درباره‌ی

چشم

در باره

چشمه:

با نظر : ژاون قوکاسیان

باشگاه ادبیات

در باره چشمه:

چاپ اول : بهمن ماه ۱۳۵۱ ـ اصفهان

چاپ و صحافی : چاپخانه نشاط اصفهان

تعداد : ۱۰۰۰ عدد

ناشر : زاون قوکاسیان

حق چاپ و انتشار مخصوص ناشر است .

نقل مطالب این کتاب با ذکر ماخذ آزاد است .

با شماره ۲۷۳ در اداره کل فرهنگ و هنر اصفهان ثبت شد .

فهرست

عنوان	نویسنده	صفحه
مقدمه		۵
گفتگوئی درباره فیلم چشمه، اوانسیان ، قوکاسیان ، کوثر		۱۰
خانواده مقدس است. عشق هم مقدس است	دکتر مهین تجدد	۵۷
چشمه فیلمی شاعرانه از اربی اوانسیان	هوشنگ طاهری	۷۳
مؤمن بی‌خدا . خداست	منصور ناشوك	۷۸
زنگ اوانسیان بصدا درآمده است	پرویز کیمیاوی	۸۷
چشمه ـ هنر سینما	خسرو سینائی	۹۷
نظریات مطبوعات جهان		۱۰۰
نظر چند تماشاگر		۱۰۹

۵۸ ـ ریال

در نظر بود این کتاب یعنی اولین کتاب از این سلسله کتابها بـه «مسعود کیمیائـی» اختصاص داشته باشد . ولی بعللی این امر به تعویـق افتاد و امید است درآینده نزدیکی عملی شود .

علی‌الحال به آربی اوانسیان پرداخته‌ایم‌و بالاخص فیلم چشمه اومد نـظر بـوده است . منظور بوقو کرنا راه انداختن در تأئیدآربی و چشمهٔ او نیست . صاحبنظران چشمه‌رانقد میکنند و جائی را که این فیلم در سینمای ایران دارد نشان میدهد . قصد ایجاد فضائـی است جهت تسهیل در بر قرارکـردن رابـطه با فیلم چشمه‌و برای‌این مهم ، خود اوانسیان نیز بمدد ما میآید . مهم ایجاد رابطه کردن با فیلم و نه پذیرفتن یا ردکردن آن، مهم از بین رفتن بعضی غرابتهاست کـه مشکلی است

در ایجاد رابطه کردن با یك کار تازه هنری . غرابتهائی که زائیده فضای کلیشه‌ای هنر این مملکت . بالاخص سینمای ایـن مرز و بـوم میباشد ، تخطهٔ کردن یك کار هنری تازه در این فضای کلیشهٔای و تقریباً مرده ، شایـد کاری آسان باشد شجاعت یك هـنرمند جهت از بین بردن این فضای کلیشه‌ای قابل ستایش است. ولی آنچه که بعد از این از بین بردن ساخته میشود مهم است ، این دفتر می‌گشائیم بدین نیت که تسهیلاتی ایـجاد کنیم در ساختن فضای تازه ، و در آشنا شدن با ویرانی آن فضای کلیشه‌ای بتوسط هنرمندان ارجمند این مرز و بوم، و این دیگر با شماست که تشخیص دهید که آیا بجای آن ویـرانـی ، بنائـی مـجلل ساختـه شده است یا نه ؟

از آربـی اوانسیان و فیلم چشمـه سخن میگوئیم و نیز یاد آوری میکنیم بازی بسیار درخشان جمشید مشایخی را در این فیلم . درچند لحظه فیلم مشایخی آن چنان قدرتی در بازیگری از خود نشان داد ، که تنها عکس العمل در برابر او مبهوت شدن است ، بناچار

آربی اوانسیان بسال ۱۳۲۰ در جلفای اصفهان بدنیا آمد . تحصیلات ابتدائی ، ومتوسطه خودرا درتهران بپایان رساند و در سال ۱۳۳۹ موفق به اخذ دیپلم متوسطه شد . تا سال ۱۳۴۲ بعنوان دکوراتور وطراح بـا شاهین سرکیسیان کار کرد در پائیز ۱۳۴۲ به لندن رفت در سال ۱۳۴۵ تحصیلات سینمائیش را بـاتمام رساند بـه ایران باز گشت و بعلت مشکلات اقتصادی که برای فیلمسازان جوان وجود دارد نتوانست بلا فاصله در ایـران به سینما بپردازد . لذا دست بیك سلسله فعالیت هـای تاتری زد که هنوز هم ادامه دارد .

کارنامه تاتری آربی اوانسیان

پائیز ۱۳۴۶ ـ مادموازل ژولی . نوشته استریندبرگ ـ درانجمن ایران وامریکا بهزبان فارسی

زمستان ۱۳۴۶ـ گدایان بزرگوارـنوشته بارونیان ـ درانجمن‌ایران وامریکا به زبان‌ارمنی

زمستان ۱۳۴۷ـ پژوهشی ژرف وسترك ... نوشته عباس‌نعلبندیان درجشن هنرشیراز و انجمن ایران وامریکا ـ به زبان فارسی

بهار ۱۳۴۹ یك اجرا در فستیوال روایان (فرانسه)

پائیز ۱۳۴۹ دواجرا درفستیوال B.I.T.E.F (بلگراد ـ یوگسلاوی)

ویك اجرا درتاتر رویال کورت (لندن ـ انگلستان)

زمستان ۱۳۴۷ـ در راه ـ نوشته لئون شانت ، درانجمن ایران وامریکا ـ به زبان ارمنی

زمستان ۱۳۴۸ ـ هداگابلر ـ نوشته ایبسن ـ درانجمن ایران امریکا ـ به زبان انگلیسی

پائیز ۱۳۴۹ ـ ویس ورامین ـ نوشته مهین تجدد ـ جشن هنر شیراز ـ به زبان فارسی

زمستان ۱۳۴۹ ـ بکت ۵ ـ پنج نمایشنامه کوتاه ازبکت ـ درکارگاه نمایش ـ به زبان فارسی

بهار وتابستان ۱۳۵۰ـ ارگاست « بعنوان همکاری با پیتر بروك » درجشن هنر شیراز

پائیزوزمستان ۱۳۵۰ـ وبهار وپائیزوزمستان ۱۳۵۱ ـ پای من معلم من ـ نوشته پیترهانتکه ـ درکارگاه نمایش ـ به زبان فارسی

پائیزوزمستان ۱۳۵۰ وبهار وپائیززمستان ۱۳۵۱ـ یك قطعه برای گفتن ـ نوشته پیترهانتکه درکارگاه نمایش. بزبان فارسی

تابستان وپائیز وزمستان ۱۳۵۱ ـ ناگهان نوشته عباس نعلبندیان درششمین جشن هنر شیرازو کارگاه نمایش وتاتر شهر

پائیز وزمستان ۱۳۵۱ ـ باغ آلبالو ـ نوشته آنتوان چخوف در کارگاه نمایش ـ تاتر شهر ـ به زبان فارسی

کارهای سینمائی که توانست انجام دهد چند

فیلم کوتاه است به انضمام تنها فیلم بلند او «چشمه»

کارنامه سینمائی آربی

۱ـ نقاب ـ درسال ۱۳۴۴ ساخته شده مدت نمایش ۶ دقیقه سیاه و سفید ـ ۳۵ میلیمتری ـ که درمورد رابطه بین تخیل وواقعیت میباشد

۲ـ پروانا در سال ۱۳۴۵ ساخته شده ـ مدت نمایش ۸ دقیقه رنگی ۳۵ میلیمتری که براساس یکی ازاشعارهوانس تومانیان ساخته شده وبصورت نقاشی متحرك است . پروانا فیلم رسمی دولت انگلستان درفستیوال ابرهاوزن oberhausen بود .

۳ـ لبئوس بنام تادئوس درسال ۱۳۴۷ ساخته شده . مدت نمایش ۳۳ دقیقه ـ سیاه وسفید ـ ۳۵ میلیمتری ـ در این فیلم سعی شده از این واقعه نتیجه‌ای تمثیلی گرفته‌شود

وبالاخره نخستین فیلم بلند اوچشمه درسال ۴۸ ـ ۱۳۵۰ با همکاری تلویزیون ملی ایران ساخته شده مدت نمایش ۱۰۰ دقیقه ـ سیاه و سفید ۳۵ میلیمتری باشرکت آرمان ـ جمشید مشایخی ـ مهتاج نجومی ـ پرویز پورحسینی فیلمبردار نعمت حقیقی

گفتگوئی درباره فیلم

چشمه

آربی اوانسیان
زاون قوکاسیان
حسنعلی کوثر

ق ـ آقای اوانسیان: نمایش فیلم چشمه در نخستین فستیوال فیلم تهران و ششمین جشن هنر شیراز و فستیوال و نیز ۷۲ جنجال زیادی براه انداخت. البته عده‌ای مخالف بودند، عده کثیری، و عده‌ای هرچند قلیل موافق، واما جنجال بیشتر از آن جهت بود که منتقدین مسائلی غیر از مسائل سینمائی را برای رد کردن و کوبیدن فیلم پیش کشیده‌اند.

شاید دلیل نداشتن دانش سینمائی اکثر این منتقدین باشد. من در اینجا میخواهم جهت گشایش این گفتگو هم که شده سینما را از دیدگاه خودتان برای ما بیان کنید، باین امید که بتوانیم خط ربطی بین دانش سینمائی شما و فیلمتان چشمه بکشیم.

آ ـ طبیعتاً سینما یعنی حرکت یا نشان دادن حرکت. منتها دیگر چه حرکتی سؤال از این جا شروع میشود. حرکتی هست که عینی است و میشود دید و حرکتهائی هستند که نمیشود دید ولی میشود دریافتشان کرد. فکر میکنم سوء تفاهمی که اصولا درباره سینما ایجاد شده، این است که حرکتی را که فقط میشود دید مخصوص سینما دانسته‌اند

نه حرکتهائی را که نمیشود دید و این شکاف خواه ناخواه عمیق تر شده است بین مفهوم سینما و برداشت مردم از سینما . فیلمهائی هستند که هر دوی این حرکتها را نشان میدهند ، فیلمهائی هستند که سعی میکنند بیشتر به حرکتی که کمتر قابل دیدن است ، یا حرکتهائی که کمتر میشود با عوامل بیرونی دیدشان بپردازند .

این سینمائی است که کارگردانهای معروفی و شاید هنوز بعضی گمنام به آن پرداخته‌اند . حتماً نمیشود گفت که این سینما بهتر از سینمائی است که رواج پیدا کرده ، ولی راجع به تأثیرش میشود اظهار نظر کرد ، تأثیرش به این صورت که این سینما در ظاهر کاری نمی‌کند ولی در بطن چنان تأثیری میگذارد که شاید غیر مستقیم رابطه عده‌ای را با عوامل بیرونی تغییر میدهد، بهمین نسبت شاید کمی بیشتر زندگی میکند و آن سینمای دیگر طبیعتاً کمتر دوام میآورد، سینمائی که من دوست دارم ،آن سینمائی است که سعی میکند حرکتهای کمتر محسوس را فیلمبرداری بکند ، یا بجریان بیاندازد .

ك ـ برای صحبت و بحث در باره فیلم آربی ، جمله‌ای را از « کارل تئودرایر » که یکی از بنیانگذاران همین سبك است که آربی صحبتش را کرد نقل میکنم :

درایر میگوید : من مایلم که تماشاچی از طریق کوچکترین حرکات هنرپیشگان من پی به عمیق‌ترین افکار درونیشان ببرد . از نظر من بمقدار زیادی سینمای اصیل و سینمای واقعی همین است .

یعنی ازیك حرکت کوچك یك هنرپیشه آدم پی بتمام روحیات درونی آن ببرد . سینمائی است که تراژدی در بطن قهرمانان میگذرد . هرگزما آن چیزی راکه عادت کرده‌ایم درسینمای رایج بسبك سینمای فیلمهای هولیودی کـه همه چیز را آشکار نشان میدهد نبینیم . البته این سینما ، سینمای آسانی بهیچ عنوان نیست کما اینکه کارگردانانی مثل « درایر » و «برسون» و کارگردان بزرگ ژاپنی « ازو » هـر گز تماشاچی های زیادی بدان مفهومی که کارگردانان دیگر انتلکتوئل ، مانند «آنتونیونی» و«فلینی» دارند ، نتوانستند برای خود پیداکنند ، وعلتش‌هم اینست‌که این سینما نیاز بتفکربیشتری دارد . یعنی‌سینمائی است کهٔ مسائل ظاهـری سینما را بکلی دور می اندازد . یعنی فـرض بفرمائید نورپردازی‌به‌آن‌مفهومی‌کهٔ اکسپرسیونیست‌ها ازآن‌میگیرند ویا حرکات دوربین بمفهومی که درفیلمهای‌کارگردانان خیلی باتکنیك مثل افولس یا هیچکاك وجود دارد مانمی‌بینیم.

بطورکلی ازاین مسائل دراین سینما خبری نیست . دراین‌سینما همیشه سعی شده‌آنچه را که زائد است بیرون گذاشته شود وآنچهٔ را که واقعی هست ، یعنی آنچه که مارا بمطلوب اصلی نزدیك میکنددر صحنه بگذاریم .

بدین ترتیب در این سینما ، حرکت دوربین کم میشود . بعضی وقتها بصفرمیرسد .

نورپردازی به‌آن مفهوم همیشگی‌نیست . دیالوگها آن طوری‌که

ما عادت‌کرده‌ایم در سینما بشنویم گفته نمیشود . این سؤال پیش میآید که‌آیا واقعاً درزندگی عادیمان وقتی حرف میزنیم‌آنطوریکه درفیلمها میشنویم ، دیالوگها گفته میشود . آیا وقتی من با شما حرف میزنم ، فکرمیکنم‌که چی دارم میگویم ؟ چگونهٔ اینتوناسیون صحبتم‌راعوض کنم ؟ آیا این سینمائی‌که ما می بینیم دیالوگ رسیده بحد اقل و آن دیالوگها هم به‌آن حالت خاصی‌گفته میشود ، این به زندگی واقعی نزدیکتر نیست ؟ پس چه دلیلی دردنیا وجود دارد بگوئیم سینمائی‌که در آن دوربین حرکت نمیکند سینما نیست ؟ و اساساً چه اصراری است .رنوارمیگوید :

تکنیك برای بیان محتوی است وهر وقت تکنیکی برای بیان محتوای خاص فراتر ازحدلازم پا نهاد حالت خود نمائی را بخود میگیرد .

برای این فیلم «چشمه» هر تکنیك دیگری بکار گرفته میشد ، غیر ازاین تکنیکی‌که آربی شخصاً بکار برده لطمه عجیبی به‌تراژدی داستانش میزد ، یعنی بهیچ عنوان نمیشود این قهرمانان را در حالتی غیرازاین تجسم‌نمود.

بنظر من رساندن تراژدی این داستان که تراژدی یك جامعه میباشد هرگز نمیتوان تصورکردباحرکات سریع دوربین ومونتاژ سریع‌و فرمی غیر ازاین بشود نشان داد .

بنابراین می بینیم‌که این تکنیك واین فرمی که برای بیان‌این

محتوی انتخاب شده درست همان حد ایده‌آل سینما است ؛ یعنی حدی است که نمیشود فرم را ازمحتوای جداکرد واین چیزی است که درفیلم چشمه هست . یعنی فرم و محتوی یکی شده‌اند واین خود حد اعتدال سینما است .

قـ آقای کوثر اینکه عده‌ای گفتند فیلم چشمه » خیلی کنداست آیا دلیلش این نیست که جامعه‌ای که آربی درفیلم مورد نظرش هست احتیاجی به‌آن سرعت وتندی ندارد .

یعنی من فکرمیکنم خود فیلم ایجاب ایـن کندی را میکند و حتی روابط آدمها هم در این فیلم صحه بر این کندی جریان زندگی میگذارد .

ك : باید بررسی کرد که درجوامع مختلف و زندگیهای مختلف چه نوع ریتمی هست ؟ ایا ریتم زندگی مردم تهران بـا ریتم زندگی مـردم شیروان درخراسان یکی است ؟ آیا واقعاً آنها شبها تـا ساعت یك بعداز نیمه شب بیرون میمانند ؟ در شهرستانهای کوچك می بیند تمام مغازه ها ساعت ۸ شب بسته میشود .

بدین ترتیب ریتم زندگی مردم تهران ازریتم زندگی مردم پاریس کند تراست .

جامعه خاصی که دراین فیلم مورد بررسی قرار گرفته نمیتواند یك جامعه خیلی متحرکی باشد . جامعه‌ای است که فاصله بین آن افتاده . جامعه‌ای است که مقداری بینشان جدائی هست . جامعه‌ای است

که بعضی عشقها را ممنوع میکند . جامعه‌ای است که در زمان خاصی میگذرد . این جامعه درآن زمان خاص وآن فضای خاص‌ودرآن‌مکان خاص جغرافیائی نمیتواند بـا یك حرکت سریعی جلو برود ، وجهش پیدا کند .

بازباید گفت که اصولا این نوع تراژدی ها دراثرسکوت بوجود میآید ، یعنی در اثرهمین کندی . تراژدی در اثرکندی ماجراست که پیش میرود . واین مونتاژ خیلی نرم و ملایمی است که مارا کم‌کم در تراژدی داستان وارد میکند .

قـ آقای اوانسیان ، آیا درمورد روابط شخصیتهای این فیلم با یکدیگر وبا محیطشان وعلت وجودشان توضیحی دارید ؟

آـ آدمهای این فیلم بچندگروه تقسیم میشوند . به این‌صورت که ، گروهی بچه هستند ،گروهی زن هستند ·گروهی مردهستند ، ودو گروه که خانواده‌اند · طبیعتاً هرکدام ازاین‌گروهها یك چیزی ویایك خاصیت را نشان میدهند · پس مقابله خاصیت هاست و امکان فعل و انفعال این خاصیت ها ·

مسائلی‌که از نظر خانوادگی میتواند مطرح باشد مانند مقابله خانواده ای بـا خانواده دیگروافراداین خانواده با خانواده دیگر ویا گروههای دیگراین‌همیشه در هراجتماعی وجود دارد .

یعنی این چیزی‌که من میگویم تازه نیست وچیزعجیب وغریبی هم نیست ، فقط برای بیان ، به چنین ایجازی رسیده است واز آن به

اینصورت استفاده شده . پس این افراد به‌این شکل رفته رفته خلاصه میشوند . ازنظرروابط ، وضعیتهای مشخص تری پیدامیکنند . طبیعتاً درموقعیت خانواده ، زن هست ، شوهرهست ، بچه هست ، مادر هست ، پدرهست،و بقیه امکانات‌خانوادگی . پس این‌ها باینصورت بعنوان‌مسائل‌اولیه وبدیهی‌پذیرفته شده‌اند . و بعدازاین بدیهیات،می‌رسیم به‌اینکه‌هرکدام ازاین امکانات وموقعیت ها چه هسته‌ای را درخود دارند، وچه‌مشکلی را از نظر زندگی دارند . ویا با مفهومی دیگر ، اگر میوه‌ای داشته باشیم وپوسته‌اش را بکنیم و میوه آنرا کناربزنیم ، به هسته خواهیم رسید . هسته‌ای که در ظاهر خشك و مرده است ، در صوتیکه میدانیم امکان زندگی‌درهسته وجود دارد. وهمچنین مشکل زندگی نیزدرهسته وجود دارد. حال‌اگرچنین‌هسته‌ای‌را بکاریم ، تازه شروع‌امکان است و آغازفعل‌وانفعال که‌میتواندرشدکندیادرحالت‌هسته،بمیردویاناقص‌پرورش یابد . واین تمام امکانات‌است . از این پرسوناژها هم بیك چنین‌حالتی استفاده میشود ، یا بچنین حالتی ازآنها کارکشیده میشود .

کاشته‌شدن‌درموقعیتهائی،درخاکی‌واینهاطبیعتاًزندگیشان‌راشروع می‌کنند . ولی مقابله اینها ، این نبات با نبات دیگر، این هسته‌باهسته دیگر، یا برای یکدیگر ایجاد اشکال میکنند ، یا برای همدیگر امکانی را بوجود میآورد . پس فیلم به‌این رشد یا بدین مفهوم از زندگی میپردازد . درموقعیت خانواده ، درموقعیت اجتماع ، اجتماع با احتیماع ، عقیده در مقابل عقیده ، وهمه اینها دو باره برمیگردند

بعنوان اینکه نماینده‌ای باشند از یك زندگی هسته‌ای یا یك مفهومی از زندگی که درهسته خلاصه میشود . شخصیتهای‌این فیلم را من به اینصورت می‌بینم . ولی اگر بخواهید که بعنوان شخصیتهائی‌که ما در ظاهر درخیابان میشناسیم به‌آنها نزدیك شویم خیلی تفاوت دارند . همین امکان هستدای درشخصیتهائی‌که درخیابان میشناسیم وجود دارد، وما بدلیل دید خودمان ازآنهاگذرارد میشویم .

وبآنها نمی پردازیم . وحتماًدلیل براین نمیشود .که این‌خلاصه گری یا این ایجازعمداً اینجا ایجاد شده واین‌پوسته‌کنار زده میشود . یا هدف این است‌که‌کاربخصوصی‌باشد ، نه ، این درهر زندگی امکانش هست . درهر موقعیتی امکان دیدن یك چنین زندگی وجود دارد . منتهی‌گاهی ما این کار را نمی‌کنیم . ما خیلی کلی تررروابط رامی‌بینیم وخیلی امکانات را روترمی بینیم تاهسته‌ای .

ك : بازمن میخواهم بپردازم به سبکی‌که خود آربی بکاربرده در فیلم . مسئله ایکه بنظر من خیلی مهم است از نظرسینمائی که ما میگوئیم ، این یك فیلم صد درصد سینمائی است . ازاین نظرکه واقعاً اکثرفیلمهائی‌که ما می‌بینیم درسینما ، فیلمهائی هستندکه با حالت‌های تأتری ، یعنی حالتهای درام تأتری ، حالتهائی که احساسات تندرانشان دادن ، بعضی وقتها فیلمهاراکشاندن بطرف ملودرام خیلی نزدیك‌است. دراینجا من دوصحنه ازاین فیلم را مثال میزنم ،که واقعاً نشان میدهد چقدر این فیلم بـا حذف یك مسئله در اماتیك ظاهری ، چطور بیك

تراژدی واقعی نزدیك شده ·

ما قبل ازاین که مشایخی برود خانه آرمان وبفهمد زنی که‌مورد علاقه‌اش است ؛ زن آرمان می‌باشد ، سکانسی را می‌بینم که این دوتا باهم صحبت میکنند ، در سکانس بعد بلافاصله زن شراب میآورد · مشایخی‌باو نگاه میکند · شراب‌را برمیدارد و می‌خورد · همین‌سکانس را درنظربگیریم ، اگر کارگردان دیگری ، بدون دانشی که آربی از سینما دارد، میخواست برای مابیان‌کند ، مسلماً باحواشی ملودراماتیك فراوان زن را ازپشت پرده نشان میداد که نگاه میکند که یك گوشه چشمش می بیند ، که بله ، این همان مرد است و مرد تا اورا می بیند دست وپایش راگم میکند · ویا احیاناً ممکن بود جام شراب از دستش بیفتد وازاین قبیل‌صحنه ها · ولی دراین صحنه می بینیم‌که زن‌شراب را میآورد ومیگذارد همان مسئله راکه من‌بارها متذکرصحبتش شده‌ام· ازنگاه وازساده ترین حرکت یك قهرمان ، آدم پی میبرد به ترادژی درونی این قهرمان · نگاهی‌که مشایخی به زن میکند تمام این‌تراژدی را نشان میدهدکه عاشق زنی است‌که همسر دوستش می‌باشد · وما این تراژدی را درحالت مشایخی می بینم‌بدون یك حرکت دراماتیك‌تاتری یعنی بدون اینکه یك‌گریماس تاتری بصورتش داده باشد ویـا یك کار فیگوراتیو تاتری کرده باشد وسکانس بعد با یك مونتاژ خیلی آرام و نرم بین گوسفندان نشان میدهد ، خودکشی‌کرده ومرده است · واینجا تمام آنچه راکه باید راجع باین صحنه احساس‌کنیم درك میشود ·

سکانس دیگرکه بازخیلی شدیداً مورد علاقه من است سکانس خودکشی مهتاج نجومی است ·که بازمیگویم اگردست یك آدمی بود که دانش سینمائی‌اش‌کم بود ، این سکانس را آنقدرآب وتابش میداد وبطرف ملودراماتیك ودراماتیك میکشاند ونورپردازی عجیب وغریب میداد ، که مارا بکلی ازتراژدی هسته‌ای این مطلب جدا میکرد ·

درابتدای سکانس کفشهای زن را می‌بینیم‌که افتاده است .

سپس ماجرائی‌که بعداز دار زدنش اتفاق افتاده ، یعنی وقتی خودش را دار زده ،کفشهایش افتاده وماکفشها را اول می بینیم ازهمان جزء کوچك یعنی حالت افتادن آن‌کفشها کافی است که تمام آنچه را که ما با هزاران نورپردازی عجیب و غریب وبا هزاران حرکت دوربین عجیب وغریب می‌توانیم احساس‌کنیم ، با یك شات خیلی ساده ، ولی‌در عین حال پیچیده ومشکل وپرمفهوم ، احساس میکنیم ، این صحنه ها واقعاً ۲ نمونه‌ای راکه من خدمتتان عـرض‌کردم ، همان سینمائی را نشان میدهدکه بحدایده‌آل رسیده · یعنی سینمائی که فرم ومحتوی آنچنان باهم مخلوط شده‌اند که بهیچ عنوان تفکیك ناپذیرند .

ق- همین مسئله از جزء بکل رسیدن درصحنه های دیگرفیلم براحتی دیده میشود . وهمچنین چیزهای دیگری ازاین قبیل هست‌که این شبه را ایجادکرده است که شاید فقط بخاطر زیبائی فرمی ایجاد شده ، شما چطورمی بینید ؟ اینها برای ساختمان فیلم باین صورت

مطرح شده یا فقط دلایل فرمی داشته است ؟

ك . ببینید این مسئله فرمی را باین صورت مطرح کردن که آربی یك فرمالیست است کاملا غلط است .

اولا ، بـاید دید فرمالیست بودن را بـه چه کسانی ما می‌گوئیم اساساً کارگردانهائی که در سینما فـرمالیست هستند ، مثل « افولس » کارگردانهائی هستندکه کادراژ بسیار زیبا و حرکات بسیار زیبا دارند . که هیچ کمکی به محتوی خاص فیلم آنها نمی‌کند. بنظر من «لولامونتز» «افولس» را هـر کارگردان دیگری هم میتواند بسازد . لزومی نداشت کـه او بسازد . ولی آنچه که ایـن فیلم را مشخص میکند . آن کار دکوراتیوی است که او کرده : منظور من این است که محتوی آن فیلم احتیاج زیادی به‌چنین فرمی نداشت . ولی درفیلم چشمه وفیلمهای نظیر آن فرم و محتوی یکی شده است ، بترتیبی که فرم را نمیتوان از این محتوی جدا کـرد . برای بیان این نوع تراژدی خاص یعنی تراژدی درونی ،که خیلی خیلی کارمشکلی است . از جزء بکل رسیدن عقیده خود من است . این وسیله‌ای است برای نیل به بیان آن سبك تراژدی خاص .

آـ این مسئله جزء بکل دوباره یك نوع بازتابی است ازهمان حرفی که گفتم . مثلا دانه‌ای که رشد میکند دانه در ظاهر یك جزء ، یعنی جزئی از میوه است . ولی این جزئی است که امکان زنـدگی و رشد دارد ، وتبدیل بیك چیزدیگر میشود . واین دائماً در فیلم مصرف

شده ، بکار گرفته شده است . چه ازنظر ساختمانی وچه‌ازنظرمفهوم. یك نمونه خیلی عینی ، یکی ازدوجائی است‌که دوربین روی تنه‌درخت حرکت میکند .

دوربین از یك جزء تنه شروع میکند بازترشده ، و تمام درخت را نشان میدهد ، این حرکتی‌است‌که در رشد این درخت هست . یعنی تبدیل شدن هسته بدرخت .

این حرکت‌غیرقابل فیلم برداری را اگرما میخواستیم نشان دهیم ، میبایستی شاید ، مثلا سیصد سال دوربین را در مقابل درخت میگذاشتیم وبا یك نظمی این درخت را فیلم برداری میکردیم تا رشد کند . ولی مفهوم رشد این درخت دراین حرکت پائین ببالاست .

درضمن شکل فیلم یا مفهوم فیلم درنشان دادن این جزء که به کل تبدیل میشود ، هست .

پس فیلم از نظر موضوع ، ازیك جزء درخت شروع میکند و بکل درخت میپردازد . می‌بینیم که حرکت دوربین و محتوی بکار گرفته شده ، اینجا چنان باهم ادغام شده‌اند ، که وقتی بعمل درمیآید هم معنی وهم اتفاق را در بردارد .یعنی وقتی اتفاق می‌افتد معنی هم پیدا میشود و یا حرکت و موضوع تصویر یك چیزرا نشان میدهد . منتهی بصورتی که هردو اینجا چکیده ای از حرکتند و چکیده‌ای ازمفهوم.

پس درکنارهم حرفی‌که قراراست بعمل دربیاید یا به‌کسی القاء

بشود ، القا میکنند . این القاءحتماً غیرمستقیم است. هیچ وقت چنین بیانی ، بیان مستقیم نمیتواند باشد . بیان تجریدی است . بیان زبان شعراست · شابد بتوان‌گفت بیان موزیك است وبیانهای شبیه اینها ·

ك . چیزی‌که من میخواهم بگویم ، چیز خاصی نیست · فکر میکنم علت تمام واکنشهای شدیدی که نسبت بفیلم چشمه بود ، عدم آشنائی کافی با این نوع سینمای خاص است · و چون اکثراً عادت کرده‌اندکه همه چیز را باز وراحت ببینند ، این نوع سینما که خیلی ملایم ، خیلی روان ، خیلی نرم ، ودر ضمن همه چیز آن درونی است وهمه چیز درپشت پرده‌است ، مقدار زیادی هضمش مشکل‌است· ولی واقعاً باید دید آیا میشود سینما را دریك ظبقه خاصی کلاسه کرد ؟

آیا میشودگفت‌تمام فیلمهائی‌که‌بایددریك‌مملکت‌ساخته شود ، باید اینطوری باشد ؟

آیا میشود گفت تمام سبکها · فرض بفرمائید · در رئالیسم باید خلاصه شود ؟

آیا تمام سبکهای سینمائی باید درنئورئالیسم خلاصه شود ؟

این هم سینمائی است که امروزه دارند آنرا خوب می ـ شناسند ومن خوشحالم · ومتأسفانه بعداز سالهای سال‌حتی درخوداروپا امروزه یعنی‌دردههٔ هفتاداست‌که دارند این نوع سینما را می‌شناسند· وعلتش توجه‌ای است‌که بکارگردانهای بزرگی مثل «برسون» میشود . «برسون» درعرض این مدت ، کوتاهترفرض بفرمائید ، مثلا ازسال ۶۷

بـاین طرف توانسته بیشتر فیلم بسازد . کما اینکه در زمـانهای قبل نمیتوانست بسازد . کتابهای زیـادی هم اکنون راجع بـه « درایـر » نوشته میشود .

همین تازه‌گی ها کتابی دانشگاه کالیفرنیا چاپ کرده . راجع به اوزو ، درایـر ، وبرسون و سبك این سه تن را بررسی کرده . وسعی هست دردنیا برای شناساندن این نوع سینما .

این نوع سینمای خاص . سینمائـی که خیلی ، خیلی ، خیلی ، بنظرمن بسینمای واقعی نزدیك استوآنچه را که باید دارد .سینمائی استکه فرم‌ومحتوی درآن ادغام شده وازهم جدا شدنی نیست.سینمائی استکه درهرصورت بایدگفت مشکل ، ولی واقعی است .

قـ درفیلم چشمه تماشاچی‌حس‌میکندکه هیچ نوع ایدئولوژی خاصی پشت فیلم نیست یعنی یك ایدئولوژی چنان محکم که پشتوانه فیلم باشد .

ك : ابتدا باید ببینیم منظور از ایدئولوژی خاص‌چیست بنظر من هرکسی کهٔ درسینما کارمیکند یك ایدئولوژی برای خودش‌دارد . دراین فیلم اصولا لازم نیست ایدئولوژی بصورت شعار باشد تاپذیرفتنی باشد . خیلی ساده ، میخواهم ببینم فرض‌کنید مثلادر فیلم نئورئالیستی (امبرتود)ی‌دسیکاچه‌ایدئولوژی خاص‌اجتماعی بزرگی‌پیاده شده ، غیر از بررسی زندگی مردی که باز نشست شده . ولـی آیا بررسی کردن زندگی یك مردی‌که باز نشست شده وبا سگش زندگی میکند این را

نمیشود تعمیم داد ؟ بمرد هائی که بازنشست شده وتنها زندگی میکنند ؟ آیا همین فیلم چشمه را نمیشود تعمیم داد بجوامعی نظیر این که ما می‌بینیم دراطراف واکنافمان ؟

آیا لزومی دارد که این ایدئولوژی را خیلی دکوراتیو و خیلی مثل شیرینی‌بسته بندی شده بهمه هدیه‌کرد وتعارف‌کرد ؟

آیا نمیشود همینطوری‌این‌ایدئولوژی را ازطریق‌همین‌محاورات کوتاه قهرمانان وبا نشان دادن تراژدی درونی آنها بدست‌آورد؟

آیا دراجتماعات دورو برخودمان نظیر این تراژدی را ندیدیم؟

پس همین کافی است که این یك ایدئولوژی دارد .

آـ دراینکه فیلم یك ایدئولوژی دارد ، فکر می‌کنم گفتن‌آن یا تکرارش از طرف من ، کاملا بی مورد باشد . چون خود فیلم بـا عناصری‌که بکار گـرفتهٔ خود بخود اینها را بیان میکند ، بـا نوع کلماتش ، با نوع تصویرهایش ، بـا نوع ارتباطاتش ، بـا نوع نتیجه گیرهایش ، ایدئولوژی بیان میشود وهیچ ایدئولوژی هم تا چیزی را بیان نکند بخودی خود وجود ندارد .

آنچه‌که‌دراین‌ایدئولوژی‌بکارگرفته‌شده،که‌همچنین‌جزئی ازاین ایدئولوژی‌است ، مسئله مکانی فیلم است وقتی میگویم مسئله‌مکانی فیلم مکان خیلی مشخصی را نمیخواهم بگویم . اگرمثلا اطاقی داشته باشیم یك‌گوشه چپ دارد ، یك گوشه راست دارد ، یا میتوانیم بگوئیم

شمالی دارد ، جنوبی دارد ، غربی دارد . شرقی دارد ، مکانها همیشه‌در یك ارتباط باهم قرارمیگیرند ، اگرمکان را بـاین صورت قبول‌کنیم . این فیلم مکانی دارد . واین مکان با عواملی که بصورت نشانه بـآنها اشاره میشود یا بکارگرفته میشود . خبریـا نشانه‌ای است ازیك شرق که این‌ایدئولوژی دراین زمینه بجریان میافتد ویا بکارگرفته میشود. طبیعتاً رودخانه‌ای که در شرق جریان دارد با رودخانه ای که درغرب جریان دارد ، فرق میکند .

شاید حرف خیلی‌مسخره وسطحی بنظربیاید ولی فرقهای‌خیلی اساسی دارد . فشارهوائی‌که درشرق هست با فشار هوائـی که در غرب است ، فرق میکند .

بازشایداز نظرکلی اشتباه بنظربیاید ولی در همان سطحها از نظر علمی . ما امروز امکان ارزیابی‌آنهایا امکان شناخت‌آنهارا میدانیم ، که وجود دارد . ریتمی‌که در شرق وجود دارد با ریتمی کـه در غرب وجود دارد ، فرق میکند .

این فیلم سعی میکندکه این نوسانات جزئی را به بیان بکشد . بمصرف بکشد . نور در شرق یك وظیفه دیگـری دارد یـا اشعه نوع دیگری دارد . ویا یك بازتاب نوع دیگری دارد به نسبت نوردرغرب هوا فرق میکند . مغزها فرق میکند . ارتباط مغزها باهم فرقمیکند. حسها فرق میکند وارتباط حسها فرق میکند .

تمام اینها دراین فیلم هستند منتها ما وقتی میگوئیم‌ایدئولوژی

امروزه ، ایدئولوژی یك برداشت کلی سیاسی برای ما معنی میدهد . اگر باین مفهوم متداول و رایج بخواهیم‌بگوئیم شاید فیلم ایدئولوژی ندارد .

اگر بخواهیم بمفهوم وسیع کلمه بدان بپردازیم ، می‌بینیم فیلم نه اینکه ایدئولوژی دارد شاید دربعضی جاهها در ارائه ایدئولوژی یا بـه بیان‌کشیدن یا بمصرف‌کشیدن ایدئولوژی زیاده روی میکند .

ق ـ آقـای اوانسیان . اینکه گفتم ایدئولوژی بهیچ وجـه ایدئولوژی سیاسی نیست بلکه افکاری است کـه شما در فیلم مطـرح کرده‌اید واساس کلی فیلم را ایجادکرد .

آ ـ من فکرمیکنم همین اشاره‌ای‌که‌کردم همین مسئله‌تفاوتهای مکانی، وتفاوتهای ، نورها ، تفاوت فلسفه ها ، تفاوت مغزها ، همین‌کافی باشد . بصورت اشاره برای اینکه معلوم بشودکه اصلافیلم چه‌میخواهد بگوید ؟ ویا حتی ساختمان این فیلم شروعش و پایانش چگونه است ؟ اگـر کسی فکرکند فیلم به چه صورت شروع میشود و به چه صورت تمام میشود متوجه خواهد شدکه دریافت فلسفه فیلم ـ اگر بشود کلمه فلسفه را بکاربرد اینقدرهاهم مشکل نیست فهمیدن ایدئولوژی درهمه این ارتباط هـا که گفتم . راحت است و تـا اندازه‌ای سنجیده شده و بموقع ارائه داده شده است .

درمقابل هرمرگی یك زندگی هست ودرمقابل هرزندگی‌مسائلی است ، ودرمقابل هرمسئله‌ای راه حلهائی‌است . درمقابل هرراه‌حلهائی

بن بستهائی هست .تمام اینها بدین صورت است · در مقابل هرسیاهی سفیدی هست . درمقابل هرسیاه وسفیدی حرکتی هست . درمقابل هر حـرکتی یـك سکونـی است و این بهمین صورت ادامه و تعمیم پیدا میکند · در یـافت یا بمفهوم رساندن ایـن در خـود بیننده است .

اگـر بخواهـم بیشتر از ایـن توضیح بـدهم اصلا نفس فیلـم را لغو میکند · غرض فیلم را لغو میکند . برای عده‌ای این فیلم شاید نماینده مرگ باشد · بـرای عده‌ای این فیلم شاید نماینده زندگی باشد . بهیچ عنوان نمیتوانم بگویم کسی که فکر میکند این فیلم راجع بـزندگی است اشتباه میکند وکسی که میگوید این فیلم راجع بمرگ است ، اشتباه میکند چون فکر میکنم که فیلم این هردومکان را در خودش دارد و نیز امکان اشاره بدین دوموضوع، دریـافت طبیعتاً فـرق خواهد کرد .

همان طوری‌که شما رادیوئی داریدکه امکان‌گرفتن‌چندایستگاه مختلف درآن هست · با انتخاب خودتان وبا نیاز خودتان یك چیزی را دریـافت میکنید . من نمیتوانم بگویم این رادیو امکانش فقط این است . من اصلا چنین منظوری را ازسینما یا هنر انتظار ندارم و یـا چنین هدفی‌که بیك‌مجرای بخصوص چیزی را ربط بدهد یاخلاصه‌کند .

خلاصه گری برای تعمیم دادن مسئله است ، نه خلاصه گـری

برای محدودکردن‌مسئله یابرای‌بنتیجه رساندن مسئله .

ك ـ من با حرفهای‌آربی کاملا موافقم یك مقداری یادم‌میآید وقتی از «کوروساوا» درمورد یکی ازفیلمهایش پرسیده بودند گفته‌بود اگرمن میخواستم‌حرفهائی راکه درفیلم زدم باکلام بگویم زحمت‌تصویر کردنش را بخودم نمی دادم . ما وظایفی داریم درمورد هرفیلم . اگر کسی بخواهد این فیلم را بپذیرد یا نپذیرد . باید با در نظر گرفتن ضابطه های آن سینما و دانش آن سینما بار دیگر این فیلم را ببیند و آن وقت است‌که میتواند واقعاً روی این فیلم قضاوت کند . نه بانداشتن دانش سینمائی درمورد این سینمای خاص .

قـ آقای کوثر بنظرمن مسئله مهم دیگر ایجاد رابطه است یکی میخواهد با این فیلم رابطه برقرار کند ویکی‌نمیخواهد .

چون پذیرش وارتباط با یك اثر هنری تفکر درمورد آن است پس درمورد فیلم چشمه بیننده بایدفکرکند وبدون اینکه‌جبهه بگیرد فیلم را ببیند .

كـ کاملا درست است همیشه با یك چیزنا آشنا دردنیا رابطه برقرارکردن سخت بوده است برای مردم با هر چیزی که نا آشنا بوده بسختی رابطه ایجادکرده‌اند . ولی بعدازمدتی توانسته‌اند با آن‌مسئله رابطه ایجادکنند .

من فکر میکنم باید از طریق شناخت این سینما با آن رابطه ایجادکرد . ولی اول لازمه‌اش شناخت آن است وبعد ایجاد رابطه‌اش . البته من خیلی‌کسان را دیدم که بدون دانش سینمائی ، واقعاً این را

میگویم . بدون اینکه هیچ چیزی از سینما بدانند ، بدون اینکه «برسون» را بشناسند ، بدون اینکه «درایر» را بشناسند ، بدون‌اینکه آربی را بشناسند ، ازاین فیلم خوششان‌آمده است وتحت تأثیراین‌فیلم قرارگرفته‌اند . وآدمهائی بودند که اصلا با سینما بیگانه بودند . ولی این فیلم توانسته بود با آنها رابطه ایجادکند واین خود صرفاً مربوط به روحیه آدمهاست . یك مقداری شاید با روحیه سازنده یك نوع هماهنگهائی داشته . ولی شدت عمل نشان دادن بیخودی درمورد یك کاری و صرفاً پیش کشیدن مسائل خیلی خیلی پیش پا افتاده ، مثل مالیاتی‌که ما میدهیم ، صرف فلان میشود وبا مالیات ما چه چیزهائی ساخته میشود ، این نوع کار جنتلمنانه و مبارزه شرافتمندانه نیست. فیلم از نظرمن فوق‌العاده است ، ازنظریك شخص دیگرفیلم بدیاخوب فیلمی‌که ازروال‌کلی سینمای ایران جدا است وروی همین جدابودنش باید خیلی فکر کرد. فیلمی که اینقدرجداست ، اینقدر درآن شعور بکار رفته و اینقدر پشتوانه فرهنگی دارد . پس لازمه دیدن چنین فیلمی‌نگاهیست ماورای دیدی‌که‌آدم مثلا بفیلم (آبشارطلا) دارد .

قـ آیا بحثی‌که درمورد سینمای «درایر» و«برسون» نمودید با ارتباطی که بین سینمای مزبور و سینمای آربی موجود است ایجاد تشابهاتی نمیکند ؟

ك ـ تشابه درمورد سبك بله ، ولی تشابه به عنوان تقلید خیر ، یعنی‌چیزی نیست‌که‌تقلیدباشد . تشابه سبکی درخیلی‌کارها‌وجود دارد .

یـك مکتب خاصی بوجود میآیـد بنـام مکتب فـرض بفرمـائید ، « اکسپرسیونیسم » ، تمام کارهای کارگردانهای اکسپرسیونیسم یا نقاشهای اکسپرسیونیسم ازیك جهتی با هم تشابه دارند . ولی ارتباط بین تشابه و تقلید خیلی مسئله است . یعنی یك همفکری است . اولا در سینمای «درایر» وسینمای «برسون» بمفهوم مطلق ، چیزی نیست که آدم بتواند کپیه کند ، یعنی چیزی وجود ندارد وچیزی نیست که شما بخواهید این سبك نورپردازی را تقلید کنید. سبکی نیست ، چیزی نیست این سکوت درفیلم آربی وهمچنین درفیلم برسون هست ولی بمفهوم خودش چیز قابل تقلیدی نیست سکوتی است که بموضوع ربط دارد، یعنی هیچ چیز قابل تقلیدی در آن وجود ندارد ، که کسی بخواهد بگوید : من این سبك « درایر » را تقلید کرده‌ام یا « برسون» را . چیز قابل تقلیدی نیست فرم وحرکت دوربینی ندارد که بخواهد تقلید باشد . فرم نورپردازی خاصی ندارد که بخواهد تقلید باشد .

سوژه ها بکلی باهم تفاوت دارد وموضوعات بکلی بـا هم فـرق دارد . فرض بفرمائید تشابهات سبکی دوربین باشد ، مثلا دوربین اصلا حرکت نمیکند . ولی اینها هیچ ارتباطی باهم ندارد . این سبکهائی است که افراد ، بستگی بروحیه خودشان وطرز نگرششان بدنیا برای خودشان اتخاذ کرده‌اند . این سبك آربی هم اتفاقاً شبیه سبك آنهاست وارتباطی بتقلید ندارد .

قـ آقای کوثر ، من فکرمیکنم نزدیکی کار آربی باکار درایر

تقلید کردن از سبك در ایر نیست

ك : بله این مسئله را نباید اشتباه کرد که یکی شدن با یك سبك بمنظور تقلید است . من وشما از رنگ آبی خوشمان میآید ولی این دلیل این نیست که اگر شما لباس آبی بپوشید ومن هم امروز لباس آبی پوشیدم من از شما تقلید کرده باشم ، فقط دلیل آن خوش آمدن میباشد وهماهنگی آن مسئله با روحیه ما است .

آ - یا مثلا دریك وزن بخصوصی شعر گفتن . وزن شعر کلاسیك ایران رادر نظر می‌گیریم . دریك وزن بخصوص عده زیادی شعر گفتند، ولی نتیجه کار ومعنی کار هر کدام مخصوص بآن چیزی است که درخودشان بوده . فقط بازتابی از یك وزن است که چیزهای مختلفی را بیان میکند .

ق ـ درمورد آدمهای فیلم . من فکر میکنم آربی آنها راآنالیز کرده وبرخوردش با آدمها بیشتر ذهنی بوده تا عینی

آ ـ نه عینی ونه ذهنی ، بلکه باطنی که طبیعتاً هم عینی وهم ذهنی است ودوباره برمی‌گردیم به آن مسئله هسته وقتی یك دانه سیب داریم . خواه ناخواه از آن درخت سیب بدست میآید . وقتی دانه هلو داریم ، درخت هلو بدست میآید ، وقتی که دانه گلابی داریم ،درخت گلابی بدست میآید .

مسئله این خواص است واین خواص خواه ناخواه دربطن هر آدمی وجود داردوبه این آدمها از این نظر پرداخت شده . طبیعتاً آن

وقت برداشت من هم عینی است وهم ذهنی یعنی گفتگوئی است که بین این دوتا میتواند برقرارشود . بین عینیت وذهنیت که واقعیت از آن پیدا شود .

ك ـ چیزخاصی ندارم بگویم غیر از آنکه آربی گفت همیشه تلفیق عینیت و ذهنیت است که میتواند انسان را نسبت بقهرمانهای داستانش نزدیك کند

ق ـ من حس میکنم که آن مسئله شارلاتانیزم که درفیلمهای هیچکاك بطرز وحشتناکی وجود دارد درفیلم چشمه اصلادیده نمیشود.

ك ـ شکی نیست. اول هم خدمتتان عرض کردم که این فیلم رسیدن بآرسینمای مطلق است که گفتم . همان مسئله‌ای که مثال زدم بین مهتاج نجومی ومشایخی که خیلی میتوانست ملو دراماتیك وپرآب وتاب باشد وخیلی میتوانست از احساسات زود گذر تماشاچی استفاده بکند . در حالیکه در این فیلم چنین چیزی نیست. این داستان میتوانست در دست یك کارگردان بدون دانش بیك داستان خیلی معمولی درسطح فیلمهای مادام ایکس واین قبیل تبدیل شود . ولی بررسی این داستان بدین سبك آنرا تبدیل کرده بیك تراژدی ، یك تراژدی حماسی .

ق ـ آقای اوانسیان مسئله موزیك متن که درفیلمها بعنوان عامل کمك کننده تصویر بکار گرفته میشود ، یك مقدار بحث پیش میآورد که عده‌ای باصطلاح منتقدین گفته بودند موزیك درفیلم چشمه این چنین نبوده. و چون سبك کارشما تمایزی با سایر فیلمها دارد . یك مقدار در مورد

موسیقی متن فیلم توضیح دهید

آـ بازموزیك همان‌کار تبدیل شدن به هسته را انجام میدهد. این موزیکی است‌که درظاهر ملودی ندارد . چند تانت ساده است‌که در فاصله های‌غیرمتعارف در کنارهم‌قرارگرفته‌اندوچیزی را پیوندمیدهند. دراصل این موزیکی است‌که قرار است آوازی را همراهی کند . من آواز رابرداشتم وهمراهی‌را گذاشتم . وموزیك همیشه فیلم را همراهی میکند . موزیك بخودی خود حرفی نباید بزند وبا این عمل بنظرم به فکراینکه موزیك به چه صورتی باید درفیلم مصرف بشود نزدیك ترشده‌ام . مثلا قطعه‌ای که بوسیله «ابوا» بجای سورنا نواخته میشود ، میشد سورنا ضبط کرد . ولی در فیلمی که بهمه چیز بـا خلاصه گری میپردازد ، گذاشتن صدای سرنـا بآن یك مفهوم یـا یك صدا یـا یك امکان مشخص قابـل لمس میداد ، در حالیکه ایـن فیلم سعی میکند چیزهای غیرقابل لمس را به عینیت بکشاند وبجریان بیاندازد . کاری که من‌کردم این است‌که نت های (باس) آوازکـری را گذاشتم روی سازی که از نظر صوتی نزدیك بسرنا است ، اجرا بشود خواه نا خواه با چیزی موزیك بیان میشود ما این‌موزیك را بصورت ملودی‌نمیتوانیم تکرار کنیم . یا قطعه‌ای‌که روی تیتراژ فیلم نـواخته میشود ، قطعه‌ای است ، که آوازی‌که روی درخت میشنویم ، باید با آن همراهی شود . یعنی‌آن قطعه آواز همراه با پیانوئی‌که روی تیتراژفیلم است با هم‌یك مجموعه کاملی را تشکیل میدهند . اینها ازهم تفکیك شده اند . پیانو

دراول فیلم قرارگرفته وآوازبـا آن رفته در۲۰ دقیقه بعداز آن قطعهٔ پیانو ، همان طوری‌که رابطه ها درفیلم تفکیك شده‌اند . همانطوری‌که مرگ وزندگی ازهم تفکیك شده‌اند . همانطوری‌که آشنائی ها از هم تفکیك شده‌اند ،پس‌اینهاهمگام باهم میروند . اگرما بخواهیم‌بعنوان موزیکی که قرار بود هیجان براه بیاندازد ویا بهیجان صحنه ها کمك کند ، موزیك این فیلم را ارزیابی کنیم ، این موزیك بدرد نمیخورد. ولی اگربعنوان موزیك سینمائی بخواهیم بآن بپردازیم می‌بینیم معنی دارد . یعنی ازآن معنی بیرون کشیده شده .

موضوع دیگر اینکه ما باید بموسیقی با دیدگاه دیگری نگاه کنیم .

اصلا موسیقی چیست ؟ وظیفه موسیقی در سینما چیست ؟ اگـر بدین دیدگاه نگاه کنیم ، به اینجا خواهیم رسید کـه اصلا امروزه موسیقی یعنی چه ؟ موسیقی درشرق چیست ؟ موسیقی درغرب یعنی‌چه؟ ارتباط آنها باهم چگونه است ؟ وظیفه موسیقی درفیلم چیست ؟ حتی صداهائی‌که از نظرهمراهی باصحنه ها بکارگرفته شده‌اند ، بیك‌چنین مصرفی کشیده شده‌اند . یعنی یك چنین مفهوم و وظیفه‌ای بعهده شان گذاشته شده .

شاید این نوع دید و این نوع پرداخت خیلی خشك بنظر آید مثلا نورآفتاب همیشه پراکنده است وقتی ما آنرا با یك عدسی جمع بکنیم ، آن را بیك تمرکزی میرسانیم‌که سوزاننده است . این همان

مفهومی است که درخشکی وجود دارد . این همان شدتی است که دریك چنین دیدی وجود دارد وشاید این شدت است که باعث میشود عکس العمل هم شدید بشود . علاقه من هم شدید بشود . نفرت من هم شدید بشود .

ك ـ بنظر خودت تراژدی اصلی فیلم روی کدام یك ازقهرمانان میگذرد.

آ : دریك مربع میگردد

ك : باز مرکز ثقل مربع کجاست ؟

آ . مرکز ثقل طبیعتاً زن هست وسه نفر دورآن

ك : روی همین میخواستم مقداری بحث کنیم ، یعنی رابطه زن با این سه نفر ، که بنظرمن رابطهٔ زن با این سه تن یك حالت خاصی است ، یعنی رابطه‌اش با مشایخی وضع خاصی دارد ، با آرمان وضع خاصی دارد ، با پورحسینی وضع خاصی دارد یعنی یك مقدار این زن رابطه‌اش جسمانی تر با پورحسینی ویك مقدار رابطه‌اش با آرمان بیشتر ازآن که یك رابطه زن وشوهری باشد ، حالت ، پدر وفرزندی پیدا میکند وحالتش با مشایخی یك حالت رستگاری محض است . البته به نظر من این شاید خودش زائیده رابطه خود مشایخی باشد با آن . میخواستم بدانم نظرخودت چیست ؟

آ : همه اینها هست وهمه این امکانات هم در این زن هست و مسئله تراژدی در اینست که هیچکدام ازاین امکانات به تنهائی

نمی توانستند جوابگو باشند ، بـه این خاطـر که کمال وتمامیت در هیچکدام ازاین موقعیتها نمی‌توانست بخودی خودگفته یا بیان شود و لازم بود برای این زن‌درمقابل‌شوهر،دیگری هم‌باشد ،درمقابل‌دیگری، دیگری‌سوم‌هم‌پیداشود.چون‌اگردیگری‌سوم‌که‌شماهم به‌آن‌اشاره‌کردید پیدا نمیشد ، موقعیت زن تـراژیك نمی‌شد ، یعنی این مسئله لاینحل بودن ، لاینحل نمیشد . مسئله انتخاب پیش میآید .

ك : زیبائـی تمام این تـراژدی درلاینحل بودنش است . چون وقتی ما بیك حلی برسیم در این نوع تـراژدیهای خاص هیچ تراژدی وجود ندارد . یعنی این زن وقتی میمیرد . حتی با مرگش هم‌تراژدیش تمام نمی‌شود . بنظرمن این تراژدی همینطورادامه مییابد .

آ : این یك نوع تراژدی را شاید بشودگفت. یك تراژدی‌هستی است کـه دراین زن بـه این صورت بعمل میآیـد . ایـن زن بترتیبی نماینده‌اش میشود یا سبب میشود ، این تراژدی که در زندگی وجود دارد نشان داده شود . فقط یك مسئله است‌که من میخواهم به‌آن‌اشاره کنم ، که تراژدی همیشه یك سوء تفاهم ایجاد کرده وقتی ما میـگوئیم تراژدی ، تراژدی را خیلی منفی می بینیم ، درحـالیکه تراژدی اصلا منفی نیست . تراژدی واقعیت است . نمی‌دانم عکس‌العمل روانی ما در مقابل تراژدی‌چرا منفی است ؟ خودش جای بحث‌زیادی دارد . تراژدی راماباین مفهوم نباید بگیریم‌که منفی است . تراژدی را بعنوان‌واقعیت باید بپذیریم .

آنوقت است که درمقابل تراژدی دربچه چیزی بـه ارث گذاشته میشودکه وارث این تراژدی یا وارث این خانواده است . در مقابل پدر وقتی که پدرموقع مرگ ، فرزندش را میخواهد ، به فرزند منتقل میشود منتهی درسکوت .

ك : مسئله ایکه دراینجابرایم مطرح وجالب توجه بود . صحنه ایست که آرمـان ودوستانش را می بینیم . دوستانـی که دورش جمع میشوند وشش تا هستند ، که با آرمان میشوند هفت تـا ، وبعد که آن هفت تا بچه را می بینیم که دارند آب بازی میکنند ، که هفت تـا میتوانند آن هفت بـاشند یـا نباشند . البته به مفهوم سمبولیك آن کاری نداریم .

آن هفت بچهٔ لخت دارند آب بازی میکنند ، ولی بچه آرمان لباس پوشیده واین از آنها جداست . فکر نمی کنی که این بچه درطی زندگی آینده‌اش ، با آن کاراکثر ، یعنی با کار اکثر پدرش و اشخاص دیگر که قبلاداشتیم. تفاوت خیلی زیادی پیدابکند : یعنی یك تزکیه‌ای پیداکرده باشد .

آ : شاید ، شاید هم به این دلیل کهٔ چون سکوتی داده شده درمقابل، شاهداین تراژدی بوده ، یعنی مفهومی رادریافت کرده.

ك : همان که از بچه ها جداست (البته بچه ها باهم ارتباطی ندارند) از نظراینکه می تواند با این بچه ها آشنا بـاشد . که البته کاری با این مسئله نداریم . یعنی این بچه ازهمهٔ آنها جداست . زیرا

این یکی لباس پوشیده وآنـان لخت ، لخت آب بـازی می‌کنند یك حالتی بآدم القا می‌کندکه این بچه درآینده علاوه برآن‌که وارث آن تراژدی شده ، یك تفاوت کلی هم دارد . یعنی یـك مرحلهٔ تزکیه‌ای راگذرانده . شاید از هرهفت مرحلهٔ عـرفان ، واقعاً یك مرحله‌اش را گذرانده باشد .

آ : شاید . چون بازی نوع دیگری را دارد می‌کند

ك : همین برایم خیلی مطرح است . از نظرکلی زیرا این یك دید خاصی است‌که نسبت باین مسئله دارد .

از نظرگاه من یك برداشت مسیحی که‌کاملا بـا آن موافقم که هرکسی برداشت ذهنی خودش را می‌کند ، که مربوط به جامعه‌خودش می‌شود . زن‌دراین فیلم‌به نظرمن خیلی زیاد شباهت به مریم مجدلیه دارد . شاید برداشت من غلط باشد .

یعنی همان زنی‌که مسیح وقتی بـا او روبرو شد ، عده زیـادی میخواستند سنگسارش کنند و مسیح گفت : (آنکس که در بین شما گناه نکرده سنگ اول را بزند) وکسی سنگ نزد . این زن برای‌من همان حالت مریم مجدلیه را دارد . یعنی حالت آن زن گناهکار را دارد . که بعداز اینکه خودکشی میکند باز هم به همان مریم مجدلیه تبدیل میشود . یعنی آن حالت تـزکیه‌ای در همان زن‌هم هست . من نمیدانم خودت دراین مورد چه عقیده‌ای‌داری؟

آ : دراین‌زن‌هست وحتی درمرد هاهم هست . هرکدام بامرگشان تزکیه‌ای را ارائه میدهند فقط کسی درفیلم هست کـه هیچوقت حرف نمی زند ودائم سیاه پوش است .

ك : مادر آرمان

آـ بله مادر آرمان که ناظر همه‌چیز هم هست. این شخصیت درضمن پیرترینشان هم هست .

ك: شاید، بنظر من داستان تو یك حالت مدار بسته دارد که همینطور این تسلسل در آن هست که از نظر شخص خود من این زن هم میتواند مثل بچه‌ای که بعداً تزکیه پیدا میکند درقبر تزکیه پیدا کرده . فکر میکنم یك نوع تزکیه خاصی پیدا کرده ، که امروز فقط شاهد تمام این مسائل هست وهیچوقت داخل درماجرا نیست .

آ : این زن دائم با نوه‌اش دیده میشود . یعنی چه دراول فیلم و چه در آخر فیلم موقعی که بچه با کاغذ بازی میکند . نوه ومادر بزرگ اکثراً در کنار یکدیگرند، این دومورد بخصوص باهمدیگر به نسبت تعادلی دارند . منتهی این جا فکر نمیکنم که مسئله مداربسته مطـرح باشد ، مداربسته‌ای نیست بخاطـر اینکه یکی مرد ویکی زن است . نوه پسر است ومادربزرگ زن است .

اینجا فقط میخواهم بیك موضوع اشاره کنم . زن درپیری است، که باین حالت پذیرش کامل ، باین آرامش، باین تزکیه میرسد ، ومرد درکودکیش . ومی بینیم که دردیگران ، درمرگ تمام میشود .

ك : ولی مثلا در پورحسینی یك حالت یهودا را میشود دید که مسیح را لودادوسرگردان شد . یك حالت اینطوری بیشتر درپورحسینی دیده میشود واین بـازیك مقدار سبب تـزکیه زن میشود وخودش یك

حالت سرگردانی کامل دارد ، یعنی خودش یك مقدار شخصیت سستی دارد چونکـه آخرش هم می بینیم‌که یك حالت سرگردانی پیدامیکند ومیزند میرود بپایان .

من فکر میکنم تنها شخصیتی است که در این فیلم تزکیه پیدا نمی‌کند .

آ: زیاد موافق نیستم ، بچند دلیل:

فکـر میکنـم پیشتر حالت یهودای اسخریوطی را جـالیزبان (مشایخی) دارد ، چون ماهیت زن را او لو میدهد ، کشف بوسیله او اتفاق می‌افتد . در صحنه‌ای که جالیزبان (مشایخی) وارد کلیسا میشود آوازی که خوانده میشود ، اشاره‌ای است به یهودا که مسیح را لوداده این‌گرفتگی اخلاقی است‌که جالیزبان را بعداز حضورش در خانه اوستا (آرمان) بمرگ می‌کشاند ، یعنی غیرمستقیم ، عمل لودادن اتفاق می‌افتد ، راز زن آشکار میگردد ومرد درسکوت خودکشی میکند .این موقعیت خیلی بیشترشبیه موقعیت یهودای اسخریوطی است .

ك : بازمن‌اینجا با توزیاد نظرموافق ندارم ، با اینکه توسازنده فیلم هستی . سمپاتی ترین شخصیت برای من شخصیت مشایخی است . همانکه درسکوت خودش را می‌کشد . بنظرمن تراژدی‌اش‌خیلی‌بیشتر است ، وغیر سمپاتی ترین شخصیت همان طور که قبلاهم گفتم شخصیت پورحسینی‌است . این خلاف نظرخودت‌است ، ولی‌من بیشتر یهوداگری را درپورحسینی می بینم تا درمشایخی

آ :برای‌من‌زیاد سمپاتیك بودن یانبودنشان مطرح نیست

ك : نه همین‌مسئله یهودا بودن . . .

آ : نه ، از نظرموقعیت . . .

ك ـ میدانم . . .

آ ـ درشخصیت جوان که پورحسینی بـاشد سرگردانی هست ، منتهی لودادن نمی تواند وجود داشته باشد .

ك : نه

آ ـ باختن میتواند باشد .

ك ـ آهان همین را میخواهم بگویم . . .

مسئله یهودا را که من مطرح کردم . منظور فقط لودادن مسیح نیست ، بلکه یك حالتی غیر ازایـن دارد . این حالت سرگردانـی را میخواهم بگویم یك مقدار شبیه سر گردانـی یهوداست ، ممکن است حالت لودادن نباشد ، ولی سرگردانی همان سرگردانی است .

آ ـ درمفهوم مسیحی شاید سرگردانی نباشد ، یافتن بـاشد . با ازدست دادن پیدا میکند ، واقعیت خودش را پیدامیکند ، باین‌صورت که تا زمانی‌که درمقابل زن است . کاملا بی اراده است ودر مقابل زن دائم زانو زده . او در مقابل زن مثل یـك بچه است ، و حتی ازبچه‌ها می ترسد وتا این اندازه یك موجود سستی است که با فریاد بچه ها پا بفرار میگذارد . وقتی‌که ازدست میدهد ویا گم میکند یـا مفهوم از دست دادن یـا گم کـردن را پیدا میکند ، این بـرایش واقعیت پیدا

میکند . کم‌کم شروع برشدکردن میکند ، وکم‌کم‌واقعیت خودش‌برای خودش‌مطرح میشود و میرسد بآن خشکی مطلق ، که واقعیت خودش است . شاید ازاول هم داشت ، منتهی برایش قابل لمس نبود . این از نظر مفهوم خیلی‌فرق دارد . با موقعیت یهودا درانجیل ، بهمین‌دلیل میگویم من این شباهت را نمی‌بینم .

ك ـ این صرفاً یك عقیده است و من نمیخواهم روی عقیده‌ام پا فشاری‌کنم .

ق ـ فکر میکنم‌مشایخی بعدازخودکشی بیك‌زندگی‌دوباره‌میرسد، آیا این همان حالت مسیح نیست .

ك ـ شخصاً بـا عقیده شما موافقم ، خیلی حالت مسیح بودن را در مشایخی می‌بینم . یـك حالت رستگاری محض درحالت چشمانش ، علی الخصوص از نظرشخص من بهترین بازی درفیلم متعلق بمشایخی است . وحتی میتوانم بگویـم بهترین بازی کاریر سینمائی جمشید ـ مشایخی میباشد . واقعاً حالت مسیح بودن ورستگاری دراین آدم‌بیش از همهٔ قهرمانان داستان محسوس است .

وآن‌صحنه‌خودکشی‌وآن‌نجابتی‌که‌درفکر مان‌باحیوانی‌مثل‌گوسفندهمیشه همراه است ، ومرگ مشایخی بین آنها معصومیت ایـن آدم را بیشتر بمن القا میکند .

آ ـ وقتی بحث پیش آمدگفتم شباهتهائی بین قهرمانان داستان با قهرمانان انجیل وجود دارد . ولی وقتی‌که شباهت از نظرکلی‌مطرح

میشود همه چیزرا در برمی‌گیرد . یعنی موقعیت مشایخی شباهتهائی با یهودا دارد . درموقعیتهای خاص ، ولی از نظر خمیره کامل نیست .یعنی این را نمی توانم بگویم که مفهوم یهودا درمشایخی تمام میشود . نه ، یهودائی هم درمشایخی هست که غیره مستقیم آنرا بکارمیکشد ، ولی مسیح هم درمشایخی هست .

كـ ایـن مسئله خیلی مهم است دوقطب خوب وبـد ، دو قطب خوبی وشیطانی که دروجود همهٔ ماها است . این دوقطب مسیح بودن و یهودا بودن وجود دارد ، ولی باید ببینم کفه بکدام طرف میچربد . از نظرشخص من درمورد مشایخی کفه بطرف مسیح بودن میچربد ، تا یهودا بودن . البته این نظریه شخصی من است .

قـ درمورد آن پیرزن (مادرآرمان) که اشاره‌کردید یك‌حالت جاودانگی دارد ، وهمواره ناظربرقضایا است .

آـ بله ، گفتم که پیرترین هم هست . شاید یك نشانه‌ای یاباز تابی باشد ازنوع‌اجتماعی‌که موردبررسی‌قرارگرفته . این نوع‌اجتماعی است‌که زن درآن حاکم است . این از نظراجتماعی ومردم شناسی یك چیزبدیهی‌است ، ومیشود نشانه‌های‌آنرادرخاورمیانه‌دید . درظاهر مـرد حاکم است ، ولی دربطن مسئله مادر سالاری است . و اینجا شایـد یك نشانه‌ای‌ازیك‌موقعیت است، نسل‌آینده درپسر بچه است ، وحکومت و پایداری در مادربزرگ .

كـ مسئله‌ای که بازبرای‌من‌مهم‌بود ومیخواستم‌شخصاً ازخودت

سئوال کنم آن صحنه خیلی زیبائی است ،که زودگذرهم هست .صحنه‌ای که مهتاج نجومی دارد میآید ازچشمهٔ آب بردارد ویك دخترکوچکی که‌ازسمت راست «کادر» میآید وموزیك زیبائی که اینجا همراهی اش میکنند ، وازجلوی این زن میگذرد . این صحنه و این حالت خاص برای من یك حالت خیلی عجیبی داشت . یك حالت عرفانی عجیبی داشت ، یك حالت میستیك داشت .

من میخواستم آن احساس شخصی خودت را نسبت باین صحنه خیلی کوتاه وزود گذر . که بنظرمن فیلمت مملو بود از این چیز های خیلی کوچك‌که میتوانست‌آدم را بماجرای اصیلی برساند. یك‌مقداری برای من توجیح کنید .

آ ـ توجیح‌نمیتوانم بکنم.

ك ـ توجیح نه ، بیان احساس شخصی خودت را برای من بگوئی.

آ ـ فقط میتوانم بگویم وقتی این را می بینم برای من چه اتفاقی می افتد

ك ـ من همین‌رامیخواهم ، بدانم . مسئله‌تجزیه‌وتحلیل‌آن‌اصلا مطرح نیست.

آ ـ یك حالت جادوئی درآن هست .

ك ـ بنظرمن یك حالت میستیك درآن هست .

آ ـ این حالت مثل خلاف ساعت رفتن است . مثلا ساعت بجای اینکه گردش عادی خودش را بکند ، یکدفعه برگردد و خلاف جهت حرکت کند . اتفاقی که ممکن است در آن موقع بیافتد من فکر میکنم درایـن صحنه میافتد ، واین دوحـرکت خلاف هم میروند . دو موجود خـلاف هم میرونـد ، یکی سفید است ، یکی سیاه ، یکی در کمال معصومیت ویکی دراوج موقعیت زنـدگیش . تـا این اندازه من میتوانم بگویم .

ك ـ ولی توفکر نمی‌کنی آن دختری‌که با آن حالت معصومیت میرود ، روزی ممکن است ، وقتی که بـزرگ شود ، راه همان زن را برود ، البته نمیخواهم تجزیه وتحلیل‌کنم .

آ ـ نمی دانم

ق ـ ولی بیشتر این دختر یك حالت سمبولیك دارد .مانند ، فرشته مرگ . که بنوعی مرگ را برای اولین‌باربه مهتاج‌نجومی‌خبر میدهد .

ك ـ میگویم همین حالا این دخترحالت فرشته را دارد ، ولـی وقتی بزرگ شود همان حالت زن را پیدا میکند و ممکن است همان راه را برود .

آ ـ من نمی دانم

ك ـ این فکر برای توپیش‌نیامده ؟

آ ـ درآن لحظه خیر .

ك ـ یك مسئله خاص دیگری‌که در فیلم تو وجود دارد ، و من بـرای آن خیلی ارزش قـائلم ، استفاده درست ، وخیلی خوب از صدا است . علی الخصوص از زنگ ساعت و از حرکت پاندول ساعت ، که چقدر میتواند بـا تمسفر ومحیط داستان کمك‌کند . یعنی دربین این سکوتها حرکت پـاندول ساعت و صدای تیك تیك آن ، لحظه ای کـه آرمان میخواست بمیرد . درالقای حالت خاص آن ، خیلی مؤثر بود . میخواستم بطورکلی‌ازاستفاده «ساندافکت» برای رسیدن‌وکمك‌بتراژدی صحنه ها یك مقدارتوضیح دهید .

آ ـ البته راجع به نتیجه فنی این صداها زیاد راضی‌نیستم . ولی راجع‌بمصرف این صداها. مثلا صدای ساعت دوبار میآید یکی در اطاق میهمانی است قبل‌ازمرگ مشایخی ویك‌بارهم قبل ازمرگ‌آرمان که در هـر دوی این موقعیتها یك انتظاری مطرح است ، و یك حضور زمانی مطرح است . زمـان یکباره حضورپیدا میکند ومطرح میشود . البته برای آرمان چند لحظه قبل ازمـرگش ازبین میرود وحتی بچه این‌راحس‌میکند، وصدای‌ساعت‌قطع میشود : سکوتی قبل‌ازواقعه مرگ برایش پیش میآید . این یك نوع استفاده است ازصدادیگر استفاده‌ای است‌که ازصدای‌موجودات زنده درطبیعت شده.

مثلا پـرنده ها ، درجالیزی که گداهـا میآیند ،سبزی بچینند صدای پرنده هائی‌که دراین اتمسفر میگردند با صدای پرنده هائی که

درهمین جالیز . بعد ها که آرمان با مشایخی دم غروب صحبت‌میکنند فرق دارد ، بـاز در همین جالیز موقعی که دختر کـوچك مشایخی را آرمان بغل میکند ومیگوید عروس من است ، بازفرق دارد . این سه محل یکی است . منتهی بدلیل زمانهای مختلف ومعنائی مختلفی که‌در طبیعت همیشه وجود دارد.

یعنی در زمانهای مختلف روز پرنده های مختلفی درمحیط های مشخص جمع میشوند . این صداها هم بازبدین صورت از نظرافه های صوتی ازطبیعت استفاده شده . درجای دیگر وقتی‌که مراسمی‌میگذرد. مراسم زیردرخت‌که شراب‌میخورند اینجا صدای طبیعت‌کاملا قطع‌شده است ،فقط صدای گذشتن آب است که دائم جریان دارد . دیگر از کارهای صدائی مسئله زنگوله هاست. یکی زنگوله‌ی‌کالسکه هاست‌که دراول فیلم میآیند چیزی را ببرند ، ودرآخرفیلم حس میکنیم‌چیزی را میبرند . بعد صدای زنگوله‌های‌گوسفندان است ، که بـاز یکنوع شباهتی با همان زنگوله‌ها دارد ، وصدای زنگهای کلیساکـه اینها نیز با هم یك‌کمپوزسیون دیگری میسازند .

ك ـ من فکرمیکنم که دراینجا با استفاده ازصدا کـه‌میدانیم گوش انسان همیشه یك حالت ایماژناتیوخیلی زیادی دارد ، یعنی‌حالت تصوری آن خیلی بیشتر از چشم است . یعنی وقتی صدای سوت قطاری را میشنویم ، بدون اینکه قطار را ببینیم آنی میتوانیم برای خودمان

آمدن قطار را درایستگاه مجسم کنیم . همچنین چیزهای دیگر را ، ونحوه‌ئی را که از صدا استفاده کرده‌ای . ایماژناسیون بصری انسان را بالامیبرد . با استفاده از افه های صوتی یك مقدار ایماژناسیون تصویری درذهن بوجود میآید . نمیدانم تواین را چقدرقبول داری .

آ ـ اگرحس‌های پنجگانه انسان درسینما بکار گرفته شود ، هیچکدامشان بتنهائی در مقابل هم بکارگرفته نمیشوند . با یك اشاره یایك صدا چیزتازه‌ای بزندگی کشیده میشود، وتخیل درمسیر بخصوصی فعالیت میکند . از راه گفتار که بازیك مسئله صوتی است ، تخیل در مسیردیگری قرارمیگیرد . منتها همه اینها درمجموع یك تمامیتی را دربیننده میتوانند بوجود بیاورند . همیشه وقایع در حضورما اتفاق نمی‌افتد ، اکثراً قبل‌ازحضورما اتفاق افتاده‌اند . قبل‌ازاینکه ماناظرش باشیم ، محل را ترك کرده‌ایم .

كـ این‌خیلی‌مهم‌است دررساندن‌یك تراژدی باطنی بنظرمن .

آـ واین سبب میشودکه تراژدی باطنی درما بازیا شکفته‌شود، ومعنی پیداکند

ك ـ یعنی درست صحنه های خیلی حساس که از نظرتماشاچی عادی حساس و در اماتیك است ، زده‌اند ، وحذف آنها مارابیشتربآن تراژدی درونی باطن نزدیك میکند . ومن فکرمیکنم توی این فیلم‌از

خاصیت خاطره انسان ، یعنی خاطرات آدم استفاده شده . یـك نوع خاطره داریم ارادی ویك نوع خاطره غیر ارادی . فرض بکنیم اگرما یك شعری در حافظه مان سپردیم وقتی بخواهیم آنرا بیاد بیاوریم یك نوع خاطره ارادی‌است ولی یك موسیقی‌که مادر ده سال پیش‌شنیده‌ایم وتوأم با خاطراتی است ، اگر امروز بشنویم یك خاطره غیر ارادی در ما بوجود میآورد . مثلا من وتوکه الان تقریباً دریك سن وسال هستیم، اگرده سال‌پیش‌آهنگ«لایم‌لایت»که‌یکنوع سوکسه خاصی‌دربین‌جوانها داشت ، امروزبشنویم، خیلی غیر ارادی ده سال پیش ما مجسم میشود. یك مقدار زیادی این نوع خاطره . من فکر میکنم توی فیلم توخیلی مطرح باشد.

آـ بله این هست وبهمین سبب با استفاده وبکار کشیدن ایـن شیوه یك نوع تداعی ، شاید بشودگفت بین دوضمیر ، یعنی ضمیر آگاه ونا خودآگاه شروع میشود . وباین دلیل است که میگویم مشکل‌است بفهمیم چه‌اتفاقی دربیننده میافتد . یعنی بتوانیم واقعاً بگوئیم‌که‌معنی این فیلم این است.چون فیلم فقط سبب میشود ، فقط وسیله‌ای است . اتفاق دربیننده است . واتفاقی‌که‌بین ضمیر خودآگاه وضمیرناخودآگاه بیننده می‌افتد دراختیاربیننده است . فیلم با این پذیرش‌که فقط ارتباط هنری دربیننده میتواند باشد ویا اصلا مفهوم هنر، مفهوم کمال،مفهوم زندگی ، دریافت زندگی ازراه یك اثر دربیننده است ، نه درخود اثر

ساخته شده . فیلم فقط وسیله‌ای‌است‌که برای براه‌انداختن‌این جریان ساخته شده .

ق ـ میتوانیم اینطور درك کنیم که توکنشی را ایجاد کرده‌ای وبیننده واکنشی درمقابـل این‌کنش توایجاد میکند . و تو این چنین توازونی ایجادکرده‌ای بین فیلم وبیننده . البته بنظرمن.

ك ـ ببینید این‌درست‌که تماشاچی‌به سبب حالتهای روحی‌مختلف خود برداشتهای خاصی میکند . ومن فکر میکنم موفق ترین موقع یك‌هنرمندزمانی‌است‌که برداشتهای‌اشخاص‌باهم متفاوت باشد .هرکسی یك برداشت خاصی ازاین مسئله میکندکه‌الزاماً لازم نیست بابرداشت شخص سازنده یکی باشد .

آ ـ فقط مسئله مهم این است که در برداشتهای مختلف امکان گفتگو وجود داشته باشد . یعنی برداشت منفی من بـا برداشت مثبت شما امکان‌گفتگوپیدا کند . اگربرداشت منفی‌من‌در خودش بسته شودو برداشت مثبت شما درخودش بسته شود ونتوانیم باهم تبادل‌کنیم .تبادل نه بمنظورقانع‌کردن همدیگر ، بلکه بمنظور انتقال حرفهای مثبت تو بمن وحرفهای منفی من بتوهیچ وقت اثر موفق نیست و این تفکیکی است‌که بین ضمیرخودآگاه وضمیر ناخودآگاه بوجودآمده.وقتی‌چیزی کامل است وزندگی را میتواند نشان بدهد ، که این گفتگو واین دادو ستد بین ایندو جهت بتواند برقرار شود . پس اگر بگوئیم فیلم منفی

است من باید مثبت باشم ، اگرفیلم مثبت است من باید منفی باشم ،در نتیجه چیزی بفعل وانفعال درمیآید .

ق ـ ولی دراین فعل و انفعال ما باید بازبه چیزهای مشترك بر خورد کنیم . یعنی یك زمینه مشترکی بین من تماشاگر و توی فیلم ساز برقرارمیگردد ـ

آ ـ حتماً ، ابتدا خیلی کلی گفتم که حالت روشن بشودولی بصورت اینکه فقط و فقط مثبت و منفی باشد ، نیست . ایـن سبك و سنگین شدنها واین مثبت ومنفی شدنها باید دائم در جریان باشد والا ارتباط من قطع میشود . من کاملاازموضوع جدا میشوم . وخیلی اتفاق می‌افتد یعنی با تماشاچیان این فیلم که خیلی از جا ها این چنین نیست . که البته هم ازفیلم است وهم ازخود بیننده . لحظه‌ای‌است که عادت‌میکنیم باید مثبت بـاشیم وفیلم یکباره منفی میشود . ویـا بالعکس من عادت میکنم منفی بـاشم ، وفیلم یکباره مثبت میشود ومن سرنخ ازدستم در میرود . این گفتگوی باطنی دائمی با اثر باید باشد ، بنا براین سخت است‌واحتیاج‌بیك نوع تمرکزی دارد ، احتیاج بیك نوع دقت دیگری دارد ، احتیاج بیك نوع حساسیت دیگری دارد . که فرا تر از عادت است .

اشکال ازاینجا شروع میشود ، اگرما موضوع را بتوانیم بفهمیم

ویا بتوانیم بپذیریم ،آنوقت دریافت‌ما ازواقعیتها دائما فرق خواهدکرد این در زندگی هم وجود داردچه برسد درمقابله بایك فیلم . فیلمی که نوع بیانش فرق کرده واین بخودی خود نیازهای نوع دیگر را ایجاد میکند . یك مقدار ازخواسته های نوع دیگر دارد اگـر کسی حاضر نباشداین خواستهای نوع‌دیگررا دراختیار بگذارد ، خواه ناخواه‌ارتباط قطع میشود . یعنی یك موقعیت تازه‌است . ویك موقعیت تازه چیزهای تازه‌ای را نیزمیخواهد .

ق ـ درهمین موقعیت هاست که عده‌ای فکـر میکنند چون نتوانسته‌اند با آن رابطه را بر قرار کنند ، میگویند سینمای شخصی ایجـاد شده . در صورتیکه تنها علتش ایـن بوده کـه نخواسته اند با فیلم رابطه پیدا کنند . در نتیجهٔ موضوع سینمای شخصی را عنوان نموده اند .

آ ـ اصلا ارتباط در واقـع همیشه شخصی است یعنـی ارتباط عمیق وباطنی همیشه شخصی است . شخصی نه خود کاو نـه شخص خود بلکه موجودکاملوقتی کهٔ بجمع اشاره میکنیم مثلا فکر میکنیم یك جمع نیاز بخنده دارد ویا نیاز بگریه ، این موضوع شخصی نیست در حالیکه ایـن شخص در موقعیت بسیار خطرنـاکی قرار گـرفته باین منظور که خنده‌ای که هرکس شخصاً نیاز دارد و یك جمع این بـرد

خنده را . یا لذت خنده را همگانی میکند . یعنی بیك نوع گله داری کشیدن مسئله است . یعنی بیك باره خاصیت دریك جنبه بی ریشه اش مطرح میشود .

همه این را نیاز دارند ، ولی در این همه که ایـن را نیازدارند نیاز های دیگر نادیده گرفته میشود . و وقتی نیاز های دیگر بوجود بیایند ، نیاز همگانـی ارزش پیدا میکند و مطرح میشود ، والا مـا اکنون میتوانیم از روی گیشه ارزیابی کنیم وببینیم که نیازهمگانـی از سینمای ایران یا تماشاچی تهرانی یا شهرستانی چیست ؟

این اتفاق دائم میافتد . ما تجربه‌کافی داریم ، تجربه شاید بیشتر از بیست سال که میدانیم در سطح همگانی نیاز چیست . ولی چیزی‌را که هیچوقت نتوانسیم بـدان جدی بپردازیم این است کـه نیاز های زندگی این آدمها در ارتباط این نوع بیان که سینما باشد نیاز هـای دیگری چیست ؟

چه موقع ما می توانیم باآنها ارتباط بر قرارکنیم وهنگامیکه ارتباط بر قرار نمیشود دلایل چیست . دلایل در اثرهاست ، یا عیب ها دربیننده هاست‌ویا هردو ، ویا در وسایل ارائه است . این ها هیچوقت بسؤال کشیده نشده اند ، ویا بعنوان مسئله مطرح‌نشده‌اند . فیلمهائی که نوع دیگـر بوده اند . با عوامل بیرونی امکان نمایشیشان پیش

نیامده . گاهی از نمایششان جلو گیری شده . جلو گیرهای مختلف ، جلو گیری حتماً نباید سانسور باشد . سانسور یـك چیز ظـاهری و بیرونی وهمیشه قابل بحث است .

سانسور های نوع دیگری داریـم . سانسور های جمعی داریـم بطوریکه عقاید عمومی میسازیـم ، و مردم عکس‌العمل نشان میدهند با همین گفتن کـه این فیلم یك فیلم شخصی است مردم را از مسئله اساسی زندگی دور میسازیم .

گفته‌اندکه من‌گفته‌ام این فیلم شخصی است . فکرمیکنم‌هرکسی که اعتقادی بکارش داشته باشد و اعتقاد بحرفش داشته بـاشد . طبیعتاً حرف مرا در گفته اش و در اثرش دارد . منتهی نـوع مطرح کـردن مهم است .

من وقتی میگویم فیلم شخصی است . منظور این نیست که فیلم را برای خودم ساخته‌ام که نگاه کنم .

مسئله‌ای است که من خودم اعتقاد دارم . ولی تفسیر کردن‌این حرف و تعمیم دادن آن بهرز کشیده میشود ، و یا باشتباه در مقابل جمع قرار داده میشود ، واتفاقی که میافتد این است که قبل از اینکه بیننده در مقابـل حرف قرار بگیرد باو خبر داده اند کهـ بتو توهین شده . پس بیننده با جبهه بخصوصی در مقابل حرف قرار میگیرد .

درحالیکه سازنده بزرگترین احترام رابرای بیننده قبلادرنظر داشته ، یعنی فکر ، حرف ، وحسی را که خود سازنده بدان اعتقاد کامل دارد ، میخواهد به بیننده‌اش بگوید . در حالیکه وسایل ارتباطی مختلفند ، مطبوعات، منتقدین ، بیننده هائی که کارشان روی حسابهای دیگری میگردد سبب میشوندکه این ارتباط قطع شود

باشگاه ادبیات

دکتر مهین جهانبگلو (تجدد)

خانواده مقدس است ، عشق هم مقدس است
اما کدامیك مقدس‌تر است
تنها خدا میداند

حرف من برسرچشمه ، برروی چند اصل است :

نخست پیکره کار یا محتوای غنی فیلم . دویم نمایاندن بنای صحیح وبسیار معقول تراژدی درچشمه . سیم نشاندادن تفکر در هستی مستقل سینما یا سبك‌کار ویژه کارگردان درچشمه . چهارم ولایتعهدی تصویر بجای‌کلمه درچشمه، پیکره‌کار یعنی محتوای فیلم برداشتی است از یك داستان کهنه ارمنی وسخن تازه‌ای نیست . یك زن جوان چون زاویه‌ای درتقاطع سه خط

اغلب‌منظومه های‌عاشقانه درادبیات والای ما چنین محتوائی‌دارد

معروفترینشان منظومهٔ عاشقانه خسرووشیرین است که نظامی خسرو را چون زاویه‌ای در تقاطع سه خط میگرداند «مثلثهای عاشقانه» مریم ، شکر، شیرین . درچشمه آنچه مهم‌است پرورش این محتوای کهنه است درسبکی که‌ویژه‌سینما است وباصطلاح تجسم جوهرفکری‌درقالب‌تصویر ودورافتادن ازداستان سرائی وقصه پردازیهای مبتذل که‌ادبیات‌راجانشین سینما میکند.بکرسی می نشینیم تا ببینیم دانه شیرین‌رزپس ازچله جام مارا ازآن مایع تلخ سکرآور پرمیکندیا نه ؟ بکرسی می نشینیم تا ببینیم این خمیرمایه درآتش تنور نان‌شده یا نه ؟

. . . شاطرکیست ؟ ازپیدا شدن سروکله شاطر دراین بزنگاه که حرف بر سر چشمه است چقدر خوشحال شدم . کلمه بسیار متشخص و پدر ومادر داری است . راستش عطای نـام هنرمند را در این زمانه بلقای مکروه وناپسندی‌که پیداکرده بخشیدیم ازیراکه‌کثرت‌استعمال نابجای کلمه قدرت وابتذال آنرا بالا برده وچنان برسر بازار بفحشا کشیده شده است که تحریم‌آن بصلاح وصواب نزدیکتراست

بله . . . این‌کلمه «مند» این پسوند زیبای‌اتصاف ودارایها روزگاری درادب فارسی قدروابروئی داشت . برومند ، ارجمند ، هنرمند ، ولی حالا . . . .

«تر» و«ترین» این دونشانه صفت تفضیلی و عالـی هم درنظم و نثرپارسی‌بزحمت‌آورده میشد ،ولی‌حالا. . با این «مند»و«تر» و«ترین» ماچه هاکه‌نکردیم. از زیر هربوته‌کد و شب یکی میروید هنرمند ..

خوش اندامان هنرمندند . خوش چشم وابروان هنرمندند

سکه زنان هنرمندند تبرداران هنرمندند

یلداران هنرمندند . سرمه‌کشان هنرمندند .. همه وهمه آقا . زمزمه زنان روستائی مارا با اداواطوارهای غربی وتحریك کننده میخوانند ، هنرمندند عکسهای متحرك از اسافل و اعضاء نرینه ها و مادینه هامیگیرند،هنرمندندآه ،ایکاش‌جمعی کاردان‌ودانا دل فراهم میآمد وبرای این‌گروه درگروه‌که تعدادشان دارد باندازه جمعیت‌فلات ایران میشود تکلیفی روشن میکرد یا کلمه هنرمند را از کف این دلقکان . این بوزینه رقصانان . این ملق اندازان میربائید ویا اگر زورش‌نمیرسید ویارای‌مقابله نداشت‌برای هنرمند واقعی نامی درخور رتبه هنر وضع میکرد . و پاس ثروت گران سنگ هنرش را چنین میداشت .

آقای اوانسیان . حال‌که نام شاطربمناسبت نان وچشمه ودانه تداعی شد بذهنم بگذار ترا شاطر بنامم . باری شاطربرای هنر . نام هنرمند را درحال رهاکن ، تا فصلی دیگرکه فاصله ، باشد از درد دل بگذریم . گفتیم در چشمه آنچه مهم است تجسم تفکر درقالب تصویر وپروراندن موضوع است . یعنی همان به چله نشستن رز درخم سفالین. اینرابگویم که‌من‌داستان‌اصلی‌رانخوانده‌ام ونمیدانم‌این‌ارزشهای‌اخلاقی وصفتهای‌والای‌انسانی‌که درچشمه چون زهره برپیشانی‌سحرمیدرخشد ساخته و پرداخته‌نویسنده‌است‌یا اینهمه‌شفافیت وجلاکاراین‌استاد شاطر

است . نمیدانم .

آنچه هست اینستکه فیلم چشمه‌نما یانگریك تراژدی بزرگ است که طبق قاعده‌های صحیح و اصول منطقی کلاسیك «در محتوای فیلم» ساخته شده است.

اول ببینیم تراژدی چیست و قدما در باره آن چه میگویند . . ارسطو میگوید «تراژدی عبارتست از تقلید یك حادثه جدی و کامل و دارای وسعت معین

«با بیانی زیباکه زیبائی آن درتمام قسمتها بیك اندازه باشد و دارای شکل **نمایش باشد نه داستان و حکایت و با استفاده از و حشت و ترحم عواطف مردم را پاك و منزه سازد** قهرمان یك اثر تراژدی نباید جنایتکارباشد باید از خوشبختی به تیره روزی رسیده باشد . قهرمان تراژدی باید باکسانی که درجهت مخالف او هستند رابطه عاطفی و خانوادگی داشته باشد» رابطه عاطفی نظیررابطه مشایخی وآرمان ، نظیررابطهٔ پورحسینی وآرمان که‌شوهر معشوقه را عمو نامید ، ورابطه خانوادگی نظیر رابطه مهتاج با شوهر و فرزندش . . . وبنا بـه تعریف هگل . « حقیقت تراژدی نبرد میان نیروهائی است که هریك ازآن نیروها بخودی خود از لحاظ اخلاقی موجه‌اند و مظهر هریك از این نیروها کسانی هستند که با یکدیگر روابط عاطفی و خانوادگی دارند ذات تراژدی متضمن کشاکش میان نیروهائی است که هریك ازآنها درنفس خویش ازدیدگاه اخلاقی موجه است . از اینرو محتوای تراژدی ازآن انگیزه های کلی و ذاتاً درست

ومنطقی فراهم میآید که سازنده گوهر اساسی آدمی‌اند . از اینگونه است عشق زن وشوهر وپدر ومادر وفرزند وخویشاوند . نمونه راستین قهرمان نمایشنامه تراژیك کسی است که بررغم وجود حقیقی وخصایص گوناگون روحی فرعی خویش ذاتاً مظهر آرمانی اخلاقی از این گونه باشد » مثل قهرمانان فیلم چشمه که همگی ذاتاً مظهر آرمانی اخلاقی بودند و همگی بنابه پیروی وتبعیت از این ذات اخلاقی بررغم وجود حقیقی خویش قیام کردند دنباله هگل . . « و همه هستی خویش را در راه آن وقف کند وتا پایان کار بی لغزش وگذشت بآن وفادار بماند» مثل قهرمانان فیلم چشمه که همگی هستی خویش را در راه آن ذات موجه اخلاقی فدا کردند

دنباله‌هگل . . . «چنین شخصی ناگزیر با اشخاص دیگر نمایشنامه که نماینده نیروهای اخلاقی دیگرند برخورد میکند . هر نیروئی درین برخورد وتضاد به تنهائی شایسته وبرحق است» مثل تمام نیروهائی که در چشمه با یکدیگر برخورد کردند و متضاد هم بودند ، برخورد نیروی انسانی پاس عهد و میثاق دوستی که مظهر آن در فیلم مشایخی بود با نیروی عشق ، وبرخورد نیروی غریزی ترس ، درزن ومردعاشق ترس رسوائی ، ترس ازقانون مذهبی ، ترس بخطرافکندن آینده بچه وخانواده ، ترس ازپشت پا زدن بمقررات یك جامعه قانونی . ترس از کیفر و مجازات . اشاره میکنم به‌گفتگوی مهتاج و پور حسینی در میعادگاه . درخانه متروك حبیبه‌که بزیارت حج رفته

میگوید:اول از مردم میترسیدم. حالا از خدا میترسم برخورد نیروی عشق و برخورد نیروی دفاع از ناموس وخانواده که درشخصیت سیندمائی آرمان متجلی شددنباله هگل . . . «ولی هر نیرو چون یك نیروبیش نیست و نیروهای دیگر راکه بهمان اندازه شایسته وبرحقند نفی میکند تا این حددرخور نکوهش است»(۱)

مثل نیروهائی که درچشمه همه ازدیدگاه انسانی واخلاقی بجای خویش شایسته و برحق بودند و با اتحاد و پیوستگی بهم نیروی عشق را نفی کرده وعلیه وی قیام کردند اعم از نیروهای فردی اخلاقی همچون نیروی پاس دوستی در مشایخی پاس حرمت مقدس خانواده نزد آرمان ویا نیروی متحد و همگانی مردم شهر که باتفاق آراء حکم قصاص و کیفر زن را صادر نمودند

اشاره میکنم بحکم غیابی مرد ها درقهوه خانه علیه گناهکاران اشاره میکنم بحکم غیابی زنها برسرچشمه علیه زنی که خانه حبیبه‌ای راکه بزیارت حج رفته میعادگاه عشق نامشروع خویش ساخته و بشوهر خیانت میکند . اشاره میکنم بحکم حضوری بچه هاکه زاغ سیاه آندو را چوب میزدند و از دیدار های پنهانی آندو در خانه حبیبه مقدسه آگاه بودند . واین سه سکانس درچشمه پشت سرهم آورده شده .

درچشمه برای ساختمان تراژدی از سه نیروی اساسی و دارنده حق قانونی درجامعه استفاده شده اول . نیروی حفظ خانواده دوم نیروی شرف دوستی وپاس تعهدات اخلاقی وانسانی . سوم نیروی لایزال عشق

۱ـ هگل ترجمه دکترعنایت ص ۶۷۱ .

ودرکل محتوای فیلم مظهرهای انسانی این‌سه نیروبا یکدیگر بمبارزه برمی‌خیزندوتراژدی‌رامیسازدالبته‌این مبارزه هرگز بصورت‌جنگ‌وجدال ظاهری‌عیان‌نمیگردد ،جدالهاهمه‌درونی‌است‌وفاجعه‌ازدرون‌آغازمیگردد وماتنهانابودی‌واضمحلال‌راپس‌ازاتفاق‌وقایع‌وپس‌ازسه‌مرگ‌پیاپی‌می‌بینیم.

درچشمه‌آرمان پدرخانواده است ومظهر نیروی اول . مشایخی نگهدارنده عهدهای انسانی است ومظهر نیروی دوم . مهتاج زنی که عاشق است وبخانواده وشوهـر خیانت میکند مظهر نیروی سوم . از این سه نیروی‌کلی قدرتهای فـرعی دیگر هم زاده میشوند که هریك بگونه‌ای‌درجهت های موافق ومخالف با یکدیگر نبرد میکنندنیروی اول ودوم باکلیه نیروهای زائیده شده فرعی‌دیگرهمیشه‌ازدیدگاه یك جامعه قانونی برحق وشایسته نگهداری‌اند . ولیکن نیروی سوم‌گرچه ازاین حمایت زمینی وآسمانی محروم است وهیچ جامعه قانونی ، نه مسلمان ونه ارمنی آنرا روا نمی شمارد ولیکن بـاید دانست که این طردکردن وحکم نفی وجود عشق‌که ازسوی قاضیان عدالت در آسمان وزمین‌صادر میشود هرگز نمیتواند هستی ازلی‌و کیفیت قائم بذات این نیروهارا نفی‌کند عشق‌همیشه‌بوده‌وهمیشه خواهدبود وبا این‌هستی‌مدام خویش حق برحق بودن را برای خود بوجود میآورد ویك نیروی قوی ومستقل میگردد.

کشاکش میان این ضد هاکه چهار تن مظهر نمایشی آن هستند تـراژدی چشمه را میسازد . البته اوانسیان بنا بروش وسبك کار خود

کلیه روابط عادی وآن حشو و زوایدی که باید تراژدی نمایشی را از قصه وداستان جداکند حذف‌کرده اشاره میکنم به نقل گفتار ارسطو «کشمکشهادرماهیت فیلم بصورت‌زد وخورد های‌تن‌به تن ویاخصومتهای ظاهری دیده نمیشود ولی کیفیت نبرد مثل کرم چوب درخت را از داخل میخورد»در چشمه نبردگاهی میان نیروهای مختلف در اشخاص مختلف است

وگاهی بصورت ستیزدرخود وبا خود مثل ستیزمشایخی‌بامشایخی در انتخاب مرگ یا زندگی . مثل ستیز مهتاج با مهتاج در انتخاب مرگ یا عشق. درانتخاب‌مرگ‌یارسوائی‌درانتخاب‌خانواده یاعشق.واین ستیزهای‌درونی‌وبعدی سخت‌ژرف‌فرا راه چشمه میگشاید . .

هگل‌میگوید« در نمایشنامه الزاما نوعی بر خورد است ، این برخوردگاه میان اشخاص نمایشنامه روی میدهد که چون نمایندگان اصول کلی اخلاقی گوناگونند با یکدیگر دشمنی میورزند وگاه بنحو اخص میان اراده های متفاوت فردی واقع میشود ولی حقیقت حال آنست‌که درهر مورد ذات خدائی یعنی روح ازآرامجای‌کلیت خود به خودبه‌حیطه‌جزئیت‌واختلاف‌درمیآیدوازاینروباخویشتن‌درضدیت‌میافتد» (۱) این ستیز درخود وبا خود درجالیزبان زمانی آشکار میشود که میداند ندانسته بحریم مقدس یك خانواده چشم دوخته . . (زن یك دوست)

---

(۱) هگل ترجمه دکترعنایت ص ۶۷۰

اشاره میکنم به پلان معرفی پسر (بیا با وارثم آشنا شو. بیا با پسرم دست بده پسرم تاحالا با آدمهای بد دست نداده) و یا سکانس دیدار درجالیز .

اشاره میکنم بگفتگوی دو دوست . (اگه خدا خواست من نوکر توهستم امـا اگه آدم هیچ وپوچی ازآب در اومدی تورو بخیر و مارو بسلامت)

برای پایان تراژدی نقص یکی از دونیرو لازم است جالیزبان مرگ عشق ومرگ‌تن را اعلام‌میکند وبا پیروزی نیروی‌انسانی، پیمان نگهداشتن وعهد ودوستی نشان میدهدکه ای افسوس آن‌خواهر خطابی درمعبرگاه چشمه (خواهرنترس ، من بستم . الان بازش‌میکنم) بحکم انسانیت بایدهمیشه خواهربماند . باید این بستگی راباگشایش رگهای خون قلب خویش بازکند .

واین بازی‌ی تقدیراست همان بازی‌ی تقدیری‌که سازنده تراژدی است ، همان بازی که ادیب را به بستر مادر میکشاند همان بازی که رومئو را بدختری از خانواده . دشمن عاشق میگرداند ورستم جگرگاه جگرگوشه خویش را میدرد .

هگل میگوید « آنچه درفرجام تـراژدی نقص میشود نه خود اصل اخلاقی بلکه‌مظهریك جانبه و جزئـی و مجازی آنست . حقیقت مطلق یعنی مثال یا عدالت ابدی یـا ازمیان بردن فردیتی که آرامش

آنرا برهم زده است گوهر ویگانگی اخلاقی خویش را دوباره برقرار میدارد »(۱)

زن عاشق در تراژدی چشمه از یکسو مادر است ودر بند قانون خانواده وازسوی دیگر گرفتار عشق و بنابر اصل یك حادثه تراژیك کهانسانرادرمتن حادثه به بن بست غیرقابل گشایش میرساند جز ازبین بردن فردیت خویش چارهای نمی بیند وبگونهای بس درد ناك وغم انگیز ماجرا را بپایان میرساند .

اما چرادرد ناك ؟ ازیراکه هرسه نیروکه در درون زنبایکدیگر به جدال برخاستهاند چون مهرمادری ، چون ایمان بحرمت خانواده وخواست لذتهای تن وروان درعشق معشوق هرسه از یك ریشه اصلی و یك ماده حیاتیکه جوهرعشق باشد تغذیه میکنند وهرسه دارای یك گوهر واحدند که درقالبهای گوناگونشکل میگیرند .

شراب تلخ ، حبه انگور ، وبرگ سبزتاك همه از یك دانه پیدا میشوند ، این سه ماده درکیفیت اصلی واحدند ودر ماهیت فرعی جدا و متفرق.مهرمادری صورتیاز عشق است ، ایمان به تقدس خانواده که از ایمان بخدا واندیشه های مذهبی برمی خیزد صورتی دیگر و بالاخره عشق تن ولذتهای حاصله ازآن صورت پیدای دیگر از این گوهراصلی

---

(۱) هگل ـ ترجمه دکترعنایت ش ۶۷۱

عشق ـ می باشد .

این سه فرزندکه‌همه‌ازمادرعشق‌زاده شده‌اندوبا یکدیگرخویشی نـزدیك دارند درنهاد زن ستیز را آغاز میکنند وزن چون به‌بن بست میرسد با مرگ یعنی نفی فردیت شخصی فاجعه را بفرجام میرساند و درپایان دوحقیقت مسلم طبیعت مرگ وعشق ـ هستی خویش رانمایان میکنند

درآغاز زن‌عاشق‌مردد است‌وقبل‌ازآنکه به‌بن‌بست برسدنمیداند دراین مبارزه‌بنفع کدامیك‌رأی‌دهد وکدامیك ازین سه فرزند نیرومند خویش‌که بنا به تعریف هگل هریك بنوعی درجامعه انسانی برحق‌اند کمکهای امدادی برساند ، به خانواده ؟ بقانون اجتماع ؟ و یا بعشق ؟ البته که پرسش بدون پاسخ است واین به بن بست کشاندن ماجراوبی پاسخ نهادن مسئله (پاسخی که هرگز ندارد) خاصیت بزرگ تراژدی است .

درتراژدی آنتیگون دونیروی متضادکه هردوبرحقند بایکدیگر به ستیزمی ایستند .

آنتیگون میخواهد جسد برادر را دفن‌کند ، چون دفن نکردن جسد در روم باستان نوعی کیفر بوده وخواهر بحکم عاطفه خواهـری میخواهد برادر را ازاین کیفرنجات دهد وروحش را ازسرگردانی‌ابدی برهاند واز سوی دیگر کرئون درمقام شاهی میخواهد سزای کسی را

که بوطن خیانت‌کرده بادفن نکردن جسد اوبدهد . چون معتقد بودند که اگرجسد دفن نشود روح برای ابد سر گردانست واین نوعی کیفر شناخته میشد . هردو نیروی برحق که عبارتست از عاطفه خواهری و پاداش دادن خائن بوطن در نظریك جامعه قانونی قـابل ستایش است . سرنوشت آنتیگون ازآنجهت درد ناك است که اوهم در کشاکش ستیز درونی است . پاداش خائن بوطن در نظرآنتیگون بهمان اندازه برحق است‌که در نظر سایـر مردمان ، وسرانجام بـا نقض یك نیرو (نیروی پـاداش خائن بمناسبت غلبه عواطف خواهرانـه) تراژدی را بپایان میرساند .

درجائی‌خواندم‌که‌فیلم چشمه را متهم بجانبداری مذهبی‌کرده‌اند عجبا مگرفرهنگ های غیر اسلامی چون مسیحی ، یهودی ، زرتشتی، برهمائی ، بودائی ، چنین زنـی را که بخانواده وشوهر خیانت کـرده می بخشند ؟

آیا درقانون اجتماعی ودینی یهودی ومسیحی وسایر ادیان‌کیفر گناهکاران پیش بینی نشده ؟

اولا آنچه دراین تراژدی میگذرد فرهنگ اسلامی نیست . این فرهنگ توده است‌که هم طراز قوانین جامعه است‌ازلحاظ ارزش .این جیزی است که اصطلاحاً بدان چماق کیفر میگویند . این حکمی که در قهوه خانـه صادر میشود علیه زن نموداری است از افکار عامه . و

وجزئی‌ازکل . وهمان نیروئی است‌که هگل‌آنرا در دیدگاه یك جامعه قانونی برحق می شناسد .

حکمی‌که مهتاج ومشایخی بدان‌سرتسلیم فرودآوردند وبامرگ خویشتن آرامشی را که بهم زده بودند دوباره بشهر واذهان‌عمومی‌باز گرداندند .

اشاره میکنم‌به سکانسهای پشت سرهم فیلم . اول قهوه خانه‌است ورمزبازی شطرنج که هماهنگی.نام دارد در زیربنای تراژدی بـا بازی بچه ها درآب وبازی بچه با کلاغ کاغذی وبازی سرنوشت .

سکانس دوم قضاوت زنها است بر سرچشمه که نمودار جزئی از کل عقاید عامه است‌که درباره زن خائن حکمی نظیر آنچه مردانشان درقهوه خانه داده‌اند صادرمیکنند .

درسکانس سوم بچه ها که زاغ سیاه پسر زرگررا چوب میزنند این بارچنان داد وفریاد میکنندکه پسر زرگر فرارمیکند واز میدان در میرود و درپایان این سکانسها مهتاج بندای درونی پاسخ میدهد و درست مانند آنکه احکام صادره از سوی شهر را شنیده است پای آن حکم را بخون خویش امضاء میکند . واین تز تراژدی چشمه است .

خانواده مقدس است ، عشق هم مقدس است .

بنابراین هیچ فرهنگ توده‌ای حکمی جز آنچه مردمان شهر

(قهوه خانه ، سرچشمه ، پشت درخانه) باتفاق آراء درمورد یك عشق نامشروع صادرکردند نمیدهد .

اینجا چیزی بخاطرم آمد که بعنوان‌گله ازمنتقدین فیلم عرض میکنم . چرا محلل بسکوت گذشت (ازسوی منتقدین) ویا شاید من نخواندم . در آنجا که آشکارا یك دستور مذهبی و قانونی شارع دین اسلام رابه مسخره بازی‌گرفته بودند وتوهین میکردند . خواستم‌همان موقع فلسفهٔ اسلام وحکمت این دستور را روی این قانون مذهبی پیاده کنم « ذوات‌الاعلام » ولیکن بدونیت از اینکار صرفنظر کردم نخست آنکه گفتم خواص همه میدانند وبا عوام ما را کارنیست دویم آنکه قدرت ابتذال محلل شأن قلم را نگهداشت .

مسئله دیگر شیوه کاروسبك خاص کارگردان است . دراین فیلم کارازمسیرداستان سرائی دورافتاده است

چشمه را اوانسیان بروال غزل سرائی درادبیات فارسی‌گفته‌است ویا ساخته‌است. نگاه‌کنید به غزلهای ناب، به غزلهای شعر و نه‌غزلهای نظمی،درغزلهای شعری بیتها تك تك دارای مفاهیم مجرد وجدا هستند ومعانی ازدرون‌کلمه ها وتشبیهات واستعاره ها بیکدیگر گره میخورد . چشمه هم بهمین روال ساخته شده رابطه های زائد وشایدگاهی هم‌واجب بعمد بریده شده ، هربیت یا بقول سئینمائی ها هر سکانس و هرپلان مفهوم خاص خود را دارد که در محتوا ازدرون این تك مضربها و تك

بیت های مجرد معنای بسیارعمیق وغنی فیلم پیدا می‌شود آنچه بیشتر مورد توجه کار گردان چشمه است تجسم یـك حقیقت مطلـق در نمود های واقعی‌زندگی و نه عکس‌برداری ازفیلم‌نامه‌برای راهنمای‌خلق تخمه شکن ویا روشنفکران بدوران رسیده‌روز.

این نمود ها عبارتند ازخانه . چشمه . آب . شراب ، پیك نیك رفتن . کلیسا ، قهوه خانه . مزرعه وسایر چیز های دیگـر در این فیلم بنظر من جز پرواز آن‌کلاغ کاغذی که بچه صحنه را باآن میگشاید هیچ چیز بعنوان سمبل ویا نشانه های سمبلیك وجود ندارد اینها همه تمثیلی است نه سمبل‌که فرق معنای این دوکلمه نزداهل فن روشن‌است تمثیل یعنی با ذکرواقعیت واقعیت دیگررا بیان‌کردن‌که با سمبل فرق دارد . درسراسر ادبیات عارفانه ما مفاهیم عرفانی با ذکرتمثیل و داستان روشن‌میشود. درچشمه تاکیدهای فراوان بروی چشمه . آب .درختهای سبز وقصه نورکه ازمیان برگ درختان بسیار کهن برزمین میتابد

وآن خیرعام جالیزبان که بصورت نذروگذشت از هستی تصویـر میشود ، آب تنی بچه ها درآب . هراس زن از خشك شدن جوی آب فضای مذهب دربعدکلیساوهمه وهمه تمثیلی‌است برای بیان یك‌حقیقت مطلق بیننده باید درفیلم به جستجوی آن برود . وپیداکند واین‌گونه کار ویژه هنرهای تجریدی است. درهنرتجریدی هرمفهوم بی‌آنکه در سطح‌روشن‌وبا مفهوم دیگر پیوندی پیدا کند بیان میشود مثلا در شعر

نگاه کنید باین غزل حافظ « الا یا ایهاالساقی ادرکأساً و ناولها » که هر یك از بیتهای آن دارای یك مفهوم خاص و یك اندیشه واحدی است که بظاهر با معانی بیتهای دیگر رابطه ندارد وسیر اندیشهٔ های معنوی شاعر با ارتباط کامل درباطن مفاهیم شعری میگذرد

. سکانسهای فیلم چشمه نیز چنین است هریك از معانی در قالب تصویری با مفهوم خاصی که دربردارد سنجیده میشود و پروندهٔ آن بظاهر بسته میشود وگشایش آن در بطن ماجرا است .

از بازیهای خوب بازیگران بگویم که همگی با قدرت و نمودهای تخیلی بدنبال روشن کردن آن حقیقت مطلق بودند بازیها از تصنع دور بود . از تقلید های گریه آور و خنده آور برای جلب تماشاگران کوچکترین اثری دیده نمیشد . آفرین برهمه شان

باشگاه ادبیات

هوشنگ طاهری

چشمه

فیلمی شاعـرانه از آربی اوانسیان

یکی از درخشانترین آثاری که در نخستین جشنواره سینمائی فیلم تهران به نمایش درآمد ، فیلم « چشمه » اثرآربی اوانسیان بود. این فیلم که متأسفانه بخاطر حقارتهای کوچك و تنگ نظریهای برخی از دست اندرکاران جشنواره تهران آنطورکـه بایـد و شاید نتوانست مورد توجه بیشتر قرار گیرد ، در ششمین جشنواره شیراز نمایش داده شد و بی‌هیچ تردیدی باید پذیرفت که طی چند سال اخیر ، « چشمه» یکی از زیباترین و عمیق‌ترین آثارسینمائی بود که در جشنواره شیراز

به نمایش در آمد .

اوانسیان در ایـن فیلم بـه زبـانی بسیار ساده و بی تکلف اما شاعرانه و شکوهمند از داستان عشق و رسوائی زنی ترسایی و مـردی جوان سخن می‌گوید که نهایتش به مرگ و تنهائی می‌انجامد .

زن دارای همسری است، که دوستش‌دارد و مرد جوان موجودی است‌که برای‌عشقش حد و مرزی نمی‌شناسد .آغازشاعرانه و رمانتیک فیلم چشمه و ابهام‌رؤیاانگیزی‌که بر روابط شخصیتهای آن‌سایه‌افکنده است آنقدر لطیف و خیال انگیز است که ما را بیک باره از محیط مادی و پرهیاهویمان جدا میکند و بدنیای پر اسرار و مالیخولیائی عشق‌های شورانگیز دوران جوانی میکشاند .

دنیای سردو شکوهمندی که اوانسیان در آغـاز فیلمش ترسیم می‌کند ، اگـر حمل بر اغراق نباشد ، براحتی می‌توان بـا جو آثار بسیاری از بزرگان سینما چون آنتونیونی و برسون مقایسه کرد .

زبان سینمائی اوانسیان در این فیلم بـه زیبائی شعری لطیف و روانی آبی شفاف‌است .

باکمی دقت در ترکیب و تلفیق صحنه بخوبی روشن می‌شود کـه اوانسیان با چه وسواس و هوشیاری و آگاهی ، یک یک تصاویـری را را که عرضه میکند ، انتخاب کرده است .

تحرک‌وکمپوزیسیون‌های تحسین‌انگیزی که اوانسیان با تصاویر خود ایجاد کرده است براستی زیبا و در خـور ستایش است ـ تـداوم

پلانها در ریتمی آرام و سیال با آن ساخت تصویری درخشان و کامل، از چشمه فیلمی آفریده است که در تاریخ سینمای آینده و امیدوار کننده ما مقامی والا خواهد داشت .

اوانسیان در چشمه‌نشان میدهد که بعنوان یک کارگردان سینما بر یک یک اجزاء سازنده فیلمش تسلط کامل دارد . با آگاهی کامل برای فیلمش جوی آفریده است که به تماشاگران احساسی شبیه بی زمانی را القاء می‌کند یا حداکثر عدم تکیه بر زمانی خاص ، تماشاگر را به یافتن رابطه‌ای در بی‌زمانی وا میدارد .

درامها و تراژدی‌های کهن یونان باستان تصویر مدرنیزه شده خود را در فیلم اوانسیان منعکس می‌بینند . در چشمه نیز داستان عشقی مثلث که در بیشتر اسطوره‌ها وافسانه‌های رؤیا انگیز یونان وجوددارد، بار دیگر به زبانی دلپذیر و زیبا مطرح میشود .

مسئله دیگری که در این فیلم ما را وادار به تحسین می‌کند ، نوع تلفیق درونمایه‌های موسیقی کلیسائی وکورال با ریتم آرام و خلسه‌آور فیلم است .

اوانسیان در چشمه برای ما قصه یاداستان عاشقانه تعریف نمیکند بلکه احساسی را تجسم می‌بخشد که در تبلوری شعر گونه شکل گرفته است ، احساسی که زمان و مکان نمیشناسد و فاقد هر گونه منطق شکل گرفتهٔ اجتماعی است .

یک یک اجزاء سازنده فیلم بی آنکه برای خود زندگی و

شخصیت جداگانه‌ای داشته باشند ، همچون حلقه‌های یک زنجیر بهم می‌پیوندند تا در کلیت فیلم ، احساس یک عشق به ظاهر ممنوع راکه در همه دورانها می‌تواند اتفاق بیفتد ، بازگو یا القا کند .

گاه توجه بیش از اندازه اوانسیان به فرم‌های تئاتری ، او را برای لحظاتی مفتون و مجذوب خود میکند اما چیزی طول نمی‌کشد که دوربین او دو باره بتحرك روان و بی‌تلاطم خود ادامه میدهد و ازهمان فرم‌های تئاتری ، در چرخش دورانی یا صعودی و نزولی خود ، بعدی سینمائی می‌آفریند .ایجازی که اوانسیان در کلام و تصویر بکار برده است ، در نوع خود درخشان و کم نظیر است .

او هر جاکه تصویر بیان کننده بوده بخاطر تفهیم بیشتر آنچه می‌خواهد بیان کند ، نیاز به کلام نداشته است و کلام را نیز با چنان دقت و وسواسی انتخاب کرده که گوئی احتیاجی به آن احساس نمی‌کرده است .

« چشمه » شعری است زیبا و پر احساس که بتصویر در آمده و اوانسیان شاعری است نازك خیال و دور پرداز که ذرات شعرش را تصویر کرده است .

چشمه ، کار آربی آوانسیان

بالاخره‌توانستم یکشب فیلم چشمه‌را در انجمن ایران وآمریکا (اصفهان) ببینم. از فیلم خوشم‌آمد . ادعای این راهم‌ندارم که‌حرفی‌که اوانسیان میخواسته بزند (یا در شرایطی زده است) متوجهٔ شده باشم. اما چیزی را هم که من از فیلم چشمه‌گرفته‌ام‌گمانم نزدیک بآن‌باشد.

در نوشته زیر بیشتر سعی شده است از دیدگاهی‌بفیلم نگاه‌کرد و چیزی نوشت که کمتر کسانی راجع بآن نوشته‌اند . و اگر اینطور نبود ، منهم‌میتوانستم راجع به صحنه‌های خوب فیلم قلم بزنم مانند : عریانی مرد و زن ، شراب نوشیدن دو دوست ، بخاك سپردن زن در زمین خود با دستهای خویش . تحلیل رفتن مرد جوان در حوضی که میخشکد . (مرد احساس میکند تا این‌لحظه گناهکار بوده ولی‌اکنون پاك است و عشقش مقدس بوده . پس کفشها و جورابهایش را بیرون میآورد) و تصویرهای استکانهای شراب یکی بعد از دیگری در رودخانه‌ای که زمزمه‌وار میگذرد و همیشه جریان دارد .

م . ن

منصور ناشوك

مؤمـن بـی خدا ، خداست

خـدای بی مؤمن کیست ؟

با توجه به‌اولین‌تصویری که فیلم با آن‌شروع میشود ، تماشاچی به حرف کلی درچشمه میرسد : رهایی . سکون .

تماشاچی به آرامشی که در سراسر فیلم است ، (حرکت درونی فیلم !) حتی در لحظه‌ای کـه اوانسیان ایـجاد « سوسپنس » میـکند (اما کوتاه) مسلط است .

(اشاره بجائی که جالیزبان در انتهای‌کوچه است و زن ازکنار

او میگذرد و در سیاهی آخر کوچه ، در دهانه در کلیسا محو میشود و بعد جالیزبان را در کلیسا می‌بینیم . مکانی که در آن هر لحظه آدم مرگ را حس میکند . و بعد با بسته شدن پنجره ، ما مرگ را با خود رو در رو می‌بینیم .) تصویر بعد راه رسیدن به این آرامش‌را نشان میدهد . چرخ چاه ، طناب آب درون چاه ، به حرکت چرخ و رابطهٔ طناب بین چرخ و آب سکون آب بیاندیش .

(توجه میدهم به خودکشی زن بوسیله طناب در خانه .) و بعد جریان جویبار آب‌با برگهای پائیزی‌این‌ادامه داشتن و تکرار رابخوبی نشان میدهد . تکرار زندگی و زندگی و ادامه داشتن مرگ در ابدیت خود . و بعد وسیعی که دالانهای تو در توی سراسرفیلم به این ابدیت میدهند ، تماشاچی را بیشتر با مرگ روبرو میکند .

گوئی حرکات کوچک پلان بعدی فیلم در خانه‌باعث میشود که بیننده خود را با یک رهائی تازه ، بوسیله اشیاء روبروبیند .

دری باز میشود . دکمه‌های پیراهنی گشوده میشود . لباس روی تخت میافتد و . . . . . (و بعد اگر هماغوشی یک زن و مرد است‌که ما تنها از دور بوسیله اشیاء ناظر آن هستیم ، به یک رهائی مطلق و تولد تازه‌ای از فیلم خواهیم رسید .) بعد شاهد مرگ اوستا با حضور دوستان او (حواریونش شاید .) خواهیم بود . کسی که خود مرگ را خواسته ، کسی که به قدرت بزرگترین انتخاب رسیده است ، کسی‌که میداند میمیرد و میداند این آخرین بار است ، دوستانش را می‌بیند،

پس ناچار میشود و همه آنها را ببخشد .گناهانشان رانادیده بگیرد .
و آنگاه که پلساز میگوید :

تشنه هستم ، این احساس گناه از همه آنها نشست میکند . به گونه‌ای که یك لحظه تصور میکند شاید اوستا هم . . . . . و اینست که اوانسیان لیوان را دست بدست میگرداند . (شراب نوشیدن عیسی مسیح با حواریون شاید .) و . بعد اوستا در زمان مرگ خود شك میکند و از پسر میخواهد که زمان رابه او بگوید .اما پسر نمیداند، نمیتواند یا نمیخواهد بگوید . اینست که از او می‌پذیرد که لحظهٔ مرگ پدر را بر زبان نیاورد .پدرمی‌بیند که پسر همه چیز را میداند و دیگر نیاز به سختی برای‌او نیست . چرا که چیزی جزآنکه لحظه مرگش را بر پسر فاش کند ، حرف دیگری برای او ندارد .

تصویرهای بعدی : دالنهای ، بازشدن قفل وصدای بازشدن‌دری، ما را با مرگ روبرو می‌کند و اینجاست که اوانسیان در انتخاب درشکه‌ها دقت نکرده و موفق نشده است . چرا که پلان اولی که از درشکه‌ها میدهد با پلان دوم از آنها تفاوت چندانی ندارد .

اوانسیان بار عاطفی‌مرگ را با یك تصویر شعری موفق و یك حرکت کوتاه ، در مجلس سوگواری‌هفت دوست نشان‌میدهد ، که اگر فرصت می‌بود به تفصیل این صحنه‌ها و تصویرهای آنچانی آربی را بدقت وارسی کنیم ، شاید فیلم برایمان روشنتر می‌شد .

اگر به ادیان و مذاهب نگاهی داشته باشیم ، عدد هشت را در

اکثر آنها خواهیم دید . در آئین بودا ، درکتاب مقدس ، در سرزمین مصر ، در عرفان ایران و در هفت طبقهٔ آسمان .

« و در روز هفتم خدا از همهٔ کار خودکه ساخته بود ، فارغ شد و در روز هفتم از همهٔ کار خود که ساخته بود آرامی گرفت ، به این روز میرسیم . یا بروزی که بودا درزیر درخت دانائی یافت . به مرحله هفتم . هفت راه طریقت عارفان‌که بمرادمیرسند و مرید و مراد یکی میشود . به تخت روان منزلگه هفتم که عیسی بر آن نشسته است و هفت مهری که بر آن کتاب میباشد و می‌باید یکی یکی گشود تا به مهر هفتم رسید و کلمه « هللویاء » را شنید و مرگ را حس کرد .

دوستان شراب می‌نوشند . عیسی بوسیله شراب بود که در شام خود حواریون را پاك کرد و آنان را در برابرش عریان شدند . **اوانسیان پاکی و عریانی این هفت نفر را با لخت شدن هفت کودك در آب و تعمید یافتنشان نشان میدهد . و بعد هفت کودك مشغول بازی هستندکه بازگشت هفت مرد را به کودکی و پاکی و مهربانی و صداقت و تولد نشان میدهد. چرا که رو برو شدن با مرگ ، قرار گرفتن در مرحله تازه است .**

اما حالا که اوستا نیست گیلاس شراب او را که باید بنوشد ؟ چه باید بکنند ؟ مگر نه اینست‌که‌اوستامرده‌و به‌آرامشی جاودانی رسیده است. پس بگذاز شراب او را رودخانه‌بنوشد ،که زمزه وار میگذرد وهمیشه جاریست . بگذار شراب اوستا در این آب مخلوط شود ، شاید که از

چشمه چهلم او سر برآورد ، که باز اشاره به عدد چهل است‌که از دیر باز در این سرزمین شناخته شده ، وجوکیان هند در طول چهل روزبه پاکی میرسند . و جهان در طول چهل‌روز بوسیله باران نوح پاك شد. و موسی بقدرتی (جسمی) رسید برابر بـا چهل مـرد ، اوانسیان از تمامی این تمثیل‌ها استفاده میکند : مرد پلساز میگوید : من یازده پل ساخته‌ام ، اما پل دوازدهمی را نمیتوانم بسازم . و باز میگوید : من از یازده پل با خوشی گذشتم ، اما این آخری (دوازدهمی) هول به‌دلم انداخته ، و یا سی و نه سال بودن جالیزیان و شاید دوازده ، یازده ـ ساله بودن پسر اوستا .

پلان بعد زنی میخواهـد آب بنوشد ولی بـلافـاصله آب قطع میشود . زن جیغ میکشد . مـردی (جالیزیان) بیـرون میآیـد و میگوید : نترس خواهر ، من بستم ، و بعد زن میگذرد و جالیزیـان چون چهره زن را بخوبی دیده ، نگاهش بـه دنبال او کشیده میشود زن به چشمه‌ای میرسد کـه عده‌ای زن در اطـراف آن ایستاده‌اند . میخواهد آب بنوشد ، زنها به او مهربانی میکنند و ظـرف آب بـاو میدهند . نمیپذیرد و با دستهایش آب خورده ، دور میشود .

از گفتگوی زنها معلوم میشودکه زن غریبه‌است و نامش حبیبه و در خانهٔ اجاره‌ای حبیبه نشسته که ده سال پیش به زیارت حج رفته‌و هنوز باز نگشته است . اما چیزی اینجا قابل توجه است که چـرا از خانه‌ای که همه اهل آن محل مـی‌شناسند و از آن وحشت دارنـد ،

حبیبه ترسی ندارد ؟

پلان بعد مسکونی بودن حبیبه را در این خانه‌اجاره‌ای ،روشن میکند . و واضح شدن نبودن‌رابطهٔ عمومی بین مرد جوان‌و زن‌بوسیله شیطنت‌کودکان بخوبی‌نشان‌داده‌میشودحبیبهٔ میگوید : چشمه‌خشکید. همیشه از مردم‌میترسیدم حالا از خدا . مرد جوان او را به آغوش میکشد و بلافاصله‌بدنبال‌رهائی از این ترس.بدنبال یك روزن‌میگردد تا بالاخره در را باز میکند و حجم عظیم نور به ناگهانی در تاریکی ، به بعد این صحنه میافزاید .حرفهای زن و مرد رابطهٔ‌آندو رامشخص میکند : بصورتیکه عشقشان دزدیست اما مقدس . و میعاد آینده‌شان راباروزهای « جمعه » « شنبه » و « یکشنبه » تعیین میکنند، تا اینکه زن‌یکشنبه را بدلیل آنکه‌میتواند از خانه‌بیرون‌بیاید انتخاب‌میکند. و این نشان میدهد که زن به خانه‌ای دیگر تعلق دارد و این خانه میعاد گاه اوست و مسیحی است . و مرد جوان چی ؟ هنوز هیچ از او نمیدانیم.حتی‌اینکه یهودی،مسیحی‌یامسلمان‌است . چرا که‌اوانسیان خواسته او سه روز، بعنوان‌یك‌روزاستفاده کند ، پلان‌های‌بعدتصویرهای قشنگی‌ازگورستان،وخانه‌ها،کوچه‌هاوزنان‌پیری‌می‌دهدکه‌بافتنی‌دردست دارندوازمردی‌سخن‌میگویندوبعدازاین عبور تابوتی راومشایعینش را :

جالیزیان روی سکوی خانه‌ای نشسته است ، گدایان را صدا میزند که از جالیز او استفاده کنند و دعا کنند که اوبه مراد خویش برسد ، گدایان وارد جالیز میشوند . پاهای زنی نزدیك میشود .

جالیزبان مقابل زن می‌ایستد و میگوید : خواهر ، زن میرود . گداها باز میگردند .

یکی از آنها میگوید : خدا . . . . . جالیزبان میگوید : خدا بی مهر شده ، برام دعا نکنید .

تا اینجا داستان فیلم چشمه براحتی جلو میرود و ما چیزهائی جز مرگ و رابطه یك زن و مرد و عاشق شدن (حدسی) جالیزبان هیچ نمیدانیم . ولی بعد با ظاهر شدن‌اوستا مرد جوان را می‌شناسیم. شخصیت جالیزبان برای ما روشن میشود : می‌بینم او که در ابتدا به خدا ایمان داشت ، بر اثر یك حادثه ، بر حسب اتفاق ایمانش را از دست میدهد . (قطع‌کردن آب‌چشمه)اتفاقی‌که زن آنرا برابر بامعجزه دید . یعنی کاری که تنها از خدا سر میزند. و بعد جالیزبان به‌گداها بی ایمانی خود را فاش میکند و در حرف زدن با اوستا و شراب خواری میگوید :

اوستا : من هیچوقت از خدا معجزه ندیدم .

جالیزبان : ولی چشمه من همیشه می‌جوشد .

می‌بینیم که جالیزبان خود را به مرتبهٔ والائی میرساند ، به صورتیکه شاید بتوان گفت این جمله بر او مصداق است : **مؤمن بی خدا ، خداست** و در این مقام اوانسیان او را به خانه‌معشوق میرساند، و وقتی عاشق دلپاك راز خود را فاش شده می بیند ، کاری را که باید کرد ، میکند و به چهل سالگی نمیرسد و یا در ابتدای آن خاموش

میشود .

و ما دلیل منطقی این را می‌بینیم که چرا اوستای رفته به نزد مرد جوان و جالیزبان باز میگردد . بازگشت مردگان به خانه‌زندگی ، دعوت آنها به سرزمین‌خویش‌است . و سرگردانی اوستا یعنی بازگشت او ، از اینجاست که چشمه‌چهلم رانساخته، و آرامش نمی‌یابد تا اینکه چهلمین چشمه رامیسازد، ودر ادامه فیلم رابطهٔ مرد جوان و زن جوان برای مردم‌آن مکان‌فاش‌میشود و آنها به مرگشان فتوی‌میدهند و اینست‌که‌دخترخود را بدارمیآویزد و مرد جوان به بیابان سرگردان میماند ، و این انتقام اوستاست از مرد جوان که اورا چون قابیل ، ننگ بر پیشانی ، درزمین سرگردان کرد ، **چه او از رنج مرگ معشوق ، صلیب عظیمی را باید بر دوش حمل کند** . و اگر گفته شود چرا عاشق با دیدن زنی در بام خانه او رابهم‌آغوشی دعوت کرد ؟ این سئوال پیش‌می‌آید که چرا اوانسیان تمام آنها را با یك چهره آورده‌است ؟ چرامعشوق جالیزبان حبیبه زن اوستا بود ؟ چرا دختر در بام خانه حبیبه بود؟ چرا زنی‌که به زیارت حج رفته و ده سال است باز نگشته ، حبیبه بود ؟

اکتاویوپاز در شعر سنگ آفتاب میسراید: « تمام چهره‌ها یك چهره‌اند » و شاید آربی به این رسیده باشد . به این نکته که **وقتی دلبستگی به یك شئی ، بیك گل ، بیك نفر پیدا کردی ، همه و هر کس را در همان هیات خواهی دید** . و اگر سئوال شود

که چرا این چهار نفر آدم فیلم باضافه آن هفت نفر همه بیك جا رسیدند ؟باز به این‌خاطر است‌که : « همه راهها بیك راه ختم میشوند.» (اکتاویوپاز) و اینست که همه بمرگ میرسیم . **و با عبور خود از این زندگی بمرگ پل دوازده‌هم را خواهیم ساخت .**

(اشاره به آخر فیلم) و شایدبرای همینست که‌وقتی دوازدهم فرا رسد گویند : مرگ هم فرا میرسد . چه همه گمراه و گناهکار هستند . اما چرا اوانسیان زنها رادر چشمه یك‌چهره‌می‌آورد و مردها را چند چهره؟ شایدبتوان‌گفت : باین علت‌است که بااوستا ، جالیزبان، مرد جوان تنها یك شخصیت کامل را بما نشان میدهد . سه بعد یك آدم را در سه قالب می‌گذارد و موفق است .

و در آخر میتوان گفت : آربی اوانسیان بر کار خود آگاه و مسلط بوده است . و من تنها از برگزیدن تمامی تمثیل‌هاست که تا اندازه‌ای در دیدن فیلم چشمه سرگردان‌میشوم: هفت ، دوازده ، چهل، جمعه ، شنبه، یکشنبه ، آب ، شراب و . . . .

و اینکه اگر میگوید : خانواده مقدس است ، عشق هم مقدس است ، چرا روشن نمیکند کدام مقدس‌تر است ؟ و یاچرا من ، مؤمن بی‌خدا را خدا می‌بینم ، اما خدای بی‌مؤمن را نمی‌شناسم .

پرویز کیمیاوی

زنگ اوانسیان بصدا در آمده است

یکبار دیگرموقعیتی فراهم شد تا آنان که واقعاً برای سینمای‌این‌مملك زحمت می‌کشند ، آنها که سینما را می‌فهمند ، آنانکه حرفه سینما را لمس می‌کنند ، آنها که بهترین کارگردان شناخته شده‌اند و بهترین‌فیلمهای‌سال را ساخته‌اند گرد هم آیند و در باره سینمای آینده این‌کشور تصمیم‌بگیرند. سپاس فراوان بر آنان که فکر می‌کنند سینما همین است . و انتهایش آن. سپاس بر آنان یعنی دستتان دردنکند . مردم هم همین را می‌خواهند .

همه‌این را می‌دانیم که ما روحیه فامیلی داریم . سخت فامیلی . اگر جمعه‌ها عمه‌جان و خاله‌جان زن عمو و زن دائی بخانه‌مان‌نیایندو یا ما بخونه‌شان نرویم ناراحت می‌شویم و می‌شوند ولی این دلـیل آن

نیست که ما علاقه خاصی به عمه‌جان اینها داریم و یا بما دارند . بر عکس . این امرضروری است. یك نوع عادت . پس هردردی که داریم با مشورت حسین آقا بقال و قصاب محل حل می‌شود و یا نمی‌شود . ولی مهم اینستکه همه شرکت داشته باشیم . حتماً همه باید باشند . همه باید اظهار نظر کنند . این است که چون زیاد با هم هستیم (البته نه از راه فکر نه از راه قلب) بلکه به‌ظاهر ؛ سینمای ما بوی پیاز می‌دهد . بوی چلوکباب و خورش بادمجان . در واقع سینمای ما حکم آینه صافی دارد . آینه صاف نه مقعر . که‌کارش فقط منعکس کردن است . یعنی هر بار که به سینما می‌رویم دو باره همان‌عموجانها و خاله‌جانها و دیزی آبگوشت‌را می‌بینم . سینمای ما از این محدوده فامیلی خارج نمی‌شود . دوباره آن‌ها را روی پرده دیدن ، شاید خود یك صرفه‌جوئی برای یك جمعه باشد . یعنی یك جمعه لااقل بدون مشورت حسین‌آقا و حسن آقا اینها . و چون زیاد با هم هستیم زندگی را همین می‌دانیم . یعنی در حدود زندگی خود . این است که پس از مدتی می‌پوسم . بومی‌گیریم.در همان محدوده‌خفه می‌شویم . پس باید پنجره‌ها را باز کرد نفس کشید . خارج از این چهار چوب دنیایی دیگر هم هست .

هرکس دلش برای این سینما و سینمارو می‌سوزد هم اظهار نظر می‌کند .

هرکس « راه حلی » پیشنهاد می‌کند . فلان‌کس از عمه‌جانش قهر می‌کند میرود فیلم می‌سازد و واقعاً هم فکر می‌کند که‌فیلم‌ساخته

است . و چون عمه‌های دیگری در میان هست که هوایش را بدارند جایزه هم می‌گیرد . همه خوشحال هستند . سپاس همگانی تحول ایجاد میکند .

عمه‌جانها موجوداتی هستند که از سینما کوچکترین اطلاعی ندارند .

گفتم کوچکترین، چون لازمه آن حداقل دیدن‌فیلم‌های خوب است که این عمه‌ها ندیده‌اند و امکان دیدن نداشته‌اند . فرهنگ سینمائی و شناخت سینمائی ندارند .

بنابراین بمحض اینکه کسی بخواهد از حوزه آنان پا بیرون نهد و یا باکمال درستی فیلم‌هایی مثل چشمه آربی اوانسیان یا فیلم (بدبده)اصلانی، فیلم‌هایی متفاوت با ۸۰ بنجلی که در سال دراین‌کشور تهیه میشود . ساخته شود با مخالفت آنان مواجه میشود . و چون این عمه‌جانها نمی‌توانند ایراد حرفه‌یی از این سینمای متفاوت بگیرند زیرانمی‌تواند از بیان سینمایی و قدرت تصویری‌فیلمی مثل فیلم‌چشمه حرف بزنند برای آنکه این فیلم را نابود کنند .

مسئله مذهب را بمیان می‌کشند . که این دیگر اتفاقاً درست حساب نشده است و این را اصلا ما ایرانی‌ها نباید بگوییم . ایران سرزمین ادیان است و ما ایرانی‌ها تساهل داشته‌ایم .

در هر حال این مسئله در فیلم چشمه وجود ندارد که بخواهد ربطی بآن بدهند . تازه خود اوانسیان‌کشیشی را که‌در فیلم میخواهد

مراسم و تشریفات مذهبی را انجام دهد کنارمیگذارد . پس این خرده گیری آنان بی‌مورد است و با نقشه‌کشی‌های قبلی همراه بوده است . عمه‌جانها ضمناً میگویند که چشمه فیلمی است کند . تحرك ندارد .

این عمه‌جانها چرا یك‌مرتبه ریتم هولیوودی بخود گرفته‌اند ؟ عمه‌جانها نمی‌دانند که این کندی ریتم ما است ؟ ریتم زندگی ماست ؟ ریتم مشرق زمین است ؟ ریتم ژاپن و ریتم فیلم‌های میزوگوشی است ؟

متاسفانه عمه‌جانها دیدارهای روزهای جمعه خود را فقط بین خود و در داخل خود محدود کرده‌اند و خارج از محدوده قدم بر نمی‌دارند . و مثلا سفری نمیکنند . هیچ نمی‌دانند که در تمام قهوه‌خانه‌ها (اشاره میکنم به سکانس قهوه‌خانه فیلم چشمه) ریتم همانست که‌درفیلم‌وجوددارد. یعنی‌ساعت‌ها کسی حرف‌نمی‌زند .همه‌منتظرندکه شخصی‌سر برسدورشته‌کلام‌رابدست‌بگیرد. تمام‌زندگی‌ماهمین‌استایرانی نمیخواهد مسایل را یکجاقورت‌بدهدمسائل‌را می‌خواهدکم‌کم‌هضم‌کند.

از پلان کاغذ که نمیدانم مدت زمان آن چه اندازه است ایراد می‌گیرند .

روی صندلی‌هایشان آرام‌نمی‌گیرند . می‌گویند طولانی است . یك بار دیگر اوانسیان می‌خواهد که نگاههایشان به نقطه‌یی ثابت دوخته شود . یعنی دقیق بشوند . فکر کنند . از درون یك‌تکه کاغذ. شاید هیچ . از ماورای‌سکوت . بخود آیند . خود را دریابند . عمیقاً به سینمای بیچاره‌مان فکر کنند . بلی چشمه این آزادی کامل را

بشما می‌دهد . زیرا ساختمان آن طوری است که تقطیع یـا دکوپاژ آنرا تماشاگر انجام می‌دهد . پلان‌ها یا نماها ثابت هستندو هیچگونه تحرك ظاهری ندارند . ولی‌وسیله همان ساختمان وقالب نمای‌تماشاگر را وامیدارد که در کلیه لحظات فیلم نگاهش از چپ کادر یا قالب نما به راست برود و سپس تا عمق کادر . بعد در همان لحظه بازیگران‌را که در راست کادر هستند تعقیب کند . یعنی درست بعبارت‌دیگر ، از نظر دکوپاژ،حرکت افقی دوربین از چپ به راست و بعد زوم بجلو و سپس حرکت افقی دوربین دوباره از راست بچپ . نماهـا ثابت هستند و این ما هستیم که به نماها تحرك می‌بخشیم . تفکرمان بکار می‌افتد. عمیقاً فکر می‌کنیم و این اختیارتحرك را خود تماشاگر دارد .

اوانسیان در فیلمش ، کس یا جمعی را فریب نمی‌دهد . یعنـی همانطوریکه رهنما نوشت کارش تردستی تصویری نیست . هدفش مثل شامورتی بازان چشمه آمدن نیست .

انتظار ماشاءالله از جمعیت ندارد . به تماشاگر چشمك نمی‌زند. با کمال درستکاری و آگاهی پلان را در اختیارشان می‌گـذارد . بهـم چسباندن دوپلان متحرك کار دشواری نیست . یك نوع تردستی است. تا تماشاگر بخواهد بخود آید پلان دیگرظاهر می‌شود ـ یعنی دوپلان قبلی بدرستی دیده نمی‌شود ـ و یا طریق محو تدریجی یك نما بـرای ظاهر شدن نمای دیگر که بقول ژان لوك گـدار کـه با این طـریق تدوین مخالف است و می‌گوید : تا بخواهیم یك پلان راتا آخر ببینم

و هضم کنم ، آن را در تاریکی فرو مـی‌کنند. در مونتاژ اوانسیان از حاصل مونتاژ دو پلان ، پلان سومی در ذهن ایجاد می‌شود - یعنی از نظر حرفه‌یی بهترین شکل بیان سینمایی - اشاره می‌کنم به صحنه یی که آرمان و مشایخی در باغ هستند - نارضایتی‌و ناراحتی آرمان فقط با بازی تئاتری و بیان صورت نیست بلکه بادو قطع‌سریع و یك‌اندازه پلان سومی ایجاد می‌شود که ناراحتی او را می‌رساند -

شخصیت‌ها می‌میرند و باز می‌آیند . ولی‌ماهیچ‌یکه نمی‌خوریم. برای اوانسیان بسیار راحت بود که در لحظه‌ایکه زن پس از مردن‌دو باره بر میگردد با زوم سریعی به صورت او یك ماشاءالله از تماشاگـر بدست آورد .

عمه‌جان‌ها می‌گویند که مالیات می‌دهند . اینکه تازه‌گی‌ندارد. مگر ما برای آن همه بنجل بازاری که تا بحال ساخته‌اند ومی‌سازند مالیات نداده‌ایم و نمی‌دهیم ؟ در اینجا مجمع خاله‌جان‌هـا سکـوت را ترجیح می‌دهند . از وام درازمدت سازمان تلویزیون سخن می گویند و آنکه چرا این وام بـه اوانسیان داده شده است ؟ بله وام داده شده است که بنجل بازاری ساخته نشود و از همین روی که او از این وام برای ساختن فیلم فارسی استفاده نکرده است ما او را مـی‌ستاییم . عمه‌جان‌ها تقصیرها را بگردن مردم‌می‌اندازند . هر کار بیهوده وزشتی که می‌سازند می‌گویند خواست تماشاگران است . دیگر بـما وانمود نکنید که خواست تماشاگران است - برعکس عقیده من آن‌است کـه

مردمان ما سلیفه دارند ـ همان مردمانی هستند که کاشی‌های مسجد ـ گوهرشاد و مسجد جمعه را ساختند ، مینیاتورهای ما شهرت جهانی دارد ـ همین مردمان فیلمی را که با پنج بازیگر مشهور که بقول عمه‌جان‌ها بازیگران مردم هستند ساخته شد . رد کردند ، مگر همین فیلم با بازیگران مشهور تجاری نبود ؟ مگربقول خودتان برای مردم ساخته نشد ؟ پس چه عاملی باعث شد که با وجود تجاری بودنش چند صد هزار تومان ضرر کند ؟ و شما جایزه‌ای هم بآن می‌دهید یعنی عملا درست مخالف آنچه خود از مردم می‌گویید عمل می‌کنید ، امابا این همه تماشاگران فریب نمی‌خورند یا دست کم همیشه فریب نمی‌خورند ، عمه‌جان‌ها وقتی که هوا را پس می‌بینند تقصیر را متوجه تهیه کننده می‌سازند . ولی باید بدانید که می‌توان‌فیلم تجاری خوب نیز ساخت ، عمه‌جان‌ها باید بدانند که :

۱ ـ تهیه کننده برای انتخاب نما و زیبائی آن پشت دوربین نیست .

۲ ـ تهیه کننده در انتخاب لباس ، گریم و ترکیب رنگ دخالتی ندارد .

۳ ـ تهیه کننده رهبری بازیگران را بعهده ندارد .

تماشاگران را به‌کار بی ارزش عادت داده‌اند که دیگر کار به‌بن‌بست کشیده است .

فیلم چشمه فیلم بسیار خوبی است ، فیلمی است که تماشاگر را

وا می‌دارد که فکر کند ، تماشاگر را مجبور می‌کند که دست از شلوع کاریهای بی معنی بر دارد ، چند دقیقه راحت فکر کند . بخود بیاید یك انقلاب درونی در او ایجاد کند .

در هیچ جای دنیا این همه بی‌رحمی در حـق یك فیلم خـوب نکردند ، من نمی‌دانم چرا ناراحتند از اینکه‌بگویند :

ـ بازی آرمان و نجومی در فیلم بسیار جالب بوده است .

ـ فیلم سرشار از سلیقه و زیباست .

ـ فیلمبرداری و نور فیلم از نظر حرفه‌یی بهترین کاری است‌که من در ایران دیده‌ام .

ـ یا مثلا صحنه عشق از نظر نرمش عاطفی نادرترین‌صحنه‌هایی است که در سینما وجود دارد .

ـ با صحنه خودکشی دختر و بخاك‌سپردن وی از بهترین‌قسمت های تاریخ سینماست .

اوانسیان درستکار است . باید تشویق بشود ـ چون‌شجاعت آنرا دارد که در میان این همـه بنجل با صـراحت کامـل فیلمی متفاوت می‌سازد .

سپاس فیلم هشت میلیمتری‌راانتخاب‌نمی‌کندچون‌به‌آن‌درجه‌ای نیست که‌بخواهندجایزه‌ای‌باو‌بدهند آنان‌تنها‌تفاوت ۸ و ۱۶ و ۳۶م.م‌را اختلاف سوراخ کنار تصویر می‌دانند .

آخرین پیشنهاد برای عمه‌جان‌ها ، منبعد سپاس‌های‌زیر رعایت شود :

۱ ـ سپاس برای بهترین صندلی سینما .

۲ ـ سپاس برای بهترین طریق پخش فیلم که شامل نمایش‌فیلم است و سر و صدای اضافی نداشتن آن .

۳ ـ سپاس بخاطر منشی صحنه و دستیار کارگردان که در اکثر فیلم‌های فارسی وجود ندارد .

۴ ـ سپاس برای تدوین کنندگان و متخصصان و کسانیکه در لابراتوارهای فیلم کار می‌کنند و دستمزد ناچیز می‌گیرند .

۵ ـ و بالاخره بزرگترین سپاس برای تماشاگران که فریب عمه جان‌ها را نمی‌خورند و اینگونه فیلمها را نمی‌بینند .

در هر صورت زنگ‌اوانسیان بصدا درآمده است . البته‌یکروز عمه‌جان‌ها نقاب را تغییر می‌دهند و مثل کاری‌که برای فیلم گاوکردند چشمه را هم خواهند ستود . همانطور که می‌شنوم که می گویند فیلم بدی نیست یا فیلم جالبی ست و غیره . . . همانطور که عکس‌آن را در باره رگبار نوشتند و در باره فیلم گاو که پس از نمایش آن‌یک‌هفته سکوت مطلق کردند و پس از این مدت دریافتند که لیاقت جایزه اول سپاس را هم ندارد ولی آنگاه که جایزه و نیز راگرفت عمه‌جان‌ها به تکاپو افتادند و گفتند این فیلم شاهکار است . هیچ بعید نیست که

در باره فیلم چشمه نیز چنین شود .

بهر حال ، امید من چندتن معدود سازنده فیلم‌های تجربی هستند. با آنچه گفته شد آیا اینان دوام خواهند آورد ؟ یگانه آرزوی من آنست پاسخ مثبت باشد . من بنوبه خود می‌مانم ، فیلم می‌سازم و در باره فیلمهایی که می‌پسندم نظر خودرا با صراحت بیان می‌کنم .

با درود فراوان به عمه‌جان‌ها

باشگاه ادبیات

خسرو سینائی

چشمه ـ هنر سینما

فیلم چشمه را سه بار دیده‌ام . خوشبختانه بار اول بتنهائی در سالن سینما نشسته بودم ، و عاملی که مرا از فضای فیلم منحرف‌کند وجود نداشت . با اینوصف نیمساعت اول فیلم برایم سخت کسل‌کننده بود و بنظرم میرسید که هدف فیلم آن بوده است که خود را بی‌نیاز از هرگونه قضاوتی نشان دهد و بیننده را از هر گروه‌و سطح فکری در بی معیاری سردرگم کند و باین‌ترتیب خود را پدیده‌ای‌متعالی‌جلوه دهد ، و این احساس برای من که ببیننده بودم توهین‌آمیز بود .

ولی خوشبختانه فیلم را تا آخر دیدم . و ناراحتیم با حساس رضایتی تبدیل شد : چرا که در طول فیلم نتیجه گرفتم که سازنده‌آن بیش از هر چیز از یك احساس ، فرم و هماهنگی ، قوی برخور دار است . باید توجه داشت کهٔ کندی غیر متعارف فیلم میتوانست‌سازنده

آنرا هر لحظه دچار لغزشی کند و چنین لغزشی مسلماً سقوط قطعی فیلم را نتیجه میداد . او انسیان با آگاهی از چنین لغزشی می پرهیزد و این نشانه فرهنگ اوست . در طول فیلم ظرافتهای اینجا و آنجا بسیار وجود دارد و او انسیان با سلیقهٔ واحساس قوی برای فرم و هماهنگی فیلم را بآخر میرساند . اما برایم هنوز چند سؤال باقیست :

۱ـ اگر بخواهیم فقط فرمالیست نباشیم میبایستی فرم مورد انتخابمان بهترین راه ممکن برای پرداخت موضوع مورد انتخابمان باشد . آیا در فیلم چشمه چنین است ؟ بنظر من ، در میان فیلمهائی که دیده‌ام تنها فیلمی که راه مورد انتخاب او انسیان را متناسب با موضوع مطرح شده انتخاب کرده فیلمی است که در سالهای ۷۰ـ۱۹۶۹ در آلمان ساخته شده باسم (ترا ـ دوست دارم ، ترا میکشم) . این فیلم میتوانست در مقایسه با فیلم چشمه معیارهای قابل لمس را به بیننده ارائه دهد ولی متاسفانه بدلیل عدم جذابیت ، برای نمایش در فستیوال بین‌المللی فیلم تهران انتخاب نشد .

۲ ـ در لحظه‌ای که هنرمند راههای متعارف ارائه و پرداخت یك اثر را طرد میکند و راههای تازه و یا نا متعارفی را میجوید . برای جلوگیری از لغزش و سطحی شدن و به ادا تبدیل شدن اثرش ناچار است ، از تسلط فنی و توانائی پرداخت بسیار بیشتری از یك ارائه کننده عادی ، بر خوردار باشد . او انسیان در « چشمه » با سلیقه و آگاهی و فرهنگ هنری ، اثرش را از ورطه مبتذل و ادا شدن نجات میدهد ، اما اثر یك پدیده استثنائی و شاهکار نمیشود ؛ چرا که در آنصورت با

راه مشکل«چشمه»به تسلطفنی و توانائی پرداخت بسیار بیشتری نیاز داشت (منظوراز تسلطفنی ،تسلطبه‌پیچ ومهره نیست بلکه‌تسلطبه زبان سینماست)

۳ ـ و بالاخره میخواهم برداشت کلی اوانسیان را در برخورد با سینما ـ که در شهر ما به ابتذالی‌لایزال کشیده‌شده بستایم ، چونکه او با فیلم « چشمه»ثابت میکند که میتوان فیلم را جز برای پول در آوردن بدلایل دیگری هم ساخت ، که یکی‌از آن دلایل میتواندخود هنر سینما ـ باشد .

باشگاه ادبیات

نظریات مطبوعات

مختلف جهان

درباره فیلم

چشمه

بصیر نصیبی (مجله تلاش)

ازگزارش نخستین فستیوال فیلم تهران

فیلم چشمه اوانسیان را من با قاطعیت یکی از برجسته ترین کارهای سینمائی ایران میدانم .

چشمه فیلمی است با دیدی فلسفی ومذهبی و بیانی شاعرانه وتمثیلی و برای ارزشیابی وشناخت این اثرباید چند بارفیلم را دید واین چنین است که آنچه می خوانید نگرش کوتاه وشتابزده تواند بود نه نقد وتحلیل وبابررسی.

بعد از تمام شدن فیلم چشمه توی تالار رودکی تماشاگر بهت زده و گیج بود .

تماشاگری به من گفت این فیلم ضد بیننده است ومن برعکس این چنین نظری ، تماشاگر را ضد این فیلم دیدم . تماشاگر برای خودش معیار ها و ضابطه هائی دارد و انتظار دارد سینما گر هم این مسایل را رعایت کند اما معیارها و ضابطه های تماشاگر با آنچه سالها دیده وشنیده مربوط میشود .

تماشاگرحادثه را دوست دارد . (قصدم فقط تماشاگر ایرانی نیست)حرکت های افقی و عمودی دوربین را می پسندد . آه و ناله و شکلك در آوردن بازیگر ارضایش می کند . موزیك تند و هیجان انگیز روی صندلی میخکوبش می کند ومقصرهم نیست . ۹۹٪ آثاری که سینمای هولیوود ویا سینمای هند

صادرمی کند وهمینطوراکثرفیلم هائی که‌استودیوهای فیلم فارسی میسازد وبرای سر گرمی‌است . درچنین شرایطی است که به تماشاگرحق میدهم که چشمه را نتواند بپذیرد . اوانسیان نمی خواهد تماشاگررا سر گرم کند . پس وقتی محتوای فیلمش به‌گونه است که بایدپلانهایش ثابت باشد ، موزیك ودیالوك‌هم کم باشد بدون وحشت از عکس‌العمل‌ها آنگونه که اندیشیده است‌فیلمش را می‌سازد .

وسایل فنی سینما برای فریب تماشاگر ساخته نشده اما متأسفانه ازهمین امکانات برای خوش آیند تماشاگراستفاده میکنند .

استفاده بی جا ازتله اثر «کتف تکسك اسلومیش» الان‌گریبانگیر فیلم سازانی ازایران است که میخواهند فیلم روشنفکری بسازندکه‌نمونه‌های‌بسیاری ازاین‌گونه فیلم هاراروی پرده سینما مرتباً می‌بینیم .

فیلم چشمه تمثیل‌گونه هم هست وبا نماهای ثابت‌که میتواند نگرشی‌باشد به دنیای وسیع نه فقط محیط بسته و محدودی که ظاهراً داستان فیلم در آن میگذرد .

بازیگران حرفه ای که در سینمای متداول فارسی بازی داشته اند در اینجا از معیارهای‌گذشته جدا شده‌اند . آرمان ومشایخی‌دیگرهنرمندان‌محبوب نخواهند بود .

اوانسیان سعی میکند بازیگران را ازبازی کردن منع‌کند واین جنین رهبری ،درمورد این‌دوبازیگرحرفه‌ای مشکل‌بوده است‌وبرای‌آرمان مشکل تر قصه فیلم اوانسیان تاآن حدکه می‌گویند بغرنج ودور ازذهن نیست .

منتها فیلم را یك ارمنی ساخته واین انتظاربه جائی خواهد بود که فیلم یك اثرارمنی باشد وچشمه فیلم ارمنی ایرانی است .

دیتم‌کند زندگی ایرانی توی فیلم به خوبی حس میشود .

بسیاری از صحنه های فیلم برای من مسحور کننده است برای نمونه

خود کشی دختر جوان که یکی از زیباترین صحنه های خود کشی است که بسیار کم دیده‌ایم .

اول تأکید روی کفش زن و بعد طناب بریده شده وآخرجسد زن . یا شرابخواری ارامنه ویا عکس‌العمل زنهای محل در برابر خیانت دختر نشانه‌های ثابت فیلم همیشه روی عدد هفت ثابت میشود که میتوان یك معنی دینی داشته باشد . عدد هفت برای ارامنه یك عدد مقدس است شاید چنین بنظر بیاید درفیلمی که تمام پلانهای‌آن ثابت است برای فیلمبردار(نعمت حقیقی) فرصتی باقی نخوادد بود تا کاری ارائه دهد اما برخلاف چنین تصوری ازخلال همین پلانهای ثابت ما بافیلمبرداری آگاه برخورد می کنیم که فضای فیلم راشناخته وحس کرده است واین چنین فیلمبرداری درکشورما محدود ومعدود هستند .

یکی ازسینما نویسان ، ریتم کند فیلم را یکی از بدی های فیلم دانسته بودکه این چنین داوری درباره فیلم چشمه پذیرفتنی‌نیست . چرا که این فیلم با محتوائی که دارد باید ریتم کند داشته باشد و اگر چنانچه اوانسیان ریتم فیلمش تند بود آنوقت باید باو ایراد می گرفتیم . و دیگراینکه همین سینما نویس اعتراض کرده بودکه‌چرایك پلان فیلم‌سه دقیقه طول‌میکشد. طول‌پلانهای یك فیلم مربوط به‌کارگردان فیلم است نه منتقد وهیچ قانونی‌هم وضع نشده‌که کارگردان راموظف کندکه هرپلانش چند دقیقه یا چند ثانیه باشد و منتقد هم می‌باید به مسایلی اساسی بپردازد و وقت خود و خواننده‌اش را با حاشیه روی تلف‌نکند.

بهرحال باوجود مخالفت های شدیدی که‌با این فیلم‌میشود چشمه‌اثریست ماندگار درسینمای ما حتی اگر امروزگروهی آنرا تخطئه‌کنند (چشمه این توانائی را خواهد داشت که برجای باقی بماند . من شهامت آربی اوانسیان را برای ساختن این فیلم میستایم)

حسن بنی هاشمی(نگین)

اولین فیلمی که باعث بروز نظریات بسیار متضادی شد فیلم ایرانی چشمه بود از آربی اوانسیان . که سعی داشت به شیوه‌ی بیان تازه ای در سینما دست یابد .

دوربین در تمام فیلم به استثناء سه مورد بیحرکت‌وثابت بودصحنه ها کند بودند و همین تأکید ها به فیلم ریتم بخصوصی می بخشید که از دورن تکرار میشد ـ ثابت بودن پلانها ، حرکت‌آرام سه صحنه‌ی ذکرشده را تشدیدمیکرد وحرکت روی ساقه‌ی یك درخت بهمراه یك‌سرود پس‌ازپلان های متوالی‌ثابت، دگرگونی و تحول را القا می کرد ـ آدم ها تنها در مواردی که نیاز بوجودشان بود ، حاضربودند وبیشتر واکنش هایشان درونی بود . این‌ویژگی هائی بودکه دربرخورد اول با فیلم چشمه مشخص می نمود وگفتگو درباره‌ی این فیلم به دیدن وتماشای بیشتر ودرموقعیتی بهتر نیاز دارد . برخورد با این فیلم دربسیاری ازموارد تأسف آور بود . بیشترنویسندگان سینمائی با یك قصد قبلی بی هیچ دلیل‌فیلم را نا جوانمردانه‌کوبیدند ، بی‌آنکه کوچکترین‌تعمقی درباره‌ی این فیلم بکنند ویا بتوانند بکنند .

بهرحال تمام بدگوئی ها ودربرخی موارد ستایش ها ازین فیلم بی‌پایه واساس بود . کسی که خود را منتقد می نامد باید بتواند یك فیلم را لااقل درست ببیند واگر قادر به تجزیه وتحلیل بود دست به قلم ببرد و گرنه فرق منتقد با یك گزارشگرچه تواند بود ؟

گاستن اوستراست . (سینمای ۷۲)

دوفیلم بطور رسمی از ایران درفستیوان فیلم تهران ارائـه شد . اولین آنها چشمه اوانسیان بودکه با استقبال سرد مـردم روبروشد . معذالك نمایش آن یکی ازلحظات درخشان فستیوال بود .

فیلم عکاسی عجیب تکامل یافته‌ای دارد . با مضمونی‌که حکایت از یك عشق درمراحلی چند ومعنائی کنایه‌ای .

دریافت‌سناریوی‌چشمه کارآسانی‌نیست. ولی‌سازنده با استعداد آن ازمدت زمان نماها وارتباط های بصری آنچنان درفیلم استفاده میکند ، که نتیجه آن زیبائی فوق‌العاده‌ای است‌که جبران نامفهوم بودن قصه را میکند .

چارلزفیلیپس ریلی (فیلمزاین ریویو)

چشمه‌اولین فیلم طولانی‌ایرانی‌که بنمایش درآمد ، جنجالی‌درمطبوعات ایران‌ایجادکرد.«چشمه» بکارگردانی‌آربی اوانسیان‌که مضمون‌آن درباره‌ای زنا است ، بدلیل بد خواهی زنان ده به خودکشی زن جوان می‌انجامد .

بعضی از ایرانیان این مسئله فیلم رابه توهین‌گرفتن چون درنظرشان

کارگردان فیلم با انتخاب یك محیط ارمنی نشین از ارمنیان مسیحی درمقابل خشونت مسلمانان قربانیانی‌ساخته بود . دریك مصاحبه مطبوعاتی کارگردان (اوانسیان) صریحا گفت که کمتر توجه به،داستان داشته وهدف اوتصاویر بوده‌اند برای این رگ‌گوئی ازطرف منتقدین‌اش بیشترمورد حمله قرارگرفت .

«چشمه»تا اندازه‌ای تحت تأثیر کارل درایراست ، درآن چندین قسمت طولانی‌کم تحرك وجود دارد اولین نمای فیلم (تکه‌کاغذی روی زمین) ۸۳ ثانیه طول می‌کشد . از نظرهنری فیلم خیره‌کننده است و گاهی پراکنده ، ولی مطمئن‌ام که اوانسیان به راحتی کارگردانی با اهمیت خواهد شد .

ژان دوبارون سلی(مجله لوموند)

.... آربی اوانسیان درمقابل بهرام بیضائی قرار دارد . او نیز ازتاتر بسینما آمده است ، ولی بعنوان سینماگردرمسیر وجهت «برسون و«رنه» قرار میگیـرد . قصه فیلم منقطع و روال آن آرام است . چشمه در تهران خـوب پذیرفته نشد در مقـابلش دسته بندی شد و بعنوان « نـژاد پرستی مذهبی » (اوانسیان اصلا ارمنی است) اورا مورد حمله قرار دادند با وجود این چشمه فیلمی است زیبا که با صلابت تصاویر و موزیك درونیش بیننده را جادو میکند .

مارسل مارتین(اکران ۷۲)

«چشمه» کاملترین وپخته ترین اثر سینمائی ایران است . کشوری که درسال ۸۰ فیلم تولید میکند . این فیلم درجزءآثاری است که در سطح عالی به جامعه بین‌المللی سینما معرفی میشود .

قصه فیلم اقتباسی‌است ازیك حکایت عامیانه‌ارمنی (یك قصه عشق‌تراژیك که با شیوهٔ نو ارائه شده است) قصه فیلم بسیار لطیف است وبا چنان روالی آرام طرح شده که گاهی بی اختیار و بدون اینکه مبالغه کنیم ، بیننده را وا میداردکه به « درایر وبرسون » بیاندیشد .

مخصوصاً با درنظر گرفتن اینکه نخستین فیلم این سازندهٔ جوان وبا استعداد است که تاکنون گذشته‌ای درخشان درکارگردانی تاترداشته‌است:

سنیه رویو ۱۹۷۲

آیا آربی اوانسیان فیلمساز بزرگ فردا خواهد بود ؟ عده‌ای بر این عقیده‌اند که چشمه اولین کار او ، بسیار غنی تر ازبعضی فیلم های بین‌المللی است . گرچه عقاید متضادی درباره اووجود دارد (بخصوص‌ازجانب‌هموطنانش) این امید سینمای ایران توانسته است برمشکلات گوناگونی که با آن روبرو بوده است فائق شود . وکارش را به نتیجه مطلوب برساند .

بهرصورت تمثیل او درزمان وخاطره، طبیعت وگناه ، قابل توجه‌است. وباید توجه‌کرد که این نخستین آزمایش وتجربه اوست.

پیتر گارکن (فیلم)

فیلم چشمه آربی اوانسیان جنجالی ترین فیلم ایرانی بود . اوانسیان کارگردان شناخته شده‌ای درتاتر است تعدادی نمایشنامه جالب توجه به‌روی صحنه‌آورده . اوفیلم مستندی درباره زیارت سالانه ارمنیان به قره‌کلیساساخته است در مدرسه فیلم لندن تحصیل‌کرده وپس از باز گشت با بروك دراجرای نمایشنامه‌تجربی‌ارگاست ـ نوشته‌تدهیوز ـ بعنوان کارگردان همکاری‌کرده .

چشمه براساس داستانی بنام چشمه هنناراز نوشته‌ای ارمنی ساخته شده.

فیلم داستان حساس‌ارتباط هاست، به ترتیبی پیچیده‌ازگذشته ها استفاده

میکند ، بدون زیرنویس مشکل بود که داستان دنبال شود . اوانسیان تصاویر ثابت را بکارمیگیرد . ازپیانـو استفاده میکند ، از تصاویرسمبولیك وزیبای همبسته استفاده می‌برد تا داستان عشقی‌ملاقات های اتفاقی ومرگ رابیافریند. دربارهٔ استعدادش شکی نیست ولی شاید در اولین فیلمش بیش از اندازه زیاده روی کرده باشد .

محمود رضا جغتائی (فیلم وهنر)

اگرمنظور ازساختن وپرداختن یك اثرسینمائی ، شاد کردن ، هیجان بخشیدن ویا اندیشمند نمودن تماشاگر (به مفهوم کلی کلمه) باشد دراینصورت (چشمه) یك اثرسینمائی بشمار نمیاید .

امیر طاهری روزنامه کیهان

«چشمه»

یك تجربه مهم سینمائی

چشمه یك فیلم دشوار است زیرا درآن بایك قصه گوی معمولی سینمائی روبرو نیستیم . این فیلم نه (آنتریك) دارد ونه « اکسیون » به معنای قرار دادی . دراین فیلم ، میراث های سنتی از زمان کنار گذاشته شده است . آنچه مهم است چگونگی برخورد احساسات است نه « کی » و«چه کسی» و «چرا» بنظرمن «چشمه» یك تجربه مهم سینمائی ویکی ازجالبترین فیلم هائی است که درفستیوال فیلم تهران نمایش داده شد .

نظر چند تماشاگر :

چشمه فیلمی است که کندی زندگی و مردگی آنـرا بخوبی میکاود.

چنگیز حقیقت

آدم های فیلم چشمه آدم نبودند.

جعفر والی

فیلم چشمه از نظر تکنیك خوب بود ولی از جهت فضائی که آذربی خلق کرده بود برایم ناآشنا بود.

رضا ژیان

چشمه فیلم خوبیست ولی نه برای ما.

ناصر ـ پ

چشمه صرفاً یك فیلم ضد اسلامی است.

شاهرخ قائم مقامی

چشمه برای من فیلم فوق العاده‌ای بود . بازی جمشید مشایخی در این فیلم یکی از بهترین بازیهائی بود که درسینمای ایران دیده‌ام .

امیرشاهزمانی

چشمه فیلم پرت ومزخرفی بود اوانسیان دوساعت وقت مرا گرفت که بگوید عشق مثل یك زن چادریست ،

عباس جوانمرد

تصویرهای چشمه نمایانگر ذهنی حساس وبا شعوراست .

محی اصطهباناتی

تشکر فراوان از :

آربی اوانسیان

برای طرح روی جلد

تشکر از :

ناصر پاریاب

برای همکاری درچاپ این کتاب

باشگاه ادبیات

منتشر خواهد شد .

درباره

ناصر تقوائی

به همت : زاون قوکاسیان

ویژه

مسعود کیمیائی

آربی اوانسیان

مهین تحدد

هوشنگ طاهری

ژاون قوکاسیان

حسنعلی کوثر

پرویز کیمیاوی

منصور ناشوک

بصیر نصیبی

با همکاری امیر طاهری ، حسن بنی هاشمی ، محمود رضا جغتائی

گاستن اوسترات ، جارلز فیلیپس ریلی

ژان دوبارون سلی ، پیتر کارگن ، مارسل مارتن

و دیگران . . .