سینمای آزاد

دفتر سوم

انتشارات مروارید
خیابان شاهرضا ،مقابل دانشگاه، تلفن ۴۰۳۰۵

کتاب سوم سینمای آزاد
با همکاری
بصیر نصیبی، منوچهر یزدانی
در چاپخانه شرکت سهامی افست (خاص) به طبع رسید.
تهران، ایران ــ اردیبهشت ۱۳۵۲

در این شماره ـ می خوانید

- **سینمای تجربی ایران و دنیا** مصاحبه باهوشنگ طاهری . . . ۳
- **نامه** داود ایپکچی ۲۷
- **فستیوال فیلم لوس آنجلس** آرتور نایت ـ ترجمه منصور جهانگیری ۳۵
- **سینمای تجربی نورمن مك‌لارن** احمد مکی ۴۰
- **سینماگران زن و سینمای زنان** پرویز شفا ۵۱
- **عصر طلا** لوئیس بونوئل ـ ترجمه سیروس هرمزی ۶۶
- **تجربه تا واقعیت** پارکر تایلر ـ ترجمه عبدالله تربیت ۷۴
- **حرفهائی درباره یك سینمای بهتر** نوشته خسرو سینائی . . ۸۱
- **فیلمبرداری از اشیاء ریز** جان هارت ـ ترجمه سیروس هرمزی . ۸۷
- **مونتاژ گریفیث** لوته ایزنر ـ ترجمه پرویز تأییدی ۹۳
- **چه هراسی دارد ظلمت روح** نقد فیلم ـ هوشنگ طاهری . ۹۸
- **سینما و مونتاژ** نوشته جمشید ارجمند ۱۰۱
- **واقعیت گرایی فیلم** نقد کتاب ـ نصیب نصیبی ۱۱۵
- **خبرهای سینمای آزاد** ۱۱۹
- **چهارمین جشنواره سینمای آزاد** فرید نوین ۱۲۷
- **جواب سینمای آزاد به ابراهیم گلستان** بصیر نصیبی . . . ۱۳۲

سینمای تجربی ایران و دنیا

هوشنگ طاهری. منتقد سینما و مترجم.

از اولین‌کسانی بودکه با ترجمه فیلمنامه‌های معروف، اینکار پسندیده را شروع کرد. از معدود منتقدینی است که جدا از دارودسته‌بازیهای رایج، باصراحت و بدون وحشت کارهای سینمائی را ارزشیابی میکند. هوشنگ طاهری از جشنواره سوم داور سینمای آزاد بوده است، سینمای تجربی را خوب میشناسد و همیشه از سینمای تجربی با اشتیاق و علاقه صحبت میکند. باتوجه باینکه ما درباره سینمای تجربی بسیارکم میدانیم باید امیدوار بودکه این گفتگو برای علاقمندان جوان مفید باشد.

گیتی وحیدی دانشجوی دانشکده هنرهای دراماتیك و سینماگر سینمای آزاد است. فیلم دختر شاه‌پریان ساخته او درجشن هنر شیراز و جشنواره چهارم سینمای آزاد و جشن فرهنگ وهنر باموفقیت نمایش داده شد. گیتی وحیدی ــ همکار «کتاب سینمای آزاد» است ــ گفتگوی او با هوشنگ طاهری میتواند روشنگر بسیاری از مسائل سینمای تجربی در دنیای امروز باشد.

وحیدی ــ بهتر است بحثمان راکه «سینمای تجربی» است به‌نحوی شروع کنیم که نکته مبهمی باقی نماند یعنی شکافتن و تشریح «سینمای تجربی» از ابتدای پیدایش. باین‌خاطر سئوالم را از ابتدا شروع میکنم، که کلمه باشد، یعنی ازکلمه تجربه و اینکه اصولا چرا کلمه «تجربه» را بکــارگرفتند و این تجربه ازکجا و بچه‌شکل شروع شد وگسترش یافت.

طاهری ــ فکر میکنم که مسأله تاریخچهٔ سینمای تجربی، در اصل برمیگردد بتاریخچه خود سینمــا، چراکه اولین آزمایشهــای برادران لومیر در فرانسه و دیگران در آمریکا و ایتالیا و غیره ــ در زمینهٔ سینما باین‌شکل بودکه میخواستند ببینند، آنچه در واقعیت میگذرد وتصاویری که روی یك نوار سلولوئیدی میفتد چیست؟ در اولین تجربه‌که میشود و تصویری‌که بوسیله‌وسائل‌ابتدائی‌آن‌روزمیگیرندوبعددرلابراتوارآماده‌اش میکنند و روی پرده می‌اندازند، می‌بینند باوجودی‌که این تصویرها از واقعیات زندگی گرفته شده، اما روی پرده سینما تأثیری سحرآمیز پیدا میکند و طبیعی است‌که از بدو پیدایش سینما این فکر بوجود آمد که میتوان بکمك این وسیله‌که اسمش دوربین فیلمبرداری است چیزهائی از واقعیات زنــدگــی‌گرفت وکنارهم گذاشت تا وسیله‌ای شود برای سرگرمی آدمها.

و بعد در مراحل تدریجی پیشرفت سینما مسائل دیگری‌هم برای آدمها مطرح شد، مثلا طرح مسائل عاطفی در سینما، اما بهرحال آنچه راکه ما، بعنوان سینمای تجربی میخواهیم ازآن صحبت‌کنیم، آن قسمت از تاریخ سینماست‌که مربوط میشود بهردورهٔ تازه‌ای از پیشرفتهای سینمائی. بدین‌معنی‌که سینما بطورکلی مسیر پیشرفتی دارد در جهتی که طی میشود.

مثلا می‌بینیم برخی از کارهایی‌که بطور سنتی در سینما مطرح شده یا میشود، قبلا بوسیله اعمالی‌که میتوانیم عنوان تجربه را بآن دهیم آزمایش شده، بدین‌معنی که اگر ما باولین تجربه‌های سینمائی‌که زیاد از زمان حال ما دور نیست نگاه کنیم می‌بینیم که کارهای اولیه تجربی در حقیقت فرایند اعمالی استکــه سینماگــران بعدی یعنــی سینماگرانی‌که در مسیر این سینمای هنری و تجارتی قدم برمیداردند و پیش میروند از آن استفاده کرده‌اند. در واقع بدون بهره‌گرفتن از

این تجربه‌ها، که وسیله عده‌ای قبلا انجام شده، نمیتوانستند کاری انجام دهند.

حالا برای نمونه من اشاره میکنم به‌سینمای تجربی هفت، هشت سال اخیر آمریکا یاآن مکتب معروف «زیرزمینی» نیویورك، که اگر توجه کنیم بکارشان در این هفت، هشت سال می‌بینیم باین‌شکل است‌که دوربین را بدست میگیرند و در مسیر فکر شخصی‌که دارند حرکت میکنند یا بدنبال حرفی که در ذهن دارند میروند و بعد آن فکر یا سوژه‌های ویاشیئی‌راکه درنظرشان است ضبط میکنند و روی سلولوئید میآورند و می‌بینیم‌که کار آنها کاریست‌که بتدریج تأثیر شدید خودش را روی سینمای معاصر آمریکا و حتی سینمای تجارتی هالیوودگذاشته است باین‌علت من فکر میکنم‌که سینمای تجربی در هردوره‌ای از تاریخ تکامل سینما، پیشروترین و راه‌گشاترین وسیله بوده و تقریباً در هردوره‌ای‌هم وجود داشته است. نمیدانم حالا تا چه‌حد جواب شما را گفته‌ام؟

وحیدی ــ من اینجا میخواستم بپرسم‌که آغاز کار تجربی بگذریم از تجربه‌های اولیه‌ای‌که لومیر و «ملیس» در مرحله کارگاهی و آزمایشگاهی کردند بصورت‌کنونی که شکل گروهی پیداکرده و هدف شخصی‌هم دارد، نظیر سینمای «زیرزمینی» و «آزاد» و غیره. چطور شروع شد و چگونه نضج گرفت؟

طاهری ــ به‌بینید، این مسأله عیناً همان مسأله پیچیده‌ای است که میگویند سینما بطورکلی ازکجا شروع شد؟ درحالیکه میدانید تقریباً در یك زمان یعنی در سالهای ۱۸۹۴، ۱۸۹۵ و ۱۸۹۶ در آمریکا وهمینطور در فرانسه و ایتالیا و انگلستان تجربیاتی در زمینهٔ سینما شد. بدین ترتیب می‌بینیم‌که واقعاً مشکل است که تاریخ پیدایش کلیتی بنام سینما را باین شکل مطرح سازیم.

مثلا مورخین سینما، یك عده تاریخ را از لومیر یعنی ۱۸۹۵ در فرانسه شروع میکنند و یکعده از آمریکا و یکعده از انگلستان، یعنی هرکدام بخاطر دید خاصی که نسبت به‌سینما دارند مبداء را یکجا میگیرند، چون در یك حدود زمانی است که آزمایشهائی صورت‌گرفته، حتی عده‌ای از تاریخ‌نویسان سینما مسأله را خیلی عقب‌تر، میبرند یعنی به‌تجربیات چینیها در دو، سه‌هزارسال پیش درصورتیکه چینها،

وسائلی غیراز فیلم بشکل امروزیش داشتند، یعنی باکنارهم‌گذاشتن کاغذهائی‌که تصاویری در اشکال مختلف برآن نقش شده بود و با ورق زدن سریع این کاغذها، بشکلی ناقص و ابتدائی سینما و یا حرکت را مطرح میکنند، یعنی بااستفاده ازحرکتی‌که سریعتر است ازماندگاری تصویر روی چشم که $\frac{1}{16}$ ثانیه است در حالیکه در مورد تصاویر فیلم ۲۴ فریم در ثانیه است. باین‌طریق می‌بینیم‌که مسأله سینمای تجربی بشکل گروهی‌هم تقریباً چنین وضعی را پیدا میکند یعنی یك مقدار ازکارهای دستجمعی سینمای تجربی بسالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۵ برمیگردد. یعنی در آلمان چندنفری این کار را کردند و حدود همان سالها در فرانسه‌هم کارهائی بشکل گروهی میشود و مشابه آنها در انگلستان و ایتالیا حتی در سوئد و دانمارك، ولی اینکه مبداء آنها دقیقاً کجاست، معلوم نیست.

وحیدی ــ پس در واقع میتوانیم بگوئیم‌که سینمای تجربی درهمان سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۵ شکل خود را یافته بوده؟

طاهری ــ بله والان شکل مشخص‌تری یافته است، چون درگذشته، سینمای تجربی، در واقع خود کل سینما بود، یعنی سینما بود که میخواست بطریقی راههای تازه‌ای پیدا کند و آنهائی که کار سینما میکردند میخواستند بشکلی، کارهای تجربیشان را مستقیماً در مسیر کلی تکامل سینما قرار دهند، یعنی برای‌آنکه سینما را بآن شکل متحول کنند، آن کار را میکردند، اما گروهائی‌که امروزه تشکیل میشوند بااین هدف پیش نمیروند که کاری کنند تا بطورکلی سینما متحول شود، بلکه میخواهند واقعاً چیزی را برای خود تجربه‌کنند، و اینکه میگویم برای خود میخواهم تأکید کنم‌که واقعاً برای اقناع نیاز درونی خود چنین میکنند، و طبیعیست که این نیاز درونی اگر بیك مرحله از تکامل و اصالت برسد همان چیزی میشودکه تجربه‌گران اولیه میخواستند یعنی خودبخود در مسیر تاریخ تکامل سینما قرار میگیرند بهرحال میشود از چندگروه سینمای تجربی در این ۱۰ــ۲۰ سال اخیر نام برد که بتدریج شکل خاصی برای خود پیداکرده‌اند، یعنی با یك جهان‌بینی خاصی، بایك فلسفه خاص و با یك دید خاص نسبت به‌قضایا، منظورم نسبت بهنر، نسبت باجتماع، نسبت به‌سینما و همه‌چیز است.

از این‌گروهها تعدادی در اروپا است و شاید مسیر اصلی جهان‌بینی و تفکرشان درکل از یك فرهنگ بخصوصی برخوردار است.

اگرچه در ظاهر کارهای تجربی فرانسه مثلا باآلمان اختلافاتی دارد، اما در یك مسیر فرهنگی است.

و بعد یك مقدار کارهای تجربی آمریکائی‌هاست، که تا اندازه‌ای باز بخاطر شرایط اقلیمی و اجتماعی و غیره آمریکا جهت دیگری دارد و تقریباً مسیر دیگری را طی میکنند، یك مقدارهم سینماگران تجربی ــ هفت، هشت‌سال اخیر آمریکای لاتین هستند کــه گــروه متشکلی‌اند و کارهائی خاص خود دارند.

وحیدی ــ دراینجا میخواهم بپرسم‌که برای‌آزادی‌عمل یك سینماگر تجربی باید محدودیتی قائل شد یا نه؟

بهتر بگویم آیا سینماگرتجربی‌را میتوان بعنوان هنرمند پذیرفت و نتیجتاً برایش آزادی عمل قائل بود؟ یا اینکه بعنوان هنرمند نمیتوان پذیرفتش ولی چون بهرحال جستجوگر است یعنی‌آدمی است‌که صمیمانه میکوشد بهنر دست یابد، باید آزادش‌گذاشت، چه‌بسا روزی واقعاً یك هنرمند شود.

طاهری ــ فکر میکنم شما خودتان در این سئوال مسأله را جواب دادید، باین‌شکل کــه واقعاً یك سینمــاگــر تجربی در نخستین مرحله برخوردش با سینما همانطورکه از اسمش پیداست، یکنوع جستجوگر است، یعنی اگــر کسی احتمالا بتمــام این امکانات و ریزه‌کــاریهای سینمائی آگاهی داشته باشد و بتواند حرفش را در آن قالبی‌که میخواهد بیان‌کند، که دیگر طبعاً کمتر ممکن است در پی جستجوگری برآید، مگر اینکه، آن ذهن جستجوگر را داشته باشد.

اما بهرحال کسی‌که برای اولین‌بار بعنوان یك سینماگر تجربی، دست بکار سینما میشود میتواند احتمالا (نمیخواهم بگویم الزاماً) کارش هنری‌هم باشد. یعنی امکان دارد در نخستین جستجوهایش بخاطر دید عمیق و وسیعی‌که ممکن است داشته باشد، مسأله بیانیش را در قالبی پیاده‌کند و بشکلی که آن شکل احتمالا هنری‌هم باشد ولی معمولا در برخوردهای اول این مسأله پیش میآید که کار تجربی مشکل بتواند یك کار هنری‌هم باشد و تازه دراینجا، مسأله هنری‌بودن یا هنری‌نبودن‌کاملا جنبه‌ای ثانوی پیدا میکند چه همانطورکه از اسمش برمیاید نفس کار تجربه انگیزه اصلی این حرکت است، نه بیان هنریش.

وحیدی ــ منظور من این‌بودکه معمولا برای هنرمند آزادی وسیعی

قائل هستند اما برای یك تجربه‌گر چطور؟ آیا باید برای او محدودیتهائی قائل شد؟ و اگر اینطور باشد آیا آگاهانه مانع جستجوگریش، یعنی در واقع سد راه خلاقیتش نشده‌ایم؟

طاهری ــ در این مورد من نمیدانم تا چه‌حد میشود مسأله صفت تفصیلی را بیان‌کرد، که بیشتر یاکمتر، اما فکر میکنم همان آزادی وسیعی‌که باید برای یك هنرمند قائل شد (چراکه اگر آزادی را از او بگیریم حقیقتاً هنر را در او کشته‌ایم) برای سینماگر تجربی‌هم باید این آزادی را قائل بود گفتم با صفت تفصیلی ــ شاید خیلی‌هم بیشتر دنیائی‌که یك تجربه‌گر با میل بسویش میرود دنیائی است، کاملا ناشناخته او میخواهد و میکوشد در آن و از میان راههای ناشناخته، راهی پیداکند که بسرمنزل مقصود برساندش، در حالیکه یك هنرمند که در یك زمینه خاص کار میکند (حداقل درون دنیای خودش) هرچند او نیز هدفش اینست‌که بدنیاهای تازه راه پیدا کند، اما برای کارش یك زیربنای خیلی محکم و پرمایه‌تری دارد. بزبان دیگر شاید بتوان‌گفت کارش یکنوع محدودیتی دارد که در این محدودیت باید امکاناتی وسیع و آزادی و سیعتری داشته باشد. درحالیکه یك تجربه‌گر به‌آدمی می‌ماند که دور خود میچرخد و میخواهد تمام آن چیزهائی که در اطراف خود می‌بیند دقیقاً آزمایش کند تا راهی راکه ذهنش بدنبالش است پیداکند و در آن تجربه‌کند. بنابراین طبیعی است که باید آزادی وسیعی برایش قائل باشیم.

وحیدی ــ بااین حساب وضعیت آن مقوله رایج «تعهد و مسئولیت هنرمند» در مورد یك سینماگر تجربی چه‌شکلی پیدا میکند و احیاناً تا چه حد او را «مسئول» میسازد؟ و اصولا درست است که یك تجربه‌گر را متعهد یا غیرمتعهد نامید؟

طاهری ــ مسأله متعهدبودن هنرمند چیزی است‌که سالهاست مطرح شده، بخصوص از اوایل قرن بیستم ببعد که یك مسأله جهانی شده اما من شخصاً باین نوع تعهدی‌که رایج است و راجع به‌آن صحبت میشود اعتقادی ندارم چون این نوع تعهد خاص، بنظر من، باین میماند که ما بیائیم و افق دید یك هنرمند یا جستجوگر را محدود سازیم و وادارش کنیم‌که صرفاً از جهت و زاویه خاصی نگاه کند و بعد بگوئیم «تو آزادی هرجا بخواهی نگاه‌کنی و هرچه بخواهی ببینی، و نیاز و

استعداد و خلاقیت خود را بروز دهی.»

بااین حساب باید قبول کنیم‌که اگر آدمها بخواهند تحت‌عنوان مسئولیت و تعهد اجتماعی مسأله‌ای را بیان کنند، در کادر خاصی قرار میگیرند که این کادر خاص، اگرچه در ظاهر نوعی همبستگی عمیق با توده‌های وسیع ایجاد میکند ولی درکلیت تاریخی هنر (هرهنری) به‌نحوی منتهی بیك رکود میشود.

فکر میکنم یك سینماگر یا یك نویسنده، یا بطورکلی یك هنرمند متعهدکه باآگاهی میخواهد نسبت باجتماعش متعهد باشد، محققاً نمیتواند درکارش برای آینده، عمق و بعد وسیعتری پیدا کند، یعنی راههای تازه‌ای برای آینده‌اش بیابد، چرا که میخواهد با شرایط موجود و باتوجه بتعهدی‌که دارد با اجتماعش مربوط شود و اینجاست که در همان سنتهای موجود در اجتماعش باقی میماند. بعبارت دیگر، اگر یك سینماگر بخواهد با امکاناتی‌که در اجتماع دارد بخاطر تعهد اجتماعیش در یك رابطه مستقیم حرفش را بیان‌کند، یعنی آن قسمت از مسأله را بیان کند که راحتتر بتواند با اجتماع رابطه داشته باشد پس پیشاپیش تمام امکانات برای طرح‌ریزی در آینده از این آدم خلاق یا هنرمند گرفته شده. باین‌خاطر من شخصاً هیچ اعتقادی باین شکل تعهد ندارم.

وحیدی ــ بخصوص برای یك تجربه‌گر که شما آزادی بی‌حد و حصری برایش قائلید؟

طاهری ــ بله، بخصوص برای کار تجربی، چون کار تجربی واقعاً هیچ‌نوع تعهد ظاهری باین‌شکل را نمیتواند بپذیرد، چون هرنوع تعهدی را بپذیرد خودبخود در مسیری می‌افتد که مسیر اصلیش نیست و از طرف دیگر علت اعتقادم براین مسأله درست روی این نکته است که فکر میکنم، اگر یك نفر واجد آن شرایط بود، برای بیان یك مسأله هنری‌هم خودبخود، حرفش در قالب و دایره اجتماعی بیان میشود، و نتیجتاً باین شکل با اجتماع رابطه برقرار میکند مگرآنکه بیانش دچار نقص باشد که مسأله دیگریست. اما مثلا بین سینماگران تجربی آمریکای لاتین تا آنجائی‌که من میدانم از طریق آشنائی‌که باآن گروه داشتم بخصوص در برلین‌که تجمعاتی داشتند و اکثراً فیلمهایشان را نشان میدادند. و تماسی‌که شخصاً باکار آنها داشته‌ام ــ سینماگر سیاسی هست،

غیرسیاسی‌هم هست. یعنی در بیان سینمائی تجربه‌گران آمریکای لاتین میدیدیم آدمهای غیرسیاسی و غیرمتعهدی‌که اثرشان بسیار کوبنده‌تر و عمیقتر از آنهائی بودکه تعهد اجتماعی داشتند، یعنی اینها، بی‌آنکه بخواهند تعهد اجتماعی داشته باشند بخاطر اینکه دارای حساسیت‌های فوق‌العاده‌ای بودند در دیدن و استنباط و درك قضایای اجتماعیشان، نتیجتاً دیدگاهشان خودبخود یك دیدگاه اجتماعی شده بود، یعنی بدون هیچگونه تعهدی، چون یك فرد از آن اجتماع بودند و تمام حوادثی‌که در آن میگذشت بطریقی مستقیماً بآنها بستگی پیدا میکرد، طبیعتاً در اثرشان نیز آن تأثیرات نهفته بود و فکر میکنم این درهرکار اصیلی نهفته است، یعنی اگر یك‌کار واجد آن اصالتها باشد محققاً کاریست که در آن بشکلی مسأله تعهد اجتماعی حل شده است.

وحیدی ـ شکل خاصی‌که سینما در جوامع بورژوائی دارد، یعنی ماندگارشدن در وضعیتی ثابت، تا چه‌حد لزوم پیدایش سینمای تجربی را ایجاب میکرده؟ و اصولا چه‌عواملی جز قبضه‌بودن سینما در دست تجارت، سبب بوجودآمدن سینمای تجربی شد؟

طاهری ـ اگر بخواهیم این سئوال را از جنبه روانی تجزیه و تحلیل کنیم و بخواهیم بعمق مسأله برسیم می‌بینیم تمام حوادثی‌که در جهان اتفاق می‌افتد، طبق اصل علیت، در اثر علت و معلول است، یعنی چیزی حادث میشود که آن چیز تأثیری برچیز دیگر میگذارد و نتیجتاً یك عکس‌العمل از طرف آن چیز دیگر ایجاد میشود و تمام تحرك زندگی برهمین مبتنی است، یعنی تأثیر متقابل، افکار، اشیاء، حوادث و آنچه بطورکلی ما حیات میخوانیمش.

تأثیر متقابل این حیاتها که یك حیات‌کلی است و در آدمهای مختلف به‌اشکال گوناگون بروز میکند برهمان چیزیست‌که بهرحال تحرك دارد و بآن زندگی میگوئیم. بنابراین در مورد هنر یا اجتماع‌هم دقیقاً همین حالت را دارد، یعنی همیشه در هراجتماعی که دراینجا شما بطور کلی اسم بورژوائی را بآن دادید یك سری حوادث پیش میاید که این حوادث در ذهن بعضی از افرادکه دید عمیقتری نسبت باجتماع دارند و حساسیت بیشتری نسبت بحوادثی‌که در این اجتماع رخ میدهد، تأثیراتی میگذارد، و طبعاً اگر آنها آدمهای هنرمند و یا خلاقی باشند، این تأثیر در زمینه هنریشان تجلی میکند. حالا برمیگردیم بسئوال، یعنی اینکه

به‌بینیم آیا این اجتماع بورژوائی در پیدایش نیاز کار تجربی، تأثیری داشته یا خیر. خوب، خیلی زود جوابش مشخص میشود، باین‌ترتیب‌که می‌بینیم، یك آدم، که گفتیم دید عمیقتری دارد حالا بخاطر هرچه هست، مطالعه یا تیزهوشی و تیزبینی غریزی . . . . . می‌بیند که اجتماعش در مسیری افتاده که این مسیر مانع هرگونه تغییر و تحول در وضع آن اجتماع است، نتیجتاً آدمهای این اجتماع بخاطر مسیر یکنواخت و بدون بلندی و پستی‌که طی میکند سست، قانع، راحت‌طلب و بی‌تحرك میشوند و طبیعی است که بپذیریم هر زندگی‌که بدین‌شکل جریان داشته باشد بتدریج تحرك خود را از دست میدهد و این درست آنچیزی است‌که در اذهان آدمهای تیزهوش وتیزبین و یا واقع بین حالت عکس‌العمل را ایجاد میکند، چون می‌بینند اجتماعشان مسیری را طی میکند که نهایتش از حیث فرهنگی سقوط است و خود را ملزم میدانند که برای جلوگیری از این سقوط به‌سهم خود تکانی بخورند. یا اگر مسأله را این‌قدر وسیع نگیریم، آن آدم فکر میکند که لااقل برای جلوگیری از سقوط خویش باید کاری کند، حال ببینیم آنکار چیست؟

اگر آن کار سینمای تجربی باشد، خوب این آدم حس کرده که سینمایش در مسیری افتاده که این مسیر فاقد هرگونه جنبشی است و صرفاً آدمها را بشکلی تخدیر میکند و آنها را در همان شرایطی که هستند نگاه میدارد، خوب این آدم وقتی عکس‌العمل نشان میدهد وسیله فیلمش طبیعی است که این عکس‌العمل یعنی فیلم، مغایر تمام‌سنتهای آن سینمای متداول است و نتیجتاً واکنش چنین اثری در مقابل آنچه سنتی است، تکان‌دهنده خواهد بود. و برای اکثریت غیرقابل پذیرش و یا حتی منزجرکننده اما در عوض آدمهائی هم هستند که احساسی مشابه احساس آن آدم دارند، این آدمها گرد هم میآیند و طبعاً یك دست دو دست و بعد دستهائی میشود و پس از یك مدت زمان می‌بینیم کارهائی که این گروه بسیار کوچك ولی متشکل برای نجات خود کرده‌اند تأثیر عمیقی برآنچه زندگی گذشته آن بورژوا بوده گذاشته‌اند ــ زندگی بورژوائی که توصیفش گردید و باعث میشود که آدمهای دیگر خود بخود این تأثیر را حس کنند چون بهرحال‌هرنوع تجربه‌ای که تکراری شد و بصورت عادت درآمد، تا اندازه‌ای بیشتر

برای آدمها قابل لمس و درك میشود و طبعاً در طول یك زمان، موقعی که اجتماع از درون خود شروع میکند به واکنشهائی برخلاف جهت مسیر قبلیش، ابتدا این واکنشها مخالفتهای شدیدی بوجود میاورد ولی بتدریج مورد تأئید قرار میگیرد و هضم میشود و همین‌قدر که بمرحله هضم شدن رسید، می‌بینیم آن اجتماع را اگر از دیدگاه سینما بررسی کنیم، سینمایش تقریباً در مسیر دیگری افتاده که خلاف مسیر سابق است. اما از آنجاکه مسیر زندگی درتغییر است، باز آن مسیرتازه هم اسیر و گرفتار یك سری سنتها میشود و باز در همان سنتها میماند، تا باز آدمهائی از درون خودش علیه‌اش طغیان کنند.

وحیدی ــ باین ترتیب میخواهم بپرسم که: اگر سینمای تجربی، زمینه سالمی برای بروز عناصر خلاقه باشد، این خلاقیت تاکنون وسیله چه کسانی شده؟ منظورم اینست که بین این گروهها، اسمهای مشخصی داریم که از بوته تجربه آغاز کرده باشند و به پهنه سینما دست یافته باشند، و حالا یك سینماگر متعهد باشد.

طاهری ــ محققاً چند نفری هستند، بطور دقیق میدانیم که چند تن از آنها از بین سینماگران زیرزمینی نیویورك بلند شده‌اند و کارهای سینمائی جدی کرده‌اند و البته بعضی در کارهاشان موفق بوده‌اند، یکی از آنها «فرانك پری» بود که ــ با همسر نقاشش در نیویورك زندگی ساده‌ای داشت و در زمینه کارهای تجربی خیلی کار کرد. فیلمهای اولیه‌اش را باسرمایه خود میساخت و بعدها با اولین فیلمش که در آمریکا نگذاشتند نمایش دهد و در اروپا نمایش داده شد بشهرت زیادی رسید، این فیلم «دیوید و لیزا» نام داشت. با اینکه یك شکل داستانی و یا شاید بتوان گفت یك شکل سنتی دارد، اما در واقع جرقه‌ای است از یك کار تجربی، از یك رهائی دوربین برای ضبط لحظاتی خاص و حساس که بهرحال میتوان گفت جرقه‌هائی است از کارهای تجربیش، اما این آدم بعدها، دقیقاً در یك مسیرتجاری می‌افتد.

وحیدی ــ پس در واقع بعداز یك سری کارهای تجربی بکر، انتهایش را بتجارت ختم میکند؟

طاهری ــ انتهایش الزاماً یا اجباراً نباید به‌تجارت ختم شود.

وحیدی ــ بله، من هم اجباراً و الزاماً نمیگویم، منظورم تغییر

مسیری است که یك تجربه‌گر در عین هوشیاری و سلامت و با اراده و میل خویش میدهد.

طاهری ـ خوب بعضی آدمها در شرایطی هستند که فکر میکنند تمایل بآن نوع سینما، احتمالا منافع بیشتری برایشان دارد و طبیعی است که بآن‌نوع سینما کشیده میشوند، و البته هیچ امکانی هم نیست که احتمالا آدم جلو آنها را بگیرد و بخواهد تا آخر عمرشان تجربه‌گر باقی بمانند، چون همانطوریکه قبلا گفتم، سینمای تجربی صرفاً بخاطر یك نیاز درونی و عمیق بوجود میآید، خوب اگر آدمی احساس کندکه نیازش دیگر باین طریق رفع نمیشود یا دیگر این‌گونه نیاز را ندارد طبعاً در صدد رفع آن از طریقه‌های دیگر برمی‌آید چون خود را محتاج عوامل تازه‌ای برای رفع نیازهایش می‌بیند پس طبیعی است اگر او به آنها گرایش پیدا کند.

وحیدی ـ یك سینماگر تجربی معمولا در یك جهت خاص تجربه میکند، یعنی مثلا در زمینه دکوپاژ و انتخاب موضوع یا اینکه کوشش میکند در زمینه‌های دیگر هم مثل انتخاب و رهبری هنرپیشه یا مونتاژ و فیلمبرداری تجربه‌گر باشد یا اینکه این مساله را باید از نظرگاه خاص او سنجید.

طاهری ـ این را شما بشکل تفکیك‌شده گفتید اما فکر میکنم این یك‌کلیتی است درمورد سینما یعنی یك آدم‌که میخواهد بعنوان سینماگر تجربی دست‌اندرکار تجربه سینما شود یا اینکه کلیتی بنام تجربه سینما را انتخاب کند و دنبالش برود، در بین این موضوعات که اشاره گردید یعنی ازنظر دکوپاژیا رهبری هنرپیشه وغیره ـ یك یا دوتایش بیشتر نظرش را میگیرد و ذهنش را بخود جلب میکند.

برمیگردیم بسئوال قبلی، یعنی‌یك آدم‌که مسیر زندگی بورژوائی را طی میکند و سینمایش سینمای بورژوائی است طبعاً می‌بینند که در این سینما (سینمای بورژوائی) بمساله سوژه کمتر توجه میشود، خوب این آدم که متعلق بآن اجتماع است، اگر فکر خاصی داشته باشد میتواند در کار تجربیش هم تأکید عمده را روی مسأله سوژه بگذارد.

در این مورد هم من اشاره میکنم به سینمای تجربی آمریکای لاتین، یعنی سینماگر تجربی آمریکای‌لاتین، امروزه برایش مسأله‌فرم، دکوپاژ، وغیره وغیره در مرحله کاملا آخر است و آنچه برایش مطرح است از

لحاظ سینمای تجربی ـ صرفاً مسأله سوژه است (البته من روی خوب بودن یا بدبودنش تکیه نمیکنم و یا روی ارزش این نوع مسأله اصلا بحث نمیکنم بلکه راجع‌به‌واقعیتی که بهرحال وجود دارد حرف میزنم) چرا که شرایط امروزه زندگی اجتماعی آمریکای لاتین ایجاب میکند که سینماگرش بعوض اینکه‌خود را سرگرم پیداکردن‌فرمهای تازه سازد، دقیقاً بآن چیزی بپردازدکه تمام زندگیش را دربرگرفته، یعنی‌اجتماعش و مشکلاتی که برای اجتماعش مطرح است. باین خاطر است که ما می‌بینیم، هرجا صحبت از سینمای تجربی آمریکای لاتین میشود، دوربین فیلمبرداری را در دست سینماگرش به مسلسل تشبیه میکنند و میگویند که دوربین دقیقاً حکم مسلسل را دارد، چون تصاویری که از درونش میگذرد تصاویر تکان‌دهنده‌ای است که مردم آمریکای لاتین ـ بخاطر شرایط خاص اجتماعیشان نیاز بدیدنش و نیاز به تحریك‌شدنش را بآن وسیله ـ دارند. بنابراین بهیچ عنوان نمی‌توان گفت که برای یك سینماگر تجربی کدام یك از این مسائل مهمتر است ولی من دقیقاً فکر میکنم که انتخاب او بستگی با شرایط اجتماعیش دارد، چه شرایط اجتماعیش هست که مسیر فکری و تجربیش را تعیین میکند.

وحیدی ـ میتوانیم بگوئیم که سینماگر تجربی هدفی مشخص‌دارد در جهت پیشبرد اوضاع اجتماعی و زمانی عصر خود یا صرفاً باید او را یك تجربه‌گر دانست که پیوسته تجربه می‌کند گاه این تجربه‌ها نتیجه مثبت دارد و گاه منفی، در واقع جستجوگریست که از هرسو تلاش میکند تا به قلمروهای بکر و تازه دست یابد.

طاهری ـ این سئوال بطریقی دیگر، دوباره مسأله تعهد اجتماعی را مطرح میسازد.

وحیدی ـ ولی در اینجا میخواهیم بدانیم که کارهای تجربه‌گران بیشتر منعکس‌کننده اوضاع اجتماعشان است و بشکلی اعتراض‌کردن بآن؟ و یا حتی فرارکردن از آن؟.

طاهری ـ این کار مشکلی است چرا که واقعاً باید از طریق جامعه‌شناسی این مسأله را بررسی کرد ولی از طرفی فکر میکنم، هرنیاز سالمی که از درون اجتماع رشد کند، یعنی هرنیاز سالمی که درجهت بهبود فرهنگ یك اجتماع باشد، هرچند نفس آن نیاز برای ارضاء خاطر خود آن فرد است، اما یك شکل اجتماعی هم دارد، یعنی مثلا نیازی

که سینماگر برای کاری دارد. این نیاز در کلیت اجتماعی و در شکل سالم و صحیحش، یکنوع بهبود فرهنگ است چرا کـه یك سینماگر تجربی، دیگر مثل را بینسون کروزوئه نمیرود توی جنگل که این کار را برای خودش تجربه کند، هرچند نفس تجربه را برای ارضاء خودش انجام میدهد، ولی‌یك‌سری عوامل مرعی ونامرئی هست‌که او را عمیقاً باجتماع پیوند داده است. دوباره اشاره میکنم به سینماگران امریکای لاتین، چون مسأله اجتماعی، که شما مطرح کردید نمونه عالی و اعلایش را من در آنها می‌بینم و شکل منفی آنرا در آمریکا، بهرحال واکنشهائی است که این آدمها در قبال مسائل اجتماعیشان نشان میدهند اگرچه بشکل انفرادی این کار را انجام میدهند و اگر برخی با تعهد، اما همه آنها براساس نیاز در جهت بهبود فرهنگ و جامعه خویش چنین‌کاری میکنند، که در کل باز نفعش باجتماع میرسد هرچند ظاهر کار نیازی فردی بوده باشد.

وحیدی ـ ولی معمولا فیلمسازان تجربـی بیشتر از خـودشان میگویند؟ بعنوان یك فرد با خصوصیاتی کم و بیش استثنائی و براساس اینکـه بالاخـره واحـدی از اجتماع هستند؟ یا از تـوده و وضعیت اجتماعشان؟ البته نه بخاطر تعهد بلکه باین‌خاطر که دیدی اجتماعی دارند.؟

طاهری ـ در اجتماعهای مختلف، نیازها شکلهای مختلف دارند مثلا خود شما بعنوان یك سینماگر تجربی دوست دارید که روحیه و تخیلات یك بچه را منعکس کنید، خوب شما یك آدم هستید از گروه سینماگران تجربی که به‌تجزیه و تحلیل روحیات و خواسته‌ها، آمال و آرزوهای یك بچه میپردازید و نشان میدهد که اینها ممکن است چه شکلی داشته باشد و احتمالا درگیر چه مسائلی باشد، خوب برای‌شما این قسمت مطرح است، برای سینماگر دیگری از همین گروه سینمای آزاد، مسأله نگاه‌کردن به موقعیت کنونی سینمای ما مطرح میشود یعنی با یك دید طنزآلود به تماشای جریانی که بعنوان سینمای بومی ما در حرکت است نشسته، که آن هم یکنوع نیاز است، اما نباید فراموش کرد که همه افراد این گروه، یعنی مثلا همه سینماگران گروه سینمای آزاد، با شخصیتهای مختلف و نیازهای مختلف یك اجتماع واحد را توصیف میکنند اجتماعی که کودکش ممکن است دستخوش رؤیا و افسانه باشد

یا سینماگرانش ممکن است سازندگان سینمای بـدی باشند و تأثیر تلخ و دردناکی در ذهن این سینماگران جوان تجربـی بگذارند و یا اجتماعش عواملی بدست سینماگر تجربی بدهد که با دیدی انتقادی بدان نگاه کند. ولی همه اینها باز یك اجتماع واحد ایران برایشان مطرح است و واضح است که سینمای یك تجربه‌گر ایرانی با سینمائی کـه تجربه‌گران دیگر عرضه میکنند فـرق میکند. اگرچه‌از خطوط اصلی تجربه‌کردن هرچیز واحد هستند یعنی در نفس تجربه، اما بخاطر تنوع این اجتماعات چیزی را که تجربه میکنند متفاوت است یعنی آن چیزی که یك ایرانی عرضه‌میکند با آنچیزی‌که یك ژاپنی یا آلمانی‌یا آمریکائی عرضه میکند، و این همه بخاطر شرایط متفاوت اجتماعیشان است.

وحیدی ـ گاهی سینماگران تجربـی میکوشند ذهنیات خـود را بشکلی مهجور و تجریدی مطرح سازند، طبیعی است که کارشان جنبه‌ای کاملا شخصی پیدا میکند، چون نحوهٔ خاص بیانشان مانع از آنست که با دیگران رابطه ایجاد شود در اینجا حـرفم اینست که اگـر سینمای تجربی را جریانی سالم برای پیدایش سینمائی برتر بدانیم و سینما را وسیله‌ای برای ارتباط فکری وهنری با توده، چنین‌فیلمهای انتزاعی را چگونه توجیه میکنید؟ آیا اشکال این عدم ارتباط را در تماشاگر باید دانست و او را متهم نمود که بفرم و شکل خاصی از سینما عادت کرده و نتیجتاً هر پدیده نوظهوری برایش غیر قابل درك و پذیرش است.

طاهری ـ چون من دقیقاً باین مسأله فکر کرده‌ام و باین فکر کاملا ایمان دارم که اگر کسی دست بیك کار تجربی در هر زمینه‌ای از هنر بزند صرفاً از روی یك نیاز درونی است، بهیچ وجه مهم و قابل خرده‌ـ گرفتن نمیدانم، اگر کسی در کار تجربی مثلا بعنوان سینماگر تجربی، احتمالا یکنوع کارهای تجریدی هم انجام دهد، چرا که اگر این آزادی بیان را برای کسی کـه میخواهد تجربه کند، محدود کنیم و بخواهیـم فکرش را در مسیر خاصی که مشخص کرده‌ایم پیاده کند و برایش تعیین تکلیف کنیم، دیگر کار او نه‌کار تجربی خواهد بود و نه این کار تجربی در آینده میتواند مثمر ثمر واقع شود چرا که کار تجربی یعنی شناختن و کشف قلمروهای تازه و اگر ما این قلمروهای تازه را پیشاپیش از او بگیریم و آمرانه بگوئیم، در این قلمرو بیا و برو پس خودبخود ذهن او را هدایت کرده‌ایم بجایی که نمیتواند در پی یافتن چیزهـای تازه‌ای

باشد و آنچه را هم که در دسترس دارد مغایر نیازش است.

بنابراین من برای یك سینماگر تجربی یك آزادی بی‌حد و حصر قائلم و معتقدم باید این آزادی را باو داد که بتواند تا آنجائی که قادر است و احساس میکند پیش برود کما اینکه تجربه نشان داده و نشان داده و نشان خواهد داد که بخاطر همین آزادی بی‌حد و حصر بوده که سینما توانسته راههای تازه‌ای پیدا کند. مثلا در حال حاضر ممکن است بظاهر این قضیه ایراد گرفته شود که چرا مثلا بفلان سینماگر نیویورکی ایراد نمیگیرند که ساعتها دوربینش را مقابل آن عمارت معروف «امپایراستیت» میگذارد و فقط تصویر یك عمارت را میگیرد بدون اینکه زاویه را تغییر دهد یا دوربینش تحرکی داشته باشد؟ این عمارت بآدم چه میدهد؟

اما وقتی ازخود سازنده میپرسند، میگوید: چون آدمها هر روز ازاینجا (نیویورك) میگذرند و کوچکترین توجهی باین عمارت ۱۰۴ طبقه که جلو چشمشان است، ندارند من آمدم باین وسیله بتماشاگر هشدار دهم که باطراف خود توجه بیشتری داشته باشد. می‌بینید ظاهر قضیه ممکن است مشکل باشد و قابل ایراد، اما واقعاً چه اشکالی دارد اگر یك انسان در شهر نیویورك، این نیاز را در خود احساس کرده که یك عمارت ۱۰۴ طبقه را که در معرض دید هست، یعنی هر روز آنرا نگاه میکنند اما نمی‌بینند، با فیلم‌گرفتن این دیدن و عمیق دیدن را نشان دهد، این مسأله در مورد امریکای لاتین و سینماگران تجربیش هم عیناً مصداق پیدا میکند. به‌بینید همانطور که قبلا در مورد نیاز گفتیم، نیازهای آدم تحت شرایط خاص اجتماعی بوجود میآید و طبعاً اگر آدم در یك جائی مثل امریکای لاتین باشد نیازهایش طبق آن شرایط بوجود میآید و همان میشود که دوربین دردست سنماگرش مسلسل میشود و با یك نگاه عمیق و تیزهوشانه بعمق مسائل مردم میپردازد. خوب اگر قبول کنیم که یك آدم در آن شرایط (شرایط امریکای لاتین) باید نیاز خود را برآورد و خود را در آن اجتماع بیان کند، باید این راهم بپذیریم که یك سینماگر نیویورکی هم در آن شرایط خاص اجتماعی، در آن بلبشوی فرهنگی و غوغای صنعتی آنچنان عمل کند که فقط یك عمارت را به تصویر آورد. یعنی باید پذیرفت اگر آدمی سرخورده واخورده از اجتماعی بخواهد که دوربینش را هشت ساعت ثابت نگهدارد و از یك

عمارت فیلم بگیرد. باین علت است که من میگویم هر اجتماعی بخاطر نیازهای هنرمندانش یا نیاز عمیق آدمهایش است که مسیر خود را پیدا میکند ـ حال اگر از یك سینماگر تجربی بخواهیم که نیازش را درمسیر خاصی قرار دهد، درست باین میماند که شدیداً محدودش کرده باشیم و باین شکل جلو هرگونه خلاقیت بعدیش را بکلی گرفته‌ایم.

وحیدی ـ میخواهم بپرسم که یك فیلمساز تجربی بیشتر نفس تجربه برایش مطرح است یا کیفیت آن؟.

طاهری ـ ایـن بستگی دارد بخود آدمهـا، برای یك نفر نفس تجربه مطرح است، یعنی میخواهد تجربه کند و ببیند که‌کاملا دوربینش در چرخش یك جنگل یا خیابان وغیره چه‌چیزی را میگیرد، یك‌وقت‌هم هست که میخواهد روی کیفیت آن چیزی که گرفته صحبت کند، آن‌وقت چیزی میشود که فیلمی کادره شده و مشخص است، یعنی بنظر من به سینماگر دقیقاً با آگاهی براینکه چه‌چیزی میخواهد دنبالش میرود، من شخصاً فکر میکنم این مرحله یك مقدار جلوتر است از مرحله قبل که صرفاً نفس تجربه‌کردن باشد گرچه نفس تجربه‌کردن اگر بتواند مثمر ثمر واقع شود همانقدر میتواند ارزشمند باشدکه فکری ـ قبلی ـ برای دست‌یافتن به تجربه‌ای تازه.

بنابراین باز مسأله باین شکل میشود که آدمها با آن نیازهایشان یا بخاطر نفس تجربه، تجربه میکنند یا بخاطر کیفیت آن .

وحیدی ـ و دنباله سئوال مـن این بود کـه بیشتر به محتوای فیلمش و کوشش درجهت بیان آن اهمیت میدهدیا بشکل ظاهر وفرمش؟

طاهری ـ در اینجا من نمیخواهم مسأله فرم و محتوا را بآن شکلی که خیلی رایج شده و شاید خیلی هم تبلیغاتی مطرح کنم، چون بهرحال اگر بخواهیم بزبان ژان پل سارتر صحبت کنیم، شاید تفاوت چندانی بین فرم و محتوا نباشد، البته ممکن است ظاهر حرف ژان پل سارتر کمی ثقیل بنظر آید ولی در یك کلیت می‌بینیم که درست است. بدین معنی که انسان یا حرفی را برای زدن دارد و یا ندارد، اگر دارد که بشکلی بیانش میکند و همینقدر که بیان شد خودبخود قالبی میگیرد که در آن قالب بیان میشود، در واقع قالب و محتوا بشکلی لازم و ملزوم یکدیگرند، و اگر بخواهیم این دو را از یکدیگر جدا کنیم آنوقت مسأله یك مقدار پیچیده‌تر میشود، چون باید بطور مجرد، یکبار راجع به

محتوای یك مسأله صحبت کرد و یکبار راجع بفرم آن، بازهم بشکل مجرد. و بعد در بحث راجع به مجردات این دو مسأله یعنی فرم و محتوا آدم یك مقدار از کلیت این مسأله بدور می‌افتد چون هرروی این مقوله بانسان امکان میدهد که بطور مجرد در مورد هریك ازآنها مطالعه کند.

ولی تفکیك این دو، در مورد یك اثر مسأله را خیلی پیچیده‌میکند حال چون ما در مورد سینما بحث میکنیم، محقق اینست که اگر کسی مطلبی برای گفتن دارد، یعنی بیانش دارای محتواست باید در بهترین قالب ممکنه که محتوا بدان نیاز دارد پیاده‌اش کند حال اگر این محتوا دقیقاً در این قالب قرار نگیرد بیشك نقصی دارد و میدانیم که وقتی یك اثر بکمال میرسد که در آن ترکیب فرم و محتوا بکمال رسیده باشد، بنابراین محتوا همانقدر ارزش دارد که قالب یا فرم، چون نقص هریك تأثیر مستقیم بردیگری دارد.

وحیدی ـ باین ترتیب به هنری بودن کارش بیشتر اهمیت میدهد یا به‌فریادی که میکشد، یعنی آنچه را که صرفاً نیاز به‌دیدنش را داشته؟ و یا احیاناً این‌دو را مجزا از یکدیگر نمیداند؟.

طاهری ـ اکثرنیازها یك‌نوع‌مسائل غریزی هستند وطبعاًخیلی‌ها ممکن است نیازهائی داشته باشند ولی در اینکه، این نیازها در قالب هنر بچه‌شکلی بیان شوند، آنوقت قلمرو خاص خودش را میخواهد که هنر باشد. برگردیم بسئوال خودمان، باین معنی که اگر کسی فریادی برای زدن داشته باشد و این فریاد را بآن شکلی که باید بزند، نزند، طبیعی است که در لایتناهی میرود و گم میشود، اما این فریاد وقتی میتواند تأثیر فریاد بودن را داشته باشد که درون قالبی افتد که باید بیفتد.

بنابراین‌مسأله اینکه نیاز شخصی اهمیت دارد یا هنری‌بودن قضیه، خود مسأله‌ای است. باین شکل که در مراحل اولیه هرکار هنری غالباً بیان این نیاز درونی شکل ناقصی دارد، هرچند فردی مایل است نیازش را بیان کند و اگر بتواند در یك قالب هنری هم پیاده کند، چون هنر چیزیست که میتواند همه‌گیر باشد و نتیجتاً جاودانه است درحالیکه یك فریاد بسرعت ضعیف میشود و ازبین میرود اما اگر این‌فریاد دریك قالب هنری بیان شود امکان ماندگارشدنش هم هست و نیز امکان تأثیر

بعدیش که برای خالقش مهم است بنابراین در مراحل اولیه چه بسا که این نیاز درونی در یك قالب واقعاً هنری پیاده نشود و نتواند آن شکلی را که باید بگیرد که این البته احتیاج بزمان دارد و تجربه بیشتر، تا احتمالا بتواند بمسائل شکل هنری هم بدهد.

وحیدی ـ «گروتوفسکی» میگوید: نهاد آزمایش نتیجه‌ایست که بکار خواهد آمد، اما برای کسب نتیجه نباید دنبال آن گردید، اگر شما دنبال آن بگردید، فرآیند طبیعی خلاقیت را سد میکنید، در دنبال‌کردن فقط مغز کار میکند و ذهن راه حلهائی را که قبلا میداند تحمیل میکند، و در این صورت شما با چیزهای شناخته‌شده شعبده‌بازی میکنید. طبق این نظریه میخواهم بپرسم که سنجش کار یك تجربه‌گر چگونه ممکن است؟

منظورم اینست که چطور میشود کار او را که برپایهٔ دگرگونی و دوباره‌سازی است، و نتیجتاً پیرو الگـوی خاص سینماگران نیست، براساس ملاك و معیارهای موجود، که شکل تعیین‌شده‌ای دارد ارزشیابی کرد؟ و آیا بدین‌طریق برایش کادر تعیین نکرده‌ایم تا برق‌آسا مهـر نبوغ‌یابی مایگی را برپیشانیش ثبت کنیم؟.

طاهری ـ بعقیده من اشاره گروتوفسکی باین مسأله بحث را در این زمینه مقداری پیچیده میکند اعتقاد گروتوفسکی باین که تجربه‌گران باید در حقیقت بشکلی تجربه‌گران ابدی باشند، یعنی پیوسته نقش تجربه‌گر را ایفا کنند، این مسأله را پیش میآوردکه فقط نیاز به‌تجربه‌ـ کردن مطرح است و تجربه‌کردن در یك دایره تسلسل می‌افتد که بهیچ‌جا راه پیدا نمیکند، و میدانیم که همه تجربیات آدمها در تمام طول زندگی باین خاطر بوده که بکمك آن یکقدم فراتر روند. یعنی باتجربه‌کردن در هر قلمرو هنری بیك پله بالاتری روند و بایك دید وسیعتری به قضیه نگاه کنند و طبیعی است که اگر نفس تجربه‌کردن فقط بخاطر زیبائی آن باشد و در یك دایره تسلسل بیفتد، من بشخصه ابداً نمیتوانم با فکر و عقیده خودم تطبیق دهم. چون میدانم بعداً ملاکی نخواهم‌داشت تا از آن تجربه در مراحل بعدی استفاده کنم. و یا آنرا به محك آزمایش بگذارم.

وحیدی ـ آیا تا حدودی منظورش این نیست که نتیجه‌گیری‌کردن از یك کار تجربی بصورتی که بین عموم رایج است درست نیست؟ یعنی

فرض کنید، تماشاگری که میآید و یك فیلم تجربی را می‌بیند، فی‌الفور در صدد است‌به‌بیند، چه نتایج اخلاقی و آموزشی و یا احیاناً چه پیامی توانسته از آن بگیرد، و خوب طبیعی است که اگر فیلم یك خط داستانی کامل نداشته باشد، از نظر او باطل شده است چه او میخواسته طبق الگوی ناقصی که از تعهد و مسئولیت، فرم و محتوا هنر برای هنر و هنر برای مردم داشته، قضایا راحلاجی کند و بادانسته‌های‌کم وناقصش در صدد «نتیجه‌گیری» از یك‌کار تجربی برآید بی‌آنکه به تك‌تك اجزاء سازنده یك «کار تجربی» توجه کرده باشد. بهرحال انگار گروتوفسکی مخالف این جور نتیجه‌گیری‌کردن کادره شده است و آنرا سد راه خلاقیت میداند.

طاهری ـ حرف گروتوفسکی باین شکل کاملا درست است، یعنی باین صورت‌که نفس تجربه‌کردن دریك تداوم ودریك‌ادامه‌همیشه‌بخاطر تجربه‌کردن است و واقعاً انتظارداشتن از آن تجربه کار غلط و عبثی است. خوب اگر واقعاً جوهر کلام گروتوفسکی این باشد که از یك کار تجربی که بطور دائم انجام میگیرد نباید بآن شکل که شما اشاره کردید ـ انتظار داشت، حرفی است کاملا منطقی چون کار تجربی را در هرمرحله از تکامل دچار وقفه میکند، یعنی توجه مستقیم باینکه پس از هرتجربه آیا باید بلافاصله در جستجوی نتیجه باشیم یانه.

چه اگر بلافاصله دنبال نتیجه باشیم بیك شکل نفس کار تجربی را مخدوش کرده‌ایم چون جوهر جستجوگری را از آن گرفته‌ایم، اما از طرف دیگر آنقسمت از حرف گروتوفسکی که احتمالا من نمیتوانم با آن موافق باشم، باین شکل مطرح است که یك آدم بخصوص بعنوان تجربه‌گر، در یك قلمرو هنری خاص، در تمام طول زندگیش فقط تجربه‌گر باقی بماند و اینجاست که من فکر میکنم در یك دور تسلسل می‌افتد یعنی اگر یك سینماگر تجربی بخواهد همیشه تجربه‌گر باشد باین‌شکل که همیشه دور خودش بچرخد طبیعی است که در یك دور تسلسل می‌افتد که بیرون‌آمدن از آن برایش خیلی مشکل خواهد بود

وحیدی ـ برمیگردم بسئوالم یعنی سنجش کار یك تجربه‌گر واقعاً چطور امکان‌پذیر است؟ مثلا درست است که کار او را نقدکنیم؟.

طاهری ـ کار تجربی را نقدکردن نه، اما نتایجی که از یك‌کار تجربی بوجود میآید چون بهرحال باید قبول کنیم که هرنوع کار تجربی

در نهایت و نهایتش بخاطر یافتن راه‌های تازه‌تر و ابعاد و امکانات جدیدتر است، برای یك قلمرو خاص بیانی.

یعنی اگر واقعاً بپذیریم که فقط نفس تجربه‌کردن میتواند ملاك فعالیت کسی باشد، این نفس تجربه، در زمینه هنر مقام کمتری پیدا میکند، غیر از این هم نمیتواند باشد، مگر اینکه این تجربه از روی یك نیاز بخاطر ارضاء یك حس هنری باشد.

نیاز تجربه‌کردن برای رسیدن بچیزی که نفس تجربه است، و اگر این تجربه بطور دائم همانطور که گفتم دریك دور تسلسل، نه در یك جهت خاص بخاطر ذات تجربه، باشد آنوقت درگیر مسائلی میشود که رهاکردنش کار مشکلی است و ارزشیابیش کار مشکلتری و اما درمورد قضاوت، راجع بکار تجربی زمانی بچیزی میگوئیم تجربه که صرفاً بخاطر نیاز آن آدم انجام بگیرد، اما همانقدر که آن آدم خواست که تجربه‌اش را در معرض قضاوت قرار دهد، آن وقت قضیه شکل دیگری پیدا میکند. یعنی شمامیتوانید برای‌خودتان سینمائی بسازید وبرای خودتان نمایش دهید، اما بمحض اینکه خواستید، این سینما را درجائی بگذارید که دیگری‌هم ببیند، آنوقت باید این را بجان بپذیرید که دیگران آگاهانه یا ناخودآگاه در مورد کارتان قضاوت میکنند، چرا که آنرا در معرض قضاوت گذاشته‌اید. اما ارزش‌گذاری با ملاکهای موجود بهیچ‌وجه نباید صورت گیرد مگر وقتی که در معرض قضاوت قرار داده شود که خودبخود این قضاوت انجام میگیرد، یعنی آدمها در برخوردشان با مسأله سینما چون تجربه سینمائی دارند، از هر پلانی که شما نشان میدهید و از هر مسأله‌ای که مطرح میسازید و از فرمی و هر حرکتی که دوربینتان میکند خودبخود استنباطی میکنند و آن ارزش‌گذاری که باید بکنند، میکنند. چون در ذهن تماشاگر این مسأله خودبخود انجام میگیرد و کاری هم نمیشود کرد.

اما این مسأله‌که اول شما بآن اشاره کردید، یعنی از یك‌سینماگر تجربی، حتی آنکه تجربه‌اش را بمعرض قضاوت میگذارد، آن نوع تعهد را که صحبتش شد خواستارشدن. بعقیده من کار بیهوده‌ای است، چون بااینکه کار تجربی، را بعنوان یك کار جدید در معرض قضاوت گذاشته، اما باز باید مسأله تجربی‌بودنش را درخاطر داشت و باو واقعاً این آزادی را داد که جستجوگر بعدهای تازه‌ای برای کارش باشد. و دیگر

از او توقع آن‌نوع تعهد، که کادره‌اش میکند دریك چارچوب مشخص نداشت.

وحیدی ــ از آنجا که از هر جریان سالم گاهی یك موج انحطاطی هم منشعب شده، در زمینه «سینمای تجربی» هم هستند آدمهائی که بهرشکل غیر معمول نام تجربه می‌نهند و بصرف اینکه سینمای تجربی یعنی دگرگونی و نوآوری، به اداهای متظاهرانه و بازیهای عجیب با تکنیك میپردازند، بی‌آنکه ذره‌ای از فکر و شعور خود مایه بگذارند، این مسأله باعث شده که عده‌ای از تجربه و نوآوری مفهوم غلطی استنباط کنند، در اینجا میخواهیم از شما بپرسم منظورم از شما بعنوان یك داور است در جشنواره‌های سینمای آزاد، بپرسم که چنین موج انحطاطی را بین جوانان ما هم دیده‌اید؟ و اگر احیاناً چنین بوده، چگونه توجیه میکنید، به‌تعبیر غلط از سینمای تجربی و مفهوم نوآوری؟ یا نوعی سهل‌گیری و آسان‌پسندی و یا احیاناً فریبکاری؟.

طاهری ــ در هردوره تاریخی که نگاه کنیم، چه از دوران خیلی قدیم وچه حتی در این پنجاه، شصت سال اخیر که تاریخش بما نزدیکتر است و نتیجتاً امکان قضاوت برای ما بیشتر، میبینیم که همیشه در جوار آن موج سالمی که در زمینه هنر پیش‌رفته، یعنی در کنار آن موجی که در مسیر تکامل تاریخی هنر بود، پیوسته زوائدی هم بودند که رشد و نمو میکردند، حتی توجه عده‌ای را نیز بخود جلب کرده‌اند اما بخاطر اینکه در مسیر تکامل تاریخی هنرنبوده‌اند، بعد ازمدتی ازبین‌رفته‌اندو فراموش شده‌اند. این روش غیر طبیعی در زمینه‌های ادبیات، نقاشی، تئاتر و سینما بشدت دیده شده، ولی بهرحال نباید مسأله را باین‌شکل مطرح سازیم‌که اینوع آدمهاکه دست باین‌نوع کارها و نوآوریها میزنند برایشان نفس نو بودن بخاطر نفس آن عمل مطرح نیست چون فقط بخاطر جلب توجه عده‌ای بچنین عملی دست میزنند. بهرحال چون در همه دورانها چنین موجهائی بوده ــ امروزه هم هست در همه زمینه‌ها، و من فکر نمیکنم لازم باشد که اجتماع طبق برنامه خاصی‌تصمیم بگیرد که جلو اینوع مسائل را بگیرد، چون این نوع مسائل خودبخود درکلیت تاریخی و تکامل هنر، هضم میشود و ازبین میرود.

وحیدی ــ منظور من این نبود که چطور میشود جلو آنها را گرفت بلکه میخواستم به‌بینم شما بین جوانان ما چنین گرایشی را دیده‌اید؟ و

اگر چنین بوده، علتش را در چه میدانید؟ دانش و بینش کم؟ سهل‌گیری و آسان پسندی یـا احیاناً فریبکاری کـه شما اسمش را جلب توجـه میگذاشتید ـ یعنی درواقع آگاهانه این کار را میکند یا ناخودآگاه؟.

طاهری ـ هردوموردش هست و هر دوموردش هم ممکن است بین جوانان تجربه‌گر امروز باشد البته واقعاً فریبکاری را بعیدمیدانم، شاید احتمالا بخاطر پائین بودن سطح بینششان باشد یا صرفاً بخاطر تفنن. بازهم من نمیخواهم اسمهای بد به آنها بدهم، چون مشکل استکه انسان تصور کند که یك جوان که لااقل بیست یاهیجده سال از عمرش میگذرد، بیاید و آگاهانه نقشه بکشد و طرح بریزد، برای اینکه عده‌ای را فریب دهد، اما میتوان گفت که بخاطر تفنن کارهائی میکنند که این کارها احتمالا در روال مقایسه با کارهائی که دیگران بصورت خیلی جـدی انجام میدهد، رنگ و روئی ندارد، و اکثریت را که حتی زیاد هم با سینما آشنائی ندارند آنی متوجه میسازد که سازنده این فیلم آدمـی است که قضایا را خیلی سطحی می‌بیند.

وحیدی ـ فکرمیکنم بی‌مورد نباشد اگرتوضیحی دهید در این‌باب که تجربه‌گری تاچه‌حد از فرمالیستی بدور است؟.

طاهری ـ مطرح‌کردن مسأله فرمالیسم یك مقدار بحث را وسیع میکند، چون مقوله فرمالیست‌بودن هم بهرحال در شکل جدی ـ یك‌مقوله هنری است، چون فرمالیست یعنی آدمی که فقط در جستجوی فرمهاست و چه بسا در همین جستجوها به‌غایت هنر در بیان‌هم برسد، اما نمیتوان نادیده گرفت که چون صرفاً برایش نفس فرم مطرح است و چون این فرم به‌تنهائی بیان هیچگونه اندیشه وفکری را نمیکند، طبعاً محو میشود و از بین میرود. اما سینماگرانی که امروزه ما داریم بهیچ‌وجه، بآن شکل‌فرمالیست نیستندکه نفس‌فرم برایشان‌مطرح باشد، بلکه‌کارهایشان بشکلی است که سنت‌وار مقبولیت بیشتری در طبقات عام داشته و دارد، باین خاطر چنین آدمهائی نـه‌تنها فرمالیست نیستند، بلکـه آدمهای اندیشمندی‌هم نیستند، چون مطالبی که میخواهند بیان‌کنند مطالب جدی و عمیقی نیست و نمیتواند هم باشد، چه اگر بود نه‌عنوان فرمالیست برازنده‌شان بود و نه‌عناوینی از این‌قبیل، بلکه‌آدمهای خیلی اندیشمندی بودند که فکری جدی داشتند و نتیجتاً فکرشان را در آن قالبی که باید پیاده میکردند. اگر اشتباه نکنم شما مقایسه‌ای کردید بین تجربه‌گران و

فرمالیستها؟ منظورتان از این مقایسه چه بود؟

وحیدی ـ درست است. منظورم این بود که ممکن است بعضی از کارهای تجربی صرفاً جنبه فرمالیستی داشته‌باشد ـ هرچند در یك نگاه دقیق شاید فرمالیست بودن هم شاخه‌ای از تجربه‌گری باشد ولی دریك تقسیم‌بندی کلی میبینیم که، اینوع کارهـا قبل از اینکه در جرگـه، تجربه‌گری به مفهوم وسیعش جای‌گیرند در جرگه فرمالیستی قـرار میگیرند بهرحال میخواستم این دو را ازهم تفکیك کنید.

طاهری ـ البته این موجی کـه شما اشاره کـردید دربین همین سینماگران جوان ماهم دیده میشود یعنی چندنفری هستند کـه دقیقاً کارشان نشان میدهد که صرفاً برایشان شکل ظاهری مطرح است یعنی در واقع سینماگر تجربی‌ای هستند که تنها درپی یافتن فرم تلاش میکنند، دربین این آدمها حتی کسانی هستند که کارشان را احتمالا خیلی‌هم‌جدی میگیرند. البته کتمان نمیتوان کرد که تجربه‌گری به‌خودی خود مقداری دنبال فرم‌رفتن هم بهمراه دارد یعنی کسی که میخواهد مطلبی یا ایده‌ای یا فکری را بیان کند بکار سینمایش هم دقیقاً فکر میکند که بچه طریق بهتر میتواند فکرش را بیان کند، یعنی توجه میکند باین نکته که قالب، شکل یا فرم را چطور انتخاب کند. اما یکوقت هست که کسی میخواهد ببیند چطور میتواند فکرش را در آن‌قالب پیاده کند؟ و ازقالب همانقدری که نیازمندیش است استفاده میکند یعنی همانقدر که محتوایش لازم دارد، یك‌وقت هم هست که کسی پا را فراتر میگذارد و حتی بدون آنکه بداند مفتون این فرمها میشود و بقدری عمیق در این قضیه پیش‌میرود که بکلی هرچیز دیگری جز این فرمها اهمیت خود را از دست میدهد.

و اما دراینکه ما باید اینها را ازهم جداکنیم، یعنی آنهائی که کارشان نشان‌میدهد روی فرم اندیشه کرده‌اند و آن فرم مناسبی را که با ذهنیت خودشان توانسته‌اند استنباط و درك کنند انتخاب کرده‌اند برای پیاده‌کردن آن مطلبی که میخواهند برای آن فکری که دارند باید این تفکیك را قائل شویم که تفاوتی هست بین آنهائی کـه از فرم همانقدر استفاده کرده‌اند که محتوای اثرشان لازم دارد، یا کسانی که از فرم آنقدر استفاده کرده‌اند که فقط نفس زیبائی ظاهری برایشان ماندگار شده.

وحیدی ـ این فرمها امکان دارد، هیچ زیبا هم نباشد...

طاهری ــ چه‌بسا که نباشد، اما بفرض که زیباهم باشد و حتی کار هنری هم باشد...

وحیدی ــ بله یعنی گاه تصور میشود، با دوربین بدست‌گرفتن و بچپ و راست چرخاندن و درواقع کلاژ درست‌کردن با چند تصویرزشت و زیبا، کار تجربی مولود میشود درحالیکه این نوع بازیها را نمیتوان تجربه نامید.

طاهری ــ این را اصلا نمیتوانیم کار تجربی بخوانیم، چون بهرحال کار تجربی صددرصد نیاز بیك فکر دارد، یعنی این نیاز تنها دوربین بدست‌گرفتن‌نیست، چه‌این میشود یك‌کاربچگانه، یك‌کار تفننی، یك کار تفریحی، نه‌یك‌کار تجربی که دریك مرحله خیلی جدی جای گرفته، یعنی وقتی که انسان میل بیك کار تجربی میکند، لحظه‌ای است که نیاز عمیق روحی را در خود حس کرده، یعنی نیازبشناختن دنیائی ناشناخته، که نیاز بشناخت این دنیا و این بعد تازه محتاج یك زمینه قبلی فرهنگی است که بدون آن نیاز فرهنگی و یا حتی بدون آن نیاز غریزی، تقریباً غیر ممکن است و عجیب است که انسان ــ همانطور که اشاره کردید ــ تصور کند با دوربین بدست گرفتن و بالا و پائین و چپ و راست چرخاندن، کاری تجربی صورت داده، چون بهرحال برای یك کار تجربی تا یك فکر نباشد تا یك مایه در پایه نباشد، بهیچ جا نخواهد رسید و بهتر است بگوئیم که اصلا نمیشود نامش را کار «تجربی» گذاشت چون کار تجربی وقتی است که نیاز بیافتن چیزی در انسان باشد، و طبیعی است که هرچه فرهنگ آدم وسیعتر شود، نیازهایش برای کارهای تجربی و برای دست‌یافتن به ابعاد تازه‌تر بیشتر میشود. و انوقت خیلی کمتر ممکن است که فقط فرم ظاهر فریبش دهد و چشمش را بگیرد.

وحیدی ــ سپاسگزارم.

مجله فیلم را بخوانید

نامه‌ای از پاریس

با سپاس بسیار از لطفی‌که به‌کار ما دارند

نامه‌ای داشتیم از پاریس و نامه‌ی مفصلی بود و نویسنده که متأسفانه نمی‌شناسیمشان آدمی است که حرفهایش قابل توجه است نه پذیرفتنی، نویسنده نامه آدمی نیست که بدون آگاهی ونخوانده و ندیده حرفی بزند ــ اما تأسف دارد، آدمیکه خوب می‌نویسد و آگاهی و شناخت دارد، تا این‌حد اشتباه قضاوت کند. و فرقی نمیکند این قضاوت اشتباه در باره «چشمه»، «گاو» باشد و یا آثار ــ آنتونیونی، ویسکونتی، برگمان یا برسون. گاهی خواننده تصور میکند که خدای نکرده با نماینده‌ی سینمای محتضر هولیوود و کمپانی‌های عظیمشان طرف است، نه با نویسنده‌ای جوان و روشنفکر. و بهرحال چندتائی از نامهائی‌که آقای ایپکچی با تائید ازآنها یاد کرده‌اند ماهم کارهایشان را دیده‌ایم و شاید کارهایشان راهم پذیرفته باشیم ــ که یك فیلم خوب «ساموئل فولر» ــ یك کار خوب برسون را نفی نمی‌کند و این چندکلمه‌هم که آغاز نامه ایشان نوشتیم، به‌جواب حرفهای ایشان نیست. امیدواریم دوباره‌خوانی این مطلب برای نویسنده آن تعجب‌آور باشد.

آقای مدیرکتاب سینمای آزاد ــ آنچه تحریر این نامه را پس‌از مطالعه کتاب دوم شما برمن ضروری میسازد نه خرده‌ایست‌که خواسته باشم بریکی یا چندی بخصوص از مقالات مندرجه در این‌کتاب بگیرم و هم نه‌اینستکه از در مخالفت با رویه کلی آن برآمده باشم درحقیقت پیدایش کتابی سینمائی همچون مال شما، در همچون شرایطی، همواره منبعی است برای دلگرمی همگانی و بالاخص‌آنانکه در این مورد خاص دستی از مواضع دور، نزدیك یا میانه براین وسیله بیان خاص، سینما دارند. آنچه‌که حتی بیشتر مایه دلگرمی است یورش هرچه وسیع‌تر جوانان است بمرکز گود ــ یك تغییر قابل‌توجه‌کمی بدون‌شك یك‌تبدیل قابل سنجش کیفی را بدنبال خواهد داشت. حداقل این تغییر و تبدیل، امکان برپاسازی یك موضع تازه‌نفس و فعال و بقدرکافی سالم است در برابرهمه آنچه‌که تابحال پوسیدگی وعدم سلامت‌حال خودرا هزاران‌بار بثبوت رسانده است. از طرفی بسنده‌کردن بظواهر امری که در حال تکوین است کاریست تنها درخور خوش‌باوران و ساده‌لوحان. مجموعه تجربیات نوئی‌که درون جنبش شما در بوته آزمایش گذارده شده و میشود، و هم انعکاس آنها در مطبوعات و منجمله در همین‌کتاب شما، چند نکته اساساً کیفی را برملا میسازد. از یکطرف تکیه اساسی بر سینمائی است از قدیم شناخته، سینمای روشنفکرانه که خصوصیات آن در زبان رایج فارسی از طریق عباراتی چون «کاوشگر زوایای روح انسانی» (سینمای روانشناس) یا «برگردان راستین واقعیات زمانه» (سینمای اجتماعی سیاسی) بیان میگردد. در مقام پیشقراولان این نوع سینمای عام «انتلکتوئل» یکبار برای همیشه کسانی نظیر «آنتونیونی»، «برگمان»، «لوزی»، «فلینی»، «ویسکونتی»، «پازولینی»، «روزی» و غیره از طریق فستیوال‌ها، کتب و مجلات خارجی و داخلی، منصوب گشته‌اند. از طرف دیگر همچنین تمایلی هست برپذیرش سینمای باصطلاح تجربی که از پیروی قوانین سینمای « پروفسیونل» سر باز میزند و یا اصلا باآن بمخاصمه برمیخیزد. سینمای باصطلاح زیرزمینی از این دست است. بموازات گرایشهای فوق‌الذکر و بعنوان نقطه ختام همه تظاهرات «عمق»گرایانه و یا «هنر»پرستانه، نفی‌کامل سینمای مصطلح به‌تجارتی ــ صنعتی و بعنوان نمونه بارز آن. سینمای هولیوود، در قالب کلماتی غالباً اخلاقی و غیرتمندانه بچشم میخورد. این تقریباً

چکیده نحوه تلقی روشنفکریست که بهردلیل شخصی یا غیرشخصی در طی سالهای اخیر روبسینما آورده است. برای روشنفکر درگیر در سینما فیلم «هیچکاك» در پی حادثه‌آفرینی سطحی بقصد فریفتن تماشاچی است و حال‌آنکه فیلم «میکلوش‌یانچو» علی‌رغم تمامیت فرمالیستی تشریفاتی‌اش که محتوی را بحدناچیزی تقلیل میدهد، جستجوئی است متبحرانه و اصیل در زمینه تکنیك فرم و بیان سینمائی «شاه‌شاهان» (در تهران «فروغ بی‌پایان») اثر «نیکلاس‌ری» فیلم پرخرج و پیش‌پا‌افتاده‌ای بیش نیست، اما «انجیل بروایت حضرت متی» ساخته «پیرپائولو پازولینی» علی‌رغم زبان تصویری تحت‌اللفظی‌اش، طلسم فیلمهای باشکوه هولیوود را میشکند و مسیح را در جامه‌ای حقیقی بموطن اصلی‌اش رجعت میدهد. «بیا عشق بورزیم» (جورج‌کیوکر) موزیکالی است تجارتی، لوس و خسته‌کننده، ولی «حادثه» (جوزف‌لوزی) فیلمی است جدی، عمیق و پیچیده، مملو از ابهامی‌که روابط میان افراد بشر را فراگرفته است. اظهاراتی از قبیل فوق میتواند دلیل خام‌نظری یا ادعای مغرضانه و سودطلبانه‌گویندگان آن باشد: خام‌نظری ازآن‌جهت که صاحب کلمه در سینما ظاهر را بجای باطن و پوسته برونی را بجای مایه درونی میگیرد و بدینسان آماده است تا هرچیزی راکه مدعی القاء معنائی باشد بآسانی بپذیرد. ادعای غرض‌آلود بآن خاطر که گروهی منفعت خود را بدلائل گوناگون در قبول آنچه که عقیده عرف براکثریت تحمیل کرده است می‌بیند اما ورای این قضیه نسبتاً جنبی‌مشکل اساسی عبارتست از تلقی رایج و همگانی از سینما درمیان اکثریت روشنفکران این سرزمین، برای این قشر آگاه‌تر اجتماع سینما در وحله اول وسیله بیان ایده‌ها و افکار است. یك احساس تا زبان جذمی و پیچیده و انتکلتوئل‌مآبانه خود را نیابد، یعنی اینکه خود بصورت یك ایده درنیاید از نقطه‌نظر متعارفی روشنفکرانه هنوز زیاده از حد ساده، ناپخته و ابتدائی است. روشنفکر تا به‌ایده نسبتاً انتزاعی خود در ذهنش دست نیابد و اشیاء خارجی را منطبق و یا قابل اطلاق نبیند از قبول واقعیت بیرونی بشکلی‌که هست ناراضی است. از جانب دیگر روشنفکر ایرانی درگیر در عوالم فلسفی و هنری در شرایط موجود بطرزعام تحت‌تأثیر نحوه تفکر غربی (دقیقاً بورژوازی غربی) قرار دارد. تم‌هائی چون «مردگی عواطف میان زن و مرد» تا قبل‌از عرضه فیلمهای آنتونیونی در

این‌کشور مسائلی ناشناخته بودند. اکنون پابپای روشنفکر بورژوای غربی، روشنفکر ایرانی ما اگر فیلمی میسازد، میخواهد این تم را بر فضای ایرانی و شخصیت‌های ایرانی داستان خود حاکم کند. انگار که این خود معضلی است کیهانی از نقطه‌نظر مکان و ابدی از نقطه‌نظر زمان و انگارکه اطلاق این نحوه تلقی غربی بمحیط شرقی امکان‌پذیر است. و اینجاست ریشه‌گنگی روابط توضیح‌ناپذیر و غیرقابل فهم در بعضی از فیلمهای اخیر.

نکته دیگر ابهام‌گرائی روشنفکراست، وسوسه ابهام در «هنر نو» مبتلا به‌هرنوپائی است و اینگونه گرایش تا سرحد «سنوبیسم» ادامه می‌یابد. اگر بحث صمیمیت و مقاصد صادقانه را کنار بگذاریم، از نظرگاه عینی فیلمی مانند «چشمه» نمونه‌ایست از تلاش سازنده‌اش در جهت ساختن فضائی کلا انتزاعی و مبهم و دلبخواهی‌که نامستقیم‌ترین راههارا برای‌بیان ایده خود (اگردارد) برمی‌گزیند ودست‌آخرتماشاچی را باین تصور وامیدارد که تمامی فیلم صرفاً بخاطر نمایش ترکیب گرافیك یکایك تصاویرش سرهم‌بندی‌شده است. در فیلمی مانند «گاو» دوربین در عرض دقایق فراوانی سعی میکند با یکسری حرکات دواری‌شکل بدور قهرمان اول فیلم و گاوش، رابطه میان آندو را تأکید کند اما بخاطر تخمین نادرست کارگردان از وظیفه و توانائی تصویر در کشف و القاء روابط ذهنی تصاویر فیلم هیچ‌چیز درباره این رابطه نمی‌گویند و بالعکس نه‌تنها بیهودگی این نوع تأکید را برملا میسازد بلکه رابطه میان مرد دهاتی و گاو را تا سرحد یك انتزاع گنگ و بی‌معنی تنزل میدهند.

«ژان‌لوك‌گودار» یکبار در انتقاد از فیلمهای «آنتونیونی» بدرستی بیان کرده است‌که چگونه توقف بیش‌از اندازه برروی یك شیئی درسینما برای نفوذ بدرون آن بنابودی معنائی که قرار است آن شیئی نماینده باشد منجر میشود «گودار» سینمای «برسون» را در نقطه مقابل سینمای «آنتونیونی» قرار میدهد و چنین تشخیص می‌کند: در حالیکه کوشش «آنتونیونی» در دست‌یابی بدرون ذهن کاراکترهایش به‌سبب روش سینمائی ناسنجیده کارگردان عقیم می‌ماند، «برسون» طریقه صحیح نزدیکی به‌کاراکترهایش را ارائه میدهد این طریقه عبارتست ازبیرون شخصیت داستان ماندن و سعی در دخول‌نکردن. یعنی که شناسائی ماهیت

اصلی سینما که دنیا را از بیرون لمس میکند و تنها از طریق پیوند بیرونی نمودها و روابط بدرون روح آدمها و اشیاء دست می‌یابد. نحوه دریافت مکانیکی یك آماتور از سینما آنست‌که میباید ابتدا احساسی برای بیان داشت و سپس در جستجوی مقتضی‌ترین و مناسب‌ترین شکل بیان آن احساس بزبان تصویری برآمد نتیجه غیرقابل اجتناب چنین برداشتی، جدائی‌آشتی‌ناپذیر میان احساس وتصویر، محتوا وفرم‌است. عدم اعتقاد یا توجه بقوانین ساختمانی یك فیلم درفرآیند پرورش عوامل مختلفه آن در بهترین حدش، چنانکه در سینمای جدید ایران می‌بینیم، بیك نابسامانی شکلی و قالبی و بیك عدم سازگاری ریشه‌دار میان عوامل متشکله آن که خواسته باشد نقیصه خود را با جلای نسبی تصویری و تکنیکی بپوشاند میانجامد. اگر در میان فلیمسازان جدید کار بعضی از جهاتی قابل توجه بوده است این را باید مدیون شناسائی نسبی آنان از پایه اساساً مادی سینما دانست. سینمای آمریکا در طی سالهای متمادی بما آموخته است که سینما غایت خود را بیان ایده‌ای که دارد نمی‌جوید بلکه تجربه‌ایست دامنه‌دار و پیچیده از سلسله عواملی‌که در زندگی حقیقی بشکلی دیگر و تحت نظمی متفاوت حواس و آگاهی ما را جهت میدهند. سینما همانقدر یك حضور فیزیکی و مادی در برابر حواس دارد که یك مفهوم قابل توسعه و تغییر در ذهن. یك لحظه تعلیق در فیلم هیچکـاك بقصد فریفتن تماشاچی نیست بلکـه وضعیت سازمان یافته‌ایست‌که تماشاچی میباید همچنان که گاه در زندگی حقیقی از نظر فیزیکی و هم روانی تحت نیرو و فشار آن قرار بگیرد همان حرکتی را دنبال کند (روحاً و جسماً) که مسیر آن لحظه بوی نشان میدهد. سینمای آمریکا با روشنی تصویر وکلام خود بما یاد داده است که فریفتن واقعی تماشاچی سردرگم‌کردن اوست در میان تصاویری‌که متظاهرانه ادعای بگشایش دریچه معـانی عمیق و سرشار دارند ولـی درحقیقت چیزی نیستند جز وسیله ارضاء شخصی‌ترین امیال و تسکین مریض‌ترین حالات روحی سازندگان آن در زبان مجرد و غیرقابل انتقال ایشان. سینمای آمریکا از ساده و بسیط آغاز میکند و بمرکب و پیچیده میرسد. سینمای آمریکا بهترین نوع ایجاز و اقتصاد در بیان را تاکنون بما نشان داده است. از برکت این نوع بیان اکنون ما میدانیم‌که در مراحلی خاص از پیشرفت داستان و خصوصیات آن برروی پرده، یك تصویر یك دقیقه‌ای

قادر است بیشتر از همه آنچه محتوای ابدی فیلمهای «برگمان» یا «ویسکونتی» را تشکیل میدهد، بما بگوید. حتی یك تصویر دوکادری (یعنی تصویری بمدت‌زمانی گذر دوکادر فیلم) در یك فیلم آلن‌رنه اثر ابتدائی خود را باقی میگذارد و ذهن تماشاچی را بسئوال میکشد. آنچه که بر روی پرده ظاهر میشود دارای یك اثر آنی است‌که در ذهن تماشاچی یك سلسله ارتباطهای فکری و ابسته بخود را بتدریج برقرار میکند، وقتی از این حقیقت اولیه زبانی به«کلوزآپ»های بیانی «ساموئل‌فولر» میرسیم، سیرتحولی سینما را در یك گوشه کوچکش اما بشکل ذخیره‌شده آن درطول‌تاریخ سینما مشاهده میکنیم. درام‌های‌روانی «ونسینت‌منیلی» اغلب در قالب «سینماسکوپ رنگی» ساخته شده‌اند، نحوه پیشرفت دراماتیك وقایع در فیلمی مانند «بعضی دوان‌دوان میآیند» طرح‌کلی تمام درامهای قبلی و بعدی منیلی را دنبال میکند از «تآتری»بودن ویژه‌کسیون در صورت اولیه‌اش، تا استحاله بطئی آن درون دکورویژه «منیلی» که شعاع گسترش آکسیون را بجدار داخلی خود محدود میسازد و از آنجا و از طریق نورپردازی مخصوص بخود آن حالت «دلتنگی و خفقان فضاهای بسته» را در رابطه با عصبیت بیمارگونه قهرمانان داستان القا میکند. حضور فیزیکی و همیشگی «سینماسکوپ و متروکالر» همچون قالبی است جدا نشدنی از عمق صحنه، همچون نشان‌دهنده‌دامنه گسترش و محدودیت امیال قهرمانان، همچون تعیین‌کننده سرنوشت آنان که رنجهای ممتدشان میان چهار خط محیطی کادر، بسته، منجمد و همیشگی‌شان کرده است، تآتر «منیلی» از طریق عوامل سازنده‌اش بیك سینمای پر نیرو و توان تغییر صورت میدهد که در آن نیروهای زندانی و انباشته شده درون دکور همواره آماده انفجارند و در هرفیلم «منیلی» این انفجار در لحظات نهائی در وجود کاراکترهای اصلی داستان (همانطور که در فرم بیانی فیلم) بصورت عکس‌العملهای گوناگون و افراطی در برابر واقعیت نمایان میگردد.

چرا باید «منیلی» را بر «ویسکونتی» و «چهار سوار سرنوشت» را بر «نفرین‌شدگان» ترجیح بدهیم؟ شخصی ممکن است سئوال خود را اینگونه مطرح کند. جواب آنست که شما میتوانید بمیل خود هریك را بدیگری ترجیح بدهید نظر باینکه در سینما بدنبال چه چیزی میگردید. اگر قرار است مفهوم فیلمی با تعبیر یا توصیفی که شما بعداً بآن

میافزائید کامل گردد. آنگاه «ویسکونتی» مورد دلخواه شماست وگرنه در قالب آن بزرگ‌نمائی تفکرآمیز فیلمی چون «مرگ در ونیز» چیزی جز یك ایده تك خطی و قابل تقلیل و ترفیع نهفته نیست که جدا از زمینه ادبی خود تنها خلاء فضاهای هرچند آکنده از زیبائی و جلای تحمیلی فیلم را تشدید میکند.

اگر بالعکس در سینما بدنبال خود سینما میروید یعنی بدنبال آنچیزی که علی‌رغم نشأت بی‌چون و چرای خوداز درون واقعیت خویشتن را از حد آن واقعیت فراتر میبرد تا در برابر آن موضع گیرد، آنچنانکه مفهوم «فرهنگ» در برابر مفهوم «طبیعت» و یا مفهوم «تآتر» دربرابر مفهوم «زندگی» قرار می‌گیرد (و این همه علی‌رغم اتحاد پیچیده و دیالکتیکی مابین ضدین)، آنگاه سینمای «منیلی» پابپای هرلحظه آکنده از انگیزه‌های درونی و نمودهای بیرون اشیاء و وقایع خود ما را در کلیت بسیار پیچیده خود مجذوب میسازد ظاهر مترقی «نفرین‌شدگان» و باطن «ایده‌آلیست و متافیزیکی» «چهار سوار» تعلق ایدئولوژیکی هریك از این فیلمها را درمحدوده خود نشان میدهد اماصرفاً یك نقطه نظر ایدئولوژیکی یا اخلاقی سرنوشت یك اثر هنری را تعیین نمی‌کنند بلکه ارزش یك فیلم از مطالعه حاصل عملکرد متقابل عوامل متشکله مختلف آن (منجمله دو عامل بالا) تعیین میگردد و باشد که این پاسخ بجائی باشد بخرده‌گیری محتملانه‌ای که بخواهد از این پنجره داخل شود. سخن را کوتاه کنم: **تاکنون جنبش انتقادی و عملی در سینمای ایران راه مغشوش خود را تحت سلطه یك سلیقه روشنفکرانه تحمیلی و دیکته شده طی کرده است و این امر در مورد بسیاری کشورهای دیگر هم کمابیش صادق است** «سینه‌کلوپ»های مختلف پایتخت برنامه‌های خود را در عالیترین سطح خود اختصاص بنمایش آثار «برگزیده‌گان» میدهند و نامهای از پیش تعیین شده‌ای همچون خدایان سرنگون نشدنی برلوح زرین خود میدرخشند. دریافت متعارفی روشنفکرانه نام یکنوع سینمای «ایده‌آلیزه» شده را بقیمت لگد مالی نوع نفرین شده آن بچهارطاقی‌خود آویزان میکند ماحصل کلام آنکه سینمای هالیوود ناشناخته مانده است در خطه‌ایکه برایش البته خیلی چیزهای دیگر ناشناخته مانده است پس ناله و زاری نمیکنم اما آرزو میکنم که در زمینه‌ای چون سینما که خبر از آگاهی رشد یابنده چندی (هرچند بمقدار قابل بحث و سئوالی) در

قشر جوانش میدهد این همت دستجمعی بوجود آید در جهت شناخت وسیع‌تر سینما. سینمای هولیوود نمیتواند در چنین صورتی در دستور روز تمایلات آگاهانه‌تر قرار نگیرد باین منظور میباید انجمن‌های سینمائی خاصی بوجود آیند که برنامه‌های خود را وقف بمعرفی و نمایش آثار کسائی چون «نیکلاس‌ری»، «ساموئل فولر»، «جورج کیوکر»، «آنتونی‌مان»، «سیسیل ب. دومیل»، «اتوپر مینجر»، «جوزف مانکیه ویتس»، «آلن دووان»، «داگلاس سیرك»، «فرانك تاشلین» و غیره بنمایند. بعضی از این‌ها نام‌های نسبتاً اخیر سینمای هالیوود هستند پیران و بزرگانی نظیر «فورد»، «هاکز»، «هیچکاك»، «لوبیچ» و «کاپرا» البته جای خود دارند از سینمای معاصر هالیوود من حرفی نمیزنم که تصویریست از تخریب عمدی آنچه که سینما در طول سالهای متمادی در سیر تاریخی خود همچون ذخیره ارزشمندی انباشته است، سینمای زیرزمینی و از این قبیل هم میماند برای اجنه ساکن زیر زمین. چونکه سطح زمین محل نمایش ترشح منی نیست. سطح زمین محل برخوردهای‌اجتماعی است و نه‌انزواهای دردناك اگرچه اوضاع‌اجتماعی یك محل دردناك‌تر است از محل دیگر، صورت کلی این مکان با مکان‌های دیگر چندان فرقی ندارد. در چنین وضعیتی ما سینما میرویم و یا آنکه آنرا بعنوان موضوع درس خود انتخاب میکنیم و بسینما میرویم نه‌اینکه واقعیت زمان و مکان حاضر را فراموش‌کرده‌باشیم و نه اینکه الزاماً آنرا در سالن سینما بیاموزیم. آنچه آموختنی است و مربوط بآگاهی یا خود آگاهی، از پیش در درون اجتماع حاصل شده است و ما با این سلاح آماده یا بدرون سالن سینما میگذاریم.

پاریس ــ داود ایپکچی

فستیوال فیلم لوس آنجلس

آرتورنایت
ترجمه، منصور جهانگیری

فیلمکس، کلمه کوتاه برای Los Angles intarnational Film Exposition Filmex است که از چهارم تا چهاردهم نوامبر در سینمای Schinsse و Grauman و تئاتر موزه شهر لوس‌آنجلس برگزار شد. ترجمه مطلبی‌که آرتورنایت ناقد ومورخ فیلم و سینما و یکی از مؤسسان این فستیوال درباره چگونگی این فستیوال قبل‌از برگزاری آن نوشته شده است، در زیر از نظر خوانندگان عزیز میگذرد و بحث درباره این نمایش بین‌المللی فیلم لوس‌آنجلس ــ بطورکلی ــ بفرصتی دیگر واگذار خواهد شد.

بی‌شك اولین سئوال هرکسی‌که میفهمد در لوس‌آنجلس فستیوال فیلمی برگزار خواهد شد، این است‌که‌چرا؟ بالاخره فستیوالهای‌فیلم در نیویورك، شیکاگو، سانفرانسیسکو، اتلانتا و حتی در دالاس برگزار میشود. آیا این همه کافی نیست، آیا در لوس‌آنجلس بهمین‌گونه که هست، فیلم باندازه کافی نمی‌بینیم.

ظاهراً جواب این سئوال آسان این است که چرا نه؟

اگر مراکز بین‌المللی تهیه فیلم از قبیل نیویورك، شیکاگو، سانفرانسیسکو، اتلانتا، دالاس میتوانند فستیوالهائی هرسال تشکیل دهند، لوس‌آنجلس چرا نتواند؟ سئوال واقعی این است‌که چرا در لوس‌آنجلس قبل‌ازاین، چنین فستیوالی تشکیل نشده است؟ چرا ما چهارده سال از سانفرانسیسکو و هشت سال از نیویورك عقب مانده‌ایم؟

دلایل قانع‌کننده‌ای وجود دارد. سالها، هالیوود ــ البته وقتیکه هالیوودی وجود داشت، یعنی در حقیقت شش یا هشت استودیوئی که روش فیلمسازی را کنترل میکردند ــ از بدو امر بکلی با ایده هرنوع فستیوالی در هرنقطه از جهان مخالفت میکرد بی‌تردید، هالیوود ظاهراً پشتیبانی خود را از فستیوالها نشان میداد و در فستیوال اروپائی از قبیل ونیز و کان شرکت میکرد اما این کار هالیوود نه‌تنها بمنزله روابط عمومی خوبی تلقی میشد بلکه داد وستد خوبی‌نیز بشمار میرفت. زیرا فیلمهای فستیوال اغلب بااین قید که هرنوع درآمدی مستقیماً متعلق بکمپانی تهیه‌کننده خواهد بود، در سهمیه آزاد این کشورها وارد میشد.

حتی بااین تفاصیل، استودیوها احساس میکردند که، در خارج از آمریکا، محصولات آنها بطرز شایسته‌ای عرضه نمی‌شود. شکوه داشتند که فیلمهای آنها بندرت برنده جایزه‌ای میشود و آشکارا فریاد برمیآوردند که داوران فستیوال فقط بمنظور «ساخت‌وپاخت» و جایزه دادن بفیلم بخصوصی برگزیده و بداوری گذاشته میشوند. اما پنهانی بعضی از استودیوها باندازه کافی بجریان واقف بودند و خاطرنشان میکردند که محصولات هالیوود با فستیوال فیلم چندان هماهنگی وسازش ندارد. این‌ها میدانستند که هالیوود برای انبوه مردم فیلم میسازد و توجهی به‌بینندگان قلیل و هم‌مسلك فیلمهای کسانی چون برگمن، فلینی و کوروساوا ندارد. درنتیجه، حتی اگر داوران فستیوال با دقت و صددرصد صادق بودند، رای آنها همیشه برضد فیلمهای هالیوودی

برشمرده میشد.

این نوع سوءظن را میتوان مأخذ عکس‌العمل استودیوها باکثر فستیوال‌های آمریکائی که در بعضی شهرهای آمریکا برپا میشد، تلقی کرد. فقط وقتی‌که فستیوال فیلم خالص و بی‌شائبه‌ای برگزار میشد و استودیوها بواردشدن در لیست فستیوال‌ها توجه نشان میدادند. مثلا فستیوال نیویورك زمین و آسمان را بهم ریخت تا شاید بتواند «بانی‌وکلاید» را برای اولین‌بار در آمریکا نشان دهد، اما استودیو برادران وارنر زیربار نرفت و توجهی نشان نداد. تنها درسالهای اخیر است که این طرز تفکر تغییریافته است، البته بیشتر بخاطر فیلمسازهای مستقلی از قبیل «جان‌کازاواتیس»، «دنیس‌هاپر» و گروه «بی‌بی‌سی»، (تهیه‌کنندگان فیلم Last Picture Show) اثر «پیتر بوگداندویچ» وحشتی دیگر، که هم اراده و هم قدرت دارند که توزیع‌کنندگان را بجای خود بنشانند.

در لوس‌آنجلس وضع بغرنج‌تر و پیچیده‌تر بوده است. برای هالیوود، جوایز سالیانه اسکار همیشه بمنزله فستیوال کافی بشمار میرفته و هرچیز دیگر که محتملا از اهمیت آن بکاهد، مبتنی‌بر فساد عقیده محسوب میشده است. (البته این حقیقت‌که مردم در این فستیوال جوایز اسکار شرکتی‌ندارند، زائد بنظرمیرسد چه‌آنها میتوانند آنرا از تلویزیون تماشا کنند، اینطور نیست؟) اما طنزآمیز است که آکادمی علوم و هنرهای سینما خود غیرمستقیم ــ مسئولیت این اولین نمایش بین‌المللی فیلم لوس‌آنجلس را بعهده گرفته است. بااین همه، فستیوال فیلم خرج زیا دارد و درآمد کم.

فستیوال نیویورك هرسال پنجاه هزار دولار کم میاورد. فستیوال اخیر سانفرانسیسکو پانزده هزار دولار کم آورد. در اروپا جائیکه توریسم یك ملاك و مأخذ حیاتی بشمار میرود، کمبودها اغلب به‌دویست هزار دولار سرمیزند و در این میان فقط دولت و سازمانهای توریستی محلی این کمبودها را جبران میکنند. مؤسسین نمایش بین‌المللی فیلم لوس‌آنجلس تا حدودی از ابتدا میدانستند که هیچگونه پشتیبانی وکمك مالی، نه از طرف دولت و نه از طرف استودیوها وجود نخواهد داشت. بودجه‌ای‌که بوسیله فیلیپ‌چمبرکن رئیس و گری‌اسرت مدیر فستیوال تدارك دیده شده بود، بحداقل سوق داده شد. در عوض مخارج گزاف

برای رفتن بکشورهای اروپائی و انتخاب‌کردن فیلمهای خوب، که معمولا فستیوالهای نیویورك و سانفرانسیسکو متحمل میشوند حذف وانتخاب فیلمها فقط‌ازطریق‌گزارش ناقدانی‌صورت‌گرفت‌که درگوشه‌وکنارا‌روپا بسرمیبرند. فقط از تعداد معدودی از فیلمها دعوت بعمل آمد. بااین وجود، مخارجی بین صدوده تا صدوپنجاه هزار دولار درنظرگرفته شده که باید از فروش بلیط‌ها تأمین شود. چنین تخمین زده میشود که اگر دوسوم بلیط‌ها بفروش رود، مخارجی راکه از آدمهای مختلف بوام‌گرفته شده است، تأمین خواهد کرد. این اشخاص فکر میکنند که این نمایش فیلم مهم است و میخواهند که چنین نمایشی موفق شود.

اما اهمیت این فستیوال چیست؟ شاید بهترین راه آزمودن این اهمیت درنظرگرفتن وقایعی باشد که در سایر شهرهای فستیوال‌دهنده روی داده است. نیویورك، امسال، تقریباً از برنامه کانون لینکلن صرفنظر کرد زیرا مدیران آن میپنداشتند که وجودش دیگر لازم بنظر نمی‌رسد. این برنامه، برای فیلم در پرستشگاه عمومی هنرها، مقام و منزلتی ایجاد کرده است.

بطوریکه هم اکنون، فیلمها از فستیوال‌ها مستقیماً به سینماهای نیویورك میروند زیرا تماشاچیان زیادی دارند. سانفرانسیسکو، با فستیوالهای متجمل خود که ستارگان و کارگردانها را بهمراه میکشد، این شهر را چنان از سینما آگاه کرده است که هرگز چنین انتظاری از چنین فستیوالی در تصور هم نمی‌گنجید. ناقدان جوانی که در مطبوعات شیکاگو حکمروائی میکنند، با فستیوالهای سالیانه خود، مستقیماً اذهان خوانندگان خود را بمبارزه طلبیده، سلیقه و نظر آنها را بوسیله نمونه‌های فیلم‌های‌خارجی گسترش داده‌اند. لوس‌آنجلس، بی‌گمان بچنین تکان و هیجانی احتیاج دارد. زیرا مردم این شهر، با همه مدارس سینمائی که در آن وجود دارد، با کوشش کسانی چون «ماکسی لمل» سینمای لانس فیلی، خود که بطور کلی فیلمهای خارجی‌را نشان میدهد، هنوز بسینما چنان علاقه‌ای که باید، نشان نمیدهند. هرچند کویس تامس ناقد روزنامه تایمز ممکن است یك فیلم «کور و سوا» را بحد پرستش بستاید، اما ژاپنی‌ها خانه خود را بخاطر دیدن آن هرگز ترك نمی‌کنند.

آنچه که لوس‌آنجلس بآن احتیاج دارد ــ و باید از این نمایش

فیلم لوس‌آنجلس امید داشت که بوجود آورد ــ آن هاله اصلی و اساسی یا حرفهای این و آن است که تماشای فیلم را ترغیب خواهد کرد. مثلا حرفهای کافی و مطلوب درباره یك فیلم ایرانی (منظورش فیلم گاو میباشد) میتواند برای آن یك نمایش تجارتی (علاوه برنمایش آن در فستیوال) و بینندگانی دیگر، تأمین کند.

نقش فستیوال در قرارداد این فیلمهای بین‌المللی، در زمینه و ردیف فیلمهای آمریکائی، کمتر از نقش ارشادی آن نیست، متأسفانه صرفنظر از فیلم مستقل Las Picture show اثر پیتر بوگداندویچ، هیچ فیلم جدید آمریکائی دیگری از هیچ استودیو هالیوود در این فستیوال لوس‌آنجلس شرکت نکرده است.

با این وصف، بسیاری از استودیوها، سخاوتمندانه، فیلمهای قدیمی‌خود را دراختیار فیلمکس گذاشته‌اند. مثلا دراین برنامه فیلمهای Modern Timer چارلی چاپلین، فیلم جنجالی Balydou الیاکازان، فیلم Kid Bra three هارولد لوید و فیلم صامت ten Lom Mancln ent «سیسل دومیل» بنمایش گذاشته خواهد شد.

در قسمت دیگر برنامه فیلمکس دو بعدازظهر به مطالعه تحقیق Film Noir اثر کارگردانهای برجسته‌ای چون «رابرت الدریج»، «سم فولر» و «نیکولاس‌ری» و غیر و همچنین ده ساعت، یکروز تمام به ستایش از فیلمهای «الفرد هیچکاك» اختصاص داده شده است.

اما حرف آخر اینکه هرفستیوال جدیدی براساس نیروی فیلمهای جدیدی که در شهر خود بنمایش میگذارد و نیز شور و هیجانی که این فیلمها ایجاد میکنند، برپا یا ساقط میشود.

حداقل اینکه فیلمکس برنامه‌ای بوجود آورده است که برآن میتوان چشم امید داشت « پازولینی»، «شابرول»، «برسون» و.... اینها نامهائیست که میتوان روی آنها حساب کرد. شاید فیلم ایرانی، برزیلی یا کانادائی چیزی برما آشکار کند یا بما الهام دهد. این چیزی است که به فستیوال هیجان میبخشد و ارزش برپا کردن آن را دارد.

در یك چیز میتوان یقین داشت بدون هیجان، بدون احساس مکاشفه و الهام، هرگز دومین نمایش بین‌المللی فیلم لوس‌آنجلس برگزار نخواهد شد.

سینمای تجربی

نورمن مك‌لارن

از: احمد مکی

نورمن مك‌لارن از برجسته‌ترین سینماگران تجربی کانادائی است بااینکه در دومین فستیوال کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آثاری از وی نمایش داده بودند، چهره‌ی مك‌لارن برای تماشاگر ایرانی، آشنا نبود ــ در سال ۵۰ گروه سینمای آزاد برنامه‌ای برای مرور کارهای تجربی مك‌لارن ترتیب داد، در این برنامه طی دو جلسه ۲۰ فیلم کوتاه او را نمایش داد و با چند برنامه‌ی متوالی رادیوئی کوشید تااین‌چهره باارزش سینمای تجربی را معرفی کند.

در مطلبی که اینجا می‌خوانیم احمد مکی ــ علاوه برتحلیل کارهای‌مك‌لارن درباره‌تکنیك کار او هم به‌تفصیل صحبت می‌کند. مطلب زیر در شناخت نوین‌مك‌لارن جانب‌خواهدبود(نقل‌از مجله‌هنروسینما)

پاره‌ای از فیلم سازان بزرگ بخلاف آنچه معمول است، در عرضه کار خویش از راه و روش خاصی استفاده میکنند. این گروه که بعضی از ایشان نوابغی بشمار میآیند اغلب کار خویش را براساس آزمایش و تجربه قرار داده‌اند.

آزمایشهای آنها، رمز موفقیت و فعالیتشان و نیز ضامن پیروزی ایشان است. برجسته‌ترین این افراد و یکی از پرقدرت‌ترینشان «نورمن مك‌لارن» است که روش خاص خود را تاکنون حفظ وانحصاراً هم خویش را مصروف بتوسعه و تکمیل آن کرده است.

عده‌ای از پیروان نهضت‌های «پیشرو» و پژوهندگان سینما، جهت مطالعه آثار هنری سینمائی واندوختن دانش مربوطه، بانواع میکوشند تا آثار جاودان را بروی پرده بکشند و از اصول و تکنیك بکار رفته آنها استفاده جویند. در این میان بیشتر آثار افرادی مورد مطالعه واقع میشود که آزمایشها و تجربیات کاملتری انجام داده و در زمینه هنر خویش به‌نتایج درخشانتری دست یافته باشند.

از جمله سینماگر هنرمند، «نورمن مك‌لارن» زمینه مناسبی در این مورد بدست میدهد. فعالیتها و کوشش‌های با ثمر و کارهایش بخلاف عده زیادی از فیلمسازان تجربی مورد تماشای جمع کثیری از دوستداران واقعی سینما قرار گرفته است و علاوه برسینماشناسان و ناقدان، تعداد بسیاری تماشاگران عادی نیز بدیدن فیلم‌های او که در فستیوالهای سینمائی، سینه کلوب‌ها وانجمن‌های سینمائی آماتور بنمایش گذاشته میشود، همت گماشته‌اند. برای‌آنکه‌بدانیم چرا فیلم‌های «مك‌لارن» بیش از سایر فیلمسازان این دسته، موفقیت بدست آورده، باید بتازگی آنها وخلوص ویگانگیشان تکیه کنیم. روح و زندگی متن اساسی فیلم‌های اوست. سادگی آنها فکر را مشغول ودیده را معطوف خود میسازد.

بااشاره به‌علوم آلایش و خلوص کارهای او، مجبوریم جهت عدیده بوجود آورده آنها را بررسی و نحوه شکل گرفتنشان را مورد دقت وتوجه قرار دهیم.

هریك از اثرات صوتی و بصری کارهای او با شکل مطلق خود، بی‌نهایت ساده و مفهوم آنها بس عالی و پرارج است. بیننده ازتجریدی که خصوصاً در آثار بصری او مییابد مشعوف ومتلذذ میگیردد واین

آبستره که متشکل از خطوط ساده و رنگهای بهم‌آمیخته است، شور و لطافتی توأم ایجاد کرده دل را بگروه میگیرد. جان‌بخشی او بخطوط و رنگها یکنوع شاعری است و دراین شعر هرچه دارد بیان میکند. این سرودی بصری، بنیانش برسادگی طرحها و رنگها قرار گرفته است و سعی دارد که این عامل بصری را بهیچ شکل زائدی آلوده نسازد. تشبث باحساس بصری، مزیت کار او است واین برتری را بکمال میتوان در فرم هنری او جستجو کرد. فرم هنریش خاص، سرشار از خلوص، و انباشته از جلوه و زیبائی است.

قالب انتخابی او برای ارائه کارش درخشان و پیروزی آنها را تثبیت می‌نماید. زیرا تکیه او تنها بآثار «عینی» مدیوم نبوده بلکه افه‌های سمعی را نیز بطور غیرقابل انفکاکی برآنها اضافه میکند. (افه‌های سمعی را خود، صدای ترکیبی نامیده است).

«نورمن مك‌لارن» در ۱۱ آوریل ۱۹۱۴ بدنیا آمد، موطن او اسکاتلند میباشد وامروز شهر «استریلنیگ» واقع‌دراین‌ناحیه از بوجود آوردن چنین فرزندی بخود میبالد. خانواده‌ای متوسط‌الحال داشت، پدرانش از متخصصین دکور داخلی ساختمان و بزبان ساده‌تر نقاش ساختمانی بودند. اما خانواده مادریش از ده‌نشین‌ها و زارعین قدیمی بشمار میرفتند و شغل خانوادگیشان زراعت و کشاورزی بود، پس لازم بود او که فردی از این خانواده است بسمتی متمایل شود و برنگی درآید، و شغلی مناسب حرفه اجدادیش دست و پا کند.

باین‌منظور پس از اتمام تحصیلات ابتدائی خود در سن ۱۸ سالگی وارد «مدرسه هنری گلوسگو۱» شد وبادامه تحصیل خویش در رشته‌های نقاشی وکارهای دکوراتیو مشغول گردید. بسال ۱۹۳۶ دیپلم تخصصی خودرا در رشته دکوراسیون داخلی ساختمان بدست‌آورد واین درست همان حرفه مدرنیزه فامیل پدرش بود.

تحصیل در این مدرسه، و مطالعه روی کارهای هنری بطور اعم، مسیر فکر او را تغییر داد وافکارش را برروی هنر سینما متمرکز گردانید. دراین اوان بود که علاقه فراوانی نسبت بفیلم و هنر سینما درخود احساس نمود، کوشید تا جهت ارضای این میل باطنی دست بتهیه فیلم بزند و بشروع آزمایشاتی در این زمینه مشغول گردید، با زحمات و سختی‌های بسیار ترتیب‌نمایش تعدادی فیلم‌تجربی را جهت

دوستان همشاگردیش داد واز میان ایشان گروهی را برای انجام‌کارهای نمایشی برگزید.

این تروپ برگزیده شروع کار او را در زمینه سینما باعث گردید. همچنین در عوض یکی از همین روزهای تحصیل در این‌مدرسه هنری بود که موفق شد اولین فیلمش را که یك اثر کاملا آماتوری بود عرضه کند. سری فیلم‌های کوتاهی که جنبه تجارتی داشته و صامت نیز بودند زمینه را جهت ساختن فیلم‌های مستقل او آماده کردند پس از تهیه این سری فیلم‌های تبلیغاتی مصمم شد، جهت تهیه یك فیلم مستند ضد جنگ با فیلم‌ساز دیگری همکاری نماید و سپس بعنوان فیلمبردار، به‌خدمت تهیه فیلمی مستند از جنگهای داخلی اسپانیا همت گماشت. باین‌ترتیب توانست تا مقدار زیادی بتمایلات خود پاسخ گوید. ولی این فعالیتهای جزئی قادر نبودند روح تشنه او را سیراب نمایند و هنوز خود را دراین زمینه ضعیف و کوچك می‌پنداشت.

چندی بعد یکی از همشهری‌های او بنام«جان‌گریرسن» از مطلعین سینما و سرپرست مؤسسه (G .P .O) درلندن ضمن بررسی وقضاوت چند کار آماتوری که بعهده‌اش محول شده بود. بقدرت خلاقه «مك‌لارن» پی‌برد وسخت تحت‌تأثیر استعداد او واقع گردید. بهترین کاری که میتوانست بکند این بود که از «مك لارن» دعوتی بعمل آورد تا به مؤسسه او بپیوندد و آزمایشات خود را در آنجا ادامه دهد. «مك‌لارن» که شیفته مطالعه و آموختن بود این دعوت را پذیرفت و معلومات سینمائی خود را تحت نظر سینماگر معروف «آلبرتوکاوالکانتی» و «اولین‌شری» فرا گرفت. سالهای بین ۱۹۳۷ تا ۳۹ برای او فرصتی بود تا بتواند کار خود را تکمیل سازد و تمرینات خود را جهت تهیه فیلم ادامه دهد. دراین مدت او توانست چهار فیلم نسبتاً خوب جهت سازمان (G.P.O) تهیه نماید که سه‌تای آنها فیلم‌های مستند وچهارمی فانتزی برروی موزیك «ژاك‌ایرت» میباشد. مقارن همین اوقات بودکه آزمایشات خود را برروی «صدای ترکیبی» در این سازمان شروع کرد و نتایج جالبی نیز دستگیرش شد.

برای الحاق به‌شرکت «مرکز فیلم» در لندن از سازمان (G.P.O) کناره گرفت. شروع کار او در مرکز فیلم با تهیه فیلمی تبلیغاتی و مستند بنام «شعبه فرمانبردار» در مورد اجاقهای گاز صورت گرفت و

بهمین‌جا هم ختم شد. زیرا در همان سال جهت انجام کارهای سینمائی راه امریکا پیش گرفت و به‌نیویورك وارد شد. در نیویورك قسمت هنرهای غیرمرئی «موزه گوگنهایم» از او دعوت کرد تا تعدادی فیلم تهیه کند.

باینجهت «مك‌لارن» دو فیلم آبستر دستی خود را که هردو ۳۵ میلی‌متری و رنگی بودند بنامهای «الگرو» و «اسکرزو» باین موزه اختصاص داد. سپس باز هم در بسط و توسعه کار خویش کوشید و تعدادی فیلم مستقل بوجود آورد. یکی از آنها را باهمکاری «ماری الن پوت» ساخت که اثری جالب و قابل توجه و آبستره‌ای پرداخته از موزیك آهنگساز معروف فرانسوی «سن‌سانس» بنام «رقص اموات» بود.

نیویورك بهترین موقعیت را جهت انجام آزمایشات صوتی او بوجود آورد و او توانست در تکنیك صدای ترکیبی خویش میزانی، فوق پنج اکتاو معمولی بوجود آورد.

سال ۱۹۴۱چون «جان‌گریرسن» همشهری‌سابق بسرپرستی‌سازمان (N.F.B.) در اتاوا پایتخت کانادا انتخاب شده بود، موقعیت را برای استفاده از «مك‌لارن» مناسب تشخیص داد و از او دعوت نمود تا در اتاوا به‌وی بپیوندد «مك‌لازن» که‌علاقمند به‌پیشرفت وکار بود نتوانست از این موقعیت صرفنظر کند و دعوت او را اجابت نمود.

کارمندان و فیلم سازان آزموده این سازمان، توانستند او را در نیل به‌هدفش بی‌اندازه کمك و یاری نمایند و در دست داشتن چنین موقعیتی «مك‌لارن» را واداشت که در آنجا بماند و مرکز کار خویش را سازمان (N.F.B) قرار دهد. و تعدادی فیلم، درخصوص آهنگهای مختلط فولکلوریك فرانسه و کانادا، خلق نماید.

سازمان یونسکو که در تمام دنیا به‌بسط بهداشت و فرهنگ مشغول بود با ملاحظه کارهای «مك‌لارن» نقش مهم او را در اجـراء قسمتی از این پروژه بخوبی تشخیص داد بدین‌جهت در سال ۱۹۴۹ او را بمدت کوتاهی به‌کشور چین فرستاد. این کشور افسانه‌ای میتوانست الهام‌بخش سوژه‌های جالبی برای او باشد. پس بیش از پیش میکوشید تا ضمن کارهای مربوط به‌یونسکو روی آزمایشاتش‌نیز مطالعاتی بعمل آورد. کار اصلی او در چین توجیه و بیان فایده فیلم‌های بهداشتی، فیلم استریپ‌ها و پوسترها بود والبته با توجه باینکه اغلب مردم فاقد

سواد خواندن و نوشتن بودند سختی واشکال کار بخوبی معلوم میگردد. هنگام اقامت در چین گروهی از هنرمندان چینی را که علاقمند بکار سینما وخاصه هنر او بودند تحت تعلیم قرار داد وبا تکنیك مشخص و خلاقه خود آشنا نمود.

پس از بازگشت «مك‌لارن» از این مأموریت سازمان یونسکو خدمات او را ستود ونام او را در کتاب مربوط به‌بهداشت خود مکرر ذکر نمود.

سال ۱۹۵۰ ـ ۵۱ مك‌لارن با ساختن دو فیلم آبستره بطریق استریوسکپی و سه بعدی در فستیوال بریتانیا شرکت کرد، این در فیلم بعداً در فستیوال «ادینبورد» نیز شرکت داده شدند.

بسال ۱۹۵۳چون لازم بود عده‌ای از فیلم‌سازان هندی تحت تعلیم قرار بگیرند لذا «مك‌لارن» مجدداً از طرف یونسکو دعوت شد تا به هندوستان روانه شود. در هندوستان کوشش او برای اجراء برنامه تعلیمات اساسی یونسکو از پرثمرترین کارهای او بشمار میرود. بعد از بازگشت از هندوستان در اتاوا مستقر گردید و بفعالیت‌های تجربی خویش در (N.F.B) مشغول شد و اکنون علی‌رغم درد قلب مختصری که دارد دست‌ازکوشش وفعالیت برنداشته وضمن‌گذراندن زندگی‌آرام، حرارت وشور خود را در راه اعتلای هنرش از دست نمی‌دهد.

برای آشنائی با آثار گرانبهای او که نمونه ذوق و نبوغ مشخص اوست، و همچنین تکنیك بکار رفته و ارائه این آثار، بهترین است متد او را بدو طریق بیان کنیم.

طریق اول روشی است که خلق آثار صوتی و بصری بدون استفاده از دوربین فیلمبرداری و فقط بوسیله نقاشی مستقیم آنها برروی فیلم انجام میگیرد و بنام «متد بی‌دوربین» معروف است. روش دوم روش دیگری است که در آن دوربین بخلاف آنچه معمول است و فقط با یك وضع قراردادی به‌نقاشی‌های او جان می‌بخشد و صداهای ضبط شده را توام میسازد و «متدپاستل» نامیده میشود.

متد بی‌دوربین:

از همان اوانی که «مك‌لارن» شروع بخلق آثار خود کرد، برتری هنری بین آثار بدون دوربین و کارهای دیگر او بچشم میخورد. حتی

میتوان گفت که اختلاف نتیجه در میان این کارها کاملا محسوس است.

هنگامی که در مدرسه «هنری گلاسکو» مشغول تحصیل بود سینما او را تحت تأثیر وجودی خویش قرار داده بود، از لحاظ اساس کار یعنی پول و وسیله هردو در مضیقه بود در این میان توسل او به‌وسائلی خیلی جزئی و از کارافتاده راهی جهت ورود او بسینما باز نمود. یعنی با استفاده از مقداری فیلم ۳۵ میلی‌متری مستعمل کار خود را شروع کرد. عملی که انجام میداد بدین قرار بود که باحوصله و صبر مواد قدیمی را روی فیلم می‌شست و بصورت صاف اولیه در می‌آورد. سپس روی این سطح سلولوئیدی مستقیماً نقاشی مینمود و اشکالی مرتب و ریتمیك بصورت آبستره از رنگ و خط بوجود می‌آورد و وسایل ساختن این اشکال و خط فقط تعدادی رنگ و یك قلم بود. (امروز هم باوجود استعمال فیلمهای نو تغییر و تحولی در اساس کار پیدا نشده است).

این نوع فیلمسازی از ابتکارات مشخصه «مك‌لارن» میباشد و جهت تهیه یك‌فیلم ۵ دقیقه‌ای، حلقه‌ای از یك‌فیلم ۳۵ میلی‌متری بطول تقریبی ۱۵۰ متر مورد نیاز است روی این فیلم‌ها نقاشیهای کوچك مینیاتوری‌شکل رسم میشود که بطور متوالی در ردیف بدنبال هم قرار میگیرند و هریك مختصر اختلافی بادیگری دارد. اندازه تقریبی هریك از این تصاویر برحسب سانتیمتر ۲ در ۱/۵ میباشد. چون جهت یك حرکت طبیعی و نرمال لازم است درهر ثانیه ۲۴ تصویر از مقابل پروژکتور عبور کند. لذا برای ساختن هرثانیه این فیلم‌ها طولی معادل با ۲۴ فرم از فیلم مورد احتیاج است. حال اگر بهمین ترتیب باحتساب خویش ادامه دهیم برای تهیه فیلمی بمدت ۵ دقیقه حدود ۷۰۰۰ نقاشی مینیاتوری شکل مورد نیاز است.

در این فیلم‌ها قبل از هرچیز و پیش از اینکه حتی نقاشی‌ها شروع شود صدا و موزیك لازم ضبط میگردد. ضبط صدا برروی این فیلم‌ها نیز با دست انجام میگیرد و اندازه زمانی حرکات متناسب و معادل با نت‌های موسیقی و صداست، حاشیه صوتی فیلم تحت تأثیر زائده‌ای که متناوباً علاماتی ترسیم میکند، در نقاط لازم، از اثر ضربات ریتم‌ها و کشش‌های صدائی علامت‌گذاری میشود و همین‌زائده

اندازه دقیق هرنت یا ریتم را تعیین و حرکت تصاویر بصری مربوطه با این معلومات سازش حاصل میکند.

در ترسیم تصاویر بصری، از دستگاهی بنام «Apparatus» کمك گرفته میشود. کار این دستگاه نگهداری فیلم درجای خود برای ترسیم و حرکت آن باندازه یك کادر و ایجاد فواصل بین هریك از فرم‌ها میباشد. این دستگاه که در تصویر همین صفحه دیده میشود. عملا کار دهانه دوربین را انجام میدهد. که متناوباً حرکت فیلم را ممکن میسازد و متکی به‌مکانیسم چنگك میباشد. حرکت فقط وسیله چنگك انجام میگیرد و مو و مرکب مستقیماً ترسیم تصاویر برروی فیلم شفاف بکار میروند. و وقتیکه تصاویر و ترسیم‌ها تکمیل شدند این قسمت فیلم که پایان یافته است حکم یك اصل و یا یك نسخه منفی دارد که از روی آن بعداً رونوشت‌ها و نسخ دیگر فیلم چاپ و ساخته میشود. درصورتیکه چاپهای رنگی یك فیلم مورد نظر باشد نگاتیف‌های مختلفی از روی اصل دستی با رنگهای مختلف ساخته میشوند. در این نوع فیلم‌ها باید سعی در این باشد که از صحنه‌های درهم یا تصاویر شامل جزئیات و تفصیلات زیاد، اجتناب نمود. زیرا بدیهی است که برروی کادرهای کوچك فیلم، امکان رسم صحنه‌های شلوغ و پرجمعیت بطور دقیق نمی‌باشد. بلکه باید حداکثر سادگی و خلوص تصاویر را در شکل بصری رعایت و نمایش آنها را با خطوط ساده انجام داد. اینجا فقط شکل‌های سمبولیك و ئژوتریك اشیاء میتواند موید وجود هریك از آنها باشد. حرکت این اشیاء بهترین وسیله شناخت کاراکتر آنهاست.

«مك‌لارن» ازیك متدثانی نیز جهت تهیه فیلم بی‌دوربین استفاده میکند. چنانچه در تصویر مربوطه دیده میشود، در این متد خطوط انفصالی بین کادرها وجود ندارد یعنی تقصیمات تصویری در طول فیلم دیده‌نمیشود وفیلم‌تصویر به‌تصویر بوجودنیامده‌است، این‌متدرا درفیلم‌های زیادی ازجمله فیلم «Fiddle_de_dee»که ازمعروفترین فیلم‌هایش میباشد و همچنین فیلم «Serenal» (۱۹۵۴) بکار برده و جهت تلفیق وترکیب صدا و تصویر آن چنین عمل کرده است: قسمتی از صدای فیلم که آهنگ جالبی است در ابتدای کار توسط ویولنیستی نواخته و ضبط گردیده سپس بوسیله زائده گرافیك، از روی صدای ضبط شده و انداز ه‌نت‌ها، موقعیت و جای تصاویر معین گردید. این فیلم را در

موقع نقاشی بطول برروی میز کار خوابانیده و قسمتهای دو یاسه فوتی آنرا در یك موقع نقاشی میکرد.

رنگ مصرفی، رنگهای سلولوئیدی و یا رنگهای شفاف بود که باشکال مختلف از قبیل ضربات قلم مو، نقطه‌کاری و خراشانیدن آنها برروی فیلم مؤثر واقع شدند. ترکیبات مختلفی از رنگها که خاصیت عکس‌العملی دارند نیز موقعیت مناسبی جهت ترسیم و رنگ کردن این تصاویر بوجود آوردند. پس از همه این کارها نتیجه عمل نسخه‌ای بودکه بعنوان نسخه اصل‌برای‌چاپ‌های‌مختلفه‌مورد استفاده قرارگرفت.

فیلم‌های تجربی به پاره‌ای سازندگان آنها این فرصت را داده‌اند که بتواند برروی خلق صدای ترکیبی نیز کارکنند اما بسیار معدودند افرادی که در این میان کوشش کرده و مودولاسیون‌ها و اندازه‌های صوتی را برروی خود فیلم ترسیم نموده باشند «مك‌لارن» بهترین نقاش صدا که باین شکل موفق شده صداها را برروی فیلم ترسیم نماید، خود در این مورد گفته است:

«خطوط ریزی کـه در ناحیه صوتی فیلم رسم می‌کنم موجـد صداست ـ شاید مجبور باشم برای هر نت موسیقی ۵۰ یا ۶۰ خط رسم کنم ولی تعداد این خطوط در هراینچ فیلم کوك نوت را تنظیم میکند و با پهن و نازك کشیدن این خطوط بلندی و کوتاهی صدای مورد نظر را کنترل مینمایم. خطوط پهن‌تر صدای پائین‌تر و خطوط نازکتر صدای بالاتری را بوجود می‌آورد.

رنگهای مصرفی نیز می‌توانند وسائل ایجاد این اختلاف صداها باشند باین معنی که با استعمال رنگ سیاه صدای بلندتر و با مرکب خاکستری صدای کوتاه‌تر و با یك مرکب بی‌رنگ صدای‌ضعیفی تولید میشود. مشکل‌ترین اساس صدا یعنی «تونالیته» آن بـا تغییر شکل این خطوط انجام میگیرد باین صورت که میدانیم شکل‌هـای منحنی صدای ملایم، و اشکال گوشه‌دار و تیز صدای تندتری‌بوجود می‌آورند. اما ایجاد هارمونی کافی است قسمت مورد احتیاج را چندین مرتبه بدنبال هم ترسیم نمائیم.»

اغلب کارهای تجربی و دستی «مك‌لارن» در لندن و نیویورك انجام گرفته و فیلمهای مربوط به‌موزه گوگنهایم نیز بهمین شکل تهیه شده‌اند.

از سال ۱۹۵۲ به‌بعد «مك‌لارن» دست به‌تهیه نوعی از فیلم‌های خود با استفاده از دور بین فیلمبرداری زد البته این روش را یکبار در سال ۱۹۴۶ نیز امتحان کرده و نام آنرا روش پاستل نامیده بود. این روش جهت ساختن فیلمی بنام جـوجه‌خاکستری بایـن شکل انجام گرفت: قطعه‌ای مقوای معمولی را برداشته و در روی سطحی قائـم نصب نمود، دوربین فیلمبرداری را برروی سه‌پایه‌ای مقابل آن قرار داد. برای شروع کار ابتدا برروی مقوا تصویری ساده از یك جوجه کشید، پس از برداشت و ضبط این تصویر توسط دوربین تصویر را با رنگ کاملتر ساخت و دوباره ضبط نمود این عمل را آنقدر تکرار کرد بنحویکه هرتصویر جزئی اختلاف با تصویر قبلی داشت. رفته‌رفته جوجه کاملتر میشد و در آخرکار چیزی که برجای ماند مقداری فیلم اکسپوزه شده باین شکل و مقوائی رنگ شده بود البته در انجام این کار چون رنگ‌های مایع باعث ناراحتی و اتلاف وقت جهت خشك‌شدن میگردید لذا از رنگ‌های گچی و پاستل استفاده نمود. نکته‌ای که لازم است حتماً بدانیم اینست که در ابتدای کار صدای لازم را ضبط و با داشتن موقعیت حرکت از نظر صدا، تصاویر را تنظیم نموده بود.

همچنین «مك‌لارن» از فوتوگرافی اشیاء و اشخاص زنده جهت تهیه فیلم استفاده میکند. اساس این کار قدیمی که می‌توان آنرا از تجربیات «ژرژ مه لیس» بحساب آورد. جالبترین فیلم‌هائیکه «مك‌لارن» با استفاده از ایـن روش خلـق کرده است یکی فیلـم همسایگـان بسال ۱۹۵۲ میباشد که جایزه بهترین فیلم کوتاه ۱۹۵۳ را بدست آورد و دیگری «ماجرای یك صندلی ۱۹۵۷» می‌باشد که در تهران نیز کانـون فیلم بـه‌نمایش آن، همت گماشت. این طریـق استفاده از حرکات متوقف جهت ایجاد بازی و Act لازم، «مك‌لارن» را در بیان بسیاری از معانی وسیع زندگی کمك فراوان نمود. خلاصه داستان فیلم همسایه‌ها بدین قرار است که دو همسایه در بالاخانه خود روی صندلی‌های راحتی آرام نشسته‌اند هیچ احساسی جز عطوفت بینشان وجود ندارد. ناگهان گلی در میان آنها از زمین بیرون می‌آید و ایـن سمبول نفاقی است که احساس تملك آنها بوجود خواهد آورد. گل دیده آنها را بخود معطوف و افکارشان را بسوی خود جلب میکند، جنگی عظیم بین این دو همسایه و رفیق در میگیرد و پرچینی برای تصاحب

گل بین خود بوجود می‌آورند. زمانی گل به‌یکی و زمانی بدیگری‌تعلق میابد و سرانجام دعوای این دو همسایه به‌خرابیشان منتهی میگردد. حرکات این فیلم بسیار تند و شدیدتر از حقیقت آنهاست.

البته صدای این فیلم باز هم بهمان طریق صدای ترکیبی است، با این تفاوت که صدا مستقیماً روی فیلم ترسیم نگردیده بلکه ابتدا برروی کارت‌هائی ترسیم و سپس از روی آنها فیلم‌برداری شده است.

پاره‌ای اوقات «مك‌لارن» از طریق دوربین و ترسیم بادست توأماً استفاده میکند از جمله دو فیلم سه‌بعدی او که جهت فستیوال فیلم بریتانیا تهیه شد باین‌طریق بوجود آمده‌اند. خود نام این طریقه ثالث را متد مختلط گذارده است. نکته جالب در تهیه این دو فیلم «استریوسکپی» اینکه آتمسفر سه‌بعدی ایجاد شده فقط بااشکال دو بعدی انجام گرفته است.

برای شرکت در جلسات سینمای آزاد
با صندوق پستی ۱۲۰۵-۱۴-تهران
مکاتبه کنید

سینماگران زن و سینمای زنان

نوشته، پرویز شفا

در ابتدای امر، یك‌اظهار مقدماتی‌ضروری بنظرمیرسد: نویسنده این مقاله اعتراف می‌کند که مقاله تحقیقی او، بدیهی است که ناتمام باشد منظور اصلی این مقاله، توجه دادن و برانگیختن تفکر ومطالعه بیشتر در باره کارگردانان زن است.

همانطور که بایستی به‌سهولت واضح باشد، زنـان واقعاً از دسترسی به‌هرگونه زندگی حرفه‌ای به‌عنوان کارگردان‌های فیلم محروم شده‌اند، درست به‌همان خاطر که از انتخاب حرفه پزشگـی، وکالت قضائی، داوری مسابقات و غیره مأیوس و سرخورده شده‌اند. یك‌دلیل مهم وغم‌انگیزتری که برای اجازه ندادن به‌آنها برای‌کارگردانی وجود دارد. اینست که هزاران نفر از مردم‌جهان، به‌فیلمسازی روی آورده‌اند بنابراین هیچ زمینهٔ مستعدتری برای انتشار نگاره‌های مثبت یا منفی زنان وجود ندارد. و حال اگر مردان‌که قربانی خیالات‌باطل خودهستند، جز این که دچـار تعصب‌بیشتری شده باشند، کار دیگری نمی‌توانند بکنند. و زنان که قربانی ستمکاری مردان هستند موقعیت‌های لازم را بدست نیاورده‌اند تا افکار واحساسات خود را بیان کنند. فیلم‌های آزادی‌بخش از کجا پدید می‌آید؟ دراین‌جا، یکی از مسائل مطرح شده در این مقاله قرار دارد.

اگر چه این عمل از اوایل سال ۱۹۱۴ متوقف شد و فیلم‌هایی با تم‌هائی مثل «حق رأی دادن بزنان» بوجود آمد این فیلم‌ها ضرورتاً نسبت به‌زنان ابراز سمپاتی و همدردی کردند، ولی فیلم‌های مزبور

حداقل، تضاد اجتماعی موجود بین زنان و مردان را گواهی می‌کردند. (یازده فیلم باچنین‌زمینه‌داستانی‌در index ــ Filmنام برده شده است). فیلم «بخاطر حق رأی» (فرانسه ــ ۱۹۰۹) به‌کارگردانی ژرژملیس یکی از فیلم‌های مساعدتر نسبت به‌احقاق حق زنان است.

داستان فیلم به‌شوهری مربوط میشودکه در نقش‌یك زن‌جلوه‌گری می‌کند باین‌منظور که به‌یك مجلس سخنرانی طرفداران آزادی ودادن حق رأی به‌زنان رخنه کند. اما در آنجا، رازش کشف میشود و به‌داخل رودخانه پرتاپ میشود. در فیلم «یکزن مجاهد برای حق رأی زنان» (آلمان ــ ۱۹۱۴)، یك زن که طرفدار جدی آزادی و احقاق حقوق‌زنان است موافقت می‌کند که به‌ازدواج مردی که پدرش به‌انتخاب خود برای او برگزیده است درآید زیرا مردی که او دوست دارد خود فردی است ضد اعمال مجاهدانه زنان وخانه‌اش را برای بمب‌گذاری نشان کرده‌اند و در فیلم «آه، شما طرفداران حق رأی زنان» (امریکا ــ ۱۹۱۱) موش‌ها «زنان را با ترس و وحشت، دوان دوان روانه‌خانه‌هایشان می‌کنند». نکته جالب توجه آن است که گرچه این فیلم‌ها، تم‌هایی را که معمولا نسبت به‌زنان شیوه مساعدی دارد، مد نظر قرار میدهد، اما نتیجه‌اش حمایت از طرز تلقی‌های جنس مذکر است. نظر باین‌که، چنین نتیجه‌گیری‌هایی دراین موارد حقیقت است. آیا فیلم‌های باصطلاح «بی‌طرف»، تسلط کامل جنس مذکر را منعکس می‌کند؟ بخاطر آورید که «هیوئی نیوتون» (یکی از بنیان گزاران حزب پلنگان سیاه در امریکا) «قدرت بمعنی توانائی» را برای تعریف پدیده شناخته است. با توجه به‌این نکته مهم، میتوان شیوه‌هائی را که مردان، زنان را تعریف کرده‌اند ملاحظه و بررسی کرد. با بهره‌گیری از روش لارنس ردیك و تحقیق ومطالعه‌اش درباره سیاهان در فیلم‌های هالیوود، انسان میتواند انگاره‌های نقش زنان را در فیلم‌ها دنبال کند:

مادر عوضی
زن هرزه ــ سلیطه
الهه سکس
زنان همجنس‌گرا
فاحشه ــ ولگرد ــ خوك
همسر مغرور از انجام هرعمل

بیوه مغرور جنگ
خانمی بااحساسات شدید میهنی
زن اداری اما خیلی خونسرد
زن باصطلاح وظیفه‌شناس
مطیع
کلفت‌سرخدمتکار ـ کارگر رستوران

برگردیم به‌موضوع اصلی، یعنی زنان درمقام کارگردان‌های‌فیلم. جالب است اگر دقت شود که از آغاز فیلمسازی تاکنون، در حالی که هزاران کارگردان مرد وجود داشته است تعداد کارگردان‌های زن (بویژه درمورد فیلمهای تجارتی و طویل داستانی و غیره) جمعاً بالغ برپنجاه نفرمیشود بعضی از این کارگردانها عبارتند از:
«دورتی آرزنر» (Dorothy ـ Arzner) (ـ ۱۹۰۰) که یکی از معروفترین وموفقترین کارگردان‌های زن شد. او زندگی حرفه‌ایش را در استودیو پارامونت بعنوان یك تندنویس شروع کرد، سپس در مقام یك مونتور برای «جیمزکروز» درآمد و بعداً به‌سناریونویسی ارتقاء یافت. بالاخره در سال۱۹۲۷، نخستین فیلمش‌را بنام«شیوه‌هایی‌برای زنان»کارگردانی کرد.

یعنی در دنیایی که لااقل پنجاه درصد از ساکنانش را زنان‌تشکیل میدهند، او تنها کارگردان زن هالیوود در دهۀ ۱۹۳۰ بود. بعضی از فیلمهایش عبارتند از: «همسر کریگ» (۱۹۳۵)، عروس قرمزپوش (۱۹۳۷)، و «برقص دختر، برقص» (۱۹۴۰). آرزنر طی دومین جنگ جهانی، فیلم‌هایی برای WACS (سازمان ارتشی زنان امریکا) کارگردانی کرده است و این آخرین فقره فعالیت‌های سینمائی اوست، که معلوم و مشخص است.

شرلی‌کلارك (ـ۱۹۲۷) در آغاز به‌آموختن رقص نزد استادانی چون «هیتاهولم»، «دوریس هامفری» و «آناسوکولو» پرداخت.

علاقه شدیدش به‌هنر رقص، او را به‌جانب ساختن نخستین فیلم‌هایش رهنمون کرد. این فیلم‌های اولیه عبارتند: «رقص در آفتاب» (۱۹۳۵)، «گاوبازی» (۱۹۵۵)، «لحظه عشق» (۱۹۵۹) و Bridges ـ Go Round (۱۹۵۸).

هریك از این فیلم‌ها، با تحسین‌های‌آمیخته با انتقاد روبرو شد. در نظر جرج امبرگ: فیلم «گاوبازی» که اجرای نقش اصلی را «آناسوکولو» عهده‌دار بوده است، از طریق رقص، احساسات یك تماشاگر را در یك میدان گاوبازی احساسی شاعرانه و زیبا از خشونت صرف، منعکس کرده است. سایر فیلم‌های اولیه شرلی کلارك، شامل «در پارك‌های پاریس» (۱۹۵۴) (یك روز از زندگی و فعالیت‌کودکان در بازیهای دلخواه خودشان)، Brussels Loops (۱۹۵۸، دوازده فیلم، هریك به‌مدت دو دقیقه و نیم که بوسیله وزارت خارجه امریکا نابود شد)، «آسمانخراش» (۱۹۵۹) و «یك زمان پرهراس» (۱۹۶۰) میشود که فیلم اخیر بنا بدستور یونیسف ساخته و توزیع شد. در سال ۱۹۶۷، برای‌تهیه‌فیلمی‌به«EXPO ۱۹۶۷» کانادا رفت‌و‌به‌تجربه باتکنیك‌پرده‌های متعدد اقدام کرد. و فیلم «مردی در مناطق قطبی» را ساخت که برروی یازده پرده نمایش داده میشد نخستین فیلم طویل داستانی شرلی‌کلارك، «ارتباط» نام دارد که در ۱۹۶۰ ساخته شد. این فیلم یك تجربه کاملا نو و یك فیلمبرداری مستقیم از گروه Living Theatre بهنگام اجرای نمایشنامه «ارتباط» نوشته «جك‌گلبر» درباره اعتیاد به‌امواد مخدربود. پس از تماشای این فیلم، «پل‌بکلی» منقد معروف امریکایی، از شرلی‌کلارك بعنوان «یك کارگردان خوش‌آتیه» ستایش و تمجید کرد. دومین فیلم طویل داستانیش «دنیای خونسرد» (۱۹۶۳) نام داشت که براساس نوول «وارن‌میلر» استوار بود و بعداً هم بصورت یك‌نمایشنامه روی صحنه آورده شد. استیل این فیلم، به‌سبك سینما وریته بود. فیلم، با یك توصیف تلخ‌گونه اما زیبا از تبعیض نژادی آغاز میشود و سیاهان جوانی را تصویر می‌کند که در دنیای کثیف محلات فقیرنشین نیویورك، یك زندگی پرخشم ومأیوسانه‌ای را سپری می‌کنند. فیلم طویل داستانی کلارك، یك پروژه درخواستی برای یك ایستگاه تلویزیونی در بوستون ۱۹۶۴ بود بنام «رابرت فراست، یك نامه عاشقانه به‌جهان» که کمتر شناخته شده است ولی در همان سال موفق به‌دریافت جایزه در قسمت فیلمهای مستند شد.

آخرین فیلم طویل داستانی او تا به‌امروز همچنین به‌سبك سینما وریته، فیلم «پرتره جیسون» (۱۹۶۷) است، همانطوری که یکی از منقدان صاحب نام اشاره کرده‌است «زمینه داستانی این فیلم، ساده‌تر

از این نمیتوانست باشد، باوجود این، نتایج حاصله بندرت میتوانست از آنچه در این فیلم عرضه میشود، خارق‌العاده‌تر باشد شرلی‌کلارك فیلمساز نیویورکی، دوربین خود را در برابر یك مرد قرار داد.... و دوازده ساعت از زندگی او را بر روی نوار فیلم ضبط کرد.... اما جیسون هالیدی، یك مردمعمولی نیست. او یك سیاه‌پوست و یك همو سکسوئل است. جیسون، عقده‌های خود را آشکارمی‌کند وروح‌برهنه و بی‌آلایش خویش را می نمایاند.... در نتیجه، فیلم از دو کیفیت انسانی، صداقت و عطوفت برخوردار است.»

جوایزی که شرلی‌کلارك به‌خاطر مقام والای سینمائیش دریافت کرده است شامل دیپلم مخصوص برای «لحظه عشق» از طرف «بنیاد فیلمهای خلاقه» جایزه اول در فستیوال فیلم و نیز برای «آسمانخراش» یك جایزه فلاهرتی، یك جایزه ویژه شایستگی در فستیوال سینمایی ادینبورگ و یك بار کاندیدای اسکار میشود.

ژرمن‌دولاك (۱۹۲۴ ــ ۱۸۸۲) فرانسوی، به‌شدت تحت‌تأثیرافکار لویی دولاك بود که به‌اظهار آرتورنایت، «تنها فرد مسئول احیای دوباره فیلم‌های فرانسوی پس از جنگ اول جهانی» بشمار میرفت. لویی‌دولاك، یك گروه کوچك اما مهم از سینماگران ــ آبل‌گانس، ژان اپستین، مارسل لربیه و ژرمن دولاك ــ را بدور هم‌گرد آوردکه بانگرش او مبنی براین که فیلم‌ها بایستی واقعاً فرانسوی و حقیقتاً از کیفیت‌های تکنیك سینما برخوردار باشد، توافق فکری و عقیده داشتند. این فیلم‌ها، از نظر تکنیکی، امپرسیونیستی، از نظر فرم شخصی و تا اندازه‌ای ادبی بود ومطالعات و بررسیهایی رومانتیك از زندگی‌طبقات پست جامعه فرانسوی نیز یکی از ارکان اصلی فیلمسازی این گروه همفکر بود. طی این دوره، نخستین فیلم‌های ژرمن دولاك Les Souriante Ennemies (۱۹۱۵)، Ames de ــ fous (۱۹۱۸) و «جشن اسپانیائی» (۱۹۲۰) بود. در سال ۱۹۲۳، فیلمی تحت عنوان La Souriante Madame beudet ساخت‌که یك پرداخت امپرسیونیستی از یك همسر غمگین و شوهر ترشروی او بود. فیلمبرداری Soft Fous فانتزی‌های رومانتیك زن جوان را با نظرگاهها و تصاویر سریع ودفرمه در باره بی‌تربیتی و خشونت ظالمانه شوهر که با همسرش در دو قطب مخالف وجود دارند به‌بهترین وجهی نمایان میکند. شلدون‌رنان از

تکنیک‌های Soft Focus، سوپرایمپوزیشن و زوایای غیرعادی دوربین این‌فیلم‌را بعنوان یك‌گواه و مدرك از وفاداری ژرمن‌دولاك به‌تکنیك‌های آوان‌گارد یادمیکند. (جالب‌توجه است که هنری‌میلر، نوولیست مشهور فیلم اخیر را یکی از فیلمها تحسین‌انگیز و فراموش نشدنی دوران عمرش محسوب داشته است).

زندگی حرفه‌ای‌ژرمن دولاك تا اندازه‌ای غیر معمولی بود بدین شکل‌که. با ساختن آثار تجارتی، به‌سینمای زمینی راه پیدا کرد و با ساختن فیلمهای خبری پایان پذیرفت و در نیمه راه این دوره بعنوان یك آوان گاردیست مشهور است فیلمهای «Disque ۹۵۷» و «تم و واریاسیون‌ها» (۱۹۳۰) را ساخت که بعنوان شعرهای تجریدی فرمها که با موسیقی تطبیق شده است توصیف شده‌اند. «آنتونن آرتو» درسال ۱۹۲۶، ستاریویی نوشت بنام La Coquille et Clergyman که ژرمن دولاك آن را کارگردانی کرد. همکاری این دو شخصیت برجسته هنری، توجه افرادزیادی را درسینما، ادبیات وتآتربخود معطوف‌کرد ژرژسادل اظهار داشته است که این فیلم سزاوار «مقام شامخی در میان فیلمهای کلاسیك‌سوررئالیستی» است و «آلن‌ورمو» گفته است که «ازنظرتاریخی فیلم La Coquill نخستین فیلم سوررئالیستی باقی میماند» و آنتونن آرتو چنین مینویسد «منتقدان بایستی با انصاف تمام رابطه داخلی این فیلمها (سگ اندلسی، عصرطلائی وخون‌شاعر)را تشخیص بدهند وبه رسمیت بشناسند و بگویند که همه اینها از فیلم La Coquille زاده شده است اما بدون Espirit! این فیلم،، زیرا که این فیلمها عاجز از ضبط دقیق این‌کیفیت درونی بودند. لیکن آرتورنایت احساس‌کردفیلم صرفاً از سوررئالیسم مشتق شده است. طی سالهای آخر زندگی بساختن فیلمهای خبری پرداخت. ژرمن دولاك در طرز تلقی‌های شخصی طرفدار فعال احقاق حقوق زنان بود و یکی از این فعالیتهایش عبارت ازانتشار مجله La Fronde بود که نشریه‌ای طرفدار حقوق زنان آن زمان بشمار میرفت که باهمکاری ژرمن دولاك و گروهی دیگر مشترکاً چاپ و منتشر میشد.

آیدالوپنیو ــ (۱۹۱۸) دختر کمدین انگلیسی استنلی لوپنیوبود و زندگی هنری خود رابعنوان یك آکتریس روی صحنه‌های تئاتر انگلیس در سال ۱۹۳۲ در نمایشنامه نخستین رویداد آغاز کرد در ۱۹۳۴

بامریکا مهاجرت کرد و در فیلمهای زیادی از جمله «سیرا» (باهامفری بوگارت) و «مردی که دوست دارم» و غیره ببازی‌گری پرداخت در ۱۹۵۰ بافیلم «خشم» در نقش یك کارگردان درخشید و بدین‌ترتیب یکی از کارگردان‌های طرفدار حقوق زنان در هالیوود شد. در خلال بیش از پانزده سال لوپنیوفیلمهای «هرگز نترس» (۱۹۵۰) Fast and beutiful Hard (۱۹۵۱) «مرد دوزنه» (۱۹۵۲) مسافر سرراهی (۱۹۵۳) «روی زمین خطرناك»، «حذرکن عشق من» در سال ۱۹۶۶ فیلم «دردسر با فرشتگان» را کارگردانی کرد. آید الوپنیو اخیراً بار دیگر ببازیگری در فیلمهای متعدد هالیوود پرداخته است.

«لنی رایفنشتال» (۱۹۰۲) زن کارگردانی بود که بخاطر ساختن‌فیلمهای فاشیستی بشدت از نهضت فاشیستی هیتلر در آلمان دهه ۱۹۳۰ دفاع میکرد ومبلغ آن بود با شهرت زیادی روبرو گردید که تا آن زمان بی‌سابقه بوده‌است. رایفنشتال سالها یك آکتریس و فیلمساز کم‌آوازه بود تااینکه هیتلر او را مأمور ساختن فیلمی از برگزاری ششمین کنگره حزب نازی در نورنبرگ کرد این فیلم که نام «پیروزی اراده» بخود گرفت از طرف ناقدان و بزرگان هنر و سیاست غالباً بعنوان کوبنده‌ترین و قویترین و مؤثرترین فیلم تبلیغاتی سیاسی که تاکنون ساخته شده است تعریف شده است. «زیگفرید کراکائر» شخصیت‌هنری معروف آلمانی مینویسد اگرچه «پیروزی اراده» بدون تردید رویدادهای کنوانسیون حزب نازی رایش سوم را ضبط کرده است، اما شاید این کنوانسیون تنها برای تهیه فیلم مزبور صحنه‌پردازی و صحنه‌آرائی شد تا عظمت حزب و رهبرانش را د ربرابر عامه مردم آلمان صدچندان کند از دیگر فیلمهای این کارگردان زن شهیر فیلم مستند «بازی‌های المپیك» است که در ۱۹۳۶ بهنگام برگزاری بازیهای المپیك درآلمان فیلمبرداری شد و Tiefland فیلم دیگری از این زن نابغه است (که در سال ۱۹۳۴ شروع شد ولی تا ۱۹۵۵ ساختن آن پایان نپذیرفت) رایفنشتال در زمان تهیه فیلم مریض و بستری بود و قسمتهای پایان فیلم را از روی تخت بیماری که بصحنه فیلمبرداری آورده میشد ـ کارگردانی کرد، رایفنشتال در ۱۹۳۸ فیلمی درباره استراحتگاه کوهستانی هیتلر بنام Berchetsgarten uber Selzburg ساخت. دوران کارگردانی رایفنشتال بواسطه سمپاتی‌های اولیه‌اش نسبت به‌هیتلر

و حزب نازی، با نابودی رایش سوم در پایان جنگ دوم جهانی، خاتمه پذیرفت.

«آینس واردا» ــ (۱۹۲۸) نخستین فیلم خود را در ۱۹۵۶ به‌نام La Point Courte کارگردانی کرد فیلمهای کوتاه «آنیس‌واردا» شامل فیلمهائی چون Opera ــ mouffe «پلنگان سیاه» و «یك گزارش» میشود و مجله «سایت‌اند ساند» فیلم Mouffe ــ Opera را فیلمی هم ارز آلبوم عکسهای «کاریته‌برسون» دانسته است. فیلم‌های طویل داستانی «واردا» عبارت از: «کلئو از پنج تا هفت» (۱۹۶۱) Le bonehur (۱۹۶۴) و Les Creatures (۱۹۶۶). در۱۹۶۷ «آنیس واردا» با «آلن‌رنه» و«گودار» «قسمتی از فیلم «دور از ویتنام» را کارگردانی کرد و در ۱۹۶۹ فیلم «عشق شیر» را درهالیوود با شرکت هنرمندان وابسته به‌نهضت زیر زمینی یعنی «ویوا»، «جروم، راگنی»، «جیمزریدو» و «شرلی کلارك» کارگردانی کرد.

«لویس‌وبر» Lois Weber ۱۹۳۹ ــ ۱۸۸۲ یکی از نخستین زنان فعال برای احقاق حقوق زنان بود که «لوئیس‌جاکوبز» او را باین‌ترتیب توصیف میکند «از معروفیت زیادی در دهه ۱۹۱۰ برخوردار بود زیرا که به‌مسایل جنجالی از جمله کنترل موالید توجه داشت و در فیلمهائی چون «ریاکاران»،«فرزندانم‌کجاهستند» و«همسران تنبل» این مسئله را مورد علاقه و بررسی قرار داده و از آن طرفداری کرده است: مجله Orerland (۱۹۱۶) نوشته است که «لویس‌وبر» پردرآمدترین‌کارگردان زن در جهان است و توانائی او را برای بحث کردن در مورد سوژه‌های جنجالی تأیید میکند. این زن گهگاه ببازیگری در فیلمها روی میاورد و سناریو نیز مینوشت.باهمکاری شوهرش «فیلیپس اسمالی» فیلمهای «مسیحی ویهودی» (۱۹۱۳) «تاجر ونیزی» (۱۹۱۴) «شرط ازدواج» (۱۹۲۶) و «جویندگان شور و هیجان» (۱۹۲۶) را مشترکاً کارگردانی کرده است.

«مای‌زترلینك» ــ (۱۹۲۵) از سال ۱۹۴۱ بعنوان یك آکتریس ابتدا در سوئد و بعداً درانگلستان ببازیگری در فیلمها پرداخت. در ۱۹۶۲، نخسین فیلم خود را بنام «بازی‌های جنگ» کارگردانی کرد. بدنبال اثر نخستین، فیلم «زوجهای دوست داشتنی» (۱۹۶۴) را ساخت که درباره‌اش میگوید در این فیلم کوشیده‌ام تا اشاره کنم که «ازدواج

همچون بخواب فرو رفتنی‌است برای بقیهٔ طول زندگی» مای‌زترلینك در فیلم «زوجهای دوست داشتنی» همچون فیلمهای بعدیش یعنی «بازیهای شبانه» (۱۹۶۶) «دکتر گلاس» (۱۹۶۷) و «دختران» (۱۹۶۷) پیوسته این اعتقاد را که مردان شکل دهنده زن از نظراحساسی وعاطفی هستند (وزن هرگز نمی‌تواند از این بند رهائی یابد حتی اگر مایل باشد... مطرح کرده است.

اولگاپرئوبراژنسکایا Olga _ Preobrazhenskaya (۱۸۸۵) و «استرشوپ» Esther Schub (۱۹۵۹ ـ ۱۸۹۴) در روسیه وهمزمان با «ایزنشتین»، «پودفکین» و «داوژنکو» بکار فیلم پرداخته‌اند «اولگا پرئوبراژنسکایا» فیلمهای «روستای گناه» (۱۹۲۷)، «زنان دهقان ریازان» (۱۹۲۸) و «آخرین آتراکسیون» (۱۹۲۹) را ساخت.فیلمهای «استرشوب»شامل«سقوط‌خانواده‌رومانوف‌ها»(۱۹۲۷)وThe Great White Way(۱۹۲۷)میشود.«پل‌روتا» و«آرتورنایت» هردو،آنهارا ازمهمترین کارگردانهایی که در روسیه بکار پرداخته‌اند محسوب‌داشته‌اند. ناگفته نمی‌گذارم که لیست بالا خیلی خلاصه است. دراین‌جا سعی برآن بوده است که نمونه‌هائی دست‌چین شده از کارگردانان زن داده شود که از شهرت کافی برخوردارند اما شهرت آنها، گهگاه دچار افول میشود و از نظر تاریخی نیز معتبرند. بهرحال درچند سال گذشته زنان بیشتری قادر گردیده‌اند تا راهی به سینما (برای ساختن فیلمهای طویل داستانی) پیدا کنند. این امر در اروپا، آمریکا، کانادا و ممالك دیگر واقعیت پیدا کرده است.

گرچه درهای سینمای تجاری اساساً به‌روی زنان بسته بوده است اما میتوانیم تغییراتی را که در چند سال گذشته پدید آمده است براحتی مشاهده کنیم چه آنان توانسته‌اند خیلی بهتر و بیشتر در زمینه کارهای آوانگارد تجربی وزیرزمینی موفقیت کسب کنند. علل عمده‌چنین موفقیتهائی شامل این حقیقت میشودکه پروژه‌های‌کارگردان های زن اغلب بطور شخصی سرمایه‌گذاری میشود و بدین‌ترتیب زنان مجبور نیستند قبل از بعهده‌گرفتن ساختن یك فیلم شایستگی خود را بثبوت رسانند و تهیه‌کننده را متقاعد سازند. اسامی زیر، تعدادی از مهمترین فیلمسازان زن در مکتب زیرزمینی است.

مری الن بیوت Mary Ellen Bute (۱۹۰۹)، حرفه سینمائی خود

را با لوئیس‌جاکوبز کارگردان فیلمهای مستند آغاز کرد و بعداً با همکاری شوهرش «تدنه‌مت» Ted Nemeth فیلمهای «ریتم در نور» (۱۹۳۶) Synhrony No .2 (۱۹۳۶) Parabola (۱۹۳۸)«فرار» (۱۹۴۰) و تعدادی دیگر را مشترکاً کارگردانی کرد. در فیلمهای «راپسودی_ رنگ» (۱۹۵۴) و Mood Contrast (۱۹۵۴) از تصاویر وانگاره‌های الکترونیکی استفاده کرد. «پارکرتایلر» منتقد و نویسنده معروف آمریکائی آثار ابتدائی «مری‌بیوت» را بعنوان آثار یك Purist توصیف میکند. و در نظر آرتورنایت، فیلمهای این کارگردان زن «سمفونی‌های اشیاء معمولی ــ سنجاق‌ها، دکمه‌ها، یقه‌ها و غیره» است که با استفاده از لنزهای مخصوص فیلمبرداری شده است و با موزیك «دانس‌ماکابر» جان گرفته است.

بلندپروازترین‌پروژه«مری‌بیوت» فیلم طویلی‌است بنام«بخشهایی از رستاخیز فینیگان» (۱۹۶۵) که از نوشته «جیمزجویس» بهمین نام اقتباس شده است هم‌اکنون او سرگرم ساختن فیلم «پوست دندانهای ما» براساس نمایشنامه معروف «تورنتون‌وایلدر» امریکائی است.

«استورم دوهیرش» Storm De Hirsch نخستین فیلم خود «سفر به‌دور یك صفر» را در سال ۱۹۶۳ ساخت در ۱۹۶۴، فیلم طویلی ساخت بنام«وداع درآینه»که «گریگوری مارکوپولوس» (ازکارگردانهای صاحب نام مکتب زیر زمینی نیویورك) آن‌را با«آثار سینمائی‌آزمایشگر بزرگ، روبرتوروسلینی» همطراز دانسته و در یك طبقه قرار داده است «دوهیریش» سپس شروع بکار تهیه یك تریلوژی بنام «رنگ شعائر، رنگ اندیشه» کرد که شامل غیب‌گوئی‌ها (۱۹۶۴) «ملکهٔ Peyote» (۱۹۶۵) و «یك پرده دیوارکوب برای جادوگران» (۱۹۶۶) میشد. بعداً فیلم مستندی از «جوناس مکاس» از رهبران مکتب زیر زمینی بهنگام ساختن وارياسیون سینمائیش از نمایشنامه The Brig ساخت که «فیلم خبری: جوناس در The Brig» نامیده میشود. در ۱۹۶۶ فیلمهای Sing Lotus و «مسافرت کایوگا: کتاب اول یادداشتهای رودخانه هادسن» را ساخت (کایوگاها باعضای قبیله‌ای از سرخ‌پوستان اطلاق میشود که سابقاً در غرب ایالت نیویورك زندگی میکرده‌اند) آخرین فیلمش «سومین چشم پروانه» نام دارد (۱۹۶۸).

دوهیرش بدریافت جوایز متعددی نائل گـردیده است از جملـه جایزه رابرت نلسن را برای مسافرت کایوگاها.. وجایزه «یوهانس‌ـ لپکو» را برای تریلـوژی‌اش. دوهیرش درعین حـالـی یك فیلمساز موفق بشمار میرود شاعر نیز هست و تاکنون چندین کتاب از مجموعه اشعارش بچاپ رسیده است.

«مایادرن Maya ـ Deren» (۱۹۶۷ ـ ۱۹۱۷) بعضی اوقات «مادر فیلمهای زیرزمینی» نـامیده شده است. نـخستین فیلـم خـود را بنام Mes hes of the Afternoon بـا مـوزیکـی سـاخته شوهـر آهنگسازش «ته‌رایجی ایتو Teiji. ito» در سال ۱۹۴۳ که‌گردانی کـرد. «تفکـراتی درباره خشونت» فیلمی است شاعرانه که با رقص و ریتمهای تنظیم‌شده برای رقص همراه شده است و از مکـاتب مشت‌زنـی چینی Wu Tang و Saolin تأثیر پذیرفته است و باتکنیك سینمائی جالب و بدیعی عرضه کرده است فیلم «شعائرتغییرپذیرفته» توسط «جسی‌زانسر» بعنوان یك «تصویرگری فراموش نشدنـی از تصویر کردن احساسات و عـواطف پیگیر قهرمانانه و تراژیك یك دختر ـ برای مصاحبت در جهان واقعی و غیر واقعی که در آنها زندگی میکند قابل ذکر است تمام لحظات این فیلم بطرز بسیار جالبی بیکدیگر پیونـد داده شده است». فیلـم «یك بررسی درباره تنظیم رقص برای سینما»، تجربه‌ای کلاسیك در زمینه تلفیق «فیلم ـ رقص» است و بالاخره «چشم شب» باله‌ای آسمانی است که تماماً روی نوار نگاتیو فیلمبرداری شده است و بهمان ترتیب نشان داده میشود.

در سال ۱۹۴۳، «مایادرن» بـا همکـاری نقاشان سوررئالیست، «ماتا Matta» و «دوشام» بکار روی پروژه‌ای بنام «شمع جادوگر» همت گماشت ولی این فیلم هرگز پایان نپذیرفت. و نیمه‌کاره رها شد. نیت اصلی این کارگردان از ساختن فیلـم مزبور تلفیق زیبائـی شناسـی سوررئالیستی با فیلم، و رد صریح زمان نرمال و روابط فضائـی در فیلمهایش بود ـ هدفـی کـه بعداً بطور قابـل ملاحظـه‌ای در فیلـم Mes hes of... بدست آمد فلسفه سینمائـی «مایـادرن» تأکید بیشتری بر FilmPoetry دارد تا Film ـ Prose که در نظرش قابل مقایسه با یك نمایشنامه تئاتری است و بطور افقی تکامل یافته است. «پارکر تایلر» می‌نویسد در نتیجه ما می‌بینیم که کیفیت‌های سحرآمیزی وجود دارد که

در ابعاد عمودی رؤیا بنیاد شده است تا بصورت استعاره‌های پیچیده‌ای درآیند.... یك طرح یا کلمه که بوسیله انبوه تصاویر ساخته شده است.... بصورت زبان عکسها و تصاویر.

«مایادرن» علاوه برفیلمهائی که ساخته است، خدمت زیادی هم بارائه مکتب فیلمهای تجربی کرد. از طریق کنفرانس‌هائی درباره فرم‌های نو، دوستداران واقعی را فراخواند تا سینما را بعنوان یك کیفیت بیانی و شخصی مورد استفاده قرار دهند و بتشویق دیگران همت گمارند و بدین‌ترتیب نسل جدید ی‌از دوستداران سینما پدیدآید که خواسته‌هایش را روی پرده و با دیدن فیلمهای ارزشمند واقعیت بخشد. به‌منظور تعمیم این هدفها، سازمانی ترتیب داد بنام «بنیاد فیلمهای خلاقه».

«مری‌منکن Marie Menken» (۱۹۷۰ ـ ۱۹۱۰) در ۱۹۴۵ بفیلمسازی روی آورد زیرا باو سندیك دوربین فیلمبرداری که درگرو مبلغی پول بود داده شد. پس از این که دوربین را بدست آورد شروع بساختن فیلم «واریاسیونهای بصری نوگوچی» کرد فیلمبرداری و مونتاژ از کیفیتی برخوردار بود که پیکره‌های «ایسامونوگوچی» را در میان نور بحرکت وامیداشت. «منکن» برای ساختن دومین فیلمش، دوازده سال انتظار کشید. این فیلم، و «نگاهی بباغ» (۱۹۵۷) نام دارد فیلم «زودباش! زودباش» «Hurry Hurry» (۱۹۵۷) یك تحقیق میکروسکوپی از یاخته‌های نطفهٔ مردی است که بدنبال یاخته‌های جنس ماده است و بصورت دوبل اکسپوز روی شعله‌های آتش و با استفاده از افه صدائی ـ انفجار بمب ـ ساخته شده است Dwlghtania (۱۹۵۹) یك بررسی نیمه‌نقاشی متحرك از تابلوهای نقاشی «دوایت ریپلی» بود و Mood Mondrian (۱۹۶۳) که یك بررسی و معاینه از تابلوی نقاشی همین نقاش بنام «بوگی وگی برادوی» است. منکن ۴ سال روی فیلم «چکه‌ها و باریکه‌ها» Drips And Strips (۱۹۶۵) کار کرد که فیلمی درباره ترکیب و کمپوزیسیون نقاشی‌های چکه‌ای Drip Paintings است.

علاوه‌براینها فیلم‌های دیگری نیز ساخته است ازجمله «عربسك برای کنت‌انگر» (۱۹۶۱) «هدیه ناقابلی برای ویلاردماس» (۱۹۶۱) و «اندی‌وارهال» (۱۹۶۵) مری‌منکن همچنین در ساختن فیلمهائی بکارگردانی شوهرش «ویلاردماس» همکاری داشته است و در فیلم

«هوانتیا کاسترو» ساخته مشترك «اندی‌وارهال» و «ران‌تیول» و فیلم «دختران چلسی» و «زندان» ساخته «اندی‌وارهال» وفیلمهای دیگری بازی کرده است.

بدون تردید این مقاله تحقیقی با نام این تعداد انگشت‌شمار از کارگردانهای زن کامل نمیشود اما افقها را گسترش میدهد و ما را وامیدارد تا بتحقیقات بیشتری در این زمینه بپردازیم و موقعیت کارگردانهای زن را مورد مداقهٔ بیشتری وجدی‌تری قرار دهیم. تاشاید معیارهای نادرستی را که در تصویرکردن کاراکتر واقعی زنان بنیاد شده است از پایه و اساس ویران کند و برمبنای صحیح واستواری از معیارهای تازه وواقعی‌را قرار دهد. آیاامکان داردکه زنان به‌فیلمسازان و تهیه‌کنندگان توصیه کنند که: ۱ـ تجدیدنظری در اعتقاداتشان درباره شرایط کنونی و آینده زنها بعمل بیاورد؟ ۲ـ راهنمائی هنرپیشگان زن را بمنظور نمایش صحیح و معتبر کاراکتر زنان در فیلمها بپذیرند؟ ۳ـ مبارزات و طرز تلقی مدرن آنها را قبول کنند؟ ۴ـ از ادامه تصویر کردن زنان بعنوان یك شخصیت درجه دوم نسبت بمردان خودداری نمایند؟ ۵ـ زنان بیشتری را در موقعیت‌های مهم برای اتخاذ خط‌مشی استخدام‌کنند؟ ۶ـ ازتجربیات زنان درطرق مختلف استفاده نمایند؟ ۷ـ و بالاخره بطور جدی باستخدام تهیه‌کنندگان زن، کارگردانهای زن و تکنیسین‌های زن، در ساختن فیلمهائی که درباره زنان است بپردازند؟ اینك توجه خود را از چشم‌اندازهای دور به‌محیط دوروبرمان معطوف کنیم.

تاآنجائی که بخاطر دارم تنها یك کارگردان زن در سینمای ایران وجود داشته است این زن فروغ فرخزاد شاعره شهیر بود که خیلی زود به‌کام مرگ فرو رفت. فیلم «خانه سیاه است» ساخته او نمایشگر انسانهای پردرد است که، لحنی شاعرانه و عطوفت‌آمیز دارد. اما پس از مرگ او هیچ زن دیگری را جرأت نشد تا بدعتی را که او پایه‌گذارده بود با جدیت دنبال کند و حالا پس از گذشت سالها که از تولد سینمای ما میگذرد چه داریم؟ هیچ.

بشخصیت‌پردازی زنان و واقعیت‌های زندگی آنان در فیلم‌نظری بیندازیم در نهاد هرزن که در این فیلمها ظاهر میشود، صرفاً «موجی از حماقت، دوروئی، شیطنت، بی‌حالی و خیلی چیزهای ناپسند دیگر

بچشم میخورده». زنانی که درفیلمهای فارسی می‌بینیم. بدون تردید نمونه‌های واقعی از زن ایرانی نیستند با نمایش فیلمهای خارجی و فارسی و تکرار بی‌امان داستانهای قراردادی، نوعی طرز فکر در میان افراد رخنه کرده است که زن را یك موجود ضعیف نه‌تنها از نظر قدرت جسمانی بلکه در مصاف فکری میپندارند زنان باید بدقت باین موضوع بیندیشند و از شخصیت تخطئه شده خودشان اعادهٔ حیثیت کنند. البته این عمل بطور مسخ شده‌ای باظاهری زرق‌وبرق‌دار ولی شرم‌آور انجام پذیرفته است. این خود دنباله همان سیاست خدعه‌آمیزی است‌که مردان‌ـ شالوده‌اش را ریخته و زنان نیز نادانسته از آن پیروی کرده‌اند.

در اکثر فیلمهای فارسی بشخصیت زن بکرات توهین میشود و مردم نیز بنابعادت دیگر چیزی نمی‌بینند و از واقعیت درد اطلاعی حاصل‌نمی‌کنند، درفیلمهای فارسی زنان‌آلت‌دست مردان ووسیله‌ای‌برای ارضای هوی و هوس آنها هستند. این نکته در فیلمهای کارگردانهای معمولی و روشنفکر نیز بوضوح خودنمائی میکند و حتی در بعضی موارد کیفیت وحشتناکتری پیدا میکند. اشکال دراینجاست که این فیلمها چه در سطح روشنفکرانه و چه در سطح پائین، هریك بطریقی انهدام سیستماتیك ارزشهای زن را ادامه میدهد.

تاکنون زن ایرانی کورکورانه مطامع مردان را پذیرفته است در جامعهٔ پیچیده امروزی زنان باید نقش اساسی‌تری را بعهده بگیرند. تنها گروهی که تاکنون لیاقت خود را بثبوت رسانیده است ولی در فیلمهای ایرانی بهیچوجه مسائل و دردهایش مورد تجزیه و تحلیل قرار نگرفته است. آموزگاران زن هستند. اینان نخستین گروه زنان ایرانی بودند که برای بدست آوردن استقلال شخصی و تا اندازه‌ای فکری خود از طریق فرهنگی کمر به‌خدمت جامعهٔ خویش بستند. اما در صدها فیلمی که طی تاریخ سینمای ایران تهیه شده است هیچ اشاره‌ای به نقش سازندهٔ این زنان نشده است بلکه همه‌چیز در وضعیت تضادهای نادرست جنسی و یا شبه جنسی زنان و مردان دور میزده است.

زنان همه‌جای دنیا سر به‌طغیان برداشته‌اند زنان امریکائی از سلطه مردان ناله سرداده‌اند مثل اینکه زمانی فرا رسیده است تا زنان ایرانی نیز خود بکوشند در زمینه‌های اجتماعی ارزشهای واقعی خود را دچار تغییر و تحولی کنند و از نهاد پاك ولی ناگفته خود سخن گویند.

فیلمسازان زن درایران رسالت‌بزرگی‌بعهده دارند اینان‌میتوانند با آگاهی و روشن‌بینی کامل‌تری ـ از مـردان ـ به‌کندوکـاو محیط زندگی زنان بپردازند وروی نوار فیلم خود تصاویر ارزنده‌ای از زنان کشورشان ثبت نمایند در فیلم «بی‌تا» تلاشی مذبوحانه و نادرست در این‌مورد صورت‌گرفته‌که بخاطر فقدان واقعیت‌گرائی تصویری نامفهوم است یعنی تصویر دختر جوانی که در توهمـات پـوچ و احمقانـه‌اش سردرگم است تظاهـر به‌روشنفکـری و تـأثیرپذیری نـاصحیـح از کارگردانهای خارجی و شناخت نادرست از زندگی دیگران سبب گردیده که این فیلم از هرجهت مفهوم غلطی از کاراکتر زن ایرانی بدست دهد زیرا انتخاب چنین شخصیت پوچی تضمین‌کننده هیچ‌چیز نیست اما فیلم با تمام عیوب فراوان و شیوهٔ داستان‌گوئی ابتدائیش میتواند مثمر به ثمر باشد چون اولا فیلم مزبور بنمایش عمومی درمی‌آیـد دوم اینکـه سناریست یك زن است که این امر شاید تاکنون در ایران سابقه نداشته باشد.

بهرحال دیدن فیلم برای زنان و دختران ایرانی بایـد بـا قید احتیاط همراه باشد. چرا که زن ایرانی در مرحله‌ای است که بـرای بازسازی شخصیت خود پیوسته میکوشد. گروه سینمای آزاد تنها گروه مستقل وفعالیست‌که در میان اعضای فیلمسازخود اجازه رخنه به‌گروهی از دختران جوان را نیز داده است که نویدی درخور توجه است رخنه و نفوذ فیلمسازان زن باید بی‌امان صورت گیرد و از واقعیتهای زندگی خودشان تأثیر پذیرد، چون آنها خود بیش از هرکس دیگر از کمبودها و نارضایتی‌هاشان ـ در طبقات مختلف زن ایرانـی ـ مطلـع هستند، چشم بسته نباید گام نهاد سانتیمانتالیسم را باید طرد کرد. گـروهی دختر جوان بسینما روی آورده‌اند که باید بدانها امید داشت چه تأثیر اینها میتواند در صفوف دوستداران خودشان مؤثر باشد. بهرحال ایـن چند کلام هم برای فیلمسازان زن که هنوز در دوردستها رهمیسپرند و روزی نزدیك و نزدیکتر خواهند شد.

عصر طلا

لوئیس بونوئل

ترجمه‌ی سیروس هرمزی

قسمت‌هائی از دکوپاژ

۶۱ـ نمای عمومی واتیکان که درصورت امکان از بالا گرفته می‌شود.

۶۲ـ سرود اصلی واتیکان که از فاصله‌ای گرفته می‌شود.

دیزالوسریع.

حرکت افقی دوربین به‌قسمتی از سردر. در میان ساختمان‌های قدیمی توجه‌مان به‌پنجره‌ای جلب میشود.

دیزالوسریع روی شیشه‌ی یکی از پنجره‌ها.

سکه کاغذی را می‌بینیم که در واقع یك نامه است و جایگزین قسمت شکسته‌ای از شیشه شده است.

دیزالوسریع روی کلوزآپ نامه.

۶۳ـ نامه تمام‌کادر را پرمی‌کند و نوشته‌های آن را براحتی می‌توان خواند.

در نامه چنین نوشته است:

با رئیس صحبت کرده‌ام و او وجه‌الضمان را مقدار کمی تعیین خواهد کرد. اگر مایلی می‌توانی مستقیماً به‌آن مرد در ایستگاه مراجعه

کن و در اینصورت می‌توانی شوفر را در اختیار پیرو و آنتونیا بگذاری.

می‌خواهم بدانم که در تلگراف به چه‌چیز اشاره کرده بودی. چیز دیگری برای گفتن، ندارم. تا دیدار بعدی خدا نگهدار.

۶۴ـ نمای خیابانی در رم که می‌تواند در هرشهر مدرن‌دیگری هم باشد.

ادامه‌ای این نما.

(این شهر امپراتوری باستان هم در گرداب زندگی مدرن غرق شده است).

۶۵ـ نمای نزدیك از انبوه اتومبیل‌های مجتمع در یك چهارراه.

۶۶ـ یك کافه‌ی هوای آزاد در خیابان که مملو از مشتری است. دیزالوسریع روی قسمتی از کافه. چهار یا پنج میز و آدمها. پشت یکی‌از میزها زنی هق هق می‌گرید. موهایش پریشان است و سرش را میان دستهایش گرفته است. هیچکس به او توجهی ندارد.

نماهای بدیع و گوناگون از شهر بزرگ:

۶۷ـ سردر یك مغازه.

۶۷ـ الف ـ یك چشمه و فواره‌ها.

۶۷ـ ب ـ قسمتی از دیوار.

۶۸ـ در ورودی یك ساختمان بسیار محقر و عمومی.

۶۹ـ یك پیاده‌رو و چند عابر که می‌گذرند. یکی از آنها پوشیده از گرد و خاك است.

یقه‌اش را به‌آرامی می‌تکاند، مثل اینکه تنها آن قسمت را گردو خاك گرفته است.

۷۰ـ پیاده‌روی دیگر و در میان مردمی دیگر. مردی موقر و آبرومند میگذرد و ویولونی را که روی زمین افتاده لگد می‌کند، سعی در پنهان کردن کارش دارد و درست مثل مردی که وانمود کنند سعی ندارند از گودی‌های پیاده‌رو بگذرند.

۷۱ـ نمای نزدیك از پاهای عابران. که می‌بینیم و یولون جلوی پای همان مرد لگد می‌شود. برای چندلحظه اورا با دالی تعقیب می‌کنیم.

۷۲ـ یك خیابان متروك و خلوت که ورسای را بیاد می‌آورد. در جلوی صحنه مجسمه‌ایست که سنگی را بالای سرش نگاهداشته است.

مردی را می‌بینیم .
(۷۳) که از همان جهت بطرف دوربین می‌آید و سنگی را روی سرش نگاهداشته است. صحنه از بالا فیلمبرداری می‌شود و مرد از کادر خارج می‌شود.
۷۳ـ نمای درشت مرد که تا کمر دیده می‌شود و در حالیکه سنگ را روی کلاهش میزان کرده است به‌جلو می‌آید . مرد مسنی است و ریش و سبیل دارد.
۷۴ـ زمینه‌ای‌پشت ازنماهای نامشخص انتخاب‌می‌شود:پرچین‌ها ـ دیوار و غیره. نمای تراولینگ. پلیس‌ها و یك شخص مضنون وارد صحنه می‌شوند و از کنار آگهی جورابی می‌گذرند. مظنون همچنانکه جلو می‌آید آگهی را با چشم‌هایش دنبال می‌کند و برای اینکار مجبور به‌برگرداندن سرش است. هنگامیکه آنها به‌گوشه‌ای می‌پیچند، دالی توقف می‌کند.
۷۵ـ آگهی پاهای زنی را نشان می‌دهد که جورابی ساق بلند از ابریشمی لطیف بپا دارد. پاها از هم باز هستند، درست مثل زنی که هنگام نشستن پاهایش را گشاد و باز ازهم بگذارد.
در یك نمای درشت روی آگهی برش می‌شود، آنگاه دوربین عقب می‌آید.
۷۶ـ دیزالوسریع به‌زمینه‌ی نمائی با یك آگهی دیگر. مظنون، پلیس‌ها در دید دوربین وارد می‌شوند. ازآگهی عبور می‌کنند، مظمون، ناگهان می‌ایستد، مثل اینکه چیزی در آگهی او را جذب کرده باشد. پلیس‌ها هم قادر به اختفای شگفتیشان نیستند. ولی این واکنش خیلی کوتاه است و بمحض اینکه بخود می‌آیند مظنون را به جلو می‌رانند (۷۷) و باوحشیگری زندانیشان را از این صحنه دور می‌کنند.
۷۷ـ زندانی هنوز به‌آگهی (۷۸) خیره است.کوشش‌پلیس برای بجلو راندنش او را به‌لرزه می‌اندازد. این نما در ۷۶ ادغام می‌شود.
۷۸ـ کلوزآپ آگهی مرغوبیت یك‌نوع‌کرم دست را تبلیغ می‌کند. دست بسیار سفید زنی نشان داده شده است که انگشت سبابه‌اش را در سوراخی که روی آگهی نقاشی شده است فرو کرده است. دیزالوسریع روی یك دست زنده که خیلی به دست روی آگهی شبیه است و نوسانات زیادی دارد. دست روی انگشت در آگهی فشار می‌آورد تا در سوراخ

پنهان شود. اثر این لحظه و حرکت عصبی آن بی‌نهایت چندش‌آوراست، چون نمائی است از استمناء آشکار.

۷۹ـ پیاده‌رو و نرده‌ها که از نمای طولی گرفته می‌شود. از فاصله‌ای نسبتاً دور پلیس‌ها و مظنون را می‌بینیم که نزدیك می‌شوند. وقتی به‌جلو صحنه می‌رسند، یکی از پلیس‌ها با یك ژست سریع بقیه را وادار به‌توقف می‌کند می‌بینیم که می‌خواهد سیگاری از جیبش بردارد (۸۰) آنرا روشن می‌کند و یك بازوی مظنون را در دست می‌گیرد و در حالیکه بقیه بازوی دیگرش را می‌چسبند براهشان ادامه می‌دهند و صحنه را باحرکت به‌چپ ترك می‌گویند.

۸۰ـ این نما از پشت فیلمبرداری می‌شود. گروه پلیس‌ها مظنون را در میان گرفته‌اند. این نما درجائیکه پلیس سیگارش‌را برمی‌افروزد با نماهای قبلی پیوند می‌شود. مظنون سرش را بطرف دوربین برمی‌گرداند. توجه او به‌آگهی است که قبلا دیده بودیم. حالت او در این هنگام تمایل شهوت و علاقه‌ی بیش ازحد او را می‌رساند (۸۱). یکی از پلیس‌ها جلو می‌آید و او را از اندیشه‌ی آگهی خارج می‌کند و او بهمراه آنها براهشان ادامه می‌دهد. این قسمت در قسمتهای قبل ادغام می‌شود.

۸۱ـ یك‌آگهی باتصویر زنی که سرش را باحالتی شهوانی به عقب‌برگردانیده است شباهت زیادی به زن مورد علاقه مظنون دارد. آگهی یك ستاره بزرگ و یکی از فیلم‌هایش را معرفی می‌کند. دیزالوسریع به‌سر دختر جوانی در حالتی مشابه به‌حالت زن روی آگهی. (در این لحظه در مونتاژ، سرشخص مضنون در زمینه‌ی پشت واقع است. حالت او تمایل حاکی از عشق و علاقه زیادش را نشان می‌دهد.). دوربین روی دالی چند مرتبه عقب می‌آید ودختر جوانی را می‌بینیم که با حالتی بسیار شهوانی و مرتعش روی چمن درباغی درازکشیده‌است. این تصویر کوبنده طوری گرفته می‌شود که به‌تصور مظنون از دختر، واقعیتی تصادفی بدهد، (او به‌جای سرآگهی سر زن مورد علاقه‌اش را می‌بیند) و به‌عبارتی دیگر احساس دختر را در آن هنگام که مرد جوان به او خیره است. دیزالو روی آگهی. این نما از همان زاویه‌ی نمای قبل گرفته میشود.

۸۲ـ مظنون و پلیس‌ها از آنجا میروند. از جلو دوربین گذشته

و به‌خیابانی سرازیر می‌شوند.

۸۳ـ کلوزآپ دختر جوان. سستی شهوانی او ـ هیچ شکی را در مورد حالتش در نمای پیشین بجای نمی‌گذارد. به‌سستی خودش را می‌کشد و بالاخره روی پاهایش بلند می‌شود. دوربین از فاصله‌ای او را تعقیب می‌کند. او بطرف در یك خانه که به‌زودی جلوی آن ماشین میهمانان پارك خواهد شد می‌رود و بزحمت از درگاهی می‌گذرد.

دیزالوسریع روی نمائی از دختر که از پهلو گرفته شده و از پله‌ها بالا می‌رود. در زمینه‌ی جلونمای مادر که روی صندلی راحتی نشسته است دیده می‌شود. مادر و رود دخترش را نظاره می‌کند.

۸۴ـ نمائی از دختر جوان که می‌گذارد سینه‌هایش آشکار شوند. در زمینه‌ی جلو، دست‌هایش روی نرده می‌لغزد، انگشت سبابه‌اش باند پیچی شده است (درصورت لزوم یك کلوزآپ از دست که روی نرده می‌لغزد گرفته می‌شود.)

۸۴ـ الف ـ کلوزآپ.

۸۵ـ نمائی از بالا مادر را نشان می‌دهد که هنوز روی صندلیش نشسته و کتابی را که می‌خواند در دست دارد. با دقت ورود دخترش را تماشا می‌کند. با لحن تندی می‌پرسد: «انگشت تو باندپیچی شده است؟» (۸۶). دختر می‌پرسد که پدرش به‌خانه‌آمده است. مادر باملاطفت پاسخ می‌دهد که پدر هنوز در داروخانه است، وقتی برگردد مستقیماً به اتاقش می‌رود تا برای میهمانی لباس عوض کند. (۸۷) دختر می‌خواهد حرفی را تمام کند، مادر حرفش را قطع می‌کند و می‌گوید: عجله‌کن چون از ساعت ۹ خواهند آمد.

۸۶ـ به‌دختر که با شنیدن صدای مادر توقف می‌کند. به‌جهتی که مادر نشسته نگاه می‌کند و با سخنی متفاوت جواب می‌دهد: «انگشتم بیش از یك هفته است که زخم است.» یك مکث کوتاه و بعد ادامه می‌دهد: «پدر آمده است»: «ـ یك نما از پدر که در داروخانه شیشه‌ای داروئی را تکان می‌دهد و با ادامه‌ی صحبت دختر محو می‌شود».... ما با هم بیرون رفتیم، ۶ نفر از اسقف‌ها آمده‌اند، کوچکترینشان مانند بقیه آواز می‌خواند وسبیل نازکی داشت، فقط، پیانیست آن نبود.؟

پیشنهاد شده که از یکی از آنها بعنوان پیانیست استفاده شود ۶ نفر ازاین موزیسین‌ها کافی‌اند اگر نزدیك میکروفن آنها را قرار دهیم

صدای معادل با ۶۰ نفر که دور از میکروفن بنوازند ایجاد می‌کنند: البته در هوا صدا کمتر خواهد بود، ولی می‌توانیم میهمانها را نزدیك ارکستر بنشانیم، فکر می‌کردم که..... دراین‌جامادر سخن دختر را قطع می‌کند واز او می‌خواهد که برای تعویض لباس به‌اتاقش برود. دختر قبول می‌کند و با سرعت از پله‌ها بالا می‌رود.

۸۷ــ کلوزآپ از پدر دختر که پشت ویترین ایستاده و روی آن شیشه‌ها وجعبه‌های کوچك وچیزهای دیگر چیده شده است. پدر مشغول؟ تکاندادن یك دوا است. انگشت سبابه‌اش یعنی مانند انگشت باندپیچی شده‌ی دختر وانگشتی که در سوراخ تصویر پنهان شده بود، شروع به باز کردن در بطری می‌کند. تمام حرکت سریع دست از این انگشت است.

۸۸ــ نمای گسترده‌ای از سالن ــ مادر نشسته است و رفتن دختر را به‌بالا تماشا می‌کند. دیزالوروی نمای عمومی اتاق خواب.

۸۹ــ (این مشابه اتاقی است که در صحنه‌های آخر فیلم، شخصیت ماجرا پس از یك صحنه‌ی عاشقانه به‌آن وارد می‌شود.) نمای در برای چند لحظه تا دختر برای باز کردن در ورود به‌اتاق بیاید. در زمینه‌ای پشت ما تختخواب دختر را می‌بینیم که گاوی روی آن دراز کشیده است. با دیدن حیوان، دختر بسرعت بطرف تختخواب می‌رود.

۸۹ الف ــ نمای متوسط از دختر که در را می‌بندد ــ گاو را می‌بیند و عکس‌العمل او.

۸۹ بــ نمائی از گاو که روی تختخواب به‌آرامی خوابیده است درست مثل اینکه در طویله است و به‌آن عادت دارد. دختر در دید دوربین وارد میشود و با خشم به‌گاو اشاره می‌کند که برود. گاو را از روی تختخواب می‌راند.

۹۰ــ نمائی که از پشت تختخواب فیلمبرداری می‌شود. گاو در جلو ودختر در عقب قرار دارند. گاو از تختخواب پائین می‌آید. دختر که هنوز در قسمت عقب صحنه است، گاو را وادار می‌کند که از قسمت چپ صحنه خارج شود. دختر در تعقیب گاو دور تختخواب می‌چرخد.

۹۱ــ نمای متوسط از در اتاق که در همان حال گاو به‌بیرون می‌آید. دختر هم در تعقیب آن است و فوراً در را می‌بندد. (از این لحظه در اتاق صدای زنگوله گاو بگوش می‌رسد). هنگامی که در بسته

شد دختر به‌داخل اتاق برمی‌گردد و بطرف میز توالت می‌رود.

۹۲ـ کلوزاپ از میز توالت که زاویه‌ای گرفته می‌شودکه انعکاس تصویر را در آینه نتوان دید. دختر جوان روبروی میز می‌نشیند. چهره‌اش آرام است مثل اینکه در رؤیائی فرو رفته است. حالت او منعکس کننده نوعی اشتیاق درونی است. بی‌اراده به‌آینه نگاه می‌کند و ناخن را برمی‌دارد. (این صحنه بسیار کند است).

۹۳ـ نمای نزدیك‌تر. دختر روبروی میز نشسته واین صحنه از بالا فیلمبرداری می‌شود. بی‌اراده و با حرکات مقطع ناخن‌هایش را لاك می‌زند. بی‌آنکه به‌دستهایش نگاه کند. بعد از چند لحظه لاك را روی میز می‌گذارد و به‌آینه خیره می‌شود. چشم‌هایش پر از اشك است و دستانش بصورت ضربدر روی سینه نزدیك قلبش قرار دارد (دیزالو سریع). دختر جوان رؤیای عاشقانه‌اش را دنبال می‌کند، سرش را به آرامی تکان می‌دهد، پیشانی‌اش آرام چروك می‌افتد و چشم‌هایش اشك می‌زند. باشنیدن پارس یك سگ واکنش واحساسش شدیدتر می‌شود و لبهایش را گاز می‌گیرد. این نمابا حرکات‌شخصیت‌دیگر در (۹۵) پیوند می‌شود.

۹۴ـ صحنه بایك فوکوس ملایم باز می‌شود. نمائی از پشت میله‌های یك باغ. در جلو یك سگ به‌میله‌ها فشار می‌آورد و به‌کسی که از کناره‌ی دیوار نزدیك میشود پارس می‌کند. شخص مظنون و پلیس‌ها از پشت میله‌های باغ نزدیك می‌شوند حالت مظنون مانندختر جوان است. چشم‌هایش پر از اشکند. ودستهای دستبندزده‌اش مانند دستهای دختر جوان روی قلبش قرار دارد. مظنون سعی می‌کند بایستد و با مهربانی به‌سگ نگاه می‌کند. (۹۳)

۹۵ـ مظنون لبهایش را آرام گاز می‌گیرد و این نما با نمای مشابه‌ای از دختر در ۹۳ پیوند می‌شود.

۹۶ـ برش به‌دخترك در حالتی که از آن یاد شد که آشفته در آینه به‌خودش خیره است. (۹۷). موها ولباسش بآرامی در بادی که از جانب آینه می‌وزد تکان می‌خورند (نمای آخر ـ ۹۷).

۹۷ـ کلوز آب آینه که دختر واتاق در آن پیدا نیستند ـ در آینه آسمان آفتابی هویداست که ابرهای سفیدی در آن بآرامی بطرف غرب درحرکتند. در جلو صحنه شاخه‌های یك درخت را باد می‌لرزاند.

۹۸ـ نمائی از پهلو از دختر و آینه. این نما طوری گرفته می‌شود که انعکاس آینه از منظره‌ای خارج نمایان باشد. دختر جوان که هنوز موهایش دروزش بادحرکت می‌کند و چهره‌اش را میان دستهایش قرار می‌دهد.

درباره چند

سینماگر (۱)

نوشته، جمشید ارجمند

ژان رنوار، چارلی چاپلین، اورسون ولز، فریتز لانگ، ساتیاجیت‌ری، رنه کلر، جری‌لوئیس، آنتونیونی، چزاره زاواتی‌نی، برگمن، هانری ژرژ کلوزو، میزوگوچی، استانلی کوبریك، فدریکو فلینی

واقعیت گرایی فیلم

نوشته، فریدون رهنما

توانایی‌های در خور فیلم
راه واقعیت گرایی در تاریخ سینما
توانایی‌های مربوط به‌ماهیت فیلم
انتشارات بوف ـ منتشر کرد.

تجربه تا واقعیت

پارکر تایلر

ترجمه، عبدالله تربیت

در دهه‌ی بیست، فیلمسازان آماتور امریکائی تحت تأثیر نمونه‌های جدی فیلمهای خارجی، بخصوص «مطلب دکتر کالیگاری» و «رزمنا و پوتمکین»، قرار داشتند با توجه به سطح این منابع اصلی الهام، نتیجه کار کاملا مطابق آنچه که انتظار میرفت نبود، ولی با وجود این عکس‌العمل استیتك آنها در برابر فیلمهای تجاری، نقش مؤثری را در پیدایش دو نوع فیلم کم خرج و غیرتجاری یعنی «سینما ــ شعر» و «شهر ــ سمفونی» باز می‌کرد.

اولی داستان‌های شگرف‌آمیزی را که با اشیاء بیان میشد مثلا «داستان یك هیچکس» (لوئیس جاکوبز) و «شماره ۹۴۱۳: داستان یك سیاهی لشکر هالیوود»(فلوری ــ ورکاپیچ)، ومطالبی ساده‌درباره‌ی درام‌های‌اساسی انسانی‌مانند «صبح به‌صبح» (استرن ــ بایرن)، یا ملو ــ درام‌های «فانتاستیکی» راکه مستقیماً تحت تأثیر کالیگاری «رابرت‌وینه» بودند، مثل‌دوداستان «ادگارآلن‌پو» و یك‌اثر قدرت‌نمایانه‌ی‌پسیکولوژیك بنام «آخرین لحظه»، ــ یك دوران زندگی که بسرعت برق از مقابل چشمان مردی که در حال غرق شدنست، میگذرد ــ ایده‌ای‌که‌میتوانست

در فیلمهای تجاری بکار رود و شاید هم بکار رفته باشد، در برمیگرفت. چیزیکه به‌سینمای تجربی امریکا که امروزه حیثیت یافته و رشد زیادی کرده تشخص می‌بخشد، فقدان ابتذال و عوام‌پسندی سنجیده‌ایست که ظاهراً هالیوود از آنها دست‌بردار نیست. بنابراین اثر عجیب وغریبی چون «آخرین لحظه» هرچقدر هم که امروزه خام جلوه کند، میتواند بعنوان اثری‌که در آن ازکوشش سیستماتیك برای‌جلب توجه‌تماشاگران توسط زرق وبرق دادن و ساده کردن خبری نیست پذیرفته شود. و گذشته از همه، از گناه استتیك ترجمه‌ی عنصر عقلانی تجربه‌ی‌انسانی به معادل‌های سطحی عقلانی نیز بدور میباشد. در عین حال، بخاطر صمیمیت فراوان و احساس مستقیم برای زیبائی تصویری فیلم‌تجربی در چهار دهه‌ی اخیر اگر از لحاظ هنری «درست» و حتی از بعضی نقطه‌نظرها «محافظه‌کارانه» جلوه نمیکرد، چیزی هم نبود. طرح‌های پیچیده‌ی بصری و کنتراست‌های روشن و زنده شهر مدرن به‌تجربه‌گران اولیه الهام بخشید تا به جستجوی افه‌های هنری که توسط عمارت‌ها، بویژه، توسط زوایای غیرعادی دوربین و کادربندی دلبخواه در فیلم بوجود می‌آید برخیزند، طوری که از نقطه‌نظر استتیك فیلم‌های آنها به نوعی استیل هندسی تابلوهای نقاشی آبستره نزدیك شد. در آغـاز «شهر ــ سمفونی» و «سینما ــ شعر» در یك حیطه‌ی استتیکی واحدکنار هم زندگی میکردند. وقتیکه فیلمهائی چون H^2O (آب) اثـر «الف اسٹتاینر» که تماماً طرح‌های آب را در برمیگرفت، و «بیست وچهار جزیره دلار» اثر «رابرت فلاهرتی» که مطالعه‌ای امپرسیونیستی‌درباره‌ی مانهاتان بود، بوجود آمدند، طبیعت و دنیای ماشینی و آرشتیکتوری انسان رفقای گرمابه و گلستان بنظر رسیدند. در خارج، نقاشی‌آبستره توسط فیلمهائی که بدست نقاشان ساخته میشد به میراث سینمائی خود دست یافت، مثلا «باله مکانیك» اثر «فرنان لژه» و «سینمای کم‌خون» اثر «مارسل دوشان» ،که از مارپیچ‌های نقاشی شده روی دیسك‌های‌گردنده بوجود آمده بود. وقتیکه دهه‌ی چهل فرا رسید، «شهر سمفونی» طی سیر تکاملی خود به دکومانتر اطلاعاتی و دارای دید اجتماعی تبدیل شده بود که معمولا قسمتی از آن تهذیب اخلاق و قسمت دیگر خبـری بشمار می‌آمد (گویاترین و جالب توجه‌ترین مثال فیلم «شهر» میباشد که نمونه‌ی‌کامل این‌گروه بحساب می‌آید). برآورد اینکه چقدر استعداد

سینمائی «پیشرو» که از ارزش‌های خالص تخیل آگاه بودند در برابر فرصت‌ها و موقعیت‌های تجارتی تسلیم شدند و ابتکار خود را از دست دادند غیرممکن است البته بعضی‌ها، به اصل و منشاء خودشان تسلیم شدند و حالا آن کوشش‌های بدوی در سینمای تجربی بایستی همچون گشت‌وگذاری کامل در سرزمین‌رؤیاها بنظر برسد. انگیزه‌های هنری اریژینال آماتورهای امریکائی که آنقدر تحت تأثیر تخیلات کالیگاری و هنر بیانی پوتمکین بود، در واقع از آنها فاصلـه بیشتری گرفت. علیرغم رؤیاهای عجیب و غریب و تجربیات دیگر ذهنی و پسیکولوژیك، نحوه‌ی پرداختن تجربه‌گران به هنر و واقعیت، صادقانه‌تر از روش کار فیلمسازان تجارتی بود. بتدریج با توجه به هزاران فیلمی کـــه در طول سالها بوجـود آمد، هالیوود توانسته حداقـل برای یکبارهم که شده تمام آن چیزهائی راکه تجربه‌گران با شدت و صداقت بطور دائم انجام میدهند بکاربندد. یعنی‌استفاده از زبان «افه‌های مخصوص» (دیزالو، چندگانه، دگرگونی تصویر، دوربین متوقف و حرکات تند و کند شده) وهمچنین زبان اساسی فیلم یا «گرامر» که اغلب بااصطلاح «مونتاژ» مشخص میشود. گرچه تکنیك در قاموس هالیوود از معنای مهمی برخوردار نیست، ولی مونتاژ هنوزهم در شهر سینما چنان کمیت ارزشمندیستکه تیتراژ نام متخصص آفریننده‌ی آنرا ذکر میکند، درست همانطوریکه نامهای گریمورو ــ طراح لباس ذکر میشود. اما تکنیك بمعنای مونتاژ آب و نان «سینما ــ شعر» و «شعر ــ سمفونی» بشمار میرفت که بعنوان برچسب بیش‌از اینکه اصطلاحی آشنا باشند اطلاعاتی تاریخی هستند.

این نوع فیلم‌ها، در واقع اگر بطرزی خودآگاهانه فورمالیست و حتی تا حدودی خشك و محدود نبودند چیزی بحساب نمی‌آمدند. باوجود این واقعیت ــ یا طبیعت بمعنای وسیعش ــ با برکنارماندن از دگرگونی و سانتیمانتالیزه‌شدن مورد تجلیل بااهمیت تجربه‌گران قرارگرفت و یا حداقـل تقریباً اینطور بنظـر میرسید و میتوانیم آنرا در پرسپکتیو امروزی‌هم بطرزی خیرخواهانه بهمان صورت درنظر بگیریم.

باوجود همه‌ی اینها، جاده‌ای هراس‌انگیز در مقابل فیلمسازان جدی گسترده بود، و این درحقیقت جـاده‌ای بسوی واقعیت بشمـار میرفت، اما رب‌النـوع حامی آن بیشتر علم بود تا هنـر و ژورنالیسم

الهه‌ی محبوب آن بحساب میامد. باین ترتیب مکتب دکومانتر بعنوان چیزی‌که از آثار تجربی متمایزست بوجود آمد. یعنی ستایشگران حقایق در برابر ستایشگران تخیل قرارگرفتند و دومی رویائی شدکه بجای تفحص در آن بایستی از آن برحذر بود. در نگرش به‌این جدائی شدید اخلاقی لازمست این عقیده‌که فیلم تجربی را بایستی منحط یا صرفاً سوررئالیست یا (بهرصورت) مبهم و غیرقابل درك، آنطورکه عقب‌ماندگان هنوز میخوانند، قلمداد کرد، از میان برود.

نخستین فیلمهای تجربی‌که شهرت جهانی یافتند و علاوه‌بر مؤسسات آموزشی در سینماهای نیویورك‌هم نمایش داده شدند، یعنی «سگ آندلسی» اثر «دالی ـ بونوئل» و «خون یك شاعر» اثر «کوکتو» بترتیب سوررئالیست و شبه سوررئالیست بودند. باوجود اشتراك بسیار در «سوررئالیته» این فیلمها برمبنای تئوری‌های متضاد ارزش استتیك قرار داشتند،کوکتوهیچوقت‌به‌جنبش رسمی سوررئالیست پاریس وابستگی نداشت. استفاده از تصویر اتوماتیك و بکارگرفتن «سوپرناتورالیستی» احجام (فعال یا غیرفعال، انسانی یا غیره)، و همچنین کاراکتر عمومی شعری و فانتاستیك، خصوصیت‌هائی بودند که این دوفیلم نه‌فقط بایکدیگر، بلکه با برخی از فیلمهای تجربی امریکائی و آلمانی در دهه‌ی بیست و دهه‌ی سی بطور مشترك دارا بودند، مثلا، با فیلم مهمی چون «لوط در سودوم» (واتسون ـ وبر)، که به‌افسانه‌ی کتاب مقدس پرداخت آزاد و شاعرانه‌ای بخشیده بود. شهرت بد «انحطاط» که بسهولت به‌فانتزی هنری منتسب شده نتیجه یك سوءتفاهم همگانیست که برمبنای ترس از درون شخص، که مردم وحشت‌زده و بیمناك را بسوی روانپزشکان میکشاند قرار دارد. برای دانستن این امر که در مواجهه‌ی مردم با فیلمهای تجربی‌چه‌چیزی بیش‌از همه آنها را جلب مینماید یا وازده میکند بایستی به‌اصول و قوانین رویا بنگریم.

در سالهای اخیر، هم در فیلمهای خارجی و هم در فیلمهای داخلی، کوشش‌هائی فراوان وکم‌وبیش جدی انجام‌گرفته است تا با رویاها بعنوان واقعیت‌های کلینیکی رفتار شود، اما پرسپکتیو کلینیکی با هدف‌های هنری بیگانه است و مقابله با فیلمهای تجربی بایستی در حیطه‌ی خود آن انجام‌گیرد. انتقادی‌که معمولا تحت‌عنوان باصطلاح «جنون سوررئالیستی» به‌این فیلمها وارد میشود اینست‌که این عنصر

مسلط هرچقدرهم‌که ابتکاری یا قشنگ باشد خود را از واقعیت جدا میکند. من میپرسم: آیا یك شعر واقعیست؟ و پاسخ اینست‌که: بله، ولی حتی درمورد روایت‌ها، بندرت رئالیستی میباشد، زیرا معمولا ازآرایش کلام، و حذف زمان (معادل نوعی مونتاژ) استفاده میکند و بعنوان یك قاعده از هیچ نظم وترتیب منطقی یا زمانی پیروی نمیکند. شعر جدید بطرزی مخصوص پیچیده و غیرعادیست و نظم و ترتیب اساسی آن، مانند نظم وترتیب رویاها، نظم روانی تداعی‌ها و اشارات است. میتوان گفت یك شعر چیزیست‌که یك «سینما ــ شعر» معمولا میخواهد باشد.

باتوجه به‌عواطفی‌کــه توسط موقعیت‌های موجــود در درام یــا داستان، و حتی توسط برخــی از کیفیت‌های موجــود در خــود زبان برانگیخته میشوند، «شاعرانه» صفتی است‌که شاید خیلی ساده و راحت قابل اطلاق میباشد و می‌بینیم‌کــه حتی دکومانترهاهم گاهی شاعرانه بنظر میرسند. میتوان درباره‌ی آخرین فیلم «رابرت‌فلاهرتی»، یعنی، «داستان لوئیزیانا» بعنوان اثری‌که در بعضی از سکانس‌هایش شاعرانه است سخن‌گفت و یك دکومانتر داستانی جدیدهم، یعنی فیلم «شخص آرام» با ظرافت انسانی شاعرانه‌ای آمیخته است. اما یك‌چنین‌کیفیات صفت‌گونه‌ای نه‌منظور اصلی هرکدام از این فیلم‌ها را مشخص میکند و نه توسط معیاری تعین‌کننده چیزی راکه بایستی « سینما ــ شعــر» تجربی نامید در این فیلمها توجیه میکند. تمی شبیه تم فلاهرتی در «داستان لوئیزیانا» در یك فیلم هالیوودی بنام «یك ساله» هم بکار رفته است، در حالیکه این فیلم از برخی لحاظ تصنعی و متظاهرانه بنظر میرسید، اساساً و در واقع بطرزی آگاهانه‌تر چیزی داشت‌که «داستان لوئیزیانا» درجهت انسانیش دارا بود. و این آشنائی یك پسر تازه‌بالغ بالذات جسمانی، یعنی مراسمی‌که قدمتش به‌اندازه‌ی عمر تپه‌هاست. واقعیت بعنوان یك‌کمیت‌کاملا مدرنیزه یا شبه‌علمی از استتیك شدید و دنیای فانتزی فیلم تجربی بسیار بدور است، معهذا، اگر درست بگوئیم، واقعیت همانقدرکه حقایق و اجسام را در بر میگیرد، شامل تخیلات و ذهن‌نیز میباشد. این تصورجامع از واقعیت میتواند اصل پذیرفته‌شده‌ای قلمداد شود که از چشم دکومانتریست‌هائی با بینش پورتیانیك، باتوجه به‌مهارت تکنیکی قصه معروف «آیزنشتین» درباره‌ی رزمناو انقلابی پوتکمین و طرح‌های ناتورالیستی کلاسیك «فلاهرتی» در مورد ثبت‌کردن

مکان‌های بدوی کاملا ناآشنا بدور مانده است، واضحست‌که واقعیت بدوی فلاهرتی به‌آثار جدیدی با نتایجی که هم موفق و هم ناموفق امتدادیافته‌است صمیمانه‌ترین‌حقایق درباره‌ی‌کارهای این دومرداین‌بود که آنها سند سینمائی را بعنوان تصوری کامل وکافی از زندگی تلقی میکردند ــ و نه بعنوان ــ «سوژه کوچك» معمولی بلکه بعنوان یك سوژه بلند، یك فیلم داستانی ــ و وظیفه‌ی خود را با نوعی حقانیت انجام دادند. حیثیت نوپیدای دکومانتر بلند به‌اثر بدفرجام «آیزنشتین» یعنی «زنده‌باد مکزیك» هم تعلق‌گرفت‌که ناگزیر بصورت تکه‌هائی تدوین شده توسط دیگران، بدست ما رسیده است. در حالیکه واقعیتی شاعرانه حتی از خلال اشکال دگرگون‌شده‌ی این پروژه «آیزنشتین» ــ نمایان میشود، این اثر از «سینما ــ شعری»که توسط تجربه‌گران تکامل‌یافت، بوسیله‌ی استوارماندن در دنیای روزمره‌ی تجربه‌ی بیدارکننده، برکنار میماند. حمله‌ای‌که بیش‌از همه متوجه مکتب تجربه‌گریست، اینست‌که، در جستجوی فانتزی و تجربه‌ی «شب ــ ذهن» آنها حیله‌های دوربین را از لحاظ فرمی و کابوس و اوهام را از لحاظ محتوی بیش‌از اندازه بکار میگیرند و در نتیجه بطور غیرمستقیم واقعیت را تحقیر میکنند. اگر واقعیت در سطح داستان‌های قراردادی و شبه رئالیستی، یا حقایقی‌که تیترها را تشکیل میدهد، ویا جستجوی دقیق پدیده‌های طبیعی، آنطورکه توسط استودیوی «دیزنی» در سالهای اخیر انجام شده، درنظر گرفته شود. پس در واقع فیلم تجربی بطور مستقیم یا غیرمستقیم ارتباط چندانی با واقعیت ندارد. از طرف دیگر، آشکار است که، واقعیت بایستی در سطحی بالاتر و از دیدگاهی عمیق‌تر و وسیعتر از نمونه‌های بیانی‌که ذکر کردیم درنظر گرفته شود، حتی اگر این‌نمونه‌ها، مانند خود زندگی وجوهی را نشان دهد که تخیل معمولا برمبنای آن قرار میگیرد.

استعاره، تصویر اتوماتیك سوررئالیستها، پدیده‌های رویاها یا حالت بین خواب و بیداری ــ این سه عنصر نه موضوع بررسی علمی قرار میگیرند، نه موضوع فانتزی‌های غیرعادی، طوری‌که اشخاص غیرمسئول بطرزی‌بیمارگونه آنها را ــ استثمارکنند. آنها نشان‌دهنده‌ی جهات اصلی در اصول فیلمسازی تجربی هستند. همانطورکه درباره‌ی هرهنرمند راستینی صدق میکند، آنها قسمتی از، یا تکنیکی برای بیان تجربیات عادی انسانی هستند و این مطالعه‌ای تخیلاتی میباشد که خود

را صمیمانه در قالب یك وسیله‌ی بیانی نشان میدهد. واقعیت همانطور که عینی است ذهنی‌نیز هست، و بیك معنای مهم، همانطورکه واقعیت است، تخیل نیز میباشد.

درستیز بدون‌انعطاف،گرچه نه‌همیشه عادلانه‌ی دکومانتریست‌ها باتجربه‌گری، چیزی غیراز طرد تخیل که بنوبه‌خود شکل پراهمیتی از تجربه میباشد، نمی‌بینیم. درمیان بزرگترین آثار نمایشی، شعـر، و نقاشی طبیعت و واقعیت عادی معمولا حضور دارند، اما گاهی‌اوقات در انواع شکل‌های سمبولیك دیده میشوند و تخیل حقایق را فقط بعنوان نقطه‌ی شروع، بعنوان عناصر کمپوزسیون بکار میگیرد تا شکلی نهائی ایجاد کند که گرچه ممکن است کاملا همانند یك تجربه‌ای عامل انسانی نباشد ولی بیان‌کننده‌ی همان تجربه است.

درباره سینما

نوشته جمشید ارجمند

سوژه، کارگـردانی، فیلمبرداری ، مونتاژ، پشت‌پـرده سینما، سینمای کمدی، فیلمهای ترسناك، زبان سینما، نهضت پیشگام، نئورئالیسم، اکسپرسیونیسم، نقاشی متحرك

منتشر شد

بخوانید

ویژه سینما و تئاتر

منتشر شد. شماره ۱، ۲، ۳

انتشارات بابك . میدان ۲۴ اسفند

حرفهائی درباره یك سینمای بهتر

نوشته، خسرو سینائی

یك نیاز حرفه‌ای مرا وادار بنوشتن این خطوط میکند. نیاز به پایه‌ریزی یك سینمای بهتر که نه تنها با فرهنگ ما، بلکه با زمان ما و بیش از آن با موجودیت «هنر سینما» رابطه‌ای اصیل‌تر داشته باشد.

بر ـ هنر سینما ـ تأکید کردم، از آنجا که ـ صنعت سینما ـ و سینمای در خدمت تجارت در این بحث جائی ندارند و تنها وجه مشترکشان با ـ هنر سینما ـ آنست که از وسایل فنی یکسان جهت ایجاد تصاویر استفاده میکنند. این تنها وجه مشترکشان است و متأسفم که هنوز واژه‌ای نیافته‌ایم که ما را از بکاربردن دو کلمهٔ ـ هنر ـ و ـ سینما بدنبال هم بی‌نیاز کند و بتنهائی مفهوم ـ هنرسینما ـ را در خود حمل کند. تأسف از این جهت است که همین بکمك‌گرفتن کلمهٔ ـ هنر ـ قبل از سینما ـ معرف آنست که ـ هنر سینما ـ هنوز آنطور که باید موقعیت خود را در میان دیگر هنرها تثبیت نکرده است، چرا که در بکاربردن کلمهٔ ـ موسیقی ـ شعر ـ نقاشی ـ ما را بکمك گرفتن از کلمه ـ هنر ـ نیازی نیست، چون موسیقی و شعر و نقاشی، چه مبتذل و چه در مرتبه‌ای والا، بهرحال بعنوان پدیده‌های هنری مفاهیمی تثبیت شده هستند. ولی ـ سینما ـ بمفهوم عام آن، شامل انواع مختلف فیلمهائیست که اکثریت قریب باتفاقشان نه‌میخواهند و نه میتوانند هدف ـ هنر ـ بودن داشته باشند و همانطور که میدانیم تنها وجه مشترکشان استفادهٔ از وسایل یکسان است، درست مثل آقای

پیکاسو و رنگرزهای منازل که از یك نوع وسیله استفاده می‌کنند که تفاوت راه و هدفشان لازم بتوضیح نیست.

پس بحث ما برسر ــ هنر سینماست ــ که آشفتگی غریبی برآن حکمفرماست و شاید عاقبت بدلیل همین آشفتگی و از میان همین درهمی، موجودیت اصیل ــ هنر سینما ــ در راهی جدا از همهٔ آنچه که ربطی بآن ندارد، خود را تثبیت کند.

بیشتر آنچه که ما اکنون بعنوان ــ سینمای هنری ــ برپرده‌ها میبینیم، چیزی نیست جز داستانهای ادبی و یاقطعات تأتری‌که با مهارت کمتر یا بیشتر بتصویر برگردانده شده است. و درست بهمین دلیل است که داستان فیلمها در تقریباً همهٔ موارد، سرنوشت فیلم را تعیین میکند، و یا بازی خوب یابد هنرپیشه‌ها تا این حد در موفقیت فیلمها مؤثر است. آیا این جزنتیجهٔ نفوذ غیر لازم ادبیات و تأتر درسینماست؟ و آیا جزآنست که تماشاگر سینما بدلیل انس و آشنائی طولانی‌تر با ادبیات و تأتر معیارهای سنجش خود را در سینما نیز از این دو راه پرارج ولی متفاوت هنری، بعاریت میگیرد و بدینطریق ناخواسته شکل گرفتن سینما را بعنوان یك هنر مستقل بتعویق میاندازد؟ برای نمونه ناچارم از موسیقی مثال بیاورم، که شاید انتزاعی‌ترین و مستقل‌ترین هنرهاست. در دوران رمانتیك موسیقی اروپا که آهنگسازان بیش از هرزمان دیگر، آثار ادبی را زیربنای خلق‌آثارشان قرار می‌دادند بازهم هرگز داستان زیربنا، معرف ارزش و دلیل موفقیت آهنگی که برآن ساخته میشود نبود، و می‌بینیم که موسیقی زمانی در والاترین مرتبهٔ خود جلوه‌گر میشود که بخالص‌ترین شکل رسیده، خود را از پیرایهٔ هر هنر دیگری آزاد میکند. موسیقی «یوهان سباستیان باخ» بهترین شاهد این مدعاست.

اگر بری از مسائلی چون، عادت، شناخت و احساس، موضوع را بررسی کنیم می‌بینیم آنچه‌که در موسیقی مایه لذت مامیشود امواجی با طولهای معین در فضاست که گوش ما وسیله انتقال تأثیر آنها بمغز میگردد و ترکیبات مختلف این امواج است که بما لذت میبخشد. و موسیقی کاملا انتزاعی، مثلا باخ، ثابت میکند که برای لذت بردن احتیاج بدریافت مفاهیم غیر انتزاعی و قابل لمس نداریم، بلکه ترکیبهای مختلف موجهای صدا بخودی‌خود میتواند، درمحدودهٔ فرهنگی

معین، برای ما درك لذت و یا بهتر بگویم ایجاد رابطهٔ حسی با یك اثر موسیقی را ممکن سازد. در سینما بجای امواج صدا با امواج نور سر و کار داریم، در اینجا بحث صدا را در سینما کنار میگذاریم ــ، وسیله انتقال تأثیر این امواج به‌مراکز عصبی، چشم است. و دلیل علمی قانع‌کننده‌ای نیافته‌ام که ثابت کند این اختلاف خود امواج با یکدیگر دلیلی برآن باشد که ما بتوانیم با ترکیبات‌کاملا انتزاعی امواج صدا رابطه‌ای لذت‌بخش برقرار نمائیم و از ایجاد چنین رابطه‌ای با ترکیبات انتزاعی امواج نوری عاجز باشیم.

باید گفت که تا دلیل قطعی برعجز ما در تأثیر پذیری و ایجاد رابطه احساسی با ترکیبات انتزاعی امواج نوری یافت نشود، میتوان برای رسیدن به «سینمای مطلق» در این راه گام برداشت و مسلماً در صورت رسیدن بآن مرحلهٔ تکامل ــ هنر سینما ــ نیز خواهد توانست، بدون آنکه به‌اصل موجودیت آن لطمه‌ای وارد آید از پدیده‌هائی چون صدا و حتی تصاویر غیر انتزاعی، بهره‌گیری کند.

آنچه در اینجا مطرح می‌شود سالهاست که راهنمای اصلی تجربیات هنرمندانیست که بموجودیت تثبیت شدهٔ هنرها قانع نیستند و در هریك از رشته‌های هنری ابعاد تازه‌ای میجویند. برای مثال میتوان از «موریسیوکاگل» هنرمند آرژانتینی نام برد. او ابتدا در زمینهٔ موسیقی با تجربیات خود آثاری راه‌گشا بوجود آورد و سپس این تجربیات را به تآتر و سینما نیز گسترش داد. در فهرست آثاری که او برای «NDR» و فرستنده‌های تلویزیونی آن تهیه کرده است، کوششهای کم و بیش موفقی را در پیاده کردن روابط نوتها وفرمهای موسیقی در مورد شعاعهای نوری می‌بینیم.

موریسیوکاگل درباره فیلمش موسوم به «Solo» که براساس «موسیقی دیدنی» اثر «دیتر شنبل» ساخته شده است میگوید: «..... پارتیتور مثل مؤسیقی مطلق نوشته شده است، باین ترتیب فاقد هرگونه پیشنهادی دربارهٔ ــ دکوراسیون ــ و ــ جریان داستان ــ است، که هردو در این فیلم بطریقی هذیان مانند، از نظر پرداخت صحنه و موضوع، مطرح میشوند، و بالاخره در موسیقی دیدنی هرگونه پدیده شنیدنی حذف میشود، پارتیتور از نظر زمان و مکان نامحدود است و میبایستی بدون هرنوع صدا اجرا شود. شاید

بتوان آنرا با فیلمهای صامت مقایسه کرد که چون موسیقی مطلق به‌ابعاد اضافی احتیاجی ندارد. باین ترتیب من دقیقاً بروال یك فیلمساز بی‌مسئولیت رفتار کردم: از آهنگ شنبل، ایدهٔ اصلی را گرفتم و بدلخواه آنرا در جهات مختلف، چون ارکستراسیون یك اثر موسیقی، با تغییرات اساسی که برمبنای امکانات نوری بودند، تنظیم کردم.»

فیلم «Solo» بآن دسته از کارهای موریسیو کاگل تعلق داردکه او با پدیده‌های ـ دیدنی بترتیبی رفتار میکند که گوئی آنها پدیده‌های موسیقی هستند. مخروطهای نوری ایجاد ملودی میکنند، از ترکیبشان آکوردهای نوری بوجود میآید، و بهرطریق کوشش میشود تا یك شبه موسیقی در قلمرو نور ایجاد شود.

می‌بینیم که موریسیوکاگل نیزبدلیل بستگی قبلی به‌موسیقی باز بارقوانین هنر دیگری را برسینما تحمیل میکند، ولی تجربیات کاگل و امثال او از طرف دیگر مؤید آنست که سینمای مطلق میتواند بجز پرداخت تصویری داستان بکمك هنرپیشه چیزدیگری نیزباشد. نمونه‌هائی از این ـ چیز ـدیگر را در میان فیلمهای سینماگران تجربی آمریکا، در تهران نیز دیده‌ایم و وجود همین نمونه‌ها مؤید آنست که رسیدن بسینمای فارغ از دیگر هنرها غیرممکن نیست.

در کتاب «درك فیلم» نوشتهٔ «سرگی آیزنشتاین» می‌بینیم که چگونه این نابغهٔ سینما سالها پیش در تجربیات و مطالعات خود کوشید است تا با ایجاد روابطی میان اندازه‌ها و حرکات معین تصاویر و همچنین افه‌های صدا و ساختمان موسیقی فیلم و رسم منحنی‌های مختلف که بتواند معرف رابطهٔ میان احساس تماشاگر و ترکیبهای مختلف انواع تصویر و صدا باشد، راهی بیابد تا بتواند سینما را بصورت هنری مستقل با معیارهای مخصوص بخود بسازد. متأسفانه کوششهای آیزنشتاین که در قالب فکری زمان خود با درنظرگرفتن عمرکوتاه سینما، نمی‌توانستند همهٔ امکانات را بررسی کنند، بطور جدی دنبال نشد و سینمای حرفه‌ای راحت‌ترین راه را که استفاده از فرمها و زبان شناخته شده برای عام است انتخاب کرد، و نتیجه آن شد که سینمای بعد از زمان صامت از نظر ـ زبان سینمائی ـ سخت منحط شد. بعد از جنگ دوم جهانی در کشورهائی چون لهستان و

چکسلواکی در مدارس سینمائی شاگردانی تربیت شدند که با آگاهی فراوان بهنرهای دیگر، از سینما به‌سینما میرسیدند و نتیجه آن شد که گرچه آثار این جوانان از طرفی بدلایل سیاست‌های اقتصادی و از طرف دیگر بدلیل آسان پسند بودن تماشاگران هرگز نتوانست بصورت سینمای ـ مردم ـ درآید ولی آثاری چون «الماسهای شب» و یا «برهٔ آسمانی» که در دهه میان سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ در چکسلواکی ومجارستان ساخته شد، ویاآثار معروفتر«رومان پولانسکی» در زمان اقامتش در لهستان، ثابت میکند کـه میتوان در سینمای داستانی نیز، داستان سینما را با معیارهائی کاملا جدا از معیارهای داستان در ادبیات بوجود آورد، و چه بسا که یك داستان سینمائی بسیار خوب هرگز بصورت یك داستان ادبی قابل نوشتن نباشد.

این نوشته را به «کتاب سینمای آزاد» میدهم، چون‌گروه وابسته باین کتاب را در شرایط معینی میبینیم که میتواند بدون درنظرگرفتن مسایل مادی و شرایط تهیه‌کنندگی دستگاههای حرفه‌ای، به‌خـود ـ سینما ـ بپردازد. و از اینجاست که بآغاز نوشته‌ام باز میگردم.

نیازی حرفه‌ای مرا بنوشتن این خطوط وادار میکند، گروهی که دوربین بدست، بدلیل علاقه و بدون توقع مادی، فیلم میسازد غنی ترین و اصیل‌ترین پشتوانهٔ ماست در ایجاد سینمای بهتر، آنچه که کم دارد تجربه‌است و شناخت و آنچه که این هردو را جبران میکند علاقه است و پشتکار. در جهان امروز علاقمندان بسیار میکوشند تا بـا تجربیات خود موجودیت مستقل ـ «هنر سینما» را تثبیت کنند، این تجربیات در انواع شکلها از انتزاعی‌ترینشان ـ کـارهای موریسیو کاگـل ـ تا متداول‌ترین آنها ـ سینمای تجربی آمریکا ـ بایجـاد سینمای بهتر آینده کمك میکنند و تجربیات مدارس سینمائی کشورـ هائی چون لهستان و چکسلواکی ثابت میکند که ایجاد یك سینمای بهتر غیرممکن نیست.

در ایران چندمدرسه سینمائی بازشده است واین خود میتوانست سنگ بنای مؤثری در ایجاد سینمائی بهتر باشد، اما متأسفانه ابتلای اکثریت دانشجویان به‌مرض وحشتناك «لیسانس طلبی» از طرفی وحل شدن سریع استادانشان در شرایط زمان و مکان از طرف دیـگر و بالاخره مسایل مادی و اداری و علیهذا!، باعث میشود که این مدارس

نیز تاکنون نتوانسته‌اند آنطور که باید در بهبود سینمای ما نقشی عهده بگیرند. گذشته از مدارس سینمائی، گروهی از جوانان علاقمند در سالهای اخیر با صمیمیت کوششهائی بـرای بهترکـردن وضع سینمای ما نموده‌اند، اما نادیده نمیتوان گرفت که همهٔ آنان به‌بهتر کردن آنچه کـه همیشه بوده است پرداخته‌اند و هیچیـك در اصل موجودیت آنچه کـه بعنوان «هنر سینما» تاکنون بوده و هست شك نکرده‌اند، و درست بهمین دلیل است که بناچار همهٔ امید خود را به «سینماگران گروه سینمای آزاد» می‌بندیم، به‌آنها که گرفتار هیچگونه حسابگری مادی و معنوی نیستید و در لحظه‌ای کـه دوربین بـدست میگیرند خودشان هستند و احساس و علاقه‌شان!!

یك فیلمساز بیش از هرهنرمند دیگری وسیلهٔ بیان در اختیار دارد، انواع تصاویر و حرکات آنها، انواع نورها، انواع صداهـا، انواع امکانات تداوم در تصویر و صدا (انواع تدوین)، موضوع، انسان هنرپیشه، انسان غیر هنرپیشه، حیوان، حرکت، سکون و عوامل بسیار دیگر. هنرمند فیلمساز میتواند بدلخواه هریك از این وسایل را بخدمت گیرد و یا بکنار گذارد و در این انتخاب هیچیك از ایـن وسایل از دیگری مهمتر نیست جز بدلیل مورد و طریق استفاده ازآن!.

اگر این مطلب را بپذیریم میبینیم که ــ سینماگر سینمای آزاد با دوربین هشت میلیمتری در دست، برای یافتن زبان اصیل ــ هنر سینما ــ چه امکانات وسیعی در اختیار دارد. امکان انواع تجربه، تجربهٔ براساس آگاهی، آگاهی که بدلیل علاقه آسان بدست میآید و وجودش برای بهتر شدن ضروریست. و چقدر حیف است که در این غوغای سینمای تجاری ما بسیاری از ــ سینماگران سینمای آزاد ــ نیز بجای تجربه برای یافتن راههای تازه‌ای که بسوی سینمای اصیل تیر میرود. میکوشند تا آثارشان برفیلم هشت میلیمتری سیاه مشقی باشد برای آنچه که میخواهند بعدها ضبط برفیلم ۳۵ میلیمتری به‌بازار پر وعد و وعید سینمای تجارتی تحویل دهند.

فیلمبرداری از اشیاء ریز

نوشته‌ی John Hart

نقل از Film Making

ترجمه‌ی، سیروس هرمزی

بیشتر دوربین‌ها اشیاء را از فاصله‌ای کمتر از ۴ فوت نمی‌توانند فوکوس کنند ولی بسیاری مواقع اتفاق می‌افتد که شما بخواهید در فاصله‌هائی کمتر از این فیلم‌برداری کنید. در عکاسی گرفتن کلوزآپ (نمای درشت) ساده است چون در بیشتر دوربین‌های عکاسی می‌توان عدسی را از دوربین جدا کرد و یك عکاس میتواند با افزودن وسایل لازم حداقل فاصله عدسی از سوژه را افزایش دهد. فیلمبردار هشت میلیمتری نمی‌تواند عدسی را از بدنه‌ی دوربین جدا کند و لازم است که از راههای دیگر استفاده کند. البته در این مورد استثناء هم هست، مثلا در دوربین بلیو 4008 ZM ویا دوربین‌های‌جدید yashica عدسی‌های پیچ‌شونده به بدنه‌ی دوربین وجود دارد که می‌توان آنها را جدا کرد.

گرچه یك فیلمساز آزادی کار یك عکاس را در گرفتن نماهای بسیار درشت ندارد ولی سیستم‌های متعددی هستند که می‌توانند مورد استفاده قرار گیرند و متداول‌ترین آنها عدسی‌های کلوزآپ است.

هنوز هم مجهولات زیادی در مورد تکنیك کلوزآپ در کار سینما وجود دارد و مشکل بتوان یك دلیل منطقی یافت که چرا این چنین است، ولی من گمان می‌کنم تمام این‌ها را بتوان در کلمه‌ی «دیوپتر» خلاصه کرد.

با برخورد با این کلمه توجه باین مسئله جلب می شود که فیلمبرداری نماهای بسیار درشت به دانش عمیق‌سوزی و ریاضی محتاج است و این فکر مطلقاً درست‌نیست.

دیوپتر واحدی است که قدرت یك عدسی کلوزآپ را انـدازه می‌گیرد. برای مثال اگر گفته شود یك عدسی قدرتش یك «دیوپتر» است باین معنی است که اگر آنرا به دوربین ببندیم و فوکوس را در بی‌نهایت تنظیم کنیم حداقل فاصله‌ی ممکن برای فیلمبرداری ۳۹/۳۷ اینچ می‌شود و اگر عدسی ۲ دیوپتری مصرف شود این حداقل به ۲۰ اینچ و در مورد عدسی سه دیوپتری به ۱۳/۱ اینچ کاهش خواهدیافت.

همانگونه که می‌بینید مسئله‌ی ساده‌ایست و با تهیه عـــدسی کلوزآپ و فوکوس کردن روی بی‌نهایت می‌توان حتی زوم هم بکار برد و تصویر همچنان دقیق بماند اکنون این سئوال پیش می‌آید که اگر فوکوس روی بی‌نهایت تنظیم شود و شیئی مورد نظر بطرف دوربین حرکت کند چه پیش خواهد آمد؟ ابتدا مسئله‌ی طوقه‌ای تنظیم فوکوس را بررسی می‌کنیم و فرض را براین می‌گذاریم که فاصله روی ۱۰ فوت تنظیم شود و عدسی هم به قدرت ۱ دیوپتر باشد. حالا شیئی در چه فاصله دقیق خواهد بود. جواب مسئله ۳۰ اینچ است ولی اغلب مواقع فیلمبردار امکان محاسبه را ندارد و باید از درون چشمی تصویر را فوکوس ببیند. اگر شیئی بطرف دوربین حرکت کند باید دانست که فاصله اولیه‌اش با عدسی و مساحت طی شده تا زمان توقف حرکت چه اندازه است. در این صورت می‌توان با چرخاندن عدسی در حین حرکت شیئی فوکوس را ثابت نگاه داشت. با یك مقدار تمرین وعلامت‌ـ گذاری روی درجه‌های مختلف فاصله می‌توان از عهده‌ی این کار برآمد. در بیشتر مواقع به این کار احتیاجی نیست، چون می‌توان با سود بردن از مسئله‌ی عمق میدان این نقیصه را برطرف کرد. برای مثال اگر از یك فاصله‌کانونی ۱۰ میلیمتر روی جسمی‌در ۱۲ اینچی فوکوس شده است و دیافراگم F/8 باشد، ماکزیمم عمق میدان از ۸/۵ تا ۲۱ اینچ خواهد بود، بنابراین در عمل، شیئی می‌تواند از ۲۱ اینچ فاصله با عدسی تا ۸ اینچ حرکت کند بی‌آنکه تنظیم فاصله را تغییر داد.

نماهای نیمه‌درشت:

حتی بدون استفاده از عدسی کلوزآپ می‌توان تا حدی به شیئی نزدیك شد، بخصوص اگر دوربین مجهز به یك زوم قوی باشد. اگـر ماکزیمم فاصله کانونی عدسی ۴۸ میلیمتر و حداقل فاصله‌ی ممکن ۳

فوت باشد می‌توان از یك سطح ۳/۱ در ۲/۳ اینچ فیلم گرفت. بسیاری از اشخاص در محاسبه فاصله دوربین با شیئی دچار اشکال می‌شوند، فاصله باید از وسط عدسی کلوزآپ تا شیئی اندازه‌گیری‌شود.

عدسی‌های فوکوس ثابت:

در یك دوربین با عدسی فوکوس ثابت هم امکان استفاده از عدسی کلوزآپ هست ولی با هرعدسی می‌توان تنها یك فاصله راتنظیم کرد. فاصله‌ی یك دوربین با عدسی فوکوس ثابت باید طوری تنظیم شود که در هردیافراگم حداکثر عمق میدان را بدهد یا این فاصله را hyner focal می‌نامند و معمولا در حدود ۱۲ فوت است.

در عمل، با فرض براینکه عدسی در ۱۲ فوت تنظیم فاصله شده، مسافت مفید با عدسی کلوزآپ باین صورت مشخص می‌شود:

۱ــ دیوپتر ــ ۳۱ اینچ

۲ــ دیوپتر ــ ۱۷۱/۴ اینچ

۳ــ دیوپتر ــ ۱۲ اینچ

مسئله‌ی نور دادن در دوربین‌های جدید مشکلی ایجاد نمی‌کند چون بیشترشان نور را از درون عدسی محاسبه می‌کنند ولی اگردوربین شما نورسنج ندارد و یا محاسبه نور از دریچه‌ی بالای عدسی انجام می‌شود باید محاسبه دقیقی بعمل‌آورد. چون درکار کلوزآپ مقدار زیادی از نور بعلت درشت‌سازی شیئی از بین می‌رود.

اگر شیئی در چشمی دوربین بیشتر از نصف اندازه واقعی‌اش باشد آنگاه باید نور اضافی داد. و این مقدار نور را می‌توان ازفرمول $(M + 1)^2$ محاسبه کرد که M مقدار درشت‌سازی جسم‌است. برای مثال اگر اندازه‌ای شیئی ۵ میلیمتر باشد و حدوداً کادر را اشغال کند درشت‌سازی یك به یك است و فرمول باین صورت در می‌آید $(1 + 1)^2 = 4$ و در نتیجه باید چهار برابر نور طبیعی افزایش نور داشت. البته این از موارد نادر است که اندازه تصویر نزدیك به اندازه‌ی شیئی باشد و از این‌رو استفاده عملی از این فرمول بسیار اندك است.

سوار کردن عدسی کلوزآپ:

دو طریقه برای سوار کردن عدسی کلوزآپ هست. یکی طریقه پیچ کردن و یکی طریقه فشاری است که دومی درموقعی است‌که دهانه‌ی عدسی دوربین پیچ نداشته باشد. قطر دهانه داخلی لنز در کتابچه‌های راهنمای دوربین هست و می‌توان در صورت مشخص نبودن به آسانی اندازه گرفت و چه بهتر که به هنگام خرید عدسی دوربین را همراه داشته باشید.

از تجربه‌ی فیلمبرداری کلوزآپ نباید هراسی داشته بـــاشید. میتوانید با استفاده از مردم افه‌های تصویری شگفت‌آوری بدست‌آورید و یکی از این موارد دقیق کردن آهسته‌ای تصویر از یك حالت محو است. و یا بالعکس با برگرداندن عدسی و محو کردن یك تصویر دقیق می‌توان فیلمبرداری قطع کرد. شیئی را عوض نمود و دوباره فیلم گرفت و تصویر شیئی جدید را دقیق کرد. این مسئله روی پرده متناوب بنظر می‌رسد و هیچ قطعی حس نمی‌شود. با کمی تخیل می‌توان افه‌های تصویری جالب به کمك یك عدسی ارزان و ساده‌ی کلوزآپ بدست آورد.

تکنیك فیلمبرداری time lapse در عدسی‌های کلوزآپ بین‌آماتورها بعلت نقص وسایل متداول نیست، ولی امروزه با دوربین‌هائی که وسیله‌ی T_L در آنها تعبیه شده این تکنیك از عدوده‌ی حرفه‌ای‌ها خارج شده است.

بیشترین مورد استفـــاده در فیلمبرداری از گل‌هـــا و تغییرات آنهاست و حشرات اطراف گلبرگها.

برای این کار باید دوربین روی یك سه‌پایه سوار شود و عدسی را در حد لازم از نظر نوری تنظیم فاصله نمود و واحد T_L را طوری تنظیم کرد که در هرفاصله زمانی دلخواه یك عکس (فریم فیلم) میگیرد.

در این طریقه فیلمبرداری همانند تمام فیلمهای مخصوص نور روز (فیلمهای خارجی) باید از فیلتر 85 و در مورد دوربین‌های سوپر۸ از فیلتر C_C که در دوربین تعبیه شده سود برد تا حرارت رنگی فیلم با شرایط نوری وفق دهد. البته اگر زمان فیلمبرداری به شب بکشد مسائل دیگری پیش خواهد آمد.

من واحدهای دست‌ساز T_L را دیده‌ام که از یك فلاد بعنوان

منبع نور سود می‌برند و در این صورت فیلتر C_C را کنار می‌زنند و فلاد هرثانیه قبل از عکس‌گرفتن روشن می‌شودونور می‌دهد. بهرحال با این روش امکان کمی برای حفظ حرارت رنگی هست. مؤثرترین راه استفاده از یك فلاش الکتروئی است که حرارت رنگی تقریباً تعادل حرارت رنگی خورشید دارد.

نور دادن به سوژه:

نور دادن یك سوژه‌ی متحرك همیشه توأم با اشکال بوده است ولی در مورد فیلمبرداری نماهای درشت بعلت کوچك بودن سطح‌مورد فیلمبرداری کار آسان است ولی بهرحال باید ملاحظاتی را در نظر گرفت.

ساده‌ترین وسیله ۲ فلاد ۲۵۰ واتی است که در دو طرف دوربین نصب کنید. تا نور تخت حاصل شود و با حرکت یك هردوی آنها از یك more light است که بعلت قدرت زیاد بهتر است از نور منعکسه‌ی آن از یك سطح صاف سود برد تا نرم‌تر بشود.

بهرحال باید با منابع مختلف نوری تجربه کرد تا بهترینشان مشخص بشوند. اگر دو فلاد ۲۵۰ واتی دارید به دو طرف دوربین نصب کنید. تا نور تخت حاصل شود و با حرکت یك هردوی آنها در یك مسیر دایره‌ای بطرف خارج می‌توان به اشیاء عمق بیشتری داد چون در این صورت نور از پهلو می‌تابد و باید بسیار مراقب بودکه بعلت نزدیکی فاصله نور بدرون عدسی دوربین نتابد.

فیلمبرداری از اشیاء بسیار ریز

یکی از تکنیك‌هائی که کمتر توسط آماتورها بکار می‌رود فیلمبرداری از درون یك میکرسکپ است ولی این کار حتی ساده‌تر و آسان‌تر از استفاده از عدسی کلوزآپ میباشد.

البته برای این کار باید یك میکرسکپ داشت که نوع ارزانش هم فراوان است مهمترین شکل در هنگام فیلمبرداری از درون میکرسکپ سوار کردن دوربین است اولین فکری که بنظر هرکس می‌رسد استفاده از سه پایه است ولی این کار عملا ثمربخش نیست و نمی‌توان به دسته‌های حرکت پان‌وتیلت سه‌پایه متکی بود. خود من یك وسیله‌ساختم که دوربین را در یك‌جا ثابت و محکم نگاهدارد، البته وسیله ظریفی نیست ولی کارساز است.

قبل از تعبیه دوربین روی میکرسکپ باید تصویر زیر میکرسکپ را کاملا دقیق کرد و آنگاه دوربین را درست در جهت چشمی میکرسکپ قرار داد ولی نباید به آن بچسبد چون ارتعاشات موتور دوربین فوکوس را بهم می‌زند و برای بدست آوردن تصویر دقیق باید متراژ روی بی‌نهایت باشد.

نور دادن: و سنجش نور:

اگر چه امکان استفاده از هردو نوع فیلم خارجی و داخلی ممکن است ولی من تشخیص داده‌ام که روی فیلم‌های داخلی کنترل بیشتری می‌توان داشت.

یك لامپ ۲۵۰ واتی که در فاصله‌ی ۲ فوتی میکرسکپ نصب شود برای یك شیئی با زمینه‌ی سیاه نور مناسب را تعیین می‌کند. این نوررا باید طوری تنظیم‌کردکه شیئی بخوبی دیده‌شود وبعد فیلمبرداری را شروع کرد.

فیلمبرداری از درون یك میکرسکپ می‌تواند دنیای جدیدی را در فیلمسازی عرضه کند ولی چون خود میکرسکپ‌ها وشرایط‌فرق می‌کنند بهتر راست در این مورد قبلا امتحان و تجربه کرد و حرف‌های من فقط بعنوان یك راهنمائی در خاطر بماند.

۱ـ time lapse وسیله‌ایست که با تعبیه‌ی آن در دوربین می‌توان این امکان را بدست آورد که دوربین را در جائی ثابت کرد و دوربین در فواصل معینی و دلخواه زمانی یك عکس میگیرد.

مونتاژ گریفیث

ترجمهٔ، پرویز تأییدی

گریفیث اولین بار در فیلم (۱۹۰۹) The lonely Vullo توانست مونتاژ را براساس دراماتورژی فیلم ایجاد کند: در یك ویلا زنی با دو بچه‌اش مورد حمله چند نفر دزد قرار میگیرند ولی زن با اسلحه‌ای که دارد مانع تجاوز آنها میشود و شوهرش را بوسیله تلفن از ماجرا آگاه میکند. در اینجا گریفیث به این فکر می‌افتد که بطور موازی و براساس نوشته و وضع و حالت ماجرا مونتاژش را انجام دهد به‌این معنی دزدان را که سعی دارند حمله کنند، عکس‌العمل زن و دو بچه و فعالیت شوهر را برای خلاص کردن زن و بچه‌ها از دست دزدان بطور مونتاژ موازی انجام میدهد و بدینترتیب هنر مونتاژ متولد میشود.

مونتاژ را بادکوپاژ نبایستی اشتباه کرد. دکوپاژ جدا کردن نماها و طرز انتخاب آنها از لحاظ دور بودن و نزدیك بودن و یا حرکات دوربین به موضوع است اما در مونتاژ زمان نماها در نظر گرفته میشود و آنها را کوتاه یا بلند میبرند و بهم وصل میکنند و به این ترتیب ریتم فیلم بدست می‌آید.

گریفیث همین مونتاژ را در فیلمهای بعدی خود بکار میبرد مثلا در آخرین نجات. در Lone Sdalc Operator و Berth of a nation که بسال ۱۹۱۵ ساخته شد و در Intolcranre ساخته۱۹۱۶ در جائیکه اعدام یك بیگناه در اثر فعالیت زن او متوقف می‌گردد، همین مونتاژ دیده‌میشود

گریفیث برای اینکه هیجان تماشاگر را در این صحنه‌ها بالا

ببرد، ریتم مونتاژش را تند کرده است، مخصوصاً در مونتاژ موازی این صحنه‌ها ریتم را لحظه به لحظه تندتر میکند.

گریفیث همانطور که در یك قسمت، نماهای دوماجرا را که بهم مربوطند در هم و داخل یکدیگر مونتاژ کرد، (در نمائی که مردبطرف چوبه دار میرود و در نمای بعد که زنش برای آزادی او عجله میکند، نشان میدهد.) توانست چهار قسمت از چهار داستان متفاوت را هم که در محلهای مختلف در جریان هستند با هم نشان دهد. ابتدا این قسمتها را بطور جداگانه از همدیگر و با یك ریتم آهسته نشان میدهد، تا اینکه داستانها بهم شبیه میشوند و در اینجا با مونتاژی سریع که ریتمی تند به فیلم میدهد، تمام نماهای چهار داستان را درهم مونتاژ میکند و هیجان را در تماشاگر به اوج میرساند.

گریفیث در فیلم Tell Tale Heart برای اینکه اعتراف یك قاتل را مؤثر سازد همین مونتاژ را بکار برده است و بیشتر با نمائی درشت کارکرده است. در یك نمای درشت پای مردی را نشان میدهد که مرتب روی زمین میخورد و در نمای درشت دیگر دستی که مدادی را مرتب روی میز میزند و در نمای دیگر چشمان جغدی که متحیرنگاه میکند، همه اینها در این فیلم صامت نمایاننده این است که قاتل صدای فریاد مقتول را که در کف اطاق مدفون شده است میشنود.

مونتاژ با ریتم سریع در فرانسه

بین فیلسازان فرانسوی مونتاژ با ریتم سریع رواج یافت و به آن نام Mantage rapide دادند.

فرانسوی‌ها سعی داشتند بکمك تصاویر و با مونتاژ سریع، فضائی پرهیجان ایجاد کنند. «آبل‌گنس» در فیلم خود Lo Rove چنین مونتاژی را بکار برده است، بطور مثال حرکت لکوموتیوی را به اینطریق مونتاژ کرده بطوریکه تصاویر، تأثیر امپرسیونیستی شدیدی پیدا میکنند، تصاویر درشتی از چرخهای لکوموتیو را با صورت لکوموتیوران و ترمز لکوموتیو و دودی که مثل ابر. از لکوموتیو بیرون می‌آید و نمائی از منظره‌ئی که لکوموتیو از میان آن میگذرد وحشتی که در صورت همکار لکوموتیوران شکل‌گرفته و تصاویردیگری از این قبیل را باهم مونتاژ کرده و به‌این ترتیب مونتاژ امپرسیونیستی

در فرانسه متولد شده است.

مونتاژ در شوروی

در شوروی مونتاژ جاذب و با شکوه و سمبلیك بوجود آمد به‌این معنی که نماهای مختلف را طوری مونتاژ میکردند که یك خط‌سیر کلی و قابل فهم بدست دهد و تماشاگر را مجذوب فیلم کند.

«آیزنشتین» در مونتاژ یك‌بعد چهارم می‌یابد، به این صورت که در مونتاژ انقلابی برضد تاتر می‌بیند و بوسیله مونتاژ سعی میکند که داستان را تصویری به تماشاگر ارائه دهد، بعقیدهٔ آیزنشتین صحنه‌های طولانی و نماهای بلند، فیلم نیستند و بایستی کوتاه بریده شوند. مونتاژ از نظر آیزنشتین وسیله نظم کلی در فیلم است.

در کار مونتاژ «آیزنشتین» یك «تروکاژ» کوچك هم دارای معنا است: «ادواردتیسه» فیلمبردار «آیزنشتین»ازمجسمه‌های سه شیرسنگی فیلمبرداری کرد به این ترتیب که شیر اولی کاملا خوابیده و شیردومی در حال برخاستن و شیر سومی کاملا برخاسته است. «آیزنشتین» هم بترتیب این سه‌نما را طوری بهم مونتاژ کرد که نشان دهنده شیری در حال برخاستن بود و این قطعه فیلم را که برخاستن شیری را نشان میداد به انقلاب شوروی تشبیه کرده است.

بنابراین مونتاژ سمبلیك بین‌کارگردانان روسی مورد توجه قرار گرفت چنانکه «کولشف» (در سال ۱۹۲۳) معتقد شد که بایستی در هنر چیزها را باهم مقایسه وتشبیه‌کرد. اما دیری‌نپائیدکه «آیزنشتین» از مونتاژ جاذب و باشکوه و سمبلیك روسی روی برگرداند. هم از مونتاژ کولشف صرفنظر کرد و هم از مونتاژ حماسی «پودوفکین».

«کولشف» و شاگردش «پودوفکین» مونتاژ را در حرکات تند که بوسیله نماها بدست می‌آورند میدانستند، و بدین ترتیب ریتم فیلم را بوجود می‌آوردند.

«کولشف» با مونتاژ خود ریتمی تند و مکانیکی به فیلم میداد و این را با کوتاه‌کردن نماها میسر میساخت. «پودوفکین» تصور می‌کرد: مونتاژ معنیش این است که فکر و موضوع را بوسیله نماها میبایستی گسترش دهد. اما از نظر «آیزنشتین» مونتاژ از برخورد نماهای غیرتابع یکدیگر بوجود می‌آید و این میتواند بطور مثال از

تضاد جهات متعاقب یکدیگر یا تضاد گروه‌ها، قشرها، بعدها باشد. بعقیده «ایزنشتین» یك نما آنطور که «کولشف» و «پودوفکین» تصور میکنند ماده ساختمانی مونتاژ نیست بلکه بمنزله سلولی است که با تجمع آن باعث ساخته شدن یك فیلم میگردد پس فیلم براساس نما و مونتاژ بوجود می‌آید.

«آیزنشتین» مونتاژ صحنه‌ای از فیلم (طوفان برفراز آسیا) ساخته‌ی «پودوفکین» را رد کرد و آن را بعنوان یك مونتاژ تصنعی و مکانیکی شناخت و گفت این مونتاژ قادر به‌نشان دادن ریتم مراسم رقص با ماسك نیست و این مراسم را به تماشاگر القاء نمیکند. «آیزنشتین» میگوید نما نمیبایستی پشت نما باشد بلکه نما باید ضد نما باشد و حالت سمبلیك داشته باشد مثلا در فیلمش بنام اعتصاب که بسال ۱۹۲۴ ساخته است تیراندازی بطرف اعتصاب کنندگان را با نمائی از کشتن یك گاوبا هم مونتاژ کرده، در فیلم معروفش «رزمنا و پوتمکین» هم از چنین مونتاژی استفاده کرده است اما بعد از مدتی خود «آیزنشتین» این نوع‌مونتاژ موازی و سمبلیك را نیز رد میکند و آن را یك مونتاژ ابتدائی مینامد، اما در هر صورت ایزنشتین‌فرمالیسم را در مونتاژ بکلی مردود میداند و میگوید اشتباه محض است اگر روشی در مونتاژ را بخواهیم در تکنیك آن جستجو کنیم.

«آیزنشتین» در کتابش (احساس فیلم) مینویسد: بایستی فرهنگ مونتاژ را که بسیاری آن را فراموش کرده‌اند دگربار بدست‌آورد که بوسیله آن بتوان فیلم شوروی را نه‌فقط از نظر سیرمنطقی داستان جلو برد بلکه آن را باندازه کافی هم با احساس و در تماشاگر نفوذپذیر ساخت.

وقتی فیلم ناطق بوجود آمد، «آیزنشتین» باتفاق همکارش «الکساندروف» و «پودوفکین» بر بیانیه‌ای صحه گذاشتند که گویای نظریات آنها در مورد در خطر بودن فیلم باین معنی که مباداتاتر فیلم شده جای فیلم را بگیرد، بود. در این بیانیه ذکر شده است که بایستی صدای فیلم بموازات تصویری بودن فیلم تکامل یابد و بین این دو همآهنگی کامل برقرار گردد.

«آیزنشتین» در فیلم صامتش بنام «خط بزرگ» که بسال ۱۹۲۹ ساخته، تأثیر تصاویر را بصورت مونتاژ ریتمیك به بهترین طریق

بتماشاگر منتقل میکند و با همین شناخت دقیقش از ریتم موفق‌میگردد در اولین فیلم ناطقش که بسال ۱۹۳۸ میسازد و «الکساندرنوسکی» نام دارد. صدا را با تصویر در کمال استادی هم‌آهنگ می‌سازد و ریتم بسیار خوبی از صدا وتصویر بدست می‌آورد، برای مثال صحنه جنگ برروی یخ بین سوار نظام آلمانی و سربازان روسی قابل ذکر است.

در این صحنه تصاویر با ریتم مناسب این صحنه از نمای‌درشت تا نمای دور مونتاژ شده‌اند و همراه با این تصاویر صداهای مناسب و کاملا هم‌آهنگ مانند صدای سم‌اسبان برروی یخ، صدای تندنفس مردان و خوردن سرنیزه‌ها به همدیگر تأثیر تصاویر را دوچندان‌کرده است و موزیك «پروکفیف» هم این هم‌آهنگی تصویر و صدا را کامل و به‌اوج رسانیده است.

سرگئی آیزنشتین

مفهوم فیلم

پیوند فیلم، همزمانی حواس، رنگ درعین بی‌رنگی،
ساختن یك فیلم، مسائل کارگردانی فیلم

انتشارات میرا ـ ترجمه ساسان سپنتا

دجال

فریدریش ویلهلم نیچه

ترجمه، عبدالعلی دستغیب

مرکز پخش انتشارات یاشار

میدان ۲۴ اسفند ـ بازار ایران

نقد فیلم

چه هراسی دارد ظلمت روح

نصیب نصیبی سینماگر جوانی است که با فیلم کوتاه «مرگ‌یك قصه» بخوبی درخشید و در نتیجه انتظار ما از او برای فیلم بعدیش یعنی «چه هراسی...» افزون شد.

نصیبی سینماگری است بطور غریزی به دنیای سینما نزدیك شده است.

نصیبی در این فیلم دست بـه آزمایشی زده است که تاکنون در سینما سابقه نداشته است. کارش در حقیقت نوعی کار تجربی است؛ تجربه‌ایست که به گمان من از بوتهٔ آزمایش سالم بیرون آمده است. کاری که نصیبی موفق به انجامش شده است، اگر در آینده دنبال شود، بی‌شك با دنیای تازه و رؤیاانگیزی در سینما آشنا خواهیم شد.

قهرمان داستانش که دختری است جوان برآن است که زندگی مادی وابستگان به دنیای خاکی را ترك کند و به جهان آرام و بی‌تلاطم رهایی‌یافتگان بپیوندد.

با گذشتن از این مرز پرابهام که در آن زمان غایب است و همه چیز فاقد منطق دنیای خاکی است، بـه دنیای شکوهمند واثیری و بی‌پایان خواهد رسید که در نور پاك و روشن به تدریج مستحیل خواهد شد؛ دنیایی که رسیدن بدان برای هرکس ممکن نیست.

قهرمان داستان که دختری است زیبا و جویای حقیقت، منازل و

وادی‌های گوناگونی را زیر پا می‌گذارد. او برای پیوستن به‌جاودانگان، جامه‌ای سیاه برتن می‌کند که هم رنگ آنها باشد اما به نشانهٔ آخرین پیوند مادیش با جهان گذرا، رشته طنابی برشانه و کمر دارد... دنیای آرام و خیال‌انگیز این موجودات رها یافته، بی‌شباهت به دنیای معصومانهٔ کودکان نیست. شاید هم به همین علت است که بزرگ و کوچك در لحظاتی پستانك به دهان می‌گیرند و به نشانهٔ بازگشت به آن دنیای رؤیاانگیز طلایی، از یك پستان شیر می‌خورند.

همچون موجودات اولیهٔ کرهٔ خاکی در غارگونه‌هایی تاریك وسیاه به سر می‌برند. هریك در تلاش آنست که از این مرحله نیز فراتر رود. هنوز کنجکاوی‌های انسان خاکی از وجودش رخت برنبسته است. دخترك زیبا روایتگر که در حقیقت از نگاه چشم او همه چیز روایت می‌شود چون روحی سرگردان، افتان وخیزان به‌راه خود ادامه می‌دهد. او گاه دنیا را از پشت پنجره‌ای کوچك می‌بیند و گاه همهٔ بزرگی آنرا در افقی بی‌انتها نظاره می‌کند. اما در هرحال همه چیز را شفاف و روشن می‌بیند.

تنها در پایان فیلم، هنگامیکه دخترك شاهد به نور پیوستن و نور شدن جسم مادی دختر می‌شود، در خود فرو می‌رود و از اینکه‌هنوز نتوانسته است به این مرحلهٔ والای انسانی برسد، رنج می‌برد.

نصیبی با دوربین خود از مادیت و عینیت اجسام و عناصر، اشیاء و اندام‌های غیرملموس و ذهنی آفریده است؛ مردی که در رهائی یافتگی‌اش به مرحلهٔ والای بی‌نیازی می‌رسد و در یك حرکت به خورشید می‌پیوندد، یا دختری که همهٔ مراحل را طی می‌کند وهمچون سالکی که به مرحلهٔ وصل می‌رسد به نور تبدیل می‌شود.

نصیبی با فیلم خود ذهنیتی را عینیت بخشیده است که در عمل تقریباً غیرممکن می‌آید.

شاید یکی از علل موفقیتش این باشد که او خود همچون سالك در سیر و سلوکی عرفانی ره سپرده باشد و برهمهٔ زیر وبم‌های این منازل و وادی‌های لغزنده آگاهی یافته. کمپوزیسیون‌های تصویریش، به خصوص در اواخر فیلم، از کمال و غنای بی‌همانندی برخوردار است. شعر را بیش از آنچه لازم بوده بکار گرفته و این خود باعث شده‌است که گاه تصاویر زیبا و گویایش، تا اندازه‌ای مخدوش شود. آن قسمت

از موسیقی‌اش که زمینهٔ فولکلوریك دارد، بجا و دلنشین است و آن قسمت بیشتر که مربوط به موسیقی کلیسایی و موسیقی قرن پانزدهم ایتالیاست، در قلمرو این چنین اندیشه عرفانی، جایی مناسب ندارد. نصیبی را به خاطر این اثر زیبایش و بخاطر پیش گامی‌اش در بکار گرفتن موضوعی این چنین عمیق، ذهنی و عرفانی ستایش می‌کنیم.

هوشنگ طاهری

کتاب دوم سینمای آزاد

با همکاری

فریدون رهنما. محمد نوش‌زاد. حسن قلی‌زاده. داریوش مهرجوئی. داریوش عیاری. گیتی وحیدی. هوشنگ آزادی‌ور. کامران فانی. حسن فیاد. ویلیام منگر. نادر البرز. حسن بنی‌هاشمی. محمدعلی تحویلی. سیروس هرمزی. گیتی نوین. بصیر نصیبی

منتشر شد

سینما و مونتاژ

نوشته
جمشید ارجمند

«پودوفکین» Poudovkine سینماگر بزرگ روس، نوشته است: «سینما یعنی هنر مونتاژ» چنین رأی صریح و قاطعی از جانب یك سینماگر برجسته کلاسیك، اهمیت فن و هنر مونتاژ را نشان میدهد. البته بطوریکه خواهد آمد، این نظر ظاهراً تا حدودی اغراق آمیز جلوه میکند و چنین می‌نماید که درباره اهمیت مونتاژ، کم و بیش غلو شده است، اما قبل از آن که این داوری هم به‌عمل آید باید توجه داشت که نظر «پودوفکین» در زمان سینمای صامت ابراز شده است، در زمانی که سینما فقط حرکت خالص بود و «بیان سینمائی» هم اساسش بر «حرکت» تصویر قرار داشت، یعنی سینما ازعامل مهمی بنام ناطق محروم بود. هرچند که بزرگان سینمای کلاسیك روی‌خوشی به‌ناطق نشان ندادند و آنرا برای سینما زائد دانستند. اما در هر حال «مکالمه» تا حدود زیادی بکمك بیان سینمایی آمده و مؤلف را در کار خود یاری داده است.

«مکالمه» به‌اعتباری از اهمیت مونتاژ کاسته و نقش خلاقه آنرا تخفیف داده. اما این حکم هم مطلق نیست. فیلمهائی را می‌شناسیم که با آنکه در آنها، مکالمه نقشی بسیار مهم دارد، مونتاژ نیز همچنان و حتی بیش از گذشته در کلیت فیلم دخالت داشته است.

از برجسته‌ترین این فیلمها میتوانیم آثار آلن رنه «هیروشیما عشق من»، «سال گذشته در مارین باد» ... را مثال بزنیم که در هر دو فیلم مکالمات تا حد یك عامل اصلی نظیر هنرپیشه عمل کرده و مونتاژ نیز با همان اهمیت، و حتی با استفاده از نوآوریها و بدعتها،

ایفای نقش کرده است. ولی باید تصدیق کرد که چنین فیلمهایی انگشت‌شمارند و آنچه که اکنون ساخته میشود دیگر، همچون فیلمهای «آیزنشتاین» و «پودوفکین» و «گریفیث»، فیلمهائی نیستند که شالوده بیانشان برشیوه مونتاژ باشد. توسعه تجارتی سینما که الزاماً ساده جوئی را طلب میکند، مانع از آن است که به‌بدایع مونتاژی نقش اساسی داده شود و بقول «پودوفکین»، «سینمای فقط هنرمونتاژ» باشد با اینهمه مونتاژ در تاریخ سینما نقشی چنان مهم بازی کرده که ناگزیر باید نگاهی به‌تحولات آن انداخت و طبق معمول، نقطه عزیمت را باید از زوج تاریخی (لومیر ــ مه‌لیس) قرار داد.

در ۱۸۹۵ «لومیر» از فیلمبردارانش میخواست که دوربین را در یك نقطه قرار دهند و تا پایان حلقه فیلم (سی‌متر) فیلمبرداری کنند و اگر سوژه جالب و دیدنی بود، حلقه دیگری در دوربین میگذاشتند و فیلمبرداری میکردند. و برای در اختیار داشتن صحنه کامل، کافی بود که انتهای حلقه اول را به‌ابتدای حلقه‌دوم بچسبانند.

این روش «لومیر» بود که از وقایع روزمره فیلمبرداری میکرد، اما «مه‌لیس» که سینما را برای اولین‌بار در خدمت روایت داستان به کار برد نیز جز این‌کاری انجام نمی‌داد و سروته حلقه‌های فیلمبرداری شده را به هم میچسباند. معنای مونتاژ در ابتدای قرن بیستم همین عمل ساده چسباندن حلقه‌ها بود. در اولین سالهای قرن بیستم، «جی. ا. اسمیت» و «ویلیامسون» انگلیسی، در فیلمهای خود که فقط یك سری فرار و تعقیب را نشان میداد و مبشر وسترنهای آینده بود، از تناوب پلانهای درشت و پلانهای عمومی استفاده کردند، یعنی بعد از یك صحنه عمومی فرار و تعقیب، یك صورت تنها روی پرده ظاهر میشد، و دوباره فرار و تعقیب از سرگرفته میشد در مونتاژ می‌بایست این چهره را در مناسبترین محل جای می‌دادند ودرباره مدت زمان نمایش آن تصمیم می‌گرفتند، بدین ترتیب برای اولین‌بار، «قیچی» جهت بریدن فیلم، و «انتخاب» وارد سینما شد.

با این حال، هرگز باین عمل نمی‌شد لفظ هنر را اطلاق کرد. مونتاژ از زمانی اهمیت پیدا کرد و هنر نام گرفت که «گریفیث» با دو شاهکار خود، «پیدایش یك ملت» (۱۹۱۵) و «تعصب» (۱۹۱۶) بمیدان آمد. «گریفیث» در این دو فیلم، برآیندی ازداده‌ها واکتشافات

سابق را بکار برد و معنای جدید مونتاژ را به‌این هنر بخشید. اما این داده‌ها و اکتشافات چه بود، روشها و سبکهائی‌که سینما در ۱۹۱۵ در اختیار داشت چه بود؟ مه‌لیس اولین کسی بود که از سینما برای روایت داستان استفاده کرد و باین منظور سوژه‌ها و تکنیک‌های میزانسن خود را از تئاتر خاص خویش که راوی داستانهای جن‌وپری بود به‌عاریت گرفت و حقه‌های سینمائی را از هنر عکاسی اقتباس‌کرد، اما دوربینش در داخل یك استودیو، ثابت و بی‌حرکت بود. دوانگلیسی آغازگر بعکس، در صحنهٔ خارجی فیلم می‌گرفتند، نه از وقایع بلکه از سناریو. در ۱۹۰۳، یك آمریکائی بنام «ای. اس. پورتر» E.S. Porter با تعقیب تجربه‌های آنان، سینمای وسترن را با فیلم «سرقت بزرگ قطار» Great Train Robbery پایه‌گذاشت وماجرای‌حمله یك گروه راهزن را بیك قطار بیان کرد. از اینجا به‌بعد، سینما دیگر خود را به‌عنوان یك «هنر حرکت» باز شناخت.

ده سال بعد، توماس هارپراینس T. H. Ince با فیلم «نبرد گیتسبورگ» اولین شاهکار سینما را هدیه کرد که مجموعه‌ای بود از مناظر زیبا و شم و ذائقه‌ای از ماجرا و حرکت، که همینها، اساس سینمای آمریکا قرار گرفت.

هنر «تروکاژ» را مه‌لیس آفرید و هنر حرکت‌را آنگلوساکسونها اما در همین احوال، فرانسه عنصر تازه‌ای هم به‌سینما بخشید: بازی هنرپیشه ـ در۱۹۰۸ شرکت «فیلم‌هنری» برای‌بالابردن سطح فیلمهای خود و جلب توجه تماشاگران بورژوا، سناریوهائی به نویسندگان مشهور زمان سفارش داد و آنها را با شرکت هنرپیشگان بزرگ تئاتر معروف «کمدی فرانسز» جلو دوربین برد.

در همین ایام، پیشگامی که نامش کم و بیش در بوته اجمال مانده است، «استوارت بلاکتون» Stuart Blackton «پلان آمریکائی» را ابداع کرد که هنرپیشه را تا نیم تنه نشان میدهد و توجه را روی بازی رئالیستی جلب میکند. در ۱۹۱۱ دانمارك در وجود «آستانیلسن» پدیدهٔ «هنرپیشه بزرگ» را معرفی کرد. نیلسن در فیلمی ملودرام و مهیج سقوط دختری پاك را نشان میداد.

ایتالیا هم به‌سهم خود فیلم مجلل را آفرید. «جووانی پاسترونه» فیلم «کابیریا» را با دکورهای غول آسا ساخت، دکورهائی نه

بصورت پرده‌های نقاشی شده، بلکه حجیم و دارای سه بعد (۱۴ ـ ۱۹۱۳) و بعلاوه برای اولین‌بار از تراولینگ (دوربینی که روی ریل حرکت مستقیم میکند) هم استفاده کرد.

به‌این ترتیب دیده می‌شود که گریفیث در ۱۹۱۵، موقعی که فیلمهای بزرگش را آماده‌می‌کرد، مواد و تکنیکهائی‌را که در کشورهای دیگر استفاده شده بود در اختیار داشت. او که خود ابتدا هنرپیشه کوچکی در تئاتر بود و بعنوان سناریست و هنرپیشه پا به سینما گذاشته بود، قبل از آنکه با مواد مذکور در فوق، فیلمهای «پیدایش یك ملت» و «تعصب» را بسازد، چهار صد فیلم ساخته و تجربه کافی به دست آورده بود با اینحال از ۱۹۱۵ به بعد، در آن آثار بزرگ از همه مواد و اکتشافات موجود تروکاژ، فیلمبرداری صحنه خارجی، بازی هنرپیشه، دکور ساخته شده (شهر بابل را به‌صورت دکور دوباره‌ـ سازی کرد) حرکت پانورامیك دوربین، جابه‌جا کردن وسایل و غیره استفاده کرد. و بالاخره، پلان درشت، صحنه‌های متناوب و صحنه‌های موازی را بکار برد (صحنه‌های متناوب قراردادن دو ماجرا است در پشت سر هم بنحوی که تناوب منظم آنها پیوستگی حوادث نشان داده شده را برساند. در صحنه‌های موازی، بعکس جهت دو ماجرای‌مختلف یکی است که به ترتیب پشت سر هم نشان داده می‌شود و حالتی از توازی زمانی را برای وصول بیك مقصد نشان می‌دهند)

پلان درشت امکان میداد که صورت هنرپیشه از نزدیك دیده شود. گریفیث که اهل تئاتر بود، پلان درشت را جایگزین جلـوی صحنه آمدن هنرپیشه تئاتر کرد. همچنین اصل صحنه‌های متناوب را شاید از شکسپیر اقتباس کرده باشد، در «ژول‌سزار» مثلا نویسنده ما را متناوباً از اردوی بروتوس، به اردوی دشمن، آنتوان، میبرد. و بالاخره گریفیث نمی‌توانست از «صحنه‌های موازی» هم که ابتکارش را به او نسبت می‌دهند بی‌خبر باشد، زیرا این صحنه‌های «موازی» از اساس معمولی تئاتر است مثلا قهرمانی در خطر مرگ قرار دارد، و در صحنه بعدی ناجیانش آماده می‌شوند که به کمکش بیایند.

با اینهمه گریفیث، حس سینما را داشت، صلاحیت آن را داشت که این ابزار و بناها را با هم ترکیب کند و روی پرده ببرد. در ۱۹۱۵ سینما به آن حدغنی شده بود که مساله‌بزرگ برای‌کارگردانان،

حفظ تعادل بین مواد مختلف و تعیین دقیق نقش آنها بود. در پایان فیلمبرداری، کارگردان هزاران متر فیلم بریده‌بریده شده از صحنه‌های مختلف اصلی و فرعی و پلانهای گوناگون در اختیار داشت. بدون شك دفترچه‌دکوپاژ سناریو می‌توانست جا و اندزه معینی برای هریك از این عناصر فراهم کند اما گریفیث، که خالقی واقعی بود، در جریان فیلمبرداری مایل به بدیهه‌سازی بود و خود را به دست الهام می‌سپرد. او همچنین دوست داشت سه یا چهار دوربین در نقاط استراتژیکی برای فیلمبرداری از صحنه‌های عمومی قرار دهد و بهترین قطعات را از بین آنها برگزیند. و وقتی در برابر میز مونتاژمی‌نشست خود را به‌دست تجسم تصاویر می‌سپرد و می‌کوشید تا قطعات فیلم را بنحوی جمع‌آوری کند که فیلمش براساس ماده تصویری مرکبی برانگیخته از دو حرکت ساخته شود: نخستین آن که مؤلف خود موقع کارگردانی ایجاد کرده و دومی آن که مونتاژ بر حسب توالی حساب شده پلانها و سکانسها بوجود آورده. تجزیه‌ای از فیلمهای او، تنوع این مونتاژ را چه براساس زمان، پلانهای کوتاه نیم ثانیه‌ای به دنبال پلانهای یك‌دقیقه‌ای، و چه بر اساس فضا: تناوب صحنه‌های جنگ، صحنه‌های داخلی، زنهای گریان، مرده‌ها نشان می‌دهد و اینهمه برای خلق فضای یك انقلاب. گریفیث به علاوه به وسیله مونتاژ، سمبولیسم را هم وارد سینما کرد. مثلا در بین دو صحنه از هجوم‌کوکلاکس‌کلان‌ها (در فیلم پیدایش یك ملت)، صحنه‌ای از یك سیل می‌گنجاند که نشانه قدرت مقاومت‌ناپذیر آن یورش‌بود که جنبه پدیده‌ای‌طبیعی‌را می‌گرفت.

مونتاژ، امکانات دیگری را نیز در اختیار سینماگر قرار داد: نمایش ارتباطات بین انسان و محیطش، طبیعی یا دکور، امکان بیان یك داستان پیچیده با عبور سریع از یك دوره زمانی بدوره دیگر «از دوره بابل به دوره حاضر» در فیلم «تعصب» و بالاخره مونتاژ رجعت به‌گذشته را وارد سینما کرد: شخصی خاطره‌ای را تعریف میکند و آن خاطره بصورت تصاویر نشان داده می‌شود.

در ۱۹۱۹ سینماگران جوان روس، در بحبوحه انقلاب کشور خود فیلم «تعصب» را دیدند و این دیدار ضربه‌ای بود که تأثیرش بلافاصله در فیلمهای آنان آشکار گشت، در آن زمان استیل خشن گریفیث با ادراك انقلابیان روس مرتبط بود و پیوند

بر.قرار می‌کرد. روشهای مونتاژ او وسمبولهای کوبنده‌اش با استیل نمایشهای آنها که آمیخته‌ای از فیلم موزیك‌هال و نمایشهای آموزشی بود و روشنفکران درواگن ـ تئاترها در جبهه به سربازان سرخ نشان میدادند، تطابق داشت. از اینجا به مونتاژ روسی که سهم بسیار بزرگی در سینمای جهان دارد میپردازیم.

در ۱۹۲۰ لوکوله‌شوف در مسکو تجربه‌ای‌کرد که‌اینك دانشجویان مدارس سینما آنر ااز حفظ کرده‌اند. او تصویری از سیمای بی‌ـ تفاوت یك هنرپیشه روسی تهیه کرده آنرا متقابلا در دنبال سه‌پلان متفاوت قرار داد که اولی یك بشقاب سوپ، دومی زنی مرده در تابوت و سومی چهره یك کودك بود. تماشاگران احساس کردند که سیمای اول هنرپیشه، گرسنگی را بیان می‌کند، دومی اندوه را و سومی رقت را. این تجربه، اهمیت مونتاژ را در بیان سینمائی نشان می‌دهد که قادراست معناهائی‌جداگانه به‌تصاویرخشك ببخشد. پنج‌سال بعد از این تاریخ «آیزنشتاین» فیلم «رزمناو پوتمکین» را ساخت که نمایشی تعیین‌کننده از امکانات فراوان مونتاژ بود. سه نوع مونتاژ اصلی در این‌فیلم دیده می‌شود: مونتاژ «ریتمیك» که از وزن و آهنگ برای اخذ یك تأثیر محسوس استفاده کرده: هنگام تیراندازی به جمعیت روی پلکان «ادسا» پلانها با ریتمی سریع پشت سر هم قرار میگیرند صحنه قتل‌عام و پلانهای طولانی‌تر، هیجانی بی‌پایان از دلهره ایجاد می‌کنند. مونتاژ «جاذب» که‌تصاویر شوك‌دهنده را متناوباً نشان‌می‌دهد: چشمی از کاسه درآمده، جسد یك کودك یا در فیلم دیگر «آیزنشتاین»، «اعتصاب»، تصویرکارگرانی که توسط پلیس مضروب شده‌اند و به دنبالش تصویر احشامی که در کشتارگاه کشته می‌شوند. مونتاژ چند نوایی که بقول خود آیزنشتاین «توسعه متولی یك سلسله متعدد از خطوطی است که هر یك در انتظام ترکیب کلی سکانس، مشارکت دارند. »و این تکمیل شده همان صحنه‌های موازی و متناوب گریفیث است.

مونتاژ تونال فضای قابل‌حس را به‌وجود می‌آورد پیش از نمایش مرگ یك ملاح، آیزنشتاین منظره‌ای مه‌آلود و به اهتزاز درآمده از حرکاتی تقریباً نامرئی را نشان می‌دهد، (حرکت آب، نوسان آرام یدك‌ـ کشها و کشتی‌های لنگرانداخته... مرغان دریایی که بر آب فرود

می‌آیند) حرکاتی که خود، مونتاژ ریتمیك را در داخل سکانس تشکیل می‌دهد. مونتاژ، با شیوه‌های مختلف خود، همان‌طور که گفتیم درگذشته و بخصوص در زمان سینمای صامت، بار اصلی بیان سینمائی را به عهده داشت و از طریق توالی و تناوب صحنه‌های مختلف و پلانهای گوناگون، و طول زمان، و یا مهمتر از همه، انتخاب تصاویر معنادار، افکار و احساسها را بازگو میکرد. امروز هر چند به علت پادرمیانی کلام، صوت و رنگ، از اهمیت جنبه بیانی مونتاژ کاسته شده، اما این هنر بعنوان یك ستون اصلی فیلم همچنان معتبر است و ارزشهای گذشته خود را در فیلمهای مستند حفظ کرده است. برای تکمیل آنچه که راجع به اهمیت و نقش مونتاژ در ساختمان و بیان سینمائی گفته شد و بمنظور آشنائی بیشتری باکار و مسائل مونتاژ، گفتگوئی را با یك مونتور معروف و هنرمند بعمل آمده نقل می‌کنیم

«هانری‌کولپی» از بهترین مونتورهای سینمای فرانسه است که پس از مدت درازی کار در مونتاژ به فیلمسازی هم پرداخت. او در ۱۹۲۱ در سویس بدنیا آمده است. هانری کولپی از ابتدای نهضت موج نو در فرانسه به این نهضت پیوست و با آلن رنه بهمکاری پرداخت. کولپی مونتور بعضی از بهترین فیلمهای آلن رنه مثل «شب و مه»، «هیروشیما عشق من» و «سال گذشته در مارین‌باد» بوده است. برای هانری ژرژ کلوزو فیلم «راز پیکاسو» و برای چارلی چاپلین هم فیلم «سلطانی در نیویورك» را مونتاژ کرده است. کولپی در ۱۹۶۱ شخصا فیلمی ساخت بنام «غیبتی چنین طولانی» که جایزه نخل طلای فستیوال کان و جایزه «لوئی دلوك» را به دست آورد. فیلم دوم او بنام «کودین» توفیق کمتری به‌دست آورد. رویهمرفته کولپی را بعنوان یك مونتور موج نو و یکی از پیشگامان مونتاژ جدید می‌شناسند. بعنوان اولین سئوال می‌پرسیم: چطور می‌توان مونتور شد؟

ــ مونتورشدن را من به‌دومعنا می‌گیرم: نخست جنبه‌رسمی‌آن‌که مطابق مقررات سندیکاها در کشورهای مختلف، معمولا مستلزم طی دوران کارآموزی در لابراتوارها و کمك مونتوری برای چند فیلم طویل یا کوتاه است. بعد از این دوره میتوان رسما مونتور شد اما در عمل ما دو نوع مونتور داریم. دسته اول چسباننده‌ها هستند، تکنیسین‌های خوبی که کارشان را بطور ماشینی انجام میدهند و دفترچه

دکوپاژ را جزء به جزء سرمشق خود قرار میدهند. اینها معمولا برای فیلم‌های تجارتی و کلیشه‌ای کار می‌کنند و ظاهراً هم هیچ نقصی بر کارشان وارد نیست. دسته دوم مونتورهائی هستند که از احساس و ذوق هنری برخوردارند، فضای فیلم را خوب درك می‌کنند و با همفکری و همکاری با کارگردان میتوانند نظارت او را بفهمند و در لابراتوار عملی کنند.

مونتاژ فیلم چگونه انجام می‌شود؟

ــ اینجا هم باید بین فیلمهای تجارتی و هنری تفاوت قایل شد. در فیلم تجارتی که همه چیز از قبل پیش‌بینی شده است، مونتور کارش را از همان روز اول فیلمبرداری شروع میکند و سروته قطعات منتخب فیلمبرداری شده را بهم می‌چسباند. در فیلم تجارتی نکته مهم صرفه‌جوئی در وقت است. این فیلم‌ها در مدت دو ماه فیلمبرداری می‌شوند و همانطور که گفتم از همان شب اول کار مونتاژ شروع می‌شود دو ماه بعد از فیلمبرداری هم کارهای فنی و تکمیلی فیلم ادامه دارد مثل دوبلاژ، میکساژ، مونتاژ نهائی. بلافاصله بعد از آن فیلم برای نمایش روی پرده آماده است. اما بدیهی است که در مورد فیلم هنری وضع اینطور نیست. هر کارگردانی به نوعی شیوه کار عادت دارد رویهمرفته تمام فیلمسازان بزرگ هنری از ابتدا نمی‌دانند که فیلمشان چطور از کار درخواهد آمد و بهمین علت مونتاژ فیلم آنها نیز نمی‌تواند قالبی و قراردادی باشد.

یك مونتور چه وسائل و موادی در اختیار دارد؟

ــ وسیله اصلی کار مونتور دستگاهی است بنام «موویولا» شبیه یك ضبط‌صوت بزرگ. پرده کوچکی هم دارد، قطعات فیلم را روی این دستگاه می‌گذارند و می‌بینند و صدای‌آن‌راهم‌می‌شنوند. بااین‌دستگاهها میتوان فیلم را متوقف کرد یا به عقب برگرداند. مونتور با تماشای قطعات فیلم و شنیدن صدای آنها، کادرهای زائد را می‌برد، قطعات مطلوب‌را وصل‌می‌کند و خلاصه عمل مونتاژ را انجام می‌دهد. انواع پیشرفته‌تری از این دستگاه وجود دارد که تصویر را به کمك چندآینه بزرگتر نشان می‌دهد. وقتی مونتور قطعه منتخب خود را برگزید آن را می‌برد، لبه‌اش را می‌خراشد که قابل چسباندن بشود، و به‌کمك یك پرس، آن را بسر قطعه دیگر می‌چسباند.

در چه لحظه‌ای باید فیلم را برید؟

ـ مساله اساسی مونتاژ در همینجاست. باید طول متناسب یك پلان را با دقت و احساس درك كرد و این كاری مشكل است، زیرا تكرار تماشای یك صحنه، چشم را به آن صحنه عادت می‌دهد و در نتیجه بنظر طولانی می‌آید. باید بخصوص لحظه دقیق قطع یك پلان را حس كرد، به نحوی كه با پلان بعدی هماهنگی داشته باشد. باید طبیعی‌ترین حركت سوژه‌ها را در آخر پلان در نظر داشت تا برای تماشاگر مطبوع‌وعادی باشد. مثلا مونتور باید تشخیص‌دهد وقتی‌كه یك هنرپیشه لیوانی را برمیدارد كه بیاشامد باید در ابتـدای حـركت، بینـابیـن یـا در انتهـای آن پـلان را بـرید؟ اینجـا لازم است كه با توجه به روال فیلم و ارتباط كلی پلان با پلانهای قبلی لحظه قطع را انتخاب كرد.

آیا در مونتاژ می‌توان قائل به سبك خاصی شد و آن سبك را در تماشا تشخیص داد؟

ـ بله. گذشته از سبكهای مشهوری مثل سبك «آیزنشتاین»، یا پودوفكین، در حال حاضر هم استیل‌هائی در مونتاژ وجود دارد مثلا مونتاژ آمریكائی محكم و زنده و در عین حال دارای نرمش است.

منشأ سبك مونتاژ آمریكائی چیست؟

ـ قسمتی از آن مربوط به‌تكنیك فیلمبرداری آمریكائی است. در فرانسه بیشتر به بیان حالات از طرف آكتورها توجه می‌شود. در امریكا هم به كیفیت بازی و هم بدقت حركات اهمیت میدهند. باین جهت طرح دقیق مونتاژ مستلزم هماهنگی پلانهاست بدون آنكه یك حالت مكانیكی پیش‌بیاید. معجزه حقیقی مونتاژ امریكائی تلفیق، خلاصه بودن و نرمش حركات است یكی از بهترین مثالها از این نظر، «مستر آركادین» اثر «اورسون ولز» است. علیرغم آمریكائیها مونتاژ ژاپنی و هندی از نرمش خاصی برخوردار است.

یك مونتور با چه مشكلاتی در كار خود روبرو می‌شود؟

ـ وقتی فیلمی بد فیلمبرداری شده باشد یا سناریو به اندازه كافی دقیق نباشد مسائلی در كار مونتاژ پیش می‌آید. مثلا در یك پلان سه لیوان و یك بطری داریم و در پلان دیگری از همان صحنه كه فردا فیلمبرداری شده است، فقط دو لیوان و یك بطری. چنین

اشتباهاتی، کار هماهنگی و تطبیق صحنه‌ها را با اشکال روبرو می‌کند

آیا کارگردانها در موقع مونتاژ حضور پیدا می‌کنند؟

ــ بیشتر آنها روزی یك ساعت به اتاق مونتاژ سر می‌زنند و درباره سه چهار پلان توصیه‌هائی می‌کنند و دستورات مهمی می‌دهند. در حالی که یك کارگردان علاقمند به حرفه خویش میداند که باید تا آنجا که مقدورش است موقع مونتاژ حاضر باشد چون همیشه در قطعات فیلمبرداری شده امکانات تازه‌ای دیده می‌شود که کارگردان باید از وجود آنها برای استفاده احتمالی با خبر باشد. بسیار اتفاق می‌افتد که کارگردان موقع تماشای یك صحنه، طرح مونتاژ را عوض می‌کند زیرا بایده تازه‌ای دست پیدا می‌کند همچنین مونتور هم در غالب اوقات بحضور کارگردان برای توضیح درباره پاره‌ای از صحنه‌ها نیاز پیدا می‌کند.

آیا مونتور می‌تواند روی ریتم یك فیلم تأثیر بگذارد؟

ــ ریتم را می‌توان بطرق مختلف ایجاد کرد. مثلا ریتم داخلی که بوسیله‌بازی‌هنرپیشه‌ها، حرکات‌دوربین و اجتناب از ایجاد زمان‌های‌مرده در داخل سکانس بوجود می‌آید در این‌جا هیچ کاری از دست مونتور برنمی‌آید. چون فیلمبردار اینها را ضبط کرده است. اما ریتم خارجی را می‌توان بکمك مونتاژ ایجاد کرد و به قسمتهای مختلف تعادلی هماهنگ بخشید باید توجه کرد که ایجاد ریتم خارجی بوسیله مونتاژ از زمان اختراع ناطق سهم عمده اهمیت خود را از دست داده است.

نتایج دیگر اختراع ناطق چیست؟

ــ ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که عمل خلاقه مونتاژ با اختراع ناطق تقریبا بکلی منتفی شده است در گذشته تصاویر بودند که بکمك مونتاژ ایجاد احساس و عکس‌العمل در تماشاگر می‌کردند، اما امروز همین تاثیر را بکمك کلام ایجاد می‌کنند. مکالمه به فیلم معنی و توضیح می‌بخشد و جنبه روایتی در آن به‌وجود می‌آورد. اکنون صداست که مونتاژ را هدایت می‌کند در گذشته ممکن بود که یك حرکت را قطع کرد اما امروز نمی‌توان جمله‌ای را که ادا می‌شود برید. در آن زمان می‌شد روی یك شیئی توقف کرد و احساس ارتباطی بین یك پرسوناژ و اشیاء مختلف ایجاد نمود. اما در حال حاضر باید

دنبال انتزاع مکالمه بود. ناطق روی فیلمبرداری هم اثر گذاشت، تابعت دوربین از مکالمه هنرپیشه‌ها و حرکات آن بدنبال هرکسی که سخن می‌گوید، تا آنجا که این حرکات بیك‌نواختی می‌انجامد، نتیجه قهری اختراع ناطق است. پس عامل اصلی کاهش نقش سازنده مونتاژ، مکالمه است. مکالمه نه‌فقط روی مونتاژ بلکه روی استخوان‌بندی سینما تاثیر گذاشته است زیرا هر عاملی در سینما با عوامل دیگر در ارتباط نزدیك است.

با قبول اینکه مونتاژ با اختراع ناطق نقش سازنده خود را از دست داده است، آیا باز هم می‌توان در فیلمی، خصائص و کیفیات یك مونتاژ خلاقه را تشخیص داد؟

ـ بله، فیلم‌هائی با مونتاژ خوب و فیلمهائی با مونتاژ بد دیده می‌شود. کارگردانهائی را سراغ داریم که با وسواس بسیار، مونتورهای مختلفی را بکار می‌گیرند، یکی را برای مونتاژ تصویر دیگری را برای مکالمه، سومی را برای موزیك و چهارمی را برای ساندافکت‌ها. اما مونتور واقعی، یعنی کسی که خلاقیت دارد، امروزه فقط در قلمرو فیلم کوتاه دیده می‌شود. چطور؟ فیلم طویل، فیلمی است که تقریباً همیشه به تعریف داستانی می‌پردازد که از ابتدا تا انتهای آن قبلا طی سناریوئی معلوم شده است حتی اگر سناریوی فیلم طویل، بیان یك داستان نباشد، باز شامل تمام صحنه‌ها سکانس‌ها و پلانهائی است که قبلا پیش‌بینی شده و جزء به‌جزء طرح‌ریزی شده است. بگذریم از شیوه کارگردانهای «اوانگارد»ی مثل ژان لوك گودار که سناریوی معینی ندارند و بیشتر بداهه‌سازی می‌کند همچنین کمتر اتفاق می‌افتد که یك فیلمساز در طول کار خود، بدون برنامه قبلی صحنه‌هائی را بگیرد حتی چنین صحنه‌هائی نیز با کلیت فیلم ارتباط دارند و از چهارچوب ایده اصلی خارج نیستند در تمام این احوال مونتور یا طبق آنچه که کارگردان پیش‌بینی‌کرده و یا مطابق ایده پیش‌بینی نشده او کار خود را انجام خواهد داد و طبعا با نظارت فیلمساز امر مونتاژ را عملی خواهد کرد. در نتیجه باید تابع کارگردان باشد و در حدود خواسته‌ها یا دستورالعمل و راهنمائی‌های او رفتار کند در چنین حالی طبعا آزادی عمل برای خلاقیت ندارد اما نگاهی بیاندازیم به ساختمان فیلم کوتاه و در اینجا البته منظورمان از فیلم

کوتاه بیشتر فیلم مستند کوتاه است در چنین فیلمی هرگز با یك سناریوی حاضر و آماده که در آن همه چیز پیش‌بینی شده باشد روبرو نیستیم. سوژه‌ها وسیع و گسترده است بطرف هرکدام که برویم از جنب هر قسمتش دهها فکر وایده تازه زائیده می‌شود. فیلم کوتاه غالبا فاقد یك سناریوی آماده با جزئیات پیش‌بینی شده است. کارگردان و فیلمبردارش با تجهیزات خود به محل فیلمبرداری می‌روند و از یك ایده کلی که فی‌المثل شناخت روش کار یك نقاش بزرگ باشد شروع به‌کار می‌کنند و مطابق خطوط اصلی خود صحنه‌هائی را میگیرند. اما هرچه جلو میروند با ایده‌ها و افکار تازه و ناشناخته‌ای روبرو می‌شوند که گنجینه آنها را تشکیل می‌دهد، از همه آنچه که بنظرشان مفید می‌رسد فیلم می‌گیرند و در پایان این توده وسیع فیلم را بدست مونتور قابل اعتماد خود می‌سپارند در اینجا مونتور آزاد است که استنباط خود را چه در زمینه استتیك فیلمی و چه در مورد برداشت هنری، دخالت دهد. فیلم «راز پیکاسو» را مثال میزنم. کلوزو این فیلم را در ۱۹۶۶ از پیکاسو در حال کار تهیه کرد. در این فیلم، پیکاسو در برابر چشم تماشاگران بخلق طرحها و تابلوهای خود می‌پرداخت و بعضی را اصلاح می‌کرد و در خلق بعضی موفق می‌شد و در بعضی دیگر با شکست روبرو میگشت حتی کلوزو هم قبول دارد که عمق دراماتیك این فیلم در بسیاری از سکانسها بخصوص سکانس آخر، بمقدار زیاد مدیون مونتاژ من است. من، چه با تماشای مکرر قطعات فیلمبرداری شده و چه با حضور در جلسات فیلمبرداری یا غیر آن و نظارت دقیق بر شیوه کار پیکاسو، توانستم کیفیت آفرینش هنری او را دریابم و به کمك مونتاژ تا حدود توانائی خویش آنرا دوباره نشان دهم. در چنین فیلمهائی مونتور از آزادی عمل برخوردار است. معمولا کارگردانها خود مونتاژ چنین فیلمهائی را بر عهده میگیرند یا در غیر اینصورت به مونتور خود آزادی عمل می‌دهند که خلاقیت‌خود را بروز دهد. مثال کلی دیگری میزنم، روزی یك کارگردان کیلومترها فیلم با یك نام و محدودیتی در مورد طول فیلم، بمدت بیست دقیقه برای من آورد. در ابتدا طرحی هم برای مونتاژ داشت ولی نتیجه این شد که سکانس اولیه او را من در آخر جا دادم، سکانس آخری را در میانه و سکانس میانه را در ابتدا.

در این جا دانستن نکته‌ای برای ما جالب است. میدانیم بسیاری از فیلمسازان موج نو، یا سینمای نو کسانی هستند که کار خود را با فیلمهای کوتاه شروع کرده‌اند مثل گوداروورنه. اینها در کار خود طبعا به نقش سازنده مونتاژ توجه زیاد داشته و اساس فیلمهایشان را بر مونتاژ قرار داده‌اند. آیا این کارگردانان، وقتی بساختن فیلم‌طویل می‌پردازند همچنان تاثیر مونتاژ فیلم‌کوتاه‌را حفظ می‌کنند؟

ـ بله مثالی می‌زنم در داخل یك فیلم طویل صحنه‌ای را پیش‌بینی کرده‌اند که در آن یك مرد، کهنه‌پاره‌هائی را از روی زمین جمع می‌کند. این سکانسی است سه‌چهار دقیقه‌ای که می‌توان حرکات مختلف آن را به اشکال گوناگون مونتاژ کرد. مثال دیگر: در یك بیسترو چند نفر به صدای موزیکی که از گرامافون بلند است گوش می‌دهند و بین خود هم صحبتی نمی‌کنند. کارگردانی که تجربه فیلم کوتاه داشته باشد از این صحنه قطعاتی می‌گیرد که به کمك مونتاژآزاد می‌توان بامعناترین آنهارا انتخاب‌کرد. کارگردانهائی که سابقه مونتاژ داشته باشند در موقع فیلمسازی توجه بیشتری به نقش مونتاژ می‌کنند.

ممکن است مونتورهائی را که شروع به‌کارگردانی کرده‌اند به ما معرفی کنید؟

ـ در فرانسه قبل از همه بنام «ژان دلانوا» و بعد به «آلن‌رنه» برمیخوریم. خود من قبل از کارگردانی مونتور بوده‌ام. در انگلستان نام «دیوید لین» پیش از همه بچشم می‌خورد.

شما در فیلم «سلطانی در نیویورك» با چارلی چاپلین همکاری کرده و این اثر را مونتاژ کرده‌اید. ممکن است تلقی استاد بزرگ سینما را از مونتاژ بیان کنید؟

ـ چاپلین طبق روش خود هزارها کیلومتر فیلمبرداری می‌کند و هر صحنه را بارها تجدید می‌کند. در موقع مونتاژ، چارلی صحنه‌هائی را انتخاب می‌کند که به‌نظر او مؤثرتر از همه است باین ترتیب وظیفهٔ مونتور چاپلین در حقیقت منظم کردن دقیق پلانهائی است که خود او انتخاب کرده است. در بقیه موارد، و در نهایت، چاپلین مونتور فیلم خودش است.

اکنون می‌خواهیم از آنچه گفته شد نتیجه‌ای کلی بگیریم مونتاژ

در زمان صامت باعث شد که‌سینما بصورت یك هنر اصیل درآید و در مقابل، اختراع‌ناطق این نقش سازنده‌را از مونتاژگرفت. از سوی‌دیگر فیلمسازهای هنرمند سینمای نو، بنحوی عمل کردند که بیان سینمائی تقریباً دگرگون شد و مونتاژ معنای جداگانه‌ای از آنچه که در ابتدا بود بخود گرفت. نظری بتحول مونتاژ از ابتدا تا زمان صامت و از زمان صامت تاکنون نشان میدهد که این هنر، از این پس نیز در تغییر و حرکت باقی خواهد ماند و شاید بحکم یك قاعده تاریخی و بحکم تغییر کلی بیان سینمائی، مجدداً اهمیت خلاقه خود را در روالی دیگر پیدا کند.

بخوانید

- تصویر
- فرهنگ و زندگی
- رودکی
- نگین
- جنگ اصفهان
- جهان نو
- دفترهای زمانه
- اندیشه و هنر

واقعیت‌گرایی فیلم

نصیب نصیبی

نوشته، فریدون رهنما
انتشارات بوف
۱۲۵ صفحه همراه با تصویر
بهاء ۱۴۰ ریال

با اشتیاق در انتظار سومین فیلم رهنما می‌باشم، رهنما تنها سینماگر ایرانی است که درباره او اشتیاقم بدون نگرانی است. روشن است که او چون برسون هیچگاه سازنده فیلمی بی‌ارزش نخواهد بود، من فیلم‌ها، نوشته‌ها و حرفهای رهنما را درباره سینما از آغاز تا به امروز دنبال کرده‌ام، رهنما آنطور که سخن میگوید می‌نویسد و آنطور که نوشته است می‌سازد.

قصدم کتاب پایان‌نامه تحصیلی اوست بنام «واقعیت‌گرائی فیلم» این تنها کتابی است در ایران که سینما را از جنبه‌های مختلف نگاه کرده و آنچه را که درباره این هنر گفته امروز پس از ۱۵ سال بهمان با ارزشی است، درست مثل فیلم‌های رهنما، نظریه‌های او درباره سینما راه‌گشائی است برای مشتاقان این هنر. و هنرهای دیگر.

اگر فیلمهای رهنما را بدون بغض و حسد دیده باشیم و کتاب او را با دقت بخوانیم، می‌بینیم که فیلم‌های او دنباله کتابش می‌باشد،

نظریه‌های شخصی که درباره سینما دارد در فیلم‌هایش با تبحری که خاص او است مشاهده میگردد.

قسمتی از نظریه رهنما درباره «شعر و سینما» را میخوانیم:

«چه می‌بیند؟» مقصود شاعر است «گاه جهانی شگفت و رخنه‌ـ کننده.....» جهانی سخت راستین یا ناراستین. که شاعر فقط آرزو دارد آنرا نشانمان دهد، به ما منتقل سازد. او «ناعادی» بودن همه‌چیز را می‌بیند این همانست که یك سینماگر خواهان آن تواند بود... شاعر همیشه در جست وجوی تازه‌های هستی و جهـان است، درست بسان سینماگر که شکارگر زمان و زندگی است... از سوی دیگر شاعر بـا تصویر سخن میگوید این درست کاری است که سینماگر انجام میدهد.»

رهنما آنچه را که درباره شعر و سینما گفته ـ آنها را بکار برده‌ـ اگر امروز من در آخرین فیلم راهی این چنین رفته‌ام و نسبتاً موفق بوده همه را مدیون رهنما هستم که راهی را نشانم داد.

رهنما در فیلم کوتاه «تخت‌جمشید» با تصاویری گویا سخن‌گفته. در این فیلم جهانی را بما عرضه میکند که بیننده‌ای چون من خویش را در جهانی دیگر می‌یابد. دراینجاست که خویش را سئوال میکند آیا با تصویر تا این‌حد پرقدرت میتوان سخن گفت؟ با تصاویر است‌که سازنده ما را با عظمت گذشته و واقعیتهای آن روبرو می‌سازد، با تصویر است که ما با فلسفه‌ای برخورد میکنیم که به‌روانی چشمـه‌هـای کوهستان میتواند در ما جاری گردد آنچه‌که باز مربوط به‌شعر و سینما میشود در فیلم «سیاوش در تخت‌جمشید» نیز مشاهده میکنیم.

رهنما میگوید: شاعر نیروئی همانند ـ افسون و معجزه و حتی شیطانی دارد ـ در «سیاوش در تخت‌جمشید» در تمام مدت فیلم نیروئی ما را افسون میکند. در این فیلم رهنما بجستجوهای بزرگ و تازه‌ای دست زده و بدنبال کشف هستی است و جستجوهای وی را مرزی نیست، هرلحظه بچیزی میرسد. او در فیلم‌هایش کاشف و باستانشناس است. معماری‌کلی فیلم‌های او. معماری شعر است. در فیلم‌های او من زندگی را لمس کردم هیچ لحظه‌ای در کارهای او آنی نیست آنچه راکه بتصویر درآورده نقش و واقعیت زندگی است. توانائی‌های سینما و شعر را بخوبی میتوان در فیلم‌های رهنما دید. او از آنچه که ما واقعیت میدانیم حداکثر استفاده را کرده است. دوربین فیلمبرداری یك واقعیت است.

مونتاژ و حرکت دوربین واقعیت است. سیاوش و سودابه و فرنگیس‌هم چنین. بوسیله واقعیتی رهنما یك واقعیت دیگر را برویمان میگشاید و هم‌چنین میگوید: جهانی سخت راستین یا سخت ناراستین که شاعر فقط آرزو دارد آنرا نشانمان دهد. بشر امروز در آرزوی برخورد باآدمی چون سیاوش نیست؟ آیا بشر امروز در آرزوی برخورد با عشقی چون عشق فرنگیس نیست؟ که شاید امروز این عشق بنظرمان سخت ناراستین آید. رهنما در قسمت «شعر و سینما» اشاره به‌شعر و نقاشی نیز میکند تا رابطه این دو را برایمان مشخص سازد.

میگوید: اگر مصرعی از یك شعر برداشته شود (مقصود نویسنده بمعنی کامل آنست) همه آن شعر بهم میریزد یعنی تصویرها درست مثل دانه‌های زنجیر بهم بستگی دارند.

بهنگام نمایش فیلم « سیاوش در تخت‌جمشید» در شیراز قبل‌از نمایش عمومی داشتیم پژکتور را آزمایش میکردیم، نمایش دهند برای عوض‌کردن حلقه اول زود پژکتور را خاموش کرده بود آنچه راکه مانده «لیدر» است درصورتیکه چند نما را نمایش نداد. بهنگام شروع حلقه ۲ دکتر صدری گفت مثل اینکه چیزی را ما ندیدیم.

در صفحه ۶۶ سطر ۳ میگوید: و ما ناچاریم بازیابیم هرآنچه نادیده گرفته بودیم یعنی آنکه شعر در فیلم و در واقعیت، شیئی، پوست، و خون می‌شود. نظریه‌های او شخصی است همانگونه که فیلمش تقلیدی و تخدیری نیست او برآنست‌که راههای نوینی را بیابد و عرضه کند. بهمین علت است که فیلم او جایزه‌ای بهمین نام را میبرد «پیش‌برد زبان سینما.»

سپس نظریه جالبی درباره حاشیه‌های سفید دوطرف شعر در یك صفحه بما میدهد که بکر وشگفت‌آوربود. اگر سینماگری در ایران بدنبال تجربه این نظریه جالب برود بجائی خواهد رسید که اثرش شگفت‌زده‌مان کند.

او یك شعر را چون فیلمنامه برایمان دکوپاژ میکند. و مقایسه. وزن، قافیه. مصراع. نقطه‌گذاری و برابری با سکانس (فصل) پلان (نما) حرکت دوربین مکث دوربین.

اگر یك نفر که میخواهد درباره فیلم‌های رهنما سخن گوید قبلا این کتاب را بخواند دیگر دچار سرگیجه نخواهد شد همانطورکه گفتم

فیلم‌های او بدنبال کتابش و نظریه‌هایش درباره سینما ساخته شده.

درباره تأتر وفیلم نظریه‌های‌تفکر برانگیزی‌ارائه‌داده، او تأتر را جایگاهی میداند برای انجمن‌شدن برگزاری آئین‌ها و تبادل اندیشه‌ها. با تعمق در این قسمت می‌بینیم‌که نویسنده آنطور ارتباط هنرها را باهم می‌سنجد که ما سرشار از واقعیت‌های درونی و برونی یك هنر میشویم.

در ص ۱۷ قسمت راه واقعیت‌گرائی در تاریخ سینما او میگوید: تعریفی‌که برای این پدیده بنام «چشمی‌گشوده روبه‌جهان» پیشنهاد شد تعریفی کامل نبوده است. تکیه رهنما برزمان است. میگوید: پس زمان این همواره زودگذر. سرانجام به‌دام افتاد، به‌چنگ آمد، ضبط شد، جاودانگی یافت. لحظه زندگی، که بازگشت‌ناپذیر است به‌نور شکارگر تصویر یا فیلمبردار افتاد. تا همیشه دسترس باشد. این بود گوهر این کشف تازه. یعنی به‌گونه‌یی به‌کمترین اندازه رساندن تأثیر جریان‌های مغزی و عاطفی در اصل تصویر ــ نه در گزینش آن.

این نظریه را میتوان بخوبی در کارهای رهنما یافت ــ تکیه او برنفس زندگی بدنباله همین مهم است و همچنین آنچه راکه در لابلای گفته‌هایش درباره تکنیك سینما گفته است. بیاد میآورم فصل جنگ را که در این فصل آنچه راکه می‌بینم اینها هستند. یال. دم ــ پای اسب ــ در حال تاخت. دوربین از دید سوارکار بدون‌آنکه خود سوارکار دیده شود همراه با صداهائی برای القاء این فکر. و همچنین یك ویرانی‌که غبار از آن برمی‌خیزد. تمام این فصل فکر نمیکنم بیشتر از ۲ الی ۳ دقیقه طول بکشد. این ایجاز در سینما است. در تمام این فصل بیننده گویی یك شعر کامل را دنبال میکند، در حالیکه قصه باو القاء شده است یا فصلی‌که سازندگی را مطرح می‌کند. دستهای یك خراط. کوره آهنگری. دستی‌که مسیر آب را تعیین میکند ــ جنگل و دستی که بذر می‌افشاند و زمین. زیر ستون ــ ته ستون و خود ستون کامل ــ که این‌نیز ایجاز در سینما است. که بهمراه این صحنه‌ها ما به‌نفس زندگی و سازندگی میرسیم و تفکر او را کاملا درمی‌یابیم. این آن تکنیکی است‌که همواره به‌دنبال آن بوده‌ام. آیا رهنما یك دانشمند سینما نیست (این مطلب درکتاب چهارم سینمای آزاد تمام می‌شود.)

خبرهای سینمای آزاد

در ساعت ۷ بعداز ظهر پنجشنبه ۱۳ مهرماه ۵۱ مراسم اختتام چهارمین جشنواره سینمای آزاد در آمفی‌تآتر دانشگاه آریامهر برگزار شد. در آغاز این مراسم بصیر نصیبی دبیر جشنواره و مسئول گروه سینمای آزاد گزارش کوتاه جشنواره را بشرح زیر اعلام داشت:

با سپاس از میهمانان‌گرامی‌گزارش چهارمین جشنواره‌ی سینمای آزاد را باطلاع میرساند. داوران چهارمین جشنواره آقایان: آربی اوانسیان، فریدون رهنما، بیژن صفاری، هوشنگ طاهری، هوشنگ کاوسی و پرویز کمیاوی طی دو جلسه متوالی تمام فیلم‌های جشنواره را دیدند و در جلسه‌ی مشترك چهارشنبه ۱۲ مهر بعداز چند ساعت بحث و تبادل نظر سرنوشت فیلم‌های چهارمین جشنواره را تعیین کردند.

در اینجا بجا خواهد بود که باطلاع تماشاگران برسانم که شورای داوران صلاح ندیدند بهترین بازیگر غیرحرفه‌ای را تعیین کنند، باین دلیل دیپلم بهترین بازیگر از طرف داوران اهدا نخواهد شد، همچنین علاوه برجوایز اصلی امسال هیچ فیلمی از طرف داوران تقدیر نشد. از طرف تمام سینماگران گروه سینمای آزاد از داوران‌ارزشمند چهارمین جشنواره که با دقت و توجه بسیار فیلم‌های ما را ارزش‌یابی کردند ساسگزاری و قدردانی مینمایم.

جمعیتی که امسال از فیلم‌های ۸ میلیمتری دیدن کردند نسبت به سال قبل افزایش قابل توجهی داشت. جمعی در حدود ۲۰۰۰ نفر در چهار سانس بعد از ظهر، ۱/۵، ۴/۵، ۶/۵، ۸/۵، تماشاگر

جشنواره سینمای آزاد بودند. این گرایش و توجه به سینمای هشت نشانه آنستکه کار ما تا حدود بسیاری از طرف مردم پذیرفته شده و در همین لحظات است که باید برای سینماگران جوان گروه خود مضطرب و نگران باشیم. امید اینکه اینان تسلیم وسوسه بازارنشوند، امید اینکه مقاومت کنند و پایدار بمانند.

امسال انجمن فیلم دانشگاه آریامهر دیپلم افتخار خود را به یك فیلم اهدا کرد و از فیلمی دیگر تقدیر نمود و جایزه نقدی خود را به دو سینماگر بطور تساوی خواهد پرداخت. داوران انجمن فیلم عبارت بودند از آقایان: حسن سیفی، محمود بیگی، سیروس وقایع‌نگار. دراینجا باید از همکاریهای بسیار مؤثر انجمن فیلم دانشگاه آریامهر که دوشادوش ما در پیشبرد سینمای تجربی مؤثر بوده و یا رهای کارگاه نمایش سپاسگزاری نمائیم.

در پایان تماشاگران اندیشمند سینمای آزاد را سپاس میگوئیم که در راه گسترش سینمای غیرحرفه‌ای با ما همراه و همگام بوده‌اند. بامید روزهای بهتر و پربارتر برای سینمای جوان ایران.

سپس تقدیرنامه‌ها وجوایزچهارمین جشنواره بشرح زیر اعلام‌شد:

گروه سینمای آزاد از همکاری خانم گیتی نوین برای تهیه آفیش جشنواره سپاسگزاری کرد. گروه سینمای آزاد از همکاری آقای ناصر شمس کاظمینی برای تهیه مجسمه‌های جشنواره سپاسگزاری کرد.

گروه سینمای آزاد با تقدیر و ستایش از آقای نعمت‌اله گرجی بازیگر قدیمی تآتر دیپلم افتخاری سینمای آزاد را برای بازی‌درخشان وی در فیلم ارتفاع متروك بایشان اهدا کرد.

انجمن فیلم دانشگاه آریامهر دیپلم افتخار خود را به آقای حسن بنی‌هاشمی برای فیلم هجرت اهدا نمود.

انجمن فیلم دانشگاه آریامهر از آقای هرمز ناظم‌زاده برای فیلم معراج تقدیر نمود.

جایزه‌نقدی انجمن فیلم دانشگاه‌آریامهر مشترکابه آقای‌بنی‌هاشمی و آقای ناظم‌زاده تعلق گرفت.

تماشاگران سینمای آزاد دیپلم افتخار خود را به آقای بهنام جعفری به عنوان فیلم‌ساز برگزیده تماشاگران اهدا کرد.

داوران سینمای آزاد دیپلم افتخار چهارمین جشنواره را به‌آقای

«**بهنام جعفری**» برای فیلم «**فریاد شماره ۲**» اهدا می‌کند.

داوران سینمای آزاد دیپلم افتخار **بهترین فیلمبرداری** را به‌آقای «**کیانوش عیاری**» از سینمای آزاد اهواز بخاطر استفاده بجا از حرکات دوربین در ارائه موضوع در فیلم «**دام**» اهدا می‌کند.

داوران سینمای آزاد جایزه **پیکرهٔ برنز** را به آقای (**درویش حیاتی**) از سینمای آزاد آبادان برای فیلم (**لاشه‌ای در مد**) اهدا می‌کند.

داوران سینمای آزاد جایزه **پیکرهٔ سیمین** را به آقای (**بهنام جعفری**) برای فیلم (**ارتفاع متروک**) اهدا میکند.

داوران سینمای آزاد جایزه **پیکرهٔ زرین** را به آقای (**حسن بنی‌هاشمی**) برای فیلم (**هجرت**) اهدا میکند.

در ساعت ۹ بعدازظهر با حضور ۷۰۰ نفر از تماشاگران سینمای آزاد مراسم پایان چهارمین جشنواره سینمای آزاد برگزار شد.

اکیرا کوروساوا

فیلمنامه زندگی

ترجمه هوشنگ طاهری ـ انتشارات مروارید

درباره

چشمه

آربی اوانسیان، مهین تجدد، هوشنگ طاهری
زاون‌قوکاسیان، حسنعلی کوثر، پرویز کیمیاوی، منصور ناشوک، بصیر نصیبی، و دیگران...

سینمای آزاد در جشن هنر شیراز:

گروه سینمای آزاد در آغاز چهارمین سال فعالیت خود موفق شد در جشن هنر شیراز شرکت کنند. فرصتی که سازمان جشن هنر برای عرضه کارهای ۸میلیمتری در اختیار گروه سینمای آزاد گذاشت نشانه توجه و علاقه‌ی سازمان رادیوتلویزیون به‌کارهای تجربی است. برنامه گروه سینمای آزاد در هر روز از ساعت ۳ بعدازظهر در تالار تاجگذاری برگزار میشد و در مدت سه روز جمعاً ۲۷ فیلم ۸ میلیمتری نمایش داده شد و هرشب جمعی نزدیك ۵۰۰ نفر تماشاگر فیلم‌های ۸ میلیمتری بودند. بعد از هر برنامه. مسئول و سینماگران در میز گرد سینمائی شرکت میکردند مسئول گروه پیرامون کارهای سینمای آزاد و سینماگران گروه درباره کارهایشان با تماشاگران صحبت میکردند. برنامه‌ی سینمای آزاد در جشن هنر با موفقیت بسیار همراه بود ــ و برای سینماگران جوان ما شرکت در این فستیوال جهانی، موقعیت ممتازی بود ــ توجه و علاقه سازمان رادیو و تلویزیون را سپاس میگوئیم.

سینمای آزاد در جشن فرهنگ و هنر

امسال در جریان برگزاری جشن فرهنگ و هنر. اولین‌جشنواره فیلم‌های ۸ میلیمتری. وزارت فرهنگ و هنر با همکاری سازمان هنری دانشگاه آریامهر تشکیل گردید. سینمای آزاد با ۲۳ فیلم در این جشنواره شرکت کرد و جوایز اصلی جشن فرهنگ و هنر را بدست

آورد ـ تعیین جایزه نقدی برای فیلم‌های برنده ـ کار شایسته‌ای بود و با استقبال جوانان سینما دوست برخورد کرد در این جشنواره آقای حسنعلی کوثر از طرف گروه سینمای آزاد به کمیته‌ی داوری معرفی شد ـ کوشش وزارت فرهنگ و هنر و سازمان هنری دانشگاه آریامهر در کار برگزاری این جشنواره قابل توجه است.

جوایز جشن فرهنگ و هنر به شرح زیر تقسیم گردید

دیپلم افتخار و جایزه نقدی معادل ۳۰هزار ریال به فیلم کالنک‌ـ هایم... ساخته حسن بنی‌هاشمی (سینمای آزاد تهران) دیپلم افتخار و جایزه نقدی معادل ۲۰هزار ریال به فیلم جزیره ساخته‌ی کیانوش‌عیاری (سینمای آزاد اهواز) دیپلم افتخار و جایزه نقدی معادل ۵هزار ریال به فیلم کمیورسیون ساخته‌ی ابراهیم فرجی تقدیر داوران برای فیلم دختر شاه‌پریان ساخته‌ی گیتی وحیدی (سینمای آزاد تهران)
تقدیر داوران برای فیلم عروسکها ساخته‌ی احمد توکلی.

سینمای آزاد در شهرستانها

بعد از تشکیل سینمای آزاد اهواز ـ که در کتاب دوم درباره‌اش به تفصیل حرف زده‌ایم ـ سینمای آزاد آبادان به همت دروبسن حیاتی کارش را آغاز کرد و سینمای آزاد اصفهان نیز از اول آذر ماه ۵۱ رسماً شروع به کار کرد ـ در سینمای آزاد اصفهان با موافقت مسئول گروه سینمای آزاد افراد زیر برای اداره سینمای آزاد اصفهان انتخاب شده‌اند زاون قوکاسیان مسئول سینمای آزاد اصفهان چنگیز حقیقت مسئول روابط عمومی اکبرخواجوئی مسئول امورمالی. جلسات‌سینمای آزاد اصفهان روزهای دوشنبه در مرکز فرهنگی تشکیل خواهد شد.

نخستین جشنواره فیلم‌های ۸میلیمتری در اصفهان

بدعوت سینمای آزاد اصفهان از تاریخ ۷ تا ۱۰ آذر گروه سینمای‌آزاد تهران‌نخستین‌جشنواره فیلم‌های ۸میلیمتری‌را درشهرستان اصفهان برگزار کرد این جشنواره سه شب در مرکز فرهنگی برگزار شد و فیلمها هرروز در دوسانس ۶ و ۷½ بعد ازظهر نمایش‌داده‌میشد.

فیلمهای ۸ میلیمتری در اصفهان با موفقیت بسیار همراه بود در کار برگزاری جشنواره فیلم‌های ۸ میلیمتری در اصفهان رادیو تلویزیون اصفهان و مرکز فرهنگی. بنحو شایسته‌ای با ما همکاری و همگامی نمودند ــ از مساعدت رادیو تلویزیون اصفهان ــ مرکز فرهنگی و خانم شمس فضل‌الهی صمیمانه سپاسگزاریم در این جشنواره اعضای سینمای آزاد اصفهان ارتفاع متروك ساخته بهنام جعفری را بهترین فیلم جشنواره سینمای آزاد اصفهان شناخته و ازکارهای حسن بنی‌ـ هاشمی با سپاس یاد کردند.

نمایش فیلم‌های ۸ میلیمتری در دانشکده اقتصاد:

روز چهارشنبه۲۶ مهرماه۵۱ بدعوت انجمن فیلم‌دانشکده‌اقتصاد. برنامه‌ی ویژه‌ای به‌نمایش فیلم‌های حسن بنی‌هاشمی و بهنام جعفری‌ـ در سالن دانشکده اقتصاد ترتیب یافت در این برنامه‌ـ بنی‌هاشمی ــ بهنام جعفری درباره کارهایشان با تماشاگران بحث و گفتگو کردند.

نمایش فیلم‌های حسن بنی‌هاشمی درمدرسه عالی تلویزیون و سینما

درمهر ماه ۵۱ بعد ازبرگزاری چهارمین جشنواره سینمای آزاد که برای حسن بنی‌هاشمی سینماگر گروه سینمائی آزاد و دانشجوی مدرسه عالی تلویزیون و سینما با موفقیت همراه بود ــ اولیای مدرسه برنامه‌ای برای نمایش فیلم‌های بنی‌هاشمی ترتیب دادند ــ در این‌برنامه اولیای، مدرسه عالی از حسن بنی‌هاشمی و کارهایش تجلیل کردند.

نمایش فیلم‌های ۸ میلیمتری در کاخ جنوبی جوانان:

هفتم شهریور ۵۱ بدعوت کاخ جنوبی جوانان چندفیلم ۸میلیمتری از گروه سینمای آزاد در آمفی تآتر کاخ جنوبی جوانان به نمایش گذاشته شد در این جلسه که با مساعدت خانم هما سطوتی تشکیل شدـ از طرف مسئولین کاخ جوانان ضمن تائید و سپاس از گروه سینمای آزاد هدیه‌ای نیز به مسئول سینمای آزاد اهدا گردید. گروه سینمای‌آزاد از توجه اولیای کاخ جوانان جنوبی سپاسگزار است.

نمایش در دانشکده علم و صنعت:

بدعوت دانشکده علم و صنعت با مساعدت آقای سپهرآرا روز سه‌شنبه ۲۱ آذر فیلم‌های ۸ میلیمتری گروه سینمای آزاد در آمفی‌تآتر این دانشکده نمایش داده شد در پایان برنامه، سینماگران و مسئول سینمای آزاد با دانشجویان بحث و گفتگو کردند. ۱۰۰۰ دانشجو فیلم‌های سینمای آزاد را تماشا کردند.

سینمای آزاد خرم‌آباد

در شهرستان خرم‌آباد کار فیلمسازی آماتور آغاز شده است. ناصر غلامی مسئولیت اداره سینمای آزاد خرم‌آباد را پذیرفته است.

سینمای آزاد همدان

از ۱۹ تا ۲۱ اسفند ۵۱ گروه سینمای آزادتهران برای برگزاری اولین جشنواره سینمای آزاد در همدان میهمان گروه هکمتانه بود و با مساعدت آقای کشانی و گروه هکمتانه جشنواره سینمای آزاد درتالار شهرداری با موفقیت برگزار شد. در این جشنواره از طرف گروه هکمتانه کاپ بوعلی به‌خاطر فعالیت‌های گروه سینمای آزاد به نماینده گروه اهدا گردید. در سینمای آزاد همدان عبدالله باکیده، رضارفیعی‌ـ بهمن محیط‌آذر. مسعود رجانیان ـ رضاکشانی وخانم حوا نیك‌نام فعالیت دارند.

سینمای آزاد مشهد

از اوایل سال ۵۱ سینمای آزاد مشهد فعالیتش را آغاز کرده و تاحالا ۶ فیلم ۸میلیمتری از طرف سینماگران مشهد تهیه شده است. سینمای آزاد مشهد اولین جشنواره فیلم‌های ۸ میلیمتری را برگزار کرد. مسئولیت سینمای آزاد مشهدرا ـ آقای غلامعلی تدین پذیرفته است. برای سینماگران جوان سینمای آزاد مشهد موفقیت آرزومی‌کنیم.

در شماره آینده مفصل راجع به‌جشنواره سینمای آزاد مشهد خواهیم نوشت.

هفته فیلم کوتاه ایرانی

از ۱۲ تا ۱۷ اسفند ۵۱ گروه سینمای آزاد با همکاری انجمن فیلم دانشگاه آریامهر برنامه هفته فیلم کوتاه ایرانی را برگزار کرد طی این هفته ۳۶ فیلم کوتاه ۱۶ و ۳۵ میلیمتری نمایش داده شد ــ برای برگزاری این‌هفته فیلم، سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران، وزارت فرهنگ و هنر، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، روابط عمومی شرکت ملی نفت، روابط عمومی سازمان برنامه و دانشکده علوم اجتماعی و تعاون ــ سینمای آزاد را یاری کردند.

درباره چند

سینماگر (۲)

بلیك ادواردز، آنتونی‌مان، آرتورپن، ویتوریودسیکا، لوکینوویسکونتی، هوارد هاکز، جوزف‌لوزی، ژان‌لوك گودار، آلن‌رنه، جوزف منکیه‌ویچ، استانلی دانن، لوئی‌بونوئل، پیتروجرمی، کینگ ویدور.

نوشته جمشید ارجمند

منتشر شد

چهارمین جشنواره فیلم سینمای آزاد

فرید نوین

روز پنج شنبه ۱۳ مهرماه ۱۳۵۱ جشنواره سینمای آزاد پس از سه روز فعالیت پر ثمر به‌کار خود خاتمه داد و برگزیدگان سینمای آما تور «هشت» را معرفی کرد.

فیلمهای امسال جشنواره در مقایسه با جشنواره سال گذشته یك روند صعودی را نشان میداد، هرچند که چهره‌های برگزیده جشنواره پیشین در جشنواره‌ی امسال نیز درخشیدند. متأسفانه مجال اندك این مقال حوصله‌ی آن ندارد که یکایك این فیلمها را بررسی کنیم. این است که تنها به‌نگاهی اجمالی فیلمهای برگزیده را مرور می‌کنیم.

جایزه مجسمه زرین جشنواره به‌حسن بنی‌هاشمی به‌خاطر فیلم «هجرت» تعلق‌گرفت، ما اورا با فیلم «موج»که درجشنواره قبلی‌برنده‌ی لوح سیمین شد بخاطر داریم. امسال او با سه فیلم هجرت ــ کالنگهایم را دوست میدارم ــ و ایزد خواست در جشنواره شرکت میکرد. دو فیلم هجرت ــ و کالنگها... ادامه‌ی راهی است‌که وی با «موج» آنرا آغاز کرده بود. لحن اساطیری و تراژیك این فیلم گویای مرثیه‌ای است درباره فضای دوست داشتنی و مالوف و مانوسی که فیلمساز با همه تعلق خاطرش ناچار به‌ترك آن میشود و ماندگاری در آن محیط را ناممکن می‌بیند.

«هجرت» روایتی است از دل کندن و گسستن ــ مادر، که نماد همه دلبستگی‌هاست در کنار دیوار امامزاده جان میسپارد و «مـدو» تنها میماند فی‌الواقع مادر، این تمثیل شگرف همه‌ی علائق ــ مدت ــ هاست که جان سپرده است و پناه آوردن به‌امامزاده آخرین تـلاش

جامعه‌ایست که سرنوشت محتوم آن را فرآیندهای اجتماع صنعتی از پیش رقم زده است. در کالنگهااپیزود سوم ــ ما این آدم دلکنده را می‌بینیم که جامه‌دان خویش را می‌بندد تا رهسپار قطبی شود که همه را بسوی خود جذب می‌کند برای تغییر شکل ــ برای سازندگی یك انسان مناسب کار با ماشین ــ ... و اما کالنگها نگاهی دیگر است به ریشه‌های علقه‌ها و به‌خاطره‌ها، شاید برای وداعی همیشگی ــ نگاهی است به‌زاویه‌های عزیز و صمیمی نگاهی است به‌گوش ماهیهایی که درروزهای‌کودکی به‌نخ‌کشیده‌شده‌اندوضجه‌مانندیست ازفریادکودکی‌که دامان مادر را رها می‌کند، و چهره‌ی سوخته و پراندوه «ابـراهیم منصفی» چـه خوب بیان‌کننده این احساسها است بـر بنی‌هـاشمی خرده میگیرند که این فضای جنوب است که به‌فیلمهایش چنان ارزشی را میدهد. هرچند این خرده‌گیری مغرضانه جلوه می‌کند معهذا جلوه‌ای از حقیقت را در خود نهفته دارد ولی با آن گونه بیان مسخ میشود.

دوربین بنی‌هاشمی در نهایت صمیمیت و صداقت در کندوکـاو دلبستگی‌ها و بی حاصلی‌هاست، آشنایی عمیق او با زادگاهش بهمراه این صمیمیت سرشار موجب میشود که زاد وتوشی پربار ازیك‌فرهنگ تکامل یافته بهمراه فیلمش عرضه شود.

ما فضای جنوب را در فیلمهای دیگران نیز دیده‌ایم، حتی فضای «ایزد خواست» دست‌کمی از فضای جنوب نداشت. اما تأثیر موج ــ هجرت ــ کالنگها... ــ را در کدام فیلم جنوبی دیگر دریافت کرده‌ایم؟

لاجرم باید نتیجه گرفت‌که این شناخت دقیق وصمیمانه فیلمساز بزادگاهش است که ارزش فیلمهای او را موجب میشود. هنگامی که بنی‌هاشمی رهسپار «ایزد خواست» میشود، آنچه از اعتبار فیلم او میکاهد فقدان فضای جنوب نیست بلکه این ناتوانی او در ملموس ساختن چهره‌های ایزدخواست است، که آن نیز از عدم توانایی او در ایجاد رابطه با آدمهای «ایزدخواست» نشأت میگیرد. بنی‌هاشمی در شناخت رابطه‌ی آدمها با محیط ایزد خواست در میماند. این است که از یك توریست به‌عنوان یك کاتالیزور استفاده می‌کند ــ یك توریست با فضایی که پیله‌ای سخت از سنت‌های فراسوی خود تنیده است چگونه رابطه میتواند برقرار کند؟ بنی‌هاشمی میکوشد با بهره‌گیری ازعوامل مستند سازی این نقیصه را جبران نماید و این است که «ایزدخواست»

بنی‌هاشمی در فضایی میان «درام» و «مستند» معلق میماند. بهرجهت این نقص فیلمساز نیست بل این فضای فوق‌العاده «ایزدخواست» است که سد راه او میشود و مسئله این نیست که بنی‌هاشمی نمی‌باید «ایزد خواست» را میساخت بل باید میکوشید با این فضا همانقدر مأنوس شود که با جنوب الفت دارد.

جایزه مجسمه سیمین جشنواره به‌بهنام جعفری تعلق گرفت به خاطر فیلم ارتفاع متروك. بهنام جعفری یك دوره‌ی انتقالی را طی می‌کند، دوره‌ای که یك نوجوان به یك جوان تبدیل میشود و در راه آگاهیهای هرچه بیشتر گام برمیدارد ــ خواه ناخواه داوری درباره کار این آدم در فاصله زمانی این دوره انتقالی مشکل است.

«ارتفاع متروك» بهنام جعفری بعنوان یك نوجوان سینماگر پذیرفتنی است و لکن بعنوان بهنام جعفری، سینماگری که حالا دیگر نوجوان نیست ارزشهای قابل تردید دارد، و پیش از هرچیز روشن کنیم که بهرحال مجسمه سیمین جشنواره حق او بوده است.

چیزی که بهنام جعفری در ارتفاع متروك می‌خواهد بگوید مسئله‌ای حساس و گسترده است و بیان سینمایی بهنام القای آنرا به سهولت ممکن می‌کند.

سوژه زیبائی است، در ارتفاع متروك شهر جوانی شیپور بیدارباش میزند و پیرمردها پنبه در گوش فرو می‌کنند، جوان در برخورد با یك شخصیت مکمل و در تفاهم با او مجذوب میشود اما در متن حادثه توان پایداری ندارد و خویشتن را بدار میآویزد، فیلمساز در القای کاراکتر شیپور زن موفق نیست. جوانك شیپورزن به‌کاراکتر یك ژیگولوی نوازنده تمایل بیشتری دارد در نتیجه شیپور زدن او بر فراز ارتفاع متروك به‌شکوه‌ی یك جوانك‌تنها از سر شکم سیری بیشتر شبیه است تا هرچیز دیگر. ارتباط این ژیگولو و تفاهم میان او با شخصیت مکمل به‌بافت واقع گرایانه فیلم لطمه میزند و خودکشی رمانتیك او نیز صرفاً نوعی «انتریك» است. نمیتوانیم خودمان را با لحظات خیلی خوب ارتفاع متروك گول بزنیم، آیا بهنام جعفری می‌خواهد یك تجارتی ساز موفق باشد؟

در یك سینمای‌کمدی تجاری و یاحتی در یك اثرجنایی ــ تجاری چهره‌ی موفق و پولساز بهنام جعفری قابل تشخیص است، اما بعنوان

یك سینماگر مؤلف جعفری را در میان سینماگران سینمای آزاد یك سر و گردن بالاتر از دیگران می‌بینم ــ و معتقدم که او با شناخت آگاهانه جامعه و دید طنزآلود (و تلخ) خویش دارای یك شخصیت درست سینمائی است و بنابراین سینماگر موفقی است بشرط آنکه او در گزینش سوژه‌ها و در پرداخت آنها تا حد وسواس بکوشد و در کسب معرفت و شناخت تحمل ریاضت کند، از این پس او باید عادت کند که دیگر نوجوان سینماگر نیست و داوری درباره‌ی‌کارهایش قاطع و بی‌رحمانه خواهد بود.

مجسمه‌ی برنز جشنواره را درویش حیاتی از سینمای آزاد آبادان‌برد. برای‌گفتگو درباره‌ی او به‌انتظار فیلمهای آینده‌اش‌هستیم.

کیانوش عیاری برنده‌ی «لوح زرین» جشنواره سال گذشته، امسال برای فیلم «دام» دیپلم افتخار بهترین فیلمبرداری را دریافت کرد. عیاری در دام نیز چون همیشه سوژه‌ای پیش پا افتاده را با نگرش و دریافتی عمیق به‌فیلم برگردانده بود. و این خصلت ویژه همه کارهایی است‌که از او دیده‌ایم، برای او هرجریان ساده وروزمره حادثه‌ایست که نمیتوان از کنارش بی‌تفاوت گذشت ــ او دوباره می‌بیند دوباره میشناسد و دیگر باره داوری می‌کند، قبلا گفته بودیم که پرسناژهای عیاری همواره در برخورد با حادثه مغبون میشوند ــ در انعکاس ــ در امامزاده ــ و در دیوانه و بچه و حالا در «دام» ما یك حرکت در جهت عکس‌العمل می‌بینیم، عکس‌العملی شاید خیالی و شاید فکر به‌عکس‌العمل اما بهرحال جدالی برای مبارزه با مغبون شدن ــ توجه کنید به‌صحنه‌های شمشیربازی کودکان با چوبدستها و بعد با چوبدستهای خیالی ــ بهرحال این خط سیر منطقی ــ عاطفی عیاری را تحسین می‌کنیم.

داوران سینمای آزاد دیپلم افتخار جشنواره را به‌بهنام جعفری به‌خاطر فریاد دوم اهدا کردند ــ که این فیلم صرفاً برای بهنام در حد یك تفنن مطرح است و معذالك نشانه‌هایی از بلوغ فکری او را بهمراه دارد و ناگفته نماند که جهت‌گیری داوران در مقابل سینمای فارسی تا حدودی در اعطای این جایزه مؤثر بوده است در پایان اشاره کنیم به‌هورمز ناظم‌زاده و شکوفایی محتوی از پیله فرم در کارهایش او را در آینده نزدیك شانه به‌شانه بنی‌هاشمی خواهیم دید.

«برای نمایش چند فیلم کوتاه کسانی جلسه‌هائی به اسم فستیوال سینمای آزاد ترتیب داده‌اند و یکی از ساخته‌های من را هم بی‌اطلاع و اجازه من دربرنامه‌شان گذاشته‌اند برنامه‌ای که ناقص و نامیزان است. چون نام و نشان ترتیب‌دهندگان شناخته نبود از اولیای دانشگاه آریامهر که محل این نمایش است خواهش شد به‌آنها تذکر دهند که مرا ندیده بگیرند.»

ابراهیم گلستان

جواب سینمای آزاد

آقای **ابراهیم گلستان.** در جواب کوتاهی که به اعتراض شما دادیم (این جواب در روزنامه‌ی آیندگان کوتاهتر شد و برای چاپ‌آن در روزنامه کیهان باید پول میدادیم و ما ترجیح دادیم، مبلغی را که می‌باید برای جوابگوئی به شما مصرف کنیم، صرف امور فیلمسازی گروه بنمائیم) فرصت نبود تا کمی بیشتر مسایل را برایتان روشن کنیم و حالا که این فرصت هست، تکه‌هایی از نامه‌ی اعتراض‌آمیز شما را جواب میگوئیم.

اولا معترضید که «موج. خارا. مرجان» را چرا بدون اجازه شما میخواهند نمایش دهند؟ استودیو شما فیلم را برای شرکت نفت ساخته است و اگر نباید فیلم را جائی نمایش دهند باید حسابتان را باسفارش دهنده فیلم روشن کنید نه با ما. و برای ما هم چون عملا امکان‌پذیر نبود تا از همه‌ی سازندگان اجازه بگیریم، دلیلی نداشت برای آدمی که کنار گود نشسته و با سیمای استادمآبانه گاه اظهار لحیه‌ای می‌کند ارزش و اعتبار بیشتری بشناسیم پس ما فیلم را بدون اجازه شما نمایش دادیم.

دوم اینکه نوشته‌اید که برنامه‌ی ما ناقص و نامیزان است! چه دلیلی برای ادعای خودتان دارید؟ اگر در این هفته فیلم یا بقول خودتان فستیوال ـ تنها به نمایش آثار شما بسنده می‌کردیم آنوقت برنامه‌ای که تنظیم شده بود کامل و میزان می‌بود.

سوم: فرموده‌اید که گروه سینمای آزاد را نمی‌شناسید و این بهرحال به شهرت و اعتبارتان نمی‌افزاید بی‌اعتنائی به سینمای جوان ایران کار غرورآمیزی نیست که این چنین با شهامت آنرا اعتراف می‌کنید. آقای گلستان بیاد بیاورید روزگاری که جوانتر و پرانرژی‌تر بودید در آن‌زمانها آیا می‌توانستید به‌کوشش جوانان و نوجوانانی‌که‌با دوربین ساده ۸میلیمتری و با امکانات ناچیز بدون وابستگی ۴ سال مدام دوام آوردند و هرروز پربارتر می‌شوند، بی‌تفاوت باشید؟ و منکر وجودشان شوید؟ مگر فراموش کرده‌اید که حتی پشتوانه مادی هم نتوانست یاریتان کند و فیلم «خشت و آئینه»تان را با شکست از روی اکران پائین کشیدند و اگر حالا گروهی میخواهند با نمایش فیلم‌های ۸ و ۱۶ و ۳۵ میل به سازندگی را در جوانان تقویت کنند و ذهن تماشاگر را تا حد ممکن متوجه سینمای غیر متداول بنماید و شاید به گلستان‌های آینده فرصت بازگوئی دهند باید این گروه و برنامه‌هایش را تکفیر کرد؟ آیا نباید برای مردمی که راهی‌دور را می‌آیند تا فیلم‌های کوتاه را تماشا کنند ارزش قائل شد؟ و آیا در پناه همین مردم و تائیدهایشان نیست که ابراهیم گلستان‌ها می‌توانند کنار گود بنشینند و فخر بفروشند و گاه با سخنرانی و یا اعتراض به برنامه‌ای، بار دیگر خودشان را مطرح کنند و تازه مردم را ناچیز و حقیر هم می‌شناسند!

آقای گلستان اعتراف نمی‌کنید که دلیل اینکه با این شدت و تا این‌حد ملتهب می‌خواستید مانع نمایش فیلم شوید این واقعیت نبودکه وحشت داشتید، یکبار دیگر مسئله‌ی آلن‌پندری انگلیسی مطرح شود؟. من و شما میدانیم و تماشاگران جوانتر سینمای آزاد نمی‌دانند که آقای آلن‌پندری سازنده اصلی موج. خارا. مرجان است و امور مونتاژ فیلم را هم همسر آقای پندری بعهده داشته است و نقش شما در کار تهیه این فیلم ناچیز بوده است آیا می‌توانید برای ما بگوئید چرا در «تیتراژ» فیلم عمداً اسامی همه همکاران فیلم را در یك کادر «ریز» که اصلا خوانده نمی‌شود قرار داده‌اید؟ آقای **گلستان** شما که بسیار میدانید و خوب می‌نویسید و چند فیلم کوتاه بهتر، ساخته‌اید چرا فیلم دیگری را با نام خود معرفی کرده‌اید که حالا از نمایشش تا این حد مضطرب باشید. البته انتخاب این فیلم از جانب سینمای آزاد

باین خاطر نبود که بار دیگر این مسئله را عنوان کنیم و حالا که‌شما ما را نمی‌شناسید و ما، شما و آقای پندری را می‌شناسیم، اگرمیخواستیم از سازندگان فیلم موج. خارا. مرجان، اجازه بگیریم آقای آلن‌پندری که نمیدانیم الان کجای این دنیای بزرگ هستند سهم بیشتری داشتند، و شما آقای گلستان اگر نمی‌توانید پیشرفت سینمای جوان ایران را ببینید. واین‌واقعیت‌که جوانان بسیارباشوق وعلاقه بکار سینما مشغولند، غمگینتان می‌کند لااقل بانیش وکنایه‌های حسابگرانه ارزش خودتان را پائینتر نیاورید و بدانید گروه سینماگران سینمای آزاد از اینکه شما نمی‌شناسیدشان متأسف نیستند ــ در پایان این نامه فرصتی است تااز تمام سینماگران که آثارشان در هفته فیلم کوتاه نمایش داده شد قدردانی کنیم و همکاری و همگامی آنان را برای برگزاری‌هفته فیلم کوتاه سپاس گوئیم

بااحترام بصیر نصیبی

مطالب این همکاران عزیزکتاب سینمای آزاد
در شماره بعدی گذاشته شد.

آقای بهنام ناطقی ــ پ. مثل پلیکان
آقای ج ــ نوائی ــ سینمای امریکای لاتین
آقای محمود نوش‌زاد ــ سمبل در سینما
آقای حسن بنی‌هاشمی ــ سینمای چکسلواکی
آقای فریدنوین ــ فیلم پستچی
آقای قلی‌زاده ــ فیلم پستچی
و چند مطلب دیگر که باین وسیله از لطف ایشان تشکر می‌شود.

ناشر کتاب سینمای آزاد

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

سینمای تجربی ایران و دنیا
نامه
فستیوال فیلم لوس‌آنجلس
سینمای تجربی نورمن مک‌لارن
سینماگران زن و سینمای زنان
عصر طلا
تجربه تا واقعیت
حرفهائی درباره یک سینمای بهتر
فیلمبرداری از اشیاء ریز
مونتاژ گریفیث
چه‌هراسی دارد ظلمت روح
سینما و مونتاژ
واقعیت‌گرایی فیلم
خبرهای سینمای آزاد
چهارمین جشنواره سینمای آزاد
جواب سینمای آزاد به‌ابراهیم گلستان

همکاران

هوشنگ طاهری	داود ایپکچی	محمدعلی تحویلی
جمشید ارجمند	احمد مکی	عبدالله تربیت
گیتی وحیدی	بصیر نصیبی	خسرو سینائی
فرید نوین	سیروس هرمزی	پرویز تائیدی
نصیب نصیبی	پرویز شفا	منصور جهانگیری

۷۵ ریال

سینمای تجربی ایران و دنیا
نامه
فستیوال فیلم لوس‌آنجلس
سینمای تجربی نورمن مک‌لارن
سینماگران زن و سینمای زنان
عصر طلا
تجربه تا واقعیت
حرفهائی درباره یک سینمای بهتر
فیلمبرداری از اشیاء ریز
مونتاژ گریفیث
چه‌هراسی دارد ظلمت روح
سینما و مونتاژ
واقعیت‌گرایی فیلم
خبرهای سینمای آزاد
چهارمین جشنواره سینمای آزاد
جواب سینمای آزاد به‌ابراهیم گلستان

همکاران

هوشنگ طاهری	داود ایپکچی	محمدعلی تحویلی
جمشید ارجمند	احمد مکی	عبدالله تربیت
گیتی وحیدی	بصیر نصیبی	خسرو سینائی
فرید نوین	سیروس هرمزی	پرویز تائیدی
نصیب نصیبی	پرویز شفا	منصور جهانگیری

۷۵ ریال