کتاب دوم
سینمای آزاد

سینمای آزاد

کتاب دوم

ناشر انتشارات سینمای آزاد

مدیر داخلی محمد علی تحویلی

بانظر بصیر نصیبی

طرح روی جلد گیتی ناوران (نوین)

Cinema - ye - Azad
book 2
Published by: Cinema - ye - Azad puplishing Centre
Editor : Basir Nasibi
Tehran : P . O. Box 14 - 1205

باسرمایه ـ محمدعلی تحویلی ـ حسن سیفی ـ بصیر نصیبی
درچاپخانه آفتاب بچاپ رسید شهریور ۱۳۵۱

شماره ثبت کتابخانه ملی ۷۷۹ / ۵۱/۶/۶

پخش تهران وشهرستان‌ها
انتشارات سینمای آزاد صندوق پستی ۱۲۰۵-۱۴

باشگاه ادبیات
http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
http://bashgaheketab.blogspot.com/

میخوانید :

مطلب	مترجم	نویسنده	صفحه
بینش سینمائی	-	فریدون رهنما	۱
ویسکونتی وابهام	-	محمدنوش‌زاد	۱۳
گاو - هالو - پستچی و سینمای مؤلف	-	گفتگوی حسن قلی‌زاده با داریوش مهرجوئی	۲۸
درباره فیلم‌های جشنوارهٔ سوم	-	داریوش عیاری	٤٦
تحلیل و بررسی فیلمهای ۸ میلیمتری		گیتی وحیدی	٥٦
فیلم چشمه	-	هوشنگ آزادی‌ور	٦٧
تریستانا	کامران فائی	فرانسیسکو آراندا	۷۸
فیلمهای تجربی مدارس		گفتگوی حسن فیادباویلیام منگر	۹۳
سینمای آزاد اهواز	-	—	۱۱٤
یادداشتهائی پیرامون سینمای فارسی - تبدیل به وایداسکرین		نادر البرز	۱۱۹
(بحث فنی)	سیروس هرمزی	Tony shaqqs	۱۲۷
ظهور فیلم (بحث فنی)	»	—	۱۳۲
کتابخانه سینمای آزاد	—	محمد علی تحویلی	۱٤۰

نادرستی‌های چاپی

در کتاب دوم نادرستی‌های چاپی بسیار است ، که حتی عذر خواهی‌هم فایده‌ای نخواهد داشت . فقط باید کوشش شود در کتاب‌سوم نادرستی ها به‌حداقل برسد. و در اینجا هم تمام نادرستی‌ها را نمیشود توضیح داد . فقط و بناچار مهمترینشان را اصلاح می کنیم :

صفحه	سطر	نادرست	درست
٦	١٧	کشت وزری	کشت و زرعی
٩	١٢	آیندگان بزرگ را	آفرینندگان بزرگ را با
١٤	١١	زامبریسکی	زابریسکی
١٦	١٥	مجمل	مجلل
١٦	١٨	وان اشنبك	وان اشنبك تادزیو
١٩	٢	عمومی	عموی
٢٣	٣	یك متر به‌ساعت شما	عقربه ساعت شمار
٢٣	١٤	دان اشنبك	وان اشنبك
٣٥	١٨	مرحله سفری	مرحله شعری
٣٥	٢١	اشاره‌ای و کفایی	اشاره‌ای و کنائی
٥٤	٣	لوح نقره	لوح برنز
٥٧	١	ارتقاع	ارتفاع
٦٢	٣	سینمای آنها و	سینمای آزاد
٩٠	٢٠	فراطشان	افراطشان
٩٠	٢٢	تحلیل	تخیل
٩٣	٥	آفریقا	آمریکا
٩٣	١٣	Willim	William

صفحه	سطر	نادرست	درست
۹۳	۵	سیمائی افریقا	سیمائی امریکا
۹۳	۱۳	Willim Menger	WilliamMenger
۹۸	۱۱	آنهاقراردادهای خطی بااین منظور بکارمی برند	آنهاقرراداهای خطی یا ادبی حاکی از انتقال بوده وبااین منظور بکار برده می شوند
۹۸	۱۴	داستانی که	داستانی خطی که
۹۸	۱۶	تفسیرهای قضاوت	تفسیرهای متفاوت
۱۰۴	۱۰	سحیف وبی ارزش	سخیف وبی ارزش
۱۰۵	۲۰	سحیف و بد	سخیف و بد
۱۰۶	۱۱	را «گوش»	با « گوش »
۱۰۸	۱۷	کوشش و کسگش	کوشش کشمکش
۱۰۹	۱۹	ماهیت امتقاد	ماهیت انتقاد
۱۱۵	۱	بینندگان	خوانندگان
۱۲۲	۱۰	عمرش	عمر
۱۲۵	۱۲	می‌لولنده‌اند	می‌لولند
۱۲۵		چهار سطر اول اضافه است	

همکاران چاپخانه برای چاپ این کتاب :
علی اکبر امیر خلیل زاده ــ ماشینچی
ابراهیم مختاری ـ صفحه بند
حروفچینها ـ عمادی ، مختاری ، خالقی و عرب پور .
صحاف ـ علی دانشور

از : فریدون رهنما

این مطلب متن سخنرانی‌ای است که در حدود پنج سال پیش قرار بود طی یك سمینار سینما از رادیو پخش گردد. وعنوان سخنرانی نیز مربوط به آن سمینار است.

بینش سینمائی

بانوان و آقایان

آدمی همیشه در جستجوی راه‌هائی بوده است تا خود را ببیند وبا اشیاء وجانداران وهمنوعان خود از نزدیك آشنا گردد . پیدایش و پرورش و تکامل هنرهای نگاری یا تصویری نیز در جهت همین جستجو و همین کوشش برای آشنائی بیشتر بوده است .

در ضمن از زمانهای بسیار دور انسان میخواسته است حرکت را بیان کند . بهره همه این کوششها و نیاز آدمی بیك نوع **آئینه متحرك**

که بتواند زندگی‌او را از نو در برابرش بگذراند ، به پیدایش وپرورش صنعت عکس برداری وسپس صنعت عکس متحرك وسرانجام صنعت سینما، انجامید .

در آغاز، انگیزه سرگرمی همگان بود واز آنچه امروز ما در کشورمان« شهر فرنگ » می‌نامیم چندان جدا نبود . حتی شکل آن به‌گونه‌ای بود که‌بسختی میشد آنرا به جدگرفت و بررسی‌های ژرف علمی را بخدمت آن گمارد .

ژرژ ملییس نامدارکه از بنیان گذاران نیرنگ بازیهای سینمائی یابقول فرنگیان **تروکاژ** است داستان نخستین نمایش فیلم را که خود در آن شرکت داشته است چنین میآورد:

« برای نمایش روی پرده است که ما را به اینجا آورده‌اند ؟ من خوددو سال است که از اینکارها می کنم . جمله‌ام را به پایان نرسانده بودم که ناگاه اسبی که با خود اطاقی را می کشید بسوی ما پیش آمد. و بدنبالش، درشکه‌های دیگر، و سپس رهگذران وخلاصه در هم و برهمی کوچه پدید آمد . همه به‌دیدن این نمایش دهانمان بازماندگوئی بهتمان زده است . و به شدتی که براستی بیان ناشدنی است ... »

سالها گذشت تااین جعبه افسونگر تصویر گیر که ازبیراهه های ابتکاری بسیار گذشته بود و از «فانوس خیال» و همه گونه « سایه بازی » و کوشش‌های مصری و چینی به‌شکل تکامل یافته امروز رسیده بود، دستگاهی پهناور وپرتوان شد که می‌پوئید . تا بجائی که با اقبال بی سابقه همگان روبرو گشت ونه تنها آنان را به سرشوق

آورد بلکه نیز کم کم اندیشندگان و دانشمندان و هنرمندان را نیز با خود همراه وهمداستان ساخت .

و باز تا آنجاکه دیگر امروز بسان رشته‌یی از صنعت و هنر و دانش در باره آن کتابهای گوناگون مینویسد « نویسندگان و هنرمندان درباره هر یك‌ازپدیدارهای‌آن‌گفتگوهای بسیار می‌کنند و دیگر از دانشمندان تا رهگذر کوی‌و میدان هیچکس از رخنه و تأثیر روز افزون‌آن در همه‌رشته‌های اجتماعی‌ایمن نیست‌و پرهیز از آن روز به‌روز ناممکن تر میگردد . درمغرب، زمین که‌کما پیش زادگاه آن‌است وبهر حال زادگاه شکل‌تکامل یافته امروز آنست سازمان‌هاپدیدآمده‌است .ودانشگاههابه‌آموزش‌وپرورش‌وبررسی وسنجش‌آن پرداخته‌اند .

بازارگانان بدنبال‌ریشه دواندن این صنعت‌تازه ، کم‌کم بخوبی دریافتند چه گنجینه گرانبها تواند بود برای بهره برداری و توانگری . اینگونه بود که ایشان بخش‌عمده آنراکه مربوط به **داستان پروری** باشد از آن خودساختند و سرمایه‌ها در این راه بکار بردند تاآنجاکه امروز برای مردمان‌عادی‌حتی‌به‌پندارآوردن فیلمی‌داستانی‌که ساخته یك دستگاه فرهنگی یاهنری باشد ناممکن شده است .

چنان‌دستگاههای‌بازارگانی به‌این‌صنعت پیوست‌که‌دیگر در بیشترگفتگوهای که امروز درسر پدیدارهای این صنعت می‌شود بناچار میزان خرید وفروش نقش بسیار مهمی می‌یابد .

اماآنانکه آگاه ترودوراندیشتربودند بازارگرمی‌سوداگران

راهرگزبا گوهر وبنیادهنری‌وفرهنگی‌این پدیدار تازه یکی‌ندانستند و همواره جستجوهای خود را در راه یافتن راز ها و توانائیهای پرورش های احتمالی آن دنبال‌کردند .

امروز این جستجوهاکلید بسیاری از دامنه‌های ناشناخته و توانائی‌های آینده‌این‌هنراست. کاردانان‌رشته‌های‌گوناگون‌ـ‌جامعه شناسان ، روانشناسان ، دانشمندان ، هنرشناسان ، ادب شناسان و پژوهندگان دیگر ـ همه، داوری‌هایی کرده‌اندکه نمیتوان‌نادیده گرفت .

این است وضع کنونی جعبه‌کوچك دیروز و دستگاه بزرگ و پر سر و صدای امروز .

اماچگونه این‌دستگاه ـ‌ازهنگام پیدایش آن تاکنون ـ بینش ودیدگاه‌همه‌را دگرگون ساخته است؟

نخست در آنچه درآغاز گفتارمان گفتیم یعنی نیاز آنها را درآنکه‌خود را بازیابند بر آورد .

کسی که خود را در هنگام حرکت ببیند باهر آنچه به او درباره شکل و رفتارش بگویندتفاوت اساسی دارد . همین گونه است در یك تصویرسینمائی : که نوعی**باز یابی** است ـ ابهام زاده از اندیشه را که چون هاله‌یی همیشه بیشتر تصویر های ذهنی ما را احاطه میکنداز میان می‌برد. به‌نوعی فاصله خیالی‌وتصویری ما را با هر چه و هر که می‌بینم کم‌میکند .

پس بر روی هم‌فیلم ـ جدا از توانایی ها و دامنه‌های هنری که دارد ـ نوعی‌گواهی‌تازه‌وآگاهی نوییی‌است . آگاهی‌که با هیچ

یك از آگاهی‌های گذشته مانند آگاهی های بصری یاسمعی یامنطقی یا تعریفی برابر نیست : این آگاهی براستی از **نوعی** دیگر است .

از همین رو یك دیگرگونی بسیار بزرگ در درك ما از هستی پدید آورد که بی گمان نشانه یی است از آغاز یك دوران تازه در تاریخ شناسائی بشر .

این ساخته شیمیائی که سلولوئید نام گرفت و هرگونه تاریکی وروشنی را برخود منعکس میساخت ، نه تنها بسیاری از هنرها را از قید تقلید و واقعیتهای دیدنی رهاند بلکه بخودی خود نیز انگیزه یی شد برای باز یافتن همان واقعیت‌هاو واقعیت‌های دیگر :

سالها کوشش جویندگان درراه ضبط همین واقعیت ها بکار رفته بود . حتی بیشتر کشمکشهای هنری وادبی که ازمغرب زمین با **ایسم های** گوناگون به گوش ما رسیده است همانند رئالیسم ، فاتورالیسم ، وریسم ، رمانتیسم ــ امپرسیونیسم ، اکسپرسیونیم و ده ها ایسم دیگر همه بر سر چگونه دیدن و چه دیدن وچگونه گرفتن وشکار کردن واقعیت‌های دیدنی و شنیدنی بویژه واقعیتهای زودگذر بوده است :

پس از کشف این ساخته شیمیائی که سپس صدادارهم شد درهمه پژوهندگان واقعیت ، دیگرگونیهای بسیار بزرگ وژرف روی داد و انگیزه کوششهای دیگر شد . پژوهش‌هایی که پس از پدید آمدن سلولوئید بی حرکت و باحرکت بی صدا وبا صدا آغاز گشت بینش مارا حتی درباره هنر وادب سخت دیگرگون ساخت :

ساختمان روانی ما ازراه این سلولوئید شکل تازه بخود گرفت

مرگ را براستی دیدیم زایش رابراستی دیدیم ، جنگ‌را براستی دیدیم ، بقطب شمال رفتیم ، بقطب جنوب رفتیم ، و حتی رویش گلی را نیزتند ترآنچه براستی بچشم میآید دیدیم . ونیز حرکت پاو دست بازیگر یك نمایش رقصی راآهسته ترازآنچه هست .

از جهان جانوران و ستارگان و زندگی ذرات کوچك که بگذریم چشم اندازهای دیگر پدید آمد. چشم اندازی بسیار تازه وشگفت انگیز بروی‌انسان.زندگی روزانه‌ویك‌نواخت‌آدمی ، نوع گفتگوی عادی و رفتار عادی او .فیلمهای‌آزمایشی تکان دهنده‌یی دراین جهت ساخته شده است .

امروزچندتن‌از سینماگران جوان ایالت‌های متحدکه سینما گران‌مکتب‌نیویورك‌نام گرفته‌اند و چند تن از سینماگران فرانسوی وایتالیایی‌و ژاپونی فیلم های‌کوتاه یا داستانی ساخته‌اند که بیشتر در جهت نوعی شکار و ضبط‌یك‌روی‌داد یایك محیط یا زندگی یك یا چند تن بوده است ، این‌چشم‌انـداز به اندازه‌یی تازه‌بودکه‌بیشتر دستگاه های‌آموزش و پرورش ناگزیرازاین‌صنعت‌نوین بهره بردند وامروز دیگر کار بجایی رسیده‌که‌این صنعت از کارخانه وکارگاه تا آموزشگاه و دانشگاه ، از روستاها و کارهای کشت وزری تاپیشرفته‌ترین‌وپیچیده‌ترین کارهای‌اتمی‌وفضائی‌دست درکاراست . و درهمه‌جاپژوهندگان و آموزندگان را یاری می‌کند .

بی‌گمان‌باید پذیرفت انسان زاده دوران سینما انسانی است که با دوران پیش از سینماتفاوت‌های اساسی دارد . چه در جهت مثبت و چه در جهت‌منفی اما بهر حال دیدگاه این « انسان پس از

سینما » گسترش بیشتر دارد و زندگی و کوشش آدمیان دیگر دراو ریشه‌هایی ژرف تر دوانده است .شاید هیچگاه آدمی تا زمان پیدایش این‌صنعت به این‌اندازه خـود رانزدیك و آشنای‌پدیدارهای روز و اندیشه‌های هم نوعان دیگرش ندیده بوده است .

بی خود نیست که برخی برآنند که دوران سینما را جزء دورانهای بزرك مانند دوران‌حجر، دوران پیدایش‌آتش وغیره نام گذارند .

از سوی دیگر شاید هیچگاه هیچ پدیداری در تاریخ بشر اینگونه آدمیان را بخود مشغول نداشته است . طبق آخرین آمار جهانی کمابیش ۱۵ میلیون‌تن در روز به سینما میروند .

بگفته یکی ازسینما شناسان‌ژرژ سادول: «دختران و پسران برای جامه‌وآرایش و رفتار وچهره خود ازستارگان دلخواه خود نمونه میگیرند.سینما بازبه گفته‌همین‌سینماشناس ــ بهترین بازرگان سیار بهترین فروشنده ماشین و یخچال ودستگاه آسایش‌خانه شده است ...»

این اقبال براستی کم مانند و در خوربررسی است .

زیرا همانگونه که صنعت چاپ‌دانش زمان خود را بخدمت مردمان‌گماردو شناسایی را از یك دایره بسیار تنگ چند نویسنده و دانشمند بیرون آورد وبصف های صدها هزار و سپس میلیون ها مردم دیگر برد،سینما نیز در بسیاری از رشته‌ها همین کار را کرده است .

اگر این‌صنعت بیهودگی‌ها ،بازارگرایی‌ها،وکج‌اندیشی‌ها

رانیز بمیان انجمن‌های انسانی راه داد هرگز این دلیل آن نتواند بود که خود این صنعت کشفی نکوهیده است و باید مـردمان را از آن بدور داشت زیرا اگر خوب بیاندیشم درخواهیم یافت که صنعت چاپ ازهمین امکان برخوردار بود وشاید بسیاری از چیز هایی را که نمی‌پسندیم به میان گروههای بیشتری از مردمان راه داد .

همه بیاد داریم چگونه چند تن از دانشمندان در آغاز پیدایش روزنامه با آن به‌ستیز برخاستند و گفتند این کاغذ پاره جلف و روزانه از اعتبار دانش و هنرخواهد کاست از آنکه بخودی خود آسان طلبی و تن آسایی و کاهلی بر میانگیزد و کوشندگی ودانش پژوهشی را باطل وناچیز میسازد.

در آغاز پیدایش سینما نیز چند تن از فرهنگیان و هنریان چنین گمان‌ها بردند و نویسنده پر آوازه‌یی چون **ژرژ دوهامل** فرانسوی این صنعت را مـایه‌شرمساری بشر دانست ومـدّتها با آن سرجنگ و ستیـز داشت .

این واکنشها که امروز شاید ما را بشگفت آورد وگاه نیز بخنداند دست کم این بهره را داشت ــ وهنوزهم دارد ــ که دیواری نامرئی در برابر گمراهی‌ها همگانی که گاه ممکن است بشکل نوعی دیوانگی همگانی در آید بالا آورد وبه سبك وسنگین کردن ارزشها انجامید. اما اینگونه داوری یك جانبه هرچه باشد بیگمان آمیخته به کوته بینی است و توانائی‌های آینده این صنعت رادر یاری به فرهنگ و تمدن نادیده میگیرد :

زیرا همین گسترش و همگانی بودن این صنعت که خطرناك

نموده است چه بسا بارور نیز تواند بود . در بسیاری از جهت‌ها برای آدمی پیامها میآورد ونویدها میدهد .

همانگونه که بزرگان دانش وهنر پس از صنعت چاپ در اندیشه همگان راه یافتند وسرانجام همه‌توانستند از خواندن نوشته‌ها واز دیدن کارهاشان بهره‌برند فیلم نیز شاهکارهای بسیار بمیان مردم برد وشاهکارهای بسیار نیزساخت .

نویسنده یاهنرمندی که برای گروهی که حتی شماره آن پس از صنعت چاپ ، وحتی در پیشرفته‌ترین کشورها به بیش از یك میلیون نمیرسید ، بدل به کسی شد که برای کرورها تن از راه سینما سخن میگفت .

از این رو میتوان این « برخورد بزرگ » یعنی برخورد یك گروه فراوان تماشاگربا آینندگان بزرگ را برخوردهای بزرگ دیگر تاریخ در دانش‌وهنرو ادب زمان‌های دیگر نزدیك دانست .

پس ، همانگونه که گمراهی‌ها گسترده‌تر وهمگانی‌تر شد دانش وهنر وفرهنگ نیز میتوانست گسترده‌تر وهمگانی‌ترشود . و در بسیاری از جهت‌هاهمین گونه شد اما هنوز نه‌آن گونه که باید وشاید .

سخن کوتاه کنیم زیرا که قرار است وقتی هم برای پرسش هابماند .

آنچه بگمان من در همه آنچه گذشت، اهمیت بسیاری‌دارد و ناگزیردر هرگونه مطلبی در باره‌سینما پرتو افکن میشود پیوند موضوع بینش سینمائی بطور کلی‌بابینش‌سینمائی‌ما**ایرانیان** است.

تاآنجا که من خود هیچگونه گفتاری را در این باره پذیره نمی‌شدیم اگرنمی‌اندیشیدم به آنکه این چند کلمه در بلند گویی که به همه‌جای این سرزمین‌راه دارد شایدانگیزه‌ای بشود برای گوشزد کردن اهمیت این پیوند .

گفتیم که این‌پوشش‌تازه آدمی‌این کشف صنعتی‌وهنری‌امروزه است چه‌تفاوتی با بینش او پیش از این صنعت داشته‌است اما همه اینها با ماکه ازآن این آب‌و خاکیم چه ارتباطی دارد ؟

آنچه در باره این‌صنعت تازه گفتیم درهمه کشورهای‌جهان کمابیش همانند بوده است حتی در خودکشورهای مغرب زمین سازمانهای فرهنگی کمی غافلگیر شد و این غافلگیری را میتوان توجیه کرد .

اما پش‌از چندی واکنشها پدیدآمدوچاره جوئی‌ها شد . در همه‌کشورهاکما پیش‌همه کسانی که‌معتقدندفیلم فقط یك کالای‌تجاری نیست دست در کارشده‌اند .

درکنار دستگاههای بازارگانی ، کتابها نوشته شده ، بررسی هاشده‌کانونهای فیلم پدیدآمده است ، وناقدان در روزنامه‌ها وهفته نامه‌ها وماهنامه‌ها توقع‌های فرهنگی‌وهنری خود را از این صنعت تازه بیان‌داشته‌اند .

اگر نه ، طبق‌بررسی‌های جامعه‌شناسان مغرب زمین ، امکان آن هست‌که یك **روان کاذب** در اجتماع شایع شود .

اما یك‌دهم از آنچه درجاهای دیگر انجام گرفته است در اینجا انجام نگرفته . حال آنکه ضرورت یك واکنش درسر زمین

ماصدبار بیشتر بوده است .

امروزاز سروروی ما **تقلید** میبارد . نقش‌ماگر تقلید باشد، نقش‌نتواند بود . چون هرداور آگاه خردمند اصل را برتر از بدل میداند . والبته حق‌دارد .

در گذشته کارهای ارجمندما که برای بیگانگان گاه بشکل معجزه‌جلوه کرده است واین‌عین جمله **رنه گروسه** شرق شناس مشهور فرانسوی‌درآغاز کتاب «تمدن ایران» است ــ آن‌بوده‌که ماعنصرهای بظاهر ترکیب ناشدنی‌را ترکیب کرده‌ایم و این‌مطلب برای سخت ترین دشمنان گذشته تاریخی ماانکار ناپذیر است .

البته دورانهای تقلیدهم داشته‌ایم که‌خوشبختانه دیری‌نپائیده است .

چرا این را نادیده بگیریم واز ترس آنکه مبادا معنویت ما دلیل برخامی ونادانی یاشد خود رابه دوزخی از سوداگری رها سازیم ؟

نیروی معنوی ما میتواند بنوعی از همین « نیروی ترکیب » الهام بگیرد .بخصوص که موردآن سینماست وسینما خود ترکیبی است از عنصرهای بظاهر ترکیب ناشدنی . در این راه ماشاید به‌گشایش‌هایی برسیم که مغرب‌زمینیان‌نیز در انتظار آنند . البته اگر گوسفند صفتی را کنار بگذاریم و یقین کنیم که‌بی حاصل نخواهد بود .

در این‌راه ترکیبی بناچار ازکوشش‌ها ودرستکاری‌های‌همه کشورهاآگاه خواهیم‌شد اماهیچ‌دلیلی‌نمی‌بینیم که‌مادربن‌بست‌های

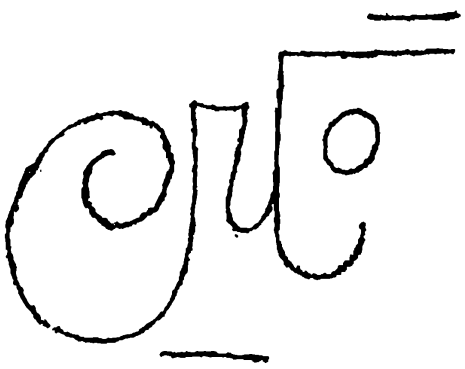
دیگران ، دربحرانهای دیگران درافراط‌تفریطشان‌نیز همراه باشیم.

بینش سینمائی آینده‌ما بادراین‌مسئله بسیارمهم سخت‌پیوسته است . که‌بجوئیم ، بکاویم ، بیاندیشیم‌وراه‌بیابیم . در این‌جویندگی ، کلید همه دشواریها نهان است .

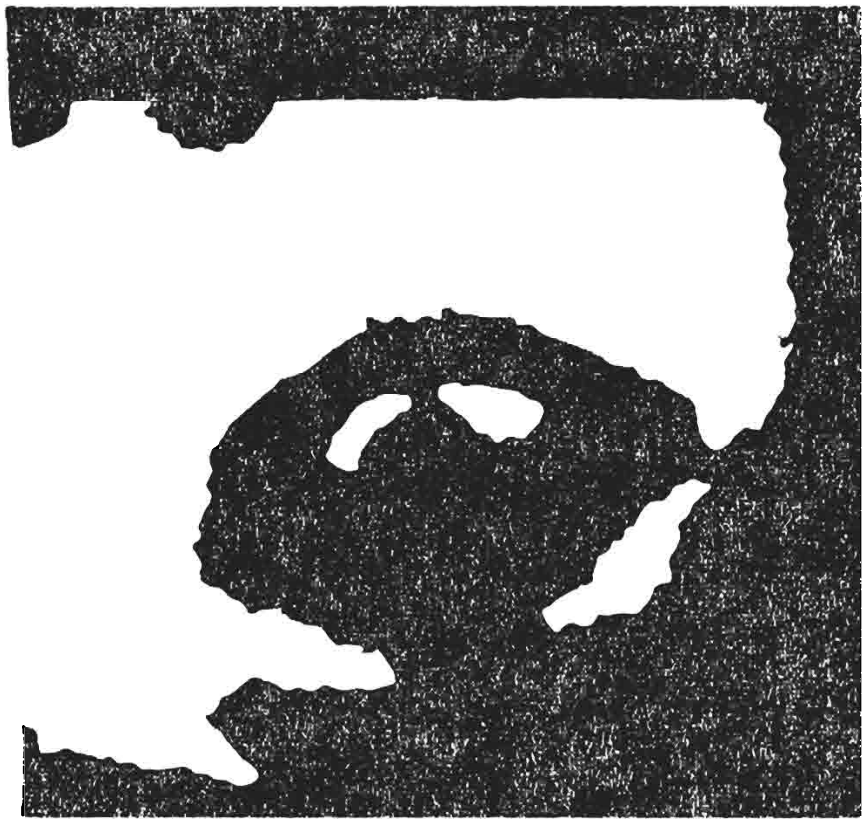
هیچ کشوری از صفحه جغرافیای جهان از میان نمیرود . آنچه‌میرود**اندیشه** آن کشور است .

صنعت سینما بزرگترین ، گسترده‌ترین ، شایسته‌ترین وسیله پخش‌وپرورش‌جویندگی‌ها ، کاوندگیها ، اندیشندگیها وراه‌یابی‌ها تواند بود .

بخوانید



ماهنامه‌ی اندیشمندان



ویسکونتی و ابهام

محمد نوش زاد

درمقابل هیاهوی بسیاری که درچند سالهٔ اخیر آثار آنتونیونی برپاکرده است ومقالات بسیاری که درتخریه وتحلیل و یانگرش به انسانها وهسته‌فکری او نوشته شده است . لوچینو ویسکونتی هموطن دیگر آنتونیونی و استادقدیمی‌اش در هاله‌ای از سکوت فرو رفته است . در حالیکه درطی همین چند سالهٔاخیر ودر جوار این هیاهو ویسکونتی چند اثرمهم خویش راآفریده است باهیاهوئی کمتر و با یکنوع گریز پنهاتی از هرنوع خودنمائی .

یوزپلنگ وانگاه بیگانه و پس از آن نفرین‌شدگان که این یکی شعر سیاه نفرین آمیز وبیانیه‌ای در مورد انحطاط و رکود است که بشکلی دردناك نادیده انگاشته شده اینك مرگ درونیر که زمانی پس از اینکه نقطهٔ زامبریسکی آنتونیونی آنچنان که باید مورد توجه منتقدین قرار نگرفت پس ازمدتها خلاقیت درپس پرده‌ای از تنهائی وسکوت چهره پیر و ابهام آمیز مردی چون ویسکونتی رانمایانده است این شایدبحث انگیزترین فیلم ویسکونتی است همانگونه که استثنائی‌ترین اثر اوست .

اما آنچه مسلم است ویسکونتی وآثارش همیشه درهاله‌ای از ابهام فرورفته‌اند وکمتر بیننده‌ای ویاحتی «منتقدی» با جرأت به آثار ویسکونتی نگریسته است و این عجبب نیست زیرا همیشه در بر خورد با آثار ویسکونتی جز با یك سطح پوشیده که هیچگاه حتی تظاهری به نمود درونیات خویش نمی کند روبرو میشویم وبجرأت میتوانم بگویم تماشاچی با دیدن یك فیلم از آنتونیونی یاپازولینی «گر چه آثار این دو کارگردان نیز درحدی منطقی پیچیده هستند» درمقابل دیدن چند اثراز ویسکونتی بیشتر به رضایت میرسد.

البته این محدودیت فکری ویسکونتی ویا محجور بودن آثارش از فکر وذوق تماشاچی نیست ومن فکر می کنم که این ابهام در آثار او بخاطر زمینه های داستانی استثنائی و شخصیت های مخصوصی است که ویسکونتی بدانها روی آورده است گر چه این شخصیت ها بنوعی در آثار آنتونیونی و یا حتی فلینی نیز وجود دارند ویا موقعیت و گرفتاری فکری آنها نیز بنوعی در آثار دیگر کارگردانان ایتالیائی و حتی اروپائی و آمریکائی دیده میشود .

اما قسمت عمده یاس ونومیدی تماشاچی در رو برو شدن با آثار او بخاطر همین سطح پوشیده مفاهیم است، مفاهیمی که از بیننده طالب زجر فکری بسیار برای پی بردن به علتها وسر چشمه های خویش است .

گاهی بنظر میرسد که این مسائل امروزی که شخصیت های ویسکونتی با آن دست گر یبانند درمحدوده فکری او قرنها به عقب بر میگردد و از پشت تیرگی وابهام خاك آلود قرون خودرا به شکلی جزئی می نمایاند حتی معیاری برای تحلیل خویش از طرف بیننده بدست نمیدهد در حالیکه این مسائل باجزئی اختلاف در آثار آنتونیونی مطرح می شود و بیننده به راحتی به استقبالش می شتابد .

اما ویسکونتی همواره از رکوو برادران تا یوزپلنگ، بیگانه و نفرین شدگان و اکنون مرگ درونیر درحال پیشرفت بوده است این پیشرفت در قلمرویست که ویسکونتی لحظه به لحظه و وجب بوجب بآن دست می یابد وشخصیت های او انسانهائی هستند که چون ارواحی در مرگ وسرگردانی غوطه ورند گاهی به سوی عشق می شتابند گاهی

بجوانی می‌نگرند و گاهی به هنر و سر چشمه‌های بی زوالش پناه می‌برند .

همواره بدنبال زیبائی و زندگی هستند و آنگاه ناگهان به مفهوم‌پیچیده‌زیستن میرسند که تمام این مفاهیم‌در آن بشکلی نا پیدا درهم آمیخته است .

بدون تردید این‌مفاهیم استثنائی نیستند اما در محدوده‌فکری ویسکونتی استثنائی‌جلوه میکند ویسکونتی هیچگاه بپرسشهائی که بر می‌انگیزد جواب نمیگوید همانگونه که انسانهایش با یاری از پرسشها همواره در جستجوی جوابند . . . شخصیت فیلم یوزپلنك زمانی‌که پس‌از آن مهمانی بزرگ پس از آن‌لحظه که‌در جلوی‌آینه به چهره پیر وشکسته خود می‌نگرد در کوچه‌های تاریك وخاموش قدم میزندو درمقابل مرگی که می‌بیند بزانو می‌آید آیا به مفهومیکه سالهادرزندگی اشرافی و مبارزاتش بدنبال آن بوده رسیده است؟

و یا وان‌اشنبك‌درونیز طاعون‌زده در ساحل آن دریای‌آرام و سنگین‌و یا در سالن‌آن هتل بزرگ‌و مجهل و یا درکوچه های تاریك پست ونیردنبال چیست ؟

آنهمه پرسشهائی‌است که برانگیخته میشودگرچه وان اشنبك یورا می‌بیندویا هرلحظه که‌با او برخورد میکند وخویش‌را در ضربه یك‌عشق عرفانی وروشنفکرانه ویادرمرگ‌گم میکنداحساس میکند که این قدرت‌رادارد که بپرسشهایش پاسخی بگوید اما هیچگاه ما این پاسخ را بشکلی صریح‌در فیلم نمی‌یابیم .

آنتونیونی نیزاینچنین است سرگردانی شخصیت فیلم‌اگراند-

یسمان‌بدنبال کشف حقیقت‌عاقبت در مرزی از رؤیاوواقعیت به تن در دادن بچیزی رؤیائی‌چون آن بازی تنس پایان می‌یابد .

در اینمورد بدون تردید من‌باید مثالهائی بزنم . من دوست دارم وضعیتی‌راکه دوشخصیت‌فیلم شب دردوفصل‌ازاین فیلم‌دارند باوضعیتی‌که یکی‌ازکاراکترهای فرعی اما اساسی فیلم یوز پلنگ یعنی تام کرتی (آلن دلون) در فصلی از این فیلم بآن دچار است با هم مقایسه‌کنم .

در فصلی اینچنین از اثر ویسکونتی بیننده نمی‌تواند بقبولاند که دارای‌اهمیتی شایسته است و شاید تمـام‌فصول آثارویسکونتی با ابهـام درونیشان‌اینچنین جلوه میکنند در حالیکه اساساً اینگونه نیستند البتـه حاصل این مقایسه من‌اولاً اشتراك فکری است که ویسکونتی و آنتونیونی‌درمواردی‌دارندورسیدن به‌این‌نتیجه از طریق عناصری‌که‌آنها بکارگرفته‌اند که چرا موقعیت این مفاهیم‌در آثار ویسکونتی فراموش میشود اما درآثار آنتونیونی برجای می‌ماند .

« تام‌کرتی و نامزدش در قصرعمویش درحال گردشند . از پله‌ها بالامیروند در اطراف‌همه‌چیزکهنه است‌همه چیز بوی مرگ وزوال‌دارد درمقابل تابلوئی‌که تارعنکبوت گرفته است می‌ایستند ــ اطاقها ــ دالانها ــ دولابهای‌بزرگ تخته‌ای‌همه چیز بنظر عجیب میآید صدا می‌پیچید و منعکس می‌شودتام‌کرتی و نامزدش همدیگر را گم میکنند دور بین همه جابا حرکتی آرام‌آنهارا تعقیب‌میکند.

تام‌کرتی در دولابچه‌ای پنهان میشودو آنگاه نامزدش را که بدنبال اوآمده‌است غافلگیرمیکندوزمانی‌که‌آندو درحال‌عشقبازی

و بوسیدن یکدیگر به‌دری‌تکیه میدهنددر گشوده‌میشود و آندو به‌اطاقی میرسندکه‌گو یا زمانی‌حجله عـروس ودامادی بوده است در آنجا بروی رختخوابهای کهنه به عشقبـازی می‌پردازند » .

اما حاصل این حرکتها چیست ؟

این رنگ مرده دیوارها و فضای مرگ آلوده دراولین نظر به اشکال برمیخوریم ــ آیا آندو از کشف دنیای پوسیده اشرافی که عمویش به حفظ آن میکوشیده است خشنودند .

آیا این تظاهر زننده آنهاباخنده‌ها وتمسخر ما بخاطراینست که آنهابه‌اشرافیت‌درخشان‌عمویشان که‌اکنون‌جزپوسیدگی و زوال و اندوه مرگ‌چیزدیگری‌در آن نیست با دیده تمسخر مینگرند ؟

البته همین است‌این طنز عجیب ویسکونتی است که‌پوسیدگی اشرافیت‌را نشان میدهد اما چیزی که در سطح ورای پدیده‌های آشـکار نهفتـه است عجیب‌ترین خصیصه فکری ویسکونتی‌است تام کرتی ونامزدش میخندند اماآنچه‌که درپشت اینخنده‌درابهام مانده است چیزدیگری است خنده آنها پنهان‌کردن زجری است‌که آندو ازسقوط در این‌دنیای بسته و منحـط میبرند .تام‌کرتی‌چیزی متضاد با روحیهٔ عمویش ــ ذهنی‌که همیشه آرزو ها و افکار عمویش را دردرون به‌تمسخرمیگیردازسقوط‌دراین‌ورطه‌رنج‌میبردلحن‌سمبولیك خـود رازمانی‌مییابدکه‌تام کرتی‌از درون‌فضای‌بسته آن دولابچه با خوشحالی وتمسخر به بیرون‌میجهد ونامزدش را در آغوش میگیرد گوئی این در آغوش گـرفتن‌نوعی‌گریز و مصونیت است گریز از سقوطو مصونیت از پوسیدگی و زوال ویا زمانیکه آندو با حالتی

تمسخر آمیز روی رختخوابها به عشقبازی مشغول میشوند حالت آنها حالت سرد و بی روح عمومی تام کرتی و زنش را بخاطر می‌آورد.

این یکنوع رنج است که ایندوازآینده میبرند، طنز ویسکونتی دراینجا آنچنان مبهم و مخفی است که باید درمیزانس درونی کلیه فصول فیلم ، در بخشی ازتمام قسمتهای بشر نمود یابد .

« در فصلی از «شب» ژان مورو را میبابیم که در طی گردش بخانه‌ای میرود عناصری که آنتونیونی در خدمت گرفته است بطور آشکار حرکت آرام انگشتان ژان مورو روی دیوار و شکستن قسمتی ازگچ پوسیده دیوار است ساعتی اسقاط بر روی زمین، بچه‌ای که در حال گریه است ، دیوار های خزه گرفته ، و یا در گردش جیووانی (مارچلو ماسترویانی) وژان مور در حوالی کافه‌ای در بیرون شهر همه‌جابیکنوع پوسیدگی وزوال برخوردمیکنند زمینهائی که از بوته پوشیده شده است زمینهای راه‌آهن که زیر خارها و بوته‌ها مدفون شده‌است وحالت مغموم وغمگین آنها ـ دراین دوفصل آنتونیونی ازمحیط انعکاس و سرگردانی درونی ارائه می‌دهدگوئی دوانسان آنتونیونی در پوسیدگی و زوال محیط رابطهٔ عاطفی خود را می‌نگرند این صحنه‌ها دارای اشتراکی باطنی است ـ تام کورتی و نامزدش پوسیدگی و زوال این قصررا که نمادی از زوال اشرافیت است درآینده خود می‌بینند چون آنها نیز در زندگی سرد و بیروح عمویشان سقوط می‌کنند وانسانهای آنتونیونی نیز آشفتگی و تعفن بیرون شهر را انعکاس درونی خود می‌یابند ـ در اینجا در هردو

اثر سمبولها درکارند ـ اماسمبولی که آنتونیونی ارائه می‌دهد باآن عناصر اشکارش ـ سمبلی ساده است ـ اما در اثر ویسکونتی سمبل چون‌وجهی از یك چیز باسطوح مختلف دارای کیفیتی‌فراوان‌است و سطوح مختلف آنچنان درآن آمیخته‌اندکه ما تنها به‌سطح یکی از آنهایعنی‌عادی‌ترین‌شکل‌آن پی می بریم ـ دراینصورت تماشاچی درفصلی این چنین از اثر آنتونیونی زودتر به مفهوم منطقی و ذهن کارگردان می‌رسد اما در فیلم ویسکونتی‌اینچنین تصوری آنچنان پوشیده و ابهام آمیز است که به گونه‌ای دور از دسترس وغریب جلوه می کند .

آنچه‌که من دوست دارم اکنون به‌آن بپردازم خصیصه دیگر آثار ویسکونتی است ـ عدم جذابیت آتمسفر داستانی آثار وسیکونتی .

این آشکار است که فیلمهای ویسکونتی دارای داستانهای جذابی که اغلب مشاهده می کنیم نیستند ، این مقداری از رضایت و علاقه تماشاچی نسبت به اومی کاهد اماآنچه مایهٔ خوشوقتی‌است که با این خصیصه ویسکونتی بیشتر به سینما وفادار می‌ماند .

زیرا ما دیگر به خاطرحادثه وماجرا به‌دیدن فیلم‌او نمی‌رویم درست چیزی بر عکس آثار هیچکاك که همیشه سطح ماجرائی و حادثه‌ای اثر ما را بیشتر مشغول می کند تا نتیجه‌ای که از تك‌تك حوادث و ماجراها بدست می‌آید .

بدین‌ترتیب شاید عده‌ای‌خیال‌می کنند ویسکونتی‌یك سینماگر فلسفه‌باف است ـ چیزی شبیه کافکا در ادبیات که هیچگاه آثارش

دارای حوادثی آنچنانی که مثلاً در آثار همینگوی می‌یابیم نیست یا خصیصه‌ای شبیه جویس این اشتباه بنظر من تا حدی بیننده را نسبت به ویسکونتی مأیوس میکند ـ زیرا زمانی که او در مقابل حکمی از ویسکونتی قرار می‌گیرد با خود می‌گوید یك تمثیل خسته‌کننده ـ انساهائی که فقط مسایل عادی زندگی را دراطرافشان می‌بینیم ـ قراردادها ـ چیزهائی که همیشه دیده‌ایم» .

و این اشتباه یعنی طلب تازگی در حوادث و ماجراها یا روبروشدن بیننده بایك چیزبهت‌آور، یك حادثه عجیب وغیرممکن آنچنان که مثلا سرگیجه یا پرندگان نشان می‌دهد همیشه او را از ویسکونتی دور نگهمیدارد اما چرا ویسکونتی چون هر اثر کافکا آفرینش حادثه‌ای مبهم ـ ماجرائی پوشیده ـ اسرارآمیز و درونی است .

چیزی مانند یك نور خیره کننده که از اعماقی تاریك تنها تشعشع خفیف و ناچیزی از خود را نشان می‌دهد و آن تازگی استثنائی که‌بیننده تشنه آنست آنچنان با ظرافت و زیبائی و آنچنان مستحکم و غنی در زیر پوشیده ترین لایه های این حوادث مبهم خود نمائی می‌کند که همچون مفهومی که این فرم و تکنیك برای انتقال آن به بیننده بکار گرفته شده است نا پیدا و درونی است .

مثلاً داستانی از همینگوی همراه با اکسیونهای فراوان و آشکارش انسانهائی را می‌نمایاند که همیشه در گیرودار حوادثی غریبند ـ همچون قهرمان داستان داشتن و نداشتن و یا « وداع با اسلحه » که اولی قاچاقچی زبردستی است که در گیرودار گریز و

نبرد است و این دیگری که در جنگی پر هیاهو با عشق و مرگ به‌بازی برخاسته‌است، بدون‌تردید خواننده درمقابل‌اینچنین‌داستانی در خود رضایتی از روبرو شدن با حوادث غریب حس خواهدکرد وفرم وتکنیك اثرنیزهمراه باین حوادث و ماجراها چیزی است که هیچگاه پوشیده و غریب نیست وآشکارا در خدمت حوادث است

اما اثری از کافکا چون قصر یا مسخ که این یکی در مورد مردی است‌که دراطراف قصری‌که در مرکز یك دهکده واقع است پرسه میزند تا به‌درون‌آن دست یابد و یا دیگری‌که کافکادگرگونی فیزیکی یك انسان را در یك روز و تاثیر این دگرگونی را بر روی افراد خانواده‌اش درطی زمانی‌آرام وبطئی می‌نمایاند تا درکلیت به مفاهمی فلسفی برسد ـ بدون تردید با اتخاذ مفهومی این چنین وحوادثی آنچنان کوچك و بی اهمیت فرم و تکنینکی نیز پوشیده و ابهام آمیز دارد که خواننده در اولین برخورد با آن در بهت فرو میرود .

آثار ویسکونتی شباهت به اینچنین آثاری دارد همه چیز در پوشیدگی کامل با فرم و تکنیکی پوشیده و مبهم به پیش میرود تا به نتیجهٔ انتهائی برسد . (اگرنتیجه‌ای وجود داشته باشد) ومی‌بینیم که کافکا هیچگاه یك نویسنده فلسفه باف نیست داستانهای او از طراوت و ظرافت واز تکنیك وفرم سرشار یك اثر همینگوی چیزی کم ندارند بلکه از اثر همینگوی سهل الوصول‌تر است ! کافکا اینگونه نیست هر اثرکافکا باموانع بسیار با نشانه‌های ابهام و رمز

که در هر گوشه آن نهفته است زمینه‌ای که هر لحظه خواننده را به مفهومی نا شناخته می رساند و بشکلی آرام چون حرکت بطئی یك متر به ساعت شما به انتها می کشد .

هر اثر ویسکونتی با این خصوصیت گونه‌ای سبك پردازی دقیق وجادوئی است سبکی که از آثار اولیه او چون وسوسه تا آخرین اثرش « مرگ درونیز » باهمان حاکت آرام وپوشیده سیمائی غنی ودنیائی پهناور و غریت آفریده است من پس از دیدن مرگ درونیز و با یاد آوردن فصولی ازیوزپلنگ و نفرین شدگان به‌این‌اعتقاد رسیدم که هیچ سینماگیری قادرنبوده‌است بااستفاده‌ظریف‌تر ازویسکویتی یعنی حرکت دوربین در سالن بزرگ یك هتل روی محیط و اشیاء وچهره‌ها این‌چنین آسان و راحت و درورای این راحتی این‌چنین محکم ، غنی بین انسانهایش رابطه برقرار کند و یا تماشاچی را به حصار ذهن کار اثرهایش بکشاند .

در فصلی از فصول اولیه مرگ درونیز زمانی که دان‌اشبنك در سالن هتل روی مبلی لمیده است دوربین از دیدگان او بر روی اشیاء و انسانها به حرکت می پردازد تا اینکه پس از چندین بار رفتن وبازگشتن «تادزیو» در کادر دور بین قرارمی‌گیرد آشنبك در در جستجوی مفهومی از زیبائی آنچه که می‌خواهد یافته است وبه استناد این گفته الفرید در فیلم که « همینگونه زیبائی متولد میشود ـ خود بخود بدون اینکه به کار تو یا من توجهی داشته باشد او پیش ازاینکه ماهنرمندان تصورکنیم بوجود آمده است » گوئی

اشنبک به یکباره به موجودیت تادزیو ویا زیبائی واقف میشود .

باعتقاد من فرم دقیق و زیبائی را که ویسکونتی برای معرفی حقیقت تام کرتی یا مفهوم جوانی از نظر حقیقت برت لنکسنر در فیلم انتخاب کرده است یکی از زیباترین فرصت‌هائی ست که تا کنون درسینما برای نشاندادن رابطهٔ ذهنی یك انسان نسبت به انسان دیگر از طریقه تکیه بر نهادها ارائه داده شده است .

در تمامیت فیلم تام کرتی نشانه‌ای از جوانی بر باد رفته و پوسیده شخصیت برت لنکستر است گوئی شخصی چون تام کرتی وجود ندارد بلکه عمویش او را آفریده است و یااو خود را جوانی تصور می کند که قانون وقاعده‌ای خلاف قانون و قاعده اشرافی زندگی خودش انتخاب کرده است و ویسکونتی در لحظه معرفی تام کرتی این شکل ذهنی این انعکاس درونی را به زیباترین وجهی می آفریند :

در این فصل ما برت لنکستر را مشغول اصلاح کردن ریش خود می‌بینیم ـ دوربین همانگونه بی‌حرکت می‌ماند وآنگاه تصویر تام کرتی برای اولین بار در فیلم درون آینه هویدا میشود و صدایش بگوش میرسد که به عمویش صبح بخیر می گوید ـ و یا باید برابطهٔ تصویری دقیق از فیلم نفرین شدگان اشاره کنم بین صحنهٔ آواز زننده و زشت پسرك هموسکسوئل و فصلی که او در پایان فیلم در مقابل جسد مادر و معشوقه مادرش دستش را بعنوان سلام هیتلری بالاتر آورد و پاها را بهم می کوبد وجود دارد ـ این یکی از

زیباترین رابطه‌هایست که میتوان در شخصیت یك انسان در کلیت یك فیلم برقرار کرد ـ این کاراکتر سرگردان ویسکونتی نیز در صحنه آواز در حضور خانواده اشرافی‌اش گوئی سعی می کند که مفهومی از انحطاط این‌خانواده را در اثر قدرت هیتلری که کم کم در جامعهٔ آلمان نطفه می بندد بیان کند و بنوعی سقوط آنها را به تمسخر بگیرد اما زمانی او به مفهوم انحطاط چون مفهوم زیبائی ازنظراشنبك وقوف می‌یابد که خود را در لباس نظامی بربالای جسد مادرش می‌بیند دراینجا او خودمظهرقدرتی شده‌است که خانواده‌اش را به انحطاط کشانیده است .

پوشیدگی‌اثر ویسکونتی هیچگاه‌مانع نمی‌شود که او درمورد ذات انسانها واصولا هسته تفکر آنها بدون توجه باقی بماند مرگ و انحطاط که در تمام‌آثار ویسکونتی سایه افکنده است همیشه با معرفتی عجیب نسبت به این دو مسئله همراه بوده است

زمانیکه برت‌لنکستر درمقابل تصویری از یك انسان دربستر مرگ ایستاده‌است ویازمانی که کورت درآن جلسه گفتگوی‌فیلم نفرین‌شدگان‌وارد اطاق‌میشود وبا ورود او فرورفتن‌وسکوت‌مرگ آمیزدرك بوگارد درمواجهه‌باکورت،ویا میهمانی‌پایان‌فیلم نفرین شدگان زمانی که اینگریدتولین ودرك بوگارد وارد مجلس میشوند چهره اینگریدتولین با آن رنك سفید سرد و بی روح و مرگ آمیز و صحنه‌ای که آندو مرده‌اند و پسرك در مقابل آندو سلام هیتلری می‌دهد ـ و یا لحظه ورود اشنبك به ونیز که مردی با لباس سفید

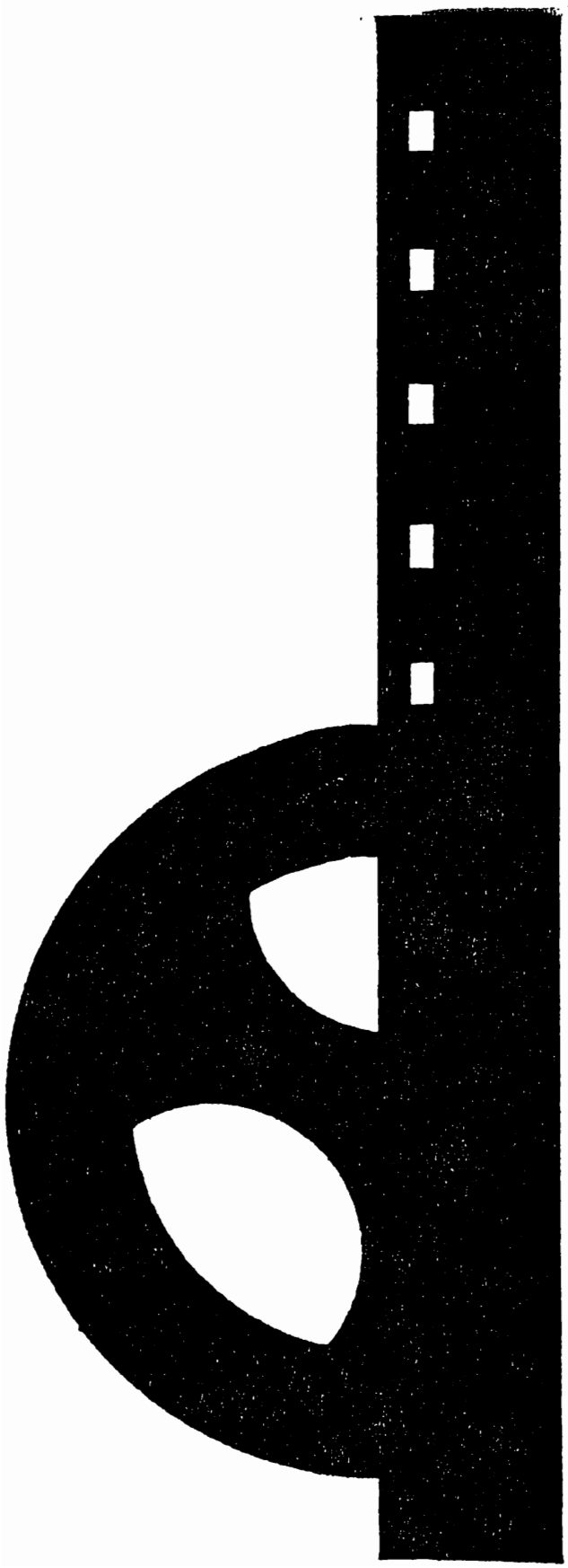
وبا صورت بزك كرده به استقبالش می‌شتابد و ارتباط این‌فصل با فصلی که اشنبك در سلمانی خود را بزك می‌کند و لحظه مرگ او حالت مرگ در جذبه‌ای از تاثیر یك عشق درونی زمانیکه تا دزیو در اشعه‌ای قرمز رنگ از خورشید در ساحل دریا چون الهه‌ای از زیبائی به سوئی اشاره می‌کند و آرامش دریای سنگین وخفته پشت سر او ـ ویسکونتی بدون تردید تعداد زیادی ازبهترین فصول سینمائی را که در آنها بینش کارگردان همراه با معرفت‌و دریافتی از مرگ آمیخته بود خلق کرده است من هرگز فرمی این چنین دقیق ـ تکنیکی این چنین سرشار از حرکت و زیبائی ندیده‌ام که درفصل تعقیب تادزیو بوسیله اشنبك و لحظه فرو غلطیدن او در فواره بترکیب‌گریه و خنده ـ تاسف ، جذبه عشق و مرگ ، پیری وحشت سرگردانی و انحطاط در آن این چنین کامل و یکپارچه آمیخته باشد .

اکنون میتوانم بگویم قلمرو آثار ویسکونتی قلمروبهترین حوادث زندگی درونی‌ترین جهش‌های عاطفی برای رسیدن به مفهومی از زیستن و انسانهایش چون اشباح مرموز و ساکت و در خود فرورفته‌ای‌هستندکه درتیره‌ترین‌عمق‌های درون خویش سرگردانند اشتباهی‌که بیننده جز از طریق ذات ابهام به آنها دست نخواهد یافت و فرم تکنیك آثار ویسکونتی فرم و تکنیکی ظریف چون‌یك بالهٔ جادوئی است همه چیز حرکاتی ظریف و شکننده است‌که به سوی مفهوم ذاتی رقص بوسیله این حرکات‌رقص‌گونه در حرکت است این حرکات در ظاهر معنای رقصند اما در باطن معنای

مفاهیمی هستند که آن‌حرکات رقص‌گونه میخواهداز طریق خویش ایجادکند. ابهام‌در حرکت‌می‌بینم، درحرکتی که به مفهومهامربوط میشود ومفاهیمی که خود درذات حرکات نهفته‌اند هراثر ویسکونتی همچون حرکتی‌از اینگونه است.

نشانی برای شرکت در جلسات سینمای آزاد و برای مکاتبه با کتاب سینمای آزاد

تهران ـ صندوق پستی
۱۴-۱۲۰۵



گاو

هالو

پستچی

و

سینمای مؤلف

پرسش : حسن‌قلی‌زاده

پاسخ: داریوش مهرجوئی

قلی‌زاده: در یك بررسی کلی بنظرمن سینمای شما سینمائی است که پایه‌های کارش را در مرحله شروع دریك نطفه از دست رفتگی قرار میدهد و با پرداختن بین رئالیسم خشن و دردناك و غنای شاعرانه خیلی جالب توجه راه خود را پیدا میکند .

شما با گرفتن این ماده اولیه تا جائی که دیده‌ایم از گاو ببعد هر بار از فرم مطلوب خودتان این سیر نزولی و این قرار گرفتن در مسیر نزول و سقوطی را کـه بیشتر عارضی می‌نماید تا اختیاری تصویر کرده‌اید واز گاوتاهالوکه هریك درتمی جداگانه به‌بررسی روحیات کاراکتر خود می‌پردازند .

این زیر بنا و این تغذیه از فکر ریشه‌داری که گفته شد بنظرمیاید چرا که هر دو قهرمان با آنکه شاید مقایسه‌شان مضحك بنظرآید از نقطه تبدیل و آغاز یك تغییر وضع شروع کرده و در آخـر به سقوط کامل می‌رسند ، با این تفاوت که نقطه اوج سقوط هـالو وقوف دردناك به مظلوم واقع شدن و قبولی آنست و در گاو در در انتهای مقاومت و تدافعی که‌قهرمان در مقابل این وقوف‌نشان میدهـد مرگ است و بصورتی دیگر این تغییر وضع و تحلیل در قالبی ذهنی و همانطور عارض در پستچی هم دنبال شـده است با این تفاوت که اینها دیگر در انتهای وقوف و استحـاله ذهنی کـه برای قهرمان پیش میاید حالت تسلیم و مظلوم واقع شدن کمتر و معتدل تر شده و نوعی خروش و شورش بر علیه این جبر بوجود می‌آید .

و خـلاصه اینکه با ملاحظه کار هایتان و خط سیر کلی و ریشه اساسی آنها این فکر به‌بیننده دست میدهد که شما در جریان‌تطور فکری خودتان به‌نوعی فلتالیته یابهتر بگویم‌تلقی خاصی از**ضعف آدمی** درمقابل ایـن مسایل رسیده‌ایـد که بـا پرداخت‌تصویری و در کل سینمائی که در هر مورد با وجوه ممیزه خود نشان دهنده استیل سینمای شماست بصورت حسرتی در از دست رفتگی اما نه ترحم انگیز ارائه شده است ، میخواستم ببینم این تلقی تا چه حد نزدیك و در برگیرنده ادراك بشما از سینما است .

مهرجوئی: اینجا تو دو سه مقونه را در آن واحد باهم طرح میکنی که جا دارد هر یك را به تنهایی بکاویم وبررسی نمائیم یکی تلقی توست در مورد سیر تحولی آدمها در این فیلمها که سر انجامشان رادر سقوط و نزول می‌بینی دیگری قضیه اعتقـاد من ، یا گرایش من است به آنچـه که تو بنام « فاتالیته » می‌نامی و مسئله دیگـر نگاه من است به این آدمها که باگونه‌ای حسرت وتاسف از دست رفتگی توأم است.
اینها تلقی توست‌که نمیتوان بلافاصله‌تعیین نمود که درست‌هستند یا خیر ، اما میتوانیم هر یك را در چارچوب حاصل خودش مورد بررسی قرار دهیم .
اول ببینیم آنجه که تو در این‌آدمهابصورت سقوط و نزول‌می‌بینی واقعاًچنین‌است یابرعکس‌گونه‌ای تعالی و پیروزی است ، پرواضح است که هر یك از این آدمها (مشد حسن ، هالو ، پستچی) را نمیتوان بصورت « فرد » یا یك واحـد مجزا در نظر گرفت . این آدم‌ها نسبتی دارند به « دیگران » به محیط و جامعه‌ای خاص که در آن حرکت میکنند .
بنا بر این اگر سیر تحولی هست ، به بالا یا پائین اینرا بدون ارتباط با عوامل تاریخی ـ اجتماعی ـ نمیتوان سنجید . یعنی می‌خواهم‌بگویم اینجاسخن از فطرت‌بشری‌بصورت عنصری‌غریزی و تحمیلی‌نیست .
ماهیت وجودی این آدمها بازتابی است از انفعالات محیطی آنها.
از اینرو نظرگاه روانشناسی را دخالت نمیدهم .

قلی زاده: با این ترتیب شما در سینما بجریانات اقلیمی ، البته اقلیم نه در مرحله محیط و ماده بلکه تمام مسایلی که ناشی از مسایلی اقلیمی هستند ، معتقد هستید ، یعنی کادره میکنید اینرا در ورای سنتها و

حالاتی که برایش پیش آمده ، و کاراکترهای شما آدمهای خاصی‌از یك‌نقطه‌خاص‌هستند،آدمهائی که‌ازطریق مسایل‌آن نقطه‌جغرافیائی و کاوش برونی و درونی شما بوجود آمده‌اند ...

مهرجوئی: بسیار خب، پس ببینیم در هر یك ازاین فیلمها مسایلی راکه طرح کردی به چه صورت نموده شده‌اند .

در هر یك از اینها انسان از ورای‌مناسباتش با دیگری طرح‌میشود که تدریجاً خود انسان میشود ـ آئینه‌ای منعکس‌کننده ویژگیهای اجتماعی وتاریخی ، ببینم درگاو این مطلب چگونه بیان میشود ، در گاوسخن از یك محیط مسدود و محدود است باآدمهایی بهمان نسبت محدود . دردو عذاب مشد حسن را باید در مقام رابطه با این ده و آدمها دید . دیگران او را احاطه کرده‌اند و میکوشندکه در مصیبت او که در واقع مصیبت همگی است شرکت کنند . مشد حسن عاشق گاو است .

اما این عشق ریشه مادی و اقتصادی دارد . بمثابه فرزندی که‌از مادر تغذیه میکند و موجودیت او بستگی مستقیم به وجود مادر دارد ، مشد حسن هم به گاوش وابسته است . وقتی نشان میدهد که گاو زندگی اوست و همه چیزش است در مقابل اینرا هم بما می‌فهماند که اگر گاو نباشد مرگ او حتمی است .

ماهیت این‌عشق در چیست؟

اشتباه است اگر تصور کنیم که اینجا رابطه عاشق ومعشوق‌چیزی از مقوله رابطه سالك اهل طریقت با «حقیقت» است .

هر چند این عشق بسرحد عشقی‌عارفانه ، ملتهب وآکنده ازشوق و شور باشد ، ولی‌همواره‌ریشه‌در خاك دارد . مشد حسن به‌کشف وشهودی‌نمیرسد.

او عاشق گاوش است برای اینکه بطور خیلی عملی و عینی بدون آن نمیتواند زندگی‌کند . ولی این عشق‌یا این وابستگی که‌بنیادش نیاز است گویای وحدت و یگانگی بهمان صورت که عارف‌حقیقی نشان میدهد نیز هست ، چرا که می‌بینیم هنگامی که گاو نابود

می‌شود مشد حسن‌هم‌دگرگون می‌شود و مسیری را طی میکند که سرانجامش نیستی است .

در اینجا چه اتفاقی افتاده است ؟

بطور خیلی ساده بر « تمامیت »مشد حسن خللی وارد شده ، گاوو او یك گل بودند ، در وجود یکپارچه و کامل او حفره‌هایی ایجاد شده که باعث میشود به طویله پناه برد ، طویله در اینجا علاوه بر یك زندان ، یاگور ، حکم‌جایگاه اولیه راهم دارد ، یعنی«رحم مادر» او در آنجا می‌تواند فارغ از روشناپی و قیل و قال بیرون به تدریج حفره‌های وجودی خود را پرکند .

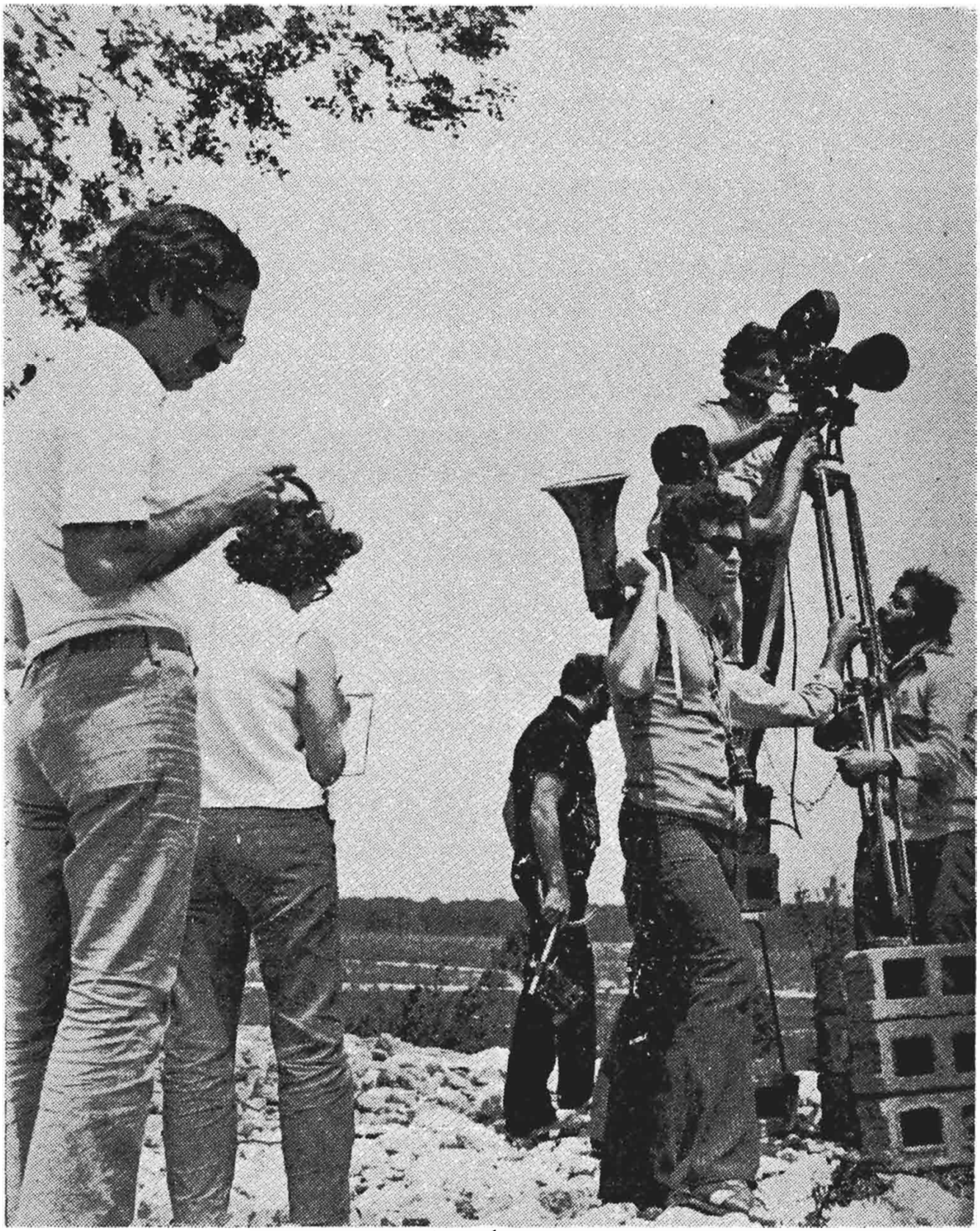
پس می‌کوشد ازگاو یعنی از معشوق‌تقلید نماید می‌خواهد واقعیت گاو رادرخودش از نو بیافریند بعبارت دیگر در طویله اومی‌تواند یکبار دیگردر وجود مادر «گاو» مستحیل شود . اما این استحاله حد و مرزی دارد وقتی به افراط کشانده شد ، آنوقت مشد حسن کلا می‌شود گاو .

بنابر این در این‌مرحله‌مشد حسن حتی بطور جسمانی نیز میکوشد شبیه گاوش شود ،بمانند او می‌خورد ، نگاه میکند ونعره می‌کشد خود مشد حسن چه می‌شود ؟

او بصورت‌یك توهم‌روی سقف طویله منتظر و آگاه نشسته‌است.

بطور خلاصه این حالت مشد حسن را می‌توان چنین‌تعبیر کرد که فقدان‌گاو «یا معشوق یا مادر» مشد حسن را بسوی گونه‌ای‌کمال و تعالی کشانده است که صفاتش خلوص و صفای باطن است در نتیجه بهنگام بروز خطر « هجوم بلوریها » تنها راه نجات اتکاءبه « خویشتن» است یعنی نفس کمال یافته و متعالی مشد حسن‌است که می‌تواند او را از پلیدی و خبث بلوریها برهاند .

اما این حرکت‌بسوی کمال متوقف نمیشود ادامه دارد و غایت‌آن مرگ است پس پرسش اصلی در اینجا این نیست که آیا مشد حسن بعنوان یك فرد انسانی سقوط‌کرده است یا نه بلکه «چه کسی‌مشد حسن را نابود ساخت ؟» و همراه با آن چه کسی‌گاو را کشت؟»



داریوش مهرجوئی به هنگام ساختن فیلم «پستچی»

اینها بیهوده می‌کوشند قاتل گاو را بیابند چراکه این فاجعه‌حاصل شرارت بلوریها نیست بلکه ازخود آنها سرچشمه می‌گیرد . وقتی مشد حسن را احاطه می‌کنند قصد نجات او را دارنـد ولی بطور ناخودآگاه رفته رفته او را بسوی مرگ می‌کشانند . بهمین دلیل است‌که‌درطویله، در آن لحظه بحرانی ، مشد حسن همه راپلوری خطاب می‌کند .

از طرفی مشد حسن بعلت استحالـه و کوشش در بازیابی معشوق به گونه‌ای صفا و خلوص باطن رسیده است . او بطـور غریزی میـداند دشمن کیست و وقتی نام و صفت بلوری بر آنهـا اطلاق میکند اینرا نباید به‌حساب دیوانگی و بی‌شعوری او گذاشت بلکه دارد بیك‌حقیقت ناخودآگاه اشاره میکند.

در فیلم بلوریها بصورت‌سه تن افراد مرموز و موهوم جلوه‌گرند که همواره در دور دستها پدیدار می‌شوند و یا اگر نزدیك اند در ظلمت شب فرورفته‌اند . ما آنها را هیچگاه بوضوح نمی‌بینیم‌تنها خاصیتی‌که دارند اینست که حضور آنها و نیزغیبتشان ایجادترس می‌کند . می‌توانیم بگوئیم بعید نیست این «بلوریها» (که شفافند) حاصل خیال و وهمی بیش نباشند .

ولی آنقدر واقعیت دارندکه بتوانند مرجعی از برای ترس ونکبت اهالی ده باشند بیخودنیست که بر سر جنازهٔ گاو اولین عامل‌این فاجعه را بلوریها میدانند ، اگر بپذیریم که بلوریهـا توهمی بیش نیستند پس می‌شوند بر گردانی از وضع وجودی خود اهالی ، در حقیقت از نظر گاهی دیگر جماعت بلوریها را بوجود آورده‌اند تا بتوانند با خیال راحت هر مصیبت و ضایعه‌ای را که در واقع زادهٔ بی مایه‌گی‌خود آنها وعدم دخالت در سرنوشت اجتماعی‌شان‌است بحساب آنها بگذارند .

همانطور که هر فاجعه‌ای را که خارج از حیطه شعور آنهاست‌در مقیاسی وسیع‌تر ، بجبری تقدیری والهی نسبت می‌دهند . بنابراین

بلوری بودن مشخصه اهالی ده است و بیش از یکبار اطلاق این مفهوم را بآنهادر سراسر فیلم می‌بینیم .
در یك سطح واقعی‌تر ، چه کسی باعث مرگ مشد حسن میشود؟ در نظر داشته باشیم که سه نفر مأمور بردن مشد حسن بشهر می‌شوند و اسلام در آن لحظه کتك زدن دیگر اوج بلوریت خود را بر ملا میسازد .
بهرحال پس هنگامیکه‌مشدحسن در طویله فغان میکند و ازخودش در آن بالا طلب کمك میکند ، حق دارد . او می‌خواهد خودش را از گزند قاتلین آینده‌اش در امان نگه دارد .
اما شکوهٔ مشد حسن رو بسوی چه کسی دارد ؟ خودش . که‌حالا بتعالی رسیده است . و درآن بالا هاست و از راه شتؤن نورانی با دورن طویله ارتباط دارد .
پر واضح است که نمیتوانیم بگوئیم « بلوریها » . یك طرف‌قضیه روشن‌است : جماعت ده موجبات‌مرگ مشدحسن را فراهم‌کرده‌اند هر چند با حسن نیت .
از طرفی میدانیم که معمای مرگ گاو هیچگاه بطور عینی حل نمیشود ، آیا می‌توانیم بگوئیم این جماعت که بسبب معصومیت بیش از حد ، بلاهت و ناخودآگاهی « بلوریها » را بصورت‌قدرتی ما فوق نیروهای بشریشان آفریده‌اند ، در حقیقت سر پوشی روی ضعف و حقارتهای خودشان کشیده‌اند ؟
مشد حسن خود کلید این راز است . او به‌اهتمام پاکدلی و صفای روحش حالامی‌تواندمنعکس‌کننده‌زشتیهای دورو برش بلشد.بلوری در خود ده است در روح و روان همه جای گرفته ، اینها بیهوده میکوشندبآن تجسم بیرونی دهند .
با دشمن باید از درون مبارزه کرد بدون آگاهی و خود آگاهی ، مصیبت فقط ساخته و پرداختهٔ نیروهای « خارجی»نیست در واقع در مقابل ضعف است که قدرت تجلی میکند و این ضعف نه خدا

دادی و نه ازلی بلکه حاصل نفهمی‌و حماقتهای‌خودمان‌است.
نتیجه‌ای که از این تذکر میگیرم اینست که در این فیلم یك فرد انسانی را نمیتوان خارج از مناسبات و درگیریهایش با «دیگران» در نظر گرفت. مضافاً اینکه فی الواقع خود فردبهانه و مستمسکی میشود از برای طرح مسایلی جامع‌تر .
در هالو نیزچنین برداشتی به چشم می‌خورد ، در اینجا «بلوریها» دیگر بصورت تمثیل و خیال نمودارنمیشوند بلکه ملموسی اند و آشنا ، در اینجا باز می‌بینیم که نتیجه گیری همانست ، یعنی هالو در طی این سفر از قطب پاکدلی صرف بخود آگاهی و آگاهی اجتماعی‌میرسد. او شهررادرحالیکه ثروتهای معنوی و اخلاقی‌اش را پشت سر نهاده ترك می‌کند .
او تغییر کرده است و در پستچی ادامه این دگرگونی در وضع و حال هالو را طرح میکنم . حالا این‌آدم بااین مقدار وقوف،درگیر و دار نیروهای درنده و مضمحل‌کننده یك نظام واژگونه اجتماعی چه می‌تواند بکند؟ بچه هیئتی در میآید ؟

قلی‌زاده: با قبول این‌سیر ذهنی وعملی که در این سه فیلم دنبال شده‌چیزی که جلب توجه میکند تغییر زبان و هربار از جهتی خاص دیدن این مسایل است ، گاو در مرحله سفری قرار گرفته و با مقایسهٔ با هالو از نظر زبانی از مرحله شعر و اشاره و ایجاز و تجرید در کار میرسد بیك حالت رو وخیلی بی پرده روبرو شدن و من‌معتقدم در سینما ، یاهر هنر دیگری خروج از این حالت اشاره‌ای وکفایی و رسیدن بزبان‌بی پرده که میتواند زبان ضعیفی باشد حتماً نوعی سیرنزولی‌است ونمیدانم‌این مسأله‌از جانب‌شما چه توجهی‌میتواند داشته باشد ؟

مهرجوئی: اول باید بینم چرا فقدان یك زبان اشاره‌ای در متن اثری هنری زبان ضعیفی است وبعد اینکه‌چرا انتخاب یك زبان صریح‌ومستقیم می‌تواند گویای نزول در طبع هنرمند باشد . این بر میگردد بنظر گاههای « زیبائی شناسی» و اساساً معرفت هنری آدم ، که ارتباط دارد با آن لمحهٔ بخصوص تاریخی که در آن چنین فعالیتی رخ میدهد ،بستگی‌داردبااینکه‌ارجحیت‌رابچه‌چیزی بدهی .

یکی‌می گوید ، دراین موقعیت بخصوص اجتماعی وتاریخی‌ضرورت ارتباط با حداکثر افراد بیشتر است .

یکی دیگر میگوید نه کمیت کثرت و تعدد بیننده مهم نیست مراد من از خلق این اثر ایجاد تحرك ذهنی و عقلانی است در دیگری هر چند ببهای از دست دادن تعداد کثیری از مخاطبین ، و اینجا پرسش حول و حوش محتوی و موضوع است که تو می‌خواهی‌از ورای آن مرحله انتقال از «من » به « دیگری » را عملی سازی .

یعنی اهمیت موضوع از یك طرف و نحوه بیان تو ، از طرف‌دیگر تعیین کننده‌کل اثر توست .

اینها همه بستگی دارد بحال و هوای تو در آن لحظه خاص از «بودن» و «دیدن» و «حس‌کردن».

از طرفی اگر می‌خواهی اسم این انتخاب بخصوص را ، یعنی این «زبان صریح» را نزول بگذار مختاری .

ولی من مطلب را باینصورت نمی‌بینم . من میگویم که تو در این لمحه خاص‌اینجا حضور داری، بهر شکل و شیوه : هنرمندی، صنعتگری ، عالمی ، هرچه هستی در این لحظه بخصوص ازتاریخ زندگی است که‌نیازی داری برای‌بیان مطلبی (یعنی به این‌نوع بخصوص از بودن) ، خوب آنرا بیان میکنی دیگر . در تحلیل

نهایی مهم نیست که ارزشی دارد یاندارد ، نزول است ، یاتعالی ارزش داشتن یا نداشتن ، از ناحیهٔ چه کسی ؟ چه مقامی ؟ اگر من حس‌کنم‌که اینجا این حرکت ضروریست ومن قابلیت این‌حرکت را دارم و این حرکت از نظر معیار های اخلاقی من مهم تر و با ارزش تر از عمل دیگریست خوب حرکت میکنم دیگر .

اساساً فکرنمیکنم درست باشد که آدم با ترازوبطرف هنر برود،هنر را که نمیشود سبك سنگین‌کرد .

« این اثر دو کیلوسبك‌تر از اثر دیگریست » چگونه میتوان چنین ارزیابیهای مادی کرد؟ ذات هنر را در ضدیت آن با ماده و مادیگری باید دید . هنر ازساحت دیگری‌از وجود حرف می‌زند و برای دریافت آنهم باید وسایلی غیر از ترازو و متر و خط‌کش در دست داشت .

بهر حال آنچه مورد بحث‌ما است اینست که در هالو هم کم‌وبیش همان مسائل طرح شده است که در گاو . که در پستچی . اینها مسایلی هستندکه مرتب در گیرشان هستم ، باآنها زندگی‌میکنم، حس میکنم منتهی در هر مورد زبان خاصی جهت بیان انتخاب شده است .

قلی‌زاده: بحث را از جهت دیگری طرح میکنم و میخواهم نظر شما را کلا در مورد سینمای مؤلف بدانم ، در جریان فستیوال و نیز و بعداز آن کار شما را با پازولینی مقایسه کردند و از آنجا که پازولینی یك مؤلف شاعر ویا شاعر مؤلف است بنابراین با چنین مقایسه‌ای که میان شما پیش آمده میباید تلقی خاصی از سینمای مؤلف داشته باشید .

من شخصاً فکر میکنم یك کارگران در جریان تألیف یك‌اثربانوشتن سناریو که حتماً این فکر خام مدتها با او زندگی کرده و پخته

شده کار را بمقدار زیادتری تحت تأثیر خود دارد تا شخصی که‌از سناریو دیگری استفاده می‌کند ، در عین حال این عقیده هم وجود دارد که یکنفر میتواند مؤلف باشد بی اینکه خود سناریو بنویسد یاموزیك بسازد و غیوه ...

مهرجوئی: اول ببینیم سینمای‌مؤلف چیست تا شاید ازورای این تحلیل‌برسیم بسؤال تودر مورداهمیت سناریو .

مفهوم سینمای مؤلف که اولین بار « تروفو» آنرا علناً بکار میبرد چیزی جز تمنائی برای باز یافتن حیثیت و ارزش سینما بعنوان‌یك هنر نیست .

یعنی اگر بپذیریم درجه ارزش یك اثر هنری نسبتی دارد به حد «آزادی» ایکه هنرمند بهنگام آفرینش داشته است ، سینمای مؤلف واکنشی است در قبال این امر که در سینما نیز «کارگردان» مانند نقاش و شاعر و نویسنده وموسیقیدان در خلق اثر خود آزاد بوده است و توانسته است خصوصیات وجودی خود را بعنوان انسانی بخصوص در اثرش بگنجاند و بیان کند .

پس اینجا با مقوله آزادی و انتخاب سر و کار داریم . هر چقدر هنرمند آزادانه تر انتخاب کند ، اثر به تألیف و خلاقیت نزدیکتر میشود .

حالا ما بحث درباره « ماهیت » آفرینش هنری و مسأله « بدیهه سازی» در هنررا کنار میگذاریم ، می‌خواهیم ببینیم این گزینشها بچه طریقی عملی میشوندودر این میان چه چیز، چه امری‌انتخاب میشود ، و فرض نیز بر اینست که هنرمند وقوف دارد بر اعمال خویش و فی المثل دیوانه و طفل نیست و در خواب هم بسر نمیبرد پس سینماگر در این لمحه‌خاص از تاریخ زندگی‌اش‌کشاکش یك سلسله مقولات و افکار و احساسات بسر میبرد و می‌بیند که

میتواند وباید وناگزیر از بیان این خلجانهای درونی‌از ورای‌شیئی عینی است .
یك موضوع‌یاتم بمغزش خطورمیکند ، یا در مورد یك مسأله که برای خودش هم مغشوش و گنگ است فکر میکند ، یا سفرمیرود دریا را می‌بیند بفکر می‌افتد ، یا هر چیز ، کتابی را ورق میزند، با دوستش حرف میزند ، یا این داستان را می‌خواند بهـر حال موضوعی راپیش‌خود میپروراند ، با آن زندگی میکند .
حالابرای بارورساختن‌آن فکر باید بآن‌شکل بدهد ، ساختمان‌بدهد یعنی عینی‌تر و ملموس ترش سازد .
در این راه یا خود این عمل را انجام میدهد یا با آدم و آدمهای دیگر اینکار را می‌کند .
بهر حال آنچه‌او در این لحظه می‌خواهد یك طرح اولیه است‌که بتواند شروع و مبنای اعمال بعدی او باشد .
از طرفی ممکن است نیازی به این تلاش اولیه نباشد ، یعنی‌کتابی را می‌خوانی و می‌بینی طرح موضوع همانست که توهم درگیرش هستی ، فکر تواست ، حس تو است کـه از ذهن دیگری تراوش کرده است ، یااساساً بایك سناریو ساخته و پرداخته برخوردمیکنی که باز همانست که تو می‌خواستی ، در تحلیل نهایی آنچه اهمیت دارد عملی است‌که از ذهن و حس و خصیصه های وجودی تو سر چشمه میگیرد .
معنی این حرف این‌نیست‌که تو در هر لحظه کاملا واقف و روشن هستی نسبت بآنچه در باطن تو می‌گذرد کمـا اینکه همین اعمال تو بهنگام ساختن‌فیلم یا نوشتن رمان تلاشی است جهت خودیابی وخودشناسی.
بهر حال تو اولین انتخاب راکردی ، یعنی بیك فعالیت مجردذهن عینیت بخشیدی . از آن لحظه ببعـد می‌افتی در مسیر یك سلسله گزینشهای متفاوت دیگر که از ورای هریك از این گزینشها، دو

باره تو و خصیصه های وجودی تو طرح میشود ، هر انتخاب میشود یك عمل و هر عمل میشود انعکاسی از نحوهٔ حضور تو در این دنیا ، در این جامعه و تاریخ خاص . ماحصل این گزینشها میشود سینمای تو که بعنوان یك «کل» همواره پیش از « اجزاء » سازندهٔ آنست . حالا در گیرودار این گزینشها سینماگر متوجه میشود که پاره‌ای از انتخابات نمیتواند آنطور که باید و شاید صحیح باشد یعنی گویای حال و شور سازنده باشد . مثلا فلان هنرپیشه قادر نیست آنچه را که او می‌خواهدبرساند ، نه اوبلکه هیچکس دیگر هم در دسترس نیست پس‌خود سازنده تصمیم میگیرد آن نقش را بازی کند ، یا چنانچه سازنده فیلمبرداری هم بداند ، می‌بیند که در مورد این صحنه یا این فیلم نیاز به تصاویری دارد که هیچیك از فیلمبرداران موجود قادر بعکسبرداری آن نیستند . در نتیجه خود کارگردان فیلمبرداری را بعهده میگیرد ، این مثال در مورد همه اجزاء سازنده صادق است ونیز سناریو ، کارگردان می‌بیند دیگران در مورد این موضوع بخصوص چندان حساسیت‌و تعمقی ندارند،پس خودش‌آن را مینویسد.

درتمام موارد اتفاق بخصوص‌رخ‌نداده است ، فقط گزینشهابطریق اصیل و درستی عملی شده است . آنچه میماند «کلیت» فیلم است. اگر خود سازنده نقش بازیکن و یا فیلمبردار و نویسنده را انجام بدهد تأثیری درارزش‌نمائی‌فیلم نمی‌کند .

فیلم یا بد است و یا خوب و هیچ سینمائی به اهتمام اینکه سازنده آن هم سناریو را نوشته است هم بازی و هم فیلمبرداری کرده است و هم موسیقی‌آنرا تظنیم‌نموده است «سینمای مؤلف»نمیشود. چراکه همانطور که گفتیم سینما همواره بیش از متن و تصویر و آدمهاست .

معنی این‌حرف این نیست که اجزاء مطلق اهمیت ندارند .برعکس خوبی و اهمیت اجزاءاست‌که‌کل رامیسازد اما این خوبی تصادفی و ازورای‌صبری تقدیری‌بوجود نیامده‌بلکه توسط ذهنیت‌بخصوص

انتخاب شده ، ساخته ، بارور شده است .
چه بسا که یك متن خوب و سنجیده ، یك هنرپیشه قادر و یك فیلمبردار خوب در دست یك سازنده بد نابود شده‌اند.
برعکس آنهم صادق است چون در سینما دامنه امکانات وسیع و گزینشها متعدد است پس برای اینکه «کل» خوب و درست باشد باید اجزاء خوب ساخته شوند .
بهمین دلیل است که کارگردان با هنرپیشه‌اش کار می‌کند . یعنی چه ؟ یعنی میکوشد از غایت قابلیت او برای اجرای نقش محوله استفاده کند ، و لطف سینما در همین است : ما با اجزائی سروکار داریم که هر یك در نوع خود و بفراخور حال خود میتوانند از خلاقیتی فردی برخوردار باشند .
هر یك از اینها در یك عمل جمعی شرکت میکنند ، یعنی میافرینند منتهی این آفرینش بی پایان و بی مرز نیست حدودی دارد ، این حد را کارگردان تعیین میکند ، بخاطر خودش و بخاطر سینمایش.

قلی‌زاده : ولی نمیتوان از این غافل بود که در مورد سناریوئی که کس‌دیگر بمن میدهد یك مقدار جنبه‌های تحمیلی و یك مقدار پیش ساختگی و انتخاب اولی پیش آمده که مقداری دست وبال مرا می‌بندد .

مهرجوئی: چه اهمیتی دارد ؟ باید دید این « مقدار پیش ساختگی وانتخاب اولی» بمزاج تو میسازد یا نه .
اگر این انتخابات درست است پس همانست که تو بدنبالش هستی اگر هم نیست که رهایش میکنی، یا تغییرش می‌دهی . یعنی آنقدر

آنرا دگرگون میسازی تا منطبق شود با حال و هوای‌تو .
اینجاسخن‌از سینمای مؤلف است نه سینمای‌ماشینی وکارخانه‌ای .
و اصل مهم مقدار شناخت و معرفت‌سینماگراست بعنوان یك‌رهبر و کنترل کننده اصلی ، نسبت به عناصر و اجزاء موجود . لازمه این شناخت ومعرفت فرهنگ‌است ، روحیهٔ طلبگی و پویائی است؛ بدون یك پشتوانه فرهنگی چگونه میتوان نوشته خوب را از بد تشخیص داد ؟
مضافاً اینکه ، علاوه برقوهٔ تمیز باید روش پیراستن و پالائیدن آنرا هم عملا بداند ، همانطور که در مواجهه با یك بازی و یا تصویر بد قادرست «عملا » آنرا بهتر سازد و بنفع خود و درمسیر خواستهای خود دگر گونش سازد . پس اگر متن گویای حال من نیست ، نسبت بمن غریبه است . باید آنرا با خود یکرنگ سازم، به راه بیاور مش ، بر آن چیره شوم . نه اینکه بگذارم متن مرا تغییر دهد ـ که‌نتیجه جز اغتشاش وکلافگی و بی مایه‌گی نخواهد بود . پس اگر مؤلف خوددست به قلم نمیبرد و واژه ها وجملات را پهلوی هم نمیگذارد ، در عوض میداند چه کلامی درست‌است و چه جمله‌ای غلط و نیز میداند که هر جمله ، هر مفهوم ، هر حرکت نسبت به آن «کل» که خودفیلم است ، چه مقام و ارزشی دارد .

قلی‌زاده : پس در مورد سینمای‌مؤلف شماجنبه‌های عینی‌کار را اصلا فراموش میکنید و توجه دارید به حرکتهای ذهنی و ارتباطات آن آدم با سناریو ...

مهرجوئی: عینی یعنی چه ؟

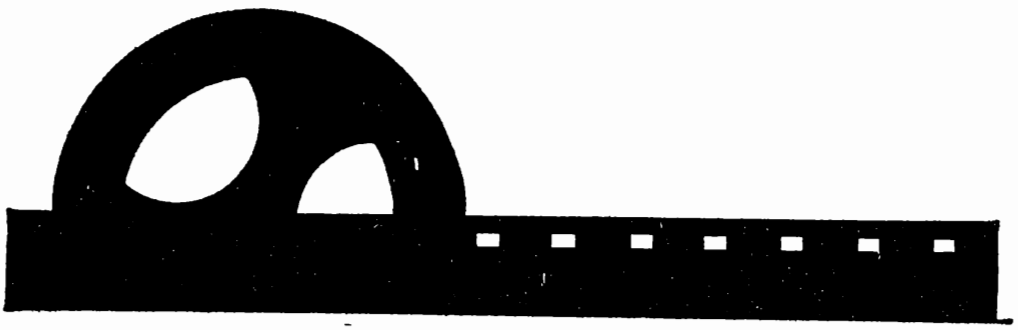
قلی‌زاده : من سناریو را یك جنبه‌عینی برای سینما میدانم‌که ریشه‌های‌بالیدن و زایش ذهنی بعدی رادر خود دارد و چیزی است که ملموس‌است ودست من داده میشود یا خودم می‌نویسم و فیلمش میکنم دور از آنکه یك‌مقدار مسایل عاطفی وباطنی برای من مطرح بوده ومرا وادار کرده که اینکار را بکنم .

مهرجوئی: درست است . یعنی همانقدر سناریو جنبه عینی دارد که آکتور دارد که این مکان دارد .
بعبارت دیگر هر یك از این عناصر بعنوان یك وسیله یا رابط عینی قابلیت این را دارند که سینماگر از ورای آنها و به اتکاء آنها جهشهای بعدی ذهنی خود را بکند .
سناریو به من میگوید این صحنه را باید چنین و چنان گرفت و هنرپیشه باید این حرفها را بزند . سناریو میسر حرکت مرا تعیین میکند اما کیفیت این‌حرکت بستگی به عوامل دیگر دارد . بهمان نسبت هم این‌مکان بصورت عاملی عینی در برابر من است امانحوه بر خورد من با آن ، گزینشهای من و حرکت ذهنی من است که بدان جان می‌بخشد و در کل فیلم معنی پیدا میکند.
این مسأله « عینی » و « ذهنی » ما را به جاهای دیگر میبرد .
می‌توان فی المثل چنین پرسشی را طرح کرد : سینما نسبت به هنرهای‌دیگر ـ نقاشی ، شعر ، رمان تا چه حد فعالیتی ذهنی‌است؟ دامنه این بحث وسیع است .
اگر بخواهیم خوب‌آنرا بررسی کنیم‌ناگزیر از طرح مفاهیم «هنر» هنر خالص ، ذهنیت ، و غیره در متن فلسفی آنها هستیم که

جایش اینجا نیست.
اما اجمالا می‌توان گفت که سینما نسبت به شعر و موسیقی کمتر ذهنی است . یعنی اگر فعالیت ذهنی در هنر را بعنوان مواجههٔ آزادانه انسان با نفس خود در نظر بگیریم (فارغ از اینکه اینجا « نفس » و « آزادی » را به چه مفهومی گرفته‌ایم) در نقاشی و شعر و موسیقی هنرمند بیشتر خودش است یعنی از آزادی‌بیشتری بهنگام آفرینش برخوردار است .
اما در سینما عوامل دیگری مابین سینماگر و شیئی غائی او یعنی فیلمش قرارمیگیرند .
این عوامل زنده و متحرکند پس می‌تواند سینماگر را متأثرسازند. این آدم که روبروی من قرار گرفته زنده است نفس میکشد ، راه میرود ، به این شیوه بخصوص حرف میزند ، نگاه میکند . من هر چقدر هم که درکنترل و دگرگون ساختن این آدم ماهر باشم‌هنوز نمیتوانم آن سرشت انسانی ، آن ذات بشری‌اش را عوض کنم . نمی‌توانم چون حرکت میکند ، یعنی میافریند . ماهیت این‌آفرینش را نمی‌توانم تغییر دهم هر چند میتوانم بنفع خود و فیلمم از آن استفاده کنم .
در نظر داشته باش که وقتی می‌گویم سینماگر از آزادی کمتر برخوردار است ارزیابی زیبائی شناسی نمیکنم . یعنی نمیگویم هر چقدر آزادی بیشتر باشد آن فعالیت هنری «بهتر» است و درمقام بالاتری قرار دارد .
من‌فقط این مطلب راروشن‌میکنم که وقتی ماازسینمای مؤلف‌حرف میزنیم « تألیف » ما در اینجا ، عمل آفرینش‌ما خصایصی داردکه کاملا شامل انطباق با خصایص آفرینش هنری در مدیومهای دیگر نیست .

درحقیقت مفهوم «سینمای مؤلف » بوجود آمده صرفاً برای توجه به این امر که سینما هم « میتواند » فعالیتی ذهنی و آزاد باشد .
اما این مطلب شکل و شیوه خاص خودش را دارد و منحصراً باید

در همان قلمرو خودش مورد بررسی قرار گیرد .
نتیجه‌ایکه میگیریم اینست : وقتی ما بپذیریم که عمل سینما گری عملی است که در آن « دیگری » شرکت‌میکند بصورت هنرپیشه، فیلمبردار ، نویسنده ، موسیقیدان ، سیاهی لشگر ، تهیه کننده و غیره . . .
و فعالیتی مطلقاً آزاد و مطلقاً ذهنی (نسبت به هنر های دیگر که نام بردم) نیست و «تألیف» درآن صورت خاصی دارد یعنی‌شامل یك سلسله گزبیشهائی میشود که هنرمند نسبت به عناصر موجود انجام میدهد .
بنابراین‌نمیتوان ارجحیت رابه‌یك‌یادوعنصرداد چرا که کلیه عناصر اهمیت دارند و اهمیت‌وارزش نهائی فیلم رامیسازند ، اگرخلاقیتی فردی هست این خلاقیت درمورد تمام‌عناصرصدق میکند :هنرپیشه همانقدر در این «مشارکت » خلاقیت بخرج میدهد که‌فیلمبردارکه صدابردار که نویسنده سناریو و ...



سینمای آزاد

درباره‌ی فیلمهای سومین جشنواره

۹ - ۱۱ آذر ۱۳۵۰ تهران آمفی تئاتر دانشگاز آریامهر

ریش تراشی (نصرالله شیبانی)

فیلم در آمریکا ساخته شده و حال و هوای فیلم‌های «تجربی» آنجا را دارد. ما در تهران ، تعدادی از کارهای سینماگران تجربی آمریکائی را در نمایشی دیده‌ایم. در این فیلم‌ها ، با وجود جنبه‌های تجربه‌ی قوی ، تمایلی به یك رومانتیسم خاص یافت میشد که لطفی داشت . ولی «ریش تراشی» گرچه سعی در نشان دادن گرایش‌های فرارگونه به‌طبیعت را دارد، لحنش خشك و بی انعطاف است و بنظر میرسد که فیلمساز قصد داشته نتیجه گیری قاطع و روشنی بکند و این، فیلم را به بیراهه میکشاند .

عاشورا (منصور جعفری)

نگاهی است گاه‌شوخ‌طبعانه‌به«عاشورا»واین شوخ‌طبعی‌های جابجا (که محتملا به بهنام جعفری فیلمبردار فیلم برمیگردد) عادی بودن دید مستند کارگردان را نجات میدهد و تأثیر میگذارد .

انعکاس (کیانوش عیاری)

ایده پرمایه وغنی است. تمثیل_گرچه نه چندان هوشمندانه_ ولی مناسب است . باگسترش فکر اولیه (که فیلم را از این حالت ضرب‌المثل گونه بیرون میآورد) «انعکاس» میتوانست یك شعر قوی باشد . گرچه به همین وضع تمام حسن فیلم به ایجاز آن است :

وقتی که‌قلب‌هایمان میمیرند(فرهاد پوراعظم)

فیلم‌باتمثیل‌های‌عادی‌میکوشد ایده اولیه خام وظاهراً بزرگی را تصویری کند. اماکه بیشتر به یك بازی میماند . چراکه پوراعظم گرفتار مضمون تراشی است . برای اینطور با تعمد و قصد قبلی «سمبل» ساختن، در ضمن احتیاج به چیزهایی بیش از فقط یك‌ایده اولیه‌است، وگرنه این«ایده‌اولیه» بهمان‌وضع خام خود باقی‌میماند ودراین‌میان امکانات‌سینما ، با بکارگرفتن آن به عنوان‌یك‌دستگاه ضبط به هدر خواهد رفت .

تشنه (همایون پای‌ور)

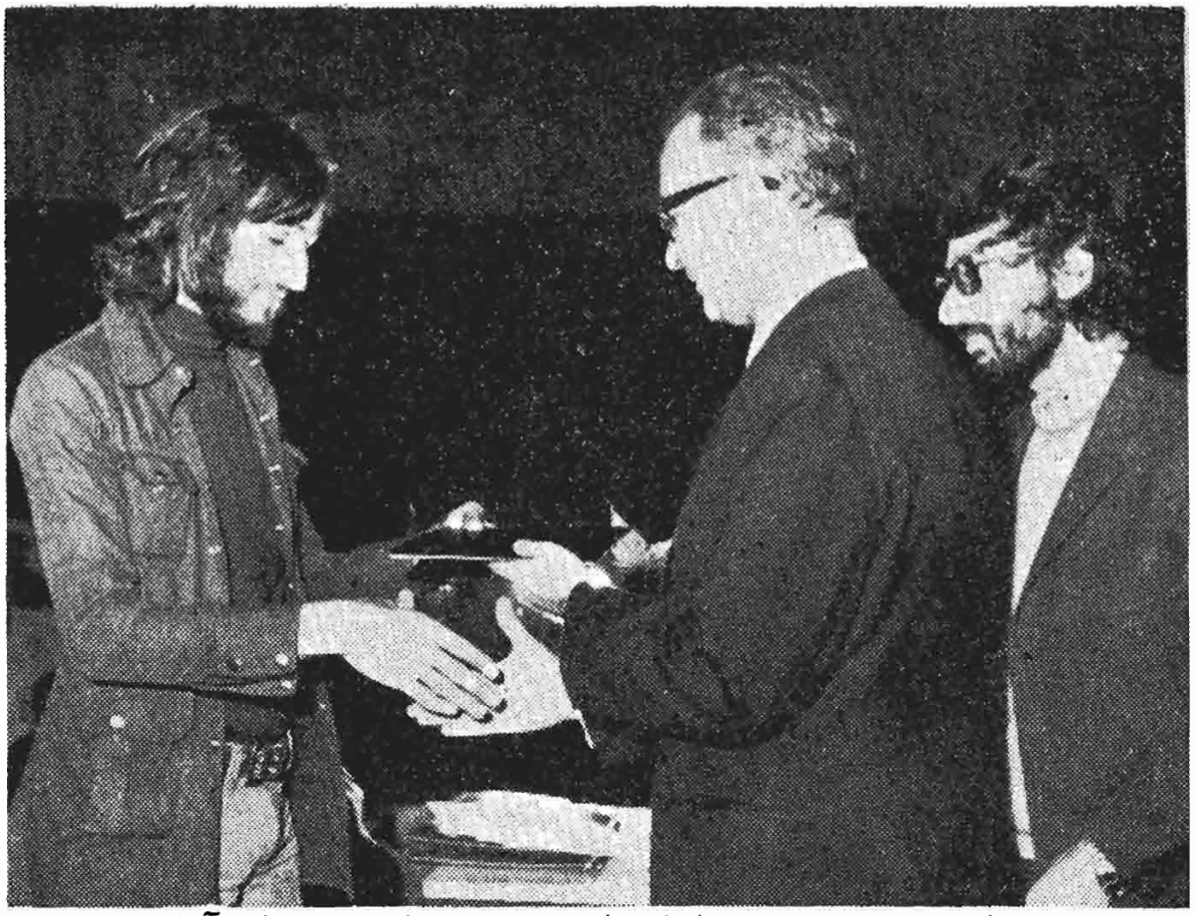
تمایل شدید به فرم، آنهم به صورت شدیداً تجریدی‌اش ، از خصوصیات کارهای پای‌وراست . به‌عقیده من پای‌ور، گرچه بااین کار معیاری صحیح از ذهنیات و تأثرات خود بدست نمی‌دهد ، و گرچه کارهایش به یك طرح آبستره مشکل مبدل میشوند ، اما با شناخت‌تصویر ، به نوعی «زیبائی» در فرم دست مییابد که منحصر به اوست .

مرد ـ اطاق ـ درخت (حسن بنی‌هاشمی)

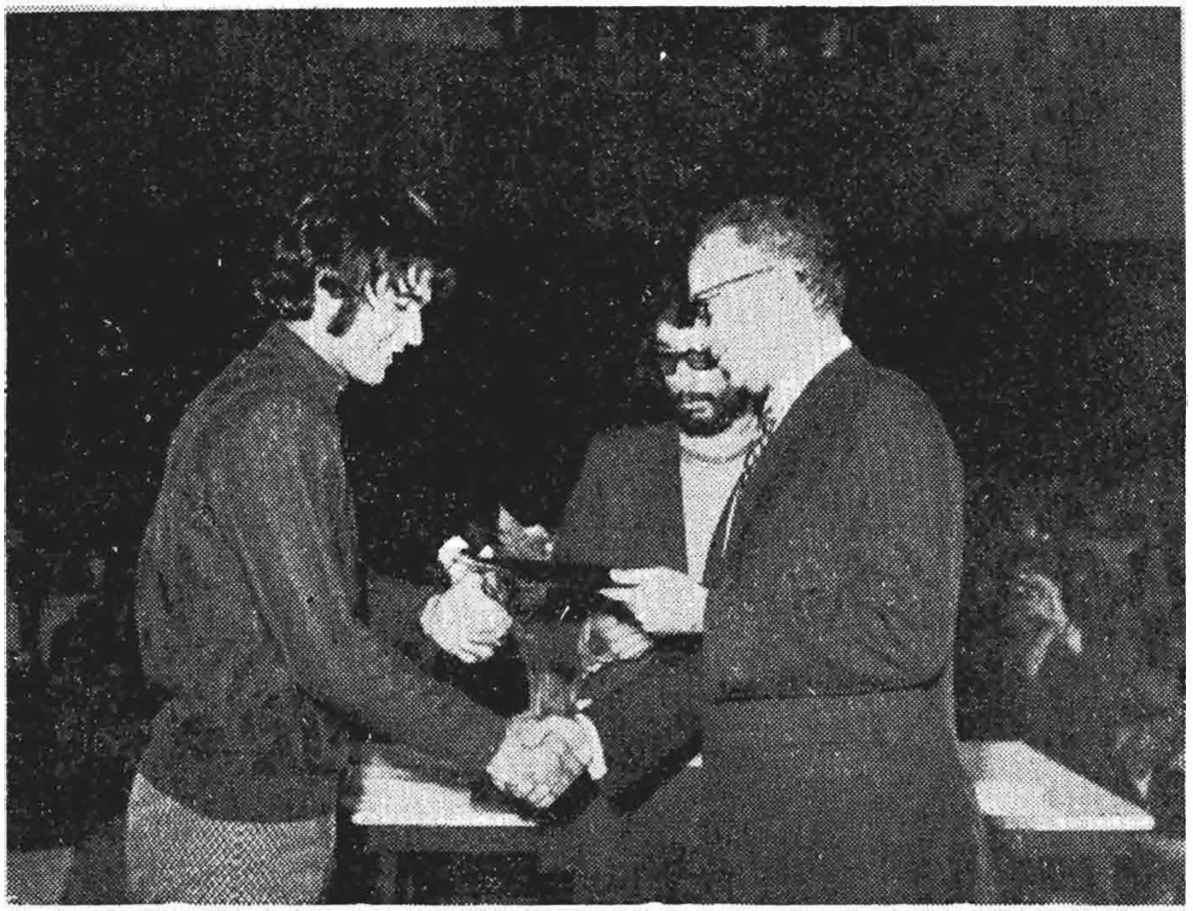
با تمام‌خصوصیات‌قابل‌ملاحظه‌اش، مقابل فیلم دیگربنی‌هاشمی «موج»این یکی فیلم خوبی نیست .چراکه او در این فیلم ، باتوسل به مقداری فلسفه‌بافی، سادگی‌و صمیمیت‌را درکار از دست‌میدهد. وآن چیزهایی که «موج» را تا بدان حد دست یافتنی و قابل لمس می‌کنند ، یعنی تأثرات ذهنی و شاید ناخود آگاه (ولی بهر حال صمیمی) بنی‌هاشمی ، با این تعمد در «حرفی زدن»عقیم میمانند.

با من به انتهای‌دنیا بیا (هرمزد ناظم زاده)

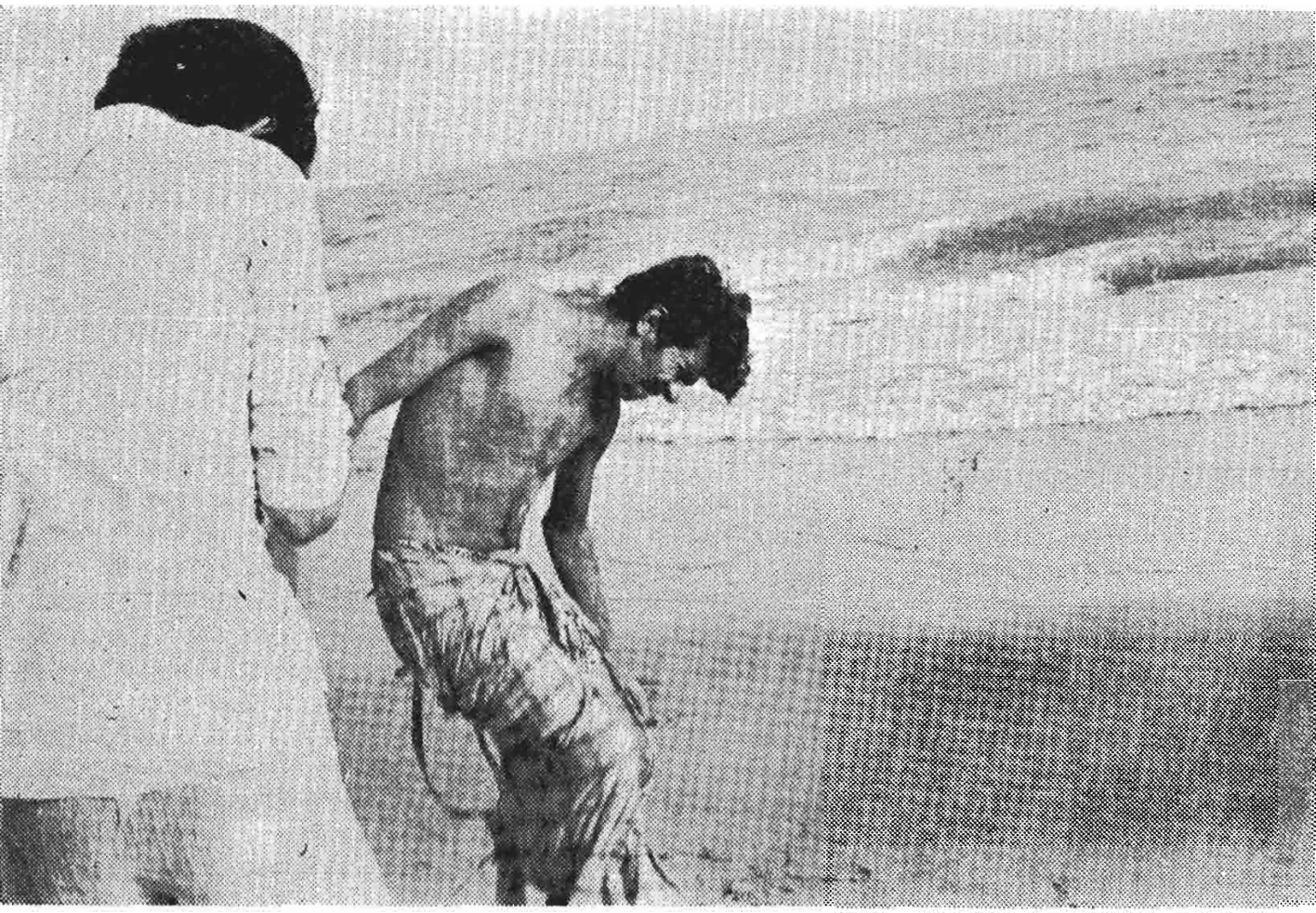
فیلم مدعی پرداختن به مسائل درونی است ، ولی هرگز این چنین‌نمیشود . چون درطرح مسائل عاجز میماند و فقط به یك‌مقدار مفاهیم عاطفی قشری اکتفا می‌کند .



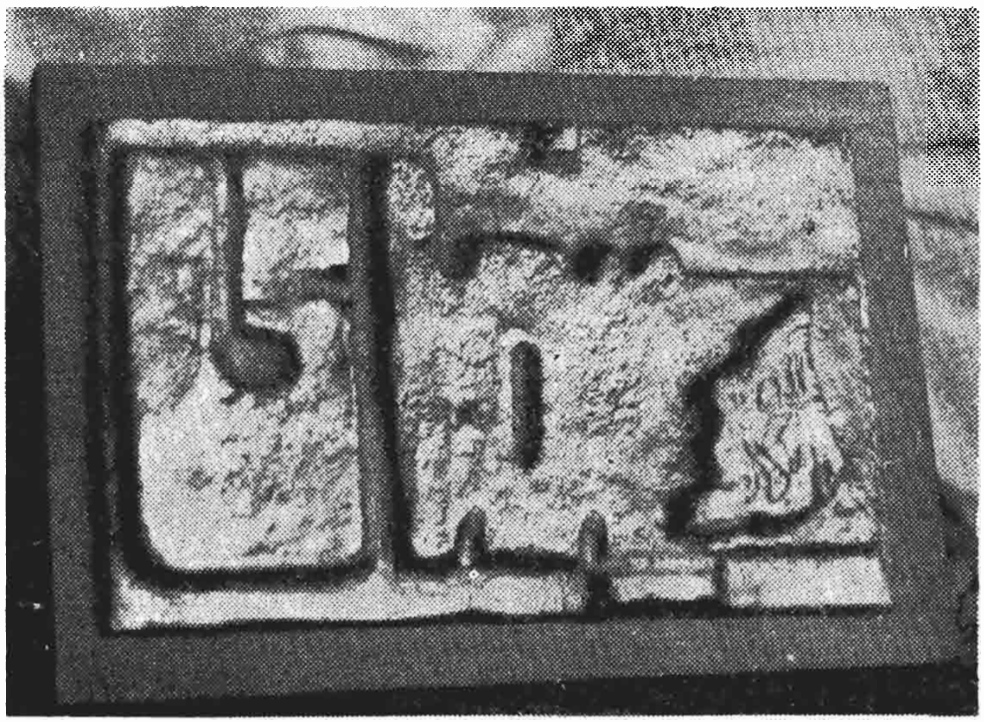
بهنام جعفری برنده‌ی دیپلم افتخار سومین جشنواره‌ی سینمای آزاد



ایرج رامین فر برنده‌ی مشترک لوح برنز سومین جشنواره‌ی سینمای آزاد



حسن بنی هاشمی در هنگام فیلمبرداری «موج»



لوح سینمای آزاد ـ جایزه‌ی سومین جشنواره

پرسه در تهران (بهنام جعفری) خارج از مسابقه

علی رغم تسلط تکنیکی بهنام جعفری ، فیلم در انتخاب لحن بین یك نگاه طنز آلود گذرا و یك نظر اجتماعی (و احتمالا بامعنی) مردد است وفقط درلحظات معدود به‌خوب نزدیك میشود. فیلم ، بهر حال مبین نکته سنجی جعفری است .

انعکاس فضا در حجم (فرشاد فرهی ـ مهدی رئیس سمیعی)

پرداختن به‌فرم‌های صرفاً تصویری وعینی (انعکاس‌دنیای خارج در یك مکعب آینه‌ای) در این فیلم بکاری نمیآید . خیلی ساده ، چون فیلمسازان نه فضا را شناخته‌اند ، نه فرم را و نه سینمارا . در اینجا دوربین‌فیلمبرداری تنها دست افزاری است‌که قابلیت ضبط مطالب درسی را دارد .

مدس هاهم (عباس مرشدی)

فکر خوبی است که فیلمساز در طرح آن میماند و به بازیهای گسسته‌ای متوسل میشود .

تمدن (فرهاد پور اعظم)

اشتباهات فیلم دیگر پور اعظم را دارد . ایده در همان

حد ایده باقی میماند و فیلمساز کوششی به‌خرج نمیدهد که فکرش را در کوره سینما بپزد و عمل بیاورد .

امامزاده (کیانوش عیاری)

امکانات زبان تصویر ، در بازگویی یك داستان ، از وسوسه‌های فیلمسازی است. «امامزاده» میکوشد که از این امکانات بهره خود را بگیرد و غالباً موفق است . باضافه یك مقدار مفاهیم ضمنی ناخود آگاه در فیلم هست که بهر حال آنرا از « بد » بودن نجات میدهد .

دیوانه و بچه (کیانوش عیاری)

در بازگویی یك داستان خیلی ساده ، راحت و روان موفق است گرچه غالباً عاری از جنبه‌های تصویری بنظر میرسد ، اما پرداخت مناسبی به موضوع میدهد .

در اینجا تمام اندیشه است (شهریار پارسی پور)

فیلم در بیان ایده های مختلف سرگردان میماند ، و نیز میکوشد نتیجه گیری مستقیم و صریح بکند . تکه‌هائی از فیلم بطور مجزا خوبند . دو جوان فیلسوف مآب و کم حرف ، مستقلا خوب

و پر معنی است . اما که این‌ها ، در ناپختگی سایر تمثیل ها گم میشوند . کاش فیلمساز سعی در این همه « مختصر و مفید » گویی نمیکرد !

کولبار (عبدالحمید حمیدی)

بیان‌یك داستان ساده ، با این همه‌تأکید وتفصیل ، وسعی در بیرون کشیدن مفاهیم انسانی از آن ، کار عبثی مینماید .

تبلور (همایون پای‌ور)

گرفتن یك قطعه فیلم مقابل دریچه آپارات که منجر به سوختن فیلم ویك مقدار فرم‌های دیدنی روی پرده‌میشود ، ایده‌ای جالب و با مزه است . این کار برای ما، تمایل پای‌ور را به فرم خالص تصریح میکند .

دیده بانان را بگو تا خواب نفریبد (بهنام جعفری)

یك داستان گاه سوز ناك ، گاه اجتماعی با یك مقدار شوخی‌های خاص بهنام جعفری .

بهنام تکنیك را خیلی خوب و غیر آماتوری بکار میبرد . اما در پرداختن به مسایل پر مایه تر اهمان میورزد . با وجود این

در او قابلیت های بیشتری را میشود سراغ کرد که بلا استفاده مانده‌اند .

مرد و ماهی (احمد آسوده)

قصد دارد مسایل بزرگ جهانی و بشری وشاید فلسفی را عنوان کند . ولی قالب تمثیلی‌فیلم متظاهرانه است و فیلم جز به‌یك مقدار شعار ، به هیچ نمی‌رسد .

تمبر (فریدون کشمش زاده)

فیلم ازهرلحاظ ابتدائی است. بی‌هیچ مایه‌ای یك‌داستان کم لطف بازگو میشود .

کویر (فرشاد فرهی ـ مهدی رئیس سمیعی)

کارمستندی است درباره کویر . اما تنها به‌تصویربرداری عادی‌ترین مشاهدات اکتفا می‌کند .

موج (حسن بنی هاشمی)

حکایت تمثیلی شاعرانه ایست ازفیلمسازی‌که نشان میدهد

ازمحیط خویش‌خوب تأثیر گرفته . این تأثیر پذیری ، و نیزسادگی و بی پیرایه بودن پرداخت و مضمون ، « موج » را تا حد یك شعر غنی میرساند و باعث میشود فیلم با تماشاگرش بـه خوبی رابطه برقرار کند و « حس » بشود .

« موج » به خاطرغنای تصویریش ، بدل می‌نشیند .

جزیره (کیانوش عیاری)

پرداخت راحت و آگاهانه‌ای دارد . گرچه شاید بتوان از محتوی ، یا کـه داستان ، بخاطر مطرح نکردن هیچ مسئله‌ای چشم پوشید ، اما زبان فیلم نشان دهندهٔ آگاهی درستی است در بکار گرفتن عوامل تصویری ، برای بیان‌مفاهیم مادی یك داستان ، کـه متضمن مقداری عوامل حسی هم بـاشد . من میان کار های کیانوش ، جزیره را به‌خاطر این خصوصیتش بیش‌از همه می‌پسندم.

سی روز سفر (فیروز گوهری)

بیست دقیقه فیلم در بارهٔ یك سفر سی روزه به اروپا ، بیشتر شبیه کارت پستال ، گاهی با مزه وگاه در لحظات زودگذر قشنگ و تازه (مثلاً صحنه توپ ها) .

متأسفانه درجریان جشنواره ، تماشای‌این‌فیلم‌هابرایم‌میسر نشد : جستجو (فریدون شیبانی) ـ آب آب (نصراله شیبانی) گرما در سال صفر (شهریار پارسی پور) ـ مسخره (محمد غروی)

داریوش عیاری

گزارش کوتاه سومین جشنواره سینمای آزاد

روز ۱۲ آذر ۱۳۵۰ ساعت ۷ بعدازظهر برای اهدای جوایز سومین جشنواره‌ی سینمای آزاد مراسم ساده‌ای در تالار اجتماعات دانشگاه آریامهر برگزار شد در این مراسم ابتدا بصیر نصیبی دبیر جشنواره و مسئول گروه سینمای آزاد در گزارش سومین جشنواره اسامی داوران سومین جشنواره را بترتیب حروف الفبا اعلام است

آقای آربی اوانسیان ، آقای فریدون رهنما ، آقای هوشنگ شاهنواز ، آقای بیژن صفاری ، آقای هوشنگ طاهری ، آقای هوشنگ کاوسی

وسپس جوایز سومین جشنواره‌ی سینمای آزاد بشرح زیر اعلام گردید

لوح زرین

به کیانوش عیاری برای فیلم انعکاس و مجموعه کارهایش

لوح سیمین

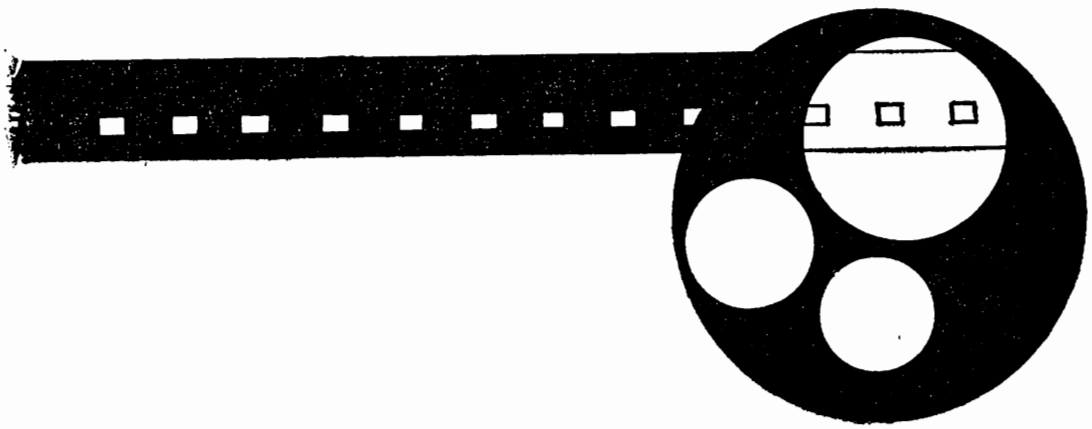
به« حسن بنی‌هاشمی » برای فیلم موج

لوح نقره

مشترکابه ایرج رامین‌فربرای فیلم شماره ۲ و همایون پای ریرای فیلم‌تشنه

جوایز جنبی

دودیپلم افتخاربه بهنام جعفری برای‌فیلمبرداری فیلم عاشورا و مجموعه‌ی کارهایش‌دیپلم‌افتخار « انجمن فیلم دانشگاه آریامهر » به فیلم‌موج ازحسن بنی‌هاشمی‌دیپلم افتخارتماشاگران‌سینمای‌آزاد یه فیلم موج از بنی‌هاشمی تقدیرداوران‌برای‌دوفیلم کولبارازعبدالحمیدحمیدی‌ومگسهاهم‌ازعباس‌مرشدی



تحلیل و بررسی فیلم‌های ۸ میلیمتری

۱ - ارتفاع متروک

۲ - کالنگ‌هایم را ....

از گیتی‌وحیدی

ارتقاع متروك (بهنام جعفری)

از بهنام جعفری قبلاً فیلمهای «پرسه در تهران» و «دیده‌بانان را بگو تاخواب‌نفریبد» را دیده بودم. «پرسه درتهران» مستندجالبی بود، که طنز تصویری ویژه‌ای‌داشت. ازحیث‌تکنیکی هم‌قابل ستایش بود (توجه میدهم، شما را بحرکات نرم دوربین، روی دست، تراولینگ،پان و... غیره).

و اما «دیده بانان ...»

«دیده‌بانان ...»فیلمی بودکه خوب شروع شدو بد خاتمه یافت.

دیده‌بانان ...کارگردانی، موشکاف، عاطفی که‌نگرشی اجتماعی دارد، را بما معرفی کرد.

فیلم با حرکت سنجیده‌ای، به روی پنجره‌ها شروع‌میشد

که‌شعر تصویری‌قشنگی بود ، چراکه ارتباط آدمها باپنجره‌هاشان ودیدگاهی که پنجره برای ناظرش‌میگشاید، معلوم میکرد . ناظرانی که پنجره ، حکم « خبرچین » را برایشان دارد !

در واقع پنجره ها چشمهای و قیحی بودند که با هرزگی تاروپود احساسات آدم را وارسی‌میکردند .

می‌بینیم که حرف ، انتقاد گزنده و دلنشینی است ولی قالبی که بهنام برایش انتخاب کرده بود در حدش نبود ، چرا که طنز گزندهٔ او ـ که معمولاً در کارهایش حس میشود ـ اینجا بیك حرف عامیانه بدل میشد .

آن زد وخوردغیرتمندانهٔ یادآور سینمای متداول فارسی وآن‌ماجرای‌عشقی که‌درسطح‌باقی‌میماندهمه‌چیزراخراب‌کرد. نتیجتاً تماشاگرهیچگونه سمپاتی نسبت به‌دخترك وپسرك پیدا نمیکرد، تا در مقابل‌جماعت فضول پنجره‌نشین حالت دفاعی بخود گیرد .

در واقع کارگردان عشق ـ یعنی یك احساس عالی بشری را مطرح نمیکرد تا در قبالش تماشاگر ، خود را سپر بلای « دیده‌بانان » کند ، بل قضیه را در حد یك پسر دختر باز گسترش میداد !

پسر کی که مستحق یك فصل کتك بود: ونتیجه اینکه حداعلای احساس‌تماشاچی ازاین صحنه ، لذت بردن بود ، نه‌احساس انتقامجوئی ! !

گفتم که «دیده‌بان» فکری‌قشنگ بودولی‌بیان خوبی نداشت .

بـرای‌مثال‌بگویم ، که‌مسأله‌پنجره ، مرابیادفروغ‌انداخت که‌در

یادداشتهایش از کنجکاوی آدمهای فضول شایعه‌پرداز گلایه میکند «من کاری بکار هیچکس ندارم، ولی این بی‌توجهی و بی‌آزادی سبب شده که همه در موردم کنجکاوی بخرج دهند و درپی آزارم برآیند»

قصدم از این حرف، ارائه قالبی که میبایست بهنام فکرش را در آن بریزد نبود، بل منظورم قیاس تضادیست که بین یك آدم پشت پنجره و آدم مورد مشاهده‌اش باید وجود داشته باشد و نمایاندن تمایزی که این دو از حیث روحیه دارند، در این صورت است که نظر تماشاچی معطوف محور انتقادی کارگردان میشود نه انحراف از قضایا تا حدی که از آن استنباطی کمیك شود، آنهم کمیکی در حد لحظه ها!

واما میآییم برسر تازه‌ترین فیلم بهنام جعفری، یعنی «ارتفاع متروك» که همه می‌انگارند در روال سایر کارهایش نیست ـ (از حیث محتوی و پرداخت) درحالیکه اگر دقیق شویم اینجاهم حرف او همان حرف «دیده بانان» است، گیرم بشکلی مؤثرتر، چشمگیرتر و مبهمتر!

این بار او «دیده‌بان» را از پشت پنجره توی کوچه آورده، تا تراکه از شرش به ارتفاع ۱۰۰ متری از سطح خاك گریخته‌ای و و می‌انگاری که رهیده‌ای، مهار میکند.

بهنام در رساندن قضایا عجیب گریز میزند در نتیجه او همه چیزش در قالب مشکوکی پیاده میکند.

شاید عده‌ای این قالب مشکوك را نوعی ابهام انگارند که وجودش برای یك اثر هنری ضروریست.

من منکر این نیستم چراکه ابهام هم پایهٔ تخلیل و بزرگترین رکن

یك اثر خلافه‌است ، ولی حرف در این است که ابهام را باید در خدمت یك اثرخلاقه گرفت ، نه اثر خلاقه را درخدمت‌ابهام !

و اما بپردازیم به‌کاراکترها

کاراکتر جوان « ترومپت زن» رابراحتی میتوان درحکم یك «غریزهٔ سالم» انگاشت که تمثیلی است از رهائی به مفهوم بسط یافته‌اش پس ازگریز ازجنجال و همهمه‌ای ـ که در ارتفاع ۱۰۰ متری از سطح زمین حاصل آمده .

آیا گریز از محوطه شهر به این گوشهٔ دور افتاده گریزاز « دیده بانان » نیست ؟ ! و مفری برای دقیقه‌ای با خویش بودن ؟ همچنان که‌برای پیرمرد «پوست‌پاك‌کن»نیزهست !

چراکه می‌بینیم‌پیرمرد درابتدای‌دیدن جوان حیرت زده‌میشود و شاید ناراحت ، به این‌دلیل که او را مخل آزادی خود می‌پندارد اینست که با اوج گرفتن صدای ترومپت‌جوان ،پیر مردبا دلخوری بر می‌خیزد و پنبه درگوش میکند که اشاره ظریف و هوشمندانه ایست !

و اماوقتی جوان درمییابدکه در آن‌گوشه پرت‌هم نمی‌تواند براحتی زندگی کندترجیح‌میدهد خودکشی کند ،ومگراین‌خودکشی به انگاره دستیابی‌بیك رهائی‌یا بهتربگوییم آزادی‌کامل‌نیست ؟

درواقع بهنام گریزاز اینهمه شکاکیت را در « مرگ »می‌بیند یعنی احساس میکند که تنها بوسیلهٔ مرگ میتوان نقبی زد بسوی

رهائی از زندگی‌ی‌بیهوده .

آخرین سکاس‌فیلم که به‌زعم من‌زیباترینش هست پیر مرد که گوشش به‌آهنگ ترومپت اخت‌شده (برخلاف ابتدای‌فیلم که بیزار بود !) وازطرفی بلندی نشستن پسرك تا حدودی‌برایش اعجاب‌آور و لذت‌بخش است ،به جایگاه خالی اومیرود و سعی‌میکند آهنگ مجذوب کنندهٔ‌پسرك‌راتکرار کندکه نمیتواند،وازترمپیت‌تنهاصدای گوشخراش و نا هنجاری خارج میشود که به آژیر خطر بیشتر شباهت دارد !

شناختی‌که کارگردان از این دو شخصیت بدست میدهد ، نموداریست از اختلاف نگرش دوآدم که مربوط به‌دونسل ، قدیم و جدید هستند وتنها وجه مشترکشان عواطفشان‌ا ست .

بهر حال ، کارگران بخوبی از لحظاتی‌که‌فیلم به او فرصت بهره‌گیری تکنیکی داده استفاده‌کرده اشاره میکنم به فرارسیفی از لابلای ماشینها و یا جستجوی «گرجی» در ساختمان متروکه .

ازبازی هنر پیشه ها بخصوص«گرجی» و « سیفی » پیداست که ازرهبری خوبی برخوردار‌بودند .

حرف آخر اینکه ، بهنام جعفری خیلی روز های طولانی بیشماری در پیش دارد ، او خیلی زود دست اندرکار فیلمسازی شد از ۱۵ سالگی و با عشق هم بکارپرداخت نه بخاطر خود نمائی و خود فریبی : بهرحال ،بااحساس نابی‌که‌دراوسراغ‌داریم، آیندهٔ درخشانی‌رابرایش‌آرزو میکنم .

بازی‌ها ؛ احمد امینی ـ گرجی . حسن سیفی

موزیك متن : شهاب
نویسنده ، کارگردان و فیلمبردار بهنام جعفری

نمایش در سینمای آنها و جلسه‌ی ۳۶
نمایش در تلویزیون ملی ایران برنامه آغاز

کالنگ‌هایم‌را‌دوست‌دارم (حسن‌بنی‌هاشمی)

کالنگ هایم را دوست دارم ، چهارمین فیلمی بود که از بنی‌هاشمی‌دیدیم ، پس ازموج ـ مرد واطاق ودرخت ، وهجرت .

اگرازمرد واطاق‌ودرخت‌درگذریم ، می‌بینم کارهای‌بنی‌هاشمی روال مشخصی دارد ، چه‌ازلحاظ فرم و نمود ظاهری ـ که‌جنوب باشد ـ و چه‌ازحیث محتوا ونموددرونی .

جوهرکاربنی هاشمی ، مبنائی عاطفی دارد ، اینست که کارهایش در ورای صمیمیتی ـ هرچند بظاهر بطی‌ولی ریشه‌دار ـ شکل میگیرد وکامل‌میشود .

آدمهای بنی‌هاشمی ـ که نمودی‌است از خود او ـ ظاهرشان آرام ، خسته ، تنها و فکور ، می‌نمایاند .

در واقع هیچگاه شدت عملی که عینی باشد از آنها نمی‌بینم تغییرحالات وهیجاناتشان کاملا درونی است ، که بهرحال‌تاحدودی میتواند مشخصهٔ‌هرجنوبی‌باشد باوابستگیهای شدیدعاطفیش .

«کالنگ هایم‌را دوست دارم» آخرین‌کار بنی هاشمی ، مثل همیشه‌فضای جنوب‌را دارد ـ یابهتربگویم بنادرجنوب ـ یعنی همان فضای‌دلگیر وخفقان آور ، همان دریا ، همان خانه‌های‌کهنهٔ‌غبار

گرفته باآدمهای آفتاب سوخته‌اش :

کاراکتر فیلم ، کالنگ ها ... که دست پرورده بندر است بجائی رسیده که ماندن در آن محیط را طاقت فرسا ، حس میکند چراکه هیچ چیز در آن محدوده نمی‌بیند که اورا ، راغب و پاینبند بماندن کند . همه‌چیز ساکن و یکنواخت است ، همچنان که خود میگوید « بدیش اینه که هیچ اتفاقی نمییفته ! » ولی حرف در این است که چنین حس (دلبستن پسرك به کالنگها) تا چه حد میتواند ، برای یك تماشاگر عادی ، که هیچگونه آشنائی با جنوب وجنوبی ندارد چه رسد به‌حالات عاطفی او ــ ملموس باشد ؟ تماشاگر که هیچگاه با آنچنان فضائی رابطهٔ حسی نداشته ، یعنی درست نقطهٔ مقابل کاراکتر ، کــه با جزئی ترین و حقیرترین ذرات پیرامونش وابستگی عاطفی دارد .

نتیجه اینکه وقتی بنی هاشمی نگاههای منتظر و یـا بیتفاوت کودك را ، باوسواس عجیبی دنبال میکند ، تماشاگرفیلم راخسته کننده می‌انگارد ، ایرادی‌هم‌براو نیست ، چه سوای شخصی بودن احساس فیلمساز ، فضای سوکوار ، آدمهای مغموم آفتاب‌سوخته ، ریتم کنده فیلم وپلانهای طولانی هم هیچیك نمیتواند مولود چیز دیگری آنچه بالفسه وجوددارد باشند .

با توجه به این نکته که حس کاراکتر حس بنی هاشمی است همچنان که دلبستگی ها و علائقش ، گسترشش در وجود عموم ، به آن شکل کاملا عاطفی ، تقریباً غیر ممکن‌است .

خصوصاً کــه کارگردان هم هیچگونه‌اصراری در نمایاندن

تفکرات وتخیلات کاراکترش ندارد، تا وسیله‌ای شود برای ایجاد ارتباط بین او وتماشاگر .

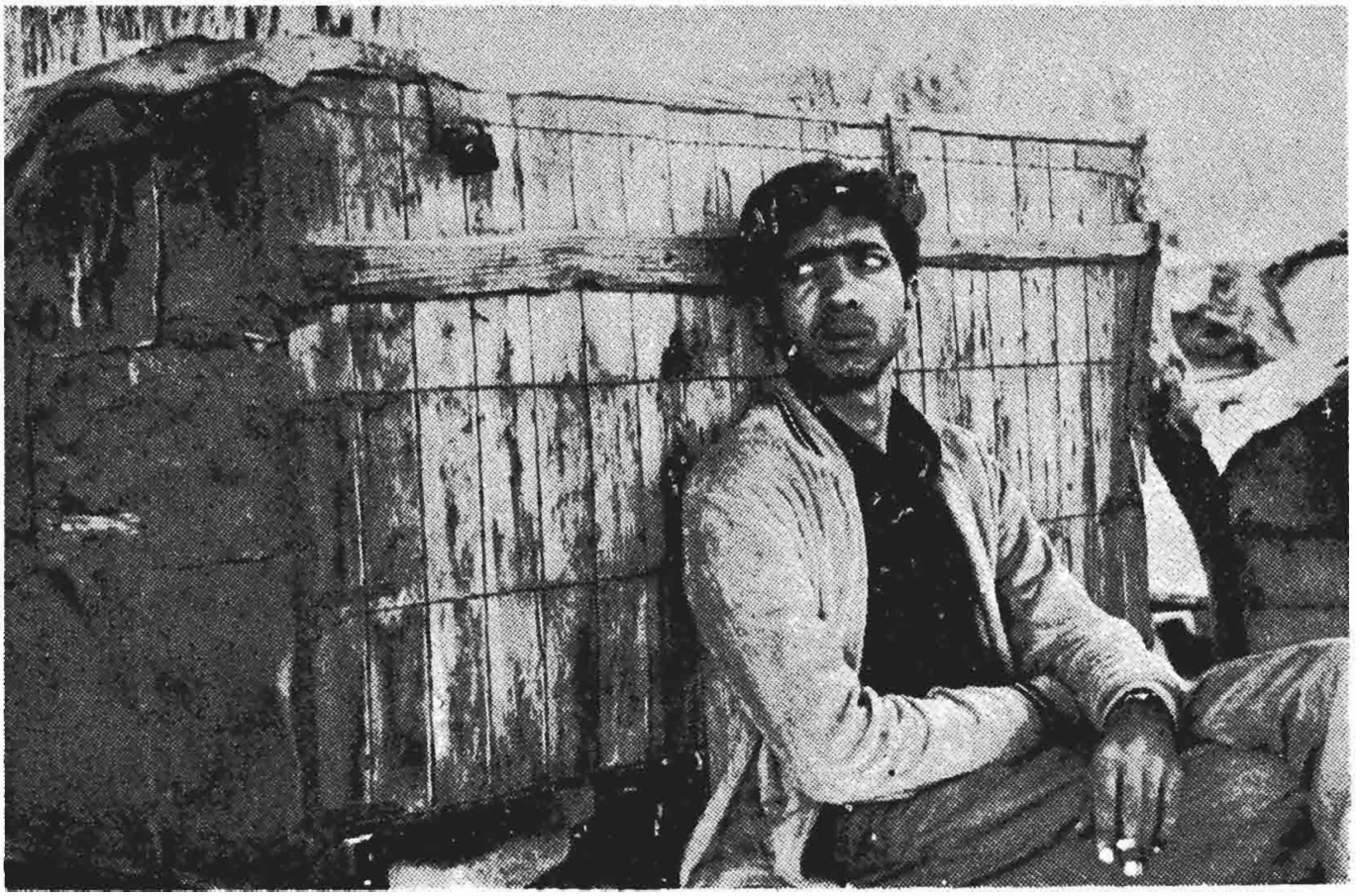
وبهمین دلیل‌است که فیلم جنبه‌ای‌شخصی پیداکرده ونمیتواند به روی تماشاگر یك چنان تأثیری را بگذارد که بـر بنی هاشمی گذارده .

در پایان فیلم می‌بینم که مرد میماند بخاطر تنهاچیزی که عصارهٔ خاطراتش است و می بینم کـه جز « کالنگ ها » هیچ چیز خاطره‌انگیزی در آن آن‌فضای دق‌زده‌نیست .

هرچند درابتدای‌فیلم ، دوربین‌ازروی یك خیابان ویك‌سری ساختمان جدیدالتأسیس متحدالشکل میگذرد ، ساختمان هائی که با رسمیت بی روحشان ، آدم را سر لج‌میآورند ، وتو می انگاری تنها وسیلهٔ و دوربین لحظه ای روی یك قفل کهنه‌قدیمی یك درباقی میماند .

بنی هاشمی کاراکتر خسته‌اش را مقابل‌پنجره ای نشانده، که دورنمایش دریاست وهمان فضای دلگیر بندر،ورویارویش‌درختی به‌خزان نشسته ، اما سرشار از آواز گنجشك .

* آنچه فیلم مطرح میسازد ، قصه‌ای پـر حادثه نیست چرا که کارگردان از فریب حادثه پردازی بدور است و ترجیح میدهد با تجسمی درونی کاراکتر فکور و پر ملالش را بشناساند ، که‌کار آسانی‌نیست .چه این شناسائی‌محتاج‌یك بررسی دقیق درزندگینامهٔ کاراکتراست‌ونمایاندن‌وشناساندن‌عوامل سازنده‌اش ـ از خانواده گرفته تا فرهنگ وسنت ... بطور کلی جامعه اش ـ چه‌اگر از این



ابراهیم منصفی در «کالنگها» ساخته حسن بنی‌هاشمی

احمد امینی در «ارتفاع سروک» ساخته بهنام جعفری

شناسائی در گذریم ، هـرگز یک رابطهٔ حسی عمیق بین‌ما ــ که تماشاگر باشیم ـ و او ـ که‌کارکتریست‌بسوك نشسته ایجاد نمیگردد الخصوص که محور اصلی قضیه بدور خصوصی ترین واکنشها و وابستگیهای عاطفی کارکترمی چرخد .

وقتی کارکتر بنی‌هاشمی ، خاطرات کودکیش را زیر و رو میکند، می‌بینم که چهار دیوارش همین چهار دیواری حاضر است یعنی دنیائی که‌خلاصه‌شده در دریا ، دریائی که تحفه‌ای جز گوش ماهیها و یابهتر بگویم «کالنگ ها » در بر نداردو آنقدرر این دنیا خالیست ، که عبورچند شترویا وجودیک درخت میتواند جلوه‌گاه تازه‌ای‌باشد !

طبیعی‌است‌که اگرکودك به « کالنگ ها » دل‌می‌بندد ،صرفاً به این‌خاطر است‌که چیز دیگری‌را درآنجا نمی‌یابد .

آنچه از این فیلم ماندگار میشود که در خور اهمیت است وابستگی عاطفی‌یک جنوبی‌است به‌موطن خود .

بهرتقدیر، بنی‌هاشمی کارش ازویژگی حسی‌لازمهٔ‌که اصالت صداقت‌وصمیمیت‌باشد برخورداراست، وآهنگ دلنشین وغمگنانهٔ فیلمش، جای‌بزرگی‌دررساندن اینهمه وفضای‌دلگیر و مردم‌دلگیرتر بنادر جنوب دارد .

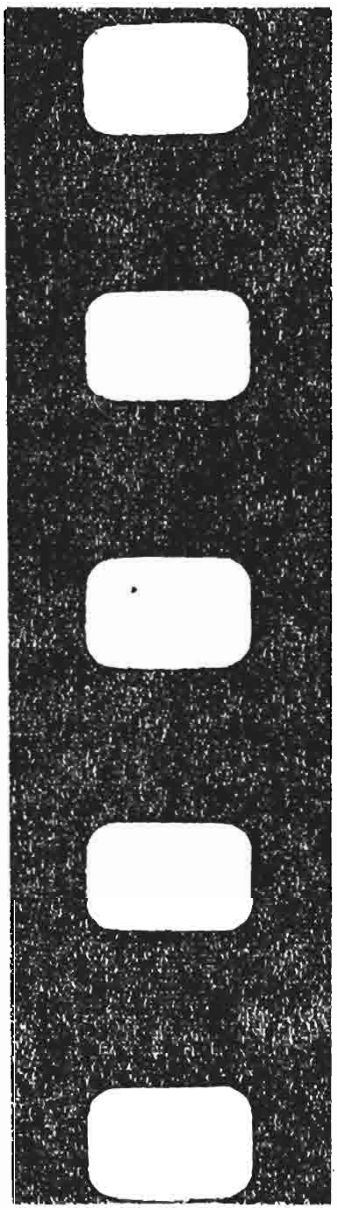
بعنوان مؤخره بدنیست اضافه کنم‌که چه خوب است مونتاژ فیلم هایان را به‌شخص مونتور بسپاریم چه عاطفه شدید کارگردان مانع از آنست که قصاب بی‌رحمی برای مخلوق خود باشد !

نمایش در سینمای آزاد جلسه‌ی ۳۸
نمایش در تلویزیون ملی ایران برنامه آغاز
مدت نمایش : ۱۹ دقیقه
نویسنده،فیلمبرداروکارگردان: حسن‌بن‌هاشمی
صدا : همایون‌پای‌ور
بازیگران : ابراهیم‌منصفی ـ جلال منصفی ـ عبدالرسول کتوانی
فیلمبرداری شده دربندرعباس فروردین سال ۵۱
مخارج تهیه‌فیلم : ۹۰۰ تومن

کتاب سینمای شیراز

انجمن فیلم دانشگاه پهلوی شیراز با انتشار سه شماره کتاب‌سینما نشان داد که می‌تواند بدون وابستگی ناشریك کتاب با ارزش سینمائی باشد . متأسفانه درسال تحصیلی اخیر کتاب سینمای شیراز منتشر نشد و علاوه بر این از فعالیت و کوشش انجمن فیلم دانشگاه پهلوی کاسته شد . ما انتظار داریم که مسئولین جدید دانشگاه پهلوی ترتیبی بدهند که کتاب سینمای شیراز منتشر شود و انجمن فیلم‌فعالیت گذشته‌اش را از سرگیرد .

کتاب سینمای آزاد



نگاهی به کارهای آربی اوانسیان

و

فیلم چشمه

از : هوشنگ آزادی‌ور

نقد آثاری که از ظرفیت رایج کار هنـری در یك مملکت قدمی فراتر می‌نهد کاریست هم مشکل وهم تا حدی بی نتیجه . مشکل از آنروکه‌معیار سنجش این آثار در دست نیست ویك‌ناقدکه کم وبیش‌می‌توان صنعتگرخطابش کرد ، وقتی با مصالح ناآشنایی کارکند ، کارش مشکل می‌شود ؛ و بی‌نتیجه ازاینجهت‌که‌بهرحال‌ناقدبرای‌دیگران می‌نویسد واگر عموم‌مردم ـ که‌معمولا فارغ از هر معیار و میزانی با کار هنری مواجه می‌شوند ـ با عقیدهٔ خلاف عرفی بر خورد کنند عکس العمل منفی نشان می‌دهند و تلاش ناقد بی اثـر میماند. با اینوصف من درطی‌ارزیابی فیلم‌چشمه‌کوشش خواهم کرد تااحتمالا معیارهایی را هم مشخص کنم .

اوانسیان را بیشتر ازراه تئاترمی‌شناسیم در حالیکه تخصص اصلی‌وی سینماست . و تنها شاید بخاطر اشکالات مالی‌که بخصوص در سینما سدراه نوآوران قرارمی‌گیرد وی تاکنون‌کمتر به سینماپرداخته است .

اوانسیان ازچهره‌های درخشان هنری این مملکت است و همچنان‌طبق قاعدهٔ کلی که بر اوضاع هنری مملکت ما حاکم است چهره‌ایست ناشناخته. به همین لحاظ من اینجا برآنم تا قبل از پرداختن به فیلم چشمه ، اولین‌فیلم سینمائی اوانسیان، کارنامهٔ پنجسالهٔ‌فعالیتهای وی را فهرست وار ارائه‌دهم.

اوانسیان قبل از سفر به انگلستان برای تحصیل سینما مدت پنجسال با گروه شاهین سرکیسیان ، که‌وی‌نیز ازکارگردانهای برجستهٔ تئاتر ما بود؛ و چند سال پیش در گذشت ، کار کرد . در این گروه اوانسیان طراح دکور و لباس بود .

در سال ۱۳۴۵ پس از مراجعت از انگلستان بلا فاصله سناریوی فیلم « شوهر آهو خانم » را تنظیم کرد و یك سکانس از آنرا هم فیلمبرداری‌کرد.

اما بعلت اختلافاتی که پیش آمد ، داود ملاپور که در این فیلم سمت فیلمبردار را عهده دار بود ، خود جداگانه فیلم را دوباره ساخت . آشکار است که فیلم شوهر آهو خانم ، ساخته داود ملاپور، اگر امتیازاتی داشت بلحاظ بهرمندی از فکر اوانسیان بود چرا که داود ملاپور دردو فیلم بعدی خود «باباکوهی» و « شب اعدام » نشان داد که از خلاقیت سینمایی بهرهٔ چندانی ندارد . بعد از این ماجرای دلسرد کننده اوانسیان مدتها سینما رابعنوان حرفهٔ اصلی کنار گذاشت و بیشتر به تئاتر پرداخت .

اوانسیان علاوه برنمایشنامه‌هایی که به زبان فارسی بروی صحنه آورده نمایشنامه‌هایی را هم به زبانهای ارمنی و انگلیسی بروی صحنه آورده که فهرست وار به آنها اشاره خواهد شد .

پاییز ۱۳۴۶ ــ مادموازل ژولی ـ نوشتهٔ استریندبرگ ــ درانجمن ایران و آمریکا به زبان فارسی

زمستان ۱۳۴۶ ـ گدایان بزرگوار ـ نوشتهٔ بارونیان ـ در انجمن ایران و آمریکا ـ به زبان ارمنی

پاییز ۱۳۴۷ ـ پژوهشی ژرف وسترگ ...نوشتهٔ عباس نعلبندیان در در جشن هنر شیراز و انجمن ایران و آمریکا ـ به زبان فارسی

زمستان ۱۳۴۷ ـ در راه ـ نوشتهٔ لئون شانت ،در انجمن ایران و آمریکا ـ به زبان ارمنی

زمستان ۱۳۴۸ ـ هداگابلر ـ نوشتهٔ ایبسن ــ در انجمن ایران و آمریکا ـ به زبان انگلیسی

پاییز ۱۳۴۹ ـ ویس‌ورامین ـ نوشتهٔ مهین تجدد ـ جشن هنر شیراز ـ به زبان فارسی

زمستان ۱۳۴۹ ـ بکت ۵ ـ پنج نمایشنامه کوتاه از بکت ـ در کارگاه نمایش ـ به زبان فارسی

بهار و تابستان ۱۳۵۰ ـ ارگاست « بعنوان همکاری با پیتربروک) در جشن هنر شیراز

پاییز وزمستان ۱۳۵۰ ـ پای من‌معلم من ـ نوشتهٔ پیترهانتکه ـ در کارگاه نمایش

پاییز و زمستان ۱۳۵۰ ـ یك قطعه برای‌گفتن ـ نوشتهٔ پیترهانتکه در کارگاه نمایش

ازاوانسیان تاکنون دو فیلم‌کوتاه یکی نقاشی متحرك‌به نام «پاروانا» که از یك شعر ارمنی الهام‌گرفته شدهٔ ویك فیلم مستند دربارهٔ کلیسای‌ارامنه درماکوبانام «لبئوس به نام تادئوس» به نمایش در آمده. و فیلم‌سوم وی چشمه‌است که برای نمایش عمومی ساخته شده‌است.

وی با ساختن این سه فیلم نشان می‌دهد که سخت وابسته به سنت و فرهنگ ارمنی است. سنتی ریشه‌دار از اقلیتی مذهبی‌که در طول تاریخ ودر هر نقطه‌ای از جهان هنرمندانی به کشور متبوع خود عرضه داشته است. هنگام نقد کار یك کارگردان که در زمینهٔ سینما و تئاتر هردو کار می‌کند نمی‌توان‌این مسئله را ازنظردور داشت‌که بهرحال‌یك شخص اگردرجبهه‌های متفاوتی کارکند، اگر اصالتی در کارش باشد، می‌توان ردپای واحدی رادر هرجبهه از او باز شناخت. لذا قبل از پرداختن به فیلم چشمه سعی می‌کنم این رد پا را اندکی پررنگ‌تر نشان دهم.

تئاتر اوانسیان از سینمای او کاملا مجزاست. اوانسیان در تئاتر جستجو گریست که به دنبال یافتن معنای تازه‌ای برای حیات است. حرف نمی‌زند بلکه سؤال می‌کندیا به سؤال می‌گذارد؛ اعلام نمی‌کند بلکه تجربه می‌کند و نظر من که کم و بیش باهر دو نوع کار او آشنایی دارم اینست‌که اوانسیان حاصل این جستجوها را در سینما بیان می‌کند، یا اعلام می‌کند. باین ترتیب ما نخست اعتقاد او را به بی اعتباری ظواهر وکوشش وی برای یافتن باطن امور در تئاتر، و دیگر اعتبار جستجوهای او هنگامی که در این جستجوها صاحب عقیده‌ای می‌شود درسینما، را مطالعه می‌کنیم.

میزانسن تئاتری اوانسیان؛ هنگامی که آدمها حرف می‌زنند بگونه ایست که کلمات کمتر به دنبال القای معنی که بیشتر بخاطر القای حس، و ایجاد یك فضای صوتی بکارگرفته می‌شوند. کلمات درحقیقت اصواتی هستند

که حاصل عکس‌العمل هنر پیشه‌ها هنگام قرار گرفتن در یك موقعیت خاص می‌باشند . کلمات به خودی خود درتئاتر اوانسیان بی‌معنی و ظاهری‌هستند، و این ما هستیم که به‌آنها معنی می‌دهیم یا ازآنها معنی می‌گیریم . هنگامی که فریادی می‌شنویم ، همین‌فریاد است‌که اهمیت‌دارد و نه کلماتی‌که هنگام فریاد بکار می‌رود . کلمات همچنان ظاهری‌باقی میمانند . مهم‌نیست که‌آدمها چه می‌گویند ، مهم آنست که چرا می‌گویند واین چگونگی چه تأثیری‌روی ما می‌گذارد . شاید عده‌ای این روش را بپسندند و عده‌ای دیگرآنرا خلاف رویه بشناسند ، و من در اینجا تأکید می‌کنم کـه درست همین خلاف رویـه بودن همان چیزیست که اوانسیان را به معنایی می‌رساند .

پس اولین رد پا خلاف رویه عمل کردن است ؛ اما پشت این خلاف رفتن هایك کنترل دقیق وپیچیده قراردارد ؛آنچه ازاین رویه‌به دست می‌آید ، به دلیل انرژی بیشتری که همهٔ گروه صرف می‌کنند تا خلاف مسیر آب‌شنا کنند ؛ تمرکز و تسلط بیشتری می‌یابند . از پوست عبـور می‌کنند و به مغز می‌رسند . در چنین شکلی از کار؛ به‌ناچار ظاهری‌بی‌اعتنا و گاهی بی‌رنگ و روغن‌به چشم می‌خورداما مغزی‌ناب وپرازرنگ واستعاره درآن‌نهفته‌است .

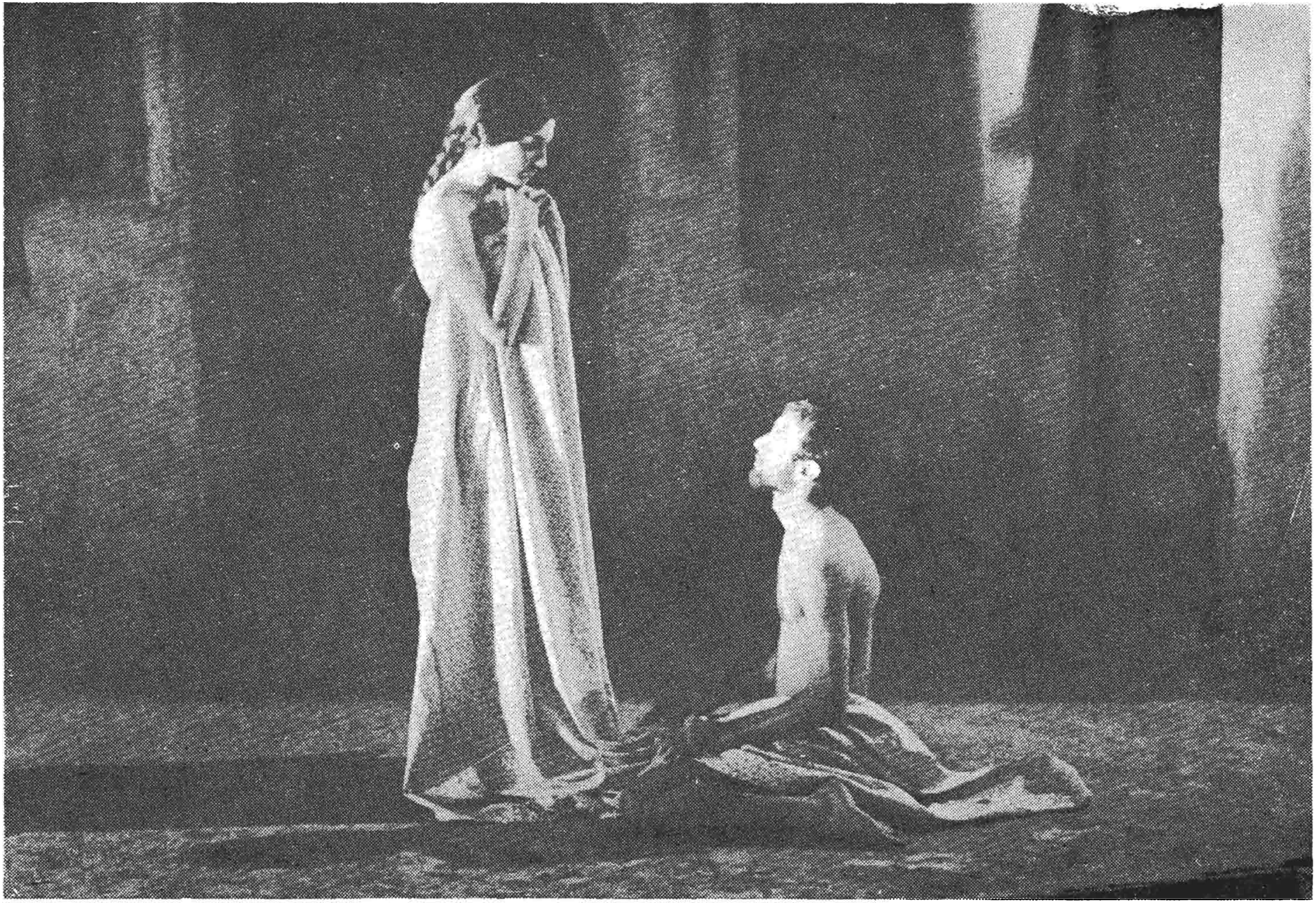
ردپای دیگری‌که ازاوانسیان‌می‌توان نشان‌کرد میزانسن‌اوست ، یعنی اشیاء صحنه ؛ دکور صحنه لباس و حرکت آدمها برصحنه . اگرچه این مورد رانمی‌توان دقیقاً رد پا تلقی‌کرد اما اگرتوجه‌شودکه درتئاتر ما تنهااوانیسان است که در کارهایش نسبت به این مسایل وسواس دارد ، جـای اعتراض باقی نمیماند . اشیاءِ صحنه و دکور و لباس در میزانسن تئاتری اوانسیان از لحاظ کمیت به حداقل کاهش می‌یابد . یك شیئی علاوه برآنکه نمایانندهٔخود شیئی و مورد استفاده بعنوان یك شیئی قرار می‌گیرد. از طرف دیگر کاری که با آن می‌شود به ترتیبی است که شیئی در کـل مطرح می‌شود ، رنـگ اشیاءِ جای قرار گرفتن اشیاءِ و مقدار استفاده‌ای که از آنها می‌شود به دقت موردنظر است و اگر یك‌شیئی‌نتواندحق خود را ، جدا از مصارف روزمره ،

در کل نمایش بعنوان یك واقعیت اجتناب ـ ناپذیر ادا کند از صحنه حذف می‌شود ،یا حتی الامکان خلاصه می‌شود . همچنین است در موردلباس ونور و نیز در مورد حرکت آدمها .

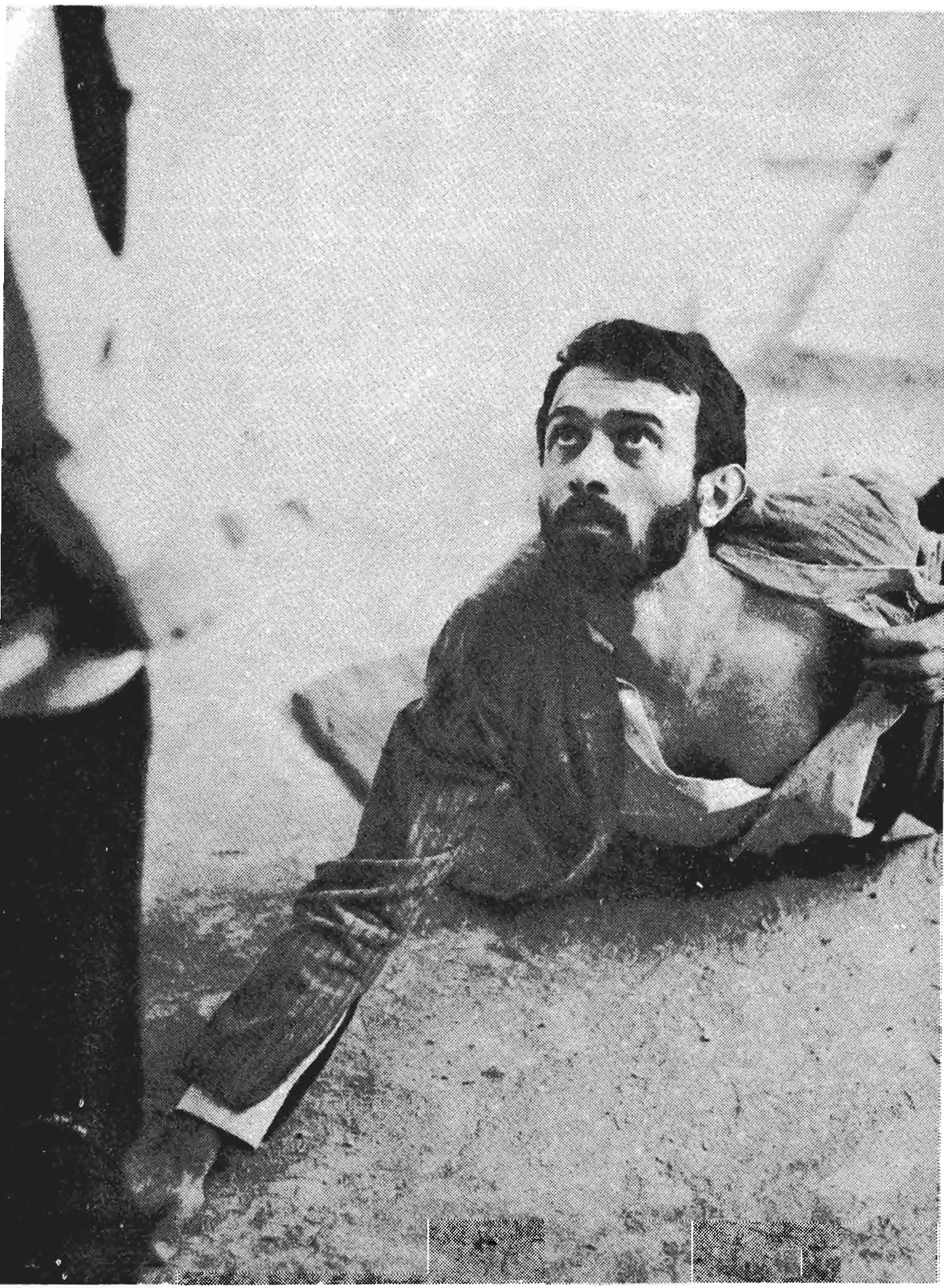
حرکت آدمها به گونه‌ایست که ازیك نظر می‌توان آنرابه رقص‌تشبیه کرد . یك حرکت از جایی شروع میشود و در جایی دیگر که انرژی خودرا از لحاظ مکانیسم حرکتی واستتیك صحنه تمام‌کرد متوقف می‌شود وبه حرکت دیگری تبدیل می‌شود . حال اگراین حرکت بانظم‌و نسبت وریتمی که‌شامل ریتم سخن‌گفتن ، ریتم حرکت داستان دومین‌نمایش وریتم رنگها ودکورها و لباسها هماهنگ شود می‌توان فورم رقص را از آن استخراج یا استنتاج‌کرد.

تئاتر اوانسیان همیشه و بدون استثناء حاصل کار گـروه است ، هیچ چیز ازپیش تعیین شده‌ای مدل‌کارقرار نمی‌گیرد وبجز برداشت‌کلی کارگردان اساس نمایش و میزانسن آن ضمن تمرینها به دست می‌آید ، اغلب براوخرده گرفته‌انهاکه با بازیگران مثل مهره‌های بی روح رفتار می‌کند در حالیکه‌کار دقیقاً عکس این است . و اگر در ظاهر چنین مینماید ، شاید بخاطر آنست‌که بازیگران طول تمرین همهٔ تظاهرات شخصی خود را به کل کار می‌سپارند ، لذا هرنوع خود نمایی و تیپ سازی را ـکه مدتهاست متروك شده ـ ازخود می‌رانند و مبدل به افرادی می‌شوندکه دریك کمپوزسیون می‌توانند معنایی داشته باشند و نه به تنهایی .

(اینکه به توضیحاتی از این دست پرداخته‌ام ، تنها از آنرو نیست‌که در مملکت ما تئاتر تاکنون زیاد به جد گرفته نمی‌شده ولذا روشهای شناخته شده‌ای وجود ندارد ، ونیز تنها ازاین نیست‌که جنجالهای مطبوعاتی همواره بجای روشن کردن یك مسئله آنرا پیچیده‌تر می‌کنند ، بلکـه همچنین بدین علت است‌که سعی می‌کنم روشی به دست دهم تاکارهای اوانسیان بدانگونه که شایسته است مورد بررسی قرار گیرد .)



پرویز پورحسینی و مهتاج نجومی در فیلم «چشمه» کار آربی اوانسیان



پرویز پورحسینی در صحنه‌ای از فیلم «چشمه»

پس اگر دریافتن ردپای دیگری مصر باشیم آن خواهد بود که در تئاتر اوانسیان تیپ سازی وجود ندارد و آدمها در کل کار معنا می‌یابند . حال ضمن جستجوی این رد پا ها در سینمای اوانسیان به فیلم چشمه می‌پردازیم

فیلم چشمه از یك داستان ارمنی با همین نام، نوشته مگردیج آرمن ، بطور آزاد اقتباس شده . باین ترتیب که کارگردان قهرمانان اصلی داستان را گرفته و با حفظ روابطشان آنها رابجای دیگری ،بی زمان ومکان ،منتقل کرده است (زمان و مکان در اینجا از لحاظ تاریخی و جغرافیایی منظورنظر است) از طرفی تداوم قصه رابه ترتیب دیگری تقطیع کرده وتداوم داستانی را از آن گرفته است .

برای آنکه این نوشته دچار اغتشاش نشود ؛ فیلم را دو بار و از دو نظرگاه بررسی می‌کنم ، زیرا دو نظرگاه قابل توجه و جستجو در فیلم وجود دارد ، یکبار ازلحاظ ادبی و داستانگویی و یکبار از لحاظ سینمایی منظور از ادبی در اینجا آن چیزی از داستان فیلم است که می‌توان برای دیگری تعریف کرد و دیدگاه سینمایی موردیست که به تکنیك سینمایی مربوط می‌شود و تنها باید دیده شود .

۱ ــ از لحاظ داستانگویی

فیلم چشمه ؛ قصهٔ زن جوان وزیباییست که هم شوهروهم فاسق دارد . از طرفی یکی از دوستان شوهرش نشناخته عاشق اوست . با این که در این محیط بسته همه همدیگر را می‌شناسند این زن زیبا و مرموز در خانهٔ دیگری که اجاره کرده است با فاسقش دیدار می کند ومدتها رازشان پوشیده میماند. تا اینکه دوست شوهر متوجه می‌شودکه عاشق همسر رفیقش‌شده است وبعد

از یك درگیری اخلاقی باشوهر این زن ، خود را می‌کشد ؛ فاسقش‌که پسر جوانیست سر به‌بیابان می‌گذارد و قصه تمام می‌شود .

چنان‌که پیداست داستانی است محلی ، ساده و کاملا شرقی . اما آنچه آمد مطلقا پوست فیلم را تشکیل می‌دهد و فیلم مسئله دیگری دارد . فیلم نخ داستانی را دنبال نمی‌کند . تك تك به‌آدمها می‌پردازد وآدمها باتداومی شعر گونه و تنها از روی تداعی معانی یك یك وارد می‌شوند وظیفه‌شان را انجام می‌دهند و می‌روند ، یا می‌میرند .

فیلم دیدی مذهبی ـ فلسفی و منطقی‌شعری دارد . بجز چهار قهرمان اصلی بقیهٔ آدمها گروه گروه و در گروههای هفت نفری ظاهر می‌شوند و عدد هفت که خود از اعداد مقدس در روحانیت است در این فیلم همواره بچشم می‌خورد . رنگ‌سیاه جامهٔ اصلی‌ساکنان این محیطاست وگویی‌ساکنین این محیط بسته ،که بطرزی‌تمثیلی می‌توانند ساکنین همهٔ جهان‌باشند همواره سوگوار مرگ عزیزی هستند که از دست رفته است و چهار قهرمان اصلی فیلم تنها کسانی هستند که از گروه خود جدا می‌شوند و بـه نزد تماشاچی می‌آیند تا قسمت بیشتری از سر گذشت خود را بگویند . بیننده حتی بعد از تمام شدن فیلم نمی‌تواند تقدم و تأخر حوادث را در یابد و اصولا تقدم و تأخری در کار نیست ، و این امر موجب می‌شود تا پوستهٔ ظاهری حوادث شکافته شودو بیننده به درون حوادث راه یابد .

قصد کارگردان مطلقا قصه گویی‌نیست و کسی که درفیلم دنبال قصه برود بی‌شك لطف فیلم را از دست داده است . فیلم مانند غزلی کـه گاه از پلك می‌گوید و گاه از دوری یار ، یك لحظه از عشق می‌گوید و لحظهٔ بعد از مرگ .

از طرفی حادثه‌ای هم به چشم نمی‌خورد و حوادث فیلم بـه ترتیبی است که تماشاگر انگار همیشه دیر می‌رسد . بهرحال زمانی می‌رسدکه‌حادثه بوقوع پیوسته . اما فرصتی هست برای آنکه بیننده اصل حادثه را در ذهن

بسازد . آدمها همواره دو پهلو و غیر مستقیم حرف می‌زنند .

اگر بعهدهٔ سلیقه بگذاریم و با یك اظهار نظر کلی ، سلیقهٔ منهم‌چنین روشی را نمی پسندد ، اما بحث برسر سلیقه نیست که بر سر واقعیتهاست . شاید خود ما متوجه نباشیم اما حقیقت دارد که ما هیچگاه حوادث راهنگام وقوع آنها نمی‌بینیم زیرا که در گیر و دار هیجانات و دلهره‌ها حتی خود را هم‌فراموش می‌کنیم و تنهـا نتایج نـاشی از حـوادث است کـه روی دست ما می‌مانند .

آدمها درفیلم شخص نیستندبلکه واحد هستند ،به اعتباری زنده‌نیستند و اصلا آدم نیستند و به اعتباری دیگر نفس زندگی هستند ، آدمها در برابر حوادث سرد و سخت شده‌اند ، ساییده شده‌اند ؛ سنگ شده‌اند ، اغلب هنگام صحبت کردن به یکدیگر نگاه نمی‌کنند ، اغلب جز به زنگ کلیسا و صدای عشق پاسخ نمی‌دهند اغلب جامهٔ سیاه می‌پوشند وجز در مورد عشق هیچگاه احساسات تند و تیزی از خود بروز نمی‌دهند .

باخواندن این سطور کسی که فیلم را ندیده باشدگمان خواهد بردکه با فیلمی خشك وسرد روبرو خواهد شد . اما لزوماً خشکی آدمها ، یاسردی روابط آدمهای فیلم دلیل برخشکی و سردی کل فیلم نخواهدبود و برعکس آنچه را که در مورد تئاتر اوانسیان ذکر شد در اینجا یاد آوری می‌کنم که بیننده به عمق می‌رسد ، جایی که آب زلال و پاك می‌جوشد .

۲ ـ از لحاظ سینمائی

اگر کار را به دست آسـان پسندی و سهل انگاری بسپاریم ، و اگر برای دیدن فیلم چشمه معیارها ومیزانهای معمول ؛تجارتی ، ابتدایی ،آسان

و سرگرم کننده‌ای بهمراه داشته باشیم فیلم چشمه یك ضد سینماست . در فیلم چشمه کوشش شده همه تکنیکهای پا درهوا ومدروز ؛ همهٔ فریبندگیهای ظاهری و دروغ و همهٔ عواملی‌که گردش خون را کندتریا تندتر می‌کندکنار گذاشته شود . فیلم بسیار ساده و در عین حال بی‌نهایت جدی است . مسئلهٔ مرگ در میان است با معنای وسیع کلمه ؛ کلمه‌ای که گویی قبل از زندگی وجود دارد ، آری و نه بعد از آن .

اما مرگ خود یك کلمه است و فیلم سعی می‌کند که از مرگ‌بعنوان یك کلمه فراتر رود و به واقعیت آن نزدیك شود ، کاری که بـه عهدهٔ هنر است ؛ درست مانند شاعری که کلمه را ریز ریز می‌کند ، پس و پیش می‌کند و چندان شعبده بازی باکلمه می‌کند تا مفهوم عوامانهٔ کلمه را گم‌کند و از این میان واقعیت کلمه شکوفا شود .

تکنیك کار اوانسیان را اگر بخواهم ساده‌کنم باید به شعر تشبیه‌کنم، اوانسیان داستان را شکسته و ریز ریز کرده سپس اجزای خرد شده را ، جدا جدا و نه به ترتیب ، برداشته و دنبال هم چیده است .

دوربین فیلمبرداری هیچگاه حرکت نمی‌کند ، بلـکه همچون پنجره‌ای گشوده به جهان دریك جا ثابت است وحوداث یك یك وبدون ترتیب‌معمول جلوی این پنجره قرار می‌گیرند ، لذا فیلم سکانس بندی معمولی ندارد .

هرپلان می‌تواند برای خودش یك حادثه ؛یك مصراع‌یا یك بیت‌باشد بهمان اندازه پراهمیت و به همان اندازه حساب شده و زیبا . ریتم حرکت از یك پلان به پلان دیگر بـه گونه‌ایست که اگر صدای فیلم برداشته شـود ، خود تصاویر ، صدا و ضربانی نظیر ریتم شعر ، یا موسیقی را دنبال می‌کنند به هر پلان مجزا و بطور مجرد پرداخته شده است ، از اینرو بیننده با یك‌بار دیدن فیلم آنرا مشکل در خواهد یافت .

بازیگران فیلم ، بجز معدودی ، همه غیر هنر پیشه هستند و حتی در مورد هنرپیشه ها هم کارگران توقع هیچنوع بازی از آنها نکرده و حتی ـ الامکان سعی کرده عکس العمل طبیعی آنها را ضبط کند و حداقل بازی را از

هنرپیشه‌ها گرفته .

آنچه که آدمها می‌کنند نه باحرکات‌بلکه با نحوهٔ قرار گرفتن در کادر ودرتصاویربیان می‌کنند .

پس بیننده‌ای که با عدم تمرکز فیلم را تماشا کند بجایی نمی‌رسد . در اینجا به رد پا هایی اشاره می‌کنم که در تئاتر اوانسیان بدانها اشاره کردم و این ردپاها را به خوبی می‌توان در فیلم چشمه باز شناخت .

با آنکه داستان امکان هر نوع افه پردازی را به کارگردان می‌داده ، کارگردان بکلی از آنها صرفنظر کرده چرا که افه‌های هیجان انگیز اگر چه سرگرم کننده و فریبنده ، اما از طرفی دور از فلسفهٔ اصلی فیلم هستند . اگر که به دقت نظری بر رابطـهٔ پلان‌هااز نظر استتیك تصویر انداختـه شود ؛ چنین بنظر می‌رسد که تا اندازه‌ای فیلم قصـد گفتن حرف خاصی را ندارد ؛ همچنین رابطهٔ‌آدمها و نحوهٔ رفتارشان بایکدیگر و نیز دکورها و لباسهامؤید این نظر است که فیلم چشمه یك فیلم صد در صد ارمنی است .

اما باپذیرفتن‌این‌نکات نمی‌توان این اصل را فراموش‌کرد که درحقیقت امتیاز فیلم در همین است ، اینکه از اصالتی برخوردار است، زیرا یك‌ارمنی باید کهٔ فیلم ارمنی بسازد .

ولی این امرمانع از آن نیست که جهانبینی سازنده قابل تعمیم برهر فرهنگ و ملیت دیگری باشد .

در اینجا لازم می‌بینم که از فیلمبرداری‌درخشان نعمت حقیقی‌که بحق از فیلمبرداران صاحب سبك مملکت ماست یاد کنم و اینکه نعمت حقیقی‌فیلم را خوب فهمیده و سهم خود را به نحـو کمال ادا کـرده است . نعمت حقیقی از معدود فیلمبردارانی است که به گمان من سینما را نه بعنوان تنها یك صنعت که همچنین بعنوان یك هنرمی شناسد ودراین فیلم نشان می‌دهد که وظیفهٔ‌فیلمبردار تنها گرفتن تصاویری نیست که از لحاظ فنی درست باشد بلکه تصاویر در عین حال بایدتوسط فیلمبردار شناخته شده باشند . این امرمرایاد مطلبی می‌اندازدکه اشاره بدان‌را در اینجا ضروری می‌دانم.

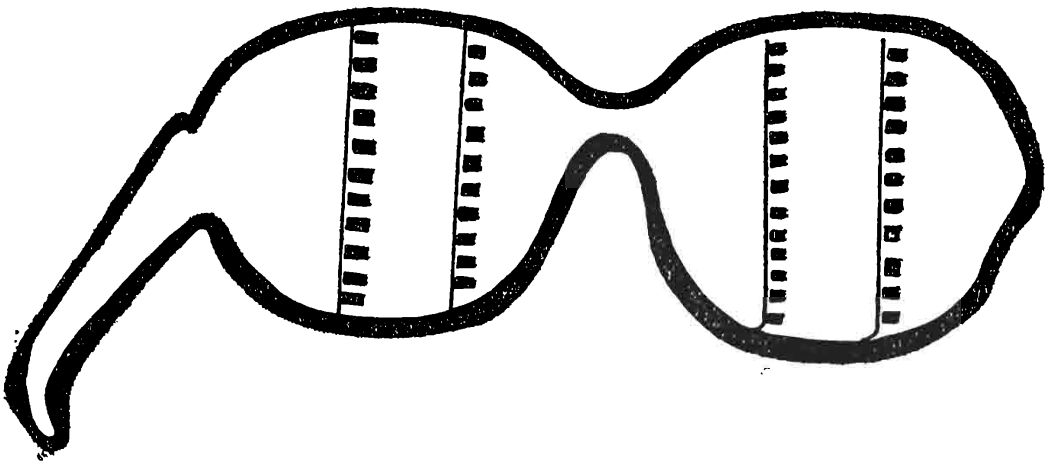
این‌روزهاهمه جا سخن ازصنعت سینماست . البته در جای خودش سینما

می‌تواند یك‌صنعت محسوب شود ، اما اگر منظور از صنعت تنها سودآوری و صادراتی و کارخانه‌ای بودن باشد پس باید اقرار کرد که دو نوع سینما وجوددارد ،صنعتی وغیرصنعتی ،که دومی ،یعنی‌هنرسینما ،اینروزهافقط ته‌ماندهٔ یك گوشه از وجود این واقعیت است که جهان امروز هنوز به داشتن‌هنرمند بمعنای وسیع کلمه نیازمند است . کسی که سعی می‌کند خود را از دست و نفوذ صاحبان‌سرمایه وصنعت برهاند وتابع مد روز نباشد . مرد زمان باشد و نه‌مرد زمانه.

هوشنگ آزادی‌ور

کار آربی اوانسیان
فیلمبرداری : نعمت حقیقی
بازی ها : آرمان - مهتاج نجومی - جمشید مشایخی - پرویز پورحسینی تهیه شده باهمکاری‌تلویزیون‌ملی ایران.

نمایش در جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران اردیبهشت ۵۱
نمایش‌در «سیثمای آزاد»جلسه‌ی۳۹ خرداد ۵۱
نمایش در انجمن ایران وآمریکا تیرماه ۵۱



تریستانا

تریستانا آخرین و جدیدترین فیلم کارگردان بزرگ سینما «لوئیس بونوئل» است. خوشبختانه متن نسبتاً کامل این فیلم را در تهران دیده‌ایم و این یکی دچار سرنوشت فیلم قبلی بونوئل (زیبای روز Belle de Jour) نشد. برای آگاهی از چندوچون تهیه این فیلم ترجمهٔ مقدمه روشنگرانه‌ای را که فرانسیسکو آراندا F. Aranda بر متن انگلیسی سناریوی تریستانا نوشته می آوریم. آراندا مخبر اسپانیولی مجله «سایت اند ساند» است و کتاب او در بارهٔ بونوئل به‌نام «بونوئل یک زندگینامه انتقادی» در سال ۱۹۰ بهترین کتاب سینمایی اسپانیا شناختهٔ گردید. واخیراً به انگلیسی نیز ترجمه و نشر شده است.

کامران فانی

در جشنواره‌های سراسر جهان فیلم « تریستانا » به‌عنوان یکی از دویاسه فیلم برجستهٔ سال شناخته شده است. این فیلم قصه‌ای نسبتاً ساده دارد و نسبت به‌دیگر آثار بونوئل از هیجان و ابهت کمتری برخوردار است و علت موفقیت آن صرفاً به خاطر قدرت خالقش بوده‌است .

لوئیس بونوئل یکی از کارگردانان بزرگ روزگار ماست؛ اما شاید کمتر کسی دریافته که او سناریست بزرگی هم هست . طبع نوشتن در او با توجه‌ای دقیق به جزئیات سرشته است . یك نمای درشت ناگهانی از چند چیز مبتذل که اهمیتی نا منتظر به‌خود میگیرد ، یك حرکت ساده هنرپیشه که از نظر سیر داستان غیرلازم می‌نماید ، اما به ناگاه عمق احساسات هنرپیشه را با دقت روانکاوی بی نظیری بازمی‌نماید و مونتاژ نهائی فیلم (که بونوئل همیشه خود آنرا انجام میدهد یاکنترل میکند) : تمام اینها ماده خام قصه را بدل به اثری استثنایی و فردی می‌کند که نمایشگر جذابی از شخصیت بونوئل است .

چگونه فیلمنوشته تریستانا به وجود آمد

در سال ۱۹۶۱ بونوئل پس‌از ۲۵ سال تبعید فیلم «ویریدیانا» را در وطنش کارگردانی کرد ، به ما می‌گفت می خواهد همچنان در آنجا کار کند و « برای مردم اسپانیا فیلم بسازد . » البته فیلم « ویریدیانا » پس‌از اینکه در جشنواره کان جایزه اول را ربود در اسپانیا توقیف شدو هنوز توقیف است . و این البته چیزی نبود که

بونوئل می‌خواست ، گرچه حرف های بدخواهانه زیاد زده شده که انگار بونوئل خود این را می‌خواسته است . « البته من می‌دانستم که فیلمم تا چه حد واژگون کننده است ، با اینهمه انتظار داشتم که (با حذف سه چهار صحنه) به عنوان یك اثر قوی مورد قبول دولت قرار گیرد.» و چون از اوضاع کشورش خبر نداشت ، حسابش غلط از آب در آمد و تصمیم گرفت این بار درست حساب کند .

یك شرکت تهیه کننده فیلم در مادرید فرصتی در اختیارش گذارد . پس از بررسی یك رشته از طرح ها و پیشنهادات بونوئل ، سرانجام شرکت بر آن شد که تریستانا مناسب ترین قصه است ، قصه‌ای با حالت اسپانیولی و با مسائلی که اسپانیا درگیرش است. قصه‌ای که چندان پیچیده نمی‌نمود .

نویسنده اصلی کتاب ــ آزادیخواهی از اواخر قرن گذشته دراین چندسال اخیر حتی کم کم مورد تمجید دولت قرار گرفته بود و آثارش که تاچندی پیش خطرناك تشخیص داده شده بود ، اینك با « دید جدید » دولت کـه می خواست دست به اصلاحات تازه ای بزند ، همنوا بود .

بنیتو پرس گالدوس Benito pérez gal - dos

(۱۹۲۰ ــ ۱۸۴۳) دو باره کشف شده بود کشف تا حدی مرهون اقتباسی بود که بونوئل از کتاب « نازارین » Nazarin (۱۹۵۸) اوکرده‌بود . گالدوس درزمان حیاتش شهرت وموفقیت چشمگیری داشت ، اما درسالهای بیست به‌عنوان یك نویسنده‌ی وصاف وپرگو ملهم از ناتورالیسم موردتحقیر قرار گرفته بود . بونوئل دردوران

تحصیل تمام آثار گالدوس راخواننده بود و به آنها عشق‌میورزید شیوه او را در درك‌وبیان‌ذات‌طبقه متوسط وتصویرتیپ‌های انسانی رابسیار می پسندید. آثارگالدوس‌به وضوح بربونوئل تأثیر گذارده است ! گرچه بونوئل به آنها انگ افکار خود را زده و به شیوه‌ی خود تعبیری‌سوررئالیستی‌از آنها کرده است . گاهی پایان‌اخلاقی کتابهای گالدوس را تغییر داده و به جایش پایانی از خود آورده است . بونوئل این شیوهٔ را در مورد

DONA PERFCT - ANGEL GUERRA

و تریستانا، قصه‌ای ۸۰صفحه‌ای که‌گالدوس سه سال قبل ازداستان نازارین نوشته بود ، به کار گرفته است . امروز گالدوس بعد از سروانتس‌بزرگترین‌نویسنده‌اسپانیاشناخته شده و بونوئل درباره‌اش گفته است : « او به بزرگی داستایوسکی و بالزاك است . »

بونوئل به‌مامی‌گفت : «تریستانا بدترین اثر گالدوس است، امابه‌من‌فرصت‌میدهدتاجنبه‌های گوناگون زندگی و رسوم اسپانیا را که بدان علاقمندم در آن باز بینم . » وقتی در سال ۱۹۶۵ به‌او گفتیم چقدر متأسفیم از اینکه نمی تواند کارهای درخشانتری را شروع کند، جواب داد ،«چه فرق میکند؟تازه‌من همیشه‌موضوعاتی را به کار می گیریم که از آنها لذت می برم ؛ مثلا دین و لذات جنسی (و گرچه نگفت«رابطهٔ میان این دو» .) « خوب میدانید که قادرم فیلمی بودایی از زندگی مسیح بسازم . » البته این بدان‌معنی نیست که بونوئل وسواس دارد تا از هر قصه همان نتیجه مطلوب خودش‌را بیرون‌کشد . قدرت بونوئل‌در این نهفته است که میتواند از بعضی قصه مایه‌هایی‌بیرون‌کشد که درتمام آثارش از آن‌سخن

به‌میان‌رفته‌است. فیلمنوشته‌تریستانادرمکزیك‌توسط خولیر آلخاندرو Julio-Alegandro نوشته شده، آلخاندور یك نویسنده اسپانیویی است‌که پس از اینکه یکی ازنمایش‌هایش‌رادرمادرید (درتئاترملی اسپانیول) بر روی صحنه آورد ، مجبور به ترك وطن شد. باری باید خـاطـرشان کرد که همکاران بونوئل کاری بیش از این نمی کنند که پس از بحث در جزئیات و دیالوگ‌ها ، آنچه را کـه او گفته و دریافته به رشته تحریر در میآورند .

اقتباس

فیلمنوشته به ویژه تا آمدن «هوراشیو» همان موضوع اصلی کتاب را دنبال می کند . بونوئل دریـافته بود که جنبه قدیمی شده داستان در رابطه‌ایست که میان عـاشق و معشوق نهفته است : پس آنرا تغییرداد و نقش‌عاشق‌جوان را کوتاه کرد از سوی دیگرتمام شخصیت‌های داستان حدت و شدت سخت‌تـری به خود گرفتند : تریستانا خیلی‌پیش‌ازآنچه در کتاب آمده تند و گزنده است . دون لوپه تمام تناقضات یك مرد متشخص شهرستانی را بـکجا در خود دارد : مردی که می خواهد ترقی‌خواه و خدا شناس جلوه کند وبا این همه در قیدعادات‌مرسوم وتقریباً فئودالی و امتیازات‌اجتماعی خرده بورژوایی قرن‌نوزدهم گرفتارست .

در انتهای فیلم دون لوپه‌خیلی بیش از آنچه در کتاب آمده پیرو فرسوده می نماید .

احساساتی شدن شدید سر آخر او با نوعی تسلیم ودو رویی

همراه است .

چهره ساتورنای خدمتکار بر جسته‌تر و روشن‌تر از کتابست وپسرش که به زورجایی در کتاب دارد در فیلم بونوئل بیانگر مشکلات بلوغ گشته‌است(تا آنجا که کارش از استمناء تا اعتصابات کارگری می کشد .) آنگاه برق نبوغی میدرخشید و زمانی حادثه به جای اواخر قرن نوزدهم به سالهای آخر ۱۹۲۰ می کشد ، که نخستین نشانه‌های خود کامگی نظامی در اسپانیا ظاهر گردیده بودواین زمان را بونوئل خوب می‌شناخت . همین تغییر زمانی موفقیت‌آمیز را بونوئل درفینم دیگرش «یاد داشت یك‌خدمتگذار » Dunefemme De chambra le Journae (۱۹۶۳) ، اثری که همسانی‌های بسیار باترتیستانادارد، نیز انجام شده است. محل‌حادثه هم‌ازمادریدبه جای دیگر کشانیده شد، چه پایتخت دیگرنشانه‌ای از اوضاع اخلاقی‌واجتماعی‌یاد شده‌در کتاب‌را نداشت: این‌اوضاع‌را میبایستی در محیطی که هنوز حالت شهرهای بزرگ صنعتی را به خود نگرفته جستجو کرد . و شهر انتخابی شهر تولدو Toledo بودکه فقط ۸۰ کیلو متر با ما درید فاصله دارد .گالدوس این شهر را اینطور توصیف می‌کند : « یك تکه جواهر دلربا ، یاد گاری به حال خود رها شده ، شهری بدون آینده . » بونوئل در سالهای تحصیل (۱۹۲۴ ــ ۱۹۱۹)با دوستانش‌به جستجوی دنیای‌گالدوس به‌آنجامیرفت و اغلب‌در«میهمانخانه خون»Posda de la sangre رحل اقامت می‌افکند . در آنجا می‌توانست جامعه قدیم اسپانیا را از درون مطالعه کند . تجربیات دوران جوانی سهم خود را بازی

کرد ویاریش داد : فیلمنوشته‌های نازارین و تریستانا بسیار بهتر از کتابهای اصلی ایشان است .

تکمیل فیلمنوشته کار زیادی بردودستاری‌های ماهرانه‌ای در آن انجام گرفت . درهفت سال اخیر بونوئل سه‌باردیگر آنرا ازسرتاته باز نوشته‌است . مقایسه‌ای دقیق میان نخستین و چهارمین دست‌نبشته ، که کاری مشکل و زمانگیر است ، ما را به درك ارزشمند شیوه کار بونوئل راهنمایی میکند . شیوه کار بونوئل دردآور است ، وسخت انتخابی است ، الهام و خود جوشی در آن بسیارکم است ، واین همه خیلی بیش از آنست که منتقدان فیلم عموماً گمان برده‌اند ،

طرح داستان بیش از پیش در هم فشرده ، پرمعنی و بطور وحشتناکی تباه میگردد . چند صحنه زنده و جذاب حذف می‌شود مثلاً صحنه کلیساکه درآن تریستانا میرودتا اعتراف کند .موجودی سرخورده ، پا به سن گذاشته و ازدواج نکرده ، اینك به زنی بسیار پرهیز گاربدل میشود . گناهانی راکه مرتکب شده ودسایس شیطانی را که در قعرش سقوط کرده ، همه را نزدکشیش اعتراف می‌کند و می‌گوید مکافات و عذاب وحشتناکی را آرزو دارد ؛ کشیش که سخت حیرت کرده ، او را بر حذر می‌دارد : « دخترم باتن در دادن به این مکافات و عذاب وحشتناك ، فکر نمی‌کنی که گناهی دیگر ، گناه غرور را مرتکب‌میشوی؟ کشیش دریافته است که وازدگی‌میل جنسی‌تریستانادرلبه‌پرتگاه خودآزاری وانحرافات جنسی است .

مانند تمام کشیس‌های دیگری که در تالار پرشکوه فیلم‌های

بونوئل جلوه کرده‌اند، این یکی هم‌مردی است بسیاربا هوش‌تر از آنچه می‌نماید .

و این در واقع نشانه خاص کشیشان اسپانیاست ، همچنانکه انحراف جنسی فرویدی تریستانا نیز صفت ویژه لاتینی داخل در مذهب کاتولیك است .

شاید نخست از حذف این صحنه تأسف بخوریم . مانند همه صحنه‌های خوب فیلم‌های بونوئل این صحنه نیز هم پر روح و هم دراماتیک است .

اما چنین مایه‌هایی متعلق به دوران شاهکارهایی‌همچون EL (۱۹۵۲) است . بونوئل دیـگر تن به چنین استهزاهایی نمی دهد . مسخ تریستانا در انتهای فیلم آنچانست‌که انحراف جنسی او رابه سهولت قابل تشخیص می سازد .

در مقابل چنین اثر هنری بی درد سر و مفیدی بود که اداره سانسور اسپانیا بی هیچ اشکال و حذفی آنرا تصویب کرد .

فیلمبرداری

در اوایل ۱۹۶۳ طرح تهیه فیلم به دقت ریخته شـده و صحنهٔ و مناطق خارجی به مقدار زیاد انتخاب گردیده بود و همه آماده کار بودند که به ناگاه اجازه رسمی فیلمبرداری پس گرفته شد . اداره سانسور وبونوئل نسبت بهم به شدت مظنون شده بودند:اداره سانسور می ترسید که یکبار دیگر گول کارگردان فیلم را بخورد (همانطور که گول ویریدیانا را خورده بود) بونوئل می خواست

فیلم را در نظر مقامات رسمی قابل قبول جلوه دهد ، بی آنکه‌این کار او حمل بر تسلیم یك تبعیدی تازه باز آمده گردد . کارتعطیل شد . ولی تهیه کنندگان که وقت و پول زیادی صرف کرده بودند به آسانی تسلیم نمی شدند .

در اوایل ۱۹۶۹ حدس زدند که‌امکان تهیه فیلم دو باره‌قوت گرفته، بونوئل‌را راضی کردندکه به مادرید باز گردد ویکباردیگر با ادرات دولتی طرف شود . چندین بار اجازه دادند و رد کردند تا سر انجام پس از مشکلات فراوان اجازه نهایی صادر شد و فیلمبرداری در ۲۹ اکتبر در «تولد و» شروع گردید . فیلمبرداری صحنه‌های خارجی تا اواخر نوامبر طول کشید کارها خوب پیش میرفت : تهیه کنندگان فیلم بهترین‌گروه حرفه‌ای را که دراسپانیا میشد پیدا کرد، در آنجاجمع کرده بودند . بونوئل اصرار داشت که کار باید صد در صدد اسپانیایی باشد . شرکای خارجی اجازه یافتندهر کدام‌فقط یك تکنیسین همراه بیاورند، به‌اضافه‌ی دوستاره خارجی فیلم. نقش‌اصلی‌فیلم‌از آن دون‌لوپه است‌که یك اسپانیولی آنرابازی‌کرد. ماکس‌آوب Max Aub مقاله‌نگارونمایشنامه‌نویس اسپانیولی نوشته‌بودکه‌ستاره فیلم خانم دنوو Deneuve نیست، بلکه پای چوبیست .

بونوئل‌دردهکده‌ای‌متولد شده‌بودکه‌درقرن شانزدهم‌حضرت مریم در آنجا معجزه‌ای کرده بود : پای مردی را که چند سال بیش قطع شده بود دو باره به همان جای‌اولش چسبانده بود. تعجبی ندارد که این خاطره اروتیك‌دوران کودکی بونوئل را وا داشته تا

در فیلم هایش ـ در «زندگی جنایت بار آوکی بالدودولاکروتی» (۱۶۴۵) و تریستانا ــ اینقدر صحنه‌های قطع و وصل پا نشان دهد .

کاترین دنوو هنرپیشه بی اندازه منظمی بود و بوئوئل راحتی بیش از «زیبای روز» راضی کرد و فرناندوری هم که البته دوست قدیمی بونوئل است فقط مبتدی جوانی که نقش ساتورنوی کرولال را بازی میکرد اندکی دردسر ایجاد کرد . هوا عالی بود: آفتابی صاف وخیلی سرد ، البته نه سردیی که در فیلم می نماید ، صحنه‌های برفی البته قلابی بود ه بونوئل هوای یخبندان را دوست دارد و در چنین هوایی احساس راحتی میکند .

البته خانم دنوو چندان به چنین هوایی دلبسته نبود و آخرهم سرما خورد ، گرچه به کار فیلم لطمه‌ای وارد نیامد بونوئل سریع و مؤثر کار می کند ، خوب می داند چه صحنه‌ها و نماهایی رامی خواهد و چطور باید آنها را تدوین و ترکیب کند .

البته شك و تردیدهایی داشت ، اما همه آنها را در شب حل می کرد : استاد قابل تحسینی است ! از تهیه کنندگان پیش ازهر کارگردان دیگری آزادی عمل می خواهد ؛ اما بعد واقعاً به آن وفادار می ماند ، در وقت و پول سخت صرفه جوئی می کند واز هر دقیقه استفاده می نماید ، هر گز وقت را تلف نمی کند. اغلب در یك روز بیش از سه ساعت کارنمی کردند و بقیه روز را صرف تهیه مقدمات کاروآن چیزی می‌نمودند که بونوئل، این سورئالیست نازنین ، برای شرافت انسانی ضرروی می داند :

در اول دسامبر فیلمبـرداری داخلی در استودیـوی سی‌یه‌نا

Siena واقع در ۲۰ کیلومتری مادریدشروع شد وتا عید میلادمسیح به طول انجامید. در تولد و میهمان زیاد داشتیم، از جمله «فرانسوا تروفو»وژان - کلودکاریر Jean - clawde carrière بعضی از بستگان‌بونوئل‌هم نقشی درفیلم داشتند : خواهریش کن چیتا همراه با دودوستش نقش زنان‌عزادارراربازی کردند. فضاوهزکارگردانی عالی بود و بونوئل در آخرین لحظات چیزی اضافه می‌کرد مثلا : سرباز رهگذر ، فروشنده بلیت‌های لاتاری‌ویا آن فندکهای‌قدیمی که بونوئل در سالهای بیست زیاد دیده بود .

فیلم‌در ژانویه مونتاژشد ونوارصدا در ماه فوریه‌درپاریس تکمیل گشت‌نخستین نمایش جهانی فیلم در اواخر مارس‌درمادرید و رم انجام گرفت .موفقیت بی نظیر بود.

نسخه نهایی

در نخستین شب نمایش‌خصوصی فیلم ، همه ما سخت‌دچار حیرت شدیم : بونوئل فیلم را بی هیچ آرایشی فیلمبرداری کرده یکسربه‌سراغ‌ضروریات رفته بود . وقتی فیلم را مونتاژ می کرد ، تقریباً سروته تمام نماها را زده بود حتی نماهای بسیار کوچك‌را. در واقع . تماشاگر فیلم در مرکز هر قطعه بازی فرو میرود ، هیچ خبری‌ازوصل وربط‌گرامرسنتی‌فیلمسازی نیست واین درست‌همان چیزیست که بونوئل می خواهد . موج نوی فرانسه این شیوه‌مونتاژ را از او فرا گرفته است . امـا اینك در این فیلم این شیوه چنان بنیان کن شده بود که تقریباً همه فیلم را تحت اثر خود گرفته بود.

بونوئل در سراسرزندگیش‌ازوسوسه‌های هنرمندانه بری‌بوده است وصرفاً بهمین خاطر است‌که در این فیلم به نوعی زیباشناسی شخصی رسیده است . البته چه بسا پرسیده شود که خوب غرض‌از زیبا شناسی و شکل خـــاص چیست در حالیکه می دانیم در آثار بونوئل همیشه این محتوی است که اهمیت دارد نه شکل ؟ اما در یك اثر هنری واقعی شکل ومحتوی از هم جدا نیست،یکی است، روش کار بونوئل امکان‌بر انگیختن اندیشه‌های سهل و آسانگیررا از میان می‌برد . وی مفهوم «پر ابهت و تماشائی» را در سینمایش حذف کرده‌است‌وبدینگونه‌تماشاگر را از طرح و موضوع‌داستان دور می کند ! همانطور که برشت با شیوه فاصله گذاری اینچنین کرده است . ملودرام را تا حد یك‌فرمول ریاضی پائین‌کشیده‌اند: درست مثل اینکه در یك آزمـــایشگاه شیمی یا حین حل‌یك مسأله ریاضی هستیم : چند مسأله مفروض را میگیریم (رسوم و عادات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و مذهبی یك عده آدم مفروض در یك محیط مفروض) و آنگاه به نتیجه‌ای مسلم و ناگزیر میرسیم . باکشانده‌شدن زمان‌به سال ۱۹۲۸ و ذکر این نکته که‌آن‌مشکلات امروز هم‌وجود دارد و به جای‌خود معتبر است بونوئل می خواهد نشان دهد که حقایق دست اندر کار فیلم یکروزه نیستند ، بلکه از ثبات تاریخی‌بر خوردارند.جای تعجب است که منقدان فرانسوی با آن جنون فرطشان به کاه را کوه جلوه دادن ، تریستانا را یك فیلم مارکیستی‌قلمداد کرده‌اند.باری بونوئل با آن سبك موجزش یك تحلیل درآماتیك را به یك ترکیب تاریخی تراژیك بدل کرده

است و نشان داده آن تغییر و دگرگونی اساسی و لازم که آزادی تریستانا و دون لوپه و تمامی جامعه آنها در گروآنست هنوز می باید ایجاد شود .

هرفیلم خوب رابایدچندین مرتبه دید تا جزئیات روشنگرنه اش دریافته شود تریستانا هم یکی از این فیلم هاست . آنگاه به عناصری برمی خوریم که تخیل مان رابه فراسوها راهبر می شود وغرض نهایی و دوونی مایه های فیلم را آشکار می کند . اما وقتی مشغول خواندن متن سناریو هستید، می خواهم خلافش را توصیه کنم : زیاد از قوهٔ تخیلتان مدد میگیرید؛ تصوری بیش از آنچه نوشته می کند، چه فیلمنوشته ترتستاناهمان فیلم تریستاناست واین درواقع صفتی سخت نادرست است واین برترین تمجیدیست که ازیك فیلمنوشته میتوان کرد .

آوریل ۱۹۷۱

گفت‌وشنود
حسن فیاد
با
ویلیام منگر

- فیلمهای تجربی مدارس : پدیده‌ای نوظهور!
- آیا سینما تنها هنر برجسته قرن بیستم است؟!

مقدمه

سینما در چند سال اخیر بصورت تنها هنر برجسته قرن بیستم درآمده است . هنری که بیش ازهنرهای دیگر نظرجوانان رابخود جلب کرده . سینما برای آنان آشناترین و ساده‌ترین وسیله بیان هنری ، وسیله بیان افکار وعقایدشان است . بهمین جهت ،اخیراً نوعی فیلمهای تازه درسطح مدارس سینمائی آفریقا ، خصوصادر دانشکده سینمائی دانشگاه U-C-L-A که از برجسته‌ترین مدارس سینمائی جهان بشمار میرود ، بوجود آمده است که باید این در واقع پدیدهٔ نوظهور را به نسل جوان و جدید فیلمسازی نسبت داد که بیشتر «بصری» هستندتا «لغوی»یا بعبارت بهتر ، بیشتر«سینمائی» هستند تا « ادبی » .

از آنجا که کار این فیلمسازان جوان بیشترجنبه تجربی دارد و از نظر هنری و آکادمیك مشکلات و امکاناتی را عرضه میدارد مصاحبه زیر با پروفسور ویلیام منگر willi mMenger رئیس دانشگده سینمائی U-C-L-A صورت گرفته است. تاعناصرتجربی این گونه فیلمها که درسالهای اخیرمرتباً فستیوالهائی از آنهادردانشگاهها وحتی سینماهای تجارتی ترتیب داده می‌شود وتما شاگران جدی و علاقمندی برای خود بوجودآورده‌اند ، مورد بحث قرارگیرد .

اماسینمای تجربی چه صیغه ایست؟چه چیزی‌را تجربه‌میکند ؟ چه تفاوتی با فیلمهای دیگر دارد ؟ آزاد است ؟ آزاد ازچیست ؟

تجارت ؟ فیلمهای هالیوود ؟ فیلمای مبتذل فارسی ؟ یاوقاحت جاهلانه‌ای که اخیراً با برچسب « موج‌نو » بخورد تماشاگران از همه‌جابی خبرو حتی روشنفگران میدهند ؟ آیا فراموش کرده‌ایم که به گفته شابرول : « موجی در کار نیست ؛ فقط اقیانوس است که‌وجوددارد؟»

*

بحث در باره سینمای تجربی بدون توجه به زمینه تاریخی و جنبه‌های مختلف آن در ممالك مختلف جامع و کافی نخواهد بود وبهمین‌جهت‌دریکی‌ازشماره‌های‌آینده‌بتفصیل‌به‌این‌موضوع‌پرداخته خواهد شد . اماآنچه‌دردر اینجا بطور خلاصه قابل ذکراست‌مفهوم دوگانه و متغایری است که سینمای‌تجربی غالباً به‌ذهن‌متبادرمیکند

تجربه گری ، ازطرفی ، دراین زمینه سینما را بخاطرکشف قلمروهای تازه‌ای در این هنر ، نمیتوان پدیدهٔ تازه‌ای تلقی کردو آن‌رابه فعالیتها یاآثارگروه خاصی‌اتلاق‌نمودزیرا کارهای«لومیر» و «پورتر»نیز ، همه تجربه‌ای‌درزمینه توسعه و پیشرفت هنرسینما بوده که‌با گریفیث همه این تجارب به اوج خودرسید . (و جای تعجب و تأسف‌است که‌هنوزبا آنکه‌سالهااز صدورآثار گریفیث‌میگذرد، هالیوود وممالك‌دیگر همچنان سر گرم کپیه کردن آثاراوهستند). بنابراین‌سینمای گریفیث را هم میتوان سینمای تجربی‌خواند !

اما در آمریکا ، ازطرت‌دیگر ، سینمای تجربی به فعالیهای گروه مغدودی اتلاق‌می‌شود که با شیوه‌های قراردادی فیلمسازی هالیوود سرمخالفت دارند.این‌عده معتقدندکه: «باید همه‌ارزش‌ها،

قواعد، موضوعات ، تکنیک‌ها وتظاهرات تجارتی موجودسینمای حرفه‌ای را ترك گفت : ما نمیدانیم که انسان چیست ، ما نمیدانیم که‌سینما چیست . بنابراین بگذارید کاملاً در برابرهرچیز بازباشیم و به هر سو برویم . » این بیانیه باعث شد که عده‌ای بزیر زمین بروند! و در نتیجه «سینمای زیرزمینی! » بوجودآمد ! عدهٔدیگرهم که روی زمین بجا ماندند ، پس از چندی بگروههای مختلف منشعب شدندو اسامی تازه‌ای از قبیل « سینمای آزاد » « سینمای جدید آمریکا » بوجود آوردند .

آنچه که درفیلمهای همه‌این طبقه‌بندی‌ها : سینمای‌آوانگارد سینمای تجربی ، سینمای آزاد ، سینمای جدید آمریکا ، سینمای زیر زمینی و غیره مشترك است تمایل به بیان هنری و شخصی ، اتخاذ و تجربه شیوه‌های غیر متداول بخاطر پیشرفت و توسعه هنر سینما ، بودجه کم برای ساختن فیلم و جوانی و شور و هیجان آنهاست ،سیاست ، مسائل جنسی،انتقاد گستاخانه از مسائل حاد اجتماعی ، اعتراض علیه جنگ و فقر و تبعیضات نژادی از طرفی کاوش در فضا ، زمان ، صدا وایجاد الگوها ، ریتم‌ها و احساس نور ورنگهای مختلف بصورتی انتزاعی ، از طرف دیگر تم‌اصلی این قبیل فیلمها را تشکیل میدهد .

بااین همه ، فیلمهای مدارس را باید درواقع تازه‌ترین طبقه بندی و پدیده نوظهوری خواند که هر چند آزادانه اما در محیط محدود تحصیلی با مشکلات فراوان و امکانات کم ساخته می‌شوند که عناصر تجربی آنها پیش ازفیلمهای‌طبقه بندی‌های دیگر، باعث

تغییر وتحولاتی درسینمای هالیوودشده وروی فیلمسازان جوان‌این پایتخت سینمای جهان‌تأثیر گذشته است .

بعضی از مسائلی که بآنها اشاره رفت ، اگرنه همه ، دراین مصاحبه بادید تازه و همه‌جانبه ویلیام منگر مورد بحث قرار گرفته است و مسائل دیگر نیزدر شماره‌های آینده مورد بحث قرارخواهد گرفت .

لوس آنجلس، حسن فیاد

حسن‌فیاد ـ قبل‌ازهرچیزمیخواهم‌ازشماسئوال‌کنم که‌ازنظرشماتفاوت میان فیلمهای مدارس ـ این پدیدهٔ نو ظهور ـ با طبقه بندی‌های قدیمی‌تر از قبیل فیلمهای هالیوودی، فیلمهای هنری وفیلمهای (نسبتاً جدید) زیرزمینی چیست ؟

ویلیام‌منگر ـ هالیوود همچنان‌سرگرم ساختن‌فیلمهائی است که‌همیشه به‌بهترین وجه می‌ساخته است ـ تهیه فیلمهائی‌که بیشتر به‌انگشترهای بسیار صیقل‌زده برای الماس‌های بدلی شباهت دارند .

فیلمهای هنری از نظر زیبائی شناسی بمراتب امیدبخش تر و بارورتر است اما بعنوان طبقه فرعی فیلمهای هالیوودی ، ساختن آنها گران و پر خرج است و بدین ترتیب عناصر تجربی چنین فیلمهائی ـ وقتی که پای مخارج گزافی بمیان میآید ـ محتملا محدود خواهد بود . چنانچه فیلمهای هنری را با فیلمهای هالیوودی مقایسه کنیم ، در خواهیم یافت که این‌قبیل فیلمها نیز چندان متهوارنه ساخته نشده و انجام هردو یابعبارت بهتر محتوی آنها را بطو کلی میتوان پیش گوئی کرد .

فیلمهای زیرزمینی ، که نسبتاً ازطبقه بندی های اخیر بشمار میرود ، در بعضی موارد شبیه فیلمهای مدارس است و در موارد دیگر از هیچ جهت به هیچ چیز روی زمین شباهت ندارد . میتوان گفت که فیلمهای زیر زمینی تحت همان مشگلاتی ساخته میشود که فیلمهای مدارس بوجود میآید .

پروفسور ویلیام منگر رئیس دانشکده سینمائی U. C. L. A

شاید شباهت آنها به فیلمهای مدارس بیشتر ظاهری باشدتا واقعی اما شباهت کلی میان آنها را میتوان به سن و سال سازندگان و کمی بودجه آنها نسبت داد . یکی از امتیازات عمده این قبیل فیلمها ، آزادی کامل و غالباً افراطی در بیان حرفهائی است که سازنده میخواهد بگوید . معذالك اغلب این اظهارات بمنزله رهاکردن تیری است که بجای اصابت به هدف ؛ نزد رها کننده برمی‌گردد . زیرا سرکش و متجاوز بودن بناچار اصابت کردن به چیزی راتضمین نمیکند . میتوان باتجاوزبه‌مرزهاو محدوده‌های متداول ، دربیننده دلهره و هراسی ناشی‌از برق گرفتگی‌ایجادکرداما بایدمیان‌شایستگی دراماتیك بابرق گرفتگی‌محض بیننده تمایزی قائل شد . با این همه ، چشم اندازفیلمهای زیرزمینی چندان تیره نیست . از تماشای این فیلمهای متنوع ، با توجه به اینکه چنین فیلمهائی کم خرج ، اصیل و معمولا دارای محتوای پیش گوئی نکردنی هستند ، میتوان لذت برد .

از نظر اینکه مبادا این اظهارات را بمنزله خرده گیری کج طبعانه‌من تلقی کنید ، باید اضافه کنم‌که کیفیت بی‌قید و آزادانه وگاه بیهودگی نشاط آور فیلمهای زیرزمینی منتج به شکستن سدهائی شده است که هرگز پیش از این انتظار نمی‌رفت .

اگر باندازه کافی نمیدانید که با فیلم چه کارهائی میتوان کرد بهترین راه اینست که‌آنهارا انجام‌دهیدفیلمهای زیرزمینی اغلب دارای نوعی تلاقی و سازش دیوانه‌واری‌هستندکه‌روزنه‌های بسته را در ذهن آدمی باز میکنند ، گذشته از این راه کاملا آزادانه‌ای که آنها در مورد فیلمسازی بکار میگیرند شامل بعضی ار عناصر گروه فعال فیلمهای مدارس میشود که باید به تفصیل دربارهٔ‌آنها صحبت کرد .

میان این دو نهایت، فیلمهای هالیوودی از طرفی و فیلمهای زیرزمینی از طرف دیگر ، فیلمهای مدارس بعنوان آمیزه‌ای مطلوب از مهارت فنی فیلمهای هالیوودی و محتوی پیش گویی نکردی فیلمهای زیرزمینی، در چند

سال اخیر ظاهر شده است .

س ـ ممکن است درباره محتوی غیر قابل پیش گویی یا بعبارت دیگر مشکلات پیش گوئی و کنترل کردن فیلم‌ها توضیحی بدهید ؟

ج ـ فیلمهای داستانی اغلب ـ و هنوز هم ـ بمنزله داستانهای ادبی بوده که مصور شده‌یا می‌شوند . بعضی از قراردادهای خاص تدوین فیلم(از قبیل برش ، ناپدید شدن تصویر ، آمیختن تصاویر بهم و . . .) نزد بیننده بصورت معیارهائی پذیرفته شده‌اندکه از نظر و قایعی‌که روی میدهند دلالت برحرکت در فضا یازمان میکند . اما کاراین قراردادها بطورکلی شباهت نقطه گذاری ، پاراگراف و فصل بندی یك کتاب دارد و معمولا برمی‌گردند به دیوید وارك گریفیث ـ اوایل‌فیلمهای صامت .

علاوه براین ، آنها قراردادهای خطی (۱) باین منظوربکار می‌بردند که بینندگان را درمحدوه قالب داستانی متکی بر روابط متوالی و عارض است ، نگهدارند یعنی که وقتی فیلم‌رامی‌بینیم کاملا بسادگی میتوان داستان را بازگو کرد زیرا داستانی که‌به‌قالبی‌مصوردرآمده ، میتواند از طریق‌زبان به محتوی و خطی‌ادبی که ازآن گرفته شده ،بسادگی‌بازگردد .

عملا ، این بازگوئی میان افراد منجر به تفسیرهای قضاوت خواهد شد اما داستان در اصل یکی خواهد بود .

چنین تکنیك‌فیلم ، داستانی را عرضه میکندکه میتوان‌آن راپیش‌گوئی کرد زیرا پیشاپیش میدانیم که در پس آن یك طرح ادبی قرار دارد و وقتیکه حلقه اول فیلم را می‌بینیم و در جریان فیلم قرار میگیریم ، باندازه کافی در میبابیم که فیلم مارا بکجا خواهد برد درست مثل معماری خانه‌های معمولی

---

۱ ـ LINEAR مساله خطی بودن و غیرخطی بودن فیلمها را ضمن بحث درباره عقاید مارشال‌مك لوهن درباره سینما ، جداگانه مورد بحث قرار خواهیم داد . ح . ف

که بطور کلی میدانیم که روابط اطاقهای مختلف دریك خانه چگونه خواهد بود .

اما چرا فیلمها در عوض پیروی از داستانی ادبی یا خطی که فرضیات فرهنگی ما در پس آنها نهاده است ، نباید داستانهای خود را بازگو کنند ؟ چرا نباید نمایشگر افکار خود باشند تا بازگو کننده داستانی خطی ؟ فرق میان سبك ارائه داستان بصورت ایدیوگرافیك ideognaphlc و خطی را میتوان به فرق میان زبانهای چینی وانگلیسی شباهت داد . فیلم ، باحرکت به جانب ساختمانی ایدیوگرافیك میتواند مثل ذهن آدمی کاملا انعطاف‌پذیر شود و روابط را با پیوستن تصاویر بیکدیگر پیشنهاد کند مثل تداعی معانی ، بی‌آنکه در توضیح و تفسیر چیزی سماجت کند .

یکسلسه تصاویر فکری ، که در این مورد میتوان آنها را یکسلسه وقایع بصری نامید ، دارای چنان انعطافی است که دریك داستان خطی چنین انعطافی نمیتوان یافت ؛ داستانی که درآن یك مفهوم محدود ومنفرد (یا کلمه بکلمه یا در فیلم بوسیله ارائه کنترل شده یك محتوی که بدقت بسته بندی شده) بزور چپانده شده است .

شیوه تصاویر فکری یا ایدوگرافیك عمداً بازخواننده است . بدین معنی که بجای برانگیختن تجربه دیگران در بیننده ، تجربه گذشته خود او را باز میخواند . وقتی که فیلم بدین گونه انعطاف پذیرانه بکار گرفتهٔ می‌شود ، تسلسل حواس یکسله وقایع ذهنی در بیننده ایجاد میکند که کاملا آزاد است یعنی که این وقایع با وقایعی که درمغز بیننده دیگر میگذرد . بهیچوجه شبیه نیست . حتی میتوان گفت که این وقایع در یك بیننده نیز ، پیوستگی منطقی ارسطوئی یا خطی را ندارد . اما در پس وقایع سمعی و بصری که روی پرده ارائه میشود ، بسیاری آراء و نظرات آگاهانه هنری و فنی نهفته است .

س ـ چگونه انعطاف بالقوه فیلمهای ایدیوگرافیك میتواند شکل کنترلی راکه معمولا لازمه ساختن یك فیلم است ، حل کند ؟

ج ـ کارگردان ، در یك فیلم قراردادی ، اگر پیوسته برمواد فیلم و تماشا گران خود نظارت و کنترل نداشته باشد ، خود را گیج و بی‌تکلیف احساس میکند . چرا کارگردان باید چنین تصویر مشررعی از کنترل داشته باشد ؟ شایدباین جهت است‌که ما در هنر ـ همچنانکه در قانون ـ به‌سیستمی مخالف خوگرفته‌ایم . تصور می‌رود که بیانیه یا مباحث هنرمند غیر قابل بحث است . اگر از او بگریزید ، یا او از شما بگریزد ، کسی در این میان شکست خورده تلقی میشود .

چنین تصوری ؛ چنان عمیقاً ریشه دارو خود بخود پذیرفته شده است که هر نوع گریزی ازنظر روانی مصیبتی‌ایجاد خواهد خواهدکرد و به‌دشمنی از هر دو طرف منجر خواهد شد .

همچنین ممکن است که این توجه به کنترل از موقعیتهائی ایجاد شده باشد که در آنها ، شق دیگر کنترل چیزی جز مصیبت نبوده . بعبارت‌دیگر « کنترل شدنی » مساوی است با چیزی تصادفی و اتفاقی . این فکر چنان تقویت یافته است که نزد عده‌ای ، کنترل با ساختمان و عدم آن با هرج و مرج مقایسه میشود .

تهیه کننده‌ای ، در تبرئه فیلم بدی که ساخته بود بمن گفت : « هیکچس قصد ندارد که فیلم بد بسازد . » این یکی از آن حقایقی است‌که ابتدا خیلی آشکار بنظر می‌آید تا مفید ، اما اگر فیلمهای بسیاری را بمنزله تصادفهائی ناگوار تلقی کنیم که برای سازندگانی‌با حسن‌نیت روایداده است آیا چنین بنظر نخواهد آمد که تعداد تصادفهای کنترل‌شده و عوامل‌فریبنده در هالیوود بسیار است ، و اینکه یك فیلم خوب تصادفی مسرت انگیزاست حتی اگر در آن « حسن نیت » منظور شده باشد ؟ بنابراین پذیرفتن تصادف و طرح موقعیتی موثرکه در آن عناصرمساعد و مطلوب تصادف را بتوان به سادگی مورد استفاده قرارداد ، کاملا عملی بنظر می‌رسد .

بهمین جهت فیلمهائی‌که‌با تجهیزات‌فنی بسیار وگروههای متعددبدون تصادف ساخته می‌شوند هرگز از مرز وحدود فیلمهای قابل پیش گوئی‌تجاوز

نخواهند کرد زیرا که هرگز چنین قصدی در کار نبوده است با این همه چنین پیش گوئی کردنی ضد زندگی است زیرا ساده‌ترین وآشکارترین خصیصه تجربه مستقیم ما از زندگی فقدان ساختمان است .

س ـ فیلم‌های ایدیوگرافیك را بمنزله فعالیت گروهی چگونه توجیه میکند ؟

ج ـ معمولا چنین تصور می‌شود که چیزی درست است اگر موثر واقع شود بنابراین هرشیوه‌ای که تأثیر مطلوب را ایجاد کند ، صحیح خواهد بود. معذالك چون فیلمهای زیادی را نمیتوان یافت که هم صحیح و هم غیر قابل پیش گوئی باشند ، باید گفت که شیوه ساختن آنها خود مغلوب کننده است .

فیلم ، متمایز از سایر هنرهای مختلف ، اجباراً بیانیه‌ای است مبتنی برهمکاری یك گروه . من معتقدم که راه حل مشکل را باید در ماهیت این همکاری گروهی یافت .

زیرا اگر آنها یك « چیز » گروهی هستند ، ماهیت گروه، ماهیت این یك « چیز » را تعین میکند . من پیشنهاد میکنم که این نوع فیلمها یعنی فیملهای ایدیوگرافیك بوسیله یك فعالیت گروهی ساخته شوند . چنین گروهی بیکدیگر ، پیوسته خواهد بود.

بدین معنی که هرعضو قادر بانجام بیش ازیك وظیفه خواهد بود .اما این پیوسته بصورت دایره‌ای خواهد بود که وقتی گروه بمنبع انرژی متصل میشود همه از این انرژی برخوردار خواهند شد . وظایف گروه تا حدودی قابل یعویض خواهدبود بطوریکه درصورت لزوم هرعضو بتواند وظیفه عضو دیگر را بعهده بگیرد . قصد از این کار این است که بدون مداخله ناشی از طرز تفکر متخصصی که بدانستن وظایف دیگران فخر میکند ، بگذاریم میان گروه یك عمل و عمل متقابل اصیل بوقوع بپیوندد .

مثلا سیستم‌پروژه‌ی فیلم‌سازی در دانشکده سینمائی U.C.L.A اساساً شامل یك گروه پنج تا هشت نفری است که هرکدام‌به نوبت وظایف مختلف گروه را زیر نظر مشاور دانشکده انجام میدهد . بدین ترتیب یك عضوگروه ممکن است خود کارگردان (فیلم خود) ، فیلمبردار ، صدابردار ، تنظیم کننده نور ، مدیر تهیه , ناظرسینما نامه ،مسؤل لوازم فیلمبرداری و دکور ، پیغامبر و غیره باشد .

س ـ پس نقش هنر پیشه‌ها و سینما نامه نویس چیست ؟

ج ـ در طبقه بندی دیگر بآنها خواهیم پرداخت . آنچه را که من‌در این‌زمینه فیلمهای ایدیوگرافیك خوانده‌ام خود بخود از درون چنین گروهی تراویده است . اما مشاور دانشکده هرگز نخواهد کوشید که محصلین را به ساختن نوعی فیلم تر غیب کرده یا از نوعی دیگر بازدارد . سیستم‌گروه فعال در پروژه‌ها باین منظور طرح شده‌که درزمینه‌ای مؤثر آموختن بوسیله عمل کردن راترغیب کند . ولی این گروه خود یك نـوع سبك فیلمسازی بوجود آورده‌که باید آن را ـ چون‌آینده‌ای درخشان دارد ، جدا ، مشخص و ترغیب کرد .

اما مرحله بعدی ،که باید جز این‌گروه فعال بشمارآورد ، هنرپیشه‌ها و سینما نامه نویس است همچنین همه‌گروه را باید در دیدن فیلمهای روزانه شرکت داد . البته باین منظور کـه فیلمهای روزانه روی پرده چـه بدست خواهند دادبدین ترتیب‌همه درسرنوشت اینکه ماهیت فیلمی‌که درحال‌تکوین است چه خواهد شد و بکجا خواهدکشید ، سهیم خواهندبود زیرا فیلم روی پرده دارای زندگی کاملا مستقل از آنچه که در ابتدا منظور بوده ،می‌باشد این کار ، دیدن فیلمهای روزانه رابابد مرحله‌کنترل نامید ؛ مرحله‌ای که‌در

آن « تصادف » ها ارزیابی میشوند . اغلب انعطافی که خاص فیلم است ، منجر به چیزهائی میشودکه هیچکس ابداً قصدآنها را نداشته اما همین‌چیزها گاهی بمراتب موفق‌تر از چیزهائی است که از ابتدا ـ حتی با حسن نیت ـ طرح ریزی شده است‌گروه فیلمسازی‌که فعالیتهای اصیل‌آنها روی یکدیگر تأثیر متقابل میگذارد آزاد است که چنین چیزهائی را بجا و بموقع تشخیص دهد و خود را تسلیم ساختمانی از پیش‌طرح شده نکند ؛ ساختمانی کـه از قبول آنها بعنوان چیزهایی خارج از نقشه اصلی ، اجتناب خواهدکرد .

میتوان این گروه فیلمساز را بـا گروه موسیقی پردازان اخیر مقایسه کرد . گروهی که در آن هر موسیقیدان خود بخود و آزادانه به دیگری و بـه ساختمان موسیقی پاسخ میدهد و در نتیجه محصول کار آنهـا از عنصر « تصادف کنترل شده » برخور دار است . و این برخلاف محصولی است که از قبل بصورت نقشه‌ای تنظیم شده وسپس بوسیله گروهی‌ازتکنسین‌ها موبمو مطابق‌آن ساخته می‌شود ـ مثل خانه‌ای‌که‌ازروی نقشه معماری‌آن میسازند. حسن این شیوه در این است که محصول آن از میان گروه بوجود میآید ، با این همه ، صرفنظر از اینکه محصول چگونه بوجود میآید . میان‌کیفیت آن برحسب ارزش هنری و کیفیت آن برحسب ماهیت باید تمایزی‌قائل‌شد. این را باین جهت میگوییم که فکر نکنید متد ،کیفیت چیزی را بمعنی ارزش آن تعیین میکند . متد ماهیت راتعیین میکند ، نه ارزش‌را . میتوان محصول نا چیزی را به شیوه‌های مختلف بوجود آورد ، اما بوسیله بعضی از متدها مشکل است که بتوان چیز دیگری تدارك کرد . بـه گمان من ، متدی که بگذارد میان اعضاء یك گروه در ایجاد محصولی‌که کاملا ازقبل تنظیم نشده است ، عمل متقابل صورت گیرد . این گروه در گریزاز احساس پیش گوئی کردن محتوی آن کـه غالباً باعث تنزل فیلمها میشود ، وضع بهتری خواهد داشت .

اختلافی که در اینجا مورد نظر است محتملا تغییر مهمی را در یکی

از وظایف درام در زمان ما ارائه میدهد . اگر ما توجهی را که یونانیان به ایجاد درام بصورت یك ساختمان‌کنترل شده‌داشتند که در آن آنچه میبایستی روی دهد ، روی میداد ،تحلیل برده‌ایم (و بدین گونه رسوم اخلاقی دابا متقاعد ساختن بینندگان به اینکه از آنها نمیتوان‌گریخت ، تحمیل میکردند) اکنون دربکارگرفتن عناصر تصادفی موجود در فیلم ، آزاد هستم . عناصری که هنگام تماشای آنها ماهیت‌کنترل نکردنی تجربه زندگی را اذعان‌و ارائه میکند زیراکه ازدرون میرویند تا ازبیرونی تنظیم‌شده . اینکه چنین‌شیوه‌ای مقدارخاص فیلمهای نحیف وبی ارزش بوجود خواهدآورد . غیر ممکن بنظر نمی‌رسد . اما فیلمهای بی‌ارزش که بسیار کنترل شده‌اند مضافا اهانت آمیز خواهند بود زیرا عمداً نحیف و بی‌ارزش ساخته شده‌اند .

س ـ نقش سینما نامه نویس در این گروه فعال چیست ؟

ج ـ سینما نامه نویس همیشه بصورت‌آدمکی بوده‌که وقتی فیلم‌ساخته میشده در آنجا حضور نداشته است ، حتی اگر سینما نامه او حکم نقشه‌ای را داشته که همه چیز از روی‌آن تنظیم می‌شود . ازآنجا که خود نویسندام دوست دارم کـه نقش سینما نـامه نویس را در گروه فعال جداگانه مورد بحث قرار دهم .

سینمانـامه نویس ، مثل هر نویسنده دیگر ، بازبان نوشتن کار میکند اما فرق مهمی در این‌واقعیت است‌که او این زبان نوشتن را بمنزله تخته‌ای که از روی آن به روی آب میجهند ، برای جهش به وسیله هنری دیگری چون فیلم بکار میبرد . حقیقت این نیست که دیالوگ او فقط بقصد تکلم ، مثل سایر هنرهای درامی ، نوشته شده بلکه این است که دایالوك او بقصد تکلم در قالب هنری از نقطه نظـر ساختمانی بسیار انعطاف پذیر و مستقیم

است تـا مثلا تأتر ، بروی کاغذ آمـده است حتی در فیلم تداوم و انتقالات بسیار روان می‌باشد .

مشکل دیگری‌که ازشیوه فیلمسازی خطی‌وتخصصی برمیآید این است که سینمانامه همیشه باین منظور برشته تحریر در میآید که وقتی روی کاغذ دیده و بآرامی خوانده میشود موثر واقع می‌گردد گذشته از این ، این سینما نامه‌ها اغلب بوسیله کسانی که خود بـه شیوه خطی و ادبی خوگرفته‌اند ، آرامتر خوانده می‌شود . بدین ترتیب سینما نامه‌ها بناچار در شرایطی مغایر متقاعد کننده‌اند زیرا ساختمان و زبانی که روی کاغذ بسیار موثر واقع‌شود ممکن است ، از نقطه نظـر فیلم ، حتی فاقد کمترین تـأثیر ایدیوگرافیك و ارگانیك باشد ، زبان و عملی که خوب خوانده می‌شود ناچاراً خوب بازی نمی‌شود . میان آنچه که موقع خواندن خوب بنظر میآید و آنچه که موقع گفتن درست بگوش میرسد درجات واختلافات بسیاری وجود دارد . بسیار مشکل است که ، برای گوش متمایز از چشم ، ماهیت واقعی آنچه‌را که بطور طبیعی برزبان میآید ، تسخیر کرد زیرا اغلب مردم وقتی که بحال خود واگذار می‌شود بطور غیر مستقیم تحت تأثیر واقع می‌گردند وباچیزی پاسخ میدهندکه شباهت‌به تداعی معانی جزئی دارد و باپاسخ دادن به‌سئوال مثل مناظران و مشاوران حقوقی فرق میکند . از طـرف دیگـر ، دیالوك خوب و قابل فهم وقتی که بروی کاغذ میآید بی‌لطافت و ناهنجار جلوه‌میکند و بهمین نسبت چیزی که بروی کاغذ درست وبا استحکام بنظرمیرسد ، ممکن است وقتی که برزبان بیاید نحیف و بد بگوش رسد هرچند دگر بازیگران در اظهار آن استعدادی خارق العاده نشان دهند .

پاره‌ای از این ناکامیابی ناشی از ادامه قرار دادهای تأتری مربوط به تکلم است و مقدار بیشتر آن ما حصل شیوهٔ اتحادیه‌های فیلمبرداری‌است‌که در آن استعدادهای تخصص یافته در سطحی که ممکن است به کیفیت نهائی محصول صدمه بزند ، بسیار مورد توجه واقع‌میشوند . بهمین جهت معتقدم

که هیچ هنرپیشه‌ای نباید ریتم تکلمی را که نزد او غریب و ناهنجار است بکار بـرد بلکه هرهنرپیشه بـاید هنگام بازی تکلم خود را با ملودی طبیعی زبان خود منطبق سازد . غالباً ما فقط بطور نیمه آگاهانه‌ای بـه نا درستی دیالوگی که می‌شنویم ، واقف هستیم زیرا معمولا هرنوع احساس بدگمانی را نسبت بآن در خود سرکوب می‌کنیم ٠ دربعضی موارد ، بسختی در میابیم که چنین شخصی چنان صحبت نخواهد کرد و چنانچه این تفاوت یابعبارت دیگر عدم شباهت بسیار محسوس و آشکار شود ، توجه ما را از فیلم بکلی سلب خواهد کرد . اما ما آنقدر به شنیدن مردم در فیلمها عادت کرده‌ایم ـ مردمی که‌طرزصحبت آنهاهرگز بآنهائی که‌درزندگی‌واقعی‌صحبت‌میکنند،شباهتی ندارد ـ که معمولا در برابر آنها خود را بـی حس و حرکت می‌یـابیم . حضور یك سینما نامه نویس را « گوش » خوب بعنوان عضوی از اعضاءدر گروه فعال این مشگل را برطرف خواهد کرد زیرا که او قادر خواهد بود دایا لوك فیلم رابا وضع هنر پیشگان منطبق سازد .آنگاه چنین بنظر خواهد آمد که تکلم هنرپیشگان از خودشان بیرون میترا ود وبرآنها تحمیل نشده است . میدانم که این نظر منجر به بحثهای مختلفی خواهد شد کـه پس هنر پیشه کیست و چـه نقشی دارد ؟ ولی من ایـن شیوه را بعنوان هنرپیشه با کارگردانی که بآن اعتقاد داشت ، بکار بردم و از این نظر شایسته است که تجربه شود .

وقتی که سینما نامه نویس آزاد است که بعنوان عضوی از اعضاء در گروه فعال شرکت کند ، او دیگر از ساختمان ارگانیك فیلم مجزا نیست و میتواندنه فقط هنگام لـزوم انعطافی را که لازمه زبان تکلم است در فیلم بوجود آورد (که خود گامی است به جلو) بلکه انعطاف در زبان تکلمی را کـه برای مردمی خـاص مناسب است ، در وضعی بحرانی ، ایجاد کند . وقتی‌که این شیوه مؤثر می‌شود، بینندگان در خود احساسی حاکی ازصحت‌و بیواستگی میکنند که بسختی میتوان آن را با چیز دیگری مقایسه کرد . در

این مورد ،آیا ما هنوز از ظاهرحقیقت سخن میگوئیم‌یا بخود حقیقت نزدیك می‌شویم ؟ فکر نمی‌کنم که احتیاجی به استعاری بودن درباره آن داشته باشیم . ما هنوز از ظاهر حقیقت سخن میگوئیم . زیرا ما هنوز مجذوب یك ترکیب من در آوردی وقایعی هستیم که به درون یکدیگر حرکت داده و و تشدید شده تا قصد در اماتیك فیلمساز را برآورد . فکر میکنم‌که اختلاف عمده میان این متد و متد دیگر را در احساس تازگی و آزادی که بما دست میدهد ، میتوان یافت . احساس آزاد بودن از پیش گوئی کردن که این متد که کمتر خشك و بیروح است ـ در اختیار بیننده و فیلمساز میگذارد .

س ـ آیا برای چنین گروه فعالی مشکل است‌که چنان فیلم ایدیو گرافیکی در محیط تحصیلی بسازد ؟

ج ـ محیط تحصیلی همیشه به‌طبقه بندی ،ارزیابی و حرمت گذاری چیزهائی راکه قبلا ـ معمولا بسیار قدیم ـ انجام شده‌اند ،التفات دارد . هرچه که‌هرز ، امروزی ومتحرك باشد ، محتملا بعلت‌اینکه مبادا ازاطاق بایگانی گریخته باشد ، مورد ظن قرار میگیرد . در نظام قدیمی‌تر ، همه سازمان تحصیلی بر آن است که نو آموز را متقاعد کند که او هرگز نمیتواند با بزرگان هنر و ادب گذشته رقابت کند ، بلکه فقط میتواند سر تعظیم در برابر آنها فرود آورد و برتری و فضیلت آنها را مورد بحث قرار دهـد . این موضوع ، در قلمرو فیلم بصورت قانونی کلی ، در مورد فیلملهائی که برتفوق آنهاتردید نمیتوان کرد ، خطری ایجاد میکند بـه گمان من ، اشتباه است اگر بـه نو آموزان بگوئیم‌که چه چیزی رابایه خوب بپندارند ، تا اندازه‌ای باین‌جهت که این موضوع منجرباین خواهد شدکه ما فقط فیلمهای خوب را بآنهانشان

دهیم . در بسیاری موارد ، از یك فیلم بدچیزهای بیشتری ازیك فیلم خوب میتوان آموخت زیرافیلمهای خوب ظاهر مستحکمی‌را ارائه‌میدهندکه‌چندان برکوشش و کشکشی‌که در تدوین و ساختن‌آنها بکاررفتهٔ است دلالت‌نمیکند یك فیلم بد ، هنگام تماشا ، بیدرنگ از هم پاشیده و گسیخته میشود و ذهن را برای یافتن راه حل و علاج بکار میاندازد .

فکر صرفنظر و جلوه گیری‌کردن از محافظت و تشریح غنائم فرهنگی گذشته بیشتر ازاین جهت‌تقویت میشودکه‌کسانیکه دردنیای آکادمیك معمولا پرسه میزنند ، جایگزین پاسداران غنائم فرهنگی و ادبی گذشته شده‌اند .

رویه این پاسداران ، در تماس با نسل کنونی ، چنین است که گوئی هیچ نوآموزی به درك ماهیت واقعی نظام خاص وبزرگان گذشته‌اش ،امید نمیتواند داشت .

این رویه درقلمرو فیلمسازی خطری واقعی ایجاد میکند زیرا ـ اگرنه در همه ـ در بسیاری‌از فیلمسازان‌یاکسانیکه میخواهند فیلم‌بسازند (وبهترین راه فیلم‌شناختن رفتن‌وعمل‌کردن وساختن‌است) قبل‌ازاینکه مغزشان‌ازنمونه‌ها و تئوریها انباشته شود ، ممکن است که فتیله خلاقه‌بکلی بسوزد . منظورم این نیست که بهترین راه آموختن شناوهل دادن محصلین از بارانداز در آب است بلکه فهم این است که از ابتدا از شیوه پاسداران گذشته کـه معمولا آموختن شنا را با تاریخ شناگری در امپراطوری روم آغاز میکنند ، اجتناب ورزیم .

س ـ در مورد انتقاد فیلم نظرتان چیست ؟

ج ـ همین رویه و توصیه‌های کلی اخطار آمیز در مورد انتقاد فیلم نیز صدق میکند . یعنی معرفی یکسلسله عقاید مواجه بااین خطر خواهد

شد که نوآموز چنان در آنچه‌که فکر میکندکه باید فکر کند ؛ غرقه خواهد شد که دیگر قادر باین نخواهند بودکه چه فکر میکنید .

همچنین مشگل مهم وخطر دیگر دراین حقیقت نهفته است‌که بسیاری از کسانیکه میتوانند فیلمهای بدیع و نوآور بسازندیا ساختن فیلمهای بدیع ونوآور راترغیب‌می کنندآدمهای‌عجیب‌وغریبی‌هستندکه‌نمیتوانندازنظرلغوی مسائل‌راخوب‌تشریح کنند. این مشگل‌رامیتوان- تاآنجاکه ممکن‌است-باعمل کردن زیاد وحرف زدن و توضیح‌کم ، حل‌کرد وگرنه ممکن است گلویمان در دستهای مرده‌مفسران آکادمیك فشرده شود .

بسیار مهم است‌که همیشه محصولی -چیزی از خود- متعالی ایجاد و القاء کنیم . زیرا فیلم‌آن چیزی است‌که روی‌پرده ارائه می‌شود. - وجودی است هنری که میتواند روی پای خود براه افتد و صادر شود . هرچیز دیگر همه فعالیتهای وابسته بآن ، بآنچه که برروی پرده ارائه میشود منجر و یا بوجود فیلم در آینده موکول خواهد شد .

س - سلیقه خوب و مسئولیت هنری را در فیلم بمنزله فعالیت گروهی چگونه توجیه میکنید ؟

ج - در گذشته ، عدم توافق میان یك فرهنك یا اجتماع نسبت به آنچه که ممکن است ملاك ومعیار مناسبی برای سلیقه خوب شمرده شود ، معمولا ازمیان گروههائی ناشی میشدکه‌با یکدیگر اختلافات مذهبی ،سیاسی نژادی یااقتصادی داشتند - ماهیت اقتصاد برآثار هنری و ادبی نیز منافع و معتقدات مختلف آنها را منعکس میکرد . اما چنین بنظر میآید که خصیصه اغلب اختلاف سلیقه‌های کنونی ، اختلاف میان نسلها را منعکس میکند . این اختلاف ، خواه آگاهانه یا ناخود آگاهانه ، برتصور کلی این نسلها از آداب ، بنیان نهاده شده است . بگمان من تصورما از آداب باارزش و مفید

است امامشکلی ایجاد میکند بنام وانمود سازی . بـا این مشکل یا بعبارت بهتر وانمود سازی وقتی مواجه می‌شویم که معتقدات ما بااعمال ما مطابق وموافق نیست یا وقتی‌که چیزی بعنوان ما سکی دروغین ـ "برحسب هرچه که تصورکنید ـ برای چیزی دیگر محسوب می‌شود، آداب، از طرف دیگر، بستگی دارد به آنچه کـه رفتار مناسب بـرحسب زمان ، مـکان و مردم ، خوانده می‌شود .

این مساله در حال حاضر بیشر حاد و تشدید شده است زیرا آنچه را که نسل قدیمی‌تر بمنزله آداب محسوب میداشت ، نزد نسل تازه‌تر اغلب وانمود سازی تلقی میشود . این امر ، تا حدودی ، همیشه چنین بوده است اما اکنون با وجود وسایل ارتباط جمعی‌که تفهیم و تفاهم سریعی میان مردم ایجاد کرده است ، هرمساله‌ای نه فقطآنی احساس میشود بلکه مبرم وشتاب آور نیز جلوه میکند . در گذشته ، باهرچیزی که نسل بخصوص نمیخواست مواجه شود ، آن را بنفع رعایت آداب بزیرقالی میراند . البته ، نسل بعدی که میآمد ، قالی را کنار میکشید ، اما این بار نسل کنونی نه تنها قالی را کنار میزند بلکه آنچه را کـه بزیر آن انباشته شده است آشـکار و بصورت مشتی بدهان نسل گذشته رها میکند .

در این مورد ، ممکن است که راه حل تدریجی‌تری را ترجیح داد اما کنار کشیدن قالی محتملا اجتناب ناپذیر است خصوصاً که این امر همراه بـا مواجهه سیاستهائی کـه همزمان با یکدیگربوجود آمده‌اند؛ توصیه میکند که مردم را باید بایك نوع حمله از این حالت بی‌ارادگی تکان داد و بدر آورد. این موضوع خود باانگیزه در اماتیك کاملا موافق است زیرا که عواطف و کشمکش‌های‌قوی عصاره واساس هردراسی‌راتشکیل میدهند. فیلسوفان‌یونانی که معیارهای درام را برای ما وجود آوردند قصدشان این بود که عواطف قـوی درحمایت از رسوم اخلاقی محلی مـؤثر واقع شوند . بنابراین هنگام

ارائه نمایشنامه آنها ، تماشاگران بـا احساسی حاکی از آمادگی و اجتناب ناپذیری، به‌طرف تحلیلی رانده می‌شدند که درآن انتظارات آنها ازنمایشنامه برآورده می‌گشت . بدینگونه تماشاگران ازطریق ترحم وترس تطهیر میشدند و تأثر را بااحساس آرامش و اینکه عواطفشان بطرزی مناسب فشرده وزهکش شده است، ترك میکنند . بااین همه‌قصد فیلمسازیا نمایشنامه نویس ازمواجه مردم با این مسائل ، آنچنانکه امروزه رسم است ، مطالبه تماشاگرانی است که آمادگی ندارد ؛ انتظارات آنها نباید بر آورده شود و بدین‌گونه ، بجای آنکه تماشاگران تطهیر شوند و سپاسگزار باشند ، محتملا تأثررا بااین قصد ترك خواهند کرد تا کسانیرا که چنین بلائی برسر آنهاآورده‌اند ، پیداکنند.

س ـ آیا این امریك تصورتازه در اماتیك است یافقط هوس‌ساده لوحانه ایست‌که مردم رابابد بامسائل‌تکان دهنده و ناراحت‌کننده روبروکرد؟

ج ـ هنوز زود است که در این مورد یقینی حاصل کنیم . اما ممکن است این امر ترکیب کنجکاوانه‌ای از این هردو باشد . مـا تأثر بیهودگی داشته‌ایم و سینمای ناراحت کننده نیز در راه است . معذالك قسمت خاص از فیلمهای نوآور پارافراتر از قصه‌سرگرم‌کنندگی یا آموزندگی نهاده‌اند و در پی‌تأثرات متقابل اندرونی هستند که شامل قسمت هـای دیگر دستگاه‌ها ضمه می‌شود ! که هرگز مورد توجه تراژدی یونانی‌نبوده است . نظر شخصی‌من درباره چنین جهتی بطور کلی این است که ارزیابی انتقادی در وضعی سیل آسا و متغیر ممکن بنظر نمی‌رسد .

این موضوع ما را بنوبه خود به مسأله مسئولیت هنری می‌کشاند . اگر فیلمهای مدارس بایدآزاد باشندکه قلمروهای‌دراماتیك تازه‌ای را کشف کنندبایدهیأت آکادمیك‌رامتقاعد سازندکه‌تجربه‌گری آنها صادقانه‌ناشی‌ازتمایل

ایشان به تنویر افکار و گشودن روزنه‌های تفهیم وتفاهم میان مردم‌است ونه فقط راندن آنها از زمین بازی تنیس ! خواه آماده باشند یاخیر .

س ـ فکر نمیکنید ازاین عناصر منفجر کننده ، بی‌آنکه مناسب‌با و مربوط به ساختمانی در اماتیك باشد ، سوء استفاده می‌شود ؟

ج ـ پاسخ معمول این است که از این عناصر سوء استفاده نمی‌شود زیرا هرچند که این سوء استفاده‌ها ممکن است از نظر تجارتی منطقی باشد معذالك در سطح فیلمهای مدارس استفاده کافی وجود ندارد که سوء استفاده یاتقاضای واسطگی شـود . میتوان کاملا یقین داشت که در بسیاری موارد پیام این فیلمها ، صرفنظر از اینکه چقدر ممکن است اخطار آمیز باشند ، صادقانه است ؛ حتی در مورد فیلمهای وابسته بدرمان شناسی‌نیرکه مرتکب خودرا بجای تماشاگران تطهیرمی کند این موضوع صادق است‌بهرحال‌چون آزادی به‌هنرفقط اجازه میدهداما هنررا نمی‌آفریند، حکم‌برای فیلمساز جوان این است‌که هنر، هنرمندرا متعهدمیکند.اگرمیخواهید به‌آداب دیگران‌اهانت ورزیدتعهدمسئولیت‌هنری‌ایجاب‌میکندکه پیام‌هنرمندانه باارزشی‌بعنوان جزئی از وسیله هنری‌خود تدارك ببینید .

بی‌تردید دامنه گسترش یابنده فیلمهای مدارس به قلمروهای‌تازه‌ای‌از مباحثه کشانده خواهد شد وتصادفاً یا عمدابه موضوعاتی‌برخورد خواهدکرد که درحال حاضر ازنظر دراماتیك روشن نیست . معذالك‌آزادی برای مکاشفه درهنر مساله‌ای ضمنی است چنانچه محتوی خودبخودی وپیش‌گوئی نکردنی فیلمهای ایدئوگرافیك بمنزله اساسی هنر گروه فعال پذیرفته شود زیرا بـه آزمودن مجدد آنچه که قبلا از قوه بفعل آمده است ، احتیاج مبرمی نیست . این مساله ، در هـوای آزاد بازجوئی ، در شرایطی‌بسیار مساعد ، مسلم

پنداشته می‌شود . امـا دراین‌دنیا،آنچنانکه ماآن را دریـافته‌ایم، تأییدمجدد نیمه حقایقی آرام وتسلی دهنده معمولا موضوع فیلمهای دراماتیك‌بوده است نتیجه کشف قلمرو های تازه در فیلم ، در دوره‌ای طولانی ، افزایش ارتباط بی‌پرده میان مردم و تعمیم و شناخت انسانیت خواهد بود . اما در دوره‌ای کوتاه ، نتیجه این نوع نوجوئی ، مساله سانسور را بوجود خواهد آورد .

شالوده سانسور مبتنی بر فرض ما از ملاك‌ها و معیارهائی است کـه معمولا و بطورکلی نـزد مردم پذیرفته شده‌اند . این کلمه ، اساساً بمفهوم ارزش نهادن برچیزی دلالت میکند . اما مشکلات ارزیابی وقتی بصورت بسیار مرتعش کننده‌ای در خواهد آمد کـه تمام افراد یك هیات یـا اجتماع نسبت به یك ملاك معمولی که بیان هنر را مجاز میدارد ، همآهنك نیستند . علاوه براین ، سانسوری که مبتنی بر یك « ملاك » باشد چنین میپند ارد که یك رویداد هنری معین، لغوی‌یابصری ، اساساً نزد همه بریك مفهوم‌یـکسان دلالت میکند .

قاعدهٔ فیلمهای خطی ، متوالی وپیوسته چنینن است‌که اگر کسی‌فیلمی میسازد ، آن را نیز کنترل میکند . بدین معنی که فیلمساز قصدا یجادارتباط خاصی بادیگران دارد . بنابراین‌آنچه را که من دریافت میکنم عبارت از این قصد فیلمسازخواهد بود . فیلمساز ـ بدینگونه ـ هم از نظرهنری و ، مهمتر از همه ، نیز از لحاظ قانـونـی « مسؤل » شناخته می‌شود . این چیزی است که مورد قبول عام است . و من ، خصوصاً در مورد فیلمهای خطی وپیوسته قصد مخالفت باآن را ندارم . اما چنین قانونی نه تنها کامل نیست بلکه در همه موارد نیز صدق نمیکند . آنچه‌کـه بصورت گروهی فعال خصوصـاً در موردفیلمهای ایدیو گرافیك‌روی میدهد،این است‌که‌ساختمان ـ خواه‌ساختمانی از این نوع یا نوعی دیگر ـ در هر دومورد. فرستنده ودریافت کننده تجربهٔ، چیزی اجتناب ناپذیر است زیرا که ذهن آدمـی سازمانی ساختمان ساز است اما حقیقت این است کهٔ ساختمان دریافت کننده ، ساختمانی‌است که تنهاباو وتعلق دارد ، نه بدیگری !

تمام

سینمای آزاد اهواز

سینمای آزاد بعد از سه سال کوشش مداوم و پی‌گیر برای پیشرفت و گسترش سینمای غیر حرفه‌ای توانست در شهرستانها و در میان جوانان جستجوگر نفوذ کند و نخستین گروه شهرستانی که توانست دوشا دوش سینمای آزاد تهران حرکت کند ـ سینمای آزاد اهواز بود. جوانان اهواز باتوان و انرژی ستایش انگیزی باوجود امکانات بسیار ناچیز و کمبود وسایل و در گیری ،مسایل مادی وهمچنین محدودیتهائی که درشهرستانهابسیارمحسوس است،جهش و کوشش در خور توجه دارند . موفقیت کیانوش عیاری در سومین جشنواره سینمای آزاد تهران برای جوانان علاقمند اهواز ــ بسیار امیدوارکننده بود و نمایانگر این واقعیت،که ذهن‌های خلاق و جستجوگر در شهرستانها بسیارند که باید بآنها فرصت بازگوئی داد .

بامسافرت گروه سینمای آزاد تهران برای نمایش منتخب فیلم‌های سینمای آزاد به شهرستان اهواز ترتیبی داده شد که برنامه‌های سینمای آزاد تهران در اهواز تکرار شود بنابراین دراهواز جلسات نمایش فیلم برقرار خواهد بود . فیلم‌های منتخب سینمای آزاد در ساعت ۶/۵ بعد از ظهر ۵ شنبه ۴ خرداد و ساعت ۱۰ صبح جمعه ۵ خرداد ۱۳۵۱ ــ درباشگاه شرکت نفت اهواز نمایش داده‌شد. گروه سینمای آزاد از همکاریهای آقای دکتر طباطبائی و آقای مهندس کافی ـ باگروه سینمای آزاد اهواز سپاسگزاری مینمایند وهمچنین ــ ما از پذیرایی گرم سینمای آزاد اهواز وآقای مهندس کافی عضو باشگاه شرکت نفت اهواز ـ قدردانی مینمائیم بامیداینکه ما درتمام شهرستانها بتوانیم سینمای آزادراگسترش دهیم .

بصیر نصیبی

گزارش سینمای آزاد اهواز

برای آگاهی بینندگان باچگونگی شروع و گسترش سینمای آزاد اهواز، قسمتی از بروشور سینمای آزاد اهواز راعیناً نقل میکنم.

گسترش سینمای تجربی در شهرستانها از برنامه‌های مهم و قابل توجه‌ای بود که سینمای آزاد تهران با اشتیاق دنبال میکرد، تابدین طریق فیلمسازی آماتور رادربین جوانان علاقمندشهرستانی رسوخ دهد. به همین جهت ازابتد سعی براین بود که نمایندگانی در شهرستانها برای خود دست وپاکند تا اینکه‌سینمای آزادتهران متوجه فیلمی از اهواز شد که مدت نمایش آن پنج دقیقه و سازنده آن کسی جز کیانوش عیاری‌نبود، فیلمسازی که بعدها فیلمهایش سبب افتخار ماگشت این فیلم امامزاده نام داشت و ازهمان ابتدا نظرها را بسوی خود جلب نمود. با توجه به لیاقت و استعدادی که در کیانوش بود نمایندگی سینمای آزاد اهواز را به او دادند. از آن به بعد کیانوش شروع به گسترش و جمع کردن علاقمندان‌نمود و درضمن گسترش‌به فیلمسازی‌خود ادامه میداد؛ از اولین کسانی

بودکه به گروه پیوستند و کیانوش را یاری کردند می‌توان از **محمد کاظم بغدادی و فریدون کشمش زاده** دومین سینماگر تجربی در اهواز بودند. چند ماهی از فعالیت کیانوش میگذشت واغلب اوقات جلسات نمایش خصوصی برای آشناکردن تعدادی بیشتری در خانه خود یا دوستان بپا میکرد وهدف وآتیه‌ای که در پیش بود برای آنها تشریح میکرد وتمامی سعی او براین بودکه سازمانی متشکل از جوانان بوجود آورد.

همکاری باکیانوش وکارهایش ادامه‌داشت‌تا اینکه **نصرت‌الله پناهی‌نژاد** سومین نفری بود که سینما را تجربه کرد. کیانوش خوشحال بودکه کم کم بنتیجه میرسید، فعالیت‌میکردومدام درجستجو و تلاش بود و با استحکامی که در رسیدن به هدف خود داشت‌روز به روز پیشرفت میکرد. کسانی آمدند و به گروه پیوستند و تجربه هایی در زمینه فیلم از خود بجای‌گذاشتند ازاین عده میتوان احمد معمار ــ مسعود ریاحی ــ مجید جوانمرد ــ قاسم همتیان ــ صفر ابوالفتحی پور ــ علیرضا پرتو ــ سعید دستگاهی ــ نادر مظلومی و مجیدپور هاشمی رانام برد و البته در این راه از کمکهای ذیقیمت آقایان دکترطباطبائی ــ مهندس کافی ــ مهندس‌حکم‌الهی‌برخوردار بوده و هستیم. این نتیجه برای‌سازمانی که ٤ الی ٥ ماه ازحیاتش در یکی از شهرستانها که این‌چنین بسیاربعیدو دور بود اتفاق افتاد و همگی با صمیمیت شروع بکار کردند در همین حین بود که افتخاری بس بزرك توسط کیانوش‌عیاری‌برای‌سینمای آزاد اهواز به ارمغان آورده شد. کیانوش در سومین جشنواره سینمای

آزاد برنده جایزه اول ولوح زرین گشت و این باعث شد بیش از پیش نظرها بسوی اهواز و بچه‌هایی که کیانوش جمع کرده بود جلب بشود. حال اهواز یکی از شعبه‌های سینمای آزاد تهران فعال و پر جنب و جوش بود، از افتخاری که توسط کیانوش نصیبش شده بود سراپا نمی‌شناخت. به یقین این راه گشایی بود برای بچه‌های سینمای آزاد اهواز. وقتیکه سینمای آزاد توسط کیانوش عیاری و دوستانش سروسامانی میگرفت کیانوش برای خدمت نظام وظیفه خوانده شد و تمامی کارها را به دوست دیگرش محمد کاظم بغدادی و فریدون کشمش زاده سپرد. با رفتن کیانوش سینمای آزاد در بلاتکلیفی بسر می‌برد زحماتی که این دو نفر می کشیدند نمی‌توانست خواسته‌های بچه‌ها را فراهم کند چون اولا عده بچه‌های عضو گروه زیاد شده بودند و دیگر اینکه این دو نفر محصل بودند و وقت کمی داشتند و به همین خاطر به فکر چاره جویی بر آمدند و بعد از گفتگوهای زیاد متوجه این موضوع شدند که باید شورای کوچکی از میان بچه‌ها برای اداره این گروه تشکیل دهند تا بتواند صحیح تر و منطقی از گذشته به پیش روند و چیزی را که بدست خود بوجود آورده‌اند منظم و مرتب نمایند و شکلی قابل پسند به آن بدهند. فکر خود را بمرحلهٔ عمل در آوردند و در ۵۰/۱۲/۳۰ بطریقه رای گیری هیئتی عبارت از سرپرست مسئول روابط عمومی، مسئول وسایل. خزانه دار و منشی و بوجود آوردند و با اعتماد به نفس دوچندان شروع به پیشروی نمود و شعار خود را جدیت در همکاری و همگامی قرار دادند، بچه‌ها خوشبین تر از گذشته به آینده‌ای روشن فکر می کنند.

یادداشتهائی پیرامون سینمای فارسی

نادرالبرز

سینمای فارسی بزغم مقالات ریزو درشت مباشران و بزغم دستهای مطلای سپاس تحولات شگرفی کرده است ! و در این تغییر وتحول البته جوانان نوگراسهم بسزائی دارند. ما چند فیلم ساخته این نسل جدید فیلم فارسی را دیدیم و یاد داشت‌هائی پیرامون‌این فیلم‌ها ومسایل دیگر سینمای ایران نوشتیم که میخوانید.

یاد داشت اول

سینمابنویسی که فیلمساز شد!

آقای «رشیدساز» چهـره‌ی آشنای هنر هفتم ببعـد، بعد از سالهارنج و زحمت‌وارشادوهدایت نسل جوان واردگود میشوند تا ثابت کنند قدرت و توانائی خواهند داشت آنچه در باره‌ی سینما می‌نوشته‌اند ــ بزبان تصویر برگردانند که البته تأثیرش صد چندان تواند بود. نخستین ساخته‌ی آقای سینما بنویس باسم «**سه تاجاهل**» روی‌اکران‌آمد. ومردم هنرنشناس‌قدرش را ندانستند امّا حضرت **رشیدساز** برای اینکه خود را از تمام اتهامات تبر ئه کند درنامه‌ی سوزناکی‌که برای «**ماهانه ی‌ستاره سینما**» نوشت گفت: چون که قصابی و بقالی محل‌بحدّ ممکن طلبکار بوده‌اند و شهریه بچه‌ها عقب افتاده بودایشان بناچار سه‌تا جاهل‌را سرهم کرده‌اند تاخرج و دخل خانواده جورشود ــ بهرحال اینقدر اشك تمساح ریختند تا پذیرفتم‌که ایشان مختار بوده‌اند برای‌شهریه بچه‌هاوطلب قصابی، بقالی، مخصوصاً نقتی (با توجه به سرمای شدید پارسال) نگران

باشند ، امّا بعد **آقای رشیدساز** بـه شیفتگان هنر هفتم بـه بعد قول دادند که دومین اثرشان که بعد از تسویه حساب بقالی ، نفتی ..... خواهند ، ساخت ـ یك اثر تمام شخصی است کـه نشان میدهد اگر سینماگران جوان و ذهن‌های جوینده و خلاق بدهکار نباشند چـه شاهکار هائی خواهند ساخت !!!

بهر تقدیر ـ رشید ساخته شد و چشم هنر دوستان بدیدارش روش شد ـ اگرچـه رشید موفقیت تجاری نیافت ولی چه باك ـ و این چه مانعی تواند داشت اثری مثل رشید نمی‌تواند مقبول عموم باشد چرا که تهیه کننده و سازنده اجر معنوی خواهد داشت و اگر چه فستیوال داخلی سپاس قدرش ندانست مگـر راه را بـر فستیوالهای جهانی بسته اند ؟

و در پایان چون آقای رشید ساز تهدیمان کرده‌است که اگر در سینما شکست بخورند بار دیگر نقد فیلم خواهند نوشت ، ما و تمام خوانندگان ـ بـدرگاه خـدا استغاثه میکنیم کـه تمام آثـار ایشان بـا موفقیت تجاری و هنری داخلی وجهانی برخورد کند تـا دیگر ایشان به دنیای نقد ونقدنویسی برنگردند . آمین یارب العالمین

یاد داشت دوم

سپاس برای سپاس

دومین فیلم بانام «رضاهفت‌خط» توی هفت‌تا سینمای بزرگ

تهران روی اکران آمد، که باز هم علیرغم انتظار تهیه کننده و سازنده نتوانست مقبول هموطنان مشکل پسند! قرار بگیرد ـ آقای مهرداد ـ هم که میدانیم آقای حسین ترابی هستند اینجا و آنجا شکایت برده اند که بله از طرف تهیه کننده، به ایشان تحمیل شده است. برای اینکه بدانیم واقعاً این تهیه کننده جبار، کی بوده؟ و چرا نوجوان مارا ناجوانمردانه تتمیع کرده است؟ رفتیم و کارنامه‌ی سینمائی جنابشان را مرور کردیم نتیجه اینکه، کار سینما را با فیلم بسیار بد و کوتاه «**سرچشمه**» (این فیلم در جلسه‌ی سوم سینمای آزاد نمایش داده شد) شروع میکنند و بعد فیلمی می‌سازند باسم «**الاکلنگ**» که صدای زمینه و گفتگوها بادور کندتر و تندتر از معمول ضبط شده بود و جماعت را خوش آمد و تازه همین عامل هم از فیلمی باسم «پدری که پسرش را میفهمید ساخته‌ی «**امیر افشاری**» سوء استفاده شده بود (فیلم امیر افشاری در جلسه‌ی ۲۳ سینمای آزاد نمایش داده شد) و بهرحال این فیلم توانست دو دست مطلای سپاس را نصیب سازنده جوان و نوجو کند، و این جایزه باعث شد که استودیوها او را کشف کنند و رضا هفت خط نتیجه اعتماد نافرجام تهیه کنندهای فیلم فارسی به «**دو دست مطلای سپاس**» است. «رضا هفت» خط اگرچه اسم مستعار سازنده را بهمراه دارد اما اگر سازنده رضا هفت خط ده فیلم دیگر هم بسازد باز بهتر از رضا هفت خط نخواهد بود و هیچ فرقی نمی‌کند که آقای ترابی با نام مستعار مهرداد یا توران یا پوران و شهین و .... فیلم بسازند یا نام مبارکشان را زینت بخش آغاز فیلم کنند، بهرحال اوج کار آقای ترابی «رضا هفت خط» است نه بیش بسیار شایسته خواهد بود که مجسمه‌ای

از آقای ترابی را (به خاطر خدمات ثمربخششان به سینما بومی) تهیه کنند ودر جای مناسب قرار دهند وزیر آن با خط نستعلیق این مثل حکیمانه را حکاکی کنند.

هنر نزد ایرانیان است و بس ...

یاد داشت سوم

تصویر امیر؛ شانه‌ی قدیر

قصد نداشتم این فیلم ساخته دوستمان رضا علامه‌زاده را ببینم امّا نقد و تحلیل آقای دکتر طاهر معتمدی وا دارم کرد تا این رنج را تحمل کنم، و از این بابت برای آقای دکتر بدترین عقوبت راسزاوار میدانم آقای دکتر که طبق گفته‌ی خودشان، نیمی از عمرش عزیزشان را نقد فیلم ننوشته‌اند ـ هیچ اشکالی نداشت کـه باقی مانده عمر را دست به قلم نمیبرتد ـ اما باید ببینیم این اثر چگونه کاری بوده است که شور وشوق نوشتن را در آقای دکتر (که احتمالاً، دکترای روانشناسی دارند (چونکه خیلی خوب شخصیت‌های فیلم را تعبیر وتفسیر فرموده‌اند و چنان به کنه پرسوناژها نفوذ کرده‌اند که در وهله اول آقای علامه‌زاده و در مرحله بعد تمام خوانندگان و احتمالاً بینندگان فیلم قدیر را دچار تعجیب وحیرت نموده‌اند) بنظر ایشان یکی از زیباترین فصل‌های فیلم لحظه‌ایست که تصویر امیر روی شانه‌ی قدیر

« کات » می‌شود و من هرچه جستجو کردم نتوانستم زیبائی تصویری را خاصه در این لحظه‌ی بخصوص حس کنم، که تصور می‌کنم این نوع زیبائی‌ها را فقط آقایان اطباء می‌توانند تشخیص دهند و احیاناً لذت ببرد و حالا میفهمیم که برای چه خانواده، اینقدر نصیحتمان می‌کردند که بهترین و شایسته‌ترین مشاغل همانا طبابت است آدم وقتیکه خیلی جوان است ـ حرف های حسابی را قبول نمی‌کند، ما فکر میکردیم که اگر از اینگونه عناوین محروم باشیم فقط ضررهای مادی و معنوی فراوان خواهیم داشت ولی حالا دانستیم برای شناخت و در یافت آثاری نظیر قدیر حتماً باید مدارج علمی خاصه رشته‌ی روانشناسی و روانکاری را گذرانند واگرنه، چگونه بفهمیم که . چرا قدیر بزندان میرود ؟ چرا قدیر آدم میکشد ؟ چرا قدیر به آبادان میرود و ... چرا آقای علامه زاده فیلم میسازد ؟ راستی چرا ؟ اگر نیاز به شهرت صادق و راه یافتن به فستیوال‌های جهانی ، آقای علامه‌زاده را میآزارد که قدیر راه گشا نتواند بود و اگر نفع مادی و سرمایه اندوزی مدنظر است که قدیر و امثال قدیر تهیه کننده و سازنده را بیچاره می‌کند بااینکه آقای دکتر معتمدی صریحاً فرموده‌اند که علامه‌زاده با قدیر نشان میدهد که « اینکاره » است ماهم که قدیر را دیده‌ایم و با حسن نیت هم دیده‌ایم قسم میخوریم که علامه‌زاده « اینکاره » نیست .

یاد داشت چهارم

از نقد فیلم نویسی تا فیلمسازی

بعداز اینکه آقای رشیدساز، توانست نظر مساعد تهیه کننده‌ای را جلب کند و خودش را به‌فیلم‌سازی بکشاند، این مرض مسری بدیگر نویسندگان مسایل سینمائی سرایت کردو هرروز شاهد وناظریك فیلم جدیداز مکتب کارگردانان جدیدهستیم که بناچار سابقاً نقدفیلم می‌نوشتند. امّا شکافتن این قضیه ازدوجهت لازم مینماید. اول چرا نقد فیلم نویسان‌ما به فیلمسازی کشانده‌می‌شوند؟و دوم اینکه‌چگونه تهیه کننده راضی می‌شود ــ سرمایه‌ای‌نزدیك به پانصدهزارتومان را، در اختیار این تازه واردین سینماقرار دهد؟ جواب چرای اول بسیار ساده است، اکثرنقد فیلم نویسان‌ما همیشه دورو ور فیلم فارسی می‌لولنده‌اند وبا این سینمالاس میزنندونهایت آرزویشان فیلم فارسی سازی‌است. پس درپی فرصت، باسینمای فارسی کج دارومریزرفتار میکندگاه‌قلم‌خشمگین‌رامتوجه‌سینمای‌فارسی‌می کنندوبه‌فیلم فارسی سازهوشدار میدهند که ماهم‌هستیم‌و قدرت قلم هم داریم و گاه با

و نهایت آرزویشان فیلم فارسی سازی است و پس در پی فرصت با سینمای فارسی کج دار و مریز رفتار میکنند . گاه قلم خشمگین را متوجه سینمای فارسی می کنند و به فیلم فارسی ساز هوشدار میدهند که **ما هم هستیم** و قدرت و قلم هم داریم و گاه‌با تمجید نسبی از سینمای فارسی و بکار بردن جملهٔ نسبتاً خوب در باره‌ی ۰/۹۰ آثار سینمای فارسی ــ در روزنامه‌عصرانه‌وپرتیراژ، تهیه کننده را دعوت به مذاکره می کند ــ و بعد هم که مذاکره سر میگیرد و فـــیـــلـــم جلوی دوربین می‌رود و آقا هم به مراد دل میرسد ــ و اما ببینیم چرا تهیه کننده دست باین چنین ریسکی میزند . اگرچه گاه حساب و کتاب تهیه کننده غلط از کاردرمیآید اما انگیزه واقعی او را ایــن چنین می‌تــوان توجیه کرد که تهیه کننده می‌داند ــ ما باندی بنام نقد فیلم نویسی داریم که در داخل این باند نمی‌شود بر علیه هیچیك از سهامداران حرفی زد و نظری داد . پس‌تهیه کننده می‌داندکه مثلا اگر بخواهد درمدت‌نامحدودی برای تبلیغ فیلم بصورت مصاحبه و رپرتاژ آگهی پول خرج کند بودجه نسبتاً قابل اهمیتی را باید باینکار اختصاص دهد ــ و اگـر فیلمساز منتقد هم‌باشد این نوع تبلیغ را می‌شود مجانی یا باحداقل تمام کرد ــ و اگرآدم دیگر باشرایط مساوی بخواهد برای‌استودیو فیلم بسازد ــ باید به تهیه کننده حق داد که فیلمش را بدست منتقد سینما بسپاردو شاید هم‌برای تهیه‌کننده بشود پرستیژاجتماعی بدست آورد ــ و او را حامی نسل جوان و روشنفکر دانست .

چند تائی از نقد فیلم نویسان ما بسبك « فرانسوا تروفو » به

آرزوهایشان‌دست یافته‌اند و می‌رود که‌وضعشان درسینمای فارسی تثبیت شود و چند تائی دیگر هم به استناد خبرهائی که خودشان به مطبوعات می‌دهند کارشان را شروع‌خواهند کرد و چند تائی‌هم در مرحله‌ی سناریو نویسی هستند و چیزی نمانده که به فیلم سازی کشانده شوند . نتیجه‌ی کار اینان را اینجا وآنجا دیده‌ایم ومی‌دانیم که اینها کادر جدید فیلم فارسی هستند که نه تنها دردی را دوا نخواهند کرد بلکه وجودشان برای سینما سم است . و چون کسی علیه ایشان چیزی نخواهد نوشت و اگرهم نوشته‌شود چاپ‌نخواهد شد پس این فرصت را در اختیار خواهند داشت تا ساخته‌ی بی‌ارزششان را یك کار خوب سینمائی معرفی کنند و برای کارشان گاه تمثیل‌ها وسمبل‌های‌عجیب و غریب بتراشند و ذهن‌ها راگمراه کنند و دیده‌ایم که اینکار را هم کرده‌اند و دارند می‌کنند و اگر باقی بمانند وضع سینمای ما را که گاه در فاصله‌های بعید تکانی خورده است متزلزل‌تر خواهندکرد . با همه‌ی این احوال خداکند که این‌ها درکار فیلمسازی باقی بمانندو ترجیح ندهند که‌فیلمسازی و نقد فیلم نویسی را در جوارهم ادامه‌دهندکه درآنصورت بدترین عقوبت‌ها را بر ایشان آرزو می‌کنیم .

بحث فنی

نوشته‌ی : Tony Shapps

شیوه‌ی ۹ وایداسکرین

من مدت ۷ سال فیلمبرداری درقطع‌های بزرگتر ازمعمول‌را تجربه‌کرده‌ام و بتدریج دیده‌ام‌که قیمت‌لوازم فیلمبرداری روزبروز کاهش می‌یابد تا جائیکه امروزه می توان با قیمتی کمتر از ۳۰۰ تومن یك عدسی Anamorphic خرید . وسیله‌ای‌که فیلمبرداری و نمایش را در قطع بزرگتر ممکن می‌سازد .

این شاید یکی از وسایل معدودی باشد مربوط به کار ما که در چند سال اخیر قیمتش کاهش یافته است . فروشندگـان راغب شده‌اندکه‌احتیاجات کسانی را که با «وایدسکرین» کار می کنندهر چه بیشتر برآورند که این خود باعث روی آوری عده‌ی بیشتری به این نوع فیلمبرداری شده است .

برای‌شروع فیلمبرداری«وایدسکرین»به‌سه‌وسیله‌اصلی‌محتاجید: دوربین - پروژکتور نمایش و پرده .

دوربین می‌تواند بسته به توانایی شما کهنه یا نو ۸ میلیمتری سوپر ۸ ــ ۹/۵ میلیمتری(۱) و یا ۱۶ میلیمتری باشد .

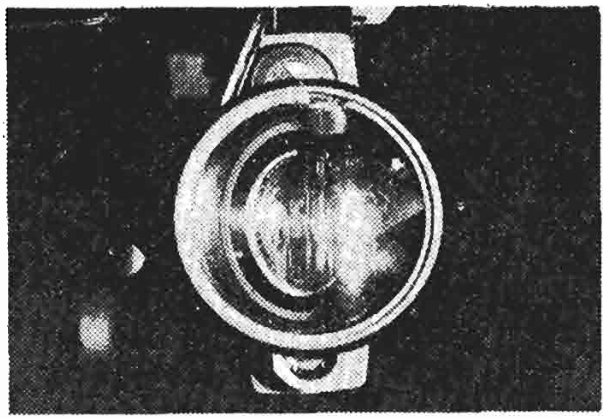
پروژکتور هم باید حداقل نور لازم را تأمین کند و تازه می‌توان با هزینه کمی نور پروژکتورهای قدیمی را مناسب کرد. پرده هم باید به اندازه‌ای باشد که قطع مورد نظر شما را در خود جای دهد. و برای تکمیل باید به این سه وسیله یك عامل دیگر را هم بیافزائیم:

واحدAnamorphic که‌ازاین پس‌با نام عدسیA ازآن یاد می‌کنیم و می‌تواند فضای‌بیشتری رادر روی امولسیون محدودخود فشرده کند و در هنگام نمایش با استفاده مجدد از آن، همان فضا را روی پرده بگستراند.

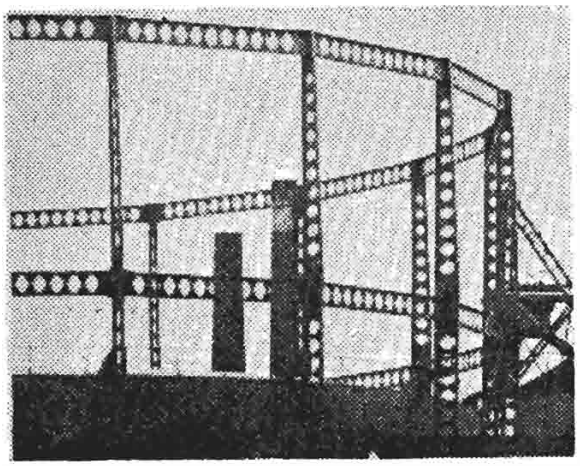
ارزانترین نوع‌این عدسی‌حدود ۳۰۰ تومن است و باید بامتد ویژه‌ای روی دوربین و یا دستگاه نمایش سوار شود.

برای تکمیل وسائل نمایش و فیلمبرداری وایدسکرین به یك نگاهدارنده عدسی A روی دوربین‌یا پروژکتور و یك پرده‌باپنهای مناسب هم احتیاج است که مجموعاً رویهم حدود ۶۰۰ تومن هزینه دارد و می‌توان‌با پول کمتری این‌وسائل را دست‌دوم هم تهیه کرد.

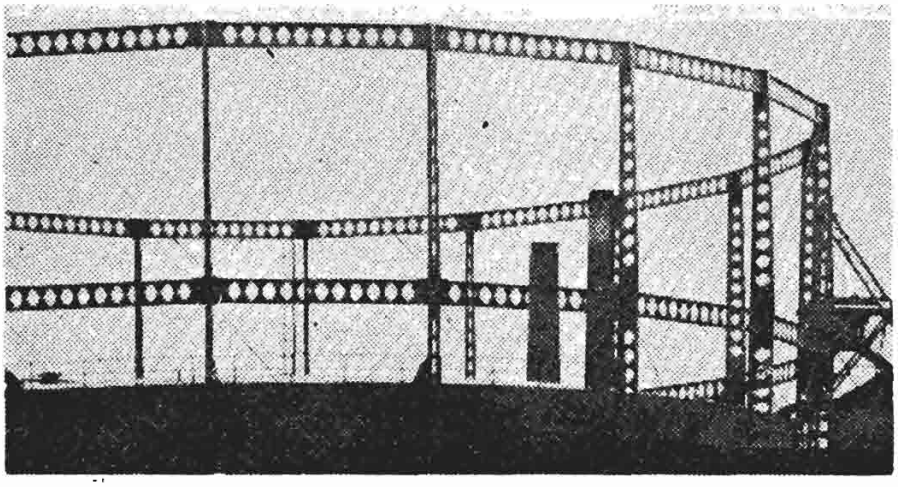
تصمیم به کار کردن با وایدسکرین، از آغاز به‌دقت‌فراوان احتیاج دارد. اولین مسئله‌ای که پیش می‌آید انتخاب قطع مورد نظر است. البته این مسئله خلاف آنطور که از ظاهرش پیداست مشکلی نیست چون برای آماتورها دو قطع قابل استفاده است: 1 : 2 و 1 : 2. 65. منظور از این ارقام و رابطه‌شان چیست؟فرض کنیم که پرده‌ی نمایش فعلی ما ۴۰ × ۳۰ فوت باشد ــ ۹۰ در صد آماتورها این‌قطع را مصرف می‌کنندکه با رابطه 1 : 33. 1مشخص



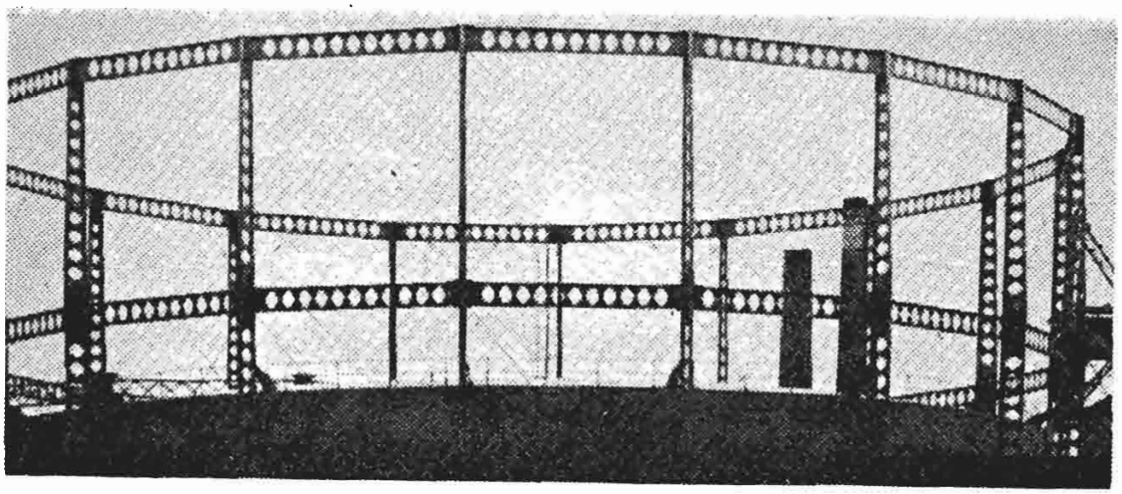
طرز سوار کردن عدسی A روی دوربین



قطع معمولی



وایدسکرین



سینما سکوپ

می‌شود . قطع سینما سکوپ درست دوبرابر قطع معمولی پهنادارد و رابطه مشخصه‌اش 1 :66 .2 است .

برای کار کردن با دوربین ۸ یا سوپر ۸ قطعی باین بزرگی مناسب نیست . خود من دریافتم که اگر چه پردهٔ واقعاً بـزرگـی خواهم داشت ولی قادر به بهره‌گیری کامل از 1 :66. 2 نخواهم‌بود و خوشم نمی‌آید باین خاطر کـه قطع دیگری مغایر بـا آنچه از وایدسکرین انتظار داریم بخواهم ارتفاع پرده را کم جلوه دهم . هدف اصلی از بکارگیری وایدسکرین آفرینش حداکثر ارتباط است . من برای کارهای ۸ میلیمتری از 1: 2 استفاده می‌کنم که اثر آن باین شکل است که قطع پرده را از 40×30 به 60×30 افزایش می‌دهد .

باید توجه داشت که ارتفاع پرده‌درهیچ مورد اضافه‌نمی‌شود وتصویر تنهادرسطح‌افق‌گسترش می‌یابد .عدسی A در جهت‌عمودی تصویر را فشرده نمی‌کند و اگر به‌تصویر شماره ۲ دقت کنیم معنی این حرف را کاملا درمی‌یابید . این تصویر یك نوع عدسی A را بنام Palamorphot نشان می‌دهدکه درحال حاضر متداول‌نیست ولی دست دوم‌آنرامی‌توان درمغازه‌ها یافت . دهانه‌ی عدسی‌شکل یك بیضی‌را داردو باید توجه‌داشت‌که این بیضی چه‌در روی‌دوربین و چه پروژکتور باید طوری قرار گیرد که قطر بزرگ آن همانند تصویر شماره ۲ عمود بر سطح افق باشد .

اگر با ۹/۵ میلیمتری یا ۱۶ میلیمتری کار می‌کنید می‌توانید از پرده‌های بزرگتر استفاده کنید و در این مورد از 1: 66 .2 هـم می‌توان سود برد چون در یك پرده بزرگ دو بـرابـر کردن پهنا

رابطه را بخوبی برقرار می‌کند .

یکی از نکات مهم دیگر در باره‌ی عدسی A این است که بعضی‌هایش فوکوس ثابت دارد و برخی قابل فوکوس است . این موضوع درهنگام‌فیلمبرداری تولید مشکلی‌نمی‌کند و اشکال‌اساسی آن در هنگام نمایش است .

دلیلی برای این حرف هست : بیشتر ما عادت داریم‌که زیر نور مناسب و زیاد کار کنیم و دیافراگم معمول حدود ۸ است و همین طور که می‌دانیددراین دیافراگم می‌توان‌عمق میدان بیشتری داشت و تصاویـر اجسام معمـولا از فـاصله ۵ فوت‌از دوربین تا بی نهایت فوکوس است . ولی‌با عدسی های نمایش جدید که در حدودf/3 [هستند ، مسئله‌فوکوس مهم است و همیشه نتیجه‌ی دلخواه را بدست نمی‌دهد.هرچقدر دهانه بازتر باشد عمق میدان و میزان فوکوس کمتر خواهد بود و درین حالت باید از عدسی A با فوکوس متغیر سود برد .

نوع متداول عدسی A که قابلیت فوکوس دارد Widescreen Sup a - 60 است کـه در شکل نشان داده شده است که از اجزاء مختلفی تشکیل شده و می‌توان قسمت هایی را برای کلوز آپ ـ مدیوم شات و یا تله فوتو به آن افزود .

اطلاعات بیشتر را می‌توانید از نشانی زیر بخواهید :

Hon . Secretary peter Mitchell /78

England Anns Hill Road , Gosport

۱ ـ دوربین ۹/۵ میلیمتری که در گذشته معمول است الآن

ساخته نمی‌شودولی کسانی هستند که اینگونه دوربین را دارند واز آن استفاده هم میکنند .

۲ ـ به نشانی ایکه درمجله Film making نوشته‌شده‌بودمکاتبه کردیم نتیجه را اعلام خواهیم کرد .

نقل از : Film Making ترجمه‌ی کوتاه شده : **سیروس هرمزی**

به بینید

صادق کرده	ساخته‌ی :ناصر تقوائی	آماده‌نمایش
پستچی	ساخته‌ی :داریوش‌مهرجوئی	آماده‌نمایش
مغولها	ساخته‌ی: کیمیاوی	آماده‌نمایش
صبح‌روزچهارم	ساخته‌ی: کامران شیردل	آماده‌نمایش
سیاوش دوم	ساخته‌ی: فریدون رهنما	آماده‌نمایش
زنبورك	ساخته‌ی: فرخ غفاری	درحال تهیهٔ
گنج	ساخته‌ی: ابراهیم گلستان	درحال تهیه
دلیران‌تنگستان	ساخته‌ی : همایون شهنواز	درحال‌تهیه

ظهور فیلم

بحث فنی

قسمت دوم

نقل از : *film making*

در شماره‌ی قبل راجع به جنبه‌های مختلف ظهور فیلم گفتگو کردیم و ظهور فیلم‌های سیاه و سفید و رنگی و لوازم مورد نیاز بررسی شدند .

به‌گمان من لذت واقعی کار ظهور فیلم در خانه امکان کنترل تمام مراحل است و دراین صورت فیلم‌های شمابصورت دسته‌جمعی ظاهر نخواهدشد و درهر مرحله از ظهورامکان تغییراتی در کیفیت تصویر وجود دارد .

یك تفاوت اصلی بین فیلم های سیاه و سفید و رنگی وجود دارد . در فیلم‌های سیاه و سفید یك لایه از ترکیبات نقره در یك سطح هست و در فیلم‌های رنگی لایه‌هایی‌از ترکیبات رنگین‌زرد، cyan * و magenta - در لایه‌ی نقره‌ای می‌توان حتی پس‌ازظهور و ثبوت کیفیت را بهتر کرد در حالیکه لایه‌های مواد رنگی پس از شکل گیری قابلیت تغییر ندارند مگر اینکه با دقت یك یا چند لایه را bleach کرد . پس نتیجه‌ی نهائی در یك ظهور رنگی درهنگام ظهور و در مورد فیلم سیاه و سفید در آخر کار معلوم می‌شود .

مراحل چاپ

فیلم‌های منفی (نگاتیف) دو مرحله دارند ــ ظهور وثبوت ــ و فیلم‌های مثبت یا ریورسال ۵ مرحله : ظهور - bleach -شستشو نور دادن ، ظهور دوباره و ثبوت .

فیلم نگاتیف بندرت در کارهای ۸ میلیمتری هست گر چه‌در ۱۶ میلیمتری‌بسیار متداول است . و دلیلش این‌است که فیلم‌نگاتیف

---

* cyan و magenta رنگ‌های قرمز و آبی هستند .

باید دوباره روی یك فیلم چاپ شود و مخارج دو برابر می‌شود و بیشتر آماتورها به یك کپی بسنده می کنند . امتیاز نگاتیف این‌است که فیلم اصلی هیچ‌گاه بهنگام نمایش از بین نمی‌رود ومی‌توان کپی‌های مختلفی‌از آن تهیه کرد . با توسعه‌کار۸ میلیمتری‌در موارد غیر آماتوری کاملاً امکان پذیر است‌که نگاتیو آن نیز دردسترس قرار گیرد و امکانات چاپ آن توسعه یابد .

چاپ رنگی

چهار تغییر اصلی در بهبود فیلم‌می‌توان در مراحل چاپ‌داد: سرعت را می‌توان افزود و یا کاهش داد ـ کنتراست را می‌توان شدت و یا ضعف داد ــ رنگ را می توان درخشان‌تر یا خفه‌ترکرد و این در مورد تمام‌فیلم‌های‌رنگی صادق‌است‌بجز«کداکروم» ۱۲و و «فوجی‌کروم»که طریقه‌ی چاپ بخصوصی دارند که در لابراتوار خانگی امکان پذیر نیست . یك فیلم در دسترس هست که بی‌گرفتن حق‌چاپ فروخته میشود . این فیلم Ferrania color MC 25 (۸ معمولی) و MC 40 (سوپر ۸) است‌که میتوان‌از فروشندگان لوازم تاریك خانه خرید .

افزایش سرعت : در نور روز فیلم فرانیا حساسیتی معادل A.S.A ۲۵ داردولی میتوان باافزودن زمان ظهوراولیه این‌سرعت را تا A.S.A ۱۰۰ افزایش دادودر حالیکه از نور مصنوعی‌استفاده شود می‌توان سرعت را به A.S.A ۱۶۰ رساند .

در کاست‌های فیلم سوپر ۸ که شکاف کاست حساسیت را مشخص میکند باید از دیافراگم‌دستی سود برد . باید در نظرداشت که افزودن زمان ظهور اولیه کنتر است را افزایش میدهد و این

در مواردی که تحت نورهای تخت و یا هوای ابری فیلمبرداری شده باشد سود بخش خواهد بود.

ظهور اولیه در کیفیت رنگ تأثیری ندارد ولی‌در مرحله دوم ظهور نباید زمان را افزود چون باعث میشود که رنگ فیلم تماماً متمایل به ارغوانی و آبی با سایه‌های سبز شود که البته در موارد نادری افه‌های بخصوص از قبیل شب مهتابی‌میدهد که باز هم‌قابل قبول نیست .

کاهش سرعت :

گر چه کاهش دادن سرعت ضروری بنظر نمی‌رسد ولی در مواردی که بخواهیم کنتراست را کاهش دهیم سود بخش است . که در این مورد باید عکس افزایش سرعت عمل کرد . این کاردر موارد بعدی برای کپی کردن مفید است چون‌کپی همیشه‌کنتراست بیشتری دارد .

تعادل رنگی

با فیلم‌فرانیا کاهش زمان ظهور اولیه، رنگ‌های نـرم‌تـر و گرمتر ایجاد میشود در حالیکه با افزایش زمان درخشش رنگ افزایش مییابد ولی فیلم زمینه‌ای متمایل به آبی ـ ارغوانی پیدا میکند . که میتوان باکاهش دادن‌زمان شستشواین نقیصه رابرطرف کرد .

خود من غالباً زمان شستشو را نصف میکنم و زمان ظهور اولیه را سه دقیقه افزایش میدهم . ولی شما حتی اگر زمان ظهور

اولیه را هم افزایش ندهید با کاهش زمان شستشو میتوانیدرنگهای گرمتری بدست آورید .

اگر این متد را بهمراه متد افزایش سرعت بانجام برسانید نتیجه این خواهد شدکه رنگ‌های زرد درخشان و نارنجی و آبی مایل به ارغوانی و ارغوانیباکیفیتی روشن‌تربدست‌می‌آیند . رنگ سفید کاملا شفاف می‌شود .

اگر چه این‌ها مصنوعی بنظر می‌آید ولی میتواند کاملا اثر دراماتیکی داشته باشد بخصوص درصحنه‌های قایقرانی ، مناظرغیر معمول و طلوع و غروب خورشید .

برای تشخیص اینکه چه افه‌ای را لازم دارید احتیاجی نیست که روی همه‌ی فیلم تجربه کنید میتوانید از روی طول کوتاهی از فیلم در یك تانك مخصوص ظهور فیلم‌های ۱۲۰ تجربه کنید و بعد حاصل تجربیات را به تمام فیلم انتقال دهید.

کنترل رنگی

بیشتر فیلم‌ها اگر بد ظاهر شوند رنگ زردشان را از دست میدهند . میتوان با افزایش غلظت برومید پتاسیم در حمام ظهور اولیه این را برطرف کرد که این روش بخصوص در موردفیلم‌های کهنه سود بخش است ــ البته ابتدا باید طول کمی از فیلم‌راامتحان کرد . قلیائی کردن محلول ظهور رنگی هم تصاویر گرمتر بدست می‌دهد و megenta همانند زرد نمود می‌یابد .

هنگامیکه یك فیلم رنگی ظاهر شد تصحیح آن بسیار مشکل است .برای افزودنو تقویت رنگ‌زردمی‌توان ۱۰۰ سی‌سی‌محلول

هیپوی ۱۰ درصدرا با ۱۰ سی‌سی اسید سیتریك و ۵۰۰ سی‌سی آب مخلوط کرد . ابتدا فیلم را در این محلول شست و بعد در امونیاك و پروکسید ئیدروژن وارد کرد ـ برای تقویت رنگ magenta باید حمام‌ظهوری‌با اسید سولفوریك۲ درصدبکار برد وبرای‌تقویت cyan باید از borax ۵ درصد سود برد .

بهترین راه تصحیح فیلم‌های خفه مرحله bleach است که باید بسیار با دقت انجام بگیرد چون اثر آن ثابت خواهد مـاند . blecah سیاه مطلق راکاهش‌میدهد و فیلم سایه‌های خاکستری‌پیدا میکند . برای bleach کردن رنگ زرد باید از bleach رقیق مخلوط با اسید استیك به‌نسبت اقسمت bleach و $\frac{1}{2}$ اسید بهمراه ۱۰۰ قسمت آب سود برد .

برای‌کاهش magenta باید از۵/۰ گرم‌متابیسولفیت‌پتاسیم ، ۱/۸ گرم سولفیت سدیم و ۱۰۰ سی‌سی آب استفاده کرد . برای کاهش cyan باید از مقادیر مساوی (۱ گرم) متا بیسولفیت‌پتاسیم و سولفت سدیم بهمراه ۶۰ سی‌سی آب و ۴۰ سـی‌سـی Spirits Mathylated سود برد .

چون‌هرسه لایه درمرحلهٔ نوردادن نسبت‌به رنگ حساسیتشان را حفظ می‌کنند میتوان بجای نور سفید از نورهای رنگی استفاده کرد و افه‌های مخصوص بدست آورد .

وقتی فیلم ظاهر شد در یك مرحله هر دو تصویر مثبت ومنفی نقره‌ای بهمراه‌تصویر مثبت رنگی وجود دارد. هردو تصویرنقره‌ای bleach میشوند و تنها رنگ‌های‌درخشان‌بجا میمانند .با bleach کردن فیلم قبل از مرحلهٔ ظهور دوم تصویر مثبت هم نقره‌ای و هم

رنگین است . درست شبیه گراورهای کهنه . که از این افه هم‌سود برده شده‌است بعنوان نمونه در فیلم «موبی دیك» از جان‌هوستون. که اگر شما هم این افه را بخواهید باید توجه داشته باشید دوای bleach نباید از نوع ثابت و آماده شده‌باشد بلکه‌از نوع bleach معمولی که مثلا در حمام‌های ظهور نوع Johnsons هست .

در این مورد باید فیلم قبل از bleach ثابت شود و یا اگر میزان سیاه و سفید زیاد است آنرا با bleach کاهش داد و بعد ثابت کرد .

ظاهر کردن فیلم و تبدیل آن به نگاتیو برای مقاصدی‌خاص هم ممکن است . برای این‌کار کافی است بجای ظهور اولیه، حمام ظهور رنگی را قرار داد و بعد مرحله‌ی bleach-fix را انجام‌داد. و این‌خودراهی‌است‌برای‌صرفه‌جوئی وقت‌بهنگام ظهور تیتراژهای تکرنگ که میتوان سه مرحله را حذف کرد .

دفتری در سینما (۲) ناشر: انجمن‌فیلم‌دانشگاه آریامهر یك‌تومن

دومین شماره‌ی دفتری‌در سینما بااین‌مطالب بدستمان‌رسید: بونوئل ـ نور در غیاب‌رنگ ـ جوزف لوزی از دیدگاه گوردن‌گو مصاحبه‌ای با اریك رومر ـ فرانسوا تروفو ـ مصاحبه‌ای باکوثر ـ یاداشت‌هائی‌بر فیلم‌های‌در تلاطم‌زندگی ـ ۲۰۰۰۱ ، ـ یك‌ادیسه‌فضائی ـ وگزارش‌های‌هنری‌دانشگاه‌وسینمای‌آزاد . این‌دفتر راگردانندگان انجمن فیلم دانشگاه آریامهر حسن سیفی ـ محمود بیگی وسیروس وقایع‌نگار منتشرمی کنند کوششی‌ارزنده است. منتظردفترسوم‌هستیم.

سپاسگزاری از تلویزیون ملی ایران

در راه پیشرفت سینمای غیر حرفه‌ای سازمان رادیو و تلویزیون همکاری شایسته ای داشته است ، پخش فیلم های هشت میلیمتری در برنامه ای باسم آغاز و همچنین از طریق برنامه رادیوئی سینمای آزاد این امکان به سینماگران جوان داده شده است تا حد ممکن کارشان ارزشیابی و تحلیل شود .

اخیراً با توجه به اشکالاتی که فیلمسازان گروه ما از لحاظ مسایل مادی و وسایل با آن مواجه هستند ، سازمان رادیو و تلویزیون قرار است با تهیهٔ این وسایل گروه ما را یاری نماید . بدیهی است استفاده از این امکانات که برای همه جوانان رایگان خواهد بود کمك مؤثری است برای گسترش سینمای غیر حرفه و ما این توجه و علاقه مدیر عامل سازمان رادیو و تلویزیون را سپاس میگوئیم .

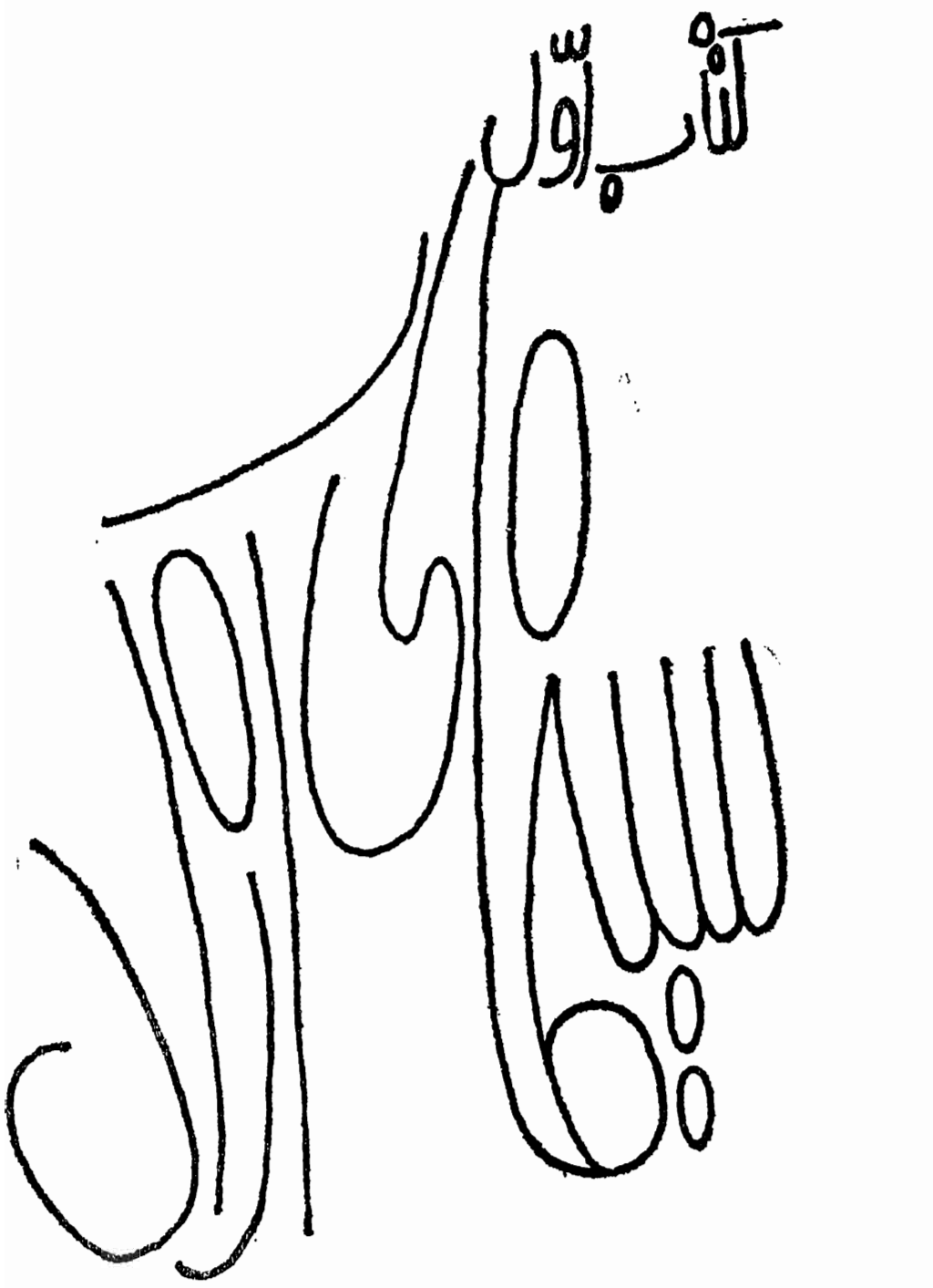
انتشارات رز بزودی منتشر میکند :

درجستجوی سینمای بهتر

(مباحثی در باب فیلم)

ترجمه‌ی محمد رضا صالح پور

بخوانید



با نظر بصیر نصیبی

وبا همکاری‌هوشنگ کاوسی،هوشنگ طاهری ،نصیب نصیبی،محمد علی هاشمی ، رضا سهرابی ، جمشید اکرمی ، حسن بنی هاشمی ، محمد رضا اصلانی ،گیتی ناوران ،حسن سیفی ، فرید نوین ، محمدعلی تحویلی م ــ بکتاش ، سوسن قراگوزلو .

کتابخانه‌ی سینمای آزاد

این کتابها با نشانی صندوق پستی ۱۲۰۵ - ۱۴ به کتابخانه‌ی سینمای آزاد رسید

برجهای قدیمی .حکایت نویس : علیمراد فدائی نیا
ناشر : انتشارات شب قیمت ۵ تومن

علیمراد فدائی نیا بی‌تردید از برجسته ترین حکایت نویسان ایرانی‌است وکارش ارزش آن‌را داردکه در باره‌اش بسیاربگوئیم و بنویسیم و این وظیفه‌ی جنگ‌های‌هنری و ادبی است . ما تکه‌ای از کتاب برج‌های قدیمی کار فـدائی نیا را جدا کرده‌ایم و نقل می‌کنیم .

خانه‌ام سراسر از ف پـوشانده شده است اگـر می‌آمدم که تو بیایی که تو واقعاً بیایی همه‌ی ف ها را می‌سوزاندم باور کردن ساده‌ترین کارهاست باور کن سختی که‌تنگدستی نام میگذارمش گریبا نگیرم‌شده است‌می‌خواهم‌ازهمین‌امـروز همین امروز فکرکنم بار دیگر مثل قدیم با اینها من رابطه‌یی ندارم‌حس میکنم این بار خوب شروع شده خوبست وقتی که میآید اول جواب ندادن به سلامها و اخوالپرسیها همانطور که دوستان تو می‌گفتند بعد عادت می‌شود و من تا تو بیایی خسته می‌شوم اینها راکاملا فراموش می‌کنم .

در باره‌ی چند سینماگر تألیف : جمشید ارجمند ناشر :جار
قیمت۶ تومن

کتابی است برای آشنائی با سینماگران برجسته دنیاکه‌البته بیشترجهت آن‌متوجه قدیمی‌هاست وبااین وجود درحدخودخواندنی

است ، به ویژه آنکه در ایران با فقرعجیبی ازاین نظر روبروهستیم. نقایص کـوچکی در کتـاب هست و آن از یـاد بـردن تغییرات و افزوده‌های کار فیلمسازان است که در این مورد توضیحی هم در آغاز کتاب آمده است . بعنوان نمونه از فیلم‌های ساتیا جیت ری از ۱۹٦٤ به بعد ذکری به میان نیامده است . با این همه کوششی است ارزنده ، خواندنش را توصیه می کنیم.

محور مختصات فرید نوین قیمت ۲ تومن

محور مختصات نمایشنامه‌ایست از فرید نوین نویسنده روزنامه اطلاعات که این نمایشنامه را چند سال پیش نوشته است ـ نمایشنامه دیر بدستمان رسید و فرصت خواندن آنرا نداشته‌ایم و نمی‌توانیم در باره‌اش قضاوت کنیم .

فریدنوین قصددارد نوشته‌های پراکنده‌اش‌را بترتیب چاپ و منتشر می کند ـ فرید نوین کار نوشتن را در مجله خوشه و با احمد شاملو شروع کرد و بعد مدتی نیز در ماهانه نگین می‌نوشت ـ والآن مسایل مختلف هنری را در روزنامه اطلاعات نقد و تحلیل می کند .

دزد دوچرخه مترجم :ابراهیم رشید پور ۴ تومن

این سناریوی فیلم معروف سینمای نئورئالیست ایتالیاساخته‌ی « ویتور یو دسیکا » است . اقدام به چاپ چنین مطالبی در زمینه‌ی سینما کاریست ارجدار .

دکتر رشیدپور از آدم‌هائیست که کوشش‌هائی برای گسترش سینما در میان جوانان کرده است و مباحثی از او در باره‌ی سینما و بخصوص مسایل روانی آن خوانده و شنیده‌ایم .

ماهانه‌ی ستاره‌ی سینما بهمن مقصودلو ۳ تومن

این کوششی تازه بود که متأسفانه زود متوقف شد . بهرحال مجموعه‌ای بود که گرایش‌هائی به انتشار وادامه‌ی یك ماهانه‌ی نو داشت و دیدیم که تنها اسامی همیشگی و کلیشه‌ای کادر نویسندگان را اشغال نکرده بود و جبهه‌گیری مشخص هم در آن دیده نمی‌شد شاید هم به همین دلیل متوقف شد ! با امید به انتشار دوباره‌این ماهنامه .

مهر هفتم مترجم : هوشنگ طاهری ناشر : رز ٦ تومن

فیلمنامه‌ی معروف اینگمار برگمان است که بی‌شك یکی از بزرگترین و با ارزشترین کارهای اوست ـ از برگمان قبلا هم فیلم نامه‌هایی توسط هوشنگ طاهری منتقد ارزشمند به فارسی برگردانده شده که همه‌ی آنها جزو بهترین کتاب‌های سینمائی است که در ایران داریم . از خصوصیات بارز کتابها ترجمه‌ی یکدست و روان آنهاست .

کارگاه نمایش، منتشر کرده است.

سندلی کنار پنجره بگذاریم
وبنشینیم و
به شب دراز خاموش سرد بیابان نگاه کنیم
نمایشنامه در یك پرده . نوشته‌ی عباس نعلبندیان

اگر فاوست یك کم معرفت به خرج داده بود . . .
نمایشنامه در دو پرده . نوشته‌ی عباس نعلبندیان

آوازه خوان در انتهای غروب
یك تك پرده . نوشته‌ی راود آریا

پاتوغ
پنج نمایشنامه‌ی تك پرده . نوشته‌ی اسماعیل خلج

قصه‌ی غریب

سفر شاد شین شاد شنگول به دیار
آدمکشان وامردان وجذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف کشان
یك نمایشنامه . نوشته‌ی عباس نعلبندیان

ناگهان « هذا حبیب‌الله ، مات فی حب‌الله ،هذاقتیل الله، مات بسیف‌الله
یك‌نمایشنامه .نوشته‌ی‌عباس‌نعلبندیان

سه قطعه
« یك قطعه برای گفتن
فریاد کمك
معلم من ، پای من »
نوشته‌ی پیتر هانتکه . برگردان عباس نعلبندیان

پرمتوس دربند
نوشته‌ی اسکیلس . برگردان عباس نعلبندیان

بکت ۵
پنج نمایشنامه‌ی کوتاه . نوشته‌ی ساموئل بکت .
برگردان آربی اوانستان

صحنه‌ای از فیلم چشمه

هژیروان رهنما . محمد نوشاد زاد . حسن غلی زاده
داریوش مهرجویی . داریوش عیاری . گیتی وحیدی
هوشنگ آزادی ور . عمران فانی . حسن غیاد
ویلیام فلکر . نادر البرز حسن بنی هاشمی محمد علی تخواهی
حسن سیفی . سیروس هرمزی . لیلا لوپن . پیر نصیبی

پنج تومن