با ورود خود بار دیگر جنبشی درخور توجه به‌تولید فیلم بخشید. به‌تدریج موسولینی نیز به‌اهمیت سینما در جهت تبلیغات فاشیستی پی برد.

از سال ۱۹۳۱ بود که به‌صنعت سینما کمک‌های مالی شد و از سال ۱۹۳۴ به‌بعد یک "هیئت مدیرهٔ سازمان سینمایی" بر توزیع این منابع مالی نظارت‌کرد؛ این سازمان مستقیما" تحت‌نظر وزارت تبلیغات کار می‌کرد. همین سازمان بود که به‌تولید و توزیع فیلم هماهنگی بخشید ولی در عین حال سانسور را نیز تشدید کرد. باتعیین‌جوایز نقدی زیاد برای فیلم‌هایی که از نظر "هنری" واجد ارزش‌بودند سعی کردند که تولیدات سینمایی را در مسیر ایدئولوژیکی دیگری بیندازند: همین جوایز که فقط به‌آثار رسمی تبلیغاتی نظیر کارهای "جنینا" و "گالونه" تعلق می‌

گرفت واقعا" به‌نفع آنها تمام می‌شد.

به‌منظورتوسعهٔ صنعت‌سینمای ایتالیا درسال ۱۹۳۷ "چینه‌چیتا" (Cine Citta) که مرکز بزرگی جهت تولید فیلم بود تأسیس گردید و نظارت آنرا "ویتوریو"، پسر موسولینی، بر عهده گرفت.

در سال ۱۹۳۵ در رم مرکزی جهت تعلیم و تربیت سینماگران به‌نام "مرکز تجربی‌سینماتوگرافی" (Centro Sperimentale di Cinematografia) بوجودآمدامادر این مرکز نیز ــ مانند کلوب‌های سینمایی دانشجویی که به‌طور رسمی مورد تأیید قرار می‌گرفت ــ به‌هیچوجه روح فاشیستی حکم‌فرما نبود به‌طوریکه از "مرکز تجربی" می‌توان به‌صورت محرک اصلی در ایجاد نئورئالیسم یاد کرد.

در نتیجهٔ همین کمک‌ها بود که تولید فیلم تا سال ۱۹۳۹ به‌هشتاد فیلم در سال افزایش یافت. سانسور و نحوهٔ شرایط کمک‌های مالی بیش از پیش تهیه‌کنندگان و کارگردانان را وادار کرد که در جهت تولید فیلم‌های سرگرم‌کننده‌ای که به‌محیط‌های طبقه بالای اجتماع می‌پرداخت فعالیت نمایند؛ این فعالیت‌ها با "عصر تلفن سفید" آغاز شد؛ در فیلم‌های وارداتی نیز تغییرات مؤثری صورت می‌گرفت: سرباز فراری فیلم "Quai des brumes" اثر "کارنه" به‌صورت آدم بی‌گناهی در می‌آید که درحال‌گذراندن‌مرخصی‌است‌وتیترآزادی‌برای‌ما (Anous la liberte) اثر "کلر" در ایتالیا به‌آزادی برای من "(Ame la liberte) تغییر پیدا می‌کند. باهمهٔ این سختگیری‌ها، فاشیسم ایتالیا موفق شد که صنعت سینما را به کلی با خطوط اصلی ایدئولوژی خود هماهنگ کند. برای تولید آن تعداد فیلم مورد نظر مؤسسات‌کوچک‌و مستقل‌نیز بکارگرفته می‌شدندباین‌ترتیب‌بود که سینمای ایتالیا دردوران فاشیسم‌نیز از نظر مضمون‌تنوع‌خود را تا اندازه‌ای‌حفظ‌کرد؛ در سال‌های آخر این‌حکومت حتی‌فیلمهایی‌تولیدمیشدکه‌سبک‌نئورئالیستی‌پس‌ازجنگ‌را‌درخود‌نهفته‌داشت.

وقایع جنگ و حملات متحدین ایتالیا باعث رکود موقتی تمامی تولیدات سینمایی این کشور شد. استودیوهای بمباران شدهٔ "چینه‌چیتا" در سال ۱۹۴۴ به عنوان محل زندگی، مورد مصرف فراریان قرار گرفت. نظارت دولت و انحصارطلبی در هم شکسته شده بود. همین موقعیت ظاهری، کارگردانان را به‌اجبار وادار به گسستن از سنت‌های فاشیستی سینما می‌کرد و آنها را به‌سوی واقعیت می‌کشاند؛ علاوه بر این، تلاش‌های جنبش نهضت مقاومت و تحرک انتقادی گروه مخالف در سال‌های آخر نیز مؤثر افتاد. به‌این‌ترتیب بود که سبکی جدید متولد شد. فیلم‌های

نئورئالیستی ایتالیا ، یعنی به‌طور کلی فیلم‌های مهمترین جنبش سینمایی پس ازجنگ ، در فضایی سرشار از آزادی قانونی اما بی‌اعتباری مالی و تجاری به‌وجود آمد .این وضع از نظر هنری به‌نفع کارگردانان تمام شد . در حالیکه فیلم "رم شهر بی‌حفاظ" اثر روسولینی در سال ۱۹۴۵ موفقیت بزرگی کسب کرد ، فیلم‌های دیگر نئورئالیستی بامشکلات فراوانی روبروشدند . به‌زودی توجه‌توده‌مردم مجددا "به‌سوی‌فیلم‌های غیروابسته وتجاری‌جلب‌شد ؛ آثار "دسیکا" و "ویسکونتی" فقط موفقیت‌های متوسط یا کوچکی کسب کردند . مقررات دولتی در زمینهٔ مسایل اقتصادی و سانسور ، زیان‌های دیگری بـه فیلم‌های نئورئالیستی وارد کرد .

از سال ۱۹۴۷ به‌بعد ، مجددا" قوانین فاشیستی سانسور که مربوط به‌سال ۱۹۲۳ بود و پس از ۱۹۴۵ جنبهٔ قانونی پیدا کرده بود عملا" به‌اجرا گذاشته‌شد ؛ قانونی که در تبصره‌اش ، گرایش‌های "ضد دولتی" و "مبارزهٔ طبقاتی" و همچنین "تهدید امنیت عمومی" قدغن اعلام شده بود .

در سال ۱۹۴۷ "سازمان مرکزی سینما" تأسیس شد که مستقیما" تحت‌نظر نخست‌وزیر قرار داشت . باین‌ترتیب امکانات نفوذ موثر بر تولید فیلم به‌دست‌مدیران کل دفتر نخست‌وزیری افتاد . همهٔ این تغییر و تبدیلات ، فشاری بی‌اندازه برتهیه کنندگان و کارگردانان سینمای نئورئالیستی وارد کرد ؛ فشاری که پس از ۱۹۵۰ رو به‌فزونی نهاد .

"نئورئالیسم سینمایی ، مألوف‌ترین و به‌همین جهت خطرناک‌ترین بیان‌جنبش انقلابی اجتماعی بود که از دوران مقاومت نشأت می‌گرفت : هیچ‌چیز طبیعی‌تر ازاین نبود که نیروهای محافظه‌کار به‌قدرت رسیده با تمامی امکانات خود آنـرا به‌نابودی بکشانند" (هـ. هینتر هویزر) .

بدیهی است که تولید فیلم ، پس از جنگ از نظر اقتصادی ، توسعهٔ مناسبی یافت : درسال ۱۹۴۴ تعداد سیزده فیلم در ایتالیا ساخته شد . در ۱۹۴۵ این‌تعداد به‌بیست‌وپنج رسید و در ۱۹۴۹ ، تولید سالیانه به‌نود و چهار فیلم افزایش پیـدا کرد .

کارگردان دهه سی :

بلازتی (Blasetti) و کامرینی (Camerini)

بین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به‌سختی می‌شد سخن از موجودیت سینمـای

ایتالیا کرد: آن تولید مختصر نیز شامل درام‌های پر زرق و برق تاریخی وتجدید کپی فیلم‌های موفقیت‌آمیز قدیمی بود. در این نکت عمومی ودر آغاز شروع‌سینمای ناطق مجددا" با ظهور دو کارگردان جدید، جنبشی پدید آمد: "ماریو کامرینی" و "الساندرو بلازتی"؛ فیلم‌های این دو کارگردان بر آثار سینمایی ایتالیا تا آغاز جنگ موءثر افتادند.

"ماریو کامرینی" ــ متولد ۱۸۹۵ ــ پایه‌گذار سبک کمدی موزون و پر جنب و جوشی شد که او را تا حد "رنه‌کلر" بالا آورد؛ فیلم‌های او که اکثرا" مربوط به دنیای طبقهٔ متوسط می‌شد، از هر نوع گرایش تبلیغاتی فاشیستی به‌دور بود.

"کامرینی" ابتدا به‌عنوان دستیار "آگوست جنینا" کار کرد و نخستین‌فیلم قابل توجه خود را به‌سال ۱۹۲۹ با ساختن "خطوط راه‌آهن" عرضه کرد که درامی بود روانی و ملهم از سینمای مجلسی آلمان.

خطوط راه‌آهن به‌شکلی نمادین، مجسم‌کنندهٔ نیروی نمایش "دنیای‌بزرگ" است که زوجی جوان را از شرایطی محقرانه به‌سوی خود جلب می‌کند؛ البته فیلم در اخلاقی سازشکارانه خاتمه می‌گیرد که ارضاء شدن را در شرایط‌کوچک توصیه‌می‌کند. "کامرینی" سبک واقعی خود را در فیلم "مردها، چه بی‌شرمانی" ــ۱۹۳۲ــ پیدا کرد. یک کارمند جوان تعمیرگاه (ویتوریو دسیکا در یکی از نخستین و تا به امروز بهترین نقش‌های خود) برای خوش‌آمدن کسی که دوستش دارد از هیچ کاری نمی‌هراسد. پیوسته کنار تراموای او دوچرخه می‌راند و یا اینکه همراه او دراتومبیل "اجاره‌ای" یک‌مشتری‌به‌گردش می‌پردازد. "کامرینی" به‌کمک‌یک شاه‌مایه (Leitmotiv) به‌این کمدی خود ساختی موزیکال بخشید؛ او بخوبی می‌دانست که چگونه شخصیت‌ها و حوادث فرعی را در آثار کمیک سبک خود به‌طرزی جالب در برابر زمینه‌ای‌واقعی قرار دهد.

فیلم با همهٔ لذت‌بخش بودن طنز آرامش‌بخش‌اش، در غایت از نظرمحتوا رابطه‌ای ایجاد نمی‌کرد. رئالیسم "کامرینی" محدود به‌نوعی نقاشی و توصیف‌قشری می‌شد. در فیلم "یک میلیون می‌دهم" ــ ۱۹۱۴ ــ (Dora un Millione)،میلیونری خسته از زندگی در جستجوی موجودی انسانی است که سرشار از خوبی و صفا باشد و این آرزوهای شکل‌گرفته‌اش را در دختری ساده پیدا می‌کند، (سناریوی این فیلم را "چزاره زاواتینی" نوشت) در حالیکه در فیلم "آقای ماکس"(Il Signore Max) ــ۱۹۳۷ــ روزنامه‌فروشی به‌خاطر شباهت ظاهرش به‌جرگهٔ ثروتمندان می‌پیوندد اما

مجددا" به‌محیط خود باز می‌گردد، با وجود آنکه ما در این فیلم می‌بینیم که‌طبقهٔ ممتاز نیز با لحنی تمسخرآمیز مورد حمله قرار می‌گیرد، معهذا "کامرینی" هرگز دست به‌انتقادی جنجالی نمی‌زند.

فیلم‌های او با تضادهای اجتماعی بازی دوستانه‌ای دارند و علاوه بر این متکی به‌خوش‌قلبی "مردم عادی" هستند. در فیلم "مغازه‌های بزرگ" ـ۱۹۳۹ ـ، "کامرینی" یکی از همان طرفندهای عادی خود را در محیط مغازه به‌کار می‌بندد. در همین آثار کمدی خود، تنها یک فیلم تبلیغاتی ساخت که در آن از سیاست افریقایی حکومت دفاع می‌کرد: "شهرت بزرگ" ـ۱۹۳۶ـ (Il Grande Appelo)

اگر فیلم‌های "کامرینی" هنوز از نظر سبک حساسیت‌هایی نشان می‌دادند و با شخصیت‌های خود فاصله‌ای کفایی داشتند، موج‌بزرگی از فیلم‌های تفریحی و سرگرم‌کننده و سازش‌کارانه که براساس سرمشق‌های خود یعنی از روی آثار کامرینی ساخته شده بودند، به‌کلی فاقد این خصوصیات بودند.

کمدی‌هایی از دنیای "تلفن سفید" یا اپرت‌های مجارستانی دریک "قراص" از تولیدات سینمایی سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۳ به‌چشم می‌خورد؛ سردرگمی خوش‌ـ ظاهر آنها، نقطهٔ مقابل فصاحت و بلاغت تبلیغاتی فیلم‌های "رسمی" است.

آثار "الساندرو بلازتی" مانند فیلم‌های "کامرینی" نمایشگر خطوط واحدی در مسیر تکاملی خود نیستند بلکه سرشار از تضادها و تعارضاتند.

"الساندروبلازتی" ـ متولد ۱۹۰۰ـ کار خود را به‌عنوان روزنامه‌نگار و موٴسس مجلهٔ سینمایی آغاز کرد. از همان نخستین فیلم خود "خورشید"(Sole) ـ۱۹۲۹ـ که تلاش سخت روستائیان جنوب ایتالیا را در تصاویری شاعرانه ثبت کرد و بعدها همین کار را به‌طرزی کامل‌تر در فیلم "مادر خاک" ـ۱۹۳۱ـ انجام داد، بلازتی توافق و همداستانی خود را با نظریه‌های حکومت موسولینی نشان داد؛ "مادر خاک" موضوع حساس همان روزها یعنی (بازگشت به‌خاک) را تصویر می‌کرد. بلازتی اسطورهٔ کار و خاک را در فیلم‌هایش به‌زیور می‌آراست، بی‌آنکه رفتار و منشی کاملا" فاشیستی به‌خود بگیرد؟ در حقیقت او اعتقاداتی را به‌کار می‌گرفت که در بسیاری از طبقات مردم عادی وجود داشت.

فیلم "۱۸۶۰" ـ۱۹۳۲ـ دربارهٔ "قیام مجدد" (Risorgimento) مربوط به‌جنبش وحدت‌طلبی ایتالیا و لشکرکشی آزادی‌بخش "گاریبالدی" از سراسر سیسیل، شاید جالب‌ترین اثر "بلازتی" باشد؛ اما همین فیلم نمایشگر موفقیت دو پهلوی

اوست در زمینهٔ مسایل سیاسی، فیلم بر خصلت دمکراتیک این "قیام مجدد" تاکید می‌کند: مردم به‌اختیار خود تصمیم می‌گیرند که از "لشکرکشی هزاره" گاریبالدی حمایت نمایند. بلازتی قهرمان فیلمش را که از بین بازیگران غیرحرفه‌ای برگزیده بود به‌صورت پیشوای سیسیلی‌ها تصویر می‌کند؛ شخصیتی که از پایین‌ترین طبقات اجتماع انتخاب شده بود و بلازتی بهیچوجه از او موجودی آرمانی خلق نکرد.

برعکس، آنچه در فیلم "۱۸۶۰" قابل تردید می‌نماید، نقش کشیشی است سیسیلی که در شورای شولای سفید مذهبی، نقش یک‌قهرمان آزادیخواه رادر مبارزه با ارتش مهاجم سویس بازی می‌کند و با حرکاتی شکوهمند، خطابه‌های پر جوش وخروشی را ایراد می‌کند؛ در کنار این شخصیت مسلط که نقش رهبری دارد، حتی شخصیت گاریبالدی اهمیت خود را از دست می‌دهد.

تصویرسازی‌درفیلم "۱۸۶۰" با آن عکس‌های پر حالت‌از مناظر سیسیل، اغلب خاطرهٔ فیلم "زنده‌باد مکزیکو" اثر آیزنشتاین را زنده می‌کند.

در سال ۱۹۳۵، بلازتی با ساختن "گارد قدیمی "(La Vechia Guardia) که در حقیقت تجلیلی بود از لشکرکشی موسولینی به‌رم، به‌طور کامل به‌فاشیسم پیوست.

او بعدها دیگر به‌موضوعات تاریخی، با آنهمه شکوه و جلال و دکورهای بی‌حساب‌نظیر "اتوره فیراموسکا" (Ettore Fieramosca) ـ۱۹۳۸ـ و "تاج‌آهنین" (La Coronna di Ferro)ـ۱۹۴۱ـ نپرداخت.

حکومت موسولینی با سیاست تعیین‌قیمت‌و کمک‌های مالی خود، تولیدفیلم‌هایی را که در جهت تبلیغات فاشیستی ساخته می‌شد، حمایت می‌کرد: ازآنجمله‌اند فیلم "اسکادران سفید" (La Squadrone Bianco) ـ۱۹۳۶ـ اثر "جنینا" دربارهٔ جنگ موسولینی در لیبی و "نبرد به‌خاطر آلگازار" (L' Assedio dell' Alcazar) ـ۱۹۳۹ـ اثر همین کارگردان که سرودی ستایش‌آمیز از سپاهیان فرانکو بود ویافیلم "خلبان‌لوچیانوسرا" Luciano Serra pilotaـ۱۹۳۸ـ که‌باهمکاری "گوفردوآلساندرینی (Goffredo Alessandrini) و "ویتوریو موسولینی" دربارهٔ نبرد حبشه، توامان ساخته شد. اما برجسته‌ترین این نوع فیلم‌ها، "اسکیپیونه افریقایی" (Scipione l'Africano) ـ۱۹۳۷ـ بود اثر "کارمینه گالونه" (Carmine Gallone) این‌فیلم که به‌مناسبت جنگ اتیوپی، با صرف هزینهٔ بسیار و سیاهی‌لشکر فراوان ساخته‌شده بود، بیهوده سعی داشت که سیاست افریقایی فاشیست‌ها را با سیاست رم باستان پیوند دهد.

کالیگراف‌ها و مستندسازان

در آن زمان که صدای شیپورهای تبلیغاتی فاشیست‌ها در فیلم‌ها بلندترو بلندتر می‌شد و سیل فیلم‌های دروغین تاریخی و تفریحی شدیدتر می‌گشت ،تعدادی از کارگردانان بلندهمت ، چاره را در پناه بردن به‌فرمالیسمی شدید یافتند . این عمل در برابر ادعاهای حکومت ، نوعی مهاجرت درونی محسوب می‌شد : با تاکید برخودمختاری شکل سینمایی ، در مقابل جزم(Dogma)فاشیستی از خود دفاع می‌کردند . این تحولات ، شکوفایی شعر غنایی و "نثر هنری" را در ادبیات ایتالیای عصر فاشیسم به‌طور موازی به‌همراه خود آورد .

گرایش‌های فرمالیستی‌تنی چند از کارگردانان ایتالیایی حدود سال ۱۹۴۰ــ "کاستلانی" (Castellani) و "لاتوادا" (Lattuada) ، "کیارینی" (Chiarini) ــ که از نقدنویسی به‌کارگردانی رسیده بود ــ، "سولداتی" (Scldati) و "پوجولو" (Poggiolo) ــ باعث شد که آنها دست اندرکار ساختن فیلم از روی متون ادبی شدند . توجه آنها بیشتر به‌ادبیات قرن نوزدهم جلب شد که به‌آنها امکان می‌داد تا این آثار را در زمینه‌های روشنفکری ، تصویری و دراماتیک بپرورانند . تنها هم و غم افراد این مکتب که پرداختن به‌ساخت گرافیکی تصویر بود باعث شد که به آنهالقب "کالیگراف" داده شود . به‌خصوص آغازگران این مکتب یعنی "رناتوکاستلانی" (متولد ۱۹۱۳) و "آلبرتو لاتوادا" (متولد ۱۹۱۴) در همان نخستین فیلم‌های خودــ کاستلانی در فیلم "شلیک تپانچه" ــ۱۹۴۲ــ براساس نوشتهٔ پوشکین و "لاتوادا" در فیلم "جیاکوموی پندارگرا" (Giacomo l'idealista) ــ۱۹۴۲ــ به‌تجلیل‌وستایش از "تصویر زیبا" پرداختند : مناظر تزیین شده در کنار تصاویری با دکورهای فوق‌العاده ظریف ، نوشته‌های ادبی اغلب برای این فیلم‌ها نقش وسیله‌ای را بازی‌می‌کرد برای زینت بخشیدن اثیری دوران گذشته .

"ماریو سولداتی" ــ متولد ۱۹۰۶ــ که خود نویسنده بود ، به‌همان شیوه دست به‌ساختن فیلم "دنیای کوچک قدیمی"(Piccolo mondo antico) ــ ۱۹۴۱ــ ازروی رمان موفقیت‌آمیزنویسندهٔ کاتولیک ، "آنتونیوفوگازارو" (Antonio Fogazzaro) زد . فیلم "خیابان پنج‌ماه" (Via della Cinque lune) ــ۱۹۴۲ــ اثر "لوئیجی‌کیارینی" از رمان وریستی "ماتیلده سرائو"(M. Serao) یک سری نقوش رمانتیک ارائه کرد . به طور کلی در "اقلیت" بودن کالیگراف‌ها ثمری به‌بار نیاورد ؛ توجه این کارگردانان

به‌مسئلهٔ فرم، خطر موضوع فرم به‌خاطر فرم را به‌وجود آورد و باعث شد که آنها برای همیشه در بروی واقعیت ببندند.

منتقدین ایتالیا و اگر بخواهیم به‌نام بخوانیم، منتقدین مجلهٔ "سینما" متوجه خطراتی شدند که جنبش کالیگراف‌ها به‌وجود آورده بود.

فیلم‌های جناح دیگر سینمای ایتالیا به‌واقعیت نزدیکتر از آثار کالیگراف‌ها بودند: فیلم‌های "مستندسازان"، کارگردانانی‌را که به‌عنوان مستندساز سینمای پیش از نئورئالیسم به‌حساب می‌آوردند، نظیر "د روبرتیس"(de Robertis) و"رسولینی" جوان، به‌درستی در موقعیتی بین التزام فاشیستی و تلاش برای درک واقعی‌واقعیت قرارگرفته‌بودند، فیلمهای‌نخستین "دروبرتیس" و "رسولینی" دقیقا" نمایشگر نیت‌های تبلیغاتی بودند.

"فرانچسکودروبرتیس" (Francesco de Robertis) ــ متولد ۱۹۰۲ــ، در گذشته رئیس قسمت سینمایی وزارت دریاداری، درسال ۱۹۴۰ دست‌اندرکار ساختن فیلم "مردان در قعر"(Uomini sul Fondo) شد.

گروه‌های نجات ایتالیا، سرنشینان یک زیردریایی غرق شده را نجات‌می‌دهند. فیلم توجه کمتری به‌مسئله روانی قضیه دارد و با تکنیک خشک فیلم‌های مستند، به‌توصیف جریان دراماتیک نجات می‌پردازد؛ شخصیت‌های فیلم که قسمت اعظم‌شان از بین بازیگران غیرحرفه‌ای انتخاب شده بودند، همچنان ناشناس باقی ماندند.

فیلم‌های دیگر "دروبرتیس" یعنی"Aopha tau" ــ۱۹۴۱، "مردان‌آسمان" ــ۱۹۴۳ــ جزو فیلم‌های جنگی‌ای محسوب می‌شدند که از موسولینی تجلیل می‌کردند و جنگ را به‌عنوان وسیلهٔ ثبوت توانایی‌های آدمی می‌ستودند.

"روبرتو رسولینی" (۱۹۷۷ــ۱۹۰۶) که کار خود را به‌عنوان کارگردان‌فیلم‌های مستند آغاز کرد و در نوشتن سناریوی فیلم "لوچیانو سرای خلبان" اثر الساندرو بلازتی همکاری داشت، ابتدا در همان مسیر "د روبرتیس" راه پیمود و در نوشتن سناریوی فیلم "مردان در قعر" به‌او کمک نمود.

نخستین فیلم "رسولینی"، "کشتی سفید" (La Nave bianca) ــ۱۹۴۲ــ نام داشت که آنرا با همکاری "د روبرتیس" به‌وجود آورد و به‌شیوهٔ مستندسازان، به‌توصیف زندگی افراد در یک کشتی بیمارستانی ارتشی پرداخت؛ "رسولینی"کوشید تا به‌کمک کاربرد صوری هنر، مونتاژ و تصاویر درشت به‌درون واقعیت نفوذ کند و آنرا تفسیر نماید.

فیلم "خلبان باز می‌گردد" (une pilota ritorna) ـ۱۹۴۳ـ طبعاً به خوش‌بینی جنگی مجال خودنمایی داد. سومین اثر مربوط به‌جنگ رسولینی، "مردی با صلیب" (L'uomo della Croce) ـ۱۹۴۳ـ نام داشت که دقیقاً "فیلمی‌تبلیغاتی محسوب می‌شد و گزارش اعمال قهرمانی یک کشیش ارتش ایتالیا را در جبههٔ روسیه بازمی‌گوید. فیلم‌هایی که رسولینی قبل از ۱۹۴۵ ساخته است، در مجموع آثاراواهمیتی فرعی دارند اما با وجود این نمایشگر شخصیت کارگردانشان هستند: درهمین‌فیلم‌های اولیه نیز کارگردان موفق شده بود به‌شکلی غریزی، حقیقت لحظه را درک‌کند و به‌آن شکلی واقع‌بینانه ببخشد اما قادر به‌انعکاس موضوع داستانش نبود و نمی‌توانست خود را از چنگ محتوای ایدئولوژی فاشیستی آن برهاند.

ریشه‌های اولیهٔ نئورئالیسم

مهمتر از فیلم‌های "کامرینی" در زمینهٔ پیدایی و ایجاد نئورئالیسم باید از فیلم‌هایی نام برد که در سال‌های آخر جنگ توسط "دسیکا"، "بلازتی" و "ویسکونتی" ساخته شده بود. در این روند آگاهی‌های هنری که‌سینمای ایتالیا از مدتها پیش‌از ۱۹۴۵ در مسیر آن قرار گرفته بود، آنچه بیش از همه اهمیت داشت، فعالیت‌چند منتقد جوان بود که در مجله‌های "سینما" و "سپیدوسیاه"، مخالفت خود را با آرمان‌های فرهنگی فاشیسم ابراز کرده بودند و از رئالیسم جدیدی دفاع می‌کردند که ریشه‌ها و جنبش‌های اصلیش را باید در "وریسم" ادبی "جیووانی ورگا" (Giovanni Verga) جستجو کرد.

در سال ۱۹۴۳ بود که اصطلاح "نئو ـ رئالیسم" (Neo-Realismo) توسط "اومبرتو باربارو" (Umberto Barbaro)، منتقد سینمایی مجلهٔ "فیلم" به‌کار برده شد ـ البته در مورد آثار "کارنه" ـ

این انتقاد نوپا، هدف‌های دقیقی را دنبال می‌کرد: بر آن بود که سینما را نه تنها به‌واقعیت‌های ملموس و روزمره بلکه حتی به‌اجتماع نزدیک کند و آن را به‌صورت آئینه تمام نمای موقعیت جامعه در آورد. در مجله‌های "سینما" و "سپید و سیاه" خاطره فیلم‌های صامت رئالیستی نظیر "گمشدگان در تاریکی" (Sperduti nel Buio) زنده می‌شد و آثار کارگردانان فرانسوی و روسی که هنوز به‌ایتالیا می‌رسید مورد بحث قرار می‌گرفت؛ در جوار این مباحث، شناسایی میانی زیبایی‌شناسی سینما نیز توسعه می‌یافت.

گروهی از این منتقدین جوان، "آنتونیونی"، "دسانتیس"، "لیزانی"، "پیتر آنجلی" پس از ۱۹۴۵ شخصاً به‌کارگردانی سینما رو آوردند. تأثیر متقابل نمایندگان تئوری سینما و دست اندرکاران سینمای هنری در ایجاد شکل هنری‌جدید در هیچ جای دیگری به‌خوبی پیدایی نئورئالیسم قابل بررسی نیست.

"آنتونیو پیتر آنجلی" در سال ۱۹۴۲ در مجلهٔ "سپید و سیاه" نوشت: "سرنوشت و ریشهٔ اصلی و طبیعی سینما فقط در واقعیت و در تمامی قشرهای مختلف آن ــ و در آن قلمروی که از همه قابل لمس‌تر و نافذتر است، قراردارد: درقلمرو حقیقت.

در سال ۱۹۴۳ مجله "سینما" با احتیاطی بیشتر بی‌آنکه مستقیم با حکومت در افتد، دست به‌انتشار نوعی بیانیهٔ نئورئالیسم زد:

۱ــ مرگ بر آیین و رسوم بدوی و تصنعی که بر قسمت اعظم تولیدات سینمایی ما حکمفرماست.

۲ــ مرگ بر آثار تخیلی و مضحکی که آدمی و مسایلش در آنها موردبحث نیست.

۳ــ مرگ بر هر بازسازی واقعیت تاریخی یا فیلم ساخته شده از روی رمان که بر اساس یک ضرورت سیاسی به‌وجود نیامده باشد.

۴ــ مرگ بر آن‌سخنوری که می‌گوید همهٔ ایتالیایی‌ها از یک خمیرهٔ انسانی هستند و جملگی از یک احساس ناب شعله‌ور می‌شوند و همگی به‌یک اندازه بر مسایل زندگی آگاهی دارند. این نفی در شیوهٔ سخنوری فاشیستی که در نقدها و بیانیه‌های مجله‌های سینمایی مخالفت به‌چشم می‌خورد، در اواخر جنگ درآثار سینمایی "بلازتی"، "دسیکا" و "ویسکونتی" که با پایداری و مقاومت دربرابر سانسور به‌وجود آمده بود ظاهر شد.

آلساندروبلازتی" از فیلم "چهار قدم در ابرها" (Quattro passi fra la nuvole) ــ۱۹۴۳ــ موضوعی عادی اما واقعی و مربوط به‌دورهٔ معاصر را به‌کارگرفت:

تاجر کوچکی به‌سفر می‌رود و در اتوبوسی که بین روستاها رفت و آمددارد با دختری روبرو می‌شود که از او می‌خواهد برای زمانی کوتاه نقش همسر را برایش بازی کند تا بتواند از چنگ پدرش بگریزد. این مسافر وحشت‌زده برخلاف‌میل باطنی‌اش با تقاضای او موافقت می‌کند و با این عمل خود را در موقعیت دشواری قرار می‌دهد که البته از آن رهایی می‌یابد اما تنها به‌این سبب که مجدداً به‌خانه وزندگی یکنواخت و کسل‌کننده باز گردد.

در این داستان، عناصر سنتی کمدی‌های بومی به‌کار گرفته شده است. مثلا" سفر با اتوبوس و همراه با آوازهای دسته‌جمعی و صرف مشروب فراوان الکلی که به تمامی به‌شکلی فولکلوریک عرضه می‌شود. آنچه در این میان جلب توجه می‌کرد، تنها جنبش و تحرک و خودبخودی (Spontaneitat) کار کارگردانی نبود، بلکه به طور کلی این واقعیت که در مردی از طبقهٔ متوسط که کاملا" فاقد گیرایی است به عنوان قهرمان داستان در مرکز وقایع قرار می‌گیرد و زندگی روزمره یکنواخت و غم انگیز او (صبح‌ها از خواب برخاستن در خانهٔ محقر اجاره‌ای) به‌کمال ترسیم می‌شود.

واقع‌گرایی مشابهی نظیر آنچه در زمینهٔ کارگردانی، کار با دوربین و ترسیم تیپ‌ها نزد "بلازتی" دیده می‌شد، در فیلمی از "دسیکا" به‌چشم می‌خورد: "بچه‌ها به‌ما نگاه کنید" (I Bambini ci quardano) ــ۱۹۴۳ــ.

"ویتوریا دسیکا" (۱۹۷۵ــ۱۹۰۲) کار سینمایی خود را به‌عنوان بازیگر در دههٔ سی آغاز کرد. نخستین فیلم‌هایی که او در مقام کارگردانی به‌وجود آورد عبارتند از: "ماگدالینا، نمره اخلاق صفر" (Maddalena Zero in Condotta) ــ۱۹۴۰ــ، "ترزای جمعه" (Teresa Venerdi) ــ۱۹۴۱ــ، "یک گاریبالدیایی در صومعه" (Un Garibaldino al Convento) ــ۱۹۴۲ــ که داستان آنها در یک‌مدرسه، یتیم‌خانه و یک پانسیون می‌گذرد و توجه خاص "دسیکا" را به‌دنیای کودکان و نوجوانان به‌خوبی نشان می‌دهد. موضوع فیلم "بچه‌ها به‌ما نگاه کنید" نیز در همین زمینه‌ها بود؛ در اینجا کودکی قربانی یک ازدواج شکست خورده می‌شود. فیلم با احساس و صمیمیتی فراوان به‌تشریح آن می‌پردازد: کودک که والدینش دیگر او را نمی‌خواهند نزد مادربزرگ فرستاده می‌شود؛ اوایل تابستان که مادر این کودک با معشوقش ملاقاتی دارد، پسرک او را می‌بیند و بلافاصله با حالی آشفته می‌گریزد و چیزی نمی‌ماند که قطاری او را زیر بگیرد؛ بالاخره پدرش او را به‌یتیم‌خانهٔ کاتولیک‌ها می‌برد و او با جثهٔ کوچکش در پس درهای عظیم آن از نظر ناپدید می‌گردد.

در سراسر این فیلم می‌توان به‌نوعی عواطف اشک‌انگیز برخورد کرد. ولی نامهٔ دفاعیهٔ "دسیکا" در حکومتی فاشیستی که سعی در پوشاندن محیط خانوادهٔ در هاله‌ای روحانی دارد، نوعی انتقاد جسارت‌آمیز نسبت به‌بنیان‌های اجتماع محسوب می‌شود.

واقع‌گرایی فیلم در ورای محتوای تز خود نیز ــ درآنجا که‌زندگی متفاوت‌روزمره راه را به‌واقعه‌ای تخیلی می‌کشاند، ــ قانع‌کننده است؛ مثلا" آنجا که زنی درشت

قامت، مرد را به‌هنگام وداع از پنجره قطار کنار می‌کشد؛ یا وقتیکه همسایهٔ کنجکاو به‌لطایف‌الحیل خود را به‌آپارتمان مادر می‌رساند تا بتواند جاسوسی کند.

سناریوی "بچه‌ها به‌ما نگاه کنید" را "چزاره زاواتینی"، یعنی‌همان‌نویسنده‌ای نوشت که فکر ساختن فیلم "چهار قدم در ابرها" را نیز به"بلازتی" داده بود.

"چزاره زاواتینی" (Cesare Zavattini) ــ متولد ۱۹۰۲ــ ابتدا سرگرم کارــ های‌ادبی و روزنامه‌نگاری بود؛ از آن پس در تمام فیلم‌های "دسیکا" به‌عنوان‌سناریست همکاری کرد. فیلم "وسوسه" (Ossessione) ــ۱۹۴۲ــ اثر "ویسکونتی" از نظرمقام و ارزش هنری بر دو فیلم "چهار قدم در ابرها" و "بچه‌ها به‌ما نگاه کنید" برتری دارد. این‌فیلم در طرح یکی از موضوعات اصلی نئورئالیسم پیشرو بود: وابستگی آدمیان به‌محیط اجتماعی خود و به‌طبیعت.

"لوکینو ویسکونتی" (Luchino Visconti) (۱۹۷۶ــ۱۸۹۶) که از نوادهــ های یک خاندان اشرافی قدیمی میلان است پس از مدتی کار گذرا در زمینهٔ تئاتر به‌فرانسه رفت و با سینما از نزدیک آشنا شد: "ژان رنوار" رادر ساختن فیلم‌های "Less Bas - Fonds" و "Une partie de Campagne" دستیاری کرد.

این دورهٔ دستیاری برای "ویسکونتی" واجد اهمیتی شایان توجه بود: تأثیر رئالیسم پیش از جنگ فرانسه در فیلم "وسوسه" او به‌روشنی نمایان است.

"ویسکونتی" این فیلم را براساس رمان جنایی "پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند" اثر "جیمز ام.کین" (James.M.Cain) نویسندهٔ امریکایی به‌وجود آورد. این انتخاب نمایشگر توجه شایانی بود که به‌ادبیات امریکایی می‌شد؛ ادبیاتی که نویسندگان ایتالیا و روشنفکران را در دورهٔ حکومت فاشیستی به‌خود جلب می‌کرد؛ در ادبیات امریکا و در آثار همینگوی، فالکنر و اشتاین بک، چنان صداقت و بهم پیوستگی‌ای در توصیف محیط اجتماعی موضوعاتشان مشاهده می‌شد که ادبیات‌ایتالیای دوران فاشیسم قادر به‌آفرینش آن نبود. "ویسکونتی" در حقیقت از دسیسه‌های رمان امریکایی فقط به‌عنوان وسیله‌ای استفاده کرد تا یک قصهٔ واقعی ایتالیا را توصیف کند.

در حاشیهٔ جاده‌ای در کنار دلتای رود "پو"، ایستگاه محقرانه‌ای جهت فروش بنزین با یک مهمانسرا وجود دارد که میخانه‌دار مرفهی آنرا اداره می‌کند.

از مشخصات اصلی صاحب مهمانسرا علاقه‌مندی به‌آواز خواندن و خشن‌بودن در محیط خانه است. روزی مرد بیکاری را به‌نام "جینو" به‌عنوان مکانیک استخدام

می‌کند. "جینو" عاشق "جووانا" همسر صاحب مهمانسرا می‌شود؛ هر دو تصمیم می‌گیرند مرد را به‌قتل برسانند. اما پس از انجام نقشه با یکدیگر اختلاف پیدا می‌کنند. در یک تصادف اتومبیل، "جووانا" کشته می‌شود و "جینو" از طرف پلیس توقیف می‌گردد.

در ورای این دسیسهٔ جنایی که ویسکونتی در آن فرصت ترسیم تراژدی و سرنوشت را به‌شیوهٔ رئالیسم پیش از جنگ فرانسه می‌یابد، تصویری پانورامیک از زندگی در ولایات ایتالیا به‌سبک وریستی شکل می‌گیرد.

"وسوسه" برای نخستین بار نگاه را به‌واقعیت معاصر ایتالیا می‌گشاید که‌به طرزی کاملا" بدیع و به‌دور از کلیشه‌های رسمی، خود را در محدودیتی غم‌انگیز می‌نمایاند. "ویسکونتی" از دکور نامنظم خانه‌های ولایات، جاده‌های بیابانی، جشن‌های محلی، میدان‌های "آنکونا" و "فرارا"، کومه‌های شنی و سد روخانه‌ها تنها به‌عنوان زمینه‌ای شاعرانه بهره می‌گیرد؛ فیلم‌هایش بیش از هر چیز محیط وطبیعت را با شخصیت قهرمانانش پیوند می‌دهد. آدم‌های "ویسکونتی" مربوط به‌دشت‌های شمالی ایتالیا هستند و در آنجا زندگی می‌کنند و از جنبهٔ سخت و خشن‌بودنشان به‌مسئله توجه شده است. ویسکونتی حرکات طولانی و افقی دوربین را در نمایش مناظر که نیاز به‌مونتاژ جداگانه‌ای ندارد، از "رنوار" فرا گرفته است. وابستگی‌آدم‌ها به‌محیطشان مثلا" در صحنه‌ای آشکار می‌شود که "جووانا" در آشپزخانه بهم‌ریخته اش بین تلی از ظروف نشسته است و از بشقابی سوپ می‌خورد و در همین حال مشغول خواندن روزنامه است: دوربین که با سرعت خود را عقب می‌کشد دل‌مردگی و نکبت یک زندگی را که تنها در تلاش برای کسب مال است، به‌روشنی نشان می‌دهد.

"ویسکونتی" در آن ایام نوشت: "فیلمی مورد توجه منست که دربارهٔ آدمی باشد.... سنگینی هستی و حضور او تنها چیزی است که به‌راستی می‌تواند به‌تصاویر جان ببخشد.... عدم حضور آدمی در یک لحظه، هر شیئی را به‌جسمی بی‌روح بدل می‌کند...."

دخالت دادن پیوستهٔ طبیعت و محیط در زندگی اجتماعی آدمی، به‌رئالیسم ویسکونتی درفیلم "وسوسه" عمق می‌بخشد. این رئالیسم از همان ابتدا از حدیک انعکاس گذشته بود. باین‌ترتیب بود که همه اشیاء مفهومی مضاعف پیدا کردند یک بار بعنوان قسمتی از یک محیط واقعی و دیگر بار به‌عنوان نقطه‌های پیوند واحداهمیتی، که از جریان داستان فراتر می‌رود. جاده‌های اسفالتهٔ بی‌پایان محیط اطراف

بر "آب‌وهوای" آنجا تأثیر می‌گذارد؛ در عین حال نیز به‌عنوان دریچه‌هایی‌هستند به‌آینده که نویددهندهٔ آزادی‌اند. "وسوسه" در غایت فیلمی است دربارهٔ نزاع بین آزادی و وابستگی بورژوایی. ویسکونتی شخصیت "اسپانولو" (Spagnolo)، هنرپیشه اسرارآمیز دوره‌گرد را که در رمان "کین" دیده نمی‌شود ــ به‌عنوان شاخص و نمونهٔ یک زندگی آزاد خلق کرد.

کلمات معدودی که طی فیلم دربارهٔ آزادی بیان می‌شود، طنینی نمادین و پیامبرانه پیدا می‌کند و از چارچوب داستان فراتر می‌رود.

ویسکونتی با ساختن "وسوسه" به‌صورت یکی از برجسته‌ترین استعدادهای سینمای ایتالیا درآمد. اگر او قسمتی از مخارج تولید "وسوسه" را شخصاً نپرداخته بود، شاید این فیلم ساخته نمی‌شد. این فیلم بلافاصله پس از اتمام از طرف سانسور فاشیستی توقیف گردید و پانزده سال بعد در حالیکه به‌شدت آنرا کوتاه کرده‌بودند آماده پخش شد؛ کپیه‌های دیگر فیلم نیز که در خارج به‌نمایش در آمد، تا نیمه به‌شدت کوتاه و مثله شده‌بود.

روبرتو رسولینی

سینمای هنری ایتالیا پس از ۱۹۴۵ به‌صورت پیشرو تمامی کشورهای‌اروپایی که در جنگ شرکت کرده بودند در آمد. اروپای پس از جنگ در نئورئالیسم، در سینمای بی‌نقاب و تصویرگر واقعیت و در دومین مستندپرداز، سبک قابل عرضه‌خود را می‌یابد. درفیلم‌هایی نظیر "پائیزا" (Paisa) ــ۱۹۴۶ــ یا "واکسی" (Sciuscia) ــ۱۹۴۶ــ واقعیت هستی با همان شدت تجربه شده، منعکس گشت؛ تمامی آثاررسولینی یا دسیکا می‌توانستند در قالب سرگذشتی از طبقهٔ متوسط و در تمامی رویدادهای روزمره، موقعیت عمومی را ترسیم کنند. جهانی و انسانی بودن، ریشه عمیق‌داشتن در واقعیت تاریخی و اجتماعی زمان باعث موفقیت غیرعادی فیلم‌های نئورئالیستی حتی در خارج از مرزهای ایتالیا شد. اما این تنفس زندهٔ واقعیت که در اینگونه فیلم‌ها به‌چشم می‌خورد و این حالت انتقادی که از آنها به‌ظهور می‌رسد، فقط تصادفی بودن لحظهٔ تاریخی موجب پیدایی‌اش نشده بود.

اگر ما ــ همانگونه که اغلب اتفاق افتاده ــ پیدایی نئورئالیسم را تنهادر نتیجه ویرانی استودیوهای فیلم‌سازی و جبر فیلم‌برداری در خیابان بدانیم، مطلب را نادرست ساده جلوه داده‌ایم: این تفسیر مانند همان تفسیر کسانی است که ــ

گرچه چندان ساده و ابتدایی هم نیستند ــ تولد فن مونتاژ روسی را در دههٔ بیستم به‌سبب کمبود وسایل و مواد اولیه سینمایی و فن بهم چسباندن قطعات کوتاه فیلم که حاصل این کمبود بود می‌دانند.

تئوری نئورئالیسم مدتها پیش از ۱۹۴۵ تنظیم شده بود؛ قابل توجه‌اینکه این تئوری را ابتدا باید نتیجهٔ منطقی امتناع از پذیرفتن دکترین فرهنگی‌فاشیسم دانست.

از نبرد علیه فاشیسم بود که نئورئالیسم نیروی محرکهٔ خود را به‌دست می‌آورد. جنبش نهضت مقاومت در ایتالیا یکی از نیروهای محرکهٔ اصلی به‌شمار می‌رفت که موجب تجدید بناهای فرهنگی و سیاسی گردید؛ این جنبش نه تنها باعث نجات کشور از یوغ اسارت حکومت فاشیستی شد، بلکه تجدید بنایی اصولی را در ساخت سیاسی و روشنفکری کشور موجب گشت. اصولا" امید به‌نجات آدمی از هر نوع بی‌عدالتی اجتماعی و تحقیر، از دوران مقاومت نشأت می‌گرفت. در تبعید و در نهضت مقاومت بود که نویسندگانی نظیر "کارلولوی" (Carlo Levi) و "الیو ویتورینی" (Elio Vittorini) به‌فکر تازه‌ای دربارهٔ "انسان بودن" دست‌یافتند: آنها هدف اولیه‌شان را در ریشه‌کن ساختن "اهانت به‌دنیا" می‌دیدند. این منش، شاخص مشترکی در جنبش نئورئالیسم محسوب می‌شد و پیشاپیش فراتر از مرزهای موجودبین رشته‌های هنری می‌رفت؛ جنبش نئورئالیستی علاوه بر سینما و هنر داستان‌پردازی، شعر و نقاشی را نیز در بر گرفت. هنر نئورئالیستی در جستجوی حقیقت از طریق بازسازی آن نبود بلکه خواستار آن بود که رویدادها خود آنرا بیان‌کنند؛ این هنر در تلاش آن بود که به‌یاری ترسیم سرنوشت یک فرد، معنا و مفهومی‌کلی و متعهد به‌آن ببخشد.

"ناب‌ترین" علامت مشخصهٔ نئورئالیسم را که در آن، ظاهرا" واقعیت هدایت‌کنندهٔ وقایع بر پردهٔ سینما هستند، می‌توان در آثار پس از جنگ رسولینی یعنی در "رم شهر بی‌حفاظ" (Roma Citta Aperta) ــ۱۹۴۵ــ و "پائیزا"ــ۱۹۴۶ــ مشاهده کرد. "رم شهر بی‌حفاظ" از نظر مضمون نیز فیلمی دربارهٔ نهضت‌مقاومت است.

رسولینی در این اثر، اتحاد نیروهای نهضت مقاومت را به‌عنوان شاهد مثال می‌گیرد و همهٔ ایدئولوژی‌های مختلف را پشت سر می‌گذارد: "مانفردی"،

مبارز کمونیست نهضت مقاومت که از "اس.اس" می‌گریزد، ــ زمان داستان، مربوط به آخرین ماههای تسلط آلمان بر رم است ــ به "دون پیترو"، کشیش کاتولیک پناه می‌برد که خود در عین حال به‌خاطر حق و حقیقت مبارزه می‌کند ــ سومین شخصیت فیلم "پینا" است ("آنامانیانی" در نقشی که موجب شهرت او شد) که نامزد یکی از دوستان و همرزمان "مانفردی" می‌باشد.

هر سه نفر توسط آلمانی‌ها به‌قتل می‌رسند. هنر "رسولینی" در این است که توانسته بود موضوع فیلم را در داستان‌های کوتاه معدودی خلاصه کند که کوتاه بودن و ظاهر تصادفی بودنشان، تراژدی یک لحظهٔ تاریخی را ثبت کرده است.

مثلا" صحنهٔ مرگ "پینا" که تصاویر دراماتیک آن درمسیر یک هجوم غیر مترقبهٔ سربازان آلمانی ادغام شده است، نمایشگر سرنوشتی همگانی است که با آن اجرای فوق‌العاده به‌صورتی تکان‌دهنده در می‌آید. صحنه‌های غم‌انگیز فیلم تنها به‌این علت که در "حاشیهٔ" واقعه اتفاق می‌افتند و هیچگونه دراماتورژی ویژه‌ای ندارند که آنها را آفریده باشد نیست که قاطع و موٴثر جلوه می‌کنند بلکه علتش آنست که "رسولینی" این‌گونه صحنه‌ها را با صحنه‌های مضحک و خنده‌دار درتعادل نگهمیدارد؛ با در برابر هم نهادن آگاهانهٔ برخی از صحنه‌ها و در تضاد نورپردازیها و در فیلم‌برداری که همه چیز را در محیطی "عینی" قرار می‌دهد نیز می‌توان ــ حتی به‌شکلی پنهان ــ دخالت دست کارگردان را مشاهده کرد.

از علایم مشخصهٔ کار رسولینی، تلاش اوست در نشان دادن عینیت رویدادها و شخصیت‌ها. حتی قهرمانان نیز با وجود آنکه در روابط شخصی‌شان نشان داده می‌شوند، ناشناس ماندنشان را تا اندازه‌ای حفظ می‌کنند؛ "تیپ‌هایی" که موردتوجه قرار گرفته‌اند، مانند یک خدمتکار ماتریالیست کلیسا، زنهایی که در برابر مغازهٔ نانوایی ازدهام می‌کنند و دو بانوی پیر در یک پانسیون، به‌فیلم زمینه‌ای مستند می‌بخشد.

رسولینی با قصدی‌خاص از اجزاء مرتبط‌کننده‌داستان می‌گذرد (مثلا "صحنهٔ صحبت تلفنی که در نتیجهٔ آن به‌مبارزان نهضت مقاومت خیانت می‌شود)؛ این ترکیب گسسته نمایشگر تاریخچه‌گونه بودن سبک فیلم است. همچنین صحنهٔ پایان "رم‌شهر بی‌حفاظ" یعنی صحنهٔ تیرباران کردن کشیش، مجددا" به‌دنیایی عینی ختم می‌شود ــ نوجوانانی که صحنهٔ تیرباران کردن کشیش را تماشا کرده‌اند به‌رم که دریای خانه‌های آن از دور دیده می‌شود، باز می‌گردند. در برابر این نیروی عینی و دلسوزی و

شفقتی که در بسیاری از صحنه‌های فیلم آشکار بود، طبعا" عناصری هم وجود داشت که کارگردان بر آن‌ها غلبه نیافته بود.

شخصیت یک جاسوس گشتاپو که اطلاعاتش را با مواد مخدر معاوضه می‌کند، از درام‌های عادی سینمایی گرفته شده است؛ اما آن زاویهٔ نگاه غم‌آلودی که او از آنجا به‌وقایع فیلمش نظر می‌اندازد باعث می‌شود که دیدگاه او را به‌آینده‌مسدود کند.

به‌این ترتیب است که بعدها، از فاصله‌ای تاریخی، "رم شهر بی‌حفاظ" را به‌عنوان فیلمی می‌بینیم که بر نابینایی نهضت مقاومت نسبت به‌تضادهای موجوددر هستهٔ مرکزیش صحه می‌گذارد. اتحاد و اتفاق عمل بین یک کشیش و یک کمونیست از نظر رسولینی واقعا" به‌شکلی بدیهی و بی‌مسئله ترسیم می‌شود. نئورئالیسم‌رسولینی، شکل منطقی خود را ابتدا در "پائیزا" می‌یابد.

داستان پیشروی نیروهای متفقین در ایتالیا، طی شش داستان کوتاه که فواصلش با فیلم‌های اخبار هفتگی پر شده است بیان می‌شود و در همین حال‌گوینده‌ای به‌شیوهٔ نقل اخبار دربارهٔ ادامهٔ فعالیت‌های نظامی گزارش می‌دهد.

از همان ساخت "اپیزودیک"، می‌توان به‌خصلت تاریخچه‌گون بودن فیلم پی برد. سبک کار رسولینی را به‌بهترین وجه می‌توان با شیوهٔ نویسندگی "دوس پاسوس" و همینگوی مقایسه کرد. در اینجا تجزیه و تحلیل و تفسیری صورت نمی‌گیرد بلکه واقعیت "خام" بازسازی می‌شود؛ نویسنده ظاهرا" غایب است؛ واقعیت معنی و مفهوم خود را در تضاد لحظات متضاد، شوک‌گونه، خشن و نامنتظره بیان می‌کند.

در این از هم گسستگی و تبدیل واقعیت به‌اجزاء بیهوده و آشتی‌ناپذیر است که جنگ ــ بیشتر به‌سبب تجربهٔ لحظات و درعین حال جزء به‌جزء آن تا به‌علت اهمیت تاریخی‌اش ــ پدیدار می‌شود.

با کنار هم نهادن فصل‌های پراکندهٔ این داستان، واقعیتی تراژیک وغیر قابل نفوذ پدید می‌آید. مثلا" در ششمین داستان: چریک‌های دلتای "پو" به‌مرگی فجیع و بیهوده می‌میرند؛ یکی پس از دیگری با بدن‌های دربند پیچیده خود را به‌آب می‌زنند؛ یک زندانی خشمگین امریکایی زیر آتش گلولهٔ نگهبانان آلمانی‌کشته می‌شود. بلافاصله پس از این حادثه گوینده اطلاع می‌دهد: "این واقعه درزمستان

۱۹۴۴ اتفاق افتاد. چند هفته بعد بهار به‌ایتالیا آمد و جنگ در اروپا خاتمه یافت".

فصل مهمی از این آخرین داستان اختصاص به‌مناظر دلتای "پو" و افق مسطح و یکنواخت آن دارد که دوربین آنرا به‌طور دایم در ارتفاع معینی در کادر می‌گیرد.

در برابر این یکنواختی مناظر، جنگ طغیانی‌تر و ظالمانه‌تر جلوه می‌کند. مثلا" سکانسی که در آن چریک‌های مرده بر آب رودخانه در حرکتند، تکان‌دهنده است.

شکوه خاموشی آنان را تنها به‌کمک تصاویر می‌توان ارائه داد: با نماهایی از سطح آب، زمزمهٔ باد و امواج و حرکت موازی مردم کنار ساحل.

رسولینی در پائیزا موفق به‌خلق تعدادی از بهترین لحظات هنر سینمای نئورئالیستی شد؛ همچنین داستان آن مرد سیاه‌پوست مست را بر فراز خرابه‌هایی در ناپل، که از بازگشتش به‌شهر و دیار خود و از استقبال با شکوهی که از او می‌کنند قصه می‌بافد، باید جزو بهترین فصل‌های فیلم دانست.

در اینکه طرح رسولینی در نگریستن صرف به‌واقعیت‌و عدم تفسیر آن تاچه اندازه ناچیز ممکن است یک دست بودن فیلم را تضمین کند، چند صحنهٔ کلیشه‌ای در "پائیزا" این مسئله را ثابت می‌کند ــ مثلا" در داستان آن امریکایی که به‌هنگام ورود ارتش به‌رم با دختری آشنا می‌شود و چند ماه بعد او را به‌صورت فاحشه‌ای مجددا" می‌بیند. آن داستانی هم که در صومعهٔ فرانسیسکن‌ها می‌گذرد و "فدریکو فلینی" در ساختنش با رسولینی همکاری داشته است، به‌نظر قابل بحث می‌آید.

تبلیغ سادگی فرانسیسکنی، یعنی زندگی متواضعانه و گوشه‌گیرانه به‌عنوان انتخاب شق دیگری در برابر وقایع جنگ، در این فیلم به‌نظر بی‌مورد و نابجا می‌آید.

در ورای واقعیت بیهوده، غم‌انگیز و غیرقابل روئیتی که نشان داده‌شده، تنها راه گریز آدمی پناه بردن به‌خداست.

به‌استثنای یک نفر بقیه بازیگران فیلم غیرحرفه‌ای‌اند. رسولینی به‌هنگام فیلم‌برداری "پائیزا" کارهایش را فی‌البداهه انجام می‌داد؛

رسولینی بعدها شیوهٔ کارگردانی خود را چنین تفسیر کرد: "از آنجایی‌که من فیلم‌هایم را در محیط"داخلی" و "خارجی" برمی‌دارم، بی‌آنکه آنها را قبلا" آزمایش کرده باشم، به‌این علت کار کارگردانی‌ام را فقط در وابستگی با دکور می‌توانم فی‌البداهه انجام دهم: بنابراین نیمهٔ سمت چپ سناریو، در صورتی که

سناریویی بنویسم، خالی می‌ماند. من همکارانم را در محل کار و قبل از آغاز کار فیلم‌برداری انتخاب می‌کنم؛ پیش از آنکه محل را ببینم نمی‌توانم گفتگوها راطوری بنویسم که تئاتری و اشتباه نباشند. پس سمت راست سناریو نیز خالی می‌ماند. من به‌الهام لحظه ایمان دارم."

برخورد عاطفی رسولینی با واقعیت، در عین حال نمایشگر قدرت و ضعف او بود. به‌کمک فیلم توانست در فیلم‌های "رم شهر بی‌حفاظ" و "پائیزا"، رئالیسمی عینی ــ پدیداری به‌وجود آورد که بتواند هر موقعیتی را در کلیت روابطش مدنظر قرار دهد.

بدیهی است که چنین رئالیسمی فقط در دوران تحولات و آشوب‌ها می‌ــ توانست رخ نشان دهد؛ در زمانی که هنوز خاطرهٔ وقایع دردناک جنگ تازه بودو اهمیت تاریخی هر رویدادی را در همان نگاه سطحی می‌شد دریافت.

اما روش‌فی‌البداهه‌سازی "رسولینی" بهیچوجه یارای‌برخورد با واقعیتی‌بیگانه‌یا بیگانه شده را نداشت. فیلم "آلمان در سال صفر" ــ۱۹۴۷ــ که آنرا در آلمان به وجود آورد به‌طرزی مستند نماهایی از برلین ویران شدهٔ سال ۱۹۴۷ را با تراموای‌های انباشته از انبوه جمعیتش و بازارهای سیاهش ثبت می‌کند؛ اما داستانی که رسولینی برای این فیلمش برمی‌گزیند، بیشتر ملهم از ادبیات است تا واقعیت؛ کودک رنگ پریدهٔ در خود فرو رفته‌ای، پدر فقیرش را می‌کشد زیرا یک معلم همجنس‌باز نازی او را با ایدئولوژی نیچه تعلیم داده است؛ کودک بعدا" خودش را از بالای‌عمارت مخروبه‌ای به‌زیر می‌اندازد. شخصیت‌های فیلم کارشان برانگیختن حس ترحم است؛ موقعیت برلین پس‌از جنگ با نگاهی مکاشفه‌آمیز بررسی می‌شود بی‌آنکه ایــن رأی و عقیده قدرت ثبوت خود را از واقعیت تصویر شده کسب کرده باشد.

بازگشت رسولینی از سبک فیلم‌های اولیه‌اش را می‌توان در آثار بعدش مشاهده کرد:

"استرومبولی، زمین خداوند" ــ۱۹۴۹ــ، "فرانچسکو، دلقک خداوند" ــ۱۹۵۰ــ، "اروپای ۵۱" و "سفر درایتالیا" ــ۱۹۵۳ــ.

رسولینی در این فیلم‌ها به‌نوعی عرفان کاتولیکی و درون‌بینی روانشناسانه می‌رسد؛ محیط و جامعه تا حد یک دکور برای رویدادهای نامعقول سقوط می‌کنند.

در "استرومبولی" زنی جوان به‌هنگام آتشفشانی و تحت‌تأثیر تهدیدی‌خیالی،

به‌مذهب پناه می‌آورد؛ در "سفر در ایتالیا" مراسم مذهبی کاتولیکی موجب می‌شود که زوج بیگانه با همی را دیگر بار با یکدیگر آشتی دهد.

"فرانچسکو، دلقک خداوند" زندگی "فرانسیس" مقدس را در ابعادتاریخی رنگین توصیف می‌کند و در "اروپای ۱۵" تراژدی زنی را بیان می‌کند که پس از مرگ فرزندش احساس می‌کند به‌صورت یکی از قدیسین در آمده است و به‌همین‌علت او را دیوانه می‌پندارند.

بن‌بست کار رسولینی در اینجا بوده که او دیگر با نگاه عاطفی‌اش قادربه درک واقعیتی نبود که خود را بیشتر در آفرینش انعکاسی بازگو می‌کرد؛ توانایی تجزیه و تحلیل کردن که موقعیت تغییر شکل یافته خواستار آن بود، در رسولینی کاستی گرفت. رسولینی اخیرا" موضوعات قدیمی دوران جنگ و نهضت مقاومت رامجددا" به‌کار گرفته است ــ در "ژنرال اشتباهی" و "در رم شب بود" ــ۱۹۶۰ــ.

اما در این آثار نیز نتوانست آراء و نظر دیگری غیر از همان عقاید زمان پس از جنگ در بارهٔ وقایع ارائه دهد. به‌همین علت است که این فیلم‌ها آدم‌را قانع نمی‌کنند: آن سبک وقایع‌نگاری که رسولینی سعی در احیایش می‌کند، امروزه ارزش و اعتبار خود را از دست داده است، و بالاخره فیلم "وانینا، وانینا"، ــ۱۹۶۱ــ که فیلمی تزیینی براساس کتاب استاندال بود فقط ثابت کرد که ساختن فیلم‌های تاریخی ــ ادبی به‌هیچوجه کار رسولینی نیست.

ویتوریا دسیکا و چزاره زاواتینی

"زوج"[1] ویتوریودسیکا و چزاره زاواتینی نسبت به‌وقایع سال ۱۹۴۵ به‌یکی از شیوه‌های نئورئالیستی عکس‌العمل‌هایی از خود نشان دادند که ظاهرا" با سبک و شیوهٔ کار رسولینی شباهت داشت ــ این‌شباهت در به‌کار گیری هنرپیشگان غیر حرفه‌ای، برداشت و نگاهی مستندگونه به‌واقعیت و عینیت بخشیدن به‌سرنوشتی فردی بود. اما واقعیت اینست که فیلم‌های دسیکا در مقایسه با آثار رسولینی، از جهات مختلف تفاوت‌هایی اساسی دارند. اول از نظر موضوع: در حالیکه رسولینی در"رم شهر بی‌حفاظ" و "پائیزا" به‌تشریح حوادث و رویدادهایی دربارهٔ جنگ و مبارزات

---

۱. اصل لاتینی این اصطلاح *Tandem* است که به‌معنای دوچرخه‌ای با دو زین یا کالسکه‌ای با "اسب یراق شدهٔ پشت سر هم که ما آنرا به"زوج" تعبیر می‌کنیم.

نهضت مقاومت بسنده می‌کرد و شخصیت‌های آثار خود را مستقیما" در این پیشامدها دخالت می‌داد، دسیکا در "واکسی"ـ۱۹۴۶ـ و "دزد دوچرخه"ـ۱۹۴۸ـ توجه بیشتری به‌وقایع و سرنوشت‌های پس از جنگ داشت؛ البته فیلم‌های او قادر بودند که رویدادهای فردی و غیر ظاهری را به‌شکل نمونه‌هایی اجتماعی، به‌نسبت اهمیت کلی مستتر در آنها به‌صورتی شفاف جلوه‌گر سازند.

زاواتینی در تمام فیلم‌های دسیکا به‌عنوان سناریست به‌طرزی مؤثر دخالت داشته است؛ در اینجا نیز ما با همان نوع همکاری معنوی سر و کار داریم که در مورد "کارنه" و "پره‌ور". زاواتینی نوشت: "تصمیم قطعی من اینست که فیلم را "رمانتیک‌زدایی" کنم. بر آنم که به‌آدمیان بیاموزم که به‌زندگی روزمره و رویدادهای آشنا با همان شور و شوق بنگرند که کتابی را می‌خوانند".

توجه به‌زندگی روزمره، در مرکز افکار و عقاید زاواتینی قرار داشت: "نئو رئالیسم آموخته است که سینما... کوچکترین رویدادها را باید بدون کمترین دخالت خیال و تصور بتواند توصیف کند تا در آنها آن چیز را بجوید که از نظر انسانی و تاریخی، واجد اهمیتی جبری است".

زاواتینی که به‌صورت پیشروترین تئوریسین نئورئالیسم در آمده بود، به طرزی مؤثر تعیین‌کنندهٔ خط مشی فیلم‌های دسیکا در مقابله با واقعیت شد؛ و به این ترتیب شخصیت کارگردان این فیلم‌ها در تعهد و التزامی انسانی و شرکت و دلسوزی پر احساس او در سرنوشت قهرمانانش به‌منصهٔ ظهور رسید ـ خصوصیتی‌که سبک کار دسیکا را در مقایسه با رئالیسم سرد و "پدیدارشناسانه" رسولینی متمایز می‌سازد.

در "واکسی" که فیلمی بود دربارهٔ یک واکسی نوجوان اهل رم، به‌خوبی می‌شد "دسیکا"ی فیلم "بچه‌ها به‌ما نگاه کنید" را احساس کرد.

"واکسی"، با تشریح زندگی دو نوجوان، جامعهٔ غیرانسانی، خودخواه و ستمگر پس از جنگ را در آن هر کسی فقط به‌پیشرفت خودش می‌اندیشد، توصیف می‌کند؛ البته در این فیلم عناصر اسطوره‌ای ـ شاعرانه در همدیگر گره خورده‌است و کاملا" در رئالیسم تصویر زمینهٔ آن تحلیل نمی‌رود.

دو واکسی جوان به‌نام‌های "پاسکال" و "جیوزپه" آرزوی داشتن اسبی‌سفید رنگ را دارند؛ آنها بالاخره از راه درآمدهایشان از بازار سیاه، اسب را می‌خرند. روزی توقیف می‌شوند؛ در زندان نوجوانان آنها را از یکدیگر جدا می‌کنند؛ یکی

از آنها خیال می‌کنند که دیگری به‌او خیانت کرده است. بعدها بین آنها بر سر اسب نزاعی در می‌گیرد و پاسکال، جیوزپه را به قتل می‌رساند. مضمون اسب سفید در "واکسی" به‌طرزی آشکارا نشانهٔ سمبولیسم است در فیلم به‌جای صدای ضربه‌های سم اسب، صدای موسیقی آرامی شنیده می‌شود؛ اسب نشانه‌ای از رؤیاها و آرزوهای دو جوان است. این قسمت از فیلم نیز ــ همچنین از نظر عکاسی ــ به کمک عوامل شاعرانهٔ فرم‌پردازی نشان داده می‌شود.

برخلاف این صحنه، توصیف واقعی و خشن زندان نوجوانان است که در آن دیوان‌سالاری خشک، بی‌عاطفگی و سادیسم به‌اوج خود می‌رسند.

فیلم، اعتراض به‌رفتار با کودکان را تا حد اتهامی شدید به‌اجتماع گسترش می‌دهد؛ به‌روشنی می‌توان به‌این همدردی نویسنده و سازندهٔ فیلم با قهرمانانشان پی برد: در "واکسی"، دنیا به‌تمامی از دیدگاه کودکان در حال بلوغ و حساسیت و نیروی تحلیلی آنان تصویر می‌شود. از سوی دیگر فیلم موفق می‌شود به‌داستان شکلی عینی ببخشد و هر بار تصاویری بیافریند که ظاهرا" بدون تنظیم و دخالت کارگردان به‌وجود آمده است ــ مثلا" صحنهٔ بازار سیاه یا توصیف نمایش فیلمی به‌سرپرستی یکی از بزرگان کاتولیک که در آن چند جوان از این موقعیت برای فرار استفاده می‌کنند.

"دزد دوچرخه" دسیکا و زاواتینی، براساس نظر عموم، بی‌تردید شاهکار نئورئالیسم محسوب می‌شود. در این فیلم، زیباشناسی سینمای ایتالیای پس‌ازجنگ واقعا" به‌خود شکل می‌گیرد. داستانی پیش پا افتاده که ظاهرا" به‌طور تصادفی از زندگی روزمره گرفته شده است، نمایانگر موقعیت یک فرد در جامعه‌ای می‌شود که‌او را تا زمانی که نتواند بر پای خود بایستد ــ به‌طرزی بی‌رحمانه از خود می‌راند.

ریچی که کارگری است بی‌کار، بالاخره شغل پلاکات چسبانی را برای‌خودش دست و پا می‌کند؛ اما او مجبور است برای اینکار شخصا" دوچرخه‌ای تهیه کند. ولی هنوز نیم ساعت از کارش (او پلاکات فیلم ریتا هیورث را می‌چسباند) نگذشته است که دوچرخه‌اش را می‌دزدند.

پس‌از جستجویی طولانی که در آن چند نفر از دوستان و پسر کوچکش برونو او را یاری می‌کنند، دزد را پیدا می‌کند اما از آنجایی که مدرکی علیه او نداردو جمعیتی تحریک شده او را تهدید می‌کند، مجبور می‌شود او رامجددا" رها کند.

دسیکا برای این مسئله راه حلی ارائه نمی‌کند: پس‌از آنکه ریچی در دزدیدن

دوچرخهٔ متعلق به‌دیگری شکست می‌خورد و چیزی به‌توفیقش نمی‌ماند، همراه پسرش در گروه جمعیتی ناشناس از نظر ناپدید می‌شود. دسیکا با نگاهی پرده‌در، بی‌رحمی و بیگانگی دنیا را کشف کرد در برابر نومیدی ریچی، بی‌اعتنایی و عدم اطمینان به‌مقابله می‌آید: بی‌اعتنایی مأموران پلیس، بی‌اعتنایی کاریاب، عدم اطمینان فروشنده دوچرخه که ریچی تصور می‌کند دوچرخه‌اش نزد اوست و اعتراض‌کنان می‌گوید: "همهٔ ما اینجا آدم‌های شریفی هستیم".

این مدار بستهٔ جریانات که‌نسبت به‌وقایع داستان در تضاد است نیز در ظاهر ملموس خود، تأثیری ناآشنا و بی‌ارتباط از خود بر جای می‌گذارد ــ مثلا" وقتی گروهی آلمانی شرکت کننده در "سمینار، سرحال و بانشاط سرگرم گفتگو با یکدیگرند و زیر باران به‌کنار ریچی می‌آیند که به‌کلی شکست خورده می‌نماید.

فیلم با نگاهی معترض و انتقادی به‌تضاد طبقاتی جامعه می‌نگرد: مثلا "در صحنهٔ نیکوکاری تردیدآمیز یا در رستوران که کنار فرزند ریچی، کودکی از "طبقه بالا" مشغول صرف غذاست. با وجود این، فیلم "دزد دوچرخه" به‌هیچوجه فیلمی مارکسیستی نیست. اثر ویتوریو دسیکا را می‌توان به‌عنوان فیلمی دربارهٔ گمگشتگی آدمی تلقی کرد:

صحنه‌های متضاد ــ کامیونی در حال عبور با یک گروه پر سر و صدا از فوتبالیست‌ها ــ هر بار بیش از پیش بر تنهایی قهرمان داستان تأکید می‌کند؛ این تنهایی ریشه‌ای اجتماعی دارد اما ساخت دنیای محیط اطراف را به‌روشنی نشان نمی‌دهد (برعکس، دنیا نزد دسیکا پیچیده و لاینحل باقی می‌ماند) بلکه این دنیا توسط تماشاگر به‌طرزی عاطفی درک می‌شود؛ او در مسیر حس ترحمش خلع سلاح می‌شود.

احساسات‌گرایی عمیقی که در "دزد دوچرخه" وجود دارد، امروزه به‌علت فاصلهٔ زمانی بزرگی که با آن پیدا شده است با روشنی بیشتری به‌چشم می‌خورد. مسایل شخصی در فیلم ــ رابطهٔ پدر و پسر با همهٔ کشش‌هایش و بحران‌هایی که از اعتماد متقابل ناشی می‌شود ــ و مسایل اجتماعی به‌طرزی دیالکتیکی در هم نمی‌آمیزند بلکه‌مسایل اخیرالذکر در ابعاد فردی آن آشکار می‌گردند.

نقاط پنهانی ضعف فیلمی نظیر "دزد دوچرخه" را باید به‌حساب تضاد درونی زیبایی‌شناسی زاواتینی گذاشت. زاواتینی طرفدار نظریهٔ رئالیسم کاملا" مستنداست: به‌نظر او نئورئالیسم وقتی به‌صورت آرمانی در می‌آید که از هرگونه تخیل سینمایی

یا رمان‌گونه به‌دور باشد تا بر پردهٔ سینما، راه را برای زندگی آزاد بگذارد.

به‌نظر زاواتینی، هنر باید از تخیل چشم بپوشد و خود را یکسره دراختیار واقعیت بگذارد تا وظیفهٔ روزمره‌اش را به‌پایان برساند.

زاواتینی نوشت: "مهمترین بدعت نئورئالیسم در این شناخت نهفته‌است که واقعیت برخوردار از چه غنای عظیمی است و تنها کافی است که به‌آن نگریسته شود."

نظریات او در تاریخ نئورئالیسم آشفتگی‌هایی ایجاد کرده است زیرا به‌نظر می‌رسد که دستورالعمل‌هایی را بشارت می‌دهد: اینکه به‌کارگیری‌هنرپیشگان غیرحرفه‌ای و انتخاب موضوع از حوادث واقعی به‌تنهایی ایجاد سبک نئورئالیستی می‌کند.

نظریات زاواتینی به‌عنوان یک نظام، فقط ارزش و اعتباری موقتی دارد، حتی اگر اصول اساسی آن یعنی "توجه به‌مسایل اجتماعی" و "شناخت روابط متقابل همهٔ موجودات زنده، همچنان ارزش و اعتبار خود را داشته‌باشند.

زاواتینی نتوانست برای به‌سخن درآوردن "اعمال" از به‌کارگیری قصه صرف نظر کند؛ و به‌این ترتیب ذهنیتی که به‌سبب شکل مستندگونهٔ داستان ظاهرا" از آن ترد شده بود، مجددا" از راهی دیگر به‌آن‌داخل شد: حتی فیلمی چون "دزد دوچرخه" نیز سرشار از لحظات تخیلی است.

موقعیت هنری زاواتینی و دسیکا به‌این علت دستخوش تزلزل بود که نمی‌توانست ابداع و عینیت رابطه‌ای دیالکتیکی ایجاد کند و آنها را تنها در برابرهم قرار می‌داد.

فیلم ابداعی ویسکونتی یعنی "زمین می‌لرزد" (La Terra Trema) ـ۱۹۴۸ـ، بسیار "عینی‌تر" از "دزد دوچرخه" موثر افتاد.

از ورگانو تا ویسکونتی

در کنار رسولینی و دسیکا (ویسکونتی ابتدا در سال ۱۹۴۸ توانست فیلم دیگری بسازد). در نخستین سال‌های پس از جنگ، گروهی از کارگردانان جوان‌به کار پرداختند؛ "زامپا"(Zampa) ، "ورگانو" (Vergano) و "دسانتیس" فیلم‌هایی ساختند که بی‌آنکه شاهکاری به‌حساب آیند، نمایشگر موقعیت نئورئالیسم بودند.

"آلدو ورگانو" (۱۹۵۷ـ۱۸۹۱) که در سال ۱۹۳۱ در نوشتن سناریوی‌فیلم "خورشید" اثر "بلازتی" همکاری کرده بود، دست اندرکار ساختن فیلم "خورشید

هنوزطلوع می‌کند" ــ۱۹۴۶ــ شد که فیلمی بود دربارهٔ نهضت مقاومت و از نظر سبک شباهت به‌سرمشق خود یعنی رسولینی داشت اما مضمون آن با نگاهی عمیق به‌تضادهای طبقاتی چشم می‌دوخت.

در همان حال که مالکین اراضی بزرگ در یک روستای ایتالیا با نیروهای اشغالی آلمان در مراوده‌اند، کارگران کشاورزی به‌نهضت مقاومت می‌پیوندند.

"خورشید هنوز طلوع می‌کند" برخوردار از آن بعد اجتماعی بود که‌فیلم‌های رسولینی فاقدش بودند.

"ورگانو" به‌سبب علایق کمونیستی‌اش بعدها نتوانست فیلم‌های بسیاری بسازد و در بین آن فیلم‌هایی هم که ساخته است هیچکدامشان واجد ارزش به‌خصوص‌هنری نبودند.

"جوزپه دسانتیس" (Giuseppe de Santis) ــ متولد ۱۹۱۷ــ در دوران فاشیسم، یکی از برجسته‌ترین منتقدین مجلهٔ "سینما" محسوب می‌شد؛ در سال ۱۹۴۲ دستیار ویسکونتی در ساختن "وسوسه" بود و ۱۹۴۶، "ورگانو" را در ساختن "خورشید هنوز طلوع می‌کند" یاری کرد ــ نخستین فیلم مستقل او "شکار غم‌انگیز" (Caccia Tragica) ــ۱۹۴۷ــ بود که نمایشگر شیوهٔ کار مشخص "دسانتیس" در تلفیق و ترکیب عناصر نئورئالیستی و نمایشی است. اتومبیل بارکش یک شرکت تعاونی که حامل مبالغ هنگفتی پول از محل فروش محصول سالیانه است در دلتای "پو" به سرقت می‌رود. کارکنان شرکت تعاونی مستقلا" به‌جستجوی دزدان (که در بین‌آنها یک زن فاشیست و یک آلمانی وجود دارد) می‌پردازند و آنها را در یک خانه محاصره می‌کنند. "شکار غم‌انگیز" در تصاویر سینمایی و درلحظاتی موٴثر به‌ستایش فعالیت‌های دسته‌جمعی روستائیان می‌پردازد؛ صحنهٔ مشاوره‌های پر هیجان اعضای تعاونی و راهزنان فراری در اتومبیل باری به‌طرزی دراماتیک در یکدیگر ادغام شده است.

آنچه به‌نظر چشم‌گیر می‌آید اینست که فیلم، عکس‌العمل‌های فردی را هر بار با وقایع سیاسی و اجتماعی در هم می‌آمیزد؛ معهذا در "شکار غم‌انگیز" بیش از یک بار ساخت فیلم‌های هیجان‌انگیز به‌جلوه در می‌آید.

فیلم "برنج تلخ" (Riso Amaro) ــ۱۹۴۹ــ ریرتاژگونه‌ای بود انتقادی ــ اجتماعی از موقعیت زنان استثمار شدهٔ شالیکار در "پیرمون" همراه با داستان‌ملو دراماتیک عاشقانه‌ای که به‌خصوص توجه بسیار به‌زیبایی‌های "سیلوانا مانگانو"جذاب داشت.

"دسانتیس" در فیلم "در میان درختان زیتون صلح نیست" ــ ۱۹۵۰ــ سرگذشت یک مبارزهٔ طبقاتی را در یک دهکده توصیف می‌کند: مالکی در نتیجهٔ آشفتگی‌های ناشی از جنگ صاحب ثروت و مکنتی می‌شود؛ اما همبستگی دهقانان، نقشه‌های مکرآمیز او را در هم می‌ریزد.

"آلبرتو لاتوادا" ــ متولد ۱۹۱۴ــ (Allerto Lattuda) که در گذشته جزو "کالیگراف‌ها" محسوب می‌شد، پس از ۱۹۴۵ مجدداً به فعالیت پرداخت و دست‌اندرکار ساختن فیلم "آدم‌کش" ــ ۱۹۴۶ ــ شد. فیلمی با نقطهٔ آغاز وریستی (یک اسیر جنگی ایتالیائی به‌خانه و کاشانه‌اش باز می‌گردد.) اما قصه‌ای به‌شدت ملودراماتیک.

فیلم "بی‌رحم" (Senza Pieta) ــ۱۹۴۷ــ نیز به‌همین شکل دو پهلو بود: در یک بازار سیاه امریکایی ــ ایتالیایی در "لیورمو" به‌عنوان زمینهٔ داستان حکایتی عشقی و قراردادی با پایانی پر هیجان جریان می‌یابد. "بی‌رحم" جزو معدود فیلم‌های ایتالیایی پس از جنگ است که بر خصلت هنری تصویر تأکیدمی‌کند و برخوردار از مونتاژی سریع است.

"لاتوادا" همیشه فقط ظاهراً با نئورئالیسم همبستگی داشت؛ قلمرواصلی کار او را فیلم‌سازی از روی ادبیات تشکیل می‌داد: در آثاری نظیر "جنایت جیووانی اپی سکوپو"ــ۱۹۴۷ــ براساس نوشته "دانونزیو"، "آسیاب کنار پو" ــ۱۹۴۸ــ از روی رمان "ریکاردو باکلی" و "شنل" ــ۱۹۵۲ــ براساس نوشته "گوگول"، موفقیت‌های قابل توجهی کسب کرد؛ به‌خصوص فیلم "شنل" به‌سبب پرداخت روءیایی و در عین‌حال واقعی داستان گوگول.

"لاتوادا" فیلمی بسیار انتقادی ــ اجتماعی نیز بنام "ساحل" ــ۱۹۵۴ــ به‌وجود آورد: جامعه فاحشه‌ای را ترد می‌کند اما چون او بازو در بازوی یک میلیونر باز می‌گردد، گناهش را براو می‌بخشند.

"لوئیچی زامپا" نیز نمایندهٔ نوعی نئورئالیسم شاد و طنزآمیز است که‌از ایجاد هیجان و تحریک ابایی ندارد. "زامپا" ــ متولد ۱۹۰۵ــ در همان دوران جنگ دست به‌ساختن چندفیلم زده بود. فیلم "زیستن در صلح" ــ۱۹۴۶ــ او موفقیت بزرگی کسب کرد. این فیلم داستان کمدی ــ تراژیک یک روستایی است که تلاش می‌کند تا خود را از بندهای جنگ برهاند و برای اینکار با هر کس به‌خوبی رفتار می‌کند اما معهذا در آخرین دقایق جنگ به‌ضرب گلوله‌های آلمانی‌ها کشته می‌شود.

موفقیت بزرگ این فیلم به‌سبب طنز ولایتی "زامپا" و بینش او در زمینهٔ درام و کمدی و همچنین گرایش او به‌حل ساده و راحت مشکلات بود.

بهترین فیلم "زامپا"، "سالهای بحرانی" ـ۱۹۴۷ـ نام دارد که آنرا بر اساس رمان "ویتالیانو برانچاتی" به‌وجود آورده است.

این فیلم داستان یک کارمند سیسیلی است که فاشیست می‌شود تا بتواند شغلش را حفظ کند اما پس از آزادی ایتالیا شغل خود را از دست می‌دهد. فیلم، تصویری انتقادی و تحریک‌آمیز از جامعه ترسیم می‌کند؛ به‌گذشته با طنزی گزنده می‌نگرد. در فیلم "محاکمه در شهر" ـ۱۹۵۲ـ به‌زندگی اشرار دنیای زیرزمینی ناپل به‌نام "کامورا" می‌پردازد.

در فیلم "سالهای آرام" ـ۱۹۵۳ـ که مجددا" آنرا در سیسیل تهیه می‌کند، داستانی مشابه "سالهای بحرانی" اما با تفاوت زمانی دارد. یک معلم ضد فاشیست از روی درماندگی به‌زندان پناه می‌برد در حالیکه در همان حال یکی از طرفداران سابق موسولینی دست اندرکار معاملات بزرگ است.

چنین به‌نظر می‌آیدکه در دوران ما، "زامپا" فقط به"کمدی" روی آورده است: فیلم "زن دزد، مرد دزد" ـ۱۹۵۷ـ

اما برجسته‌ترین اثر سینمایی پس از جنگ ایتالیا فیلم کارگردانی است که خود از پایه‌گزاران نئورئالیسم محسوب می‌شود: "زمین می‌لرزد" ـ۱۹۴۸ـ اثر "لوکینو ویسکونتی".

ویسکونتی این فیلم را در بین ماهیگیران سیسیلی به‌وجود آورد و تصمیم داشت دو قسمت دیگر نیز بر آن بیفزاید: یکی دربارهٔ روستاییان سیسیلی ودیگری دربارهٔ کارگران معادن گوگرد سیسیل؛ اما او هرگز نتوانست این آثار سه‌گانه (تری لوژی) را به‌وجود آورد. ویسکونتی "زمین می‌لرزد" را براساس رمان "دل‌زدگان" اثر "جیووانی ورگا" ساخت. اما او در موضوع داستان این نویسندهٔ وریستی، بعدی جدیدپدید آورد: شخصیت ماهیگیر جوانی به‌نام "نتونی" که در رمان "ورگا" شخصیتی فرعی است اما در "زمین می‌لرزد" به‌صورت شخصیت اصلی جلوه‌گر می‌شود.

در حالیکه "نتونی" در رمان "ورگا" از شرایط زندگی خود رنج مبهم و مختصری می‌برد، در فیلم "ویسکونتی" به‌صورت محرک یک طغیان و شورش علیه معامله‌گران بزرگ و استثمارگر ماهی در می‌آید. او حساب خود و خانواده‌اش را از آنها جدا می‌کند و برای خود به‌ماهی‌گیری می‌پردازد؛ اما هوای طوفانی قایقش را

در هم می‌شکند.

"نتونی" ناچار است بار دیگر به‌انقیاد معامله‌گران بزرگ در آید؛ اما با همین شکست پی می‌برد که اگر ماهیگیران به‌طور دسته جمعی اقدام کنند، درآینده امکان رهایی وجود خواهد داشت. "زمین می‌لرزد" نه تنها به‌طرزی متضاد برجبر اجتماعی حیات آدمی تأکید می‌کند، بلکه این تأکید بر مسئولیت آدمی نسبت به سرنوشت خود نیز که نئورئالیست‌ها آنرا در تجربهٔ تاریخی خود کشف کرده بودند، صورت می‌گیرد.

نئورئالیسم خشن نخستین فیلم‌های پس از جنگ با "زمین می‌لرزد" مبدل به‌سبکی شد. در فیلم ویسکونتی، واقعیت به‌آن مفهوم که نزد دسیکا و رسولینی دیده می‌شد نبود که به‌طرزی مستقیم از تجربه‌های حس شده، به‌شکلی مستندگونه برداشت شود.

با آنکه ماهیگیران دهکدهٔ "آچیترزا" بازیگران "زمین می‌لرزد" هستند و گفتگوهای فیلم به‌زبان سیسیلی بداهه‌سازی می‌شود (بعدهابرای درک عمومی ناچار شدند آنرا به‌ایتالیایی ترجمه کنند) معهذا این حرکات، تقسیم‌بندی بازیگران، هر نما و هر حرکت دوربین از تخیل ویسکونتی گذر داشته است ــ همان تخیلی که زاواتینی به‌شدت آنرا از سینما تبعید کرده بود.

مثلا" صحنهٔ ماهیگیری شبانه: قایق‌های ماهیگیری با مشعل‌های سوزان بر آب سیاه رنگ چنان از کنار هم می‌گذرند که گویی برخوردار از یک طراحی حرکت هستند و در همین حال صدای زنگ‌ها طنین می‌اندازد و فریادهایی در تاریکی بلند می‌شود. آدم‌ها در چارچوب پنجره‌ها به‌شکل یک تابلو نقاشی ظاهر می‌شوند ودوربین در حرکات افقی و مستقیم خود، ساحل این دهکدهٔ کوچک ماهیگیری، صخره‌های تیزی که دهکده را احاطه کرده و دریا را نشان می‌دهد.

در هنگامه یک طوفان، موقعیکه مردان با قایق‌هایشان بر آب دریا هستند، زنان آنان همچون راهبه‌ها، در لباس‌های سیاه روی صخره‌های ساحلی به‌آب دریا خیره مانده‌اند؛ و "آندره بازن" متوجه شده است که ماهیگیران "زمین می‌لرزد" جامه‌های مندرس بر تن ندارند بلکه مانند "شاهزادگان تراژدی، لباس‌هایشان زینت شده است".

باری در این فیلم نه به‌نوعی زیبایی‌شناسی قابل تردید برمی‌خوریم و نه به‌اختلافات اجتماعی که زیر قشری تزیینی پنهان شده باشد؛ کمتر فیلمی یافت‌می‌ــ

شود که مانند "زمین می‌لرزد" قادر باشد وقایع و حوادث خود را به‌طرزی چنین شاخص، شفافیتی اجتماعی ببخشد. بیش از همه در فرم زیبایی‌شناسانهٔ فیلم که با دقت و تفکر برگزیده شده است و در ریتم آهسته و توصیفی آن است که فاصلهٔ سازندهٔ فیلم با اثرش‌مشخص می‌شود. اتفاقا" در پیچیده‌ترین و شاعرانه‌ترین‌نماهای فیلم که داستان، عمقی انسان واجتماعی می‌یابد ــ مثلا" درصحنهٔ برخورد "مارا"، خواهر "نتونی" با "نیکولا"ی بنا، موقعیکه "مارا" برایش توضیح می‌دهد که ازدواج آنها به‌سبب فاجعه‌ای که رخ داده و خانواده را بهم ریخته است امکان‌پذیر نیست. یا در گفتگوهای "نتونی" یا برادرش "کولا" در برابر آئینه: دوربین به‌طرزی‌هنرمندانه آن دو را دور می‌زند و چهره‌های آنها را در تضاد با تصویر صورت‌هایشان در آئینه نشان می‌دهد و در این حال "نتونی" بیهوده تلاش می‌کند برادرش را قانع سازد که راه دیگری غیر از مبارزهٔ مستقیم در محل، وجود ندارد. این صحنه که‌شاهکاری نبوغ‌آسا از "مونتاژ درونی" است بی‌آنکه از برش استفاده شده باشد، تماشاگر را مفتون و مجذوب می‌کند و در عین حال فاصله‌ای به‌وجود می‌آورد که تماشاگر بهتر بتواند به‌ژرفای اهمیت واقعه پی ببرد.

در "زمین می‌لرزد"وحدت زیبایی‌شناسی "خاص" و "عام" به‌طور کامل به وقوع می‌پیوندد: نتونی" قهرمان داستان، در عین حال که نمایشگر واقعیت امروزی سیسیل است، نمایندهٔ نسل‌های بی‌شماری از شکست‌خوردگان و ستمدیدگانی است که با طغیان و شورش خود به‌زندگی آنان معنا و مفهوم تازه‌ای بخشیده است.

"زمین می‌لرزد" پس از نخستین نمایشش نتوانست موفقیتی کسب کند. در سال ۱۹۴۸ در ونیز موفق به‌اخذ جایزهٔ دوم شد ــ پس از "هملت" اثر "لورنس اولیویر". ویسکونتی ناچار شد فیلمش را که ابتدا سه‌ساعته بود، به‌مقدار زیادی کوتاه کند؛ حتی از آن پس نیز نمایش فیلم عملا" فقط در فیلم خانه‌ها صورت گرفت.

نوشته‌ی بیژن مهاجر

کم و کیف دشواریهای سینمای ایران

سینمای ایران را مشکلات بسیار می‌فرساید و وجود این مشکلات سد راه رشد کیفی سینمای ایران شده است. نزدیک به‌نیم قرن از ورود هنر و یا به‌عبارتی صنعت سینما به‌ایران می‌گذرد، اما فیلم‌های سینمای ایران هنوز از جهت کیفی، سطحی برابر با سطح فیلمهای ساخته شده در سالهای نخست دارد، در حالیکه همین‌سینما از نظر کمی از یک رشد متعادل برخوردار بوده است.

سینما در ایران به‌تقریب فراگیر اغلب اوقات فراغت مردم است. ۴۳۰ سالن سینما، برابر آمارهای سال ۲۵۳۳ در سطح کشور مشغول کار بوده است. در همین سال ۲۳۶۸ فیلم برای نمایش عمومی از وزارت فرهنگ و هنر پروانه نمایش گرفت که از میان آن ۴۳۷ فیلم برای نخستین بار به‌نمایش در می‌آمد و ۱۱۷۴ فیلم تکراری و متعلق به‌سالهای گذشته بود. در سال ۲۵۳۳ در مجموع مردم ۱۶۱۱ فیلم را تماشا کرده‌اند و سینماها جمعاً" طی یک سال /۱۵۴۸۰۰۰ ساعت‌فیلم نمایش داده‌اند به این رقم باید، ساعات نمایش فیلم در جشنواره‌ها، کلوپ‌ها و انجمن‌ها را افزود.

سینما در ایران در شمار ارزان‌ترین وسایل سرگرمی بشمار می‌آید که از استقبال گرم مردم برخوردار است. آمار غیر رسمی حکایت دارد که مردم ایران در سال بیش از ۱۰۰ میلیون بار از سینما استفاده می‌کنند. اما با وجوداین استقبال، صنعت و هنر فیلمسازی در ایران رشد کیفی قابل ملاحظه‌یی نداشته است.

دشواریهای کیفی سینمای ایران در ابعاد مختلف سینما جای گرفته و ریشه دوانیده است. به‌یک تعبیر، دشواریهای ما در دو بعد اصلی بیننده و تولید قابل بررسی است. اما هر دو بعد اصلی بیننده و تولید، خود در تأثیر مسایل‌اجتماعی اقتصادی، هنری و فنی قرار دارند که هر کدام از این عوامل بلحاظ وجود اجزاء

بیشمار، شکل‌های ویژه‌ای بخود گرفته‌اند.

گره‌های مادی و مالی کار، اگرچه از جهت انتظارات والایی که از فرآیند یک حادثه هنری در سینما داریم، درجه اهمیت دوم را دارد، اما چون مشکل، مشکل مادیی است قابل لمس می‌نماید، با اقتصاد و تجارت روابطی دارد و بازده آن بلافاصله ظاهر می‌شود و قابل بررسی، شمارش و رویت است، در نتیجه ناهمواریهای نخست را بر صحنه کار و فعالیت سینما بوجود آورده است.

مواد و وسایل لازم برای ساخت فیلم بدلیل احتیاج به‌امکانات فنی‌گسترده و متخصص و طی مراحل طویل تولید حتی در جوامع فوق صنعتی، مواد و وسایل گران‌قیمتی است.

به‌ارزش سیف این‌گونه مایحتاج تا ۷۵ درصد عوارض مختلف افزوده می‌شود تا کالای مورد نیاز، در دست تولیدکننده داخلی قرار گیرد. باین صورت برای‌تهیه یک دقیقه فیلم بعرض شانزده میلیمتر و بطریقه سیاه و سفید پنجاه هزار ریال‌هزینه باید محتمل شد و این در شرایطی است که امکانات فوق‌العاده‌ای در صحنه مورد نیاز نباشد.

تهیه‌یک فیلم سینمایی بعرض سی و پنج میلیمتر و بمدت نود دقیقه رقمی نزدیک به‌دو میلیون ریال، هزینه‌های مختلف فنی و مواد خام دارد، به‌تقریب هزینه تولید فیلمهای سینمائی ساخته شده در کشور بین پنج میلیون ریال تا پانزده میلیون ریال برآورد می‌شود. برای ایجاد توازن اقتصادی میان تولید و بازده بازار، فیلمی که ده میلیون ریال هزینه تولید داشته باشد، با فروش سی میلیون ریال تنها توانسته است. هزینه تولید خویش را تامین کند.

هزینه پخش فیلم، سینماهای نمایش‌دهنده و عوارض شهرداری، تنها اجازه می‌دهد یک سوم کل فروش به‌نزد تولیدکننده باز گردد. با توجه به‌قیمت بلیط سینما برای هر نفر در ایران که از ده ریال تا پنجاه ریال است و با توجه به‌جمعیت ۳۵ میلیونی ایران که بیشترین آنها در روستا و دور از مراکز تجمع و لاجرم‌سینماها قرار دارند یک فیلم برای آنکه بتواند بازده متوازن اقتصادی داشته باشد. محتاج است که تعداد بسیاری بیننده را جلب کند.

اگر در یک سینمای تهران با ظرفیت هشتصد نفر و با قیمت بلیط چهل‌ریال یک‌فیلم یک هفته نمایش داده شود، با فرض اینکه در کلیه ساعات فیلم، بیننده برابر با ظرفیت سینما داشته باشد، در نتیجه از یک میلیون و صد و بیست هزار

ریال درآمد گیشه، سیصدوهفتاد هزار ریال سهم صاحب فیلم خواهد بود.

با توجه به‌اینکه فرض بالا محال بنظر می‌آید و با توجه به‌قیمت بلیط ده تا بیست و پنج ریالی شهرستانها، یک فیلم پس از مدت طویلی قادر است احتمالا" سرمایه خویش را باز گرداند.

برای بازگشت سرمایه، ضرورتا" فیلم باید طبقات وسیع‌تری را بعنوان بیننده در بر گیرد، در نتیجه می‌باید مفهومی درخور درک طبقه وسیع بیننده داشته باشد، بهمراه پرداختی که برای تصاحب ساعات فراغت بیننده خوشایند باشد.

اختلاف سطوح فرهنگی و دانشهای طبقات مختلف مردم، بسیار است. با توجه به‌نسبت درصد طبقات دانشگاهی با طبقات روستایی، کارگر و مردم عادی کوچه و بازار، گروهی که می‌تواند پشتوانه تجاری یک فیلم محسوب شود، درسطحی نازل از دانسته‌ها قرار دارد، و فیلمی که در این شکل می‌یابد، بازده تجاری داشته باشد، ضرورتا" در سطح نازلی قرار می‌گیرد. در نتیجه سینما در برابری باشناخت بیننده به‌تولید فیلمهائی خلاصه می‌شود، با روند ملو درام و شکل غیر حقیقی از قصه‌های قابل درک.

در تولیدات سینمائی کشور، دو گونه متخصص بوجود آمده‌اند نخست‌گروهی که با تجربه‌های شخصی و کارآموزی در مراکز تولید تجاری، امروز بعنوان متخصص مشغول بکارند، و دیگر، گروهی که از مجرای دانشگاهی، درجاتی از تخصص را در سینما بدست آورده‌اند.

گروه نخست اکنون به‌کار تولید حرفه‌ایی برای بازار اشتغال دارد. این‌گروه بدلیل سطح نازل و آسان فیلمهای بازار، و نیز جلوگیری از افزایش هزینه‌های‌فنی تولید، عملا" با پیشرفتهای فنی سینما در گیر نیست بطریق دیگر کارش نیازی به تعقیب تکنیک‌های بیشتری را ایجاب نکرده است. هنرمند این گروه بدلیل رابطه بسیار آسانی که می‌باید با بیننده برقرار کند، از هر تکاپو باز مانده است و بادر دست داشتن یک روش کار، همچنان که پیش، به‌کار تولید مشغول است.

گروه دانشگاهی متخصص سینما که کار تولید بازار را نمی‌پسندد، خارج از روال تولید فیلمهای سینمائی در واحدهای دولتی سرگرم ساختن فیلمهای موردنیاز دستگاه است و عملا" در کورانی که میان هنرمند و جامعه می‌توانست ایجاد شود، نقشی ندارد محدود فیلمسازان این گروه که دست به‌ساخت آثاری برتر زده‌اند، بزودی بدلیل وجود مشکلات مادی و عدم استقبال گروههای وسیع، دست از کار کشیده‌اند

و یا بکندی فعالیت خود را در جهت تولید فیلمهای سینمائی ادامه می‌دهند.

حال یک فیلم می‌تواند در هر بار نمایش، گروهی وسیع بیننده داشته‌باشد، می‌تواند پس از یک بار تولید، در هر کجا و هر زمانِ به‌نمایش در آید. با توجه به‌قدرت دریافت حواس مختلف انسان که بطور متوسط ۸۳ درصد از آن چشم، و ۱۳ درصد از آن گوش است، و با توجه به‌تکنیک سینما، شامل قطع و تداومها که می‌تواند بر امری ارزش گذارد و یا موردی را بدون ارزش بازگو کند، یک انسان‌در هنگام تماشای فیلم با حدود ۹۶ درصد قدرت دریافت خویش در سالن تاریک در تاثیر فیلم قرار می‌گیرد. هر بار نمایش گروه وسیعی را متاثر می‌سازد و در نتیجه، سینما که پرکننده اوقات فراغت به‌نازل‌ترین شکل شده است، وسیع‌ترین تاثیر را بر گروههای بزرگ مردم باقی می‌گذارد.

در این وضع، ضعفهائی که زاده مسائل فرهنگی و اقتصادی تولید است، در شرایط‌آگاهی‌های طبقات مختلف مردم نوعی تفکر را ایجاد می‌کند که نه سرزمینی است و نه ربطی به‌فرهنگ دارد و نیز آنچنان گستاخانه غیر حقیقی و آسان‌پسند است که می‌تواند ذهن جامعه را با افکار پراکنده و غیرمعقول، در تاثیر خویش قرار دهد. اکنون در این شرایط، سرمایه‌گذاری وسیعی آغاز شده است و پول در شکل نوعی تجارت فرهنگی در جامعه جریان یافته است که بهیچ شکل ارزش فرهنگی ندارد. از جهت دیگر واردکننده فیلم، برای خرید یک فیلم خارجی، بطور متعارف رقمی میان هزار تا سه هزار دلار امریکائی پرداخت می‌کند، رقمی نزدیک به‌سیصد هزار ریال هزینه دوبله فیلم و بیش از دو برابر آن، هزینه تبلیغ می‌شود. با توجه به سطحی که تولید داخلی برای سینمای کشور ایجاد کرده است فیلمهای وارداتی در همان سطح، بدلیل هزینه کمتری که نسبت به‌تولید داخلی داشته‌اند، با بازده بیشتری که دارند، موفق‌تر هستند. با این وضع تولیدات اروپایی و امریکائی برای‌بازارهای اختصاصی جهان سوم بر شهرها مسلط می‌شوند. مفهومی که این فیلمها تاکنون بهمراه آورده‌اند، هیچ گاه برتر از مفهوم تولیدات داخلی نبوده است، جز اینکه نحوه پرداخت و ارائه محیطها، شکل غیر ایرانی را نیز داشته‌اند که بدلیل آن، نوعی شناسائی‌های غیرحقیقی از دنیای خارج و تفکر غیرواقعی، نسبت به‌موازین مختلف را در میان جامعه بیننده ایرانی تبلیغ کرده‌اند.

بطور طبیعی در شرایطی که اختلالاتی در جامعه ایجاد می‌شود، با وارد کردن نیروهای سازنده از یک جهت، به‌جبران آن می‌توان برخاست. شرایط فرهنگی

طبقات وسیع در برابر سینما و تولیدکنندگان درگیر مشکلات اقتصادی، اکنون‌محرکی نیستند که بتوانند نیروی سازنده را بدلیل حفظ فرهنگ در این گسستگی واردکنند. با این وضع شاید قوانین محدودکننده نوع کار بتواند به‌اجبار نیروهایی پدید بیاورد و ضوابطی اختیار کند، تا بشود با گسترش هنر سینما و نیز جلوگیری از اغفال ذهن جامعه همکاری کند.

اکنون فرهنگ بزرگترین مساله هنر و بطور خاص سینما در کشورهای جهان سوم است. اگر که عوامل دیگری برابر شرایط متفاوت مشکلی در راه توسعه و درک فضاهای هنری ایجاد کند، با این وجود در یک سطح مشترک، برای همه گسستگی‌هایی که بوجود آمده، مورد فرهنگی بیشترین گناه را بر عهده دارد. گناهی که باین صورت مورد بحث است، اگرچه از امر فرهنگ ریشه می‌گیرد، اما بهیچ ترتیب نقض‌فرهنگی را که براساس سنتها تاریخ و اعتقادات قوی بوجود آمده است، گواهی نمی‌دهد.

عدم سازش شرایط فرهنگی و زبان بیانی هنرهای رسمی از اروپا آمده، مشکل هنر سینما در کشورهای جهان سوم است. بر این دشواری اختلاف سطوح فرهنگی و اقتصادی در جامعه، دردهای تازه‌ای می‌افزاید.

نوشته‌ی فیلیپ فرنچ

ترجمه‌ی ابوالحسن علوی طباطبائی

سینمای پلیسی

بدون تردید قهرمان محبوب پر فروشترین فیلمهای سال ۷۵–۱۹۷۴ کسی جز یک پلیس میانسال و خشن با لباسی ساده نیست. پایه و اساس این فیلمها مربوط به‌چهار سال پیش یعنی اوج نمایش فیلمهای هرج و مرج‌طلب، جوان‌پسند و ضدتشکیلات است. ولی باید توجه داشت که سه فیلم موفق سالهای ۶۸–۱۹۶۷ با نامهای "بانی و کلاید"، "بچه رزماری" و "بولت" که زاده اضطرابها و دلنگرانیهای سالهای‌دهه ۶۰بودند، نمایشگراحساس جادویی دهه‌هفتاد بانوعی دلتنگی برای‌گذشته‌محسوب می‌شدند در این نوشته تطور و تکامل پلیس در فیلمهای پلیسی ــ جنائی از ابتدا تا امروز بررسی خواهد شد.

می‌دانیم که پلیس از ابتدا در سینما وجود داشته است. از آغاز سینما تا به‌امروز می‌توان چهره‌های مختلف یک پلیس دوست‌داشتنی را چه بصورت پاسبانهای "کی‌ستون" و یا پلیس فدرال و غیره مشاهده کرد. اواسط سالهای دهه سی موجی از آثار پلیسی وجود داشت و این درست مصادف با زمانی بود که تهیه‌کنندگان هالیوودی توجه خود را به‌پلیس و کارآگاه معطوف داشتند و موقتا" قهرمان محبوب فیلمهای گانگستری یعنی یک آدم یاغی و قلدر در حاشیه قرار گرفت. بهترین و برجسته‌ترین اثر آنزمان فیلم "مردان جی" (در تهران: کارآگاهان) بکارگردانی "ویلیام کایلی" است، که در سال ۱۹۳۵ تهیه شد. اواخر سالهای دهه چهل نیز دوره دیگری از فیلمهای پلیسی بوجود آمد. در کلیه موارد از ابتدا تاکنون این فیلمها همواره با انتقادات شدید و دامنه‌دار روبرو بوده‌اند و ایرادهایی مبنی بر عدم مسؤلیتهای اجتماعی بدون دلیل و خشونت مفرط سینما عنوان شده است.

امریکا برخلاف سایر کشورها هرگز نسبت به‌طرح مسئلهٔ پلیس در سینما کوتاهی

نکرده است. در آثار پلیسی سینمای امریکا همواره تعداد زیادی پلیس شریر و بدکار (خیابان بدنام ۱۹۴۸). پلیسهای زیرک و مشتاق به‌کار (بومرنگ ــ ۱۹۴۷) پلیسهای حیوان‌صفت و وحشی (آنجا که پیاده‌روها تمام می‌شود ــ ۱۹۴۷)، پلیسهای دیوانه‌خو و خشن (ضربه شیطان ــ ۱۹۵۸) و بالاخره پلیسهائی که از لحاظ روانی نامعتدل بوده‌اند (داستان کارآگاه ــ ۱۹۵۱) وجود داشته‌اند. قهرمانان فیلمهای پلیسی ابتدا افرادی استثنائی و خارق‌العاده بوده و بعدا" بتدریج بصورت یک پلیس شریف و خانواده دوست مبدل شده‌اند. مثلا" کارآگاهان فیلم "شهر عریان" (۱۹۴۸) یعنی "دان تیلور" و "باری فیتزجرالد" در نقش دو پلیس مهربان و بسیار دقیق ظاهر شدند. این جنبه سنتی و خیراندیشانه پلیس نیز در طول مدت بیست‌سال که از عمر مجموعه‌های پلیس می‌گذرد یعنی از مجموعه "دام" تا "آیرونساید" حفظ شده است. اگرچه در کار سینما با دگرگونی جالب توجهی همراه می‌باشد.

دو فیلم ممتاز پلیسی سال ۱۹۶۶ یعنی "در گرمای شب" (نورمن جویسون) و "تعقیب" (آرتورپن) دو اثر مستقل و معصومانه محسوب می‌شوند که در آنها مردان قانون برعلیه اجتماعات خشن، متعصب و نادان در ایالات جنوبی و تکزاس ایستادگی می‌کردند. این سنت مستقل و آزاد با بعد وسیعتر از نظر خشونت تا سال ۱۹۶۸ بصورت سه فیلم بزرگ دیگر بنامهای "مدیگان" (دان سیگل)، "کارآگاه" (گوردون داگلاس) و "بولت" (پیتر یتز) ادامه یافت که هر یک نمونه کاملی از شیوه بیان موردنظر محسوب می‌شوند. "هنری فاندا" به‌نقش یک مأمور در فیلم "مدیگان"، "فرانک سیناترا" به‌نقش یک بازپرس جرائم جنایت در فیلم "کارآگاه" و بالاخره "استیومک‌کوئین" به‌نقش پلیسی ساده‌پوش در فیلم "بولت" نمایشگر "مردمانی پر احساس بودند که در جامعه‌ای آکنده از تبلیغات سیاسی و بی‌تفاوتی مردم، حرفه خطیری را در پیش داشتند. اسرار کار پلیس و اعمال قانون مسائل دیگری بود که در هر سه این فیلمها وجود داشت.

بجز این فیلمهای پلیسی در فیلمهای مربوط به‌جوانان و فیلمهای ضدفرهنگی پلیسها غالبا" بعنوان افرادی تبهکار، نژادپرست، فاسد و بالاخره به‌عنوان مشت آهنین یک جامعه محروم‌کننده عرضه می‌شوند.

سه فیلم نمونه سال ۱۹۶۹ از این مجموعه عبارتند از "سرد متوسط" (Medium Cool) که نمایشگر یک پلیس فاشیست است. مردی که تظاهرکنندگان جوان را در کنوانسیون ملی دمکراتیک در شیکاگو بباد کتک می‌گیرد و این حادثه

برداشتی از واقعه سال قبل است که در همین شهر رخ داده است.

فیلم "رستوران آلیس"، پلیس را بعنوان فردی دوست‌داشتنی، میانه‌رو و در عین حال انسانی مسخره و غیرقابل درک نشان می‌دهد و فیلم "ایزی رایدر" پلیس را بصورت یک جنوبی دیوانه و ضد هیپی معرفی می‌کند. طبیعتا" فقط گروهی از توده تماشاگر امریکائی به‌چنین تصویری از پلیس در اواخر دهه ۶۰ علاقمندنبودند وآنها همان نسل جوان سرکش و مخالف عقاید عموم، سیاهان و بطور کلی آندسته از مردم که از امتیازات اجتماعی محروم بودند. امریکائیان میانه‌رو و یا آنطور که نیکسون، و "آگنیو" در انتخابات سال ۱۹۶۸ آنان را بعنوان "اکثریت خاموش" نامیدند پلیسها را دوست دارند. متظاهرترین این افراد بر اتومبیل خود شعاری با عنوان "از پلیس محلی خود حمایت کنید" نوشته و در خیابانها براه افتاده و عمل وی نشانه اینست که فرد مذکور خود را حامی دست راستی نظم و قانون می‌داند و عقیده دارد که اعاده صلح به‌شهرها بهر قیمت که ممکن باشد بایستی انجام شود. در پایان فیلم "بولت" یک سیاستمدار ریاکار دست‌راستی و بی‌وجدان چنین اعلامیه‌ای را بر اتومبیلش نصب کرده‌و در خیابانها بگردش می‌پردازد.

دو مسئلهٔ بزرگ انتخابات سال ۱۹۶۸ یکی صلح ویتنام و دیگری ایجاد نظم و قانون در شهرها بود که ریچارد نیکسون انجام هر دوی آنان را تعهدکرده بود ولی تا سال ۱۹۷۰ هیچگونه اقدامی در اینمورد انجام نداد. هالیوود درمورد ساختن فیلمهای جنگی مربوط به‌وقایع معاصر سرمایه‌گذاری نمی‌کند زیرا اولا" بامسائل بسیار پیچیده و لاینحلی در این زمینه روبرو است. ثانیا" موضوع فیلم چند قسمتی و همراه با مسائل فرعی است و بالاخره آنکه مسئلهٔ تجاری آن بشدت نامعلوم و مشکوک است. "جان‌وین" به‌تنهائی و یک تنه با مبارزات فراوان و مخالفت زیاد فیلم "کلاه‌سبزها" را ساخت، هالیوود نیز سه فیلم بزرگ جنگی ۱۹۷۰ که بازگو کننده وقایع جنگ جهانی‌دوم و جنگ کره بود و مایه جنگ را بنوعی خاص با پیامهای مختلف ممزوج کرده بودند بنامهای "ژنرال پاتون"، "تورا، تورا" و "مش" ساخت مهمترین این فیلمها را بخاطر معیارهای محاسبه شده‌اش می‌توان فیلم "پاتون" اثر "فرانکلین شافنر" نامید. این فیلم بهترین نمونه ارائه پرسوناژ به‌شیوه‌ایست که‌هم می‌تواند مورد تحسین و هم مورد نفرت و یا هر دوی آنان در یکزمان قرارگرفته و در موقعیت خاص خود بصورت یک پرسوناژ شیطانی جلوه نماید. در فصل‌افتتاحیه فیلم می‌توان مهارت خاص کارگران را در عرضه نظرات متفاوت نسبت به‌پرچم‌امریکا،

لباس یونیفورم ، میهن‌پرستی ، زشتی و وقاحت ، فرماندهی نظامی ، قهرمانی غیرقابل درک ، انسانی تنها ، مرموز و بالاخره مسئلهٔ شهید شدن بخاطر آزادی مشاهده‌کرد . این فیلم موفقیت عظیمی را در برابر کلیه طبقات مردم در سنین مختلف و عقاید سیاسی بهمراه داشت . فیلم "شافنر" نه تنها راه جدیدی را برای عرضه یک‌قهرمان فیلمهای پلیسی بسبکی متفاوت نشان داد بلکه توانست نحوه ابراز خشونت سرد و آگاهانه چنین پرسوناژی را عرضه کند . باین‌ترتیب ژنرال پاتون بعنوان بهترین‌نمونه پلیس در سینما عنوان شد و کلیه خصوصیات شخصیت این ژنرال جنگ‌دوم جهانی در قالب مردان آبی‌پوش سینمای پلیسی جلوه کرد .

قهرمان پیشتاز سینمای پلیسی در سال ۱۹۷۱ کسی جز "دونالد ساترلند" بازیگر نقش اول فیلم "کلوت" نیست . این فیلم در نوع خود خبر از نوعی سینمای نوظهور و ضد تشکیلات می‌داد . بعد با پرسوناژ موٴثر "جین هاکمن" به‌نقش یک پلیس نژادپرست در فیلم "ارتباط فرانسوی" و بالاخره با "کلینت ایستوود" بنقش "هاری کالاهان" پلیسی دارای صلاحیت در انجام هر کار و فیلم "هاری کثیف" (شکار در شهر) روبرو می‌شویم . موفقیت ناگهانی دو فیلم "شکار در شهر" و "ارتباط فرانسوی" باعث ایجاد موج نوعی فیلمهای پلیسی در اواخر سال ۱۹۷۲ و سراسر سال۱۹۷۳ گردید . فیلمهائی چون "شماره ۳۷۳" ، "رئیس پلیس جدید" (دربارهٔ پلیس لوس آنجلس) ، "سربلند" ، "تعقیب بی‌امان" ، "ضریب مرگ" ، الکترا گلاید آبی‌پوش" ، "سرپیکو" ، "دوستان ادی کویل" ، "کارآگاه مک‌کیو" ، "پلیسها و دزدها" روانه بازارهای‌سینمائی جهان شدند .

چنانچه گفته شد همه این فیلمها بنوعی مدیون فیلم "ارتباط فرانسوی" و فیلم "شکار در شهر" هستند و اکثر آنها بخوبی نمایشگر تاثیر مستقیم فیلم "ژنرال پاتون" می‌باشند .

معرفی پلیسهای فیلم "ضریب مرگ و فیلم "الکتراگلاید آبی‌پوش" درفصل افتتاحیه شباهت زیادی به‌همین فصل در فیلم "ژنرال پاتون" دارد .

البته مسئلهٔ خلاقیت و فردگرائی این فیلمها را نمی‌توان منکر شد . مثلا" تکنیک پر هیجان "فیل کارلسون" در فیلم "سربلند" به‌کاری که بیست سال پیش در فیلم "داستان شهر فنیکس" ارائه داده شباهت دارد و با تکنیک ظریف بصری و هجوآمیز و نکته‌سنج "ویلیام گوئرسیو" در فیلم "الکتراگلاید آبی‌پوش" متفاوت است . قهرمانان فیلمهای پلیسی تقریبا" در مسیر یک طیف قرار می‌گیرند و آنرا

می‌توان از پلیس هیپی فیلم "سرپیکو" که تقریبا" برای افشاء فساد در نیروی‌پلیس نیویورک جان خود را از دست می‌دهد با شخصیت "هاری کالاهان" و "جیمی‌دویل" که با مسائل شبیه‌آن درگیر هستند یکسان دانست مایه‌های این فیلمها غالبا" مشترک و خشونت و خونریزی تا اندازه‌ای در همه آنها با یکدیگر مطابقت دارد و بطورکلی یک واحد متشکل را بوجود می‌آورند.

عوامل چندی این تأثیر را شدت می‌بخشند، باین ترتیب کـه مشاوریـن، نویسندگان، تهیه‌کنندگان و حتی فیلمبرداران آنها افرادی معین و مشخص‌اند. مثلا" "فیلیپ دآنتونیو" فیلمهای "بولت" و "ارتباط فرانسوی" و "تعقیب بی‌امـان" را تهیه کرده است (مسئلهٔ تعقیب با اتومبیل بمدت طولانی در هر سه این فیلمهـا وجود دارد). و مرد سیاهپوستی که در فیلم "ضریب مرگ به‌نقش "دستیار" هاری کالاهان" ظاهر می‌شود در فیلم "سربلند" نیز به‌نقش معاون کلانتر ایفای نقش می‌کند و "میچل رایان" در فیلمهای "ضریب مرگ" و "الکتراگلاید آبی‌پوش" نقش پلیسـی را ایفا می‌کند که از نظر روانی آشفته است. و "روی شـایدر" که نقش مقابل "جین هاکمن" را در فیلم "ارتباط فرانسوی" ایفا می‌کرد در فیلم "تعقیب بی‌امان" رهبری یک دسته پلیس جنائی را بعهده دارد.

این فیلمها بتدریج نوعی ژانر را در سینما بوجود آورده‌اند که آنرا می‌توان نه تنها از بازتاب متقابل نسبت به‌هم بلکه نمایشگر و منعکس‌کننده واقعیت و بالاخره آنکه موضوع فیلم را از محتوی خود بدست می‌آورند، دانست. باین‌ترتیب مسئلهٔ جنایت، جلوگیری از ارتکاب و علاج واقعه به‌این صورت درآمده و حرفه‌کارآگاهی به‌شیوه‌ای سطحی و خشن مورد توجه قرار گرفته که تنظیم ماهرانه داستان فیلم آن را جبران کرده است. آنچه این فیلمها برای ما بازگو می‌کنند عبارتند از: موقعیت، مسائل اخلاقی، هنری و زندگی پلیس. قهرمانان این گونه فیلمهای پلیسی ازجمله افرادی محسوب می‌شوند که اگر کار خود را یک مأموریت اجتماعی ندانند، مطمئنا" جزو حرفه و پیشه‌ای ندانسته و دلیل آنکه همواره خواسته‌اند پلیس بمانند رازی‌شگفت محسوب می‌شود. در بعضی از فیلمهای پلیسی این دلیل را می‌توان ناشی از عدم تطبیق جنسی دانست که ایجاد نوعی عقده خود کم‌بینی می‌کند، فیلم "بازجوئی" اثر "الیو پتـری" بهترین نمونه‌آنست و در مورد بعضی دیگر چنین توجیه‌می‌شودکه این افراد بخاطر حرفه‌شان از محیط اطراف جدا مانده و ضمنا" یک جدائی دیگـر را در محیط حرفه‌ای خود یعنی در سازمان پلیس از همکاران خود تجربه می‌کنند.

مأمورین فاسد فیلمهای پلیسی بر طبق اوضاع و احوال ممکن است جزو آزادیخواهان فاسد، دست‌راستیها، متعصبین و یا افرادی ترسو باشند که در مورد احترام به‌قانون، حقوق اجتماعی و مسائلی از این قبیل پافشاری می‌کنند. در حقیقت اینگونه مأمورین انتظامی علیرغم اوضاع ناپایدار عمومی اکثرا" افسرانی صلح‌طلب بوده و در بعضی موارد، وقتی که قدرت قانونی خود را از کف می‌دهند بیش از تبهکاران موردتعقیب قرار می‌گیرند. این وضعیت گاهی جنبه‌ای خنده‌دار بخود می‌گیرد. بهترین نمونه این درونگرائی اساسی را می‌توان در فیلم "ضریب مرگ" مشاهده کرد. این فیلم اثری است ضعیف که بهمین‌دلیل بی‌ارزش، اصولا" به‌بعضی از نکات خوب آن توجه نشده است و در واقع دنباله تصادفی فیلم "شکار در شهر" اثر خوب و برگزیده "دان‌سیگل" است. فیلم "ضریب مرگ" دنباله ماجراهای "هاری‌کالاهان" نبوده‌بلکه نویسنده فیلمنامه با زیرکی تمام آنرا بعنوان فیلمی درباره "هاری کثیف" ارائه می‌دهد. گروهی از منتقدان "کالاهان" را یک فاشیست نامیده و فیلم "دان سیگل" را نمونه‌ای از نظم و قانون سزاوار سرزنش که تعصب هر امریکائی میانه‌رو را در مورد مسائل جوانان، دادگاه جنائی، حکومت شهرها، مجوزها و غیره به‌بازی گرفته است، توصیف کرده‌اند. فیلم "ضریب‌مرگ" همین نظر را با این تفاوت که این بار "کالاهان" رادربرابر گروهی پلیس جوان و متعصب به‌سرپرستی یک سروان با سابقه قرار می‌دهد بیان کرده است. این پلیسهای جوان با یاری یکدیگر جوخه مخفی تشکیل داده و مأموریت آنها اینست که محیط اجتماع را از وجود تبهکارانی چون واسطه‌های سادیستی و اوباشی که قانون نمی‌تواند بآنها دسترسی یابد پاک سازند.

این وقایع در حقیقت قبلا" روی داده و چنین آدمهائی در دنیای واقعیت وجود داشته‌اند. فیلم اخیر برداشتی آگاهانه از جوخه مرگ غیر رسمی پلیس برزیل و کمیته‌های غیرانتظامی هشیار و زیرک است که در قرن نوزدهم در سانفرانسیسکو تشکیل‌شد. این وقایع درکتابهای‌رمان‌نیزمنعکس‌شده‌اندکه‌نمونه‌های‌آنرادرکتابهای "امگار والاس" و دیگران می‌توان مشاهده نمود. یکی از فیلمهای بعد از جنگ دوم که در انگلستان با اقتباس از نمایشنامه‌ای به‌همان نام تهیه شد فیلمی بنام "تله" بود که داستان گروهی کماندوی بازنشسته را بیان می‌کرد که به‌پاکسازی‌محله "سوهو" در لندن می‌پرداختند و در قرن حاضر نیز می‌توان ظهور مجدد آنرا در حوادث جنگ ویتنام مشاهده کرد. فیلم "تعقیب بی‌امان" نمایشگر جوخه‌ای ویژه و رسمی است که عملیات آنها درست مطابق قانون بود، در سینمای سیاهان نیز

می‌توان نمونه‌های خوبی مشاهده کرد. فیلمهائی چون "نبرد گوردونها"، "شفت"، "آدمکش"، "آتش‌افروز" و غیره غالبا" نمایشگر افراد با تجربه و کارآزموده جنگ ویتنام است که با استفاده از آموزشهای نظامی خود در بازگشت به‌وطن از آن به عنوان عدالت بیرحمانه و انتقام‌جویانه استفاده کرده و مطلقا" خود را محتاج به پلیس و قوای انتظامی نمی‌دانند و نباید تعجب کرد که رهبر جوخه مرگ در فیلم "ضریب مرگ" که نام اصلی‌اش "هال هالبروک" است در ویتنام خدمت کرده‌است فیلم مزبور بما نشان می‌دهد که او و دوستان وی فاشیست‌های واقعی بوده و با اعمال قانون مخصوص بخود اعمال غیر قانونی خود را نمونه زنده‌ای از دموکراسی می‌دانند. باین ترتیب تهیه‌کنندگان فیلم "ضریب مرگ" توجه فراوانی به‌این نکته سیاسی نموده و پلیس را بیش از تبهکاران مورد تعقیب قرار داده‌اند. در یکی از صحنه‌های خوب و متمایز فیلم که از جنبه طنز هوشیارانه‌ای برخوردار بوده و مربوط به‌تیراندازی تمرینی پلیس است، "کالاهان" در حالیکه در تیراندازی از رقیب خود که همان سروان با سابقه پلیس است شکست خورده و گفتگوئی میان آنها در جریان است، ناگهان‌یک پلیس چوبی را اشتباها" بعنوان هدف مورد شلیک قرار می‌دهد. حاضرین همگی از این اشتباه تعجب کرده و داور مسابقه به‌وی می‌گوید: "هاری تو به‌یک انسان شریف تیراندازی کردی!" در تهیه غالب صحنه‌های این فیلم، پلیس همکاری مستقیم داشته و فیلمنامه آن به‌کمک عده‌ای پلیس مانند: "جوزف وامباف" پلیس بازنشسته‌ای که مجددا" به‌خدمت احضار شده تهیه گردیده و یا از تجارب "ادی اگان" پلیس معروف امریکائی استفاده شده است. این قضیه دستیاری پلیس در کار تهیه فیلم در مورد سایر فیلمها چون "ارتباط فرانسوی" نیز صدق می‌کند.

مأخذ این فیلمها برخلاف کتابهای پلیسی نظیر "حادثه در متل‌الجزیره" اثر "جان هرسی" که حوادث جنائی را در ارتباط بین قانون و زورگوئی و مردم مورد توجه قرار می‌دهند، کشش زیادی بسوی افسانه‌سازی داشته و صرفا" جنبه سرگرم‌کننده آنها در نظر گرفته نشده است.

در آخر باید دانست که این موج جدید در سینمای پلیسی چنانچه اشاره شد صرفا" زاده یأس و سرخوردگی ناشی از عدم موفقیت امریکا در ویتنام است‌که باعث لو دادن حامیان آن جنگ و بی‌توجهی به‌قهرمانان آن گشته و آنان را به نوعی درگیر مسائل روز زندگی شهری امریکائی نموده است. مسئلهٔ واترگیت نیز بنوعی در فیلم "سرپیکو" خودنمائی کرده است. "آل‌پا چینو" در این فیلم نقش

پلیس اصلاح طلب دست چپی را ایفا میکند که مصمم است سیستم انتظامی را پاک سازد. در میان همه این‌فیلم‌ها صرفا" باید به‌فیلم "شکار در شهر" که در واقع شاهکار فیلمهای پلیسی سالهای اخیر محسوب میشود توجه کرد و بقیه این فیلمها در واقع چیزی جز یک یک مسئله تکراری که به‌شیوه‌های مختلف بیان شده و فعلا" به‌همین ترتیب ادامه داشته و ساخته می‌شوند نمی‌باشد.

نوشته‌ی سرگئی آیزنشتاین

ترجمه‌ی کریم رشیدیان

درس‌هایی از ادبیات

"همه میراث بشریت از آن ماست تا بر آن چیره شویم و آنرا بکار گیریم"

وظیفه ماست تا این راهنمائی را درباره میراث فرهنگی خویش بکاربندیم. باید یاد بگیریم که چگونه‌اینکار را انجام دهیم زیرا هنوز بسیاری از ما از چگونگی استفاده از آن بی‌خبریم و در حرفه ما بخصوص اینکار دشوار است زیرا سینما سلف مستقیمی ندارد.

نوشتن به "تقلید از تولستوی" یا "به‌تقلید از همینگوی" بالنسبه آسان‌است. و آنقدر که بنظر می‌آید احمقانه نیست. زیرا هر چیزی با تقلید شروع می‌شود. ما نویسندگان متعددی را می‌شناسیم که همه شاهکارها را رونویسی کرده‌اند. اینکاریک تعهد ساده نیست. بلکه این طریق یافتن حرکت یک نویسنده دیگر (شاید یک نویسنده کلاسیک) و از آن رو شناختن تصورات و احساساتی است که در این یا آن سیستم بصری و شنوائی تصاویر، در ترکیبات کلامی او و چیزهایی مانند آن عینیت یافته است. از طرفی در رسیدن به‌عواملی که از این حرکت (یعنی از این حرکت مقدماتی نویسنده) ناشی می‌شود نوعی پیچیدگی وجود دارد زیرا همیشه "پوست کندن" از "یاد گرفتن" آسان‌تر است. از طرف دیگر ادبیات نه تنها بطور مستقیم از جانب وارثان ادبی تهدید می‌شود، بلکه وارث غیرمستقیمی مثل سینما نیز آنرا تهدید می‌کند.

در این میان نکته دیگری نیز وجود دارد که نسبت به‌آن توجه اندکی‌معطوف شده است.

اکنون تنها عصری است که خلق اثری کاملا" بی‌نقص از هر حیث را ممکن می‌سازد. با این معیار است که ما آثار کلاسیک را امتحان می‌کنیم و خواهیم کرد.

بازتاب این معیار در ادبیات همانند تکامل شرایط اجتماعی متنوع بوده و خواهد بود و در این عصر است که کارهایی با هماهنگی کامل در تمام عناصرشان انجام می‌شود که در عصرهای پیشین انجام نگرفته و نمی‌توانسته انجام گیرد.

انجام چنین کارهایی در اعصار گذشته بغایت نادر و تنها برای نبوغ‌های خلاق میسر بود (دارا بودن چنین خاصیتی یکی از شرایطی بود که نوابغ را مشخص می‌کرد). اما حتی در این شرایط هر کدام از این نوابغ، حتی بزرگترین نویسندگان در خود عواملی را بهمراه داشت که سد راه تکامل او بودند، عواملی که از رسیدن او به‌اوج جلوگیری می‌کردند. "بالزاک" به‌داشتن زبان غیرادبی، "شکسپیر" بخاطر اغماض در ترکیب و وجود کیفیات نامتعادل در "هملت"، "گوته" بخاطر "غیرقابل خواندن بودن "هرمن و دوروته Hermann und Dorothea" و غیر نمایشی بودن "ایفی ژنی" متهم می‌شوند....

کار انتقاد ادبی ــ تاریخی مستلزم انتخاب و ارزیابی این پدیده‌هاست. همانطور که بوسیله "بکمسر" یکی از شخصیت‌های اپرای "آوازه‌خوان بزرگ" اثر "ریشارد واگنر" از آهنگسازان انتقاد می‌شود. در اینجا هر نوع عدم تناسبی در کمال مطلوب برای مشاهده همه مشخص می‌شود و مقدمات و شرایط بروز پدیده‌های مشابه تحلیل می‌گردد همچنین در همینجا روی هرگونه نقصی در تفکر اجتماعی‌زمان او تاکید می‌شود که ناشی از ناتوانی درک نویسنده از مشاهده محدودیت‌های اجتماعی زمان و ناتوانی او در غلبه بر این دشواریهاست.

اما "آموختن" از آثار کلاسیک چیزی کاملا" متفاوت است. در این آثار اغراق در صفات متمایز یک اثر بهیچوجه یک پدیده کاملا" منفی نیست. این اغراق می‌تواند دارای جنبه مثبت و مفید باشد زیرا در مقابل صفاتی که در هماهنگی‌آرمانی خود در یک کل منسجم کاملا" بهمدیگر "جوش خورده‌اند" آینه‌ای وسیع قرار می‌دهد. جدا کردن این صفات بمنظور مطالعه آنها کاری دشوار و مشقت‌آور است.

بطور خلاصه باید بدانیم که چه چیزی از هر نویسنده را باید مطالعه‌کرد. این امر در مطالعات غیرادبی، مثلا" در مطالعات مربوط به‌سینما حائز اهمیت‌است.

با توجه به‌این امر گفتگو در این باره که چه کسی بهترین نویسنده است یا به‌چه نویسنده‌ای باید چسبید نامربوط جلوه می‌کند.

در سینما چیزی که به‌ما مربوط است کار این یا آن نویسنده به‌عنوان یک کل نیست. بلکه به‌صفات و خصوصیات ویژه‌ای در کار خلاق او نیازمندیم که مثلا"

یک مسئله، یک ترکیب یا یک پایگاه فکری را روشن می‌کند. بدیهی است که نویسندگان "کوچک‌تر" کمتر از نویسندگان نابغه‌ای چون "تولستوی" و "شکسپیر" بما دربارهٔ مسائلی که با آنها روبروئیم می‌آموزند.

من در سال ۲۹–۱۹۲۸ در GIK سمیناری را درباره امیل زولا اداره می‌کردم. ما کوشش زیادی در مطالعه عناصر کاملا" سینمائی متعددی در جنبه پلاستیک کارهای زولا بعمل آوردیم و توجه افراد را به‌یک سلسله از ویژگیهای ترکیبی‌معطوف داشتیم که در زمینه ادبیات تقریبا" فقط در آثار این نویسنده یافت می‌شود و از نظر ماهیت به‌سینما بسیار نزدیکند اینکار سبب شد که تعدادی از رفقا بدون توجه بدلیل انتخاب کارهای سازنده زولا برای بررسی در حالیکه به‌سلاح سخن مشهور انگلس که "بالزاک" را بر "زولا" برتری می‌دهد مجهز بودند جبهه‌ای در مقابل نقشه ما تشکیل دادند و ادعا می‌کردند که ما می‌بایستی روی آثار بالزاک مطالعه می‌کردیم و "تمایل" به‌زولا "تمرد" است.

اولا" کار ما تمایل یا جهت‌یابی نیست زیرا ما تمام قواعد آثار "زولا" را بصورت یکپارچه نمی‌پذیرفتیم، ما فقط روی تعدادی از خصوصیات ویژه مطالعه می‌کردیم که بشکلی کاملا" آموزنده در آثار "زولا" تجلی کرده‌اند. ثانیا" تفوق بالزاک بر زولا از نظر انگلس فقط از یک جهت است، استناد اجتماعی ــ اقتصادی که مورد علاقه انگلس بود در آثار "زولا" مثل بسیاری دیگر از نویسندگان وضوح کمتری دارد.

از طرف دیگر ما در آثار "زولا" عناصر متعددی می‌یابیم که برای فیلم‌سازان بسیار مهم‌اند اما این عناصر در کارهای بالزاک غایبند. هر صفحه‌ای از کتابهای زولا را باز کنید متوجه می‌شوید که چنان پلاستیک و تصویری نگاشته شده که از روی آن یک "صحنه" کامل را می‌توان آماده ساخت از تذکرات کارگردان گرفته (ویژگیهای عاطفی‌صحنه) تا راهنمایی‌های دقیقی به‌طراح صحنه، مسئول دوربین، تزئینات صحنه، بازیگران و بقیه. این گونه صحنه‌ای را شما در هر صفحه از آثار زولا خواهید یافت: این آغاز بخش دوم "زمین" از اوست:

"آقای Baillehache سردفتر "کلویس" در سمت چپ خیابان گراوس Grouais در راه شاتودون و در یک خانه سفید کوچک یک طبقه زندگی می‌کرد: از یک گوشه چراغ منزوی خیابان آویزان شده بود که خیابان پهن سنگفرش را که در طول هفته متروک اما شنبه‌ها با هجوم روستائیانی که ببازار می‌رفتند زنده وپر جوش و خروش می‌شد روشن می‌کرد. دو پلاک شغلی که از دور دیده می‌شدند مقابل

سطح گچی ساختمان کوتاه می‌درخشید، پشت خانه باغ باریکی مستقیم تا کناره "لوار" کشیده می‌شد.

در این روز شنبه در اطاقی که سمت راست راهروی ورودی و مشرف به‌خیابان قرار داشت یک پسر پانزده ساله زردنبو که وردست منشی بود یکی از پرده‌های چیت را بالا زده بود تا مردمی را که از خیابان می‌گذشتند تماشا کند. دو منشی دیگر، یکی مردی پیر و شکم‌گنده و کثیف و دیگری مردی جوان‌تر، لاغر و شکسته ازمشقت زندگی مشغول نوشتن روی یک میز آبنوس دو نفره بودند. بجز این میز اثاثیه‌اطاق عبارت بود از هفت هشت صندلی و یک بخاری آهنی که قبل از ماه دسامبر روشن نمی‌شد حتی اگر در همه روزهای مقدس برف می‌آمد. سوراخ‌های کبوتر همه دیوارها را پوشانده بود، جعبه‌های مقوایی نازک سبز که در گوشه‌هایشان شکسته شـده و از کاغذهای زردرنگ انباشته شده بودند فضای اطاق را با بوی ترش جوهر و کاغذهای خاک خورده آلوده می‌ساختند".

حالا این نوشته را با هر کدام از درخشانترین صفحات "بالزاک" که می‌خواهید مقایسه کنید، تجسم تصویری آن بنظر چنان فاخر و چنان ادبی می‌آیدکه بشکل مستقیم قابل تبدیل به‌یک ساختمان تصویری نیست. حالا آغاز "چرم‌ساغری" را بخوانید:

"آخرهای اکتبر ۱۸۲۹، در ساعت باز شدن قمارخانه‌ها مطابق قانونی که از علاقه‌ای ذاتا" مشمول مالیات حمایت می‌کند، مرد جوانی وارد پالاس رویال شد. او بدون تاخیر از پله‌هایی بالا رفت که به‌اطاق قمار با شماره ۳۶ منتهی می‌شد. پیرمرد کوچکی با غرولند و لحن خشکی گفت:

"لطفا" کلاهتان را بدهید آقا" صورتش مثل مرده‌ها بود و پشت سایه نرده‌ها قوز کرده بود. بعد ناگهان بلند شد و قیافه کریه‌اش را نشان داد."

اینها همه درست است. در اینجا فقط مسئله پلاستی سیته وجود نـدارد. مسئله اساسی تصورات و شخصیت ویژه افراد است و در این زمینه "بالزاک" از "زولا" برتر است.

بنابراین وقتی هدف جستجوی شخصیت‌ها باشد ما به بالزاک روی می‌آوریم. اما وقتی قالب و پلاستی سیته درسبک فیلم مطرح است، قبل از همه متوجه "زولا" می‌شویم.

اما در کارهای زولا عنصر دیگری نیز وجود دارد که به‌شخصیت‌های او مربوط

می‌شود واین قدرت پیوند دادن انسان بطریقی پلاستیک با محیط خویش است.

در مقابل "آسودگی عمیق" شخصیت‌های بالزاک اغلب از "ناکامل" بودن آدم‌های زولا سخن گفته می‌شود. یک شخصیت در آثار بالزاک علیرغم روش خوب تشریح آن همیشه مرا بیاد نقاشی آقای چاق از "ولاسکه" Velasquez می‌اندازد (و شاید بدلیل شباهتش با خود بالزاک!) شخصیت‌هایی مثل گوریوی پیر، واترن، پدر گرانده، سزار..... همه شبیه شخصیت ولاسکه هستند ــ سه‌بعدی ــ با چکمه و شمشیر با عظمت کامل روی یک ستون با زلف و موی صورت و دستکش.

شخصیت‌های زولا را فقط همراه سبک‌های مورد علاقه او که بوسیله نقاشانی چون "دگاس" و "مانه" بیان شده‌اند بخاطر می‌آوریم بخصوص بوسیله "مانه" و اگر درست بگویم بویژه در شیوه نقاشی "باری در مولن‌روژ" (آیزنشتاین این مقاله را وقتی از آرشیو و کتابخانه خود در مسکو دور بوده نوشته و بکمک حافظه به‌این نقاشان استناد می‌کرده و بنابراین سهوا" دو نقاشی "مانه" یعنی "باری در مولن روژ" و "باری در فولی برژه" را با هم آمیخته است). ناکامل بودن شخصیت‌های زولا مثل ناکامل بودن دختری است که در این نقاشی پشت بار ایستاده است. به نظر می‌رسد که این دختر بوسیله پیشخوان بار از وسط نصف شده است. در گوشه دیگر نقاشی پیشخدمت زن دیگری که به‌دوستش نگاه می‌کند نیز شکلی ناقص دارد. ساق‌های او بوسیله قاب عکس قطع شده و پستان چپش بوسیله کله گرد یکی از مشتریان بار پوشیده شده است.

ممکن نیست کسی تصور کند که این دختر بشکلی تشریحی یک نصفه دختر است. همچنین ما نمی‌توانیم از روی سایه روشن‌های روی صورت یک آدم نشسته در کارهای "رامبراند" تصور کنیم که قسمتی از فک یا شقیقه یا پیشانی یا چشمان گود رفته که در نقاشی سیاه‌قلم کاملا" بارزند وجود ندارد.

آنچه "مانه" آشکارا بما می‌دهد "دلمه"هایی از توصیف واقعی است ــ یعنی شخصیت در نمای درشت ــ و از این روی تصادفی نیست که نقاشی‌های دوره "زولا" به‌استادان نمای درشت یعنی هنرمندان ژاپنی که روی چوب کار می‌کردند مربوط می‌شود.

هر چند ممکن است که همه قسمت‌های نقاشی "مانه" تماما" کشیده نشده باشد اما نمی‌توان گفت که گویا نیست. این نقاشی با پیشخوان بار، انعکاس آینه پشت سر دختر، بشکه‌های آبجو و کله مرد میخواره که بشکلی چنان ماهرانه سینه

دختررا پوشانده است کامل می‌شود. حتی تصویر شکل فرعی هم‌چنان با همان‌پیچیدگی معمول در اجزاء خود نقاشی شده که از شخصیت اصلی تابلو غیرقابل تفکیک‌است.

بالزاک در توصیف عناصریکه به‌عادات و اعمال یک شخص مربوط می‌شونـد از حقانیت کمتری برخوردار نیست اما او تنها از این عناصر "نام" می‌برد آنطور که گوئی ذخیره تجارتخانه و روش مرتب کردن آنها را معمولا" همراه با قیمت‌شان توضیح می‌دهد ــ شما همیشه در انتظار شماره کاتولوگ آنها هستید. بدین شکـل بالزاک همیشه بشما شخص و همه چیزهای مربوط به‌او را نشان می‌دهد اخلاق، رفتار و اعمـال او را و اینها همه در یک تصویر جمع می‌شوند، در حالیکه ساق شخصیت او بوسیله لبه میز پنهان شده خود شخصیت در توصیفی طولانی از اثاثیه واسباب دیوار گم شده و همه چیز در نظم معینی جایگزین گشته است. در هنر ما (سینما) روش بالزاک کمک زیادی انجام نمی‌دهد.

اما از طرف دیگر: زولا شما را وارد تصاویر می‌کند بعنوان مثال "نانا"در ملاقاتی در یک مسابقه هر چند مسابقه همانقدر یک مسابقه است که خود او "نانا" اما آندو قابل جدا کردن نیستند. و "زولا" راه خویش را در حافظه تصویری شما، با یک "نمای" فراموش نشدنی باز می‌کند، یعنی وقتی که شمایل سیاه "اوژن روگون" Eugene Rougon سایه خویش را بر مجسمه‌های سفید اطاق پهن می‌کند یا وقتی که صدای شهوانی در صحنه تعمید پسر ناپلئون سوم بداخل نوتردام می‌وزد. Les-Rougon - Macquart صرفا" تفسیری از شرایط اقتصادی‌ــاجتماعی زمان ناپلئون سوم را برای ما فراهم نمی‌کند بخصوص برای منظور ما و اگر قصدمان انجام کار سازنده خود باشد.

بنابراین ما به‌مقدمه سخن خود برمی‌گردیم، تقاضا کردن خصوصیت و قابلیتی از هر نویسنده که او در آن استاد است. و باقی گذاشتن محاسبات آکادمیکی مثل قرار دادن هر نویسنده "در جای شایسته" خود یا تعیین درجه بزرگی او به‌عهده منتقدان ادبی.

نه! خواهش می‌کنم مخاطبان خود را با هم اشتباه نکنید. از "فلوبر"صفات و خصوصیات "گوگول" را نخواهید ــ در داستایوسکی درس‌هایی از هنر تولستـوی و بالعکس! را جستجو نکنید. این همانقدر نامعقول است که در بهار سیب‌بخواهید یا در تابستان برف تقاضا کنید.

آنچه که ما نیازمندیم یک راهنمائی سینمائی درباره آثار کلاسیـک ادبـی

است و همچنین درباره نقاشی و تاتر و موسیقی. چقدر جذاب است که یاد بگیریم به‌تفصیل چیزهایی را که در کار "رپین" از کار "سروف" متمایزند معین کنیم. ویژگی‌های جداگانه کارهای "باخ" و "واگنر" را بیاموزیم و نیز تمایزات "بن‌جانسون" را از "شکسپیر" تشخیص دهیم.

ما بایدآنطورکه Busygin آنقدر متواضعانه در زندگینامه خودنوشته‌بیاموزیم:

"در آکادمی صنعتی مهم‌ترین چیزی که آموختم اینست که چگونه بیاموزم".

ما باید یاد بگیریم چگونه بخوانیم

برای نوشتن اینکار بسیار اساسی است:

برای یک نویسنده در نوشتن صفحات یک سناریوی ادبی (یا یک دستورالعمل)

برای یک کارگردان در نوشتن اوراق سناریوی فیلم‌برداری یا نماها در طرح مقدماتی‌خود یا تصاویر تکمیل شده روی پرده کرباسی سینما.

ادبیات برای خود وسایل مختلف و شیوه‌های بیانی غیرمستقیم فراوان دارد اما بدون این مقدمات این شکل‌های پیچیده برایمان‌نگشوده باقی می‌ماند.

در کار نوشتن برای فیلم این وظیفه اهمیتی بی‌اندازه دارد.

بزرگی آثار "پوشکین" بخاطر فیلم‌ها نیست بلکه بخاطر فیلمی بودن آن است. بهمین دلیل است که ما با پوشکین شروع می‌کنیم.

نوشته‌ی ژان لوک گدار

ترجمه‌ی سروش حبیبی

از نفس افتاده

فصلی از یک فیلمنامه

توضیح نماها[1] پس از مونتاژ قطعی و دیالوگ فیلم in extenso تهیه شده است

" فرانسوا تروفو Francois Truffaut ، طی مصاحبه‌ای بامجله "نوول‌آدام Nouvel Adam (شماره فوریه ۱۹۶۸) تاکید کرد که: فیلمهایی هست که واقعا" به‌هیچ چیزی که بیش از آنها ساخته شده شبیه نیست. مثل: همشهری کین Citizen Kane ، از نفس‌افتاده A bout de Soufle ، "هیروشیما عشق من Hiro Shima, mon amour".

مجله "آوان سن‌سینما" ، از این سه فیلم ، اولی و سومی را منتشر کرده است. و اینک امروز، دومی ، که باقی‌مانده بود. ولی ابتدا توضیحاتی مختصر.

از قضا ، فکر اصلی این فیلم ، از تروفو بود ، حدود پانزده صفحه از آن را ماشین کرده بود ، که آنرا به‌دوستش "گدار" تسلیم کرد. گدار، به‌کمک چند نفر از همکارانش، طرح دکوپاژ آن را تهیه کرد. سپس آن را رها کرد ، و سرانجام ، با سری

---

۱. فرمولی است غیرعادی و به‌منظور تاکید آنست که این فیلم ، بنا به‌روالی‌که "ژان لوک‌گدار" عزیز می‌دارد ، بدون دکوپار تهیه شده است.

انباشته از هزاران فکر جدید، همانطور که "بلموندو"، در آغاز فیلم، در جادهٔ ناسیونال شماره ۷ پیش می‌راند، به‌تنهائی و مصمم، کار را تمام کرد. البته، جز خود فیلم، هیچ‌مدرکی از کار او باقی نیست. حتی نتوانستیم، خلاصه‌ای از دیالوگ فیلم را به‌دست آوریم. با این وصف "ژان کوله Jean Collet " لطف کرد و چند سکانس زحمت کار را قبول کرد...

ژاک. ژ. پره

استودیوی دختر سوئدی

حرکت نزولی خفیف دوربین (نمای امریکائی) روی میشل که روی میز ــ کنار گراموفون افتاده است. گراموفون هنوز مشغول نواختن موتزارت است. سرش را در بازوهایش مخفی کرده است. حرکت نزولی کلی دوربین که به‌سوی او و در عین حال به‌سمت در ورودی متوجه است. در باز می‌شود و پاتریشیا ظاهر می‌گردد. به‌طرف او می‌آید، روزنامه و بطری شیر را می‌گذارد و ضمن اینکه ژیله‌اش را در می‌آورد از او دور می‌شود در همین زمان میشل سرش را بلند می‌کند ــ فورا" روزنامه را برمی‌دارد و آن را باز می‌کند. دوربین پاتریشیا را که ژیله‌اش را به‌جای خود می‌گذارد و نزد میشل برمی‌گردد تعقیب می‌کند. و میشل اکنون (شلوار پوشیده) و ایستاده و از شیشه شیر می‌نوشد. پس از لحظه‌ای مکث ــ شیشه را به‌سوی پاتریشیا دراز می‌کند (دنباله موسیقی موتزارت).

میشل ــ تشنه‌ات نیست؟

پاتریشیا ــ نه ممنون.

میشل ــ آنتونیو تا یک ربع دیگر می‌آید. همین الان تلفن کرد (از جلو پاتریشیا می‌گذرد و گیسوان او را نوازش می‌کند) با هم به‌ایتالیا می‌رویم دخترم.

ضمن نوشیدن شیر از بطری در اطاق قدم می‌زند. (دوربین او را تعقیب می‌کند)

پاتریشیا ــ (در قسمت عقب و کنار تصویر) من نمی‌توانم با تو بیایم.

میشل ستونی را که در حد فاصل اطاق نشیمن و استودیو عکسبرداری قرار دارد دور می‌زند و ضمن اینکه دستهایش را بلند می‌کند به‌سوی او می‌آید.

میشل ــ چطور نه..... من تو را با خود می‌برم... بروتی سیمکای اسپرتی‌خودش

را به‌من قرض می‌دهد موتورش آمادئو گوردینی است.
پاتریشیا ــ (ضمن اینکه کنار او تکیه می‌دهد و یک‌پایش را بلند می‌کند) میشــل، من به‌پلیس تلفن کردم.... (کنار او ایستاده می‌ماند) گفتم تو اینجا هستی.
نمای امریکائی بزرگ از هر دو. میشل مبهوت او را تکان می‌دهد.
میشل ــ دیوانه شدی .... حالت خوش نیست نه؟
پاتریشیا ــ. چرا حالم خوب است.
دوربین او را که به‌طرف نورافکنهای نور روز می‌دود تعقیب می‌کند. پاتریشیا یکــی از آنها را روی صورت خود روشن و سپس خاموش می‌کند.
پاتریشیا ــ نه... اوضاع دیگر جور نیست
در قسمت عقب تصویر، به‌سمت میشل برمی‌گردد. میشل شیر می‌نوشد.
پاتریشیا ــ دیگر میل ندارم با تو بیایم
میشل ــ بله می‌دانستم
دوربین پاتریشیا را که دور اطاق می‌گردد و از جاهای تاریک (استودیوی عکسبرداری) وروشن (وقتی به‌او نزدیک می‌شود) می‌گذرد و در عین حال با او بحث می‌کند. تعقیب می‌کند.
پاتریشیا ــ نمی‌دانم.
میشل ــ (خارج از تصویر) وقتی با هم حرف می‌زدیم. من از خودم صحبت می‌ــ کردم و تو از خودت
پاتریشیا ــ فکر می‌کنم دختر احمقی هستم.
میشل ــ (خارج از تصویر) و حال آنکه می‌بایست من از تو صحبت کنم و تــو از من[1].
دنباله حرکت تراولینگ عقب روی پاتریشیا که ستون را دور می‌زند (منطقه تاریکی) و رو به‌ما. به‌طرف میشل که خارج از تصویر است می‌آید.
پاتریشیاــ نمی‌خواهم عاشق تو باشم. برای همین به‌پلیس تلفن کردم. رابطه‌ام را با تو ادامه دادم چون نمی‌خواستم مطمئن شوم که عاشقت هستم و یا عاشقت‌نیستم...
و حالا که به‌تو نارو زدم دلیل اینست که عاشقت نیستم.
پاتریشیا نزدیک میز نزد او می‌آید. گراموفون روی میز هنوز صفحه موتزارت رامی‌ــ

---

۱. این جمله که به‌اشکال قابل شنیدن است. با کلام پاتریشیا همزمان‌گفته میشود.

نوازد. (نمای امریکائی وسیع) میشل گراموفون را با خشونت خاموش می‌کند.
پاتریشیا ــ (ضمن اینکه کمی عقب می‌رود) و حالا که به‌تو نارو زدم....
دوربین او را در حالیکه به‌سوی ما پیش می‌آید از روبرو در کادر می‌گیرد.
پاتریشیا ــ (دنباله) دلیل اینست که عاشقت نیستم.
میشل ــ (در قسمت عقب تصویر در حالیکه سیگاری روشن می‌کند) می‌گویند. عشق خوش‌فرجام وجود ندارد. ولی حالا ثابت می‌شود که وجود دارد.....
آندو گاهی به‌طور همزمان با هم صحبت می‌کنند. حال آنکه حرکت تراولینگ عقب دوربین تنها پاتریشیا را که در اطاق قدم می‌زند در کادر می‌گیرد.
پاتریشیا ــ اگر من ترا دوست داشتم....
میشل ــ (خارج از تصویر و به‌طور همزمان با او) تو به‌این فکر کرده‌ای؟
پاتریشیا ــ اوه.... این خیلی پیچیده است.
میشل ــ (خارج از تصویر) برعکس عشق بدفرجام وجود ندارد.
پاتریشیا ــ من دلم می‌خواهد که مردم کاری به‌کار من نداشته باشند.
میشل ــ (خارج از تصویر و به‌طور همزمان) من به‌استقلال عقیده ندارم. ولی‌خودم مستقل هستم.
پاتریشیا ــ و می‌خواهی بگوئی مرا دوست داری؟
میشل ــ (خارج از تصویر) تو به‌این عقیده داری و مستقل نیستی.
پاتریشیا ــ به‌این ترتیب تاستون رفته و به‌نیم تاریک برگشته است.
پاتریشیا ــ برای همین است که‌پلیس را خبر کردم.
میشل ــ من از تو قوی‌ترم.
پاتریشیا ــ حالا مجبوری که از اینجا بروی.
نمای هر دو. پاتریشیا کنار او می‌رود. میشل او را به‌حالتی بسیار خسته نگاه‌می‌کند.
میشل ــ تو دیوانه شده‌ای.... این دلیل تو خیلی مزخرف است.
میشل بعد از اینکه موهای او را نوازش می‌کند. ضمن اینکه سیگاری روشن می‌کند پیش می‌رود. پاتریشیا در عقب تصویر می‌ماند. حرکت تراولینگ عقب، با نمای امریکائی، روی میشل که تنها راه می‌رود و پیراهنش را در شلوارش می‌کند.
پاتریشیا ــ تو احمقی
میشل ــ مثل دخترهائی که با هر کی رسید می‌خوابند... و حاضر نیستند که با

تنها کسی که دوستشان دارد بخوابند. به‌بهانه اینکه با همه کس خوابیده‌اند (در حین قدم زدن دکمه‌های پیراهنش را می‌اندازد) مکث.
پاتریشیا ــ (خارج از تصویر) چرا حرف نمی‌زنی؟
میشل قدم می‌زند و دستهایش را به‌سوی آسمان بلند می‌کند و شانه‌هایش را بالا می‌اندازد.
پاتریشیا ــ(خارج از تصویر) من با پسرهای زیادی خوابیده‌ام. (میشل وارد تاریکی می‌شود) نباید روی من حساب کرد. (میشل به‌روشنائی برمی‌گردد) .... ولی‌میشل منتظر چه هستی؟ برو
نمای نزدیک از نیمرخ پاتریشیا.
میشل ــ(خارج از تصویر)نه من همینجا می‌مانم. بد آورده‌ام ..... به‌هر صورت می‌خواهم بروم زندان.
پاتریشیا ــ تو دیوانه‌ای.
حرکت پانورامیک به‌طرف میشل که بسیار نزدیک است. پاتریشیا را ضمن سیگارکشیدن با افسردگی نگاه می‌کند نمای نزدیک از نیمرخ میشل.
میشل ــ بله. دیگر هیچ کس با من حرف نخواهد زد (نگاهش را بلند می‌کند) دیوارها را نگاه خواهم کرد.
پاتریشیا ــ (خارج از تصویر) می‌بینی. می‌گفتی...
میشل ــ (با خشکیْ حرف او را قطع می‌کند) آه... بروتی.
با گفتن این کلمات به‌سرعت برمی‌گردد. (نمای نیم‌کلی) و به‌طرف در می‌جهد.

کوچه کامپاتی پر میز ــ روز

نمای نیم کلی رو به‌در ساختمان (دوربین روی پیاده‌روی روبرو است) اتومبیل کادیلاک که پارک شده است و چند عابر،
میشل (با پیرهن و عینک بر چشم) از در بیرون می‌آید. از پشت کادیلاک رد می‌شود و با دست اشاره‌ای می‌کند در حالیکه اتومبیل روباز (سیمکا اسپورتی) از جلو او می‌گذرد.
میشل ــ بروتی
بروتی ــ (بدون اینکه متوقف شود) سلام و دست. صبرکن... صبرکن... پارک کنم.

اتومبیل از تصویر خارج می‌شود. حرکت تراولینگ جانبی دوربین که میشل را که‌به قدم‌رو دنبال اتومبیل می‌دود تعقیب می‌کند. تصویر متناوب از دو جهت. نمای متوسط بروتی کنار پیاده‌رو پارک می‌کند. میشل به‌طرف او می‌جهد در حالیکه‌بروتی با چابکی کیفی را به‌سمت او پیش می‌برد.

میشل (با یک نفس) یاالله فرار کن. پلیس تا پنج دقیقه دیگر اینجاست.

بروتی ولی آخر پولت را بگیر.

کیف را به‌او می‌دهد و متوجه حرف میشل می‌شود. و در اتومبیل نشسته می‌ماند.

میشل ــ (با لحن بسیار عصبی) زودباش برو. دختر امریکائی مرا لو داده است.

بروتی ــ (بازوی او را می‌گیرد) عجب.... آه... یاالله بیا برویم!

میشل ــ نه، من می‌مانم، تو برو، زود، خودت را نجات بده.

بروتی ــ خر نشو (در اتومبیل را باز می‌کند) بیا بالا.

نمای نزدیک میشل ازنیمرخ.

میشل ــ نه، من می‌مانم..... (میشل. رو به‌ما) چی؟ بله. دیگر بس است.... خسته شده‌ام. دلم می‌خواهد بخوابم.

بروتی ــ (خارج از تصویر) تو به‌کلی عقلت را از دست داده‌ای!..... یاالله سوار شو.

تصویر متناوب بروتی از پشت، پشت فرمان، که رویش رابه‌سمت میشل گردانده‌است و کیف را زیر بغل دارد.

میشل ــ نه. پلیس مهم نیست... خودم را در می‌برم. حالا درد اینست که نباید به‌دختره فکر کنم و نمی‌توانم.

بروتی ــ تپانچه اتوماتیک را می‌خواهی؟

حرکت پانورامیک خفیف برای تعقیب حرکت بروتی که از جا دستکشی اتومبیل. یک کلت بیرون آورده و به‌طرف میشل دراز می‌کند.

میشل ــ (اسلحه را نمی‌گیرد) نه.

بروتی ــ(اصرار می‌کند) به‌تو می‌گویم احمق نشو.

میشل ــ(اسلحه را روی نیمکت عقب می‌اندازد) زودباش برو.

از اتومبیل دور می‌شود.

نمای کلی سراسر کوچه:

یک پژوی ۴۰۳ سیاه نزدیک می‌شود و در وسط کوچه جلو

کادیلاک و در ورودی ساختمان ترمز می‌کند. نمای متوسط بروتی که اسلحه‌اش را از روی صندلی عقب برمی‌دارد. حرکت نزولی دوربین (که در داخل یک پنجره قرار دارد) به‌طرف پژوی سیاه روباز. درهای اتومبیل باز می‌شود و دو کارآگاه از آن‌ها بیرون می‌آیند. یکی از آنها ویتال است که تپانچه در دست دارد و آن یکی مسلسل سبک. از سقف باز اتومبیل، کارآگاه‌دیگری ظاهر می‌شود که اسلحه به‌دست دارد.

Flash fin از حرکت بروتی که اسلحه‌اش را به‌جلو پرتاب کرد. نمای امریکائی بزرگ میشل که‌کیف به‌دست به‌آرامی راه می‌رود. اسلحه را به‌جلو پایش می‌افتد. خم می‌شود و آن را برمی‌دارد و به‌طرف بروتی (خارج از تصویر) برمی‌گردد. فلاش روی بروتی. پشت فرمان. که اتومبیل را روشن می‌کند و دور می‌شود. برگشت روی میشل که اسلحه به‌دست راست می‌شود. نمای امریکائی بزرگ از کارآگاه ویتال و دستیارش. جلوی پژوی ۴۰۳ که دستش را بالا برده و تیراندازی می‌کند. تصویر متناوب. چند بیکاره کنجکاو. بر در خانه‌هاشان و کنار پیاده‌روهای دو طرف. اتومبیلها در وسط کوچه میشل پشت به‌ما به‌سختی مشغول دویدن است. در قسمت عقب تصویر. در انتهای کوچه اتومبیل بروتی دور می‌زند و ناپدید می‌شود.

شاه مایه موزیک و حرکت تراولینگ آهسته جلو. روی مسیر غیر مستقیم و نامنظم میشل که با دست راست کمرش را در محل اصابت گلوله گرفته است میشل طی مسیر نامتعادلش به‌اینطرف و آنطرف متمایل می‌شود و برای اینکه زمین نخورد. گاهی به‌اتومبیل که در سمت راست پارک شده (یک رنوی چهار اسب) و گاه به سمت چپ (به‌یک کامیون) تکیه می‌کند. تصویر متناوب از نمای امریکائی پاتریشیا رو به‌ما می‌دود. (حرکت تراولینگ عقب) برگشت روی فرار میشل (کوچه‌کمی تاریک‌تر شده است) پایش گیر می‌کند. یک زانو را بر زمین می‌گذارد. کوشش‌دیگری می‌کند و در حالیکه گاهی بدون اینکه متوقف شود به‌اتومبیلهای پارک شده در کنار کوچه (سیتروئن دو اسب، رنوی دوفین، ۳۰۳ پانهارت) تکیه می‌دهد. به‌فرار خود به سوی انتهای کوچه ادامه می‌دهد. رفتار او مثل حرکات یک عروسک مقوائی. شکسته و خشک می‌شود. زانوهایش خم می‌شود. دردش باید خیلی شدید باشد، زیرا حالا با دو دست کمرش را گرفته است. همینکه به‌انتهای کوچه رسید.... و از نفس‌افتاد، با سر روی سنگفرش کوچه، بین دو خط عبور پیاده پهن می‌شود.

تصویر متناوب: نمای متوسط پاتریشیا. رو به‌ما (حرکت تراولینگ عقب) که به‌سرعت حرکت خود می‌افزاید. حرکت نزولی دوربین (با نمای امریکائی) به‌طرف میشل که

به‌پشت خوابیده. عینک سیاه به‌چشم دارد و با زحمت بسیار پک آخری به‌سیگار خود می‌زند. پاهای مردها وارد تصویر می‌شود و سپس ساقهای پاتریشیا. به‌نظرمی‌آید که از پای پیراهن راهراهش بازشناخته می‌شود و نمای نزدیک از پاتریشیا، که ایستاده و قسمتی از صورتش را با دست چپ می‌پوشاند. به‌آهستگی دستش را از روی چشم برمی‌دارد. نگاهش به‌سوی پائین است. حرکت نزولی، با نمای نزدیک. رو به‌میشل (بدون عینک) که او را که خارج از تصویر است نگاه می‌کند. سپس دهانش را به‌سختی بسیار باز می‌کند... و شکلهائی را که در دستشوئی در آورده بود تکرار می‌کند. نمای نزدیک از پاتریشیا..... و بازگشت روی میشل.

میشل ــ واقعا" تهوع‌آور است.

میشل دست راستش را روی چهره‌اش می‌سراند و آنها را بدست خود می‌بندد. سرش به‌سنگینی به‌یکطرف می‌افتد.

پاتریشیا ــ (خارج از تصویر) چه گفت؟

نمای نزدیک از پاتریشیا که نگاهش به‌زیر افتاده است.

کارگاه ویتال (خارج از تصویر): گفت شما واقعا" تهوع‌آورید.

پاتریشیا سرش را به‌سمت صدا می‌گرداند و مرد که خارج از تصویر است نگاه می‌کند و سپس به‌آهستگی بسیار سرش را به‌طرف ما می‌گرداند در حالیکه لبهایش را با شستش می‌مالد می‌گوید.

پاتریشیا ــ تهوع‌آور. یعنی چه؟

شاه‌مایه موسیقی ــ (تنها پیانو) روی چهرهٔ او سرش را برمی‌گرداند.

برش ــ پرده سیاه و بعد کلمه پایان[1]

---

۱. پایان پنجمین و آخرین قرقره چهارصد متری

نوشته‌ی ریموند دورگنات

ترجمه‌ی سیروس وقایع نگار

درونمایه‌ها و برون‌مایه‌ها در آثار بونوئل

منتقدان در حدی از ذهنیات بونوئل ــ حشرات، چلاقان، گدایان، مـو، پاها و غیره زندگی کرده‌اند. اگر کسی انگیزه‌هایش را بعد از تکرارهای زیاد درنظر بگیرد ممکنست همان جمله‌ای که شاعر پیر در فیلم "کوکتو" به"ارفه" گفت به‌بونوئل بگوید: "ما را متعجب کن" در حقیقت شعرا بطور کلی باندازه بونوئل در تصویـر خود ذهنی هستند. لازم است خود کوکتو را یادآوری کنیم. بجز شعرا خیلـی از کارگردانها موضوعات دائمی خود را تکرار می‌کنند: "رنوار" رودخانه‌اش را "کینگ ویدور" دختران شیطان با تفنگ شکاری را دوست دارد و غیره اما تصویرسازی بونوئل بشدیدا" مبهم، بسط یافته و غیر قابل مشابه با هر گروه قراردادی دیگریست آیـا آنها خاطرات خصوصی ساده و تداعی‌هائی بدون معنی کلی و معماهائی بدون جوابند؟ بونوئل گفته است آنها بر پایه خاطرات و محفوظات کودکی است. پسرش که‌درکان "فرشته تباه شده" را معرفی کرد و در کثرت معانی سمبولیکی که تماشاچیان درفصلی که جامعه بانوان صندوقخانه را که بعنوان مستراح استفاده می‌کردند ترک کردنـد، عنوان می‌کردند، تفسیر می‌کرد. یکی می‌گوید: "وقتی که چشم باز کردم عقابـی را زیر خود در پرواز دیدم" و دیگری می‌گوید: "سیلی شدید و بادی که بصورتم ضربه می‌زد دیدم" در حقیقت این خطوط توسط کوه و دهکده Cuenca بدست‌آمده بود که مستراحهایش در خارج خانه و روی صخره‌ها و ۱۰۰ متر بالاتر از رودی آویزان است.

خیلی ساده با قرار دادن این پدیده در موقعیت مرموز قرینه آن در یک خانه شهری، بونوئل بر آنها یک تبدیل کیفی به‌سمبولهای شعری و نه تمثیلی‌قرار داده است. در انتهای فیلم خرسی گله گوسفندی را به‌داخل سالن هدایت می‌کند

اما تفسیری بر آن نیست: خرس روسیه است که غذا به‌گشنگی می‌فرستد یا "گوسفند سمبول‌گوسفند مسیحی است، انسان در مذهب مسیحیت اسیر است و غیره و غیره این تفسیرها همانقدر برای فیلمهای بونوئل غیرکافی است که برای شعر، زیرا شعر را به‌نثر تقلیل می‌دهد.

بسیاری ازانگیزه‌های ناموزون بونوئل در یک زمینه، خیلی معماگونه چنانچون بتی ظاهر می‌شوند اما در زمینه دیگری دوباره تکرار می‌شود که کاملا" با صحنه مطابقت دارد. اما در ابتدا حداقل این یادآور زمینه قبلی بعنوان یک بت است‌و فضای خاصی را خلق می‌کند. در این موقع می‌شود رتبه تاریخی را بکنار زده وچند اصل بونوئل را خاطرنشان کنیم.

جراحت وحشیانه بچشم در زمینه‌های فراوانی رخ می‌دهد. فردگرای وحشی در "باغ مرگ" با قرض کردن قلمی از کشیش مهربان و فرو کردن آن در چشم نگهبان از زندان فرار می‌کند. در "El" فرانچسکو اختلال دماغی (پارانویا) را که شخصی از سوراخ کلید جاسوسی زنش را می‌کرد و او با میله کلاه بسوراخ کلید فرو کرده است برطرف می‌کند. موضوعات چشم‌چرانی که بطور دائم در "ویرید یانا" وجود دارد، جائی که زن گدا زیرپوشش را برای گرفتن عکس روی سر خود می‌اندازد و بقیه یک دسته ولگرد در یک جشن ناگهان بصورت تابلوی "شام آخر" داوینچی روی پرده ثابت می‌شوند. گدائی که مانند مسیح در وسط قرار دارد اتفاقا" کوراست گدای کور بد کینه دیگری‌در "فراموش‌شدگان" پسران را با چوبی که میخی زنگ‌زده در آن فرو رفته با ضربه زدن می‌ترساند ــ پژواکی از تیغ "کور" قلم و میله‌کلاه.

تیغ‌ها در زمینه‌های متفاوتی ظاهر می‌شوند. آرچیبالدو دولاکروز جعبه‌موسیقی را که یادآور مرگ هیجان‌انگیز اروتیک مستخدمه‌اش است در حالی که قطرات خون از تیغ گلوبر می‌چکد پیدا می‌کند. عاقبت لاوینیا دختر متجدد و بدبین که براین مشکل‌پسندی بورژوازی ضربه می‌زند می‌گوید: چرا با یک تیغه برقی عوض نشود؟"و این اولین قدم بسوی فرار از ذهن خودش است، در "فرشته تباه شده" دیپلماتی با سلامت فکر مشکوک، وقت را با گذاشتن تیغه برقی روی پای خود می‌گذراند. این غریبا" تنها رابطه صریحی است بین تیغ و موضوعات زیر":

مو. در "سگ‌اندیسی" موهائی که از زیربغل یک دختر کنده می‌شود دور دهان‌مردی گذاشته می‌شود. مردی که ساق پایش را می‌تراشد اشاره ضمنی است به‌تمایل لباس جنس مخالف پوشیدن، در "باغ مرگ" دختری در اثر گیرکردن مویش به‌شاخه‌های

جنگل گرفتار می‌شود. در "فرشته تباه شده" زنی از سرطان رنج می‌برد اما نه از مرگ بلکه از طاس شدن می‌ترسد.

پاها. در سالهای طلائی" در تفسیر عشق‌بازی تنها ماندن" دختر انگشت پای‌مجسمه‌ای را می‌مکد و والریو در "نامش سرخی صبح است" قبل از عشق‌بازی با معشوق‌جدید خیلی بآرامی و متدیک جورابش را در می‌آورد. فرانچسکو در "El" موقعیکه از پائی خوش‌تراش در یک کفش پاشنه‌بلند گران قیمت منحرف و مشغول می‌شود برای انجام وظایف مذهبی، به‌اسقف برای شستن پاهای چند گدای سمبولیک در کلیسا کمک می‌کند، در "خاطرات یک مستخدمه" بورژوای خشک پیر در حالی که می‌خواست چکمه‌هائی را که دوست داشت "زنده" پای مستخدمه‌اش ببیند از حمله قلبی می‌میرد. در La Ilusion Viajaen Tranvia زنی جذاب با کفش پاشنه‌بلند تلوخوران درکنار پیاده‌رو سنگی دارد بیاد ساحل سنگی در فیلم سگ‌اندلسی می‌اندازد و پیوستگی‌هائی با موضوعات زیر:

چلاقها و تغییر یافته‌ها. آنهامحدودندازچریکهای "سالهای‌طلائی "تا آدم‌چلاقی که از گاری‌اش در "فراموش‌شدگان" بیرون انداخته شد و در کنار جاده توسط بچه‌های بیرحم باقی ماند، از مردی که در فیلم "صعود بآسمان "پای چوبی‌اش در بستر رودخانه، سوراخ می‌شود تا سیاهپوستی که با عصائی که در خانه ساخته و بحالت لرزانی در "دختر جوان" راه می‌رود. گدایان دو فیلم "ویریدانا" و "فراموش‌شدگان" قابل ترحم نیستند بلکه بد کینه‌اند و مودت در "سالهای طلائی" از مسیر خود خارج می‌شود تا مردم کوری را هل بدهد. اما قوزی زشت و بی‌شرم و پستی در عشق به‌نازارین درسی می‌دهد. در "سگ اندلسی" و "سالهای طلائی" شکل‌های مختلف ناراحتیهای بوجود آمده از تنهائی همانطور که Ado Kyrov پیشنهاددداده است نوعی استمناست، لیالیس (اکتریس) در "سالهای طلائی" ناخنهایش را درست می‌کند و بنظر می‌رسد که نغمه عشق ساز می‌کند چریکهای نشان داده شده نخ بی‌پایانی را می‌پیچند. در "سگ اندلسی" بونوئل تیغ را تیز می‌کند. وقتی دوچرخه سوار از دوچرخه می‌افتد و روی جاده دراز می‌کشد حالتی بیمارگونه و وارفته از خود نشان می‌دهد (آیا افتادن مرد ارتباطی به‌استمناء و موضوعات چلاقی دارد؟) بعد از اختلال مغزی فرانچسکو در "El" مستخدمه خود را که بامستخدم عشق‌بازی کرده است در کیسه می‌گذارد ومی‌بینیم که‌مستخدم تنها و غمگین نشسته است،

دوچرخه را عوض همه‌جا در اطاق خواب تعمیر می‌کند مثل اینکه این اشغال‌جا نوعی فعالیت استمناست و یادآور تلو خوردن و افتادن دوچرخه‌سوار در "سگ اندلسی" درونمایه‌ی مشابه آن در "ویریدیانا" وجود دارد. عموی پیر به‌دختر کوچک‌طناب‌بازی می‌دهد. طناب ــ بازی یادآور دوچرخه‌سوار، فعالیتی "در میان پاها" و ارتباطی نزدیک با موضوع "دستها" پیدا می‌کند، این طنابی است که عموی پیر برای دار زدن خودش استفاده می‌کند. اما دختر از بکار نبردن طناب امتناع می‌کند. مرض پوستی بمانند کمربندی موقعی که به‌ویریریانا تجاوز می‌کند آنرا می‌پوشاند و تسلیم شدنش به‌خوشی زشت با مشت کردنش از ناراحتی شدید یادآور نفرتی می‌شود برای موقعی‌که به‌پستان‌گاو چنگ می‌زند که بنظر میرسد باو و همچنین بما مجموعه‌ای ازفالیک‌ها را یادآوری می‌کند. این آخری ارتباطی با زمینه‌های ضعیف ناراحت‌کننـــده زیر دارد:

گوشت. در "سگ اندلسی" لاشه قاطر روی پیانو فاسد می‌شود. در la Ilusion Viaja ماشین برقی را تخته‌بندی می‌کند و تکه‌های گوشت از میله‌های میخ‌دار آن آویـــزان می‌شود. مرد بیرحم در کشتارگاه کار مـــی‌کند امـــا یـــک اعتصابـــی را می‌کشـــد در La Fievre Monte a El Pao تکه بزرگی گوشت بوسیله کامیون برای آرام کـــردن شلوغی شهر آورده می‌شود. در "فراموش شدگان" مادر "پدرو" از آب‌پز کـــردن گوشت در روز خودداری می‌کند اما در روٴیاهایش با او مانند گوشت خامی رفتـــار می‌شود در "دختر جوان" سیاهپوستی‌که از لینچ شدن فرار کرده و از گرسنگی در رنج‌است خرچنگی زنده را گاز می‌زند. قسمتهائی که در کیفیت کفرآمیز کنجکاوانه‌ای انجـــام می‌گیرد، در "نازارین" زنی مذهبی در حال هذیان ناراحت از تشنگی، از مشـــک آبی که خون از زخمهائی در آن جاری است آب می‌نوشد. غذا و جسم در"فراموش شدگان" بهم مربوط است وقتیکه دختری شیر روی رانش می‌ریزد و دو مرتبه موقعیکه شیر از پستان پلی فالیک فواره می‌زند.

مرغها نیز دنیای حیوانات و انسانها را بهم مربوط می‌کند. پدرو در "فراموش شدگان" در یک مرغدانی بدام می‌افتد و با کتک زدن هم منزلی خود ابری از پر بوجود می‌آورد. مرد بیرحم از ترس اعتصاب‌کنندگان هوشیار در یک مرغدانی خود را مخفی می‌کند و در آنجا با قهرمان زن برخورد می‌کند. متجاوز مســـن در یـــک مرغدانی دیگر در "نامش سرخی صبح است" پوشانده می‌شود در "سالهای طلائی" مودت با پاره کردن دو بالش تمام صحنه را با پر می‌پوشاند و با ترتیبی کـــه روی

تخت قرار گرفته یادآور دستهای باچف (اکتور "سگ اندلسی") است که سینه‌ها و باسن‌ها را متناوبا" می‌گرفت. یکی از گدایان در "ویریدیانا" پرهای مرغی که در تکه‌پارچه‌ای گذاشته و روی سینه‌اش قرار داده بود در هوا پخش می‌کند و خانمی خرافاتی "در فرشته تباه شده" کیف دستی خود را بمنظور نشان دادن مرغ داخل آن باز می‌کند تا در طلسمهای افسون[1] شده بکار برد.

موضوع تبدیل سکس به‌اجناس پستان‌ـفالیک اشاره می‌شود و خیلی بسادگی با بدست آوردن سینه ـ مرغ در جزئی از تلاقی نشانه‌های پیچیده ظاهر می‌شود. مستخدمه سخت‌گیر آرچیبالدوی جوان را برای پوشیدن کرست‌های مادرش سرزنش می‌کند و آرزو می‌کند که زن بمیرد. گلوله‌ای ناگهانی از بلوائی در خیابان زن را می‌زند و دراز می‌کند یک لاشه. "دون‌خمه" پیر کرست‌های زن مرده خود را می‌پوشد، برادرزاده‌سخت‌ـگیرش عاقبت تسلیم آرزوهای او می‌شود و آنها را نیز می‌پوشد: مرد زن را مسموم می‌کند و زن می‌افتد مانند یک لاشه.

موزیک. بونوئل ادعا می‌کند که از بکاربردن موزیک در فیلمها نفرت دارد. بکار بردن موسیقی کلاسیک در فیلمهایش بطور برجسته‌ای طعنه‌آمیز است "مسیحای" هندل که در جشن گداها در ویریدیانا بکار رفت. رکویم "موزارت" برای مسموم کـردن ویریدیانا توسط عمویش سمفونی چهارم "برامس" که در "زمین بایر" بکار رفـت ـ بعبارت دیگر بکار بردن" Liebestod "در" سالهای طلائی "تغزلی است، درحالی که نغماتی که بوسیله سیاه ترسیده شده در "دختر جوان" موقتا نواخته می‌شوددفاع او را بیان می‌کند در عوض در جذب کردن دختر رو سفید موفق می‌شود از موسیقی "غار فینگال" در سالهای طلائی تا پاسادوبل در آن، موسیقی در فیلمهای بونوئل ارتباطی با شکست نیروی زندگی دارد. بدرد آوردن رهبران ارکستر با بوسه‌هـای زجرآور از دختران جوان تراژدی را رسوب می‌کند. موضوع بزرگ فیلمهای اخیـرش شکست جهانی اراده است که در حین اجرای قطعه‌ای موسیقی از Paradisi اتفـاق می‌افتد. این جعبه موزیک است که ارچیبالدو فکر می‌کند تأثیر آنچنانی رویش اعمال می‌کند و یادآور جعبه افیون در "فرشته تباه شده" است.

شاید سه قسمت ـ مدفوع، مرگ/ زندگی، موسیقی ـ سه منطقه تنهائی از احساس غیر اجتماعی بودن "خالص" است که بجای منفجر کردن بچند نوع پایان

مرگ‌آور تحلیل می‌رود که مردم بجای خالص می‌گیرند؟ مطمئنا" این تثلیث قدیس تنهائی که به‌عشاق سالهای طلائی که در گل می‌پیچند (بعد با مدفوع می‌پیوندند) گوش می‌دهند و به‌نقش رهبر.

بت‌ها آخر به‌آتش یا آب (روندهای زندگی) ختم می‌شوند. در سالهای طلائی درخت کریسمس سوخته شده به‌پیاده‌رو پرت می‌شود و بدنبال زرافه‌ای بداخل اقیانوس می‌رود. در باغ مرگ‌پدر"لیزاردی" برگهای کتاب دعا را برای آتش زدن درختان جنگل قربانی می‌کند و آنرا بجای کاغذ توالت در حالی که کاسه شراب مقدس برای نوشیدن بعنوان سکرات بکار می‌رود مصرف می‌کند. آرچیبالدو ازافکار بیمار خود اطاعت می‌کند و جعبه موسیقی را بداخل دریاچه می‌اندازد. وقتی روبنسون کروزوئه‌ی بونوئل اعتقاد خود را بخدا از دست می‌دهد مشعل خود را بدریای بی‌پایان فرو می‌کند. دختر کوچک تاج خار ویریدیانا را بعد از خواب گردی ویریدیانا که خاکسترها را کنار تخت عمویش می‌گذارد می‌سوزاند.

صحراهای هوس ناکام در سگ اندلسی و سالهای طلائی با توده گیاهی مقابله می‌شود. در صعود بآسمان بعد از اینکه زن هرزه سیبی را با حرکت دودی شکل پوست می‌کند قهرمان داستان روٴیاهائی در این موضوع از تخم در آمدن‌جوجه می‌بیند در حالی که در روٴیای اروتیکش جنگل اتوبوس را غارت می‌کند. وقتی وفاداری پدر نازارین از حد می‌گذرد زنی دهاتی باو اناری هدیه می‌دهد که فقط ممکنست نمادی برای مهربانی باشد، اما در اسطوره سمبول حاصلخیزی است (مانند پرسیفون پسر زئوس).

حشرات و پستاندارها. سالهای‌طلائی‌باقسمت مستندی از عقرب‌ها شروع می‌شود. در "دختر جوان" نماهای زیادی در رفتار زنبورها مطالعه شده است، در "زمین بایر" زنبورهائی از یک کندو آتش گرفته به‌چشم الاغی هجوم می‌آورند (تیغ‌طبیعی؟) دختر در "دختر جوان" در حالیکه به‌لاشه پدرش خیره مانده نان وعسل می‌خورد عموی ویریدیانا با تمام حواس سعی در نجات زنبوری از غرق شدن می‌کند در حالی که ویریدیانا او را بخاطر صرفنظر کردن از پسر حرامزاده‌اش سرزنش می‌کند. پیر بت‌پرست در "خاطرات یک مستخدمه" مهارت تیراندازی خود را با از بین بردن پروانه‌ای با تفنگ شکاری ثابت می‌کند در Cumbres Borrascosas برگردان بونوئل از "بلندیهای بادگیر" ارن‌شاو Earnshaw مهربانی ولی سرد یک

پروانه را با کلروفرم می‌کشد. عموی مهربان ولی سرد ویریدیانا او را با کلروفرم بیهوش می‌کند. در همان لحظه دختر کوچک گاو نری را خواب می‌بیند که ازسقف پائین می‌آید. در "فرشته تباه شده" خرسی به‌بالای لوستر می‌رود.

بچه‌کشی. "چه‌لذتی از کشتن بچه‌هایمان می‌بریم" جمله‌ای که لیالیس در سالهای طلائی، در جذبه اروتیک خود فریاد می‌کرد. در "زمین بایر" شکاربان بچه‌خود را می‌کشد. در آن‌فیلم دختر کوچک در یک تابوت چوبی در مسیرآب می‌افتد. در "صعود بآسمان" دختر کوچک که با چاپلوسی از گوزن به‌اتوبوسی طرف دیگر رودخانه می‌رسد بعدا" توسط ماری نیش زده می‌شود و دوباره از همان رودخانه در داخل تابوت می‌گذرد. موضوع بچه‌کشی احتمالا" با موضوعات حشرات مربوط است. فروید حشرات را در رؤیا مانند بچه‌های جوان می‌داند.

طبل زدن. "مودت" درناکامی خویش صدای ضربات طبلی را که مانند بلور شدن‌عذاب مغزی‌اش در قصدی برای خالی کردن خشونتش می‌شنود. فرانچسکو در "او" درحالی که مشغول فکر کردن برای پیچیدن زنش است از پلکان یک میله فلزی بیرون می‌کشد که میله طبل از آن می‌سازد و پدر نازارین در حالی که از اناری که باوهدیه گردیده روبرمی‌گرداند و مفروضاتش از سادگی در آمده‌اند صدای طبل زدن مودت را می‌شنود.

مطالعه کاملتری ممکنست نشان دهد که هیچ صحنه‌ای از فیلم‌های بونوئل نامربوط با وهم‌های مصورش نیست. در ترکیب‌های بیشمارش تحولهای شخصیت را در رویا دنبال می‌کند:
اختصار، تغییر مکان، مخفی شدن و غیره در رویاها و اریاسیونها و تناقضات به اندازه ارتباطات معنی می‌دهد. مطمئنا" این در سطح پسیکو آنالیز قابل فهم‌است مثلا" معادلهٔ "باسن/سینه‌ها/بالشها/مرغها" را در نظر بگیرید و بعضی جمله‌ها را جانشین کنید. مجرمین و قاتلین در میان مرغان بدام می‌افتند. آرزوهای قاتلین ذهنی است. برای نوک زدن پستانها (تلافی مثل در آوردن). در ویریدیانا گدا یک پستان می‌دزدد (مرغی زیر لباسهایش) درست مانند عموی ویریدیانا وگدای دیگر لباسهای زن مرده را می‌پوشد. در فرشته تباه شده پنجه‌های مرغ بیرون‌آمده از کیف دستی "تغییر مکانی" است از دستهائی که سینه‌ها را در سگ اندلسی‌چنگ

می‌زدند. این تضادها در سطح اخلاقی نیز قابل معنی است. چه در جراحتی که به‌چشم وارد شد. تیغ برابر سوزن و برابر قلم است. زمینه اخلاقی است‌که‌احساس موضوع را انتقال می‌دهد. تکرار نیز نوعی تناقض است. در رویای مادر پدرو در "فراموش‌شدگان" آنچه مادر حقیقی‌اش امتناع می‌کند می‌بخشد. زن نیز مهربانی‌اش را بصورت کاریکاتور تصویر می‌کند. دائما" می‌خندد و گوشت خام بجای آب‌پز پیشنهاد می‌کند که خوشی حتی از محرومیت وحشتناکتر است.

پستان نوک‌زده می‌شود و پنجه‌ها را دارد. بچه به‌پستان نوک و پنجه‌می‌زند و خشونت خود را در پستان نشان می‌دهد و پارانوئید می‌شود: هدیه مادر (پستان) یک تکه گوشت بریده شده می‌شود (موضوع کشتارگاه) اما موضوع نوک‌زدن ـ پنجه زدن در آنجا تمام نمی‌شود، دوباره در "El" فرانچسکو میله کلاه رابچشم چشم‌چران فرو می‌کند و چارک Chark قلم بچشم نگهبان فرو می‌کند. نیش عقرب نوعی دیگر نوک زدنی است. قلم تبدیل به‌خنجر می‌شود و یادآور کتابهائی است که تبدیل به‌تفنگها می‌شود. دو فیلم اول بونوئل با تیغ و عقرب مقایسه می‌شوند. موضوع اینست که قلم قوی‌تر از شمشیر نیست ولی باندازه شمشیر مرگ‌آور است. پسر عموی ویریدیانا جذب شده که عقرب مذهبی پیدا کند، صلیب مخفی‌کننده تیغه چاقوست مانند اینکه مسیح قاتلترین هرزه‌هاست. جمله کلازویتس[۲] Clausewitz مذهب نوع دیگری وسیله جنگ است. عقربها همدیگر را می‌کشند. سیاهها خرچنگ گاز می‌زنند. این تعجب‌آور نیست که اکثر فیلمهای بونوئل بطور ضمنی درباره‌تاکتیک‌های انقلاب است.

دراین جنگل فرضی موجود شنیدن یک صدای پارانوئید و شخصیتهای‌پارانوئید محدود در فیلمهای بونوئل خیلی ساده است. اما اگر منطق بت‌های بونوئل یک مشخصه پارانوئید دارد، خود بت‌ها لحظاتی در داستان هستند که لحن کلی آنها پارانوئید نیست. نه فقط حالت پارانوئید برای کتاب جالب نیست. روانکاوان بسیاری اخیرا" پیشنهاد کرده‌اند که پارانوئید ممکنست برگشتی از جریان تراژیک درساخت انسان باشد که بطور مداوم بقاء خود را بخطر می‌اندازد. بت‌های بونوئل نمی‌توانند از نتیجه‌های اخلاقی منحرف شوند. کشتن حشره همیشه یک نتیجه اخلاقی است و مسیح یکی از قویترین انگیزهای بت‌های بونوئل است خواه با هرزگی مسخره شودیا بوسیله گدای کور در ویریدیانا "شام آخر" بازی شود یا بوسیله نازارین تقلیدشود یا خود مسیح (بونوئل خود ضد مذهب اعتراف‌کننده است). دکتر والریو در "نامش

سرخی صبح است" عکسی عجیب از مجسمه مسیح با خطوط تلگراف و مقرها که از چشمش بیرون زده دارد، مسیح تکنولوژی؟

بت‌های بونوئل با اخلاقیات اجتماعی نه فقط در شکل مسیح، بشکل بتی اعظم از فرهنگ بورژوازی غربی، بلکه در طرق مختلف مرتبط است. در سالهای طلائی جامعه متمدن به‌ارابه‌های زندانی‌بر و آشپزخانه‌های منفجر شده اهمیت‌نمی‌دهد.

صاحب صنعت در "نامش سرخی صبح است" نسبت به‌جراحاتی که توسط انفجار دیگر بخار بوجود آمده بی‌تفاوت است. بورژوازی بطور کلی فقط ادعای‌کمک به‌گروه زیادی جامعه محروم از حقوق اجتماعی می‌کند. این اتفاقی نیست موقعیکه ارچیبالدو آرزوی سوءقصد به‌مستخدمه‌اش را می‌کند فورا" با بلوائی که در خیابان جریان دارد اجراء می‌شود. دوباره و دوباره بونوئل یک آگاهی از فروید با واقعیت درونی را با آگاهی مارکسیستی با واقعیت اجتماعی برخورد می‌دهد. ملاقاتی که از خیلی پیش در فکر غرب وجود دارد. افکار بونوئل با نرمش استثنائی از منطق عقلانی ذهن هوشیار به‌سیستم نمادهای ناآگاهانه حرکت می‌کند. می‌توان الهام بونوئل را که در ویریدیانا خاطرنشان کرده قبول کرد "من سعی کرده‌ام که اروتیک‌وذهنیات مذهبی کودکیم را بیان کنم" بیان، بله اما او از آنها انتقاد می‌کند. بین آنها و واقعیت را مرتبط می‌کند با بلوغی که صرافت بچگی را احترام می‌گذارد "فقط ارتباط..."

---

۱. مقصود فیلم ارفه اثر ژان کوکتو است

۲. *Clawswitz* سردار جنگی پروس در مقابل ناپلئون

نوشته‌ی احمد امینی

بررسی و تحلیل کار یک سناریست
رابرت بولت[1]

احتمالا" این اولین باریست که می‌خواهیم کار یک سناریست را (جدا از تأثیر مستقیمی که شخصیتی بنام کارگردان روی هر اثر او می‌گذارد ــ بخصوص‌اینکه یک سناریست هر بار مجبور است که با کارگردانی متفاوت و با افکار و ایده‌های خاص کار کند) بررسی کنیم.

مسلما" یک سناریست زمانی می‌تواند تا آن اندازه نظر یک بیننده راجلب کند که از ورای اسکلت‌بندی هر یک از آثارش و تسلط تکنیکی او بر جزء جزء آن (که لازمه هر سناریوی خوب می‌باشد). شخصیت بارز و مستقل او هویدا باشدحتی تا آن اندازه که گاهی کار کارگردان تحت‌تأثیر سناریو و سناریست قرار گیرد (این موردی است که بارها شاهد آن بوده‌ایم).

"رابرت بولت" جدا از سناریوهای مهجوری که برای فیلمهای مختلف‌نوشته است در سه فیلم کاملا" مشهور و پرفروش فرصت اینرا یافته که هر فصل و قسمت از سناریویش را دریچه‌ای برای راه یافتن به‌ذهنیات خویش قرار دهد و حتی تم مطروحه اثر آنچیزی باشد که مورد نظر او بوده است.

جالب اینکه در هر سه این آثار او با یک فیلمساز روبرو بوده، فیلمسازی که خود زمانی در رده فیلمسازان مشخص سینما جای داشته و سپس تدریجا" نزول کرده و متأسفانه (و از طرفی هم خوشبختانه) در این سه فیلم مسیر سراشیبی‌سقوط او کاملا" مشخص و چشم‌گیر بوده در حالیکه سناریست او در مسیری موازی راه او ولی بطرف یک نقطه اوج حرکت نموده است.

---

۱. *Robert Bolt* (منچستر ــ ۱۹۲۴) سناریست‌ونمایشنامه‌نویس‌انگلیسی

سه فیلم "لارنس عربستان" (۱۹۶۲)، "دکتر ژیواگو" (۱۹۶۶)، و "دختر رایان" (۱۹۶۹) که هر سه دارای سناریوهائی از "رابرت بولت" هستند و "دیوید لین"[1] سازنده آنها بوده است نمایشگر این صعود و نزول می‌باشد. "بولت" حتی در دو فیلم اول که اولی اقتباس از یک وقعه تاریخی و دومی اقتباس از یک کتاب پرفروش می‌باشد کاملا" موجودیت خویش را حفظ کرده تا آنجا که این توهم در آدمی برانگیخته می‌شود که این آثار از ابتدا به‌پیشنهاد "بولت" نوشته شده‌اند، زیرا تم مطروحه "بولت" در لحظات کاملا" شخصی سناریوها تا آن اندازه به‌خصوصیات تماتیکی این منابع اقتباس نزدیک است که گوئی ایندو اثر از ابتدا منطبق برافکار سناریست نوشته شده‌اند. البته قدرت خلاقه این مرد را در حفظ عوامل اصلی منابع در عین گنجاندن تم خویش در آنها را نباید فراموش کرد) تکلیف "دختر رایان" نیز کاملا" واضح است، زیرا که فیلم دارای یک داستان اریژینال (نوشته خود بولت) بعنوان استخوان‌بندی اولیه است.

برای راه یافتن بدنیای ذهنی و خصوصی "بولت" ابتدا باید مواد اولیه و اصلی آثارش را شناخت، هر اثر "بولت" (منظور از سه سناریو اخیر اوست) دارای یک انقلاب (اکثرا" قیام عده‌ای قلیل علیه یک قدرت بزرگ) به‌عنوان‌پس زمینه ماجرائی و یک‌عده انسانهای بی‌هدف می‌باشد، که در کشاکش این انقلابها بدست و پا زدن مشغولند. و همواره یک انسان برتر این فرصت را پیدا می‌کندکه صاحب یک ایده، یک هدف خاص گردد و راه نجات را بزعم خویش بیابد، بی‌هدفی این آدمها در درجه اول ناشی از ضعفی است که از این افراد در شناخت خویش و اجتماع اطراف بروز می‌کند واکثرا" یک تصادف آنان را براهی هدایت‌می‌کند که پایان آن شناخت خویشتن و در نتیجه بدست آوردن یک ایده‌آل می‌باشد.

همگی قهرمانان "بولت" در طول آثار او از قطب بی‌هدفی بسوی دست‌یابی بیک ایده‌آل سیر می‌کند و مایه اصلی ساختمان تماتیک آثار او را همیشه این مسیر تشکیل می‌دهد. پهنهٔ زندگی این آدمها مانند صحرای عربستان برای "لورنس" بیابانهای پر برف روسیه برای "یوری ژیواگو" و سواحل خلوت ایرلند برای "رزی رایان" دور افتاده، منجمد و گوئی دور از زندگی طبیعی است.

"لورنس" مانند "ژیواگو" و "رزی" در این گسترده زندگی سرگردان است،

---

1. *David Lean*

بدون هیچ پناهگاهی و یا امید یافتن پناهگاهی.

این آدمها آنچنان به‌این فضا تعلق دارند که گوئی بر این زمینه‌ها میخکوب شده‌اند، این افراد جدا از محیط زیست خویش ماهیت اصلی خویش را از دست می‌دهند و به‌عروسکانی کوکی تبدیل می‌شوند (بزرگترین ضعف پرداخت "لین" در آثار "بولت" نیز از بی‌توجهی او به‌این امر مهم ناشی می‌گردد، چه او هیچگاه قادر نیست توجه خود را تواما" مصروف قهرمان اثر و زمینه زیست قرار دهد و ایندو عناصر در آثار "لین" همواره جدا از هم بررسی شده‌اند که اگر این بررسی کامل باشد (که هرگز نبوده است) موفق نیست.

هر سه قهرمان بولت (لورنس، یوری ژیواگو، رزی رایان) پیامبرانی‌هستند فاقد ایده‌آل که تنها "لورنس" در این میان این شانس را دارد که ایده‌آل مطلوب خویش را بیابد و آنرا به‌اعراب انتقال دهد (درباره چگونگی انتقال این ایده بعدا" صحبت خواهیم کرد).

ولی "ژیواگو" فقط در آخرین لحظات زندگی به‌این ایده‌آل دست می‌یابد (دیدن لارا از داخل) و "رزی" در پایان فیلم از برزخی میان دوقطب (بی‌هدفی مطلق و بی‌تفاوت بودن در برابر مظاهر زندگی در یک جهت و درجهت دیگر یک ایده‌آل قابل قبول) دست و پا می‌زند و حتی فرصت اینرا نمی‌یابد که تمایل خود را بنابر وابستگی خویش بیکی از ایندو قطب ابراز کند.

همان‌گونه که قهرمانان "بولت" به‌مرور از قطب رستگاری (نتیجه مستقیم فقدان یک هدف) دور می‌شوند، محیط زیست آنها حالت سردتری بخویش می‌گیرد تا آنجا که در آخرین اثر او، انقلاب سرکوب می‌شود و "تیم" مظهر انقلاب دستگیر می‌شود.

آیا برای "بولت" دست‌یابی بیک هدف برابر است با نابودی معنوی که اکثرا" با مرگ مادی همراه می‌باشد. آیا این امر فقط در دنیای شخص او مفهوم می‌یابد.

در اینجا سوال دیگری نیز پیش می‌آید که آیا واقعا" انقلاب در آثار او فقط دستاویزی هستند برای قهرمانان او که در این برزخ به‌هدفی دست یابند؟

انقلاب در هر اثر این سناریست مفهومی انتزاعی‌تر از آن دارد که فقط یک انقلاب، یک جنبش باقی بماند.

انقلاب در آثار "بولت" تجسم مادی انقلاب درونی قهرمانان او می‌باشد

که خود نتیجه مستقیم بی‌هدفی آدمهای او است.

(این انقلابات درونی در "دختر رایان" بوسیله نمایش ابرهای متلاطم به بهترین شکل به‌تصویر برگردانده شده)

منحنی جالبی است، بوجود آمدن ایده‌آل در کشاکش یک انقلاب (که‌البته لازمه هر انقلاب وجود یک ایده‌آل می‌باشد) که خود آن نمادی از یک انقلاب درونی و ذهنی است که این کشاکش روحی از بی‌هدفی مطلق بوجود آمده است. به‌این منحنی ذهنی از فیلمهای "لین" بوسیله پایان اثر در ابتدای آن اشاره شده است.

فیلم "لارنس عربستان" با مرگ لورنس شروع می‌شود و بعد بکمک صحبت‌های "جک‌هاوکینز" است که با لورنس و زندگی او آشنا می‌شویم. اینداپره بوسیله نمایش موتورسیکلتی که لورنس بدنبال آن روان است در انتهای اثر، کامل می‌شود منحنی مذکور در "دکتر ژیواگو" نمای واضح‌تری دارد فیلم با برادر ژیواگو آغاز می‌گردد و به‌او نیز ختم می‌شود، در حالیکه در این فاصله زمانی برادرش و زندگی او را کاملا" بما شناسانده است.

در ایندو اثر هر چه بپایان این حلقه بسته نزدیک می‌شویم، فاصله ما از انقلاب زیادتر می‌شود و بهمان اندازه اجزاء آفریننده لحظات سناریو شکل آرامتری بخود می‌گیرند، آرامشی در مسیر داستانی پدید می‌آید و بطور کلی فیلم با یک نمای امیدوارکننده پایان می‌پذیرد، در حالیکه در آنسوی این امید چیزی بجز نابودی وجود ندارد، فراموش نکنیم که در پایان این مدار بسته باز به‌نقطه آغاز آن باز می‌گردیم، نقطه آغاز نیز چیزی جز پایان نیست. این مضامین تصویری، آنچنان در اجزاء صحنه مستقر شده‌اند که بعید بنظر می‌رسد که از ذهن "لین" تراوش کرده باشند و مسلما" بوسیله "بولت" در سناریو پیش‌بینی شده‌اند.

این امر در مورد فیلم "دختر رایان" صدق نمی‌کند، داستان در مسیر عادی خود سیر می‌کند و بانتها می‌رسد، اینجا دیگر آن منحنی بسته و دقیق‌تر بگوئیم دایره‌ای که نقطه شروعش انقلاب و پایانش نیز انقلاب است وجود ندارد (باید توجه کرد که انقلاب اولی، همان کشاکش درونی افراد و منظور از انقلاب دومی، همان قیام این افراد است). با وجود آنکه در پرداخت "لین"، "رزی"، موقعی که برای همیشه خانه "چارلز" را ترک می‌کند، همان لباسی را بتن دارد که‌فردای شب عروسیش در زمان ورود بتن داشت. البته نمی‌توان با جرأت این مسأله را اشاره‌ای از طرف "لین" نسبت به‌آن منحنی دانست و حتی برخلاف فیلم قبلی،

هر چه بپایان نزدیک می‌شویم، اغتشاش بیشتری در وقایع سناریو دیده می‌شود، حتی در پایان آن نمای امیدوارکننده چندان نظرگیر نیست (با وجود جمله‌ای که کشیش به‌چارلز می‌گوید). علت چه می‌تواند باشد. در "دختر رایان" دیگر انقلابی‌وجود ندارد، دیگر ایده‌ای بچشم نمی‌خورد، قهرمان اثر در پایان فیلم در بی‌تفاوتی مطلق باقی می‌ماند، حتی عشق سرگرد که می‌تواند یک ایده‌آل عاطفی باشد، به وسیله شوهر داشتن "رزی" محکوم می‌شود. (درباره تجسم مادی این بی‌هدفی و بطور کلی چگونگی برگرداندن مفاهیم ذهنی به‌تصاویر در آثار "بولت" بعدا "مفصلا" صحبت خواهیم کرد).

گفتیم "لورنس"، "ژیواگو" و "رزی" هر سه پیامبرانی هستند که گوئی در یک لحظه واحد بروی زمین آمده‌اند، و متأسفانه تأکیدهای نابجای "لین" بروی اجزاء صحنه و بعد معرفی قهرمان اصلی با کمک از آن اجزاء (در دو فیلم اول بخصوص) تأثیر لازمه را از این مفهوم خاص سناریو گرفته است. در صورتیکه در نوشته‌های "بولت"، لحظه رویاروئی بیننده با قهرمان در یک فضای باز و در محلی دورافتاده و بسیار طبیعی است (آن جاده جنگلی در لورنس عربستان"، دامنه‌های اورال در "دکتر ژیواگو" و سواحل خلوت و دور افتاده ایرلند در "دختر رایان")، در فیلم "لورنس عربستان" ابتدا با موتور لورنس آشنا می‌شویم، تأکیدهای دوربین روی مکانیسم موتور، توجه "لین" به‌مراسم دفن مادر "یوری" و بخصوص لانگ شات اولیه‌که قسمتی از کادر را یک صلیب بزرگ پر کرده در "دکتر ژیواگو" تمامیت این لحظات سناریو را از بین می‌برد. فقط در "دختر رایان" است که قهرمان اثر یکباره در یک پهنه بسیار باز و گسترده بدون کوچکترین موجود زنده دیگری دیده می‌شود، گوئی ایندختر در همان لحظه آفریده شده است.

البته این امکان وجود دارد که توفیق "لین" در برگرداندن این مفهوم سناریو به‌تصویر بعلت تسلط بیشتر سناریست بر او بوده باشد.

انقلاب نه تنها قهرمان "بولت" را بیک هدف نزدیک می‌سازد، بلکه‌باعث می‌شود که در گرماگرم این انقلاب این آدمها خصوصیات ذاتی خویش را بروزدهند و یا به‌انسانهائی سرد و گرم چشیده تبدیل شوند.

اما بعلت بی‌توجهی "لین" به‌این مسأله و قرار دادن انقلاب در حاشیه هر یک از آثارش موجودیت تماتیک آثار بولت بیشتر از دست رفته است، ولی‌باید "لورنس" را استثنا کرد زیرا که در این اثر، انقلاب مهمترین جزء زندگی لورنس

را تشکیل می‌داده و "لین" مجبور بوده روی این عامل باندازه کافی تأکیدکند.

برای شناخت بیشتر آثار "بولت" باید، آنها را دقیقتر بررسی کـرد. از آدمهای آثار او شروع می‌کنیم.

گفتیم، "بولت" همه شخصیت‌های اثرش را آنچنان تحت سلطهٔ ذهنی خویش قرار می‌دهد که گوئی همگی آنها بتنهائی قهرمان اصلی اثرند.

توجه کنیم به‌پرداخت شخصیت "عودا" در (لورنس عربستان)، از نمادگرائی گویای "بولت" تا شخصیت‌پردازی او.

"برای بولت"، "عودا" نمونه بارز یک فرد بی‌هدف است، زندگیـش بـا راهزنی می‌گذرد، تا زمانیکه "لورنس" به‌عربستان می‌آید، عودا در ابتدا بخاطـر پول با او همکاری می‌کند، ولی در انتها آنچنان روح مسئولیت در او دمیده شده که حاضر است بخاطر اعراب "لورنس" را حتی بقتل برساند.

این پیامبر "بولت"، لورنس است که هدف را از خود به"عودا" انتقـال داده، و چقدر هوشمندانه "بولت" این انتقال کاملا" ذهنی ایده‌آل را بتوسط رنگ سفید لباس عربی "لورنس" و رنگ سفید آن اسب که عودا صاحب آن می‌شـود و سفیدی کاغذ تعهدنامه که "لین" خیلی بجا روی آن تأکید می‌کند به‌تجسم تصویری برمی‌گرداند، و چقدر هوشمندانه آن چیز شرافتمندانه، "هدف" (عودا در جائی از فیلم می‌گوید: "باید دنبال یک چیز شرافتمندانه بود) در قالب آن اسب‌سفید مجسم شده است.

شخصیت بارز دیگر فیلم "شیخ‌علی" است، باز یک انسان سرگردان وعادی دیگر، که باز تحت تأثیر انسان برگزیده "بولت" تا حد یک سیاستمدار ترقی‌می‌کند.

"علی" درست راهی را می‌پیماید که لورنس تحت‌تأثیر محیط در حال پیمودن عکس همان مسیر می‌باشد، در طول اثر علی از حد یک عرب بدوی تا یک سیاستمدار زیرک ترقی می‌کند و "لورنس" برعکس از حد یک انسان متمدن و در نتیجه زیرک به‌حد یک انسان عادی، یک عرب بدوی می‌رسد.

تمامی رابطه "لورنس و علی" در آخرین برخورد آنهـا با یکدیگر خلاصه شده است. در این برخورد "علی"جمله‌ای می‌گوید بر این مبنی "چطور می‌شـود یک نفر را دوست داشت و در عین حال از او ترسید "آیا این جمله درباره موجودی‌غیر از خداوند صدق می‌کند یا لااقل متداول‌ترین مفهومش درک وجود خداوند است.

"لورنس" برای "بولت" یک انسان برتر، یک پیامبر و حتی یک خداست، این لازمه انقلاب اوست. مسیری را که لورنس در طول فیلم می‌پیماید، "ژیواگو" نیز طی می‌کند.

در پایان برای "لورنس" و "ژیواگو" یک چیز مانده است. بیهودگی (روان شدن، "لورنس" بدنبال موتور سیکلت یعنی وسیله‌ای که سرنوشت او را بپایان‌خواهد رساند. نمایشگر بیهودگی پیروزی در بطور کلی بیهودگی زندگی است ــ مرگ دردناک "یوری" دروسط میدان در پای مجسمه‌ای که مظهر انقلاب روسیه است و لارا چند قدم جلوتر از او قدم برمی‌دارد ولی ژیواگو هرگز نمی‌تواند باو برسد، پایان همه چیز برای "ژیواگو" است.)، و با کمی توجه می‌توان دریافت که ماهیت درونی‌این بیهودگی نیز کاملا" در پایان امید و زندگی مشترک است، برای لورنس، چیزی‌جز افتخارات فراوانش باقی نمانده و برای "ژیواگو" نیزمجموعهٔ اشعارش.

شخصیت‌های دیگر اثر، همه با ایجاز و به‌بهترین شکل معرفی می‌شوند، نحوه ورود کاماروفسکی بخانه مادر لارا و حرکات مستبدانه او، آشنائی با پاشا به وسیله قرار دادن او در میان مردم عادی، در حالیکه مشغول پخش کردن اعلامیه می‌باشد و بعد برخورد او با پلیس و سپس بیرون آوردن یکدسته دیگر اعلامیه از جیبش، از بهترین دقایق شخصیت‌پردازی سناریو می‌باشند. ولی باز به‌جهت بی‌ــ علاقگی "لین" به‌شخصیت‌های فرعی داستان، این آدمها نمی‌توانند آنطور که در "لورنس عربستان" به‌آنان و شخصیت‌هایشان توجه شده بود در اینجا کامل باشند و اگر هم ظرافتی در آدمها و روابط شان وجود دارد، فقط پرورده ذهن "بولت" هستند نه پرداخت "لین" (پدر "تونیا" و جملات او در لحظات خاص ــ وقتیکه "تونیا" نامه "یوری" را می‌خواند وقتی بجائی می‌رسد که در نامه از توتون انگلیسی پدر او سئوال شده، با ناراحتی می‌گوید: دیگر چه توتونی ــ در جای دیگر سرمیز شام پس از بازگشت "ژیواگو" بخانه می‌گوید: من می‌خواهم اکنون آخرین نصفه‌سیگار برگی را که در مسکو وجود دارد بکشم ــ رابطه برادر ژیواگو با خود او ــ با آشنا گران خانه‌ژیواگو ــ با دختر او دارد و (...)

در "دختر رایان" روابط آدمها، کمی پیچیده و ابهام‌آمیز هستند (البته پرداخت ضعیف "لین" نیز باین ابهام و سردرگمی کمک می‌کند) ولی بطور کلی آدمها و لحظات آفریده شده همه مبین تسلط سناریست خلاق اثر می‌باشند.

توجه کنیم، به‌رابطه فوق‌العاده، پیچیده و سرشار ازابهام، مایکل وسرگرد،

که "بولت" با یک تشابه بین ایندو (هر دو از پای‌راست می‌لنگند) این رابطه را باز می‌کند و بدرون آن نفوذ می‌کند (توجه کنیم به‌اینکه وسیله خودکشی سرگرد را نیز مایکل مهیا کرده بود) و یا رابطه "رایان" و "تیم" ازخیانت "رایان" تا لحظات تلاش او برای گرفتن مهمات از او و بعد تشکر "تیم" از او که در تمام این‌دقایق برتری "تیم" بر"رایان" (از لحاظ درجه و روحی) محسوس است.

یا رابطه "مایکل" و "کشیش" که همیشه در کنار یکدیگرند، و با ظرافت کار "بولت" بوسیله یک مضمون دیگر جلوه می‌کند، "مایکل" چتر را برای "رزی" می‌آورد و کشیش به‌نصیحت کردن او می‌پردازد.

یا رابطه "رزی" و"مایکل"، از لحظه جدا کردن پای خرچنگ تا ابراز علاقه "مایکل" برای بوسیدن او و ابراز تنفر "رزی" تا بوسه "رزی" بر گونه "مایکل" در لحظه جدائی (متأسفانه پرداخت اغراق‌آمیز "لین" به‌تعادل عاطفی این فصل لطمه بسیار زده است) و یا لحظاتی چون، دمیدن "مایکل" در بوق گرامافون، کتک خوردن "چارلز" از اهالی دهکده تسلط تکنیکی "بولت" بر آثارش تا آن اندازه می‌باشد که برای کم‌اهمیت‌ترین کاراکترها و برای معرفی کامل آنها، زمان کافی اختصاص‌می‌دهد.

همه شخصیت‌های آثاراو از آن‌خبرنگار، دیپلمات و دو جوان عرب در "لورنس عربستان" تا "پاشا" در (دکتر ژیواگو) تا "تیم" و پدر رزی در (دختر رایان) از بعد کامل برخوردارند و اگر نقصی در موجودیت آنها دیده می‌شود فقط مربوط به‌پرداخت فیلمساز می‌باشد بهتر است برای آشنائی با نحوه کار "بولت" برای آشنائی با کاراکترها به‌لحظات سناریوها توجه کنیم، نحوه معرفی "علی" بصورت نقطه‌ای دور در صحرا و بعد نزدیک شدنش، نحوه معرفی "عودا"در (لورنس عربستان) و در (دکتر ژیواگو) معرفی "پاشا" در میان توده مردم در حال پخش اعلامیه و یا آن روشنفکر داخل ترن و یا نحوه معرفی "مایکل" بوسیله آن خرچنگ‌در (دختر رایان).

"بولت" حتی برای نمایش شخصیت‌های کاملا" فرعی شیوه‌هائی نمایشی بسیار زیبا و موجز بکار می‌برد، معرفی خبرنگار در (لورنس عربستان)بصورت بسط رابطه او با ملک‌فیصل حرکت دوربین از روی سورتمه حامل "کوماروفسکی" و "لارا" به طرف قزاقهائی که چند دقیقه بعد راه بروی تظاهرکنندگان می‌بندند (دکترژیواگو) و بعد می‌رسیم به‌پدیده دیگر آثار "بولت"، یعنی اشیاء.

اشیاء در سناریوهای "بولت" همیشه دارای مفهومی ورای مفهوم عادی

خویش هستند، اشیاء همواره وسیله‌ای برای به‌سطح آوردن درونیات قهرمانان او می‌باشند.

هفت‌تیر در "لورنس عربستان"، بالالایکا در "دکتر ژیواگو" و چتر در "دختر رایان" در زمره این اشیاء هستند.

برای درک مفاهیم مربوط به‌این اشیاء باید مراحل مختلف نمایش این‌اشیاء را در فیلمها بدقت تعقیب کنیم. اولین باریکه (هفت‌تیر) در "لورنس عربستان" دیده می‌شود، زمانی است که لورنس مشغول غذا خوردن با آنمرد عرب می‌باشدو بعد اسلحه را به‌او می‌بخشد و از آنجا است آن عرب که از سخاوت او به‌شگفت‌آمده فدائی او می‌گردد تا بالاخره جانش را از دست می‌دهد (آفریدن محبت و علاقه نسبت بیک انسان بیگانه). بعد اسلحه از مرد عرب به "شیخ علی" منتقل می‌شود و در صحنه مرگ "قاسم" (عربی که یک عرب دیگر را به‌قتل رساند) این اسلحه دوباره بدست "لورنس" می‌رسد و او بعد از کشتن "قاسم" آنرا بمیان اعراب‌پرتاب می‌کند و در جائی از فیلم (لورنس "به‌مافوق خویش می‌گوید" از کشتن آن مرد لذت بردم) این جمله و آن سیر انتقالی هفت‌تیر نمایشگر مراحل مختلف مسیر لورنس است از مرحله یک انسان عادی (که حتی از کشتن انسانها وحشت دارد) تا حد یک انسان مافوق که در راه رسیدن به‌هدف از هیچ مانعی نمی‌ترسد (حتی قتل یک انسان).

و یا در حدی کم‌اهمیت‌تر، باید توجه کنیم به‌مفهوم آن ساعت از کار افتاده برای "عودا" که کاملا" نمایشگر بی‌هدفی او و خنثی بودن روال زندگیش می‌باشد، زیرا که هدفی برای او وجود ندارد.

بالالایکا در "دکتر ژیواگو" نسبت به‌اسلحه در "لورنس عربستان" مفهوم لطیف‌تری دارد، چه‌آن یکی انتقال‌دهنده خشونت و سبعیت بود و این یکی‌انتقال‌دهنده لطافت طبع یک هنرمند (برادر ناتنی ژیواگو بدختر او می‌گوید: تو می‌توانی بالالایکا بزنی، دوست دختر پاسخ می‌دهد: (او یک هنرمند است).

در سطح تصویری اثر می‌بینیم که بالالایکائی که از مادر "یوری" باو به ارث رسیده همه‌جا همراه اوست، و همه جا باندازه کافی روی آن تأکید می‌شود (موزیک، موریس‌ژار، که تم اصلی آن بوسیله بالالایکا نواخته شده در لحظات دراماتیک فیلم خوب بکمک فیلمساز می‌آید) و سپس در لحظه جدائی "ژیواگو" و "لارا"، "یوری" آنرا به"لارا" می‌بخشد و برای همیشه از آن جدا می‌شود. لین یکبار دیگر روی‌این

"بالالایکا" تأکید می‌کند، یک ساز دیگر ولی نه بظرافت ساز مادر "یوری"، این ساز روی دوش دختر "ژیواگو" قرار دارد. ظرافتهای سناریوی "بولت" را باید در لحظات خاص و انتزاعی جستجو کرد، مثلا" لحظه‌ای که "یوری" برای جلوگیری از مصادره بالالایکایش، چوبهای زیر لباسش را از دست می‌دهد.

"دختر رایان" در حقیقت با نمای یک چتر شروع می‌شود که دستخوش باد است، و بالاخره در آب می‌افتد و "مایکل" دیوانه آنرا به"رزی" برمی‌گرداند.

این چتر سرگردان یک سمبل بسیار گویا از شخصیت قهرمان اثر می‌باشد، "رزی" نیز در دریای بی‌هدفی دست و پا می‌زند و هرگز نمی‌تواند پناهگاهی‌واقعی برای خود بیابد او زمانی به"چارلز" متوسل می‌شود ولی چون در ازدواج هرگزآن عاملی را که جستجو می‌کرده نمی‌یابد (جالب اینستکه "رزی" هرگز نمی‌فهمد که باید در جستجوی چه چیزی باشد. جائی در جواب کشیش که از او می‌پرسد تو از ازدواج چه انتظاری داری، به‌پرندگان نگاه می‌کند ــ آیا این پرندگان سرگردان در آسمان باز سمبلی از بی‌هدفی نیستند) سپس به‌عشق سرگرد پناه می‌آورد و در پایان برای او هیچ چیز باقی نمانده، جز نابودی مطلق و یک چیز دیگر، یادگاری کشیش به"چارلز" این جمله او: "هرگز مطمئن نباش که کار درستی انجام می‌دهی، فقط همین "رزی" در وضعی کاملا" مبهم از ما جدا می‌شود (اتوبوس از دوربین دور می‌شود)، در حالیکه کشیش به"مایکل" یا در واقع بخودش می‌گوید "من هنوز مطمئن نیستم که او گناهکار است".

در فیلم اشیاء دیگری نیز وجود دارند که می‌توان درآنهامفاهیم سمبلیک قابل بحثی یافت مدال سرگرد که "مایکل" آنرا پیدا می‌کند، گلهای خشک شده "چارلز".

بعد از همه اینها می‌رسیم به‌تلاشی که "دیوید لین" برای برگردان سینمائی این آثار انجام داده و اکثرا" هم ناموفق مانده، ولی باید درباره ارزش سینمائی این آثار (البته تا آن حد که مربوط به‌پرداخت فیلمساز بوده) بیشتر صحبت‌کرد.

در ابتدا باید گفت که (لورنس عربستان) بطور کلی موفق‌تر از دو فیلم دیگر می‌باشد. در این فیلم "لین" می‌کوشد که در پرداخت اثر شخصیت مستقل‌و گاه خلاق خویش را حفظ کند و اکثرا" هم موفق است. ولی مسیر پرداخت "لین" که او بهرحال آنرا می‌پیماید راهی است کاملا" متفاوت و با آنچه که بولت در اثرش مطرح کرده است "بولت" برای اثرش یک قهرمان آفریده زیرا که ایجاد یک حماسه

در درجه اول بیک قهرمان و یک هدف احتیاج دارد و ایندو عامل در آثار بولت بخاطر تم خاص او و لوازم آفریننده آن انقلاب مهمترین عناصر را تشکیل‌می‌دهند.

ولی "لین" نه می‌خواهد از "لورنس" یک قهرمان بسازد و نه می‌خواهد از ماجرای لورنس و عربها یک حماسه. "لین" در وجود "لورنس" فقط خصوصیات یک انسان را جستجو می‌کند و بهمین جهت است که تا این اندازه بر روی ضعف‌هایش تکیه می‌کند، همیشه لین بعد از یک عمل خارق‌العاده که لورنس انجام‌می‌دهد، با یک اکسیون، ضعف‌های او را به‌رخ می‌کشاند (سقوط لورنس از روی شتر بعد از نجات قاسم ــ تیر خوردنش بعد از فتح ترن عثمانیها) و اکثرا" بلافاصله بعد از این‌لحظات، اکسیونهائی در سناریو وجود دارد که "لورنس" را یکقدم به مرز قهرمانی نزدیک می‌کند. در نتیجه فیلم تبدیل شده به یک کشمکش، تلاش سناریست برای رساندن قهرمان اثرش تا حد یک حماسه‌آفرین و گاهی یک خدا (در جائی آنمرد دیپلمات به‌لورنس می‌گوید: برای تسلط به‌صحرا یا باید از خدایان بود و یا یک عرب بدوی) و در مقابل فیلمساز می‌کوشد او را به‌قطب یک انسان واقعی با تمام ضعف‌هایش نزدیک سازد، در واقع تکلیف اثر را جمله مرد دیپلمات تعیین می‌کند، "لین" جنبه‌دوم جمله او را در نظر دارد و کوشش "بولت" صرف بعد دادن به‌قسمت اول جمله او شده است. بهمین جهت "لین" نه موفق می‌شود که یک اثر کاملا" شخصی بیافریند و نه می‌تواند لااقل حافظ شخصیت سناریست باشد (زیرا که هنوز مقادیری از قدرت اولیه "لین" در فیلمسازی در وجود اوباقی مانده است.)

در "دکتر ژیواگو" لین، از او فقط یک شاعر می‌بیند. شاعری که فقط به عشق فکر می‌کند و همین مساله تمام عواطف و عکس‌العملهای او را در مقابل‌انقلاب کنترل کرده است. برای "ژیواگو"ی "لین" آنچه مهم است لارا و عشق او می‌باشد نه انقلاب.

"ژیواگو"ی "لین" قبل از آنکه یک انسان عادی چون "لورنس" باشد یک شاعر است و بنظر "لین" شاعر یک انسان ساده نیست، او بالاتر از انسان وبهمین علت تمام توجه خود را متوجه "ژیواگو" می‌سازد.

با "ژیواگو" شروع می‌کند و با "ژیواگو" خاتمه می‌دهد. همه جا "ژیواگو"، انقلاب و مسائل مربوط بآن کوچکترین جائی در پرداخت او ندارند. جزئیات‌مختلف

مربوط بانقلاب (توده‌ها، عوامل آفریننده انقلاب عکس‌العمل توده‌ها و...). فقط تا آن اندازه اهمیت دارند که مربوط به"ژیواگو" باشند، "ژیواگو"ی شاعر ومتأسفانه "لین" حتی نمی‌تواند یک پرداخت شاعرانه و غنائی ارائه دهد، از اینرو به‌سانتی‌مانتالیزم می‌گراید. دیزالوهای طولانی صورت "لارا" بر روی گلها، قطره‌های شمع بر روی کلمات اشعار "ژیواگو"، نورهای لرزان که در پرتو آنها فقط اشعار دیده می‌شوند و شاعر رنجدیده آنها و لحظات انقلاب تا آن اندازه تاریک هستند که دیده نمی‌شوند واگر هم "لین" گاهی نظری گذرا به‌انقلاب و مظاهر آن بیفکند، جز قزاقهای سوار شمشیر بدست، مردمان هراسان و خون‌آلود و مرگ و مرگ و خون روی برفهای سیبری چیز دیگر نمی‌بیند.

در "دختر رایان" "لین" آخرین حد ضعف را در برگردان سناریوی‌محکم و سنجیده "بولت" از خود بروز می‌دهد. پرداخت سینمائی "لین" در این اثر هرگز از آفریدن یک سینمای کلاسیک که مملو از تأکید و سانتی‌مانتالیزم (صحنه‌هائی که در خدمت آفریدن روابط هستند بخصوص در صحنه عشقی ــ توجه کنیم به‌فصل میخانه و کابوس سرگرد فصل جنگل) می‌باشد فراتر نمی‌رود. "لین" روی اجزاء سناریو تأکید می‌کند چون قادر نیست اسکلت اولیه سناریو رابا برداشت‌خود پر کند. باغراق می‌گراید چون قادر بشناخت جزئیات و روحیات آدمهای اثرنیست او به‌سانتی‌مانتالیزم پناه می‌آورد چون اینست آنچیزی که برایش باقی مانده.

حتی مهمترین عامل اثر "بولت" یعنی انقلاب دیگر ارزش خود را برای "لین" از دست داده است (زیرا بسبب احتیاجات تماتیکی اثر "بولت" درسناریو کمتر بودن توجه شده و اگر چه بدان توجه می‌کند، آنرا در خدمت صحنه‌آرائی‌خود قرار می‌دهد بدون اینکه از آن استفاده لازم را بنماید (فصل از آب گرفتن‌مهمات) دختر رایان نشان می‌دهد که یک سناریست خوب، در برابر یک کارگردان ناتوان، تا چه اندازه خصایص اولیه و ممتاز خود را از دست می‌دهد و سناریوی او در دستهای این فیلمساز بد تا چه اندازه به‌هرز می‌رود با اینهمه از وراء موفقیت نسبی "لورنس عربستان" و شکست "دکتر ژیواگو" و "دختر رایان" چهره خلاق و باتسلط سناریست کاملا" مشهود است تا آنحد که می‌توان شخصیت او و تأثیر آن را به‌روی‌کوچکترین اجزاء متشکله آثارش یافت و بموازات این آفریننده هنری، می‌توان از تسلط تکنیکی "بولت" بر عوامل متشکله هر یک از آثارش نام برد. در پایان و بطور کلی می‌توان گفت: "در هم آمیختن آگاهانه این سه پدیده انقلاب، آدمها و اشیاء در

خدمت بیان دو عنصر اول، همراه با تسلط تکنیکی و ذهنی "رابرت بولت" در تلفیق این عوامل و حتی برگرداندن آنها بتصویر (یعنی کاری که "لین" قادر نیست انجام دهد) همراه با یک کارگردان ناتوان چیزی است در حد خلق هنری.

و این از دفعات معدودی است که یک سناریست که ظاهرا" وسیله‌ایست، در دست‌های کارگردان تا اینحد از خود توانائی نشان می‌دهد که بیننده می‌تواند از ورای تصاویری که پرورده ذهن و دست دیگری است، بدنیای درونی کلمات و سناریست رسوخ نماید و مغز و ذهن فعال و خالق او را در یابد.

نوشته‌ی بولسلاو میچالک

ترجمه‌ی بهمن مقصودلو

سینمای کریستف زانوسی[1]

کریستف زانوسی (متولد ۱۹۳۹) به‌هیچ وجه به‌کارگردان فیلم شباهت‌ندارد: او بلندقد و کمی لاغراندام است، عینک می‌زند، و گرچه هنوز طلبه جوانی است اعتماد بسیاری به‌خود دارد. و در حقیقت طلبه‌وار جستجو می‌کند. مدت چهار سال در دانشگاه ورشو در رشته فیزیک به‌تحصیل پرداخت و تصمیم داشت‌فیزیسین شود ولی بعدها به‌کراکوی رفت و به‌فلسفه و بخصوص تئوری ارزش‌ها، اخلاقیات، روانشناسی و بالاخره زیبائی‌شناسی علاقه‌مند شد. در طول این مطالعات چندفیلم آماتوری ساخت، در چند مسابقهٔ آماتوری جایزه برد و جنبشی در فیلم آماتوری به‌وجود آورد. سرانجام در مدرسه ملی فیلم در لودز ثبت‌نام کرد و بلافاصله پس از فراغت از تحصیل فیلمهای متعددی تهیه کرد: چهار فیلم داستانی و یک‌سریال نیم‌ساعته تلویزیونی، این طلبه جوان، در طول چهار سال، در برابر حیرت‌سینمای ورشو و لودز، یکی از شخصیت‌های بزرگ صنعت سینمای لهستان شد. زانوسی این توفیق فزاینده را مدیون شخصیت خویش است و غریزه‌ای که در سازمان بخشیدن دارد.

زانوسی به‌عنوان پایان‌نامه‌اش فیلم "مرگ یک پیشنماز" را ارائه کرد. این فیلم نیم‌ساعته برای تماشای عموم ساخته نشده بود، اما با این همه شهرت‌و محبوبیت بسیاری کسب کرد. من هنوز نمی‌دانم علت این محبوبیت ارزش‌های انکارناپذیر فلسفی و زیبائی فیلم بود یا متفاوت بودن حیرت‌انگیز آن با فیلمهای‌تهیه شده در مدرسه سینمائی یا سینمای لهستان. با این همه، یقین است که متمایز

---

۱. مجله تماشا ــ شماره ۲۰۶ سال چهارم ۲۶ اسفندماه ۲۵۳۳.

بودن سینمای زانوسی از سینمای‌لهستان و سینمای جوان دنیا اهمیت بسیاری دارد.

"مرگ یک پیشنماز" در محیط تنها و منزوی یک صومعه اتفاق می‌افتد، فیلم داستان یک دانشجوی جوان را بازگو می‌کند که عهده‌دار کار تعمیر نقاشی‌های دیواری یک نمازخانه است و رئیس صومعه‌ای که در شرف مرگ است. آنها با هم کلمه‌ای سخن نمی‌گویند، تنها یکی دو نگاه بهم می‌افکنند، درست قبل از اینکه رئیس صومعه بمیرد. و این برای خلق یک احساس تیز و دقیق از نگرانی، و پرسشهائی (نه پاسخ) در مورد جوانی و پیری ــ ایمان و شک ــ زندگی، بی‌ثباتی و مرگ کافی است.

کمی بعد از آن زانوسی فیلم Summation را که یکی از چند فیلم ساخته شده برای تلویزیون لهستان بود تهیه کرد. این فیلم صحنه‌ای کوتاه و تأتری‌دربارهٔ دوئل روانی میان یک استاد و یک دانشجو در طول امتحان است. در اینجا زانوسی نه تنها توانسته یک فضای نشاط‌آور سرشار از نگرانی ــ مانند "مرگ یک پیشنماز"ــ خلق کند بلکه صحنه‌پردازی نمایشی، داستانگویی و دانش خود در زمینه‌روانشناسی را نیز نشان داده است.

ترکیب بلورها

(۱۹۶۹)

فیلم‌های قبلی زانوسی تنها پیش‌درآمدی برای آفرینش‌های بعدی او بود. کارگردانی واقعی او در نخستین فیلم داستانی‌اش "ترکیب بلورها" آشکارتر شد. این فیلم با خصوصیات فروتنانه و نه چندان دراماتیک ما را بیشتر به‌یاد موسیقی مجلسی برای دو ساز می‌اندازد تا یک موسیقی غنی از نظر موتیف‌ها، سازها و تکنیک.

دو دوست پس از سالهای بسیار یک دیگر را مجددا" می‌بینند. یکی از آنها بنام مارک طلبه جوانی است که در پی ساختن آینده خویش است، جوانی مرتب، انعطاف‌پذیر ماهر، و جاه‌طلب. دیگری بنام یان دوست دیرین مارک است که جاه‌طلبی‌های دوران طلبگی‌اش را واگذاشته است. او در یک دهکده دور در یک ایستگاه هواشناسی محلی کار می‌کند. معتقد است که در این تنهائی می‌تواند ایده‌آل انسانی خود را بهتر بشناسد و بفهمد که زندگی هنگامی غنی و سرشار است که از ریتم آهسته‌ای برخوردار باشد و نیز اینکه وقتی فرصت و فراغت برای خواندن و تفکر وجود دارد تجربیات آدمی عمیق‌تر است. فیلم شامل مکالمات گسیخته‌ای‌است

است هنگام صرف چای که جابه‌جا پر است از سکوت‌های طولانی ، و گردش درزمین‌های پوشیده از برف ، سخنرانی‌هایی در مدرسه محلی ، مهمانسرای دهکده که بوی آبجو می‌دهد ، سفری کوتاه به‌شهر همجوار ، و باز گفتگوها ، برخوردی کوچک ، و عزیمت مارک به‌پایتخت . فقط همین .

اما اینها تنها ظواهر امر است . در زیر این ظواهر سئوالات بسیاری‌نهفته است . آیا مارک براستی آدم موفقی است ، و یا اینکه او تنها به‌این دلیل که‌نقش آدم موفقی را در زمینه یک دهکده فراموش شده بازی کند ، دیگری را تحقیر می‌کند تا خود را شادمان کند ، به‌دیدن دوست دورافتاده‌اش رفته است ؟ اما دوست و رقیب اویان چه ؟

آیا عقب‌نشینی او از زندگی متعارف و زندگی در گوشه‌ای متروک پیروزی است ؟ یا شکستی که حتی خود نمی‌خواهد آنرا بپذیرد و آیا اشتیاق او برای تفکر و غور جستجوی او برای یافتن ظرفیت‌های درونی غنی خود ، نیازی مبرم است یاتنها ژستی برای دفاع در برابر شکست ، آیا مباحثه و مناظره میان دو دوست یک‌مفهوم عمومی ، اجتماعی و روانی دارد یا برخوردی میان دو شخصیت و دو طرزتفکر است ؟ زانوسی در اینجا یک چیز بسیار واقعی را لمس کرده است : موضوع موفقیت درشرایط یک جامعه سوسیالیستی !. .

زانوسی را نمی‌توان متهم به‌ایده‌آل‌سازی کرد او قهرمانی را بر قهرمان دیگر ترجیح نمی‌دهد . او در مسائل اجتماعی و اخلاقی هر دوی آنها را به‌تساوی مورد انتقاد و تأیید قرار می‌دهد . این مباحثه پایان‌نایافتنی دقیقا" آن چیزی است که یک‌چنین شکل دراماتیک به‌ترکیب بلورها می‌دهد . در این فیلم کشمکش‌های‌داستانی مهیج که به‌خلق موقعیت‌های تازه بینجامد یا نمایشی را غنی‌تر کند ، یا نقطه اوج داستانی ، وجود ندارد . جبهه همیشه همان است : نه کسی پیروز می‌شود نه کسی شکست می‌خورد .

به‌این ترتیب ، زانوسی در گسستن از شکل‌های نمایشی شکل یک مقاله را بوجود می‌آورد : یعنی یک نوع روایت آزاد از زندگی‌شان . این خصوصیات است که فیلم زانوسی را فیلم پیشروئی برای کسانی که آینده سینما را در روشن‌اندیشی آن می‌بینند ساخته است . این فیلم جایزه سالانه مجمع منتقدین سینمای لهستان را ربود اما چه در لهستان چه در خارج مورد توجه تماشاگران بسیاری قرار نگرفت .

زندگی خانوادگی

(۱۹۷۱)

پس از سالها دوری مردی جوان به‌زندگی خانوادگی خود باز می‌گردد. این است خلاصه داستان زندگی خانوادگی، فیلم داستانی دیگر زانوسی. این بازگشت یک برخوردبزرگ است. یک طرف مهندسی جوان که متجدد می‌اندیشد: و احتمالا در یک آپارتمان کوچک مدرن زندگی می‌کند. و طرف دیگر خانواده او که سال‌ها پیش ترکشان کرده است. خانواده کمی عجیب و در حال گسیختن است و شامل پدر، خواهر و عمه (خاله) ــ که همگی تلخ و خمشگین نسبت به‌دیگران وجهانند. آیا بازگشت مرد جوان تنها یک جنبه درام دادن علنی به‌برخی شرایط اجتماعی است: برخورد آدم‌های جوان‌و سالم، که محصول عصر جدیدند، با جهان پیر، عصبی و مریض، جهان در حال خرد شدن؟ آیا این تنها برخورد "کهنه" و"نو" است که به‌شکلی بسیار سنتی و در عین حال ساده مطرح شده است؟ هنگامی که فیلم زانوسی در فستیوال کان ۱۹۷۱ نشان داده شد نظر منتقدین خارجی چنین بود:

"زوال طبقه متوسط و ارزش‌های آنها در فضائی محدود و سرشار ازخشونت دوجانبه. و این چیزی است که ما از طریق ادبیات سده بیستم با آن آشناهستیم: ژید فرانسه، استریندبرگ اسکاندیناوی و گورکی روسیه."

اشتباه بزرگی است، نمایش چنین سوژه‌ای درلهستان در سال ۱۹۷۰ ریشه‌های دیگری دارد که منجر به‌نتایجی دیگر می‌شود. طبقه متوسط لهستان بهیچ‌روی آنطور که در ادبیاتش آمده موفق و مغرور نیست.

در فیلم زندگی خانوادگی این طبقه هیچ موجودیت مستندی ندارد وتنها موجودیتی ظاهری و مبتنی بر یک سلسله ارزشهای موروثی بدست می‌دهد که هیچ خطری از جانبش محتمل نیست و نه میل به‌حکومت بر سرنوشت کسی را دارد و تنها بخشی جدا افتاده از جامعه است که از ارزش‌ها و مالکیت‌های معمولی گسسته و در نوعی مکاشفه و تأمل با خویشتن فرو رفته است. خاطرات تنها واقعیت آن را تشکیل می‌دهند و چیزی جز یک سایه نیست. این فیلم، که سخت با ادبیاتی از آن دست که ذکرش رفت، در تضاد و تناقض است،هیچ

خشم و تنفری را بیدار نمی‌کند و تنها به‌فکر و تأمل دربارهٔ زندگی دو روزه و نوعی غربت‌زدگی و ظرافت‌پردازی دست می‌یابد.

آنچه گذشت وصف واقعی‌قهرمان داستان، مهندس جوان، و دمای نمایشی فیلم زندگی خانوادگی است. ویت بهر دو جهان تعلق دارد. جهان مرده گذشته و دنیای زنده حال. احساس نفرت و کینه او بدان دلیل است که این خانه واین زندگی آنچنانی را خوبتر از هر کس می‌شناسد. اما در عین حال از نرمش‌وآرامشی برخوردار است چرا که نمی‌تواند خود را از قید خاطراتش برهاند.

زندگی خانوادگی شرح احوال مردی است که می‌خواهد خود را از قید اوضاع اجتماعی، روانی و طبقاتی برهاند، او موفق نمی‌شود. و هنگامی از این واقعیت آگاه می‌شود، به‌شیوه‌ای خاص موقعیت اجتماعی و اخلاقی خود را چون شخصیتش قبول می‌کند.

پشت دیوار

(۱۹۷۱)

نظیر چنین موضوعی، با شدتی بیشتر در فیلم بعدی زانوسی بنام "پشت دیوار" نمایان می‌شود. ابتدا قرار بود آنرا بصورت یک فیلم تلویزیونی معمولی تهیه کند که نظایرش صدها و صدها در همه جا در دست تهیه است. اما دید و پختگی زانوسی سبب شد که "پشت دیوار" از جمله مهمترین فیلمهای تاریخ معاصر سینمای لهستان بشود.

ابتذال آشکار شرایط و احوال در فیلم باورنکردنی و حیرت‌آور است. فیلم، داستان یک دانشمند جوان موفق است، که موقعیتی تثبیت شده و مقامی معتبردارد (توجه کنیم که همه قهرمانان زانوسی، دانشمند، محقق و روشنفکرند.) که با زنی وحشتزده، سرخورده، شکست‌خورده و دلسرد روبرومی‌شود. و به‌راحتی می‌توان دریافت که زندگی جنسی ناموفقی نیز داشته است. ماجرای داستان تنها در چند مکان داخلی صورت می‌گیرد. مرد نمی‌تواند یا نمی‌خواهد به‌کمک او بیاید. توجه او قرارـ دادی و موءدبانه است و نوعی خودخواهی آمیخته به‌خونسردی از رفتارش پیداست. دختر دست به‌خودکشی می‌زند و موفق نمی‌شود. او بارها دست به‌این کار زده‌است و موفق نشده. دانشمند، آمبولانس را از پنجرهٔ اطاقش تماشا می‌کند و در بالکن

همسایه یکی از مأموران بیمارستان را می‌بیند. وحشتزده به‌آپارتمان می‌رود و به طور مبهم احساس گناه می‌کند ولی می‌شنود که دختر می‌گوید گناه متوجه او نیست و عامل فقط یک حادثه بوده است.

این فیلم کوتاه حاوی اهمیت واعتباری است که در دیگر فیلم‌های‌لهستان دیده نمی‌شود. این فیلم علاوه بر آنکه با صمیمیت ساخته شده، هر دو کاراکتر را با رآلیسم دردناکی نشان می‌دهد. همچنین مکانیسم روانی رابطهٔ آنها را. در حرکات و سکنات و حرف‌زدنها و رابطهٔ ویژه این دو هیچ چیز کلیشه‌ای نیست و هرگز به‌دامن حقه‌های سینماگرانه نغلتیده است. این موفقیت به‌مقدار زیادی مرهون: Zbigniew Zapasiewicz است که ایفاگر نقش دانشمند جوان است. ولی پیش‌از هر چیز مدیون بازی "مایاکموروسکاتیسکیوویچ"، است. این چهره را، زانوسی یکسال قبل کشف کرده بود (در فیلم زندگی خانوادگی). وی قبلا بازیگر گمنام تآتر: Teatr B. Rzedow بود. بازی آفرینشگرانهٔ او در زندگی خانوادگی بسیار پخته‌و حساب شده بود. ولی در پشت دیوار بود که مایا تصویر هنرمندانهٔ جگرخراشی ارائه داد. تصویری از درماندگی انسان، و نه با اشک و آه و ناله، بلکه، بالبخندی تلخ که سرپوش درماندگی بود و در حرکات مقطع چهره، که بدبختی را پرده‌پوشی می‌کرد و در صدایش که از ترس افشای درد، در گلو می‌شکست و بیشتر از همه در چشمانش، که در آنها ترس حیوانی شکار شده و به‌دام افتاده موج می‌زند. آنهم در فیلمی که مضمون و محتوای مبتذل داشته و در میان مشتی مردم غیردراماتیک.

"پشت دیوار" که از تلویزیون لهستان پخش شد و بعدها در خارج به نمایش گذاشته شد یک شاهکار کوچک است.

نور باران (تشعشع)

(۱۹۷۲)

نور باران چهارمین فیلم زانوسی بیشتر به‌ترکیب بلورها شبیه است تا درام سنتی زندگی خانوادگی، این فیلم صحنه‌های متداومی از مراحل زندگی یک دانشمند جوان را، بلافاصله پس از اتمام مدرسه تا زمانی که ۳۰ ساله می‌شود، نشان می‌دهد. این صحنه‌ها جا به‌جا با تکه‌های مستندی که هر دوره و مرحله را مشخص می‌کند و نظریات دانشمندان معاصر دربارهٔ موضوعاتی که در فیلم می‌گذرد، پیوند یافته است. سرگذشت این دانشمند جوان شبیه سرگذشت هزاران جوان‌دیگر

است: با عشق به‌دانش پا به‌دانشگاه می‌گذارد. استعداد علمی دارد. به دختری برخورد می‌کند و سپس به‌دختری دیگر که با او ازدواج می‌کند. ناچار می‌شود تحصیلاتش را به‌خاطر خدمت سربازی و تولد فرزندش، قطع کند و سپس از سر گیرد. آسیستان می‌شود، از زنش جدا می‌شود و دوباره با او آشتی می‌کند. البته همهٔ این ماجراها در اطراف یک محور و فقط یک انتخاب، چنانکه در فیلمهای سرگذشتی دیگر دیده می‌شود دور نمی‌زند. و قهرمان ناگزیر نیست که یا این کار یا آن کار را انجام بدهد. بلکه سرگذشت گویی خاصی است از زندگی یک لهستانی جوان که جا به‌جا وقفه‌ای حساب شده دارد و با آهنگ و ریتمی دلکش بیان می‌شود. و سرشار از حوادث فرعی و رنگ و جلای تغزلی و تامل و اندیشه است. و تمام این مواد مختلف در بطن چند مضمون و مایهٔ اصلی مندرج شده است. از همه بارزتر، محتوای سنتی است که طرز شکل یافتن یک شخصیت را باز می‌گوید: رشد آهسته، تبلور اخلاقیات و مشکلاتی که در بر دارد، طفره و تن‌زدنهایی که ناگزیر است و سپس تصمیم‌گرفتن. بر این پایه، نور باران را می‌توان یک داستان آموزنده برای جوانان دانست که با نجابت آموزش می‌دهد نه با حقنه و سماجت.

بهرحال از رفتار مرد جوان، از مکالماتش و اظهارنظرهایش، که در تار و پود تحرک و عمل فیلم تنیده شده است، مضمون ثانوی بسیار جالبی پدید می‌آید: چگونگی کشف. مرد جوان بلند پرواز و سخت‌کوش است و می‌خواهد تمام قوانین فیزیک و مآلا راز جهان را دریابد. و در عین حال و از روی علاقه می‌خواهد هر یک از این رازها و قوانین را ژرف بشکافد و بشناسد. بزودی می‌بیند که روش‌آموزش قدیم چه سنگی در این راه می‌اندازد. تخصص‌زدگی و اتوماتیک‌سازی بیش از حد روندهای‌علمی، به‌پوچی و بی‌معنایی کشیده‌است. وی درمی‌یابدکه دانشمند انساندوست ایده‌آل ــ یعنی‌کسی که فقط بخشی از طبیعت را مطالعه می‌کند ولی می‌تواند کلیت و ترکیب نهائی آنرا دریابد ــ از کیمیا کمیاب‌تر است.

استادش او را متوجه می‌کند که دانشمند امروزه همواره باید نسبیت دانش خود، و محدودیتها و فتح و شکستهای علمی را به‌خاطر داشته باشد. و بایدگاهی تحقیقات علمی‌اش را به‌منزله بازی حساب کند و بخاطر به‌پایان رساندن بازی، آن را ادامه دهد.

بالاخره اضطراب دیگری ــ که در تمام فیلمهای زانوسی دیده می‌شودــ این فیلم را سرشار می‌کند. اضطراب اگزیستانسیالیستی. وقتی که قهرمان، در آخرفیلم

به‌نقطهٔ اوج زندگی و موفقیتش می‌رسد، دیگر دیر شده است. زیرا در این هنگام انحطاط ناگزیر ولی بطئی‌اش یعنی نیمهٔ دوم زندگیش آغاز می‌شود.

یعنی به‌قلهٔ تپه می‌رسد که در مقابل تمام هستی انسان یک علامت سؤال می‌گذارد. تکرار سؤالات دربارهٔ معنای هستی، باعث می‌شود لبخند بی‌طاقتی بر لب آورند. ولی در این فیلم، مانند فیلمهای قبلی زانوسی، آرامش او بدل به اضطراب نمی‌شود و کنجکاوی او به‌کسالت و بی‌حوصلگی نمی‌انجامد.

سینمای سوم لهستان؟

زانوسی چند فیلم داستانی دیگر و چند فیلم کوتاه برای تلویزیون ساخته. آیا مجموعهٔ کارش همین بوده است؟ هیچکدام از این فیلمها برای تماشاگران‌تکان‌دهنده نبود، هیچکدام شور و انقلابی برنیانگیخت. برعکس همهٔ این فیلمها تنقلاتی بودند و هیچ طنینی پیدا نکردند و هیچکس علاقه‌ای برای صادر کردن آنها نشان نداد. ولی از این فیلمها تحولی در سینمای لهستان و جامعه لهستان استنباط و مشاهده می‌شود.

کریستوف‌زانوسی برای نخستین بار با گروهی از فارغ‌التحصیلان که در سالهای ۱۹۶۹–۱۹۶۷ در افق سینمای لهستان پدید آمدند ظاهر شد. اینان را پیشاپیش، "سینمای سوم لهستان" نامیدند.

دو نسل دیگر، سینماگران پس از جنگ لهستان بودند ظهور اینان مواجه با شک کردن در باب سینماگران قبلی شد و مردم از آنان به‌گرمی استقبال‌کردند. بیشترین خرسندی را ناقدان لهستانی نشان دادند. ناقدان آنقدر از موفقیت این گروه تازه از راه رسیده مطمئن نبودند که از رکود و ماندگی سینمای لهستان در دههٔ ۶۰ مطمئن بودند.

گروه جدید عبارت بود از اینان: ویتولدلس زینسکی (زندگی ماتیو) ــ مارک پیووسکی (سفر دریائی) ــ ویسیک سولارز (آسکه ــ احضاریه) ــ آندره کوندریاتیوک (سوراخی در زمین) ــ عقرب ــ (سنبله ــ قوس) ــ رومن‌زالوسکی (تشریح‌عشق ــ کاردیوگرام ــ طاعون) ــ آندره زولاوسکی (سومین قسمت شب ــ شیاطین) و کریستوف زانوسی با آثارش.

چرا این سینماگران و فیلمسازان جوان اینقدر با یکدیگر تفاوت داشتند؟ تمام سینمای لهستان ــ مانند همهٔ فرهنگ پس از جنگ لهستان ــ تحت سلطهٔ

نسلی بود که تجربهٔ جنگ را از سر گذارده بود و جنگ مستقیما" یا غیرمستقیم منبع الهام هنرشان شده بود، بهرحال جنگ برای آنان نه تنها ویرانگری و رنج بود بلکه از عبث بودن و بی‌معنا بودن مرگ نیز حاکی بود. این بزرگترین تحولی بود که در این سالها در این کشور واقع شده بود. دگرگونی در هیأت حاکمه باعث دگرگونی ساخت اجتماعی، روابط انسانی، سلسله‌مراتب ارزشها شده بود. هر کس که حتی نگاهی گذرا به‌سینمای لهستان در سالهای پنجاه و شصت افکنده بود، درمی‌یافت که جنگ و انقلاب تأثیر ژرف و شگرفی بر فرهنگ لهستان در این‌بیست‌سالهٔ پس از جنگ نهاده است. نسل جوان، داغ جنگ را احساس نکرده است. زانوسی می‌گوید:

"من سینمای اولیهٔ لهستان را با آثار محکم و پر ارزش "آندره‌ئی وایدا" دریافتم. ولی این سینما برای من بغرنج نیست. من در سال ۱۹۳۹ به‌دنیا آمده‌ام. هنگام رستاخیز ورشو من پنجساله بودم. خاطراتی که از آن سال‌ها دارم چندان روشن نیستند. دوستانی که یکی دو سال از من بزرگترند، نشانی از این دوره با خود دارند ولی من ندارم."

چنین جوانهایی، که از تأثیر ضربه هولناکی که بر هنر پس از جنگ لهستان تأثیر نهاده، به‌دور بوده‌اند، در اوضاعی بالنسبه آرامتر و باثبات‌تر بار آمده‌اند. اینان در پی آن هستند که در هنرشان خواسته‌ها و کام و ناکامیهای نسل خودشان را باز گویند.

"سینمای سوم‌لهستان" با این حساب دارای همان سطح تاریخی است که سینمای همکاران پیش‌کسوت آنان یعنی سینمای کسانی چون رومن پولانسکی (چاقو در آب) ویرژی اسکولیموسکی (بی‌هیچ نشان هویت، پیاده‌روی، مانع، دستهابالا) دارای آن است.

هر دو نسل در فیلمهایشان، مخمصهٔ جوانانی را که پا به‌زندگی اجتماعی می‌نهند باز می‌گویند.

موفقیت و فردیت

زانوسی این درامها را در فیلمهایش باز می‌گوید. وی همچنین به مسائل اجتماعی که برای جامعه سوسیالیستی دههٔ شصت و هفتاد پیش می‌آید نیز می‌پردازد. این سالها سالهائی هستند که تکاپویی به‌دنبال زندگی راحت‌تر در لهستان وجود

داشت: دست یافتن به‌کالاهای مصرفی بهتر و فراوان‌تر، یافتن موقعیت مادی‌مستحکمتر مخصوصا" برای جوانان و غیره.

حتی می‌توان دلزدگی مردم را از یک تیپ کلیشه‌ای که نمونهٔ نمایان‌انسان و شهروند باشد احساس کرد: یعنی نمونه‌ای که مظهر خدمات اجتماعی، از خودگذشتگی بخاطر جامعه (و ارضای نفس) و غیره باشد مدل و نمونهٔ جدیدی ازانسان پدید می‌آید: که کمتر جدی است و گرفتار وسوسه این است که به‌خواسته‌های خود بپردازد یا هدفهای اجتماعی.

این‌گونه مسائل، که در فیلم "ترکیب بلورها" اثر زانوسی بیان شده، در تمام فیلمهایش و تند و براتر از همه در فیلم بعدیش "نور باران" دنبال می‌شود زانوسی یکی از کسان معدودی است که مسائل جدید را به‌صراحت و وضوح مطرح می‌کنند و همهٔ دشواری و پیچیدگی اجتماعی آنها را احساس می‌کنند. این روند دشوار است: موفقیت حرفه و کسب وجهه اجتماعی در یک کشور سوسیالیستی‌مترادف با موفقیت مادی نیست. لذا تاثیر تباه‌کنندهٔ هدفهای مادی در این کشورها کمتر از جوامع مصرف‌کنندهٔ کوچک است. ولی مشکلات و مخمصه‌هایی از این قبیل رخ می‌نماید: چه موقع و تحت چه شرایطی، موفقیت شخصی تبدیل به‌حظ نفس خودخواهانه می‌شود؟ هدفهای اخلاقی موفقیت چیست و این سئوالات هرگز در هنر لهستان مطرح نشده‌اند.

نکتهٔ مهم دیگری نیز در اینجا مطرح است. زانوسی و دیگر افراد سینمای سوم به‌جامعه از دیدگاه کاملا متفاوتی (نسبت به‌پیشینیان) نگاه می‌کنند. این‌دیدگاه، دیدگاه کسی است که برای خود جائی در جامعه می‌جوید و از زاویهٔ دید یک فرد منفرد به‌دنیا و جامعه و مکانیسم هر دو می‌نگرد. این نکتهٔ مهمی است زیرا، به نظر ما قضیه باید برعکس باشد. یعنی از زاویه روندهای اجتماعی باید به"فرد" نگریست. چنین تصور می‌رفت که سرنوشت فرد تابع مستقیم (و حتی نمونهٔ ساده‌ٔ) موقعیت کلی است. یعنی تاریخ، وضع او را تعیین می‌کرد و همشکل و همرنگ با یک جماعت یا یک طبقه یا ملت می‌شد.

سنت هنری مدون لهستان ــ که شامل ادبیات و شعر قرن نوزدهم آن‌کشور هم می‌شود ــ نیز دارای چنین سرآغاز مشابهی است. و بدینسان، واقعیت همیشه دست‌وپاگیر هنر لهستان بوده است. بزرگترین آثار ادبی لهستان بیشتر هم خود را مصروف بیان قوانین کلی کرده‌اند تا حقایق جزئی و شخصی.

منبع و مایهٔ سینما و ادبیات لهستان در سالهای شصت و یک، چنین چیزی بوده است: یعنی همیشه واقعیت را به‌زبان‌استعارهٔ شاعرانه و یا عرفانی یا حتی کاریکاتوری درآورده است و هرگز آنرا صاف و ساده ارائه نکرده است. زانوسی و معاصرانش یک تحول را دنبال می‌کنند: به‌زعم آنان حقیقت عبارت از عرفانی کردن یا دگرگون کردن حقیقت نیست بلکه حقیقت خمیره‌ای است که درامها، شکستها، پیروزیها، علاقه‌های فرد و جامعه را منعکس می‌کند.

نوشته‌ی بیژن خرستد

بازگشت کارآگاه خصوصی

در میان مجموعه‌های پلیسی تلویزیونی ، دو برنامه از دیدگاهی خاص،وجه تمایزی پیدا می‌کند .

این دو برنامه عبارتند از: "تعقیب و گریز" (با اسم اصلی "هری ــ ئو") و "پرونده‌های راکفورد" .

اما چرا وجه تمایز، توضیح می‌دهیم .

این هر دو مجموعه از محصولات سال‌های جدید تلویزیون‌های آمریکاهستند ــ و اگر نگاه کنیم به‌تعدادی‌از مجموعه‌های‌قبلی ،کمی‌عقب‌تر: "کوجک" ــ "آیرونساید" ــ . و حتی مجموعه‌های جدیدتر، "توما" ــ "بارتا" ــ "چیس" یک تغییر اصلی ، و یا بهتر بگوییم یک رجعت واضح وجود دارد:

مجموعه‌هایی که صحبتش شد ، تماما درباره‌ی فعالیت‌های ماموران پلیس است ، بارزترینش مثل "کوجک" ــ و نوع دیگر پلیس، که از بعد از فیلم "سرپیکو" باب شد؛ ماموری در ظاهر خلاف سنت و قرارداد ، که اما در باطن سخت‌کوش‌تر است (که این موضوع ، محتاج مقاله‌ی دیگری‌ست) .

اما دومجموعه‌ی جدید که اشاره کردیم ، ناگهان به‌یک "نوع" دیگر برمی‌گردد ، فیلم‌های کارآگاه خصوصی .

نوع فیلم‌های کارآگاه خصوصی‌که‌در دهه‌ی ۵۰ــ۱۹۴۰ در اوج بود ، بزرگترین شاهکارها و ماندگارترین چهره‌های بازیگری را ارائه داد .

نگاه می‌کنیم به‌دو نمونه فقط ؛ "شاهین مالت" که بوسیله‌ی "جان‌هیوستن" در ۱۹۴۱ ساخته شد ــ و "خواب بزرگ" به‌کارگردانی "هوارد هاوکز" در ۱۹۴۶ . که این هر دو فیلم ، یک چهره‌ی اسطوره‌یی نیز ساختند ، "همفری بوگارت" ــ بهترین

نمونه‌ی یک کارآگاه خصوصی، و اصلا یک الگوی بی‌نقص.

اما قبل از ادامه، نکته‌ی دیگری هم هست. دو نویسنده‌ی بزرگ کتاب‌های کارآگاهی ــ و باز بوجود آورنده‌های تمامی این نوع داستان‌ها و این نوع شخصیت: دشیل همت (۱۹۶۱ــ۱۸۹۱) نویسنده‌ی کتاب اول، و "ریموند چندلر" (۱۹۵۹ــ ۱۸۸۸) نویسنده‌ی کتاب دوم. که چندلر در برگردانده شدن آثارش به‌فیلم، بهر حال، بخت بیشتری دارد. اصلا خودش فیلمنامه می‌نویسد. فیلمنامه‌هایی در این حد: "غرامت مضاعف" (۱۹۴۴) ــ "بیگانگان در ترن" (۱۹۵۱) ... و همین‌اواخر داستان "خداحافظ عشق من" ازاو، برای سومین بار به‌فیلم در می‌آید (در تهران با نام "قدرتمند").

کاری که این دو نفر، جداگانه، انجام می‌دهند، بوجود آوردن تمامی سنت‌ها و ضوابط داستان‌های کارآگاه خصوصی و تمامیت این شخصیت است، که باز تماما" از طریق "بوگارت" عینیت می‌یابد.

بلافاصله اضافه می‌کنیم که نوع کارآگاه در داستان‌های نویسنده‌یی مثل "آگاتاکریستی" (۱۹۷۶ــ۱۸۹۱) اصلا بنحو دیگری عمل می‌کند که شاید بتوانیم با صفت "انگلیسی" آنرا موصوف کنیم.

توضیح می‌دهیم که "نوع" داستان‌های "ادگار آلن‌پو" (۱۸۴۹ــ۱۸۰۹) وقتی به‌اروپا می‌آید در انگلستان، در میان خیل بقیه، در دست "کونان دویل" (۱۹۳۰ــ ۱۸۵۹) موجد یک شخصیت با هوش و با ذکاوتی مثل "شرلوک هولمز" می‌شود ــ که اما بعدا "آگاتاگریستی" آنرا به‌فرمول خشکی بدل می‌کند ("هرکول‌پوآرو") که‌دارای این اشکال است: به‌خواننده حقه‌زده می‌شود ــ یعنی تاوقتی نویسنده نخواهد، هیچ گونه گرهی باز نمی‌شود. (در فرانسه‌اما، "پو" بوسیله‌ی "بودلر" شناسانده می‌شود ــ ولی چون قضیه و سابقه‌ی "ویدوک" ــ تبهکاری که دگرگون می‌گردد ــ وجود دارد، در نهایت به"نوع" داستانی مثل "آرسن لوپن" می‌رسد).

شاید در برگردان‌همین‌سنت به‌آمریکا، در مجله‌ی داستان‌های کوتاه‌پلیسی‌ست که برای اولین بار، "کارآگاه خصوصی" و ضوابط ذکر شده بوجود می‌آید، که‌بعلاوه خواننده نیز اگر تیزهوش باشد، همراه با کارآگاه خصوصی پیش می‌رود.

پس اشاره‌وار گفتیم که نوع داستان کارآگاهی چگونه و با چه کسانی بوجود آمد و چگونه شکل گرفت. ادامه‌دهنده‌ها فراوان بودند که باز از معروف‌ترینشان‌در معاصران، می‌توان از "میکی اسپیلین" و "جیمز هدلی چیس" نام برد.

اما این سنت، بنابر مقتضیات زمانه، نه تنها در سینما، بلکه درتلویزیون هم می‌میرد. بطوری که وقتی فیلم "هارپر" در ۱۹۶۶ ساخته می‌شود، بعنوان یکی از آخرین کارها، و یک تجدید خاطره است، و در تلویزیون دهه‌ی ۶۰ـ۱۹۵۰نیز تبدیل می‌شود به‌داستان‌های هر از چندگاهی مستقل، در مجموعه‌هایی مثل "لحظه‌های بحرانی". که وجود یک کارآگاه خصوصی، لزوما" یکی از شرایط اصلی نوشتن فیلمنامه‌ی تلویزیونی نیست. (و یا فیلم "شاموس" ـ۱۹۷۳ـ که بازسازی نه‌چندان موفق و مدرن شده‌یی از فیلم "خواب بزرگ" است).

اما درست از همین سال‌ها (سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی ۷۰) رسم روز، بازگشت به‌عقب است ـ یا بعبارت مورد علاقه‌ی خودمان همان "نوستالژی" ـ همه چیز، لباس‌ها، نحوه‌ی آرایش، هنرپیشه‌های قدیمی ـ و در نتیجه فیلم‌های قدیمی. حتی در فیلم "دوباره بزن سام" (۱۹۷۱) اثر "هربرت راس"، دستورالعمل و سرمشق قهرمان داستان، شخصیت "همفری بوگارت" است در فیلم "کازابلانکا" (۱۹۴۳) وحتی آدمی را عین بوگارت پیدا کرده، ساخته و عرضه کرده‌اند: بیشترین حد بازگشت به"نوستالژی" و شخصیت کارآگاه خصوصی.

پس سینما هم دوباره به‌این سنت‌ها برمی‌گردد، "هارپر" دوم ساخته می‌شود ـ و گفتیم که "خداحافظ عشق من". (و این کار پس از وقفه‌یی‌ست که با ساختن فیلم‌هایی درباره‌ی ماموران مخفی ـ قاتل‌های حرفه‌یی ـ و پلیس‌های شکوهمند بوجود آمده است).

بدیهی‌ست که تلویزیون هم از این امر غافل نیست، و از قافله عقب‌نمی‌ماند.

و حالا دو نمونه‌ی بارز را داریم، "تعقیب و گریز" و "پرونده‌های راکفورد". نگاه می‌کنیم به‌سنت‌ها:

۱ـ کارآگاه خصوصی همیشه باید به‌تنهایی عمل کند، چون از نظر پلیس فقط موی دماغ است.

۲ـ یا به‌تقاضای شخصی، وارد و درگیر ماجرایی بغرنج و پیچیده می‌شود.

۳ـ یا بطور اتفاقی و برحسب تصادف، علاقمند می‌شود ماجرا را تعقیب کند.

۴ـ طرف‌های مقابل او، همیشه آدم‌های خیلی با نفوذ و لطمه‌ناپذیری‌هستند.

پس بطور کلی، کارآگاه خصوصی در هر ماجرایی که وارد می‌شود، یک نفر

است بر علیه همه. و یا بغیر از موارد ۲ یا ۳، بقیه‌ی مشخصات را حتما دارد.

نگاه می‌کنیم به‌ماجرای "سایه‌های نیمروز" از مجموعه‌ی "تعقیب و گریز".

داستان، همیشه از زبان اول شخص مفرد، "هری اولدول" کارآگاه تعریف می‌شود، "... قفل کردن در خانه از کارهای مورد علاقه‌ام نیست. منطق اینطور حکم می‌کند، چون من هیچوقت کلید در را ندارم... (و شکیبایی نیز حکم منطق بود) فکر کردم می‌توانم به‌کسی که داخل خانه‌ام هست، حسابی بخندم. اما کسی که در خانه بود نمی‌خواست مرا بعنوان صاحبخانه بپذیرد. دختری در خانه‌ام‌بود که پایش زخمی بود..."

و حالا نگاه می‌کنیم به‌آغاز داستان "بوسه‌ی خونین" اثر "میکی اسپیلین":

"تنها چیزی که ناگهان در مقابل چشمانم هویدا شد، هیکل دختر ناشناسی بود که وسط جاده در مسیر نور چراغ‌های اتومبیل من ایستاده بود و دست‌هایش را تکان می‌داد. فحش‌هایی که زیر لب دادم، یک لحظه فضای اتومبیل را پر کرد و صدای آن در گوش‌هایم پیچید. بفوریت رل را چرخاندم و پایم را روی ترمز فشار دادم. قسمت عقب اتومبیل در اثر ترمز، ناگهان بسوی چپ لغزید و اتومبیل با صدای شدیدی که در اثر برخورد لاستیک‌ها با اسفالت جاده تولید شده بود، کنار جاده‌ی بالای صخره‌یی که مشرف به‌دریا بود، ایستاد."

پس در این سنت، کارآگاه ناخواسته وارد عملیات می‌شود، عملیاتی که بهرحال خودش را در آنها شریک می‌داند.

در "سایه‌های نیمروز" ادامه‌ی سنت، همچنان به‌یک مشخصه‌ی دیگر نیز می‌رسد، دختر فراری از یک آسایشگاه روانی، ادعا می‌کند که دیوانه نیست وقربانی توطئه شده است. در "بوسه‌ی خونین" نیز پلیس به‌دنبال یک دختر دیوانه‌ی‌فراری‌ست.

باز در این ماجرا، به‌یک مشخصه‌ی دیگر می‌رسیم، کارآگاه برای آگاهی‌بیشتر به‌آسایشگاه روانی می‌رود و در آنجا درمی‌یابد که در واقع خودش هم محبوس شده است.

پس باز هم یک مرد تنها در ستیز با همه. حلقه‌های تنگ‌تر. که نتیجه بهرحال، رسیدن به‌عدالت قانونی‌ست.

در "پرونده‌های راکفورد" وضع برای جیم راکفورد، هنوز مشکل‌تر است. در اداره‌ی پلیس او اصلا دوستی‌ندارد، و اگر در تعقیب قضیه‌یی پا به‌شهر دیگری

بگذارد، عملا، گذشته از تبهکاران، وارد درگیری با پلیس نیز شده است. می‌بینیم که پلیس بوضوح باو توصیه می‌کند که خودش را کنار بکشد ــ که البته برای این‌کار دلیل‌های خودش را دارد.

اما در سنت داستانی، وضع از این هم خشن‌تر است. پلیس برای آنکه فکر می‌کند، یک کارآگاه خصوصی در واقع کارها را خراب‌تر می‌کند، روش سخت‌تری نسبت به‌او دارد. نگاه کنیم به‌قسمتی از داستان "جنایتکاران می‌ترسند" اثر "جیمز هدلی چیس":

"کاچن با عصبانیت ته سیگارش را در جاسیگاری خاموش کرد و گفت:

ــ کارآگاه خصوصی، هان؟

انگشت کوچکش را در گوش کرد و چرخاند. بعد با دقت آنرا نگاه کردو روی شلوارش کشید و پاک کرد و همانطور که با نظر بدی مرا نگاه می‌کرد وگونه‌هایش را می‌مالید، ادامه داد:

ــ کارآگاه خصوصی، می‌گویند حشره‌یی مثل تو را آزاد گذاشته‌اند در خیابان‌ها بگردی.

بطرف من خم شد و چشم‌هایش را کمی تنگ‌تر کرد:

ــ خب لعنتی، کی از این شهر می‌روی؟ــ

پس سنت‌ها همچنان همان‌هاست و رعایت می‌شود. در واقع، بازی راطبق قواعد بازی، باید بازی کرد. و فیلم‌های کارآگاه خصوصی از محدوده‌های "نوع" خود خارج نمی‌شود.

اما از بین این دو مجموعه، می‌بینیم که "راکفورد" بیش از "الدول" به سنت‌های بازسازی شده‌ی "اسپیلین" و "چیس" (و نه سنت‌های اصیل "همت" و "چندلر") وفادار است.

نکته‌ی مشترک در هر دو کارآگاه اما (که این دیگر از سرچشمه‌ها می‌آید) حس بذله‌گویی و حاضرجوابی‌های آندوست که در نتیجه این فضای خشن را نیزتلطیف می‌کند. (مثل شوخی معروف "فیلیپ مارلو" ــ کارآگاه داستان‌های "چندلر" درکتاب "خداحافظ عشق من"، وقتی در چنگ آدمی غول‌پیکر اسیر شده است).

گفتیم که "الدول" کمتر به‌سنت‌ها نزدیک می‌شود و علت شاید، درهم‌آمیزی نوع‌های آمریکایی و انگلیسی‌ست.

در فیلم "آخرین استخدام" از مجموعه‌ی "تعقیب و گریز"، هری الدول

به‌خانه‌یی وسط کویر، به‌میان اعضای خانواده‌یی که به‌خون هم تشنه‌اند دعوت‌می‌شود ــ و قتل‌های پی‌درپی چیزی را روشن نمی‌کند، مگر در آخرین لحظه، که‌قاتل باید آدم خلاف انتظار باشد.

نگاه کنیم به‌کتاب آخر "آگاتاکریستی"، "پوآرو از صحنه خارج می‌شود" که عینا همین معما و همین موقعیت را دارد ــ و یا بسیاری از کتاب‌های دیگر همین نویسنده.

بهرحال، در این بازگشت به"نوع" فیلم کارآگاه خصوصی، می‌بینیم که‌این دو مجموعه (همچنانکه نظایر آن نزد تماشاگران تلویزیون‌های آمریکا)، دراینجانیز نزد تماشاچی موفقیت یافته است.

علت شاید همان رو در رویی یک مرد تنها در برابر همه است (حتی موفقیت فیلمی مثل "بخاطر یک مشت دلار" را در "نوعی" دیگر بیاد آوریم)، و نیزعامل معما و طنز که همراه با هم پیش می‌رود.

از یاد نبریم که در نوع مشابهش، در مجموعه‌ی "مردی بنام جونز" و یا مجموعه‌ی "کانن" بمحض آنکه داستان از قراردادها فاصله می‌گیرد، فیلم، (موفق یا ناموفق) تبدیل به‌چیز دیگری می‌شود ــ که بهرحال دیگر نوع گرامی بازمانده‌ی آن اساتید بزرگ نیست.

اما این بازگشت که ادامه‌های دیگر آن نیز، شاید به‌تلویزیون ما برسد، حتی در نزدیک نبودن به"همت" و "چندلر" اصیل، باز از طریق نوستالژی، آن اصالت گمشده را قابل لمس می‌سازد.

اصالتی که یادآور خشونت و حسابگری قهرمان داستان هم هست ــ که اما امروزه فقط به‌صورت کاریکاتور در آمده است.

نگاه می‌کنیم به‌یک صحنه‌ی به‌نهایت خشن و تلخ، در انتهای فیلم "شاهین مالت":

"سام اسپید" (کارآگاه داستان "شاهین مالت") تصمیم دارد دختر را به پلیس لو دهد. زیرا شریکش را او کشته است. و به‌خاطر علاقه‌ی فیمابین حاضر نیست از این مسئله صرفنظر کند، به‌دختر می‌گوید:

ــ اگر تو را بیست سال زندانی کردند، منتظرت می‌شوم، و اگر اعدامت کردند، تو را بیاد خواهم آورد. شاید تو مرا دوست داری، شاید من تو را دوست دارم. در این صورت حتما چند شبی به‌من سخت خواهد گذشت. اما بعد تمام

می‌شود . . .

اما تمامی این خشونت خردکننده، فقط بخاطر انتقام قتل شریک نیست ـ هر چند که قسمتی از آنست . اگر اسپید دختر را لو ندهد، دختر بخاطر این پرده‌ـ پوشی، همیشه بر او تسلط خواهد داشت، می‌تواند از او حق‌السکوت بگیرد، وحتی ممکن است درصدد قتل او نیز برآید، که جلوی هیچیک از اینها را عشق نمی‌تواند بگیرد .

از طرف دیگر، دارودسته‌ی تبهکاران، اولین حرفی که خواهند زد، لودادن دختر است، و اگر اسپید بخواهد پرده‌پوشی کند، براحتی خود را در چنگ پلیس انداخته است . اینجاست که حسابگری اسپید نیز آشکار می‌شود . . . و نوع شخصیت این آدم . از همین طریق است که کارآگاه خصوصی (و "همفری بوگارت") به‌اسطوره بدل می‌شود . اسطوره‌یی که امروزه، نشانه‌های آن بهرحال باقی‌مانده است .

نوشته‌ی جان‌راسل‌تیلور

ترجمه‌ی باربد طاهری

سینمای الن رنه[1]

مهمترین رویداد شصت سال اول تاریخ سینما را می‌توان تنهاواقعه‌ساده‌گذشتن همان شصت سال دانست. زیرا پس از گذشت این مدت است که نسلی به‌سینماراه می‌یابد که نه تنها سینمای صامت بلکه سینمای ناطق هم برای آنان پدیده تازه‌ای نیست، این نسل بسینما همانگونه می‌اندیشد که به‌نقاشی و موسیقی فکر می‌کند. مسائلی که برایش تازگی ندارد و با آنها بزرگ شده است. و بهمین علت این نسل برای نخستین بار سینما را بعنوان یک وسیله بیان بکار می‌گیرد و با دیدی تازه به‌خلق آثار سینمائی می‌پردازد. و از شیوه متداول گذشته که ترجمه یک متن ادبی به‌تصاویر سینمائی است روی می‌گرداند. از همین زمان و بعلت همین نحوه اندیشه است که سینمای "مولف" بوجود می‌آید. سینمائی که مسئولیت آن فقط متوجه یکنفر است و هم اوست که باید جوابگوی تمام سوالات باشد. هر چند که این "مولف" با همکاری گروهی موفق به‌خلق اثر خود می‌شود ولی تمام دیگران در راه خدمت بیان اندیشه او بزبان سینما، تحت رهبری مستقیم او کوشیده‌اند. نتیجتا" تنها اوست که مسئول و خالق اثر شناخته می‌شود.

بدلایل گوناگون، تالیف و خلق فیلم بدینگونه در امریکا بصورت یک‌آرزو باقی مانده است، حتی در انگلستان هم اغلب فیلمها تحت نظارت کمیته‌هاساخته می‌شوند و کارگردان تنها یکی از بسیار افرادی است که در راه ساختن فیلم بکار گمارده می‌شود.

ولی در سینمای هنری خلق فیلم بدست یکنفر صورت می‌گیرد و این‌چیزی است که در تمام جهان بعنوان یک ایده‌آل عملی شناخته شده و تمام تلاش‌ها در راه عملی کردن این روش بکار می‌رود.

---

1. Alain Resnais

با وجود این الن رنه شخصیت تنها و غریبی است که کاملا" خلاف این روش عمل می‌کند و به‌تنهائی در جهت مخالف این موج اندیشه ایستاده است ولی در عین حال کار و شیوه بیان سینمائیش در جهت سینمای تجارتی شناخته نیست، بهمین علت است رنه و کارهایش ارزش مطالعه و بررسی را پیدا می‌کند.

الن رنه در سال ۱۹۲۲ در شهر Vannes متولد شد، در سال ۴–۱۹۴۳ برای تحصیل در رشته سینما وارد ایدک شد ولی قبل از پایان تحصیل به‌علت اینکه دروس مدرسه بیش از حد بصورت تئوری تدریس می‌شدند مدرسه را ترک کرد و طی دو سال بعد بیشتر وقت خود را به‌بازیگری در فیلم‌ها گذرانید و شروع به ساختن فیلمهای کوتاه ۱۶ میلیمتری نمود، و حتی یکی از این فیلمها را باشرکت ژرار فیلیپ ساخت. و بعد فیلم دیگری ساخت بنام Ouvert Pour Cause d'inventaire که حالا هیچ اثری از آنها در دست نیست و خودش ادعا می‌کند که گم شده‌است. پس از این تجربیات دست بساختن یک سری فیلمهای کوتاه مستندگونه بنام دیداری از نقاشان معروف زد که فیلم ۱۶ میلیمتری او درباره وان گوک سبب شد او سفارشی برای دوباره‌سازی همین فیلم بصورت ۳۵ میلیمتری دریافت دارد. ورسیون جدید فیلم وان‌گوک برای رنه موفقیتهای فراوانی کسب کرد و از فستیوال ونیز برایش جایزه‌ای بارمغان آورد حتی موفق به‌دریافت جایزه اسکار نیز گردید و سبب شد تا فیلم‌های دیگری در این زمینه بسازد. از آنجمله است فیلمی درباره پیکاسو که آنرا مشترکا" با روبرت حسین کارگردانی کرده است.

سپس فیلمی ساخت درباره زوال هنرهای‌محلی فرانسه در کلنی‌های افریقائی بنام Les Statues Meurent Aussi که بعلت جبهه‌گیری سیاسی شدید شخصی رنه فیلم در فرانسه توقیف شد وحتی در زمان حاضر هم تنها کپی سانسور شده آن قابل نمایش در فرانسه می‌باشد.

در همان زمان مستندسازی و ساختن فیلمهای کوتاه بود که رنه دست به تجربیاتی در زمینه بیان سینمائی، زد که تا زمان حاضر هم ادامه دارد و بخاطر همین تجربیات است که مطالعات کارها و شیوه فیلمسازی او امروزه برای ما حائز اهمیت و قابل بررسی است.

همکاری رنه با چهره‌های بزرگ ادبی از ساختن فیلمهای مستند شروع شد در فیلم Nuit et Brouillard که فیلم مستندی درباره بازداشتگاه اسرای کلیمی بود Jean Cayrol ژان کی رول باوی همکاری کرد، و بعد در فیلم Le Chant du

Styrene که فیلمی سفارشی درباره ساختن پلاستیک بود ریموند کونیو با اوهمکاری نمود. سناریوی اولین فیلم بلند رنه ــ هیروشیما عشق من ــ توسط نویسنده‌معروف مارگارت‌دوراس نوشته‌شده و در دومین‌فیلمش "آلن روب گریه" Alain Robbe-Grillet در مقام سناریست با وی همکاری کرده و در سومین فیلمش دوباره به‌ژان کی رول رو آورده و این لیست سناریست‌ها باندازه کافی گویا هست که بدانیم این انتخاب‌ها برحسب تصادف نبوده است. هر چند که رنه از جواب سوال در این مورد همیشه طفره رفته و تاکید کرده و تلاشش اغلب این بوده که آنچه به‌ذهنش آمده اجرا نماید ولی اضافه‌می‌کند که‌کلمات در سینمای امروز دست کم گرفته می‌شوند و او سعی می‌کند ارزش واقعی کلمات را درسینما بآن باز گرداند.

همچنین درباره‌موقع دقیق سناریودرترکیب کلی فیلمهایش، گفته‌ی رنه درباره فیلم هیروشیما عشق‌من می‌تواند درباره‌تمام فیلمهایش‌صادق باشد: "من‌تلاش‌می‌کردم که‌مارگارت دوراسرا وادار به‌خلق نوشته‌ای ادبی و لطیف کنم زیرا می‌خواستم نوعی شعر بسازم که تصاویر نقش ضد کلمات را داشته باشند".

گفتن تمام این حرفها در تئوری خیلی خوب است. و دلیل هم نیست که چرا یک تئوری را تا عمل نکرده مردود بشناسیم. ولی تنها سوالی که همیشه در اینگونه موارد پیش می‌آید این است که این تصورات در عمل چگونه از آب در خواهند آمد. احساس خود من این است که این روش در فیلمهای مستند بهترعمل می‌کند و نتیجه می‌دهد. زیرا از فیلمهای مستند کمتر توقع هیجان داریم و آنها را مربوط به‌مسائل آکادمیک می‌دانیم، و بیشتر آماده پذیرفتن آنها هستیم. مصالح ساختمان فیلم Nuit et Brouillard در هر حال به‌قدری بار عاطفی‌اش زیاد بود که حتی ارتباط سرد و بدون گفتاری که صرفا" از طریق یک مونتاژ خیلی رسمی وکنترل شده فیلمهای خبری اشویتس و فیلمهای رنگی همان محل که در زمان حاضر ایجادشده بود، تاثیر مثبتی بر آن گذارده است وگفتار ادبی ژان کی رول نیز تاثیر مشابهی دارد. ولی در مورد Le Chant du Styrene گفتار رنه تاثیرش در جهت انبساط خاطر است و گفتار در مقابل تصاویر درخشان رنگی آبستره، که متشکل از الیاف نایلن و حرکت‌آنها در دستگاهها و شکل‌یافتن آنهاست‌حالت‌لطیفه‌گوئی‌زیرکانه‌ای را به‌خود می‌گیرد. زیرا کلمات و عبارت Queneau نیز دارای حالتی فانتزی می‌باشند. عنوان فیلم نیز به‌خوبی گویای نحوه گفتارش می‌باشد. این تضاد خوش‌آیند گفتار و تصویر کمک کرد تا لباسی‌خوش دوخت بر تن فیلمی سفارشی که می‌

توانست کاملا" کسالت‌بار باشد، نماید.

در حقیقت با فیلمهای بلند داستانی همکاری نویسنده و کارگردان‌مسائلی را سبب می‌شود. ضعف عمده رنه حتی در ساده‌ترین فیلمهای مستندش بعنوان یک کارگردان، برداشت بشدت ذهنی و روشنفکرانهٔ دلسردکننده و عاری از احساساتش می‌باشد این روش در ساختن فیلمهای تحلیلی درباره هنر و نقاشی نکته مثبتی‌بود در حالیکه در موارد دیگر فیلمی را بصورت یک بازی خصوصی متفکرانه و اندیشمندانه درمی‌آورد. نمونه‌بارزش Toute la memoire de monde که فیلم کوتاهی درباره فهرست‌ها و فیش‌بندی کتابخانه ملی است می‌باشد. فیلمی که بین Nuit et - Brouillard و Le Chant du Styrene ساخته شده. فیلم با تصویری مرموز وابهام‌آمیز از عنوانی که شکل چشم را دارد، در تاریکی آغاز می‌شود و سپس معلوم‌می‌شود که آن یک Epidierscop است ولی ترکیب و نورپردازی آن طوری است که‌دقیقا" میکرفن پایان همشهری کین را بخاطر می‌آورد و پس از آن مرتب اشاره‌هایی درفیلم است که همشهری کین را بخاطر می‌آورد. در بسیاری از قسمتهای دیگر فیلم نیز اشاراتی هست که یادآور همشهری‌کین می‌باشد حتی حرکت دوربین و نورپردازی‌شباهت زیادی بکار دوربین در آن فیلم دارد، و تمام اینها تصادفی نیست بلکه عمدی است و چیزی غیر از یک شوخی شخصی نیست. ولی یک شوخی خصوصی خیلی آکادمیک و بشدت متفاوت با شوخیهایی که گوداروتروفو با فیلمها و فیلمسازان دیگر می‌کنند، که دارای جنبه عمومی و همه‌پسند است.

حال و هوای علمی بودن بحدی درآثار رنه قوی است که نمی‌توان جلوی خطور این اندیشه را (هر چند که ممکنست ناروا باشد) گرفت که ایده همکاری‌متساوی در خلق یک فیلم را که رنه تجربه می‌کند بذهن کسی مگر یک آکادمسین مادرزاد خطور نمی‌کند این همکاری سبب دوری از خود بطور اختیاری می‌گرددو عمدی است درکم کردن نقش کارگردان و محدود کردن او بیک رهبر مسائل تکنیکی‌و یک مترجم صادق می‌باشد نقشی که کاملا" مخالف یک نقش خلاقه بنماید. و دوباره این همان چیزی است که من بشخصه بسختی می‌توانم در فیلمهای طویل رنه پذیرا شوم.

در هیروشیما عشق من (۱۹۵۹) اشکال عمده کارکاملا" روشن است، بزبان خیلی ساده و روشن، فیلم یک داستان عشقی است. داستانی از یک کشش ناگهانی جسمی هر چند که پرداخت آن بطور انکارناپذیری هوشمندانه است هرچند که‌فیلم درباره یک کشش شدید جسمی است کوچکترین‌اثری از شهوت، و محرک بودن ندارد.

هر چند این فیلمی است که هدفش خیلی بالاتر از بیان یک داستان عشقی است. (رنه در اینباره می‌گوید من از مارگارت دوراس خواستم. داستان عشقی‌ای بنویسد که محل وقوع داستانش هیروشیما باشد ولی نگاهش به‌مسئله انفجار اتمی دیدی سطحی و بی‌معنی نباشد) ولی اساس روابط بین افراد اصلی آن که هنرپیشه زن فرانسوی، و بازیگر مرد ژاپنی است، یک ارتباط عشقی است ارتباطی که ما هم بعنوان‌تماشاچی باید آنرا بپذیریم در غیر اینصورت پیشرفت روابط آنها در مقابل وحشتی که در گذشته هیروشیما وجود دارد و هیولای کوچکترولی بهمان اندازه پر اهمیتی از تجربه جنگ گذشته در ذهن هنرپیشه زن در "نیس" باقی است اهمیت خود را ازدست می‌دهند.

بدون این بعدهای عاطفی هر چند اگر صرفا" جسمی باشند فیلم اهمیت خود را از دست می‌دهد و سرانجام چیزی تنها کمی بیش از یک تظاهر می‌گردد. هر چند که در ابتدا منظور چنین بود فیلمی درباره هر دو شخصیت ساخته شود که بطور، مساوی در این داستان اهمیت دارند. به‌تدریج تبدیل به‌فیلمی می‌گردد درباره زن فرانسوی که، تنها در زندگیش سایه‌ای از وجود یک مرد ژاپنی پدیدار می‌گردد، زن در ذهنش با رابطه‌ای که در زمان جنگ با یک افسر آلمانی داشته به‌جدال برمی‌خیزد و سرانجام در سکانس رستوران این جدال به‌اوج خود می‌رسد. ولی بهرصورت این داستان، داستان زن فرانسوی است و مردژاپنی در سایه‌ای از ابهام و رمز باقی می‌ماند. هرچند اگر ما بپذیریم که قسمت مستند تند طولانی آغاز فیلم درباره هیروشیما بصورتی ــ زمینه‌ای برای شناخت مرد ژاپنی فراهم می‌سازد این زمینه می‌تواند تنها یک زمینه فکری باشد ــ زیرا سناریو این مطلب را دقیقا" روشن می‌سازد که او از حادثه هیروشیما آسیب ندیده است، آن چنانکه زن در "نیس" مصیبت کشیده است.

تمام این عوامل چیزی از اهمیت و زیبائی سناریوی‌مارگارت دوراس کم نمی‌کند سناریوئی که به‌تنهائی چنان گره‌ایست که در بسیاری از موارد از خود فیلم بهتر حس می‌شود من چنین گمان می‌کنم که در حقیقت تصاویر برخلاف ادعای رنه، خلاف کلمات نیستند بلکه در جهت تصویر کردن کلمات بکار برده شده‌اند و بهمین علت نیز تصاویر کلماتی را که خود به‌تنهائی در کمال گویائی است تضعیف می‌کنند ــ تنها فلاش بک‌ها درباره مصائب زن در عشق گذشته‌اش در "نیس" که در خدمت هدف اصلی می‌باشد و به‌فیلم استحکام لازم را می‌بخشد و باعث از بین بردن ریتم

عشقی رمانتیک می‌گردند و بخاطر می‌مانند در غیر اینصورت از فیلم تنها چیـزی که بخاطر می‌ماند، کلمات می‌بودند.

"سال گذشته در مارین‌باد"

در فیلم بعدی رنه "سال‌گذشته‌درمارین‌باد" L'Annee Derniere a Marienbad (۱۹۶۱)جای تردید نیست که استحکام و زیبائی تصاویر بحداعلی می‌رسند. رنـه و فیلمبردارش "ساشاورنی" Sacha Vierny گمان می‌رود که تصمیم داشتند فیلمی درحد ممکن زیبا بسازند، و در این مورد بیگمان موفق شدند بحدی که هر تصویر از فیلم درحد یک عکس هنری و زیبا است. تصاویر فیلم فراموش‌ناشدنی هستند ولی سوال عمده‌ای که در ذهن منتقدین باقی می‌ماند بدون اینکه ارزش بصری فیلم مورد انکار قـرار گیرد این است که "سال گذشته در مارین‌باد" بیش از اینکه یک فیلم باشد یک‌دام ذهنی است. دامی است برای شعور و آگاهی فکـری، زیرا هرگاه تماشاچی با دانشش درصدد دانستن منظور فیلمساز برآید و تصمیم بگیرد که جوابی برای تمام مسائـل مطرح شده بیآید فیلم این موقعیت را باو می‌دهد که تلاش کند حقایق را از تخیلات و آرزوها تمییز دهد. بسیاری از منتقدین یکسره شیفته این فیلم شدند و توضیحات پیچیده‌ای برایش نوشتند و گروهی برآشفتند و فریاد نارضائی و خشم برآوردند که این فیلم تنها یک حقه است و آنها تحت تاثیر این حقه‌بازی قرار نخواهندگرفت. ولی حتی اگر حقه‌ای در کار است حقه‌ای است که تماشاچی در مقابل تمـام ایـن اخطارها، پافشاری می‌کند که آنرا تمام و کمال ببیند، هیچکدام، نه‌نویسنده: "آلن روب گریه" و نه کارگردان کوچکترین کمکی به‌او در راهنمائـی اینکـه تمـام ایـن حرفها چه معنی می‌دهدنمی‌کنند. و اگر بیننده خودش در صدد تجزیه و تحلیـل مسائل برآید هر جا از دست یافتن به‌جوابهایش باز ماند باز کسی را غیر ازخودش برای سرزنش ندارد.

ولی بهر صورت فیلم بشدت تماشاچی‌را برای تعبیر و تفسیر مسائلش‌تحریک می‌کند (و بهرصورت اینهم جزئی از بازی فیلمسازی است) و برای ما جواب ایـن سوال که واقعا" این فیلم چه می‌گوید، این است که فیلم درباره قبولاندن عقیده‌ای بر عقیده‌ای است. مردی زنی را در هتلی بزرگ و لوکس که بحد کمال ملالت‌آور می‌باشد ملاقات می‌کند و باو می‌گوید آنها سال قبل در مارین‌باد با هم روابطـی داشته‌اند. و در مرز با هم بودن بوده‌اند که ناگهان اتفاقی می‌افتد، ولـی به‌هر

صورت آن زن تقاضای یک فراق یکساله می‌کند و آنها اکنون پس از سر آمدن این مهلت بدیدار یکدیگر شتافته‌اند، در ابتدا، آن زن همه چیز را انکار می‌کند ولی بتدریج تمام این ادعا را می‌پذیرد و آنها با یکدیگر محل را ترک می‌کنند ــ و یا بنظر می‌آید که محل را ترک می‌کنند ــ تا اینجای داستان با وجود فضای دو پهلوئی که فیلم ایجاد می‌کند کاملا" روشن است. ولی از اینجا به‌بعد دیگر تنها خودمان هستیم. و اولین سوالی که برای جستجوکننده و پرسشگر مسائل فیلم پیش می‌آید این است که کدامیک از ایندو راست می‌گویند؛ آیا آنها واقعا" سال گذشته همدیگر را ملاقات کرده‌اند؟ ــ و سازندگان فیلم برای یافتن آن جوابها کوچکترین کمکی نمی‌کنند ــ روب گریه (سناریست فیلم) می‌گوید البته که آن‌ها ملاقات نکرده‌اند، این برخورد یک جدال شخصیت و نیروی اراده است. نیرویی که با آن مرد بر زن غالب می‌شود و حرف خود را بر او می‌قبولاند، و رنه با اصرار تمام می‌گوید که بعقیده او آنها قبلا" همدیگر را هیچگاه ندیده بوده‌اند و او فیلم را بر این اساس و اندیشه ساخته است. راه‌حل سومی هم وجود دارد که خود رنه آنرا در مصاحبه‌ای با کایه‌دوسینما ابراز داشته و آن این است که هر دوی آن‌ها راست می‌گویند و فیلم گویای نوعی از تاثیرات ذهنی گذشت زمان می‌باشد، که همه‌چیز را در پرده ابهام فرو می‌برد.

در این مرحله، فرضیه‌های دیگری نیز رخ می‌نماید ــ بعنوان نمونه ــ می‌توان گفت آیا محل واقعا" یک هتل است؟ براساس نوعی برداشت از فیلم می‌توان گفت که آنجا یک خانه خیلی لوکس برای بیماران روانی است و مرد یک روانپزشک آماتور و یا حرفه‌ای است که می‌خواهد بنوعی گرفتگی ذهنی زن را درمان کند، و یا بنا به‌فرضیه دیگر هتل می‌تواند سمبل جهنم باشد، در اوائل فیلم نیز سمبلی از این‌گونه که اشارتی به‌موضوع داشته باشد دیده می‌شود.

گاهی در بعضی از قسمتهای فیلم معانی بسیاری را می‌توان گرفت ولی هنگامی که این قطعات، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند مفهومی کلی بدست نمی‌دهند، ولی کاملا" نیز بی‌مفهوم نیستند. تماما" بستگی دارد که شما معنی داشتن را چگونه تفسیر کنید.

تقریبا" تمام اشاراتی که پیدا می‌شوند ــ تشابهی دارند با اشعار رومانتیک‌ــ از جمله "شهر شبهای وحشت" The city of dreadful nights تازی‌بهشت‌وسایر اشعاری از این است. سمبول شناسان به‌تحقیق می‌توانند سمبول‌های بسیار دیگری

نیز پیدا کنند، زیرا در اشعار رمانتیک و سمبولیک ما بیشتر به‌سمبولها برمی‌خوریم و نه تمثیلات. برای هیچ چیزی تعبیری ساده و آسان وجود نـدارد، حتی هتـل و باغ و پرسناژهای بدون کاراکتر در ابری از ابهام پوشیده‌اند، و درست درمیانه فیلم درگیری پیش می‌آید که برایش دلایل مختلف می‌توان گمان کرد. از جمله‌حال در مقابل گذشته (گذشته واقعی و یا تجمل) زندگی در مقابـل مـرگ، آزادی در مقابل اسـارت، ولی بهر صورت روابط درآخرین لحظه یک حادثه دردناک رومانتیک است. و این تمام چیزی است که فیلم درباره‌اش می‌باشد. یک سری واریاسیونهای مختلف درباره یک تم رومانتیک ــ که بصورت فیلم در آمده ــ تنها بدلیل این‌که فیلمی ساخته شود و تمام اینها سرانجام بستگی دارد باینکه فیلم چقدر ما را به وجد بیآورد، و مشغولمان بدارد تا از اتخاذ یک تصمیم آگاهانه جلوگیری نماید.

این بستگی بما دارد که تصمیم بگیریم در وحله اول صرفا" تسلیم زیبائی تصاویر گردیم و از فیلم غیر از عکسهای زیبا و معنای کم‌عمق و اشاره‌های جسته گریخته به‌مسائل سمبولیک چیز دیگری نخواهیـم، البته تمام اینها بستگی دارد به حال و شرایط فردی تماشاچی، ولی لازم به‌تذکر است که آنچه انجـام شـده در نهایت استادی انجام شده است. ولی باید گفت. در حقیقت سال گذشته در مارین‌باد فیلمی است از "روب گریه" با تصاویر زیبائی از رنه و نـه فیلمـی از آلـن رنـه با سناریوئی از "رب گریه" و این نحوه عمل حرکتی است دقیقا" برخلاف جهـت سینمای‌مدرن، برای دست یافتن بیک خالق مطلق برای آفرینش فیلم.

جواب اینکه آیا رنه بطرف سینمای خالص هنری با فیلم سومش گامی‌برداشته و نزدیکتر شده یا نه سوالی است که جای بحث فراوان دارد.

موریل "Muriel"

(۱۹۶۳)

فیلمی است که هیچ منتقدی را سرگردان رها نمی‌کند، یا ایـن امر مـورد تائید کامل آنها است وآنرا یک شاهکار می‌دانند و یا آنرا اصلا" قابل هضم نمی‌دانند، هر چند که احساس شخصی من بیشتر به‌طرز فکر دومی شبیه است.

فیلم بنظر من کلا"، غیرحقیقی است و ابهام‌آمیز جلوه دادن یک داستان ساده است.

این داستان صریح و روان که وسیله ژان کـی رول نوشتـه شده لازمـه‌اش

چنین پرداخت پر نخوتی نبود و از آن گذشته چیزی به‌آن نمی‌افزود این فیلم از هم گسسته داستانش چنین است ، هلن زن بیوه‌ای است که در بولنی با پسرخوانده‌اش زندگی می‌کند (بعدا" می‌فهمیم‌که این زن معتاد به‌قماربازی است) زن به‌آلفونس که سالها قبل با او ماجرائی‌داشته نامه‌ای از روی یک حس آنی می‌نویسد که بدیدارش بیاید و آلفونس‌خواسته زن را اطاعت کرده بهمراه دختری که ادعا می‌کند از بستگان او است وارد می‌شود ولی در حقیقت این دختر هیچ نسبتی با او ندارد . تمام‌این افراد غیر از فرانسواز در گذشته با هم روابطی داشته‌اند . این روابط برای هلن وآلفونس نوعی فرار از حال است هر چند که هر دوی آنها دقیقا" نمی‌دانند در گذشته چه نوع ارتباطی بین آنها وجود داشته و آنها درصدد دوباره‌سازی چه چیزی هستند ، در حالیکه برنارد پسر خوانده هلن ، نیز بنوعی با گذشته خود درگیر است . خاطرات او درباره دختری که همکارش در الجزایر با شکنجه کشته است مرتب باو باز می‌گردد . و سبب می‌شود که رابطه‌اش را با دوست دخترش مسموم سازد ، و به‌رابطه‌اش با سایرین لطمه وارد سازد ، سرانجام او در گمانش با کشتن همکارش و ترک شهر از این خاطرات رهائی می‌یابد ، در همین حین معلوم می‌شود که الفونس درباره اینکه رستوران شلوغی در الجزایر داشته و به‌سبب انقلاب ناگزیر به‌ترک الجزایر شده دروغ گفته و حقیقت این است که او چند سالی است که‌ازدواج کرده و رستوران کم مشتری و ناموفقی در پاریس داشته است . که اکنون ورشکسته و او هم رستوران و هم زنش ، هر دو را ترک کرده است .

تمام این مسائل که با نحوه‌ای غریب و مونتاژی حقه‌آمیز و دیالوگی پیچیده در ابهام ساخته شده ، دارای تصاویری رنگ رفته و ناخوشایند می‌باشد .

براستی که بگمان من تمام این کارها کاملا" بیک تقلید از سبک خود به طور اغراق‌آمیز شباهت دارد ، و به‌عبارت دیگر دارای شباهتی اسرارآمیزبه‌تصویرسینمای روشنفکرانه که مورد نفرت تماشاچیان عادی است .

ولی باید پذیرفت که لحظه‌های گیرائی در فیلم وجود دارد . که ازآنجمله است صحنه‌ای که برنارد برای سواری به‌ارتفاعات و صخره‌های اطراف می‌رود وصحنه دیگر مربوط به‌پیشخدمت زنی است در کافه و دختری که هلن روی نیمکت پارک‌می‌بیند ، ولی من این لحظه‌های کوتاه را برای تعادل فضای سنگین فیلم خیلی کم می‌دانم ، لحظه‌هائی که با سردی ریاضی‌وار اندیشه کارگردان در گوشه و کنارفیلم منظور شده ، و آنرا بدون اینکه پیچیده نماید ، مشکل کرده است ، ولی بهر حال

این فیلم بیش از سال گذشته در مارین‌باد کامل است.

ولی بهرحال در مورد چنین فیلمهائی کمتر می‌توان به‌جدل نشست بلکه باید با آن همراه بود و خود را کاملا" بدان سپرد و یا آنرا مردود شمرد.

ولی هنگامیکه تمام این مطالب را گفته باشیم. و تمام منش‌های سردو متفکرانه ودانشگاهی رنه را بپذیریم، ولی ناگزیر به‌ذکر این عقیده هستیم که یکنوع‌تداوم در کارهایش وجود دارد و آن ارتباط مسائل با نوعی خاطره و یادآوری گذشته و درگیری با حال و یا آینده است و این سوال پیش می‌آید که آیا این تداوم یک اتم، از او یک مولف و خالق بوجود می‌آورد ــ من در این باره تردید دارم ــ ولی شاید هنوز زود باشد که در این باره رای قطعی صادر کرد. تاکنون تمام تلاش فیلمسازی او توام بوده با خلق فیلمهای هنری و این هدف گاهی بر نفس اثرتاثیر گذاشته، شاید در فیلم آینده‌اش فیلمی که مدتها است درباره‌اش اندیشیده ولی هربار بدلیلی به‌تعویق افتاده بنام "ماجراهای هاری‌ایکسن" جواب سوال‌های ما را روشن کند و یا ثابت کند که اصولا" طرح این سوالات بی‌مورد است.

هفتمین هنر

۱

به همت

بهمن مقصود لو

ناشر

کتابخانه طهوری

شاه رضا . مقابل دانشگاه تهران

بها : ۱۲۵ ریال