ماهنامه ستاره سینما

درباره «سینمای نو»
شمارهٔ هفتم - خرداد ۴۶ - بها ۲۰ ریال

جنجال فیلمی اقتباس از جیمز جویس

اولیس

● آقای بلوم شب و روز در خیابانهای «دوبلین» راه می‌رود. ملاقات‌ها و افکارش، سفر طولانی‌اش در یک روز، طولانی‌ترین روز ادبیات مدرن، جنجالی‌ترین داستان شگفتی که بیشتر از هرچیز دیگر از آن انتقاد شده، بازبینی و محاکمه‌اش کرده‌اند، همهٔ این‌ها در فیلمی جمع شده است. اولیس، اثر جیمز جویس بصورت صحنه‌های رنگی یک فیلم مخصوص تماشاچیان متفکر سینما در آمده. بفرمائید جلو، بفرمائید جلو، بلیت هنوز تمام نشده، شاهکار ادبی قرن برای تمام کسانی که حتی نتوانسته‌اند بیشتر از بیست صفحهٔ اولیه کتاب را تحمل کنند، بصورت تصاویر قابل درکی در آمده است، آیا فیلم کردن این کتاب کار صحیحی است؟ یا صحیح نیست؟ فیلم زیباتر از کتاب است یا زشت‌تر از دکتر ژیواگو؟ از فیلم لارنس عربستان بهتر است؟ یا از فیلم بربادرفته بدتر است؟ چه کسی می‌تواند به همه این سئوالات پاسخ دهد. فیلم درهرحال ساخته شده و سفر طولانی‌اش را در جهان و بر روی پرده سینماهای آمریکا آغاز کرده و با موفقیت استثنائی و بیسابقه‌ای روبرو شده است.

ظاهراً فیلم کردن کتابی مانند کتاب اولیس جیمز جویس بنظر دیوانگی می‌رسد ولی در عوض «جوزف استریک» چهل و چهارساله، متولد پنسیلوانیا فارغ‌التحصیل رشته علوم از دانشگاه کالیفرنیا در انجام اینکار موفق شده. این نشتین درمورد امکان برگرداندن کتاب اولیس بصورت فیلم صحبت‌های مفصلی با جیمز جویس بعمل آورده بود ولی نتیجه‌ای گرفته نشد و بعد از او هم هیچ کس به این فکر نیفتاد که کتاب جیمز جویس را فیلم کند فقط چندتن از نویسندگان شرکت فیلمسازی برادران وارنر شخصیت «لئوپولد بلوم» کتاب جیمز جویس را مخصوص چارلز لاتون نوشتند. حقوق سینمائی داستان که درست چهل و پنج سال پیش برای اولین بار منتشر شد توسط جری والد تهیه کننده مشهور فیلم «پیتون پلیس» خریداری شد و حتی جک کاردیف راهم بعنوان کارگردان فیلم انتخاب کرده بود. ولی بعد جری والد درگذشت و جک کاردیف بعلت نداشتن سرمایه از ساختن فیلم صرفنظر کرد.

در این موقع جوزف استریک که همیشه یعنی تقریباً تمام عمرش درمورد آوردن این شاهکار جیمز جویس روی پرده سینما فکر کرده بود، دست بکار شد. جوزف استریک با پرداخت هفتاد و پنج هزار دلار موفق بخریدن حقوق کتاب جویس شد. وارثین جیمز جویس یک فرزند پسر که جرج نام دارد واستاد موسیقی است و در مونیخ زندگی می‌کند و یک فرزند دختر بنام لوسیا که در نور تامپتون

واقع‌در انگلستان‌زندگی می‌کند،هستندباگذشت‌زمان برقیمت سینمائی اولیس اضافه‌نشدوخود جری‌والد چندین سال پیش حقوق استفاده‌از کتاب را برای فیلم‌بقیمت ۷۵هزار دلار خریداری کرده بودواین اضافه نشدن قیمت دلیلی است براینکه وارثین جیمز جویس‌هم امیدی نداشتند که‌روزهای‌مشهور آقای بلوم شخصیت‌کتاب را روی‌پرده‌سینما ببینند.

جوزف‌استریک کیست وچطورشده که بفکرتهیه فیلم اولیس افتاده ؟ او تابحال‌فقط دوفیلم ساخته است که هیچ کدام آنها با موفقیت بزرگ تجارتی‌مواجه‌نشده‌اندولی مورد تحسین‌منتقدین‌قرار گرفته‌است. دوفیلم‌جوزف استریک «چشم وحشی» و «بالکن» نام داردکه‌دومی از نمایشنامه « ژان ژنه» اقتباس شده‌و شلی وینترز عهده‌دار بازی نقش اول فیلم بوده . او در مورد فیلم سازی اینطور اظهار نظر میکند: « اگر قرار است‌فیلم خوبی ساخته‌شود باید کم خرج ساخته‌شود درغیراینصورت‌اگر برای ساختن فیلمی پول زیادی در اختیار داشته باشیم مسئولیت‌مالی ماراازهدف اصلی مان‌منحرف میکند» اتفاقاً اولین فیلم جوزف استریک کمتراز ۶۵هزار دلار بودومین‌فیلم درحدود ۱۶۰ هزار دلار خرج برداشته‌وفیلم سوم که‌همین «اولیس» باشد، درحدود ۴۸۰ هزار دلار برای تهیه اش خرج کرده اند. جوزف استریک‌مردجوان، خوش پوش، روشنفکروبا مطالعه ایست‌که میگوید: «باکتاب «اولیس» بزرگ شده است » پدرش مرد مهاجری است از اهالی لهستان که در حدود سال ۱۹۳۰ از پیتسبورگ به آمریکا مهاجرت میکندو یك نسخه کتاب «اولیس» هم بطور قاچاق باخودش واردخاك آمریکامی‌نماید (کتاب‌جیمزجویس‌تاسال ۱۹۳۳ درآمریکا ممنوع بود) . جوزف استریك میگوید ، «من میخواستم فیلمی بسازم‌که برای آن دسته از کسانی‌که کتاب را خوانده‌اند فیلم خوب‌و برای آندسته از مردم‌که اکنون کتاب جویس را نخوانده‌اند ،تجربهٔ کاملا تازه‌ای باشد . حالا تاچه اندازه در انجام ایندو کارموفق شده‌ام‌دقیقاًچیزی نمیدانم»

از سال ۱۹۶۴ یعنی از تاریخی که‌امکان خرید حقوق سینمائی اولیس بوجود آمد، جوزف‌استریک تمام‌وقتش‌را صرف‌ساختن فیلم‌اولیس‌میکرد.داستان فیلم کاملا بر روی متن اصلی‌کتاب جویس پایه گذاری شده . شریك‌جوزف استریك در اینکار « فرد هاینس» نام‌دارد که‌صاحب رادیوئی در آمریکاست و چگونگی تهیه داستان فیلم را اینطور تعریف می‌کند : « داستان فیلم نود وپنج در صد جیمز جویس‌خالص‌است. استریك اول‌یك نسخه کتاب را برداشت‌و زیر کلیه‌قسمت‌هائی که میدانست باید کنار بگذارد بامداد خط کشید، بعدمن‌آنچه را که باقیمانده‌بود پرورش‌دادم وبصورت داستان فیلم در آوردم نتیجه کارمان این شدکه دیدیم در داستان فیلم ما چیزی‌وجودندارد که جیمز جویس نباشد البته بجز بعضی‌چیزها که بعلت درك بیشتر فیلم و بوجود آوردن رابطه‌میان صحنه‌ها مجبور شدیم، از خودمان‌درفیلم‌بگنجانیم» بی‌فایده‌است‌که از جوزف استریك بپرسیم اینکار را براحتی انجام داده یا نه: « هردوجین سطر از کتاب جویس اقلا محتوی یك دوجین تصویرودیدتصویری است.من‌سعی کردم‌تاسرحد امکان این تصاویر را بصورت جالب و مهیج‌وپر معنی درآورم . این تمام کاری بودکه ماانجام‌دادیم و تا آنجائی بکارمان

ادامه دادیم و این تصاویر را روی فیلم ضبط کردیم، که پول داشتیم و بعد که پولمان تمام شد، ماهم دست از کار برداشتیم».

علت ارزان تمام شدن فیلم هم بسیار ساده است. تمام کسانی که در تهیه فیلم شرکت داشته‌اند بجز چند متخصص فنی که بطور هفتگی دستمزد میگرفته‌اند، بقیه دستمزدشان را بطور «درصد» از فروش فیلم دریافت داشته‌اند. هنرپیشگانی که در فیلم بازی می‌کنند، در خارج از ایرلند مشهور نیستند. نقش «لئوپولدبلوم» توسط یك بازیگر جوان خندستان «دوبلین» بازی میشود که قبلا در برگردان تلویزیونی این اثر که تحت عنوان «روز بلوم» در تلویزیون دوبلین نمایش داده شد، بازی کرده است. بازیگر دیگر فیلم «موریس روس» است که کارش بازی در نمایشنامه‌های تماشاخانه اسکاتلند است. بیست و نه سال دارد و این اولین باریست که مقابل دوربین فیلمبرداری ایفای نقش میکند: او در فیلم اولیس نقش «استیفن ددالوس» پسر خوانده بلوم را بازی میکند. «باربار اجفورد» بازیگر زنی است از تماشاخانهٔ «اولدویك» که سالها عهده دار نقش‌های درجه دوم بسیاری از فیلم های انگلیسی بود و جوزف استریك اوراهنگام بازیش در نمایشنامه «بالکن» کشف کرد: او در فیلم نقش مولی بلوم همسر خیانتکار لئوپولدبلوم را بازی می کند. کار و بازی واقعی و مشکل او از جائی شروع میشود که گفتار خارق‌العاده پایان کتاب که ۶۳ صفحه از کتاب را اشغال کرده و فقط یك «نقطه، سرسطر» دارد، را «دکلمه» میکند این قسمت از کتاب در فیلم بیست دقیقه بطول میکشد.

از «باربار اجفورد» می‌پرسیم که آیا انجام این کار برایش خیلی مشکل بوده؟ «در این قسمت کتاب نبوغ و قدرت خارق‌العاده‌ای وجود دارد ولی نفوذ در مفهوم هر کلمه و هرجمله که درواقع معانی دقیق و عمیقی دارند، زیاد مشکل نیست فقط در یك صورت است که انسان ممکن است مرتکب اشتباه شود و آن موقعیست که انسان دچار وسوسه بشود و زیاد از اندازه برای هر کلمه ارزش قائل شود. در این موقع است که باید «ترمز» کرد و لحن صحیح برای ادای کلمات پیدا نمود. بازی در اولیس شباهت فراوانی به بعضی از قسمت های شکسپیر دارد. باید مفهوم کلمات و جملات را کاملا درك کرد تا دقیقاً بدانیم که تکیهٔ هر کلمه، در کجاست.»

قسمت مربوط به مولی بلوم با آن طرز رفتار و حرف زدن بخصوصش، یکی از مشکل ترین قسمت های فیلم را تشکیل میدهد، جوزف استریك میگوید. «هرگز نمی‌توانستیم فکر کنیم که فیلم فاقد قسمت مربوط به «جاذبه»‌ای باشد که در کتاب وجود دارد. از طرف دیگر اولیس اولین کتابی است که در دنیا روی مسئله جنسی اصرار می‌ورزد و صحبت راجع به این مسئله را یك امر ضروری میداند». بدینترتیب کارگردان فیلم حدودی برای ساختن صحنه های فیلم معین نکرده، مثلا در فیلم صحنه‌ای وجود دارد که مولی بلوم با «یلایززبویلان» (نقش این شخصیت توسط یك هنرپیشهٔ جوان بنام جولینچ بازی می‌شود) معاشقه میکند و لئوپلدبلوم آنها را از گوشه‌ای با حالت اندوهناکی تماشا می‌کند. جوزف استریك میگوید «من اولیس را فیلم کرده‌ام. حالا ادارهٔ بازبینی است که باید نسبت به کتاب جیمز جویس احساس مسئولیت کند». فیلم برای اولین بار در آمریکا روی

پرده آمد و برای نمایش دهندگانش گرفتاری و مسئله‌ای بوجود نیاورد. ولی ادارهٔ بازبینی انگلستان هنوز برای حذف قسمت‌هائی از فیلم مبارزه می‌کند و میخواهند بهرترتیبی شده ده برش در حرفهای فیلم و دو برش در تصاویر انجام دهند. اول، تعداد برش در حرفهای فیلم، بیست و شش تا بود ولی جوزف استریك از فیلمش شدیداً دفاع کرد و آنها را تهدید کرد در صورتی که دست بیك چنین عملی بزنند روی تمام قسمتهای بریده شده صدای شدید صفیر سوت اتومبیل آتش نشانی را می گذارد و در مدخل در ورودی سینما بهر یك از تماشاچیان ورقه‌ای میدهد که کلیه حرفهای بریده شده روی آن چاپ و صحنه‌های بریده شده نیز دقیقاً تشریح شده است!

جوزف استریك میگوید: «یك هنرمند در کاری که انجام میدهد می‌تواند موفق بشود و یا شکست بخورد ولی وقتی شخص دیگری میان هنرمند و مردم قرار میگیرد و می‌گوید بعضی کارها را نمیتوان انجام داد، برای این که کثیف است، چکار می‌توان کرد. آیا اداره بازبینی باید نگران این مسئله باشد؟» در پاسخ این سئوال جوزف استریك، «جان ترولیان» منشی ادارهٔ بازبینی و بررسی فیلم جواب میدهد: «فیلمهائی وجود دارند، مانند فیلم اولیس که می‌تواند بخوبی برای مردم یك خطر محسوب شود و افکارشان را شدیداً تحریك نماید. ما هرگز در یك چنین مواردی بدون اینکه قبلا با روانشناسان متخصص مشورت نکنیم تصمیم نمی گیریم، ما نمیتوانیم با نشان دادن این فیلم ها خطر کنیم و با تحریك کردن بیماران جنسی، کودکان و دیگران را بخطر بیندازیم».

جوزف استریك می‌گوید: «کتاب جویس را هرگز نمیتوان بادرنظر داشتن مسائل اخلاقی مطالعه و یا فیلم را که عیناً روح کتاب را حفظ کرده، تماشا کرد».

تنها ناراحتی جوزف استریك از این فیلم اینست که نتوانسته زمان وقوع داستان را که در سال ۱۹۰۴ اتفاق میافتد در فیلم بوجود بیآورد، زیرا اینکار مستلزم از بین بردن کلیه «آنتن»ها و سیم‌های برق «تراموا» های شهر دوبلین بود و این کار برای آنها یك میلیون دلار خرج برمی‌داشت: «بهمین علت ما تصمیم گرفتیم که داستان را به امروز متصل کنیم تا امکان استفاده از دوبلین امروزی برایمان وجود داشته باشد. در فیلم من حتی یك متر فیلم هم وجود ندارد که در کارگاه فیلمبرداری کرده باشیم».

پس از کمی بیشتر از یك هفته نمایش در آمریکا. فیلم خرج خودش را در آورد، سفر طولانی لئوپولد بلوم با موفقیت در آمریکا و سایر کشورها ادامه میابد، حتی در انگلستان، منتهی لنگ لنگان. زیرا جوزف استریك برای نمایش فیلمش در انگلستان بناچار با حذف بعضی از قسمت‌های فیلم موافقت کرد. در تنها سر زمینی که فیلم هرگز نمایش داده نخواهد شد، ایرلند است و مردم سرزمین جمیز جویس هرگز موفق بدیدن فیلم نخواهند شد.

مصاحبه از: فرانکو پیرینی
ترجمه: هوشنك بهارلو

* چیز عجیبی است واقعا ، وقتی آدم فکر میکند و می‌بیند بعضی ازچیزها انگار که تمامی ندارد و هیچگاه حل نخواهد شد ... یکی از این موارد ، مسئله سینماها و طرز رفتار صاحبان آن با مردم است . درست مثل آن شاغلانی که بابت ماموریت ببعضی از مناطق ، حق توحش دریافت میدارند ، ایشان نیز بطور اعم و اکمل ، خود را از تماشاچی طلبکار میدانند ....

خوب ، حلالشان باشد ، ما که بخیل نیستیم ، ولی جای تاسف است که ما چه چیزهائی را باید بحضرات تذکر بدهیم ...

مثلا اگر آدمی ــ یا بعلت چشم یا بعلت گوش و یا هر علت دیگری ــ در تالار سینما ، هنگامیکه جماعت بیش از نیمی از ردیفها را اشغال نکرده‌اند ، خواست جلو بنشیند ، این مسئله بکجای کی برمیخورد که با انواع عکس‌العمل های آقایان « راهنما » ها و کارکنان داخلی سینما روبرو میشود ؟.

مثلا سینما دیاموند را در نظر بگیرید ... درساعتی که نیمی از تالارهم پرنبوده ، باز هم حضرات از آش داغتر ، مزاحم آنهائی بوده‌اند که خواسته‌اند جلو و نزدیکتر به پرده بنشینند و آنهم با چه طرز رفتاری که باحتمال زیاد در هیچیك ازسینماهای پائین شهرهم دیده نمیشود .. و اینکه دقیقه بدقیقه سراغ آدم میآیند که چـرا اینجا نشسته‌ای و برو سرجایت و اصلا توقاچاقی داخل سینما نشده باشی ... و غیره .

واقعا که گلی بجمالتان ... دراینکه موقع نمایش فیلم دکتر ژیواگو برتن‌کارکنان داخلی سینما لباس های قزاقی میپوشانید ، البته کار نظرگیری هست ، ولی آیا بهتر نبود بجای آن اول به کارکنان سینما ، ادب و تربیت یاد بدهید و اینکه طرز رفتارشان با تماشاچی چطور باشد ؟

چطور است ما هم مطرح کنیم که شما اصولا از فروش بلیط ۲۵ ریالی خودداری میکنید و عملا تمام ردیف های سینما را تا جلوی پرده جزء « لژ» بحساب آورده‌اید ؟..

مرگ خوب است ، اما برای همسایه ؟

تماشاچیان‌باید بمیل شما باشند ورفتاربیشعورانه وخارج از نزاکت بعضی از کارکنان شما را تحمل کنند ، اما شما حتی از فروش بلیط ۲۵ ریالی ، به خواستاران احتمالی ــ که این حق قانونی ایشان است ــ امتناع کنید ؟

بله ، حق با شماست . شما تافته های جدا بافته هستید ،.. فقط مواظب باشید بید نزنید ، مخصوصا که تابستان هم آمده و هوا گرم شده است ...

* چندی پیش شنیدیم که از هوشنگ بهارلو فیلمبردار باذوق برای‌فیلمبرداری فیلم « سرگردان‌ها » اثر زرین دست دعوت کرده‌اند ... خوشبختانه بهارلو قبول نکرد ، و عطا را به لقا بخشید....

اینك بقرار اطلاع وی به اتفاق مصطفی فرزانه دست اندر کار تهیه یك فیلم دوساعته هستند .. و امید زیادی بآن دارند .

داستان فیلم را فرزانه نوشته واز یك مایه مالیخولیائی برخوردار است ...
امیدواریم کار تهیه این فیلم به انجامی برسد .

* « محمد زرین دست » فیلم « سرگردان‌ها » را میسازد که در واقع اقتباس

کاملی است از « برادران کارامازوف » اثر داستایووسکی .

چندی پیش که فیلم « برادران کارامازوف » اثر « ریچارد بروکز » را نشان میدادند ، زرین دست را دیدند که در اکثر ساعات نمایش فیلم ، در جای بخصوصی که ذخیره کرده ، حضور دارد ، واکثرا درنقش مجسمه « تفکر » اثر « رودن » فرو رفته است .

* هژیر داریوش که مدتیست به تلویزیون ملی ایران رفته است ، چند فیلم کوتاه ساخته که بزودی نمایش داده خواهد شد ...

از جمله فیلمی بنام « خیابان » از وقایع روزمره، و دیگر ، رشته فیلم هائی که بمعرفی چهره‌های برخی از هنرمندان می‌پردازد .

* ماه گذشته در کانون فیلم ایران ، ناظر تماشای دوفیلم کوتاه تلویزیونی از حضرات « جلال مقدم » و « احمد فاروقی » بودیم ....

در فیلم « مشهد » اثر آقای مقدم ، ایشان ترجیح داده بودند که برای نمایش عظمت مادی و یا معنوی حرم، و یا خود شهر ، فقط با نماهای درشت کارکنند .

که در واقع ، نتیجه فقط یك مشت نمای درشت بود !

درضمن ایشان برای تدوین بعنوان شیرینکاری ، از وارونه جریان استفاده‌کرده بودند ، یعنی اینکه شروع فیلم درحرم است ، و خاتمه فیلم در فرودگاه هنگام پیاده شدن مسافرین از هواپیما .

فیلم آقای فاروقی موسوم به « تلفن » باز موید آن بود که ایشان همچنان فکر میکنند که دارای طبع هزال و نکته پردازی هستند ... (همان فکری که در تهیه چهار قسمت فیلمهای تبلیغاتی نفت پارس نیز کرده بودند ...)

نتیجه ، بجزاین فکر ایشان ، خیلی چیزهای دیگر را میتوانست ثابت کند .

* عادت روشن کردن چراغ های تالار قبل از اتمام فیلم‌ها ، عادت تازه‌ای نیست ، ولی در بعضی از موارد واقعا غیرقابل تحمل است و از جمله هنگام نمایش فیلم « آگراندیسمان » که هربار در وسط بازی تنیس چراغ‌ها را روشن‌کرده‌اند .. . فکر میکنیم خیلی از تماشاچیان راضی و حاضر باشند که پولی اضافه بربهای بلیط بپردازند ، مشروط برآنکه چراغها را قبل ازکلمه « پایان » روشن نکنند ...

چند کلمه در بارهٔ سینما

* این مقاله را در اصل برای این مجله ننوشته بودم و سیر پیش‌بینی ناپذیر حوادث باعث شد که این مباحث در اینجا چاپ شود . از لحاظی ناراحت بودم زیرا که این مطلب برای این خوانندگان نوشته نشده بود واز لحاظی‌دیگر خوشحال زیرا بهرصورت باعث میشد که ارتباطی نزدیکتر و مستقیم تر بین من و کسانی که تا بحال چیز هائی از من خوانده‌اند برقرار میشود . و امکان این است که بین من و خواننده درموردسینما تفاهمی‌کلی‌تر از آنچه ازبررسی یك فیلم ممکنست حاصل شود ، برقرار گردد . باآنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح تری دربـاره من دارد . و شاید این قضاوت به نفع من نباشد ولی بهرصورت بنظر من این اعتراف ارزش آنرا دارد .

در اینجا میخواهم از سینما ، آن سینمائی که من دوست دارم ، سینمائی که به آن اعتقاد دارم و سینمائی که در لحظات دیدنش و تفکر درباره اش احساس زندگی میکنم ، صحبت کنم .

چندی پیش یکی از دوستانم ، که نزد او به زیـاد سینما رفـتن معروفم ، به شوخی بمن گفت «... بیشتر از نیمی از عمر تو درتاریکی میگذرد .» و منهم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم راکه دراین‌تاریکی‌میگذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است .

... و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود میآورد چند کلمه‌ای بگویم.

ولی قبلا باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم .

* در معرفی خودم فقط به آن قسمتی میپردازم که میتوانـد برای خواننده جالب باشد . یعنی به رابطه خودم با سینما . آنهم نه به این مفهوم‌که در سینما چه کارهائی کرده و چه کارهائی نکرده‌ام بلکه باین مفهوم که سینما چه بامن‌کرده است و چه تغییراتی بمن داده است. و مرا از چه مراحل رنگارنگی گذرانده است . از مرحله اول شروع کنیم :

اولین تلقی‌من ازسینما بعنوان یك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ‌کرده است . فقط‌چیزی که هست مفهوم وماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت بخش و توام با بی‌تفاوتی تا سنین بلوغ ادامه‌داشت . تا اینکه در این حوالی ، در این نقطه از زندگیم بیك نقطه عطف بر میخوریم . یك تغییر عقیده ناگهانی و بیدلیل . (شاید آنقدر ها ناگهانی نبود . شاید دلائلی هم وجود داشت ولی فعلا هیچ چیز بیادم نمیآید) یك تغییرعقیده‌مبنی‌برشناختن سینمابعنوان یك‌هنر(درآنموقع لذت وهنر برایم حکم دو پدیده متضاد را داشتند) انگیزهٔ اولیه من در شناختن سینما بعنوان یك هنر این بود که میدیدم

آنهائیکه فکورترازمن بودند اینطور فکر میکردند . بهرحال‌کلید اساسی و راهنمائی من طی پیشروی دراین مسیر جدید یك چیز بود : جدی گرفتن سینما .(که این راهنما هنوز هم‌که هنوزاست مزاحم من میباشد .)

قدم اول در این مسیر جدید عبارت بود از تظاهر ! (حقیقتش هنوز هم درست نمیدانم تاچه اندازه از این عنصر تظاهر پاك و مبری شده‌ام . ولی امیدوارم این تطهیر کامل باشد . زیرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر میشود خیلی کند و تدریجی ریشه هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود .) در این مرحله فیلمهائی خوب بود که سران قوم میگفتند و فیلمهائی بد بود که باز هم سران قوم میگفتند گرچه باطنا با این عقیده ها توافق نداشتم از فیلمی تعریف میکردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم واز فیلمی بـد میگفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم . ولی بتدریج‌این عقایدتصنعی بدرون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم . دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده بود . بخود می‌قبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم میآید . اوائل اینکار بزحمت صورت میگرفت ولی تدریجا انجام آن آسانتر شد تاجائیکه دیگر بطور خودکار و بخودی خـود صورت میگرفت . یکوقت بخود آمدم که دیدم صاحب یك سلیقه ناخودآگاه شده‌ام . سلیقه‌ای که گوئی ذاتی و غریزی است . کار بعدی بصورت آگاهانه درآوردن این سلیقه ناخود آگاه بود .

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

اولین تغییری که‌پس ازکسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثریت فیلمها خوشم میآمد ولی بعد ازآن از اغلب فیلمها بدم میآمد !

زیرا که میدیدم سایرین از اکثر فیلمها بد میگویند . و جرات مقابله با آنها را نداشتم و حتی اصولا تصور چنین کاری را هـم نمی‌توانستم به مغزم راه دهم . و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته بود . تصور میکردم اگر از فیلمی که دیگـران بد آنرا گفته‌انـد تعریف کنم شان و ارزش خود را بائین آورده‌ام . این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم . و چون اکنون دیگر یك منتقد فیلم شده بودم دیگر منتقد طبعا باید دارای استقلال فکری‌باشد و برخلاف عقیده باطنی‌خود چیزی‌نگوید ، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم‌بدم آمده باشد . این بود که از صدی نود فیلمهای موجود

بیزار شدم . (بدین ترتیب می‌بینید که بجای اینکه اول درباره فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم !)

این طرز تلقی بتدریج مبدل بیك نوع سادیسم نسبت به فیلمها شد . ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد . و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله سیر من در منطقه تظاهرها وتصنع‌ها بود . تصمیم‌گرفتم ازاین ببعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان بپردازم‌آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه منست انتخاب کنم و وقت و انرژی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین‌ترتیب برای اولین بارسینما به‌مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد . بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی ، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد .و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره فیلمهاقرار دهم ، ناچار شدم به جستجوی معیار های معتبرتری بپردازم . معیارهائی که زائیده خصوصیات درونی خود فیلمها میباشند . ایندوره از بررسی من سخت ترین‌دوره‌کوششهای من دراین زمینه میباشد . زیرا مدام در معرض گرد باد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای‌رسیدن به آنچه‌که مورد نظر من بوده‌است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترك‌نگویم . مدام تردید ، تغییر عقیده ، بدور انداختن معیار های‌گذشته ، قبول معیار های بعدی و در عین حال تلقی این معیار ها با نظر تردید ... بارها معیار هایم دراثر این جستجو تغییر کرده تا به معیار های فعلی دست یافته‌ام برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمائی خودم را زیادتر کنم . آنقدر به مطالعه ادامه دادم‌تا باین نتیجه رسیدم که آنچه میتواند در راه شناخت سینما انسان را کمك کند فیلم است نه کتاب و نوشته . (و این نتیجه ای است که برای رسیدن به آن یك حداقل مطالعه لازم است که متاسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در اینمورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من میگذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند با هم داشته باشند .

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

تجربه مهمی که طی پشت سر

نهادن این مراحل نصیب من شده است اینست که در مراحل اولیه جستجو ، یعنی در مراحلی که هنوز برای خودمعیار های معینی‌نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلائل آن توجه داشته باشیم بعبارت ساده‌تر بجای اینکه برایمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد ؟» باید ذهن خود را برروی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم . زیرا در باره کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون واکثرامتضاد اظهار نشده باشد . وتبعیت از این عقاید مطمئنا جز سرگردانی وبلاتکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت . ولی اگر بجای این عقاید ، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند ، با یکدیگر مقایسه گردند ، عده‌ای انتخاب و عده‌ای دور ریخته شدند .. نتیجه اینکار بدست آوردن معیار هائی است که در قضاوت انسان میتوانند او را کمك کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامند .

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیار های خود وحشت کرد ،کما‌اینکه نباید به تغییر معیار های دیگران بانظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی اساسی میباشدو چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که‌به‌زحمت تردید تغییر معیار ورنج سرگردانی مرحله تعلیق بین معیار می‌ارزد .

و اینك معیار های من در قضاوت یك فیلم . معیار هائی که تا کنون ، تا لحظه نوشتن این‌سطور اعتبار خود را برای من از دست نداده‌اند :

قبل از هرچیز باید سینما را بعنوان یك هنر پذیریم . هنر به مفهوم‌انتقال‌دنیای درونی یك‌انسان، یك هنرمند ، با تمام خصوصیاتش ، تلقی هایش از جنبه های مختلف زندگی ، بسایرین . بنابراین جنبه‌های مختلفه تمدن وزندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمیتوانند و نباید هدف اصلی سینما باشند زیرا امروزه کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است . همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد میشود . بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جائی در سینما داشته باشند عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه بصورت غیر مستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند . انجام گیرد. وآنهم بصورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه ناخودآگاه یك هنرمند) برای خود نمائی ارزشهای فردی .

از طرف‌دیگر ارائه‌زیبائی نیز هدف نهائی هنر نیست . بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند . ارزش زیبائی بسته به اینست که درخدمت بیان‌چیزی قرار گرفته باشد . و اصولا زیبائی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین ومناسب‌ترین شکل ها برای بیان‌یك‌فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد ، زشت‌ترین چیزها در یك لحظه خاص در یك‌لحظه صحیح مبدل‌به زیباترین چیز ها میشود .

و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار میشود . هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود میباشد . بعضی ها

از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آندو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد و یا موسیقی که فقط بعدزمانی دارد .) و آنهائی هم که هردو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود میباشند.

سینما درعین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان ومکان محدود میباشد ولی محدودیت آن از بقیه هنرها بمراتب کمتر است . و از آزادی فوق‌العاده ای برخوردار است . و همین آزادی زمانی ــ مکانی اساس‌امکانات سینما راتشکیل میدهد .دامنه این امکانات وآزادی زمانی ــ مکانی خیلی وسیع است . فقط با فیلمساز است که تا چه‌اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند . هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش میباشد .

ولی پذیرفتن‌سینما بعنوان یك هنر خیلی‌کلی‌تر از آست که برای ما قانع کننده‌باشد . بایدبه جستجوی حیطه محدود تر سینما و موقعیت‌آن در میان سایر هنرها بپردازیم .

سینما قبل از هر چیز یك وسیله بیان تصویری است . و صدا در فیلم بهر صورت جنبه فرعی دارد و هر فیلمسازی که از ناطق برای بیان ذهنیات‌خود در سینما بی‌نیازتر باشد فیلمساز ورزیده تری است .و هرچقدر فیلم‌برای بیان منظور های خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه کار ارزش بیشتری دارد . ناطق در سینما وظیفه‌اش تائید گفته های تصویر میباشد و هرچقدر رابطه بین‌تصویر وناطق‌غیرمستقیم‌تر باشد ، فیلم از نظر ارزش سینمائی در حد بالاتری قرار دارد .

سینما یك هنر دسته جمعی است و در خلق یك اثر سینمائی از لحظه پیدایش‌نطفه اولیه آن برروی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری وتدوین‌و صدا برداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس ، فیلمبردار ، طراح صحنه ، هنرپیشگان ، کارگردان ، تهیه کننده .. در خلق آن شرکت دارند . ولی آیا سرگردان بودن نتیجه کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیرو های انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزو دسته هنر های فردی و ماحصل فعالیت فکری یك شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد ؟ آیا هیچ‌ــ کدام از افراد سهیم در بوجودآمدن یك فیلم اقبال‌اینرا دارند که بعنوان خالق منحصر بفردفیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و ... هیچکدام این اقبال را ندارند . زیرا فعالیت آنها طبق خواسته‌های افراددیگری‌صورت میگیرد . و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند. که انتهای نخهایشان بدست نویسنده تهیه کننده و کارگردان سپرده شده است .

تنها این سه نفر اقبال ایفای یك نقش خلاقه در بوجود آوردن فیلم را دارند .

صحیح نیست‌که نویسنده‌داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این‌ــ صورت تعمداهنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده‌ایم . تهیه کننده نیز نمیتواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریبا محدود به فراهم ساختن مواد اولیه متشکله فیلم می‌ــ باشد . و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی

ندارد . همانطور که در نقاشی‌خالق اثر کسی نیست که رنگ و بوم وقلم مو را تهیه میکند بلکه کسی است که از این رنگ و بوم و قلم مو استفاده میکند و اثری بوجود می‌ــ آورد ، بهمین جهت عنوان خالق را نمیتوان از آن‌تهیه‌کننده دانست. خالق واقعی کسی است که ازاین مواد اولیه استفاده‌میکند وازترکیب آنها اثری را می‌آفریند . خالق واقعی فیلم کارگردان است ، اوست که ترکیب مادی فیلم را در جلوی دوربین می‌آفریند . کارگردان تنها کسی است که میتواند خالق منحصر بفرد فیلم باشد . حال اگر کارگردانی به موقعیت خود بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم واقف باشد و قدرت استفاده از این موقعیت و امکان را داشته باشد ، بخود و فیلمهایش ارزش بخشیده است .

ولی وسیله‌ای که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصر بفرد در آورد چیست ؟ تا حد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمساز را در نحوه آفرینش انسانهایش (و یا لااقل تفسیر او از شخصیت های مخلوق نویسنده داستان) یافت . هر چقدر تلاطم عاطفی این انسانها دربرابر جریانات زندگی کمتر باشد نشانه پختگی بیشتر خالق شان‌است . پختگی کسی که در عین اینکه از زندگی منفك نیست ولی توانسته است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا در نمای کلی‌تری ورانداز نماید .

ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت ها را یگانه معیار قضاوت کار فیلمسازبدانیم عملا وجه تفاوت سینما و تماشاخانه را نادیده‌گرفته‌ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود . ولی‌به‌آن ختم نمیشود . این واقعیت درسینمادستخوش دگرگونی ها قرار میگیرد تا از آن حقیقت عمیق تری بوجود آید .

بهر حال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه انسانها در بازگو کردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند . مجموعه انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله بیانی فیلمساز را تشکیل می‌ــ دهند . انعکاس این نوار فیلم روی پرده سینماتشکیل تصاویری را می‌ــ دهد که درطول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد (و یا به عبارت واضح تر فیلم «میزانسن » داشته باشد) نتیجه کار فیلمساز مثبت میباشد . بوسیله ترکیب عناصر متشکله تصویر در داخل تصویر وبهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می‌آفریند . و این مفهوم خاص هنر سینماست و بهیچ هنر دیگری تعلق ندارد . زیرا کلیه این تغییرات مداوم صرفا زائیده یك چیز است :زائیده حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست . چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگراین حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته ها و فکر های فیلمساز باشد فیلم دارای «میزانسن» است . و داشتن و یانداشتن میزانسن اساسی‌ــ ترین معیارقضاوت درباره ارزش ویا بی‌ارزشی یك فیلم میباشد .

در ضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت درسینما یك حرکت نسبی است . نسبی نسبت

بقیه در صفحه۹۸

رای و تاگور

چیدانادا داس گوپتا☆

■ سوبیترا چاترجی در فیلم «چارولاتا»

● بی‌جهت نبود که هنگام نمایش فیلم «پاتر پانچالی» «تروفو» (بطوریکه شایع است) تالار را ترك کرد - زیرا نمیتوانست روال کند فیلم‌را تحمل کند. یکبار که با اشتیاق بتماشای «رئیس پستخانه» رفتم هنگامیکه «آتیل‌چاترجی» بکندی سرش را اندکی کمتر از ۱۸۰ درجه‌میچرخانه بشدت خشمگین شدم. اما فیلم بآرامی افسونش را طرح زد - کسی‌اززندگی خفقان‌آور شهرستان‌جدا شد و در قلب واقعیت هند در مخاطره جریان زندگی‌آنطوریکه اکثریت‌مردم هند زندگی‌میکنند وصدهاسال است که چنین‌زندگی کرده‌اند - قرار گرفت. گذرگاه گل‌آلود - کلبه‌ای که نیزار احاطه‌اش کرده واقعیت‌یافت-هرحرکت مفهومی‌یافت و بتجربه‌ای خصوصی‌مبدل گشت. بااین همه «ساتیاجیت‌رای» با حسرت به تجسم هند کهن نمیپردازد. «رئیس‌پستخانه» نمیتواند به زندگی در درروستا بپیوندد. اوباید برگردد. او بشدت شهرآموزاست. «آپو» ازدهکده‌اش به‌بنارس وبالاخره به کلکلته میرود و بدون اغراق بسوی‌دنیا کاملا جدیدتری جلب میگردد. «جالساگهار» - بگذریم تاچه‌حدمالیخولیائی-دوران «فئودالیسم» رانقش میزند. «دوی» بخوبی اعتراض ناشی از تعلیم وتربیت علمی‌رادرمقابل خرافه‌پرستی‌نشان میدهدو «آمولیا» در «ساماپتی» به سیمائی از ناپلئون جان میبخشدوجوراب‌شطرنجی‌وکفش‌آکسفورد میپوشد - سرگردان میان کهنه پرستی و تجدد.

در هندوستان فاصله‌بین‌تجددطلبی و کهنه‌پرستی - تحصیلکرده وبیسواد، غنی و فقیر چنان فاحش‌است کـه این شناخت حالت و واقعیت زندگی مردم برای‌هرهنری که نخواهد بی‌دوام‌باشد، بسیار ضروری‌است. ضرب‌فیلمهای «رای» یکی ازبرجسته‌تربن‌خصوصیات‌کاراوست وبهمین‌دلیل مبین واقعیت جامعتری‌است تا آنچه‌که مادر سرزمینهای متجددمان درهندوستان، بآن‌عادت کرده‌ایم.

این‌ضرب همچنین بطور بی‌آلایشی به‌ماهیت معنوی سبك اوبستگی دارد - یعنی اشتغال ذهنی بآنچه که در عمق فکرمیگذرد ونه‌آنچه که درسطح ارزش آثار «رای» به‌قسمت‌های طولانی بدون صحبت که‌در آنها شخصیتها کم‌میگویند اما بسیار میفهمانند بستگی دارد-برای مثال صحنهٔ طولانـی و آرام شـروع «جالساگهار» رادرنظرآورید که‌پیرمرد درتاریك‌روشن‌ایوان - پشت بدوربین - نشسته ومستخدم‌چپق‌بلندی‌را باوتعارف میکند. این‌صحنه‌نقطه‌نظرتمام فیلم‌است -غروب‌یك نظام - نه فقط افول زندگی پیرمرد بلکه افول‌یك‌دوره.

برای کسانیکه بـه سینما بچشم محمل حرکت و نمایش می‌نگرند آثار «رای» ضد - فیلم است. در یکـی از صحنه‌های «جالساگهار» که‌درآن «رای» به‌یك عمل نمایشی ناگهانی دست‌میآزد- مغروق‌شدن هسروپسرپیرمرد - او بشدت ناموفق‌است- وتقریبا در هردو مورد - تمثیل قایق واژگون وروش نشان دادن مرگ پسربه‌ابتذال‌میرسد. درجالساگهار هم مانند «دوی» او داستانی راباقدرت «نمایشی» قوی پیش میکشد و مرتباً از حدت ان‌اصل میکاهد. شایداونیزچون «اوگوست‌رنوار» است که میگوید: قهرمان در لحظه‌ایکه دشمنی را بمبارزه‌میطلبد تصویر میشود ویازنی‌که دردردناکترین حـالت کار و زحمت نشان داده میشود موضوع جالبی برای یك نقاشی باشکوه نیست - گو اینکه زنان و مـردانیکه چنین آلامی را پشت سر گـذرانده‌اند میتوانندبعداً نمونه‌های جـالبی بـرای هنرمند باشند - وظیفه هنرمند بیان‌این یاآن حالت آنی‌هستی انسان نیست‌بلکه وظیفه‌ی او قابل فهم کردن بشریت در تمامیتش است. («رنوار - پـدر من» اثرژان رنوار)

«رای» در اینکه تغییر غیر قابـل اجتناب است وجهت مشخصی‌دارد هرگز در فیلمهای «جالساگهار» و «دوی» از خود تردیدی نشان نداده است. بهمین سبب‌است‌که «رای» به‌تصویر نمودن فرد در تمامیتش قانع است و هرگز برای اصلاحات اجتماعی بخشونت وحمله‌دست

☆ داس گوپتا یکی از ناقدین برجسته هند و سردبیر مجله «ایندین فیلم کالچر» (فرهنك سینمای‌هند) است. وی همچنین پدر «آپار ناداس گـوپتا» است که نقش همسر جوان را درساماپتی داستان دوم‌فیلم «دودختر» اثر «رای» بعهده‌داشت.

نمیزنند . در «دوی» پدر شوهرش باین مشغله ذهنی گرفتار میشود که عـروسش تجسم الهه‌ایست وعروس بدبخت عاقبت جانش را در این راه از دست میدهد . همدردی «رای» بااینده یکسان است . برای «رای» این هردو قربانی‌هستند . یکی بپای خرافه‌پرستیش ودیگری‌برای عواقب ناشی ازآن نه‌خشمی وجوددارد— نه عجله‌ای و نه جانبداری آشکاری از عواملی‌که میتواند تغییری در این‌وضع ایجاد نماید .

در این حالت تعلیق و نحوست ، «رای» تا مغز استخوان یك‌هندی است. سنن هند هستی انسان راخطی مداوم از جریان حماسی میپندارد ونه‌یك حلقه‌ی تنگ‌ازدرام‌ونمایش‌که درآن‌مرك‌واقعه‌ی اندوهباری بشمار میآید .

«رای»در«سه‌گانه» (تریلوژی) آپو کم‌وبیش چون « هملت» اجسادمردگان اربرتخته‌میخوابانند بااینحال‌احساس‌کاملا متفاوتی بچشم میخورد .«دورگا»میمیرد بدنبالش «هاریهار» و بعد «سارباجایا» و بالاخره « آپارنا » اما زندگی تداوم دارد وامید هرگز نمیمیرد و «دید غم‌انگیز زندگی » ادبیات غرب از «رای» کاملا بدور است .

در هند امروز ـ امید تنهایك‌سنت کهنه جاودان نیست بلکه « اینجا » و « اکنون » را در بـر دارد ـ تغییرات همه جانبه‌ای تحت تـاثیر افکار علمـی غرب بوجود آمـده است ـ تـا زمـان استقلال قسمت اعظـم این جنبش بطبقه متوسط تحصیلکرده بستگی داشت اما اکنون‌که حرکت سریعتری در صنعتی شدن معمول است این تغییرات بیشتر توسعه مییابد، فقیرترین یا شکاك ترین هندی امروز درك میکندکه‌گرچه رفاه مادی وتجدد در چند قدمی اونیست اما هند نمی‌تواند برای همیشه در وضعیت کنونی خویش بماند . شاید درگذشته تنها بآینده ویا حداکثر به‌نزدیك شدن استقلال امیدی بود اما !کنون امید در این دنیا ازحدآرزوی یك‌زندگی بهتر تجاوز میکند . منطقاً امیدبرفاه مادی بحدکفـایت ایمانی بوجود میآورد و ایمان اصل مهمی است درهنر . آثـار « رای » صرفاً به بیچارگی و فقر هند نمی‌پردازد و بلکه‌ازایمان‌به‌انسان‌اشباع است.

بیقراری روحی کسـانی چـون « برگمان»و « فلینی »ناشی‌ازجستجوی امید یـا ایمـانیست که آنها نمیتوانند آنرا بیابند . تباین روحیه آنها بنحو اجتناب ناپذیری تفاوت بین‌شکل‌ها را افزایش‌میدهد.حرکت‌کندفیلمهای«رای» انعکاس عمیق‌تری ازواقعیت هند اسـت— و از این جهت این حرکت‌کند ازضرب

آرام یك فیلم« آنتونیونی » ـ که‌جوابی را ایجاب میکند و این جواب در روش زندگی غربی « طبیعی » نیست ـ متمایز است . حتی تقریباً درجهت مخالف آن است وبنابر این جدال تلخی را می‌آفریند . تصاویر «رای» (مانندتصاویر آنتونیونی) آنچنان است‌که اگر می‌توانستم،آنها را بعلت قدرت‌تبیینی که دارند به موسیقی تشبیه میکردم . این تصاویرآنسوی‌هرنوع تفاهم آگاهانه را نسبت به‌عناصرخود هدف قرار میدهند. تصاویر او تزئینی هستند ـ بوضوح در « چاروِلاتا » وکم وبیش بهمین ترتیب درفیلمهای دیگر.

ضمناً باید اضافه‌کرد‌که درفرهنك کهن هند کلمه « تزئینی » آن کلمـه مبالغه آمیز در فرانسه نیست . در « مینیاتور » های « راجاستانی » و موسیقی«کلاسیك » هند « تزئین » و « بیان » واحد و یکسانند و تعمق در ساخته‌های « رای » ازصراحت وبداهت کار اوکه‌چون موسیقی هندروان است، جلوگیری نمیکند . حتی موسیقی متن اوچون در«پاترپانچالی» و «چاروِلاتا» اغلب بخودی‌خود بخاطر آوردنی است و این‌موسیقی‌آنطورمتصوراست‌ناشنیدنی نیست.مایه‌های‌آهنگها اغلب قابل‌تشخیص و بخاطرآوردنی هستند وجنبهٔ‌شاعرانه تزئینی‌فیلم هایش‌را تاکید میکند.

در « پاترپانچالی » رای سبك و اسلوب اصلی خود را خلق میکند ـ گرچه ناشی‌گریهایی درآن‌بچشم‌میخورد (صحنهٔ بیماری « دورگا » را با آن شیوه و حالت تماشاخانه‌ای بخاطـر بیاورید) اما بهرحال اصالت الهام فیلم را موفق‌میگرداند.در«آپاراجیتو» اسلوب‌اوپخته‌تروروان‌ترگشته‌وباظرافت توأم میگردد . از این ببعد در بیـان هیجانات بدیهی کمترخودرا مقیدمیکند (چون در مرك « سارباجایـا ») . با « جالساگهار » « رای » اولین فیلم کارگاهی‌مهم‌خودرا باهنرپیشهٔ حرفه‌ای و وسائل‌پیچیده‌ترتهیه‌نمودو«جالساگهار»تا هنگام تهیه‌ی«چاروِلاتـا»ازلحاظ‌ساختن یك فیلم همه جانبه و تلفیق واقعیت و تصنع ، نمونه‌کار اوست .

جالب اینست که این فیلم درقدیمی تـرین وفقیر ترین کارگاه های کلکته ساخته‌شده‌است.

درصحنه‌ایوان‌مهتابی که‌فیلم‌باآن‌آغاز میشودودرتصویراطاق‌نوازندگان و فرا‌رسیدن مرگ، هرگوشه‌ای از محیط با ظرافت طرح‌میشود .

حالت ومحیط حاکمندو بسبب‌این تسلط است‌که استادی یك‌کارگردان‌این چنین نقش مهمی‌را بعهده دارد. ازاین جابعد « رای »کاملا بخودمطمئن است ودوربینش‌را باچنان مهارتی بکارمیبرد که یك‌نویسنده قلمش‌را .

تبحر یافتن درفنی وآنرا کاملاتحت اختیارخود درآوردن اولین لازمهٔ بیان حالات شخصی‌است ودرسینما اغلب‌بعلت وسوسه ها و عقده ها این موضوع دشمن هنرمنداست. اماگروهی‌که با «رای»کار میکنند(اوهمیشه‌باگروه‌خاصی‌کارمیکند)، مانند موم دراختیارش هستند. چیزی‌که هنگام فیلم برداری « دو دختر » مرا متعجب‌ساخت، تسلط‌بینظیر او به‌اسلوب کاربود . بهرحـال این‌کمال اسلوب کار نیست که فیلمهای « رای» راپر اهمیت میسازد. دنیاو افکاری‌که اوطرح میزند اساساً برپایه‌ی تجدیدحیات بنگال‌که از قرن‌نوزدهم آغازشد، قراردارد. ازلحاظی اورامیتوان‌یك وقایع‌نگارگذشته‌دانست حال آنکه اعتقاد درونی باامیدو ایمان متعلق‌بگذشته نبوده‌وبلکه‌دربطن‌هندنو—

درروياى «نهرو» ـ جاى دارد. نهروجائى بين گاندى وتاگورايستاد وحقيقت ارزش دنياى تاگور هيچگاه كاملا تاثير خودرا درهندنهرو ازدست نداد. درحقيقت تعبير جديدى ـ اگرنه درتمام واقعيات ـ لااقل در آرزو هاى عصر نهرو پيدا كرد.

درفيلمهاى «راى» ما كلكته را با «تراموا» هاى سوخته ـ شورشهاى محلى آوارگى ـ بيكارى ـ بالا رفتن قيمتها و كمبودموادغذائى نميبينيم ـ گرچه اودر اين شهرزندگى ميكند اما با «شهرحزين» كه لااقل دهسال است بر ادبيات بنگالى حكومت ميكند، رابطه‌اى ندارد.

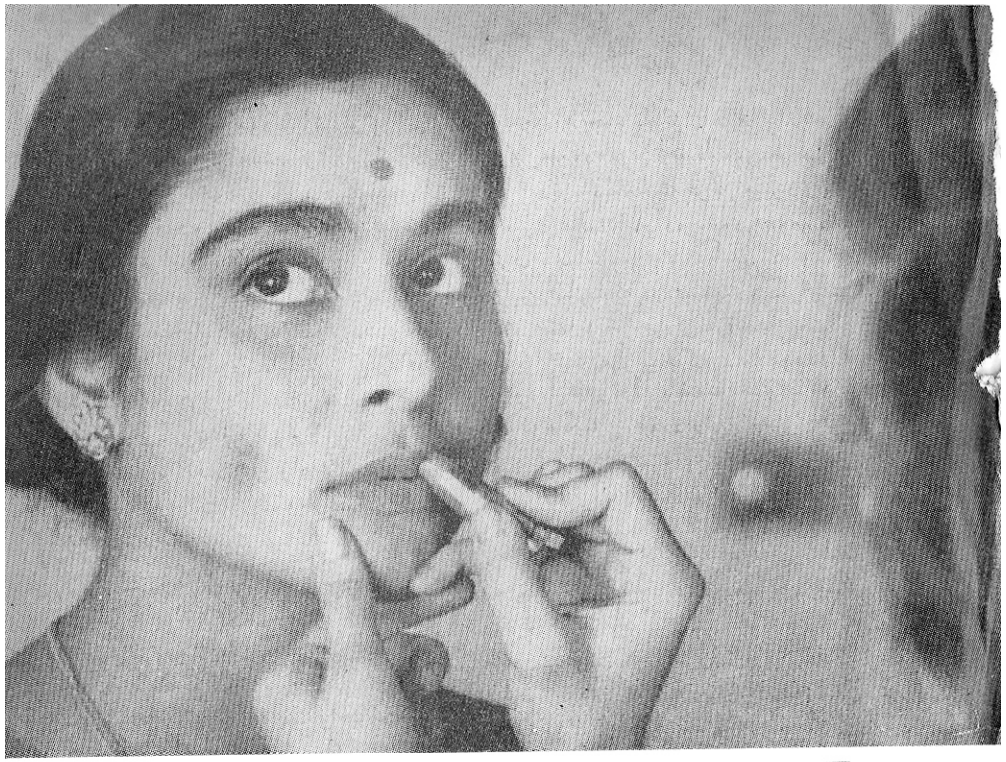
بطوركلى «راى» تكامل تدريجى طبقه متوسط را آنطورى كه در دوران طولانى، سلطه تاگورمنعكس شده تصوير نموده است. اين چيزى است كه بتكامل خود او و نسل او بستگى دارد. چيزى كه اوميداند ومى‌فهمد. جامع تر بگويم اين چيزيست كه تجربه گذشته او را تشكيل مى‌دهد. تجربه‌اى كه لازم نيست مستقيماً شخصى و خصوصى باشد؛ مردم ـ آداب ـ سبكهائى كه در ادبيات عصر تاگور منعكس شده است با تكرار و توضيح مداوم عادت ثانوى شخص ميگردند. تصويرى از يك دهاتى ـ مردجانى كه ميخواهد دنياى خارج را بشناسد ـ زنانى كه بآرامى از طريق جنبش اجتماعى بآزادى ميگرايند ـ درشعرها ـ نمايش نامه‌ها ـ داستانها ـ ومقالات نه فقط تاگور بلكه نويسندگان هم عصر او متبلور ميشود و اين تصوير است كه در فيلمهاى راى جلوه گر ميگردد. شخصيت هاى آثار او كاملا ساده ومعرف بسيارى از خصوصيات بارز آن زمان هستند.

بشخصيتهاى «راى» بنگريد؛ شباهت «سوميترا كاترجى» به تاگور جوان در «دنياى آپو» نميتواند تصادفى باشد. زيرا او ـ البته بدون ريش ـ درفيلمها يكى پس از ديگرى ظاهرميگردد و در «سه گانه آپو» «راى» به آرامى از رويا غم انگيز «بيبوتى بوسان» داستان نويس، راجع به «بنگال طلائى» بسوى حالت تاگورى كسيكه عميقاً بطرف تمدن غرب جلب شده و احساس مفرطى دارد كه هويت جديدى براى هندخلق نمايد، دورميشود. طفل سرگردان «بيبوتى بوسان» هرگز بزرگ نميشود و «آپو»ى «راى» براى مردشدن تجارب كودكى و نوجوانى پشت سر مى‌گذارد.

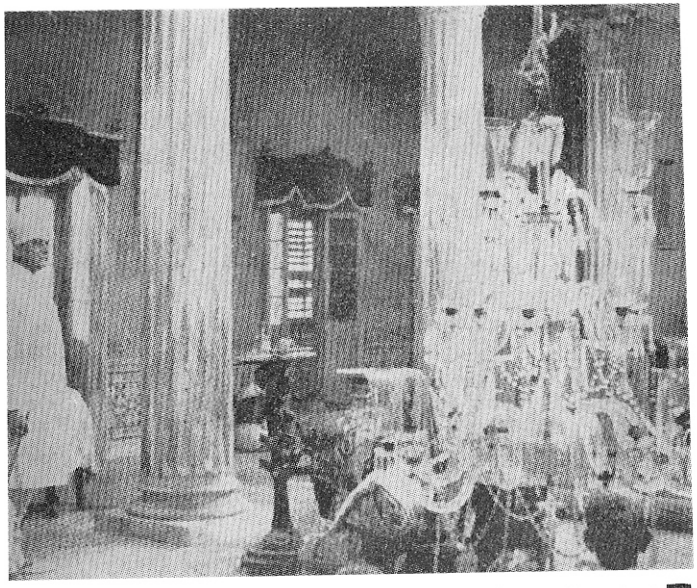
در «دوى» ماهجدداً «سوميترا ـ كاترجى» را ميبينيم. اينك در «دوى» او تمثيلى از شباب بنگالى يك عصر و نوع خاصى است كه آشكارا از تاگورفاصله ميگيرد. در «دوى» ديگر ضعف شخصيت آشكار گشته است؛ اينك او بيشتر به متفكرى ميماند تا يك مرد عمل ـ برداشتى ازيك هملت ـ او «ميل» و «بنتام» را مطالعه نموده است و با افكارخرافى پدرش مخالف است اما قدرت آن را ندارد كه در مقابل قهر سنتها ايستادگى كند يا منكر آن چيزهائى شود كه معتقداست مخلوق جهل است. در افكار سياسى، تاگورهم از خشونت وحشت كشتار وهم از ملايمت عملى زيركانه گاندى اجتناب ميكرد.

اما او الهام بخش افكار وطن پرستانه‌ى با اهميت وفردگرائى قابل تحملى است. قهرمانان «راى» نيز نمايشگر يك فيلسوف برجسته‌اند اما نميتوانند درسطح واقعيات مردان عمل باشند.

درزمان تهيه «چارولاتا» سوميترا ـ كاترجى ديگراز آن حالت تاگورى خويش بدر آمده است. شخصيت «ميل» و «بنتام» خوان (اصطلاحى ملهم از «رام موهون ـ روى» تجديد نظر طلب اجتماعى قرن نوزده كه اغلب ازوى بنام پدرهندجديد يادميكنند) بنسل كهنه‌تر تعلق دارد.



مدبى موكرجى درفيلم «ماه نگار»



تجمل و شكوه در فيلم «جالساگهار»

آمال (چاترجی) خودبین تاگور و آنچه که بعداً پیدا خواهدشد قرار میگیرد . اما او نیز ناخود آگاه ، مستعد برای اخلاقی‌بودن وعاری‌ازبدبینی وبدطینتی است ؛ برادرش‌را وقتی که فکر میکند ممکن‌است باو خیانت کند، ترک‌میگوید. آنچه که بعدازاین‌میآیدمیتوان بیشترش‌رادر «کاپوروش» دید ؛ نسل‌عصر تاگورعاقبت شکست خویش‌را در عقل ضعیف ونسبتاً انگل‌وار روشنفکرانی (یك نویسنده سینمـائی) که دیگر واهمه‌اش ناشی از ذکاوتشان نیست و بلکه ازفقدان محض شهامتشان‌میباشد، درمییآبد.

دررشته‌فیلمهای «سه‌گانه»، «دوی» «ساماپتی» «چارولاتـا»و « کاپوروش » قهرمان «رای» از آن قالب معصومیت محفوظ تـاگورتنها باین‌دلیل‌بدر میاید که‌خویش‌را با آنچه میخواهد ادعاکند متفاوت میبابد. نوع قهرمانیکه بوسیله «سومیتراکاترچی» در فیلمهای مختلف «رای» معرفی میشود دیگر اصالتی در حرکاتش نیست ودراعمالش مرددست . در«کاپوروش» قهرمان‌اوبی آنکه‌متمایز باشد،ضعیف‌است. امامطمئنا این عاقبتی است منتظره‌وطبیعی‌برای شباب‌شاعرانه بنگالی که تحت تاثیر تاگـور بکمال رسیده‌باشد. چنین‌قهرمانانی تحت فشار حقایق برملا شده پس از استقلال هند بدبین میشوند. آرزوهای گذشته آنان بندیست برپایشان وآنهارا در اینکه با اجتماعشان به‌پیش‌بروند، ناتوان‌میسازد. جائیکه بهرحال‌چه بخواهیم‌وچه‌نخواهیم قانون‌جنگل رواجی یافته‌است. اماحتی این تکامل تدریجی ، قهرمان‌را کـاملا بخارج از دنیای تاگور نمیبرد و بلکه اورا بدورترین‌حدود میرساند،حدودیکه تاگور خودنیز آن‌را یافته‌است.

حتـی در لباس طبقه کارگر فیلم «آبیجان» نحوه تفکر رای «وچاترجی» که جز نحوه نفکر طبقه متوسط متاثر ازتاگورنیست-فقط باجزئی‌تغییردرریش شخصیت فیلم‌نشان‌داده‌میشود. «سومیترا» بطرق مختلف‌سعی کرده است که‌نه تنها دراین فیلم‌بلکه در فیلمهای‌دیگرش‌نیز خشن بنماید اما هرگزنتوانسته است از تصویر کردن فریبندگی - معصومیت و ناخود آگاهی‌توأم باضعف جـوان شاعر مسلك بنگـالی خودداری کند . چنین قهرمـان محافظت‌شده‌ای درتحت تسلطی پدرانه‌و پنهان‌خود قادر بمبارزه نیست وکمتراز آنست که‌موفق‌باشد .

در «کانچن‌جونگا» قهرمان ازطبقه اجتماعی کاملا جدیدی برمیخیزد وسیر فکری او با خیالپرستان « تاگوری » متفاوت است.او بامروز تعلق دارد با « ایده‌آلیسمی » کـه با واقعیات قابل تطبیق‌تر است چرا که این«ایده‌آلیسم» روشن‌بین‌تروکلی‌نگرتراست. دیگر او پسر حساسی که بیك«ایده‌آلیست»مبدل شده‌باشد، نیست.او به‌طبقه‌جامعتری‌تعلق دارد که‌مدتهاست ازمالك‌شدن‌چشم‌پوشی نموده‌است لااقل او از عموی مضحکش خجل نیست ومیتواند هرروز «بیل» را «بیل» بنامد و حتی اگر از دختریك «ری‌بهادر» (یك‌عنوان‌کوچك‌انگلیسی) خوشش بیـاید برای قول مبهم دخترك -که‌اورا درکلکته ملاقات خواهدکرد- اهمیـت زیـادی قائـل نمیشـود و اگر روابط بخوبی ادامه نیافت ، تردیدی در جدائی ندارد . اما با تمام این اوصاف این قهرمان متمایز تنهادر صحنهٔ‌جدا افتادن باشکوه « دارجلینگ» مورداشاره قرار میگیرد واین فیلم‌ساده بطرز ناشیانه ای بمجموعه ارزشهـائی اشاره‌میکندکه‌اساطیرشناسی(میتولوژی) تاگور باآن ناآشناست.

«آنیل‌چاترجی»دردوفیلم « رئیس

پستخانه»و«ماهاناگار » معرف شخصیتی ضعیف تر از یك قهرمان است . امادر هردوفیلم تأکید اصلی بر دو شخصیت دیگراست در« رئیس‌پستخانه »برکودك ودر« ماهاناگار» برزن. درنتیجه درهر دوفیلم او شخصیت مبهمی است‌که‌برای پرکردن جای‌معمول آدم بی‌اهمیتی از طبقه متوسط آورده شده‌است.او تاحدی به‌پوسته خارجی اخلاقیات دنیای‌تاگور بستگی داردکه - بی‌آنکـه وظیفـه‌ای نسبت بآنها داشته باشد- میخواهد در «رئیس پستخانه» کودك را تعلیم دهدو در«ماهاناگار» زن را راهنمائی کندکه که بکاری اشتغال ورزد و ارتباطات و هیجانات‌ناشی‌از احساساتش‌هرگز بحدی والاتر از معمول زندگی که قهرمانان فیلمهای دیگر«رای» خصوصا«سومیترا چاترجی»درمعرفی یك عصرودوره‌بدان رسیده‌اند ، نمیرسد.

میتوان‌گفت که‌مشغله ذهنی «رای» تاقبل از تهیه «ماهاناگار»« مرد»است. شخصیتهای زن«سه‌گانه » همان زنـان باستانی هندند که طبق معمول همیشه عاشقند و فقط گاهگاهی معبود واقع میشوند.آنها پناهگاه مردان‌خانه‌بدوشی هستند که باید بجنگ زندگی برونده و بخاطر همین جنگ‌سرنوشتشان‌اهمیت بیشتری دارد . شخصیت‌زن فیلم«دوی» کم وبیش شیئی است‌که حتـی بیش از آنچه که‌متعلق بشوهرش باشد درخدمت پدرشوهرش‌است . حتی میل‌وعشق‌ورزی مادرانه «سار بـاجایا» نمیتواندنقشی در زندگی‌او و یا آیندهٔ خانواده‌اش داشته باشد.

در« رئیس پستخانه » طفل چون مادرکوچکی است که باید مسئولیتهای عشق در حال زوالی را متحمل باشد . در«ساماپتی» اگرچه شوهر مرد جوان «روشن شده»ایست - حدود اختیاراتی راکه‌همسرش‌میتواندازآن برخـوردار باشد چندان زیاد نیست. فیلم‌تغییراتی را در وضع ازدواج نشـان میدهداما این دگرگونی بیشتر متوجه «مرد» است تا «زن»که‌باخوشحالی آنچه‌را که‌دیگران پیش از اوپذیرفته‌اند،قبول‌میکند.

در« ماهاناگار » است‌که ما برای بارنخست زنی‌را میبینیم‌که در امکان انتخاب نحوهٔ زندگی خویش بیدار شده است اماطبق معمول این شوهر است‌که اورا «بیدار » میسـازد - چرا که در عرف وسنن هند «مردانند » که بزنان آزادی میبخشند . اما بازهم طبق معمول وقتیکه‌نتیجهٔ‌کارراامی‌بینندازقرارخویش عدول میکنند . «آراتی » قادر نیست که خود را باآزادی‌اندکش تطبیق‌دهد اما دنیائی را که شخص درآن میتواند برای خویش‌کسی‌باشد ، حس‌کرده‌است.

هنگامیکه اوازشغل خویش استعفا میکند - تنها عمل اعتراض آمیزش - نه‌تنهاازمیل‌شوهر خویش بلکه‌ازاحساس شخصی خود - متاثر از اخراج غیر عادلانهٔ دختری دورگه - متابعت دارد و با این عمل بطرز طنزآلودی‌آزادی خویش را از دست میدهد . کسی‌درمقام مخالفت بـا این عقیده گفته است : «آراتی» در راه حفظ حقوق‌خویش تباه شده است . » فرض‌کنیم‌که چنین‌باشد- پس‌کنارآمدن با یك احساس‌ساده‌درونی ازاستقلال مادی‌کارساده‌ای نیست.چنین نتیجه‌ای از طرق نسبتاً درهمی بـدست میآیدکه تازه بحقیقت وضعیت‌میافزاید.

اما من اولین ادعای « رای » را در مورد زن هندی‌اغواکننده‌ونامطمئن مییابم . نگـرش‌کافی بدرون شخصیتها نمیشود و شخصیت‌ها بیشتر به واقعه‌ی خارجی بستگی دارند (چیزی‌که‌ازرای

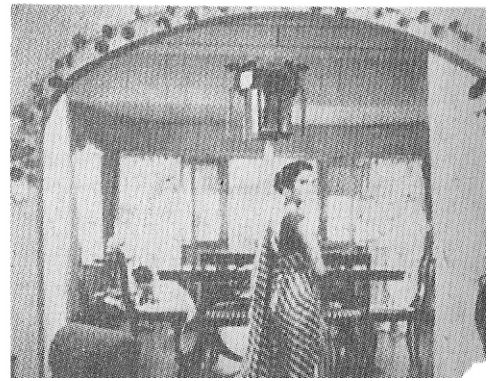
غیرمنتظره‌است) . مکالمهٔ زن و شوهر جلوی دروقتیکه‌شوهر میگوید: «نگران نباش ـ شهربزرگیست ـ بالاخره‌یکی‌از ما بایدکاری پیدا کند » جواب دست به‌نقدی است برمشکلی‌که تداوم خواهد یافت ومارا برای مدتها بستوه خواهد آورد . وعجیب مینماید‌که «رای» راه حل وجواب قالبی جستجو کند ، چه‌فیلم های اوآنطوریکه هرکس میتواندپایان را بزعم خودبسازد خیلی بهتراست.

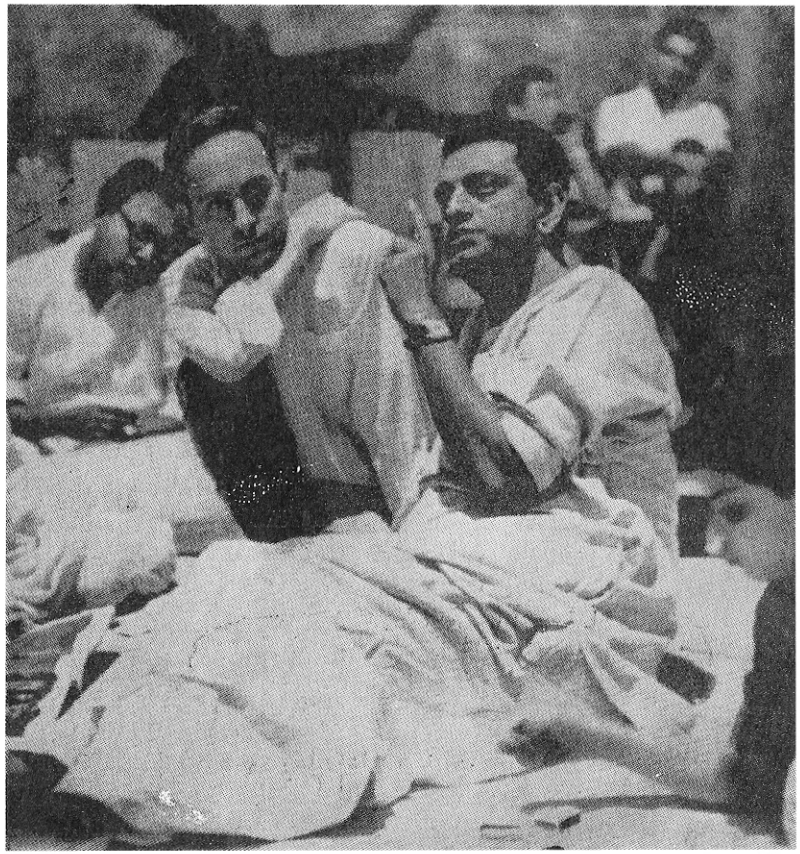
«رای» در «چارولاتا» کاملا با اطمینان کارمیکندوچون بخوبی‌شخصیت فیلم‌راشناخته‌است‌همه‌چیزدرجای خویش قرارمیگیرد. فیلم بیشترشخصیت باطنی «چارولاتا»رامطرح میکند باوجوداین تماشاچی نتیجه‌میگیرد‌که انسان‌ها قادر بخواندن‌افکاردرونی یکدیگر نیستند . «بوباتی» بجزوقتی‌که درکالسکه‌بگریه می‌افتد، بیشتربه‌یك نوع شباهت دارد تا یك شخصیت : جوان مقبول‌آزادیخواه بنگالی‌قرن‌نوزده‌که معصومیت ناخود ـ آگاهش‌شخص‌راتحت تاثیرقرارمیدهد . «آمال» هم‌بنوبه‌خودتنها درصحنهٔ اطاق روزنامه‌نگاران بعد ازسرقت ـ آنجا که پشت‌برادرش درسایه‌روشن ایستاده‌است‌ـ بخودمیآیدومتوجه واقعیت‌وضعیت‌خویش میگردد. کشمکش‌درونی اودرقسمت‌های دیگرآنچنان‌گنگ‌است‌که تقریباً بطور کامل بسیاری ازتماشاچیان متوجه آن نمیشوند.

اماهنگامیکه‌خود«چارولاتا»مطرح است تمام‌افکارباطنی اوآشکارمیگردد • «رای» در«ماداها بی موکهرجی » تجسم نوعی‌زن‌هندی رامیبینند، همانطوریکه‌در «سومیتراکاترجی» تمثیل‌یك‌مردهندی‌را؛ عمیقاً باهوش‌ـحساس ـ ظاهراً موزون و آرام وباطناً نمایندهٔ‌یك‌زن‌هندی‌درعرف امروزکه روح‌حساسش‌ازارتعاشات‌امواج خارجی‌که بانزوای‌درونیش‌رخنه‌میکند، متاثر میگردد.

دنیای خارج در دگرگونی است و در یك اطاق نشیمن باتزئیناتی بسبك انگلیسی قرن نوزده فلسفه اجتماعی و افکار «رام موهون روی» لاجرم در راه آزادی زنان بکار میافتد . «ماهاناگار» یك داستان معاصر استو «چارولاتا»از یك‌دوره‌سخن‌میگوید . بااینحال‌دردومی قهرمان‌زن بیدارتر است وحتی‌میتوانیم اورا خشن بیابیم . اگر وجدانش اورا آزار نمیدهد صرفاً بدلیل معصومیتش نیست.او شخصیت مقتدری است‌که آنچه را میخواهد بدست میآورد . دانائیش تکان دهنده نیست وتنها او را در یافتن مردش مصمم میسازد . او بشکل مبتذلی مرا بیاد « لیدی‌مکبث» درفیلم«سیبرین» اثر «وایدا»میاندازد ؛ در اجتماعی که بزنی میگوید «اینجا مردیست‌که‌توباید او را دوست بداری» او از داشتن یك رابطه‌ی غیرممکن خجالت‌زده نمیشود و من تکرار میکنم‌که این‌فقط تاحدی به طبیعت معصوم خودآگاهش‌مربوط‌میشود. این حالت چنان بآهستگی اورا درخود میگیرد‌که‌او باشکال میتواند آنراتوجیه کند ـ اما در آن صحنهٔ فراموش نشدنی باغ ، او حقیقت سیاه را دور از سایه

■ زن‌و نویسندهٔ‌جوان‌درفیلم «کاپوروش»





■ سائیا جیت‌رای با اتفاق‌آهنگساز«جیمزایووری»

های شك و تردید درمییابد ـ یك‌لحظهٔ گویا ودرنوع خود عالی .

برخلاف این واقعیت‌که«کاپوروش» فیلمیست ولنگارانه و براساس مختصات «رای » و فیلمش «چارولاتا»ـ من در «کاپوروش»وتدامی در تلاش و جستجوی آن زن برای سعادتی خودساخته‌میبینم. اوهمان شخصیت است .

مثل‌همیشه متکی‌بخود وآرام که‌تنها از طریق‌تجارب‌گذشته‌اش ـ تجاربی که در «ماهاناگار» و «چارولاتا»بدست‌آورده‌ـ خودش‌راعوض‌کرده‌است. دراولی اوباطعم استقلال‌مادی آشناشد وآنراخواست.در دومی‌مردی‌را که دوست داشت یافت و برای بدست آوردن حق عشق ورزیدن باوانتظارکشید ودر«کاپوروش» او زنی است که‌این‌هردورا ازدست داده‌است . دراین‌فیلم‌او بایك‌چایکار خشك‌وبی‌روح که هرگز مورد علاقه‌اش نبوده ازدواج میکند وهمسر اومیماند چرا که برای یك‌زن این‌تنهاراه است . او تقریباً در همان حالت تعلیقی است که در پایان «چارولاتا»بود. ناگهان برای‌برهم‌زدن آرامشش ـ عشق نخستین او مجدداً در

صحنه‌ظاهر میشود. او دیگر بدون هیچ دلیل‌معقولی‌میداند مردی که یکبار در بدست‌آوردن‌او شکست‌خورده‌دیگر باره نیز موفق نخواهد شد. و در این باره پیش‌بینی او بخاطر احساسی عاطفی و اصیل‌نسبت‌به یك‌برادر نیست بلکه‌بخاطر ناتوانی دربی‌اعتنابودن باجتماع است. بازشخصیت او در سکوتهایش گویاتر است، تا خطابه‌های طولانیش. باز فکر کارگردان روی‌شخصیت زن یك داستان مثلثی متمرکز شده است. بنابراین « کاپوروش » بیان ضعیف‌تری از همان ادعاست وتنها اهمیتش درتداوم‌مایهٔ‌آن ونتیجه‌نهائی‌آنست.

باپیشرفت آزادی زنان نادرستی روش ازدواج به‌ثبوت رسیده است و از طرفی‌درجامعهٔ غرب نشانه‌هائی‌ازشکست آن بچشم میخورد. بهرحال خوب یا بد اینرا به جامعه شناسان وامیگذاریم. اما حقیقت اجتناب ناپذیر اینستکه در مملکت‌ما باتوفیق زنان در امر تعلیم و تربیت واستقلال مادی،چنین مشکلاتی اندك‌اندك احساس میگردد وعلت شاید آن‌است که «رای» هرگز هوشیارانه به چنین‌تداومی نیندیشیده‌است. بهرحال‌این حقیقت که‌این فیلمها بموقع نتوانستند مقبول‌واقع شوند،بخوبی‌مشهوداست.

ازنشانه‌های‌کار«رای» یکی‌این‌است که‌امروزی‌ترین وحقیقی‌ترین نکات مهم داستان باید در محیطی قدیمی اتفاق افتند تادروضعیتهای عادی،مقدمتا باید گفت‌که امروزی‌بودن. آن‌چیزی‌نیست که‌بداستان فیلم مربوط‌شود وبلکه به دید خارجی کارگردان ازآن واقعه یا داستان‌بستگی‌دارد. دید شاعرانهٔ«رای» حاکی‌از بیخبری ودوری ازبدیهی‌ترین مشکلات روز مره است و چنانچه او نمیتوانست بازگشتی بگذشته ــ بآنچه که‌درصدساله اخیردر مملکت ما اتفاق افتاده‌است ــ داشته‌باشد ، اونمیتوانست « سه‌گانه » و یاعصر تاگور دردوره « رنسانس » بنگال قرن نوزده و کمی بعد از آن را با آن تبحر بفیلم برگرداند .

بیم و هراس «رای» از قهرمانانش هنگامی روبزوال میرود که‌باشخصیتهائی (سرمایه دار « جالساگهار« ــ چایکار «کاپوروش») کم وبیش‌بیگانه بامختصات عصر تاگور سرو کار دارد . عصری که «ایده‌آلیسم» آن اغلب واقعیات‌زننده‌ی شخصیت‌ها وتضادهای اضطراری وغیر-قابل اجتناب درونی انسان را نادیده گرفته‌است. مثلاخاطراتی‌که دراین‌دوره برشته تحریر در آمده هرگز به‌کلیت روانی انسان نپرداخته و تنها عوامل خوشایندودرعین‌حال‌ازنظرعمومی‌ناملموس را مورد توجه قرار داده است . تاگور خودش زندگی‌خصوصیش را هرگز مانند گاندی‌آشکار نمیسازد. بینش‌گاندی در چهارچوب قیام طبقه‌متوسط هند زندانی نبود،حال آنکه بینش تاگور در چنین چهارچوبی گرفتار بود. روش تاگور در اوج‌خود به‌ایجاد تصویری شریف از شخصیت ها منجر میشد ودرحضیض خویش شکلی مزورانه، خشکه مقدس و ترسیده ازفروید بخود میگرفت وچنین روشی لاجرم، هرگز برای تشریح شکل خام زندگی مناسب نیست . تاگور در «چارولاتا» که‌اوج‌کاراو درتشریح ضعف انسان‌است نیزشیوه‌ای ظریف وخطاپوش در نگارش دارد .

نه‌جنبه‌های خشن وزشت اجتماع‌ما ونه «شعرغمگین» که باکوشش‌طرفداران تاگور برای هماهنگی با آنها بوجود آمده‌هیچ‌کدام‌درفیلمهای «رای»منعکس نشده‌است. درواقع هرگاه‌که قدم وسوسه آمیزی بسوی آنها برداشته است،هرآن

امکان داشته‌که موفق‌نشود- برای نمونه «آبیجان» را درنظر بگیرید : اوبطور کلی درنفوذ به‌دنیای پنهانی کارگران شکست میخورد ودلیل شکست اینستکه نمیتوان دنیای پنهانی کارگرانرا از میان اساطیر وتمثیلهای دنیای تاگوری بیرون‌کشید. جای‌تعجب‌نیست‌که دراصل قرار براین بوده است که این فیلم را شخص‌دیگری‌ازداستان‌فیلم«رای»بسازد، اما در آخرین لحظات « رای » خود بکارگردانی‌آن‌مشغول میشود-حتی‌محیط اداره‌ایکه «آراتی » در «مهاناگار» در آن بکار اشتغال دارد و باندازه کافی پیچیده وپرادبار نیست، و هرگز نشانی از آن بی‌اعتنائی‌تاریخی و بدگمانی و خودگرائی راکه نشانه‌کامل‌چنان‌واقعیت ناخوش آیندی میتواند باشد،در خود ندارد . این‌فیلم بدون هیچ ظرافتی بهم بافته شده وشخصیتهای اداری‌آن ازعمق ناپیدای‌خویش‌هیچ‌پیامی‌بهمراه‌ندارند.

ازاین‌ببعدسادگی وبدویت‌پرقدرت فیلمهای اولیه « رای » بسوی پیچیدگی متمایل‌میگردد. بزبانی‌دیگرموفق‌نمیشود که بدنیای بعداز تاگور که درآن جوان ایده‌آلیست بیك بدبین ویا آدمی بری از وطن پرستی ــ سیاست و اصلاح اجتماعی ــ چراکه باو ثابت شده است که‌همهٔ این‌حرفها کثافت‌است ــ مبدل‌شده است درنتیجه « بشعرغمگین»پناه‌برده که که‌راه‌یابد. این سئوال قابل بحثی‌است. بایددید نسلیکه با تاگور درامید قبل از استقلال بثمررسید آیامقابله باسر-خوردگیی- حرص‌وطمع- رشوه‌خواری- آلودگن و خشونت که مخلوق بعداز استقلال‌است، توانائی‌کافی داردیاخیر ؟ حتی وضع روستائی امروز تغییر کرده- است وهیچیك‌ازتصویرهای‌زندگی‌گذشته دیگرمصداق ندارد . تصویرزندگی در روستاها که برای مدتزیادی درادبیات ماشکل خاصی یافته‌بود، بالاخره‌واقعیت خودرا از دست‌داد.

باهجوم سرمایه‌گذاری حساب شده درحوالی‌دهات، نفوذرادیو، توسعهٔ‌مسکن، برنامه‌ریزی خانواده، سینمای‌تجارتی ، پولیکه دراثر افزایش قیمت‌موادغذائی بگردش افتاده و ایجادراههای‌ارتباطی، صورتازه وقهرمانان‌جدیدی‌خلق‌شده‌اند. اساطیرکهن ، زمینهٔ قبلی‌وغنی فکرطبقه متوسط را تهیه‌میبینند وبدینصورت‌دیگر برای امروز مناسب نیستند، اما نیازبه القاء این ارزشها بزبانی خشن‌تربشدت آشکاراست . بالاخره باماعصر بعداز تاگور فرا میرسد،

عصریست‌که ممکنست بطوروسوسه انگیزی یك‌هنرمندرابرای درگیرشدن بخودفراخواندو سینما هنریست‌که‌خواه و ناخواه بطریقی باید دگرگونیهای ایجادشده‌درواقعیات اجتماعی رامنعکس نماید-آیا« رای» بدین منظور بمرحله دیگری درکار خویش داخل خواهد شد؟ وآیاهنرمندان جدیدی ازمیان این‌دورهٔ بی‌آرام برخواهندخاست ؟ جواب این سئوال نامعلوم‌است ــ وآیابرجسته‌ترین تمثیل‌هوش وحسیاسیت ــ که درسالهای «رای» دربنگال‌حاکم‌برسینما بوده‌است- بطبقه دیگری منتقل خواهدشد؟ «رای» در شرح‌حال مستندش راجع به تاگور برای انسان کاریرا میکندکه‌تمام فیلم-هایش برای عصرتاگور؛ قبول یك‌دنیای مطلوب که‌بوسیلهٔ دیگری خلق‌شده وسعی درروشن‌ساختن‌آن‌بنحودرخشانی وطرح و گسترش آن بزبان سینما.

ترجمه: فریدون‌معزی‌مقدم

آهنك فیلم

۱

■ گایل کوبیك ، موسیقی دان و آهنگساز بزرك آمریکائی، طی یکی از جلسات سخنرانی که چند سال پیش در شهر رم برگذار شد چنین گفت : « آهنك متی که توسط آرون کاپلند برای فیلم وارثه اثر ویلیام وایلر ساخته شده است ، بقدری حساب شده و دقیق بود که فیلم را بصورت داستانی نو در آورد. »

درك مستقیم کوبیك که بدون شك کاملا زیرکانه بود ، درحقیقت می توانست مورد قبول سینمای نوقرار گیرد . او عقیده دارد که موسیقی تنها یك تزئین ویا برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمی باشد، بلکه متمم آن است .

متن آهنك فیلم «سنسو» که دراصل « سنفونی» هفتم « بروکز »میباشد و توسط ویسکونتی برای فیلم نامبرده تنظیم شده است و همچنین قطعهٔ «برامس» که بوسیله لوئی مال برای فیلم «عشاق» تنظیم گردیده است، بخوبی این امر را نشان میدهد.

تا چند سال پیش نه تنها مردم عامی بلکه اکثر منتقدین سینما بر این عقیده بودند که موسیقی متن فیلم نقش کاملا بی ارزش وسبکی رادر فیلم ایفاء می کند. در تاریخ فیلم های ناطق فقدانی درمورد آهنك های باارزش وقوی چون آثار پروکوفیو، پی زتی - مولی پیرو وغیره دیده نمیشود. ولی باوجود این آثار بازهم فیلم نمیتوانست اثری برمردم بگذارد . حتی منتقدین بزرك سینمائی هم وجود این آثار را بی جا وغیر قابل فهم می دانستند.

اخیراً با تغییراتی که در ساختن آهنگ متن فیلم بوجود آمده است این طرز فکر در بین عموم مردم تغییر کرده است . برای مثال میتوان «نینوروتا» را نام برد، که امروزه آثارش عنصر اصلی وضروری فیلم های فلینی میباشد. همچنین آهنك متن هائی که «جووانی فوسکو » برای فیلم های آنتونیونی میسازد آهنگسازانی که امروزه برای فیلم های سینمائی متن موسیقی تهیه میکنند، در وهلهٔ اول حرکات، حالات وروحیات هنرپیشگان را درنظر می گیرند و آنگاه دست بکار ساختن موسیقی مربوط به آن می شوند .

این ترقی و پیشرفت ناگهانی درامر آهنك فیلم از زمانی شروع شد که فیلم های وسترن ایتالیائی بروی پرده آمدند. از نقطه نظر تجارتی این فیلمها چون معدنی ازطلا می باشند ولی همین فیلم ها وبخصوص: بخاطر یك مشت دلار یك دلار- سوراخ شده - بخاطر چند دلار بیشتر -خوب، بدوضعیف صد در صد موفقیتشان بخاطر آهنگشان بوده است

البته ترانهٔ آهنگهای مختلف این فیلمها نیزدر دلپذیر جلوه دادن فیلم بی اثر نمیباشند. مثلا آهنك «بیگانگان درشب» برای فیلمی جنائی تنظیم وساخته شده بور و بعدها ترانه ای به آن اضافه نمودند. سه آهنگ «کجا، نمیدانم » و «تملارا » از فیلم دکتر ژیواگوو آهنگ «یك مرد ویك زن» از فیلمی عشقی بهمین نام، درسال ۱۹۶۶ از پرفروش ترین صفحات مربوط به آهنگ متن فیلمها بوده اند. آهنگهای رشته فیلمهای جیمز باند

نیز کم از آهنگ های ذکر شده نیستند.

درحقیقت ، امروزه اینطور بنظر میرسد که فیلمهای «موزیکال» تا حدی امتیاز سابق خودرا ازدست داده اند. مثلا سبك فیلمهائی که توسط فرد آستر، جینجر راجرز و غیره تهیه میشد بکلی با فیلمهای «موزیکال» سال های اخیر متفاوت است. دراین فیلمها رقصهای سبك و زیبا باضافه موضوعی گیراو دلپسند بچشم میخورد چون فیلمهائی از قبیل «خانم محبوب من» و «نوای موسیقی» (اشکها و لبخندها) وغیره .

درفیلمهای «موزیکال» ایتالیائی بیشتر سعی کارگردانان براین است که برای پرفروش کردن فیلم، از خوانندگان معروف و مشهور چون ریتا پاوونه- جانی موراندی- بابی سولو کاترینا کاسلی- لیتل تونی وغیره که کارشان اجراء آهنگهای عوام پسند میباشد، استفاده نمایند.

با آوردن این چند مثال در مورد آهنگ فیلم فکر میکنیم شما نیز با آقای کوبیك موسیقی دان آمریکائی همعقیده شده باشید که آهنك متن فیلم تنها برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمیباشد، بلکه متمم و کامل کنندهٔ آن است.

هنری منچینی

۲

■ تا پیش ازسال ۱۹۴۰ که هنوز صفحات ۳۳ دور ببازار نیامده بودند، موسیقی فیلم طرفداران زیادی نداشت ولی ازاین تاریخ ببعد که موسسات صفحه پر کنی توانستند کلیه آهنگ های یك فیلم را بروی یك صفحه پر نمایند مردم کم وبیش بموسیقی فیلم توجه نمودند و درمدت کوتاهی موسساتی که این گونه صفحات را دردسترس مردم قرارمیدادند با استقبال گرم و بی سابقه ای روبرو شدند که برایشان کاملا غیر منتظره بود تا این که در سال ۱۹۵۸ نیمی از پرفروش ترین صفحات آمریکا را آهنگ های فیلمهای مختلف تشکیل داده بودند.

المر برنشتاین ، که یکی از معروف ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی میباشد در همان سال آهنگ متن فیلم «مرد بازوطلائی» را ساخت و بلافاصله یکی از موسسات معروف، کار پر کردن آهنگ های فیلم را عهده دارشد ودرمدت کوتاهی جزء پرفروش ترین صفحات روز درآمد. از آن پس المر برنشتاین یکی از با استعداد ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی لقب گرفت.

آن روزها صاحبان موسسات صفحه پر کنی از درآمدی که بواسطه پر کردن آهنگ های فیلم نصیبشان شده بود، از خوشحالی در پوست نمی گنجیدند، درضمن مدیران مؤسسات فیلم برداری نیز در خوشحالی دست کمی از مدیران موسسات صفحه پر کنی نداشتند، چون باین نتیجه رسیده بودند که موسیقی یك فیلم بهترین

تبلیغ برای معرفی کردن فیلمهایشان میباشد.

یکسال بعد از این جریانات «ویکتور یانك» فقید، آهنگ فیلم هشتاد روز دور دنیا را ساخت که درهمان ماههای اول نمایش فیلم بیش از یك میلیون صفحه از آهنگ‌های آن بفروش رسید.

امروزه مؤسسات بزرك فیلم برداری متن موسیقی فیلمهایشان را خود بروی صفحه پر می‌نمایند و در دسترس عموم قرار میدهند.

آهنگ سازی که این روز همه‌جا صحبت از او و کارش می‌باشد « هنری من‌چینی» نام دارد، که بدون‌شك آثار اورا بارها شنیده‌اید. آهنگ‌های مون‌ریور وروزهای شراب و گل سرخ که از ساخته‌های اومی‌باشند برندهٔ جایزه اسکار شده‌اند. از دیگر کارهای او آهنگ متن فیلم‌های پلنگ صورتی - معما — سرباز در باران و ورزش مورد علاقه مردها را میتوان نام برد .

«من‌چینی» باساختن مایه اصلی یکی از رشته فیلم های تلویزیونی بنام «پیترگان» درمیان مردم آمریکا معروفیت خاصی بدست آورد. باوجودیکه نمایش این رشته فیلم، مدت‌ها پیش تمام شده ، ولی آهنگ‌های مربوط به‌آن هنوز هم جزو پرفروش‌ترین صفحات اروپا و آمریکا بشمار میرود .

من‌چینی که درحدود ۴۲ سال دارد باعمسروسه‌فرزندش در «سانفرانسیسکو» زندگی میکند. عقاید صریح ودقیق اودر مورد موسیقی ، بخصوص موسیقی فیلم بسیار جالب وشنیدنیست. میگوید:

« در طول مدتی که مشغول ساختن آهنگ برای فیلم‌می‌باشم، بهیچ‌وجه‌حاضر نیستم به‌نظریات وراهنمائیهای دیگران گوش دهم . حتی مایل نیستم از مدیر مسئول، تهیه‌کننده ویاهنرپیشگان فیلم کمك بخواهم . اگر اتفاقا به‌مسئله‌ای برخوردنمایم که تاحدی پیچیده و گنگ باشد آنقدر فکر خواهم‌کرد تا خود به تنهائی راه‌حلی برایش پیدا کنم» اواظهار داشت :

«باخواندن سناریوی یك فیلم هرگز دست بکار ساختن آهنگ متن آن نمی شوم ، چون بعقیده من آنچه که برروی کاغذ آمده‌است با آنچه که درصحنه اتفاق خواهدافتاد کاملا فرق دارد. برای ساختن موسیقی متن همیشه پس از اتمام کار فیلم‌برداری ۴ تا ۵ بارفیلم را تماشا میکنم ودرخلال اینمدت، داستان فیلم، موقعیت، وضع وحالت بازیکنان را بدقت درنظر میگیرم . بعد بمنزل میروم وبا بررسی کردن روحیات هریك ازشخصیت‌های فیلم دست بکار ساختن متن آهنگ مربوط بآن میشوم بنظرمن موسیقی فیلم همانا داستان فیلم ونمایندهٔ حرکات هنرپیشگان است. گاهی اوقات موسیقی فیلم بقدری قویست که میتواند احساسات و کلیه روحیات بازیگر فیلم را در نقشی که عهده‌دار است، بخوبی ووضوح نشان دهد . برای مثال شعر وآهنگ مون‌ریور وضع وحالت دختر داستان را کاملا برای تماشاچی روشن می‌نماید و باومیفهماند که آپارتمان زیبا، مهمانی‌های پرخرج، لباسهای گران ونمونه‌های عجیب وغریب موی سرش تماماً ساختگی می‌باشد و او باطنا دختریست درست کار وساده.»

وقتی موسیقی متن یك فیلم کامل میگردد، کمتر کسی پیدا میشود که با گوش دادن بآن خسته نشود، چون موسیقی یك فیلم بتنهائی قابل فهم نیست وفقط از قطعات مختلف ونامفهومی که بدنبال هم قرار گرفته اند تشکیل شده حال اینکه هریك از این قطعات بنوبه خود در طول فیلم اثری خارق العاده و لذت بخش بر تماشاچی خواهد داشت .

باین ترتیب قطعات موسیقی که برای فیلمها ساخته میشوند تنها زمانی برای شنونده خوشایند است که شاهد بازی هنرپیشگان نیز باشد.

برای این که مردم بتوانند بدون دیدن فیلم نیز ازموسیقی آن لذت ببرند، من چینی یك‌بار دیگر قطعات موسیقی متن را بررسی می‌نماید و آنها راطوری تنظیم‌می کند که هر آهنگ به‌تنهائی اثری برروحیه شنونده‌داشته‌باشد . اگر بخاطر داشته باشید در فیلم « صبحانه در تیفانی» صحنه‌ای از یك مهمانی را مشاهده‌می نمودید که در آن قسمت ، چهار یا پنج قطعه آهنگ نواخته‌می‌شد که هیچیك آغاز و پایان مشخصی نداشتند . البته کمتر کسی ممکن است در موقع نمایش فیلم متوجه این موضوع شده باشد ، ولی بدون‌شك اگر همان قطعات بروی صفحه چاپ نمی‌شد، هرگز این آثار جزو پرفروش‌ترین وبا ارزش ترین کار من چینی قلمداد نمیشد.

من جینی میگوید : « یکی از مهمترین راه‌ها برای ترقی کردن در هر کاری، دانستن خواسته‌های مردم و تربیت اثر دادن به‌آنهاست. من بخوبی می‌دانستم که‌مردم از خریدن و گوش‌دادن بصفحه‌چه میخواهند بهمین‌دلیل پنج آهنگ ناتمام فیلم «صبحانه درتیفانی» راکامل نموده وحهت چاپ به‌موسسات صفحه‌پرکنی ارائه‌دادم» برخلاف عده‌ای ازمردم، من چینی‌عقیده دارد که موسیقی متن نباید درسراسر فیلم بگوش برسد. مثلادر صحنه‌ای آرام و عاشقانه که دو نفر احساسات خود را نزد یك‌دیگر زمزمه میکنند ، صدای موسیقی حکم شخص ثالثی راخواهدداشت که بی‌ملاحظه وبی‌پروا وارد گفتگوهای شیرین این‌دودلداده شده است. پس آهنگ متن‌را باید از این قسمت فیلم حذف نمائیم ودرعوض باکمی تغییر وتبدیل‌در صفحه بگنجانیم .

بدنیست اینرا هم بدانید که‌موسیقی‌متن هر فیلمی قابل چاپ شدن بصورت صفحه نمی‌باشد . برای مثال‌ازتعطیلات آقای‌ها بزوروزهای شراب و گل‌سرخ نام برد. علتش این است که هیچیك از این دوفیلم‌ازنظر موسیقی غنی‌نبودند.

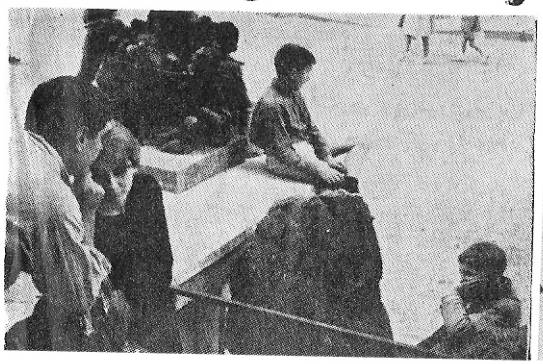
من‌چینی در قرارداد هائی که تاکنون باکمپانی‌های‌مختلف منعقدنموده، همیشه‌متذکر شده که کلیه آهنگ هائی راکه برای فیلم‌ها ساخته و تنظیم می نماید، بایدبانظر واجازهٔ خود اوبچاپ رسند .

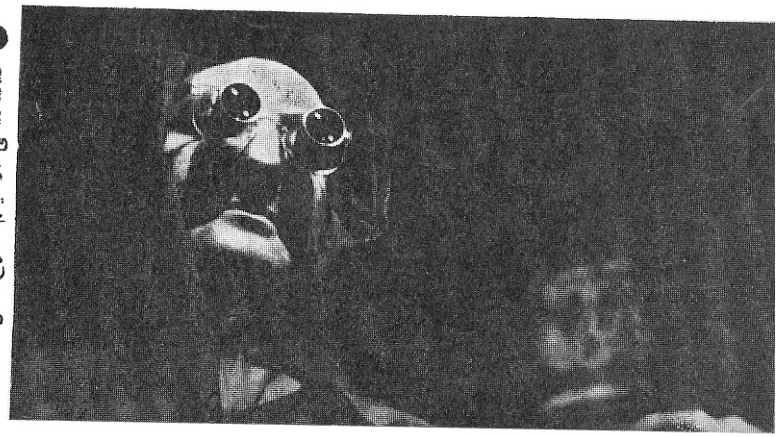
درمصاحبه هائی که بااو شده بارها گفته‌است که اوفقط بخاطرعشق‌وعلاقه‌ای که بموسیقی دارد ، آهنگ می سازد و هیچگاه نظرش بازارگرمی نبوده است، شایدهم تنهاعلت موفقیتش درکار، همین امربوده‌باشد .

ترجمه : خجسته‌امیریان

ژیل
ژاکوب

کریس مارکر و متغیرات





● صحنه‌هائی از فیلم «موج شکن»

● کریس مارکر شخصیتی جذاب و در عین حال فریبنده است. درباره‌ی خود و اطلاعات اندکی داریم؛ میدانیم که در یکی از روز های ژوئیه ۱۹۲۱ در حومهٔ پاریس بدنیا آمده ، لکن خواسته است که مردم خیال کنند زادگاهش « دهکده‌ای دور دست» است. ومیدانیم که «کریس مارکر» تنها یك از بسیار نامی است که « کریستین فرانسوا بوش- ویل نوو» در زمانهای مختلف برای خود ساخته‌است، میدانیم که آدمی محقق است ، عضو جبهه آزادی بخش فرانسه بوده ، پیانومی نوازد ، در عین حال روزنامه‌نویس، نویسنده ، عکاس و فیلم ساز موفقی محسوب میشود. برای شناختن او بتعداد اسمهائی که عوض کرده تعریف و تشریح لازم است ، تنها یك چیز قطعی بنظر میرسد : اینکه این کتابخوان افراطی، این تحسین کننده‌ی «ژیرودو» واین عاشق فیلمهای علمی و تخیلی یك روشنفکر آتشی است ، بسیار سفر میکند وبترتیب شیفته این کشورها وسرزمین - هاست: آفریقا (مجسمه‌ها هم میمیرند) ، فنلاند (المپیای ۵۲)، چین (یکشنبه‌ای درپکن) ، شوروی (نامه‌ی سیبری) ، کره (زنان کره‌ای - مجموعه‌ی مقالات روزنامه‌ای و عکس که ازطرف انتشارات «سوی» منتشر شده)، اسرائیل (تشریح یك جنگ) ، کوبا (Cuba si) ، فرانسه (ماه‌مه زیبا) وژاپن (راز کومیکو).

**

مارکر با سردبیری Coréennes و سلسلهٔ Petit Planete برای انتشارات «سوی»، اولین کسی است که توانسته بین هنر طراحی و هنر سینما رابطه‌ای مستقیم ایجاد کند ، باین ترتیب که او تـدوین تصاویر را ازسینما گرفته ودرصنعت چاپ بکار برده‌است . موقتاً بگذارید اورا یك نویسنده ودرعین حال سینماگر بدانیم ، و سپس امکان این را جستجو کنیم که او ابتدا یك سینماگر و سپس یك نویسنده شناخته شود. بدین ترتیب میتوان گفت که برای او یك تصویر ویك کلمه دارای ارزش معادلی هستند . کریس مارکر با دوربینش از هر کجای دنیا که مدرکی وجود دارد مینویسد ـ مدرکی برای آن گزارش های دقیق ماجراجویانه که هدفشان ثبت اوضاع واحوال متغیر انسان است باصراحت ودرعین حال دلتنگی کاملیکه حاصل تجربه‌ی دنیای ما میباشد.

لکن اگر چه مارکر هنرمند متعهدیست که آثارش همواره مشمول برش فیلم شده است (مجسمه‌ها هم میمیرند ـ که در آن کمك آلن رنه بود- و Cuba Si) هدف او تعلیم وتعلیل و سند محکومیت ساختن نیست .

وقتیکه او با خوشدلی در نامهٔ سیبری ، صرفنظر از اینکه چقدر صادق است ، نشان می‌دهد که با تغییرات کوچکی در تفسیر ، عینیت میتواند با استفاده از یکنوع تصویر، رنجبران نیك بخت ورنجبران شوربخت وبطور کلی همه رنجبران را نمایش دهد ، چگونه و باعطف به چه هدفی میتواند به تعلیم وتعلیل وسند محکومیت ساختن بپردازد ؟

اگر او درمورد مشاهداتش درچین مائو، روسیه‌ی خروشچف، اسرائیل بن- گورین و کوبای کاسترو صادق است. دلیل آنست که اومی کوشد دریك تصویر ودر چهارچوب فشار گذشته و آینده یعنی جائی که نگاهی به گذشته قطعیت وقوع حوادث آینده را آشکار میسازد، بینش ملت‌هائی راکه اسیر تحولات جهانی هستند ثبت کند. (بینشی که به‌تعارف در آن سئوال مطروحه‌ی «**ماه‌مه زیبا**» درمورد فرانسه‌ی تحت انقیاد دوگل کمترین تناقض کار مارکر نیست .) برای مارکر همه‌چیز موقت ودر معرض تغییر است .

اوبجای تجزیه وتحلیل تقطیعی در سینما ، مسایل را درحین حرکتشان مطالعه کرده و بدرستی از پویایی آنها آگاه است . دقت میکند تاخود را در یك‌زمان و مکان مفرد محدود نسازد ؛ «این خزان میشد مال «ارمنوویل» یـا نیو انگلند باشد» ، «الان یك‌دقیقه از ساعت ۷ گذشته ویك بارکش درست‌وقتی که بوق یك‌بارکش ۲۱۱ نفر خفته را در دیژون بیدار میکند ازروی پلی با پایه‌های سنگین‌میگذرد.» (نامه‌ی‌سیبری) ودر پس نگاه خیره اما برادروار این جهانگرد چند زبـانه تنها یك اخلاق موج میزند : « در پایـان سفر دوستی باقی می‌ماند ؛ باقی همه‌سکوت است .»

یکی ازکلیدهای آثارکریس‌مارکر شایدهمین عشق به‌انسانیت است- عشقی که بشدت درپس‌نقاب شوخی‌های‌پرایهام پنهـان است و تنها کمی زحمت پوست دراندن لازم است تاحساسیت خفته در پس این نقاب آشکارگـردد، کلید دیگر تعمق درتاریخ است-نه‌تاریخ باجمـودی گردآلود، بلکه آن زندگی که درطول زمان به‌تاریخ مبدل میگردد.و هنوز از این نکته آگاه نیست : مسایل عادی و روزانه‌که درحین عمل ثبت میشونـد ، بی‌آنکه‌دلواپسی آینده‌وجودداشته‌باشدویا بی‌آنکه‌ذهن‌بدین‌مسئله‌مشغول‌شود که‌پرتو آفتاب‌درخشنده‌برتپه‌های‌حیفا «تاریخی»تر ازسخنان آرام و تکراری کاسترواست ونیزبی‌توجه باینکه دراین‌جنگل‌درخت غان ودشت های یخزده بیشتر ازرفتار سالان‌درمحاکمه‌اش، تاریخ وجود دارد. مارکر مینویسد«تاریخ ببری‌ست کـه kou miko را می‌بلعد... اما تاریخ ببراست ، میداندکه تاریخ‌را نمیسازند، بلکه خودتاریخ است، مثل‌من، مثل تو، مثل‌پاپ ومثل آن خزنده های کوچك جنگلهای امریکا.»

مارکردرکلیه آثارش درجستجوی شکلی‌ازمنطق وتعقل‌است‌که با اوضاع‌و احوال موجود مخالف‌بـاشد و انتظارات تماشاگررا برآورده نسازد . اوبیش‌از هر چیز بآمیختن زمانهای مختلف‌علاقه دارد ، بطوری‌که‌گذشته آنچنان نزدیك باشد که حال گذران تصور شود و حال خودچون‌گذشته ازخودبگذرد وبه‌آینده واصل‌گردد . این‌کار یك‌بازی خیره‌کننده وتهاجم‌گرانه‌ی روشنفکری‌نیست که روح‌ناآرام مارکرازطریق‌آن‌صوری وحشی‌را دربندکشد، اودرنگرش بدنیا، بدنیائی‌که آن رادرحال تغییرمی‌یابد ، برای‌ما وبجای‌خود ، هردومی‌نگرد.

از همین سراست کـه تماشاگر ، «المپیای ۵۲» راتمثیل ازدنیائی‌می‌یابد که دیگر در آن مرزهای پوچ وجـود ندارد وزیبائی عتیقه از طریق کوششهای بدنی باردیگر خلق می‌گـردد . و در «مجسمه‌هاهم میمیرند» مستعمره‌گری‌را می‌بینیدکه دراعماق هنر می‌پوسد و از بین میرود . دریك صحنه یك‌قایق‌نظرش را جلب می‌کند و در صحنه‌ای دیگـر موشکی‌به‌فضاپرتاب‌می‌شود (نامه‌سیبری)، یك دخترجوان اسرائیلی‌بطورخستگی‌ناپذیر طراحی می‌کند ودوجفد با کمك Oscilloscope روبروی هم قـرار می‌گیرند (تشریح‌یك‌جمگ)ویك‌نقاش کوه‌نشین،دامنه‌ی‌کوه‌را برای«فرسکهایش» بجـای«بوم» بـکارمی‌بـرد (Cuba Si) و در تاکید براین تضادها ، و در گرد آوردن‌کهنه و نودرکنارهم‌که‌حساسیت‌ما را برای دریافت لرزشی‌پنهـان برروی زمین آماده میسازد ، قصه‌نویس‌باکوشش خودبرای جداکردن سرنوشت انسـان‌از میان خرده‌ها و تکه‌های حقیقت بشکل یك‌گراینده‌ی‌به‌اخلاق نیزظاهرمیشود .

● چهرهٔ زن آنطورکه مرد بیاد میآورد (موج‌شکن)

★

وجود همه‌چیز در فیلم‌های زیبا و حساب‌نشدهٔ مارکر محتمل‌است‌همچنانکه رمون بلمور می‌نویسد : «انسـان اینجا و آنجا عروسك‌ها،مسایل جدید (واقعی یا غیرواقعی) ، فیلم‌های کارتون، فیلم‌های تبلیغـاتـی ، آنـدره ژیـد و جغدها ، آرماندگاتی‌وگربه‌هاوعلامت‌وتمثیل‌هارا ردپای‌مردی می‌یابدکه‌خویش‌راکریس‌ـ مارکرمیخواند .» بایـد اضافه کردکه اثرات‌خالص‌سینمائی ـ مثل‌قطع متناوب نواررنگی‌فیلم‌بانوار فیلم سیاه‌وسفید ، تصاویرسیاه وسفیدی‌که از روی‌نگاتیف رنگی‌چاپ‌شده،رنگهائی که‌درآزمایشگاه سنگین‌شده‌اند(نامه‌ی‌سیبری)وغیره-نه‌تنها فردانیت شعری‌رامورد‌تائید قرار می ـ دهندکه‌رابطه‌اش راقبل از هرچیـز از طریق‌ناطق فیلم حفظ میکند، بلکه این اثرات‌بااستفاده‌از یك‌سلسله گریز ها ، قطعات‌من‌خرف ، پرشهائی درزمان‌ومکان که‌همگی‌حاصل فعالیت‌خود سرانه‌ی‌ذهن او هـستند ، زنجیر تأثرات را محکم می‌سازند.

اکنون تماشاگر درمییابد که کار مارکرچقدرمؤلفانه‌است واین‌کارگردان فیلمهای‌مستند چقدر از عینیت‌دور می‌ـ باشد .

اوبااولین‌خط‌یااولین‌تصویرلحن‌خویش راروشن‌میسازد، «من‌ازکشوری‌دوربرایت می‌نویسم» جای تعجب‌نیست که دوربین باضمیر «من»سخن‌میگوید،چراکه‌سینمای مارکریك‌سینمای‌شخصی‌است.سینمای‌اول شخص مفرد . و این نطقه ایستادن یك مردتنها به‌مردآزاده‌ای تعلق دارد که بزیبائی‌عشن‌میورزدوعبارات‌زیبارادوست نمیدارد. مارکردرمخالفت بامحدودیت های‌ساختمان کلاسیك‌سینما تنهایك‌وحدت نمایشی را تشخیص‌میدهد وآن استخدام کلیهٔ وسائل است برای‌بیان‌یك‌واقعیت. درست‌درقطب‌مخالف‌او کسی مثل‌ریشنباك

قراردارد که معتقداست تصویر باید خود کامل ومبین باشد و موفق ترین نوشته‌ها تنها تقلیدی ناقص از تصاویر است ودر درسینما نوعی تحمیل بر آنها محسوب می‌شود. منظور دراینجا نقص تفسیر هائی صوتی است که درسینما همراه با تصاویر بکار می‌رود. همراه بااین انتقادمارکر از آن جهت نیز سرزنش میکنند که ظرایف شفاهی فیلم توجه تماشاگر را منحصراً بخود اختصاص میدهد.

اما ازنظرمن، درست مخالف عقاید بالا، درفیلم‌های مارکر این تفسیر شفاهی بجای آنکه هم ارزش تصاویر بوده وتکراری قبیح محسوب شود. فکر اصلی را تقویت کرده وتکه‌ها را بهم متصل مینماید وکار تشریح، ارائه، شکل‌دادن و خلق نکات متضادرا بعهده‌دارد استفاده‌ی استادانه‌ی او از زبانی بسبك ژیرودو، اگرچه گاه آزار دهنده‌است، براین نیروی مخالف خللی وارد نمیسازد، بلکه این زبان بعنوان کمکی بدوربین جستجوگر او بکارمیرود و درانتقاد تصویری او یك عامل فاصله گذار ایجاد میکند وباخلق یك کمبودو یك هجوباارزش سیالیت آمیزه‌ی صدا و تصویررا ممکن میسازد. بعلاوه این کار استادانه گاه بنجات تصاویرمی انجامد، چرا که در مورد یك فیلم مستند (مثل Cuba si) اغلب مسئله‌ی کمی وقت وقلت فیلم خام وجود دارد و درصورتی که چنین فیلمی فاقد چنین ناطقی باشد مصنوعی ومتناقض جلوه‌خواهد کرد. من کاملا آگاهم که‌از نقطه نظر سیاسی، تماشاگر ممکن است درقدرت وسودمندی صحنه‌ای که‌در آن سرمایه‌داری آمریکاوقضیه خلیج خوك ها باکمك چند تصویر از سوسمارهای حریص مورد تقبیح قرار می‌گیرد شك کندصحنه‌ای که در آن مارکر از تبدیل یك رژه نظامی به یك رقص تند آمریکای لاتین وسواس نشان نمی‌دهد. من اعتقاد دارم که مصاحبه با کاسترو بهترین قسمت فیلم است، اگر چه این صحنه باسادگی بی‌پیرایه‌ای ارائه‌شده است.

★

حقیقت آنست که کار مارکر، که نتیجه‌ی تبدیل نوارهای فیلم به‌ترکیبی پویا از صحنه‌های حقیقی‌است، بیشتر محصول چیزی است که خود آنرا «عینیت بکارگرفته‌شده» می‌نامید وحاصل هرگونه تصمیم قبلی راجع به‌ثبت آنچه که می‌شود بهرقیمت ساخت تاهرقصه‌ای را که‌بخواهیم بیان‌دارد، نیست. واگرحقیقت برهمدردی پیشی می‌گیرد (قسمت شورش ضدکاسترو در Cuba Si) فقط می‌شود گفت که‌اتفاقی رخ داده.

تحربه‌ی «مامه زیبا» بطرق‌مختلف نقش وحدود ثابت این «عینیت بکارگرفته شده» را روشن می‌سازد نقشی که‌بپیروزی مردالجزیره‌ای، دانشجوی‌افریقائی، کشیش کارگری که به‌یك هواخواه مبارز اصناف تجاری تبدیل می‌شود وتاجر زغالی که درباره‌ی «همدردی» سخن میگوید (بهترین قسمت فیلم) می‌انجامد؛ و حدودی که از راه مصاحبه با عشاق، دستی راستی‌های جوان، ودختران‌بخش ۱۶ (اعیان‌نشین) پاریس‌بوجودمی‌آید. آیا این‌مردم‌واقعاً احمقند؟ ویا اینکه چون موقعیت حقیر شده‌شان درمقابل‌دوربین باعث می‌شود که «چون‌احمق‌هائی‌بنمایند که نیستند» احمق بنظر می‌رسند؟

بنظرمن اگرچه‌دراینجاموضوع‌خیلی روشن‌است، مامی‌توانیم‌درزیر آن‌همدردی انسانی که‌قبلاً گفتم، طلوع چیزی را مثل توهم راجع به ازدیاد این احساس در میان بسیاری از مردم ببینیم، مردمی که دربیان‌اندیشه‌ها واحساسات خوداشکالات

زیادی دارند. آیا «خوشبخت کردن بسیاران» نیست که توجه‌ضد استاد دالی فیلم «ماه مه‌زیبا» مردمی‌رامخاطب قرار می‌داد که خوشبختند چرا که بسیارند و آدم می‌خواهد که‌در خوشبخت بودن بسیار باشند؟

★

پس‌از سفر بی‌وقفه‌ی مارکر در جهان‌وعصرما، فیلم «موج‌شکن La Jetée» بشکلی دیگر بوجودآمد. سفری‌متوقف در فضا و زمان. در فیلم‌های قبلی لذت تجربه دیده‌بودن چیزی کاملا ذهنی بود اگرچه‌هم در «تشریح‌یك‌جنگ» وهم در Cuba si نشانه‌هائی‌ازیك روح تغزلی وجود داشت که درفیلم‌های دیگرمارکر دیده‌نمیشد. «موج شکن» بشکل‌گیج ـ کننده‌ای موفقیت آمیزاست. دراین فیلم ۲۹ دقیقه‌ای که تفاوت معمولی بین‌فیلم کوتاه‌وفیلم بلند را نفی‌میکند، شفافیت سطحی فیلم‌های مارکر جای خود را به تخیل بصری عمیق‌تری داده و سبك و نیروی‌تراژدی‌برای داستانی‌بایك‌سادگی بی‌نقص بکارگرفته شده‌است.

«موج‌شکن» هم یادآور فرودگاه ارلی‌وهم فرستادن مردی بداخل فضای زمان‌است. کودکی‌با خانواده‌اش برای گردش یکشنبه‌به‌ارلی آمده‌است، زیبائی صورت‌زنی اورا بشدت بخودجلب‌میکند وبزودی مردی میمیرد. این سرآغاز، خاطره‌ی کودکی قهرمان فیلم است که هنوز نمیداند او خود این مرد است و این مرگ که شاهد آنست، مرگ خود اوست (درآینده) وفقط‌تنها باین خاطر اتفاق خواهد افتاد که وقتی به آینده رسید قادر خواهد بود نگاهی به گذشته افکند.

مادر دوره‌ی جنگ‌سوم‌جهانی‌هستیم «پس‌ازویرانی‌پاریس»، ویرانی ساخته شده‌در چند تصویر ترسناك وآن‌ترکیب زیبا که درآن‌طاق‌نصرت‌پاریس‌براثر بمباران بدوقسمت شده‌است. دراین‌پاریس‌ویران آینده، شکنجه دهندگان‌عجیب‌وآلمانی زبان وقت خود را وقف آزمایش‌های وحشتناکی کرده‌اند و در جستجوی مردی‌هستند که بعضی از خاطراتش را بوضوح کامل بیاد دارد واین موضوع میتواند به‌آغاز سفری‌کمك کند. مردی که باید مثل خوکچه‌های آزمایشگاه قربانی‌آزمایش‌های‌آنان شود. هدف‌آنها «فرستادن‌پیامبری‌بداخل‌زمان‌واستمداد از گذشته وآینده‌برای نجات‌زمان‌حال» است. از آنجا که مرد مزبور میتواند چنین‌خاطره‌ای را بیاد داشته باشد، باید او را به گذشته‌فرستاد. بسوی دختری که‌دوست‌میدارد یاشبحی که تصور میکند دوست دارد. مردرا برای‌مدتهائی مدید بادختر تنها میگذارند، همواره‌بارجعتی به‌زمان‌حال که برای گذشته زمان‌آینده است وبرای آینده‌زمان گذشته محسوب میشود، ودر این‌حال‌مردرا می‌یابیم که برتابی خفته‌است ودرد تزریق‌داروهائی عجیب‌را تحمل‌می‌کند. درسفر به گذشته مرد با دختر تنها گذاشته میشود، لحظه‌ای در باغی آفتابی، لحظه‌ای در اطاقی که دخترك در آن می‌خسبد (نکته اصلی وکلید فیلم)، لحظه‌ای در موزه‌ای پراز جانوران که بدنشان را پرکرده‌اند. وقتی که مرد از عشق‌خویش مطمئن‌میشود آزمایش‌پایان مییابد: «اکنون‌او آماده‌ی‌سفر به‌آینده‌است که‌بهتر از گذشته‌حفظ شده»

مردان آینده تنها باو منبعی از انرژی‌می‌دهند که اوآنرا باخود بزمان حال می‌آورد. اکنون که نقش خویش را انجام داده ودیگر فایده‌ای ندارد تنها بانتظار تصفیه شدن می‌ماند. اما وقتی مردان‌آینده ـ که آنها نیز درزمان سفرمیکنند ـ باو پیشنهاد میکنند تابا

آنها بگریزد ، مرد امتناع می کند . او میخواهد« دنیای کودکی وزنی را که فکر میکند در انتظار اوست » باز یابد . بار دیگر مرد، آنزن را در محوطهٔ عظیم فرودگاه اورلی باز مییابد و همچنانکه کودکی ـ که خود اوست ـ اورا نگاه میکند، بدست محافظی که تعقیبش میکرده کشته میشود، بدین ترتیب وقتی که داستان دایره‌ای را بطور کامل طی میکند، حلقه زمان نیز تکمیل میشود . ودر این فکر که مردی میتواند با تمرکز اندیشه‌اش بریك خاطره درزمان سفر کند، تماشاگر مضمون مورد علاقه‌ی مارکر را بار دیگر در مییابد :سیاحت دنیائی ذهنی اگر نروان درست نوشته‌است که: « آدم فقط باین خاطر سفر میکند که صحت وسقم خواب‌هایش را تحقیق کند» . باید گفت ابتدا در فیلم« یکشنبه درپکن » بود که مارکر بزنده کردن یك خاطرهٔ کودکی ازشاهراه امپراطوران مینك پرداخت.

رقابت بامنطق از طریق ارائه نقطه مقابلی چون زمان کارساده ای نیست . مارکر بخاطر ظرافتی کلاسیك، پرداختی کامل و احاطهٔ دقیق اسلوب فیلم ونیز از راه ارائه غیر قراردادی عناصر فیلم های تخیلی ـ علمی از عهده‌ی این مهم برآمده‌است. مثلا مردان آینده، مریخی های سه‌چشمی نیستند که برسرشان آنتنی متحرك روئیده باشد و تنها موجودات خارق‌العاده ـ وخبیث ـ فیلم، حیوانات ماقبل تاریخ موزه‌هستند. حقیقت اینکه ما با دنیائی روبرو میشویم که هیچ نقطه ارتباطی با آن درذهن نداریم؛ یکی از دلایلی است که «موج شکن» ما را تکان میدهد . سفر به آینده تنها باچند تصور معدود ساخته شده ، تصاویری ازیك شبکه طرح تجدیدی که یادآور طرح‌های هانری میشوهستند. و فیلم در زنده کردن خود آینده نیز بسیار مبهم ، واقعی ودر عین حال غیرواقعی است آینده برزمینه‌ای سیاه آغاز میشود، مردی چون ما ، اما با پیشانی‌هائی علامت‌دار که گوئی علامت مخصوص سیاره ای ناشناخته است ؛ و روشنائی نیمه ماوراء الطبیعی بطوری که ما تصور خود را از آینده فقط در «اختلاف» بین آنها تشخیص دهیم هیچ عامل خاص تصویری وجود ندارد و طرح های «فوتوریستی» بچشم نمی‌خورد. وآنها چه کاری می‌توانند برایمان انجام دهند ، وقتیکه این بینش دردناك نشان میدهد که هیولاها در میان خود ما هستند ؟ برای ایجاد محیط آزمایش هیولاها رنج فراوانی کشیده نشده : الکترودها، چشمانی بسته شده در زیر چشم بندهائی خارق‌العاده ، طناب تاب که در میان درد سانیده میشود ، عینك‌های عجیب، زمزمه‌هائی از ته گلو وصدای کوفتن یك قلب .

★

مارکر با استفاده ازعکس (تصاویر غیرمتحرك درفیلم) بمنظور ایجاد وحشت وسکون مرك ، عظمت تصوراتش را تشدید میکند . روش استفاده شده در این داستان تصویری (داستانی که درمجلات بطور مصور بچاپ می‌رسد) بسیار اصیل است چرا که هدف مارکر را کاملا اجرا میکند . مادراینجا از« فتورمان» هائی که در ایستگاه‌های راه آهن فروخته میشود و در آنها از هنرپیشگان ، در حالات ازقبل مرتب شده‌ای عکس گرفته‌اند، بسیار دوریم . در اینجا، هنرپیشگان در حال حرکت، منجمد شده‌اند وهمین انجماد تصویر است که حس زندگی رابیدار میکند ـ متوقف اما همواره در لحظه‌ی آغاز حرکت. تنها یك تصویر برای شش ثانیه حرکت ۱۴ در فیلم بوجود می‌آورد : هنگامیکه دخترك خفته ، متحیر ازآوازپرندگان

● شکنجهٔ مرد برای یادآوری و بازیافتن (موج‌شکن)

چشم میگشاید تا بروی مردی که دوست دارد لبخند زند . تخالف منطق و استثنائی دریك قاعده . این تنها لحظه‌ای است که درفیلم قاعدهٔ آوردن تصاویر غیر متحرك شکسته میشود : ضربه‌ای واقعی که زیبائی آن بعلت موقتی بودن لحظه صدچندان شده است . در تصویر بعد پرنده‌ها خشکند و بدنشان راپر کرده‌اند ودختر باردیگر بی‌حرکت است . این جرقه‌ی کوچك ازلذت زندگی ، این تنها لحظه‌ی گریز از قاعده تنها چیزی است که ذهن نتوانسته‌است از زندگی بر باید.

برخلاف روب گریه که در تماشاگرش این حس را بوجود می‌آورد که شخصیت های فیلم تا ابدیت مشخص و ثابتند ، هنرمارکر در « موج شکن »تشدید تاثیر زندگی‌ست ، همانطور که یك پیکره ساز بدین کار دست می یازد . بعلاوه کیفیت ایستای تصاویر بوجود طبقات خاطره اشاره میکنند. یادآوردن چیزی بمعنی متوقف کردن زمان است و «موج‌شکن» فیلمی درباره‌ٔ زمان است ، یعنی تنهاراه گریز برای بازماندگان جنك سوم جهانی. بدین ترتیب مارکر به تدوین فیلمی پرداخته است که در آن تنها یك بیست و چهارم هرثانیه حفظ شده ، اما این تکه‌از زمان تا آنجا که دلخواه او بوده طولانی گردیده است . بااستفاده از اسلوب سریع یا کند کردن تصویر زمان تحت ضابطه‌ای دلخواه درآمده است .

تنها چنین انتخاب با برنامه و جسورانه‌ای می‌توانست باین دقت حس چاره ناپذیری و ناپایداری عشقی را مابین دوعاشق که هریك در قسمتی جدا اززمان زندگی میکنند منتقل نماید . وتدوین مارکر در متناوب ساختن بخش‌هائی از گذشته و آینده با قرار دادن تصویر پزشگ‌ها ، مریض شکیبا و پیشرفت

آزمایش درمیان آنها رنج بدنی راسخت‌تر وتلاش اسف‌بار مرد را برای رسیدن به معشوقش مشکل‌تر نشان میدهد و در پایان مرد هنگامیکه برای رسیدن به رویائی ناممکن میشتابد، میمیرد.

درعین‌حال استفاده از تصاویر ثابت جواب کاملی نیست: مارکر آگاهانه و به‌نرمی باشکل‌های ثابت بدن که فقط یك صورتگر بزرك می‌تواند آنهارا بوجود آوردبازی می‌کند ـ مثل وقتی که دخترك خفته است و یا وقتیکه هنگام دیدار ازموزه در زیر نگاه ثابت گربه‌های مومیائی شده گیسوانش را ازروی گردن کنار می‌زند و یا دهانش را در وقت خنده پشت دستها پنهان می‌کند ویا باانگشت به‌پرنده‌ای بال گشوده اشاره می‌کند ـ لحظاتی زیبا که ناپایداری حساس خوشبختی راآشکار می‌کنند.

او بعلاوه کلیه اطلاعات فنی خود راکه بطور کامل در آنها استاد است بکار میگیرد: ثابت کردن عکس، طول نمایش یك عکس، محوشدن تصویر، درهم‌فرورفتن تصاویر، صدا واصوات زمینه، چاپ دوعکس بر ویهم (مثل صحنه‌ای که مرد دریك لحظه‌ی حساس باظاهر شدن درهمان تصویری که دختر دلخواهش دیده می‌شود برزمان پیروزمی‌گردد)، زوایای معکوس (صحنه‌ای که دخترك زمزمه می‌کند وبدون‌شك اشاره‌ای است به‌هیچکاك خالق فیلم «سرگیجه»، یعنی داستانی دیگر که در آن مردی گرفتار تصویر زنی است که هرگز نمی‌تواند بازش یابد)، تصاویر درشت (صحنه‌ی باغ)، وبرش سریع پایان فیلم. چابکی وروانی این ترکیب، تزئین بسیار ساده و در عین‌حال خارق‌العاده، ولحن یکی ازبهترین گفتارهای سینمائی مارکر (استفادهٔ عالی ازگذشته‌ی ساده‌ی «ومدتی بعد نابودی پاریس بوقوع پیوست») همه با هم ترکیب میشوند تا شعر یك قصه‌ی عاشقانه را درجستجوی خوشبختی بوجود آورند.

در فیلم‌های دیگر، ساختن شعر کار بسیار روشنفکرانه‌ای محسوب میشود امادراینجا لزوم رجوع این وردجادوئی جای بحث ندارد اما اگر طرفداران تعقل در این اصرار کنند که «ما» کلیدی برای این قمار ترسناك مردی باگذشته، حال و آینده‌ایم، می‌توانیم پاسخ دهیم که انسان دنیای نو نتیجه‌ی فتح فضاست، هوش او قادر به فتح زمان یا رموز و زندگی وعشق نیست وبنابراین آزمایشات اسفناك شکنجه دهندگان (که مارکر به آن اهمیتی علمی نمی‌دهد) چیزی جزکاری مسخره بنظر نمی‌رسد.

دیوانگی‌است که با یك هوش بالغ بجستجوی تصویری کودکانه از عشق باشیم ودریابیم که انسان باین‌خاطر از عشق محروم شده که ترجیح داده است «بداند». بالاتراز همه در این قصه‌ی تخیلی ـ علمی که بااحترامی که درپایان به مردان آینده میگذارد، چندان‌هم ازقصه‌ها، کودکان دور نیست، مضمون ناتوانی انسان درغلبه برطبیعت مطرح میشود. درعصرسفر باچهار پایان انسان به‌قالیچه‌ی پرنده فکرمی‌کرد و در عصرموشك‌های فضائی دیگرچیزی برای اندیشیدن باقی نمانده است. امروزعکس العمل انسان آشکار کردن آرزوها وترسهای پنهان اواست. دردنیای آدم‌های مصنوعی برسرعشق چه خواهدآمد؟ چگونه انسان می‌تواند باگذشت رام نشدنی زمان بمبارزه برخیزد؟ «بیدارشدن درعصری دیگر، باردیگر متولدشدن... بصورت مردی بالغ...».

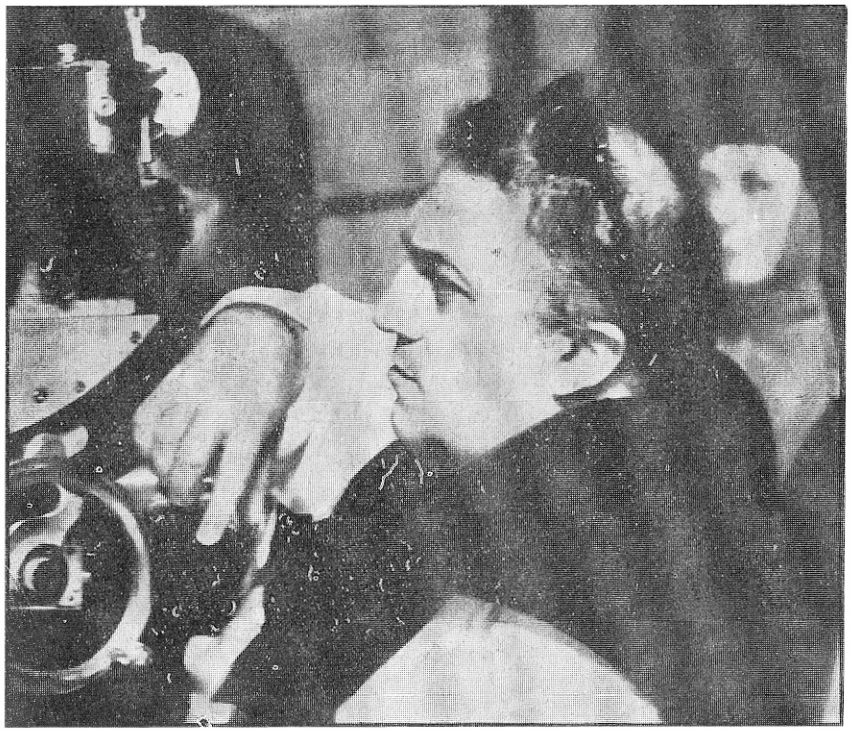
برای مردی چون مارکر که شیفته‌ی دوبار زندگی کردن درزمان است، چنین پرسشی پاسخ خودرانیز بهمراه دارد: «اومی‌داند

که انسان قادر به فرار از زمان نیست.» کسی نمی‌تواند آینده‌را طرد کند چراکه آینده مرك ماست، مرگی که ماهر لحظه به آن شکل مشخص‌تری می‌بخشیم.

★

مارکر جداوتاثر نیافته ازرسم روز، در هرفیلم درجستجوی صورت زنان، یعنی این علامات زنده‌ی خوشبختی‌ست. از دختری درحیفا تاقهرمان‌زن «موج‌شکن»، ازماموت سیبری تاهیپوپوتاموس موزه، هوش بیداردور می‌زند ومرتعش است تا عینیت بکارگرفته‌ی خودرا تثبیت می‌کند. وبرای آنها که هنوز کوچکترین شکی دارند «موج‌شکن» بایدشاهداین مدعا باشد که یك مارکر یك مؤلف است. چشمان او به‌ترکیب زمان ودگرگونی انسانی که «... برای او بخت بدوخوب وجودندارد وتنها نیروهائی هست که باید برآن غلبه یافت»، دوخته شده‌است. «بزودی تاریکی آن مردانی‌را خواهد پوشاند که می‌خواهند با دنیا کنار بیایند ونور برای آنهائی باقی خواهدماند که می‌خواهند تاجهان را تغییردهند.» مارکر بامشاهدهٔ انسان در تاریخ وآینده، آنچنانکه زمان‌حال نویدش رامی‌دهد، بحیرت دچارمیشود: شاید او بتواند همین حیرت‌رادرما نیز بوجود آورد.

ترجمه: اسماعیل نوری‌علاء



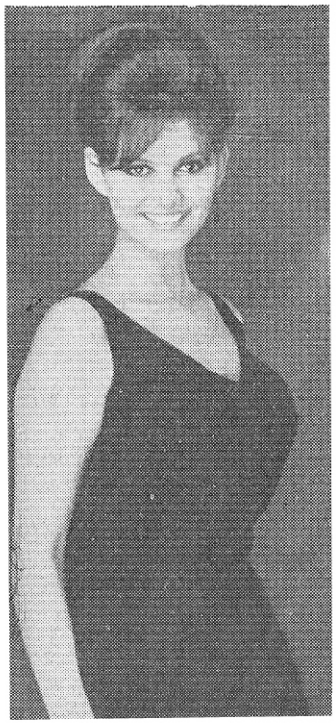
دنیای فدریکو فلینی

● دیگر از آن زمان که میشد او را یك بچه شهرستانی ساده‌لوح نامید سالها سپری شده است ولی با وجود این فدریکو فلینی با این‌سن وسالش و با آن کله‌گنده وموهای بلندی‌که نیمه سپیدگشته‌اند هنوز ازدام‌دنیای شباب خویش نرسته‌است .

فلینی سخت‌درپیچ‌وخم‌دنیای کوشکی خویش سرگردان‌است و پیوندی غریب‌وناگسستنی‌باجهان کودکی‌خوددارد اما این‌مسئله‌را نه‌یك عیب یا فقدان بلکه باید بمنزلهٔمنبع نیرووقدرت خلاقهٔوی حساب‌کرد .

دنیارا از پس دیدگانی که دراین‌سن‌وسال هنوز برنگ‌بلوغ وپیری‌سالها نگرائیده‌اند،دیدن، خود نشانه‌ای‌ازاستعدادی‌شگرف وبس کمیاب‌است.

فلینی اغلب‌روزها وشبها را درچای‌خانه‌های‌شهررم‌درگوشه‌ای می‌نشیند و به‌آنانکه درگذرند، چشم‌میدوزد ودریچه‌درون‌خویش را بازمیگذارد تاتاثیر این‌رفت وآمدهای آدمها درلابلای‌پنهان



نوشته : آلکساندرا

فلینی و زنها

دنیای درون‌وی جایگزین گردد وآنگاه‌این‌تاثرات‌رادرهمانجائی که باید جمعه خاطراتش نامید ضمط‌وبایگانی‌میکند.درضیافت‌ها و میهمانیهای دوستانش شرکت میکند وهمواره سعی‌دارد همراه با مهربانی و عطوفت قیافه‌ی، پدرانه بخودبگیرد اماتمام‌اینها را درواقع برای‌پنهان کردن‌آن آرزوومیل‌جوشان وعمیق خویش میکند که‌مانند یك‌بمب‌ساعتی‌در درون‌وی آماده‌انفجاراست واین چیزی نیست مگر یکمشت عکس‌العمل‌های‌شیطانی‌وبچه‌گانه که‌عمه‌زمانی داشته‌ایم و چه بسا هنوز نیزکم‌وبیش داشته باشیم :

دستها را کودکانه بهم‌کوبیدن، سرو صداهای عجیب و غریب درآوردن، خود را بروی زمین غلطانیدن ، اداهای مسخره و احمقانه‌در آوردن، والبته سرو سینه وکپل دایه یاکلفت چاق و توپول‌منزل را نیشگون گرفتن.

«آناسالواتوره»(نقاش‌زیبارو وهنرمند ایتالیائی‌ودوست قدیمی وصمیمی فلینی- مترجم) درمورد فلینی میگوید که او را باید از بسیاری جهات مردی « محدودو در قیدوبند » دانست البته اگر نخواهیم‌درموردش صفت«محروم» را بکار برده‌باشیم‌واین‌محدودیت درفلینی امروزچیزی بجزحاصل

و نتیجه عقده‌های دوران کودکی وی‌نیست. باید دانست که فلینی به داستانهای ارواح وجن‌وپری و یا جنبل و جادوگری که آناسالواتوره دربیان آنها استاد است. علاقه واعتقاد غریبی‌داشته ودارد. ولی باوجود این هرچند وقت یکبار با آن لحن و لهجه بخصوص و شیرینش در قبال این قصه‌ها میگوید« نه، نه، همش مزخرفه، مزخرفه ودروغه » اما ده دقیقه بعد باعجز ولابه ازآنا میخواهد که برایش نقش یك جادوگر را بازی کند و او را بترساند. اما از داستانهای آنا گذشته به شکل‌های‌محرك‌وحرکات وبازیهای‌شهوت انگیزساندرامیلو نیز دو چندان اعتقاد دارد و همچنین به‌احساس‌سکر آوری که آنیتا اکبرگ با آن‌زیبائی‌وپیکر افسانه ایش دروی میانگیزد ، سخت معتادوپای‌نداست. بی‌شك آنچه فلینی درپیکر و چهره‌این زنان میبابد چیزی نیست مگر نمائی دگرگونه ازهمان‌دایه‌های شیرده و سرخ‌گونه و چاقی که فلینی‌همیشه، ازبچگی‌اش ببعد ، آنهارا درخوابهای پراز ترس و وحشت خوددیده وبخاطر سپرده است.

بدون‌تردیدمیتوان‌اذعان‌کرد که‌فلینی بکلی‌اززنهای‌لاغروباریك باقیافه‌های‌فرزانه‌ومتفکرالظاهری مانندآنوك‌امه ابداًخوشش‌نمیآید و در اینمورد بخصوص بارها گفته و نوشته‌اند که این تظاهر عاطفی درفلینی چیزی‌نیست‌مگر نوعی‌خلوص، سادگی وپاك صفتی شهرستانی که بدینگونه بروز مینماید .

همه میگویند«فلینی‌یك‌آدم شهرستانی‌سالم وبی‌غل‌وغش‌است» ولی‌من این‌گفته‌را قبول ندارم و میگویم که فلینی مردی‌است در واقع‌ازنقطه‌نظر جنسی‌عقب‌افتاده واز این‌حیث نیز درنوع خویش بسیار کمیاب است.

بایددانست که فلینی تمام فیلمها وبخصوص شخصیت هـای آثارخود را ازمخیله خویش یا بزبانی آشناتراز همان‌صندوقچه خاطرات‌گذشته‌خودبیرون‌میکشد. دردفاتر وکاغذ های متعددی‌که فلینی مرتب برآنها طرح‌واشکال قهرمانهای خود را باخطوط سیاه رنگ و«کاریکاتور» وار نقـاشی کرده است، درکنـاراین شکلك ها و صورتکهااین یاداشتهـای کوتاه وقاطع‌دیده‌میشوندکه:«این عکس جولیتااست،این عکس آنا است، این‌تصویر عمه‌پیر ومرحوم من‌است و یااین صورت یکی از دوستهای بچگی من‌است و...»

برای‌پی‌بردن و درك‌بیشتر معمای‌وجود فلینی بهتر است که‌بگذشتهٔ او رجوع‌کنید و وی‌را در سن‌شش‌سالگی، ویابهر حال زمانی‌که پسری کمتراز ۸ سال بوده‌است تصور کنیدکه در گوشه‌اطاقی درشهرستانی کوچك نشسته و خودرا درلابلای امواج افکار دورو دراز خودپنهان‌کرده وتمام سعی وتصمیمش را در یك چیزخلاصه نموده وآن نیزبزرك نشدن ورشدنکردن‌است.چون او ازاین‌موضوع‌همیشه وحشتی‌مهیب داشته است و در نتیجهٔ همین

● طرح کارلا (ساندرامیلو)
برای فیلم ۸/۵ ازفلینی

کنکاش درونی ، کودك آن روز بهمان‌صورت باقی‌خواهدماند هر چندکه زمانها سپری وسالها پیر خواهندشد .

اگر روزی واقعا بتوان از مغزفلینی بنحوی عکسبرداری کرد بدون‌شك آن عکس ادعای مراثابت خواهدکرد امابهرحال نباید فراموش‌کردکه آثاربزرك اغلب محصول دست آدمهائی با

گرفتاری‌ها وعقده‌های دست وپا گیر روانی بوده‌اند .

فلینی برای مثال بهیچوجه درقیدوبند رخت ولباس و سر و وضع خودنیست ومتاسفانه‌مادرش هم ابدا توجهی باین‌مسئله نمیکند بعدیکروز بازنش جولیتاماسینا برخورد میکندرجولیتاجای‌مادر بی توجه او را میگیرد، جولیتا غدامیپزد، داد و بیداد میکند ،

فلینی را مادرانه دعوامیکند و گاهی هم ازدست اوگریه را سر میدهد وخلاصه آنچنان با زبان گرم‌ونرم خود و اداواطوار های شیرین ومادرانه‌اش سرفدریکورا گرم‌میکند وحاکم بر احساسات وعواطف‌اومیشود ، که فلینی‌برای آنکه بتواند خودش‌را هرچه‌زود تر درداامان چنین دایهٔ مهربانی بیاندازد،راه‌دیگری بجزازدواج بااورا ندارد.

بارها اتفاق افتاده است‌که خبرنگاران یامردم دنیای‌خارج از فلینی سئوالهائی در مورد زندگی وی‌ومسایل مربوط به‌آن میکنندوهزارسئوال‌عجیب‌وغریب و اغلب ناراحت کننده از او نموده‌اند. بامطالعه‌دقیق‌جوابهائی که‌فلینی باین‌سئوالها داده‌است ، باین‌نکته برمیخوریم‌که تمام‌این جوابها بطرز عجیبی ضدونقیض هستندودرهر کدام ازآنها یکنوع بدجنسی وتمسخرخاص‌فلینی نهفته است ، ولی‌بهرحال با یکدیگر هیچگونه رابطهٔ منطقی ندارد . نویسندگان‌ومنتقدین، اغلب‌آثار هنری فلینی را « جستجوهائی ملهم‌ازخواب‌وخیال» نامیده‌اندو این بچه‌بزرگ‌بتمام حرفهاونوشته های ایشان‌تنها باپوزخندی‌جواب گفته‌است.چه‌جستجوئی،چه‌خوابی، چه‌خیالی. در اطاقك مغز بزرگ اوکودك نهفتهٔ‌سالهای‌رفته‌همچنان بیداروشیطان‌ببازیهای خودادامه میدهد ویکی‌پس ازدیگری آثار اورا بوجودمی آورد .

فلینی علاقهٔ عجیبی‌بجلسات احضار روح‌دارد ودرآنها شرکت میکند . در این جلسات اغلب یکی از حاضرین بازانوی خود اززیر میز رابحرکت درمیآورد وآناسالواتوره همچوحن‌زده‌ها ، جیغ‌های دیوانه واری می‌کشد و جولیتاگریه‌وزاری‌میکنندودوست اوگوئیدواز ترسش ببالای صندلی میپرد. ولی‌جالب اینکه تمام‌آنها این‌دیوانگی‌هارا بخاطر خوش‌آیندوی‌میکنند تابدینوسیله اورا خلع‌سلاح کنند ونقاب مرد بزرك ونابغه را ازچهره‌اش دور سازند واورا بدنیای‌کودکانه‌اش بازگردانند .

میگویند اگر یك‌کوتوله ، نابغه ازآب درآید نابغه‌ای‌بزرك خواهدشد،وفلینی بهنگام کار و فیلمسازی‌واقعا یك‌نابغه تماشائی است : پیراهن یقه‌باز ، شلوار چروك وگل‌وگشاد ، دستهائی‌را که دائم لابلای موهای بلندش می‌کند وآنها رابهم میریزد ، دو چشم‌درشت وسیاه‌که همچودوتکه ذغال هنرپیشه‌ها را میخکوب می‌کنند . فلینی همیشه بخوبی میداند چه چیزی‌را «نمیخواهد» ولی‌اگراحیاناً بخواهدآن‌چیزی را که‌درفکردارد و «نوك زبان اوست» به طرف خود بفهماند و

یاآنرا ازاو بخواهد تابنا‌گوش سرخ خواهد شد . شرح دادن و توضیح‌دادن برای اوکار ساده‌ای نیست. برای اوراحت‌تر اینست که بگوید « ببین عزیزم توباید نقش زن من‌یعنی‌جولیتا رابازی کنی» یا اینکه« ببین عزیزم تو بایدنقش این خانمی را که بتو معرفی میکنم بازی کنی وادای اورا دربیاوری ، اسمش یاسمن است..» تمام اشخاص وچهره‌های فیلمهای فلینی در واقع آدمهای زنده وموجودی هستند . فلینی هنوزهم بیشتر چهره‌های آثار خودرااز‌مردم‌عادی‌کوچه‌وخیابان انتخاب میکند و این مسئله بخصوص درمورد نقش‌های کوچك همواره صادق است . تمام سعی فلینی درموقع‌فیلمبرداری‌اینست که‌بهرنحوی شده به‌هنرپیشه‌های خیابانی خود بفهماند چکار باید بکنند وچگونه‌باید بازی کنند فلینی درموقع فیلمبرداری‌مرتب نق ونوق میکند ، بالا وپائین میرود، تاپه‌پن میشود و ناگهان دوباره به‌صحنه میگردد، همه را عصبانی وخسته میکند ، همه در یکنوع حالت صبر وانتظاردائم و دیوانه کننده بسر میبرند تا استاد معظم « مائسترو » تصمیم نهائی خودش‌را اتخاذ کند . اما اواغلب‌اوقات‌بایك‌تکه‌کاغذکه به عجله‌بامداد یاقلم‌آنرا نقاشی‌کرده است ،به صحنه فیلمبرداری برمیگردد وهنرپیشه‌زن خود را به‌کناری میکشد و باومیگوید: «نگاه‌کن، توباید نقش‌یك چینی زنی‌را بازی‌کنی، باید اینطوری یاشی، این‌خانم اخلاق و صفاتش اینه ..» وشروع به داستانسرائی وقصه‌گوئی در بارهٔ نمونهٔ اصلی خود که پیرزن نقاشی شده باشد میکند وبدین‌ترتیب هنرپیشه‌فیلم اودر عوض اینکه برای ایفای نقش خود به یك روش آکادمیك یایك‌راه‌صحیح فن‌بازی ویالااقل به احساسات انسانی خود متکی باشد ، باید یا از یك تکه کاغذ نقاشی‌شده برای بازی خودالهام بگیردویاقصه‌ای‌راکه‌فلینی‌راست یادروغ برایش سرهم کرده‌است، بخاطر بسپارد.

فلینی‌دربرخورد با زنهائی که‌اورا بعنوان‌بزرگترین‌شخصیت سینمائی و افسانه‌ای ایتالیا برانداز میکنند و بسویش هجوم میآورند،همواره‌یك‌حالت‌مشخص وثابت بخودمیگیرد: پدرمهربان وبامحبت. جوابشان‌رابه شیرینی میدهد وبمحض‌اینکه خوب آرام ورام‌شدند بلند میشود واز جای خود فرار میکند ! گویا هنوز نمیدانند ویا نمیخواهند بدانند که‌فلینی‌معظم، فلینی افسانه‌ای ، فلینی‌حماسه‌ها،چیزی‌نیست مگر همان بچهٔ رشد نیافته‌ای که در قفسهٔ دربستهٔ مغز فلینی محبوس شده است. عقیده‌اش را راجع به همه چیز میپرسند : فیلمها نمایشنامه‌ها، کتابها ، موسیقی و پرده‌های نقاشی ... واوتنها راه فراررا دراین یافته است که از همه‌کس وهمه چیز خوب بگوید وتعریف‌کندوبدین‌ترتیب‌دهانشان را ببندد . اغلب وقتی دوستان کارگردانش اورا بدیدن کارهای خود دعوت میکنند ، حتی اگر

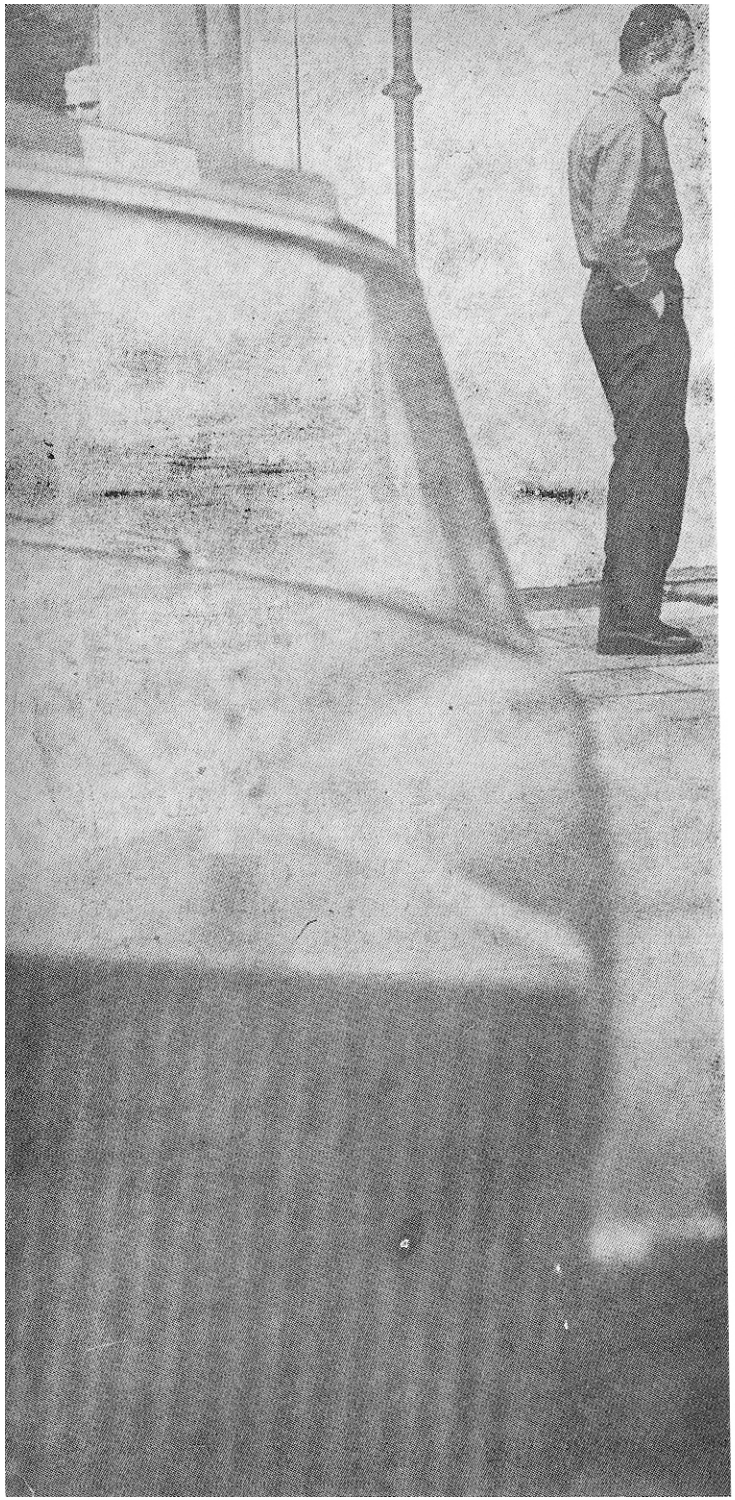
فیلمشان احمقانه‌ترین کار روی زمین باشد، بازفلینی با خوشحالی صورت اورا میبوسد ومیگوید : « آه ، دوست من ، عزیزم ، تو بزرگترین شاهکار سینمائی را خلق کرده‌ای، اثری که‌در تاریخ سینما بجای خواهدماند، این‌فیلم عالیه، مثل‌یك بمب صدا خواهد کرد. محشره، بی‌رقیبه ، هر کس این‌فیلم‌را نفهمد واقعا یك الاغ تمام‌عیاره! بایدحتماً به‌جشنوارهٔ ونیز بفرستیمش وبعدهم‌باید در جشنوارهٔ کان‌معرفیش کنی » بعد باررروی «ماه » او را میبوسد و فرارارابرقرار ترجیح میدهد!

برای چه ؟ آیا فلینی یك درغگوی متظاهر است؟ در این باره‌قبلا سخن گفتیم معمای کار خیلی‌ساده‌تر از اینست که حدس میزنند. نه، فلینی‌یك دروغگوی متظاهر نیست بلکه کلید معما در اینست که‌فلینی‌واقعااز کارها وآثار دیگران هیچ چیزی درك نمیکندوازتراوشات‌هنری‌دیگران چیزی دستگیرش نمیشود. فلینی به‌احساسات، افکاروآثاردیگران وقعی‌نمیگذارد. اوحتی یك اثر خوب را ازیك اثربد یا متوسط تشخیص‌نمیدهد؛ حتی‌یك «اپرا» را ازیك «اپرت» تمیز نمیدهد برای پی‌بردن به مسائل دنیای دیگران باید به‌تفکر و تعمق و وتجزیه‌و تحلیل دنیای دیگران، دنیای‌بزرگان، بپردازد. اماازکی تابحال یك بچه با مسائل بغرنج دنیای بالغ ها و بزرگتر ها کنکاش کرده‌است؟ یك‌بچه‌حداکثر میتواند بمیزان اجحافی‌که بوی شده است آگاهی‌یابد، یك‌بچه‌تنها در لابلای ابرهای خواب ها و خیالات‌خودبپروازدرآید، یك‌بچه هیچگاه قادر به قضاوت نخواهد بود .

فلینی از نقطه نظر عاطفی مردی بی نهایت حسود ، تملکی وخودخواه است. از حسابگریها و موذیگریهای زنان حسابگر وموذی وحشتی بی‌اندازه دارد . اوحتی نسبت‌بکوچکترین افراد دستهٔ فیلمبرداری خودنیز حسود است(معروف‌است که‌برای‌فلینی دستهٔ فیلمبرداری حکم خانوادهٔ اورا دارد) فلینی‌همواره‌درطلب و جستجوی آدمهای مهربان و عطوف‌است، آدمهائی که بتوانند به‌نحوی‌از اوحمایت‌و« نگاهداری» کنندوازسوی‌دیگر، خودمیکوشد تانقاب‌همینگونه‌آدمهارا برچهرهٔ خودبزند. برای‌فلینی یك کشیش یك کشیش است‌و یك زن برهنه یك‌زن‌برهنه‌است درست‌همانگونه که‌در مدرسه‌وی را آموخته اند. عقیده دارد که رم فاسدترین شهرهاست اما این شهررااز جیب های لباسش بهتر میشناسد ولی حالا از قرار معلوم قصد داردبه تسخیرنیویورك برود. کسی‌نمیداند کودك پنهان مغزوی نیویورك را چگونه برانداز خواهدکرد؛شاید نیز حاصل ، تصویری پرعظمت‌و خارق‌العاده جلوه‌کند . تصویری یگانه ، زیبا ، اعجاب انگیز و شاید آمیخته به بوغی بیشتر و عظیم تر ازآنچه فلینی‌با آن رم را در« زندگی شیرین» تصویر کرده بود.(صویرمقابل: صحنه ای ازفیلم «۸/۵»)

ترجمه : کامران شیردل

آگراندیسمان اثر آنتونیونی



آنتونیونی نابغهٔ
عالم سینما، بار
دیگر یك فیلم
بـزرك بـوجود
آورده است...

پیام

اگر اندیسمان

کارگردان : میکلانجلو آنتونیونی ـ تهیه کننده : کارلوپونتی ـ سناریو از :آنتونیونی وتونینوگوئوا ـ براساس‌داستانی از آنتونیونی(ملهم از داستانی نوشته«یولیو کورتازار» نویسنده آرژانتینی) ـ گفتار انگلیسی با همکاری ادوارد باند ـ مدیر فیلمبرداری : کارلودی پالما ـ آهنگساز هربرت هنکاك ـ طراح دکور : اشتون گورتون ـ تهیه شده توسط کارلوپونتی برای کمپانی مترو گلدوین مایر ـ فیلم انگلیسی ـ مترو کالر ـ طول نمایش صد و یازده دقیقه .

هنرپیشه‌ها : دیوید همینگز ـ وانساردگریو ـ سارا مایلز .

داستان :

توماس یك عکاس جوان وموفق است کـه کارش بیشتر گرد عکاسی «مد»دور میزند ولی گاهی هم بـه عکاسی «کاندید»(از صحنه‌های زندگی) رو میآورد . در شروع فیلم اورا در حال خروج از یك خوابگاه عمومی فقیرانه می‌بینیم . وی برای عکسبرداری مخفی شبی را بین فقرا گذرانده است . این عکسها بعدا در یك مجموعه بصورت کتاب چاپ خواهد شد . دریکی دوفصل بعدی فیـلم توماس را در حال‌عکس گرفتن از یك «مدل» تك وسپس از چند «مدل» دسته‌جمعی می‌بینیم . درپی خستگی از این مرحله دوم ، وی به «پارك» خلوتی در حومه شهر لندن میرود و درآنجـا خود را بامغازله یك زن ومرد روبرو می‌بیند . وی مخفیانه تعدادی عکس از حالات مختلف این‌دونفر از راه دور می‌گیرد ولی زن متوجـه میشود ونزد او آمده عکسهارا طلب میکند . توماس عکسهارا نمیدهد وبـه کارگاه خود بازمیگردد . مدتی بعدسرو کـله زن «پارك» پیدامیشود ودرمقابل دریافت عکسها تن خودرا عرضه میکند . توماس یك حـلقه فیلم بی‌مصرف باوداده روانه‌اش میکند ، وبعداز رفتن زن چون اصرار او درپس گرفتن عکسها کنجکاوش کرده‌است به چاپ وسپس به‌آگراندیسمان کردن عکسهای «پارك» اقدام میکند . وضع مشکوك زن نظراو را میگیرد ودر یکی از عکسها جهت نگاه اورا دنبال میکند . آگراندیسمان کردن آن تکه از عکس‌دستی را با اسلحه درمیان شاخ وبرگ درختان پارك آشکار میکند . توطئه جنایتی دردست بوده است !

توماس شب به پارك میرود وهمانطور کـه انتظار داشته جسدمرد مقتول را در آنجا می‌بیند . باردیگر به کارگاه خویش برمیگردد ومشاهده می‌کند کـه شخص یا اشخاصی در غیاب او بـه محل کارش آمده همه چیز را بهم‌ریخته وفیلم عکسها وتمام عکسهای چاپ شده را بجز یکی برداشته وباخود برده‌اند واین یك عکس باقـی مانده نیز طرحی محو ونامشخص از جسد رادرمیان بوته‌هانشان میدهد (طرحی‌که‌بقول رفیقه دوست نقاش توماس ، کـه صبح روز بعد تصویر را می‌بیند،به یکی از نقاشی‌های «آبستره» جوانك نقاش شباهت دارد .)

بعد از اطلاع از این واقعه ، «توماس» در صدد برمیآید که «کشف» خود رابا دیگران ، دوستان وآشنایان ، درمیان‌بگذارد ولی عواملی مانع میشود : دودختر کـه قبلا برای «مانکن» شدن مزاحم او بوده‌اند به کارگاه وی‌میآیندوتوماس گرم‌بازی با آن‌دو میشود ، این بازی به برهنه شدن هرسه درمیان طومارهای کاغذ رنگین («دکور» زمینه عکس) ختم میشود. ، توماس بـه خانه دوست نقاش خود میرود ولی اورا بارفیقه خویش ، سرگرم ،می‌یابد ، توماس‌به یك «پارتی» شبانه میرود تا قضیه را بـه‌دوست ومباشر کارهایش خبربدهد . ولی این دوست از دست رفته‌است ، «پارتی» باسیگارهای محتوی مواد مخدر (شاید حشیش یا ماری جوانا) گرم شده است وحرفهای «توماس» دردوستش هیچ کنجکاوی وعلاقه‌ای ایجاد نمیکند وتوماس خود نیز یکی ازسیگارها را می‌پذیرد ... توماس به یك «ارکستر» موسیقی مدرن میرود ولی در آنجا نیز آشنائی نمی‌یابد درعوض وقتی کـه یکی از نوازنده‌ها (عصبانی از بازی در آوردن دستگاه آمپـلی‌فایر) گیتار خودرا شکسته وبمیان جمعیت میاندازد ونوجوانان برای برداشتن قطعات گیتار خروش میکنند ،توماس قطعه شکسته را بزحمت بدست آورده می‌گریزد وبعد بیرون تالار در خیابان ، این گیتار شکسته را بدور میاندازد ...

در پایان این وقایع ، روز شده‌است . صبح‌توماس بازبه پارك میرود ولی دیگر اثری از جسد نمی‌یابد . در حالی کـه او شب را باپرسه‌های بی‌ثمر تلف کرده‌است . عاملین قتل جسد را برده‌اند ...

درپارك یك دسته (ظاهرا) محصل دختروپسر ، بالباسهای رنگین عجیب و چهره‌های سفید شده در حال بازی «پانتومیم» تنیس هستند ، یا در واقع بدون توپ وراکت ادای تنیس را در میآورند .

توماس ابتدا با حالتی نیمه‌تمسخرآمیز متوجـه آنها میشود وبعد این توجـه گرم وگرمتر میشود بطوری که وقتی «توپ» خیالی تنیس بـ خارج تور میافتد وبازیگران از او میخواهند که این توپ را برایشان بیاندازد ، «توماس» باعلاقه وصمیمانه اینکاررا انجام میدهد ، دنبال توپ نامرئی میدود ، آن‌را از زمین برمیدارد وبا صمیمیتی چون صمیمیت بازیکنان ، آن را پرتاب میکند .

مکثی بروی چهره درشت او بعداز پرتاب توپ ، یك لحظه تفکر و سپس تصویر دور توماس از زاویه‌ای سرازیر ، از بلندی وبرزمینه چمن سبز .

مرد محو میشود وزمینه سبز گسترده‌ی‌خالی باقی میماند ، براین زمینه از دور

اگراندیسمان

حروفی ریز پیش آمده برپرده نقش می‌بندد :

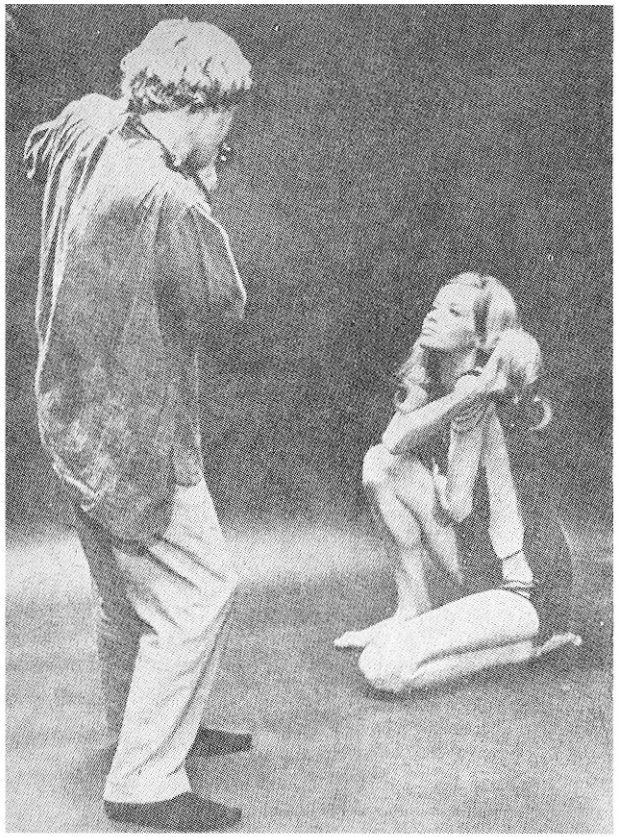
The End

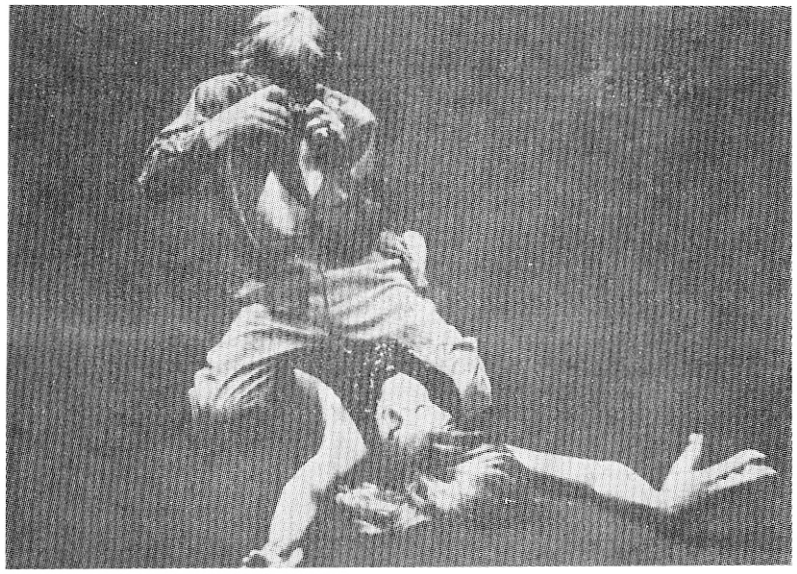
*

در اینجا چهار تافیلم از آنتونیونی نشان داده‌اند که من یکی (خاطرات یك عشق) رانديده‌ام و استنتاج فلسفه فکری از این سه فیلم که دوتایش جزو یك تثلیث (تریلوژی) و یکی جدا از حرفهای قبلی فیلم ساز است برای من میسرنیست و هرچند از گفته‌های‌خود آنتونیونی ضمن مصاحبات وحرفهای کسانی که فیلم‌های اورابیش از ما و در ترتیب وتوالی اصلی دیده‌اند میشود ، بعضی‌مایه‌های مشترك فکری استخراج کرد ولی مافعلا یك مقدار بـه حسب ضرورت باید به‌این یك فیلم مشخص او بپردازیم واگر حرفی هست ازاین فیـلم بیرون بیآوریم .

فرانسیس بیکن میگوید :

«من نمیخواهم از داستان گوئی طفره بروم ولی خیا یخیلی دوست دارم‌کاری بکنم کـه «والری» گفته‌است : دوست دارم احساس منتقل کنم بدون اینکه مـلال





«نقالی» دربین باشد چون بمحض اینکه نای داستان و نقالی دروسط میآید ملال آغاز می‌شود.»

آنتونیونی میگوید :

«من آدمی هستم کـه بجای آن که چیزی برای گفتن داشته باشد ،چیزهائی برای نشان دادن دارد . گاهی اوقات این هردو یکی میشود ویك اثرهنری بـوجود میآید . بهر حال در حد من نیست کـه بگویم درمورد من یك چنین چیزی تا بحال اتفاق افتاده است یانه ...»

اضافه میکند «آگراندیسمان» گواه این حقیقت است کـه لندن مه‌آلود ، شهر عیش و عشرت شده‌است . این فیلم بیست و چهار ساعت از زندگی یك عکاس مد است کـه برزمینه دنیای مد لندن ، مانکن‌ها ، پارتی وبخصوص عکاسان باب‌طبع روز کـه بیش از هرکس‌در بوجود آوردن چهره امروزی لندن سهیم بوده‌اند ، قرار گـرفته است .

*

آیا چون زندگی امروزه پیچیده‌تر شده بشرامروز از حقیقت ذات هستی دور

اگراندیسمان

افتاده است ، ازاین حقیقت که نفس مطلق بودن وبه «بودن واقف بودن» خـوب و زیبا وعزیز وشریف است ؟ آیا آنچه پیروان این اصل تبلیغ میکنند فقط برای خود آنها در زمان آنها مصداق داشته است ؟ آیا برای پیوند مستقیم‌تر باهستی باید زندگی را مثلا بـه صورت رفع ضروریات اولیه ساده تصور کرد ، بصورت تماس مستقیم‌تر با جلوه‌های مادی هستی ، بصورت تلاش مستقیم‌تر بااشکال زنده ومادی زندگی؟ آیا این «تمدن» درمفهوم وسایل مصنوع بین ما و «مادرهستی» فاصـله انداخته است بطوریکه زندگی برای ما جز خاطره‌ای غریزی از گذشته چیزی نیست ؟ واینکه زندگی مجازی می‌نماید آیا بخاطر فاصله‌ایست کـه عـلم دراین مدت بین‌انسان وهسته‌ی هستی بوجود آورده‌است ؟

آیا اینکـه همه چیز تصویری مجازی از واقعیتی می‌نماید کـه هرکس درهـر نوبت زندگی یك‌بار باید بـه تنهائی وبرای خودش آن‌را تثبیت کند (و نتیجـه تجارب دیگران دراین مورد با متوقف‌شدن زندگی آنها از بین میرود) ، آیا این فردی بودن تجربه‌های واقعیت نیست کـه‌آن‌را نسبی وقابل تردید کرده‌است ؟ آیا حقیقت هستی آن چیزی نیست کـه از طریق حواس بصورت معیارهائی از واقعیت بـه‌ذهن

ما سپرده میشود ؟ وبشر امروز بازندگی زنده ومحسوس ومجسم تا چه حد تماس‌جسمی دارد ؟ تجربیات ذهنی او تاچه حد بارور از درك مستقیم حواس خوداوست ؟ حقایق انباشته شده در ذهن ماتاچه حد بعنوان نماینده‌های ذات‌هستی اصالت‌واعتبار دارند ؟

«آگراندیسمان» پاسخی ، راه حلی ارائه نمیدهد ، تا هیچ طرحی مثلا به شکل بازگشت بـه زندگی ساده بآن صورتی کـه «ثورو» در «والدن» بازمیگوید پیشنهاد نمی‌کند . آنتونیونی فقط شکل موجود را تصویر کرده است وحتی این شکل‌را بصورت فاجعه مطرح نمی‌کند ، اگرواقعیت فیـلم‌او فاجعه ومخوف‌مینماید بخاطر همیـن است که او سعی در تبلیغ ، تعذیر وراهنمائی واتخاذ طرفیت نداشته است . سعی وی فقط در این بوده که شکلی خاص از زندگی را در یك محدوده « دراماتیك » با یك تمامیت نسبی ، در پیوستگی نفسانی با زندگی نشان بدهد ... وفیلم اینکار را در مدتی نزدیك به صد دقیقه در چهار یا پنج موقعیت برخوردار از صداقت وطبیعی بـودن زندگی ، قابل قبول و بایك منطق زندگی وار (یعنی بدون منطق مصنوع درام های متعارف وبی‌منطبق در روانی غیرقابل پیش بینی‌اش) انجام داده است .

یك، دوجلسه عکسبرداری ، دیداری از یك عتیقه فروشی، از یك پارك ، یك

اگراندیسمان

برخورد منصفانه‌ی « اروتیك» ، یك جلسه چاپ عکس ، دیدار دیگری از پارك درشب، شرکت دریك محفل عیش ... وپانتومیم تنیس ، رساترین وزباندارترین فصل پیامی فیلم (بی آن‌که سمبلیك باشد) .

چون نیست زهرچه هست جز باد بدست ...

بعداز پرتاب توپ موهوم ، تنها یك لحظه بارقه تفکر وتردید ، بارقه وقوف‌و یاسعی دربازگشت به وقوف در چشمان توماس نمودار می‌شود ولی آنقدر عمراین وقوف کوتاه است که !

«توماس» برپهنه سبز چمن ناپدید می‌شود ، حقیقت به مجاز وهمه چیز به زوال یك زندگی بی تفکر که تعمق در هستی را نفی کرده است می‌پیوندد .

***

چه چیز باعث شده که توماس ونسل توماس باین مرحله برسند . این سئوال بیك رشته چند هزار ساله تمدن برمی‌گردد . بشر امروز از مرحله نخواستن گذشته ، او دیگر «نمیتواند» فکر کند او «خیام» را عملا زندگی می‌کند ، در لحظه زیست می‌کند ، هدفهای او هدفهای لحظه‌است و لحظه‌ای بعد فراموش می‌شود بی آنکه از هدف

لحظه قبل چیزی در دست او مانده باشد یا آنکه بخواهد که بماند (گیتار شکسته) سرد وتهی وتنها وزندگی می‌کند . پیوندهایش موقتی واضطراری است «باکسانی که تصادفا در وضع او شریکند» .

توماس از پشت دریچه دوربین عکاسی خودش زندگی می‌کند ، یك زندگی مجازی ، با دید دوبعدی مشروط ، اما مجاز چیست ؟ در قیاس با کدام حقیقت باید دنیای اورا مجازی دانست ؟ او به نمایندگی ماشین خودش می‌بیند ودر زندگی شرکت می‌کند واین شرکت کردن بهیچ وجه رنگ علاقه یا درك مسائل عاطفی دیگران را ندارد .... او هرگز از حد وساطت دوربین خود به موضوعش نزدیکتر نمی‌شود ، نمی‌تواند بشود . زندگی در تمام شکل‌هایش از فقر (شروع فیلم) تا عشق (درپارك) وقتل (مسخ عشق در پارك) فقط بعنوان موضوع عکاسی ، بعنوان عدول های «دیدنی» از روال عادی زندگی برای او جالب است . در مکالمه توماس با مباشرش «ران» می‌شنویم که از تصاویر پارك بعنوان یك موضوع فوق‌العاده نام می‌برد ... «توماس» را زندگی بعنوان فرزند خودش ، یك جزء طبیعی خودش در درون خویش پذیرفته است ولی او به این اعتماد طبیعی خیانت می‌کند .

در میان فقرا می‌خوابد بی‌آن که در وضعیت آنها شریك باشد ، وحتی بعدا با سوزاندن لباس خویش کمترین پیوندی را که ممکن است (بصورت بو) از آن زندگی بااو باقی مانده باشد نفی می‌کند ...

«توماس» در این زندگی بصورت یك جاسوس ، یك «دید زن» منحرف زندگی می‌کند و حقیقت زندگی برایش حتی در برداشت ساده وغـیر پیراستـه‌ای آن (تصاویر «کاندید» از فقرا ، از پارك) بایك بینش مسخ شده باو منتقل می‌شود.... توماس هرگز معنی واقعی نفی وطرد پیوند با زندگی را که از جانب او تعمدی بوده ونیز بینش منحرف خود را بدرستی وکامل درك نمیکند تا وقتی که زندگی در

شکل پوچ وبازیگر وبی‌هدف ومتفنن خودش اورا درآن جریان پارك آنطور بازی میدهد و بدنبال چیزی که جلوه مسلم واقعیت بنظرش میرسد میدواند وبعد با یك پیچ غیر منتظره‌ی مسخره وبی‌معنی روبرویش می‌کند ودست خالی بجایش می‌نهد .

در فیلم به جستجوی ، نه یك راه حل ونه حتی یك جور قاطعیت ، به جستجوی نمودهای دیگر از دنیای آنتونیونی در شکل خاص اگراندیسمان ادامه میدهیم :

این طرز راه رفتن خوابگردانه ، خسته وبیحال وبی‌اراده کارگران ژنده‌پوش آغاز فیلم (برزمینه تیره ــ باجامه‌های تیره ــ بااشاره‌به‌تصویر قطاری که در تونل فرومیرود) آیا برگردان نحوه کارگران دنیای آدم ــ ماشین های «متروپلیس» اثر فریتزلانگ» نیست ؟ اما در آنجا دنیای رویائی آینده نشان داده می‌شود ، آیا این آینده قدری زودتر از آنچه فکر می‌کردیم‌ومنتظر آن‌بودیم بما نرسیده است؟

تبادل تصویر این فقیران با تصویرهای پرجنب‌و جوش از شادی بی‌دلیل جوانان باز یاد آور آن عده از آدمهای مرفه متروپلیس است که از ثمرات کارکردن آدمهای ماشینی زندگی می‌کردند ونیازی به کارکردن نداشتند ووقت را با بازیهای شاد وبی خیال می‌گذراندند ...

اگراندیسمان

فیلم در همان نخستین لحظات شروع ریشه اتکاء به واقعیات ظاهری را در تماشاچی قطع می‌کند ، توماس باظاهر فقیران ودر میان فقیران از خوابگاه آنان خارج می‌شود ولی چند قدم آنطرف‌تر سوارولزرویس میشود وبراه میافتد وچند دقیقه بعد معلوم میشود که او یك عکاس مرفه وموفق است .

اولین جلسه عکسبرداری ، خیلی سرد وحرفه‌ای وبدون کمترین ارتباط معنوی عکاس با موضوعش بعنوان یك انسان برگذار می‌شود . تمتعی که عکاس از موضوع خودش برمیگیرد (واین تمتع حتی با یـك اوج التذاذ جنسی همراه است) جـز بوساطت دوربین عکاسی نیست . شکل فیلم دراین فصل بسیار بدیع است ، فیلمساز بدون توسل به تدبیر قدیمی ثابت کردن عکس برای نشان دادن اثر عکاسی ، در تداوم یك نمای ثابت از مدل عکاسی ، جهش هائی ایجاد کرده است ...

دستورهای خشك وکوتاهی که عکاس به دستیار خود می‌دهد به‌جلسه عکسبرداری حالت یك عمل جراحی را میدهد ، واین همان حکمی است که عکاسی برای توماس دارد در دومین جلسه عکسبرداری فیلم باز تاکید صریح‌تر وخشن‌تری است روی تلقی بسیاری عاطفه ومادی‌عکاس به‌موضوع‌هایش ونیز روی شئیی بودن زن های فیلم تا

اینجا ، زنهائی در حالت انفعالی کامل ، بی‌هیچ شخصیتی ، بی‌هیچ روح زنانگی بجز جنسیت مادی آنها که تازه آنهم برای توماس بعنوان یك مرد جالب نیست ... او به «مدلهایش»دستور میدهد لبخند بزنند بی‌آن که بر خلاف عکاسان وکارگردان‌ها ، سعی در ایجاد حالت مساعد برای لبخند داشته باشد . او حتی درست حالت معکوس را برای لبخند زدن بوجود میآورد ، باخشم وفریاد از آنها لبخند میخواهد (واشاره طنز آلود وظریف بر چهره یکی از «مدل» هاکه قسمت پائین صورتش زیر تزئین سرپوش او مخفی است) ... هیچ چیز «انسانی» در خصوصیات این موضوع‌ها وجود ندارد ، از اولین معارفه ایشان از پشت «نایلونی» تاگیره‌هائی که به لباسهایشان زده می‌شود وطرح لباسها وشکل های خاصی که‌به بدن خودشان میدهند ... اینها اشکالی اغراق شده وغیر طبیعی از زندگی هستند .

فصل بعدی ، دیدار از کارگاه «بیل» (آن دوست نقاش) ووجود رفیقه نقاش (که باز از پشت شیشه معرفی می‌شود.) ودر تلقی نقاش نسبت به نقاشی‌هایش معنی پیدا می‌کند :

ــ اول که اینها را می‌کشم نمیدانم چه میخواهم بگویم ، بعدا یك دستآویزی تویشان پیدا می‌کنم (اشاره به‌یك نقاشی «آبستره») مثل این پا .

(... وتصادفی نیست که در آن صحنه بعدی ، دخترك رفیقه نقاش تنها تصویری را که از جنایت در دست توماس باقی مانده ویگانه دستاویز یاوسیله ارتباط اوبااین ماجرا است به یکی از نقاشی های «بیل» مانند می‌کند) .

.. وباز اشاره‌ایست به نقش زن ومعنای زن در زندگی مرد امروز : یك موجود بی‌روح وبی‌شخصیت ووسیله بهره برداری . در خروج از کارگاه نقاش ، توماس در کارگاه خودش باآن دو دختر جوان روبرو می‌شود که میخواهند «مدل» عکاسی شوند . نحوه رفتار «توماس» باایشان واطاعت محض ایشان تایید این مدعاست .

* * *

عکاس در اتومبیل خود بر زمینه‌ای از سروصداهای شهر شلوغ وموسیقی جاز حرکت می‌کند . زمینه سرخ ساختمان‌ها (که توسط فیلمساز تعمدا رنگ شده است) به بیان این حالت هیجان واشتغال وسرعت بیشتر کمك می‌کند ...

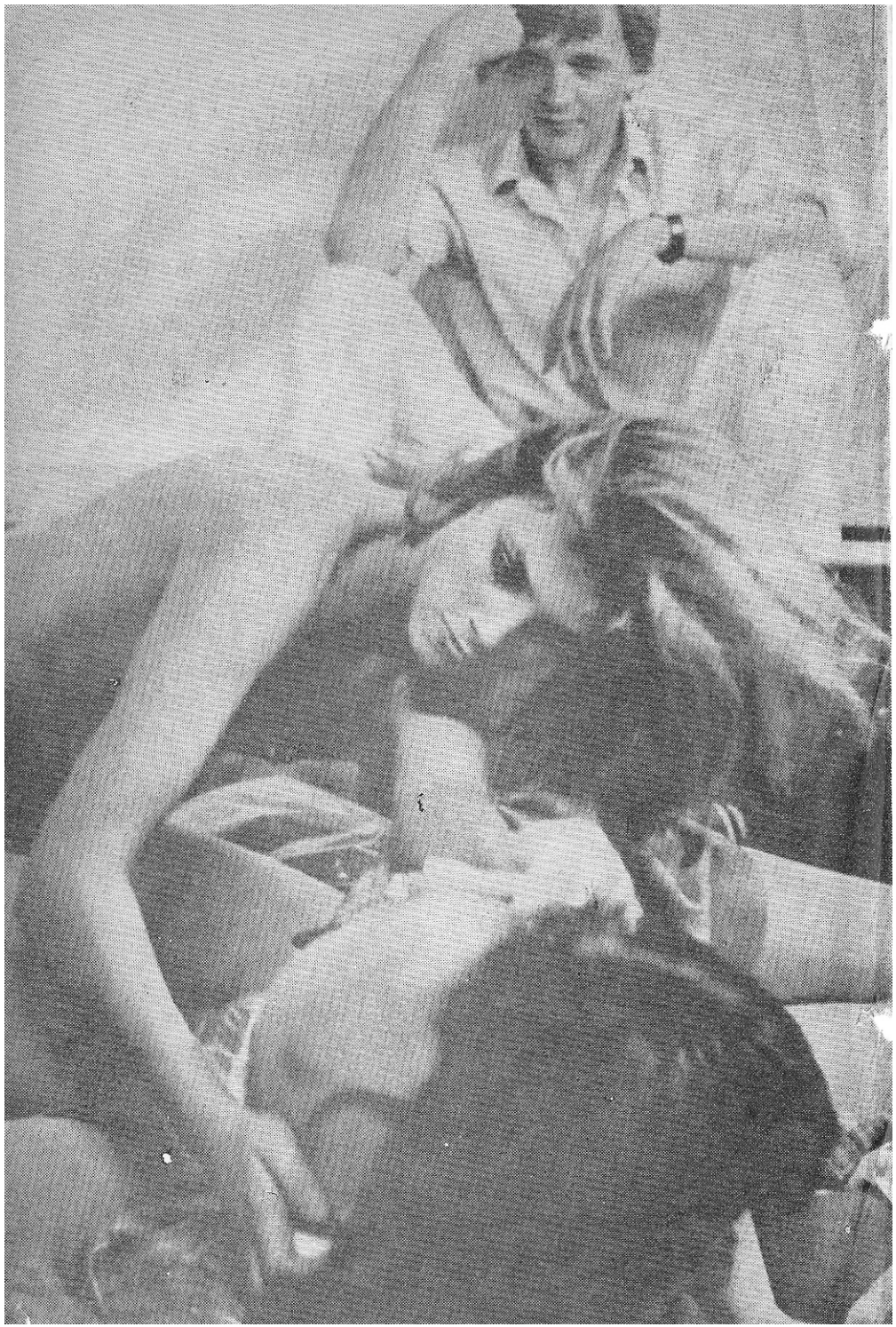
بعد اتومبیل توماس به خارج شهر میرسد ، به محیط خلوت تر وآرام‌تر ....و وجود یك تك خانه‌ی آبی رنگ این آرامش را بشارت میدهد .

دیداری است از یك دکه عتیقه فروشی (که عکاس میخواهد آنرا برای یکی از آشنایانش معامله کند) که محیطی ساکت وسنگین وآرام دارد وروح گذشته در آن باقیست (فیلم در یك قسمت بعدی باین پایگاه گذشته رجعت می‌کند).

بعد فصل زیبا ووهم‌انگیز «پارك» است که «فریب بزرگ» دنیای توماس باشد. اشاره به‌یك تنیسس واقعی که در «پارك» جریان دارد (وتطبیقی با تنیس موهوم و مجازی آخر فیلم را پیش میآورد) پارك بظاهر ، محیط آرامش وسکون وصفاست، ولی محیط ، آنچه می‌نماید نیست ، کمااینکه معاشقه آن زن ومرد که موضوع عکسهای «توماس» می‌شوند نیز درست نقطه مقابل معاشقه است ، نفرت است در نهایت اوج ، که به نابودی ختم می‌شود .

اشاره‌هائی در محاوره کوتاهی که بین توماس ودختر «پارك» (که آمده فیلم عکسها را ازاو بگیرد) پیش میآید قابل تعمق است . دختر می‌گوید :

ــ توحق نداری اینطور مزاحم آرامش مردم بشوی .



توماس جواب میدهد :

ــ تقصیر من نیست که آرامشی وجود ندارد .

توجه کنیم به دو معنی Peace : آرامش وصلح و نیز در آن قسمت که دختر با تقلا می‌کوشد دوربین را از دست توماس در بیآورد وعکاس باو می‌گوید میانه‌مان را بهم نزن ، تازه باهم آشنا شده‌ایم ... دختر میگوید :

ــ نه ، ماباهم آشنا نشده‌ایم ، تو هیچوقت مرا ندیده‌ای ...

...واین درست همان چیزی است که آخر کار «توماس» بآن میرسد ، وقتی تمام شواهد مجسم قتل (قاتل ، مقتول ، عکسها) را از دست داده است .

* * *

در بازگشت به عتیقه فروشی ، یك آهنگ «رومانتیك» قدیمی از داخل مغازه به استقبال توماس میآید ، در مغازه دختری است که با خلسه خاطره آمیزی، صفحه «گرامافون» را نوازش می‌کند .

این دختر بنظر میرسد که تنها سمبل (نماد) سادگی محفوظ مانده از گذشته‌و نماینده «رومانتی سیزم» در مفهوم «گریز» EscaPism باشد ، ودختر خود

اگراندیسمان

قصد فروختن دکه ورفتن به محیطی دیگر را دارد .

آیا وجود این دختر، تنها «شما»ی دور از یك «رگه روشن» (بمعنی امیدوار کننده‌اش) در سرتاسر این اثر است ؟ دختری که «ساده» بود ونگاه توماس در چند ثانیه تعمق‌بر چهره پاك او چیزی از حال آن نگاه بعد از پرتاب توپ موهوم را در خود داشت .

در اینجا باز توماس بشدت وبوضعی بی‌منطق بیك ملخ موتور هواپیما جلب‌می‌شود وباشور وولع میخواهد آنرا همراه ببرد ولی بعداز این شور میافتد وراضی میشود که ملخ را بعدا برای او بفرستند ... بعدا ، یعنی در جریان دیدار بادختر پارك ، که ملخ را بخانه او میآورند ، وقتی که حامل این ملخ می‌پرسد : شما امروز یك ملخ سفارش دادید ؟ توماس قضیه را که مال همین یکساعت پیش است بکلی از یاد برده وهدف برایش کاملا دور شده است . بعدا که ملخ را بیاد میآورد وباکمك حامل، آنرا به داخل کارگاه میآورد ، بر سطح سفید کف زیرزمین ملخ «درغیر ماوضع الیه» ، در محل خارج از مصرف خوش بسیار پوچ واحمقانه ومضحك جلوه می‌کند، این نکته تائید می‌شود هنگامی که توماس در مراجعت شبانه از پارك ویافتن جسد

مقتول، هنگام ورود به‌کارگاه لحظه‌ای جلوی ملخ که آنطور بی‌معنی آنجا افتاده می‌ایستد وبانوك پا بآن اشاره می‌کند .

در صحنه رستوران و دیدار با « ران » ، دوست و مباشر عکاس متوجه میشویم که دفتری از عکسهای زنده و ظاهرا « رئالیستی » (واقع‌گرا) توماس در حال تکوین است و توماس قصد دارد عکسهای «پارك» را باین مجموعه اضافه کند بطوریکه « از خشونت صحنه های فقر و کثافت بکاهد » .... در اینجا غیراز اشاره قابل تعمق روی موضوع «آزادی»‌ای که ممکن است باپول تحصیل شود (وعکس آن مرد ژنده پوش که « ران » بعنوان نمونه یك مرد آزاد نشان میدهد) باین نکته با ظرافت توجه داده می‌شویم که شخص یا اشخاصی مراقب توماس هستند .، در یك تصویر بعدی ، در لحظه‌ای گذرا دختر پارك را در اتومبیلی کنار یك مرد در تعقیب اتومبیل توماس مشاهده می‌کنیم ...

باز از نکات قابل توجه ، موضوع گروهی است که شعارهای ضدبمب وضد جنگ در دست دارند . یکی از این شعارها با عبارت «بروید ، دورشوید» در اتومبیل توماس قرار داده می‌شود ولی این «پیام» بدون اعتنای عکاس از جا کنده شده زیر

اگراندیسمان

دست وپا میافتد وعکاس به‌کارگاه باز می‌گردد .

در کوچه خلوت ، پشت در کارگاه عکاس چندبار پیاپی بوق میزند . تنها یك پیرمردسراز خانه‌ای بیرون می‌کند واین نماینده گذشته، حیران ازعمل بی‌انگیزه‌ی این جوان بخشم بااو مقابله می‌کند (مقابله مشابهی بین توماس وآن پیرمرد مغازه عتیقه فروشی در نوبت اول دیدار توماس از مغازه نیز موید نهایت بعض و عدم تفاهم از جانب یك نماینده نسل گذشته به‌یك نماینده نسل جوان بود .)

* * *

دختر پارك ، برای پس گرفتن عکس‌هایش به آتلیه توماس میآید ، این تنها زن باشخصیت وبااراده در بین تمام زنان اطراف توماس است که تاآن لحظه دیده‌ایم . توماس میکوشد اورا «مدل» قرار بدهد ولی دختر نمی‌پذیرد ....

در طول دیدار سرشار از کشش درونی ونهانی ایندونفر که طی آن هنوز معنی کامل شخصیت دختر واصرار او در پس گرفتن عکس ونحوه مقابله‌اش باعکاس از نظر توماس (تماشاچی) پوشیده است ، مابادختر بعنوان اولین شخصیت باروح و معمائی فیلم که رفتارش در خدمت یك قصدو اراده خصوصی است ومتفکرانه‌عامدانه

زندگی میکند ، روبرو می‌شویم . او حتی وقتی که تن خود را به توماس عرضه می‌کند باز حالت آمر دارد ... رابطه ایندونفر که باتزویر از هردو سو توام است با خروج دختر در حالی که توماس یك فیلم قلابی باو داده است ، پایان می‌پذیرد ، عوض گله ندارد ، دختر نیز شماره تلفن قلابی داده است ، در حالی که هنوز از حقه توماس خبر ندارد .

در طول این دیدار بامعنی وبسیار خوش طرح وزیبا ، یك جااشاره‌ای به رابطه توماس ، بازنها وملال اواز زیبائی می‌شود وتاکیدی بروجود بچه در رابطه زن ومرد. در طی فیلم غیر از این مورد در دو لحظه دیگر ناظر توجه توماس به‌بچه‌ها هستیم ، گوئی وجود بچه بنحوی رابطه عقیم یك زن ومرد را (که فریب عشق از بین آندو رخت بربسته وجنسیت سریع نیز جز رضایت زود گذر حاصل نمیدهد) توجیه‌می‌کند... ونیز آیا بچه در زندگی خالی اکثر ما، معنای انتقال هستی وادامه هستی را ندارد ؟

اشاره زیبا وبامعنی دیگر در جریان موسیقی تندی پیش میآید که طی آن توماس به دختر که خود را همراه با ضرب آهنگ تکان میدهد میگوید :

ــ نه ، اینطور نه ، خلاف ضرب ....

واین آن تلاشی است که نسل امروز یگانه راه اعلام موجودیت خویش تشخیص داده است ، خلاف مسیر معمول، خلاف روال عادی زندگی آدمهای عادی ملال‌انگیز...

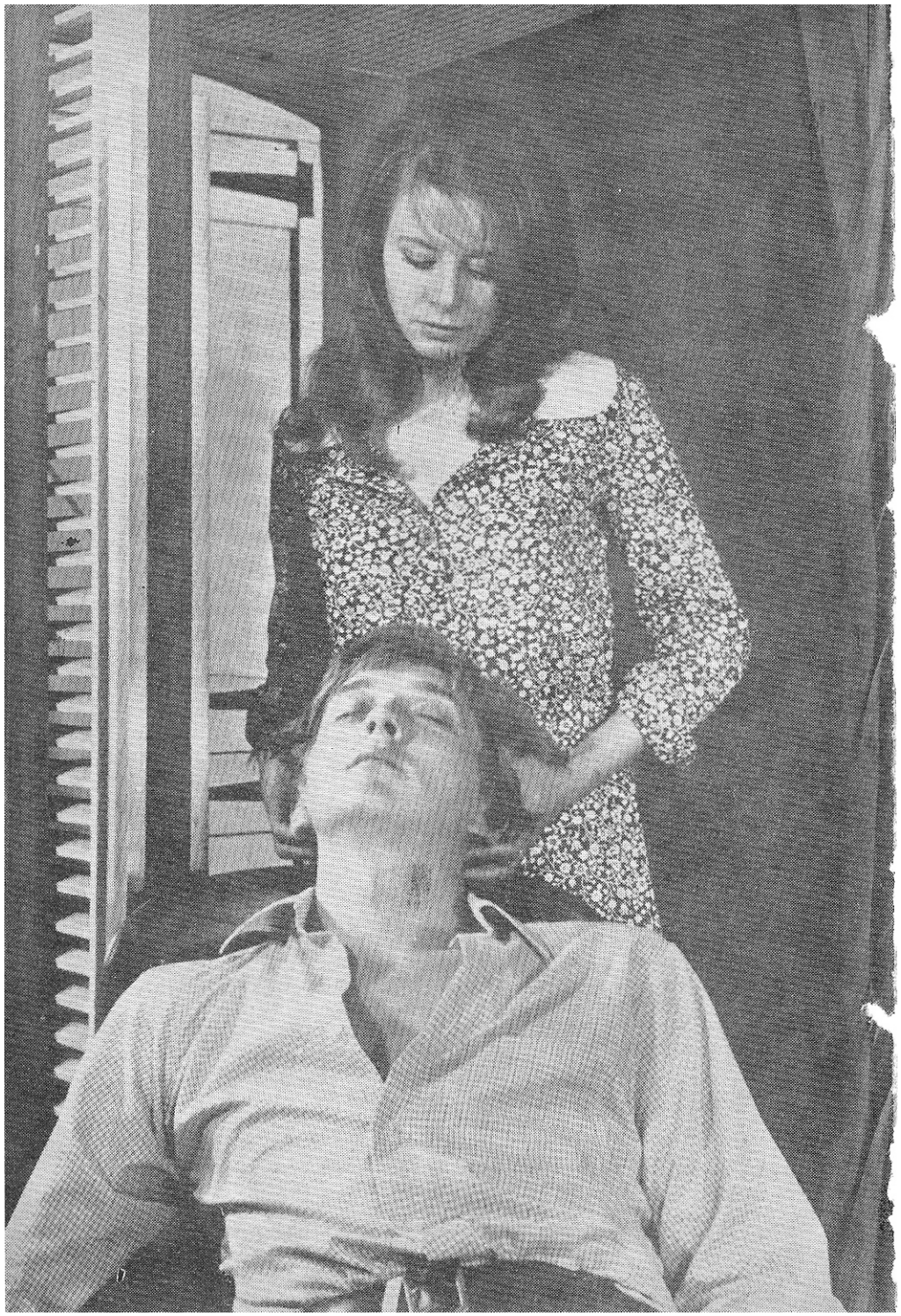
* * *

صحنه «اگراندیسمان» ، لحظه‌ایست که برای توماس عکاس لحظه بزرگ «مکاشفه» باشد ... او در جریان چاپ عکسهای پارك، چیزی در جهت نگاه دختر نظرش را جلب می‌کند . محل تلاقی نگاه دختر را روی تصویر مشخص وسپس تصویر را چاپ می‌کند وبااگراندیسمان های پیاپی از این قسمت ، به واقعیت یك قتل در پشت رابطه ظاهری عاشقانه پارك پی‌می‌برد .

جنایت در معنی وشکل متعارف آن ودر قیاس کلی واجتماعی (عدالت) مورد نظر توماس نیست . در اینجا واقعه‌ای رخ داده است که چشم توماس در معنی خلاف آن را مشاهده کرده وفقط چشم واقع‌بین دوربین بانگاه سرد وکاملا بی‌اعتناء آنرا ضبط کرده است . برای توماس انگیزه قتل وحتی قاتل ومقتول هیچکدام آشکار نیستند . آنچه اورا به قتل وقضیه آن ودخترك «گرم» می‌کند ، شکل معمائی آن است که در جریان کشف قضیه هرچه بیشتر اورا کنجکاو کرده وحل قضیه برایش بارضایت ویك جور ذوق زدگی همراه بوده ... ولی آنچه پس از کشف این ماجرا در تلفن بدوستش «ران» می‌گوید معنی ذوق وولع اورا روشن می‌کند . توماس جنایت را فقط در قالب عکسهائی که خودش از این ماجرا گرفته است مشاهده می‌کند وموضوع صرفنظر از نظر او بعنوان یك مورد جالب عکاسی (شاید برای چاپ در کتاب یا مجله) قابل اهمیت است .

اولین عاملی که برای انحراف ذهن توماس از این قضیه پیدا می‌شود (دو دختری که برای عکس گرفتن به کارگاه او میایند) بااستقبال توماس روبرو می‌شوند، گوئی خود او از آلوده شدن باین قضیه ، از علاقمند شدن‌به «معنای» قتل و وجه اشتراك احساسی باآن پیدا کردن بیم داشته باشد .

بازی توماس با دخترها اورا با احساسی از خلاء وآلودگی (کاغذ مچاله شده‌ای که بستر بازیگوشی آنهاست) بجا می‌گذارد . باختم این «بازی» باز در توماس توجه وتفکر (شاید علیرغم میل خودش) نسبت به قتل بیدار می‌شود . در جستجوی ایجاد



ارتباط بادیگران ودر میان گذاشتن موضوع بایك نفر دیگر (که تلقی آن یك نفر دیگر محك اهمیت موضوع نزد توماس می‌تواند باشد) ، توماس به خانه دوست نقاشش می‌رود ولی‌اورا با رفیقه‌اش مشغول تر از آن می‌بیند که بشود حتی یك لحظه نزدشان توقف کرد .

عکاس شبانه به «پارك» رفته ، واز زیر چشم آن چراغ «نئون» بی‌معنی گذشته : جسد آنجا افتاده . نشانه‌ای فاقد هویت از یك جنایت بی‌هویت . تقاله یك رویداد ، که بصورت یك جسم بی‌معنی هیچ کمکی در بیان معنی آن رویداد نمی‌تواند بکند.

توماس به‌کارگاهش باز می‌گردد درغیاب او کسانی به کارگاهش آمده همه چیز را بهم ریخته فیلم عکسهای «پارك» وتمام عکسهای چاپ شده را باخود برده‌اند وفقط گوئی بصورت یك یادآوری تمسخر آمیز تنها چیزی که هیچ نشانه ومدرك شخصی نیست (عکس محوی از جسد) را باقی گذاشته‌اند ، این یك کار یك بازی شکنجه آمیز باتوماس می‌تواند باشد ، چون اگر این عکس را هم نداشت در آینده نزدیك یا دور می‌توانست در تمام قضیه شك کند ، می‌توانست فکر کند که تمام این جریان خواب وخیال ووهمی بیش نبوده ولی دردست داشتن این عکس اورا از قاطعیت یك

اگراندیسمان

چنین نتیجه‌گیری آرامش بخشی باز میدارد ... در عین حال قاطعیت یقین را نیز باو نمیدهد . این عکس می‌تواند انگیزه شك دائمی توماس باشد .

رفیقه نقاش نزد توماس می‌آید ، عکاس می‌کوشد اورا در جریان بگذارد ولی نمی‌تواند آن معنائی را که این ماجرا برای او دارد به دختر منتقل کند ودختر که خود گرفتار مسئله خصوصی خویش است از شکل حرفهای توماس قضیه را باشك و تمسخر تلقی می‌کند و میرود .

عکاس به خیابان میرود . در یك لحظه بین عابرین دختر «پارك» را مشاهده می‌کند ولی دختر در لحظه بعد بنحو عجیبی ناپدید می‌شود طوریکه عکاس نمی‌تواند در این مورد بخود اطمینان بدهد ... تلاش وی برای یافتن دختر ، اورا بیك تالار موسیقی روز رهبری می‌کند ، آنجاکه گروهی جوان آهنگ تندی را اجرا می‌کنند و گروهی جوان با چهره‌های مات وغرق خلسه باین موسیقی گوش میدهند ، موسیقی امروز که دو مشخصه بارز آن صدای بلند وضرب سریع باشد ومصرفش انباشتن ذهن شنونده بدون استعانت زیادی از جانب‌شنونده . آهنگی که شنیدنش زحمت فکر کردن لازم ندارد وسروصدای شتابانش ذهن را از هر فکری می‌پیراید.

دراینجا دستگاه «آمپـلی‌فایر» خراب میشود ویکی از نوازندگان باخشم‌گیتار خودرا خورد کرده شکسته آن‌را وسط تماشاچیان میاندازد اقبال عمومی باین هـدف بی‌معنی ، توجـه توماس را برمی‌انگیزد ، درواقع اوبه گیتارشکسته صرفا برای اینکه هدف دیگران است حریص میشود وبی‌معنی بودن این هدف راوقتی می‌فهمد کـه‌دیگران را در توجـه به گیتار ، باخودش یکی نمی‌بیند ... انگیزه‌ای به‌سبکی ومسخرگی یك گیتار شکسته اورا از تعقیب قضیه قتل منحرف کرده‌است .

با سلب این انگیزه توماس باز در دنباله مسیر قتل ودر جستجوی یافتن یـــك هم‌زبان بـه خانه‌دوستش «ران» میرود . دراینجا یك میهمانی برقرار است ودوست‌او «ران» باجمعی دیگر به دودکردن سیگارهای مخدر مشغولند «ران» ازاین عوالم دورتراز آن‌است کـه بتوان اورادرجریان قضیه قتل گذاشت . توماس در همان‌لحظات اول سعی در انتقال موضوع ، از قصـد خود منصرف مـیشود وبعـد کـه «ران» می‌پرسد :

ــ راستی گفتی درپارك چه دیدی ؟

جواب میدهد :

اگراندیسمان

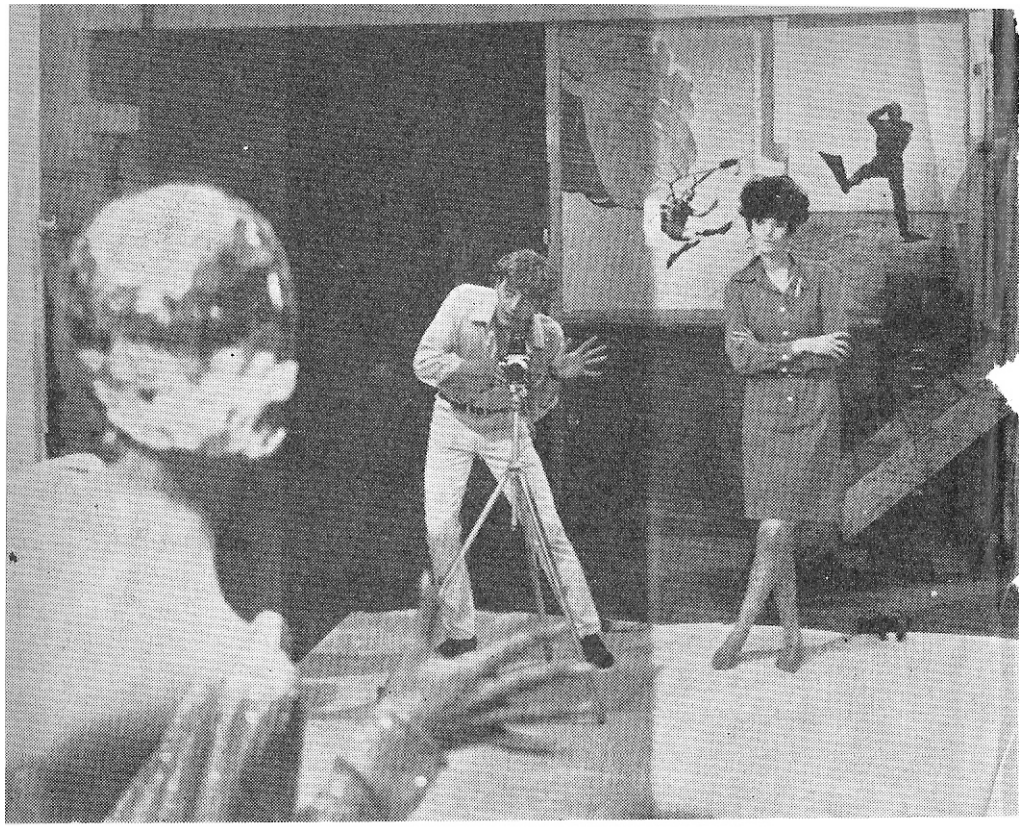
ــ هیچ

... وخود تسلیم موقعیت میشود و میگذارد که موقعیت اورا تخدیر کند وجذبه موقت محیط همه‌چیز را از خاطرش بشوید .

صبح روز بعد ، توماس منگ ومخمور از بستر برمیخیزد ، بدنبال فشار بقایای یك مسئولیت مبهم کـه‌خواه‌ناخواه در اثر اطلاع از قضیه قتل در وجود او پیداشده به «پارك» میرود ...

اثری از جسد نیست . شب در فاصله‌ایکه «توماس» گرم انگیزه‌های آنی بـوده، قاتلین جسدرا برده‌اند و حالادیگر از تمام این ماجرا کمترین نشانه مجسم وقـــابل ارائه‌ای (برای متقاعد کردن دیگران وانتقال موضوع بایشان) در دست نیست .

«توماس» کـه آخرین‌نشانه ودستاویز درك ووصول بیك واقعیت را از دست داده در خلاء وسیع خویش تنها وسرخورده بجا میماند . اگر او این واقعیت را می‌توانست بخودش ثابت کند در پوچ بی‌معنای وسیع زندگی ، زندگی‌ای‌کـه هیچ چیزش آنچنان کـه می‌نماید نیست و حقیقت کامل وتثبیت شده‌ای وجود ندارد و همه‌چیز وهم ومجاز می‌نماید ، دراین کابوس بیداری یك دستاویز کوچك ، مثـل



دستاویزی کـه آن نقاش در نقاشی بی‌معنای خویش یافته بود ، برای خود پیدا میکرد، ولی‌حالا ....

دراین هنگام است کـه جماعت جوانان‌شاد وپرسروصدا ازراه فرامیرسند ،همان گروهی کـه باچهره‌های سفید کرده‌شان در شروع فیـلم دیدیم این چهره‌های‌سفید کـه اختلاف ظاهر را از بین برده ویك نوع هم شکلی عروسك مانند به آدم‌ها داده (سمبل (نماد) نفی‌فردیت باشد) آیا تصویر دیگری از مجاز ظاهر آدمی نیست ؟

جوانان مشغول‌بازی تنیسی میشوند کـه درآن توپ وراکتی در کار نیست ، توماس ابتدا با تفننی تمسخرآلود سرگرم تماشا میشود ولی بعد بتدریج گرم و مـحو بازی و حتی در توهم آن شریك میشود بطوریکه «توپ» راکـه خارج از محوطـه افتاده بر میدارد وبرای بازیکنان میاندازد .

در این حال ، بعداز پرتاب توپ موهوم، چهره‌درشت‌اودر معرض نگاه ما قرار می‌گیرد . چشمان توماس حرکات توپ را دنبال میکند ، کم‌کم چیزی از خاطره به ذهن او باز میگردد و چشمانش برای مدتی کوتاه رنگ تفکر ویادآوری را بخود میگیرد .... ودرهمین موقع «صدای توپ» از خارج تصویر شنیده میشود !

... مجاز به نحو دلهره‌آور وغیرقابل توجیه و وحشتناکی بـه واقـــعیت پیوسته است .

* * *

آگراندیسمان حیطه بی نهایت وسیعی است کـه میدان برای تکاپو و جستجو

بسیار دارد ، اما دراین حیطه راه‌های فرعی آنقدر زیاداست کـه هر پژوهنده میتواند برای خودش باخبرهای خصوصی از گشت وگذار و تماشای خصوصی باز گـردد که حرفش با پژوهنده دیگر وپژوهندگان کاملا یکی نباشد .

« آگراندیسمان » سر راه رهرو جابجا پرسش می‌نشاند ، پرسش‌هائی که تنها وجـه اشتراك جهانی انسان‌های عصرماست کـه به گفته‌ای « اگر ذهنشان رشدطبیعی خودرا طی کرده باشد بطور قطع بسرگشتگی خواهد رسید .»

تنه‌ای کـه جوانان سپید چهره‌ی آغاز فیلم ضمن دویدن وفریادهای مصروعانه خویش به آن دوزن راهبه وآن سرباز گارد میزنند ، تلقی آنها را نسبت به مذهب از یکطرف وسنت ونظام از سوی دیگر خلاصه میکند ..

امروز بشر بنظر میرسد کـه همه مشغـله‌های دیرین آسمانی و زمینی ، را از دست داده باشد بی‌آن‌که‌چیزی دراین قبال عایدش شده باشد ویا بتواند وبخـواهد کـه برای خود بتراشد .

شرافت «هستی» و «وقوف» برایش دیگر اصالتی ندارد . آخـرین جنگ بزرگ باتمام فجایع و مصایبش پشت گوش اوست ، اما امروز هیچ یك از جانیان جـنگ (بجز یك نفر) در زندانها باقی نمانده‌اند ویك جنگ بزرگ دیگـر اجـتنـاب ناپذیر بنظرمیرسد ، در حالی کـه جنگ‌های محـلی درتمام این بیست وچند سال مرتبا بردوام بوده‌است بشرامروز نه‌رسالتی را کـه عـلوم منقول قرون وسطـی بمعنی محور کائنات برای او قائل بود قبول دارد ونه مشرب‌نفس تن (اشراق)را برای وصول به رستگاری ودل نهادگی ... او خودرا نسبت به دنیائی کـه در آن زندگـی میکند ، نسبت به تنی که در آن اسیر است نامانوس حس میکند ، ووجود روح در این قالب (بصورت تجـلی فکر و حس) برایش مزاحم‌است ودفع این مزاحمت رادر توسل بـه تخدیر فکر بهر وسیله‌ای که شده با مستغرق شدن در عیش «آنی» ، جنسیت، در مخدرات ، در هیاهوی موسیقی ، در دویدن ومصروعانه فریاد زدن تشخیص داده است .

اگر برای خیام (ونسل انگلیسی بعداز فیتزجرالد) نیاندیشیدن در لحظه زیستن باید باسعی وتعمد صورت می‌گرفت ، نسل امروز این خوشبختی را دارد که برای فکر کردن محتاج سعی نیست . نیاندیشیدن برای او بصورت یك جور نحوه عادی زیستن در آینده است در روح او دیگر کمترین بارقه احساس واندیشه‌ای سر نمیزند که مزاحم وی شود ، روح او که بفراموش کردن وپس زدن اندیشه واحساس خو گرفته ، از دیر باز مرده است .

کلودرینس در سن ۷۷ سالگی درگذشت

نیویورك ، ۳۰مه

□ کلودرینس بازیگر انگلیسی روز سه‌شنبه سی‌ام ماه مه مطابق با نهم خرداد ۱۳۴۶ دربیمارستان « لاکونیا » واقع در نیوهمپشایر درسن هفتاد و هفت سالگی درگذشت . او متولد دهم نوامبر ۱۸۸۹ متولدشده و ازدوازده سالگی واردکار نمایش‌شد وبعد درسن۴۳ سالگی فعالیتش را درسینما آغازکرد. مشهورترین فیلمهای او عبارتند از «مستراسمیت بهواشنگتن میرود » با جیمز استوارت ، « کازابلانکا » بااینگرید برگمن ، شبح اپرا با نلسن ادی، «بدنام» با اینگرید برگمن .

جرج ویلهلم پابست پدررئالیسم‌سینمای‌آلمان درگذشت

□ دوشنبه بیست ونهم ماه مه مطابق باهشتم خردادماه ، «جرج ویلهلم پابست» پدرسینمای رئالیسم‌آلمان وکاشف‌گرتاگاربو ، بعد ازیك‌بیماری‌طولانی درمحل اقامتش «وین» بسن هشتاد ودسالگی درگذشت . پابست هرگز راجع بخودش چیزی ننوشته وحتی تاریخ تولد او همیشه باپنج یا دهسال اختلاف در کتابها ومطبوعات چاپ شده ، بهرحال درمورد اوهمینقدرمیدانندکه در بیست‌و هفتم اوت‌سال ۱۸۸۵ (یا۱۸۹۵) درشهر«وین» ویا درشهر«بوهم» متولد شده‌و تحصیلاتش‌را درشهروین انجام داده‌است . اویکی از درخشان‌ترین چهره هـای سینمای‌آلمان درزمان صامت‌بود وباپیدایش صدادرسینمـا ، ازاوبعنوان یکی‌از باشخصیت‌ترین‌کارگردانان سینمای بین‌المللی نام برده میشد. اوسازنده چند فیلم‌فوق‌العاده بااهمیت‌وکلاسیك‌سینماست. اوباساختن فیلمی بـنام «راا.دو » گرتاگاربورا وارد دنیای‌سینما کرد

■

جرج‌ویلهلم‌پابست ، فعالیتش‌را بعنوان بازیگردریکی از«تئاتر-واریته» های‌کوچك شهروین‌آغازکرد . بعدبراد تئاتر مشهور «Landestheater Von Linz » شد ویکی ازنمـایشنامه‌هـای مشهور«ایبسن» را بعنوان‌میزانسن روی صحنه‌آورد . درسال ۱۹۱۴ با وقوع جنگ اجبارا دست ازفعالیت‌کشید و بخدمت درارتش‌خوانده‌شد . درسال ۱۹۱۷ ، بعد ازسه‌سال جنگ وزندگی در جبهه‌های‌مختلف اورابه‌بازداشتگاهی‌درفرانسه‌فرستادند.درآنجاخیلی‌زودموفق‌شد که تئاترکوچکی‌برای‌همراهان وزندانیان‌برپاکند ودرزندان ، مدیر،کارگردان وبازیگراول تئاترش‌شد وحتی‌درزندان‌نمایشنامه‌ای‌نوشت‌که‌بعدامایهٔ‌فیلم‌مشهورش «تراژدی‌معدن»شد.

در دسامبر ۱۹۱۸ بهوین مراجعت‌کرد ، مدتی‌کارش روزنـامه‌نویسی‌بود،

بعد بتوصیه بازیگر زنی بنام « ادل ساندروك » بعنوان ناظر هنری «Neue Diener Buhne» مشغول بکارشد . دو سال بعد موسسه سینمائی تاسیس کرد که در سال ۱۹۲۵ با فیلم «راه اندوه» باشرکت گرتا گاربو ، مقام و اعتبار قابل ملاحظه‌ای کسب کرد . جرج . و . پابست با این فیلم که درآن یك مسئله اجتماعی درلباس دموکراتیك ویك روانکاوی «فروید»ی مطرح کرده بود، نشان داد که شخصیتش کاملا شکل گرفته است . دو سال بعد پابست فیلم «لیلی‌دامیتا» راساخت وبعد سه فیلم تحت عناوین : «بحران» (۱۹۲۷) ، «لولو» (۱۹۲۸) ، وخاطرات یك‌زن روسپی (۱۹۲۹) راتهیه‌کردکه به «تریلوژی‌سکسوآل»معروف شده ودراین سه‌فیلم«جنسیت» مسئله‌اصلی را تشکیل میدهد .

پابست در فیلمهای بعدیش مانند Westfront (جبهه غربی) مسائل عمیق‌اجتماعی‌را مطرح می‌کند. این‌فیلم یکی ازمشهورترین آثار «پابست»است وحتی عده‌ای از منتقدین عقیده‌دارندکه ازنقطه‌نظر هنری خیلی‌باارزش‌ترازفیلم موفق ومشهور «درجبهه غرب خبری نیست» می‌باشد .

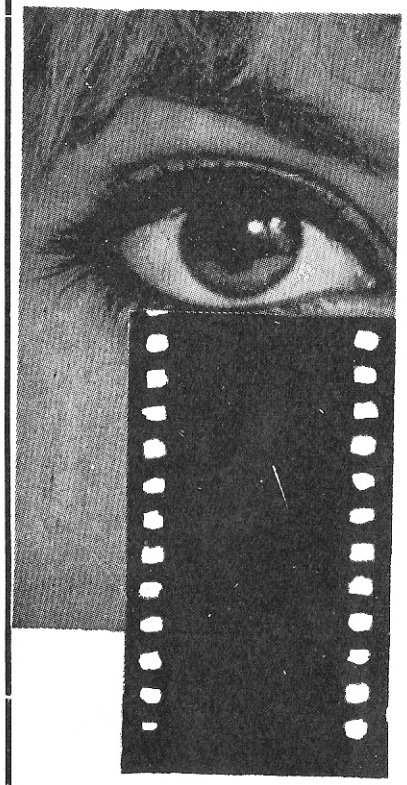
«ابرای سه‌پولی» اثر «برتولت برشت» وتراژدی معدن (۱۹۳۱) را از شاهکارهای جرج و ویلهلم پابست و تاریخ سینما بحساب می‌آورند . هردوی این فیلمها بعد ازظهور رایش‌بزرگ‌وآدولف هیتلر توقیف شد و «گوبلز» شخصا از «پابست» خواست‌که خودش را دراختیار مقامات رایش بزرگ بگذارد، پاسخ پابست فرار به‌برلین وبعد به‌پاریس بود . درفرانسه دست به‌ساختن‌آثارفراموش نشدنی زد مانند «دون‌کیشوت» ویك‌کمدی مجارستانی وبالاخره‌سه‌فیلم‌صددرصد تجارتی از نوع «اروتیك» تهیه‌کرد . یك‌سفر هم برای ساختن فیلمی به‌هالیوود کرد ولی خیلی زود متوجه شدکه امکان ساختن فیلمی‌که اوداش میخواهددرآن محیط وجود ندارد ، بهمین علت خیلی زود مجددا به‌پاریس مراجعت‌کرد وفیلم جاسوسی«مادموازل دکتر» (۱۹۳۷) را ساخت .

در سال ۱۹۴۶ فیلمی تهیه‌کردکه فکرش را ازسال ۱۹۳۶ درسرداشت این‌فیلم‌را درپاریس بانام «محاکمه» کارگردانی‌کرد؛ فیلمی است که‌باخشونت و بی‌رحمی تمام جهل، مسائل تبعیض‌نژادی وکهنه‌پرستی‌در مذهب‌را متهم می‌کند. این فیلم در فستیوال ۱۹۴۷ ونیز برنده جایزه شد . بدنبال این فیلم ، یك فیلم دیگر از همان نوع سیاسی ـ تاریخی ساخت بنام : « دربیستم ژوئن اتفاق افتاد» که ساختمانش برمبنای سوء قصد به‌هیتلر بودوبعد بافیلم «آخرین‌پرده» به‌پایان غم‌انگیز هیتلر پرداخت .

در سال ۱۹۵۳ جرج . ویلهلم‌پابست‌به‌کارگردانی تئاتر ـ اپرا پرداخت و «قدت سرنوشت» ، «آیدا» وپیس «تروواتوره» را در شهر «ورونا» (ایتالیا) روی صحنه آورد ، وسپس در ایتالیا فیلمی ساخت بنام «Cose da pazzi» که ازنظر هنری فاقد ارزش بود . تاریخ سینما آخرین فیلم پابست را فراموش می‌کند ولی خدمات‌وجنبش‌هائی که‌درسینمای آلمان ودرنتیجه سینمای بین‌المللی بوجود آورد ، هرگز ازصفحات‌تاریخ سینما پاك نمی‌شود واز جرج‌ویلهلم‌پابست همیشه بعنوان یکی‌ازمردان بزرك سینما یاد خواهد شد .

□ برای تهیه این مطلب ، روزنامه‌های « Il tempo »
«Corriere della sera» چاپ‌ایتالیارا مورد استفاده قرارداده‌ایم.

انتقاد فیلم



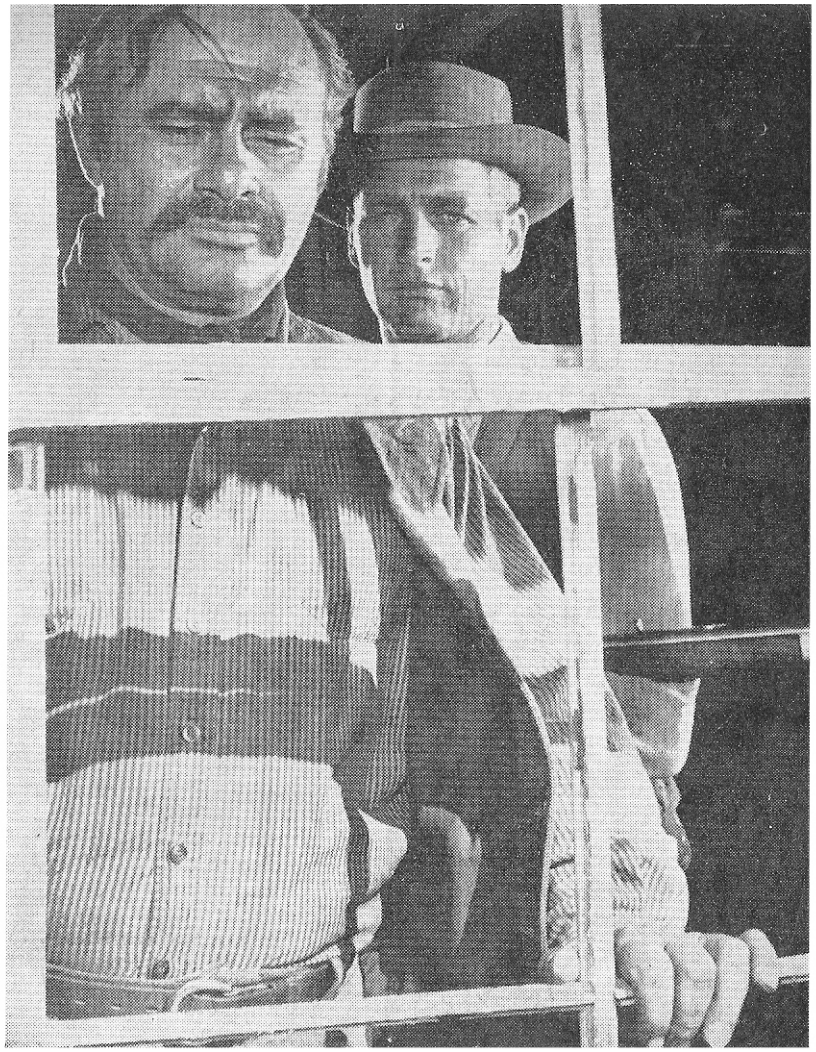
مرد
تاریکی بالای پله‌ها
سراب
آپالوزا
برادران کارامازوف
آمریکا. آمریکا
دریك صبح زیبای تابستان
آگراندیسمان

مرد

● بعد از « هـاد » در فیلمهای «مارتین ریت» یك تغییر ناگهانی ایجاد شده است . در حقیقت « هاد » برای « مارتین‌ریت » یکنوع جهـش محسوب میشود بطوریکه میتوان مسیر کـار «مارتین‌ریت»را بدودوره قبل‌از «هاد» وبعداز « هاد » تقسیم کرد وفرق دورهٔ اخیر، «مارتیـن‌ریت » بصورت فیلمساز مشخصی‌درآمده‌است. لااقل‌آنقدرمشخص که بتوان برروی نقاط ضعف اوانگشت گذاشت .

وجه مشترك فیلمهای اخیر«مارتین ریت» عبارتست ازانسانهائی معدود در یك‌محیط خالی از هرچیز دیگر. تعداد انگشت شماری از مطرودین در کویر زندگی. اشباحی‌تنها که بوسیله قشری‌از خلاء ازسایرین‌جدا شده‌اند(واین‌جدائی انسانها ازهم‌ومعلق بودن‌آنهاردردریای هستی بیش ازهمه درفیلمبرداری«جیمز وانگ‌هو» میتوان احسّاس کرد واصولا میتوان گفت که«مارتین‌ریت» قسمت‌عمدهٔ نمای‌روشنفکرانه فیلمهای اخیر خود را مدیون فیلمبرداری « جیمزوانگ‌هو » میباشد.)

در مورد این انسـانهای معدود و زندانی‌دریك‌مکان‌نامحدود «مارتین‌ریت» ذهن‌خودرا برروی‌روابط فی‌مابین آنها متمرکز می‌سازد زیرا کاردیگری برای انجام‌دادن نداردوحجم عمدهٔ‌آثار اخیر «مارتین‌ریت » را همین روابط تشکیل میدهد. روابط انسانهائی سرد و خشن و بی‌تفاوت که این صفات آنها زائیده خمورگی‌شان میباشد. خمودگی‌که خود ازتعلیق اینها درسرزمین اشباح‌ناشی‌شده است . وجریان پرداخت «مارتین‌ریت»



نیزمتناسب بااین‌خمودگی کند وبطئی است. درمیان‌عناصر پرداختی «مارتین ریت» چیزی‌که بیش از همه جلب نظر می‌کند مکث‌های اوست ، این مکث‌ها اکثرا خیلی‌طولانی‌هستند. آنقدرطولانی هستند که بما فرصت می‌دهند تا متوجه شویم که‌تاکیدهای«مارتین‌ریت»صرف‌محل نمای‌ناصحیحی‌شده‌است. درفیلمهای‌اخیر «مارتین‌ریت»هسته‌مرکزی اثررا‌انسانی تشکیل میدهد که به نحوی علیه اصول خشك و ریاکارانه تمدن قیام میکند .

این انسان از بقیه انسانهای « مارتین ریت » خسته‌تر و خموده‌تر است. زیرا استنشاق هوای چنین محیطی بیش‌ازهمه بامزاج اوناسازگاری‌دارد.

در وسترن نـو « هـاد » محتوی اثر با پرداخت «مارتین‌ریت» سازگاری داشت وهمین باعث شدکه فیلم‌نمای قابل قبولی داشته‌باشد . ولی درفیلم‌های‌بعدی که «مارتین‌ریت» در برابر زمـانهـای گذشته‌غرب‌قرارگرفته‌است‌این‌ناسازگاری بیشترجلب‌توجه‌میکند .واکنون‌در«مرد»

که بامحتوی سروکار داریم‌که فیلم را در زمره آثار مکتب شخصی چـون مکتب وسترن‌قرار میدهد، این‌ناسازگاری‌باوج خـود میرسد . نظیر کلیه مـواردی که فیلمسازی دربرابریك‌مکتب شخصی‌قرار میگیرد ، فرصت مناسبی برای ارزیابی فیلمساز داریم .

فیلم ماجرای فدا شدن یك وجـود باارزش یك قهرمان ، یك «مرد» است. ماجرای فدا شدن انسانی است‌که ارزش زنده‌ماندن دارد درراه انسانهـائـی که ارزش زنده ماندن‌ندارند . (متاسفانه‌در این‌آب و خـاك ما پنهان کردن جریان کشته شدن قهرمان فیلم ازنظر تماشاچی به‌این‌مایهٔ‌فیلم لطمه خورده‌است)

ماجرای جانشین شدن‌این‌شهامت و مردانگی گذشته‌است‌بوسیله ریاوخمودگی امروزه . این‌قهرمان‌چون حاضر‌بپذیرش این‌ریا وتزویر نیست ازآن‌می‌گریزد و قدرت و شهامت و قهرمانی و جوانمردی گذشته‌را درمیان‌سرخپوستان‌پیدامیکند. گمشده‌گذشته‌هایش را درجزئی باقیمانده گذشته هایش را در جزئی بـاقیماندهٔ گذشته در زمان حال باز مییابد . نسل خموده و ریاکار اطراف او نیز به این مردانگی و قدرت و شهامت آن احتیاج دارد ولی در عین‌حال آنرامورد تحقیر قرار میدهد .

... ودراینجا «مارتین‌ریت»دربرابر دو عامل قراردارد . مردبا ارزش‌گذشته و نسل فاسد و مردهٔ زمان حال . قاعدتاً باید نیروی کارگردان صرف زنده نگاه داشتن وحیات بخشیدن به‌قهرمانش‌شود. وظاهرا «مارتین‌ریت» نیز همین قصدرا دارد. منتها برای اینکارراهی‌که انتخاب کرده‌است عبارتست از حمله به‌آن نسل مرده . و آنقدر سرگرم اینکار و در آن غرق میشودکه قهرمانش را نیز همراه‌با آنها به‌دیار مرگ میفرستد . در حقیقت این قهرمان فیلم نیست که « زندگی را نیز همراه بامردگان دفن‌کرده » بلکـه «مارتین‌ریت» است‌که چنین کاری انجام داده‌کلیه تاکیدهای «مارتین‌ریت» صرف انتقاد از اخـلاقیات ریاکانـه این نسل فاسد شده است . آن چیزهائی کـه در سینما و بخصوص درمکتب اصیلی چون مکتب وسترن اگرهم‌وجود داشته‌باشند باید خیلی سریع پشت سرگذاشته‌شوند. ولی درعوض قسمتهـائی که بایـد در فیلمهای وسترن مورد بررسی بیشتری قرارگیرند بکلی فراموش شده‌اند . در حقیقت « مارتین ریت » کلیشه منفی آن چیزی را ساخته است‌که محتوی‌فیلم دراختیارش‌گذارده.

« مارتین ریت » در فیلم خود دو مایه دراختیار داشته است. مایه‌عظمت‌و مردانگی از دست رفته ومایه تبعیضات نژادی . قاعدتا باید مایه اولی محور اصلی فیلم را تشکیل و دومی فقط در حکم یك مایه فرعی ووسیله‌ای بـرای بیشتر جلوه بخشیدن به‌تم اولی باشد . ولی با انتقادات اخلاقی « مارتین‌ریت» ایندومایه عملاموقعیت‌خود رابـاهم‌عوض کرده‌اند.

تاکیدهای افراطی «مـارتین‌ریت» در انتقاد از اخلاقیات خود به‌اخلاقیات سطح بالاتری منجر میشود . « مارتین ریت » برروی آنچه‌که‌بد میداند تأکید میکند . و نیز بر روی آنچه که خوب میداند تـاکید میکند . و خلاصـه برروی آنچه‌که میداند تاکید میکنـد و این بزرگترین نقص‌کار « مارتین ریت » است . « مارتین ریت » همیشه دانش خود را به‌رخ تماشاچی میکشد . تمام آنچه راکه میداند به‌ضرب پتك‌در مغز تماشاچی فرومیکند . و در نتیجه

تاریکی بالای پله‌ها

* نمایش به تعویق افتاده ودیرتر از موعد مقرر این فیلم باعث میشود که یکبار دیگر نام آشنای کارگردانی به خاطرمان خطور نماید .

«دلبرت‌مان» کارگردانی بود که هنگامیکه در ۱۹۵۵ جایزه اسکار بهترین کارگردان سال را بخاطر فیلم «مارتی» گرفت همه برروی آینده درخشان او حساب میکردند ووقتی سال بعد نیز فیلم «محفل مجردها» وپس از آن «نیمه شب» را ساخت حدس قبلی مردم را بیش از پیش تایید نمود .

ولی بعد بتدریج فیلمهای او آن گیرائی اولیه خود را از دست دادند واو نیز طبعا بتدریج آن شهرت اولیه را از دست داد وبباد فراموشی سپرده شد، بطوریکه امروز اکثریت فیلمهای اورا فیلم‌های فکاهی «یونیورسال» تشکیل میدهد .

اینکه چطور شد «دلبرت مان» اینطور سقوط کرد محتاج بررسی دقیق‌تری است . قبل از هر چیز باید بخاطر بیآوریم که قسمت عمده فیلمهای او «مارتی» «محفل مجردها» «نیمه شب» ، «هوس زیر درخت نارون» «میزهای جداگانه» و «تاریکی بالای پله» اقتباسی از یک نمایشنامه (و در مورد دو فیلم اول نمایشنامه تلویزیونی) بوده‌اند واوبیش ازهرچیز دیگر بعنوان یك‌مفسر نمایشنامه‌های تماشاخانه‌ای شناخته شده بوده .

موفقیت سه‌فیلم اولیه اومرهون پرداخت‌واقع گرایانه آن‌بود که‌با دقتی قابل تحسین جزئیات واقعیت های زندگی روزمره را برروی پرده منعکس ساخته بود . و این موفقیت را باید بیشتر مدیون نویسنده نمایشنامه های مزبور دانست تا کارگردانی «دلبرت‌مان» .

هرسه‌نمایشنامه فوق‌اثرنمایش نویس‌معروف «پادی‌چایفسکی» میباشد. «چایفسکی» کەزمانی گفته‌بود «کارگردان باید غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد» بانوشته های خود عملا وفاداری خود را به این گفته ثابت کرده است . « چایفسکی » در نمایشنامه های خود ، با توجه به حتی جزئی‌ترین امور وناچیزترین عناصر متشکله اثر ، عملا تکلیف کارگردان را دقیقا تعیین نموده واز طرف دیگر هرگونه آزادی را از او سلب نموده است .

برای نمایشنامه های «پادی چایفسکی» احتیاج به کارگردانی است که استعدادو توانائی ترجمه کلمات نمایشنامه را بتصاویر سینما داشته باشد . بی‌آنکه شخصیت فکری مشخصی داشته باشد تافقدان آزادی حاصله باعث ناراحتی اووپیدایش اشکالات احتمالی شود . خلاصه کلام کارگردانی مثل «دلبرت‌مان» .

بهمین جهت تا هنگامیکه «دلبرت مان» بکارگردانی نمایشنامه های «چایفسکی» می‌پرداخت عجز او نمایان نبود . ولی هنگامیکه از «چایفسکی» جدا شد وبه سراغ آثارش ، مانندآثار هرهنرمند دیگری که اصرار دارد تاآخرین قطره عصارهٔ معلوماتش را در اثرش بگنجاند ، زیر بنای چندان محکمی‌ندارد.«همینگوی» زمانی‌گفته بودکه اثریك هنرمند باید مانندکوه یخ باشدکه فقط یك هشتم‌آن بیرون ازآب ومابقی‌آن در زیر آب است.

ولی درمورد ماحصل‌کار «مارتین ریت» جریان درست برعکس‌اینست.

کیومرث وجدانی

نمایشنامه‌های سایر نمایش‌نویس‌ها رفت، نمایش‌نویس‌هائیکه به‌اندازه «چایفسکی» تکلیف کارگردان را معلوم نمیکنند ، اینجا دیگر او مجبور بود از وجود خود مایه بگذارد. ووقتی این کار راکرد ... نتیجه بارز آنرا بهتر از هر موقع دیگری میتوانیم در «تاریکی بالای پله‌ها» ببینیم .

«تاریکی بالای پله‌ها» مانند سایر نمایشنامه های «ویلیام اینج» (پیك نیك ـ ایستگاه اتوبوس شبای کوچك بز گرد و ...) ماجرای بر خورد و مواجه انسانها با موانع بزرگ زندگی است وعجز آنها در برابر این موانع وتلاش آنها در عین این عجز . خوشبینی ذاتی «اینج» باعث میشود که این انسانها در انتهای کار به پیروزی نائل آیند. ولی‌درعین حال‌این پیروزی بامصالحه توافق بامحدودیتهای زندگی همراه است. بدین ترتیب در وراء خوشبینی «اینج» لحن تلخی جلب نظر میکند .

در «تاریکی بالای‌پله‌ها» نیزافرادیك خانواده‌را گرفتارمشکلات خود میبینیم . مردیکه گذشت زمان‌وتغییراجتماع حرفه‌او ووجود اورا چون زباله‌های بدور افکنده وبرای اونیز عوض شدن ، ترك سنتهای خود وهم‌آهنگ شدن با زمان ومعیارهای نسل فعلی کار چندان آسانی نیست زنی که نگران درهم پاشیده شدن کانون خانوادگی میباشد . دختر جوانی که طریقه ارتباط بادنیای خارج را می‌آموزد وپسر خردسالی که اولین درسهای مبارزه زندگی را فرامیگیرد . ولی اینها مشکل اساسی این خانواده نیست .

مشکل اساسی آنها عدم توانائی درك مشکلات یکدیگر است . مشکل اساسی آنها عدم‌تفاهم است . همین عدم تفاهم است که باعث می‌شود شکاف وخلاء عظیمی بین این انسانها احساس کنیم .

وفاداری کامل «اینج» به سنت های پابرجای نمایشنامه‌نویسی باعث میشود که نمایشنامه‌های اواز سه قسمت تشکیل شده باشند : معرفی وارائه مشکل ، بحران مشکل، وحل مشکل ، ودر اینجا نیز ما در طی سه مرحله مشخص شاهد پیدایش وبخود شکل گرفتن این عدم تفاهم ، اوج گرفتن وشدت یافتن آن تارسیدن بیك مرحله بحرانی وبالاخره حل شدن مشکلات وبرقراری تفاهم هستیم .

در مکان محدود صحنه تماشاخانه این‌سلسله ماجراها مفهومی غیراز مفهوم متعارفی خود پیدا میکنند . در این حال تنها دنیای موجود اطاق نشمین این خانواده چهار نفری است با پله‌هائیکه بطبقه بالا میرود وقسمت های فوقانی آن در تاریکی غرق شده است . غیر از این هیچ چیز وجود ندارد . تمام نشانه‌هائیکه حکایت از دنیای خارج از این اطاق میکنند سایه‌ها واشباحی بیش نیستند .

این خانواده چهار نفری تنها ساکن این دنیا هستند . باعدم تفاهم های موجود بین آنها وآینده‌ای تاریك که در انتظار آنهاست آینده‌ای چون آن تاریکی بالای‌پله‌ها، واین‌پله‌ها وتاریکی بالای‌آن معرف ومظهر این آینده میباشد . حال این آینده ، این تاریکی بالای پله‌ها ، چه تهدید آمیز ونامطمئن باشد (نظیر شبی که پدر خانواده خانه را ترك میکند) وچه امیدبخش (بالا رفتن زن وشوهر از پله‌ها در انتهای نمایشنامه) درهر صورت صفت انکار ناپذیر آن تاریك بودن ومجهول بودن آنست .

... وقتی آقای «دلبرت‌مان» این نمایشنامه را به فیلم برمی‌گرداند ، اولین کاری که طبق اصول وروشهای معموله فیلم کردن یك نمایشنامه ، صورت میگیرد عبارتست از گسترش مکان وقوع ماجراها ، در این جا دیگر ماجراها فقط وفقط در اطاق نشیمن این خانواده وقوع‌نمییابند بلکه قسمت اعظم این‌وقایع در خارج از این اطاق صورت میگیرد . البته این اولین قدم در راه سینمائی ساختن یك اثر نمایشی است . ولی ببینیم در این مورد خاص این عمل چه نتیجه‌ای ببار میآورد .

در حالیکه در نمایشنامه ، خانه این خانواده تنها دنیای موجود محسوب میشد . در فیلم کارگردان این خانه را از بین هزاران خانه دیگر انتخاب میکند ، پس برای کارگردان خانه‌های دیگری غیر از این خانه نیز وجود دارند .

از طرف دیگر ارزش اثر «ویلیام‌اینج» بسته بهمین محدود بودن مکان وقوع داستان در چهار دیواری منزل این خانواده میباشد . زیرا در اینحال این منزل تا

حد این دنیا ، واین خانواده تا حد ساکنین این دنیا ، با مشکلاتشان ، عدم تفاهم‌هایشان ، تنهائی وسرگردانی‌شان ، کلیت وعمومیت می‌یابد . ولی حال که در فیلم بجز این خانه دنیا و خانه‌های دیگری نیز وجود دارند ، این مکان واین افراد آن کلیت را از دست میدهند . وفیلم‌تا حد یك نمایش خانوادگی تنزل میکند. خانواده‌ای بامشکلاتی که تماشاچی سی‌سال است آنها را بصورتهای مختلف دیده . آنقدر دیده که حتی جزئیات آنها راهم دیگر از حفظ میداند . بیکار شدن شوهر ، ولخرجی زن، دعوا برسر پول ، برسر خیانت شوهر ، برسر تربیت بچه‌ها ... واین افراد مدام در حالیکه از اینجا به‌آنجا میروند برسر این مسائل بحث میکنند . وپله‌ها وتاریکی بالای آن... اساسا فراموش میشود !

«دلبرت‌مان» برای دستیابی به واقعیتی نظیر واقعیت «مارتی» سعی‌دارد تاآنجا که می‌تواند به جزئیات بپردازد ، برای ارائه واقعیت زندگی روزمره عناصر متشکله را تجزیه میکند وآنقدر از جوانب مختلف به‌بررسی آنها میپردازد تا تماشاچی را بر کیفیت وماهیت آنها مسلط میگرداند . باارائه این جزئیات وجود این عناصر برای تماشاچی عادی میشود .

بدین ترتیب کارگردان بر «واقعیت» مورد نظر دسترسی مییابد ولی در عوض روح اثر از بین میرود . زیرا در جریان این واقعیت پردازی عناصر اساسی اثر(پله‌ها، آن جوانك یهودی که به قیمت نابودی خود سعادت وتفاهم را به این خانواده باز گرداند) مفهوم اضافی خود را از دست داده‌اند در اینحال دیگر اثر چیزی را بیان نمیکند . اثر بی‌تفاوتی است که عناصر بیانی خود را از دست داده است بی‌آنکه چیز دیگری جانشین آن شده باشد .

هنگامیکه کارگردانی قصد ترجمه یك اثر تماشاخانه را به سینما دارد باید در جریان تغییرات حاصله در طی این ترجمه از وجود خود مایه بگذارد وعناصر بیانی جدیدی برای اثر بیآفریند . ویا لااقل عناصر اساسی تشکیل دهنده پیام اثر را با حفظ ماهیت ومفهوم‌شان در اثرخود نگاهدارد واگر هیچکدام ازاینهدو کار رانمیتواند انجام دهد ... همان بهتر که غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد !

کیومرث وجدانی

کارگردان : دلبرت‌مان ــ تهیه‌کننده : مایکل گاریسون ــ داستان از : هاریت فرانك وابروین راویچ (اقتباس از نمایشنامه «تاریکی‌بالای پله‌ها» اثر «ویلیام اینج» مدیر فیلمبرداری : هاری استرادلینگ ــ آهنگساز : ماکس استاینر ــ هنرپیشگان: دوروتی مك‌گوایر ــ رابرت‌پرستون ــ شرلی ایت‌ــایوآردن ــ محصول رنگی (تکنی کالر) ۱۹۶۰ کمپانی برادران وارنر .

سراب

● دیدن «سراب» قبل‌از هرچیزدیگرفرصتی است جهت آشنائی‌بیشتربا « پیتراستون » سناریست بـــااستعـــدادی کـــه نبوغ اوراقبلادر«معما»دیده‌ایم. البته در ایجادیگر نبوغ «پیتراستون»در داستان‌ـ بافی و خلق هیجان و پیچش‌های غیرقابل پیش‌ـ بینی‌داستان‌وترکیب‌عناصر داستانی بطوریکه‌کوچك‌ـ ترین نقص وخللی دراین ترکیب دیده نشود، چنین نبوغی دراینجا به اندازه « معما » بچشم نمی خورد ولی رشته های پیوند بین ایندوموضوع‌آنقدر محکم هست که‌بتوان‌نحوه فکری خالق واحدی‌رادرهردوی آنهامنعکس یافت .

در اینجا نیز مانند « معما » در وراء دلهره پیشرونده‌درطول‌فیلم‌میتوان سرگردانی یك انسان را بین دوقطب حقیقت‌ودرروغ مشاهده‌کرد. منتها ایندو قطب‌حقیقت‌ودروغ‌دراینجا نمائی خاص‌تر،مشخص‌تر، واضح‌تر. ومحدودتربخود گرفته است . در اینجـا قهرمان اصلی فیلم بین واقعیت دنیـای مادی و رؤیای دنیای درونی،بین ذهنیت‌وعینیت. بین‌محیط جامـد زندگیش و سراب توهماتش سرگردان‌است. وبدین ترتیب باز باهمان سئوال همیشگی، که‌بارها در عمرمان از خودمان پرسیده‌ایم،روبرو میشویم که «آیاآنچه‌که می‌بینیم واقعیت است یا صرفاً یك روياست ؟»

بازهم مانند «معما» دلهره‌داستان‌حکم‌زمینه‌ای را دارد بمنظور آمـاده ساختن تمـاشاچی جهت پذیرفتن‌تردیدوسرگردانی قهرمان‌فیلم در جستجوی حقیقت و از آن بـالاـ تر شریك شدن تماشاچی در ایـن سرگـردانـی با او. ودراینجا جلوه‌این هیجان خیلی زود چهره خودرا بما نشان میدهد . بمحض‌تمام‌شدن نوشته‌های فیلم دریك دورنمای‌کلی شهر نیویورك چراغهای یك آسمان‌خراش را مـی بینیم که ناگهان همگی خـاموش میشوند وآسمان خراش مزبور کلا غرق‌در تاریکی میگردد .

یك‌چیز غیرعادی که درهمان قدم اول باایجاد یك ضربه ما را آمـاده ورود وسیر دریك دنیای جدا از واقعیتهای مادی میسازد. درقلب تاریکی‌ـ های راهروهای‌پیچ‌درپیچ این آسمان خراش،انسان تنهائـی را می‌بینیم کـه ظلمت محیط این آسمان خراش در حقیقت‌انعکاسی از تاریکی دنیای درونی اوست . درون روح او مانند یخچال منزلش‌کاملا خالی است . این انسان بین‌گذشته و آینده معلق است . نه‌گذشته بـرایش وجود خارجی دارد و نه آینده . فقط لحظه حال را میتواند حس‌کند فقط به‌این لحظه وبه‌موجودیت خود ایمان دارد . و حتی تصورش را هم نمیتواند بکند که اصولا چنیـن چیزهائی ممکنست وجود داشته باشند ... و بعـد ندائی ازگـذشته‌ها ، از دنیائی غیر ازدنیای غرق در تـاریکی او ، بگوش میرسد . و اورا بی‌اراده درجستجوی‌حقیقت‌بدنبال خود میکشاند. انگیزه‌ای که این مرد را در صبح روز بعد مجدداً به‌زیرزمین آن آسمـان خراش می

سراب

کشاند همان نیاز اجتناب ناپذیری است که در این قبیل مواردانسان را بدنبال‌جواب سئوالش به‌مرکزچنین گردابی‌سوق میدهد.

وآنچه که‌سرگردانی بین این حقیقت ورویا ، بین این عینیت و ذهنیت را جالب میسازدابهامی است که‌گریبانگیرتماشاچی شده است .ابهامی که‌خود از تنهائی قهرمان فیلم سرچشمه‌گرفته است . و ماجرا تا هنگامی جالب باقی میماندکه این ابهام واین تنهائی پابرجا باقی مانده‌اند.

ولی متاسفانه خیلی زود (یعنی تقریبا در اواسط فیلم)به‌این‌تنهائی خاتمه داده میشود . و کسان‌دیگری(یك‌کارآگاه و نیز معشوقه سابق آن مرد) نیزدر دنیای‌ذهنی قهرمان فیلم سهیم می‌شوند . و بدین ترتیب عملا این ذهنیت نابود میشود . وابهام واقعیت داشتن پدیده های محیط جای خود را به ماجرای کشف یك‌گذشته مجهول و فراموش شده میدهد . و نمای درونی داستان‌مبدل به‌یك نمای برونی‌میشود. وآنچه که از اعماق یك منطقه ذهنی شروع شده بود به‌سطحی ترین قشر دلهره‌داستان‌ختم‌میگردد.

شایدکارگردان‌حساس تری می‌توانست این‌نقص داستان را از نظر پنهان سازد . ولی‌کارگردانی بی تفاوت «ادواردیمتریك» وپیروی کورکورانه او از داستان نقائص کار را بیشتر نمایان میسازند . مضمون‌هائی که در بالاذکر شدندهمگی‌زائیده جریان وقایع داستان میباشند نه بوجودآمده‌در بطن‌تصاویر فیلم . بر خلاف داستان فیلم که سعی‌دارد درابهام مرزمشترك واقعیت وخیال بپیشروی‌خود ادامه‌بدهد، تصاویر کارگردان همیشه با نوعی‌قاطعیت‌همراه‌است قاطعیت درمورد واقعیت عادی‌محیط وهم‌قاطعیت‌در موردنیای ذهنی‌خیالات واوهام قهرمان فیلم، در نتیجه‌اینده دنیای‌واقعیت واوهام بخودی خود و بسهولت از یکدیگر جدا میشوند . بطوریکه حتی با نیرنگ‌بازی بازمان و سیر متناوب درگذشته و حال نیز نمیتوان‌آنها را بهم ربط داد. (بخصوص که بی تفاوتی‌کارگردان باعث‌شده که‌این نوسان بین گذشته وحال ، بعلت نا‌کفایتی او در ایجاد پیوستگی آنها ، تصنعی جلوه‌کند .)

و علت این نقص‌کار « دیمتریك » تاهنگامی که داستان خود چیزی

برای بازگوکردن دارد، یعنی تاهنگامیکه تنهائی قهرمان داستان و ابهام فیلم‌باقی‌است ، معلوم‌نمی شود . ولی پس از این‌که این‌ابهام مبدل‌بقاطعیت و آن ذهنت‌مبدل به عینیت گردید ، اشکال کار «دیمتریك » نیز آشکار میگردد .

پرداخت‌کارگردان‌در تمام‌این‌مدت یك‌پرداخت ذاتا عینی بوده گرچه‌گاه وبیگاه مسیر داستان‌آن را وادار‌به‌ورود درمنطقه ذهنیات ساختند. که برای چنین داستانی نحوه پرداخت‌صحیحی نبوده - است .

زیرا گرچه این ماجراها بالاخره‌بواقعیت محیط‌خارج‌منتهی‌میشوند، ولی سرمنشاء آنها هنوز بچهارچوب وجودقهرمان فیلم و دنیای‌ذهنیات او محدودمیشود . مادرصحنه بیادآوردن گذشته‌اش‌وی رامی‌بینیم که پس ازسقوط آن‌مردابتداگرفتارهیجان میگردد وپس‌ازچندلحظه به‌بیماری فراموشی دچار میشود وبلافاصله‌قیافه‌عادی وبی‌تفاوت خود را بازمی یابد. ولی این غیرممکن است. البته‌شخص‌ممکنست گذشته خودرا مجددابیاد آورد ولی‌نمیتوانندمانند یك ناظربیگانه شاهداین قضایا ووقایع باشد .

این‌پرداخت عینی‌آن عمق‌سرگردانی‌بین‌واقعیت وخیال رااز فیلم‌میگیرد. وفیلم را پس‌ازآن شروع زیباونویدبخش تاحد یك اثر هیجان آور تنزل میدهد .

درحالیکه در مورد قهرمان‌فیلم آنچه راکه توهم میپافت در آخرکار واقعیت از آب درآمد ، برعکس درموردتماشاچی آنچه راکه‌او واقعی‌یافته بود، یعنی‌وجود دنیای توهمات قهرمان فیلم در آخرکار مجازی ازآب‌در میآید.درحالیکه‌تماشاچی در تمام مدت بدنبال این دنیای‌ذهنی‌دویده درآخر کارهنگامیکه به‌آن‌میرسد فقط یکمشت جنایت کار هفت‌تیر بدست‌ویك‌ماجرای جنائی‌در برابرخودمشاهده میکند.در حقیقت سراب واقعی را تماشاچی بچشم می‌بیند .

کیومرث‌وجدانی

کارگردان : ادوارد دیمتریك - تهیه کننده : هاری کلمر - داستان‌از : پیتراستون- مدیرفیلمبرداری جومك دونالد - آهنگساز گولیتسی‌جونز.

هنرپیشگان: گریگوری‌پك- دایان‌بیکر - والترماتیو - محصول ۱۹۶۷ کمپانی یونیورسال .

آپالوزا

* پس‌از « خاطرات یك مامور » این دومین‌باری است‌که با «سیدنی فیوری » بعنوان یك کارگـــردان مشخص و موجودی متفاوت بـــا سازنده آثار بی‌تفاوتی چون‌موزیکال های «کلیف‌ریچاردز»مواجه‌میشویم. ونیز پس از « خاطرات یك مامور» این دومین باری است که می‌بینیم «فیوری» به مبارزه با یك سنت سینمائی برخاسته است .

«فیوری» با مکتب وسترن نیز خواسته است‌همان‌کاری را بکندکه با رشته فیلمهای «باند»کرده است فیلم علی‌رغم ظاهر پر طمطراق آن یك فیلم « ضد ــ وسترن » است. باز هم مانند « خاطرات یك مامور» یك واقعیت تلخ به رخ تماشاچی کشیده شده است و فیلم از حد این واقعیت تلخ شروع به پیشروی به‌سوی عنصر فانتزی معمـول و همیشگی فیلم های وسترن میکند و در آخر کار در نیمه راه ایـن مسیر از حرکت باز می‌ایستد .

محور اصلی فیلم ، مانند هر وسترن دیگری ، عبارتست از یك قهرمان . و فرق اساسی کـــار « سیدنی فیوری » دراینجا باکار سایرین در وسترن دیگر ، و آنچه که بکار او این نمای«ضدــوسترن» را بخشیده ، در همین تلقی اواز این قهرمان و پرداخت او دراین زمینه نهفته است. قهرمان«فیوری» مانند سایر قهرمانهای وسترن یك نیمه‌خدا ، یك فوق بشر ، یك‌انسان فناناپذیر ، یك مـوجود شکست ناپذیر ، یك مظهر شهامت ، قدرت عظمت . . . و خلاصه یك قهرمان ایده‌آل نیست . قهرمان «سیدنی فیوری» ترکیبی است از ضعف و قدرت . و باز مانند « خاطرات یك مامور » ضعف‌های این قهرمان بیشتر از قدرتهای او جلب نظر کارگردان را نموده است . وقسمت عمده نیرو و تاکید کارگردان صرف نشـان دادن همین ضعف ها شده است .

قهرمان «فیوری» یك مجـــری ذاتی عدالت‌نیست. انسان خسته‌ای است که تلخی جنگ و آدمکشی و دربدری و سرگردانی‌را چشیده و برخلاف سایر قهرمانان وسترن که پس‌از پیروزی درمبارزه و نابود شدن نماد بدی و پلیدی و برقرار ساختن عدالت ، سوار براسب و درگوشه افق از نظر ناپدیدمیشوند تا مشابه همین مبارزه را درجای دیگری تکرار کنند ، او قصد دارد بقیه عمر خودرا درسرزمینی کـه اورا در دامان خود بزرگ کرده به آرامی و صفا بگذراند (و جالب

آنکه در انتهای فیلم نیز همین‌کار را میکند.) در حقیقت در اینجا قهرمان ایده‌آل همیشگی فیلمهای وسترن ، به سمت زندگی روزمره، به سمت «واقعیت» روزمره روی آورده است . و تمام آرزو های این انسان در وجود یك اسب ، یك آپالوزای مکزیکی ، متمرکز شده است .

و ما یکبار دیگر اسبی رابعنوان نماد ایده‌آلها می‌بینیم . منتها در اینجا واقع‌گرا بودن قهـرمان فیلم بجای فانتزی بودن او باعث شده است که این اسب ، جدا از سوار کارش ، در فیلم ماهیت و مفهوم مستقلی داشته باشد .

قهرمان «فیوری» در تمام مدت فیلم در برابر دشمنانش ضعیـف است . واین ضعف آشکارا بچشم ما میخوردزیرا برای آشکار ساختن چنین ضعفی کارگردان برروی‌قدرت نیروی مخالف تاکید کرده است. واز آن بالاتر نسبت به‌این قدرت علاقه نشان داده است . کارگردان خیلی بیشتر از اینکه به قهرمان خود علاقه نشان دهد نسبت بـه رقیب مکزیکی او عـلاقه نشـان داده است . بـدین ترتیب نسـخه ساده فیلم‌های وسترن را، نسخه‌ساده مبارزه خوبی‌وبدی‌وپیروزی‌خوبی‌در انتهای کار، این‌نسخه تخطی ناپذیر را برهم زده است . واثر خودرا مبدل بیك کلاف سردرگم نمـوده است .

مکتب وسترن ، باسادگی‌اش ، هیجانش ، شهامت و قدرت وعظمت نهفته در ذاتش ، رویای طلائـــی جاودانی تماشاچی است ، واکنون «سیدنی فیوری» بخاطر دستیابی به‌واقعیت اجزاء این رویا را درهم ریخته است. بدست خود این‌رویا را بدور افکنده است . ولی در

عوض چه‌چیز نصیب او شده‌است؟ هیچ! زیرا این رویا صد در صد ترکیبش رویاست . دیگر چیزی‌در وراء آن وجود ندارد . «فیوری» این‌رویارا بعمد از تماشاچی خود دریغ داشته است . بی‌آنکه چیز دیگری (مثلا واقعیت) دراختیار داشته باشد تا به او ارائه دهد.

وبهمین جهت نتیجه کار او به صورت اثری درآمده است خسته کننده ، یکنواخت وبی تفاوت .

تاآنحد بی تفاوت که تماشاچی بتدریج در طی فیلم متوجه نقائص آن شود . متوجه پرداخت تصویری اغراق‌آمیز کارگردان ، باآن تصاویر شلوغ و انباشته از اشیاء مختلف وباآن زوایای غریب ودور از ذهن دوربین . پرداختی اغراقی که چه در ترکیب کلی فیلم وچه درلحظات پراکنده آن صرف هیچ وپوچ شده است ، متوجه کش داده شدن بی جهت داستان و زائد بودن حدود دوسوم داستان فیلم او بالاخره متوجه کش داده شدن پرداخت کارگردان در ارائه عناصر متشکله داستان (نشان‌دادن‌جعبه حاوی‌عقربها را بخاطر بیاوریم) که صرفا از تمایل کارگردان به خود نمائی سرچشمه میگیرد .

وسرمنشاء شکست های «فیوری» اینست که‌اوخواسته است همانطوری مکتب وسترن را شکست بدهد که فیلمهای «باند» را شکست داده . ولی آنچه که در مورد فیلمهای «باند» به پیروزی او منجر شد در اینجا به شکست وی انجامید زیرا «فیوری» تفاوت بین «باند» و وسترن را نتوانسته است تشخیص دهد . فیلمهای «باند» پدیده موقتی بود که باسیر شدن مردم از آن اگر هم کسی به‌مبارزه نمی‌شتافت بخودی خود براثرعامل زمان‌ازبین میرفت. ولی کاخ رفیع واستوار وسترن ... امثال «سیدنی فیوری»ها بسهولت میتوانند موجهای زود گذری چون «باند» راشکست دهند ولی درمورد مکتب پابرجائی چون وسترن ... تصورش را هم نمیتوان کرد .

کیومرث وجدانی

کارگردان: سیدنی ج . فیوری— تهیه کننده : آلان میلر ــ داستان از : جیمز بریج وروولاند کیبی— مدیر فیلمبرداری : راسل‌متی ــ آهنگساز : فرانك اسکینر .

هنرپیشگان : مارلون براندو (مات) ــ آنجانت کامر (ترینی)— جان‌ساکسون (شوی) ــ امیلیو ــ فرناندز (لازارو) .

محصول پاناویژن رنگی (تکنی— کالر) ۱۹۶۶ کمپانی یونیورسال .

برادران کارامازوف

●اولین سئوالی‌که بامشاهده‌مجدد «برادران کارامازوف» پس‌ازگذشت چندین‌سال‌برای انسان‌پیش میایداینست که‌چطورممکنست سازنده این فیلم وخالق «حرفه‌ای‌ها» هردویکفرد واحد باشد . وآن عاملی که این اختلاف غیرقابل تصور رابین ایندوبوجود میاورد چیست ؟

مسلما در درجه اول گذشت زمان و تجربه‌ای که درطی‌این‌مدت میتوان اندوخت . ولی این کافی نیست. زیرابوسیله تجربه نمیتوان صمیمیت آفرید. شاید علت‌آن وجودتهیه‌کنندهٔ تاجر مسلکی‌چون «پاندرو. س برمان» بوده که در هنگام ساختن «برادران کارامازوف» برکار «ریچارد بروکز» نظارت داشته وبامزاحمت های مداوم خود مانع بزرگی‌برسر راه «بروکز» بوده . ولی باید بخاطر بیاوریم که«ریچاردبروکز» فیلم «پرنده‌شیرین‌جوانی» را نیز برای همین تهیه کننده ساخت و با وجود اینکه تهیه کننده مزبور با بیسوادیهایش به این فیلم او بمراتب بیشتر از «برادران کارامازوف» صدمه زد ولی «پرنده‌شیرین جوانی» هنوز هم سینمائی ترین اثری است که از روی یکی از نمایشنامه های «تنسی‌ویلیامز» ساخته شده‌است شایدهم‌بی‌علاقگی«بروکز» بکارش دراینجاباعث شده که «برادران‌کارامازوف» باین صورت درآید ولی خود «ریچارد بروکز» زمانی اظهار داشت که سه کتاب «برادران‌کارامازوف»،«المرگنتری» و«لردجیم» کتابهائی‌هستند که اوآرزو دارد ازروی آنهافیلمی‌بسازد..حقیقت اینست که هیچکدام‌ازاین دلائل به‌تنهائی نمیتوانند اختلاف ارزش بین «حرفه‌ای‌ها» و«برادران کارامازوف»راتوجیه‌کنند ولی شاید بکمك مجموع آنها میتوان اینکار را انجام داد .

در مورد «ریچارد بروکز» نیز، نظیر سایر فیلمسازان مشخصی‌که‌کار خودرا با سناریو نویسی شروع کرده‌اند ، نمای ترکیب فکری خاص او ابتدادرسطح‌کلیات‌داستان تجلی خودرا آغاز کرد و سپس بتدریج درجزئیات تصاویر اونیز جائی‌برای خودگشود، ودر«برادران کارامازوف» نیز ما شبح مبهمی از ترکیب‌کلی‌مایهٔ «بروکز» را میتوانیم ببینیم .

در اینجا کوششی صورت گرفته‌است‌که مایهٔ خوبی‌و بدی «داستایوفسکی» بخدمت‌مایهٔ‌خاص«بروکز» یعنی تکامل انسان‌یاانسان هائی از حضیض سقوط تا اوج رستگاری ، گمارده شود .

انسانهای فیلم«برادران کارامازوف» ، در لحظه شروع فیلم هر کدام متناسب با زندگی‌خویش در حضیض سقوط روحی خود هستند . و در این میان‌فقط(وبالااقل‌بیشتر) مسیر«دیمیتری‌کارامازوف» است‌که مورد توجه قرار گرفته است . سیر تکاملی «دیمیتری» از پیچ و خمهای متعددی تشکیل شده است . بی‌بندوباری،

نفرت از پـدر ، غرور ، مبارزه‌بخاطر حقوق‌خود، حسادت، کشته شدن پدر ، اتهام ، محکومیت ، عشق « گروشنکا »، آزادی ، زندگی نوین همراه با تلقی نوین اززندگی ... اینها همگـی عوامل و مراحلی هستندکه درسیر «دیمیتری» از بدی‌بسوی خوبی دیده میشوند. ولی رستگاری او را در اینها نباید جستجو کرد . این رستگاری را در یـك واقعه جزئی میتوان‌یافت ازعذرخواهی «دیمیتری» از آن سرگرد بازنشسته بخاطر اهانتی که‌باو کرده هما نطور که‌خود«دیمیتری» در دادگاه اظهارداشت : « میل دارم مجدداً بدنیا بیآیم ولی بـرای اینکار باید بخاطر کارهائی کـه کرده‌ام مجازات شوم‌ولی نه‌بخـاطر کارهائی که نکرده‌ام » . . . که البته منظورش قتل پدر است . در این لحظه او دیگـر میداند که چه بدیهائی مرتکب شده وچه خوبی‌هائی انجام داده‌اواکنون دیگر دنیـا را بصورت واقعی خود می‌بیند واین شرط اساسی رستگاری قهرمانان «بروکز »است. تا وقتیکه آنها به ایـن رستگاری نرسیده انـد برای‌آنها قطب‌های‌خوبی وبدیها جاهایشان با هم عوض شده است وفقط‌پس از رستگاری‌آنهاست که این خوبی وبدی درمکان های طبیعی خود قرارمی گیرند .

ولی در اینجا در پرداخت «بروکز» این خوبی وبدی یك خوبی و بدی نسبی نیست بلکه دارای ماهیتی کاملا قاطع است. انسانهای «بروکز» در هر موقعیتی برحسب احتیاج‌یا کاملا خوب‌مستند و یا کاملا بد. وبدینجهت شخصیت هـای فیلم سطحی هستند ، درنتیجه روابط آنها ، رفتـار واعمال آنها سطحی‌است و به‌این دلیل در وراء این اعمال وحرکات هیچ‌چیز دیگری‌وجودندارد وکلیه صحنه‌های فیلم از داشتن این‌مفهوم واین‌بعداضافی محروم‌هستند .

بجز یك صحنه. صحنه اعتراف پسـر نا مشروع «کارامازوف » به قتل و تشریح نحوه‌جنایت خود. رابطه این پسر نامشروع با نا برادری روشنفکر خود برخلاف سایرعناصر فیلم از یك ابهام و یك ماهیت دوپهلو برخوردار که‌در این‌صحنه اعتراف‌به به‌قتل به اوج خودمیرسد وکارگردانی « بروکز » دراین صحنه‌برخلاف‌سایر صحنه‌ها عمیق وغنی‌است. زیرا در اینجا نیز شکل دیگری را از رستگاری می‌بینیم، منتها رستگاری آدم‌روشنفکری را که‌یك عمر دربارهٔ زندگی فکر کرده‌و ناگهان تازه‌متوجه شده که تمام حسابهایش اشتباه‌ازآب‌درآمده‌است، که درزندگی‌هرکاری نمیتواند قانونی‌باشد. برای‌این آدم نیز دراین لحظه خوبی و بدی‌هرکدام در قطب‌های صحیح‌خود جای میگیرند ولی این پدیده تعویض قطبها در اینجا بمراتب عمیق‌تر ازآنی‌است که در مـورد « دیمیتـری‌ـ کارامازوف»دیدیم. باکمی دقت‌در طول‌فیلم میتوانیم متوجه‌شویم که « بروکز» نسبت بـه ایـن برادر روشنفکر بیشتر علاقه نشان میداده تا نسبت به «دیمیتری»و عمق وغنای صحنه‌مزبور نیز از همین علاقـه و از گوشه پنهان ضمیر «بروکز» سرچشمه گرفته‌است. کمااینکه‌بعد که«بروکز»میخواهدبرای این‌سمپاتی غیر ارادی و ناخود آگـاه خود دلیل بیآورد و منطق بیآفریند نتیجه کـار او در صحنه «نطق » برادر روشنفکر درداد‌گاه با آن جریان ایجاد محبت بین‌دوبرادر برای‌نخستین‌بارویکدیگر را در آغوش کشیدن در چلسه‌دادگاه و کف زدن حاضرین در دادگاه ، به

برادران کارامازوف

اوج تصنع‌پرداخت‌میرسد.

در اینجا نیز مانند « حرفـه‌ایها » بروکـز پرداخت محترمانه‌ترخود را به‌آن‌شخصیتی‌اختصاص داده که در باره زندگی جدی‌تر فکرمیکند . در وجود «دیمیتری»وبرادر روشنفکرش شبح مبهمی ازشخصیت‌های «دالورث» (برت‌لنکستر) و«فاردان» (لی‌ماروین) حرفه‌ایها را بچشم‌می‌بینیم. «دیمیتری» نیزمانند«دالورث» حاضر نیست زندگی را از هیچ نظری جدی بگیرد. ولی پرداخت« بروکز»دراینجا برخلاف«حرفه‌ایها»(ونیز «المرگنتری»)متناسب با این‌شخصیت پرداخت‌سهل و عادی از قید ومملو از طنزی‌نیست. زیرا« بروکز» خود هنوزیاد نگرفته‌بود که‌چطورمیتوان زندگی‌را چندان جدی‌نگرفت ودر نتیجه وقتی با شخصیتی مواجه‌میگردیده که‌زندگی را به‌شوخی‌میگرفته عجز و درماندگی او در ایـن برخورد آشکار میشده .

مشخص بودن یك موهبت‌ذاتی‌است وفقط در طول زمان بکمك تجربه نحوه تظاهـرش کاملتر میشود. اگر «بروکز»در زمانی کـه این فیلم را می‌ساخت‌میتوانست‌متناسب باتلقی غیر جدی قهرمان اثرش پرداخت غیر جدی نیز ارائه‌دهد و یا لااقل دقیقا میتوانست تشخیص دهد که بکدام قهرمـان فیلمش بیشتر علاقه‌دارد، حـال بـا «بـرادران کارامازوف» دیگری‌سرو کار داشتیم‌ولی‌افسوس .

کیومرث‌وجدانی

کارگردان : ریچارد بروکز ـ تهیه کننده. پاندرو اس‌ـ برمان‌سناریو از:ریچارد بروکز (اقتباس ازداستـان « برادران کارامـازوف » اثر «فئودورداستایوسکی»)ـ مدیر فیلمبرداری: جان آلتون ـ آهنگساز : برانیسلاوکیپر هنر پیشگان: یول برینر- ماریاشل ـ کلربلوم- لی‌جی کاب‌ـریچارد بیسهارت .

محصول رنگی (مترو کالر) کمپانی مترو‌گلدوین مایر .

آمریکا، آمریکا

■ معمولا ارزش فیلمهائی را که از ستایش منتقدین و نامزد بودن برای جوائز مختلفه بعنوان یك اسلحه تبلیغاتی بمنظور کسب موفقیت مادی و معنوی استفاده میکنند، باید بادیده تردید تلقی کرد. واولین برخورد ما با « آمریکا آمریکا »ی الیاکازان چنین اثری بر ذهن باقی میگذارد. ولی بهرصورت چون ادعائی شده است باید آنرا بی‌طرفانه مورد قضاوت قرار داد.

قدر مسلم آنکه این اثر « الیاکازان » با آثار قبلی او تفاوت دارد. و این تفاوت تنها منحصر به این نیست که پرداخت « کازان » در اینجا سینمائی تر شده است و « کازان » در اینجا از بعضی جهات بسیاری از سنت های نمایشی مانوس وهمیشگی خودرا بدور افکنده‌است. بلکه بیشتر از آن در اینجا نوعی صمیمیت بچشم می‌خورد که اوج جلوه آنرا در پرداخت محیط شرقی سرزمین آباء و اجدادی « کازان » یعنی ترکیه ، میتوان مشاهده کرد.

فیلم ماجرای پر مشقت مهاجرت عموی « الیاکازان » به آمریکا میباشد. ماجرائی که توسط خانواده « کازان » برای او بازگوشده است. « کازان » به شخصه درباره صمیمیت نهفته دراین اثر خود میگوید: « این ماجری با شیر مادر وارد خون من شده است . . » حال ببینیم آن چیزی که باشیر مادر وارد خون « کازان » شده است در حقیقت چیست.

ظاهراً « کازان » قصد بازگوکردن کوشش قابل تحسین این جوانك رادر رسیدن به آرزویش ، به « آمریکا »یش ، داشته‌است حالت رویائی بخشیدن به آن کوه ایده آل ، که تمام آرزوهای جوانك درو راء آن پنهان شده است ، ماهیت نماگرای آن جوانك ارمنی که مانند فرشته نگهبانی با قیافه مبدل گاه وبیگاه برسر راه این جوان قرار میگیرد ، پیوستگی ایندو جوان بیکدیگر بطوریکه ایندو وجود مکمل یکدیگرند و یکی از آنها باید ماموریت نیمه کارهٔ دیگری راکه در اینجا تاحدنوعی رسالت ترقی داده شده است، به اتمام رساند ، لحظه در آمیختن گذشته وحال در اوج سرگردانی روحی این جوانك در رقص دیوانه وار او برعرشه کشتی... اینها همگی حکایت ازکوشش « کازان » در بیان تلاش تحسین آمیز این جوانك میکنند.

ولی اساسا چرا باید آن کوه بصورت نماد آرزوها درآید وبعبارت ساده‌تر چرا باید مهاجرت به آمریکا بصورت سمبل آرزوها درآید وبعبارت ساده‌تر چرا باید مهاجرت به آمریکا بصورت ایده آل این جوانك درآید؟ سئوال اساسی اینست. نیاز به آزادی قدم اول در پیشروی در این مسیر است. « کازان » نیز این مرحله را می‌شناسد ولی شناسائی او دیگر از این مرحله تجاوز نمیکند.

رنج روحی این جوانك برای « کازان » نیز به اندازهٔ تماشاچیان بیگانه است. « کازان » چون از این رنج روحی سر در نمی‌آورد به نشان دادن رنج جسمی این جوانك قناعت میکند ، وبرای جبران کمبود اثر خود تا آنجا که میتواند بر روی این رنج جسمی تاکید میکند. حمالی ، گرسنگی، بیخوابی، فقر.

(ودراین منطقه از کار است که « کازان » تا حد سنت‌های نمایشی گذشته خود تنزل میکند. ارائه « درام » بصورت گریه آن زن مسن در لحظه بوسیده شدن دستش و یافریاد جوانك هنگام دیدن چهره خود درآئینه، ارائه وجود در صحنه خواستگاری، و پرداخت شخصیت‌ها بصورت مشمئز کننده‌ای چون ارائه خصلت آن راهزن همسفر جوانك) پرداخت پرعداوت « کازان » از انسانهائی که این جوانك را احاطه کرده‌اند (بخصوص عموی این جوان که نیمساعت از ورود او نگذشته پس از اطلاع از بی‌پولیش ویرا مانند نوکری بکار میگمارد) معرف تلقی یك جانبه او از این ماجراست. درحالیکه بطوریکه خودمان هم دیدیم این جوانك در آمریکا از صبح تاشب باکفش واکس زدن وقت خودرا میگذراند و از نظر مادی وضع او بمراتب ازوضعش درمنزل و تجارتخانه پدر زن ثروتمندش نامساعدتر است (ودیدیم که رنج وآسایش مادی در اینجا برای « کازان » حکم معیار قضاوت را دارد) پس چرا این جوانك رادر آمریکا شاد و آسوده می بینیم. « کازان » خودش هم اینرا نمیداند. زیرا اصولا انگیزه مهاجرت این جوان به امریکا برای او مجهول است. « کازان » خودقادر به شناسائی و رسوخ در دنیای قهرمان فیلمش نیست.

هنگامیکه همسر جوانك راجع بتصمیم وی مبنی بر عزیمت به آمریکا باو می گوید « من نمیتوانم اینرا بفهمم » جواب میشنود « برای اینکه بتوانی این را بفهمی باید بجای من باشی »

... ولی این موضوع برای هنرمند عذرموجهی نیست . هنر مند میتواند (وباید) کاری کند که تماشاچی « بجای او باشد » و « بفهمد » فقط بشرط آن که به آنچه میگوید ایمان داشته باشد.

ولی « کازان » چنین ایمانی را ندارد . او در آزادی که قهرمان فیلمش (ویا بهتر بگوئیم عمویش) آنطور برای بدست آوردنش تلاش کرده، بزرگ شده‌است . یکعمر درچنین آزادی غرق بوده است . تا آن حد غرق بوده که دیگر وجودش برای او

عادی شده . تا آن حدکه دیگر نتواند وجودش را احساس کند. در پرداخت این ماجرا صمیمیت «کازان» همانطور که اشاره کردیم، صرف ارائه فضای ترکیه شده است. این صمیمیت همبستگی « کازان » را به زادگاهش میرساند. در حقیقت روح این آب و خاک آن چیزی است که با شیرما در وارد خون «کازان» شده است نه ماجرای مسافرت عمویش به امریکا. انگیزه «کازان» برعکس قهرمان فیلمش دوری از آمریکا و گرایش بزادگاهش میباشد. در این فیلم خواسته های باطنی « کازان» مسیری کاملا برعکس خواسته های قهرمان اثرش را طی میکند و بهمین جهت سراسر طول این فیلم حکم عرصه ای را دارد جهت مبارزه «کازان» با نفس خود .

با آنچه که از تلقی «کازان» نسبت به جامعه امریکا در فیلمهای قبلی او دیده ایم ، باید مبارزه و کوشش قهرمانان اثرش به بیهودگی این مبارزه منتهی شود. و برای اینکه این اثر «کازان» اصالت داشته باشد باید در انتهای مسیر این تلاش قابل ستایش، دور نمای مبهمی از این بیهودگی را بتوانیم تشخیص دهیم، ولی متأسفانه خیلی زودتر از آن که چنین دور نمائی فرصت بخود شکل گرفتن را پیدا کند، مسیر فیلم در نیمه راه خود با یک پایان نابهنگام قطع می گردد .

کیومرث وجدانی

دریک صبح زیبای تابستانی

* ماجرای اصلی فیلم «دریک صبح زیبای تابستانی» ، آدم دزدی است ... چند نفر همدست میشوند ، وچند نفر دیگر را وسیله میکنند تا دختر یک میلیاردر را بدزدند ودر ازاء او پول بگیرند ...

آنچه ایشا ن را ظاهرا در این نقشه شکست میدهد ، بازی عجیب سرنوشت و چیزهای دیگری از این قبیل نیست ...

بخاطر روحیات و خلقیات متضادی است که دارند ، که موجب اصطکاک میشود، وشدت این اصطکاکها همه چیز را از هم میپاشد .

باین ترتیب این اشخاص که با این دقت نقشه طرح کرده اند وآنرا اجرا میکنند، بندی واسیر آن چیزهائی هستند که در خود دارند وعلیرغم خود بروز میدهند ، ودر

برابر این قید وبندها بی‌اراده وبسادگی یك بچه هستند .

سرنوشت تااین اندازه میتواند دخالت داشته باشد ، که میلیاردر پول‌نقد حاضر ندارد ، ویا مامور تلفن ناخوانده برایشان وارد شود .. اما آنچه آنها را به نابودی میکشاند ، نتایج همه آن چیزهائیست که اسیر آن هستند ..

یك صاحب «رستوران» که مادر مریض خود را بیش از هر چیز دوست دارد ، ودارای اطوار خاصی است ... هنگامیکه میفهمد رئیس سابقش دوباره برای همکاری بسراغ او آمده ، بجلوی آینه میرود وموی خود را شانه میکند ...

در مقابل او پسر ماجرا وجود دارد : یك ولگرد دوست داشتنی ، که بهرحال زن‌ها را بطرف خود جلب میکند ، ودر این راه همواره باسیلی آغاز میکند !...

سرزنده ، شوخ ، وسریع‌الانتقال . باآنکه در مقام یك متجاوز است ، باز زنها نگاه کمك خود را ، در برابر آن دیگری ، باو میدوزند.

.. اما آب این دومرد بیك جو نمیرود .. اولین برخورد واصطکاك از داخل دسته آغاز میشود ... هیچیك برای افکار وعاطفیات دیگری ، ارزش قائل نیست ...

آنچه کفه این برخورد را بنفع پسر سنگین میکند ، وجود دختر همکارش است، که حریف او را در پایان یك نزاع ــ هنگامیکه پسر مغلوب شده ــ بقتل میرساند .

وآنچه ایندورا بهم پیوند میدهد ، برای هیچکدامشان احتیاج بتوضیح و حرف ندارد ... دختر ، حریف پسر را میکشد ، وپسر باو میگوید کــه به پاسبان‌ها حرفی نزند ، تا او خود را قاتل معرفی کند ...

اما پسر بعلاوه یك برخورد مهم دیگر نیز دارد ، وآن با دختر میلیاردر است ، که باین ترتیب بدختر همکارش نیز ربط پیدا میکند ...

این برخورد با نفرت ونزاع وحالتی از فکر تجاوز بدختر شروع میشود ، وبعد از هنگامیکه پسر بالاخره دختر دزدیده شده را رام کرده ، وهمراه با عوض شدن لباس او ، رشته‌های عاطفی بین آندو پدید میآید ...

وآنچنان رشته‌هائی که رفیقه پسر خود را از پاره کردن آن عاجز می‌بیند ، و برای از بین بردن آن ، بمرگ تدریجی خود نیز حاضر میشود ، واتفاقا این تنها ضربه موثر بر روی پسر است تا دختر میلیاردر را رها سازد ...

بدین ترتیب ، رفیقه پسر دو برخورد شدید پسر را ، باقتل یکی ، وبافدا کردن خود در مورد دیگری ، نرم میکند ... اما همچنان راه آنها ، راه عدم موفقیت کامل است ، زیرا که بشدت هرکدام اسیر بندهای خودهستند ...

وحتی رئیس دسته هم دیگر آن کسی که میبایست باشد ، نیست : خسته ، مردد، پیر ، وهراسناك است وایمانش بموفقیت از دست میرود ...

داستان «جیمز هادلی چیس» چنین اساسی دارد، واما در فیلم ...

«ژاك دوره» کارگردان این فیلم (که قبلا ازاو «مردی از مراکش» رادیده‌ایم) تسلط خود را برداستان وبر فضا نشان نمیدهد ...

بدین ترتیب داستان سیر خود را دارد ، اما فیلم ، پرداخت لازم را فاقد است ، وبخصوص که کارگردان ، در زنده کردن وحفظ تداوم زمانی ومکانی فیلم موفق نیست ، که در این فیلم، دو رکن اصلی هستند .

مسیر زمان را که در این داستان درپشت هم ، وهمچنین مکان را که اسپانیاست، هیچکدام در فیلم روشن نیستند واز اسپانیا مثلا، فقط یك‌میدان ویك ساختمان‌می‌بینیم.

در پرداخت هنرپیشه‌ها، شخصیت صاحب «رستوران» (ژرژ ژره) از دیگران قابل قبول‌تر است ... وهمینطور در روابط او .

اما رابطه بین پسر ودختر میلیاردر در یك روال درست پیش نمیرود ، وباین ترتیب گفتگوی صحنه آخر غیر منتظره مینماید ...

فیلم موفق نیست ، زیر نه اصل موضوع که «آدم دزدی» باشد ، در میآید ونه روابط آدمها بایکدیگر وبرخوردهایشان ... باین ترتیب فیلم «ژاك دوره» از یك داستان «جیمزهادلی چیس» نیز پائین‌تر میآید ...

موسیقی را «میشل مانی» ساخته است که قبلا او را بخصوص در «استراحت یك جنگجو» شنیده بودیم ...

در این فیلم «مانی» (بسکون‌نون‌ویاء) یك مایه واحد وکوتاه دارد که بااجراها وتغییرات مختلفی ، آنرا باصحنه های مختلف فیلم همراه کرده است ...

بیژن خرسند

آگراندیسمان

● فیلم تازهٔ آنتونیونی ، باتسلط کامل بر هرصحنه وهرترکیب وهر جزء ونیزدرك کامل رنك، همچنان به‌آدمهای امروز میپردازد اما غم و فکر ایشان ، بافیلم‌های‌قبلی‌او تفاوت یافته است. قبلافکر تنهائی، آنهارابخودمشغول میداشت ، تنهائی فرد در بین جمع ودرعین برخورد وارتباط بادیگران.. اما در فیلم «آگراندیسمان» دیگر همه چیز بنظر ، پذیرفته شده میآید ... قهرمان فیلم هرگزدرفکر تنهائی خود نیست‌ودرعین اینکه تنهاست ، خود را باین‌خاطر دربن‌بست فرو نمیبرد ..

عکاس ماجرا ، قبل‌از هرچیز ، فردیست فعال که یك‌لحظه آرام‌وبیکار نیست ودر نتیجه بهیچ‌فکری هم نمیافتد ، وبعلاوه کارش ، عکاسی ، برایش‌مطرح‌است که همه‌چیز خودرادر راه آن میگذارد ..

حتی مسائل جنسی نیز ، ازصورت یك بازی بیشتر ، برای او تجاوز نمیکند ..

کارش بیش ازهرچیز برایش ارزش دارد وبقیه فقط یك وسیله‌است .

اما آنچه او پذیرفته وبآن‌گردن نهاده، آیااین دنیای واقعی است ؟ و یا آن جنایتی که ناگهان آنراکشف میکند ؟..

این مسئله برای او روشن نمیشود ، زیرا در لحظه‌ای‌که جنایت برایش مسلم شده ووجودخارجی پیدا کرده ، همه چیز از بین میرود . عکس‌ها وجسد .

وتنها عکس‌باقیمانده نیز فقط بکارهای مبهم و بی‌معنی یك نقاش شباهت پیدا میکند ..

وعکاس باین بی‌معنی بو ن دوباره گردن‌مینهد، دربرابر بر گیتاری که پس‌از خارج کردن آن ازفضا و زمانش ، دیگر مفهومی ندارد، وبخصوص‌دربرابر بازیگران دلقك مانند تنیس‌بدون‌توپ‌وراکت..

واین قبولی کامل‌است تاجائیکه توپ‌خیالی رااز زمین درمیدارد و برای ایشان پرتاب میکند ودر اینحال رفته رفته صدای رد وبدل‌کردن توپ‌دریك تنیس واقعی‌را میشنود .

و اما دنیای واقعی کدامست و مرزکجاست ؟ وعکاس ،کدام دنیاراقبول کرده است ؟

دنیای واقعی، دنیای جسد وجنایت است ، یا دنیای اشکال بی معنی و «پانتومیم»یك‌بازی‌تنیس؟ ملغ یك هواپیما واقعی‌تر است یا سیگار « ماری ـ جوآنا » ؟..

دنیای واقعی، هریك از ایندوباشد ، مردعکاس برای مدتی یکی از آنها را رهاکرده وارد دیگری میشود، اما بعد بایکنوع تسلیم جبری ، دوباره به دنیای اولش برمیگردد . بدون آنکه واقعیت اصلی را پیداکند ..

واین جواب‌راآنتونیونی‌نیز بتماشاچی‌واگذار کرده ، زیرا که دنیای واقعی یکی، دنیای‌خیالی دیگریست ، وبرعکس .

بیژن خرسند

ماهنامه
ستاره‌سینما
تکشماره ۲۰ ریال

صاحب‌امتیاز: پ. گالستیان
زیر نظر: بیژن‌خرسند
شماره هفتم ـ خرداد ۱۳۴۶
نشانی : چهارراه‌شاه ـ پاساژدیبا ـ آپارتمان ۸ـتلفن ۶۴۰۷۳
چاپ سکه ـ تلفن ۴۴۹۱۲ ـ گراورسازی‌جواهری تلفن۳۲۴۱۱

راهنمای فیلم

● بی‌ارزش
✿ متوسط
✿✿ خوب
✿✿✿ خیلی خوب
✿✿✿✿ عالی

شمیم بهار

● **امریکا امریکا** (الیاکازان)

حساسیت مایه صمیمی و خصوصی وساده احتمالا موجود در داستان تلاش یك مرد جوان که برای رسیدن به هدف خود ، امریکا ، از هیچ کاری رو گردان‌نیست ــ وهیچ مصیبتی هم نیست که بر سرش فرو نبارد ــ در فیلم کازان (یاحد اقل در قسمتهایی از آن که اینجا به‌نمایش درآمد) وسیله ملتمسانه درآویختن هر صحنه فیلم در احساسات رقیقه تماشاچی ولبریز بودن‌هر صحنه‌آن‌از ترحم‌بحال‌خویشتن **و فقدان عینیت یك بیان سینمایی** (بدلیل‌نزدیکی کارگردان‌باموضوع؟) **بصورت چنان نمایش مستقیمی از رقت احساسات برهنه قلب‌میشود که نتیجه اغلب مطلقا سینما نیست (مثلا کوشش مدام ، اما ناموفق ، کارگردان برای خلق فضا درآغاز فیلم یا رجعت به گذشته در آخر فیلم). و باقی میماند توانایی‌مشهور کارگردان در خلق دقایق روابط احساسی بین جوانان . . . امانمونه هایی که اینجاهستند حتی‌ازسست ترین‌کارهای‌پیشین اونیزضعیف‌تراند**

[America America/The Anatolian Smile]

● **خاطرات یك مامور**(سیدنی‌ج.فیوری)

از داستان باصطلاح واقع‌گرایانه لن‌دیتن در فیلم تقریبا هیچ اثری نیست ، اما البته ضعف فیلم نه از اینجا بلکه‌از آنچه که باقی مانده، **ازیك تضاد سرچشمه میگیرد . چراکه هرچند کارگردان با ساده کردن بی‌اندازه پیچیدگی داستان (تاحد بدل کردن ساختمان غیر منتظره آن به یك حیله فرسوده نمایشی : رییس قهرمان در نقش** مخالفین) و سریع برگذار کردن **دنیای روز مره شخصیتها ، یك شکل سینمایی سطحی و رنگین در زمینه رشته فیلمهای «مامورما. . » پدید میآورد ، همه عوامل سازنده کتاب را (مثلا قهرمان اصلی که نمایشگر طرف دیگر سکه است و** میرود که‌به فیلیپ مارلو برسد) **کنار نمیگذارد . ونتیجتا (بخصوص با نحوه‌کاری اینچنین پرتصنع و پر ادا) قالب فیلم را درست در نقطه مخالف واقعیت بنیادی محتوایی که خواه ناخواه بایدبیان کند قرار میدهد ــ و گرفتار دوگانگی و سرگردانی میگردد .**

[The IPCRESS File]

● **ژوکوند** (میشل‌دوویل)

داستان یك دزدی ، بایك دزد عاشق ، و معشوقه ، و دزدهای‌دیگر وکارآگاه‌ها ــ یك کمدی تعقیب... مشکل فیلم از همان صحنه های اولیه آغاز میگردد : با رسیدن به ماجرایی عاشقانه که روانی وزن

سریع فیلم را تقریبا بکلی متوقف میکند و فشردگی فیلم را از بین میبرد . بنا براین فیلم درصحنه های مختلف حالات مختلفی بخود میگیرد ؛ و حرکت از یك حالت به حالتی دیگر و درعین حال حفظ روال کلی فیلم وسیله لحنی ساده وشوخ (از آنجا که فضا وشوخیها **هم‌یکدست نیستند) غیر ممکن میگردد . واین البته‌برغم ظرافتهایی چون ــ مثلا ــ نمایش نسبتا موفق** کم و بیش بالعکس شدن رابطه **عشاق پس‌از اینکه دختر به مرد جوان میپیوندد است و (اگر صحنه‌ها بطور مجزا در نظرگرفته شوند) بخاطر کش آوردن بیش‌از** حد یك فکر ساده (مثلا صحنه دست به دست گشتن پرده نقاشی در مهمانخانه که بتدریج حتی خسته کننده نیز میشود).

[The Theft of the Mona Lise]

● **شب ژنرالها** (آناتول‌لیتواك)

آشفتگی و فقدان یگانگی و ــ از سویی دیگر ــ تصنع نه‌تنها درسطح ظاهری ساختمان داستان فیلم (که با یك ((قاتل‌کیست؟)) می‌آغازد اما، بی‌آنکه توانایی نمایش هیجان‌نهفته در یك تعقیب را داشته باشد ، به مجموعه داستانهایی درباره‌قهرمانان مختلف میرسد) بلکه در سطوح عمیقتر آن نیز نمایان است : در تلفیق ناموفق دو داستان (یك‌رشته **قتل/ توطئه قتل هیتلر) ، در ناهماهنگی پیوند دو صحنه (مثلا: صبح عشاق‌جوان /صبح‌قتل‌عام‌تانز) یا در حتی فقدان بهم پیوستگی عوامل موجود در یك صحنه (مثلا: گراو در راه محل قتل‌درآغازفیلم/ یك جنگ خیابانی‌درزمینه عقبی)... از اینجاست که کارگردان فضا و زمینه داستان (ها) و تاثیر عوامل خارجی بر قهرمانان (بقصد نمایش شخصیتها مثلا وسیله نقاشیها)و مسیر حرکت قهرمانان و اساسا ساختمان و تمامیت فیلم را از کف میدهد.**

[The Night of the Generals]

● **گرفتار** (جان‌گیلرمین)

فیلم ، در نقطه مرکزی ، سخت سرگردان است : بین داستان فرار یك قاتل در دنیای ظاهری دختری در دوران تطور (وحواشی آن : مثلا زندگی گذشته پدر که تکیه برآن‌به انحراف مسیر فیلم می‌انجامد) و داستان زنده شدن یك مترسك در دنیای خیالی دختری منزوی (و مفاهیم نهفته در آن : تمثیلهای مسیحیت). اما فیلم نه قصد نفوذ بدرون دنیای باطن را دارد و نه قدرت خلق شخصیت اینچنین پیچیده دختر را در کناره دنیای جنون ــ و کارگردان بناچار مرتبا توضیح میدهد : وسیله قهرمانانی که مجبور به تشریح اعمال خود هستند و غلوی نارسا در صداهای صحنه های شهر و بیشمار نمای بیحاصل صخره ودریا (بی‌آنکه‌حتی موفق به نمایش فضای برتانی‌گردد) ونحوه کار متظاهرانه‌اش (های طولانی ونماهای کج وزوایای از بالا ــ همه بیشمر و همراه با تدوینی ابتدایی و ناهماهنگ) .... وهمچنان به بیان حالات‌درونی‌آدمها دست نمی‌یابد .

[Rapture]

چند کلمه درباره

بقیه از صفحه ۱۵

به دوربین . و بنابراین عامل اصلی آفرینش حرکت در سینما دوربین میباشد. وفیلمسازی که قصد آفرینش یك حرکت تعمدی را دارد بایدقبل از هر چیز دوربین را بخدمت خود در بیآورد . در حقیقت کارگردان مانند نویسنده یا مولفی است که دوربین فیلمبرداری قلماو را تشکیل میدهد .

اجزاء متشکله یك اثر هنری عبارتند از : موضوع یا آن چیزی که اثر هنری درباره آن صحبت میکند ، محتوی یا تلقی هنرمند از موضوع یا آنچه که توسط هنرمند بیان میشود . و شکل یا نحوه بیان و ارائه محتوی . کارگردانی شایسته داشتن عنوان خالق فیلم میباشد که اتکاء وی در خلق اثر هنری برد و جزء اخیر یعنی محتوی وشکل باشد یعنیآنقدر افقدیداودر زندگیوسیع باشدکهحتی ازکماهمیتترینموضوع هابتواند یكمحتویعظیم بیآفریند. و نیز آنقدر به شکل مسلط باشد که بتواند محتوی خود را به موثرترین صورت در ذهن تماشاچی رسوخ دهد چنین فیلمسازی از حداکثر آزادی برخوردار است آزادی ازقید مکان. آزادی از قید زمان . واز همه مهمتر آزادی از قید موضوع و داستان .

برعکس فیلمسازانی که در جریان فیلمسازی اتکاء آنها به موضوع فیلم میباشد . کسانی هستند نه آنقدر پرمایه که با مایه گذاشتن از وجود خود بتوانند محتوی بیآفرینند . و نه آشنا با عناصر متشکله سینماکهاثرشان بتواند بعنوان یك اثر سینمائی اصیل شناخته شود . اینها ناچارند بیك عظمت کاذب متوسل شوند . یك موضوع عظیم انتخاب میکنند وعجز خود را در پشت این موضوع عظیم پنهان می‌سازند . درحالیکه نتیجه کار آنها هیچگاه از حدیك داستانسرائی ساده تجاوز نمیکند .درحالیکه فیلمسازان دسته قبل همیشه چیزی بیشتر ازیك داستان ارائه میدهند . بیشتر از اینکه داستانی بما ارائه دهند از دنیای خاص خود برای ما صحبت میکنند . در آثار اینها در وراء ترکیبات مادی محیط یك دنیای معنوی می‌بینیم که در حقیقت بجز انعکاس ذهنیاتهنرمند چیز دیگری نیست . و هدف نهائی هنر نیز جز ارائه چنین دنیائی چیز دیگری نمیباشد .

حال که کم و بیش با معیارهای من آشنا شدهاید میتوانم با راحتی بیشتری بکار خود ادامه دهم . زیرا احساس میکنم که بعد از این با تفاهم بیشتری از طرف خوانندگان مواجهخواهم بود ودیگر اگر وسترنسادهایمانند«ریوبراوو» را شاهکار خواندم و شخصی چون «آلفرد هیچکاك » راانابغه بیهمتای سینما دانستم ، برای شما کمتر غیر مترقبه و تعجب آور خواهد بود .

... از چند کلمه خیلی بیشتر شد . ولی دربرابر اقیانوس بیکران و کتاب بیانتهای سینما هنوز یك حرف هم نشده است .

کیومرث وجدانی

روی جلد : دیوید همینگز و« وروشکا » درآگراندیسمان ـ پشت جلد : باربارا استیل ـ تصویر مقابل : وانیساردگریو ـ