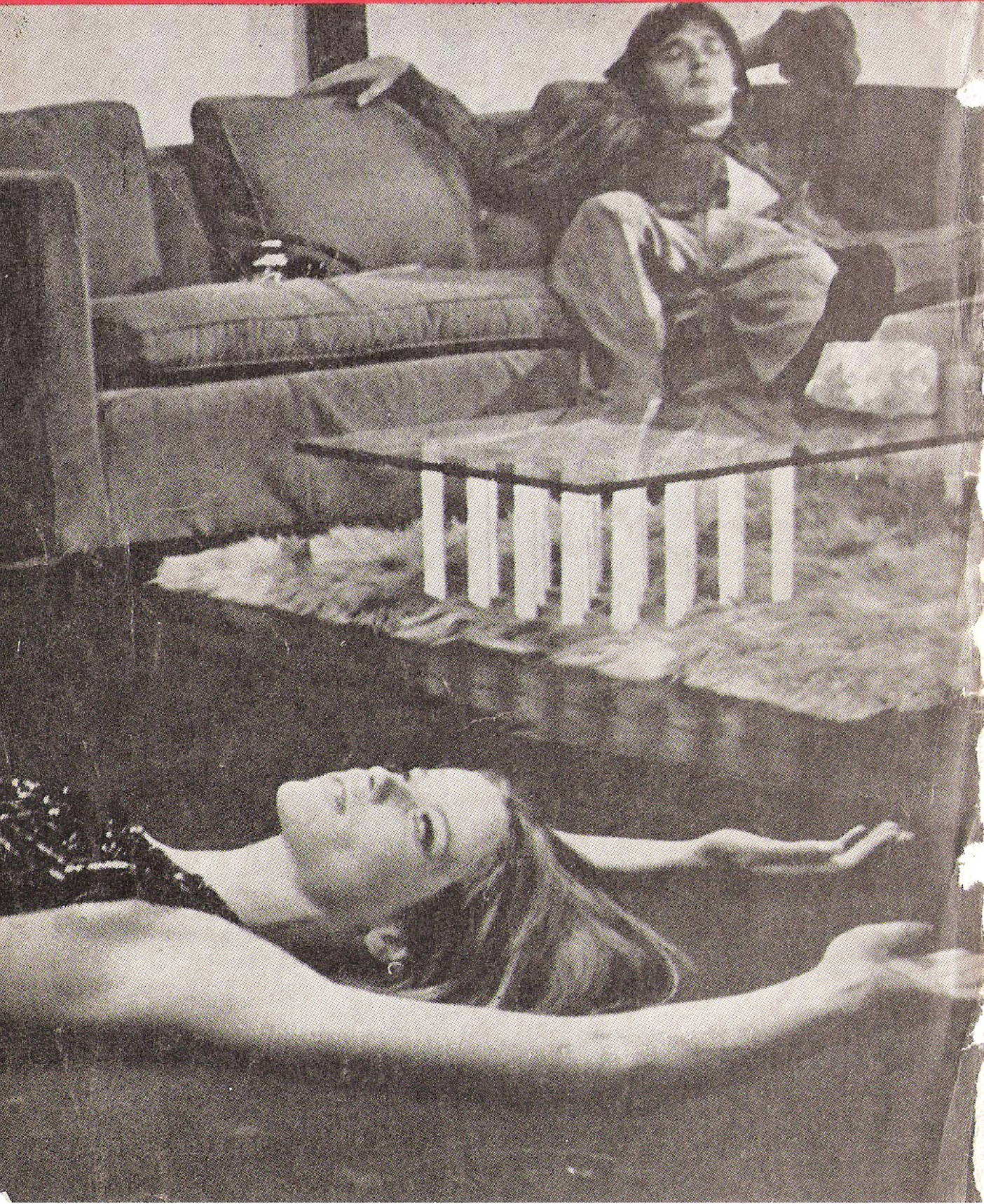


ماهنامه ستاره سینما

درباره «سینمای نو»

شماره هفتم - خرداد ۴۶ - بها ۲۰ ریال





جلو، بفرمائید جلو، بلایت
هنوز تمام نشده، شاهکار
ادبی قرن برای تمام کسانی
که حتی نتوانسته‌اند بیشتر
از بیست صفحه اولیه کتاب
را تحمل کنند، بصورت
تصاویر قابل درک درآمده
است، آیا فیلم کردن این
کتاب کار صحیحی است؟ یا
صحیح نیست؟ فیلم زیباتر
از کتاب است یا زشت‌تر از
دکتر ژیاگو؟ از فیلم
لارنس عربستان بهتر است؟

جنجال فیلمی اقتباس از جیمز جویس

اولیس

● آقای بلوم شب و
روز در خیابانهای «دوبلین»
راه می‌رود. ملاقات‌ها و افکارش،
سفر طولانی‌اش در یک روز،
طی لای‌ترین روز ادبیات
مدرن، جنجال‌سازترین
داستان شگفتی که بیشتر
از هر چیز دیگر از آن
انتقاد شده، بازبینی و
محاكمه‌اش کرده‌اند،
همه این‌ها در فیلمی جمع
شده است. اولیس، اثر
جیمز جویس بصورت
صحنه‌های رنگی یک فیلم
مخصوص تماشاچیان متفکر
سینما درآمده. بفرمائید

صحبت‌های مفصلی با
جیمز جویس بعمل آورده
بود ولی نتیجه‌ای گرفته
نشد و بعد از او هم هیچ‌کس
به این فکر نیفتاد که کتاب
جیمز جویس را فیلم کند
فقط چند تن از نویسندگان
شرکت فیلم‌سازی برادران
وارنر شخصیت «لئوپولد
بلوم» کتاب جیمز جویس
را مخصوص چارلز لاتون
نوشتند. حقوق سینمایی
داستان که درست چهل و
پنج سال پیش برای اولین
بار منتشر شد توسط جری
والد تهیه کننده مشهور
فیلم «پیتون پلیس»
خریداری شد و حتی جک
کاردیف را هم بعنوان
کارگردان فیلم انتخاب
کرده بود. ولی بعد جری والد
درگذشت و جک کاردیف
بعلمت نداشتن سرمایه از
ساختن فیلم صرف‌نظر کرد.
در این موقع جوزف
استریک که همیشه یعنی
تقریباً تمام عمرش در مورد
آوردن این شاهکار جیمز
جویس روی پرده سینما
فکر کرده بود، دست بکار شد.
جوزف استریک با پرداخت
هفتاد و پنج هزار دلار موفق
بخريدن حقوق کتاب جویس
شد. وارثین جیمز جویس
یک فرزند پسر که جرج نام
دارد و استاد موسیقی است
و در مونیخ زندگی می‌کند
و یک فرزند دختر بنام
لوسیا که در نور تاهمپتون

یا از فیلم بر باد رفته بدتر
است؟ چه کسی می‌تواند به
همه این سئوالات پاسخ دهد.
فیلم در هر حال ساخته شده
و سفر طولانی‌اش را در جهان
و بر روی پرده سینماهای
آمریکا آغاز کرده و با
موفقیت استثنائی و
بیسابقه‌ای رو برو شده است.
ظاهراً فیلم کردن
کتابی مانند کتاب اولیس
جیمز جویس بنظر دیوانگی
می‌رسد ولی در عوض
«جوزف استریک» چهل و
چهار ساله، متولد پنسیلوانیا
فارغ التحصیل رشته علوم از
دانشگاه کالیفرنیا در انجام
این کار موفق شده. این نخستین
درمورد امکان برگرداندن
کتاب اولیس بصورت فیلم

واقع در انگلستان زندگی می‌کند، هستند با گذشت زمان بر قیمت سینمایی اولیس اضافه نشد و خود جری‌والد چندین سال پیش حقوق استفاده از کتاب را برای فیلم بقیمت ۷۵ هزار دلار خریداری کرده بود و این اضافه نشدن قیمت دلیلی است بر اینکه وارثین جیمز جویس هم امیدی نداشتند که روزهای مشهور آقای بلوم شخصیت کتاب را روی پرده سینما ببینند. جوزف استریک کیست و چطور شده که بفکر تهیه فیلم اولیس افتاده؟ او تا بحال فقط دو فیلم ساخته است که هیچ کدام آنها با موفقیت بزرگ تجارتی مواجه نشده اند ولی مورد تحسین منتقدین قرار گرفته است. دو فیلم جوزف استریک «چشم وحشی» و «بالکن» نام دارد که دومی از نمایشنامه «زان ژنه» اقتباس شده و شلی وینترز عهده دار بازی نقش اول فیلم بوده. او در مورد فیلم سازی اینطور اظهار نظر میکند: «اگر قرار است فیلم خوبی ساخته شود باید کم خرج ساخته شود در غیر این صورت اگر برای ساختن فیلمی پول زیادی در اختیار داشته باشیم مسئولیت مالی ما را از هدف اصلی ما منحرف می‌کند» اتفاقاً اولین فیلم جوزف

استریک کمتر از ۶۵ هزار دلار و دومین فیلم در حدود ۱۶۰ هزار دلار خرج برداشته و فیلم سوم که همین «اولیس» باشد، در حدود ۴۸۰ هزار دلار برای تهیه اش خرج کرده اند. جوزف استریک مرد جوان، خوش پوش، روشنفکر و با مطالعه ایست که می‌گوید: «با کتاب «اولیس» بزرگ شده است» پدرش مرد مهاجری است از اهالی لهستان که در حدود سال ۱۹۳۰ از بیتسبورگ به آمریکا مهاجرت می‌کند و یک نسخه کتاب «اولیس» هم بطور قاچاق با خودش وارد خاک آمریکای نماید (کتاب جیمز جویس تا سال ۱۹۳۳ در آمریکا ممنوع بود). جوزف استریک می‌گوید، «من می‌خواستم فیلمی بسازم که برای آن دسته از کسانی که کتاب را خوانده اند فیلم خوب و برای آن دسته از مردم که اکنون کتاب جویس را نخوانده اند، تجربه کاملاً تازه‌ای باشد. حالا تاچه اندازه در انجام ایندو کار موفق شده‌ام دقیقاً چیزی نمیدانم»

از سال ۱۹۶۴ یعنی از تاریخی که امکان خرید حقوق سینمایی اولیس بوجود آمد، جوزف استریک تمام وقتش را صرف ساختن فیلم اولیس می‌کرد. داستان

فیلم کاملاً بر روی متن اصلی کتاب جویس پایه گذاری شده. «استریک در اینکار» فرد هاینس نام دارد که صاحب رادیوئی در آمریکاست و چگونگی تهیه داستان فیلم را اینطور تعریف می‌کند: «داستان فیلم نود و پنج درصد جیمز جویس خالص است. استریک اول یک نسخه کتاب را برداشت و زیر کلیه قسمت‌هایی که میدانست باید کنار بگذارد بامداد خط کشید، بعد من آنچه را که باقی مانده بود پرورش دادم و بصورت داستان فیلم در آوردم نتیجه کارمان این شد که دیدیم در داستان فیلم ما چیزی وجود ندارد که جیمز جویس نباشد البته بجز بعضی چیزها که بعلمت درک بیشتر فیلم و بوجود آوردن رابطه میان صحنه‌ها مجبور شدیم، از خودمان در فیلم بگنجانیم» بی‌فایده است که از جوزف استریک بپرسیم اینکار را براحتی انجام داده یا نه: «هر دو چین سطر از کتاب جویس اقل محتوی یک دو چین تصویر و دید تصویری است. من سعی کردم تا سرحد امکان این تصاویر را بصورت جالب و مهیج و پر معنی در آورم. این تمام کاری بود که ما انجام دادیم و تا آنجائی بکارمان



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

علت ارزان تمام شدن فیلم هم بسیار ساده است. تمام کسانی که در تهیه فیلم شرکت داشته اند بجز چند متخصص فنی که بطور هفتگی دستمزد می گرفته اند، بقیه دستمزدشان را بطور «درصد» از فروش فیلم دریافت داشته اند. هنرپیشگانی که در فیلم بازی می کنند، در خارج از ایرلند مشهور نیستند. نقش «لئوپولد بلوم» توسط یک بازیگر جوان خندستان «دوبلین» بازی میشود که قبلاً در برگردان تلویزیونی این اثر که تحت عنوان «روز بلوم» در تلویزیون دوبلین نمایش داده شد، بازی کرده است. بازیگر دیگر فیلم «موریس روس» است که کارش بازی در نمایشنامه های تماشاخانه اسکاتلند است. بیست و نه سال دارد و این اولین بار است که مقابل دوربین فیلمبرداری ایفای نقش میکند؛ او در فیلم اولیس نقش «استیفن دالوس» پسر خوانده بلوم را بازی میکند. «باربارا جفورد» بازیگر زنی است از تماشاخانه «اولدویک» که سالها عهده دار نقش های

درجه دوم بسیاری از فیلم های انگلیسی بود و جوزف استریک او را هنگام بازی در نمایشنامه «بالکن» کشف کرد؛ او در فیلم نقش مولی بلوم همسر خیانتکار لئوپولد بلوم را بازی می کند. کار و بازی واقعی و مشکل او از جایی شروع میشود که گفتار خارق العاده پایان کتاب که ۶۳ صفحه از کتاب را اشغال کرده و فقط یک «نقطه، سر سطر» دارد، را «دکلمه» میکنند این قسمت از کتاب در فیلم بیست دقیقه بطول میکشد. از «باربارا جفورد» می پرسیم که آیا انجام این کار برایش خیلی مشکل بوده؟ «در این قسمت کتاب نبوغ و قدرت خارق العاده ای وجود دارد ولی نفوذ در مفهوم هر کلمه و هر جمله که در واقع معانی دقیق و عمیقی دارند، زیاد مشکل نیست فقط در یک صورت است که انسان ممکن است مرتکب اشتباه شود و آن موقعیست که انسان دچار وسوسه بشود و زیاد از اندازه برای هر کلمه ارزش قائل شود. در این موقع است که باید «ترمز» کرد و لحن صحیح برای ادای کلمات پیدا نمود. بازی در اولیس شباهت فراوانی به بعضی از قسمت های شکسپیر دارد. باید مفهوم

کلمات و جملات را کاملاً درک کرد تا دقیقاً بدانیم که تکیه هر کلمه، در کجاست.

قسمت مربوط به مولی بلوم با آن طرز رفتار و حرف زدن بخصوصش، یکی از مشکل ترین قسمت های فیلم را تشکیل میدهد، جوزف استریک میگوید، «هرگز نمی توانستیم فکر کنیم که فیلم فاقد قسمت مربوط به «جاذبه» ای باشد که در کتاب وجود دارد. از طرف دیگر اولیس اولین کتابی است که در دنیا روی مسئله جنسی اصرار می ورزد و صحبت راجع به این مسئله را یک امر ضروری میدانند. بدین ترتیب کارگردان فیلم حدودی برای ساختن صحنه های فیلم معین نکرده، مثلاً در فیلم صحنه ای وجود دارد که مولی بلوم با «یلایز بویلان» (نقش این شخصیت توسط یک هنرپیشه جوان بنام جولینچ بازی می شود) معاشرت میکند و لئوپولد بلوم آنها را از گوشه ای با حالت اندوهناکی تماشا می کند. جوزف استریک میگوید «من اولیس را فیلم کرده ام. حالا اداره بازی بینی است که باید نسبت به کتاب جیمز جویس احساس مسئولیت کند». فیلم برای اولین بار در آمریکا روی

پرده آمد و برای نمایش دهندگان گرانگانی گرفتاری و مسئله‌ای بوجود نیامد. ولی اداره بازبینی انگلستان هنوز برای حذف قسمت‌هایی از فیلم مبارزه می‌کند و می‌خواهند بهتر ترکیبی شده ده برش در حرفهای فیلم و دو برش در تصاویر انجام دهند. اول، تعداد برش در حرفهای فیلم، بیست و شش تا بود ولی جوزف استریک از فیلمش شدیداً دفاع کرد و آنها را تهدید کرد در صورتی که دست بیک چنین عملی بزنند روی تمام قسمت‌های بریده شده صدای شدید صفیر سوت اتومبیل آتش‌نشانی را می‌گذارد و در مدخل در ورودی سینما بهر يك از تماشاچیان ورقه‌ای میدهد که کلیه حرفهای بریده‌شده روی آن چاپ و صحنه‌های بریده‌شده نیز دقیقاً تشریح شده است!

جوزف استریک می‌گوید: «يك هنرمند در کاری که انجام میدهد می‌تواند موفق بشود و یا شکست بخورد ولی وقتی شخصی دیگری میان هنرمند و مردم قرار می‌گیرد و می‌گوید بعضی کارها را نمیتوان انجام داد، برای این که کثیف است، چکار می‌توان کرد. آیا اداره بازبینی باید نگران این مسئله باشد؟» در پاسخ این سؤال جوزف استریک، «جان ترولیان»

منشی اداره بازبینی و بررسی فیلم جواب میدهد: «فیلم‌هایی وجود دارند، مانند فیلم اولیس که می‌تواند بخوبی برای مردم يك خطر محسوب شود و افکارشان را شدیداً تحریک نماید. ما هرگز در يك چنین مواردی بدون اینکه قبلاً با روانشناسان متخصص مشورت نکنیم تصمیم نمی‌گیریم، ما نمیتوانیم با نشان دادن این فیلم‌ها خطر کنیم و با تحریک کردن بیماران جنسی، کودکان و دیگران را بخطر بیندازیم.»

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

تنها ناراحتی جوزف استریک از این فیلم اینست که نتوانسته زمان وقوع داستان را که در سال ۱۹۰۴ اتفاق می‌افتد در فیلم بوجود بیاورد، زیرا اینکار مستلزم از بین بردن کلیه «آنتن»ها و سیم‌های برق «تراموا»های شهر دوبلین بود و این کار برای آنها يك میلیون دلار خرج برمی‌داشت: «بهمین علت ما تصمیم گرفتیم که داستان را به امروز متصل کنیم تا امکان استفاده از دوبلین

امروزی برایمان وجود داشته باشد. در فیلم من حتی يك متر فیلم هم وجود ندارد که در کارگاه فیلمبرداری کرده باشیم.»

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

مصاحبه از: فرانکو پیرینی
ترجمه: هوشنگ بهارلو

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

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

مثلا اگر آدمی - یا بعلت چشم یا بعلت گوش و یا هر علت دیگری - در تالار سینما ، هنگامیکه جماعت بیش از نیمی از ردیفها را اشغال نکرده اند ، خواست جلو بنشینند ، این مسئله بکجای کی برمیکشود که با انواع عکسالعمل های آقایان ((راهنما)) ها و کارکنان داخلی سینما روبرو میشود ؟.

مثلا سینما دیاموند را در نظر بگیرید ... در ساعتی که نیمی از تالارهم پرنبوده ، باز هم حضرات از آش داغتر ، مزاحم آنهایی بوده اند که خواسته اند جلو و نزدیکتر به پرده بنشینند و آنهم با چه طرز رفتاری که با احتمال زیاد در هیچیک از سینماهای پائین شهرهم دیده نمیشود .. و اینکه دقیقه بدقیقه سراغ آدم می آیند که چرا اینجا نشسته ای و برو سرجایت و اصلا توقاچاقی داخل سینما نشده باشی ... و غیره .

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

چطور است ما هم مطرح کنیم که شما اصولا از فروش بلیط ۲۵ ریالی خودداری میکنید و عملا تمام ردیف های سینما را تا جلوی پرده جزء ((لژ)) بحساب آورده اید ؟.. مرگ خوب است ، اما برای همسایه ؟

تماشاجیان باید بمیل شما باشند و رفتاریشعورانه و خارج از نزاکت بعضی از کارکنان شما را تحمل کنند ، اما شما حتی از فروش بلیط ۲۵ ریالی ، به خواستاران احتمالی - که این حق قانونی ایشان است - امتناع کنید ؟

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

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

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

داستان فیلم را فرزانه نوشته و از يك مایه مالیخولیائی برخوردار است ... امیدواریم کار تهیه این فیلم به انجامی برسد .



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

* هژیر داریوش که مدتیست به تلویزیون ملی ایران رفته است ، چند فیلم کوتاه ساخته که بزودی نمایش داده خواهد شد ...
از جمله فیلمی بنام « خیابان » از وقایع روزمره ، و دیگر ، رشته فیلم هائی که بمعرفی چهره های برخی از هنرمندان می پردازد .

* ماه گذشته در کانون فیلم ایران ، ناظر تماشای دوفیلم کوتاه تلویزیونی از حضرات « جلال مقدم » و « احمد فاروقی » بودیم
در فیلم « مشهد » اثر آقای مقدم ، ایشان ترجیح داده بودند که برای نمایش عظمت مادی و یا معنوی حرم ، و یا خود شهر ، فقط با نماهای درشت کارکنند .
که در واقع ، نتیجه فقط يك مشت نمای درشت بود !
درضمن ایشان برای تدوین بعنوان شیرینکاری ، از وارونه جریان استفاده کرده بودند ، یعنی اینکه شروع فیلم در حرم است ، و خاتمه فیلم در فرودگاه هنگام پیاده شدن مسافری از هواپیما .
فیلم آقای فاروقی موسوم به « تلفن » باز موید آن بود که ایشان همچنان فکر میکنند که دارای طبع هزال و نکته پردازی هستند ... (همان فکری که در تهیه چهار قسمت فیلمهای تبلیغاتی نفت پارس نیز کرده بودند ...)
نتیجه ، بجزاین فکر ایشان ، خیلی چیزهای دیگر را میتوانست ثابت کند .

* عادت روشن کردن چراغ های تالار قبل از اتمام فیلمها ، عادت تازه ای نیست ، ولی در بعضی از موارد واقعا غیرقابل تحمل است و از جمله هنگام نمایش فیلم « آگرانديسمان » که هربار در وسط بازی تنیس چراغها را روشن کرده اند .
فکر میکنیم خیلی از تماشاچیان راضی و حاضر باشند که پولی اضافه بر بهای بلیط بپردازند ، مشروط برآنکه چراغها را قبل از کلمه « پایان » روشن نکنند ...

چند کلمه در باره سینما

... و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود میآورد چند کلمه‌ای بگویم. ولی قبلا باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم.

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

اولین تلقی من از سینما بعنوان يك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ کرده است. فقط چیزی که هست مفهوم وماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت بخش و توأم با بی‌تفاوتی تا سنین بلوغ ادامه داشت. تا اینکه در این حوالی، در این نقطه از زندگیم بيك نقطه عطف بر میخوریم. يك تغییر عقیده ناگهانی و بیدلین. (شاید آنقدر ها ناگهانی نبود. شاید دلائلی هم وجود داشت ولی فعلا هیچ چیز بیاد نمیآید) يك تغییر عقیده مبنی بر شناختن سینما بعنوان يك هنر (در آن موقع لذت و هنر برایم حکم دو پدیده متضاد را داشتند) انگیزه اولیه من در شناختن سینما بعنوان يك هنر این بود که میدیدم

* این مقاله را در اصل برای این مجله نوشته بودم و سیر پیش-بینی ناپذیر حوادث باعث شد که این مباحث در اینجا چاپ شود. از لحاظی ناراحت بودم زیرا که این مطلب برای این خوانندگان نوشته نشده بود و از لحاظی دیگر خوشحال زیرا بهر صورت باعث میشد که ارتباطی نزدیکتر و مستقیم تر بین من و کسانی که تا بحال چیزهایی از من خوانده‌اند برقرار میشود. و امکان این است که بین من و خواننده در مورد سینما تفاهمی کلی‌تر از آنچه از بررسی يك فیلم ممکنست حاصل شود، برقرار گردد. با آنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح تری درباره من دارد. و شاید این قضاوت به نفع من نباشد ولی بهر صورت بنظر من این اعتراف ارزش آنرا دارد.

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

چندی پیش یکی از دوستانم، که نزد او به زیاد سینما رفتن معروفم، به شوخی بمن گفت «... بیشتر از نیمی از عمر تو در تاریکی میگذرد.» و من هم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم را که در این تاریکی میگذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است.

آنهاييکه فکورتر از من بودند اينطور فکر ميکردند . بهر حال کليد اساسي و راهنمائي من طي پيشروي در اين مسير جديد يك چيز بود : جدی گرفتن سينما . (که اين راهنما هنوز هم که هنوز است مزاحم من ميباشد .)
 قدم اول در اين مسير جديد عبارت بود از تظاهر ! (حقيقتش هنوز هم درست نميدانم تاجه اندازه از اين عنصر تظاهر پاك و مبري شده ام . ولي اميدوارم اين تظهير کامل باشد . زيرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر ميشود خیلی کند و تدريجي ريشه هايش از وجود انسان کنده و جدا ميشود .) در اين مرحله فيلمهائي خوب بود که سران قوم ميگفتند و فيلمهائي بد بود که باز هم سران قوم ميگفتند گرچه باطنا با اين عقيده ها توافقي نداشتم از فيلمي تعريف ميکردم بي آنکه از آن لذتي برده باشم و از فيلمي بد ميگفتم بي آنکه از آن نفرتي داشته باشم .
 ولي بتدريج اين عقايد تصنعی بدرون وجود من نيز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم . ديگر تظاهر جای خود را به تلقين داده بود . بخود می قبولاندم که از فلان فيلم که سايرين از آن تعريف کرده اند خوشم می آيد . اوائل اينکار بزحمت صورت ميگرفت ولی تدريجا انجام آن آسانتر شد تا جائیکه ديگر بطور خودکار و بخودي خود صورت ميگرفت . يکوقت بخود آمدم که ديدم صاحب يك سليقه ناخود آگاه شده ام . سليقه ای که گوئی ذاتی و غريزي است . کار بعدی بصورت آگاهانه در آوردن اين سليقه ناخود آگاه بود .
 ياد گرفتن اسم کارگردانان

(که خود شکل تکامل يافته ای بود از حفظ کردن اسم هنرپيشگان)
 تدريجا تا حد بررسی روشن کار اين کارگردانان گسترش يافت و آنقدر ادامه يافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم که « پر » شده ام و برای خالی شدن احتياج به بذل عطوفت از جانب يك مجله یا نشریه و یا هرچه که می خواست باشد ، پيدا شد . و از اينجا بود که برنامه انتقاد خصوصي و « نامه پرانی » و فریاد و غريو « ما از سايرين چه چيزمان کمتر است ؟ » شروع شد . و آنقدر ادامه پيدا کرد تا دري به تخته خورد و به حقير هم عنوان منتقد رسمي داده شد .
 اولين تغييری که پس از کسب اين عنوان نصيب من شد اين بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثريت فيلمها خوشم می آمد ولی بعد از آن از اغلب فيلمها بدم می آمد !
 زيرا که ميديدم سايرين از اکثر فيلمها بد ميگویند . و جرات مقابله با آنها را نداشتم و حتی اصولا تصور چنين کاری را هم نمی توانستم به مغزم راه دهم . و از طرف ديگر هيئت اين موقعيت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته بود . تصور ميکردم اگر از فيلمي که ديگران بد آنرا گفته اند تعريف کنم شان و ارزش خود را بائين آورده ام . اين بود که شروع به بدگوئی از فيلمها کردم . و چون اکنون ديگر يك منتقد فيلم شده بودم ديگر منتقد طبعاً بايد داراي استقلال فکری باشد و برخلاف عقیده باطني خود چیزی نگويد ، پس برای اينکه بتوانم بد فيلمي را بگويم بايد از آن فيلم بدم آمده باشد . اين بود که از صدی نود فيلمهای موجود

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

این طرز تلقی تدریجی مبدل بیک نوع سادیسیم نسبت به فیلمها شد . ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح « فحش دادن » به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد . و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله سیر من در منطقه تظاهرها و تصنعها بود . تصمیم گرفتم از این بعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان پردازم آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه منست انتخاب کنم و وقت و انرژی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم . بدین ترتیب برای اولین بار سینما به مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد . بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی ، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد . و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره فیلمها قرار دهم ، ناچار شدم به جستجوی معیارهای معتبرتری پردازم . معیارهایی که زائیده خصوصیات درونی خود فیلمها میباشند . ایندوره از بررسی من سخت ترین دوره کوششهای من در این زمینه میباشد . زیرا مدام در معرض گرد باد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای رسیدن به آنچه که مورد نظر من بوده‌است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترك نگویم . مدام تردید ،

تغییر عقیده ، بدور انداختن معیارهای گذشته ، قبول معیارهای بعدی و در عین حال تلقی این معیارها با نظر تردید ... بارها معیارهایم در اثر این جستجو تغییر کرده تا به معیارهای فعلی دست یافته‌ام برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمایی خودم را زیاده‌تر کنم . آنقدر به مطالعه ادامه دادم تا باین نتیجه رسیدم که آنچه میتواند در راه شناخت سینما انسان را کمک کند فیلم است نه کتاب و نوشته . (و این نتیجه ای است که برای رسیدن به آن يك حداقل مطالعه لازم است که متأسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در اینمورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من میگذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند با هم داشته باشند .

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

تجربه مهمی که طی پشت سر

نهادن این مراحل نصیب من شده است اینست که در مراحل اولیه جستجو، یعنی در مراحل که هنوز برای خود معیار های معینی نیافته ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلائل آن توجه داشته باشیم بعبارت ساده تر بجای اینکه برایمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد؟» باید ذهن خود را بر روی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم. زیرا در باره کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون و اکثر امتضاد اظهار نشده باشد. و تبعیت از این عقاید مطمئناً جز سرگردانی و بلاتکلیفی نتیجه ای نخواهد داشت. ولی اگر بجای این عقاید، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند، با یکدیگر مقایسه گردند، عده ای انتخاب و عده ای بدور ریخته شدند. نتیجه اینکار بدست آوردن معیار هائی است که در قضاوت انسان میتوانند او را کمک کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می انجامند.

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیار های خود وحشت کرد، کما اینکه نباید به تغییر معیار های دیگران بانظر تحقیر نگریست. زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق تر شدن جستجوی اساسی میباشد و چیز بارزشی است. آنقدر گرانبهاست که به زحمت تردید تغییر معیار و رنج سرگردانی مرحله تعلیق بین معیار می آرد.

و اینک معیار های من در قضاوت يك فیلم. معیار هائی که تا کنون، تا لحظه نوشتن این سطور اعتبار خود را برای من از دست

نداده اند:

قبل از هر چیز باید سینما را بعنوان يك هنر بپذیریم. هنر به مفهوم انتقال دنیای درونی يك انسان، يك هنرمند، با تمام خصوصیاتش، تلقی هایش از جنبه های مختلف زندگی، به سایرین. بنابراین جنبه های مختلف تمدن و زندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمیتوانند و نباید هدف اصلی سینما باشند زیرا امروزه کلید ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است. همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد میشود. بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جائی در سینما داشته باشند عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه بصورت غیر مستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند انجام گیرد. و آنهم بصورت زمینه ای محو و مبهم (متناسب با ارائه ناخود آگاه يك هنرمند) برای خود نمائی ارزشهای فردی.

از طرف دیگر ارائه زیبایی نیز نیز هدف نهائی هنر نیست. بلکه خود وسیله ای است برای هدفهای هنرمند. ارزش زیبایی بسته به ایست که در خدمت بیان چیزی قرار گرفته باشد. و اصولاً زیبایی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح ترین و مناسب ترین شکل ها برای بیان يك فكر معين. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد، زشت ترین چیزها در يك لحظه خاص در يك لحظه صحیح مبدل به زیباترین چیزها میشود.

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

از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آندو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد و یا موسیقی که فقط بعد زمانی دارد). و آنهایی هم که هر دو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق العاده محدود میباشند.

سینما درعین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان و مکان محدود میباشد ولی محدودیت آن از بقیه هنرها بمراتب کمتر است. و از آزادی فوق العاده ای برخوردار است. و همین آزادی زمانی - مکانی اساس امکانات سینما را تشکیل میدهد. دامنه این امکانات و آزادی زمانی - مکانی خیلی وسیع است. فقط با فیلمساز است که تا چه اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند. هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش میباشد.

ولی پذیرفتن سینما بعنوان يك هنر خیلی کلی تر از آست که برای ما قانع کننده باشد. باید به جستجوی حیطه محدود تر سینما و موقعیت آن در میان سایر هنرها پردازیم.

سینما قبل از هر چیز يك وسیله بیان تصویری است. و صدا در فیلم بهر صورت جنبه فرعی دارد و هر فیلمسازی که از ناطق برای بیان ذهنیات خود در سینما بی نیازتر باشد فیلمساز ورزیده تری است. و هرچقدر فیلم برای بیان منظورهای خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه کار ارزش بیشتری دارد. ناطق در سینما وظیفه اش تأیید گفته های تصویر میباشد و هرچقدر رابطه بین تصویر و ناطق غیر مستقیم تر باشد، فیلم از نظر ارزش سینمایی در حد بالاتری قرار دارد.

سینما يك هنر دسته جمعی است و در خلق يك اثر سینمایی از لحظه پیدایش نطفه اولیه آن بر روی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری و تدوین و صدا برداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس، فیلمبردار، طراح صحنه، هنرپیشگان، کارگردان، تهیه کننده.. در خلق آن شرکت دارند. ولی آیا سرگردان بودن نتیجه کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیروهای انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزو دسته هنرهای فردی و ماحصل فعالیت فکری يك شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد؟ آیا هیچ کدام از افراد سهم در بوجود آمدن يك فیلم اقبال اینرا دارند که بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم شناخته شوند؟ هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و... هیچکدام این اقبال را ندارند. زیرا فعالیت آنها طبق خواسته های افراد دیگری صورت میگیرد. و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند. که انتهای نخهایشان بدست نویسنده تهیه کننده و کارگردان سپرده شده است.

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

صحیح نیست که نویسنده داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این صورت تعمد هنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده ایم. تهیه کنندگان نیز نمیتواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریباً محدود به فراهم ساختن مواد اولیه متشکله فیلم می باشد. و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی

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

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

ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت ها را یگانه معیار قضاوت کار فیلمساز بدانیم عملا وجه تفاوت سینما و تماشاخانه را نادیده گرفته ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع

میشود. ولی به آن ختم نمیشود. این واقعیت درسینما دستخوش دگرگونی ها قرار میگیرد تا از آن حقیقت عمیق تری بوجود آید. بهر حال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه انسانها در بازگو کردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند. مجموعه انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله بیانی فیلمساز را تشکیل می-دهند. انعکاس این نوار فیلم روی پرده سینما تشکیل تصاویری را می-دهد که در طول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد (و یا به عبارت واضح تر فیلم «میزانسن» داشته باشد) نتیجه کار فیلمساز مثبت میباشد. بوسیله ترکیب عناصر مشکله تصویر در داخل تصویر و بهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می-آفریند. و این مفهوم خاص هنر سینماست و بهیچ هنر دیگری تعلق ندارد. زیرا کلیه این تغییرات مداوم صرفا زائیده يك چیز است: زائیده حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست. چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگر این حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته ها و فکر های فیلمساز باشد فیلم دارای «میزانسن» است. و داشتن و یانداستن میزانسن اساسی-ترین معیار قضاوت درباره ارزش و یا بی ارزشی يك فیلم میباشد.

در ضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت درسینما يك حرکت نسبی است. نسبی نسبت بقیه در صفحه ۹۸

رای و تاگور

چیدانادا داس گوپتا*



سومیترا چاترجی در فیلم «چارولاتا»

چنین زندگی کرده‌اند - قرار گرفت . گذرگاه گل‌آلود - کلبه‌ای که نیزار احاطه‌اش کرده واقعیت یافت - هر حرکت مفهومی یافت و بتجربه‌ای خصوصی مبدل گشت. با این همه «ساتیاجیت رای» با حسرت به تجسم هند کهن نمیپردازد . «رئیس پستخانه» نمیتواند به زندگی در دروستا بپیوندد . او باید برگردد. او بشدت شهرآموزاست. «آپو» از دهکده‌اش به بنارس و بالاخره به کلکته میرود و بدون اغراق بسوی دنیا کاملاً جدیدتری جلب میگردد. «جالساگهار» - بگذریم تاچه حدمالیخولیائی - دوران «فئودالیسم» رانقش میزند. «دوی» بخوبی اعتراض ناشی از تعلیم و تربیت علمی را در مقابل خرافه پرستی نشان میدهد و «آمولیا» در «ساماپتی» به سیمائی از ناپلئون جان میبخشد و جوراب شطرنجی و کفش آکسفورد میپوشد - سرگردان میان کهنه پرستی

● بی جهت نبود که هنگام نمایش فیلم «پاتریانچالی» «تروفو» (بطوریکه شایع است) تالار را ترک کرد - زیرا نمیتوانست روال کند فیلم را تحمل کند. یکبار که با اشتیاق بتماشای «رئیس پستخانه» رفته‌ام هنگامیکه «آتیل چاترجی» بکندی سرش را اندکی کمتر از ۱۸۰ درجه میچرخاند بشدت خشمگین شدم . اما فیلم با آرامی افسونش را طرح زد - کسی از زندگی خفقان‌آور شهرستان جدا شد و در قلب واتعیت هند در مخاطره جریان زندگی آنطوریکه اکثریت مردم هند زندگی میکنند و صدها سال است که

چیدانادا داس گوپتا یکی از ناقدین برجسته هند و سردبیر مجله «ایندین فیلم کالچر» (فرهنگ سینمای هند) است . وی همچنین پدر «آپارناداس گوپتا» است که نقش همسر جوان را در ساماپتی داستان دوم فیلم «دودختر» اثر «رای» به عهده داشت.

در هندوستان فاصله بین تجدد طلبی و کهنه پرستی - تحصیل کرده و بیسواد ، غنی و فقیر چنان فاحش است که این شناخت حالت و واقعیت زندگی مردم برای هر هنری که نخواهد بی دوام باشد ، بسیار ضروری است . ضرب فیلمهای «رای» یکی از برجسته ترین خصوصیات کار اوست و بهمین دلیل مبین واقعیت جامعه تری است تا آنچه که مادر سرزمینهای متجددها در هندوستان ، بآن عادت کرده ایم .

این ضرب همچنین بطور بی آلاشی به ماهیت معنوی سبک او بستگی دارد - یعنی اشتغال ذهنی بآنچه که در عمق فکر میگردد و نه آنچه که در سطح ارزش آثار «رای» به قسمت های طولانی بدون صحبت که در آنها شخصیتها کم میگویند اما بسیار میفهمانند بستگی دارد - برای مثال صحنه طولانی و آرام شروع «جالسا گهار» را در نظر آورید که پیرمرد در تاریک روشن ایوان - پشت بدور بین - نشسته و مستخدم چپق بلندی را باو تعارف میکند . این صحنه نقطه نظر تمام فیلم است - غروب یک نظام - نه فقط افول زندگی پیرمرد بلکه افول یک دوره .

برای کسانی که به سینما بچشم محمل حرکت و نمایش می نگرند آثار «رای» ضد - فیلم است . در یکی از صحنه های «جالسا گهار» که در آن «رای» به یک عمل نمایشی ناگهانی دست میآورد - مغرور شدن هسر و پسر پیرمرد - او بشدت ناموفق است - و تقریباً در هر دو مورد - تمثیل قایق و از گون و روش نشان دادن مرگ پسر به ابتذال میرسد . در جالسا گهار هم مانند «دوی» او داستانی را با قدرت «نمایشی» قوی پیش میکشد و مرتباً از حدت این اصل میکاهد . شاید او نیز چون «او گوست رنوار» است که میگوید : قهرمان

در لحظه ای که دشمنی را بمبارزه میطلبد تصویر میشود و یازنی که در دردناکترین حالت کار و زحمت نشان داده میشود موضوع جالبی برای یک نقاشی باشکوه نیست - گو اینکه زنان و مردانی که چنین آلامی را پشت سر گذرانده اند میتوانند بعداً نمونه های جالبی برای هنرمند باشند - وظیفه هنرمند بیان این یا آن حالت آنی هستی انسان نیست بلکه وظیفه ی او قابل فهم کردن بشریت در تمامیتش است . («رنوار - پدر من» اثر ژان رنوار)

«رای» در اینکه تغییر غیر قابل اجتناب است و جهت مشخصی دارد هرگز در فیلمهای «جالسا گهار» و «دوی» از خود تردیدی نشان نداده است . بهمین سبب است که «رای» به تصویر نمودن فرد در تمامیتش قانع است و هرگز برای اصلاحات اجتماعی بخشونت و حمله دست

ار بر تخته میخواباند با این حال احساس کاملاً متفاوتی به چشم میخورد. «دورگا» میمیرد بدنمالش «هارپهار» و بعد «ساربا جایا» و بالاخره «آپارنا» اما زندگی تداوم دارد و امید هرگز نمی میرد و «دید غم-انگیز زندگی» ادبیات غرب از «رای» کاملاً بدور است.

در هند امروز - امید تنها یک سنت کهنه جاودان نیست بلکه «اینجا» و «اکنون» را در بر دارد - تغییرات همه جانبه ای تحت تاثیر افکار علمی - غرب بوجود آمده است - تا زمان استقلال قسمت اعظم این جنبش بطبقه متوسط تحصیل کرده بستگی داشت اما اکنون که حرکت سریعتری در صنعتی شدن معمول است این تغییرات بیشتر توسعه می یابد، فقیرترین یا شکاک ترین هندی امروز درک میکند که گرچه رفاه مادی و تجدد در چند قدمی او نیست اما هند نمی تواند برای همیشه در وضعیت کنونی خویش بماند. شاید در گذشته تنها بآینده و یا حداکثر به نزدیک شدن استقلال آمیدی بود اما اکنون امید در این دنیا از حد آرزوی یک زندگی بهتر تجاوز میکند. منطقاً امید بر رفاه مادی بحد کفایت ایمانی بوجود می آورد و ایمان اصل مهمی است در هنر. آثار «رای» صرفاً به بیچارگی و فقر هند نمی پردازد و بلکه از ایمان به انسان اشباع است.

بیقراری روحی کسانی چون «برگمان» و «فلینی» ناشی از جستجوی امید یا ایمانیست که آنها نمیتوانند آنرا بیابند. تباین روحیه آنها بنحو اجتناب ناپذیری تفاوت بین شکل ها را افزایش میدهد. حرکت کند فیلمهای «رای» انعکاس عمیق تری از واقعیت هند است - و از این جهت این حرکت کند از ضرب

نمیزند. در «دوی» پدر شوهرش باین مشغله ذهنی گرفتار میشود که عروسیش تجسم الهه ایست و عروس بدبخت عاقبت جانش را در این راه از دست میدهد. همدردی «رای» با این دو یکسان است. برای «رای» این هردو قربانی هستند. یکی بیای خرافه پرستیش و دیگری برای عواقب ناشی از آن نه خشمی وجود دارد - نه عجله ای و نه جانبداری آشکاری از عواملی که میتواند تغییری در این وضع ایجاد نماید.

در این حالت تعلیق و نحوست، «رای» تا مغز استخوان یک هندی است. سنن هند هستی انسان را خطی مداوم از جریان حماسی میپندارد و نه یک حلقه ی تنگ از درام و نمایش که در آن مرکز واقعه ی اندوهباری بشمار می آید.

«رای» در «سه گانه» (تریلوژی) آپو کم و بیش چون «هملت» اجساد مردگان

آرام يك فيلم « آنتونیونی » - كه جوابی را ایجاب میکند و این جواب در روش زندگی غربی « طبیعی » نیست - متمایز است . حتی تقریباً در جهت مخالف آن است و بنابر این جدال تلخی را می - آفریند . تصاویر « رای » (مانند تصاویر آنتونیونی) آنچنان است که اگر می - توانستیم ، آنها را بعزت قدرت تبیینی که دارند به موسیقی تشبیه میکردم . این تصاویر آنسوی هر نوع تفاهم آگاهانه را نسبت به عناصر خود هدف قرار میدهند . تصاویر او تزئینی هستند - بوضوح در « چارولاتا » و کم و بیش بهمین ترتیب در فیلمهای دیگر .

ضمناً باید اضافه کرد که در فرهنگ کهن هند کلمه « تزئینی » آن کلمه مبالغه آمیز در فرانسه نیست . در « مینیاتور » های « راجاستانی » و موسیقی « کلاسیک » هند « تزئین » و « بیان » واحد و یکسانند و تعمق در ساخته های « رای » از صراحت و بداهت کار او که چون موسیقی هندروان است ، جلوگیری نمیکند . حتی موسیقی متن او چون در « پاتر پانچالی » و « چارولاتا » اغلب بخودی خود بخاطر آوردنی است و این موسیقی آنطور متصور است ناشنیدنی نیست . مایه های آهنگها اغلب قابل تشخیص و بخاطر آوردنی هستند و جنبه شاعرانه تزئینی فیلم هایش را تاکید میکند .

در « پاتر پانچالی » رای سیک و اسلوب اصلی خود را خلق میکند - گرچه ناشی گریهایی در آن بچشم میخورد (صحنه بیماری « دورگا » را با آن شیوه و حالت تماشاخانه ای بخاطر بیاورید) اما بهر حال اصالت الهام فیلم را موفق میگرداند . در « آپاراجیتو » اسلوب او پخته تر و روان تر گشته و با ظرافت توأم میگردد . از این ببعد در بیان

هیجانات بدیهی کمتر خود را مقید میکند (چون در مرك « سارا باجایا ») . با « جالسا گهار » « رای » اولین فیلم کارگاهی مهم خود را با هنر پیشه حرفه ای و وسائل پیچیده تر تهیه نمود و « جالسا گهار » تا هنگام تهیه « چارولاتا » از لحاظ ساختن يك فیلم همه جانبه و تلفیق واقعیت و تصنع ، نمونه کار اوست .

جالب اینست که این فیلم در قدیمی ترین و فقیر ترین کارگاه های کلکته ساخته شده است .

در صحنه ایوان مهتابی که فیلم با آن آغاز میشود در تصویر اطاق نوازندگان و فرا - رسیدن مرگ ، هر گوشه ای از محیط با ظرافت طرح میشود .

حالت و محیط حا کمند و بسبب این تسلط است که استادی يك کارگردان این چنین نقش مهمی را بعهده دارد . از این جا بعد « رای » کاملاً بخود مطمئن است و دوربینش را با چنان مهارتی بکار میبرد که يك نویسنده قلمش را .

تبحر یافتن در فنی و آنرا کاملاً تحت اختیار خود در آوردن اولین لازمه بیان حالات شخصی است و در سینما اغلب بعزت و سوسه ها و عقده ها این موضوع دشمن هنرمند است . اما گروهی که با « رای » کار میکنند (او همیشه با گروه خاصی کار میکند) مانند موم در اختیارش هستند . چیزی که هنگام فیلم برداری « دو دختر » مرا متعجب ساخت ، تسلط بینظیر او به اسلوب کار بود . بهر حال این کمال اسلوب کار نیست که فیلمهای « رای » راپر اهمیت میسازد . دنیا و افکاری که او طرح میزند اساساً بر پایه ی تجدید حیات بنسگال که از قرن نوزدهم آغاز شد ، قرار دارد . از لحاظی او را میتوان يك وقایع نگار گذشته دانست حال آنکه اعتقاد درونی با مید و ایمان متعلق بگذشته نبوده و بلکه در بطن هند نو -

در رویای «نهر» - جای دارد. نهر و جایی بین گاندی و تاگور ایستاد و حقیقت ارزش دنیای تاگور هیچگاه کاملاً تاثیر خود را در هند نهر و از دست نداد. در حقیقت تعبیر جدیدی - اگر نه در تمام واقعیات - لااقل در آرزوهای عصر نهر و پیدا کرد.

در فیلمهای «رای» ما کلمکته را با «تراموا» های سوخته - شورشهای محلی آوارگی - بیکاری - بالا رفتن قیمت ها و کمبود مواد غذایی نمی بینیم - گرچه او در این شهر زندگی میکند اما با «شمر حزین» که لااقل ده سال است بر ادبیات بنگالی حکومت میکند، رابطه ای ندارد.

بطور کلی «رای» تکامل تدریجی طبقه متوسط را آنطوری که در دوران طولانی، سلطه تاگور منعکس شده تصویر نموده است. این چیزی است که بتکامل خود او و نسل او بستگی دارد. چیزی که او میداند و میفهمد. جامع تر بگویم این چیز است که تجربه گذشته او را تشکیل می دهد. تجربه ای که لازم نیست مستقیماً شخصی و خصوصی باشد؛ مردم - آداب - سبکهای که در ادبیات عصر تاگور منعکس شده است با تکرار و توضیح مداوم عادت ثانوی شخص میگردند. تصویری از یک دهاتی -

مردجانی که میخواهد دنیای خارج را بشناسد -

زنانی که بآرامی از طریق جنبش اجتماعی با آزادی میگردانند - در شعرها - نمایش نامه ها - داستانها - و مقالات نه فقط تاگور بلکه نویسندگان هم عصر او متبلور میشود و این تصویر است که در فیلمهای رای جلوه گر میگردد. شخصیت های آثار او کاملاً ساده و معارف بسیاری از خصوصیات بارز آن زمان هستند.

بشخصیتهای «رای» بنگرید؛ شباهت «سومیترا کاترجی» به تاگور جوان در «دنیای آپو» نمیتواند تصادفی باشد زیرا او - البته بدون ریش - در فیلمها یکی

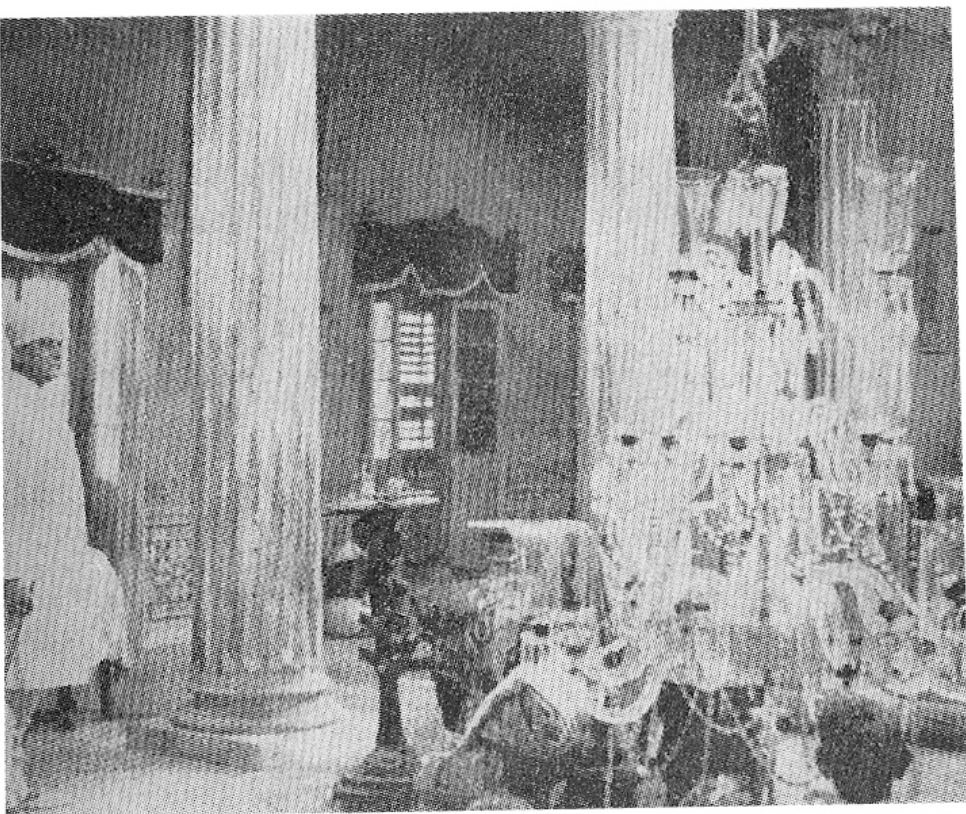
پس از دیگری ظاهر میگردد و در «سه گانه آپو» «رای» به آرامی از رویای غم انگیز «بیموتی بوسان» داستان نویس، راجع به «بنگال طلایی» بسوی حالت تاگوری کسیکه عمیقاً بطرف تمدن غرب جلب شده و احساس مفرتی دارد که هویت جدیدی برای هند خلق نماید، دور میشود. طفل سرگردان «بیموتی بوسان» هرگز بزرگ نمیشود و «آپو» ی «رای» برای مرد شدن تجارب کودکی و نوجوانی پشت سر می گذارد.

در «دوی» مامجداً «سومیترا» - کاترجی «رای» می بینیم. اینک در «دوی» او تمثیلی از شباب بنگالی يك عصر و نوع خاصی است که آشکارا از تاگور فاصله میگیرد. در «دوی» دیگر ضعف شخصیت آشکار گشته است؛ اینک او بیشتر به متفکری میماند تا یک مرد عمل - برداشتی از یک هملت - او «میل» و «بنتام» را مطالعه نموده است و با افکار خرافی پدرش مخالف است اما قدرت آن را ندارد که در مقابل قهر سنت ها ایستادگی کند یا منکر آن چیزهایی شود که معتقد است مخلوق جهل است. در افکار سیاسی، تاگور هم از خشونت و وحشت کشتار و هم از ملایمت عملی زیر گانه گاندی اجتناب میکرد. اما او الهام بخش افکار وطن پرستانه ی با اهمیت و فردگرایی قابل تحمیلی است. قهرمانان «رای» نیز نمایشگر يك فیلسوف برجسته اند اما نمیتوانند در سطح واقعیات مردان عمل باشند.

در زمان تهیه «چارولاتا» سومیترا - کاترجی دیگر از آن حالت تاگوری خویش بدرآمده است. شخصیت «میل» و «بنتام» خوان (اصطلاحی ملهم از «رام موهون» - روی «تجدید نظر طلب اجتماعی قرن نوزده که اغلب از وی بنام پدر هند جدید یاد میکنند) بنسل کهنه تری تعلق دارد.



■ مدنی موکرجی در فیلم «ماه نگار»



■ تجمل و شکوه در فیلم
«جاساکهار»

آمال (جاترجی) خود بین تاگور و آنچه که بعداً پیدا خواهد شد قرار میگیرد. اما او نیز ناخود آگاه، مستعد برای اخلاقی بودن و عاری از بدبینی و بدطینتی است؛ برادرش را وقتی که فکر میکند ممکن است با او خیانت کند، ترك میگوید. آنچه که بعد از این میآید میتوان بیشترش را در «کاپوروش» دید؛ نسل عصر تاگور عاقبت شکست خویش را در عقل ضعیف و نسبتاً انگلوار روشن فکرائی (یک نویسنده سینمائی) که دیگر واهمه اش ناشی از ذکوتشان نیست و بلکه از فقدان محض شهادتشان میباشد، در میآید.

در رشته فیلمهای «سه گانه»، «دوی» «ساماپتی» «چارولانا» و «کاپوروش» قهرمان «رای» از آن قالب معصومیت محفوظ تاگور تنها باین دلیل بدر میآید که خویش را با آنچه میخواهد ادعا کند متفاوت مییابد. نوع قهرمانیکه بوسیله «سومیترا کاترجی» در فیلمهای مختلف «رای» معرفی میشود دیگر اصالتی در حرکاتش نیست و در اعمالش مردداست. در «کاپوروش» قهرمان او بی آنکه متمایز باشد، ضعیف است. اما مطمئناً این عاقبتی است منتظره و طبیعی برای شباب شاعرانه بنگالی که تحت تاثیر تاگور بکمال رسیده باشد. چنین قهرمانانی تحت فشار حقایق بر ملا شده پس از استقلال هند بدبین میشوند. آرزوهای گذشته آنان بند نیست بر پایشان و آنها را در اینکه با اجتماعشان به پیش بروند، ناتوان میسازد. جائیکه بهر حال چه بخواهیم و چه نخواهیم قانون جنگل رواجی یافته است. اما حتی این تکامل تدریجی، قهرمان را کاملاً بخارج از دنیای تاگور نمیبرد و بلکه او را بدورترین حدود میرساند، حدودیکه تاگور خود نیز آن را یافته است.

حتی در لباس طبقه کارگر فیلم

«آبیجان» نحوه تفکر رای «وچاترجی» که جز نحوه فکر طبقه متوسط متأثر از تاگور نیست - فقط با جزئی تغییر در ریش شخصیت فیلم نشان داده میشود. «سومیترا» بطرق مختلف سعی کرده است که نه تنها در این فیلم بلکه در فیلمهای دیگرش نیز خشن بنماید اما هرگز نتوانسته است از تصویر کردن فریبندگی - معصومیت و ناخود آگاهی توأم با ضعف جوان شاعر مسلک بنگالی خودداری کند. چنین قهرمان محافظت شده ای در تحت تسلطی پدرانه و پنهان خود قادر بمبارزه نیست و کمتر از آنست که موفق باشد.

در «کانچن جونگا» قهرمان از طبقه اجتماعی کاملاً جدیدی برمیخیزد و سیر فکری او با خیالپرستان «تاگوری» متفاوت است. او با امروز تعلق دارد با «ایده آلیسمی» که با واقعیات قابل تطبیق تر است چرا که این «ایده آلیسم» روشن بین تر و کلی نگر تر است. دیگر او پسر حساسی که بیک «ایده آلیست» مبدل شده باشد، نیست. او به طبقه جامعه تری تعلق دارد که هدفهاست از مالک شدن چشم پوشی نموده است لااقل او از عموی مضحکش خجل نیست و میتواند هر روز «بیل» را «بیل» بنامد و حتی اگر از دختریک «ری بهادر» (یک عنوان کوچک انگلیسی) خوشش بیاید برای قول مبهم دخترک - که او را در کلکته ملاقات خواهد کرد - اهمیت زیادی قائل نمیشود و اگر روابط بخوبی ادامه نیافت، تردیدی در جدائی ندارد. اما با تمام این اوصاف این قهرمان متمایز تنهادر صحنه جدا افتادن باشکوه «دارجلینگ» مورد اشاره قرار میگیرد و این فیلم ساده بطرز ناشیانه ای بمجموعه ارزشمائی اشاره میکند که اساطیر شناسی (میتولوژی) تاگور با آن نا آشناست.

«آنیل چاترجی» در دو فیلم «رئیس

پستخانه» و «ماها ناگار» معرف شخصیتی ضعیف تر از يك قهرمان است. اما در هر دو فیلم تأکید اصلی بر دو شخصیت دیگر است در «رئیس پستخانه» بر کودک و در «ماها ناگار» بر زن. در نتیجه در هر دو فیلم او شخصیت مبهمی است که برای پر کردن جای معمول آدم بی اهمیتی از طبقه متوسط آورده شده است. او تاحدی به پوسته خارجی اخلاقیات دنیای تاگور بستگی دارد که - بی آنکه وظیفه‌ای نسبت بآنها داشته باشد - میخواهد در «رئیس پستخانه» کودک را تعلیم دهد و در «ماها ناگار» زن را راهنمایی کند که که بکاری اشتغال ورزد و ارتباطات و هیجانات ناشی از احساساتش هرگز بجدی والاتر از معمول زندگی که قهرمانان فیلمهای دیگر «رای» خصوصاً «سومیترا چاترجی» در معرفی يك عصر و دوره بدان رسیده اند، نمیرسد.

میتوان گفت که مشغله ذهنی «رای» تا قبل از تهیه «ماها ناگار» «مرد» است. شخصیت‌های زن «سه گانه» همان زنان باستانی هستند که طبق معمول همیشه عاشقند و فقط گاهی موعود واقع میشوند. آنها پناهگاه مردان خانه بدوشی هستند که باید بجنگ زندگی بروند و بخاطر همین جنگ سر نوشتشان اهمیت بیشتری دارد. شخصیت زن فیلم «دوی» کم و بیش شیئی است که حتی پیش از آنچه که متعلق بشوهرش باشد در خدمت پدر شوهرش است. حتی میل و عشق ورزی مادرانه «سار باجایا» نمیتواند نقشی در زندگی او و یا آینده خانوادهاش داشته باشد.

در «رئیس پستخانه» طفل چون مادر کوچکی است که باید مسئولیتهای عشق در حال زوالی را متحمل باشد. در «ساماپتی» اگرچه شوهر مرد جوان

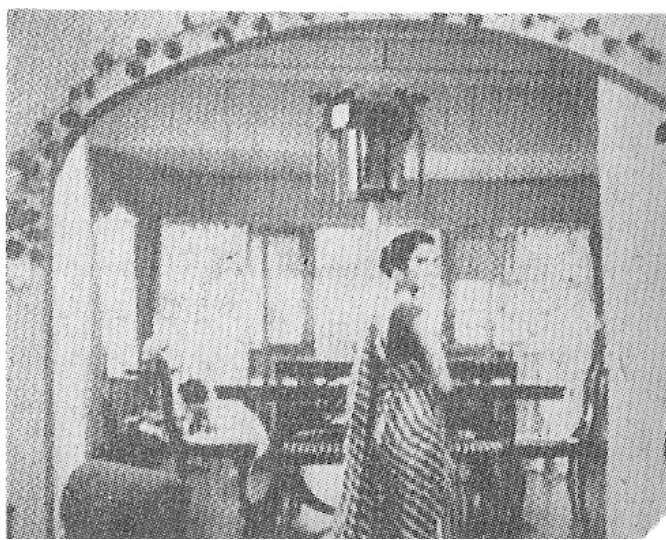
«روشن شده» ایست - حدود اختیاراتی را که همسرش میتواند از آن برخوردار باشد چندان زیاد نیست. فیلم تغییراتی را در وضع ازدواج نشان میدهد اما این دگرگونی بیشتر متوجه «مرد» است تا «زن» که با خوشحالی آنچه را که دیگران پیش از او پذیرفته اند، قبول میکند.

در «ماها ناگار» است که ما برای بار نخست زنی را میبینیم که در امکان انتخاب نحوه زندگی خویش بیدار شده است اما طبق معمول این شوهر است که او را «بیدار» میسازد - چرا که در عرف و سنن هند «مردانند» که بزنان آزادی میبخشند. اما باز هم طبق معمول وقتی که نتیجه کار را می بینند از قمار خویش عدول میکنند. «آراتی» قادر نیست که خود را با آزادی اندکش تطبیق دهد اما دنیائی را که شخص در آن میتواند برای خویش کسی باشد، حس کرده است.

هنگامی که او از شغل خویش استعفا میکند - تنها عمل اعتراض آمیزش - نه تنها از میل شوهر خویش بلکه از احساس شخصی خود - متأثر از اخراج غیر عادلانه دختری دورگه - متابعت دارد و با این عمل بطرز طنز آلودی آزادی خویش را از دست میدهد. کسی در مقام مخالفت با این عقیده گفته است: «آراتی» در راه حفظ حقوق خویش تباها شده است. «فرض کنیم که چنین باشد - پس کنار آمدن با يك احساس ساده درونی از استقلال مادی کار ساده‌ای نیست. چنین نتیجه‌ای از طرق نسبتاً درهمی بدست می‌آید که تازه بحقیقت وضعیت میافزاید. اما من اولین ادعای «رای» را در مورد زن هندی اغوا کننده و نامطمئن میابم. نگرش کافی بدرون شخصیتها نمیشود و شخصیتها بیشتر به واقعی خارجی بستگی دارند (چیزی که از دای

غیرمنتظره است) . مکالمه زن و شوهر جلوی در و قتی که شوهر میگوید: «نگران نباش - شهر بزرگ است - بالاخره یکی از ما باید کاری پیدا کند» جواب دست به نقدی است بر مشکلی که تداوم خواهد یافت و ما را برای مدت‌ها بستوه خواهد آورد . و عجیب مینماید که «رای» راه حل و جواب قالبی جستجو کند ، چه فیلم‌های او آنطوریکه هر کس میتواند پایان را بزعم خود بسازد خیلی بهتر است . «رای» در «چارولانتا» کاملاً با اطمینان کار میکند و چون بخوبی شخصیت فیلم را شناخته است همه چیز در جای خویش قرار میگیرد . فیلم بیشتر شخصیت باطنی «چارولانتا» را مطرح میکند با وجود این تماشاچی نتیجه میگیرد که انسان‌ها قادر بخواندن افکار درونی یکدیگر نیستند . «بوباتی» بجز وقتی که در کالسکه بگریه می‌افتد، بیشتر به یک نوع شباهت دارد تا یک شخصیت : جوان مقبول آزاد بخواه بنگالی قرن نوزده که معصومیت ناخود - آگاهش شخص را تحت تاثیر قرار میدهد . «آمال» هم بنوبه خود تنها در صحنه اطاق روزنامه نگاران بعد از سرقت - آنجا که پشت برادرش در سایه روشن ایستاده است - بخود می‌آید و متوجه واقعیت وضعیت خویش

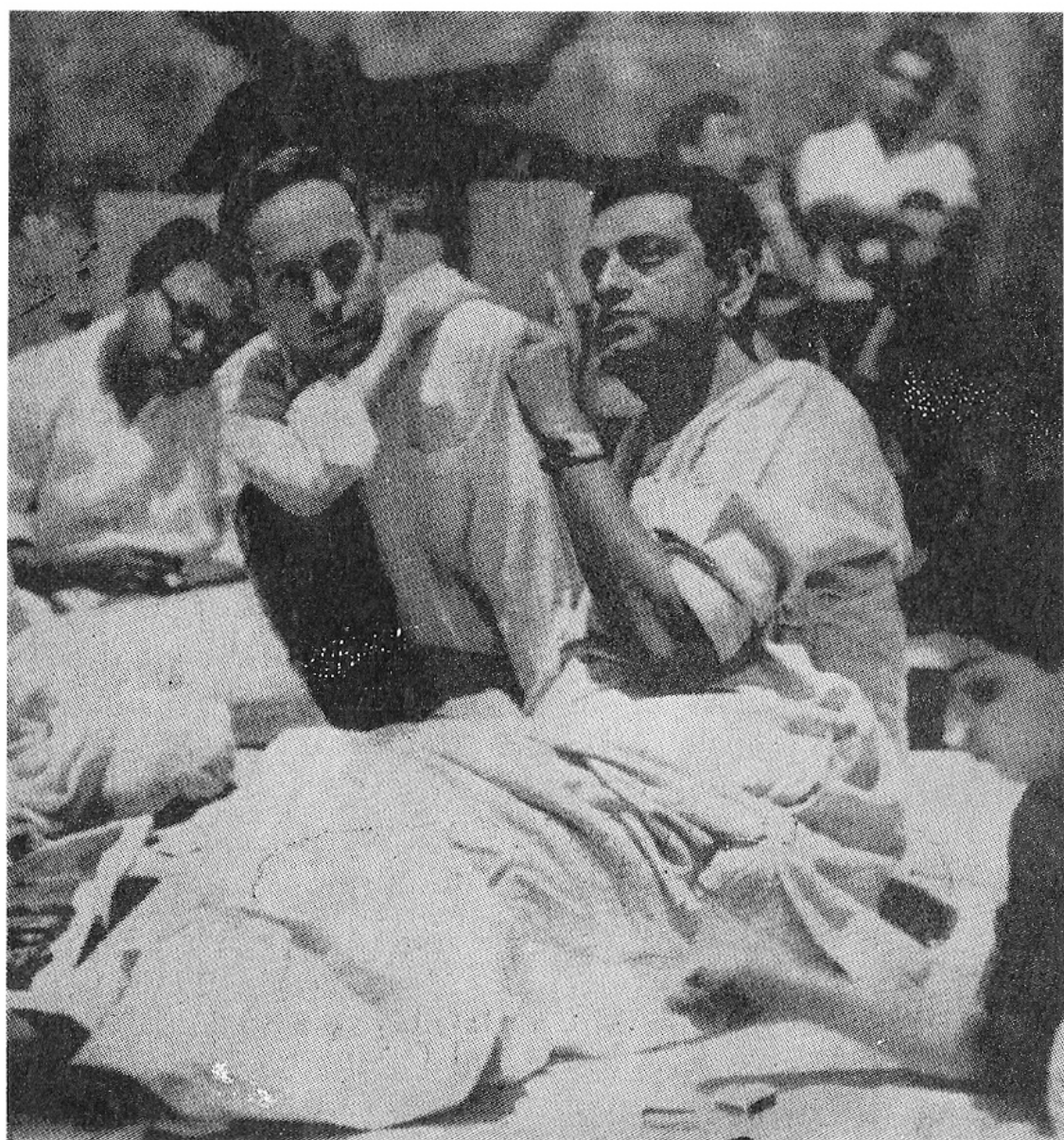
زن و نویسنده جوان در فیلم «کاپوروش»



میگردد. کشمکش درونی او در قسمت‌های دیگر آنچنان گنگ است که تقریباً بطور کامل بسیاری از تماشاچیان متوجه آن نمیشوند.

اما هنرگامی که خود «چارولانتا» مطرح است تمام افکار باطنی او آشکار می‌گردد . «رای» در «مادها بی مو کهرجی» تجسم نوعی زن هندی را میبیند، همانطوریکه در «سومیترا کاترجی» تمثیل یک مرد هندی را؛ عمیقاً باهوش - حساس - ظاهراً موزون و آرام و باطناً نماینده یک زن هندی در عرف امروز که روح حساسش از ارتعاشات امواج خارجی که بانزوای درویش رخنه میکند، متاثر می‌گردد.

دنای خارج در دگرگونی است و در یک اطاق نشیمن باترئیناتی بسبک انگلیسی قرن نوزده فلسفه اجتماعی و افکار «رام موهون روی» لاجرم در راه آزادی زنان بکار می‌افتد . «ماها ناگار» یک داستان معاصر است و «چارولانتا» از یک دوره سخن میگوید . با این حال در دومی قهرمان زن بیدارتر است و حتی میتوانیم او را خشن بیابیم . اگر وجدانش او را آزار نمیدهد صرفاً بسبب دلیل معصومیتش نیست. او شخصیت مقتدری است که آنچه را میخواهد بدست می‌آورد . دانائیش تکان دهنده نیست و تنها او را در یافتن مردش مصمم می‌سازد . او بشکل مبتدلی مرابباد «لیدی مکبث» در فیلم «سیرین» اثر «وایدا» می‌اندازد : در اجتماعی که بزی میگوید «اینجا مردیست که تو باید او را دوست بداری» او از داشتن یک رابطه‌ی غیرممکن خجالت زده نمیشود و من تکرار میکنم که این فقط تاحدی به طبیعت معصوم خود آگاهش مربوط میشود. این حالت چنان بآهستگی او را در خود میگیرد که او ناشکال میتواند آنرا توجیه کند - اما در آن صحنه فراموش نشدنی باغ ، او حقیقت سیاه را دور از سایه



■ سائیا جیت رای با اتفاق آهنگساز «جیمز ایووری»

استقلال مادی آشنا شد و آنرا خواست. در دومی مردی را که دوست داشت یافت و برای بدست آوردن حق عشق ورزیدن با او انتظار کشید و در «کاپوروش» او زنی است که این مرد را ازدست داده است. در این فیلم او بایک چایکار خشک و بی روح که هرگز مورد علاقه اش نبوده ازدواج میکند و همسر او میماند چرا که برای یک زن این تمهید راه است. او تقریباً در همان حالت تعلیقی است که در پایان «چارولانا» بود. ناگهان برای برهم زدن آرامشش - عشق نخستین او مجدداً در

های شك و تردید درمیآید - يك لحظه گویا و در نوع خود عالی .

برخلاف این واقعیت که «کاپوروش» فیلمیست و لنگارانه و براساس مختصات «رای» و فیلمش «چارولانا» - من در «کاپوروش» و تدامی در تلاش و جستجوی آن زن برای سعادت و خود ساخته میبینم. او همان شخصیت است .

مثل همیشه متکی بخود و آرام که تنها از طریق تجارب گذشته اش - تجاربی که در «ماها ناگار» و «چارولانا» بدست آورده - خودش را عوض کرده است. در اولی او با طعم

صحنه ظاهر میشود. او دیگر بدون هیچ دلیل معقولی میدانم مردی که یکبار در بدست آوردن او شکست خورده دیگر باره نیز موفق نخواهد شد. و در این باره پیش بینی او بخاطر احساسی عاطفی و اصیل نسبت به یک برادر نیست بلکه بخاطر ناتوانی در بی اعتنا بودن با اجتماع است. باز شخصیت او در سکوتهایش گویاتر است، تا خطابه های طولانی. باز فکر کارگردان روی شخصیت زن یک داستان مشابهی متمم گز شده است. بنابراین «کاپوروش» بیان ضعیف تری از همان ادعاست و تنها اهمیتش در تداوم مایه آن و نتیجه نهائی آنست.

با پیشرفت آزادی زنان نادرستی روش ازدواج به ثبوت رسیده است و از طرفی در جامعه غرب نشانه های از شکست آن بچشم میخورد. بهر حال خوب یا بد اینرا به جامعه شناسان وامیگذاریم. اما حقیقت اجتناب ناپذیر اینست که در مملکت ما با توفیق زنان در امر تعلیم و تربیت و استقلال مادی، چنین مشکلاتی اندک اندک احساس میگردد و علت شاید آن است که «رای» هرگز هوشیارانه به چنین تداومی نیندیشیده است. بهر حال این حقیقت که این فیلمها بموقع نتوانستند مقبول واقع شوند، بخوبی مشهود است.

از نشانه های کار «رای» یکی این است که امروزی ترین و حقیقی ترین نکات مهم داستان باید در محیطی قدیمی اتفاق افتند تا در وضعیتهای عادی، مقدمتا باید گفت که امروزی بودن. آن چیزی نیست که بد داستان فیلم مربوط شود و بلکه به دید خارجی کارگردان از آن واقعه یا داستان بستگی دارد. دید شاعرانه «رای» حاکی از بیخبری و دوری از بدیهی ترین مشکلات روز مره است و چنانچه او نمیتوانست بازگشتی بگذشته — با آنچه

که در صد ساله اخیر در مملکت ما اتفاق افتاده است — داشته باشد، او نمیتوانست «سه گانه» و یا عصر تاگور در دوره «رنسانس» بنگال قرن نوزده و کمی بعد از آن را با آن تبحر بفیلم برگرداند.

بیم و هراس «رای» از قهرمانانش هنگامی روبزوال میرود که با شخصیتها (سرمايه دار «جالسا گهار» — چایکار «کاپوروش») کم و بیش بیگانه با مختصات عصر تاگور سرو کار دارد. عصری که «ایده آلیسم» آن اغلب واقعیات زننده ی شخصیتها و تضادهای اضطرابی و غیر قابل اجتناب درونی انسان را نادیده گرفته است. مثلاً خاطراتی که در این دوره برشته تحریر در آمده هرگز به کلیت روانی انسان نپسرداخته و تنها عوامل

خوشایند و در عین حال از نظر عمومی ناملموس را مورد توجه قرار داده است. تاگور خودش زندگی خصوصیش را هرگز مانند گاندی آشکار نمیسازد. بینش گاندی در چهارچوب قیام طبقه متوسط هند زندانی نبود. حال آنکه بینش تاگور در چنین چهارچوبی گرفتار بود. روش تاگور در اوج خود به ایجاد تصویری شریف از شخصیتها منجر میشد و در حقیقت خویش شکلی مزورانه، خشکه مقدس و ترسیده از فروید بخود می گرفت و چنین روشی لاجرم، هرگز برای تشریح شکل خام زندگی مناسب نیست. تاگور در «چارولاتا» که اوج کار او در تشریح ضعف انسان است نیز شیوه ای ظریف و خطا پوش در نگارش دارد.

نه جنبه های خشن و زشت اجتماع و نه «شعر غمگین» که با کوشش طرفداران تاگور برای هماهنگی با آنها بوجود آمده هیچ کدام در فیلمهای «رای» منعکس نشده است. در واقع هرگاه که قدم و سوسه آمیزی بسوی آنها برداشته است، هر آن

امکان داشته که موفق نشود. برای نه
 «آبیجان» را در نظر بگیرید: او بطور
 کلی در نفوذ به دنیای پنهانی کارگران
 شکست میخورد و دلیل شکست اینست که
 نمیتوان دنیای پنهانی کارگران را از
 میان اساطیر و تمثیلهای دنیای تاگوری
 بیرون کشید. جای تعجب نیست که در اصل
 قرار بر این بوده است که این فیلم را
 شخص دیگری از داستان فیلم «رای» بسازد،
 اما در آخرین لحظات «رای» خود
 بکارگردانی آن مشغول میشود. حتی محیط
 اداره ای که «آراتی» در «مها ناگار» در
 آن بکار اشتغال دارد و باز اندازه کافی
 پیچیده و پرآداب نیست، و هرگز نشانی
 از آن بی اعتنائی تاریخی و بدگمانی و
 خودگرایی را که نشانه کامل چنان واقعیت
 ناخوش آیندی نمیتواند باشد، در خود
 ندارد. این فیلم بدون هیچ ظرافتی بهم
 بافته شده و شخصیت های اداری آن از عمق
 ناپیدای خویش هیچ پیامی به همراه ندارند.
 از این بعد سادگی و بدویت پر قدرت
 فیلم های اولیه «رای» بسوی پیچیدگی
 متمایل میگردد. بزبانی دیگر موفق نمیشود
 که بدنیای بعد از تاگور که در آن جوان
 ایده آلیست بیک بدبین و یا آدمی
 بری از وطن پرستی - سیاست و اصلاح
 اجتماعی - چرا که باو ثابت شده است
 که همه این حرفها کثافت است - مبدل شده
 است در نتیجه «بشعر غمگین» پناه ده که
 که راه یابد. این سؤال قابل بحثی است.
 باید دید نسلی که با تاگور در امید قبل
 از استقلال بشمر رسید آیا مقابله با سر-
 خوردگی - حرص و طمع - رشوه خواری -
 آلودگی و خشونت که مخلوق بعد از
 استقلال است، توانائی کافی دارد یا خیر؟
 حتی وضع روستائی امروز تغییر کرده -
 است و هیچیک از تصویرهای زندگی گذشته
 دیگر مصداق ندارد. تصویر زندگی در

رغبتها که برای مدت زیادی در ادبیات
 ماسکل خاصی یافته بود، بالاخره واقعیت
 خود را از دست داد.

با هجوم سرمایه گذاری حساب شده
 در حوالی دهات، نفوذ رادیو، توسعه مسکن،
 برنامه ریزی خانواده، سینمای تجارتي،
 پولیکه در اثر افزایش قیمت مواد غذایی
 بگردش افتاده و ایجاد راههای ارتباطی،
 صورت تازه و قهرمانان جدیدی خلق شده اند.
 اساطیر کهن، زمینه قبلی و غنی فکر طبقه
 متوسط را تهیه میبند و بدین صورت دیگر
 برای امروز مناسب نیستند، اما نیاز به
 القاء این ارزشها بزبانی خشن تر بشدت
 آشکار است. بالاخره با ما عصر بعد از
 تاگور فرا میرسد،

عصریست که ممکنست بطور وسوسه
 انگیزی یک هنرمند را برای درگیر شدن
 بخود فراخواند و سینما هنریست که خواه
 و ناخواه بطریقی باید دگر گونیهای
 ایجاد شده در واقعیات اجتماعی را منعکس
 نماید. آیا «رای» بدین منظور به مرحله
 دیگری در کار خویش داخل خواهد شد؟
 و آیا هنرمندان جدیدی از میان این دوره
 بی آرام برخوانند خواست؟ جواب این
 سؤال نامعلوم است - و آیا برجسته ترین
 تمثیل هوش و حساسیت - که در سالهای
 «رای» در بنگال حاکم بر سینما بوده است -
 طبقه دیگری منتقل خواهد شد؟ «رای»
 در شرح حال مستندش راجع به تاگور
 برای انسان کاریرا میکند که تمام فیلم -
 هایش برای عصر تاگور؛ قبول یک دنیای
 مطلوب که بوسیله دیگری خلق شده و سعی
 در روشن ساختن آن بنحود رخسانی و طرح
 و گسترش آن بزبان سینما.

ترجمه: فریدون معزی مقدم

در نظر می گیرند و آنگاه دست بکار ساختن موسیقی مربوط به آن می شوند.

این ترقی و پیشرفت ناگهانی در امر آهنگ فيلم از زمانی شروع شد که فيلم های وسترن ایتالیائی بروی پرده آمدند. از نقطه نظر تجارتي این فيلمها چون معدنی از طلا می باشند ولی همین فيلمها و بخصوص: بخاطر يك مشت دلار يك دلار - سوراخ شده - بخاطر چند دلار بیشتر - خوب، بد و ضعیف صد در صد موفقیتشان بخاطر آهنگشان بوده است البته ترانه آهنگهای مختلف این فيلمها نیز در دلپذیر جلوه دادن فيلم بی اثر نمیباشند. مثلاً آهنگ «بیگانگان در شب» برای فيلمی جنائی تنظیم و ساخته شده بود و بعدها ترانه ای به آن اضافه نمودند. سه آهنگ «کجا، نمیدانم» و «تم لارا» از فيلم دکتر ژواگوو آهنگ «يك مرد و يك زن» از فيلمی عشقی بهمین نام، در سال ۱۹۶۶ از پر فروش ترین صفحات مربوط به آهنگ متن فيلمها بوده اند. آهنگهای رشته فيلمهای جیمز باند

تنها مردم عامی بلکه اکثر منتقدین سینما بر این عقیده بودند که موسیقی متن فيلم نقش کاملاً بی ارزش و سبکی را در فيلم ایفاء می کند. در تاریخ فيلم های ناطق فقدانی در مورد آهنگ های با ارزش و قوی چون آثار پرو کوفیو، پی زتی - مولی پیر و غیره دیده نمیشود. ولی با وجود این آثار باز هم فيلم نمیتوانست اثری بر مردم بگذارد. حتی منتقدین بزرگ سینمایی هم وجود این آثار را بی جا و غیر قابل فهم می دانستند.

اخيراً با تغییراتی که در ساختن آهنگ متن فيلم بوجود آمده است این طرز فکر در بین عموم مردم تغییر کرده است. برای مثال میتوان «نینوروتا» را نام برد، که امروزه آثارش عنصر اصلی و ضروری فيلم های فلینی میباشد. همچنین آهنگ متن هایی که «جووانی فوسکو» برای فيلم های آنتونیونی میسازد آهنگسازانی که امروزه برای فيلم های سینمایی متن موسیقی تهیه میکنند، در وهله اول حرکات، حالات و روحیات هنرپیشگان را

■ گایل کوبیک، موسیقی دان و آهنگساز بزرگ آمریکائی، طی یکی از جلسات سخنرانی که چند سال پیش در شهر رم برگزار شد چنین گفت: «آهنگ متی که توسط آرون کاپلند برای فيلم وارثه اثر ویلیام وایلر ساخته شده است، بقدری حساب شده و دقیق بود که فيلم را بصورت داستانی نو درآورد.» درک مستقیم کوبیک که بدون شك کاملاً زیرکانه بود، در حقیقت می توانست مورد قبول سینمای نوقرار گیرد. او عقیده دارد که که موسیقی تنها يك تزئین و یا برای پر کردن فضاهای خالی فيلم نمی باشد، بلکه متمم آن است.

متن آهنگ فيلم «سنسو» که در اصل «سنهونی» هفتم «بروکن» میباشد و توسط ویسکونتی برای فيلم نامبرده تنظیم شده است و همچنین قطعه «برامس» که بوسیله لوئی مال برای فيلم «عشاق» تنظیم گردیده است، بخوبی این امر را نشان میدهد. تا چند سال پیش نه

نیز کم از آهنگ‌های ذکر شده نیستند.

در حقیقت، امروزه اینطور بنظر میرسد که فیلم‌های «موزیکال» تا حدی امتیاز سابق خود را از دست داده‌اند. مثلاً سبک فیلم‌هایی که توسط فرد آستر، جینجر راجرز و غیره تهیه میشد بکلی با فیلم‌های «موزیکال» سال‌های اخیر متفاوت است. در این فیلم‌ها رقص‌های سبک و زیبا با اضافه موضوعی گیرا و دلپسند به چشم می‌خورد چون فیلم‌هایی از قبیل «خانم محبوب من» و «نوای موسیقی» (اشکها و لبخندها) و غیره.

در فیلم‌های «موزیکال» ایتالیائی بیشتر سعی کارگردانان بر این است که برای پر فروش کردن فیلم، از خوانندگان معروف و مشهور چون ریتا پاوونه، جانی موراودی، بابی سولو، کاترینا کاسلی، لیتل تونی و غیره که کارشان اجراء آهنگ‌های عوام‌پسند میباشد، استفاده نمایند.

با آوردن این چند مثال در مورد آهنگ فیلم فکر میکنیم شما نیز با آقای کوبیک موسیقی‌دان آمریکائی هم عقیده شده باشید که آهنگ متن فیلم تنها برای پر کردن فضا‌های خالی فیلم نمیباشد، بلکه متمم و کامل کننده آن است.

هنری منچینی

۲

■ تا پیش از سال ۱۹۴۰ که هنوز صفحات ۳۳ دور بیازار نیامده بودند، موسیقی فیلم طرفداران زیادی نداشت ولی از این تاریخ بعد که موسسات صفحه پرکنی توانستند کلیه آهنگ‌های يك فیلم را بروی يك صفحه پر نمایند مردم کم و بیش به موسیقی فیلم توجه نمودند و در مدت کوتاهی موسساتی که این گونه صفحات را در دسترس مردم قرار میدادند با استقبال گرم و بی‌سابقه‌ای روبرو شدند که برایشان کاملاً غیرمنتظره بود تا این که در سال ۱۹۵۸ نیمی از پرفروش‌ترین صفحات آمریکارا آهنگ‌های فیلم‌های مختلف تشکیل داده بودند.

المر برنشتاین، که یکی از معروف‌ترین آهنگسازان فیلم‌های سینمایی میباشد در همان سال آهنگ متن فیلم «مرد بازوطلائی» را ساخت و بلافاصله یکی از موسسات معروف، کار پر کردن آهنگ‌های فیلم را عهده‌دار شد و در مدت کوتاهی جزء پرفروش‌ترین صفحات روز درآمد. از آن پس المر برنشتاین یکی از با استعدادترین آهنگسازان فیلم‌های سینمایی لقب گرفت.

آن روزها صاحبان موسسات صفحه پرکنی از درآمدی که بواسطه پر کردن آهنگ‌های فیلم نصیبشان شده بود، از خوشحالی در پوست نمی‌گنجیدند، در ضمن مدیران موسسات فیلم برداری نیز در خوشحالی دست‌کمی از مدیران موسسات صفحه پرکنی نداشتند، چون باین نتیجه رسیده بودند که موسیقی يك فیلم بهترین

تبلیغ برای معرفی کردن فیلمهایشان میباشد.

یکسال بعد از این جریانات «ویکتور یانک» فقید، آهنگ فیلم هشتادروز دور دنیا را ساخت که در همان ماههای اول نمایش فیلم بیش از یک میلیون صفحه از آهنگهای آن بفروش رسید.

امروزه مؤسسات بزرگ فیلم برداری متن موسیقی فیلمهایشان را خود بروی صفحه پر می نمایند و در دسترس عموم قرار میدهند.

آهنگ سازی که این روز همه جا صحبت از او و کارش می باشد «هنری من چینی» نام دارد، که بدون شك آثار او را بارها شنیده اید. آهنگهای مون ریور و روزهای شراب و گل سرخ که از ساخته های او می باشند برنده جایزه اسکار شده اند. از دیگر کارهای او آهنگ متن فیلم های پلنگ صورتی - معما - سرباز در باران و ورزش مورد علاقه مردمان را میتوان نام برد.

«من چینی» با ساختن مایه اصلی یکی از رشته فیلم های تلویزیونی بنام «پیتروگان» در میان مردم آمریکا معروفیت خاصی بدست آورد. با وجودیکه نمایش این رشته فیلم، مدت ها پیش تمام شده، ولی آهنگهای مربوط به آن هنوز هم جزو پرفروش ترین صفحات اروپا و آمریکا بشمار میرود.

من چینی که در حدود ۴۲ سال دارد با عمر سه و سه و نیم دهه در «سانفرانسیسکو» زندگی میکند، عقاید صریح و دقیق او در مورد موسیقی، بخصوص موسیقی فیلم بسیار جالب و شنیدنیست. میگوید:

«در طول مدتی که مشغول ساختن آهنگ برای فیلم می باشم، بهیچ وجه حاضر نیستم به نظریات و راهنماییهای دیگران گوش دهم. حتی مایل نیستم از مدیر مسئول، تهیه کننده و یا هنرپیشگان فیلم

کمک بخواهم. اگر اتفاقاً به مسئله ای برخورد نمایم که تا حدی پیچیده و گنگ باشد آنقدر فکر خواهم کرد تا خود به تنهایی راه حلی برایش پیدا کنم» او اظهار داشت:

«با خواندن سناریوی يك فیلم هرگز دست بکار ساختن آهنگ متن آن نمی شوم، چون بعقیده من آنچه که بر روی کاغذ آمده است با آنچه که در صحنه اتفاق خواهد افتاد کاملاً فرق دارد. برای ساختن موسیقی متن همیشه پس از اتمام کار فیلم برداری ۴ تا ۵ بار فیلم را تماشا میکنم و در خلال این مدت، داستان فیلم، موقعیت، وضع و حالت بازیکنان را بدقت در نظر میگیرم. بعد بمنزل میروم و با بررسی کردن روحيات هریک از شخصیت های فیلم دست بکار ساختن متن آهنگ مربوط بآن میشوم بنظر من موسیقی فیلم همانا داستان فیلم و نماینده حرکات هنرپیشگان است. گاهی اوقات موسیقی فیلم بقدری قویست که میتواند احساسات و کلیه روحيات بازیگر فیلم را در نقشی که عهده دار است، بخوبی و وضوح نشان دهد. برای مثال شعر و آهنگ مون ریور وضع و حالت دختر داستان را کاملاً برای تماشاچی روشن می نماید و با و میفهماند که آپارتمان زیبا، مهمانی های پرخرج، لباسهای گران و نمونه های عجیب و غریب موی سرش تماماً ساختگی می باشد و او باطناً دختر بیست و سه ساله است.»

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

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

برای این که مردم بتوانند بدون دیدن فیلم نیز از موسیقی آن لذت ببرند، من چینی یک بار دیگر قطعات موسیقی متن را بررسی می نمایم و آنها را طوری تنظیم می کند که هر آهنگ به تنهایی اثری بر روحیه شنونده داشته باشد. اگر بخاطر داشته باشید در فیلم «صبحانه در تیفانی» صحنه ای از یک مهمانی را مشاهده می نمودید که در آن قسمت، چهار یا پنج قطعه آهنگ نواخته می شد که هیچیک آغاز و پایان مشخصی نداشتند. البته کمتر کسی ممکن است در موقع نمایش فیلم متوجه این موضوع شده باشد، ولی بدون شك اگر همان قطعات بروی صفحه چاپ نمی شد، هرگز این آثار جزو پر فروش ترین و با ارزش ترین کار من چینی قلمداد نمیشد.

من چینی میگوید: «یکی از مهمترین راهها برای ترقی کردن در هر کاری، دانستن خواسته های مردم و تربیت اثر دادن به آنهاست. من بخوبی می دانستم که مردم از خریدن و گوش دادن به صفحه چه می خواهند به همین دلیل پنج آهنگ را تمام فیلم «صبحانه در تیفانی» را کامل نموده و جهت چاپ به موسسات صفحه پرکنی ارائه دادم» برخلاف عده ای از مردم، من چینی عقیده دارد که موسیقی متن نباید در سراسر فیلم بگوش برسد. مثلاً در صحنه ای آرام و عاشقانه که دو نفر احساسات خود را نزد یک دیگر زمزمه میکنند، صدای موسیقی حکم شخص ثالثی را خواهد داشت که بی ملاحظه و بی پروا وارد گفتگوهای شیرین این دو دل داده شده است. پس آهنگ متن را باید از این قسمت فیلم حذف نمایم و در عوض با کمی تغییر و تبدیل در

صفحه بگنجانیم.

بد نیست اینرا هم بدانید که موسیقی متن هر فیلمی قابل چاپ شدن بصورت صفحه نمی باشد. برای مثال از تعطیلات آقای ها بن و روزهای شراب و گل سرخ نام برد. علتش این است که هیچیک از این دو فیلم از نظر موسیقی غنی نبودند.

من چینی در قرارداد هائی که تاکنون با کمپانی های مختلف منعقد نموده، همیشه متذکر شده که کلیه آهنگ هائی را که برای فیلمها ساخته و تنظیم می نماید، باید با نظر و اجازه خود او بچاپ رسند.

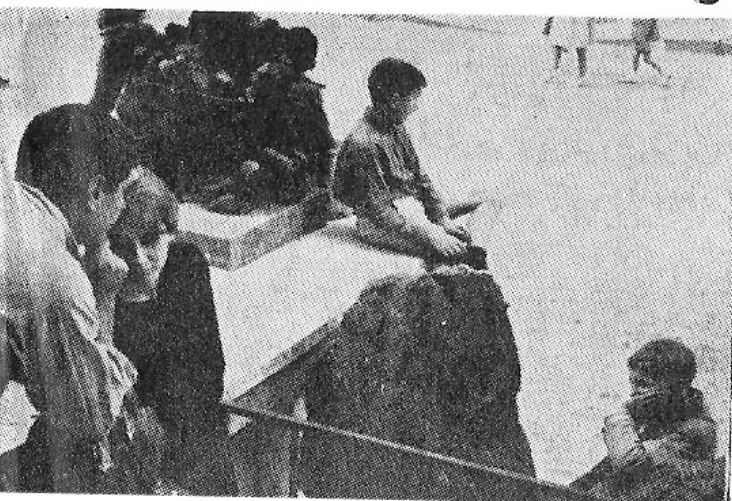
در مصاحبه هائی که با او شده بارها گفته است که او فقط بخاطر عشق و علاقه ای که بموسیقی دارد، آهنگ می سازد و هیچگاه نظرش بازار گرمی نبوده است، شاید هم تنها علت موفقیتش در کار، همین امر بوده باشد.

ترجمه: خجسته امیریان

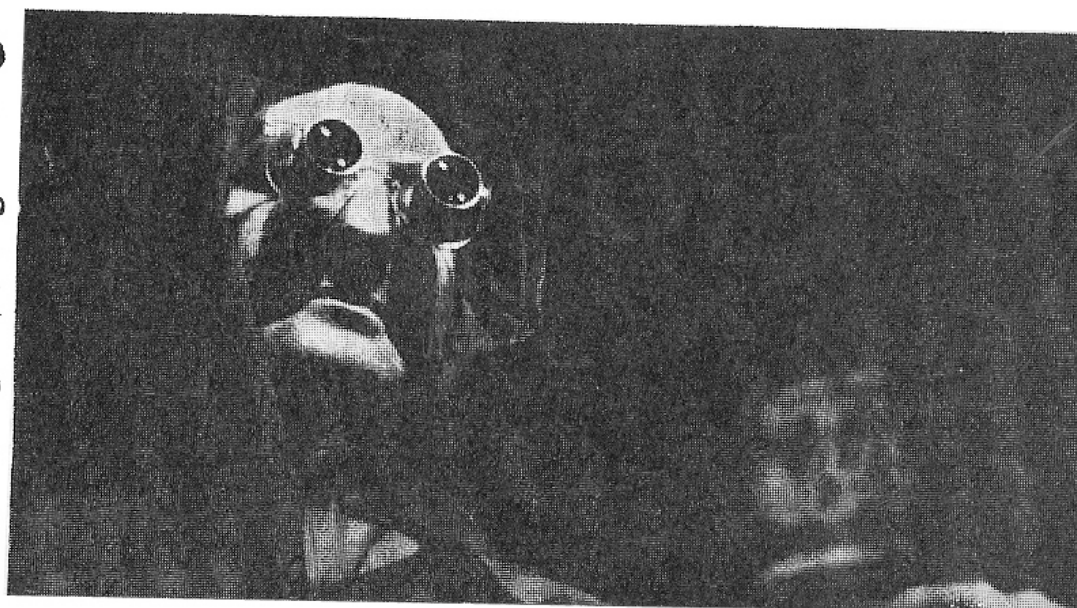
ثریل
ژاکوب



کریس مارکر و متغیرات



● صحنه‌هایی از فیلم «موج شکن»



● کریس مار کر شخصیتی جذاب و در عین حال فریبنده است. درباره‌ی خود او اطلاعات اندکی داریم: میدانیم که در یکی از روزهای ژوئیه ۱۹۲۱ در حومه‌ی پاریس بدنیا آمده، لکن خواسته است که مردم خیال کنند زادگاهش «دهکده‌ای دور دست» است. و میدانیم که «کریس مار کر» تنها يك از بسیار نامی است که «کریستین فرانسوا بوش-ویل نوو» در زمانهای مختلف برای خود ساخته است، میدانیم که آدمی محقق است، عضو جبهه آزادی بخش فرانسه بوده، پیا نومی نواز، در عین حال روزنامه نویس، نویسنده، عکاس و فیلم ساز موفقی محسوب میشود. برای شناختن او بتعداد اسمهایی که عوض کرده تعریف و تشریح لازم است، تنها يك چیز قطعی بنظر میرسد: اینکه این کتابخوان افراطی، این تحسین کننده‌ی «ژیرودو» و این عاشق فیلمهای علمی و تخیلی يك روشنفکر آتشی است، بسیار سفر میکند و بترتیب شیفته این کشورها و سرزمین - هاست: آفریقا (مجسمه‌ها هم می‌میرند)، فنلاند (المپای ۵۲)، چین (یکشنبه‌ای در پکن)، شوروی (نامه‌ی سیبری)، کره (زنان کره‌ای - مجموعه‌ی مقالات روزنامه‌ای و عکس که از طرف انتشارات «سوی» منتشر شده)، اسرائیل (تشریح يك جنگ)، کوبا (Cuba si)، فرانسه (ماه‌زیبا) و ژاپن (راز کومیکو).

مار کر با سردبیری Coréennes و سلسله Petit Planete برای انتشارات «سوی»، اولین کسی است که توانسته بین هنر طراحی و هنر سینما رابطه‌ای مستقیم ایجاد کند، باین ترتیب که او تدوین تصاویر را از سینما گرفته و در صنعت چاپ بکار برده است. موقتاً بگذارید او را يك نویسنده و در عین حال سینما گر بدانیم، و

سپس امکان این را جستجو کنیم که او ابتدا يك سینما گر و سپس يك نویسنده شناخته شود. بدین ترتیب میتوان گفت که برای او يك تصویر و يك کلمه دارای ارزش معادلی هستند. کریس مار کر با دور بینش از هر کجای دنیا که مادر کی وجود دارد مینویسد - مادر کی برای آن گزارش های دقیق ماجرا جو یا نه که هدفشان ثبت اوضاع و احوال متغیر انسان است با صراحت و در عین حال دلتنگی کاملی که حاصل تجربه‌ی دنیا ی ما می باشد.

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

وقتیکه او با خوشدلی در نامه سیبری، صرف نظر از اینکه چقدر صادق است، نشان می‌دهد که با تغییرات کوچکی در تفسیر، عینیت میتواند با استفاده از یکنوع تصویر، رنجبران نیک بخت و رنجبران شور بخت و بطور کلی همه رنجبران را نمایش دهد، چگونه و با عطف به چه هدفی میتواند به تعلیم و تعلیل و سند محکومیت ساختن بپردازد؟

اگر او در مورد مشاهداتش در چین مائو، روسیه‌ی خروشچف، اسرائیل بن-گورین و کوبای کاسترو صادق است. دلیل آنست که او می‌کوشد در يك تصویر و در چهار چوب فشار گذشته و آینده یعنی جائی که نگاهی به گذشته قطعیت و وقوع حوادث آینده را آشکار می‌سازد، بینش ملت‌هائی را که اسیر تحولات جهانی هستند ثبت کند. (بینشی که به تعارف در آن سؤال مطرح‌ه‌ی «ماه‌زیبا» در مورد فرانسه‌ی تحت انقیاد دو گل کمترین تناقض کار مار کر نیست.) برای مار کر همه چیز موقت و در معرض تغییر است.

اوبجای تجزیه و تحلیل تقطیعی در سینما، مسایل را درحین حرکتشان مطالعه کرده و بدرستی از پویایی آنها آگاه است. دقت میکند تاخود را در يك زمان و مكان مفرد محدود نسازد؛ «این خزان میشد مال «ارمنوویل» یا نیوانگلند باشد»، «الان يك دقیقه از ساعت ۷ گذشته و يك بارکش درست وقتی که بوق يك بارکش ۲۱۱ نفر خفته را در دیشون بیدار میکند از روی پلی با پایه‌های سنگین میگردد.» (نامه‌ی سیبری) و در پس نگاه خیره اما برادروار این جهانگرد چند زبانه تنها يك اخلاق موج میزند: «در پایان سفر دوستی باقی می‌ماند؛ باقی همه سکوت است.»

یکی از کلیدهای آثار کریس مارکر شاید همین عشق به انسانیت است. عشقی که بشدت در پس نقاب شوخی‌های پرایهام پنهان است و تنها کمی زحمت پوست دراندن لازم است تا احساسیت خفته در پس این نقاب آشکار گردد، کلید دیگر تعمق در تاریخ است. نه تاریخ باجم‌ودی گردآلود، بلکه آن زندگی که در طول زمان به تاریخ مبدل میگردد. و هنوز از این نکته آگاه نیست: مسایل عادی و روزانه که درحین عمل ثبت میشوند، بی آنکه دلواپسی آینده وجود داشته باشد و یا بی آنکه ذهن بدین مسئله مشغول شود که پرتو آفتاب درخشنده بر تپه‌های حیف «تاریخی» تر از سخنان آرام و تکراری کاسترو است و نیز بی توجه باینکه در این جنگل درخت غان و دشت‌های یخزده بیشتر از رفتار سالان در محاکمه‌اش، تاریخ وجود دارد. مارکر مینویسد «تاریخ ببریست که kou miko را می‌بلعد... اما تاریخ بمر است، میدانند که تاریخ را نمیسازند، بلکه خود تاریخ است، مثل من، مثل تو، مثل پاپ و مثل آن خزنده‌های کوچک

جنگلهای امریکا.»

مارکر در کلیه آثارش در جستجوی شکلی از منطق و تعقل است که با اوضاع و احوال موجود مخالف باشد و انتظارات تماشاگر را برآورده نسازد. او بیش از هر چیز بآمیختن زمانهای مختلف علاقه دارد، بطوری که گذشته آنچنان نزدیک باشد که حال گذران تصور شود و حال خود چون گذشته از خود بگذرد و به آینده واصل گردد. این کار يك بازی خیره‌کننده و تهاجم‌گرانه‌ی روشنفکری نیست که روح ناآرام مارکر از طریق آن صوری وحشی را دربند کشد، او در نگرش بدنیا، بدنیائی که آن را در حال تغییر می‌یابد، برای ما و بجای خود، هر دومی نگیرد.

از همین سراسر است که تماشاگر، «المپیای ۵۲» را تمثیل از دنیا می‌یابد که دیگر در آن مرزهای پوچ وجود ندارد و زیبایی عتیقه از طریق کوششهای بدنی بار دیگر خلق می‌گردد. و در «مجسمه‌ها هم می‌میرند» مستهمه‌گری را می‌بینید که در اعماق هنر می‌پوسد و از بین میرود. در يك صحنه يك قایق نظرش را جلب می‌کند و در صحنه‌ای دیگر موشکی به فضا پرتاب می‌شود (نامه‌ی سیبری)، يك دختر جوان اسرائیلی بطور خستگی‌ناپذیر طراح می‌کند و دو جغد با کمک Oscilloscope روبروی هم قرار می‌گیرند (تشریح يك جگ) و يك نقاش کوه نشین، دامنه‌ی کوه را برای «فرسکهایش» بجای «بوم» بکار می‌برد (Cuba Si) و در تاکید بر این تضادها، و در گرد آوردن کهنه و نودر کنار هم که حساسیت‌ها را برای دریافت لرزشی پنهان بر روی زمین آماده می‌سازد، قصه نویس با کوشش خود برای جدا کردن سر نوشت انسان از میان خرده‌ها و تکه‌های حقیقت بشکل يك گراینده‌ی به اخلاق نیز ظاهر میشود.



● چهره زن آنطور که مرد بیاد میآورد (موج شکن)



که همگی حاصل فعالیت خود سرانه‌ی ذهن او هستند، زنجیر تأثرات را محکم می‌سازند.

اکنون تماشاگر درمییابد که کار مارکر چقدر مؤلفانه است و این کارگردان فیلمهای مستند چقدر از عینیت دور می‌باشد.

او با اولین خط یا اولین تصویر لحن خویش را روشن می‌سازد؛ «من از کشوری دور برایت می‌نویسم» جای تعجب نیست که دوربین با ضمیر «من» سخن می‌گوید، چرا که سینمای مارکر یک سینمای شخصی است. سینمای اول شخص مفرد. و این نقطه ایستادن یک مرد تنها به مرد آزاده‌ای تعلق دارد که بنیابائی عشن می‌ورزد و عبارات زیبارا دوست نمیدارد. مارکر در مخالفت با محدودیت‌های ساختمان کلاسیک سینما تنها یک وحدت نمایشی را تشخیص می‌دهد و آن استخدام کلیه وسائل است برای بیان یک واقعیت. درست در قطب مخالف او کسی مثل ریشنباک

وجود همه چیز در فیلم‌های زیبا و حساب نشده مارکر محتمل است همچنانکه رمون بلور می‌نویسد: «انسان اینجا و آنجا عروسک‌ها، مسایل جدید (واقعی یا غیر واقعی)، فیلم‌های کارتون، فیلم‌های تبلیغاتی، آن‌دره ژید و جغدها، آرماندگاتی و گربه‌ها و علامت و تمثیل‌ها را رد پای مردی می‌یابد که خویش را کریس-مارکر میخواند.» باید اضافه کرد که اثرات خالص سینمایی - مثل قطع متناوب نوار رنگی فیلم با نوار فیلم سیاه و سفید، تصاویر سیاه و سفیدی که از روی نگاتیف رنگی چاپ شده، رنگهائی که در آزمایشگاه سنگین شده‌اند (نامه‌ی سیبری) و غیره - نه تنها فردانیت شعری را مورد تأیید قرار می‌دهند که رابطه‌اش را قبل از هر چیز از طریق ناطق فیلم حفظ میکنند، بلکه این اثرات با استفاده از یک سلسله گرین‌ها، قطعات مزخرف، پرشهایی در زمان و مکان

قرار دارد که معتقد است تصویر باید خود کامل و مبین باشد و موفق ترین نوشته‌ها تنها تقلیدی ناقص از تصاویر است و در در سینما نوعی تحمیل بر آنها محسوب می شود. منظور در اینجا نقص تفسیر هائی صوتی است که در سینما همراه با تصاویر بکار می رود. همراه با این انتقاد مارکر را از آن جهت نیز سرزنش میکنند که ظرایف شفاهی فیلم توجه تماشاگر را منحصرأ بخود اختصاص میدهد.

اما از نظر من، درست مخالف عقاید بالا، در فیلم های مارکر این تفسیر شفاهی بجای آنکه هم ارزش تصاویر بوده و تکراری قبیح محسوب شود. فکر اصلی را تقویت کرده و تکه ها را بهم متصل مینماید و کار تشریح، ارائه، شکل دادن و خلق نکات متضاد را بعهده دارد استفاده ی استادانه ی او از زبانی بسبک زیرودو، اگرچه گاه آزار دهنده است، بر این نیروی مخالف خللی وارد نمیسازد، بلکه این زبان بعنوان کمکی بدوربین جستجوگر او بکار می رود و در انتقاد تصویری او يك عامل فاصله گذار ایجاد میکند و با خلق يك کمبود و يك هجو با ارزش سیالیت آمیزه ی صدا و تصویر را ممکن میسازد. بعلاوه این کار استادانه گاه بنجاست تصاویر می انجامد، چرا که در مورد يك فیلم مستند (مثل Cuba si) اغلب مسئله ی کمی وقت و قلت فیلم خام وجود دارد و در صورتی که چنین فیلمی فاقد چنین ناطقی باشد مصنوعی و متناقض جلوه خواهد کرد. من کاملاً آگاهم که از نقطه نظر سیاسی، تماشاگر ممکن است در قدرت و سودمندی صحنه های که در آن سرمایه داری آمریکایک و قضیه خلیج خوک ها با کمک چند تصویر از سوسمارهای حریص مورد تقبیح قرار می گیرد شك کند صحنه ای که در آن مارکر از تبدیل يك رژه نظامی به يك رقص تند

آمریکای لاتین و سواس نشان نمی دهد. من اعتقاد دارم که مصاحبه با کاسترو بهترین قسمت فیلم است، اگر چه این صحنه با سادگی بی پیرایه ای ارائه شده است.



حقیقت آنست که کار مارکر، که نتیجه ی تبدیل نوارهای فیلم به ترکیبی پویا از صحنه های حقیقی است، بیشتر محصول چیزی است که خود آنرا «عینیت بکار گرفته شده» می نامید و حاصل هر گونه تصمیم قبلی راجع به ثبت آنچه که می شود بهر قیمت ساخت تاهر قصه ای را که بخواهیم بیان دارد، نیست. و اگر حقیقت بر همدردی پیشی می گیرد (قسمت شورش ضد کاسترو در Cuba Si) فقط می شود گفت که اتفاقی رخ داده.

تجربه ی «ماده زیبا» بطرق مختلف نقش و حدود ثابت این «عینیت بکار گرفته شده» را روشن می سازد نقشی که بهیروز می مردالجزیره ای، دانشجوی افریقائی، کشیش کارگری که به يك هواخواه مبارز اصناف تجاری تبدیل می شود و تاجر زغالی که در باره ی «همدردی» سخن میگوید (بهترین قسمت فیلم) می انجامد؛ و حدودی که از راه مصاحبه با عشاق، دستی راستی های جوان، و دختران بخش ۱۶ (اعیان نشین) پاریس بوجود می آید. آیا این مردم واقعاً احمقند؟ ویا اینکه چون موقعیت حقیر شده شان در مقابل دوربین باعث می شود که «چون احمق هائی بنمایند که نیستند» احمق بنظر می رسند؟

بنظر من اگر چه در اینجاموضوع خیلی روشن است، مای توانیم در زیر آن همدردی انسانی که قبلاً گفتم، طلوع چیزی را مثل توهم راجع به ازدیاد این احساس در میان بسیاری از مردم ببینیم، مردمی که در بیان اندیشه ها و احساسات خود اشکالات

زیادی دارند. آریا «خوشبخت کسردن بسیاران» نیست که توجه ضد استانی دالی فیلم «ماه مه زیبا» مردمی را مخاطب قرار می‌داد که خوشبختند چرا که بسیارند و آدم می‌خواهد که در خوشبخت بودن بسیار باشند؟



پس از سفر بی‌وقفه‌ی مارکر در جهان و عصر ما، فیلم «موج شکن» *La Jetée* یشکلی دیگر بوجود آمد. سفری متوقف در فضا و زمان. در فیلم‌های قبلی لذت تجربه دیده بودن چیزی کاملاً ذهنی بود اگرچه هم در «تشریح يك جنگ» و هم در *Cuba si* نشانه‌هایی از يك روح تغزلی وجود داشت که در فیلم‌های دیگر مارکر دیده نمیشد. «موج شکن» بشکل گیج - کننده‌ای موفقیت آمیز است. در این فیلم ۲۹ دقیقه‌ای که تفاوت معمولی بین فیلم کوتاه و فیلم بلند را نفی میکند، شفافیت سطحی فیلم‌های مارکر جای خود را به تخیل بصری عمیق‌تری داده و سبك و نیروی تراژدی برای داستانی بایك سادگی بی‌نقص بکار گرفته شده است.

«موج شکن» هم یادآور فرودگاه ارلی و هم فرستادن مردی بداخل فضای زمان است. کودکی با خانواده‌اش برای گردش یکشنبه به ارلی آمده است، زیبایی سورت زنی او را بشدت بخود جلب میکنند و بزودی مردی میمیرد. این سرآغاز، خاطره‌ی کودکی قهرمان فیلم است که هنوز نمیداند او خود این مرد است و این مرگ که شاهد آنست، مرگ خود اوست (در آینده) و فقط تنها باین خاطر اتفاق خواهد افتاد که وقتی به آینده رسید قادر خواهد بود نگاهی به گذشته افکند.

مادر دوره‌ی جنگ سوم جهانی هستیم «پس از ویرانی پاریس»، ویرانی ساخته شده در چند تصویر ترسناک و آن‌تن‌کیب

زیبا که در آن طاق نصرت پاریس بر اثر بمباران بدو قسمت شده است. در این پاریس ویران آینده، شکنجه دهندگان عجیب و آلمانی زبان وقت خود را وقف آزمایش‌های وحشتناکی کرده‌اند و در جستجوی مردی هستند که بعضی از خاطراتش را بوضوح کامل بیاد دارد و این موضوع میتواند به آغاز سفری کمک کند. مردی که باید مثل خوکچه‌های آزمایشگاه قربانی آزمایش‌های آنان شود. هدف آنها «فرستادن پیامبری بداخل زمان و استمداد از گذشته و آینده برای نجات زمان حال» است. از آنجا که مرد مزبور میتواند چنین خاطره‌ای را بیاد داشته باشد، باید او را به گذشته فرستاد. بسوی دختری که دوست میدارد یا شبی که تصور میکند دوست دارد. مرد را برای مدت‌هایی مدید با دختر تنها میگذارند، همواره بار جمعی به زمان حال که برای گذشته زمان آینده است و برای آینده زمان گذشته محسوب میشود، و در این حال مرد را می‌یابیم که بر تابی خفته است و درد تزریق داروهای عجیب را تحمل می‌کند. در سفر به گذشته مرد با دختر تنها گذاشته میشود، لحظه‌ای در باغی آفتابی، لحظه‌ای در اطای که دخترك در آن می‌خسید (نکته اصلی و کلید فیلم)، لحظه‌ای در موزه‌ای پر از جانوران که بدنشان را پر کرده‌اند. وقتی که مرد از عشق خویش مطمئن میشود آزمایش پایان مییابد: «اکنون او آماده‌ی سفر به آینده است که بهتر از گذشته حفظ شده»

مردان آینده تنها باو منبعی از انرژی می‌دهند که او آنرا با خود بزمان حال می‌آورد. اکنون که نقش خویش را انجام داده و دیگر فایده‌ای ندارد تنها با انتظار تصفیه شدن می‌ماند. اما وقتی مردان آینده - که آنها نیز در زمان سفر میکنند - باو پیشنهاد میکنند تا با

آنها بگریزد ، مرد امتناع می کند . او می خواهد « دنیای کودکی و زنی را که فکر میکنند در انتظار اوست » باز یابد . بار دیگر مرد ، آن زن را در محوطه عظیم فرودگاه اورلی باز مییابد و همچنانکه کودکی - که خود اوست - او را نگاه میکند ، بدست محافظی که تعقیبش میکرده کشته میشود ، بدین ترتیب وقتی که داستان دایره ای را بطور کامل طی میکند ، حلقه زمان نیز تکمیل میشود . و در این فکر که مردی میتواند با تمرکز اندیشه اش بريك خاطره در زمان سفر کند ، تماشاگر مضمون مورد علاقه ی مارکر را بار دیگر در مییابد : سیاحت دنیائی ذهنی اگر نروان درست نوشته است که : « آدم فقط باین خاطر سفر میکند که صحت و سقم خواب - هایش را تحقیق کند . باید گفت ابتداء در فیلم « یکشنبه در پکن » بود که مارکر بنده کردن يك خاطره کودکی از شاهراه امپراطوران مینگ پرداخت .

رقابت با منطق از طریق ارائه نقطه مقابلی چون زمان کار ساده ای نیست . مارکر بخاطر ظرافتی کلاسیک ، پرداختی کامل و احاطه دقیق اسلوب فیلم و نیز از راه ارائه غیر قراردادی عناصر فیلم های تخیلی - علمی از عهده ی این مهم برآمده است . مثلاً مردان آینده ، مریخی های سه چشمی نیستند که بر سرشان آنتنی متحرك روئیده باشد و تنها موجودات خارق العاده - خوبی - فیلم ، حیوانات ماقبل تاریخ موزه هستند . حقیقت اینکه ما بادنیا ئی روبرو میشویم که هیچ نقطه ارتباطی با آن در ذهن نداریم ؛ یکی از دلایلی است که « موج شکن » ما را تکان میدهد . سفر به آینده تنها با چند تصور معدود ساخته شده ، تصاویری از يك شبکه طرح تجدیدی که یادآور طرح های هائری میشود هستند . و فیلم در زنده کردن خود آینده نیز بسیار مبهم ، واقعی و در

عین حال غیر واقعی است آینده بر زمینه ای سیاه آغاز میشود ، مردی چون ما ، اما با پیشانی هائی علامت دار که گوئی علامت مخصوص سیاره ای ناشناخته است ؛ و روشنائی نیمه ماوراء الطبیعی بطوری که ما تصور خود را از آینده فقط در « اختلاف » بین آنها تشخیص دهیم هیچ عامل خاص تصویری وجود ندارد و طرح های « فوتوریستی » بچشم نمی خورد . و آنها چه کاری می توانند برایمان انجام دهند ، و قتی که این بینش دردناك نشان میدهد که هیولاها در میان خود ما هستند ؛ برای ایجاد محیط آزمایش هیولاها رنج فراوانی کشیده نشده ؛ الکترودها ، چشمانی بسته شده در زیر چشم بندهائی خارق العاده ، طناب تاب که در میان درد سانیده میشود ، عینك های عجیب ، زمزمه هائی از ته گلو و صدای کوفتن يك قلب .



مارکر با استفاده از عکس (تصاویر غیر متحرك در فیلم) بمنظور ایجاد وحشت و سکون مرك ، عظمت تصوراتش را تشدید میکند . روش استفاده شده در این داستان تصویری (داستانی که در مجلات بطور مصور بچاپ می رسد) بسیار اصیل است چرا که هدف مارکر را کاملاً اجرا میکند . ما در اینجا از « فتورمان » هائی که در ایستگاه های راه آهن فروخته میشود و در آنها از هنرپیشگان ، در حالات از قبیل مرتب شده ای عکس گرفته اند ، بسیار دوریم . در اینجا ، هنرپیشگان در حال حرکت ، منجمد شده اند و همین انجماد تصویر است که حس زندگی را بیدار میکند - متوقف اما همواره در لحظه ی آغاز حرکت . تنها يك تصویر برای شش ثانیه حرکت ۱۴ در فیلم بوجود می آورد ؛ هنگامیکه دختر ك خفته ، متحیر از آواز پرندگان



● شکنجهٔ مرد برای یادآوری و بازیافتن (موج شکن)

اشاره میکنند. یاد آوردن چیزی بمعنی متوقف کردن زمان است و «موج شکن» فیلمی دربارهٔ زمان است، یعنی تنه‌آراه گرین برای بازماندگان جنگ سوم جهانی. بدین ترتیب مارکر به تدوین فیلمی پرداخته است که در آن تنها یک بیست و چهارم هرثانیه حفظ شده، اما این تکه از زمان تا آنجا که دلخواه او بوده طولانی گردیده است. با استفاده از اسلوب سریع یا کند کردن تصویر زمان تحت ضابطه‌ای دلخواه درآمده است.

تنها چنین انتخاب با برنامه و جسورانه‌ای می‌توانست باین دقت حس چاره ناپذیری و ناپایداری عشقی را ما بین دو عاشق که هر یک در قسمتی جدا از زمان زندگی میکنند منتقل نماید. و تدوین مارکر در متناوب ساختن بخش‌های از گذشته و آینده با قرار دادن تصویر پزشکی‌ها، مریض‌شکیم‌ها و پیشرفت

چشم می‌گشاید تا بروی مردی که دوست دارد لبخند زند، تخالف منطق و استثنائی در یک قاعده. این تنها لحظه‌ای است که در فیلم قاعده آوردن تصاویر غیر متحرک شکسته میشود؛ ضربه‌ای واقعی که زیبایی آن بعلت موقتی بودن لحظه صدچندان شده است. در تصویر بعد پرنده‌ها خشکند و بدنشان را پر کرده‌اند و دختر بار دیگر بی حرکت است. این جرقه‌ی کوچک از لذت زندگی، این تنها لحظه‌ی گرین از قاعده تنه‌آچیزی است که ذهن نتوانسته است از زندگی برباید.

بر خلاف روب گریه که در تماشاگرش این حس را بوجود می‌آورد که شخصیت های فیلم تا ابدیت مشخص و ثابتند، هنرمارکر در «موج شکن» تشدید تاثیر زندگیست، همانطور که یک پیکره ساز بدین کار دست می‌یازد. بعلاوه کیفیت ایستای تصاویر بوجود طبقات خاطره

آزمایش در میان آنها رنج بدنی را سخت تر و تلاش اسفبار مرد را برای رسیدن به معشوقش مشکل تر نشان میدهد و در پایان مرد هنگامیکه برای رسیدن به رویائی ناممکن میشتابد، میمیرد.

در عین حال استفاده از تصاویر ثابت جواب کاملی نیست؛ مارکر آگاهانه و به نرمی باشکلهای ثابت بدن که فقط يك صورتگر بزرگ می تواند آنها را بوجود آورد بازی می کند - مثل وقتی که دختر ك خفته است و یا وقتی که هنگام دیدار از موزه در زیر نگاه ثابت گربه های مومیائی شده گیسوانش را از روی گردن کناد می زند و یا دهانش را در وقت خنده پشت دستها پنهان می کند و یا با انگشت به پرنده ای بال گشوده اشاره می کند - لحظاتی زیبا که ناپایداری حساس خوشبختی را آشکار می کنند.

او بعلاوه کلیه اطلاعات فنی خود را که بطور کامل در آنها استاد است بکار می گیرد؛ ثابت کردن عکس، طول نمایش يك عکس، محو شدن تصویر، درهم فرو رفتن تصاویر، صدا و اصوات زمینه، چاپ دو عکس بر روی هم (مثل صحنه ای که مرد در يك لحظه حساس با ظاهر شدن در همان تصویری که دختر دلخواهش دیدم می شود - بر زمان پیروزمی گردد)، زوایای معکوس (صحنه - ای که دختر ك زمزمه می کند و بدون شك اشاره ای است به هیچ - كاك خالق فیلم «سرگیجه»، یعنی داستانی دیگر که آن مردی گرفتار تصویر زنی است که هرگز نمی تواند بازش یابد)، تصاویر درشت (صحنه ای باغ)، و برش سریع پایان فیلم. چابکی و روانی این ترکیب، تزئین بسیار ساده و در عین حال خارق العاده، و لحن یکی از بهترین گفتارهای سینمائی مارکر (استفاده عالی از گذشته ای ساده و «ومدتی بعد نا بودی پاریس بوقوع پیوست»)

همه با هم ترکیب میشوند تا شعر يك قصه ای عاشقانه را در جستجوی خوشبختی بوجود آورند.

در فیلم های دیگر، ساختن شعر کار بسیار روشنفکرانه ای محسوب میشود اما در اینجا لزوم رجوع این ورد جادویی جای بحث ندارد اما اگر طرفداران تعقل در این اصرار کنند که «ما» کلیدی برای این قمار ترسناک مردی با گذشته، حال و آینده ایم، می توانیم پاسخ دهیم که انسان دنیای نو نتیجه ای فتح فضا است، هوش او قادر به فتح زمان یا رموز و زندگی و عشق نیست و بنا بر این آزمایشات اسفناک شکنجه دهندگان (که مارکر به آن اهمیت علمی نمی دهد) چیزی جز کاری مسخره بنظر نمی رسد.

دیوانگی است که با يك هوش بالغ به جستجوی تصویری کودکانه از عشق باشیم و دریابیم که انسان باین خاطر از عشق محروم شده که ترجیح داده است «بداند». بالاتر از همه در این قصه ای تخیلی - علمی که با احترامی که در پایان به مردان آینده میگذارد، چندان هم از قصه ها، کودکان دور نیست، مضمون ناتوانی انسان در غلبه بر طبیعت مطرح میشود. در عصر سفر با چهار پایان انسان به قالیچه ای پرنده فکر می کرد و در عصر موشک های فضائی دیگر چیزی برای اندیشیدن باقی نمانده است. امروز عکس العمل انسان آشکار کردن آرزوها و ترسهای پنهان او است. دردنیای آدم های مصنوعی بر سر عشق چه خواهد آمد؛ چگونه انسان می تواند با گذشت رام نشدنی زمان بمبارزه برخیزد؟ «بیدار شدن در عصری دیگر، باردیگر متولد شدن... بصورت مردی بالغ...». برای مردی چون مارکر که شیفته ای دوبار زندگی کردن در زمان است، چنین پرسشی پاسخ خود را نیز به همراه دارد: «او می داند

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

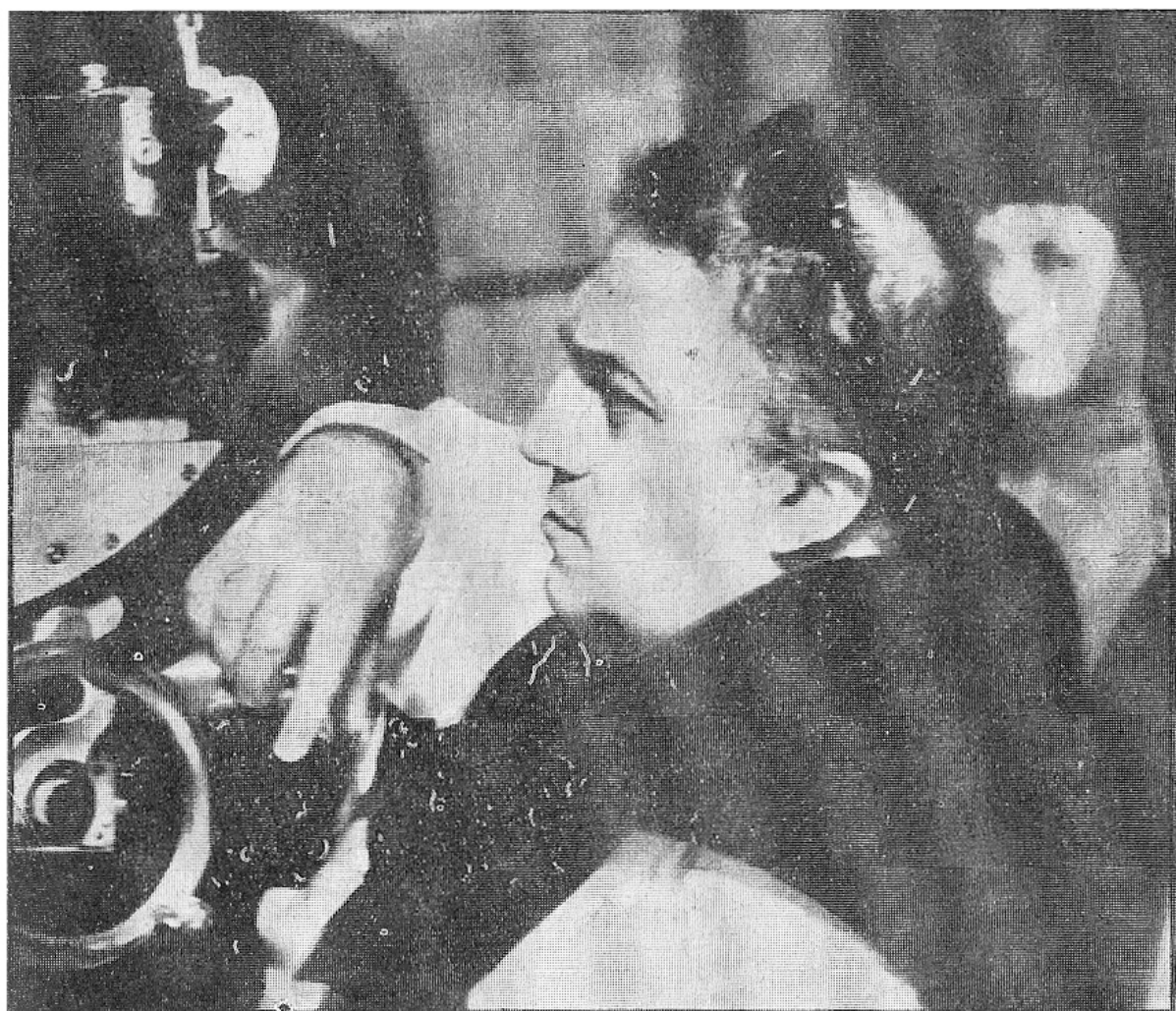


مار کرجدا و تاثیر نیافته از رسم‌روز، در هر فیلم در جستجوی صورت زنان، یعنی این علامات زنده‌ی خوشبختی است. از دختری در حیف‌ا‌قهرمان زن «موج‌شکن»، از ماموت سیبری تا هیپوپوتاموس موزه، هوش بیدار دور می‌زند و مرتعش است تا عینیت بکار گرفته‌ی خود را تثبیت می‌کند. و برای آنها که هنوز کوچکترین شکی دارند «موج‌شکن» باید شاهد این مدعا باشد

که یک مار کریک مؤلف است. چشمان او به ترکیب زمان و دگرگونی انسانی که «... برای او بخت بد و خوب وجود ندارد و تنها نیروهائی هست که باید بر آن غلبه یافت»، دوخته شده است. «بزودی تاریکی آن مردانی را خواهد پوشاند که می‌خواهند با دنیا کنار بیایند و نور برای آنهائی باقی خواهد ماند که می‌خواهند تاجهان را تغییر دهند.» مارکر با مشاهده انسان در تاریخ و آینده، آنچنانکه زمان حال نویدش را می‌دهد، بحیرت دچار می‌شود؛ شاید او بتواند همین حیرت را در ما نیز بوجود آورد.

ترجمه: اسماعیل نوری‌ءلاء





دنیای فدریکو فلینی

بمنزله منبع نیرو و قدرت خلاقه‌وی
حساب کرد.

دنیا را از پس دیدگانی که
در این سن و سال هنوز برنگ بلوغ
و پیری سالها نگرائیده‌اند، دیدن،
خود نشانه‌ای از استعدادی شگرف
و بس کمیاب است.

فلینی اغلب روزها و شبها را
در جای خانه‌های شهر رم در گوشه‌ای
می‌نشاند و به آنانکه در گذرند،
چشم می‌دوزد و در پیچه درون خویش
را باز می‌گذارد تا تاثیر این رفت
و آمده‌های آدمها در لابلای پنهان

● دیگر از آن زمان که
میشد او را يك بچه شهرستانی
ساده لوح نامید سالها سپری شده
است ولی با وجود این فدریکو
فلینی با این سن و سالش و با آن
کله گنده و موهای بلندی که نیمه
سپید گشته‌اند هنوز از دام دنیای
شباب خویش نرسته است.

فلینی سخت در پیچ و خم دنیای
کوشکی خویش سرگردان است و
پیوندی غریب و ناگسستنی با جهان
کودکی خود دارد اما این مسئله را
نه يك عیب یا فقدان بلکه باید



فلینی و زن‌ها

دست‌ها را کودکانه بهم کوبیدن،
سرو صداهاى عجیب و غریب
در آوردن، خود را بروى زمین
غلطانیدن، اداهاى مسخره و
احمقانه در آوردن، والبته سرو
سینه و کپل دایه یا کلفت چاق و
توپول منزل را نیشگون گرفتن.
« آنا سالواتوره » (نقاش زیبارو

و هنرمند ایتالیائی و دوست قدیمی
و صمیمی فلینی - مترجم) در مورد
فلینی میگوید که او را باید از
بسیاری جهات مردی « محدود و
در قید و بند » دانست البته اگر
نخواهیم در موردش صفت « محروم »
را بکار برده باشیم و این محدودیت
در فلینی امروز چیزى بجز حاصل

دنای درون‌وى جایگزین گردد
و آنگاه این تأثرات را در همانجائی
که باید جعبه خاطراتش نامید
ضبط و بایگانی میکند. در ضیافت‌ها
و میهمانیهای دوستانش شرکت
میکند و همواره سعی دارد همراه
بسا مهربانى و عطوفت قیافه‌ی،
پدرانه بخود بگیرد اما تمام اینها
را در واقع برای پنهان کردن آن
آرزو و میل جوشان و عمیق خویش
میکند که مانند یک بمب ساعتی در
درون‌وى آماده انفجار است و این
چیزى نیست مگر یکمشت
عکس العمل‌های شیطانى و بیچه‌گانه
که همه‌زمانی داشته‌ایم و چه بسا
هنوز نیز کم‌وبیش داشته باشیم :

و نتیجه عقده‌های دوران کودکی وی نیست. باید دانست که فلینی به داستانهای ارواح و جن‌پری و یا جن‌بیل و جادوگری که آن‌ها سالواتوره در بیان آنها استاد است. علاقه و اعتقاد غریبی داشته و دارد. ولی با وجود این هر چند وقت یکبار با آن لحن و لهجه مخصوص و شیرینش در قبال این قصه‌ها میگوید «نه، نه، نه، همش مزخرفه، مزخرفه و دروغه» اما دم دقیقه بعد با عجز و لابه از آن‌ها می‌خواهد که برایش نقش يك جادوگر را بازی کند و او را بترساند. اما از داستانهای آن‌ها گذشته به شکل‌های محرك و حرکات و بازیهای شهوت انگیز ساندرامیلو نیز دو چندان اعتقاد دارد و همچنین به احساس سکر آوری که آنیتا اکبرگ با آن زیبایی و پیکر افسانه‌ایش در روی میانگیزد، سخت معتاد و پای نداشت. بی‌شک آنچه فلینی در پیکر و چهره این زنان می‌یابد چیزی نیست مگر نمائی دگرگونه از همان دایه‌های شیرده و سرخ‌گونه و چاقی که فلینی همیشه از بچگی اش ببعد، آن‌ها را در خوابهای پراز ترس و وحشت خود دیده و بخاطر سپرده است.

بدون تردید می‌توان اذعان کرد که فلینی بکلی از زنهای لاغر و باریک باقیایفه‌های فرزانه و متفکر الظاهری مانند آنوکامه ابداً خوشش نمی‌آید و در این مورد بخصوص بارها گفته و نوشته‌اند که این تظاهر عاطفی در فلینی چیزی نیست مگر نوعی خلوص، سادگی و پاک‌صفتی

شهرستانی که بدینگونه بروز مینماید.

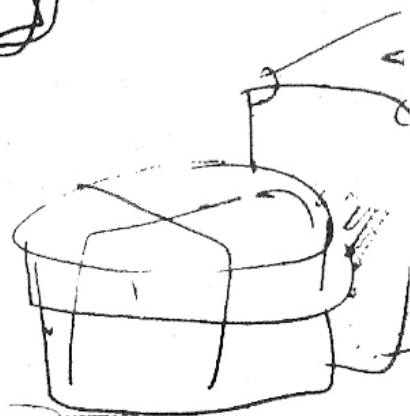
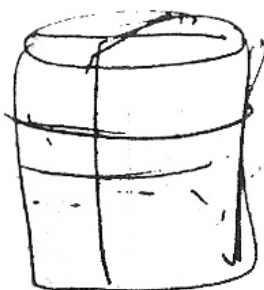
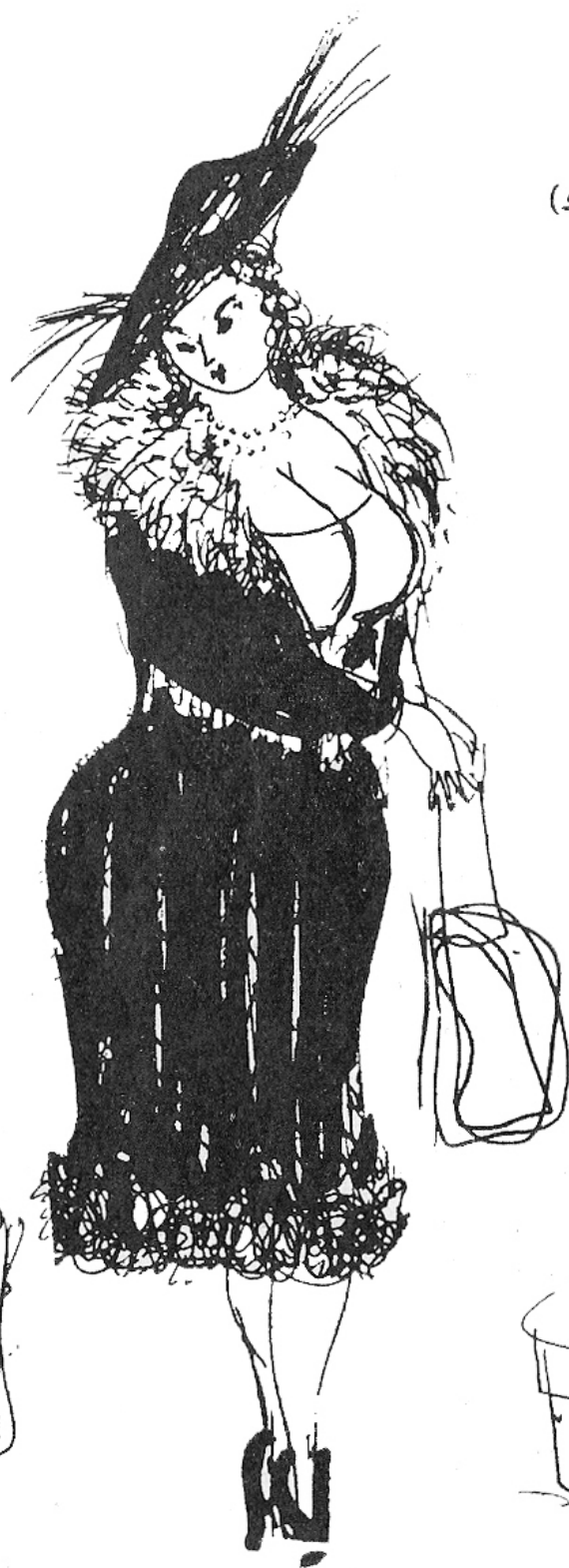
همه می‌گویند «فلینی يك آدم شهرستانی سالم و بی‌غل و غش است» ولی من این گفته را قبول ندارم و می‌گویم که فلینی مردی است در واقع از نقطه نظر جنسی عقب افتاده و از این حیث نیز در نوع خویش بسیار کمیاب است.

باید دانست که فلینی تمام فیلمها و بخصوص شخصیت‌های آثار خود را از مخیله خویش یا بزبانی آشناتر از همان صندوقچه خاطرات گذشته خود بیرون میکشد. در دقایق و کاغذهای متعددی که فلینی مرتب بر آنها طرح و اشکال قهرمانهای خود را خطوط سیاه رنگ و «کاریکاتور» وار نقاشی کرده است، در کنار این شکند ها و صورتک‌ها این یاداشتهای کوتاه و قاطع دیده میشوند که: «این عکس جولیتا است، این عکس آن‌ها است، این تصویر عمه پیر و مرحوم من است و یا این صورت یکی از دوستان بچگی من است و...»

برای پی‌بردن و درك بیشتر معمای وجود فلینی باید دید که بگذشته او رجوع کنید و وی را در سنش سالگی، و یا بهر حال زمانی که پسری کمتر از ۸ سال بوده است تصور کنید که در گوشه‌ای در شهرستانی کوچک نشسته و خود را در لابلای امواج افکار دور و دراز خود پنهان کرده و تمام سعی و تصمیمش را در يك چیز خلاصه نموده و آن نیز بزرگ نشدن و رشد نکردن است. چون او از این موضوع همیشه وحشتی مهیب داشته است و در نتیجه همین

● طرح کارلا (ساندرا امیلو)

برای فیلم هنر از فلینی



کنکاش درونی ، کودک آن روز
به همان صورت باقی خواهد ماند هر
چند که زمانها سپری و سالها بپر
خواهند شد .
اگر روزی واقعا بتوان از
مغز فلینی بنحوی عکسبرداری
کرد بدون شك آن عکس ادعای
مراثت خواهد کرد اما بهر حال
نباید فراموش کرد که آثار بزرگ
اغلب محصول دست آدمهایی با

گرفتاری‌ها و عقده‌های دست و پا گیر روانی بوده‌اند.

فلینی برای مثال بهیچوجه در قید و بند رخت و لباس و سر و وضع خود نیست و متاسفانه مادرش هم ابتدا توجهی باین مسئله نمی‌کند بعد یکروز بازنش جولیتا ماسینا بر خورد می‌کند در جولیتا جای مادر بی توجه او را می‌گیرد، جولیتا غذا می‌پزد، داد و بیداد می‌کند،

فلینی را مادرانه دعوا می‌کنند و گاهی هم از دست او گریه را سر می‌دهد و خلاصه آنچنان با زبان گرم و نرم خود و ادا و اطوارهای شیرین و مادرانه اش سر فدریکورا گرم می‌کند و حاکم بر احساسات و عواطف او می‌شود، که فلینی برای آنکه بتواند خودش را هر چه زود تر در دامان چنین دایه مهربانی بیاندازد، راه دیگری بجز ازدواج با او را ندارد.

بارها اتفاق افتاده است که خبرنگاران یا مردم دنیای خارج از فلینی سئوالهایی در مورد زندگی وی و مسایل مربوط به آن می‌کنند و هزار سئوال عجیب و غریب و اغلب ناراحت کننده از او نموده‌اند. با مطالعه دقیق جوابهایی که فلینی باین سئوالها داده است، باین نکته بر می‌خوریم که تمام این جوابها بطرز عجیبی ضد و نقیض هستند و در هر کدام از آنها یک نوع بدجنسی و تمسخر خاص فلینی نهفته است، ولی بهر حال با یکدیگر هیچگونه رابطه منطقی ندارد. نویسندگان و منتقدین، اغلب آثار هنری فلینی را «جستجوهای ملهم از خواب و خیال» نامیده‌اند و

این بچه بزرگ بتمام حرفها و نوشته های ایشان تنها با پوزخندی جواب گفته است. چه جستجوئی، چه خوابی، چه خیالی. در اطاقك مغز بزرگ او كودك نهفته سالهای رفته همچنان بیدار و شیطان ببازیهای خود ادامه میدهد و یکی پس از دیگری آثار او را بوجود می‌آورد.

فلینی علاقه عجیبی بجلسات احضار روح دارد و در آنها شرکت می‌کند. در این جلسات اغلب یکی از حاضرین با زانوی خود از زیر میز را بحرکت در می‌آورد و آن‌ها سالاواتوره همچو حن زده‌ها، جیغ‌های دیوانه‌واری می‌کشند و جولیتا گریه و زاری می‌کنند و دوست او گوئی دواز ترسش ببالای صندلی می‌پرد. ولی جالب اینک که تمام آنها این دیوانگی‌ها را بخاطر خوش آیندوی می‌کنند تا بدین وسیله او را خلع سلاح کنند و نقاب مرد بزرگ و نابغه را از چهره اش دور سازند و او را به دنیای کودکانه اش بازگردانند.

می‌گویند اگر يك كوتوله، نابغه از آب در آید نابغه‌ای بزرگ خواهد شد، و فلینی بهنگام کار و فیلمسازی واقعا يك نابغه تماشائی است؛ پیراهن یقه باز، شلوار چروك و گل و گشاد، دستهای را که دائم لابلاي موهای بلندش می‌کند و آنها را بهم میریزد، دو چشم درشت و سیاه که همچو دو تکه ذغال هنر پیشه‌ها را می‌خکوب می‌کنند. فلینی همیشه بخوابی میدانند چه چیزی را «نمی‌خواهد» ولی اگر احیاناً بخواید آن چیزی را که در فکر دارد و «نوك زبان اوست» به طرف خود بفهمانند و

یا آنرا از او بخواهد تا بنواگوش
 سرخ خواهد شد . شرح دادن و
 توضیح دادن برای او کار ساده‌ای
 نیست . برای او راحت‌تر اینست
 که بگوید « ببین عزیزم تو باید
 نقش زن من یعنی جولیتا را بازی
 کنی » یا اینکه « ببین عزیزم تو
 باید نقش این خانمی را که بتو
 معرفی میکنم بازی کنی و ادای
 او را در بیاوری ، اسمش یاسمن
 است .. » تمام اشخاص و چهره‌های
 فیلمهای فلینی در واقع آدمهای
 زنده و موجودی هستند . فلینی
 هنوز هم بیشتر چهره‌های آثار
 خود را از مردم عادی کوچه و خیابان
 انتخاب میکند و این مسئله
 بخصوص در مورد نقش‌های کوچک
 همواره صادق است . تمام سعی
 فلینی در موقع فیلمبرداری اینست
 که بهر نحوی شده به هنرپیشه‌های
 خیابانی خود بفهماند چکار باید
 بکنند و چگونه باید بازی کنند
 فلینی در موقع فیلمبرداری مرتب
 نق و نوق میکند ، بالا و پائین
 برود ، ناپدید میشود و ناگهان
 دوباره به صحنه میگردد ، همه را
 عصبانی و خسته میکند ، همه در
 یکنوع حالت صبر و انتظار دائم
 و دیوانه کننده بسر میبرند تا
 استاد معظم « مائسترو » تصمیم
 نهائی خودش را اتخاذ کند . اما
 او اغلب اوقات بایک تکه کاغذ که به
 عجله با ممداد یا قلم آنرا نقاشی کرده
 است ، به صحنه فیلمبرداری
 بر میگردد و هنرپیشه زن خود را
 به کناری میکشد و باو میگوید :
 « نگاه کن ، تو باید نقش یک چمن
 زنی را بازی کنی ، باید اینطوری

باشی ، این خانم اخلاق و صفاتش
 اینه .. » و شروع به داستانسرایی
 و قصه گوئی در باره نمونه اصلی
 خود که پیرزن نقاشی شده باشد
 میکند و بدین ترتیب هنرپیشه فیلم
 او در عوض اینکه برای ایفای
 نقش خود به یک روش آکادمیک
 یا یک راه صحیح فن بازی و یا لاقابل
 به احساسات انسانی خود متکی
 باشد ، باید یا از یک تکه کاغذ
 نقاشی شده برای بازی خود الهام
 بگیرد و یا قصه‌ای را که فلینی راست
 یا دروغ برایش سرهم کرده است ،
 بخاطر بسپارد .

فلینی در بر خورد با زنهایی
 که او را بعنوان بزرگترین شخصیت
 سینمایی و افسانه‌ای ایتالیا
 بر انداز میکنند و بسویش هجوم
 میآورند ، همواره یک حالت مشخص
 و ثابت بخود میگیرد : پدرمهربان
 و با محبت . جوابشان را به شیرینی
 میدهد و بمحض اینکه خوب آرام
 و رام شدند بلند میشود و از جای
 خود فرار میکند ! گویا هنوز
 نمیدانند و یا نمیخواهند بدانند
 که فلینی معظم ، فلینی افسانه‌ای ،
 فلینی حماسه‌ها ، چیزی نیست مگر
 همان بچه رشد نیافته‌ای که در
 قفسه در بسته مغز فلینی محبوس
 شده است . عقیده‌اش را راجع به
 همه چیز میپرسند : فیلم‌ها
 نمایشنامه‌ها ، کتابها ، موسیقی و
 پرده‌های نقاشی ... و او تنها راه
 فرار را در این یافته است که از
 همه کس و همه چیز خوب بگوید
 و تعریف کند و بدین ترتیب دهانشان
 را ببندد . اغلب وقتی دوستان
 کارگردانش او را بدیدن کارهای
 خود دعوت میکنند ، حتی اگر

فیلمشان احمقانه‌ترین کار روی زمین باشد، باز فلمنی با خوشحالی صورت او را میبوسد و میگوید: «آه، دوست من، عزیزم، تو بزرگترین شاهکار سینمایی را خلق کرده‌ای، اثری که در تاریخ سینما بجای خواهد ماند، این فیلم عالیه، مثلاً یک بمب صدا خواهد کرد. محشره، بی‌رقیبه، هر کس این فیلم را نفهمد واقعاً یک الاغ تمام‌عیاره! باید حتماً به جشنواره و نیز بفرستیمش و بعد هم باید در جشنواره کان معرفی‌ش کنی» بعد بار روی «ماه» او را میبوسد و فرار را برقرار ترجیح میدهد!

برای چه؟ آیا فلمنی یک دروغگوی متظاهر است؟ در این باره قبلاً سخن گفتیم معمای کار خیلی ساده‌تر از اینست که حدس میزنند. نه، فلمنی یک دروغگوی متظاهر نیست بلکه کلید معما در اینست که فلمنی واقعاً از کارها و آثار دیگران هیچ چیزی درک نمیکند و از تراوشات هنری دیگران چیزی دستگیرش نمیشود. فلمنی به احساسات، افکار و آثار دیگران واقعی نمیگذارد. او حتی یک اثر خوب را از یک اثر بد یا متوسط تشخیص نمیدهد؛ حتی یک «اپرا» را از یک «اپرت» تمیز نمیدهد برای پی‌بردن به مسائل دنیای دیگران باید به تفکر و تعمق و تجزیه و تحلیل دنیای دیگران؛ دنیای بزرگان، بپردازد. اما از کی تا بحال یک بچه با مسائل بگرنج دنیای بالغ‌ها و بزرگترها کنکاوش دردها است؟ یک بچه خدا کثر میتواند بمیزان اجحافی که بوی شده است آگاهی یابد، یک بچه تنها

در لابلای ابرهای خواب‌ها و خیالات خود پیر و از در آید، یک بچه هیچگاه قادر به قضاوت نخواهد بود.

فلمنی از نقطه نظر عاطفی مردی بی‌نهایت حسود، تملکی و خودخواه است. از حسابگریها و موزیکگریهای زنان حسابگر و موزی و حشتی بی‌اندازه دارد. او حتی نسبت به کوچکترین افراد دسته فیلمبرداری خود نیز حسود است (معروف است که برای فلمنی دسته فیلمبرداری حکم خانواده او را دارد) فلمنی همواره در طلب و جستجوی آدمهای مهربان و عطوف است، آدمهایی که بتوانند به نحوی او حمایت و «نگاهداری» کنند و از سوی دیگر، خود می‌کوشد تا نقاب همینگونه آدمها را بر چهره خود بزند. برای فلمنی یک کشیش یک کشیش است و یک زن برهنه یک زن برهنه است درست همانگونه که در مدرسه‌وی را آموخته اند. عقیده دارد که رم فاسدترین شهرهاست اما این شهر را از جیب‌های لباسش بهتر میشناسد ولی حالا از قرار معلوم قصد دارد به تسخیر نیویورک برود. کسی نمیداند کودک پنهان مغز وی نیویورک را چگونه برانداز خواهد کرد؟ شاید نیز حاصل، تصویری پر عظمت و خارق‌العاده جلوه کند. تصویری یگانه، زیبا، اعجاب‌انگیز و شاید آمیخته به بیوغی بیشتر و عظیم‌تر از آنچه فلمنی با آن رم را در «زندگی شیرین» تصویر کرده بود. (صویر مقابل؛ صحنه ای از فیلم «۸/۵»)

ترجمه: کامران شیردل



آگراندیسمان اثر آنتونیونی



آنتونیونی نابغه
عالم سینما، بار
دیگر یک فیلم
بزرگ بوجود
آورده است...





پیام

اگر اندیس‌مان

کارگردان : میکلانجلو آنتونیونی - تهیه کننده : کارلوپونتی - سناریو از : آنتونیونی و تونینو گوئوا - براساس داستانی از آنتونیونی (ملهم از داستانی نوشته «یولیو کورتازا») نویسنده آرژانتینی) - گفتار انگلیسی با همکاری ادوارد باند - مدیر فیلمبرداری : کارلودی پالما - آهنگساز هربرت هنگاک - طراح دکور : اشتون گورتون - تهیه شده توسط کارلوپونتی برای کمپانی مترو گلدوین مایر - فیلم انگلیسی - مترو کالر - طول نمایش صد و یازده دقیقه .
هنرپیشه‌ها : دیوید همیگز - وانساردگریو - سارا مایلز .



داستان :

توماس يك عكاس جوان وموفق است كه كارش بيشتر گرد عكاسی «مد» دور میزند ولی گاهی هم به عكاسی «كانديد» (از صحنه‌های زندگی) رو می‌آورد . در شروع فيلم او را در حال خروج از يك خوابگاه عمومی فقیرانه می‌بینیم . وی برای عكسبرداری مخفی شبی را بین فقرا گذرانده است . این عكسها بعدا در يك مجموعه بصورت كتاب چاپ خواهد شد . دريكی دوفصل بعدی فيلم توماس را در حال عكس گرفتن از يك «مدل» تك وسپس از چند «مدل» دسته‌جمعی می‌بینیم . درپی خستگی از این مرحله دوم ، وی به «پارك» خلوتی در حومه شهر لندن میرود و در آنجا خود را بامغازله يك زن ومرد روبرو می‌بیند . وی مخفیانه تعدادی عكس از حالات مختلف این‌دو نفر از راه دور می‌گیرد ولی زن متوجه میشود ونزد او آمده عكسها را طلب میکند . توماس عكسها را نمیدهد وبه كارگاه خود بازمیگردد . مدتی بعد سرو كله زن «پارك» پیدامیشود ودرمقابل دریافت عكسها تن خود را عرضه میکند . توماس يك حلقه فيلم بی‌مصرف باوداده روانه‌اش میکند ، وبعداز رفتن زن چون اصرار او درپس گرفتن عكسها كنجكاوش کرده‌است به چاپ وسپس به آگرانديسمان كردن عكسهای «پارك» اقدام میکند . وضع مشكوك زن نظراو را میگیرد ودر يكی از عكسها جهت نگاه او را دنبال میکند . آگرانديسمان كردن آن تكه از عكس‌دستی را با اسلحه درمیان شاخ وبرگ درختان پارك آشكار میکند . توطئه جنایتی دردست بوده است !

توماس شب به پارك میرود وهمانطور كه انتظار داشته جسدمرد مقتول را در آنجا می‌بیند . باردیگر به كارگاه خویش برمیگردد ومشاهده می‌كند كه شخص یا اشخاصی در غیاب او به محل كارش آمده همه چیز را بهم ریخته وفيلم عكسها وتمام عكسهای چاپ شده را بجز يكی برداشته وباخود برده‌اند واین يك عكس باقی مانده نیز طرّحی محو ونامشخص از جسد را درمیان بوته‌ها نشان میدهد (طرّحی كه بقول رفیقہ دوست نقاش توماس ، كه صبح روز بعد تصویر را می‌بیند، به يكی از نقاشی‌های «آبستره» جوانك نقاش شباهت دارد .)

بعد از اطلاع از این واقعه ، «توماس» در صدد برمیآید كه «كشف» خود را با دیگران ، دوستان وآشنایان ، درمیان بگذارد ولی عواملی مانع میشود : دودختر كه قبلا برای «مانكن» شدن مزاحم او بوده‌اند به كارگاه وی می‌آیند وتوماس گرم‌بازی با آن‌دو میشود ، این بازی به برهنه شدن هر سه درمیان طومارهای كاغذ رنگین («دكور» زمینه عكس) ختم میشود . توماس به خانه دوست نقاش خود میرود ولی او را بارفیقہ خویش ، سرگرم ، می‌یابد ، توماس به يك «پارتی» شبانه میرود تا قضیه را به دوست ومباشر كارهایش خبر بدهد . ولی این دوست از دست رفته‌است ، «پارتی» باسیگارهای محتوی مواد مخدر (شاید حشیش یا ماری‌جوانا) گرم شده است وحرفهای «توماس» دردوستش هیچ كنجكاوی وعلاقه‌ای ایجاد نمیکند وتوماس خود نیز يكی از سیگارها را می‌پذیرد ... توماس به يك «اركستر» موسیقی مدرن میرود ولی در آنجا نیز آشنائی نمی‌یابد درعوض وقتی كه يكی از نوازنده‌ها (عصبانی از بازی در آوردن دستگاه آمپلی‌فایر) گیتار خود را شكسته وبمیان جمعیت میاندازد ونوجوانان برای برداشتن قطعات گیتار خروش میکنند ، توماس قطعه شكسته را بزحمت بدست آورده می‌گریزد وبعد بیرون تالار در خیابان ، این گیتار شكسته را بدور میاندازد ...

در پایان این وقایع ، روز شده است . صبح توماس باز به پارک میرود ولی دیگر اثری از جسد نمی‌یابد . در حالی که او شب را با پیرس‌های بی‌ثمر تلف کرده است . عاملین قتل جسد را برده‌اند ...

در پارک يك دسته (ظاهرا) محصل دختر و پسر ، بالباسهای رنگین عجیب و چهره‌های سفید شده در حال بازی «پانتومیم» تنیس هستند ، یا در واقع بدون توپ و راکت ادای تنیس را در می‌آورند .

توماس ابتدا با حالتی نیمه‌تمسخرآمیز متوجه آنها میشود و بعد این توجه گرم و گرم‌تر میشود بطوری که وقتی «توپ» خیالی تنیس ب خارج تور می‌افتد و بازیگران از او می‌خواهند که این توپ را برایشان بیاندازد ، «توماس» با علاقه و صمیمانه اینکار را انجام میدهد ، دنبال توپ نامرئی میدود ، آن را از زمین برمیدارد و با صمیمیتی چون صمیمیت بازیکنان ، آن را پرتاب میکند .

مکشی بروی چهره درشت او بعد از پرتاب توپ ، يك لحظه تفکر و سپس تصویر دور توماس از زاویه‌ای سرازیر ، از بلندی و برزمینه چمن سبز .
مرد محو میشود و زمینه سبز گسترده‌ی خالی باقی میماند ، براین زمینه از دور

اگر اندیسمان

حروفی ریز پیش آمده بر پرده نقش می‌بندد :

The End

*

در اینجا چهار تافیم از آنتونیونی نشان داده‌اند که من یکی (خاطرات يك عشق) رانديده‌ام و استنتاج فلسفه فکری از این سه فیلم که دوتایش جزو يك تثلیث (تریلوژی) و یکی جدا از حرفهای قبلی فیلم ساز است برای من میسر نیست و هرچند از گفته‌های خود آنتونیونی ضمن مصاحبات و حرفهای کسانی که فیلم‌های او را بیش از ما و در ترتیب و توالی اصلی دیده‌اند میشود ، بعضی مایه‌های مشترك فکری استخراج کرد ولی مافلا يك مقدار به حسب ضرورت باید به این يك فیلم مشخص او بیردازیم و اگر حرفی هست از این فیلم بیرون بیاوریم .

فرانسیس بیکن میگوید :

«من نمیخواهم از داستان گوئی طفره بروم ولی خیلی خیلی دوست دارم کاری

بکنم که «والری» گفته است : دوست دارم احساس منتقل کنم بدون اینکه ملال



«نقالی» در بین باشد چون بمحض اینکه نای داستان و نقالی در وسط میآید ملال آغاز می‌شود.»

آنتونیونی میگوید :

«من آدمی هستم که بجای آن که چیزی برای گفتن داشته باشد ، چیزهایی برای نشان دادن دارد . گاهی اوقات این هردو یکی میشود و یک اثر هنری بوجود میآید . بهر حال در حد من نیست که بگویم در مورد من یک چنین چیزی تا بحال اتفاق افتاده است یا نه ...»

اضافه میکند «آگران دیسمان» گواه این حقیقت است که لندن مه‌آلود ، شهر عیش و عشرت شده‌است . این فیلم بیست و چهار ساعت از زندگی یک عکاس مد است که برزمینه دنیای مد لندن ، مانکن‌ها ، پارتی و بخصوص عکاسان باب‌طبع روز که بیش از هر کس در بوجود آوردن چهره امروزی لندن سهم بوده‌اند ، قرار گرفته است .

✱

آیا چون زندگی امروزه پیچیده‌تر شده بشرا امروز از حقیقت ذات هستی دور

اگران دیسمان

افتاده است ، از این حقیقت که نفس مطلق بودن وبه «بودن واقف بودن» خوب و زیبا و عزیز و شریف است ؟ آیا آنچه پیروان این اصل تبلیغ میکنند فقط برای خود آنها در زمان آنها مصداق داشته است ؟ آیا برای پیوند مستقیم‌تر با هستی باید زندگی را مثلاً به صورت رفع ضروریات اولیه ساده تصور کرد ، بصورت تماس مستقیم‌تر با جلوه‌های مادی هستی ، بصورت تلاش مستقیم‌تر با اشکال زنده و مادی زندگی ؟ آیا این «تمدن» در مفهوم وسایل مصنوع بین ما و «مادر هستی» فاصله انداخته است بطوریکه زندگی برای ما جز خاطره‌ای غریزی از گذشته چیزی نیست ؟ و اینکه زندگی مجازی می‌نماید آیا بخاطر فاصله‌ایست که علم در این مدت بین انسان وهسته‌ی هستی بوجود آورده‌است ؟

آیا اینکه همه چیز تصویری مجازی از واقعیتی می‌نماید که هر کس در هر نوبت زندگی یک بار باید به تنهایی و برای خودش آنرا تثبیت کند (و نتیجه تجارب دیگران در این مورد با متوقف‌شدن زندگی آنها از بین میرود) ، آیا این فردی بودن تجربه‌های واقعیت نیست که آنرا نسبی وقابل تردید کرده‌است ؟ آیا حقیقت هستی آن چیزی نیست که از طریق حواس بصورت معیارهایی از واقعیت به ذهن



ما سپرده میشود؟ و بشر امروز بازندگی زنده و محسوس و مجسم تا چه حد تماس جسمی دارد؟ تجربیات ذهنی او تاچه حد بارور از درك مسقیم حواس خوداوست؟ حقایق انباشته شده در ذهن ما تاچه حد بعنوان نماینده های ذات هستی اصالت و اعتبار دارند؟ «آگران دیسمان» پاسخی، راه حلی ارائه نمیدهد، تا هیچ طرحی مثلاً به شکل بازگشت به زندگی ساده بآن صورتی که «ثورو» در «والدن» باز میگوید پیشنهاد نمی کند. آنتونیونی فقط شکل موجود را تصویر کرده است و حتی این شکل را بصورت فاجعه مطرح نمی کند، اگر واقعیت فیلم او فاجعه و مخوف مینماید بخاطر همین است که او سعی در تبلیغ، تعذیر و راهنمایی و اتخاذ طرفیت نداشته است. سعی وی فقط در این بوده که شکلی خاص از زندگی را در يك محدوده «دراماتیک» با يك تمامیت نسبی، در پیوستگی نفسانی با زندگی نشان بدهد... و فیلم اینکار را در مدتی نزدیک به صد دقیقه در چهار یا پنج موقعیت برخورد از صداقت و طبیعی بودن زندگی، قابل قبول و بایک منطق زندگی وار (یعنی بدون منطق مصنوع درام های متعارف و بی منطق در روانی غیر قابل پیش بینی اش) انجام داده است.

يك، دوجلسه عکسبرداری، دیداری از يك عتیقه فروشی، از يك پارک، يك

اگر اندیسمان

برخورد منصفانه ای «اروتیک»، يك جلسه چاپ عکس، دیدار دیگری از پارک در شب، شرکت در يك محفل عیش... و پاتنومیم تنیس، رساترین و زباندارترین فصل پیامی فیلم (بی آن که سمبلیک باشد).

چون نیست زهرچه هست جز باد بدست...

بعد از پرتاب توپ موهوم، تنها يك لحظه بارقه تفکر و تردید، بارقه وقوف و یاسعی در بازگشت به وقوف در چشمان توماس نمودار می شود ولی آنقدر عمرا این وقوف کوتاه است که!

«توماس» برپهنه سبز چمن ناپدید می شود، حقیقت به مجاز و همه چیز به زوال يك زندگی بی تفکر که تعمق در هستی را نفی کرده است می پیوندد.

چه چیز باعث شده که توماس و نسل توماس باین مرحله برسند. این سؤال بیک رشته چند هزار ساله تمدن برمی گردد. بشر امروز از مرحله نخواستن گذشته، او دیگر «نمیتواند» فکر کند او «خیام» را عملاً زندگی می کند، در لحظه زیست می کند، هدفهای او هدفهای لحظه است و لحظه ای بعد فراموش می شود بی آنکه از هدف



لحظه قبل چیزی در دست او مانده باشد یا آنکه بخواهد که بماند (گیتار شکسته) سرد و تهی و تنها و زندگی می‌کند. پیوندهایش موقتی و اضطراری است «با کسانی که تصادفا در وضع او شریکند».

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

در میان فقرا می‌خواهد بی‌آن که در وضعیت آنها شریک باشد، وحتى بعدا با سوزاندن لباس خویش کمترین پیوندی را که ممکن است (بصورت بو) از آن زندگی با او باقی مانده باشد نفی می‌کند...

«توماس» در این زندگی بصورت یک جاسوس، یک «دید زن» منحرف زندگی می‌کند و حقیقت زندگی برایش حتی در برداشت ساده و غیر پیراسته‌ای آن (تصاویر «کاندید» از فقرا، از پارک) بایک بیش مسخ شده باو منتقل می‌شود.... توماس هرگز معنی واقعی نفی و طرد پیوند با زندگی را که از جانب او تعمدی بوده و نیز بیش منحرف خود را بدرستی و کامل درک نمی‌کند تا وقتی که زندگی در

شکل پوچ و بازیگر ویی هدف و متفنن خودش اورا در آن جریان پارك آنطور بازی میدهد و بدنبال چیزی که جلوه مسلم واقعیت بنظرش میرسد میدواند و بعد با يك پیچ غیر منتظره‌ی مسخره ویی معنی روبرویش می‌کند و دست خالی بجایش می‌نهد . در فیلم به جستجوی ، نه يك راه حل و نه حتی يك جور قاطعیت ، به جستجوی نمودهای دیگر از دنیای آنتونیونی در شکل خاص اگراندیسمان ادامه میدهم :

این طرز راه رفتن خوابگردانه ، خسته و بیحال ویی اراده کارگران ژنده‌پوش آغاز فیلم (برزمینه تیره - باجامه‌های تیره - با اشاره به تصویر قطاری که در تونل فرو میرود) آیا برگردان نحوه کارگران دنیای آدم - ماشین های «متروپلیس» اثر فریتزلانگ» نیست ؟ اما در آنجا دنیای رویائی آینده نشان داده می‌شود ، آیا این آینده قدری زودتر از آنچه فکر می‌کردیم و منتظر آن بودیم بما نرسیده است ؟

تبادل تصویر این فقیران با تصویرهای پر جنب و جوش از شادی بی‌دلیل جوانان باز یاد آور آن عده از آدمهای مرفه متروپلیس است که از ثمرات کارکردن آدمهای ماشینی زندگی می‌کردند و نیازی به کارکردن نداشتند و وقت را با بازیهای شاد ویی خیال می‌گذراندند ...

اگر اندیسمان

فیلم در همان نخستین لحظات شروع ریشه اتکاء به واقعیات ظاهری را در تماشای قطع می‌کند ، توماس با ظاهر فقیران و در میان فقیران از خوابگاه آنان خارج می‌شود ولی چند قدم آنطرف‌تر سوار رولز رویس میشود و براه می‌افتد و چند دقیقه بعد معلوم میشود که او يك عکاس مرفه و موفق است .

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

دستورهای خشك و کوتاهی که عکاس به دستیار خود می‌دهد به جلسه عکسبرداری حالت يك عمل جراحی را میدهد ، و این همان حکمی است که عکاسی برای توماس دارد در دومین جلسه عکسبرداری فیلم باز تاکید صریح‌تر و خشن‌تری است روی تلقی بسیاری عاطفه و مادی عکاس به موضوع‌هایش و نیز روی شئی بودن زن های فیلم تا

اینجا ، زنهایی در حالت انفعالی کامل ، بی هیچ شخصیتی ، بی هیچ روح زنانگی بجز جنسیت مادی آنها که تازه آنهم برای توماس بعنوان يك مرد جالب نیست ... او به «مدلهايش» دستور میدهد لبخند بزنند بی آن که بر خلاف عکاسان و کارگردانها ، سعی در ایجاد حالت مساعد برای لبخند داشته باشد . او حتی درست حالت معکوس را برای لبخند زدن بوجود میآورد ، باخشم و فریاد از آنها لبخند میخواهد (واشاره طنز آلود و ظریف بر چهره یکی از «مدل» ها که قسمت پائین صورتش زیر تزئین سرپوش او مخفی است) ... هیچ چیز «انسانی» در خصوصیات این موضوعها وجود ندارد ، از اولین معارفه ایشان از پشت «نایلوئی» تا گیرههایی که به لباسهایشان زده می شود و طرح لباسها و شکل های خاصی که به بدن خودشان میدهند ... اینها اشکالی اغراق شده و غیر طبیعی از زندگی هستند .

فصل بعدی ، دیدار از کارگاه «بیل» (آن دوست نقاش) و وجود رفیقه نقاش (که باز از پشت شیشه معرفی می شود) و در تلقی نقاش نسبت به نقاشیهایش معنی پیدا می کند :

— اول که اینها را می کشم نمیدانم چه میخواهم بگویم ، بعدا يك دستاویزی تویشان پیدا می کنم (اشاره به يك نقاشی «آبستره») مثل این پا .
(... و تصادفی نیست که در آن صحنه بعدی ، دختر ك رفیقه نقاش تنها تصویری را که از جنایت در دست توماس باقی مانده و یگانه دستاویز یا وسیله ارتباط او با این ماجرا است به یکی از نقاشی های «بیل» مانند می کند) .

.. و باز اشاره ایست به نقش زن و معنای زن در زندگی مرد امروز : يك موجود بی روح و بی شخصیت و وسیله بهره برداری . در خروج از کارگاه نقاش ، توماس در کارگاه خودش با آن دو دختر جوان روبرو می شود که میخواهند «مدل» عکاسی شوند . نحوه رفتار «توماس» با ایشان و اطاعت محض ایشان تایید این مدعاست .

* * *

عکاس در اتومبیل خود بر زمینه ای از سروصدا های شهر شلوغ و موسیقی جاز حرکت می کند . زمینه سرخ ساختمانها (که توسط فیلمساز عمدا رنگ شده است) به بیان این حالت هیجان و اشتغال و سرعت بیشتر کمک می کند ...
بعد اتومبیل توماس به خارج شهر میرسد ، به محیط خلوت تر و آرام تر و وجود يك تك خانه ای آبی رنگ این آرامش را بشارت میدهد .

دیداری است از يك دکه عتیقه فروشی (که عکاس میخواهد آنرا برای یکی از آشنایانش معامله کند) که محیطی ساکت و سنگین و آرام دارد و روح گذشته در آن باقیست (فیلم در يك قسمت بعدی باین پایگاه گذشته رجعت می کند) .

بعد فصل زیبا و وهم انگیز «پارك» است که «فریب بزرگ» دنیای توماس باشد . اشاره به يك تنیس واقعی که در «پارك» جریان دارد (و تطبیقی با تنیس موهوم و مجازی آخر فیلم را پیش میآورد) پارك بظاهر ، محیط آرامش و سکون و صفاست ، ولی محیط ، آنچه می نماید نیست ، کماینکه عاشقه آن زن و مرد که موضوع عکسهای «توماس» می شوند نیز درست نقطه مقابل عاشقه است ، نفرت است در نهایت اوج ، که به نابودی ختم می شود .

اشاره هایی در محاوره کوتاهی که بین توماس و دختر «پارك» (که آمده فیلم عکسها را از او بگیرد) پیش میآید قابل تعمق است . دختر می گوید :

— توحق نداری اینطور مزاحم آرامش مردم بشوی .

توماس جواب میدهد :

— تقصیر من نیست که آرامشی وجود ندارد .

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

— نه ، ما باهم آشنا نشده‌ایم ، تو هیچوقت مرا ندیده‌ای ...

... و این درست همان چیزی است که آخر کار «توماس» بآن میرسد ، وقتی

تمام شواهد مجسم قتل (قاتل ، مقتول ، عکسها) را از دست داده است .

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

این دختر بنظر میرسد که تنها سمبل (نماد) سادگی محفوظ مانده از گذشته و نماینده «رومانتی سیزم» در مفهوم «گریز» **Escapism** باشد ، و دختر خود

اگر اندیس‌مان

قصد فروختن دکه و رفتن به محیطی دیگر را دارد .

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

در اینجا باز توماس شدت و بوضعی بی‌منطق بيك ملخ موتور هواپیما جلب می‌شود و با شور و ولع می‌خواهد آنها همراه ببرد ولی بعد از این شور می‌افتد و راضی می‌شود که ملخ را بعدا برای او بفرستند ... بعدا ، یعنی در جریان دیدار با دختر پارك ، که ملخ را بخانه او می‌آورند ، وقتی که حامل این ملخ می‌پرسد : شما امروز يك ملخ سفارش دادید ؟ توماس قضیه را که مال همین یکساعت پیش است بکلی از یاد برده و هدف برایش کاملاً دور شده است . بعدا که ملخ را بیاد می‌آورد و باكمك حامل، آنها به داخل کارگاه می‌آورد ، بر سطح سفید كف زیرزمین ملخ «درغیر ماضی» ، در محل خارج از مصرف خوش بسیار پوچ و احمقانه و مضحك جلوه می‌کند، این نکته تأیید می‌شود هنگامی که توماس در مراجعت شبانه از پارك و یافتن جسد



مقتول، هنگام ورود به کارگاه لحظه‌ای جلوی ملخ که آنطور بی‌معنی آنجا افتاده می‌ایستد و بانوک پا بآن اشاره می‌کند.

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

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

اگر اندیسمان

دست و پا می‌افتند و عکاس به کارگاه باز می‌گردد.

در کوچه خلوت، پشت در کارگاه عکاس چندبار پیاپی بوق می‌زند. تنها یک پیرمردساز خانه‌ای بیرون می‌کند و این نماینده گذشته، حیران از عمل بی‌انگیزه‌ی این جوان بخشم‌بااو مقابله می‌کند (مقابله مشابهی بین توماس و آن پیرمرد مغازه عتیقه‌فروشی در نوبت اول دیدار توماس از مغازه نیز موید نهایت بعض و عدم تفاهم از جانب یک نماینده نسل گذشته به یک نماینده نسل جوان بود.)

دختر پارک، برای پس گرفتن عکس‌هایش به آتلیه توماس می‌آید، این تنها زن با شخصیت و بااراده در بین تمام زنان اطراف توماس است که تاآن لحظه دیده‌ایم. توماس میکوشد او را «مدل» قرار بدهد ولی دختر نمی‌پذیرد....

در طول دیدار سرشار از کشش درونی و نهانی ایندو نفر که طی آن هنوز معنی کامل شخصیت دختر و اصرار او در پس گرفتن عکس و نحوه مقابله‌اش باعکاس از نظر توماس (نماشاجی) پوشیده است، مابادختر بعنوان اولین شخصیت باروح و معمائی فیلم که رفتارش در خدمت یک قصد و اراده خصوصی است و متفکرانه‌عامدانه

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

در طول این دیدار بامعنی و بسیار خوش طرح و زیبا، يك جا اشاره‌ای به رابطه توماس، بازنها و ملال اواز زیبایی می‌شود و تاکید بر وجود بچه در رابطه زن و مرد. در طی فیلم غیر از این مورد در دو لحظه دیگر ناظر توجه توماس به بچه‌ها هستیم، گوئی وجود بچه بنحوی رابطه عقیم يك زن و مرد را (که فریب عشق از بین آندو رخت بر بسته و جنسیت سریع نیز جز رضایت زود گذر حاصل نمیدهد) توجیه می‌کند... و نیز آیا بچه در زندگی خالی اکثر ما، معنای انتقال هستی و ادامه هستی را ندارد؟ اشاره زیبا و بامعنی دیگر در جریان موسیقی تند پیش می‌آید که طی آن توماس به دختر که خود را همراه با ضرب آهنگ تکان میدهد می‌گوید:

... نه، اینطور نه، خلاف ضرب....

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

صحنه «اگراندیسمان»، لحظه‌ایست که برای توماس عکاس لحظه بزرگ «مکاشفه» باشد... او در جریان چاپ عکسهای پارک، چیزی در جهت نگاه دختر نظرش را جلب می‌کند. محل تلاقی نگاه دختر را روی تصویر مشخص و سپس تصویر را چاپ می‌کند و با اگراندیسمان‌های پیاپی از این قسمت، به واقعیت يك قتل در پشت رابطه ظاهری عاشقانه پارک پی می‌برد.

جنایت در معنی و شکل متعارف آن و در قیاس کلی و اجتماعی (عدالت) مورد نظر توماس نیست. در اینجا واقعه‌ای رخ داده است که چشم توماس در معنی خلاف آن را مشاهده کرده و فقط چشم واقع بین دور بین بانگاه سرد و کاملاً بی‌اعتناء آنرا ضبط کرده است. برای توماس انگیزه قتل و حتی قاتل و مقتول هیچکدام آشکار نیستند. آنچه او را به قتل و قضیه آن و دختر «گرم» می‌کند، شکل معمائی آن است که در جریان کشف قضیه هرچه بیشتر او را کنج‌کاو کرده و حل قضیه برایش بارضایت و يك جور ذوق زدگی همراه بوده... ولی آنچه پس از کشف این ماجرا در تلفن بدوستش «ران» می‌گوید معنی ذوق و ولع او را روشن می‌کند. توماس جنایت را فقط در قالب عکسهای که خودش از این ماجرا گرفته است مشاهده می‌کند و موضوع صرف نظر از نظر او بعنوان يك مورد جالب عکاسی (شاید برای چاپ در کتاب یا مجله) قابل اهمیت است.

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

بازی توماس با دخترها او را با احساسی از خلاء و آلودگی (کاغذ مچاله شده‌ای که بستر بازیگوشی آنهاست) بجا می‌گذارد. با ختم این «بازی» باز در توماس توجه و تفکر (شاید علیرغم میل خودش) نسبت به قتل بیدار می‌شود. در جستجوی ایجاد

ارتباط بادیگران و در میان گذاشتن موضوع بایک نفر دیگر (که تلقی آن يك نفر دیگر محك اهمیت موضوع نزد توماس می‌تواند باشد) ، توماس به خانه دوست نقاشش می‌رود ولی‌اورا با رفیق‌هاش مشغول‌تر از آن می‌بیند که بشود حتی يك لحظه نزدشان توقف کرد .

عکاس شبانه به «پارك» رفته ، واز زیر چشم آن چراغ «نئون» بی‌معنی گذشته : جسد آنجا افتاده . نشانه‌ای فاقد هویت از يك جنایت بی‌هویت . تفاله يك رویداد ، که بصورت يك جسم بی‌معنی هیچ کمکی در بیان معنی آن رویداد نمی‌تواند بکند . توماس به کارگاهش باز می‌گردد درغیاب او کسانی به کارگاهش آمده همه چیز را بهم ریخته فیلم عکسهای «پارك» و تمام عکسهای چاپ شده را باخود برده‌اند و فقط گوئی بصورت يك یادآوری تمسخر آمیز تنها چیزی که هیچ نشانه و مدرك شخصی نیست (عکس محوی از جسد) را باقی گذاشته‌اند ، این يك كار يك بازی شکنجه آمیز باتوماس می‌تواند باشد ، چون اگر این عکس را هم نداشت در آینده نزدیک یا دور می‌توانست در تمام قضیه شك کند ، می‌توانست فکر کند که تمام این جریان خواب وخیال ووهمی بیش نبوده ولی دردت داشتن این عکس اورا از قاطعیت يك

اگر اندیسمان

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

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

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



در اینجا دستگاه «آمپلی‌فایر» خراب میشود و یکی از نوازندگان باخشم گیتار خود را خورد کرده شکسته آن را وسط تماشاچیان میاندازد اقبال عمومی باین هدف بی‌معنی، توجه توماس را برمی‌انگیزد، درواقع او به گیتارشکسته صرفاً برای اینکه هدف دیگران است حریص میشود و بی‌معنی بودن این هدف را وقتی می‌فهمد که دیگران را در توجه به گیتار، باخودش یکی نمی‌بیند... انگیزه‌ای به‌سبکی و مسخرگی يك گیتار شکسته او را از تعقیب قضیه قتل منحرف کرده‌است.

با سلب این انگیزه توماس باز در دنباله مسیر قتل و در جستجوی یافتن يك هم‌زبان به خانه‌دوستش «ران» میرود. در اینجا يك میهمانی برقرار است و دوست او «ران» باجمعی دیگر به دودکردن سیگارهای مخدر مشغولند «ران» از این عوالم دورتر از آن‌است که بتوان او را در جریان قضیه قتل گذاشت. توماس در همان لحظات اول سعی در انتقال موضوع، از قصد خود منصرف میشود و بعد که «ران» می‌پرسد:

— راستی گفתי در پارک چه دیدی؟

جواب میدهد:

اگر اندیسمان

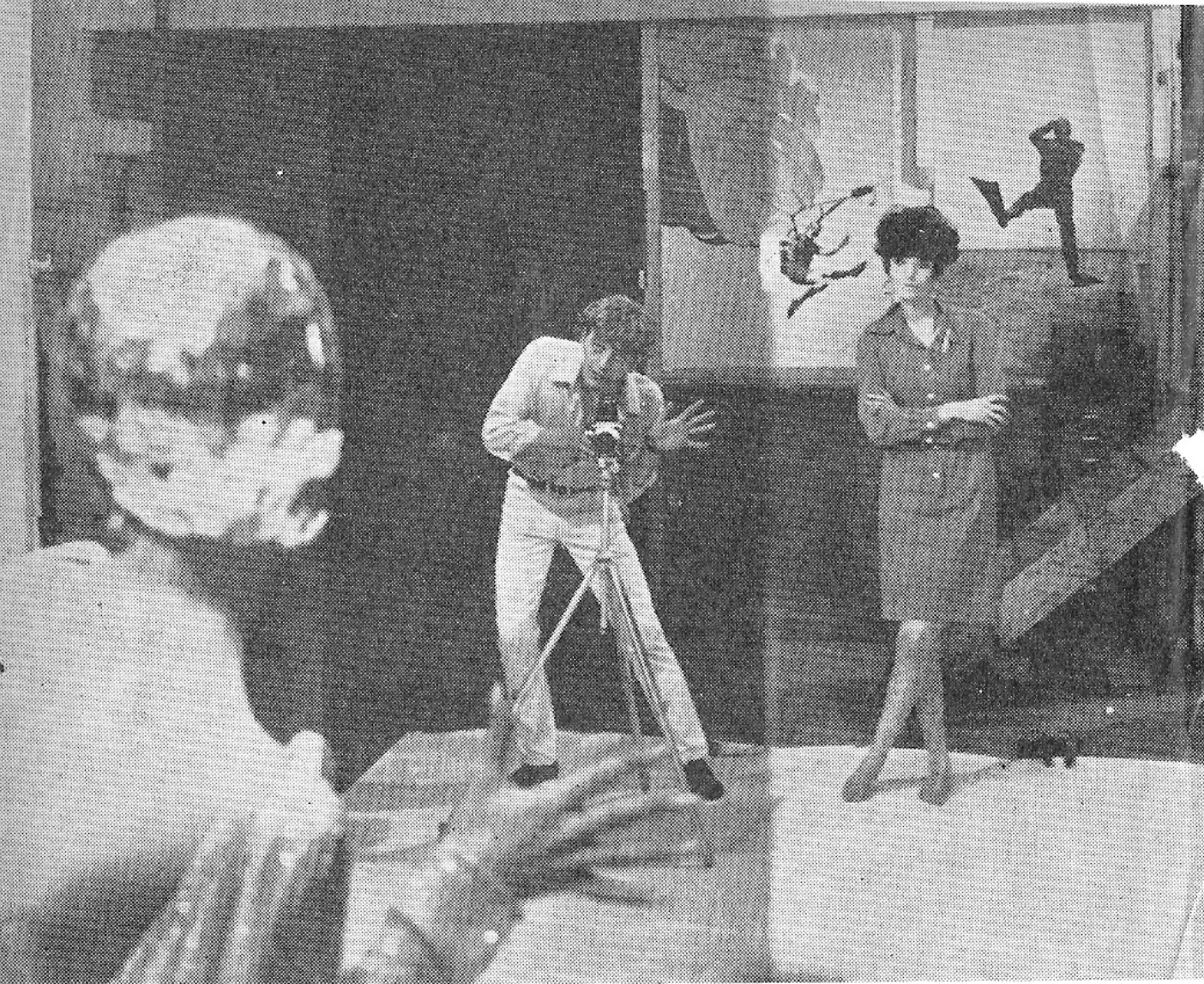
— هیچ

... و خود تسلیم موقعیت میشود و میگذارد که موقعیت او را تخدیر کند و جذبه موقت محیط همه‌چیز را از خاطرش بشوید.

صبح روز بعد، توماس منگ و مخمور از بستر برمیخیزد، بدنبال فشار بقایای يك مسئولیت مبهم که خواه‌ناخواه در اثر اطلاع از قضیه قتل در وجود او پیداشده به «پارک» میرود...

اثری از جسد نیست. شب در فاصله‌ای که «توماس» گرم انگیزه‌های آنی بوده، قاتلین جسد را برده‌اند و حالا دیگر از تمام این ماجرا کمترین نشانه مجسم و قابل ارائه‌ای (برای متقاعد کردن دیگران و انتقال موضوع بایشان) در دست نیست.

«توماس» که آخرین نشانه و دستاویز درك و وصول بيك واقعیت را از دست داده در خلأ وسیع خویش تنها و سرخورده بجا میماند. اگر او این واقعیت را می‌توانست بخودش ثابت کند در پوچ بی‌معنای وسیع زندگی، زندگی‌ای که هیچ چیزش آنچنان که می‌نماید نیست و حقیقت کامل و تثبیت شده‌ای وجود ندارد و همه‌چیز وهم و مجاز می‌نماید، در این کابوس بیداری يك دستاویز كوچك، مثل



دستاویزی که آن نقاش در نقاشی بی‌معنای خویش یافته بود ، برای خود پیدا میکرد، ولی حالا

در این هنگام است که جماعت جوانان شاد و پرسروصدا از راه فرامیرسند ، همان گروهی که با چهره‌های سفید کرده‌شان در شروع فیلم دیدیم این چهره‌های سفید که اختلاف ظاهر را از بین برده و یک نوع هم شکلی عروسک مانند به آدم‌ها داده (سمبل (نماد) نفی فردیت باشد) آیا تصویر دیگری از مجاز ظاهر آدمی نیست ؟ جوانان مشغول بازی تنیسی میشوند که در آن توپ و راکتی در کار نیست ، توماس ابتدا با تفننی تمسخرآلود سرگرم تماشا میشود ولی بعد بندریج گرم و محو بازی و حتی در توهم آن شریک میشود بطوریکه «توپ» را که خارج از محوطه افتاده بر میدارد و برای بازیکنان میاندازد .

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

... مجاز به نحو دلهره‌آور و غیرقابل توجیه و وحشتناکی به واقعیت پیوسته است .

* * *

آگراندپسمان حیطه بی نهایت وسیعی است که میدان برای تکاپو و جستجو

بسیار دارد ، اما در این حیطه راه‌های فرعی آنقدر زیاد است که هر پژوهنده می‌تواند برای خودش باخبرهای خصوصی از گشت و گذار و تماشای خصوصی باز گردد که حرفش با پژوهنده دیگر و پژوهندگان کاملاً یکی نباشد .

« آگران‌دیسمن » سر راه رهرو جابجا پرسش می‌نشانند ، پرسش‌هایی که تنها وجه اشتراك جهانی انسان‌های عصر ماست که به گفته‌ای « اگر ذهنشان رشد طبیعی خود را طی کرده باشد بطور قطع به سرگشتگی خواهد رسید . »

تنه‌ای که جوانان سپید چهره‌ی آغاز فیلم ضمن دویدن و فریادهای مصروعانه خویش به آن دوزن راهبه و آن سرباز گارد می‌زنند ، تلقی آنها را نسبت به مذهب از یکطرف و سنت و نظام از سوی دیگر خلاصه میکند ..

امروز بشر بنظر میرسد که همه مشغله‌های دیرین آسمانی و زمینی ، را از دست داده باشد بی‌آن‌که چیزی در این قبال عایدش شده باشد و یا بتواند و بخواهد که برای خود بتراشد .

شرافت « هستی » و « وقوف » برایش دیگر اصلاتی ندارد . آخرین جنگ بزرگ با تمام فجایع و مصایب پشت گوش اوست ، اما امروز هیچ يك از جانیان جنگ (بجز يك نفر) در زندانها باقی نمانده‌اند و يك جنگ بزرگ دیگر اجتناب ناپذیر بنظر میرسد ، در حالی که جنگ‌های محلی در تمام این بیست و چند سال مرتباً بردوام بوده‌است بشرا امروز ندرساتی را که علوم منقول قرون وسطی بمعنی محور کائنات برای او قائل بود قبول دارد و نه مشرب نفس تن (اشراق) را برای وصول به رستگاری و دل‌نهادگی ... او خود را نسبت به دنیائی که در آن زندگی میکند ، نسبت به تنی که در آن اسیر است نامانوس حس میکند ، و وجود روح در این قالب (بصورت تجلی فکر و حس) برایش مزاحم است و دفع این مزاحمت را در توسل به تخدیر فکر بهر وسیله‌ای که شده با مستغرق شدن در عیش « آنی » ، جنسیت ، در مخدرات ، در هیاهوی موسیقی ، در دویدن و مصروعانه فریاد زدن تشخیص داده است .

اگر برای خیام (ونسل انگلیسی بعد از فیتزجرالد) نیاندیشیدن در لحظه زیستن باید با سعی و تمدد صورت می‌گرفت ، نسل امروز این خوشبختی را دارد که برای فکر کردن محتاج سعی نیست . نیاندیشیدن برای او بصورت يك جور نحوه عادی زیستن در آینده است در روح او دیگر کمترین بارقه احساس و اندیشه‌ای سر نمی‌زنند که مزاحم وی شود ، روح او که بفراغش کردن و پس زدن اندیشه و احساس خو گرفته ، از دیر باز مرده است .

کلودرینس در سن ۷۷ سالگی درگذشت

نیویورک ، ۳۰ مه

□ کلودرینس بازیگر انگلیسی روز سه‌شنبه سی‌ام ماه مه مطابق با نهم خرداد ۱۳۴۶ در بیمارستان «لاکونیا» واقع در نیوهمپشایر در سن هفتاد و هفت سالگی درگذشت. او متولد دهم نوامبر ۱۸۸۹ متولد شده و ازدواج کرده. سالگی وارد کار نمایش شد و بعد در سن ۴۳ سالگی فعالیتش را در سینما آغاز کرد. مشهورترین فیلمهای او عبارتند از «مستراسمیت بدواشنگتن میرود» با جیمز استوارت ، «کازابلانکا» با اینگرید برگمن ، شبخ اپرا با نلسن ادی ، «بدنام» با اینگرید برگمن .

جرج ویلهلم پابست پدر رئالیسم سینمای آلمان درگذشت

□ دوشنبه بیست و نهم ماه مه مطابق با هشتم خردادماه ، «جرج ویلهلم پابست» پدر سینمای رئالیسم آلمان و کاشف گر تاگاربو ، بعد از یک بیماری طولانی در محل اقامتش «وین» بسن هشتاد و دو سالگی درگذشت . پابست هرگز راجع بخودش چیزی ننوشت و حتی تاریخ تولد او همیشه با پنج یا ده سال اختلاف در کتابها و مطبوعات چاپ شده ، بهر حال در مورد او همینقدر میدانند که در بیست و هفتم اوت سال ۱۸۸۵ (یا ۱۸۹۵) در شهر «وین» ویا در شهر «بوهم» متولد شده و تحصیلاتش را در شهر وین انجام داده است . او یکی از درخشانترین چهره های سینمای آلمان در زمان صامت بود و با پیدایش صدادر سینما ، از او بعنوان یکی از با شخصیتترین کارگردانان سینمای بینالمللی نام برده میشود. او سازنده چند فیلم فوق العاده با اهمیت و کلاسیک سینماست. او با ساختن فیلمی بنام «را، ا، ا، دود» گر تاگاربورا وارد دنیای سینما کرد.



جرج ویلهلم پابست ، فعالیتش را بعنوان بازیگردریکی از «تئاتر-واريته» های کوچک شهر وین آغاز کرد . بعد از آن تئاتر مشهور Landestheater «Von Linz» شد و یکی از نمایشنامه های مشهور «ایپسن» را بعنوان میزانشن روی صحنه آورد . در سال ۱۹۱۴ با وقوع جنگ اجبارا دست از فعالیت کشید و بخدمت در ارتش خوانده شد . در سال ۱۹۱۷ ، بعد از سه سال جنگ و زندگی در جبهه های مختلف او را به بازداشتگاهی در فرانسه فرستادند. در آنجا خیلی زود موقوف شد که تئاتر کوچکی برای همراهان و زندانیان برپا کند و در زندان ، مدیر، کارگردان و بازیگر اول تئاترش شد و حتی در زندان نمایشنامه ای نوشت که بعدا مایه فیلم مشهورش «تراژدی معدن» شد.

در دسامبر ۱۹۱۸ به وین مراجعت کرد ، مدتی کارش روزنامه نویسی بود،

بعد بتوصیه بازیگر زنی، بنام «ادل ساندروک» بعنوان ناظر هنری «Neue Diener Buhne» مشغول بکار شد. دو سال بعد موسسه سینمایی تاسیس کرد که در سال ۱۹۲۵ با فیلم «راه اندوه» با شرکت گرتا گاربو، مقام و اعتبار قابل ملاحظه‌ای کسب کرد. جرج. و. پابست با این فیلم که در آن یک مسئله اجتماعی در لباس دموکراتیک و یک روانکاو «فروید» مطرح کرده بود، نشان داد که شخصیتش کاملاً شکل گرفته است. دو سال بعد پابست فیلم «لیلی دامیتا» را ساخت و بعد سه فیلم تحت عناوین: «بحران» (۱۹۲۷)، «لولو» (۱۹۲۸)، و «خاطرات یک زن روسپی» (۱۹۲۹) را تهیه کرد که به «تریلوژی سکسوال» معروف شده و در این سه فیلم «جنسیت» مسئله اصلی را تشکیل میدهد.

پابست در فیلمهای بعدیش مانند Westfront (جبهه غربی) مسائل عمیق اجتماعی را مطرح می‌کند. این فیلم یکی از مشهورترین آثار «پابست» است و حتی عده‌ای از منتقدین عقیده دارند که از نقطه نظر هنری خیلی با ارزش تر از فیلم موفق و مشهور «در جبهه غرب خبری نیست» می‌باشد.

«اپرای سه پولی» اثر «برتولت برشت» و تراژدی معدن (۱۹۳۱) را از شاهکارهای جرج و ویلهلم پابست و تاریخ سینما بحساب می‌آورند. هردوی این فیلم‌ها بعد از ظهور رایش بزرگ و آدولف هیتلر توقیف شد و «گوبلز» شخصاً از «پابست» خواست که خودش را در اختیار مقامات رایش بزرگ بگذارد، پاسخ پابست فرار به برلین و بعد به پاریس بود. در فرانسه دست به ساختن آثار فراموش نشدنی زد مانند «دون کیشوت» و یک کمدی مجارستانی و بالاخره سه فیلم صد درصد تجارتی از نوع «اروتیک» تهیه کرد. یک سفر هم برای ساختن فیلمی به هال بوود کرد ولی خیلی زود متوجه شد که امکان ساختن فیلمی که او داشت می‌خواهد در آن محیط وجود ندارد، به همین علت خیلی زود مجدداً به پاریس مراجعت کرد و فیلم جاسوسی «مادموازل دکتر» (۱۹۳۷) را ساخت.

در سال ۱۹۳۶ فیلمی تهیه کرد که فکرش را از سال ۱۹۳۶ در سر داشت این فیلم را در پاریس با نام «محا کمه» کارگردانی کرد؛ فیلمی است که با خشونت و بی‌رحمی تمام جهل، مسائل تبعیض نژادی و کهنه‌پرستی در مذهب را متهم می‌کند. این فیلم در فستیوال ۱۹۳۷ ونیز برنده جایزه شد. بدنبال این فیلم، یک فیلم دیگر از همان نوع سیاسی - تاریخی ساخت بنام: «در بیستم ژوئن اتفاق افتاد» که ساختمانش بر مبنای سوء قصد به هیتلر بود و بعد با فیلم «آخرین پرده» به پایان غم‌انگیز هیتلر پرداخت.

در سال ۱۹۵۳ جرج. و. ویلهلم پابست به کارگردانی تئاتر - اپرا پرداخت و «قدت سرنوشت»، «آیدا» و پیس «تروواتوره» را در شهر «ورونا» (ایتالیا) روی صحنه آورد، و سپس در ایتالیا فیلمی ساخت بنام «Cose da pazzi» که از نظر هنری فاقد ارزش بود. تاریخ سینما آخرین فیلم پابست را فراموش می‌کند ولی خدمات و جنبش‌هایی که در سینمای آلمان و در نتیجه سینمای بین‌المللی بوجود آورد، هرگز از صفحات تاریخ سینما پاک نمی‌شود و از جرج و ویلهلم پابست همیشه بعنوان یکی از مردان بزرگ سینما یاد خواهد شد.

□ برای تهیه این مطلب، روزنامه‌های «Il tempo»

«Corriere della sera» چاپ ایتالیا را مورد استفاده قرار داده‌ایم.

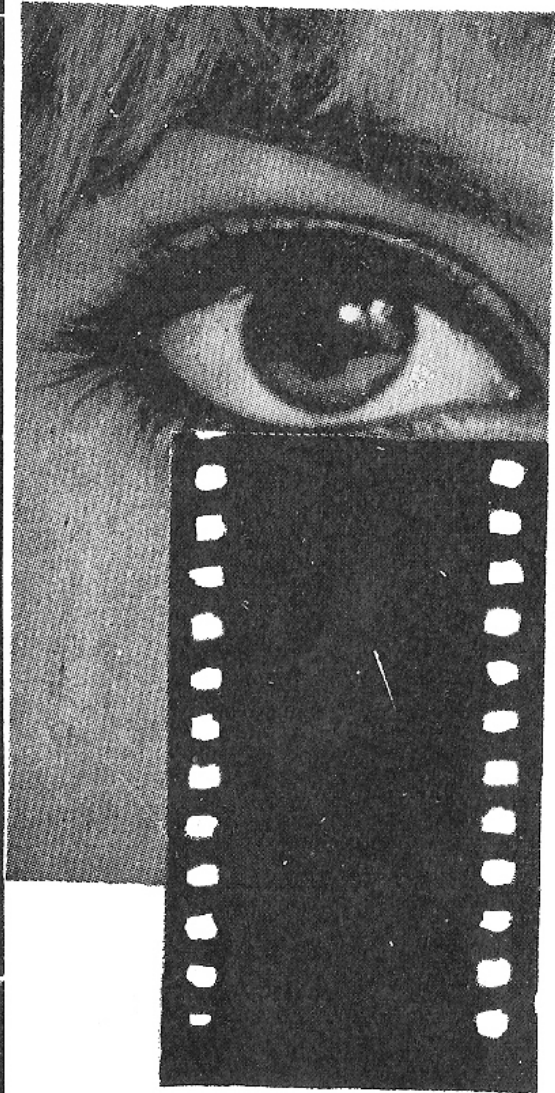
انتقاد فیلم

مرد

● بعد از « هاد » در فیلمهای «مارتین ریت» يك تغییر ناگهانی ایجاد شده است. در حقیقت « هاد » برای «مارتین ریت» یکنوع جهش محسوب میشود بطوریکه میتوان مسیر کار «مارتین ریت» را بدودوره قبل از «هاد» و بعد از «هاد» تقسیم کرد و فرق دوره اخیر، «مارتین ریت» بصورت فیلمساز مشخصی درآمده است. لافل آنقدر مشخص که بتوان بر روی نقاط ضعف او انگشت گذاشت.

وجه مشترك فیلمهای اخیر «مارتین ریت» عبارتست از انسانهایی معدود در يك محیط خالی از هرچیز دیگر. تعداد انگشت شماری از مطرودین در کویر زندگی. اشباحی تنها که بوسیله قشری از خلاء از سایرین جدا شده اند (و این جدائی انسانها از هم و معلق بودن آنها را در دریای هستی بیش از همه در فیلمبرداری «جیمز وانگ هو» میتوان احساس کرد و اصولاً میتوان گفت که «مارتین ریت» قسمت عمده نمای روشنفکرانه فیلمهای اخیر خود را مدیون فیلمبرداری «جیمز وانگ هو» میباشد.)

در مورد این انسانهای معدود و زندانی در يك مكان نامحدود «مارتین ریت» ذهن خود را بر روی روابط فی مابین آنها متمرکز می سازد زیرا کار دیگری برای انجام دادن ندارد و حجم عمده آثار اخیر «مارتین ریت» را همین روابط تشکیل میدهد. روابط انسانهایی سرد و خشن و بی تفاوت که این صفات آنها زائیده خمورگی شان میباشد. خمودگی که خود از تعلیق اینها در سرزمین اشباح ناشی شده است. و جریان پرداخت «مارتین ریت»



مرد

تاریکی بالای پله ها

سراب

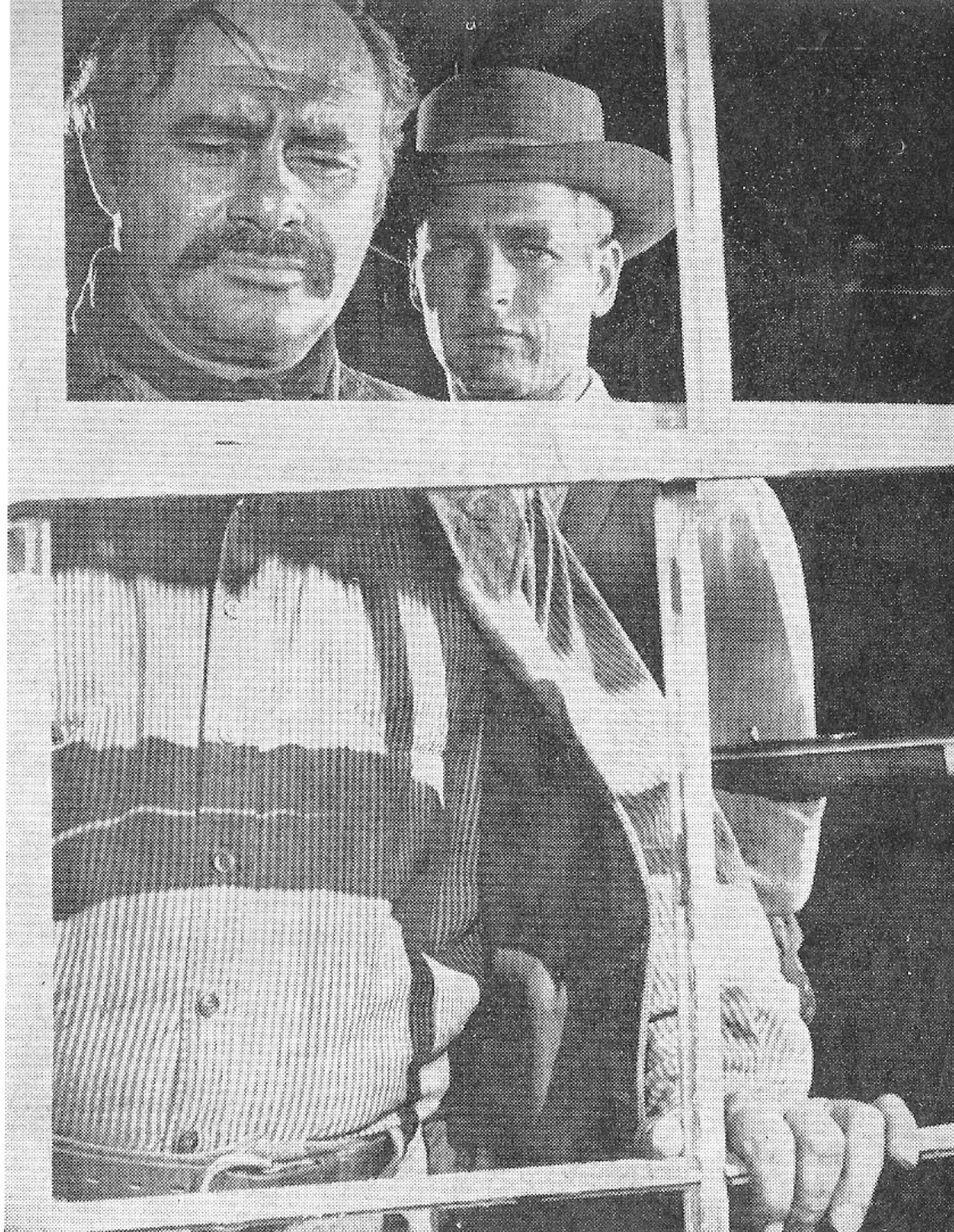
آپالوزا

برادران کارامازوف

آمریکا، آمریکا

در يك صبح زیبای تابستان

آگرافندیمسان



این انسان از بقیه انسانهای «مارتین ریت» خسته‌تر و خموده‌تر است. زیرا استنشاق هوای چنین محیطی بیش از همه بامزاج او ناسازگاری دارد. در وسترن نو «هاد» محتوی اثر با پرداخت «مارتین ریت» سازگاری داشت و همین باعث شد که فیلم نمای قابل قبولی داشته باشد. ولی در فیلم‌های بعدی که «مارتین ریت» در برابر زمانهای گذشته غرب قرار گرفته است این ناسازگاری بیشتر جلب توجه می‌کند. و اکنون در «مرد»

نیز متناسب با این خمودگی کند و بطئی است. در میان عناصر پرداختی «مارتین ریت» چیزی که بیش از همه جلب نظر می‌کند مکث‌های اوست، این مکث‌ها اکثراً خیلی طولانی هستند. آنقدر طولانی هستند که بما فرصت می‌دهند تا متوجه شویم که تا کیدهای «مارتین ریت» صرف‌محل نمای ناصحیحی شده است. در فیلم‌های اخیر «مارتین ریت» هسته مرکزی اثر را انسانی تشکیل میدهد که به نحوی علیه اصول خشک و ریاکارانه تمدن قیام میکند.

که بامحتوی سروکار داریم که فیلم را در زمره آثار مکتب شخصی چون مکتب وسترن قرار میدهد، این ناسازگاری باوج خود میرسد. نظیر کلیه مواردی که فیلمسازی در برابر مکتب شخصی قرار میگیرد، فرصت مناسبی برای ارزیابی فیلمساز داریم.

فیلم ماجرای فدا شدن يك وجود با ارزش يك قهرمان، يك «مرد» است. ماجرای فدا شدن انسانی است که ارزش زنده ماندن دارد در راه انسانهایی که ارزش زنده ماندن ندارند. (متاسفانه در این آب و خاک ما پنهان کردن جریان کشته شدن قهرمان فیلم از نظر تماشاچی به این مایه فیلم لطمه خورده است)

ماجرای جان نشین شدن این شهامت و مردانگی گذشته است بوسیله ریا و خمودگی امروزه. این قهرمان چون حاضر بپذیرش این ریا و تزویر نیست از آن می گریزد و قدرت و شهامت و قهرمانی و جوانمردی گذشته را در میان سرخپوستان پیدا میکند. گمشده گشته هایش را در جزئی باقیمانده گشته هایش را در جزئی باقیمانده گذشته در زمان حال باز مییابد. نسل خموده و ریاکار اطراف او نیز به این مردانگی و قدرت و شهامت آن احتیاج دارد ولی در عین حال آنرا مورد تحقیر قرار میدهد.

... و در اینجا «مارتین ریت» در برابر دو عامل قرار دارد. مرد با ارزش گذشته و نسل فاسد و مرده زمان حال. قاعدتاً باید نیروی کارگردان صرف زنده نگاه داشتن و حیات بخشیدن به قهرمانش شود. وظایف «مارتین ریت» نیز همین قصد را دارد. منتها برای اینکار راهی که انتخاب کرده است عبارتست از حمله به آن نسل مرده. و آنقدر سرگرم اینکار و در آن غرق میشود که قهرمانش را نیز همراه با

آنها به دیار مرگ میفرستد. در حقیقت این قهرمان فیلم نیست که «زندگی را نیز همراه با مردگان دفن کرده» بلکه «مارتین ریت» است که چنین کاری انجام داده کلیه تا کیدهای «مارتین ریت» صرف انتقاد از اخلاقیات ریاکارانه این نسل فاسد شده است. آن چیزهایی که در سینما و بخصوص در مکتب اصیلی چون مکتب وسترن اگر هم وجود داشته باشند باید خیلی سریع پشت سر گذاشته شوند. ولی در عوض قسمت هایی که باید در فیلمهای وسترن مورد بررسی بیشتری قرار گیرند بکلی فراموش شده اند. در حقیقت «مارتین ریت» کلیشه منفی آن چیزی را ساخته است که محتوی فیلم در اختیارش گذارده.

«مارتین ریت» در فیلم خود دو مایه در اختیار داشته است. مایه عظمت و مردانگی از دست رفته و مایه تبعیضات نژادی. قاعدتاً باید مایه اولی محور اصلی فیلم را تشکیل و دومی فقط در حکم يك مایه فرعی و وسیله ای برای بیشتر جلوه بخشیدن به تم اولی باشد. ولی با انتقادات اخلاقی «مارتین ریت» این دو مایه عملاً موقعیت خود را با هم عوض کرده اند.

تا کیدهای افراطی «مارتین ریت» در انتقاد از اخلاقیات خود به اخلاقیات سطح بالاتری منجر میشود. «مارتین ریت» بر روی آنچه که بد میدانند تأکید میکند. و نیز بر روی آنچه که خوب میدانند تأکید میکند. و خلاصه بر روی آنچه که میدانند تأکید میکند و این بزرگترین نقص کار «مارتین ریت» است. «مارتین ریت» همیشه دانش خود را به رخ تماشاچی میکشد. تمام آنچه را که میدانند به ضرب پتک در مغز تماشاچی فرو میکند. و در نتیجه

تاریکی بالای پله‌ها

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

«دلبرت مان» کارگردانی بود که هنگامیکه در ۱۹۵۵ جایزه اسکار بهترین کارگردان سال را بخاطر فیلم «مارتی» گرفت همه بروی آینده درخشان او حساب میکردند و وقتی سال بعد نیز فیلم «محفل مجردها» و پس از آن «نیمه شب» را ساخت حدس قبلی مردم را بیش از پیش تأیید نمود.

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

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

موفقیت سه فیلم اولیه او مرهون پرداخت واقع گرایانه آن بود که با دقتی قابل تحسین جزئیات واقعیت‌های زندگی روزمره را بروی پرده منعکس ساخته بود. و این موفقیت را باید بیشتر مدیون نویسنده نمایشنامه‌های مزبور دانست تا کارگردانی «دلبرت مان».

هر سه نمایشنامه فوق‌النمایش نویسنده معروف «پادی چایفسکی» میباشد. «چایفسکی» که زمانی گفته بود «کارگردان باید غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویسنده باشد» بانوشته‌های خود عملاً وفاداری خود را به این گفته ثابت کرده است. «چایفسکی» در نمایشنامه‌های خود، با توجه به حتی جزئی‌ترین امور و ناچیزترین عناصر متشکله اثر، عملاً تکلیف کارگردان را دقیقاً تعیین نموده و از طرف دیگر هرگونه آزادی را از او سلب نموده است.

برای نمایشنامه‌های «پادی چایفسکی» احتیاج به کارگردانی است که استعداد و توانائی ترجمه کلمات نمایشنامه را بتصاویر سینما داشته باشد. بی‌آنکه شخصیت فکری مشخصی داشته باشد تا فقدان آزادی حاصله باعث ناراحتی او و پیدایش اشکالات احتمالی شود. خلاصه کلام کارگردانی مثل «دلبرت مان».

به همین جهت تا هنگامیکه «دلبرت مان» بکارگردانی نمایشنامه‌های «چایفسکی» می‌پرداخت عجز او نمایان نبود. ولی هنگامیکه از «چایفسکی» جدا شد و به سراغ

بیرون از آب و مابقی آن در زیر آب است.

ولی در مورد ما حاصل کار «مارتین ریت» جریان درست برعکس اینست.

کیومرث وجدانی

آثارش، مانند آثار هر هنرمند دیگری که اصرار دارد تا آخرین قطره عصاره معلوماتش را در اثرش بگنجانند، زیر بنای چندان محکمی ندارد. «همینگوی» زمانی گفته بود که اثر یک هنرمند باید مانند کوه یخ باشد که فقط یک هشتم آن

نمایشنامه‌های سایر نمایش‌نویس‌ها رفت، نمایش‌نویس‌هایی که به اندازه «چایفسکی» تکلیف کارگردان را معلوم نمیکنند، اینجا دیگر او مجبور بود از وجود خود مایه بگذارد. و وقتی این کار را کرد ... نتیجه بارز آنرا بهتر از هر موقع دیگری میتوانیم در «تاریکی بالای پله‌ها» ببینیم.

«تاریکی بالای پله‌ها» مانند سایر نمایشنامه‌های «ویلیام اینج» (بیک نیک - ایستگاه اتوبوس شبای کوچک بز گرد و ...) ماجرای بر خورد و مواجه انسانها با موانع بزرگ زندگی است و عجز آنها در برابر این موانع و تلاش آنها در عین این عجز. خوشبینی ذاتی «اینج» باعث میشود که این انسانها در انتهای کار به پیروزی نائل آیند. ولی در عین حال این پیروزی با مصالحه توافق با محدودیتهای زندگی همراه است. بدین ترتیب در وراء خوشبینی «اینج» لحن تلخی جلب نظر میکند.

در «تاریکی بالای پله‌ها» نیز افرادی که خانواده را گرفتار مشکلات خود میبینیم. مردیکه گذشت زمان و تغییر اجتماع حرفه او و وجود او را چون زباله‌های بدور افکنده و برای او نیز عوض شدن، ترك سنتهای خود و هم‌آهنگ شدن با زمان و معیارهای نسل فعلی کار چندان آسانی نیست زنی که نگران درهم پاشیده شدن قانون خانوادگی میباشد. دختر جوانی که طریقه ارتباط با دنیای خارج را می‌آموزد و پسر خردسالی که اولین درسهای مبارزه زندگی را فرامیگیرد. ولی اینها مشکل اساسی این خانواده نیست.

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

وفاداری کامل «اینج» به سنت‌های پابرجای نمایشنامه‌نویسی باعث میشود که نمایشنامه‌های او از سه قسمت تشکیل شده باشند: معرفی و ارائه مشکل، بحران مشکل، و حل مشکل، و در اینجا نیز ما در طی سه مرحله مشخص شاهد پیدایش و بخود شکل گرفتن این عدم تفاهم، اوج گرفتن و شدت یافتن آن تارسیدن بیک مرحله بحرانی و بالاخره حل شدن مشکلات و برقراری تفاهم هستیم.

در مکان محدود صحنه تماشاخانه این سلسله ماجراها مفهومی غیر از مفهوم متعارفی خود پیدا میکنند. در این حال تنها دنیای موجود اطاق نشمین این خانواده چهار نفری است با پله‌هایی که بطبقه بالا میرود و قسمت‌های فوقانی آن در تاریکی غرق شده است. غیر از این هیچ چیز وجود ندارد. تمام نشانه‌هایی که حکایت از دنیای خارج از این اطاق میکنند سایه‌ها و اشباحی بیش نیستند.

این خانواده چهار نفری تنها ساکن این دنیا هستند. با عدم تفاهم‌های موجود بین آنها و آینده‌ای تاریک که در انتظار آنهاست آینده‌ای چون آن تاریکی بالای پله‌ها، و این پله‌ها و تاریکی بالای آن معرف و مظهر این آینده میباشد. حال این آینده، این تاریکی بالای پله‌ها، چه تهدید آمیز و نامطمئن باشد (نظیر شبی که پدر خانواده خانه را ترك میکند) و چه امیدبخش (بالا رفتن زن و شوهر از پله‌ها در انتهای نمایشنامه) در هر صورت صفت انکار ناپذیر آن تاریک بودن و مجهول بودن آنست.

... وقتی آقای «دلبرت‌مان» این نمایشنامه را به فیلم برمی‌گرداند، اولین کاری که طبق اصول و روشهای معموله فیلم کردن يك نمایشنامه، صورت میگیرد عبارتست از گسترش مکان وقوع ماجراها، در این جا دیگر ماجراها فقط و فقط در اطاق نشمین این خانواده وقوع نمیابند بلکه قسمت اعظم این وقایع در خارج از این اطاق صورت میگیرد. البته این اولین قدم در راه سینمائی ساختن يك اثر نمایشی است. ولی ببینیم در این مورد خاص این عمل چه نتیجه‌ای بیار می‌آورد.

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

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

حد این دنیا ، و این خانواده تا حد ساکنین این دنیا ، با مشکلاتشان ، عدم تفاهم هایشان ، تنهایی و سرگردانی‌شان ، کلیت و عمومیت می‌یابد . ولی حال که در فیلم بجز این خانه دنیا و خانه‌های دیگری نیز وجود دارند ، این مکان و این افراد آن کلیت را از دست می‌دهند . و فیلم تا حد يك نمایش خانوادگی تنزل میکند . خانواده‌ای بامشکلاتی که تماشای سی سال است آنها را بصورت‌های مختلف دیده . آنقدر دیده که حتی جزئیات آنها را هم دیگر از حفظ میدانند . بیکار شدن شوهر ، و لخرجی زن ، دعوا بر سر پول ، بر سر خیانت شوهر ، بر سر تربیت بچه‌ها ... و این افراد مدام در حالیکه از اینجا به آنجا می‌روند بر سر این مسائل بحث میکنند . و پله‌ها و تارiki بالای آن ... اساسا فراموش میشود !

«دلبرت‌مان» برای دستیابی به واقعیتی نظیر واقعیت «مارتی» سعی دارد تا آنجا که می‌تواند به جزئیات پردازد ، برای ارائه واقعیت زندگی روزمره عناصر متشکله را تجزیه میکند و آنقدر از جوانب مختلف به بررسی آنها می‌پردازد تا تماشای را بر کیفیت و ماهیت آنها مسلط می‌گرداند . با ارائه این جزئیات وجود این عناصر برای تماشای عادی میشود .

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

هنگامیکه کارگردانی قصد ترجمه يك اثر تماشخانه را به سینما دارد باید در جریان تغییرات حاصله در طی این ترجمه از وجود خود مایه بگذارد و عناصر بیانی جدیدی برای اثر بیافریند . و یا لاقلاً عناصر اساسی تشکیل دهنده پیام اثر را با حفظ ماهیت و مفهوم‌شان در اثر خود نگاهدارد و اگر هیچکدام از این دو کار را نمیتواند انجام دهد ... همان بهتر که غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد !

کیومرث وجدانی

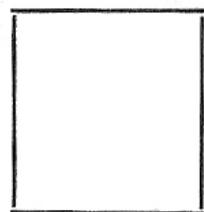
کارگردان : دلبرت‌مان - تهیه‌کننده : مایکل گاریسون - داستان از : هاریت فرانك و ابروین راویچ (اقتباس از نمایشنامه «تاریکی بالای پله‌ها» اثر «ویلیام اینچ» مدیر فیلمبرداری : هاری استرادلینگ - آهنگساز : ماکس استاینر - هنرپیشگان : دوروتی مک‌گوایر - رابرت پرستون - شرلی ایت-ایوآردن - محصول رنگی (تکنی کالر) ۱۹۶۰ کمپانی برادران وارنر .

سراب

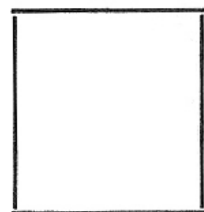
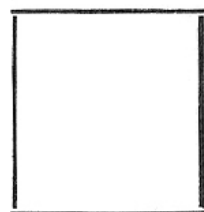
● دیدن «سراب»
قبل از هر چیز دیگر فرصتی است جهت آشنائی بیشتر با «پیتراستون» سناریست با استعدادی که نبوغ او را قبل از «معما» دیده ایم. البته در ایجاد دیگر نبوغ «پیتراستون» در داستان بافی و خلق هیجان و پیچش های غیر قابل پیش بینی داستان و ترکیب عناصر داستانی بطوریکه کوچک ترین نقص و خللی در این ترکیب دیده نشود، چنین نبوغی در اینجا به اندازه «معما» به چشم نمی خورد ولی رشته های پیوند بین این دو موضوع آنقدر محکم هست که بتوان نحوه فکری خالق واحدی را در هر دوی آنها منعکس یافت. در اینجا نیز مانند «معما» در وراء دلهره پیشرونده در طول فیلم میتوان سرگردانی يك انسان را بین دو قطب حقیقت و دروغ مشاهده کرد. منتها این دو قطب حقیقت و دروغ در اینجا نمائی خاص تر، مشخص تر، واضح تر، و محدود تر بخود گرفته است. در اینجا قهرمان اصلی فیلم بین واقعیت دنیای مادی و

رؤیای دنیای درونی، بین ذهنیت و عینیت. بین محیط جامد زندگیش و سراب توهماتش سرگردان است. و بدین ترتیب باز با همان سؤال همیشگی، که بارها در عمرمان از خودمان پرسیده ایم، روبرو میشویم که «آیا آنچه که می بینیم واقعیت است یا صرفاً يك رویاست؟»
باز هم مانند «معما» دلهره داستان حکم زمبنه ای را دارد بمنظور آماده ساختن تماشاچی جهت پذیرفتن تردید و سرگردانی قهرمان فیلم در جستجوی حقیقت و از آن بالا تر شریك شدن تماشاچی در این سرگردانی با او و در اینجا جلوه این هیجان خیلی زود چهره خود را بما نشان میدهد. بمحض تمام شدن نوشته های فیلم در يك دور نمای کلی شهر نیویورک چراغهای يك آسمان خراش را می بینیم که ناگهان همگی خاموش میشوند و آسمان خراش مزبور کلاً غرق در تاریکی میگردد. يك چیز غیر عادی که در همان قدم اول با ایجاد

يك ضربه ما را آماده ورود و سیر در يك دنیای جدا از واقعیت های مادی میسازد. در قلب تاریکی های راهروهای پیچ در پیچ این آسمان خراش، انسان تنهائی را می بینیم که ظلمت محیط این آسمان خراش در حقیقت انعکاسی از تاریکی دنیای درونی اوست. درون روح او مانند یخچال منزلش کاملاً خالی است. این انسان بین گذشته و آینده معلق است. نه گذشته برایش وجود خارجی دارد و نه آینده. فقط لحظه حال به این لحظه و به موجودیت خود ایمان دارد. و حتی تصورش را هم نمیتواند بکند که اصولاً چنین چیزهائی ممکنست وجود داشته باشند ... و بعد ندائی از گذشته ها، از دنیائی غیر از دنیای غرق در تاریکی او، بگوش میرسد. و او را بی اراده در جستجوی حقه فت بدنبال خود میکشاند. انگیزه ای که این مرد را در صبح روز بعد مجدداً به زیر زمین آن آسمان خراش می



۳۰



کشاند همان نیاز
اجتناب ناپذیری است که
در این قبیل موارد انسان
را بدنبال جواب سئوالش
به مرکزچنین گردابی سوق
میدهد.

و آنچه که سرگردانی
بین این حقیقت و رویا ،
بین این عینیت و ذهنیت
را جالب میسازد ابهامی
است که گریبانگیر تماشاچی
شده است . ابهامی که خود
از تنهایی قهرمان فیلم
سرچشمه گرفته است . و
ماجرای تا هنگامی جالب
باقی میماند که این ابهام
و این تنهایی پا برجا باقی
مانده اند.

ولی متاسفانه خیلی
زود (یعنی تقریباً در
اواسط فیلم) به این تنهایی
خاتمه داده میشود . و
کسان دیگری (يك کارآگاه
و نیز معشوقه سابق آن
مرد) نیز در دنیای ذهنی
قهرمان فیلم سهیم می -
شوند . و بدین ترتیب
عملاً این ذهنیت نابود
میشود . و ابهام واقعیت
داشتن پدیده های محیط
جای خود را به ماجرای
كشف يك گذشته مجهول و
فراغوش شده میدهد . و
نمای درونی داستان مبدل
به يك نمای بیرونی میشود.
و آنچه که از اعماق يك
منطقه ذهنی شروع شده
بود به سطحی ترین قشر
دلهره داستان ختم میگردد.

شاید کارگردان حساس
تری می توانست این نقص
داستان را از نظر پنهان
سازد . ولی کارگردانی بی
تفاوت « ادوارد دیمتریک »
و پیروی کسور کورانه او
از داستان نقائص کار را
بیشتر نمایان میسازند .
مضمون هایی که در بالا ذکر
شدند همگی زائیده جریان
وقایع داستان میباشند نه
وجود آمده در بطن تصاویر
فیلم . بر خلاف داستان
فیلم که سعی دارد در ابهام
مرز مشرك واقعیت و خیال
بیشروی خود ادامه بدهد ،
تصاویر کارگردان همیشه
با نوعی قاطعیت همراه است
قاطعیت در مورد واقعیت
عادی محیط و هم قاطعیت در
مورد دنیای ذهنی خیالات
و اوهام قهرمان فیلم ، در
نتیجه این دو دنیای واقعیت
و اوهام بخودی خود و
بسهولت از یکدیگر جدا
میشوند . بطوریکه حتی
بانیرنگ بازی با زمان و
سیر متناوب در گذشته و
حال نیز نمیتوان آنها را
به هم ربط داد . (بخصوص
که بی تفاوتی کارگردان
باعث شده که این نوسان بین
گذشته و حال ، بعلت نا -
کفایتی او در ایجاد
پیوستگی آنها ، تصنعی
جلوه کند .)

و علت این نقص کار
« دیمتریک » تا هنگامی
که داستان خود چیزی

برای بازگو کردن دارد، یعنی تاهنگامیکه تنهایی قهرمان داستان و ابهام فیلم باقی است، معلوم نمی شود. ولی پس از این که این ابهام مبدل بقاطعیت و آن ذهنت مبدل به عینیت گردید، اشکال کار «دیمتریک» نیز آشکار میگردد.

پرداخت کارگردان در تمام این مدت يك پرداخت ذاتا عینی بوده گرچه گاه وبیگاه مسیر داستان آن را وادار به ورود در منطقه ذهنیات ساختند. که برای چنین داستانی نحوه پرداخت صحیحی نبوده است.

زیرا گرچه این ماجراها بالاخره بواقعیت محیط خارج منتهی میشوند، ولی سرمنشاء آنها هنوز بچارچوب وجود قهرمان فیلم و دنیای ذهنیات او

محدود میشود. مادر صحنه بیاد آوردن گذشته اش وی رامی بینیم که پس از سقوط آن مردا بتدا گرفتار هیجان میگردد و پس از چند لحظه به بیماری فراموشی دچار میشود و بلافاصله قیافه عادی و بی تفاوت خود را بازمی یابد. ولی این غیر ممکن است. البته شخص ممکنست گذشته خود را مجددا بیاد آورد ولی نمیتوانند مانند يك ناظر بیگانه شاهد این قضایا و وقایع باشد.

این پرداخت عینی آن عمق سرگردانی بین واقعیت و خیال را از فیلم میگیرد. و فیلم را پس از آن شروع زیبا و نوید بخش تا حد يك اثر هیجان آور تنزل میدهد.

در حالیکه در مورد قهرمان فیلم آنچه را که توهم مییافت در آخر کار واقعیت از آب درآمد،

برعکس در مورد تماشاچی آنچه را که او واقعی یافته بود، یعنی وجود دنیای توهمات قهرمان فیلم در آخر کار مجازی از آب در میآید. در حالیکه تماشاچی در تمام مدت بدنبال این دنیای ذهنی دویده در آخر کار هنگامیکه به آن میرسد فقط يك مشت جنایت کار هفت تیر بدست و يك ماجرای جنائی در برابر خود مشاهده میکند. در حقیقت سراب واقعی را تماشاچی بچشم می بیند.

کیومرث وجدانی

کارگردان: ادوارد دیمتریک - تهیه کننده: هاری کلمر - داستان از: پیتراستون - مدیر فیلمبرداری: جومک دو نالد - آهنگساز: کولینسی جونز.

هنرپیشگان: گریگوری پک - دایان بیکر - والتر ماتیو - محصول ۱۹۶۷ کمپانی یونیورسال.

همیشگی فیلم های وسترن میکنند و در آخر کار در نیمه راه این مسیر از حرکت باز می ایستد .

محور اصلی فیلم ، مانند هر وسترن دیگری ، عبارتست از يك قهرمان . و فرق اساسی کار « سیدنی فیوری » در اینجا با کار سایرین در وسترن دیگر ، و آنچه که بکار او این نمای « ضد-وسترن » را بخشیده ، در همین تلقی اواز این قهرمان و پرداخت او در این زمینه نهفته است . قهرمان « فیوری » مانند سایر قهرمانهای وسترن يك نیمه خدا ، يك فوق بشر ، يك انسان فناپذیر ، يك موجود شکست ناپذیر ، يك مظهر شهامت ، قدرت عظمت . . . و خلاصه يك قهرمان ایده آل نیست . قهرمان « سیدنی فیوری » ترکیبی است از ضعف و قدرت . و باز مانند « خاطرات يك مامور » ضعف های این قهرمان بیشتر از قدرتهای او جلب نظر کارگردان را نموده است . و قسمت عمده نیرو و تاکید کارگردان صرف نشان دادن همین ضعف ها شده است .

قهرمان « فیوری » يك مجری ذاتی عدالت نیست . انسان خسته ای است که تلخی جنگ و آدمکشی و در بدری و سرگردانی را چشیده و برخلاف سایر قهرمانان وسترن که پس از پیروزی در مبارزه و نابود شدن نماد بدی و پلیدی و برقرار ساختن عدالت ، سوار براسب و درگوشه افق از نظر ناپدید میشوند تا مشابه همین مبارزه را در جای دیگری تکرار کنند ، او قصد دارد بقیه عمر خود را درسزمینی که او را در دامان خود بزرگ کرده به آرامی و صفا بگذراند (و جالب

آپالوزا

* پس از « خاطرات يك مامور » این دومین باری است که با « سیدنی فیوری » بعنوان يك کارگردان مشخص و موجودی متفاوت با سازنده آثار بی تفاوتی چون موزیکال های « کلیف ریچاردز » مواجه میشویم .

و نیز پس از « خاطرات يك مامور » این دومین باری است که می بینیم « فیوری » به مبارزه با يك سنت سینمایی برخاسته است .

« فیوری » با مکتب وسترن نیز خواسته است همان کاری را بکند که با رشته فیلمهای « باند » کرده است فیلم علی رغم ظاهر پر طمطراق آن يك فیلم « ضد - وسترن » است .

باز هم مانند « خاطرات يك مامور » يك واقعیت تلخ به رخ تماشای کشیده شده است و فیلم از حد این واقعیت تلخ شروع به پیشروی به سوی عنصر فانتزی معمول و



آنکه در انتهای فیلم نیز همین کار را میکند.) در حقیقت در اینجا قهرمان ایده آل همیشگی فیلمهای وسترن ، به سمت زندگی روزمره ، به سمت «واقعیت» روزمره روی آورده است . و تمام آرزو های این انسان در وجود يك اسب ، يك آپالو زای مکزیکي ، متمرکز شده است .

و ما یکبار دیگر اسبی را بعنوان نماد ایده آلها می بینیم . منتها در اینجا واقع گرا بودن قهرمان فیلم بجای فانتزی بودن او باعث شده است که این اسب ، جدا از سوار کارش ، در فیلم ماهیت و مفهوم مستقلی داشته باشد .

قهرمان «فیوری» در تمام مدت فیلم در برابر دشمنانش ضعیف است . و این ضعف آشکارا بچشم ما میخورد زیرا برای آشکار ساختن چنین ضعفی کارگردان بر روی قدرت

نیروی مخالف تاکید کرده است. و از آن بالاتر نسبت به این قدرت علاقه نشان داده است . کارگردان خیلی بیشتر از اینکه به قهرمان خود علاقه نشان دهد نسبت به رقیب مکزیکي او علاقه نشان داده است . بدین ترتیب نسخه ساده فیلم های وسترن را ، نسخه ساده مبارزه خوبی و بدی و پیروزی خوبی در انتهای کار ، این نسخه تخطی ناپذیر را برهم زده است . و اثر خود را مبدل بیک کلاف سردرگم نموده است .

مکتب وسترن ، با سادگی اش ، هیجانش ، شهامت و قدرت و عظمت نهفته در ذاتش ، رویای طلائی جاودانی تماشاچی است ، و اکنون «سیدنی فیوری» بخاطر دستیابی به واقعیت اجزاء این رویا را درهم ریخته است. بدست خود این رویا را بدور افکنده است . ولی در

عوض چه چیز نصیب او شده است؟ هیچ! زیرا این رویا صد در صد ترکیبش رویاست. دیگر چیزی در وراء آن وجود ندارد. «فیوری» این رویا را بعهد از تماشاچی خود دریغ داشته است. بی آنکه چیز دیگری (مثلا واقعیت) در اختیار داشته باشد تا به او ارائه دهد. وبهین جهت نتیجه کار او به صورت اثری درآمده است خسته کننده، یکنواخت و بی تفاوت. تا آنحد بی تفاوت که تماشاچی بتدریج در طی فیلم متوجه نقائص آن شود. متوجه پرداخت تصویری اغراق آمیز کارگردان، با آن تصاویر شلوغ و انباشته از اشیاء مختلف و با آن زوایای غریب و دور از ذهن دوربین. پرداختی اغراقی که چه در ترکیب کلی فیلم و چه در لحظات پراکنده آن صرف هیچ و پوچ شده است، متوجه کش داده شدن بی جهت داستان و زائد بودن حدود دوسوم داستان فیلم او بالاخره متوجه کش داده شدن پرداخت کارگردان در ارائه عناصر متشکله داستان (نشان دادن جعبه حاوی عقربها را بخاطر بیاوریم) که صرفا از تمایل کارگردان به خود نمائی سرچشمه میگیرد. و سرمشاء شکست های «فیوری»

اینست که او خواسته است همانطوری مکتب و سترن را شکست بدهد که فیلمهای «باند» را شکست داده. ولی آنچه که در مورد فیلمهای «باند» به پیروزی او منجر شد در اینجا به شکست وی انجامید زیرا «فیوری» تفاوت بین «باند» و سترن را نتوانسته است تشخیص دهد. فیلمهای «باند» پدیده موقتی بود که باسیر شدن مردم از آن اگر هم کسی به مبارزه نمیشتافت بخودی خود بر اثر عامل زمان از بین میرفت. ولی کاخ رفیع و استوار و سترن... امثال «سیدنی فیوری»ها سهولت میتوانند موجهای زود گذری چون «باند» را شکست دهند ولی در مورد مکتب پابرجائی چون و سترن... تصورش را هم نمیتوان کرد.

کیومرث وجدانی

کارگردان: سیدنی ج. فیوری -
تهیه کننده: آلان میلر - داستان
از: جیمز بریج و رولاند کیبی -
مدیر فیلمبرداری: راسل متی -
آهنگساز: فرانک اسکینر.

هنرپیشگان: مارلون براندو
(مات) - آنجانت کامر (ترینی) -
جان ساکسون (شوی) - امیلیو -
فرناندز (لازارو).

محصول پاناویژن رنگی (تکنی -
کار) ۱۹۶۶ کمپانی یونیورسال.

برادران کارامازوف

● اولین سؤالی که بامشاهده مجدد «برادران کارامازوف» پس از گذشت چندین سال برای انسان پیش میاید اینست که چطور ممکنست سازنده این فیلم و خالق «حرفه‌ای‌ها» هر دو یکفرد واحد باشد. و آن عاملی که این اختلاف غیر قابل تصور را بین ایندو بوجود می‌آورد چیست؟

مسلمانان در درجه اول گذشت زمان و تجربه‌ای که در طی این مدت میتوان اندوخت. ولی این کافی نیست. زیرا بوسیله تجربه نمیتوان صمیمیت آفرید. شاید علت آن وجود تهیه کننده تاجر مسلکی چون «پاندر و. س. برمان» بوده که در هنگام ساختن «برادران کارامازوف» بر کار «ریچار بروکن» نظارت داشته و بامزاحمت های مداوم خود مانع بزرگی بر سر راه «بروکن» بوده. ولی باید بخاطر بیاوریم که «ریچار بروکن» فیلم «پرنده شیرین جوانی» را نیز برای همین تهیه کننده ساخت و با وجود اینکه تهیه کننده مزبور

با بیسوادیه‌هایش به این فیلم او بمراتب بیشتر از «برادران کارامازوف» صدمه زد ولی «پرنده» شیرین جوانی «هنوز هم سینمایی ترین اثری است که از روی یکی از نمایشنامه های «تنسی» ویلیامز ساخته شده است شاید هم بی‌علاقگی «بروکن» بکارش در اینجا باعث شده که «برادران کارامازوف» باین صورت در آید ولی خود «ریچار بروکن» زمانی اظهار داشت که سه کتاب «برادران کارامازوف»، «المرگنتری» و «لرد جیم» کتابهایی هستند که او آرزو دارد از روی آنها فیلمی بسازد. حقیقت اینست که هیچکدام از این دلائل به تنهایی نمیتوانند اختلاف ارزش بین «حرفه‌ای‌ها» و «برادران کارامازوف» را توجیه کنند ولی شاید بکمک مجموع آنها میتوان اینکار را انجام داد.

در مورد «ریچارد بروکن» نیز، نظیر سایر فیلمسازان مشخصی که کار خود را با سناریو نویسی

شروع کرده‌اند، نمای ترکیب فکری خاص او ابتدای سطح کلیات داستان تجلی خود را آغاز کرد و سپس بتدریج در جزئیات تصاویر او نیز جایی برای خود گشود، و در «برادران کارامازوف» نیز ما شبح مبهمی از ترکیب کلی مایه «بروکن» را میتوانیم ببینیم.

در اینجا کوششی صورت گرفته است که مایه خوبی و بدی «داستایوفسکی» بخدمت مایه خاص «بروکن» یعنی تکامل انسان یا انسان هائی از حضيض سقوط تا اوج رستگاری، گمارده شود.

انسانهای فیلم «برادران کارامازوف»، در لحظه شروع فیلم هر کدام متناسب با زندگی، خویش در حضيض سقوط روحی خود هستند. و در این میان فقط (ویا لاقلاً بیشتر) مسیر «دیمیتری کارامازوف» است که مورد توجه قرار گرفته است. سیر تکاملی «دیمیتری» از پیچ و خمهای متعددی تشکیل شده است. بی‌بندوباری،

نفرت از پدر، غرور، مبارزه بخاطر حقوق خود، حسادت، کشته شدن پدر، اتهام، محکومیت، عشق «گروشنکا»، آزادی، زندگی نوین همراه با تلقی نوین از زندگی... اینها همگی عوامل و مراحل هستند که در سیر «دیمیتری» از بدی بسوی خوبی دیده میشوند. ولی رستگاری او را در اینها نباید جستجو کرد. این رستگاری را در يك واقعه جزئی میتوان یافت از عذرخواهی «دیمیتری» از آن سرگرد بازنشسته بخاطر اهانتی که باو کرده همانطور که خود «دیمیتری» در دادگاه اظهار داشت: «میل دارم مجدداً بدنیا بیآیم ولی برای اینکار باید بخاطر کارهایی که کرده‌ام مجازات شوم ولی نه بخاطر کارهایی که نکرده‌ام». . . . که البته منظورش قتل پدر است. در این لحظه او دیگر میدانند که چه بدیهائی مرتکب شده و چه خوبی-هائی انجام داده و اکنون دیگر دنیا را بصورت واقعی خود می‌بیند و این شرط اساسی رستگاری قهرمانان «بروکز» است. تا وقتی که آنها به این رستگاری نرسیده اند برای آنها قطب‌های خوبی و بدیها جاهایشان با هم

عوض شده است و فقط پس از رستگاری آنهاست که این خوبی و بدی در مکان‌های طبیعی خود قرار می‌گیرند. ولی در اینجا در پرداخت «بروکز» این خوبی و بدی يك خوبی و بدی نسبی نیست بلکه دارای ماهیتی کاملاً قاطع است. انسانهای «بروکز» در هر موقعیتی بر حسب احتیاج یا کاملاً خوب هستند و یا کاملاً بد. و بدینجهت شخصیت‌های فیلم سطحی هستند، در نتیجه روابط آنها، رفتار و اعمال آنها سطحی است. به این دلیل در وراء این اعمال و حرکات هیچ چیز دیگری وجود ندارد و کلیه صحنه‌های فیلم از داشتن این مفهوم و این بعد اضافی محروم هستند. بجز يك صحنه. صحنه اعتراف پسر نا مشروع «کارامازوف» به قتل و تشریح نحوه جنایت خود. رابطه این پسر نا مشروع با نا برادری روشنفکر خود برخلاف سایر عناصر فیلم از يك ابهام و يك ماهیت دوپهلوی برخوردار است که در این صحنه اعتراف به قتل به اوج خود میرسد و کارگردانی «بروکز» در این صحنه برخلاف سایر صحنه‌ها عمیق و غنی است. زیرا در اینجا نیز شکل

دیگری را از رستگاری می‌بینیم، منتها رستگاری آدم روشنفکری را که يك عمر درباره زندگی فکر کرده و ناگهان تازه متوجه شده که تمام حساساتش اشتباه از آب درآمده است، که در زندگی هر کاری نمیتواند قانونی باشد. برای این آدم نیز در این لحظه خوبی و بدی هر کدام در قطب‌های صحیح خود جای می‌گیرند ولی این پدیده تعویض قطبها در اینجا به مراتب عمیق‌تر از آنی است که در «دود» «دیمیتری» کارامازوف» دیدیم. با کمی دقت در طول فیلم میتوانیم متوجه شویم که «بروکز» نسبت به این برادر روشنفکر بیشتر علاقه نشان میداده تا نسبت به «دیمیتری» و عمق و غنای صحنه مزبور نیز از همین علاقه و از گوشه پنهان ضمیر «بروکز» سرچشمه گرفته است. کما اینکه بعد که «بروکز» میخواهد برای این سمپاتی غیر ارادی و ناخود آگاه خود دلیل بیآورد و منطق بیآفریند نتیجه کار او در صحنه «نطق» برادر روشنفکر در دادگاه با آن جریان ایجاد محبت بین دو برادر برای نخستین بار و یکدیگر را در آغوش کشیدن در جلسه دادگاه و کف زدن حاضرین در دادگاه، به

برادران کارامازوف

طول زمان بكمك تجربه نحوه تظاهرش کاملتر میشود. اگر «بروکز» در زمانی که این فیلم را می ساخت میتوانست متناسب با تلقی غیر جدی قهرمان اثرش پرداخت غیر جدی نیز ارائه دهد و یا لااقل دقیقاً میتوانست تشخیص دهد که بکدام قهرمان فیلمش بیشتر علاقه دارد، حال بسا «برادران کارامازوف» دیگری سرو کار داشتیم ولی افسوس.

کیو مرث وجدانی

اوج تصنع پرداخت میرسد. در اینجا نیز مانند «حرفه ایها» بروکز پرداخت محترمانه تر خود را به آن شخصیتی اختصاص داده که در باره زندگی جدی تر فکر میکند. در وجود «دیمیتری» و برادر روشنفکرش شبیح مبهمی از شخصیت های «دالورث» (برت لنکستر) و «فاردان» (لی ماروین) حرفه ایها را بچشم می بینیم. «دیمیتری» نیز مانند «دالورث» حاضر نیست زندگی را از هیچ نظری جدی بگیرد. وای پرداخت «بروکز» در اینجا برخلاف «حرفه ایها» (و نیز «المرگنتری») متناسب با این شخصیت پرداخت سهل و عادی از قید و مملو از طغزی نیست. زیرا «بروکز» خود هنوز یاد نگرفته بود که چطور میتواند زندگی را چندان جدی نگرفت و در نتیجه وقتی با شخصیتی مواجه میگردد که زندگی را به شوخی می گرفته عجز و درماندگی او در این برخورد آشکار میشود.

مشخص بودن يك موهبت ذاتی است و فقط در

کارگردان : ریچارد بروکز - تهیه کننده: پاندراس - برهان سناریو از: ریچارد بروکز (اقتباس از داستان «برادران کارامازوف» اثر «فئودور داستایوسکی») - مدیر فیلمبرداری: جان آلتون - آهنگساز: برانسیلاو کیپر - هنرپیشگان: یول بریئر - ماریاشل - کلر بلوم - لی جی کاب - ریچارد بیسهارت - محصول رنگی (مترو کالر) کمپانی مترو گلدوین مایر.

آمریکا، آمریکا

■ معمولاً ارزش فیلم‌هایی را که از ستایش منتقدین و نامزد بودن برای جوایز مختلف به عنوان یک اسلحه تبلیغاتی بمنظور کسب موفقیت مادی و معنوی استفاده میکنند، باید بادیده تردید تلقی کرد. و اولین برخورد ما با «آمریکا آمریکا» الیا کازان چنین اثری بر ذهن باقی میگذارد. ولی بهر صورت چون ادعائی شده است باید آنرا بی-طرفانه مورد قضاوت قرار داد.

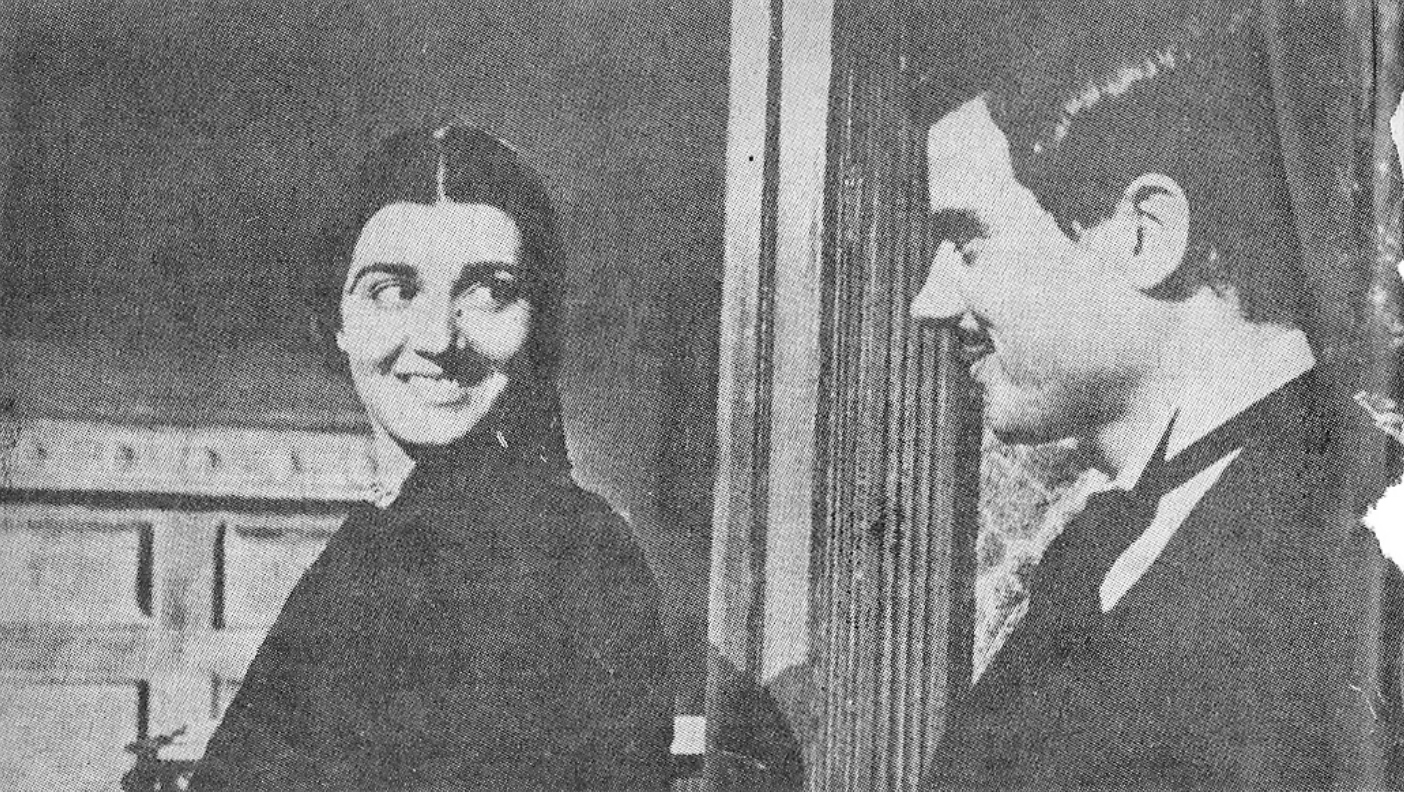
قدر مسلم آنکه این اثر «الیا کازان» با آثار قبلی او تفاوت دارد. و این تفاوت تنها منحصر به این نیست که پرداخت «کازان» در اینجاسینمایی تر شده است و «کازان» در اینجا از بعضی جهات بسیاری از سنت‌های نمایشی مانوس و همیشگی خود را بدور افکنده است. بلکه بیشتر از آن در اینجا نوعی صمیمیت بچشم می-خورد که اوج جلوه آنرا در پرداخت محیط شرقی سرزمین آباء و اجدادی «کازان» یعنی ترکیه، میتوان مشاهده کرد.

فیلم ماجرای پر مشقت مهاجرت عمومی «الیا کازان» به آمریکا میباشد. ماجرائی که توسط خانواده «کازان» برای او بازگوشده است. «کازان» به شخصه درباره صمیمیت نهفته در این اثر خود میگوید: «این ماجری با شیر مادر وارد خون من شده است... حال ببینیم آن چیزی که با شیر مادر وارد خون «کازان» شده است در حقیقت چیست. ظاهراً «کازان» قصد بازگردن کوشش قابل تحسین این جوانک را در رسیدن به آرزویش، به «آمریکا» یش، داشته است. حالت رویائی بخشیدن به آن کوه ایده آل، که تمام آرزوهای جوانک در و راه آن پنهان شده است، ماهیت نماگرای آن جوانک ارمنی که مانند فرشته نگهبانی با قیافه مبدل گاه و بیگاه بر سر راه این جوان قرار میگیرد، پیوستگی ایندو جوان بیکدیگر بطوریکه ایندو وجود مکمل یکدیگرند و یکی از آنها باید ماموریت نیمه کاره دیگری را که در اینجا تا حد نوعی

رسالت ترقی داده شده است، به اتمام رساند، لحظه در آمیختن گذشته و حال در اوج سرگردانی روحی این جوانک در رقص دیوانه وار او بر عرشه کشتی... اینها همگی حکایت از کوشش «کازان» در بیان تلاش تحسین آمیز این جوانک میکنند.

ولی اساساً چرا باید آن کوه بصورت نماد آرزوها درآید و عبارت ساده تر چرا باید مهاجرت به آمریکا بصورت سمبل آرزوها درآید و عبارت ساده تر چرا باید مهاجرت به آمریکا بصورت ایده آل این جوانک درآید؟ سؤال اساسی اینست. نیاز به آزادی قدم اول در پیشروی در این مسیر است. «کازان» نیز این مرحله را می شناسد ولی شناسائی او دیگر از این مرحله تجاوز نمیکند.

رنج روحی این جوانک برای «کازان» نیز به اندازه تماشاچیان بیگانه است. «کازان» چون از این رنج روحی سر در نمی آورد به نشان دادن رنج جسمی این جوانک قناعت میکند، و برای جبران کمبود اثر خود تا آنجا که میتواند



عزیمت به آمریکا باو می گوید «من نمیتوانم اینرا بفهمم» جواب می شنود «برای اینکه بتوانی این را بفهمی باید بجای من باشی»

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

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

معرف تلقی يك جانبه اواز این ماجراست. درحالی که بطوریکه خودمان هم دیدیم این جوانك در آمریکا از صبح تا شب با کفش وا کس زدن وقت خود را میگذراند و از نظر مادی وضع او بمراتب از وضعش در منزل و تجارتخانه پدر زن ثروتمندش نامساعدتر است (و دیدیم که رنج و آسایش مادی در اینجا برای «کازان» حکم معیار قضاوت را دارد) پس چرا این جوانك را در آمریکا شاد و آسوده می بینیم. «کازان» خودش هم اینرا نمیداند. زیرا اصولا انگیزه مهاجرت این جوان به آمریکا برای او مجهول است. «کازان» خود قادر به شناسائی و رسوخ در دنیای قهرمان فیلمش نیست. هنگامیکه همسر جوانك راجع به تصمیم وی مبنی بر

بر روی این رنج جسمی تاکید میکند. حمالی، گرسنگی، بی خوابی، فقر. (و در این منطقه از کار است که «کازان» تا حد سنت های نمایی گذشته خود تنزل میکند. ارائه «درام» بصورت گریه آن زن مسن در لحظه بوسیده شدن دستش و یافریاد جوانك هنگام دیدن چهره خود در آئینه، ارائه وجود در صحنه خواستگاری، و پرداخت شخصیت ها بصورت مشمئز کننده ای چون ارائه خصلت آن راهزن همسفر جوانك) پرداخت پر عداوت «کازان» از انسانهایی که این جوانك را احاطه کرده اند (بخصوص عموی این جوان که نیم ساعت از ورود او نگذشته پس از اطلاع از بی پولیش ویرا مانند نوکری بکار میگمارد)

عادی شده . تا آن حد که دیگر نتواند وجودش را احساس کند. در پرداخت این ماجرا صمیمیت «کازان» همانطور که اشاره کردیم، صرف ارائه فضای ترکیه شده است. این صمیمیت همبستگی «کازان» را به زادگاهش می‌رساند. در حقیقت روح این آب و خاک آن چیزی است که با شیر مادر وارد خون «کازان» شده است نه ماجرای مسافرت عمویش به آمریکا. انگیزه «کازان» برعکس قهرمان

فیلمش دوری از آمریکا و گرایش، بزادگاهش می‌باشد. در این فیلم خواسته‌های باطنی، «کازان» مسیری کاملاً برعکس خواسته‌های قهرمان اثرش را طی می‌کند و بهمین جهت سراسر طول این فیلم حکم عرصه‌ای را دارد جهت مبارزه «کازان» با نفس خود .

با آنچه که از تلقی «کازان» نسبت به جامعه آمریکا در فیلمهای قبلی او دیده ایم ، باید مبارزه و کوشش قهرمانان اثرش به

بی‌یهودگی این مبارزه منتهی شود. و برای اینکه این اثر «کازان» اصالت داشته باشد باید در انتهای مسیر این تلاش قابل ستایش، دور نمای مبهمی از این بی‌یهودگی را بتوانیم تشخیص دهیم، ولی متأسفانه خیلی زودتر از آن که چنین دور-نمایی فرصت بخود شکل گرفتن را پیدا کند، مسیر فیلم در نیمه راه خود بایک پایان نا بهنگام قطع می-گردد .

کیو مورت و جدانی



در يك صبح زیبای تابستانی



* ماجرای اصلی فیلم «در يك صبح زیبای تابستانی» ، آدم دزدی است ...
چند نفر همدست میشوند ، و چند نفر دیگر را وسیله میکنند تا دختر يك میلیاردر را
بدزدند و در ازاء او پول بگیرند ...
آنچه ایشان را ظاهراً در این نقشه شکست میدهد ، بازی عجیب سرنوشت و
چیزهای دیگری از این قبیل نیست ...
یخاطر روحيات و خلییات متضادی است که دارند ، که موجب اصطکاک میشود،
و شدت این اصطکاکها همه چیز را از هم میپاشد .
باین ترتیب این اشخاص که با این دقت نقشه طرح کرده‌اند و آنرا اجرا میکنند،
بندی واسیر آن چیزهائی هستند که در خود دارند و علیرغم خود بروز میدهند ، و در

برابر این قید وبندها بی اراده و بسادگی يك بچه هستند .

سرنوشت تا این اندازه میتواند دخالت داشته باشد ، که میلیاردر پول نقد حاضر ندارد ، و یا مامور تلفن ناخوانده برایشان وارد شود .. اما آنچه آنها را به نابودی میکشاند ، نتایج همه آن چیزهائیست که اسیر آن هستند ..

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

در مقابل او پسر ماجرا وجود دارد : يك ولگرد دوست داشتنی ، که بهرحال زن ها را بطرف خود جلب میکند ، و در این راه همواره باسبیلی آغاز میکند !...

سرزنده ، شوخ ، و سریع الانتقال . باآنکه در مقام يك متجاوز است ، باز زن ها نگاه كمك خود را ، در برابر آن دیگری ، باو میدوزند.

.. اما آب این دومرد بيك جو نمیرود .. اولین برخورد واصطكاك از داخل دسته آغاز میشود ... هیچيك برای افکار و عاطفیات دیگری ، ارزش قائل نیست ... آنچه کفه این برخورد را بنفع پسر سنگین میکند ، وجود دختر همکارش است ، که حریف او را در پایان يك نزاع — هنگامیکه پسر مغلوب شده — بقتل میرساند .

و آنچه ایندورا بهم پیوند میدهد ، برای هیچکدامشان احتیاج بتوضیح و حرف ندارد ... دختر ، حریف پسر را میکشد ، و پسر باو میگوید که به پاسبان ها حرفی نزنند ، تا او خود را قاتل معرفی کند ...

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

این برخورد با نفرت و نزاع و حالتی از فکر تجاوز بدختر شروع میشود ، و بعد از هنگامیکه پسر بالاخره دختر دزدیده شده را رام کرده ، و همراه با عوض شدن لباس او ، رشته های عاطفی بین آندو پدید میآید ...

و آنچنان رشته هائی که رفیقه پسر خود را از پاره کردن آن عاجز می بینند ، و برای از بین بردن آن ، بمرگ تدریجی خود نیز حاضر میشود ، و اتفاقا این تنها ضربه موثر بر روی پسر است تا دختر میلیاردر را رها سازد ...

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

و حتی رئیس دسته هم دیگر آن کسی که میبایست باشد ، نیست : خسته ، مردد ، پیر ، و هراسناك است و ایمانش بموفقیت از دست میرود ...

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

«ژاك دوره» کارگردان این فیلم (که قبلا از او «مردی از مراکش» رادیده ایم) تسلط خود را برداستان و بر فضا نشان نمیدهد ...



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

مسیر زمان را که در این داستان درشت هم ، وهمچنین مکان را که اسپانیاست، هیچکدام در فیلم روشن نیستند واز اسپانیا مثلا، فقط يك میدان ويك ساختمان می بینیم. در پرداخت هنرپیشه ها، شخصیت صاحب «رستوران» (ژرژ ژره) از دیگران قابل قبول تر است ... وهمینطور در روابط او .

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

فیلم موفق نیست ، زیرا نه اصل موضوع که «آدم دزدی» باشد ، در می آید ونه روابط آدمها بایکدیگر وبرخوردهایشان ... باین ترتیب فیلم «ژاك دوره» از يك داستان «جیمز هادلی چیس» نیز پائین تر می آید ...

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

در این فیلم «مانی» (بسکون نون ویا) يك مایه واحد وكوتاه دارد که با اجراها وتغییرات مختلفی ، آنرا باصحنه های مختلف فیلم همراه کرده است ...

بیژن خرسند

آگراندیسمان



● فیلم تازه آنتو- نیونی ، باتسلط کامل بر هر صحنه و هر ترکیب و هر جزء و نیز درك كامل رنگ، همچنان به آدمهای امروز میپردازد اما غم و فکر ایشان ، با فیلم های قبلی او تفاوت یافته است. قبلا فکر تنهایی، آنها را بخود مشغول میداشت ، تنهایی فرد در بین جمع و در عین برخورد و ارتباط با دیگران.. اما در فیلم «آگراندیسمان» دیگر همه چیز بنظر ، پذیرفته شده می آید ... قهرمان فیلم هرگز در فکر تنهایی خود نیست و در عین

اینکه تنهاست ، خود را باین خاطر در بن بست فرو نمیبرد ..

عکس ماجرا ، قبل از هر چیز ، فردیست فعال که يك لحظه آرام و بیکار نیست و در نتیجه بهیچ فکری هم نمیافند ، و بعلاوه کارش ، عکاسی ، برایش مطرح است که همه چیز خود را در راه آن میگذارد ..

حتی مسائل جنسی نیز ، از صورت يك بازی بیشتر ، برای او تجاوز نمیکنند ..

کارش بیش از هر چیز برایش ارزش دارد و بقیه

فقط يك وسیله است . اما آنچه او پذیرفته و بآن گردن نهاده، آیا این دنیای واقعی است ؟ و یا آن جنایتی که ناگهان آنرا کشف میکند ؟ .. این مسئله برای او روشن نمیشود ، زیرا در لحظه ای که جنایت برایش مسلم شده و وجود خارجی پیدا کرده ، همه چیز از بین میرود . عکسها و جسد .

و تنها عکس باقیمانده نیز فقط بکارهای مبهم و بی معنی يك نقاش شباهت پیدا میکند ..

و عکاس باین بی معنی
 بو ن. دوباره گردن مینهد،
 در برابر گیتاری که پس از
 خارج کردن آن از فضا و
 زمانش، دیگر مفهومی
 ندارد، و بخصوص در برابر
 بازیگران دلگه مانند
 تنیس بدون توپ و راکت..
 و این قبولی کامل است
 تا جائیکه توپ خیالی را از
 زمین بر میدارد و برای
 ایشان پرتاب میکند و در
 اینحال رفته رفته صدای
 رد و بدل کردن توپ در یک

تنیس واقعی را میشوند.
 و اما دنیای واقعی
 کدامست و مرکز جاست؟
 و عکاس، کدام دنیا را قبول
 کرده است؟
 دنیای واقعی، دنیای
 جسد و جنایت است، یا
 دنیای اشکال بی معنی و
 «پانتومیم» یک بازی تنیس؟
 ملخ یک هواپیما واقعی تر
 است یا سیگار «ماری» -
 جو آنا؟..
 دنیای واقعی، هر یک
 از ایندو باشد، مرد عکاس

برای مدتی یکی از آنها
 را رها کرده وارد دیگری
 میشود، اما بعد بایک نوع
 تسلیم جبری، دوباره به
 دنیای اولش بر میگردد.
 بدون آنکه واقعیت اصلی
 را پیدا کند..
 و این جواب را آنتو-
 نیونی نیز بتماشاچی واگذار
 کرده، زیرا که دنیای
 واقعی یکی، دنیای خیالی
 دیگر است، و برعکس.
 بیژن خرسند

ماهنامه

ستاره سینما

تک شماره ۲۰ ریال

صاحب امتیاز: پ- گالستان

زیر نظر: بیژن خرسند

شماره هفتم - خرداد ۱۳۴۶

نشانی: چهارراه شاه - پاساژ دیا - آپارتمان ۸ - تلفن ۶۴۰۷۳

چاپ سکه - تلفن ۴۴۹۱۲ - گراورسازی جواهری تلفن ۳۲۴۱۱

● بی ارزش
❁ متوسط
❁❁ خوب
❁❁❁ خیلی خوب
❁❁❁❁ عالی

راهنمای فیلم

شمیم بهار

● آمریکا آمریکا (الیا کازان)

حساسیت مایه صمیمی و خصوصی و ساده احتمالا موجود در داستان تلاش يك مرد جوان که برای رسیدن به هدف خود ، آمریکا ، از هیچ کاری رو گردان نیست - و هیچ مصیبتی هم نیست که بر سرش فرو نبارد - در فیلم کازان (یا حد اقل در قسمتهایی از آن که اینجا به نمایش درآمد) وسیله ملتسمانه درآویختن هر صحنه فیلم در احساسات رقیقه تماشاچی و لبریز بودن هر صحنه آن از ترحم بحال خویش و فقدان عینیت يك بیان سینمایی (بدلیل نزدیکی کارگردان با موضوع ؟) بصورت چنان نمایش مستقیمی از رقت احساسات برهنه قلب میشود که نتیجه اغلب مطلقا سینما نیست (مثلا کوشش مدام ، اما ناموفق ، کارگردان برای خلق فضا در آغاز فیلم یا رجعت به گذشته در آخر فیلم) . و باقی میماند توانایی مشهور کارگردان در خلق دقایق روابط احساسی بین جوانان . . . امانمونه هایی که اینجا هستند حتی از سست ترین کارهای پیشین اونیز ضعیف تر اند

[America America/The Anatolian Smile]

● خاطرات يك مامور (سیدنی ج. فیوری)
از داستان باصطلاح واقع گرایانه لن دیتن در فیلم تقریبا هیچ اثری

نیست ، اما البته ضعف فیلم نه از اینجا بلکه از آنچه که باقی مانده ، از يك تضاد سرچشمه میگیرد . چراکه هرچند کارگردان با ساده کردن بی اندازه پیچیدگی داستان (تا حد بدل کردن ساختمان غیر منتظره آن به يك حيله فرسوده نمایشی : رییس قهرمان در نقش مخالفین) و سریع برگذار کردن دنیای روز مره شخصیتها ، يك شکل سینمایی سطحی و رنگین در زمینه رشته فیلمهای « مامورما . » پدید میآورد ، همه عوامل سازنده کتاب را (مثلا قهرمان اصلی که نمایشگر طرف دیگر سکه است و میرود که به فیلیپ مارلو برسد) کنار نمیگذارد . و نتیجتا (بخصوص با نحوه کاری اینچنین پرتصنع و پر ادا) قالب فیلم را درست در نقطه مخالف واقعیت بنیادی محتوایی که خواه ناخواه باید بیان کند قرار میدهد - و گرفتار دوگانگی و سرگردانی میگردد .

[The IPCRESS File]

● ژوگونند (میشل دوویل)

داستان يك دزدی ؛ بايك دزد عاشق ، و معشوقه ، و دزدهای دیگر و کارآگاهها - يك کمدی تعقیب... مشکل فیلم از همان صحنه های اولیه آغاز میگردد : با رسیدن به ماجرای عاشقانه که روانی وزن

گراو در راه محل قتل در آغاز فیلم / يك جنگ خیابانی در زمینه عقبی) ... از اینجاست که کارگردان فضا و زمینه داستان (ها) و تاثیر عوامل خارجی بر قهرمانان (بقصد نمایش شخصیتها مثلا وسیله نقاشیها) و مسیر حرکت قهرمانان و اساسا ساختمان و تمامیت فیلم را از کف میدهد.

[The Night of the Generals]

گرفتار (جان گیرمین)

فیلم ، در نقطه مرکزی ، سخت سرگردان است : بین داستان فرار يك قاتل در دنیای ظاهری دختری در دوران تطور (وحواشی آن : مثلا زندگی گذشته پدر که تکیه بر آن به انحراف مسیر فیلم می انجامد) و داستان زنده شدن يك مترسك در دنیای خیالی دختری منزوی (و مفاهیم نهفته در آن : تمثیلهای مسیحیت). اما فیلم نه قصد نفوذ بدرون دنیای باطن را دارد و نه قدرت خلق شخصیت اینچنین پیچیده دختر را در کناره دنیای جنون - و کارگردان بناچار مرتبا توضیح میدهد : وسیله قهرمانانی که مجبور به تشریح اعمال خود هستند و غلوی نارسا در صدهای صحنه های شهر و بشمار نمای بیحاصل صخره و دریا (بی آنکه حتی موفق به نمایش فضای برتانی گردد) ونحوه کار متظاهرانه اش)

های طولانی و نماهای کج وزوایای از بالا - همه بیشتر و همراه با تدوینی ابتدایی و ناهماهنگ) وهمچنان به بیان حالات درونی آدمها دست نمی یابد .

[Rapture]

سریع فیلم را تقریبا بکلی متوقف میکند و فشردگی فیلم را از بین میبرد . بنا براین فیلم در صحنه های مختلف حالات مختلفی بخود میگیرد ؛ و حرکت از يك حالت به حالتی دیگر و درعین حال حفظ روال کلی فیلم وسیله لحنی ساده و شوخ (از آنجا که فضا و شوخیها هم یکدست نیستند) غیر ممکن میگردد . و این البته برغم ظرافتهایی چون - مثلا - نمایش نسبتا موفق کم و بیش بالعکس شدن رابطه عشاق پس از اینکه دختر به مرد جوان می پیوندد است و (اگر صحنه ها بطور مجزا در نظر گرفته شوند) بخاطر کش آوردن بیش از حد يك فکر ساده (مثلا صحنه دست به دست گشتن پرده نقاشی در مهمانخانه که بتدریج حتی خسته کننده نیز میشود) .

[The Theft of the Mona Lise]

شب ژنرالها (آناتول لیتواک)

آشفته گی و فقدان یگانگی و - از سویی دیگر - تصنع نه تنها در سطح ظاهری ساختمان داستان فیلم (که با يك « قاتل کیست؟ » می آغازد اما، بی آنکه توانایی نمایش هیجان نهفته در يك تعقیب را داشته باشد ، به مجموعه داستانهای درباره قهرمانان مختلف میرسد) بلکه در سطوح عمیقتر آن نیز نمایان است : در تلفیق ناموفق دو داستان (يك رشته قتل / توطئه قتل هینتر) ، در ناهماهنگی پیوند دو صحنه (مثلا : صبح عشاق جوان / صبح قتل عام نانز) یا در حتی فقدان بهم پیوستگی عوامل موجود در يك صحنه (مثلا :

چند کلمه درباره

بقیه از صفحه ۱۵

به دوربین . و بنابراین عامل اصلی آفرینش حرکت در سینما دوربین میباشد. و فیلمسازی که قصد آفرینش يك حرکت تعمدي را دارد باید قبل از هر چیز دوربین را بخدمت خود در بیاورد . در حقیقت کارگردان مانند نویسنده یا مولفی است که دوربین فیلمبرداری قلم او را تشکیل میدهد .

اجزاء متشکله يك اثر هنری عبارتند از : موضوع یا آن چیزی که اثر هنری درباره آن صحبت میکند ، محتوی یا تلقی هنرمند از موضوع یا آنچه که توسط هنرمند بیان میشود . و شکل یا نحوه بیان و ارائه محتوی . کارگردانی شایسته داشتن عنوان خالق فیلم میباشد که اتکاء وی در خلق اثر هنری برد و جزء اخیر یعنی محتوی و شکل باشد یعنی آنقدر افق دید او در زندگی وسیع باشد که حتی از کم اهمیت ترین موضوع ها بتواند يك محتوی عظیم بیا آفریند. و نیز آنقدر به شکل مسلط باشد که بتواند محتوی خود را به موثرترین صورت در ذهن تماشاچی رسوخ دهد چنین فیلمسازی از حداکثر آزادی برخوردار است آزادی از قید مکان. آزادی از قید زمان . و از همه مهمتر آزادی از قید موضوع و داستان .

برعکس فیلمسازی که در جریان فیلمسازی اتکاء آنها به موضوع فیلم میباشد . کسانی هستند نه آنقدر پرمایه که با مایه گذاشتن

از وجود خود بتوانند محتوی بیا فرینند . و نه آشنا با عناصر متشکله سینما که اثرشان بتواند بعنوان يك اثر سینمایی اصیل شناخته شود . اینها ناچارند بيك عظمت کاذب متوسل شوند . يك موضوع عظیم انتخاب میکنند و عجز خود را در پشت این موضوع عظیم پنهان می سازند . درحالی که نتیجه کار آنها هیچگاه از حدیك داستانرایی ساده تجاوز نمیکند . درحالی که فیلمسازان دسته قبل همیشه چیری بیشتر از يك داستان ارائه میدهند . بیشتر از اینکه داستانی بما ارائه دهند از دنیای خاص خود برای ما صحبت میکنند . در آثار اینها در وراء ترکیبات مادی محیط يك دنیای معنوی می بینیم که در حقیقت بجز انعکاس ذهنیات هنرمند چیز دیگری نیست . و هدف نهائی هنر نیز جز ارائه چنین دنیائی چیز دیگری نمیباشد .

حال که کم و بیش با معیارهای من آشنا شده اید میتوانم با راحتی بیشتری بکار خود ادامه دهم . زیرا احساس میکنم که بعد از این با تفاهم بیشتری از طرف خوانندگان مواجه خواهم بود و دیگر اگر و سترن ساده ای مانند «ریوبراوو» را شاهکار خواندم و شخصی چون «آلفرد هیچکاک» را نابغه بی همتای سینما دانستم ، برای شما کمتر غیر مترقبه و تعجب آور خواهد بود .

... از چند کلمه خیلی بیشتر شد . ولی در برابر اقیانوس بی کران و کتاب بی انتهای سینما هنوز يك حرف هم نشده است .

کیومرث وجدانی

روی جلد : دیوید همینگز و «وروشکا» در آگراندیسمان - پشت جلد : باربارا استیل - تصویر مقابل : وانیسارد گریو -



