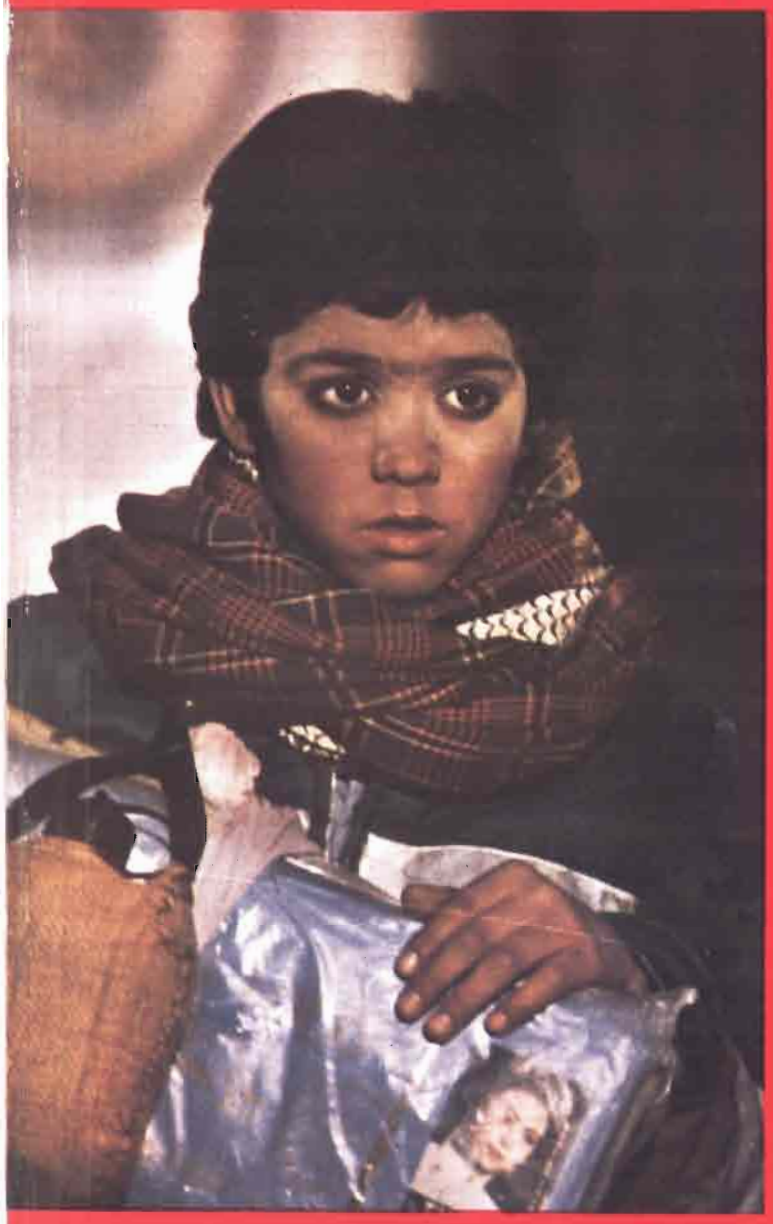
سوره

شماره۱، سال دوم، بهار ۱۳۷۱

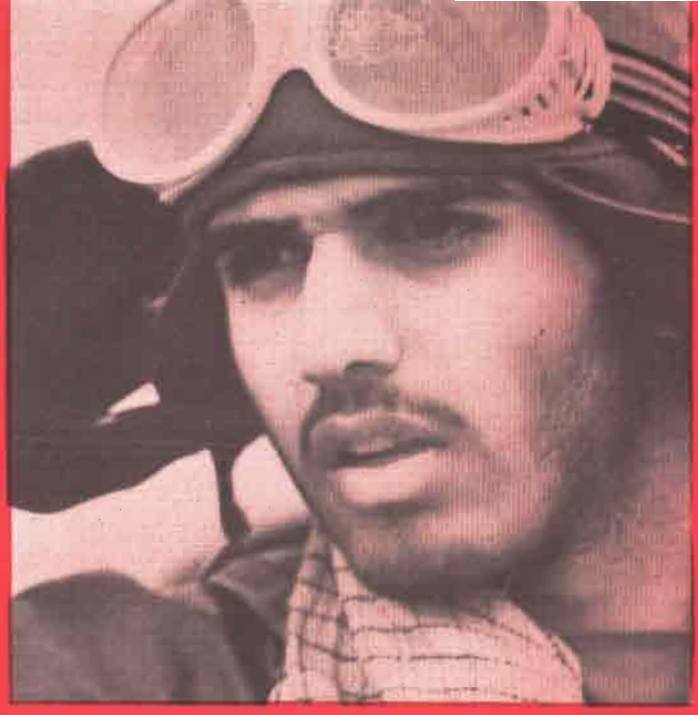
۲۲۲ صفحه، ۱۴۰ تومان

نقد و بررسی فیلمهای ایرانی و خارجی دهمین جشنواره فیلم فجر

● **سادگی و زیبایی**، نیاز/ سید مرتضی آوینی ● **سینما، مخاطب**/ متن سخنرانی سید مرتضی آوینی در سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب ● **آشفتگی در مضمون، آشفتگی در بیان**/ مسعود فراستی ● **در توضیح نارساییها**/ شاهرخ دولکو ● **دستاویزی به نام سینما توفراف**/ فرهاد کازار ● **گفت و گو با ابتکمار برکمان** ● **منجنیق بینش**/ استیوارت کامینسکی، ترجمهٔ مهوش تابش ● **سینما، فانوس خیال سینماگر**/ مسعود فراستی ● **اکیراکوروساوا، سینماگر فرمانروا**/ الدوتاسونه، ترجمهٔ نادر تکمیل همایون ● **گفت و گو با ژان رنوار**/ ترجمهٔ حسن اصغرنژاد ● **ژان کوکتو و سینما** ● **وصیت نامه ژاک بکر**/ فرانسوا تروفو ● **سینمای ژاک تاتی** ● **گفت و گو با ژان پی یر ملویل**/ ترجمهٔ رحیم قاسمیان ● **بوی خوش سینما**/ شاهرخ دولکو ● **ساختار کمدی**/ جرالد مست

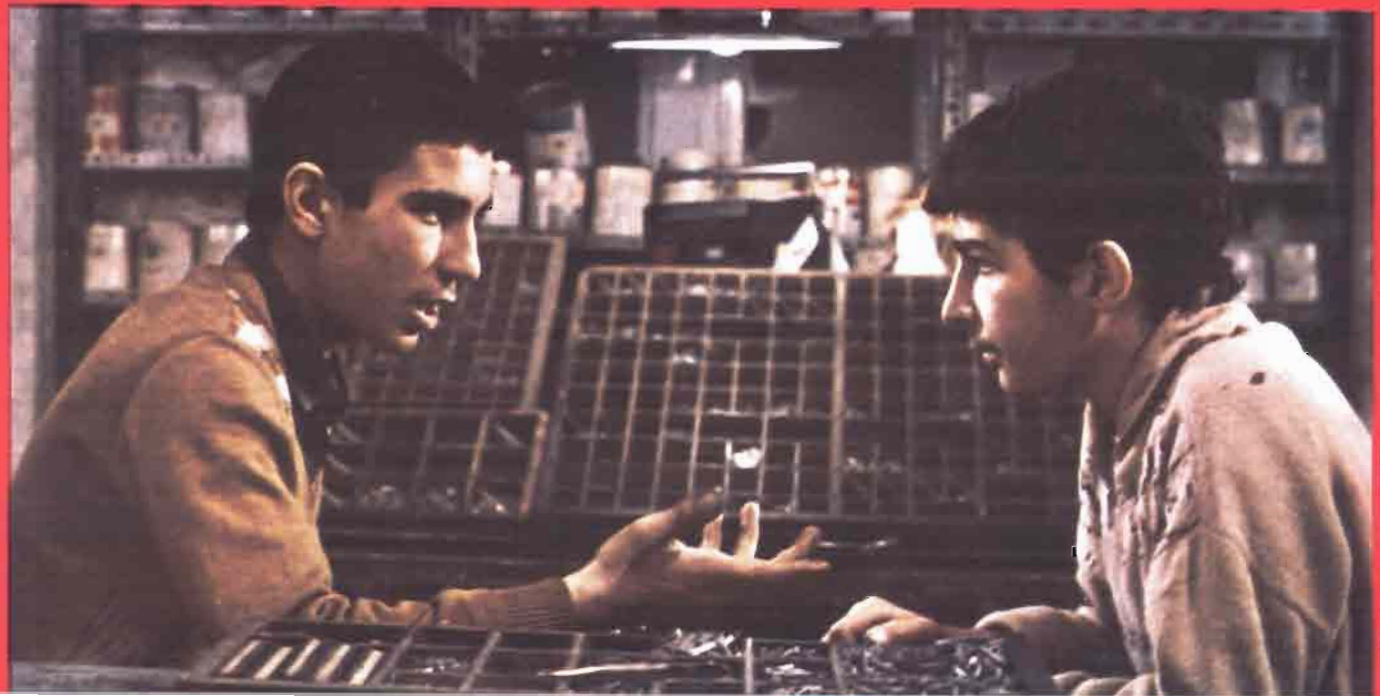


بدوى



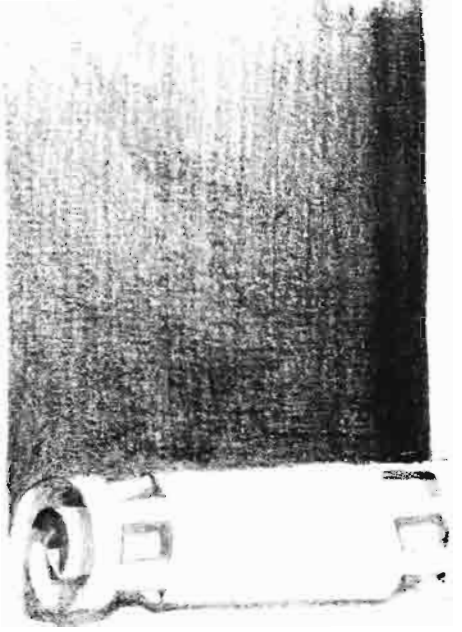
شورى اسمر

مركس



بيار

بسم الله الرحمن الرحیم

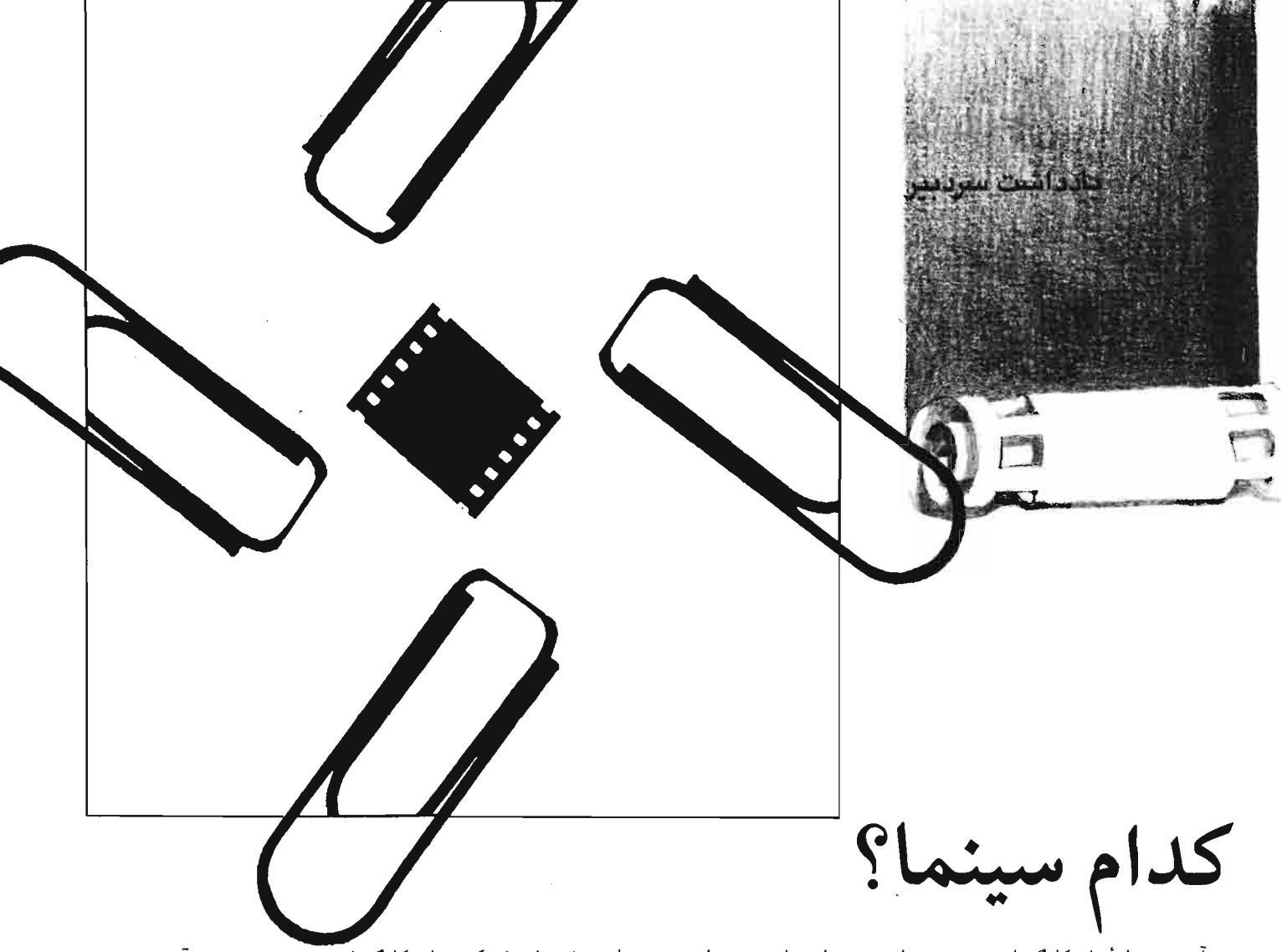


سینما سوره

سینما ○ شماره ۱، سال دوم، بهار ۱۳۷۱

■ **کدام سینما؟**: یادداشت سردبیر/ ۴ ■ **سینمای ایران در جشنواره فجر**: *نیاز، مور در آتش، بدوک، وصل نیکان*: سیدمرتضی آوینی/ ۶ ■ **سینما- مخاطب**: متن سخنرانی سیدمرتضی آوینی در سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب/ ۱۸ ■ **آشفتگی در مضمون، آشفتگی در بیان**؛ نیاز شیرین سینما: تزلزل در باور، تزلزل در فیلم؛ زندگی در لانگ‌شات: محسن مخملباف: مونتور سینما؛ شعبده‌بازی تکنیکی؛ مسعود فراستی/ ۴۲ ■ **در توضیح نارساییها**: فیلمهای ایرانی: استدراکات؛ شاهرخ دولکو/ ۵۴ ■ **یك بام و دو هوا**، فرهاد گلزار/ ۶۹ ■ **زندگی سگی**؛ فرم‌زدگی؛ دستاویزی به‌نام سینما توقراف: فرهاد گلزار/ ۷۰ ■ **سینمای جهان در جشنواره**؛ گفت‌وگو با اینگمار برگمان؛ ترجمهٔ حمیده فرمانی / مسعود فراستی/ ۸۴ ■ **پوست مار**: برگمان: ترجمهٔ بهروز تورانی / ۱۰۰ ■ **فیلمی همچون شمایل‌نگاری**: مهر هفتم؛ نورمان. ن. هولاند/ ۱۰۲ ■ **همچون در یك آینه و همچون برگمان**: گوران پرسون/ ۱۰۶ ■ **آگاهی و مرگ**: رابین‌وود: ترجمهٔ بهروز تورانی/ ۱۰۸ ■ **منجنیق بینش**: استیوارت کامینسکی: ترجمهٔ مهوش تابش/ ۱۱۰ ■ **سینما: فانوس خیال سینماگر**: نگاهی به آثار برگمان: مسعود فراستی/ ۱۲۰ ■ **آکیراکوروساوا**: سوگاتاسانشیرو، شخصیتی در حال شکل‌گیری: آلدوتاسونه: ترجمهٔ نادر تکمیل همایون/ ۱۳۰ ■ **زیستن**؛ اگر زندگی بر من ارزانی می‌شد: آلدوتاسونه/ ۱۳۶ ■ **یوجیمبو**: قدرت به زبان طنز: پاولین‌کیل: ترجمهٔ رحیم قاسمیان/ ۱۴۲ ■ **درمانگاه دکتر ریش قرمز**: آلدوتاسونه: ترجمهٔ فریبا میلانی صدر/ ۱۴۵ ■ **قهرمانگرایی به سبك کوروساوا**: مفت ساموراییِ: دانالدریچی/ ۱۴۸ ■ **ران (آشوب)**: جهنم به روایت آکیراکوروساو: آلدوتاسونه/ ۱۵۲ ■ **هرکاری دلت می‌خواهد بکن، توشیرو!**: مجله پوزیتیف/ ۱۵۸ ■ **متد کوروساوا**: نوبوهیکو اوباياشی /۱۶۴ ■ **سینماگر فرمانروا**: آلدوتاسونه /۱۶۷ ■ **در قلمرو یك فرمانروا**: شاهرخ دولکو/ ۱۷۸ ■ **گفت‌وگو با ژان‌رنوار**: ترجمهٔ حسین اصغرنژاد/ ۱۸۴ ■ **ژان‌کوکتو و سینما**/ ۲۰۱ ■ **وصیت‌نامه ژاك‌بکر**: تروفو/ ۲۰۴ ■ **گفت و گو با ژان پی‌یر ملویل**: روی نوای گرا؛ ترجمهٔ رحیم قاسمیان؛/ ۲۰۶ ■ **سینمای ژاك‌تاتی**؛ روی آرمز/ ۲۱۰ ■ **بو ی خوش سینما**: شاهرخ دولکو/ ۲۱۴ ■ **سفر به کجا**؛ سفر به سیترا؛ چشم‌انداز در مه،فرهاد گلزار/ ۲۲۶ ■ **ساختار کمدی**: جرالد مَست/ ۲۳۰ ■ **غیرممکن، غیرممکن است**: دیویدکوك/ ۲۳۵ ■ **خنداندن مردم کاری جدی است**؛ گفت و گو با جری‌لوئیز/ ۲۳۸

● صاحب امتیاز: حوزه هنری
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● به کوشش: مسعود فراستی
● گرافیك: رضاعابدینی
● حروفچینی: تهران تایمز
● لیتوگرافی: حوزه هنری/ چاپ و صحافی: آرین
● آثار و مقالات مندرج در سینما،بیانگر آراء مؤلفین خود است.
● نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
● نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات الهی، شماره ۲۱۳/ تلفن: ۹_۸۲۰۰۲۳



کدام سینما؟

آنچه دربارهٔ یك کارگردان، مهمترین است، مهارت او در «**بیان سینمایی**» است اما در ایران، به پیروی از سنت جشنواره‌های اروپایی، فیلم را همچون یك «**اثر هنری مدرن**» می‌نگرند که مستقلاً مخلوق کارگردان است نه یك «**گروه فیلمسازی**» ـ که کارگردان نیز عضوی از آن است ـ و به همین علّت، بسیار کم اتفاق می‌افتد که در اینجا، کارگردان، سناریویی را که دیگری نوشته است کارگردانی کند. سنّت نقادی سینمایی نیز در ایران بر همین اصل استوار است که فیلم را چون یك اثر مدرن هنری، مورد ارزیابی قرار می‌دهند؛ و حتی از این بیشتر، چه بسا چنین به‌نظر می‌رسد که منتقدین، فیلمسازی را در عرض فلسفه و عرفان و علم... طریقی کاملاً فردی برای شخص کارگردان محسوب می‌دارند که او را به تکامل و تعالی می‌رساند. و از یك‌سو این واقعیت کاملاً مورد غفلت قرار می‌گیرد که سینما، رسانه‌ای است که مخاطبان بسیار دارد و می‌تواند منشأ یك تحول فرهنگی در تماشاگران خویش باشد. و از سوی دیگر اصلاً به این امر، عنایتی نمی‌شود که فیلمسازی، تکنولوژی پیچیده‌ای است که تا پای یك گروه هماهنگ از متخصصان مختلف، در میان نباشد، کار به سرانجام نمی‌رسد.

این واقعیت که مذکور افتاد، علت العلل عدم رشد فیلمنامه نویسی در سینمای ایران است و حال آنکه لازمهٔ رشد سینما، بدون تردید رشد کیفی فیلمنامه نویسی است. فیلمنامه‌ها عموماً بسیار سبك و بی‌مایه هستند و با عناصری بسیار معدود که غالباً از همان آغاز، صرح کلی فیلمنامه را لو می‌دهند، شکل گرفته‌اند؛ چرا که فیلمنامه‌ها را همواره یك نفر که همان کارگردان است و یا دست آخر، دو نفر می‌نویسند.

سؤال اینجاست که چرا حتماً فیلمنامه را باید همان کارگردان بنویسد؟ مگر فیلم غیر از آنکه یك اثر هنری در خدمت بیان تخیلات و یا احساسات کاملاً فردی و انتزاعی کارگردان باشد، شأن و منزلت دیگری ندارد؟ نمی‌خواهم «**حیثیت هنری**» سینما و یا «**تئوری مؤلف**» را مطلقاً نفی کنم چرا که به هر تقدیر، سینما از این قابلیت که یك اثر مدرن هنری باشد، نیز برخوردار است اما اگر ما ماهیت سینما را منحصر در این حیثیت بدانیم دیگر از سینما نمی‌توان انتظار داشت که یك «**رسانهٔ فراگیر فرهنگی**» باشد. حال آنکه حداقل به همان علت که نباید قابلیت هنری سینما را انکار کنیم، نباید این واقعیت را که در سینما فیلمهایی چون **بن هور**، **دکتر ژیواگو**، **لورنس عربستان**.... **اودیسه فضایی ۲۰۰۱** ـ **راز کیهان**ـ و بسیاری دیگر از آثار جاودان سینمایی نیز خلق می‌شود که نمی‌توان آنها را چون آثار مدرن هنری که در خدمت بیان انفعالات نفسانی و اوهام و تخیلات سوبژکتیو هنرمندان هستند، نگریست.

این فیلمها اگر نگوییم شأنی فراتر از آثار هنری محض دارند این قدر هست که از زمرهٔ سینمایی که در اینجا اصطلاحاً «**سینمای هنری**» نامیده می‌شود نیستند در عین آنکه حتی بنیانگذاران «تئوری مؤلف» نیز آنها را همچون آثار جاودان سینما ستوده‌اند. و هیچ‌کس سازندگان این فیلمها را **تکنیسین‌هایی غیر هنرمند**، **سرگرمی‌ساز و یا تاجران صنعت فیلم**» نخوانده است. در فیلمهایی

که مثـال آوردم، فیلمنـامـه توسـط یك نویسنـدهٔ بزرگ و یا گروه فیلمنامه‌نویسی، نوشته شده و بعد، کارگردان چون عضوی از گروه بزرگ فیلمسـازی ـو البته همچون مهمترین عضو گروه ـ کار را به انجام رسانده است.

تردیدی نیست که مهمترین مرحلهٔ تطوّر یك فیلم، از آن هنگام آغاز می‌شود که فیلمنامه، مورد تصویب قرار گرفته است. فیلمنامه هنوز در حوزهٔ «**ادبیات**» است و برخوردار از تجرّد کلام. در این مرحله ـفی المثل ـ اگرچه اسامی شخصیتها تعیین شده و روحیات آنها در کشـاکش وقایع قصه و تعارض و تقابل و یا توافق میان اشخاص داسـتـان، تطوّر یافتـه است امّـا هنـوز خوانندهٔ فیلمنامه، خلاف تماشاگر فیلم می‌تواند در تخیل خویش، اشخاص و وقایع و فضاهای فیلمنامه را صورتهای متعددی ببخشد و در ذهن خویش، فیلمهای متعددی از یك فیلمنامه واحد بسازد. می‌توان گفت که فیلمنامه در قیـاس بافیلم، هنـوزماهیتی «**غیـرمتعین**» و «**غیـرمنجمـد**» داردوبه‌این اعتبار می‌توان، فیلمنامه را هنوز در حوزهٔ ادبیات محسوب داشت. بنابراین اگر کارگردان سینما بخواهد فیلمنامهٔ شخص دیگری را کار کند، چیزی از هنر او کم نخواهد شد، هرچند از **سوبژکتیویته** و **انفعـالات درونی** او بر پردهٔ سینمـا اثـری نبـاشد. چرا که هنر کارگـردان، بیشتـر در آن است که چگـونه یك فیلمنامه را با بیان سینمایی به صورت فیلم تطوّر می‌بخشد. و در این حالت نیز، هرگز نمی‌توان رابطهٔ فیلم را با تخیلات و انفعالات درونی و احساسات کارگردان، انکار کرد.

تنها هنگامی این ضرورت، پدید می‌آید که فیلمنامه را نیز حتماً خود کارگردان نوشته باشد که ما، سینما را همچون یك «**هنر مدرن**» بنگریم و از فیلم، فقط انتظار داشته باشیم که چون یك تابلوی آبستره و یاسوررئال، درون خالق و صانع خویش را، بدون اعتنا به قبول یا عدم قبـول مخاطب عام، محاکات کند. نمی‌گویم که از فیلم، چنین کاری برنمی‌آید چنانکه تاریخ نود و چند سالهٔ سینما خود حکایت از این واقعیت دارد که بسیـاری از فیلمسـازان، سینمـا را اینگـونه نگـریسته‌اند: **کدار، آنتونیونی، فلینی، پـازولینی** و... بسیاری دیگر. هنر مدرن، تعاریف خاص خویش را دارد و ماهیت وجود خود را حداقل در طول بیش از صد و بیست سال تاریخ نقاشی مدرن به ظهور رسانده است.

نمی‌خواهم همهٔ مباحثی را که در این مرحله از استدلال، پیش می‌آید در همین جا عنوان کنم بلکه مقدمه‌ای که ذکر کردم برای بیان این نکته بود که «**سینما می‌تواند با وسعت و عمق و نفوذ بسیار منشـأ تحولاتی فرهنگی باشد.**» این چیزی است که «**سینما به مثابهٔ هنر مدرن**» از آن غفلت دارد چرا که لازمهٔ ایجاد تحول روحی و فرهنگی، عنایت به مخاطب است.

لازمهٔ اینکه سینما منشأ تحول گستردهٔ فرهنگی باشد، آن است که از «**نخبه‌گرایی**» پرهیز کند و مخاطب عام داشته باشد. این حکم، مجـرد از آن است که من مخاطبان سینمای به اصطلاح هنری را نخبگان این جامعه می‌دانم یا خیر؛ تفاوتی نمی‌کند. روی آوردن به **مخاطب خاص** ـچه نخبگان باشند یا خیر ـ دست و پای سینما را می‌بندد و آن را به **هنری بسیار محدود و اقلیت‌گرا** تبدیل می‌کند. از این لحاظ، فیلمفارسی نیز دارای مخاطب خاص بوده است. **شرط لازم آنکه سینما بتواند منشأ یك تحول فرهنگی باشد آن است که زبان آن را از ساده‌ترین گروههای اجتماع تا پیچیده‌ترین آنها درك کننـد.** با صرف نظر از اینکـه در کشـور ما اصـلاً جریـان روشنفکری به معنای اصیل آن، تشکیل شده است یا نه، و اصلاً این جماعتی که آنان را روشنفکران می‌خوانند نخبگان جامعه هستند یا نه و آیـا نخبگـان یك جامعه نمی‌بایست که لزوماً مرجع و مقتدای مردمان باشند یا نه، روی آوردن به مخاطب عام ضرورتاً به معنای ترك و طرد روشنفکران و نخبه‌ها نیست.

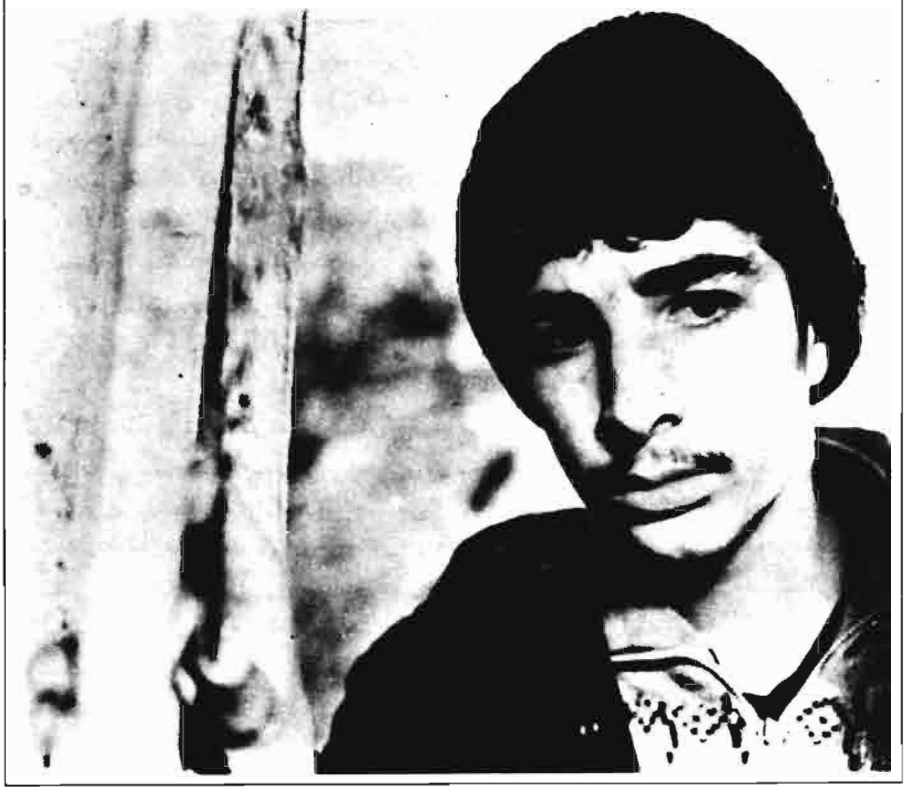
شرط کافی آن است که فیلم بتواند مخاطب عام و خاص را به یك تجربهٔ حسی و روحی بکشاند و تماشاگران را در آن زندگی که باز آفـریده است، شریك کند؛ از سینمای هنری ـبه مفهوم مصطلح ـ چنین کاری برنمی‌آید. این مسائل را نباید در ذیل عناوینی چون «**آیا فیلم باید پرفروش باشد یا خیر؟ و یا آیا فروش بسیار معیار خوب بودن فیلم است یا نه؟**» مورد تحقیق قرار داد. فروش فیلم نشانهٔ استقبال عامّ است و استقبال عام به خودی خود نه دلیل بر آن است که فیلم خوب است و نه دلیـل بر آنکه فیلم بد است: هیچ‌کدام از طرفین این قضیه، صحیح نیست و اصلاً مسألهٔ ما چیز دیگری است.

مسأله آن است که سینمای هنری با مخاطب خویش همان‌سان روبـه‌رو می‌شود که نقاشی مدرن با مخاطبانش. نقاشی مدرن به استقبال مردم اعتنایی ندارد چرا که لازمه استقبال مردم، نخست آن است که اثر هنری «**قابل درك**» باشد حال آنکه «**ابهام**» از لوازم ذاتی هنـر مدرن است. رُمانهای کلاسیك یا رومانتیك هنوز گرفتار **ابهام ذاتی** نشـده‌انـد. آنها قصهٔ مشخصی دارند که رفته‌رفته در قالب کلمات تعیّن می‌یابد گذشته از آنکه در تمـام مراحل، نویسنده سعی دارد که با توصیفات تفصیلی و جذاب، خوانندهٔ رُمان را به فضای قصه بکشاند و او را در تجربه‌های خیالی شخصیتهای رُمان شریك کند. **فصاحت و بلاغت** هنوز از لوازم ذاتی رُمان به‌شمار می‌آیند و نویسنده تلاش می‌کند که در هیچ یك از عرصات خیالی قصه، از وضوح و روشنی در بیان دور نشود؛ هرچند در عین حال سعی دارد که خواننده را **پرسشمند** نگاه دارد تا او ادامهٔ قصه را تا رسیدن به جواب رها نکند. اما این «**پرسشمندی**» را نباید با ابهام ذاتی هنر مدرن اشتباه گرفت. شعر و نقاشی و رُمان نو سعی دارند که خود را همواره در پس حجابی از ابهام نگاه دارند. تئاتر مدرن و سینمای هنری نیز چنین‌اند.

تحول فرهنگی در مخاطب، هنگامی روی خواهد داد که سینما نسبت دیگری با تماشاگران برقرار کند و پیش از همه، دست از این «**ابهـام ذاتی**» بشـوید. علی‌الخصوص به آن علّت که این ابهام، مقتضای «**صعوبت و یا پیچیدگی اصل موضوع**» نیست بلکه به موجب عللی بیرون از موضوع بر بیان هنری تحمیل می‌شود.

* * *

هر موجودی در این عالم افقی دارد که منتهای تکامل خویش را در رسیدن به آن افق می‌بیند. افق سینمای کنونی ایران نیز، سینمای به اصطلاح هنری اروپاست. و تا چنین است از این سینما نمی‌توان انتظار داشت که در داخل و خارج از کشور منشأ تحولات فرهنگی باشد و عنایات معنوی ما را متحقق کند. □



● سید مرتضی آوینی

سادگی و زیبایی

نیاز

زیبایی فیلم **نیاز** در سادگی آن است و سادگی در این روزگاری که «پیچیدگی و ابهام» را به مثابهٔ صفت ذاتی هنر می‌ستایند تا حد تقدیس، عظمت می‌یابد. مراد از سادگی چیست و این پیچیدگی که از آن سخن گفتیم چگونه ایجاد می‌شود؟

پرستیژ روشنفکری، بغلط، اینگونه اقتضا دارد که هنرمندان، پیچیدگی و ابهام را چون یك ضرورت، باور کنند و آنچه را که ساده و واقعی می‌یابند، نسنجیده و بی‌تأمل دور بیندازند. فضای حاکم بر مجامع هنری، اعم از جشنواره‌ها، مدارس هنری و صفحات روزنامه‌ها و مجلات نیز چنین اقتضا دارند که هنرمند، بیشتر از آنکه نگران حقیقت است، نگران ارزیابی منتقدان دربارهٔ خویش باشد و این امر، از آنجا که منتقدان عموماً نگرش واحدی را دربارهٔ هنر می‌ستایند، این توهم را ایجاد می‌کند که تبعیت از فضای حاکم، شرط لازم پذیرش در جمع هنرمندان و روشنفکران است، و خوب! کدام هنرمندی است که به این پذیرش، نیازمند نباشد و بتواند در کمال استقلال رأی، خلاف موجبیت پرستیژ روشنفکری و هنرمندی عمل کند و پای در راه دیگری بگذارد؟ شکی نیست که چنین هنرمندانی بسیار قلیل هستند.

ستایش ابهام و پیچیدگی از آنجا در این جماعت، رخ نموده است که «حرفهای بزرگ» در ظاهر خود را پیچیده و بغرنج می‌نمایانند، حال آنکه چنین نیست. حقیقت، «ساده‌ترین و فطری‌ترین» سخنی است که بر زبانها و قلمها جاری می‌شود. نه پیچیده‌ترین آنها. حقیقت، ساده‌ترین است و از فرط همین سادگی است که ممتنع و مستبعد جلوه می‌کند. این سخن را قیاس کنید با این حکم فلسفی که نور، روشنترین چیزی است که وجود دارد و از فرط همین روشنی است که به مشاهده درنمی‌آید، چرا که نور، اشیاء دیگر را روشن می‌کند و خود از فرط ظهور، پنهان می‌شود. چشم سر نیز به حکم معمول، آنچه را که نور، ظاهر کرده است می‌بیند نه خود نور را که ظهور همه اشیاء دیگر، به وجود او است.

سادگی عین زیبایی است اما عقل متعارف روشنفکری که همواره چیزهای غیرمعمول و متجدد را می‌ستاید از این حقیقت، غافل است. هرکسی در تفکر و ارزیابی خویش به مرشد خود رجوع می‌کند که وجودش، مرعوب و محکوم و مغلوب او و محاط در وجود او است، و انسانهایی که به استقلال رأی رسیده‌اند از نوادرند، و به قول مبتدیها: النادر کالمعدوم. لازمهٔ تجدد، نفی سنتها و امور متعارف است و بنابراین، هنرمند مدرنیست همواره آن چیزهایی را می‌ستاید که غیرمعمول و خلاف عرف است؛ اگرچه مدرنیسم نیز، خواه ناخواه، عرفی دارد که ما اصطلاحاً به آن عرف روشنفکری می‌گوییم. روشنفکر در این معنا، نظر به غرب دارد که مرشد او است و جز از این طریق، چیزی نمی‌پذیرد.

نحله‌های فلسفی برای عوام از روشنفکران، که با باطن تفکر

فلسفی ناآشنا هستند، بغرنج جلوه می‌کند و از همین‌جا، این توهم به غرب روشنفکری ـ که ناگزیر با صورتی از عوام‌زدگی ملازمه دارد ـ راه یافته است که حقایق باید در ظاهر، پیچیده باشند، حال آنکه اهل تفکر می‌دانند که این ابهام و پیچیدگی برای کسانی است که کلید این صندوقچه را در اختیار ندارند... و اکرنه حقیقت، از فرط ظهور و روشنی و سادگی، پنهان است.

بنابراین فیلم نیاز را از دو جهت باید ستود. یکی از این لحاظ که خلاف اقتضائات فضای حاکم، روی به سادگی آورده است و دیگر از این لحاظ که بیش از اندازه به «ذات سادگی» که عین زیبایی و تقدس است نزدیک شده است.

باید دانست که نزدیک شدن به «ذات سادگی» از مشکل‌ترین اعمال است. چنانچه واقعیت نیز، عین سادگی است چرا که وجود دارد اما نزدیک شدن به واقعیت، ساده نیست. یادم هست که دوستی در سال ۶۵ در ارزیابی فیلمهای «روایت فتح» می‌گفت: «ساختن این فیلمها که کاری ندارد. کافی است که به جبهه بروی و دوربین را به سوی صحنه‌های موجود در آنجا بگیری». این تصور همه کسانی است که در کار فیلمسازی تجربه ندارند. آنها نمی‌دانند که نزدیک شدن به واقعیت در سینما تا چه اندازه دشوار است. اگرچه این سخن که بر زبان دوست ما جاری شده بود نشان از آن داشت که او تجربه فیلمسازی ندارد، اما در عین حال از این حقیقت نیز حکایت می‌کرد که «روایت فتح» در تقرب به واقعیت جبهه‌ها تا آنجا توفیق داشته است که دیگران را به این تصور دچار می‌کند.

درباره فیلم نیاز نیز همین حقیقت وجود دارد. فیلم نیاز از شدت سادگی، به زندگی عادی می‌ماند و تماشاگر عام، تصور می‌کند که به تماشای زندگی خودش نشسته است. به همین دلیل است که ساختار نیاز به «فیلمهای مستند» شباهت دارد و خواه ناخواه مخاطب یا تماشاگر نیز در برابر آن از همان عکس‌العمل روانی برخوردار است که در برابر فیلمهای مستند، و این جای تحسین و تقدیر بسیار دارد.

تماشاگر، خود را در برابر فیلمهای مستند، آزاد می‌گذارد و بنابراین غایت غالب فیلمهای داستانی نیز باید آن باشد که به چنین رابطه‌ای با تماشاگر خویش دست یابند، و این رابطه، بسادگی حاصل نمی‌آید. اگر تماشاگر، خود را در برابر فیلمهای مستند، رها می‌کند علتی جز آن ندارد که آن را «باور» دارد و این باور، لازمه تاثیرپذیری است.

از میان فیلمهای داستانی، آنها که می‌خواهند به واقعیت، وفادار بمانند تلاش می‌کنند که هرچه بیشتر تماشاگر را به این تصور نزدیک کنند که مشغول تماشای یک زندگی واقعی است. این تلاش، با این غایت صورت می‌گیرد که تماشاگر را به این «باور» بکشانند و او را از فضای واکنش دفاعی که خواه ناخواه ملازم با تماشای فیلمهای داستانی است بیرون بیاورند. این فیلمها با تمهیدات مختلف سعی دارند که خود را به ساختار مستندگونه نزدیک کنند و لذا این تلاش، بر همه عناصر و اجزاء سازنده فیلم، تاثیراتی متناسب با این غایت برجای می‌گذارد. طراحی صحنه‌ها به تقلید از واقعیت انجام می‌شود، لوکیشن‌ها تا آنجا که امکان دارد به واقعیت تقرب می‌جویند، بازیگرها سعی دارند که از تصنع خارج شوند و خود را در این واقعیت سینمایی که می‌خواهند ارائه کنند، مستحیل سازند و توفیق آنان در بازیگری نیز، به میزان این استحاله رجوع دارد... و بالاخره میزان توفیق فیلم نیز به همین امر باز می‌گردد که تا کجا توانسته است تماشاگر را به این باور برساند که آنچه تماشا می‌کند چیزی جز واقعیت نیست.

و البته همه فیلمها با چنین غایتی تولید نمی‌شوند چنانکه میزان توفیق فیلمهای کمدی به آن است که اموری خلاف عادات و اعتبارات اجتماعی را به نمایش بگذارند و هرچه ممکن است تماشاگر خویش را به اعجاب بکشانند. لازمه خندیدن و ترسیدن... اعجاب است و اعجاب تنها در برابر اموری خلاف عادات و واقعیات حاصل می‌آید. فیلم می‌تواند به رؤیای بیداری تبدیل شود و یا جهانی کاملا شگفت‌آور با نظامی کاملا متمایز از جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم بیافریند. اگرچه در همه این انواع گوناگون فیلمهای سینمایی، باز هم میزان توفیق به «باور» تماشاگر باز می‌گردد اما او هرگز جز در برابر فیلمهایی که «تشبه به واقعیت» پیدا می‌کنند خود را آزاد نمی‌گذارد و «تشبه به واقعیت» نیز از همه تلاشهای دیگر با دشواری بیشتر به نتیجه می‌رسد.

لازمه تشبه به واقعیت، نخست شناخت واقعیت است و در مرحله بعد احاطهٔ کافی بر تکنیک فیلمسازی تا «واقعیت مصنوع درون فیلم» حتی‌المقدور به «واقعیت بیرونی» نزدیک و نزدیکتر شود. شرط لازم که شناخت واقعیت است، سهلتر به‌دست می‌آید تا شرط کافی که احاطه برتکنیک فیلمسازی است و چه بسا فیلمسازانی که شرط لازم را حائزند اما از شرط کافی برخوردار نیستند. هرچه تکنیک، پیچیده‌تر باشد غلبه و احاطهٔ بر آن دشوارتر است و بنابراین در سینما که دارای پیچیده‌ترین تکنیک‌هاست، دستیابی به مهارت کافی تا آنجا که تکنیک، حجاب مضمون فیلم نشود، بسیار صعب‌الوصول است. در هنرهای دیگر نیز، همین طور است که تکنیک فن، به دست و پای هنرمندان مبتدی می‌پیچد و آنان را از بیان مضمون بازمی‌دارد. در نقاشی، قلم‌مو و رنگ و بوم نقاشی، تسلیم نقاشان تازه کار نمی‌شوند. در معماری نیز، این یک حکم لایتغیر است که فرم و پلاستیک، به استخدام آرشیتکت‌های فاقد ذوق و مهارت درنمی‌آید. فرمالیسم، درواقع، دامی است که هنرمندان ناشی و مبتدیان به دام آن می‌افتند و از آن سوی، چه بسا هنرمندانی که مضامین زیبایی را برمی‌گزینند اما به علت عدم احاطه بر تکنیک، آن مضامین را به مفاهیمی معارض با خویش مبدل می‌سازند و درواقع، نقض غرض می‌کنند.

دستیابی به ساختاری مستندگونه، آن‌سان که در فیلم نیاز می‌توان بافت با نزدیک شدن هرچه بیشتر به واقعیت ممکن است. واقعیت درون فیلم، یک واقعیت مصنوعی است که به مدد امکانات و تواناییهای سینما، موجود می‌شود. فیلم داستانی تنها در هنگامی ساختار مستندگونه می‌یابد که در درون خویش حیاتی آنهمه باورپذیر بیافریند که بر خصوصیت «ساختگی بودن»، که صفت ذاتی فیلم است، غلبه کند و این امر، به این راحتیها میسور نیست. بیش از هرچیز، قصهٔ فیلم است که باید قرین واقعیت باشد. فیلمنامه نیز باید به صورتی نوشته شود که همچون بستری کاملا طبیعی برای وقوع و حدوث، جلوه کند. شخصیتها باید تا آنجا از تصنع دور شوند

که هیچ چیز تماشاگر را از قبول آنها باز ندارد. انتخاب چهره‌ها، ارائه بازیها، کنش‌ها و واکنش‌ها و دیالوگ‌ها باید تشبه به واقعیت پیدا کنند و علاوه بر همه اینها، دکوپاژ و نهایتا میزانسن‌ها باید به صورتی انجام گیرد و ترتیب یابد که هیچ حجابی بر باور تماشاگر سایه نیندازد، و این کار، بسیار دشوار است، چرا که حرکات دوربین و پرسوناژها و رابطه این دو حرکت با یکدیگر، باید به گونه‌ای تنظیم یابد که هیچ امری خلاف نیازهای تماشاگر و اقتضائات سیر دراماتیك فیلم، انجام نشود.

ضرورت احاطه بر تکنیك فیلمسازی در اینجاست که رخ می‌نماید واگرنه، اگر قرار بود که فیلم یك داستان مصوّر باشد و این تصویر و تجسم با هر کیفیتی که انجام گیرد، آن توهم واقعیت را در تماشاگر ایجاد کند، جهان از فیلمسازان انباشته می‌شد، حال آنکه اکنون از میان دهها فیلمساز تنها یکی دو نفر به آنجا که باید می‌رسند و از میان فیلمهای متعددِ این یکی دو نفر نیز، تنها چند فیلم به اوج ممکن دست می‌یابند.

مختصر آنکه رسیدن به سادگی، بسیار دشوار است اما تظاهر به پیچیدگی، بیش از آنچه در نظر می‌آید، سهل است. سادگی، عین زیبایی است و پیچیدگی متظاهرانه، عین زشتی است. و بنده، خلاف معمول معتقدم که پیچیدگی فیلمهای فیلمسازانی چون تارکوفسکی به آن علت نیست که آنها حرف بزرگی برای گفتن دارند و درست بالعکس، این پیچیدگی متظاهرانه، از آنجا منشا می‌گیرد که آنها خودشان به حقیقت نرسیده‌اند. بیان آنکس که به حقیقت رسیده است خواه ناخواه با فصاحت و بلاغت، همراه خواهد شد و از پیچیدگی به سوی سادگی میل خواهد کرد. نمی‌خواهم وجود «راز» را انکار کنم؛ عالم سراپا راز است اما اگر شما در میان فیلمسازان از «اهل راز» کسی را یافتید مرا هم خبر کنید، گذشته از آنکه راز اصلاً در مقام بیان درنمی‌آید و اگرنه «راز» نبود. و حداکثر آن است که بیان آدمی ـ اعم از همه انواع بیان ـ به حقیقت وجود راز در عالم اشاره کند، آن‌سان که فی‌المثل در فیلم «مهاجر» امکان یافته است. فیلم مهاجر به رابطه عالم غیب و شهادت که از رازهای ناکشوف عالم است پرداختم و به خوبی از عهده بیان آن برآمده بود. فیلم مهاجر فقط نهایتاً به وجود این راز اعتراف می‌کرد و اگرنه از عهدهٔ «کشف راز» برنمی‌آمد. کشف راز اصلاً از مقولهٔ «بیان»، بیرون است و به شهود و حضور روحانی بازمی‌گردد و بنابراین بحث از آن در سینما و یا هر نوع بیان دیگری که انسان برای ایجاد ارتباط با دیگران، یافته است موضوعیت ندارد.

فیلم نیاز تا آنجا به واقعیت نزدیك شده بود که هیچ‌کس در ارزیابی آن به عنوان یك فیلم خوب، تردید نمی‌کرد. پس این فیلم، نه نیاز روشنفکرانی را که در جست‌وجوی چیزهای خارق‌العاده هستند ارضاء می‌کند، و نه نیاز آنان که سینما را عین «تصنع» می‌انگارند. فیلم نیاز، تماشاگرانی دارد که مثل خود فیلم، سادهٔ ساده هستند و با نگاهی واقعی به عالم می‌نگرند. و مردم، عموماً از این خیل‌اند. مردم عادی، با فطرت خود که طبیعت اولیهٔ آنهاست می‌زیند و از پیچیدگیهای متظاهرانه که با دورشدن از حق روی می‌کند، بیگانه‌اند. سینما باید مخاطب خویش را هم اینان بداند و البته بیان درست حقایقی را نواند در عین سادگی ذوبطون باشد، همچون سفره‌ای گشوده که هرکس به میزان اشتهای خویش از آن بهره خواهد برد. سادگی در اینجا با «عمیق بودن» منافاتی ندارد که هیچ بلکه عمیق بودن در سادگی است.

خلاف سنّت نقادی، از بحث دربارهٔ مضمون فیلم نیاز درمی‌گذرم چرا که معتقدم فیلم خوب آن است که بی‌نیاز از تجزیه و تحلیل و تفسیر باشد و فیلمی که دارای پیچیدگی ظاهری است پیش از آنکه به تماشاگر خویش اجازهٔ رشد و تعالی بدهد دروازهٔ ژرفنای عالم معنا را بر او بسته است.

سفر معنوی

هور در آتش

هور در آتش یك فیلم معمولی نیست. حتی در میان فیلمهایی که به دوران هشت ساله جنگ تحمیلی توجه یافته‌اند، هور در آتش یك فیلم معمولی نیست. این سخن را به حساب علقه‌ها و دلمشغولیهای خاص من نگذارید اگرچه انکار نمی‌کنم که چنین علاقه‌ای وجود دارد، بلکه فضایی که در هور در آتش تحقق یافته تا آنجا به حقیقت نزدیك است که تماشاگر را به این توهم دچار کند که خود را در برابر یك فیم مستند بینگارد. استناد به واقعیت، امکانی نیست که فقط در فیلمهای مستند فراهم شود، اگرچه در فیلمهای غیر مستند، نزدیك شدن به واقعیت تا این حد، کاری است بسیار دشوار.

نمی‌خواهم به بحث درباره تمایز فیلم مستند از غیر مستند بپردازم، هرچند چنین بحثی بسیار ضروری است، اما سخن گفتن درباره فیلم هور در آتش بدون عنایت به «ساختار مستند» آن ممکن نیست. نه فقط به این علت که حمیدنژاد سابقه‌ای بسیار پربار در مستند سازی دارد بلکه به آن علت که نگاه او به جنگ کاملاً واقعی است. این مطلب چندان بی‌سابقه نیست چنانکه داود نژاد نیز در فیلم **نیاز** به ساختاری مستندگونه نزدیك شده است بی آنکه از روایت داستانی خارج شده باشد. در فیلم نیاز نیز این خصوصیت به این علت ظهور یافته که نیاز، داستان بسیار ساده‌ای دارد که پرداختی کاملاً واقعی پیدا کرده است.

داستان هور در آتش، داستان ساده‌ای نیست که هرکس آن را در پیرامون خویش بیابد، اما نیاز چنین داستانی دارد. ساختار مستند گونه هور در آتش به علت شباهت بسیار آن به **مهاجر** هم نیست، اگرچه هم از لحاظ داستان و هم از لحاظ تکنیك شواهد بسیاری وجود دارد که حمیدنژاد در ساخت این فیلم به مهاجر نظر

داشته اکرچه این امر کار او را به تقلید ظاهری نکشانده است و اصلاً باید دانست که هیچ‌کس نمی‌تواند از حاتمی کیا تقلید کند مکر آنکه بینش فیلسازی او را حقیقتاً دریافته باشد.

پدر و پسر، همچون محمود و اسد از یکدیکر جدا افتاده‌اند. تم اصلی فیلم مهاجر اخوتی است که تاحد یك رابطه آسمانی عظمت یافته و تم اصلی فیلم هور در آتش ابوتی است که تاحد یك رابطه آسمانی بزرک شده است، اخوت در برابر ابوت. این سخنان را به حساب تقدیر و تحسین خشك و خالی نکذارید، فیلمهایی چون مهاجر و هور در آتش را نمی‌توان رئالیست دانست، اکر رئال یا واقعیت را به معنای حیات روزمره بشری بکیریم،بلکه این فیلمها تلاش دارند که حیات بشری را با عنایت به «حقایق ازلی» تفسیر کنند و بنابراین این تخیلی که در آنها وجود دارد نیز از نوع تخیل رئالیستی موجود در رُمان نیست. داستان این فیلمها به مفهوم «قصه» در ادوار پیشین نزدیك می‌شود و به این معنا قصه باید دارای افق مثالی باشد، مذهبی اسطوره‌ای و یا همچون قصه‌های عامیانه که در روایت سینه‌به‌سینه ـ فرهنک شفاهی ـ حفظ شده‌اند. فی‌المثل سیاوش و سودابه، یوسف و زلیخا و مجنون و لیلا شخصیتهایی به مفهوم امروزی نیستند، اینها صورتهایی مثالی هستند از مرد و زن، نه کاراکترهایی رئال، سوررئال و یا سمبلیك به مفهومی که در این روزکار به کار می‌رود، اکر نه صورتهای مثالی را در حقیقت می‌توان سمبل‌ها یا مظاهری ازلی دانست.

پدر و پسر، همچون محمود و اسد، نی می‌زنند، که البته در چشم دل من، سمبل «نی» نه با ساختار مثالی مهاجر همخوانی دارد و نه با هور در آتش، چنانچه تفال به دیوان حافظ هم در این فیلم، علی‌رغم سرانجام زیبای آن، تکرّری غیر ضروری و تحمیل شده بر فیلم دارد. «نی» اکر به مثابه سمبلی مجرد در نظر گرفته شود ممکن است که آن را با شاکلهٔ معنوی مهاجر و هور در آتش همراه بیابیم اما این درحالی است که این دو فیلم، بیانی سمبلیك می‌داشتند که چنین نیست: این هردو فیلم تا آنجا نکرانی تقرب به واقعیت دارند که در عین برخوردار بودن از ساختار پیچیده داستانی، روایتی مستند کونه پیدا کرده‌اند.

در هردو فیلم، یکی از دو انسانی که رابطه عاشقانه و در عین حال معصومانهٔ داستان را شکل می‌دهند، در منطقه‌ای تحت محاصره دشمن کم می‌شوند. در هردو فیلم سیر حوادث از ید اختیار افراد بیرون می‌رود و به دست هادی غیبی می‌افتد. در هردو فیلم، شیئی هست که در کنار انسانها جان می‌کیرد و شخصیت پیدا می‌کند: در فیلم هور در آتش، قایق مولایی است که پیشانی بند دارد که پیشاپیش قایق باد می‌خورد، یعنی که زنده است. در فیلم مهاجر، پهباد است که زنده است و پلاك دارد. در هور در آتش، حمیدنژاد قطع تعلق را در آن می‌یابد که پدر، انکشتر و ساعت و دیوان حافظ را به آب هور می‌سپارد و در مهاجر، پلاکها را به کردن پهباد می‌آویزند... و با تاملی بیشتر شواهد بسیار دیکری می‌توان یافت بر اینکه حمیدنژاد در فیلم هور در آتش به دیده‌بان و مهاجر ـ و علی‌الخصوص مهاجر ـ نظر داشته است اما همان طور که کذشت کار او نه تنها از حد یك تقلید ظاهری فراتر رفته بلکه می‌توان امیدوار بود که حاتمی کیایی دیکر پیدا شده‌باشد.

مراد من تحلیل و تفسیر مضمون و قصه فیلم هور در آتش نیست که بی‌نیاز از تفسیر است و هرفیلم خوبی باید چنین باشد. فیلم خوب بدون شك باید خود بیان خویشتن باشد و اکر فیلمی یافتید که در بیان مضمون، نیازمند به تحلیل و تفسیر نقادان و نویسندکان سینمایی بود، بدانید که سازنده آن فیلم در شناخت سینما به بیراهه رفته است. فیلم خوب، ممکن است بطنهای متعددی داشته باشد و هرکس را به میزان وعاء وجودی‌اش سیراب کند و نه فقط در سطح بلکه در عمق نیز موجودیت یافته باشد، اما بدون شك فیلمی که در همان بطن اول نیز دارای ابهام ذاتی باشد و محتاج تفسیر، فیلم خوبی نیست. هور در آتش نه فقط نمی‌خواهد تماشاکر خویش را در منزلکاه ابهام متوقف کند و از این طریق او را به فکر وادارد بلکه تلاش می‌کند تا دشوارترین و غیر نمایشی‌ترین معانی عالم را به حیطهٔ بیان تصویری بکشاند و بنابراین در عین آنکه مخاطب خویش را کزینش نمی‌کند و به همه اجازه می‌دهد که به تماشای فیلم بنشینند، آنان را به «سفری معنوی» می‌برد. لازمه تحقق این «سفر و سلوك معنوی» آن است که تماشاکر، در مرحلهٔ نخست به عالم تجربیات احساسی و ادراکی شخصیتهای فیلم وارد شود و فضای روانی آنان را دریابد و سپس با آنان طی طریق کند.

فیلم هور در آتش از آن لحاظ که بتواند این سفر معنوی را هرچه بیشتر توضیح دهد، نمونه بسیار خوبی است. پدری به جست‌وجوی فرزندش برمی‌آید و در این جست‌وجو که در طول سفری معنوی اتفاق می‌افتد رفته‌رفته از عقب جبهه به خطوط مقدم آن راه می‌یابد. رحمت، پسر پیرمرد، در سنکر کمین است یعنی در منزلی حتی جلوتر

از خط مقدم... و پیرمرد در طی سفری که در آخرین منزل آن دیگر از خود اختیاری نیز ندارد به کمال انقطاع می‌رسد و برای مرگ آماده می‌شود. تعلقاتش را، انگشتر و ساعت و نی و خانه حصیری و حتی دیوان حافظش را که آن قدر دلمشغول آن بوده است، دور می‌اندازد اما به شهادت نمی‌رسد و در عوض، رحمت، فرزندش را پیدا می‌کند. درست هم همین است که وقتی از بزرگترین تعلق خویش که فرزند است دل می‌کند و هیچ چیز میان او و معشوق ازلی و ابدی باقی نمی‌ماند بار دیگر فرزندش زنده و سالم به او اعطا شود. در آخرین مرحله سفر معنوی نیز، حقیقت همان است که سالک، بی اختیار و با جذبهٔ هدایت حق، طی طریق می‌کند. مولایی سکان بان راه را گم می‌کند و سکان را به امان خدا رها می‌کند، پیرمرد تلاش می‌کند تا جانشین سکانی شود اما او هم ناگزیر می‌شود که قایق را به «مشیت مطلق» بسپارد و آمادهٔ مرگ شود. و این آمادگی برای مرگ، همه غایت سلوک عرفانی است و چون پیرمرد به این «غایت» می‌رسد، سفر معنوی و ظاهری پایان می‌پذیرد و پدر به فرزند خویش می‌رسد. سلوک «دیده‌بان» در جاده‌ای بود که به خط مقدم می‌رسید. او از میان آتش گذشت و به گلستان رسید. در هور در آتش نیز، پیرمرد این سفر معنوی را در میان آتش به انجام رساند و بر ترس و تعلقات خویش غلبه کرد... اما همهٔ آنچه باید گفت این نیست.

نکته‌ای که ذکر آن واجب است این است که اگر حمید نژاد همین مضمون را در قالب فیلمی چون **هامون** می‌ریخت که آن هم مدعی عرفان است، او نیز به همان جاهی می‌افتاد که مدعیان انتلکتوئلیسم عرفانی افتاده‌اند. مهم اینجاست که حمیدنژاد خودش جبهه دیده و اهل سلوک است و از آن مهمتر اینکه در تکنیک سینمایی او، تماشاگر خود پای در راه این سفر معنوی می‌گذارد و همراه با ادامهٔ فیلم که بیانی روایتی و ساده اما عمیق دارد پیش می‌رود. فیلم هامون در مرحله «ادعای عرفان» توقف دارد اما اگر فرض کنیم حمید هامون در طریق سفر معنوی نهایتاً به دریا می‌رسد و تطهیر می‌شود، باز هم تکنیک فیلم به گونه‌ای است که تماشاگر خاص خویش را به تماشای مظاهر بیرونی این سفر معنوی می‌برد و خود او را همراه با خود نمی‌کشاند. تماشاگر،مانده و هامون در تکاپوی رسیدن به «مقصود» است. مثال بهتر و ساده‌تر، فیلم **ابوعلی سینا** است. فیلم و سریال ابوعلی سینا نتوانسته بود روزنه‌ای به اسمان عظیم تفکرات ابن سینا باز کند و فقط تماشاگر را به تماشای ظاهری وقایع غیر دراماتیک زندگی او می‌نشاند. گذشته از آنکه فیلم هامون، سراسر عرفان زدگی و ادعاست و هیچ نسبتی با معرفت یا عرفان حقیقتی ندارد.

چه در فیلم هامون و چه در هور در اتش، تماشاگر با صورت مجسم تخیلات و بهنه‌های درونی فیلمساز مواجه است با این تفاوت که فیلم هامون اعتنایی به مخاطب و اصل واقعیت ندارد اما هور در آتش نگران مخاطب است و به واقعیت، احترام می‌گذارد و به همین علت از بیان انتزاعی پرهیز دارد و تا انجا به واقعیت نزدیک می‌شود که روایتی مستند گونه می‌یابد و استناد به واقعیت همان طور که گفتم فقط در فیلمهای مستند نیست که تحقق می‌یابد. این همه در حالتی است که تدوین و موسیقی فیلم هور در اتش ـ برخلاف طراحی صحنه و فیلمبرداری ـ اصلا کمکی به بیان تصویری و داستانی ان نکرده‌اند و حتی موسیقی در بسیاری از صحنه‌ها در نسبت عاطفی بین تماشاگر و فیلم، ایجاد اختلال می‌کند و او را عذاب می‌دهد صحنه‌های فیلم با کمک یک فیلمبرداری خوب، کاملا به واقعیت نزدیک شده‌اند و بازیگران مگر در چند مورد، تا آنجا به واقعیت نزدیک شده‌اند که تماشاگر در سپهر روانی خود کمترین مانعی در برابر «باور آوردن» به فیلم نمی‌یابد. و مهد همین است. چرا که تماشاگر غالباً جز در برابر فیلمهای مستند به چنین باوری دست نمی‌یابد.

* * *

می‌ماند این نکته که هور در آتش فیلمی است که مضمون خویش را از جنگ تحمیلی اخذ کرده است. خصوصیتی که این فیلم را ممتاز می‌کند آن است که نگاه آن به جنگ کاملاً حقیقتی است و البته در کار فیلمسازی برای جنگی که هشت سال از سالهای پس از پیروزی انقلاب را ما درگیر آن بوده‌ایم فقط کافی نیست که فیلمساز نگاه درستی به جنگ داشته باشد. چه بسا که این نگاه موجود باشد اما فیلم از بازآفرینی فضای جبهه‌ها عاجز باشد. فیلمسازی که درباره جنگ، فیلم می‌سازد علاوه بر دشواریهای خاص فیلمسازی، مشکل مضاعفی دارد و آن این است که فضای این جنگ، با هیچ جنگ شناخته شده دیگری در قرون جدید شبیه نیست.

جنگ تحمیلی، جنگی است که ماهیت دینی دارد ـ نه از جانب رژیم بعث عراق که تجاوز را آغاز کرده بود بلکه از جانب ما که برای دفاع از حیثیات دینی و انقلابی خویش برخاستیم ـ و به تعبیر بهتر، یک «جهاد مقدس» است و جهاد مقدس را نه با عقل متعارف می‌توان شناخت و نه با تکنیک‌های متعارف تجربه شده در طول تاریخ سینما می‌توان بازآفرینی کرد. و اگر از میان فیلمهایی که درباره این جنگ در طول سالها ساخته شده‌اند هیچ یک جز **دیده‌بان** و **مهاجر** ـ و اخیرا **هور در آتش** ـ توفیق کافی نداشته‌اند علتی جز این ندارد. فیلمهایی چون **عبور** و **انسان و اسلحه** و **چشم شیشه‌ای**... نیز اگر چه از لحاظ نگرش به جنگ تحمیلی، تقرب به حقیقت یافته‌اند اما توفیق آنها در بازآفرینی فضای جبهه‌ها، مشروط است.

اگر بخواهیم از مدخل حکمت در این بحث وارد شویم، خواه ناخواه مخاطبان ما محدود به کسانی خواهند شد که در این حوزه معرفتی، تشرف دارند حال آنکه سینما مخاطب عام دارد و از این لحاظ نیز می‌توان بیش از بیش بر صعوبت کاری که فیلمسازانی چون حاتمی کیا و حمیدنژاد می‌کنند وقوف یافت. بنابراین تلاش من باید بر این باشد که از مدخل شواهد و مصادیقی که می‌توانند معانی مجرد حکمی و متافیزیکی را در مثالهایی روشنتر، تفصیل و تنزل بخشند، وارد شوم.

رزم آوران جبهه‌های جهاد مقدس هم اینانند که در فیلم هور در اتش می‌بینیم و پیش از این در دیده‌بان و مهاجر دیده‌ایم. این رزم آوران اصلا دارای صفات سربازان و فرماندهان جنگهای متعارف نیستند. آنها همچون «مولایی»، جوانانی ضعیف الجثه و فاقد صفات متعارف قهرمانی هستند که حرفه آنان «جنگیدن» نیست. آنها «نظامی» به مفهوم مصطلح نیستند و اگر ضرورتهای معنوی در میان نبود هرگز گذارشان به جبهه‌های جنگ نمی‌افتاد چرا که آنان خود با پای اختیار به جبهه آمده‌اند. نه براساس یک وظیفه سازمانی و یا انگیزه‌های دیگری چون قدرت طلبی، ماجراجویی و نژاد پرستی... که

در جنگهای متعارف، انسانها را در برابر یکدیگر به صف‌آرایی و جبهه‌بندی می‌کشانند.

جنگ، عرصه بسیار عجیبی است که ماندن و استقامت در آن انگیزه‌هایی بسیار قدرتمند می‌طلبد و اگر نه سائقه حفظ جان ـ که از همه سوائق و غرایز دیگر در وجود انسان قویتر است ـ چنین اقتضا دارد که انسان از معرکه‌ای که در آن تهدید به مرگ می‌شود بگریزد. وقتی از آسمان آتش می‌بارد چه کسی از مرگ می‌گریزد؟ چه می‌تواند باشد آن انگیزه قدرتمندی که بر سائقه حفظ جان و گریز از مرگ غلبه می‌کند و بسیجی را در زیر باران آتش و در آغوش مرگ نگاه می‌دارد؟ در نظامهای متعارف ارتشهای دنیا، نظمی که در جهت تبعیت از مافوق و جانبازی در راه آرمانهای انتزاعی و یا ملموس، تا آخرین حد امکان به سوی مطلق شدن رفته است، سربازان را در جبهه جنگ حفظ می‌کند. این نظم مطلق درواقع سرباز را از تامل و تفکر باز می‌دارد و او را از سر عاداتی که با تمرینهای مداوم در وجود او تحجر یافته‌اند، به جنگ می‌کشاند چرا که اگر او فرصت تامل در غایات عمل خویش پیدا کند دچار تردید خواهد شد و در برابر ترس از مرگ، خود را خواهد باخت.

اما در جهاد مقدس، چنین نظمی وجود ندارد، و اگرچه «ولایت» جایگزین اطاعت از مافوق می‌شود اما ولایت نیز امری درونی است و میزان و عمق آن در وجود آدمها متناسب با عمق معتقداتشان، متفاوت است. در این جهاد مقدس «ذات تشیع» ظهور یافت که «ولایت» است و «انقطاع کامل»، که با رفع مطلق تعلقات حاصل می‌آید. «عقل متعارف»، عقل معاش است که همواره حکم به ضرورت حفظ جان و گریز از مرگ می‌کند. حال آنکه اصلا حضور در معرکه جهاد مقدس، بیارمند «به عشقی» است که بر عقل متعارف غلبه پیدا کند. **انقطاع کامل** نیز که **غایت عرفان** است چیزی نیست که در هرکسی به ظهور رسد.

عشق به زندگی و یا ترس از مرگ، آخرین تعلقی است که از وجود انسان رخت برمی‌بندد. این آخرین حجابی است که‌خرق می‌شود. و شکی نیست که تا غایت عظیم‌تری سایه بروجود این انسان نیندازد، هرگز نخواهد توانست که این آخرین بند تعلق را نیز ببرد. شاید به نظر آید که انتحار مذهبی بودایی‌ها و یا سامورایی‌ها با انقطاع کامل از تعلقات مربوط به حیات بشری، میسور می‌شود اما چنین نیست پرستش اربابان و یا امپراطور، ترس از قبول خفت و ننگ شکست، تبعیت از قواعد و مقاماتی مطلق شده که ماخوذ از وحی نیستند و غریزه را برای پرورش خودپرستی و عجب و کبر... فراهم می‌آورند... خود عین تعلق هستند و نه انقطاع.

غایت سفر معنوی هور در آتش رفع تعلقات و انقطاع کامل است اگر چه فیلم به خودی خود از تفسیر عرفانی بی‌نیاز است. چرا که تکنیک فیلم آن سان تحقق پیدا کرده که مخاطب عام را نیز با خود به سفر می‌برد و او را در تجربیات عاطفی و معنوی شخصیتها شریک می‌کند. هرچند در نهایت اصلاً نباید انتظار داشت که تحول کامل شخصیت مخاطب در طول یک یا دو فیلم و یا بیشتر ممکن باشد. فیلم می‌تواند منشاء تحولات فرهنگی باشد اما این تحول بسیار بطیی و دستخوش روزی می‌دهد و لازمه آن پیش از هرچیز آن است که فیلم بتواند ـ به اصطلاح ـ تماشاگر را از لحاظ حسی و عاطفی درگیر کند. دشواری کار فیلمساز در مضمونی چون هور در آتش، در آن است که باید موضوعی چنین خاص را در قالب و تکنیکی ارائه کند که مخاطب عام که با عقل متعارف می‌اندیشد، آن را دریابد و بپذیرد... چنین امری محال نیست گذشته از آنکه امید فیلمساز در اینجا به فطرت انسانی مخاطب است که ذاتا اهل ولایت و پذیرای حقیقت است و آشنا و مانوس با عوالم معنوی.

روایت رنج بشری

بدوک

«بدوک» از آن فیلمهایی است که بیش از هرچیز، مضمون آن در چشم می‌نشیند و این خود نقطهٔ قوتی است که می‌توانست به نقطهٔ ضعفی غیرقابل اغماض برای فیلم تبدیل شود. مضامینی بکر، چنین‌اند وقتی انسان پای در حیطه‌ای می‌گذارد که پیش از این، انسان دیگری آن را تجربه نکرده باید خود را برای مواجهه با آنچه که قابل پیش‌بینی نیست آماده کند و بیرون این حکم، کار هرکس نیست، چرا که احتمال شکست بسیار بیشتر از موفقیت است

مضامینی چون بدوک، چنین‌اند که اگر تکنیک، یاری نکند همین مضمون که می‌توانست نقطهٔ قوت فیلم باشد به نقطهٔ ضعف آن تبدیل خواهد شد. و راستش، برای کار اول به سراغ مضمونی چون بدوک رفتن، جرات بسیار می‌خواهد که شاید کمتر شمسی واجد آن باشد. امّا مجیدی آن‌سان که شاید، از پس این مضمون برآمده است و نتیجه، این حضرتش و به تمام شیرزمین، فیلمی است ماندگار که دیگر می‌توان آن را فقط متعلق به کارگردان‌فیلم و یا تهیه‌کنندهٔ آن ـ که حوزهٔ هنری است ـ دانست. آثار زیبای هنری از خود هنرمندان، ماندگارترند و شاید بتوان گفت که حکمت وجود هنرمندان آن است که واسطهٔ ایجاد چنین آثاری باشند و بنابراین در سنّت هنری ملل این سوی کرهٔ زمین، خلاف اصله در غرب مشغول است آثار هنری از هنرمندان مشهورترند و می‌المثل مسجد شیخ لطف‌الله را همه عزیز می‌دارند اما عزّت معمار این مسجد در گمنامی او است. چرا که هنرمندان خود را جز «واسطهٔ فیض» نمی‌دانند و کار هنری را اکرچه مصنوع سرپنجهٔ انسان است، از تعلق، خویش بیرون می‌شمارند.

بدوک از تکنیکی قابل قبول برخوردار است و برای مضمونی چون

بدوک مهمترین مسئله همین است که در بستر تکنیکی متناسب، محلی برای تجلّی پیدا کند و خود را نشان دهد. وهمین‌که‌ماااکنون تحت تأثیر مضمون فیلم قرار گرفته‌ایم نشان دهنده این واقعیت است که داستان فیلم بدوک، قالب و یا کالبد مناسبی برای ارائه خویش یافته است. فیلم نیز دارای روح و جسم است و از آنجا که «تصویر» منحصراً عرصهٔ تجلی عالم ظاهر است بنابراین فیلمی که از کالبد ـ و یا تکنیك متناسب ـ برخوردار نباشد، روح پیدا نمی‌کند. به همین لحاظ است که در همهٔ هنرها ـ و بالاخص در عرصهٔ سینما ـ در مرحلهٔ ایجاد، قالب و یا کالبد از محتوی اهمیت بیشتری دارد اگرچه در مرحلهٔ بعد از ایجاد ـ و در هنگام تماشای فیلم ـ مضمون و محتوا است که در چشم می‌نشیند.

اگر این بحث را با عنایت به بعضی مصادیق مناسب، دنبال کنیم رابطهٔ «قالب و محتوی» و یا «تکنیك و مضمون» را روشنتر خواهیم دید. فیلم اودیسه ۲۰۰۱ ـ راز کیهان ـ از استانلی کوبریك نه از لحاظ مضمون و نه از لحاظ تکنیك، نسبتی با بدوک ندارد امّا به اعتقاد من، مصداق بسیار مناسبی است که می‌تواند ما را در وصول به مطلوبمان که درك رابطهٔ بین قالب و محتواست، یاری دهد. در این فیلم، مضمون آنهمه برجستگی دارد که تکنیك آن در نظر نمی‌آید و درست به همین دلیل، اگر استانلی کوبریك نمی‌توانست از تکنیك مناسبی بهره بگیرد این مضمون بسیار شگفت‌آور که اکنون نقطهٔ قوت فیلم است، بستری برای تجلی و ایجاد نمی‌یافت و روح نمی‌گرفت آرتورسی کلارك نویسندهٔ داستان «اودیسه ۲۰۰۱»، این داستان را بر مبنای معتقداتی نوشته است که مورد قبول من نیست

اما همین که ما اکنون می‌توانیم به ارزیابی مضمون فیلم و فرهنگ آن بنشینیم به آن علت است که کوبریك توانسته است کالبد مناسبی به این داستان ببخشد. داستان، از سه بخش پیوسته با یکدیگر تشکیل شده است: در بخش اوّل که در چهار میلیون سال پیش اتفاق می‌افتد **گوریلهایی** که بنابر فرضیهٔ ترانسفورمیسم، اجداد اولیهٔ بشر هستند با تخته سنگ یا لوح شفاف مکعب **مستطیلی‌روبه‌رومی‌شوند** که از فضا آمده است. در بخش دوّم که در سال ۲۰۰۱ میلادی اتفاق می‌افتد، لوحی نظیر آن را در قعر یکی از دهانه‌های آتشفشانی کرهٔ ماه به نام کلاویوس می‌یابند. در بخش سوّم که هیجده ماه بعد اتفاق می‌افتد، در جریان یك پروژهٔ محرمانه فضایی، «دیوید بومن»، فضانورد آمریکایی با سفینه دیسکاوری به سیارهٔ ژوپیتر می‌رسد و از آنجا در جریان یك حماسهٔ فضایی که به غلبهٔ انسان بر تکنولوژی می‌انجامد، از جانب نیروی مرموز و مقدسی که از چهار میلیون سال پیش کرهٔ زمین و این گوریلهایی را که اجداد انسانهای کنونی هستند زیر نظر دارد و با فرستادن آن لوح عجیب مکعب مستطیل اسباب شکوفایی اندیشهٔ بشری را فراهم آورده است، برای فرمانروایی کرهٔ زمین و جلوگیری از جنگی اتمی که می‌توانست تاریخ بشر را به نقطهٔ پایان برساند، برگزیده می‌شود و به صورت ستاره ـ بچه‌ای در آسمان کرهٔ زمین به درخشش درمی‌آید. این داستان که در واقع روایتی شرك‌آمیز از انتخاب بشر به مثابهٔ خلیفةالله است، عظمت و برجستگی شگفت‌آوری دارد که جز در کالبد یك تکنیك برتر امکان تحقق به صورت فیلم نمی‌یابد. همهٔ فیلم بجز بخش اوّل در فضا در درون سفینه‌ها و بایگاههای فضایی و یا روی کرهٔ ماه، در خلأ و یا

در مدار سیّارات می‌گذرد. وظیفهٔ تکنیك آن است که کالبد مناسبی برای جان بخشیدن به مضمون فیلم پیدا کند. یعنی در این مرحله که مرحلهٔ ایجاد ـ تولید فیلم ـ است، سرنوشت کار به همین امر بستگی دارد که آن قالب یا کالبد مناسب فراهم آید و بنابراین، تکنیك است که محتوا را جلوه می‌بخشد. در همهٔ هنرهای دیگر نیز چنین است.

شاید در هنگام بحث از فیلمی چون بدوك، **شاهد** مثال از فیلمی چون راز کیهان آوردن بسیار عجیب باشد امّا من بعد فیلمی را برگزیدم که تکنیك آن هرچه بیشتر به سینما به مثابهٔ یك صنعت، نزدیك باشد حال آنکه کالبد فیلم بدوك مطلقاً فاقد پیچیدگیهای تکنولوژیك است. در فیلمی چون راز کیهان، نسبت ببرِ تکنیك فیلم و مضمون آن را به صورتی روشنتر می‌توان دید. اگرچه در**اینجا** مضمون فیلم به صورتی است که کارگردان بیشتر به مثابهٔ یك «تکنیسین» حضور پیدا می‌کند تا یك «هنرمند» و البته کوبریك در فیلمهای بعدی خود و فی‌المثل در فیلم «خشاب تمام پُر» ـ که در ایران به غلاف تمام فلزی ترجمه شده ـ نشان داده است که به مثابهٔ یك هنرمند نیز می‌تواند از تکنیك سینما مناسبترین بهره‌ها را بگیرد.

مضمون فیلم بدوك، بسیار بکر است و عجیب دشوار. نگاه شخص مجیدی به جهان، بسیار امیدوارانه و بشدت مذهبی است امّا داستان بدوك، دارای خصوصیاتی است که براحتی می‌تواند در دام یك **نیهلیسم** سیاه و یأس‌آور بغلطد. داستان فیلم دارای عناصر و اجزایی کثیر است تا آنجا که کالبد سریال را سهلتر می‌پذیرد و بنابراین تنظیم این داستان برای یك فیلم سینمایی به صورتی که هیچ رابطه، واقعه و یا شخصیتی خام و ناپخته باقی نماند و دنبالهٔ وقایع، رها نشود، بسیار دشوار بوده است. محصول نهایی یعنی آنچه ما بر پردهٔ سینما با نام بدوك دیده‌ایم، فیلمی سیاه نیست و بشر را به بن‌بست نمی‌رساند. تلاش «جعفر» برای یافتن «جمال»، خواهرش، به یأس نمی‌انجامد و دوسکانس آخر فیلم، یعنی سکانس هجرت جعفر به آن سوی آب و پلان ـ سکانس آخری که جمال را در این سوی آب و باز هم منتظر برادر نشان می‌دهد، تلاشی است برای بیرون آمدن از رنجهایی که چون زهدانی تنگ، بشر را در میان گرفته‌اند و او را در خود می‌فشارند. برای بار اول که فیلم را می‌دیدم، پیش از پایان فیلم نگران بودم که داستان فیلم چگونه می‌خواهد از این مخمصه‌ای که در آن گرفتار آمده است، نجات یابد. فیلم، خود را به عمق رنجهای بشری پرتاب کرده بود و تا ان پلان آخر، هرگز نمی‌توانستی حدس بزنی که این غریق، چگونه نجات خواهد یافت. مرادم این نیست که همهٔ فیلمها لزوما باید به پایان خوشی برسند، خیر. اما فیلم، نباید راه بشر را به سوی تعالی مسدود کند و هیچ احتمال کشایشی باقی نگذارد چرا که در عالم واقع نیز اگرچه انسانها رنج می‌برند و کودکانی چون جعفر و جمال و بدوکیها، بیشتر، امّا باز هم امید وضع موعود وجود دارد و روح بشر، در آن سوی همهٔ زشتیهایی که در کشاکش فقر و رنج مبتلا به او می‌شوند، همواره دریچه‌ای به سوی آسمان دارد که از عمیق‌ترین نقطه قلب او به بالاترین آسمانِ آسمانها گشوده می‌شود... و هیچ چیز در هیچ حال نمی‌تواند این دریچه را مسدود کند.

فیلم بدوك، داستان دو نیمهٔ وجود انسان است که از یکدیگر جدا افتاده‌اند. جعفر و جمال، برادر و خواهری هستند که زشتیهای نفس بشری، آن دو را از یکدیگر دور کرده است. جعفر و جمال، در اصل وجود خویش، فرد واحدی هستند. شیطان بشری، این وجود واحدِ پاك و طاهر را وادار به انشقاق کرده است و بنابراین، جعفر و جمال آنگاه به یکدیگر خواهند رسید که بشر، به وضع موعود دست یابد. و بشر نیز آنگاه به موعود خویش **واصل** خواهد شد که شرّ از میان برداشته شود و انسان بر شر و نفس خویش غلبه پیدا کند.

داستان بدوك، داستان انسان است بر کرهٔ خاك. و ساختار آن آنهمه دل‌آگاهانه شکل گرفته است که از حدود یك قصهٔ رئال فراتر می‌رود و صورتی اسطوره‌ای و مثالی می‌یابد. شر و زشتی و ظلمت در برابر معصومیت: معصومیتی که باید مظلوم واقع شود و در عین حال، خود را از میان مظالم، با تلاشی بسیار بیرون بکشد. صحنه‌ای که بیش از همه، این مظلومیت را به نمایش می‌گذارد ـ و انصافاً بسیار هم خوب از آب درآمده ـ صحنه‌ای است که جعفر در نخستین روز شروع کار بدوکی بعد از مرگ دلخراش پدر و بعد از آنکه هیچ نشانی از خواهرش نیافته، تنهای تنها، گرفتار غمی سخت که در تاریکی شبانگاهی و سرما و باران و وحشت رعد و برق انعکاس پیدا کرده است، ناگزیر چون بردهٔ وحشت‌زده‌ای که هیچ پناهگاهی جز لانه کرک نداشته باشد، به دکان عبدالله باز می‌گردد. با اینهمه، جعفر تنها نیست کسی تنهاست که تسلیم دشواریها می‌شود و در می‌ماند. جعفر، یك قهرمان کلیشه‌ای هم نیست. وظیفهٔ او آن است که در کنار معصومیت و مظلومیت خویش، زشتی و شیطنت کسانی چون عبدالله و خالد را به نمایش**بگذارد**؛ و این داستان کرهٔ زمین است که در آن، هم مردمی به زیبایی و صداقت جعفر و جمال وجود دارند و هم شیطانهایی به زشتی آنان که با قاچاق انسان زندگی می‌کنند. انسان در رنج آفریده شده است یعنی که در این جهان، یوسف از قعر چاه برمی‌آید و چاه را نیز انسانهایی بر سر راه یوسف می‌کنند که از ذات انسانی خویش دور افتاده‌اند. رنج، چاه یوسف است و بطن نهنگ برای یونس... و تازه از پس این مرحله است که مأموریت انسان در جهان آغاز می‌شود. یعنی باید منتظر بود که جعفر یك بار دیگر از آن سوی آب، بازگردد و این بار، با مأموریتی بزرگتر.

پایان فیلم بدوك، آغازی دیگر است؛ و بسیار **زیبا**. **تماشاگر**، هر پایان دیگری را منتظر است جز اینکه پیش می‌آید. جمال اینجاست امّا جعفر در جست و جوی او به آن سوی آب، رفته است. فیلم، بعد از سکانس دوم که آغاز جدائی خواهر و برادر از یکدیگر است، دربارهٔ سرنوشت جمال، سکوت کرده است و به این ترتیب، فیلم و تماشاگر، همراه جعفر مانده‌اند. این سکوت تنها در پلان ـ سکانس آخر فیلم شکسته می‌شود و به همین علت، پایان غیرمنتظرهٔ فیلم، تماشاگر را که در تمام مدت در ذهنیات جعفر شریك است و می انگارد که جمال را به آن سوی آب، برده‌اند، دچار اعجاب و شکفتی می‌کند و این اعجاب با احساسی بسیار زیبا همراه است و فیلم به پایان می‌رسد امّا داستان، پایان نگرفته است و تماشاگر در عمق قلب خویش باور دارد که «هنوز هم می‌توان امیدوار بود». پایانی چنین، نه‌تنها سیاه نیست بلکه افقی روشن است در عین آنکه تماشاگر از «تسلیم در برابر وضع موجود» نهی شده است. وضع موجود، وضعی است که در آن، ظلمه و ارباب جور و اهل ظاهر بر دنیا حکومت

می‌کنند: آنان که نامهایی زیبا چون عبدالله دارند امّا بحقیقت عبدالشیطان‌اند و لهذا اگرچه یك شب بدروغ دست‌نوازش برسرجعفر بی‌پناه می‌کشند و تن سرمازده و خیس او را می‌پوشانند امّا شبی دیگر براستی، بی‌پناهی دیگر چون یوسف را، بی‌هیچ ترحم، خفه می‌کنند. واقعیت این است، اما جعفر در برابر وضع موجود تسلیم نمی‌شود و از تکاپو باز نمی‌ماند و تماشاگر در حالی فیلم را به پایان می‌برد که هنوز به «انتظار وضع موعود» است. و بنابراین فیلم بدوك، می‌بایست به همین صورتی تمام شود که اکنون پایان گرفته است. فیلم، پایان می‌گیرد اما جعفر که اکنون از زهدان رنج، تولدی دیگر یافته و پای به عالم جوانمردی و مردانگی و مبارزه با مظالم شیطانی، نهاده است، در برابر آینده‌ای نامعلوم رها نمی‌شود. جمال اینجاست، پس جعفر نیز، یك بار دیگر بازخواهد گشت.

* * *

کارگردانی سکانس‌های مختلف فیلم، یکدست نیست؛ بعضی‌ها از قدرت و استحکام لازم برخوردار هستند ـ فی‌المثل سکانس فرار جعفر در نخستین روز بدوکی و یا سکانس مربوط به قتل یوسف و یا آتش گرفتن دکان عبدالله و بعضی دیگر، خیر ـ فی‌المثل سکانس‌های مربوط به زندان ژاندارمری و یا مخابرات و... ـ و این امر اگرچه کاملاً مرتبط با توانیهای مجیدی و قلت تجربهٔ او است امّا با این واقعیت نیز بی‌ارتباط نیست که بازیگران مجیدی غالباً همان بدوکیهای زاهدان هستند. این سکانس‌ها معمولا با سیر دراماتیك فیلم نیز بی‌ارتباط هستند و حذف آنها لطمه‌ای به اصل فیلم وارد نمی‌آورد.

داستان فیلم نیز هنوز نتوانسته که خود را با اقتضائات داستانی یك فیلم سینمایی نود دقیقه، انطباق دهد. هنوز هم داستان فیلم، با مختصری بسط، از قابلیت کافی برای تبدیل شدن به یك سریال، برخوردار می‌شود و به همین علّت، هنوز بعضی از رابطه‌های درون فیلم توجه‌پذیر نیستند. نورالدین، یکباره سر از درون فیلم برمی‌آورد و بدوکیهای عبدالله بجز یوسف و جعفر، برای تماشاگر ناشناخته باقی می‌مانند. یوسف نیز هنوز شناسنامه ندارد و به قارچی می‌ماند که براحتی از زمین برکنده می‌شود. جمال ـ خواهر جعفر ـ نیز فرصت آشنایی با خویش را به تماشاگر نمی‌دهد و حال آنکه اگر این مؤانست به وجود آمده بود، رابطهٔ فیلم با تماشاگر عمق بیشتری پیدا می‌کرد چرا که فرصت می‌یافت تا او را دوست داشته باشد.

مهم این است که نگاه مجیدی به سینما، سالم است. او سینما را همچون یك فعالیت انتزاعی شخصی نمی‌بیند و رابطهٔ فیلم: تماشاگر را از لحاظ روانی و عاطفی خوب می‌فهمد. فیلم بدوك نیز همچون شخصیت خود او قصد نزدیك شدن به واقعیت را دارد. موضوع فیلم، واقعی است و فیلم بیشتر از آنکه یك روایت شخصی و منحصر به فرد باشد، وفادار به واقعیت است. او از سوبژکتیویسم گریزان است و این، لازمهٔ یك نگاه مذهبی به عالم است. ضرورتی ندارد که مضمون یك فیلم متعهد نسبت به دین، مستقیماً مرتبط با دین باشد؛ هر مضمونی اگر حاوی یك نگرش دیندارانه به عالم باشد، خواه ناخواه در حوزهٔ دین قرار دارد.

... و بدوك، چنین فیلمی است. برای آنکه عمق و صدق این سخن ارزیابی شود می‌توان تصور کرد که همین موضوع، در دست فیلمساز دیگری که عالم را کبود می‌بیند چه صورتی خواهد یافت.

دربارهٔ سوبژکتیویسم و تضاد آن با نگرش دیندارانه به عالم، سخن بسیار است که این مختصر، حوصلهٔ قبول آن را ندارد. سوبژکتیویسم به حقیقت، همچون امری ثابت، واحد و مطلق نمی‌نگرد و بنابراین، انسان را رها می‌کند تا هر آن‌سان که می‌خواهد به جهان بنگرد و بعد، هر آن‌سان که می‌خواهد، عمل کند. حال آنکه عالم واقعیت ثابتی دارد و آن‌کس که به این واقعیت، معرفت پیدا نمی‌کند و تسلیم آن نمی‌شود، در نظر و عمل، گرفتار اعوجاج است. سینمای ایران، اکنون، گرفتار این بیماری است و حتی فیلمهایی که علی‌الظاهر ضبغهٔ عرفانی دارند نیز بیانیه‌هایی شخصی درباره دین و عرفان ارائه می‌دهند. نسخه‌ای که فیلم هامون برای مخاطبان خویش می‌پیچد، معجونی است از ذن و تصوّف هندی و استشراق و راسیونالیسم دکارتی... که در ظرف سوبژکتیویتهٔ آقای مهرجویی فراهم آمده است. نسبت این فیلم با حقیقت چیست و اصلا اگر نگرانی تقرب به حقیقت و عمل براساس آنچه واقعیت ثابت عالم اقتضا دارد، موجود باشد آیا انسان به خود اجازه خواهد داد که هر آن‌سان که می‌خواهد بیندیشد و هر آن‌سان که می‌خواهد، عمل کند؟ فیلمهایی چون هامون و نارونی و نقش عشق و مادر... که مدعی عرفان هستند، بیشتر متأثر از «اگزیستانسیالیسم نوین سارتر» هستند تا نگاه دینی «کی‌یر که‌گور»... گذشته از آنکه اصلاً حقیقت دین اسلام و یا حتی معرفت اشراقی را هرگز از این طریق نمی‌توان یافت.

فیلم بدوك، سعی دارد روایت ساده و عمیقی از رنج ارائه دهد و مضمون فیلم، نه از تخیلات نفسانی فیلمساز که از «عالم وقوع» منشأ گرفته و همین است که مجیدی را از گرفتاری در دام سوبژکتیویته هنر مدرن رهانده است.

فیلم بدوك اولین کار بلند مجیدی است امّا کسی نباید توقع داشته باشد که به این اعتبار، با اغماض به نقّادی فیلم بنشینند. مجیدی باید همه نقدهایی را که بر فیلم او نگاشته می‌شود، با دقت بخواند و خودش با خویشتن، از منتقدین هم سختگیرتر باشد. تنها این چنین است که برای ساختن فیلم بعدی، قابلیت لازم را خواهد یافت و اگرنه، چون بسیاری دیگر از کارگردانان، از بیم آنکه فیلم دوّم، درخشش نخستین کار او را نداشته باشد، سالها با کار فیلمسازی فاصله خواهد گرفت.

فیلمسازی درگیر و دار تجربه درونی

وصل نیکان

من هیچ‌کس دیگری را نمی‌شناسم که همچون حاتمی‌کیا فیلم بسازد. نمی‌دانم، شاید در میان غربیها و در وسعت این نود و چند سالی که از عمر سینما می‌گذرد، فیلمساز دیگری هم پیدا بشود که با همهٔ وجود خود فیلم بسازد، امّا در میان ایرانیها... من کس دیگری را سراغ ندارم. حاتمی‌کیا همهٔ وجود خود را در فریم‌ها می‌دمد و هربار خود را می‌سوزاند تا از شعلهٔ آن چراغی برافروزد؛ و هربار ققنوس‌وار از همان آتش، حیات دوباره می‌گیرد.

من توانسته‌ام که **وصل نیکان** را مجرد از کارکردان آن ببینم و دیده‌ام که این فیلم را نمی‌توان در کنار **مهاجر** و **دیددبان** گذاشت اما سخن این است که مگر ما انتظار داشتیم که حاتمی‌کیا خود را در **مهاجر** تکرار کند که اکنون بگوئیم: «نه مهاجر چیز دیگری است!»؟ واقعیت آن است که وصل نیکان را نیز حاتمی‌کیا ساخته است و همچون دیگر موارد، این فیلم هم عرصهٔ حیات حاتمی‌کیاست؛ فیلمهای حاتمی‌کیا ثمرهٔ زندگی او نیستند بلکه او در فیلمهایش زندگی می‌کند و **آهنگ** تحول فیلمها **آهنگ** تحول خود اوست.

گفتن این حرفها بسیار ساده است امّا زندگی کردن، فارغ از ملاحظات دست و پاگیری که ترا وادار می‌کنند تا دست از معتقدات برداری بسیار دشوار است. چه کسی می‌تواند در شهری که زیر باران موشکهای نُه متری قرار گرفته ازدواج کند؟ از آسمان «مرگ» می‌بارد و «زندگی کردن» در چنین وضعی ممکن نیست مگر برای آنان که ملازم «مرگ» هستند و هیچ رشتهٔ تعلقی آنان را به «زندگی» پیوند نمی‌دهد. «واقعیت زندگی» خواه ناخواه خود را بردما تحمیل می‌کند حال آنکه مرگ - حتی در هنگام به خاک سپردن مردگان - مورد غفلت است: واقعیت زندگی، اجازه نمی‌دهد که به مرگ «یقین» پیدا کنیم اگرچه برای اهل یقین، یعنی آنان که از همه تعلقات رسته‌اند زندگی، چهره‌ای بسیار زیباتر می‌یابد امّا مگر آنان که در تمامی اعصار زندگی بشر براین کرهٔ خاکی توانسته‌اند فاصلهٔ میان مرگ و زندگی را در وجود خویش از میان بردارند چند نفر هستند؟

«امیر» رزم‌آوری است که به «ماندن و جنگیدن» اعتقاد دارد اما این بار شهر تهران را که گرفتار باران مرگبار موشکهای نُه متری «اسکادبی» است با جبهه اشتباه گرفته است. حسین دوست امیر - و برادر مریم - که او نیز ماموریت خنثی کردن موشکهای عمل نکرده را برعهده دارد، عاقلتر است و واقعیت را می‌پذیرد و این در مناظرهٔ همیشکی «عقل و عشق» را از درون حاتمی‌کیا به فریم‌های فیلم ۳۵ کشانده‌اند. حاتمی‌کیا، حسین را نیز تایید نمی‌کند. چنین به نظر می‌رسد که فیلم **وصل نیکان** عرصهٔ تجربهٔ روحی خود فیلمساز است و همهٔ ضعفهای فیلم از همین جا منشا می‌گیرد حال آنکه ابراهیم حاتمی‌کیا در **دیددبان** و یا **مهاجر**، یقین خود را به تصویر کشیده است. او درست در دورانی این فیلم را می‌سازد که بیرون از او چهرهٔ سرد و خشن واقعیت که به واسطهٔ عقل حسابگر توجیه می‌شود، خود را می‌نمایاند و در درون نیز، گرفتار یك مناظره و تقابل درونی است. او مردد است و تردید او در میانه «ماندن» و «گریختن» نیست؛ حاتمی‌کیا حتی فکر گریختن را نیز به مخیلهٔ خود راه نمی‌دهد، او در

● سینمای ایران، اصلاً جرأت ورود در مسائل غیر انتزاعی را ندارد و فیلمسازان، علی‌رغم مهارتی که در تکنیک سینما یافته‌اند، همواره موضوعاتی را برمی‌گزینند که با واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی ما نسبتی پیدا نکند. عالم شبه روشنفکران، عالمی انتزاعی است چرا که آنان خود را برتر از مردم می‌بینند و از همراهی کردن با آنان شرم دارند و سینمای ایران نیز به تبع همین خصوصیت است که به دامی چنین فرو افتاده است.

گیرودار همان تجربهٔ روحی است که امیر نیز گرفتار آن است. دارد دست و پا می‌زند که واقعیت را نپذیرد: نخست قرار است که امیر برعروسی در زیر باران مرگ، اصرار ورزد و بالاخره حرف خود را به کرسی بنشاند و جشن عروسی برقرار شود: کربلای یازده. نخست همهٔ تلاش فکری حاتمی‌کیا متوجه آن است که چه کسانی باید در این کربلای یازده یعنی جبهه‌ای که در یك تالار عروسی شکل گرفته است شرکت کنند. فیلمنامه وصل نیکان، همین بوده است؛ قرار بوده که عروسی برگزار شود اما همهٔ شخصیتهای فیلم ـ بجز زنان و علی‌الخصوص مریم که بیشتر از همهٔ شخصیتهای فیلم به حد تعادل نزدیك است ـ مردد هستند و گویی نقش خویش را باور ندارند... و این تردید از آن حاتمی‌کیاست. او از همان آغاز به عاقبت کار خویش یقین ندارد و ایمان خویش را به کاری که امیر می‌کند از کف داده است: «چرا باید در شهری که از آسمانش مرگ می‌بارد عروسی کرد؟» حاتمی‌کیا درست در بحرانی‌ترین دوران زندگی خویش، آنگاه که دارد با تمام جان و دل خویش در حکمت قبول قطعنامهٔ پانصد و نود و هشت می‌اندیشد باید فیلمی را بسازد که پرسوناژ اصلی آن «امیر» شهر تهران را نیز با جبهه اشتباه گرفته است. امیر اشتباه می‌کند و حاتمی‌کیا دارد رفته‌رفته درگیرودار یك تجربهٔ روحی بسیار سنگین و دردناك این حقیقت را کشف می‌کند. او رنج می‌برد و نمی‌خواهد تن به قضا بسپارد و آرزو دارد که واقعیت را تغییر دهد: «کاش که این باران مرگ چیزی را تغییر نمی‌داد. ای کاش عفریت وحشت، بالهای سیاه خود را که برآسمان شهر گسترده است، جمع می‌کرد و می‌رفت. ای کاش هیچ یك از موشکها عمل نمی‌کرد...»

اما واقعیت تغییرپذیر نیست و حسی مرموز از درون ندا می‌دهد که نتیجهٔ طبیعی این باران مرگ همان چیزی است که دشمن می‌خواهد. عقل می‌گوید که مردم باید شهر را تخلیه کنند. «چرا باید در شهری که از آسمانش مرگ می‌بارد ماند؟ چرا باید اجازه داد که کودکان در انفجار موشکهای نُه متری اسکاد ـ بی تکه‌تکه شوند؟ مگر واقعیت زندگی قابل احترام نیست؟... دشمن ناجوانمرد است، حیله‌ای زده است که به هیچ روی نمی‌توان با آن مقابله کرد. دشمن روی آسیبهای وحشتناکی که در این باران مرگ برمردم وارد می‌آید حساب کرده است و بنابراین باید مردم را با دور کردن آنان از شهر، محافظت کرد تا حیلهٔ دشمن کارگر نیفتد. همه بروند و فقط رزم‌آوران بمانند. باید زندگی را پاس داشت، باید وجود نازك و لطیف بچه‌ها را از دسترس این گرگ گرسنهٔ خونخوار دور کرد... اما نمی‌توان. این وضع نمی‌تواند زیاد ادامه پیدا کند و اگرنه کار به جایی خواهد کشید که ما نهایت شجاعت را در تسلیم پیدا کنیم و این درست همان است که دشمن می‌خواهد. این درست همان محاسبه‌ای است که دشمن را به موشك‌باران شهر تهران کشانده است: واقعیت زندگی آنها را وادار به تسلیم خواهد کرد. بچه‌ها و زنها، پیرزنها و پیرمردها، بیماران، بیماران قلبی... دست به دست هم خواهند داد و رزم‌آوران را وادار به تسلیم خواهند کرد.»

عقل، راست می‌گوید اما عشق، حسابگر نیست. عقل در روزگار امام حسن می‌زید و عشق در روزگار امام حسین... گاه باید چنان کرد و گاه باید چنین. حاتمی‌کیا دارد رفته‌رفته درمی‌یابد که «امیر» باید به حکم عقل گردن بگذارد. شهر تهران که جبهه نیست تا از همه توقع پایداری تا پای جان داشته باشیم. امیر می‌تواند دربارهٔ زندگی خودش تصمیم بگیرد اما دربارهٔ زندگی دیگران، نه. در منش فیلمسازی حاتمی‌کیا فیلم، نه در روی صفحات فیلمنامه که در حین فیلمبرداری شکل می‌گیرد و بنابراین تحولات درونی او روی فریم‌ها

ظاهر می‌شوند. شاهد مثال، سکانسی است که موشك عمل نکرده در حیاط خانه‌ای فرو رفته که قرار است حسینیه باشد... تا آنجا که امیر پلاك داغ را در کف دستش می‌گیرد و بعد که جسد موشك را از درون کوچه‌های تنگ پامنار عبور می‌دهند، سازکاری و یقین حاتمی‌کیا به این سکانس‌ها جان بخشیده است.

در پایان زیبای فیلم که اکنون دیگر کاملاً با سرانجام مفروض در فیلمنامه تفاوت پیدا کرده است، «امیر» زیر چادر اکسیژن رها می‌شود. حاتمی‌کیا برتردید خود فائق آمده است و امیر را به بن‌بست می‌کشاند. افرادی چون امیر که مقتضیات زمان را نادیده می‌گیرند و در مقام عمل نیز مطلق‌گرا هستند واقعیت برآنها غلبه می‌کند و می‌کشاندشان به بن‌بست... امّا این نتیجه‌ای نیست که حاتمی‌کیا در متن فیلمنامه به آن دست یافته باشد.

به اعتقاد من بزرگترین علتی که اجازه نداده است تا فیلم وصل نیکان پیوستکی بیانی پیدا کند همین است که حاتمی‌کیا این فیلم را درکیرودار یك بحران درونی ساخته است. عرصه‌ای هم که در آن پا نهاده، عرضه دشواری است و از هرلحاظ برای او تازگی دارد. شخصیتها همه ـ بجز زنان ـ بیرون از نقش خویش عمل می‌کنند و حرکاتشان درحد فیگورهایی بی‌ریشه می‌مانند و راهی به درون تماشاگر نمی‌یابند. دوبله هم مزید برعلت شده است تا تماشاگر باز هم بیش از پیش رها شود و رابطه‌ای بین خود و فیلم پیدا نکند.

سینمای ایران اگرچه از لحاظ تکنیك رشد شگفت‌آوری داشته امّا گرفتار «بحران هویت» است و حاتمی‌کیا از تنها فیلمسازانی است که منتزع از جامعه، زمان و هویت ملی خویش نیست. او از همان آغاز پا در عرصه‌هایی نهاده است که جز او کسی جرات ورود در آن را ندارد: جهان نامکشوف و غیرنمایشی درون آدمهای درگیر جنگ. در مقام بیان هیچ موضوعی از این دشوارتر وجود ندارد و صراحتاً باید گفت که در این عرصه، به اعتبار فیلمهای دیده‌بان و مهاجر هیچ فیلمساز موفقی جز حاتمی‌کیا نداریم. اگرچه او هویت اصیل خود را در فیلمهای دیده‌بان و مهاجر پیدا کرده است اما نخستین فیلم بلند او «هویت» نیز از این خصیصه خالی نیست. تحول درونی یك امر غیرنمایشی است و فیلم ناگزیر است از آنکه به آثار مشهود و نمایان یك تحول درونی توجه کند. برای حاتمی‌کیا وقایع، بهانهٔ وجود آدمها هستند و بنابراین در فیلمهایش ـ حتی این آخری ـ هیچ واقعه‌ای اتفاق نمی‌افتد مگر برای آنکه صفتی از صفات روحی آدمها معرفی شود. در فیلم دیده‌بان پیروزی آخر فیلم در برابر عظمت شهید عارفی ـ دیده‌بان ـ هیچ می‌شود. وقایع بیرونی، همان تحولات درونی آدمها هستند که جلوهٔ بیرونی یافته‌اند. در فیلم مهاجر، تم اصلی فیلم رابطهٔ روحی آدمها با یکدیگر و با ذوات اشیاء است و در اینجا، اشیاء به اعتبار نسبتی که با آدمها دارند موجودیت و حیات پیدا می‌کنند.

فیلم وصل نیکان، تجربهٔ تازه‌ای است که حاتمی‌کیا به آن نیازمند بوده است. برای اولین بار «زن» و به همراه آن «خانواده»، «اجتماع» و «عشق میان زن و مرد» اجازهٔ ورود به «دنیای مردانه»‌ای یافته‌اند که ملازم با جنگ است: «جنگ»، طبیعتاً عرصه‌ای «مردانه» است اما این بار دشمن مکّار، جبههٔ جنگ را به شهرها کشانده است تا مشکلات و مسائل همراه با جنگ همچون ترس و بی‌خانمانی و مرگ... از اصل جنگ اهمیت بیشتری پیدا کند و ما را به تسلیم بکشاند. این درست همان حیله‌ای است که در آمریکا با وسعتی بمراتب بیشتر در شانزدهم اوت ۱۹۴۵ در مقابل ژاپن به کار برد: بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی... و این بار نیز نتیجهٔ کار همان شد که دشمن می‌خواست: زنها و بچه‌ها، پیرزنها و پیرمردها و بیماران... زندگی در وحشتی همیشگی از مرگ که بال بر آسمان شهر گسترده بود و نابهنگام فرو می‌افتاد و زندگی را تکه‌تکه می‌کرد، بی‌خانمانی و رنج تحمل‌ناپذیر شرایط تعلیق... همه و همه دست به دست هم دادند و رزم‌آوران را وادار به تسلیم کردند. تکنولوژی پیشرفته، جنگ را از صورت طبیعی و جوانمردانهٔ خویش خارج کرده است: وقتی که دشمن یارای مقابلهٔ رویارویی را ندارد متوسل به حیله‌های ناجوانمردانه‌ای می‌شود که تکنولوژی در اختیار او قرار داده است.

تصویر مردم در زیر باران مرگی که تهرانیها و قمی‌ها و دزفولی‌ها... و بسیاری دیگر آن را تجربه کرده‌اند، کاری است بسیار دشوار. فیلم وصل نیکان در این کار، توفیق ندارد و تماشاگر، موشکها و ترس را باور نمی‌کند و از آنجا که این ترس قرار است که تم اصلی فیلم را تشکیل دهد، این عدم توفیق همهٔ سکانس‌ها را تهی می‌کند و باورناپذیر... و فیلم، چنگ بردل تماشاگر نمی‌اندازد. امّا خلاف تصور اولیه، شخصیت «زنان» در فیلم وصل نیکان، به واقعیت و حقیقتی که حاتمی‌کیا در نظر دارد، نزدیکتر شده است: مردان فیلم در پیلهٔ تصنع گرفتار مانده‌اند.

اما فقط بازیگرها نیست که به فیلم لطمه زده است، صحنه‌ها خالی هستند و دکوپاژ نیز گرفتار تردید است: وقتی کارگردان گرفتار تردید باشد، دکوپاژ نیز مردد می‌ماند و دوربین، مثل یك ناظر بی‌احساس به وقایع و شخصیتها می‌نگرد. فیلم، پیوستگی بیانی نیز ندارد و سکانس‌ها، منفك از یکدیگر باقی مانده‌اند چرا که فیلم، از یك «قصهٔ کامل» نیز برخوردار نیست: روایت یکنواختی است از ماجرایی بی‌اوج و فرود با بخشهایی منقطع از یکدیگر.

سینمای ایران، اصلاً جرأت ورود در مسائل غیرانتزاعی را ندارد و فیلمسازان، علی‌رغم مهارتی که در تکنیك سینما یافته‌اند، همواره موضوعاتی را برمی‌گزینند که با واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی ما نسبتی پیدا نکنند. عالم شبه روشنفکران، عالمی انتزاعی است چرا که آنان خود را برتر از مردم می‌بینند و از همراهی کردن با آنان شرم دارند و سینمای ایران نیز به تبع همین خصوصیت است که به دامی چنین فروافتاده است. در فضای بی‌هویت سینمای ایران مطمئناً هیچ فیلمسازی جز حاتمی‌کیا جرأت نمی‌یافت که پای در چنین حریمی بگذارد که جریان عام فیلمسازی هنرمندان را در جهتی خلاف آن می‌کشاند. در این خاویهٔ آشفتگی، فیلمساز برای کسب هویت فرهنگی نمی‌تواند جز به خودش امید داشته باشد؛ ارزش وجود حاتمی‌کیا را از جمله در اینجا می‌توان شناخت که برای نخستین بار این او است که پای در حریمی چنین ناآشنا و غیرمعمول و دشوار می‌نهد. این تجربه، با صرف نظر از آنکه موفق بوده است یا نه، به خودی خود ارزشمند است گذشته از اینکه، هیچ فیلمساز بزرگی را نمی‌توان یافت که در همهٔ آثارش به یك قد و قواره باقی بماند. □

متن سخنرانی سید مرتضی آوینی
در سمینار بررسی
سینمای پس از انقلاب

سینما، مخاطب

بسم‌الله الرحمن الرحیم

بنده فکر کردم باتوجه به فرصت بسیار کوتاهی که دراختیار ما قرار داده‌اند بهترین کار این است که من به طرح مجموعه‌ای از سؤالات که در طول مدت فعالیت سینمایی و مطبوعاتی مرا به تفکر و تأمل واداشته‌اند اکتفا کنم. مشهور آن است که می‌گویند علم هر کس به اندازهٔ سؤالات او است. من سعی می‌کنم که شما را با این سؤالات به نتیجه‌ای برسانم که خودم به آن اعتقاد دارم بنابر این، این شیوه ممکن است به شیوه‌ای که سقراط در محاجّه و مباحثه با مخالفان خود داشت شبیه باشد که البته این شباهت کاملاً تصادفی است؛ مخاطبه و مناظرهٔ بین من و شما نیز ناقص است یعنی شما ناچار هستید که فقط بنشینید و حرفهای مرا گوش کنید بنابر این بنده تلاش خواهم کرد که تا آنجا که ممکن است سؤالات احتمالی را نیز دربرابر خود مطرح کنم تا حتی‌المقدور این نقص را جبران کنم:

۱ـ سینما چیست؟ آیا سینما هنری است محض که هدف آن بیان هنرمند از خویشتن است؟ هنری مثلاً همچون نقاشی؟

۲ـ اگر یك نقاش مدرن که بیانی آبستره و یا سوررئال دارد آثارش را در خیابان ری، انقلاب و یا حتی میدان ولی‌عصر به نمایش بگذارد چه اتفاقی خواهد افتاد؟ و مردم دربارهٔ آثار او چه خواهند گفت؟

۳ـ آیا جز هنرمندان و روشنفکرانی که با هنر آشنایی دارند کسی از تابلوهای او چیزی خواهد فهمید؟

۴ـ آیا نباید گفت که نقاشی مدرن مخاطب خاص دارد و احتمالاً به همین علت است که رفته‌رفته محل نمایش عمومی از معبر عموم مردم به گالری‌ها و موزه‌ها انتقال یافته است؟

۵ـ آیا نباید گفت که مخاطب نقاشی مدرن باید برای درك فرهنگ نقاشی مدرن تربیت شده باشد؟

۶ـ آیا این سخن دربارهٔ سینما نیز صادق است؟

۷ـ اگر چنین است و سینما نیز باید مخاطب خاص و تربیت شده داشته باشد چرا سینماها را در همه جا ساخته‌اند، از خیابان شوش و سر بل جوادیه و خیابان مولوی و لاله‌زار گرفته تا خیابان ولی‌عصر؟

۸ـ اگر این کار به اشتباه صورت گرفته آیا این اشتباه فقط در ایران انجام شده است؟

۹ـ مگر نه‌آنکه نهاد اجتماعی سینما، نتیجه یك سیر تحول تاریخی نود و چند ساله است؟ یعنی همین مکانهایی که چهارصد پانصد نفر گنجایش دارد و در ازای نمایش فیلم به مردم بلیط می‌فروشند؟ مگر نه‌آنکه سینما از همان آغاز اختراع، تطور تاریخی خود را همراه مردمی که برای تماشای فیلم سر و دست می‌شکستند و در همین سالن‌ها که به آن سینما می‌گویند طی کرده است؟

۱۰ـ پس می‌توان گفت که اشتباه نشده است اما ما در ایران با همهٔ دنیا فرق داریم و بعد از پیروزی انقلاب، سینمای

مردم‌پسند نمی‌خواهیم و به همین دلیل قصد داریم همهٔ سینماها را تعطیل کنیم و محل آنها را به بنیاد شهید بدهیم تا داروخانه‌های زنجیره‌ای خود را گسترش دهد؟

۱۱ـ یا نه، ما اگرچه سینمای مردم‌پسند نمی‌خواهیم اما در عین حال تعطیل کردن سینماها را هم درست نمی‌دانیم، بلکه می‌خواهیم آن‌قدر در سینماها فیلم‌های بی‌جاذبه‌ای مثل نارونی، نقش عشق، آب باد خاک، زندگی و دیگر هیچ، پردهٔ آخر و غیره نمایش دهیم که ذائقه مردم کم‌کم عوض شود و علاقه‌مند به سینمای «هنری» بشوند؟

۱۲ـ خوب وقتی مردم به سینما نمی‌روند و حتی تماشای فیلمهای آئینه عبرت و برنامه‌های مبتذل جنگ هفته را بر رفتن به سینما ترجیح می‌دهند چگونه می‌خواهند تربیت شوند؟

۱۳ـ و تازه مگر سیاست تبلیغاتی همهٔ رسانه‌ها با سینمای جمهوری اسلامی هماهنگ است؟ مگر تلویزیون منتظر می‌شود که ما مردم را تربیت کنیم و بعد برنامه‌های خود را پخش کند؟ مگر نه این است که فیلم فارسی که به ضرب دگنگ تعطیل شده است، از برنامه جنگ هفته با سلام و صلوات و به بهانهٔ دهه فجر و بعثت پیامبر و ولادت امامان وارد می‌شود؟

۱۴ـ خوب؟ پس این مردم را که ما می‌خواهیم به سینما بکشانیم چه کسی باید تربیت کند؟ پس بهتر نیست که سینماها را تعطیل کنیم و فقط کانون فیلم وزارت ارشاد و سینما کانون و شهر قصه و عصر جدید ۲ چند سینمای کوچک دیگر را باز بگذاریم و در آن یکریز تولیدات هنری سینمای ایران را به نمایش بگذاریم؟

۱۵ـ چه باید کرد؟

۱۶ـ بهتر نیست اعلام کنیم که ما سینمای حرفه‌ای که از لحاظ اقتصادی مستقل و خودکفا باشد نمی‌خواهیم و فقط یک سینمای تجربی می‌خواهیم که روی شانهٔ سوبسید رشد کند و به جشنواره‌های اروپایی ـ و نه آمریکایی ـ برود و هی جایزه ببرد؟

۱۷ـ پس بهتر نیست به مردم و انقلاب و فرهنگ و تاریخ کشورمان بگوئیم که از سینما هیچ توقعی نداشته باشند و ما را به حال خودمان بگذارند که تجربه کنیم؟

۱۸ـ در این صورت خرج سرسام‌آور تولید این فیلم‌های بدون تماشاچی را چه کسی خواهد داد؟

۱۹ـ اگر نه. پس مثل اینکه باید در تعریف خودمان تجدید نظر کنیم پس یک بار دیگر بپرسیم که اگر سینما هنر محض نیست پس چیست؟ صنعت است؟

۲۰ـ اگر سینما صنعت باشد چه می‌شود؟ دیگر از هنر در آن نشانی برجای نمی‌ماند؟ مگر ما فیلمهای پرجاذبه‌ای که مخاطب عام داشته باشند و در عین حال هنری هم باشند نداریم؟

حالا از این به بعد من در عین طرح سؤال به آن جواب خواهم داد تا شما بتوانید ارزیابی بهتری از نتایج مورد نظر بنده داشته باشید:

■ س ۲۱ـ چه کسی حاضر است سخنان عارف کاملی که حرفهایش را با لکنت زبان و با صدایی مونوتون و کلماتی کش‌دار می‌گوید از اول تا آخر گوش کند؟

● ج ـ هیچ کس، مگر چند نفر مستثنی.

■ س ۲۲ـ خوب پس لازمهٔ بیان وجود جذابیت است؟

● ج ـ بله. همین‌طور است.

■ س ۲۳ـ آیا نمی‌ترسید که این جذابیت شما را به ابتذال بکشاند؟

● ج ـ نه! جذابیت لازمهٔ هر نوع ارتباطی است که دو جانب دارد. در یک طرف گروه فیلمسازی هستند و در طرف دیگر تماشاگران. مگر حتماً جذابیت به آن است که فیلم فضای شیطنت آمیز داشته باشد؟

■ س ۲۴ـ مگر نه اینکه مخاطب عام آدمهایی سطحی و با خواسته‌های مبتذل هستند؟

● ج ـ نه! این یک توهم شبه روشنفکرانه است. مخاطب عام مسلماً مردمی ساده هستند و از پیچیدگیهای ریاکارانه شبه روشنفکران بی‌خبر. آنها هم دارای خواسته‌های خوب و فطری هستند و هم دارای گرایشهای شیطنت‌بار. مگر قرار است فیلم حتماً از یک طرف دارای پیچیدگیهای قلابی باشد و از طرف دیگر به خواسته‌های شیطنت‌بار مخالب عام جواب بگوید؟ کافی است که فیلم به ساختار دراماتیک وفادار باشد تا دارای جاذبیت باشد و ساختار دراماتیک لزوماً ملازم با فساد نیست؟

■ س ۲۵ـ پس لازم است که فیلمساز از حدیث نفس پرهیز کند و از بیان سیال ذهنیات و روحیات خویش به نفع مخاطب صرفنظر کند؟

● ج ـ بله! لازم است. سینمای حرفه‌ای اصلاً جای این کارها نیست این لازمه احترام گذاشتن به تماشاگری است که پول داده. بلیط خریده و در سینما نشسته است.

■ س ۲۶ـ پس در سینمای تجربی فیلمساز می‌تواند مخاطب را درنظر نگیرد؟

● ج ـ بله! می‌تواند البته به این قیمت که هرگز سینما را نشناسد و یاد نگیرد.

■ س ۲۷ـ منظورتان چیست؟

● ج ـ منظورم این است که هنرمندی که می‌خواهد حدیث نفس کند و قصه نگوید و به شیوهٔ سیال ذهن بیان کند بهتر است که داستان کوتاه بنویسد و یا نقاشی کند و شعر آزاد بگوید و اصلاً سراغ سینما که ذاتاً باید با تماشاگر عام سخن بگوید و ساختار دراماتیک داستانی را رعایت کند نرود مخصوصاً به اینکه صنعت سینما بسیار گران و پرخرج است و چنین فیلمسازی برای ساختن فیلم همواره باید طفیلی بنیادهایی باشد چون کانون فیلم یونان که فقط برای ذائقه منتقدان و ارزشگذاران جشنواره‌ها فیلمهایی چون سفر به سیترا و چشم‌انداز در مه می‌سازند.

■ س ۲۸ـ منظورتان این است که این دو فیلم را نباید در سینماها نمایش داد؟

● ج ـ چرا! می‌توان نمایش داد و صحت و سقم سخنان بنده را دربارهٔ میزان استقبال مخاطب عام تجربه کرد! فیلم‌هایی مثل این دو در بهترین حالت تجربه‌هایی برای شناخت حدود بیانی تصویر هستند؛ و تازه در بهترین حالت. نه در این دو فیلم که تقلیدی بسیار کهنه از تجربیاتی اکسپرسیونیستی و یاسمبلیک هستند که در سی سال پیش به این طرف در سینمای اروپا انجام شده است.

■ س ۲۹ـ پس سینما اصلاً نباید به سراغ عرفان برود؟

● ج ـ عرفان؟ کدام عرفان؟ در این دو فیلم که از عرفان خبری نیست. واما اگر سؤالتان به کل سینما بازمی‌گردد باید گفت

که چرا! سینما می‌تواند به سراغ عرفان برود به شرطها و شروطها:

شرط اولش این است که فیلمساز خودش عارف باشد.

شرط دومش این است که عرفان نهفته در فیلم از حد یك مشت دیالوگ و تصاویری ریاکارانه از انار و حوض و مینیاتور و بادگیر ئی‌چینگ و جانماز و غیره فراتر برود و تماشاگر را در طول فیلم به یك «سلوك روحی» ببرد. لازمهٔ این سلوك روحی آن است که اول تماشاگر را از لحاظ روحی و عاطفی به فیلم مرتبط کند و او را به ادامهٔ مسیر علاقه‌مند سازد و سپس در طول یك پروسهٔ دراماتیك او را از درون متحول کند و چون اصلاً هیچ‌یك از این دو شرط محقق نمی‌شود مگر در مراتبی بسیار پائین بهتر است که سینما دست از این ادعاها و ریاکاری‌ها بردارد و با احترام دربرابر ملت و فرهنگ خویش خاضع شود و به آرمانهای تاریخی و فرهنگ و سنن دل بسپارد.

■ س ۳۰ـ آخر چرا فیلم حتماً باید داستان داشته باشد و به ساختار دراماتیك وفادار بماند؟

● ج ـ چون فیلم مظهر زندگی است. آنچه در فیلم ظهور می‌یابد زندگی است و با صورتی پالایش یافته و صریح‌تر و همان‌طور که زندگی آغاز و پایان و اوج و فرود دارد و وجود و هویت انسان در طول این وقایع و اوج و فرودهاست که شکل می‌گیرد، فیلم نیز باید ذاتاً به این ساختار وفادار بماند. فیلم در رابطهٔ بین فیلمساز و تماشاگر شکل می‌گیرد و در این رابطه فیلمساز نمی‌تواند همچون یك هنرمند مدرنیست و پست مدرنیست فقط در اندیشهٔ بیان خودش باشد. این کار یعنی تحقیر تماشاگر، یعنی بی‌اعتنایی به انسانی که حق دارد اعتلای روحی خود و فرهنگش را در سینما جستجو کند.

■ س ۳۱ـ چرا فیلمساز باید به فرهنگ و ملت خودش وفادار باشد؟

● ج ـ کسی اجبار نکرده است که فیلمساز چنین باشد. نخل جز در گرمسیر و گل یخ جز در زمستان نمی‌رویند؛ از هر خاکی همان برمی‌آید که در او است. مردم جهان فورد را می‌ستایند چون به‌شدت آمریکایی است، کوروساوا را می‌ستایند چون به‌شدت ژاپنی است.

■ س ۳۲ـ با این حال نباید زور کرد که فیلمساز حتماً برای مخاطب عام بسازد و به ساختار دراماتیك قصه وفادار بماند.

● ج ـ بله نباید اجبار کرد اما پیشنهاد من این است که هنگام نمایش چنین فیلمی در سینماها همان کاری را بکنم که گروتوفسکی در جشن هنر شیراز می‌کرد: کنکوری بگذاریم در سالن انتظار سینما و تنها آن کسانی را به فیلم راه بدهیم که در کنکور قبول شوند. گروتوفسکی هم همین کار را می‌کرد. از هر دویست نفر که برای تماشای تئاتر او ثبت‌نام می‌کردند کنکور می‌گرفت و تنها پنجاه نفر را به سالن تئاتر راه می‌داد... اگر چنین کاری ممکن است شما هم چنین فیلمهایی بسازید و اگر نه، تلاش کنید که فیلمهایتان را منفك و مجرد از سینمای حرفه‌ای فقط در سینه کلوب‌هایی که جز افرادی مثل خودتان به آن راه ندارند نمایش دهید. موفق باشید!

■ س ۳۳ـ ممکن است سینمای قبل و بعد از پیروزی انقلاب را از لحاظ رابطه‌اش با مخاطب تحلیل کنید؟

● ج ـ بله! پیش از پیروزی انقلاب اسلامی دو جریان سینمایی در کشور ما وجود داشت: یك جریان فیلمفارسی و یك جریان سینمای شبه روشنفکری پرادعا. تحلیل نوع رابطه‌ای که این دو جریان سینمایی با مخاطب داشتند بسیار مفید است. فیلمفارسی یا سینمای آبگوشتی یك سینمای تجارتی بود که به بهانهٔ تجارت ناگزیر بود، مردمی باشد. اما این مردمی بودن، مثل مردمی بودن آغاسی بود. فیلمفارسی سعی داشت که با ریاکاری، جذابیت خود را بر ضعفهای وجودی مردم استوار کند. مثال بسیار روشنی که می‌توان زد «جنگ هفته» در تلویزیون است. نگرش فیلمهای جنگ هفته به تماشاگر، همان نگرش فیلمفارسی است. در این نگرش مخاطب، مردمی سطحی، ساده‌پسند، گرفتار معادلات پست دنیایی و دوستدار ابتذال هستند. این همان نگرشی است که در جامعهٔ دیگری بجز ما که نظارت اخلاقی بر سینما از جانب مردم وجود ندارد، چون پیچکی خود را به داربست فساد، سکس و ابتذال متکی خواهد کرد. جریان دیگری که در سینمای پیش از انقلاب وجود داشت نگرش دیگری بود که هم‌اکنون نیز بر سینمای ما حاکم است. ریشهٔ سینمای شبه روشنفکری غرب‌زده درواقع در سالهای پیش از انقلاب با فیلم‌هایی چون شب قوزی و جنوب شهر و نمونه‌های بعدی‌اش... ازجمله طبیعت بیجان و مغولها که نمونه‌های روشنی از این سینما هستند پا گرفته است؛ البته شکی نیست که سینمای امروز ایران از لحاظ تکنیکی بسیار پیشرفته‌تر است و از این لحاظ هیچ تردیدی نیست اما ازلحاظ نگرش به سینما و به جهان این سینما شجره‌ای است که در خاك مدرنیسم شهبانوئی پا گرفته و بالیده است. اگرچه مسلماً رنگی ظاهری نیز از فضای این سالها به خود گرفته است. این سینما به مخاطب عام بی‌اعتناست و اصلاً معتقد است که فیلم اگر دو نفر بیننده نیز داشته باشد، سینماست و همان‌طور که گفتم این سینما با سیر تحول تاریخی سینما نیز که به ایجاد نهادی اجتماعی با نام سینما منتهی شده نیز معارض است و اگر امکان می‌داشت همچون گروتوفسکی برای تماشاگران خویش کنکور می‌گذاشت و آن کسانی را به سینما راه می‌داد که با زبان سینمای شبه روشنفکری آشناتر هستند. این سینما مسلماً ریشه ندارد و نمی‌تواند مستقلاً بدون کمکهای دولتی موجود باشد و وجودش وابسته به وجود مسئولینی است که حامی و مشوق چنین سینمایی هستند. اگر عصای سوبسید را از زیر بغل این سینما بردارند زمین می‌خورد و دیگر سر برنمی‌دارد حال آنکه رشد واقعی سینما به آن است که همهٔ اندام سینما دست و پا و سرش با یکدیگر رشد کنند. در این جنگل مولا که فقط چنین درختهائی می‌توانند خود را به نور برسانند مسلماً نهال‌های تازه با مشکلات بسیاری مواجه خواهند شد که بحران اقتصادی روزگار ما آنها را از رشد باز خواهد داشت.

حالا مختصر اشاره‌ای هم به وضعیت آموزش فیلمسازی در مدارس بزرگ و کوچك هنری خودمان می‌کنم تا تصویر وضعیت پست مدرن (یعنی اسفناك) سینمای فعلی خودمان را تکمیل کرده باشم:

یکی از دوستان ما که آموزش ابتدایی، متوسطه و تحصیلات هنری و دانشگاهی

خود را در همین مملکت گذرانده سه حکایت شیرین از دورانهای مختلف تحصیل تعریف می‌کنند که اولی مربوط به کلاس چهارم دبستان می‌شود. او می‌گوید معلم سالخورده‌ای داشتیم که احتمالاً خودش تحصیلات درست و حسابی نداشت اما مرا خیلی دوست داشت چونکه هم شاگرد اول کلاس بودم و هم مسایل چهار عمل اصلی و مرابحه و غیره را درست حل می‌کردم. این نکته برای او خیلی اهمیت داشت، زیرا خودش نمی‌توانست این‌جور مسایل سادهٔ حساب را حل کند درنتیجه همیشه ورقهٔ امتحانی مرا مبنا قرار می‌داد. یعنی تمام جوابها را چشم بسته صحیح حساب می‌کرد و نمرهٔ بیست می‌داد، بعد اوراق سایر دانش‌آموزان را در مقایسه با آن ارزیابی می‌کرد و نمره می‌داد. خب! این‌جور رفاقتها آخر و عاقبت ندارد. بالاخره روزی رسید که بنده یکی از مسایل را غلط حل کردم و قبل از اینکه یکی از بچه‌های کلاس بتواند غلط بودن راه حل مرا اثبات کند بیشتر از نصف اوراق امتحانی براساس جواب ورقهٔ من ارزیابی شده و نمره‌های غلط صادر شده بود. حالا خودتان تصور کنید که من بیچارهٔ کم‌تقصیر چه کتکی خوردم. این معلم ما حوصلهٔ مطالعهٔ کتابهای دیگری را که موظف بود آموزش بدهد نداشت. درنتیجه روزی از روزها که قرار بود درس علم‌الاشیاء (طبیعی سابق) را دربارهٔ نحوهٔ بوجود آمدن کرهٔ زمین و سایر اجرام سماوی شرح بدهد کم و بیش چنین گفت: در زمانهای بسیار بسیار دور کرهٔ زمین گلوله‌ای از مواد مذاب بود که مانند توپ بزرگی در آسمانها می‌چرخید و چرخید و چرخید تا اینکه افتاد روی زمین!... و تکه‌تکه شد و هر تکه‌اش یك گوشه رفت و کوهها را بوجود آورد. جایی که به زمین خورده بود گودال بزرگی بوجود آمد که دریا و اقیانوس شد و... معلم ما به همین ترتیب ظرف پنج شش دقیقه روایت پست مدرنیستی خود را از نحوهٔ خلق افلاك تعریف کرد اما این‌بار هیچ کس جرات نداشت حرفی بزند یا مخالفتی بکند. همه می‌دانستند که معلم ما درصورت مخالفت و اثبات جعلی بودن داستانش در استفاده از مشت‌هایش تردید نخواهد کرد. سالها بعد وقتی که ما در یکی از مدارس هنری درس می‌خواندیم این خاطره را فراموش کرده بودیم و کم و بیش در فضاهای آکادمیك احساس امنیت می‌کردیم، ناگهان اتفاق وحشتناك دیگری رخ داد. خانمی از استادان رشتهٔ نقاشی و گرافیك که واقعاً زن تحصیل‌کرده‌ای بود درمورد تکامل هنر نقاشی از امپرسیونیسم تا آبستره صحبت می‌کرد و سعی داشت ثابت کند که قواعد تکامل هنر نقاشی شباهت بسیاری به نظریه تکامل داروینی دارد یعنی براساس آزمایش و خطا و حذف آثار ضعیف‌تر و بقای اصلح سبك‌های مختلف بوجود می‌آیند و باقی می‌مانند. ایشان در ضمن توضیحاتی که دربارهٔ نظریهٔ داروین می‌داد به این نکته اشاره کرد که امروز که ما راز به‌وجود آمدن و تطور انواع را فهمیده‌ایم می‌دانیم که مثلاً اگر آلودگی هوا بیشتر از این بشود و نسل بشر را در خطر نابودی قرار دهد نسل بعدی آدمیزادگان به نحوی خود را با این مسئله منطبق خواهند کرد و مثلاً با چیزی شبیه به لوله اگزوز به دنیا خواهند آمد! بنده که از تصحیح اشتباهات اساتید قبلی تجربیات بدی داشتم ترجیح دادم ساکت بمانم اما چندی بعد در کلاس یکی دیگر از استادان از کوره دررفتم زیرا مسئله این‌بار دفاع از حیثیت داروین نبود بلکه تکنیك سینما زیر سؤال می‌رفت. ماجرا از این قرار بود که آقای هوشنگ بهارلو سر کلاس فیلمبرداری درمورد نحوهٔ تولید فیلمهای سه‌بعدی (3-D) درس می‌داد و این نکته را انکار می‌کرد که فیلمبرداری فیلمهای سه‌بعدی می‌بایست با دوربین مخصوص دولنزی و روی دو نگاتیف جداگانه انجام شود. این‌بار بنده طاقت نیاوردم و با ایشان وارد مجادله شدم. توضیح دادم که تشخیص عمق به‌دلیل تفاوت جزیی میان زاویهٔ دید دو چشم انسان بوجود می‌آید و فیلمبرداری به روش سه‌بعدی بدون استفاده از دو لنز با فاصله‌ای درحدود چشم انسان ممکن نیست. آقای بهارلو انکار کرد و من اصرار و درمیان بحث من ساده‌لوح یك جا تأکید کردم که: «استاد توجه دارند که ما دوتا چشم داریم» و استاد بلافاصله گفت: «د؟ راست میگی؟» و حاضرین در کلاس جمیعاً به ریش ما خندیدند. تقصیر خودمان بود البته که آزموده را دوباره آزمودیم اما نتیجهٔ اخلاقی این حکایات آنست که بالاخره یك روز می‌بایست به جوی که بر فضاهای آموزش هنری ما حکومت می‌کند و پشتیبان نظریه‌پردازیهای بعضی از اساتید است پایان داده شود. فضای آموزشی مدارس سینمایی ما نیز بشدّت روشنفکرزده و دور از واقعیت است.

آقای نصرت کریمی دربارهٔ فضای آموزشی مدارس سینمایی گفتند که ما در کار آموزش هنری روی سنگ و جواهرَ به یکسان سرمایه‌گذاری می‌کنیم و هر دوی آنها را تراش می‌دهیم درصورتی که کار آموزش می‌بایست با جدا کردن جواهرات از سنگهای بی‌ارزش آغاز شود. این بجای خود حرف درستی‌است و می‌باید جدی گرفته شود اما چنانکه می‌دانیم از زمان تأسیس اولین مدارس هنری در ایران تا به حال تعداد بیشماری از این سنگها تراش داده شده‌اند و به‌اصطلاح آقای کریمی به‌صورت آدمهای مدعی همه چیز دانی در عین ناتوانی درآمده‌اند. سؤال جدی‌تر این است: جواهرات که می‌دانیم انگشت‌شمارند و اغلب در کار ساختن معدود فیلمهای خوب سینمای ایران، سنگها کجا هستند؟ نکند در مدارس سینمایی جمع شده و مشغول تراشیدن سنگها یا جواهرات احتمالی باشند؟

و باقی قضایا...

در سمینار، پیش از آنکه نوبت من رسد، طلبه‌ای از آذربایجان سخن گفت و بعد از من هم آقای بزرگمهر رفیعا. او در عالمی بود و این هم در عالمی و میان این دو عالم تفاوتی از پایین‌ترین طبقات زمین تا بالاترین افلاك آسمان وجود داشت! آقای رفیعا همان حرفهایی را زد که سالها در سر کلاسها گفته بود و اما حضور آن طلبه با آن سر و وضع اگرچه می‌توانست در جمع مردم کاملاً طبیعی باشد اما در آنجا... و بعد هم آنچه گفت حکایتِ پریشانی از شیفتگی کودکانهٔ جامعهٔ سنتی دربرابر مظاهر تکنولوژی داشت. تصور کن شهر فرنگ را به مکتب‌خانه برده باشند. تصور کن یك کودك بَشاگردی که جز کوهستان و کپر و نخل و دستاس و جذام... چیزی ندیده است گذارش به پارك ارم بیفتد، در وسط تابستان. وقتی آن طلبه از شیفتگی پرستنده‌وار خود

نسبت به مظاهر دلفریب سینما می‌گفت و درمقابل نصرت کریمی که با فیلم «محلل» جامعهٔ سنتی او را با همهٔ مقدساتش در پیشگاه عقل متعارف دموکراسی‌زده قربانی کرده بود، کرنش می‌کرد دلم می‌خواست از شرم زیر صندلی پنهان شوم و یا گوشهایم را بگیرم که نشنوم. سادگی روستایی او دربرابر پیچیدگیهای خاص جامعهٔ روشنفکران مرا می‌ترساند. می‌خواستم بلند شوم و به او بگویم: «آقا! من به سرزمینی که این جمعیت در آن زندگی می‌کنند سفر کرده‌ام، با معیارهای آنان زیسته‌ام، جهان تورا هم می‌شناسم اما تو نمی‌دانی که به کجا آمده‌ای. لااقل می‌خواستی کتاب غربزدگی جلال آل‌احمد را بخوانی. او بمبی بود که در قلب جامعهٔ روشنفکری منفجر شد و آن را از درون از هم پاشید. آخر او خودش پیش از آن، از زمرهٔ این جماعت بود و رمز آنکه اینها اکنون پس از پیروزی انقلاب گوش شنیدن نامش را هم ندارند همین است که آل‌احمد از سرزمین روشنفکران هجرت کرده بود. آقا! تو نباید دربرابر سینما کرنش کنی، سینماست که باید دربرابر تو کرنش کند و اصلاً این لباس که تو به تن کرده‌ای لباس کرنش نیست.»

اما نشستم و دم برنیاوردم. حضور او آن‌قدر با آن فضا بیگانه بود که آدم درمی‌ماند که چه باید کرد. نمی‌دانم چه تصوری او را به آنجا کشانده بود. حس می‌کردم آنچه این طلبهٔ آذری دربرابر ما به نمایش گذاشته همان بیماری است که تا مغز استخوان نظام ما را بیمار کرده است. بیماری تلویزیون، بیماری وزارت ارشاد، بیماری دانشگاهها، بیماری شورای عالی انقلاب فرهنگی، بیماری شهرداری و... هرچه در ذهنم جست‌وجو کردم دیدم کمتر جایی را می‌شناسم که این بیماری در آن نفوذ نکرده باشد. من می‌دانستم که این جماعت، آخرین برگهای زردِ آخرین فصل پاییزند که بادی تندگذر، آنها را به جولان واداشته است اما این چه سری است که ما تازه بعد از آنکه روزگار مدرنیسم در سراسر جهان غرب به‌سر آمده روی به آن آورده‌ایم؟

او چون سحرشدگان سخن می‌گفت و چشم سفید سینما بود که او را مسحور کرده بود. او از دولتمردان نبود اما دولتمردان ما دربرابر کامپیوتر، اتومبیل و سایر مظاهر تمدن تکنولوژیک نیز وضعی بهتر از این ندارند. و بعد که آن جماعت مرا به محاکمه و بازجویی کشاندند، طلبهٔ دیگری نیز در میان جمع بود با لباس سیویل! که او را از قبل می‌شناختم. از طلبه‌های حوزهٔ علمیهٔ شاه‌آبادی بود. او هم همراه و همبانگ معترضان به من می‌تاخت و چون بعد از اتمام قضایا در میان جماعتی که گرد ما حلقه زده بودند به او گفتم: «تو هم مرعوب غرب هستی و فریب‌خوردهٔ پرستیژ روشنفکری... از تو که طلبه‌ای انتظار نداشتم» انکار کرد که «نه! من طلبه نیستم» عبا و عمامه که نداشت و لابد می‌خواست که این جماعت او را نشناسند. به نظرم آمد اگر به‌جای این حرف به او گفته بودم «از تو که مسلمان هستی انتظار نداشتم» اسلام خویش را نیز انکار می‌کرد. چه روزگار شگفتی!

طلبهٔ آذری سخن خویش را این‌گونه پایان برد که: «بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران / کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران» و من درمانده بودم که این آقا در کدام عالم سیر و سیاحت می‌کند؟ مگر تصور کرده که در حسینیهٔ پادگان دوکوهه و برای بسیجی‌ها سخن می‌گوید و اگر نه... پس مرادش از این شعر چیست؟ عجب فاصله‌ای است میان درون و بیرون آدمیزاد! و عجبا که آدمیزادگان به لحاظ ظاهر همه در یک عالم واحد می‌زیند اما به لحاظ باطن هر کس در عالمی زیست می‌کند که در درون خویش بنا کرده است!

نوبت من بود. خانم نجم ـ ناظم جلسه ـ اعلام کرد «و حالا به سخنان سردبیر محترم ماهنامهٔ سوره آقای مرتضی آوینی...» پیش خودم گفتم القاب و عناوین فریبکارند و ما در کمال ساده‌لوحی همه به خویشتن و به دیگران دروغ می‌گوییم. لابد همه منتظر بودند که من هم بروم و بنابر آداب روشنفکری سخنانی چند در مدح سینمای ایران و سینماگرانش بگویم... و درجهت حفظ پرستیژ، قربتاً الی سمینار سخنانی بگویم که با مشهورات و مقبولات جوامع روشنفکری مخالفتی نداشته باشد. اما من همان متنی را که پیش از این نوشتار خواندید، خواندم. از روی کاغذ، خیلی بد و با تیق فراوان. بعدها دوستان گفتند: «متن را همان‌طور خواندی که نریشن‌های روایت فتح را، مظلومانه و محزون»... اما در هنگام سؤال و جواب ـ و یا بهتر بگویم بازجویی! ـ بسیاری از معترضان به لحن خشن سخنانم اعتراض کردند و ازجمله کسی برایم نوشته بود: «جناب برادر عارف، آقای آوینی! لطفاً بفرمایید اخلاق اسلامی دربارهٔ وقاحت چه نظری دارد؟» یعنی که لحن سخنان من وقیحانه بوده است. یکی پرسید: «لطفاً سؤالی را که دربارهٔ فیلمهای نارونی و نقش عشق و... بود دوباره بخوانید و خودتان به آن سؤال جواب بدهید؟» خواندم: «سؤال یازدهم. و یا نه، ما اگرچه سینمای مردم‌پسند نمی‌خواهیم اما در عین حال تعطیل کردن سینماها را نیز جایز نمی‌دانیم بلکه می‌خواهیم آن‌قدر در سینماها فیلمهای بی‌جاذبه‌ای چون نارونی و نقش عشق و آب، باد، خاک و زندگی و دیگر هیچ و پردهٔ آخر نمایش دهیم که ذائقهٔ مردم کم‌کم عوض شود و علاقه‌مند به سینمای هنری بشوند؟» گفت: «خوب! حالا جواب این سؤال را بدهید» گفتم: «شما دیدید که من سؤالات خودم را طوری تنظیم کرده بودم که درواقع مسیر دیالکتیکی و استدلالی داشت و می‌خواستم شما را در آخر به نتایجی که خودم درنظر داشتم بکشانم بنابر این جواب من در خود سؤالات وجود دارد. من که نخواسته بودم در پشت این سؤالات پنهان شوم.»

جماعت، عجیب برآشفته بودند و دیگر حتی رعایت پرستیژ را هم که از اهم واجبات آداب روشنفکری است نمی‌کردند. توی سؤالات یکدیگر می‌دویدند و اجازه حرف زدن به من نمی‌دادند. اول خانم نجم، خودش هم به جانب مخالفان سخنان من غلطیده بود اما بعد که برآشفتگی و پرخاشگری آنان را دید آهسته گفت: «عجب دیکتاتورهایی شده‌اند.»... و راست می‌گفت؛ هر کس یک دیکتاتور کوچک در درون خود دارد که اگر میدان پیدا کند سر برمی‌آورد. تا به‌حال ما متهم به دیکتاتوری بوده‌ایم؛ دیکتاتورهای در اقلیت! تا هنگامی که این جماعت سخن می‌گویند و ما ساکتیم، چیزی نیست اما وای از آن هنگام که ما هم بخواهیم چیزی بگوییم. فریاد برمی‌دارند که:

«آی! آزادی نیست. به کسی اجازهٔ حرف زدن نمی‌دهند این دیکتاتورها!»... و با این حساب، مردگان بهترین مردمانند. دیکتاتوری به چیست؟ دیکتاتوری در ابراز نظر مخالف است و یا در عدم تحمل نظر مخالف؟ خدا می‌داند که اگر این سه چهار نفر هم نبودند که حرفی بزنند سمینار به تعارف برگزار می‌شد و کلاه از سر برداشتن و برای یک‌دیگر لبخند زدن... و هیچ. کدام برخورد اندیشه‌ها، دوست من؟!

آقایان و خانمها به‌جای آنکه با من به مباحثه در مسائل نظری سینما بنشینند تلاش می‌کردند که با توسل به مشهورات دم‌دستی و ابراز احساسات مرا آزار دهند و حتی خانمی متوسل شد به اسلحهٔ زنانه و گریه کرد. بله! واقعاً گریه کرد. و من اگرچه برنیاشفته بودم اما سخت جاخورده بودم که چرا این جماعت چنین می‌کنند؟ در میان یادداشتهایی که برای من می‌رسید کار به فحاشی هم کشیده بود و خانم نجم از خواندن بعضیِ یادداشتها که حاوی فحش بود خودداری می‌کرد. گفتم: «باور کنید! من قصد توهین نداشتم این شما هستید که به شنیدن حرفهای خلافِ مشهورات عرف روشنفکری و خلاف تصور غالبی که در باب سینما وجود دارد، عادت ندارید. شما برآشفته‌اید که چرا کسی خلاف عرف معمول شما سخن گفته است و می‌انگارید که مورد توهین واقع شده‌اید.»... خلاصه کار تا آنجا بالا گرفت که یک نفر از ردیف جلو بلند شد و از سر مزاح خطاب به جماعت گفت: «اصلاً بریزیم و آقای آوینی را بزنیم!»... که همه خندیدند. و من هم همراه دیگران. آقای اسفندیاری هم برخاست و سخنانی گفت با این مضمون که ما باید اجازهٔ ابراز نظر مخالف را به دیگران بدهیم... و خلاصه هنگامی که جلسه ختم شد، ساعت یازده و بیست دقیقه بود و به منزل که رسیدم دو دقیقه به نیمه شب. و هنوز سخت در این فکر بودم که این جماعت سیاستگذاران سینمای ایران با کمک استادان دانشکده‌ها و منتقدان مجلهٔ فیلم و برنامه‌های تلویزیون و... با اتکا به تئوری مؤلف و جشنواره‌های اروپایی عجب ماری کشیده‌اند که دیگر به دانشجویان سینما نمی‌توان فهماند که «مار» را واقعاً چطور می‌نویسند. و چاره‌ای هم نیست چرا که هرچه با سطحی‌نگری و ظاهرگرایی عقل متعارف غرب‌زده نزدیکتر باشد، آسانتر مورد قبول واقع می‌شود. و البته ذکر این نکته هم لازم است که از میان مدارس سینمایی کشور ما بیشتر از همه فضای آموزشی دانشکدهٔ هنر چنین است که دانشجویان را برای حرّافی و مباحثات بیهودهٔ روشنفکرانه بار می‌آورند، اگر نه دانشجویان مدرسهٔ صدا و سیما و یا مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی بیشتر جذب محیط کار فیلمسازی می‌شوند و تجربه‌های واقعی اسلامی خواه‌ناخواه آنها را از این اشتباهات که خاص زندگی انتزاعی انتلکتوئلیستی است بیرون می‌آورد.

به هر تقدیر از آنجا که در سمینار، گذشته از آنکه به من فرصت دفاع از حرفهایم را ندادند، اصلاً امکان برگزاری یک مناظره وجود نداشت در اینجا به همهٔ سؤالات مطروح جواب گفته‌ام. هیچ سؤالی را من خود حذف نکرده‌ام اما گردانندگان سمینار اذعان دارند که بعضی یادداشتها را که مخالف با شأنیت اخلاقی چنین جلسه‌ای بوده است در اختیار من قرار نداده‌اند.

* * *

■ لطفاً درمورد فعالیتهای هنری و تجاری! خود در زمینهٔ سینما چه از نظر حرفه‌ای یعنی تولید فیلم و یا از نظر آموزشی برای ما توضیح دهید تا بفهمیم شما از کدام جایگاه به خود اجازهٔ توهین به اساتید دانشکده‌های هنر و سینما را می‌دهید؟

● سؤال شما حکایت از آن دارد که شما این دسته‌بندی مشهور که سینما را به «هنری و تجارتی» تقسیم می‌کند پذیرفته‌اید. و خوب چاره‌ای هم ندارید چرا که در دانشکده‌ها هیچ حرف دیگری به گوشتان نمی‌خورد. سینمای تجارتی صنعتی است که غایت آن تجارت است و تجارت، در دنیای امروز قواعد و صفات و علم خاص خویش را دارد. اما باید بدانید که همین سینمای تجارتی هم ناگزیر است از آنکه برای جذب عقل و قلب مردمان «هنر سینما» را بیاموزد. من با تجارت سینما موافق نیستم اما درست مراد شما را از سینمای تجارتی درنمی‌یابم. آیا درنظر شما فیلمهایی چون لورنس عربستان، دکتر ژیواگو، اودیسهٔ ۲۰۰۱ ـراز کیهان ـ، برخورد نزدیک از نوع سوم، فارنهایت ۴۵۱ و... از زمرهٔ سینمای تجارتی هستند یا هنری؟ و شما به من بگویید اگر قرار نیست که سینما با «اقتصاد رابطه‌ای داشته باشد، پس چرا «نهاد اجتماعی سینما» به‌صورتی شکل گرفته است که برای تماشای فیلم بلیط می‌فروشند؟

به هر تقدیر، من فعالیت تجاری! نداشته‌ام. آرشیتکت هستم اما از سال ۵۸ و ۵۹ تاکنون بیش از یکصد فیلم مستند برای تلویزیون ساخته‌ام که بعضی از عناوین آنها را ذکر می‌کنم: مجموعهٔ «خان‌گزیده‌ها»، مجموعهٔ «شش روز در ترکمن‌صحرا»، «فتح خون»، مجموعهٔ «حقیقت»، «گمگشتگان دیار فراموشی (بشاکرد)»، مجموعهٔ «روایت فتح» ـنزدیک به هفتاد قسمت ـ و در چهارده قسمت اول از مجموعهٔ «سراب» نیز مشاور هنری و سرپرست مونتاژ بوده‌ام. یک ترم نیز در دانشکدهٔ سینما تدریس کرده‌ام که چون مفاد مورد نظر من برای تدریس با طرح درسهای دانشگاه همخوانی نداشت از ادامهٔ تدریس در دانشگاه صرف‌نظر کردم. مجموعهٔ مباحثی را که برای تدریس فراهم کرده بودم با بسط و شرح و تفسیر بیشتر در کتابی به‌نام «آینه جادو» ـبالخصوص در مقاله‌ای با عنوان تأملاتی دربارهٔ سینما که نخستین بار در فصلنامهٔ سینمایی فارابی به چاپ رسید ـ در انتشارات برگ به چاپ رسانده‌ام.

به استادان دانشکده‌های هنر و سینما نیز توهین روا نداشته‌ام و همان‌طور که گفتم این شما هستید که در جوامع بستهٔ روشنفکری، کوشتان برای شنیدن نظرات مخالف باز نیست: شما هر نظر مخالفی را توهین به خودتان تلقی می‌کنید.

مدرسه‌های سینما در کشور ما «نظام آموزش کارگاهی» ندارند و بنابر این شناخت دانشجویان در این مدارس با سینما کاملاً انتزاعی و غیر واقعی است. حتی با همین نگاه که به سینما چون یک هنر مدرن می‌نگرند و نسبت آن را با صنعت و اقتصاد درنظر نمی‌گیرند، بازهم می‌توان متوقع بود که نظام آموزش مدارس سینمایی ما طور دیگری باشد چرا که در رشته‌های نقاشی و

مجسمه‌سازی هم آنچه در ایران رایج است، آموزش کارگاهی است. چرا در رشتهٔ سینما، چنین نیست؟ علت این امر از یك سو آن است که تولید فیلم هزینهٔ بسیار زیادی دارد و خواه ناخواه این دانشگاه است که باید متقبل هزینهٔ تجربیات فیلمسازی دانشجویان سینما بشود... که نشده است. چرا که از همان آغاز، بنیان این مدارس در کشور ما بر مبنای تفکری نهاده شده که آموزش سینما را نیازمند تجربیات کارگاهی نمی‌دیده است. حال آنکه هیچ دانشجویی نمی‌تواند سینما را فقط ازطریق خواندن تاریخ سینما و مطالعهٔ انتزاعی در صنعت فیلمسازی... و حرّافی و مباحثات بیهوده دربارهٔ سینما یاد بگیرد. چنانکه در رشته معماری نیز کم و بیش وضع از همین قرار است و به همین علت بزرگترین آرشیتکت‌های دنیا همچون لوکوربوزیه ورایت خود تحصیلات آکادمیك نداشته‌اند.

من مخالف تحصیلات آکادمیك نیستم اما در رشته‌هایی چون معماری، فیلمسازی، نقاشی، مجسمه‌سازی... و دیگر رشته‌های هنری، هنرمند ناگزیر است که خود را در کشاکش تجربیات عملی و کارگاهی بازیابد نه در حرف. پس تا هنگامی که نظام آموزشی مدارس سینمایی ما چنین است، بسیار طبیعی است اگر استادان این مدارس علی‌الاغلب کسانی باشند که خودشان فیلم نمی‌سازند و فقط دربارهٔ فیلمسازی حرف می‌زنند و باید بدانید که این یك پارادوکس است زیرا «فیلمسازی را کسانی می‌دانند که تجربهٔ فیلمسازی داشته باشند و همین کسانند که می‌توانند این هنر تکنولوژیك را در کارگاهها به دانشجویان بیاموزند. بدیهی است که ما به آموزش تئوری‌های سینمایی و یا تاریخ سینما نیز نیازمند هستیم اما ماهیت این دروس در یك مدرسهٔ مطلوب سینمایی که دارای نظام کارگاهی است با آنچه اکنون در مدارس ما وجود دارد کاملاً متفاوت خواهد بود.»

■ جناب آقای آوینی! می‌دانید چرا دانشکده‌ها پر از سنگ شده است؟ دانشکده‌ها به این علت پر از سنگ شده‌اند که جواهرات به‌دنبال پول می‌گردند تا پس دادن زکات علم ـ اشاره است به حدیث زکوة‌العلم نشره ـ آقای افخمی را مثال می‌زنم که با وجود اصرار فراوان راضی به قبول راهنمایی بنده برای ارائه پایان‌نامه‌ام نشده‌اند. بد نیست به جواهرات بگویید که دنبال پول نگردند آنها خود جواهرند.

● البته قرار نیست که بنده وکالت آقای افخمی را هم در جواب گفتن به سؤالات دوستان بپذیرم؛ اما به هر تقدیر توصیهٔ شما را به ایشان رساندم. آقای افخمی فرمودند: اگر من سمت استاد راهنما را در پایان‌نامه‌ها نمی‌پذیرم به این علت است که مدرك بنده فوق دیپلم است ـ مدرکی که مدرسهٔ صدا و سیما تا چند سال پیش به فارغ التحصیلان می‌داد ـ و حضور من در کنار اساتیدی که حداقل فوق‌لیسانس هستند ممکن است نوعی احساس وهن برای دیگران به‌حساب بیاید.

■ شما با کوبیدن انواع سینمای هنری و با کوبیدن مارکسیسم ـ که روش سؤال کردن و سیستم مطلب شما مارکسیستی است ـ نوعی سینمای تجاری را ترویج می‌کنید. صادقانه بگویید با سینمای تجاری موافقید یا مخالفید؟

● گفتم که مخالفم؛ اما قرار نیست که شما هم سؤالاتتان را طوری عنوان کنید که مصادیق آن معین نباشد. تعریف شما از سینمای تجاری چیست؟ سینمای تجاری سینمایی است که در آن تجارت، اصل و سینما، فرع است. این سینما می‌تواند در همه جای دنیا از پاکستان و هندوستان و چین و ژاپن گرفته تا اروپا و آمریکا مصادیقی داشته باشد. اشتباهی که در اینجا اتفاق افتاده آن است که تعریف این سینما را به‌طور مطلق از مفهوم متقابل آن ـ سینمای هنری ـ استنباط می‌کنند. در اینجا سینمای تجارتی را مستقلاً تعریف نمی‌کنند بلکه هرچه را که در تعریف سینمای هنری نگنجد، سینمای تجارتی می‌انگارند. حال آنکه چنین فرضی از آغاز اشتباه است. سینمای تجارتی تعریف مستقل خویش را دارد اما تعبیر سینمای هنری هنگامی جایز است که تکنولوژی سینما و یا حتی سینمای تجارتی بتواند مستغنی از هنر باشد... و حال آنکه چنین نیست و سینمای تجارتی نیز ناگزیر است برای جذب عقل و دل مردمان هنر سینما را بیاموزد. یك فیلم پورنو نیز هنگامی بیشترین تأثیر خود را برجای می‌گذارد که هنرمندانه‌تر ساخته شده باشد. پس تعبیر سینمای هنری از کجا آمده است؟

اصطلاح «سینمای هنری» را باید در کنار تعریف «هنر مدرن» دریافت چرا که اصلاً با عنایت به همین تعریف، وضع شده است. سینمای هنری به‌صورت نوعی سینمایی اشاره دارد که کارگردان در خدمت بیان تخیلات و درون نهفته‌های خویش می‌آفریند. یعنی همان‌گونه که در هنر مدرن ـ نقاشی، مجسمه‌سازی یا رُمان مدرن ـ هنرمند، اثر خویش را با رجوع به درون خود و با ماهیتی کاملاً سوبژکتیو می‌سازد سینمای هنری نیز، سینمایی است که در آن کارگردان در جایگاه هنرمند مدرن قرار دارد. بنابر این تفاوت سینمای هنری و غیر هنری در همین سوبژکتیویسم است نه چیز دیگر. باقی مباحث ازقبیل «مخاطب، فروش فیلم، تجارت و... فرع بر این بحث اصلی است. در سینمای سوبژکتیو خواه ناخواه اصالت با هنرمند و تخیلات اوست در عین آنکه هنرمند به هیچ حقیقتی جز خود و بیان خود رجوع و وثوق ندارد. اما به مجرد آنکه سینما را به مثابهٔ یك «رسانه» اعتبار کنیم آن‌گاه «مخاطب و پیام» اصالت خواهند یافت و هنر و هنرمند، متعهد نسبت به آن مخاطب و آن پیام خواهند بود، هرچند در مرتبهٔ بعد بازهم نه‌تنها فیلمساز ناگزیر از بیان هنری خواهد بود بلکه هرگز نخواهد توانست از تجلی و انعکاس خصوصیات درونی خود در فیلم پرهیز کند. یعنی به هر تقدیر، فیلم ـ حتی مستند ـ از این امکان برخوردار نیست که بتواند خود را به‌طور کامل از سوبژکتیویته رها کند. آیا تمایزی همین‌قدر محدود منشأ همهٔ این بحثهاست که بر سر سینمای هنری و غیره درمی‌گیرد؟ بله. همین است. معیار تمایز سینمای هنری از غیر هنری همین سوبژکتیویته است که در عین حال

اصلی‌ترین صفتی است که هنر مدرن را از هنر دورانهای قدیم جدا می‌کند. هنرمند امروز «خودبنیاد» است و در آثار هنری‌اش «خود» را محاکات می‌کند در عین اینکه هرگز نگران قرب و بعد خویش نسبت به حقیقت انسانی نیست. سوبژکتیویسم چنین اقتضا دارد که انسان به وجود خود همچون تنها حقیقت بدیهی ایمان بیاورد و این لازمهٔ عصری است که در آن اومانیسم بر بشر غلبه یافته است. مبدأ این سوبژکتیویسم همین حکم است که دکارت آن را بدیهی می‌انگارد: «من فکر می‌کنم پس هستم». دکارت با دشواری فراوان خود را از ورطهٔ سوبژکتیویسم بیرون کشیده است اما فلاسفهٔ پس از او یکسره طعمهٔ این شیطان شده‌اند.

بگذارید با ذکر بعضی شواهد و مصادیق، مطلوب خود را روشنتر کنم: آیا واقعه‌ای به‌نام «سربداران» در تاریخ این مرز و بوم وجود داشته است یا خیر؟ بله! چنین کسانی بوده‌اند و یا چنین واقعه‌ای وجود داشته است. حقیقت قیام سربداران و شخصیت خود آنان که قیام کرده‌اند چه بوده است؟ این مسئله‌ای است که نیاز به تحقیق دارد و هرگز هیچ کس بدون رجوع به حقیقت تاریخی این قیام نمی‌تواند دربارهٔ آن نظر بدهد. حالا در این مثال معین، سوبژکتیویسم آن است که هنرمندی قیام سربداران را آنگونه که خود می‌پسندد روایت کند نه آن‌سان که بوده است: یعنی همین کاری که آقای محمدعلی نجفی کرده‌اند. مصادیق دیگری که می‌توان ذکر کرد فیلم «دکتر ژیواکو» است و یا رُمان «دن آرام» اثر شولوخف. در این هر دو مثال، وجود نفسانی هنرمند، مستحیل در آن واقعه‌ای است که در تاریخ اتفاق افتاده است. در این دو نمونه که ذکر کردم سوبژکتیویته ـ موضوعیت نفسانی ـ خود هنرمند تحت‌الشعاع انقلاب روسیه و در طول آن است. مثال روشن دیگر، سریال «کوچک جنگلی» است که اگرچه در عین حال حضور فیلمساز و نظرگاه تاریخی او در سراسر فیلم وجود دارد اما آنچه موضوعیت دارد قیام کوچک جنگلی است.

تفاوت فیلم هنری و غیر هنری در اینجاست و بنابر این اصلاً این تقسیم‌بندی اشتباه است؛ درست‌تر آن است که این تقسیم‌بندی را به این صورت اصلاح کنیم: سینمای مبتنی بر سوبژکتیویته فیلمسازان، یعنی سینمای آوانگارد متعلق به تئوری مؤلف دربرابر سینمای دیگری که خود را متعهد به واقعیت و یا حقیقت دیگری فراتر از تخیلات شخصی هنرمند می‌داند. برای شقّ اول می‌توان هامون و نقش عشق و نارونی و زندگی و دیگر هیچ و مادر و کمال‌الملک و هزاردستان و پردهٔ آخر و مسافران و... را ذکر کرد و برای شقّ دوم ـ یعنی سینمای متعهد به واقعیت ـ فقط می‌توان نمونه‌هایی کمتر از ده فیلم نام برد. دیده‌بان و مهاجر و هور در آتش و کوچک جنگلی و دست‌نوشته‌ها و بایکوت و چند فیلم دیگر. من به مضامین این فیلمها کاری ندارم. این فیلمها از لحاظ آن تقسیم‌بندی که عرض شد در یك ردیف هستند. در این سینما که همهٔ فیلمهای بزرگ تاریخ سینما نیز در آن قرار دارند، فیلمساز یا کارگردان ـ اگرچه هنوز اصلی‌ترین شخص در گروه فیلمسازی است ـ از تخیلات و توهمات شخصی خویش برای رسیدن به حقیقتی والاتر درمی‌گذرد و به این ترتیب از سوبژکتیویسم درمی‌گذرد و در دام آن نمی‌افتد. اما در سینمای آوانگارد جشنواره‌ای ـ که به اشتباه آن را سینمای هنری می‌خوانند ـ آنچه موضوعیت دارد و منشأ اثر است تخیلات و توهمات شخصی کارگردان است. که البته گاه هست که دستاویز نگرش سوبژکتیو کارگردان به عالم، یك واقعهٔ تاریخی است یعنی آنچه در کمال‌الملک، هزاردستان، سربداران... روی داد. و گاه هست که فردی چون آقای بزرگمهر رفیعا که همواره حامی سوبژکتیویسم و سینمای آوانگارد و تئوری مؤلف است، در عمل فیلمی چون دادستان می‌سازد که از لحاظ آن تقسیم‌بندی، آوانگارد و سوبژکتیونیست و می‌خواهد به یك واقعیت تاریخی وفادار بماند. دادستان، فیلم خوبی از آب درنیامده است اما وقتی فیلمسازی چون آقای رفیعا در سر کلاسها داد آوانگاردیسم سرمی‌دهد و در عمل فیلمی غیر آوانگارد و روایتی متعلق به سینمای قصه‌گو می‌سازد، معلوم است که اساتید، غالباً خودشان هم نمی‌دانند که از چه چیزی

● همان گونه که در هنر مدرن ـ نقاشی، مجسمه‌سازی یا رمان مدرن ـ هنرمند، اثر خویش را با رجوع به درون خود و با ماهیتی کاملاً سوبژکتیو می‌سازد، سینمای هنری نیز سینمایی است که در آن کارگردان در جایگاه هنرمند مدرن قرار دارد. بنابراین تفاوت سینمای هنری و غیر هنری در همین سوبژکتیویسم است نه چیز دیگر.

دفاع می‌کنند و به چه چیزی حمله‌ور می‌شوند.

من از شما می‌پرسم: با این جهتی که سینمای ایران دارد آیا هرگز خواهد توانست فیلمی بزرگ دربارهٔ انقلاب اسلامی ایران بسازد؟ در ضرورت این کار، بنده تردیدی ندارم اما با جهتی که سینمای ایران، بعد از انقلاب اسلامی طی کرده است به چنین هدفی نخواهد رسید، حال آنکه شعارهای سیاستگذاران سینمای ایران، چیز دیگری است.

خلاصه آنکه شما را با تقسیم‌بندی سینما به سینمای هنری و تجارتی گول زده‌اند. چیزی که بتوان آن را سینمای تجارتی نامید در ایران وجود ندارد. غایت سینمای تجارتی، تجارت است و وقتی فیلمهای سینمای ایران، حتی از فروشی به‌اندازهٔ هزینهٔ خویش، برخوردار نیستند چگونه مفهوم تجارت، تحقق خواهد یافت؟

جهتی که سینمای ایران در سالهای پس از انقلاب پیموده است برای دستیابی به یك سینمای جشنواره‌ای بوده است که در داخل و خارج کشور هواداران آوانگاردیسم در هنر را ارضاء کند و جایزه ببرد. این سینما به‌دلیل بیماری سوبژکتیویسم اصلاً از پرداختن به تاریخ، فرهنگ و مسائل جدی این مرز و بوم عاجز است و دست روی هر موضوع تاریخی هم بگذارد، فیلمهایی چون سربداران و کمال‌الملك و هزاردستان بیرون خواهد آمد؟ آیا سریال هزاردستان، روایت تاریخ ایران در حول و حوش مشروطیت است؟ این سریال چه نسبتی با اصل مشروطیت، آن‌سان که در تاریخ واقعی این کشور روی داده است دارد؟ با ترویج آوانگاردیسم و سینمای جشنواره‌ای و سوبژکتیویسم، حداکثر آن است که شما هنرمندانی چون مهرجویی و بیضایی و مدعیانی چون کیارستمی و حاتمی پرورش خواهید داد نه چیز دیگر. همین سوبژکتیویسم است که فیلمسازی به‌خوبی جلیلی را ـ در میلاد و گل و... ـ با آن صفای روحی به جایی می‌کشاند که فیلمی چون «رقص خاك» می‌سازد. و یا فیلمسازی چون مخملباف را به جایی می‌کشاند که نوبت عاشقی و شبهای زایندرود و ناصرالدین شاه، آکتور سینما می‌سازد.

دوست عزیز! مسئلهٔ ما سینمای تجارتی و غیر تجارتی نیست؛ شما فریب خورده‌اید. من با سینمای تجارتی مخالفم که هیچ اصلاً از تاجرمآبی بیزارم اما مصداق متضاد این سینمای فعلی را، سینمای تجارتی نمی‌دانم.

■ دوست گرامی، آقای آوینی. نه سینمای روشنفکرمآبی را می‌پذیرم و نه سینمای مورد نظر شما را، بلکه چیزی بین این دو تفکر. و درضمن من در هر دو فیلم آب، باد، خاك و نقش عشق، گریستم. اگر نگاهم، یك نگاه سیاسی و مصلحتی بود، پوزخند می‌زدم ولی به خودم دروغ نگفتم و گریستم. اگر همه با خود صادق باشیم و از دل حرف بزنیم، بر دل می‌نشیند. با تشکر.

● دوست عزیز. شما تماشاگران تربیت شدهٔ همین سینمایی هستید که بعد از انقلاب در ایران رشد کرده است. خیلیها در هنگام تماشای گنج قارون نیز گریسته‌اند اینکه دلیل نمی‌شود. اگر فیلمهایی چون آب، باد، خاك و نقش عشق شما را به گریه می‌اندازند، دربارهٔ خودتان به تأمل و تفکر بنشینید. مگر روشنفکرمآبی شاخ و دم دارد؟

شما پاسخ بنده را به سؤال قبلی بخوانید تا دریابید که منظور نظر من چه سینمایی است. مثالهایی که شما ذکر کرده‌اید از مصادیق سینمای روشنفکرمآبی است. شما دربارهٔ فرهنگ واقعی «فتیان و فتوت و جوانمردی» در تاریخ ایران تحقیق کنید تا معنای سوبژکتیویته را در نگاه آقای پارسی‌پور دریابید. این فیلمها، صرفاً بیان دلمشغولیهای خود این فیلمسازان است و نسبتی با واقعیت و حقیقت ندارد. و البته بنده نمی‌گویم که باید جلوی ساختن چنین فیلمهایی را گرفت، خیر! هرکس که می‌تواند فیلم بسازد باید امکان فیلمسازی پیدا کند، مسئلهٔ بنده، سیاستهای حمایتی و هدایتی است که باید سینمای ایران را درجهت غایاتی متفاوت با سینمای فعلی سوق دهد. سینما رسانه‌ای است عظیم که می‌تواند منشأ تحول فرهنگی باشد و متأسفانه ما از این واقعیت، غفلت کرده‌ایم.

■ لطف نموده به‌طور مختصر و جامع سینمای مطلوب خود را تعریف کرده و یك فیلم حتماً به‌عنوان مثال ذکر کنید.

● این تقاضا را در جواب به سؤالات بالا اجابت کرده‌ام. امیدوارم که بادقت این جوابها را مطالعه بفرمایید.

■ این همه سؤال طرح کردید و بعضی را نیز به دلبخواه جواب دادید. حال می‌توانید بگویید:

۱ـ به تماشاگری که تمایل به دیدن آثاری که با آن مخالفید دارد، چه پیشنهاد می‌کنید؟

۲ـ بهتر نیست در کانون فیلم، فیلمخانهٔ ملی ایران و سینماهای به قول شما روشنفکری را ببندیم تا به سینمای اصیل نزدیك شویم؟

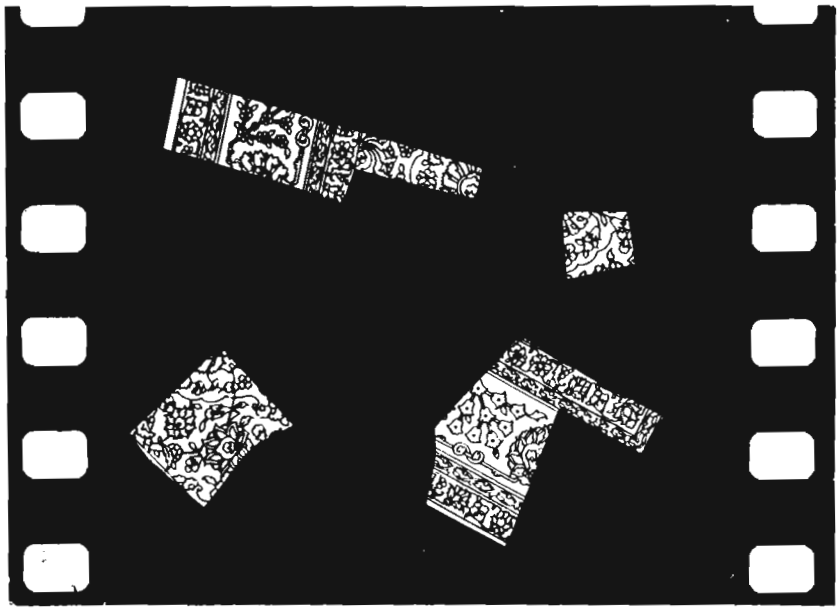
۳ـ سینمای به‌اصطلاح هنری را طرد می‌کنید و همچنین سینمای مبتذل تجاری را؛ پس به چه سینمایی معتقدید و چه سینمایی را پیشنهاد می‌کنید؟

● جوابها را به همان ترتیب که شما خواسته‌اید، ذکر می‌کنم:

۱ـ تماشاگری که تمایل به دیدن این آثار دارد برود و هرچقدر که می‌خواهد، این آثار را ببیند. این موضوع چه ارتباطی به بنده پیدا می‌کند؟ من فقط یك بحث نظری را طرح کرده‌ام و نظرات خود را دربارهٔ سینما و سینمای ایران گفته‌ام؛ شما برای افرادی چون این حقیر که حرفهایی دیگر داریم چه پیشنهاد می‌کنید؟ آیا شما نباید از این مقدار صبر و حوصله برخوردار باشید که نیم ساعت پای سخنان من بنشینید؟ مگر من چه خواسته‌ام؟ مگر نه اینکه بنده و افرادی همدل و هم‌نظر با من، در اقلیت هستیم؟ مگر نه اینکه همهٔ سازمانهای سیاستگذار و حامی و هادی در دست افرادی است که با نظرات بنده مخالف هستند؟

۲ـ نه، بهتر نیست. بنده اصلاً مخالف سیاست «منع» هستم و پیشنهاد تخته کردن هیچ دری را ندارم. بحث بنده بر سر سیاستهای حمایتی و هدایتی است و پیش از آن، نظراتی در باب ماهیت سینما. اما متأسفانه آنچه در سمینار رخ داد این بود که هیچ کس با بنده به مباحثه در مسائل نظری نپرداخت و همه با من بر سر مصادیق، مجادله کردند.

۳ـ جواب این سؤال را پیش از این عرض کرده‌ام.



■ باتوجه به نظرات جنابعالی درمورد سینمای ایران باید فارابی را تعطیل و دانشکده‌های هنری را منحل و سینماها را هم کل کرفت. شما هم که در حوزه فیلم خوب نمی‌سازید یا لااقل ما ندیدیم، پس لطف کنید بیایید با هم فیلمهای ویدیویی را ببینیم.

● بنده پیشنهاد تعطیل کردن جایی را ندادم و اتفاقاً بالعکس، حرفم این بود که کار سینمای ایران با این سیاستهای موجود در آینده به آنجا خواهد کشید که شما می‌کویید. یکی از علل روی آوردن افرادی چون حضرت‌عالی به ویدیو نیز همان است که ما در ایران سینمای حرفه‌ای نداریم. شما بدانید که هرگز ویدیو نمی‌تواند جای سینما را بگیرد. اگرچه این هردو، تصویر هستند اما دو رسانهٔ کاملاً متفاوت با یکدیگر هستند که هیچ‌یك نمی‌تواند جای دیگری را بگیرد.

پردهٔ بزرگ سینما ذاتاً صحنهٔ دیدن فیلمهای بزرگ است. شما برای نمونه فیلمی چون اودیسه ۲۰۰۱ ـراز کیهان ـ را که بنده بسیار دوست می‌دارم در پردهٔ بزرگ و بعد در ویدیو ببینید: تفاوت سینما و ویدیو را خواهید فهمید. اکر سیاستکذاری سینمای ایران، حامی مدعیان روشنفکری نباشد ـاگرچه مدعیان نیز به هر تقدیر باید فیلم بسازند و کسی نباید جلوی فیلم ساختن آنها را بگیرد ـ و فیلمهای واقعی در کشور تولید شود، خواهید دید که هرگز ویدیو جای سینما را نمی‌گیرد.

درضمن، بنده در جایگاهی نیستم که از حوزه دفاع کنم. من یکی از اعضای کوچك حوزهٔ هنری هستم و میزان اختیارم در آنجا، محدود است به حدود وظیفه‌ام. و نیز در حوزه هم فیلم خوب تولید می‌شود و هم فیلم بد. مثل اینکه فراموش کرده‌اید که آقای مخملباف و بسیاری دیگر از هنرمندان و فیلمسازان از مدخل حوزهٔ هنری به جامعهٔ هنری ورود پیدا کرده‌اند. حوزهٔ هنری امکانات و بودجهٔ بسیار محدودی دارد و سیاستکذار سینمای کشور سازمان دیگری است که شما خودتان می‌شناسید: آیا اجازه دارم که بپرسم فیلم خوب ازنظر شما چیست و این فیلمها در کجا تولید شده‌اند؟ ـ

■ جریان تکامل نکرش هنری را چکونه

می‌دانید؟ آیا اینگونه که شما می‌فرمایید سینما نهایتاً در بستر مخاطب‌پسندی و بازهم نهایتاً ابتذال نمی‌ایستد: اگر نه چه تضمینی دارید؟

جریان فکر و فرهنگ را نمی‌توان با نسخه تجویز کردن متوقف نمود. با نظر شما درمورد مستمسک قرار دادن مدرنیسم توسط عده‌ای نادان، موافق می‌باشم ولی نمی‌توان این نظر را تعمیم داد.

و در آخر مشخص نمایید عقاید شما درجهت اصلاح اقتصاد سینمای ایران است و یا اصلاح فرایند هنری و فرهنگی آن؟

امیدوارم جواب کلی ندهید. به‌هر حال در زمینه‌های اصلاح اقتصادی سینما نیز می‌توان به‌طور اخص نظر داد. و به جرأت باید بگویم در چنین سمیناری اینگونه مباحث از کلیت سینما قابل تفکیک می‌باشد ـمنظور اصلاح اقتصادی است بدون هیچگونه نظر داشتن به فرایند هنری- اگر کمی ابهام در سؤال دیده می‌شود، می‌بخشید.

– خواهش می‌کنم. ابهامی در این مسئله وجود ندارد. سؤالاتتان را به تفکیک پاسخ خواهم داد:

مرادتان را از «جریان تکامل نگرش هنری» نمی‌فهمم. به‌نظر می‌رسد که منظور نظرتان تکامل نگرش هنری در مخاطب سینماست که اگر چنین باشد باید خدمتتان عرض کنم که این یك فریب بزرگ است و همان‌طور که در متن سخنرانی نیز خدمتتان گفتم این یك پارادوکس حل‌ناشدنی است که شما مخاطب را از طریقی تکامل دهید که اصلاً به آن طریق گرایش ندارد. وقتی مخاطب عام به سینما نمی‌رود و اصلاً فرهنگ سینما رفتن ندارد، چگونه با ساختن فیلمهای هنری می‌توان او را تربیت کرد؟ و اصلاً چه کسی گفته است که مردم ـمخاطب عام- از افرادی چون آقایان مهرجویی، کیارستمی، بیضایی، حاتمی و... کمترند و باید با دیدن فیلمهای این آقایان به تکامل برسند؟ همین فرعونیت و خودبنیادی است که بنده با آن مخالفم.

بنده معتقدم که مردم یعنی تماشاگر عام نیازی به هدایت روشنفکران یا مدعیان روشنفکری ندارد و اتفاقاً بالعکس، در کشور ما همواره وضع چنین بوده است که روشنفکران از مردم عقب‌ترند. شاهد مثال بنده، همین انقلاب اسلامی است که توسط مردم و رهبران روحانی‌شان به نتیجه رسیده است نه روشنفکران. و روشنفکران جز جمعی قلیل، هنوز هم از این واقعیت که انقلابی رخ داده است بی‌خبرند. کدام تکامل نگرش هنری، دوست من!؟ همین «نخبه‌گرایی» جاهلانه است که مورد هجوم من است. نخبگان این جامعه با فرهنگ خاصی که در آن حاکم است، روشنفکران یا مدعیان روشنفکری نیستند. دربارهٔ روشنفکری در سؤال دیگری معتقدات خودم را صراحتاً توضیح خواهم داد.

بنده معتقدم که مردم هم از لحاظ «رشد فرهنگی» و هم از لحاظ «نزدیکی به فطرت» از روشنفکران بالاترند و بنابر این، رشد آگاهی مردم توسط سینمای موجود، ادعایی کاملاً بی‌وجه است.

دربارهٔ «پسند مخاطب» هم قبل از هر چیز باید دانست که «جاذبیت» لازمهٔ هر رابطه‌ای است که دو طرف دارد ـکه عرض کردم- وقتی «جاذبه» نباشد «کششی» هم نیست و به تبع آن «کوششی» هم ازجانب مردم برای رفتن به سینما انجام نمی‌گیرد. پس وجود جاذبیت ـیا جذابیت- لازم است. اما این لزوماً به این معنا نیست که حتماً فیلم، به خواسته‌های شیطانی و پست و مبتذل نفس انسانها، جواب بگوید. تا جاذبه‌ای نباشد، مردم حتی برای صحبت یك سخنران هم نخواهند نشست اما این ضرورتاً به این معنا نیست که جذابیت فقط در سخنان زشت و مبتذل و مستهجن باشد. نمی‌خواهم از امام و یا بعضی از بزرگان دیگر مایه بگذارم اما مگر «میرابو» خطیب انقلاب فرانسه، جذابیت نداشت؟ مگر فیلمی مثل «دکتر ژیواگو» جذاب نیست؟

جذب مخاطب، لزوماً با افتادن در دام «نظام ارزشی بازار ابتذال» همراه نیست. شکی نیست که ابتذال، جذابیت بسیاری دارد اما عکس این حکم درست نیست. یعنی فیلم باید مخاطب عام داشته باشد ولی هر فیلمی که توانست بازار پیدا کند، فیلم خوبی نیست.

در اصل متن سخنرانی نیز توضیح دادم که مردم ـمخاطب عام- به فطرت انسانی نزدیکتر هستند تا روشنفکران و مدعیان روشنفکری. و تجربیات تاریخی‌نیز این حکم را اثبات کرده است که مردم غالباً جانب حق را گرفته‌اند تا باطل. این حکم اگرچه درمورد «ناس» به‌طور عموم، صادق است اما در جوامعی همچون جامعه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم اصدق است. آنچه که شما را نیز به تبع فضای حاکم بر عالم روشنفکری، به اینجا رسانده است که مخاطب‌پسندی مساوی است با ابتذال، همین تفرعنی است که ملازم با جریان تاریخی روشنفکری در غرب است. رجوع روشنفکران ایرانی نیز نهایتاً به غرب است. آنها «رسالت روشنفکری را هدایت و رهبری توده‌های ناآگاه» می‌دانند ـانصافاً تا به حال چقدر این سخن به گوشتان خورده است؟- حال آنکه اگرچه این حکم در قرون هیجدهم و نوزدهم و اوایل قرن بیستم در غرب مصداق داشته است، اما در جامعهٔ ما هرگز محلی از صدق ندارد. به همهٔ نهضتهایی که از یکصد و پنجاه سال پیش تا امروز در ایران روی داده است رجوع کنید؛ آیا نمونه‌ای دال بر قیادت روشنفکران پیدا می‌کنید؟

گذشته از این، مردم نیز ناآگاه نیستند و این تصور فاشیستی و مارکسیستی نیز از غرب آمده است. اطلاق «توده‌ها» نیز به مردم لفظ تحقیرآمیزی است که بیشتر از همه ریشه در ایدئولوژی مارکسیسم دارد. همان تفکری که به مردم، «توده‌های ناآگاه» اطلاق می‌کند، روشنفکران را «نخبگان» جامعه می‌داند و قیادت و هدایت مردم را نیز به این مدعیان واگذار می‌کند.

بله! بنده هم معتقدم که فکر و فرهنگ را با تجویز نسخه نمی‌توان متوقف کرد و به همین علت هم معتقدم که با وجود اینهمه موانع که در سر راه جریان طبیعی فکر و فرهنگ در سینما قرار داده‌اند بالاخره سینمای ایران این سد را خواهد شکست و راه خود را باز خواهد یافت. این من نیستم که تجویز نسخه می‌کنم، نسخه را آنها تجویز کرده‌اند که مرجع سیاستها و برنامه‌ریزیها و منشأ صدور احکام و ارزیابیها و جدول‌بندیها و رد و قبولها هستند. بنده که کاره‌ای نیستم.

دربارهٔ مدرنیسم نیز باید خدمتتان عرض

کنم که اگـر به جوابهـای بنـده نسبت به سؤالات قبلی توجه بفرمایید، خواهید دید که اصـلاً شاخصـهٔ اصلی مدرنیسم همـان سوبـژکتیویسم است و بر این اساس، این چیـزی است که علی‌رغم خواست بنده در جریان کلی سینمای ایران تعمیم پیدا کرده است.

مباحثی هم که بنده طرح کرده‌ام صرفاً درجهت اصـلاح اقتصـاد سینمـای ایران نیست و اصـالتـاً به فراینـد هنـری آن بازمی‌گردد؛ اعتراض بنده متوجه ماهیت این سینمایی است که در ایران پس از انقلاب در ادامهٔ سینمای آوانگارد پیش از انقلاب و متأثر از همان تفکری که جشن هنر شیراز را بنیـان نهـاده بود، تطور یافته است. بنده معتقـدم که این هنر، اصلاً «هنر» نیست و حتی بر سر عنوان نیز بحث دارم چه برسد به اقتصاد که فرع بر این مباحث است.

البته این هست که در سینما، اقتصاد و هنر و تکنولوژی ارتباطات با یکدیگر به اتحاد و اتفاق رسیده‌اند و هیچ‌یك از این سه را از این ترکیب نمی‌توان جدا کرد. در سینما، چه در مرحلهٔ تولید و چه در مراحل بعد، هنر و اقتصاد و تکنولوژی آنچنان درهم پیچیده‌اند که موجودیت واحدی یافته‌اند و به همین علت است که سخنـان بنـده نیز علی‌رغم اینکه تماماً به ماهیت سینما و هویت سینمای ایران بازمی‌گردد، خواه ناخـواه به اقتصـاد نیز مربوط می‌شود. اگر سینما را به‌صورت یك بدن مستقل تمثل ببخشید، اقتصاد در حکم پاهای این پیکر واحد است و اگر سینما را به‌صـورت یك سیستم بسته و کامل تصور کنید، اقتصاد پسخوراند ـ feed back ـ این سیستم است و بدون آن هرگز سیستم حیاتی سینما کامل نمی‌گردد.

■ آقای آوینی. از حضورتان در این جمع خوشحالم و خوشحالتر از اینکه با این شیوه سخن گفتید. لطف کنید برای جوابی که دادهام، سؤالی طرح کنید:

با نظر شما مخالفم، نباید همیشه با من اینگونه سخن بگویید (فیلم بسازید).

پس مسئلهٔ رشـد آگاهی چه می‌شود، همـیشـه که نمی‌توان برای عام ساخت (ولذا شما هم می‌بایست سخنرانی‌تان را عامیانه‌تر می‌نوشتید.)

● بنده فیلم ساخته‌ام ـ روایت فتح و... ـ و هنوز هم مشغول ساختن فیلم هستم. من اینگونه سخن می‌گویم، شما هم می‌توانید با من بحث کنیـد؛ من که نخـواسته‌ام آزادی شما را سلب کنم. و اصلاً در چنین جایگاهی نیستم. شمـا در تمـام مدت تحصیلتان در دانشکـده، حرفهـایی مخالف آنچه امشب شنیدید، به گوش گرفته‌اید آیا تحمل شنیدن این سخنان را حتی برای نیم ساعت ندارید؟

دربـارهٔ مسئلهٔ رشـد آگاهی، در سؤال قبلی پاسخ مقتضی ارائه شده است. شما فرمـوده‌ایـد: «پس مسئلهٔ رشـد آگاهی چه می‌شود همـیشـه که نمی‌توان برای عام ساخت.» این قضیـه‌ای است که از لحاظ منـطقی نقیض خود را در درون دارد. اگر مسئلهٔ رشد آگاهی است که اتفاقاً فیلم را بایـد برای کسانی ساخت که به این رشد نیازمندند؛ درست است؟ اما براستی شما تصور می‌کنید که با فیلمی چون هامون و یا نارونی می‌توان آگـاهی مردم را رشد داد؟ اگـر شما با اصول اولیهٔ «تربیت» آشنایی داشته باشید می‌دانید که اصل اولیهٔ تربیت آن است که «مـربی بایـد به زبانی سخن بگوید که دانش‌آموز می‌فهمد.» فیلمهایی که مخـاطب خاص دارنـد ـ همـهٔ فیلمهـای آوانگارد ـ زبانشان مناسب با مخاطب خاص است پس اصلاً مسئلهٔ رشد آگاهی، منتفی است؛ گذشتـه از آنکه همان‌طور که عرض کردم اصلاً مردم از این لحاظ نیاز به تربیت ندارند و آقایان و خانمها مدعی قیادت مردم، بهتـر است آگاهیهایشان را برای خودشان نگه دارند و بر فطرت پاك و بی‌آلایش مردم، با این سخنان سایه‌ای از کدورت و پیچیدگی فرعـونی نیـندازند. واما سخنرانی بنده به بحث دربـارهٔ سینمـا اختصـاص دارد و اینگـونه مباحث فقط مخاطب خاص دارد و مردم خریـدار آن نیستند بنابر این لزومی ندارد که ساده‌تـر از این نوشته شود. این مبـاحث، خاص روزگـار غلبهٔ عقل فلسفی است که ما در آن زندگی می‌کنیم ولهذا این حرفهـا را متـأسفـانـه جز به زبان فلسفه نمی‌توان بیان کرد.

■ در بخشی از سخنـانتـان فرمودید باید مردم را برای دیدن تربیت کنیم و در بخش دیگـر فرمودید مطابق سلیقهٔ مردم فیلم بسازیم: بالاخره چکار کنیم؟

آیـا برای ساخت فیلم جنـایی باید جنـایتکـار بود و برای فیلم پلیسی باید پلیس بود؟

الگوی شما برای فیلم خوب چیست. لطفاً صادقانه بفرمایید.

● بنده کجا عرض کردم که باید مردم را برای دیدن تربیت کنیم؟ تربیت مردم برای فیلم دیدن جز در عالم وهم امکان ندارد چرا که شما با جمع مشخصی از مردم روبه‌رو نیستید که مستمراً به تماشای فیلمهای شما بیایند. مگر سینما مدرسه است که شاگردان معینی داشته باشد و آخر سال از شاگردان امتحـان بگیرد و قبول‌شدگان را به کلاس بالاتر بفرستد؟ شما دائماً مواجه با جوانانی هستیـد که تا دیروز بچه بوده‌اند و تازه به خیـل تماشاگران فیلمهای بزرگسال افزوده شده‌اند و دائماً مواجه با کودکانی هستید که تازه تماشا کردن فیلم را یاد گرفته‌اند و دائماً مواجـه با آدمـهـایی هستیـد که تغییـر می‌پذیرند. و تازه مگر شما می‌توانید مردم را از تمـاشـای فیلمهـای دیگـری که مراحل تربیتی و آموزشی شما را رعایت نمی‌کنند و خلاف سیاستگزاریها و برنامه‌ریزیهای شما اقدام می‌کنند، بازدارید؟ مگر شما می‌توانید جلوی جنگ هفته و آئینهٔ عبرت و پیك سحر و میهمـان و سریـالهـای کیلویی تلویزیون را بگیرید؟ مگر شما می‌توانید فیلمهای خارجی را هم با سیاستهای تربیتی خودتان هماهنگ کنیـد؟ مگـر شمـا می‌توانیـد بچه‌ها را از تمـاشـای کارتـون بازدارید؟ چنـد سال توانستید جلوی پلنگ صورتی و تام و جری را بگیرید، چه اتفاقی افتاد جز آنکه اشتیاق کودکان برای این فیلمها بیشتر شود؟

مردم را نمی‌شود برای فیلم دیدن تربیت کرد و اگر ممکن هم باشد چه ضرورتی دارد که مردم را برای دیدن نارونی و نقش عشق و هامون و... تربیت کنیم؟ مگر حالا که این فیلمها را دوست ندارند چه کم دارند که با دیدن این فیلمها به آنها اضافه شود؟ اگر هم تربیت مردم ممکن باشد، اتفاقاً باید ممانعت کرد از آنکـه ذائقه آنها چنین فیلمهایی را بپسنـدد. پسنـدیـدن این فیلمهـا، نشـانهٔ بیمـاری است. بیماری صعب‌العلاجی که منشأ آن در جشنواره‌های خارجی است و باید معالجه شود.

جواب مربوط به سؤال دوم شما را بعداً خواهم داد واما دربارهٔ سؤال سوم، پیش از

این به کفایت گفته‌ام.

■ ۱ـ چرا باید سینمای ایران همان راهی را برود که غرب و شرق رفته‌اند؟

۲ـ به چه دلیل ما با داشتن جهان‌بینی، نگرش و فرهنگی کاملاً متفاوت با آنها باید تمامی برداشتها، نظریات و تئوریهای آنها و یا تعریف آنها را در رابطه با سینما بپذیریم؟ سینما را با چشم خود ببینیم و با نظر، اندیشه و نگرش آنها بسنجیم و ارزیابی نمائیم؟

۳ـ چرا ما باید با پیروی از نظریات و قبول تعاریف و برداشتهای آنها از سینما، امکان تجربه‌ای تازه و کسب معرفت نوینی از آن را از دست بدهیم؟ آیا ما نمی‌توانیم نسبت به آنها تعریف بهتر و شناخت درست‌تری از این مقولهٔ هنری بدهیم؟

۴ـ اگر سینماگران قصه‌گوی بزرگی چون فورد، هاوکز و غیره: هنرمندان و یا سینماگران بزرگی بودند و برداشت درستی نسبت به واقعیتها و حقایق موجود ازجمله سینما داشته‌اند چرا جامعهٔ آمریکا بیشتر از جوامع دیگر در فساد و بی‌بند و باری، انحطاط و پوچی غوطه‌ور است؟ چرا این فیلمسازان بزرگ با مخاطبین گستردهٔ خود نه‌تنها نتوانستند روند سقوط جامعه‌شان را متوقف کنند، بلکه نتوانستند سرعت سقوط آن را تقلیل دهند؟

اگر امکان جواب در اینجا نیست در نشریه‌تان شنوای پاسخهایتان هستیم.

● سینمای ما نباید راه غرب و شرق را طی کند و اتفاقاً این سخن ماست که سینمای ایران را نسبت به هویت ایرانی وفادار می‌خواهیم. نمی‌دانم حضرت عالی از کجای سخنان بنده به این نتیجه رسیده‌اید که من سینمای ایران را دعوت به شرق و غرب می‌کنم؟ درست بالعکس، اعتقاد بنده بر این است که ما امکان شناختن ماهیت سینما را بیشتر از غربیها دارا هستیم چرا که اصلاً علم آنها متعرض ماهیات اشیاء نمی‌شود و صرفاً در حیطهٔ نسبت خویش با اشیاء باقی می‌ماند و فراتر از این نمی‌رود. در کتاب «آینهٔ جادو» که مجموعهٔ مقالات و نگاشته‌های این حقیر دربارهٔ سینماست، این مطلب صراحتاً مورد بحث قرار گرفته است. گذشته از آنکه اصلاً اعتراض اصلی ما به سینمای ایران متوجه همین معناست که «چرا سینمای پس از انقلاب، هویتی ایرانی ندارد و چرا سینمای ایران از جواب گفتن به غایات فرهنگی و انقلابی این امت عاجز است و چرا اصلاً سیاستگزاران سینمای ایران، سینما را چون رسانه‌ای که ماهیتاً می‌تواند منشأ تحولات فرهنگی باشد باور نکرده‌اند و به دستیابی به یك سینمای کوچك نیمه تجربی و کاملاً غیر حرفه‌ای اکتفا کرده‌اند؟» سینمای کنونی ایران در ریتی ایرانی ندارد و هواداران آن در خارج از کشور عموماً مخالفان انقلاب اسلامی و منتقدان جشنواره‌ای هستند و اصلاً این سینما، مردم را مخاطب خویش نمی‌داند چه در داخل کشور و چه در خارج آن.

معلوم است که شما نیز تبلیغات رسانه‌ای را در باب سینمای ایران باور کرده‌اید حال آنکه این سینما فقط در ظاهر و در حیطهٔ اشیاء و فضاها ایرانی است و در باطن ماهیتی کاملاً غربزده و استشراقی و توریستی دارد. اگر ایرانیگری این است، که این امر منحصر به سینمای پس از انقلاب نیست. آنها که پیش از انقلاب را به یاد می‌آورند می‌دانند که اصلاً مروج این صورت از ایرانیگری دربار پهلوی بوده است تا آنجا که حتی تیمسار خسروانی خانه‌ای داشت که معماری آن از معماری کویری یزد و نائین و اردکان تقلید شده و حتی نمای بیرون آن کاهگلی بود.

حرف بنده این است که نگاه فیلمهای نقش عشق و نارونی و هامون و... به ایران و ایرانیگری نگاهی توریستی و استشراقی است و اصالت ندارد. و درست بالعکس معتقدم که این تحول باید از ژرفنا و ریشه صورت بگیرد. سینماگران بزرگی چون فورد و هاوکز را نیز کسی نباید از لحاظ مضامین فیلمهای آنان بستاید. در میان فیلمهای خارجی، بسیار قلیل‌اند فیلمهایی که ما مضامین آنها را بپذیریم. سینمای آمریکا از لحاظ اتحاد مضمون و تکنیك و همراهی این دو با یکدیگر قابل تحسین است نه از لحاظ مسائل دیگر؛ سینمای آمریکا توانسته است منشأ یك تحول فرهنگی بزرگ در سایر مجامع انسانی سراسر کرهٔ زمین شود و این با صرف‌نظر از این معنا که غایات این

● خلاصه آنکه شما را با تقسیم بندی سینما، به سینمای هنری و تجارتی گول زده‌اند. چیزی که بتوان آن را سینمای تجارتی نامید در ایران وجود ندارد. غایت سینمای تجارتی، تجارت است و وقتی فیلمهای سینمای ایران، حتی از فروش به اندازه هزینه خویش، برخوردار نیستند چگونه مفهوم تجارت، تحقق خواهد یافت؟

تحول، استکباری و شیطانی است، باید مورد تحسین قرار گیرد. شکی نیست که غایات سینمای آمریکا، شیطانی است و اگر در مقام مضمون، بخواهیم به سینمای غرب بنگریم چه در آمریکا و چه در اروپا و چه در شرق سیاسی، چیزی جز انحطاط نخواهیم دید.

درست بالعکس سینمای ایران گرفتار بحران هویت است و این بحران به این دلیل ایجاد شده که سینما، از مردم و غایات فرهنگی مقدس آنان دور است. فیلمهای سینمای ایران پس از انقلاب عموماً سعی دارند که از کنار انقلاب رد شوند و به همین دلیل غالباً هیچ نشانی از این زمان و مشخصات فرهنگی و اجتماعی آن در فیلمها وجود ندارد. فیلمهای هم‌امسال را از نظر بگذرانید، بجز معدودی از فیلمها ازجمله بدوک، هور در آتش، وصل نیکان، پوتین و چند فیلم دیگر باقی فیلمها از داستانهایی کاملاً مستقل از زمان و شرایط اجتماعی و سیاسی برخوردارند، و حتی به تاریخ گذشتهٔ ایران نیز اشاره ندارند: دلشدگان، مسافران، بانو، دو نیمه سیب، دو نفر و نصفی، شتابزده، نرگس، سیرک بزرگ، جیب‌برها، اونیار، شهر در دست بچه‌ها، درهٔ شاپرکها، دیگه چه خبر، برخورد، آقای بخشدار، قربانی، حمزه، مسافران درهٔ انار و... آنچه کارگردانها را به این سمت رانده آن است که اصلاً سینمای ایران و سیاستگذاریها و برنامه‌ریزیهای آن در خلأ یك بی‌هویتی مزمن، گم شده‌اند و معیار موفقیت در کار سینما، برنده شدن در جشنواره‌های اروپایی است. و البته برنده شدن چیز بدی نیست منوط بر آنکه این حضور جشنواره‌ای به مثابه یك ضرورت محوری و اصلی مورد توجه قرار نگیرد و نگرش ما نسبت به جایزه‌هایی که به فیلمها می‌دهند، منفعلانه و از سر مرعوبیت و شیفتگی نباشد و بتوانیم تأثیرات بد این جایزه‌ها را بر فرآیند فیلمسازی داخلی کنترل کنیم.

■ **آقای آوینی. مردم جهان فورد را می‌ستایند چون به‌شدت آمریکایی است و کوروساوا را می‌ستایند چون به‌شدت ژاپنی است. سؤال: ایرانی را می‌ستایند برای چه؟**

● در این دو جمله من خواسته‌ام از این حقیقت دفاع کنم که فیلمسازان بزرگ جهان در عین جهانی بودن، کاملاً تعلق به فرهنگ و مرز و بوم خودشان دارند و ما را نیز باید به همین علت بستایند نه انفعال فرهنگی ما دربرابر غرب.

سینمای ما، یك سینمای جهانی نیست، جشنواره‌ای است. میان این دو تعبیر فرق بسیار است. فیلمهای کوروساوا به‌شدت ژاپنی است و حتی آنجا که مکبث و شاه لیر را می‌سازد، هرگز مرعوب فرهنگ انگلیسی نیست و بلکه صورت مثالی مکبث و شاه لیر را اقتباس می‌کند و به آن هویتی ژاپنی می‌بخشد. شما چنین فیلمسازی را در داخل ایران و با هویت ایرانی به من نشان دهید؛ حتی مصطفی عقاد هویتی اسلامی دارد. سینمای ما یك سینمای محلی کوچك با ذائقه اروپایی است و کارگردانان آن، در فضای سوبژکتیویته هنر مدرن و پست مدرن، فرصت رشد و بزرگ شدن ـ حتی در حد مصطفی عقاد را ـ ندارند. به مجرد آنکه فیلمسازی هم، فیلمی پر فروش و یا نسبتاً پر فروش می‌سازد، همین حد از فروش نیز که در قیاس با سینمای کشورهای دیگر هیچ است، چماقی می‌شود و از جانب مسئولان و منتقدان بر سر او می‌خورد.

ایرانی، ستودنی است اما شما فیلمی را به من نشان دهید که از ژرفنا و باطن ایرانی باشد نه در سطح و در حیطهٔ اشیاء و فضاها و دیالوگها. و عرض کردم اگر ایرانیگری این است که رژیم گذشته برای حفظ محلهٔ عودلاجان و سقاخانه‌ها و قهوه‌خانه‌های سنتی آن، از ما مصمم‌تر بودند. ماسوله و کاشان و یزد و عقدا و... و معماری اصیل آنها سنگی بود که آریستو کراتهای هزار فامیل هم بیش از ما به سینه می‌زدند... و البته فقط در حد حرف. چرا که وقتی پای طرح جامع شهر کاشان ـ فی‌المثل ـ در میان می‌آمد و مشاورت و پیمانکاری دفاتر معماری وابسته به هزار فامیل، ناگهان خیابانی آسفالته و وسیع، شهرقدیمی کاشان را به دو نیمه می‌کرد و کوچکترین صدایی هم از کسی درنمی‌آمد. و البته باز هم باید انصاف داد که شهرداریهای رژیم شاه از ما بیشتر به حفظ مظاهر میراث فرهنگی اهمیت می‌دادند.

■ **آقای سردبیر مجلهٔ سوره:**

بنده با تمام سؤالات شما موافق هستم ولی پیشنهاد می‌کنم درصورت امکان سؤالات زیر را نیز به سؤالات خود اضافه کنید:

آیا شما سینما را مسافرت دختری بزك کرده در کنار پسری ژیگول با کادیلاکی در جاده‌های شمال می‌دانید صرفاً به‌خاطر استقبال تماشاگر عام؟

آیا شما فیلمی را سینما نمی‌دانید به‌خاطر اینکه و تنها به‌خاطر اینکه نتوانسته رضایت شما را حاصل کند، رضایت شما و امثال شما را.

آیا فکر نمی‌کنید آن سنکها که اشاره کردید، قلم به‌دست گرفته و سردبیر مجلات شده و این یا آن را محکوم می‌کنند؟

دکتر شریعتی می‌گوید: مذهب دری است به‌سوی آرمانشهر و هنر پنجره‌ای است به‌سوی آن. حال اگر سینما را هنر بدانیم آیا باید پنجره را به‌سوی آرمانشهری کشود که تماشاگر را راضی کند؟ یا به‌سوی آرمانشهری که جدا از ارضاء تکامل وی را مقصود باشد؟

با تشکر

● شما به گونه‌ای سخن می‌گویید که انگار فیلم برگزیدهٔ من و یا مصداق مباحثی که بنده طرح می‌کنم، فیلم عروس است. چنین چیزی نیست و من همان‌طور که در سمینار صراحتاً بیان کردم فیلم مهاجر و بعد دیده‌بان را در میان فیلمهای این ده سال بیشتر از همه دوست می‌دارم. اما براستی اسباب تأسف است که من در یك مجمع سینمایی که علی‌الظاهر باید صاحبنظران در آن جمع آمده باشند، «مباحثی نظری و فلسفی» را طرح کنم ولی مخاطبانم بر سر «مصادیق» با من به محاجّه بپردازند. با کمی تأمل در این مسئله می‌توان دریافت که متأسفانه حتی در مجامع دانشگاهی و آکادمیك مربوط به سینما، آنچه رواج دارد مباحث نظری مربوط به سینما نیست. چرا باید چنین باشد؟ چرا از میان آن جمع حتی یك نفر نبود که به ایرادات منطقی و فلسفی من به مشهورات و مقبولات عرف خاص روشنفکری، جوابی منطقی و فلسفی بدهد. کاملاً روشن است که هیچ‌یك از آن جمع، جز با لفاظیهای ژورنالیستی معمول در نشریات

مصرفی مربوط به سینما، آشنایی نداشتند و با مباحث جدی بیگانه بودند.

همه از من می‌خواستند که مصداق مطلوب خود را ذکر کنم تا آن را با مقبولات خویش بسنجند و آنگاه درباره سخنان من به ارزیابی مشخصی برسند. چرا باید چنین باشد؟ ازمیان تمام مسائلی که بنده طرح کردم نیز فقط آنجا که به نام فیلمها اشاره رفته بود، مورد اعتراض قرار گرفت و آن هم با اتکاء به مسائل حسی و سردستی و سطحی. از میان همهٔ این سؤالات نیز آنچه کاملاً وضوح دارد این است که متأسفانه هیچ‌یك از این حضار محترم، مباحث نظری مربوط به سینما را که بنده در متن سخنرانی گنجانده بودم، به‌طور کامل ادراك نکرده‌اند. من همهٔ سؤالات را ذکر کرده‌ام و خوانندگان خودشان می‌توانند به ارزیابی بنشینند. متن سخنرانی نیز موجود است.

راستش آنکه در میان فیلمهای این ده ساله، هیچ فیلمی که بتواند بطور مطلق و کامل، مصداق سخنان من باشد وجود ندارد و بالتبع هیچ‌یك از این فیلمها نیز نمی‌تواند بطور کامل مطلوب من باشد. ما در ایران هنوز سینما نداریم؛ این اعتقاد من است و اگر اشاره‌ای هم به مهاجر و یا دیده‌بان و بعضی فیلمهای دیگر کرده‌ام، صورتی مشروط دارد. نشانه‌هایی دال بر آنکه ما به یك سینمای مطلوب دست خواهیم یافت، وجود دارد و من امیدوار هستم؛ اگرچه با یقین کامل، معتقدم که سیاستها و برنامه‌ریزیهای وزارت ارشاد ایجاباً و اثباتاً در این جهت مفید فایده نبوده‌اند. مهاجر، دیده‌بان، هور در آتش، بدوك، نیاز و بعضی فیلمهای دیگر «نشانه‌های» این طریق هستند نه «مقصد» آن. افق حرکت سینمای فعلی ایران، جشنواره‌های اروپایی هستند و تا چنین باشد، سینمای مطلوب و واقعی در ایران به‌وجود نخواهد آمد.

بنده معتقدم که واقعیتها و ضرورتها و اقتضائات و موجبتهای ماهوی و تاریخی سینما بالاخره سدهایی را که در سر راه سینمای ایران برای دستیابی به یك «سینمای حرفه‌ای و عظیم که بتواند منشأ تحولات فرهنگی در داخل و خارج از کشور باشد» برخواهد داشت. فیلمسازان ما اکنون مشغول تجربه‌هایی کوچك و ابتدایی هستند که قالب و تکنیك سینمای مطلوب و راه وصول به آن را یاد گیرند.

آنچه که این شبهه را به‌وجود آورده است که فیلم عروس نمونه‌ای است از سینمای مطلوب ما ـ حال آنکه چنین نیست ـ یادداشتی است از آقای فرهاد گلزار که در ویژه‌نامه سینمایی شماره یك سوره به چاپ رسید. عنوان این یادداشت را به اشتباه و از سر شتابزدگی «نمونه‌ای از سینمای مطلوب» نهاده بودند حال آنکه اگر به محتوای مقاله و مباحثی تکنیکی که نویسنده آن طرح کرده بود رجوع کنید، خواهید دید که اولاً بحثها تماماً حول مطلوبیت تکنیکی فیلم عروس از لحاظ روانشناسی مخاطب ـ و نه مضمون ـ می‌چرخید و بعد هم گزینش و ارزیابی نویسندهٔ مقاله کاملاً مشروط بود نه مطلق. باز هم در اینجا این واقعیت جلوه‌گر است که خوانندگان مقالات سینمایی ـ با کمال معذرت ـ بیشتر عوام‌زده و ناآشنا با مباحث نظری هستند؛ آنها با محتوای مقالات کاری ندارند و از روی عنوان و تیتر دربارهٔ محتوا نظر می‌دهند. البته من معتقدم که عروس فیلم بدی نیست و حتی از لحاظ مضمون یك فیلم اخلاقی است. مگر آنکه بخواهیم چند کلوزآپ از خانم کریمی و یا زیبایی ایشان را جنایتی تلقی کنیم که هیچ چیز حتی سیر اخلاقی فیلم عروس که از دقیقهٔ بیست به بعد درجهت نفی زندگی کادیلاك‌نشینان و هواداران سانتیمانتالیسم حرکت می‌کند، نمی‌تواند این جنایت را جبران کند. نمی‌دانم چرا ما باید اینگونه به تماشای فیلمها بنشینیم؟ مسئله‌ای مشابه فیلم عروس اکنون برای فیلم «نرگس» روی داده است؛ و این فیلم نیز قربانی سلایق منتقدان بورژوامسلك و خوش‌نشین و روشنفکرمآب و آوانگاردزدهٔ نشریات سینمایی شده است. فیلم نرگس نیز یك فیلم اخلاقی است و فیلم به صرف آنکه از درون زندگی بدکاران و مطرودان جامعه، آغاز شود، نمی‌تواند فیلم بدی باشد. باید دید که آیا حرکت فیلم درجهت نفی و یا اثبات بدکاری است، گذشته از آنکه اصلاً بنده با نقد مضمون مخالف هستم و علت آن را در پاسخهای دیگر ذکر کرده‌ام. داستان فیلم «نرگس» از ساختمانی برخوردار است که معمولاً فیلم فارسی از آن بهره می‌گرفته است، اما این شباهت نباید ما را فریب دهد. ما باید با دل خود به تماشای فیلم بنشینیم نه با عقل محاسبه‌گر خویش. گذشته از آنکه ساختار فیلم نرگس و کارگردانی قدرتمند آن از همین مضمون، فیلمی بسیار خوب درآورده است.

[عرف خاص روشنفکری، تماشاگر خاص ـو نه مردم ـ را عادت داده است که هنگام تماشای فیلم، تلاش کنند تا خود را «بیرون از فیلم» نگاه دارند و از همین فاصله، دربارهٔ فیلم نظر دهند؛ آن‌هم عموماً ازطریق «نقد مضمون» که هرگز نمی‌تواند ارزیابی درستی از فیلم به‌دست دهد] اگر ملاك «ایجاد مفسده» است بگذارید خدمتتان عرض کنم که اتفاقاً خانم کریمی چهره‌ای «سرد» دارند و هنوز بازیگر خوبی هم نشده‌اند و بسیاری از هنرپیشه‌های زن دیگر در سینمای ایران وجود دارند که با این ملاك، مفسده‌ای بیشتر از فیلم عروس ایجاد کرده‌اند منتها دربارهٔ آنان هیچ هیاهویی نشده است. شواهد بسیاری وجود دارد اما من فقط به ذکر نام «هامون» اکتفا می‌کنم.

با این حال من هرگز قصد حمایت مطلق از فیلم عروس را ندارم و هر اعتراضی دربارهٔ آن داشته باشید به بنده برنمی‌خورد، اگرچه دربارهٔ فیلم مهاجر چنین نیستم و معتقدم که فیلم مهاجر برای تاریخ سینمای ایران خواهد ماند و این فیلم یکی از بارزترین نشانه‌های ما در راه رسیدن به آن سینمای مطلوب است.

من نمی‌دانم مرادتان از «من و امثال من» چیست و شاید هم دربارهٔ آن سنگها که می‌فرمایید، فرمایش شما درست باشد. به هر تقدیر بنده جرأت ابراز نظرات خویش را دارم و به همین دلیل به استقبال مخالفان سخنان خویش نیز خواهم آمد مشروط بر آنکه مباحثه، صورت بازجویی و فضیحت‌گویی نداشته باشد.

دربارهٔ استناد شما به سخن آقای دکتر شریعتی نیز باید عرض کنم که شما گرفتار یك حکم منطقی یارادوکسیال و متناقض هستید و خودتان نمی‌دانید. اولاً چه کسی گفته است که تماشاگر عام را کارگردانانی که نام آنها را پیش از این ذکر کرده‌ام، می‌توانند تکامل بخشند؟ ذات نایافته از هستی‌بخش/ کی تواند که شود هستی‌بخش؟ و ثانیاً تناقض این حکم در

اینجاست که اگر تکامل و تربیتی هم در میان باشد لازمهٔ تربیت مخاطب آن است که ارشادات شما در جریان یك پروسهٔ تربیتی، از مراتب پایین به‌سوی درجات بالا میل کند. یعنی شما باید مخاطب را رفته‌رفته و بتدریج تربیت کنید نه یکباره با ساختن فیلمهایی که نه زبانش را مردم عادی می‌فهمند و نه به مضمونش گرایشی دارند. گذشته از آنکه اصلاً من با یقین کامل معتقدم که فیلم زندگی و دیگر هیچ -فی‌المثل- نه‌تنها مردم را تکامل نخواهد بخشید که بالعکس آنها را به اعماق لجنزار اومانیسم خواهد کشاند. به بخشهای دیگر این پرسش و پاسخ نیز رجوع کنید شاید جواب این سؤال را به صورتهای دیگر در آنجا بیابید.

■ **با توضیحات جنابعالی از فیلم نتیجه می‌گیریم که فیلم عروس نمونهٔ مطلوب فیلم است. اگر چنین است پس فاتحه سینما را بخوانیم.**

● نگفتم؟! نه، لازم نیست فاتحهٔ سینما را بخوانید.

■ **لطفاً معین بفرمایید فیلمسازان کشور ما کدام خطمشی را در پیش گیرند: اگر فیلم پرفروش باشد ازطرف شما وعده‌ای دیگر انگ سطحی بودن و کیشه‌ای به آن می‌خورد و اگر کم‌فروش باشد و تماشاگران کمتری را به خود جلب کند مهر روشنفکرانه بودن شما بر روی قوطی فیلم خودنمایی می‌کند. به نظر اینجانب تنها و تنها یك فیلم بخصوص شما را به چنین قضاوتی رسانده که فیلم پرفروش و هنری هم داریم. آیا براستی هنوز خود شما دلیل پرفروش بودن آن فیلم را نفهمیده‌اید. لطفاً واقعگرایانه‌تر به مسائل بنگرید.**

● باز هم همان. اگر به پاسخهای پیشین مراجعه کنید جواب خود را خواهید یافت. مسئله بنده نه به فروش فیلم برمی‌گردد و نه به فیلم عروس. فروختن و یا نفروختن فیلم محور ارزشیابی نیست، اگرچه فیلم باید مخاطب عام داشته باشد اما لزوماً هر فیلم پرفروشی، خوب نیست. مسئله چیز دیگری است که بنده تلاش کردم آن را توضیح دهم. در شرایط فعلی که مردم فرصت نیافته‌اند تا فرهنگ سینما رفتن پیدا کنند، شما بهترین فیلمها را هم که نمایش دهید، بی‌فایده است. سیاستگذاریها و برنامه‌ریزیهای وزارت ارشاد، در سینماها را به روی مردم بسته است و هزار سال هم که بگذرد با استمرار وضع موجود هیچ چیز تغییر نخواهد کرد. راجع به فیلم عروس هم لطفاً با خود آقای افخمی حرف بزنید.

● **برادر گرامی، جناب آقای آوینی**

۱ـ فیلم نمونهٔ خود را نام ببرید.

۲ـ یادم افتاد گویا قبلاً دوستانتان گفته‌اند عروس! کدامش؟... خود فیلم یا عروس!؟

۳ـ ترا به خدا این‌قدر بچه محله‌های مرا احمق نپندار... بچه‌های شوش... امامزاده حسن، آذری... شهرری.

۴ـ راستی ساز دهنی را یادت می‌آید، قصهٔ همان بچه محل ما در شوش... آبادان خیلی جنوب جنوب... بیچاره دیکر توان دیدن امیرو را ندارد.

۵ـ راستی چرا؟

۶ـ چون کسانی که خود را بزرگ همه می‌دانند می‌گویند سینما هیچکاك است و بس.

۷ـ امیرو می‌گوید کور پدر هیچکاك... اما شما بر سر او می‌کوبید که اکر پای خود را از کلاسیك هیچکاك فراتر بری مدرنیزه خواهی شد. امیرو می‌گوید بخدا من باشو را می‌فهمم. شما می‌کوبید بر سرش: تو نمی‌فهمی چون با هیچکاك جور درنمی‌آید. می‌گوید: بخدا آن بچه سرگردان در آب، باد، خاك من هستم. شما می‌کوبید بر سرش که ای مدرنیزهٔ بی‌شعور، تو باید عروس ببینی. امیرو می‌ترسد و دیکر امیرو نمی‌بیند!

۸ـ تو را به خدا، بکذار راحت فکر کنم تا خودم بین عروس و آب، باد، خاك، سازدهنی، باشو، آنچه را که مرا بیشتر به تفکر وامی‌دارد آن را انتخاب کنم.

- دوست عزیز!

چرا هنگامی که از یك نظر مخالف برآشفته می‌شوی، می‌خواهی حریفت را با سخنان عاطفی از میدان به‌در کنی؟ مگر من برای تو انشایی دربارهٔ برگریزان پائیز خوانده‌ام که با من چنین سخن می‌گویی؟ من دربارهٔ ماهیت سینما بحث کرده‌ام و تو هم با من بر سر همین امر مناظره کن... من اصلاً نامی از هیچکاك و عروس به میان

● بنده معتقدم که مردم یعنی تماشاگر عام نیازی به هدایت روشنفکران یا مدعیان روشنفکری ندارد و اتفاقا بالعکس، در کشور ما همواره وضع چنین بوده است که روشنفکران از مردم عقب‌ترند. شاهد مثال همین انقلاب اسلامی است که توسط مردم و رهبران روحانی‌شان به نتیجه رسیده است نه روشنفکران. و روشنفکران جز جمعی قلیل، هنوز هم از این واقعیت که انقلابی رخ داده است بی‌خبرند.

● اگر سینما را به صورت یك بدن مستقل تمثل ببخشید، اقتصاد در حکم پاهای این پیکر واحد است و اگر سینما را به صورت یك سیستم بسته و کامل تصور کنید، اقتصاد پسخوراند این سیستم است و بدون آن هرگز سیستم حیاتی سینما کامل نمی‌گردد.

● فیلمهایی که در جشنواره‌ها جایزه برده‌اند، عموماً چنین‌اند، و البته عرفان زدگی فقط صفتی از صفات این بیماری است.

آورده‌ام که تو دربارهٔ من پیشداوری می‌کنی؟ گیرم که من از فیلم عروس خوشم بیاید تو باید از من بپرسی خود فیلم یا عروس؟ چطور به خودت اجازه می‌دهی که با کسی اینگونه سخن بگویی؟

دوست من!

من هم بچه شاه عبدالعظیم هستم... و در خانه‌ای به‌دنیا آمده و بزرگ شده‌ام که در هر سوراخش که سر می‌کردی به یك خانوادهٔ دیگر نیز برمی‌خوردی. من که از زعفرانیه نیامده‌ام که تو فخر محلّه‌ات را به من بفروشی! من ترا در سمینار دیدم و از چهره‌ات خوشم آمد علی‌رغم اینکه در مقابل من قرار داشتی و با هم رودررو شدیم... و من در برابر جمع به تو گفتم که من در جایگاهی نیستم که بگویم تو چه بکن و چه نکن. مگر من می‌توانم فیلم سازدهنی را از تو بگیرم؟ هر چند بار که می‌خواهی سازدهنی و باشو و آب، باد، خاك را ببین. به من چه مربوط است؟ مگر من گفتم که این فیلمها را نبین و مگر گفتم که باید جلوی فیلمسازی آقای امیر نادری را گرفت؟. امیر نادری اکنون در آمریکاست و به من و تو، هر دو می‌خندد. او نه تو را دوست دارد و نه بچه محلهای ترا او خودش را دوست دارد و اصلاً نمی‌تواند دیگری را دوست بدارد... و از این حرفها گذشته، حرف من بر سر او یا هر کس دیگر نیست تو نمی‌دانی که حتی اگر امیر نادری هم به سنت فیلمسازی خودش در تنگنا و سازدهنی وفادار می‌ماند، دیگر آب، باد، خاك و دونده را نمی‌ساخت. تو نمی‌دانی که آقای بیضایی هم در فیلم باشو تا حدی ـ و نه زیاد ـ از سنت فیلمسازی خود عدول کرده است. تو فریب یك هیاهو را خورده‌ای که فقط ترا نفریفته است؛ بسیارند آنان که فریب این هیاهو را خورده‌اند و به انفعال کشیده شده‌اند... و در میان آنان با کمال تأسف از بچه محلهای من و تو هم وجود دارد. من دلم برای تو می‌سوزد و برای همهٔ کسانی که خودشان را در برابر این مظاهر بیهودهٔ غربزدگی باخته‌اند. تو چرا؟ منتظری که کسی بگوید هیچکاك تا فریاد بزنی ـ مثلاً ـ تارکوفسکی. تو خودت باش و با عقل مستقل خودت بیندیش و فریب آنان را که حیاتشان و شیوه زندگی‌شان، دلالت بر هویت حقیقی‌شان دارد نخور. آنها نه چون من و تو می‌اندیشند و نه چون من و تو می‌زیند. آنها مثل آقای بیضایی وقتی پایشان به سوئد می‌رسد، در برابر تماشاگران خویش، حرفهایی می‌زنند که اگر به گوش تو می‌رسید شاید بیشتر از اینها که اکنون هستی برافروخته می‌شدی.

...به هر تقدیر مخاطب من تو نیستی و من حرفهایم را برای تو نمی‌زنم. تو اگر اینچنین که می‌گویی باشی، طعمهٔ بلعیده شده‌ای بیش نیستی و باید منتظر بمانی تا در معدهٔ انتلکتوئلیسم هضم شوی. مخاطب من آن بچه محلهای تواند که در جبهه‌های جنگ همراه هم بوده‌ایم و در کنار هم با دشمنان این فرهنگ جنگیده‌ایم. دلم می‌خواهد آنان را از دامی که تو در آن افتاده‌ای حفظ کنم نه برای اینکه اگر یك بار دیگر دشمنان این فرهنگ ـ و این‌بار یانکی‌ها ـ حمله آوردند آنها باز هم به جبهه بروند و سینهٔ پردرد خویش را به گلوله‌ها بسپارند، نه! برای آنکه «خودشان» بمانند و مرعوب صورت کاذب روشنفکری که عین عُجب و ریاکاری است، نشوند. من می‌دانم که اکنون بسیاری از بچه محلهای من و تو به دانشگاه رفته‌اند و چه‌بسا بعضی از آنها هم در مدارس سینمایی ولو باشند؛ برای آنهاست که می‌ترسم. دوست من!

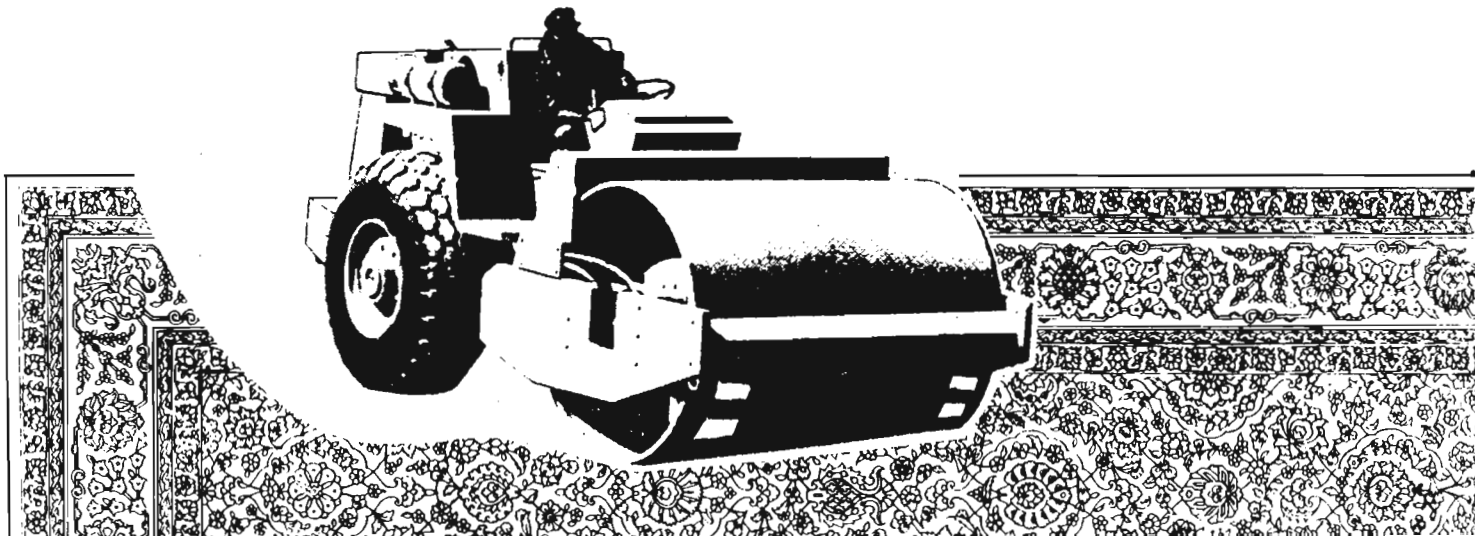
با اینهمه، باشد! من نمی‌خواهم ترا ناراحت کنم. بیا با هم دوست باشیم و با هم به دیدن فیلمهای سازدهنی و باشو بنشینیم. نه! آب، باد، خاك را دیگر حاضر نیستم ببینم. دیگر تحمل ندارم که ملتم، مردمی که با تمام وجود به آنان عشق می‌ورزم و وطنی که بیشتر از جان شیرین، دوستش می‌دارم مضحکهٔ آدمی مثل امیر نادری و منتقدان بی‌درد و مرفه و بورژوای جشنواره‌های خارجی قرار بگیرد.

■ شما برای اولین بار ـ تا آنجا که به‌یاد می‌آورم ـ از «شبه روشنفکر» نام بردید. آیا این ترکیب را به‌جای همان «روشنفکر» که تاکنون در مقالات خود و مجله‌تان به نقد می‌کشیدید به‌کار بردید یا اینکه این مفهوم چیز دیگری است؟ آیا می‌توانیم اینگونه تصور کنیم که برای «روشنفکر» و سینمای روشنفکری شان بالاتر قائل هستید؟ یعنی اگر سینمای روشنفکری داشته باشیم به‌جای ـ سینمای شبه روشنفکری ـ آن اشکالاتی که برای آنگونه سینما قائلید منتفی شده و یا لااقل تخفیف می‌یابد؟

● سنت روشنفکری ـ و به تعبیر بهتر

انتلکتوئلیسم- متعلق به غرب است و مبدأ و معادش نیز همان است، از غرب برآمده و به غرب هم رجوع دارد. لفظ انتلکتوئلیته -روشنفکری یا منورالفکری- در برابر تفکری وضع شده است که متعلق به قرون وسطی است. بعد از رنسانس، متفکران اروپایی یقین آوردند که قرون وسطی، عصر تاریکی و تاریک‌اندیشی بوده است و لفظ انتلکتوئل -روشنفکر- برای کسانی وضع شده که در تفکر مخالف معتقدات قرون وسطایی بوده‌اند. بنابراین روشنفکری ملازم با الحاد، یونان‌زدگی، علم‌پرستی و فرعونیتی است که ضرورتاً آنانی را که در سیر تطور تاریخی غرب و پیدایش تکنولوژی شریک نبوده‌اند و در اندیشه، هنوز رجوع به مبنایی می‌کنند که در خارج از دنیای جدید قرار دارد وحشی و بربر می‌دانند. روشنفکری، ملازم با این یقین است که حیات بشر به سه دوره تقسیم می‌شود: اسطوره، دین و علم و ما اکنون در دوران علم به‌سر می‌بریم و دین جز خرافه‌ای بیش نیست. روشنفکری ملازم با اعتقاد به نظریهٔ ترقی است و بر این اساس انسانهای هر دوره از ادوار پیشین مترقی‌تر هستند و پیشرفت بشر و تکامل فکری او امری است که دارای ضرورت تاریخی است و بنابر این اگر قولی و یا فردی به مرجعی در گذشته رجوع کنند، آنان را باید ارتجاعی و مرتجع خواند. روشنفکری عین اومانیسم است و مفهوم درست اومانیسم جایگزینی بشر بر مسندی است که تا دیروز خدا بر آن تکیه داشته است. اومانیست، بشر را می‌پرستد و این انسان را نیز به گونه‌ای تعریف می‌کند که علم امروز ایجاب می‌کند. انسانی که مورد پرستش قرار می‌گیرد، خلیفة‌الله نیست بلکه بشری است که وجودش، استمرار وجود گوریلهایی است که میلیونها سال پیش بر کرهٔ زمین می‌زیسته‌اند. او فقط نیازهای حیوانی وجود خویش را اصیل می‌انگارد و خود را در رسیدن به مطلوب خویش -هر چه باشد- آزاد می‌خواهد. او زندگی اجتماعی را نتیجه یك میثاق اجتماعی و یك قرارداد می‌داند و بنابر این اگر به حقوق دیگران تجاوز نمی‌کند، برای احترام به این قرارداد است. اگر نه هر چیزی از نظر او مجاز است. روشنفکری ملازم با «تجدد» نیز هست و این تجدد یا مدرنیسم چنین اقتضا دارد که هر چیز کهنه‌ای مذموم است. و مگر نه اینکه هر نویی بالاخره کهنه می‌شود؟ و بنابر این تنها انسانی ذاتاً متجدد است که حیات او عین نهیلیسم باشد و به یك «نفی مطلق» ایمان آورده باشد. روشنفکری، ملازم با نفی سنن فلسفی پیشینیان نیز هست پس در نهایت امر، هر روشنفکر چه بخواهد و چه نخواهد سوفسطایی است. او معتقد به نفس الامر و واقعیت ثابت نیست و به حقیقت نسبی ایمان دارد و این عین سفسطه است. روشنفکری بنابر این ملازم با سوبژکتیویته نیز هست چرا که مرجع تفکر روشنفکر، خواه ناخواه بعد از آنکه در همه بدیهیات دچار تردید می‌شود، خود او است: من فکر می‌کنم، پس هستم. بنابر این هیچ امر بدیهی دیگری که بتواند مبنای تفکر من واقع شود وجود ندارد جز اینکه من هستم. پس هر اطاقی مرکز جهان است و هر فرد انسانی خدایی است تبعید شده از آسمان.

بگذریم... و اما انتلکتوئلیسم یا روشنفکری شجره‌ای است که جز در خاك غرب نمی‌روید. روشنفکری از لحاظ تاریخی، اقتضائات و موجباتی دارد که در هیچ جای دیگر از کرهٔ زمین پا نمی‌گیرد. رجوع همه روشنفکران دیگر در سراسر کرهٔ زمین به مرجع آنها -غرب- است و غرب‌زدگی معنایی جز این ندارد. بنابر این هیچ روشنفکری جز روشنفکر غربی اصیل نیست، پس بهتر است که روشنفکران سایر مناطق و اقوام کرهٔ زمین و بالخصوص روشنفکران این سوی عالم را، «شبه روشنفکر» بخوانیم پس شبه روشنفکری از یك لحاظ نسبت به روشنفکری حاوی نوعی برتری است چرا که می‌تواند در پذیرش بعضی صفات و لوازم روشنفکری از مرجع خویش که غرب است عدول کند و به این‌سان فی‌المثل مفهومی چون «روشنفکر دینی» که در عین روشنفکری الحاد را که از لوازم انتلکتوئلیسم در غرب است، نپذیرد به نحوی از فعلیت دست یابد. اما از یك لحاظ دیگر شبه روشنفکری نسبت به اصل آن پست‌تر است چرا که شبه روشنفکر، «مقلد» است و روشنفکر، اصیل و مستقل؛ و بدون تردید مقلد غرب بودن -غرب‌زدگی- از غربی بودن به‌مراتب بدتر است. (پیشنهاد می‌کنم کتاب غرب‌زدگی جلال آل‌احمد را بخوانید. از صفحه ۱۴۱ تا ۱۵۵ در توصیف غربزدگی است. او دو صفت اصلی روشنفکر غربزده را چنین توصیف می‌کند: «آدم غربزده



هُرهُری مذهب است. به هیچ چیز اعتقاد ندارد، اما به هیچ چیز هم بی‌اعتقاد نیست. یك آدم التقاطی است؛ نان به نرخ روز خور است... خودش باشد و خرش از پل بگذرد دیگر بود و نبود پل هیچ است. نه ایمانی دارد، نه مسلکی، نه مرامی، نه اعتقادی، نه به خداوند و نه به بشریت. نه در بند تحول اجتماعی است و نه در بند مذهب و لامذهبی. حتی لامذهب هم نیست، هرهری است. گاهی به مسجد هم می‌رود همان‌طور که به کلوب می‌رود یا به سینما، اما همه جا فقط تماشاچی است... همیشه کنار گود است.» و در جائی دیگر: «آدم غربزده چشم به دست و دهان غرب است... اگر دست بر قضا اهل سیاست باشد از کوچکترین تمایلات راست و چپ حزب کارگر انگلیس خبر دارد و سناتورهای آمریکایی را بهتر از وزرای حکومت خودش می‌شناسد... و اگر اهل ادب و سخن باشد فقط علاقه‌مند است که بداند برندهٔ جایزهٔ نوبل امسال که بود یا گونکور و پولیتزر به که تعلق گرفت و اگر اهل تحقیق است، دست روی دست می‌گذارد و فقط در پی این است که فلان مستشرق دربارهٔ مسایل قابل تحقیق او چه گفت و چه نوشت. و اما اگر از عوام‌الناس است و اهل مجلات هفتگی و رنگین‌نامه‌ها که دیده‌ایم، چند مرده حلاج است. به هر صورت اگر یك وقتی بود که با یك آیهٔ قرآن یا یك خبر منقول به عربی همهٔ دهانها بسته می‌شد و هر مخالفی سر جایش می‌نشست، حالا در هر باب نقل یك جمله از فرنگی همهٔ دهانها را می‌بندد... حالا دیگر وحی مُنزَل از کتابهای آسمانی به کتابهای فرنگی نقل مکان کرده است یا به دهان مخبر رویتر و یونایتدپرس و الخ... و از اینجاست که در ممالك غربزده، مبحث شرق‌شناسی که به احتمال قریب به یقین انگلی است بر ریشهٔ استعمار روییده مسلط بر عقول و آراء است. و یك غربزده به‌جای اینکه فقط در جست‌وجوی اصول تمدن غربی به اسناد و مراجع غرب، رجوع کند، فقط در جست‌وجوی آنچه غیر غربی است چنین می‌کند. مثلاً در باب فلسفه اسلام، یا در باب آداب جوکیگری هندوها یا دربارهٔ چگونگی انتشار خرافات در اندونزی و یا دربارهٔ روحیهٔ ملی در میان اعراب... و در هر موضوع شرقی دیگر فقط نوشتهٔ غربی را مأخذ و ملاك می‌داند. این جوری است که آدم غربزده حتی خودش را از زبان شرق‌شناسان می‌شناسد! خودش ـ به‌دست خودش ـ خودش را شیئی فرض کرده و زیر میکروسکپ شرق‌شناس نهاده و به آنچه او می‌بیند تکیه می‌کند نه به آنچه خودش هست و احساس می‌کند و می‌بیند و تجربه می‌کند. و این دیگر زشت‌ترین تظاهرات غربزدگی است. حرفهای جلال تمام نشد، اما سه نمونه هم از نگارنده بشنوید: یکی آنکه یادم هست یکی از اقوام نزدیك ما که حالا در غرب بروبیایی دارد هنگام ترور کندی، درحالی که گوشش را به رادیو چسبانده بود، اشك می‌ریخت و آنچنان گریه‌ای می‌کرد که کسی در مرگ مادرش چنین نمی‌کند و همین آقا، برای مرگ مادرش حتی حاضر نشد سفری چند روزه به ایران بکند و بازگردد. و یا چرا راه دور برویم همین دوستان کنونی ما در وزارت ارشاد نظرات منتقدان غربی دربارهٔ سینمای ایران را چون وحی مُنزَل تلقی می‌کنند و قرار بود که ده‌بیست نفری از آنها را هم به ایران دعوت کنند که به ارزیابی سینمای پس از انقلاب اسلامی! بنشینند. و همین آقای کیارستمی خودمان در فیلم زندگی و دیگر هیچ، پوستر فرانسوی فیلم خانهٔ دوست کجاست را به این و آن نشان می‌داد و الخ...)

مسئله دیگری که وجود دارد این است که اگر مفهوم تحت‌اللفظی «روشنفکر» را بدون درنظر گرفتن سابقهٔ تاریخی روشنفکری و مبانی فلسفی آن در غرب لحاظ کنیم، آنگاه روشنفکر به مفهوم کسی است که دارای فکری روشن است. آنچه که اکنون معمول است، همین است و متأسفانه بزرگان ما نیز به علل مختلف روشنفکر را به مفهوم تحت‌اللفظی آن گرفته‌اند و حتی این تعبیر را اصطلاحاً برای تحصیل‌کردگان علوم جدید به‌کار برده‌اند. چنین کاری زبان را مخدوش می‌کند و بُعد ما را نسبت به حقیقت روشنفکری و ماهیت آن، بیشتر می‌کند. اما ازطرف دیگر این کاری است که خواه ناخواه انجام گرفته و حالا که چنین است برای فردی چون این حقیر که قصد تحلیل و تفسیر ماهیت روشنفکری را دارم، کار به‌مراتب دشوارتر است، چه باید کرد؟ کسی از دوستان به من ایراد می‌کرد که «تو که به روشنفکری می‌تازی، خودت در جایگاه آنان هستی. خودت هم تحصیلات علوم جدید داری و در دانشگاه تحصیل کرده‌ای و...» فهمیدم که این آقا هم روشنفکری را بدون درنظر گرفتن سوابق تاریخی و ماهیت فلسفی آن، می‌فهمد.

بنابر این ما اصلاً سینمای روشنفکری نداریم و هرچه هست شبه روشنفکری است. روشنفکری صفات و لوازمی دارد که در مجامع غربزده ـ فقط به دلیل غربزدگی ـ محقق نمی‌شود و درست به همین علت است که اکنون در غرب دوران روشنفکری به‌سر آمده، اما در ایران هنوز باقی است. بنابر این به روشنفکرهای وطنی اصولاً اطلاق کلمهٔ روشنفکر درست نیست چرا که آنان مقلدند و نه اصیل و از همهٔ لوازم و صفات روشنفکر ـ به مفهوم تاریخی آن که در غرب محقق شده است ـ نیز برخوردار نیستند؛ اما از طرف دیگر اگر صرفاً به آنها «شبه روشنفکر» اطلاق کنیم، آنگاه همین اشتباهی پیش خواهد آمد که شما نسبت به سخنان بنده، به آن دچار آمده‌اید، یعنی این تصور ایجاد خواهد شد که اینها از آن لحاظ که شبه روشنفکر هستند، مورد حملهٔ ما واقع شده‌اند و اگر روشنفکر بودند، وضع فرق می‌کرد. خیر، تفاوتی نمی‌کرد. اگر روشنفکری در این کشور محقق می‌شد، هرگز امکان وقوع انقلاب اسلامی وجود نداشت مگر در تأسی به غرب ـ چرا که خواه ناخواه غرب در معرض یك انقلاب عظیم قرار دارد که همه چیز را زیر و زبر خواهد کرد ـ اگر روشنفکری در این کشور محقق می‌شد، ما هم در موجودیت تاریخی غرب شریك می‌شدیم و مثل ژاپن بناچار، روح ملی را فدای توسعهٔ تکنولوژیك می‌کردیم؛ که نکرده‌ایم و خدا را شکر که چنین امری در کشور ما وقوع نیافته است و امکان وقوع نیز ندارد.

آقای بیضایی در سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب، گفته بود که در این کشور انسانهایی متعلق به همهٔ اعصار، از عصر نوسنگی تا قرن بیستم وجود دارد. و با این سخن خواسته بود از یك سو این معنا را که مردم ایران دارای هویت واحدی هستند انکار کند و از سوی دیگر به مردم طعنه بزند

که آنها معاصر دنیای جدید نیستند. ایشان راست می‌گوید و بنده هم در سمینار عرض کردم که اگر چنین بود که دیگر انقلاب اسلامی وقوع نمی‌یافت.

دوست من! معاصر دنیای جدید بودن مساوی است با قبول همهٔ معیارها و اصول دنیای جدید و ما اینچنین نیستیم. به ما می‌گویند «بنیادگرا» چرا که ما برای فهم و درک عالم و عمل در زندگی به غرب رجوع نمی‌کنیم. ما هنوز پیرو نهضت انبیاء هستیم و کسی که چنین باشد به نظریهٔ ترقی معتقد نیست. تاریخ را طور دیگری می‌فهمد، عالم را طور دیگری می‌فهمد و برای عمل در زندگی به شریعت علمی غرب رجوع نمی‌کند، به قرآن و سنت رجوع می‌کند. هر کسی ناگزیر است که یا مجتهد و یا مقلد باشد. در شریعت تکنولوژیک غرب نیز همین است. آقای بزرگمهر رفیعا که بعد از من در سمینار سخن گفت، چهل صفحه کاغذ خواند و در تمام این چهل صفحه یك جمله از خودش وجود نداشت؛ همه را از مراجع غربی خویش نقل کرده بود. سنت رجوع به مراجع و مآخذ در پژوهش به شیوهٔ غربی جز این اقتضا ندارد که شما آنان را اصل بینگارید و خودتان را فرع و «فوندا سیون» تفکرات خویش را همان اصول غربیها قرار دهید. عرض کردم که در غرب، علی‌الظاهر عصر انبیاء گذشته است و فلاسفهٔ دنیای جدید همان وظیفه‌ای را برعهده دارند که در دنیای گذشته انبیاء بر عهده داشتند. ایدئولوژی یعنی شریعت جدید. دوست من! فلاسفه دنیای جدید ملهم از عقل خود بنیاد و ملحدی هستند که بعد از رنسانس صورت نوعی آن تحقق پیدا کرده است و انبیاء، ملهم از آسمان بودند. «وحی» در روزگار ما باورکردنی نیست چرا که اصلاً آنچه بر بشر جدید غلبه دارد همین عقل خود بنیاد فلسفی است... و مشکل افرادی چون حقیر که حقیقت دنیای جدید و روشنفکر و شبه روشنفکر و غربی و غربزده را شناخته‌ایم و خود را از این منجلاب خلاص کرده‌ایم در همین جاست که مشهورات و مقبولات خاص ـ و حتی عام ـ مبتنی بر اصول دنیای جدید است. ولی ما عقب نخواهیم نشست و حرفهایمان را خواهیم گفت چرا که می‌دانیم لازمهٔ تحول دنیای جدید، یکی هم آن است که من و امثال من حرفهایمان را ـ هرچند با عرف دنیای روشنفکری و شبه روشنفکری معارض است ـ بی‌رودربایستی بگوییم.

■ چرا به عمد می‌خواهید وجود سینمای متعهد را پیش از انقلاب منکر شوید؟ آیا شما اطلاعی از فیلمهایی چون گاو و رگبار، دایرهٔ مینا و... ندارید یا بدون هیچگونه تعمقی آنها را به‌راحتی در طبقه‌بندی غیر واقعی خود قرار می‌دهید؟

● از آنجا که یك سؤال دیگر نیز با همین محتوا وجود دارد، اجازه بدهید جواب را بعد از آگاهی از آن سؤال عرض کنم.

■ شما سینمای پیش از انقلاب را صرفاً به دو گونه سینما تقسیم کردید: ۱ـ سینمای روشنفکرمآبانه و شخصی ۲ـ فیلم فارسی.

به شیوهٔ ابتدایی و عوامانهٔ به‌اصطلاح دراماتیکی که شما در طرح بحث به‌کار برده‌اید یعنی طرح سؤالات خود خواسته و خود گفته و خود خندیده و پاسخ به آنها که معمولاً در ادبیات تعلیمی پنجاه سال قبل نونهالان خیلی معمول بوده است، من هم دو تا سؤال طرح می‌کنم و چون آن‌قدر به خودم مطمئن نیستم که خودم جوابش را بدهم... اگر شما زحمت بکشید و جواب بدهید، ممنون می‌شوم:

۱ـ چرا شما و دوستانتان در مجلهٔ سوره و کیهان، آدمها، فیلمها و همهٔ دنیا را به سیاه و سفید تقسیم می‌کنید؟ یعنی هنوز باور ندارید که عکاسی رنگی و سینمای رنگی سالهاست که متولد شده؟

۲ـ چرا خیال می‌کنید همهٔ فیلمهای پیش از انقلاب جزء آن دو دسته بوده‌اند و همه هنرمندان یا فاسد یا روشنفکرمآب یعنی این وسط هیچ تونالیتهٔ خاکستری وجود نداشته؟

۳ـ لطفاً جایگاه فیلمهایی مثل رگبار و گاو امثالهم را در تقسیم‌بندی علمی، قاطعانه و مطمئن خود مشخص فرمایید.

● پیش از جواب گفتن به اصل سؤال، عرض کنم که لابد مقصود شما از «شیوهٔ دراماتیك بنده در طرح بحث»، شیوهٔ دیالکتیك بوده است نه دراماتیك؛ که اگر مرادتان جز این نبوده است، باید بگویم که بله! این شیوه نه‌تنها در پنجاه سال پیش،

بلکه هنوز هم از شیوه‌های بسیار معمول در مقاله‌نویسی، فیلمسازی، داستان نویسی و همهٔ زمینه‌های دیگر کار هنری و فرهنگی است. اگر «منطق» کهنه شود این شیوه نیز تعطیل خواهد شد و به شما عرض کنم که اگر چه ممکن است منطق ریاضی جانشین منطق صوری ارسطویی شود و یا هر اتفاق دیگری بیفتد، اما شیوهٔ دیالکتیک در مباحث استدلالی با اتکاء به هر منطقی کهنه نخواهد شد. لحن سؤال شما در عین آنکه پرخاشگرانه است، صورتی استدلالی دارد؛ منتها استدلال بر مبنای خاصی که خود شما به آن معتقدید و شما نمی‌توانید بر بنده تکلیف کنید که به بحث خویش صورتی استدلالی ندهم. اما بنده این بحث استدلالی را در عین حال در یك قالب دیالکتیك گنجانده‌ام و این نباید اسباب اعتراض و پرخاشگری شما را فراهم آورد. آنچه که شما را به خشم آورده نتایجی است که در بحث گرفته می‌شود.

به هر تقدیر باید عرض کنم که سوره و کیهان در مسائل مختلف شیوهٔ برخورد واحدی ندارند و فی‌المثل در عرصه نقادی سینمایی، قرار ما در ماهنامهٔ سوره این است که اصلاً نقد مضمون نمی‌کنیم مگر در ارتباط با تکنیك فیلم؛ حال آنکه شیوهٔ نویسندگان کیهان چنین نیست. آنها فیلم را از دریچه مضامین می‌نگرند و شما هم همین‌طورید، اگرنه چرا گاو و رگبار و دایرهٔ مینا را مثل می‌زنید؟ و سخن از سینمای متعهد می‌گویید؟ چرا؟ شما هم این فیلمها را از لحاظ مضمون می‌نگرید و بنابر این به این نتیجه می‌رسید که این فیلمها در آن طبقه‌بندی که بنده عرض کردم، نمی‌گنجند. درست است؟ حال آنکه اصلاً طبقه‌بندی بنده براساس تکنیك فیلم صورت گرفته بود نه مضامین فیلمها. من به مضامین کاری ندارم و در متن بحث نیز به این مسئله اشاره کردم که اصلاً مضمون هنگامی جلوه می‌کند که از تکنیك مناسب برخوردار باشد. «سینمای شبه روشنفکری و آوانگارد و فیلم فارسی»، دو عنوان هستند که فیلمها را نخست از لحاظ تکنیك و سپس از لحاظ مضمون تقسیم‌بندی می‌کنند. پس اصلاً بحث بنده بر سر مضامین بد و یا خوب فیلمها نبود اگر نه مدخل و طبقه‌بندی دیگری برای بحث می‌یافتم.

گذشته از این، این تفکر سیاه و سفید که شما می‌گویید، در کجای این مبحث جلوه کرده است؟ دسته‌بندی فیلمهای پیش از انقلاب به آن دو عنوان که عرض کردم هرگز دلالت بر آنچه شما می‌گویید، ندارد چرا که هم فیلم فارسی و هم «سینمای شبه روشنفکری آوانگاردزده» از نظر من «سیاه» هستند. کجاست آن عنوان سفید که شما می‌گویید؟ کسی فیلمها را به خوب و بد و سیاه و سفید تقسیم می‌کند که بر سر مضامین فیلمها بحث کند. بنده که عرض کردم اصلاً با توجه به مضامین این طبقه‌بندی را انجام نداده‌ام.

درضمن شما خودتان می‌دانید که هنگام طبقه‌بندی، نمونه‌های استثنایی کنار گذاشته می‌شوند و قاعده بر عمومیت جاری می‌شود نه بر استثناء. با صرف نظر از نمونه‌های مورد نظر شما ـ نه بنده ـ آیا واقعاً این دسته‌بندی درست نیست؟ مگر این دسته‌بندی را دیگران انجام نداده‌اند و بنده برای نخستین بار بنیان این طبقه‌بندی را نهاده‌ام؟ خیر! در غالب مقالاتی که شما راجع به سینمای پیش از انقلاب می‌خوانید همین طبقه‌بندی یا مستقیماً و یا تضمناً وجود دارد. این دسته‌بندی که چیز تازه‌ای نیست. آنچه که در سخنان بنده تازگی داشت آن بود که من سینمای امروز ایران را در امتداد همان سینمای شبه روشنفکری پیش از انقلاب می‌بینم. این است که تازگی دارد.

اگر از لحاظ مضمون به سینمای پیش و پس از انقلاب بنگریم، آنگاه دیگر دسته‌بندیها به صورتهایی دیگر باید انجام گیرد و فی‌المثل باید ببینیم که چه مضامینی بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند و یا نگاه این فیلمها به خانواده، زن، مرد و کودك مبتنی بر چه فرهنگی است و...

گاو و رگبار و دایرهٔ مینا، هرسه از لحاظ تکنیك و مضمون در زمرهٔ فیلمهای شبه روشنفکرانه هستند. تعریف حضرت امام(ره) از فیلم گاو، اگرچه حجیّت دارد اما عمومیت ندارد و نمی‌توان از آن چنین استنباط کرد که همهٔ فیلمهای روشنفکری خوب هستند. عنایت حضرت امام به مضمون فیلم بازمی‌گردد و به احتمال قریب به یقین، گذشته از آنکه از شرایط خاص آن روزگار تبعیت دارد، با این قصد انجام شده که از هنرمندان دلجویی شود و در عین حال نظر آنان به مضامین اجتماعی، جلب گردد. اگر نه، با توجه به خود فیلم از لحاظ جایگاهی که در سینمای روشنفکری و آوانگارد دارد، خواهید دید که فیلم گاو دارای مضمونی کاملاً اومانیستی است و برای تحقیر «انسان سنتی» ساخته شده است.

جالب است بدانید اولین فیلم آقای مهرجویی بعد از ورود به ایران «الماس ۳۳» است که نمونه‌ای کامل از فیلم فارسی است. اگر این فیلم را ندیده‌اید، سعی کنید که حتماً یك کپی ویدیویی از آن تهیه کنید و ببینید.

و برای اینکه بدانید، در هنگام دسته‌بندی چاره‌ای جز آن نیست که ما قاعده را بر عمومیت قرار دهیم نه استثناء. خدمتتان عرض می‌کنم که بنده آقای مسعود کیمیایی را نه از زمرهٔ اصحاب فیلم فارسی قرار می‌دهم و نه از زمرهٔ شبه روشنفکران آوانگارد. اگرچه ایشان بعد از انقلاب دیگر آن جلوهٔ گذشته خویش را از دست داده‌اند و به نحوی خودشان را تکرار می‌کنند، اما جایگاه ایشان در آن دسته‌بندی که عرض کردم، در میانه است. در میان فیلمهای متعلق به هریك از دو گروه ـ فیلمفارسی و سینمای روشنفکری ـ نیز نمونه‌هایی بسیار وجود دارد که از لحاظ ساختار، داستان و یا عناصر و اجزاء دیگر به گروه مقابل خویش میل کرده‌اند. آقای ناصر تقوایی ـ اگرچه من از لحاظ مضمون کارهای ایشان را نمی‌پسندم ـ اما از لحاظ ساختار و تکنیك فیلمسازی، سوبژکتیویست نیستند و بنابر این شخص ایشان را نمی‌توان کاملاً متعلق به سینمای روشنفکری دانست و از آن طرف، فیلمهایی چون «قیصر» نیز وجود دارد که اگرچه از لحاظ ساختار چندان فاصله‌ای با فیلم فارسی نگرفته است، اما تا حدود بسیاری توفیق یافته که خود را از ابتذال جدا کند.

* * *

...و اما سه سؤال دیگر باقی مانده است تقریباً با یك مضمون. این سه یادداشت، به سخنان بنده در باب عرفان و عرفان‌زدگی در

سینما اعتراض دارند من این سه سؤال را یک‌جا ذکر می‌کنم و بعد جواب خواهم داد:

■ **اکبر لطف کنید، تعداد کل (البته تقریبی) فیلمهای سینمایی تولید شده بعد از انقلاب را ذکر کنید و بعد، تعداد فیلمهای به‌قول شما عرفان‌زده و روشنفکری‌زده را بشمارید، حتی فیلمهایی مثل پردهٔ آخر را که نمی‌دانم با چه معیاری در جرکهٔ فیلمهای عرفان‌زده ذکر می‌کنید جمع بزنید خواهید دید که این فیلمها تعداد معدودی از کل تولید فیلمهای ایرانی دارد. در آن صورت خواهید دید که بیخود به هنرمندان و علاقه به اینکونه بیان و مسئولین سینمایی که به قول شما حمایتگر این سینما هستند می‌کوبید. پس نتیجه‌گیری می‌کنیم که درد سینمای ما درد عرفان‌زدگی و غیره نیست. کار شما و همه دوستانتان همانند آن است که در این خانوادهٔ سینمایی همهٔ کاسه و کوسه را سر کوچکترین فرد خانواده بشکنید. با تشکر.**

■ **لطفاً بفرمایید که: آیا کسی که تشخیص می‌دهد فلان فیلم عرفانی است و به آن حمله می‌کند لازم نیست عارف باشد؟؟؟ یا او هم باید به نوبهٔ خود عارف باشد؟؟؟ آیا شما عارفید که به شکل مسجّل می‌کوبید نمی‌توان فیلم عرفانی ساخت مگر اینکه عارف بود؟؟؟ آیا این جمله را قبول دارید که: برای تشخیص اینکه فیلمی عرفانی است همان‌قدر باید عارف باشیم که بخواهیم فیلمی عرفانی بسازیم!!!؟؟ بنابر این (اگر قبول دارید) ایا این جملهٔ شما که باید عارف بود تا فیلم عرفانی ساخت تناقض نیست؟ چرا شما که خودتان به‌هر حال عارف نیستید! بفرمایید چگونه تشخیص می‌دهید فیلمی عرفانی است؟؟ ممکن است مطالعات نظری داشته باشید. ولی اگر واقعاً مطالعات نظری در باب عرفان (که نمی‌دانم به آن احاطه دارید یا نه!) برای مانع شدن از ساخت فیلمهای عرفانی و یا حمله کردن به انها کفایت می‌کند، آیا حق داریم همین مقدار و با همین کیفیت مطالعهٔ عرفانی را برای ساخت فیلم عرفانی کم بدانیم و بکوییم باید حتماً عارف باشید تا فیلم عرفانی بسازید؟؟؟ آقای آوینی! باید عارف باشید تا حق داشته باشید بکویید فیلم عرفانی نسازید!!**

● جالب توجه است که این دوست ما در تعداد هشت تا ده جمله، هفده علامت سؤال و هشت علامت تعجب به‌کار برده‌اند.

■ **به‌نام خدا. باتوجه به اینکه فیلمساز باید عارف باشد تا فیلم عرفانی بسازد می‌توان این نتیجه را گرفت که فیلمساز باید فضانورد باشد تا فیلم فضایی بسازد؟ آیا کوبریک (مثلاً) فضانورد است؟**

آقای آوینی. لطفاً بفرمایید بین عرفان نظری و عرفان عملی و عارف تفاوتی قائل هستید؟ هرکدام از این عناوین را چگونه تعریف می‌کنید؟

آیا نقش عشق و نارونی ادعای نمایش همهٔ عرفان را کرده‌اند؟ اگر خیر، چرا و با چه استدلالی ادعا می‌کنید درمورد بعضی مسائل عرفانی نازلتر نمی‌توان فیلم ساخت؟

- نخست آنکه بنده عرفان‌زدگی را تنها نشانه‌ای از نشانه‌های بیماری سینمای ایران می‌دانم نه همهٔ آن؛ و بنابر این اعتراض شما سالب به انتفاء موضوع است. پردهٔ آخر را هم از زمرهٔ فیلمهای عرفان‌زده ذکر نکردم بلکه تأکید بنده در آن بخش از سخنانم بر عدم جذابیت بود نه چیز دیگر. سینمای روشنفکری، سینمایی «متظاهر» است و با تماشاگر سینما نیز رابطه‌ای متظاهرانه دارد گذشته از آنکه به تبع روشنفکران که هرگز با تمام وجود خود در عملی وارد نمی‌شوند و همواره سعی دارند که خود را بیرون از هر ماجرایی نگاه دارند. فیلمهای متظاهرانهٔ روشنفکری نیز اصلاً تماشاگر را به تجربهٔ روحی نمی‌کشانند و او را از لحاظ عاطفی و احساسی درگیر نمی‌کنند. این کار در عرف روشنفکری با رومانتیسم نسبت پیدا می‌کند و مذموم است و بنابر این فیلمها نیز همچون پردهٔ آخر هیچ رابطه‌ای با تماشاگر عام برقرار نمی‌کنند.

انتقاد ما متوجه این معنا بود که سینمای ایران باتوجه به مجموع سیاستگذاریها و تمهیدات حمایتی و هدایتی، ذائقه جشنواره‌ای و آوانگارد یافته است. و این یک نتیجه‌گیری کلی است که اگر با عنایت به مصادیق مورد بررسی قرار گیرد در فیلمهای مختلف بعد از انقلاب بمراتب و با کیفیات گوناگون تحقق یافته است. سینمای ایران خودناخواه، جهتی را گرفته است که مسئولان سینمایی کشور خواسته‌اند و از آنجا که فیلمسازی در سالهای پس از انقلاب جز با حمایت دولت و ارگان‌های مربوط به آن، میسر نبوده، شما در کل جریان سینمایی پس از انقلاب این ذائقه انتلکتوتلیستی را می‌یابید. کم یا زیاد، مطلق یا مقید، در میان فیلمهای تولید شده پس از انقلاب فیلمهایی چون دیده‌بان و مهاجر هم وجود دارد که کمتر از این ذائقه برخوردار است - اگرچه آثاری از آن حتی در فیلم مهاجر هم قابل تشخیص است - و فیلمهایی نیز وجود دارد چون هامون و مادر و نقش عشق و نارونی و کمال‌الملک و حاجی واشنگتن و شاید وقتی دیگر و ناصرالدین شاه آکتور سینما و نوبت عاشقی و زندگی و دیگر هیچ و کلوزآپ و مشق شب و عروسی خوبان و مرگ یزدگرد و... که به‌طور مطلق از این ذائقه برخوردارند. فیلمهایی که در جشنواردها جایزه برده‌اند، عموماً چنین‌اند؛ و البته عرفان‌زدگی فقط صفتی از صفات این بیماری است.

در این میان، کسانی که ذائقه فیلمفارسی داشته‌اند ناچار خود را با وضع جدید تا حدی و نه بطور کامل تطبیق داده‌اند و بطور مشروط فرصت تلاش یافته‌اند، اما ذائقه فیلمفارسی در بسیاری از فیلمها وجود دارد. دو نمونه از فیلمهایی که ممکن است اصلاً در ذهن شما با فیلمفارسی نسبتی نداشته باشند ذکر می‌کنم که از آن بمراتب بهره‌مند هستند: شاید وقتی دیگر و دو نیمه سیب. این دو فیلم داستان واحدی دارند که در دست دو کارگردان مختلف به دو فیلم متفاوت تبدیل شده است. شاید وقتی دیگر ازلحاظ ساختمان داستان به داستانهای فیلمفارسی شبیه است. محیطها و هنرپیشه‌ها و مهارت آقای بیضایی را در نزدیک کردن این داستان به یک تم روشنفکرپسند را کنار بگذارید تا به عرایض بنده برسید. جای پای فیلمفارسی در بسیاری از فیلمهای پس از انقلاب وجود دارد که البته صبغهٔ غالب همان است که عرض کردم و فیلمفارسی جز در

جشنوارهٔ دهم، ظهوری چشمگیر نداشته است. در این جشنواره بسیاری از فیلمهایی که من دیدم، ذائقه‌ای نزدیک به فیلمفارسی داشتند که دو نفر و نصفی دو نیمهٔ سیب و جیب‌برها به بهشت نمی‌روند از نمونه‌های بارز آن بودند اگرچه باز هم غلبه با روح جشنواره‌ای و روشنفکرانه بود...

...و اما درمورد عرفان. کاملاً روشن است که سؤال این دوست ما دربارهٔ تشخیص فیلمهای عرفانی نوعی لجبازی است و دهن‌کجی به سخنان بنده. گذشته از آنکه اصلاً این من نیستم که فیلمهایی چون هامون و مادر و نقش عشق و نارونی... را به عرفان نسبت داده‌ام و قبل از هر چیز این مدعای خود فیلمها و کارگردانان آنها است. شما بیانیهٔ هیأت داوران جشنوارهٔ فجر را دربارهٔ فیلم‌هامون بخوانید. مصاحبهٔ آقای حاتمی را دربارهٔ فیلم مادر در نشریات روزانهٔ جشنواره بخوانید... ادعاهای خود جلال‌الدین ـکارمند بانکـ را در فیلم مادر بنگرید. حرفهایی را که دربارهٔ نارونی زده شده است مرور کنید و... تا ببینید که اصلاً این بنده نیستم که تهمت عرفانی بودن به این فیلمها زده‌ام.

و بعد هم، تشخیص آنکه فلان فیلم عرفانی است چه نیازی به عارف بودن دارد؟ اصلاً تماشای فیلم نباید به تخصص خاصی نیازمند باشد و فریاد ما نیز برای همین بلند است که فیلم را برای تماشاگر خاص نسازید و کاری نکنید که فیلم بر اطلاعاتی خارج از خویش استوار باشد تا مخاطب شما ناچار شود با یک دائرةالمعارف به سینما وارد شود. اصلاً فریاد ما برای همین بلند است که این نگرش به سینما با ذات سینما به مثابهٔ یک رسانه منافات دارد. چه برسد به اینکه تشخیص موضوع فیلم و یا مضمون آن نیاز به عارف بودن داشته باشد. حتی اگر کسی خود فیلم نارونی را نفهمد اگر از او بپرسید که چگونه فیلمی است این؟ خواهد گفت: عرفانی. تشخیص موضوع فیلم که جز به عقل متعارف نیازمند نیست و عقل متعارف هم درواقع، فهم و هوش است نه عقل. هر کس از یک هوشیاری متوسط برخوردار باشد می‌تواند موضوعات را از یکدیگر تفکیک کند بی‌آنکه در هیچ‌یک از آنها تخصص داشته باشد.

می‌نویسید: آیا این جمله را قبول دارید که: برای تشخیص اینکه فیلمی عرفانی است همان‌قدر باید عارف باشیم که بخواهیم فیلمی عرفانی بسازیم!!!؟؟. و بنده هم جواب می‌دهم: خیر. (بدون علامت تعجب) شما چرا اصلاً استدلال خود را بر یک‌چنین حکمی استوار کرده‌اید که این‌قدر متزلزل است؟

دوست عزیز. «عرفان» اصالتاً از مقولهٔ «عمل» است نه «نظر» و این حکم، اعم است از آنکه عرفان شما هندی باشد یا عرفان پهلوی یا چینی و ژاپنی و یا عرفان حقیقی که معرفت خداست. فریب لفظ «عرفان» را نخورید که به مفهوم معرفت است و معرفت هم علی‌الظاهر از مقوله «نظر» است... چنین نیست. عرفان اصالتاً از مقولهٔ عمل است و «عرفان نظری» را هم عرفای واصل به غایات عرفانی تدوین و تبویب کرده‌اند.

عرفان، سلوک روحی است که به قدم «عمل» ممکن است نه علم و اصلاً با فضانوردی فرق دارد که قبل از آنکه در فضا اتفاق بیفتد روی کاغذ و در لابراتوار و کارخانه ممکن می‌شود. استانلی کوبریک فیلمی ساخته است که متخصصان «ناسا» هم آن را عین واقع دیده‌اند درحالی که خودش فضانورد نبوده است و اصلاً نیازی به تجربهٔ عملی ندارد. «بی‌وزنی» حالتی است که پیش از رفتن به فضا کشف شده است اما «وجد و بیخودی و صحو و صعق و فناء فی‌الله و بقای بعد از فنا» حالاتی است که بعد از تجربهٔ عملی و روحی نامهایی نسبتاً مناسب با خویش یافته‌اند و نکتهٔ ظریف اینجاست که با خواندن کتابهای عرفان نظری هم هیچ چیز دربارهٔ حقیقت عرفان نمی‌توان دانست. عرفان، فقط و فقط یک «سلوک عملی است» و بنابر این فیلم عرفانی ساختن با فیلم فضایی یا پلیسی و جنایی... ساختن کاملاً فرق دارد.

حالا ببینیم که ساختن فیلم عرفانی با چه هدفی صورت می‌گیرد؟ دو احتمال وجود دارد:

یک- فیلم عرفانی می‌سازیم که تماشاگر را به معراج روحی ببریم و او را واصل به مقامات روحانی کنیم.

دو- فیلم عرفانی می‌سازیم که بگوییم عرفا چگونه زیسته‌اند و در زنگی آنها چه اتفاقی افتاده است.

هدف دوم، تا حدودی در سینما ممکن است از آن لحاظ که قصد فیلمساز فقط بیان حالات ظاهری یک فرد عارف و وقایعی است که در زندگی آنها روی داده است. فیلم «ابن‌سینا» از این نوع است و کاملاً ناموفق. البته ابن‌سینا عارف نبوده است و حالات عارفانه نداشته است و اهل نظر او را بیشتر یک فیلسوف می‌دانند تا عارف. هرچند در نمطهای نهم و دهم از اشارات و تنبیهات، تا حدی به عرفان نظری نزدیک شده است. فیلم تا آنجا که می‌خواهد وقایع زندگی چنین فردی را بیان کند موفق است اما به محض اینکه متوجه «حالات عارفانه» شود نیازمند به آن است که «حالات عرفانی» را خود تجربه کرده باشد و یا در تجربهٔ عملی آنها شریک باشد... و تازه چنین کاری چه فایده می‌تواند داشته باشد؟ تماشاگر از چنین فیلمی جز مشتی معلومات ظاهری چه کسب می‌کند؟ دیدن وقایع زندگی ابن‌سینا چه بارقه‌ای از تفکرات و تأملات او بر تماشاگر می‌ریزد؟ هیچ.

چنین کاری البته برای تلویزیون بسیار مناسب است. تلویزیون رسانه‌ای است کاملاً متفاوت با سینما. هرانچه در تلویزیون، مجاز باشد در سینما مجاز نیست.

هدف ساختن فیلم عرفانی ممکن است آن باشد که تماشاگر را به سلوک و معراج روحی ببرد. آیا لازمهٔ این کار، نخست آن نیست که خود فیلمساز تجربهٔ عملی و روحی سلوک را واجد باشد؟ یعنی عارف باشد؟ در مرحلهٔ بعد، لازم است که فیلمساز مخاطب خویش را بشناسد. و در مرحلهٔ سوم آنکه، سینما و همهٔ امکانات آن را از لحاظ اعمال تأثیر بر تماشاگر بشناسد... در مرحلهٔ چهارم از آنجا که سلوک روحی و عملی نیاز به تکرار و تدریج دارد و در طول دهها سال رفته‌رفته دراثر تکرار ذکر و اصرار در عمل، وصول به‌مراتب روحانی حاصل می‌آید و امکان تکرار و تدریج در سینما وجود ندارد، این کار از اصل منتفی است.

یعنی حتی اگر خود فیلمساز هم عارف و واصل باشد اصلاً از سینما چنین کاری برنمی‌آید. چنانچه دربارهٔ سفر به فضا نیز تا حدی همین‌طور است. فیلمساز می‌تواند توهمی از رفتن به سفر فضایی را ایجاد کند

و در هیچ حالتی تماشاگر، خود را در فضا نمی‌یابد. گذشته از آنکه اصلاً فضانوردی قابل ترجمه به سینما هست و سلوك روحی نیست. سلوك روحی یعنی تزکیهٔ نفس. آیا تزکیهٔ نفس در سینما ممکن است؟

مثال بهتر فیلم هامون است ـو یا این آخری بانو هامون ـ فیلم هامون به سراغ عرفانی رفته است که ملغمه‌ای است از شرقی و غربی و ژاپنی و ایرانی و غیره... اما فعلاً کاری به این واقعیت نداریم که او به سراغ چه عرفانی رفته است و آیا این عرفان، حقیقی است و یا فقط تظاهر است، آیا تماشاگر هامون همهٔ مراتب و وقایع روحی حمید هامون را حس می‌کند و در واکنشهای او شریك می‌شود؟ و یا او فقط ناظر بیرونی زندگی فردی است به‌نام حمید هامون؟ فیلم ایثار تارکوفسکی نیز نمونهٔ خوبی است آیا تماشاگر در تجربهٔ روحی الکساندر شریك می‌شود و یا فقط ناظر زندگی او است؟

پس فیلمساز ناچار است که نخست عرفان را ـکه اصلاً از مقولهٔ عمل است ـ به چیزی هم‌سنگ فضانوردی و یا سایر موضوعاتی که ماهیت علمی دارند و حقیقت‌شان نیازمند تکرار و تدریج بسیار نیست دربیاورد و بعد دربارهٔ آن فیلم بسازد. یعنی همان کاری که در همهٔ این نمونه‌ها انجام شده بود. اگر امکان داشت که تفکرات ابن‌سینا و سیر تطور و تحول آن را به‌صورت نظام فلسفی معینی که به‌نام ابن‌سینا شناخته می‌شود به فیلم درآوریم به گونه‌ای که تماشاگر عام یا خاص نیز در آن شریك شود آنگاه نوبت بحث دربارهٔ این مطلب می‌رسید که فیلمسازی که موظف بود این تفکرات را به فیلم تبدیل کند می‌بایست که ضرورتاً خودش فیلسوفی هم‌سنگ ابن‌سینا باشد. مگر نه؟ و حال آنکه اصلاً این بحث سالب به انتفاءِ موضوع است چرا که اصلاً در سینما چنین کاری ممکن نیست. دربارهٔ عرفان نیز به طریق اولیٰ چنین کاری ممکن نیست.

تصویر، متعلق به عالم شهادت است نه عوالم دیگر و بنابر این تنها تجربیاتی قابل تبدیل به تصویر هستند که امکان تنزل از عالم مجردات را داشته باشند: تفکر فلسفی و سلوك روحی چنین قابلیتی را مطلقاً دارا نیستند.

من به مباحثه بر سر عرفان حقیقی نمی‌پردازم و فقط در یك کلمه به شما عرض می‌کنم که اصلاً فیلمهای متظاهرانه‌ای را که برشمردم ارتباطی با عرفان ندارد. و با دو سه بیت از یکی از غزلهای حافظ این مباحث را ختم می‌کنم:

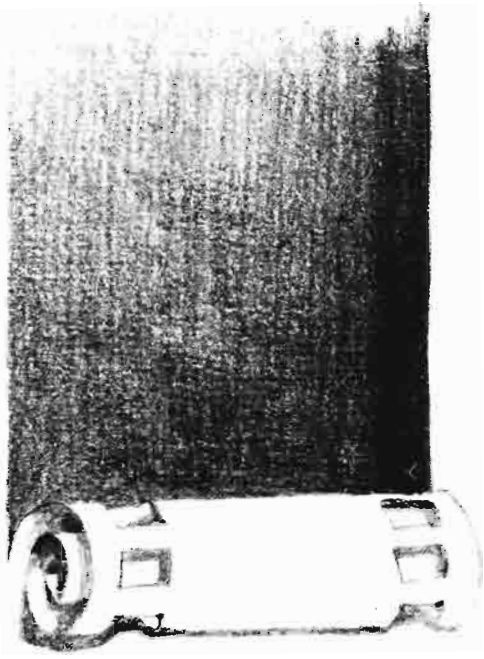
نه هرکه چهره برافروخت دلبری داند
نه هرکه آینه سازد سکندری داند
نه هرکسی که کله کج نهاد و تند نشست
کلاه‌داری و آئین سروری داند
.....
هزار نکته باریکتر زمو اینجاست
نه هرکه سر بتراشد قلندری داند

معنی تحت‌اللفظی سخن خواجه این است که دلبری حقیقتی دارد که هرآنکه چهره‌اش را آراست به آن دست نمی‌یابد. سکندری نیز چنان است که هر آینه‌سازی به آن واصل نمی‌شود چرا که در افسانه‌ها گفته‌اند که آینه را نخستین‌بار، اسکندر با برق شمشیر خویش ساخت. کلاه کج نهادن و تکبر ورزیدن و تندخویی کردن اگر چه علی‌الظاهر تقلید از صورت اعمالی است که بزرگان و کلاه‌داران ـتاجداران ـ می‌کنند اما کسی با تقلید این اعمال به شاهی نمی‌رسد. سر تراشیدن نیز که رسم قلندران است کسی را به قلندری نمی‌رساند.

و براستی هزار نکتهٔ باریکتر زمو اینجاست که شاید با این توضیحات نسبتاً مفصل نیز، گشوده نشود. فیلمهای به‌اصطلاح عرفانی سینمای ایران از عرفان فقط به ظواهر آن اکتفا کرده‌اند چونان کسی که از دلبری فقط چهره آراستن را آموخته است و یا آنکه با کلاه کج نهادن و تند نشستن می‌انگارد که به سروری و تاجداری نیز دست خواهد یافت. و البته این به آن معنا نیست که اصلاً رد پایی از عرفان حقیقی در فیلمهای ایرانی پس از انقلاب نیست. چرا، هست. اما در فیلمهایی باید به جست‌وجوی این نادره گوهر پرداخت که ادعایی هم ندارند. چنانچه در فیلم «مهاجر»... از این حقیقت نشانی هست هرچند نه فیلم و نه کارگردان آن مدعی عرفان، نیستند.

آب کم جو تشنگی آور به‌دست / تا بجوشد آبت از بالا و پست

به یکی از دوستان می‌گفتم: «عجب ماری کشیده‌اند این جماعت که دیگر به هیچ قیمتی نمی‌توان به دیگران فهماند که «مار» را چگونه می‌نویسند.» گفت: «اتفاقاً این جماعت نیز دربارهٔ شما همین را می‌گویند.» سرم را برداشتم که به او بگویم: «اما این ماییم که در اقلیت هستیم، دوست من!» ولی پشیمان شدم. طفلك بدجوری گیج بود. □



نگاهی به جشنواره ده

● مسعود فراستی

آشفتگی در مضمون، آشفتگی در بیان

دهمین جشنواره فجر را هم پشت سر گذاشتیم، اما همچنان مسایل اساسی سینمای ایران لاینحل مانده است: مسئله **هویت** این سینما و مسئله **مخاطب** آن.

سینمای ایران در جشنواره ده، یك بار دیگر بی‌اعتنایی جدی خود را به دو مهّم اثبات می‌کند ـ به جز چند استثناء ـ، به بی‌راهه می‌رود و آشفتگی‌ها را در پس جنجال و ادا می‌پوشاند. و این نگران‌کننده است. «افتخار» این سینمای تازه‌پاـ که علی‌القاعده باید پس از یك دهه جشنواره و چهارده سال پس از انقلاب، راهش را یافته باشد و دورنما یش را نیزـ عدم پیوند با تماشاگرانش است و بدتر از آن، چشمش به **غیر خودی** است، به آن سوی مرزها. آنونس‌اش نیز: **عبور از مرز تا بی‌نهایت**.

طبیعی است که چنین سینمایی، خود باخته باشد و از خود بیگانه و در نتیجه: **بی‌هویت**.

جشنواره ده، دو نوع بیماری حاد و مزمن سینمای ما را در آشکارترین شکلش عیان کرد: بیماری روشنفکرزدگی یا **فیلم انتلکت**، و بیماری گیشه‌زدگی به هرقیمت یا **فیلمفارسی**.

نوع اول، جشنوارده‌زده است ـ بخصوص جشنوارهٔ فرنگی ـ، و بی‌توجه به مخاطب خودی. از نظر تعداد فیلم، در اقلیت است اما در حمایت سیاستها و «هدایتها» است و هدف و **الگوی** آن. نوع دوم به «خودی» نظر دارد، اما فقط به جیب خودی، و به راحتی خود را با اوضاع روز وفق می‌دهد و «می‌برد». آنچنان بردنی، که نوع اوّل را به وسوسه می‌اندازد و گاه و بیگاه به دنبال خود می‌کشاند.

هردو نوع، در چند چیز مشترکند: در بی‌احترامی به **خود**، به فرهنگ خود، به هویت خود، به سینما و به تماشاگر.

هردو نوع، عوام زده‌اند و در نتیجه، مبتذل.

هردو طیف از این سینمای بیمار، امسال با بزرگانشان در جشنواره حضور داشتند. فیلم انتلکت، با تقریباً تمامی نمایندگانش، منهای کیمیایی و تقوایی، که در این طیف، به نظر من از بقیه‌شان بهترند. و فیلمفارسی نوع جدید بعد از انقلاب، با تعداد بسیاری فیلم.

جالب این‌جاست که وقتی مدعیان «سینمای نوین»، به بن‌بست می‌رسند، و به‌به و چه‌چه‌های دروغین فرنگیها، بحران اقتصادی سینمایی اشان را بهبود نمی‌دهد، به جناح ظاهراً مخالف می‌پیوندند و گوی سبقت از آنها می‌ربایند. دو نیمه سیب، دو نفر و نصفی، جیب‌برها، مثال روشن آن است.

از میان فیلم انتلکت‌ها، پرفروش‌ترین و پرسر و صداترینشان، فیلم مخلمباف بود که هم مخاطب «خاص» داشت و هم مخاطب فیلمفارسی. مرعوب کننده‌ترینشان، فیلم بیضایی بود که «تکنیك» داشت و جشنواره زده‌ترین، زندگی و دیگر هیچ بود که اصلاً برای «از ما بهتران»، ساخته شده بود. پوسیده‌ترین آنها، *دلشدگان* بود، که «آواز» داشت و ساز و ضرب. فریب خورده‌ترین ـ و بی‌مخاطب‌ترین ـ رقص *خاك* بود. و «عرفانی»ترین: بانو هامون، که علی‌رغم «علی‌خواهی» شوهرش ـ هامون ـ شایعه «بدحجابی»اش سر زبانها بود و عاقبت رخ ننمود، اما «الف» گرفت

ویژگی هردو نوع ـ فیلمفارسی، فیلمانتلکت ـ در آشفتگی بود.

آشفتگی در مضمون، آشفتگی در بیان. مضمونها، برخلاف دو سه جشنواره اخیر، که تمرکز بر «عرفان» و «عشق» بود، «متنوع»تر بودند اما بسیار مغشوش و بسیار تکراری. تقلید از فیلمفارسی‌های قدیمی، از کمدیهای خارجی ـ وودی آلن، ایتالیایی ـ بیداد می‌کرد و بازنویسی از الگوهای شناخته شده. خوشبختانه امسال، چندان خبری از عرفان بازی نبود. و به جایش **رفاه‌زدگی و بی‌دردی بود**، دلقک‌بازی و مسخره بازی.

تکنیک. هم نه تنها جا افتاده نبود و رو به کمال، که آشفته بود. و به جایش شعبده‌بازی بود، شگرد بود، رنگ و لعاب بود، کارت پستال بود، پوستر بود و... اما سینما نبود.

بله، جشنواره ده، بدترین جشنواره بود، اما با **بهترین** داوری. و این، عجیب است. داوری امسال در اکثر موارد بجا بود و مستقل. حق به حقدار رسید و **نیاز**، بر ادا، بر هوچیگری، برخود باختگی، بر عوام‌زدگی چیره شده. و این، جای تحسین دارد. چرا که در خیل عظیم فیلمفارسی، فیلمانتلکت، دو سه فیلم خوب و متوسط، با تشخص و با هویت، آرام و فروتن حضور داشتند: *نیاز*، *هور در آتش* ـ که از جنس *مهاجر* بود ـ بهترینهای جشنواره بودند ـ و بیگانه با آن. و امید به تولد یك سینمای آبرومند ایرانی می‌دادند. *نرگس*، *بدوك* و *خانه خلوت* هم بعد از این دو، از فیلمهای قابل اعتنای جشنواره بودند، که خوشبختانه مود توجه قرار گرفتند.

اما نگرانی همچنان باقی است. نگرانی از بی‌اعتنایی تماشاگر عام به همین چند فیلم دور از هیاهو ـ به خصوص *نیاز* و *هور* و *بدوك* ـ. چرا که سیاستهای «هدایتی» ده ساله، بدجوری تماشاگر را از سینما رنجانده و رمانده، و وضع را چنین بحرانی کرده. بحران جدی اقتصادی در سینما، بحران هویت و بحران مخاطب.

نگرانی، از ادامه همان سیاستها و الگوسازیها و جشنواره‌زدگی‌ها. نگرانی، از بی‌هویتی. نگرانی، از ادامه آشفتگی‌ها در سینمای تازه پا. نگرانی از بودن یا نبودن این سینما.

آشفتگی‌های امسال، نشان بن‌بست است و به هردری زدن. راه چاره هم اعتنا به خود است و به مخاطب. و آشتی دادن واقعی مخاطب با سینما. و بعد اعتلای سینما، و اعتلای مخاطب.

□

رقص خاك، را از هرجایی می‌شود شروع کرد، از وسط آن یا از آخرش، فرقی نمی‌کند. و می‌شود ساعتها همچنان ادامه دادش، اما نه با دوربین ۳۵ بر پرده سینما و با تماشاگرانی که پول داده‌اند و بلیت خریده‌اند. با دوربین ۸، به عنوان تجربه «عیبی» ندارد، فقط ده بیست سالی دیر است.

رقص خاك، ربطی به سینما ندارد. نمایشگاه پوستر است، پوسترهای گرافیکی. آنهم از نگاه یك توریست شرق‌زده، و نه جلیلی با احساس *بهار* و *میلاد* و حتی *گل*.

به‌راستی این چه بلایی است که برسر جلیلی ـ فیلمساز جوان بعد از انقلاب ـ آمده؟ چگونه این چنین به خاك افتاده، به خود می‌پیچید و می‌انکارد در حال «رقص» است؟ نه «رقص سماع»، که *رقص خاك*. این بلا، همان بیماری **عرفان زدگی** است که مثل خوره، انسان را می‌خورد و چنین **بی‌خود** می‌کند و بی‌جان، و بی‌سینما. *نار و نی*، به اضافه **فقرزدگی** از سنخ *آب*، *باد*، *خاك*، و فیلمهای گذشته‌های نسبتاً دور مخملباف، می‌دهد *رقص خاك*، که آدمهایش همگی لالند و بدبخت و بیمار. و جایشان نه در کوره‌پزخانه، که **تیمارستانی** در امین آباد است.

جلیلی، با *رقص خاك* اش، بزرگترین قربانی سیاست عرفان بازانه سینمایی است، که نه مخاطب افسرده و بی‌هویت فیلم ـ انتلکت را راضی می‌کند، نه مخاطب جشنواره‌های خارجی را، نه حتی تهیه کننده و حمایت کنندگانش را. کاش هرچه زودتر، جلیلی هم نتواند آن را تحمل کند، و به «خود»ش برگردد و به *بهار* و *میلادش*. حیف اوست.

□

دلشدگان، برخلاف *رقص خاك*، که «خودِ» فیلمساز در آن غایب است، خودِ «خود» حاتمی است، یا «ژانر»(!) او. یك فیلم کارت پستالی، با رنگ و لعاب و ظواهر ایرانی، منهای روح ایرانی و روح هنر.

دلشدگان، یك گام بلند دیگر است به عقب، و حداقل حس ناچیز فیلمهای اخیر حاتمی ـ حتی *مادر* ـ را هم ندارد. یك فیلم بی‌منطق و چندپاره است و بسیار **پوسیده**. با «تکنیك» عکاسی ـ نه سینمایی، که دلش به رنگ کردن سیب و گلابی خوش است، و به گیشه. آنهم به سبك فیلمفارسی با استفاده از آواز، آنهم آواز شجریان. به راستی از شجریان، بعید بود که به خاطر پول، چنین آلوده شود و «سنت» دیرپای فیلمفارسی را بعد از چهاردهسال دوباره احیاء کند، با حاتمی.

در *دلشدگان*، آفتابه و لگن هفت دست است، اما از سینما خبری نیست.

□

دو نیمه سیب، یك نیمه‌اش، که نیمه اصلی است، از آن فیلمفارسی است. و نیمه دیگرش، از آن فیلم ـ انتلکت: اسلوموشن‌های بی‌ربط در فلاش‌بکها.

جالب است که آن سوی ادعاهای روشنفکر مابانه *آنسوی آتش* ... دو نیمه سیب است، با سوژه‌ای دست دهم، که در ادامه روز *باشکوه*، فکر و ذکرش گیشه است و بس، و بسیار هم سخیفانه.

□

جیب‌برها به بهشت نمی‌روند، ادامه سفرجادویی است و نه سفر عشق. «روشنفکران» ما، خوب نبض گل سرخ را چشیده‌اند. «گل سرخ» روانشناسانه، یا «عرفانی»شان، به گل سرخ اسکناس رسیده و «میوه» کرده ـ با استفاده از دی‌آلن، و دلقك بازی «کمدین» تازه گل کرده، بامادربزرگ برپشت موتورسیکلت، پیش به سوی گیشه، و پیش به سوی فیلمفارسی.

□

دونفر و نصفی، از قماش دو نیمه سیب است و جیب‌برها. به جای وودی آلن، آیزنشتاین و **رزمنا و پوتمکین** به بازی گرفته می‌شود، با کالسکهٔ بچه و کنترل از راه دورش، که بعد از حدود بیست دقیقه، سرانجام به مقصد می‌رسد! و به سبك کمدیهای سخیف ایتالیایی ادامه می‌یابد، باز با همان دلقك بازیهای جیب‌برها و همان هنرپیشه.

دو نفر و نصفی، اما کمی پرروتر از دو نیمه و جیب‌برهاست و سعی دارد فیلم بی‌هویت و خنثی را با «تار»، ایرانی کند، که فقط خود را دست می‌اندازد.

بله جالب است، و بیشتر آموزنده، که فیلمهای کوچك و قابل قبولی چون *اتوبوس* و *ایستگاه*، به نصفی- و بسیار کمتر از آن- تبدیل شوند و به چنین ابتذالی.

□

دادستان، از یك استاد دانشگاه است که «درس» سینما می‌دهد و مبلغ سینمای آوانگارد است، و «جریان سیال ذهن». اما فیلمش، به فیلمفارسی هم بدهکار است. بی‌جهت نیست که *بدون دخترم هرگز*- که آشغالی بیش نیست- این چنین در خارجه گُل می‌کند و *بربال عقابها*، و به ریش‌نیمه پرفسوری صدتا *دادستان* هم می‌خندد.

دادستان، نه تنها حریف *بربال عقابها* نیست، که از پس *عقابهای خاچیکیان* هم برنمی‌آید. «استاد» بهتر نیست «درس»اش را بدهد و سینما را به دانشجویانش بسپارد، که به سینما می‌روند و سینما می‌آموزند.

□

*به‌نیازوصل نیکان، زندگی ودیگرهیچ، ناصرالدین شاه‌آکتور سینما*و*مسافران درهمین صفحات پرداخته‌ام هوردرآتش، بدوك‌نرگس وخانه‌خلوت* بماندتااکران.

□

فیلمهای خارجی

جشنواره امسال، پربود از فیلمهای تکراری خارجی: ادبیات، کوروساوا، سفیران خنده، ره‌آورد اصفهان، که دیدن کوروساواها در این آشفته بازار همچنان غنیمت بود. فقط عنوان بزرگداشت کوروساوا را نفهمیدیم: «کوروساوا، شرق: ایمان به فرجام نیك». و هرچه فیلمها را زیر و رو کردیم کمتر یافتیم. **زیستن**، «فرجام نیك» دارد، که از مرگ است و تنهایی، یا **ران**، با آن زوم آخر، از یك کور عصا به دست بالای یك کوه، در تنهایی مطلق؟ یا... جالب است که کوروساوا، چندین بارهم دست به خودکشی زده.

□

و **برگمان**: «غرب، تردید و سرگشتگی»! با فیلمهای **توت‌فرنگیهای وحشی**، که بسیار لطیف است و انسانی، با پایانی سخت امیدوارانه- بماند که بیست دقیقه اصلی فیلم در باغ توت‌فرنگیها که معنای آن است، قیچی شده- و **چشمه باکرگی**، که به ساختن کلیسا می‌انجامد و راز و نیاز با خدا. کدام تردید؟

و **کلاه و لئون مورن کشیش** ملویل که بسیار درخشان بودند. و دو سه فیلم خوب جدید در بخش جشنواره جشنواره‌ها و نمایشهای ویژه: **درخت تنگدستی** و... و دیگر هیچ.

□

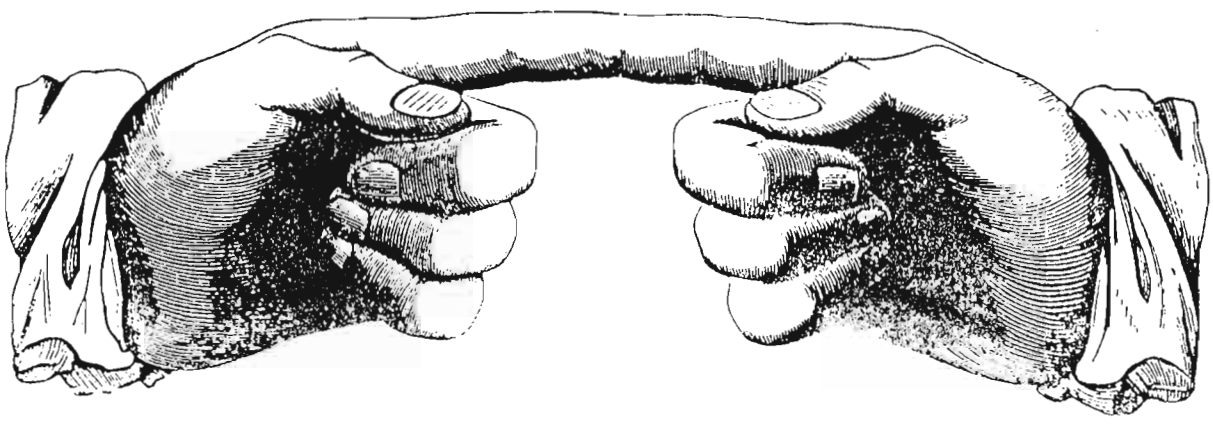
حالا دیگر به یمن جشنواره فجر و نمایش صد تا دویست فیلم خارجی در آن، به یمن شرکت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های بی‌شمار خارجی، به یمن سفرهای متعدد جشنواره‌ای مسئولین سینمایی و بعضاً فیلمسازان، به یُمن ویدئو، به یمن کانون فیلم و... باید همه «اهالی» سینما، همه «تماشاگران جشنواره‌ای **زبان دان** شده باشند و همه زبانهای زنده و مرده! جهان را بدانند.

چرا نه؟ مگر ما چه چیزمان از بقیه کمتر است؟ «بهترین جامعه سینمایی» جهان را نداریم، که داریم(؟!)، «همه» جشنواره‌های اقصی نقاط جهان، از فیلمهای ما استقبال نمی‌کنند، که می‌کنند!، و... پس چرا فیلم، به زبان چینی، مجاری، ژاپنی، روسی و... نشان ندهیم- آنهم بدون زیرنویس؟ مگر همه نمی‌فهمند؟ پس چطور خارجیها، ما را «می‌فهمند»؟ تازه نفهمند، چه می‌شود؟ مگر سینما، برای فهمیدن است؟؟

مگر سینما، زبان تصویر نیست؟ کلام دیگر چیست؟ مگر فرانسویها، به این دلیل که زبان انگلیسی بلد نبودند، نبود که **تئوری مؤلف** را «کشف» کردند و «میزانسن» را؟ مگر سینما، «سوژه» است که تماشاگر مجبور شود آن را بفهمد؟ سینما، «تکنیك» است دیگر و هنر؟!

مگر جشنواره ما، بین‌المللی نیست؟ اگر هست، بسیار خُب، باید فیلم به زبان اصلی دید: چینی و مجاری و سوئدی و... جشنواره بین‌المللی یعنی همین! فوقش برای آنها که زبان نمی‌دانند بیست دقیقه، نیمساعت فیلم را هم خلاصه می‌کنیم!

زیرنویس یعنی چه؟ دوبله هم که دِمُده شده! عشق به سینما، یعنی همین! دو نفر بفهمند، کافی است. سینما، یعنی دو نفر. تازه یك نفره بهتر است و هیچ نفره، عالی است. سینما، پازل است، و جشنواره، «پرستیژ»!



نیاز شیرین سینما

نیاز، بهترین جشنواره ده، فیلم کوچکی است، بسیار کوچك و بی ادعا، اما بسیار گرم و پرمهر. گرما و مهربانی نیاز، از نمای آغازین شروع شده و تا به‌آخر در رگهای فیلم، جاری است.

این گرما، به‌طور عمده از مادر و پسری فقیر و عزیز از دست داده برمی‌خیزد که روبروی هم نشسته‌اند. چراغ گردسوزی حائل آنها، تاریکی شب را روشنی می‌بخشد و دو چهره اصیل و شریف انسانی را مقابل ما قرار می‌دهد. رابطه از همان نما برقرار می‌شود: رابطه مادر و پسر، با هم، و با ما، و از این طریق، ارتباط فیلم و فیلمساز با تماشاگر، که تا به آخر هم حفظ می‌شود، نرم و روان. و این، یعنی اساس سینما، و انتقال حس و گرمایش.

و هنر، این انتقال است، انتقال درد آدمهای واقعی، انتقال تلخی محیط، و انتقال شادیِ مردانگی، دوستی و غیرتمندی. و هنر، دنیای ما را بهتر می‌کند، «خود» ما را پالایش می‌دهد، انرژی می‌دهد و خستگی‌مان را می‌زداید. و نیاز فیلمساز، نیاز ما می‌شود. و هنر، نیاز است، نیازی مبرم به بیان خویش، نیازی مبرم به ارتباط. نیاز روح با روح.

نمای گفتگوی آغازین مادر و پسر در فضایی تیره- تیرگی فقر، تیرگی شب- و در پس آن روشنی رابطه، پیروزی بزرگ فیلم است. یك لحظه ماندنی است. یك قاب از زندگی است، که در روح ما حك می‌شود. - این نما، من را به‌یاد *ازو* می‌اندازد و *داستان توکیواش*- این نما، تا آخرین لحظه فیلم، نیرویش را حفظ می‌کند و فیلم را سرپا نگه می‌دارد.

این پلان- سکانس مدیوم، خود، ساختار فیلم را بنا می‌نهد که گاهی «کلوز» می‌شود و آدمها را به ما نزدیکتر، و گاهی «لانگ»، و پس‌زمینه تیره محیط را، به ما گوشزد می‌کند. و فیلم، و دلمشغولی فیلمساز از درگیری آدمهای اثر بخصوص علیِ نوجوان با محیط و بازندگی، ریشه می‌گیرد و جان.

علی، دارد آرام‌آرام **مرد** می‌شود و با صلابت- مادرش و ما، **باور** می‌کنیم. و فیلم، قصه این مرد شدن است. مرد شدنی، که سخت است در این غریبگی، در این نداری.

علی و مادرش، و بعد رقیب و دوستش- رضا- همگی غریبه‌اند در این تهران شلوغ و خشن، و لهجه دارند. و چقدر لهجه فیلم، مناسب است: مناسب شخصیتها، مناسب کنتراست شخصیتها با محیط، مناسب اعتراض و مناسب‌ارتباط‌و لهجه، بخشی از لحن فیلم است.

و فضا، نه رئالیستی نماست، و نه به‌تیرگی نئورئالیسم و بعضاً مسلط برمحیط و بر آدمها. فضا، واقعی است و مستندگونه. فضایی تلخ و تیره، که فیلم را سیاه نمی‌کند. شیرینی و گرمای آدمها- بخصوص علی با آن دیالوگهای شیرینش- فیلم را و زندگی را نجات می‌دهد و معنا. و فیلم، شیرین است و پرطراوت، و ایرانی.

فضا، آدمها و نوع ارتباطاتشان، - و نوع ارتباط فیلم با تماشاگر- دارای شخصیت است و هویت، یك هویت ایرانی. وقتی، شخصیتها، از آب در بیایند، و فضا، و ارتباط این دو با هم، و با ما، *تشخص‌اش* از کار درآمده است. و نیاز، فیلمی است متشخص، متعلق به این سرزمین. نیاز، از معدود فیلمهای بعد از انقلاب است که نه خود ساخته است و روشنفکرنما- فیلم انتلکت- و جشنواردزده، و نه عوام‌زده و فیلمفارسی. یك فیلم ایرانی است، که نوید تولد یك

سینمای ایرانی را می‌دهد.

نگاه فیلمساز به آدمهایش، برخلاف روشنفکر نمایان مردم ستیز، و برخلاف فیلمفارسی‌سازان، نه عوام‌زاده است، نه از بالاست، و نه از پایین، که هم‌قد آدمها است. نگاهی است از روبرو. این نگاه برشفقت و از درون به آدمها، از علی و مادرش آغاز می‌شود، به‌رضا، به منصور ـشخصیت ظاهراً منفی فیلمـ، به پیرمرد، به دایی و به همه سرایت می‌کند. داوودنژاد، با همه این آدمها، **همدلی** می‌کند و پشت‌سر همه‌اشان می‌ایستد. گاهی، با قدرت، و زمانی، با کمی تردید.

زن ـمادرـ (با بازی درخشان «لرستانی» ـکه هم‌سطح بازی غیرحرفه‌ای اما فوق‌العاده «علی سوری» است)، عالی از کار درآمده. زن فیلم، جزو معدود شخصیتهای زن سینمای ایران است که زن است، ایرانی است ـو شهرستانی ـ، مادر است ـ و با وجود شخصیت بودن، تیپیك است ـو بسیار شیرین. علی، هم، نوجوانی است ایرانی، شهرستانی، لجوج و بامعرفت، با تشخص، و نمونه‌ای. رضا، بیش و کم، همچون علی است، کم‌رنگتر. شباهت و کنتراست شخصیتی این دو نوجوان، که کلید ارتباط فیلم‌اند، خوب به تصویر درآمده. اما منصور، نه. شخصیت ظاهراً منفی اما فداکارش، درست جا نیفتاده. همچنان وجه منفی و «خباثت» ظاهری‌اش بر وجه اصلی ـ که قرار بوده باشد ـ می‌چربد. این چرخش، کامل از کار درنیامده و تماشاگر به تصویر آخری ـ مثبت شدن ناگهانی منصور ـاعتماد نمی‌کند و باور. و این، هم‌گیر فیلمنامه بوده و هم فیلمساز. به آدمهای چاپخانه هم به اندازه کافی رسیده نشده.

و فیلم، اشکالات دیگری هم دارد: اشکالات ریز، و یکی دو تا، درشت. نمای قبل از نمای ارتباط مادر و پسر، کاملاً زاید است و هیچ بار عاطفی و اطلاعاتی ندارد. گویی صرفاً برای عنوان‌بندی فیلم است. نمای آخر ـپاك کردن علمـ هم به لحن فیلم نمی‌خورد و شعاری شده. صحنه آخر: ـ پیدا کردن کار در کارگاه علم‌سازی، خیلی دفعی است. و حرف فیلم ـایثارـ را کمرنگ می‌کند. نمای بالای پل، بعد از دعوای علی و رضا، و حرکت دوربین ـزوم تندـ و زاویه آن، از ساختار فیلم، بیرون می‌زند و صحنه کتك‌کاری هم کمی شل است. ریتم فیلم هم در جاهایی یك پارچه نیست. کادر فیلم هم به ۱۶ میلی‌متری بیشتر می‌نماید تا ۳۵. اگر فیلم را دوباره ببینیم، احتمالاً از این نوع ضعفها باز هم یافت می‌شود. اما هیچکدام از آنها، شخصیت سینمایی فیلم، انسجام، روانی و سادگی آن و گرمایش را از بین نمی‌برد، و خلوص‌اش را. ساده بودن در هنر، برخلاف ظاهرش، بسیار مشکل است ـبخصوص سادگی بعد از پیچیدگیـ که نیاز دارد. سادگی‌ای که جوهر هنر است و جوهر زیبایی.

نیاز، فیلمی است که هم تماشاگر دارد ـتماشاگر عامـ، هم منتقد، از آن راضی است و هم خوشبختانه داوران جشنواره فجر. نیاز، به‌راحتی هم با کودك ارتباط برقرار می‌کند و هم با بزرگسال. و این، چیز کمی نیست.

به‌نظر می‌رسد سرانجام داوودنژاد، پس از بیست سال کار فیلم کردن، خود را یافته است، و نیازش را. *بی‌بنداش*، پناه گرفته، در سینما. فیلمساز، حرف دهانش را می‌فهمد و به اندازه حرف می‌زند، نه بیشتر. و تکنیك‌اش، بهینه دارد. کارش از این لحظه به بعد مشکل است. خدا کند به نیازش **وفادار** بماند ـو پیش برودـ، به نیازی هرچند کوچك اما ساده و عمیق. و تسلیم اداهای مدروز نشود.

تزلزل در باور، تزلزل در فیلم

وصل نیکان، برخلاف *دیده‌بان* و بخصوص *مهاجر*، که فیلمهای بسیار شفافی بودند و استوار، فیلم لرزانی است و گیج، و دقیقتر، یك فیلم هدر شده. در *دیده‌بان* و *مهاجر*، حاتمی‌کیا، تکلیفش با خودش، با جهان، با سینما و با تماشاگر روشن است. مسئله را می‌شناسد و **باور** دارد و دلمشغولی‌اش است ـ ادا، در نمی‌آورد، هیچ ادایی ـ این باور و حس که از زندگی‌اش برمی‌خیزد برتمام عوامل صحنه ـ و پشت صحنه ـ حاکم می‌شود و حس از کار بیرون می‌جهد.

شناخت عمیق درونمایه، آدمها و فضا، از طریق دل که باشد، و به باور رسیده، *مهاجر* خلق می‌شود، که به نظر من بهترین فیلم سینمای پس از انقلاب است و از بهترینهای تاریخ سینمای ما.

دیده‌بان و *مهاجر*، تنها فیلمهایی هستند که جنگ ما را می‌شناسند ـ و *هور در آتش* ـ و تعلقشان به آن است، به فرهنگ آن، به آدمهای آن و به فضای آن. تکنیك هم در هردو فیلم، بخصوص در *مهاجر*، هم قد و قواره اثر است و نه از کار، سر است و نه مانع بروز و خلق اثر.

در پایان نوشته‌هایی درباره آن دو فیلم، دل نگرانیم را نیز گفته بودم. نگرانی دور شدن حاتمی‌کیا، از **شفافیت**، از سینمایی که می‌شناسد و بلد است. و افتادن به دامهای روز. دام فیلم ـ انتلکت، دام از خود دور شدن، دام داور شدن در جشنواره‌ها و مصاحبه‌های پی‌درپی، دام جشنواره‌ها، دام مخاطب عوض کردن ـ «مخاطب انسانی»، یعنی هیچ، یعنی خنثی ـ، دام کار با آدمهایی که هم جنس خود نیستند و مسئله‌ای که مسئله خود نیست.

حاتمی‌کیا، از آن سنخ فیلمسازانی است که نمی‌تواند «فیلم حرفه‌ای» بسازد. و فیلمساز حرفه‌ای هم نیست ـ در اینجا مقصودم از «حرفه» و حرفه‌ای، صرفاً به معنای شغل است و به معنای ساختن فیلم با درونمایه‌ای که از آن خود نیست ـ و اگر فیلمی را با دل و جانش، تجربه نکرده باشد، باور هم ندارد. و در نتیجه قادر به درآوردن گرمای آدمها و فضا نیست.

وصل نیکان، چنین کاری است. فیلم بدی نیست اما از *مهاجر*، *دیده‌بان* و حتی *هویت*، بسیار فاصله دارد. حس هیچکدام از آنها و حتی حس کارهای کوتاه حاتمی‌کیا، در *وصل نیکان* نیست. در نتیجه فیلم، خنثی است. حاتمی‌کیا، تکلیفش با خود و با «وصل» روشن نبوده و این بلاتکلیفی، اثر را از حیز انتفاع انداخته. تدوین، به فیلم نمی‌خورد. دوبله، ایضاً بازیها، بدند و... و همه اینها به فیلم لطمه زده. اما حاتمی‌کیا، باید بداند و بپذیرد که «گناه»، از آن خودش است نه از دیگران.

وقتی، تزلزل، تردید، و بلاتکلیفی بر انسان مستولی شود، به اجزاء کار و کل اثر هم سرایت می‌کند، برعوامل انسانی و غیرانسانی: به دکوپاژ، به میزانسن، به بازیگر و به همه چیز فیلم. و *وصل نیکان*، می‌شود، که نه وصل، دارد و نه نیکانش، باور کردنی‌اند. پس، چه وصلی و چه «وصل نیکانی»؟

فیلم، از عنوان، مشکل دارد و فیلمساز از ابتدا برسرعنوان تردید داشته، آن را موقتی برگزیده، اما «موقتی»، برای همیشه. برسرکار با عوامل دچار شک بوده و تردید. تردید در کار با عوامل حرفه‌ای- مثلاً فیلمبرداری محمود کلاری که در خبرهای مطبوعات خواندیم- یا کار با آدمهایی همیشکی، با تمام «ضعفها»ی تکنیکی‌اشان. به ناچار، با همینها کار کرده، اما دستیارش را در حین کار از دست داده، دکوپاژها، بی‌دقت رها شده، بازیگران را درست گزینش نکرده، با آنها نزدیک نشده- این نزدیک نشدن‌ها و «سازشها»، همه در فیلم هویداست، بخصوص در کلوزآپها- و...

به همه این دلایل، *وصل نیکان*، نه «ادامه طبیعی مهاجر»- به زعم خودش- که گسست از آن است- گسستی نسبتاً جدی، اما ناخواسته.

آدمها، ظاهراً همان آدمهای *دیددبان* و بخصوص *مهاجر*ند، در شهر، و در سطح. دست و بالشان در این محیط جدید بسته شده- شخصیت نقی‌زاده را به یاد بیاورید و بازی روانش را در *دیددبان* و *مهاجر*، اما در اینجا، گویی در قفس است-، حیرانند، محیط را نمی‌شناسند، خود را با آن وفق نداده‌اند. آدمهایی هستند که روحشان را در جنوب، در جبهه، گذاشته‌اند و جسم‌شان را با خود به شهر آورده‌اند، با شعار. به همین جهت است که حاتمی‌کیا، در *وصل نیکان*، برخلاف *دیددبان* و *مهاجر*، به برون آنها می‌نگرد- ناچاراً- و درونشان را رها می‌کند-. سعی دارد آنها را از طریق محیط، وقایع، و افراد دور و اطرافشان توضیح دهد، که نمی‌تواند. چرا که فیلمساز برونگرایی نیست. چرا که شهر را، نمی‌شناسد، و باور ندارد. حال آنکه جبهه را هم می‌شناخت و هم باور داشت.

شخصیت اول فیلم- امیر- چنین آدمی است. آدمی در ظاهر قُد، آرمانگرا، سازش‌ناپذیر، اما سطحی. و در آخر، معلق بین جبهه و شهر. معلق بین آرمانخواهی و واقع بینی. و درانتها، فقط مریم را دارد و پیمانش را با او، و دیگر هیچ- به زعم فیلمساز، و به زعم من-. و نمای زیبای پایانی، نیز نه عروسی است و نه حاکی از تصمیمی. و این، فیلم را معلق می‌کند و کیج و خنثی، و حتی نیمه‌کاره. سرانجام امیر و عقایدش، و پیمان ازدواجش چیست؟ فقط، مریم برایش مانده، و عقاید و باورهایش به هوا رفته؟ یا همچون حسین، «واقع بین» شده؟

حاتمی‌کیا، با کدامیک از دو آدم اصلی، اینهمانی می‌کند (در *مهاجر*، با اسد اینهمانی می‌کرد و هردو را نیز باور داشت): حسین یا امیر؟ به نظرم هیچکدام. چرا که هیچ کدام از این دو «شخصیت» خلق نشده‌اند. با تردید، نمی‌شود خلق کرد. باید از آن گذشت و به باور رسید. باور هرچیز، اما باور. به فلاش بکهای فیلم توجه کنید. اصلاً ما تمام فیلم و ماجراهایش را از دید امیر می‌بینیم، حال آنکه این، نمی‌تواند نگاه امیر باشد، امیری که در تخت بیمارستان زیر چادر اکسیژن، هم بامرگ، کشاکش دارد و هم با «خود»، تلاطمش و تردیدش، مانع آن نوع نگاه در طول فیلم است. نگاه، متعلق به فیلمساز است و نه او. اما این نگاه، نیز بسیار بی‌طرف است، یا دقیقتر خنثی. و به همین جهت لحظات خوب و نادر فیلم هم، هدر می‌شود. مثلاً سکانس کلیدی آخر: عزاداری امام حسین و حمل موشک. تنها آدمی که درست است و «خودش» است، پیر مرد تکیه‌دار است، که باور دارد. اما این، فیلمساز نیست که او را گرفته و خلق کرده، او، خودش است. و تمایل فیلمساز است به او، که از گذشته آمده، از *دیددبان* و *مهاجر*، و متعلق به این فیلم نیست. و «موشک»، نیز برخلاف *مهاجر*، جان نگرفته است.

اصلاً براین باورم، که *وصل نیکان*، تعلقی به حاتمی‌کیا ندارد، و حاتمی‌کیا هم به آن. *مهاجر*، به او تعلق دارد و او به *مهاجر*.

هرفیلمسازی، می‌تواند فیلم بد هم داشته باشد، اشکالی ندارد. اما باید در نیامدن فیلم را پذیرفت، هضم کرد، و جلو رفت.

امیدم این است که فیلم آینده حاتمی‌کیا، از آن او باشد و او از آن فیلم.

زندگی در لانگ‌شات

زندگی و دیگر هیچ، از ابتدا، و از اساس بر دو دروغ متکی است، دو دروغ بزرگ: ۱- ارائه زلزله، ۲- ادعای سینما. فیلم با تصویر یک مرد، در یک اتومبیل، با یک پسر بچه باز می‌شود، که عازم سفرند. سفر به مناطق زلزله زده شمال کشور، در خرداد ماه ۶۹. عنوان بندی، بعد از این معرفی می‌آید و بعد تماشاگر با این دو مسافر آشنا می‌شود.

تا اینجا کیارستمی «موفق» می‌شود تصاویری از شلوغی ترافیک، و تنشی گواه بروقوع یک حادثه را القا کند- کیارستمی متخصص تصاویر درشت ترافیکی است، ترافیک در شهر و در جاده-. نطفه دروغ اول در همین چند لحظه آغازین بسته می‌شود. و تماشاگر آماده و تا حدی تهیج شده در انتظار است. البته قبل از ورود به سالن سینما، با تبلیغات یک سالی و اندی حول و حوش فیلم، این تهیج اولیه شکل گرفته، عنوان فیلم هم به آن یاری رسانده. اشتیاق تماشاگر در دیدن آثاری از زلزله است، یا گوشه‌ای از آن و عواقب آن- چرا که زمان مفروض فیلم نیز دو سه روز بعد از وقوع فاجعه است- و احیاناً و در پس آن: «پیام» فیلم: «زندگی و بقاء»، «شور زندگی و شور ادامه حیات»- ادعاهای بزرگ فیلمساز-. تماشاگر مجبور است مدتهای مدید، این «اشتیاق» را ذخیره کند تا چیزی ببیند. نگاه می‌کند، اما نمی‌بیند. و به جایش، دهها کلوزآپ مرد مسافر را می‌بیند: مردی میانسال با موهای جوکندمی کمی بلند و کمی آشفته، با سر و وضعی اسپورت، و یک عینک پنسی، قیافه‌ای شبیه توریستی اروپایی در یک اتومبیل رنوی زردرنگ. و پسر بچه‌ای در صندلی عقب- براستی چرا پسر این جناب در کنار «پدر»، در صندلی جلو ننشسته، خب آنوقت کلوزآپ تک نفره‌اش مشکل داشت-. زندگی و رابطه پدر و پسر، تابع جای دوربین و زوایای آن می‌شود، یا در واقع تابع ناتوانیهای فیلمساز. به این می‌گویند: «سینما»، «واقع‌نمایی»، «حقیقی» بودن!

چهره مسافر اصلی، که راوی فیلم است در طول سفر، کاملاً سرد است و بی‌حالت. و چهره پسرک نیز به تبع او. گویی به پیک نیکی علمی آمده‌اند. و نه جست و جوی «آشنایان» در منطقه‌ای زلزله زده.

سؤال و جوابهای پسر و پدر در اتومبیل، آرام آرام تماشاگر را کلافه می‌کند و اداهای کیارستمی‌وار: ادرار پسرك، ملخ بازی او، و جوابهای آرام و حالت خونسردانهٔ پدر. و بحثهای «تئولوژیك»! رابطه این دو هم تا به آخر، شبیه شاگرد و معلم است تا پسر و پدر. نگاه خنثی راوی در تمام طول فیلم ادامه می‌یابد، حتی بعد از دیدن ویرانیها. گویی او هم مثل ما ـ و مثل فیلمساز ـ باور نمی‌کند زلزله را و زندگی را. و حق هم دارد، چرا که در اینجا نه زلزله می‌بیند و آثارش، نه زندگی و شور و شوقش. گویا این نگاه بی‌تفاوت، «عمدی» بوده:

«... ما از دید او به همه چیز نگاه می‌کنیم. او باید فرصت می‌داد که تماشاچی نگاه کند. بی‌تفاوت بود. چهره‌ای خنثی نشان می‌داد. ما هم سعی می‌کردیم که در نگاه به او، از خلال دوربین، خیلی خنثی باشیم.» (کیارستمی، در مصاحبه با مجله فیلم)

و فیلمساز «موفق» می‌شود این خنثی بودن را در قابهای کلوزآپ ثبت و پخش کند. و آن را به همه چیز فیلم تسرّی دهد. و در نتیجه یك فیلم کاملاً خنثی بسازد. و این از قدرت او نیست، از ناتوانی است، که خود هم می‌داند. و همچنان‌که بی‌دانشی، برای بعضی فضیلت است، خنثی «ساختن» هم برای فیلمساز ما، **سبك**!

اما کیارستمی نمی‌داند که از پس چهره‌ای خنثی با نگاهی بی‌تفاوت، نمی‌شود **نگاه** کرد و در نتیجه **دید**. اول، باید نگاه کردن بلد بود، که این مهم از هرکسی برنمی‌آید، که اگر برمی‌آمد، اینهمه «شاهکار» نداشتیم. نگاه کردن درست به پدیده‌های هستی، اساس هنر است، و بدون آن هنری در کار نیست، و زندگی‌ای. اگر نیازی در کار نباشد و مسئله‌ای و باوری، هرچه نگاه کنیم، نمی‌بینیم. نگاه یك انسان مرده و بی‌حالت، که چیزی نمی‌بیند. نگاه خنثی، و کلوزآپهای پی‌درپی از آن، خود، حجاب نگاه کردن است. این نگاه بی‌باور خنثی با عینك پنسی یا عینك دودی، از زلزله ـ زلزله‌ای به آن وسعت که پنجاه هزار انسان را طعمه مرگ کرد و صدها هزار نفر را بی‌خانمان ـ چه می‌بیند: شیشه نوشابه، بازی فوتبال، کپسول گاز، ازدواجی حیوانی و کاسه توالت. زندگی، در این نگاه، فقط چند کنش است: خوردن و دفع کردن، بدون هیچ منشی. این زندگی، با زندگی نباتی یا حداکثر حیوانی، چه تفاوتی دارد؟

زلزله، با این نگاه، فقط **دکور** است، دکور صحنه. حال آنکه اولین اثر زلزله، ویرانی است و مرگ. و مفهوم زندگی نیز، در مرگ است. اگر مرگ را نبینیم و نفهمیم، زندگی را ندیده و نفهمیده‌ایم.

به جای نماهای زلزله در فیلم، می‌شد نماهایی از ویرانیهای یك شهر کشف نشدهٔ زیرزمینی گذاشت. یا از «تپه مارلیك»، یا از هر واقعه‌ای دیگر، که منجر به جمع شدن یك عده آدم شده باشد. هیچ فرقی نمی‌کرد.

وقتی زلزله، کنشی ندارد و نقشی هم، از طریقش نمی‌شود زندگی را ارائه کرد و «شور»ش را. زندگی، وقتی فقط کپسول گاز می‌شود و کاسه توالت، که نه از دست دادن عزیزی در آن باشد، نه حسرتی، نه دردی، نه آرزویی و نه باوری. و این، زندگی سترون است. و برای دیدن این «زندگی» بی‌جان، لازم نیست رنج سفر شمال را تقبل کرد. در استودیو هم می‌شود چنین دکوری را ساخت.

ترس پارانوئید، مانع زندگی کردن است و مانع دیدن. فقط باید برای گذران زندگی، گوش به زنگ خبرهای روزنامه‌ها ـ صفحه حوادث ـ شد، و یافتن سوژه از آنها و «فیلم» کردنشان. و هرچه این ترس، جدی‌تر شود، «هوش» کاسبکارانه تقویت می‌شود. چرا که باید زیست. و از بد حادثه از طریق «سینما» هم باید زیست و کلاه سرملت گذاشت ـ با دکان دونبش ـ.

و اما سینما

در خرداد ۶۹، زلزله‌ای عظیم وقوع می‌کند. تصادفاً محل فاجعه، حول و حوش همان لوکیشن فیلم «خانه دوست» فیلمساز ماست، و او که شامه تیزی در یافتن سوژه دارد و شکار آن، این بار سریعتر از قضیه «کلوزآپ» کفش و کلاه می‌کند و با پسرش و دستیارش به محل می‌شتابد، تا بچه‌های فیلمش را بیابد ـ بیابد که چکار کند؟ ـ چند روز بعد به خارج می‌رود و در جلسه نمایش فیلم *خانه دوست*، طرح اولیه فیلمش را شرح می‌دهد و نظر خارجیان را برای پیش خرید فیلم آینده جلب می‌کند، برمی‌گردد و چهار ماه بعد به محل حادثه می‌رود و دست به کار می‌شود.

پس نطفه بستن فیلم، به پیشنهاد یك پخش کننده خارجی است. و «طبعاً» فیلم باید برای آنها ساخته شود. بازیگر اصلی هم با همین نگاه، گزینش شده، چهره‌ای نیمه اروپایی. اتومبیل هم «پیکان» نیست، رنو است و مناسب مثلاً جشنواره «دون کرك» فرانسه یا کَن. بخصوص اینکه بازیگر اصلی با اتومبیلش، از اولین نما تا آخرین نمای فیلم، حضور دارد ـ راستی می‌شد اسم فیلم را گذاشت: «یك مرد، یك اتومبیل» ـ به سبك «یك مرد، یك ترن» ـ. و فیلم را هم به سفارش کمپانی رنوی فرانسه ساخت ـ به خصوص این که صحنه پایانی فیلم، تبلیغ خوبی است برای اتومبیل رنو.

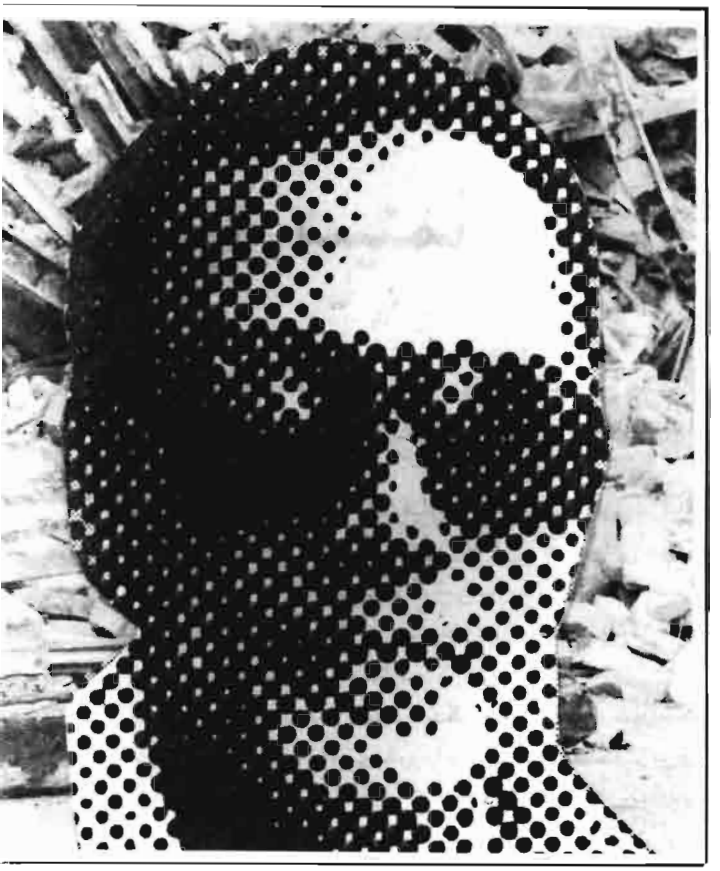
در واقع فیلم، صرفنظر از دستاویزهای روشنفکر نمایانه‌اش: زلزله، زندگی و...، دو فیلم تبلیغاتی است با یك بلیت، برای خارجیان. یك فیلم تبلیغاتی، برای «رنو» و یك فیلم تبلیغاتی دیگر در دل آن، برای *خانه دوست*، که تازگیها در خارجه گل کرده و پوسترش هم در فیلم زندگی و دیگر...، پوستر فرانسوی فیلم است. گویا کسی هم که پوستر را به زلزله زدگان شمال نشان می‌دهد، فرانسوی است نه ایرانی. پس «خانه» دوست هم در شمال فرانسه است: مثلاً «دون کرك»، نه در شمال ایران. بگذریم که خود باختگی و بی‌**هویتی هم**، عجب بدبختی‌ای است گریبانگیر روشنفکر نمایان بی‌ریشه ما. و این طبیعی است که کعبه آمالشان، فرنگستان باشد. وقتی معتقدند:

«ما در خاورمیانه در جهان سوم به سر می‌بریم و شاید تا **پانصد سال** دیگر به وضعیتی که شما اکنون دارید برسیم.» (از مصاحبه کیارستمی با مجله Positif ، اوت ۱۹۹۱).

این احساس حقارت و شرمندگی نسبت به خود و به فرهنگ و سرزمین خود، به اینجا می‌کشد که:

«تماشاگران و منتقدان فرانسوی بهتر از هموطنانم، این موضوع را («کلوزآپ») درك کردند» (از مصاحبه کیارستمی با مجله la revue de Cinema ژانویه ۱۹۹۱).

و فیلم، مخاطبش کسانی هستند که «بهتر» درك می‌کنند. بگذریم و برگردیم به فیلم. کیارستمی، در فیلم ظاهراً از تجربه سفر خود به شمال می‌گوید ـ دو سه روز بعد از زلزله ـ و بازیگر ـ خردمند ـ را به جای خود می‌نشاند، که روایت کند. چرا خود، راوی نیست و سازنده/بازیگر ـ همچون مشق شب و تا حدودی *کلوزآپ* ـ؟



صرفنظر از علت بیرونی: در نظر داشتن مخاطب ـ جشنواره‌های خارجی ـ، یك علت درونی هم وجود دارد، و آن این است که کیارستمی دیگر، خود نمی‌تواند حداقل ارتباط را برقرار کند. قبلاً در مشق شب و کلوزآپ، می‌توانست با محیط و بچه‌ها و با سبزیان و مخملباف، ارتباطی ـ هرچند سطحی ـ برقرار کند. حالا دیگر همان را هم نمی‌تواند، نای آن را ندارد. یا شاید باز «ترس»اش ـ از «عکس جهت» نمی‌گذارد. و این بار ترس از **رو** شدن دست است. با عینك دودی که نمی‌شد یك ساعت و اندی کلوزآپ گرفت و زلزله را «نگاه» کرد. بدون عینك هم که نمی‌شود. نگاه خنثی و بی‌حس، **لو** می‌رود. بی‌جهت نیست که پایان فیلم به دو پسربچه *خانه دوست* نمی‌رسد، نه برای جلوگیری از احساساتی شدن فیلم، بلکه برای جلوگیری از لو رفتن بی‌حسی آن. براستی اگر راوی، دو پسربچه را در آخر می‌دید، چه همدردی می‌توانست نشان دهد، آنجا دیگر کاسه توالت و کپسول گاز نبود، دو انسان بودند، با دو چهره معصوم و یك نگاه بی‌تفاوت و چنته خالی فیلمساز. و براستی به جای آن مرد با کپسول گاز ـ که تمام «پیام» فیلم است ـ که در ابتدا سوارش نمی‌کند، چرا که‌ممکن است مانع بالا رفتن از سربالایی شود، دو پسر بچه، اگر سرمی‌رسیدند، آیاسوارشان می‌کرد؟ پس سربالایی وبالا رفتن ازآن چه می‌شد و «پیام» فیلم و علت آن؟ می‌بینید سینما، راست و دروغ را بدجوری منعکس می‌کند.

فیلم، اما انضمامی است و نانش را نه از درون خودش، که از بیرون آن می‌خورد. اگر *خانه دوست* قبلاً ساخته نشده بود، «زندگی»، «شور» و «بقا»، چه به سرش می‌آمد؟ و اگر کسی، *خانه دوست* را ندیده باشد، و تصادفاً زندگی و دیگر هیچ را ببیند ـ چه در ایران، چه در خارج ـ چه می‌فهمد؟ و چه ارتباطی برقرار می‌کند؟ پس برای دیدن زندگی و...، باید *خانه دوست* را برآن سنجاق کرد.

نام فیلم نیز عاریتی است، از فیلم خوب برتران تاورنیه. و از گزارشی درباره زلزله در مرداد ۶۹ که در مجله فیلم چاپ شد. و از این عنوان فیلم، هم فیلمساز پرستیژ می‌گیرد.

زندگی، فیلمی است که بی‌جهت کش آمده ـ دو سه برابر ظرفیت خود ـ تمام نماهای طولانی از چشم اندازها، زاید است و وقت پرکن. فیلم، راوی دارد، یك راوی بدون انگیزه و بدون حس، که به **دستور** راوی اصلی ـ کیارستمی ـ به منطقه رفته و به دستور او در جست و جوی بچه‌های فیلم اوست، از همین رو مثل اغلب آثار کیارستمی، فاقد «شخصیت» است ـ قبلاً هم در نقدی برکلوزآپ نوشتم که کیارستمی ناتوان از خلق شخصیت است. پسر بچه هم که می‌بایست پسر ۱۰ ساله کیارستمی باشد، بی‌انگیزه است و بی‌منطق، در نتیجه دکوراتیو. و بیشتر شبیه یك «آرم» یا «امضا»ی تبلیغاتی فیلمساز، و موسیقی باروك ویوالدی نیز برای «از ما بهتران».

از بحث تکنیك سینمایی و استفاده از لنز زوم ـ که گویا فیلمساز قدیمی ما اخیراً کشف کرده! ـ رجوع کنید به مصاحبه‌اش با مجله فیلم ـ، بحث p.o.v و نماهای عمل و عکس العمل و غلط بودن‌شان، بخصوص در اتومبیل، شکستن مکرر خط فرضی، مصاحبه‌های بی‌جا، و مثلاً فاصله‌گذاری مبتذل بین «واقعیت» و «حقیقت» ـ «اینجا خانهٔ فیلمی من است» و... ـ بگذریم که درباره این فیلم زیادی ست و بـ شوخی، شبیه. فیلمساز حتی در قبرستان، جرأت ندارد کمی نزدیك شود و با موضوع ـ عزاداری و مرگ ـ درگیر. درگیر شدن با «مسئله»، دو چیز می‌خواهد: ۱ـ جرأت، که از باور می‌آید، ۲ـ شناخت مدیوم و فن‌اش.

به این ترتیب فیلم، نه مستند است و خبری، نه داستانی و نه مستند داستانی، که مستند سازی دروغینی است در لانگ شات، از طریق فیلترهای کج و معوج.

و «سینما»، همان سینمای ژورنالیستی آسان ـ نه ساده ـ و راحت الحلقومی روشنفکر نمایانه و مبتذل. زندگی و... همه چیز دارد: همه عوامل تولید و فیلمبرداری و طراحی صحنه، منهای یك چیز: کارگردانی.

کیارستمی، همه چیز را چیده و «بازسازی» کرده، مگر...

«ما همه چیز، حتی تخته سنگها و ماشینهای تصادفی را چیده‌ایم، سنگها را با جراثقال چیده‌ایم...»

بله، همه چیز چیده شده، مگر یك چیز، که چیدنی نیست، دمیدنی است. حس و جان را نمی‌شود چید، باید دمید. و برای این مهم، که همهٔ سینما و همهٔ هنر است، باید حس داشت و جان، تا بشود دمیدش به اثر. پس از آن است که حس دمیده شده، خلق می‌کند و باورانده می‌شود. برای **باوراندن**، باید باور داشت و اعتقاد. اعتقاد به سینما، اعتقاد به فضا، به شخصیت، به بازیگر، به صحنه، حتی به یك نما. وگرنه، «زندگی»، در لانگ شات است، از درون یك اتومبیل ـ اتومبیل در اتومبیل: رنو، پاترول، یا از درون هلیکوپتر ـ مثل بوئیدن یك گُل از بالای اسب. برای بوییدن گُل، باید پیاده شد، با اشتیاق، خم شد، بو کرد و چید. این، در کلوزآپ، شدنی است نه درلانگ شات.

محسن مخملباف: مونتور سینما

ناصرالدین شاه، آکتور سینما، پرسر و صداترین فیلم جشنواره ده بود. و بیش از بقیه فیلمهای ایرانی مورد توجه و پسند مخاطبان جشنواره واقع شد. اما چرا؟

به نمایش در نیامدن دو فیلم قبلی مخملباف، اولین دلیل این هیاهو بود و «اشتیاق». و اصلاً فیلم در درجه اول، خود نوعی جواب- یا واکنش- است به این ممنوعیت. واکنشی سریع اما تا حدی حساب شده، وقت صرف شده- برخلاف چند فیلم آخر- ولاجرم «موفق». اما موفقیتی نه از سنخ گذشتهٔ مخملباف، که از سنخ کیارستمی.

و *ناصرالدین شاه*، چقدر شبیه «زندگی و دیگر هیچ» کیارستمی است. هردو فیلم، انرژی ظاهری خود را نه از درون خود که از بیرون آن می‌گیرند. یکی، از زلزله شمال- که هیچ ربطی هم به آن ندارد- و در واقع از فیلم سابق خود می‌گیرد- *خانه دوست*- و نان آن را می‌خورد. دیگری، هوشیارتر است و جوانتر، و از تاریخ سینمای ایران، یا دقیقتر از کلیپ‌های فیلمهای قدیمی قبل از انقلاب «پرستیژ» می‌گیرد و نان می‌خورد- همینجا بگویم من با نان خوردن کسی مخالف نیستم. یکی در «ستایش» زندگی می‌سازد، دیگری در «ستایش» سینما. اما هردو در ستایش خود. یکی، «کلوزآپ» دیگری را می‌گیرد و ظاهراً تبلیغش می‌کند. دیگری، ادای دین می‌کند و با لانگ شات *خانه دوست* او، فیلمش را می‌بندد. و هردو فیلم، هم تبلیغاتی هستند و هم الصاقی، و نه مستقل و قائم به ذات.

ناصرالدین شاه، با آثار قبلی «سیاسی- ایدئولوژیک» شعاری مخملباف متفاوت است- در ظاهر نوعی Relax است- همچون *هامون*- و «فارغ» از جهان بسته مخملباف و سیاست زدگی قدیمی‌اش. ظاهراً فیلم، نه شعاری سیاسی است، نه ادعای فلسفه و عرفان دارد، و نه ضمیمه نوشتاری که به فیلم سنجاق شود. «تکنیک» دارد، «بامزه» است و «طنز» آمیز، باتیتراژ سرحال و... و می‌فروشد، خوب هم خواهد فروخت. همه اینها، خوب است و از ته چاه بالا آمدن. اما، همه اینها ظاهر قضایاست و ظاهر فیلم- غیر از فروشش- و در واقع *ناصرالدین شاه*، با تمام ظواهر متفاوتش، همچنان همان سینماست و همان شعارها و همان نماهای بسته ویدئویی و همان نمادهای رو و همان تکنیک ضعیف اما پرشگرد، همان مونتاژ عصبی و همان آشفتگیها.

فیلم، ادعای این را دارد که در «ستایش» سینما است به طور اعم، و در ستایش تاریخ سینمای ایران است به طور اخص. اما در واقع در ستایش فیلمساز است و نوعی نارسی سیسم پنهان. چه عنوان اولیه‌اش: «روزی روزگاری، سینما» و چه عنوان فعلی‌اش: «ناصرالدین شاه آکتور سینما،» و چه این ادعای «ستایش» و مرور سینمایش.

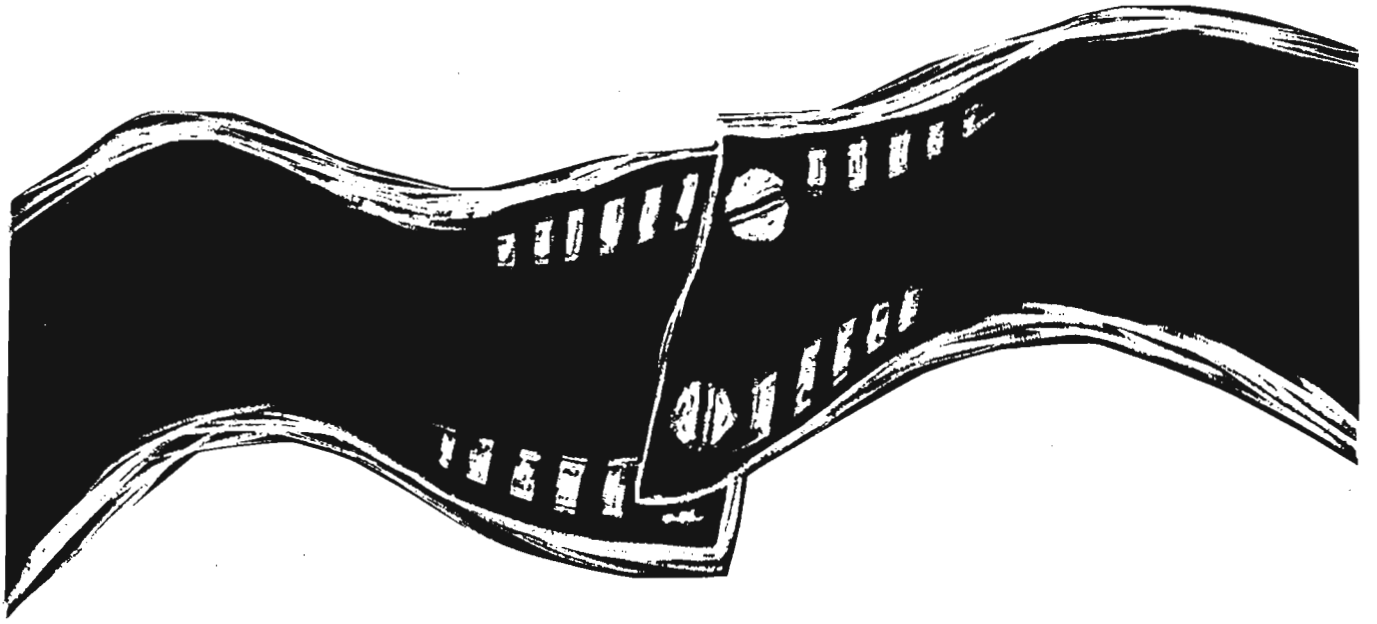
فیلم، با «آتیه»- پروانه معصومی فیلم *رگبار*- باز می‌شود، که روی صندلی پارکی نشسته، عکاسباشی نامزدش، به ملاقات او می‌آید. و با توفانی که ناصرالدین شاه را نه توسط مغولها- و به سبک **مغولها**، و **آب، باد، خاک** از جا می‌کند، و او را به «آتیه» پیر و تنها، در همان پارک می‌رساند و بسته می‌شود- در واقع- اما بعد برای چند دقیقه رنگی می‌شود و تمام.

در بین دو صحنه سیاه و سفید- پارک و آتیه- و سرگذشت عکاسباشی رژیسور، بیش از نیمی از فیلم، به نمایش کلیپ‌های فیلمهای قدیمی قبل از انقلاب می‌پردازد: *رگبار، دخترلر، طبیعت بی‌جان، گاو، شب نشینی در جهنم، امیر ارسلان، قیصر، گوزنها، رضا موتوری، لات جوانمرد، شب قوزی، بی‌تا و...*

اولین سؤال تماشاگر این است که علت این انتخاب چیست؟ آیا این فیلمها، همگی فیلمهای مهم تاریخ سینمای ایرانند، که مرور می‌شوند؟ همه می‌دانند چنین نیست. در این گزینش نه هیچ نظم و ربط زمانی موجود است، نه هیچ نظم و ربط منطقی، نمایشی یا ارزشی. آیا همه آنها، فیلمهای خوبی هستند یا بد؟ هیچ کدام و هردو. در بین آنها فیلمهای خوب وجود دارد: *رگبار، دخترلر، گاو، قیصر، گوزنها*. فیلمهای متوسط و بد هم هست. موضع فیلمساز نسبت به آنها چیست؟ *طبیعت بی‌جان*، دست انداخته شده، بسیار خب، بقیه چی؟ *گاو*، خوب است یا بد؟ *قیصر و گوزنها*، چطور؟ و تکلیف فیلمفارسیها چیست؟ فیلمساز با زرنگی خاصی طفره می‌رود و نظرش را پنهان می‌کند. از یک طرف *قیصر و گوزنها* را دست می‌اندازد و آنها را هم پالگی ناصرالدین شاه جا می‌زند، از طرف دیگر *قیصر* و «فرمان» را ناموس پرست معرفی می‌کند- که باز دو لبه است، معلوم نیست «غیرتی بودن» از نظر فیلمساز، ارزش است یا لومپنیسم؟ و با نمایش مکرر صحنه‌های معروف آنها، ابراز احساسات تماشاگر را منجر می‌شود- کاملاً آگاهانه، با حضور بهروز وثوقی- همین ترفند دو لبه در مورد فردین و ظهوری و آغاسی و گوگوش و دیگران به کار می‌رود. و «نوستالژی» خفته فیلمفارسی را احیا می‌کند. اگر کسی بپرسد بالاخره فیلمفارسی خوب است یا بد؟ با رندی و تبسم جواب می‌آید که بابا من که نقدشان کردم و دستشان انداختم! و اگر کسی بپرسد خب *گاو* «و گاو بودن»- و *قیصر* و...؟ باز جواب، مطابق ذائقه پرسش کننده خواهد بود.

به نظر من، گزینش فیلمها، برهیچ اصولی و فکری مبتنی نیست، مگر گیشه. و در عمقش این نکته ظریف برای خواص، که بله سینمای قبل از انقلاب آن بود: آبگوشت و ناموس و سکس و آواز و گاو و... و ما- دقیقتر **من** و بقیه- آمدیم و این «سینمای نوین» رنگی را ساختیم، «افتخار آفریدیم» و جوایز جشنواره‌های خارجی را درو کردیم، با این فیلمها: *خانه دوست کجاست، باشو، دستفروش، دونده، آب باد خاک، نارونی* و... این قسمت رنگی فیلم، برخلاف قسمت اول- قبل از انقلاب- دیگر کاملاً شبیه آنونسهای تبلیغاتی جشنواره فجر است و قسمت اول فیلم هم، مناسب «جشنواره تهران»-. واقعاً مخملباف، نارونی را دوست دارد؟ براستی مخملباف، آنونسن ساز خوبی است. قسمت رنگی فیلم، نیم نگاهی هم دارد به فیلم جناب و ندرس: *بهشت برفراز برلین*، که سخت مورد توجه و علاقه فیلمساز است. آن فیلم، زمانی رنگی می‌شود که فرشته، عاشق می‌شود و تبدیل به انسان. و *ناصرالدین شاه*، وقتی رنگی می‌شود که انقلاب شده و با سینمای

www.ghaem.info



بعد از انقلاب مواجهیم. موضع مخملباف درباره انقلاب، بعد از *شبهای زاینده رود*، دوباره تغییر کرده؟ یا صرفاً برای: «تا توانی دلی به دست اور...»

قسمت اصلی فیلم، با تکه‌های مونتاژی فیلمفارسی و «فیلم- انتلکت» برای «نوستالژی» تماشاکر، و تضمین فروش، چند دقیقه آخر هم برای طرفداران «سینمای نوین»، چی از این بهتر؟ ملاحظه می‌فرمایید؟ این، دو سره خوردن، اگر نیست، پس چیست؟

فیلم، قرار بوده در «ستایش» سینما باشد و رژیسوری، و قرار بوده که: «سینما، آدم تربیت کند»، و «سینما، آینهٔ حال و آینده باشد»، پس چرا سرانجام **آتیه**، از آن ناصرالدین شاه می‌شود؟ و رژیسور هم فید و ناپدید؟ مکر «مغولها»، ناصرالدین شاه را نبرده بودند؟ و این مغولها، کی‌اند؟ خوبند یا بد؟- و چقدر فیلم *مغولها*، الکوی ناصرالد ین شاه است- وناصرالدین شاه، خوب است یا بد؟ سینما، ناصرالدین شاه تربیت می‌کند؟ آینده- آتیه- از آن سینماست یا از آن ناصرالدین شاه؟

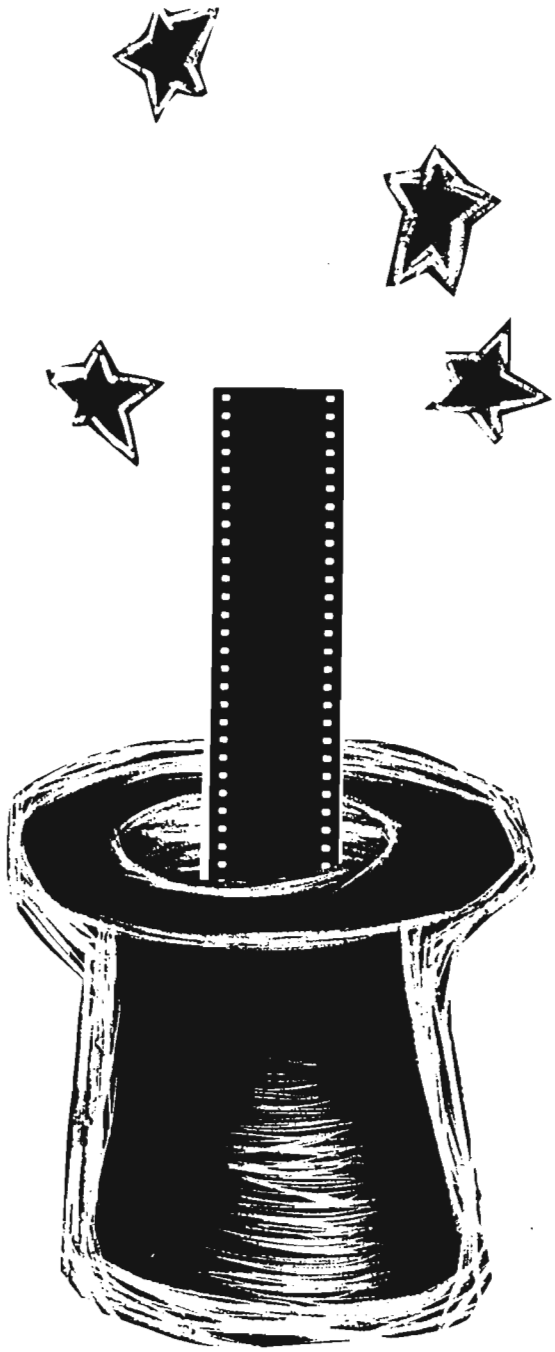
پس می‌بینید که فیلم، برخلاف الکوی خارجیش: *سینما- پارادیزو*، در «ستایش» سینما که نیست، هیچ، در ... بکذریم. هم توهین به سینماست و هم به تماشاکر. چرا که سینما، فقط ابزار است و دستاویزی برای شعار- «گاو بودن، چه سخته» یا چه آسان!-، برای تبلیغ- *خانه دوست*، *بایسیکل ران* و...-، برای اعتراض- رژیسوری و سانسور-، برای دست انداختن- *دختر لر*، *گاو*، سینما، تماشاکر، برای بازی و فریب- زبان ظاهراً طنزآمیز و شوخی با همه و کلاه گذاشتن سرهمه- و سرانجام برای جیب؟ هنر، بهتر است یا ثروت؟، «همه» را داشتن بهتر است یا اصول؟

بستن فیلم، باخانه دوست، هیچ نیست مکر تبلیغ دروغین «دوستی»، تفاهم، جشنواره‌ها و... «دوستی» ظاهری و فریبکارانه‌اش برای تماشاکران روشنفکرنما ولانک‌شات معروفش- که‌پوسترفیلم هم هست- برای حشنواره خارجی زدگان و تبلیغ «دوستی» با همه و «تفاهم».

واکنش آغازین که شاید مهمترین دلیل انتخاب سوژه بوده- رژیسوی که مرتب سانسور می‌شود و در معرض خطر مالی و شغلی و جانی است- و سرانجام هم از صحنه خارج می‌شود. اما فیلم به بوعی هپی اند می‌رسد و به «تفاهم». ریشه این «تفاهم»، در کجاست؟ و چگونه می‌شود در عرض کمتر از دو ساعت- زمان فیلم- «متحول» شد؟

بله روزگار عجیبی است: کسی که با آرمان خواهی و پای بندی به اصول شروع می‌کند و در یک لانک شات هم حاضر نیست، با قدیمهای سینما محشور شود، در کلوزاپ انها ظاهر می‌شود. از سیاست زدگی به نیهیلیسم پناه می‌برد و سپس نوبت، عاشقی‌اش فرا می‌رسد و سرانجام در لانک شات، تبلیغ «تفاهم» می‌کند: تفاهم بین «آتیه» و ناصرالدین شاه، بین قدرت *کوزنها* و ناصرالدین شاه، قیصر و میرزا آغاسی، *مغولها* و *خانه دوست*. تفاهم، به معنی مونتاژ- به معنی سرهم بندی فیلمفارسی/ فیلم انتلکت. اما هیچ تفاهم دروغینی، نمی‌پاید. هرچند که خوب **چسب** مونتاژ خورده باشد. بله سینما، مونتور هم «تربیت» می‌کند.

وقتی رژیسور- عکاسباشی- آپاراتچی شود و هرچیزی را به روی پرده اندازد، رژیسور- میرزا محسن خان- هم مونتور می‌شود. اما مونتاژ کارهای دیکران، «سینما- بهشت» نمی‌آفریند، فقط سینما بازی، می‌سازد.



شعبده‌بازی «تکنیکی»

مسافران بیضایی، به زعم من بدترین کار بعد از انقلاب اوست و از ضعیف‌ترین و بی‌حس‌ترین آثار او. *مسافران*، قبل از هرچیز، یک شعبده بازی «تکنیکی» است، اما بسیار رو، سطحی و آزار دهنده.

بیضایی، گویی دیگر بسیار خسته است و بی‌حال و بی **باور**. و ناچاراً خود را به **سطح** می‌کشاند، و فرو می‌رود ـ به سطح یک تکنیک بازی مرعوب کننده، و فرو رفتن در آن. و به ناگزیر «خود» را واگذاشتن، و همه چیز را فدای دوربین و اعوجاجش کردن. گویی یک برنامه کامپیوتری شامل حرکات پی درپی و زوایای متعدد به دوربین داده شده که مرتب «قر» بیاید و «شیک» برقصد. و کارگردان هم کارش این است که خود را با این اطوارها وفق دهد، راکورد حفظ کند و میزانسن متحرک ـ اما تئاتری ـ نگه دارد و تمام. گویی فقط این دوربین است که حضور دارد، حضوری بی‌وقفه، سنگین، پرادا و ادعا و «مسلط». **مسلط** برفیلم و مسلط برفیلمساز.

این فیلمساز است که در خدمت دوربین است و اداهایش، و نه دوربین در خدمت فیلمساز. و این فیلم است در خدمت «تکنیک» و نه تکنیک برای آن. شخصیتها، فضا، قصه، «پیام» فلسفی / روانشناسانه و حس ـ که فیلم فاقد آن است ـ همه و همه اسیر یک تکنیک لجام گسیخته‌اند. تکنیکی که **فن هنری** نیست، بلکه نابود کننده فن است، و ضدحس، و مزاحم فیلم.

هیچ یک از پرسوناژها، در چنبره این تکنیک که از فیلم «سر» است، قادر به خلق شدن و زیستن روی صحنه نیستند. از «شخصیت» محوری ماهرخ گرفته تا مهتاب و دیگران، مگر تا حدی مادربزرگ. ما تا به آخر هم نمی‌فهمیم ماهرخ کیست؟ چه خصوصیاتی دارد، علایقش چیست؟ فقط می‌دانیم که او دختر جوانی است و مدروز و بسیار سطحی ـ برخلاف «کیان» *شاید وقتی دیگر*، یا «نایی» *باشو* ـ و قصد ازدواج دارد. نه از عشق او به شوهر آینده‌اش می‌دانیم ـ و نه هیچ چیز از شوهرش، که جوانکی است بی‌دست و پا و نیمه مرد / نیمه زن ـ، و نه از محبت ادعایی به مهتاب خواهرش. ادا و اطوارها، لبخندها و اشکهایش هم هیچ دردی را دوا نمی‌کند، و هیچ «هویت» نداشته‌ای را «جمعی». و آن صحنهٔ دست دوم از بیماری قلابی اش و تقلید سطحی از کیان (*شاید وقتی دیگر*) در تخت‌خواب، ما را به او، نه نزدیک، که دورتر می‌کند. صحنه تخت به حدی مسخره است و بی‌منطق که سریعاً بسته می‌شود. گویی فیلمساز هم می‌داند و فقط به عنوان یک **امضا** از آن استفاده کرده، و نه برای ارائهٔ پرسوناژ و ارتباطش با ما. وقتی این شخصیت محوری، خلق نشود، لباس عزا و عروسی اش، و به تبع آن مجلس عزا و عروسی اش، هم خلق نشده می‌ماند و کل فیلم، در هوا.

فیلمی که قرار است مجلس عروسی ای را عزا کند و باز عروسی، و در پس آن به «هویت گمشده» برسد ـ «هویت فردی و جمعی» ـ و به «مفهومی» از مرگ و از زندگی، به هیچ چیز نمی‌رسد مگر به یک تکنیک زدگی سطحی روشنفکر نمایانه.

«شخصیت» دیگری که نقش کلیدی دارد ـ مهتاب ـ بازخلق نشده می‌میرد و می‌رود، و خلق نشده، «زنده» می‌شود و می‌آید ـ که مرگ و زندگیش، هردو آنچنان دفعی و بی‌منطق است که باز هیچ حسی را نمی‌آفریند ـ و ارتباطی ـ و در نتیجه هیچ نمایشی. نمایش، که بدون «شخصیت» خلق نمی‌شود و باور. به یاد بیاورید صحنه اول و صحنه آخر فیلم را: مهتاب، به سبک «فاصله گذاری» مستقیماً خود را معرفی می‌کند و از آینده خبر می‌دهد، خبر مرگ. در واقع پیشگویی

می‌کند، نه روایت. و بعد می‌رود تا آخرین صحنه. می‌توانست به جای «معلم» بودن، خانه‌دار باشد یا بازیکر تئاتر یا هرچیز دیگر. هیچ تفاوتی نمی‌کرد. شوهر و دو بچه دارد. خب که چی؟ اگر نداشت، فرقی می‌کرد؟ شوهر و بچه‌هایش، چه نقشی در فیلم دارند. و چه حسی ایجاد می‌کنند و چه ارتباطی؟ پس چهار «شخصیت» از همان اول «خلق نشده» روی دست فیلمساز می‌مانند تا به آخر. «راوی پیشکو»، برای ما می‌گوید و می‌رود. از اینجا به بعد ـ سکانس دوم ـ فیلم را چه کسی روایت می‌کند؟ مأمور راهنمایی ـ برای لحظاتی ـ، ماهرخ، یا بیضایی یاهیچ کس، یا **آینه**؟ ـ **چشم شیطان** برکمان، نمونه موفق این نوع روایت است، از اولین یا آخرین نما، لحنش را حفظ می‌کند. و بسیار هم با حس ـ.

از همین جا ـ چند دقیقه نخست ـ فیلم، بی‌سامان می‌شود و قصه‌اش و ریتمش، پاره پاره و بی‌منطق.

چرا فیلمساز، این لحن، و این نوع روایت را فقط تا مأمور راهنمایی نگه می‌دارد و بعد رها می‌کند؟ این، از عدم باور است، به آدمها، به فضا، حتی به نمایش، یا خستگی، یا آشفتگی، یا... و یا همه آنها با هم؟ این دوگانگی ـ یا دقیقتر این دوپار گی ـ در لحن، دوپارگی در ریتم را منجر می‌شود، و اثر را می‌پاشاند. و فیلم را فاقد ساختار می‌کند.

مادربزرگ، تنها شخصیتی است که تاحدی «خلق» می‌شود و تشخص می‌یابد ـ و تنها بازی‌ای است که در سطح نمی‌ماند ـ و هم اوست که فیلم را در لحظاتی که حضور دارد، سرپا نگه می‌دارد ـ. باز هم تاحدی، چرا که همه عوامل دیگر، از آدمها و ادا‌هایشان، میزانسنهای تئاتری پرتحرک و دوربین پرادا، برعلیه او عمل می‌کنند. او، تنها کسی است که از این شلوغ کاریها و مارکیریها نسبتاً مصون مانده.

تعدد «شخصیتها» آنچنان است که بسیاری مواقع، قصه اصلی کم می‌شود و قصه آدمهایی دیگر مطرح ـ فقط طرح می‌شود، بدون سامان گرفتن ـ و تماشاگر از این قصه‌های نیمه کاره آدمهای نیمه کاره خسته می‌شود و کلافه ـ بخصوص از «شخصیت» راننده‌ها که منزجر کننده است ـ. آدمهایی که یا «عاشق»اند و اخته ـ، زن «نیک» روستایی هم همان مشکل را دارد ـ یا بچه‌دار و در حال جدایی. آدمهایی که هرچه بخندند و اشک بریزند، جانی نمی‌کیرند. و بیش از هرچیز، **قاب** پرکنند.

فضاسازی هم، همان مشکل شخصیت پردازی را دارد. مشکل خلق نشدن. فضای فیلم، از حد دکور بی‌جان فراتر نمی‌رود. خانه، دیوارها، لباسها، اشیاء، هیچ کدام، مفهومی ـ به معنای فضا ـ ندارند، جز نورپردازی در سکانس آخر، که به فضاسازی در کل اثر نمی انجامد.

حتی برزک فیلم، که لوکیشن اصلی است و تقریباً همه فیلم در آن وقوع‌پیدامی‌کند،هیچ تشخص نمی‌یابدوفضاوجغرافیائش به‌هدر می‌رود: در و دیوارها، اتاقها، نردها، پنجره‌ها ـ فقط از سرسرا استفاده می‌شود و بقیه خانه، هیچ.

اگر خانه، ساخته می‌شد، شاید ما به این «نمایش» ـ و صحنه تئاتر ـ که «دلمشغولی ذهنی»! فیلمساز است کمی نزدیک می‌شدیم. [illegible] نمایش»، بدجوری نمایشی است و توذوق بزن و تکنیک‌اش هم. این، فقط **نمایش زدگی** است، نمایشی، بدون نمایشگر، بدون فضای نمایشی و بدون جوهر و روح نمایش.

مراسم و آیین‌ها در فیلم ـ عزا، عروسی ـ فقط ظاهر دارند. تبدیل یکی به دیگری ـ عروسی به عزا ـ فقط سفارش **دکور** است در سمساری، همین و بس. و «آیین‌ها» که قرار است در فیلمهای بیضایی «جایی» داشته باشند و «معنا»یی، دکوراتیومی شوند و حتی مبتذل. سکانس طولانی عزاداری را به یاد بیاورید، که چه اشکبار است، اما نه اشك‌انگیز. آدمها، بی‌وقفه اشك برچشم دارند و معلوم نیست برای چه می‌کریند. آیا همگی، این چنین «احساساتی»اند؟ آیا همگی این چنین مهتاب و خانواده‌اش را دوست داشته‌اند؟ معلوم نیست.

این آیین‌های بی‌روح، اگر **فتیشیسم** آیین ـ در سطحی‌ترین شکلش ـ نیست، پس چیست؟ آیین، برای آیین، نه حتی برای «نمایش». آیینهای بیضایی در هیچ فیلمی، این چنین لوس و سطحی نشده بود، و آیین زدگی‌اش این چنین رو و ادایی.

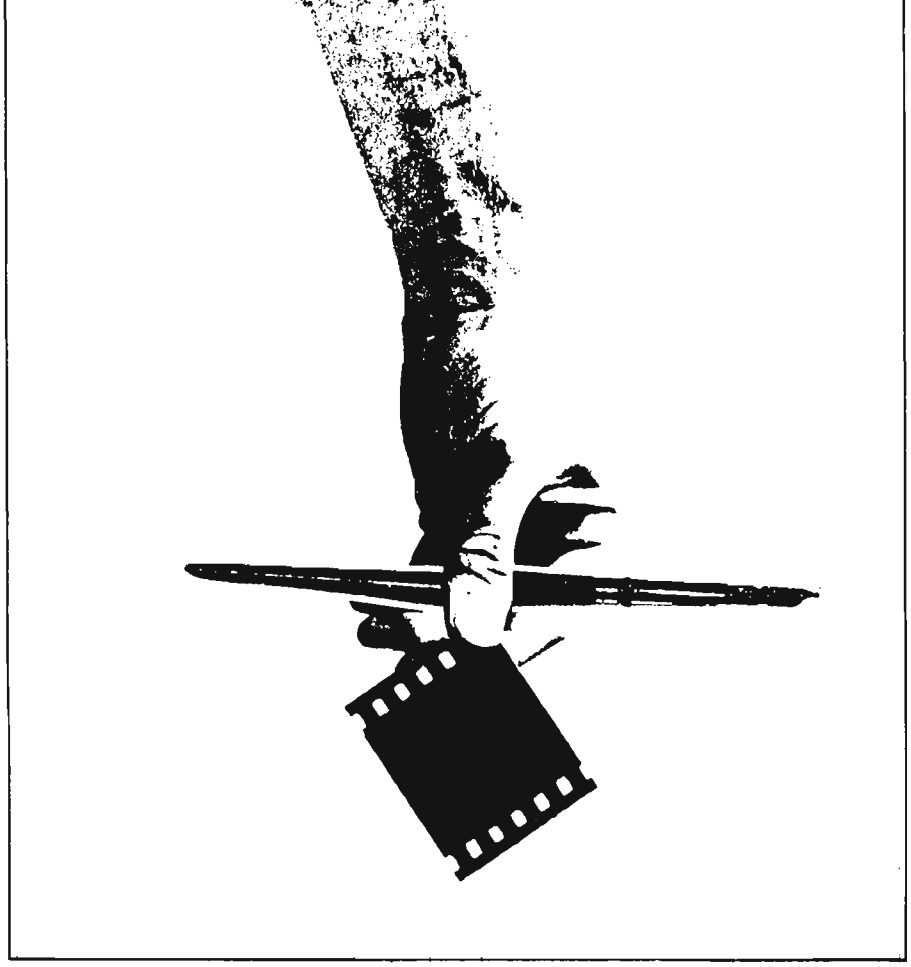
و **مرگ**: سکانس مفصل آخر، گویی همه فیلم است، همه «پیام» فلسفی / روانشناسانه آن. بازگشت مردکان و... که از اوایل سکانس، با کش دادن تحمیلی صحنه، لو می‌رود. مرده‌ها، زنده شده‌اند و «واقعیت»، سور رنال؟ یا اشتباهی در کار بوده و آنها هرگز نمرده بودند؟ یا خاطره مردکان هستند؟ یا...

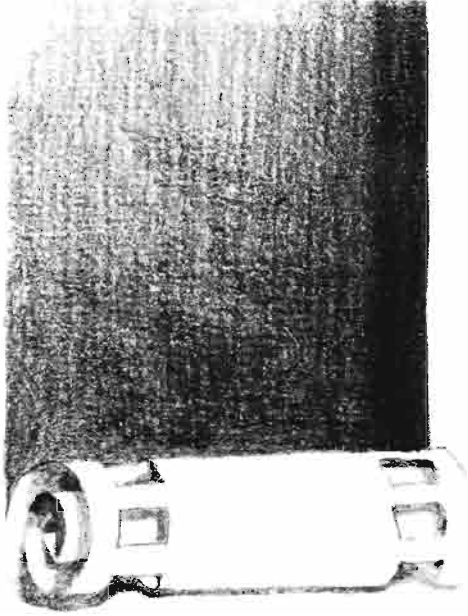
در هرحال، چه روح باشند، چه خاطره، نمی‌بایستی از چشم همه دیده شوند، مگر مادربزرگ ـ که تنها کسی است که به ظاهر باور داردشان ـ.

ظاهراً مهتاب با آن آینه «سحرآمیز» و آن تبسم خشکیده، از آن دنیا آمده و روح است ـ بانماهایی از پشت آینه و قاب خالی‌اش ـ. و زندکان، خود را در آینه مردکان، می‌بینند، در آینه گذشتکان. که «یعنی»: زندکان. ادامه گذشتکان‌اند و خود را در آنها می‌جویند و می‌یابند! و این یافتن «هویت گمشده جمعی» است، یا «هویت فرهنکی»! ـ که نیست، به این بحث «هویت» بیضایی، در وقتی دیکر باید پرداخت ـ و هرکس خود را در آن به کونه‌ای فردی و جدا می‌بیند. هر «تفسیر» دیگری هم می‌شود کرد. ویژکی نامعین کفتن و مبهم کویی، این چنین است، و هرادعایی «جایز» است. اما این، نه **ابهام** هنری، که **ابهام** «اعجاب» برانکیز نمایشی است.

و در پس این اعجاب تکنیکی، هیچ فکری نخوابیده است و هیچ معنایی نیست. چرا که فاقد هرکونه منطق نمایشی است. مرگ، در اینجا، بکل بی‌مفهوم است و دکوراتیو. این، نه «مرک آکاهی» و رسیدن به زندکی، و «خود»آکاهی، که غفلت از مرک است و غفلت از سینما. **ملك‌الموت** بونوئل را به خاطر آورید: مجلس میهمانی، به مجلس مرگ تبدیل می‌شود، و در آخر به شکرکذاری و باز به نوعی مرک محتوم و زوال. و در نتیجه هشداری به انسان. با یك سینمای درست و حسابی، بی‌ادا و اطوار. با منطق خاص رئال و سور رئال. با ابهامی هنری، و دوربینی متین و غایب.

فرم زندکی، تکنیك زدکی، و ادا برای ادا، به آشفتکی می انجامد به آشفتکی در تفکر، آشفتکی در بیان. وقتی چیزی برای کفتن نیست و نیازی و باوری، در پس «تکنیك» و اداهای تکنیکی نمی‌شود پنهان شد. **آشفتکیها** در پرده نمی‌مانند، روی پرده عیان می‌شوند. □





فیلمهای ایرانی جشنواره

● شاهرخ دولکو

درتوضیح نارسایی ها

در سرگردانی مطلق

■ درهٔ شاپرکها

درهٔ شاپرکها، متأسفانه چیزی است در حد همان اولین کار خانم بهزاد، یعنی **کاکلی**. اشکالات متعددی در فیلم **درهٔ شاپرکها** رخ می‌نمایند که این یادداشت کوتاه تنها می‌تواند به چندتایی از آنها و فقط در حد طرح کردن اکتفا کند.

درهٔ شاپرکها اصلاً فیلمی برای کودکان نیست. درباره کودکان هم نیست. با آوردن چند کودک به نقش بازیگران فیلم و طرح یك فضا و قصه فانتزی که فیلم کودکان ـ برای یا دربارهٔ ـ ساخته نمی‌شود. طرح مسائل، نوع روابط میان آدمها، فضاسازی ماجراها و استنباطی که در هرصحنه است خارج از حیطه سینمای کودك قرار می‌گیرد. در بعضی از صحنه‌ها بزرگسالان به وحشت می‌افتادند چه رسد به کودکان. سررشتهٔ خیلی از وقایع، ماجراها و صحنه‌ها از دست بزرگسالان خارج می‌شد چه رسد به کودکان.

فیلم هیچ تصور درستی از طرح داستانی، وحدت عمل و هدف و اهداف فرعی ندارد. تماشاگر در تعدد بی‌شمار اهداف، ماجراها، سرگردانی اعمال و بی‌هدفی آنها، تبدیل مداوم وقایع به وقایع دیگر و... درمی‌ماند. حتی یك صحنه برای نمونه هم که شده از جغرافیای درست و حسابی بهره‌مند نیست. معلوم نیست شهر کجاست، بیابان کجاست، کوه سنگی کجاست... فاصلهٔ میان مکانها چقدر است، ارتباط آنها چگونه است و... درهٔ شاپرکها ـ همچون کاکلی ـ متأسفانه از دادن این اولین و ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین نیازهای قصه درمی‌ماند و واقعاً هیچکدام از اینها را به تماشاگر خود منتقل نمی‌کند. فیلم تنها ذهنی سرگردان و مجذوب فانتزی را نشان می‌دهد. انواع و اقسام ماجراها و اتفاقات متفاوت و کوشش به نتیجه نرسیده برای عملی کردن آنها از همین ذهنیت ناشی می‌شود. فیلمساز کوشیده هرنوع فانتزی و تخیلی را که به ذهنش می‌رسد، برای جذابتر کردن فیلم در آن بگنجاند. اما نه این تخیلات در رشته حوادث و ماجراهای فیلم جای درست و حسابی دارند و نه طریقهٔ اجرای ـ سینمایی ـ آنها چنگی به دل می‌زند. نگاه کنید مثلاً به استفاده از یك قو برای بردن خورشید به آنسوی دریاچه که چقدر باسمه‌ای و رقت‌انگیز است. یا مثلاً تبدیل شاخه‌ها به تیر، یا نحوهٔ منفجر شدن

صخره‌ها توسط خورشید که با تدوین بد فیلم کویی پس از اصابت تیرها چند لحظه طول می‌کشد تا صخره‌ها منفجر شوند و...

آخرین نکته‌ای که دربارهٔ فیلم قابلیت طرح دارد شخصیت اصلی فیلم یعنی خورشید است. فیلم هیچگونه توضیحی درباب این شخصیت به ما نمی‌دهد برای تماشاگر تا به انتهای فیلم مشخص نمی‌شود که این پسر چه ویژگی خاصی نسبت به دیگر آدمها دارد که او قهرمان است و این کارها را می‌کند و به پیروزی هم می‌رسد. تفاوت او با دو برادرش و چوپان هرگز مشخص نمی‌شود -شاید چون اصلاً تفاوتی ندارد؟- و فیلمساز هیچ ویژگی خاصی برای قهرمان بودن او ارائه نمی‌دهد. به این ترتیب تماشاگر از پذیرفتن او سر باز می‌زند و هیچگاه در طول فیلم نمی‌تواند با او ارتباط و همذات پنداری لازم را داشته باشد.

اندر فواید پول و خوشبختی

■ شتابزده

شتابزده، به‌نوعی، ادامه نگاهی است که فخیم‌زاده در خواستگاری دنبال می‌کرد. طرح ساده و سهل‌انگارانهٔ یک موضوع گیرم در این مورد با فکر اولیه‌ای از یک فیلم خارجی، مثلاً **شتابزده** ادوارد و مولینارو- و بسط آن در جهت ایجاد رابطه و فضای خنده‌دار. برای ساختن فیلمی اینچنین فخیم‌زاده بر دو جنبه از کار -در مرحلهٔ مضمونی- انگشت می‌نهد: ۱- پیدا کردن موضوعی که به اندازهٔ کافی جذابیت داشته باشد و ۲- خلق شخصیتهایی که در این موضوع امکان جولان داشته باشند و روابطی بلاهت‌آمیز را بوجود آورند. این شکرد در خواستگاری جاافتاده‌تر و با مضمون فیلم همخوان‌تر بود. پیرمرد قصد ازدواج دارد و اطرافیان با او مخالفت می‌کنند. اما در شتابزده حالات آدمها و طرح قصه اندکی ساده‌انگارانه جلوه می‌کند. چرخش سریع آدمها، انجام اعمالی تا سرحد جان برای مسائلی که به آن اعتقادی ندارند و... فیلم را به‌سوی ساده‌انگاری محض می‌برد. اگرچه فخیم‌زاده با ریتم تند حوادث و تصویرسازی بدون حشو و زوائد، تماشاگر را چنان درگیر ماجرا و فیلم می‌کند که کمتر به فکر آن می‌افتد، اما در نهایت اعمال این آدمها غیرواقعی به‌نظر می‌آید. به این ترتیب فخیم‌زاده گاه چنان صحنه را پرداخت می‌کند که گویی قصد و هدفی جز خلع سلاح تماشاگر نداشته است. مثلاً صحنه بسیار طولانی‌ای که در آن آقای جمالی در حین رانندگی دچار حمله می‌شود، یا مثلاً معاینات طولانی ابتدایی بر روی او با چاشنی طنز از جمله صحنه‌هایی هستند که تلاش فخیم‌زاده برای درگیری بیشتر تماشاگر با مضمون فیلم را نشان می‌دهد. کاری که در نهایت در آن موفق هم می‌شود

فخیم‌زاده موفق می‌شود با کار روی جزئیات طرح، تکه‌های بامزه‌ای را در فیلمنامهٔ فیلم وارد کند. به این ترتیب در جریان ماجرای حلالیت طلبیدن جمالی، ماجراها با یک سیر معقول به‌سوی بامزه‌تر شدن حوادث پیش می‌روند. اما بهرحال تمام اینها در انتها برای رسیدن به یک پیام اخلاقی است که طرح می‌شود. فیلم به سبک و سیاق فیلمفارسی معروف، در انتها جواد را با ورقه چک در بستر مرگ نشان می‌دهد تا به ذهن ساده‌انگار تماشاگر بقبولاند که پول خوشبختی نمی‌آورد در حالی که سیر ماجرای موجود در فیلم حداقل ثابت می‌کند که پول خیلی کارها می‌تواند بکند. کارهایی که دست کمی از خوشبختی مطروحه در صحنه آخر فیلم را ندارند.

جشنواره کن و دیگر هیچ

■ زندگی و دیگر هیچ

زندگی و دیگر هیچ فیلمی است که «حیات و نیرویش» را نه از درون خود فیلم که از حواشی و جریانات خارج از آن می‌گیرد. فیلم زندگی و دیگر هیچ به‌طور کامل به فیلم قبلتر از خود -خانه دوست کجاست؟- آویزان است و هرچه را که دارد از جانب آن می‌گیرد. دلیل اولیه سفر، مضمون اصلی فیلم، استفاده از چهره بازیگران اصلی فیلم و سکانس انتهایی فیلم از جاعاتی مستقیم به فیلم قبلی هستند. ون خانه دوست کجاست؟ فیلم زندگی و یکر هیچ، هیچ معنایی نخواهد داشت. این ز این.

اما نحوهٔ آویزان شدن به فیلم قبلی از خود آویزان شدن هم جالب‌تر است. میلمساز در میان کشور خودش و در میان روستاهای آن و مناطق زلزله زده به دنبال بچه‌های خانهٔ دوست می‌گردد، آن وقت دوستر فرانسوی فیلم را به دیگران نشان می‌دهد، جالب است که این فیلمساز سوار بر یک اتومبیل «رنو» هم شده است! این میزان حسابگری از جانب فیلمساز حیرت انگیز است.

زندگی و دیگر هیچ مثل بقیهٔ فیلمهای کیارستمی نشان عدم تسلط به مدیوم، عدم شناخت سینما و کارکرد «شهودی» ذهن فیلمساز در قبال مسائل و جریاناتی است که «در حال وقوعند». به این ترتیب نماهای بسیار بسیاررطولانی از چشم‌اندازهای مختلف مناطق زلزله‌زده نه‌تنها زائدند -به‌معنای کامل کلمه- بلکه اساساً از هرگونه بحثی درباب «دیدگاه» خارجند. یک بار دیگر فیلم و این صحنه‌ها را با قصد پیدا کردن دیدگاه نماها -با توجه به نماهای عکس‌العمل مرد و پسر درون اتومبیل- ببینید و سعی کنید بفهمید که ما نمای دیدگاه کدام یک از آنها را شاهد هستیم. یا مثلاً عدم هماهنگی کامل در شاتهای مختلفی که درون اتومبیل در هنگام رادبندان

در جاده روی می‌دهد و قاعدتاً مچ شدن تمام آن پلانهایی که مدام با تغییر زاویهٔ دوربین، اتومبیلهای پسرمینه‌شان در حال تغییر و تبدیلند. که همین جزئیات به‌ظاهر کوچك و بی‌اهمیت چه نقش بزرگی در عدم باورپذیری واقعیت مورد ادعا دارند

زندگی و دیگر هیچ مابین فیلم داستانی و یك فیلم مستند سرگردان است. فیلم به لحاظی ـ خط داستانی کمابیش مشخص، پرداخت و بازسازی بعضی صحنه‌ها، بازی بازیگران و... ـ فیلمی داستانی است و به لحاظی ـ نوع کادربندیها، مصاحبه‌های بی‌موقع و باموقع و حس جریان عادی زندگی در بعضی دیگر از صحنه‌ها ـ فیلمی مستند است و البته در نهایت هیچکدام.

فیلم، طبق روال همه فیلمهای کیارستمی با صحنه‌ای آرمانی از یك اخلاقگرایی ساده‌انگارانه، به پایان می‌رسد. اخلاقگرایی و آرمانگرایی‌ای که نه‌تنها در طول فیلم جای خاصی برایش وجود ندارد، که در انتها نیز جایی برای خود پیدا نمی‌کند. به‌نظر می‌رسد وسوسه داشتن پایانی بامزه، آنقدر شدید هست که به مسائل ـ گویا اصلی‌تر ـ توجهی نکنیم.

ملغمه‌ای از همه چیز و هیچ‌چیز

■ آقای بخشدار

آقای بخشدار فیلمی است درباره همه‌چیز و هیچ‌چیز. ملغمه‌ای از هرآن چیزی که به ذهن فیلمساز آمده و حدس زده که می‌تواند در فروش بیشتر به او کمك کند.

آقای بخشدار به لحاظی شامل همان مشکلاتی است که پیش از این درباره فیلم دره شاپرکها نوشتیم. صحنه‌های بی‌ربط، تعدد ماجراها و اهداف فیلم، عدم توفیق در خلق یك جغرافیای مشخص و حادثه مشخص و... حوادث، مدام درحال تبدیل و تغییرند بدون آنکه واقعاً هیچکدام مضمون اصلی فیلم باشند، یا حتی لحظه‌ای بر آنها درنگ شود یا در انتها راه به جایی ببرند. هرلحظه از فیلم به مسئله‌ای می‌پردازد که برای چند لحظه گمان می‌رود مرضوع اصلی آن باشد ولی با تغییر هر صحنه، موضوع فیلم نیز عوض می‌شود. به این ترتیب در ابتدا اعتصاب کارگران معدن موضوع اصلی است، بعد آمدن بخشدار جدید و ماجراهایی که درپی ورود یك عریبه پیش می‌آید، بعد مسئله فساد موجود در اعضاء عالیرتبهٔ شهر، بعد عشق بخشدار به یك دختر بعد... همینطور مضمون است که پشت‌سرمضمون‌وارد می‌شود و هیچکدام هم به‌ثمر نمی‌رسند. پرداخت صحنه‌ها از این هم بدتر و آبکی‌تر است. مثلاً: بخشدار با یکی دو بار دیدن دختر عاشق او می‌شود، شب خواب او را با لباس عروسی می‌بیند درحالی که کارگران معدن از پشت شیشه‌های متعدد ساختمان برایش کف می‌زنند، می‌خندند و...

صحنه‌های متعددی از فیلم صرف چیزهایی می‌شود که هیچ دخلی به فیلم ندارند مثلاً بازدیدهای طولانی، خسته‌کننده و زائد بخشدار از مناطق مختلف شهر که بی‌هیچ دلیل و فایدهٔ مشخصی تنها به لحاظ برکردن وقت در آن گنجانده شده‌اند و طی آن بخشدار در طول زمانی طولانی از بیمارستان، معدن و... بازدید می‌کند. یا مثلاً سهل‌انگاری و ساده‌انگاری در برخورد با مسائل و منطق، مثل صحنه دیدار بخشدار از عکاس که اصلاً معلوم نیست برای چه صورت می‌گیرد و در طی آن عکاس یك پرونده (؟) به بخشدار می‌دهد و او با مطالعه آن پرونده پی به «حقایق» می‌برد و... یا مثلاً صحنه‌ای که بخشدار روی پل می‌ایستد و پرنده‌ای را در دست می‌گیرد و ناگهان کنار او روی پل چیزی منفجر

می‌شود و هیچ توضیحی هم در باب آن داده نمی‌شود.

فیلم لبریز از صحنه‌هایی به همین کوتاهی، به همین گنگی و به همین سردرگمی است. چنانکه در ابتدای یادداشت گفتیم آقای بخشدار ملغمه‌ای است از همه چیز و هیچ چیز.

سینمای بی‌خاصیت

■ دلشدگان

دلشدگان به‌راستی فیلمی از علی حاتمی است. و چه نشانه‌ای، از نشانه‌های همیشگی سینمای حاتمی (بله، همان جمله هزار بار تکرار شده: اگر اصلاً بتوان نام سینما بر آن نهاد) در یك فیلم قابل قبولتر و آشکارتر از این.؟: اینکه فیلم دو نشانهٔ اصلی فیلمهای‌اورابرپیشانی‌خودثبت‌کرده است. اول) بدون مسئله بودن (یا بخوانید بدون موضع بودن یا منفعل بودن یا...) و دوم رشد نیافتگی (یا بخوانید بدون منطق بودن یا گنگ بودن یا...).

به این ترتیب دلشدگان فیلم بی‌خاصیتی است. به هیچ‌چیز نمی‌پردازد تا از هیچ چیز ضربه‌ای نخورد. راست راست و آهسته راهش را می‌رود و مواظب است که هیچ... ای شاخش نزنند. در عوض آن، فیلمساز سعی می‌کند که عشق را مسئله اصلی فیلم کند تا اثر را از «بی‌مسئله‌گی» خارج کند. که این عشق ـ چه به نوازندگی، چه به جنس مخالف ـ درنیامده است که در ادامهٔ

توضیح نشانهٔ دوم می‌گویم چرا.

اما نشانه دوم عدم تسلط فیلمساز بر ابزار کار، رشد نیافتن ذهنی و عملی در طرح و بیان قصه و عدم آشنایی با خواص خاص هنر سینماست. از این‌رو خیلی از وقایع فیلم و داستان را باید از لابلای شاخ و برگ بسیار فراوان دیالوگهای نه چندان کوتاه فیلم دنبال کرد نه در سیر منطقی خود داستان یا ارائه تصاویر آن. به این ترتیب مقدار بسیار زیادی از وقت فیلم به‌جای آنکه صرف شناسایی حال نوازندگان شود و مسئله روزشان را طرح کند، به گذشته آنها برمی‌گردد و مسائل بی‌ربطی را طرح می‌کند که دخلی هم به فیلم ندارند، سیر روایتی را هم دچار وقفه و اختلال می‌کند و فیلم را هم چند پاره و از هم گسیخته می‌کنند.

نحوه تجمع نوازندگان بالاخره درست جا نمی‌افتد، رفتن آنها به پاریس اصلاً احساس و درک نمی‌شود (و تا نشان ندادن خیابانهای فرنگستان اصلاً باور نمی‌شود)، عشق طاهر به شاهزاده ترک اصلاً شروع نمی‌شود و از میانه آغاز می‌شود، اصلاً حس نمی‌شود و اصلاً رشد نمی‌یابد. مرگ طاهر جز از طریق دیالوگها دریافت نمی‌شود و پایان فیلم جز از طریق یك تابلوی نقاشی شکل نمی‌یابد و...

فیلم در عوض تمام آن چیزی را که به عنوان «نیرو» دارد، صرف رنگ کردن گلابی و سیب و انار، پیچیده‌تر کردن دیالوگها (تا حد انتزاعی از تصاویر)، و طرح مسائل کاملاً شخصی شخصیت‌هایی می‌کند که پایگاه واقعی درستی هم ندارند در مقابل دکوپاژ ساده و ابتدایی کل فیلم ـ که همان هم در بعضی نماهای تداومی لق می‌زند ـ ناکهان دکوپاژی مثل مشق تنبك گرفتن آقا فرج از علیرضاخان وزیر وارد کار می‌شود که تنها حیرت انسان را افزایش می‌دهد. کوشش خنده‌داری برای به تصویر کشیدن «سبقت هنری» این از آن، با استفاده از سوار کردن صندلیهای آنها روی ریل تراولینگ!

عجیب است که فیلم حتی از امکاناتی که خود برای خود فراهم می‌کند هم به درستی استفاده نمی‌کند. آن همه وقت و مقدمه‌چینی برای ضبط موسیقی و صدای این گروه انجام می‌شود، آن وقت صحنه

ضبط موسیقی اینان به ساده‌ترین راه ممکن ضبط می‌شود: گروه نوازندگان در یك خیابان راه می‌روند و به نزدیکی محل ضبط می‌رسند. کات به داخل و شروع ضبط، بدون هیچ تأکید، مقدمه‌چینی و توضیحی. و دست‌آخر می‌ماند سنیك نشدن ضربات موسیقی با تصویر، و صدای شجریان با لبهای تارخ که هرچه سعی می‌کند پشتش را به دوربین کند، فایده‌ای ندارد. البته به این ترتیب و با این نحوهٔ روایت جای تعجب نیست اگر همان عشق مطروحه نیز محلی از اعراب نداشته باشد. اگر می‌خواهیم درباره عشق حرف بزنیم باید یادمان باشد که ۱) حرف زدن بلدباشیم و ۲) عشق را بشناسیم. سینمایی که با رنگ کردن گلابی می‌خواهد عشق را نشان دهد، نه از حرف زدن چیزی می‌داند، نه از عشق.

اندر احوالات شعر ناب

■ رقص خاك

راستش در تمام طول نمایش فیلم و بعدها، تا همین الان که می‌خواهم این یادداشت چند خطی را در باب رقص خاك بنویسم، مدام فکر کرده‌ام و سعی کرده‌ام که نسبت رقص *خاك* و چیزی به نام سینما را دریابم. و البته هنوز موفق نشده‌ام. احتمالاً هیچوقت هم موفق نخواهم شد. بیشتر که دقت می‌کنم می‌بینم که شاید اصلاً نسبتی بین آنها وجود نداشته باشد. بله. رقص خاك واقعاً هیچ ربطی به سینما ندارد. سینما را اگرچه نمی‌توان در یك خط تعریف کرد، اما بهرحال می‌توان براساس حدود و شعور عوامل مختلف و سازنده آن و با نگاه به پشت سر شناخت و درك کرد. و در این مسیر، رقص خاك واقعاً هیچگونه نسبتی با سینما ندارد. چسباندن قطعات مختلف، از چند نمای مختلف و بی‌ربط، بدون خط داستانی یا روایتی، بدون ماجرا، حادثه، ظرافت، تعلیق، کنش، کشش و... چیزی می‌شود مثل رقص خاك که حاصلش جز فرار تماشاگر از سینما نیست.

صحنه‌ها و نماهای واقعاً بی‌ربط فیلم که آسمان و ریسمان را به‌هم می‌بافند تا مثلاً یك مفهوم را برسانند، آنقدر پراکنده هستند، آنقدر اضافه دارند و آنقدر بی‌ربطند که همان مفهوم نیمه‌کاره را هم لوث می‌کنند.

دوستداران این نوع فیلمها (یا بخوانید تصاویر متحرك، هرچند این یکی حتی متحرك هم نبود) معمولاً در دادن القاب مختلف به فیلمهای محبوبشان دست و دلبازند. عباراتی مثل «شعر ناب» هم یکی از همان القاب است که عده‌ای در طول جشنواره می‌کوشیدند رقص خاك را به آن آویزان کنند. شعر ناب در سینما البته مقوله بسیار خنده‌داری است. اما باور بفرمائید ما از این آخرین فیلم آقای جلیلی اصلاً خنده‌مان که نگرفت هیچ، کم‌کم داشتیم به گریه هم می‌افتادیم. آخر حسابش را بکنید، صندلی‌های خشك سینما، دیدن ۴ فیلم مهمل قبل از این فیلم، نماهای بی‌ربط و صداهای گوشخراش فیلم و... غیره!

امیر نادری می‌تواند خوشحال باشد که بعد از چندین سال بالاخره یکی پیدا شد که راه او در دونده ـ و بعد آب، باد، خاك ـ را

دنبال کند.. به این ترتیب جلیلی اگر اسم فیلمش را عوض می‌کرد و آن را به چیز دیگری- مثلاً فرض بفرمائید: دونده ۲، دونده بازمی‌گردد، انتقام دونده... و قس علیهذا- می‌گذاشت، کار اندکی درست‌تر به‌نظر می‌رسید.

نمای اول و نمای آخر

■ نیاز

نیاز، بیان هوشمندانهٔ یك موضوع انسانی است. جالب‌ترین نکته‌ای که برای من در نیاز وجود داشت و آن را تبدیل به فیلمی نازنین و عزیز کرد، شفقت و مهربانی‌ای است که فیلمساز نثار آدمهای فیلمش می‌کند. این، یعنی حسی که اکثریت قریب به اتفاق فیلمهای ایرانی از آن تهی هستند. برخلاف دیگر فیلمهای ایرانی، فیلمساز در نیاز آدمهایش را می‌شناسد، با آنها همدرد است. با آنها دل می‌سوزاند، با آنها برخورد انفعالی نمی‌کند و قدم به قدم تا حصول شرایط برای زیستن، کسب شرافت و حیثیت انسانی و دریافت محبت از طریق ایثار، آنها را دنبال می‌کند. فیلمساز، آدمهایش را دوست دارد، این دوست داشتن از پشت صحنه به روی صحنه منتقل شده و در سرتاسر فیلم حس می‌شود. شور زندگی و عشق در هرلحظه از فیلم حس می‌شود و به تماشاگر می‌رسد. به همین دلیل است که فیلمساز و فیلم، هیچکدام دروغ نمی‌گویند، صحنه‌سازی نمی‌کنند، اخلاقگرایی دمُده، و احساساتگرایی مبتذل را وارد صحنه نمی‌کنند و اجازه می‌دهد تا حس هرصحنه براساس واقعیت جاری - و البته کاملاً سینمایی- جلو برود و به‌بار بنشیند.

فیلم دارای ظرایف تصویری و کلامی بسیاری است. مثلاً صحبتهای اولیه مادر و پسر با هم که درباره کار زیاد و احتمال کور شدن مادر است و به‌درستی در تاریکی روی می‌دهد تا زندگی تیره و تار آنها را بنمایاند. یا مثلاً ساختن شخصیتی مثل منصور که هم تا حد یك بدمَن و هم تا حد یك قهرمان پرداخته شده- و به‌یاد بیاوریم جمله کنایی بسیار خوب علی را به منصور، وقتی که از قضایای وضعیت زندگی رضا آگاه می‌شود که می‌گوید: «شما فداکارید، اگر من بودم نمی‌توانستم حق دیگری را پایمال کنم». که این جمله کنایی هم به نوعی ستایش از منصور است در باب کاری که برای رضا کرده است. و حتی حیثیت خودش را بخاطر وضعیت بد او به‌خطر انداخته است- و هم نکوهشی از جانب علی است که شما دارید حق مرا پایمال می‌کنید و اسمش را هم فداکاری می‌گذارید

فیلمساز، خیلی از جاها حرکات دوربین، قطع نماها و بیشتر از همه فضای کلی و [illegible]

و ادامه طبیعی حرکتهای انان کرده است و البته نتیجه هم در بسیاری از جاها اصلاً بد نشده است.

بزرگترین اشکال نیاز در اولین و آخرین نمای فیلم است. نمای اول یك نمای کاملاً زائد است که از هرگونه دلیل و بار اطلاعاتی مبرّاست و با حذف آن هیچ‌گونه خللی به کار وارد نمی‌شود. اما وضعیت نمای آخر از این هم بدتر است. نشان دادن پیدا کردن کار توسط علی نقض تمام فیلم است. کل فیلم و مسئله آن بر نبودن کار می‌چرخد، تمام مسئله و حس فیلم بر این است که اگر هرکدام از اینها کار را از دست بدهند، احتمالاً بهترین شانس زندگی‌شان برای داشتن کار را از دست داده‌اند و همین موقعیت مخاطره‌آمیز است که درگیری دو پسربچه را تا این اندازه جاندار و طبیعی و درست نمایانده است. حال اگر دقیقاً در پلان بعد از فداکاری علی، او را بر سر کار دوم نشان دهیم، تمام ایثار او، تمام درگیریهای کل فیلم و تمام آن حس وحال را به زیر سؤال برده‌ایم. تمهید ساختن عَلَم امام حسین به نشانه مردانگی، غیرت و ایثار، تمهید مناسبی است، ولی می‌شود جایی برای آن در میانه فیلم پیداکرد. فیلم با قطع ماجرا پس از فداکاری علی، و رها کردن سرنوشت او در تاریکی و بی‌اطلاعی، هم کارکرد درست‌تری می‌یابد و هم به واقعیت زندگی نزدیك‌تر می‌شود.

فضا و دید متفاوت

■ نرگس

نرگس البته فضای تلخ، دید واقع‌بینانه و زبان واقع‌گویی دارد. نرگس البته به نسبت فیلم‌های قبلی بنی اعتماد ساخت و کار درست‌تری -هم به لحاظ پرورشی مضمون و هم به لحاظ نحوه نمایش آن- دارد. اما نرگس تنها در سطح یك فیلم معمولی باقی می‌ماند. فضای تلخ و دید واقع‌بینانه که برای نیست امتیازات اصلی فیلمی باشد؟

نرگس شباهت ظاهری زیادی به تیپ فیلمهای جوانانهٔ چند سال قبل از انقلاب دارد. جوانان آس و پاس که اغلب به راههای خلاف کشیده می‌شوند، محدود جامعه هستند، سرگشته و بی‌هدف در سیاهیهای اطراف خود غوطه می‌خورند و در اثر بدانم‌کاریهای خود و اقبال کوتاهشان دار فانی را وداع می‌گویند و با مرگشان یك نوع از تراژدی مدرن جوامع پست فعلی را رقم می‌زنند. نرگس تنها توانسته از ابتذال سطحی آنها بگریزد، اما در ایجاد نوع روابط، فضا و مسائلی که آدمهای فیلم با آن دست به گریبان هستند، نگرش دوباره‌ای به همان تیپ فیلم را از خود نشان می‌دهد.

بر کل فیلم فضای جبری عجیبی مستولی است. فضایی که کل فیلم را بسیار بسیار

سنج کرده است. بی اعتماد بیشتر از انکه به آدمهای فیلمش دقت کرده باشد، نیرویش را صرف درآوردن این تلخی ـ بخصوص در فیلمنامه و فیلمبرداری فیلم ـ کرده است. نرکس و عادل از این میان ضربه‌های اساسی‌تر را خورده‌اند. با آنکه شدیداً به پرداخت شخصیتی آنها در فیلم نیاز بوده است، آنها را در حد تیپ می‌بینیم. درحالی که آفاق قدم از این حیطه بیرون می‌گذارد و با یکی دو چرخش خوب رفتاری، به مرحله شخصیت‌پردازی وارد می‌شود.

فتو رمان

■ برخورد

برخورد چیزی در حد یك فتو رمان است. یك قصه مصور شده. از آن نوع سینمایی که همه اعتبارش را از قصه‌اش می‌گیرد و در مرحله تبدیل به فیلم هیچ‌چیز به‌جز تصویر کردن آن قصه ندارد که به تماشاگرش تحویل دهد. بنابراین تمام ساخت و کار فیلم برهمین اصل بنا شده و دکوپاژ ساده الوند برمبنای تعریف آن قصه قرار می‌گیرد. الوند البته با پیشرفت در این نوع سینما حالا از عوامل حرفه‌ای اطرافش استفاده‌های بیشتری را هم می‌برد ولی در نهایت جمع همه این مراحل است که فیلم را در سطح یك اثر معمولی و خنثی نگاه می‌دارد.

گفتیم که نقطه اتکا و اصلی این‌گونه فیلمها داستان اولیه آنها است. برخورد در داستان هم به کلیشه‌های همیشگی فیلمهای فارسی آویزان می‌شود. کاری که الوند در فیلم قبلی‌اش هم انجام داده بود. تصادف، گریز، سوءتفاهم، درگیری میان آدمها و سعی در برقراری دوباره نظم از طریق اخلاقگرایی و پندهای پندآموز و حکمت‌دار. مضمون عشق هم البته جای اساسی در این داستان همیشگی خواهد داشت، و برای هرچه موفق‌تر شدن از لحاظ جلب تماشاگر، فضاهای شیك، آدمهای پولدار و مرفه، جوانان خوش‌تیپ و خوش‌چهره و... هم ردیف می‌شوند. البته که در انتها هم باید همه چیز بخوبی و خوشی پایان پذیرد و مهمتر آنکه تمام این مسائل هم با پول فراوان است که حل می‌شود.

الوند در طی سالیان فعالیت خود در سینما و نوع کار در اینکونه سینما که بیشتر وابسته به قصه خود هستند، ظرایفی را هم فراگرفته است. نحوه چیدن قضایا و بازی با آنها حالا دیگر تماشاگر را هم داخل جریان می‌کند و می‌گذارد که او همدم بازیگران شود. بگذریم از اینکه این احساس و همذات پنداری از نوع قیق شده فارسی آن باشد، اما بهرحال کار روی فیلمنامه و چند عامل دراماتیك این اجازه را به تماشاگر می‌دهد و تا حدودی نیز در آن موفق می‌شود. شاید یکی از اصلی‌ترین مشکلات فیلمنامه برخورد، قابل حدس بودن ماجراهای آن است. خیلی از تماشاگران، خیلی از ماجراهای فیلم را قبل از وقوع آن حدس می‌زدند و از درست بودن حدسشان شادمان هم می‌شدند. مشکل اصلی دیگر فیلم، پایان رها شده و معلق آن است که بسیار عجولانه و کار نشده است. همه‌چیز راحت و سهل به یك پایان قراردادی می‌رسد که به هر نحو دیگری هم می‌توانست پایان یابد.

حسی از زندگی واقعی

■ خانه خلوت

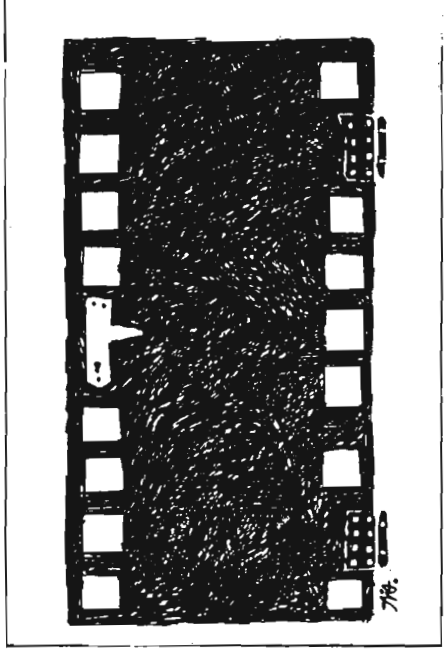
در اینکه خانه خلوت فیلم گرم و راحتی است، شکی نیست. صباغزاده به درستی جوهرهٔ فیلمنامه‌ای را که در دست داشته، و حس بازیکران اصلی ولوکیشن اصلی‌اش را دریافته و تمام سعی‌اش را کرده است که حداقل همراه آنها حرکت کند و تا همینجا هم درست عمل کرده و به مقصد رسیده است. می‌شود نتیجه گرفت که خانه خلوت فیلم قابل قبولی است و مشکل خاصی ندارد. و پرونده را بست؟

اینطور نیست، صباغزاده در گردش فلك‌الافلاکی‌اش به دنبال انواع سینما، این بار هم تجربه متوسط رو به بالایی را از سر گذرانده و با همراهی عوامل حرفه‌ای همراهش فیلم روان و نسبتاً راحتی را ساخته است. صباغزاده دکوپاژ فیلم را براساس موارد موجود در صحنه ـ از بازی انتظامی کرفته تا نوع لوکیشن ـ طرح‌ریزی کرده است و همراه با آنها جلو آمده است. براین اساس خانه خلوت بیشتر، فیلمی از انتظامی و انباری زیرزمینی محسوب می‌شود تا صباغزاده.

مورد دیگر، فیلمنامهٔ فیلم است که محل اصلی بروز مشکلات آن است. اینکه نویسندگان فیلمنامه با وارد کردن صحنه‌ها و ماجراهای فرعی سعی در شناخت بیشتر امیرجلال دارند اما هم صحنه‌ها و ماجراها اغلب بی‌ربط و ناقص به نظر می‌رسند، هم امیر جلال تا به انتها معرف حضور

تماشاکران نمی‌شود (و بیشتر تیپ معمول انتظامی جای آن را می‌گیرد) و هم اینکه انتهای فیلم اصلاً از امیرجلال جدا می‌شود و به نرکس می‌پردازد.

صحنه‌های مختلفی مثل دعوای پسر و دختر در اتوبوس، دعواهای همیشگی امیرجلال با بهار مست و درگیری با مأموری که برای دیدن دیوار آمده، قضیه آمدن دزد روی پشت‌بام (که با آن همه مقدمه‌چینی و



صرف‌وقت، بدون دلیل و ناگهانی تمام می‌شود و هیچ نتیجه‌ای را هم حاصل نمی‌دهد)، رفتن نرگس برای گرفتن برنج و سرگردانی در کوچه‌ها و... از همان‌گونه صحنه‌ها هستند که کمک چندانی به جریان فیلم و شناخت شخصیت نمی‌کنند و جدا از فیلم باقی می‌مانند. همچون عارضه‌هایی تحمیل شده.

جدا ماندن امیرجلال از دوران معاصر و جامعه‌اش، و نقش انفعالی او در این دوران، تنها با توجه به داستانهای او شکل یافته و هیچ نقش دیگری از او در جامعه و برخورد با مردم دیده نمی‌شود. انتهای فیلم هم که اصلاً از او جدا می‌شود و به مسئله نرگس و شوهر او می‌پردازد. به این ترتیب اگرچه حسی از زندگی عادی به‌راحتی و با همراهی خوب کارگردان با عوامل دیگر فیلم، در آن نفوذ کرده و این حس بخصوص در رابطه زن و مرد خوب از آب درآمده است، اما فیلم به دلیل مشکلات موجود در فیلمنامه و خط روایتی و منطقی آن نمی‌تواند خود را آنچنان بالا بکشد و از دست اشکالات و نقص‌های خود رهایی یابد.

برون‌کاوی جنگ

■ پوتین

مشکل اصلی پوتین این است که پس از گذشت چند سالی از خاتمه جنگ و پایان یافتن مسائل خاصی که مختص به همان دوران بود، تازه می‌خواهد آن دوره را به همان شکل بازسازی کند. یعنی در نهایت کاری را می‌کند که دیگر فیلمهای جنگی در همان زمان پرمخاطره انجام می‌دادند، و این، برای فیلمی که از امکانات و فضای بیشتری برخوردار است اندکی کم می‌نماید. به این ترتیب، اگر فیلمهای جنگی‌ای که در طول دوران جنگ ساخته شدند، به دلیل مسائل موجود در آن زمان، نقشی به‌عنوان تهییج‌کننده و پیام‌رسان داشتند، فیلمی که در زمان صلح و آرامش فیزیکی ساخته می‌شود، می‌تواند حداقل بخشی از نیرویش را از درگیریهای فیزیکی و جنگی بگیرد و بیاید به روحیه و شخصیت آدمهایش بپردازد. کاری که مثلاً دیده‌بان و مهاجر در همان طول دوران جنگ هم می‌کردند. به این ترتیب مشکل اول پوتین این است که از امکانات زمان حالش استفاده درستی نمی‌کند و با زحمت فراوان می‌کوشد خودش را با زمان جنگ تطبیق دهد. به این ترتیب پوتین فیلمی می‌شود مثل بسیاری از فیلمهای جنگی این دیار. یعنی تأکید اول بر حادثه و حادثه‌پردازی است و نقش شخصیتی در آن بسیار کم است فیلمساز برای متفاوت شدن کار اندکی هم مایه‌های شخصی را وارد کار کرده است (مثلاً یونس که منکر هدفدار بودن خود است و فقط می‌خواهد زندگی آرامی داشته باشد و با زن و بچه‌اش در تهران زندگی کند، یا نوع رابطه رضا و رسول). ولی نه این روابط جای درست و حسابی در متن فیلم پیدا کرده‌اند و نه به مقدار لازم پرداخت شده‌اند. این است که آنها را در میان حوادث و ماجراهای فیلم گم می‌کنیم.

بعضی از صحنه‌ها و ماجراهای فیلم هم منطقی به‌نظر نمی‌رسند. مثلاً در صحنه‌ای رضا می‌گوید باید چشمهای طبیب عراقی را معاینه کند. همه با شک و تردید به او نگاه می‌کنند (یادمان باشد که او در چند صحنه قبلتر به‌خاطر حضور در همان اتاق و دیدن نقشه جنگی بردیوار مورد مؤاخذه و تنبیه قرار گرفته بود). اما بالاخره او را دوباره به همان اتاق می‌برند (که حالا رسول بسیجی زخمی هم در آنجاست و مدتهاست زیر شکنجه است و حرفی نزده) و عجیب است که همه سربازان و فرماندهان هم بیرون می‌روند و آنها را تنها می‌گذارند تا رضا

هرکار دلش می‌خواهد در این اتاق انجام دهد، او هم مدتهای طولانی با رسول صحبت می‌کند و بعد که در اثر اتفاقی، درگیری حاصل می‌شود و رضا با قیچی سرباز عراقی را می‌کشد با کمال تعجب فرمانده عراقی فقط چند سیلی به او می‌زند و بعد او را رها می‌کند تا اطلاعات رسول را به حاجی برساند. یا مثلاً تحول ناگهانی استوار عراقی که هیچگونه صحنه یا حتی نمایی از خلوت و اندیشه‌های او نداریم و بعد ناگهان در انتهای فیلم متحول می‌شود، و حاضر می‌شود بمیرد و سربازان ایرانی را اعدام نکند.

همانطور که گفتم پوتین از موقعیت و امکانات خود واقعاً استفاده درستی نمی‌برد. ساختن فیلم جنگی در زمان صلح می‌تواند موجب فراغت فیلمساز از پرداخت صحنه‌ها و حادثه‌های فیزیکی شده و او را به درون انسانها هدایت کند. کاری که در پوتین متأسفانه زیاد مورد توجه قرار نگرفته است.

در توضیح ساده‌انگاری

■ دو نفر و نصفی

دو نفر و نصفی ادامه کار صمدی در ساده گرفتن روابط و ماجراهای میان انسانها و حوادث است. کاری که در آپارتمان شماره ۱۳ هم شاهد آن بودیم و حالا صمدی چندین قدم را جلوتر می‌گذارد

و با پرداخت سهل‌انگارانه، بی‌منطق و ساده‌پسندانهٔ روابط، فیلمی می‌سازد که حتی تحمل کردنش هم کار سختی به‌نظر می‌رسد.

دو نفر و نصفی فیلم منفعل و بی‌ریشه‌ای است. می‌خواهد از هیچ همه‌چیز بیافریند و البته که توفیقی نمی‌یابد. حرکت ساده‌انگارانه کالسکه بچه و بعد ادامه بی‌منطق‌تر و سهل‌انگارانهٔ آن، اساس اولیه فیلم هستند که تا همینجایش هم مشکلات اصلی آن محسوب می‌شوند. کالسکه خودش راهش را پیدا می‌کند، سرپیچها می‌پیچد، می‌ایستد، راه عوض می‌کند و... زن هم بدون بروز خستگی بیست دقیقه‌ای را با تمام قوا به‌دنبال آن می‌دود و عجبا که دستش هم به کالسکه نمی‌رسد. خب منتظر می‌مانیم تا ببینیم این ماجرای کودکانه و مسخره به کجا منجر می‌شود. احتمال اینکه فیلمساز روی این بیست دقیقه، بیست دقیقهٔ دیگر را هم اضافه کند تقریباً صفر می‌نماید. خسرو و علیرضا هم همین تصمیم را می‌گیرند و بالاخره -پس از لفت و لعاب فراوان و انواع و اقسام هدر دادن وقت و حادثه و فیلم خام ۳۵ میلی‌متری- به کلانتری می‌روند. اما آنجا چه می‌شود؟ خسروخان مثل عقب‌ماندههای ذهنی به حرفهای ابلهانه مأمور گوش می‌دهد و بچه را با خودش برمی‌گرداند. تا همینجا هم دخل فیلم آمده است. معلوم است که تماشاگر مُنتر شده است و باید پی‌گیر حوادثی بنشیند که اصلاً حادثه نیستند. یعنی چرخش آدمها و ماجراها به هرطریقی که فیلمساز بخواهد -و اغلب ساده‌انگارانه هم می‌خواهد-. بقیه فیلم تایید همین مسئله است: رانندگی با بچه در خیابانها، مشکلات مریضی و گرسنگی بچه و کار روزانه، ماجراهای بی‌ربط و نچسب مختلف (دنبال کار بازیگری گشتن توسط خمسه، کار در شهر بازی، دوره گذاشتن جمع مردانه، دعوای خاله و شوهر خاله خسرو و...) فیلم باری به هرجهت جلو می‌رود و از کمترین امکانات برای آفریدن هیچ بهره می‌گیرد. با مجرد بودن خسرو و بیوه بودن زن و اشارات متعدد برآن و عامل ارتباطی بچه، حدس تماشاگر این است که خب، قضیه با ازدواج آنها خاتمه می‌یابد. بچه پیدا می‌شود،

همه‌چیز تمام می‌شود و این مسئله منتفی تلقی می‌شود اما فیلم هنوز ادامه دارد. بعد از کلی هدر رفتن همیشگی وقت، بالاخره بازی تئاتر علیرضا را می‌بینیم و خسرو و زن و بچه را در میان جمعیت و بعد البته فیکس فریم. خب یعنی چه؟ ساختن پایانی بدتر از این هم برای فیلم امکان داشت؟ صمدی تمام نخهایی را که در طول فیلم گسترده بود همچنان باز و معلق باقی می‌گذارد و می‌رود. دل ما، دل تماشاگر به هیچ‌چیز خوش نیست چون در قبال پرداخت پول و فشار و توهینی که تا ورود به سالن دریافت کرده‌ایم هیچ‌چیز نصیبمان نشده است جز پرداخت سهل‌انگارانه و ساده‌انگارانه یك ماجرای بی‌مزه که سعی می‌کند، به زور خمسه و... اندکی بامزه باشد. و البته نمی‌نماید.

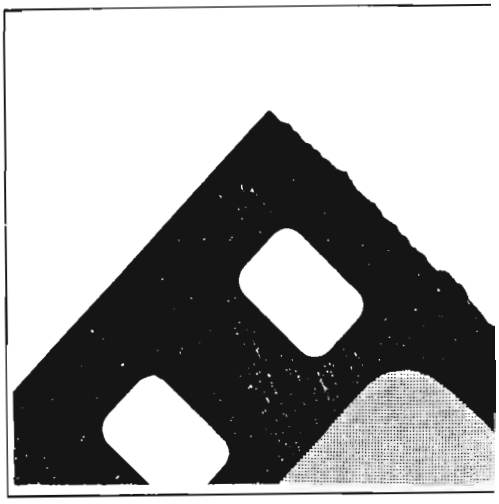
به‌دنبال واقعیت

■ انفجار در اتاق عمل

انفجار در اتاق عمل، نسبت به فیلمهای قبلی رحیمی‌پور، پیشرفتی را نشان می‌دهد. اینکه مثلاً، فیلم، قصه‌اش را روانتر و راحت‌تر تعریف می‌کند. زیاد لنگ نمی‌زند و برای نشان دادن اعمال و افعال آدمها به راههای عجیب و غریب و دور از ذهن یا اصلاً غیرسینمایی زیاد متوسل نمی‌شود.

اما اینها هیچکدام موجب نمی‌شوند که بگوئیم انفجار در اتاق عمل فیلم خوبی است. تمام کوشش رحیمی‌پور به‌عنوان فیلمساز از حد تعریف کردن ساده یك قصه بالاتر نمی‌رود و نکته اینجاست که در همین هم به توفیقی درخور دست نمی‌یابد. فیلم با تمام کوششی که در آن صورت می‌گیرد و از همان ابتدای تیتراژ هم خودش را نشان می‌دهد (داستان این فیلم واقعی است و...) نمی‌تواند قدمی به واقعیت جاری نزدیك شود و آن جمله کلیشه شده هم واقعاً هیچ کمکی به این جریان نمی‌کند. تا وقتی شخصیتهای موجود در واقعیت را که مخلوطی از کنش و واکنشهای مختلف و لایه‌های مختلف روحی و روانی هستند به‌صورت دو قطب مختلف سیاه و سفید (یا حداکثر یك طیف مابین و در حال شك کردن) نشان می‌دهیم، نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که به «واقعیت» نزدیك شویم.

فیلم همچنین دارای چندین صحنه اضافی، بی‌دلیل یا زائد است. اکثر فلوش‌بکهایی که توسط دکتر تابش به‌یاد آورده می‌شود واقعاً جزئیات لازم از رابطه او و برادرزنش را نشان نمی‌دهد - بگذریم از اینکه بعضی از آنها اصلاً زائد و بی‌مفهوم هم هستند، مثلاً خداحافظی کردن دکتر تابش باخودش درحالی که لباس بسیجی پوشیده است- یا مثلاً فرار کردن مصدوم از بیمارستان که در نهایت ساده‌انگاری ساخته شده است صحنه تصمیم به فرار او، کات می‌شود به حیاط بیمارستان که او روی ویلچر نشسته است و دنبال اتومبیل اورژانسی می‌گردد تا سوار شود. اصلاً هم مشخص نمی‌شود که او با آن وضعیت چطور از روی تخت بلند شده و روی ویلچر نشسته است. آن همه راه تا حیاط را چطور آمده است و آن همه پاسداری که در حال محافظت از بیمارستان بودند چطور او را ندیده‌اند. اینها به کنار. فیلمساز از همین صحنه هم که وقت زیادی از فیلم را به‌خود اختصاص می‌دهد، نمی‌تواند استفاده منطقی یا دراماتیکی بکند. او و راننده آمبولانس را به وسط شهر می‌فرستد و هیچ معنی خاصی از آن صحنه، حضور پسر در خیابان و جمعیت حاضر نمی‌گیرد و خیلی راحت صحنه بدون اتفاق خاصی با بازگشت به بیمارستان خاتمه می‌یابد. حداقل این بود



که از این صحنه و ماجرا، می‌شد تعلیق فراوانی را در رابطه با حضور پسر در خیابان و حضور فراوان مردم به‌وجود آورد، که فیلمساز اصلاً از این موقعیت استفاده نکرده است.

فضای شهری

■ وصل نیکان

فکر نمی‌کنم حرف بی‌ربطی زده باشم اگر بگویم که وصل نیکان دوستداران مهاجر را راضی از سینما بیرون نمی‌فرستد. به عبارت دیگر وصل نیکان با معیاری که مهاجر برای حاتمی کیا ساخته بود، فیلم متوسطی محسوب می‌شود.

چرا حاتمی کیا نمی‌تواند خودش را در سطح معیارهای کیفی مهاجر نگه دارد؟ مشکل اصلی وصل نیکان احتمالاً نشناختن فضا و روابط شهری از سوی فیلمساز است. دربارهٔ لزوم و حتمیّت تطابق شکل میزانسن با فضاهای گوناگون، که دیگر انشاءا... بحثی نداریم؟ خب، حاتمی کیا فضا و روابط جبهه را می‌شناخت و آنها را در فیلمهایش به زبان سینما برمی‌گرداند، موفق هم بود. چون میزانسن او با آن فضا تطابق و مشابهت و همراهی داشت. اما فضای شهری اینگونه نیست. در شهر فضایی دیگرگون از جبهه داریم، نوع آدمها، نوع روابط، نوع فضا و... همگی با جبهه فرق می‌کنند و برای انعکاس آن در سینما باید زبان آن را بلد بود و میزانسن آن را فراگرفت. کاری که حاتمی‌کیا به مقدار بسیار زیادی از آن دور بوده است. به این ترتیب روابط و مسائل میان آدمها نه‌تنها توسط میزانسن و روابط تصویری میان قابها و پلانها توضیح داده نمی‌شود بلکه این رابطه حتی در گفت و گوهای فیلم هم درنمی‌آید.

نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره کرد از همین روابط میان آدمها ناشی می‌شود. در فیلمهای قبلی حاتمی‌کیا که در جبهه می‌گذشتند، تضاد زیادی میان آدمها وجود نداشت. تمامی آدمها تقریباً در یك چهارچوب شناخته شده قرار می‌گرفتند و از این لحاظ تعارض زیادی با هم نداشتند. به این ترتیب افکار، رفتار و روابطشان به کمك یکدیگر می‌آمدند و یکدیگر را تکمیل و تقویت می‌کردند. این موضوع بخصوص در مهاجر به بهترین نحو دیده می‌شد (رابطهٔ میان اسد / محمود، محمود / سعید، محمود و اسد / حاجی).

نوع درگیری آنها (اگرچه در فیلم سعی در تقویت آنها می‌شد) خفیف بود و تنها در سطح و ظاهر ماجراها جریان داشت که به نحوهٔ انتخاب آنها هم مربوط می‌شد. آنها اختلاف اساسی با یکدیگر نداشتند. اما در شهر ما این طیف یکرنگ و ساده را نداریم. در شهر با آدمهای بسیار بسیار مختلف، متضاد و متفاوتی روبرو هستیم که لزوماً هم با یکدیگر ارتباط منطقی و درستی ندارند. جریان فکری‌شان شبیه به هم نیست و درصدد تکمیل و همراهی افکار افراد مقابلشان نیستند. در عوض، آنها می‌کوشند تا آنجا که ممکن است حرف خود را بر کرسی بنشانند، افکار و روابطشان مدام یکدیگر را تضعیف و فرسوده می‌کنند و در جهت حذف کارکردهای یکدیگر عمل می‌کنند. کار در چنین فضایی، اگر قرار بر

داشته باشد به راحت‌ترین شکلی به شعار وصل و ختم می‌شود. وصل نیکان نیز متأسفانهٔ از این خطر دور نمانده است. خیلی از صحنه‌های فیلم به دلیل همین تضاد میان آدمها و نوع نگاهی که به مسائل و جریانات دارند به شعار کشیده شده است و حاتمی‌کیا نتوانسته جلوی آن را بگیرد. اعمال امیر در بعضی صحنه‌ها به این مسئله گرایش دارد و اگرچه نوع اعمال و افکار حسین می‌کوشد تا از بار این مسئله بکاهد اما کار خاصی را در عمل انجام نداده است.

خود حاتمی‌کیا اما، درست برخلاف این روش در فیلم عمل کرده است. در نظر اول ممکن است به نظر آید که این، روش درستی بوده باشد. اینکه برخلاف آن جریان شعاری موجود، سعی کرده پایانی باز برای فیلم بگذارد. اما یکی دیگر از مشکلات فیلم همین پایان باز آن است. تمام نیروی فیلم صرف طرح مشکلاتی می‌شود که مشکلات اصلی فیلم هستند و کل فیلم به تجزیه و تحلیل این مشکل و بررسی آن از زوایای متعدد می‌پردازد. اما در جایی که باید به نتیجه‌ای رسید و حاصل تمام آن تضادها را دید، حاتمی‌کیا جریان را رها می‌کند و با پایان باز، آن را به نوعی معلق و رها می‌کند و نتیجه‌ای از آن نمی‌گیرد. این پایان باز و بی‌معنی، از مشکلات اصلی فیلم است که در واقع نوعی بی‌موضعی محسوب می‌شود. در طول فیلم شاهد برخورد دو نوع طرز تفکر در رابطه با مسئلهٔ اصلی فیلم هستیم که هیچگاه به ظور مشخص بر یکدیگر تفوق نمی‌یابند. پایان فیلم جایی است که درستی یکی از این دو نوع طرز تفکر مشخص شود و نتیجهٔ خاصی از آن حاصل شود. اما حاتمی‌کیا با رهاکردن فیلم از هرگونه نتیجه‌گیری مشخص و تفوق یکی بر دیگری، در بی‌موضعی حرکت می‌کند و با این کار به کل اثر لطمه می‌زند.

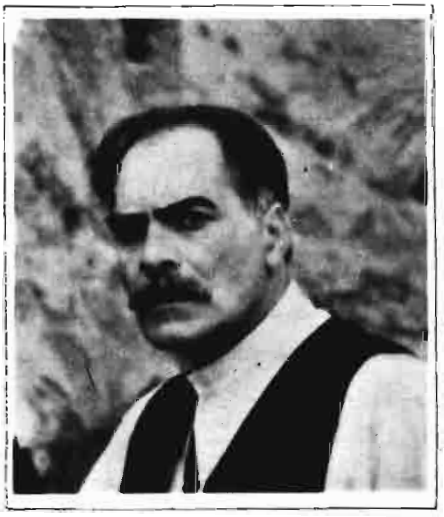
داستان مصوّر

■ قرق

قرق تصویر کردن یك داستان است بدون هیچگونه نوآوری. بیان ساده و سرراست یك

قصه. و همین. هیچ نکتهٔ گفتنی‌ای دربارهٔ این فیلم وجود ندارد. نه فیلم بدی است که بگوئیم «بد» و تمام شود. و نه فیلم خوبی است که بگوئیم «خوب» و حالا بر سر محاسن آن بحث کنیم. همانطور که گفتم فرق بیان سادهٔ یک داستان است. داستانی که از اولین و دم دست‌ترین روابط میان آدمها، جریانات مابین آنها و دست سیاست میان آنها بهره می‌گیرد، بر دو سه نفری از آنها تمرکز می‌کند و به کمک یک دکوپاژ ساده- و تقریباً بدون اشکال مهم یا نوآوری لازم- آن را مصوّر می‌کند.

اما آنچه که در فرق قابلیت بحث بیشتری را دارد نه خود فیلم که بیشتر فیلمنامهٔ آن است. شخصیتهای فیلمنامه اکثراً آدمهای معلق و آویزانی هستند که پایشان به هیچ جایی بند نیست، اکثر آنها دارای حداقل انگیزه هم نیستند و معلوم نیست چرا جان خود را به خطر می اندازند و



قرار است از این ماجرا چه چیزی حاصلشان شود. مسئله دیگر نوع روابط آنها است که کمتر به رابطه‌ای ایرانی شبیه است. نوع رابطهٔ میان آدمها، کپی رابطهٔ میان شخصیت‌ها در فیلمهای فرنگی است. چه در ژستهایی که می‌گیرند چه در نوع نگاه کردن، چرخیدن و میزانسنی که کارکردان بر آنها اعمال می‌کند.

بجز اینها، صحنهٔ انتهایی فیلم نیز قابل تأکید است. در این صحنه که قرار است یک درگیری شدید میان گروههای متخاصم نشان داده شود با نوعی ساده‌نگری در کار تصویری فیلم روبرو هستیم. خیلی از زوایا و قابها به‌هم نمی‌خورند. جهت‌ها درست نیست و جغرافیا اصلاً مشخص نمی‌شود. در انتها نیز با یک پایان سرهم شده، ناکهان ماجرا خاتمه می‌یابد و به انتهای فیلم می‌رسیم.

جذابیت پنهان فیلمفارسی

■ ناصرالدین شاه آکتور سینما

ناصرالدین شاه... نیز یکی دیگر از همان فیلمهایی است که نیرویش را نه از درون خود فیلم که از جای دیگری می‌گیرد. فیلم در نهایت از هرگونه کارکردی تهی است و تمام سعی‌اش را کرده است تا با انتخاب چند صحنه از معروفترین فیلمهای ایرانی و ساختن قسمتهایی تکمیلی برای آنها صحنه‌های بامزه‌ای را بیافریند. بجز «بامزه» بودن صحنه‌ها -که خودشان به شدت زیر سؤال هستند- نحوهٔ انتخاب و کرینش فیلمها تابع هیچ قانون و ضابطه‌ای نیست. این انتخاب نه می‌تواند نشان دهندهٔ چهرهٔ واقعی سینمای ایران باشد، نه می‌تواند از میان هزاران -یا میلیونها؟- انتخاب دیگری که احتمال آن وجود داشت از خود، دفاع قابل قبولی بکند. نگاه شتابزده و همچنان سطحی‌نگر مخملباف گویا قرار نیست که تغییری کند. این نگاه شتابزده و سطحی‌نگر این‌بار در انتخابهایی که او از میان هزاران هزار مورد در سینمای ایران انجام داده است قابل مشاهده است. انتخابهای انجام شده دارای کمترین وابستگی دراماتیکی یا ایده‌ای به هم هستند. داستان فیلم اصلی به تبع این صحنه‌های انتخاب شده، پرداخته شده است و چون صحنه‌های انتخابی هیچ وجه اشتراک یا رابطه‌ای با هم ندارند، داستانکهای فیلم اصلی نیز بشدت بی‌ربط می‌نمایند. مثالها آنقدر زیادند که واقعاً دلیلی برای ارائهٔ آنها نمی‌بینم.

مورد دیگر استفاده مخملباف از جذابیتهای پنهان و آشکار همان فیلمها و اکثریت فیلمهای فارسی است. او نه‌تنها این جذابیتها را -همان‌گونه که بوده‌اند- به‌کار می‌گیرد بلکه خود با الحاق تصاویر تکمیلی تشدیدشان نیز می‌کند. این‌گونه استفاده از

بارزترین جذابیتهای موجود در «فیلمفارسی»، برای کسی که ادعای «دلسوزی» و «نکرانی» را دارد البته که اندکی -و فقط اندکی- عجیب بنماید.

ناصرالدین شاه... مثل بسیاری دیکر از فیلمهای ایرانی -و فیلمهای خود مخملباف هم- مشابهات روشن و آشکاری از صحنه‌های مختلف فیلمهای فرنگی دارد. در اینجا اصلاً کل فکر فیلم شباهتی آشکار با *در ارغوانی قاهره* وودی آلن دارد و سکانس انتهایی فیلم نیز اصلاً کپی سکانس انتهایی فیلم *سینما پارادیزو* است. (در آنجا نماهای مختلف بوسیدن و در اینجا نماهای مختلف درآغوش کشیدن).

یکی دیگر

■ قربانی

قربانی چیزی در حد و حدود همان فیلمهای قبلی صدر عاملی و بخصوص *بانیزان* است. این را فیلم از همان ابتدا با جملهٔ «یک حادثهٔ واقعی، فقط نامها تغییر یافته است» هم می‌گوید. درواقع قربانی یک خبر نیم‌ستونی از اخبار حوادث روزنامه‌ها است که به زور تا حد یک فیلم سینمایی کش داده شده است. در اثر همین کش دادن صحنه‌های زائد و ماجراهای زائدی هم در کار وارد شده است. با وجود وقت کافی که در اختیار فیلمساز بوده است، شخصیتها همچنان غیرقابل شناختن هستند و در حد یک تیپ معمولی باقی می‌مانند. اعمال، بسیار کند، ماجراها بی‌ربط و مسائل درحد بدیهیات روزمره خلاصه شده‌اند.

نوع رابطهٔ مجید و حاج نصرت هیچگاه به درستی شکافته نمی‌شود. افکار و روابط میان آدمها تنها در حد گفت و گوهایی که اغلب خشم‌آلود نیز هستند باقی می‌ماند و برای تماشاگر کاملاً روشن نمی‌شوند. به همین ترتیب دیگر روابط میان آدمها نیز ـ که تأثیری انکارناشدنی بر ماجرا و حوادث دارند ـ ناروشن باقی می‌مانند. رابطهٔ آذر همسر مجید و حاج نصرت با وجود آن همه صحبت و کلی‌گوئیهایی که می‌شود هیچگاه جا نمی‌افتد و جزئیات آن آشکار نمی‌شود. رابطهٔ مجید و حمید و سایر اعضاء خانواده نیز به همین شکل است. چرخش ناگهانی مجید نیز برای بازپس‌گیری حامد بسیار سریع و ناپخته جلوه می‌کند.

در بسیاری از صحنه‌ها به نظر می‌رسد آدمها به نحوی عمل می‌کنند که جز طولانی‌تر کردن فیلم دلیلی نداشته باشد. مثلاً در صحنه‌ای که قراری میان رابیندگان و خانوادهٔ حاج نصرت گذاشته می‌شود، درحالی که همه چیز به حالت عادی پیش می‌رود، دخالت ناگهانی و بی‌دلیل حاج نصرت تمام نقشه را به‌هم می‌ریزد و موجب یک سری مسائل و ماجراهای دیگر در فیلم می‌شود. درحالی که در همین صحنه هم می‌شد فیلم را به اتمام رساند.

دو نیمهٔ فیلمفارسی

■ دو نیمهٔ سیب

دو نیمهٔ سیب ادامهٔ راهی است که عیاری با روز باشکوه در آن گام زد. یک سینمای تجاری خنثی که هیچ ارتباطی با فیلمهای قبلی او نداشت. همانگونه که دیگر فیلمهای او هم با هم بی‌ارتباط بودند. اما دو نیمهٔ سیب غیر از این مسئله، یک مسئلهٔ اساسی‌تر دارد و آن کوشش بی‌حد و حصر برای رسیدن به فیلمفارسی است. فیلم چه از لحاظ موضوع، پرورش آن، نوع نگاه به مسئله و پرداخت تصویری، شدیداً وابسته به سنتی است که فیلمفارسی معروف در آن نفس می‌کشید. برانگیختن دم دست‌ترین و نازلترین احساسهای مردم، استفاده از کوچکترین و بی‌ارزش‌ترین مسائل زندگی و کوشش برای خنداندن مردم از طریق آنها. قضیهٔ دیدن دو خواهر دوقلو پس از بیست سال دوری می‌توانست بوجود آورندهٔ یک

سری مسائل تازه و طرح جریانات واقعی و اساسی شود. چیزی که در دو نیمهٔ سیب اصلاً به آن فکر هم نشده است. فیلمساز پیش خود اندیشیده که چگونه می‌توان از این برخورد یک سری اتفاقات بامزه را فراهم کرد و بعد از میان آنها دم دست‌ترین و ساده‌ترین و پائین‌ترینها را انتخاب کرده و فیلمی ساخته که نه به درد دنیا می‌خورد نه آخرت. نمی‌دانم جابجا شدن این دو آدم و بعد مشکلات روزمره‌ای که برای آنها بوجود می‌آید (اینکه مثلاً فرح نمی‌داند دیگ و قابلمه و رختخواب پدر سایه کجاست و سایه نمی‌داند ضبط صوت را چگونه روشن کند و...) چه مخاطره‌ای را بوجود می‌آورد و چه چیزی را می‌تواند به تماشاگر ارائه دهد که از رفتن به سینما حداقل سرخورده نباشد.

فیلم همین قضیهٔ دوخطی را هم با اشکال تمام می‌گوید. نماهای بسیار طولانی از نحوهٔ برخورد آنها در قبرستان، تعقیب و گریزهای بی‌مصرف و بسیار طولانی تا سرانجام که دیدار حاصل می‌شود از آن جمله‌اند. صحنهٔ دیدار که می‌توانست از اوجهای درست و اصلی فیلم باشد یک دیدار مسخره را تداعی می‌کند. همه‌چیز (برخلاف صحنه‌های تعقیب و گریز) در سریعترین زمان ممکن برگزار می‌شود و بعد دوباره صحنه‌های وقت تلف‌کنی می‌آیند که هیچ کار مهمی هم نمی‌کنند (مثلاً دیدار از خانه‌های استیجاری توسط فرح و حبیب) اما جالب‌ترین صحنهٔ موجود، رفتن فرح و سایه به محلی است که طی یک آگهی سینمایی قرار است چندین دوقلو در آنجا جمع شوند. خیلی بامزه است که فیلمساز برای خودش در فیلمش تبلیغ کند و ماجراهای پشت صحنه ـ که هیچ ربطی هم به جریانات موجود در روی صحنه ندارد ـ را وارد فیلم می‌کند: هم برای خودش تبلیغ می‌کند، هم مقداری از طول فیلم را به این مسئله می‌پردازد، هم یک صحنهٔ بامزه را برای فروش بیشتر فیلم وارد آن می‌کند.

فیلمساز البته می‌کوشد تا فیلم آنقدرها که هست، فیلمفارسی به نظر نیاید. بنابراین دست به ابتکار جالبی می‌زند: تمام فلاش‌بکهای فیلم را به‌صورت اسلوموشن کار می‌کند. اینکه ما چه نیازی به اسلوموشن داریم، کارکرد دراماتیک آن اینجا چیست و چه معنایی قرار است از آن منتج گردد، اصلاً مهم نیست. این کار هم

فایده‌های بسیاری دارد که اصلاً از چشم کارگردان بسیار زرنگ ما دور نمانده است: هم طول فیلم اندکی بیشتر می‌شود، هم یك فرم جدید به فیلم می‌دهد و تماشاگر بیشتری را جلب می‌کند و هم به آن شکلی «هنری» می‌دهد تا از باطن فیلمفارسی خود ـ حداقل در ظاهر ـ اندکی دور شود.

فیلم همانگونه که بی‌هدف شروع شده بود، بی‌هدف و نتیجه‌ای نیز پایان می‌یابد. این پایان، باز، متضمن هیچ فکر، اندیشه و ایده‌ای نیست جز درماندگی و ضعف فیلمساز در ساخت و پرداخت یك پایان منطقی و دراماتیك که سررشتهٔ همهٔ نخهای بازشده در طول فیلم را به درستی در یك جای مناسب گره بزند. این پایان به نوعی مثل یك دهن‌کجی می‌ماند. تماشاگر دو ساعت تمام به دنبال یك ماجرا می‌آید و در پایان اصلاً نمی‌فهمد که چه شده، به چه نتیجه‌ای رسیده و چه موضعی را باید در قبال آن اتخاذ کند.

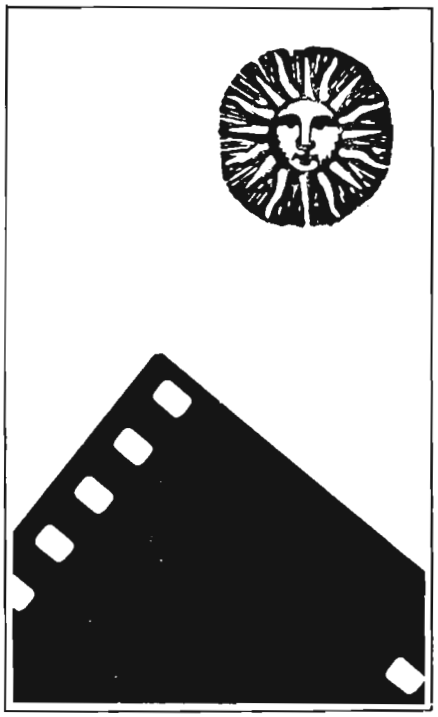
دو نیمهٔ سیب، نه واقعاً دو نیمه از سیب، که دو نیمه از فیلمفارسی را نشان می‌دهد: فیلمفارسی پیش از انقلاب و فیلمفارسی پس از انقلاب. خوانندگان محترم می‌توانند اندکی از وقت خود را صرف تشابهات و تفاوتهای این دو نوع فیلمفارسی ـ باتوجه به یك عامل موجود: انقلاب ـ بکنند و مطمئن باشند که به نتایج جالبی هم خواهند رسید.

میدانِ وسیعِ تخیّل

■ **دیکه چه خبر؟**

دیگه چه خبر نسبت به فیلمهای قبلی خانم میلانی یك تفاوت اساسی دارد: رفع و رجوع نگاه بدبینانه، یکسونگر و غیرمنطقی به شخصیت مرد. خب تا همینجایش هم جای شکر دارد. ولی با این تفاوت، نتیجه بگیریم که دیکه چه خبر فیلم موفقی است؟

اشکال اصلی فیلم از فیلمنامهٔ آن ناشی می‌شود. فیلمنامه سعی کرده است جای کافی برای اکثر تیپهای مورد نظر و موجود در جامعه داشته باشد. این تیپها تا حد قابل قبولی هم در فیلمفارسی جا افتاده‌اند، اما اصلاً نیاز وجودی‌شان بوده که فیلمنامه را به بیراهه کشانده است. میدان تخیلات قصه آنقدر وسیع است و ماجراهای آن آنقدر افسارگسیخته‌اند که مجال تأمل بر هیچکدام از وقایع متفاوت و متعددی که بروز می‌کنند وجود ندارد. خط داستانی باری به هر جهت جلو می‌رود. اتفاقاتی در سیر داستان بروز می‌کند که حتی احتمالی برای وجودشان نیست چه رسد به حتمیت وقوع آنها. در هر پیچ قصه، اتفاقات، ماجراها و تیپهایی وارد قصه می‌شوند که تا آخرین لحظات پیچ، احتمال ظهورشان هم وجود نداشت. کاری که در پیچ بعدی قصه هم روی می‌دهد. این آشفتگی و شلوغی بیش از حد و عدم ثبات بر یك ماجرا و یك



جریان خاص و مدام از این شاخه به آن شاخه پریدن، اصلی‌ترین مشکل فیلمنامه و فیلم دیکه چه خبر است. به این ترتیب فیلم ردیفی از این ماجراها ـ که هر کدامشان می‌توانند اصلاً ماجرای یك فیلم جداگانه شوند ـ به چشم می‌خورد: دانشجوی رشتهٔ کامپیوتری که یك آدم آهنی می‌سازد و مشکلات آن، عدم هماهنگی و بروز مشکلات میان یك آدم آهنی و مادربزرگ سنتی خانه، دختر دانشجویی که در آخرین سال دانشکده دچار سوء تفاهمی با مسئولان دانشکده می‌شود، دختر دانشجویی که به دنبال کار می‌گردد، دختر و پسر دانشجویی که با

وجود رشته‌های تحصیلی متفاوت، با هم بر سر موضوعات مختلفی تشریك مساعی می‌کنند، دختری که در یك ماجرای اتفاقی مجبور به کار هنری یا نوشتن فیلمنامه می‌شود و... می‌بینید؟ این طرح و ماجرا را می‌شود تا وارد کردن هزاران هزار طرح و ماجرای دیگر دنبال کرد بدون آنکه واقعاً ارتباط منطقی و محکمی بین این ماجراهای متفاوت وجود داشته باشد. می‌توان گفت برای چنین فیلمی، انتخاب نامی چون «دیگه چه خبر؟» بهترین عنوانی است که احتمال آن می‌رفت.

برآیند دو بُردار

■ **دادستان**

دادستان، جزو آن دسته از فیلمهایی است که نگارنده مایل است بیش از آنکه به بحث دربارهٔ خود آن بپردازد، خلاصه‌ای از حواشی و ماجراهای قبلی آن را ذکر کند تا بعد به خود فیلم برسد که حاصل جمع تمام آن ماجراهاست.

اما ماجراها و حواشی فیلم چه چیزهایی هستند؟ بهتر است آنها را یکی‌یکی بررسی کنیم:

۱ـ بزرگمهر رفیعا را تمامی کسانی که دستی در سینمای این مملکت دارند می‌شناسند. رفیعا برخلاف سابقهٔ حرفه‌ای

نه‌چندان بلندبالایش در زمینهٔ ساختن فیلم سینمایی ـ که تنها منجر به ساختن دو فیلم بوف کور و بنگاه *تئاترال* شده و اتفاقاً هر دو هم فیلمهایی به نمایش درنیامده هستند ـ سابقهٔ بلندبالایی در دیگر زمینه‌های سینمایی دارد. سابقه‌ای شامل ساختن تعداد زیادی فیلم کوتاه و مستند، چندین سال تدریس کارگردانی سینما در دانشکدهٔ سینما و... که برای او شخصیت شناخته شده‌ای را در دیار سینمایی ایران فراهم کرده است.

رفیعا چندین و چند سال است که برای ساختن فیلم سینمایی تلاش می‌کند. همین دادستان چندین و چند بار تا مرحلهٔ فیلمبرداری پیش رفته و بازگشته است. فیلمنامهٔ دیگر او نیز سرنوشتی بهتر از این نداشته و هنوز به سرانجام مشخصی نرسیده است. انگشت نهادن او بر پروژه‌های سنگین و پرخرج، وسرسختی اش در کنار آمدن با معیارهای موجود در تهیهٔ فیلم،موجب شده که طرحهای او مدام عقب بیفتند .سرسختی در قبول معیارهای بعضاً ناپسند تهیه کنندگان، البته چیز نیکویی است، ولی مگر تا چند سال می‌شود اینگونه عمل کرد و اینقدر دیر به دیر فیلم ساخت؟ به راستی مگر انسان چند سال عمر می‌کند؟

۲ـ *کتاب فرار عقابها* (نوشتهٔ کن فالت و ترجمهٔ امیرحسین ترابیان) کتاب بسیار پرفروشی است که به ماجرای فرار گروگانهای آمریکایی توسط سرهنگ سایمونز می‌پردازد. سریالی که اندرو مک لاگلن براساس کتاب ساخته است (با نام بر بال عقابها) نیز سریال خوش ساخت و تماشاگر پسندی است و توانسته تماشاگران زیادی را به خود جذب کند و مطالب دروغ کتاب را به‌خوردتماشاگران خوددهد.

آدمهای این طرف نیز بی‌کار ننشسته‌اند. آقایی به نام مرسل صادقی براساس جریان واقعی، فیلمنامه‌ای نوشته بود. رفیعا این فیلمنامه را در دست گرفت و با کمک شخص دادگر (دادستان مربوطه) فیلمنامه را پرداخت نهایی کرد. حاصل، پایهٔ اولیهٔ فیلمی شد که *دادستان* نام گرفت.

۳ـ ماجرای ساخته شدن فیلم دادستان، برآیندی است که از برخورد این دو بردار بدست می‌آید. رفیعا، درگیرودار چندین و چند مسئله بوده است: ساختن فیلم، فیلم شخصی مسئلهٔ کتاب و سریال فرنگی، نوعی جوابیهٔ وطنی، مسئلهٔ اعادهٔ حیثیت، اکشن موجود در ماجرا (و البته مخالفت آشکار و نهانی که خود رفیعا این طرف و آن طرف با چیزی به نام اکشن کرده بود) و...

حاصل این همه، دادستان است. کوشش رفیعا برای داشتن همه‌چیز. ملغمه‌ای که مشخصهٔ ذاتی بسیاری از ما ایرانی‌ها را در خود دارد: مخلوط کردن تمام چیزهایی که دوست داریم باهم. رفیعا تمام تلاشش را کرده است که تمام آن چیزهایی را که دوست داشته ـ یا حداقل سعی کرده که دوست داشته باشد ـ در فیلم وارد کند. او در این کار، البته، موفق شده است، ولی همین توفیق متأسفانه موجب از کف رفتن خود فیلم شده است. چیزی که در نهایت، لابد همان هدفی بوده که رفیعا به دنبالش بوده است.

به این ترتیب مشکل دادستان، خارج از حیطهٔ همیشگی مشکلات فیلمهای ایرانی قرار می‌گیرد، و نمی‌گیرد. فیلم از طرفی چوب مشکل اصلی بوجود آمدنش را می‌خورد یعنی اینکه به مسئله‌ای می‌پردازد که ذاتاً مخاطره‌آمیز است،و کارگردانی روی آن کار می‌کند که در روال کاری‌اش مشکل دارد و...

و از طرفی نیز بر آن همه مشکلات و معایبی حکمفرماست که بر دیگر فیلمهای ایرانی. اینکه مثلاً فیلم از چیزی به نام جوهره و روح زندگی ایرانی عاری است و تعجب‌برانگیز اینکه دادستان حتی در ارائهٔ نشانه‌های زندگی ایرانی نیز تلاشی نمی‌کند.

به این ترتیب دادستان هر دو سوی قضیه را وامی‌نهد. نه می‌تواند جنبهٔ کامل استنادی قضایا را تا به انتها دنبال کند و یک اثر تحقیقی بماند و نه می‌تواند در حیطهٔ کارکردهای هنری، مسئله‌ای سیاسی را حل و فصل کرده و حلاّجی کند.

استدراکات

در حاشیهٔ دهمین جشنوارهٔ بین المللی فیلم فجر

این مشغلهٔ سراسر مسئلهٔ دوبله هم عجب حکایتی است. در جریان تماشای فیلمهای زیرنویس‌دار، اطلاعات نداشتهٔ زبانشناسی‌مان، به برکت وجود همین دوبله، تا حد چندین اپسیلون پیشرفت کرد. خدا را شکر. معنی خیلی از کلماتی که در زبان صاحب مردهٔ انگلیسی نمی‌دانستیم ـ و اصلاً احتمال می‌دادیم که هیچکس هم نداند ـ را در این فیلمها بود که پیدا کردیم.

الغرض، در یکی از فیلمهای نمایش داده شده در جشنواره، زیرنویس انگلیسی فیلم از باب ترجمهٔ یک دستنویس به زبان شیوای ژاپنی، برای عقل عقب‌ماندهٔ ما تماشاگران زبان‌نفهم فیلم، نوشت: any way . در شش و بش ترجمه و فهم این لغت غریب اجنبی بودیم که صدای محزون و یأس آلود دوبلور محترم فیلم برای یاری رساندن به ما بلند

شد که:

ـ خسته‌ام... و از این حرفها!

■

از قدیم‌الایام ـ که فی‌نفسه لغتِ خیلی مشکوکی است ـ گفته‌اند که: «درِ دروازه را می‌شود بست، درِ دهـان...» و غیـره! ما می‌خواهیم به میلِ مبارکِ خودمان یکی دیگر از اعضاء و جوارحِ انسانی را در کنار این عضو گرانمایه (یعنی دهان) قرار دهیم و آن هم گوش است.

این مقدمه از باب این است که جریانِ استـراق سمع بنده در یکی از سینماهایِ مخصـوصِ جشنـواره را امـری طبیعی و ناخـودآگـاهانه بنمایاند، نه کاری از روی قصد و غرضِ مسبوق (بروزنِ بوق).

باری عینهو بچهٔ آدم، سربزیر و مطیع و مؤدب، دست برسینه و سر در چاکِ گریبان فرو برده، بلیط ویژهٔ خبرنگاری‌مان را گرفته بودیم، کاری به کارِ ابوالبشری نداشتیم و از باب دفع‌الوقت، گوشه‌ای ایستاده بودیم که ناگهان گفته‌های عبرت‌آموز و پندآمیزی را به گـوشِ جان شنیـدیم. آقایی (بگویم کی بود؟!) آمده بود کنار مسئولِ محترمِ تهیه و توزیعِ بلیط جاتِ مخصوصِ خبرنگاران، و می‌فرمودند که: «اگر کمترین اعتراضی از خبرنگاران دیدید، فقط شمارهٔ کارت آنها را یادداشت کنید و به ما بدهید... ما خودمان می‌دانیم چکار کنیم!» و الخ.

در حالی که خودم را جمـع و جور می‌کردم، کارت خبرنگاری‌ام را درون جیبِ مبـارک گذاشتم. فی‌الفـور به یادِ گفته‌هایَ (بخوانید سرکوفتهای) ابوی گرانمایه‌ام در مذمّتِ عاشقی سینمـا افتـادم و به خودم عرض کردم که: ببین کارَت به کجا کشید، بیچاره!

■

ایضاً در حواشیِ مشغلهٔ دوبله، و این بار مربوط به قبل و بعد از انقلاب: در یکی از فیلمهـای اجنبی که قهـرمـانانش عادتِ مدام به شرب خمـر داشتنـد، مسئـولینِ محترم، تمام سعی و کوششِ خود را به کار برده بودنـد که مبـادا استعمـالِ کلمـهٔ نکـوهیـده‌ای، ذهنیتِ پاکِ جوانان را آلوده نمـوده، لطمه‌ای شدید برارکانِ ایمانِ آنان وارد نمـایـد. این بود که با دقّت، علاقه و پشتکار فراوان و با صرفِ وقت و هزینه‌ای ستودنی اقدام به پاک کردنِ کلماتِ نامبارکِ خمریات از روی نوارِ مغناطیسیِ فیلم کرده بودنـد. بر اثرِ این اقدامِ ستودنی بود که هروقت قهرمانِ ناقهرمانِ فیلم، پایش را در کافه ـ بخوانید قهوه‌خانه ـ می‌گذاشت و رو به بارمَن ـ بخـوانیـد قهـوه‌چی ـ صحبت می‌نمود کلماتی مثل این از دهانش خارج می‌شد: لطفاً یك آب... اُووو ف ف ف... و غیره!

■

عین دستـهٔ گل، سربزیر و مؤدب وسط سالنِ انتـظار سینمـایی ایستاده بودیم که عاقله‌زنِ مؤدبی جلو آمـدنـد و فرمـودنـد. ببخشید آقا، شما هنرپیشه هستید؟! (این هم از آن سؤالهـاست. هنـرپیشـه، اصلاً اینـجـوری کـه بنـده ایـسـتـاده بـودم، می‌ایستد؟!)

عرض کردیم: خیر.

فرمودند: شما کارگردان هم نیستید؟

باز عرض کردیم: خیر.

فرمودند: شما اصلاً در هیچ فیلمی، هیچ کاری نکرده‌اید؟

از بابِ روشـن شدنِ مطلب، به شکـل استفهـامی عرض کردیم: همشیره، قضیه چیـست؟ همشیـره، با لحنی تأسف‌بار به شکوه درآمدند که: به خدا از صبح تا حالا ایـنـطرف و آنـطرف زده‌ام، با ایـن حال نتوانسته‌ام بیشتر از دو امضاء بگیرم! و به نشانهٔ شهادت و صدقِ گفتار، دفتر امضای خالی‌شان را نشـانم دادند! از آنجایی که دلِ نازکمان حسابی به حال این دوستدارِ هنـرمنـد و هنـر احساس سوختگی شدید می‌کرد، آدرسی را به ایشان مرحمت کردیم که در عرضِ یکی دو ساعت بتـواننـد از جمیعِ جامعِ اهل هنر، دستخط و امضای مبارك جمع نمایند. آدرسِ پیشنهادیِ این بنـده، خانمِ محتـرمـه را به سینمـایی در حوالی خیـابـان عبـاس‌آباد قبلی (شهید بهشتی فعلی) و از ساعات هفت بعد از ظهر به بعد، حوالت می‌داد.

■

یك جایی ـ به شما چه مربوط که کجا؟!ـ داشتند برای خلایق، یکی از فیلمهای جدیدِ لورل و هاردی را نشان می‌دادند. خلایق، مستِ تماشا بودند که فیلم پاره شد. قسمتِ عقبیِ فیلمِ پاره‌شده، جلوی دریچهٔ آپارات ماند و ماند و ماند تا تماشاگرانِ محترم (که به دلیلِ دارا بودن کیفیتِ مطلوبِ سینما و فضای شدیداً فرهنگی جشنواره، شخصاً از زدنِ هرگـونـه سوت بلبلی اکیـداً امتنـاع می‌کردنـد) سوختنش را به چشم خویش روی پردهٔ عظیـم سینـمـا دیـدنـد و دَم برنیـاوردند. ظاهراً هیچکس نبود که لورلِ بیچـاره را از سوختن نجـات دهد. صدای هاردی، در ادامهٔ صحنهٔ پاره‌شده‌ای که از درون آپارات می‌گذشت، گویی ندای باطنِ تماشاچیان بود که در سالن نمایش پخش می‌شد:

ـ کسی اینجا نیست؟!

■

مسئـولانِ محتـرمِ برنـامـه‌ریـزی در جشنـوارهٔ فجـر، از آنجـایی که با تعدّد و ترافیـكِ بی‌مثالِ فیلم مواجـه بودند، و از آنجایی که ایشان (یعنی آنها) سعی وافر و تلاشِ غافـر (بی‌خود خودتـان را خسته نکنید. غافر، هیچ معنی‌ای نمی‌دهد. آن را تنهـا برای هم‌قافیه بودن با وافر آورده‌ام) می‌نمودند که حتماً و حتماً چشم و دلِ خیلِ عظیمِ فیلم ندیدهٔ نسلِ جوان را به نمایش این همـه فیلم روشن نمـایـنـد، گاه مجبور می‌شدنـد دست به اقداماتِ محیّرالعقولی بزنند که الحق والانصاف از عقلِ جن هم برنمی‌آمد چه رسد به مسئول برنامه‌ریزی.

چی؟ می‌فرمائید مثلاً؟ بله. الآن خدمتتان عرض می‌کنم:

یك آقایی به نام بوندارچوك که خیالِ خام برش داشتـه که کارگـردان است فیلمی ساخته به نام سرنوشت *یك انسان*. یك آقای دیگـری ـ که باز هم می‌توان در کارگردان بودنش شك کرد ـ و اسم خودش را گذاشته کورنیتسف آمـده و از کتابِ یك نانویسندهٔ دیگر به نام سروانتس، فیلمی ساخته است به نام دن کیشـوت. حالا شما تصور کنید مسئـولِ محترمِ برنامه‌ریزی هستید، فقط یك سانس خالی در اختیارتان هست، دلِ نازکتـان هم از بس برای فیلم ندیدنِ خیلِ عظیمِ جوانِ کشـور سوختـه است، دیگـر چیزی برای سوزیدن!ندارید، سعیِ متمایل به یقین هم دارید که هردو تا فیلم را نشانِ جوانانِ بی‌زبانِ این مملکت بدهید، خب چه

می‌کنید؟! یعنی می‌فرمائید اقدامی بهتر از آنچه که آنان نمودند، می‌نمائید؟! اگر سر و ته و وسط و اول و آخر و یال و دم و اشکم این فیلمها را نزنید و هردوشان را ـ زورچپان ـ توی یك سانس دو ساعت و نصفه نشان ندهید، خب، چه کار دیگری می‌توانید بکنید؟ هان؟!

■

مدیر یکی از سینماها (بگویم کدام سینما؟!) توپش حسابی پُر بود. خبرنگار می‌گفت: آقای عزیز، شما که بلیط اضافه دارید، یك دانه‌اش را برای میهمان ما مرحمت کنید. پولش را هم که می‌دهیم. مدیر محترم سینما می‌فرمودند که: نه خیر آقا. من کار خودم را می‌کنم که بعد در بولتن روزانه‌تان می‌نویسید سینما... نظم ندارد. خب، ما هم بلیط اضافی نداریم!

خبرنگار می‌خواست توضیح دهد که کارت خبرنگاری داشتن، و خبرنگار بولتن روزانه بودن، دو چیز جدا از هم هستند و هیچ ربطی هم به هم ندارند. مدیر بسیار محترم سینما، یا نمی‌فهمید، یا نمی‌خواست که بفهمد. شما فکر می‌کنید کدامشان بود؟

■

خب البته حق با آنها است. جداً عرض می‌کنم. واقعاً زمان نمایش بعضی از فیلمها اصلاً و ابداً مشخص نیست! برای همین است که بعضی اوقات ـ و فقط بعضی اوقات ـ در جدول برنامه‌های جشنواره اشکالات اینجوری پیش می‌آید. مثلاً فرض بفرمائید: فیلم ناشناخته‌ای وجود دارد به نام *مادر* ساختهٔ کارگردان غیرمشهوری به نام آقای پانفیلف. خب، چه کسی می‌داند این فیلم ۲۰۰ دقیقه است؟! یا مثلاً فرض بفرمائید یك فیلم خیلی خیلی مهجوری مثل درخت تنگدستی از یك کارگردانی که ما اصلاً اسمش هم به گوشمان نخورده است به نام ارمانو اولمی. خب، چه کسی می‌تواند حدس بزند که این فیلم ۱۸۶ دقیقه باشد؟ از قبل که خبر نکرده‌اند. کرده‌اند؟

حالا اگر این دو تا فیلم ـ برحسب اتفاق ـ توی یك سینما و یك روز، پشت سر هم بیفتند و فیلم یك کارگردان غیرمشهور دیگر (مثلاً آقای کوروساوا نامی) را حداقل ۱۲۰ دقیقهٔ ناقابل عقب‌تر ببرند ـ و مثلاً از ساعت هشت و نیم به ساعت ده و نیم شب بکشانند ـ جداً فکر می‌کنید اتفاق خیلی ناگواری افتاده است؟!

■

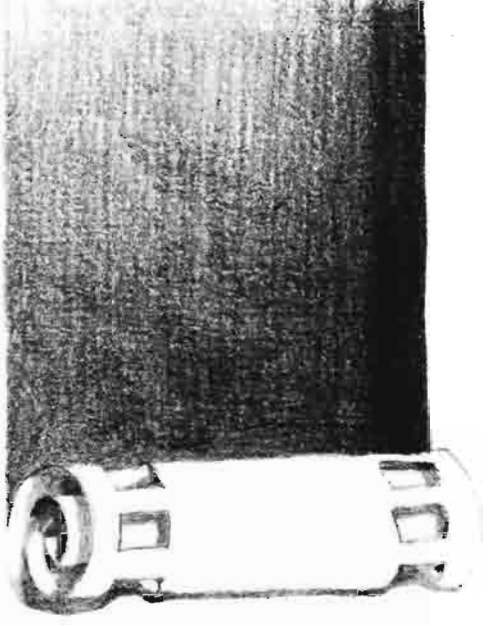
تحمل روزی چهار پنج فیلم بُنجل یك طرف، عذاب تکرار آنونسها و تبلیغات ابتدای هرفیلم هم یك طرف. صبر ایوب هم که بود، بالاخره تمام می‌شد. صبر ما که جای خود دارد. حسابش را بکنید اول صبح می‌روید می‌نشینید یك فیلم ببینید. ۱۵ دقیقه آنونس و تبلیغ. فیلم هم که خوب نیست. سعی می‌کنید به روی مبارکتان نیاورید. سانس دوم را شروع می‌کنید: ۱۵ دقیقه آنونس و تبلیغ. همانی که سانس اول دیده‌اید. خودتان را دلداری می‌دهید: «جشنواره است دیگر...» و غیره.

سانس سوم: ۱۵ دقیقه آنونس و تبلیغ. همانی که سانس اول و دوم دیده‌اید. خودتان را دنبال نخودسیاه می‌فرستید (کجا؟ معلوم نیست!): «سانس چهارم دیگر این را نمی‌گذارند.» سانس چهارم: ۱۵ دقیقه آنونس و تبلیغ. همانی که سانس اول و دوم و سوم دیده‌اید. سعی می‌کنید خودتان را کنترل کنید: «ای بابا، بی‌خود خون خودت را کثیف می‌کنی که چه؟» سانس پنجم: ۱۵ دقیقه آنونس و تبلیغ. همانی که سانس اول و دوم و سوم و چهارم دیده‌اید. سعی می‌کنید برنگرانی‌تان غلبه کنید: «سانس ششم؟ نه محال است!». سانس ششم: ۱۵ دقیقه آنونس و تبلیغ. همانی که در سانس اول و دوم و سوم و چهارم و پنجم دیده‌اید... و از این حرفها... یکی نبود که بگوید: بابا، بس است. پدرمان درآمد از بس این فیلم را دیدیم. به خدا قسم، مروّت هم چیز خوبی است. رحم کنید. رحم!

■

ایضاً مسئلهٔ خطیر زبانشناسی در جشنوارهٔ «بین‌المللی» فجر. عرض کنم که این جشنواره اگر هیچ فایده‌ای هم که نداشته باشد، لااقل از بابت بالا بردن سواد زبانشناسی اهالی محترمهٔ سینما و حومه، بسیار بسیار مفید فایده است. زبان و خطی نبود که در این جهان پهناور سرتاسر شگفتی، وجود داشته باشد و در این جشنواره از آن نشانی نباشد. فیلمهایی بسیار شناخته‌شده با زبانهایی بسیار شیوا از کشورهای ناشناخته‌ای که بالاخره به همّت جشنواره موفق به کشفشان (با کفش‌شان اشتباه نشود!) شدیم.

قرار بود برای آخرین روز جشنواره هم یك فیلم ویژه برای دوستداران مسائل زبانشناسی و زبان دوستی و زبان بازی در سینما گذاشته شود که از بخت بد، نمایش آن به دلایلی (که نگفتنش بهتر است) صورت نگرفت. فیلم، به زبان سوئدی، با زیرنویس چینی و میان‌نویس روسی بود که با شرکت افتخاری چند بازیگر چك و اسلواکی (چکسلواکی سابق!)، مسئلهٔ مهاجرت غیرقانونی آرژانتینی‌ها از طریق مرز آنگولا به سواحل بورکینافاسو را مورد بررسی قرار می‌داد! و غیره! □



اندر احوالات دانشکده سینما و تئاتر و جشنوارهٔ فیلم فجر

یك بام و دو هوا

چه کسی می‌گوید که در این مملکت اتفاقات بامزه روی نمی‌دهد؟ ماجرایی که یکی از دوستان ـ که دانشجوی رشتهٔ نمایش در دانشکده سینما و تئاتر است ـ برای نگارنده تعریف کرده است، آنقدر بامزه است که می‌تواند به عنوان بهترین شوخی سال هفتاد انتخاب شود. می‌گوئید نه؟ پس شرح ماجرا را بشنوید:

تنها دانشکدهٔ سینمایی خاورمیانه در آستانهٔ شروع جشنوارهٔ سینمایی فجر برای دانشجویان خود یك اطلاعیهٔ اختصاصی را در تابلوی اعلانات این دانشکده نصب کرد. فکر می‌کنید مضمون این اطلاعیه چه می‌توانسته باشد؟ عقل سلیم حکم می‌کند که مضمون این اطلاعیه باید در ارتباط با درنظر گرفتن امکانات ویژه و تسهیلات خاص برای دانشجویان سینما ـ و تئاتر ـ باشد تا به بهترین نحو ممکن از برنامه‌های جشنوارهٔ فیلم فجر ـ که براستی برای این دانشجویان به مثابهٔ کلاس درس می‌باشند ـ بهره‌مند شوند. اما دانشجویان دانشکده با خواندن اطلاعیه پی به اشتباه خود بردند. اطلاعیه نه تنها تسهیلات ویژه‌ای برای استفاده از جشنواره را نوید نمی‌داد، بلکه با لحنی قاطع مژده می‌داد که در طول جشنوارهٔ فجر کلاسهای درس برپا بوده و در صورت عدم مراجعهٔ دانشجویان، برای آنها غیبت منظور خواهد شد!

عرض نکردم که ماجرای بامزه‌ای است؟ دانشکدهٔ سینما نه‌تنها تسهیلات برای استفاده از برنامه‌های جشنواره را برای دانشجویان خود فراهم نمی‌کند، و نه‌تنها در قبال این موضوع لااقل حرکت خاصی انجام نمی‌دهد، بلکه دقیقاً بر ضد آن حرکت می‌کند و دانشجویان را تهدید به ثبت غیبت برای آنها می‌کند.

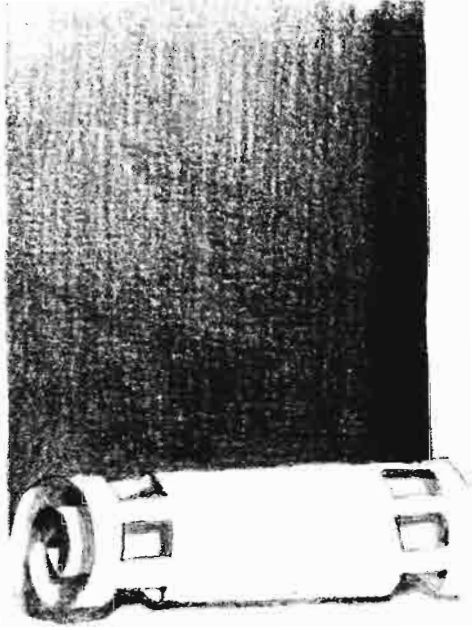
اما ماجرا هنوز تمام نشده است. نکتهٔ حاشیه‌ای همین ماجرا، از کل آن هم بامزه‌تر است: حدود چند ماه قبل که یك جشنوارهٔ نسبتاً نوپا به نام جشنوارهٔ فیلمهای کودکان و نوجوانان دومین سال برپایی خود در اصفهان را پشت سر می‌گذراند، همین دانشکدهٔ سینما در یك اقدام حیرت‌انگیز اقدام به نام‌نویسی و جمع‌آوری دانشجویانی که مایل به رفتن به اصفهان بودند کرد و مشکلاتی مثل تهیهٔ اتوبوس، تهیهٔ مراکزی جهت خوابگاه و استراحتگاه، شرکت فعال در جشنواره و قبول هرگونه مشکلی ـ از جملهٔ خطر بردن و آوردن این همه دانشجو در جاده‌های خطرناك بین شهری با مسئولیت خود دانشکده ـ را به جان خرید و در ضمن این همه تلاش بی‌وقفه برای جشنواره‌ای که اصلاً و ابداً به اهمیت جشنواره فیلم فجر نبود، تمام کلاسهای مربوط به این دانشجویان (که اکثریت کلاسهای دانشکده بودند) را به مدت یك هفتهٔ تمام تعطیل کرد!

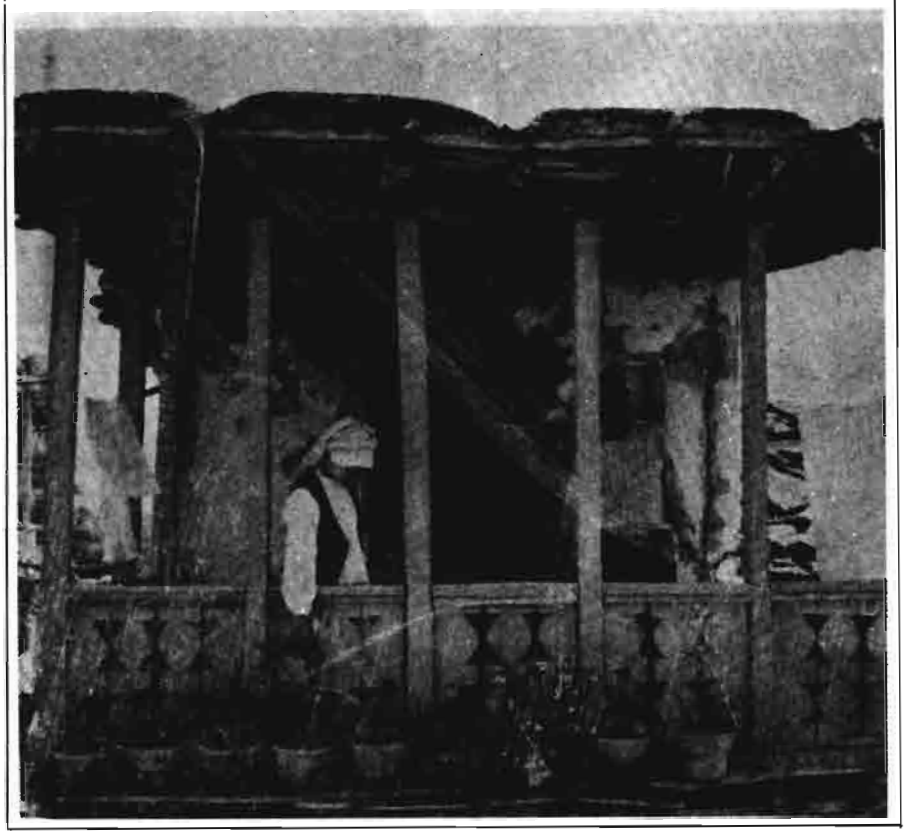
می‌بینید که مسئله، بسیار بامزه‌تر شده است. به این، در زبان فارسی می‌گویند: یك بام و دو هوا!

همان دوست دانشجوی تئاتری که این اسرار را برای نگارنده فاش کرد در ادامهٔ مطالب خود گفت: تمامی دانشجویان دانشکده ـ اعم از سینما و تئاتر ـ به طور گسترده در جشنوارهٔ فجر شرکت کردند و دانشکده هم گویا هم‌چنان برحرف خود ایستاد و به طور گسترده برای تمام دانشجویان دانشکده دو غیبت منظور کرد.

به نظر شما این جریان نمی‌تواند به عنوان بامزه‌ترین ماجرای سال هفتاد انتخاب شود؟ □

● **فرهاد گلزار**





فرهاد گلزار

زندگیِ سگی

زندگی و دیگر هیچ

زلزله‌ای شگفت‌آور روی داده است و دهها هزار نفر جان خود را از کف داده‌اند تا مردی که «نگران» سرنوشت بازیگران خردسال فیلمی است که در همان منطقهٔ بلازده فیلمبرداری شده به همراه پسرش سفری را آغاز کنند. خوب! از همان آغاز عناصر و ارکان اصلی داستان بر اطلاعاتی بیرون از خود آن استوار است یعنی که فیلم مخاطب خاص دارد- آنان که فیلم **خانه دوست کجاست** را دیده‌اند- و نیازمند به بروشوری است که پیش از آغاز فیلم اطلاعات لازم را در اختیار مخاطب عام قرار دهد.

بگذریم؛ چرا که علی‌الظاهر این فیلم خود را متعلق به سینمای قصه‌گو نمی‌داند و همان‌طور که درباره فیلمهای **مشق شب** و **کلوزآپ** می‌توان گفت، یك ژانر تلویزیونی است که اشتباهاً در سینماها نمایش داده می‌شود.

از همان‌جا که «پویا» از پدرش می‌پرسد که «در شب زلزله چه تیمهایی بازی داشتند؟» و پدر به اشتباه پاسخ می‌دهد: «آرژانتین و برزیل» و پویا تصحیح می‌کند که: «نه، اسکاتلند و برزیل» اگر کمی هوشیار باشی می‌توانی حدس بزنی که چند پلان بعد پویا ادرارش خواهد گرفت و پدر اتومبیل را در کنار جاده نگاه خواهد داشت و پویا پیاده خواهد شد و در برابر همه تماشاگران، پشت به دوربین ادرار خواهد کرد و پدر لبخند خواهد زد و در دوردست نگاهش به مادری خواهد افتاد که او هم فرزندش را سرپا گرفته است... و از آن به بعد باید بنشینی و صبورانه به ادامهٔ فیلمی بویناك! که از همان آغاز، طرح اصلی آن لو رفته است نگاه کنی و منتظر بمانی تا این بار پدر پویا -یعنی آقای خردمند- در جلوی دوربین ادرار کند و زیپ شلوارش را بیرون از کادر بالا بکشد و چند سکانس بعد آقای روحی- پیرمردی از بازیگران **خانه دوست**- در منطقهٔ زلزله زده با یك کاسهٔ مستراح از راه برسد و در جواب آقای خردمند، عالمانه بگوید: «آنان که رفته‌اند، رفته‌اند امّا آنان که مانده‌اند به این سنگ قیمتی -یعنی کاسهٔ مستراح- نیاز دارند»... و زندگی با همهٔ شکوه و زیبایی‌اش! از پس این سکانس تجلی می‌کند با پیامی بسیار عبرت‌انگیز: زندگی است دیگر! آدم غذا می‌خورد و بعد از غذا -با کمال معذرت- به قضای حاجت نیاز دارد و برای قضای حاجت همیشه که نمی‌توان از فضای باز استفاده کرد. بالاخره انسان نیازمند به مستراح است و مستراح هم کاسه‌ای می‌خواهد که پیش از این قدما از سنگ می‌تراشیدند و امروزیها از چینی می‌سازند... و خوب! چه می‌شود کرد؟ اگر آدم در «رودبار» هم زندگی کند و در یك زلزلهٔ عظیم شصت‌هزار از اعضای فامیل خود را از دست بدهد باز هم نیاز به قضای حاجت، دست از سر او برنمی‌دارد، نه؟

عجب زندگی بویناکی!... و همهٔ پیام فیلم به‌جز انگولك مختصری که به خلقت عالم و

مسئله تقدیر رسانده، همین است که: زندگی سگی، علی‌رغم زلزله‌ای که همه‌جا را ویران کرده و دهها هزار انسان را بلعیده است لابه‌لای ویرانه‌ها و زیر چادرهای هلال‌احمر و کنار قبر قربانیان زلزله ادامه دارد. تازه‌دامادی که ۶۵ نفر از اعضای فامیل خود را در زلزله از دست داده است روز بعد از زلزله ازدواج کرده تا گرفتار شبهای سوم و هفتم و چهلم نشود؛ شب زفاف را نیز در خیمه‌ای پلاستیکی گذرانده است. آنچه اصالت دارد نیازی حیوانی است که در هرصورت حتی در میان امواتی که منتظر تغسیل و تدفین هستند باید برآورده شود. کیارستمی به رنج و مرگ نزدیک نمی‌شود تا امکان ایجاد چنین تصوری فراهم آید. حرفهایی که در دهان تازه‌داماد گذاشته، تهوع‌آور است؛ او از قربانیان زلزله طوری حرف می‌زند که گویی آنها جز لاشه‌هایی سدّ راه برگزاری عروسی و قضای حاجات جنسی بیش نیستند. این تصویر توهین‌آمیز از زندگی بیشتر به زندگی سگها نزدیک است تا انسانها. تازه‌داماد شب بعد از وقوع آن فاجعه عظیم، خیمه‌ای پلاستیکی سرهم کرده است تا بتواند در این باغ‌وحش انسانی که آقای کیارستمی ساخته است با مادّهٔ خود جفت شود... و لابد در همان هنگام سمفونی عاشقانهٔ این جفتگیری ضجهٔ مادری بر مرگ فرزندان خویش بوده است و یا مویهٔ دردناک زنی جوان بر مرگ شوی خویش.

همهٔ مظاهر حیات که کارگردان فیلم زندگی و دیگر هیچ در آن سرزمین بلازده جُسته است از همین نوع هستند. پویا نوشابه می‌خواهد و در همان هنگام که مردم «رودبار» در کندوکاو تلهای خاک و ویرانه‌ها هستند آقای خردمند در جست‌وجوی نوشابه است و بالاخره آنچه را که می‌خواهند از یخچال شکستهٔ یك مغازهٔ ویران برمی‌دارند و می‌روند، بی‌آنکه حتّی از اتومبیل پیاده شوند. مردمی که آقای کیارستمی دیده است اشیاء را می‌پرستند و مثل کنه به باقیماندهٔ ابزار زندگی خویش چسبیده‌اند، به لحاف و تشك و بالش و قالیچه و کتری و سطل... و کپسول گاز. محمدرضا پروانه -یکی از بازیگران خردسال فیلم کذایی- که عمویش زیر آوار مانده و مرده است با پویا بر سر آنکه آلمان به فینال می‌رسد یا برزیل، شرط بندی می‌کند. فوتبال از همه‌چیز مهمتر است و وقتی سخن از فوتبال درمیان می‌آید همه‌چیز حتی وحشت عجیب آن شب که زمین غرش‌کنان دهان باز کرد و خواهرها و برادرها و پدران و مادران و همسران را بلعید فراموش می‌شود... مردی که خواهر کوچکتر و سه خواهرزاده‌اش را از کف داده است امّا دارد آنتن تلویزیون را بر سر تپّه نصب می‌کند تا مردم از تماشای مسابقات فوتبال جام جهانی محروم نمانند در جواب آقای خردمند عمل خود را توجیه می‌کند: «زندگی است دیگر! تلویزیون هر چهار سال یك بار فوتبال دارد....» و آدم منتظر است که ادامه دهد: «تلویزیون هر چهار سال یك بار فوتبال دارد امّا ما از این خواهرها و خواهرزاده‌ها بسیار داریم: زلزله هم هر صد سال یك بار می‌آید و تازه اگر همه‌شان هم مردند در این باغ‌وحش انسانی تولیدمثل که تعطیل‌بردار نیست...»

... و فیلم پُر است از این مظاهر توهین‌آمیز حیات و آنگاه در کتاب دهمین جشنوارهٔ فجر دربارهٔ فیلم نوشته‌اند: «علی‌رغم عمق فاجعه و ویرانی و کشتار بسیار، زندگی با همه شکوه و زیبائی خود برای بازماندگان حادثه ادامه دارد.» زندگی با همهٔ شکوه و زیبایی خود!

همین فیلم با مختصری تغییر می‌تواند معنایی کاملاً وارونهٔ آنچه آقای کیارستمی مراد کرده است نیز به خود بگیرد: مردی رفاه‌زده و معتاد به زندگی تکنیکی با همهٔ معیارهای یك شبه‌روشنفکر بورژوادر برابر یکی از بزرگترین بلیّات قرن قرار می‌گیرد امّا از کنار واقعیت آن و با فاصله‌ای بسیار دور عبور می‌کند. او در برابر بلایی چنین عظیم باز هم قدرت و جرأت همدردی و همراهی با مردم و نزدیك شدن به واقعیت رنج و مرگ را ندارد و باز هم مثل همیشه در این ماجرا نیز به جست‌وجوی علقه‌های کوچك و دلمشغولیهای حقیر خویش برمی‌آید. نه در برابر این پرسش بزرگ آفرینش قرار می‌گیرد که «چرا؟» و نه به نفس‌الامر واقعه نزدیك می‌شود و از آن میان، تنها چشم به مظاهری از حیات حیوانی بشر می‌گشاید و می‌گذرد: قضای حاجات، خوردن و خوابیدن... نوشابه، فوتبال، کپسول گاز، کاسهٔ مستراح و غیره. در چشم او مردم حیواناتی هستند که در همه حال حتی در هنگامی که بزرگترین رنجهای عالم امکان به آنان روی می‌آورد ناگزیر از برآوردن نیازهای سخیف خویش هستند. **او انسان را به صورت مجموعه‌ای از اعضا و اسافل می‌نگرد و لاغیر.** .... یعنی این فیلم می‌توانست به همین صورت امّا با مختصری تغییر، صورتی انتقادی نسبت به آن مرد رفاه‌زدهٔ شبه‌روشنفکر بورژوا پیدا کند که همراه پسرش در سفر است. اما چنین نشده است و اکنون باید پذیرفت که این مرد نمی‌تواند کسی دیگر جز کارگردان فیلم باشد. فیلم از کنار زلزله می‌گذرد و به آن نزدیك نمی‌شود زیرا پیامی چنین که کیارستمی در جستجوی آن است با سفر به عمق فاجعه منافات دارد و بنابراین در فیلم «زندگی و دیگر هیچ» جز لانگ‌شاتی از زلزله نخواهید دید، بعلاوهٔ کلوزآپی از خردمند و یك دهن‌کجی بچگانه به آسمان، همچون بچهٔ لجوجی که وقتی از عهدهٔ درك چیزی برنمی‌آید به آن لگد می‌پراند و دهن‌کجی می‌کند. در اوایل فیلم وقتی که آقای خردمند در جادهٔ شمال گرفتار تراکم ترافیك شده است به راننده‌ای برمی‌خورد که از مقابل او می‌آید و اکنون ناچار شده که تا باز شدن راه توقف کند. نقش این راننده را حسن زاهدی صدابردار این فیلم و فیلم کلوزآپ، بازی می‌کند. او سر برمی‌دارد. چشمهایش را پاك می‌کند و می‌گوید: «نمی‌دانم چه کرده این ملّت که خدا تنبیهش می‌کند؟»

البته آقای کیارستمی توجه ندارند که اگر خدا می‌خواست آنان را که بیشتر از همه در اخراج شاه از کشور گناهکار بوده‌اند تنبیه کند می‌بایست که زلزله در تهران و قم و تبریز و اصفهان... اتفاق بیفتد نه در رشت و رودبار. از این صغریٰ و کبریٰ می‌توان نتیجه گرفت که یکی از قوانین نظام آفرینش آن است که وقتی مردمی گناه می‌کنند دیگران به‌جای آنها مجازات می‌شوند!

من با نقد مضمون در سینما مخالفم چرا که اعتقاد دارم در سینما، تکنیك از مضمون اهمیت بیشتری دارد امّا در اینجا ناچار شده‌ام به نقادی مضمون فیلم بپردازم زیرا که این فیلم، مدعی نگاهی شکوهمند و زیبا به زندگی است. در هرآنچه با «بیان» سر و کار

دارد. تکنیک و قالب بیانی از مضمون مهمتر است چرا که اصلاً موجودیت مضمون، موکول به چگونگی بیان آن است. مضمونی که بیان نشود یا خوب بیان نشود، چه اهمیتی می‌تواند داشته باشد؟... از جانب دیگر من همهٔ حرفهایم را دربارهٔ تکنیک و قالب فیلمهای کیارستمی، تا آنجا که می‌شد گفت پیش از این گفته‌ام: فیلمهای کیارستمی نوعاً تلویزیونی هستند و تلویزیون همان سینما نیست اگرچه در کشور ما این اشتباه عمومیت دارد. این نوع فیلمها راهی به سینما نخواهند یافت هرچند برای مدتی کوتاه در سینماها و یا کانونهای فیلم به نمایش درآیند. سینما به مفهوم واقعی لفظ، پذیرای این نوع فیلمها نیست و آنچه این محدودهٔ خاص و کم‌رونق از فعالیت فیلمسازی را زنده نگاه داشته، جشنواره‌های اروپایی، سینه کلوپ‌ها... و کانونهایی چون بنیاد سینمایی فارابی و بنیادهایی از این دست هستند.

الغرض، «زندگی و دیگر هیچ» نام خوبی برای این فیلم نیست. بهتر این بود که نام این فیلم را از میان این نامها که برمی‌شمرم انتخاب می‌کردند: «زندگی یعنی هیچ!» یا «هـ مثل هیچ!» یا «باغ‌وحش انسانی» یا «انسان فرزند میمون است و دیگر هیچ!» یا «زندگی سگی»... و یا «نمای نزدیک از آقای خردمند» یا «یك بورژوا و پسرش در منطقهٔ زلزله‌زده» یا «رنو، محصولی از فرانسه» یا «زنده‌باد جشنوارهٔ کن!» و یا «زنده‌باد آقای ایکس پخش‌کنندهٔ فیلمهای ایرانی در فرانسه!» می‌نهادند. قابل توجه است که تنها کمککار زلزله‌زدگان «اتومبیل صلیب سرخ» است، تنها اتومبیلی که در سراسر فیلم به‌چشم می‌آید «رنو» است، محصولی از فرانسه و پوستری هم که از فیلم «خانهٔ دوست کجاست» به دیگران نشان می‌دهند، «پوستر فرانسوی» این فیلم است؛ پس زنده باد جشنوارهٔ کن! و آقای ایکس پخش‌کنندهٔ فیلمهای ایرانی در فرانسه و.... و مرده‌باد «ژان‌پیردولو» که فیلم را برای هفته کارگردانان در جشنوارهٔ کن انتخاب نکرد.

فرم زدگی

مسافران

مسافران، فیلمی کاملاً غیرعادی است مثل دیگر آثار بیضایی، و اما این بار او به سراغ مضمونی رفته است که بی‌آنکه بخواهد و بداند پرده‌ها را به یك سو می‌زند و بسیاری از رازهای ناگفته را بازمی‌گوید.

فعلاً به مضمون فیلم کاری نداشته باشیم اگرچه مضامین فیلمهای بیضایی از تکنیك آنها جدا نیست. به طور مثال، به همین سه فیلم آخری بپردازیم: شاید وقتی دیگر، باشو و مسافران، در این سه فیلم بیضایی تکنیك واحدی دارد که ظاهراً در سه مضمون مختلف تکرار می‌شود اما اگر درست دقت کنی خواهی دید که مضامین این سه فیلم نیز از یك لحاظ چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند. بیضایی مضامین را برای این تکنیك ثابتی که می‌شناسد برمی‌گزیند یعنی کاری درست خلاف آنچه معمول است ـ و بنابراین او قدرت نوآوری ندارد چرا که دیگر تجربه نمی‌کند و هربار خودش را تکرار می‌کند. او از خودش تقلید می‌کند. و بنابراین کارش به زشتی آنان که از دیگران تقلید می‌کنند نیست.

تکنیك سینمایی بیضایی، در جایی میان تئاتر و سینما متوقف شده است و البته او بیشتر از آنکه یك سینماگر باشد یك تئاتریسین است و به عبارت بهتر یك تکنیسین تئاتر. یعنی اگرچه تکنیك کار در میانهٔ تئاتر و سینما توقف یافته، اما بیشتر متمایل به تئاتر است تا سینما. میزانسن‌ها، بازیها صحنه‌پردازیها، و دیالوگ‌ها تئاتری است و در تئاتر نیز می‌توان گفت که در یك اکسپرسیونیسم فرم‌گرا توقف کرده است.

فرمالیسم، بیماری مزمن تئاتر مدرن است اما در کارهای بیضایی ـ اعم از تئاتر و سینما ـ فرمالیسم تا حد تقدیس عظمت یافته است. بیضایی فرم و تکنیك را می‌پرستد و همه چیز را مضمون قصه، شخصیتها و وقایع گرفته تا دکوپاژ و میزانسن... و حتی مونتاژ، فدای آن می‌کند. و البته در سینمای ما در این کار تا حد استادی پیش رفته و همین مهارت کم‌نظیر، تعلقی است که او دیگر از عهده نفی آن

برنمی‌آید و ناگزیر خودش را، تکنیک خودش و مضامینی را که به درد این تکنیک پیچیده می‌خورند، در تمام فیلمها، یکی پس از دیگری تکرار می‌کند.

این اکسپرسیونیسم بشدت فرم‌گرا در حیطه بازیگری، بیش از همه در بازی سوسن تسلیمی در «باشو» و بعد هم در ماهرخ «مسافران» ظهور دارد، تا آنجا که در بعضی از پلان‌ها، چه در باشو و چه در مسافران، به رقص نزدیک می‌شود. غالب مداحان بیضایی، این فرمالیسم را می‌ستایند بی‌آنکه از فریبی که خورده‌اند آگاه باشند. در همه بازیها، این اغراق و تصنع عمدی وجود دارد اما در هریک از پرسوناژها، همسو با کاراکتری که می‌خواهد ارائه کند. اگر این حرکات اغراق‌آمیز را با دیالوگ‌هایی که باز هم هماهنگ با حرکات و در همان جهات خاص استیلیزه شده‌اند ترکیب کنید، شخصیتهای تئاتری فیلمهای بیضایی را خواهید یافت. هنرپیشه‌ها در صحنه تئاتر بازی می‌کنند و در همان صحنه تئاتر نیز می‌مانند و در نهایت فیلم نیز هویت یک سینه تئاتر (CINE-THEATRE) به خود می‌گیرد. من فقط تکنیک فیلمهای بیضایی را تشریح می‌کنم و اگرچه خودم بشدت از این منش فیلمسازی بیزار هستم، اما می‌دانم که بسیاری نیز بیضایی را به همین دلایل می‌ستایند. بیضایی تلاش ندارد که این فرمالیسم تئاتری را به حیطه بازیگری هنرپیشه‌هایش نکشاند و حتی عمد دارد که آنها را به همین صورت اغراق‌آمیز که گفتم نشان دهد و در بسیاری از پلان‌ها، هنرپیشه‌ها را به حرکاتی وامی‌دارد که صراحتاً تئاتری است: ماهرخ «مسافران» در بعضی پلان‌ها پانتومیم بازی می‌کند و این تنها در صورتی می‌تواند به واقعیت نزدیک باشد که شغل ماهرخ را به بازیگری در تئاتر و یا پانتومیم بدانیم اما در فیلم باشو، مطمئناً نمی‌توان فرض کرد که آن زن شمالی ـ سوسن تسلیمی ـ بازیگر تئاتر نیز هست. در صحنه‌هایی از فیلم باشو، حرکات سوسن تسلیمی کاملاً در جهت ارائه یک بازی اکسپرسیونیستی تئاتری طراحی شده است. فی‌المثل در هنگام دانه ریختن برای مرغ و خروسها و یا راندن قوشها و یا رقص کامل او رپر پتو، در هنگام بیماری.

پس کاملاً روشن است که بیضایی، نه تنها واقع‌گرا نیست بلکه عمد دارد که سبک کار خود را از واقع‌گرایی متمایز کند. در فیلمهای شاید وقتی دیگر و مسافران که بیشتر به رؤیاهای شبانه شباهت دارند، طراحی فیلم در همهٔ جهات از یک اکسپرسیونیسم مفرط و یا حتی سوررئالیسم تبعیت دارد اما در باشو چنین نیست. باشو می‌خواهد یک داستان واقعی باشد و به همین دلیل همهٔ حرکات، صحنه‌ها، دیالوگ‌ها و یا وقایع سوررئالیستی که در فیلم وجود دارد، وصله‌هایی ناجور هستند که به هیچ قیمتی به فیلم نمی‌چسبند. بدترین این صحنه‌ها که به اندازه یک سکانس کامل نیز گسترش پیدا کرده، سکانسی است که در آن رقص محلی باشو با رقص هیستریک شبه‌صوفیانه سوسن تسلیمی زیر یک شمد یا پتو تلفیق شده است. بیضایی بشدت اسیر مهارت تکنیکی خویش در ساختن فیلمهایی با این سبک بیان شده و همین اسارت و خودشیفتگی است که او را از تجربه‌های تازه و نوآوری و رشد بیشتر بازمی‌دارد.

این رویکرد عمدی به اغراق که گاه سوررئال است و گاه اکسپرسیونیستی، در دیالوگ‌ها نیز تسری دارد. البته بیضایی در این کار که دیالوگ‌های لوس و تصنعی پرسوناژها را به گونه‌ای ادا کند که هنرمندانه جلوه کنند مهارت بسیاری دارد. به این گفتگوها توجه کنید:

ـ تک بودن خوبه یا با هم زندگی کردن؟

ـ هرکدوم باشی، اون یکی

ـ این هم شد جواب؟

ـ این هم شد سؤال؟

و یا: ما همه رؤیای همیم. چطوری می‌شه آدم رؤیای یک نفر دیگه باشه؟ ما همه رؤیای همیم.

و یا: در معامله مرگ ما همیشه زیانکاریم (که به خودی خود سخن زیبایی است).

و یا: اونا مردن ولی تموم نشدن. لعنت به جاده‌ها اگه معناشون جدایی است.

و یا فی‌المثل از زبان ستوان فلاحی یک افسر راهنمایی: بله فقط مردگان از مرگ نمی‌ترسند ـ که باز هم به صرف‌نظر از اینکه از دهان چه کسی و در کدام صحنه ادا می‌شود، سخن زیبایی است ـ و علی‌هذا.

این دیالوگ‌ها اصلاً نسبتی با واقعیت ندارند و بیضایی هم اصلاً قصد ندارد که متعهد نسبت به واقعیت باشد اما دلبستگی به این دیالوگ‌ها در فیلمهای بیضایی یک بیماری مزمن است که فیلمها را در برزخ «سینه تئاتر» میان زمین و آسمان معلق نگاه می‌دارند.

از این سخن استنباط نشود که من همه را ملتزم به واقع‌گرایی می‌خواهم و قصد دارم سینماگران را از اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم بترسانم، چنین نیست. آنچه که در فیلمهای بیضایی مورد هجوم من است، فرمالیسم مفرطی است که برهمه چیز سایه انداخته... این فرمالیسم است که آن حرکات و دیالوگ‌های تصنعی و بشدت اغراق‌آمیز را برفیلم تحمیل کرده‌اند و به عبارت بهتر، فیلمهای بیضایی جز یک فرمالیسم بسط یافته، چیز دیگری نیستند. فیلمساز قصد بیان هیچ چیز را ندارد و فقط مهارت بسیار خود را در ساختن سینه‌ـ تئاترهای فرمالیستی به رخ مخاطبان خاص خویش می‌کشد.

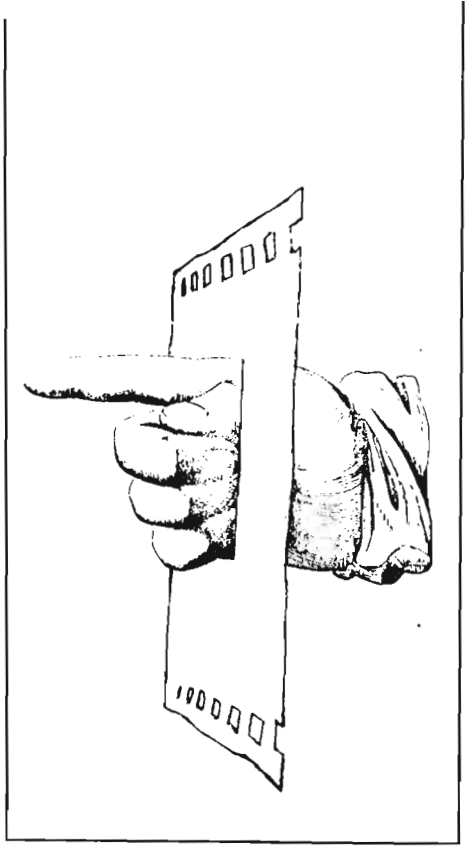
این ظاهرگرایی و تکنیک‌زدگی، در دکوپاژ و میزانسن نیز وجود دارد اما بارزترین شاهد آن، «شیئی‌گرائی» مفرطی است که در همه فیلمهای بیضایی و از جمله در این سه فیلم آخری جلوه‌گر است. این «شیئی‌زدگی» که در صورت «عتیقه‌پرستی و گردآوری اشیاء کهنه» نیز ظاهر می‌شود، بیماری عام روشنفکران سراسر کره زمین است. (از زمره کتابهای بسیار خوبی که در شرکت سهامی کتابهای جیبی به چاپ رسیده کتابی بود با نام «چیزها» که من اکنون اسم نویسنده و مترجم آن را در خاطر ندارم. این کتاب سراسر شرح «وابستگی» یک زن و شوهر جوان و روشنفکر به «اشیاء» بود. آنها برای تهیه مبلمان خانه خویش همه سمساری‌ها را جست‌وجو می‌کردند و کتاب، حتی دیالوگ‌های این زن و شوهر را درباره اشیاء، به تفصیل بیان کرده بود.)

این بیماری اگرچه به صورت حاد خویش در فیلمهای بیضایی بروز کرده اما بیشتر، بیماری سینمای ایران است و به مراتب در بسیاری از فیلمها از جمله در فیلمهای علی

حاتمی، مهرجوئی ابراهیمی‌فر و... آشکارا خود را به رخ می‌کشد. بیضایی مدعی «عرفان» نیست اما «عرفان‌زدگی» در سینمای ایران با این «شیئی‌زدگی» نسبتی مستقیم دارد چرا که انسان بی‌خبر از عرفان ـ که سلوك روحی است ـ جز تظاهرات بیرونی عرفان و «پرستیژ» آن را نمی‌بیند و اگر همین انسان بخواهد فیلمی عارفانه بسازد، ناگزیر جز رویکرد به اشیاء و فضاهایی که مظاهر بیرونی حیات عرفانی هستند راهی دیگر در پیش روی خود نمی‌بیند. فیلمهای شاید وقتی دیگر و مسافران نمایشگاهی از اشیاء کهنه و عتیقه‌هایی هستند که با دکوپاژ و میزانسن‌های خاص بیضایی مکرراً به نمایش درمی‌آیند.

«آینه» در فیلم مسافران شیئی است که دائر مدار طرح اصلی داستان واقع شده است تا آنجا که مادر بزرگ پیدا شدن و یا فقدان آن آینه را همچون معیاری برای یقین آوردن به وقوع حادثه تصادف و یا عدم آن فرض می‌کند و می‌گوید: «اگر آینه پیدا نشده حتماً آنها در سواری دیگری بوده‌اند؟ تا آینه نیاید امکان برپا کردن عروسی نیست. در هردو فیلم، تماشاگر به سمساری و عتیقه‌فروشی می‌رود و شیئی‌زدگی را از نزدیك تجربه می‌کند. مظهر تبدیل جشن عروسی به مراسم عزا آن است که اشیاء متعلق به عزا، جایگزین اشیاء مربوط به عروسی می‌شوند و این کار نیز در سمساری اتفاق می‌افتد. پرده‌های سیاه جایگزین پرده‌های زرد و صورتی تصاویر بهشت و دوزخ و صوراسرافیل، جانشین گل و گلاب و از این قضایا در آخر کار نیز بحث بر سر پوشیدن یا نپوشیدن لباس عروسی است و آمدن یا نیامدن آینه... که بالاخره باز هم آینه است که پیشاپیش مردگان بازمی‌گردد تا جشن عروسی امکان وقوع بیابد.

چنین طرحی داستانی برای فیلم، خود به خود حکایت از «شیئی‌زدگی» دارد چه برسد به آنکه در سراسر فیلم، اشیاء متضمن احساسات شخصیتها و یا محتوای حسی وقایع باشند. در تصویر سینمایی، همه چیز هویت و ماهیت بیانی دارد و بنابراین اهمیت بیانی اشیاء و فضاها را در زبان سینما نمی‌توان انکار کرد و من هم چنین قصدی



ندارم. بحث بر سر فرمالیسم بسط یافته بیضایی است که در فیلمهای خود به اشیاء تا آنجا اصالت می‌دهد که در فیلم مسافران، اشیاء دایر مدار بیان سینمایی او واقع می‌شوند. و همین‌طور «آئین‌ها».

«آئین‌زدگی» خصوصیت دیگر فیلمهای بیضایی است. اگر شیئی‌زدگی در فیلم باشو، جز در خانهٔ روستایی، جلوه‌ای نداشت، در عوض سراسر فیلم باشو مجلای «آئین‌زدگی» بیضایی است. آئینها، مظاهری هستند که روح قوم و فرهنگ و دینشان در آن جلوه می‌کند اما باز هم عبارت آئین‌زدگی را به مفهوم «رویکرد فرمالیستی به آئینها» به کار برده‌ایم. در فیلمهای بیضایی، آئینها، مجرد و منفصل از باطن اقوام فقط دلمشغولیهای فیلمساز را به نمایش می‌گذارند، ظاهر آئینها باقی‌مانده و اما باطن آنها انکار شده، چون گردوهای پوکی که ظاهرشان حکایت از سلامت دارد «در عین آنکه درونشان پوسیده است. همان سکانس بلند فیلم باشو که مذکور افتاد در اینجا هم شاهد صادقی است: آئینهای محلی دستمایه یك جلوه‌فروشی فرمالیستی واقع می‌شوند بدون آنکه به حقیقت این آئینها عنایتی شده باشد، و یا در سکانس راندن گرازها. رسوم و آئینهای محلی تا آنجا که ممکن است اغراق‌آمیز و استیلیزه و انتزاعی شده‌اند و این همه، بی‌آنکه ضرورتی خاص موجد آن باشد، روی می‌دهد. تنها ضرورتی که برای این فرمالیسم آشکار وجود دارد یك دلمشغولی شخصی و کاملاً انتزاعی و خودبینانه است که آنان را که مرعوب و مسحور تکنیك خارق‌العادهٔ بیضایی نمی‌شوند سخت آزار می‌دهد. همهٔ فیلمها در همه اجزاء و عناصر، «خود بیضایی» را محاکات می‌کنند و مضامین مختلف «بهانه»‌ای بیش نیستند تا آنجا که حتی در فیلمی چون مرگ یزدگرد که قرار است یك نگاهی به تاریخ اواخر ساسانیان و آغاز ظهور اسلام در ایران داشته باشد، شما در سراسر فیلم چیزی جز بیضایی نمی‌بینید. همه «بیضایی» هستند، همه، حرفهای بیضایی را می‌زنند، همه شخصیتها و وقایع اجزاء به هم گره خوردهٔ یك تن واحد هستند که جناب بیضایی باشد و این برای آدمی مثل من که نمی‌خواهد مسحور و مرعوب ظاهرگرایی و سطحی‌نگری شبه روشنفکرانه باشد، همهٔ فیلمهای بیضایی را به نمونه‌هایی تقلید شده از روی یکدیگر تبدیل می‌کند.

چنین فیلمهایی از لحاظ ساختار کاملاً به «فیلمفارسی» شبیه هستند با یك تفاوت عمده و آن اینکه فیلمفارسی برای عوام‌الناس ساخته می‌شود و این فیلمها برای شبه روشنفکران مدرنیست، و اگرنه از لحاظ نوع روبه‌رویی با مخاطب این دو نوع فیلم از الگوی واحدی تبعیت دارند. درك این سخن محتاج ظرافت بسیار است و بنابراین توقع بنده این نیست که همه، این حکم را بی‌چون و چرا بپذیرند. «فیلمفارسی» برمبنای یك صورت نوعی که از مخاطب خویش ـ عوام‌الناس ـ در نظر دارد همهٔ اجزاء و عناصر و حتی شیوهٔ بیان سینمایی را به گونه‌ای انتخاب‌می‌کند که آن تماشاگر ذهنی را ارضاء کند. فیلمفارسی با دقتی تاجرانه، پایین‌ترین و سطحی‌ترین و مبتذل‌ترین صفاتی را که از مخاطب خویش می‌شناسد ترکیب کرده و فیلمها را برای ارضای این تماشاگر نوعی می‌ساخته است. همه فیلمها نیز از الگوی واحدی تبعیت می‌کرده‌اند اگرچه مضامین، گوناگون بوده است. از این لحاظ، تردیدی نیست که فیلمفارسی نیز گرفتار بیماری فرمالیسم است. در اینجا، «شعاری بودن» با «فرمالیسم» مترادف یکدیگر می‌شوند. فیلم

«شعاری» یعنی فیلمی که ظاهر آن گسسته از باطن آن است و کاملاً برآن صورت نوعی که از مخاطب خویش می‌شناسد متکی است. این اتکا بر شناخت مخاطب باعث می‌شود که فیلمساز، دیالوگ‌ها، واکنشها و وقایع را بدون پرداخت کافی و با استفاده از ذهنیات مفروض تماشاگر انتخاب کند، حال آنکه هیچ تماشاگری در هنگام تماشای فیلم نباید نیازمند به «اطلاعاتی خارج از ذات فیلم» باشد. «مخاطب خاص داشتن» به این مفهوم است. فیلم باید همهٔ اطلاعات لازم برای تماشاگر را در همان فیلم در اختیار او بگذارد. درست آن است که فیلم، مخاطب خود را «گزینش» نکند.

در سینمای شبه‌روشنفکری نیز این بیماری وجود دارد و همان‌طور که گفتم از لحاظ نوع روبه‌رویی با مخاطب، فیلمفارسی و سینمای «آوانگارد» یك شیوه را دنبال می‌کنند و هردو «شعاری» ـ به مفهوم مصطلح ـ هستند. این هردو نوع از سینما، تماشاگر خویش را تحقیر شده و مرعوب می‌خواهند. و خلاف آنچه مشهور است، سینمای شبه روشنفکری هرگز اجازه فکر کردن به تماشاگر خویش نمی‌دهد. این سینما تصوری کاملاً مفروض از تماشاگر خاص خویش دارد و درست همچون فیلمفارسی و فیلمهای شعاری، فرم و قالب و تکنیك و سایر اجزاء و عناصر فیلم را به طوری برمی‌گزیند که این مخاطب خاص را ارضاء کند.

البته فیلمفارسی گرفتار سوبژکتیویسم که اصلی‌ترین صفت مدرنیسم است. نیست. فیلمهای بیضایی از بهترین نمونه‌هایی هستند که برای درك سوبژکتیویسم در سینما وجود دارد. هنر مدرن اصلاً با نفی واقعیت ـ به معنای نفس‌الامر ـ در وجود هنرمند زائیده می‌شود و شکل می‌گیرد. این معنا از واقعیت با مفهوم مصطلح واقعیت مغایر است. هنرمند مدرن، صورتی از عالم خارج را محاکات می‌کند که در درون خویش می‌یابد چه این صورت ذهنی، نزدیك به واقعیت باشد یا نباشد. هنرمند مدرن، دلباخته خویشتن است و همهٔ عالم را از دریچه این دلباختگی خودبینانه و نارسیسی‌وار می‌بیند و اصلاً اعتنایی به واقعیت ـ نفس‌الامر ـ ندارد. او اصلاً در این پرسش نیست که آیا عالم، واقعیت ثابتی دارد یا نه؟ و البته نحله‌های فلسفی متأخّر نیز حرکت بشر جدید را در انکار واقعیت ثابت و یك نحو از سوفسطایی‌گری جدید ـ که همان نیهیلیسم است ـ تسریع کرده‌اند. من مرکز جهانم، جهان، آن‌گونه که من می‌خواهم وجود دارد، واقعیتی جز آنچه من در درون خود می‌یابم، وجود ندارد... این جملات احکامی هستند که هنر مدرن آنها را یقینی و بدیهی می‌پندارد و هرگز در حقیقت آنها شك نمی‌کند.

با این مقدمات اکنون می‌توان فیلمهای بیضایی و بالخصوص مسافران را از لحاظ مضامین و ساختمان هماهنگ تکنیك و مضمون بررسی کرد:

نخست باید دانست که فیلمهای بیضایی کاملاً سوبژکتیو نیستند و همان‌طور که گذشت، او قصد دارد که مخاطب خاص خویش را ارضاء و به عبارت بهتر که در ادامهٔ همین نوشتار توضیح خواهم داد دچار «اعجاب» کند. بنابراین بیضایی ناچار است که وجه مشترکی میان سوبژکتیویسم ـ یعنی بیان انتزاعی تخیلات و توهمات درونی خویش ـ و «اعجاب مخاطب» بیابد. این درست همان چیزی است که او تکنیك دستیابی به آن را یافته است.

سوبژکتیویسم محض در فیلمهایی چون سفر به سیترا و چشم‌انداز در مه، از تئو آنجلو لوپوس وجود دارد و یا در فیلمهای آینه، نوستالژیا و قربانی ـ ایثار... از تارکوفسکی. این نوع فیلمها تلاشی در جهت جذب مخاطب عام ندارند اما به ارضاء مخاطب خاص این سینما از طریق «توقف در یك منزلگاه مبهم و مه‌آلود» نظر دارند. این سینما را می‌توان «سینما ـ پازل» خواند (CINEMA-PUZZLE). ابهام این فیلمها یك صفت ذاتی است که قابل انفکاك و انفصال از اصل فیلم نیست، ابهامی که هرگز حتی پس از سالها مباحثه برسر مفهوم فیلم نیز از بین نمی‌رود چرا که اصلاً در پس این ابهام چیز دیگری وجود ندارد. می‌توان گفت که این ابهام، خودش مفهوم و مدلول این نوع از فیلمها نیز هست.

اما سوبژکتیویسم بیضایی از این نوع نیست. ذات فیلمهای او «اعجاب» است نه ابهام. هم و غم بیضایی در ساختن فیلم آن است که مخاطب خاص را دچار اعجاب کند و بنابراین اگر کسی در پس فیلمهای شاید وقتی دیگر و مسافران، در پی یافتن پیام و یا مفهومی خاص برآید اشتباه کرده است. شاید وقتی دیگر و مسافران، ساختمان یگانه‌ای دارند و غایت هردو، همین است که گفتیم. اگر باشو غریبه کوچك را استثناء کردم به آن علت است که باشو داستانی بسیار غلط‌انداز دارد و این داستان ـ که آن هم برای اعجاب مخاطب خاص انتخاب شده است ـ مانع از آن می‌شود که انسان به راحتی غایت فیلمساز را حدس بزند. آنها که باشو را بهترین فیلم بیضایی می‌دانند دچار همین اشتباه شده‌اند.

در فیلم باشو غریبه کوچك طرح اصلی فیلم برمبنای یك شعار سطحی ـ با تعریفی که عرض شد ـ شکل گرفته و آن این است که یك نوجوان خوزستانی از جنوبی‌ترین نقطه کشور در طی یك واقعه کاملاً تصنعی، به شمالی‌ترین نقطه کشور پرتاب می‌شود. شخصیت باشو ـ همچون کودك وحشی تروفو ـ تا آنجا که امکان دارد اغراق‌آمیز و استیلیزه شده است و شخصیت زن شمالی ـ سوسن تسلیمی ـ نیز در جهت خاص خودش دچار همین فرمالیسم مفرط شده است. هردو به نظر کاملاً بدوی و وحشی می‌آیند و گویی اصلاً بین آنها و تمدن کنونی هیچ نسبتی نیست. کودك وحشی تروفو در جنگل بزرگ شده است و بنابراین تماشاگر در قبول او به مثابه یك واقعیت تردید روا نمی‌دارد امّا باشو در خرمشهر و یا آبادان... بوده است، شهرهایی که می‌توان آنها را آن‌سان که در زمان شاه بوده‌اند از مستعمرات انگلیس به شمار آورد. بیضایی معتقد است که غالب مردم این کشور در عصر نوسنگی به سر می‌برند و این نگاه کاملاً در پرداخت شخصیتهای فیلم باشو غریبه کوچك نشسته است. من به معتقدات بیضایی کاری ندارم و این قیاس را نیز کاملاً بی‌فایده می‌بینم چرا که او اصلاً قصد واقع‌گرایی نداشته است و بنابراین نمی‌توان از محك زدن فیلمها نسبت به واقعیت فایده‌ای برد جز آنکه از این قیاس برمی‌آید که فیلمهای بیضایی مبتلا به سوبژکتیویسم است، اثبات آین معنا نیز

هنری نیست چرا که هنر مدرن ذاتاً سوبژکتیو است.

اما پرداختن به این تحلیل از این لحاظ نیز مفید است که خواننده این نوشتار دریابد داستان غلط انداز باشو نیز بهانه‌ای است تا بیضایی به هنرنمایی و جلوه‌فروشی در تکنیک خاص خویش ـ نوعی سینه تئاتر ـ بپردازد. به حرکات خاص باشو و زن شمالی و واکنشهای بدوی مردم روستا در برابر باشو بیندیشید، اینجا درست عرصه هنرنمایی بیضایی است: حرکات اغراق‌آمیز و تئاتری شخصیتها، واکنشهای تند و خارج از معمول که می‌تواند محملی برای میزانسن‌های بسیار پیچیده و اعجاب‌آور بیضایی باشد، فضاهایی که می‌تواند عرصه‌ای برای نمایشهای «شیئی‌زده و آئین‌زده» فراهم کند و داستانی که از لحاظ تیپولوژی ذائقه روشنفکری، کاملاً درست انتخاب شده است ـ و به همین علت نیز نمونه‌های بسیاری از این داستان با صبغه‌های مختلف قومی نوشته شده است ـ فرمالیسم مفرط در اینجا جلوه می‌کند که در واقع بیضایی، مضمون را برای تکنیک خاص خویش انتخاب می‌کند نه تکنیک را برای مضمونی که حاوی پیام او است.

در فیلم مسافران همهٔ این خصوصیات، به وجه اَتم جلوه‌گر است، با این تفاوت که ظاهراً خلاف فیلم باشو غریبه کوچک، فیلم مسافران حامل هیچ پیامی هم نیست. او فیلم نمی‌سازد تا حرفی بزند، او فیلم می‌سازد تا تکنیک خودش را به رخ مخاطب خاص بکشاند و او را دچار اعجاب کند. و این، در فیلم مسافران به بهترین صورت آشکار شده است.

فیلم مسافران حاوی «مرگ آگاهی» نیست، خلاف آنچه بعضی از دوستان پنداشته‌اند. بیضایی دربارهٔ مرگ پرسشی ندارد بلکه او مرگ را چون یك تقدیر ناخواسته محتوم و گریزناپذیر یافته است، این چیزی است که او را عذاب می‌دهد. در فیلم مسافران، حشمت داوران و مهتاب معارفی و دو فرزندشان، زرین کلاه و راننده سواری، رانندهٔ نفت‌کش و شاگردش... همه و همه گرفتار یك توطئه آسمانی هستند. در اینجا معنای آسمان به کاسموپولیتیسم یونانیان باستان نزدیك می‌شود و همان سان که آنها معتقد بودند، بیضایی نیز بشر را در این دنیای زیرین (فاتون FUTON) گرفتار جبر آسمانی خدایان می‌بیند. در شاید وقتی دیگر نیز چنین است. در باشو، غریبه کوچك نیز، باشو گرفتار یك تقدیر ناخواسته است و اصلاً طرح کلی داستان فیلم به صورتی شکل گرفته است که جز با معتقداتی از این دست که بیضایی دارد به آن نمی‌توان رسید. حکمت می‌گوید: در معاملهٔ مرگ ما همیشه زیانکاریم. دیگری ـ گویا راننده نفت‌کش ـ می‌گوید: دست‌بردار نیست فلك. و دیگری: زمین‌گیر شوی عزرائیل که زمین‌گیرم کردی... و دیالوگ‌هایی از این قبیل.

قرار است حالا دربارهٔ مضمون فیلم سخن بگوییم و تکنیك سینه تئاتری، حرکات اغراق‌آمیز تئاتری، دیالوگ‌های تئاتری کاملاً تصنعی، و از همه بدتر میزانسن‌های تئاتری وحشتناکی را که در آنها مرتباً آدمها جابه‌جا می‌شوند فراموش کنیم اما من نمی‌توانم. من از فیلم «برلین زیر بال فرشتگان» اصلاً خوشم نمی‌آید، اما میزانسن‌ها و حرکات دوربین را در آن فیلم بسیار زیبا یافتم. زیبایی در حرکات دوربین و حرکات پرسوناژها آنجاست که هرحرکتی در پی نیازی طبیعی و صادقانه اتفاق بیفتد. تکنیك خاص بیضایی بیش از همه در میزانسن‌های او جلوه‌گر می‌شود که دارای پیچیدگی شگفت‌آور فرمالیستی و بدون منطق است. هم دوربین بی‌دلیل حرکت می‌کند و هم پرسوناژها در عرض حرکت دوربین جابه‌جایی‌های مکرر تئاتری دارند. و تلفیق این دو حرکت با هم وقتی در غالب پلان‌های فیلم اتفاق بیفتد، سرگیجه‌آور و بسیار آزاردهنده است. این کار بسیار مشکلی است و شاید فعلاً از هیچ کارگردان دیگری در سینمای ما جز بیضایی ساخته نباشد اما بالانس زدن روی یك انگشت نیز کار خارق‌العاده‌ای است و نیاز به مهارت شگفت‌آوری دارد، هیچ‌یك از این دو کار، اگر غایات وجود و حیات انسان را لحاظ کنیم، قابل تحسین نیستند.

برگردیم به مضمون فیلم. همهٔ اعجاب فیلم در بازگشتن مردگان تمرکز می‌یابد و از میانه سکانس آخر فیلم ـ مجلس عزا ـ می‌توان حدس زد که مردگان قرار است بازگردند. چرا که سکانس آخر، کش پیدا می‌کند و تمام دست اندرکاران ماجرا سر می‌رسند... و مردگان با آینهٔ گمشده که مظهرالمظاهر شیئی‌زدگی حاکم برتفکر فیلم است سر می‌رسند. سؤالی که برای همه پیدا می‌شود این است: اینها که بازگشته‌اند چیستند؟ ارواح مردگان هستند که بازگشته‌اند؟ این خاطرهٔ مردگان است که احیاء می‌شود؟... جواب معما در آغاز زیاد روشن نیست اما اگر درست به هویت بیضایی در فیلمسازی بیندیشیم، بروشنی درخواهیم یافت که آنچه در آخر فیلم مسافران روی می‌دهد، چه معنایی دارد.

کاملاً روشن است که بازگشتگان ارواح مردگان نیستند چرا که اصلاً تفکر حاکم برفیلم، تفکر معتقد به بقای روح مجرد نیست. همه بازگشتگان را می‌بینند و در برابر آنها برمی‌خیزند. فیلمساز برای آنکه نشان دهد که این بازگشتگان، موجودیت جسمانی ندارند پلان‌هایی از پشت آینه نیز گرفته که یك قاب خالی است. مادربزرگ در تمام طول فیلم شخصیتی اسرارآمیز دارد. او معتقد است که مرگ و ویرانی... وجود ندارد. به دیگران سفارش می‌کند: «از خرابی حرف نزنین از مرگ حرف نزنین» او معتقد به بقای آینه است و با یقین می‌گوید که آنها بازمی‌گردند. و در آخر فیلم اگر قرار بود که تفکر مادر بزرگ از جانب فیلمساز مورد تأیید قرار گیرد حق آن بود که جز مادر بزرگ کسی دیگر بازگشت مردگان را نبیند. اما چنین نیست و همه، بازگشتگان را به چشم می‌بینند. بازگشتگان خاطرهٔ افراد حقیقی نیز نیستند چرا که باز هم این موضوع، چنین اقتضا می‌کرد که خاطره جز به چشم آنان که نزدیکان مردگان هستند، نیاید، چنان‌که در فیلم باشو، غریبهٔ کوچك، نیز باشو مادر از دست رفتهٔ خویش را می‌دید بی‌آنکه دیگران او را ببینند... پس بازگشت مردگان چه معنایی دارد؟

جواب این است که «هیچ»! امکانات سینما این قدرت را به فیلمساز می‌دهد که ناممکن را ممکن کند. آنچه در فیلم مسافران دیدیم جز در فیلم و با استفاده از امکانات خاص سینما، امکان وقوع ندارد و برای فیلمسازی که پیامی جز «اعجاب» ندارد،

این امکان بسیار مغتنم است، چنانچه در شاید وقتی دیگر نیز سینما این امکان را در اختیار نهاده بود که دو خواهر دوقلو بعد از سالها یکدیگر را در آن فضای خاصی که در منزل عتیقه‌فروشی برپا شده بود، ملاقات کنند. در آنجا نیز بیضایی همه شرکت‌کنندگان را در یك صحنه جمع آورد و آنها را به تماشای یك واقعه اعجاب‌آور و بسیار شگفت‌انگیز نشاند. در سینما این امکان وجود دارد که مردگان برگردند بی‌آنکه روح و یا خاطره باشند و یا هرچیز دیگری، و حتی بی‌آنکه این بازگشت هیچ پیامی در خود نهفته باشد... و در فیلم مسافران همین امکان است که مورد استفاده قرار گرفته است.

دستاویزی به نام سینماتوقراف

ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما

در بحث از فیلمهای مخملباف، به ناچار کار به بحث دربارهٔ خود او می‌انجامد چرا که آثار مخملباف، انعکاسی کامل از درون خود او هستند. نمی‌گویم که فیلم نباید چنین باشد زیرا همهٔ فیلمها خواه ناخواه نسبتی غیر قابل انکار با سازندگان خویش دارند، امّا دربارهٔ این کارگردان این نسبت تا حد یك تطابق کامل فعلیت یافته است.

امّا این بار من تصمیم گرفته‌ام که تسلیم این ضرورت نشوم و فقط دربارهٔ فیلمها بنویسم. از دستفروش به بعد در همهٔ فیلمهای مخملباف، ساختار فیلم همواره تابع یك «امر ثانوی» است که ارتباطی با سینما ندارد. و البته این امر به شناخت او از سینما ـ و هنر ـ باز می‌گردد؛ و نه عجب!

همهٔ انسانهایی که سرسپردهٔ ایدئولوژی‌ها و مکاتب هستند در معرض چنین اشتباهی قرار دارند که سینما را چون «ظرفی» بنگرند که می‌توان «پیام محتوا» را چون «مظروفی» در آن ریخت. شگفتی در اینجاست که مدعیان «هنر برای هنر» و «سینما برای سینما» چرا در برابر فیلمهای این کارگردان، مدعیات خود را از یاد می‌برند؟! من تصور می‌کنم که علّت این موضوع را یافته باشم و قصد دارم که در پایان همین نوشتار آن را برای شما باز گویم.

سینما ظرفی نیست که هر مظروفی را بتوان در آن ریخت چنانچه فی المثل شعر نیز ظرفی نیست که بتوان هر مظروفی را در آن ریخت. همهٔ شعرا می‌دانند که شعر گفتن با آشپزی فرق دارد و قالب و محتوا باید یکباره و همزمان با هم بجوشند. تفاوتی که میان «شاعر و ناظم» نیز قائل شده‌اند از همین جاست که ناظم، آشپز است و می‌تواند هر محتوایی را در قالبی بریزد و به همین علت هم حاصل چنین کاری را «شعر» نمی‌توان دانست؛ سینما نیز چنین است.

فیلمهای این کارگردان از این لحاظ، کاملاً شبیه به یکدیگر هستند و در همهٔ آنها، سینما دستاویزی است برای القاء یك «امر ثانوی» که غالباً «سیاسی» است و گاهی هم «شبه فلسفی». بنابراین در یادداشتها و یا شبه نقدهایی که بر فیلمهای او نوشته می‌شود غالباً آن موضوع ثانوی است که مورد نقادی قرار می‌گیرد نه اصل فیلم؛ مثلاً در «دستفروش» نگاه فیلمساز به فقر و عدالت مورد نقادی قرار می‌گیرد و در «عروسی خوبان» نگاه فیلمساز به جنگ، بسیجیها و مترفین و در «نوبت عاشقی» که اصلاً خود فیلمساز هم ادعایی جز این ندارد که سناریوی فیلم را برای طرح مسئلهٔ جبر و اختیار از آن دریچهٔ که خود او به آن می‌نگرد، نوشته است.

آنان که با مباحث نظری دربارهٔ هنر و سینما آشنایی ندارند در برابر این واقعیت که مذکور افتاد می‌پرسند؛ «مگردیگران چه می‌کنند؟ مگر نه اینکه دیگر فیلمسازان مؤلف نیز نگاه خود را به عالم آفرینش به تصویر می‌کشند؟ و مگر نقادی فیلمهای آنان نیز با رجوع به مضامین فیلمهایشان انجام نمی‌شود؟ جواب این است که: «نه! دیگران چنین نمی‌کنند. منتقدان، هنر بعد از انقلاب شوروی را مذموم می‌دارند چرا که سایهٔ پیام برآن سنگینی می‌کند... و همین‌طور، از مخملباف گذشته بسیاری دیگر از هنرمندان نسل انقلاب اسلامی را نیز به همین اشتباه سهم می‌دارند ـ و چه بسا در مواردی حق هم با آنهاست ـ اگر بعضی از فیلمسازان بزرگ سینما گفته‌اند: «اگر پیام می‌خواهی به

● در این میان، کسانی که ذائقه فیلمفارسی داشته‌اند ناچار خود را با وضع جدید تاحدی و نه به طور کامل تطبیق داده‌اند و به طور مشروط فرصت تلاش یافته‌اند، اما ذائقه فیلمفارسی در بسیاری از فیلمها وجود دارد.

○ فیلمهای این کارگردان از این لحاظ کاملا شبیه به یکدیگر هستند و در همه آنها، سینما دستاویزی است برای القاء یك «امر ثانوی» که غالباً «سیاسی» است و گاهی هم «شبه فلسفی».

تلگرافخانه رجوع کن» علتی جز این ندارد که پیام نباید چون یك امر ثانوی و غیر ذاتی بر فیلم سایه بیندازد. نقادی فیلمها نیز نباید صرفاً حول مضامین، انجام شود چرا که اصلاً قدرت و مهارت تکنیکی یك فیلمساز است که مضمون را جلوه می‌بخشد و یك فیلمساز ناشی، هرچه بسازد بد است اگرچه عکس این حکم دیگر درست نیست و یك فیلمساز توانا ـ از لحاظ تکنیک ـ نه آنچنان است که هرچه بسازد خوب از آب در بیاید. دربارهٔ چنین فیلمسازی، نقد مضمون رواست اگرچه بازهم نه‌چون مظروفی که در ظرف فیلم ریخته‌شده‌است قالب و محتوای فیلم باید همرامیکدیگر و درست همزمان ظهوریابندو اگرنه فیلمساز وقتی که به قالب اصالت دهد در چالهٔ فرمالیسم خواهد افتاد و اگر بخواهد ساختار فیلم را تابع پیامی سیاسی فلسفی و یا مذهبی بکند آنگاه اگرچه از چالهٔ فرمالیسم نجات یافته امّا به چاه «پیام‌زدگی» که بسیار بدتر از چالهٔ اولی است در خواهد افتاد. پیام‌زدگی بدترین بیماری هنر است و فیلمهای مخملباف از این دستهٔ دوم هستند.

فیلمهایی که به آنها اصطلاحاً «شعاری» می‌گویند نیز از این دسته هستند. «شعار»، فی‌نفسه بد نیست امّا هنگامی که با ذات فیلم در نیامیزد، در «سطح» خواهد ماند و از «حدّ تصنع» فراتر نخواهد رفت و لاجرم هیچ تحولی نیز در مخاطب خویش برنخواهد انگیخت. مسلماً گریزی از «پیام» نیست چرا که هنرمند و یا هرآن کس که قصد بیان چیزی را دارد خواه‌ناخواه همان «قصد و نیّت» چون پیامی در درون اثر او خواهد ماند و به مخاطبان اثر، انتقال خواهد یافت امّا اشتباه اینجاست که «هنرمند نخست پیام را تصور کند و بعد به زور، در جست‌وجوی راهی برای بیان آن برآید». هیچکاك، بشر را در «معرض هجوم تقدیر» می‌بیند امّا فیلم *پرندگان* را برای القاء چنین پیامی نساخته و همچنین آنتونیونی فیلم *بلوآپ (اگراندیسمان)* را برای اظهار این شعار که «تلاشهای بشری جز به بیهودگی راه نمی‌برد» طراحی نکرده است، اگرچه چنین پیامی در بطن فیلم وجود دارد. فیلم خوب، فیلمی است که قالب و محتوی و یا تکنیك و مضمون آن از یکدیگر قابل تفکیك نباشد و شرط تأثیر فیلم بر تماشاگر نیز همین است.

فیلم *خانه اسپاگتی* را که مکرراً از تلویزیون پخش کرده‌اند، همه دیده‌ایم که مسلماً «ضد آپارتاید» است و معترض نسبت به قوانین نژادپرستانه‌ای که خلاف شعار دموکراسی و حقوق بشر هنوز در کشورهای متمدن وجود دارد امّا این پیام چون امری ثانوی بر فیلم سایه نینداخته است چرا که از اصل فیلم جدا نیست. هیچ کس نیست که این فیلم را «شعاری» بداند هرچند فیلم، سراسر پر از «شعارهایی علیه آپارتاید» است. داستان فیلم، دیالوگها، بازیها... هیچ کدام شعاری ظاهری را بیرون از بافت کلی فیلم مطرح نمی‌کنند. در بخشهایی از فیلم چه‌بسا، سیاهپوستانی که آشپزهای ایتالیایی را به گروگان گرفته‌اند دیالوگهایی کاملاً مستقیم در اعتراض به سفیدپوستان و قوانین آنان برزبان می‌آورند امّا تماشاگر هرگز احساس نمی‌کند که فیلمساز قصد دارد «پیامی را به او تفهیم کند» چراکه پیام از «بافتِ تفصیلی فیلم» جدا نیست و بنابراین تماشاگر خود را تحت فشار نمی‌یابد و بی‌آنکه بداند رفته‌رفته، تأثیر می‌پذیرد: هرچند «موافق آپارتاید» باشد.

در فیلم «ناصرالدین شاه آکتور سینما» همه‌چیز، یعنی همهٔ عناصر و اجزاء فیلمنامه به «قصد القا و پیامی خاص و به تبع آن» وجود یافته است و از آنجا که فیلم داستان و یا طرحی شبه دراماتیك نیزندارد، تماشاگر، مدام باید مترصد باشد که نکند پیامی را از کف بدهد. در دیگر فیلمهای این کارگردان نیز تماشاگر همواره خود را در معرض «القاء پیام» می‌یابد و بنابراین اگر با پیامی که غالباً به صورتی کاملاً مستقیم به او ارائه می‌شود موافق نباشد، خود را تحت فشار می‌یابد و بشدت عذاب می‌کشد. ممکن است باز هم این پرسش، پیش بیاید که «پس چرا فیلمهای مخملباف در میان روشنفکران بسیار جنجال‌برانگیز و پرتماشاچی است؟» جواب این سؤال را نیز به آخر همین مقاله واگذار می‌کنم.

آیا فیلم باید براستی پر از پیام باشد؟ و در هرپلان خویش مدحی بگوید و یا اعتراضی بکند؟ و آیا براستی همه عناصر ساختاری فیلم دستاویزی هستند برای بیان حرفهای ناگفته و یا تکرار شده؟ آیا رابطهٔ فیلم با تماشاگر باید چنین باشد که او را به «تجربه‌ای شبیه به زندگی» دعوت کند و یا مرتباً به صورتهای مختلف شعار بدهد؟ آیا یك حرف فقط وقتی در حمایت از اسلام و

● قالب و محتوای فیلم باید همراه یکدیگر و درست همـزمان ظهور یابند و اکر نه، فیلمساز وقتی که به قالب اصالت دهد در چاله فرمالیسم خواهد افتاد و اگر بخواهد ساختار فیلم را تابع پیـامی سیاسی فلسفی و یا مذهبی بکند آنگاه اگرچه از چاله فرمالیسم نجات یافته اما به چاه «پیام زدگی» که بسیار بدتر از چاله اولی است در خواهد افتاد. پیام زدگی بدترین بیماری هنر است.

انقـلاب باشد، شعاری است و باید از آن پرهیز کرد و یا باید از هرنوع شعاری هرچند شبه فلسفی، بوالفضولانه... و یا حتی ادبی و فرهنگی اجتناب ورزید؟ هرحرفی و پیامی در سینمـا شعاری است مگر آنکه با ذات فیلم درآمیخته، و با «خمیرهٔ» اصلی سینما کاملاً «ترکیب» شده باشد. «شعار» را از آنجا که و یا علیه چه کسی است نمی‌توان شناخت بلکه هرحرفی و یا پیامی آنگاه که از بیـرون فیلم برآن سایـه بیـندازد، شعاری است؛ و با این حسـاب، ناصـرالدین شاه آکتور سینما یك شعار بزرگ تصویری است. سازندهٔ این فیلم قبل از آنکه طرحی در ذهن داشته باشد، «مجموعه‌ای از پیامها» را در ذهن داشته و بعد به جست‌وجوی راههایی سمبلیك برای بیان مستقیم و یا غیر مستقیم ایـن پیـامهـا برآمـده است بدون آنکـه ساختاری دراماتیك پیدا کند و یا قصه‌ای که بتواند تماشاگر را در جریان یك تجربهٔ زنده به نتیجی که فیلمساز می‌خواهد، برساند. فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما یك دفاعیه. شعارکونه از سینماست در برابر دشمنانی نامعلوم ـ این دشمنان، معلوم هستند منتها من ترجیح می‌دهم که بحث را به این حیطه نکشـانم ـ به علاوهٔ مقـادیـر معتنـابهی شعارهای سیاسی، که بماند.

پیـام این است: «سینمـا ابزاری برای آدم‌سازی است» ....و وقتی این پیام را در ظرفی «نمادزده و شعاری» بریزیم، آشی که پخته می‌شود، نوار سلولوئید فیلم است که به دست و پای ناصرالدین شاه می‌پیچد و رژیسـور ـ کارگردان ـ است که با نوار فیلم، او را تازیانه می‌زند تا دست از «قبلهٔ عالم بودن» بردارد و «گـاوش‌مش‌حسن» بشـود. یك استفـاده و یا بهتر بگویم سوءاستفادهٔ فرمالیستی و ظاهـرگرایانه از امکانات خاص سینما؛ که البته اگر هیئت داوران جشنوارهٔ دهم فجر نیز ذائقهٔ هیئت‌های پارسالی و پیرارسالی را داشتنـد لابـد همـهٔ جایـزه‌هـا را به خود اختصاص مـی‌داد. خواهم گفت که فیلمی چنین، «سـاختار» ندارد و از آنجا که فاقد «معماری» معینی است، سرانجام، مونتور است که تکلیف را تعیین می‌کند و از میان انبوه پراکندهٔ راش‌ها، یك فیلم نود دقیقه‌ای در می‌آورد.

«نمادزدگی» مشخصهٔ دیگر فیلمهای این کارگردان است که در این فیلم آخری بخوبی و با شدت تمام جلوه‌گر شده، چرا که این فیلم قصـهٔ وساختار دراماتیك ندارد و بنابراین هیچ حجاب و مانع و رادعی تماشاگر را از دیدن بیمـاری نمـادزدگی باز نمی‌دارد. تعبیـر نمادزدگی برای توصیف خصوصیتی که در فیلمهای مخملباف وجود دارد کافی نیست. به‌طور دقیق‌تر، مراد من از تعبیر نمادزدگی این است: «سمبلیسم ساختاری برون‌گرا در عین آشفتگی در نمادها» که این عبارت، بدون تردید محتاج تفسیر و توضیح بیشتری است که عرض خواهم کرد.

معنای «سمبلیسم ساختاری» STRUCTURAL SYMBOLISM ـ را فـی المثـل در فیلمهایی چون قربـانی ـ ایثـار ـ از تارکوفسکی» و یا در فیلمهای «آنجلوپولوس» می‌توان یافت که اصلاً استراکچر فیلم را یك طرح نمـادین ـ سمبلیـك ـ تشکیل می‌دهد.

سمـبلیسـم ساختـاری، به خودی خود نمی‌تواند مذموم باشد اگرچه در سینما به لحـاظ آنکـه تماشاگر هرگز فرصت مرور و بازبینی فیلم را ندارد به مجرّد آنکه یك نماد و یا یك سکانس از فیلم را نفهمد، رابطهٔ اوبا کلّ فیلم منقطع خواهد شد. مُعضل دیگر آن است که اگر فیلم حتی مختصری از «نمادها و مفـاهیم عام مشترك در میان همهٔ جوامع بشـری» دور شود به صورت یك «پـازل» ـ معمّا ـ در خواهد آمد و آنگاه باید در پاسخ به این سؤال تأمل کرد که «آیا در سینما با لحـاظ کردن همـهٔ محـدودیتهایی که برای نمایش فیلم وجود دارد درست است که ما فیلمی را نمـایش دهیم که ساختمان آن به صورت یك معمـا تنظیم شده است؟» فیلم می‌تواند با طرح یك سؤال آغاز شود و بعد در جریان بیان دراماتیك خویش به سؤالی که در ذهن تماشاگران ایجاد شده جواب بگوید؛ این کاری است که در بسیـاری از فیلمها انجام می‌شود امّا این فیلمها مشمول معنای سمبلیسم ساختاری واقع نمی‌شوند. فیلمی مشمول این تعبیر واقع می‌شود که در اصل ساختمان خویش به صورت یك معما طراحی شود. برای درك چنـین فیلمهـایی ـ مثـلاً قربـانی (ایثـار) علاوه برآنکه باید ما بازاء مفهومی هریك از نمادهای فیلم را پیدا کرد، کلید طرح کلی فیلم را نیز باید یافت و بعد معضـلات معمـاگونهٔ فیلم را با این کلید و تحلیـل و تفسیـر عنـاصـر سمبلیك فیلم گشود... و امّا برون‌گرایی در فیلمهایی که دارای ساختـار سمبلیـك هستنـد به این معنـاست که معانی سمبل‌ها و راز آنها از

درون خود فیلم، بیرون نمی‌جوشد و بلکه فیلم بدون آنکه تماشاگر را در واقعیت سینمایی خود شریک کند از او انتظار دارد که به یک تلاش فکری مستمر برای درک مفاهیم نمادها بپردازد. در فیلم ناصرالدین شاه، آکتور سینما تماشاگر از همان آغاز باید یکایک پلان‌های فیلم، شخصیتها و وقایع و دیالوگ‌ها را که صورت معمایی دارند همچون جدول کلمات متقاطع حل کند و از آنجا که مرور فیلم و تکرار بخشهایی که غیر قابل درک بوده‌اند نیز، ممکن نیست، تماشاگر همواره باید درحال ترصّد و انقباض باشد. سؤال اینجاست که چنین کاری از لحاظ تکنیک چه تفاوتی دارد با فیلم «طبیعت بیجان» که در فیلم «ناصرالدین شاه، آکتور سینما» مورد حمله واقع شده بود؟ نحوهٔ روبه‌رویی این هردو فیلم با مخاطب یکی است اگرچه فیلم ناصرالدین شاه، به دلیل جنجالهایی که پیرامون کارگردان فیلم برپا شده است، نمایش هنرپیشه‌هایی چون گوگوش، بهروزوثوقی و ناصر ملک‌مطیعی، فردین و ظهوری و آغاسی و مایه‌هایی از طنز که در آن وجود دارد، بسیار پرفروش خواهد بود.

فیلم طبیعت بیجان نیز اگرچه ساختاری کاملاً سمبلیک ندارد اما در تکنیک بیان، گرفتار «برون‌گرایی» است چرا که فی‌المثل برای مقایسهٔ زندگی آن سوزن بان‌پیر با طبیعت بیجان، پلان‌ها را کشدار و ثابت می‌گیرد. این یک استفادهٔ غیر سینمایی و نادرست از سینماست و به قول آقای مرتضی آوینی در کتاب «آینهٔ جادو» این کار شبیه به کار آن روضه‌خوانی است که از گریاندن مردم عاجز بود اما برای آنکه آنان را بگریاند یک بغل سنگ با خود بالای منبر می‌برد و در تاریکی بر سر مردم می‌انداخت.

حالا یکی از نمادهای فیلم ناصرالدین شاه، آکتور سینما را در نظر بگیرید فی‌المثل «جداشدن رژیسور»، را از آتیه، در آغاز فیلم و رسیدن ناصرالدین شاه را در آخر فیلم به او، که یک نماد اصلی نیز هست و اگر تماشاگر از درک آن باز بماند، کلید حلّ معما را نخواهد یافت. تماشاگر باید آن زنک -آتیه- را بدل از «زمان آینده» بگیرد تا منظور نظر فیلم را دریابد و تنها چیزی که به او کمک می‌کند تا این معمّا را حل کند آن است که «آتیه» در لغت به مفهوم «آینده» است. بنابراین تماشاگر باید با یک بروشور که در آن نمادهای متعدد فیلم معنا شده‌اند، وارد سینما شود: ناصرالدین شاه یعنی حکومت، طوفان یعنی انقلاب، آتیه یعنی آینده، مغولها یعنی مهاجمین، شهرفرنگ یعنی سینما و... از آنجا که فیلم نه تنها ساختار ندارد، فاقد ساختمان مستقل و معینی نیز هست و از لحاظ مفهومی کاملاً بر اطلاعاتی متکی است که خود فیلم در اختیار تماشاگر قرار نمی‌دهد، مخاطبان فیلم، کسانی هستند که این اطلاعات را از قبل در اختیار دارند و مثلاً همهٔ فیلمهای قبل از انقلاب را که در فیلم ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما به آنها اشاره می‌شود دیده‌اند و به یاد می‌آورند. بعد از نمایش فیلم، یکی از دوستان از من می‌پرسید که آن «سرسرهٔ مرمر» چه بود؟ و دیگری که پیش از این فیلم طبیعت بیجان را ندیده بود، سکانس «سوزن نخ کردن پیرزن و خوابیدن تماشاگران و رفتن ملیجک را در صحنه...» به صورتی کاملاً سیاسی تفسیر می‌کرد.

نمونه‌ای بسیار خوب از فیلمی که در عین برخوردار بودن از ساختار سمبلیک گرفتار برون‌گرایی نیست فیلم «سه برادر» از «فرانچسکو روزی» است. در اینجا فیلم اگرچه تماماً بریک طرح سمبلیک استوار است امّا تماشاگر را با «وادار کردن به یک تلاش غیر سینمایی برای حل کردن معماهای فیلم» شکنجه نمی‌دهد و در عین حال او را از درون متحول می‌کند به مدلولهای موردنظر خویش می‌رساند. به دلایل زیر:

ساختار سمبلیک فیلم، برون‌گرا نیست و با خمیرهٔ فیلم درهم آمیخته است.

فیلم، خود را با عواطف تماشاگر و شهود دل آگاهانهٔ او از زندگی هم‌سخن می‌بیند نه با عقل اعتباری او و ذکاوتش در حل معماهای ذهنی. تماشاگر در داستان فیلم، شریک می‌شود و با پدر و هریک از سه برادر که از دنیاهای متفاوتی آمده‌اند، همدلی می‌یابد و در جریان یک تجربهٔ روحی و درونی، معانی سمبل‌های فیلم را می‌فهمد. فیلم به دلیل ذات و ماهیت خویش آینه‌ای از زندگی و واقعیت است و بنابراین درست آن است که «تماشای فیلم» نیز همچون «تجربه‌ای دیگر از یک زندگی»، صورت بگیرد با این تفاوت که تماشاگر در عین حال، «ناظری غیبی» است که به یک زندگی واقعی و یا رؤیایی می‌نگرد بی‌آنکه با وجود مادّی خود در آن شریک شود.

نمادها و مفاهیم فیلم سه برادر، عام و مشترک میان همهٔ افراد بشر هستند و بنابراین تماشاگر در درک معانی آنها دچار پیچیدگی نمی‌شود. در اینجا برای بیان مطلب، ناچار به ذکر یک تقسیم‌بندی هستم که توسط «اریک فروم» در کتاب «زبان از یاد رفته» انجام شده‌است. او سمبل‌ها را به سه دستهٔ «قراردادی، تصادفی و همگانی» تقسیم می‌کند. «سمبل‌های قراردادی»، نشانه‌هایی هستند که براساس یک قرارداد اجتماعی، قومی، منطقه‌ای و یا جهانی، به عنوان نمودگار برای یک چیز دیگر به کار می‌روند. زبان طبل، در میان قبایل آفریقایی مجموعه‌ای است از چنین نشانه‌هایی قراردادی که برای دیگر کسانی که از این قراردادها بی‌خبر هستند، کاملاً بی‌معناست. «سمبل‌های تصادفی» نشانه‌هایی هستند که براساس تجربیاتی انفرادی ایجاد می‌شوند چنانکه کسی از جایی بخصوص به یاد واقعه‌ای بیفتد که در آنجا برای او روی داده است. این نشانه برای هیچ فرد دیگری نمی‌تواند براین مفهوم دلالت کند مگر آنکه آن واقعهٔ خاص نیز به همراه آن ذکر شود. سمبل‌های همگانی، سمبل‌هایی هستند که ذاتاً با معنای مورد دلالت خویش رابطه دارند و هرکسی از این نشانه‌ها به مفهوم موردنظر دلالت می‌شود. فیلم «سه برادر» یک زبان مشترک همگانی دارد در عین آنکه دارای ساختاری نمادین است امّا فیلم قربانی -ایثار- چنین نیست. معمایی است که بعد از تجزیه و تحلیلها و تفسیر و توجیه‌های متعدد باز هم ابهام آن برطرف نمی‌شود. چرا باید نذرالکساندر در همخوابگی با ماریا، پیشخدمت ایسلندی، ادا شود؟ این چه نوع ایثاری است؟ هدیهٔ اُتو -پستچی- که نقشه‌ای است از قرن هفدهم اروپا، با این ساختار سمبلیک چه رابطه‌ای دارد؟ چرا باید الکساندر در برابر استجابت دعای خویش، خانهٔ ییلاقی را که متعلق به همهٔ افراد خانواده است آتش بزند؟ تابلوی لئوناردو داوینچی اگربا توضیحاتی که تارکوفسکی در ذهن دارد

همراه نشود، چگونه به مفهوم خویش دلالت خواهد کرد؟ در این تابلو تصویری از مریم مقدس را می‌بینیم که در اطرافش سه فرشتهٔ رحمت حلقه زده‌اند و یکی از آنها صندوق کوچکی در دست دارد و درختی نیز برسر این افراد سایه انداخته است. اگر به شما نگویند که این صندوقچه را باید بدل از ایثار بگیرید و آن درخت را نیز بدل از درختی که در آغاز فیلم به دست گوسن ـ بچهٔ کوچک ـ کاشته می‌شود، چگونه باید خود شما از این تصویر به معانی موردنظر راهنمایی شوید؟ اگر به شما نگفته باشند که تارکوفسکی براساس این اعتقاد که: «تنها کسی می‌تواند معجزه کند که از سرسپردن به قواعد اجتماع سرباز زند» طرح کلی فیلم ایثار را تصور کرده است چگونه خواهید فهمید که دیوانگیهای الکساندر به چه منظور انجام می‌شود؟ دربارهٔ نشانه‌شناسی فیلم ایثار سخن بسیار است که در اینجا محل بحث ندارد، این مختصر نیز بی‌ارتباط با فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما و فقط به قصد تبیین انواع نشانه‌ها انجام گرفت.

فیلم سه برادر براطلاعاتی خارج از فیلم استوار نیست و بنابراین، تماشاگر خاص نمی‌خواهد و فی‌المثل حتی در مراسم مربوط به تدفین مادر که بنابر سنتهای خاص مسیحیان آن منطقه انجام می‌شود، تماشاگران غیر مسیحی محتاج به اطلاعاتی بیرون از فیلم نیستند. و بالاخره:

منطق حاکم بر نمادهای فیلم واحد است. این وحدت بیانی از آنجا ناشی می‌شود که رابطهٔ بین سمبل‌ها و مفاهیم اصلی آنها در تمام نمادها یکسان باشد که اگر چنین نباشد، بیان فیلم گرفتار پریشانی و آشفتگی خواهد شد.

* * *

این آشفتگی ـ یعنی عدم وحدت بیانی در رویکرد به سمبلیسم ـ یکی از بارزترین مشخصه‌های فیلمهای مخملباف بعد از دستفروش و علی‌الخصوص این آخری است. «مرگ دیگری»، که فقط سناریوی آن را مخملباف نوشته، اگرچه دارای ساختار سمبلیك است امّا در عین حال دارای وحدت بیانی است، در «زنگها» نیز نمادهای اثر از یك منطق واحد تبعیت دارند. در فیلم «دستفروش» اگرچه این آشفتگی وجود دارد امّا هنوز صورت یك بیماری به خود نگرفته است: ریختن خون از ناودان، زایمان گاو، زانو زدن شتر، اتوموبیلی بی‌راننده با ساعت بزرگ، برزخ سرد..... و نوری که بی‌فایده از بالای زیرزمین مقتل دستفروش می‌تابد، هریك دارای منطق جداگانه‌ای است. با اینهمه بیماری نمادزدگی بعد از دستفروش است که مزمن می‌شود و به صورت یك مشکل اساسی برای فیلمهای این کارگردان درمی‌آید. قرار من برنقد مضمون نیست اگر نه ریشه‌های نیهیلیسم حاکم بر فیلمهای مخملباف را نیز باید در دستفروش پیدا کرد هرچند آثار پراکندهٔ آن را در فیلمهای پیش از دستفروش نیز می‌توان یافت.

دستفروش و بایسیکل‌ران هنوز دارای قصّه و ساختمان دراماتیك هستند امّا در عروسی خوبان، شبهای زاینده‌رود و نوبت عاشقی و این آخری ـ ناصرالدین شاه اکتور سینما ـ سینماتوگراف، جز دستاویزی که از طریق آن حرفهایی سیاسی و شبه فلسفی در قالب یك بیان پریشان سمبلیك ابراز شود چیز دیگری نیست. تمامیت این پریشانی در نوبت عاشقی و ناصرالدین شاه ظاهر می‌شود. نوبت عاشقی، فیلم نیست بلکه مجموعه‌ای است از پیامهای شبه فلسفی که با یك دکوپاژ بسیار بد و ناشیانه مصوّر شده‌اند. خود کارگردان نیز اذعان دارد که سینما را چون ابزاری برای القاء یك پیام فلسفی به کار گرفته است و این همان کاری است که هرکسی در شرایطی دیگر انجام می‌داد بشدّت مورد این اتهام قرار می‌گرفت که فیلمی شعاری و پیام‌زده ساخته است. بنابراین همهٔ فیلم نوبت عاشقی نمادی است که می‌خواهد مجبور بودن آدمها را نسبت به شرایطی که در آن می‌زیند، نشان دهد. اگرچه این حرف منشأ گرفته از معتقدات نابجای کارگردان است اما بحث ما اصلاً برسر مضمون نیست و من اصلاً صلاح نمی‌دانم که جز برای فیلمسازان بسیار قدرتمند، نقد مضمون صورت بگیرد. نمادزدگی نوبت عاشقی در آنجاست که اصلاً همهٔ فیلم به بهانهٔ یك پیام به وجود آمده به صورتی که برای ذات آن فیلم، قصه و ساختمان دراماتیك و همهٔ عناصر دیگر آن، همین پیام تصمیم گرفته است. بعد از نمایش فیلم نوبت عاشقی در

● «شعار» را از آنجا که له و یا علیه چه کسی است، نمی‌توان شناخت بلکه هرحرفی و یا پیامی آنگاه که از بیرون فیلم بر آن سایه بیندازد، شعاری است، و با این حساب، *ناصرالدین شاه آکتور سینما*، یك شعار بزرگ تصویری است.

● در فیلم *ناصرالدین شاه آکتور سینما*، تماشاگر از همان آغاز باید یکایك پلان‌های فیلم، شخصیتها و وقایع و دیالوگ‌ها را که صورت معمایی دارند، همچون جدول کلمات متقاطع حل کند و از آنجا که مرور فیلم و تکرار بخشهایی که غیرقابل درك بوده‌اند نیز، ممکن نیست، تماشاگر همواره باید درحال ترصد و انقباض باشد.

● این آشفتگی ـ یعنی عدم وحدت بیانی در رویکرد به سمبلیسم ـ یکی از بارزترین مشخصه‌های فیلمهای مخملباف بعد از دستفروش و علی الخصوص این آخری است.

سینما صحرا، هنگام بیرون آمدن از سینما شنیدم که مردی به همسرش می‌گفت: «من، حرفی را که می‌خواست در این فیلم بیان شود قبول دارم امّا خود فیلم به اعتقاد من، سینما نیست.» این سخن، نشان‌دهندهٔ تعارضی است که میان پیام فیلم و ساختمان دراماتیک آن وجود دارد. این تعارض در کارهای فیلمسازان مبتدی با شدت بیشتری خود را نشان می‌دهد و آثار آنها را به «شعر»های بدی شبیه می‌کند که شاعران مبتدی گرفتار دربند وزن و قافیه می‌سرایند. این فیلمها اصلاً از قابلیت تکنیکی لازم برای آنکه مورد نقد قرار بگیرند برخوردار نیستند، هرچند در این وانفسایی که همه به خود اجازه نقادی می‌دهند و به بهانهٔ نقد سینمایی خرده حسابهای سیاسی خود را تسویه می‌کنند چاره‌ای جز آن نیست که فیلمهایی‌چون شبهای زاینده‌رود و نوبت عاشقی و ناصرالدین شاه اکتور سینما نیز مطمح نظر واقع شوند: که کارگردانی بعد از ساختن شش هفت فیلم بلند سینمایی به یکباره فیلمی چون شبهای زاینده‌رود می‌سازد که از لحاظ تکنیکی، کاری کاملاً ابتدایی است. اگر سرو صداهای بعد از جشنوارهٔ نهم، نبود و این فیلمها به نمایش عمومی درمی‌آمدند امروز، بسیاری دیگر نیز در برابر این پرسش قرار داشتند که براستی چگونه وقوع چنین امری ممکن است؟ جواب این پرسش برای شخص من و بسیاری دیگر از دوستان ما روشن است اگرچه این واقعیتها هنوز فرصت طرح ندارند. فیلم شبهای زاینده‌رود نیز به بهانه القاء یك پیام طرحی نمادین یافته است. سایهٔ این پیام از آغاز تا پایان روی یکایك عناصر سازندهٔ فیلم باقی است اگرچه دیالوگها همچون غالب فیلمهای مخملباف جایگاهی بیشتر از آنچه باید، یافته‌اند. تکلیف این فیلم را همچون نوبت عاشقی و عروسی خوبان دیالوگها معین می‌کنند. دیالوگهایی که بیشتر از دهان صاحبانشان هستند و از آنجا که فیلم، دارای صدای سرصحنه است و بازیگران نیز بسیار ناشی هستند، ضعفها و نقصها جلوه‌ای مضاعف یافته‌اند. عدم وحدت در منطق بیانی نمادهای این فیلم ـ شبهای زاینده‌رود ـ شگفت‌آور است و من براستی بیشتر از این لحاظ در عَجَبم که این ضعفها را از دهان منتقدان دیگر نشنیده‌ام. صحنه‌ای که می‌تواند بیشتر از همه، برون‌گرایی و آشفتگی نمادین موجود در کارهای این کارگردان و نگاه تحقیرآمیز او را به سینما نشان دهد، صحنه‌ای است که در آن دوربین همراه با پاهای یك زن ـ که قاعدتاً همان سایه‌است ـ روی چمنها تراولینگ می‌کند. زن، نخست جوراب سیاه به پا دارد و سپس جوراب را می‌کند و با پاهای لخت، حرکتی چون رقص دارد. همراه با این تصویر صدای وارونهٔ شعارهای انقلاب پخش می‌شود. براستی این نگاه به سینما چگونه از جانب منتقدان مورد تحسین واقع می‌شود؟ آیا صدای وارونهٔ شعارهای انقلاب واقعاً دلالت بر وارونگی انقلاب اسلامی و دور افتادن آن از اهداف خویش می‌کند؟ بحث برسرمضمون نیست و من فعلاً درجایگاه‌دفاع‌ازانقلاب نایستاده‌ام ـ هرچند با تمام وجود به آن اعتقاد دارم ـ بلکه سؤال من حاوی یك مسئلهٔ تکنیکی کاملاً تخصصی مربوط به نشانه‌شناسی در سینماست. برون‌گرایی سمبلیك در آثار مخملباف از آنجا ناشی می‌شود که او اصلاً جملاتی را که حاوی پیامهای سیاسی و یا شبه فلسفی او است، به هرنحو ممکن به عناصر موجود در بیان سینمایی، ترجمه می‌کند و این پیش از هرچیز خیانت به ماهیت سینماست. آشفتگی و عدم وحدت بیانی در منطق نمادین فیلمها نیز از همین جا ناشی می‌شود که مسألهٔ این کارگردان اصلاً «سینما» نیست؛ «او بیانیه‌های سیاسی و شبه فلسفی صادر می‌کند، و دستاویز صدور این بیانیه‌ها، سینماست». او از امکانات موجود در فیلمسازی درجهت صدور بیانیه‌های خویش، سود می‌جوید و آنچه در اینجا قابل تأمل است آن است که آیا «واقعاً هرآنچه درکارفیلمسازی، ممکن است، مجاز نیز هست؟» به اجازهٔ شرعی و یا غیر شرعی کاری ندارم بلکه مُراد من فقط متوجه «ماهیت سینما»ست. آیا ماهیت سینما به شما اجازه می‌دهد که هرچیز ممکن را مجاز بشمارید؟ وقتی سایهٔ پیام بر فیلم سنگینی می‌کند یك منتقد باید عذاب بکشد چه با آن پیام موافق باشد چه مخالف. وقتی دیالوگها از تصویر سنگین‌تر می‌شوند و بار اصلی پیام بردوش دیالوگها می‌افتد، یك منتقد سینمایی باید اعتراض کند، خواه با آن دیالوگها موافق باشد خواه مخالف. وظیفهٔ منتقد سینمایی ـ خلاف آنچه در کشور ما معمول است ـ بیشتر نقد تکنیك است نه مضمون و منتقد سینمایی باید از ماهیت سینما دفاع کند نه از ایدئولوژی سیاسی و یا فلسفی خویش.

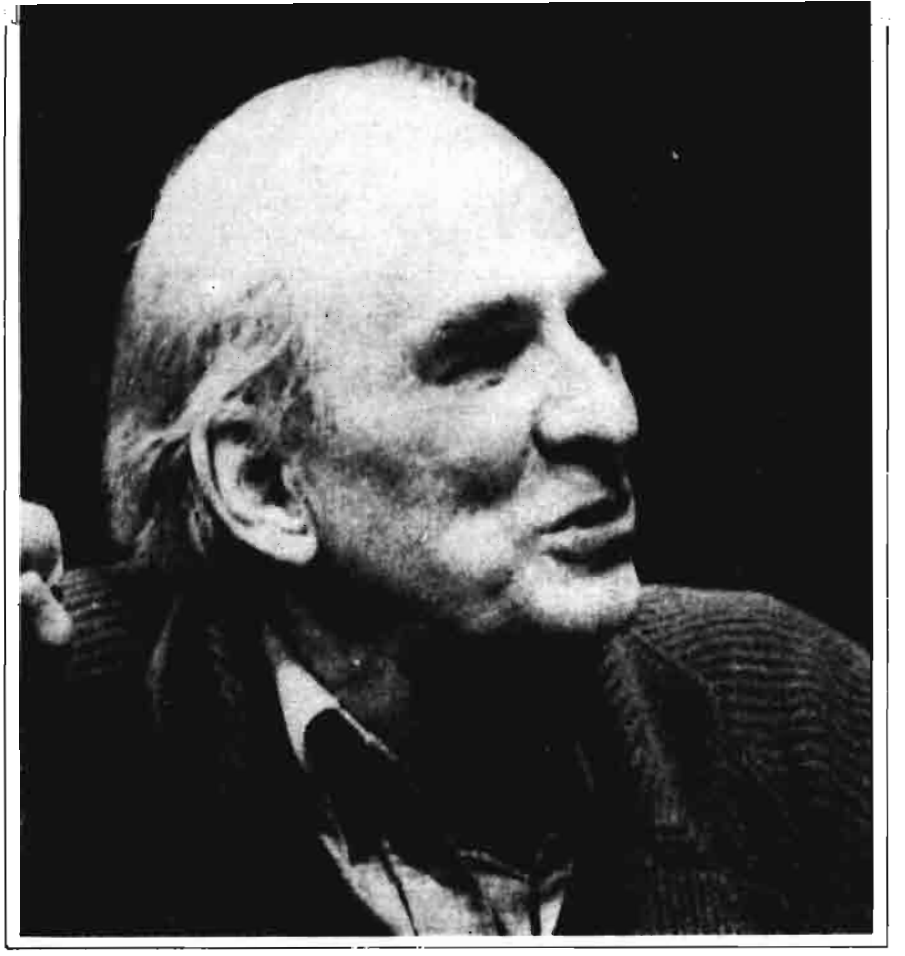
... و امّا نام فیلم ناصرالدین شاه، آکتور سینما را باید بگذارید «دستاویزی به نام سینما توقراف». همهٔ خصوصیات فیلمهای مخملباف در این یکی جمع شده است: پیام‌زدگی، نمادزدگی، برون‌گرایی در ساختار سمبلیك، پریشانی و آشفتگی در منطق بیانی نمادها، اتکاء فیلم بر اطلاعاتی که تماشاگر باید از پیش داشته باشد، شتابزدگی در بیان و نگاه تحقیرآمیز به سینما و تماشاگر.... به علاوهٔ عدم وجود ساختار و حتی ساختمان دراماتیك تا آنجا که در این فیلم مونتور از کارگردان اهمیت بیشتری یافته است.

آخرین مطلبی هم که باید بگویم آن است که چرا برخورد جامعهٔ روشنفکران با فیلمهای اخیر مخملباف خلاف عرف خاص روشنفکری است. دو احتمال وجود دارد که به اعتقاد من، هردو در این باره صادق است: یکی آنکه جامعهٔ روشنفکران ـ که بهتر است شبه روشنفکران نامیده شوند ـ شعار «هنر برای هنر» و پرهیز از پیام‌زدگی و شعارزدگی و غیره... می‌دهند امّا در عمل از تعیین مصداق آن عاجز هستند. و دیگر اینکه فیلمهای مخملباف به تبع جنجالی سیاسی که در اطراف او به راه افتاده است، گل کرده‌اند. منتقدانی که پارسال، نوبت عاشقی را برگزیدند و امسال به ناصرالدین شاه رأی داده‌اند، چه بدانند و چه ندانند عقده‌های سیاسی خود را می‌گشایند. حتی بحث‌های شبه فلسفی اطراف فیلمهای مخملباف رنگ و بوی سیاسی دارد و باید هم چنین باشد چرا که خود این کارگردان نیز از یك سو به اذعان خودش «برای کوبیدن چپ و راست سیاسی» فیلم می‌سازد و از سوی دیگر هویت هنری خود او نیز مولود، مباحث سیاسی بعد از انقلاب است. مخالفان سیاسی داخلی و خارجی، این کارگردان را به عنوان «یك‌فرد حزب‌اللهی که از عقاید

خویش برگشته است» می‌شناسند و به همین دلیل در هنگام نمایش فیلمهای او، درست در نقاطی که نیشی سیاسی به نظام می‌زند، تماشاگران جشنواره‌ای هم کف می‌زنند. کسانی که هنگام نمایش ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما در جشنوارهٔ دهم حضور داشته‌اند به رای‌العین دیده‌اند که کف‌زدنها، رنگ سیاسی دارد و این، برای

هرکارگردان دیگری جز مخملباف می‌توانست درس عبرتی باشد که او را متنبه کند. من خود را نسبت به بیان این سخنان، ناچار می‌بینم اگرچه برایم بسیار عذاب‌آور است. ما به اتحاد هنر و سیاست ـو به عبارت دیگر عینیّت سیاست و هنرـ اعتقاد داریم امّا در عین حال می‌دانیم که در طی این طریق، هیچ یك از این دو نباید قربانی دیگری شوند. کف‌زدنهای جشنواره‌ای براین کارگردان، به این شبیه است که خطیبی بسیار بد سخنرانی کند اما شنوندگان به دلیل حرفهایی که می‌زند برایش کف بزنند، گذشته از آنکه اصلاً سینما جای صدور بیانیه نیست و حتی کارگردان متوسطی چون مصطفی عقاد هم این واقعیت را می‌داند که هنگام ساختن فیلم دربارهٔ عمر مختار و یا پیامبر اسلام نیز باید از صدور بیانیه خودداری کرد. اثر هنری باید آن‌گونه باشد که بالذات برآنچه می‌خواهد عنوان کند دلالت داشته باشد نه آنکه هنر بیانیه و دستاویز صدور بیانیه و القاء پیام باشد. این حقیقتی است فراتر از آنکه آن بیانیه و یا آن پیام، اخلاقی و یا غیر اخلاقی، سیاسی و یا غیر سیاسی، فلسفی ویاغیرفلسفی... باشد وبالتبع، جشنواره‌ها نیز نباید مطلقاً به مضامین رای بدهند هرچند خواه ناخواه در سیاستهای کلی خویش ناگزیرند از آنکه مضامین خاصی را مورد حمایت قرار دهند. سینما، فقط مضمون نیست و اگر فیلمسازی تکنیك مناسب برای بیان یك مضمون خاص را در اختیار نداشته باشد، به آن مضمون، خیانت ورزیده است. دفاع بد از سینما، به نفع سینما نیست که هیچ، خیانت به سینماست.

دلم می‌خواست دربارهٔ نماد ناصرالدین شاه در این فیلم نیز، مسائلی را مطرح کنم که از آن درمی‌گذرم چرا که فیلمهای این کارگردان به دلایلی که عرض شد، محور جنجالهای فرهنگی است و سرشاخ شدن با مضامین فیلمها، اصلاً در حیطهٔ بحثهای جدّی و دوستانه باقی نمی‌ماند و متأسفانه، کار به لُمپنیسم فرهنگی! کشیده می‌شود و فحش و فضیحت و تلفن‌های مشکوك و باقی قضایا... بگذریم و بگذاریم تا گذر زمان، ناگفته‌ها را باز گوید. □



○ ترجمهٔ حمیده فرهنی / مسعود فراستی

در ماه مارس ۱۹۹۰، اولیویه آسایاس، استیگ بیورکمن، دو تن از منتقدین مجله *کایه‌دوسینما*، برای گفت‌وگویی مفصل با برگمان، عازم سوئد شدند. حاصل سه روز گفت‌وگو، کتاب **گفت‌وگو با برگمان** را شکل داد که انتشارات کایه‌دوسینما آن را منتشر کرد. فشرده این کتاب خواندنی را که در دست انتشار است، در زیر می‌خوانید.

گفت‌وگو با اینگمار برگمان

استیگ بیورکمن: آیا شروع فعالیتهای هنریتان را در زمینه نویسندگی، تئاتر و یا سینما، در اواخر دوران جوانیتان می‌بینید تا در اوایل کار در مدرسه مدبورگا سکولان؟

● **پاسخ این سؤال مشکل است، زیرا من در تمام طول زندگیم، حتی گذشته‌های دور را که به یاد می‌آورم، مشغول خلق آثار هنری بوده‌ام. آن زمان که روی صحنه تئاتر می‌رفتم تا تمرینی را شروع کنم، با امروزی که با طراح صحنه نمایشنامه پیرگینت ـ که تازه کار را روی آن آغاز کرده‌ام ـ گفتگو کردم هیچ فرقی ندارد. احساسم دقیقاً همان احساسی است که در زمان کودکی داشتم. دورانی که هنوز به مدرسه نمی‌رفتم و هرصبح بعد از صبحانه، در اتاقی را که اسباب بازیهایم در آن بود بازمی‌کردم و تصمیم می‌گرفتم آن روز چه بازی‌ای بکنم. احساسم هیچ تغییری نکرده است. فکر نکنید این را برای منطقی جلوه دادن حرفهایم می‌گویم. برای من، بازی با اسباب‌بازیهایم، ـ در اتاقم که خیلی آفتابگیر بود ـ، حتی با آنهایی که خیلی ساده بودند، با روی صحنه رفتن، مشابه است. دقیقاً احساس، همان احساس است. کیفیت احساس فرقی نکرده، تنها حرکات، اندازه و عبارات تغییر کرده‌اند.**

بیورکمن: شما گفتید که یك بازیگر واقعی تئاتر، نوعی پیمان و رابطه با صحنه دارد، فکر می‌کنم که بازیگران بزرگ سینما همین رابطه را با دوربین داشته باشند.

● **صحیح است و در عین حال عجیب. دوربین، بازیگران واقعی سینما را دوست دارد، ولی آنهایی را که می‌توانند بازیگران خیلی خوبی در تئاتر باشند، طرد می‌کند. این بازیگران هرقدر که بخواهند می‌توانند با این مسئله بجنگند، اما حتی اگر نابغه باشند، دوربین از آنها خوشش نخواهد آمد، از آنها متنفر است و دفعشان می‌کند و ما هیچوقت دلیل آن را نفهمیدیم. این یك راز واقعی است اما این چنین است دیگر!**

● **اولیویه آسایاس**: زمانی که آثار کلاسیك را به صحنه می‌برید، دلتان می‌خواهد دوباره قلم به دست بگیرید، نمایشنامه بنویسید و آنها را به صحنه ببرید؟ آیا برایتان اهمیت دارد که نمایشنامه‌های خودتان را به صحنه ببرید؟

● **از این کار متنفرم. من زیاد نمایشنامه‌هایم را به صحنه نبرده‌ام، از آنها خوشم نمی‌آید و اجازه کار روی آنها را به کسی نمی‌دهم. زیاد جالب نیستند. بعضی از آنها، شاید یکی دوتای آنها بد نیستند. به صحنه بردن نمایشنامه خود آدم، نوعی خود ارضایی غیرقابل تحمل است. متوجه هستید؟ در سینما، شما فیلمنامه را نوشته‌اید، دیالوگهایتان را نوشته‌اید و سپس بقیه کار با بازیگر است، تمرین می‌کنید و بعد فیلمبرداری را شروع می‌کنید. در یکی دو ساعت کار تمام است. همه چیز روبراه است و همه کارها روی نوار فیلم ضبط شده است و می‌توانید دیگر فراموشش کنید. تنها کار**

مونتاژ آن می‌ماند. اما روی صحنه تئاتر، شما هربار از اول شروع می‌کنید و باید کلماتی را که خود نوشته‌اید در طول چهل یا پنجاه تمرین بشنوید. آیا می‌توانید جهنمی را که برایتان بوجود می‌آید تصویر کنید؟ فکر می‌کنم من در جهنم، باید در سالن سینما بنشینم و فیلمهای خود را به مدت دو یا سه ابدیت ببینم فکر کنم این مجازات من خواهد بود.

آسایا: وقتی که فیلمی می‌سازید، در طول کارهای بعد از فیلمبرداری ناراحت نمی‌شوید که باز هم باید دیالوگهایتان را بشنوید؟

● این فرق دارد. چون دیگر کار به پایان رسیده و لحظه و زمان خلاقیت تمام شده. وقتی فیلمبرداری تمام می‌شود دیگر کاری نمی‌توان کرد، همه چیز پایان یافته‌است. شما فیلمتان را یا روی میز مونتاژ خواهید دید یا روی اکران و فیلم وسیله‌ای شده است که دیگر با آن رابطه‌ای نخواهید داشت. البته روابط حرفه‌ای از بین نمی‌رود. اما روابط احساسی دیگر تمام شده است. مسلماً زمانی که صحنه‌ای را فیلمبرداری و ساعتها روی آن کار می‌کنید، درکیر آن خواهید بود اما وقتی کار روی آن تمام شد، کنار گذاشته می‌شود.

بیورکمن: چه شد که به سینما روی آوردید؟ آیا به این دلیل که تئاتر این فرصت را به شما می‌داد تا در تابستان فیلم بسازید؟ و یا به میل خودتان بود و از همان ابتدا به آن علاقه داشتید؟

● همیشه در طول زندگیم به این کار علاقه داشتم. اگر می‌خواهید به منشاء علاقه من به فیلمسازی پی ببرید، کتاب «فانوس خیال» مرا بخوانید، کمان کنم در این باره همه چیز را نوشته باشم. فیلمسازی آنقدر مرا وسوسه کرده بود و مشتاق آن بودم که اگر هر آشغالی را به من می‌دادند و می‌گفتند از آن فیلم بساز، قبول می‌کردم، نمی‌دانم چرا. برایم این نوع زندگی جالب بود؛ سر صحنه با دوربین بودن، در کنار گروه فیلمبرداری و بازیکران، نور و فضای فیلمبرداری.

آسایا: زمانی که به فیلمسازی رو آوردید، مایل بودید که فیلمنامه آنها را خودتان بنویسید؟

● اصلاً من کارم را در زمینه فیلمسازی با فیلمنامه‌نویسی آغاز کردم. شرکت فیلمسازی بود به‌نام Sven Filmindustri که بخش فیلمنامه‌نویسی داشت. در آن جا شش نفر بودیم مختص نوشتن فیلمنامه. بعد از اولین نمایشنامه‌ام، کمپانی متوجه استعداد من در زمینه دیالوگ نویسی شد و این اولین برخورد من با سینما بود. آنها به من رمان یا داستانهای کوتاه می‌دادند و من باید فیلمنامه آنها را می‌نوشتم.

آسایا: از این کار خوشتان می‌آمد؟

● نمی‌توانم بگویم از این کار خیلی خوشم می‌آمد، اما از طریق آن به سینما، به استودیو و به تمام آنچه که علاقه داشتم نزدیک می‌شدم و شاید خیلی نزدیک. دفتر این کمپانی در مرکز استکهلم قرار داشت. ساختمان سه طبقه عظیمی بود که ما شش نفر در طبقه سوم آن بودیم و دید خوبی به شهر استکهلم داشتیم. در سه سالن طبقه پایین بی‌وقفه فیلمهای متعدد نشان می‌دادند و هرروز برنامه‌هایشان را عوض می‌کردند. ما هرگاه فرصت می‌کردیم به دو به طبقه پایین می‌رفتیم اما تا می‌آمدیم بنشینیم کسی در گوشم می‌گفت: «اینگمار! تو باز اینجایی! بیا! استودیو نیاز به دیالوگ دارد. باید فوراً سرصحنه فیلمبرداری بروی!» (خنده) این برایم بسیار دلپذیر بود، استودیو خارج از استکهلم قرار داشت و جای خیلی زیبایی بود. این استودیو هنوز هم وجود دارد، اما تصور می‌کنم به خرابه‌ای تبدیل شده باشد. زمانی که فیلمی در آنجا فیلمبرداری می‌شد و دست اندرکاران می‌دیدند دیالوگی را نمی‌توانند کار کنند با بخش فیلمنامه‌نویسی شرکت تماس می‌گرفتند و می‌گفتند کسی را بفرستید تا دیالوگ دیگری بنویسد.

آسایا: آیا در آن زمان فیلمنامه‌های خیلی دقیق و مشروح می‌نوشتید؟

● بله. ما سبک آمریکایی را سرمشق کارمان قرار داده بودیم و این تنها الگویی بود که می‌شد از آن پیروی کرد و اجازه فیلمسازی گرفت، پس بایستی فیلمنامه را دقیقاً به سبک آمریکایی می‌نوشتیم. در سالهای ۳۹-۱۹۳۷ بود که فیلمهای فرانسوی به سوند راه یافتند. کمپانی ما از آنها متنفر بود، مثل بابابزرک موکو، بندری‌درمه، صبح می‌شود، ازآثار مارسل کارنه و ژولین دوویویه.

بیورکمن: شما چطور؟

● من آنها را دوست داشتم اما علاقه‌ام را پنهان می‌کردم، چون پیروی از سبک این فیلمها مطلقاً ممنوع بود و ما فقط مجاز بودیم از سبک آمریکایی در فیلمسازی استفاده کنیم.

آسایا: جالب است که از ژولین دوویویه صحبت کردید چرا که فیلمساز قابل توجه‌ای است و امروز بر او ارج می‌نهند، آیا...

● آیا روی من نفوذی داشته است؟ این را می‌خواستید بگویید؟

آسایا: بله، منظورم همین بود.

● بله، فیلم بابابزرک موکو او را دست کم ۲۵ بار دیده‌ام. این فیلم را دوست دارم و می‌توانم آن را با همان علاقه و شوق بار اول نگاه کنم. دوویویه فیلم دیگری دارد به نام ترس، آن را دیده‌اید؟

آسایا: بله.

● من تمام دنیا را به دنبال این فیلم گشته‌ام. اما موفق به یافتنش نشده‌ام. دلم می‌خواست نسخه‌ای از آن داشتم.

آسایا: این فیلم چند سال پیش از تلویزیون فرانسه پخش شد و حتماً خیلیها آن را ضبط کرده‌اند. اخیراً پاتریس لوکُنت فیلمی با اقتباس از آن ساخته است با نام «آمای هایر».

● اما فیلم دوویویه چیزی دیگر بود. یک شاهکار. و رنوآر، خدای من!

●آسایا: رنوآر، کارش با دوویویه تفاوت داشت.

● بله. می‌دانید، فیلمهای فرانسوی با فیلمهای آمریکایی بسیار فرق داشتند... روش فرانسوی را خیلی به خودم نزدیکتر از روش آمریکایی می‌دیدم. اگر کسی از من می‌پرسید چرا، قادر نبودم جوابش را بدهم. اما وقتی که توانستم فیلم بسازم فیلمهای فرانسوی را الگوی کارم قرار دادم، البته بدون هیچگونه موفقیتی در کار. شما می‌خواهید بگویید دوویویه دیگر از مد افتاده است؟

آسایا: بله

● نظرتان را در این باره بگویید.

آسایا: خیلی از فیلمهایش را دوست دارم. اما اگر از من می‌خواستند بین دوویویه و رنوآر یکی را انتخاب کنم، من رنوآر را از بسیاری جهات برمی‌گزیدم. البته دوویویه یقیناً یکی از فیلمسازان بزرگ فرانسوی به شمار می‌رود. سینمای او بیشتر به آکادمی تشبیه شده است اما موج نو او را قبول نداشت. درواقع موج نو بود که درجه ارزشهایی را که امروز پذیرفته شده‌اند برقرار کرد. در مورد کارنه نیز همین طور است، کارنه‌ای که سینما دوستان زیاد او را قبول نداشتند حتی اگر در بین مردم طرفداران زیادی داشت. بچه‌های آن بالا و *میهمانان شب* او بی‌وقفه از تلویزیون پخش می‌شوند.

● عجیب است! شاهکار او بندری در مه است. صبح می‌شود و بندری در مه شاهکارهای واقعی هستند. آنها جاودانی و به نوعی واقعاً کامل هستند.

آسایا: موج نو مخالف رئالیسم شاعرانه بود. باید گفت در آن زمان عقیده آنها به حدی حاکم بود که آدمی را خفه می‌کرد و واکنشها خشونت بار بودند. دوویویه با تمام این مسایل بیگانه بود و خود را از آنها بدور نگاه می‌داشت. او، درحالی که فراموشش کرده بودند، در انزوا جان سپرد، اما عاقبت روزی به ارزشش پی خواهند برد.

● می‌دانم... می‌دانم... در فرانسه یک روز شما مد روز هستید و روز بعد از مد می‌افتید و باز روز دیگر مد روز می‌شوید. تجربه کرده‌ام و می‌دانم که در فرانسه اوضاع چگونه است... خوب دیگر بقیه صحبتهایمان باشد برای فردا.

در سینما مثل بسیاری لحظه‌های لذت بخشی وجود دارند، اما روی صحنه، این لحظه‌ها در برابر چشمانتان اتفاق می‌افتد و شما نمی‌توانید آنها را توصیف کنید؛ این لحظه‌ها واقعاً جادویی هستند.

آسایا: این لحظه‌ها کی پیش می‌آیند؟

● گاهی. گاهی اوقات پیش می‌آیند. شما نگاه می‌کنید و اشک در چشمانتان حلقه می‌زند، بعد از تمام این سالها، سالها کار و فعالیت، پنجاه سال زندگی حرفه‌ای، اشکها خود به خود سرازیر می‌شوند، گویی اصلاً زمانی سپری نشده است. تمام بدنتان یخ می‌زند و نمی‌توانید آنچه را که احساس می‌کنید به زبان بیاورید. گاهی در سینما می‌توانید...

بیورکمن: اما واضح است که دو نقش دیگر را برای ارلاند ولنا نوشته بودید.

● بله، مسلماً. فیلم بعد از تمرین، درباره رفتار من، رابطه من با صحنه، با این حرفه ناپاک، مبهم و بی‌رحم بوده است.

آسایا: وقتی فیلم ساخته شد و روی اکران آمد، به عنوان پس ـ فیلمنامه در آثار شما معرفی شد، زیرا گفته بودید بعد از فیلم فانی و الکساندر دیگر فیلمی نخواهید ساخت.

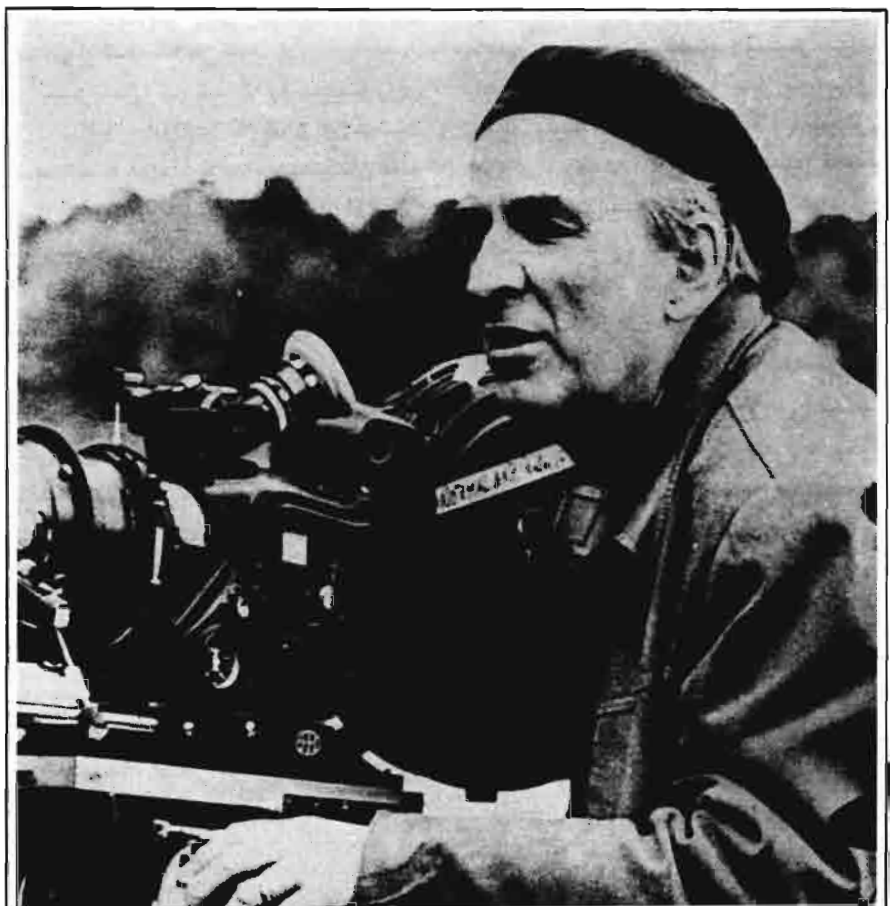
● درست است. این فیلم را منحصراً برای تلویزیون ساختم، اما متاسفانه پخش کننده‌ها به تعهدات خود عمل نکردند و فیلم را روی اکران سینما بردند. من هیچگاه نخواستم آن را برای سینما بسازم. فیلمی دراماتیک بود که منحصراً برای تلویزیون ساخته شده بود.

آسایا: پس شما این فیلم را به عنوان فیلمی بعد از فانی و الکساندر محسوب نمی‌کنید؟

● مطلقاً نه. من حتی تصمیم داشتم آن را ضبط ویدئویی کنم زیرا با این کار، قابل پخش در سینما نبود، اما «اسون» نپذیرفت و من چون می‌خواستم فقط با او کار کنم قبول کردم. او با ویدئو احساس راحتی نمی‌کرد به همین دلیل آن را با ۱۶ میلیمتری گرفتیم.

آسایا: آیا تا به حال فیلم ویدئویی ساخته‌اید؟

● بعد از این فیلم، بله. چندفیلم برای تلویزیون ساخته‌ام و باید بگویم کار با ویدئو را زیاد دوست ندارم، خیلی ماشینی است. هریت یک بار به من گفت: «ویدئو را دوست ندارم زیرا صدای دوربین را ندارد.» با دوربین کار کردن چیز دیگری است مخصوصاً که تکنیک آن



همان تکنیک سال ۱۸۹۵ در کراند کافه پاریس باقی مانده است. شما این موزه را در لندن دیده‌اید؟ خیلی دلم می‌خواهد این موزه را ببینم. به من گفته‌اند که موزه جالبی است، می‌شود ساعتها وقت خود را در آن گذراند. عجیب است که این موزه را در انگلستان برپا کرده‌اند، زیرا آنچه مربوط به اوایل کار سینماست به‌فرانسه باز می‌گردد. در تکنیک سینما، سایه‌ها، اکران و پروژکتور: همه و همه شگفت انگیز هستند.

بیورکمن: شما می‌توانید فیلم را لمس و نگاه کنید...

● این امر با ویدئو غیرممکن می‌شود، در چیزی شبیه به زیردریایی می‌نشینند. و شما نمی‌توانید هیچ چیز را احساس کنید. نمی‌توانید فیلم را از دوربین خارج کنید، نکاهش کنید و لمسش کنید (ادای این کار را در می‌آورد و مثلاً فیلم را جلوی نور می‌گیرد و نگاه می‌کند). به نظر من مونتاژ کاری هیجان انگیز است... به نظر شما چطور؟

اسایا: بله، مسلماً... در ویدئو حتی نمی‌توان در برخی از وضوح کافی برخوردار بود.

● صحیح است. خیلیها می‌گویند این امر در ویدئو امکان پذیر است، اما چنین نیست، چون این در رابطه با کل سیستم است. نه، بعد از تمرین، پایانی برای فانی و الکساندر محسوب نمی‌شود. خودفانی و الکساندر به تنهایی یک پایان است. پایان کار است و دنباله‌ندارد.

بیورکمن: اما این بازتابی است از کار و موقعیتتان.

● بله، اگر دوست دارید اینطور فکر کنید...

بیورکمن: زیرا در بعد *از* تمرین صحنه‌ای وجود دارد که بازگشتی است به فانی و الکساندر و این همان چیزی است که دیروز درباره‌اش صحبت کردیم: کارکردان از اولین خاطره‌اش درباره تئاتر، زمانی که ۱۲ سال دارد، صحبت می‌کند؛ وقتی نمایش رؤیای استریندبرگ را می‌بیند و از ورای بازیکران آن احساس می‌کند می‌تواند نادیدنیها را ببیند و غیرممکن را لمس کند...

و به خود می‌گوید: «در همین جاست که همه چیز شروع شده است.» و ما او را می‌بینیم که پسرک جوانی است ـ با بازی همان بازیکری که نقش الکساندر را ایفا کرده بود ـ و پشت نرده‌ها ایستاده...

● بله کاملاً صحیح است.

اسایا: می‌خواهم سؤال دیگری کنم درباره آنچه که بر شما نفوذ داشته است. گفتید که فیلمهای فرانسوی بر شما تاثیرگذار بوده‌اند، از چه دیدگاهی؟ و از چه نظر با فیلمهای آمریکایی تفاوت داشتند؟ با دیدن اولین فیلمتان انسان احساس می‌کند که فیلمهای آمریکایی نیز برشما اثر گذاشته بودند.

● سینما با من عجین شده است، زیرا یکی از سینماگرانی هستم که دوست دارم فیلمهای دیگران را ببینم. البته توضیحش برای شما که سینمای صامت را نشناخته‌اید مشکل است. من با این سینما بزرگ شده‌ام. گفتنش بیهوده است اما سینمای صامت در راهی می‌رفت که می‌توانست به یک هنرتبدیل شود زیرا هنرسینما توکرافی مهمترین چیز درصحنهٔ تئاتر یعنی چهره‌انسان را به‌ارمغان آورده‌بود. قبلاً، در سال ۱۹۱۰، کریفیت با نماهای بزرگ کار می‌کرد. سپس در دانمارک ازاین روش استفاده شد، دانمارکیها دورانی به‌یاد ماندنی ازسینمای صامت را به‌یادکار دارند. و بعد، در سال ۱۹۱۳، نوبت سوئدیها شد. بررسی آن جالب است، زیرا تکنیک، تئاتری باقی ماند، اماآنها اشیاآرایی عالی طراحی کردند. بازیکران درست جلوی دوربین بازی می‌کردند و در پشت نما، شاهد وقوع اتفاقات پیاپی بودید. شما باید فیلم اینکبورک هولم را که در سال ۱۹۱۳ فیلمبرداری شده‌و برای من بسیار ارزشمند است، ببینید. از من پرسیدید اولین فیلمهایی که از آنها تاثیر گرفتم و به نوعی بر من نفوذ کردند کدام‌ها بودند، یکی از آنها ارابهٔ شبح است که در سال ۱۹۱۳ ساخته شده،وقتی ۱۳ سال داشتم این فیلم را دیدم و امروز یکی از بهترین نسخه‌هایش را دارم. سالی یک بار آن را نگاه می‌کنم زیرا بنظر من یکی از زیباترین فیلم‌هایی است که در زندگیم دیده‌ام. چهرهٔ انسان در سینمای صامت... یک چهره، یک سایه روی پرده که ناگهان برمی‌گردد و شما را می‌نگرد... این مهمترین چیز در هنر سینما توکرافی است. شما می‌توانید چشمهایش را ببینید، هزاران هزار ماهیچهٔ کوچک، پوست، بینی و... صدا نیز هیچ مزاحمتی برایتان ایجاد نمی‌کند. شما می‌توانید خود خالق باشید... مسئول اتحادیه سینماگران شوروی چندی پیش به سوئد آمده بود و سه فیلم روسی به من داد که محصول سال ۱۹۱۵ و اوایل انقلاب، حدود سال ۱۹۱۸، بود. او مرد مهربانی بود و آندری اسمیرنوف نام داشت. روزی به من گفت: «وقتی از سینمای صامت صحبت می‌کنید حرفهایتان را خوب درک می‌کنم و می‌خواهم چیز بسیار جالبی به شما بدهم، سه نوار ویدئو که شش فیلم صامت در آنهاست. فیلمنامه‌هایشان کم شده، اسم فیلمها را نمی‌دانیم، حتی نمی‌دانیم از چه چیزی صحبت می‌کنند و نمی‌فهمیم چه اتفاقی می‌افتد و ماجرا از چه قرار است. با تمام این احوال فیلمهای جذابی هستند. بگیریدشان.» با دیدن فیلمها متوجه شدم که از چه تکنیک قابل توجهی برخوردارند و چقدر دوست داشتنی هستند. نور، لباسها، دکور، همه و همه فوق‌العاده بودند. بازیکران مرد و زن آنها زیبا و قابل تحسین بودند. بازیکران نقش منفی نیز خیلی خوب بودند. هنگام تماشای فیلم، دائم در حال حدس زدن ماجرای فیلم هستید. گاهی می‌گویید: «آره، کم‌کم دارم می‌فهمم که این مرد به آن زن تجاوز کرده» بعد از چند دقیقه تغییر عقیده می‌دهید: «نه! غیرممکنه! اینها که دارند همدیگر را

می‌بوسند، به نظر می‌رسید عاشق هم هستند. وای آن مرد مُرد!» پنج دقیقه بعد مردی که فکر می‌کردید مرده است، برمی‌گردد و شما به خود می‌گویید: «نه، نمرده بود اشتباه کردم، وانمود کرده بود که مرده است!» این کار، یعنی حدس‌زدن دربارهٔ آنکه بازیگران چه می‌گویند، چه می‌کنند و ماجرا از چه قرار است، و این بسیار جالب و سرگرم کننده است. متوجه می‌شوید چه می‌گویم؟ راستی فیلم ژودکس را نیز دوست دارم. از هرنظر زیبا و فوق‌العاده است. من هفت خانه در جزیره دارم و چند تا از بچه‌های من که در کار سینما هستند عادت دارند در تعطیلات تابستان چند هفته‌ای به آنجا بیایند، دور هم جمع می‌شویم و اوقات خوبی را می‌گذرانیم. من آنجا سینمای اختصاصی دارم و هرشب فیلم می‌بینیم. تابستان گذشته ژودکس را دیدیم، شگفت انگیز است! در این فیلم از جادوی سینما چیزها می‌آموزیم. فیلم، خیلی خوب و بامهارت فیلمبرداری شده‌است. به نظر من اولین فیلمهای کمدی فرانسوی فوق‌العاده هستند، مثل فیلمهای ملی‌یس.

آسایا: شما در فیلم زندان خود، فیلمی از ملی‌یس را گنجانده‌اید...

● **بله. فقط برای سرگرمی این کار را کردم، در ضمن تقدیری از این شخصیت بود. در جوانی نمایشنامه‌ای دربارهٔ ملی‌یس نوشتم. برای من خیلی جالب بود که او استودیوی خصوصی داشت و پنجاه فیلم در سال می‌ساخت، ولی در سال ۱۹۱۴ با شروع جنگ همه چیز تمام شد. وقتی از جنگ برگشت، فهمید که همهٔ فیلمهایش را دزدیده‌اند. نگاتیوها گم شده بود. بعداً به اتفاق همسرش یک مغازه اسباب‌بازی فروشی در حوالی ایستگاه قطار مونپارناس، باز کرد. می‌دانید او لویی لومیر را ملاقات کرده بود؟ وی در آن زمان تئاتر روبر ـ هودن را داشت و با یک نفر شریک بود که اسمش را نمی‌دانم. او اختراع لومیر را دیده بود و به دیدنش رفت. می‌خواست اختراعش را بخرد اما لومیر گفته بود: «نه، این که چیزی نیست، فقط یک اسباب بازی است. مرد جوان! فراموشش کنید و وقت و کارتان را برای این چیزها به هدر ندهید! آینده‌ای در آن نیست!» سینمای صامت برای من از اهمیتی خاص برخوردار است.**

بیورکمن: آیا فیلمهای مورناتو را دیده‌اید؟

● **مسلماً، من نسخه‌های زیادی از فیلمهای مورناتو دارم. فیلم آخرین مرد او را خیلی دوست دارم. سینمای صامت در راهی می‌رفت که می‌توانست به یک هنر تبدیل شود.**

آسایا: فیلمها، کمتر از گذشته زیرنویس داشتند.

● **مثلاً سپیددم، فیلم بسیار زیبایی است و زیرنویس کمی دارد، درواقع نیازی هم به آن احساس نمی‌شود. سبک فیلم به گونه‌ای است که در القای معانی، نیازی دائمی به زیرنویس ندارد. این فیلم یکی از برگزیده‌های من است. تابو و سپیددم فیلمهای واقعاً زیبایی هستند.**

آسایا: شما سکوت فیلم و کلمات تئاتر را دوست دارید.

● **بله. مسلماً این امر در رابطه با سینماهای دوران کودکی من است. سینما، برای من مکانی شگفت انگیز به شمار می‌آید. کیفیت تصویر، فضای غیرقابل تصور استیک (خطاب به استیگ) شما این چیزها را به خاطر می‌آورید؟**

بیورکمن: بله...

● **یکشنبه بعدازظهرها**

بیورکمن: بله...

● **سانس یک تا سه، سه تا پنج...**

بیورکمن: بله مسلماً... من هم از سینمایی به سینمای دیگر می‌رفتم.

آسایا: دوست دارم برایمان از اولین فیلمهایتان صحبت کنید، و...

● **اولیویه، سخن گفتن از آنها خیلی مشکل است... اما برایم دلپذیر است که کلاً راجع به سینما حرف بزنیم... باشد. فقط امیدوارم که حوصله داشته باشید...**

آسایا: حتماً.

● **خیلی مشکل است که آدم دربارهٔ فیلمهای خودش صحبت کند. این کار را اصلاً دوست ندارم، اما سعی خودم را می‌کنم، فقط صبر داشته باشید.**

بیورکمن: بله حتماً. خیلی خوشایند است که راجع به فیلم بحث شود، بدون اینکه وارد جزئیات آن بشویم.

● **ما هرسه از سینما دوستان سرسخت و پرشور هستیم، هریک از نسلی متفاوت.**

بیورکمن: دقیقاً همین است که می‌گویید.

آسایا: هدف من از این سؤال آن است که همیشه احساس کرده‌ام شما همه چیز را دربارهٔ اولین فیلمهایتان نمی‌گویید و خیلی محتاط هستید. من اخیراً اولین فیلمهایتان را دیدم و متوجه شدم که در آنها چیزهای جالبی وجود دارند.

صحنه‌های شگفت انگیزی دارد. نظرتان درباره اولین فیلمهایتان چیست؟

● **(سکوت طولانی)- فراموش کرده‌ام... به خاطر نمی‌آورم. اولین باری که موقعیت این را بدست آوردم تا فیلمنامه فیلمم را خودم بنویسم برای فیلمی بود به نام زندان. به نوعی این فیلم را دوست دارم. فیلم زیاد خوبی نیست اما نوعی نیروی زندگی در آن وجود دارد. از آن خوشم می‌آید زیرا اولین باری بود که**

احساس کردم کاری را که دلم می‌خواهد می‌توانم انجام دهم. لحظات دلپذیری بودند. فیلمبرداری این فیلم ۱۸ ساعت طول کشید.

اسایا: فیلم منفی و بدبینانه‌ای است. آیا روحیه‌تان در آن زمان این گونه بوده؟

● **اولیویه، دوست عزیز، آدم وقتی جوان است نوعی بدبینی در او وجود دارد و اصلاً این خصوصیت را دوست دارد. آیا فیلمهایی که خود شما در دوران جوانی ساخته‌اید، مثل فیلم کودک زمستان، فاقد این خصوصیت هستند؟**

اسایا: یکی ازتمهایی که در این فیلم وجود دارد رابطه شما، در عین نویسنده بودن، با واقعیت است. زندان با فیلمهای دیگرتان فرق دارد. زیرا انسان احساس می‌کند شما، خود را به معرض نمایش گذاشته‌اید، خود و دنیایتان را...

● **برای اولین بار من این فرصت را یافتم که از خودم صحبت کنم و واقعاً این کار را دوست داشتم. شاید دیگران این را دوست نداشته باشند. ولی من دوست دارم. فکر می‌کنم فیلم خوبی از آب در آمد. من هنوز هم از لورنس مارمستد، تهیه کننده آن ممنونم. او یک قمار باز حرفه‌ای بود. هرسال به کن‌وینس می‌رفت. و مبالغ هنگفتی در کازینو های آنجا می‌باخت. در آن زمان من یک کارکردان جوان و با استعداد تئاتر بودم، در ضمن سه یا چهار فیلم نیز ساخته بوده که زیاد هم چنگی به دل نمی‌زدند، اما او فکر کرد شاید این بار کارم بهتر شود و عقیده داشت: «بازی می‌کنیم. می‌بازیم شاید هم دست آخر برنده شویم. این که بازی آخر نیست...» او روی طرحهایی که داشت، از همان اولین ایده‌ها، از همان اولین روز و با همان اولین صفحهٔ دستنویس فیلمنامه مُصر بود. او مردی پرشور و خردمند بود. در مقابل بازیکران نیز صادق و درعین حال سختگیر بود.**

آسایا: فیلم جذابی است. چطور از آن استقبال شد؟

● **نمی‌دانم. به یاد نمی‌آورم. استقبال بدی نشد. اما مردم برای تماشای آن نیامدند. (خطاب به استیک) شما چیزی راجع به آن می‌دانید**

بیورکمن: گزارشهای زیادی درباره آن خوانده‌ام، بعضیها مثبت بودند و باقی منفی... می‌خواهم سؤالی متفاوت دربارهٔ شروع کارتان بپرسم. شما از تجربیات تئاتریتان زیاد صحبت کردید اما از فیلمسازیتان بگویید، چه احساسی داشتید وقتی اولین فیلمتان را دیدید؟ آیا اولین روز فیلمبرداریتان را به یاد می‌آورید؟ وقتی روی فیلم بحران کار می‌کردید فیلمبرداری آن را با چه صحنه‌ای آغاز کردید؟ و چه احساسی داشتید؟ چطور به این نتیجه رسیدید که از همان ابتدا، کارکردان شوید؟

● **چیز زیادی برای گفتن ندارم. در کتاب *فانوس خیال* در این باره زیاد نوشته‌ام. اولین روز کارم را به یاد می‌آورم. یک کابوس بود. خیلی زود فهمیدم که هیچ چیز از سینما نمی‌دانم. این تنها مشکل نبود. مشکل دیگر این بود که همه، از کروه فیلمبرداری گرفته تا بازیکران و غیره، متوجه شده بودند که من چیزی از سینما نمی‌دانم و این از همه بدتر بود. یادم هست که می‌بایست هشت نما را در هشت ساعت فیلمبرداری می‌کردیم. روز اول فقط توانستیم یک نما را در عرض هشت ساعت بگیریم.**

بیورکمن: شاید به این دلیل بود که می‌خواستید کارتان را با چیزی بسیار پیچیده آغاز کنید؟

● **بله، همین طور است. هوای بسیار کرم استودیو کار را سخت‌تر کرده بود. یک روز کرم تابستان در استودیوی خیلی کوچک فیلم *استادن* Film staden با سقفی شیشه‌ای که چیزی روی آن کشیده بودند، اما باز هم هوا خیلی کرم بود، بازیکر اصلی دنی لیند، چیزی از سینما نمی‌دانست، فکر می‌کنم تا آن روز در فیلمی بازی نکرده بود! چرا... در سال ۱۹۲۶ در فیلمی بازی کرده بود. فیلمبردار بیشتر دوست داشت با دوربینش از ابرها و درختان فیلم بگیرد و هیچ چیز راجع به نور نمی‌دانست. همه از من متنفر بودند و من هم از همه متنفر بودم اوضاع خنده‌داری بود، البته نه خیلی سه هفته اول کارمان پر از مصیبت بود بعد از آن مدیر کمپانی آمد و نتیجه کارمان را که در آن مدت انجام داده بودید.**

دید. مرد خیلی خوب و مهربانی بود. با دیدن فیلم گفت: «همه چیز را از نو شروع کنید». همه چیز را از اول آغاز کردیم. همه از من متنفر بودند به دلیل آنکه خیلی می‌ترسیدم، خیلی جادطلب بودم و خیلی هم ناآگاه. بازیکران، کروه فیلمبرداری، فیلمبردار، افراد لابراتوار، همه و همه، از من بدشان می‌آمد. درکشان می‌کنم، چون می‌ترسیدم. به کارم اطمینان نداشتم و این مسئله مرا به فردی پرخاشجو تبدیل کرده بود.

اسایا: چه وقت موقعیت بهتر شد؟ کی احساس کردید که همه چیز را درباره سینما آموخته‌اید؟

● فکر می‌کنم با فیلم *زندان* کارم کمی بهتر شده بود. اما هنوز می‌ترسیدم. اولین باری را که احساس راحتی کردم به یاد دارم، زمان ساختن فیلم *اینتر لود تابستانی* بود. برای اولین بار از کارم کمی راضی بودم. البته بازیگر آن، می برتینیلسون در این امر نقش مهمی داشت. من عاشق او بودم، اما او مرد دیگری را دوست داشت. دختر مهربان و حساسی بود. از کار با او رضایت داشتم و احساس ثبات می‌کردم. گاهی برای یک کارگردان پریشان، خوب است که عاشق بازیگرش بشود و از او جواب رد بشنود.

آسایا: فیلم *اینتر لود تابستانی*، اولین فیلم شماست که زن محور اصلی داستان است، اولین برتره شما از زن...

● ممکن است... نمی‌دانم...

آسایا: در اوایل کارتان شما همیشه با گروه ثابتی کار می‌کردید. شما چند تکنسین دور هم جمع کرده بودید که از فیلمی به فیلم دیگر دنبالتان می‌کردند. آیا آنها چیزی از سینما به شما آموخته‌اند؟ آیا چیزی را مدیون آنها هستید؟

● تنها کسی که چیزی به من آموخت، *اُسکار روزاندر* تدوینگر بود. این پیرمرد عجیب، شگفت انگیز و فوق العاده بود. نه، من از گروه چیزی یاد نگرفتم. از ویکتور شوستروم، هم چیزها آموخته‌ام. او کارگردان هنری استودیو بود، گاهی به دیدنم می‌آمد و راشها را می‌دید. مرد بسیار با هوش و زیرکی بود. هیچ وقت هنگام فیلمبرداری در یلاتو نمی‌آمد و وقتی هم می‌آمد از من می‌پرسید: «سلام... چطوری اینگمار؟ کارها، خوب پیش میره؟» من جواب می‌دادم: «بله، خوبم، مثل همیشه مشغول ساختن فیلمم هستم...» و او می‌گفت: «می‌دانم، یک چیزهایی ازش دیدم...» بعد با هم در اطراف استودیو قدم می‌زدیم. جای زیبایی بود وسط جنگل. مدتی در سکوت قدم می‌زدیم، او به فکر فرو می‌رفت و یکباره چیزی می‌گفت: «آنقدر میزان پلاسهای پیچیده درست نکن. فیلمبردار تو قادر به این کار نیست. بازیگرانت این کار را دوست ندارند و برای خودت هم مشکل است. دوربین را درست جلوی بازیگر بگذار. او از این کار خوشحال خواهد شد.» حرفهایش بسیار مفید بود. او را خیلی تحسین می‌کردم و فیلمهایش را می‌ستودم، *ارابه شبح* و فیلمهای دیگرش. او را به عنوان بازیگر نیز تحسین می‌کردم و به همین لحاظ به حرفهایش خیلی اهمیت می‌دادم.

آسایا: آیا پرسوناژ رهبر ارکستری را که او در *به شادمانی* بازی می‌کرد از او الهام گرفتند؟

● نه، روابط ما آن قدر هم خوب نبود. او آن را بازی کرد، زیرا من از وی خواستم و او هم قبول کرد. او فکر می‌کرد که این نقش می‌تواند جالب باشد، شوستروم در دوران خود، بازیگر توانایی بوده است، و شاید این نقش را بسیار خوب یافته بود. ولی آن زمان بین ما روابط خوب و جدی وجود نداشت. برعکس چند سال بعد، هنگامی که در فیلم *توت فرنگیهای وحشی* بازی می‌کرد، وضع، خیلی عوض شده بود. او از کار کناره‌گیری کرده و هفتاد و شش سال داشت، از وضعیت جسمی خوبی برخوردار نبود ولی آن پرسوناژ را دوست داشت، و من بیشتر از او درباره سینما می‌دانستم، زیرا هم وقت داشتم و هم کنجکاو بودم. ابتدا با مشکلات بزرگی روبه‌رو بودیم، زیرا او در بازی اغراق می‌کرد و هروقت این موضوع را به او می‌گفتم، عصبانی می‌شد و می‌گفت:

«اگر تو مرا نمی‌خواهی، *اینگمار*، من می‌توانم همین الآن از اینجا بروم، زیرا دکتر به من گفته است که وضع مزاجی خوبی ندارم، در اینجا بودن برایم خوب نیست، و تو کاری را که من انجام می‌دهم دوست نداری. *اینگمار*، نمی‌گویم که از اینجا می‌روم، اما اگر تو بخواهی می‌روم و از این رفتن خیلی خوشحال می‌شوم!»

البته، این مشکلات در همان ابتدای کار در روزهای اول فیلمبرداری بود: تصور می‌کنید... ولی روزبه‌روز با پیدا شدن شیوه ارتباط با ما، به این مشکل خاتمه داده شد، و بعد او دختران را دوست می‌داشت. او «بی‌بی» [اندرسون] را دوست داشت. شوسترم یک شیر پیر بود، می‌دانید! *اینگرید تولین*، اولین نقش بزرگ خود را بازی می‌کرد، و بسیار تودار، زیبا و خوشفکر بود. «بی‌بی» جوان، با طراوات، دلربا، زیبا و بی‌نهایت مهربان بود. دختران با او شوخی می‌کردند. و این خیلی مؤثر بود. به هرحال هرگاه او صبحها می‌آمد و بداخلاق می‌نمود، دختران با او به بازی می‌پرداختند و او با خنده به بداخلاقی‌اش پایان می‌داد و با آنها احساس لذت می‌کرد. و من خودم هم بودم، پشت... (خنده) البته من هم وقت داشتم با او بنشینم و از او بخواهم تا از گذشته برایم صحبت کند، از اینکه چگونه فیلمهایش را ساخته است، از اولین روز کارگردانی‌اش، از روابطش با فیلمبردار، از بازیگران و از تأثیرات او... و او از فیلم *تبعیدیها* برایمان می‌گفت. فیلم زیبایی که هنگام ساختنش با هنرپیشه‌ای دلفریب و زیبا برخورد کرد، با کسی که دوستش می‌داشت و با وی ازدواج و زندگی کرد. کسی که به سختی مرد. ویکتور یک مرد تنها بود. چندان با محبت نبود، ولی یک نابغه بود. از او پرسیدم:

هنگامی که فیلم *ارابه شبح* را می‌ساختید، آیا می‌دانستید که یک شاهکار می‌سازید؟ جواب داد: «نه، فیلم خودم را می‌ساختم. همین. وقت کمی داشتیم و مشکلات زیاد بود. من هم نقش اصلی را بازی می‌کردم. دقیقاً یادم می‌آید که نمی‌خواستم راشها را ببینم، آنها را بعد از اتمام کار فیلمبرداری دیدم. به فیلمبردارم اعتماد می‌کردم. من خیلی ساده فیلم می‌ساختم. این روش زیبایی برای ساختن یک شاهکار است.

آسایا: اما فیلم به *شادمانی* از آن فیلمهایی نیست که شما زیاد به آن وابسته باشید...

● نه، نه... این فیلم مربوط به دوران جوانی است و فیلم جا افتاده‌ای نیست. فیلمی است که سعی دارد خیلی چیزها را در آن واحد بیان کند. گمان کنم دو یا سه صحنه خیلی خوب دارد، اما صحنه‌هایی احساسی و غیرعادی هستند... (خنده)

بیورکمن: خیلی عجیب و متناقض بود که نوشته بودید به ویکتور شوستروم گفته شود که خیلی بهتر است آدم یکی از اعضای

ارکستر باشد تا یک تکنواز.

● کمی دروغ است. من هیچوقت روی استعداد، شک نداشته‌ام. خیلی عصبی هستم، اما رابطه‌ام با کارم کاملاً غیر عصبی است. این هیچ وقت آفرینش را متوقف نکرده است. برای من، خود را نقد کردن هیچگاه مخرب نبوده. خود را نقد کردن همیشه خیلی عینی است و بدون ترحم. من هرگز خودم را در اندوه و افسردگی غرق نکرده‌ام. فقط به خودم گفته‌ام: «این خوب نیست. حتی خیلی هم بد است... و اصلا مهم نیست وقتی که به مدت طولانی به طور مداوم کار می‌کنیم (با شمردن کارهای نمایشی‌ام که حدود پنجاه فیلم کار کرده‌ام و حتی نمی‌دانم چند نمایش برای تئاتر) باید این برگشت به عقب را داشته باشیم.

آسایا: آیا شما فیلمهایتان را به شکل مجموعه‌ای هماهنگ می‌بینید؟

● نه، نه...

آسایا: ... آخر در فیلمهایتان موضوعات تکرار می‌شوند، اکثر اوقات موقعیتها یکسان هستند، از همان بازیگران استفاده می‌شود و...

● نه، نه...

آسایا: از فیلمی به فیلم دیگر، همچون بازتابی مداوم و بی‌پایان است...

● نه مطلقا این طور نیست. فیلمهای من هیچ کاد از بازتاب به وجود نمی‌آید همیشه یک دلیل احساسی وجود داشته است.

آسایا: این چیزی است که با دیدن فیلم به *شادمانی* احساس کردم. منظورم این نیست که شما در استعداد خود تردید دارید، اما درباره نفوذ زندگی خانوادگی روی کارتان تردیدهایی دارید. مثل این است که داشتن خانواده باعث می‌شود که شما فقط عضوی از ارکستر باشید.

● نمی‌دانم اولیویه، نمی‌دانم... نمی‌دانم کمان می‌کنم آن دلیلی که به خاطرش این فیلم را ساختم... خیلی خوشحال بودم، زیرا ازدواج کرده بودم، ازدواج دومم بود و خیلی هم یکدیگر را دوست داشتیم. در *هلسینبورک* زندگی می‌کردیم. در تئاتر شهر کار می‌کردیم، همسرم رقاص و بازیکر بود و من مدیر تئاتر بودم. مشکلات زیادی داشتیم و سرانجام از هم جدا شدیم. بعد من سعی کردم زمینه را برای آشتی فراهم کنم. برایش نامه نوشتم و در توجیه کارم... برای پوزش از رفتارم این فیلم را ساختم، برای اینکه نشان بدهم از کارم متاسف و پشیمانم... در فیلم، این دختر، دختری است زیبا، با کذشت، فهمیده و با شخصیت، در صورتی که آن مرد، مردی معمولی، تنبل و نفرت انگیز است مثل خوک. این فیلم دقیقاً به منزله هدیه‌ای برای او بوده است و دلیل ساختنش هم همین بود که گفتم. اکر درباره‌اش فکر کنیم می‌بینیم خیلی احمقانه است، پشت تمام این چیزها نوعی حالات تهاجمی وجود دارد. من می‌بایست در پایان او را می‌کشتم، این دختر زیبا، با استعداد، شگفت‌انگیز، با هوش و جذاب را. می‌بایست او را می‌کشتم! (خنده) برای اینکه بعداً از کشتن او تاسف بخورم و احساس بدبختی کنم... اوه خدای من، چه آشفتکی‌ای!

آسایا: آیا انتخاب بیرژه *مالمستن* برای فیلم اینتر لود تابستانی مشابه همین قضیه بود؟ او همیشه نقش اول را در فیلمهای شما داشت و در اینترلود تابستانی که فیلمی متفاوت از سایر فیلمهایتان است، نقشی متفاوت به او دادید...

● او در آن زمان بازیکر برگزیده سینمای سوئد بود. مادر «تئاتر دانشجو» با یکدیگر کار کرده بودیم. او واقعاً دختری جذاب بود. شاید زیاد باهوش نبود، اما خیلی مهربان، خونگرم و بااستعداد بود. بعد در تئاتر *هلسینبورک* با هم کار کردیم و وقتی من به تئاتر کوتنبورک رفتم او در همان تئاتر باقی ماند. من همیشه به او می‌گفتم که باید فن بیان بیاموزد تا بتواند کلامی نافذ و شیوا داشته باشد. او یک بازیکر آماتور بود و هرگز در این رشته تحصیل نکرده بود. در آن زمان کارکردان جوانی بود که به او می‌گفت: «لازم نیست کاری کنی تا بهتر شوی، همین طور که هستی فوق‌العاده‌ای...» او زیر نفوذ این کارکردان قرار داشت و برای یک بازیکر، فقدان تکنیک واقعاً خطرناک است. فقط می‌خواهم بگویم که بازیکر با استعداد، ولی فاقد تکنیک، در کارش با شکست مواجه خواهد شد، زیرا راه و روش استفاده از تواناییهای خود را نمی‌داند. تکنیک صحیح را برای استفاده از استعدادهایش نیاموخته است. فقدان تکنیک باعث شد تا او به جایی نرسد و زمانی که جوانی‌اش از بین رفت از خاطردها نیز محو شد، افسوس!

آسایا: اینتر لود تابستانی، اولین شاهکار شماست. به اعتقاد من فیلم بزرگی است و همچنین فیلمی خیلی مدرن...

● نه، نه من این طور فکر نمی‌کنم... شما واقعا این طور فکر می‌کنید؟

آسایا: بله، به نظر من تمام ویژگیهای فیلمهایی که بعدها می‌سازید را به ارمغان آورده است و همچنین فیلمی است که جادوی خاص خود را دارد.

● برای اولین بار، با ساختن این فیلم احساس ثبات و رضایت کردم... نه، شاید هم به این اندازه که می‌گویم نباشد، اما

کمی متعادل شده بودم... احساس امنیت خاطر می‌کردم، دیگر مثل گذشته حالت تهاجمی نداشتم. خیلی بهتر می‌توانستم با گروه و فیلمبردار کار کنم، دیگر به آنها دشنام نمی‌دادم و برای اولین بار احساس کردم که این فیلم من است. نه دقیقاً، اما تقریباً آن چیزی بود که می‌خواستم انجام دهم...

آسایا: تصاویری که خوشبختی را در جزیره نشان می‌دهند بسیار قاطع هستند.

● چیز زیادی از این فیلم به یاد نمی‌آورم.

بیورکمن: از سبک شاعرانه خالصی برخوردار بود. *گودار*، مدتها پیش در مقاله‌ای نوشته بود فیلمهایی هستند که هیچ چیز درباره‌شان نمی‌توان گفت و تنها می‌توان زیبایی آنها را ستود. و به عنوان مثال از چند فیلم کلاسیک فرانسوی و آمریکایی و بخصوص اینتر لود تابستانی شما یاد کرده بود. این فیلم مثل آبی پاک و خالص است...

● شاید گودار آن طور هم که گفتم کارگردان خیلی بدی نبوده باشد... شاید هم خیلی خیلی خوب بوده باشد...

بیورکمن: ... حق با اوست. زیرا همین پاکی است که احساس بی‌گناهی را القا می‌کند و همچنین شکنندگی این بی‌گناهی را.

● من در ۱۸ سالگی آن را نوشتم.

آسایا: به صورت فیلمنامه؟

● نه، به صورت نوول. فقط احساس زودگذری بود. من آن را هنگامی نوشتم که منزل مادربزرگم بودم، همان زمانی که دیروز راجع به آن صحبت کردیم. ده سال بعد نیاز مبرمی به پول پیدا کردم. از خودم پرسیدم: «چه کار باید بکنم؟» یاد این داستان افتادم. آن را بازنویسی کردم و به صورت فیلمنامه درآوردم، چیز خوبی از کار در نیامد. از دوستی خواستم تا آن را بخواند. او خیلی کمکم کرد. استثناء، قاعده را تحکیم می‌بخشد. علی‌رغم همه چیز می‌توان با یک منتقد دوست بود. او قسمتهای جدیدی را که اضافه کرده بودم حذف کرد و اصل داستان را نگهداشت و گفت: «داستان یعنی این، حالا این را همان طور که هست دوباره بنویس». من هم همان کاری را کردم که او گفت.

آسایا: او بود که ایده فلاش بکها را به شما داد؟

● هم بله و هم نه. در آن زمان فلاش بک خیلی مد بود. تکنیکی بود که مردم دوست داشتند. باب سلیقه آن دوران بود. فیلم شامل سه بخش بود: عشق جوانی، عموی هوسباز و روزنامه‌نگار.

آسایا: چیزی که در فیلم به نظر عجیب آمد، پایان آن با مونولوگ *استیک اولین* بود...

● آه! نمی‌دانید چقدر سخت است! (خنده)

آسایا: به نظر من رابطه بین فیلم *اینتر لود تابستانی* و *مونیکا* جالب توجه است. این دو فیلم خیلی شبیه به هم و در عین حال متفاوت هستند...

● آه بله!

آسایا: ... در *اینتر لود تابستانی*، عناصر اصیل نمایشنامه نویسی به چشم می‌خورد. در صورتی که *مونیکا*، با آن آزادی بیان و نفوذ نئورئالیسم مشخص شده است...

● بله، اما نه.

آسایا: ... به نوعی می‌توان گفت فیلمی است که پا را فراتر نهاده...

● باید بگویم که فیلم *مونیکا* را فقط برای سرگرمی ساختم. روزی نویسنده‌اش را در خیابان دیدم به او گفتم: «سلام! چه کار می‌کنی؟» او از من پرسید: «تو چه کار می‌کنی؟»، بعد راجع به کارهایمان صحبت کردیم. او در حال نوشتن داستانی بود درباره دختر جوانی که مرد جوانی را اغفال می‌کند. داستان دختر و پسری که با هم فرار می‌کنند، تابستان را در کنار هم می‌گذارنند و با شروع زمستان به شهرشان باز می‌گردند، با مشکلات زیادی مواجه و از هم جدا می‌شوند. بعد از شنیدن این داستان به خود گفتم: «خدای من! این یک فیلم است!» قبل از اینکه او این داستان را به صورت رمان در بیاورد، فیلمنامه آن را با هم نوشتیم. فکر کنم رمان آن را خیلی زود نوشت. داستان فیلم *مونیکا* این طور نوشته شد، بدون برخورد بامانعی و بدون هیچ مشکلی. مخارج ساختنش هم خیلی کم شد. فقط یک گروه کوچک و چند بازیگر که دستمزد زیادی نگرفتند. من هریت [اندرسون] را تازه درآن زمان کشف کرده بودم. او در چند فیلم بازی کرده بود و من از کارگردانی که با او کار کرده بود پرسیده بودم: «فکر می‌کنید بتوانم این نقش را به او محول‌کنم؟» او در جواب من گفته بود: «فکر نمی‌کنم. اگر این کار را می‌کنید، ریسک آن هم با خودتان!» اما این دخترمن را جذب خود کرده بود. او در یک تماشاخانه کار می‌کرد، آواز می‌خواند، می‌رقصید و جوکهای وقیحانه می‌گفت. هریت خیلی زیبا بود و ۱۹ سال داشت. فیلم را ساختیم. دوران خیلی خوبی بود.

آسایا: فیلم سراسر خوشبختی است.

● بله...

آسایا: ... و فیلمبرداری آن و بازگو کردن این داستان لذت بخش است. واقعاً در آن چیزی استثنایی روی می‌دهد و تقریباً بی‌همتا در تاریخ سینما...

● به نظر من کمی... می‌دانید که فیلم سانسور شده بود... تازه می‌خواستند بیش از این سانسورش کنند.

آسایا: از نقاط قوت فیلم هریت *اندرسون* است. او یکی از بهترین بازیگران زنی است که تاریخ سینما به خود دیده است.

● **بله**...

آسایا: من فیلم مونیکا را ندیده‌ام.

● **اکر شما هریت *اندرسون* را در مونیکا و سپس در *فریادها و نجواها* می‌دیدید با من هم عقیده می‌شدید که او یکی از بزرگترین بازیکران زن دنیاست.**

آسایا: در مونیکا کار فوق العاده‌ی عرضه کرد؟

● **بله. ما دیروز درباره رابطه دوربین با بازیکر صحبتی داشتیم، یادتان می آید؟ هریت یکی از همان بازیکران است که دوربین عاشقش می‌شود. او با دوربین رابطه عجیبی دارد. دوربین به او تحرک می‌بخشد**...

آسایا: دیروز دربارهٔ سکوت در سینما صحبت کردیم. دوست دارم همچنین از سیاه و سفید صحبت کنیم و از آنچه شما زمانی که از سیاه و سفید به رنگی رو می آورید، درک و استنباط کردید.

● **این همان احساس است. شما مردم را دعوت می‌کنید به همراه شما دست به آفرینش بزنند. با یك فیلم صامت، شما مردم را به شنیدن صداها در درون خود و خلق آن صداها با خود دعوت می‌کنید. هنگامی که فیلمی سیاه و سفید می‌سازید و این زیباترین رنگی است که وجود دارد. تماشاکران را دعوت به دیدن رنگها می‌کنید. به عقیده من این فرق بین تئاتر و سینما هم هست. شاید شما به یاد داشته باشید که در فیلم *فانی و الکساندر*، پدر، *آلن دوال*، سخنرانی خود را درباره شگفت انگیزترین و گرانبهاترین صندلی که در دنیا وجود دارد، برای بچه‌ها ایراد می‌کند و آن صندلی در کوشه اتاق کودکان است. و این جزو اسرار نمایش است: کسی به روی صحنه می آید و یك صندلی را برمی‌دارد و می‌گوید: «این صندلی گرانترین، بزرگترین شاهکار مبلمان دنیاست!». همه تماشاکران با آمدن به نمایش به همراه بازیکران تعهدی را قبول کرده‌اند: ما آنچه را شما به ما می‌گویید باور می‌کنیم، با شما به رؤیا می‌رویم. خوشحال می‌شویم و می‌گریم. به عقیده من در سینما بسیار مهم است که با مردم ارتباط برقرار کنیم و آنها را شریك کنیم.**

بیورکمن: و شما فکر می‌کنید که رنگ، مانع از آن می‌شود...

● **رنگ البته جذابیتی دارد. و این خیلی عجیب است که گاهی اوقات بعضیها در مورد فیلم *لبخندهای یك شب تابستان*، با من صحبت می‌کنند و می‌گویند: چه رنگهای زیبایی!... و حال آنکه هیچ رنگی در فیلم به کار نرفته است و فیلم به طریقه سیاه و سفید تهیه و ساخته شده است. اما به گونه‌ای کار شده که گویی فیلم، به طریقه رنگی ساخته شده است. برروی ترکیب اشیاء همگون طوری کار شده که فیلم از رنگ سیاه متراکم و فشرده به طرف سفید روشن می‌رود و این کار بسیار دقیق و موشکافانه صورت گرفته است.**

بیورکمن: هنگامی که شما از رنگ صحبت می‌کنید، من به فیلم از زندگی عروسکهای خیمه‌شب بازی می اندیشم که با رنگها شروع می‌کند و به سیاه و سفید می‌رسد.

● **پاسخ این سؤال کمی دشوار است. این فیلم را برای شرکت ZDF ساخته‌ام هزینه مالی این فیلم به عهده آنها بود. به آنها گفتم فیلم را به طریقه سیاه و سفید خواهم ساخت ولی آنها چندان راضی و خشنود نبودند و گفتند: البته، استاد. شما فیلم را آن گونه که می‌خواهید، خواهید ساخت، اما از طرفی، تماشاکران و بینندگان تلویزیون فکر می‌کنند که شبکه تلویزیونی آنها دچار اختلال شده است. از آن گذشته قبلاً باید برای فیلم انونس ساخته شود و خواهند گفت: «آره! این فیلم که سیاه و سفید است، و قطعاً کانال تلویزیون را عوض خواهند کرد. خوب حالا لطفاً می‌توانید آن را رنگی بسازید؟ از شما واقعاً سپاسگزار و ممنون خواهیم بود. البته تصمیم با خود شماست... به خود گفتم: «بله، شاید بتوانم فیلمی را به همین طریق بسازم. فیلم را با رنگها شروع می‌کنم، هیچ مشکلی وجود ندارد و سپس با سیاه و سفید به اتمام می‌رسانم و کسی به آن توجهی نخواهد کرد.» خوب دیدید**

که، این خیلی ساده است.

آسایا: چرا می‌خواستید این فیلم را سیاه و سفید بسازید؟

● **برای اینکه این فیلم، یك فیلم سیاه و سفید است. نمی‌دانم، چرا، ولی این فیلمی سیاه و سفید است. صادقانه بگویم خیلی این فیلم را دوست داشتم. همیشه آن را دوست خواهم داشت، می‌دانم که در فرانسه منتقدین تصمیم گرفته بودند آن را در آتش بیندازند.**

آسایا: نه، فکر نمی‌کنم...

● **البته یك منتقد، خیلی خیلی مغرض بود. نه این نقد از زندگی عروسکهای**

خیمه *شب بازی*، نبود بلکه در باره *سونات پاییزی* بود. او مطلب بسیار مغرضانه‌ای راجع به این فیلم نوشت. باید آدم بسیار دقیق و نکته سنجی باشد. او از فیلم خوشش نیامده بود، متأسفانه من هم از آن فیلم خوشم نمی‌آید.

او نوشت: «بنظر می‌آید که آقای برگمان شروع به ادا درآوردن برگمان کرده است». البته این، درست دیده شده بود. مصیبت آثار تارکوفسکی، وقتی است که او شروع به ادای تارکوفسکی را در آوردن کرد. فلینی، در سالهای پایانی عمرش، جز چند استثناء، ادای فلینی را در می‌آورد. بونوئل، طی بیست سال آخر عمرش، هیچ فیلمی جز ادای بونوئل را در آوردن نساخت! و الان فکر می‌کنم، افسوس این منتقد حق دارد، زیرا من، برگمان ساخته بودم و از آن نفرت دارم. برگمان از ساختن برگمان متنفر است، تصور می‌کنم که او تنهاست... نه، فکر می‌کنم که فرانسویها از فیلم از زندگی *عروسکهای خیمه‌شب بازی* خیلی خوششان نیامد. گمان می‌کنم که در این دوره من هنوز از مد افتاده بودم. دقیقاً نمی‌دانم *فانی و الکساندر* چگونه دریافته شد، فکر می‌کنم کمی رسیده... نمی‌دانم.

آسایا: قبل از اینکه به دیدار شما بیایم، نگاهی به شماره‌های قدیمی کایه‌دو سینما انداختم... در زمان از زندگی عروسکهای خیمه‌شب بازی من هنوز مقاله نمی‌نوشتم... به یاد دارم که بر بسیاری از فیلمهای شما ارج چندانی نهاده نمی‌شد. اما در مورد این فیلم چنین نبود. مقاله خیلی خوبی درباره‌اش نوشته شده‌بود وآن رافیلمی‌مهم شمرده بودند.

● واقعاً؟

آسایا: کاملاً. گمان می‌کنم این فیلم تأثیر زیادی بر جای گذاشته است.

● نمی‌توانستم مانع از آن شوم که روی اکران نیاید، زیرا ZDF و توروس فیلمز taurus films سرمایه‌گذاری زیادی روی آن کرده بودند. اما تفاوت بین بعد *از تمرین* و از زندگی *عروسکهای خیمه‌شب بازی* خیلی زیاد است. آن قدر که پخش سینمایی بعد *از تمرین* من‌را ناراحت کرد، پخش سینمایی از زندگی... آزارم نداد و راستش، بدم هم نیامد. اما هردوی آنها فقط برای پخش تلویزیونی ساخته شده بودند.

بیورکمن: به نظر من از زندگی... یکی از بهترین فیلمهای شماست.

● وقتی به فیلمهایم فکر می‌کنم، این یکی از آنهاست که دوست دارم. به جز چند فیلم، فیلمهای زیادی را از بین فیلمهایم دوست ندارم.

بیورکمن: از بسیاری جهات فیلمی تأثیر گذار است، بخصوص روشی که داستان را نقل می‌کند.

● مهم این بود که من رنج می‌کشیدم، دور از وطن در موقعیت سختی بودم و نمی‌خواستم باز گردم. قبلاً در *تخم مار* سعی کرده بودم این رنج را نشان دهم، اما غیرممکن بود. فیلم سراسر اشتباه بود. اما در فیلم از زندگی *عروسکهای خیمه‌شب بازی*، من روش و شکلی دقیق برای نشان دادن رنجها، مشکلات و اضطرابهایم یافتم. این فیلم را دوست دارم.

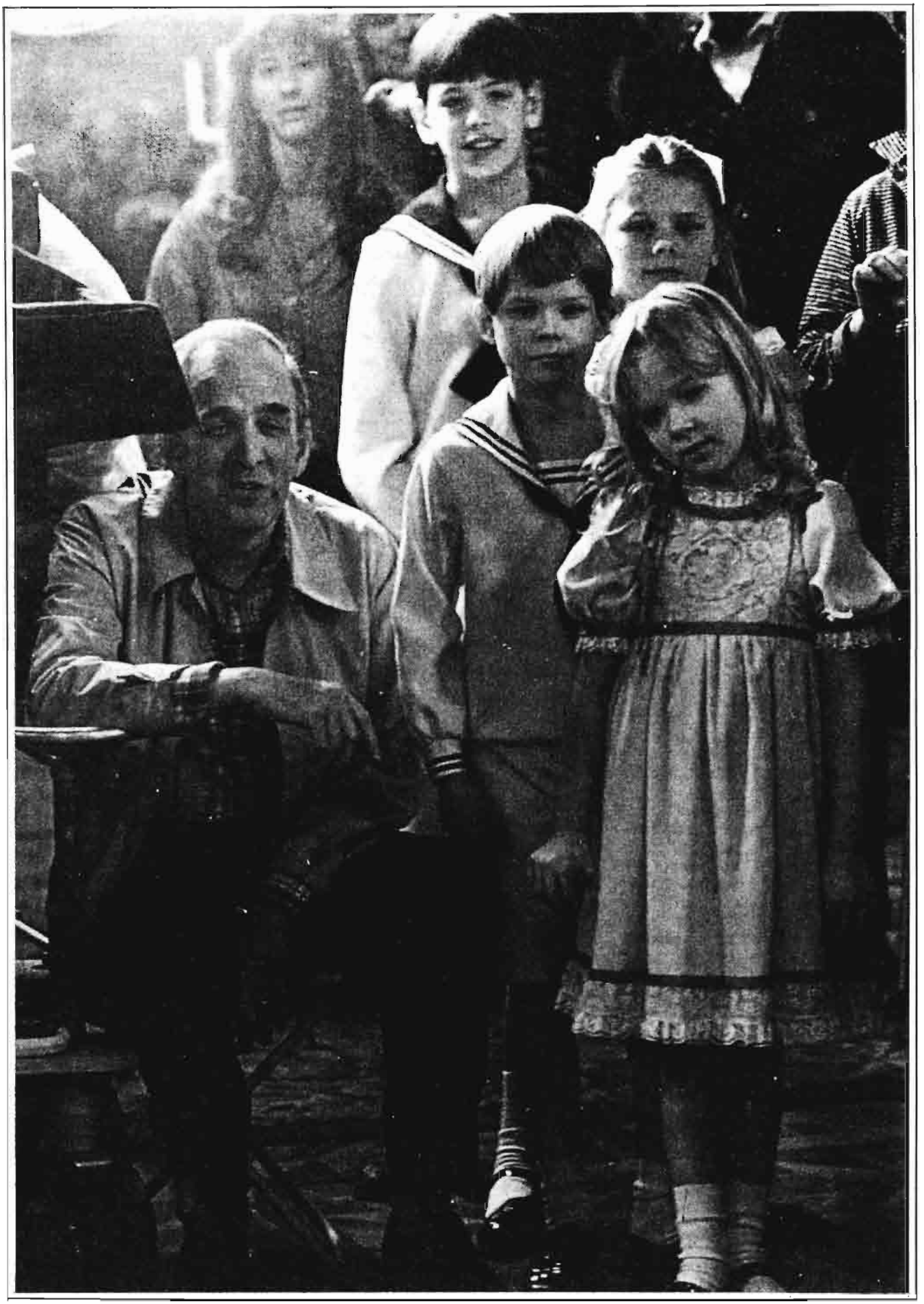
آسایا: آنچه که من می‌خواهم بگویم این است که آیا شما فکر می‌کنید سینما بتواند ذراتی را که انسانها را احاطه کرده‌اند، ثبت کند؟

● صحبت از «هاریت آندرسون» شد. من فکر می‌کنم که دوربین ذرات پیرامون «هاریت» را دوست دارد و آنها را می‌پذیرد. این تنها راه است. بحث پیرامون این موضوع بحث پیچیده‌ایی خواهد شد... (بماند برای وقتی دیگر) سینما توگراف عبارت است از... خلق یک رؤیا در سینما، هم خیلی ساده و هم خیلی مشکل است. من در این کارگاهی موفق بوده‌ام و خیلی مجذوبم می‌کند. تارکوفسکی، زمانی که ادای تارکوفسکی را در نمی‌آورد، در این کار به طرز خارق‌العاده‌ای موفق است. فیلم *آئینه* یکی از آن فیلمهای ممتاز و قابل ذکری است که هرگز نظیرشان ساخته نشده است. دیروز صبحت از فیلم طلوع بود. طلوع یک قصه جن و پری است، نمایشی تبلیغی در رادیو و تلویزیون و درعین حال یک رؤیاست. آنچه در این بین انسان را مجذوب خود می‌کند، نمایشی تبلیغی یا قصه جن و پری‌های نیست بلکه، رؤیاست. گمان می‌کنم اگر شما تصمیم گرفتید رؤیایی را به فیلم برگردانید و بخود بگویید: من یک رؤیا را با دوربین و ابزارهایی که در اختیار دارم کارگردانی خواهم کرد. بنابراین آن را خلق و عرضه خواهم کرد، هرگز بدان نخواهید رسید، اما اگر به سادگی قصه خود را تعریف کنید، این قصه می‌تواند یک رؤیای خارق‌العاده باشد. هنگامی که شروع به یادداشت برداری برای نوشتن *سونات پاییزی* کردم، موضوع اصلی، یک رؤیا پیرامون یک مادر و دخترش در آسانسور بود، نور روز، نور شب، و نور صبح. این کل آرایش صحنه بود. فقط آن دو نفر و سه نور مختلف بدون هیچ توضیح و تفسیر و قصه‌ای. یک حرکت یا بیشتر، سه حرکت همچون در یک قطعه موسیقی. این نقطه حرکت بود و یک رؤیا. و سپس ادامه‌اش را که خود می‌دانید... برعکس به همان نسبت قضیه عوض می‌شود. اولین ایده فطری و غریزی، کمی تغییر می‌کند و ناگهان شما صاحب قصه‌ای مبتذل و پیش پا افتاده خواهید شد ـ اوف، اوف، اوف ـ با توضیحات و صحنه‌ها و... خیلی عجیب و شگفت‌آور است، انسان، خلاف ادراک و غریزه خود عمل کند، زیرا، فیلم آنقدر سنگین و ثقیل است که انسان برای درک آن، نیاز به قواعد محکمتری را احساس می‌کند. در فیلم شما *بچه زمستان*، قطعات رؤیایی زیبایی وجود داشت و فکر می‌کنم که دارای استعداد و ذوقی سرشار برای اینگونه مضامین هستید. البته باید بیشتر توجه کنید.

آسایا: من همیشه این احساس را داشته‌ام که چندان مهم نیست که چه فیلمی و به چه طریقی رؤیا بوده...

● بعضی از فیلمها، بله. و حتی گاهی به آن فکر نمی‌کنید، اما متأسفانه این بار من رؤیای خود را به یک واقعیت احمقانه تغییر دادم و این تغییر یک شکست واقعی بود. یک فیلم دیگر هم ساخته‌ام، بی‌شک *چهره‌به‌چهره* را دیده‌اید؟

آسایا: این فیلم را وقتی روی اکران امد دیدم، امامدتهاست که دوباره ان‌را ندیده‌ام.

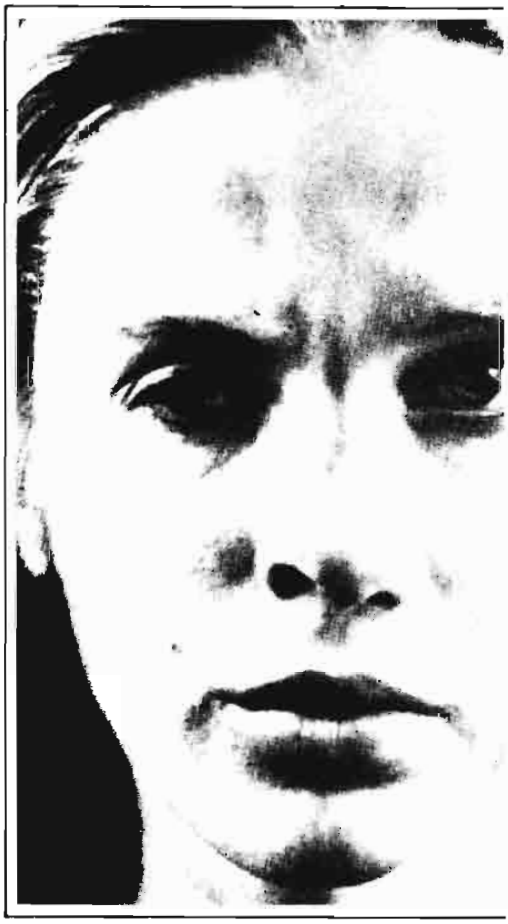


● فیلم موفقی نبود. آغاز و ایده خوبی داشت. می‌خواستم در قسمت اول فیلم، قهرمان زن با دو حقیقت زندگی کند ـ حقیقت واقعی و حقیقت رؤیا ـ اولین حقیقت در نور اصلی خلاصه می‌شد، همان طور که حقیقت واقعی برای او (و همین طور برای ما) در هستی وجود دارد. در قسمت دوم فیلم، وقتی که زن دست به خودکشی می‌زند، رؤیاها قابل لمس می‌شوند به طوری که حقیقت واقعی واقعیت خود را از دست می‌دهد و رؤیاها واقعی به نظر می‌رسند. متوجه می‌شوید؟ و نور رؤیا واقعیت وجود او را در برمی‌گیرد. من خیلی سعی کردم اما موفق نشدم. خیلی عجیب بود.

آسایا: به نظرم شرم، فیلم بسیار خوبی است.

● جای بسی تعجب است چرا که قسمت اول فیلم، واقعاً بد است، خیلی ساده و بی‌مهارت، اما قسمت دوم واقعاً کامل و خوب است.

آسایا: تک‌گویی *لیو اولمان* خیلی زیباست.



● در فیلم *یك مصیبت*؟

آسایا: نه، در شرم. او درمقابل دوربین صحبت می‌کند. البته خطابش به دوربین نیست، نما، طولانی است...

● به‌نظرم درباره فیلم *یك مصیبت* صحبت می‌کنید...

آسایا: نه، نه، مطلقاً نه...

● در شرم *لیو اولمان*، تک‌گویی ندارد.

آسایا: روی سخن او به *ماکس فن سیدو* است، آنها درمقابل خانه‌شان نشسته‌اند...

● آه بله! بله، بله... (خنده) *لیو* بود. او دیگر بازی نمی‌کند. واقعاً حیف شد.

بیورکمن: واقعاً...

آسایا: نشستهایتان با *استیگ* در سال ۱۹۶۹ درست زمان فعالیتهای حزب *رادیکال* بود...

● اینجا اوایل این فعالیتها بود... در فرانسه... آن آلمانی اسمش چه بود؟ در *دوسلدورف*... کوهن بندیت... تازه یك اتومبیل پورشه خریده بود و شنبه‌ها بعدازظهر پشت حصار دانشگاه پارك می‌کرد و تظاهرات به‌راه می‌انداخت. تمام شنبه‌ها بعدازظهر، ساعت سه.

آسایا: احساس شما از این دوران درباره سینما و عقاید انقلابی چه بود؟

● در این کشور کمی سخت بود، زیرا در شخصیت ما چیزی وجود دارد که کاملاً سوئدی است: می‌توان خیلی باهوش بود، اما نمی‌توان در آن واحد به چند چیز فکر کرد. به یکباره انقلاب به سوئد آمد و همه فقط به مائو فکر می‌کردند. در آن زمان من در سوئد در مدرسه تئاتر تدریس می‌کردم... یکی از پسرانم که امروز بازیگر است، شاگرد این مدرسه بود، سال ۶۹. روزی به شاگردانم گفتم: ـ آنها حدود بیست سال داشتند ـ «سعی کنید بفهمید، شما باید تکنیك را بیاموزید. اگر فن بیان را نیاموزید و چگونه بودن روی صحنه را، و نیز حفظ کردن نقشهایتان را، نمی‌توانید این انقلاب را به مردم منتقل کنید، زیرا مردم صدای شما را نخواهند شنید، حتی شما را نخواهند دید، زیرا شما نمی‌دانید چگونه خود را نشان دهید. ما باید آن را به شما بیاموزیم. شما باید تکنیك صحیح را یاد بگیرید تا بتوانید درست حرف بزنید، راه بروید و بایستید.» آنها سوت کشیدند، کتاب کوچك قرمز را بالای سرهایشان تکان دادند و گفتند: «اگر قرار است چیزی بخوانیم، آنچه مائو گفته است را می‌خوانیم!...» وضعیت در آن زمان چنین بود. سپس آنها مرا بیرون کردند. باورکردنی نبود، آنها همه‌جا بودند، در سراسر کشور، در تلویزیون، روزنامه‌ها و همه‌جا. این جوانان درضمن خیلی خوب سازماندهی شده بودند. خیلی هم باهوش و زیرك بودند و دقیقاً می‌دانستند چه جوابی را برای چه سؤالی بدهند و استدلال بعضی از آنها بسیار پیچیده بود. اما آنها یك چیز را فراموش کرده بودند و آن اینکه در یك فرهنگ، فشارهای عظیمی می‌تواند وجود داشته باشد اما می‌باید که در آن دست‌کم، دو ایده در آن واحد حضور داشته باشد.

بیورکمن: یك دیالوگ.

● یك دیالوگ و این یك فاجعه واقعی برای زندگی فرهنگی محسوب می‌شد و هنوز هم مدارس تئاتر ما متحمل عواقب آن است. وقتی نمایش *شاه لیر* را به صحنه بردم، برای یکی از نقشهای مهم آن جوانی ۳۵ ساله را درنظر گرفته بودم، جوانی بااستعداد که بعدها فهمیدم هیچ‌گاه شکسپیر را مطالعه و کار نکرده است. حتی نمی‌دانست روی صحنه چطور بایستد و شمشیر به‌دست بگیرد. استعداد فراوانی داشت، اما چیز زیادی از بازیگری نمی‌دانست، متوجه می‌شوید؟ در این کشور نویسندگانی هستند که ترك نویسندگی کرده‌اند، زیرا می‌دانند اگر داستانهای خود را منتشر کنند با حمله و انتقاد شدید مطبوعات روبه‌رو خواهند شد مثل *اولا ایزاکسون* یا شاعر قدیمی و منتقد افتونبلدت.

بیورکمن: کارل ونبرگ؟

● بله، ونبرگ... او دیگر چیزی نمی‌نویسد. در آن زمان من و آلف شوبرگ هردو مدیر این تئاتر بودیم ـ شاید قبلاً اسم او را شنیده باشید، در همین خیابان و نبش کوچه‌ای که تئاتر در آن قرار گرفته، ساعت مشهوری وجود دارد، جمله‌ای روی دیوار کتابفروشی بزرگ نزدیك آن نوشته شده بود: «وقت آن است

که اینکمار برکمان و آلف شوبرگ را از این ساعت آویزان کنیم!» البته من به این حرفها اهمیتی نمی‌دادم و راه خود را می‌رفتم. به‌نظرم حرفهای بی‌ربطی بودند.

در آن دوران انقلابی، به‌نظرم خیلی مهم بود که به کارهای شخصی‌ام برسم. من هیچ‌گاه مد روز نبودم! همه چیز درنظر من سریع پیش می‌رود. اگر می‌خواستم مد روز باشم، هیچ‌گاه نمی‌توانستم.

بیورکمن: در آن زمان یا بعد از آن بود که شما نمایشنامه‌ای از پیتر *وایس* را به صحنه بردید؟

● در سال ۱۹۶۴ یا ۱۹۶۵ بود که *آموزش* را به صحنه بردم. از حالا به بعد نیم ساعت وقت داریم درباره چیزهای دیگر صحبت کنیم. درباره خیلی چیزها حرف زدیم، بعضی‌ها مهم بود، بعضی‌ها نبود. اما خوب است. این تنها راه است. نمی‌توان با صحبت درباره فیلم *بحران* سخن آغاز کرد و با *بعد از تمرین* و *فانی و الکساندر* آن را به پایان برد...

بیورکمن: یا اینکه چرا دوربین را در فلان قسمت و ارتفاع قرار دادید، وقتی فلان فیلم را در سال ۱۹۴۹ می‌ساختید؟... (خنده)

● من کتاب *تروفو* و *هیچکاک* را دوبار خوانده‌ام. این کتاب را خیلی دوست دارم. نکته این‌جاست که *هیچکاک* که آدمی دوست‌داشتنی نیست، بدجنس، خودپسند و در عین حال خیلی باهوش است، وقتی خود را دربرابر *تروفو* می‌بیند کمی دچار ترس می‌شود. *تروفو*، وقت خود را به این می‌گذراند تا عقیده‌اش را صفحه به صفحه بگوید، بعضی وقتها آدم از خودش می‌پرسد: «پس *هیچکاک* کجاست؟» *تروفو* به *هیچکاک* آنچه را که باید بگوید دیکته می‌کند... خواندن دوباره این کتاب واقعاً جالب است. *تروفو*، *هیچکاک* را نابغه می‌شمارد، اما مدام سعی دارد به او بفهماند که او را بهتر از خودش درک می‌کند و این خیلی جالب است.

بیورکمن: من همیشه *هیچکاک* را خیلی دوست داشتم اما امروزه تمام سینماگران *هیچکاک*‌زده شده‌اند. تا چند سال پیش، هر فیلم آمریکایی را که می‌دیدید احساس می‌کردید که از *جان فورد* تأثیر گرفته اما امروز دیگر این‌طور نیست بلکه *هیچکاک*، تمام سینمای آمریکا را قبضه کرده...

● تقصیر او نیست...

آسایا: این مسئله از او سینماگر بی‌ارزشی نمی‌سازد.

● او سینماکر فوق‌العاده‌ای است، زیرا توانست تجربیات زیادی را در قلب صنعتی کاملاً تجاری کسب کند. خیلی مشکل بود. اکر شما فیلم *جنون* را -این فیلم عجیب که من خیلی آن را تحسین می‌کنم- ببینید، باورکردنی نیست... این مرد مال‌پرست، با سرمایه خودش این فیلم را ساخت، با کروهی کوچک و چنین منطق، دقت و وُسواسی در امر کیفیت سینما توکرافیکی. این فیلم را تحسین می‌کنم. فیلم *طناب* ازنظر تکنیکی صددرصد موفقیت‌آمیز نبود، اما ایده درستی داشت.

آسایا: *هیچکاک* در به‌کار بردن نکات انحرافی در فیلمهایش همیشه فکر تماشاگر را مشغول کرده است. وقتی او از فیلمهایش صحبت می‌کرد، همیشه می‌گفت: «من در آن قسمت فیلم، تماشاگر را به اشتباه انداختم. با نشان دادن چیز دیگر، حواسش را پرت و او را منحرف کردم» او همیشه با این روش تماشاگر را بازی داده است. رابطه شما با تماشاگر فیلمهایتان چطور است؟

● من تماشاکران را دوست دارم. همیشه فکر می‌کردم که فیلمهای من واضح و روشن هستند، تماشاکران باید آنچه را من در آنها بیان می‌کنم، درک کنند. کار زیاد مشکلی نیست. اما بارها متوجه شده‌ام که فیلمهایم زیاد هم واضح و ساده نبوده‌اند. اما من همیشه در سراسر زندگی‌ام، چه در سینما و چه در تئاتر، با مردم و برای آنها کار کرده‌ام.

آسایا: بیشتر می‌خواستم بدانم که آیا در موقع نوشتن از خود سؤال نکرده‌اید: «در اینجا شاید خسته‌کننده به‌نظر بیاید... واضح نباشد... و یا متوجه حرفم نشوند...»

● طبیعتاً این چیزها به فکرم می‌رسد. کاهی می‌تواند خطرناک باشد همان‌طور که درمورد *سونات پاییزی* برایتان کفتم، دقیقاً همین اتفاق افتاد... می‌بایست واضح و روشن باشم و مردم مرا بفهمند، در تئاتر رابطه خیلی مستقیم است... بازیکران روی صحنه درمقابل تماشاکران هستند. شما باید راهنمایی‌شان کنید و این شانس را به آنها بدهید که از عهده کار خود برآیند و تا آنجایی که ممکن است کارشان قابل درک باشد. زیرا اکر غیر از این باشد تماشاکر فرار می‌کند و دیگر باز نخواهد کشت و نمایش را نخواهد دید و در این میان شما مقصرید. کاهی، در *ساعت کرک* و میش یا *نور زمستانی* من دربرابر عشق خود به تماشاکر طغیان کردم و به خود کفتم: «کور پدرشان!»

بیورکمن:... و گفتید آن‌طور که دوست دارم کار خواهم کرد...

● بله. درمورد چند فیلم دیکر نیز همین کار را کردم...

بیورکمن: آیا تاکنون فیلمهایتان را در سینما و در کنار تماشاگران دیده‌اید؟

● بله، همیشه. البته نه در شب اول، بلکه در شبهای دیکر.

آسایا: مراحل ازهم گسیخته زیادی در زندگیتان وجود دارد، دوره‌هایی که سینمای خاص خود و شیوه فیلمسازی‌اتان را دگرگون ساخته‌اید. یکی از این چرخشها و دگرگونیهای قابل ذکر، فیلم همچون *در یک آینه* که اولین «فیلم‌های اتاقی» است، با این فیلم، شما شیوه جدیدی برای فیلمسازی ایجاد کردید و آنرا بار دیگر با رجوع به استریندبرگ ساختید.

● الیویه... چیز مهمی هست که خیلی دیر آنرا فهمیدم: فیلم همچون *در یک آینه* متعلق به دوران کذشته است. فاصله و کسیختکی واقعی بین همچون *در یک آینه* و *آیین* وجود دارد. متاسفانه من خودم این سوء تفاهم را ایجاد کردم، همچون *در*

یک آینه، *آیین* و *سکوت* یک تریلوژی را تشکیل نمی‌دهند. همچون *در یک آینه* به زمان قبل‌تر تعلق دارد و بعد این گسیختگی اتفاق می‌افتد. من اولین فیلمهایم را یک‌بار دیگر دیدم، بخصوص همچون *در یک آینه* را، و باید قبول کنم که این فیلم برای من یک شکست اخلاقی و مصیبتی کامل بوده و باید همه چیز را عوض کرد، باید همه آثار بخش اول فعالیتهای سینمایی‌ام را بدور ریخت و از ابتدا شروع کرد. و این ابتدا، همان فیلم *آئین* و *سکوت* است. بی‌شک زمان تفکیک آثار سینمایی من فرارسیده است زیرا همچون *در یک آینه* فیلمی است بسیار مستعمل، سانتیمانتال و رمانتیک. با هاریت چیزهای شگفت انگیز زیادی وجود دارد، اما این فیلم متعلق به سالهای دهه پنجاه است.

آسایا: صحنه‌های فوق العاده‌ایی در آن وجود دارد...

● بله. اما حتی تکنیک، همان تکنیک دوره قبل است. بعد از پشت سر گذاشتن دوره اول *سون نیکویست* و من بخود گفتم: «اینگونه نمی‌شود ادامه داد.»

بیورکمن: درست است یک دگرگونی عمیق و بنیادی ازنظر تکنیکی و سبک بوجود آمد. آدم احساس می‌کند که از خلال فیلم *آئین* شما به یک زیبایی در عین حال ساده و شاعرانه روی آورده‌اید.

● این فاصله و گسیختگی دربین این دو فیلم واقع می‌شود بنابر این از تریلوژی خبری نیست. تریلوژی، یک بدعت و مختص رسانه‌ها بود. البته این رازی بود که بر شما آشکار کردم! و آن را تاکنون به هیچکس نگفته‌ام اما این، عین حقیقت است.

آسایا: چه موقع *آئین* را نوشتید؟ و ایده این فیلم چطور در ذهن شما جای گرفت و چگونه مورد ارزیابی قرار گرفت؟

● این موضوع را بارها بهمراه پدرم دیده‌ام. تلاش کردم مشکلاتی که او می‌توانست در زندگی خود داشته باشد را درک کنم و همچنین فرصتی بود تا خود را از تمام این نگرانیهای «مذهبی» نجات داده و در نهایت با خود صداقت داشته باشم. من در کتاب *فانوس خیال* نوشته‌ام که پایان فیلم *آئین* چگونه به ذهنم آمد. همراه پدرم بودم. روزهای یکشنبه سوار ماشین خودم می‌شدیم و در سفرهایش او را همراهی می‌کردم و به وعظ و خطابه‌هایش گوش می‌دادم. همه این صحبتها در کتاب من هست و می‌توانید آن را بخوانید... بر روی فیلم *آئین* خیلی کار کردم... فیلم، فرمهای مختلفی داشت و تغییرات و اصلاحات زیادی در آن صورت گرفت. این یک مبارزه بود، زیرا وقتی شما یک زن بدکاره پیر باشید، نه‌تنها آرایش و بزک کردن اجتناب‌ناپذیر است، بلکه یک ضرورت است و کاری است معقول که می‌بایست من آن را انجام می‌دادم.

بیورکمن: اما شما باز به شب توجه داشته‌اید، زیرا در شب است که خواب می‌بینید و گاهی رویاها می‌آیند...

● نه. اینها همه‌اش ساختگی است. وقتی شما خواب می‌بینید. این ضمیر ناخودآگاه شماست که در شب کار می‌کند... و هیچ ربطی به پشتکار شما ندارد و چیزی است گذرا... ولی الهام چیزی است که از خارج می‌رسد، درحالی که کاری که من انجام می‌دهم از درون من می‌جوشد و می‌تواند واکنشهایی باشد که ازطریق زندگی و یا حوادثی که برایتان اتفاق می‌افتد و یا دیگران برایتان تعریف می‌کنند، فراهم آید و یا از خصوصیات و ویژگیهای شگفت انگیز و فوق العاده واقعیت ناشی شوند... بنابر این الهامی دربین نیست، هرچه هست فقط پشتکار و دقت عمل است.

بیورکمن: فکر می‌کنم یکی از فیلمهایی که ساخته‌اید و دوستش دارید *پرسونا* باشد...

● چندتایی از فیلمهایم را خیلی دوست دارم و *پرسونا* یکی از آنهاست.

آسایا: و فیلمهای دیگری که دوست دارید کدام هستند؟

● گفتنش سخت است. بعضی از فیلمهایم هستند که می‌توانم دوباره ببینم یا اینکه شاید هم نبینم، اما وقتی به آنها فکر می‌کنم، حتی اگر فیلمهای خوبی نباشند، احساس می‌کنم که دوستشان دارم. مثلاً مهر هفتم فیلم زیاد خوبی نیست، اما من این فیلم را دوست دارم، برایم عزیز است زیرا آن را با عشق و بی‌صبری ساختم. خیلی ابتدایی بود و هزینه زیادی نبُرد. فیلم *فریادها و نجواها*، فیلم خوبی است و دوستش دارم. من از ساختن آن احساس غرور می‌کنم. *پرسونا* هم همینطور. *نور زمستانی* را نیز دوست دارم. دیگر همین.

بیورکمن: فیلم *شب دلقکها* چطور؟

● آه بله. اما آن فیلم متفاوتی بود...

آسایا: این فیلم با فیلمهای دیگرتان خیلی فرق داشت...

● بله. اما دوستش دارم. بعد از آن فیلم *مونیکا*، *فانی و الکساندر*، *از زندگی عروسکهای خیمه شب‌بازی*، *زندان*... و همچنین *چهره*... و *ساعت گرگ و میش*...

بیورکمن: فیلم *یک مصیبت* چطور؟

● نه. این فیلم را قبول دارم، اما دوستش ندارم. از من خیلی دور است. شاید به این دلیل که فیلمبرداری‌اش خیلی سخت و پیچیده بود...

آسایا: بگویید کدامیک از نسخه‌های *فانی و الکساندر* را ترجیح می‌دهید: سه ساعته آن، به‌صورت چهار قسمتی در تلویزیون یا پنج ساعته آن.

● آخری.

آسایا: به‌صورت پنج ساعته...

● بله. سه ساعته آن را فراموش کنید. به‌نظر من اصلاً خوب نیست! اما تنها راهی بود که می‌شد *فانی و الکساندر* را ساخت. *فانی و الکساندر* واقعی، بیش از پنج ساعت است. این فیلم، حتی برای پخش به شکل سریال نیز مناسب نیست. باید آن را یک‌باره دید و حتی بدون فیلمهای تلویزیونی، فقط یک آنتراکت برای صرف ناهار یا شام.

آسایا: آیا این فیلم به شکل پنج ساعته نشان داده شده است؟

● بله، در *فستیوال ونیز*. فکر می‌کنم در جاهای دیگر هم نشان داده باشند!

بیورکمن: در *استکهلم* نیز خیلی وقت پیش آن را نشان داده‌اند.

● این تنها شکل قابل قبول این فیلم است. پنج ساعته آن را می‌گویم. البته می‌توانستم حدود بیست دقیقه از آن حذف کنم، چون بعضی صحنه‌های آن طولانی به‌نظر می‌رسد... تنها امکان

دستیابی به هزینه ساخت این فیلم. کار کردن با «صنایع فیلم» بود و تولید محصول مشترک بین تلویزیون و سینما. **من در قراردادی که با «صنایع فیلم» بستم، تعهد کردم که فیلم بیش از دو ساعت و نیم نشود.**

آسایا: و سه ساعت شد!

● **می‌دانید من ان‌قدر از خود راضی بودم و به خودم اطمینان داشتم که تصور می‌کردم همه چیز را کاملا پیش‌بینی کرده‌ام. به خودم گفته بودم: «خوب این صحنه و آن صحنه را حذف می‌کنم و در عرض یک هفته این فیلم پنج ساعته را برای سینما آماده می‌کنم». وقتی با تدوین‌کننده دست به‌کار شدیم، بدون هیچ مشکلی کارمان را انجام دادیم و آن را به پایان رساندیم اما فیلم کمی از چهار ساعت بیشتر شد (خنده) و اینجا بود که اختلاف بین ما پیش آمد. می‌بایست بازهم فیلم را حذف می‌کردیم که برای من قابل قبول نبود...**

آسایا: هیچ راهی نبود که آنها را راضی کنید...

● **نه. تازه وقتی قسمتهایی را از آن حذف کردم و گفتم: «خوب بفرمایید این هم یک فیلم سه ساعت و ۱۲ دقیقه‌ای، کار ما تمام شد و من دیگر نمی‌توانم بیش از این چیزی را حذف کنم» توزیع‌کننده‌ها عصبانی شدند. به آنها گفتم: «خواهش می‌کنم اگر می‌خواهید چیزی از آن حذف کنید، بکنید. درست است، حق با شماست، در قرارداد ما قید شده که فیلم باید دو ساعت و نیم باشد و من نمی‌توانم چیزی خلاف آن بگویم... اما اگر بخواهید چیزی از فیلم حذف کنید، من اسم خود را از روی آن برخواهم داشت». کار خیلی سختی بود. البته نه در اینجا بلکه در کشورهای دیگر مثل فرانسه کار کردن با کمپانیهای فیلمسازی واقعاً مشکل است. در سوئد اصلاً این‌طور نیست. چون مردم ما خیلی مهربان و فهمیده هستند.**

آسایا: این مسئله یعنی کوتاه کردن فیلم به اصل آن لطمه زد. اگرچه فیلم تحسین شد اما آن‌طور که باید به‌عنوان یک شاهکار شناخته نشد. چون بیشتر جراید آن را به‌صورت کوتاه شده دیدند و تعداد کمی توانستند برای دیدن فیلم بلند آن به کشور دیگری بروند... **من فیلم پنج ساعته آن را هفته گذشته دیدم. به‌نظرم ریتم آن فوق‌العاده عالی بود...**

● **شکل کوتاه شده این فیلم از هیچ ریتمی برخوردار نیست.**

آسایا: فیلم پنج ساعته *فانی و الکساندر*، شما را غافلگیر می‌کند. آنچنان غرق داستان می‌شوید و فیلم آن‌قدر سریع پیش می‌رود که متوجه پایان آن نمی‌شوید. *فانی و الکساندر*، خیلی از چیزهایی را که در تمامی آثارتان وجود دارد خلاصه می‌کند و از جهات مختلف به‌صورت نوعی تلفیق تلقی شده است. با اینکه صحنه‌های واضح و روشن دارد، اما در عین حال چیزهای عجیب، پرمعنا و خیلی کستاخانه در آن دیده می‌شود، بخصوص آنچه در رابطه با ماوراءالطبیعه است. مثلا صحنه دزدیده شدن بچه‌ها به‌دست ژاکوبی که صحنه‌ای است قوی و در عین حال بسیار کستاخانه.

● **درواقع خیلی ساده است.**

آسایا: این فیلم با تمام فیلمهایی که ساخته‌اید تفاوت دارد.

● **مثل صحنه صندلی. شما می‌گویید که بچه‌ها در صندوق هستند اما آنها در اتاق نیز هستند. چگونه می‌شود که آنها از اتاق به درون صندوق رفته باشند؟ من می‌گویم که آنها از اتاق به صندوق بروند! این کار مجاز است! من می‌گویم و این عین واقعیت است... زیاد پیچیده نیست اما باید آن را آموخت.**

آسایا: خیلی ساده و جالب است، اما جالب‌تر از همه این است که آدم آن را باور می‌کند...

● **کافی است که من بگویم: «بچه‌ها هم در صندوق هستند و هم در اتاق» و همین‌طور خواهد شد. این امتیاز یک کارگردان کهنه‌کار و باتجربه است.**

آسایا: اما صحنه عجیب دیگری نیز وجود دارد، صحنه *اسماعیل* و رابطه‌ای که شما بین مومیایی در خانه ژاکوبی و عمه پیر بیمار در خانه ورژروس ایجاد می‌کنید... منشاء این رابطه چیست؟

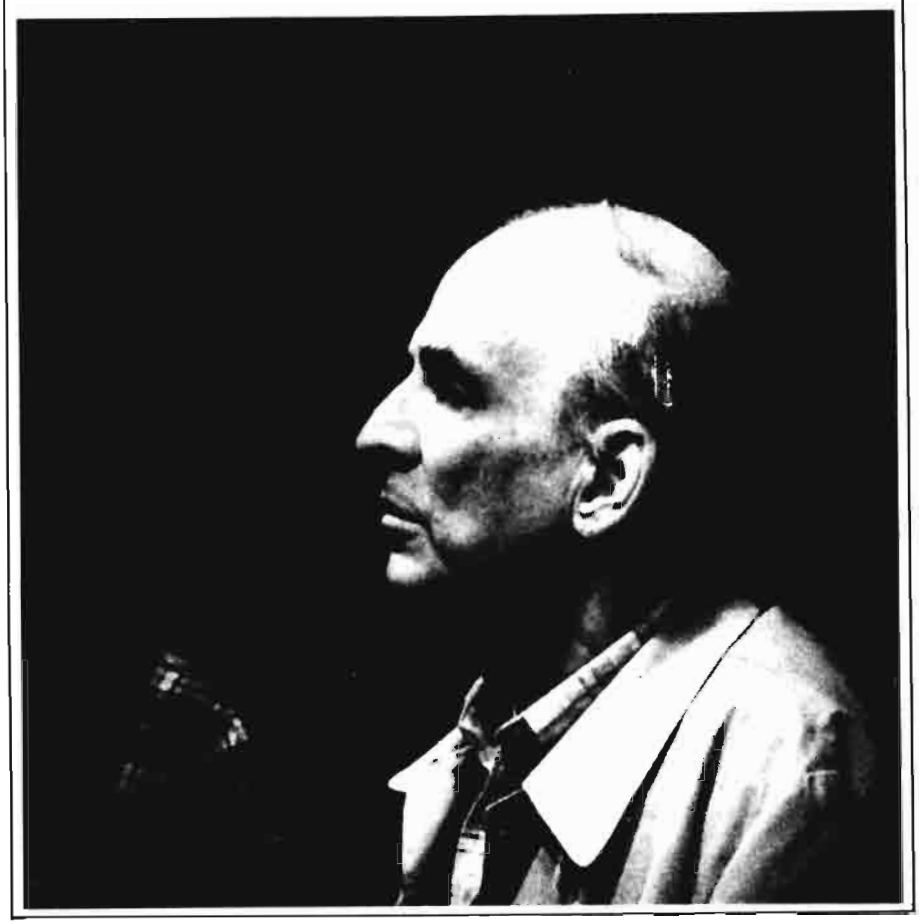
● **اسم آن را هر نوع رابطه‌ای که دوست دارید بگذارید. بله رابطه‌ای وجود دارد، اما اهمیت چندانی ندارد. مهم این است که شما وجود این رابطه را احساس کنید و بس...**

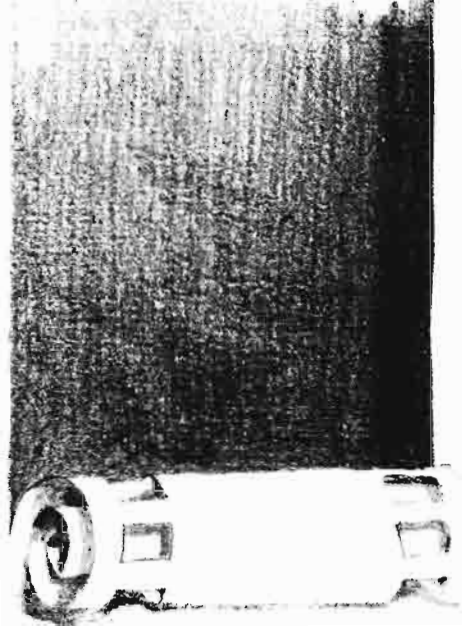
بیورکمن: در فیلم کوتاه شده *فانی و الکساندر*، تماشاگر از تفکر محروم است.

● **بله و این رنجی وحشتناک بوده است.**

آسایا: وقتی از کستاخی بعضی صحنه‌ها صحبت کردم منظورم این بود که این کستاخیها زمانی و لحظه‌ای پیش می‌آیند که همه چیز واضح و روشن است. شخصیتها همانی هستند که به‌نظر می‌آیند و حتی عوامل فوق طبیعی از پس نگاه کودکی دیده می‌شوند. *الکساندر* بینشهایی دارد و این بینشها مثل تمام بینشهای کودکان دیگر است و ناگهان شما تماشاگر را غافلگیر می‌کنید و با خود به دوردست، به ماوراءالطبیعه می‌برید...

● **دیگر وقتمان تمام شد. اما بدانید وقتی آدم هنرمند است و فیلم می‌سازد، خیلی مهم است که با احساسش جلو برود و در پی نتیجه کار نباشد وگرنه زیبایی‌ها از آثار او می‌گریزند و محو می‌شوند. البته در اثر نباید از هم گسیختگی به‌وجود آید. اگر شما به تخیلات خلاق خود ایمان داشته باشید و به احساسات شخصی‌تان اطمینان؛ می‌توانید کاملاً با احساس پیش بروید و عاقبت اندیش نباشید زیرا شما قدرت ادراک نتایج احساسات خود را برای همیشه خواهید یافت.** □





● اینگمار برگمان

پوست مار

آفرینش هنری همیشه خود را در وجود من به صورت نوعی گرسنگی نشان داده است. این نیاز را با اندکی رضایت خاطر مشاهده کرده‌ام، اما هرگز در تمام عمرم نپرسیده‌ام که این گرسنگی چرا باید پیش بیاید و چرا باید بخواهد که تشفی یابد. در چند سال اخیر که این نیاز رفته‌رفته راحتم گذاشته و به اشکال دیگری در آمده است، اهمیت تبیین دلیل «فعالیت هنری»ام را حس کرده‌ام.

یادم می‌آید از وقتی که خیلی بچه بودم نیاز داشتم آنچه را که بدان دست یافته بودم، به دیگران نشان بدهم: پیشرفت در نقاشی، توپی را به دیوار زدن و دوباره گرفتن، اولین دست و پا زدنهایم در آب.

یادم می‌آید که بشدت نیاز داشتم توجه بزرگترها را به این نمودهای حضورم در جهان فیزیکی جلب کنم. بنظرم می‌رسید که هرگز علاقمندی آدمهای دور و برم را به قدر کافی جلب نمی‌کردم. و بنابراین، وقتی واقعیت برای برآوردن این منظور کفایت نکرد، شروع به سر هم کردن چیزهایی کردم و آدمهای روزگارم را با داستانهای عظیمی از ماجراجویی‌های اسرارآمیزم سرگرم کردم. اینها دروغهای ناراحت کننده‌ای بودند که ناچار به شکاکیت دنیای پیرامون من برخورد می‌کردند. سرانجام از معاشرتها کنار کشیدم و رؤیاهایم را برای خودم نگه داشتم. من که کودکی رابطه‌جو و دستخوش خیالپردازی بودم، خیلی زود به خیالپردازی شکاک و شیطان با احساساتی جریحه‌دار شده تبدیل شدم.

اما یك خیالپرداز، جز در رؤیاهایش در جای دیگری هنرمند نیست.

نیاز به واداشتن مردم به گوش دادن، نیاز به رابطه برقرار کردن، و نیاز به زیستن در گرمای دوستی، به جای خود باقی ماند.

همچنانکه دیوارهای زندان تنهایی به دور من کشیده شدند، این نیاز هم قویتر و قویتر شد.

کاملاً روشن بود که وسیله بیانی انتخابی من می‌بایستی سینما باشد. من منظورم را به زبانی بیان می‌کردم که کلمات ـ که من نداشتم ـ، موسیقی ـ که هرگز در آن مهارتی پیدا نکردم ـ، و نقاشی ـ که مرا تحت تأثیر قرار نمی‌داد ـ را دور می‌زد. بناگهان من امکان ایجاد رابطه با دنیای پیرامونم را به زبانی که به معنای دقیق کلمه زبان سخن گفتن میان روح‌ها بود، داشتم.

خودم را با تمام گرسنگی بیست ساله انباشته شده از دوران کودکیم به میان وسیله بیانیم انداختم، من رؤیاها، تجربیات لذتبخش، خیالپردازیها، بارقه‌های جنون، عصبیتها، لرزشهای ایمان و دروغهای آشکار را با نوعی خشم و خروش منتقل کرده‌ام. حالت گرسنگیم مداوماً تازه و تکرار شده. پول، شهرت و موفقیت خیره‌کننده بوده‌اند، اما اهمیت اساسی نداشته‌اند زیرا از عواقب پیشرویم بوده‌اند. با این حرفها نمی‌خواهم آنچه را که به دست آورده‌ام نفی کنم. فکر می‌کنم که این چیزها اهمیت خاص خود را داشته‌اند و شاید هنوز هم دارند. آنچه برایم اینهمه آرامشبخش است، این است که می‌توانم آنچه را که گذشته است در پرتو نوری تازه و کمتر

رومانتیك ببینم. هنر بعنوان ارضای نفس می‌تواند ـ بخصوص برای خود هنرمند ـ اهمیت شایسته خود را داشته باشد.

امروز موقعیت کمتر پیچیده، جالب، ـ و بالاتر از همه ـ سحرانگیز است.

اینك، ـ کاملاً صادقانه بگویم ـ هنر (و نه تنها هنر سینما) را خالی از اهمیت تلقی می‌کنم.

ادبیات، نقاشی، موسیقی، سینما، و تئاتر به خود جان می‌دهند و خود را می‌زایند. جهش‌ها و ترکیبهای تازه پیدا می‌شوند و از بین می‌روند، در نگاهی از بیرون، این حرکت شوری عصبی دارد ـ شور شکوهمند هنرمندان برای نمایش دادن برای خود و برای عامه‌ای که توجهش را بطرزی روزافزون از دست می‌دهد، تصاویری از جهانی که دیگر نمی‌پرسد آنهابه چه می‌اندیشند و به چه چیزی باور دارند. در معدود نقاط بازمانده‌ای که این پرسشها همچنان مطرح است، هنرمندان تنبیه می‌شوند، و هنر، خطرناك و شایسته سرکوبی و هدایت گله‌وار تلقی می‌شود. اما در نهایت، هنر آزاد و بی‌آزرم و بی‌مسؤلیت است و حرکت ـ همانطور که گفتم ـ شدید و تقریباً تب‌آلود است و شبیه به پوست ماری پر از مورچه به نظرم می‌رسد. خود مار مدتهاست که مرده و از درون خورده شده و دیگر زهری ندارد، اما پوستش که پر از حیات جنبنده است، حرکت می‌کند.

اکنون اگر دریابم که اتفاقاً من هم یکی از آن مورچه‌ها هستم، آنوقت باید از خود بپرسم آیا دلیلی وجود دارد که باز هم فعالیتم را ادامه بدهم؟ پاسخ «آری» است. هرچند که از نظر من تئاتر یك روسپی پیر و محبوب است که روزهای بهتری را هم دیده است. و هرچند که من و بسیاری همچون من فیلمهای وسترن را جذابتر از آثار آنتونیونی یا برکمان می‌دانیم. و هرچند که موسیقی نو با رقیق کردن هوا به روشهای ریاضی به ما احساس خفقان می‌دهد، و هرچند نقاشی و مجسمه‌سازی اخته شده‌اند و در آزادی فلج کننده به هدر رفته‌اند. و هرچند که ادبیات بصورت کپه‌ای سنگی از کلمات در آمده که نه پیامی را منتقل می‌کند و نه خطری دارد.

شاعرانی هستند که نمی‌سرایند، زیرا زندگی‌شان را بصورت شعر شکل می‌دهند بازیگرانی هستند که نقش نمی‌آفرینند بلکه زندگی‌شان را بصورت نمایشی متعالی بازی می‌کنند. نقاشانی هستند که هرگز نقاشی نمی‌کنند بلکه چشمهایشان را می‌بندند و عالیترین آثار هنری را پشت پلکهایشان پدید می‌آورند. فیلمسازانی هستند که فیلمهایشان را زندگی می‌کنند و هرگز راضی نمی‌شوند از نبوغ تحقق مادی بخشیدن به آنها سوءاستفاده کنند.

معتقدم که به همین طریق مردم باید امروزه تئاتر را رد کنند زیرا خود در میانه نمایشی زندگی می‌کنند که بصورت یك تراژدی محلی درحال انفجار مداوم است. آنها به موسیقی نیاز ندارند زیرا کوشهایشان هرلحظه در معرض تندبادهای عظیم صداست که در آنها دیوار صوتی ـ رد شکسته می‌شود و پشت سر می‌ماند. شعری لازم ندارند زیرا فلسفه دنیای نو آنها را به موجوداتی کاربردی بَدَل کرده است که به مسائل جالب ـ اما از نظر شعری بی‌مصرف ـ متابولیکی پا بسته‌اند.

انسان (آنگونه که من خود و جهان پیرامونم را تجربه می‌کنم) خود را آزاد کرده و به نحو هراس انگیز و نفس‌گیری هم آزاد کرده است. مذهب و هنر را به دلایل احساساتی، زنده نگاهداشته‌اند، بعنوان نوعی ادای احترام قراردادی به گذشته یا از روی نگرانی ای خیرخواهانه برای اوقات فراغت شهروندانی که بنحوی روزافزون عصبی هستند.

من هنوز درحال اعلان نظر ذهنی خود هستم. امیدوارم و متقاعد شده‌ام که دیگران نظراتی متوازنتر و ظاهراً عینی‌تر دارند. اکنون اگر من همه این عوامل نامیمون را در نظر بگیرم و باز هم بر آن سر باشم که علیرغم همه این چیزها می‌خواهم به پدید آوردن هنر ادامه بدهم، تنها بخاطر یك دلیل بسیار ساده است. (من هیچ ملاحظه صرفاً مادی‌ای را در نظر نخواهم گرفت).

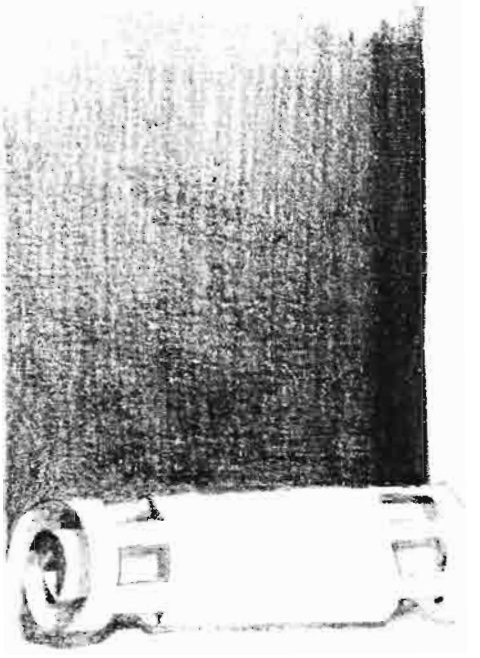
این دلیل «کنجکاوی» است. یك کنجکاوی استوار، هرگز ارضا نشده، مکرر شونده و تحمل ناپذیر که مرا به پیش می‌برد، هرگز آرامم نمی‌گذارد و کاملاً جایگزین گرسنگی قدیمی من برای دوستی می‌شود.

حال زندانی‌ای را دارم که دوران طولانی محکومیتش را طی کرده و ناگهان به درون جهان خارجی که درحال انفجار و فریاد و خرناس است؛ سکندری خورده است. من اسیر یك کنجکاوی مهار نشدنی هستم. من چشمانم را همراه دارم، درك می‌کنم، می‌بینم که همه چیز غیر واقعی، تخیلی، وحشت انگیز یا مسخره است. ذره غبار در حال پروازی را می‌گیرم، شاید یك فیلم است ـ و این چه اهمیتی دارد؟ مطلقاً هیچ، اما چون خودم آن را جالب می‌یابم، پس این یك فیلم است. من با چیزهایی که برای خودم گرفته‌ام دگرگون می‌شوم و خود را شادمانه یا بنحوی‌جنون آمیزبا آنها سرگرم می‌کنم. راهم را به زور از میان دیگر مورچگان باز می‌کنم، ما کار عظیمی انجام می‌دهیم. پوست مار حرکت می‌کند.

این، و فقط همین، حقیقت من است. خواستار آن نیستم تا برای همه همین طور باشد، چه این نیز همچون آرامش ابدی طبیعتاً نادر است. اما بعنوان مبنایی برای فعالیت هنری طی چند سال آینده، این لااقل برای من کاملاً کفایت می‌کند.

هنرمند بودن بخاطر خود شخص همیشه چندان مطلوب نیست. اما یك امتیاز برجسته دارد: هنرمند با هرموجود دیگری که بخاطر خودش وجود دارد در جایگاهی برابر است. اگر ما را با هم فرض کنند، احتمالاً اعضای انجمن اخوت نسبتاً بزرگی را تشکیل خواهیم داد که به این شیوهٔ دوستی خودخواهانه، روی زمینی گرم و کثیف و زیر آسمانی سرد و تهی «وجود داریم». □

متن خطابه مراسم اهدای جایزه اراسموس، آمستردام، ۱۹۶۵
از مقدمه کتاب در دست انتشار صورتك (فیلمنامه پرسونا)، ترجمهٔ بهروز تورانی



● نورمان. ن. هولاند

فیلمی همچون شمایل نگاری

مهر هفتم

برگمان در «مهر هفتم» جدا از ارائه شاهکاری هنری، پارادکس شگفت انگیزی نیز خلق کرده است: مدیومی به غایت مدرن، و سبکی غیر مدرن ـ قرون وسطایی ـ را به‌کار برده است. احساس اولیه قرار گرفتن در سوئد قرن چهاردهم، قرون وسطایی است. و مهمتر اینکه مهر هفتم یك «توتن تانتس»[۱] سنتی است که طی آن تندیس تمثیلی «مرگ» (که همچون راهبها سیاهپوش است)، ساعت شنی و داس به‌دست، زیر آسمان تیره و طوفانی رقص نهائی شخصیتهای فیلم را رهبری می‌کند. و مهمترین نکته این است که برگمان شبیه سایر هنرمندان قرون وسطایی یك واقعیت شمایلی ـ تمثیلی را به ما عرضه می‌دارد که این واقعیت تمثیلی، زمانی کاملاً قابل درك است که بدان، به‌عنوان نمایانگر چیزی ورای خود توجه شود. برگمان ضمن یادداشتی راجع به فیلم می‌نویسد: «مقصود من تصویر کردن به روشی بود که شمایل‌نگاران قرون وسطی انجام می‌دادند.» و برگمان به‌راستی همین را دقیقاً در مهر هفتم انجام داده است.

مهر هفتم درباره جستجو و کنکاش یك سرباز جنگ صلیبی است. اما این تلاش نه در «سرزمین مقدس» دوردست، بلکه در خود سرزمین سوئد صورت می‌گیرد. شوالیه پس از ده سال شرکت در جنگهای صلیبی، خسته و سرخورده به موطن‌اش مراجعت می‌کند. در ساحل دریا تندیس شوم مرگ، از پس یك‌سری دیزالوهای دیدنی نمایان شده و در صدد گرفتن جان او برمی‌آید. شوالیه آن را به تعویق می‌اندازد. نهایتاً مرگ را به مبارزه‌ای در بازی شطرنج فرامی‌خواند. اگر شوالیه برنده شود، از مرگ رهایی می‌یابد. همچنین تا زمانی که این نبرد به درازا بکشد او فرصت آن را خواهد داشت که به جستجو و کنکاش خود به‌منظور دست‌یابی به دانش یقینی درباره خداوند ادامه داده و مأموریت خطیر زندگیش را به انجام رساند. در طول فواصل متناوب بازی او و تندیس مرگ، شوالیه درپی خواسته خویش در کشورش به سیاحت می‌پردازد، درحالی که مرگ شوم نیز در سرتاسر سوئد بیداد می‌کند.

برگمان از کاراکترهای قرون وسطائی خویش چندین معادل‌سازی مدرن و آشکار را مد نظر دارد: «هراس آنها از طاعون، روز رستاخیز و ستاره‌ای است که نامش افسنطین[۲] است. ترس و بیم ما شکل دیگری دارد، اما کلمات تفاوتی نمی‌کنند. سؤال همچنان باقی است.» طاعون ما ریشه‌ای و درونی است. همچنین ما نظامیان و کشیشان خود را داریم. یا آنطور که برگمان آنها را می‌نامد: «کمونیسم و کاتولیسیسم. دو ـ ایسمی که از نقطه نظر هردو مکتب، اندیویدالیست پاك‌نیت باید اعتراضات خود را فرونشاند.» با این وصف قلمداد کردن مهر هفتم صرفاً به‌عنوان معادلی روانشناسی مرده‌انگارانه[۳]، برای زندگی مدرن امروزی، عمومیت و جامعیت شاهکار برگمان به گونه‌ای غیر ضرور محدود می‌گردد. تمامی انسانها در همه جای دنیا همیشه با مرگ زندگی کرده و می‌کنند. برگمان پا را فراتر از یك «توتن تانتس» گذاشته و در تلاش پاسخ دادن به سؤال دیگرتری است. «اگر مرگ تنها قطعیت ممکن است،

پس جایگاه خداوند در این میان چیست؟

درجریان سیاحت و کنکاش شوالیه، پاسخ لازم به ما داده می‌شود. اگرچه، البته، خود شوالیه به‌نظر می‌رسد که آن را درک نمی‌کند و یا هرگز متوجه نمی‌شود که به آن دست یافته است. شوالیه به همراه مهتر اسلحه‌دار ماتریالیست و پوزیتویست خود ـ که بدیلی بر طبیعت ذهناً جستجوگر شوالیه است ـ درپی دست یافتن به قطعیت راجع به خداوند است. چرا که «اعتقاد بی‌دانش، مثل دوست داشتن کورکورانه شخصی است که هرگز به آدم پاسخ نمی‌دهد» اما انچیزی که شوالیه بدان دست می‌یابد مردمی است که به خداوند صرفا به‌عنوان عامل و مسبب بلایای آسمانی، طاعون، مرگ و کسی که عینا مکافات می‌کند، اعتقاد دارند. نزد این جماعت، مذهب به یك منع، بیرحمی، زجر و آزار خود و دیگران و سوزاندن دختران معصوم به جرم ساحره‌گری بدل شده است. در موحش‌ترین صحنه‌ای که تاکنون روی پردهٔ سینما نقش بسته است، برکمان اقدام دسته‌جمعی افرادی را به ما نشان می‌دهد که برطبق مناسك مذهبی، خود را شکنجه می‌کنند. صف طویل مردان نیمه عریان که خود و دیگران را شلاق می‌زنند. گروهی راهب که صلیبهای عظیم و سنگین را به سختی و با زجر و مشقت حمل می‌کنند، گروهی استخوانهای جمجمه انسان را بالای سرهای خمیده خود به کونه دردناکی نگه می‌دارند، کودکان معصومی که تاجهایی از خار بر سر نهاده‌اند، جماعتی که با پای برهنه یا روی زانوان خود لنگ‌لنگان راه می‌روند، زن عظیم‌الجثه و بدقیافه‌ای که صورتی کاملاً سفید دارد و دختر جوان و دوست‌داشتنی که ازنشوه مازوخیسم خود لبخند به لب داشته و در همان حال قطرات اشك از کونه‌هایش روان است. این جمعیت، تفریح و شادمانی گروهی بازیکر دوردکرد را منغص ساخته و عابدی دیوانه از آن جمع، درحالی که به زشتی چهره بازیکران (بینی دراز، اندام فربه...) می‌تازد، بر سر آنها فریاد می‌کشد. او سپس با فرونشاندن خشم و تنفر خویش، با خوشحالی خشم خداوند را اعلام می‌کند و جمعیت، دوباره راه دشوار خود را روی پهنه خاك سوزان و فاقد حیات درپیش می‌گیرد.

به‌نظر چنین می‌رسد که برکمان، درصدد بیان این نکته است که مذهب نزد کسانی که خداوند را دشمن زندگی و حیات می‌پندارند، همین است. و از اینروست که هنر (که در فیلم توسط نقاش تندخو و میکسار کلیسا نمایندگی می‌شود) نیز برای محظوظ ساختن شهوت ترس مردم بدل به تصویرکر مرگ شده و زندگی نیز آنطور که در صحنه عجیب و غریب مهمانسرا نشان داده می‌شود با شعار «خوردن، نوشیدن و ازدواج کردن» به تمسخر گرفته می‌شود.

برکمان، با بیانی سینمایی، این رویه سنگ قبر را در قاب تصاویرش، با فضاهای عظیم تیره و تاریك و اغلب با استفاده از دیزالوهائی ملایم از نمایی به نمای دیگر نشان می‌دهد. در یادداشتی که برکمان راجع به فیلم نگاشته، چنین توضیح می‌دهد: «وقتی بچه بودم گاهی اوقات پدرم مرا نیز همراه خود برای انجام مراسم مذهبی به کلیساهای کوچك حومه شهر می‌برد... وقتی پدر روحانی موعظه می‌کرد... من تمام توجهم معطوف به دنیای اسرارآمیز کلیسا، سقف‌های کوتاه، دیوارهای عظیم، رایحه ابدیت... کیاهان عجیب، نقاشی‌های قرون وسطایی و پیکره‌های روی سقف و دیوارها می‌شد. در انجا هرانچه تخیل آرزو می‌کرد یافت می‌شد: فرشتکان، قدیسین... حیوانات وحشت‌انگیز... همه اینها با چشم‌اندازهائی اسمانی، زمینی و دریایی از زیبایی غریب و در عین حال آشنا احاطه شده بود. در جنگلی تندیس مرگ با شوالیه به بازی شطرنج نشسته بود، مردی برهنه با چشمان از حدقه درآمده از شاخه درختی آویزان بود و در پایین مرگ با طیب خاطر مشغول اره کردن تنه درخت بود. در راس الخط تپه‌ای کوتاه، مرگ آخرین رقص را برای مردکان قبل از ورود به دیار ظلمات و نیستی رهبری می‌کرد.

در سقف دیگری «باکره مقدس» که درحال عبور از باغچه کل سرخ بود، دست کودك (مسیح) را در دست داشت. او دستانی بسان زنان روستایی داشت... من با دیدن تصویر تصلیب مسیح، دربرابر فاجعه غمباری که در شرف وقوع بود جبهه می‌گرفتم و روحم درمقابل ظلمی موحش و رنجی بی‌پایان درهم فشرده می‌شد.»

مهر هفتم برای ما خداوند را می‌یابد ـ یا اقلاً قطعیت دیگری را نسبت به مرگ ارائه می‌کند ـ البته نه در ستاره افسنطین و یا در مراسم پررنج و عذاب مذهبی و تصلیب، بلکه در زندگی ساده بازیکر و شعبده‌بازی موسوم به «یوف» (ژوزف)، همسر وی «میا» (مریم) و فرزندشان. چنانچه کویی معادلی برای خانواده مقدس ارائه می‌شود. حتی خیلی آشکارتر «یوف» در نمایش طعنه‌آمیز و پانتومیم‌وار دسته بازیکران، نقش مردی را بازی می‌کند که همسرش به او وفادار نیست. «یوف» نیز یك هنرمند است. او شیفته مناظر بوده و برکمان یکی از انها را به ما نشان می‌دهد «باکره مقدس درحالی که دستهای مسیح کوچك را در دست دارد او را راه می‌برد». به غیر از شوالیه، «یوف» تنها فردی است که قادر به رویت تندیس تمثیلی مرگ است (به‌عنوان مثال مهتر ماتریالیست شوالیه، تندیس مرگ را نه در هیئت شمایلی آن بلکه در شکل لشکری مهیب می‌بیند). «یوف» همچنین اوازهایی می‌سراید که ملودی‌های ساده‌شان زمینه‌ای برای رویه دیگر مذهبی فیلم است. برکمان با بیانی سینمایی، قطعیت و تقدس زندگی را که سمبلش خانواده «یوف» است، با نورپردازی روشنتر، نماهای ظریف و بشاش تصویر کرده و قطع‌های سریع را تدریجا جایگزین دیزالوهای نرمی که برای رویه دیگر استفاده کرده بود، می‌کند.

با این وصف، حتی «یوف» معصوم نیز توسط نیروهای مرگ قابلیت تبدیل به فردی لوده و حتی دزد را داراست. در صحنه مضحك و کمیك مهمانسرا، او را توسط شعله‌های آتش شکنجه کرده و مجبور به پایین و بالا پریدن روی میز می‌کنند تا حرکات خرس را تقلید نماید و او با تقلید اغراق‌آمیزش ظرفیت و توان خود برای بیرون آمدن از طبیعت انسان عادی را به نمایش می‌گذارد: هنرمندی که از بروز هنر خویش جلوگیری شده و با تبدیل شدن به فردی رذل واکنش نشان می‌دهد. او هنگام در رفتن بازوبندی را کش می‌رود.

این هبوط به پوچی[۴] شوم اثبات می‌کند که مرگ و مذهب مرگ نمی‌توانند تنها قطعیت موجود باشند. همانطوریکه دخترك دیوانه در شرف سوزانده شدن به جرم ساحره‌گری به شوالیه می‌گوید: «شما خداوند را (یا شیطان را که خود دلالتی بر وجود خداست) در چشمان یك انسان دیگر پیدا کنید». اما شوالیه کنجکاو و ذهنی می‌گوید که او تنها وحشت را می‌بیند. برای لحظه‌ای چنین

به‌نظر می‌رسد که شوالیه در خوراکی از سرشیر و توت فرنگی (نمایانگر شور زندگی درمقابل نان و شراب که مرگ را تقدیس می‌کنند) که «میا» مهربان به وی می‌دهد، به قطعیت خویش راجع به خداوند دست یافته است. باز به‌نظر می‌رسد که شوالیه «یك ماموریت خطیر و مهم» را یافته است: او خدمت و وظیفه شوالیه‌گری سنتی را بعهده می‌گیرد و بجای تلاش به‌خاطر مسخر کردن سرزمین مقدس، به حافظ و نگهبانی برای خانواده مقدس تبدیل می‌شود: شوالیه «میا» و «یوف» و فرزندشان را از میان جنگل تاریك عبور داده و راهنمایی می‌کند و هنگام بازی شطرنج شوالیه و مرگ، زمانیکه «یوف» خیالباف با تشخیص «مرگ سیاهپوش» و احساس خطر برای خود و خانواده‌اش درصدد فرار و نجات خانواده‌اش برمی‌آید، شوالیه برای کمك بدانها با زدن و بهم ریختن مهره‌های شطرنج حواس مرگ را پرت می‌کند. که اتفاقاً همین مجالی برای مرگ فراهم می‌سازد که شوالیه را گول زده و بازی را ببرد. با باختن بازی شطرنج، درواقع شوالیه بخاطر نجات «یوف» و «میا»، زندگی خود را تسلیم می‌کند (در صحنه‌ای طوفانی و پرآشوب شبیه نقاشی‌های پرواز به مصر).

با این وصف، اگرچه شوالیه راه رستگاری را برای تماشاگران نشان داده است ولی گمان نمی‌رود که آنرا برای خودش نیز یافته باشد. او به جستجوی خویش درپی دست یافتن به پاسخهای انتزاعی و مطلق ادامه داده و بقیه گروه محکوم به فنا را (آهنگر و زن آهنگر، اسلحه‌دار و کدبانوی خاموش اسلحه‌دار) به‌سوی قلعه خویش راه می‌برد. او در صحنه فاقد حس و سرد دیدار با همسرش که مدت ده سال همدیگر را ندیده‌اند، از دور سلام می‌کند و سرخوردگی خود را به همسرش ابراز کرده و در عین حال اظهار می‌دارد که متأسف نیست و بدنبال جستجوی خویش است. زمانیکه زن شوالیه کنایات مغموم را از مکاشفه یوحنا ـ باب هشتم ـ می‌خواند: «و زمانیکه مهر هفتم را گشود...» تندیس مرگ که جملگی منتظر وی هستند ظاهر می‌شود. شوالیه بار دیگر درخواست می‌کند که خداوند وجودش را اثبات نماید، دخترك خاموش برای اولین بار لب

به سخن گشوده و می‌گوید: «به آخر رسید» ـششمین کلمه از هفت کلمه نهایی مسیح ـ و مرگ همه آنها را جمع کرده و ردای سیاهش تمامی پرده را می‌پوشاند.

خلاصه، فیلم به سؤالی که خود طرح کرده بود (اگر مرگ تنها عامل قطعی است پس جایگاه خداوند چیست؟) پاسخ لازم را می‌دهد (شما خدا را در زندگی و حیات بیابید). نماهای افتتاحی فیلم هم این کنتراست را طرح می‌کنند: ابتدا نمائی از آسمان آبی و خالی و نمای بعدی همان آسمان با تنها پرنده‌ای که در خلاف جهت باد پرواز می‌کند: زندگی از تقابلش با مرگ معنا پیدا می‌کند، مثل عشق ساده به زندگی «میا» و «یوف» که از عشق به مرگ محیط پیرامونشان مفهوم پیدا می‌کند ـیا مثل بازی شطرنج که از یکسری تضادها و تقابل‌ها شکل می‌گیرد.

بازی شطرنج، فکر محوری فیلم است و بیشتر صنایع بدیعی و تمثیل‌های ضمنی فیلم ـازجمله قلعه (رخ) شوالیه و یا هشت مرد شجاع (پیاده) که دخترک جادوگر را می‌سوزانند ـ را القا می‌نماید. بازی شطرنج همچنین با نمایش گروه بازیگران دوره‌گرد نیز خوب جور می‌شود. هر دو تصاویر سنتی از گذرا و آنی بودن زندگی هستند: «مرگ، نقشهای ما را می‌رباید»، تندیس مرگ مهره‌های شطرنج را جمع کرده و داخل جعبه می‌ریزد. خود کاراکترهای فیلم و نقطه نظراتی که ابراز می‌دارند، درست مثل مهره‌های بازی در تقابل و تضاد برعلیه همدیگر بکار گرفته شده‌اند.

درضمن بعضی مطابقت‌های ویژه‌ای نیز وجود دارد (البته تا اندازه‌ای برای تماشاگر غیر سوئدی اسامی مهره‌های شطرنج کیج‌کننده است) شوالیه درواقع مهره پادشاه شطرنج است که توسط صلیبش قابل تشخیص است. زمانیکه او می‌بازد بقیه نیز خود بخود شکست می‌خورند. و این «یوف» شعبده‌باز است که مهره اسب بازی بشمار می‌آید. (در زبان سوئدی springare یعنی جهش و پرش‌کننده) تنها ایندو فرد واجد آن بصیرت لازمه هستند که از واقعیت فراتر روند، دقیقاً شبیه مهره‌های پادشاه و اسب که قادرند از صفحه شطرنج جدا شوند.[5] اسب چالاک ـ Leaper ـ قادر است در همه حالات و هر زمان که اراده کند از صفحه شطرنج دوبعدی خارج شده و جابجا شود. قابلیت‌های «یوف» بعنوان فردی واجد بینش معنوی، نسبتاً دقیق تقلید شده است، این امر همچنین در صحنه مهمانسرا (اشخاصی که او را آزار داده و مجبورش می‌کنند که روی میز پایین و بالا بپرد)، مصداق دارد. مهره دیگری که می‌تواند در خلال بازی از سطح صفحه شطرنج جدا شود، پادشاه است ولی آن تنها درصورتی رخ می‌دهد که پادشاه به‌جای قلعه (رخ) برود ـیعنی بازگشت به خانه شبیه بازگشت شوالیه فیلم. البته تمامی مهره‌ها و شخصیتها در لحظه مرگشان یعنی زمانیکه از صفحه شطرنج جدا شده‌اند قادر به رؤیت فراتر از آن هستند. علاوه بر این بصیرت لازم برای دیدن دنیای فراتر از واقعیت فیزیکی صفحه شطرنج، برای آنها و همچنین شوالیه»، محدود به رؤیت تندیس تمثیلی مرگ شده است، درصورتیکه «یوف» قادر است نه‌تنها مرگ را بلکه «زندگی مقدس»، «مادر و کودک مقدس» را نیز مشاهده نماید.

به عبارت دیگر، این تنها هنرمند است که واجد آن بصیرتی است که شوالیه در قالب سؤالات انتزاعی درپی دست یافتن بدان است.

همانطوریکه شمایل‌نگار کلیسا (که نقاشی‌های دیواریش صحنه‌های فیلم را از پیش تصویر می‌کند) اظهار می‌کند هنرمند می‌تواند خداوند را با احساسات خویش تصویر نماید. «نه آن واقعیتی که می‌بینی بلکه از نوع دیگر». و «یوف» چالاک و شعبده‌باز هنرمندی از این دست است: او آرزومند است که کودک مسیح‌وار خویش بزرگ شده و بیاموزد چیزی را که خود «کلک غیرممکن» می‌نامد و بتواند توپ شعبده‌بازی را همیشه در هوا نگاه دارد. برکمان خود نیز اینگونه هنرمندی است: او خود را «یک جادوگر» می‌نامد که با تبدیل عکس‌های ثابت به تصاویر متحرکت چشم انسانها را فریب می‌دهد.

ختم کلام، در مهر هفتم، مثر اکثر شاهکارهای هنری ما شاهد وحدت مدیوم و تم هستیم. برکمان خود می‌نویسد: «از لحظه‌ای که هنر دست از پرستش می‌شوید، میل مفرط به خلاقیت را از دست می‌دهد» و در این فیلم برکمان با خلق یک شمایل‌نگاری به سبک هنر قرون وسطائی، فیلم را بدل به پرستش نموده است (اگرچه پرستش زندگی، نه خداوند) او بطور عینی جهان واقعی را با لطافت و خوشی تشریح می‌کند با این تفاوت که وی واقعیت را به‌عنوان برملاکننده چیزی فراتر از واقعیت صرف، بخدمت گرفته است. با انجام اینکار، برکمان خود را بعنوان یکی از بزرگترین و اصیل‌ترین کارکردانان جهان تثبیت می‌نماید. او با ارتقاء فیلم به مرتبه‌ای ورای رئالیسم فیزیکی صرف، تماشاگر مهره‌های شطرنج فیلمش را وامیدارد که با دیدگان خود، در هنگام حرکت دادن مهره‌های خویش فراتر از صفحه شطرنج را نظاره کنند. □

برگرفته از کتاب Rennaissance of the Film

ترجمه اسماعیل میهن‌دوست

پاورقی‌ها:

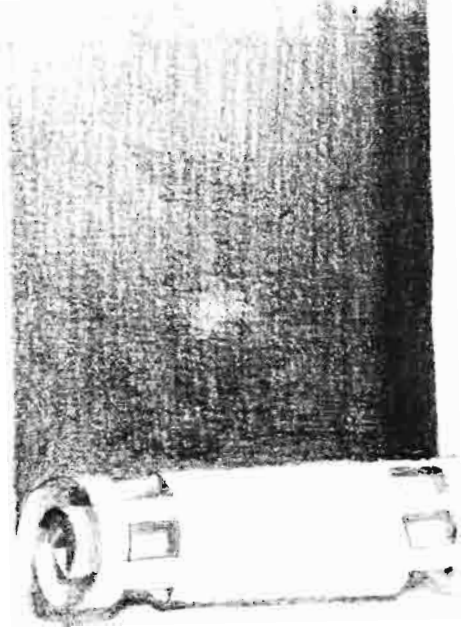
۱) Totentanz ـواژه‌ای المانی است و ترکیبی است از « Toten » (منسوب به مردگان) و « Der Tanz » (رقص). ترکیب این دو به‌صورت Toten tanz همچنین به معنای «نمایش عکس یا مجسمه انسانهای اعصار مختلف «نیز بکار می‌رود ـ م.

۲) Wormwood

۳) necroterpsichorean

۴) reductio ad a bsurdum

۵) تنها دو مهره اسب و پادشاه می‌توانند از روی مهره‌های دیگر عبور کنند ـ م.



● گوران پرسون

همچون در یك آینه و همچون برگمان

گفته می‌شود که **همچون در یك آینه** زیبایی انتزاعی و صوری خاصی دارد. من با این حرف، تاحد مشخصی موافقم. بی‌تردید از فیلم می‌توان به اندازه‌ای که از یك قطعه موسیقی لذت می‌بریم خوشمان بیاید، فیلم از نظر توازن، سیالیت و تعادل ارزشهایی دارد. قصه در فضایی ملایم و با سایه و روشنهای زیاد گسترش می‌یابد و نور تند غریبی تمام زوایای آن را روشن می‌کند. در آن وحدت صمیمی یك قطعه موسیقی مجلسی حس می‌شود و هیچ حیزی در آن، زیادی و آزار دهنده نیست.

برگمان گفته است که مفاهیم نهفته در آثار او، شهودی حاصل آمده‌اند. او در گفت و گویی چنین می‌گوید: «این اندیشه‌ها چون ماهیهای درخشان در تورمن گرفتار می‌شوند، یا شاید درست‌تر آن باشد که گفته شد، من در توری که خوشبختانه از اصل و نسب آن اطلاع ندارم گرفتار می‌شوم».

به اعتقاد من این نقل قول می‌تواند دستمایهٔ لازم برای درك برگمان در مقام هنرمند را در اختیار بنهد. او به هیچ وجه دیگر نمی‌توانست آن پختگی، پیچیدگی و حس مشوب کنندهٔ بی‌منطقی در چهارچوب ساختار دقیق و واجد منطق نمایشی اثر خویش را به دست آورد. برگمان توانایی غیرمتعارفی برای تسلط یافتن بر عرصه‌های تازه در درون خود دارد و این کار را به این روش انجام می‌دهد که وقتی ذهن آگاه او سرشار از دستمایه‌های ناآگاهانه می‌شود و حصارهای ذهنی او در هم می‌ریزند، خویشتن را در مرحلهٔ الهام قرار می‌دهد.

این شیوه سبب می‌شود که فیلمهای او به شدت شخصی شوند. اما مادام که دلمشغولیهای شخصی او سرشتی جهانی دارند، مسئله‌ساز نمی‌شوند. برای مثال، **توت فرنگیهای وحشی** و **چشمهٔ باکرگی** مباحثی در زمینه بررسی گناه و راههای دستیابی به رستگاری نهایی‌اند. این فیلمها در توصیف شرایط لازم برای دستیابی به آرامش، عینی عمل می‌کنند. اما در اینجا یك نکته وجود دارد و برگمان به تمامی از آن آگاه نیست و این را می‌توان به روشنی در فیلمهای **مهر هفتم**، **چهره** و تا حدی در **همچون در یك آینه** مشاهده کرد. جست و جو به یك رویداد شخصی و خصوصی، و شاید بیش از حد خصوصی بدل می‌گردد، و تماشاگر شاید ستایشش کند، اما از آن سر در نمی‌آورد.

اما **همچون در یك آینه** را به راحتی می‌توان فیلمی دور از دیگر آثار برگمان، و حتی دور از خود او ارزیابی کرد. فیلم درام زندگی یك نویسندهٔ میانسال به نام داوید است که از نظری نویسندهٔ موفقی است، از نظر هنری چندان اعتباری ندارد و در مقام انسان هم در مجموع آنقدرها موفق نبوده، و نیز به دخترش کارین ـ که به یك بیماری مغزی دچار است و در بیست و چهار ساعتی که فیلم در برمی‌گیرد، حال وخیمی می‌یابد ـ و پسر در حال بلوغش مینوس و دامادش مارتین می‌پردازد.

همهٔ منتقدان سوئدی اشاره کرده‌اند که

از ادعای مستمر مارتین که همسرش را عمیقاً دوست دارد چیزی دستگیرشان نشده است. این اعتراضی غریب است، چون تمام کارهایی که مارتین می‌کند، خلاف حرفش را به اثبات می‌رساند. او تکذیب می‌کند که همسر خونکرم و مهربانی را که کارین وصفش را به زبان می‌آورد می‌خواهد و سپس بلافاصله به مسواک زدن دندانهایش می‌پردازد. کویی می‌خواهد دهانش را از دروغ ناخودآگاهانه‌ای که گفته پاک کند.

حتی تك کویی پایانی داوید هم دو پهلو است. بسیاری گفته‌اند که پیام فیلم در این تك کویی نهفته است و به راحتی می‌توان دلیل آنها را فهمید. این تك کویی در پایان فیلم صورت می‌گیرد و توجه به آن سمت سوق داده می‌شود و داوید چنان حرف می‌زند که کویی مستقیما تماشاگر را مورد خطاب قرار می‌دهد. اما وقتی حرفهای او را در زمینهٔ مورد بحث ارزیابی کنیم شك می‌کنیم که آیا این تك کویی در مورد خداوند در مقام عشق، در مقام همه نوع عشق، جدی است یا فقط راه گریزی است برای اجتناب از برخورد مسئولانه با مردم، یا حتی یك نوع برخورد خلاقه و توجیهی است برای عشق نامشروع مینوس نسبت به کارین.

اشارهٔ من به این صحنه‌ها از آن روست که بگویم با هیچ نکته‌ای در این فیلم نمی‌توان برخوردی ظاهری کرد. گرچه برکمان می‌خواهد مستقیماً با احساسات تماشاگران کار کند. ولی احساسات ساده و بی‌تفاوت را جلب و تحریك نمی‌کند.

کارین آدمی مبتلا به اسکیزوفرنی است، که به نحو درستی از زاویه دید روانکاوانه به او پرداخته می‌شود، اما هدف اصلی برگمان مسلماً این نبوده که شناختی بالینی از او به دست دهد. تا حدی از طریق کارین است که درمی‌یابیم حالا تماس برای برگمان اهمیتی معادل خود شناسی در **توت فرنگیهای وحشی** یافته است. به زعم او تنها از طریق تماس با آدمی بیرونی- آدمی دیگر، یا خداست که می‌توان واقعیت کامل فرد را تعمیم داد. نه مارتین با عشق خود، با ارزویش برای تبدیل کارین به موجودی که به رسم زمانه به او بهنجار می‌گوییم و نه داوید با مطالعه سرد و بیروحش از نشانه‌های بیماری دخترش. هیچ کدام نمی‌توانند به کارین کمك کنند که خدای خود را پیدا کند. حتی کوشش نومیدانهٔ خود او برای روح دادن به این خدا در انزوایش هم ناکام می‌ماند. تنها از طریق مینوس، که با احترام تمام خود را در مشکلات او درگیر می‌کند و سپس در تجربه‌ای خشن با او شریك می‌شود، است که کارین بالاخره خدای خود را می‌یابد، که می‌خواهد در او رسوخ کند، اما چون کارین مقاومت می‌کند موفق نمی‌شود. کارین به عمق وجود خود رسیده و به این کشف خود مؤمن می‌ماند و از همین روست که حاضر به هیچ گونه مداوایی نیست، چون از آن می‌هراسد که آنچه را بدان رسیده از دست بدهد.

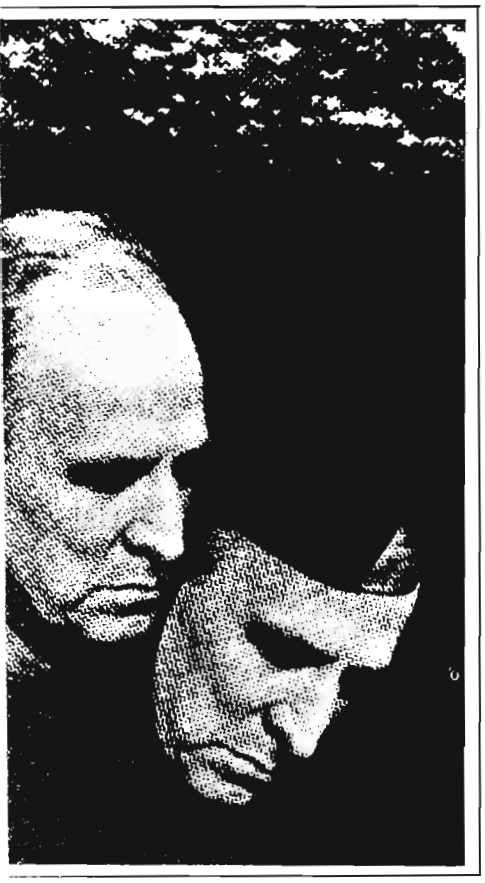
من به این مثال قدرت تماس تمسك جسته‌ام، چون آن را خیلی غریب می‌یابم. اصلاً چرا برگمان شخصیتی چون کارین را مطرح می‌کند؟

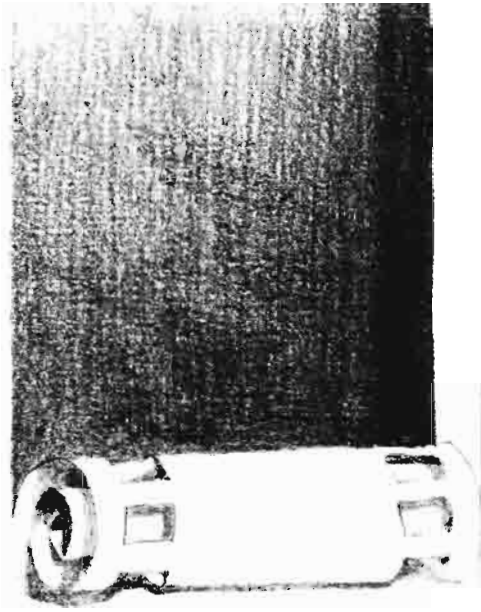
برای هرکسی که کمی با برکمان و فیلمهای او آشنا باشد، روشن است که **همچون در یك آینه** مؤید بسیاری از اتهاماتی است که منتقدان مخالف برکمان- و در مواردی حتی خود برکمان- علیه فیلمهای او مطرح کرده‌اند. درست کمی پیش از آنکه برکمان این فیلم را بسازد، نقد تندی علیه فیلمهای او در یك نشریه سوئدی انتشار یافت. بعدها گفته شد که نویسندهٔ آن نقد خود برکمان بوده است. اما این را هم می‌دانیم که **همچون در یك آینه** فیلم اول یك سه‌گانه (تریلوژی) حالا کامل شده است، که هدف آن بررسی برداشتی دربارهٔ زندگی است.

آنچه در فیلم گیج کننده به نظر می‌رسد، اگر در ارتباط با فیلمساز در نظر گرفته شود کاملاً قابل فهم می‌شود. بی‌هیچ تردیدی می‌توان گفت که قهرمانان اول همهٔ فیلمهای او، جلوه‌هایی از شخصیت خود برکمان‌اند. در نتیجه فیلم توصیفی است دربارهٔ توسعه و توازن نیروها در درون خود او.

حساسیت دال بربیماری کارین، فرو پاشی خیلی زود او وقتی می‌فهمد که دستمایه مطالعه‌ای جدی بوده است، روشی که برای بستن درها به روی خود در پیش می‌گیرد، همه تجلیاتی است از رد پاهای برکمان. کارین هم همتای فیلمساز نسبت به صداها حساسیت خاصی دارد. کارین هم همتای فیلمساز تعلق خاطری به مطالعه طرحها و الگوهای در هم پیچیده دارد و چون او طرحهای روی کاغذ دیواری را وارسی می‌کند (اصلاً قرار بود اسم فیلم **کاغذ دیواری** باشد). کارین بعد از تماس با نیرویی مهربان، جوان و درگیر شونده به خودشناسی می‌رسد. او همچون مسئله‌ای حل شده- که به هرحال، همانقدر که انسان است، مسئله هم هست- به کناری گذاشته می‌شود. داوید هم بخشی از تصویر برکمان است (مقایسه‌اش کنید با نوشتن مقاله‌ای علیه برکمان به قلم خود برکمان).

در فضایی محدود جای آن نیست که جز اشاره‌هایی به فیلم و ارائه تحلیلی موجز مطلب بیشتری آورده شود. می‌توان برسر این نکته بحث کرد که می‌توان با فیلم به صورتی که خود برکمان با آن برخورد می‌کند طرف شد، اما نمی‌توان این نکته را ناگفته گذاشت که فیلم جذابیتهای غریب خودش را هم دارد. □





● رابین وود

○ ترجمهٔ بهروز تورانی

آگاهی و مرگ

چشمه باکرگی

نخستین نکته‌ای که تماشاگر- به درستی- در چشمه بکر (چشمه باکرگی) متوجهٔ آن می‌شود، واقع نمایی متقاعد کنندهٔ نحوهٔ بازآفرینی زندگی قرون وسطایی است. در واقع این فیلم را می‌توان از این نظر که شخصیتهایش به نحوی درست به محیط و دوران خود تعلق دارند: کاملاً از مهر هفتم متمایز دانست. مصداق عام فیلم ریشه در انگیزه‌های همیشگی و اساسی طبیعت بشر دارد و ناشی از قرار دادن شخصیتهای اساساً امروزی در یك چهارچوب قرون وسطایی نیست. در سرتاسر فیلم، حس حیات به واقعیتهای فیزیکی نزدیك است.

حساسیت برگمان به ماهیت مواد که از بعضی نظرها کاملاً خارج از حوزهٔ دلمشغولیهایی است که در فیلمنامهٔ خود او مشهود است، در عکس العملش نسبت به جنبه‌های شاعرانهٔ فیلم نمود پیدا می‌کند. او از تصویر پردازی سنتی و در عین حال به شدت تأثیر گذار با اطمینان و نرمش بسیار استفاده می‌کند. تضاد بین نور و ظلمت، بخصوص در ارتباط با دو دختر جلوه می‌کند: تضاد رنگ موها و قالب کلی پیکرشان، اسب سفید کارین که او با آن شمع‌های مریم مقدس را به سوی کلیسا می‌برد، و نزدیکی‌اش با نور آفتاب و زلالی آب و حس باروری در برابر خمیده راه رفتن اینگری در صحنه‌های تاریك داخلی یا در سایه سار استپها.

عدد عارفانهٔ سه در سرتاسر فیلم به صورت یك مضمون اصلی حضور دارد. اینگری پیش از زبانه کشیدن آتش سه بار در آن می‌دود و سه بار اودین را به یاری می‌طلبد. خدمتکار اودین صدای سه مرد مرده را می‌شنود که به سمت شمال اسب می‌رانند (اشباح بز چرانانی که قرار است سحرگاه روز بعد سربریده شوند؟). سه مرد ریشو (پدر، مرد شخم زن و برادر بزرگتر) که در بخش اول فیلم کارین را تحریك می‌کنند، سه برادری که در گناه تجاوز و قتل او شریکند، و سه قتلی که بدنبال انتقامجویی پدر رخ می‌دهند و سه شاخهٔ درخت غان که به نشانهٔ تطهیر آیینی پیش از قتل دیده می‌شوند. احتمالاً بالاتر از همهٔ اینها استفاده از تصاویر آتش و آب است. اینگری سه بار می‌دمد و آتش را روشن می‌کند و سه بار دیگر می‌دمد و آن را خاموش می‌سازد و این، به نوعی عامدانه تن سپردن به آتش پلیدی را تداعی می‌کند و درعین حال، هم نشانهٔ شور شهوت و هم نشانهٔ تطهیر است: آب تطهیر کننده‌ای که از چشمهٔ زیر سر کارین فوران می‌کند، آن هم در جایی که ضربهٔ مرگ به او اصابت کرده است.

برگمان در این فیلم به کرّات به تصویر آتش باز می‌گردد. کارآیی این تصویر، کمتر به معنای نمادین آن و بیشتر به انبوه عواطف مربوط به آن و القای تداوم زمانی وابسته است. هنگامی که پدر، مسلّح با کارد قصابی آمادهٔ سربریدن دو مرد و پسرکی است که به گناه تجاوز و گناه قتل دخترش آلوده‌اند؛ ما دوباره دود آتشی را می‌بینیم که اینگری برآن دمیده است. درست مثل آغاز

فیلم، آسمان روشن می‌شود و خروسی می‌خواند. به این طریق، هراس کابوس گونهٔ رویدادها در برابر حس روزمرّگی ما قرار می‌گیرد و همزمان به ما یادآوری می‌شود که آن آغاز چگونه با شتاب به شکل‌گیری این حوادث انجامیده است.

تضاد میان روشنی و تاریکی در تصویر پردازی، وجود دوگانگی مشخّصی را در طبیعت القاء می‌کند: مفهومی که فیلم رفته رفته با بخشیدن معناهای کنایی به این تضاد ساده، آن را دست کم می‌گیرد و تحت الشعاع قرار می‌دهد. هیچ چیز کاملاً آن گونه که به نظر می‌رسد نیست، هیچ چیز صرفاً پاک یا پلید نیست. بزچرانان به عنوان نمایندگان طبیعت از درون طبیعت ظاهر می‌شوند و به ترتیب، نمایندهٔ غریزهٔ حیوانی، درک حیوانی و بیگناهی حیوانی هستند (بزرگترین‌شان زبان ندارد و تنها آواهایی شبیه صدای جانوران از خود بیرون می‌دهد. برادر دوم این صداها را ترجمه می‌کند). آنها نمادهای اهریمن نیستند بلکه نمایندهٔ طبیعتی هستند که در آن غریزه و کشش به سادگی از مفاهیم درست و نادرست پیشی می‌گیرد.

بز به طور سنتی نماد شهوت است و در کنار بزچرانان به همین مفهوم از آن یاد شده است. با این حال، کارین در لحظهٔ آگاهی، هنگامی که قورباغه از لای نان به زمین می‌افتد و او در می‌یابد که آن مردان چه قصدی دارند: کودکی را به نشانهٔ معصومیت به سوی خود می‌کشد. معصومیت خودِ کارین که از یک نظر به قدر کافی واقعی است؛ به شدت به دیگران مظنون است و در ضمن از حس اغواگری او جدایی پذیر نیست. او با بهره‌گیری از جذابیت معصومانه‌اش و با رو دادن به بزچرانان، تحریک لازم برای تجاوز را فراهم می‌آورد. او برای آنها خیالهای رومانتیکی دربارهٔ قصر بزرگ پدرش می‌بافد. و به همین علت است که پس از قتل، آنها نمی‌توانند هویت صاحب مزرعهٔ کوچکی را که لباسهای زیبا اما خون آلود مقتول را برای فروش به آنجا می‌برد، حدس بزنند. پسرک «بیگناه» کمک می‌کند تا کارین را به تله بیندازند. درست است که او نمی‌داند چه بلایی قرار است برسر دخترک بیاید، اما با دیدن دختر جوان وحشت زده‌ای که برای فرار تلاش می‌کند: کشش «طبیعی» پسرک به جای کمک به دختر، او را به سوی گرفتن او سوق می‌دهد.

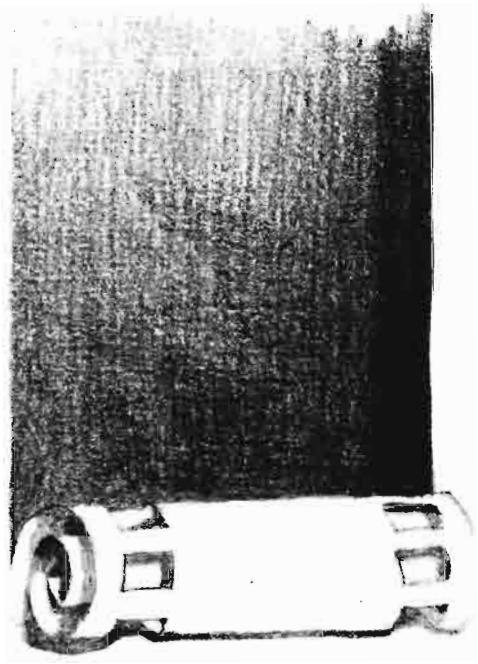
در دنیای چشمهٔ بکر، نیک و بد، همچون جریانهای آب زیرزمینی جریانهایی قوی و تعیین کنندهٔ مرگ و زندگی هستند، اما در عین حال نامرئی و اسرار آمیزند. هیچ کس پاک نیست. توره و کارین همچون عشاق به یکدیگر بوسهٔ وداع می‌دهند در حالیکه مادر که دیگر از نظر جسمی جاذبه‌ای برای همسرش ندارد، از دخترش تنها بوسهٔ کوچکی روی گونه‌اش دریافت می‌کند. انگیزهٔ انتقامجویی توره- از جنبهٔ اخلاقی عمل که بگذریم- اندکی مشکوک است... مارتا، مادر کارین، سرانجام به حسادت نسبت به علاقه کارین به توره اعتراف می‌کند (اما هرگز اعتراف نمی‌کند که نسبت به خود دخترك نیز احساس حسادت داشته است) و یك کابوس پیشگویانه نیز می‌بیند که طی آن برای کارین فاجعه‌ای رخ می‌دهد. این کابوس را به راحتی می‌توان در منطق فرویدی به آرزوی برآورده شدن یك میل تعبیر کرد. الکوی ظریف کناه در خانواده در قالب مراسم آیینی بروز می‌کند: مثل صحنه‌ای که مارتا اشك داغ شمع را روی مچ دستش می‌ریزد، یا صحنه‌ای که توره با ترکه‌های درخت غان خود را تنبیه می‌کند.

پرداخت مذهب در چشمهٔ بکر کاملاً با موارد مشابه در دیگر فیلمهای برگمان از مهر هفتم تا نور زمستانی هماهنگ است. تظاهرات آگاهانهٔ بیرونی (راه‌پیمایی دسته در مهر هفتم، گرایش مارتا به مرگ و تطهیر آیینی توره) بی‌ارزش، ساده اندیشانه و تحقیر آمیز است... در دنیای طبیعت «در هم آمیخته» تطهیر تنها پس از تسلیم به بدی و حتی فراتر رفتن از مرزهای آن است که بروز می‌کند. چشمه هنگامی فوران می‌کند که توره قول می‌دهد با دستهای خود کلیسایی بناکند. او هنوز درك نمی‌کند، اما دستهایش (که با خون خشك شدهٔ قربانیان روی آنها، دارای تأکید دراماتیك بصری قدرتمندی شده‌اند) که عملی خشونت آمیز و ویرانگرانه را انجام داده‌اند: اینك قرار است عملی سازنده انجام دهند. حس تطهیر در اینگری از همه قوی‌تر است. در مورد او، روند طبیعی پاکسازی پلیدی از طریق درك آن به آگاهی کامل نزدیکتر است. مفهوم آنچه را که می‌توان مذهب «طبیعی» نامید و خداوند آن را به صورت رستگاری از طریق فرا روندهای طبیعی بیان کرده است با زندگی طبیعی یوف و میا در مهر هفتم و با انتقال از اعتقاد نظری به «خدا عشق است» به مفهوم عملی «خدا در روابط انسانی» که نوعی تعبیر از صحنهٔ پایانی نور زمستانی است: تطابق دارد.

چشمهٔ بکر فیلمی تقریباً عالی است که با وجود جایزه اسکار و تشویقهای سطحی هنوز آنچنانکه شایسته آن است قدر نیافته است. عناصر تصویری زیبای این فیلم که برخلاف مهر هفتم نه تمهیدی بوده‌اند و نه صرفاً به خاطر نفس خودشان اهمیّت داشته‌اند: در کسب اعتبار جدّی برای این فیلم نقشی بسیار برجسته داشته‌اند. تنها اشتباه برگمان سرود خوانی در پایان فیلم است: یك تابلوی پایانی که جان می‌داد برای آواز پرندگان و نغمهٔ جویبار در زمینهٔ آرامش محیط اطراف. □

(کوتاه شده)

بخشی از مقاله رابین‌وود دربارهٔ دو فیلم این‌چنین‌نزدیك‌به‌زندگی و چشمهٔ باکرگی



● استیوارت کامینسکی
○ ترجمهٔ مهوش تابش

کودکان و معصومیت در فیلمهای اینگمار برگمان

منجنیق بینش

در فیلم‌های اینگمار برگمان، کودکان در دنیایی از معصومیت عذاب‌آور زندگی می‌کنند. آنها با بزرگسالان در عذابی محاصره شده‌اند که‌نمی‌توانند دلایل هراس خود را با آنها در میان بگذارند یا چنین نمی‌کنند ـ کودکان، پر از بی‌اعتمادی، با مشاهده و استراق سمع دنیای بزرگسال به جست‌وجوی پاسخهای خود می‌روند. همچنان که درک آنها رشد می‌کند، تلاش می‌کنند خیر و شر را شخصی و ساده‌سازی کنند. همچون قهرمانان تراژدی‌های یونان، با کنجکاوی، نیازی برای دانستن برانگیخته می‌شوند. کودکان برگمان به طور دائم به تماس و ارتباط با دنیایی بزرگسال می‌رسند که قادر به درک آن نیستند. اگر کودک واقعاً، چه از طریق تجربه شخصی یا تجربه‌ای مشترک، تماسی برقرار کند، معصومیت حمایتگرش از همه دریده می‌شود و ناچار است با بینشی روبه‌رو شود که فقط به طور مبهم حسش می‌کند. او باید با این ادراک که‌خداوند، یا وجود ندارد یا ارتباط برقرار نمی‌کند، رو در رو شود، آن امور وحشتناک امکان‌پذیرند زیرا که انسان تحت حمایت نیست، که مرگ به مثابه پایانی ترسناک و نهایی است. برای برگمان، این، آن چیزی است که بزرگسال معنی می‌دهد. کودک سابق، به عنوان یك بزرگسال در پذیرش عشق می‌تواند فقط تسکینی برای معصومیت از دست رفته‌اش بیابد، عشقی که برگمان به ما عرضه می‌کند می‌تواند قلمرویی از شهوت حیوانی تا اخلاص تقریباً معنوی داشته باشد. اگر کودکی قادر به پذیرش این بینش نباشد، به بزرگسالی حتی بیشتر در عذاب و بدون معصومیت تبدیل می‌شود، ناتوان از پذیرش یا جست و جوی تسکین عشق، به ترسهای کودکی چنگ می‌زند، که نمی‌تواند از او محافظت کند.

مسئله از دست دادن معصومیت در نوجوانی، از نظر «هنری» در **میان پرده تابستانی** (۱۹۵۰) ظاهر می‌شود و در **تابستانی با مونیکا** (۱۹۵۲)، **اسرار زنان** (۱۹۵۲)، **توت فرنگیهای وحشی** (۱۹۵۷)، **جادوگر** (۱۹۵۸)، و **چشمه با کرگی** (۱۹۵۹) رشد می‌یابد. او به صراحت در **همچون در یك آینه** (۱۹۶۱) به اوج خود می‌رسد. برگمان آنگاه بررسی شخصی دردناك کودکی را آغاز می‌کند، که نمی‌تواند و نمی‌خواهد بینش بزرگسال در عذاب را بپذیرد زیرا هرگز ارتباط متقابلی با جهان بزرگسال نداشته و اگر مجبور به رویارویی با بینش شده، به تلاشهای کودکانه برای شخصی کردن شر پناه برده است. این کاوش، به طور آزمایشی در **نور زمستانی** (۱۹۶۲) آغاز می‌شود. سپس در **سکوت** (۱۹۶۳) عمیقاً در آن غوطه‌ور می‌شود، با ناامیدی مضطربی در **پرسونا** (۱۹۶۶) به آن واکنش نشان می‌دهد و در **ساعت گرگ و میش** (۱۹۶۶) به نتیجه در هم شکنده دردناکی می‌رسد. به مفهومی واقعی، می‌توان به *سکوت*، *پرسونا*، و *ساعت گرگ و میش*. همچون «تریلوژی یوهان» نگریست که در آن تقلای هنرمند از بسر بچگی به انتحار بزرگسال را شاهد هستیم بدون

آن که مجبور شود بر سر از دست دادن معصومیت، به توافق برسد. بدون آن که ناچار شود امید به عشق را که برگمان در همچون در یک *آینه* مورد توجه قرار داده بود بپذیرد.

پیش از آن که یک کودک بتواند مسیر پر شکنجه به سوی **بینش** را آغاز کند، اول باید متولد شده باشد. فیلمهای برگمان پر از زنهای بارداری هستند که زمین را پر از جمعیت می‌کنند. چیزی که چهره‌های مرد که برگمان به کرات با آنها اینهمانی می‌کند، نمی‌خواهند. مردان برگمان، هنرمندان او، از مسئولیت کودکان در این جهان می‌ترسند، زیرا کودک باید زندگی پر اضطراب بی‌معنومی را سپری کند. این وضعیت، ازهمه روشن‌تر در «اوالد» در توت فرنگی‌های وحشی و «یوهان» در ساعت گرگ و میش وجود دارد. از این گذشته حس می‌کنیم که باز خورد «دیوید» نسبت به بچه‌هایش در همچون در یک *آینه* هم باید این چنین باشد. زنان باردار در فیلمهای برگمان یا از بار حاملگی و مسئولیت‌فیزیکی آن شانه خالی می‌کنند (مونیکا، چشمه باکرگی) یا به‌پذیرش مسئولیت با از دست دادن احتمالی عشق می‌رسند.

پژوهشی ،دربارهٔ بعضی ابراز نظرهای برگمان درباره نکرش او نسبت به کودکی و معصومیت، از این استناجها حمایت می‌کند، همچنان که یک بررسی از فیلمهای خاص اش.

مشکل «ماری» در **میان پرده تابستانی** (۱۹۵۰) به ناتوانی او به موافقت با از دست دادن معصومیتش مرتبط است، فقدانی که با مرگ «هنریک»،به دنبال تابستانی که با هم گذرانده‌اند، بر او هجوم می‌آورد. وقتی دفتر خاطرات هنریک را می‌خواند، می‌داند دیواری که به دور خود کشیده، درواقع او را از تماس انسانی جدا نکرده است، به او اجازه نداده که از احساس و درد فرار کند. در فلاش بك ماجرای تابستان او با هنری، ماری پانزده یا شانزده ساله است، جسور، مطمئن از هنرش به عنوان یك رقاصه باله، آگاه از احتمال شرارتهای عمو «ارلاند»، اما بدون ترس. هنریك، که فقط اندکی بزرگتر است از احتمال مرگ در رنج است، احتمالی که ماری هرگز نمی‌دهد. تابستان آنها با یکدیگر، برای ماری بدون عذاب یا تعهد است، درواقع بدون ادراك. او به سادگی احساس می‌کند و لذت می‌برد، در وانمود سازی معصومی زندگی می‌کند که فقط در فیلمهای برگمان برای این گونه جوانان امکان‌پذیر است. وقتی هنریك می‌میرد، معصومیت او می‌گریزد. او گم شده و سرگشته است. خدا را نفرین می‌کند، اما راهی برای قدم گذاشتن در آن نمی‌یابد. عمو ارلاند، پیشنهاد می‌کند که به کمك او دیواری به دور خود بکشد. او می‌پذیرد و در می‌یابد که وقتی بزرگتر شود، راه عمو ارلاند دروغین جلوه می‌کند، که فقط در پذیرش عشق، بین خود و «دیوید» روزنامه‌نگار، می‌تواند تسکینی بیابد.

تابستانی با مونیکا (۱۹۵۲) با همان از دست دادن معصومیت، دلمشغول است و از بسیاری جهات با داستان ماری و هنریك هم ارز است. تفاوت این است که مونیکا و «هری» در دنیایی حمایت شده با معصومیت زندگی نمی‌کنند و هیچ هنر یا بینش روشنفکرانه‌ای برای آنها موجود نیست تا وقتی که معصومیت‌شان زایل شود و بینش دردناك فرا رسد، به آن بگریزند.

وقتی با مونیکا برخورد می‌کنیم، احساس می‌کنیم که قبلاً بیشتر معصومیتش را از دست داده، از زندگی و درد آگاه است، اما با خیال رمانتیك بر آن نقاب می‌زند. در انتهای فیلم او به این خیال چنگ می‌اندازد. با ترك شوهر و فرزندش، در جست‌وجوی مرد دیگری است که بتواند وانمود سازی او را اندکی بیشتر تاب آورد. مونیکا، در میانه چکامه رمانتیکش در جزیره، برای حفظ این خیال می‌جنگد، می‌خواهد دزدی کند، دروغ بگوید یا بمیرد، تا مانع رفتن شود. نکرش او همواره رمانتیك است. به هری می‌گوید که باردار است و مانند کارآکتری در یکی از فیلمهای پیش پا افتاده‌ای که دیده است، واکنش نشان می‌دهد. لبخند می‌زند، هری را می‌بوسد و آنگاه چنان رفتار می‌کند که گویی خبر بارداری او هیچ پیامدی در دنیای واقعی ندارد. اما این سبب می‌شود که هری که کاملاً معصوم است، شروع به پاره کردن پوستهٔ توهمات خود کند. او احساس وزن مسئولیت و نیاز به پذیرفتن آن را آغاز می‌کند. لحظه بحران او وقتی فرا می‌رسد که به شهر برمی‌گردد، به دنبال یك شغل و رفتن به مدرسه. کودك به دنیا می‌آید و او بی‌وفایی مونیکا را کشف می‌کند. معصومیت او فرو می‌ریزد. حمایتی ندارد، زیر بار مسئولیت‌است، تصمیم می‌گیرد راه زندگیش را ادامه دهد اما از تصمیم خود مطمئن نیست.

در **مونیکا**، انگیزه جنینی خصومت کودکانه نسبت به دنیای بزرگسال وجود دارد. دنیایی که کودك نمی‌تواند در آن سهیم شود. در یك صحنهٔ شگفت‌انگیز، «هاسه»، برادر مونیکا که به نظر می‌رسد حدود ده ساله باشد، درحالی که دارد با سنگهای نتراشیده باغ بد منظرشان، هیاهوی کمی به راه می‌اندازد، شوخی دردناکی با پدرش می‌کند. این هرگز روشن‌و تبیین شده نیست. اما برای ما به نمایش در می‌آید تا شاید نتیجه بگیریم که پسرك تلاش دارد بزرگسال را تنبیه کند، که به او به خاطر رنجهایی که تحمیل‌اش کرده و چیزی درباره آنها به ما گفته نمی‌شود، پشت می‌کند.

اسرار زنان (۱۹۵۲) با صحنه‌ای باز می‌شود که مبین بار مسئولیت برای کودکان است که به برگمان فشار می‌آورد. مادران که در بیرون منتظر هستند تا برای وضع حمل خوانده شوند، به وضوح می‌ترسند که اتفاقی برای آنها بیفتد و هنگامی که خود را سالم می‌یابند، آسوده می‌شوند. کودکان، مسئولیتی هستند که به پیوند زنان فیلم با شوهران آنها کمك می‌کنند. در اولین سه داستانی که در فلاش بك گفته می‌شود، «کای» درست پیش از اغوای «مارتا»، عروسکی را در آب می‌یابد و آن را می‌گیرد، به نحوی آشکار روی زمین نزدیك خانه ساحلی، درست در همان نقطه‌ای می‌گذارد که قبلاً دیده‌ایم. مارتا در جست‌وجوی کودك موقتاً گم شده‌اش است، به ما گفته شده که همسر کای باردار است. برای هردو، عروسك، نشانه‌ای است از مسئولیت که بعدها دربرابر مارتا قرارمی‌گیرد واین واقعیت است که عمل او جزئی از یك تلاش برای حفظ معصومیت کودکی است. او به وسوسهٔ «کای» تن در می‌دهد، در آستانه پذیرش بینش و مصالحه

شخصی خود است و «کای» نشانه‌ای از جهان وانمودی گذشته.

وقتی مارتا، داستانش را به پایان می‌رساند، برگمان پیش از شروع داستان بعدی، ما را به جزیره می‌برد. مقدم بر هرداستان، ظهور کودکان است. حتی مشخص نیست کدام بچه، متعلق به چه کسی است. همه بچه‌ها با هم در آنجا مشهودند یکی از بچه‌ها با اعلام این که «پیتر می‌گوید فرشته‌ها، پر دارند» سر صحبت را باز می‌کند. هیچ واکنشی از سوی مادران نیست، و این گفته را نادیده می‌گیرند. این، به سادگی بسیار، تلاش یك کودك است برای مرتبط کردن دنیای واقعی خود با جهان فانتزی گونه خدا، ترس، نیتهای خیر، و نوعی عبادت کلامی.

در داستان دوم، وقتی «راکل» کشف می‌کند که باردار است، در کنار رودخانه قدم می‌زند و با مادری همراه یك کودك مصادف می‌شود. راکل لبخند می‌زند و کودك لبخند را چنان پاسخ می‌دهد که به نظر می‌رسد باید در مواجهه‌ای در یك فیلم سنتی بین یك مادر باردار و یك نوزاد خوشایند ظاهر شود. اما در همان لحظه، پیرمرد لنگی ظاهر می‌شود و کودك با همان لبخندی که به راکل زده بود، به او پاسخ می‌دهد. این منظره، برای دختر مشوش کننده است و این واقعیت را به او یادآور می‌شود که زندگی ظالم است، که پیری و مرگ، گریز ناپذیرند. در آپارتمان او، وقتی در انتظار رفتن به بیمارستان است، اشاره‌های چندگانه‌ای در بارهٔ آینده و گذشت زمان موجود است. زمان و ساعت، وارد خودآگاهی او می‌شوند. پیکری تیره، غیرقابل تشخیص کنار در ظاهر می‌شود و باز می‌گردد.

مایهٔ معصومیت نوجوانی و خلاصی احتمالی از عشق که در **مونیکا و میان پرده تابستانی** مورد بهره قرار گرفت، در **اسرار زنان** ظاهر می‌شود. در حین نقل داستانهای **بحران**، خلاصی از اوهام و پذیرش آن، خواهر نوجوان «راکل» بدون آن که گوش کند، نشسته است. در پایان فیلم، او با مرد جوانی که مقدر است، مانند دیگر مردان در فیلم، به پهنایی از امپراتوری Lobelius تبدیل شود، می‌گریزد. راکل، دربارهٔ فرار به لوبلیوس بزرگتر می‌گوید، اما او تلاشی برای ممانعت آنها نمی‌کند. می‌گوید آنها تابستانی ـ تمثیلی یا واقعی ـ با هم خواهند گذراند، به پایان معصومیت‌شان می‌رسند و دنیای بزرگسال را می‌پذیرند. او و برگمان می‌دانند که این گریز ناپذیر است، اما نمی‌خواهند جوانها را از آن تابستان، زمان کوتاه بین ترسهای کودکی و رنج بزرگسالی، که می‌توانند عشق معصوم را تجربه کنند، محروم کنند.

برگمان در **خاك اره و پولك** (۱۹۵۳) به کاوش این نگرش کودك جوان ادامه می‌دهد. آلبرت، رئیس سیرك، درباره تابستانی که با همسر و فرزندانش گذرانده، با «آن» حرف می‌زند، اما هیچ گرما یا عاطفه واقعی در آنچه می‌گوید وجود ندارد و این، وقتی با پسر بزرگترش که نه ساله است، در فروشگاه همسرش روبه‌رو می‌شود، آشکار می‌شود. آلبرت ناراحت و کودك به سردی ناظر است. پسرك می‌گوید: «شما پدر من هستید». آلبرت، سر تکان می‌دهد. آنها یکدیگر را می‌فهمند و چیزی بیش از این برای برقرار کردن ارتباط متقابل ندارند. کودك، هیچ همدلی یا مهر غیر صادقانه را اجازه نخواهد داد. کمی بعد، پسر کنار در درحالی که آلبرت و همسرش حرف می‌زنند، گوش می‌ایستد. پسر دارد جذب می‌کند، اطلاعات ذخیره می‌کند تلاش می‌کند به تصویرهای نیکی و شر شکل دهد.

در **لبخندهای یك شب تابستانی** (۱۹۵۵)، عشق فردریك اگرمان به همسر جوانش «آن»، آرزوی او، احیای معصومیت نوجوانی از دست رفته است. او می‌خواهد آن تابستان پیش از درد فرارسیدن بینش و بزرگسالی را احساس کند، زنده کند، اما برای او بسیار دیر است. همسرش، هنوز معصوم، نمی‌تواند به عنوان یك معشوق با او ارتباط داشته باشد، نمی‌تواند آنچه را که او نیاز دارد ـ به او آرامش بدهد ـ به او بدهد. آن کودکی است که عروسك بازی می‌کند، کنشی ندارد، یك معصوم باقی می‌ماند. «هنریك»، پسر فردریك، معصومی است که «آن» به طور طبیعی به او می‌پیوندد. آنها هردو با وانمود سازی، خود را حفظ می‌کنند. وانمود سازی هنریك شامل تخیلی کردن عشق او به «آن»، نقش بازی او به عنوان یك مرد خداست. این وانمود سازی، معصوم است زیرا هنریك و آن، به خاطر همه عذاب کودکانه‌شان، هیچ بینشی از علت واقعی نیاز به عشق ندارند، نیازی که از تنهایی انسان برمی‌خیزد.

در مکالمه‌ای بین پدر و پسر که ناظر بر مکالمه‌ای جدی‌تر بین پدر و پسر درباره موضوع یکسان در **همچون در یك آینه** (درواقع نقش پدر توسط همان بازیگر، گونار بیونستروم، ایفا می‌شود)، است، می‌فهمیم که:

هنریك: پس مردان جوان نمی‌توانند عشق بورزند.

فردریك: بله، البته. یك مرد جوان همیشه عاشق خود است، عاشق عشق به خود و عشق به عشق برای خود (عشق) است.

هنریك: (به طعنه) اما در سن پختگی شما، البته، انسان می‌داند عشق ورزیدن یعنی چه.

فردریك: همینطور فکر می‌کنم.

هنریك: (به طعنه) باید شگفت انگیز باشد.

فردریك: وحشتناك است، پسرم. و انسان نمی‌داند چگونه در مقابل آن مقاومت کند.

هنریك: الان بی‌ریا بودی پدر؟

لحن طعنه‌آمیز هنریك از میان می‌رود و پدر و پسر در لحظه‌ای کوتاه از صداقت، به هم نزدیك می‌شوند.

همانطور که «فرید» مستخدم، بعداً به «پترا» می‌گوید: عشاق جوان، به عنوان «یك موهبت و هم یك مجازات» دچار عشق می‌شوند.

کودکان و معصومیت، مایه‌ای اصلی در **مهر هفتم** (۱۹۵۶) نیست، اما فیلم، با کودکی به پایان می‌رسد که به او گفته شده و تلاش دارد دنیای بزرگسالان را بفهمد. «یوف»، شخصیتهایی که با مرگ هدایت می‌شوند را توصیف می‌کند: «آنها، آنجا در سحرگاه می‌رقصند و رقص با شکوهی به سوی سرزمینهای

تاریک است، درحالی که باران، چهره‌هایشان را می‌شوید و شوری اشک را از گونه‌هایشان پاک می‌کند.» این شرح تلاشی است برای بیرون کشیدن مفاهیمی از عمل مرگ، ادراکهای راهگشا. برگمان به ما می‌گوید که «پسر» یوف، میکائیل به حرفهای او گوش کرد.» و به طرف «میا» (مادرش» خزید و روی دامان او نشست.»

برای برگمان، «ایزاک بورگ» در **توت فرنکیهای وحشی** (۱۹۵۷)، بزرگسالی است که هرگز با از دست دادن معصومیتش و وحشتی که بر او آشکار کرده، سازش نکرده است. ایزاک در اول فیلم به ما می‌گوید که از «انفجارهای عاطفی، اشک زنان و گریه بچه‌ها» نفرت دارد. اشکهای کودکان یادبود نوجوانی گم شده ایزاک، معصومیت از بین رفته او و یادگاری از شادمانی او به عنوان یك کودك است. اما، در انتهای فیلم به ما می‌گوید: «معمولاً هروقت بی‌قرار یا غمگینم، تلاش می‌کنم خاطرات دوران کودکیم را به یاد آورم تا آرام شدم». تناقض مسئله این است که هر آنچه خاطرات خوشایندی که او دارد متعلق به زمان نوجوانی بی‌خبر اوست که هرگز به طور کامل از آن لذت نبرده. جوانانی که در جاده سوار می‌کند و پرسه می‌زنند تا معصومیتی را تسکین دهند که ایزاک در خیال خود به دنبال آن است، به او نزدیك می‌شوند.

اشاره‌ای به ویژه آشکار درباره شیفتگی ایزاک به دوران کودکی که از خود برگمان سرچشمه می‌گیرد، ادراك فزونی یابنده‌ای از پندار برگمان از کودکان دیگر در فیلمهای او به ما می‌دهد. برگمان در گزیده‌ای از یادداشتهایی که حین کارگردانی توت فرنکیهای وحشی تهیه کرده چنین نوشته: «نمی‌توانم از این واقعیت بگریزم که پیرمرد کودك سالمند غریبی است که در زمان تولد از والدین و خواهران و برادران خود دور شد، کودکی که بدون وقفه در جست‌وجوی امنیت بود، که پیوسته از او دریغ شد. از این‌رو، او به جدیت هرهمدلی یا مهر غیر صمیمانه را رد می‌کند. از آنها که نرم و با نوازش دستش را می‌گیرند نفرت دارد و دلسوزی دلسرد را خوار می‌شمرد».

این نوشته، خیلی چیزها درباره ایزاک به ما می‌گوید، اما به کودکان سرد خیرهٔ **سکوت**، **پرسونا**، **نور زمستانی** و یوهان بزرگسال ـ کودك در **ساعت گرگ و میش** نیز می‌نگرد.

در **توت فرنکیهای وحشی**، با بزرگسالی روبه‌رو می‌شویم که از زندگی عذاب می‌کشد، ناتوان از پذیرش عشق است، در برابر تعهد حیات و به دنیا آوردن، مقاومت می‌کند. وقتی «ماریانه»، عروس ایزاک، شوهرش، اوالد را به خلوت می‌کشد تا درباره بارداریش با او صحبت کند، اوالد پاسخ می‌دهد که نمی‌خواهد موجود انسانی بالقوه در عذاب دیگری را به جهان آورد. موجودی که مسئولیتهای زمینی به او خواهد داد و او را به زندگی وصل می‌کند. می‌گوید: «این زندگی، من را بیزار می‌کند و تصور نمی‌کنم نیاز به مسئولیتی داشته باشم که من را مجبور کند یك روز بیشتر از آنچه می‌خواهم زندگی کنم». برگمان درعین حال که اوالد را درك می‌کند، در نهایت ما را وادار می‌کند جانب ماریانه را بگیریم، که اوالد را یك ترسو می‌خواند. از زندگی

نمی‌توان اجتناب کرد.

در **جادوگر** (۱۹۵۸)، «سانا» دختر خدمتکار معصوم است، و برگمان به ما می‌گوید «حدود شانزده ساله» است. اولین کلمات، پاسخهای بی‌غل و غش کودکان در **خاك اره و پولك** و **نور زمستانی** را به یاد ما می‌آورد. سانا درباره «وگلر» و دسته بازیگرانش می‌گوید: من فکر می‌کنم آنها آدمهای خطرناکی هستند و ما باید از خودمان در برابر آنها دفاع کنیم. «سانا، هجومی را که «وگلر» و کسانی که همراه خود آورده است می‌توانند بر او وارد آورند حس می‌کند، هجومی که می‌تواند معصومیت اورا نابود کند و او را به درون جهان بزرگسال ببرد. سانا وحشتزده است. ترس به اعمال او رخنه می‌کند. وقتی سیمسون، راننده دلیجان و سارا خدمتکار دیگر دست در دست، با یکدیگر می‌روند، آشکارا نشان می‌دهند که رابطه‌ای جنسی در پیش خواهند داشت، آن نوع رابطه‌ای که نماد پایان معصومیتی است که سانا را تهدید می‌کند، او «از اضطراب پر اندوهی زاری می‌کند». در این جا است که مادر بزرگ وگلر «در صندلی کنار سانا می‌نشیند و با آرنج به او می‌زند» (مادربزرگ) به ابزار شعبده و خرد برگمان تبدیل می‌شود تا سانا را از ورود به دنیای بزرگسال باز دارد، نه آن که او را با درد تکان دهندهٔ ماری در **میان پردهٔ تابستانی** وادار به این تجربه کند. عمو ارلاند، پیامی دروغین از تسکین دارد. مادر بزرگ، پیامی راستین، اما دشوار از عشق به عنوان یك ضرورت و رهایی به همراه می‌آورد.

مادربزرگ می‌گوید که یك جادوگر است و به زاریهای سانا پاسخ می‌دهد: «حالا به بستر برو و ساحره به تو یك هدیه خواهد

داد. کاری که می‌گویم بکن، کوچولو، من فقط بهترین آرزوها را برایت دارم».

کمی بعد مادر بزرگ به اتاق سانا می‌رود و به او یك گوش هدیه می‌کند، «هدیه‌ای برای دلداری تو»

مادربزرگ: این یك گوش است. و اگر آرزوهایت را درون این گوش نجوا کنی، آنچه را خواسته‌ای، به دست خواهی آورد. اما فقط به یك شرط.

سانا: چه جور شرطی؟

مادربزرگ: فقط می‌توانی برای چیزهایی که زنده هستند، زندگی می‌کنند یا می‌توانند زنده باشند، آرزو کنی.

سانا: من نمی‌فهمم منظورت چیست؟

مادربزرگ او را به این ادراك مجهز می‌کند که او می‌تواند بیاموزد که با پذیرش زندگی و آنچه زندگی به شکل عشق جسمانی، عشق یك زن به یك مرد، یا یك زن به یك بچه، با زندگی سازش کند. باز هم، پیام اساساً همسان آن پیامی است که توسط «فراست» به «آلبرت» در پایان **خاك اره و پولك** یا دیوید به مینوس، همچنان که خواهیم دید، در **همچون در یك آینه** می‌دهد. سانا، کاملاً متقاعد نشده است، هنوز در وحشت است، ناتوان از سازش با احساسات جنسی برانگیخته‌اش و ترس از ناشناخته‌ها.

مادربزرگ پیامش را به شکل ترانه در می‌آورد، ترانه‌ای عاشقانه که ترس سانا را دور می‌کند و می‌گذارد او بخوابد، اما پیش از خوابیدن، «اتاق از سفیدی پر می‌شود که تقریباً بی‌درنگ ناپدید می‌شود. سانا بیدار می‌شود».

سانا: حالا رعد می‌آید.

مادربزرگ: خیلی دور است.

سانا: من از رعد نمی‌ترسم (می‌خوابد).

جرقه نورانی، بسیار شبیه به نور ناگهانی پشت سر کشیش اریکسون در **نور زمستانی**، جرقه‌ای از ادراك، از بینش است. سانا، درك می‌کند که پس از نور، چیزی ترسناك ـ زندگی، ادراك ـ می‌آید، اما او وحشتزده نیست، آماده پذیرش است.

برگمان در فیلمنامه‌اش، صحنه‌ای را در پایان فیلم شرح می‌دهد که در آن «سانا، اندرز مادربزرگ را پذیرفته است و بدون ترس از درگیریهای جنسی و نیز متافیزیکی، بی‌پروا ورود به زندگی را می‌پذیرد.»

برگمان در **چشمه با کرگی** (۱۹۵۹) هردو پذیرش خود از جست‌وجو را بیشتر مورد کارش قرار می‌دهد: ترس، کودکی و معصومیت نوجوانی را در آستانه درك و بینش، پر می‌کند. حتی اگر او فیلمنامه را ننوشته بود، به بیشترین یقین، راه سازش دادن فیلم با اندیشه‌ها و تکامل هنری خود را برمی‌گزید.

کودك در فیلم، برادر کوچك چوپانهایی است که به دختر تجاوز می‌کنند. دختر (نقش او به نحوی تأثیرگذار توسط «بریگیتا پترسون» ایفا می‌شود، همان بازیگری که نقش سانا را ایفا کرد) که مورد تجاوز قرار گرفته، «معصوم» برگمان است.

در ابتدا پسرك، در رابطه با برادرانش و نقشهٔ آنها برای به

دام انداختن دختر، مشتاق، علاقه‌مند و کنجکاو است و با رغبت کمك می‌کند، اما وقتی دختر مورد تجاوز قرار می‌گیرد و به قتل می‌رسد، وحشتزده می‌شود. دنیای وحشت و ترس او واقعی شده است. مرگ، که در بارداش هیچ نمی‌داند، می‌تواند به تندی، بدون مفهوم از راه برسد. تلاش می‌کند بدن دختر را با برگ و خاك بپوشاند، اما نمی‌تواند خود را به اتمام کار راضی کند. او مجذوب جسد و مورد طرد آن است. نه می‌تواند غذا بخورد، نه با فرایندهای زندگی سازش کند. تمام کاری که می‌تواند انجام دهد، ثبت ترس است، ترس که نمی‌توان با کتك و تهدیدهای برادرانش بر آن غلبه کرد. پسر هیچ بینشی مگر وحشت و خوف ندارد. فقیر در خانهٔ رعیتی سعی می‌کند با گفتن این که او، به همین ترتیب، با جهان خارجی یکی است، پسر را دلداری دهد. حرفهای مرد «که ممکن بود یك کشیش باشد» پسر را بی‌قرار می‌کند. پذیرش یك پاسخ متافیزیکی مبهم برای پسر خیلی دیر شده است. زندگی او مانند یك تلسکوپ بسته شده است. اولین گام، «بینش» و مرگ در عرض یك روز سر رسیدند، پیش از آن که او حتی شروع به درك آنها کند.

دختر، کارین، نیز بینش و مرگ، رابطه جنسی و رنج را در یك روز واحد تجربه می‌کند ـ درواقع در یك مدت چند دقیقه‌ای می‌بینیم که او، مانند سانا در لبه شناخت رابطهٔ جنسی و بینش است، نزدیك به از دست دادن معصومیت و بی‌خبری حمایتگر. او از چوپانها نمی‌ترسد که ما تماشاگران را بی‌درنگ می‌ترسانند. او از قدرت، تسلط، زیبایی و جوانیش مطمئن است. مرگ او تقریباً در لحظه‌ای فرا می‌رسد که درك می‌کند زندگی و سکس مهلك‌اند، نه بازی و شوخی. او باکره‌ای نمادین سرشته می‌شود. او می‌میرد پیش از آن که به آن درك از زندگی که «اینگری»، خدمتکار باردار به خوبی می‌شناسد، برسد. اینگری برای کارین به نحوی تراژیك چون «پترا» برای «آن» به نحوی کمیك در **لبخندهای یك شب تابستانی** است، اما این رابطه در **چشمه باکرکی** تلخ است نه تفاهم آمیز. آب پاك اسرارآمیزی که در زیر جسم کارین در انتهای فیلم از چشمه جاری می‌شود، برای برکمان خاطرهٔ معصومیت است، که تمام آن بسیار گذرا است. این طنین آب جاری چون یاد بودی از فقدان معصومیت در فیلمهای بعدی حتی به نحوی نیرومندتر از فیلمهای پیش از **چشمه با کرکی** ظاهر می‌شود، آدمهای برکمان ـ در **همچون در یك آینه**، **پرسونا**، **ساعت کرك و میش و شرم** ـ خود را با آب محاصره می‌کنند، در جزیره زندگی می‌کنند ـ همچنان که خود برکمان در تلاش حفظ لااقل آن خاطرهٔ معصومیت. **همچون در یك آینه** (۱۹۶۱) مفهوم برگمان از معصومیت نوجوانی و امید به عشقی تسلی‌بخش را با بیانی به روشنی هنرمندانه و روشنفکرانه ارائه می‌کند: کارین، به مفهومی، از **چشمه با کرکی** تجدید حیات یافته است، با معصومیت به یغما رفته، ناچار شده است تلاش کند خدایی را که همه می‌گویند ببیند و بپذیرد، خدایی صوری که او و برگمان، پذیرش آن را غیرممکن می‌یابند. او در تلاش برای آشتی دادن احساسات و درك خویش با ترس، دچار دیوانگی می‌شود. این، مینوس پانزده ساله است که به کانون توجه فیلم تبدیل می‌شود، کارین. در اولین گفت و گو با مینوس، تلاش او را در جدی بودن موفقیت پدرشان به مضحکه می‌گیرد: «و هیچ لزومی برای تحمیل کردن چنین فضایی از معصومیت زخم خورده نیست. من تو را دوست دارم، مینوس کوچولو. اما اینکه تو چقدر قد بلند شده‌ای وحشتناك است».

کارین درك می‌کند که برادرش هنوز معصوم است، با بحرانهایی که او با آن رو در روست، مواجه نشده است، دلمشغول چیزهایی است که اهمیت واقعی ندارند. اشاره او به رشد مینوس ـ برگمان در فیلمنامه می‌گوید که «کارین، بازوانش را به دور برادرش حلقه می‌کند. این تا حدی ناراحت کننده است، زیرا او بلند قد است و با سرعتی بی‌تاب، به تندی راه می‌رود» ـ برگمان خاطر نشان می‌کند که مینوس در لبه ورود به مردانگی جسمانی و ادراك است و برای رسیدن به آن نیز «بی‌قرار».

مینوس از صدای خواهرش و شوهر او که در اتاق مجاور واقعاً عشق می‌ورزند در رنج است، همچنان که هنریك از تفکرات خود دربارهٔ عشق‌ورزی پدرش و «آن» در عذاب بود ـ دیدگاه مینوس از عشق و رابطه جنسی، مانند هنریك، غیرواقعی است. مینوس، در نمایشنامه‌ای که برای پدرش اجرا می‌کند، در خیال آن است که از «نامزدی قلب» حرف بزند. این صحنه به نحو قابل توجهی شبیه به صحنه‌ای در **مرغ دریایی** چخوف است که در آن مرد جوان رمانتیك و معصوم، نمایشی برای مادر بازیگرش اجرا می‌کند. هردو نمایش در پایان به خاطر نمایشنامه‌نویسی خام دست با تحقیر پایان می‌پذیرند.

مینوس در نمایشش می‌گوید: «برای یك هنرمند واقعی، زندگی چیست؟» برای برگمان و داوید پدر مینوس، زندگی همه چیز است، سرچشمه همه اضطرابها. در انتهای نمایش، داوید «احساس می‌کند باید کف بزند». هیچ رابطه متقابلی وجود ندارد، هیچ تلاشی برای ارتباط دو جانبه بین پدر فاقد توهم و پسر معصوم رمانتیك در میان نیست.

مینوس می‌گوید: «تصور می‌کنم کاش فقط برای یك بار در زندگیم می‌توانستم با پدر حرف بزنم. اما او در کارهای خودش کاملاً غرق شده است».

داوید و مینوس، وقتی مینوس نشانه‌هایی ابراز می‌کند که درحال گذار به سوی مردانگی است، واقعاً به نحو تجربی و آگاهانه حرف زدن را آغاز می‌کند.

مینوس: تابستان پیش راه رفتن روی دستهایم به آسانی پاهایم بود. حالا آنقدر بلند شده‌ام که دیگر نمی‌توانم تعادلم را حفظ کنم.

داوید: همین اتفاق قبلاً برای من افتاده.

مینوس: آه، منظورتان از نظر روحی است، می‌فهمم.

مینوس برای این درك به خودش افتخار می‌کند، که واقعاً درك می‌کند اما احساس نمی‌کند. او در کنار پدرش گام می‌زند.

داوید: خودت این روزها چیزی می‌نویسی؟

مینوس: نمایشنامه؟

داوید: می‌توانم آنها را بخوانم.

مینوس: نه متشکرم. (مکث) متأسفم، قصد نداشتم شما را برنجانم. اما تا وقتی که فکر می‌کنم بد هستند...

داوید: زیاد نوشته‌ای؟

مینوس: امسال تابستان، سیزده نمایشنامه سه پرده‌ای و یك اپرا ساخته‌ام.

داوید: آه.

مینوس: بله، لبریز می‌شود. صدمه می‌زند. روش شما این نیست، نه؟

داوید: نه.

مینوس: دربارهٔ نمایش دیشب کارین و من، چه فکر می‌کنید؟ بی‌رو در بایستی.

داوید: من نتوانستم اشکالی در آن پیدا کنم.

مینوس: فکر می‌کردم افتضاح است.

رشد جسمانی، هنری و عاطفی مینوس آشکار است، اما پدرش نه می‌خواهد و نه می‌تواند به او کمك کند، که آخرین قدم را بردارد، چرا که سبب رنج پایدار او خواهد شد.

سپس، وقتی مینوس خود را ناتوان از کمك به خواهر از لحاظ روحی در عذاب و به طور فزاینده روان پریش می‌بیند به اتاقش می‌رود»، روی کف اتاق زانو می‌زند، دستهایش را به هم قفل می‌کند، سرش را هم خم می‌کند و دستهایش را بر لبانش فشار می‌دهد». در حالیکه نجوا می‌کند «خدایا... خدایا... به ما کمك کن». وقتی پاسخی نمی‌آید ـ و در فیلمهای برگمان هرگز نمی‌آید ـ مینوس به سوی خواهرش باز می‌گردد، تلاش می‌کند او را آرام کند. برگمان می‌گوید: «مینوس با خواهر بیمارش در آغوش، در جایی، در ازلیت می‌نشیند. او خالی، خسته، منجمد است. واقعیت، آنچه که تاکنون از آن می‌شناخته، در هم شکسته، از حیات باز ایستاده. نه در رؤیاها، نه در تخیلاتش، چیزی ندیده که با این لحظه از بی‌وزنی و اندوه مطابقت داشته باشد. ذهنش به زور راه خود را از میان غشای بی‌خبری پذیرش باز کرده است. از این لحظه به بعد، حسیات او تغییر خواهد کرد و سخت خواهد شد، و همچنان که از دنیای وانمودی معصومیت به منجنیق بینش می‌رود،» پذیرش او شدیدتر خواهد شد.

این، بیانی دقیق، موجز از نگرش برگمان نسبت به لحظه از دست دادن معصومیت حمایتگر است. فیلم، آنگاه برگشت می‌کند و با بحثی دیگر بین مینوس و داوید به پایان می‌رسد.

مینوس: واقعیت منفجر می‌شود و من از پای می‌افتم. گویی یك رؤیاست، هرچند واقعی است. هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد ـ هرچیزی، پدر.

داوید: بله می‌دانم.

برای اولین بار در فیلم پدر و پسر با هم تماس حاصل می‌کنند، واقعاً ارتباط متقابل برقرار می‌کنند. داوید به گفته‌های پسرش که نمی‌تواند با این ادراك جدید زندگی کند، با گفتن اینکه «بله، تو می‌توانی، اما باید چیزی پیدا کنی که به آن بیاویزی»، پاسخ می‌دهد. مینوس می‌پرسد آیا این خداست که باید به او ایمان آورد، اما داوید پاسخ نمی‌دهد.

مینوس نتیجه می‌گیرد: «نه پدر، فایده‌ای ندارد. خدا در دنیای من زندگی نمی‌کند». او استدلالی را برای وجود خداوند که در تضاد با گفته‌اش باشد، طلب می‌کند. داوید پاسخ می‌دهد که امیدهای شخصی او در «درك اینکه عشق به عنوان چیزی واقعی در دنیای انسانها وجود دارد»، نهفته است. برای مینوس، این کلمات «به نحو وحشتناکی غیرواقعی» است. مینوس از پدرش اجازه می‌گیرد و دور می‌شود، به آب پهناور عمیق و شاید تطهیر کننده نگاه می‌کند و تسکین را در این واقعیت می‌یابد که با پدرش ارتباط برقرار کرده است، بزرگسالی را با امکان مرهم بیشتر در کلماتی از عشق که به او بخشیده شده، آغاز کرده است. مینوس برای خودش و برای ما نجوا می‌کند: «پدر با من حرف زد.»

اکنون چه «پدر» را به عنوان بیانگری اسرارآمیز از خدا یا ضد خدا تعبیر کنیم، یا به سادگی آنچه را که اتفاق افتاده بدون تفسیر و تأویل بپذیریم، امید عشق، واقعاً مینوس را لمس می‌کند. درست است که مینوس به طور کامل این ارتباط را از سوی بزرگسال روشنفکر درك نمی‌کند، درست همانطور که یوهان ارتباط از سوی «استر» در پایان **سکوت** کاملاً نمی‌فهمد، اما در **همچون در یك آینه**، پیام احتمال عشق اثباتی است، امیدی واقعی است. این بیان، پالایشی از آنچه که توسط استاد باله به «ماری»، توسط «فراست» به آلبرت، توسط «فردریك اگرمان» به هنریك، توسط مادربزرگ وگلر به «سانا»، داده می‌شود، نزدیك‌ترین به آن است که برگمان می‌تواند با تأکیدی بر حیات، به آن دست یابد.

این تأکید برعشق به عنوان جبرانی برای از دست دادن وانمود سازی مستتر در معصومیت مبهم است، به یقین به همان اندازه مبهم برای برگمان که برای ما. برگمان به دنبال روشن‌ترین بیان خود از این مسئله در **همچون در یك آینه**، به نظر می‌رسد که قدمی به عقب برمی‌دارد، دیدگاه خود را از کودکان به نحوی حتی مشخص‌تر مورد بازبینی قرار می‌دهد و به نتیجه‌ای کمتر مؤکد می‌رسد.

با شروع از **نور زمستانی** (۱۹۶۲)، معصومان جوان؛ نوجوانان در لبه بینش، ناپدید می‌شوند و برگمان به عقب برمی‌گردد، به نظر می‌رسد دوباره شروع به چنگ زدن به ریسمان عذاب تاریك‌تر کودکی را که فقط در **اسرار زنان**، **مونیکا**، **خاك اره و پولك**، **مهر هفتم**، **توت فرنگیهای وحشی** و **چشمه با کرگی** به آن اشاره شده بود، می‌کند. حتی در **لبخندهای یك شب تابستانی**، گرچه چیزی نمی‌گوید می‌توانیم ازخودبپرسیم که در ذهن فردریك کوچك، پسر خردسال «دزیره» (و احتمالاً فردریك) چه می‌گذرد؟

نور زمستانی، این پرسش را طرح می‌کند که چگونه بزرگسالان وحشتزده، همچون کودکان وحشتزده، سر می‌کنند،

ارتباط برقرار می‌کنند و نگاه می‌کنند. این پرسش، به‌سؤالی مربوط به‌ناکامی بزرگسالان برای یافتن عشق و ناکامی متقارنی برای ارتباط متقابل برقرار کردن، با بچه‌ها نیز تبدیل می‌شود. کودک در درستکاری مطلق زیست می‌کند تا خود آگاه بزرگسالان را بیازارد، اشاره به سرانگشتی از گناه.

در **نور زمستانی**، وقتی توماس، کشیش، می‌گوید: «بیایید اکنون با هم دعا کنیم. درست همانطور که خداوند ما، مسیح به ما آموخته است»، برگمان در فیلمنامه‌اش به ما می‌گوید که دوریس آپلبلاد، که فقط پنج ساله است خمیازه می‌کشد و با پاهایش لگد می‌اندازد، مانند یك پاندول کامل است. مادرش، دستهای او را می‌گیرد و نگه می‌دارد. درهمان حال او با حالت عدم پذیرش شکلك در می‌آورد ـ پاندول فعلاً از کار می‌ایستد. توماس زانو می‌زند».

دوریس تشریفات ظاهری را که در برابر اوست نمی‌پذیرد، یا حتی به آن گوش نمی‌سپرد. او زنده و نیرومند است. زبانش، جلوی نیمکت کلیسا را لمس می‌کند، لمسی قوی و زنده. واکنش او، درستکارانه است، زنده است. چالشی کوچك اما واقعی با آیین قراردادی دارد که در برابر اوست و تعداد کمی از شرکت کنندگان بزرگسال به آن باوردارند.

کمی بعد، توماس با مارتا به کلاس می‌رود. توماس پشت یك میز تحریر می‌نشیند، درست همانطور که دوریس در نیمکتی نشسته بود، یا در آن می‌لولید، پسرکی وارد می‌شود و شروع به ارائه آیینی درستکارانه در برابر کشیش می‌کند، برعکس آنچه که توماس ارائه داده بود. مکالمه در فیلمنامه طولانی‌تر از فیلم به پایان رسیده است.

پسرك می‌گوید ده ساله است و هیچ قصد تایید شدن ندارد، در پاسخ به پرسش کشیش درباره این که وقتی بزرگ شد، چه کاره خواهد شد، پسرك، «نگاهش را برمی‌گرداند و با حالتی از تحقیر بخشاینده، مستقیم در چشمهایش توماس نگاه می‌کند»، در همان حال جواب می‌دهد که قصد دارد یك فضانورد شود.

کودك، پیام دوریس را تکرار می‌کند که «تشریفات مذهبی

وعدم درك معنوی، بی‌ارزش و کاذبند.» یك فضانورد شدن، زندگی کردن در آینده است، باور به آن، به نحو تمثیلی درون بهشت خدا رفتن و با او جنگیدن یا جای او را گرفتن.

توماس می‌فهمد لبخند می‌زند.

برگمان، در **سکوت** (۱۹۶۳) کامل‌ترین توجه را به مشکل رابطه متقابل بین بزرگسال و کودك معطوف می‌کند: آنچه ـ اگر چیزی باشد ـ بزرگسال به کودك، کودکی که در ترس و کمکشتگی زندگی می‌کند، ارائه می‌دهد.

رابین وود به ضربهٔ دوران کودکی برگمان اشاره می‌کند که به ترس او تجسم می‌دهد. بنابه قول وود:

در **ساعت گرگ و میش**، یوهان بورگ (ماکس فُن سیدو) تنبیه کودکانه‌ای را تشریح می‌کند که بر همه رشد بعدی او تأثیر گذارده: او در یك کنجه کاملاً تاریك محبوس شده بود. که به او گفته بودند در آن جانور کوچکی کمین کرده است که انگشتان پای او را می‌جود. وقتی سرانجام آزاد شد (پس از تجربه بی‌حد وحشت) پدرش از او پرسید سزاوار کتك تا چه اندازه شدیدی است و او (برگمان) خواست سخت‌ترین کتك ممکن باشد. درباره این داستان در مصاحبه‌ای از برگمان سؤال شد، برگمان پاسخ داد که این از یك تجربه شخصی گرفته شده است: «این چهل یا چهل و دو سال پیش اتفاق افتاد و نه فقط یك بار، که یك آیین بود. تعجب‌آور است که از آن جان سالم به در بردم».

تنبیه خود برای راندن شیاطین ترس، ترس از ناشناخته‌ها، با «یوهان» می‌ماند، که به عنوان یك بزرگسال به این نتیجه می‌رسد که هیچ چیز نیست که بتواند ترس را براند. من براین باورم که پسرك، یوهان، که در **سکوت** می‌بینیم، پسری که در **پرسونا** و یوهان بزرگسال که در **ساعت گرگ و میش** می‌بینیم نیز هست. این برگمان است که خود را از پسر بچگی در شکنجه به عذاب بزرگسال می‌کشاند، که در آن به عنوان یك هنرمند نه می‌تواند با ترسهای خود مصالحه کند. نه می‌تواند در زندگی تسکین بیابد.

جالب و نیز پرمعناست که متوجه باشیم نام خانوادگی یوهان بزرگسال، «بورگ» است، همان نام پیرمردِ **توت فرنگیهای وحشی**. وقتی یوهان را ترك می‌کنیم، همچون ایزاك در پایان زندگی است اما هیچ خاطره‌ای از توت فرنگیهای وحشی و شادمانی جوانی ندارد، فقط آنچه که در **سکوت** و **پرسونا** می‌بینیم. نوشته‌های ثبت شده دفتر خاطرات برگمان درباره کارآکتر ایزاك که قبلاً نقل کرده‌ام به نحو تأثیر برانگیزی با یوهان در سه فیلمی که اکنون به آنها می‌پردازیم، مناسبت دارد.

یوهان، در **سکوت** ده ساله است، همچنان که پسر **ساعت گرگ و میش**. فیلم، با تلاش او برای فهمیدن این که چه چیز در اطراف او در وقوع است، باز می‌شود. او به ما نگاه می‌کند، شیشه پنجره قطار را که سوار آن است، لمس می‌کند، رابطه‌ای فکری با خاله‌اش «استر» و رابطه‌ای جسمانی و عاطفی با مادرش «آنا» دارد، اما چهره‌اش، بی‌حالت است، هیچ نشانه‌ای ارائه نمی‌دهد که این تماسها برای او، اصلاً معنایی دارند. خاله‌اش بیمار است و از کوپه قطار به بیرون می‌رود. او از میان

پنجره‌ای نگاه می‌کند، حصاری بین او و کسانی که تصور می‌رود دوستشان دارد و دوستش دارند، موجود است. برمی‌گردد تا از پنجره قطار به طرح تصاویر گذرا بنگرد، نور و ظلمت، ردیف تانکهای درحال عبور ـ صنعتی، شبه جنگی، مردانه. او با شیشه محاصره شده است، وقتی به دنیای اطراف خود نگاه می‌کند، از آن جدا شده است. تلاش می‌کند مفهومی برای آن بیابد.

از مأموران می‌ترسد و نزد مادرش برمی‌گردد.

سکانس آغازین، فشرده‌ای است از آنچه در سرتاسر فیلم اتفاق می‌افتد. که یوهان در آن بین عاطفه مغشوش و سرکوب جنسی مادرش و نوید فکری خاله‌اش گسیخته شده است. او در هتل پرسه می‌زند، با گامی کندتر، همان چیزهایی را می‌یابد که در قطار دیده بود.

یوهان با کوتوله‌ها اینهمانی می‌کند، آنها را همچون بزرگسالان فرو نشانده می‌پندارد. شاید تصاویری از اینکه خود را چگونه می‌بیند. با هنر اروتیک رو به رو می‌شود، تانکها را در خیابان می‌بیند، با تصویر سیاه مرگ (و مذهب) در مستخدم پیر برخورد می‌کند، همچنان که با متصدی در هتل. یوهان، توسط کوتوله‌ها طرد می‌شود، آنها درک می‌کنند او درواقع یکی از آنها نیست. پسرک، خدمتکار و تصویرهای او از مرگ، نمادین سازی جنسی پیرمرد از اختگی و سرکوب را رد می‌کند. طلسم یوهان، تفنگ اوست که مردانه در مقابل آنها که با او سر جنگ دارند، به سویشان می‌گیرد. وقتی کوتوله‌ها او را طرد می‌کنند، روی دیوار هتل ادرار می‌کند: نشان عملی جنسی ـ نجاست وسواسی که با خشم او از دنیای بزرگسال که نمی‌تواند آن را درک کند، مقابله می‌کند.

به نحوی مبهم از دام جنسی که در آن گرفتار است، آگاه است. می‌داند که مادرش با پیشخدمت رابطه دارد. نمی‌تواند برای خاله‌اش بخواند؛ عملی روشنفکرانه، اما می‌تواند تلاش کند به نحوی خلاق به یك نمایش عروسکی بگریزد. در نمایش، پهلوان کچل را وا می‌دارد که «جودی» را بزند، جانشینی برای مادرش و بزرگسالان دیگری که نمی‌تواند با آنها ارتباط برقرار کند، که او را ناکام و گم‌گشته می‌کنند. پهلوان کچل وحشتزده است و به زبان بامزه‌ای حرف می‌زند. لحظه هنری، پالاینده است. پسر آن را در هم می‌شکند، و می‌گرید، اما مراقب است اشکهایش را پشت صندلی پنهان کند. عواطف او، مانند مادرش، او را گول زده‌اند، به او آسیب رسانده‌اند. برای تسلی نزد خاله‌اش می‌رود و خاله تلاش می‌کند هرچه در نیرو دارد به او بدهد: ارتباط فکری؛ او یك مترجم است و نوید می‌دهد با یوهان ارتباط متقابل برقرار کند، کلماتی به زبان خارجی به او یاد بدهد.

ناکامی پسر با هنر خام دست ارتباط می‌یابد، با نمایش عروسکی و طرحهایی که از چهرهٔ با دندان نیش بلند تصویر می‌کند. تلاش می‌کند با خواندن قصه‌های پریان لرمانتُف مخفی شود. او، در بیانی هنری به بهترین نحوی که می‌تواند می‌گریزد. در پایان فیلم، یوهان با مادرش عازم می‌شود، خود را دوباره در کوپه قطاری همراه او می‌یابد. درحالی که در آغاز فیلم به او و مهر بالقوه بیمار و شهوانی که او می‌داد، چسبیده بود، حالا به ارتباط فکری با خاله‌اش رو می‌کند، کلماتی به یك زبان بیگانه، بنابه قول برگمان فیلم وقتی پایان می‌یابد که «چهره یوهان از تلاش برای درك زبان بیگانه رنگ پریده است. این پیام اسرارآمیز».

دنیای بزرگسال برای **یوهان** در پایان فیلم، به شکل رمزی باقی می‌ماند. او گمگشته است، در تلاش برای برقرار کردن ارتباط با بزرگسالان، شاید به نحو فزاینده‌ای آگاه از این که می‌تواند بدون ارتباط عاطفی سر کند و به سوی بینش روشنفکرانه برود.

بار بعد یوهان را در **پرسونا** (۱۹۶۶) می‌بینیم. تصاویر سینمایی که از برابر ما در شروع فیلم می‌گذرد، وجوه مشترك با تصاویری که در مقابل یوهان از خلال پنجره قطار در گذرند در ابتدای **سکوت** دارد. وقتی تصاویر کُند می‌شوند، مانند قطار متوقف می‌شوند، یوهان را می‌بینیم، همان بازیگر، هرچند که با نام یوهان مشخص نشده است. در مقابل او قصه‌های لرمانتف است، بین او و ما، بین او و هسته مرکزی فیلم، شیشه‌ای هست، حصاری برای هدایت تماس و ارتباط، شیشه‌ای شبیه پنجره یك قطار یا لنز هوشیار یك دوربین. سه سال از **سکوت** گذشته است. او سیزده ساله است. وقتی برای اولین بار او را می‌بینیم، همچنان که شاید در ذهن برگمان تا این فیلم، زمانی که قادر شد از نظر عاطفی او را دوباره احیا کند، مرده بود. پسرك، همچنان که در آغاز **سکوت**، به ما نگاه می‌کند، حصار شیشه‌ای را لمس می‌کند، به نظر می‌رسد تلاش دارد با ما ارتباط برقرار کند. ما به پشت سر او می‌رویم و او را می‌بینیم که شیشه را لمس می‌کند، در تلاش برقرار کردن ارتباط است، مفهومی از ساختن تصویر درحال تغییر یك زن یا زنانی. ممکن است دو زن باشند که در فیلم خواهد دید، الیزابت و آلما، اما همچنین می‌تواند مادر و خاله یا ترکیبی از همه این چهار نفر باشند. مفهوم ضمنی بصری، این است که او تلاش خواهد کرد از دو زنی که در مقابل خود خواهد دید بیاموزد، آنها را بفهمد.

دو کودك درون روایت مرکزی فیلم دیده می‌شوند، هر دو تقریباً هم سن یوهان هستند. به نظر می‌رسد هردو کودك متعلق به الیزابت باشند، بازیگری که تصمیم گرفته حرف نزند، از زندگی کناره بگیرد. یك کودك، پسر اوست که او را در یك عکس می‌بینیم. الیزابت عکس را پاره می‌کند، ارتباط برقرار کردن با او را رد می‌کند. این نفرت غریبی نیست که او را وا می‌دارد عکس را پاره کند، بلکه ادراکی است، به همراه برگمان، از ترس «وجود» که نمی‌تواند با پسر خود یا کسی دیگر ارتباط برقرار کند. در فیلمهای اینگمار برگمان، روشنفکران و هنرمندان عزلت‌جو با چهره‌ای پر جنبش، افراطی جفت می‌شوند، یك چهره مادر زمینی یا خواهر زمینی که می‌داند زندگی چیست و مشتاق رویارویی با آن است. برای مثال، در **توت فرنگیهای وحشی**، ماریانه این نقش را در تضاد با اوالد، داراست. مارتا و توماس، زوج دیگری از این دست، در **نور زمستانی** هستند. به نظر می‌رسد در **پرسونا**، آلما چنین نقشی را داراست، اما پیامد به نحو مؤثری

متفاوت است. در اینجا بیشتر مسئله تغییر آلما و نگریستن از خلال چشمان الیزابت است تا در چشمان او نگاه کردن و شاید، برگمـان و مخاطبان او، امیدهایی برای عشق از سوی آلما را می‌پذیرند. کودك دیگری که الیزابت می‌بیند نیز در عکس است. پسر، تقریباً همان سن پسر او و یوهان را دارد که به مفهومی پسـرش است. پسـرك عکس دوم، یك یهـودی است که در یك اردوگاه اسرای جنگی در مقابل یك نازی رژه می‌رود. (به نظر من رابـطه‌ای هدفمند بین تانکها و جنگ قریب‌الوقوع در **سکوت** و جنگ واقعی در **شرم** وجود دارد که در آن عکاس یك یهودی است مانند پسر در عکس. در **شرم**، وضعیت چنان است که آشوب به کلی مستولی شده است. به نظر می‌رسد که برگمان دارد دنیای او را ویران می‌کند.) در **پرسونا**، پسر یهودی که الیزابت می‌بیند همچـون کسی است که به وحشت کامـل رسیـده است، درك هراسناکی از زندگی که الیزابت در درون خود دارد، به دور از پسر خودش، گرچه الیزابت می‌داند نمی‌تواند از او محافظت کند.

در پایـان فیلم، به نظر می‌رسد یوهان به ناکجا آباد رسیده است. حصار شیشه‌ای هنوز در مقابل اوست. برگمان قادر نبوده پاسخی به او بدهـد، همچنـان که او از پاسخی به خود دادن ناتوان است.

در **ساعت کرک و میش** (۱۹۶۸) دوباره یوهان را می‌بینیم. اکنون، بزرگسالی است، اما هنوز پاسخی ندارد. هنوز در جست و جوی شخصی سازی شر در تصویر مردمان با دندانهای نیش بلند است. ترسهای کودکی او به ترسهای بزرگسالی تبدیل شده است. یوهان زندگی را مشاهده کرده و به درك وحشت آن رسیده است. این وحشت، خود را به جنونی کودکانه از فیلمهای ترسناك بیان مـی‌کند که در آنها او توسط وامپیر، غولها، ارواح مردگان شکنجه می‌شود و در آن او، خود تقریباً به یك هیولای فرانکنشتین تبدیل می‌شود.

نمـایش عروسکی در **ساعت کرک و میش** بازسـازی غریب نمایش عروسکی یوهان در **سکوت** است. کلمات عروسك غیرقابل تشخیص است، گویی به زبانی بیگانه است، اما عروسك، واقعی است، یك فرد زنده است. هنر دیگر یك فرار کودکی نیست، بلکه وسیله‌ای است برای عذاب بیشتر.

یوهان کسانی را که در اطرافش هستند ـ از جمله همسرش که می‌خواهد به او کمك کند و به او بچه‌ای بدهد ـ را انگلهایی می‌بیند، مسئولیتی وحشتناك، تحمیلی بر او به عنوان یك هنرمند که نمی‌تواند پاسخی به آنها بدهد، و شکنجه‌ای است برای خود به عنوان یك فرد انسانی که هیچ پاسخی برای خود ندارد.

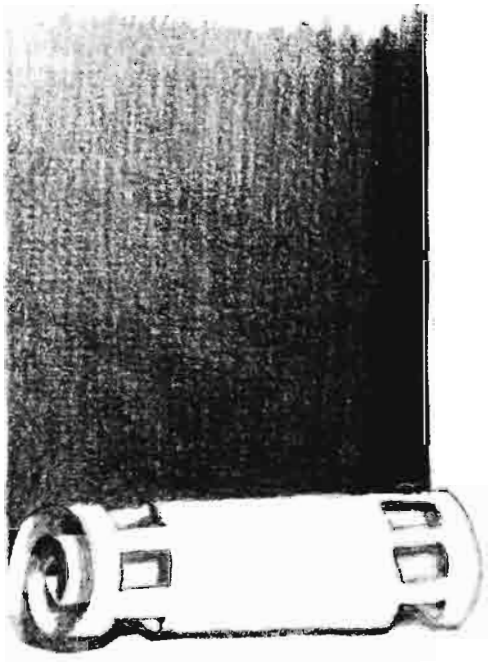
تسکین عشق که «دیوید» در **همچون در یك آینه** به مینوس می‌دهد، برای یوهان فایده‌ای در بر ندارد. همسرش آن را به سادگی و زیبایی ارائه می‌کند، اما او نمی‌تواند بپذیرد. یوهان با عشق خود به ورونیکا وگلر، یك بازیکر، به تحرك در می‌آید، خیالی که هم او را جذب و هم دفع می‌کند. نوید کاذب قرار را به او می‌دهد و ایقان خفت را همچون از آن هنرش. در **پرسونا**، یوهان جنگی بین یك بازیگر به نام «وگلر» و یك زن عاطفی به نام «آلما» را تماشا کرده بود. نوید یا لااقل امید به عشق به روشنی نفی شده، اما به یقین پذیرفته نشده است. یوهان در **ساعت کرک و میش**، بین هنر بازیکر که به روشنی توهمی و انگل‌وار است، یك وامپیر و یك غول، و آلما که به او ندای عشق می‌دهد و او نمی‌پذیرد، از هم گسیخته شده است. یوهان نمی‌تواند هیچ یك را بپذیرد.

یك کودك در **ساعت کرک و میش** وجود دارد. یوهان به پسری از یك ازدواج قبلی اشاره می‌کند. اما هرگز پسر را نمی‌بینیم. فقط اشاره‌ای به او وجود دارد. پسری که واقعاً می‌بینیم، موجودی وامپیر گونه است در داستانی رؤیاگونه که یوهان برای آلما نقل می‌کند. یوهان می‌گوید که پسر را در حین ماهیگیری کشته است. پسرك به او رسیده بود، در وحشت شناور بود، او را تهدید می‌کرد، سه ماهی را گویی در تمسخر تثلیث شمرده بود، و به یوهان حمله کرد وقتی شنید که برود. ما بدن پسر را با یوهان در آب می‌بینیم. خونین و در حرکت. این رویداد تقریباً به یقین واقعی‌تر از کابوسهای وحشتناك دیگر یوهان در فیلم نیست اما در واقع کشتن نمادین پسر خود را نمایش می‌دهد، پسری که همانطور که «اوالد» در **توت فرنگیهای وحشی** گفته بود، او را مجبور می‌کند که زنده بماند، که یك مسئولیت است، یك مسئولیت وامپیرگونه که نمی‌توان با آن سازش کرد. یوهان، مانند برگمان، به هنرش رجعت می‌کند، به عنوان تسکینی برای، پالایشی از عدم توانایی‌اش برای درك زندگی و زمانی مستقیماً رو در روی آن می‌شود، عدم توانایی برای پذیرش امید به عشق.

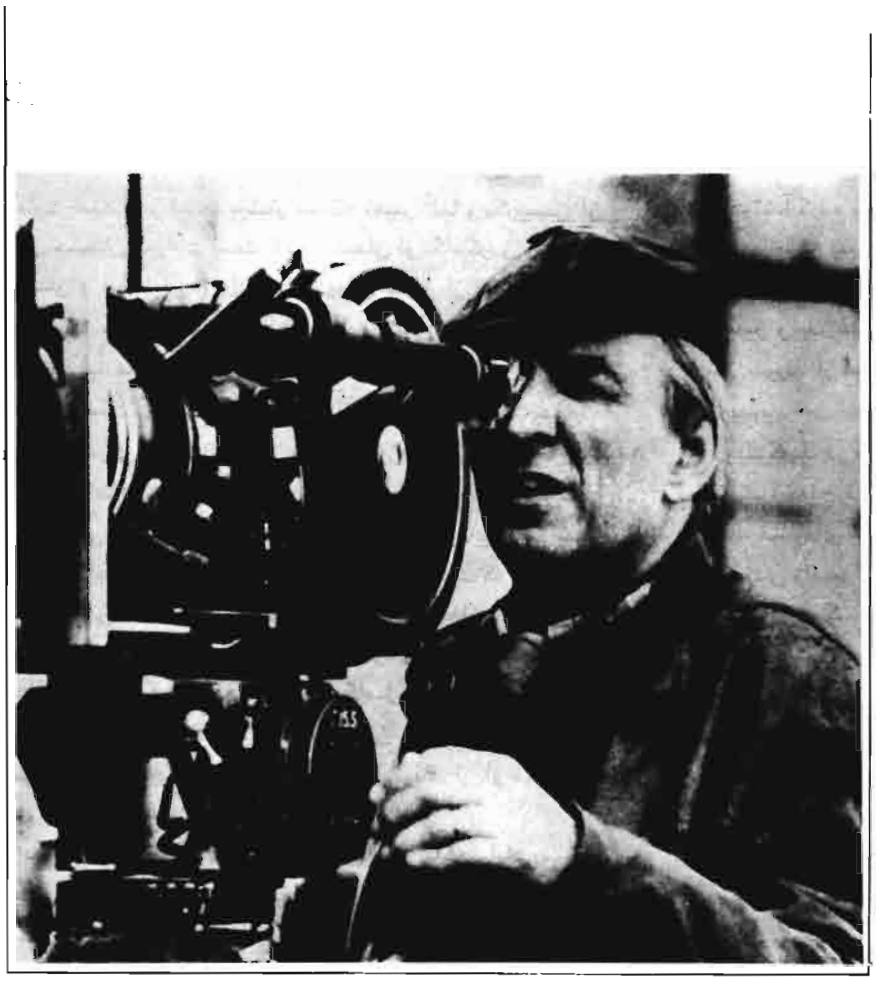
چشم‌انداز فرزندی که آلما در راه دارد، برای یوهان یك شوخی نیست، بلکه یوغ مسئولیت است، بیشتر فرو بردن او در زندگی‌ای که بی‌معنی است. وقتی به آلما تیراندازی می‌کند، تلاش دارد کودك و تداوم دور زندگی را نابود کند. مرگ یوهان یك خودکشی است، اما او در ضمن با ترسهای خود نیز به قتل می‌رسد.

برگمان، آلما را به مرگ ناچار نمی‌کند. می‌دانیم که او زندگی خواهد کرد و کودکی خواهد داشت. دور ادامه خواهد یافت. در آغاز و نیز در پایان فیلم، صدایی از آلما سؤال می‌کند. این صدای برگمان و نیز صدای ماست. و از آلما می‌پرسیم چه چیز او را حفظ می‌کند، چه امیدی می‌تواند داشته باشد.

پاسخ او کوتاه، تقریباً از روی بی‌میلی است. در شکل بیانیه‌ای فلسفی ارائه نمی‌شود. او تحمل می‌کند. زندگی می‌کند. عشق می‌ورزد. حتی اگر هرچیز دیگری از بین برود، برگمان نمی‌تواند انکار کند که انسانها تحمل می‌کنند و عشق وجود دارد. برگمان می‌گوید این همهٔ آن چیزی است که برای حفظ خود داریم. □



نگاهی به آثار اینگمار برگمان



● مسعود فراستی

سینما: فانوسِ خیالِ سینماگر

«فیلم به مثابهٔ رؤیا، فیلم به مثابهٔ موسیقی، هیچ شکلی از هنر همچون فیلم که مستقیم به عواطف ما، عمیق، درون اتاق تاریک و روشن روح ما رخنه می‌کند، از ورای خود آگاهی معمول ما فراتر نمی‌رود. انقباضی کوچک در عصب باصرهٔ ما، اثری تکانه‌ای؛ ثانیه‌ای بیست و چهار قاب منوّر، تاریکی در میان آنها و عصب باصره ناتوان از ثبت تاریکی. وقتی پشت میز تدوین، نوار فیلم را قاب به قاب مرور می‌کنم، هنوز آن حس سحرآمیز گیج کننده کودکیم را احساس می‌کنم: در تاریکی گنجهٔ لباسها، به آهستگی از قابها، یکی پس از دیگری می‌گذرم، تغییرات غیر محسوس را مشاهده می‌کنم؛ باد، هرحرکت را تندتر می‌کند.

سایه‌های لال یا گویا، بدون طفره به سوی نهانی‌ترین اتاق من می‌چرخند...»

«... فکر می‌کنم برسالهای اولیهٔ زندگیم، که با شادی و کنجکاوی توأم بود، تکیه دارم. تخیل و حسیات من تغذیه می‌شد، و هیچ چیز تیره‌ای به یاد ندارم. در واقع روزها و ساعتها، با شگفتیها، مناظر غیرمنتظره، و لحظه‌های جادویی سپری می‌شد. هنوز می‌توانم در میان دورنمای کودکیم گردش کنم و دوباره نورها، بوها، آدمها، اتاقها، لحظه‌ها، حرکتها، آهنگ صداها و اشیا را تجربه کنم.»

فانوس خیال- اینگمار برگمان

هنر راستین، ناچار است از خودِ وجودی هنرمند نشئت گیرد، از دلمشغولی واقعی او. که اگر اثری یا بخشی از آن، یا مسئله‌ای که در آن طرح می‌شود، دلمشغولی هنرمند نباشد و از خودِ وجودی (self) او جاری نشود، قطعاً قادر نیست با خودِ دیگری- مخاطب- ارتباطی جدی برقرار کند. که آنوقت اثر به سطح هنر نمی‌رسد.

هنر، بخشی از زندگی است؛ بخشی اساسی و حیاتی. هنر، ابزار نیست، ظرف نیست؛ خود پیامی است از زندگی و لمحه‌ای از آن. اما هنر، «پیام» نیست یا دقیقتر ابزار و دستاویزی برای پیام نیست. نیاز است، نیاز روح، و ارتباط است، ارتباط روح با روح.

هنر، راز دل هنرمند است- آشکار و نهان. و از همین روست که تعامل دارد با مخاطبش- تعاملی ذهنی که کانونش، دل است. این ارتباط عمیق-، و ماندگار، در صورتی ایجاد می‌شود که «خود-» یا بخشی و بخشهایی از آن- قالب و شکل متناسب

خود را بیابد. دقیقتر با شکل هنری عجین شود و غیرقابل تفکیک. و صورت، خود، ظاهر، حد و رسم و عینیت «خود» شود، و آنوقت هنر.

هراندازه که این «خود» هنرمند عمیق‌تر باشد و باهویت‌تر، جاری‌تر و شکل یافته‌تر در لحظه، اثر، ماندنی‌تر می‌شود، و هنر.

اینگمار برگمان، چنین «خود»ی دارد و چنین هنری. زندگی و هنر او پیوندی عجیب با ناخودآگاهش دارند، که ورای خودآگاه معمول است. فیلمهایش بیش از هرفیلمساز دیگری ریشه در «خود» او دارند، ریشه در گذشته‌های دور او. از این رو حدیث نفس روشن او هستند، حدیث نفسی راستین، که هدفش، نه خود ارضایی «هنرمندانه»ـ روشنفکر نمایانه ـ و رهایی از «شر» مالیخولیا، که سهیم کردن تماشاگر در دنیای خود است. تماشاگری که الزاماً ـ و اغلب ـ همیشه تماشاگر عام سینما رو نیست. چرا که درونمایه‌ها، با وجود عام و جهانشمول بودن‌شان: عشق، مرگ، زندگی، رنج، معصومیت، خدا، نیکی، شر... ـ و نوستالژی کودکی، خاص‌اند. و شکل بیانشان هم بسیار شخصی و متشخص، اما نه غیرقابل فهم و پیچیده‌نما، که ساده، متوازن و سبک دار.

برگمان، در تمامی آثار سینمایی‌اش ـ چهل و چهار فیلم ـ خود را و مسایل خود را ـ به شکلی نهانی، غیرمستقیم و غیرشعاری ـ به نمایش می‌گذارد. تمام مسایل فیلمهایش، چه در درونمایه و چه در نوع بیان، از زندگی و تجربیات عادی زندگیش برمی‌خیزند. تمامی فیلمهایش ـ از **بحران** (۱۹۴۵) و **زندان** (۱۹۴۸) تا **فانی والکساندر** (۱۹۸۲) و **بعد از تمرین** (۱۹۸۳)، سندهایی هستند گویا، عریان، انتقادی و نوستالژیک از زندگی تجربه کرده او، از جهان درون و جهان پیرامونش. منبع همه آنها، تجربیات نوجوانی، به ویژه خاطرات دوران کودکی برگمان است؛ از اولین عشق ـ به مادر ـ، اولین حسادت ـ به برادر بزرگتر و خواهر کوچکتر ـ، اولین دوستیها ـ با همبازی ـ، اولین ترسها، تاریکی و حیوان در کمد لباس ـ تا دوری و نفرت ـ از پدر ـ و طغیان علیه او که در آخر به بخشایش می‌انجامد و محبت، و... خدا، مسیحیت، مسایل روانی، عدم ارتباط انسانها در عین درگیری همیشگی‌شان، خشونت، بی‌رحمی، معصومیت، تنهایی و...

تمامی این درونمایه‌ها در فیلمهای برگمان حضوری گسترده دارند و بی‌وقفه، هرگز هم کهنه و تکراری نمی‌شوند و هرگز به شکلی آسان و رئالیستی نما رخ نمی‌نمایند، بلکه برگمان آنها را ـ که از زندگی و عواطفش برآمده‌اند ـ غنایی می‌کند و حماسی: حسادت کودکانه، رابطه با مادربزرگ، تاثر از یک لبخند، یک نجوا، یک آیین مذهبی، چشم اندازها، دریاها، سایه روشنها، رنگها، بوها، اشیاء، ساعتها و تیک تاک‌ها، نقشهای در و دیوار، تابلوها، نگاهها، دستها، و همه و همه چیز، آنچنان در فیلمهای او ارتقا می‌یابند که شکل حماسی به خود می‌گیرند و ماندنی. به یاد بیاورید نگاه عجیب و پرشفقت دکتر بورگ را در نمایی درشت که دیزالو می‌شود به خاطرهٔ پدر و مادرش در پایان فیلم **توت فرنگیهای وحشی** ـ ساده‌ترین و زیباترین اثر برگمان ـ که چقدر غنایی است. غنایش برای همیشه روح تماشاگر را نوازش می‌دهد و به خود می‌آورد. این نگاه که جمعبندی کل فیلم است، به نظر من از ماندگارترین لحظات تاریخ سینماست.

گویی برگمان در آن نگاه، قطره‌ای از عشق دمیده و لمحه‌ای از نیاز به عشق. گویی آن را با تمام وجود خویش آفریده. و گویی ویکتور شوستروم پیر نیز، بخشی از قلب خود را در آن **نگاه جادویی** به جا گذاشته است.

گویی برگمان، به قول خودش همچون یک «دستگاه رادار» عمل می‌کند، که اشیاء، وقایع و بخصوص لحظات گوناگون را ثبت می‌کند و آنها را به شکل یک آینه، همراه با خاطرات، رؤیاها و تصوراتش بازتاب می‌دهد، و دوباره می‌آفریند.

عشق، مرگ و زندگی

عشق، که درونمایه اصلی آثار اوست، در اشکال مختلف رخ می‌نماید. شاید مهمترین شکلش، عشق والدین به فرزند است ـ که در **توت فرنگیها** شاهدیم ـ و به ویژه عشق مادر و فرزندی، که تکیه برعشق اینگمار چهارساله دارد به مادرش. عشقی که چون ناکام می‌ماند ـ همچون عشق خود برگمان ـ به نوعی تنفر می‌انجامد یا به دوری و به بیماری، بیماریهای شدید جسمانی و روانی ـ اکثر شخصیتهای برگمان ـ و سرانجام تنهایی، و مرگ.

فریادها و نجواها و **سونات پاییزی**، مثالهای خوبی براین مدعایند. در هردو فیلم نیاز به عشق مادر و فرزندی، اساس اثر است‌ودرونمایه فیلم و شخصیتها. بیماری و مرگ خواهر جوان در **فریادها و نجواها**، و بیماری دختر جوان در *سونات پاییزی*، به دلیل برآورده نشدن این نیاز حیاتی است. بیماری و مرگ، از درد جدایی و بی‌مهری است. در *فریادها و نجواها*، این عشق، بین یک زنده و یک مرده حادث می‌شود. عشقی پس از مرگ فرزند.

برگمان، یک انسان عادی ـ خدمتکار مؤمنه و مهربان ـ را که نه مصلوب شده و نه قدسیه است، با انسان عادی دیگری که فضیلت‌اش رنج دیدن است ـ به علت بیماری ـ در لحظه‌ای که یکی زنده است و دیگر مرده، به عمیق‌ترین رابطهٔ انسانی می‌رساند: عشق مادر و فرزندی. مادر ـ خدمتکار ـ محبت عاشقانه‌ای را به مرده عطا می‌کند، چرا که به این «بخشیدن» **نیاز** دارد. و مرده ـ دختر جوان ـ آن را باز می‌ستاند، چرا که او هم سخت به آن محتاج است.

برگمان به عشقی جان می‌بخشد که در زمان حیات ـ دختر جوان ـ از او دریغ شده، آن را ارتقا می‌دهد و حماسی می‌کند. با نمایی درخشان و روبه کمال ـ شبیه مجسمه «پی یتا»ی میکل آنژ ـ از خدمتکار که سردختر مرده را در آغوش گرفته ـ گویی در حال شیر دادن به فرزند است. نیاز به مادر، آنقدر قوی است که فراتر می‌رود و پس از مرگ هم از بین نمی‌رود. و نیاز مادر به محبت و عشق به فرزند هم ـ و برگمان این نیاز را از شخصیتهایش دریغ نمی‌کند، حتی پس از مرگ، چرا که مرگ و زندگی، برای او جدا نیستند و روح، زنده است ـ به یاد بیاورید بخصوص **فانی و الکساندر** را، که پدر الکساندر ـ پس از مرگ، به کرات حاضر می‌شود و آرام و متین و مهرآمیز با الکساندر حرف می‌زند.

برای برگمان، مرگ پایان نیست و فاصله فاحشی بین زندگی و مرگ وجود ندارد ـ برای او، مرده‌ها به این معنا نیستند که دیگر مرده‌اند و تمام، بلکه به این تعبیر است که مرده‌ها، هستند، اما کمتر از زنده‌ها. گاهی، هستند، اما هستند، و به شکلی خوب و آرام. و اگر عشقی از آنها دریغ شده ـ که حقشان بوده ـ حق‌همه ـ پس از مرگ باز می‌ستانند.

در **چشم شیطان**، انسانی را ـ دون ژوان ـ شاهدیم که در دنیا، هرگز عشق واقعی دنیوی را تجربه نکرده، دون ژوان بوده، دوباره به دنیا می‌آید تا برای یك بار **عشق** را تجربه کند و بچشد، آنهم به پاك‌ترین شکل دنیویش: عشق یك دختر زیبا و معصوم. در عین حال برگمان این امکان را از دختر معصوم و باکره می‌گیرد که در این دنیا معصوم بماند. دختر را رها می‌کند و ما می‌دانیم که او دیگر معصوم نیست ـ چرا که به زعم برگمان معصومیت و باکرگی در این دنیا، نمی‌ماند ـ **چشمهٔ باکرگی** را به خاطر آورید ـ، هرچند شخصیتهای فیلمهایش، اکثراً معصومند یا معصومیتی را در خود دارند و بزرگسالانی هستند که کودکی‌شان نمرده. مثال خوبش دکتر «بورگ» توت *فرنگیهای وحشی* است.

برگمان، اما این امکان را از بین نمی‌برد که شاید دخترك معصوم چشم *شیطان* دوباره باز گردد. مرگ باعث نمی‌شود نتوان تجربه کرد.

عشق، از نوع پدر و فرزندی هم در آثار برگمان دیده می‌شود. عشق «مینوس» به «داوید» ـ پدرش ـ در **همچون یك آینه**، یك طرفه است! پسر به پدر، و در آخر که مینوس، خدا را نمی‌یابد، دلخوش از آن است که: «پدر، با من صحبت کرد». در اینجا برگمان، هم از ارتباط با پدر سخن می‌گوید، که خود نیز سرانجام در اواخر عمر پدرش با او برقرار می‌کند، و هم از ارتباط با **خدا**. اینکه کدام غالب است، پدر یا خدا؟ برگمان، روشن نمی‌کند و این، هرچند از هنر اوست ـ که مستقیم و تحمیلی نیست ـ اما از عدم اعتماد و امید او به خدا نیز سرچشمه می‌گیرد. که در زمان «سکوت» خدا ـ به زعم برگمان ـ به پدر پناه می‌برد اما خدا، رهایش نمی‌کند. همینجا بگویم که برخلاف عده‌ای که برگمان را یك فیلسوف خداپرست مؤمن معرفی می‌کنند، و نیز برخلاف عده‌ای دیگر که او را بی‌خدا می‌نامند، براین باورم که برگمان **خداجوست** نه خداباور و نه بی‌خدا. با وجود اینکه در مصاحبه‌ها و در آثار سینمایی‌اش و حتی در خاطراتش، از خدا بسیار دو پهلو حرف زده، گاهی به صراحت خدا را نفی کرده و ایمان را، و گاهی به شکلی تلویحی، خدا را پذیرفته ـ پایان **نور زمستانی** را در نظر آورید. دعای کشیش را که: «پاك است، پاك است، پاك است، خداوند بزرگ سپاه فرشتگان، آسمان و زمین از جلال تو سرشارند. جلال، شایسته توست. ای خداوند متعال». و خدا، همیشه دلمشغولی برگمان است و در اکثر آثارش به نوعی دیده می‌شود. کسی که اعتقادی به خدا نداشته باشد، چنین دلمشغولی قوی‌ای ندارد. برگمان **نمی‌داند** که خداجوست و حتی معتقد به خدا، هرچند شکاك. برگمان، می‌پندارد که ایمانی به خدا ندارد ـ در آخرین مصاحبه‌اش به صراحت گفته ـ اما نمی‌داند و درك نمی‌کند که چنین نیست. و من تماشاگر آثارش، از هنرش ـ که راستین است و جدی ـ این را می‌فهمم، اعتقادات و ناخودآگاه هنرمند را. چرا که با هنر طرفم. واین **معجزه‌هنر**است. ناخودآگاه هنرمند، مخفی نمی‌شود ـ به شرطی که هنرمند باشد. پرده سینما، هرراست و دروغی را منعکس می‌کند و هرناخودآگاهی را. در هنر، هیچ چیز پنهان نمی‌ماند، هرچند که در نهان باشد و رمزی.

تصور برگمان از **شیطان**، امّا به شکل شر است. شیطان، چندان مسئله او نیست و دغدغه‌اش ـ برخلاف خدا ـ، شیطان، اعمال بد، اتفاقات شوم است، طاعون است. هیچ کس با شیطان نمی‌رود، با مرگ چرا ـ **مهرهفتم**ـ.

رابطه‌ای که برگمان، بین دوستی‌ها و عشقها تصویر می‌کند، به شدت نزدیك به هم است. عشق، هم جنبه جنسی و شهوانی دارد و نیاز جسم به جسم ـ **زندان**، **سکوت**، **تابستانی با مونیکا**، و هم نیاز روح به روح ـ **توت فرنگیهای وحشی**، **مهرهفتم**، **نورزمستانی**، **فانی و الکساندر**ـ. در *توت فرنگیها*، احساس می‌کنیم دکتر بورگ، عروسش را دوست می‌دارد، عاشقانه هم. همچون برگمان که مادر بزرگش را دوست می‌دارد. و همان گونه که «الکساندر» در *فانی و الکساندر*، پدر و مادربزرگ را دوست می‌دارد، در عین حال الکساندر، از مرگ می‌هراسد، و نیز نمی‌هراسد. چون مرده‌ها، هرگز رهایش نمی‌کنند ـ بمانند برگمان ـ و برگمان، عشق را جدا از مرگ و جدا از زندگی نمی‌بیند. تفاوت صوری موجود است بین عشق و دوست داشتن. و برگمان بسیار پیچیده ـ و نه پیچیده‌نما ـ رفتار می‌کند. چرا که مسئله، پیچیده است و انسان، موجود پیچیده و ناشناخته‌ای است. هم، عشق دارد و هم نفرت. اما نفرتها در عمق جاری نیستند ـ و تصویر نمی‌شوند. نفرتهای برگمان، به عمق نمی‌رود و همه آدمها را، حتی آنهایی را که محاکمه می‌کند، به نوعی توجیه می‌کند، چرا که مجازات در مقابل گناه را می‌پذیرد ـ توت *فرنگیها*، و صحنه محاکمه دکتر بورگ ـ **بخشایش**، غالب است. و این، از آنجاست که برگمان، در ته وجودش، مذهبی است ـ و فرزند یك کشیش، معتقد است که انسانها، گناه می‌کنند و دست خودشان هم نیست. اما شرور نیستند. خدمتکاری که باعث رنج دیدن «الکساندر» می‌شود را به خاطر بیاورید، چهرهٔ خدمتکار را، گرچه مجازات می‌شود ـ پاره‌پاره شدن دستها ـ اما در آخر بخشایشی هست و شفقتی. برگمان، با همه، نوعی همدردی دارد و همدلی. **نوعدوستی** در آثار برگمان ـ هرچند ظاهر شفاف، زیبا و برونگرای کوروساوا را ندارد ـ، اساساً از این رابطه نظام پذیر بین عشق و نفرت، عشق و مرگ، و زندگی جاری می‌شود. و این، به روابط خویشاوندی و فامیلی برمی‌گردد که او همیشه حسرتش را دارد و نوستالژی‌اش را.

برگمان، هرگز انسانها را تنها نمی‌گذارد، هرچند آنان، به طور فردی، تنها هستند. الکساندر، تنهاست، اما برگمان، نجاتش می‌دهد. الکساندر، نیاز دارد در بخشی از دنیایش که امکانپذیر است، دیگران را سهیم کند ـ در رؤیاها ـ و ما را هم. برگمان، آدمهایش را ایزوله نمی‌کند، هرچند که خود، منفرد باشند. از هرسه نفر، یکی، کسی را دارد ـ *فریادها و نجواها*، **سکوت**.

برای دکتر بورگ، پیرمرد خودبین، خسته و تنها، هم خدمتکاری مهربان وجود دارد. و

محبتی پنهان بین آن دو- نوعی وابستگی و نیکی. دکتر بورگ، مردی است که در دوران کودکی‌اش مانده و از آن فرا نرفته. همچنان به عشق آن دوران- سارا- وفادار است. این عشق، زندگی آینده او را تحت تاثیر قرار داده. هرچند که عشقی ناکام است و فقط در خیال او حفظ شده. همین منجر شده که او نتواند با همسرش رابطه‌ای برقرار کند و همسرش مرده، و تنها شده، با پسرش هم قادر به ایجاد رابطه نیست و با عروسش هم. اما سرانجام امیدی هست. برگمان، بورگ را محاکمه- به خاطر خودبینی‌اش- و مجازات می‌کند با تنهایی. اما همین مسئله که بورگ وفادار است به عشق جوانی، ما را به تحسین وا می‌دارد و سرانجام به بخشایش. ما، بورگ را محاکمه نمی‌کنیم، برایش متاسفیم. و از نگاه مهرآمیزش به پدر و مادر و مکالمه شیرینش با خدمتکار پیر، لذت می‌بریم و راضی. این شفقت، از برگمان برمی‌آید. او ما را در دنیای بورگ شریک می‌کند. دکتر بورگ هرگز از شانزده سالگی بیرون نیامده، از نظر عاطفی. اما برگمان و ما، او را تحسین می‌کنیم. اگر دکتر به آن عشق جوانی می‌رسید، آیا دکتر بورگ می‌شد؟ آری یا نه را نمی‌دانیم. اما همین که هست، دوست داشتنی است، و اگر مهری پدرانه به پسرش- اوالد- ندارد، به ماریانه، عروسش پیدا می‌کند. و این **جبران** است. بورگ، خودش را در کار غرق کرده، فکر نمی‌کند خودخواه است، پزشک خوبی است و با اصول. و در زندگی اجتماعی، موفق. اما در آخر عمر، در پایان سفرش به شهری دیگر برای گرفتن دکترایی افتخاری، سفری به درون می‌کند و خود را می‌یابد.

برگمان، بورگ را به سفر می‌برد، به سفری رویایی، به سرزمینهای دور، به دوران کودکی. و در رؤیا نگهش می‌دارد و پناهش می‌دهد- در عشق به پدر و مادر و در باغ توت فرنگیها- که سُمبل بهشت است و خوشبختی، و صحنه چیدن توت فرنگی با سارا، با آن نور سفید و لباس سفید سارا و چهره مهرطلب پیرمرد، چه جادویی است! و این باغ توت فرنگی، اوج نوستالژی برگمان است.

دکتر بورگ، در می‌یابد- احساس می‌کند- که گناهکار است، بی‌توجهی کرده و بی‌رحمی- با آلما، همسرش-، می‌داند که زندگی، غیر از عواطف نیست. لحظه‌ای که «سارا» می‌آید و او را می‌برد که پدر و مادرش را ببیند، با چهره‌ای باور نکردنی، ما می‌بینیم و می‌فهمیم که عشقی که بورگ به سارا داشته، شامل عشق به مادر هم می‌شود، و این شاید بهانه‌ای بوده که پزشک شود. پزشکی خوب و محبوب. پس عشق، نمرده، زنده است و نیروبخش.

و این، از تجربه خود برگمان است: عشق او در سیزده سالگی به دختری روستایی. دکتر بورگ با سارا از شعر و موسیقی می‌گفت- و این تجربه، در برگمان جاری است، در عمیق‌ترین جای وجودش. برگمان هم همچون دکتر بورگ عشق ملوث نشده‌ای داشته و همچون او از شعر و موسیقی و فلسفه با معشوق می‌گفته، و دختر رفته. در توت فرنگیها، دختر، ازدواج کرده، در هرحال او می‌رفت. شاید بسیاری، تجربه مشابهی داشته باشند، اما فقط یك هنرمند است که می‌تواند آن را چنین تصویر کند، ارتقا دهد و غنایی سازد، و جاری. «خود» بورگ، self برگمان است. [توجه کنید به اول نام کوچك و نام فامیل دکتر: ایزاك بورگ، شبیه اینگمار برگمان، نکته‌ای که برگمان، بعدها متوجه می‌شود و کار کرد ناخودآگاهش را در می‌یابد.] که با self ما به راحتی ارتباط می‌یابد. و این نوستالژی‌اش- عشق پاك دوران کودکی- ما را می‌لرزاند، و نگاه پراز مهرش در آخر، هم- همه چیز در **رؤیاست**، به زیبایی تمام. با همه رنجها و تنهایی‌ها، و این خودِ زندگی است. این رنج، این عشق، این طلب محبت فرزند، هرچند فرزند از او متنفر است، و برگمان، این تنفر را از اوالد نمی‌گیرد، اما بورگ را هم «متحول» نمی‌کند. از او گذشته که بتواند رابطهٔ خوب پدر و فرزندی داشته باشد. در او «تجولی» وقوع نمی‌کند. برگمان، بیماری «متحول کردن» آدمها را ندارد. همه چیز سیر طبیعی خود را داراست.

بورگ، خود برگمان است. قسمتهایی از تجربیات شخصی که نسبت به آنها احساس دوگانه دارد. برگمان، اجزای نامتجانس بورگ را یگانه می‌سازد. و متحد، در یك کل. اما دو گانگی احساسی «الکساندر» را نسبت به پدر و مادر، نمی‌تواند سرپوش بگذارد و یگانه کند- دلیلی هم ندارد دروغ بگوید، هرگز چنین نمی‌کند- یك پدر **واقعی**، که می‌میرد و یك شوهر مادر، که کشیش است- همچون پدر برگمان- و این، احساس دوگانه **الکساندر- اینگمار** به پدر است. نسبت به مادر هم، همین دوگانگی احساس موجود است.

مادر، ما را منزجر می‌کند- با ازدواج دوباره‌اش با این کشیش نیمه سادیك، آنهم پس از آن پدر مهربان، پدری که برای الکساندر زنده است و پس از مرگ، ظاهر می‌شود.

زمانی که این احساس دوگانه، برای هنرمند حل نشده، برگمان نمی‌گوید که حل کرده‌ام، و این اساسی است.

در **فانی و الکساندر**، که آلبوم خانوادگی برگمان است، عاطفه و محبت عمیقی نسبت به خویشاوندان موج می‌زند: به مادر بزرگ، به دایی، عمو، عمه، به خدمتکارها و پرستارها و... و این، به ما منتقل می‌شود. این خویشاوندان، هرگز مادر الکساندر را رها نمی‌کنند، چرا که یکدیگر را دوست دارند. برگمان، همان احساسی را که نسبت به دوران کودکیش دارد به ما انتقال می‌دهد، نه چیزی دیگر را.

مادر بزرگ برگمان که مورد ستایش او بوده، هرگز با مردی ارتباط نداشته، حال که برگمان بزرگسال شده، از این مسئله متعجب است، از همین رو برای مادربزرگ الکساندر، عشقی می‌تراشد- دوستی‌ای می‌یابد، و رابطه‌ای عاشقانه. و این، تعجب کودکی برگمان را فرو می‌نشاند، در عین حال تعجبش را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد این رابطه، به رابطه الکساندر با مادربزرگ خدشه بزند. الکساندر، بسیاری اوقات سرش را روی پای مادربزرگ می‌گذارد و از کتاب خواندن او لذت می‌برد. برگمان، به همین سادگی و زیبایی، تجربیات **ساده** زندگی خود را ارائه می‌دهد و در ما جاری می‌سازد. هنر، یعنی همین، همین سادگی، همین زیبایی و صفا، و مهمتر، همین انتقال آرام و نرم.

شخصیتها، معصومیت و کودکی

شخصیتهای آثار برگمان، اغلب درونگرا

هستند- همچون خودش- و سینمایش نیز. اکثر آنها از سنخ روشنفکرانند: نویسنده، مترجم، نقاش، بازیگر، هنرمند، استاد، پزشک، کشیش و از آنها گذشته، بچه‌ها- به ویژه پسر بچه‌ها-. این آدمها، آدمهای آشنای برگمان هستند، آدمهای زندگیش. دلمشغولی آنها، نه فقر است نه غنا، که عشق است و مهر، جست و جو، تنهایی، خدا، زندگی و مرگ. مسایل این آدمها، دغدغه همیشگی خود برگمان است.- و از کودکی، بخشی از زندگیش بوده، نه مسایلی عارضی و ادایی. آنها عموماً با مسایل پیچیده روانی رو در رویند. مسایلی که خاص انسان اروپایی قرن بیستم بعد از جنگ است و خاص سوئدیهای منزوی و درونگرا، با فرهنگی خاص، در سرزمینی سردسیر.

این شخصیتها در دو سطح زندگی می‌کنند: اجتماعی و فردی. همگی در **جست و جوی** چیزی هستند: خود، خدا- *مهرهفتم*، *نورزمستانی*، *توت فرنگیهای وحشی* و... *فانی و الکساندر*-. اما عجله‌ای ندارند برای یافتن پاسخ آسان به پرسش‌های بسیار. تلاش، کافی است، تلاشی حتی روزمره. مدت زیادی را سرمیز غذا، مطالعه، مسافرت و خواب می‌گذرانند. با تأنی زندگی می‌کنند. کاوش آنها با تنش همراه نیست- هرچند ممکن است انسانهای پرتنشی باشند و با هیجانات غیرعادی درگیر-. زندگی، همراه آنهاست، بسیار باوقارند.

این شخصیتها برخلاف اکثر آدمها، مسایل پیچیده روانیشان را فراموش نمی‌کنند و با این عذابها زندگی می‌کنند. موهبت فراموشی در آنها نیست، اما طبیعی‌اند. و مایه‌های روانشناسی در عمق زندگیشان جریان دارد، نه در خارج آن- به ویژه **فریادها و نجواها**-. بیماریهای جسمانی آنها، اغلب ریشه در مسایل روانی‌شان دارد و از بی‌مهری سرچشمه می‌گیرد.

گویی برگمان هرگز نمی‌تواند عذابها، ترسها، بی‌مهری‌ها، ناکامیها، تحقیرها، بیماریهای جسمی، بیماریها و تنشهای روانی خود را فراموش کند و مرتب با آنها زیست می‌کند و سازش. شخصیتهای برگمان نیز گویی در درون خود محبوسند، و اکثراً هم برخلاف اکثریت آدمها که در زمان نزدیک زندگی می‌کنند، در زمانهای دور به سرمی‌برند. «راه نجات» اکثرشان نیز نوستالژی همان دوران است.

اما بین دو سطح زیستی شخصیتها- اجتماعی و فردی- هیچ گسستی موجود نیست و آنها شخصیت واحدند، و علی‌رغم کنشهای متضاد، منش یگانه‌ای دارند. تقریباً همگی خودآگاهند.

ویژگی دیگر شخصیتها، همیاری و کمک به یکدیگر است، مثال بارزش *فانی و الکساندر*. در *همچون در یک آینه*، احساس می‌شود «داوید» تا حدی از بیماری دخترش سوءاستفاده می‌کند- برای هنرش- و «شخصیت»خلق می‌کند. اما هم او، این احساس را نسبت به دیگران- بخصوص پسرش- ندارد. و بقیه- «مینوس» و... قصد کمک دارند و سهیم شدن در دنیایش. داوید هم، چنین تلاشی دارد اما ناموفق. و سرانجام به دنیای خودش می‌رود- تیمارستان-. اما ما می‌دانیم که هیچ کدام از آدمها، رهایش نمی‌کنند. چرا که شخصیتها، «تنها» نیستند و برگمان با وجود «تنهایی» درونی آدمهایش، آنها را در زندگی بیرونی تنها نمی‌گذارند.

معصومیت و بچه‌ها: برخلاف تصور برخی از منتقدان برگمان- منجمله استیوارت کامینسکی- و برخلاف تصور خودِ او هرشخصیتی در هرفیلمی، کودکیش را با خود دارد- مگر آنهایی که تأکید نمی‌شوند- همگی، معصومیت خود را حفظ کرده‌اند، چرا که برگمان، کودک وجودِ هیچ یک را نمی‌گیرد.

تمام شخصیتها، اصلاً معصومند، چه کودک باشند- که معصومیتشان «ناب» است- و چه بزرگسال- که نوستالژی «معصومیت ناب» دارند. و کودکِ وجودشان هنوز نمرده- همچون برگمان-. هردو معصومیت در سطوح مختلف نابند.

اما معصومیت کودکی، کاملاً خالص نیست. چرا که بچه‌ها با دنیای بزرگسالان در ارتباطند و شاهد آن. فقط به بینش نرسیده‌اند- پسر بچه فیلم سکوت، مثال روشنی است-.

معصومیت بزرگسالی، به این معناست

که چون شخصیت، وارد بزرگسالی شده، می‌پندارد که آلوده گناه گشته و از معصومیت ناب فاصله گرفته، اما از آنجا که در آن دوران دور- «دور»، برای ما، نه برای او- زندگی می‌کند و دلمشغولی و حتی نوستالژی آن را دارد، معصوم است. شاید حتی معصومیتی عمیقتر. چرا که قدرت دور شدن از معصومیت را داراست و اسیر گناه شدن، اما عاشق نوستالژی کودکی است و معصومیت آن. بعد از رابطه بزرگسالانه، سریع به دنیای کودکی بازگشت می‌کند. اگر شخصیتی، چنین نکند- مستقیماً- شخصیت دیگری در کنارش- به گونه‌ای غیرمستقیم چنین می‌کند. در سکوت، مادر پسربچه، ظاهراً هیچ نوستالژی کودکانه ندارد. اما این مهم، را خاله‌اش، جبران می‌کند و «تعادل»، ایجاد می‌شود.

در سطح کلان، این، معصومیت بزرگسالی است که غالب است و جاری. اگر برگمان تلاش کرده که از این آدم خاص- مادر پسربچه سکوت- معصومیت را دریغ کند- با رابطه جنسی اغراق آمیز- نوعی انتقام گیری است از خواهر روشنفکری که مترجم است و انسانی ظاهراً محکم. نوعی دعوا و بازی کودکی است در بزرگسالی. معصومیت نمی‌میرد. مثال روشنش «دکتر بورگ» پیرمرد است با آن نگاه بی‌آلایش کودکی. چنین نگاهی به انسانها، برخلاف تصور بسیاری از مفسران و منتقدان برگمان، او را از نیهیلیسم دور می‌کند. برگمان، به انسان و نیکی بی‌اعتقاد نیست و به خالق هم.

نفرت و عداوت بعضی از شخصیتها هم، بخشی از انسان است، قسمتهای واقعی وجود انسان و واقعیت زندگی، خواهرهای هاریت اندرسون- *فریادها* و *نجواها*- اگر احساس نفرتی دارند، چندان بروز نمی‌یابد، به خواهر در حال مرگشان، محبت این جهانی می‌کنند. اما او که بسیار رنج کشیده قادر نیست این «محبت» را بدست آورد، مگر پس از مرگ. در این دنیا فقط می‌تواند «تشکر» کند. شوهر مادر الکساندر و الکساندر حق دارند از هم متنفر باشند. اما این نفرت را رابطه‌اشان به آنها تحمیل کرده- عارضی است، و ناخودآگاه. اما برگمان، بخش کرده و انشعاب به وجود آورده، احساسات و عواطف خوب نسبت به پدر را از احساسات بد نسبت به او جدا کرده و دو نفر را به جای پدر نشانده. با این کار، هم نفرت خویش نسبت به پدر کشیش‌اش را فرو می‌نشاند- و به تعلیمات خشک و خشن مذهبی او- وهم عشق پدر و فرزندی را ملوث نمی‌کند، و از رابطه خود با پدرش در آخر عمر قدردانی می‌کند. با این فن، ما راحتتر با الکساندر رابطه برقرار می‌کنیم و به او نزدیکتر می‌شویم. این لِم سحرآمیزی است، و در ضمن فکر شده و سنجیده.

برگمان، در هیچ فیلمی، مشکل بچه را در زمان خودش طرح و حل نمی‌کند- سکوت، پرسونا و ...- به تدریج جلو می‌آید و در **فانی و الکساندر**، مسئله را حل می‌کند. شخصیت الکساندر را بارها و بارها در آثار برگمان شاهد بوده‌ایم. الکساندر، خود اینگمار نوجوان است و آرزویش دربارهٔ خود. الکساندر، همان پسربچه پرسونا و سکوت است. همهٔ بچه‌ها در آثار برگمان، قبل از فانی و الکساندر، منادی الکساندر هستند.

بچه‌ها، تا قبل از این، شاهد وحشت زده دنیایی بی‌رحم و بی‌عاطفه بزرگسالانند و شاهد اتفاقات دور و برشان. در فانی و الکساندر، برگمان جهش می‌کند. و از چشم بچه، دنیا را می‌بیند- راوی فیلم هم الکساندر است. و بسیار هم موفق در این نحوه نگاه. دیگر کودک، ناظر بی‌طرف نیست، خود، «قهرمان» است.

زنها، نیز در آثار او، حضوری بی‌وقفه دارند. اغلب با بچه‌ها، یا به جای آنها. زنها، موجوداتی قوی، قابل توجه و مسلطاند. برگمان حتی با این شخصیتها، همچون بچه‌های آثارش، اینهمانی می‌کند. نگاهش به آنها برخلاف «استریندبرگ» که تا آخرین فیلم هم تحت تأثیر اوست، نگاهی تساوی طلبانه است. برای او زن، از مقوله دیگری نیست. زنها، در زندگی برگمان نقش بیشتر و تأثیر گذاری‌تری داشته‌اند: مادر، مادربزرگ، عمه، و همسرانش.

نزدیکی ما با آثار برگمان و آدمهایش، دیدن مشکلات کودکی است- که این، نزدیکی با برگمان است- ما که این مشکلات و تحقیرها و عدم درکها را خود داشته‌ایم، اما فراموش کرده‌ایم، از دیدن آنها، انصراف خاطر احساس می‌کنیم و آرامش می‌یابیم، آرامشی جدی از پرداختن به مشکل اساسی یك انسان.

و این شخصیت پردازی استادانه برگمان است که ما را در غم و شادی و تنش شخصیتهایش چنین سهیم می‌کند. و آنها را باور پذیر. برگمان، استاد باوراندن شخصیتهاست. در این باوراندن، اما زیاده روی نمی‌کند و گزافه نمی‌گوید. ما را تا حدی- حدلازم- باشخصیت آشنا می‌سازد، همه چیز شخصیت را نمی‌گوید و ارائه نمی‌دهد. حد نگه می‌دارد- برخلاف تارکوفسکی- آنچه تصویر می‌کند، برای ما کافی است. همان میزان از «دکتر بورگ» ما را بس است. اما چیز زیادی از او نمی‌دانیم. نمی‌دانیم بورگ، چگونه پزشك شده، چگونه دانشگاه رفته، از عشقی محروم شده؟ [چرا که ایزاك بورگ چندان بوی مرد نمی‌دهد، شبیه برگمان که در جوانی لاغر و مردنی بوده و زشت، اهل رقص و تفریح هم نبود]. برگمان، هرگز تمامی وجود شخصیتها حتی بخش عمده‌ای از آن را ارائه نمی‌کند. آنها را نه از طریق معرفی مستقیم، که از ورای اتفاقات و رویدادهای کوچك زندگی نشان می‌دهد و ما حوادث را تجربه می‌کنیم و به شناخت شخصیت- آن میزان که لازم است- می‌رسیم. حوادث و اتفاقات، جنبه مهمی از شخصیت را می‌سازند، بویژه خاطرات کودکی آنها و ماجراهای آن دوردشان.

مادر کنار «دون ژوان» در چشم *شیطان*، حوادث را تجربه می‌کنیم و به منطق رویدادها پی می‌بریم و از ورای آن به منطق کنشهای آدمها. برگمان، رنج بی‌مورد و افراطی به ما تحمیل نمی‌کند- برخلاف وندرس و حتی تارکوفسکی- از ما نمی‌خواهد رنج بکشیم، بلکه ما را در رنج «قهرمانانش» شریك می‌کند. احترام ما را حفظ می‌کند و احترام خود را و آدمهایش را. شخصیتها، به موقع می‌آیند، به موقع حضور دارند و به موقع می‌روند. هرآن و هرلحظه ظاهر نیستند، حشو و زواید ندارند. و با این ایجاز در شخصیت پردازی است که باورانده می‌شوند. بدون آنکه به آزادی عواطف و تفکر ما خدشه وارد شود. با وجود تجرید

شخصیتها، اما کاملاً ملموسند. و هیچ یك از آنها هم **تیپ** نیست، همه شخصیتند و با هویتی معین. شغل، تعیین کننده شخصیت آنها نیست. مسایل و درگیریهای درونیشان، معرف آنهاست و بسیار هم واقعی هستند.

شخصیتهای برگمان، جملگی منطق خاص خود را دارند و **هویت** خاص. هیچ یك نه خلق الساعه‌اند و نه تصادفی. آنها، پاره تن هنرمندند و برگمان پشت همه آنها محکم می‌ایستد ـ در سراسر فیلم ـ و هیچکدام را رها نمی‌کند. تماشاگر، احساس نزدیکی خاصی می‌کند با شخصیتهای فیلمها، و حتی با کسانی که ندیده ـ مثلاً پدر «دکتر بورگ» ـ.

منطقی که برآدمها، اعمالشان و برحوادث زندگی‌شان حاکم است، منطق زندگی است و طبیعت. این منطق احساسات فیلمساز است. منطق ملموس کردن حادثه، رفتار آدمها. برگمان، تماشاگر را مطمئن می‌کند ـ بدون شعار دادن و حقنه کردن ـ به خیلی چیزها، ـ با اینکه همه چیز روی آب است ـ تماشاگر، مطمئن است که فرزند شوالیه ـ ماکس فون سیدو ـ در مهرهفتم پسر است. و یا کودك ماریانه ـ توت *فرنگیها* ـ سقط نخواهد شد و به دنیا می‌آید. این ارتباطی است با درونی‌ترین احساس آدمی. و این، کار هنر ـ و به خصوص کار سینما است. اگر چیزی، مسئله کارگردان نباشد ـ نمی‌تواند با ما نزدیك شود، ارتباط برقرار کردن، که دیگر هیچ.

برگمان هم «مسئله» دارد و دلمشغولی خاص خود، و هم بلد است آن را ارائه کند و تصویر. و هم، تماشاگرش را می‌شناسد و می‌فهمد. او، اندیشه خود را می‌اندیشد ـ و نه اندیشه دیگران را ـ و از ما هم نمی‌خواهد اندیشه او را بیندیشیم. سعی می‌کند با ما ارتباط برقرار کند و می‌تواند.

فلسفه، در فیلمهایش، از آدمها و فضا غیرقابل تفکیك است، بخشی از آن است و نه چیزی تحمیل شده براثر و برآدمها. برگمان، فیلسوف نیست ـ برخلاف برسون ـ عارف هم نیست ـ برخلاف خیلیها ـ تفلسوف و فلسفه بازی در نمی‌آورد. فلسفه، برایش روشی برای اندیشیدن است ـ و به دلیل تربیت خانوادگی با آن زیسته ـ اما **مد روز** نیست و هرگز نبوده. و در سینما، مبلغ هیچ فیلسوفی نیست. حتی از نیچه، که شدیداً به او علاقه داشته، تقلید نمی‌کند. شخصیت خود را با دیگران عوضی نمی‌گیرد. برگمان، هنرمند دست دوم نیست که مبلغ دیگران باشد، خود را بیان می‌کند، بیانی هنرمندانه. اما تسلیم تجربیات خود هم نمی‌شود، قدرت فاصله گرفتن از آن را داراست و قدرت نقد آن، و قدرت مؤمن بودن به هنر، و استقلال آن. سینما، هنر است، نه فلسفه، نه عرفان و نه ابزار و ظرف هیچ «پیامی».

بیان و فن هنری

سینمای برگمان، با وجود درونمایه‌های پیچیده و مسایل روانی آدمهایش، سینمایی ساده است، با بیانی کلاسیك. و پیچیده نمایی و اعوجاج ندارد. از حرکتهای شعبده بازانه دوربین در آنها خبری نیست. حرکت دوربین، حداقل ممکن است و حتی نوعی خست در آن است. زوایا، اغلب ساده‌ترین زاویه به دید انسانند. تدوین هم به ساده‌ترین شکل ممکن است.

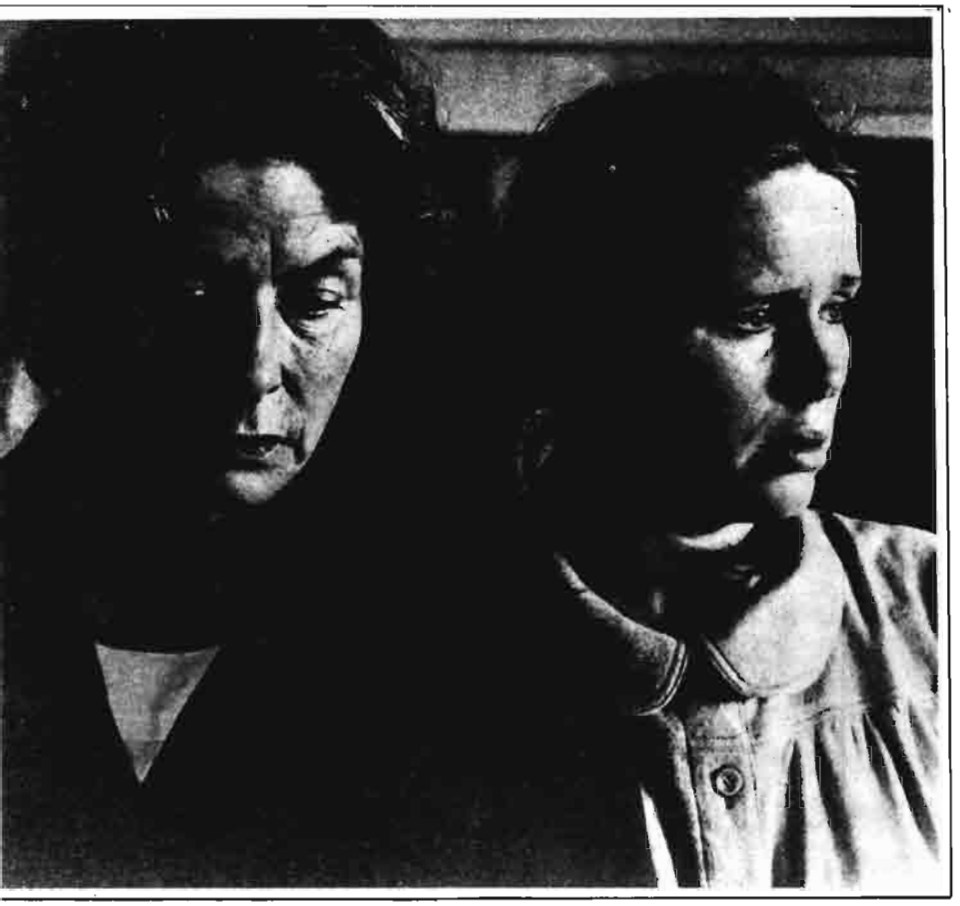
در فیلمهای سیاه و سفید برگمان ـ که سه چهارم آثار او را شامل می‌شود ـ رنگ سفید، شدید است و تند ـ رویای دکتر بورگ را در باغ توت فرنگیها به یاد بیاورید: تجسم گذشته‌های دور از طریق چند تابلوی امپرسیونیستی پر از نور، برای بازسازی نوستالژی کودکی. دکتر بورگ در لباس تیره همچون شبح در گستره‌ای از فضاهای نورانی و آدمهایی با لباس روشن. چشم اندازها و اشیاء نیز نورانی است. و این نور است که دکور را می‌آفریند.

در چشمه *باکرگی*، نیز از همین منطق نور تبعیت شده ـ و در بسیاری فیلمهای دیگر ـ نیروهای نیکی، همگی با رنگهای روشن: دختر باکره، بخصوص فضای درونی و چشم اندازهای طبیعی نیز، زمانی که تصویرگر او هستند، شفافند و پرنور. اما زمانی که همین فضا، پس زمینه نیروهای شر ـ که با رنگهای تیره خاکستری و سیاه مشخص‌اند ـ قرار می‌گیرند، حتی در روز، رنگشان تغییر می‌یابد و هم رنگ آنان می‌شوند.

رنگ، در آثار برگمان نیز، کمالی ساده دارد. و با رنگ نیز بازی در آورده نمی‌شود. رنگ، خارج از منطق فضا و آدمها به کار گرفته نمی‌شود. در *تماس*، *صحنه‌هایی از یك زناشویی*، رنگ، نقش چندانی ندارد. اما در *فریادها و نجواها*، *سونات پاییزی*، رنگ، مهم می‌شود، و به خصوص در *فانی و الکساندر*، که تکنیك رنگ، به اوج می‌رسد. غالباً از رنگهای گرم استفاده شده: حنایی، نارنجی، سرخ، قهوه‌ای، که مبین حالت فیلم‌اند و روح آن. فانی و الکساندر، یك فیلم رنگی است به تمام معنی. اما معتقدم برگمان، فیلمساز سیاه و سفید است نه رنگی، و فیلمهای سیاه و سفیدش موثرترند. به نور اهمیت بسیار بیشتری می‌دهد تا به رنگ. چرا که برگمان هم، فیلمساز سنتی است و هم تصویرگر **کلوزآپ**. و کلوزآپهای اوست که فیلم را می‌سازند. همه چیز ـ از لانگ شات‌های چشم اندازهای زیبای طبیعت، و دریا گرفته تا مدیوم شاتهای داخلیها ـ در خدمت ساخت شخصیت است. و کلوزآپ، مهمترین وجه این ساخت. فن هنری برگمان، در این نماها، خودنمایی می‌کند.

کلوزآپها، به ساده‌ترین شکل خود، به کاوش چهره‌ها می‌پردازند و مبین یك احساس خاص یا یك حالت معین از آنند: رنج، عذاب، بیزاری، خشونت، مهر و معصومیت. کلوزآپها، آینه درونند، درون پرتنش آدمهای برگمان. سه کلوزآپ کوتاه بعد از مرگ هاریت اندرسون در *فریادها و نجواها*، مظهر عواطف هریك از آدمهایند. بعضی از کلوزآپها، تابلویی کلاسیك و بی‌نظیرند: چهره دکتر بورگ در پایان توت فرنگیها، و نگاه کردنش و دیدنش، یا به زانو در آمدن «آندره آس» ـ ماکس فون سیدو ـ در پایان مصیبت *آنا*، که تنهایی محض است و درد. نزدیك است به ما و دور از ما. در *سونات پاییزی*، کلوزآپ لیواولمان بالای سرمادرش، مبین چه رنجی است، و چند کلوزآپ قبل ترش، باز از همان بازیگر، نشان وحشت، دو دلی، سوءظن و سرانجام آسایش. من به این می‌گویم: فن هنری. فنی که درون اثر است و نه خارج از آن. فنی که اُس اثر است، یا دقیقتر اساس ساختار اثر.

این تصاویر، ارتباط متوازن‌شان و جایگاه درستشان است که هنرسینما را ارتقا داده‌اند. کاوش و موشکافی چهره‌ها در نماهای درشت، نوع بازی‌گیری روی



چهره‌ها، فن برگمان است. اهمیتش در سینما، همچون کشف «پرسپکتیو» است در نقاشی. و برگمان، همچنان که درگیر آدمهایش است و مسائلشان، درگیر این فن است. درگیر فن هنری، و درگیری ای هنری.

این چهره‌ها هستند ـ در نماهای درشت ـ که با درونی‌ترین احساس آدمی ارتباط برقرار می‌کنند. دوربین برگمان به راحتی موفق می‌شود وقار شخصیتها را ثبت کند و آن آنها را، و راز زندگی را: چهره الکساندر در نمای درشت. یا کلوزآپهای لیواولمان در *پرسونا*. دوربین با آن تمرکز چه بخواهد چه نخواهد، منجر می‌شود که ما چهره را ببینیم، چه نگاه کنیم و چه نگاه نکنیم. برگمان، بازیگر را مقابل ما می‌گذارد و حرف می‌زند. چهره به چهره راز دل می‌گوید.

تمثیلها و سمبلها در آثار برگمان، در خدمت این چهره پردازی است. و عمدتاً در درون میزانسنها، نه خارج از آن ـ چه پس زمینه‌های طبیعی و چه اشیاء. هیچ کدام از سمبلها، بیرون از بافت کلی اثر نیستند. منظره‌ها، چشم اندازها و بخصوص دریا که در اکثر فیلمها حضور دارد، هم طبیعی‌اند، هم استعاری. و برسنت اسکاندیناویایی و به ویژه سوئدی، متکی.

در فیلمهای اولیه برگمان، دستها، آینه‌ها، اسباب بازی، خورشید، روزهای گرم تابستان، شیر، توت فرنگی، جایگاه تاکیدی زیادی دارند.

ساعتها و صدای تیك تاکشان همیشه در همه فیلمها حضور دارند، که هم به معنای طولانی بودن زمان است و کش آمدن آن، و هم یافتن زمان، اضطراب، در انتظار زمان و نوستالژی زمان از دست رفته ـ برگمان، در کودکی، «وقت» را نمی‌فهمیده ـ.

افکت‌های صوتی طبیعی و بخصوص صدای پرندگان در بسیاری از فیلمهای او و **سکوتها**، به گونه‌ای اکسپرسیونیستی است.

موسیقی اکثر آثار او، باخ است ـ موسیقی کلیسایی. و چه اندازه این موسیقی بجاست و متناسب. صحنه مکالمه دو خواهر در *فریادها و نجواها* را به نظر آورید و بعد دعوایشان را و یك قطعه از موسیقی باخ.

فیلمهای برگمان بسیار از موسیقی تأثیر پذیرفته‌اند، هم در ریتم و هم در ساختار. و نیز از تئاتر و به خصوص از استریندبرگ ـ که مورد علاقه برگمان است. و از کار بسیار تئاتری‌اش ـ بیش از ۱۰۰ اجرا از سال ۱۹۳۸ تا سال ۱۹۹۰ ـ اما سینمای برگمان، تئاتری نیست. سینمایی است متأثر از سینمای صامت، و نیز سینمای فرانسه.

تمام مسایلی که در فیلمهای او طرح می‌شوند، توسط خود فیلم، پاسخی لازم می‌یابند. فیلمها، قائم به ذات هستند، و مستقل. فیلمهای برگمان، با وجود «تثبیت جهان تجربی» هنرمند، خود، منشی مستقل دارند. منشی که هنر است. زندگی و هنر برگمان، پیوندی جدی دارند. دوست داشتن، برایش زندگی است. و فیلمسازی نیز شیوه زندگی.

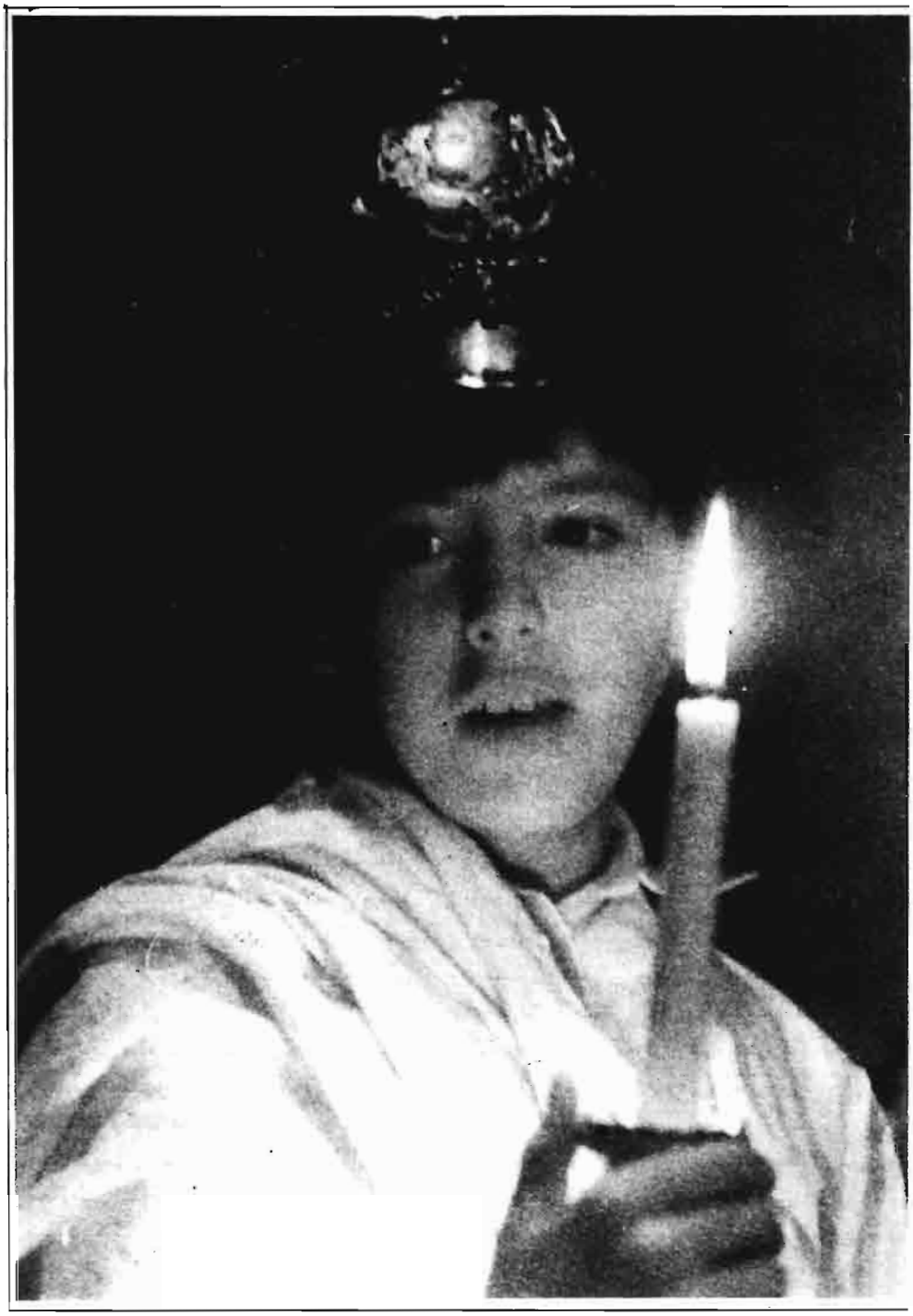
بهترین فیلم او از نظر من **توت فرنگیهای وحشی** است و بعد *فانی و الکساندر*، *فریادها و نجواها* و *پرسونا*. و در بین ۴۴ فیلم، فیلمهای خوب و بسیار خوب، فراوانند: *مصیبت آنا*، *سکوت*، همچون در *یك آینه*، *ساعت گرگ و میش*، *مهر هفتم*، *میان پرده تابستانی* و ...

برگمان، اما فیلم متوسط و بد هم دارد. بدترین و غیر برگمانی ترین‌شان تخم *مار* است که سخت آشفته است و بی‌شخصیت، و فاقد ساختار. گویی مهر برگمان برهیچ صحنه‌ای از فیلم نخورده است. و این بسیار نادر است در آثار او.

سونات پاییزی، نیز به زعم من، فیلم خوبی نیست. برگمان در سطح جاری است. در سطح کلوزآپها و در سطح درونمایه و نه در عمق آنها. گویی اینگرید برگمان، «تسلط» بیش از حدی برفیلم دارد. تسلطی غیربرگمانی، متعلق به اینگرید برگمان. بازی او خارج از ساختار فیلم است. یك بازی آمریکایی است، یك بازی غیربرگمانی، و بسیار هم قوی. و کشش فیلم ـ جدا از موضوعش ـ کشش تجاری اینگرید است نه اینگمار. اینگرید را از فیلم جدا کنید، و قصه‌اش را، فیلم از هم می‌پاشد. نمی‌شود او را به فیلم پیوند زد. تمام کلوزآپهایش، فیلم را می‌خورد و بازی عجیب لیواولمان را ـ که تیپیك برگمانی است ـ تحت تأثیر قرار می‌دهد. این بازی، ساختار فیلم را از هم می‌پاشد. گاهی یك کلوزآپ اینگرید، تمام فیلم را متعلق به خود می‌کند ـ زمانی که

لیواولمان از خاطراتش می‌گوید ـ هرچه که به او مربوط می‌شود چنین ویژگی ای دارد: تمام فلاش بکهای آغازین فیلم، که خاطرات اوست، بی‌موردند و تحمیلی، و بیرون از ساختار اثر. در حالی که تمام خاطرات ـ فلاش‌بکها ـ لیواولمان، متناسب است با فیلم.

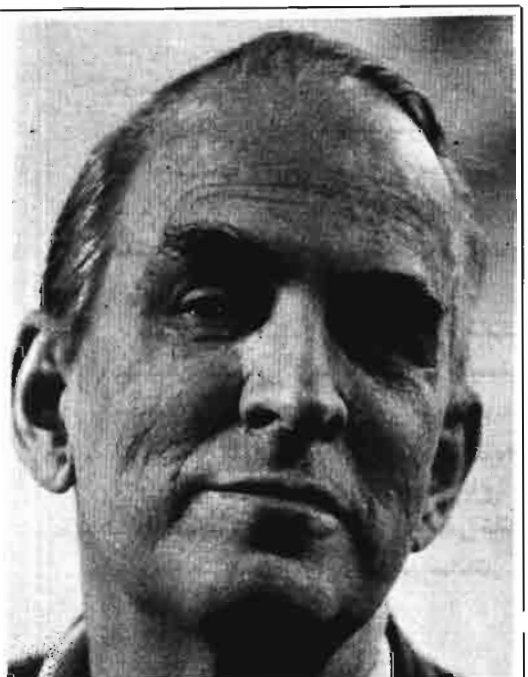
اینگرید برگمان، بازیگر فوق‌العاده‌ای است. و اینگمار برگمان، بازی گیر فوق العاده‌ای. در *سونات پاییزی*، بازی‌گر، بازی گیر را مجذوب کرده و مسلط شده. برخلاف



نظر برگمان، او «ادای خودش» را در نیاورده، خود را واگذاشته. یا ادای خود را در آینه دیگری در آورده، در آینه سینمای آمریکا. فیلم، دور خودش می‌پیچد و فقط بازی اینگرید به رخ کشانده می‌شود ـ توسط خود اینگرید، خارج از کنترل اینگمار ـ. دوربین برگمان، نتوانسته از اینگرید، چهره برگمانی بسازد. فیلم، دو شخصیتی شده. هرنیمش از آن یك برگمان است. آنهم برگمانی که همیشه «خود» است ـ حتی در جایی که ضعیف است ـ چهره یا *تماس* یا...

و مخاطب برگمان، این «خود» را می‌شناسد. برگمان، ادای کسی را در نمی‌آورد. ما را به یك رستوران ژاپنی نمی‌برد و با یك آدم غیرسوئدی آشنا نمی‌کند. او، به برگمان بودن می‌نازد ـ و این نازیدن، لازمه هنر است ـ و به هویتش ـ به سوئدی بودن. یك سوئدی ناب، در عین حال اروپایی ـ با سینمایی وابسته به فرهنگ و پس زمینه‌های نمایشی سوئد، با مخاطب خاص خود. و چون این مخاطب را دارد، و این هویت را ـ، به همین دلیل است که می‌تواند با تماشاگر غیرسوئدی در این طرف دنیا هم ارتباط یابد. چرا که self او با self من تماشاگر، وجوه مشترك بسیاری دارد. مخاطب برگمان روشنفکر با هویت، همهٔ روشنفکران با هویت است. این ارتباط وقتی حاصل می‌شود که دو طرف، هویت داشته باشند و یك دلمشغولی.

هروقت کسی هویت داشت، موجودیت ‌ودی دارد و تشخص. هویت، مثل ـ ـنامه است. اگر کسی داشت، همه، او



را می‌شناسند. اما بدون شناسنامه، نمی‌توان کسی را شناخت. با شناسنامه است که گذرنامه می‌گیریم، نه برعکس. کسانی که اول «جهانی» حرف می‌زنند، بعد می‌خواهند تماشاگر خودی هم آنها را بفهمد، از درک این نکته‌سادهٔ عاجزند. و از هنر، بی‌بهره.

برگمان، در درجه اول، مخاطب سوئدی خود را دارد و برای آنها می‌گوید: همه آدمها، فضا و اجزای آثارش سوئدی هستند. و بعد به دلیل ارتباط موفق با خودی و نیز درونمایه آثار و قدرت فوق‌العاده بیان، می‌تواند با ما هم ارتباط برقرار کند. از ملیت داشتن- هویت داشتن فردی و اجتماعی- به «فراملی» می‌رسد. و مخاطب جهانی می‌یابد. برعکس‌اش، ناممکن است. مضمون آثار او، در درجه اول فردی و بعد جهانی است. و قالب و چهار چوبش، **ملی** است و با هویت.

برگمان، همچون کوروساوا، ازو، برسون، فورد، هیچکاک و... به فن اصیل و با هویت اعتقاد دارد. به فن فاقد روح، بی‌اعتقاد است. و درگیر «تکنیک» و رشد بی‌توازن آن نیست، چرا که تکنیک زده نیست.- برخلاف بسیاری از جمله وندرس-.

تکنیک زدگی، دارد مثل خوره روح سینما را می‌خورد و می‌پوساند. و امروز سینما با همان مشکلی روبروست، که دیگر هنرها: مدرنیسم سطحی که خود را در شکل رشد بیمارگونه تکنیک تجلی می‌دهد. کامپیوتر به جای انسان، و «تکنیک» به جای هنر.

ضربه‌ای که این اصالت گرایی تکنیک، به نقاشی، به موسیقی زده، مهلک ترش را به سینما می‌زند.

در نقاشی، بعد از امپرسیونیسم، دیگر نقاش بزرگی ندیده‌ایم- مگر پیکاسو. کسی دیگر چیزی همچون «پرسپکتیو» کشف نکرد. و کوبیسم هم در نطفه مرد. نقاشی امروز زیر اسارت عکاسی و سینمای تکنیک زده، به هنر مرده‌ای تبدیل شده. و دیگر از میکل آنژ و رامبراند و ون‌گوگ خبری نیست. دالی، نقاشی را می‌کشد. نقاشهای امروزی چنان تحت تأثیر و مرعوب فنون عکاسی قرار گرفتند که نقاشی را از بین بردند. دیگر سبکها و مکاتب مختلف نداریم. این بلا در تاریخ موسیقی هم تکرار شده. بعد از استراوینسکی، چه کسی آمد: اورف، و بعدش؟ موسیقی دانها، یا رهبر ارکستر شده‌اند و آثار کلاسیک اجرا می‌کنند یا به مدرنیسم کامپیوتری پناه برده‌اند. موزار بهتر است یا ژان میشل ژار؟ صدای گوش خراش موسیقی جدید، دارد باخ و موزار را می‌کشد. با این موسیقی عظیم الکترونیکی، نمی‌شود بتهوون اجرا کرد. و این موسیقی مرعوب تکنیک، امکان این را نمی‌دهد اورف دیگری سربلند کند. بتهوون که دیگر هیچ.

هیاهو و شلوغ کاری تکنیک، جلوی خلاقیت هنری را می‌گیرد. و انسان را از انسانیتش جدا می‌کند و دور.

اسپیلبرگها، مانع فریتس لانگ‌ها هستند. و نمی‌گذارند هنر، فن خود را رشد دهد، نگه دارد و خلق کند. اجازه نمی‌دهند انسانیتی با انسان روبرو شود. و تکنیک، روبروی انسان است و سد او. و این تکنیک زدگی از جایی شروع می‌شود که حرفی برای گفتن نیست. سینمای اسپیلبرگ- و اخیراً وندرس با آخرین فیلمش: تا پایان جهان، از خدشه دار شدن رابطه تماشاگر و بازیگر- شخصیت- آغاز می‌شود. و بعد با تکنیک زدگی، بی‌هنری خویش را می‌پوشانند. حتماً، وقتی که نیازی نیست و دردی، و مسئله‌ای و دلمشغولی ای راستین، تکنیک، باید جبرانش کند. راهی ندارد، جز فرار از هنر، و فن هنری، و پناه بردن به «تکنیک پیشرفته».

فن هنری، رابطه بلاواسطه است بین خود من و خود او. رابطه من به عنوان یک انسان، با یک انسان دیگر- نهایی‌ترین ارتباط- که این نباید زیر سلطه تکنیک و تکنولوژی برود، که می‌میرد.

نیاز انسان به هنر را، فنون تکنولوژیک برآورده نمی‌کند که هیچ، اغلب سرکوب می‌کند. فنونی که فقط هیجانی سریع و آسان را برآورده می‌کنند و نه هیچ چیز دیگر را.

«تکنیک»، برون را می‌نگرد و قال را. هنر- فن هنری- درون را بنگرد و حال را.

افسون سینما، ما را به هیچکاک و برگمان باز می‌گرداند. بارها هاکز و فورد و ازو و برگمان و کوروساوا و... دیدن کم است، یک بار اسپیلبرگ و وندرس دیدن، کافی. و حتی گاهی زیادی.

یک صحنه از *فانی و الکساندر* یا مرگ در ونیز یا *داستان توکیو* یا سرگیجه یا *ریش قرمز* یا حتی یک نمای *ریوبراوو* یا جستجوکنندگان یا توت *فرنگیها*، می‌ارزد به همه... □

فیلمشناسی

بحران (۱۹۴۵)، برعشق ما می‌بارد - مردی با یک چتر (۱۹۴۶)، کشتیی در راه هند- سرزمین آرزو (۱۹۴۷)، موسیقی در تاریکی- شب، فرجام من است (۱۹۴۷)، بندر سر راه (۱۹۴۸)، زندان - کستاخی شیطان (۱۹۴۸)، عطش - سه عشق عجیب (۱۹۴۹)، به شادمانی (۱۹۴۹)، میان‌پردهٔ تابستانی- میان‌پردهٔ ممنوع (۱۹۵۰)، این نمی‌تواند در اینجا روی دهد- تنش شدید (۱۹۵۰)، زنان در انتظار- اسرار زنان (۱۹۵۲)، تابستانی با مونیکا- مونیکا (۱۹۵۲)، خاک اره و پولک- شب عریان (۱۹۵۳)، درسی در عشق (۱۹۵۳)، سفر به درون پاییز - رؤیاها (۱۹۵۴)، لبخندهای یک شب تابستان (۱۹۵۵)، مهر هفتم (۱۹۵۶)، توت‌فرنگیهای وحشی (۱۹۵۷)، چنین نزدیک به زندگی- در آستانه زندگی (۱۹۵۷)، چهره- جادوگر (۱۹۵۸)، چشمهٔ باکرگی (۱۹۵۹)، چشم شیطان (۱۹۵۹)، از میان آینه به تیرگی- همچون در یک آینه (۱۹۶۰)، نور زمستانی- شام آخر (۱۹۶۱)، سکوت (۱۹۶۲)، حالا درباره این زنها- همه این زنها (۱۹۶۳)، پرسونا (۱۹۶۵)، ساعت گرگ و میش (۱۹۶۶)، شرم (۱۹۶۷)، آیین- تشریفات (۱۹۶۸)، یک مصیبت- مصیبت آنا (۱۹۶۸)، - مستند فورور (۱۹۶۹)، تماس (۱۹۷۰)، فریاد و نجواها (۱۹۷۱)، صحنه‌هایی از یک زناشویی (۱۹۷۲)، فلوت سحرآمیز (۱۹۷۴)، چهره به چهره (۱۹۷۵)، تخم مار (۱۹۷۶)، سونات پاییزی (۱۹۷۷)، از زندگی عروسکهای خیمه‌شب‌بازی (۱۹۷۹)، فانی و الکساندر (۱۹۸۲)، پس از تمرین (۱۹۸۳)، چهرهٔ کارین، بزرگداشتی کوتاه برای مادرش (۱۹۸۳)، خجستکان (۱۹۸۵).

● آلدو تاسونه
○ ترجمه نادر تکمیل همایون

سوگاتا سانشیرو

(۱۹۴۳ـ۱۹۴۵)

شخصیتی در حال شکل‌گیری

درسال ۱۹۴۳، زندگینامهٔ *سوگاتا سانشیرو*، قهرمان اسطوره‌ای ورزش جودو، ورزشی اشرافی که‌در پایان قرن نوزدهم بوجود آمد، منتشر شد. کوروساوا، بی‌آنکه کتاب را بخواند، به گونه‌ای عاقلانه متوجه شد که این موضوع، بخت این را دارد که مورد پذیرش اداره ممیزی (جودو، یك افتخار ملی است) و مردم (که بیش از همیشه نیازمند تزریق مایه‌ای خوشبینانه بودند) قرار بگیرد. به همین دلیل، او بی‌درنگ درصدد یافتن تهیه‌کننده‌ای برآمد که با آغوش باز پذیرای پیشنهاد او باشد و بی هیچ معطلی حق اقتباس کتاب را بخرد. همسر تهیه‌کننده‌ای به‌نام موریتا که دورادور لیاقتهای کوروساوا را شنیده بود، موفق می‌شود تا شوهر خویش را متقاعد کند. «در لحظات سخت زندگی، همیشه در کمال تعجب از وجود یك فرشته نگهبان که به طرز اسرارآمیزی ظاهر می‌شد، سود برده‌ام.». سانسورچیان که باور داشتند این فیلم در تهییج جدی روحیهٔ مبارزه‌طلبانهٔ مردم چیزی کم نخواهد آورد، مخالفتی نسبت به‌این طرح ابراز نکردند. لیکن هنگام رویارویی با محصول تمام شده، دریافتند که چه اشتباهی مرتکب شده‌اند: ارزشهای «ستوده شده» در فیلم *سوگاتا سانشیرو* از نوع دیگری بود.

کوروساوا درشرح حال خویش، کار در سینما را با... کوهنوردی مقایسه می‌کند. «هر دفعه که موضوعهای فیلم مرا سانسور می‌کردند، من بلافاصله یکی دیگر می‌نوشتم؛ و سرانجام در این کار موفق شدم. در سی و دو سالگی، خودم را در پای کوه احساس می‌کردم. کار باقی مانده، تنها صعود از این کوه بود.» براثر یك تصادف عجیب، اولین فصل فیلم کارگردان تازه‌کار بر روی پله‌هایی است که سوگاتا، شاگرد جوان همراه با استادش یانو برای رسیدن به معبد شینتو بالا می‌رفتند. با مشاهدهٔ این صحنه، تنها می‌توان دوران کارآموزی آکیرا کوروساوای دانش‌آموز را به‌خاطر آورد که صبحهای زود، پس از کلاس شمشیربازیش به‌طرف معبد هاشیمان می‌رفت. ماجرای داخلی سوگاتا در باطن می‌تواند نوعی جابجاشدگی با ماجراهای آکیرا کوروساوای دانش‌آموز باشد و فیلم سوگاتا سانشیرو تنها می‌تواند به‌صورت تصویر محو «چهرهٔ یك هنرمند جوان» باشد. کوروساوا در صفحه ۴۴ زندگینامهٔ خود می‌نویسد: «آیا این نیروی موجود در خاطرات نیست که به تخیل اجازه پرواز می‌دهد.»

یك روز آرام در سال ۱۸۸۲. یك مرد آگاه به هنر رزم، پس از گذر از خیابانی پرسر و صدا در مرکز شهر (نویسنده می‌گوید که در عصر «میجی» همه شاد، نیرومند و باطراوت بودند)، وارد یك کوچه می‌شود. تعدادی بچه با خنده درب یك ورزشگاه را که در آن ورزش جیوجیتسو تدریس می‌شود، نشان می‌دهند. نمایشی که شاگردان و استاد آنها مونما اجرا می‌کنند، برای تازه‌وارد چیز فوق‌العاده‌ای ندارد: آیا او به جمع *یاکوزاهای* مست وارد شده یا به یك مدرسه رفته؟ همان شب، مرد جوان شاهد یك رویارویی عجیب می‌شود. مونما تصمیم گرفته درس سختی به رقیب جدیش استاد یانو که یك

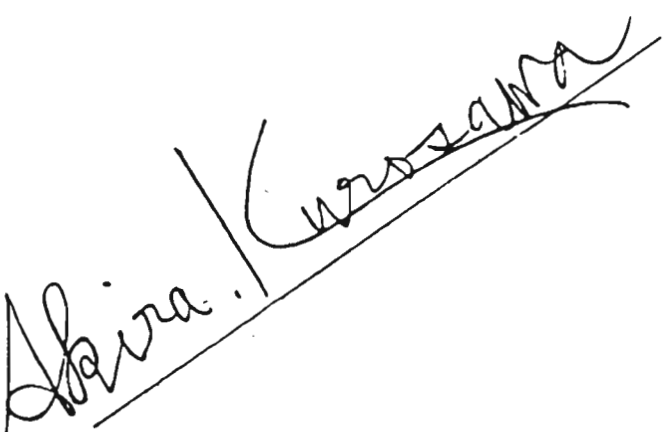
ورزشی رزمی به‌نام جودو اختراع کرده، بدهد. مونما با همکاری شاگردانش، در یك منطقهٔ پرت و در کنار بندر دامی کار می‌گذارند. ملاقات دو نفر، دو نوع بینش نسبت به ورزشهای رزمی و دو نوع شیوه زندگی را مقابل هم قرار می‌دهد. تسلط درونی استاد جودو و آرامش اُلمپ‌گونه‌اش، خشونت وحشیانهٔ شاگردان رشتهٔ جیوجیتسو را که از شکست خوردن مورد ریشخند قرار گرفته بودند، خنثی می‌کرد. یانو با پروازهای بلند تماشایی، تحریك‌کنندگان دعوا را یکی پس از دیگری به درون آب می‌انداخت (نور ناواضح ماه در این صحنه‌ها، به این جنگهای تن‌به‌تن ممتد، حالتی شبیه به یك باله آبستره می‌بخشد: خشونت نزد کوروساوا هرگز وحشیانه نبوده است). سوگاتا که شاهد این صحنه‌هاست، لحظه‌ای تردید نمی‌کند: کفشهای چوبی خود را کنار خیابان درمی‌آورد -بدین ترتیب او سبکتر خواهد شد- و دسته‌های درشکه‌ای را که صاحب آن ناپدید شده، می‌گیرد و همراه استاد جدیدش از آنجا دور می‌شود.

نگاه دوربین، به‌جای دنبال کردن هر دو شخصیت فیلم، به سرنوشت عجیب کفشهای چوبی سوگاتا که وی آنها را به دست فانتزی فصلها سپرده، معطوف می‌شود. پس از این، نماهایی بسیار موجز -شیوه‌ای ابتکاری و در عین حال ساده که شاخص سینمای صامت است- به نمایش درمی‌آید که بیانگر گذر زمان است و به گونه‌ای مجازی، مراحل مختلف کارآموزی سوگاتای دانش‌آموز را که از تعلیمات استاد پاك و مطهر می‌شود، همچون کفشهای چوبی‌اش که در زیر برف، باران و هوای بهاری قرار دارند، به تصویر درمی‌آورد. در فیلمهای اولیهٔ کوروساوا به وفور از روشهای مجازی و مختص سینمای صامت استفاده شده است: تدوینی بی‌نقص، «سادگی» را بالا می‌کشاند.

سوگاتا که از تعلیمات استاد برای خودش الگو برداشته است، به آخرین درجهٔ تخصصی می‌رسد. اما تسلط بر فنون کفایت نمی‌کند: لازم است تا او ترمزی بر تحریکهای عصبی نیز داشته باشد. شبی که سوگاتا با آسودگی خاطر در خیابانهای شهر گردش می‌کند، گذرش به کانون رقبا می‌افتد. با تحت تأثیر قرار گرفتن تحریکهای حریف، سوگاتا نمایش زیبایی را از قابلیتهایش عرضه می‌کند. خبر به گوش یانو می‌رسد و او نیز سوگاتا را احضار می‌کند؛ و با لحن سرزنش‌کننده‌ای می‌گوید: «من و تو نسبت به جودو بینش یکسانی نداریم. از نظر تو، کار اساسی این است که حریفت را به طرز وحشیانه‌ای به زمین بکوبی. این نمایشهای خشن و تهاجمی تو به چه کار می‌آید؟ تو می‌دانی مفهوم «احساس بشردوستی» یعنی چه؟ تو یك راهزن پست جاده‌ای بیشتر نیستی». سوگاتا که عمیقاً از این سخنان شرمسار شده، مشتهایش را گره می‌کند. برای اثبات اشتباهش به استاد، حاضر است همه کار بکند. او فریاد می‌زند: «من از مرگ نمی‌ترسم»؛ و با یك پرش جانب پنجره را می‌گیرد و از آنجا «بیرون» می‌پرد. اتاقی که یانو در آن زندگی می‌کند بر روی برکه‌ای قرار دارد که از گل‌های نیلوفر پوشیده شده است: سوگاتا قصد خودکشی ندارد، حرکت او اول از همه نوعی مبارزه‌طلبی است. او قصد دارد آنقدر در آب بماند تا استاد از او عذرخواهی کند. یانو هنگام بستن پنجره با لحن خشکی می‌گوید: «می‌خواهی بمیری... پس بمیر!» بدین ترتیب او نیز پاسخی مثبت به این مبارزه‌طلبی می‌دهد. دو تن از شاگردان خواهش می‌کنند که: «شب هوا سرد است، او بیمار خواهد شد»، اما یانو تزلزل‌ناپذیر است.

شاگرد سرکش که به تنهٔ یك درخت که از آب بیرون زده، آویزان است، گویی که میان زمین و آسمان در آب یخزده معلق است، به یك تمرکز حواس غیظ‌آلود دست می‌زند. در سپیده‌دم و هنگامی که سرکشی او به واسطهٔ خستگی و خشکی سرما آرام می‌گیرد، سوگاتا را الهامی ناگهانی فرامی‌گیرد. در سکوت شب به‌نظرش می‌رسد که نُتهای یك موسیقی عجیب را می‌شنود: در زیر نگاه بهت‌زدهٔ او، گُل لوتوس فوق‌العاده‌ای، گلبرگهای خود را به شکل حلقه باز می‌کند. (کوروساوا می‌نویسد: «افراد دیرباوری که زمان شنیدن صدای صاف و جادویی شکوفایی آن گل، نسبت به ماجرای سوگاتا، فاصله می‌گیرند، موجوداتی خالی از احساس هستند.» خود او برای احتراز از حمله احتمالی منتقدان چنین چیزی را تجربه کرده بود. «یك روز صبح زود بیدار شدم و گشتی طرف دریاچهٔ شیروبازو زدم تا صدای باز شدن گلهای لوتوس را بشنوم، و این صدای فوق‌العاده را شنیدم»). گل لوتوس در مغرب زمین ازنظر سنتی به‌عنوان یك موجود زنده و «ارتعاش کمال» تلقی می‌شود. نقاش شرقی از تصویر فرزانه‌ای که از جمع کناره می‌گیرد تا در تماشای گل لوتوس غرقه شود، بسیار استفاده کرده است. موضوعی که می‌توانست بسیار مورد علاقهٔ ون‌کوک قرار بگیرد.

کشف زیبایی در وضعیت خاص، تأثیر شدیدی بر سوگاتا دارد: او گریه می‌کند، از آب بیرون می‌آید و مقابل پای استادش زانو می‌زند و طلب بخشش می‌کند. استاد، تمام شب را در انتظار این لحظه عفو بیدار مانده است. آب، جایی که این گل به‌طرز معجزه‌آسایی از آن سر برون آورده، سوگاتا را تطهیر می‌کند. پس از این غسل تعمید، شاگرد جوان، آمادهٔ رویارویی با سخت‌ترین مبارزات زندگی است. در لحظات بحرانی زندگی، تصویر گل لوتوس راه او را روشن می‌کند و به او نیروی کافی می‌بخشد، همچون آنته که زمین را لمس می‌کند. (بسیاری از خوانندگان که فیلم را ندیده‌اند، شاید تصور کنند که تمامی این مسائل دارای آراء ریشه‌ای کاتولیکی است. حتی اگر مسنیل با قاطعیت تمام و به کمك برهانهای نه‌چندان قانع‌کننده، جانب عکس این مسئله را می‌گیرد، اما نویسندهٔ سوگاتا، با عرفان شرقی آشنایی ندارد: او نه یك



● سوگاتا سانشیرو، از یك سو حكـایـتی است بر ریشه‌های وجود و از سوی دیگـر حكـایت یك آمـوزش معنوی است.

● آثاری وجود دارند كه ارزش تاریخی آنها از ارزش هنـریشـان بیشتر است، و قطعـاً ایـن مسئله شامـل سوگاتا سانشیرو می‌شود.

● رویـارویی سوگاتا ـ سانـشـیـرو (كـره اسب آمـریكـایی)، با شیـوه‌ای كمیـك و مختص سینمـای صامـت، حـالـت مـبـارزه نیـرومـنـدانـه داوود و گولیات را می‌گیرد.

مسیحی است، و نه یك متخصص در امور ذن. او شاعر است، یك شاعر «زمینی». آب پرگل و لای برکه، سوگاتا را نسبت به اصالت قلب بیدار می‌كند. این الهام از پایین برای او آمده و نه از بالا. طبیعت برای مشرق زمینیها احساس دنیایی را زنده می‌كند كه نزد غربیها ناشناخته است.)

پس از ایـن پرواز زیـبـای روح، فیـلم در قسمت دوم خود به پراكندگیهایی میان نمایش مبارزات تن‌به‌تن مختلف (پنج) و پیچ و خمهـای یك داستـان غیـر قابـل احتراز عاشقانه، شاعرانه ولیكن كم‌ثبات تمایل می‌یابد؛ سینماگر بدین ترتیب توانست ضدیت قدیمی میان عشق ـ وظیفه را كه در سینمای بین دو جنگ ژاپن وفور داشت، ارائه سازد. دختر مهربانی (سایو) كه سوگاتا، در پله‌های معبد او را بسیـار ملاقـات می‌كنـد، كسی نیست جز دختـر حریف آیندهٔ او (مورایی). وقتی حقیقت امر بر وی آشكار می‌شود، قهرمان جوان جودو از مسـابقـه سر بازمی‌زنـد. وظیفـه (آیندهٔ جودو به مبارزهٔ سوگـاتـا ـ مورایی بستگی دارد) بر احسـاسات او در پایان غلبه می‌كند. پیروزی درونی سوگاتا، بهترین جایزه را برایش می‌آورد: شخص بازنده به گونه‌ای شرافتمندانه با قبول ازدواج دخترش با حریف به محبت او پاسخ می‌دهد.

با این وجـود هنوز یك مانع وجود دارد: هیگاكی بهترین شاگرد مورایی درخواست یك مبارزهٔ انتقامی یا درواقع تحمیلی را می‌كند. حریف پافشـاری می‌كنـد كه این مبارزهٔ تن‌به‌تن تا «سرحد مرگ» ادامه داشته باشد. هیگاكی قد بلند، جاه‌طلب و انعطاف‌ناپذیر تنها به برتری نیروی خشونت اعتقاد دارد. سوگاتا درعوض تنها یك كت رنگ و رو رفته به تن دارد؛ خالی از هرگونه جاه‌طلبی، او فراگرفته تا انعـطاف‌پذیـر باشـد و به سبـك بودن نیروی روان اعتقاد دارد. رویارویی فرزند نور و شاهزادهٔ تاریكی در دكوری آخر زمانی روی می‌دهد: تپه‌ای لخت كه باد بی‌رحمی بر آن می‌كوبد؛ بادی كه ابرها را شكنجه می‌دهد و انبوهی از گلهای استكانی را كه مانند امواج دریـایی متـلاطم، تكـان می‌خورند، شلاق می‌زند. لجام‌گسیختگی عناصر زمینی و آسمانی، خشونت مبارزه را تلقین می‌كند. مبارزان، همچـون حیـوان، در تعقیبی وحشیانه، همدیگر را دنبال می‌كنند؛ درحالی كه از جانب علفهای بلند احاطه شده‌اند به سمتی غیرمنتظره سرازیر می‌شوند، همچون هركول و آنته در تابلوی معروف درهم می‌پیچند تا در نوبتی دیگر، در زیر سطح «امواج» پنهان شوند. هیگاكی، سوگاتا را همچون گیره می‌گیرد؛ او درحال خفه شدن است، و اینجاست كه گل لوتوس معجزه‌گر در آسمان پدیدار می‌شود، شكل ابری را به خود می‌گیرد و سوگاتا موفق می‌شود اژدها را بكشد. بدن هیگاكی سیاهكار هنگام پایین رفتن از شیب تپه، نشانی نگران‌كننده باقی می‌گذارد. فیلم بر روی تصـویـری عاشقـانه و در عین حال طنزآمیز پایان می‌گیرد: سوگاتا در كمال آرامش درون یك قطار شهر بازی نشسته است و با لطافت گردی را از چشم سایو بیرون می‌آورد.

سوگاتا سانشیرو از یك سو حكایتی است بر ریشه‌های وجود و از سوی دیگـر حكایت یك آموزش معنوی است. كسانی كه آن را به عنوان میهمانی باشكوه یكی از «افتخارات ملت» معرفی كردند، قطعاً فیلم را اشتبـاه گرفته‌اند. نظامیانی كه از یك موضوع این‌چنینی،

انتظار یك نمایش مردانه‌تر و نفس‌گیرتر داشتند (سوگاتا پس از هر پیروزی به نظر کتك خورده و شکست خورده می‌آید که قصد دارد عذرخواهی کند). حملات خود را به جانب صحنه‌های عشقی گرفتند. آنها می‌گفتند: «این صحنه‌ها ظاهر آمریکایی- انگلیسی دارند.» کارگردان پس از اینکه فیلمش گریبانگیر برشهای تحمیلی شد (متأسفانه نکاتیوهای اصلی گم شدند) خودش را به ادارهٔ ممیزی معرفی کرد: «آنها در گوشهٔ میز نشسته بودند و قهوهٔ خود را در آرامش تمام مزمزه می‌کردند. من روبروی آنها نشسته بودم و حتی اجازه یك لیوان آب نیز نداشتم.» بحث به درازا کشید. «در یك لحظه، دیگر از نشستن روی صندلی خسته شدم، ایستادم و خدا می‌داند که‌چه چیزهایی به‌آن کثافتها نگفتم...» در آنسوی میز، یاسوجیرو ازوی کارگردان که به عنوان استاد خبره دعوت شده بود، از صندلی خود برخاست. «استاد کلمات ساده‌ای را به زبان آورد: «اگر بالاترین نمرهٔ ما برای یك فیلم صد باشد، سوگاتا سانشیرو، لیاقت صد و بیست را دارد! تبریك می‌گویم کوروساوا!» سپس از او، بی آنکه توجهی به واکنش سانسورچیان بکند، زیر گوش کوروساوا نشانی رستورانی را می‌دهد تا در آنجا به این مناسبت جشنی ترتیب دهند. کوروساوا اضافه می‌کند: «من مدیون او هستم که جلوی مرا گرفت تا صندلیم را روی سر سانسورچی‌ها خورد نکنم.»

آثاری وجود دارند که ارزش تاریخی آنها از ارزش هنریشان بیشتر است؛ و قطعاً این مسئله شامل سوگاتا سانشیرو می‌شود. اندرسون وریچی می‌نویسند: «سوگاتا و بندر گل ساخته کینوشیتا چشم‌اندازهای نویی باز می‌کردند و این امید را باقی می‌گذاشتند که سینمای ژاپن بالاخره از بن‌بستی که در آن غوطه خورده بود، خارج شده است.» اما چه‌بسا لیدا هنگامی که در سال ۱۹۵۴ از «یك موفقیت هنری با طراوت فوق‌العاده» سخن می‌راند، اندکی افراط کرده باشد. مسئله‌ای که در این فیلم به گونه‌ای فوق‌العاده جلوه می‌کند، استفادهٔ از تدوین است (هر پنج نبرد تن‌به‌تن که از همه نظر با هم متفاوت هستند، از لحاظ ایجاز و آهنگ الگو هستند) و این استعداد اختصاصی جاندار ساختن طبیعت (نبرد پایانی فیلم که علفهای بلند آن توسط بادی «ایونسی» تکان می‌خورند). اما مسئلهٔ انکارناپذیر این است که تغزل در این فیلم، بعضاً با سادگی تماس پیدا می‌کند و طراوت چهرهٔ فاقد عمق است؛ مسلماً، به‌استثنای صحنهٔ خیره‌کننده و شبانهٔ برکه (این صحنه در کتاب ضعیفی که فیلم از آن ساخته شده است، وجود ندارد). فیلم، داستان یك زاهد است. نویسنده می‌گوید: «سوگاتا از تخته سنگی تراشیده شده است که وقتی آن را صیقل می‌دهیم، با نوری که بیش از پیش شدید می‌شود، بدرخشد؛ به همین خاطر نیز هست که من آن را به شدیدترین وجه ممکن، صیقل دادم.» ارتباط شاگرد- استاد در فیلم سوگاتا سانشیرو استحقاق این را داشت که عمیق‌تر باشد. کوروساوا این کمبود را در فیلم ریش قرمز (۱۹۶۴) با تحلیل جبران می‌کند؛ اما درعوض، این فیلم تقریباً کامل، لیاقت این را داشت تا از شادی و طبیعت، که بخشی از سوگاتا است، بهره ببرد.

چه بدین خاطر که او شماره یك را به تن دارد و چه از این بابت که سوسومو فوجیتا چهره‌ای باز و نورانی دارد (پس از بازی در این فیلم، او به‌عنوان ستارهٔ ملی شناخته شد)، با وجود این سوگاتا

به‌عنوان خوشروترین «نوآموز» فیلمهای کوروساوا، در اذهان ما حک شده است. بسیاری با دانستن اینکه کوروساوا «شاگرد» یك پدر سامورایی، یك برادر باسواد و یك کارگردان آموزشی بوده، دلایل کشش او را نسبت به دستمایهٔ آموزش از خود می‌پرسند. کوروساوا کلید رمز این مسئله را در صفحه‌ای از کتاب شرح حالش به ما می‌دهد. «مرا به داشتن یك شخصیت قوی تعریف می‌کنند. این نادرست است. من نه به‌طور شاخص قوی هستم و نه ماهر. دوست ندارم ضعفم را نشان دهم؛ از باختن متنفرم؛ تلاش من این است به بالا بالاها نشانه بگیرم (...) من به‌طرف شخصیتهایی که هنوز شکل نگرفته‌اند، کشش دارم، چه‌بسا این مسئله، منهای اینکه سن بالایی دارم، همیشه شامل خود من نیز بوده است. نمایش موجودی که در راه پختگی و تکامل قدم برمی‌دارد، مرا مفتون می‌کند. به همین خاطر هم هست که قهرمانان فیلمهای من اکثر مواقع مبتدی هستند.» یوکی (بر دورهٔ *جوانیمان افسوسی نیست*)، موراکامی پلیس (*سگ ولگرد*)، کاتسوشیروی جوان (*هفت سامورایی*)، هفت شاگرد سانجورو (*سانجورو*)، یاسوموتو که با وجود پزشك بودن، شاگرد ریش قرمز پزشك است، کاپیتان آرسنیف (*درسواوزالا*) همگی برادران معنوی سوگاتا سانشیرو هستند.

سوگاتا موفقیت بسیاری را برای خود بدست آورد. این فیلم به‌عنوان فیلم سال هم انتخاب شد. مرکز تولید فیلم توهو، سازندهٔ آن را ترغیب کرد تا دنباله‌ای بر ماجراهای این قهرمان جودو که نزد مردم بسیار محبوب بود، بسازد (کوروساوا آن زمان ازدواج کرده و همسرش در انتظار یك فرزند بود. آهی هم در بساط نداشت)، بالاخره در سال ۱۹۴۵ مجبور شد این پیشنهاد را بپذیرد. سوگاتا سانشیرو ۲ (۱۹۴۵) تنها فیلم سفارش شده‌ای است که سازندهٔ آن در کل دوره کاری‌اش ساخته؛ و این حکایت از الهامات محدود او در آن دارد.

چه چیزی در چهرهٔ این قهرمان جوان وجود داشت که تا این حد کوروساوا را مجذوب کرده بود؟ قطعاً تلاش پرهیجان او در یافتن هویت، مسبب آن بوده و نه داستان پیروزیهای ورزشی او. به یکباره که سوگاتا تسلط درونی کاملی به‌دست آورد، تمام جذابیتش را در چشم سازندهٔ فیلم ازدست می‌دهد. قهرمان بخش دوم فیلم، یك «قهرمان مثبت» است که در شرایطی که اغلب لکهٔ قراردادی بودن را بر خود دارد، تحمیل شد: رقابت ابدی کانون ورزش جیوجیتسو و جودو. نتیجه اینکه بحران ظاهری قهرمان فیلم که بیشتر سطحی است تا عمقی، انگ قراردادی بودن را همچنین با خود دارد. سوگاتا از استاد خود می‌پرسد: «دلیل این گستردگی کینه علیه من چیست؟». یانوشوگورو که نقشش در حد یك ظاهر شدن کوتاه خلاصه می‌شود، توضیح می‌دهد: «زیرا تو بر تمام حریفانت پیروز شده‌ای. نباید در زندگی از خار ترسید.»

عناصر غافلگیرکننده از مبارزات تن‌به‌تنی آفریده می‌شود که سوگاتا به گونه‌ای ناخواسته وارد آنها شده است. فصل آغازین فیلم در مقایسه با نبرد تن‌به‌تن شبانه‌ای که در اول فیلم سوگاتا وجود داشت، یك تبدیل کمیك است (و به همین خاطر، صحنه‌ای موفق

ازکار درمی‌آید). یك رانندهٔ درشکهٔ ناوارد، مشتری خود را براثر بی‌توجهی، زمین می‌اندازد. مشتری یك ملوان آمریکایی است (چند سالی می‌شد که دروازه‌های ژاپن به روی خارجی‌ها باز شده بود). پس از اینکه مشتری، که از علاقه‌مندان ورزش بکس است، از زمین بلند می‌شود، یقهٔ رانندهٔ بیچاره را می‌گیرد و شروع به کتك زدن او می‌کند. عابران پیاده درمقابل این نمایش غیر معمول حلقه می‌زنند. در آخر سوگاتا که از شاهدان ماجراست، به نفع پسر جوان مداخله می‌کند. به‌نظر می‌رسد بالاخره ملوان آسوده خاطر شده است: او حریفی در قد و قامت خودش پیدا کرده است. تدابیر به‌کار گرفته شده ازجانب این مرد ژاپنی که ظاهری محجوب دارد، خشم ببر یانکی ما را که به نیروی مشت راستش باور دارد، برمی‌انگیزاند. سوگاتا با حرکات حساب شده، حریفش را تا لبهٔ رودخانه می‌کشاند، سپس او را با دست می‌گیرد، تعادلش را برهم می‌زند و وی را در آب می‌اندازد. راننده بیش از اندازه تشکر می‌کند و از ناجی خود تمنا می‌کند تا رموز هنرش را به وی آموزش دهد.

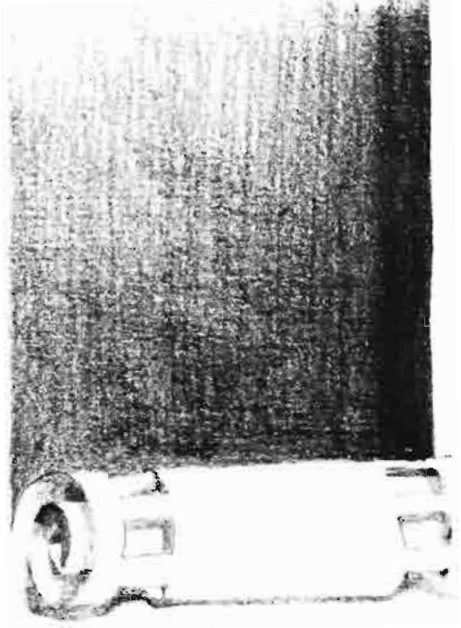
لیکن این حادثه عواقبی نیز خواهد داشت. چندی بعد، مأمور سفارت آمریکا (نوعی مدیر نمایش لوده) به سوگاتا پیشنهاد می‌کند تا در رینگی واقع در سفارت آمریکا، یك مبارزهٔ «عجیب» به نمایش بگذارد. رویارویی کم‌نظیر و غیرمترقبهٔ یك قهرمان بکس و یك جودوکار مشهور، احساسات تماشاگران را بسیار تحریك و سود زیادی را عاید برگزارکنندگان خواهد کرد. سوگاتا که مخالف هرنوع «برنامهٔ» نمایشی است، دعوت را رد می‌کند. درعوض، قهرمان جیوجیتسو که تشنهٔ آینده‌ای موفقیت‌آمیز است، داوطلب این جریان می‌شود. سوگاتا که در آستانهٔ درب خشکش زده، شاهد این رویارویی می‌شود. همانگونه که انتظار می‌رفت، قهرمان بکس حریفش را یك لقمهٔ چپ می‌کند.

سوگاتا که عمیقاً از رفتار غیرمنصفانهٔ جماعت خارجی دل‌آزرده شده، شتابان از آن مکان دور می‌شود. در روزهای بعدی، سوگاتا به تنهایی تمرینات اسلوبی خود را از سر می‌گیرد. با وجود اینکه از قوانین استاد یانو تخطی می‌کند، اما مصمم است که انتقامش را از این اجنبی‌ها بگیرد و درسی را که لیاقتش را دارند، به آنها بدهد.

رویارویی سوگاتا ـ لیستر (کره اسب آمریکایی)، با شیوه‌ای کمیك و مختص سینمای صامت، حالت مبارزهٔ نیرومندانهٔ داوود و گولیات را می‌گیرد. سوگاتا پیش از اینکه رقیب مغرور خودش را به جمع تماشاگران بفرستد، از این کار کوتاهی نمی‌کند تا برای مسخره کردن او، بوکسور آمریکایی را روی دستهایش بگیرد و همچون فرفره‌ای بچرخاند. پیش از این نیز، سوگاتا او را مجبور کرده بود تا به دفعات متعدد، هوا را با مشتهایش نشانه بگیرد. سوگاتا که به یکباره افتخار وطنش را کسب کرد و برتری جودو را به نمایش گذاشت، با جدیت تمام دسته‌های پولی را که مدیر برنامه، برای قدردانی، از سرمایهٔ به‌دست آمده برداشته است، رد می‌کند و بنابر عادت همیشگی خود از آنجا ناپدید می‌شود.

پس از این پرانتز ضد اجنبی که از نظر تصویری موفقیت‌آمیز بود، فیلم، در بخش دوم خود جذابیت خاصی را ارائه نمی‌دهد، چه‌بسا به استثنای رقابت پایانی و تماشایی سوگاتا و تشین. تشین کسی نیست جز برادر گیوشو که هیگاکی، قهرمان سیاه دل جیوجیتسو که در فیلم اول به‌دست سوگاتا شکست خورد. تشین (همواره برادر کوچکش که کلمه‌ای بر زبان نمی‌آورد و از این نظر چهره‌ای شبیه به چهرهٔ یك نقاب تئاتر نو دارد) آمده تا انتقام برادرش هیکاکی را، که پس از آخرین مبارزه‌اش با سوگاتا به‌طور ناقص فلج شده، بگیرد. او برای این منظور سوگاتا را به ستوه می‌آورد تا این آخری رضایت خودش را ابراز کند. این نبرد تن‌به‌تن که تا «پای مرگ» ادامه خواهد داشت، در مکانی وحشی و متروك در بالای کوه صورت می‌گیرد. پاهای برهنهٔ مبارزین در برف فرومی‌رود و بدن آنها شیب کوه را بسان یك رویا پایین می‌روند: این دکور تازه به کارگردان اجازه می‌دهد تا به اختلافهایی ـ درخشان و نه بیشتر ـ نسبت به رویارویی پایانی فیلم اول برسد. سوگاتا پس از اینکه با نیروی عضلانی خود، تشین را خلع سلاح می‌کند، به خواب فرومی‌رود و چندی بعد نیات خصمانهٔ برادر کوچك را با سلاح لبخند نقش بر آب می‌کند.

سوگاتا سانشیرو ۲ که متهم به فیلم تبلیغاتی مخرب شد، در سال ۱۹۴۷ ازجانب آمریکایی‌ها نیز توقیف و بدین ترتیب از شبکه‌های سینمایی کنار گذاشته شد. اتهام تبلیغاتی بودن فیلم افراط است: جهشهای ضد اجنبی فیلم درحقیقت با طنزی درخشان، که کوروساوا در اینجا نمونه‌ای از آن ارائه می‌دهد، جبران شده‌اند. سینماگر با وجود اینکه نسبت به موضوع فیلم گرایشی ندارد، لیکن موفق می‌شود با اختیار کردن یك لحن طنزآمیز، کار را نجات دهد. او در این زمینه، نمایش درخشانتری را در فیلم *مردانی* که *روی دم ببر پا گذاشتند*، برای ما ارائه می‌دهد. غیبت طنز درعوض بنابر محدودیتهای زیان‌آور، بر فیلم *زیباترین* (۱۹۴۴) که «می‌بایست کوروساوا آن را میان دو سوگاتا بسازد»، تحمیل شد. □



زیستن
(۱۹۵۲)

اگر زندگی برمن ارزانی می‌شد . . .

«اگر می‌توانستم نمیرم، اگر زندگی برمن ارزانی می‌شد، چه جاودانگی‌ای پیش پای من گشوده می‌شد! هردقیقه‌ای از زندگی خودم را به یك قرن تبدیل می‌کردم . . .» این جملات (*ابله*.) احساسات داستایووسکی راکه در مقابل جوخه اعدام محکوم به‌مرگ شده، خلاصه می‌کند. آدمی، تمام لذت و ارزش زندگی را موقعی در می‌یابد که دیگر خیلی دیر شده: این یکی از موضوعات اصلی فیلم *زیستن* است. کوروساوا آن زمان گفت: «بسیاری از اوقات برایم پیش آمده که درباره مرگ فکر کنم و سپس از اینکه چقدر کار نکرده برجاست، می‌ترسم. من خیلی کم زندگی کرده‌ام . . . *زیستن* بیان این احساسات است.» باور این مسئله که راوی این تأملات تأثیر گذار پیرامون مفهوم حیات، یك مرد چهل و دو ساله است، مشکل است، همان سنی که فلینی، *هشت نیم* را ساخت، فیلمی که مسیر زندگی او را تغییر داد.

تصویری محو، پرده را به خویش اختصاص می‌دهد، این تصویر متعلق به عکس رادیولوژی بیماری است که بزرگ شده است درمرکز عکس، لکه روشنی به طور واضح مشاهده می‌شود که‌بانوری بسیار شفاف می‌درخشد. صدایی در خارج از صحنه بالحن پزشك مآبانه‌ای می‌گوید: «علائم روشنی از سرطان در سر روده کوچك مشاهده می‌شود، اما قهرمان فیلم ما، از این مسئله بی‌اطلاع است.»

تصویر مرد شصت ساله‌ای که به طرز حزن‌انگیزی پشت میز شهرداری نشسته است، (همکارانش در پشت انبوه پرونده‌ها کاملاً پنهان شده‌اند)، به طور تدریجی جانشین عکس رادیولوژی می‌شود، *واتانابه*، رئیس دایره «خدمات شهری» است. او دارای سی‌سال سابقه خوب و با امانت است. پرونده‌ها را با نگاهی خسته مطالعه می‌کند، و مهری برآنها می‌زند. ناگهان درب شیشه‌ای دفتر کارش باز می‌شود و یك دسته زن نفس‌نفس کنان، وارد اتاق می‌شوند. در محلهٔ هوروبشو، بچه‌های آنها از یك مکان کثیف و آلوده، در حقیقت تنها فضای سبز آنجا، به عنوان زمین بازی استفاده می‌کنند. آیا نمی‌توان به این وضعیت اسف‌بار سر و سامانی بخشید و این محیط را مناسب کرد؟ *واتانابه* بی آنکه سرش را از روی کاغذها بردارد، می‌گوید: «این مسئله از صلاحیت دفتر خدمات عمومی خارج است». سپس تصویر او را می‌بینیم که ناگهان دستش را به طرف سینه‌اش می‌برد، صدایی در خارج از صحنه می‌گوید: «برای اینکه از این حالت کرخی خارج شود، باید سوزشهای معده او بیشتر شوند.»

کارگردان، رئیس دایره‌را که دستخوش دردهایش شده رهامی‌کند و ما را به دنبال کردن سفرزنهایی دعوت می‌کند که برای یافتن دفتر (حوزه) صلاحیت دار از اتاق خارج شده‌اند، سفری فراموش ناشدنی. آدمی احساس می‌کند که وسط یك نمایشنامه گوگول قرار دارد. کوروساوا، با طنزی لطیف، شیوه‌ای مؤثر به کار می‌گیرد که برپایه تکرار بنا شده است. تماشاگر پانزده مرتبه پی‌درپی شاهد یك

صحنه واحد است. مأموری که پشت میز کار مستقر شده، با حالتی مراعات کننده به صحبت زنها (خارج از صحنه) گوش می‌دهد، با رئیس دایره‌اش مشورت می‌کند و سپس آنها را بی‌آنکه نتیجه گرفته باشند، با یك لبخند ساده مرخص می‌کند: «این مسئله از صلاحیت ما خارج است. به فلان... مراجعه کنید.»

چهره‌ها و قابها در این صحنه تغییر می‌کنند، لیکن همان ترجیع‌بند، بی‌هیچ کم و کاست تکرار می‌شود. این باله شوم با ملاقات دسته‌زنان با آقای شهردار به اوج خود می‌رسد. دوران انتخابات نزدیك است و این سیاستمدار زبردست، ملیح‌ترین لبخند خود را نثار آنها می‌کند. وی با وعده و دلگرمی، زنها را خام می‌کند و آنها را به سوی دفتر «تحقیقاتی» و مربوطه هدایت می‌کند، که براثر بخت و تصادف متعلق به واتانابه است! و بدین ترتیب، این دور کشتن دیوان سالارانه به پایان می‌رسد. این بدان می‌ماند که گویی دسته‌زنان از نقطه آغازین خود اصلاً تکان نخورده‌اند. به یاری ده دقیقه از فیلم که با آهنگی محکم تدوین شده است، تماشاگر با چهره مسخره دیوان سالاری مواجه می‌شود که به بهترین نحوی ترسیم شده است. رئیس دایره در آن روز (از ملاقات اول، مدت زمانی گذشته است) غایب است. او رفته است تا از خودش عکس بگیرد، *واین اونو*. معاون *واتانابه* خواهد بود که باید به حمله شدید این زنهای خشمگین پاسخ دهد، او به طور اجمالی یادداشتهایی از درخواست آنها برمی‌دارد و مرخصشان می‌کند.

این مقدمه موجز، قهرمان و فضای اطرافش را به گونه‌ای ضربتی معرفی می‌کند. *واتانابه* یك مرد بی‌خاصیت است. سی‌سال کار یکنواخت و بدون تنوع، هرنوع جاه‌طلبی و آرمانی را در او خفه کرده است. او به حالت کیاهی و بی‌شکل بازگشته است. همکارانش که مشابه زنده او هستند، به وی لقب «مومیایی» را داده‌اند. او با کشتن وقت زندگی می‌کند، و در حقیقت، دیگر زمان زیادی به مرگش باقی نمانده است. او به طور اتفاقی و موقعی که منتظر این است که در مطب یك پزشك داخلی، نوبتش فرا برسد، از این مسئله خبردار می‌شود. یکی دیگر از بیمارها، با حالتی متاثر توضیح می‌دهد: «به تو می‌گویند که این فقط یك زخم ورم معده خشك و خالی است، در حالی که سرطان داری. و موقعی که به تو رژیم غذایی نمی‌دهند، بدان که چندماه بیشتر به پایان عمرت باقی نمانده است...». این غریبه قصد دارد واتانابه را در مقابل دروغ پزشکها هشیار کند، اما در حقیقت چنان تصویر بی‌نقصی از او ترسیم می‌کند که زمانی که پرستار نام او را می‌خواند، واتانابه که کلاهش را در میان دستهایش له کرده، خشکش می‌زند و از جایش نمی‌تواند تکان بخورد. پزشك بالحن فریبنده‌ای می‌گوید: «این فقط یك زخم معده معمولی است»، «احتیاجی به عمل جراحی نیست.» «می‌توانید همه چیز بخورید»، لیکن پزشك در نمی‌یابد که چرا این جملات اطمینان بخش، پریشانی فزاینده‌ای نزد بیمارش بوجود می‌آورد. نبرد تراژدی- کمدی برای بیمار که اصرار می‌کند و پزشك که کوشش می‌کند تا به او اطمینان دهد، دارای دلهره هیجانی است و یك بی‌رحمی تحمل ناپذیر. نگرانی این محکوم به مرگ تا مغز استخوان ما نفوذ می‌کند.

تماشاگر، پس از اینکه واتانابه از مطب دکتر بیرون می‌آید، به قدری آشفته حال است- مانند قهرمان فیلم- که متوجه نمی‌شود صحنه بعدی صامت است. واتانابه که پشتش خمیده شده، کاملاً در افکارش فرو رفته است. او بی‌آنکه متوجه چیزی بشود، در خیابانهای پرجنب و جوش پرسه می‌زند، همچون یك موجود بی‌حس. صدای سرسام آور رفت و آمد ماشینها به طور ناگهانی در ذهنش طنین خواهد انداخت و این صدا زمانی وارد نوار صوتی فیلم می‌شود که یك کامیون شدیداً ترمز می‌کند تا واتانابه را زیر نگیرد.

فیلم مملو از این گونه ابتکارات است. کوروساوا به نحو قابل توجهی از نیروی تداعی کننده صدا بهره‌برداری می‌کند و بسیاری از مواقع صدا را با تاثیری انکار ناشدنی، جانشین تصاویر می‌کند. در فیلم *ابله*، هنگام روایت ماجرای اعدام، فلاش‌بك صوتی جانشین فلاش‌بك تصویری می‌شود. در فیلم *کاگه‌موشا*، پژواك آتش، گلوله‌ها و شیهه اسبهای قلع و قمع شده، بهتر از تصاویر، قتل عام مخوف تاکدا را یادآور می‌شود.

ناراحتی‌های شدید روحی واتانابه تازه آغاز شده‌اند، باوجود این روز تعیین شده، سرخوردگیهای تازه و سوزناکی در انتظار قهرمان فیلم است. واتانابه که خواب از چشمش گریزان است، تصمیم می‌گیرد تا پسرش میتسوئو، که در طبقه بالا زندگی می‌کند، از راه برسد او به کسی احتیاج دارد تا برایش درد دل کند. میتسوئو و همسرش، با غافلگیر کردن پدر، که در تاریکی آپارتمان آنها منتظر ورودشان است، نسبت به دلایل این ملاقات عجیب شبانه اشتباه می‌کنند و واتانابه را همچون یك غریبه از خانه بیرون می‌کنند. پیرمرد درب خانه را به روی خودش می‌بندد و انباری کوچك و خانگی را باز می‌کند: عکسهای همسرش (او زمانی که میتسوئو، کودکی بیش نبود، فوت کرده است)، وی را به خاطرات گذشته می‌برد. واتانابه طی یك سلسله فلاش‌بك کوتاه (حداکثر پنج تا) لحظات سخت روابط خودش را با پسرش، از زمان مرگ مادر تا رفتن او به جبهه جنگ مرور می‌کند. چقدر میتسوئو آن موقع فرق می‌کرد! او در حال حاضر غریبه‌ای بیش نیست که در طبقه بالا زندگی می‌کند... آیا سرباز زدن او از ازدواج تا بدین طریق فرزند به او نزدیکتر بماند، ارزشش را داشت؟ اما دیگر دیر وقت شده است. باید به بستر رفت. واتانابه با یك حرکت مکانیکی، تشك خود را پهن می‌کند، کتش را درمی‌آورد، شلوارش را آویزان می‌کند و ساعت شماطه‌دارش را کوك می‌کند. این حرکات روزمره، که در اینجا توسط یك محکوم به مرگ با دقت انجام می‌شود، معنایی تازه می‌یابند. دل تماشاگر گرفته است. زمانی که واتانابه به پوچی حرکاتش پی‌می‌برد، زیر گریه می‌زند. او همچون یك کودك که از تاریکی ترسیده باشد، پتو را به روی خودش می‌کشد. او به عمق ناامیدی رسیده است. پرده دوم فیلم به توصیف کوششهای بیهوده این محکوم به مرگ می‌پردازد که سعی دارد زندگی اندکی را که برایش باقی مانده، حفظ کند. پیر مرد پس از رویارویی تن به تن بامرگ، در ناامیدی کامل به جست و جوی زمان از دست رفته خواهد پرداخت.

او به غریبه‌ای که در یك قهوه‌خانه با او آشنا شده، اعتراف می‌کند: «یك بار تصمیم گرفتم که برای یکبار هم که شده به این وضعیت خاتمه دهم، اما این کار ممکن نشد. اینقدر دلم می‌خواهد بدانم که چرا تمام این سالها را این گونه گذراندم.»

واتانابه، پشت بطریهای ساکی، درمانده نشسته است و در میان

سایه روشن دیده می‌شود. او چند روزی است که به دفتر کارش نمی‌رود. این غیبت باور نکردنی، ذهن پسر را به خود مشغول می‌کند، اما مسئله خطرناکتر این است که پدر تمام پولهایش را از بانک درآورده است. واتانابه پس از اینکه وضعیت سلامتی خود را به آن غریبه توضیح می‌دهد، از وی می‌پرسد: «من با خودم پنجاه هزار ین پول دارم که نمی‌دانم با آن چکار کنم. مایل هستید به من کمک کنید؟»، مرد غریبه، بابینی پهن و چشمان نافذ، در یك پالتوی بزرگ سیاه پنهان شده و خودش را به جای یك «نویسنده بی‌ارزش داستانهای کوتاه» معرفی کرده است. او ترکیب مناسبی است از آثار شیست ولگرد فیلم بودو (رنوار) و مفیستوفلس. غریبه که با نگاه متعجب به این محکوم خیره شده به وی پیشنهاد می‌کند تا به عنوان راهنما او را به تفریحگاههای شهر ببرد. فاوست بیچاره دایرهٔ خدمات شهری ما، همراه با غریبه می‌رود تا بیهوده سعی کند یکشبه، عمر رفته خود را بازیابد.

واتانابه این، قمارخانه‌ها، کاباره‌ها، کافه‌کنسرتها، یا در حقیقت این

بهشتهای مصنوعی را همچون یك کودك که چشمانش از حدقه در آمده باشد، نگاه می‌کند. کارگردان با آشکار ساختن هنر باروی تصویری خود، که در خور اشترنبرگ، ولز و فلینی است، تماشاگر را وارد فضایی هذیانی به سبك زندگی شیرین می‌کند. حرکات دایره‌وار دوربین، نورپردازی تند و خشن و اکسپرسیونیستی، به گونه‌ای تصویری، ترجمه سرگیجه این تازه وارد به جهانی است که حتی روحش از وجود آن خبر نداشت (فریاد حاکی از تعجب او در مقابل رقاصه‌ای که لباسهایش را در می‌آورد). وقتی او را می‌بینیم که با یك کلاه نواز مغازه‌ای خارج می‌شود ـ کلاه قبلی او را یك «زن زیبا» از سرش برداشته بود ـ به یاد آکاکی آکاکیویچ، قهرمان داستان *شنل* می‌افتیم که به خانه معاون اداره‌ای دعوت شده تا جشن خرید اولین پالتوی خود را بگیرد. «آغاز زندگی نو.»

فصل کاباره، نقطه اوج این آشنایی هیجان‌انگیز و محزون با زندگی است. واتانابه در حالی که سعی دارد به زحمت از جمعیتی که روی پله‌ها و محوطه کاباره در هم می‌لولند، راهی باز کند، نمی‌تواند نگاهش را از روی زوجهای جوان و عاشق که دست در دست همدیگر، به‌آرامی می‌رقصند، بردارد. پیانیست کاباره باناپدید شدن در پشت یك پرده مواج و چین در چین، شروع به نواختن یك قطعه پرهیجان بوگی ووگی می‌کند. تصویر یك زن رقاص که به این تازه‌وارد نزدیك می‌شود و با عشوه کلاه او را برمی‌دارد، برروی آئینه‌های دیواری می‌افتد. پیرمرد که در پالتوی خود احساس ناراحتی می‌کند، با سختی به دنبال این دختر زیبا و سرشار از شور زندگی می‌افتد، گویی پسری که از دیدن یك پروانه به ذوق افتاده باشد. واتانابه هرگز تا بدین حد تفریح نکرده بود. مشتریها با گرمی این برنامهٔ غیرمنتظره را تشویق می‌کنند. پیانیست کاباره به عنوان جایزه به واتانابه پیشنهاد می‌کند تا ترانه‌ای را انتخاب کند. او یك آهنگ قدیمی و عاشقانه برمی‌گزیند: «زندگی آنقدر کوتاه است، دخترك، از عشق بنوش، پیش از آنکه آتش دلت خاموش شود، لبهایت را ترکن، زیرا فردا خیلی دیر خواهد بود.» زوجهای حاضر در کاباره با شروع اولین نتهای پیانو، پیست رقص را اشغال می‌کنند. اما موقعی که پیرمرد کلاه به سرشروع به خواندن این آواز می‌کند (صدای کلفت او گویی از آن دنیا بیرون می‌آید)، زوجهای مبهوت دست از رقصیدن برمی‌دارند و روی خودشان را به طرف مرد غریبه برمی‌گردانند. رقاصی که کنار او نشسته است، در حالی که با نگاه متحیر به او خیره شده، از آنجا دور می‌شود و روی خودش را چنان می‌گیرد که گویی روحی دیده است. دوربین آرام آرام عقب می‌رود و از تصویر واتانابه (در پس زمینه) دور می‌شود تا به تدریج کل افراد حاضر در سالن را نشان دهد که در نوعی بی‌حرکتی شبح گونه ایستاده‌اند (آدم به یاد صحنه‌هایی از فیلم *مهر هفتم* و *ملك‌الموت* می‌افتد) چه بسا تا به امروز هرگز در سینما به چنین سرود تأثیر گذاری در باب وداع با زندگی برنخورده باشیم مفیستوفلس می‌گوید: «زندگی آنقدر کوتاه است، که باید با حرص آن را گذراند.» پس در حالی که از این واقعه متأثر شده، سریعاً از جای خودش بلند می‌شود و دوستش را در سکوتی مرگبار از آنجا خارج می‌سازد.

انگاری این تجربه، ثمره زیادی نداده است. برای از بین بردن اضطرابهای مرگ، پادزهرهای مؤثرتر از این بهشتهای مصنوعی لازم است. سپیده‌دم، واتانابه رادرحالی داریم‌که‌پشتش خم‌ترشده ومیان دو «زن زیبا» که با صدای بلند آواز می‌خوانند و در آمد شبشان را حساب می‌کنند، نشسته است. زمانی که پیرمرد از روی پلی عبور می‌کند، با سرعت، در حالی که دستش را روی دهانش گذاشته، از ماشین پیاده می‌شود. با دیر کردن واتانابه، دوستش نگران می‌شود. صدای قطاری به گوش می‌رسد که با سرعت زیاد در حال حرکت است. آیا واتانابه آن کار جبران ناپذیر را انجام داده است؟ اما موقعی که واتانابه که در حال پاك کردن دهان خویش با دستانش است، سرمی‌رسد، مفیستوفلس روی خود را برمی‌گرداند. او نمی‌تواند این نگاه‌ترسان و تمنا کننده را تحمل کند...

چند روز بعد کارمند زن بسیار جوانی به نام تویو به سراغ واتانابه می‌آید تا استعفاء نامه‌اش را امضا کند موقعی که واتانابه از دفتر خارج می‌شود، سهواً مهر اداره را نیز با خود می‌برد. دخترك به دنبال حرفه‌ای است که به وی احساس زنده بودن بدهد و مفید

باشد. واتانابه که شیفته شور زندگی این نوجوان که زودتر از او نیز مفهوم زندگی را در یافته، شده همچون کسی که در حال غرق شدن است؛ به وی آویزان می‌شود. توجهات بی اندازه او (واتانابه دخترک را غرق در هدیه می‌کند، گویی وی دخترش است)، میتسوئو، پسرش را نگران می‌کند و بالاخره سوءظن تویو را برمی‌انگیزد. او در این مدت، شغلی در یك کارخانه اسباب‌بازی سازی محقر پیدا کرده و فرصت این را ندارد تا با این «عاشق»، که رفتار تقریباً عجیبی دارد، بیرون برود. تویو بالاخره پس از اصرارهای واتانابه می‌پذیرد تا در قهوه‌خانه‌ای واقع در مرکز شهر، ملاقات آخری داشته باشند. در انتهای سالن قهوه‌خانه، تعدادی دختر جوان با شور و هیجان خاصی جشن تولد یکی از دوستانشان را می‌گیرند. تضاد این شادی جوانانه، که‌تا حدودی تحریك کننده‌نیز هست، به اعترافات واتانابه (درخواست کمکی متاثر کننده که دختر قادر به پاسخش نیست) حالتی بسیار رقت انگیز می‌بخشد.

وقتی واتانابه، که سرش را به طرز ترحم‌آمیزی روی میز گذاشته، به حرفهایش پایان می‌دهد (این اولین مرتبه‌ای است که او به طور کامل اعتراف می‌کند) تویو، به طور غریزی نمی‌تواند جلوی دلزدگی خود را بگیرد. از آن پس محکوم به مرگ در می‌یابد که ناچاراً باید کار را تنها به خودش واگذار کند. تنهایی او مطلق است. او می‌گوید: «دست آویزی برای من وجود ندارد. اگر تنها، برای یك روز هم که شده، می‌توانستم این نیرویی که شما را تحریك می‌کند، در خودم احساس کنم... آنقدر دلم می‌خواهد که کاری انجام دهم، اما نمی‌دانم از کجا شروع کنم.» تویو برای فرار از مخمصه، اسباب‌بازی مکانیکی‌ای را از کیفش در می‌آورد و روی میز می‌گذارد. او برای دفاع از خودش می‌گوید: «من فقط همین کار را بلد هستم، اما این کاری است که به من این احساس را می‌دهد که دوست بچه‌های دنیا هستم... چرا دنبال کاری نمی‌روید که به شما این احساس را بدهد که زنده هستید؟» واتانابه که چشمانش به خرکوش سفید خیره شده می‌گوید: «دیگر خیلی دیر است.»، ناگهان فکری به ذهنش خطور می‌کند. او اسباب بازی را از روی میز برمی‌دارد و می‌کوید: «اما نه، هنوز دیر نشده است، حتی می‌توانم در اداره نیز یك کار مفید انجام دهم...» و سپس به طرف درب خروجی حرکت می‌کند. در همین زمان دختران جوان با هم «تولدت مبارك» می‌خوانند، مهمان افتخاری آن جشن وارد می‌شود. پیرمرد، که در حال کل دادن است با دختر جوان گُلی چهره در پله‌های قهوه‌خانه روبرو می‌شود. در یك لحظه تماشاگر تصور می‌کند که این آهنگ مربوط به واتانابه است. تویو از شدت شگفتی، برروی صندلی خود میخکوب می‌شود. او هرگز نخواهد دانست که عامل زنده شدن دوباره این «مومیایی» شده است.

اما واتانابه کدام سو می‌دود؟ دفتر کارش. اشاره تویو به موضوع بچه‌ها، فکری را به ذهن او متبادر کرده است. رئیس دایره به معاونش می‌گوید: «این درخواست باید حتماً به انجام برسد و فوراً!» او عرضحال زنهای محله هوروئنسو را از زیر یك کوه پرونده به وی می‌دهد. کارمند اشاره می‌کند: «اما، این کار مربوط به دایره...» واتانابه بالحن خشکی پاسخ می‌دهد: «اگر خودمان به این کار رسیدگی نکنیم، کسی این کار را نخواهد کرد. ما تمام اتاقهای

شهرداری را زیر و رو خواهیم کرد، اما موفق خواهیم شد، برایم یك گزارش بنویسید و یك تاکسی خبر کنید. من می‌روم تا منطقه را شناسایی کنم.»

داستان ناکهان برروی تصویر «مومیایی» از نوزنده شده قطع می‌شود که از دفتر- قبرستان بیرون می‌دود و از پشت درب شیشه‌ای محو می‌شود. جهشی بلند در زمان (چه بسا اصیل‌ترین فلاش فوروارد تاریخ سینما) تماشاگر را «پنج ماه جلوتر» می‌برد. صدایی در خارج از صحنه می‌گوید: «قهرمان داستان ما مرده است.» در همین حال عکس واتانابه با حاشیه‌ای سیاهرنگ برپرده ظاهر می‌شود. این عکس در معرض دید خانواده و همکاران اداره او قرار دارد که برای برگذاری مجلس ختمش گردهم آمده‌اند. در ضمن شاهد حضور یك دسته سیاستمدار با چهره‌هایی اندوهگین هستیم که توسط شخص شهردار دعوت شده‌اند.

چه مسئله‌ای باعث شده تا کارگردان با چنین جسارتی منطق مرتب گاه سنجی فیلم را زیر و رو کند و فیلم دیگری را در یك سوم باقی مانده آن بگنجاند؟ کارگردان با دعوت تماشاگر به جمع و جور کردن آخرین هفته‌های زندگی واتانابه، از طریق «هزار تکه‌ای» پیچیده متشکل از شهادتها، شکها و پرس و جو از وابستکان و همکاران واتانابه، به آزمایش بی‌ثمری اقدام نمی‌کند. او بدین ترتیب از جنبه‌های تاثر انگیز و اخلاقی داستان اجتناب می‌ورزد. (یك بیمار مردنی به تنهایی علیه کاخ دیوان سالاری می‌جنگد تا اجازه ساختن یك فضای آزاد را برای کودکان بگیرد و چندی پس از بازگشایی آنجا، می‌میرد.) او ذهن انتقادی تماشاگر را تحریك می‌کند و آنها را به دیدن رویارویی دیالکتیك میان اصالت مبارزه فردی رئیس سابق

دایره، خنگی سیاستمداران که در شناخت فوری ارزش این طرح کوتاهی کردند و کوری همکاران اداری‌اش، دعوت می‌کند. او «شک» هیجانی موجود در فلاش بکهای فیلم را ده برابر می‌کند، فلاش بکهایی که مسیر پررنج «این شخص بیچاره که سرطان گریبانش را گرفته» را به تصویر می‌کشاند، تا بدین ترتیب بردرستی جمله «مفیستوفلس» دوباره صحه‌بگذارد، و از نظر تضاد، لحن چندش آور و منزجر کننده این هجو نامه روحیه دیوان سالاری را برجسته‌تر می‌سازد: کارگردان با نمایش «تز» (قهرمان بازی مردی که سعی دارد تا منتی الیه درجه، مفهومی به زندگی متزلزل خود بدهد)، موفق می‌شود «آنتی‌تز» را نیز بیان کند: حرکت واتانابه آنقدر استثنایی است که تبدیل به عملی «بی‌مانند»، «تقلید ناشدنی» و «بیهوده» می‌شود. کارمندان که حقیقت امر را درباره همکارشان فهمیده‌اند، سعی می‌کنند خاطره او را هرچه زودتر و بی‌هیچ خجالتی از ذهن خود بزدایند.

چند خبرنگار پاپیچ آقای شهردار می‌شوند که خودش را بانی شایعاتی معرفی کرده که در محله جریان دارد، گواینکه تمام اهالی محل از واقعیت مسئله مطلع هستند. چرا در موقع نطق افتتاحیه فضای آزاد، نامی از واتانابه آورده نشد؟ مردسیاسی با خونسردی پاسخ می‌دهد: «احمقانه است اگر تصور شود رئیس ساده یك دایره شهرداری می‌تواند ساختن یك فضای آزاد را تضمین کند.» یکی از همکاران او هنگام ورود به سالن به یکی از همکاران می‌گوید: «این خبرنگارها به برگرداندن واقعیتها عادت کرده‌اند و چیزی درباره سازمانهای عمومی نمی‌دانند». یك گروه از زنهای محله هوروئشو (همانهایی که در فصل اول دیدیم) سربزنگاه به سالن می‌رسند تا حرفهای شهردار راتکذیب کنند. آنهابی‌توجه به‌مقامات رسمی‌حاضر در سالن و بازیر پاگذاشتن رسوم معمول، جانب انتهای سالن را می‌گیرند و در مقابل چهره این مرد نیکوکار، که در محراب آنجا گذاشته شده است، زانو می‌زنند و زاری می‌کنند. نمایش خالصانه زنها (دوربین با طنزی خاص، نمای نزدیك نقابهای مرمری و گرفته مقامات رسمی را که مقابل دیوار به خط ایستاده‌اند، یك به یك جانشین نمای عمومی گروه زنهایی می‌کند که هرکدام به میل خودشان به گوشه‌ای از اتاق رفته‌اند) پریشانی «سیاستمداران» را که مجبور هستند جلوی خودشان را بگیرند، افزایش می‌دهد. آنها با خارج شدن زنها ازسالن بلافاصله سروته مجلس را به‌هم می‌آورند.

کارمندان که دیگر تنها حاضران در مجلس هستند، نفس راحتی می‌کشند و آسوده می‌شوند. بحث داغی موقع نوشیدن ساکی درباره رویدادهای اخیر در می‌گیرد: در این چندماه بر سررئیس آنها چه آمده بود؟ آیا او می‌دانست که محکوم است؟ چرا چیزی به مانگفت؟ یکی می‌گوید: «او کارهای عجیبی انجام می‌داد. سماجت او کارها را خرابتر می‌کرد.» شخص دیگری می‌گوید: «او حتی جلوی شهردار هم ایستاد: تا به حال این کار سابقه نداشته است.» یازده فلاش بك خاطرات حاضران را به تصویر می‌کشاند. تماشاگر شاهد تلاش واتانابه برای گریز از دست یك رئیس دایره دیگر است که سعی می‌کند جلوی او را بگیرد. او با قدمهای سنگین و خسته، راهروهای کم نور را در حالی که دستانش را به دیوار تکیه می‌دهد، طی می‌کند و با حوصله مقابل صاحب منصبها می‌ایستد و تکرار می‌کند: «آقایان، خواهش می‌کنم به این طرح توجه کنید، شرایط زندگی در این محله واقعاً اسفبار است...» وقتی نوبت حرف زدن شهردار فرا می‌رسد (او واقعاً «کلافه» شده است: وی با دوتن از همکارانش درباره گیشاها صحبت می‌کند)، سعی می‌کند تا با برتاب کردن تیری از دست این مزاحم خلاص شود: «فکر نمی‌کنید دارید زیاده روی می‌کنید؟ انگار دارید برای خودتان تبلیغات می‌کنید!» اما این دقیقاً همان کاری است که شهردار با ساخته شدن فضای آزاد، که واتانابه خواستار آن است، انجام می‌دهد. اما «مزاحم» به اندازه یك سرسوزن هم تکان نمی‌خورد، در حالی که خم شده، با نگاهی ملتمسانه به مافوق خود خیره شده است. پیشخدمت جلسه روزی از واتانابه می‌پرسد: «آیا از این همه توهین خسته نشده‌اید؟» واتانابه نیز بالحن آینده نگرانه‌ای جواب می‌دهد: «وقت کینه‌توزی ندارم، وقت ندارم...» پس او می‌دانست...

رئیس دایره با پافشاری زیاد، بالاخره در این کار موفق می‌شود. کارهای اصلاحی محله هوروئشو آغاز شده‌اند. از آن پس، واتانابه که هرروز رنگ پریده‌تر و خمیده‌تر می‌شود، روزهای خود را در کنار بولدوزرها می‌گذراند. یك روز پایش گیر می‌کند و زمین می‌خورد. زنی به کمکش می‌آید (نزدیك بود واتانابه له شود)، او را می‌نشاند و ملاقه‌ای پراز آب به وی می‌دهد. موقعی که پیرمرد با میل زیاد آب را می‌نوشد، چشمان او (تنها چیز چابك در این بدن سنگین) زمینی را که از کثافت نفرت‌انگیزی انباشته است، به دقت وارسی می‌کند. نگاه رویارویی او (انعکاس آب، نوعی هاله در اطراف چشمانش در نمایی نزدیك ایجاد می‌کند، تصویری تأثیرگذار و فراموش ناشدنی) بیانگر شادی‌ای خجل گونه، اما عمیق است و در عین حال توهم زدایی کسی است که بسیار دیر دلیل زندگی کردن را کشف کرده است. تماشاگر در خاطره خود از واتانابه تصویر مردی را نگه می‌دارد که فرصت کینه‌ورزی ندارد و روح یك کودك را باز می‌یابد. مرگ او شب هنگام در پارك نیمه تمام و پوشیده از برف صورت می‌گیرد، که یاد آور داستان «دخترك کبریت فروش» نوشته اندرسن است. واتانابه سوار بریك تاب، آواز می‌خواند: «زندگی آنقدر کوتاه است.»، هیچ گونه غمی در صدایش وجود ندارد، پیرمرد، که کودك

شده، دوباره با زندگی آشتی کرده است.

و بدین ترتیب یك نکهبان در مجلس ختم واتانابه خودش را معرفی می‌کند، او در شب مرگ واتانابه در محله هوروئشو خدمت وظیفه می‌کرده است. نکهبان با خود کلاه نو رئیس دایره را به عنوان یادگاری آورده است، پسر که در حال نوازش کردن کلاه، گریه می‌کند، می‌گوید: «اگر او می‌دانست که محکوم است، پس چرا چیزی به من نگفت؟» حاضران در جلسه بنیادی موافقت می‌کنند («ما باید مانند او عمل کنیم!») و در اعترافات تاثرآمیزی غرق می‌شوند. «برای چه ما باید تلاش کنیم و افتخاراتش نصیب مافوقهای ما بشود.» «مردم به حق از فساد دیوان سالاری شکایت می‌کنند، اما این مسئله ربطی به این ندارد که ما وقت خودمان را تلف کنیم!». در میان حاضران در جلسه، تنها کیمورا است که با این گونه سخنان، شکوه نمی‌کند. او خودش را از دیگران جدا می‌کند و به عکس آن مرحوم خیره می‌شود.

این مرد روشن بین و گوش تلخ تنها کسی خواهد بود که روز بعد، به رئیس جدید دایره (اونو) اعتراض می‌کند. رئیس بی آنکه سرش را از روی کاغذ بردارد جواب زنی را می‌دهد که به علت کرفتکی فاذ سلاب محله‌اش به شهرداری مراجعه کرده است: «این مسئله از صلاحیت ما خارج است!» واکنش خشن کیمورا با شنیدن این جمله همیشکی، به جایی نمی‌رسد». همکاران دیکر او، بی آنکه مفهوم کار او را بفهمند، وی را نکاه می‌کنند. آنها به همین سرعت فراموش کرده‌اند. واتانابه بیهوده مبارزه کرده است. تنها تهدید مرک است که می‌تواند این دیوان سالاران بدبخت را به موجودات انسانی که شایسته نامشان باشند، تبدیل کند. لازم است تا روح واتانابه در آنها رسوخ کند، شبیه به قهرمان *شنل*.

زیستن در میان فیلمهای کوروساوا، فیلمی است که شخصاً بیش از همه مایل به دیدن مجدد آن هستم. *فرشته مست*، *سک هار*، *راشومون* و *ابله*، در نوع خودشان، تقریباً آثار کاملی هستند، مسئله‌ای که در زیستن تعجب‌آور است، تنوع- و عمق- دستمایه‌های به کار کرفته شده، جسارت ساختار روایی و ابداعات زبانی است، و بخصوص نیروی احساسی بسیار ارزنده‌ای که در تصاویر وجود دارد.

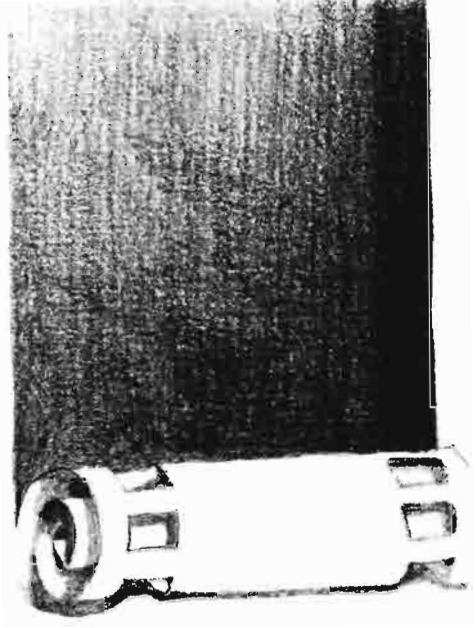
ماجرای درونی پیرمردی که به تنهایی مقابل مرک و کارنامه مردودیش ایستاده است، تأملی دلخراش براحساس اسراف زندکی، تحقیقی برهویت واقعی انسانی ناپدید شده (یك سوم پایانی فیلم)، چهره خشن یکی از اقشار اجتماع، دیوان سالاری. زیستن سه فیلم است در یك فیلم: *اومبرتو د.*، *همشهری کین* و *شنل*. مقدار کمی نیز از زندکی شیرین را هم اضافه کنیم. سفر در توکیو تاریك به کارکردان فرصت می‌دهد تا تابلوی بی‌نظیری را از یك محیط جدید ترسیم کند (استناد به فیلمهای مشهوری می‌کنیم تا شکوه فوق‌العاده این بنای سینمای جهانی روشن شود. زیستن فیلمی است که در لیست «بهترینها»ی منتقدان سینما هرکز جایی ندارد و این مسئله تعجب‌آور است.)

پرباری دستمایه‌ها و اشکال بیان. افراطهای میان عشق و نفرت، شفقت و ستمکری (محکوم به مرگ بودن، امتناع پسر، مسیر پرپرنج دیوان سالاری)، رئالیسم و اکسپرسیونیسم (سفرشبانه)، تمام این چیزها با آهنک افسون کننده‌ای در کنار همدیکر قرار دارند. اما مسئله‌ای که این فیلم را یکانه و فراموش نشدنی می‌کند، انسانیت بالایی است که فیلم از آن برخوردار است. (در این مورد، فیلم بسیار به‌بازی شیمورامدیون است، بازی بامنتهی الیه‌حساسیت که‌هرکزدر دام احساساتی بودن نمی‌افتد.) زیستن، اتحادی است از هیجان «چاپلین کونه»، همراه با ساختاری مدرن و شکلی شکوهمند که فیلمهای بزرک تاریخ سینما را به یاد می‌آورد: از *آخرین مرد* (مورنائو) تا *همشهری کین*، *از او مبرتو د.* تا *توت‌فرنکی‌های وحشی* (این فیلم نیز یك جمعبندی وجودی است که توسط یك «مرده زنده» تعریف می‌شود که زندکی کردن را فراموش کرده و مفهوم زندکی را چندی بعد در عشق کشف می‌کند) و *هشت و نیم*.

زیستن به خاطر پرباری و آزادی در سبك تاثیرکذار است، و به قول مارسل مارتن، زیستن فیلمی است که «نوعی اکسپرسیونیسم (کردش شبانه) را با نئورئالیسمی موشکافی شده در هم می‌آمیزد، و طی آن به کونه‌ای موفقیت امیز با ثابت بودن دوربین بازی می‌کند: پس از مرک واتانابه، فیلم در فضایی هذیان کونه و منحط که با افزایش مستی حاضران در جلسه، شدت می‌یابد، تقریباً حالتی رویایی پیدا می‌کند... تجزیه و تحلیل این فیلم فوق‌العاده پایانی ندارد، زیرا تمام ارزش آن در جزئیات و تنوع نهفته است. در هر صورت عظمت فیلم در مقدار انسانیتی است که شیمورا موفق می‌شود تجسم نماید»...

زیستن در لیست منتقدان ژاپن جهت انتخاب بهترین فیلمهای تولیدات ملی نیم قرن اخیر، مقام دوم را کسب کرده است، و در جشنواره برلین، تنها یك «خرس نقره‌ای» ناقابل دریافت کرد. این جایزه تقریباً یك توهین بود. داوران برلین و پشت سر آنها بعضی از منتقدان اروپایی (کرایش بالوك موله بود)، نسبت به پیچیدکی فیلمنامه، پرباری فصلهای آن، تنوع لحن و سبك آن کور شده بودند و در مقابل آنچه آندره بازن به عنوان «فراستی در ساختارهای داستان که دهان مرا از تعجب باز کذاشت» حساس نبودند. بازن در سال ۱۹۵۷ می‌نویسد: «زیستن، شاید زیباترین ماهرانه‌ترین و هیجان‌انکیزترین‌فیلم ژاپنی باشد که من تا به امروز دیده‌ام (...) چه بسا من موسیقی خالص ژاپنی الهامات میزوکوشی‌را ترجیح دهم، اما سلاحم را در مقابل چشم اندازهای باز، روشنفکرانه، اخلاقی و زیبایی شناسانه فیلمی همچون زیستن زمین می‌کذارم، فیلمی که ارزشهای بی‌نظیری را، چه در فیلمنامه و چه در شکل، با هم بررسی می‌کند. از خودم می‌پرسم آیا به جای اینکه جهان وطنی بودن آثار کوروساوا را به عنوان یك ضعف تلقی کنیم، اکر کیفیت برتری نباشد، باید از این پس برعکس، آن آثار را به عنوان یك پیشرفت دیالکتیك به حساب آورد که آینده سینمای ژاپن را نشان می‌دهد. یك بار دیکر با زن همه چیز را فهمیده بود. □

● آلدو تاسونه



● پاولین کیل
○ ترجمهٔ رحیم قاسمیان

یوجیمبو

قدرت به زبان طنز

آکیراکوروساوا اولین فیلم بزرگ-Shaggy man را ساخته است. **یوجیمبو** (محافظ) کمدی- طنز درخشانی دربارهٔ قدرت است: قصهٔ محافظی که آدمهایی را می‌کشد که او را اجیر کرده بودند تا محافظشان باشد. قهرمان وسترن (وسترنر) سینمای آمریکا، هفت تیرکش حرفه‌ای ناوابسته، سریع‌ترین هفت تیرکش غرب، به یك سامورایی بیکار بدل شده است؛ هفت تیر آماده به خدمت به شمشیر آماده به خدمت تغییر صورت داده است. ولی وقتی وسترنر، با آن گذشتهٔ معمولاً مبهم، وارد شهر می‌شد، همواره طرف «حق» را می‌گرفت، همواره در خدمت روستاییان و علیه قماربازان و دزدان گله، طرف قانون روبه فراگیری و نظم و مدرسه و کلیسا بود. توشیرو میفونه، سامورایی بی ارباب، قاتل حرفه‌ای در بدر و بیکاره وارد شهری می‌شود که رسماً به دوپاره تقسیم شده و دو دار و دسته مخالف هم، با حمایت مشتی آدمکش آرامش را از شهر زایل کرده‌اند. خب، تردیدی نیست که قهرمان همان وسترنر است. بیگانه‌ای که به شهر پاگذاشته، غریبه‌ای بی‌توجه به نزاع دو دسته، بامهارتهای خاص خود و بقایای یك اصول اخلاقی مشخص، ولی او به کدام دسته خواهد پیوست؟ هیچ کس در این شهر معرف اصل خاصی نیست، آدمهای ضعیف پراکنده هم فقط ضعیف‌اند.

در **یوجیمبو** سر و کلهٔ وسترنر در یك فیلم گنگستری پیدا شده است: هردو طرف آدمهای خائن و بی‌رگ و ریشه‌ای‌اند. او به نوبت به استخدام هردو گروه در می‌آید و به طور منظم همه را از بین می‌برد. او ملك الموت همهٔ آنهاست، چون آنها به او توهین کرده‌اند و می‌خواهند یادش بدهند که هرکار را چگونه باید انجام داد: او نابودشان می‌کند. چون آنها حالش را به هم می‌زنند. وقتی شهر را ترك می‌کند این جمله را برزبان می‌آورد، «حالا کمی آرامش در این شهر برقرار خواهد بود»، ما این جمله را قبلاً هم شنیده‌ایم، اما هرگز با تخریب کامل روبرو نشده بودیم.

قاعدتاً باید انتظار داشته باشیم که خشونت وقتی به حد افراط می‌رسد مشوب کننده باشد. کوروساوا با تکیه برتکنیکی استادانه کاری می‌کند که این کار جنبهٔ شوخی و نشاط به خود می‌گیرد. کوروساوا با زدودن جلوه حالت کانونی نرمی که معمولاً تصاویر وسترنرهایی چون گری کوپر، آلن لاد، یا جان وین از آن بهره می‌گیرند، به قهرمان خود جلوه‌ای کمیك می‌بخشد. در واقع این قهرمان صرفاً براساس کاری که انجام می‌دهد- که همواره باور نکردنی است- به چنین جلوه‌ای می‌رسد. او بدون آن هالهٔ نوربالای سر اولیا، به نحوی باور نکردنی و پوچ، انسانی فراتر از واقع است. در **شین** ساختهٔ جورج استیونز که همه آن را به عنوان وسترن «کلاسیك» پذیرفته‌اند، خیر و شر معادل سیاهی و سفیدی‌اند. اهل محل که از لحاظ اخلاقی آدمهای قوی و از نظر عملکرد ضعیف‌اند، آدمهای ساده دل، ولی نه چندان درخشانی‌اند در مبارزهٔ خود علیه شاهزادهٔ تیرگی، پشت سر شاهزادهٔ نور جا می‌گیرند. سگ وسترنی که در **شین** بالای قبر صاحبش پارس می‌کرد. همان سگی که در اول و آخر **حادثه دراکس بو**

(ویلیام ولمن، ۱۹۴۳) جاده را قطع کرد تا آغازگرو پایان بخش کنش اصلی فیلم باشد، در **یوجیمبو** هم ظاهر می‌شود، اما این بار حضوری مهیب‌تر دارد ـ در ابتدای فیلم او را می‌بینیم که به جای استخوان دست انسانی را به دندان گرفته است. این سگ نمایندهٔ آن است که در این فیلم قواعد صوری پشت و رو شده‌اند، باید انتظارات دیگری داشته باشیم و احساساتیگرایی را کنار بگذاریم: در این حوالی سگها آدم می‌خورند.

وافزون برآن اگر فکر می‌کنیم که آدمی، که بهترین دوستش را از دست داده، می‌تواند به پشتگرمی مادرش امیدوار باشد، سخت در اشتباهیم. جوانی از یك طرف ماجرا که در اسارت گروه دیگر است آزاد می‌شود، سراسیمه به سوی مادر خود می‌دود و فریاد می‌زند: «مادر!» مادر با یك سیلی محکم جوابش را می‌دهد. مادر احساساتی نیست: حساب حساب است کاکا برادر و آنچه مادر به آن می‌اندیشد مسئله سلطهٔ این دو دار و دسته براصل ماجراست، که حفظ انحصار قمار و قمار خانه است. کنترل کوروساوا و درك او از ضرباهنگ فیلم چنان حساب شده است که هرجا به جایی ارزشها هم شگفتی آفرین است و هم نشاط‌انگیز، در نتیجه وقتی قهرمان می‌کوشد پیرمردی که دستش را بسته‌اند و در هوا آویزان کرده‌اند نجات دهد و پیرمرد می‌گوید بهتر است او را به همان حال رها کند، چون در این وضعیت امنیت بیشتری دارد، ما با خنده‌ای حرف او را تأیید می‌کنیم.

فیلمسازان دیگر می‌کوشند که حال قدمت قصه را دوباره خلق کنند تا بتوانند فاصله و پرسپکتیو در کارشان در بیاورند. در مورد کوروساوا شاید قصه در اواسط قرن نوزدهم بگذرد. ولی ما چون آدمهای معاصر واکنش نشان می‌دهیم. او با اکنون کار می‌کند، ماجرایی که می‌آفریند چنان بی‌واسطه، آنی و هیجان‌انگیز است که ناگزیریم باور نکنیم، دیرباور باشیم و ستایش کنیم. او با استفاده از عدسی تله‌فتو ما را درست در وسط دعوا قرار می‌دهد و نیزه‌ها را جلوی چشم ما می‌آورد. این زنده‌تر از هرموجود زنده‌ای است که می‌شناسیم. همهٔ حواس ما به ما می‌گویند که این هنر است، نه واقعیت زندگی.

در میان تمام فرمهای هنری، سینما کمتر از همه به تصور کلی قهرمانیگری نیاز دارد. بزرگ‌ترین فیلمهای ماجرایی همیشه حال و هوای طنزآمیز داشته‌اند: حتی پیش از آنکه داگلاس فربنکس رؤیای قهرمانی را به طنز بکشد، فیلمهای دو حلقه‌ای آمریکایی تکنیکهای فیلمسازی را در خدمت ارائه هزلی از ملودرامهای تئاتری می‌گرفتند. **کونکادین** ساختهٔ جورج استیونز که یك نمونهٔ تمام عیار از ژانر فیلمهای پرحادثه است، آن چنان فیلم سرخوشانه و سرزنده‌ای بود که تصور دبیرستانی از قهرمانیگری را هم ریشخند می‌کرد و هم رفعت می‌بخشید. اما در سالهای اخیر فیلمسازان، و به ویژه جان‌فورد، ژانر وسترن را به یك ژانر ایستا. فاقد سرزندگی و بی‌جان بدل کرده‌اند که «سرشار» از زیبایی روستایی و نوستالژی زندگی ساده و مملو از قهرمانیگری است. کلیشه‌هایی که از زمان کودکی از فیلمهای دزد دریایی، گنگستری و وسترن داشتیم به جامهٔ اسطوره ملبس شد و فیلمنامه نویسان و فیلمسازان در قالب ستایشهای احمقانه‌ای از افسانهٔ سینمای قدیمی آثار چرندی خلق کردند. اگر حالا بیم داریم که به دیدن یك فیلم «بزرگ» وسترن برویم، به این خاطر است که «بزرگ» معنایی مترادف «کند» و از نظر تصویری «پیچیده» پیدا کرده است. با دیدن فیلمهای وسترن «سرشار از محبت»، «ناب» و «اصیل» خوابمان می‌گیرد (منظورم «وسترنهای حماسی» چون **کلمانتاین محبوبم**، **دختری با روبان زرد** و **قلعهٔ آپاچی**، هر سه ساختهٔ فورد است) یا در شکل دیگرش حالمان از پیامهای فیلمهای «پخته» وسترن چون **هفت تیرکش** و **سرظهر** (فردزینه‌من،) بدمی‌شود (پیام این فیلمها این است که افسانه‌هایی که هرگز باورشان نکردیم به هرصورت دروغ بودند). کوروساوا پرده را سرشار از حادثه می‌کند و ما را از ادا و اصولهای وسترنهای «جدی» می‌رهاند. بعد از آن همه راه رفتنهای باژست و ادای گری‌کوپر و هنری فاندا، با آن هفت تیرهای آویخته به کمر، حالا با توشیرو میفونه و شانه‌های لخت عضلانی او روبرو هستیم.

سینمای وسترن معمولاً فرمی ریاکارانه

● قاعدتا باید انتظار داشته باشیم که خشونت، وقتی به حد افراط می‌رسد مشوب کننده باشد. کوروساوا با تکیه بر تکنیکی استادانه کاری می‌کند که این کار جنبه شوخی و نشاط به خود می‌گیرد. کوروساوا به قهرمان خود جلوه‌ای کمیك می‌بخشد.

● فیلمسازان دیگر می‌کوشند که حال قدمت قصه را دوباره خلق کنند تا بتوانند فاصله و پرسپکتیو در کارشان در بیاورند. در مورد کوروساوا شاید قصه در اواسط قرن نوزدهم بگذرد. ولی ما چون آدمهای معاصر واکنش نشان می‌دهیم. او با اکنون کار می‌کند، ماجرایی که می‌آفریند چنان بی‌واسطه، آنی و هیجان انگیز است که ناگزیریم باور نکنیم، دیر باور باشیم و ستایش کنیم.

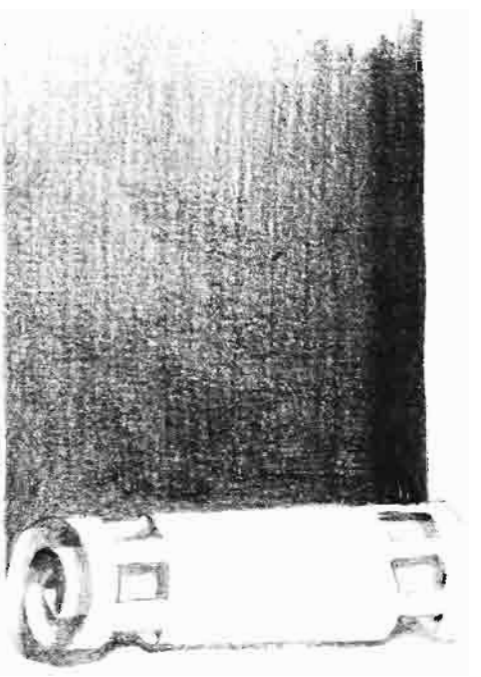
بوده است. قهرمان فیلم معرف نوعی شیوهٔ زندگی در حال منسوخ شدن است. تنها مدافع عدالت، آخرین نفری است که در آن سوی خط باقیمانده؛ عصر بی‌قانونی سپری شده، دادگاهها فرا می‌رسند. اما در نقطهٔ اوج این فیلمها باز هم همان راه و رسم قدیمی است که مؤثر می‌افتد- و البته به اطلاع ما می‌رسد که این آخرین پیروزی خشونت بود و بعد از این آرامش و نظم برقرار خواهد شد. وسترنر، تك و تنها، برای آخرین بار در هیأت نمایندهٔ قانون در می‌آید تا دشمنان نظام نوین عدالت را از صحنهٔ روزگار محو کند. کوروساوا در **یوجیمبو** قواعد بیشماری از اصول و قواعد ژانر را به خدمت می‌گیرد، اما در دام دورویی و ریاکاری نمی‌افتد. سامورایی قاتلی است مقید به اصول خاص و هیچ نظام عدالتی هم پشت سر او نیست. او آخرین نفر هست، اما نه به این خاطر که پس از او نظم و قانون حاکم خواهد شد، بلکه این شمشیر اوست که با زمانه جور در نمی‌آید. سر و کلهٔ هفت تیرها پیدا شده است. یکی از دشمنانش مسلح به هفت تیر است، که ژست و اداهایش هزلی است نسبت به بازی بازیگران متدی آمریکایی. همان هفت تیر کوچك مسخره نشانگر پایان عصر سامورایی‌هاست: آدمکشی آنقدر راحت می‌شود که از عهده هرکسی برمی‌آید. در **یوجیمبو** خوبی به نحو طنزآمیزی به برتری می‌رسد. سامورایی آدمی با چهره‌ای که نتوان در آن چیزی خواند نیست و در ضمن او جلادی هم نیست که از کارش متنفر باشد. او آدم پرشوری است که از استعدادهای ویژه‌اش لذتی دهشت آفرین می‌برد. هرطرف که پیروز می‌شود، خشونت را هم با خود همراه می‌آورد و مفاهیم شهامت، جوانمردی، قدرت و افتخار نهفته در وسترنهای آمریکایی، در اینجا همانقدر که در مورد آدمهای خوب مصداق دارد، در مورد آدمهای بد هم صادق است. سگها هم دست و پای آدمها را به نیش می‌کشند.

یوجیمبو فیلمی نیست که به تجزیه و تحلیل انتقادی زیادی نیاز داشته باشد؛ قدرت فراوان و حال و هوای با نشاط آن از همان ظاهر فیلم پیداست. زجر و آزار و شکنجه با چنان تازگی و طراوتی عرضه می‌شوند که کاملاً شوخی به نظر می‌رسند؛ آنچه در واقعیت می‌توانست شنیع و مشوب کننده باشد، حالتی کمیك و زیبا پیدا کرده است. کوروساوا کاری می‌کند که ما حتی خشن‌ترین شخصیتهایش را هم راحت‌تر از وسترنرهایی می‌پذیریم که به هیچ وجه اغوا نمی‌شوند. در فیلم کوروساوا آنقدر همه چیز زیبا جابه جا شده که هیچ فرصت یا علاقه‌ای نداریم که از خود بپرسیم چرا از رویدادهای روی پرده لذت می‌بریم و فقط واکنش مثبتی نسبت به آن نشان می‌دهیم. باور کردن این نکته سخت است که دیگران چنین احساسی ندارند. برای مثال بازی کراتر در نقد خود می‌نویسد: «نفوذ قصه در بعد دراماتیك چندان عمیق نیست و پیچیدگیهای طرح داستان بسیارند و همین سبب می‌شود که نتوان به خوبی تمام قصه‌ها را تعقیب کرد». یا دوایت مك‌دانلد می‌نویسد: «این فیلمی سیاه، جنون آسا و فاجعه‌آمیز است... ژاپنیها به تقلید هوشمندانه از غرب شهره‌اند. **یوجیمبو** معادل سینمایی روان نویسها و دوربینهای عکاسی ارزان قیمت آنهاست. اما انتظار، از کوروساوا بیش از اینها بود».

چرا بیش از این؟ کوروساوا که یکی از معدود استادان مسلط برسینماست فقط یك نقطه ضعف از خود نشان داده: او معمولاً دریافتن مضامینی که با سلامت و تحرك تصاویرش متناسب باشد کم آورده است. او در موارد متعدد نشان داده که صرفاً استاد سبك‌گرایی است، نقاشی است به فیلمساز بدل شده که تخیل تصویری‌اش همواره مرزهای محتوای آثارش را بشت سرمی‌گذارد. اما در حداقل سه فیلم او، چشم و ذهن در بالاترین سطح ممکن با هم همراهی کرده‌اند. اولین فیلم موفق او در سطح بین‌المللی **راشومون** (۱۹۵۰) بود که علی‌رغم طولانی بودن بیش از اندازهٔ سکانسهای افتتاحیه و اختتامیه، هنوز فیلم کلاسیکی در مورد نسبی گرایی و عدم اطلاع از حقیقت است. **هفت سامورایی** (۱۹۵۴) شعر بی‌همتایی در مورد قدرت است. این فیلم ستایشی است بی‌حد و حصر از ژانر وسترن، باله‌ای است رؤیایی اندرباب قدرت و ضعف. و اینك در **یوجیمبو** کوروساوا قدرت و نیرو را به طنز می‌گیرد. حالا که او این کار را کرده است، می‌توانیم به یاد بیاوریم که صحنه‌های کمیکی که او خلق کرد، همواره خوب بودند و خود او گهگاه تمایلی به هزل، از خود نشان می‌داد.

بسیاری از منتقدان معمولاً **زیستن** (ا کیرو، ۱۹۵۲) را شاهکار کوروساوا می‌دانند (این فیلم یك لحظهٔ درخشان دارد صحنه‌ای که پیرمرد روی تاب نشسته و آواز می‌خواند). **سریرخون** (۱۹۵۷) که من بیشتر از **زیستن** دوستش دارم، از حداقل دو صحنه درخشان بهره‌مند است: صحنه دست شستن ایسوتز و یامادا و صحنه عالی گم شدن در جنگل. خوشبختانه سینما رسانه‌ای پرطرفدار است (به همین خاطر است که مشکل می‌توانم بفهمم چرا دوایت مك‌دانلد با آن تعلق خاطرش به هنر جدی، وقت خود را برسر آن صرف می‌کند)، ولی آیا این بدان معناست که مردم باید برای تأیید وارفته‌ترین احساسات او ما نیستی خود به سینما بروند؟

یوجیمبو فیلم بسیار ساده و روراستی است، اما آنها که احساساتیگرایند، از این فیلم چیزی دستگیرشان نمی‌شود. □



● آلدو تاسونه
○ ترجمهٔ فریبا میلانی‌صدر

درمانگاه دکتر ریش قرمز

کوروساوا، بعد از سه فیلم در مورد سامورایی‌ها و دو فیلم، وارد دنیای «بیچارگان و زیردستان» می‌شود. مایه اصلی فیلم ریش‌قرمز، مثل در *اعماق* خفقان اوایل قرن نوزدهم است. محور اصلی فیلم بعدی هم، فقر و فقرا است. دودسکادن (۱۹۷۰)، که مجموعاً «سه داستان با موضوع واحدِ فقر» را تشکیل می‌دهند. به عکس آنچه که در دو فیلم دیگر می‌بینیم، عوامل اصلی ریش‌قرمز اعضای یك گروه نیستند، بلکه دو فردند: استاد (دکتر ریش‌قرمز) و شاگردش (یاسوموتو). در فیلم ساگاتا سانشیرو چهرهٔ اصلی داستان شاگرد است. در حالیکه در این فیلم چهره اصلی، استاد، دکتر ریش‌قرمز است.

صحنه نمایش در این داستان «درمانگاهی است برای فقرا»، محلی پیشرو که پذیرای مصونیت‌ها و علل ناامیدی شهر می‌باشد. دکتر ریش‌قرمز این مرکز را با مشتی آهنین اداره کرده و احیا می‌کند. او مردی است سرسخت و آرام‌ناپذیر که جنگی بی‌امان را علیه بیماری رهبری می‌کند و تصمیم راسخ دارد که اصول اجتماعی و اخلاقی را بیابد. هیچ چیز تاب مقاومت در برابر جانفشانی و سخت‌گیریهای او را ندارد. بوی «میوهٔ گندیده» که در سالنها و راهروها موج می‌زند («بوی فقر»)، حال یاسوموتوی جوان را که برخلاف میل خویش جهت گذراندن دوره کارآموزی به این درمانگاه فرستاده شده است، به هم می‌زند. درمانگاهی که برای او بسیار ناچیز و حقیر است. یاسوموتو که برای شغل مهم پزشکی دربار تعیین شده ـ امتیاز نادری که در این عصر وجود دارد ـ در ناکازاکی تحصیل کرده و در آنجا کتب پزشکی سطح بالایی را مطالعه کرده است. سن، خصوصیات شخصی، شکل، تنفس، و این استاد تنگ‌خلق، همگی برای این شاگرد مغرور و کله‌شق متضاد بنظر می‌رسند. یاسوموتو لجاجت خود را با تحقیر، ترك محل خدمت و رد لباس ساده پرستاری، آشکار می‌کند. از نظر دیگران بسیار نافرمان است و حتی از غذا خوردن با همکاران خود نیز پرهیز می‌کند. مشقات زیادی که ناشی از خودستایی و بی‌تجربگی اوست، موجب سرکشی این جوان می‌شود. در اینجا اپیزودهایی را که بیانگر این موضوع است می‌آوریم، لحظاتی بسیار مؤثر از این آموزش بی‌نهایت جدی.

در خانه‌ای محقر و جدا از دیگران، دختری جوان و بیمار، تحت مراقبت‌های ویژه زندگی می‌کند؛ دختری تارك دنیا و زیبا که مرتکب چندین فقره قتل شده است. یاسوموتو با سرپیچی از دستورهای دکتر ریش‌قرمز و بواسطه کوتاهی مشاورین وی، با این دختر ملاقات می‌کند و مجذوب این «دختر فریبنده» می‌شود. دختر بعد از آنکه با هنری شیطانی، برمقاومتهای قربانی جوان خود فایق می‌آید (کوروساوا، بخوبی و با نهایت این امیال عاشقانه را نقل می‌کند، این فریبندگی بسیار بی‌سابقه از ظرافت و زیبایی ریشه گرفته است) آماده می‌شود تا با یك سنجاق سر ضربه آخر را براو فرود آورد ولی ناگهان ریش‌قرمز وارد اتاق می‌شود. یاسوموتوی تازه‌کار در حالیکه

از آغوش قاتل رها شده، هق‌هق را سر می‌دهد.

ریش‌قرمز برای تنبیه شاگرد لجوج خود، وی را برای یك عمل جراحی دقیق و ظریف می‌خواند. یاسوموتو با دیدن خون و پیچ و تابهای ناشی از دردِ عملِ بدون بیهوشی بیمار بیچاره، بیهوش می‌شود. استاد، شاگرد تازه‌کار خود را در همین حالت روحی برای مراقبت بربالین چند فرد در حال مرگ می‌فرستد و چنین می‌گوید «آخرین لحظات زندگی یك مرد، بسیار گرانقدر هستند.» یاسوموتو با دیدن نمایش ظالمانهٔ مرگ پیرمردی منزوی (طبق نگرش ایزابل جردن چشمهایی باز، و دهانی که جز برای خس‌خسی بم و دلخراش باز و بسته نمی‌شوند) چیزی جز غم و اندوه احساس نمی‌کند. اما نوعی دیگر از مرگ هم وجود دارد، مرگ ساهاچی: در حالیکه دوستانش دور او حلقه زده‌اند، نجار پیر ماجراهای زندگی خود را شرح می‌دهد (عشق غم‌انگیز او نسبت به فروشندهٔ مجله که از Nemesi می‌ترسید. ساهاچی بعد از یك زمین‌لرزه مجدداً او را پیدا می‌کند، دخترك در مقابل چشمان او خودکشی می‌کند و از او می‌خواهد تا او را نزد خویش نگهداری و بدین‌ترتیب شمشیر را برخود فرود میآورد.)

آزمون و تجربهٔ مرگ چشمان یاسوموتو را باز می‌کند. و بالاخره یکروز در حالیکه علیرغم همیشه که کیمونوی گرانقیمت را می‌پوشید، لباس معمول و ساده درمانگاه را پوشیده و در محل کار حاضر می‌شود. راهارا، انترن دیگری که از نوع برخورد دکتر ریش‌قرمز با یاسوموتو حیران است، خبر را به دکتر می‌رساند. ریش‌قرمز با مشاهده پختگی شاگرد برای کسب تجربه، مأموریتی متهورانه به وی می‌دهد: دخترکی لال را که پانزده سال دارد (اوتویو) معاینه کند و او را از چنگال پیشکار منفور bordel خارج سازد، زنی که او را بی‌رحمانه به کار وامی‌دارد. و در دیوار زندان مبارزه‌طلبی این دخترك وحشی، که زندگی زودتر از موقع او را آزموده است، شکاف و رخنه‌ای باز کند، شکافی در زندان ناامیدی او. راهی برای بهبودی او وجود دارد و این راه وقتی نمایان می‌شود که دکتر جوان به سبب تب شدیدی ناگزیر بستری می‌شود، و به مراقبتهای دخترك احتیاج پیدا می‌کند. بیمار کوچك مجدداً ضرورت استفاده از کلام و اعتماد به نفس در زندگی را درمی‌یابد. به نظر می‌رسد که این اپیزود دلپذیر در فیلم «کودك وحشی» اثر تروفو هم به تصویر کشیده شده است. اوتویو خواهر معنوی نلی است. در ساختن مراحل این «معجزهٔ نیکی» کوروساوا از حساسیت و عطوفتی کاملاً زنانه استفاده کرده است. در واقع، دکتر ریش‌قرمز با سپردن این مسئولیت بسیار مهم به شاگردش، هدفی دورتر را مدنظر داشته است؛ چرا که بدین‌ترتیب یاسوموتو با مشاهده خدمت استاد به شاگردی کاملاً ساکت و سرسخت (نقشها در جهت مخالف هم هستند)، می‌تواند به عمق حماقت خود پی ببرد. بعد از بهبودی و با پی بردن به ارزشهایی که در پس شیوه‌های سخت‌گیرانه دکتر ریش‌قرمز پنهان بودند، یاسوموتو مرد جدیدی می‌شود. و این رئیس نافذ، دکتر ریش‌قرمز، کم‌کم بصورت الگویی برای او درمیآید، الگویی که دیگر از آن دست نخواهد کشید.

آخرین بخش از فیلم حاکی از کنجکاوی دوست‌داشتنی ای است که بین اوتویو و چوبو بوجود آمده است. چوبو پسربچه‌ای ۸ ساله است که حین دزدی از دیگ غذای درمانگاه غافلگیر شده است، بچه‌ای که مثل دیگر بچه‌ها نیست. (بازیگر چوبو همان هنرپیشه‌ای است که ۵ سال بعد نقش پسربچه ترامونای را در دودسکادن بازی می‌کند).

چوبو برای زندگی و تهیهٔ مایحتاج زندگی خانوادهٔ پرجمعیت و فقیر خود کارهایی انجام می‌دهد. این «موش کوچك» (چنانچه معنی شهرت اوست) با اینکه کم‌سن و سال و نادان است اما با بی‌پروایی نشان می‌دهد که پختگی قابل توجهی را، نسبت به سن خویش، داراست. گفتگوی این دو، اوتویو و چوبو در باغ شگفت‌آور است. یاسوموتو، که پشت لباسهای روی بند پنهان شده، به سختی جلوی اشکهای خود را می‌گیرد. اقدام اوتویو برای بازگرداندن موش کوچك به زندگی شرافتمندانه، نتیجه‌ای غیرمنتظره را به‌دست می‌دهد. چوبو برای اینکه محرم خویش را فریب ندهد تصمیم می‌گیرد از شیوه‌های بزرگتری استفاده کند: او به اتفاق تمام افراد خانواده سم می‌خورند. «بدین‌ترتیب دیگر گرسنه نخواهند بود.» وهمه‌چیز بخوبی تمام می‌شود. (صحنه‌ای‌که‌زنان زحمت‌کش بیمارستان، داخل چاه خم شده‌اند و برای بیرون کشیدن چوبو از سرزمین تاریکیها فریاد می‌کشند، باشکوه است.) وقتی دوران کارآموزی یاسوموتو تمام می‌شود با دختر سامورایی ثروتمندی ازدواج می‌کند. اگر زنش انتخاب والدینش بود، در عوض کارش انتخاب خود اوست. او در درمانگاه ریش‌قرمز می‌ماند. جایی که در آن اهمیت صداقت و جسارت را یاد گرفت و همینطور یاد گرفت چگونه ایده‌آلیسمی را انتخاب کند که برای دیگران ناخوشایند است. کوروساوا می‌گوید: «می‌خواهم تماشاگر هم همین انتخاب را بکند. اگر چند یاسوموتوی دیگر وجود داشت، ژاپن دیگر کشوری دارای فقر معنوی و... نبود.

در این فیلم دو موضوع بطور موزونی درهم پیچیده شده‌اند یکی مبارزه علیه فقر فیزیکی و اخلاقی (که در اینجا بصورت تفکیك‌ناپذیری درهم گره خورده‌اند، حتی بیشتر از آنچه که در فیلم فرشتهٔ مست است) و دیگری آموختن ندانسته‌ها در زندگی است (که نمونه‌های آن سه نفر هستند: یاسوموتو، اوتویو، چوبو). نمایش این تحول دوگانه در یاسوموتوی کارآموز و اوتویو شاگردش بسیار موفق و الهام‌دهنده است.

برعکس، چهرهٔ دکتر ریش‌قرمز پیچیده‌گیهایی دارد و با بازی میفونه بیشتر به سامورایی سانجورو نزدیك شده تا دکتر «سانادا» در فرشتهٔ مست. ریش‌قرمز همچون سانادا، (البته جوانتر و پرانرژی‌تر) به تنهایی برعلیه بیماری و علل آن یعنی فقر و نادانی، مبارزه می‌کند. فردگرایی او انتخابی برنامه‌ریزی شده نیست بلکه یك ضرورت است. آنجا که ریش‌قرمز با لحنی تلخ و ناگوار می‌گوید: «هرگز هیچ سیاستمداری قانونی برای دفع جهل و فقر پیشنهاد نداده است.» ریش‌قرمز، با آنچه که سیاستمداران ترجیح می‌دهند از آن دوری کنند، جسورانه مقابله می‌کند و از تمام ذوق و قریحهٔ خود برای به تحقق رساندن تجربیات خود استفاده می‌کند. برای تأمین هزینهٔ مالی درمانگاه خود، از تاجران ثروتمند استفاده می‌کند و آنان را به‌پرداخت هزینه‌های درمان سنگینی وادارمی‌کند(دیدار از یك «ثروتمند» ثروتمندی که در نگاه اول بنظر می‌رسد بسیار موفق است، حال آنکه پزشك با بی‌پروایی نام غذاهای بسیار لذیذ را از لیست بلند غذای او خط می‌زند و مرد ثروتمند صبورانه همچون خوکی مسخره

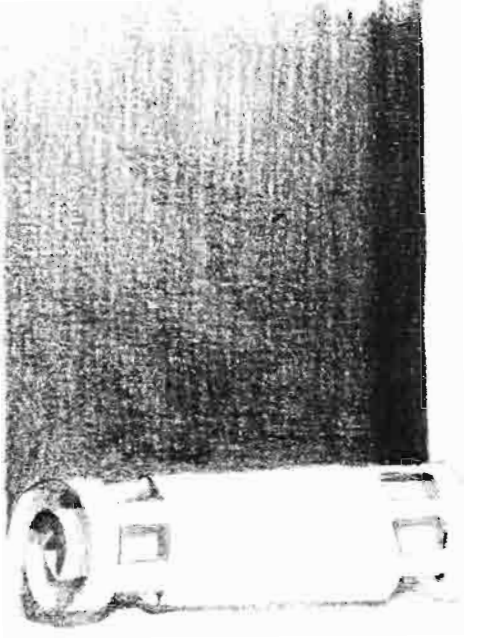
که در گل غلتیده باشد روی بالشها غلتیده و نگاههایی ملتمسانه و ناامیدانه می‌اندازد.) اگر پیش آید ریش‌قرمز شدت عمل به خرج می‌دهد. برای آزادی اوتویو از چنگ ظالمانهٔ پیشکار bordel ، او کلیه ظرافت‌های فن کاراته را بکار می‌بندد و نگهبانان خشن را با تاثیر انـدك مورد ضرب و شتم قرار می‌دهـد. (درس درخشان جودو در سانشیرو قابل مقاومت نیست).

این ژست‌های تماشایی در دومین نما ترکیب سرّی و نو پرسوناژ را اندکی نفی می‌کند. و اما راجع به توانایی گوش کردنِ او. دکتر ریش‌قرمز در مدت طولانی که داستان زن جوان گریان و مادر سه کودك کوچك و گرسنه را گوش می‌کند، بی‌حرکت و آماده است. دقیق همچون یك روانپزشك. کوروساوا می‌گوید: «می‌خواستم پرسوناژ را در این مسیـر پیش ببرم. متأسفانه میفونه نمی‌خواست به چیزی گوش دهد. او می‌خواست نقش پرسوناژی را بازی کند که در رأس است نوعی قهـرمـان‌بازی سطح بالای پرسوناژی بی‌باك که کسی نتواند نزدیکش شود، و ناگزیر بی‌مروت. بازی قهرمانانه و سخت و خشن او پرسوناژ را تغییر داد یك ضرب‌المثل ژاپونی می‌گوید: آنچه که معین می‌کنـد از پیـروزیها و شکست‌های زندگی چقدر آزموده شدی، مرد بودن است. به نظر من، ریش‌قرمز می‌بایست چهره‌ای از این مرد کامل می‌بود.

مخـلوطی از تیـرگی و روشنی: برای مقبـول شدن می‌بایست نقصهایی هم می‌داشت. میفونه نمی‌خواست به حرفهای من گوش کنـد. برای همـین تصمیم گرفتـه‌ام دیگـر با او کار نکنم. وقتی هنرپیشه‌ای طبق پرسوناژ دلخواه خود شروع به بازی می‌کند یعنی همه چیز تمام شد. «و بدین‌ترتیب بعد از ۱۷ فیلم روابط کارگردان با مشهورترین بازیگر خود تار شد. ما بازی میفونه را نمی‌شناسیم. اما وقتی به یاسـومـوتـو، اوتـویـو، چوبو و زنان خدمتکار آشپزخانه و سازنـدگـان فیلمهـای طرفـدار بشـریت مراجعـه می‌کنیم، تأسف می‌خوریم که تنها شخصیت غیرقابل دسترس داستان، تنها محرك اصلی داستان باشد.

اگر میفونه مسئول بخشی از این «شاهکار نیمه از دست داده» است، کارگردان هم خطاهایی دارد. کوروساوا در آستانه ۶۰ سالگی خود قول داده بود که «فیلمی بسیـار زیبـا و کامل خواهد ساخت: فیلمی که تمـاشـاگران را وادار خواهد ساخت تا آنرا ببینند». در ریش‌قرمـز همه چیز کامل و بی‌نقص است: دکور زمان داستان با کمترین اغراق و گزافه ساخته شده است. تصاویر، حتی در محدوده تصنعی، با دقت گرفتـه شده‌انـد. (بـرخـوردهـای نجار و دخترك فروشنده در شالیزارهایی که زیر نور آفتاب غروب می‌درخشند و یا در زیر بارش برف). این نکات، تفسیری موزیکال و با عظمت دارند و ناخودآگاه انسان را به یاد هایدن (سمفونی شماره ۹۴) و بتهوون (سمفونی شماره ۹) می‌اندازند. با توجه به زمان بلند فیلم، کوروساوا حتی اختلافی موزیکال بین دو زمان را در نظر گرفته است. تعجب آور نیست که وی بعد از دو سال و نیم کار بی‌وقفه و در حالیکه «تمام انرژی خود را از دست داده بود» (صحبتهای خود او) مجبور شد مدتی طولانی در یك آسایشگاه استراحت کند. (بعضی صحنه‌ها از ۶ زاویـه متفـاوت فیلمبرداری شده‌اند و کوروساوا برای اولین بار صدای استـریـوفـونیك را مورد استفاده قرار داده و فیلمبرداری چندین بار با خطر قطع کلام مواجه شد) چرا این کنسرت کمال و برتری بیشتر ستایش تماشاگر را ترغیب می‌کند تا تهییج او را؟

بنظر می‌رسد سینماگر نقش بازی شد در طول کار را فراموش کرده است. و فقط پیش‌آمد در آن مؤثر بوده است. ما به سادگیbrio و مضحکه و مسخردگی کارهای دیگری که کمتر مورد کنترل قرار گرفته‌اند و عظمت کمتری دارند و شاید حیاتی‌تر باشند، تأسف می‌خوریم. □



● دانالد ریچی

هفت سامورایی

قهرمانگرایی به سبک کوروساوا

قصه

روستای کوچکی هرساله مورد تهاجم گروهی راهزن قرار می‌گیرد و روستاییان محصولات و گاه جان خود را در این تهاجم از دست می‌دهند. ریش سفیدها تصمیم می‌گیرند چاره‌ای بیابند. مطلع می‌شوند که ساکنان یکی از روستاهای منطقه چند سامورایی اجیر کردند و خود را نجات دادند. آنان هم تصمیم می‌گیرند چنین کنند و از همین رو تنی چند از روستاییان را به شهر می‌فرستند تا چند سامورایی مشتاق بیابند. روستاییان که جز غذا، تأمین مسکن و لذت جنگ پیشکش دیگری ندارند، شانس می‌آورند و اول از همه باکامبی (تاکاشی شیمورا) ملاقات می‌کنند که مردی قدرتمند و با اراده است و تصمیم می‌گیرد به روستاییان کمک کند. جوان مشتاقی به نام کاتوشیرو (کوکیمورا) به او می‌پیوندد و کامبی تصادفاً یکی از دوستان قدیمیش به نام شیچیروجی (دایسوکه کاتو) را ملاقات می‌کند. او خود گوروبی (یوشیو اینابا) را برمی‌گزیند و او هم هیهاچی (مینورو چیاکی) را. سپس کیوزو (سایجی میاگوچی) استاد شمشیرزنی به آنها می‌پیوندد و در نهایت کیلوچیو (توشیرو میفونه) جمع را کامل می‌کند.

آنان وقتی به روستا می‌رسند خود را برای جنگ مهیا می‌سازند و بی‌محابا به استراحتگاه راهزنان حمله می‌برند و تعدادی از آنها را به قتل می‌رسانند- از جمع سامورایها هم هیهاچی کشته می‌شود. راهزنان به روستا حمله می‌آورند و با تهاجم متقابل سامورایها عقب می‌نشینند و در این زد و خورد گوروبی به قتل می‌رسد. در نبرد پایانی کیوزو وکیلوچیو هم از پا در می‌آیند. اما راهزنی هم زنده نمانده است.

فصل بهار است و موسم کاشتن برنج. از هفت سامورایی فقط سه تن باقی مانده‌اند و آنها هم هریک به راه خود می‌روند.

فیلم دربارهٔ سه گروه مختلف است: روستاییان، راهزنان و سامورایها. با بیش از یکصد روستایی، حدود چهل راهزن و فقط هفت سامورایی سر و کار داریم. کوروساوا به شیوه‌های مختلف این سه گروه را از هم جدا نگه می‌دارد. در اولین سکانس دار و دستهٔ راهزنان را می‌بینیم. در سکانس دوم روستاییان را در کنار هم مشاهده می‌کنیم و سکانس سوم هم دربارهٔ انتخاب سامورایهاست. تنوع موسیقی هم براین جدایی و استقلال تأکید می‌نهد. آنها که دوست دارند **هفت سامورایی** را با آثار حماسی اجتماعی روسی در دههٔ ۱۹۳۰ مقایسه کنند، دلایل زیادی برای توجیه کار خویش در دست دارند. فیلم جداً دربارهٔ گروهی از آدمها و کنشهای اجتماعی ایشان است. اما اگر بخواهیم آن را فقط حماسه‌ای اجتماعی به سبک آثار روسی بدانیم، در آن صورت از دو نکته اصلی فیلم غافل مانده‌ایم، یکی پایان فیلم است (که هیچ فیلم روسی دههٔ ۱۹۳۰ نمی‌توانست چنین پایانی داشته باشد) و دیگری غفلت از این نکته که فیلم فقط دربارهٔ مردم نیست، بلکه دربارهٔ چند نفر مشخص هم هست.

فیلم درباره هفت سامورایی جدا از هم است (البته کوروساوا نه برای راهزنان چنین شخصیت فردی قایل می‌شود و نه به استثنای چند نفر استثنایی، برای روستاییان) و دربارهٔ روش و شیوهٔ برخورد ایشان. آنها سامورواییها، و آدمهایی معمولی نیستند.

اولین باری که تاکشی شیمورا را می‌بینیم، در لحظه‌ای است که موهای سرش را می‌تراشد. این امر یا به معنای تنبیه است (سامورایی‌یی که موهایش را بتراشد دیگر سامورایی نیست)، یا به معنای ترک دنیا (به نیت راهب شدن). اما قضیه هیچکدام از این دو تا نیست. او قصد دارد در ازای دریافت دو قرص برنج کودکی را از چنگ مرد دیوانه‌ای برهاند. او لباس راهبان را به تن می‌کند و با موفقیت به کار خود پایان می‌دهد. روستاییانی که شاهد ماجرا هستند خرسند می‌شوند که اولین فرد مورد نظر را یافته‌اند. اما او تنها نیست، کیمورا آرزو دارد شاگردش باشد و میفونه در دل او را تحسین می‌کند. روستاییان پیش پای او خود را برزمین می‌اندازند، او به این نتیجه می‌رسد که با یکی دو سامورایی نمی‌شود از عهده انجام این کار برآمد و حداقل به هفت نفر نیاز است، «به علاوه من از جنگیدن خسته‌ام، شاید این نشانهٔ پیری باشد». روستاییان چنان دست پاچه می‌شوند که به گریه می‌افتند.

شیمورا برای انتخاب سامورایی مناسب آزمونی برگذار می‌کند. قرار است کیمورا با چوبی پشت در کمین کند و به هرسامورایی وارد شونده به داخل اتاق ضربه بزند، آن سامورایی‌یی که بتواند ضربه را دفع کند، برای نبرد انتخاب می‌شود. او دوستش اینابا را در خیابان می‌بیند و از او برای ورود به محل مورد نظر دعوت می‌کند. اینابا چنان با فراست است که اصلاً وارد اتاق نمی‌شود و می‌فهمد که یك جای کار ایراد دارد. بالاخره هرهفت سامورایی گردهم می‌آیند و به روستا می‌روند. روستاییان زندگی نظامی را دوست ندارند و حتی تنی چند از آنان علیه سامورواییها حرف می‌زنند. اما شمیورا هدفی جمعی را مدنظر دارد که نجات کل روستاست. او در ضمن هرگز مرتکب خطاهایی نمی‌شود که رهبران در معرض دست یازیدن به آنها قرار دارند، او به افرادش به صورت جمعی متشکل از چند فرد می‌نگرد و فردیت آنان را می‌پذیرد و به آن مجال بروز می‌دهد. او همتای رهبران بزرگ نفرات خود را می‌شناسد و قابلیتهای آنان را می‌داند.

در پایان فیلم که روستاییان سامورواییهای ناجی خود را فراموش کرده‌اند و به کشت برنج مشغول شده‌اند، تنها شیموراست که ناراضی و افسرده نیست. او بعد از ختم نبرد به دوستش گفته بود، «باز هم زنده ماندیم» و در پایان فیلم هم رو به دوستش می‌کند و می‌گوید، «باز هم باختیم». کمتر چیزی است که مایهٔ حیرت شیمورا شود. او می‌گوید انسان وظیفه‌ای ندارد جز اینکه تا می‌تواند کوشش کند کارهایش را خوب انجام دهد و چه بهتر که این بیشتر کوشش برای برآوردن نیاز دوستی باشد. این قهرمانگرایی به سبك کوروساواست. به دلیل همین خصلت است که شخصیت شیمورا چنان کیرایی خاصی برای بقیه سامورواییها دارد که به او می‌پیوندند و حاضر می‌شوند جان خود را فدای او کنند. او می‌داند که تمام کنشهای اجتماعی کنشهایی جمعی‌اند و نیز می‌داند که افرادش جمعی از آدمهای منفردند. او به شکاف میان این دو اصل آگاهی دارد و با این وجود دست به عمل می‌زند. سایر سامورواییها هم بیش و کم از این احساس بهره‌مندند. اینابا بیش از بقیه به شیمورا شباهت دارد و بی‌دلیل نیست که معاون فرمانده است. اما یك تن از سامورواییها هست که با بقیه تفاوتهایی آشکار دارد و آن هم میاگوچی شمشیرزن است. او آدمی حرفه‌ای است، این را از مبارزه‌اش آموخته‌ایم و در ضمن آدمی بسیار بسته و کم حرف است. او هم بسیار خطرناك و هم بسیار آرام است و متانت خاصی در رفتار و حرکاتش به چشم می‌آید. در صحنهٔ زیبایی از فیلم، او تنها در جنگل نشسته، گلی می‌کند و به آن خیره می‌شود. جالب اینجاست که مرگ استعاری و تلخی دارد، او نه که به ضرب شمشیر، بلکه با شلیك گلوله‌ای از پا درمی‌آید.

کیمورا جوان‌ترین سامورایی جمع است، او علاقه‌ای خاص به شمشیرزن دارد که

● فیلم، درباره گروهی از آدمها و کنشهای اجتماعی ایشان است. اما اگر بخواهیم آن را فقط حماسه‌ای اجتماعی به سبك آثار روسی بدانیم، در آن صورت از دو نکته اصلی فیلم غافل مانده‌ایم، یکی پایان فیلم است (که هیچ فیلم روسی دهه ۱۹۳۰ نمی‌توانست چنین پایانی داشته باشد) و دیگری غفلت از این نکته که فیلم فقط درباره مردم نیست، بلکه درباره چند نفر مشخص هم هست.

حتی فراتر از علاقه‌اش به شیمورا است و این را ابراز هم می‌کند. او عاشق دختری می‌شود و با او عشق می‌ورزد و فردای آن روز اولین قربانی خود را از پا درمی‌آورد. او حالا مردی شده است. اما وقتی شمشیرزن به ضرب گلوله‌ای از پا در می‌آید، سخت به گریه می‌افتد، شیمورا به او می‌نگرد. او سربلند می‌کند و از شیمورا می‌پرسد که آیا راهزن دیگری مانده است و شیمورا پاسخ منفی می‌دهد و کیمورا دوباره گریه می‌کند. جوانك هنوز مرد نشده است.

دیگر سامورایی جذاب فیلم میفونه است. او هم به شمشیر زن حسادت می‌کند و هم در مبارزه دست کمی از او ندارد. او کسی است که رهبر راهزنان را می‌کشد. او آدم عجیبی است، اگر شیمورا برسر راهش قرار نگرفته بود می‌توانست یکی از راهزنان باشد. میفونه یك آدم معمولی است، حال آنکه شیمورا حال و هوای اَبَر انسانها را دارد.

سؤالی اساسی که کوروساوا در این فیلم مطرح می‌کند این است: آیا تفاوت خاصی میان سامورایی‌ها و راهزنان وجود دارد؟ آیا آنها هردو یك کار نمی‌کنند؟ آیا عملکردهای هردو دسته یکسان نیست؟ این پرسشی حیرت‌انگیز است، کوروساوا در **سگ ولگرد** و **پستی و بلندی** هم این پرسش را مطرح کرده بود. خوب و بد می‌توانند عین هم باشند. روستاییان کم و بیش به همین نتیجه می‌رسند. آنان همانقدر به سامورایی‌ها بی‌اعتنایند که به راهزنان. در نظر آنها مسئله انتخاب بین دو بد مطرح بود و به این ترتیب است که برای برخورد؛ با صحنهٔ آخر آماده می‌شویم. شیمورا می‌گوید، «باز هم باختیم» و ادامه می‌دهد، «ما باختیم، برندهٔ نهایی کسی نیست جز روستاییان». شیمورا امیدوار بود که چه چیزی برنده شود؟ ما می‌دانیم که این اقدام غریب بود، می‌دانیم و او هم می‌دانست که جایزه‌ای در کار نبود و تنها ثمرهٔ نبرد، «لذت ناشی از آن» بود. ولی ظاهراً او امید به پیروزی داشت، امیدوار بود که این پیروزی چیزی را تغییر دهد. او آنقدر خصلتهای انسانی دارد که نتیجه و وسیله را با هم قاطی کند و در نیابد که همه چیز وسیله است و نتیجه‌ای وجود ندارد. آنها بعد از اینجا به کجا خواهند رفت؟ چه خواهند کرد؟ آن هم حالا که با دشمن یکی پنداشته می‌شوند؟ تنها راهی که پیش پای آنها می‌ماند این است که ادامه دهند، به مبارزه‌ای دیگر رو آورند و بدانند که نتیجه‌ای در کار نخواهد بود و فقط «لذت انجام» آن مطرح است.

کارگردانی

آکیراکوروساوا، همتای فیلمسازانی چون ایزنشتاین و داوژنکو که فیلمش به دفعات با آثار حماسی ایشان مقایسه شده است، براین نکته اصرار دارد که سینما باید سراسر «حرکت» باشد. **هفت سامورایی** با حرکت افقی سریع دوربین از راهزنان در

حال حمله به روستا آغاز می‌شود و با هرج و مرج نبرد پایان می‌گیرد. حرکتها در فاصلهٔ این دو حد چنان سریع‌اند که گاه متوجه آنها نمی‌شویم. در فیلم هیچ نمایی نیست که فاقد تحرك باشد، این تحرك یا در موضوع است یا در حرکت دوربین. در عین حال نوع دیگری حرکت هم مطرح است. کوروساوا در چند جای فیلم برشهای کوتاهی می‌زند تا ضرباهنگ قصه را تشدید کند. در صحنه‌ای که روستاییان برای اولین بار با شیمورا روبرو می‌شوند، تداوم تصویری چنین است:

روستاییان برابر او سجده کرده‌اند، شیمورا می‌نگرد / قطع / مکانی دیگر، در یك قهوه‌خانه و شیمورا می‌گوید: «غیر ممکن است».

به این ترتیب کوروساوا از هرگونه تصویر یا کلام زائد احتراز می‌کند. نمونهٔ این صحنه‌ها کم نیستند. در صحنهٔ ورود آنابه به قهوه‌خانه هم چنین ایجازی به کار رفته است. تمام این تمهیدات برای این است که فیلم سرعت زیاد بگیرد. کوروساوا برای جلب توجه تماشاگر به قصه به شیوه‌های دیگری هم متوسل می‌شود، یکی از آنها استفاده از پرچم است که تعداد راهزنان با دایره‌هایی مشخص شده و روی هردایره‌ای که خط می‌خورد. یعنی یکی از راهزنان کشته شده است. کوروساوا با نمایش دقیق مکان رویداد قصه هم توجه تماشاگر را جلب می‌کند. ما تصویر دقیقی از روستا به دست می‌آوریم و در این چارچوب ابتدا خود سامورایی‌ها را می‌بینیم، بعد از نقشهٔ ایشان آگاه می‌شویم، سپس آنها را در عرصهٔ عمل مشاهده می‌کنیم و در نهایت به بررسی نتیجه می‌نشینیم. کوروساوا همچون همیشه سخت مراقب است که به ما نشان دهد هررویدادی «چگونه» اتفاق می‌افتد.

و بالاخره در حلقهٔ آخر می‌بینیم که چگونه نبرد واقع می‌شود. نبرد کم و بیش همان طوری انجام می‌گیرد که انتظارش را داشتیم و در عین حال باانتظارما تفاوتی بارز دارد. حرفهای شیمورا با لحن شمرده و اشاره‌هایش به نقشه یك طرف قضیه است؛ این جهنم مردان و اسبها، باران و گل، یك طرف دیگر. واقعیت با توهم تفاوتی آشکار دارد.

این حلقه آخر حتی فقط از نظر اصول تکنیکی کار، و کاملاً سوای چارچوبی که معنای غایی به آن می‌بخشد، یکی از ارزشمندترین دستاوردهای سینمایی است. نبرد نهایی بی‌نظم هست ولی در عین بی‌نظمی، نظمی دارد. باران تندی می‌بارد؛ راهزنان هجوم می‌آورند؛ اسبها شیهه می‌کشند؛ شیمورا کمان می‌کشد؛ میفونه حمله می‌کند؛ تیری به هدف می‌خورد؛ اسبهای بی‌سوار با وحشت به این سو و آن سو می‌دوند؛ یکی از سامورایی‌ها به خاك می‌افتد؛ میفونه شمشیردیگری برمی‌دارد. این تصاویروانبوه تصاویردیگرپرده‌راپرمی‌کنند.

کوروساوا با تکیه به تدوین سکانسهای

درخشانی می‌آفرینند، از سکانسهای به یادماندنی باید به سکانس یافتن سلاح و زره سامورائیها در دهکدهٔ توسط میفونه و سکانس تهاجم سامورائیها در اوایل فیلم به پناهگاه راهزنان اشاره کرد.

گاه صدا هم به کمک قطعها می‌آید و حس و حال دیگری به آن می‌دهد. یک نمونه خیلی خوب سکانس مربوط به روز اول نبرد است.

سامورائیها همه خوابیده‌اند / قطع / نماهای نزدیک بسیار از اسبهایی در حال تاختن، راهزنان سر می‌رسند / قطع / سامورائیها کماکان خواب هستند، اما شمشیر زن چیزی شنیده به یک باره از جا می‌پرد (ما هنوز چیزی نشنیده‌ایم) قطع / اسبها به سرعت حرکت می‌کنند / قطع / تمام سامورائیها بیدار و آماده در انتظارند؛ سر و صدای اسبها شنیده می‌شود؛ در دور دستها گرد و خاک بلند شده است.

در واقع کوروساوا فقط باچهار نمایی، هرنما کوتاه‌تر از نمای قبل، چنین تأثیری خلق کرده. وقتی نبرد شروع می‌شود. در انتظارش بوده‌ایم و این کار را تدوین انجام داده است.

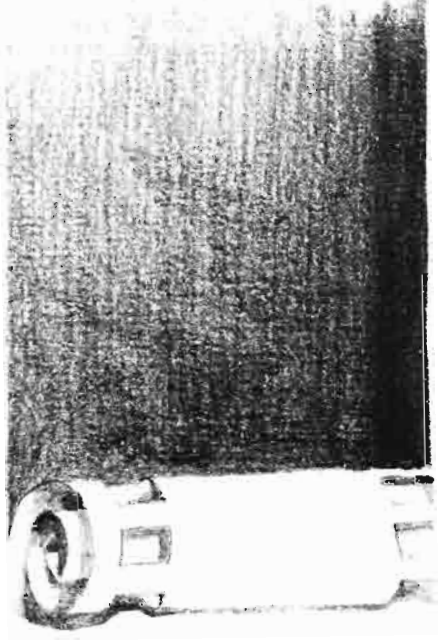
تولید

مشکلات تولید **هفت سامورایی** رنگ و بوی افسانه‌ای دارد. حتی پیش از آنکه فیلم اکران شود. بحثهای زیادی درباره‌اش شده بود. تولید فیلم یک سال تمام طول کشید و گران‌ترین فیلم کمپانی توهو بود. مسئولان استودیو نگران بودند و کوروساوا هم که تمام مدت به سختی زیاد وزیرباران شدید روی فیلمش کار کرده بود. حاضر نبود کوتاه بیاید.

فیلم در همان اکران اول بسیار پرفروش بود، ولی منتقدان چندان برخورد خوبی با فیلم نکردند. کوروساوا انتظار چنین برخوردی را داشت و در بیانیه‌ای چنین نوشت: «تولید فیلمهای تاریخی با بن بست روبرو شده است، تهیه این فیلمها تهیه کننده‌های با شعور می‌خواهد». یکی از منتقدان کوروساوا سرزنش کرد که روستاییان را خیلی دست کم گرفته است؛ منتقد دیگری نوشت که برخورد کوروساوا با روستاییان چنان است که گویی آنها ارزش محافظت نداشتند.

● هفت سامورایی با حرکت افقی سریع دوربین از راهزنان درحال حمله به روستا آغاز می‌شود و با هرج و مرج نبرد پایان می‌گیرد. حرکتها در فاصله این دو حد چنین سریع‌اند که گاه متوجه آنها نمی‌شویم. در فیلم هیچ نمایی نیست که فاقد تحرک باشد، این تحرک یا در موضوع است یا در حرکت دوربین. درعین حال نوع دیگری حرکت هم مطرح است.

به هرحال **هفت سامورایی** فیلمی است که‌ضرردیده. غالب نسخه‌های پخش شدهٔ آن نسخه‌هایی کوتاه شده است. مدت زمان نمایش نسخه اصلی دویست دقیقه بود. حرف آخردر مورد این فیلم این است که **هفت سامورایی** نه تنها بهترین فیلم کوروساوا، بلکه بی‌تردید یکی ازبهترین آثارعرضه شده در سینمای ژاپن است. □



● آلدو تاسونه

ران (آشوب) (۱۹۸۵)

جهنم، به روایت آکیرا کوروساوا

چند سال پیش، یك تهیه کننده نابغه، تدارك ساخت طرحی غریب و جسارت آمیز را می‌دید: ساختن یك فیلم چند اپیزودی که به عنوان موضوع، سه بخش کتاب کمدی الهی را انتخاب کرده بود. به نظر می‌آید که زحمت ساختن بهشت به اینگمار برگمان سپرده شده بود، برزخ به فدریکو فلینی و جهنم به آکیراکوروساوای ژاپنی. گذشته از هرگونه نظری که می‌توانیم نسبت به این موضوع فانتزی گونه داشته باشیم، باید اذعان داشت که فکر سپردن جهنم به کوروساوا، واقعاً فوق‌العاده بوده است. کوروساوا از *سگ هار* تا *قلعهٔ عنکبوت*، در *اعماق* تا *دودسکادن*، بی آنکه میان بهشت و جهنم را فراموش کنیم ـ عنوانی نمادین برای تمام آثارش ـ نشان داده که بهتر از هر کارگردان معاصر دیگری بلد است ورطه‌های پستی انسانی، جهنم خشونت حیوانی و جاه‌طلبی بی‌حد و حصر را نشان دهد. کارگردان در *آشوب* «عمیق‌تر» می‌رود: جهنم، موضوع فیلم است، فیلمی که نسخه بسیار آزاد *شاه لیر* است.

کوروساوا در این باره به ما گفت: «فکر این فیلم ده، دوازده سال پیش با خواندن یك کتاب تاریخی به ذهنم رسید. در قرن شانزدهم، دوره «سلطنتهای مبارزه‌جو» که پس از آن اتحاد دوباره مملکت به‌دست ییاسو توکوگاوا به وقوع پیوست، سرداری وجود داشت به نام *موتوناری موری* (۱۵۷۱ـ۱۴۹۷) که نسبت به هم‌عصرهای خود شینگن تاکه‌دا و نوبوناگا او را (قهرمانهای شبح جنگجو) کمتر شناخته شده است، چرا که تیولش از پایتخت دور بود و زمانی موفق شد اتحادی در املاکش به‌وجود بیاورد که سنی را گذرانده بود. او سیاستمدار و سرداری درجه یك بود. پسران او نیز همگی افسانه‌ای شده‌اند. موقعی که موری احساس پیری می‌کند، به طرز غیرمنتظره‌ای تصمیم می‌گیرد تا تیول خود را میان سه پسرش تقسیم کند (همه در ژاپن داستان «سه‌تیر» را می‌دانند) و آنها نیز اعلام می‌کنند که به‌طور کامل و جدی ادامه دهندگان شایسته پدرشان باشند، و به مدد تفاهم کامل، تیول‌شان بتواند پیشرفت کند و وسعت یابد. با خواندن این داستان بسیار اخلاقی، از خودم پرسیدم اگر پسرهای موری مانند دخترهای *شاه لیر* عمل می‌کردند، چه اتفاقی روی می‌داد. در یك لحظه ـ نمی‌دانم چگونه توضیح دهم: مسائل تقریباً همیشه بی‌منطق پیش می‌آیند ـ داستان موری و پسرانش با داستان *لیر* مخلوط شد. چندین بار فیلمنامه را نوشتیم، تا بالاخره راضی شدیم، در آخر من و همکارانم نمی‌دانستیم چه به شکسپیر تعلق دارد و چه چیزی برعکس، ثمره تخیل ماست.»

آشوب (هرج و مرج، شورش، آشوب، جنجال) بیشتر از اینکه انتقالی از *شاه لیر* به لباس ژاپنی باشد، داستانی است ژاپنی که «به شیوه» *شاه لیر* ساختار یافته است. در ضمن، منظور شاه لیری است که با نور مکبث دوباره دیده شده است: کوروساوا به‌جای اینکه تأکید را روی حق‌ناشناسی پسران ارشد، هیدتورا، قهرمان فیلم بگذارد، آن را روی جاه‌طلبی بی‌حد و حصر آنها قرار دهد. *کائده*، دختر جوانی که از پشت پرده، آنها را به سوی جنایت هدایت

می‌کند. تجسم دوباره لیدی مکبث است، لیدی مکبثی که از روی جاه‌طلبی عمل نمی‌کند، بلکه مانند یاکو، محرک او عطش انتقام است (کاننده که یک شخصیت اختراع شده است، به صورتی جانشین ادموند، فرزند نامشروع و شیطانی کلوسستر است، پس از اینکه ادموند از دست پدر و برادر مهربانش ادکار خلاص می‌شود، میان *ریگانا* و *گانریل* تخم نفاق می‌افکند، نظر به اینکه شخصیت کلوسستر و پسرانش برای کوروساوا، نوعی بدل برای لیر و دخترانش محسوب می‌شوند، آنها را حذف می‌کند، از نظر متخصصان، شکسپیر این شخصیتها را از *آرکادی* نوشته سیدنی استخراج کرده است).

اما ابداع اساسی‌تر متعلق به انگیزه‌های دیوانه شدن قهرمان فیلم هیده‌تورا / لیر است. کوروساوا بر این امر اعتقاد ندارد که یک «سردار جنگ» تنها بابت حق‌ناشناسی دو پسر ارشدش دیوانه بشود و به همین خاطر در گذشته سردار تجسس می‌کند. او می‌گوید: «در اولین بررسی من از این درام این بود که از خودم پرسیدم چرا شکسپیر گذشتهٔ لیر را در سکوت می‌گذراند. آدمی در موقعیت او، مانند هر سیاستمدار دیگری، نمی‌تواند بدی نکرده باشد. این‌گونه خطاها نمی‌توانند بی‌جزا گذاشته شوند. هیده‌تورا در جوانی برای وسیع کردن تیول خود، دزدی کرده و آدم کشته و الآن که پیرشده، اشباح قربانیان او به سراغش آمده‌اند و نقش تعیین کننده در دیوانگی او را ایفاء می‌کنند.»

پس شاهزاده هیده‌تورا، برخلاف شاه‌لیر، پیرمردی تاثرانگیز و بی‌آزار نیست، بلکه ظالمی است که بدیهای بسیاری انجام داده، مکبثی در گذشتهٔ هیده‌تورا خوابیده است. سرنوشت از یکی از بی‌فکریهای دوران پیری او استفاده می‌کند (پس از شکاری بر روی تپه‌های سبز که از قلمرو تیول او بیرون است، شاهزاده بزرگ هیده‌تورا / لیر به پسرانش: جیرو، تارو و سابورو تصمیم خود را مبنی بر تقسیم سلطنتش که از طریق سه قصر نمادین می‌شود، اعلام می‌کند) تا بدین طریق کیفر بدیهایی را که مرتکب شده است، ببیند. این بزرگترین ابداع فیلم است: هیده‌تورا در سفر طولانیش درون هول و هراس، دائم خود را «با بدی‌ای که در بدن من و خود دارد» مواجه می‌بیند. (شاه لیر) این مفهوم که در درام شکسپیر اندکی بر آن تاکید شده و به روابط میان پدر و دخترهایش مربوط می‌شود، در *آشوب* موضوع اصلی است.

به عنوان مثال اشاره کنیم به فصل طوفان که بلافاصله پس از فصل آخر زمان حمله و آتش‌سوزی (قصر) سوم، که به موجب آن اطرافیان هیده‌تورا به طرز وحشیانه‌ای قتل عام می‌شوند، می‌آید. این آخری که به طرز معجزه‌آسایی از این کشتار جان سالم بدر برده و دیوانه شده است، بی‌هدف در طبیعت سرکردان است. تانگو و کیوامی، او را درحالی می‌یابند که مانند یک کودک در دشتی گل می‌چیند. ناکهان هیده‌تورا بی‌حرکت می‌ماند، چهره‌اش را در پس دستهایش پنهان می‌کند و فریادکنان به زانو می‌افتد «ببخشید، ببخشید»: ارواح قربانیان او در جلوی چشمان وحشتزده‌اش رژه می‌روند (زمانی کوروساوا تصمیم گرفته بود تا این ارواح را نشان دهد). کیوامی «دلقک»، در علفهای بلند که به دست باد در حرکت هستند، رقص مذهبی را با خواندن قطعه‌ای از یک نمایشنامهٔ معروف تئاتر نو (خونابنکی) که الهامی است از یک بخش نبرد حماسی قبائل تایرا و میناموتا، بدیهه‌سازی می‌کند. کیوامی این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «بنکر بر کناهانت، به خاطر آنهاست که دیوانه شده‌ای». هیده‌تورا پا به فرار می‌گذارد.

شاه لیر در طوفان (پرده سوم) علیه «خشم» عناصر و حق‌ناشناسی دخترهایش برپا می‌خیزد، وقتی خودش را در کلبه‌ای می‌یابد، از «غریبه‌هایی» ـ ادکار، کلوسستر ـ که در آنجا پناه گرفته‌اند، درخواست می‌کند تا دادکاهی قانونی علیه دخترهای یاغیش برپا کنند. شاهزاده هیده‌تورا نسبت به حق ناشناسی پسرهایش کمبودی ندارد، بلکه ارواح کذشته‌اش او را ناراحت می‌کنند: او در کلبه با شخص تسورو مارو، یکی از معروفترین قربانیان خود روبرو می‌شود. هیده‌تورا در کذشته، این پسر را که وارث قبیله دشمن بوده، پس از اینکه قصر پدر او را آتش زد و خواهرش سوئه را به عقد پسر دومش جیرو درآورد، کور کرد (نابینایی کلوسستر بی‌رحمی دخترهای لیر و ادموند را برجسته می‌کند، و نابینایی تسورومارو، بر شقاوت هیده‌تورای فاتح تاکید دارد.) تسورومارو زخمهای دریافتی را فراموش نکرده است. او که مهمان خود را شناخته، با صدای نازکی می‌گوید: «وقتی قصر پدر من را آتش زدید، نور چشمانم را در ازای زندکیم، از من کرفتید.» اما عذاب به‌وی آموخته تا حق انتقام را واکذار کند. او ضمن عذرخواهی از اینکه نمی‌تواند به طرز شایسته‌تری از فرمانروای سابق پذیرایی کند، نی خود را برمی‌دارد و شروع به نواختن می‌کند. این نتهای تیز و دلخراش کویی همچون صاعقه‌های سوزان در روح پیر دیوانه فرو می‌روند. هیده‌تورا که در خود فرو رفته است، قربانی خود را می‌شناسد «قاتل». مانند واشینرو ـ مکبث (*قلعهٔ عنکبوت*) که با ظهور روح میکی ـ بانکو راه فرار ندارد، عقب می‌رود، خودش را در کف کلبه می‌کشد، شانه‌هایش دیوارده‌های کلبه را می‌مالند و موفق نمی‌شود از نکاه قربانی خویش رها شود. ناکهان یکی از الوارها می‌شکند و هیده‌تورا درون طبیعت می‌افتد: مسیر قهرمان فیلم، سقوطی بی‌پایان است.

یان کات می‌گوید شاه‌لیر اعتراضی است علیه عذاب ناسزاوار و بی‌عدالتی دنیا، پرسشی است بر مفهوم سرکردانی بشری و درد، تجربه‌ای است بر از هم‌پاشیدکی و زوال دنیا. قهرمانهای درام شکسپیر، تکه‌هایی از طبیعت رو به ویرانی هستند که تا سقوط نهایی پایین می‌افتند. سازندهٔ *آشوب* (حکم اتهام بی‌رحمانه‌ای علیه جنون جاه‌طلبی و حماقت انسانها) بیشتر نسبت به موضوع آخر تمایل دارد تا دو موضوع اول و به همین خاطر به‌کونه‌ای عبرت‌انکیز. نیروهای پس برنده را که به از هم پاشیدکی و «هرج و مرج» ختم می‌شوند، برجسته می‌کند. از یک‌سو، جاه‌طلبی فزاینده و عطش قدرت هیده‌تورا، «خصوصیاتی» که پسرانش تارو و جیرو دقیقاً به ارث برده‌اند (سابورو، پسر سوم خانواده به پدرش موقعی که ـ در فصل اول فیلم ـ تصمیم می‌کیرد قدرت را تقسیم کند، می‌کوید: «ما فرزندان دوره‌ای بی‌رحم هستیم، به زودی علیه همدیکر به‌پا خواهیم خاست»، اما هیده‌تورا نمی‌خواهد باور کند). از سوی دیکر، عطش انتقام قربانیهای بیکناه: لیدی کانده.

کائده، جدیدترین شخصیت فیلم است. او نیز مانند سوئه و

تسورومارو توسط اهداف توسعه طلبانه هیده‌تورا، تحقیر و بی‌حرمت شده است. درحالی که سوئه ـ که با تدابیر سیاسی به عقد فرزند دوم هیده‌تورا درآمده ـ در مقابل ضربات زندگی، با پناه گرفتن در دامن مذهب واکنش نشان داده است (او در ملاقات کوتاهی که در قصر دوم با هیده‌تورا دارد، می‌گوید: «چرا باید کینه‌ای در دل داشته باشم؟ همه چیز در قلب بودای بزرگ از پیش تعیین شده است»)، لیکن کائده قادر نیست کسی را ببخشد و در ضمیر درونی خود قسم خورده تا نابودی را به خاندان ایشی‌مونجی برساند. او که در عذاب خویش منزوی شده، خاموش است و سرد و همچون صخره‌ای بی‌احساس (کولت گودار در مورد او نوشته: «چهره بی‌مژه و بی‌لب او، آدم را به یاد نقابی نیمه شفاف می‌اندازد، شهوانیت او بیشترین خشن است تا جنسی»)، این موجود شب ـ نیمه هرودیاد، نیمه لیدی مکبث ـ نقشه‌های شیطانی خود را با حیله‌های یك روباه و پیچ و خمهای یك مار به‌کار می‌بندد. کائده مانند یاگو، حدی نمی‌شناسد. کائده پس از اینکه پسران هیده‌تورا، یعنی تارو، شوهرش و جیرو، کسی که بیست و چهار ساعت پس از مرگ شوهر، معشوقه‌اش می‌شود، را علیه پدرشان می‌شوراند، تقاضا می‌کند که سر لیدی سوئه مهربان را نیز که تنها گناهش این است که همسر قانونی جیرو است، برایش بیاورند. به نظر می‌رسد که این همه بی‌رحمی حتی از نظر یك سامورایی خشك مانند کوروگانه زیاده‌روی باشد، و به همین منظور وی از انجام دستور سرپیچی می‌کند و درس فراموش نشدنی را به لیدی و فرمانروا می‌دهد (کلهٔ روباهی که با ظرافت در دستمالی بسته شده است) و این کوروگانه خواهد بود که در پایان با یك ضربه شمشیر سر هیولا را به دو نیم تقسیم خواهد کرد.

مسیر قهرمان فیلم و حرکت درونی آشوب، سقوطی است بی‌پایان درون یك قیف که راه خروج ندارد. شاهزاده بزرگ از دایره‌ای به دایرهٔ دیگر (او که از قصر اول و دوم اخراج و در قصر سوم محاصره و تقریباً زنده زنده سوزانده شده، دیوانه می‌شود و همراه کیوامی دلقك بی‌هدف سرگردان می‌گردد، و در پایان پس از یك نبرد برادر کشانه بیهوده، شاهد مرگ پسرش می‌شود) بیش از پیش وارد عمق جهنم می‌شود. چشم‌انداز و آسمان، که در فصل اول نورانی هستند (شکار گراز بر روی تپه‌های سرسبز: هیده‌تورا این لحظه را برای تقسیم قدرت میان پسرانش برگزیده است)، به مرور از زمان نتیجه‌گیری پرده اول، تیره می‌شوند. شاهزاده پیر برای تفسیر عقیده‌اش (اتحاد، نیرو می‌آورد)، سه‌تیر را کنار هم می‌گیرد و از پسرانش دعوت می‌کند تا آنها را بشکنند، پسر سوم سابورو جهت نشان دادن این مسئله که تا چه حد این اتحاد شکننده است (او نیز مانند کوردلیا در شاه‌لیر تاوان صراحتش را خواهد داد) تیرها را با یك ضربهٔ زانو می‌شکند، در همین حال هیده‌تورا، به تصور اینکه به وی توهین شده، خشمگین می‌شود (او بی‌آنکه عاقل شود، پیر شده) و سابوروی بی‌حیا را از ارث محروم می‌کند، آسمان بالای سر او، از ابرهای تهدیدکننده پوشیده می‌شوند.

هیچ اثری از دره‌های سبزی که از بالای تپه‌ها دیده می‌شدند، در فیلم دیده نخواهد شد: چشم‌اندازی که هیده‌تورا ضمن عبور از قصری به قصر دیگر، از آن می‌گذرد. (دو پسر ارشدش دوست ندارند که پدرشان در کنار خود. همراهانی بدین تعداد که متشکل از

جنگ‌آوران برگزیده و وفادار است، داشته باشد)، بی‌درخت، آتش‌فشانی و مملو از ویرانه است. یا اینکه منظره‌ای است که به دست آفتاب می‌سوزد: هیده‌تورا و دنباله‌اش که از قصر دوم اخراج شده و از جانب دهقانها نیز که دستور گرفته‌اند تا کمکی به آنها نکنند، طرد شده‌اند، در زمینی سنگلاخی، زیر گرمایی کورکننده و میان سمفونی تحریک‌آمیز جیرجیرکها، موقتاً اردو می‌زنند. سومین قصر ـ تله، جایی که دنبالهٔ هیده‌تورا به واسطه اتحاد دسته‌های تارو و جیرو قتل عام خواهند شد (پسر دوم از ازدحام به وجود آمده استفاده خواهد کرد تا بدین وسیله برادر ارشد و مزاحم خود را بکشد.) در زمینی آتشفشانی، صحرایی از سنگ خارا برپا شده است: دکورها در شیبهای کوه فوجی ساخته شده‌اند، اما تماشاگر هرگز نوک برفی کوه را، که توسط راهنمای جهانگردان ستایش می‌شود، نمی‌بیند.

بخش عظیم و به‌یاد ماندنی ویرانی آخر زمانی قصر سوم که به تنهایی فیلم را توجیه می‌کند، استحقاق این را دارد که به‌طور جداگانه به آن پرداخته شود. کیوامی «دلقك» و تانگو باوفا (معادل کنت) بیهوده تلاش می‌کنند تا هیده‌تورا از خطر موجود مطلع شود: این قصر که متعلق به سابورو بوده، اینك خالی از سرباز است و به یك تله تبدیل شده است. چرا او برعکس پیش فرزند وفادارش که نزد فوجی ماکی، یکی از متحدان نیرومند و همسایه پناه گرفته است، نمی‌رود؟ سردار قدیمی که بیش از حد مغرور است تا اشتباهاتش را بپذیرد، ترجیح می‌دهد نصیحت ایکوما، در باری ماکیاول منش را که به خدمت تارو درآمده، گوش کند. «دلقك» با لحن تهدیدآمیزی می‌گوید: «عجله کن، جهنم نزدیك است!» ورود به قصر رها شده ـ گویی آنجا زندان است ـ در خود چیز نگران کننده‌ای دارد: صدای شوم بسته شدن درب عظیم در پشت سر انها. همچون سنگ تابوت. شیاطین معطل نمی‌کنند: غوغا، سپیده‌دم به راه می‌افتد. موقعی که هیده‌تورا از صدای سم اسبها و سوت تیرها بیدار می‌شود، نزدیك پنجره برج بزرگ می‌رود و تصور می‌کند که رؤیا می‌بیند: دسته‌های شیطانی (قرمز و زرد، رنگهای دسته‌های متحد تارو و جیرو) که از هر سویی بیرون می‌آیند، نمایش نظامی دیوانه‌واری را در اطراف قصر بدیهه‌سازی می‌کنند که سعی دارند راهی برای خود باز کنند. یکی از نگهبانها که به وسیله تیر سوراخ سوراخ شده، در اتاق ظاهر می‌شود و می‌گوید: «ایکوما به ما خیانت کرده است، اینجا جهنم است!» همچون یك کابوس بی‌پایان (این فصل حدود پانزده دقیقه طول می‌کشد، صدها نمای خشن و تکان دهنده با آهنگی فشرده تدوین شده‌اند)، تصاویر مقابل نگاه دیر باور پیرمرد عبور می‌کنند: جسدی که همچون یك جوجه تیغی از تیر سوراخ شده، بی‌حرکت روی داربست افتاده، یك زخمی وحشت‌زده که دست چپ کنده شده خود را در دست راست دارد، جنگاوری که تیری در چشم خود دارد و در لبه پرتگاهی متزلزل است، انبوهی از جسدهای خون‌آلود که در غیرمنتظرانه‌ترین حالات قرار دارند، صدها تیر آتشین به سوی برج چوبی که سردار قبلی در آنجا پناه گرفته است. از میان آسمان عبور می‌کنند، زنهای اندرونی که با خنجرهای برهنه دو به دو همدیگر را به هلاکت درمی‌آورند... چه بسا پس از *نیبلونگن‌های لانگ*، هرگز بر روی پرده، چنین سلسله‌ای از تصاویر تاثیرگذار را ندیده باشیم که

با این قدرت بصری، جنگ و تمام نفرتهایش را به نمایش بگذارد. لازم است مسئله‌ای را یادآوری کنیم: کوروساوا، برای افزایش جلوه‌های کابوس‌گونه این قتل عام، نوار صوتی را در قسمت اول این فصل قطع کرده است، سر و صدای این جهنم با آداژیوی اضطراب آمیزی به سبک *ماهلر* که توسط تاکه‌میتسو ساخته شده، «پوشیده» شده است. صدا ناگهان در لحظه‌ای منفجر می‌شود که تارو از پشت مورد اصابت گلوله یکی از مزدوران برادرش جیرو که حاضر نیست قدرت را با کسی تقسیم کند، قرار می‌گیرد.

پس از تلاش بیهودهٔ هیده‌تورا جهت خارج شدن از پلکانی با شیب تند، او در بالاترین قسمت برج سنگر می‌گیرد، بی آنکه توجهی به طوفان تیرهای آتشینی بکند که در اطراف او سوت می‌کشند و آن اتاق را به جهنمی تبدیل می‌کنند. پیرمرد بزرگ، در آن لباس سپیدش (او فرصت این را نیافته که زره به تن کند، وی همچنین شمشیر خود را برای عمل آئینی هاراگیری پیدا نکرده است) به زمین می افتد و با چشمان از حدقه درآمده که به گودی خیره شده‌اند ـ او درحال دیوانه شدن است ـ منتظر مرگ می‌ماند (همانطور که کلوسستر در درام شکسپیر می‌گوید: «در انتظار مرگ، تا انتهای این زندگی نفرت انگیز»). پیرمرد موقعی که حرارت تحمل‌ناپذیر می‌شود، گویی از کابوسی بیدار می‌شود، از جای خود برمی‌جهد و همچون یك آدم کوکی جانب درب خروجی را می‌گیرد. قابل اشاره اینکه غلاف بدون شمشیر او، از خود وی که با قدمهای نامطمئن در پله‌های داخلی عمارت، مردد مانده، سبقت می‌گیرد. محاصره کنندگان، با ظهور این «روح» در بالای پلکان سنگی‌ای که به برج ختم می‌شود، اسیر خوفی اسرارآمیز می‌شوند، عقب‌نشینی می‌کنند و در سکوتی نجومی، جلوی راه او، دیواری تشکیل می‌دهند. روح، با رسیدن به پایین پله‌ها، به طرف درب بزرگ حرکت می‌کند و در طبیعت بنهان می‌شود. جیرو قصد دنبال کردن او را می‌کند (جهشی از روی ترحم فرزندی؟). کوروگانه مشاور او به آرامی مداخله می‌کند: «سرور من، بازی تمام شده، یك بار که وارد راهی شدیم، باید آن را تا به انتها طی کنیم!» در پشت آنها، قصر مانند مشعل عظیمی می‌سوزد.

هیده تورا که تهی از هرچیزی شده، حتی از عقل، تنها یك نیت دارد: خودش را پنهان کند. درحالی که بدن او مورد حمله ازهم پاشیدگی قرار دارد ـ موهای درهم برهم، چهره‌ای نحیف و نگاهی بی‌روح: گویی حیوانی است وحشی ـ ذهن بیمار او به دوران کودکی باز می‌گردد. او در میان آشوبها، به‌سان یك کودك به آرامی گل می‌چیند، زمانی که کیوامی «دلقك» با شوخی، تاج گلی روی سرش می‌گذارد، همچون یك کودك می‌خندد، کیوامی شب هنگام زمزمه می‌کند: «خوب بخواب، عاقل باش». کیوامی به این نقش پرستار بچه عادت ندارد و به همین خاطر زیر گریه می‌زند. زیرزمینهای قصر ویران *آزوسا* پناهگاه مناسبی است، اما ارواح گذشته (لیدی سوئه و تسورومارو درحال فرار) او را حتی اینجا هم دنبال می‌کنند، اعتراض می‌کند: «چرا مرا از مرگ بیدار کردید. او همچون یك موش کور در مغازه‌ای که میان صخره‌ها حفره شده است، پنهان شده بود. تانگو و سابورو زحمت بسیاری باید بکشند تا به او بفهمانند که در «عالم بالا» قرار ندارد: هیده‌تورا با نگاهی به آسمان ـ که به رنگ سبز است! ـ تصور کرده بود که «در بهشت» است.

مصالحه بسیار سریع انجام می‌شود: درحالی که پدر و فرزند، سوار بر یك اسب سعی دارند «رؤیای وحشتناك» را فراموش کنند و برای آینده برنامه‌ریزی می‌کنند، انفجاری وحشتناك زندگی سابورو را نابود می‌کند (جیرو در مقابل اصرار کانده، تیراندازهای برگزیده‌ای را به دنبال سابورو فرستاده است). پیرمرد درحالی که سعی دارد او را به زندگی بازگرداند، از شدت درد می‌میرد: هیده‌تورا که احساس می‌کند نفس کم آورده است ـ کوروساوا از بازیگر فوق‌العاده تاتسویاناکادایی خواهش کرده بود تا با دم فروبستن اصوات، حرف بزند ـ دستانش را به طرف گلویش می‌برد و خود را روی جسد پسرش می اندازد.

کیوامی که چشمان اشك‌آلود خویش را به طرف آسمان بلند کرده، طعنه می‌زند: «چرا خدایان و بودا از دیدن انسانهایی که مشترکاً همدیگر را می‌کشند، لذت می‌برند؟» تانگو به جای اینکه این مسئله را به سرنوشت نسبت دهد، حماقت بشری را پیش می‌کشد: «حتی خدایان و بودا نیز مقابل جنون انسانها ناتوان هستند، انسانهایی که به جای شادی در جست و جوی عذاب هستند، و با تکرار همیشگی همان اشتباهات، کماکان همدیگر را می‌کشند...» تصاویر حزن‌انگیزی ـ که به سیاهی تمایل دارند ـ از حمله برهرج و مرج پایانی آزاد کنندگان علیه قصر اول بر برده ظاهر می‌شود، گویی مفهوم حرفهای تانگو، که تا حدودی مفهوم اساسی فیلم نیز هست، به تصویر درآمده است. آلبانی در آخرین صحنهٔ شاه‌لیر می‌گوید: «که همه‌چیز نابود شود و پایان پذیرد!» اما کوروساوا تصمیم گرفت تا آخر زمان خود را با تصویری آرامتر و رمزی‌تر به پایان برساند.

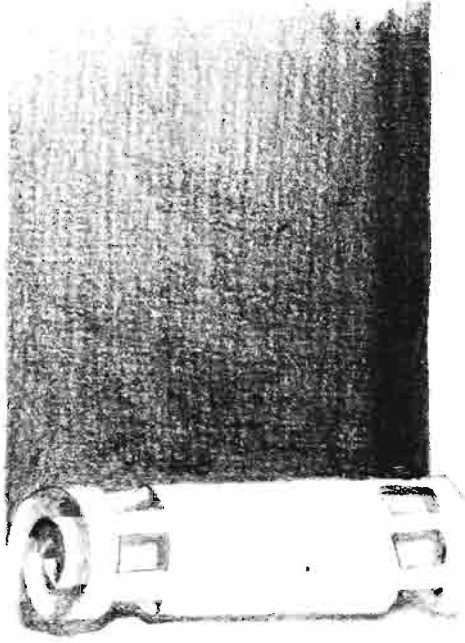
وقتی همراهان محزون جنازه درسه نمای پی‌درپی از صحنه خارج می‌شوند، دوربین به تپه‌ای نزدیك می‌شود که بر یك درهٔ خلوت مشرف است. قصر آزوسا که به دست هیده‌تورای جوان نابود شده،

بر فراز این تپه ساخته شده بود. بر روی این تپه‌ها و در مقابل آسمانی که همراه با غروب آفتابی به رنگ سرخ سربی، است، سایه شخصی نقش می‌کیرد که کیمونوی گرانبهایی به تن دارد. او تسوروماروی جوان است. خواهرش سونه هنکام فرار از او خواسته بود تا لحظه‌ای آنجا منتظرش بماند، اما خواهر بازنگشته است (یکی از مزدوران کائده او را کشته است)؛ نابینای بیچاره و ناامید، که نمی‌داند نزدیك یك پرتگاه قرار دارد، باید به تنهایی راهی پیدا کند. پس از طی چندقدم، ناگهان عقب می‌کشد: چوبدستی که برای پیداکردن راه استفاده می‌کند، گودی را احساس کرده است، د همین کیر و دار، طلسم گرانبهایی از دستانش که هنکام سقوط باز می‌شود و چهره نورانی و خالی از تأثر بودا را نشان می‌دهد، رها می‌شود. سوئه زمانی که این نقشه را به او می‌داد، گفته بود: «او، تو را نجات خواهد داد». حال با گم کردن این طلسم، چه بر سر او خواهد آمد؟ بسیاری این پایان رمزآلود را همچون دعوت بازکشتی به ارزشهای فرهنگی و مذهب کلاسیك تفسیر کرده‌اند. چه بسا نیت تنها هشدار یا دعوتی از عالم بشری امروز («که لب پرتکاه قرار دارد») باشد تا «دست از سر تصویر تسلی دهنده خدای نکهبان بردارند». کارگردان *آشوب*، پیش از اولین نمایش خصوصی فیلم در توکیو به ما کفت: «اکر قرار است که ما به طور احمقانه، خوشبختی را در آزاررسانی و جنک بیابیم تا در آسایش و صلح، چرا باید آسمان ما را برای نجات از این حماقت یاری دهد؟»

وودی آلن درباره آشوب کفته است: «زیباترین فیلم سال، و چه بسا زیباترین فیلم دهسال اخیر». مشکل است حرف او را رد کنیم. قطعاً چیزی که کمبود آن بعضی از لحظات در اثر این پیربزرک، آکیرا، احساس می‌شود، این وفور شادی و انسانیتی است که در شاهکارهای دوران آغاز پختکی او فراوان بودند. فصل اول فیلم بی‌شك زیادی از حد تعلیماتی است و شخصیت کیوامی که به یك جوان همجنس باز واکذار شده، متقاعد کننده نیست. با این وجود آشوب به‌کونه‌ای انکارناپذیر، نسبت به شبح جنکجو بیانکر رشد است، و این مسئله، افتخارآمیز است. یعنی آشوب دارای تمام کیفیات شبح جنکجو است، منهای نقایص آن (سایه‌ای از تصنع، مقداری دودلی برای ترسیم اولیه شخصیت بدل). کارگردان که در شبح جنکجو، شور باروك و عشق عمیق خود را نسبت به آن «قرن درخشان» مصرف کرده بود. در *آشوب*، باری دیکر سراغ درونیات، محرکها، وابستکی‌ها و مجردات (هندسه سه قصر) می‌رود که در اولین فیلم شکسپیری خود، *قلعه عنکبوت* نیز وجود داشت پس بدین‌ترتیب به نظر می‌رسد *آشوب*، دنباله‌ای مناسب، اما این مرتبه رنکی بر این فیلم باشد. (کناه آشوب شاید این باشد که پس از شبح جنکجو آمده است: اما بدون فیلم قبلی، که کارگردان مجبور شد آن را بسازد تا بعد از آن بتواند آشوب را به «نیت اینکه به تهیه کنندکان ژاپنی نشان دهیم که می‌توان حتی با یك فیلم تاریخی پول درآورد» بسازد، این تابلوی معجزه‌آسا در باب هرج و مرجهای جاه‌طلبی و جهنم قدرت چه‌بسا هرکز به وجود نمی‌آمد.) فرود بی‌رحمانه هیده‌تورا به جهنم، جاه‌طلبی و ماکیاول کرایی جیرو، عطش انتقام شیطانی لیدی کائده و جنون جمعی جنک در اینجا با خشکی، بی‌رحمی و قدرت بیانی تجسم می‌یابد که سینمای حماسی از زمان *الکساندر نوسکی* و *ناقوسهای نیمه‌شب* به خود ندیده است. تازه می‌فهمیم که کارکردانهای جنک *ستاره‌ها*، *اینك آخر زمان*، *شکارچی کوزن* و... چرا تا این حد آکیرا کوروساوا را مورد تحسین قرار می‌دهند.

کارکردان، در مقابل موضوعی که بسیار مناسب شخصیت او است و مدتی هم روی آن کرده بود (اولین نسخه فیلمنامه چهارسال زودتر از شبح جنکجو نوشته شده است). توانست خود را تمام و کمال وفق ابداعات شکلی کار بکند. این تابلوی تاریخی که مملو از نمایشهای غیرمعمول است، یك شعر باشکوه دیداری و شنیداری است. بیهوده است تا بر ارزش تصویری نماها پافشاری کنیم، تنها کافی است تا صفحات پرتصویر کتاب آشوب که توسط انتشارات سوی ـ کایه دو سینما منتشر شده، ورق بزنیم. در مورد فصل هجوم به قصر قبلاً صحبت کرده‌ایم. می‌توان در این میان به لحظه جادویی نیایش شبانهٔ لیدی سوئه در مقابل آسمانی صورتی رنک که به نظر می‌رسد توسط بوتیچلی نقاشی شده است، اشاره کرد، یا اغوای جیرو توسط «زن روباه» (خون آشامی با خنجر و سکس) در آن سالن طلایی که به نظر تنها به این خاطر ساخته شده که یادآور عطش قدرت و خیانت باشد، و همینطور بریده شدن صاعقه‌وار سر او (شاهکاری از نظر ایجاز: تماشاکر از شمشیری که روی کردن فرود می‌آید به تماشای دیواری مملو و پوشیده از خون انتقام داده می‌شود.) احساس مجردات هندسی با بکارکیری رنکهای ثابت ـ زرد، سرخ، آبی ـ که وجودشان برای صحنه‌های سرد لازم است، تشدید می‌شود.

کوروساوا تنها به ساختن تصاویر باورنکردنی راضی نمی‌شود که با مشهورترین نقاشیهایی که آخر زمان را به تصویر می‌کشانند، رقابت دارند بلکه بر نوار اصوات نیز تاکید می‌کند. نوار صوتی فیلم ـ منظور قطعه تحریك‌آمیز موسیقی تاکه‌میتسونیست، بلکه هماهنکی اصوات طبیعی مد نظر است ـ از ارزش نادری برخوردار است. سمفونی جیرجیرکها و باد، انفجارها، دربهای بزرکی که به هم می‌خورند، صدای سم اسبهای درحال دو، زره‌ها و سلاح‌های جور واجور همکی، با تأثیری فوق‌العاده، قطعه‌ای موسیقیایی تشکیل می‌دهند که می‌تواند حتی مورد توجه سازنده *لانسلودولاك* نیز باشد. □



گفت‌وگو با توشیرو میفونه، بازیگر اصلی آثار آکیرا کوروساوا

هرکاری که دلت می‌خواهد بکن، توشیرو!

متولد ۱۹۲۰ در *ماندچوکوا*، توشیرو میفونه خودش را در سن بیست و هشت سالگی و با فیلم **فرشته مست** که آکیرا کوروساوا آن را به عنوان اولین فیلم کاملاً شخصی خود در سینما می‌داند، تحمیل کرد. او از آن پس در پانزده فیلم دیگر با کوروساوا کار کرد و همکاری آنها پس از **ریش‌قرمز** پایان گرفت. گنگستر زخمی و بیمار (**فرشته مست**)، پزشک محکوم به تنهایی (**جدال آرام**)، بازرس پلیسی که در جست‌وجوی بدل خود است (**سگ ولگرد**)، نقاش معروفی که به یک رسوایی تهدیدشده است (**رسوایی**)، راهزن متجاوز و قاتل (**راشومون**)، عاشق کینه‌جو تا سرحد جنون (**ابله**) دهقان‌زاده‌ای که سامورایی می‌شود (**هفت سامورایی**)، پیرمردی که از تهدید جنگ اتمی می‌ترسد (**با ترس زندگی می‌کنم**)، فرمانده‌ای که از عطش قدرت هلاک می‌شود **سریر خون** یا (**قلعه عنکبوت**)، دزد (**در اعماق**)، فرمانده‌ای خونسرد و عادل (**دژ پنهان**)، فرزند یک کارمند که انتقام پدر به قتل رسیده‌اش را می‌گیرد (**بدها در آسایش می‌خوابند**) یک سامورایی که برای منافع خودش کار می‌کند (**یوجیمبو** و **سانجورو**)، تاجر بزرگ کفش (**پستی و بلندی یا میان بهشت و جهنم**) و پزشک فقرا (**ریش‌قرمز**). توشیرو میفونه توانسته به تمام این نقشها، یگانگی و واقعگرایی نادری ببخشد. این دو (میفونه، کوروساوا) مدت ۱۵ سال یار و دوست هم بوده‌اند و هرکدام سهم مهمی در شناساندن سینمای ژاپن به جهان داشته‌اند.

***

● **شما تمام بخش اول زندگیتان را (تولد، کودکی، تحصیلات) نه در ژاپن بلکه در چین گذرانده‌اید.**

ـ کودکی من چیز خاصی نداشت، زیرا ژاپنیهای بسیاری در منچوری زندگی می‌کردند. پدرم، که فعالیتهای دیگری نیز داشت، در تسینگ تائو تجارت می‌کرد، یعنی شهری که ما ابتدا در آنجا زندگی می‌کردیم. او آنجا یک مغازه عکاسی داشت با شعبه‌هایی دیگر در شهرهای مختلف منچوری. چون پدرم خیلی مریض بود و مجبور شد چهار سالی را در بیمارستان بماند، من مجبور شدم با اینکه بیست، بیست و یکی دو سال بیشتر نداشتم، مغازه را با پنج، شش کارمند اداره کنم. جنگ شروع شده بود و وقتی آدم بیست و یک سال داشته باشد، طبعاً باید خدمت کند. وقتی از من پرسیدند چه کاری بلد هستم، پاسخ دادم عکاسی. من را وارد بخش عکاسی هوایی نیروی هوایی کردند تا به جوانانی که در این بخش ثبت‌نام کرده بودند، آموزش دهم. به خاطر کار در همین بخش بود که من توانستم سریع به ژاپن برگردم. وقتی لرد پرسوال در سنگاپور بود، ژنرال یاماشیتا دستور داد که بعضی از گردانهای ژاپنی از منچوری به ژاپن بازگردند. بنابراین من به هاماماتسو و دایره شیگا رفتم، یعنی یک فرودگاه بزرگ که در آن می‌بایست خلبانهای جوان تعلیم می‌دیدند (ده هزار سرباز جوان در سال). من در آن دوره متوجه شدم که

چقدر هنر می‌تواند به درد آدم بخورد، برای اینکه اگر می‌توانم امروز با شما حرف بزنم بدین‌خاطر است که من در جوانی اندکی عکاسی می‌کردم.

● از زندکینامه شما چنین استنباط می‌شود که پدرتان پزشک بوده...

ـ از نسلی به نسل دیگر پزشکهای بسیاری در خانوادهٔ ما وجود داشته‌اند، من جمله پدربزرگم که متخصص طب چینی بوده و در شهر هاکیتا در شمال ژاپن کار می‌کرد. آنها ملاکهای بزرگی بودند. پسر او، یعنی پدر من. می‌بایست طبق سنت، حرفه پدر را دنبال می‌کرد، اما در جوانی عاشق عکاسی شد و شروع کرد به جمع‌آوری دوربین. در زمان جنگ Sing-yojon ، او تصمیم گرفت تا به چین برود و ارتش ژاپن را در پیشرفتهایش یاری کند. آن زمان، آدم دقیقاً نمی‌دانست که ارتش چه کاری انجام می‌دهد، مطبوعات نیز بسیار محدود بودند. در هرصورت پدر من به شهر تسینك تائو رفت و خانواده خود را در آنجا بنیان گذاشت و من نیز همانجا به دنیا آمدم. در جنگی که میلیونها آدم کشته شدند، قطعاً ارتباط من با عکاسی بسیار مهم بوده است.

● اولین نقش مهم شما، کنکستری است در مقابل یك پزشك. دو نقش بعدی شما برای آکیرا کوروساوا (*جدال آرام* و ریش‌قرمز) باز هم پزشك هستند. آیا این نقشها به طور کلی توجه شما را جلب می‌کنند؟

ـ شاید نوعی تصادف باشد. در هرحال من آگاهانه این کار را نکردم. وقتی به من نقشی را پیشنهاد می‌کنند، من ابتدا از خودم می‌پرسم، آیا در این نقش حقیقت‌نمایی دارم یا نه. اما فقط در زمینه بازی.

● چطور شد که در سال ۱۹۴۶، پس از اینکه از ارتش مرخص شدید و به ژاپن رفتید، خودتان را به کمپانی «توهو» معرفی کردید؟

ـ اینهم تصادفی پیش آمد. در ارتش دوستی داشتم که شش ماه از خودم بزرگتر بود و در طول جنگ فیلمبردار توهو بود. در پایان جنگ من در جزیره کیوشو واقع در جنوب ژاپن بودم. آمریکاییها وارد اوکیناوا شده بودند. می‌توان گفت که در ژاپن تقریباً بزرگسالی پیدا نمی‌شد که نقش سرباز را «بازی» کند. روزی به یك فرودگاه رفتم و دیدم پسرهای جوانی، یعنی کامیکازه‌ها را سوار هواپیماهای بمب‌افکن می‌کنند تا به جنگ آمریکایی‌ها بروند. دیدن این بچه‌های شانزده، هفده ساله که قبل از عزیمت *آفه‌تاهین* نیز تزریق کرده بودند، وحشتناك بود. در روز ۱۵ اوت، شکست ژاپن به طور رسمی اعلام شد. همه چیز تمام شده بود. به توکیو برگشتم و تنها دریایی از ویرانی و خرابه دیدم. می‌بایست زنده بمانم. دوست فیلمبردارم را دیدم و گفتم که برایم کار پیدا کند، حال هرکاری که باشد، حتی حمالی. من آنقدر قوی بودم که می‌توانستم دوربین حمل کنم... آن زمان در توهو بلبشویی بود. کمونیستهای دوآتشه‌ای در آن رخنه کرده بودند. دعواهای شدیدی در آنجا درگرفته بود. حتی یك بار تانك ارتش آمریکا که آن زمان ژاپن را اشغال کرده بود، مجبور شد تا نزدیکی درب اصلی توهو بیاید تا مردم را متفرق کند. دوران بسیار سختی بود. پس از یك سال، عده‌ای از بازیگران و کارگردانهای توهو، که از این وضعیت کلافه شده بودند، تصمیم گرفتند خود، یك کمپانی تاسیس کنند: شین توهو (توهوی دوم). اعضای توهو متوجه شدند که باید برای جلوگیری از ورشکستگی، فیلم بسازند. بنابراین شروع کردند از طریق کنکوری تحت عنوان «چهره‌های تازه» به ساختن بازیگران جدید اقدام کنند. دوستم به من گفت که پیشینه خودم را بنویسم و برای آنها بفرستم. برای امتحان شفاهی احضار شدم. در آنجا بود که برای نخستین بار آکیرا کوروساوا را دیدم. و پس از یك کنکور که شرایطش از پیش تعیین شده نبود، حرفه بازیگری را آغاز کردم.

● آیا تمام کارگردانهای توهو در این کنکور حاضر بودند؟

ـ آدمهای کمی در توهو باقی مانده بودند، زیرا کسانی که کمونیستها را نمی‌خواستند، از آنجا رفته بودند. چند تا کارگردان کمونیست وجود داشت. فضای بسیار خاصی حکمفرما بود. هرروز سرود «انترناسیونال» را می‌شنیدیم. جلوی این داورها حاضر شدم و کمی هول کرده بودم. از من می‌خواستند فلان کار را بکنم، اما من نمی‌توانستم. داشتم پذیرفته نمی‌شدم. آنها آن روز شانزده بازیگر استخدام کرده بودند و من شانزدهمین آنها بودم. من تنها به واسطه لطف گروه فیلمبردارها و تکنیسینها قبول شدم، چون آنها معتقد بودند که بازی جالبی ارائه می‌دهم، وگرنه مابقی من را نمی‌خواستند. چون هرگز بازیگری نکرده بودم، طی شش ماه درس بازیگری دیدم و در فیلم *برفراز قلل برفگیر* ساخته «سن‌کی‌شی تانی‌گوشی» استخدام شدم. کارگردان که اندکی از کوروساوا بزرگتر بود، آدم خیلی مهمی بود، اما فیلمنامه و کار تدوین فیلم از آن کوروساوا بود. من نقش اصلی را نداشتم، اما کوروساوا تصمیم گرفت من را برای فیلم بعدی‌اش استخدام کند. *فرشتهٔ مست* که باز هم توسط توهو در سال ۱۹۴۸ ساخته شد، آخرین فیلم این وضعیت پرآشوبی بود که کمپانی از آن خلاص شده بود. از آن پس من با کوروساوا بسیار کار کردم. پس از *فرشته مست*، تهیه‌کنندگان مختلفی فیلمهای او را تولید کردند، زیرا من خانه تولید فیلم مستقلی که توسط کارگردان مشهور و استاد سابق کوروساوا یعنی «کاجیرو یاماموتو» و کارگردانها و بازیگرانی از جمله خود من اداره می‌شد، تاسیس کردم. ما به نوعی یك خانه تولید فیلم محسوب می‌شدیم، اما پول نداشتیم و به همین منظور طرحهایمان را به کمپانیهای بزرگ و مختلف پیشنهاد می‌کردیم، مثلاً «دایی» که ما *جدال آرام* یا *راشومون* را با آنها تهیه کردیم، همینطور شین‌توهو و شوچیکو.

● برخلاف محصولات پیش از جنگ، کارگردانها تحت قرارداد نبودند...

ـ همه ما چپ و راست رفتیم و آخر سر به خانه اولمان بازگشتیم. خود من در پایان سالهای پنجاه به توهو برگشتم، زیرا وضعیت دوباره عوض شده بود. *هفت سامورایی* (۱۹۴۵) محصول توهو بود. این فیلم بسیار گران تمام شد و فیلمبرداری آن یك سال تمام طول کشید. این فیلم موجب قطع رابطه کوروساوا و توهو شد. آکیرا کوروساوا آنقدر که می‌توانست، فیلم می‌ساخت، زیرا همیشه مشکل تهیه‌کننده داشت. من همیشه با کارگردانها و کمپانی‌های مختلفی کار کردم تا سال ۱۹۶۳ که کمپانی خودم را بنیان

گذاشتم، کمپانی «توهو- توا» مقداری به من پول داد تا این کمپانی را تأسیس کنم، اما زمین آنجا از آن خودم بود. از آن موقع به بعد روی فیلمهایی که خودم تهیه می‌کردم، کار کردم، و کار را با کارگردانی یك فیلم به نام *ارثیه پانصدهزار* نفر شروع کردم. همکاری من با کوروساوا بسیار مهم بوده، اما نه در تعداد فیلمها.

● اولین فیلمی که بازی کردید، توسط یك کارگردان فوق‌العاده به نام کاجیرو یاماموتو ساخته شده است که بسیاری از فیلمسازان، از جمله کوروساوا را تحت تاثیر قرار داده است. خود کوروساوا در فیلم *اسب*، دستیار او بوده است. آیا ارتباط خاصی با او داشته‌اید؟

- او مطمئناً استاد کوروساوا بوده است. یاماموتو آدم بسیار آرام، راحت و مهربانی بود. او در مورد من می‌گفت: «آنطور که دوست داری، بازی کن، اینطوری راحتتر است.» روابط من با او همیشه خوب بود.

● شما برای دومین فیلمتان، *برفراز قلل برفگیر*، با تاکاشی شیمورا کار کردید، فیلمی که روی دو شخصیت بنا شده بود. ارتباط شما با تاکاشی شیمورا چگونه بود، و اصولاً به طور کلی روابط شما با یك بازیگر دیگر برچه منوالی است؟

- من روابط از پیش تعیین‌شده‌ای با بازیگران دیگر ندارم. تاکاشی شیمورا از من بزرگتر بود و تجربه غیرقابل مقایسه‌ای داشت. اما من چیزی از او یاد نگرفتم، یعنی او نیز هرگز نخواست چیزی را به من گوشزد کند یا نصیحت خاصی نکرد. شعار من این است: **من، من هستم و مثل خودم می‌مانم. شما، یعنی دیگران، مثل خودتان هستید.** تجربه من در سینما، یك کار شخصی است. شخصیت من، حاصل این است که من هرگز قبول نکردم که فلان جور یا فلان شیوه بازی کردن را به من تحمیل بکنند.

● برای ایفاء نقش ماتسوناگا، گنگستر فیلم *فرشته مست*، چه کار شخصی‌را انجام دادید؟ برای‌آنهایی که فیلم رامی‌دیدند، این مسئله فوق‌العاده بود که بازیگری کشف کرده‌اند که تا بحال در دو، الی سه نقش کوچك بیشتر بازی نکرده است. کار شما روی پرده حکایت از کار یك بازیگر بسیار باتجربه دارد که همه چیز را تحت تسلط خود دارد...

- البته من یك فیلمنامه داشتم که آن را چندین بار خوانده بودم تا به نقش یك گنگستر شهری آغشته بشوم. اما کسی به من نگفت که به فلان یا بهمان حالت بازی کن. خود آکیرا کوروساوا در مورد خودش می‌گفت که من نمی‌توانم این نقش را بازی کنم. بنابراین او تقریباً چیزی نگفت، منهای چند گوشزد فنی مثل: «از کادر دوربین خارج شدی، باید یك متر عقب بیایی»، که طبعاً من گوش می‌کردم. برای مابقی کار، من به این نقش بی‌آنکه به جزییات توجه کنم یا کسی چیزی به من بگوید، حمله کردم. من تصور می‌کردم که دقیقاً کاری کرده‌ام که دوست داشتم بکنم.

● آیا پیش از فیلمبرداری یاکوزهای جوانی را دیده بودید تا متوجه رفتارشان بشوید؟

- خیر، من هیچ کار تدارکی انجام ندادم. من از یاکوزها متنفر بودم و متنفر هستم. تنه من به تنه یك محیط نظامی خشك خورده بود، و به خودم می‌گفتم که آنها اصلاً به خودشان زحمتی نداده‌اند پس هیچ دلیلی ندارد، که آدم به آنها احترام بگذارد. وقتی آنها را در خیابان می‌دیدم که راه می‌روند، تف می‌انداختم و لعنتشان می‌کردم و دوست داشتم یك درس حسابی بهشان بدهم، زیرا عقیده داشتم که آنها ضد وطنهایی بی‌معنی هستند. بنابراین اصلاً دل خوشی نداشتم با آنها کار کنم.

● به طور کلی، وقتی با یك نقش رودررو می‌شوید، ترجیح می‌دهید زمان فیلمبرداری و بدون هیچ تدارکی وارد آن شوید؟

- من نقشهایم را آماده نمی‌کنم. وقتی وارد آن شدم، وارد شدم. همین و بس.

● شما روی غریزه‌تان بازی می‌کنید؟

- از استعداد یا قریحه حرفی به میان نمی‌آورم، اما وقتی یك متن را می‌خوانم، خودم را در قالب شخصیت می‌برم و از خودم در مورد نحوه واکنشهایم زمان فیلمبرداری سؤال می‌کنم. اندکی از قبل فکر می‌کنم و وقتی خودم را در موقعیت لزوم به بازی کردن می‌یابم، از درونم مایه می‌گذارم و سعی می‌کنم هرآنچه را که زمان خواندن فیلمنامه درك کرده‌ام، بیرون بدهم. آکیرا کوروساوا از این وضعیت کاملاً خشنود بود، چرا که همیشه به من می‌گفت: «میفونه، تو کاری که می‌خواهی می‌کنی، خیلی خوب است.» این یك نوع حمله‌ور شدن فیزیکی به درون نقش، نما یا برداشت است.

● وقتی فیلمنامه، یك اقتباس ادبی مانند *ابله* آکیرا کوروساوا است، آیا دوست دارید رمان اصلی را بخوانید یا اینکه سعی می‌کنید آن را برای حفظ غریزه‌تان نخوانید؟

- رمان اصلی را پیدا می‌کنم و می‌توانم شبهای متمادی آن را بخوانم تا فضای کار دستم بیاید. من حاضرم از این تلاشها بکنم. تنبلی در کار نیست.

● با وجود اینکه نقش کوتاهی در فیلم زندگی اوهارو داشتید، ارتباط شما با کنجی میزوگوشی چگونه بود؟ آیا او به شما می‌گفت: «هرکاری که دلت می‌خواهد، انجام بده»؟

- او کسی بود که در زمینه دکور، جزئیات و گروه فنی بسیار وسواسی بود و با جدیتی بی‌مانند. تصور کنید که یك استکان چای در پسزمینه قرار دارد. می‌بایست حتماً این استکان چای همانی باشد که او می‌خواست، یك استکان واقعی ساخته یك هنرمند معروف. اگر مسئول دکور بخت برگشته چیزی را می‌آورد که به مذاق او خوش نمی‌آمد، می‌توانست فیلمبرداری را یك روز تمام متوقف کند، و گروه فیلمسازی می‌بایست تمام مغازه‌ها را بگردند تا آن استکان مطلوب را پیدا کنند، در حالی که هیچ‌کس نمی‌تواند بفهمد که آن استکان موجود در پسزمینه کار یك هنرمند است یا نه. در عوض، او به بازیگران چیز زیادی نمی‌گفت. به من هم تقریباً چیزی نگفت. در یکی از مواقعی که فیلمبرداری بنابر دلایل دکور قطع شده بود، او دستور یك غذای بسیار خوشمزه با استیك برای خودش، کینویو تاناکا و من داد و ما سه نفر غذا را خوردیم، در حالی‌که گروه به دنبال یك وسیله بود. من تنها در یکی از فیلمهای او بازی کردم و چیز زیادی نمی‌توانم در موردش به شما بگویم.

● در ارتباطهای کارگردان با بازیگران، دو نوع آرایش صحنه وجود دارد: یکی

اینکه شما صحنه را آرایش می‌دهید و از بازیکر می‌خواهید که وارد شود، دیگر اینکه آرایش صحنه در کارکرد با بازیکر قرار دارد. شما با کدام نوع راحت‌تر هستید؟ آیا وقتی یك کارگردان مانند کنجی میزوکوشی یا آکیرا کوروساوا ابتدا صحنه‌اش را می‌چیند، خودتان را آزاد حس می‌کنید؟

ـ آکیرا کوروساوا نیز یك کمال‌گرای بزرگ است. او به دکور اهمیت بسیاری می‌دهد. او قادر است کف یك راهرو را پنجاه بار بدهد براق کنند تا جوری برق بزند که او می‌خواهد. او آدمی بسیار جدی نیز هست: من‌جمله‌با بازیگران، و البته جز با من. البته نمی‌توانست با من جدی باشد، زیرا وقتی به من چیزی بگویند، بلافاصله جواب می‌دهم. من تحمل این را ندارم که کسی به من بگوید این کار را بکن یا این کار را نکن. آکیرا کوروساوا با دانستن این مسئله، همیشه از مجبور کردن من به انجام کاری احتراز می‌کرد. بنابراین نمی‌توانم به سؤالتان پاسخ دهم، زیرا هرگز این احساس را نداشتم که وارد فضای خاص کارگردان شده‌ام.

● آیا شما با آکیرا کوروساوا قهر نکردید؟

ـ ابداً.

● حتی در پایان ریش‌قرمز؟

ـ نه، ابداً.

● آیا یکو مکویی میان کارگردان و بازیکر، در مورد آزادی که یکی به دیگری می‌داد، به وجود نیامد؟

ـ من یکومکویی را زمان ریش‌قرمز به خاطر ندارم. در عوض این راست است که من سرزنشها یا نصایح بسیار صریح کسی و همینطور شخص کوروساوا را نمی‌پذیرفتم. زمان فیلمبرداری یوجیمبو چند بار پیش می‌آمد که آکیرا کوروساوا بی‌آنکه به کسی خبر دهد سر فیلمبرداری از ترس سرما خوردن حاضر نشد، در حالی که تمام بازیگران آرایش کرده و آماده بازی بودند. در آنجا بود که چند بار کفرم درآمد و او را «احمق» خطاب کردم. وقتی آکیرا کوروساوا بداخلاق بود، برایش پیش می‌آمد که از بازیگران، به طور یکپارچه انتقاد کند و به آنها بگوید که همه شما دیر رسیده‌اید و

● شخصیت من، حاصل این است که من هرگز قبول نکردم که فلان جور یا فلان شیوه بازی کردن را به من تحمیل بکنند.

● من نقشهایم را آماده نمی‌کنم. وقتی وارد آن شدم، وارد شدم. همین و بس.

● یك استکان چای در پسزمینه قرار دارد، می‌بایست حتما این استکان چای همانی باشد که او می‌خواست، یك استکان واقعی ساخته یك هنرمند معروف. اگر مسئول دکور بخت برگشته چیزی را می‌آورد که به مذاق او خوش نمی‌آمد، می‌توانست فیلمبرداری را یك روز تمام متوقف کند، و گروه فیلمسازی می‌بایست تمام مغازه‌ها را بگردند. تا آن استکان مطلوب را پیدا کنند، درحالی که هیچ‌کس نمی‌تواند بهفمد که آن استکان موجود در پسزمینه کار یك هنرمند است یا نه.

فس‌فسو هستید. در حالی که من ساعت پنج صبح بیدار می‌شدم تا سه ساعت تمام آرایش چهره و مو را تحمل کنم، چون این یك فیلم تاریخی بود، و سپس از من می‌خواستند که سه ساعت در دکوری بنشینم تا منتظر دستورات کارگردان باشم. تصور می‌کنم که آدم در این لحظه توقع این را ندارد که مورد نکوهشهای کسی قرار بگیرد. اما اینها هیچ ارتباطی با آن بگومگوها یا قطع رابطه‌ای که مردم تعریف می‌کنند، ندارد. در هرصورت این جزو خصلتهای نیك و بد هرکسی است.

● در حالی که در آغاز دوره کاریتان یعنی اواسط سالهای پنجاه، نقشهای دراماتیك داشتید، از نقش کیکوشی‌یو در هفت سامورایی به بعد، شما با نقشهای خشن‌تر، که مخلوطی از دراماتیك و کمیك و بعضاً بورلسك بودند کار کردید، که به یوجیمبو و سانجورو ختم شدند.

ـ من هفت سامورایی را خیلی دوست دارم. در اصل، یعنی اولین فیلمنامه، آنها شش نفر بودند. روستاییان گرسنه و قربانیان راهزنها توسط سامورایها محافظت می‌شدند، اما چنان شکافی میان سامورایها و روستاییان وجود داشت که عبور کردنی نبود. آکیرا کوروساوا به خودش گفت که باید یك ژوکر را وارد بازی بکند تا بتواند این دو اجتماع کاملاً مجزا را به هم وصل کند. من ابتدا برای نقش دیگری پیش‌بینی شده بودم، یعنی بهترین شمشیرباز، و آکیرا کوروساوا پیشنهاد بازی در نقش تازه‌ای را که داشت می‌آفرید، به من داد، یعنی نقش کیکوشی‌یو را. اما حق انتخاب را به عهده خودم گذاشت و اجازه داد هرکاری که مایل هستم، بکنم. تمام کارهایی را که می‌بینید کیکوشی‌یو انجام می‌دهد، اختراع خود من است. مثلاً وقتی روستاییان برنج را به عنوان غذا می‌آورند، او چیزی دریافت نمی‌کند چرا که اساس کار او مبهم است، بنابراین یك ماهی صید می‌کند و آن را گاز می‌زند. یا برای خارج کردن روستاییان ترسو از خانه خود، من از یك طبل استفاده کردم و سخنرانی طولانی را ایراد کردم. تمام اینها تقریباً اختراعات من است که آکیرا کوروساوا بلافاصله می‌پذیرفت. از این نقطه نظر، من کار کردن با او را بسیار می‌پسندم، چرا که این احساس را داشتم که هرآنچه را که دوست داشتم انجام دهم، در بهترین حالت ارائه می‌دادم.

نمی‌دانم آیا در بازی من همان‌طور که شما می‌گویید، تحولی وجود داشته است یا خیر، اما این درست است که من در طول دوره کاری‌ام، نقشهای کاملاً غیرمتشابهی را بازی کرده‌ام. من به همان خوبی نقش امپراطور میجی را ایفا کردم که سرهنگهای حکومت نظامی را. یا سرهنگهای دوران بازگشایی دروازه‌های ژاپن در عصر میجی و یا شخصیتهایی مانند کیکوشی‌یو که بسیار خنده‌دار و خشن است. تنها مسئله‌ای که

برایم مهم بود این بود که جوری شخصیتها را دربیاورم که حقیقت‌نمایی داشته باشند، بتوانم به آنها هرآنچه که در درون خودم دارم، بدهم تا زنده و قوی باشند.

● آیا خشونت برایتان شخصی‌تر است؟

ـ در من جهت‌گیری خاصی وجود ندارد، یعنی من نقشی را به نقش دیگر ترجیح نمی‌دهم. یك بار دیگر می‌گویم که چیزی که برای من اهمیت داشته ایفای نقش در قوی‌ترین و حقیقت‌نماترین حالت ممکنه خود بود، حال هرنقشی که می‌خواست باشد. برای اینکه لطیفه دیگری در مورد هفت سامورایی به شما گفته باشم، وقتی راهزنان، روستا را در زیر باران سیل‌آسایی تسخیر می‌کنند، کیکوشی‌یو چندین شمشیر در اطراف خود دارد، چون عقیده دارد که یك شمشیر برایش کفایت نمی‌کند. من این صحنه را با جان و دل بازی کردم. سپس وقتی آکیرا راشها را نگاه می‌کرد، متوجه شد که من آنقدر سریع شمشیربازی می‌کنم که نمی‌شد تیغه شمشیر را که هوا را می‌شکافت ببینیم. آدم احساس می‌کرد که راهزنان به طور معجزه‌آسایی مانند مگس می‌افتند، چون آدم شمشیری را که آنها را زخمی می‌کرد، نمی‌دید. بی‌آنکه خودم متوجه بشوم، کاملاً در قالب کیکوشی‌یو که می‌بایست روستا را محافظت کند، رخنه کرده بودم. در آغاز قصد داشتم فقط سه دشمن بکشم، اما در پایان چنان کیکوشی‌یو شده بودم که آکیرا کوروساوا به من گفت می‌توانم هرچقدر که دلم می‌خواهد دشمن بکشم. به همین خاطر هم هست که شما، وقتی دشمنها یکی پس از دیگری می‌رسند، شاهد یك قتل عام هستید. وقتی من در یك نقش خوب باشم، می‌توانم بسیار سریع باشم. در فصل پایانی یوجیمبو، من مقابل تاتسویانا کادایی که یك هفت‌تیر در دست دارد، قرار دارم. من خنجر را پرتاب می‌کنم که وارد دست تاتسویانا کادایی که یك هفت‌تیر در دست دارد می‌شود و او هفت‌تیر می‌اندازد، و من سپس او را با شمشیر می‌زنم، تمام این صحنه در هفت ثانیه انجام می‌شود. آکیرا کوروساوا به من گفت که موفق شده‌ام کاری فرا انسانی انجام دهم و او انتظار زمان طولانی‌تری را داشته است.

● این صحنه فوق‌العاده است، زیرا حتی اگر آن را چندین مرتبه هم ببینیم، آدم فرصت این را پیدا نمی‌کند که متوجه بشود دقیقاً چه می‌گذرد. آیا شما در هنرهای رزمی کار می‌کنید؟

ـ من ابدا متخصص هنرهای رزمی نیستم، و آنها را به طور مداوم کار نکرده‌ام. اما چون در فیلمهای تاریخی بسیاری بازی کرده‌ام، وقتی صحنه‌های نبرد وجود داشت، استادانی داشتیم که به ما تذکر می‌دادند که کجا بایستیم و چه کاری انجام دهیم. در یوجیمبو استاد هنررزم بزرگی داشتیم که

فوت کرده است. او قواعد بیشماری را به ما آموزش داد. اما با دو الی سه مرتبه تمرین کردن، کار پیش نمی‌رود. من حرکات را حفظ می‌کردم و شبها در باغچه خانه‌ام شمشیر را برمی‌داشتم و تا حد لزوم حرکات را انجام می‌دادم، تا آن حد که احساس کنم کاری کاملاً طبیعی انجام می‌دهم. باید فن، حال هرچه که می‌خواهد باشد، متعلق به شما بشود. می‌بایست خودم را واقعاً مانند یك مبارز احساس می‌کردم. در همان فیلم که دو رقیب در طول یك راه از همدیگر جدا می‌شوند، نمایی وجود دارد که من را از پشت نشان می‌دهد. من از آکیرا کوروساوا این اجازه را نگرفتم که پشت گردنم را با

من با بی‌میلی قبول کردم. با وجود اینکه کارگردانی را تجربه نکرده بودم، اما دوست نداشتم این کار را انجام دهم. من با تمام دستیاران آکیرا کوروساوا کار کردم، تصویر، دکور و فیلمنامه. خود آکیرا کوروساوا نیز به کیوتو آمد تا من را در تدوین یاری دهد. او خیلی به من کمك کرد.

● چرا به حرفه تهیه‌کنندکی ادامه دادید؟

ـ درست است که من به مدت بیست سال رئیس این خانه تولید فیلم بودم. من حدود صد کارمند داشتم. اما همه چیز را متوقف کردم. تمام استودیوهایی که روی زمینهایم بنا کرده بودم، ویران کردم و الان

شرطی که برایم جالب باشد.

● آیا فیلم محبوبی دارید؟

ـ نمی‌توانم انتخاب کنم. همه آنها محاسن و معایبی دارند. بعضی‌ها را ترجیح می‌دهم، اما در آنها خیلی خوب نیستم، در بعضی دیگر خوب بازی می‌کنم، اما خیلی دوستشان ندارم.

● آیا کارگردانی وجود دارد که بهتر از بقیه به انتظارات بازیکری شما پاسخ داده باشد؟

ـ آکیرا کوروساوا. با او بود که کار سینمایم را آغاز کردم. کار کردن با او بسیار لذت‌بخش بود، خودم را کاملاً آزاد احساس می‌کردم، چرا که می‌گفت هرکاری که دلم

دستی بخارانم که از میان آستین کیمونوی دست دیگرم بیرون آمده است. این مسئله او را بسیار تحریك کرده بود و می‌خواست بداند به چه دلیلی این کار را انجام داده‌ام. اما من نمی‌توانستم توضیح دهم، چون این کار را به طور طبیعی کرده بودم.

● چرا فیلمی را به عنوان کارگردان ساختید؟

ـ من هرگز نخواسته بودم کارگردان بشوم، زیرا این کار اصلاً برایم جالب نبود. این کار را از من خواستند، چون این اولین محصول خانه تولید فیلم میفونه پرودا کشنز بود. توهو به شرطی سرمایه این شرکت را می‌پرداخت که من کارگردان این فیلم باشم.

ساختمانهای بسیار مجللی در آنجا ساخته شده است. در حال حاضر زندگی بازنشستگی بسیار راحتی دارم، با بادبزنی در دست چپ. من کاملاً سینما را رها نکرده‌ام، کما اینکه وقتی نقش جالب توجهی مانند نقش کی‌کومایی در فیلم مرگ *یك استاد چای* را به من پیشنهاد می‌کنند، آن را می‌پذیرم. فقط می‌خواهم گاهگاهی بازی کنم، وقتی واقعاً به زحمتش بیرزد.

● آیا کیکوشی‌یو شخصیت مورد علاقه شماست؟

ـ ابداً. این شخصیت نیمه دیوانه است، دهقان‌زاده‌ای است بی‌خاصیت. اما باز هم حاضرم هرنقشی که باشد، بازی کنم، به

می‌خواهد، بکنم. این آزادی جانشین‌ناپذیری بود، چرا که به من فرصت می‌داد تا به هرآنچه که در خودم داشتم، شخصیت و طبیعت، ارزش بدهم. □

نقل از مجله پوزیتیف، شماره ۳۵۲/ ژوئن ۱۹۹۰

گفت‌وگوکننده: هوبر نیوگره

● نوبو هیکو اوبایاشی

متد کوروساوا

«در هشتاد سالگی، تازه شروع به فهمیدن آنچه کارگردانی یك فیلم معنی می‌دهد، کرده‌ام». این عبارتی است که کوروساوا آرام و در حالی که تبسمی برلب دارد به من می‌گوید. کوروساوا قصه‌نویسی است که شما را با جذابیت خود تحت تأثیر قرار می‌دهد. واژه‌ها روان و زنجیروار به هم می‌پیوندند و اگر انسان از روی بدشانسی قصهٔ او را در بدترین لحظه قطع کند، ریتم کلام او نیز قطع وبه‌حالت از هم گسیخته در می‌آید.

کوروساوا در حالی که دستهای درشت خود را تکان می‌دهد، ادامه می‌دهد: «سینما از مونتاژ است.» «از مونتاژ؟- آری، از مونتاژ، توالی و تسلسل میان سکانسها». به نظر می‌رسد او در مورد تأثیر این مسئله عمیقاً می‌اندیشد. معمولاً او هیچ رغبتی به این نوع دعاوی مجرد ذهنی ندارد و مدام از نیك بختی و اندوه صحبت می‌کند و نظریه پردازی دربارهٔ سینما را دوست ندارد. گهگاهی برای احتراز از گفتگو می‌گوید: «من برای استدلال درباره موضوعات سخت و دشوار مستعد نیستم. طی بیست و شش سال از عمر خود با دوستی مراوده و معاشرت داشته‌ام که سینما نامیده می‌شود». سینمایش با خود کوروساوا عجین شده است. او نمی‌تواند دربارهٔ آن اظهار نظر کرده و تئوری صادر نماید، زیرا نمی‌تواند آنرا خارج از دید باطنی خود درك و احساس کند. او پاسخ می‌دهد: «هرچند من هیچ نمی‌توانم عمیقاً بیندیشم، اما احساس می‌کنم که سینما میان نماها پنهان می‌شود و من طی مدت کارگردانی وجود آنرا بطور مبهم می‌بینم». در پشت سر ما، دو دوربین ویدیویی بحث و گفتگوی ما را ضبط می‌کنند. به مدت یك سال و نیم است که من یك فیلم را از پشت صحنه *رویاها* تهیه می‌کنم، و در مقابل خود ۱۸۰ ساعت نوار ویدیویی دارم.

اولین باری که کوروساوا واژهٔ «مونتاژ» را بکار برد، در همان اولین مصاحبه ما بود. از آنجا که می‌خواستم او را راحت بگذارم در نتیجه سعی می‌کردم تا به موضوعات تئوریك نزدیك نشوم. اما با شنیدن این کلمه نتوانستم از پرسیدن آن خودداری کنم و گفتم: «به عنوان مثال؟» و در حالی که تبسم او به سردی می‌گراید، ادامه می‌دهد: «مثلاً در فیلم زیستن صحنه‌ای وجود دارد که در آن قهرمان فیلم به ناگاه می‌میرد، سپس یك فلاش بك می‌آید و زندگی او را تعریف می‌کند. همین که می‌خواستم قصه را از دیدگاه قهرمان فیلم تعریف کنم، این کار اجباراً قبل از مرگ وی متوقف شد. من نمی‌توانستم قصه را بیش از این پیش ببرم؛ من همیشه یك زمان سخت و دشوار برای تمام کارهای خود دارم. آنگاه، پس از تأمل و تفکر، با مرگ قهرمان فیلم آغاز کردم و کل قصه بطور اتوماتیك در ذهن من جریان پیدا کرد. بنابراین، در مونتاژ است که زندگی و حیات یك فیلم پنهان می‌شود». من غافلگیر شده بودم که کوروساوا مثال خود را از فیلمی می‌آورد که مدتها قبل، آن زمان که چهل و دو ساله بود، آن را ساخته است. هم

اکنون همه با این نکته که آن فلاش بك تأثیر و هیجان فیلم را بیشتر کرده بود، موافق هستند. اما پس از گذشت چهار سال از ساخت این فیلم، کوروساوا خودش گفته: «این صحنه کمی تصنعی و ساختگی است.» گر این گفته می‌تواند متناقض به نظر آید اما بیشتر صحبت از استدلال دانمی کار اوست. و بالاخره در هشتاد سالگی او می‌تواند قضاوت کند که اشتباه نکرده است. خیلی میل داشتم که از او تقاضا کنم تا این بار مثالی از فیلم *رویاها* برای من بیاورد، اما با به یاد آوردن این عبارت: «من همه حرفهایم را در فیلم زده‌ام، بنابراین هیچ چیز ناگفته‌ای ندارم تا در این مصاحبه بیافزایم.»، از این تقاضای خود صرف نظر کردم.

کوروساوا سه روز بعد به هالیوود رفت تا جایزه ویژه شصت و دومین اسکار را دریافت کند، و در آنجا سخنرانی کوتاهی ایراد کرد: «من هنوز موفق نشده‌ام پدیده‌ای را که سینما نامیده می‌شود، درك کنم. من احساس می‌کنم هنوز مفهوم آنرا به‌درستی در نیافته‌ام».

همان چیزی که ظاهراً با آنچه یك ماه قبل به من گفته بود مغایرت دارد. اما همانطور که قبلاً نیز گفته‌ام، صحبت از تناقض در میان نیست. کلام او به حدی با سینما غریب است که نمی‌توان از آن یك تئوری ساخت. و خود سینما قبل از آنکه خود را دوباره در جریان گفتگوی ما پنهان سازد، به‌چشم می‌آید. این کل زندگی اوست.

برای من کوروساوا، این کارکردان پیر در هنر سینماتوگرافیك یك پدر و در عین حال یك استاد است. من نمی‌دانم چگونه در آن واحد از این پدر و استاد صحبت کنم. فقط می‌خواستم بگویم که *رویاها*، بازتابی کاملاً صادقانه از شخصیت خاص اوست و نیز می‌خواستم بگویم که این فیلم نه تنها پایان صحبت و گفتگوی او با سینما نیست بلکه نقطه آغازی است به سوی دنیایی تازه. بنابراین من تلاش خواهم کرد تا سلسله حوادث و وقایعی را از کارکردانی این فیلم، از دیدگاه پسری که پدرش را دوست دارد، تعریف کنم. دیگر دوربینهای ویدئویی در پشت سر ما وجود ندارند، و در آنجا طبیعت و خصلت واقعی کوروساوا آشکار می‌شود.

صحبت بر سرتوالی سکانسها و شیوه خاص کارکردن اوست. او با فیلمبرداری پی در پی و متوالی از صحنه‌ها شروع می‌کند. سپس به‌همراه‌کروه‌فنی‌وارد‌مرحله‌امادگردن صحنه‌های بعدی می‌شود و با بازیکران به تکرار و تمرین می‌پردازد. در همان زمان صحنه‌هایی را که قبلاً فیلمبرداری کرده نشان می‌دهد. این کار حدود سه تا چهار روز از وقت او را می‌گیرد. که این یك مونتاژ نهایی و قطعی خواهد بود: «با این روش، من کاملاً خط سیری را که فیلم دنبال خواهد کرد، دردست‌می‌گیرم و من می‌توانم دنباله فیلم را در فکر خود طرح ریزی کنم. از آن گذشته، من این مونتاژ را به گروه نشان می‌دهم تا متوجه شوند که من چه می‌خواستم و می‌خواهم چه کاری انجام بدهم.»

در ژاپن از او به عنوان یك امپراتور یاد می‌کنند و برای ژاپنی‌ها تصویر او تصویر دیکتاتوری است که گروه خود را با داد و فریادهای خود به وحشت می‌اندازد. فیلم مستندی که من در حال ساختن آن از پشت صحنه *رویاها* هستم باید این تصویر مخدوش و غلط را اصلاح کند. در گفتگوها نیز او دوست دارد از اشتباهات خود صحبت کند. به محض بازگشت از جزیره «میاکه» جایی که بیشتر صحنه‌های *رویاها* را در آن فیلمبرداری کرد، طبق مُعمول شروع به مونتاژ فیلم خود کرد. او برای این فیلم نیز از سه دوربین استفاده می‌کند. شیوه‌ای که آنرا در سال ۱۹۵۴ هنگام کارکردانی فیلم *هفت سامورایی* کشف کرد. یك صحنه به طور همزمان با سه دوربین فیلمبرداری شده است. او می‌تواند در مونتاژ بهترین برداشت را از میان آنها انتخاب نماید. این سیستم با یوجیمبو در سال ۱۹۶۱ تجربه شده بود. مدیر فیلمبرداری کازویو جیاکاوا حرکات توشیرو میفونه را با یك عدسی نرمال فیلمبرداری می‌کند، حال آنکه دستیار او «تاکوسانی تو» به طور همزمان آنرا باعدسی تله فیلمبرداری می‌کند. این سیستم در سال ۱۹۶۳ با فیلم *ریش قرمز* تکمیل شده بود. در فیلم *رویاها* هریك از سه دوربین مجهز به عدسی تله شده بودند و قبل از مونتاژ هرصحنه، یك دستیار Clapes شروع فیلم را روی سه باند هماهنگ می‌کرد.

«من می‌توانستم سه فیلم را با شروع تدارکات بسازم. من غالب اوقات از بازیکرانی که صحبت می‌کنند فیلم می‌کیرم. با این وصف، کهکاهی نشان دادن کسانی که کوش می‌کنند هم برای من خیلی جالب است. چهره بازیکرانی را که با دقت به دیالوکهای همبازیهای خود کوش فرا می‌دهند را پیدا می‌کنم که این کار فقط در مورد بازیکران برجسته و خیلی خوب صادق است. درمدت‌تکرار وتمرین اغلب به‌بازیکران می‌کفت: «به دقت به آنچه همبازی شما می‌کوید، کوش دهید، آنکاه پاسخ شما بطور اتوماتیك خواهد آمد.»

روزی یك مشکل بزرك در مونتاژ رخ داد. تنها با یك حرکت، موقعیت بازیکران، همچون فیلمهای ملیس، با کذشتن از یك برداشت به برداشت دیکر، پس و پیش شده و بکلی تغییر می‌کند. کوروساوا به دستیارش بانك می‌زند: «تو کلاپها را هماهنك نکرده‌ای؟» دستیارش جواب می‌دهد: «چرا استاد، من این کار کرده‌ام.» کوروساوا ادامه می‌دهد: «این غیرممکن است. من نمی‌توانم برداشتهای مختلف را با هم منطبق کنم. از قرار معلوم خودم این صحنه را وارسی کرده‌ام. پس دستیار من حق داشت. چون ما تمام مدت از عدسی تله روی هرسه دوربین استفاده کرده‌ایم، موقعیت بازیکران می‌توانند تغییر کند. بخصوص اکر عمق صحنه وجود داشته باشد. در سینما، این نوع حوادث اغلب اوقات رخ می‌دهد و هم اکنون من فکر می‌کنم که با تلاش جهت مرتبط و منطبق ساختن نماهایی که با هم همسان نیستند، چیز تازه‌ای کشف خواهم کرد.

دقیقاً آنچه هم اکنون ما در حال انجام آن هستیم، *رویاهایی* هستند ورای حقیقت. واقعیت خود را در این مونتاژ ناممکن پنهان می‌کند و از خلال این نوع «رویا» است که من خواهم توانست رویای خاص خود را تعریف کنم.»

فیلمی از کوروساوا از بحث و کفتکوی وی با کروه کارکردانی‌اش خلق شده است. هرچند این فیلم چیزی جز یك قصه کوتاه نباشد، اما برای درك شیوهٔ ابداع و خلاقیت نزد کوروساوا، به خط سیر باارزشی تبدیل

● من همیشه یك زمان سخت و دشوار برای تمام کارهای خود دارم. آنگاه، پس از تأمل و تفکر، با مرگ قهرمان فیلم آغاز کردم و کل قصه بطور اتوماتیك در ذهن من جریان پیدا کرد. بنابراین، در مونتاژ است که زندگی و حیات یك فیلم پنهان می‌شود.

● برای من کوروساوا، این کارگردان پیر در هنر سینما توگرافیك یك پدر و درعین حال یك استاد است.

● می‌خواستم بگویم که *رویاها*، بازتابی کاملاً صادقانه از شخصیت خاص اوست و نیز می‌خواستم بگویم که این فیلم نه تنها پایان صحبت و گفتگوی او با سینما نیست بلکه نقطه آغازی است به سوی دنیایی تازه. بنابراین من تلاش خواهم کرد تا سلسله حوادث و وقایعی را از کارگردانی این فیلم، از دیدگاه پسری که پدرش را دوست دارد، تعریف کنم.

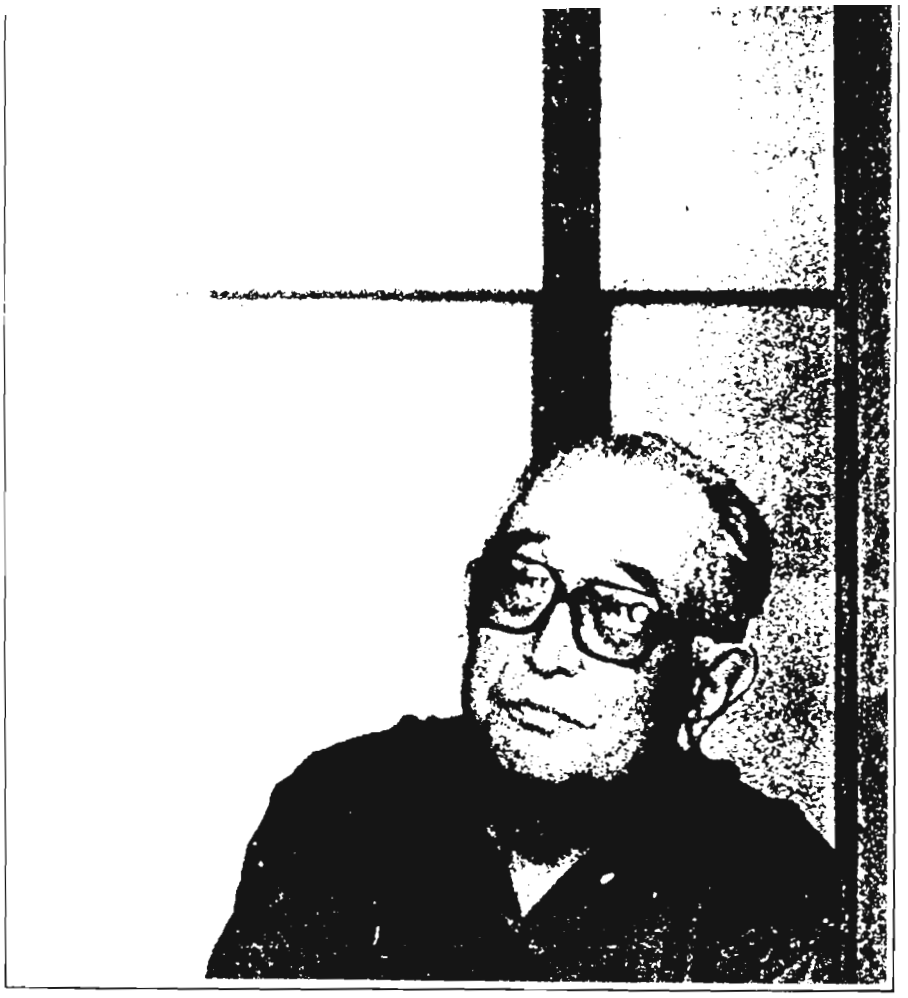
شده است. در سناریوی اصلی، فیلم «رویاها» دارای ده اپیزود بود، و در ورسیون نهایی فقط هشت اپیزود آن باقی ماند. ترتیب این اپیزودها نیز دستخوش تغییراتی شده است. ورسیون نهایی بسیار منطقی‌تر و مهیج‌تر است، زیرا ما می‌توانیم در آن از شیوه درام‌نویسی کارگردان برده برداریم. چرا کوروساوا گفته است: «سینما، از مونتاژ است»؟ منظور این نیست که او می‌تواند حکایت اشتباه خود را تعریف کند بلکه هدف این است که نشان داده شود چگونه فیلم *رویاها* از یك کشف غیرمنتظره و کاملاً مهیج بوجود آمده است. و من نیز به نوبه خود خواسته‌ام آنچه را که از نظر من راز کار او را تشکیل می‌دهد، نشان دهم.

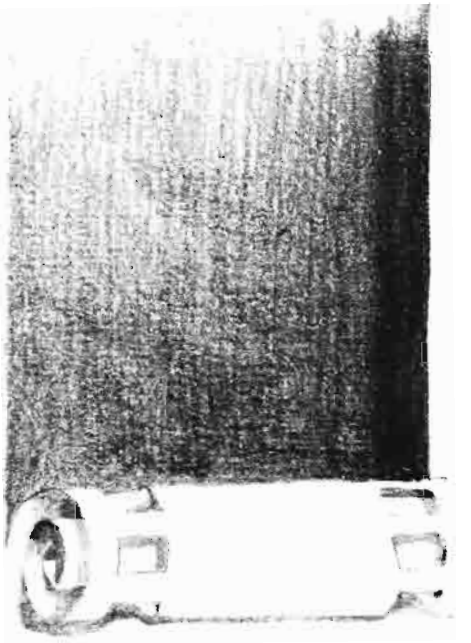
در *رویاها* یك صحنهٔ ملاقات میان قهرمان فیلم (خودم=کوروساوا) و نقاش ونسان ونگوگ وجود دارد. ونگوگ به قهرمان فیلم می‌گوید: «سعی نکن تابلویی نقاشی کنی، پس به آنچه در مقابل تو اتفاق می افتد نگاه کن. و تو یك تابلو در برابر خودخواهی دید.» این عبارت نیز خلاصه‌ای از ادراك سینما از نظر کوروساوا است. ونگوگ ادامه می‌دهد: «وقت کمی برای من باقی مانده است و باید بی‌وقفه کار کنم.» قهرمان فیلم در برابر تابلوی برجای مانده از ونگوگ سرفرود می‌آورد، و رازطراوت و شادابی *رویاها* در این صداقت عمیق در برابر ابداع و خلاقیت هنری است.

کوروساوا بتازگی نوشتن سناریوی فیلم آیندهٔ خود را به پایان برده است. او بی‌وقفه کار می‌کند و با سینما گفتگویی بی در بی را به همراه می آورد. واژه‌ای که او غالباً برزبان می‌آورد «مرسی» است. میل و اشتیاق عمیق او، آنگاه که در ارتباط سینما کار می‌کند، این است که یك ارتباط حقیقی، انسانی و با نشاط میان انسانها بوجود آید تا بدنبال آن ترتیبی اتخاذ شود تا هرکس بتواند به دیگری بگوید: «مرسی». این همان «رویا»ی سینمای وی نیز هست.

۲۳ مارس ۱۹۹۰ هشتادمین سالروز تولد کوروساوا بود و در ۲۲ مارس به سوی آمریکا پرواز کرده بود تا جایزه خود را از هالیوود دریافت کند. اما من نیز سوار برهواپیما شدم تا به نیویورك بروم و فیلم خود «هندوانه پکنی» را جهت نمایش در فستیوال «نیودیرکتورز، نیوفیلمز» این شهر ارائه کنم. من این مقاله را در هواپیما نوشته‌ام و در ۲۸ مارس بطور اتفاقی کوروساوا را در فرودگاه دیدم که از لوس آنجلس باز می‌گشت. ما دست همدیگر را فشردیم و به او گفتم: «بزودی در کن همدیگر را می‌بینیم» و او جواب داد: «بله، اما تا آن زمان من باید فیلم آینده خود را آماده کنم.» چهره کوروساوا حکایت از یك خوشوقتی بزرگ داشت و این چهره، چهره‌ای از «رویاها»یش بود.

با سپاس از یوئی جی یاماموتا





● الدو تاسونه

سینماگر فرمانروا

مسئله‌ای که بیش از همه نزد کوروساوا جلب توجه می‌کند (در فصل اول کتاب و با بحث پیرامون نامگذاری «سینماگر مغرب زمینی»، در مورد ریشه‌های عمیق ژاپنی این سینماکر «جهانی» صحبت کردیم)، پرباری و وسعت الهامات، تسلط فنی «حقیقتاً اعجاب‌انگیز» او و «احساس نیروی شادی بخشی که در فیلمهای او فراوانند» (ساتیا جیت رای)، تاثیرات نمایشی، پویایی و زیبایی تجسمی تصاویر، عمق تحلیلهای روانشناختی و میل مستمر بازآفرینی است. مجموعهٔ این ویژگیهای نادر که در این فصل به طور خلاصه به آنها خواهیم پرداخت، والاترین جایگاه را در سینمای جهانی پس از جنگ برای او حفظ کرده است.

کارکردانهایی وجود دارند که خود را به کونه زودرس «می‌یابند» و بهترین آثار خویش را در آغاز دورهٔ کاریشان عرضه می‌کنند: ولز، ویسکونتی، روسلینی، فلینی و رنه. دیکر کارکردانها که اکثریت را تشکیل می‌دهند، راه خود را پس از سیری کردن چندین سال پیدا می‌کنند: این وضعیت شامل فورد، رنوار، آنتونیونی و برکمان می‌شود. اکیرا کوروساوا به دستهٔ دوم تعلق دارد. آثار او میل مستمر بازآفرینی را نشان می‌دهند: او از *سوکاتا شانشیرو* (۱۹۴۳) «اغازی نوید دهنده»، تا *فرشتهٔ مست* (۱۹۴۸) و *رویاها* (۱۹۹۰) مدام در جست‌وجوی خود بوده و مرتب تجربه کرده است. تحولاتی اینچنینی، منتقدان کشورش را به خود مشغول کرده است. با اکران پنجمین فیلم کوروساوا، *بر دورهٔ جوانیمان افسوس نیست*، بسیاری به او نصحیت کردند که به سبک اولیهٔ خود باز کردد. خوشبختانه کوروساوا به نصایح منتقدان کوش نداد. او دو سال بعد، یعنی سال ۱۹۴۸، زمانی که سرانجام ازادی یافت مطابق علائق خود کار کند، یکی از آثار استادانهٔ بعد از جنک را به سینمای ژاپن تقدیم کرد. پس از موفقیت فیلم *فرشتهٔ مست*، نخستین «نمایش» او از دنیای زنده، مصالحه نکرد. او پس از این، کونه‌ها و سبکهای مختلفی را تجربه کرد: از «تریلر» اجتماعی (*سک ولکرد*) تا ملودرام (*جدال آرام*)، از فیلم افشاکر (*رسوایی*) تا قصه اخلاقی (*راشومون*).

کوروساوا در همان دههٔ پنجاه و به پیروی از استاد داستایوفسکی، جانب جست‌وجوهای اخلاقی، درام و رمان اکزیستانسیالیستی را می‌کیرد: *ابله*، *زیستن*، *هفت سامورایی*، *در اعماق*. فضای اجتماعی همیشه حاضر است، اما این مرتبه به کشمکشهای درونی شخصیتها و سرنوشت فردی آنها «وابسته» است. شخصیتهای کوروساوا که به یکباره از حالت طرح کونه (قهرمان کرایی‌ای که اندکی ساده‌لوحانه است) فیلمهای اولیه خلاص شده، پیچیدکی و تنوع می‌یابند: قهرمانها در فیلم *فرشتهٔ مست*، دو نفر هستند، در *راشومون*، سه نفر، در *ابله*، چهار نفر و در *هفت سامورایی* و در اعماق یك اجتماع. تحلیلهای روانشناختی عمق می‌یابند و ساختارهای روایی وسعت می‌کیرد. کارکردان با فیلمهای *راشومون*، *ابله*، *زیستن* و *هفت سامورایی* به سوی نمونه داستانی تمایل پیدا می‌کند که مانند رمانهای بزرک از طریق فصلهای وسیع

برجسته می‌شود: چهار «اعتراف» در *راشومون*، جشن تولد آیاکو در *ابله*. کوروساوا در زیستن، داستانی را تجربه می‌کند که برپایهٔ «فلش» (بك‌ـفوروارد) بنا شده‌است: تماشاگر برای نخستین مرتبه شاهد سلسله‌ای «فلش بك» است که در یك «فلش فوروارد» یگانه و سرگیجه‌آور (مجلس ترحیم) جای گرفته است.

کارگردان از فیلم *هفت سامورایی* به بعد از «دوربینهای متعدد» استفاده‌ای فزاینده می‌کند: دو، سه دوربین، صحنهٔ واحدی را با زاویه‌های مختلف فیلمبرداری‌می‌کنند. اتخاذ این شیوه چندین فایده دارد؛ کار تدوینگر را اسان می‌کند و همچنین کار بازیگر را که دیگر احساس نمی‌کند تنها توسط یك «چشم» کنترل می‌شود و لازم نیست همان صحنه را به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر تکرار کند، و به همین خاطر با آسودگی و اختیار بیشتری جولان می‌دهد. از نظر کوروساوا مسئله مهم این است که بازیگر به صورتی، یا در لحظه‌ای ـ که البته این مسئله تنها یك مرتبه اتفاق می‌افتد ـ فیلمبرداری شود که بهترین حالت خودش را ارائه می‌دهد. از طرف دیگر، استفاده از چند دوربین به تدوینگر اجازه می‌دهد تا مواد بیشتری در اختیار داشته باشد. با فیلم *دژ پنهان* است که کوروساوا، سینما سکوپ و امکانات بسیار آن را، بیشتر از نظر دیداری و نمایشی تا به لحاظ ترکیب‌بندی تصویر به کار می‌گیرد: شورش بردهها و جشن آتش، نمونه‌های روشنی هستند. زمانی که این پژوهشگر خستگی‌ناپذیر در سن شصت سالگی با رنگ آشتی می‌کند، از آن همچون یك نقاش بزرگ بهره می‌برد:

عصر طلایی خلاقیت کوروساوا ـ البته این قراردادی است ـ می‌تواند در سالهای ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۷ جای داشته باشد. از یازده فیلمی که در طی این ده سال ساخته شده است، هشت تای آنها «آثار برجسته‌ای» شناخته می‌شوند (*فرشتهٔ مست*، *سگ ولگرد*، *راشومون*، *ابله*، *زیستن*، *هفت سامورایی*، *قلعه عنکبوت* و *در اعماق*). فیلمهایی که در دههٔ بعدی ساخته شده‌اند، از نظر فنی بی‌نقص هستند، اما از نظر بدعت کمتر برجسته‌اند. *دژ پنهان* و *میان بهشت و جهنم*، بار دیگر با همان استادی، مایه‌های برتر آثار گذشته مانند *آنهایی که برروی دم ببر پا گذاشتند* و *سگ ولگرد* را برروی پرده عرضه می‌کنند. با ریش قرمز که در ذهن کارگردان می‌بایست نوعی بیلان کار باشد، مقداری طمطراق در لحن، الهامات را محدود می‌کند. اما کوروساوا در این دوران بینابینی، دست کم موفق می‌شود سه اثر مهیج را به ما عرضه کند: *بدها در آسایش می‌خوابند*، *یوجیمبو* و *دودسکان*. «امپراطور» پیر پس از فائق آمدن بر بحران جدی تهیه کنندگی که او را پس از فیلم ریش قرمز به سکوت واداشت، دوباره از خاکسترهایش به دنیا می‌آید: او با *درسوازالا*، *شبح جنگجو* و *آشوب* تلاش می‌کند تا سینمای کشورش، جلوهٔ بین‌المللی‌ای را که از دست داده بود، دوباره به دست آورد.

با دیدن مجدد فیلمهای کوروساوا، آدمی تحت تأثیر (این را قبلاً نیز گفته بودیم) پرباری و تنوع الهاماتش قرار می‌گیرد. در حقیقت بسیار کمند استادانی که بتوانند بدون هیچ تفکیکی، این چنین گونهٔ سینمایی را یکجا جمع کنند. *فرشتهٔ مست*، *سگ ولگرد*، *بدها در آسایش می‌خوابند* و *میان بهشت و جهنم*، جزو بهترین فیلمهای «تریلر» اجتماعی زمانه قرار دارند. *ابله*، *زیستن* و *ریش قرمز* از نظر عمق تحقیقات روانشناختی و گسترهٔ چهارچوب تاریخی و اجتماعی، در مقام بزرگترین «رمانهای سینمایی» بعد از جنگ قرار دارند. *راشومون*، *هفت سامورایی*، *یوجیمبو*، *شبح جنگجو* و *آشوب*، سنت سینمای حماسی را همراه با یك نکته مسئله‌ای مدرن و شکوه تصویری غریب بازآفرینی می‌کند. *قلعهٔ عنکبوت*، *در اعماق* و *آشوب* می‌توانند در زمرهٔ اصیل‌ترین اقتباسهای سینمایی از کلاسیك‌های تئاتر جهانی قرار بگیرند. *دژ پنهان* یك فیلم ماجراجویانهٔ باور نکردنی است: *درسوازالا*، یك وسترن اکولوژیك نمونه‌ای. سینماگر با *رؤیاها* (۱۹۹۰) در سن هفتاد و نه سالگی، نخستین فیلم کاملاً رویایی سینمای مدرن را می‌سازد.

تنوع گونه‌ها، تنوع دستمایه‌ها، محیطها و شخصیتها، کوروساوا، مؤلفی نیست که متخصص یك تماتیك مخصوص باشد، مثلاً مانند ازوی بزرگ که متخصص داستانهای خانوادگی محیطهای نیمه بورژوا بود (این تنوع کثیرالاشکال مایه‌ها و گونه‌ها مانع از این نمی‌شود که تحقیقات کارگردان دارای پیوستگی مطلق نباشند. کوروساوا یك انتخاب کننده نیست. ما می‌توانیم در آثار او وحدت عمیقی را بیابیم. کافی است فهرست موجزی را از مشکلات و محیطهایی که فیلمهای کوروساوا به آنها پرداخته است، ردیف کنیم تا تنوع دلمشغولی‌های کارگردان روشن شود.

نفسانیات بشری: تب طلا (*دژ پنهان*)، جاه‌طلبی‌های لجام گسیخته (*قلعه عنکبوت* و *آشوب*)، دروغ (*راشومون*، *کینه* (*میان بهشت و جهنم*).

شورش علیه بدبختی، بی‌عدالتی، خشونت و فساد: *فرشتهٔ مست*، *سگ ولگرد*، *هفت سامورایی*، *بدها در آسایش می‌خوابند*، *در اعماق*، *یوجیمبو*، *سانجورو*، *ریش قرمز* و *دودسکادن*.

جنون جنگ: *شبح جنگجو* و *آشوب*.

اکولوژی: *رویاها* و *با ترس زندگی می‌کنم*.

سرکوب سیاسی: *بر دورهٔ جوانیمان افسوس نیست*.

نبرد علیه قدرت: *بدها در آسایش می‌خوابند*، *قلعهٔ عنکبوت*، *شبح جنگجو* و *آشوب*.

شناخت اسرار زندگی: *سوگاتا سانشیرو*، *سگ ولگرد*، *سانجورو*، *ریش قرمز* و *درسوازالا*.

جست و جوی مفهوم وجود: *ابله* و *زیستن*.

فداکاری در مقابل یك پیشامد: *زیباترین*، *بر دورهٔ جوانیمان افسوس نیست*، *جدال آرام*، *فرشتهٔ مست*، *هفت سامورایی* و *ریش قرمز*.

رویا: *یك یکشنبه شگفت‌انگیز*، *دودسکادن* و *رویاها*.

ماجرا: *مردانی که روی دم ببر پا گذاشتند* و *دژ پنهان*.

شخصیتهای فیلمها هم تنوع دارند: جوانهایی که به خودشان سپرده شده‌اند: «پسربچه» در *یك یکشنبه شگفت‌انگیز*، فرد اسکیزوفرن و «موش کوچك» در *ریش قرمز*، جوان دیوانه، دختری که مورد تجاوز قرار گرفته و پسری که زهر خورده در *دودسکادن*. جوانان داغ دیده از جنگ: *یك یکشنبه شگفت‌انگیز* و *جدال آرام*. جوانان بزهکار: *سگ ولگرد* و *میان بهشت و جهنم*. خرابه‌ها: *در اعماق* و *دودسکادن*. پیران فرزانه: رئیس ده در *هفت سامورایی* و *رویاها*، تامبای هنرمند در *دودسکادن*، *درسوازالا*، فرمانده نیروهای تاکدا

● آکیرا کوروساوا، همتای فیلمسازانی چون ایزنشتاین و داوژنکو که فیلمش به دفعات با آثار حماسی ایشان مقایسه شده است، بر این نکته اصرار دارد که سینما باید سراسر «حرکت» باشد.

● «قهرمانهای» کوروساوا، ابر انسان نیستند. بلکه «انسانهای خوش نیتی» هستند که به قول یکی از شخصیتها فرعی مکبث در پایان پرده دوم، «دوست دارند بد را به خوب مبدل کنند و دشمنان را به دوست».

● کوروساوا در شرح حال خویش، کار در سینما را با... کوهنوردی مقایسه می‌کند. «هردفعه که موضوعهای فیلم من را سانسور می‌کردند، من بلافاصله یکی دیگر می‌نوشتم، و سرانجام در این کار موفق شدم. در سی و دو سالگی، خودم را در پای کوه احساس می‌کردم. کار باقی مانده، تنها صعود از این کوه بود.»

در شبح جنگجو.

آدمهای پخته فیلم‌ها اصالت دارند و حرفه‌اشان بسیار متفاوت است: سامورایی، استاد هنر رزم، کارمند *(زیستن)*، هنرمند (نقاش و زن خواننده در *رسوایی*)، استاد دانشگاه *(بر دورهٔ جوانیمان افسوس نیست)*، پزشک *(فرشتهٔ مست، ریش قرمز و جدال آرام)* صنعتکار. *(بدها در آسایش می‌خوابند و با ترس زندگی می‌کنند)*، صاحبخانهٔ مال‌پرست *(ابله)*، وکیل *(رسوایی)*، پلیس، دزد، گنگستر و تاجر *(یوجیمبو)*، دهقان، گدا و... «کارگران، مهمترین غایبها در آثار کوروساوا هستند: آنها فقط قهرمانهای یك فیلم او، *زیباترین* هستند. اما می‌توان این اشاره را به سینمای ازو و میزوگوشی هم نسبت داد. کسانی که‌شخصیتهای فیلمهای کوروساوا را به دوبخش کارآموزان و سامورایی‌ها تقسیم می‌کنند، سخت در اشتباهند.

نمونهٔ محیطهایی که توسط سینماگر کاوش می‌شوند نیز وافر هستند: اماکن پست، زندان و دادگاه *(رسوایی)*، ادارهٔ پلیس، کلینیك و اداردهای دولتی *(زیستن)*، کارخانه و دانشگاه *بر دورهٔ جوانیمان افسوس نیست)*، ورزشگاه و کاباره *(فرشتهٔ مست و زیستن)*، تئاترهای حومهٔ شهر *(سگ ولگرد)* و مسافرخانه‌های ارزان قیمت. ما در این حد نیستیم که بگوییم آیا توکیویی که توسط کوروساوا توصیف می‌شود از توکیویی که در فیلمهای دیگر سینماگران ژاپنی نشان داده می‌شود، به واقعیت نزدیکتر است یا نه: با این وجود می‌توانیم اعلام کنیم که «برشهای عمودی» او از شهرداری، صراحتی تقریباً «نئورئالیستی» است (به نتیجه‌گیری فصل *یك یکشنبه شگفت‌انگیز* رجوع کنید). کوروساوا، نه تنها باز آفرینندهٔ گونهٔ حماسی ـ ماجراجویانه *(جیدایی ککی)* است، بلکه توانسته «شهر» را هم «تعریف» کند، یعنی قهرمان مشترك و بزرگ دو سوم فیلمهای او. شهری که او تنها به این راضی نمی‌شود مانند صنعتکار فیلم *میان بهشت و جهنم*، آن را از بالا نگاه کند، بلکه به اسرارآمیزترین گوشه‌های آن نیز سرك می‌کشد، هیچ رئالیستی مانند این نظاره‌گر نتوانسته اماکن پست را بدین ترتیب توصیف کند. با خواندن رمانهای داستایوفسکی می‌توان چهره سن پترسبورگ (لنینگراد) را در ذهن مجسم کرد: همان گونه که با تدوین بعضی از فصول منتخب فیلمهای کوروساوا می‌توان چهره و تاریخ پایتخت ژاپن در دوران بعد از جنگ را دوباره بنا کرد.

زائر ـ فیلسوف فیلم در *اعماق* می‌گوید: «مردمی وجود دارند و انسانهایی. مردم، زمینهایی هستند که در مقابل بذر، نامناسب‌اند، درحالی که انسانها، زمینهایی بارور هستند که هرچه در آن بکاری، سبز خواهد شد.» ما این تمایز را در آثار کوروساوا می‌یابیم. می‌توان در میان شخصیتهای فیلمهایش به دو دسته برخورد کرد: یکی دستهٔ آنهایی که انسان هستند (یا خواهند شد) و دستهٔ دیگر که انسان نیستند (یا نمی‌خواهند که باشند). «انسان یا ضدش» عنوان زیبای کتاب الیو ویتورینی نویسندهٔ ایتالیایی می‌تواند عنوان فرعی زیبایی برای کوروساوا باشد.

اما این تمایز میان «مردم» و «انسان»، میان «زنده» و «مرده» هیچ ارتباطی با جهان‌بینی نیچه‌ای در باب ابر انسانی ندارد. «انسانها»، «سامورایی‌های» کوروساوا ـ که ما هنگام بحث پیرامون فیلمهای *فرشتهٔ مست*، *هفت سامورایی* و *سانجورو* از آنها صحبت کردیم ـ

«سلسله مراتبی از روحهای برگزیده» و «نخبگانی از انسانهای برتر» را همان گونه که بعضی از منتقدان چپی سعی در القاء این مسئله دارند، شکل نمی‌دهند (ما به طور اخص به نوشتهٔ کوایشی یامادا تحت عنوان «سرنوشت سامورایی» که در مجلهٔ *کایه دو سینما* در ژانویه ۱۹۶۵ منتشر شده است، استناد می‌کنیم). آنها مانند دکتر سانادا، «فرشتکانی مست» هستند: انسانهایی هستند که داغ تضادها و تناقضها را بر تن خود دارند و قادر هستند تا اشتباهات خود را دریابند (شب *سوگاتا شانشیرو* در برکهٔ یخزده)، احساساتی بشوند و یا اشتباه کنند (*سانجورو*). کوروساوا آنطور که یامادا ادعا می‌کند، «رفتار متکبرانهٔ سامورایی» را تمجید نمی‌کند، بلکه ستایشگر فرزانگی، خودداری و فداکاری آنها در مقابل پیشامدهای بشری (کامبی و کیوزو در *هفت سامورایی*، سانجورو در یوجیمبو)، شجاعت (شینکن و نوبوکادو تاکدا، رؤسای قبیله در شبح جنگجو)، کشش آنها برای یافتن پختگی و کمال (دختران در *زیباترین* و بردوره *جوانیمان افسوس نیست*، *سوگاتا سانشیرو*، پلیس فیلم *سگ ولگرد* و...) است. تلاش موجود انسانی تازه، کشش / تحول اخلاقی موجود انسانی درحال شکل‌گیری به سوی شکل کاملتر و هماهنگ‌تری از زندگی ـ همانطور که می‌دانیم ـ یکی از بزرگترین مضمونهای آثار کوروساوا را که با داستایوفسکی مشترک است، شکل می‌دهد. (ترویا می‌نویسد: «در مرکز رمانهای داستایوفسکی، جست‌وجوی خدا و موجود انسانی تازه وجود دارد. شخصیتهای او تحت تاثیر بخشش و گذشت قرار دارند، در شك فرو رفته‌اند، نجات می‌یابند، فراموش می‌شوند، باز یافته می‌شوند و به جانب آگاهیهای وصف ناپذیری کشیده می‌شود.»)

«قهرمانهای «کوروساوا، ابر انسان نیستند، بلکه «انسانهای خوش‌نیتی» هستند که به قول یکی از شخصیتهای فرعی مکبث در پایان پرده دوم، «دوست دارند بد را به خوب مبدل کنند و دشمنان را به دوست». اگر آن «هفت نفر» قصد داشتند به «نخبگانی از انسانهای برتر» تعلق داشته باشند، به چه دلیل برای دفاع مجانی از یك روستا به ملاقات مرگ می‌شتابند؟ کوایشی یامادا برای پشتیبانی از تز تردید آمیز خود، روی شخصیت ریش قرمز تکیه می‌کند: قبلاً نیز مشاهده کرده بودیم که «نیچه‌گرایی» و «مکتب دگماتیك» پزشك، بیشتر متعلق به توشیرو میفونه بازیکر است تا سازنده فیلم. گذشته از هرچه که یامادا گفته‌باشد، کلینیك دکتر ریش قرمز یك «دژ سامورایی» نیست، بلکه «پناهگاهی است برای بینوایان». برای آنهاست که ریش قرمز در همه زمینه‌ها می‌جنگد، و نه برای تکیه بر یك «مکتب دگماتیك».

با مطالعه دقیق نوشته یامادا و قضاوتهای یك نقد«دگماتیك»، درمی‌یابیم که دلایل آنها نسبت به آرمانگرایی و جهان‌بینی فردگرای سینماگر، برروی تعصبی کنک بنا شده است. (سینماکر در سال ۱۹۸۱ به ما گفت: «تا زمانی که وجدان ـ آگاهی در سطح هرفرد عمل نکند، جامعه ترقی نخواهد کرد. لازم است تا هرشخص، من خویش را بیشتر به کار بگیرد».) یامادا با صراحت می‌گوید: بزرگترین گناه کوروساوا این است که «هرگز فیلمی در مورد انقلاب مردمی نساخته است». یامادا می‌نویسد: «به نظر می‌آید که کوروساوا قصد دارد بگوید که انقلاب از طریق فردگرایی یك موجود انسانی یا یك نرد برگزیده صورت می‌گیرد.» به نظر ما روی زمین، تنها «انقلابهای مردمی» وجود ندارد. در ضمن می‌توان همین اتهام را علیه ازو، میزوگوشی، فورد، تارکوفسکی، برکمان و نود و پنج درصد کارگردانهای سینمای جهان نسبت داد. کوروساوای «محافظه‌کار» به انسان اعتقاد دارد. او نیز می‌تواند مانند داوژنکو *(دفترچه یادداشت)* بگوید، «عشق حاکم بر من، اخلاق است». در اینجاست که باید انقلابی صورت بگیرد. کوروساوا در مورد داستایوفسکی گفته است: او با آنهایی که رنج می‌برند، رنج می‌برد. قوه عاطفه ابر انسانی» بسیاری از چهره‌های فیلمهای کوروساوا را فراموش ناشدنی می‌کند. بیشتر به یاد پزشك و بیمار فیلم *فرشتهٔ مست* باشیم، راهزن فیلم *راشومون*، «ابله»، کارمند شهرداری فیلم *زیستن*، کی کوشی‌یو دهقان سامورایی، تاهی زائر *(در اعماق)* و *درسواوزالا* شکارچی «اکولوژیست». و همچنین به *سوگاتا سانشیرو*، قهرمان زن فیلم بر *دوره جوانیمان افسوس نیست*، وکیل حقیر فیلم *رسوایی*، بازیگر مست، قمارباز و فاحشه فیلم *در اعماق*، اسکیزوفرن و «موش کوچك» فیلم *ریش قرمز* و روکوشان *(دودسکادن)*.

ما بیشتر شخصیتهای مذکر را یادآور شدیم. درست است که در آثار کوروساوا، کمتر زن وجود دارد (کوروساوا می‌گوید: «در هرصورت نزد جان فورد، زن بیشتر وجود دارد»). اما با وجود این که زنها، تنها در یك چهارم فیلمهای کوروساوا قهرمان یا قهرمان مشترك هستند، اما نمی‌توان او را بابت این تصمیم‌گیری متهم کرد. تنها می‌توان نتیجه گرفت که او همان جایگاه را به اندازه میزوگوشی و ازو به شور و روابط احساسی نمی‌دهد، زیرا همان گونه که بردیااوف در مورد داستایوفسکی می‌گوید: انسان شناسی او، «انسان شناسی ای مذکر است» و روح بشری از نظر او، مقدم بر همه جنس مذکر است». (بردیااوف ادامه می‌دهد: «جنس مونث مایه درونی تراژدی انسانی است... داستایوفسکی نه جذابیت شور را رسم می‌کند و نه زیبایی زندگی خانوادگی را. او فرد انسان را در یکی از لحظات خاص تقدیرش که تمام پایه‌های زندگی‌اش متزلزل شده است، انتخاب می‌کند. عشق به خودی خود هرگز پایان نیست، بلکه یکی از لحظات تقدیر بشری است... داستایوفسکی هرگز نمی‌تواند مانند تولستوی با قهرمانهای زنش زندگی کند. زنها فقط موقعی توجه او را جلب می‌کنند که در کارکرد با مرد قرار دارند. تقدیر بشری از نظر داستایوفسکی همان تقدیر شخصیتی یا تقدیر عناصر فردی در آفرینش بشری است، و این عناصر فردی از نظر او بیش از همه در مرد تحول پیدا می‌کنند و به همین خاطر نمی‌توان تقدیر شخصیت بشری را از طریق یك روح مونث ترسیم کرد. مرد از طریق شور، به زن می‌پیوندد: اما این شور به عنوان ماجرایی میان او (مرد) و شخص خودش باقی می‌ماند. شور او هرگز وی را به زن برگزیده‌اش نمی‌رساند...»

زن، در هفت فیلم کوروساوا *(زیباترین، بردورهٔ جوانیمان افسوس نیست، یك یکشنبه شگفت انگیز، راشومون، قلعه عنکبوت، سانجورو* و *آشوب)* دارای «شخصیتی» منزه و مستقل است. واتانابهٔ کارگر زن نمونه، یوکی دخترك بورژوا و ماساکوی کارمند، همگی به نحوی متقاعد کننده تجسم و بیانگر فداکاریها و تصمیمهای قهرمانانه هستند که سالهای سیاه دوران نظامی‌گری و اوائل بعد از جنگ را

برجسته می‌کنند. در فیلم *سانجورو*، این یك لیدی ـ همسر پیشکار ـ است که به قهرمان فیلم، سانجورو درس فرزانگی می‌دهد: «شمشیرهای خوب باید در غلافشان باقی بمانند!» زن آسیب دیده (خشنود) فیلم *راشومون* یکی از پیچیده‌ترین و زنده‌ترین پدیده‌های مونث سینمای مدرن است.

چهره تأثیرگذار زن در فیلمهای «مذکر» نیز دیده می‌شوند. تائه‌کو و آیاکو در فیلم *ابله*، دو خواهر و زن فاحشه در فیلم *در اعماق*، دارای پیچیدگی الگوهای ادبی هستند که این شخصیتها به آنها ارجاع می‌شوند. بیمار جوان و فرشته صفت فیلم *رسوایی*، پرستار فیلم *جدال آرام*، شینو، این دخترك دهقان خجالتی و پرشور که به خودش جرأت می‌دهد تا به جوانترین عضو «هفت سامورایی» دل ببندد، اسکیزوفرن جوان و «مومنه» فیلم *ریش قرمز* و دختر لال فیلم *دودسکادن* تنها شخصیتهای ساده و فرعی نیستند: آنها تجسم کننده بخشش، نگرانی، کنجکاوی، شور و مهربانی جاودانه جنس مونث هستند.

کوروساوا همچنین می‌داند چگونه جنبه خیالی پهنه زنانیت زن را ارائه دهد. می‌توان در مورد آساجی، «لیدی مکبث» فیلم *قلعه عنکبوت* و لیدی کائده (*آشوب*)، فیلمساز را به داشتن تمایلات ضد زن متهم کرد. اما از نظر کوروساوا، این دو جرثومه بدی، دلایل انسانی بسیار موجهی در اختیار دارند: آساجی «حامله» است (تنها یك سینماگر که قادر به درك زنها باشد می‌تواند یك «لیدی مکبث» حامله تجسم کند!)، و کائده باید انتقام پدر و قبیله خود را بگیرد، اندکی مانند کریمیلد در *نیبلونگن‌های* فریتزلانگ.

همانطور که قبلاً دیدیم، کوروساوا یك متخصص سینمای پرهیجان است (فورد می‌گفت: «بهترین سینما، سینمایی است که هیجان آن طولانی باشد و دیالوگ‌های آن کوتاه، سلسله‌ای از نماهای ساده، زیبا و پویا»). سینماگر ژاپنی در زمان فیلم *ابله* می‌گفت: «چه چیز فوق‌العاده‌ای است اگر یك فیلم پرهیجان بتواند در همان حال مدعی باشد که جامعه را ترسیم می‌کند. این همیشه رؤیای من بوده است». این رؤیا در فیلمهای موفق او به واقعیت می‌پیوندد: ایز استاد سینمای پرهیجان موفق می‌شود تا شخصیتهای پیچیده ک انسانیتی عمیق و گرم دارند، برروی پرده بیافریند. شور (و شفقت) به انسان نزد او با قابلیتهای مکاشفه روح که بیش از پیش در سینمای معاصر کمتر حضور دارند، اتحاد دارد. جیانی روندولینو در سال ۱۹۸۵ و پس از مرور آثاری که تلویزیون ایتالیا بر فیلمهای کوروساوا داشت، اعلام کرد: «کوروساوا به راحتی از توجه به امور برونی می‌گذرد و به جست‌وجوی انگیزه‌های درونی آنها می‌پردازد، از نمایش برونی محیطها و شخصیتها می‌گذرد و به مکاشفه تراژیك آنها، جست‌وجوی جوهر چیزها و دوام و بقا شرایط انسانی می‌پردازد. نزد او اضطرابی وجود دارد که از پس، یا بهتر گفته باشیم از «درون» تصاویر ساطع می‌شود، گویی دوربین موفق شده از فراز دیوار ظواهر و قراردادها عبور کند تا آن روی چیزها و موجودات بشری را نشان دهد.»

همان گونه که تونی ریچاردسون سینماگر می‌گوید: «همچون نظاره‌گری روانشناخت، رفتار را تحلیل می‌کند»، ـ پیش از این نیز ملاحظه کرده بودیم که کوروساوا می‌داند چگونه انسان راباتمام

پیچیدگی‌هایش نشان دهد: شفقت و بی‌رحمی، شکوه اخلاقی و تباهی. او از مکتب داستایوفسکی فراگرفته است تا برروی «ورطه قلب انسان» خم شود و از اولین فیلمش سعی کرد تا از طریق تضاد دو شخصیت متناقض، دوگانگی موجود بشری را به صحنه بیاورد: *سوگاتا شانشیرو* و *که نوسوکه هیگاکی*.

کوروساوا در صفحه ۱۴۹ زندگینامهٔ خود می‌نویسد: «سانشیرو از سنگی تراشیده شده که با صیقل یافتن، نوری بسیار شفاف ساطع می‌کند. هیگاکی نیز از همین نوع ماده ساخته شده که اگر به نحو مناسبی صیقل یابد، به جواهری تابناک تبدیل می‌شود، اما مردم چیزی دارند به نام تقدیر. این تقدیر آنقدر که به نحوه انطباق شخصیت فردی آنها به محیط اطراف و موقعیت اجتماعی‌اشان وابسته است، به خود محیط اطراف با موقعیت اجتماعی آنها ارتباط ندارد. از یك سو مردمی وجود دارند که در آن واحد صالح و فرمانبردار هستند و اجازه نمی‌دهند تا محیط اطراف و موقعیت اجتماعی‌اشان، بهترین چیزی را که دارند نابود کند، درحالی که بسیاری از افراد مغرور و جنگ طلب کارشان به متلاشی شدن توسط محیط اطراف و موقعیت اجتماعی‌اشان می‌انجامد. سوگاتا شانشیرو به دسته اول تعلق دارد و هیگاکی به دسته دوم. من به طور شخصی تصور می‌کنم که سرشتم شبیه به سرشت سانشیرو است، اما به طرز عجیبی به جانب خلق و خوی شخصی مانند هیگاکی کشش دارم، و به همین خاطر هم هست که مرگ هیگاکی را با ملایمت بسیاری ترسیم کردم.»

سوگاتا شانشیرو ـ که نوسوکه هیگاکی، دکتر سانادا و موراکامی کنکستر *(فرشتهٔ مست)*، موراکامی پلیس و یوزای دزد *(سگ ولگرد)*، ابله و آکاما / رزکوزین *(ابله)*، کوندو صنعتکار و تاکه‌اوشی دانشجو که قصد دارد او را نابود کند *(میان بهشت و جهنم)*: فیلمهای کوروساوا برروی تقابلها بنا شده است: سینماگر به جانب تضادها، و همانگونه که بردیا اوف در مورد داستایوفسکی می‌گوید به سمت «برخورد پرهیجان متضادها، کشش دارد»، چرا که خود او نیز یك انسان کنتراستها (تضادها)ست. از نظر شکل‌گیری: او هنرمندی است که میان غرب و شرق (همان گونه که در فصل اول دیدیم) تعادل دارد. از نظر ذائقه: او حتی در زندگی نیز به هرآنچه که درحد افراط است، دلبستگی دارد و احساسات نیرومندی به‌دست می‌آورد، سرمای شدید *(ابله)*، کرمای بیداد کننده *(سگ ولگرد)*، طوفان عظیم *(راشومون)* و مه زیاد *(قلعه عنکبوت)*. از نظر طبیعت: تمام کسانی که او را به طور شخصی می‌شناسند، از تضاد عجیبی که میان قامت بلند او ـ هیکل و دستهایی شبیه به نجارها ـ و لطافت تقریباً زنانه‌ای که چهره‌اش ظاهر می‌کند، متعجب هستند. او در زندگینامهٔ خویش می‌نویسد: «من دارای اخلاقی عصبانی هستم، که سریعاً خشمناك می‌شود و این عیوب با گذر زمان اصلاح نشده‌اند. هنوز هم برایم پیش می‌آید که مانند یك ترقه از شدت عصبانیت، بترکم.» اما وی اضافه می‌کند: «من ضعیف به دنیا آمدم، و برای مقاومت در مقابل عدالتهایی که زندگی به وجود می‌آورد، نقاب یك فرد نیرومند را می‌زنم. من به دسته ضعیفها تعلق دارم».

ساتیا جیت رای که طی مسافرتی در سال ۱۹۶۷ به توکیو با کوروساوا ملاقات کرده، می‌نویسد: «این ژاپنی بلند قامت، خم شده بود و چنان فروتنی‌ای را به نمایش می‌گذاشت که با حالت ظاهری‌اش سنخیت داشت، چشمان نیك خواهش، بیشتر از اینکه یك لبخند آنها را کشیده باشد، کشیده به نظر می‌رسیدند صدای او لطیف و خفه بود. تمام این چیزها، تضاد غیرمنتظره‌ای را با آن تصویر خشونت‌آمیزی که فیلمهای ساموراییاش عرضه می‌کردند، داشت. اما یافتن آدمهایی اسکیزوفرن نزد آدمهای نمایش کم نیست، و من می‌دانستم که کوروساوا، خون سامورایی دارد. من تصویر لجام گسیخته دیکری از او را با خود داشتم که با تمام خشم کنترل شده یك سامورایی واقعی، وارد یك صحنه نبرد می‌شود. مبارزه‌های کوروساوا به خشونت بارترین مبارزه‌هایی که هرگز روی پرده دیده نمی‌شوند، تعلق دارد.»

نخستین تصاویری که با یادآوری فیلمهای کوروساوا به ذهنمان می‌آید، نماها و صحنه‌هایی هستند که تناقض در آنها سخت نمایان هستند: بخشش و خشونت، ایستایی (تامل) و پویایی لجام گسیخته (کنش، خشونت). «برخورد پرهیجان متضادها» که بردیا اوف در مورد داستایوفسکی می‌گوید، نه تنها میان یك صحنه (سکانس) با صحنه دیگر قابل لمس است، همانگونه که تناوب مکاشفه ـ کنش می‌خواهد، بلکه می‌توان آن را در داخل خود نما نیز مشاهده کرد. در اینجا به طور در هم برهم چند نمونه از این تصاویر شوك دهنده را که راز آنها در اختیار کوروساوا است، می‌آوریم: میخك سفیدی که در آب بدبوی یك برکه پر از کثافت انداخته شده است *(فرشتهٔ مست)*. خونی که قطره‌قطره از یك زخم، بر فرشی از گل در یك بیشه‌زار سرازیر می‌شود *(سگ ولگرد)*. صدای کلوله‌ای که ناگهان آسایش یك کردش بیلاقی را در تپه‌های کیوتو از بین می‌برد *(بر دورهٔ جوانیمان افسوس نیست)*، یا جادوی یك کنسرت شبانهٔ نی در زیر خاکریز کم شیب یك قصر مورد تهاجم قرار گرفته *(شبح جنگجو)*. زن جادوگر مهربانی که از میان انبوه موهای خود، سوزنی در می‌آورد تا گلوی پزشك جوان بی‌تجربه را سوراخ کند *(ریش قرمز)*. گریه‌های پایان ناپذیر یك زن که جلوی چشمان شوهر دست و پا بسته‌اش، مورد تجاوز قرار می‌گیرد و ناکهان آن گریه‌ها به خنده‌ای نیش‌دار و تحقیرآمیز تبدیل می‌شود *(راشومون)* و...

«برخورد پرهیجان متضادها» همچنین در تغییرات «تمپو» و ضرباهنگ نیز دیده می‌شود. ما به کرات اشاره کرده‌ایم که خشونت نزد کوروساوا به طور ناکهانی و اغلب پس از عنوان‌بندی فیلم آزاد می‌شود: ظهور چهل راهزن برفراز تپه‌هایی که بریك روستای آرام مشرف هستند *(هفت سامورایی)*، دزدیده شدن هفت تیر در یك قطار شهری شلوغ و تعقیب پرهیجان دزد *(سگ ولگرد)*، عملیات خطرناکی در میان طوفان و در جبهه *(جدال آرام)*... سینماکر بی‌آنکه قانونی را مقرر کرده باشد، تصریح می‌کند: «فیلمهای من به طور ناکهانی شروع می‌شوند، آغاز آن دراماتیك است و روایت را اعلام می‌کند.» مثلا شبح جنگجو با هفت ـ هشت دقیقه نمای ثابت آغاز می‌شود (ملاقات شینکن و بدل خود)، سپس به طور متضاد، این تصویر به پایین آمدن برق آسای قاصد از پله‌هایی که مملو از سربازان جنگ دیده ا... برش داده می‌شود. کنترپوان فوق‌العاده آهنگ فیلمهای کوروساوا. زیربار کلیشه‌های از پیش تعیین شده نمی‌رود، بلکه دارای آرایشی است که به کونه‌ای نمونه‌وار، موسیقیایی است. تا آن

حد که دانالدریچی توانست در مورد ساختار فیلمهای او بنویسد که از قوانین «فرم ـ سونات» پیروی می‌کنند: مقدمه، تم، پرداخت و تکرار. قطعاً برای صحبت از پویایی آثار کوروساوا، ارجاع به زمینه موسیقیایی می‌تواند بسیار مناسب باشد، همان گونه که برای بحث در مورد جنبه‌های بصری سینمای میزوگوشی، باید به زمینه‌های تصویری ارجاع شود، اما نباید مسئله را خیلی تئوریک کرد.

در هرصورت بسیار جالب خواهد بود اگر یک روز فصلی پیرامون ارتباطات بسیار وسیعی که میان کوروساوا و موسیقی وجود دارد، نوشته شود، و همچنین در مورد شیفتگی او نسبت به موسیقی‌دانهای برجسته مانند شوبرت رمانتیک و محزون (او دست کم سه بار از موسیقی وی در فیلمهایش سود برده است: «سمفونی ناتمام» در فیلم *یک یکشنبه شگفت انگیز* و کوئینتت« Truite » در فیلم *میان بهشت و جهنم*) و هایدن: وضوح، پاکی و طنز هایدن، کوروساوا را بسیار تحت تأثیر قرار داده و از ابتدا (سمفونی شماره ۹۴ و « Surprise »وی، *لیتموتیف ریش قرمز* را تشکیل می‌دهند.) او را نه تنها به عنوان یک غول تلقی می‌کرده، بلکه وی را در زمینه‌های انسانی نیز الگو قرار داده است. کوروساوا یک بار به ما گفت: «دوست داشتم مانند او زندگی کنم، یک زندگی خلاق و جست‌وجوگر، به دور از هرگونه تأثیرات ذوقی، یک زندگی موزون و به طرز فوق‌العاده پربار.» همین که یک شرقی، زودتر و بهتر از اروپاییان به نبوغ این بزرگمرد اتریشی پی برده، دلیلی بر نبوغ کوروساوا، این سینماگر پلهای بزرگ بین فرهنگها است.

احتمالاً راز پویایی کوروساوا (در سینمای او به نظر می‌آید همه چیز تکان می‌خورد، می‌لرزد، حتی زمانی که دوربین ثابت است. مسئله‌ای که در نگاه اول، اغلب به چشم نمی‌آید) در تدوین نهفته است. سینماگر که توسط تیم همیشگی‌اش به عنوان «بزرگترین تدوین‌گر جهان» تعریف می‌شود، توضیح می‌دهد: «تدوین یعنی سازماندهی هرآنچه فیلمبرداری شده است. از نظر من، فیلمبرداری یعنی پیش درآمد و تدارکات تدوین.» ریچی می‌نویسد: «با وجود اینکه کوروساوا، اهمیت بسیاری را به تصاویر می‌دهد، اما حیات فیلمش را در سالن تدوین باز می‌آفریند. برش در فیلمهای او فراوان است، لیکن با چنان مهارتی انجام می‌شود که به نظر نامرئی می‌آید، جریان تصاویر دارای تداوم طبیعی معجزه‌آسایی است، مانند توالی «تمپوها» در یک قطعه موسیقیایی استراوینسکی.»

«تداوم معجزه آسایی» که ریچی از آن صحبت می‌کند به این امر مربوط می‌شود که سینماگر هر صحنه‌ای را پس از فیلمبرداری تدوین می‌کند. بدین ترتیب تیم سازنده فیلم می‌توانند «راش‌ها» را تدوین شده ببینند. سینماگر به ما می‌گوید: «در پایان فیلمبرداری، تنها لازم بود تدوین صحنه پایانی را انجام دهیم. البته مسئله تعادل کلی هم مطرح است، چیزی که یک تدوین نهایی می‌طلبد، اما این کار سریع انجام می‌شود، این کار را دو روزه انجام می‌دهم. از نظر من تدوین یک فیلم مانند پختن اسپاگتی برای ایتالیایی‌هاست! حتی اگر فیلم خام زیادی مصرف بکنم، باز هم موقع فیلمبرداری چگونگی تدوین را در ذهنم دارم.»

لیکن با صحبتهایی که پیرامون تدوین در بالا آمد ـ لحظه‌ای که فیلم جان می‌گیرد ـ نباید چنین نتیجه گرفت که کارگردان مراحل دیگر

ساخت فیلم را بی‌ارزش می‌شمارد. فیلمنامه برای او جایگاه مهمی دارد. همان گونه که در فصل اول مشاهده کردیم، کوروساوا یک فیلمنامه‌نویس عالی است: حدود پانزده فیلمنامه او توسط سینماگران دیگر بر روی پرده رفته‌اند. او می‌گوید: «فیلمنامه، استخوانبندی فیلم است. اگر ساختار مستحکم نباشد، آدم وسوسه می‌شود تا تصاویری بیافریند که سوراخها را پر کند، اما قطعاً این عمل نمی‌تواند به طور مطلق کاستی‌های بنیادی را از بین ببرد. اولین کاری که یک کارگردان باید انجام دهد این است که یک فیلمنامه خوب بنویسد. اما این بدان معنی نیست که فیلمنامه، همه چیز است. تنها حسنی که فیلمنامه برای من دارد این است که اجازه می‌دهد مطالعاتم در باب انسان عمیق‌تر شوند. من به طور کلی سعی می‌کنم تا صحنه اول را به طور بصری تجسم کنم: این مشکل‌ترین کار است، حتی اگر در آن زمان خاص، خطوط اصلی نمایش را در سر داشته باشیم. به عنوان مثال یافتن آغازی برای فیلم زیستن بسیار مشکل بود یک روز در قطار نشسته بودم به طور تصادفی این فکر به ذهنم آمد که فیلم را با عکس رادیولوژی معده آغاز کنم... فیلمنامه را با تعداد زیادی از همکاران می‌نویسم تا بدین ترتیب در دام یک بعدی‌نگری گرفتار نشویم. وقتی تنهایی به نوشتن فیلمنامه مشغول شوید، فقط یک جنبهٔ چیزها، همانی که بیشتر به دل شما می‌نشیند را، می‌بینید، وقتی چندین دست به کار گرفته می‌شوند، جسم را تحت زوایای مختلفی پرداخت می‌دهید. همکاران همیشگی من (اوگونی، هاشیموتو، کیکوشیما) از دوستانم هستند و این مسئله مهمی است. وقتی قرار است چندین هفته در اتاق یک هتل زندانی باشی، بحث و مشاجره احترازناپذیر است.»

کوروساوا برای نوشتن، سیاق خاصی ندارد. تنها قاعده او: در خدمت شخصیتها بودن. «من هرگز از یك پیام یا یك ساختار از پیش تعیین شده شروع نمی‌کنم. می‌گذارم تا به طور کامل توسط شخصیتها هدایت شوم. اگر آنها زنده و واقعی باشند، باید به طور طبیعی شما را راه ببرند.»

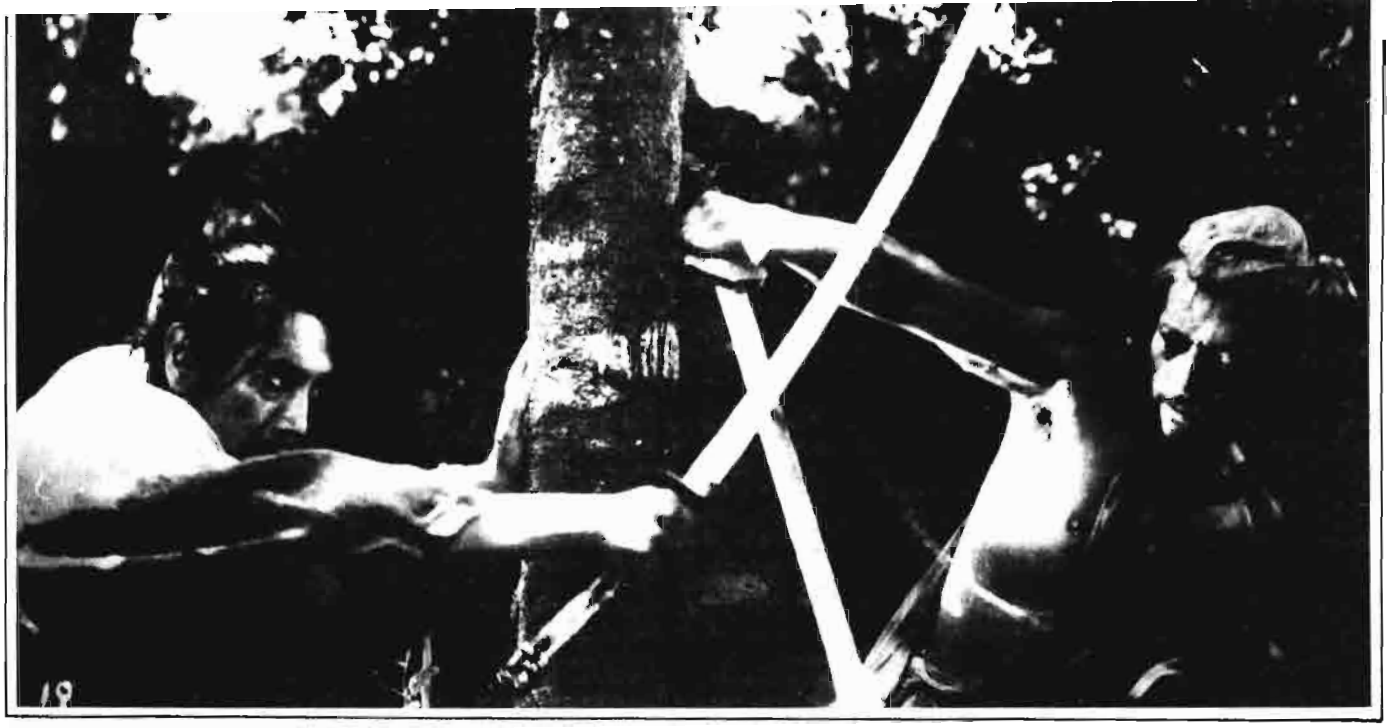
کوروساوا، استاد هنر تضادها، در استفاده از نوار صوتی نیز خودش را به رخ می‌کشاند. صدا و موسیقی یك همراهی ساده را در فیلمهایش تشکیل نمی‌دهند، آنها اغلب با افزایش قوه احساسی خود، یك کنترپوان مؤثر برای تصاویر می‌سازند.

مثالها فراوانند. نغمه مسخره‌آمیز «والس فاخته‌ها» (فرشته مست)، صفیر کوشخراش تیرها (*قلعه عنکبوت*) کشف تراژیك محکومیت مرگ را نزد دو قهرمان فیلم برجسته می‌کند. صدای ستوده‌آور زنگی که توسط باد تکان می‌خورد و صحنه طولانی ملاقات غیرمترقبه آن عاشق و معشوق از هم جدا را در فیلم ریش قرمز همراهی می‌کند، جدایی آنها را دلخراش‌تر می‌کند و خودکشی دختر را از پیش ترسیم می‌کند. تنها کوروساوا می‌توانست به یك رو به موت بگوید تا یك آواز یا سرودی در باب زندگی و عشق زمزمه کند (پایان فیلم زیستن). در نبردهای فیلم شبح جنگجو ـ همان گونه که قبلاً دیده‌ایم ـ اصوات بر تصاویر القاء و حتی بعضاً جانشین آنها می‌شوند. غیبت صدا در اولین بخش تسخیر قصر در فیلم *آشوب*، جنبه رویایی آخر زمان را که از سپیده‌دم در اطراف قصر زندان آغاز شده است، برجسته می‌کند.

کوروساوا استاد پویایی و تدوین، یك «نقاش» اصیل و یك سازنده بزرگ تصاویر سینمایی نیز هست. یك کواهی غیرمستقیم، خبر از فیلمنامه‌های مصور با ارزش او می‌آورد: کوروساوا پیش از ساختن چند فیلم آخرش، حدود صد نقاشی رنگی کشیده است. او به ما گفت: «نقاشی کردن، یك نوع مجسم کردن تصاویر فیلم است، اکاهی یافتن از آن دوره، لباسها و شخصیتها و نیز آغشته شدن به روح داستان است. دیکر اینکه مبارزه‌ای است مقابل سرنوشت: اکر یك فیلم در ادامه کار نتواند ساخته شود، دست کم آثاری از آن «نقاشی‌ها باقی می‌ماند».

کوروساوا به کمك چشم نقاش خود، می‌داند چگونه تصاویری را برروی پرده بیافریند (ربطی به فرمالیسم ندارد) که دارای زیبایی تجسمی و قوه احساسی نادری هستند، بر اثر تصادف نیست (برنارد تاو می‌کوید) اکر زمان یادآوری آثار او، تصاویر ـ مجموعه‌ای از لحظات برتر ـ به کونه‌ای بخصوص در ذهن متبادر می‌شوند: کل لوتوسی که به طرزی سحرآمیز مقابل چشمان سوکاتای جوان که تا شانه در آب برکه فرو رفته است، «منفجر» می‌شود، واتانابه که با خواندن آوازی در یك شب زمستانی روی تاب با زندکی وداع می‌کوید، هذیان ابله و سقوط او در جنون. او در جوارقاتل لیدی کانده که کیمونوی خود را با ضربات خنجر به طرز غیظ الودی می‌درد، و اشیزو (مکبث) و دوستش که در مه کم شده‌اند وهمان مسیر را در هزار توی جنکل سحرآمیز به طرز بی‌پایانی دوباره طی می‌کنند... حتی اکر کوروساوا بیشتر به موجود بشری اهمیت می‌دهد تا دکور، لیکن طبیعت را به همان خوبی میزوگوشی فیلمبرداری می‌کند.

● کوروساوا به کمك چشم نقاش خود، می‌داند چگونه تصاویری را برروی پرده بیافریند، که دارای زیبایی تجسمی و قوه احساسی نادری هستند، بر اثر تصادف نیست اگر زمان یادآوری آثار او، تصاویر ـ مجموعه‌ای از لحظات برتر ـ به گونه‌ای بخصوص در ذهن متبادر می‌شوند: گل لوتوسی که به طرزی سحرآمیز مقابل چشمان سوگاتای جوان که تا شانه در آب برکه فرو رفته است، «منفجر» می‌شود، و اتانابه که با خواندن آوازی در یك شب زمستانی روی تاب با زندکی وداع می‌گوید، هذیان ابله و سقوط او در جنون. او در جوار قاتل لیدی کائده که کیمونوی خود را با ضربات خنجر به طرز غیظ‌آلودی می‌درد، و اشیزو (مکبث) و دوستش که در مه کم شده‌اند و همان مسیر را در هزار توی جنگل سحرآمیز به طرز بی‌پایانی دوباره طی می‌کنند... حتی اکر کوروساوا بیشتر به موجود بشری اهمیت می‌دهد تا دکور، لیکن طبیعت را به همان خوبی میزوگوشی فیلمبرداری می‌کند.



سینماگران دیگر در مورد کوروساوا نظر می‌دهند

این امر که او غربی‌ترین، و در نتیجه از نظر جهانی مشهورترین سینماگر ژاپنی شناخته شده (این مهم را در فصل اول یادآور شده‌ایم) در آخر به ضرر کارگردان هفت *سامورایی* انجامید. بعضی از منتقدین «ترقی خواه» (چپ افراطی) که نسبت به بینش کلاسیک او از یك سینمای مبتنی بر تدوین، ارجحیت دادن او به مشکلات اخلاقی در قبال منازعات اجتماعی و سیاسی و «محافظه کاری» فرضی وی میانه خوشی نداشتند، و خودشان نیز شیفته پلان ـ سکانس بودند، رویشان را از کوروساوا برگرداندند.

در عوض سینماگران بزرگ و زنده (آدمهای اهل فن بهتر می‌توانند ارزشهای ماندنی را باز شناسند)، هرگز دست از تعریف و تمجید از آثار و هنر او برنداشتند. ما تحقیق کوچکی انجام دادیم و متوجه شدیم که کوروساوا نه تنها «مورد علاقه» کلاسیك‌هایی همچون فورد، برگمان، آنتونیونی، فلینی، کوبریك، آلتمن، بن، وودی آلن، کوبایاشی، ایمامورا، وایدا، تارکوفسکی و ساتیا جیت رای است، بلکه «جوانها» نیز به او علاقه‌مند هستند: اسکورسیسی، کاپولا، اسپیلبرگ، چیمینو، بلوکیو، هرتزوگ، اسکولیموفسکی و زانوسی.

فلینی گفته است: «من نزد او نمایش مطلقی را که در آن واحد قصه، داستان، روایت، رمان، افسانه اخلاقی و پیام است، حس می‌کنم، و سینمایی را که در تمام وسیله‌های بیانی اش به کار گرفته شده، از نمای عمومی تا جزئیات یك قاب ثابت در پر جنب و جوش‌ترین فصل فیلم، از دور تند تا دور کند. من شوق، سلامت یك هنرمند واقعی، سخاوتی در روایت را که می‌تواند با بالزاك رقابت کند، دستمایه‌های جاودانی، جنگ و صلح، خونی که جریان دارد، پرده را قرمز می‌کند و این قلب بزرگ را به تپش وامی‌دارد، قلب این خیمه شب باز فوق العاده را که به نظر می آید فیلمی طولانی و پایان ناپذیر درباره دنیای دیروز و امروز و کاملاً بازآفرینی شده، می‌سازد، حس می‌کنم (...) کوروساوا موفق می‌شود با گسستن از قواعد سنتی روایت، و با وارد کردن غیرمترقبه یك تابلوی ثابت در صحنه، احساس یك زمان متفاوت، نوعی معجزه بیانی را به تماشاگر انتقال دهد. (فدریکو فلینی در کتابی که داریو زانلی به وی اختصاص داده است).

آنتونیونی گفته است: «کلاسیك‌ترین ژاپنی است، یك «سامورایی» مدرن. او تنها یك سینماگر بزرگ نیست، بلکه انسانی است با کیفیتهای عالی و قدرت اخلاقی فوق العاده.»

ساتیا جیت رای نوشته است: «حتی کم اهمیت‌ترین آثار او نیز شاهدی هستند بر تسلط فنی اعجاب آوری.» آلتمن نیز گفته است: «بعد از دیدن یکی از فیلمهایش، من بلافاصله سبك استفاده او از دوربین را برای یك سریال تلویزیونی که آن زمان درحال ساختنش بودم، به کار گرفتم.» آرتورپن اعلام کرده (رجوع کنید به جزوه‌ای که انجمن ژاپن نیویورك در سال ۱۹۸۱، به مناسبت مرور آثار کوروساوا به چاپ رسانده است): «او به دسته‌ای از کارگردانها تعلق دارد که واقعاً فوق العاده هستند. گستره کارهای او اعجاب آور است. تاثیرات او در تمام سینمای جهانی مشهود است. من بسیار از او الهام گرفته‌ام.»

کاپولا گفته است: «اکثر کارگردانها در دوران کاری خود، یك شاهکار دارند که آنها را مشهور کرده است: شاهکارهای کوروساوا به هشت، نه فیلم می‌رسد. او یکی از دو، سه استاد سینمای امروز است.» هرتزوگ و چیمینو جملات مشابه‌ای را بیان کرده‌اند. ورنر هرتزوگ گفته است: «من با شنیدن نام کوروساوا، تعظیم می‌کنم. او یکی ازبزرگترین سینماگران دوران است.» و مایکل چیمینو: «او کاملترین کارگردانی است که من می‌شناسم: فیلمهای او از همه بهتر ساخته، تدوین و فیلمبرداری شده‌اند، آنها دارای پربارترین پویایی درونی و ابداعات بصری هستند.»

اگر *اینك آخر زمان*، اندکی مدیون *هفت سامورایی* است، لیکن جنگ *ستاره‌ها*، بسیار به دژ *پنهان* مدیون است: جورج لوکاس خودش به این مسئله اذعان دارد: «طراوت و خلاقیت کوروساوا هنوز هم منبع الهام من و دانشجویان سینما است. کوروساوا موفق می‌شود از طریق سبك گرافیك کاملاً نیرومند خود و حس کمال خویش تا سر حد ریزترین جزئیات، تماشاگر را وارد رویاهای حماسی خود و خیالاتش بکند، به همان خوبی درك پر حرارت و عمیق او از زندگی‌های فردی. او با چنان حالتی تصاویر اصوات را هماهنگ می‌کند که منتقل کننده نیات هستند، نیاتی که تنها از طریق کلمات

● متوجه شدیم که کوروساوا نه تنها «مورد علاقه» کلاسیک‌هایی همچون فورد، برگمان آنتونیونی، فلینی، کوبریک، آلتمن، پن، وودی آلن، کوبایاشی، ایماموورا، وایدا، تارکوفسکی و ساتیا جیت رای است، بلکه «جوانها» نیز به او علاقه‌مند هستند: اسکورسیسی، کاپولا، اسپیلبرگ، چیمینو، بلوکیو، هرتزوگ، اسکولیموفسکی و زانوسی.

می‌توانند بیان شوند.»

در زمینه تاثیرات کوروساوا بر هموطنانش، تنها به توضیح پر قدرت ماساکی کوبایاشی، کارگردان فیلمهای *هاراگیری* و *شرایط انسانی* بسنده می‌کنیم: «فیلمهای کوروساوا تأثیر فوق العاده‌ای را بر سینماکران کشور من گذاشته است. امکان ندارد بی‌آنکه به این استاد بزرگ ارجاع شود، ازسینمای ژاپن صحبت بشود.» شوهی ایماموورا به ما گفت: «پس از دیدن فیلم فرشتهٔ مست بود که تصمیم گرفتم سینماکر شوم.»

منتقدان اروپایی در دهه پنجاه، به رو در رو گذاشتن کوروساوای غربی با ازو و میزوگوشی که ژاپنی‌تر شناخته می‌شدند، تفریح می‌کردند. این مسئله، مشاجره بی‌ربطی بود، که در ضمن پیشتر از این نیز وجود داشته است. با زن در سال ۱۹۵۷ به تروفو می‌نویسد: «از کوروساوا متنفر بودن برای دوست داشتن میزوگوشی، این نازل‌ترین مرحله درک است. کوروساوا آن سوی شیب کوه است. در هنر یك رکهٔ تاملی وجود دارد و یك رگه اکسپرسیونیستی...» مارسل مارتن هم در سال ۱۹۵۷، دیدگاهی درست دارد. «میزوگوشی یك کلاسیك، معتدل و اسرارآمیز است، کوروساوا خشمناك و رمانتیك است. سینما از نظر اولی یك شیوه است، او از طریق تصاویر، اندیشه‌هایش را به تماشاگر منتقل می‌کند، از نظر کوروساوا، سینما یك پایان است، اوتصاویری راکه ازطرفی داستان هم‌تعریف می‌کنند، بر تماشاگر تحمیل می‌کند...» (تنها نقطه مشترك میان این دو استاد سینمای ژاپن، انتخاب فرهنگی است: علایق میزوگوشی به پیکاسو، موپاسان، برنارد شاو، بالزاك و... بزهمگی روشن است.» مارتن چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «انتخاب یکی از این دو نفر به سلیقه‌های شخصی ربط دارد» (ایماژ اسون، شماره ۱۱۸).

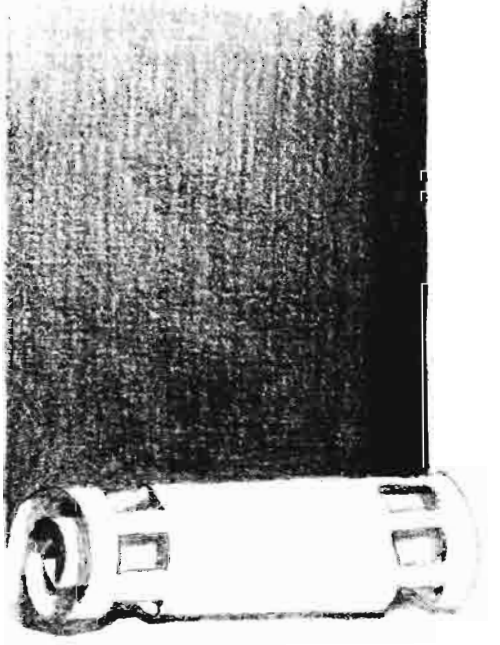
از نظر ما، سلیقه شخصی، ما را برآن وا می‌دارد تا انتخابی به عمل نیاوریم: ما به همان اندازه که از سختی زاهدانه و هماهنگی ازو خوشمان می‌آید، به واقعگرایی جادویی و زیبایی درخشان و کلاسیك میزوگوشی نقاش علاقه‌مندیم، به نیروی عصبی، حرارت، کمدی و کارآیی نمایشی سینمای کوروساوا نیز مجذوبیم. ما نزد او، کیفیتی نادر، یعنی «فوردگونه» را تحسین می‌کنیم، همانی که تقریباً حوصله تماشاگر سر نرود. (آیا می‌توان این مسئله را به دو «کلاسیك» دیگر سینمای ژاپن تعمیم داد؟) همان گونه که سلین در مورد شکسپیر می‌گوید: «نزد او، خنده وجود دارد، چیزی که عظیم است، وقتی در آن واحد تراژدی و کمدی را داشته باشید، برده‌اید.»

خنده‌هایی‌که خلع سلاح می‌کنند و طنز، سلاحهای مؤثری هستند علیه «وسوسه‌های» ملودرام، تعلیم داد نهایی به سبك کاپرا و نمادگرایی که ـ مادر فصلی تحت عنوان «وسوسه ملودرام» به آنها پرداختیم ـ و از نقاط‌ضعف کوروساوای جوان به حساب می‌آمدند (همان گونه که در فیلمهای اولیه فورد، مانند سه مرد خبیث (۱۹۲۶) این مسئله وجود داشته است: سه قهرمان فیلم که در پایان کار سوار بر اسب به طرف خورشیدی غروب کرده، می‌روند و یادآور مسیح و دو دزدی هستند که برروی زینهایشان به صلیب کشیده شده‌اند). کوروساوا از سال ۱۹۵۰ به بعد، از این نقاط ضعف خلاصی می‌یابد و سبك کارش، با حفظ محدودیت تجرید، بیش از پیش متراکم می‌شود.

بودلر، در نامه‌ای به واگنر در فوریه ۱۸۷۰ می‌نویسد: «من اغراق را دوست دارم، افراطهای سلامتی، عظمت، ثنویت دوزخ با بهشت، کوشت تن با روح، شیطان با خدا، آواز مذهبی و آواز شهوانی، تنشهای عصبی، نیروی شور و تحمل ناپذیر را دوست دارم.» افراط سلامتی، عظمت، ثنویت، تنشهای عصبی، نیروی شور و تحمل ناپذیر: بودلر با صحبت از واگنر، بهترین چهره آکیرا کوروساوا را به ما عرضه می‌کند (که طبیعتاً با سازنده *پارسیفال* خیلی ارتباط هم نداشته است؛ کوروساوا از میان موسیقیدانها، به طور ویژه به شوبرت، بتهوون، ماهلرو بخصوص هایدن علاقه‌مند است).

سازنده زیستن در سن هشتاد سالگی باز هم ما را با ساختن یك فیلم، *رویاها*، به شگفتی انداخت. فیلمی کاملاً نو که باری دیگر شاهدی است بر این نیروی پر شور و تحمل ناپذیر: *رویاها*. قطعاً وصیتنامه کوروساوا نخواهد بود. در نام او، آکیرا، اندیشه نگاری‌هایی از «آفتاب» و «ماه» وجود دارند، یعنی قدرت و روشنایی. **در انتظار فیلمهای بعدی او... زنده باد کوروساوا.**

* از کتاب در دست انتشار آکیرا کوروساوا، نوشته آلدو تاسونه، ترجمهٔ نادر تکمیل همایون



مروری بر برخی فیلمهای کوروساوا

● شاهرخ دولکو

در قلمرو یك فرمانروا

نقطه آغاز

■ سانشیرو سوگاتا (افسانه جودو)

نویسنده فیلمنامه: آکیرا کوروساوا براساس داستانی از تسوئوتومیتا ـ مدیر فیلمبرداری: آکیرا میمورا. تدوین: توشیوگوتو و آ.کوروساوا. موسیقی: سه ئیچی سوزوکی. بازیگران: سوسوموفوجیتا، دنجیرو اوکوچی، تاکاشی شیمورا، ریونوسوکه تسوکیگاتا، یوکیکو تو دو روکی. سیاه و سفید، محصول کمپانی توهو، ۴۳ـ۱۹۴۲، ۸۰ دقیقه.

اولین فیلم کوروساوا پس از سالها دستیاری کاجیرو یاماموتو و براساس یك داستان پرفروش، یکی از اصلی‌ترین فیلمهای او هم محسوب می‌شود. این «اصلی» بودن تنها به دلیل قابلیتهای خود فیلم ـ که انکارناپذیر هستند ـ نیست و بیشتر به دلیل طرح مایه‌ها و نمودهای سبکی کار کارگردان قابل طرحند. اینکه مثلاً رابطه پدر/ فرزندی یا استاد / شاگردی از همین اولین فیلم و در رابطه غریب میان شوگورو یانو و سانشیرو سوگاتا شکل می‌گیرد و بعداً از مایه‌های اصلی فیلمهای کوروساوا می‌شود. یا اینکه مسئله تهذیب نفس، مسئله اخلاق و رسیدن به آرامش درونی نیز از همین فیلم شروع می‌شود و به بقیه فیلمهای کوروساوا سرایت می‌کند. و باز اینکه نمودهای سبکی کار کوروساوا ـ مثلاً استفاده از فنی غربی برای ارائه موضوعی شرقی ـ باز هم از همین فیلم شروع می‌شود و در فیلمهای بعدی او به اوج خود می‌رسد.

اما جدای از این مسائل، خود فیلم نماینده کامل یك فیلمساز نابغه در آغاز کار است. استفاده کوروساوا از حرکات دوربین و تدوین فیلم برای اولین کار یك کارگردان حیرت آور است. حرکات کرین سریع در صحنه درگیری سانشیرو در خیابان علاوه بر آنکه نیروی فعال و بی‌شمار او را تداعی می‌کند، از سویی بر بیهودگی آن نیز تاکید می‌ورزد. بیهودگی این حرکات سریع، با بیهودگی مبارزهٔ بی ارزش سانشیرو (در آن صحنه) هماهنگی کامل دارد. یا مثلاً استفاده درخشان از تدوین در صحنه‌های مبارزه سانشیرو خصوصاً در جریان مبارزه با مورای و هیگاکی که چگونه حرکات کم دوربین را تقویت کرده و به مبارزه تنشی درونی می‌دهد. به همین ترتیب استفاده از دیزالوهای سریع و تمرکز بر روی دمپایی‌ها برای گذر از مراحل زمانی و تمرینات سانشیرو در این مدت، ابداعی درخشان و ایجازی کامل است.

دلبستگی میان سانشیرو و سایو (دختر مورای) نیز با عناصری بسیار ساده و با تمهیدی حساب شده (جا گذاشتن دستمال)، به راحتی در جای خود می‌نشیند.

تأسفی برای نسل جوان

■ **سک ولکرد**

نویسندگان فیلمنامه: ریوزو کیکوشیما، آ.کوروساوا. مدیر فیلمبرداری: آساکازو ناکایی. موسیقی: نومیوها یاساکا. تدوین: یوشی سوگی هارا. طراح صحنه: سوماتسویاما. بازیگران: توشیرو میفونه، تاکاشی شیمورا، ایسائو کیمورا، کیکو آواجی، ریسا بوا و یاماموتو، نوریکو سنگوکو. سیاه و سفید، محصول استودیو شینتوهو، محصول ۱۹۴۹، ۱۲۲ دقیقه.

یکی از مهمترین فیلمهای کوروساوا و از تلخترین آنها. چیزی شاید در حد مرگ خسته لانگ و افسوسی که او برای جوانهای ازدست رفته دهه بیست و جنگهای آن دوره آلمان می‌کند، و همراه با نگاه به‌شدت غمخوارانه کوروساوا به جوانان نسل پس از جنگ در ژاپن. از یك طرف دستپاچگی، احساس مسئولیت درقبال سهل‌انگاری و عدم اطمینان خاطر موراکامی و ازطرفی بیچارگی، بی‌تقصیری (تا حد نشان ندادن جنایتها) و تأسف یوسا را شاهدیم. در این بلبشوی شهر شلوغ، کثیف، بی‌قانون و فاسد پس از جنگ که زمینه مساعد جرم، فساد و تباهی را در خود دارد واقعاً چه کسی را می‌توان گناهکار دانست؟ موراکامی برای ازدست دادن اسلحه‌اش چقدر مقصر است و یوسا برای استفاده نامشروع از آن چقدر؟ این مسئله در اصلی‌ترین سکانس فیلم هم هویدا می‌شود. موراکامی و یوسا در تعقیب و گریز انتهایی بارها زمین می‌خورند و در گل و لای غلت می‌زنند. در انتها، هر دو به یك اندازه گلی و کثیف شده‌اند و در لانگ شاتی که کوروساوا از آنها می‌دهد، واقعاً هیچکدام از یکدیگر قابل تشخیص نیستند. موراکامی می‌تواند به نوعی یوسا باشد و بالعکس. سپس دسته کودکی آوازه‌خوان از کنار آنها رد می‌شوند. آنها نشانه کاملی از نسلی هستند که می‌خواستند چنین شاد و سرزنده در این دشت پرگل زندگی کنند و با وضعی که «محیط» به آنها تحمیل کرده است، اکنون به چنین وضعی رسیده‌اند! کوروساوا در نشان دادن این محیط نیز با استادی تمام عمل می‌کند. چه در محیط اطراف موراکامی که لابد باید آدمهای قابل اطمینان‌تری باشند - و نیستند - (یکی از رؤسای موراکامی با لحنی تمسخرآمیز به او می‌گوید: ببینم، قضیه اسلحه را خیلی جدی نگرفته‌ای؟) و چه در محیط اطراف یوسا که لابد باید همگی آدمهایی غیر قابل اطمینان باشند -که نیستند- (هارومی دوست دختر یوسا در انتها،محل قرارشان را به موراکامی «لو» می‌دهد). در این میان البته کارآگاه ساتو یك مورد نمونه است. چیزی برای ارائه و نمو همان رابطه پدر/ فرزندی و استاد/ شاگردی خاص کوروساوا. این رابطه بخصوص از صحنه‌ای که ساتو، موراکامی را به خانه خود می‌برد (و روابطشان شخصی می‌شود) بیشتر شکل می‌گیرد و به ظهور می‌رسد. رابطه‌ای ظریف و دقیق که با پرداخت استادانه کوروساوا (مثلاً بیشتر شدن قابهای دونفره آنها در طول حرکت فیلم) جایگاهی درخور می‌یابد. ضمناً در همین صحنه است که دو مرد به مایه اصلی فیلم به‌طور آشکاری اشاره می‌کنند. نیمی از صحبت آنها در خانه ساتو به این شکل بازمی‌گردد که نسل بعد از جنگ چقدر با نسل قبلی «فرق» می‌کند.

و البته کوروساوا همچنان در ساخت و کار سینمایی اثرش تسلطی استادانه نشان می‌دهد. استفاده درخشان از وایپ و دیزالو (مثلاً در سکانس خیره‌کننده جست‌وجوی موراکامی در محله‌های تبهکاران)، استفاده خیره‌کننده از اندازه و زاویه نما (یك مثال درخشان: کارآگاه ساتو در هتلی که یوسا اقامت گزیده، درحال تلفن کردن به موراکامی است. کادر قسمتی از پلکان در سمت چپ، کارآگاه ساتو در کابین تلفن در سمت راست، و زن هتلدار و بچه‌اش را در وسط دارد. پاهای مردی که از پلکان پایین می‌آید وارد کادر می‌شود. صدای زن هتلدار که بچه‌اش ناآرامی می‌کند شنیده می‌شود: «اگر نخوابی تورا تحویل آن افسر پلیس می‌دهم تا با خودش ببرد». پاهای مرد یك لحظه روی پلکان می‌ایستد، سپس به آرامی برگشته و دوباره بالا می‌رود. به همین سادگی و خوبی!) و استفاده درخشان از تدوین (تمامی صحنه‌های تعقیب و گریز، خصوصاً آخرین درگیری) کوروساوا را در یکی از بهترین موقعیتهایش نشان می‌دهد. تلفیقی درخشان از فرم و محتوا. چه در فرم ساختاری فیلم و داستان -که تعلق خاطر خاص به غرب دارد- و چه در محتوای فیلم و مایه‌های موضوعی داستان -که تعلق خاطر خاص به شرق دارد-. یك فیلم بسیار درخشان و هوشمندانه که متأسفانه هیچگاه زیاد جدی گرفته نشده است.

در جستجوی معنای زندگی

■ **زیستن**

فیلمنامه: هیدئو اوکونی، شینو بوهاشیموتو، آ.کوروساوا. مدیر فیلمبرداری: آساکازوناکایی. موسیقی: فومیوها یاساکا. طراح صحنه: سوماتسو یاما. بازیگران: تاکاشی شیمورا، نوبوئو کانه‌کو، کیوکو سه‌کی، میکی اوداگیری، کاماتاری فوجی، وارا، ماکوتو کوبوری، کومه کواورابه، یوشیه مینامی. سیاه و سفید، محصول استودیو توهو، ۱۹۵۲، ۱۴۳ دقیقه.

زیستن، فیلم بسیار تلخی است. این تلخی نه‌تنها مربوط به موضوع اصلی فیلم (مردی که تنها چند ماه دیگر زنده خواهد ماند و به‌دنبال معنای زندگی می‌گردد) بلکه به نتیجه‌ای است که کوروساوا از تأثیر حرکت فرد بر محیط پیرامونش می‌گیرد: بخش دوم فیلم (که مراسم عزاداری واتانابه است) از دو دیدگاه متضاد بازگو می‌شود: شهردار که می‌خواهد عمل مفید واتانابه را به‌نام خود تمام کند، و زنانی که عمل واتانابه درجهت بهبود وضع زندگی آنها بوده و قصد تمجید از کار او را دارند. در انتهای مراسم، دوستان واتانابه که مست کرده‌اند ظاهراً تحت تأثیر کار او قسم می‌خورند که از فردا صادقانه کار کرده و مشکلات مردم را حل کنند. فردای همان روز در اولین مراجعه‌ای که به آنها می‌شود بدون تأمل جواب رد می‌دهند و همه چیز را به راحتی فراموش می‌کنند. مردی که علاقه خاصی به واتانابه داشته است از اداره بیرون می‌رود و از روی یك پل به پارکی که توسط واتانابه ساخته شده است نگاه می‌کند. تصویر بر روی او تاریك می‌شود.

این نتیجه تلخ و تیره، در طول فیلم با هیچ

چیز خاصی کاهش نمی‌یابد. ما حتی خوشحالی واتانابه از عمل نیکی که انجام داده است را نمی‌بینیم. آخرین تصویر ما از او تصویری مرموز/ دلتنگ‌کننده/ تیره است که او را غمگین و افسرده در پارک نشان می‌دهد که بر روی تاب آواز غمگینی را می‌خواند و برف پیشاپیش از مرگ، او را کفن‌پیچ می‌کند. تصاویر دیگری که از واتانابه درحین انجام کارهای پارک می‌بینیم به همین میزان تیره و فاقد روشنایی هستند: مراجعات مکرر او به شهردار و صحبت با او بیشتر سماجتهای او در انجام این عمل را نشان می‌دهند، بعدتر او را درحال صحبت با یکی از دوستانش می‌بینیم که به او می‌گوید: «وقت زیادی ندارم.» و بعد در یک تصویرسازی درخشان واتانابه را از پشت می‌بینیم که از پله‌ها پایین می‌رود و کم‌کم از جلوی چشمان ما ناپدید می‌شود. و بعد صحنه از هوش رفتن او در حین ساختن پارک را می‌بینیم که بسیار تلخ است و شعاعهای نوری که (از کاسه آبی که زنان به او می‌دهند تا بنوشد) بر روی گونه و چشمهای واتانابه می‌افتد هم، بیشتر از آنکه معنای مرسوم آن در سینمای رایج را تداعی کند، حالتی غمگنانه‌تر و تلختر به صحنه می‌دهد. چیزی همچون لرزشهای انعکاس نوری در حد چند لحظه. و تمام.

این تلخی و تیرگی اما، برهم زننده نگاه انسانی و شریف فیلم نیست. فیلم، با وجود تمام این تلخی، پیامی انسانی را به تماشاگر خود منتقل می‌کند که البته، بسیار هم تعجب برانگیز است. اینکه از میانه فیلمی چنین تیره و غم‌افزا مایه‌هایی از امید، شرافت و انسانیت ساطع شود و حتی مایه اصلی خود را هم تحت تأثیر قرار دهد، کاری بس عجیب است. کاری که تنها از فیلمسازی چون کوروساوا برمی‌آید و البته توضیح دادنش هم به همان اندازه غیر ممکن جلوه می‌کند.

جدایی همیشگی

■ هفت سامورایی

نویسندگان فیلمنامه: آ. کوروساوا، شینوبوها شیموتو، هیدئو اوگونی. مدیر فیلمبرداری: آساکازو ناکایی. موسیقی: فومیو هایاساکا، تدوین: آ. کوروساوا. کارگردان هنری: سوماتسو یاما. بازیگران: تاکاشی شیمورا، توشیرو میفونه، یوشیو اینابا، سنی‌جی میاگوچی، مینورو چیاکی، دایسوکه کاتو، ایسانو کیمورا، کوینهوری کودو. سیاه و سفید، محصول کمپانی توهو ۱۹۵۴، نسخه اصلی ۲۰۰ دقیقه (نسخه‌های دیگر ۱۶۱، ۱۵۵، ۱۴۸ دقیقه).

هفت سامورایی فیلمی دربارهٔ جدائیها است. مشخصات و نمودهای ظاهری که هرشخصیت و هرگروه به خود می‌گیرد تا از شخصیت و گروه دیگر متمایز شود. جدایی سامورایی‌ها از دهقانان اصلی‌ترین و مهم‌ترین نمود این جدایی‌ها در طول این فیلم است.

از همان اولین نماهای فیلم که تلاش کامبی شیگانا برای نجات جان کودکی از دست یک دزد را نشان می‌دهد، تجمع دهقانان به دور شیگانا و میزانسنی که کوروساوا به این صحنه می‌دهد نشان‌دهندهٔ جدایی او از جمعیت دهقانان است. بعد در ادامهٔ همین صحنه ورود یک مایهٔ قدیمی از فیلمهای کوروساوا را شاهد هستیم: تلاش کاتسو شیرو برای جلب رضایت شیگانا و ایجاد رابطهٔ مرید و مرادی با او. شکل دیگری از همین مایه را بعداً در اواسط فیلم و در تحسین‌های شیفته‌وار کاتسو شیرو از کیوزو، سامورایی شمشیرزن می‌بینیم.

مایهٔ جدایی میان شخصیتها و گروهها تا به انتهای فیلم به قوت خود باقی می‌ماند و در کنار دیگر مایه‌هایی که در طول فیلم وارد می‌شوند به عنوان اصلی‌ترین مایه عمل می‌کند. می‌توان مثلاً به صحنهٔ ورود سامورایی‌ها به دهکده و نحوهٔ برخورد با دهقانان نگاه کرد، یا بعدتر در کشاندن آنها به جنگ و نحوهٔ درگیر کردن آنها با تعالیم نظامی‌ای که به دهقانان می‌دهند.

در طول فیلم همچنین شاهد دو نوع تلاش برای از بین بردن این جدایی میان سامورایی‌ها و دهقانان هستیم. جالب است که هردو این تلاشها از سوی جوانترین اعضای هرگروه انجام می‌شود. از یک طرف عشق کاتسو شیرو به شینو را شاهد هستیم. عشق یک سامورایی به یک دهقان‌زاده. بدون در نظر گرفتن مشخصات هرگروه. و از طرف دیگر شخصیت پیچیده و عجیبی مثل کیکو چیو را داریم که دهقان‌زاده‌ای است که می‌خواهد سامورایی باشد.

در انتها کیکو چیو در نبرد نهایی کشته می‌شود و از رابطهٔ کاتسو شیرو و شینو هم کوروساوا هیچ نشانی به ما نمی‌دهد. در عوض در آخرین نماهای فیلم در یک کادربندی و میزانسن پرقدرت، جدایی همیشگی دهقانان و سامورایی‌ها را نشان می‌دهد تا جدا بودن ابدی آنها را برساند. با حملهٔ عجیبی که کامبی شیگانا می‌گوید: «در حقیقت ما برنده نیستیم. دهقانان هستند که پیروزند، نه ما».

قدرت تصویری کوروساوا به مراتب بالاتر و بیشتر از فیلمهای پیشین او است. صحنه‌های درگیری میان راهزنان و سامورایی‌ها اگر در میان صحنه‌های مختلف درگیری در سینما بی‌نظیر نباشند، حداقل کم‌نظیر است. استفادهٔ درخشان کوروساوا از لنزهای زاویه بسته، کادربندیهای پویا و قدرت عجیب تدوین که ریتمی ناگسستنی از ماجراهای فیلم دارد، کوروساوا را در یکی از بهترین موقعیتهایش نشان می‌دهد.

مشکل موضوع سیاسی

■ در ترس زندگی می‌کنم

نویسندگان فیلمنامه: شینوبو هاشیموتو، هیدئو اوگونی، آ. کوروساوا. مدیر فیلمبرداری: آساکازو ناکایی. موسیقی: فومیو هایاساکا، ماسارو ساتو. کارگردانی هنری یوشیرو موراکی. بازیگران: توشیرو میفونه، ایکومی یوشی، هارو کوتوگو، تاکاشی شیمورا، ماسائو شیمیزو، کازوئو کاتو. سیاه و سفید، محصول توهو، ۱۹۵۵، ۱۰۵ دقیقه.

در ترس زندگی می‌کنم به هیچ صورت نمی‌تواند اثری به قدرت و بزرگی آثاری چون زیستن و هفت سامورایی تلقی شود. ضعف کلی فیلم شاید به لحاظی به موضوع آن برگردد. کار در یک مضمون سیاسی و قصه‌ای که حول ترس یک مرد از بمب اتمی می‌گردد، آشکارا جولانگاه مناسبی برای سینماگر بزرگی چون کوروساوا نیست. کوروساوا که خود به یکی از بهترین

اقتباسگران سینمایی از تئاتر مشهور است، فیلمی می‌سازد که بیش از هرچیز احساسی از تئاتر به تماشاگر می‌دهد. این احساس نه به دلیل بسته بودن صحنه‌ها است (که بسیاری صحنه‌های خارجی هم در طول فیلم مشاهده می‌شود) بلکه به سبب بسته بودن فضای داستان و کم‌تحرکی آن است که ریتم فیلم را هم تحت تاثیر خود قرار داده است. در این‌باره می‌توان مثلاً به فیلم پستی و بلندی اشاره کرد که اگرچه نیمهٔ ابتدایی فیلم در یک اتاق از آپارتمانی می‌گذرد، اما هیچگاه حالت تئاتری به خود نمی‌گیرد و انرژی، قدرت و گرمای یک فیلم سینمایی را داراست.

به این ترتیب به رغم تصاویر پرقدرت کوروساوا و برغم مونتاژ قوی و استفاده‌های مناسب از وایپ، ریتم تصاویر کند و کم‌جان است. دست گذاشتن روی یک مایهٔ سیاسی، کوروساوا را از دستیابی به مفاهیم اساسی‌تری که در فیلمهای پیشین دنبال می‌کرد بازمی‌دارد و فیلم را تنها در یک سطح ـ سطح رویی قصه ـ نگاه می‌دارد. به این ترتیب سیر نه چندان کامل فیلم نیز یکی از مشکلات فیلم محسوب می‌شود. آتش زدن کارخانه توسط ناکاجیما با وجود اقرار خود او همچنان سربسته و نامکشوف باقی می‌ماند. همچنین دیوانگی ناکاجیما در انتهای فیلم نیز در طول این سیر چندان جا نمی‌افتد و همچون وصله‌ای ناجور برای اتمام فیلم به نظر می‌آید.

مابین تئاتر و سینما

■ در اعماق

نویسندگان فیلمنامه: هیدئو اوگونی، آ کوروساوا، شینوبو هاشیموتو براساس نمایشنامهٔ «در اعماق» نوشتهٔ ماکسیم گورکی. مدیر فیلمبرداری: ایچیو یامازاکی. موسیقی: ماسارو ساتو. کارگردان هنری: یوشیرو موراکی. بازیگران: توشیرو میفونه، ایسوزو یامادا، گانجیرو ناکامورا، کیوکو کاگاوا، بوکوزن هیداری، مینورو چیاکی. سیاه و سفید، محصول توهو ۱۹۵۷، ۱۲۵ دقیقه.

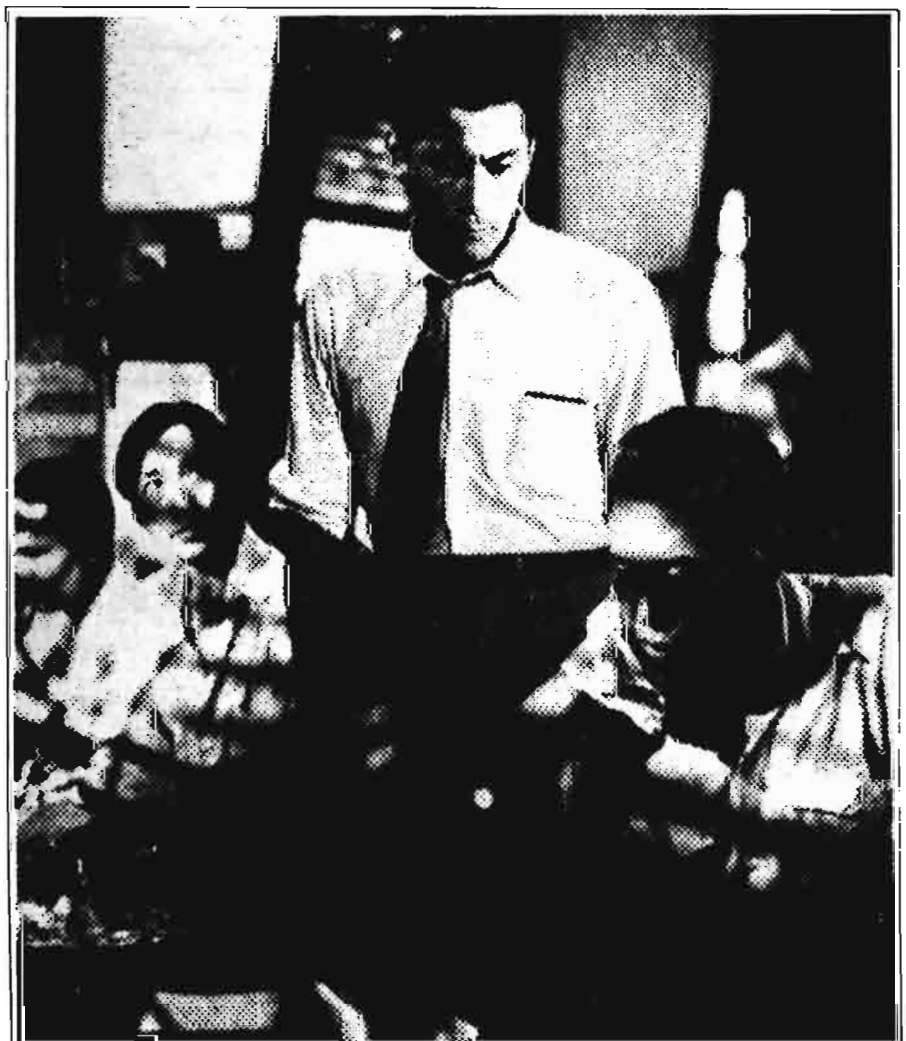
کوروساوا در فیلم در اعماق، در میانهٔ جایی مابین تئاتر و سینما گام می‌زند. از سویی تمام لوکیشن فیلم به دو صحنهٔ اصلی محدود می‌شود، دوربین اغلب ساکن است. بازیگران به کادر ثابت وارد و از آن خارج می‌شوند و تنها نقطه‌گذاری فیلم قطع ساده است. از سوی دیگر کوروساوا تمام تلاش خود را در دکوپاژ فیلم مصروف آن می‌کند که یک نمایش دارای بعد و برجسته از زوایای مختلف صحنه به ما بدهد. نمایشی که برخلاف تئاتر فقط از یک زاویهٔ خاص به صحنه نگاه نمی‌کند و تمام زوایای آن را می‌کاود. با این حال چرخش اساسی با تئاتر است. نوع فضا و ریتم کلی فیلم کمتر نشانی از سینمای کوروساوا در خود دارد و به این دلیل ـ و البته‌دلایلی دیگر مثلاً به مشام رسیدن بوی سیاست از نمایش گورکی و البته همراهی کوروساوا با ان‌ـ آنقدرها دلچسب به نظر نمی‌رسد.

حضور پیرمرد زائر که همچون پیر خردمندی به عنوان نقطهٔ ثقل فیلم مطرح می‌شود، شخصیتی در ادامهٔ همان مایهٔ مرید و مرادی است که این بار کسی را به عنوان مرید به دنبال خود ندارد و از این لحاظ نکتهٔ جالبی در فیلم است. مراد همیشگی فیلمهای کوروساوا که همیشه جوانانی را به دنبال خود دارند که به آنها التماس می‌کنند تا مراد آنها باشند، این بار تنها و بدون مرید است. این یاس و تلخی البته با مایهٔ اصلی در اعماق و سرنوشت دردآلود شخصیتهای آن نیز همراهی کامل دارد.

وسترن ژاپنی

■ سانجورو

نویسندگان فیلمنامه: ریوزو کیکوشیما، میده‌ئو اوگونی و آ. کوروساوا براساس داستانی از شوگورو یاماموتو. مدیر فیلمبرداری: فوکوزو کویزومی، کوزو سایتو. موسیقی: ماسارو ساتو. تدوین: آ. کوروساوا. کارگردان هنری: یوشیرو موراکی. بازیگران: توشیرو میفونه، تاتسویا ناکادایی، تاکاشی شیمورا، یوزو کایاما، ری کودان، ماسائو شیمیزو، یونوسوکه ایتو، تاکا کوایری. سیاه و سفید، توهوسکوپ.



محصول کوروساوا پرودأکشنز/ توهو، ۱۹۶۲، ۹۶ دقیقه.

سانجورو نیز، همچون یوجیمبو، اساساً یك وسترن است. چه به لحاظ فضاسازی فیلم(شهر بایك یا چند خیابان خلوت و استفادهٔ قهرمانان از این خیابانها برای درگیری یا پنهان شدن) چه به لحاظ شخصیت اصلی هردو فیلم که تطابق کاملی با قهرمانان آواره و دربدر وسترن دارد. (هم به لحاظ نوع عملی که انجام می‌دهد، هم به لحاظ نحوهٔ آمدن و رفتن او از ناکجاآباد به ناکجاآباد) و چه به لحاظ طرح ساده و بسیار کلی‌ای که فیلمها دارند و تقابل صریح و ساده دو گروه را از طریق درگیریهای فیزیکی و خشن می‌نمایانند.

سانجورو نیز به مانند یوجیمبو دارای قدرت بصری و ریتم فوق‌العاده‌ای است که حتی یك لحظه نیز فروکش نمی‌کند. شخصیت اصلی فیلم که در یوجیمبو طرفدار هیچکدام از طرفین دعوا نبود و تنها برای تأمین مسکن و خوراك خود در جنگ شرکت کرده بود، این بار انگیزه‌های انسانی نیز دارد (اما هیچکدام را به صورت ظاهری بروز نمی‌دهد) و در کنار آن به دنبال مسکن و خوراك نیز می‌گردد.

مایهٔ رابطهٔ مرید و مرادی این بار با شك و تردید همراه می‌شود و برای کامل شدن خود به تمام طول فیلم نیاز دارد. در تمام طول فیلم، ۹ سامورایی جوان با شك با اعمال سانجورو می‌نگرند و در پذیرش او تردید فراوانی دارند. در آخرین صحنهٔ فیلم که شمای ظاهری سانجورو برای آنها کامل شده‌است ناگهان هر ۹ نفر تقاضای مریدی او را دارند. این بار سانجورو است که آنها را از خود می‌راند: دنبال من نیائید، وگرنه می‌کشمتون!

شخصیت سانجورو به نسبت یوجیمبو شوخ‌طبع‌تر و فعال‌تر است. در فیلم قبلی یوجیمبو به دلیل گرفتاری در میان دو گروه بد، فرصت شوخ‌طبعی چندانی نداشت (یا حوادث و شخصیتها، این موقعیت را برایش فراهم نمی‌کردند) و در لحظاتی هم که فرصت خندیدن می‌یافت (مثلاً وقتی که از کتك وحشیانهٔ افراد تاکوئه مون جان سالم بدر برده و توسط پیرمرد پنهان شده است) با جملاتی اینچنین از سوی پیر خردمند مواجه می‌شد: وقتی می‌خندی، زشت‌تر

می‌شوی!

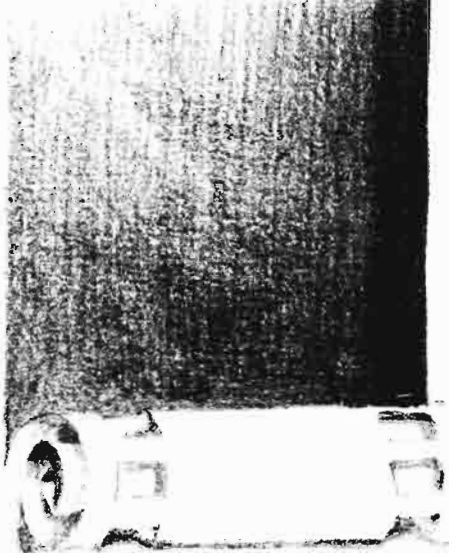
سانجورو به مدد ۹ سامورایی جوان - و اندکی ابله- و در صحنه‌هایی به کمک زن و دختر ماتسوتا و همچنین اسیری که سامورائیها گرفته‌اند - و خودش بدون اظهار ناراحتی در یک کمد به سر می‌برد - بار کمدی و هجو فوق‌العاده‌ای می‌یابد که در صحنه‌هایی مثل فراری دادن همسر ماتسوتا، شادی اسیر همراه با ۹ سامورایی برای پیروزی و جریان انداختن گلهای کاملیا درون نهر آب به اوج خود می‌رسد.

دو سبک و یک هدف

■ پستی و بلندی

نویسندگان فیلمنامه: آ. کوروساوا، هیدئو اوکونی، کیکو شیما، ایجیرو هیسانیتا، براساس داستانی از ادمك بین (اوان هانتر). مدیر فیلمبرداری: چوئیچی ناکایی، تاکانو سایتو. موسیقی: ماسارو ساتو. کارگردان هنری: یوشیرو موراکی. بازیگران: توشیرو میفونه، تاتسویا ناکادایی، کیوکو کاگاوا، تاتسویا میهاشی، یوتاکا سارا، کنجیرو ایتی یاما، تسوتو مویامازاکی. سیاه و سفید. محصول توهو. ۱۹۶۳. ۱۳۲ دقیقه.

پستی و بلندی از دو بخش کاملاً مجزا تشکیل شده است. بخش اول که نیمی از فیلم را هم شامل می‌شود تماماً در اتاق نشیمن آپارتمان کوندو (میفونه) می‌گذرد. با کارگردهایی تئاتری مثل حرکت ندادن دوربین، کادرهای ایستا و استفاده از کات ساده به عنوان تنها نقطه‌گذاری فیلم، کوروساوا حتی در مکالمات میان دزد بچه و کوندو از طریق تلفن، از نشان دادن دزد شانه خالی می‌کند تا از آپارتمان خارج نشود. این همه وابستگی به تئاتر اما، در عمل خود را نشان نمی‌دهد. این فصل، یك فصل کاملاً سینمایی است که به کمك دکوپاژ بسیار دقیق کوروساوا، حرکتهای درست بازیگران و استفادهٔ درخشان از کادر وایدسکرین روایتی سینمایی را عرضه می‌کند. دقت کنیم که فضای داخلی این اتاق به شدت سه بعدی می‌نماید. بخش دوم فیلم مخلوطی از صحنه‌های داخلی و خارجی است. در ابتدا داخلی‌های درون قطار تا دادن پول و بعد داخلی/ خارجی‌های پلیس برای یافتن دزد که در یك گزارش از سوی پلیس‌ها و شرح تصویری تلاش آنها برای یافتن دزد همراه است. در این بخش با فیلمبرداری پرتحرك، قطعهای بسیار سریع و استفاده از وایپ دوباره به همان نتایجی می‌رسیم که بدون آنها در نیمهٔ اول فیلم رسیده بودیم! در واقع کوروساوا دو سبك متفاوت را برای رسیدن به هدفی مشترك در یك فیلم بکار می‌گیرد و نتیجه، البته، بسیار دلچسب است. فیلم دارای یك مؤخره نیز هست که شامل صحبت کوندو با دزد بچه در زندان است و فیلم را در جرگهٔ فیلمهای زمان معاصر کوروساوا که برپایهٔ تبهکاری هستند قرار می‌دهد. بدون توجه جدی به اظهارات دزد بچه مبنی برحسادت و نفرت از ثروت کوندو، می‌توان به این نتیجه هم رسید که تاکنوچی (دزد بچه) یکی دیگر از همان جوانان تلف‌شدهٔ ژاپنی پس از جنگ جهانی است. جوانانی که هنوز جایگاه درست خویش در جامعهٔ به سرعت صنعتی و مدرن‌شدهٔ ژاپن را نیافته‌اند. یکی از همان جوانانی که نمونهٔ اصلی آن را در سک ولگرد دیده بودیم. □



گفت‌وگو کنندگان: فرانسوا تروفو و ژاك ریوت

از کایه دو سینما

○ تلخیص و ترجمهٔ حسین اصغرنژاد

گفت‌وگو با ژان رنوار

■ در ابتدا تصمیم دارم گفت‌وگویمان را با سؤال پیرامون فیلمهای قدیمیتان آغاز کنم. می‌دانیم که شما فرصت کافی داشته‌اید تا فیلمهایتان را بارها ببینید. احساس شما در این خصوص چه بود؟

● بله! دیدن فیلمهای قدیمی کار جالب و دلپذیری است. چون دیگر هیچ کشمکش و منازعه‌ای پیرامون آنها وجود ندارد. این فیلمها طبقه‌بندی شده‌اند و دیگر نه چیزی را از دست می‌دهند و نه چیزی را بدست می‌آورند. و هرچند انسان تلاش کند تا بر تن خود زره بپوشاند، باید تصدیق کرد که باز آسیب پذیر نشان می‌دهد. با وجود این باید پذیرفت که انسان تا حد زیادی نسبت به عقیده عمومی و خصوصاً نظرات مردم و منتقدین از خود حساسیت نشان می‌دهد (در هرصورت من که حساس هستم) با همه اینها دیدن مجدد فیلمهایی که آدم، کمی آنها را فراموش کرده است، کار بس جالب و دلپذیری است. آدم این فیلمها را همانند وقتی که تازه بودند و به تازگی از ساخت آنها فارغ شده بود، می‌بیند، بی‌آنکه این اضطراب نفرت‌انگیز را داشته باشد که بداند این فیلمها به زودی در معرض قضاوت عموم قرار خواهند گرفت.

■ اما این نگرانی برای شما باقی می‌ماند که تغییراتی را در آنها شاهد باشید. مثلاً نمای درشت «سیمونه سیمون» مرده فیلم *حیوان انسان ندا* کاملاً از بین رفته است.

● بله، در این صورت این موضوع بسیار غم‌انگیز و نگران کننده است. بارها بر من ثابت شده که حرفه ما چقدر کم دوام و ناپایدار است. من هربار که فیلمهای گذشته‌ام را دیده‌ام. بر این موضوع صحه گذاشته‌ام. وقتی فعالیت سینمایی‌ام را آغاز کردم، متوجه شدم یکی از برتری‌های سینما توگراف بر تئاتر خصوصیت بصری بودن آن است. سینما باقی می‌ماند، همانطور که یك تابلو تا یك مجسمه خوب یا بد باقی می‌ماند، سخن از کیفیت اثر نیست بلکه منظور تداوم و پایداری آن است. در هرصورت باز بر من ثابت شد که این گفته هم درست نیست، زیرا نه مجسمه و نه تابلو پایدار نخواهند ماند.

حالا کاملاً مطمئن هستم که حرفه سینما نیز مانند نقاشی و مجسمه‌سازی، حرفه‌ای گذرا و ناپایدار است، زیرا علی‌رغم تلاش فراوان و صمیمانه فیلمخانه‌های مختلف، کپی فیلمها، مرور از بین می‌روند.

به عنوان مثال، اخیراً موفق شدم توهم بزرگ را به کمك چند نسخه که از جاهای مختلف گرفتم، به همان شکل اولیه‌اش بازسازی کنم و حالا یك کپی بسیار خوب را در اختیار داریم که همان نسخه کامل اولیه است. اما این کار دشواری بود و این درحالی است که نگاتیو اولیه آن کاملاً از بین رفته است...

در واقع روزنامه‌نگاری کاری موقتی و کم دوامتر از فیلم است. مرور دوباره فیلمهای قدیمی‌ام، من را وادار کرد تا نسبت به

تصور پایدار بودن حرفه ما و تشابه آن با هنرهای دیگر مانند نقاشی و پیکرسازی کاملاً تجدید نظر کنم. با این همه این هنر به اندازه روزنامه‌نگاری گذرا و ناپایدار نیست، اما باید بگویم که نسبت به کتاب کم دوام‌تر و نامطمئن‌تر است.

■ یك تابلو نیز پژمرده می‌شود، رنگها در اثر گذر زمان تغییر می‌کنند و یك نقاش باید آنرا مرمت و از آن مراقبت کند.

● بله، یك نقاش از تابلو مراقبت می‌کند، ولی در سینما توگراف کسی به فیلم توجهی نمی‌کند. تصور می‌شود، فیلم همیشه به همان صورتی که ما آنرا ساخته و پس از تدوین نهایی به نمایش در آورده‌ایم، بدون تغییر باقی خواهد ماند.

■ به گذشته برگردیم. در دوران قبل از جنگ مقاله مشهوری نوشتید و طی آن از «*نانا*» به عنوان اولین فیلم خود یاد کردید. آیا هنوز هم بر این باورید؟

● بله، همیشه به آن ایمان دارم. «*نانا*» اولین فیلمی بود که در آن دریافتم که نباید از طبیعت کپی کرد، بلکه باید آن را بازسازی نمود و در آن کشف نمودم که هرفیلمی یا هرکاری با ادعای هنری بودن باید خلاقیت و آفرینش داشته باشد. آفرینشی خوب یا بد. و سرانجام به این نتیجه رسیدم که حتی آفرینش اثری بد بسیار با ارزش‌تر از قانع بودن به کپی کردن از طبیعت است. پیداست که همه به این شیوه عمل می‌کنند.

■ میان «دختر آب» و «نانا» دنیایی وجود دارد. اما نمی‌توان گفت که «دختر آب» فیلمی رئالیست یا ناتورالیستی است. شما در جستجوی چیز دیگری بودید.

● مسلماً، فقط پس از تجربه همین کار اول بود که دریافتم، می‌توانم از آن اطلاعاتی بدست آورم. من فکر می‌کنم در بخشهایی که توانسته‌ام از خود چهرهٔ خوبی ارائه کنم. دقیقاً همان بخشهایی هستند که در آنها از کپی مستقیم از طبیعت اجتناب کرده‌ام. من از طریق طبیعت فقط به مفهوم درختان و راهها پی نمی‌برم، بلکه موجودات انسانی و دنیا و هرچیزی را به خوبی درك می‌کنم.

آنچه طی مدت یك صد و پنجاه سال سرچشمه الهام عملی برای فرانسویان به شمار می‌رفت، جزئاً همان چیزی است که ما متفقاً آن را رئالیسم می‌خوانیم. اما ماهیت این رئالیسم با رئالیسم واقعی فرق می‌کند. این رئالیسم سبك و شیوهٔ دیگری از تفسیر و ترجمان طبیعت است.

امروزه کاملاً متقاعد شده‌ام که برای افرادی چون زولا و موپاسان شیوهٔ تفسیر و ترجمان آنچه پیرامون خود دیده‌اند به همان ترتیبی است که «مریوو» در آثار خود تفسیر و بیان نموده است. وانگهی طبیعت پیوسته دستخوش تحول و دگرگونی می‌شود. زیرا طبیعت یك کشور متمدن و مدرن با دست انسانها ساخته شده است. مثلاً من از زمان کودکی ام تاکنون شاهد تغییر و تحول کامل چشم‌اندازها و مناظر تپه ماهورها در بورگونی بوده‌ام. این تغییر و تحول خیلی ساده است، زیرا تاکستانها را به نحوی درختکاری نموده‌اند، که بتوان آنها را با یك کاوآهن مکانیکی شخم زده، و به جای آنکه درخت انگورها را بی‌نظم رها سازند، آنها را در ردیف‌های مستقیم در امتداد رشته‌های فلزی کاشته‌اند. همین عمل مناظر و چشم‌انداز تپه‌ها را کاملاً دگرگون کرده است. با همهٔ اینها، امروزه متدهای کشت درختان در جنگلها به تصویب رسیده است. در حقیقت می‌توان گفت که چهرهٔ طبیعت فرانسه از زمان لویی فیلیپ تاکنون، به دلیل نظریه‌های اصلاح و احیای زمین‌ها به طور محسوسی تغییر یافته است. به عنوان مثال یك نوع درخت که هم اکنون درخت شناخته شده‌ای است و فراوان یافت می‌شود، قبلاً در فرانسه اصلاً یا تقریباً وجود نداشت این درخت صنوبر یا مخصوص کاج است. لویی فیلیپ کاج‌ها را در منطقهٔ «لاند» در جنگل «فونتن بلو» که بیابانهای پوشیده از شن بود، کاشت.

همین طور چهرهٔ یك کشور هم به طرز قابل ملاحظه‌ای دگرگون می‌شود، این بدان دلیل است که آنچه از یك هنرمند باقی می‌ماند. صرفاً تقلید و کپی‌برداری از طبیعت نیست. چون این طبیعت دائم درحال تغییر و پیوسته ناپایدار و گذرا است: آنچه پایدار و ماندنی است، سبك و شیوهٔ هنرمند در جذب و درك طبیعت است و همان طور که در ابتدای این گفتگوی کوتاهمان به آن اشاره کردیم، این همان چیزی است که می‌تواند در انسان ایجاد شده و در خلال تقلید یا بهتر بگویم بازسازی طبیعت به کارش اید درواقع این موضوع گاهی چنان به خود مشغولم می‌کند که سخنان متناقضی برزبانم جاری می‌شوند. این موضوع من را به خود مشغول می‌کند زیرا مردم این تناقض را می‌یابند و اعتراض می‌کنند که این تناقض قابل دفاع و توجیه پذیر نیست. شاید مردم حق دارند. من میل دارم ادعا کنم که هر هنر بزرگی انتزاعی است و مدعی شوم که سزان، رنوار یا رافائل نقاشان انتزاعی هستند و دربارهٔ آنها نمی‌توان از طریق تشابه و همسانی تابلوهای آنها، با الگوهایشان قضاوت کرد. از طرفی تصور می‌کنم که این یك اشتباه محض است که درصدد اثبات آن برآییم که هر هنر بزرگی درونی و باطنی است. همان گونه که بارها نیز گفته‌ام، این خطری است برای هنرمند که هنرش را منحصراً باطنی ارزیابی کند. هنرمندان بزرگ کاملاً بر این باورند که هنرشان عینی بوده و خود دارای وجود خارجی بوده‌اند و جز تصویر برداران و تقلیدگرانی از طبیعت نبوده‌اند. اما قدرتشان به حدی عظیم و شگرف بود که علی‌رغم همه اینها، آنها بجای تصویر پرتره یك درخت، تصویر خاص خود را ترسیم می‌نمودند.

■ و حال آنکه نقاشانی که می‌خواهند «صورتگران انتزاعی» باشند، در آغاز این خطر را می‌پذیرند که مرتکب گناهی علیه روح بشوند.

● بله، آنها اغلب اوقات کار خود را با چیزی که اندکی خشك است به پایان می‌برند و بدون آنکه خود رانشان داده باشند به کار خود پایان می‌دهند، چون آنان به نیت نشان دادن خود با پوشاندن لباس بدل به خود و با داشتن ایده‌ای نسبت به خود شروع می‌کنند. یك پرتره دقیق نمی‌تواند چیزی جز ضمیر ناخودآگاه و قوه باطنی، که بی‌اختیار محسوسات را ضبط می‌کند، باشد. باید از آنچه که وقتی انسان درباره فیلمبرداری صحبت می‌کند، بر زبان می‌آید، صرف نظر کرد. اگر کسی به شما بگوید: «من فیلمبرداری خواهم کرد»، بی‌درنگ کارش گره می‌خورد و بطرز عجیبی عصبانی و خشمگین می‌شود و تصویر

● من شخصاً روشی را بیشتر می‌پسندم که عبارت است از نگریستن به هرصحنه به عنوان یك فیلم کوچك جداگانه. دقیقا همان کاری که چاپلین انجام می‌دهد و در این کار هم کاملا موفق است.

● من جنون کارگردانی قصه‌هایی را دارم که از ذهن خودم تراوش کرده‌اند و مبتنی بر مشاهداتم از پیرامونم می‌باشند، یا مبتنی بر ماجرایی که یا خود از سر گذرانده یا دوستانم پشت سر گذاشته‌اند.

برداشته شده هیچ ارتباطی با اصل و الگوی خود ندارد. اگر کسی نداند که از وی فیلمبرداری می‌کنند اغلب اوقات تصویر برداشته شده زیبا، خوب و مانند الگو است.

■ **تاریخ‌های سینما برخورد ناشایستی با *سرجوخه گرفتار* داشتند و آن را به عنوان یکی از نوادر فیلمهای شما که صرفاً با اهداف تجاری ساخته شده‌اند معرفی می‌کرده‌اند. برعکس ما وقتی چنین فیلم با کیفیتی را آشفته و مغشوش دیدیم، غافلگیر شدیم.**

● فیلم *سرجوخه گرفتار* بعد از فیلم Tournoi ساخته شد. وقتی «سرجوخه گرفتار» را می‌ساختم اندکی در اختیار ابزار و وسایل کارم بودم. دیگر می‌دانستم به کجا خواهم رفت. تا آن زمان هنوز راه خود را نیافته و توانایی‌های خود را نشناخته بودم. چون هرگز کسی آن را نخواهد شناخت ـ حتی هم اکنون نیز بر توانایی خود واقف نیستم ـ اما سرانجام فکر کردم که یك راه مستقیم را ادامه خواهم داد.

من پارادوکس‌ها را خیلی دوست دارم و می‌دانستم که این توانایی را دارم تا خود را به عشق تناقضات سپرده و مدام خود را ملزم به داشتن ارتباطات کاملاً ظریف و هماهنگ تصور نکنم.

■ **در حقیقت، این یعنی گرایش به سمت موضوعی که اندکی غم‌انگیز و اندکی شاد و مسرت بخش است آیا خودتان مصمم شدید *سرجوخه گرفتار* را بسازید یا ساختن آن به شما پیشنهاد شد؟**

● من دیگر چیز زیادی از آن به یاد ندارم. همین قدر می‌دانم که ما گروهی متشکل از دوستان بودیم. افرادی که تصمیم گرفتیم با هم کار کنیم. «برونبرگر» هم در میان ما حضور داشت. ما «سرجوخه‌گرفتار» را به این دلیل انتخاب کردیم که سناریوی آن به ما امکان می‌داد تا فیلمی سرگرم کننده بسازیم. از طرفی به خاطر عنوان شناخته شده‌ای که انتخاب کرده بودیم، به لحاظ فروش، از موقعیت خوبی برخوردار بود.

البته، این قضیه در مورد همه فیلمها صادق است. این یك اشتباه محض است اگر تصور کنیم فیلمها منحصراً به انگیزه و اهداف ناب هنری ساخته می‌شوند. در هرصورت فیلمسازی خود یك نوع تجارت است. البته کاملاً روشن است که فیلمها نیز باید فروش داشته باشند. آنگاه ملاحظات دیگری هم در این امر دخالت می‌کنند. من فکر می‌کنم که این یك اشتباه محض است که انسان خود را با حرفه‌ای درگیر سازد که برای او هیچ جذابیتی نداشته باشد، و به همان نسبت این یك خطاست که انسان بخواهد فیلمی برای خلاف تمام نظریات تجارتی بسازد. با این همه، این فیلم باید توسط عده‌ای دیده شود، اگر غیر از این باشد، اصلاً چرا فیلم می‌سازند؟

■ **درباره «*سرجوخه گرفتار*» گفته شده که کارگردانی فی‌البداهه بوده است.**

● بله! چیزی بیش از بداهه سازی...

یکی از دلایل مهم دیگر ساخته شدن «*سرجوخه گرفتار*» تحسین من برای یك رقاص مرد بود که «پومی‌یه» نام داشت. وی نه تنها رقاصی جذاب و دلربا بود، بلکه مرد بسیار مهربانی هم بود. تقریباً یك انسان ریاضت‌کش در زندگی و یك نوع دوست؛ آری «پومی‌یه» انسانی دلربا و شورانگیز بود و به طور ضمنی به خاطر او بود که «سرجوخه گرفتار» را ساختم.

■ **میشل سیمون هم بود...**

● بله، البته میشل سیمون هم بود، سیمون بازیگری است که ارزش و اعتباری بیش از تحسین برای او قائل هستم. به نظر می‌رسد که وی خود سینما یا تئاتر است: سیمون شخصیتی بی‌نظیر و بی‌همتاست و قریحه و استعداد این مرد باور نکردنی است. اما می‌دانید که من در زندگی‌ام انسان خوش شانسی بوده‌ام: آنچه من درباره میشل سیمون گفتم مثلاً در مورد «*گابن*» هم صادق است. و می‌توانم درباره گابن هم همان مطالب را بیان کنم. ما در فرانسه، چندین شخصیت نظیر این افراد داریم که منحصراً برای این خلق شده‌اند تا به ما امکان ساخت سینمایی والاتر و برتر را بدهند.

■ **شما یك فیلم مهم دیگر در عصر صامت ساخته‌اید که «*دختر کوچولوی کبریت فروش*» نام دارد.**

● این فیلم را ساخته‌ام، یعنی ما آنرا در «*ویلا کولومبیه*» به همراه «*ژان تدسکو*» ساختیم. برق مورد نیاز صحنه را خودمان با خرید یك اتومبیل تصادفی فارمان که با آب

خنك می‌شد، تأمین کردیم. لامپ‌ها و حتی سرپیچ لامپها و رفلکتورها را نیز خودمان می‌ساختیم. باید بگویم که در این میان افرادی بودند که خیلی در این کار به ما کمك می‌کردند. این افراد از خانهٔ فیلیپ بودند که انجام چنین کارهایی برایشان جالب و سرگرم کننده بود: زیرا، در آن دوره، فیلمها در همه جای دنیا، متکی بر وسایل تصحیح نور ساخته می‌شد و حال آنکه «دختر کوچولوی کبریت فروش» با تکیه بر چند طیفی بودن نور ساخته شده است، که کسی جز در صحنه‌های خارجی از آن استفاده نمی‌کرد، زیرا چند طیفی به بیش از یك ردیف نور نیاز دارد و نه آرکها قادر به ارائه این نورها به قدر کافی بودند و نه مرکورهایی که در استودیوها به کار گرفته می‌شدند. فکر به کارگیری لامپها به ذهن افراد نرسیده بود.

من حتی فیلمهای Bled و Tournoi را با همین وسیله ساخته شده در ویو کولومبیه که اساساً از انواع شاسی‌های چوبی تشکیل شده بود، کارگردانی کردم سه قطعه چوب. یك قطعه به طرف پایین و دو قطعه دیگر در جناحین، به ارتفاع متغیّر بین یك متر و نیم تا دو متر و نیم را روی زمین قرار می‌دادیم و یك وزنه نیز در پایین آنها قرار می‌دادیم تا چوبها را سر پا نگه دارد و در پشت این سه قطعه چوب برافراشته، ورقه فلزی سفید رنگی را که حالت منعکس کننده‌ای داشت، قرار می‌دادیم این ورقه‌های فلزی را با قیچی‌های مخصوص بریده و میخ می‌کردند و طبق توصیه‌های فیلیپ، خودمان سیمهای مقاومت را با فلزی که به طور پیچ در پیچ دور یك تکه چوب پیچیدیم، ساختیم و سپس آزمایشاتی انجام دادیم. من انسان خوش شانسی بودم که از وجود کسی به عنوان همکار سود می‌جستم که از جمله اولین کسانی بود که در همان قدم اول در یکی از لابراتوارهای هالیوود مشغول به کار شد. نام او «رالی» بود مانند «سر والتر رالی» که برای اولین بار تنباکو را با خود به انگلستان وارد کرد. وی هم اکنون در گذشته است. «رالی» دوست بسیار بزرگی بود و از مرگ او بسیار تأسف می‌خورم.

«رالی» در پاریس اقامت داشت. درآمدی بسیار ناچیز و منزل کوچکی در «نوایلی» داشت. او پیرمرد بسیار سالخورده‌ای بود و به این دلیل در پاریس سکونت داشت که تصور می‌کرد، دیدگاه و نظر فرانسویان درباره مسئله زنان دیدگاهی عالی و منطقی است. او اصلاً دیدگاه آنگلوساکسونی را دوست نداشت. این دلیل سکونت وی در پاریس بود. او در آشپزخانه خود لابراتواری ترتیب داده بود. پرده‌های سیاه آویزان کرده بود و غیره. و خمهایی با چوب ساخته بود که به مراتب ساده‌تر از ساختن آنها با شیشه بود. و ما نیز کلیه فیلمهای گرفته شده «دختر کوچولوی کبریت فروش» را در آشپزخانه «رالی» ظاهر می‌کردیم. و آنگاه اولین نسخه‌های این فیلم را به کمك یك دستگاه فرسوده فیلمبرداری تهیه کردیم. کپی‌های گرفته شده واقعاً خوب و از کیفیت مناسبی برخوردار بودند. و پس از آن فیلم را به لابراتوار سپردیم. دکورها را نیز سر صحنه رنگ‌آمیزی می‌کردیم. این اولین تجربه کاری کاملاً هنرمندانه در زندگی‌ام به حساب می‌آید که توسط یك گروه از تکنیسین‌ها که نوع کار برای آنها سرگرم کننده و جالب بود، انجام شده است. ما بسیار پرشور و خوشحال بودیم.

■ البته نوع کار هم می‌بایست خیلی سرگرم کننده و مفرح می‌بود.

● بله! این کار شکفت انگیز و فوق العاده بود. و به قدری جالب و مفرح بود که نتایج و دست آوردهای زیبایی از خود برجای گذاشت. فیلمبرداری آن درواقع یك نوآوری به حساب می‌آمد. و از تُن رنگهای خاکستری سود جستیم که قبل از آن در مبحث رنگ‌شناسی وجود نداشت. و خیلی شیفته این رنگ بودیم.

■ آیا دختر کوچولوی کبریت فروش تنها تجربه کامل شما در زمینه تروکاژ است؟

● خیر، ولی من پرداختن به امور مربوط به سینما را با عشق به تروکاژ شروع کردم. در آغاز من هیچ توجهی به نوشتن، مؤلف شدن، و خلق قصه‌ها نداشتم، بلکه علاقه فراوانی به انجام تروکاژ داشتم و در آغاز کار خود به خوبی از عهده انجام آن برآمدم.

■ در دختر آب چطور؟

● در دختر آب از تروکاژ بهره جسته‌ام. مثلاً در «*مارکیتا*» من در اندیشه نشان دادن قسمتی از بلوار خارجی با مترو بودم (این خیلی عجیب است. همیشه افرادی یافت می‌شوند که دارای تفکر و اندیشه‌ای مشترك هستند. در همان دوره در آلمان، به عقیدهٔ من «شومتان» بود که چنین نظریه‌ای داشت، ولی من از آن نظر او کاملاً بی‌اطلاع بودم و او هم آگاه نبود که من هم در آن مورد نظر مشابهی دارم) البته این کار را قبلاً با شیشه‌هایی انجام داده بودند، به این ترتیب که پشت شیشه‌ها را خراش می‌دادند تا جای اشخاص را مشخص کنند: آنگاه دکور که یك مینیاتور بود در شیشه منعکس می‌شد.

من همیشه خود را با این کارها سرگرم می‌کردم و همیشه برای من جالب و جذاب بودند. با پیشرفت در حرفه‌ای، البته اگر پیشرفتی در میان باشد، انسان حریص‌تر شده و جنبه «بازیچه‌ای» کار کمتر او را به خود مشغول می‌کند.

■ آیا حالا باز میل دارید خود را با ساختن فیلمی که اساس کار آن بر تروکاژ استوار باشد. مشغول سازید؟

● بله! البته از آن گذشته من دوست و همکاری دارم که نام او «لوربیه» است. او کاملاً خود را وقف این کار کرده است. «لوربیه» فیلمی ساخت که نشان می‌داد یك مار بزرگ دریایی درحال پاره پاره کردن نیویورك است. و حالا سرگرم ساختن یك مار دریایی دیگر، و شاید هم یك پرنده است که فکر می‌کنم لندن را تکه‌تکه خواهد کرد.

وقتی آدم فیلمی می‌سازد و چیزی را با عناصر کوچك، همان چیزهایی که در زیر دست خود دارد. ترکیب می‌کند، تفریح و لذت فراوانی در خود احساس می‌کند و این کار بسیار جالب و فریبنده‌ای است. لذتی را که در فیلمبرداری این جعبه کبریت و ارائه آن به عنوان یك آسمان خراش وجود دارد، در نظر بگیرید. این یکی از جنبه‌های سرگرم کننده و مفرح حرفه سینماست.

ببینید! یك نفر هست که این کارها را به طرز خارق العاده‌ای انجام می‌دهد که من او را بسیار تحسین می‌کنم. این شخص «من ری» است. آنچه «من ری» می‌تواند با فیلمبرداری انجام دهد باور نکردنی است! بله، من واقعاً این کار را دوست دارم.

با این همه آنچه من را، وقتی که فیلمی را به طریقه رنگی می‌سازم، پیوسته به شور و وجد می‌آورد، عدم رعایت قوانین و قلب کاری با طبیعت است. مثلاً در فیلم «*رودخانه*» به همراه «لوربیه» دست به کار عجیبی زدیم. ما با یك سطل رنگ نقاشی به مانند نقاشان، روی درختان بنگال را رنگ‌آمیزی کردیم و رنگ سبز آنها را کاملاً تغییر دادیم. و حال به خود می‌گویم این چه کاری بود که کردیم!

■ **حتی در فیلم «*النا*» هم نماهای تروکاژ شده‌ای وجود دارد: غروب خورشید، مانورها...**

● بله، این کاملاً بدیهی است.

صحنه غروب خورشید خیلی زیباست. انسان تردید می‌کند که آن را صحنه‌ای حاصله از تروکاژ بپندارد یا خیر و به خود می‌گوید: این صحنه برای واقعی بودن چقدر زیباست.

این صحنه بسیار زیبا با تروکاژ ساخته شده است و قبلاً با کلود (کلود رنوار اپراتور N.D.L.E) دو نفری با هم به مانند دیوانگان، سرگرم ساختن یك نور قرمز شدید بودیم! بسردی لامپهای قرمز را بر بالای استودیو استوار کردیم و همه افرادی که پیرامون ما در استودیو حضور داشتند می‌گفتند: «این کار دیوانگی است!» البته کاملاً مشخص بود که این کار دیوانگی است! آنها راست می‌گفتند. و اما بعد ما هم انتظار داشتیم که فیلم اندکی از آثار این دیوانگی را در خود داشته باشد.

■ **این موضوع در مورد «لولامونته» ایر ماکس افولس هم صدق می‌کند.**

● من هنوز این فیلم را ندیده‌ام، اما امیدوار بودم که آن را در آمریکا ببینم.

■ **این نسخه امریکایی آن بدون شك فاجعه آمیز خواهد بود.**

● آمریکاییها همان کاری که با النا کردند، مجدداً تکرار خواهند کرد، کاری که بیشتر به یك قتل عام شبیه بود. آنها زمان نمایش فیلم را افزایش دادند و با «مل فرر» آغازی و پایانی برای آن ساختند. من از داستان فیلم سر در نیاوردم، و نخواستم آن را ببینم. این کار من را بیمار می‌کند. فیلم زمانی در آمریکا نمایش داده شد که اینگرید برگمان از «*آکادمیك هاروارد*» به خاطر فیلم «*آناستازیا*» دعوت به عمل آورده بود. مردم منتظر او بودند. بنگاههای انتشاراتی خواهان قصه‌های خیلی احساسی و عاشقانه بودند و از آنجا که «النا» قصه‌ای احساسی نبود سعی می‌کنند آن را تغییر داده و عذرش را بخواهند. اما من شخصاً قصه‌ای احساسی را نمی‌پسندم. این سرگذشت و عاقبت «النا» در آمریکا به قدری مرا غمگین و ناراحت کرد که تا شش ماه نتوانستم وارد هیچ سینمایی شده و فیلمی ببینم. واقعاً این ماجرا بیمارم کرد.

■ **آمریکا دست به کارهای عجیبی می‌زند...**

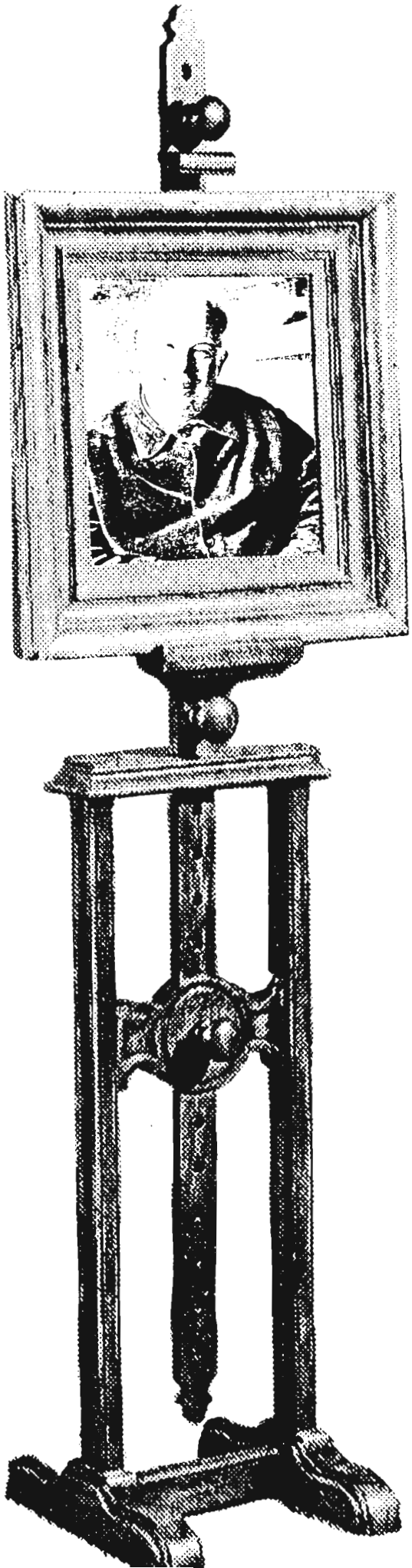
● توجه داشته باشید که این آمریکا نیست که دست به کارهای عجیبی می‌زند، بلکه این مجموعه عوامل تولید فیلم است که چنین عمل می‌کنند، این کار سینماست. در حقیقت نمی‌توان کسی را متهم کرد. مثلاً در «*چاقوی بزرگ*» من «هاف» را تهیه کننده‌ای به غایت مهربان و سمپاتیك یافتم. او از نظریه و دیدگاههای خود به خوبی دفاع می‌کند. وقتی می‌گوید: «من این استودیو را با دستهای خود ساخته‌ام» این گفته حقیقت دارد. او واقعاً استودیو را با دستهای خود ساخته است. و احتمالاً جزو استودیوهای بسیار زیبایی است که فیلمهای کاملاً معتبری می‌سازد. من به این گفته او ایمان دارم.

اما حقیقت این است که مجموعه‌ای از حالت‌ها و موقعیت‌های متفاوت در فیلم وجود دارد. به طور ناگهانی کسی می‌گوید: «آه! ولی ببخشید! در فیلم صحبت از یك هجو از نوع فرانسوی است، شاید به اندکی توضیح و تفسیر نیاز باشد». به هرحال برای تفسیر و تشریح آن یك پلان به آن افزودند. من نمی‌دانم که این کار را چگونه انجام دادند، و اصلاً شاهد آن نبوده‌ام. اما همین قدر می‌دانم که «النا» به طور کامل نابود شده است. و این خیلی تأسف‌آور است. زیرا «النا» می‌توانست در آمریکا موفقیت‌های فراوانی کسب کند. خطای آن متوجه قصور و دست و پای چلفتی مردم است.

البته ناگفته نماند که برخلاف دوره‌های گذشته، امروزه اغلب تمایل دارند آن را کوتاهتر کرده و فیلمی متناسب با ذوق و سلیقه متوسط تولید کنند. مردم تمایل به آشپزی بی‌نمك دارند.

در ابتدای کار اغلب افراد برای کسب شهرت کار می‌کنند. در حقیقت می‌توان گفت: «موضوع جنجالی برانگیز را خواهند نوشت.» البته این کار راه رسیدن به پول را برای انسان هموار می‌کند و در جلب توجه مردم کمك شایانی است: اما بعد انسان می‌ترسد. نوعی ترس ناگهانی و بی‌اساس در انسان ایجاد می‌شود. نوعی ترس که نمی‌توان کسی را متهم کرد. زمانه است که این چنین می‌خواهد. زمانه است که جسارت و شهامت هنری خود را از دست می‌دهد. مردم هم در این قضیه مقصرند، زیرا سینما نتیجه و دستاورد همکاری افراد زیادی است که شامل مردم هم می‌شود. ملاحظه می‌کنید که نوع بدبینی که فکر می‌کنید در مصاحبه من با «لوموند» یافته‌اید، چندان هم مبالغه‌آمیز نیست! ممکن است بدبینی موجود در این مصاحبه چیزی جز واپسین امواج سرنوشت شوم و ناگوار «النا»ی من نباشد. انسان که از پولاد آبدیده ساخته نشده است، بلکه از گوشت و استخوان و اعصاب ساخته شده است و بشدت تأثیرپذیر است. من بشدت احساساتی و تأثیرپذیر هستم وقتی می‌بینم فیلمی که بسیار دوستش داشتم و برای آن زحمات فراوانی کشیدم و آن را در شرایط جسمی و روحی بسیار بدی ساختم (زیرا من انسانی به غایت سختگیر و مشکل‌پسند هستم)...، و پس از تحمل همه سختی‌ها و مرارتها، نسخه انگلیسی آن تا به این اندازه خراب شده، از بین رفته است، دیگر جای هیچگونه خوش بینی برای من باقی نمی‌ماند. تصمیم گرفتند «النا» را طبقه‌بندی کنند و کسی که از طبقه‌بندی صحبت می‌کند بزودی از ماشینیزه کردن نیز صحبت خواهد کرد. من پیش از آنکه بدانم فیلم را دستکاری کرده‌اند و نقد آمریکایی چندان با آن موافق نیست، مردم و دانشگاهیان به من گفته بودند:

«آه! می‌دانید که، اگر این فیلم یك نمایش کمیك گونه است و اگر این صحنه‌های کمدی توسط استادان این فن ایفا نشده باشد. احتمالاً فیلم شما با استقبال بسیار سردی روبرو خواهد شد، زیرا اکنون تعداد اندکی



● فکر می‌کنم که میان سبک و شیوه کار من و شیوه‌ای که مبتنی بر تعقیب سناریو با حفظ امانت است، تفاوتی وجود دارد. همان تفاوتی که میان موزیک هندی و موزیک غربی از زمان باخ و ویوالدی، از زمان «کام میانه» تاکنون وجود دارد. در موزیک هندی یک تم کلی وجود دارد. این تم کلی قدمتی چهارهزار ساله دارد که باید آن را دنبال کرد. و بعد یک نت کلی نیز هست که با سازی زهی نواخته می‌شود که تنها دارای یک سیم است. قبل از شروع توافق می‌کنند و این نت پیوسته تکرار می‌شود، به ترتیبی که سایر سازها را به یک وحدت و انسجام صدایی بازگرداند. بنابراین هم آهنگ و هم تم وجود دارد و آهنگساز کاملا آزاد است. من فکر می‌کنم که این روش و سیستمی بسیار عالی است. و من تلاش می‌کنم در سینما کمی به همین شیوه عمل کنم.

● توهم بزرگ یك سناریونویسی کودکانه است. زیرا یك قصه معمولی دارد که کاملا کودکانه است و با کودکانه بودنش برای جلب توجه مردم، بسیار قوی است. این قصه سرگذشت کسانی است که مصمم هستند بگریزند. آیا آنها خواهند گریخت؟ آیا نخواهند گریخت؟

از مردم قادرند تغییر حرفه در نزد بازیکران را بپذیرند». با این همه ناگزیر هستیم به زندگی در چهارچوب مکانیزاسیون عادت کنیم. مگر آنکه اصلاً زندگی نکنیم. باید وقتی سوار بر اتومبیل هستی، پشت چراغ قرمز توقف کنی. در غیر این صورت له خواهی شد. چراغهای قرمز برای من نفرت انگیزند. چراغ قرمز سمبلی از سوی تمدن مدرن ماست که اصلاً از آن خوشم نمی‌آید. چراغ قرمز روشن می‌شود و انسان توقف می‌کند: دقیقاً مانند متوقف شدن در برابر یك دستور... همه مردم مانند سربازانی هستند که قدم‌رو می‌روند. آجودانی هست که فریاد می‌زند: «ایست» و انسان توقف می‌کند! یك چراغ هست وقتی روشن می‌شود انسان می‌ایستد! این برای من توهین‌آمیز است. با این وجود، باید آنرا دقیقاً پذیرفت. زیرا اگر کسی برخلاف چراغ قرمز حرکت کند، احتمالاً کشته خواهد شد. این همان چیزی است که باید مورد تجدید نظر قرار گیرد. اشخاصی مثل من در آن دوره‌ای به دنیا آمده‌اند که هنوز برخی بی‌نظمی‌های فیزیکی، در آن مجاز شمرده می‌شد، احتمالاً عبور و مرور را خیلی دشوار خواهند یافت.

■ اخیراً موفق شدیم «نیمه شب چهارراه» را ببینیم. یك فیلم پلیسی خیالی است که بسیار غافلگیر کننده است. شما هیچگاه به دنبال وحشت نبودید، بلکه در جستجوی نوعی تغییر محیط هستید. باید اذعان کنم این فیلم به طرز معجزه‌آسایی واقع‌گراست.

● خیال علی‌رغم میل من به ذهنم رسید. درواقع چهارراهی در سی کیلومتری پاریس روی جاده‌ای به طرف شمال واقع شده که مکانی فوق‌العاده زیبا و خیالی است. وقتی انسان در شب سوار بر اتومبیل در جاده‌ای در حوالی پاریس سفر می‌کند، سرشار از خیال و عالم پریان می‌شود. آنگاه واقعیت هم برای انسان همیشه خیالی است. اگر بخواهیم واقعیت را از عالم خیال به عالم واقع باز گردانیم، ناگزیر برخی مؤلفین باید زحمات زیادی برخود هموار سازند و آنرا به صورت یك روز عجیب ارائه کنند و اگر واقعیت را به همان صورتی که هست رهایش کنند، باید گفت که همیشه خیالی خواهد بود.

■ و این موضوع در مورد تمام فیلمهای قبل از جنگ شما، درباره «تونی»، «اعماق» و «آقای لانژ» هم صادق است.

● بله، و این امر منحصراً از علاقه من برای تلاش در جهت دیدن واقعیت ناشی می‌شود. به هرحال، من واقعیت را دوست دارم و از این موضوع بسیار خوشحالم، زیرا واقعیت برای من شادی‌های بی‌پایانی را به ارمغان می‌آورد. ولی گاهی اتفاق می‌افتد که گروه بی‌شماری از مردم کاملاً از آن وحشت دارند. و قشر عظیمی از مردم چه آنها که در زمینه سینما فعالیت می‌کنند و چه آنها که در این زمینه فعالیتی ندارند، که کشاورز، بقال یا نویسنده دراماتیك هستند، در حقیقت نوعی فیلم را بین خود و واقعیت می‌سازند. و برای ساختن راحت‌تر این فیلم، از عناصری که جامعه، اطرافیان، گفتگوهای سرکوچه و بازار، روزنامه‌ها و نمایشهایی که می‌بینند، در اختیارشان قرار می‌دهند، سود می‌برند، این فیلم، فیلمی کاملاً یکدست و همکون است، چون به صورت فیلمی برای همگان در می‌آید. و اغلب دیده شده، به مجردیکه بخواهند این فیلم را شکافته و واقعیتی را که در ورای آن وجود دارد، نشان بدهند، مردم خواهند گفت: «آه! نه، این درست نیست. اینطور نیست!» و حال آنکه این همان چیزی است که واقعیت دارد.

آری، از هرچیز که بگذریم، واقعیت یعنی خیال. و یافتن آن شکیبایی زیاد، کار بسیار و حسن‌نیّت طلب می‌کند. از آن گذشته من متقاعد شده‌ام که این یك موضوع ذوقی یا هنری نیست. بلکه منحصراً به خواست و اراده والای انسان و حسن‌نیّت او مربوط می‌شود. و اگر انسان اراده کند که واقعیت را پیدا کند باید به دنبال آن برود و در این راستا فقط کافی است آنچه را که تصور می‌کند ساخته عادات و رفتارهای عصر اوست، ترك کند. این عادات را پیشاپیش حذف نموده و بعدها می‌تواند آنهایی را که با واقعیت مطابق می‌یابد از سر گیرد: زیرا در هرصورت بعضی از این عادات وجود دارند. مثلاً در کشوری مانند فرانسه که در آن به خوردن اهمیت فراوانی می‌دهند، روشن است که واقعیت طبخ فرانسوی یك واقعیت محض نیست، بلکه نسبتاً به واقعیت نزدیك می‌شود. اما برعکس واقعیت حوادث و رویدادهای کنونی، مثلاً واقعیت ماجراهای احساسی و عاشقانه، همچون تصویری در آیینه لونا پارك، واقعیتی کاملاً پیچیده و

● شاهکارهای ادبی، تئاتری یا سینمایی، گاهگاهی فیلمی با ارزش برای ما به ارمغان می‌آورند که درعین حال یك توهم و یك خیال نیز هست. این توهم این مزیت را دارد که شما را بیشتر به واقعیت نزدیك می‌کند... از آن گذشته من وقت خود را با نوشتن قصه‌هایی می‌گذرانم که در آنها آمیختگی نمایش خیال‌گونه تئاتری و نمایش خیالی زندگی، اساس و پایه‌های سلسله عوارض نمایش را تشکیل می‌دهند.

تغییر شکل یافته‌ای است. حتی فکر می‌کنم که واقعیت در ماجراهای احساسی دگرگونه‌تر و وارونه‌تر از واقعیت در فیلمها، رمانها و روزنامه‌ها نشان داده شده است. و این برخلاف عقل سلیم است، عشاقی که با هم به بحث و جدال می‌پردازند تا چه اندازه قادرند، جهان و وقایع آن را از خلال آیینه‌ای که تصاویر را تغییر شکل یافته نشان می‌دهد، ببینند و تمام مفهوم واقعیت را از دست بدهند. این سنت رمانتیسم است. سنت رمانتیسمی که به مدت یکصد و پنجاه سال پیش روی خود داریم: سنت رمانتیسم در مورد عشق، زن، فریب زنان و در مورد هرآنچه که «*احساس*» نامیده می‌شود. این واقعیت علی‌رغم توری که آن را می‌پوشاند، این واقعیت عاشقانه، در آثار «مریور» خیلی واقعی‌تر به نظر می‌رسد. و از آن گذشته تا پایان قرن هیجدهم، حتی در آثار انقلابیون هم وضع چنین است. شاید این در اثر نفوذ آلمانها باشد. در هرصورت، نظر به اینکه، ماجراهای احساسی و عاشقانه اساس و پایه ادبیات محسوب می‌شوند و با توجه این ماجراها بسیار دگرگونه ارائه شده‌اند، همین امر خود موجب می‌شود که ما ادبیات و سینمایی دگرگونه داشته باشیم.

■ **بنابراین، منظور شما این است که تلاش کنیم اشیاء و پدیده‌ها را همان گونه که هستند، ببینیم.**

● تصور می‌کنم که این وظیفه هرکسی است. این کار هرموجود زنده‌ای است. اگر انسان به طور ساده زندگی می‌کند و هزینه زندگی خود را در حرفه‌ای، هرچه که باشد، فرض کنیم مانند کارمندی در تجارتخانه، تأمین می‌کند، با وجود بر این می‌تواند با تلاش در جهت حذف این نوع فیلم که شما را احاطه کرده، به زندگی خود ادامه دهد و پدیده‌ها را به همان صورتی که هستند، ببیند. چون این پدیده‌ها بسیار زیبا و رؤیایی هستند. آیا فیلم برای ما چیزی بیش از خیال به همراه دارد و ما را در رؤیایی زیبا و دلپذیر غرق می‌کند! ابداً این طور نیست، برعکس، این واقعیت است که رؤیایی دلنشین و دلپذیر است.

شاهکارهای ادبی، تئاتری یا سینمایی، گاهگاهی فیلمی با ارزش برای ما به ارمغان می‌آورند که در عین حال یك توهم و یك خیال نیز هست. این توهم این مزیت را دارد که شما را بیشتر به واقعیت نزدیك می‌کند و یا شاید توهمی که از طبقهٔ به مراتب پایین‌تری برخوردار باشد. و شاید... از آن گذشته من وقت خود را با نوشتن قصه‌هایی می‌گذرانم که در آنها آمیختگی نمایش خیال گونه تئاتری و نمایش خیالی زندگی، اساس و پایه‌های سلسله عوارض نمایش را تشکیل می‌دهند. هم اکنون نیز آخرین نمایشنامه من به همین موضوع می‌پردازد. قصه این نمایش در پاریس و در زمان جنگ و اشغال فرانسه توسط آلمانها می‌گذرد. در این نمایش آلمانها حضور دارند. گشتاپو حضور دارد و رویهمرفته هرآنچه را که لازم بود، می‌توان در این نمایش دید، اما با وجود این، موضوع نمایش به بحث پیرامون خیال و واقعیت باز می‌گردد، وقتی شما در فیلمی صحنه‌ای را کارگردانی می‌کنید، گاهی اتفاق می‌افتد که نوعی بیان را یافته‌اید که کاملاً به حقیقت نزدیك است در چنین مواقعی اطرافیان و همه کسانی که در پلاتو حضور دارند، این بیان را نامناسب تشخیص داده و به شما خواهند گفت: «این طبیعی نیست». و سعی می‌کنند جانب احتیاط را نگه دارند تا سخن بیان شده مورد پذیرش مرد واقع گردد. به اعتقاد من این احتیاط نیز به همان اندازه بد و نا بجاست.

■ **«*مادام بواری*» از جمله فیلمهایی است که کمی شبیه *سرجوخه گرفتار* است. کسی نمی‌داند که چرا این فیلمها به ساده انکارانه و تصنعی محض شهرت دارند.**

● من «*مادام بواری*» را یك بار دیگر دیدم. در هرصورت بخشی از این فیلم را در زمانی نه چندان دور تصور می‌کنم دو یا سه سال پیش در سینماتك دیدم. حقیقت امر این است که در این فیلم شخصیتی نقش آفرینی می‌کند که من فوق‌العاده تحسینش می‌کنم. این شخصیت برادر من «پی‌یر» است، من او را واقعاً زیبا و دلربا یافتم. در این فیلم «والنتین تسییه» هم شخصیتی زیبا و دلنشین است. این زن واقعاً دوست داشتنی است! او در راه رفتن و تکان دادن دامن خود و در ورود و خروج از صحنه دارای سبك و شیوه خاصی است. درواقع نوعی اعتماد به نفس...

من می‌توانم به شما بگویم انگیزه‌ای که وادارم کرد این فیلم را بسازم ـ انسان همیشه برای ساختن فیلمها دلایل و انگیزه‌های فراوانی دارد ـ تجربه‌ای بود که

با بازیگران تئاتری بدست می‌آوردم، والنتین و برادرم اساساً بازیگران تئاتر بودند. و حول و حوش این دو نفر، ما یك گروه بازیگر داشتیم که از تعدادی بازیگر تئاتری تشکیل شده بود. «*ماکس دیرلی*» قبل از هرچیز اهل تئاتر بود. من هم از ساختن یك فیلم و نوشتن یك سناریو برای بازیگران تئاتری، با دیالوگهایی که به نظر می‌رسید توسط آنها به خوبی بیان خواهند شد، خوشحال بودم. در حقیقت، این تجربه اندکی با آنچه من اکنون با رفتن و کار کردن روی صحنه انجام می‌دهم شبیه است. فقط این کار بر پرده سینما انجام شد. از لذت نوشتن برخی عبارات برای حنجره‌هایی که مدام عادت کرده‌اند کلمات و عبارات را تکرار و بیان کنند آگاه هستید... این خود لذت بزرگی است.

■ **در فیلم «*مادام بواری*» کمال و پختگی بیشتری نسبت به فیلمهای قبلی‌تان بچشم می‌خورد.**

● دیگر راه افتاده بودم. دیگر یاد گرفته بودم که صحنه‌هایی بسازم که بسط و گسترش کامل خود را داشته باشند. به اعتقاد من این تنها روش برای ساختن فیلمهایی که قصه آنها در ابتداء شروع و در انتها به پایان می‌رسد، و در مجموع فیلمهایی که مانند یك صحنه بزرگ هستند، نیست. من شخصاً روشی را بیشتر می‌پسندم که عبارت است از نگریستن به هرصحنه به عنوان یك فیلم کوچك جداگانه. دقیقاً همان کاری که جایلین انجام می‌دهد و در این کار هم کاملاً موفق است.

■ **شاید علت این سر درگمی مردم خود شما باشید.**

● من فکر می‌کنم که این موضوع فوق‌العاده گمراه کننده است و وقتی در فیلمی که موضوع آن بسیار گیرا است به آن توجهی نشود. مردم آن را از شما طلب خواهند کرد و این همان چیزی است که اغلب به من خسارت وارد می‌کند.

■ **این سلیقه شما در تغییر لحن فیلم است...**

● بله، موفقیت در ساختن یك فیلم با هزینه‌ای بسیار کم، همان چیزی است که مرا به سوی خویش می‌کشد. فقط گاهی، بخاطر اشتیاق جنون‌آمیز دیگری که دارم، بشدت عذاب می‌کشم. و آن اشتیاق جنون‌آمیز، کمی غفلت ورزیدن ازاهمیت جریان نمایش عمومی است. من در حقیقت دوست دارم به قصه فیلم به گونه‌ای بنگرم که از اهمیت چندانی برخوردار نیست. بنابراین آیا می‌توان قصه‌ای کاملاً قوی داشت... ببینید به عنوان مثال، گونه‌ای از سناریو نویسی ساده، سناریوی «توهم بزرگ» است. توهم بزرگ یك سناریونویسی کودکانه است. زیرا یك قصه معمولی دارد که کاملاً کودکانه است. و با کودکانه بودنش برای جلب توجه مردم، بسیار قوی است. این قصه سرگذشت کسانی است که مصمم هستند بگریزند: آیا آنها خواهند گریخت؟ آیا نخواهند گریخت؟

بنابراین می‌بینیم که نوشتن چنین سناریویی بسیار ساده است. و درون این سناریو، می‌توان هرقصه شاد و موزیکالی که مردم دوست دارند و هرصحنه کوچکی، به خصوص صحنه‌های متنوع‌تر و متفاوت‌تر را اضافه کرد. می‌توان ناگهان در وسط فیلم مکث کرد و بحث و گفتگویی مثلاً درباره مفهوم کرامت وبخشیدگی نزد یهودیان داشت. این صحنه‌ای است که در فیلم وجود دارد و هیچگاه حتی توسط بدترین سانسورگران سانسور نشده است و کسی به این فکر نیافتاده است که چه ضرورتی دارد این صحنه به همراه فیلم دیده شود اما من تصور می‌کنم که بحث و گفتگویی از این نوع در میان فیلم بسیار جالب و لذت‌بخش است.

سیر و سیاحت با ارابه

■ **و پس از آن بلافاصله نوبت به تونی رسید، که سرنوشت مشابهی پیدا کرد.**

● اخیراً فیلم «تونی» را بار دیگر به همراه تهیه کننده‌اش «پی‌یرگوت» که یکی از دوستان خوب و صمیمی من است و نقش مهمی در کارگردانی و ساخت آن بازی کرد، دیدم: به هرحال لازم بود تهیه کننده «تونی» متقاعد شود که وی تلاش می‌کند تا فیلمی خارج از سنتهای موجود بسازد. فیلمی بدون ستارگان سینما با حوادث و رویدادهایی که از ماجرایی واقعی اقتباس شده بود و سرشار از خشونت و برخی وحشی‌گری‌ها بود. در آن دوره، حضور اجساد در فیلم را نمی‌پذیرفتند و یا می‌بایست که این اجساد متعلق به طبقه اشراف و نجبا می‌بود. و چنین صحنه‌ای می‌بایست در دوران قبل از انقلاب اتفاق می‌افتاد و اجساد کشته شدگان می‌بایست به یك مراسم دوئل تعلق می‌داشت. صاحب منصبی که در یك مراسم دوئل با خون ریزی کمی کشته می‌شد، قابل قبول بود. اما آدمکشی نفرت برانگیزی مانند آدمکشی تونی، قابل استفاده نبود. به همین دلیل ساختن یك فیلم کار سخت و دشواری به حساب می‌آمد. متأسفانه من نماهای زیادی را از دست دادم که به این آدمکشی مربوط می‌شدند. به عنوان مثال، نماهای گردش با ارابه، ارابه سفیدپوشی که جنازه را در آن پنهان کرده‌اند، و حمل و نقل این جنازه با ارابه، به همراه درودگران آواز خوان اهل کُرس که از آنجا می‌گذشتند، و ارابه را درحال شوخی و خواندن آواز تعقیب می‌نمودند. من فکر می‌کنم که این یکی از صحنه‌های بسیار خوب بود. لازم شد که این صحنه را هم سانسور کنند که زیر قیچی سانسور کننده کاملاً از بین رفته است. بله، خیلی حیف شد.

■ **ما فکر می‌کنیم استقبالی که از «تونی» بعمل آمده، استقبالی سرد بود، زیرا «تونی» بلافاصله پس از «*آنجل*» به نمایش در آمد.**

● این کاملاً واضح و روشن است. ولی من فکر می‌کنم که مردم هنوز برای این گونه قصه‌ها آمادگی نداشتند. حتی مطمئن هستم که اگر «آنجل» هم وجود نداشت، در آن صورت، باز مردم «تونی» را به راحتی نمی‌پذیرفتند. آنها بیم آن داشتند، که عادتهای کوچکشان را از آنها سلب کنند: فیلم در زمان خود بیگانه و درعین حال غیر منتظره بود. و به نظرم خشن می‌آمد، و حال آنکه من روزی دیگر به تماشای آن نشستم. من آن را بی‌نهایت لطیف و فوق‌العاده زیبا دیدم.

آنچه در این میان موجب شگفتی است، این است که از چه نظر انسانهای شرور و بدخواه مهربان و محبت‌آمیز هستند:

■ **سال ۱۹۳۵، سال *جنایت آقای لانژ* است...**

● در فیلم *جنایت آقای لانژ* نباید سهم *ژاك* پره‌ور را نادیده گرفت. که نقش بسیار

اساسی است. این فیلم را هم کار کردیم. از او خواستم با من به پلاتو بیاید، او هرروز با مهربانی به پلاتو می‌آمد و به وی می‌گفتم: «بسیار خوب، پیرمرد، آن صحنه باید بداهتاً تهیه شود» و فیلم به مانند همهٔ فیلمهایم بداهتاً ساخته شد اما با همکاری دائمی ژاك پردور.

■ انسان از گفتگوی شما دو نفر چنین برداشت می‌کند که عبارت یکی توسط دیگری به اتمام، رسیده است.

● دقیقاً همین طور است. من مطمئن هستم که در این فیلم دانستن اصل و سر منشاء افکار غیرممکن است. آیا این ژاك است یا من که این یا آن موضوع را یافته است. عملاً همه چیز را با هم یافته‌ایم.

■ چگونه استقبالی از «جنایت آقای لانژ» به عمل آمد؟

● استقبال به عمل آمده اگرچه چندان موفقیت‌آمیز نبود، ولی خوب بود. به عقیدهٔ من «جنایت آقای لانژ» یك پیروزی تجاری بوده است ـ همین موضوع باعث شگفتی من می‌شد ـ اما این فیلم مطمئناً یك کار خوب بود.

■ کوشه‌ای از ییلاق یکی از فیلمهای شماست که جنجالهای متناقض زیادی پیرامون آن در جریان است.

● ساختن فیلمی کوتاه که درعین حال کامل بوده و سبك و سیاق یك فیلم را نیز داشته باشد، به نظرم بسیار جالب می‌آمد: و سرانجام توجهات و احتیاطهای لازم یك فیلم بلند را هم نسبت به وی اعمال کردن.

با این همه به خاطر اعمال توجهات لازم یك فیلم بلند برای یك فیلم کوتاه، ابتدا لازم بود که مکانی را بیابیم تا این صرفه‌جوئیهای اقتصادی را در آن به مورد اجراء بگذاریم. از آنجا که یك فیلم کوتاه قادر به باز گرداندن هزینهٔ صرف شده و بدست آوردن پول زیاد نیست، ما آنرا با شرکت «برونبرگر» و به بیانی دیگر بدون دریافت دستمزد به پایان رساندیم.

من سناریو را با در نظر گرفتن مکانهایی که قرار بود فیلم در آنجا ساخته شود، نوشتم چون من این ناحیه از «لوئین» را، یك مونتانی را به خوبی می‌شناختم. تصور می‌کردم که «لوئین» در آن منطقه می‌تواند، همان نقشی را که سابقاً «سن» در نزدیکی پاریس بازی می‌کرد، ایفا کند. امروزه در حوالی پاریس، یافتن مکانهایی خاص از ساختمان و کارخانجات، امکان‌پذیر نیست و به خصوص بزرگترین انگیزهٔ من در انتخاب این مکانهای خارجی این بود، که آنجا را دقیقاً می‌شناختم. و می‌دانستم که نور در چه ساعتی مطبوع‌تر و ملایم‌تر به توده‌ای از درختان می‌تابد. من حتی از کوچکترین جزئیات این مناظر مطلع بودم. از مصایب و مشکلات آن مناظر هم به خوبی آگاه بودم. می‌دانستم که خطر بارش باران همواره وجود دارد: این مهمترین و بلکه بزرگترین اشکال آن ناحیه بود. ولی من انتظار نداشتم که باران تا این حد مهم و مسئله ساز باشد. ما مدت کمی از روز را آفتاب داشتیم و بودجهٔ پیش‌بینی شدهٔ برونبرگر به سرعت به اتمام رسید. زیرا باران بیش از آنچه تصور می‌کردیم، ما را معطل ساخت. سپس ناچار شدم بار دیگر سناریو را تغییر داده و آن را با زمان بارانی منطبق کنم. به همین دلیل ما سکانسهای بارانی داشتیم که در سناریوی اولیه پیش‌بینی نشده بود. و به همین خاطر نتوانستم صحنه‌های دلخواه و پیش‌بینی شدهٔ خود را بسازم.

به لحاظ تکنیکی من از همکاران فوق‌العاده با کلاسی سود می‌جستم: پسر برادرم «کلود» که این اولین فیلم او در مقام مدیر فیلمبرداری بود. کارتییر برسون و ویسکونتی به عنوان دستیار و برونیوس به عنوان بازیگر. صدای فیلم به طور مستقیم ضبط می‌شد. کوشه‌ای از ییلاق «فیلمی بود که ما موفق شدیم آن را مطلقاً بدون دوبلاژ و تروکاژ صدایی بسازیم. به محض آنکه فیلم به اتمام رسید، من بدون فوت وقت ساخت «اعماق» را شروع کردم. زیرا این باران زمان ساخت فیلم را بی‌اندازه طولانی کرده بود.

ساخت «اعماق» هم پانزده روز به تأخیر افتاد، و من می‌بایست سناریو را بازنویسی می‌کردم، خوشبختانه روزهای اواخر پائیز هوا خوب و مطبوع بود و ما می‌توانستیم صحنه‌های خارجی زیادی را بی‌درد سر و بدون مشکلات بگیریم! از آن گذشته آدم احساس می‌کرد که تمام باران روی فیلم «کوشه‌ای از ییلاق» متمرکز شده بود. من

نتوانستم این فیلم را تدوین کنم، چون پس از «اعماق» ناگزیر بودم ساخت «توهم بزرگ» را شروع کنم. فیلمی که سه سال تلاش می‌کردم آن را بسازم! اما روزی به طور ناگهانی طرح ساخت آن میسر شد. سپس ضربه پشت ضربه فرود می‌آمد بی‌آنکه بتوانم نفس بکشم. این ضربات ساختن فیلمهایی چون «مارسیز» یا سرود ملی فرانسه، «حیوان انسان نما» و «قاعدهٔ بازی» بودند. این فیلمها از جمله فیلمهایی هستند که خیلی دوستشان می‌داشتم و هربار به خود می‌گفتم: «خدای من، «گوشه‌ای از ییلاق» را بعداً مونتاژ خواهم کرد.» و بعد در همان زمان من در شرایط سختی قرار گرفتم و به شدت گرفتار شدم که موفق نشدم آن را مونتاژ کنم و جنگ شروع شد.

دلیل دیگری نیز وجود داشت: من فکر می‌کردم که فیلم صحنه‌هایی را کم دارد، اما اشتباه می‌کردم، این صحنه‌ها چندان لازم و ضروری نبودند. و دلیل دیگری هم که در این میان بی‌تأثیر نبود، رضایت و خشنودی برونبرگر از نتیجهٔ کار بود. وی آنچنان از کار رضایت داشت که سعی می‌کرد آن را به یك فیلم بلند تبدیل کند، و حتی از «پره‌ور» خواسته بود که سناریویی مهیا کند. اما خود می‌دانید که تغییر موضوعی، که برای یك فیلم کوتاه در نظر گرفته شده، به یك فیلم بلند کار بسیار دشوار و طاقت فرسایی است. به گونه‌ای که پره‌ور طرح کوچکی هم آماده کرد، اما چندان از آن رضایت نداشت و سرانجام این طرح اصلاً ساخته نشد. روی هم رفته علاوه بر گرفتاری و مشغله‌های فراوانم، اینها هم از جمله مواردی هستند که فیلم را تا شروع جنگ پیش برده‌اند.

■ البته این طور هم نیست، چون شما خودتان از *گوشه‌ای از ییلاق* راضی نبودید. همین طور است؟

● ابداً این طور نیست، برعکس، من همیشه شیفتهٔ این فیلم بوده‌ام. فقط از یك طرف دلایل «برونبرگر» برای تبدیل آن به یك فیلم بلند خیلی قانع کننده بودند، درحالی که این یك اشتباه بود، اما اشتباهی فریبنده و از طرف دیگر واقعاً تصمیم گرفته بودم، اگر فرصتی پیدا شود، به طور جدی و بدون فوت وقت روی آن کار کنم و آن را به همان صورتی که هست نمایش بدهم. سپس روی موضوع موزیکال بودن آن مردّد بودم. اقتباس و انطباق موزیك توسط «کوسما» پس از گذشت زمان، و به شیوهٔ کاملاً شگفت‌انگیزی انجام گرفته بود. اما در آن زمان ما نمی‌دانستیم چه باید بکنیم.

من به یاد نمی‌آورم که تمام صحنه‌ها را از قبل پیش‌بینی می‌کردم. اما یك توضیح و تفسیر یا یك بیان احساسات، واسطهٔ میان طوفان و در نهایت بازگشت به پایان را پیش‌بینی کرده بودم. صحنه‌ای که در آن *سیلویا بانای* به همراه شوهرش در پاریس دیده می‌شود. از آنجا که من کمی تردید داشتم و فکر نمی‌کردم که بتوان این صحنه را کارگردانی کرد، با وجود بر این من آخرین صحنه را به گونه‌ای ساختم که کاملاً به تنهایی قابل درك باشد.

من مطمئن هستم که آن صحنهٔ پاریس کاملاً بیهوده است. اما گفته باشم که در تمام فیلمها، همیشه صحنه‌های بیهوده‌ای ساخته می‌شوند. شاید این تنها فیلم ساخته شدهٔ من است که در آن صحنه‌های دور ریخته‌ای وجود ندارد. (من در فیلمهایم

فیلمبرداری اضافی نمی‌کنم... به طور کامل در مصرف نکاتیو صرفه‌جویی می‌کنم، اما با وجود بر این همیشه صحنه‌هایی هستند که باید دور ریخته شوند). تمام صحنه‌های فیلمبرداری شده، در مونتاژ به کار گرفته شد.

■ **بالاخره به فیلم *اعماق* می‌رسیم.**

● فیلم «اعماق» یك محصول بدون قصه بود. می‌دانید که «اسپاك» همکاری خارق‌العاده و قابل تحسین است. ـ علی‌رغم اشتیاق مفرط و جنون آمیزش برای بداهه‌سازی ـ انسان به همراه او کار خود را با تجهیزاتی آغاز می‌کند که با توجه به این تجهیزات، بداهه‌سازی‌های من چندان خطرناك به نظر نمی‌آمدند، قبل از رسیدن من و اسپاك کومپانیه تدابیری اندیشیده بود که ما آن را چندان جدی نگرفتیم. موضوع فیلم توسط «کامنکا» پیشنهاد شد و من از آن خوشم آمد. من فقط در طرح اولیهٔ آن اندك تغییراتی دادم ـ من از سناریوی فیلم صحبت نمی‌کنم چون آن را به طور کامل عوض کردم، بلکه منظورم طرح کلی آن بود ـ این بود که دیگر سعی نکردیم روسیهٔ واقعی را بسازیم. تصور می‌کردم که تلاش برای ساختن روسیهٔ واقعی در پاریس، اقدامی است که منحصراً به موضوعی خنده‌دار و کارناوال مربوط می‌شود.

■ **دقیقاً به همین خاطر بود که نقد فیلم فرانسه ملاحظاتی را در نظر گرفت.**

● بله، روسیه دائم در کناره‌های *مارن* است! من حق داشتم. روسیه بدون کناره‌های «مارن» خیلی دروغین و ساختگی جلوه می‌کرد. در فیلم ساخته شده لااقل کسی ادعای ساختن روسیه را ندارد و همین طور ساختن پاریس را بلکه ما به بازیگران خود یك زبان ناب فرانسوی قرن بیستم دادیم و این خیلی بهتر بود.

■ **در ضمن این اولین فیلم شما با *ژان کابن* بود...**

● او بازیگری واقعی است. من در عمر سینمایی خود با افراد زیادی به ساختن فیلم پرداخته‌ام. ولی هرگز با چنین سینماگر قدرتمند و توانایی برخورد نکرده بودم. او از توانایی سینمایی بسیار بالایی برخوردار است که غیرقابل تصور و باور است. و این قدرت و توانایی او باید از نجابت و درستکاری عمیق او نشأت گرفته باشد. کابن خوش‌اخلاق‌ترین و نجیب‌ترین آدمی است که در زندگی خود دیده‌ام... بله اگر من یك انسان درستکار دیگر را هم بشناسم، او اینکرید برکمان است. آدمی بی‌ریاست. من مطمئن هستم که عامل نفوذ و اعتبار اینکرید برکمان در نزد مردم همان نجابت و صداقت عمیق اوست و هزاران دلیل دیگر نیز پیدا خواهند کرد و حال آنکه من همچنان به صداقت او ایمان دارم.

■ **به ما گفته‌اند که توهم بزرگ از معامله‌ای میان شما و «دویویه» پدید آمده است. در اصل او می‌بایست توهم بزرگ را می‌ساخت و شما *اکیپ زیبا* را.**

● خیر، اینطور شایعه شد، من با «اسپاك» کار می‌کردم. و درحال نوشتن احتمالاً «اعماق» بودیم که حرفهایی مربوط به «اکیپ زیبا» میان ما رد و بدل شد و حتی امکان دارد ما با هم شروع به تصویر نمودن قصهٔ «اکیپ زیبا» کرده باشیم. و سپس اسپاك و من، فکر کردیم که بهتر بود این سناریو را به «دویویه» ارائه کردیم. چون این قصه برای او قصه‌ای خارق‌العاده و شگفت‌انگیز، خواهد بود! این قصه به طور کل در راستای کارش بود. سپس «دویویه» شخصاً قصه را تغییر داد و سناریو را به همراه اسپاك نوشت. اما هرگز مطرح نشده بود که من این قصه را خواهم ساخت.

اما دربارهٔ توهم بزرگ باید بگویم که اصل و ریشهٔ این فیلم قصه‌ای است که دوست جنگجویی که در زمان جنگ آجودان «پینسار» و بعدها کاپیتان پینسار خوانده شد، برای من نقل کرده است. موقعی که من تونی را می‌ساختم و او فرماندهٔ پایگاه *ایستر* بود، ژنرال پینسار لقب گرفته بود. ژنرال پینسار واقعاً یك قهرمان جنگی بود و از زمرهٔ افرادی که هفت، هشت بار از بند اسارت گریخته بود. کسی بود که نسبت به او شناخت و اطلاعات کمی داشتم. زیرا زمانی که من در ناوگان هوایی بودم و فیلمبرداری می‌کردم ـ یعنی اینکه من سوار بر هواپیمایی بودم که به کندی حرکت می‌کرد و قادر به دفاع از خود نبود ـ اغلب توسط هواپیماهای آلمانی مورد حمله قرار می‌گرفتم. و اگر هواپیمای من سقوط نمی‌کرد به این دلیل بود که همیشه یك

● این یك اشتباه محض است اگر تصور کنیم فیلمها منحصرا به انگیزه و اهداف ناب هنری ساخته می‌شوند.

● این امکان وجود دارد که بکارگیری فلسفه مشرق زمین به کمك غربی‌ها بیاید.

● من خودم را از خلال فیلمهایم آشکار می‌سازم. به اعتقاد من فیلمساز باید بتواند در هر فیلمش به کسوت دستمایه‌اش درآید. اگر قرار باشد فیلمی درباره سیاهان آفریقا بسازم، در دوران ساختن فیلم مثل سیاهپوستان خواهم بود. منظورم را می‌فهمید؟

هواپیمای شکاری از ناوگان دریایی مجاور سر می‌رسید و هواپیمای آلمانی را سرنگون می‌کرد. و اغلب اوقات خلبان این هواپیمای شکاری همان ژنرال پینسار بود!

من تونی را در چنین شرایطی ساختم. همیشه هواپیماهای دشمن بالای سر ما در هیاهو و پرواز بودند، روزی تهیه کننده «پی‌یر گوت» به من گفت: «برویم فرمانده را ببینیم.» و من با پینسار ملاقات کردم.

ما باز همدیگر را می‌دیدیم و این دیدارها من را به یاد داستانهای فرار او از زندانها می‌انداخت. من به پینسار گفتم: «بسیار خوب، پیر من، باز برای من از داستان فرارهای خود تعریف کن. شاید بتوانم از روی آنها فیلمی بسازم.» آنگاه او برای من داستانهایی را تعریف می‌کرد که من آنها را روی تکه کاغذی یادداشت می‌کردم، و هیچ ضرورتی نداشت این موارد را به همراه فیلمی که می‌شناسید، ببینید. اما برای من یك نقطهٔ آغاز غیر قابل چشم‌پوشی بود. با این همه همیشه لازم است که چیزی باشد تا شما را در اساس تحریك و ترغیب کند. در حقیقت نوعی بینش. و یك انگیزه لازم است.

این انگیزه و محرك من، در حقیقت، ملاقاتهای من با پینسار بود. آنگاه من سناریویی نوشتم... سرانجام قصه‌ای نوشتم و وقتی که قصه اندکی پرداخته و آماده شد، آن را به اسپاك ارائه کردم و به او گفتم: «دوست من، باید به من کمك کنی، تو از روی این قصه یك سناریو خواهی نوشت. فکر می‌کنم که قصهٔ خوبی است.» او موافقت کرد و قصه را خوب یافته بود و سناریو را با هم بازنویسی کردیم. و بعد سناریو را به تهیه کنندهٔ تونی ارائه کردیم. اما اصلاً از این قصه خوشش نیامد و سرانجام ما در تمام پاریس گشتیم. خوشبختانه گابن این قصه را پسندید، و بعدها ما با هم دوستان صمیمی شدیم. به هرحال چطور شد که من توانستم توهم بزرگ را بسازم باید بگویم که به لطف «گابن».

نمی‌دانم من و گابن به چندین لابراتوار که خانه‌های تولید فیلم فرانسوی، ایتالیایی، آمریکایی و از هر ملیتی بودند، مراجعه کردیم! همهٔ آنها فیلمنامه را رد کردند و می‌گفتند: «آه! یك داستان جنگی، چه‌هیچ بزرگی! و غیره» و آنگاه یك مشت مسائل قانع کننده نیز مطرح و در نهایت چنین استدلال می‌کردند که نباید چنین فیلمی ساخته شود...»

سرانجام ما جوانی را یافتیم که به اعتقاد من قریحه و استعداد غریبی در تمام مسائل مطرح شده از خود نشان داد و به طرز خارق العاده‌ای به ما کمك کرد. نام وی *آلبرت کین* که‌ویچ و دستیار مدیرعامل و بالاخره همه کارهٔ امور مالی *رولمر* بود که در اندیشهٔ پرداختن به امور سینمایی بود. شاید او به طرز ابهام آمیزی پولهای خود را در فیلمها به کار انداخته بود. راجع به این موضوع چیزی نمی‌دانم. در هرحال کین که‌ویچ و رولمر که به سینما علاقه‌مند بودند، اما در بطن مسائل سینما نبودند، تهیه «توهم بزرگ» را برعهده گرفتند. از اینکه آنها در بطن سینما نبوده و از مسائل آن بی‌خبر بودند مطمئن هستم. تمام حرفه‌ای‌های سینما با این قصه مخالف بودند. تمام متخصصین امور پخش فیلم، کسانی که در امر تجارت سینمایی واقعاً اسمی داشتند، با تنفر این سناریو را پس زده و رد کردند، من نتوانستم این فیلم را جز به لطف و حمایت گابن بسازم.

■ آیا خودتان در دوران جنگ اسیر جنگی بودید؟

● خیر، من این فیلم را براساس اظهارات ژنرال پینسار و مشاهدات بسیاری از اسیران جنگی که با آنها به گفتگو نشسته‌ام، ساختم، آنچه در این میان بیشتر به یاری من شتافت، شغل سواره نظامی‌ام در دوران اولیهٔ زندگی‌ام بود، بنابراین من توانستم حدس بزنم، مردمانی که روحیه‌شان را می‌شناختم، در حالتهای مختلف چگونه خواهند بود.

با وجود براین تمام صحنه‌های خارجی مربوط به آلمان را در آلمان فیلمبرداری نکردیم، بلکه آنها را در «آلزاس» گرفتیم. در بخشهای مختلف آلزاس که در آن دورانی که جنگ ۱۸۷۰ جریان داشت. به شدت تحت نفوذ آلمانها بود. به عنوان مثال محله‌ها و سربازخانه‌هایی که در آنها فیلمبرداری می‌کردیم، مقر آتشبارهایی بودند که توسط گیوم دوّم در کولمار ساخته شده‌اند، آخرین کاخ، کاخی است که توسط گیوم دوّم بنا شده است و این کاخ *هات گونیگسبورگ* نام دارد و جزو بناهایی است که کاملاً تحت نفوذ آلمانها بوده‌اند.

■ مدام از خود می‌پرسیم، آیا بانیان طرح *مارسی یز* چیز ساده‌تری نمی‌خواستند.

● این ممکن است. من چیزی در این خصوص نمی‌دانم. در هرصورت من فیلم را این گونه ساخته‌ام که دقیقاً به احساسات و باورداشتهایم مربوط می‌شود.

■ این همان «بازی تعادلی» است که شما از آن صحبت می‌کنید، بازی تعادلی که باید مانع شما در ساختن اثری تبلیغی شود.

● البته، بله، کاملاً روشن است. و این چیز وحشتناکی است. اما بالاخره انسان ناگزیر است بپذیرد که هرکس این چنین انگیزه‌های خوب و آن چنان دلایل قانع کننده‌ای دارد این خیلی وحشتناك است، این طور نیست؟ من فکر می‌کنم، وضعیت من که بسیار هم جدی و خطرناك است، وضعیت بسیاری از شهروندان فرانسوی است. و این موضوع شاید بیانگر تردید و بی‌ثباتی مملکت ما در این برهه از زمان است. این نوع تردیدها بر مردم متمدن تاخته و پرواضح است که آنها برای دفاع از خود با مسائل و مشکلات فراوانی دست به گریبان هستند.

■ احساسی که «مارسی یز» در انسان برمی‌انگیزد، این است که «مارسی یزها» (اهالی مارسی) و «سلطنت طلبان» دارای یك ایده‌آل مشترك هستند که فقط با یك سوءتفاهم از هم متمایز شده‌اند.

● خارج از سوءتفاهم، آنها با چیزی کاملاً روشن و آشکار از هم متمایز شده‌اند، که اساساً در تاریخ جهان مؤثر است: تمایز با فعل بودن، یا نه به تاریخ‌ها مربوط می‌شود. زمانی فرا می‌رسد که اصول اخلاقی عالی، پذیرفته شده و کاملاً قابل دفاع، از بین می‌روند و حتی به اصولی کشنده، شوم و بدفرجام تبدیل می‌شوند. موضوع ساده است، زیرا در طول دوران از این اصول پاسداری نشده است. این موضوع ازدواج میان موجودات انسانی، میان عقایدشان، رفتارشان، اخلاق‌شان، و زمان است. موضوعی که در تاریخ جهان مؤثر است.

لوئی شانزدهم بازنده است. زیرا او در آن دوره کاری نداشت. من نمی‌خواهم بگویم که او انسان خوب یا بدی است: فقط می‌خواهم بگویم که او دیگر کاری نداشت انجام بدهد، حکومت سلطنتی دیگر کاری نداشت. از آن گذشته می‌توان حتی ثابت کرد که طی دوران انقلابهای گوناگون، این انقلابیون نبودند که برندهٔ این مبارزه بودند. بلکه این مرتجعین و طرفداران حکومت وقت بودند که می‌باختند. این کاملاً فرق می‌کند. حتی اگر انقلابیونی وجود نداشتند، باز طرفداران حکومت سلطنتی می‌باختند و توسط خود از بین می‌رفتند.

این اصلاً موضوع بسیار بزرگ و یا خیلی کوچکی نیست، در تاریخ دنیا زمانی فرا می‌رسد که دیپلودوکوس ـ یا مردم یهودی ـ از بین می‌رود و دایناسور جایگزین آن می‌شود. دایناسوری که از غلظت هوای متفاوت و خوراکی که در جنگلهای مناسب با شرایط زیستی او یافت می‌شد، بسیار سعادتمند و خوشوقت است. آنگاه دوران دیگری فرا می‌رسد که او نیز از بین می‌رود. همین طور، کونه‌های متفاوت حیوان‌ها، احساسات و عقایدی که چه خوب باشند و چه بد، از بین می‌روند. و به طور ساده باید بگویم که آنها قادر به تغذیه و ادامهٔ زندگی در میان اطرافیان خود نیستند. من فکر می‌کنم که این یك موضوع تغذیه، تغذیه از احساسات و عقاید است.

■ و مفهوم تاریخ؟

● لااقل دنیا هم به این دلیل بوجود آمده است که در بعضی مفاهیم، حتی در ساختن یك فیلم، جز کسانی که ندانند احساس و ادراك تاریخی دارند و حتی ندانند موفق خواهند شد و اصلاً چرا موفق خواهند شد، نوعی قانون وجود دارد که انسانها و درختان را هدایت می‌کند: این قانون به رشد و نمو درختان مربوط می‌شود. درختان بزرگ می‌شوند. بی‌آنکه خود بدانند. آنان از موضوع کاملاً بی‌اطلاع هستند. تصور می‌کنم که این قانون، قانون بیرحم و ظالمانه‌ای است. شما اکنون به من خواهید گفت که افراد زیادی که در کار خود موفق هستند، شخصاً از این حس و ادراك تاریخی آگاهند. اما باید بگویم که موفقیت شخصی در تاریخ به حساب نمی‌آید. موفقیت شخصی مورد بسیار کوچکی است. وانگهی این موفقیت کاملاً ظاهریست. آن کیست که به ما بگوید، که این آقا چون صاحب سی خانه تولید فیلم و بسیاری اتومبیل است پس موفق است. شاید اصلاً موفق نباشد. شاید او انسان مفلوك و بینوایی در جهان باشد. خیلی بدبخت‌تر از یك ولگرد بینوا!

سادگی در آفرینش و خلاقیت امری کاملاً ضروری است.

موسیقی هندی؟

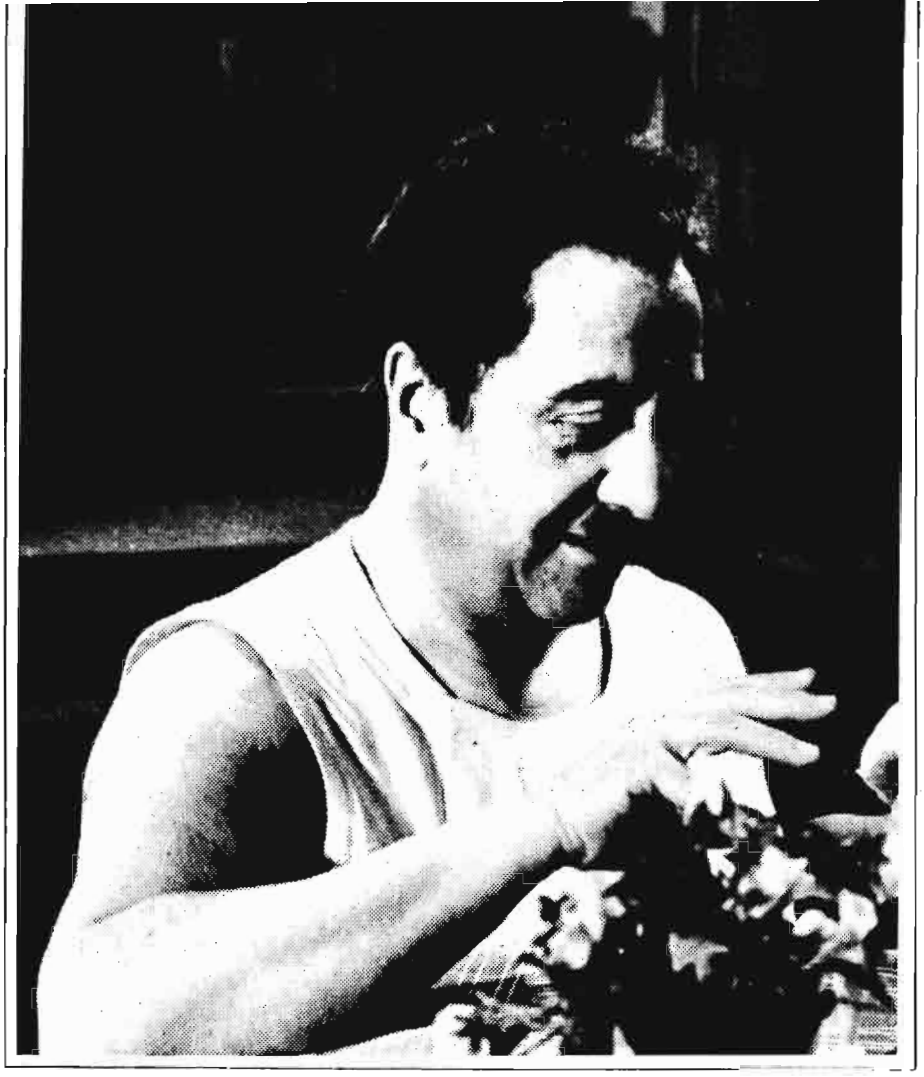
بسیار خب، بعد از «مارسی یز» بلافاصله نوبت به «حیوان انسان نما» می‌رسد.

«حیوان انسان نما» موضوعی نیست که خود انتخاب کرده باشم و از اینکه این فیلم را ساخته‌ام، واقعاً خوشحالم. و این فیلم ثابت می‌کند که این یك اشتباه محض است اگر فکر کنیم، هرکس باید موضوعات خود را خود انتخاب کند. برای اولین بار «روبر حکیم» درباره موضوع «حیوان انسان نما» با من به صحبت پرداخت، و متقاعدم کرد که باید آن را بسازم. سناریوی آن را به مدت پانزده روز نوشتم. آنگاه آن را بر برادران حکیم خواندم، که از من تقاضا کردند اصلاحات و تغییرات نه چندان مهمی در آن بدهم. در هرصورت خودم موضوع این فیلم را انتخاب نکرده‌ام.

و با عدم انتخاب موضوع، کار من برروی سناریوی فیلم کاملاً سطحی بود (زیرا من کتاب «حیوان انسان نما» را در سنین جوانی خوانده بودم و شاید به بیست سال می‌رسید که بار دیگر آن را نخوانده بودم) ماجرایی اتفاق افتاد که دقیقاً در مورد «اعماق» نیز اتفاق افتاده بود. طی مدت کارکردانی، سناریو را براساس نظریات امیل زولا و مطابق عقاید او تغییر می‌دادم. چنین وضعیتی در تلویزیون نیز یکبار برای من اتفاق افتاده بود. چون «سیمونه سیمون» از من خواسته بود، قبلاً متنهایی را که قرار است در فیلم بیان کند به او بدهم. من دیکر سناریوی «حیوان انسان نما» را در اختیار نداشتم. نسخه‌ای از سناریو را نزد «ماری میرسون» یافتم که او هم آن را با مهربانی به من قرض داد. اما متأسفانه همان سناریوی اولیه بود. و دیالوگ مورد نظر در آن نبود. دیالوگی در آن بود که خود نوشته بودم و خیلی بد بود و حال آنچه که من به سیمونه سیمون داده بودم، دقیقاً از روی آثار زولا رونویسی شده بود که فوق‌العاده بود، و در روز کارکردانی مجدداً از همان دیالوگ استفاده کردم. با توجه به اینکه من می‌بایست خیلی سریع کار می‌کردم. شبها چند صفحه از کتاب زولا را بازخوانی می‌کردم تا ببینم چیزی از قلم نینداخته‌ام. و به همان نسبت، فکری به ذهنم رسید که هنوز هم به آن ایمان دارم، و آن این است که جنبهٔ رئالیستی یا ناتورالیستی زولا آنقدر هم مهم نیست، بلکه زولا قبل از هرچیز یك شاعر است، یك شاعر بزرگ، بنابراین لازم بود، تلاش کنم تا در سبك او، عناصری که به من امکان می‌دادند تا این شعر را بر پردهٔ سینما نشان دهم، پیدا کنم.

■ با این وجود، این فیلم بافت سازمان یافته‌تر و هماهنگ‌تری، نسبت به فیلمهای قبلی‌تان دارد.

● ببینید من در این فیلم به همان شیوه‌ای عمل کردم که در تمام فیلمهایم. صبح به پلاتو می‌رفتم. متنها را می‌خواندم... اکر می‌توانستم چند بازیگر همراه خود داشته باشم ـ که بالاخره اغلب اوقات آنها را با خود به همراه نداشتم ـ می‌بایست کریم بشروند باید خود را آماده می‌کردند، و لباس می‌پوشیدند. به طورکلی، من این کارها را تنها به کمك یك یا دو دستیار و منشی صحنه یا فیلمبردار انجام می‌دهم. صحنه‌ها را در ذهن خود مجسم می‌کردم، و تا نیمی از آنها را آماده می‌کردم. ولی زوایای دوربین این صحنه‌ها را مشخص نمی‌کردم. به نظر من دربارهٔ زوایای دوربین زمانی باید تصمیم گرفت که بازیگران تمرینات خود را انجام داده باشند. با این همه ایدهٔ کلی صحنه را زمانی بدست می‌آورم که به صورت خط سیری درآید که باید دنبال شود و به طور جدی به ترتیبی که بازیکر را کاملاً آزاد کذاشت، بدست آید. و به بیانی دیگر فکر می‌کنم که میان سبك و شیوه کار من و شیوه‌ای که مبتنی بر تعقیب سناریو با حفظ امانت است، تفاوتی وجود دارد. همان تفاوتی که میان موزیك هندی و موزیك غربی از زمان «*باخ*» و «*ویوالدی*»، از زمان «گام میانه» تاکنون وجود دارد. در موزیك هندی یك تم کلی وجود دارد. این تم



کلی قدمتی چهار هزار ساله دارد که باید ان را دنبال کرد. و بعد یك نت کلی نیز هست که با سازی زهی نواخته می‌شود که تنها دارای یك سیم است. قبل از شروع توافق می‌کنند و این نت پیوسته تکرار می‌شود به ترتیبی که سایر سازها را به یك وحدت و انسجام صدایی باز گرداند. بنابراین هم آهنگ و هم تم وجود دارد و آهنگساز کاملاً آزاد است. من فکر می‌کنم که این روش و سیستمی بسیار عالی است. و من تلاش می‌کنم در سینما کمی به همین شیوه عمل کنم.

نکتهٔ دیگری هم در میان است. شما می‌دانید که من جنون کارگردانی قصه‌هایی را دارم که از ذهن خودم تراوش کرده‌اند و مبتنی بر مشاهداتم از پیرامونم می‌باشند، یا مبتنی بر ماجرایی که یا خود از سر گذرانده یا دوستانم پشت سر گذاشته‌اند. در حقیقت نمی‌دانم که این کار اشتباه است یا نه. در هرصورت زحمت و کار زیادی طلب می‌کند و به وقت فراوانی نیاز دارد، در نتیجه ناگزیریم فیلم کمتری بسازیم وقتی شما قبلاً زمانی مانند «حیوان انسان نما» را در اختیار دارید، اقتباس و برداشت از آن کار بسیار ساده‌ای است. در حقیقت مؤلفین و نویسندگان بزرگ هم این کار را کرده‌اند؛ نویسندگانی مانند شکسپیر، و تمام مؤلفین بزرگ کلاسیك، کلاسیکهای فرانسه از کلاسیهای لاتین اقتباس کرده‌اند و حال آنکه کلاسیکهای لاتین خود از کلاسیکهای یونان اقتباس نموده‌اند، وقتی آدم مجبور نیست خود را غرق در ابداع و آفرینش یك داستان بلند نماید، بلکه ناگزیر است خود را سرگرم ساختار دراماتیك قصه‌ای که قبلاً خلق شده کند، این روش می‌تواند کمك بسیار بزرگی باشد. آنگاه می‌توان به خود اجازه داد تا ساختار بسیار دقیق و نیرومندی فراهم کرد، در قصه‌های اصیل و اوریژینال، از آنجا که انسان به خود اعتماد ندارد. مجبور است برخی ابهامات را از خود برجای بگذارد. این ابهامات به انسان امکان می‌دهد تا به قصه انسجام بیشتری ببخشد. *قاعدهٔ بازی* یا *ضربات تعادل* ساختم (باز این بازی تعادل!). آدم احساس می‌کند که روی طنابی کشیده، با تمام وزنش، مانند یك بندباز با چوب بزرگش ایستاده است. اما این کار بسیار جالبی است و باید پیرامون آن صبحت کرد. امروزه، فیلمسازی کار دشوار و طاقت فرساییست. و وقتی که فیلمهای موفقی را می‌بینم (خدا می‌داند اگر فیلم موفقی وجود داشته باشد) عجولانه به تحسین آن می‌پردازم. ما خود جهانی کاملاً بی‌ثبات را مخاطب قرار می‌دهیم، درحالی که خود بی‌ثبات هستیم. این کاملاً واضح و روشن است که انسان حق دارد بدبین باشد و نوع اعتمادی‌راکه‌مثلاًدرزمان‌ساخت *رودخانه* داشتم، رها کند. در گذشته دوست بسیار جوانی داشتم که روزی موضوع جالبی برای من تعریف کرد. به نظر من با آن نوع طرز تفکر می‌توان فیلمی را کارگردانی کرد. گویا ما دربارهٔ رانندگی اتومبیل‌ها در شهرها مثلاً در پاریس با هم صحبت می‌کردیم، که بسیاری از رانندگان تاکسی در پایان روز کاریشان، بسیار عصبی و وامانده هستند. انسان از خود می‌پرسد. چرا آنها دیگر عصبانی نیستند. چون عصبانیت تنفر برانگیز است. آنها مدام یك پایشان روی پدال ترمز است و دائم در خطر واژگون کردن دوچرخه سواری بسر می‌برند و مدام در آستانهٔ ارتکاب به قتلی یا تصادفی قرار دارند و یا ساده‌تر از هرچیزی، مرتکب تخلفی شوند که بسیار برای آنها آزار دهنده است. و اگر آنها امروزه زیاد عصبانیت خود را بروز نمی‌دهند، به این دلیل است که انسانهای تربیت شده، مجرب و خودداری هستند و دوست جوان من که فراوان در پاریس به رانندگی می‌پرداخت، به من گفت: «بسیار خب! سعی می‌کنم هنوز موفق نشده‌ام، ولی فکر می‌کنم که موفق شوم؛ من سعی می‌کنم ببینم که موانع تردد و رفت و آمد(آرامبخش اعصاب هستند. مثلاً: چراغ قرمزی وجود دارد، آیا این چراغ قرمز شما را از حرکت باز می‌دارد؟ اغلب انسانها بی‌تحمل و کم حوصله هستند و به خود می گویند: «این چراغ قرمز، چقدر طول می‌کشد، دیگر تمامی ندارد، چه وقت چراغ سبز می‌شود؟» من به خود می‌گویم: «چه شانسی! این هم چراغ قرمز من!» من پدالها را رها می‌کنم و پاهایم را دراز نموده و راحت و آسوده به صندلی تکیه می‌دهم و به مردم اطرافم نگاه کرده و سعی می‌کنم آنچه را در خیابان می‌گذرد ببینم. و به محض آنکه

چراغ سبز می‌شود به خود می‌گویم: «خوش شانس بودم. چراغ قرمز با زحمت دوام آورد! من نه تنها تاخیری نخواهم داشت بلکه جلو نیز خواهم بود».

جالب است. این طور نیست؟ من از خود می‌پرسم. آیا نباید سعی کرد تا همین موضوع را در سینما ساخت! در حقیقت این ادامهٔ «رودخانه» است. این همان چیزی است که *رادها* موقعی که مشکلات خود را به آمریکایی زخمی و عصبانی توضیح می‌دهد آن را «رضایت دادن» می‌نامد. این امکان وجود دارد که بکارگیری فلسفه مشرق زمین به کمک غربی‌ها بیاید. در هند مردمانی که به طور واقعی این فلسفه را در زندگی خود به کار می‌بندند (وانگهی این یك فلسفه نیست بلکه فقط نوعی رفتار و طرز عملکرد در زندگی است) به نتیجهٔ زیر دست می‌یابند: اگر آنها خیلی فقیر هستند. برای مستقر ساختن زندگی و خانه‌اشان بر حاشیهٔ پنجرهٔ یك بنای بزرگ، مثل یك بانك، می‌توانند رواندازی را که در آن می‌خوابند (چون بعضی اوقات شبها هوا خیلی سرد است و هنگام وزش بادهای موسمی دریای هند باران می‌بارد) در آن محل گرد آورند. که البته این عمل امکان پخت و پز اندکی خوراکی را، اگر موفق به یافتن آن بشوند، به آنها خواهد داد. در آنجا تراموا‌های فراوانی وجود دارد که سر و صدای زیادی می‌کنند، و نیز فریادهای زیادی در خیابان‌ها وجود دارد. ولی آنها با نیروی اندیشه‌اشان آنچنان در امور کوچکشان غرق می‌شوند که خود را در خانه‌ای ییلاقی واقع در دشتهای سرسبز و دور افتاده می‌یابند و خود را از این سر و صداهای گوش خراش دور نگه می‌دارند. به هرحال این یك نتیجهٔ بسیار زیباست! و روشی است که باید می‌آموختیم: روشی که بسیار برای ما سودمند خواهد بود.

■ **بنابراین آیا شما نسخه‌های زیادی**

از آن نوشته‌اید؟

● نسخه‌ای که در آن شخصیتها تخیلی هستند، نسخه‌ای است که خودم با آن مواجه بوده‌ام من از آن پیش‌نویسی تهیه و بعد آن را کنار گذاشته بودم. در نسخهٔ ما قبل آخرم، شخصیتها واقعی بودند و شخصیت مرد یك مؤلف نبود، از طرفی بیم آن داشتم که قصه کمی نفرت انگیز باشد. و به همین دلیل من از آن ماجرایی تخیلی ساختم. تصور می‌کنم که نمایش کامل تخیل در سینما کار بسیار سخت و دشواری است. شیوهٔ دیگری برای ساختن داستان خیالی در سینما وجود دارد و آن همان چیزی است که هم اکنون پیرامون آن صحبت می‌کنیم، تلاش برای نزدیك شدن به واقعیت، اما قصه خیالی جن و پری‌ها، سبك «پرول» فکر نمی‌کنم از آنچه که به من مربوط می‌شود در حیطهٔ کار سینمایی من باشد.

من باز نمایشنامهٔ خود را تغییر دادم، زیرا می‌خواستم بازیگری داشته باشم که بی‌درنگ او را تحسین کنم: این بازیگر پُل موریس است. و شخصیت اول نمایش من بسیار پیر و سالخورده بود داستان واقعاً به ماجرای یك آقای پیر و سالخورده و دختری جوان مربوط می‌شد.

در آخرین روز تمرین

■ آیا در اولین میزانسن تئاتری خود احساس استفاده از تجربیات میزانسن سینمایی را داشتید یا احساس شروع دوباره از صفر؟

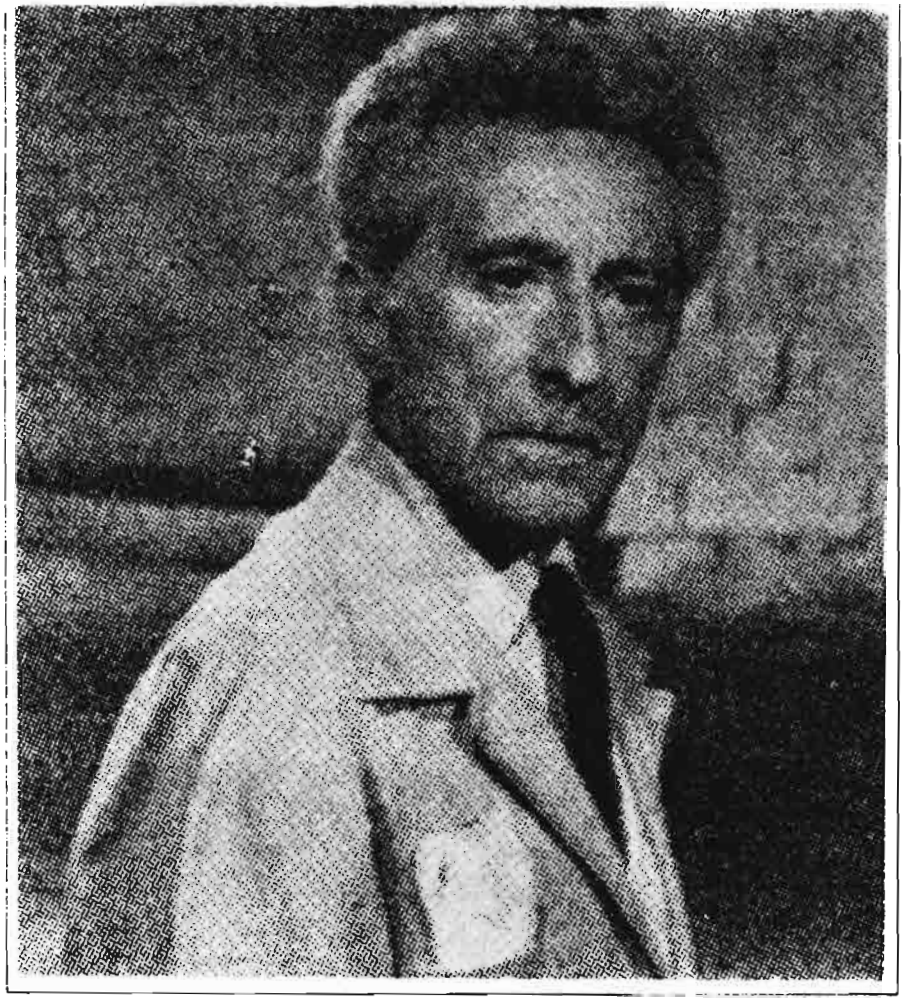
● من احساس شروع از صفر و انجام کار دیگری در اوروه را داشتم. در «ژول سزار»، برعکس، من به طرز وحشتناکی از تجربیات سینمایی خود استفاده کردم. ابتداء از عادتی که هر کارگردانی برای کارگردانی قصهٔ خود نه به طور منظم دارد، یعنی داشتن موضوعی کاملاً روشن در ذهن خود، استفاده کردم. در هرصورت من هیچوقت نمایشنامهٔ «ژول سزار» را با بازیگران کامل به تمرین و تکرار نپرداختم. اولین تمرین کامل ما اولین نمایش عمومی بود. دلیل نیز قانع کننده بود. چون تعدادی از بازیگران این نمایش از خانهٔ نمایش «آرل» بودند. آنها تمام روز راکارمی‌کردند. تصمیم گرفتم کل نمایش را با بازیگران تمرین کنم. البته نه به طور منظم و کامل، بلکه به طور جزء به جزء و بخش به بخش، فکر می‌کنم که عادت انجام چنین کاری در سینما بسیار به من کمك کرد. این یك دیدگاه کاملاً عملی بود و خیلی روی آن حساب می‌کردیم.

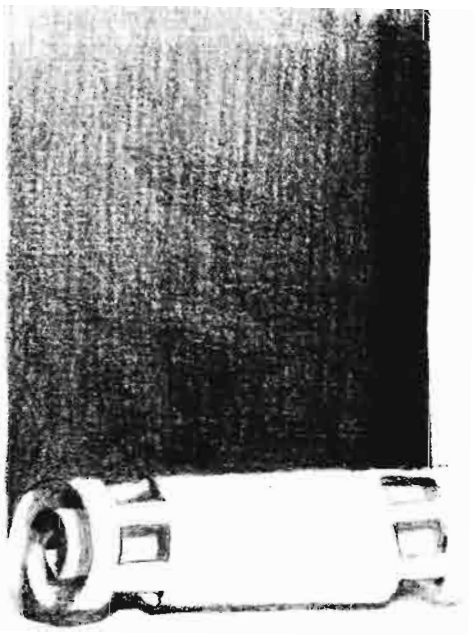
باز نکته‌ای دیگر هست که خوب است اندکی بیشتر در این ایده تعمق کنیم. در سینما انسان صریحاً عادت طبقه‌بندی بخش‌های مختلف قصه را بدست می‌آورد. تا بتواند فیلمنامه را به طور منظم و سکانس به سکانس فیلمبرداری نکند. اما باز نوعی حس شدت و نیروی صحنه‌ها را در ارتباط با زمانی که آنها در مونتاژ اشغال خواهند کرد، می‌آموزد. واقعاً در «ژول سزار» این موضوع که نگارش نمایش بر عهدهٔ من نبوده بلکه نام بزرگ شکسپیر در زیر این نمایش است، خیلی کمکم کرد. خوب بگوییم، چقدر راحت بود، این طور نیست؟

در «اوروه» برعکس اشتغال فکری من، اضطراب یك مؤلف بود. و وقتی که یك بازی صحنه‌ای را با بازیگران می‌دیدم از خود می‌پرسیدم ـ این بازی صحنه‌ای آنچه من انتظار داشتم نبود ـ آیا این فقدان نتایج خوب نمی‌بایست در متن یا در موقعیت بازیگران می‌بود نه در میزانسن. در حالیکه در «ژول سزار» وقتی کار پیش نمی‌رفت خوب می‌دانستم که اشتباه از جانب من است نه از طرف شکسپیر من می‌دانستم که راه حل مسئله در «ژول سزار» یك راه حل ناب میزانسنی است. در «اوروه» از خودم می‌پرسیدم آیا این یك راه حل «مؤلف» نیست.

■ و این همان چیزی است که در نمایش «اوروه» قابل تأمل است. در یك نمایش تئاتری انسان به طورکلی نمایشنامه و میزانسن را به خوبی از هم تمیز می‌دهد، اما در اینجا جدا نمودن یکی از دیگری غیر ممکن است.

● امروزه میزانسن از اهمیت بیشتری برخوردار است و من فکر می‌کنم که این اشتباه و قصور از جانب مؤلفین است. بسیاری از مؤلفین مدرن برای کارگردان طرحی عجولانه و شتابزده فراهم می‌کنند، و برای اتمام کار روی آن حساب می‌کنند و به اثر، مفهومی نهایی می‌بخشند. بسیاری از نمایشها با ابهاماتی نوشته شده‌اند. □





گفت و گوی
آندره فره‌نو با کوکتو

ژان کوکتو و سینما

● ***کوکتوی عزیز، چطور است این گفت و گو را فقط به فیلمهایی که ساخته‌اید اختصاص دهیم!***

نمی‌توانم چنین کنم. چون از نظر من، سینماتوگراف یکی از وسایل بیانی درمیان شیوه‌های مختلف برقراری ارتباط است. هرگونه بحثی در این مورد، لاجرم ما را به شیوه‌های دیگر هم خواهد رساند.

واژهٔ «سینماتوگراف» را به عمد به کار می‌گیرم، تا بین آن و آنچه عموماً «سینما» نام دارد، تفاوت قایل شوم، که هنری مشکوک است که نمی‌تواند درنگ کند، حال آنکه سایر هنرها درنگ می‌کنند و باید چنین کنند. نقاشی و مجسمه‌سازی اصلاً با این درنگها معنا می‌یابند.

هروقت مردم فیلمی را برای بار اول می‌بینند، از کند یا تند بودن بعضی تکه‌های آن شکوه می‌کنند. ولی سوای کمبود سواد آنها، فراموششان می‌شود که آثار کلاسیک هم سرشار از بخشهایی اند که بسیار کندند. ولی چون کلاسیک اند پذیرفته شده‌اند.

احتمالاً خالقان آن آثار هم در عهد خود با چنین شکوه‌هایی روبرو بودند. تراژدی «سینماتوگراف» این است که باید خیلی زود موفق از کار درآید. فیلم ساختن هزینهٔ زیادی می‌طلبد و پولش باید زود برگردد و این ضعف بزرگی است. تمام هنرها می‌توانند و باید بتوانند درنگ کنند. گاه حتی اثری بعد از مرگ خالق آن، مطرح می‌شود.

افزون براین، سینما برای غالب مردم وسیله وقت‌گذرانی است. اما برای من چنین نیست و وسیله‌ای است که می‌توانم حرفهایی در آن بزنم که با قلم و کاغذ نمی‌توانم.

● ***می‌شود اختلاف بین سینما به عنوان وسیله سرگرمی و سینماتوگراف به عنوان رسانه‌ای برای حدیث نفس را روشن‌تر بیان کنید؟ به این ترتیب خوانندهٔ بهتر درک می‌کند که شما چه تفاوتی برای این دو قایل هستید.***

آنچه «سینما» نام دارد، وسیله‌ای برای تفکر نبوده است. مردم وارد سالن سینما می‌شوند، نگاه می‌کنند، گوش می‌دهند (البته تمام حواس خود را هم متمرکز نمی‌کنند). از سالن بیرون می‌روند و آنچه را گذشت از یاد می‌برند. حال آنکه سینماتوگراف دستگاه تصویرساز قدرتمندی است برای تجسم تفکر، حتی برای خیل عظیمی که علاقه‌ای به تفکر ندارد. برای مثال، اورحه فیلمی است که مردم را تکان می‌دهد و وادارشان می‌کند تا دربارهٔ آن باهم بحث کنند. برای درک کتابی باید آن را چندبار خواند. فیلم هم چنین است. بدون تماشاگر، حتی عصبانی یا خشتی، پیام من به کسانی که می‌خواستم مخاطبانم باشند نخواهد رسید. اگر فیلمی تاثیر نگذارد، پیامش هم منتقل نخواهد شد.

● ***شما سینماتوگراف را «دستگاه تصویرساز» نام نهادید. ایا منظورتان این است که تصاویر سینمایی برای شما همان اهمیت و اعتباری را دارد که تصاویر ادبی برای نویسنده؟***

سینماتوگراف نیازمند ساختار دستوری است و این ساختار را از ارتباط و تقابل تصویر به دست می‌آورد. آنچه در فیلم درجه اول اهمیت را برایم دارد، این است که اجازه ندهم تصاویر پی‌درپی به دنبال هم روان شوند. آنها را با همدیگر رودررو قرار می‌دهم.

وصلشان می‌شم بی‌بند و بار آزادی عملشان را محدود کنم. اما منتقد ن به غلط این توالی تصاویر را «سینما» نام می‌نهند و درواقع «سینما» را با «سبک» خلط می‌کنند. معمولاً می‌شنویم که می‌گویند فلان فیلم، فیلم خوبی است «اما سینما نیست»، یا فیلمی فاقد زیبایی است، اما سینما است و غیره. درواقع این عده می‌خواهند سینماتوگراف را وادار کنند صرفاً سرگرم کننده باشد، نه محملی برای تفکر.

● ***حالاست که اهمیت سینماتوگراف نزد شما را می‌فهمم. درواقع سینماتوگراف محملی است برای ارائه تفکر مختلف، همان تفکراتی که بیشتر در قالبهای دیگری عرضه می‌داشتید. آیا سینماتوگراف آزادی عمل بیشتری، نسبت به سایر رسانه‌ها، در اختیارتان می‌نهد؟***

نه. حتی اگر دست آدم باز باشد، بازهم مسائل زیادی (سرمایه، سانسور، مسئولیت در قبال بازیگر برای پرداخت دستمزد و غیره) هست که اجازه نمی‌دهد آزادی عمل کامل حاصل اید. من فقط در **خون شاعر** آزادی عمل کاملی داشتم، و این دو علت داشت یکی اینکه بودجهٔ فیلم را یك فرد تامین کرده بود و دیگر اینکه من از هنر سینما چیزی نمی‌دانستم. در اصل بنا بود یك فیلم کارتون بسازم، ولی دیدم این کار دردسر زیادی دارد و آدمهای زیادی می‌طلبد، این شد که به تهیه کننده پیشنهاد کردم فیلمی با آزادی عمل کارتون بسازم.

● ***آیا به عقیده شما مشکلات متعددی که در کار فیلمسازی وجود دارد، به علاوهٔ مشکلات مربوط به درك فیلم، کار رساندن پیام و بدل شدنش به یك تجربهٔ ماندگار را مشکل نمی‌کند؟***

چرا دقیقاً همین‌طور است. سینما چه به لحاظ فنی و چه به لحاظ نظری رسانهٔ سختی است. فیلم ساختن کار آسانی نیست. سینما هنر آسیب پذیری است، این را فقط از جنبهٔ فنی کار نمی‌گویم. مردم به دیدن فیلمهای آسان عادت کرده‌اند و برایشان سخت است دربارهٔ فیلمی به تفکر بپردازند. در نتیجه سینماتوگراف با وضع خطیری روبروست. از سوی دیگر فیلمها فقط برای همان روز ساخته می‌شوند و آیندهٔ انها مبهم است، در نهایت خوش شانسی در قفسه‌های آرشیوها خاك می‌خورند. در نتیجه فیلمها مسیری کاملا خلاف فرآورده‌های سایر هنرها را می‌پیمایند. آن آثار هنری در مقیاس کوچکی شروع می‌شوند و اگر شایستگی اش را داشته باشند، نامدار و مشهور می‌شوند. ماشین صنعتی، فیلمها را در مقیاس وسیعی تولید می‌کند و به تدریج فیلم طرفداران خود را از دست می‌دهد و اگر بختش خیلی بلند باشد، نسخه‌ای از آن علیرغم مخاطرات فراوان باقی می‌ماند.

تابلوهای نقاشی ون گوگ و سزان را ابتدا تنی چند می‌دیدند و بعد برای تماشای عموم به موزه‌ها آورده می‌شد. فیلمها را عده زیادی اول می‌بینند و بعد در آرشیوها خاك می‌خورد.

● ***بعد از این بحثهای کلی، می‌خواهم اجازه بگیرم و یك سؤال خصوصی‌تر بپرسم. می‌شود بگویید که چه انگیزه‌ای شما را از قلمرو شعر و ادبیات، به هنری کشاند که غالب نویسندگان تحقیرش می‌کنند، هرچند که باگذشت زمان، این هنر ارج و قرب خود را به دست آورده و از میزان تحقیر آن کاسته شده است؟***

پیش از آنکه به بخش اصلی پرسشتان پاسخ دهم، می‌خواهم بگویم که این نویسندگان برای کار خود دلیل خوبی دارند. فیلم ساختن هنری عملی است، همتای کار صناعت بیشگان‌است. فیلم ساختن براساس متنی که کس دیگری نوشته، بیشتر به ترجمه می‌ماند و ترجمه ارج و قرب چندانی نزد مولفان ندارد. جماعت نویسندگان دوست دارند کنترل کامل خود را برآثار خویش حفظ کنند و در نتیجه چندان توجهی به این رشته نشان نمی‌دهند. حال باز می‌گردم به سؤالهای خصوصیتان.

۱ـ من نویسنده‌ام. کاملاً طبیعی است که دوست دارم آنچه را می‌نویسم بتوانم ببینم و بشنوم، به عبارت دیگر دوست دارم به آن فرم تجسمی ببخشم. وقتی فیلمی می‌سازم، هر صحنه‌ای که کارگردانی می‌کنم، طرحی متحرك است، درست مثل نقاشی که تصویری می آفریند. درونیز نمی‌شود به تابلویی از تیه‌پولو یا تینتورتو نگریست، بی‌آنکه تحت تاثیر «صحنه‌آرایی» و سطوح مختلف تابلو نشد. در فرانسه کار راحت‌تر است، نوعی بی‌نظمی یا حتی هرج و مرج در اینجا حکم می‌کند. مقررات سخت اتحادیه‌های کارگری در هالیوود و لندن اجازه نمی‌دهد که بدون استفاده از لشکری از آدمهای متخصص فیلم بسازید. اما در فرانسه، فیلم ساختن یك کار خانوادگی است و اگر شما از یکی از بستگان نزدیکتان برای نورپردازی، صحنه‌آرایی، طراحی لباس، ساختن موسیقی متن، گریم و غیره استفاده کنید، کسی اعتراض نخواهد کرد. از این رو ارامش خاطر بیشتری فراهم می آید و من می‌توانم در نهایت همکاری با دستیارانم کار کنم و اطمینان داشته باشم که آنها نهایت دقت نظر و استعداد خود را به کار خواهند گرفت.

۲ـ حرفهٔ من فیلمسازی نیست. هیچ چیز وادارم نمی‌کند بی‌دریغ

فیلم بسازم، دنبال بازیگرها یا قصه‌های مناسب بگردم. اگر چنین بود، نقص بزرگی به حساب می‌آمد. هرازگاهی فیلم ساختن خیلی بهتر است، در نتیجه وقتی می‌بینم اسیر فکری شده‌ام به فیلم ساختن رو می‌آورم چون دوست ندارم وقتی فیلمی می‌سازم تمام حواس من پی مشکلات فیلم بعدی باشد.

۳ـ گاه از خود می‌پرسم که آیا بیقراری همیشگی من ناشی از بی‌تفاوتی خیره‌کننده‌ام نسبت به چیزهایی نیست که دراین جهان رخ می‌دهد: آیا کار من چالشی برای دراختیار گرفتن آن چیزی هست که وجود آدمهای دیگر را تسخیر کرده است: آیا خوبی من کوشش بی‌پایانی هست برای فایق آمدن برفقدان ارتباط: دیگران یا نه.

اگر نتوانم نیروهای ناشناختهٔ درونم را شکل دهم، نخواهم توانست چیزی بخوانم یا بنویسم یا حتی فکر کنم. این خلاء هراس انگیز است. سعی می‌کنم به بهترین وجهی پرسش کنم، درست مثل کسی که شبها می‌زند زیرآواز تا تنهایی خود را علاج کند. به همین خاطر است که به فیلمسازی رو آورده‌ام. این کار تمام دقیقه‌های زندگیم را پر می‌کند و مرا از خلاء وحشتناکی می‌رهاند.

● ***حال می‌رسیم به اورفه که فیلم بسیار مهم و عصارهٔ تمام جست و جوهای شماست و ماحصل بیست سال فعالیت شما در رسانه‌ای به حساب می‌آید که چون آنی است، خطرناک هم هست. ممکن است به دقت بگویید که این فیلم را چگونه ساختید؟ و آیا جایگاهی که به خاطر ساختن آثار دیگر کسب کرده بودید در تولید این فیلم به کمک شما آمد یا نه؟ اگر آدم تازه‌کاری می‌خواست این فیلم را بسازد به مراتب با مشکلات بیشتری روبرو نمی‌شد؟***

هیچ کتابی نمی‌تواند موفقیت کتاب دیگری را تضمین کند. و هر فیلمی، اگر شبیه به فیلم دیگری نباشد، همان مشکلاتی را برای فیلمساز به ارمغان می‌آورد که کوری تازه‌واردی قصد دارد اولین فیلمش را بسازد. اولین دیدار و گفت و گویم با سرمایه‌گذاران **اورفه** این را به من ثابت کرد. وقتی آنها چک و چانه زدن بر سر فیلمنامه را آغاز کردند، من وسط حرفشان پریدم و گفتم که بهتر است به من اعتماد کنند و گفتم که فیلمهای قبلی من پول خودشان را برگردانده‌اند و هیچ ضرری به تهیه کننده نزده‌اند. اما این آقایان گفتند، «چرا فکر می‌کنید ما به شما اعتماد نداریم؟ اگر نداشتیم، با این فیلمنامه‌ای که شما نوشته بودید، حتی یک دقیقه هم وقت صرف نمی‌کردیم و حتما عذرتان را می‌خواستیم».

همین جملهٔ وحشتناک به خوبی نشان می‌دهد که شهرت و اعتبار تا چه حد مدد رسان من بوده است. اگر آن سابقه نبود، با من مثل تازه‌واردها رفتار می‌کردند. تردیدی نکنید که پیشنهادهای نان و اب‌داری برای فیلمسازی به من می‌شد، و اگر من آن پیشنهادها را می‌پذیرفتم حتما حالا آدم ثروتمندتری بودم. اما اعتقاد من به سینماتوگراف به عنوان هنری خلاف سینما، وادارم می‌کند تا به این مبارزه ادامه بدهم. فیلمسازان در کار خود با موانع و تله‌های بیشماری روبرو هستند تا اثری باب میل تهیه کننده از کار در بیاورند. به همین خاطر است که فیلمسازی را پیشهٔ خودم قرار نداده‌ام و به همین دلیل است که تهیه کنندگان پول‌پرست **اورفه** با موفقیت این فیلم مات و مبهوت شدند.

● ***چرا بعد از تجربه‌های کوناکون در زمینه‌های مختلف به افسانه اورفئوس بازگشتید، که قبلاً نمایشنامه‌ای هم ـ با آزادی کامل ـ دربارهٔ آن نوشته بودید؟ چرا خود را موظف دیدید که با این اثر یک برخورد سینمایی هم بکنید؟ چرا بین برداشت تئاتری و سینمایی شما از این افسانه، تفاوتها و مشابهتهایی وجود دارد؟***

کار ذهنی من بی‌شباهت به وضعیت آدمی نیست که یک پایش لب کور است. در نتیجه طبیعی است که به اسطورهٔ رویارویی مرگ و زندگی علاقمند باشم. افزون برآن، براین عقیده‌ام که سینما بهتر از هر رسانهٔ دیگری می‌تواند مرز این دو جهان را نشان دهد. این کار مترادف نحوهٔ کاربرد تصویر در شعر شاعران است، که نباید گذاشت هرکز تصویر خیلی ملموس و روشنی باشد و باید به ایهام تجهیز شود. به همین خاطر باید به سهولت برخورد سینماتوگراف با تخیل و جادو فایق می‌آمدم. در واقع ناگزیر بودم جادوی سرراست و بی‌واسطه خلق کنم.

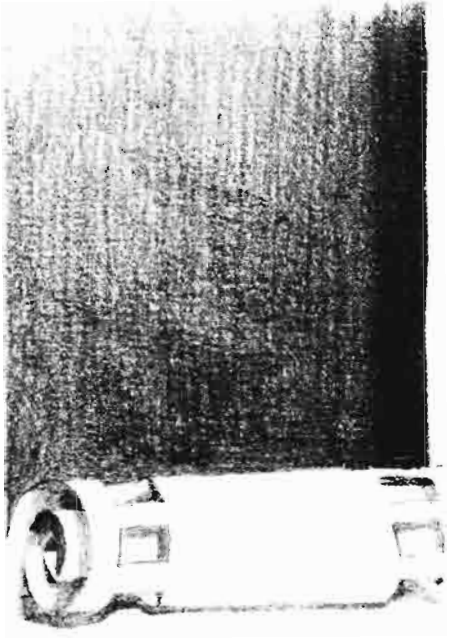
● ***منظورتان از جادوی سرراست و بی‌واسطه چیست؟***

منظورم جادویی است که از توازن میان تخیل و تکنیک، از توازن میان نهایت پیچیدگی و سادگی حاصل می‌آید، درست مثل کودکی که شاهد حل شدن دانه‌های شکر در آب هست، اما تعجب می‌کند که چرا خودش در آب درون وان حل نمی‌شود. حفظ این توازن نیازمند درک عمیق متقابل میان مدیر فیلمبرداری و فیلمساز است. نیکلاس هاپرومن بعد از کذراندن خطاهای بسیار به این نتیجه رسیدیم که باید راهی پیدا کنیم و آنچه را خودمان شاهدش بودیم بر پرده نشان دهیم. ما باید تجربه‌های قبلی کار با آینه‌های جیوه اندود نشده و مخمل سیاه را کنار می‌گذاشتیم. چون امکان نورپردازی آنها وجود نداشت. ولی باید اضافه کنیم که چنین خطاهایی لازم بود، چون ما را به ابزاری مجهز می‌کرد که پیشتر نداشتیم.

فیلم **والدین وحشتناک** من در خارج از فرانسه کمتر از سایر فیلمهایم با استقبال روبرو شده است. علتش این است که در این فیلم ظرایف زبان فرانسوی نقش مهمی برعهده دارد. نبوغ بازیگران نمی‌تواند براین مشکل فایق آید. مجبورم این حرف را دوباره تکرار کنم که اگر قصد داریم حرفمان را با کروه اندکی درمیان بگذاریم، باید فیلمهایی بسازیم که تماشاکران و مخاطبان زیادی داشته باشد. در غیر این صورت بهتر است به نمایشنامه یا رمان‌نویسی رو آوریم.

پدیدهٔ آشنایی که در هنرهای دیکر با آن مواجهیم و در آن دروغی کستاخانه می‌تواند بهتر از هر حقیقتی مردم را قانع کند، در فیلم هم می‌تواند رخ بدهد، مشروط براینکه استفادهٔ غیرمتعارفی از آدمها، زمستها، کلمات و مکانها به عمل آید. تنها با ساختار نحوی تصویری خاصی است که دروغ هنر را می‌توان به صورت سینماتوگراف عرضه کرد. تنها مورد استثنایی **کابینهٔ دکتر کالیکاری** است که در آن دروغ علیرغم کارکردش در فرمهای عینی، بسیار معتبر جلوه‌کر می‌شد.

خلاقیت هنری مقید به مکانیسم خلاقیت در شکل کلی آن است. که با ایجاد نظم تازه‌ای از اتمها، ماده و شکل تازه‌ای عرضه می‌کند.



● فرانسوا تروفو

وصیت نامه ژاك بکر

فیلمهای ژاك‌بکر من را همیشه به یاد جمله‌ای از والری می‌اندازند: «**سلیقه، زاییده هزار بی‌سلیقگی است**». در ضمن وقتی بکر از فیلم آینده‌اش که قصد داشت بسازد، سخن می‌راند، کلمه‌ای که بیش از همه به زبان می‌آورد «احتیاط» بود. همین چندی پیش، برای تلفن می‌گفت: «قصد دارم سه تفنگدار را بسازم، بنابراین باید احتیاط کنم. این، حدود دو ساعت فیلم است.»

در این جمله، همهٔ بکر نهفته است *احتیاط* و وسواس در مورد *زمان فیلم*.

فیلم حفره فوق‌العاده است. فیلمی است که بسیار عالی طرح ریزی، نوشته، ساخته، تدوین و صداگذاری شده است و خوشبختانه بهترین فیلم ژاك بکر است. خوشبختانه، از این لحاظ که منتقدانی که به طور تصادفی دفتردار کفن و دفن نیز هستند، می‌توانند وصیت نامه خوبی برایش رقم بزنند.

به طور قطع ما با یك وصیت نامه مواجه هستیم، و کمتر فیلمی یافت می‌شود که بتوانیم تا بدین حد بازتابهای هنرمند را در طول این پیشرفت مضاعف مشاهده کنیم.

بکر، متفکرترین سینماگر نسل خود بود و دقیق‌ترین آنها کسی بود که بیشترین پرسشها را از خود می‌کرد. اگر انتقاد نمی‌توانست چیزی را به وی بدهد، بدین خاطر بود که او قبلا تمام مشکلات را در ذهنش سبك و سنگین کرده بود. او مدت بسیاری دستیار ژان رنوار بود و او چند نقش کوچك در فیلمهایش به وی پیشنهاد کرد. بکر بسیار جوان و لاغر در فیلم بودو برنیمکتی نشسته است، سرش را میان دستانش قرار می‌دهد، فکر می‌کند، دستانش را به سوی آسمان دراز می‌کند و می‌گوید: «شاعر، جنگت را بردار و چیزی بفرست تا ببوسم». بکر در توهم بزرگ هم نقش یك افسر انگلیسی را بازی می‌کند که ساعتش را با خشم زیر پا له می‌کند تا از طرف آلمانیها مصادره نشود.

رنوار خالق بزرگ، این گونه بکر را ترسیم می‌کند: نگران، مضطرب، رعنا، شاعرپیشه، انگلیسی، عصبی، منشوش

دامهای فائق آمده بکر

بکر، هم در زمان طرح ریزی و سپس در زمان ساخت و تدوین فیلم حفره، بسیار احتیاط کرده است، این مسئله در هرنمای فیلم احساس می‌شود. برای آدمی همچون او که از ابتدا می‌داند ساختن یك فیلم، قبل از هرچیز، نوعی «روش مبارزه» محسوب می‌شود، از وسط جنگل می‌گذرد. چه چیزی می‌توانست احتیاط آمیز باشد؟ منظور تنها راه پردرد سر نیست، بلکه راهی است که در هرقدم آن، دامی کار گذاشته شده، هربیست و چهار بار در ثانیه خطری موجود است. او اول از همه نسبت به «جمع کوچك مردهایی دربند» احتیاط می‌کند. دامی که تا آن روز بسیاری از دوستانش در آن گرفتار آمده بودند. دام دوم «همبستگی آدمهای سرسخت» است که رد و بدل شدن نگاههایی اشك آلود و رقت قلبی بی‌منطق را سبب می‌شود. سومین دام و یکی از خطرناکترین آنها، احتراز از «زبان زندان» یا «زبان کوچه و بازار شاعرانه» است.

بکر برتمام این دامها فائق آمده و به نظرم

می‌رسد که حفره هم از نظر جزئیات، غیرقابل انتقاد است و هم از نظر مفهوم. چه بسا بعضی افراد از محدودیتهای این کار خرده بگیرند. اما این ایراد در این مقیاس که بکر سینماکری محدود است و دوست دارد محدود باشد، محدودیتهایش را می‌شناسد و برای خودش محدودیت می‌سازد. پاره‌ای از اوقات سعی می‌کند برانها فائق بیاید و بعضاً آنها را محترم می‌شمرد، بیهوده است. کما اینکه او این محدودیتها را ازمایش کرده و بدین ترتیب بهترین لحظات آثارش را به ما ارائه می‌کند (کوپی تونکن بالای یك درخت، خودکشی ریمون رولو در *فالبالا*، چشم بادامی‌ها در ادوارد و کارولین، کیوتین در کلاه طلایی و...)

علیه سینمای دغل کار

سینماکر کم مایه مشکلی در برابر فیلمنامه ندارد. چرا که او غریب داستانی را می‌خورد که تعریف می‌کند، فریبخورده اول، اولین تماشاکر. سینماکر فیلسوف که در جست و جو در میان اندیشه‌های کلی خود است، تنها لازم است داستانش را بسازد تا محملی باشد برتفکراتش. در این حالت نیز مشکل کمی وجود دارد. اما ژاك‌بکر، نه یك سینماکر کم مایه است، و نه یك سینماکر فیلسوف. او سینماکری ناب است و، دلواپس مشکلات هنر خویش.

او اساسا در بند یافتن لحنی صحیح بود که بیش از پیش پالایش شده باشد، یعنی شفاف. مانند بسیاری از سینماکران که از خودشان سؤالات بسیاری می‌کنند، او به آنجایی رسید که خوب می‌دانست چه می‌خواهد. او شکلی از سینما که می‌توانیم نام آن را سینمای دغل کار، غلنبه کر، استثمار کننده، شهوانی، خشونت امیز، وسیاه‌مشق بگذاریم، متنفربود چراکه بکراز غیرعادی، احتیاط می‌کرد، دائماً خود را به جای شخصیت فیلمهایش فرض می‌کرد، و به همین دلیل چهره خودش، از فیلمی به فیلمی دیگر نقش می‌کرفت. اما در اینجا هم احتیاط وجود داشت. اکر لازم است آدم خودش را خوب بشناسد تا بدین ترتیب از چیزی فیلمبرداری کند که خوب بلد است، یعنی ان را خوب می‌شناسد، کارکردان تا این حد مزه از اشتباه نمی‌تواند باشد. بکر قطعا- خوب نمی‌دانست که ماکس دروغکو، خودش است، و به همین دلیل هم است که به *پول دست نزنید*، یك فیلم قوی است. اما وقتی سعی کرد تا *مسئله لوپن* را با *راه حل*، *پول* حل کند، یك شخصیت قوی را به یك شخصیت ضعیف تبدیل کرد.

تقسیم، برای تسلط

بدین ترتیب *لوپن* پایان راه است. مرک یك شخصیت است که زندکی خود را با فیلم *آخرین حربه* و در زیر خطوط چهره ریمون رولو شروع کرده بود، و سپس با آقای کوپی. این شخصیت موذی، چابك، قهرمان مهربان، خوشرو و اندکی بیش از حد با محبت بکری ادامه داده بود. بکر از نظر روانی مجبور بود از صفر شروع کند، زمینه‌های دیکری را بررسی کند و بدین ترتیب *مونپارناس ۱۹* ساخته شد. فیلمی اجباری که ساختن ان آزادانه پذیرفته شد، و من توقع یك شخصیت قوی و حتی فوق‌العاده را از آن داشتم. بودی این نابغه الکلی، چون نابغه است مشروب می‌خورد، یا چون مشروب می‌خورد، نابغه است؟

مشکلات ساخت چنین فیلمی آنقدر فراوان بود که بکر بیشتر از کنار آنها می‌کذرد تا حلشان بکند. *مونپارناس ۱۹* یك راد پرپیچ و خم است، اثری است تا آن حد منفی که ژان لوك گدار توانست دربارهٔ آن بنویسد: «*مونپارناس ۱۹* فیلم نیست، بلکه تشریح ترس ساخته شدن یك فیلم است.

با این وجود کمال حفره، بسیار به *مونپارناس ۱۹* مدیون است. کویی آخرین فیلم بکر. پوزیتیف فیلم قبلی او بوده است. از این پس می‌توان دیکر تنها در مورد هنر ظریف او صحبت نکنیم، بلکه از نبوغ او، یعنی جلال چیزی نادر و مطلق که دیکر سینماکران هنوز به ان دست نیافته‌اند. سخنی میان بیاوریم: سادکی مطلق که با صحت و بی‌نقصی لحن پیوند دارد.

نکاههای مشخص، حرکات زننده، چهره‌های حقیقی مقابل دیوارهای لخت، بیانی بیش از حد طبیعی. حفره فقط همین را دارد، دوربین ماهر و محتاط بکر، که مشکلات را تکه تکه می‌کند، اما یکی یکی رو در روی آنها قرار می‌کیرد، چهره به چهره در سراسر این فیلم که به طرز فوق‌العاده‌ای هدایت شده، شعارش این است: «تقسیم، برای تسلط».

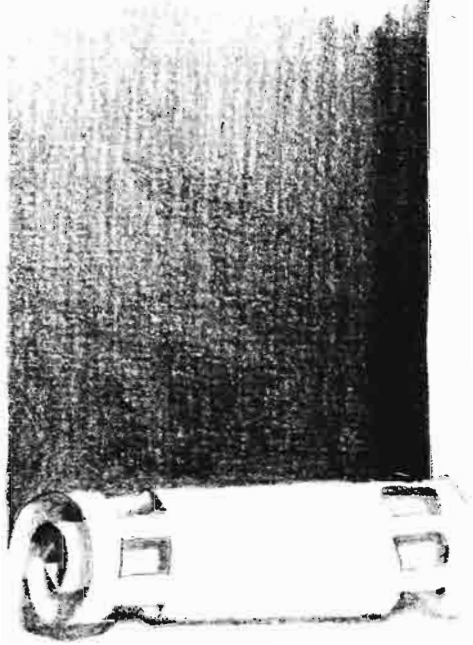
مفهوم واژه «تسلط» برای من ارزش زیادی دارد. فیلم حتماً نباید تحت تسلط کارکردان باشد، بلکه می‌تواند در تسلط لحظه باشد، اما کار و به خصوص «زمان» باید هدایت بشود. حفره دقیقاً پیرامون همین مشکل معروف زمان می‌چرخد. چه لحظاتی را باید فیلمبرداری کنیم؟ چه حذفهایی جایز است؟ بکر، در تمام فیلد ,ایش، از مرحله فیلمنامه، ساخت و تدوین می‌بایست با مشکلات برش، کوتاه کردن، فشردکی مواجه شود.

حفره برای او موضوع دلخواهی بود، زیرا لازم نبود چیزی را حذف کند، همه اجزاء یك ارزش داشتند، همکی آنها از اهمیت یکسانی برخوردار بودند و به اندازه واحدی قدرت داشتند. اکر متوجه نمی‌شویم که فیلم دو ساعت و سی دقیقه زمان دارد، بدین خاطر است که فیلم یك مسیر است، ایستی در کار نیست، چند پارکی هم ندارد. هرحرکت، هرپاسخ، کنش فیلم را پیش می‌برد. برای پنج شخصیت فیلم حفره تنها یك هدف وجود دارد و یك نحوه رسیدن به آن. آنها به سوی آزادی حرکت می‌کنند، همان کونه که بکر به طور همزمان به سمت شعر می‌رود، یعنی به طرف شفافیت یك فیلم مستند خالص.

بکر یك سینما دوست بود

این پیروی از سینمای مستند، در همان حال که مقیاسهای همیشکی را- منظور باز هم زمان است- برهم می‌زند، نشانه بارز سینماکری مدرن است که خودش جدال کننده است و کارش یك انتقاد. بنابراین در فیلم حفره جنبه‌ای تجربی وجود دارد که در فیلمهای اخیر نیز دیده می‌شود، خوشحال باشیم که این تجربه ثمره داده و نمایش کاملی را شکل داده است.

ژاك بکر یك سینما دوست بود. با وجود این بیست سال بود که در این حرفه فعالیت می‌کرد، این مهم احساس می‌شد. او هنوز شیفته به تمر رساندن رؤیای دوران نوجوانی خود بود. **ساختن فیلم**. دیدن ژان بکر،پسر او در پایان فیلم حفره که از اعماق بیرون می‌آید. هیجان برانکیز است، همان کونه که ادوارد در میت- کوکتو از میان امواج در فیلم وصیت نامهٔ *اورفه* بیرون می‌آید. □



● روی نوای گرا
○ رحیم قاسمیان

گفت‌وگو با ژان پی‌یر ملویل

● به سال ۱۹۵۹ در اولین فیلم گدار *از نفس افتاده* در نقش نویسنده رمان بازی کردید.

به خاطر خود گدار بود. نامه‌ای برایم نوشته بود و از من خواسته بود تا در فیلم ظاهر شوم و همان‌طور که همیشه دربارهٔ زنها حرف می‌زنم، نظرم را بگویم و من هم همان کار را کردم. سکانسی که من در آن بازی می‌کردم متجاوز از ده دقیقه و زمان خود فیلم بیش از سه ساعت بود! فیلم باید کوتاه می‌شد و گدار از من جاره‌جویی کرد. به او توصیه کردم هرصحنه‌ای را که به نظرش زائد می‌رسد، از جمله سکانس مربوط به خودم را، حذف کند تا فیلم پرتحرک به نظر آید. او به حرفم گوش نکرد و به جای حذف صحنه‌های کامل، که رسم روز بود، از لابلای صحنه‌ها، نماهایی را درآورد که نتیجهٔ کار عالی بود. گدار در این فیلم اشاره‌ای هم به **بوب قمارباز** کرده بود.

● نظرتان دربارهٔ موج نو جنیست؟

موج نویی وجود ندارد. «موج نو» راهی بود برای ارزان تمام کردن فیلمها، فقط همین.

● علیرغم تعلق خاطرتان به کمال‌گرایی، ظاهرا فیلمهایتان را به صورت آثاری سردستی ارزیابی می‌کنید. چرا؟

چون تازه وقتی فیلم آماده اکران می‌شود، متوجه ضعفها و کاستیهایی می‌شویم که در فیلم هست و می‌خواستیم نباشد. تازه این موقع است که دلم می‌خواهد می‌شد فیلم را دوباره می‌ساختم و این کاری است که ژاك بکر در **حفره** (۱۹۶۰) انجام داد. او که از فیلم راضی نبود، کلاً آن را دوباره فیلمبرداری کرد. او از هرنما بیست، سی و گاه سی و سه برداشت می‌گرفت.

● ظاهرا علاقهٔ خاصی به این فیلم دارید.

هرچند این فیلم را یکی از بهترین فیلمهای تاریخ سینما می‌دانم، اما علاقه‌ام محدود به این فیلم نیست و به خود ژاك بکر بازمی‌گردد. وقتی کارم را شروع کردم، او تنها فیلمسازی بود که دلوایسم بود. روزی از روزهای سال ۱۹۴۸ او به من تلفن کرد و گفت، «امروز صبح به اتفاق ژان رنوار **خاموشی دریا** را دیدیم و دوست دارم به دیدارت بیایم». من جوانی خجالتی بودم و شرم مانع از آن می‌شد که نظرش را دربارهٔ فیلم بپرسم. او از فیلم خوشش آمده بود و جوری با من حرف زد انگار که سالهاست دوست جانی من است. وقتی با آزرم خاصی از او دربارهٔ نظر رنوار راجع به فیلم پرسیدم گفت، «خب ژان نظری داد که خیلی خوشایندم نبود. او گفت که **خاموشی دریا** بهترین فیلمی است که ظرف بانزده سال اخیر دیده است. خب، خود من در این مدت چند فیلم ساخته‌ام!»

برای اینکه بگویم ژاك بکر چه اهمیتی در زندگیم دارد، خاطره‌ای برایتان تعریف می‌کنم. روزی آس و پاس با همسرم در کافه‌ای جنب سینمایی که فیلم **کودکان شر** مرا نشان می‌داد نشسته بودم و تصمیم

قاطع داشتم که فیلمسازی را برای همیشه کنار بگذارم. این فکر را با یکی از دوستان قدیمی خودم هم در میان گذاشتم که خودش فیلمساز بخت برگشته و اینک آس و پاسی بود. او به من گفت، «تو حق نداری چنین کاری بکنی. می‌دانم که فیلم ساختن کار شاقی است، اما بهترین حرفهٔ دنیاست، باور کن!» داشتیم از در کافه بیرون می‌رفتیم که ژاك بکر را دیدیم، او از فیلم من ستایش زیادی کرد و از را یك شاهکار واقعی خواند و انقدر گفت و گفت که حالم دگرگون شد و خوشحال و خندان با همسرم به خانه رفتم.

یك روز صبح **حقره** را در سینمایی می‌دیدم. ژاك بکر پرژاك و مدیر سینما در بالکن نشسته بودند، من و همسرم در لژ. فقط من و او بودیم و آن سالن عظیم و آن فیلم بی‌همتا. ژاك می‌دانست که من و پدرش چقدر با هم دوست بودیم. بعد از دیدن آن شاهکار هیچ کاری از دستم ساخته نبود جز انکه به خانه بروم، در اتاق را به روی خودم ببندم و از شدت تاثیری که فیلم برمن گذاشته بود به خواب روم.

لئون مورن کشیش (۱۹۶۱)

● چه شد که به فکر ساختن *لئون مورن کشیش* افتادید؟

شکست تجاری **دو مرد در منهتن** هیچ مشکلی برای من به بارنیاورد. حیات حرفه‌ای من در خطر نبود و من در معرض ورشکستگی قرار نداشتم. من استودیوی فیلمسازی خودم را داشتم و کم و بیش ایمن بودم. ولی نمی‌خواستم فیلمهای ناموفق بسازم و فقط نامم نزد تنی چند از عاشقان و سینه‌چاکان سینما مطرح باشد.

در سپتامبر سال ۱۹۶۰ حق و حقوق به فیلم برگرداندن یك رمان پرهیجان آمریکایی، را خریده بودم و می‌خواستم آن را بسازم. اما وقتی ژرژ دوبورژار و کارلو پونتی به من پیشنهاد کردند فیلمی برایشان بسازم، پیشنهادشان را پذیرفتم و در نهایت تصمیم گرفتم فیلمی با اقتباس از رمان بناتریس بك تحت عنوان **لئون مورن کشیش** بسازم.

● ایا کتاب با تجربهٔ شخصی شما از جنگ شباهتی دارد؟

به نفس تجربه‌هایم، و نه فقط تجاربم از جنگ، شبیه است، مثلاً با برداشتم از فرانسهٔ تحت اشغال همخوانی دارد. ولی آنچه در کتابم جذبم کرد، شخصیت لئون مورن بود. به عقیدهٔ من این شیوه غیر حسب حالی برای ارائه افکار و اندیشه‌ها خیلی جذاب است و من هم اگر کشیش بودم، چون او رفتار می‌کردم.

من خودم را از خلال فیلمهایم آشکار می‌سازم. به اعتقاد من فیلمساز باید بتواند در هرفیلمش به کسوت دستمایه‌اش درآید. اگر قرار باشد فیلمی دربارهٔ سیاهان آفریقا بسازم، در دوران ساختن فیلم مثل سیاهپوستان خواهم بود. منظورم را می‌فهمید؟

● این اولین فیلم از سه فیلمی است که یکی به دنبال دیگری با ژان- پل بلموندو ساختید. چطور با او اشنا شدید؟

اولین بار او را در سر صحنه‌ای از فیلم **از نفس افتاده** دیدم. اما کاری به هم نداشتیم. به طور جدی او را هنگام تهیه **دوزن** ساختهٔ ریتوریو دسیکا با بازی سوفیا لورن دیدم. کارلو پونتی از من دعوت کرده بود چند روزی با او صرف کنم و ببینم آیا به درد بازی در **لئون مورن کشیش** می‌خورد یا نه. او از قصه ناراضی بود و فکر می‌کنم کمی جا خورده بود. در ضمن باید به بازی امانوئل ریوا هم در این فیلم اشاره کنم که بازی خیره‌کننده‌ای ارائه می‌دهد.

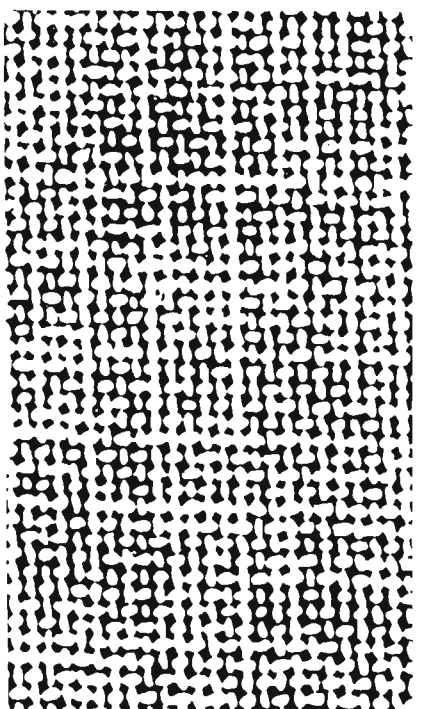
● درونمایه اصلی لئون مورن کشیش چیست؟

لئون مورن کم و بیش شبیه دون ژوان است، او زنها را می‌فریبد، اما با ایشان همبستر نمی‌شود. او از جذابیت ظاهری و شعور خودآگاه است و از آنها نهایت بهره را می‌گیرد. من این عقیده را قبول ندارم که **لئون مورن کشیش** یك فیلم ضد مذهبی است، برعکس فیلمی مذهبی است. انجمن کلیسای کاتولیك فرانسه از این فیلم ستایش کرده است. به اعتقاد من عقاید شخصی آدم ربطی به سینمای او ندارد. اعتقاد من به ایمان، به سوسیالیسم و نظایر آن، جهان خصوصی مرا تشکیل می‌دهد، جهانی است که اصلاً اصرار ندارم در فیلمهایم عرضه کنم، چون کار من ابلاغ پیام نیست- چه پیام مذهبی و چه سیاسی! شاید فیلمسازانی باشند که بخواهند بحثهای

● بله شخصیتهای فیلم آدمهای دو پهلویی‌اند و اساساً کلاه فیلم پیچیده‌ای است و درك آن کار آسانی نیست و دلیلش هم این است که من به موقعیتهای مختلف رمان چرخشی دوکانه دادم.

● تمام فیلمنامه‌های غیر اقتباسی من، بدون استثنا، به نوعی وسترن‌اند. ولی به عقیده من وسترن را باید در خاك آمریکا ساخت.

● لئون مورن کم و بیش دون ژوان است. او از جذابیت ظاهری و شعور خود آگاه است و از آنها نهایت بهره را می‌گیرد. من این عقیده را قبول ندارم که لئون مورن کشیش یك فیلم ضد مذهبی است، برعکس فیلمی مذهبی است.



عمیقی در فیلمهایشان مطرح کنند، ولی من از آنها نیستم.

● آیا درست است که نسخهٔ اول فیلم بیش از سه ساعت بود؟

بله، نسخهٔ اصلی فیلم سه ساعت و سیزده دقیقه بود و من آن را به دو ساعت و هشت دقیقه رساندم. هم پخش‌کننده و هم تهیه‌کننده از نسخهٔ سه ساعتی راضی بودند و سعی کردند مرا قانع سازند که فیلم را کوتاه نکنم. من ناگزیر شدم به کارلو پونتی مراجعه کنم و او دست مرا باز گذاشت. من تصویر عظیمی از اشغال کشور، از وسوسهٔ گرسنگی و نیاز جنسی ساخته بودم. ولی ناگهان تنها قصه‌ای که به نظرم جذاب آمد، قصهٔ ماجرای عشقی نیمه‌تمام لئون مورن و بارنی بود. در فیلم اصلی، لئون مورن یك ساعت و ربع بعد از شروع فیلم ظاهر می‌شود، اما در نسخهٔ فعلی حضور او یك ربع بعد از شروع فیلم اتفاق می‌افتد. باری، فیلم خوبی بود و گهگاه به این فکر می‌افتم که آیا کارم در کوتاه کردن فیلم درست بود یا نه... شاید حق داشتم، ولی نمی‌دانم.

کلاه (۱۹۶۲)

● فولکر اشلوندورف که حالا خود فیلمساز صاحب نامی است، در هردو فیلم *لئون مورن کشیش* و *کلاه* دستیارتان بود. گویا برای او ارج و قرب خاصی قایل هستید؟

اشلوندورف را هنگام تماشای **جانی گیتار** ملاقات کردم. این در بهار ۱۹۶۰ بود. تابستان همان سال اشلوندورف به من تلفن کرد و پرسید که آیا اجازه دارد دستیار من باشد یا او در دفتر کارم قرار گذاشتم و در همان دفعهٔ اولی که او را دیدم، احساس کردم فرزند روحانی من است. هنوز هم این احساس را دارم.

او در یکی دو تا فیلم دیگر هم به من کمك کرد. در یکی از این فیلمها سعی کرد قانعم کند که استیمن کالر به تکنی‌کالر برتری دارد. برای اینکه به او ثابت کنم اشتباه می‌کند، او را به تماشای فیلم **بهشت می‌تواند صبر کند** ارنست لوبیچ‌بردم. لازم به گفتن است که اشلوندورف از دیدن فیلم حیرت کرد و از ان به بعد دیگر دربارهٔ کاستیهای تکنی‌کالر حرف نزد.

یك خاطرهٔ دیگر. روزی با دوستی در خیابان قدم می‌زدم. توجهم به مردی جلب شد که چند قدم جلوتر از ما همراه همسرش حرکت می‌کرد. از پشت سر مرا به یاد اریك فن اشتروهایم می‌انداخت. برای منکوب کردن دوستم، خودم را به آن زوج رساندم و با لهجهٔ اشتروهایم در **قاعدهٔ بازی** به آن مرد گفتم: «بوالدیو، به عنوان یك مرد از تو تقاضا می‌کنم برگرد!» ولی جالب اینجاست که من اشتباه نکرده بودم، او خود اشتروهایم بود! او دست مرا گرفت و صمیمانه با من دست داد و بعد کارتی از جیبش درآورد و روی آن نوشت، «از سربازی به سربازی دیگر» و بعد آن را به من داد و در آغوشم گرفت. او درست مثل ژنرالی رفتار می‌کرد که به سربازی مدال می‌دهد. یکی از بزرگ‌ترین تأسفهای زندگی من این است که هرگز فیلمی با او نساختم.

● قبل از *کلاه* قرار بود فیلمی تحت عنوان *دون ژوانها* بسازید. چه شد؟

این پیشنهاد ژرژ دوبورژار بود که حق و حقوق قصهٔ معمولی را خریده بود، ولی من به او گفتم که قصه‌اش عالی است و آن را خواهم ساخت. در این‌گونه موارد حتماً باید به تهیه‌کننده بگویید که ایده‌اش عالی است و بعد بنشینید و ببینید چه تغییراتی می‌توانید در آن پیاده کنید. من براساس آن قصه، فیلمنامه‌ای برای بلموندو آنتونی پرکینز نوشتم. این فیلم هرگز ساخته نشد، چون بلموندو تقاضای پنجاه میلیون فرانك دستمزد داشت و تهیه‌کننده هم حاضر به پرداخت چنین پولی نبود.

تا اینکه یك روز دوبورژار آمد سراغم و گفت: «ژان- پی‌یر من ورشکست شده‌ام. وضعم وحشتناك است! یعنی در این مجموعه «کتابهای سیاه» [داستانهای پلیسی تلخ و نیشدار] هیچ قصه‌ای نیست که بتوانی براساس آن یك فیلم پرفروش بسازی تا مرا از این وضع دربیاورد؟» من کتاب *کلاه* نوشتهٔ پی‌یر لسو را پیشنهاد کردم و تنها شرطی که گذاشتم حضور سرژ رژیانی در این فیلم بود. فردای آن روز دوبورژار به من تلفن زد و گفت همه چیز روبه‌راه است فقط رژیانی کتاب را خوانده و گفته در نقش سیلین حاضر به بازی است. عادت او این بود که در نقشهایی ظاهر شود که کسی به او پیشنهاد نمی‌کرد. من می‌خواستم این نقش را به بلموندو بدهم، حتی به فکرم افتاد که از ساختنش منصرف شوم، ولی فیلم را ساختم و وقتی بلموندو خودش را در این نقش دید، متحیر مانده بود.

● قضیه چیست که شما تا این حد با حس و حال این فیلم آشنا هستید؟

خب من در جوانی خودم عضو یك دار و دستهٔ درست و حسابی بودم، در نتیجه عادتها، اخلاقیات و ارزشهای آنان را می‌شناسم و می‌توانم به تصویر دربیاورم. ما آن موقعها خیلی خشن بودیم و خیلی‌ها از ما حساب می‌بردند. ولی این حکایت دیگری است...

● تمام شخصیتهای فیلم پیچیدگی فزون‌تری نسبت به شخصیتهای رمان دارند...

بله شخصیتهای فیلم آدمهای دوپهلویی‌اند و اساساً *کلاه* فیلم پیچیده‌ای است و درك آن کار آسانی نیست و دلیلش هم این است که من به موقعیتهای مختلف رمان چرخشی دوگانه دادم. لسو نویسندهٔ رمان هم از این تغییرات راضی بود و از دست من دلخور شد که چرا این نکته‌ها را پیش از آنکه او رمانش را به چاپ بسپرد به او نگفته‌ام!

از شخصیتهای جالب فیلم نوتکیوست که میشل پیکولی نقش او را بازی کرد. من به او تلفن کردم و گفتم که برای یك نقش کوچك در این‌فیلم به‌کمکش احتیاج دارم، اوهم‌بدون اینکه حرفی بزند یا حتی فیلمنامه را بخواند قبول کرد و بازی درخشانی هم ارائه داد. اما همهٔ شخصیتهای فیلم به یك اندازه برایم آشنا هستند. مسلماً من هم به مانند او با مرگ مواجه می‌شدم، ولی اگر خبرچین پلیس بودم، مثل سیلین رفتار می‌کردم. و اگر بازرس پلیس بودم، به کسوت کلن درمی‌آمدم. به عقیدهٔ من فیلم ساختن یعنی در آن واحد همهٔ بازیگران بودن و در قالب آنان زیستن...

● شما از بازیگرانتان فقط «حضور» می‌خواهید و این در *کلاه* بسیار مشهود است.

این سبک بازی را یک بازیکر آمریکایی به نام فرد مک موری ابداع کرد، او نه اغراق می‌کند و نه سعی دارد «بازی» کند. بعضی منتقدان گفته‌اند که او چون بازی کردن بلد نبود، چنین رفتار می‌کرد، اما این اصلاً صحت ندارد. حتی امروز هم که فیلمهای قدیمی مک موری را می‌بینیم، حیرت می‌کنیم از اینکه او چقدر ساده و راحت و با کمترین فشاری، تاثیرها و جلوه‌های مورد نظر را خلق می‌کند. بعد از مشاهده فیلمهای آن دورد است که درمی‌یابیم تازه بعد از او بود که بازیکران دیگری به این سبک رو آوردند. همفری بوگارت یکی از آنها بود. در سینمای امروز آمریکا، جیمز کارنر یکی از بازیکرانی است که به همین سبک بازی می‌کند.

● ولی بازی او در فیلم *بلندترین نجوا* ساختهٔ ویلیام وایلر اصلاً خوب نبود.

در آن فیلم هیچ چیز بدی وجود ندارد. **بلندترین نجوا** یک شاهکار مسلم است، از بدسلیقگی‌تان تعجب می‌کنم!

● به عقیدهٔ من آنچه شاهکار است نسخهٔ قبلی‌یی است که وایلر از این اثر ساخته و *این‌سه (۱۹۳۶)* نام دارد و در آن جونل مک کری در همین نقشی که جیمز کارنر بازی می‌کند حضور دارد.

اشتباه می‌کنید. فکر می‌کنید وایلر آدمی است که یک فیلم موفق را بازسازی کند؟ او می‌دانست که آن فیلم را خراب کرده و برای همین هم نسخهٔ دومی از آن ساخت!

● در فیلم *کلاه* به نحو غریبی فریبندگی و افسون خاصی حاکم کرده‌اید و این کار را صرفاً به مدد طراحی صحنه و محل استقرار دوربین و توجه به جزئیات انجام داده‌اید.

در این فیلم می‌خواستم شور بیش از حد خودم نسبت به فیلمسازی به سبک آمریکایی را نشان بدهم. آن باجهٔ تلفنی که سیلین از آن به سالیناری تلفن می‌کند، اصلاً فرانسوی نیست، باری که اشلوندورف وارد آن می‌شود. به کافه‌های فرانسوی شباهتی ندارد و موارد دیگر! تمام اینها به خلق آن افسونی که گفتید و تماشاگران را می‌فریبد کمک می‌کند.

همین امر در مورد دفتر کلن که بازپرسی در آن صورت می‌گیرد هم صادق است. این

دفتر را دقیقاً از روی دفتری که روبن ماموليان در فیلم **خیابانهای شهر** ساخته بود اقتباس کردم. خود او هم از روی دفتر ادارهٔ مرکزی پلیس نیویورک الهام گرفته بود.

● آن نمای مشهور در دفتر کلن را که نه دقیقه و سی و هشت ثانیه طول می‌کشد چطور فیلمبرداری کردید؟

یک روز جمعه را فقط به تمرین دقیق این نما گذراندیم. وقتی احساس کردم همه آماده هستیم، خستگی مفرطی به من دست داد. هانری تیکه دستیارم یاور بزرگی برای گرفتن این نما بود. مشکلات فنی بسیار زیادی برسر فیلمبرداری این نما داشتیم که باید برآنها فائق می‌آمدیم. در **سامورایی** هم نمایی به همین اندازه مشکل، ولی از نظر زمانی کوتاه‌تر، در اتاق آلن دلون داشتیم. ولی اتاق دلون مثل دفتر کلن پر از شیشه نبود. در **کلاه** تمام مدت نگران آن بودیم که تصویر ما در شیشه‌ها در فیلم نیفتد. در لحظات خاصی تمام دست‌اندرکاران پشت دوربین مخفی می‌شدند، همه به جز متصدی پایه بلندکو که او را از سر تا پا سیاهپوشی کرده بودیم. من پانزده برداشت گرفتم، ولی از برداشت ششم استفاده کردم. ولی بگویم که فیلمبرداری با این زحمت مرسوم نبود و کمتر کسی به خودش این همه زحمت می‌داد.

● در سکانس پایانی، سیلین زخمهای مرگباری برداشته، اما آنقدر جان دارد که در آینه نگاهی به خودش بیندازد. این پایان، خیلی ملویلی است.

بله... مردی که با خودش مواجه می‌شود... سیلین دیگر به دروغ نیازی نداشت. ولی این پایان، دقیقاً همان چیزی نیست که من فکرش را کرده بودم. آخرین جملات سیلین، «فابین؟... امشب نخواهم آمد»، قرار نبود چنین ادا شود. فکر من این بود که بعد از آنکه او به تلفن می‌رسد، شماره‌ای بگیرد و بعد بشنویم که می‌گوید، «الو، من پلیسم. الو؟» اینکه آخرین عکس‌العملش غریزهٔ تلفن کردن به پلیس باشد، پایان بهتری بود. در این لحظه بود که او در واقع جان می‌داد. ولی من این نسخهٔ اخیر را فیلمبرداری کردم و همان را هم به کار بردم.

● آیا به عقیدهٔ شما تریلر [ژانر فیلمهای پرحادثه و هیجان] تنها راه ارائه تراژدی به مفهوم کلاسیک آن است؟

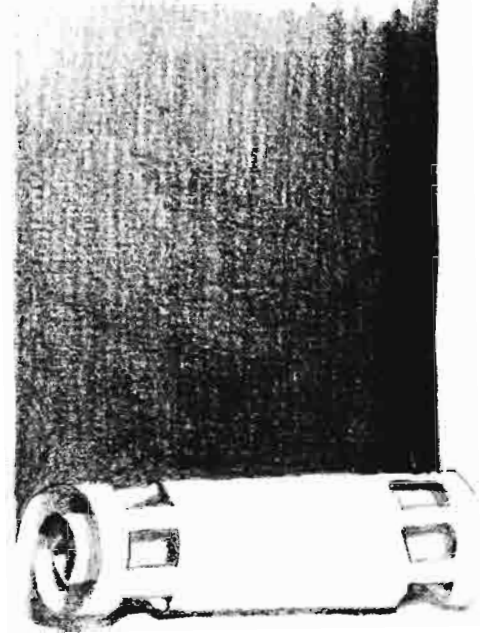
نوع درام اجتماعی مورد نظر لوکینو ویسکونتی در نزد من کاربردی ندارد. تراژدی با شیک‌پوشی و مبادی آداب بودن به حد افراط میانه‌ای ندارد. تراژدی حضور سنگین مرگ است در دنیای تبهکاران، یا در لحظات خاصی چون جنگ...

● شاید به همین خاطر است که متهمتان می‌کنند که مضمون نهضت مقاومت را همان‌طور نشان می‌دهید که مضمون نهفته در *کلاه* را.

بله، به احتمال زیاد چنین می‌کنم و از انجام آن پشیمان هم نیستم.

● نظرتان دربارهٔ سینمای وسترن چیست؟ آیا وسترن محمل خوبی برای ارائه تراژدی نیست؟

تمام فیلمنامه‌های غیراقتباسی من، بدون استثنا، به نوعی وسترن‌اند. ولی به عقیدهٔ من وسترن را باید در خاک آمریکا ساخت. به همین دلیل است که از وسترنهای سر جولئونه خوشم نمی‌آید. به من پیشنهاد شده که در اسپانیا فیلم وسترن بسازم، ولی من که یک اروپایی عاشق ساختن وسترنم، حاضر نیستم یک فیلم قلابی بسازم. اتفاق احمقانه و مسخره‌ای که افتاده این است که خود آمریکاییها **روزی روزگاری در غرب** سر جولئونه را به وسترنهای اصیل و درست آمریکایی ترجیح می‌دهند. متأسفانه در این سالها یکی از بهترین فرمهای سینمایی دوران زوال خود را طی می‌کند. «اسپاگتی» وسترن را خفه کرده است!

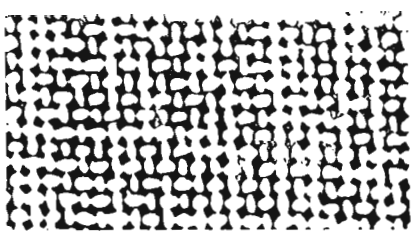


● روی آرمز

سینمای ژاك تاتی

ژاك تاتی حیات حرفه‌ای خود را از تماشاخانه‌ها آغاز کرد، در دههٔ ۱۹۳۰ در تعدادی فیلمهای کوتاه کمدی بازی کرد، که سرآغاز آنها **اسکار، قهرمان تنیس** در سال ۱۹۳۲ بود. خود او اعتقاد دارد که کارش در سینما را با **مدرسه پستچیها** (۱۹۴۷) آغاز کرده که خود سازنده و بازیگر نقش اول آن بوده است. این فیلم کوتاه چنان تهیه‌کننده را تحت تأثیر قرار داد که تصمیم گرفت تاتی را راضی کند تا براساس آن یك فیلم بلند بسازد. به این ترتیب پس از برداشتن موانع متعدد مالی فیلم **روز جشن** (۱۹۴۹) ساخته شد، که برخلاف پیش‌بینی تاتی، رنگی نبود. فیلم در یك روستای فرانسوی می‌گذرد و روز جشن سالانهٔ ساکنان آن را نشان می‌دهد و ورود و خروج کامیونی با بار اسبهای چوبی برای نمایش زیربنای اصلی قصه است. تاتی فیلم خود را در روستای مورد نظر و با حضور ساکنان آن در نقشهای فرعی ساخت. زندگی عادی مردم روستا، که خود تحت تأثیر مراسم روز جشن قرار گرفته، با ابتکارهای فرانسوا پستچی محلی (با بازی تاتی در این نقش) شلوغ‌تر می‌شود. سینمای سیاری که برای روز جشن فیلم پخش می‌کند. فیلم مستندی از نحوهٔ کار اداره پست آمریکا برای رساندن نامه و بسته‌های پستی نشان می‌دهد. فرانسوا که همواره کارش مورد نکوهش مردم روستاست، برآن می‌شود تا شیوه‌های آمریکایی را در کارش پیاده کند و همین تصمیم زمینه‌ساز صحنه‌های کمدی فیلم می‌شود. او جفت زدن روی دوچرخه‌اش را یاد می‌گیرد، مستقیماً به وسط آتش می‌زند و با توجه به عدم وجود صندوق دریافت نامه در جلوی خانه‌ها عجیب‌ترین جاها را برای قرار دادن نامه پیدا می‌کند. اما این فوران اقدامات عجیب و غریب فقط یك روز دوام دارد و وقتی جشن تمام می‌شود، فرانسوا هم به همان شیوه‌های قدیمی بازمی‌گردد.

روز جشن آمیزه‌ای از انواع کمدی است: شوخیهای متین روستایی، اسلپ استیك ناب و تمسخر جنون سرعت در عصر معاصر. ژاك تاتی پیش از فیلمسازی پانتومیم اجرا می‌کرد و این فیلم هم یادآور کمدیهای دوران صامت و شوخیهای تماماً تصویری است. تاتی در این فیلم تعلق خاطر خاصی به نمای از دور (لانگ‌شات) از خود نشان می‌دهد و به ندرت از نمای درشت (کلوزآپ) استفاده می‌کند. بستچی او با تمام بدنش بازی می‌کند، نه فقط صورت. و شوخیها بیش از آنکه از اداهای صورت ناشی شود، از برخوردهای مضحك او و دوچرخه‌اش ناشی می‌شود که ظاهراً از هم جدایی ندارند. در حالی که گفت‌وگوهای فیلم چندان مهم نیست، اما موسیقی متن فیلم اهمیت زیادی دارد و موسیقی ژان یاتو در خلق حال و هوای خاص فیلم کمك زیادی می‌کند. **روز جشن** فیلمی است که به پالایش فنی نیاز دارد، ولی سابقهٔ کاری تاتی در تماشاخانه‌ها به او کمك کرده است تا براصلی‌ترین عنصر سینمای کمدی، یعنی زمانبندی شوخی، مسلط باشد. این فیلم در سینمای فرانسه در دههٔ ۱۹۴۰ تأثیر



● دلمشغولی تاتی نسبت به رآلیسم سبب شده که بعضی منتقدان آثار او را با آثار فیلمسازان نئورآلیست ایتالیا مقایسه کنند، و درحالی که تفاوتهای اساسی میان این دو وجود دارد، وجوه اشتراک آنها را هم نباید دست کم گرفت. سینمای ایتالیا با دیدی نقادانه به جامعه می‌نگرد، ولی درعین حال به پیشرفت و بهبود آن امید دارد. اما تاتی اساسا آدمی غیرسیاسی است، در او روحیه نوستالژی حضوری پررنگ دارد، خانه‌هایی که درحال فروپاشی‌اند در تقابل با خانه‌های فوق مدرن فاقد روح قرار می‌گیرند.

● حمله تاتی به مدرنیسم، کم و بیش شبیه دیدگاه رنه کلر در این مورد است و شاید تاحدی ارتجاعی به نظر برسد: «فیلمهای من فیلمهای پیامداری نیستند و خودم به پیام اعتقاد ندارم. من به آشکار کردن حقایق می‌اندیشم، اما نه به شیوه‌ای سیاسی».

چندانی برجا ننهاد و تا چهار سال بعد از آن که دومین فیلم تاتی اکران شد، هیچ مکتب تازه‌ای در کمدی نکشود. با این همه **روز جشن** توانست فیلمساز و ستارهٔ آن را به یکی از چهره‌های اصیل سینمای فرانسه در طول تاریخ خود بدل کند.

تاتی در **تعطیلات آقای اولو** (۱۹۵۳) در نقش شخصیتی کمیک به نام آقای اولو ظاهر شد که شمتای او آدمی غریبه و اخلالگر در زندگی روزمره و عادی است. اولو آدمی است معمولی، پیپ می‌کشد، طبقه متوسطی است، اتومبیلی قراضه دارد که همتای دوچرخهٔ فرانسواست، اما طرز راه رفتنش او را از بقیه جدا می‌کند. الکوی ساختاری این فیلم تاتی شبیه فیلم قبلی اوست. کل ماجرا محدود است به نماهایی از ورود آقای اولو و سایر میهمانان به هتل محل گذراندن تعطیلات و بازگشت آنها در یک هفته بعد. اولین صحنه‌های فیلم حال و هوای هتل و ساحل آرام و لذت‌بخشی را نشان می‌دهد که قرار است با ورود آقای اولو آرامش خود را از دست بدهد. در میان میهمانان دختر زیبایی به نام مارتن هم هست که توجه اولو را جلب می‌کند، ولی رابطهٔ آنها از حد یک برخورد ساده فراتر نمی‌رود. اغلب میهمانان دیگر و کارکنان هتل از دست اولو و کارهای او دلخورند، ولی او موفق می‌شود حمایت بچه‌ها و مرد کوتاه‌قد تنهایی را به دست آورد که در تمام مدت تعطیلات، با فاصلهٔ چندگام پشت سر همسر کاملاً مسلطش حرکت می‌کند.

شوخیهای **تعطیلات آقای اولو** همتای شوخیهای **روز جشن** بیشتر تصویری‌اند و کلام نقشی اساسی در آنها بازی نمی‌کند و در عوض موسیقی متن آلن رومان در خلق حال و هوای تعطیلات کمک مؤثری است. تاتی برای ارائه فیلم بعدی خود پنج سال تمام صبر کرد و این بار فیلم رنگی **دایی جان** (۱۹۵۸) را عرضه کرد که بار دیگر ماجراهای تازه‌ای از آقای اولو را نشان می‌داد. تاتی در این فیلم مسائل و مضامین گسترده‌ای، نسبت به دو فیلم سابق، مطرح می‌کند و فیلم برخورد جدی تاتی با سینمای کمدی را نشان می‌دهد. فیلم به فقدان روح و نشاط در زندگی معاصر حمله می‌کند و تا حدی یادآور فیلمهای **آزادی از آن ماست** و **تمام طلای دنیا** از ساخته‌های رنه‌کلر است و به تضاد دو دنیای متفاوت آقای اولو و شوهر خواهرش آرپل اشاره دارد. آرپل در یک خانهٔ فوق مدرن با طراحی خاص آن و باغچه‌ای به شدت منظم و باقاعده زندگی می‌کند. آشپزخانهٔ او بسیار بهداشتی و مملو از دستگاههای پیچیده هراسناک است، که در آن حتی آب‌پز کردن تخم‌مرغی، یک اقدام حساب‌شدهٔ مهندسی است. برعکس اولو در ناحیه‌ای قدیمی از شهر زندگی می‌کند که زندگی در آنجا کاهلانه‌تر و انسانی‌تر است. راهروها و پله‌های پیچ در پیچی که او ناگزیر است از آنها بگذرد تا به آپارتمانش در طبقهٔ فوقانی ساختمانی برسد، تضادی اشکار با محل سکونت تک‌افتاده و خالی آرپل دارد. در محوطهٔ جلوی خانهٔ اولو فضای بازی نه چندان تمیزی است که سگها در آن می‌گردند و بچه‌ها با هم بازی می‌کنند ولی همین جا را ژرار، پسر کوچک آرپل به خانهٔ تمیز و بهداشتی والدینش ترجیح می‌دهد.

تضاد اولو و آرپل به شیوه‌های دیگری هم عیان می‌شود و در این میان فیلمبرداری زیبای ژان بورژوئن به فضاسازی فیلم کمک زیادی کرده است. رنگهای خانه آرپل رنگهایی سرد و خشن هستند که با رنگهای ملایم خانهٔ اولو متفاوت‌اند. موسیقی متن و صدای فیلم هم تاثیر خود را دارند. در خانه آرپل سر و صدای دستگاههای مکانیکی تمام صداهای دیگر را خفه می‌کند، در محوطه خانهٔ اولو، همیشه صدای بازی بچه‌ها، گفت‌وگوی مردم و خنده به گوش می‌رسد. فاصلهٔ موجود بین این دو فضا سبب می‌شود که حضورهای گهگاهی اولو در خانهٔ آرپل جذاب باشد. او حتی وقتی در کارخانهٔ آرپل کاری به دست می‌آورد، کارخانه را با مشکلات خاصی روبرو می‌کند. با این همه در انتهای فیلم شاهد تاثیری هستیم که از نحوهٔ زندگی اولو برآرپل به جا مانده است.

شوخیهای **دایی جان** بسیار حساب شده‌اند. در اینجا هم گفت‌وگوها نقش چندانی ندارند، ما حتی شوخی‌یی را که اولو برای میهمانان آرپل تعریف می‌کنند نمی‌شنویم و فقط تاثیر آن را بردو تن از میهمانان می‌بینیم که یکی از خنده رودبر

می‌شود و دیگری به هراس می‌افتد. گهگاه نشانه‌هایی از شوخیهای سوررآلیستی هم حس می‌شود و گاه فیلم ضرباهنگ زندگی روزمره را به یک باله بدل می‌کند ـ که نمونهٔ آن صحنه میهمانی در باغ است.

چهارمین فیلم بلند ژاک تاتی **زنگ تفریح** (۱۹۶۷) نام دارد که همتای **دایی جان** فیلمی حساب شده است و تاتی سالهای متمادی روی آن کار کرد. **زنگ تفریح** از نظر تکیه برتمهیدات فنی سینمایی، با تمام فیلمهای قبلی او متفاوت است. تاتی سه سال وقت و حدود یک میلیون پوند بودجه برای این فیلم صرف کرد و همهٔ امکانات روز سینما، فیلم رنگی، قطع ۷۰ میلیمتری و صدای استریو فونیک را در اختیار داشت. طول مدت نمایش فیلم حاصل حدود دو و نیم ساعت است و هیچ خط داستانی مشخصی هم ندارد. گروهی از زنان توریست آمریکایی برای گشت و گذار «پاریس واقعی»: موزه‌ها و میدانهایش به این شهر سفر می‌کنند، اما جز «پاریس فردا» که مجموعه‌ای از آسمانخراشهای فوق مدرن است چیز دیگری مشاهده نمی‌کنند. تا اینکه سر و کله آقای اولو پیدا می‌شود که آنها را با پاریس واقعی آشنا می‌کند.

تاتی ده سال پیش از ساختن این فیلم گفته بود که آرزو دارد، «فیلمی بدون حضور شخصیت اولو و فقط با حضور مردمی که هرروز می‌بینم و از کنارشان می‌گذرم بسازم و به آنها ثابت کنم که هرهفته اتفاقاتی برای آنها رخ می‌دهد و جلوهٔ کمدی به همه تعلق دارد». تاتی در **زنگ تفریح** تا حد زیادی به این آرزو نزدیک می‌شود، چون در این فیلم آقای اولو کم و بیش جایگاهی همتر از بقیه شخصیتهای فیلم دارد.

زنگ تفریح با سکوت منتقدان مواجه شد، شاید علتش این بود که فیلم از تماشاگر انتظار مشارکت دارد. در فیلمهای کمدی متعارف تماشاگران با انبوهی اتفاقات خنده دار و شوخی روبرو می‌شوند، اما در این فیلم همواره تماشاگر باید هوشیار باشد تا بتواند تمام شوخیها و ظرایف را جذب کند. تاتی هنگام ساختن این فیلم در آستانهٔ شصت... لگی قرار داشت و شاید به همین علت بود که شوخیها متانت و وقاری داشتند که دستیابی به جوهر آنها در وهلهٔ اول کار مشکلی بود. آخرین فیلم تاتی **ترافیک** (۱۹۷۱) نام دارد که از نظر کیفیت کار و شوخیها به پای فیلمهای دیگر او نمی‌رسد. **ترافیک** هزلی در مورد جنون اتومبیل سواری در عصر معاصر و جوامع صنعتی شده. ژاک تاتی در مدت بیش از بیست سال حیات حرفه‌ای خود فقط پنج فیلم بلند در مقام بازیگر و فیلمساز عرضه کرده است و اگر دلایل این تولید کم را بررسی کنیم خواهیم توانست به بینشی در مورد سینمای او دست بیابیم. هیچ‌یک از سه فیلم اولی که او ساخت، فیلمهای پرهزینه‌ای نبودند، و جالب اینجاست که هرسهٔ آنها فیلمهای پرفروشی از کار درآمدند، با این همه تاتی همواره در یافتن حمایت مادی از پروژه‌های خود با اشکال روبرو بود. او از ساختن قسمت دوم **روز جشن** که در آن فرانسوا ازدواج می‌کند سرباززدودرضمن‌حاضرنشدبا‌ایتالیاییها محصول مشترکی به نام «توتو و تاتی» بسازد. حتی پیشنهاد امریکاییها برای ساختن فیلمی تحت عنوان «آقای اولو به غرب می‌رود» را هم رد کرد. تاتی بارها ابراز علاقه کرد که با همکاری روبر برسون فیلمی بسازد، ولی بیش از همه به ساختن پروژه‌های شخصی خود علاقه دارد. به نظر می‌رسد که حتی اگر شرایط کار از هرنظر هم مساعد بود. تاتی هرسه چهار سال یک فیلم بیشتر نمی‌ساخت، چون او برای مراحل مقدماتی کار اهمیت زیادی قایل است و این جزئی از روش کار اوست.

تاتی در وهلهٔ اول شخصیت مورد نظر خود را می‌آفریند و این برایش مهمتر از هرچیز دیگری است. خود او می‌گوید، «من اول روی آنها کار می‌کنم، می‌سازمشان و بعد فرصت می‌دهم تا در زمینه خاصی که برایشان فراهم می‌آورم رشد کنند، این کار سبب می‌شود که بهتر بشناسمشان». بعد از این مرحله است که موقعیتهای کمدی شکل می‌گیرند و توسعه می‌یابند. تاتی در اینجاست که به فیلمنامه‌نویسان رو می‌آورد و با کمک آنها قصه را سر و شکل می‌دهد. این کار با تأنی و هماهنگ با شخصیتهایی که بیشتر شکل گرفته‌اند انجام می‌شود. او برای انتخاب محل و دکور ارزش خاصی قایل است. حتی جزئی‌ترین ظرایف کار هم از نظر او باید با دقت تمام انجام گیرد، برای مثال او برای انتخاب خانم ماریل در **دایی جان** با بیش از شصت بازیگر مصاحبه کرد. تا جزئیات کار به تمامی آماده نشود، فیلمبرداری آغاز نمی‌گردد: «هنگام فیلمبرداری دیگر فیلمنامه‌ای وجود ندارد. من با تمام وجودم با فیلمم آشنایم و براساس قریحه فیلم می‌گیرم... سرصحنه دقیقاً می‌دانم از بازیگرانم چه می‌خواهم و چه بنا دارم انجام دهم». برخلاف آنچه ظاهراً به نظر می‌آید، بداهه‌سرایی در سینمای تاتی هیچ جایی ندارد.

تاتی از موضع یک صنعتگر پیشه با فیلمهایش برخورد می‌کند: «من با تمام وجود از این امر دفاع می‌کنم. من یک صنعتگر پیشه‌ام». اما به دفعات اشاره کرده است که تکنیک باید در خدمت برآوردن اهداف کاملاً مشخص فیلمساز قرار گیرد: «فیلمساز باید بداند چه بکند و چه نکند. جز این تکنیک هیچ کاربرد دیگری ندارد و باید به الهام رو آورد». به این دلیل هیچگاه جنبه‌های تکنیکی فیلمهای تاتی نبوده‌اند که تماشاگران را جلب کرده‌اند و خود او هرگز

● **تاتی اعتقاد دارد: «هرقصه‌ای را با تصاویر، صدا و موسیقی، بهتر می‌توان تعریف کرد. *دایی جان*، کم و بیش یک فیلم صامت است».**

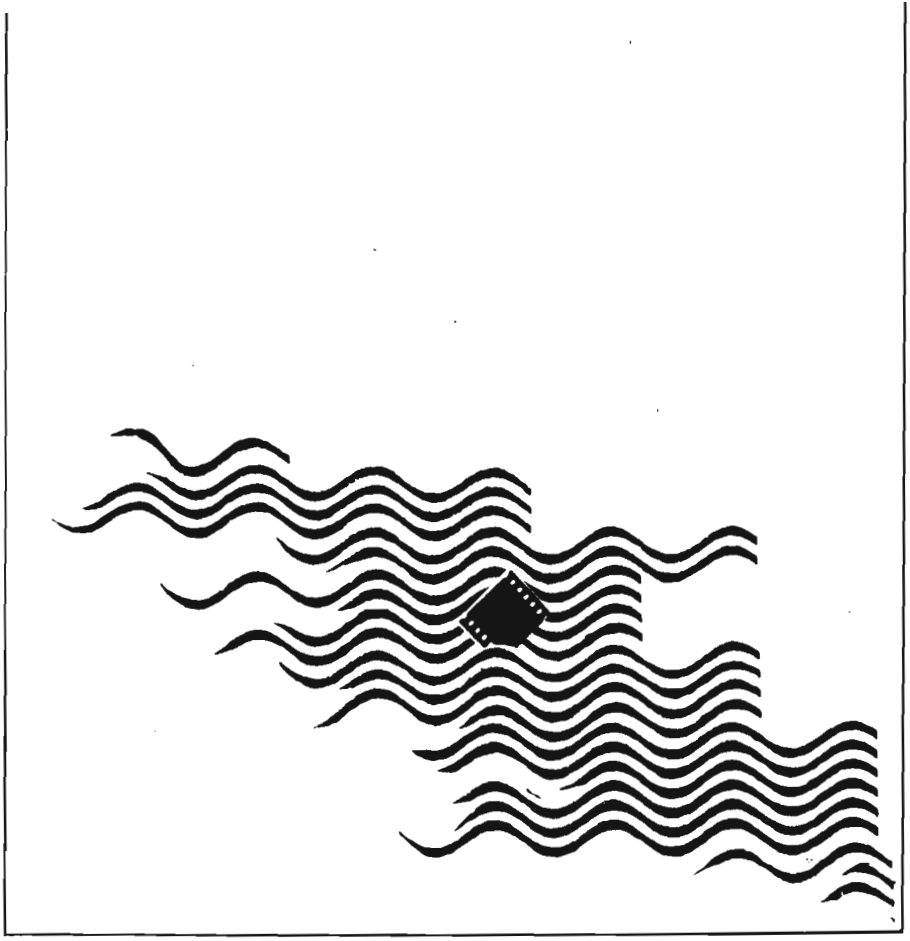
از تکنیک برای عرضه تکنیک استفاده نمی‌کند. تاتی اساساً از راه بازیکری وارد عالم سینما شد و برای شخصیت‌پردازی در فیلمهایش اهمیت زیادی قایل است. تاتی به حالتهای صورت اهمیت چندانی نمی‌دهد و آنچه برای او بیش از همه اهمیت دارد، حرکت کلی بدن است. به همین سبب به ندرت از نمای نزدیک بهره می‌گیرد. او یکی از هواداران سرسخت فیلم رنگی است و رنگ یکی از جنبه‌های مهم سینمای او را تشکیل می‌دهد: «راستش، حتی وقتی فیلم سیاه و سفید می‌ساختم، تصوری رنگی از فیلمم در ذهن داشتم».

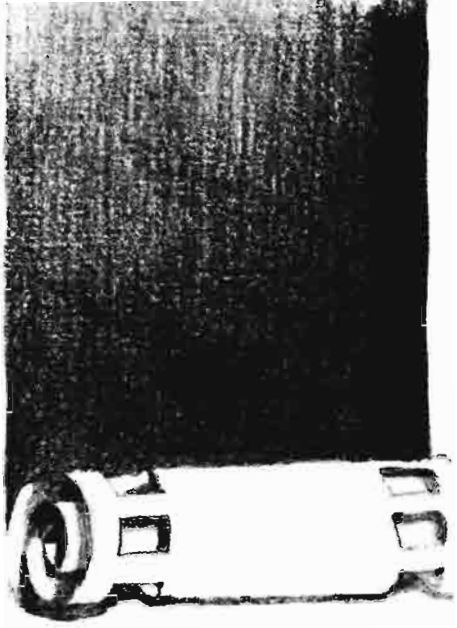
تاتی اعتقاد دارد: «هرقصه‌ای را با تصاویر، صدا و موسیقی، بهتر می‌توان تعریف کرد. **دایی جان** کم و بیش یک فیلم صامت است». تجربه تاتی در کار در تماشاخانه‌ها برای او بسیار ارزشمند بوده است: «تمام کمدینهای نامدار سینما از تماشاخانه‌ها یا سیرکها شروع کرده‌اند. بدون یاد گرفتن اصول فنی کار و بدون دانستن شیوهٔ ارتباط با مردم، غیرممکن است بتوان فیلم کمدی جذابی از کار درآورد. در غیر این صورت حاصل کار کمدی ادبی خواهد بود». حاصل سالها کار در صحنه به تاتی حس احترام به تماشاگر را ارزانی داشته است تا آنجا که می‌گوید «من تردیدی ندارم که تماشاگر به آرامش نیاز دارد، ولی مطلقاً موافق نیستم که او را به هرقیمتی، با شوخیهای لوس و مستهجن بخندانم. نباید مردم را دست کم گرفت. آنها حس شوخی دارند و فیلمسازانی که نمی‌توانند از این حس بهره بگیرند، در کار خود شکست خورده‌اند».

تاتی در سه فیلم اول خود دو شخصیت خارق‌العاده و از یادنرفتنی خلق کرد: یکی فرانسوا، نامه‌رسان فیلم **روز جشن** که هم شبیه بقیه اهالی روستاست و هم نیست و دیگری آقای اولو که در محیط زندگی خود بهتر از فرانسوا جا می‌افتد و شبیه بقیهٔ آدمهای دور و بر خود است. تاتی مراقب است که اولو هرگز اغراق‌آمیز از کار درنیاید و همواره در همان سطحی باقی بماند که بقیه شخصیتها در آن حضور دارند. به این خاطر، با دیدن کارهای اولو لبخند می‌زنیم نه اینکه قهقهه سر دهیم. اولو از این نظر متضاد چاپلین است که هرگز شوخی خلق نمی‌کند یا نشان نمی‌دهد که می‌داند کارهایش ممکن است در نظر بقیه خنده‌دار باشد. در رنگ **تفریح** به این نکته تاکید بیشتری می‌شود، چون اصلاً قهرمان ماجرا حذف شده و جمعی از توریستها قهرمانان فیلم‌اند. این ویژگی حال و هوایی پیچیده‌تر از آنچه غالب کمدینها ارائه می‌دهند به همراه می‌آورد و این از فضایل سبک کار تاتی است که موفق می‌شود علیرغم این همه محدودیتهایی که شخصاً اعمال می‌کند، فیلمهایی بسیار شاد و سرزنده از کار دربیاورد.

اصل و اساس سینمای تاتی را مشاهدات او تشکیل می‌دهد. او خود گفته است که همواره نظاره‌گر مردم بوده، به تماشای مسابقات فوتبال می‌رفته، ساعتها کنار خیابان می‌نشسته و در زندگی مردم دقیق می‌شده است. یکی از هدفهای او در سینما، نشان دادن آنچه دیده و شنیده به سایرین است: «به اعتقاد من کشودن پنجره‌ای به زندگی مردم، یکی از بیشمار کاربردهای سینماست». تاتی برای مردمی که ملاقاتشان می‌کند اهمیت زیادی قایل است، به همین خاطر در پسزمینهٔ فیلمهای او همواره زندگی شاد و پرشوری جریان دارد.

دلمشغولی تاتی نسبت به رآلیسم سبب شده که بعضی منتقدان آثار او را با آثار فیلمسازان نئورآلیست ایتالیا مقایسه کنند، و در حالی که تفاوتهای اساسی میان این دو وجود دارد، وجود اشتراک آنها را هم نباید دست کم گرفت. سینمای ایتالیا با دیدی نقادانه به جامعه می‌نگرد، ولی در عین حال به پیشرفت و بهبود آن امید دارد. اما تاتی اساسا ادمی غیر سیاسی است، در او روحیهٔ نوستالژی حضوری پررنگ دارد، خانه‌هایی که در حال فروپاشی‌اند در تقابل با خانه‌های فوق مدرن فاقد روح قرار می‌گیرند. حمله تاتی به مدرنیسم، کم و بیش شبیه دیدگاه رنه کلر در این مورد است و شاید تا حدی ارتجاعی به نظر برسد: «فیلمهای من فیلمهای پیامداری نیستند و خودم به پیام اعتقاد ندارم. من به آشکار کردن حقایق می‌اندیشم، اما نه به شیوه‌ای سیاسی». □





● شاهرخ دولکو

استادان خاموش سینمای فرانسه

بوی خوش سینما

سهل و ممتنع

■ **گوپی سرخ‌دست**

کارگردان: ژاك بکر. فیلمنامه‌نویسان: پی‌یر وری، ژاك بکر، براساس داستانی از پی‌یر وری. فیلمبرداران: پی‌یر مونتازل، ژان بورگوئن. طراح صحنه: پی‌یر مارکه. موسیقی: ژان آلفارو. تدوین: مارگریت رنوار. بازی: فرنان لدو (گوپی سرخ‌دست)، بلانشت برونوی (گوپی موگه)، لین نورو (ماری گوپی)، روبر لوویگان (گوپی تونکن)، موریس شوتس (گوپی امپراتور)، ژرمن کرژان (گوپی تیزان)، ورونه ژنن (گوپی دیکتن). تهیه‌کننده: میزوا. محصول سال ۱۹۴۳. سیاه و سفید، ۹۵ دقیقه.

دومین فیلم بلند ژاك بکر پس از یکسال حبس در زندان نازیها و چندین سال دستیاری استاد رنوار، اثری است سهل و ممتنع. مثل خیلی دیگر از آثار بکر، همه چیز در لایه‌ای از سادگی و عدم جلب توجهی شدید صورت می‌گیرد که در ورای آن نگرش و تدقیقی سخت در کار فیلمسازی دیده می‌شود: آمیزه‌ای از عشق و وسواس. به این ترتیب **گوپی**... دومین اثر بکر، نشانه‌های آشکاری دارد از هرآنچه که باید داشته باشد: از سویی دوربین پر تب و تاب، پرحرکت و ناآرامی که با موضوع و ریتم حرکت داستان و مضمون فیلم همخوانی دارد، و از سویی دیگر مناظری دل‌انگیز و چشم‌اندازهایی متناسب با محیط وقایع فیلم. همین دوگانگی به نوعی، اصلی‌ترین عامل همان سهل و ممتنع بودنی است که ذکر شد: داستانی جنایی در متن یك روستای فرانسوی، در حالی که نه برعوامل جنایی داستان آنچنان تأکیدی می‌شود و نه از محیط روستایی ساده ـ و بامزه ـ قدمی به عقب برداشته می‌شود. فیلم در میانهٔ این دو می‌ماند و ـ به جز در صحنه‌هایی که به یکی از این دو می‌پردازد ـ کمتر به نتیجهٔ مطلوبی می‌رسد. نگاه کنیم مثلاً به صحنه‌هایی که محیط و آدمهای روستایی فرانسوی را نشان می‌دهد: گوپی امپراتور از غفلت اعضای خانه برای استقبال از گوپی استفاده می‌کندو تا آنجا که می‌تواند شراب و بیسکویت می‌خورد، تا آنجایی که به سرحد مرگ می‌رسد. یا مثلاً نگاه کنیم به صحنه‌هایی که داستانی جنایی را بازگو می‌کنند: تمام صحنه‌هایی که مابین گوپی سرخ‌دست و اوژن گوپی رخ می‌دهد و به ترساندن اوژن می انجامد، صحنهٔ دیدار در ایستگاه تاریك و پیدا شدن گوپی سرخ‌دست از پشت سر و در تاریکی، رفتن به کلبهٔ گوپی سرخ‌دست و شوخی / نمایشی که برای ترساندن اوژن توسط او و گوپی تونکن صورت می‌گیرد و ماجراهای بعدی اوژن تا موقعی که به جسد (هنوز زندهٔ) امپراتور می‌رسد. که تمامی این دو نمونه صحنه، صحنه‌هایی موفقند از جهت هدفی که دنبال می‌کنند و «نحوهٔ» نمایش این اهداف توسط عناصر برگزیده شده.

به همین ترتیب ساختار سینمایی فیلم نیز در میانهٔ این دو نوع رفت و آمد می‌کند. از طرفی صحنه‌هایی را داریم همچون صحنهٔ گفت‌وگوی میان تونکن و سرخ‌دست، یا بالا رفتن تونکن از درخت در

انتهای فیلم که دکوپاژ ساده، دوربین ساکن و حرکات کم شخصیتها را دارد و به نوعی نشاندهندهٔ آموخته‌های بکر از رنوار هستند و از طرفی صحنه‌هایی مثل صحنه‌های داخلی کافه را داریم که لبریزند از حرکات دوربین (بخصوص حرکت دالی) و حرکات مداوم شخصیتها که کادرها را پر و خالی می‌کنند و همخوانی بیشتری با یك فیلم جنایی دارند. بکر اکر میان این دو نمونه، یکی را انتخاب می‌کرد، یا به تلفیق ظریف‌تری از آن دو می‌اندیشید، مسلماً کوپی... بسیار بهتر از آن چیزی می‌شد که حالا هست.

مربع عشق

■ **دوس**

کارگردان: کلود اوتان‌لارا. فیلمنامه‌نویس: ژان اورانش و پی‌یر بوست، براساس داستانی نوشتهٔ میشل داوه. فیلمبردار: فیلیپ آگوستینی. موسیقی متن: رونه کلوئه‌رك. بازی: اودت ژوایو (دوس)، روژه پیکو (فابین مارانی)، مارکریت موره‌نو (کنتس دوبونافه)، ژان دوبوکور (کنت انکلبرت، پدر دوس)، مادلن روبنس (ایرنه، معلمه)، کابریل فونتن (استل) و ژولی ین‌پارولی (ترز). محصول ۱۹۴۳. سیاه وسفید، ۱۱۱ دقیقه.

دوس یك فیلم «معمولی» است که واجد هیچگونه نکتهٔ خاصی هم نیست. فیلمی که در بیان یك قصه، البته، کم نمی‌آورد. اما این کم نیاوردن، ارتباط چندانی به سینما و نقش اوتان‌لا را به عنوان کارگردان اثر ندارد. به این ترتیب دکوپاژ کارگردان، تنها در جهت بیان همان قصه است که کارکرد می‌یابد و واجد هیچگونه امتیازی در جهت بازگویی اندیشه، جهانبینی و موضع خاص فیلمساز نیست. به این ترتیب کارگردان در جایی که قرار است از «بیان قصه» یا فراتر بگذارد و به نوعی «بیان سینمایی» برسد، عدم توانایی خود را به معرض نمایش می‌گذارد: صحنه‌های ماقبل انتهایی فیلم که آتش گرفتن تئاتر و کشته شدن دوس را شامل می‌شود، تشکیل شده است از نماهای متوسطی که چند شعلهٔ آتش محقر، تعدادی زن و مرد که با جیغ و داد این طرف و آن طرف می‌دوند و مقدار کمی دود. هیچ تصور فضایی و حسی از آتش‌سوزی حاصل نمی‌شود و کارگردان به لطف دکوپاژ ضعیف خود اصلاً نمی‌تواند پا را از مرحلهٔ «واقع‌گرایی» ـ حتی به اندازهٔ یك قدم ـ آن‌طرفتر بگذارد و وارد مرحلهٔ «واقع‌نمایی» شود.

نکتهٔ جالب در **دوس**، طرح رابطهٔ مربع شکلی از عشق است که با رابطه‌های قبلی اش که در سینما یا دیگر هنرها طرح شده‌اند ـ خطی و مثلثی ـ فرق می‌کند. چهار شخصیت اصلی فیلم ـ ایرنه، دوس، مارانی، انکلبرت ـ دوبه‌دو به هم عشق می‌ورزند و رابطهٔ پیچیده‌ای از عشق را در یك مربع ایجاد می‌کنند که در لحظاتی ـ به دلیل اصطکاك و برخورد رابطه‌های متقابل ـ جالب می‌شود. اما این حداکثر سطحی است که **دوس** می‌تواند در آن خود را عرضه کند. همین و نه بیشتر.

پابه‌پای فیلمنامه

■ **بازگشت جاودانی**

کارگردان: ژان دولانوا. فیلمنامه‌نویس: ژان کوکتو. فیلمبردار: روژه اوبر. طراح صحنه: ژرژ داخه‌ویچ. موسیقی: ژرژ اوریك. بازی: ژان ماره (پاتریس)، مادلن سولونی (ناتالی اول)، ژان مورا (مارك) ایوون دوبره (کرترود)، پی‌یر پی‌یرال (آشیل، کوتوله)، ژونی آستور (ناتالی دوم)، رولان توتن (لیونل). تهیه‌کننده: آندره پولوه. محصول ۱۹۴۳. سیاه و سفید، ۱۱۱ دقیقه.

شاید مهمترین کاری که دولانوآ در بازگشت جاودانی ارائه کرده است، عدم تخریب نوشتهٔ کوکتو باشد. یعنی بهرحال، توانسته خود را ـ با هرمشقتی هم که بوده ـ بدنبال نوشته و مضمون خاص کوکتو بکشاند و آن را «مصوّر» کند. دربارهٔ اینکه داستان فیلم نسخهٔ خاص کوکتو از اسطورهٔ قدیمی تریستان وایزولد است و اینکه کوکتو بهرحال مایه‌های مورد علاقهٔ خود را در کار وارد کرده و تمام کوشش خود را کرده تا دولانوآ در تصویرسازی آن، چیزی را از دست ندهد، به اندازهٔ کافی گفته شده است. حالا می‌توان به این پرداخت که اصلاً دولانوآ به عنوان کارگردان اثر در این مهم تا چه اندازه موفق بوده است. که جواب آن در همان ابتدای یادداشت گفته‌شد. حالا تنها می‌پردازم به اینکه مثلاً مشکلات فیلم در کجاست. اینکه مثلاً دقت بیش از اندازه‌ای که در طراحی صحنه و لباس فیلم به کار رفته، پیش از آنکه به زمان و مکان این برداشت اشاره داشته باشد، یا به طریقی ما را به اسطورهٔ اصلی وصل کند، برتصنعی بودن آن اشاره دارد. حالا در این میان از دوربین تقریباً ساکن دولانوآ که سعی می‌کند تنها کوشه‌هایی از فضای هرمکان را به ما نشان بدهد، واقعاً چه کار برمی‌آید و چقدر می‌توان به آن امید بست؟

دولانوآ بیشترین توان خود را به کار بسته است تا توسط نور کم (و با یك فیلمبرداری خوب از روژه اوبر)، زاویه‌های اغلب سر بالا و سکوت مابین کفت‌وکوها، بیشترین حس ممکن را به بیننده منتقل کند. در بعضی جاها (مثلاً صحنهٔ کفت‌وکوی پاتریس و ناتالی در جلوی شومینه، یا صحنه‌ای که آشیل به پای پاتریس تیری شلیك می‌کند) نیز موفقیتهایی کسب کرده است. ولی واقعاً برای نجات یك فیلم به چند صحنه از این‌گونه صحنه‌ها می‌توان دل خوش کرد؟

کمدی صامت

■ **روز جشن**

کارگردان: ژاك تاتی. فیلمنامه‌نویس: رنه ویلر، هانری مارکه و ژاك تاتی. فیلمبردار: ژاك مرکانتن. موسیقی: ژان یاتوو. طراح صحنه: رنه مولار. تدوین: مارسل مورو. بازی: ژاك تاتی (فرانسوا ـ پستچی)، کی دوکومیل (روژه)، بل فرانکور (مارسل)، سانتارلی (همسر روژه)، روژه رافال (سلمانی)، دلکاسان (پیرزن پرحرف) من وله (ژانت). تهیه‌کننده: فرانسینکس. محصول ۱۹۴۹. سیاه و سفید رنگی ۸۷ دقیقه.

حق با کسانی است که **روز جشن** را یك فیلم صامت دانسته‌اند. نقش دیالوگ در این اولین فیلم تاتی آنچنان بی‌رنگ و بی‌اهمیت است که حتی با حذف کامل آنها هم خلل چندانی به فیلم وارد نمی‌شود. اتصال تاتی به کیتن و لندر هم شاید از همینجا ریشه می‌گیرد.

تاتی از همین اولین فیلم، تسلط بی‌چون و چرای خویش در کارگردانی و بازیگری (هردو) را به اثبات می‌رساند. کوشش چندباره برای پیدا کردن محل قطع و وصل نماها و نحوهٔ تدوین (و در واقع دکوپاژ) فیلم بیهوده است: فیلم، بخصوص در صحنه‌های سریع خود ـ مثلاً توزیع نامه‌ها به سبك آمریکایی توسط فرانسوا ـ از آنچنان دکوپاژ تحسین‌برانگیزی بهره می‌برد که تمام کوشش بینندهٔ جست‌وجوگر برای پیدا کردن محل قطعها را با شکست مو اجه می‌کند. نرمی و سبکی کار دکوپاژ و مونتاژ فیلم با حرکات مکانیکی فرانسوا (تاتی) ترکیب می‌شود و یکی از بهترین صحنه‌های کمدی پس از پیدایش سینمای ناطق را رقم می‌زند: سپردن نامه‌ها با فکرهایی عجیب و غریب (چسباندن به پیشانی، گذاشتن زیر دم اسب، انداختن توی چاه، گذاشتن در دستگاه درو و...) با ریتم سریع و پرتنش حرکات تاتی، ریتم مونتاژ، و موسیقی ترکیب می‌شود، پله‌پله تماشاگر را بالا می‌برد و او را به آنجا می‌رساند که آرزو می‌کند صحنه هرچه سریعتر تمام شود. صحنه به بهترین شکل خود به پایان می‌رسد: سقوط فرانسوا در آب، رفتن به سوی کشاورزان و ارتباط انسانی دوباره با آنها (به شکل ابتدای فیلم) و بعد جایگزینی بچه به جای فرانسوا و رفتن به دنبال گروه نمایش سیار. پایانی که با وجود سادگی ظاهری خود، به مثابه پایانی تلخ و اندوهگین (همچون پایانی برنمایش و اصلاً سینما) هم قابل تعبیر است.

فیلم سرشار است از تکه‌ها و فکرهای ناب کمدی که همچنان برپایهٔ کمدی تصویری (و نه کلامی) استوارند: صحنهٔ سلمانی، پتك کوبیدن مردی که چشمهایش چپ است، هجوم زنبور به فرانسوا و بعد به کشاورز، برافراشتن پرچم در میدان ده و... و می‌ماند توضیح کوتاهی در باب استفاده درخشان تاتی از صداهای محیط و ساخته شده برای فیلم که بحث قبلی در باب ناطق/ صامت بودن فیلم را تنها در سطح استفاده کردن یا نکردن از دیالوگ نگاه می‌دارد. استفاده از مواردی چون: صدای زنبور (که بدون دیده شدن و تنها با صدا، حضور آن القاء می‌شود، چنانکه برای کشاورزی که از دور شاهد اعمال عجیب و غریب فرانسوا در جاده است چنین است)، صدای بوق موتورسواری که بیشتر از فرانسوا حرکت می‌کند و صدای موسیقی‌ای که توسط گروه نمایش اجرا می‌شود و در حس فضای جشن روستایی دخالت تمام دارد تا صداهای جزیی‌تر و همچنان مهمی مثل: ناقوس کلیسا، صدای کوبیدن پتك، حیوانات و... که همگی نقش بسیار مهمی در درك و جذب بهتر شوخیها به عهده دارند.

فیلم چند موضوعی

■ گذرگاه راین

کارگردان: آندره کایات. فیلمنامه‌نویس: آندره کایات، آرمان ژامو و موریس اوبرژه، برمبنای اقتباس آندره کایات و پاسکال ژاردن از طرحی نوشتهٔ آرمان ژامو. فیلمبردار: روژه فه‌لوس. موسیقی: لوئیگی. بازی: شارل آزناوور (روژه)، نیکول کورسل (فلورنس)، ژرژ ریویر (ژان)، کوردولا ترانتو (هلگا)، ژان مارشا (دلماس)، بتی اشنایدر (آلیس)، ژرژ شامارا (شیرینی‌پز). محصول ۱۹۶۰. سیاه و سفید، ۱۱۷ دقیقه.

موضوع اصلی فیلم گذرگاه راین آزادی است. اما این موضوعی است که هیچگاه به طور آشکاری در طول فیلم به آن پرداخته نمی‌شود و مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. فیلم هم به موضوع آزادی می‌پردازد و هم نمی‌پردازد. از طرفی نشانه‌های آشکاری از علاقهٔ وافر کایات به «نشان دادن» این موضوع در فیلم وجود دارد: میله‌هایی که همواره روژه را دربرگرفته‌اند، چه در مغازهٔ نانوایی و چه در زندان نازیها، فرار سربازان از دست دشمن، جنگ و مسئله اسارت و آزادی و...

اما در خلاف جهت آن، نشانه‌های دیگری وجود دارد که بر «پنهان کردن» این موضوع از سوی کایات اشاره دارند: پیش کشیدن مسئله عشق، مسئله اخلاق و تفاهم. از طرفی موضوعاتی مثل عشق (چه از سوی روژه و چه از سوی ژان) را شاهدیم. بسیاری از اتفاقات و ماجراهای فیلم را همین مسئلهٔ عشق رقم می‌زند یا تغییر می‌دهد و...

از سویی دیگر مسئلهٔ اخلاق پیش کشیده می‌شود. فرار ژان، ماندن روژه، همدلی تماشاگر با جوان صادقی چون روژه و دفع او نسبت به انسان متزلزلی چون ژان و...

و از سوی دیگر مسئلهٔ تفاهم مطرح می‌شود. اینکه مثلاً روژه در آلمان چه می‌بیند و در رابطه با دیگران به چه چیز می‌رسد که ماندن در آنجا را برفرار به فرانسه ترجیح می‌دهد و اینکه اصلاً این تفاهم بوجود آمده را چگونه می‌توان توجیه کرد یا حداقل در باب آن توضیح داد.

کایات البته، در کار ساختاری فیلمش مشکل چندانی ندارد. نوع و اندازهٔ نماها، نحوهٔ تدوین و مراحل پیش از آن ـ دکوپاژ ـ با دقت انتخاب و همراهی شده است، اما در نهایت و با نگاهی به کل فیلم، آن را بیشتر نمایانگر همان چند موضوعی ـ یا به نوعی بی‌موضوعی ـ فیلم می‌بینیم. به نظر می‌رسد طرز تلقی کایات از ساختار فیلم چیزی در حد به تصویر کشیدن ـ ولو ماهرانهٔ ـ یك قصه باشد و زدن حرفهایی که قرار است از ورای آن تصاویر گفته شود. بنظر می‌رسد این حد نهایی درخواست و برداشت کایات از ساختار کلی اثر بوده باشد و نه بیشتر. این مسئله بیشتر در آنجا رخ می‌نماید که در انتها و در نهایت فیلم می‌بینیم که از این همه شخصیت ـ و بخصوص دو شخصیت اصلی فیلم ـ چهره‌ای انسانی، چندبعدی و شخصیتی به دستمان نرسیده است. آدمها بیشتر به صورت عروسکهایی جلوه‌گر

می‌شوند که قرار است رساننده‌ٔ حرفهایی باشند، نه آنکه روشن‌کننده‌ٔ روابط انسانی مابین خودشان. این اصلی‌ترین و اساسی‌ترین ضعف فیلم کذرکاه راین است.

تنهایی جاودان

■ **لئون مورن کشیش**

کارکردان: ژان پی‌یر ملویل. فیلمنامه‌نویس: ژان پی‌یر ملویل براساس رمانی نوشتهٔ تباتریکس بك. فیلمبردار: هانری دکا. طراح صحنه: دانیل کرد. موسیقی: مارسیال سولال و آلبر رنه. تدوین: مونیك بونو. بازی: ژان پل بلموندو (لئون مورن)، امانوئل ریوا (بارنی)، ایرن تونك (کریستین)، ماریل و پاتریسیا کوزی (فرانس)، نیکول میرل (سابین له‌وی) مونیك برتو (ماریون). تهه‌کننده: رم- پاریس فیلمز. محصول سال ۱۹۶۱، سیاه و سفید، ۱۲۸ دقیقه.

لئون مورن کشیش یك شباهت عمومی با دیکر فیلمهای ملویل دارد، به لحاظ تنهایی جاودانی که آدمهای فیلم با آن دست به کریبان هستند (که مایهٔ اصلی فیلمهای ملویل است، چه در تیپ فیلمهای کنکستری و چه در تیپ فیلمهای مربوط به اشغال فرانسه و نیروی مقاومت) و یك شباهت اختصاصی با اولین فیلم ملویل ـ خاموشی دریا- دارد، به لحاظ استفاده از یك کتاب و اقتباس آن برای برکردانـدن به فیلم در حالی که با وجود «فیلم» شدن، همچنان وفاداری به کتاب وجود دارد و حتی جملات آن توسط راوی روی تصاویر فیلم «خوانده» می‌شود. به این ترتیب لئون مورن کشیش همچون خاموشی دریا لبریز است از کفتاری که از جانب یکی از شخصیتهای اصلی فیلم (بارنی) در فاصلهٔ میان کفت‌وکوهای بی‌شمار فیلم خوانده می‌شود. به این ترتیب علیرغم تسلط و مهارت ملویل در ساخت و کار تصویری فیلم، اما، لئون مورن بیشتر به کتابی فیلم شده شبیه است تا یك فیلم واقعی. خصوصاً هنکامی که مشکل زبان و خواندن دو ساعت تمام زیرنویسهای نه چندان مطلوب انکلیسی فیلم به میان بیاید.

به این ترتیب شاید بهتر باشد تا بجای قضاوت دربارهٔ خود فیلم بیشتر به نقش شکل کلی کار در آثار ملویل یا مثلاً کارهایی از این دست بپردازیم. اینکه مثلاً شخصیت لئون مورن در فیلم تفاوت اساسی با شخصیت لئون مورن در کتاب بِاتریکس بك دارد و این به لحاظ: ۱) عقیدهٔ شخص ملویل برمحوری نبودن این شخصیت در کتاب و اصرار او در محوری کردن این شخصیت در فیلم بوده که این موضوع خود به علایق و دلمشغولیهای ملویل بازمی‌کردد و مسئله مهمتری است که بعداً دوباره به آن رجوع می‌کنیم و ۲) به دلیل مشکلات تطابق این شخصیت با یك بازیکر فرانسوی ـ و نهایتاً بلموندو-. (خود ملویل در کفت‌وکویی اظهار داشته که: من به خاطر حضور او ـ ژان پل بلموندو- مجبور شدم در شخصیت لئون مورن دخل و تصرف کنم.)

به این ترتیب در فیلم با لئون مورنی روبرو هستیم که بیشتر از آنچه به بلموندو یا بِاتریکس بك تعلق داشته باشد، حضور خود را

مدیون شخص ملویل است. چه، در یک نگاه کلی، این سحصیه بیشتر از آنچه شبیه به شخصیت کتاب یک، یا شبیه به شخصیت بلموندو ـ که اصلاً بعضی‌ها بجای اینکه او را یک بازیگر بدانند، شخصیتش می‌خوانند ـ باشد، شبیه به دیگر شخصیتهای ملویل است. آدمی تنها و منزوی که اما این بار برای تنهائی اش دلیلی هم ابراز می‌کند: او کشیش است و قسم‌خورده تا برای همیشه «مجرد» باقی بماند.

صحنه‌ای از فیلم نشان‌دهندهٔ خلاقیت ملویل و استفادهٔ درخشان او از صدا و همراهی اش با تصویر است: جایی در میانهٔ فیلم،کشیش در خانهٔ زن، همراه با او پشت یک میز می‌نشیند تا برای او دربارهٔ کتابی که به زن داده است صحبت کند. زن آشکارا تمایلی به صحبت دربارهٔ کتاب ندارد و درپی راهی است تا علاقهٔ وافرش را به کشیش نشان دهد. کشیش شروع به صحبت می‌کند اما صدایش رفته‌رفته کم و کمتر می‌شود. هرچه زن بیشتر به فکر فرو می‌رود صدای کشیش کمتر می‌شود تا اینکه بالاخره صدای او حذف می‌شود. حالا در کادر زن و مردی را داریم که مشغول صحبت و گفت‌وگویی یک‌جانبه هستند اما صدایی شنیده نمی‌شود. کشیش که متوجهٔ حال زن شده است با حرکت دست و صدا زدن، او را به خود می‌آورد. زن تکانی می‌خورد و صدا دوباره به فیلم بازگردانده می‌شود. کشیش دوباره شروع به صحبت می‌کند. زن یک لحظه برمی‌گردد و به پشت سرش نگاه می‌کند. برای اولین بار این نما قطع می‌شود و یک نما از دیدگاه زن را می‌بینیم: در اتاق مجاور، تختخواب خالی است. دوباره به نمای اول بازمی‌گردیم، کشیش همچنان مشغول صحبت‌کردن است وصدای اوبابیشترشدن حالت‌حسی‌زن، کمتر و کمتر می‌شود تا دوباره به سکوت مطلق می‌رسیم و...

صحنه چنان تاثیرگذار، گویا و تکان‌دهنده است که هیچ چیز دیگری نمی‌تواند به اندازهٔ آن تمایل و کشش زن به سمت لئون مورن را نشان دهد. استفاده‌ای درخشان از صدا و همراهی اش با تصویر که تنها از ذهن افرادی خلاق چون ملویل برمی‌آید.

زندگی و مرگ

■ **کلاه**

کارگردان: ژان پی‌یر ملویل. فیلمنامه‌نویس: ژان پی‌یر ملویل براساس رمانی نوشتهٔ پی‌یر لوزو. فیلمبردار: نیکلا آیه. موسیقی: پل میسراکی. بازی: ژان پل بلموندو (سیلین)، سرژ دژیانی (موریس)، ژان دسای‌یی (بازرس کلن)، فابین دالی (فابین)، میشل پیکولی (نوقه چیو)، رونه لوفور (ژیلبر) و مارسل کوولیه (کارآگاه). محصول ۱۹۶۲. سیاه و سفید، ۱۰۸ دقیقه.

سومین فیلم گنگستری ملویل با عنوان دیگرش «باید انتخاب کرد. زندگی یا مرگ؟» نشانی از خلاقیت تحسین‌برانگیز ملویل است در کار با قالب و نوع گنگستری، در حالی که همچنان مشخصه‌های خاص سینمای خود را حفظ می‌کند. و در این میان بیشتر از هرچیز دیگری تنهایی آدمها است که به شدت خود را نشان می‌دهد. چه در نوع رفتار و حرکات دو بازیگر اصلی (رژیانی و بلموندو)، چه در ماجرایی که از سر می‌گذرانند و چه در مرگی که به همراه هم به وصالش می‌رسند.

از مهمترین نکات فیلم، نوع شوکی است که به تماشاگر وارد می‌کند. در تمام صحنه‌هایی که به طریقی به حادثه وصل می‌شوند، در ابتدا نشانی از تعلیق وجود دارد، بعد در اثر حرکات مطمئن و خونسرد آدمها این حس رفته‌رفته کم می‌شود اما ملویل بدون آنکه آن را کاملاً از بین ببرد، با یک چرخش ناگهانی و سریع آن را به حادثه وصل می‌کند. در همان ابتدای فیلم (و پس از یک تیتراژ درخشان که حیف است از آن یادی نشود، حرکت موریس در کنار یک دیوار و یک نرده با بارانی بلند و کلاه، نورپردازی تیره و حرکت آرام دوربین همراه با او، که بخوبی و در همان لحظهٔ اولیه تماشاگر را وارد دنیای فیلم می‌کند و نوع و فضای کار خود را به تماشاگر معرفی می‌کند) موریس به دیدار دوست خائنش می‌رود. این صحنه چه به لحاظ وارد کردن مایهٔ اصلی فیلم (وفاداری و خیانت در دنیای گنگسترها) و چه به لحاظ آغاز کردن یک سلسله شوک که مدام در طول فیلم تکرار می‌شوند، صحنهٔ مهمی است. موریس با دوست خود شروع به صحبت می‌کند همه چیز به آرامی پیش می‌رود و صحبت آرام و آمرانهٔ آنها چندین دقیقه طول می‌کشد تا اینکه در یک حرکت ناگهانی، موریس هفت‌تیر را می‌کشد و... با شلیک چند گلوله، در عرض چند ثانیه همه چیز به هم می‌ریزد. این شوک بعدها نیز در طی چندین صحنه به همین شکل عمل می‌کند و ضمن بالاتر بردن حس تعلیق هرصحنه (که در ابتدای یادداشت عنوان شد) فضایی می‌آفریند سرشار از تنش، دلهره و ناامنی. به طوری که تماشاگر هرلحظه و در هردیدار احتمال ناگهانی بودن حادثه را از یاد نمی‌برد. دومین شوک در دیدار دوم سیلین با رفیقهٔ موریس روی می‌دهد. در طی یک دیدار دوستانه و آرام، سیلین ناگهان به دختر حمله می‌کند، او را به شدت هرچه تمامتر می‌زند، دست و پای او را می‌بندد و به قتل تهدیدش می‌کند. چنانکه گفته شد این نوع شوکها چندین بار در طول فیلم روی می‌دهند.

مایهٔ وفاداری و خیانت را، ملویل با قدرت هرچه تمامتر در طول فیلم حفظ می‌کند و در انتها به یک جواب قاطع در باب روابط بین سیلین و موریس می‌رساند. می‌توان دربارهٔ ظرافت ملویل در پرورش حس پذیرش افعال و حوادث در باب مایهٔ وفاداری و خیانت ـ خصوصاً در رابطهٔ میان سیلین و موریس ـ به چند صحنهٔ کوتاه اشاره کرد که چگونه نوع نگرش ملویل به این صحنه‌ها، دیدگاهی که برای آنها برگزیده و اندازهٔ نما و زاویهٔ آن در خدمت فکر اصلی فیلم درآمده است: صحنه‌ای که سیلین، فابین (دوست موریس) را می‌زند و از او آدرس خانه‌ای را که قرار است موریس در آن دست به دزدی بزند را می‌پرسد، که این صحنه، اولین شک موجود نسبت به خیانت توسط سیلین به‌موریس را در دل تماشاگر می‌اندازد و بعد با قطع به صحنهٔ دزدی و آمدن پلیسها، این شک، تقویت می‌شود. صحنهٔ دیگر فراری دادن موریس از ادامهٔ همان صحنهٔ دزدی است که مشخص نمی‌شود رانندهٔ اتومبیل کیست (به دلیل نوع و زاویهٔ نما) و بعد خود موریس هم از طریقهٔ نجاتش اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. و سومین

صحنه که در طی آن کسی، پولها و اسلحهٔ پنهان شده توسط موریس در پای یك چراغ را برمی‌دارد و باز هم به دلیل اندازه و زاویهٔ نما مشخص نمی‌شود که آن شخص کیست و تماشاگر همچنان به دنبال شك اولیه و بدنبال حل مسئلهٔ خیانت یا وفاداری فیلم را با اشتیاق دنبال می‌کند.

به خاطر همین مسائل به ظاهر کوچك ـ و در باطن پیچیده است ـ که سینمـای ملویـل سینمـایی مطبـوع است. قدرت فراوان در قصه‌گویی، دانستن اینکه هرنکته و هرمعمایی را کجا بکونیم، کجا نکونیم و کجا چکونه بکونیم، و اینکه ظرفیت اطلاعاتی تماشاگران فیلم با توجه به تك‌تك اجزایی که‌در بافت و فضای فیلم هست چه اندازه است و... سایر جزئیات به ظاهر کوچکی که رعایت کردن یا نکردنشان دلیل ساختن و نساختن یك شاهکار است.

که بیشتر از باب طرز تلقی‌ای است که استاد دربارهٔ مرزبندیهای انسانی و مفهوم آزادی در آن به دست می‌دهد. این فیلم همچنین همـانند توهم بزرك برمبنای الکوی موروثی سینمای کلاسیك قرار دارد که براسـاس «نـظم/ درهم ریختن نظم/ برقراری نظم نوین» حرکت می‌کند و رویداد، در واقع در بین این دو نظم است که روی می‌دهد: فیلم با پیروزی آلمان نازی به عنوان شروعی بر بهم ریختن نظم موجود شروع می‌شود و جملات پایانی فیلم (این تنها یك شروع است) در واقع مقدمه‌ای است برشروع و برقراری نظم نوین.

دربارهٔ سبك درخشان، غیرقابل توصیف و روان رنوار بسیار سخن گفتـه شده است و هنوز هم ـ در واقع ـ چیزی گفته نشده است. بیهوده است از این قلم چیزی اضافه برآنها را خواستن. شاید تنها بتوان به بعضی تشبیهات بسنده کرد و از آن سریع گذشت و خود را بی‌دلیل به دام مخاطره‌ای چنین بزرك نینداخت. چیزهایی از این قبیـل که دیـدن فیلمی از رنوار، تجربهٔ عینی زندگی است. تجربهٔ واقعی زندگی‌ست و حتی چیزی از این هم بالاتر. خودِ زندگی‌ست.

در ستایش آزادی

■ **سرجوخهٔ فراری**

کارکـردان: ژان رنوار. فیلمنامه‌نویسان: ژان رنوار و کی‌لو فران براساس داستانی نوشتهٔ ژاك پرد. فیلمبردار: ژرژ لوکلرك. موسیقی: زورف کولما. تدوین: رنه لیشتیك. بازی: ژان پی‌یر کاسل (سرجوخه)، کلود براسـور (پاتر)، کلودریش (بالوشه)، ا.ا.آس (مسافر مست)، ژان کارمه (امیل)، ماریو دیوید (کاروزو) و کونی فروبونس (اریـکا) تهیه‌کننده: فیلمز دوسیکلوپ. محصول ۱۹۶۲. سیاه و سفید. ۱۰۵ دقیقه.

سرجوخهٔ فراری فیلمی از استاد رنوار است و آخرین کار او. و بیش از این چه می‌توان در تمجید از یك فیلم گفت؟

سرجوخهٔ فراری شامل تمامی جهانبینی همیشگی استاد است در باب دوستی و رابطهٔ انسانی، حرمت و شرف آدمیزاد و طرح مسائلی چون طبقه/ نژاد/ کشور و... به عنوان مرزبندیهایی که مدام این مایه را مورد تهدید قرار می‌دهد، در عین پذیرش وجود آنها. به این ترتیب در جای‌جای فیلم اشارات روشن و مؤکد استاد را می‌بینیم برمسئلهٔ دوستی و رفاقت میان آدمها و عشق بی‌شائبه به آزادی: از سرجوخه گرفته که آزادی برای او معنایی مطلق و بدون مرز و تعریف را شامـل می‌شود و شامـل نفس کشیدن بیرون از حصار و سیم خاردار است (و طبعـاً بدون ملاحـظات اجتمـاعی/ اقتصـادی و مواهبی که این آزادی، «لابـد» بدنبال خواهد داشت و تنها در پی ملاحظات انسانی آن) تا آدمی مثل بالوشه که آزادی برای او معنی راحتی و داشتن غذا، سرپناه و جای خواب است، تا آن روستایی در انتهای فیلم که تمامی طرز تلقی سرجوخه ـ و دیگران ـ از مرز را به هم می‌ریزد و آزادی را در داشتن زمین و مسکن در هرنقطه‌ای از دنیا می‌داند.

سرجوخهٔ فراری را ادامهٔ توهم بزرك دانسته‌اند و این عنوان نه از باب حس سرشار از زندگی‌ای است که در لابلای تمامی لحظات این هردو فیلمی که در اردوگاه اسیران جنگ می‌گذرد دیده می‌شود،

جشنوارهٔ جشنواره‌ها

عمر کوتاه یک فیلم

■ توبه

کارگردان: چنگیز ابولادزه. نویسندگان فیلمنامه: نانایا نلیدزه، چنگیز ابولادزه، رزو کوسلاوا. مدیر فیلمبرداری: میخائیل اگرانووچ. تدوین: گولیکو اومادزه. موسیقی متن: نانایا نلیدزه. طراحی صحنه: گئورگی میکلادزه. بازیگران: آوا تاندیل ماخارادزه، ایا نینیدزه، مراب نینیدزه، زینب بوتسوادزه، کته وان ابولادزه، ادشیر گیور گوبیان، کاکی کاوسادزه. محصول گرجستان شوروی (گروزیا فیلم استودیو)، ۱۹۸۴، ۱۵۰ دقیقه.

توبه، تنها هشت سال پس از ساخته شدنش، به اندازهٔ هشتاد سال پیر می‌نماید. تمام اشارات شدیداً مؤکدی را که فیلمساز برجریانات روز و غیر روز شوروی، مسائل حکومتی و فشار موجود برمردم در فیلم وارد می‌کند، بیش از آن اندازه «رو» می‌نمایند که اصلاً قابلیت بحث و تدقیقی جدی را شامل شوند. خب، می‌توان خیلی راحت گفت این از خواص هنر سیاسی است که بعد از یك دورهٔ کوتاه و با تغییر شرایط، خاصیتش و کارکردش را از دست دهد و باز از خواص هنر سیاسی است که اشاراتش تا همین حد رو و واضح باشند و جناح مقابلش را اینگونه آشکار نشانه رود (خصوصاً اگر فیلم با روی کار آمدن جناح مخالف ـ گورباچف مثلاً ـ و با حمایتهای آشکار سردمداران حکومت جدید ـ شوارد نادزه مثلاً ـ ساخته شده باشد). اما اینکه توبه حتی در زمان ساخته شدنش هم توانسته باشد کارکردی بیابد یا تأثیر خاصی برجای نهد، به نظر اندکی غلوآمیز و مشکوك می‌آید. فیلم نه تنها در سطح حرکت می‌کند، نه تنها به بدیهیاتی می‌پردازد که فقط در سایهٔ آزادی نسبی فراهم آمدهٔ پس از دورهٔ اختناق، «جذاب» می‌نماید، بلکه اساساً از ساخت و کاری ضعیف بهره می‌برد که همان مایهٔ یك خطی و پیام آشکارش را هم به زور دیالوگ و تمثیلهای رو آشکار می‌کند و به تماشاگران تحویل می‌دهد.

فیلم برای القاء پیامش از هیچ ابزار خاص سینمایی بهره نمی‌گیرد. میزانسن ـ اصلی‌ترین وسیلهٔ بیان سینمایی کارگردان ـ در حد هیچ انگاشته شده و از فرمی به شدت مغشوش، آشفته و بی‌خاصیت بهره می‌گیرد. در عوض «پیام» فیلم از طریق شعارهای موجود، طرح تیپیك اشخاص داستان و تقابلهای ذهنی آنها منتقل می‌شود. مقدمه و مؤخرهٔ فیلم روشی در همین حال و هوا محسوب می‌شود: شیرینی‌هایی که طرح کلیسا را برخود دارند و خبر مرگ وار لام در روزنامه به عنوان مقدمه (که فلاش‌بك طولانی و اصلاً خود فیلم را باعث می‌شود) و مؤخره‌ای که ادامهٔ همین صحنهٔ ابتدایی است و با پیدا شدن پیرزنی و پرسیدن نشانی خاتمه می‌یابد. گفت‌وگوی همین صحنه می‌تواند خیلی چیزها از نوع کارکرد و سینمای مورد علاقهٔ ابولادزه را بی‌کم و کاست توضیح دهد:

ـ این راه به کلیسا می‌رد؟

ـ نه. این خیابان وارلامه. به کلیسا

نمی‌رسه!

- راهی که به کلیسا نرسه به چه دردی می‌خورد دخترم؟!

و این حاصل ۱۵۰ دقیقه فیلم آقای ابولادزه است که در قالب ۳ خط دیالوگ فشرده شده است. به همین صراحت و به همین راحتی.

تک‌صحنه‌ای از فیلم البته، تاثیر زیادی برتماشاگر می‌گذارد که آن هم نه به دلیل میزانسن و دکوپاژ کارگردان یا کارکردهای سینمایی آن، که به دلیل مضمون صحنه و واقعیت تلخی است که برای انسانهایی در گذشته‌ای نه چندان دور وجود داشته است: خبر می‌رسد که توسط چوبهایی که قطارها از مناطق تبعیدگاه آورده‌اند، اخباری از تبعیدیها رسیده است و در صحنهٔ بعد جست‌وجوی نینو و دخترش کتوان در میان تنهٔ درختان برای یافتن پیام و امضای شوهرش (ساندرو) را شاهدیم که به طور مجرد، بسیار زیبا و قابل تامل است. اما چنانکه گفتم نیرویش را نه از کارکردهای سینمایی صحنه که از مضمون واقعی و حساسش اخذ می‌کند.

ابولادزه اکر بجای گرایش به شعار و سینمای سیاسی صرف و رو، اندکی به صحنه‌ها، روابط و ماجراهایی از این دست می‌پرداخت، یا مثلاً در صحنهٔ مهمی مثل پرتاب جسد وار لام از بالای کوه، از آن عروسک بدفرم و آشکارا مصنوعی استفاده نمی‌کرد و ساختار فیلم را همچون آن عروسک تا این اندازه مصنوعی و غیرواقعی نمی‌ساخت، شاید حالا با اثری - لااقل- قابل تحمل‌تر روبرو می‌بودیم.

خوردن شیرینی زیاد

■ سفر به سیترا

کارگردان: تئو آنجلو پولوس. نویسندگان فیلمنامه: آنجلو پولوس، تونینو کوئه‌را، تئو والتینوس. مدیر فیلمبرداری: کیورکیوس آروانتیتیس. تدوین: کیورکیوس تریانتافیلو. موسیقی متن: هلن کاریاندرو. بازیکران: مانوس کاتراکیس، جولیو بروکی، مری کرونوپولو، دورا والاناکی، رسپینا کرولانو، دیونیزوس پاپایانو پولوس. محصول یونان ۱۹۸۴، ۱۴۹ دقیقه.

گیورکیوس آروانتیتیس، فیلمبردار فیلمهای آنجلو پولوس در مصاحبه‌ای که با مجلهٔ پوزیتیف انجام داده است (شماره ۳۷۰، دسامبر ۱۹۹۱) در مورد پلان-سکانس نظر جالبی می‌دهد: «پلان-سکانس، تراولینگ، کرین مثل شیرینی می‌ماند، نباید زیاد از آنها خورد.» این در واقع مشکل اصلی آنجلو پولوس در سفر، سیترا است: استفادهٔ وافر از پلان-سکانس و طولانی و کند کردن بیش از حد فیلم، تمامی مسئله و حس فیلم را زیر سؤال برده و منتفی کرده است.

در واقع کندی بیش از حد فیلم و طولانی کردن آن،لطمهٔ اساسی به مضمون فیلم وارد ساخته است. آنجلو پولوس اکر ریتم سریعتری به فیلم می‌داد (چه ریتم تدوینی و چه حرکتی شخصیتی) می‌توانست نتیجهٔ بهتری از کار بکیرد.

سفر همیشکی فیلمهای آنجلو پولوس این بار در انتهای فیلم آغاز می‌شود و سفری بدون چشم‌اندازی مشخص است. این موضوع که اسپیرو و همسرش به سیترا خواهند رسید یا نه هرگز مشخص نمی‌شود و اینکه اصلاً سیترا را به عنوان جزیرهٔ عشق بکیریم یا ناکجاآباد هیچکاه معلوم نمی‌شود. عوامل و نشانه‌هایی که آنجلو پولوس در هنکامهٔ سفر به کار می‌کیرد به یك نسبت برهر دوی این نتایج اشاره و تاکید دارند. از طرفی فضای محیط بارانی، مه کرفته و تاریك است و از طرفی با ساکت شدن ارکستر جشن، صدای ویلون پیرمرد از جانب دریا شنیده می‌شود. بعضی نشانه‌های دیکر نیز تا حد بسیار زیادی از کار تصویری آنجلو پولوس ناشی می‌شوند که تاکیدی برقدرت تصویرسازی او است: در صحنه‌ای از فیلم که همه دربارهٔ تصمیم‌کیری نسبت به سرنوشت اسپیرو دچار تردید و سرکشتکی هستند. فرزند او (کارکردان) با مسئول جشن کارکران صحبت می‌کند، در انتها و کوشهٔ کادر شعبده‌بازی دیده می‌شود که یك تکه پارچه را تبدیل به عصا می‌کند. این شعبده‌بازی در واقع نشانه و حضوری از یك معجزه است که احتمال وقوعش به این ترتیب تقویت می‌شود. علاوه براین، آنجلو پولوس به کمك فیلمبردارش و با بکارکیری فضاهای تیره، رنکهای سنکین و عوامل طبیعی مثل باران و مه فضایی شاعرانه در فیلم بوجود می‌آورد که این فضا در فیلم دیکر او چشم‌انداز در مه نیز قابل مشاهده است.

یك پایان موفق

■ باران سیاه

کارکردان: شوهه ایماموراً. نویسندکان فیلمنامه: شوهه ایماموراً، توشیرو ایشیدو. مدیران فیلمبرداری: تاکاشی کاواماتا، یاسوتو ایواکی. تدوین: هاجیمه اوکایامو. موسیقی: تورو تاکه‌میتسو. بازیکران: کازوئو کیتاموراً، اتوکو ایشی‌هارا، یوشیکو تاناکا، شویشی اوزاوا. محصول ۱۹۸۸ ژاپن، ۱۲۳ دقیقه.

باران سیاه چیزی در حد تعریف و تمجیدهایی که از آن صورت کرفته بود، نبود. یك فیلم ساده که داستان خوب ماسوجی ایبوزه را با ملال و عدم کشتی لازم تعریف می‌کند و هرکز نمی‌تواند به آن افق معنایی که مد نظر داستان بوده، برسد.

یك دلیل آن شاید در سبك کارایماموراً باشد. با همهٔ تلاشی که او کرده است تا زیر نفوذ و تاثیر سبك ازو قرار نکیرد (و حتی دستیاری استاد در فیلم داستان توکیو را نیمه‌کاره رها کرده) اما به سبب استفاده از نماهای بلند و اغلب ساکن به نوعی تقلید از ازو پرداخته است. اما این، در همین حد و در واقع در حد یك «تقلید» از کار استاد است.

اکر ازو با آن سبك درخشان کاری، در پالوده‌سازی تصاویر، ساده کردن روابط بسیار پیچیدهٔ میان شخصیتها، نمود حوادث و... تاثیر فراوان می‌کذاشت و به این ترتیب تنهایی و ملال انسانها را به تصویر می‌کشید، ایماموراً با تقلید بدون اندیشهٔ آن سبك و تنها با نقش ظاهری آن، تنهایی و ملال انسانها را نه تنها به تصویر نمی‌کشد، که تماشاکر را دچار آن می‌کند.

دلیل دیکر عدم توفیق ایماموراً در نحوهٔ استفادهٔ او از فلاش‌بك است. فلاش‌بکهای فیلم وقت و بی‌وقت در میانهٔ روایت فیلم ظاهر می‌شوند و واقعاً هیچ اطلاعات بیشتری از

اولین تصاویر فیلم به تماشاگر نمی‌دهند. به این ترتیب نقش آنها فقط پاره‌پاره کردن روایت و قطع کشش تماشاگر از ادامهٔ ماجرا در زمان حال است.

کار تصویری ایماموراً بازگوی هیچ نکتهٔ خاصی نیست. در صحنه‌های حساسی مثل حملهٔ ناگهانی یویی‌چی برای پریدن به زیر اتوبوسها و درگیری متعاقب آن یك دکوپاژ و میزانسن متوسط حکمروایی می‌کند و تمام نیروی صحنه‌ها از مضمون جالب آن است که بوجود می‌آید (قربانیانی که همخوانی لازم با شرایط، روزگار و جامعهٔ خود را ندارند. در ژاپنی که کم‌کم دارد بی‌درد و مرفه می‌شود، وجود امثال یاسوکو و یویی‌چی وصلهٔ ناجوری به شمار می‌رود. برای همین است که هیچکس به بیماری یویی‌چی وقعی نمی‌گذارد و با او همدم نمی‌شود جز یاسوکو، و هیچ خواستگاری با میل و رغبت به سوی یاسوکو نمی‌آید جز یویی‌چی. یعنی تنها این قربانیان جنگ هستند که همدیگر را درمی‌یابند) یا مثلاً صحنهٔ دیدار یاسوکو و یویی‌چی در انبار کار یویی‌چی که در طی آن یویی‌چی به تعریف وضعیتش در جنگ می‌پردازد و سبك کاری ایماموراً ناگهان تبدیل به یك تئاتر می‌شود. نور صحنه خودبخود خاموش می‌شود و تنها یك نور تك برروی یویی‌چی می‌افتد و حرکات او دقیقاً حرکات نمایشی و اغراق‌آمیز یك بازیگر تئاتر می‌شود.

فیلم از زمانی که علاقه‌ای مابین یاسوکو و یویی‌چی بوجود می‌آید ریتم و کشش بهتری پیدا می‌کند و در صحنه‌هایی مثل کنار برکه به اوج خود می‌رسد. به این ترتیب ایماموراً خود را آماده می‌کند که به یك پایان منطقی و درست برسد و همین کار را هم می‌کند: بد شدن حال دختر، رفتن با آمبولانس به همراهی یویی‌چی که حالا نگران حال اوست (و نشانه‌های بیماری خودش بخاطر عشق به یاسوکو ناپدید شده است) و بعد یك جملهٔ امیدوارانه از سوی دایی یاسوکو در عین ناامیدی: «اگر در آسمان یك رنگین‌کمان خوب و قشنگ بیاید، آن وقت یاسوکو خوب می‌شود و به خانه می‌آید.» و همهٔ تماشاگران می‌دانند که این امید واهی است. چه، حتی عشق نیز نمی‌تواند واقعیت زندگی قربانیانی چون یاسوکو و یویی‌چی که گرفتار سرنوشت تلخ و فاجعه‌آمیز خود شده‌اند را، تغییر دهد.

شرح حال یك قربانی

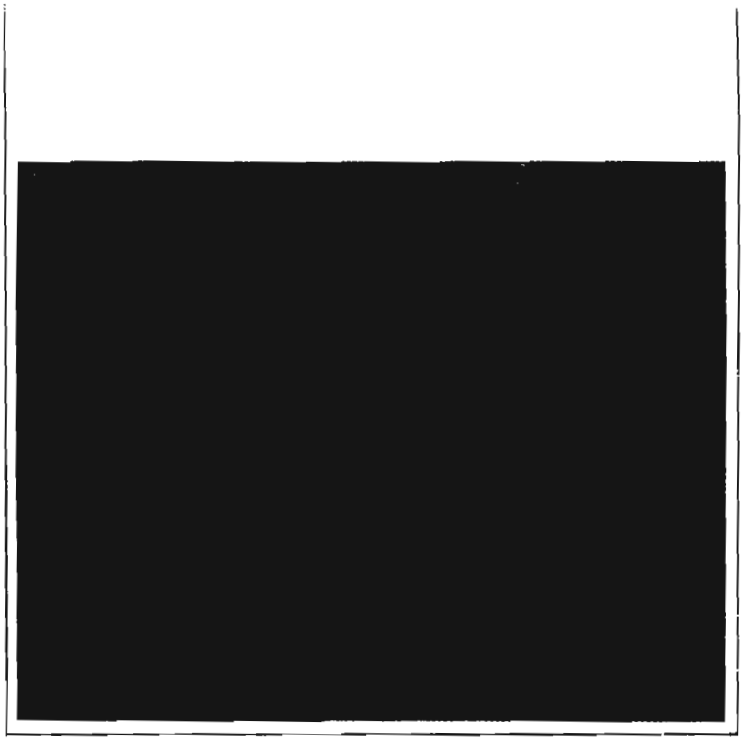
■ سفر امید

کارگردان: کساویر کوللر. فیلمنامه‌نویسان: کساویر کوللر، فریده چیچك اوغلو. فیلمبردار: المر راگالیه. تدوین: گالیپ ایتانیر. موسیقی: یان گاربارك، تریه ریبدال، آریلد اندرسون. تهیه‌کننده: مانفرد آشیر. بازیگران: نجم‌الدین چوپان اوغلو، نور سورر، دمین سیواس، اردینچ اکباس، یامن اوکای، یاشار گونر، حسین مه‌ته دیامان تارجان. محصول ۱۹۹۰، سویس، ۱۱۰ دقیقه.

سفر امید فیلم ساده‌ای است که در عین سادگی جان دارد و موفق می‌شود حس و حال خود را به تماشاگرش منتقل کند. کوللر در انتقال هدف خود و نشان دادن انسان، روابط میان شخصیتها و تراژدی زندگی آنها موفق می‌نماید و شفقتی را که نثار آدمهای فیلمش می‌کند، ستودنی است.

بجز این، او در ساخت و کار فیلم نیز هوشیار و سنجیده عمل می‌کند. تمام تصاویری که در ترکیه می‌گذرد پر نور، درخشان و لذتبخش هستند و هرچه به میانه و انتهای سفر نزدیك می‌شویم رنگها سردتر و تیره‌تر می‌شوند. اولین نمای ورود خانوادهٔ حیدر به ناپل در یك شب سیاه ضورت می‌گیرد و هنگامی که با رانندهٔ کامیون به سمت آلمان حرکت می‌کنند اولین نمایی که از روبروی آنها نشان داده می‌شود ورود به یك تونل سیاه با دو نوار ممتد از چراغهای قرمز است.

به همین سیاق کوللر صحنه‌ها و نشانه‌های بسیاری در فیلم گذاشته که به درك بهتر ماجراها، روابط میان آدمها و درك شخصیتها کمك می‌کند. در ابتدای فیلم شاهد بازی کودکانه‌ای هستیم: بچه‌ها در روی ریل راه‌آهن دراز می‌کشند تا جرأت خود را در هنگام نزدیك شدن قطار بیازمایند. قطار سر می‌رسد و همگی بچه‌ها بجز محمدعلی فرار می‌کنند. این صحنه، تمثیلی از کل فیلم است. دست زدن به عملی که



آگاهی از آن وجود ندارد و گرفتار بلایا و نتایج بعد از آن شدن.

در هنگام شروع فرار از طریق کوههای آلپ، محمدعلی تنها کسی است که برای ماکسیمو (پیرمرد راهنمایی که حاضر نمی‌شود آنها را به مناطق بسیار خطرناک آلپ ببرد) دلسوزی می‌کند. شاید چون می‌داند ماکسیمو نیز همچون خود او قربانی این سفر شوم شده است.

در هنگامه‌ای که کروه در میان برف و بوران گیر کرده و هیچ راه امیدی ندارد، پسرک عکسهایی را که در ایتالیا برداشته‌اند نگاه می‌کند عکس رانندهٔ ایتالیایی را نشان می‌دهد که روبه سوی او زبانش را درآورده است. نوعی تمسخر و ریشخند از سوی یك اروپایی که اکنون در جایی گرم و نرم روزگار می‌گذراند به یك پسربچهٔ هفت‌سالهٔ ترك که در برفهای کوهستان آلپ با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند.

صحنهٔ دیدار حیدر و زنش مریم پس از پایان حوادث که در طی آن حیدر خبر مرگ محمدعلی را به همسرش می‌دهد، از بهترین صحنه‌های فیلم است. آنها را از پشت یك شیشه و از فاصله‌ای دور می‌بینیم. در حالی که صدایشان را نمی‌شنویم. ابتدا چهرهٔ خوشحال زن از دیدن همسرش، بعد نگرانی از نبودن پسرش، تلاش برای توضیح از سوی حیدر و بعد ناگهان جیغ بلند زن که از این فاصلهٔ دور هم قابل شنیدن است و کات.

سفر امید با همهٔ سادگی خود موفق می‌شود به عمق روابط انسانی راه یابد و همین خصیصه از آن فیلمی دلنشین و کرم ساخته است. صحنه‌های بسیار موفقی مثل ایجاد رابطهٔ گرم میان رانندهٔ کامیون ایتالیایی و محمدعلی در طی سفر به آلمان، یا تنهایی غم‌انگیز خانواده در سالن بزرگ و خالی در ناپل در شب که بخوبی تنهایی و بی‌پشتوانگی آنها را نشان می‌دهد، اثر خود را برتماشاگر می‌گذارد و او را با سرنوشت قهرمانان فیلم درگیر می‌کند.

ارتباط گسسته

■ کوهستان

کارگردان: مارکوس ایمهوف. فیلمنامه‌نویسان: توماس هارلیمن، مارکوس ایمهوف. فیلمبردار: لوکاس اشتربل. تدوین: دانیلا رادرر. صدا: باربارا فلوکیگر. موسیقی: نیکلا پیووانی. طراح صحنه: اولی برکفلدر. بازیگران: سوزان لوتر، ماتیاس گادیکر، پیتر سایمونشك، آیسن فینك، یورگن چیزلا، آدلف لیمبوك، هاینریش بینز. محصول ۱۹۹۰، سویس- آلمان- اتریش، ۱۰۳ دقیقه.

کوهستان اثر دیگری است دربارهٔ مسئله تنازع بقاء و رابطهٔ مثلثی میان شخصیتها که این بار از رابطه‌ای شغلی شروع می‌شود و تا حد رابطه‌ای عشقی پیش می‌رود. ۳ رأس این مثلث جوزف مانسر، همسر اولنا و یك رقیب سرسخت به نام پوینتر هستند. خیلی از روابط میان این سه شخصیت به سبب نوع مکان آنها (اتاقك پرت و دورافتادهٔ ایستگاه هواشناسی در قلهٔ مرتفع یك کوهستان و در میانهٔ فصل زمستان) به گفت‌وگوهای آنها مرتبط می‌شود که به دلیل ناآشنایی ما با زبان آدمها قطعاً این ارتباط برقرار نمی‌شود. اما با نگاه به روابط ظاهری بین آدمها، کادربندیها و حرکاتی که از آدمها سر می‌زند می‌توان دست به حدسیاتی هم زد که البته همه‌شان هم در همین سطح حدسیات باقی می‌مانند و بس. اینکه مثلاً بین لنا و پوینتر پیش از این رابطهٔ آشکار در اتاقك هواشناسی، رابطه‌ای وجود داشته باشد. چه به لحاظ برخورد راحتی که بین آنها وجود دارد و طریقهٔ صحبت کردن با هم و چه به دلیل صحنهٔ کوتاهی که ایمهوف پیش از رسیدن لنا و مانسر به قلهٔ کوهستان به ما می‌دهد: در بین راه لنا و مانسر استراحت کوتاهی می‌کنند. در هنگامی که مانسر مشغول کاری است، به لنا حالت تهوع دست می‌دهد که اولین نشانه‌های بارداری او است. اما لنا با عجله و دستپاچگی آثار تهوع را پاك می‌کند و این موضوع را از مانسر مخفی نگاه می‌دارد (شاید هم این کار برای این باشد که سفر آنها به محل کارشان متوقف نشود زیرا ممکن است مانسر با اطلاع از بارداری لنا این سفر را متوقف کند. اما نوع روابط میان لنا و مانسر چنین علاقه و دلسوزی خاص را به تماشاگر

منتقل نمی‌کند و نوع صحنه بیشتر پنهانکاری و عدم اطمینان آن دو نفر را می‌رساند).

ایمهوف در ارائه فضای سرد، عبوس و تیرهٔ درون اتاقك هواشناسی، با وجود کم بودن فضا و مکان و شخصیتها موفق عمل می‌کند و خیلی راحت احساس اشخاص را به تماشاگران انتقال می‌دهد. این کار بخصوص با بازیهای خوب هرسه شخصیت و با فیلمبرداری مرغوب فیلم عملی می‌شود.

در طول فیلم کوششهایی هم صورت می‌گیرد تا کل جریان را بصورت یك تمثیل و نوعی اسطوره بنمایاند که بخاطر همان عدم ارتباط کلامی مابین ما و فیلم، نمی‌توان گفت اصلاً در این کار موفق بوده است یا نه، اما صحنه‌هایی مثل استقبال مردم دهکده از لنا در موقع بازگشت دوباره به دهکده و نحوهٔ تصویر کردن او و فرزندش، براین نظر صحه می‌گذارد. به نظر می‌رسد اتاقك هواشناسی در ارتفاع ۲۴۶۵ متری و در میانهٔ یك زمستان تلخ، معنی بسیار بیشتری از آنچه که هست در فیلم داشته باشد. معنی‌ای که با این ارتباط نیمه‌کاره، کارها را تنها به چند نظر و حدس مبهم می‌کشاند و بس.

اجرای ظریف یك فکر

■ رانندگی برای خانم دیزی

کارگردان: بروس برسفورد. فیلمنامه‌نویس: آلفرد اوری براساس نمایشنامه‌ای به همین نام از خودش. تهیه‌کنندگان: ریچارد زانوك، لیلی فینی زانوك. فیلمبردار: پیتر جیمز. موسیقی: هانس زیمر. تدوین: مارك وارنر. بازیگران: مورگان فریمن، جسیکاتندی، دن آیکروید، پتی لوپون، استر رول، ویلیام هال، جوآنا هاوریلا. محصول ۱۹۸۹ آمریکا، ۹۹ دقیقه.

رانندگی برای خانم دیزی یك فیلم ظریف است که مجموعهٔ افکار، تضادها و ماجراهای تکه تکه‌ای که حول یك فکر اساسی می‌گردند را، به خوبی جمع می‌کند و بدل به فیلمی یکپارچه و کامل می‌شود.

مسئله نژادپرستی به لطف نمایشنامهٔ دقیق اوری در تضاد میان دو فرد که خود با مسئلهٔ نژادپرستی به نوعی درگیر هستند شکل می‌گیرد. یك زن سالخوردهٔ یهودی و یك مرد میانسال سیاهپوست. به این ترتیب فیلم مجموعه بی‌نهایت ظریفی می‌شود از برخوردهای واقعی‌ای که از این تضاد حاصل می‌آید و برخلاف شکل طبیعی و واقعی کار ـ که در اثر این برخوردهای بسیار ساده و ابتدایی به سمت کمدی گرایش پیدا می‌کند ـ در نهایت اثری، تلخ و جدی است که کار بررسی خود برروابط انسانی در متن یك نظام نژادپرستانه را بخوبی به انجام می‌رساند. نگاه کنیم به برخوردهای بسیار ساده و ابتدایی دو شخصیت در ابتدای فیلم و شروع درگیری از مسائلی بسیار پیش پاافتاده مثل جواب سلام و خداحافظی هوك را ندادن، تا رسیدن به مسائلی مثل تهمت دزدی که بعد مرحله به مرحله سطح بررسی فیلم از برخورد این دو انسان به مراحل بسیار پیچیده‌تری برسد. مثلاً رفتن دیزی به مراسمی که به افتخار دکتر لوترکینگ برپا شده، توسط هوك و به دلیل مشغلهٔ پسرش بولی.

برسفورد با ظرافت تمام، با میزانسنی در خور و با سادگی‌ای قابل تحسین (از همان نوع سادگی که در کارهای ظریف و پیچیدهٔ سینمایی وجود دارد) سررشتهٔ همهٔ وقایع را

با هم به جلو می‌برد، حوادث را به سال ۷۳ می‌کشاند و با هوشیاری تمام فیلم را تمام می‌کنـد. و ایـن در حالی است که او این قدرت را از همان ابتدای فیلم نیز نشان داده بود. نگاه کنیم مثلاً به تیتراژ ابتدایی فیلم و شروع درخشان آن که چقدر راحت و در طی چند پلان ساده حادثهٔ ناکوار تصادف دیزی را نشان می‌دهد. مجموعه‌ای از چند پلان متحرك از حرکت اتومبیل رو به عقب، نمایی از پشت، افتادن و واژگونی اتومبیل و بعد در جریان عملیات بعدی، نماهای عکس العمل از افـرادی که به تماشای ماجرا ایستاده‌اند. مجموعهٔ این حوادث تماشاگر را به راحتی در جریان فیلم وارد می‌کند و او را برای ورود هوك در زندگی این پیرزن آماده می‌کند.

تقابل دو نسل

■ تار زندگی

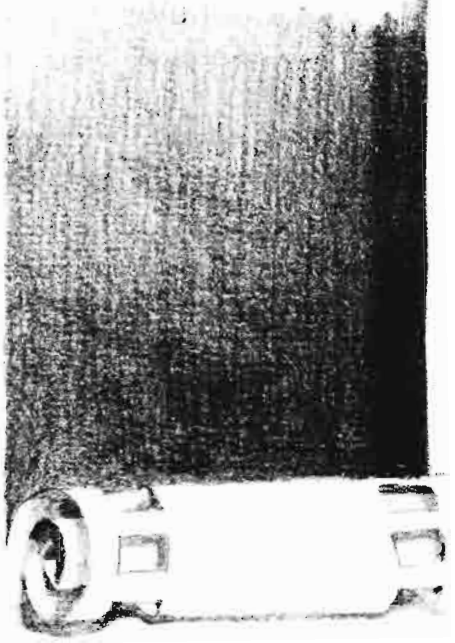
کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: چن کایکو، براسـاس داستانی از شی‌تیه شنگ. مدیر فیلمبـرداری: کوچانگ وی، موسیقی متن: کوشیـائـو سونـگ. تدوین: پی‌شیـائـونان. بازیگـران: لیـو ژونـگ یوآن، هوانـگ لی، شوگـوئینـگ، مالینـگ. محصـول مشتـرك انگلستـان/ آلمـان/ چین/ ژاپن، ۱۹۹۱، ۱۱۷ دقیقه.

تار زندگی بیش از هرچیز نشانه‌ای است از پختگی، مهـارت و کمـال فنی و فکـری چـن کایگـو کارکـردان جوان چینی. فیلمی شاعـرانـه و خوش‌ساخـت با داستـانی اسـطوره‌ای دربـارهٔ امیـد به زندگی و در لایه‌های پنهان‌تر اثر دربارهٔ زندگی و حاوی اندیشه‌های فیلمساز در باب جامعه و مردم هموطنش.

در سطح روایی فیلم، قصهٔ بسیار جذابی وجـود دارد که تمـاشاگر را بخوبی با خود درگیـر می‌کنـد، کور بودن استاد. امید او برای بدست آوردن بینایی (حتی در نزدیکی بیش از حدش به مرگ) و سفر او در میان بیابانهای خشك و بی‌آب و علف چین. پسر جوانی که او نیـز همچـون پیرمرد (که در نوجـوانی دستیار بانجو نواز دیگری بوده) دستیاری او را می‌کند و همچون او نابینا. با این حال پسر (شیتو) همچون پیرمرد به این مسائل اعتقادی ندارد و بیش از آنچه به موسیقی و بدست آوردن بینـایی دل بسته باشـد، در جست‌وجـوی عشق زیبایش به لانک شیو دختر روستایی است. تنها با مرگ این دختر است که شیتو، همچون پیرمرد به دنبـال بدست آوردن بینـایی خود می‌گردد (امیدی دیگر را پی می‌گیرد) و هنگامی که از پیرمرد در هنگام مرگ، در اوج ناامیدی و در هنگامه‌ای که با کسستن هزارمین تار بانجو (و همچنان کوری مطلق) می‌پرسد آیا راهی برای بازیابی بینایی هست، جواب می‌شنود «فقط به نواختن ادامه بده».

در لایهٔ زیرین اثر با دو نسل مختلف از چین روبروئیم. دو نسل که هردو از «دیدن» محروم هستند و در جست‌وجویی غم‌انگیز درپی یافتن آینـده‌ای بهتـر و سرانجـامی درخور هستند. پیرمرد (نسل پیشین) دل به دستـورهـای پیشینیان و جادوی اطاعت و ایمـان خوش دارد. شاگـرد (نسل حاضر) امیـد خود را در عشق و عدم اطاعت از پیشینیان می‌یابد. کارهر دو نیز ـ به نوعی ـ به شکست می انجامد. پیرمرد از پیشینیان و جادوی اطاعـت و ایمـان به آنهـا طرفی نمـی‌بنـدد و هزارمـیـن تارپـاره شده، بینانی‌اش را به اوباز نمی‌گرداند، پسر نیز عشقش را از دست می‌دهد و دستور زندگی و امید به آن را از نسل پیشین می‌خواهد. امـا، امیـد، بهـرحـال وجود دارد. امید به آینده‌ای بهتر و به بینایی کامل. شنیدن این امیـد از جانب پیرمرد که در اوج ناامیدی است، نقطهٔ اوج فیلم و بهترین پایانی است که کایکو می‌توانست برای این حماسهٔ عظیم انسانی بگذارد.

فیلم دارای یك دکوپاژ بسیار خوب و در کنـار آن موسیقی عالی و فیلمبـرداری‌ای درخشان است. با این حال تماشای فیلم با زبـان شیـوای چینی مانـع ارتبـاط کامـل تماشاگران با آن است، این در حالی است که تماشاگر اینجایی اصلاً و ابداً از صدای ساز بانجو هم لذتی نمی‌برد. به این ترتیب تمـاشـای فیلم، با تمـام زیبـایی‌اش برای تماشاگران آن تبدیل به زجری عظیم شده بود. این مسئله با توجه به طولانی بودن فیلم و وجـود صحنـه‌هـایی که به نظر ارتبـاط چنـدانی با موضوع اصلی فیلم نداشتند، بیشتر تأثیر می‌گذاشت و تماشاگران فیلم را خسته می‌کرد. □



سفر به سیترا ـ چشم‌انداز در مه

سفر به کجا؟ خالی‌ترین آدمها، آنانند که تظاهر به پر بودن می‌کنند

● فرهاد گلزار

فیلم **سفر به سیترا** در جشنوارهٔ کن سال ۱۹۸۴ جایزه گرفته است: معلوم می‌شود منشأ بیماری‌ای که ما را نیز مبتلا کرده در جای دیگری است. در جشنوارهٔ امسال خودمان دو فیلم از تئو آنجلو پولوس نمایش داده‌اند و من هر دو را دیده‌ام: **چشم انداز در مه** (۱۹۸۸) **سفر به سیترا** (۱۹۸۴).

فیلمهایی ازاین نوع را من همچون علائم بیماری سینما می‌نگرم و اگر قرار نبود که یادداشتی بر این دو فیلم بنویسم، هیچ یك از این دو فیلم را تا آخر، تاب نمی‌آوردم و همان یك ربع اوّل از سینما بیرون می‌زدم.

تصور نکنید که من با زندگی به سبك و سیاق متظاهران به روشنفکری نا آشنا هستم، خیر. من از یك «راه طی شده» با شما حرف می‌زنم. من هم سالهای سال در یکی از دانشکده‌های هنری درس خوانده‌ام، به شبهای شعر و گالریهای نقاشی رفته‌ام. موسیقی کلاسیك گوش داده‌ام، ساعتها از وقتم را به مباحثات بیهوده در بارهٔ چیزهایی که نمی‌دانسته‌ام گذرانده‌ام. من هم سالها با جلوه‌فروشی و تظاهر به دانایی بسیار زیسته‌ام، ریش پروفسوری و سبیل نیچه‌ای گذاشته‌ام و کتاب «انسان تك ساحتی» هربرت مارکوز را ـ بی آنکه آن زمان خوانده باشم‌اش ـ طوری دست گرفته‌ام که دیگران جلد آن را ببینند و پیش خودشان بگویند: «عجب! فلانی چه کتابهایی می‌خواند، معلوم است که خیلی می‌فهمد.»... امّا بعد خوشبختانه زندگی مرا به راهی کشانده است که ناچار شده‌ام رودربایستی را نخست با خودم و سپس با دیگران کنار بگذارم و عمیقاً بپذیرم که «تظاهر به دانایی» هرگز جایگزین «دانایی» نمی‌شود، و حتی از این بالاتر دانایی نیز با «تحصیل فلسفه» حاصل نمی‌آید: باید «در جست‌وجوی حقیقت» بود و این متاعی است که هرکس براستی طالبش باشد، آن را خواهد یافت، و در نزد خویش نیز خواهد یافت.

و حالا از یك راه طی شده با شما حرف می‌زنم: تنها کسانی آثارشان را، حرفها و نوشته‌ها و فیلمهایشان را، در هاله‌ای از ابهام می‌پیچند که می‌خواهند نادانی خود را پنهان کنند. «دانایی» و «تظاهر به دانایی «هردو در نظر عوام الناس پیچیده و بغرنج جلوه می‌کنند اما فقط در نظر عوام. و در اینجا متظاهران به روشنفکری از مردم عامی‌ترند چرا که مردم با خودشان رودربایستی ندارند و از «پیچیدگی» و «پیچیده نمایی» گریزانند امّا متظاهران روشنفکر چنین نیستند. و بدترین متظاهران، آنانند که امر بر خودشان نیز مشتبه شده است. تئو آنجلو پولوس فریب ظاهر روشنفکری را خورده است و ادا در می‌آورد... و این بیماری بیشتر خاص کشورهایی مثل ما و یونان و امثالهم است که دارای پیشینه‌ای کهن هستیم امّا در تحولات تاریخی دنیای جدید، حضور نداشته‌ایم.

این حکم قابل انکار نیست که هنرمند مدرن، هدفی جز «بیان خویشتن» ندارد و البته در مراحل بعد، هنر، خود هدف خویشتن می‌شود و حتی بیان نیز فرع بر این هدف قرار می‌گیرد: اما به هرتقدیر، چه هنرمند بخواهد و چه نخواهد اثر هنری «بیان کننده» خود او است، خواه آگاهانه و

خواه ناخواه. قدیمی‌ها «بلاغت و فصاحت» را لازمهٔ بیان می‌شمردند امّا امروزیها، علی‌الظاهر درست به وارونهٔ این حکم اعتقاد دارند یعنی آنچه را که دارای بلاغت و فصاحت باشد، هنر نمی‌دانند. بلاغت به مفهوم «رسایی» است و فصاحت، به مفهوم «روشنی و سادگی»... امّا در هنر مدرن، اثری را که دارای رسایی و روشنی و سادگی باشد، هنر نمی‌دانند.

ارزش فیلمی چون **هشت و نیم فلینی** در آنجا است که این فیلم از نخستین تجربیاتی است که تلاش کرده تا فاصلهٔ درون و بیرون را در تصویر متحرّک سینما از میان بردارد و یا به عبارت بهتر وقایع درونی و ارتباط آن با وقایع بیرونی را نیز به نمایش بگذارد. تجربیاتی از این دست به شناخت گسترهٔ امکانات سینما در روی آوردن به اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و سمبولیسم، مدد می‌رسانند و بنابراین ارزش آنها صرفاً از حیث جایگاهی است که در تاریخ سینما احراز کرده‌اند، امّا فیلمی چون **جادّه** از همین کارگردان به عنوان یك اثر سینمایی فارغ از آنکه چه تحولی را در تاریخ سینما ایجاد کرده، دارای اعتبار است: اعتباری که هرچه زمان می‌گذرد افزایش خواهد یافت.

فیلمی چون «هشت و نیم فلینی» نه بلاغت در بیان دارد و نه فصاحت، و از قضا درست بالعکس تلاش دارد تا آنجا که ممکن است از بلاغت و فصاحت دور شود. چه ضرورتی ممکن است هنرمند را وا دارد که از روشنی و رسایی در بیان پرهیز کند؟

با تحولی روحی که در رنسانس برای بشر روی داد، او به خود اجازه داد که با اتکاء به عقل روز، در علم و اعتقاد گذشتگان «شك» کند. در دنیای مدرن این شك تقدس یافته است و عبادت می‌شود. مهمترین خصیصهٔ مدرنیسم نیز همین شك است. در مدرنیسم، «نفس سنت شکنی و نوآوری» مجرّد از آنکه جایگزین سنتهای انکار شده چه خواهد بود، محترم و مقدس است و وقتی که این «انکار - یعنی نفس نوآوری - اصالت پیدا کند هنرمندان بعدی در هر امر تازه‌ای که جایگزین سنتهای پیشین می‌شود نیز شك خواهند کرد و همان خواهد شد که در تاریخ نقاشی مدرن دیدیم: هنرمندان هر دوره‌ای با رویکرد به سبکی جدید گذشتگان خود را انکار کردند تا اینجا که وقتی نقاشی همهٔ امکانات خویش را به ظهور رسانده است، نقاشان اخیر بار دیگر به سبکهای کلاسیك رجوع کرده‌اند.

«نوآوری» مفهومی است بی‌حدّ و حصر که در هیچ کجا توقف نمی‌کند در دنیای جدید «توقف» کهنگی است و کهنگی، به خودی خود مذموم است و بنابراین هیچ «نو»یی نیست که دیر یا زود «کهنه» نشود، پس بشر مدرن تنها چیزهایی را تحسین می‌کند که او را به «اعجاب» وا دارند.

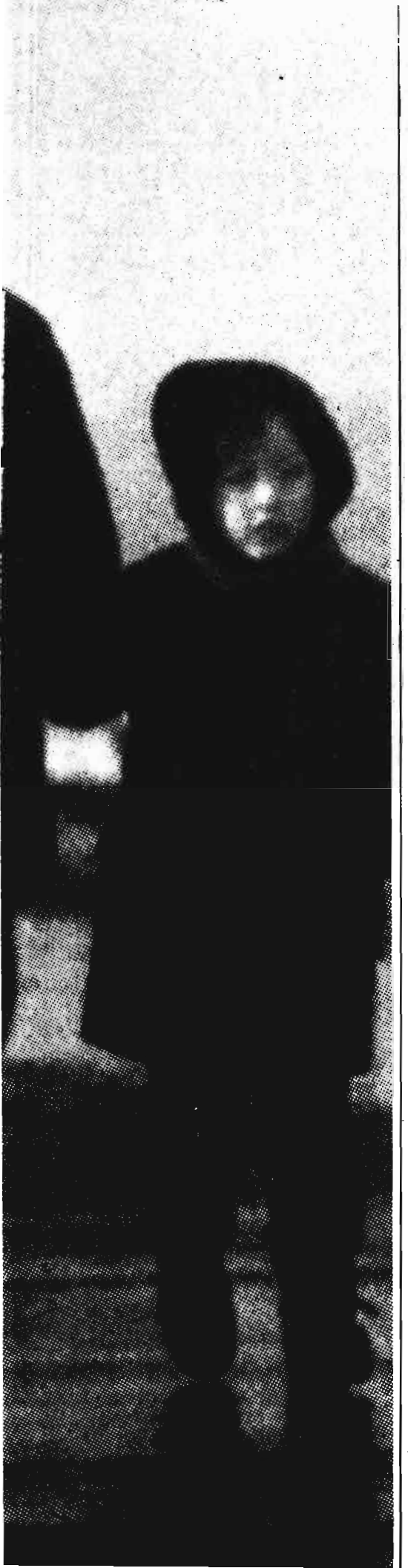
چه ضرورتی بشر را مجاز داشته است تا چنین باشد؟ باید گفت این مفهوم جدید «آزادی» است که به او این اجازه را می‌دهد تا از هرآنچه محدودش می‌کند حتّی از انسانیت خویش بگریزد. این مفهوم از آزادی تا آنجا اعتبار دارد که اگر «بکوبیم در ذهن بشر جدید انسان یعنی آزادی و آزادی یعنی انسان» هرگز به اشتباه نرفته‌ایم. این مفهوم از یونان آمده است: آریستو کراسی یونان باستان زهدانی است که این مفهوم در آن پرورش یافته، آن هم در برابر مفهوم «بردگی». یونانیان باستان پیش از آنکه مفهوم آزادی را بشناسند مفهوم «بردگی و برده‌داری» را شناخته‌اند: هلنی در مقابل بربر: «بربرها برده‌اند و ما هلنی‌ها آزاد»... و مراد از «بربر» همه اقوام غیر یونانی هستند.

مفاهیم «بردگی و آزادی» اصلاً در جوامعی پدید آمده‌اند که در آنها سنت برده‌داری رواج داشته. چنانچه در عصر جاهلیت عربی نیز مفهوم «حُرّ» در مقابل «عبد» به غیر بردگان اطلاق می‌شده است. در یونان باستان واژهٔ آزادی در بطن فرهنگ اشرافیت یونانی و شرك اساطیری معنایی خاص متمایز از دیگر جوامع یافته است. یونانیان خود را محکوم جبر خدایان می‌دانستند و بنابراین آزادی و آزادمنشی در نزد آنها با جبروت خدایان نیز منافات پیدا می‌کرد: در عین آنکه «آدمیت» را مساوی با «آزادمنشی» می‌دانستند. از «هومر» است که: «زئوس نیمی از آدمیت را از آدمی می‌گرفت اگر روزگار بردگی او را به چنگ می‌آورد».

همین مفهوم است که در مغرب زمین نیز

● بیماری افرادی چون تئوآنجلو پولوس، همان بیماری مدرنیسم است. اینها به «نوآوری و انگیزش اعجاب، ایجاد ابهام در بیان و دوری گرفتن از بلاغت و فصاحت» بیش از اصل بیان اهمیت می‌دهند.

● خالی‌ترین آدمها کسانی هستند که ادای فلاسفه را درمی‌آورند و از آنها خالی‌تر، آنان که حرفهای این متظاهران را با سخنان حکیمانه اشتباه می‌گیرند. تنها کسانی روی به این اداها می‌آورند که از نظم دادن به ذهنیات و تفکرات خویش عاجز هستند و در عین حال عقده آن را دارند که اطرافیان آنها را آدمهای بزرگی بدانند.



احیا شده است: آزادی که همان انسانیت است منافی با هرچیزی است که اختیار انسان را محدود می‌کند. همین معناست که نیهیلیسم را به اصلی‌ترین صفت تمدن غرب تبدیل کرده است. اگر مدرنیسم به هیچ سبکی وفادار نمی‌ماند و هرنوع حد و مرزی

● سینما، سینماست، نه جدول کلمات متقاطع یا چیستان و پازل، چرا باید فیلمی ساخت که مثل معما، کلید داشته باشد و اگر کسی آن کلید را پیدا نکند و یا بروشوری همراه فیلم نباشد که معنای «سمبل‌ها» را برای تماشاگر بیان کند، پشت درهای بسته فیلم بماند؟ آدمهایی چون آنجلو پولوس، فیلمسازی را با لغزپردازی اشتباه گرفته‌اند و البته این، از یك اشتباه عمومی‌تری منشا می‌گیرد که چندان هم به افراد و اشخاص مربوط نمی‌شود.

را نفی می‌کند و به نوآوری، بیشتر از بیان، اهمیت می‌دهد، ریشه‌اش را باید در اینجا پیدا کرد.

بیماری افرادی چون تئوآنجلوپولوس همان بیماری مدرنیسم است. اینها به «نوآوری و انگیزش اعجاب، ایجاد ابهام در بیان و دوری گرفتن از بلاغت و فصاحت» بیش از اصل بیان اهمیت می‌دهند؛ و اگر اثر هنری دارای این خصوصیات نباشد، هنر نیست. گاه هست که ابهام لازمهٔ ذاتی چیزی است که هنرمند می‌خواهد بگوید؛ فی‌المثل در این شعر: من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر/ من عاجزم زگفتن و خلق از شنیدنش/ اما گاه هست که گوینده، سخن خود را در لفاف ابهام می‌پیچد بی‌آنکه این ابهام در خود آن چیزی که بیان می‌شود، موجود باشد؛ مثلاً: «زندگی چمدانی است که در فرودگاه ابدیت جا می‌ماند»... و یا «سیستم تلگراف زوزه می‌کشید، بعد از سالها، ستون خانهٔ ما دلش می‌خواست بنشیند و دودی هوا کند. دیوارهای عصبی به پنجره‌های بی‌چشم و رو فحش می‌دادند...» جملاتی چنین نشان از لکنت زبان گوینده دارند اگرچه گویندهٔ این جملات قصد دارد که با نوآوری و انگیزش اعجاب، ایجاد ابهام در بیان و پرهیز از بلاغت و فصاحت، تهی بودن خود را پنهان کند.

خود سینما به عنوان یك واقعیت موجود نیز باید مورد توجه قرار گیرد. سینما، سینماست نه جدول کلمات متقاطع یا چیستان و پازل، چرا باید فیلمی ساخت که مثل معما، کلید داشته باشد و اگر کسی آن کلید را پیدا نکند و یا بروشوری همراه فیلم نباشد که معنای سمبل‌ها را برای تماشاگر بیان کند، پشت درهای بستهٔ فیلم بماند؟ آدمهایی چون آنجلوپولوس فیلمسازی را با لُغزپردازی اشتباه گرفته‌اند و البته این، از یك اشتباه عمومی‌تری منشأ می‌گیرد که چندان هم به افراد و اشخاص مربوط نمی‌شود.

چه مدرنیسم در هنر مورد تحسین ما باشد و چه نباشد، «سینما» هرگز نمی‌تواند یك «هنر محض» به مفهوم امروزی آن باشد، مخاطب سینما مردم هستند و سینما جایی مثل گالری‌های نقاشی و یا موزه نیست که فقط اهل هنر در آن رفت و آمد

داشته باشند. چیزی را که به تماشای عموم مردم می‌گذارند نباید انتظار داشت که مردم دربارهٔ آن اظهار نظر نکنند.

آنجلوپولوس، خوشبختی را همواره در جائی خارج از دنیای معمول آدمها می‌داند و غیرقابل وصول. در فیلم «سفر به سیترا» مرد تبعیدی ماوایی بیرون از زادگاهش داشت و در فیلم «چشم انداز در مه» نیز الکساندر و خواهر بزرگترش تمام فیلم در جست و جوی راهی بودند که خود را به آلمان برسانند که موعود و مطلوب آنها بود و در پایان فیلم به صورت تك درختی تنها از میان فضای مه آلود سراسر فیلم ظاهر می‌شد. می‌توان اینگونه تفسیر کرد که بهشت موعود همواره در جایی بیرون از وضع موجود قرار دارد: و چه سخن زیبایی!- یکی از تکه‌های پازل پیدا شد!- در فیلم چشم انداز در مه، تقریباً همهٔ فیلم در مهی غلیظ می‌گذرد مفهوم این نشانه آن است که آدمها در مهی از عدم شناخت نسبت به هم و محیطشان زندگی می‌کنند- این هم تکه‌ای دیگر از پازل!- همین معنا را در فیلم «سفر به سیترا» با عدم درك آدمها نسبت به یکدیگر گفته بود. اگر چه تبعیدیها همدیگر را می‌شناختند و به زبان بلبل با هم سخن می‌گفتند: تو کویی آنجا باغ بهشت بوده است و تبعیدیها پرندگانی آزاد. تئوآنجلوپولوس وضع موجود را نفی می‌کند، از زندگی مدرن می‌گریزد و اعتزال از اجتماع را تقدیس می‌کند و غیر انسانی شدن انسان را محکوم می‌دارد در فیلم سفر به سیترا، پیرمرد تبعیدی حاضر نبود که زمین اش را بفروشد. او برای حفظ خانه‌اش تلاش می‌کرد و در عین حال با مرده‌ها سخن می‌گفت و در قبرستان می‌رقصید. در فیلم چشم انداز در مه، گروه تئاتر نشانهٔ انسانهای تنهایی هستند که نقش خویش را در دنیا، جست و جو می‌کنند و به همین علت اگر صحنه‌ای برای اجرای نمایش خود نیابند، می‌میرند... و از این خزعبلات. می‌توان همهٔ فیلم را پلان به پلان، درست یا غلط، اینگونه تفسیر کرد و این تفسیرها را نیز طوری نوشت که همه، وسعت دانش و بینش نویسنده را تحسین کنند... امّا سؤال اینجاست که چرا باید به چنین زبانی فیلم ساخت؟ چرا باید از بیان روشن و رسا گریخت؟ چرا باید داستانی را تعریف کرد که ضد داستان است؟ در فیلم «فارنهایت ۴۵۱» نیز «فرانسوا تروفو» وضع موجود را انکار می‌کند و قهرمان فیلمش را در پایان کار به جامعهٔ دیگری می‌برد که در آن همه از جامعه و تمدن موجود گریخته‌اند امّا این حرفها را به زبان سینما می‌گوید نه به زبان شعر سپید و نقاشی آبستره و رُمانهایی مثل «صدسال تنهایی» خالی‌ترین آدمها کسانی هستند که ادای فلاسفه را در می‌آورند و از آنها خالی‌تر، آنان که حرفهای این متظاهران را با سخنان حکیمانه اشتباه می‌گیرند. تنها کسانی روی به این اداها می‌آورند که از نظم دادن به ذهنیات و تفکرات خویش عاجز هستند و در عین حال عقده آن را دارند که اطرافیان آنها را آدمهای بزرگی بدانند.

این نوع فیلمها در عین آنکه در پرداخت شخصیتها و باز کرفتن از بازیکرها از مبالغه و اغراق رمانتیستی پرهیز می‌کنند امّا در طراحی صحنه، نورپردازی و دکوپاژ بشدت کرفتار رمانتیسم و اکسپرسیونیسم افراطی هستند: صحنه‌های مه‌آلود، بارانهای غم‌انگیز، سواحل خلوت، شهرهای خالی از سکنه، نورهایی که از لای در و پنجره به صحنه‌های تاریك می‌افتند، حیواناتی که در جلوی دوربین جان می‌کنند، چرخیدن بی‌دلیل دوربین دور بازیکرها و... اگر کسی سینما را بشناسد می‌داند که افراط در این کارها با شعاردادن مستقیم در فیلمهای شعاری و یالومپن‌بازی و قهرمان پروری در فیلمفارسی تفاوتی نمی‌کند. در نظر من فیلم «آب، باد، خاك» همان قدر شعاری است که فیلم «الماس بنفش»: تفاوتی نمی‌کند. هردو از یك قماش هستند و هیچ کدام سینمای واقعی را نیافته‌اند: یکی با افراط در بیان مستقیم و دیکری با پرهیز از بلاغت و فصاحت.

در یونان نیز جائی به نام کانون فیلم یونان وجود دارد که از تولید چنین فیلمهایی حمایت می‌کند. جائی مثل «بنیاد فارابی» خودمان و یا «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان»- با مدیریت اسبق- لابد کانون فیلم یونان نیز نیّت خیر دارد و توطئه نمی‌کند بلکه باز هم مثل ما اگرچه دارای فرهنگ و تاریخی کهن است اما هویت خود را نادانسته، انکار می‌کند. □

● جرالد مَست

ساختار کمدی

الف ـ طرح قصه‌های کمدی

در مجموع هشت طرح قصهٔ کمدی، هشت ساختار اصلی کمدی هست که فیلمهای کمیك دستمایهٔ اساسی خود را حول آنها شکل می‌دهند. سینما در شش تای آنها با نمایش و رمان شریك است. یکی از این هشت تا خاص رمان است و یکی از آنها هم ظاهراً فقط به سینما اختصاص دارد.

۱. اول از همه طرح قصهٔ آشنای «کمدی جدید» است: عاشقان جوان علیرغم موانع و مشکلات برسر راه خود، دست آخر با هم ازدواج می‌کنند (این موانع می‌تواند درونی یا بیرونی باشد). پسر دختر را می‌بیند؛ پسر دختر را از دست می‌دهد؛ پسر دختر را دوباره به چنگ می‌آورد. چرخشها و غافلگیریهای زیادی در این ساختار وارد شده است، که سابقه‌ای طولانی دارد و به زمان افلاطون می‌رسد. بعدها شکسپیر در شب *دوازدهم* و *چنانکه دلخواه شماست* به آن حال و هوای جنسی هم افزود. برنارد شاو در *انسان و ابرانسان* جای جنس فعال‌تر را تغییر داد. اوژن یونسکو در *جك، یا انقیاد* شوخیهای تازه‌ای به آن افزود. این طرح قصه، بایا بدون پیچ و تابهای غیرمنتظره الگوی اصلی فیلمهای زیادی بوده است، از جمله: **بزرگ کران بیبی** (فاکس، ۱۹۳۸، که در آن دختر سرشتی پرخاشگر دارد). **دندهٔ آدم** (جورج کیوکر، ۱۹۴۹)، **حقیقت تلخ** (لیومك کری، ۱۹۳۷)، که در آن پسر و دختر، زن و شوهرند)، **شبی اتفاق افتاد** (فرانك کاپرا، ۱۹۳۴)، **دردسر در بهشت** (ارنست لوبیچ، ۱۹۳۲)، **هفت شانس** (باستر کیتن، ۱۹۲۵)، **فارغ التحصیل** (مایك نیکولز، ۱۹۶۷ که در آن رقیب عشقی دختر، مادرش است).

اینکه ماجرا به ازدواجی ختم شود (یا زوج دست آخر به هم برسند) برای خلق طرح قصه کمدی کافی نیست. بسیاری از فیلمهای غیرکمدی هم چنین پایانی دارند ـ **تولد یك ملت** (دیوید وارك گریفیت، ۱۹۱۵)، **سی‌و نه پله** (آلفرد هیچکاك، ۱۹۳۵)، **به سوی شرق** (گریفیت، ۱۹۲۰)، **طلسم شده** (هیچکاك، ۱۹۴۵) از آن جمله‌اند. اما با این تفاوت که در این فیلمها، به هم پیوستگی عاشقانهٔ نهایی فرع برماجرای اصلی است که یك رشته عملیات و مشکلات خطرناك و آمیخته به قتل است. قهرمان ماجرا پس از پیروزی بر رقبا و دشمنان، دو جایزه به دست می‌آورد یکی جان و بقای خود و دیگری دختری که دوست می‌دارد. این طرح قصهٔ نمونه‌ای ملودرام (یا به عبارتی محترمانه‌تر فیلمهای «ماجرایی» یا «پرحادثه») است. طرح قصهٔ ماجرایی میراث معاصر و این جهانی رومانسهای قرون وسطایی است و در اصل این گونه فیلمها را باید «رومانس» نام نهاد. اما در طرح قصه کمیك، نتیجهٔ عاشقانه مستقیماً و منحصراً از وضعیت عاشقانه ناشی می‌شود.

۲. ساختار فیلم می‌تواند هزل یا نقیضهٔ عمدی فیلمی خاص یا ژانری خاص باشد. آریستوفان نقیضه‌هایی با الهام از آثار اوریپید خلق کرد، شکسپیر رومانسهای قدیمی‌تر را و فیلدینگ هم آثار ریچاردسن را. اوژن یونسکو اثر هزل آمیزی به نام *آوازه خوان طاس* دارد. در سینما هم این قاعده برقرار است: مك سنت در فیلمهای **مسابقهٔ بارنی اولدفیلد برای نجات زندگی** ملودرامهای

گریفیت و تمهید نجات در آخرین لحظه را هزل کرد.

سابقهٔ چنین طرح قصه‌ای به دوران فیلمهای تک حلقه‌ای و دو حلقه‌ای می‌رسد. فیلمهای بلند هزل آمیز مواردی نادرترند. **سه‌عصر** باستر کیتن نقیضه‌ای است در برابر **تعصب** گریفیت. بسیاری از فیلمهای آبوت ـ کاستلو نقیضه‌ای‌اند در برابر فیلمهای ترسناک جدی. **پول را بردار و فرار کن** و **دیوانه‌ها** نقیضه‌های سبکها و ژانرهای مختلف فیلمسازی‌اند. نقیضه «تقلیدی از کنش انسانی» نیست، بلکه تقلیدی است از تقلید. و شاید به همین خاطر است که در فیلمهای کوتاه بهتر جا می‌افتد.

۳. پوچی‌گرایی یا تحلیل تا حد پوچی نوع سوم طرح قصه کمیک است. یك اشتباه ساده انسانی یا مسئله اجتماعی زیر ذره‌بین بزرگ می‌شود و کنش به مرز هرج‌ومرج‌ومسئله اجتماعی مورد نظر هم به مرز پوچی می‌رسد. انواع این نوع کمدی بیشمار است. چنین طرح قصه‌ای معمولاً در خدمت کارکردی دیالکتیکی قرار می‌گیرد. اما الزاماً انحصاراً چنین نیست. یونسکو توان بالقوهٔ شوخی سرودن و ظرفیت اندیشمندکی آن را در نمایشهایی چون درس با هم ترکیب می‌کند و طی آن فرایند آموزش را به پوچی می‌رساند. هم او در نمایش مستاجر تازه با وابستکی فرد به اشیاء مادی چنین می‌کند.

در سینما این تمهید مبنایی بوده هم برای شوخی (فارس) و هم بحثهای جدی اندیشمندانه. فیلمهای دو حلقه‌ای لورل و هاردی نمونه‌های زیبایی از کاربرد این تمهید در شکل شوخ آن است ـ اشتباه کوچکی در همان یکی، دو دقیقهٔ اول فیلم، به هرج و مرج کاملی منتهی می‌شود. اما در برخی از مهیب‌ترین‌و جدی‌ترین فیلمهای کمدی، وضعیتی اندیشمندانه به پوچی مسخره‌ای می‌انجامد. دلیل اینکه هم **دکتر استرنج لاو** (کوبریك، ۱۹۶۴) و هم **مسیو وردو** (چاپلین، ۱۹۴۷) ـ علیرغم وجود دلایل دیگر ـ و با وجود آنکه برمرک و ترس تأکید می‌کنند، از نظر «ساختاری» کمدی‌اند این است که همهٔ آنها در این شکل خاص کمدی مشترك‌اند. **مسیو وردو** این فکر را هجو می‌کند که قتل می‌تواند از نظر اجتماعی مفید و از نظر ذهنی لازم باشد و **دکتر استرنج لاو** هم این فرض را به مسخره می‌گیرد که انسان نیازمند تسلیحات هسته‌ای و ذهنیت نظامی است تا از نژاد انسان محافظت کند. در **قاعده بازی** (ژان رنوار، ۱۹۳۹) هم چنین حال و هوایی حس می‌شود، اما اصل اساسی ساختاری آن نیست. فیلم رنوار براین فرض استوار است که رفتار خوب مهم‌تر از بیان صادقانهٔ احساسات است. او نقطهٔ پایان را برمرک می‌گذارد.

۴. ساختار چهارم تجزیه و تحلیل اجتماعی چند لایه است که بر واکنشهای متفاوت آدمها نسبت به یك عامل برانگیزاننده. یا واکنشهای یکسان آدمها نسبت به عوامل مختلف برانگیزاننده استوار است. در ادبیات، یك مورد مشهور برخوردهای متفاوت با عشق در نمایش *رویای یك نیمه شب تابستان* اثر شکسپیر است. در سینما این تحلیل اجتماعی چند لایه، اساس بسیاری از فیلمهای رنوار (**بودوی نجات یافته از آب**، **قاعده بازی**، **کالسکه زرین**)، **آزادی از آن ماست** (۱۹۳۱) رنه‌کلر و **دیکتاتور بزرگ** (۱۹۴۰) چاپلین بوده است. ظاهراً چنین به نظر می‌آید که در عرصهٔ سینما فرانسویها با این ساختار بهتر از بقیه کار می‌کنند.

۵. پنجمین ساختار سینمای کمدی در داستان نویسی بسیار آشناست، ولی در عرصهٔ نمایش نه. این ساختار حول محور چهره مرکزی فیلم انجام می‌یابد. فیلم به دنبال او روان است، واکنشهایش را در موقعیتهای مختلف می‌سنجد. این همان الگوی آشنای دن‌کیشوت، هاکلبری‌فین و بقیه است که سربه‌سر دیگران می‌گذارد و وضعیت اجتماعی و بشری را بررسی می‌کند.

چنین فرمی به این دلیل در تئاتر خوب جا نمی‌افتد، چون نیازمند مواجهه‌هایی است که ارائه تئاتری آنها، با توجه به محدودیتهای زمانی و مکانی تئاتر، آسان نیست. اما سینما که کاملاً رها از چنین قید و بندهایی است (و این خود یکی از وجوه اشتراك سینما و رمان و افتراق سینما و تئاتر است) می‌تواند چنین مواجهه‌هایی را عملی سازد، سرشناس‌ترین چهرهٔ سینمایی در این مقوله، چارلی چاپلین است. او از سال ۱۹۱۵ که با کمپانی اسانی کار می‌کرد به این ساختار وفادار بود و آن را تا سال ۱۹۳۶ و **عصر جدید** حفظ کرد و پس از آن دیگر بدان رجوع نکرد. دیگر چهرهٔ سرشناس سینما در این زمینه ژاك تاتی است. جالب اینجاست که رقبای چاپلین در سینمای صامت به ندرت از این ساختار آزاد و قائم به شخصیت استفاده کردند: هری‌لنگدون (فقط در **ولکرد، ولکرد، ولکرد** و تا حدی در **مردقوی**)، باستر کیتن در چند کمدی دو حلقه‌ای و در عوض درهیچ فیلم بلند و هرولدلوید درهیچ فیلمی از آن سود نجستند. در عوض **شبهای کابیریا** (فدریکوفلینی، ۱۹۵۷) و **پرتقال کوکی** (کوبریك، ۱۹۷۱) به خوبی از این ساختار سود می‌برند.

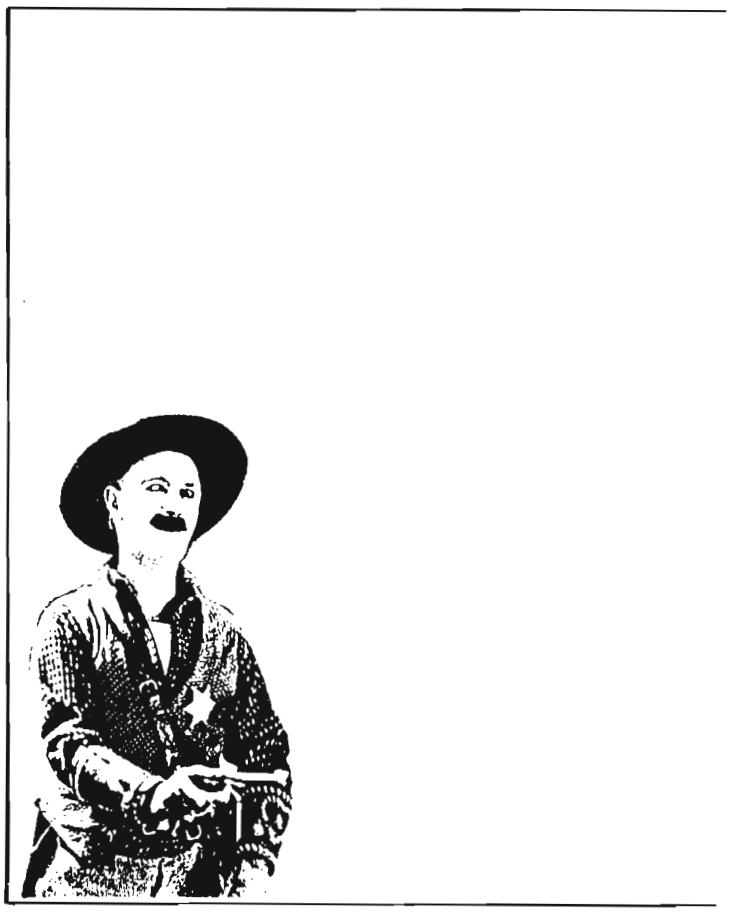
۶. طرح قصهٔ بعدی سینمای کمدی ظاهراً هیچ مشابه‌ای در هیچ قالب دیگری ندارد. این ساختار را می‌توان «شوخی پردازی بالبداهه» نامید. در واقع ساختار غالب آثار کوتاه چاپلین از این الگو پیروی می‌کند و یکی از دو ساختار اصلی آثار مك سنت هم به شمار می‌آید (ساختار دیگر نقیضه یا هزل بود). این دسته از فیلمهای مك سنت بایك موقعیت اولیه آغاز می‌شوند که می‌تواند یك مکان خاص (کنار دریا، دریاچه یا مزرعه)، یك رویداد (مسابقه اتوموبیلرانی، مسابقه رقص، سیرك)، یك شیء یا حتی یك حیوان باشد و بعد یك رشته شوخیهای پی‌درپی کوتاه براساس موقعیت اصلی شکل می‌گیرد. تنها منبع وحدت بخش این کونه فیلمها (سوای مکان، رویداد، شیء یا حیوان) تمایل بازیکر به حضور در شوخیهای پی‌درپی و ضرباهنگ سریع آنهاست. در این آثار ضرباهنگ و تحرك به اصول وحدت بخشی بدل می‌شوند. شاید علت بی‌همتا بودن این ساختار نسبت به دیگر فرمهای موجود (فقط رقص و موسیقی می‌توانند تا حدی مشابه آن باشند) این باشد که به ضرباهنگ، تحرك و انرژی جنبشی وابستکی کاملی دارد. از نمونه‌های زیبای فیلمهای معاصر در این دسته باید از دو فیلم ریچاردستر با کروه بیتلز نام برد: **شب یك روز سخت** و **کمك!**. همینطور **رازی در مترو** ساختهٔ لویی مال و کمدیهای اولیهٔ وودی آلن هم در این مقوله جا می‌گیرند.

هریك از شش طرح قصهٔ فوق معمولاً خالق کمدی‌اند، اما البته مواردی استثنایی هم وجود دارد. برای مثال **شادلیر** الکوی چند طرح قصه‌ای شماره ۴ را برای رسیدن به نتیجه‌ای تراژیك به کار می‌گیرد. در عرصهٔ سینما هم فیلمهای **بروبچه‌های آن بالا** (مارسل

کارنه، ۱۹۴۵)، **کشتی احمقها** (استنلی کریمر، ۱۹۶۵) و **خانوادهٔ اشرافی آمبرسن** (اورسن ولز، ۱۹۴۲) را می‌توان فیلمهای غیر کمیک با ساختارهای چند لایه نامید. افزون برآن، طرح قصه شماره (۱) که پسر دست آخر دختر را به چنگ می‌آورد هم علاوه برسینمای کمدی در ملودرامهای پرسوز و گداز هم به کار می‌رود. تفاوت میان **بیوهٔ شادمان** ساختهٔ لوبیچ (۱۹۳۴) و ساختهٔ فن اشتروهایم (۱۹۲۵) در اصل تفاوت میان کاربرد کمیک و غیرکمیک یك الگوی ساختاری است.

و سرانجام دو طرح قصه دیگر هم هست که هم برای نتیجه‌ای کمیک به کار می‌آیند و هم برای پایانی غیر کمیک.

۷. یکی طرح قصهٔ نمونه‌ای فیلمهای ملودرام (یا ماجرایی یا «رومانس») است. از شخصیت اصلی فیلم خواسته می‌شود، یا خود او ناگزیر می‌گردد که وظیفه‌ای شاق را به انجام برساند و حتی جان خود را هم به خطر بیندازد. از اینجا به بعد، طرح قصه در خدمت نمایش موفقیت بار این وظیفه است و دست آخر او هم در نبرد نهایی به پیروزی می‌رسد، هم دختر را به چنگ می‌آورد و هم به صندوقچهٔ مملو از جواهرات دست می‌یابد. نمونه‌هایی از نسخه‌های غیرکمیک این طرح قصه عبارتند از: فیلمهای **کلمنتاین محبوبم** (جان فورد، ۱۹۴۶)، **شمال بانورت وست** (هیچکاك، ۱۹۵۹)، **ریو براوو** (هاوکز، ۱۹۵۹)، **دیوید بردبار** (هنری کینگ، ۱۹۲۱)، **شاهین مالت** (جان هیوستن، ۱۹۴۱)، **دزد بغداد** (رائول‌والش، ۱۹۲۴) و هزاران فیلم دیگر- که در بسیاری از آنها بارقه‌های کمدی هم به کار رفته است. نمونه‌هایی از نسخه‌های کمیك این طرح قصه عبارتند از:



ژنرال (باستر کیتن، ۱۹۲۷)، **کشتی نویگیتر** (کیتن، ۱۹۲۴)- و در واقع بسیاری از فیلمهای کیتن در همین چارچوب جا می‌گیرند- و بسیاری دیگر. تفاوت میان کاربرد کمیك و غیرکمیك از این طرح و قصه به این بستگی دارد که بخواهد «حال و هوایی- کمیك به نفع برانگیختن خنده خلق کند یا نه صرفاً در پی ایجاد حال و هوای غیر کمیك به منظور خلق تعلیق، هیجان و حادثه باشد.

۸. همین تمایز در مورد آخرین طرح قصه سینمای کمدی هم صادق است: داستان شخصیت اصلی فیلم که سرانجام می‌فهمد در طول زندگی چه خطایی مرتکب شده است. این همان طرح قصهٔ آشنای *اودیپ شاه*، *مکبث*، *اوتللو* و دیگر تراژدیهای باستانی است. اما همین الگو در قصه‌ها و نمایشهای معاصرتر هم به کار رفته است و نمونه‌های سینمایی زیادی هم دارد که از آن جمله می‌توان به فیلمهای **آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود** (فرانك کاپرا، ۱۹۳۹)، **دانشجوی سال اول** (سم تیلر، هرولدلوید، ۱۹۲۵) **سفرهای سالیوان** (پرستن استرجس، ۱۹۴۲)، **زنده باد قهرمان پیروز** (پرستن استرجس، ۱۹۴۴)، و در واقع بسیاری از فیلمهای استرجس، **آپارتمان** (بیلی وایلدر، ۱۹۶۰) و بسیاری از فیلمهای دیگر وایلدر، و انبوهی فیلم دیگر اشاره کرد. نسخه‌های کمیك این طرح قصه در حال و هوای کمیك شکل می‌گیرند که تابع آن است که چه کسی به این کشف نایل آید، این کشف چه چیزی را در برمی‌گیرد و پیامدهای آن چه هستند.

ب. حال و هوای کمیك

این عبارت حاکی از آن است که هنرمند در اثر خود نشانه‌هایی می‌نشاند که به ما اطلاع دهد که اثر مزبور را اثری کمدی می انگارد و از ما هم می‌خواهد که با آن، چنین برخورد کنیم. در واقع برخورد ما مبتنی براین فرض است که حتی اگر ندانیم که ژانر کمدی دارای چه ویژگیهایی است، قادریم فیلم کمدی را از غیرکمدی تشخیص دهیم. چه نشانه‌هایی است که به ما امکان می‌دهد تا دریابیم که رو در روی اثری کمدی قرار داریم!

الدراوسن دربارهٔ «بی‌اهمیت بودن» نکتهٔ خوبی می‌گوید. به زعم او کنش و ماجرای «بی‌اهمیت» آن چیزی است که جدی نیانگاریم، آن را در برابر مسائل مهم و ارزشمندی چون زندگی و مرگ، پیش پاافتاده و غیرمهم بدانیم. حال با این وصف، اگر اثری کمدی مسائل مهمی چون مرگ و زندگی را مطرح کند، دلیل اینکه این مسائل کماکان حس و حال کمیك خود را از دست نمی‌دهند این است که با آنها چنان برخورد نمی‌شود که این احساس پدید آید که مسائل مهمی همتراز مرگ و زندگی‌اند. ولی چه کمدی چنین بازتابی را طلب کند یا نکند، هنرمند یا صناعت پیشه خالق کمدی نشانه‌هایی به کار می‌بندد که ما را بیاگاهاند که آنچه پیش روی ما رخ می‌دهد در جهانی کمیك اتفاق می‌افتد، تماشای آن «مفرح» است (حتی اگر در لحظاتی چنین نباشد) و قرار است لذت ببریم، نه اینکه نگران شویم. این کار به شیوه‌های زیر صورت می‌گیرد:

۱. وقتی فیلم شروع می‌شود، یاحتی قبل از شروع آن، فیلمساز سرنخهایی به ما می‌دهد. اولین سرنخ می‌تواند عنوان فیلم باشد. عناوینی چون **ژنرال**، **عصرجدید** و **حلقهٔ ازدواج** اطلاعات زیادی در

اختیار ما قرار نمی‌دهند- البته باید توجه داشت که غالب کمدیها عناوین عام دارند (**کیمیاگر**) تا نامهای خاص (**مکبث**). اما عنوانی چون **دکتر استرنج لاو: یا چگونه یاد گرفتم دست از نگرانی بردارم و بمب را دوست بدارم** به ما می‌گوید که می‌توانیم منتظر چه چیزهایی باشیم.

۲. شخصیتهای فیلم هم تقریباً به سرعت ما را در جریان کمدی بودن یا نبودن فیلم قرار می‌دهند. اگر کمدین آشنایی در نقش اول ظاهر شود، «تقریباً» می‌توانیم مطمئن باشیم که با حال و هوای کمیکی طرف هستیم (مگر اینکه فیلمساز به عمد بخواهد روی انتظار ما حساب کند). حضور کیتن سبب می‌شود که **ژنرال** حال و هوایی کمدی به خود بگیرد، حال آنکه فیلم سرشار از ماجرا، تعلیق، جنگ و مرگ است. چاپلین حتی وقتی که در طرح قصه‌های فیلمهای خود تغییراتی اساسی داد باز هم با انتظار تماشاگر از دیدن چارلی ولکرد کار می‌کرد. در **مسیو وردو** برای اولین بار او را مشغول زدن شاخ و برگهای اضافی کلها می‌بینیم، سبیل آشنایش، مثل سبیلهای سالوادوردالی سربالا ایستاده است. در عین حال همسرش عملاً دود می‌شود و به هوا می‌رود. «شخصیت» آشنای کمیک او برتمام واکنشهای ما نسبت به فیلم اثر می‌نهد.

۳. مضمون اصلی داستان فیلم هم می‌تواند ما را از حال و هوای فیلم آگاه کند. موضوعهایی چون کوشش درجهت اختراع شیرینی‌های شکلاتی بدون شکلات یا شرکت در مسابقه پیاده روی در سراسر آمریکا به خودی خود سرشار از شوخی‌اند. اما کمدی می‌تواند موضوعهای جدی را هم دست بیندازد و به شوخی بدل کند. **دکتر استرنج لاو** چنین است. در **دیوانه‌های وودی آلن** هم یک ترور سیاسی چون مسابقه‌ای ورزشی گزارش می‌شود.

۴. کفت و کو هم می‌تواند به ما خبر دهد که حال و هوای فیلم کمدی هست یا نه- چون گفت‌وگو یا بامزه است یا به نحو بامزه، مکانیکی و خلاصه غریبی ارائه می‌شود. سکانس افتتاحیهٔ **سفرهای سالیوان** پرستن استرجس شامل یک رشته شوخیهای کلامی ظاهراً بی‌پایان است میان یک رئیس استودیوی فیلمسازی و فیلمسازی جوان و آرمانگراکه برسر ساختن فیلمی با پیامهای اجتماعی بحث می‌کنند. این کفت و کوی کمیک در خلق تاثیر بقیهٔ فیلم اهمیتی بسزا دارد. کفت و کوی جذاب میان هربرت مارشال و کارسون در آغاز فیلم **دردسر در بهشت** هم به اطلاع ما می‌رساند که ماجرا و حال و هوای فیلم کمدی است. همینطور است بحث یک نفس و بی‌وقفهٔ کری‌کرانت و رزالیندراسل همسر سابقش در **منشی همه کاره**.

۵. هرنشانه‌ای از خودآگاهی هنری- که فیلمساز آگاه است که فیلمی می‌سازد- می‌تواند ما را از توهم تماشای فیلم دور کند و بیاگاهاند که نباید ماجرای روی پرده را جدی بیانگاریم. این خود آگاهی در لحظاتی که از مضامین یا چهره‌های خاصی هزلی ارائه می‌شود، یا در هرتمهید دیگری، این احساس را در تماشاگر بیدار می‌کند که آنچه مشاهده می‌کنیم «مصنوعی» است و نباید جدی گرفته شود. **آواز در باران** (جین کلی و استنلی دانن، ۱۹۵۲) خودآگاهانه با مسئله به شهرت رسیدن ستاره‌ای که یک شبه ره صدساله را می‌پیماید شوخی می‌کند: **دردسر در بهشت** با قصه‌های عشقی شوخی می‌کند.

۶. نمونه‌های بالا نشان می‌دهد که سینما می‌تواند به نحو مشخصی ابزارهای سینمایی را برای خلق حال وهوای کمیک یا غیرکمیک به‌کار گیرد. آنچه فیلمساز ازآن فیلم می‌گیرد، نحوهٔ فیلمبرداری و تدوین و صدای فیلم، راه و روش ارائه واکنش از سوی تماشاگر را مشخص می‌کند. قرار دادن یك شوخی کوتاه در سر آغاز فیلمی، واکنشهای دو ساعت بعدی ماراـ یا تا هنگامی که فیلم خودش به ما خبر دهد که باید آن تصور اولیه را کنار بگذاریمـ شکل می‌دهد. چاپلین و لوبیچ دو تن از اساتید مسلم خلق شروعهای گیرا برای فیلمهایشان هستند. فیلم **جویندگان طلا** با نمایی از چارلی شروع می‌شود که بی‌خیال قدم می‌زند و خرسی در تعقیب اوست. این نما و نماهای مشابه در **روشناییهای شهر** و سایر فیلمهای او هرمعنایی کنایی هم که داشته باشند، به نحو درخشانی بامزه‌اند. در فیلم **پس اینجا پاریس است** ارنست لوبیچ فیلم خود را با هزل آشکاری از فیلمهای ره‌یلف والنتینو و شخصیت آشنای او آغاز می‌کند، ولی کمی بعد غافلگیرانه متوجه می‌شویم که زوجی در حال تمرین رقص بوده‌اند. **بیوهٔ شادمان** با یك رژه با شکوه نظامی می‌آغازد که همراه با آن موریس شوالیه تصنیف «دخترها، دخترها، دخترها» را می‌خواند. ناگهان دو گاو عصبانی از دو سوی میدان رژه ظاهر می‌شوند و رژه سربازان و نوازندگان موسیقی را به هم می‌ریزند.

به همین ترتیب انتخاب زاویه دوربین، تدوین، نورپردازی و صدا هم می‌تواند در خلق حال و هوای کمیك مؤثر افتد. نماها بسته‌اند یا باز؟ فیلمبرداری از زاویهٔ باز یا بسته صورت می‌گیرد یا دوربین همتراز چشم انسان است؟ نور درخشان و هماهنگ است یا موضعی است و حال و هوای افسرده‌ای دارد؟ نحوهٔ تدوین چطور؟ نادیدنی است یا مزاحم؟ تند است یا در اثر استفاده از همگدازی (دیزالو) کند شده؟ حاشیهٔ صدا پرزرق و برق، تند یا خاموش است؟ هیچ فرمول خاصی وجود ندارد که با استفاده از کدامیك از تمهیدهای فوق یا مجموعه‌ای از آنها می‌توان حال و هوای کمیك خلق کرد یا نکرد، اما مسلماً با ترکیبی از نورپردازی، زاویه دوربین، طراحی صحنه، ضرباهنگ تدوین، موسیقی متن و غیره می‌توان برواکنش تماشاگر تأثیری قطعی برجا نهاد.

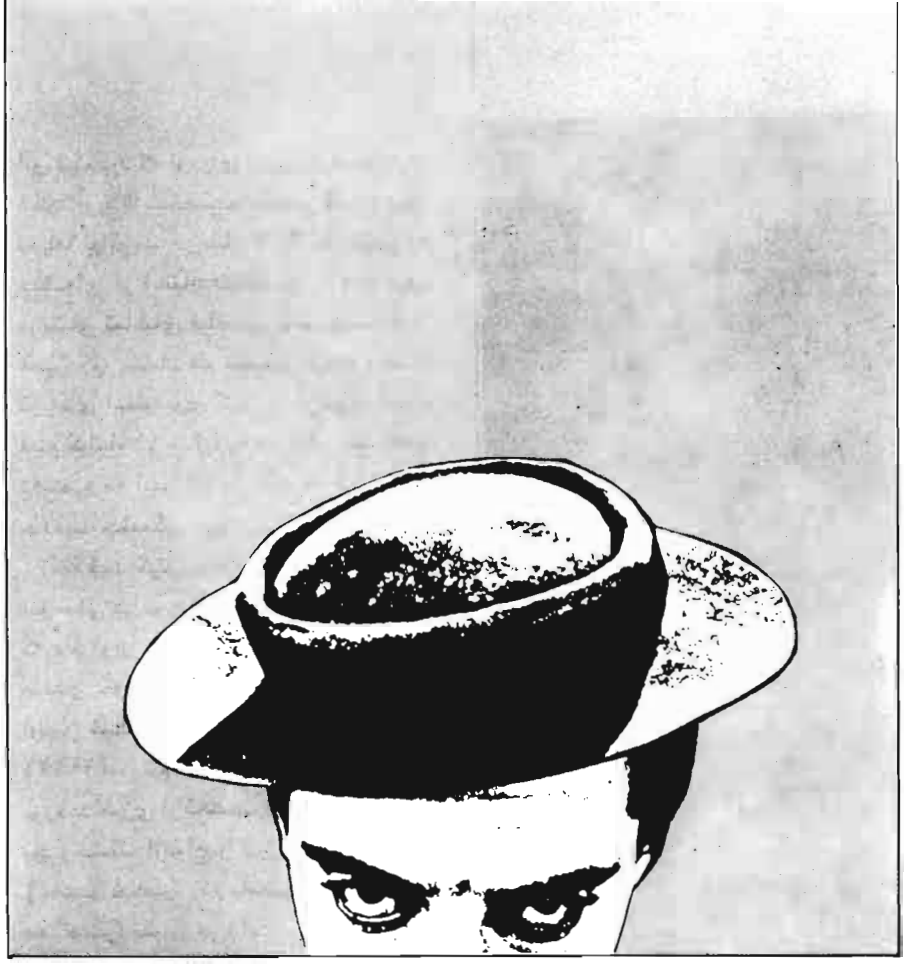
شیوهٔ هدایت ماجرا، فیلمبرداری از تصاویر، انتخاب زاویهٔ دوربین، تدوین و صدا در سینما اهمیتی بسیار بیشتر از آن چیزی دارد که ارسطو برای «ملودی» و «رخدادهای تماشایی» در درام قایل است. در حالی که ارسطو برای این دو عامل اهمیت چندانی در نظر نمی‌گیرد. اما معادلهای سینمایی آنها واجد ارزش بسیاری‌اند. نحوهٔ ارائه تصویر و صدا در واقع «زبان» فیلم هستند و فیلم از طریق آنها حرف می‌زند. معمولاً نظریه پردازان و منتقدان سینما برای تکنیك در سینما اهمیتی همتراز مباحث تئوریك قایل نیستند و متوجه نمی‌شوند که تکنیك سینما هم خود نوعی زبان خاص سینمایی است. در حال تصویر پردازی در عرصهٔ ادبیات از طریق کلمه انجام می‌گیرد. همین کار در سینما به مدد تصویر انجام می‌شود.

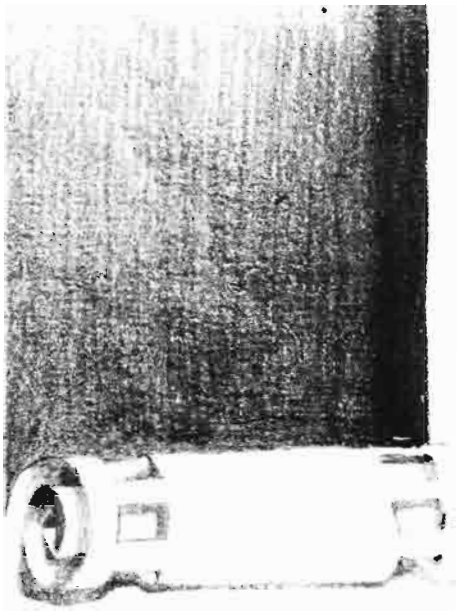
پس به این ترتیب هرفیلم کمدی یا فیلمی است با طرح قصه و حال و هوای کمیك، یا آنکه فیلمی است که الزاماً طرح قصهٔ کمیك ندارد، اما حال و هوای کمیك آن چنان زیاد است که به فیلم حال و هوایی کمیك ببخشد. برای مثال، علت آنکه **بیوهٔ شادمان** فن

اشتروهایم اثری ملودرام و **بیوهٔ شادمان** لوبیچ اثری کمدی است، این است که لوبیچ با هروسیلهٔ ممکن حال و هوایی کمیك خلق کرده است. موضوع فیلم فن‌اشتروهایم تلخ و سیاه است (سرشار از دوئل، مرگ و تجاوز)، شخصیتهای فیلم او عموماً آدمهای فاسد و تبهکاری‌اند و استفاده‌اش از تمهیدات سینمایی ـ زاویهٔ دوربین، ضرباهنگ تدوین، نورپردازی و غیره ـ کند و افسرده است. لوبیچ عصارهٔ همان قصه را با شخصیتهایی به همان نام به کار می‌گیرد و از خلال کاربرد موسیقی، تصنیفها، شخصیتهای فرعی کمیك، کارسینمایی هوشمندانه و بازی خودآگاهانه با دوربین و صدا اثری کمدی می‌آفریند.

تضادی آشکار کننده‌تر (و پیچیده‌تر) را باید در فیلمی کمدی چون **ژنرال** و فیلمی غیرکمدی چون **سی و نه پله** جست و جو کرد. هردو فیلم طرح قصهٔ تقریباً یکسانی به کار می‌گیرند (وجود موانع دشوار و خطرناك در سر راه قهرمان)، انگیزه‌ها هم یکسان است (هردو قهرمان برای بقا باید برموانع سرراهٔ غلبه کنند) و نتیجه گیریها هم یکسان (هردو مرد پیروز می‌شوند و دختر دلربا را تصاحب می‌کنند). ماجرای هردو فیلم در طول سفر رخ می‌دهد. هردو سرشار از حادثه و طنز هستند.

اما **سی و نه پله** یك ماجرای پرحادثهٔ قهرمانانه است که شخصیتی غیرکمیك قهرمان آن است، ولی **ژنرال** یك اثر پرحادثهٔ قهرمانانه است که شخصیتی کمیك به انجام می‌رساند. در **ژنرال** حال و هوایی کمیك در همان شروع فیلم خلق می‌شود و در سراسر فیلم هم ادامه می‌یابد و پیش از آنکه ماجراهای پرحادثهٔ او شروع شود، شخصیت باستر کیتن با یك رشته شوخی و طنز ما را از حال و هوای فیلم آگاه می‌کند و این شوخیها حتی در خطرناك‌ترین لحظات فیلم هم ادامه دارند. **سی و نه پله** هم گرچه لحظات کمیك زیبایی دارد ـ زن و مرد دشمن همدیگر روی تختخوابی دونفره به هم بسته شده‌اند و نظایر آن ـ اما این لحظات حال و هوایی کمیك خلق نمی‌کنند و قرار هم نبوده که چنین کنند. □





● دیوید کوک

سینمای باستر کیتن

غیرممکن، غیرممکن است

باستر کیتن (۱۸۹۵-۱۹۶۶) همتای چارلز چاپلین در کنار خانواده‌اش در محیط نمایشهای مفرح عامیانه (نمایشهای وودویلی) بزرگ شد. او از سه سالگی روی صحنه نمایش ظاهر می‌شد و با پدر و مادرش به هنرنمایی می‌پرداخت و از جوانی مشکلات پیچیدهٔ میزانسن نمایشهای والدین خود را برایشان حل و فصل می‌کرد و مهارتهای بعدی او را در کارکردانی سینما، احتمالاً باید در همین تجربه‌ها جست و جو کرد.

گرچه اشتهار کیتن در دههٔ ۱۹۲۰ تحت‌الشعاع محبوبیت چاپلین قرار داشت، اما امروزه تردیدی وجود ندارد که کیتن از نظر بازیگری همتراز چاپلین است و از نظر کارکردانی، در مقامی به مراتب بالاتر از او جای می‌گیرد. به سال ۱۹۱۷ که برنامه‌های نمایشی خانوادهٔ کیتن از رونق افتاد، او خود ستاره‌ای سرشناس شده بود. به او پیشنهاد کردند که در ازای دریافت مبلغ قابل توجهی، در یک گروه سیار نمایشی مشارکت پیدا کند. اما کیتن تصمیم گرفت وارد عالم سینما شود و کار خود را با بازی در گروه فیلمسازی وابسته به استودیو کامیک راسکو «فتی» آرباکل آغاز کرد. او در اینجا چهارده فیلم کوتاه دو حلقه‌ای- از **قصاب** در سال ۱۹۱۷ تا **تعمیرکاه** در سال ۱۹۱۹- با آربـاکل ساخت و طی این مدت، کیفیت و پیچیدگی محصولات استودیوی آربـاکل، چه از نظر فرم و چه از نظر مضمون، به میزان محسوسی روبه تکامل می‌رفت.

به سال ۱۹۱۹، جوزف شنک، کمپانی «باستر کیتن پروداکشنز» را تشکیل داد تا با شرکت کیتن به ساختن فیلمهای دو حلقه‌ای مبادرت ورزد. شنک بودجهٔ فیلمها را تأمین می‌کرد و در نوشتن و کارکردانی، به کیتن آزادی عمل کامل داده بود. بیست فیلم کوتاهی که کیتن در فاصله سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۲۳ ساخت، در کنار فیلمهای چاپلین برای کمپانی میوچوال، نقطهٔ اوج ژانر کمدی «اسلپ استیک» آمریکایی به حساب می‌آید. بهترین فیلمهای کیتن در این دوره عبارتند از: **یک هفته** (۱۹۲۰)، **بز** (۱۹۲۱)، **تماشاخانه** (۱۹۲۱)، **کشتی تفریحی** (۱۹۲۱)، **پاسبانها** (۱۹۲۲) و **دیوانهٔ بالن** (۱۹۲۳)، که پیچیدگی ساختاری و ظرافت تصویری آنها سبب می‌شود که در میان فیلمهای کوتاه «اسلپ استیک» بی‌همتا باشند.

کیتن همواره تأکید می‌کرد که کمدی باید بامزه ولی عاری از جلافت و بیمزگی باشد، و به همین دلیل زحمت زیادی متحمل می‌شد تا فیلمهایش هم از نظر نمایشی و هم از نظر خنده‌آور بودن، معتبر و جذاب باشد. شکوه فیلمهای کیتن عمدتاً از تعلق خاطر عمیق او به منطق نمایشی قصه‌های روایی و کاربرد شوخیها در الگویی هندسی سرچشمه می‌گیرد که در ضمن به یک شخصیت پردازی دقیق حساب شده هم متکی است. اولین فیلم بلند کیتن: **در هفت حلقهٔ کودن** (۱۹۲۱) نام داشت که هربرت بلاش برای کمپانی مترو ساخت. این فیلم در قدرت گیری کیتن بسیار مؤثر واقع شد، چون در

این فیلم بود که او برای اولین بار فرصتی به دست آورد تا شخصیت نمایشی پایداری در سینما بیافریند. در سال ۱۹۲۳ فیلمهای دو حلقه‌ای از اعتبار افتاده بود و همهٔ مردم مشتاق تماشای فیلمهای بلند بودند، و از همین رو، شنك هم تصمیم گرفت برنامهٔ تولیدی استودیوی کیتن را از تولید هشت فیلم کوتاه در سال، به دو فیلم بلند تغییر دهد و به این ترتیب بود که کیتن دورهٔ خلاقیت چشمگیر خود را آغاز کرد.

خلاقیت کیتن چنان نیرومند بود که این امر حتی در مورد آن دسته از فیلمهایی هم که نام او را به عنوان کارگردان در عنوان بندی خود نداشتند، مصداق می‌یافت. اولین فیلم بلند مستقل او **سه‌عصر** (۱۹۲۳)، نام داشت که هجویه پوزخندآمیزی از **تعصب** دیوید وارك گریفیت بود و مسئله ازدواج را در سه عصر مختلف (عصر حجر، روم باستان و آمریکای معاصر) نشان می‌داد. با آنکه میزانسن **سه‌عصر** در حد ظرافتهای فیلمهای بعدی او نیست و شیوهٔ روایی آن نیز از شگردهای پیچیدهٔ آثار بعدی کیتن عاری است، اما این فیلم یك اثر کمدی موفق محسوب می‌شود.

دومین فیلم بلند مستقل کیتن **میهمان نوازی ما** (۱۹۲۳) نشانگر پیشرفت خیره‌کننده‌ای نسبت به **سه‌عصر** است، و یکی از بهترین فیلمهای کیتن به حساب می‌آید. این فیلم قصه درگیری جوانی را در خصومت دیرینهٔ دو خانواده در جنوب آمریکا، در دورانی که راه آهن تازه به آنجا رسیده بود، بازگو می‌کند. **میهمان نوازی ما** یك نمونهٔ نسبتاً کامل از توانایی کیتن برای خلق موقعیتهای جدی روایی است که شوخی به طور طبیعی از بطن آنها برمی‌خیزد. در ضمن، این فیلمی است با زیبایی تصویری خیره کننده که در آن کاربرد ماهرانه‌ای از نمای طولانی، یا نمای سکانسی (پلان سکانس)، در ترکیب همه جانبه باکنش دراماتیك در پیشزمینه، میانزمینه و پسزمینهٔ قاب، به نمایش در می‌آید. تدوین کیتن چون همیشه، روان و به دقت زمانبندی شده است، اما او برخلاف پیروان گریفیت (هنری کینگ، کینگ ویدور، فرانك بورزیج) از جلوهٔ مونتاژ به خاطر نفس استفاده از آن سود نمی‌جوید. فیلمبرداری

در محل و به دور از دکورهای استودیویی و توجه بسیار زیاد به جزئیات طراحی لباسهای آن دوره و طراحی صحنه، به **میهمان نوازی ما** حال رآلیستی می‌بخشد، که هم در جلب توجه تماشاگر به قصه سودمند است و هم اعتبار خاص به فیلم می‌دهد.

شرلوك جونیر (۱۹۲۴) شاید عجیب و غریب‌ترین فیلم بلند داستانی اوست. کیتن در این فیلم نقش یك متصدی دستگاه نمایش فیلم (پروژکتور) را بازی می‌کند که در سینمای محل مشغول به کار است و از سوی پدر نامزدش به دزدی متهم می‌شود. چندی بعد هنگام کار در سینما خوابش می‌برد و در خواب، سوار برسیلاب نور دستگاه نمایش، خود را به پردهٔ سینما می‌رساند و وارد ماجرای آن می‌شود. اما مرد بد ماجرای عشقی‌ای که روی پرده می‌گذرد، با یك مشت کیتن را از صحنه و پرده به بیرون پرت می‌کند و وقتی کیتن لجوجانه دوباره به فیلم باز می‌گردد، صحنه با یك قطع عوض می‌شود و ناگهان او را می‌بینیم که جلوی دری ایستاده است. وقتی دست دراز می‌کند که در را بگشاید، صحنه دوباره عوض می‌شود و این بار او خود را در باغی می‌یابد. وقتی قصد می‌کند در گوشه‌ای روی نیمکتی بنشیند، باز هم صحنه تغییر می‌کند و کیتن را می‌بینیم که وسط خیابان شلوغ و پراز ماشین گیر افتاده است. این رخداد چند دقیقه با نماهای مختلف و صحنه‌های مختلف ادامه می‌یابد تا اینکه کیتن در رؤیای دیگری خود را «شرلوك جونیر» کارآگاه معروف می‌پندارد و موفق می‌شود خود را از تمام اتهامات مبرا کند و سرانجام با صدای نامزدش از خواب برمی‌خیزد. فیلم آکنده از شوخیهای نفس گیر و سرشار از خطر است. او در میان آوانگاردها، دادائیستها، سوررآلیستها و هواداران تئاتر پوچی در اروپا محبوبیت بسیار داشت و از هرسو تمجید می‌شد. پی‌یر آندلو، فدریکو گارسیالورکا و سمیوئل بکت با آثار او آشنایی داشتند و حتی بکت فیلمنامه‌ای برای او نوشت.

فیلم بعدی کیتن تحت عنوان **کشتی نوی‌گیتر** (۱۹۲۴) اثر هنرمندانهٔ دیگری در روایت کمدی بود. در این فیلم کیتن نقش میلیونر تن‌پرور و تنبلی را بازی می‌کند که با نامزد حواس‌پرتش در یك کشتی روی آب تنها می‌مانند. خود کیتن در گفت و گویی آنها را «پولدارهای بسیار زیبا و لوس، تنبل‌ترین آدمهای دنیا» نامیده است.

کیتن برخلاف چاپلین به طور مکرر در قالب یك شخصیت ظاهر نمی‌شود، اما موقعیتهای روایی‌ای که برای شخصیتهایش پیش می‌آید، تا حد زیادی شبیه یکدیگر است: قهرمان ساده‌دل و آسیب پذیر، اما خوش قلب، با مشکلی بزرگ و ظاهراً غیرقابل حل مواجه می‌شود و معمولاً در این گیرودار بیشتر درگیر اشیا و ماشینهاست تا آدمها. جالب اینجاست که کیتن هرگز حتی برای یك مرتبه هم که شده، یك فرمول روایی را دوبار تکرار نکرد.

هفت شانس (۱۹۲۵) قصهٔ مردجوانی را بازگو می‌کند که اگر بتواند ظرف بیست و چهار ساعت ازدواج کند، وارث ثروت زیادی می‌شود. خبر در سطح شهر پراکنده می‌شود و ناگهان کیتن متوجه می‌شود که باید از دست دهها هزار زن جوانی که او را تعقیب می‌کنند تا به ازدواج او در آیند، به تپه و ماهورهای کالیفرنیای جنوبی فرار کند. دو فیلم بعدی کیتن تا حدی از نظر شوخی

کمبود داشتند و این شاید ناشی از آن بود که او تیم همکاران فیلمنامه نویس خود را که از زمان تولید فیلمهای کوتاه باهم کار می‌کردند، یعنی کلاید بروکمن، جین‌هی‌وز و جوزف میچل را از دست داده بود. **برو به غرب** (۱۹۲۵) هزلی است برژانر محبوب وسترن که یکدستی خود را به خاطر توجه به احساساتیگرایی که از ویژگیهای شاخص او نیست از دست می‌دهد. **بتلینک باتلر** (۱۹۲۶) هم قصهٔ جوان لوس پولداری است که برای جلب علاقهٔ دختر محبوبش وانمود می‌کند که یک قهرمان سرشناس مشت زنی است. این فیلم با یک سکانس مبارزه خونین مشت‌زنی پایان می‌پذیرد و به ما یاد آور می‌شود که کمدی کیتن هم، همتای کمدی چاپلین، گاه می‌تواند عمیقاً تلخ، مالیخولیایی و به نحو غیرمنتظره‌ای ناخوشایند باشد.

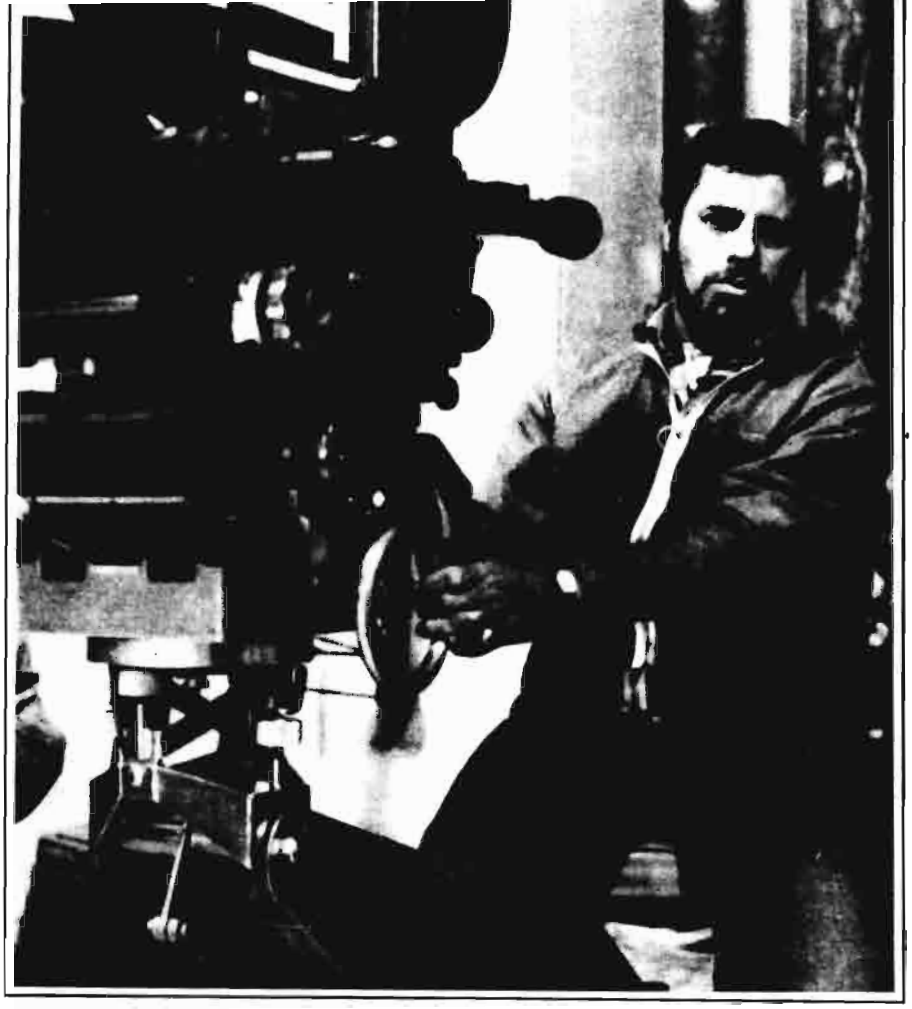
کیتن در سال ۱۹۲۷ و با ساختن **ژنرال** به اوج هنر کارگردانی خود دست یافت. بسیاری از منتقدان سینما، این فیلم را شاهکار کیتن قلمداد می‌کنند و والترکر این فیلم را در کنار **هجوم به سرزمین زرخیز** (۱۹۲۵) چاپلین، دو حماسهٔ عظیم کمدی تاریخ سینما می‌خواند. **ژنرال** از نظر زیبایی تصویری حتی از حد **میهمان نوازی ما** هم در می‌گذرد. فیلمبرداری **ژنرال** در مکانهای واقعی در جنگلهای اورگان انجام گرفت و صحنه‌های نبرد آن، همتای صحنه‌های نبرد **تولد یک ملت** گریفیت، به نحو خاصی نورپردازی و ترکیب بندی شد تا با عکسهایی که از رخدادهای جنگ داخلی آمریکا در دست است مشابه باشد. اما کیتن با تکیه براصالت تردید ناپذیر صحنه‌پردازی و طراحی لباس موفق می‌شود بازسازی معتبرتری از این رویداد، نسبت به فیلم گریفیت یا حتی **نشان سرخ دلیری** (۱۹۵۱) ساختهٔ جان هیوستن، که بیست و پنجسال پس از فیلم کیتن ساخته شد، ارائه دهد. از نظر قالب کمدی هم، زمانبندی و ساختار **ژنرال** بی‌همتا مانده است و از این لحاظ هیچ فیلمی به پای آن نمی‌رسد. رودی بلش زندگینامه‌نویس کیتن در کتاب خود نوشته است: «او می‌توانست به آسانی نفس کشیدن، معجزه خلق کند».

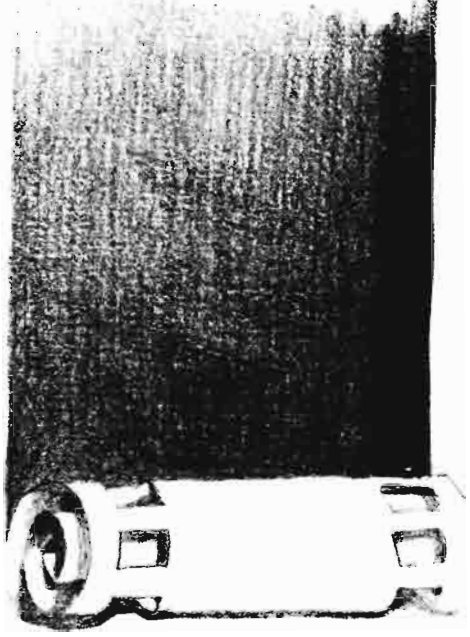
کیتن پیش از آنکه استودیوی او زیرنظر

مجموعه عظیم متروکلدوین مه‌یر درآید، فقط دو فیلم بلند مستقل دیگر ساخت: **دانشکده** و **استیم بوت بیل جونیر** که این یکی را باید در زمرهٔ بهترین فیلمهای او به حساب آورد. طرح قصه آن یک طرح کلاسیک کیتنی است: جوانی دست و پاچلفتی بعد از اتمام تحصیلات دانشگاهی به نزد پدر سخت کوش خود که مالک یک کشتی رودخانه پیماست باز می‌گردد و به دختر رقیب پولدار پدر عاشق می‌شود و همین امر دردسرهای زیادی برای هردو خانواده به بار می‌آورد. فیلم با یک سکانس گردباد خاتمه می‌یابد که کیتن به نحو درخشانی از عهده ساختن آن با کمک ماشینهای توفان ساز برمی‌آید. این فیلم از نظر تکنیکی بی‌عیب و نقص‌ترین فیلم کیتن است و تدوین سکانس گردباد آن را باید در زمره بهترین تدوینهای سینما به حساب آورد.

فیلم بعدی کیتن **فیلمبردار** (۱۹۲۸) نام داشت که آخرین فیلم بزرگ کیتن بود و کیتن آن را با همکاری ادوارد سجویک ساخت. آخرین فیلم بلند صامت کیتن **ازدواج از سرلج** (۱۹۲۹) نام دارد که گرچه در زمانی اکران شد که تب‌تولید فیلمهای ناطق همه را فراگرفته بود، ولی از نظر فروش بسیار موفق از کار درآمد. در این هیچ تردیدی نیست که کیتن با آن استعداد و مهارت خیره‌کننده‌اش می‌توانست خود را با کار در سینمای ناطق وفق دهد و حتی فیلمهای بسیار خوبی هم بسازد، اما به سال ۱۹۳۳ و بعد از بازی در هفت فیلم بلند صامت جدی برای متروگلدوین مه‌یر، از این کمپانی اخراج شد و همزمان با آن در عرصهٔ زندگی خصوصی هم مشکلاتی برای او بروز کرد و او گرچه در تعداد زیادی فیلم ناطق نقشهای کوچکی به عهده گرفت، اما عملاً حیات حرفه‌ای فیلمسازی او به سال ۱۹۲۹ به سر آمد.

امروزه هیچ تردیدی وجود ندارد که از دو کمدین بزرگ سینمای صامت، یعنی چاپلین و کیتن، کیتن فیلمسازی برتر است. او همتای چاپلین درک استادانه و ظریفی از زمانبندی داشت، ولی در کنار آن از حس قدرتمندتری در عرصهٔ ساختار روایی و میزانسن هم بهره‌مند بود. فیلمهای کیتن معمولاً از نظر تصویری بسیار زیبایند، حال آنکه فیلمهای چاپلین چنین خصلتی ندارند و برای قانع شدن فقط کافی است که شاهکار حماسی چاپلین یعنی **هجوم به سرزمین زرخیز** (۱۹۲۵) را فقط از نظر زیبایی تصویری با هریک از فیلمهای کیتن بعد از **سه‌عصر** مقایسه کنیم. از سوی دیگر، نبوغ تکنیکی کیتن برای خلاقیت و ارائه شوخیهای گرم و ماهرانه، و شهامت بی‌باکانه‌ای که در اجرای آنها از خود نشان می‌داد خارق‌العاده بود (کیتن هرگز، جز در یک پرش با نیزه در **دانشکده**، که از وجود قهرمان المپیک در این رشته سود جست، از بدل استفاده نکرد). اما کیتن همتای چاپلین، بازیگری بسیار قابل و به یادماندنی بود. «صورت سنگی» او جداً می‌توانست گستره وسیعی از احساسات را به نمایش بگذارد و کمتر چیزی بود که او قادر نباشد، با فیزیک بدنش آن را عرضه کند. کیتن باز هم همانند چاپلین، می‌دانست که مرز بین کمدی و تراژدی به نازکی یک تار موست، اما احساساتیگرایی در آثار او، برخلاف آثار چاپلین، نقش چندانی برعهده ندارد. برای هردوی این هنرمندان، کمدی آمیزه‌ای غریب از منطق و تخیل بود که در آن غیر ممکن واقعی به نظر می‌رسید. اما ظاهراً فقط کیتن بود که درک کرده بود تخیل و سوررآل خود جزئی از فرآیند سینما هستند. □





گفت‌وگو باجری‌لوئیز

خنداندن مردم کاری جدی است

در دائرة المعارف کلمبیا ذیل نام جری لوئیز مطلبی در یازده سطر دربارهٔ او نوشته شده، و درست در همان صفحه، دو برابر آن به کلودلوی ـ استروس اندیشمند نامدار فرانسوی اختصاص یافته است. در دائرةالمعارفها اندیشمندان مقاماتی عالی دارند ـ و کمدینها ندارند. در این کتاب حتی اسمی هم از برخی کمدینهای فعال آمریکایی برده نشده است و حتی مدخل وودی‌آلن را هم نمی‌بینیم. اما حضور لوئیز چشمگیر است. او از نوع کمدینهایی است که احتمالاً لویی استروس چیزهایی درباره‌اش شنیده. این را از آن سبب نمی‌گویم که لوئیز در اروپا اشتهار بسیار زیادی دارد، بلکه نوع کمدی اوست که طبقات و سطوح مختلف دانش فرهنگی را در می‌نوردد.

کمدی لوئیز کمدی فیزیکی است، همان نوعی که عصر طلایی آن را باید در سینمای صامت جست. سنت این کمدی چنان غنی است که مقالات درخشانی به کشف نکات اصلی آن در نزد بهترین مجریان آن اختصاص یافته. این همه توجه نسبت به آثاری که لوئیز خلق کرده، در وهلهٔ اول تکاندهنده به نظر می‌آید. حتی خود او هم از نقدهای تحلیلی منتقدان، به ویژه اروپایی، متحیر است. او اصلاً انتظارش را نداشت که منتقدان فرانسوی او را نابغه و پدیده بخوانند.

جری لوئیز در یك خانواده هنرمند متولد شد، والدین او در نمایشهای وودویلی حضور داشتند. او از پنج سالگی وارد حرفهٔ نمایش شد و همچون وودی‌آلن در دوران جوانی صبحها به مدرسه می‌رفت و شبها برای کمدینهای سرشناس، شوخی می‌نوشت. وودی‌آلن خیلی زود مشهور شد و عموماً تنها کار می‌کرد. روند موفقیت لوئیز کندتر بود، تا اینکه او با دین مارتین آشنا شد. ملاقات آن دو به تشکیل یك تیم دو نفری انجامید: جری لوئیز پسرك نابلد و دین مارتین مرد خوش‌تیپ محبوب دخترها بود. این تیم خیلی زود به موفقیت رسید، لوئیز هنوز بیست سال نداشت و مارتین هم بیست و چند ساله بود.

فیلمهای لوئیز و مارتین که عمدتاً در دههٔ ۱۹۵۰ ساخته شدند، فیلمهای شاد و بسیار پرطرفداری بودند (و در ضمن خیلی سریع ساخته می‌شدند ـ هشت فیلم آنها ظرف سه سال ساخته شد). این دو بازیگر چنان به هم وابسته بودند که وقتی به سال ۱۹۵۶ و پس از شانزده فیلم از هم جدا شدند. همه تعجب کردند و می‌خواستند بدانند که کدامشان زودتر از یاد می‌رود. اما هیچکدام از یاد نرفتند و در این وسط، لوئیز به فیلمسازی رو آورد و در سال ۱۹۶۰ **پادوی هتل** را ساخت. دیگر فیلمهای او که نوشتن فیلمنامه، تهیه‌کنندگی، بازیگری و کارگردانی آنها را هم برعهده داشت عبارتند از **مرد محبوب زنها، پروفسور کم‌حافظه، پتسی، دهان‌گشادو راه جبهه از کدام طرف است؟** که در سال ۱۹۷۰ اکران شد. همین فیلمهاست که توجه عمیق منتقدان را به سوی او جلب کرده و غیبت او در این سالها، مایه حیرت همان منتقدان شده است.

جری لونیز دراین گفت‌وگو دیدگاهش دربارهٔ آثاری که ساخته، نظر منتقدان و تحولات سینمای کمدی را مطرح می‌کند. لونیز همتای غالب کمدینها، هنگام بحث دربارهٔ سینمای کمدی بسیار جدی است و می‌داند که خنداندن مردم ـ چه اندیشمند باشند یا نه ـ چه کار سختی است.

● آخرین فیلمی که ساختید راه جبهه از کدام طرف است؟ نام داشت. فروش فیلم چطور بود؟

پخش فیلم را کمپانی وارنر به عهده داشت، اما فیلم را خیلی زود از اکران پایین کشیدند و فیلمی به نام **وودستاك** را اکران کردند. حتی فرزندانم فرصت نکردند آن را در سینما ببینند. من ۲/۸ میلیون دلار روی این فیلم سرمایه گذاشته بردم و اصلاً پولی درنیامد. اما فیلم فقط در اکران اول برلن شصت و هشت هفته روی پرده بود و من فقط از فروش فیلم در آن شهر خرج فیلم را درآوردم. با وجود اینکه این فیلم یك فیلم ضد آلمانی بود و اساساً فیلم خوبی هم نبود، خیلی از این اتفاق حیرت کردم. من فیلمنامه را خراب کرده بودم و در نتیجه کار نسبت به آن چیزی که می‌توانست باشد، خیلی افت کرد.

● چند وقت است که این اقبال در کشورهای خارج از آمریکا به شما رو کرده؟

هفت، هشت سالی می‌شود. آنقدر نامه و تلفن از اروپا دارم که سه منشی برای پاسخگویی اختصاص داده‌ام. همان‌طور که می‌دانید برخی از منتقدان اروپایی ـ به ویژه منتقدان فرانسوی، بلژیکی، اسپانیایی، ایتالیایی و آلمانی ـ به نکته‌هایی در فیلمهایم اشاره می‌کنند که گهگاه خودم متوجه آنها نبوده‌ام. حالا پس از خواندن آن نقدها از خودم می‌پرسم که واقعاً من نسبت به وجود یك زن چاق در ناخودآگاهم حساسیت دارم؟ آیا او مادر من بود؟ درحالی که همیشه فکر می‌کرده‌ام، کارم نوشتن شوخیهای بدنی جذاب است.

● دربارهٔ منتقدان وطنی چه نظری دارید؟

خیلی از آنها خوشم نمی‌آید، احساسم این است که آدمهای پولکی و هرزه‌ای‌اند، همین.

● ولی همه چنین نیستند، موارد استثنایی هم داریم.

تعداد منتقدان آمریکایی که احترام خاصی برایشان قائلم شش یا هشت نفر بیشتر نیست. از این عده چهار نفرشان نقدهای مخالف بر فیلمهای من می‌نویسند، ولی نقدهایشان به قدری خواندنی است که من برای آنها نامه نوشتم و از بابت مطالبی که نوشته بودند سپاسگزاری کردم. اما این را هم بگویم که از بیسوادی منتقدان حیرت می‌کنم. آنها مرا به یاد کسانی می‌اندازند که در حومهٔ داخانو زندگی می‌کردند و نمی‌دانستند که در آن کوره‌ها دارند آدمها را می‌سوزانند. من بیشترین تلاشم را به خرج می‌دهم، ولی مگر آنها می‌فهمند؟ نه، نمی‌فهمند، برایشان مهم نیست. من حاضرم به هر منتقدی که شما بگویید مراجعه کنیم و از آنها درباره امولسیونهای روی فیلم خام سؤال کنیم و ببینیم چند نفرشان اصلاً می‌دانند که امولسیون چیست و شرط می‌بندم که هیچکدامشان نمی‌دانند.

شما خودتان منتقدید و می‌فهمید من چه می‌گویم. بسیاری از منتقدان به قیمت لت‌وپار کردن چند فیلمساز در نقدهایشان به موقعیتی که دارند دست یافته‌اند. به عقیدهٔ من هرکسی که فیلم می‌سازد شایستهٔ حداقل احترامی هست. ولی شك ندارم که بسیاری از این منتقدان دربارهٔ فیلمهایی نقد می‌نویسند که حتی آنها را ندیده‌اند ـ به همین خاطر است که آنها را هرزه خطاب می‌کنم. اگر کمپانیهای فیلمسازی دست از تولید فیلم بکشند و چیز دیگری بیرون بدهند، این منتقدان بیچاره می‌شوند. تازه من که این حرفها را می‌زنم معمولاً با نقدهای مثبت منتقدان روبرو بوده‌ام و وای به حال آنها که موردپسند واقع نمی‌شوند.

● شما هم بازیکرید و هم فیلمساز. کدام را ترجیح می‌دهید؟

بیشترین لذت موقعی به من دست می‌دهد که تنها در اتاق تدوین و پشت میز مونتاژ نشسته‌ام. دراین لحظات ساعت را فراموش می‌کنم، یادم می‌رود که شصت و پنج ساعت است از خانواده‌ام بیخبرم. هیچ حالی شبیه به این نیست. وقتی پشت میز مونتاژ می‌نشینی، احساس می‌کنی با بیشمار آدم طرفی. از سوی دیگر آدمهای پشت دوربین را هم بینهایت دوست دارم، آنها مشغول خلق چیزهایی‌اند که جاودان می‌مانند.

● اگر قرار بود دوباره از اول شروع کنید، و از استعداد فیلمسازی خود هم خبر داشتید، آیا مسیر کاری فیلمسازان زیر را برمی‌گزیدید: ویلیام فریدکین، استیون اسپیلبرگ، پیتر بوکدانوویچ؟

نه، فکر نمی‌کنم. هروقت برای سخنرانی از من دعوت می‌کنند، خطاب به دانشجویان این را می‌گویم: «خودتان را در اتاق حبس نکنید. خودتان را به دام زد وبندهای هالیوودی نیندازید. خودتان را خیلی دست بالا نگیرید. اما کارتان را، هرچه که هست، سخت جدی بگیرید». فیلمساز باید به اینجا و آنجا سفر کند، تجربه بیندوزد و چیز یاد بگیرد. این کمك بزرگی برای فیلم بهتر ساختن است. نمی‌شود خود را در اتاق تدوین محبوس کرد، این کافی نیست. این نه نسبت به فیلم عادلانه است، نه نسبت به فیلمساز.

● در چه مرحله‌ای از مراحل حیات حرفه‌ای سینمایی خود به فیلمسازی علاقمند شدید؟

از همان روز اول علاقمند بودم. من در تابستان سال ۱۹۴۸ به کمپانی پارامونت رفتم. اولین چیزی که می‌خواستم یاد بگیرم صداگذاری بود. می‌خواستم صداگذاری را بفهمم. بعد نوبت دوربین و فیلمبرداری رسید. من با بهترین آموزگاران جهان، بهترین متخصصان فنی طرف بودم و ظاهراً هیچ چیز بیشتر از این به آنها نشاط نمی‌داد که بدانند من جداً مایلم کارشان را یاد بگیرم و عاشق نحوهٔ کارشان هستم. پشت دوربینها نسبت به جلوی دوربینها آدمهای بهتری‌اند.

● اولین فیلمتان پادوی هتل را چگونه ساختید؟

به طور کاملاً تصادفی در مقام کارگردان این فیلم قرار گرفتم. من یك فیلمنامه نوشته بودم و به فیلمسازی متخصص و خلاق نیاز داشتم. فیلمنامه در اصل حال و هوای پانتومیم داشت و شخصیتهای اصلی فیلم اصلاً حرف نمی‌زدند، من هم دوستی داشتم که فیلمساز بسیار خوبی بود ولی تا به حال

حتی یك فیلم داستانی هم نساخته بود و فقط فیلمهای صنعتی می‌ساخت. اما در آخرین لحظه اعلام انصراف کرد و گفت که وحشت دارد. من قبلاً در یکی دو فیلم با فرانك تاشلین همکاری کرده بودم و کارگردانی چند صحنه را به عهده داشتم، اما هرگز فکر نمی‌کردم که به تنهایی هم بتوانم از عهده انجام این کار برآیم.

ولی مجبور بودم کارم را انجام دهم. کمپانی پارامونت که همیشه شریك من بود، از این فکر که فیلم یك اثر پانتومیم باشد راضی نبود و در نتیجه سرمایه‌گذاری نکرد و تمام بودجهٔ فیلم را خودم تقبل کردم و فیلم را ساختم. سال ۱۹۶۰ بود.

● آیا در طول مدت همکاری با دین مارتین فیلمنامه هم می‌نوشتید؟

من در نوشتن چهار فیلمنامه دست داشتم ـ با فرانك تاشلین همکاری نزدیکی می‌کردم. ولی در دوره‌ای که رابطهٔ من و دین مارتین شکرآب شده بود، تاشلین ترجیح داد که کارها را به اسم خودش عرضه کند. درنتیجه تنها چاره‌ای که می‌ماند این بود که اسم مرا به عنوان همکار فیلمنامه‌نویس مطرح سازد. و این درحالی بود که بخش اعظم شوخیهای فیلمهای من و مارتین را خودم می‌نوشتم و اصلاً جدایی ما هم به همین سبب روی داد.

در آن روزها عنوان‌بندی و بودن نام من در آنها برایم اهمیتی نداشت. ما کار لذتبخشی می‌کردیم و همین کافی بود ولی حالا وضع فرق کرده، من عاقل‌تر و پیرتر شده‌ام و اگر در فیلمی کار کرده باشم، حاضرم سرم برود ولی نامم حتماً در عنوان‌بندی قید شود.

● مشکلاتی که در سر راه اولین فیلم خود داشتید چه بود؟ آیا کار را آسان گرفتید؟

نه، کار وحشتناکی بود. شب همان روز اول که به خانه بازگشتم همسرم از من پرسید که کار چطور بود. گفتم، «عزیزم، باورم نمی‌شود که آن گلری را که کرده‌ام کرده باشم، چون نمی‌دانستم این چیزهایی را که می‌دانم بلد هستم. فکر می‌کردم یك چیزهایی بلدم، ولی نمی‌دانستم که آنها را بلدم». آن روزها عجیب‌ترین روزهای زندگی من بودند. از این واقعیت وحشت داشتم که چیزهایی می‌دانستم که نمی‌دانستم می‌دانم و گاه نفس عمیقی می‌کشیدم و به خود می‌گفتم، «خدایا، چقدر چیزهایی هست که نمی‌دانم!» حالا هم همیشه همین را به خودم می‌گویم.

● می‌گویند که شما پروفسور کم حافظه را یکی از محبوب‌ترین فیلمهای خود می‌دانید. چرا؟

چون فیلم دربارهٔ آدمی است که در قطار با او آشنا شدم و هیچوقت به اندازهٔ سه روزی که با او در قطار گذراندم تفریح نکردم. نمی‌دانم الان او کجاست و چه می‌کند. حتی نمی‌دانم فیلم را دیده است یا نه. او می‌گفت که آدمهای اهل سینما، آدمهای جذابی‌اند. من هرگز شروع ملاقاتم با او را فراموش نمی‌کنم. او در کوپه‌ام را زد، من در باز کردم و او با صدای خاصی گفت: «من می‌دانم که این کوپهٔ من نیست، چون من در کوپهٔ «د» هستم و این هم «د» نیست و «آ» است. من شنیده‌ام آدمهای اهل نمایش و سینما، آدمهای جذابی‌اند و گویا شما هم یکی از آنها هستید، مگر نه!» من این چنین با او آشنا شدم. و همین امر سبب شد که بنشینم و فیلمنامه‌ای بنویسم. من چند بار فیلمنامه را بازنویسی کردم، ولی دست آخر همان نسخهٔ اول را مورد استفاده قرار دادم. نمی‌دانم چه به روز او آمد، یا اصلاً فیلم را دید یا نه. دلم برایش تنگ شده.

● اما پروفسور کم حافظه به هیچ‌وجه یك فیلم کمدی ناب نیست.

نه، اصلاً نیست. من قصهٔ سنگینی در ذهن داشتم. راستش عاشق قصه بودم و نمی‌خواستم این حس را از دست بدهم. من فیلمنامه را با دقت خاصی نوشتم و در طول کار همواره به خودم می‌گفتم، «اجازه نده که خنده‌آفرینی مانع از تکوین قصه شود». من دوست ندارم به چنین دامی بیفتم، اما احساس اجباری وادارم می‌کرد به قصه‌ام حس و حالی جدی بدهم. در دفعه‌های پنجم و ششم بازنویسی، قصهٔ جدی و تلخی از کار درآمد، به همین خاطر بود که همان نسخه اول را برگزیدم.

● البته کمدی نمی‌تواند نود دقیقه تمام دوام آورد. با مشاهده فیلمهای مل‌بروکس یا وودی‌آلن این احساس به آدم دست می‌دهد که فیلمهای کمدی باید چهل و پنج یا حداکثر پنجاه دقیقه باشد.

بله، حفظ کردن حس شوخی و کمدی کار سختی است. من انواع شکلهای سرگرمی را امتحان کرده‌ام و به این نتیجه رسیده‌ام که تماشاگر را نمی‌توان با شوخی بمباران کرد. گهگاه باید به او استراحت داد. اگر فکر می‌کنید که برادران مارکس می‌توانستند نود دقیقه تمام شوخی عرضه کنند، در اشتباهید، آنها شوخی زیادی مطرح می‌کردند، اما خیلی از شوخیها هم خنده‌دار نبود. چکیدهٔ فیلمهای بلند آنها هم از چهل دقیقه تجاوز نمی‌کند.

عصر جدید که به عقیدهٔ من عالی‌ترین فیلم کمدی تاریخ سینماست هم از این قاعده مستثنی نیست. البته چون چاپلین دستمایهٔ ظریفی در اختیار داشت می‌توانست شوخیهای زیادی ارائه کند، اما در آنجا هم مجموع شوخیها از چهل دقیقه تجاوز نمی‌کند.

● آیا به عقیدهٔ شما در ظرف سالهای اخیر، انتظار تماشاگران از سینمای کمدی تغییر نکرده است؟ آیا تماشاگران سخت‌گیرتر و پیچیده‌تر نشده‌اند؟

نه، به عقیدهٔ من مسئله پیچیدگی مطرح نیست. تماشاگران آمریکایی دلزده شده‌اند. آنها چنان در معرض برنامه‌های مختلف سینماها و شبکه‌های تلویزیونی قرار دارند که دیگر نمی‌دانند چه می‌خواهند و چه دوست دارند. اروپاییها در روز فقط سه ساعت تلویزیون تماشا می‌کنند و سینما رفتن برایشان حکم یك مراسم را دارد. درنتیجه دلزده نشده‌اند و هنوز از زندگی لذت می‌برند.

● شما در کتابتان که تحت عنوان *فیلمساز کامل* منتشر شده گفته‌اید که مردم کمدینها را جدی نمی‌گیرند و آنها را چون شهروندان دست دوم به حساب می‌آورند. آیا هنوزهم برسر حرف خود هستید؟

کم و بیش همینطور است. من خودم را کشتم تا بلکه بتوانم سردمداران مراسم اسکار را راضی کنم که تا دیر نشده و هنوز وقت است، جایزه‌ای افتخاری به استن لورل بدهند. من یك ساعت تمام برای آنها وراجی کردم و دست آخر هم نتوانستم آنها را قانع

کنم. درك شوخی کار هرکسی نیست و فهمیدن آن نیاز به زحمتی دارد که کمتر حاضرند به آن تن بدهند.

و یك نکته دیگر زمانی از همسرم پرسیدم. «نمی‌دانم چرا وقتی به میهمانی می‌روم دلشوره دارم؟ احساس می‌کنم آنجا زیادی هستم؟ خودم را در آنجا حقیر حس می‌کنم». و او گفت، «چون آدمهای زیادی از تو می‌ترسند». گفتم، «من احساس حقارت می‌کنم و آن وقت مردم از من می‌ترسند؟» گفت، «آنها ترس خود را با نادیده گرفتنت پنهان می‌دارند. آنها از این بیم دارند که تو توازن درونی ایشان را برهم می‌زنی، اصولی را که آنها بدان اعتقاد دارند خدشه‌دار می‌کنی و حقیقت را جلوی چشمانشان می‌آوری. تو صراحت لهجه داری و اگر از چیزی خوشت نیاید آن را بیان می‌داری و دست می‌اندازی. پس چرا از تو نترسند؟» و این حرف درستی است، ما کمدینها از آدمهای نسبتاً بهنجار، بهنجارتریم، چون درست همان کاری را می‌کنیم که غالب مردم می‌خواهند انجام دهند. ما آزادیم، قید و بند نداریم.

● در گذشته زوجهای کمدی خیلی مطرح بودند. اما امروزه چنین نیست. به عقیدهٔ شما دلیلش چیست؟

من فکر می‌کنم که علتش سرعت عمل باشد. ما در عصر سریعی زندگی می‌کنیم و این امر تاثیر خود را برکمدی هم برجا گذاشته است. وقت کم است و کمدین باید به سرعت شوخی خوبی عرضه کند و فرصتی برای پرسش و پاسخ و شوخیهای دو نفری نیست. علاوه برآن دیگر از نمایشهای وودویلی خبری نیست، معلوم نیست جوانهای علاقمند ما باید کجا کار را یاد بگیرند.

● در مورد کمدینهای معاصر چه نظری دارید؟

خب، وودی آلن کارهای درخشانی کرده است. من **آنی هال** او را هنوز ندیده‌ام، ولی دوستانم می‌گویند که فیلم درخشانی است. وودی از آن آدمهایی است که تماشاگر را با شوخیهای پی‌درپی هدف نمی‌گیرد، شوخی اگر می‌خواهد خوب جا بیفتد، باید زمینهٔ مناسبی داشته باشد و کمدین باید این زمینه و فضا را بسازد.

او از من خواست **پول را بردار و فرار کن** را کارگردانی کنم، من نپذیرفتم و متقابلاً به او گفتم، «ببین وودی، باید شش دانگ حواست به موضوع باشد» و چند توصیه دیگر هم به او کردم. او هم عالی کار کرد و این یکی از بهترین فیلمهای اوست. او جداً فیلمساز خوبی است و کم‌کم راه خود را پیدا کرده است.

● چرا در حالی که فیلمهای و.ك. فیلدز و می‌دست دائماً اکران می‌شود و مورد بحث قرار می‌گیرد، هیچ نشانی از فیلمهای قدیمی شما نیست؟

همه منتظرند من بمیرم و بعد آنها را اکران کنند.

● زمانی گفته‌اید که سه کمدین محبوب شما چارلی چاپلین، استن لورل و جکی کلیسن بوده‌اند. آیا آنها تاثیر خاصی بر سینمای شما گذاشته‌اند؟

تنها کسی که تحت تاثیرش بودم، استن لورل است. او دوست صمیمی من هم بود. در حضور چاپلین بسیار شرمنده و دستپاچه بودم. اما با استن چنین نبود. او یك معلم واقعی بود. من روز به روز شوخیهایی را که می‌نوشتم برایش می‌فرستادم و تا شب اگر تلفن نمی‌کرد، یعنی باید آنها را بازنویسی می‌کردم. اگر هم تلفن می‌کرد می‌گفت، «خوبه پسر، رویش کار کن. دوربین را هم جای درستی بگذار پسر» و غیره. من حتی طرحهایی از نحوهٔ کارم با آن صحنه، جای دوربین و غیره را برایش می‌فرستادم. البته گاه با نظراتش موافق نبودم و توصیه‌هایش را هم عمل نمی‌کردم، اما هیچوقت این را به خود او نگفتم.

گلیسن بدترین شوخی تعریف‌کن سینماست. او دوست ندارد تك‌گویی کند و این کار را هم خیلی بد انجام می‌دهد. اما قیافه‌اش را تغییر بده و او را از نظر زمانی محدود بکن، تا ببینی چه می‌کند.

● وقتی با تماشاگر حاضر در محل سر و کار دارید، می‌توانید روی واکنشهایشان کار کنید. وقتی فیلم می‌سازید چه جانشینی برای آن درنظر می‌گیرید.

آدمهای پشت دوربین و دست اندرکاران را. من با آدمهای زیادی کار می‌کنم. من خیلی راحت می‌توانم فیلمی را با بیست نفر آدم پشت صحنه بسازم، ولی در فیلمهایم معمولاً با ۱۱۰ یا ۱۱۵ نفر کار می‌کنم. به علاوه دربه‌روی همه باز است. درنتیجه همیشه تماشاگر دارم. من عموماً کارهایم را به دقت و به دفعات تمرین می‌کنم، اما شوخیهایی را هم برای روز فیلمبرداری نگه می‌دارم. به علاوه در اتاق تدوین هم خیلی کارها می‌شود کرد.

● شما چرا عموماً با دو دوربین کار می‌کنید؟

چون در این صورت کمتر امکان دارد چیزی از دست برود. برای کمدینی چون من تکرار دوباره حرکات سر و دست، به همان صورت سابق، کار آسانی نیست، استفاده از دو دوربین مجال کارفی البداهه می‌دهد.

● بارها با آدمهایی برخوردام که از شوخیهای فیلمهای شما لذت زیادی می‌برند، اما لحظه‌های احساساتی آنها ـصحنه‌هایی با بچه‌ها و بیدار کردن احساسی درون تماشاگرـ را دوست ندارند. چه پاسخی برای این عده دارید؟

به نظر من عیب کار از آنهاست. من همیشه با صمیم قلب و صداقت کامل چنین صحنه‌هایی را ساخته‌ام. آنها که قادر به درك این صحنه‌ها نیستند یك چیزیشان می‌شود. نظیر این صحنه‌ها در آثار برادران مارکس وجود ندارد و همه انتظار دارند که تمام کمدینها مثل آنها باشند. اگر آنچه را من به شما عرضه می‌کنم دوست ندارید، این شمایید که باید خودتان را تطبیق دهید، نه من. من قرار نیست مطابق میل شما رفتار کنم، من به بچه‌ها و مسائل ایشان علاقه دارم و این قضیه برای من جدی است.

● بعد از اینکه از دین مارتین جدا شدید چه تغییراتی در کار خود دادید؟

من از آینده بیمناك بودم. از اینکه مردم مرا نپذیرند واهمه داشتم. در آخرین سال همکاری مشترکمان تقریباً به این نتیجه رسیده بودم که من بدون او هیچ خواهم بود. و وقتی جدا شدیم با ترس و لرز به کار ادامه دادم. در آن لحظه با وجود آنکه با شدت تمام کار می‌کردم، ولی در وهلهٔ اول به پذیرفته شدن از سوی مردم می‌اندیشیدم تا به خود کار.

● از فیلمسازانی که فیلمهای اولتان را کارگردانی کردند ـکسانی چون نورمن

تاروگ، جورج مارشال، فرانک تاشلین- چه آموختید؟

من از آنها کار یاد گرفتم، هم یاد گرفتم چه بکنم، و هم یاد گرفتم چه نکنم. این چه نکنمها بسیار مهم‌تر از چه بکنمهاست، چون چه بکنمها را در اینجا و آنجا می‌شود یاد گرفت، ولی آموختن چه نکنمها سخت‌تر است.

یکی از کارهایی که نباید کرد این است که نباید به بازیگر دروغ گفت. بازیگر شاید آدم نابهنجاری باشد، اما ذکاوت‌خاصی‌دارد و بهتر است راستش را به او بگویید. به محض اینکه او شک کند که با او صادق هستید یا نه، از دستش داده‌اید. شک معمولاً به جانب منفی متمایل می‌شود.

● از کار کدام فیلمسازان بیشتر از بقیه خوشتان می‌آید؟

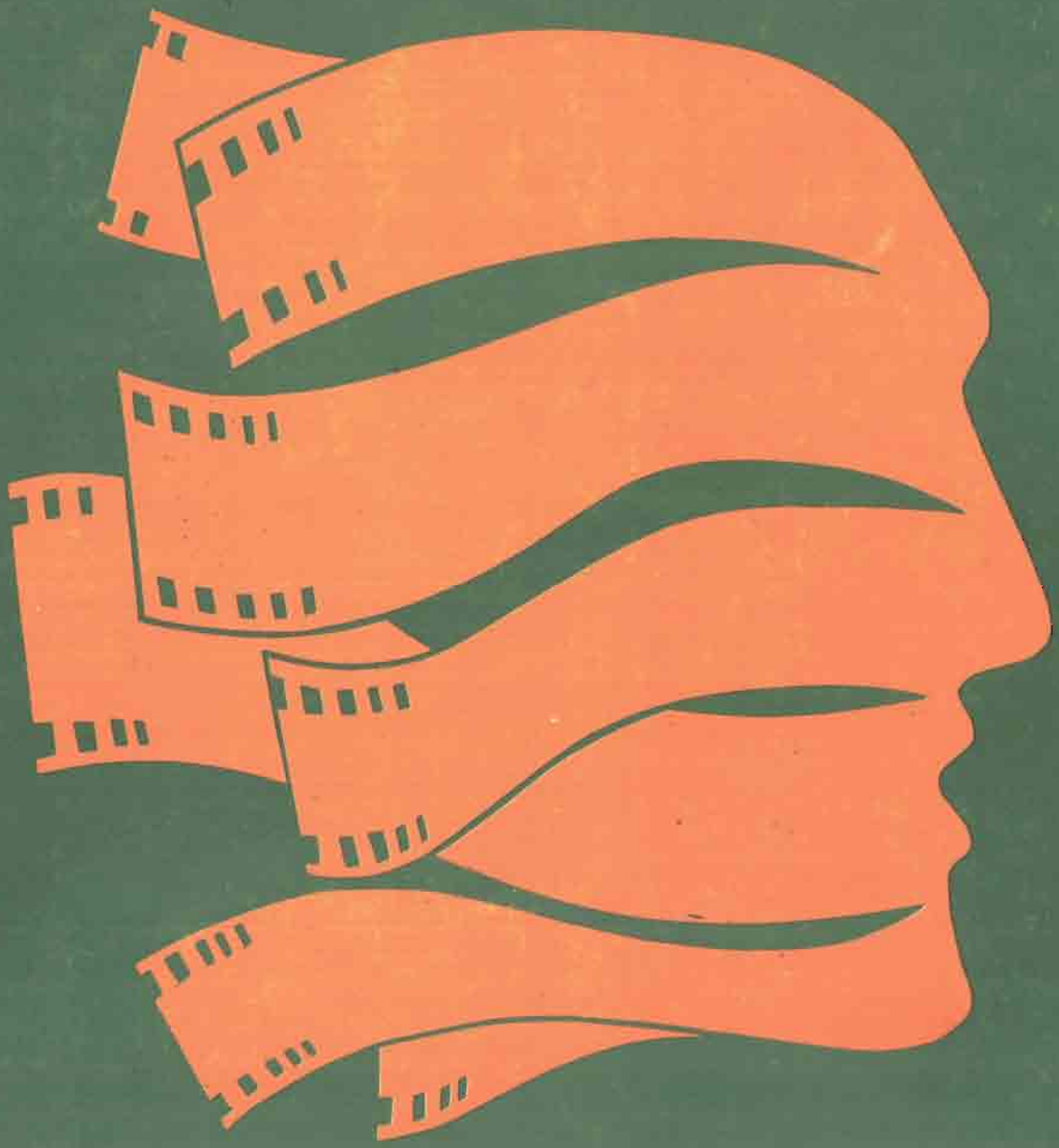
با این تازه کارها شروع می‌کنم. به عقیده من استیون اسپیلبرگ به زودی به یکی از غولهای بزرگ سینما بدل خواهد شد. از استیوارت روزنبرگ هم خوشم می‌آید. بلیک ادواردزهم یکی از بهترینهاست و همینطور جورج روی‌هیل و آرترپن، که به عقیدهٔ من بهترین فیلمساز تاریخ سینماست، که البته شاید این رأی کمی آمیخته به تعصب باشد. او در تلویزیون دستیار من بود. و اما اورسن ولز. او **همشهری کین** و **خانواده اشرافی آمبرس** را برای ما به جا گذاشته است و هریک از این دو فیلم برای ثبت نام او در جایگاهی رفیع در تاریخ سینما کافی است. کسی که یکی از این فیلمها را بسازد، اگر در تمام عمرش فیلم دیگری هم نسازد، کار بزرگی کرده است. □

آکیرا

آکیراکوروساوا: سینماگر فرمانروا

SUREH
CINEMA

No. 1; Second Year, Spring 1992



Reviews on the Iranian and foreign films of the 10th Fajr Film Festival.

● Simplicity and beauty *(The Need)*, A story of human passions *(Badouk)*/ Seyed Morteza Avini. ● Cinema-audience/ M. Avini's speech at the seminar on the post-revolution cinema. ● Living in long shot *(Life & Nothing More)*, Technical magic making *(Travellers)*, Mohsen Makhmalbaf; the movie editor/ Massoud Farasati ● Stricken by form *(Travellers)*, An excuse named cinematograph *(Nassereddin Shah; the Movie Actor)*, Dog's life *(Life and...)*/ Farhad Golzar ● An interview with Ingmar Bergman, Cahiers du Cinema, March 1990. ● Cinema: the film maker's magic lantern *(A review of Bergman's films)*/ Massoud Farasati ● In a governor's territory *(A glance at some of the works of Kurosawa)*/ Shahrokh Dolkoo Interviews with Jean Renoir, Jean Cocteau, Jean Pierre Melville, and...