دفتر اول

سینمای نوین

دفتر اول سینمای نوین

فهرست

۱ــ "یادداشتی درآغاز" ۲
۲ــ "سینمای نیکاراگوئه ازقیام تا امروز" ۴
۳ــ بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین ۱۴
۴ــ تکه‌ای از یک غده‌ی سرطانی ۱۷
۵ ـ شهادت علیه "موجودیت "یک‌نظام ۲۸
۶ــ وحدت "گازاشک‌آور" و "دخترگل‌فروش"در عمل ۳۳

تهران صندوق پستی ۱۷۶۳

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

یادداشتی در آغاز

اگر نخواهیم دچار ذهن‌گرایی شویم. سپس برمبنای تخیل و آرمان‌گرایی برای سینما معنا پیدا کنیم و بگوییم سینما باید این باشد و سینماگرآن. نخست می‌باید با "هستی"، برخوردی علمی داشته باشیم و درپی‌اش شناختی‌مقرون به‌علم ــ می‌گوئیم علم نه‌علم‌زدگی و بی‌عملی.

بعد برپایه‌ی این نگرش، که اصولی شناخته شده دارد، جامعه خود را معنا کنیم، که در کجای تاریخ ایستاده، "چه امکاناتی "برای رسیدن سریع‌تر به‌جامعه نوین دارد. وقتی می‌گوئیم "چه‌امکاناتی"، "یعنی واقعیت‌امروزی‌جامعه "تا برپایه آن توانمندی و ظرفیت اجتماع‌مان را شناسایی کنیم و بدانیم در هرمرحله‌ی تاریخی رویارویی‌مان و درنتیجه عمل‌مان چگونه باید باشد، تا نه‌تنها هرگذاری را دچار تاخیر یا انحراف نکنیم، بلکه تا حد مقدور، امکان حرکتی سریع‌تر را برای جامعه فراهم آریم.

وقتی به‌این آگاهی‌ها دست یافتیم و به‌آن معتقد شدیم آنگاهست که می‌توانیم بگوییم سینمای سازنده درچنین مرحله‌ای، برای جامعه‌ی ما چگونه سینمایی باید باشد. و براین پایه می‌توان سره را از ناسره تشخیص داد و تعاریف محافل روشنفکرانه بورژوازی از سینما را به‌نقد کشید و و انحراف‌های نطفه‌اش را بازنمود. تا تماشاگر و دوستدار سینما مسلح به‌منطقی باشد که فریب جمله پردازی‌های مرعوب‌کننده و مفاهیم بظاهر انقلابی آنان را نخورد.

و همچنین می‌توان داد و ستد با دیگران را آغاز کرد و دید در جامعه‌های دیگر ــ چه‌در زمان‌حال، چه‌در گذشته‌که هدف‌نهایی‌شان با ما یکی بوده یا هست ــ در مرحله‌ای مشابه مرحله‌ی‌کنونی‌جامعه‌ما، سینمای‌شان چه بود یا چه هست. و همچنین براین اساس می‌توان گذشته‌ی سینمای‌مان را، با دیدی نه‌احساساتی واحیانا " روشنفکر مآبانه، بررسی و تحلیل کرد.

همچنین امکانات عملی سینمایمان را ارزیابی کرد و دست‌بکار شناسایی "امکانات"(۱) بالقوه‌ی آن شد. و نیز براین‌پایه‌می‌توان برنامه‌ریزی کرد که امکانات بهتر و بیش‌تر را چگونه و تاچه زمانی بدست آورد.

نویسندگان "سینمای نوین" با چنین اندیشه‌ای بنابراهمیت "عمل" بی‌هیچ‌گونه "خودمحوربینی" برخود وظیفه دانستند آغاز کننده‌ی این حرکت باشند. هرچند ممکن است قدم اول به‌دوم نرسد یا دچار انحراف شود.

سینمای نوین ازآن کسانی است که خواهان رسیدن به "جامعه نوین"، "فرهنگ نوین"، و به‌گونه‌ای اخص به "سینمای‌نوین" ــ هستند. و هر انتقادی، پیشهادی، نظری، نوشته‌ای، ترجمه‌ای، تحقیقی، مصاحبه‌ای و... یعنی تائید عملی چنین هدفی.

"سینمای نوین"

۱ــ وقتی می‌گوئیم "امکانات سینما"، تماشاگر، فیلمساز، امکانات فنی، امکانات نمایشی، موادخام و...را درنظر داریم.

سینمای نیکاراگوئه از قیام تا امروز

گفتگو با امیلیو رودریگس واسکس و کارلوس ویسنته ایبارا

گفت وگوی زیر، ترکیب مصاحبه‌های جداگانه‌یی با دو تن از اعضای " اینسینه " ( ) یا " سازمان فیلم نیکاراگوئه " است که پس از پیروزی انقلاب آن کشور تاسیس شده است. *امیلیو رودریگس* واسکس[1] طی سفرکوتاهی به نیویورک، در یک مصاحبه‌ی تلفنی از کالیفرنیا (در اواخر نوامبر ۱۹۷۹) شرکت کرد. و فرصت گفت و گو با *کارلوس ویسنته ایبارا*[2] به‌صورت حضوری در " نخستین جشنواره ی سینمای نوین آمریکای لاتین " (در اوائل دسامبر ۷۹ درهاوانا) دست داد. ایبارا اهل نیکاراگوئه، و رودریگس از اهالی پوئرتوریکو است که بنابه تعهد انترناسیونالیستی خود در نیکاراگوئه کار می‌کند. تجربه‌ها و دیدگاه‌های این دو تن بر رویهم، ارزیابی گذشته و ماهیت و هدفهای مرحله‌ی ابتدائی سینما، در نیکاراگوئه‌ی پس از سوموزا را آسان‌تر می‌سازد، تا هر یک به صورت جداگانه. نگارنده پاسخ‌های مصاحبه شوندگان را به گونه‌یی تدوین کرده که حاصل، همانند مصاحبه‌یی سه جانبه درآید، اما در عین حال سعی شده تا به محتوا یا روح هر کدام نیز لطمه‌یی وارد نشود.

ژولین برتون

****

** ــ چرا در کشوری مانند نیکاراگوئه که هیچ سابقه‌ی فیلمسازی ندارد و دچار محدودیت‌هائی از نظر منابع مالی و وسایل فنی است، وبخصوص چرا در زمان جنگ انقلابی به کار سینما پرداختید؟*

○ ــ *ایبارا* : گرچه در زمان سوموزا در نیکاراگوئه یکی دو استودیوی فیلمسازی وجود داشت، اما به قول شما سابقه‌ی فیلمسازی وجود نداشت. با این حال نمی‌توان بر این نکته چشم پوشید که حدود ۱۵۰ سالن سینما در گوشه کنار کشور وجود دارد، واین تاکیدی است بر سابقه‌ی قابل توجه تماشای فیلم گرچه نوع فیلم‌های نمایش داده شده قابل انتقاد است.

○ ــ *واسکس* : طی مدت قیام و مبارزه‌ی انقلابی، عده‌یی علاقمند به نیکاراگوئه آمدند تا در کار فیلم فعالیت کنند. اما جبهه‌ی ساندینیست تنها در تولید یکی از این فیلم‌ها به نام " میهن آزاد یا مرگ "[3] مستقیما شرکت کرد. گروهی کستاریکائی نیز به نام " ایستموفیلمز "[4] که هوادار آزادی نیکاراگوئه

و معتقد به ایجاد " صنعت یکپارچه‌ی سینما در سراسر آمریکای مرکزی" بود ، یک صندوق اعانه راه انداخت و به‌جمع‌آوری پول پرداخت . بعدهم ساخت فیلمی را به رهبری جبهه پیشنهاد کرد .اعضای جبهه از این پیشنهاد ، سخت به هیجان آمدندوبرای اولین بار جرات این اعتقاد را به خود دادند که فیلم ساختن در باره‌ی مبارزه‌شان عملا" امکانپذیر است . ساختن فیلم دو ماه طول کشیدوپس از آن‌گروه به صحنه‌های نبرد رفت . گروه میل داشت فیلمبرداری را ادامه دهد . اما فیلم می‌بایستی‌هر چه زودتر به نمایش در می‌آمد .

هیچ یک از اعضای گروه اهل نیکاراگوئه نبود اما عده‌یی نیکاراگوئه‌ای در نوشتن فیلمنامه ، تدارکات ، جمع آوری پول‌و امور توزیع فیلم دخالت داشتند . در آن زمان ، نفع چنین فیلمی پیش از هر چیز در این بودکه می‌شد با نمایش آن ، برای خرید اسلحه پول جمع کرد . امکان نمایش عمومی فیلم تاکسب پیروزی و استقلال در خود نیکاراگوئه فراهم نشد ، اما جریان‌تولید فیلم و تاثیر آن در ایجاد همبستگی بین المللی ، رهبری جبهه‌ی ساندنیست را متقاعد ساخت که باید بیشتر و مستقیم‌تر به کار فیلم توجه شود .

ضرورت استناد به‌درگیری‌توده‌ها در جریان مبارزه‌ی رهائی بخش‌که پس از مقاومت "آگوستو ــ سزار ساندینو" دربرابر اشغال کشورازسوی آمریکا در اواخر دهه‌ی ۲۰ واوائل دهه‌ی ۳۰ ،بی‌سابقه‌ترین بسیج تاریخ نیکاراگوئه بود ناگهان جزو اولویت‌ها قرار گرفت . گر چه استفاده‌هائی که از این‌فیلم‌ها می‌شد کرد ، در آن زمان کاملا" مشخص نشده بود .

در آوریل ۱۹۷۹ جبهه‌ی ساندینیست تصمیم گرفت " *سازمان فیلمسازی و اطلاعات* " خود را به وجودآورد .آنها دو اداره براه انداختند : " *اداره‌ی ارسال اطلاعات به‌خارج*[۵]" و " *گروه‌خبرنگاران جنگی*[۶] " که اولی بیشتر از روزنامه نگاران تشکیل می‌شد و دومی از عکاسان‌وفیلمسازان . من به" گروه خبرنگاران " پیوستم و از آوریل تا ژوئیه در جبهه‌ی جنوبی که‌درمرزکستاریکابودفعالیت‌کردم.حدود ۹ نفر دیگر نیز با ماموریت‌هایی شبیه من ، در سایر بخش‌های کشور ، از جمله جبهه‌ی شمال‌وشهرهای اصلی مرکزی‌کشور ، مشغول کار بودند . ما از کشورهای مختلف آمریکای‌لاتین ــ مکزیک ،کلمبیا ،بولیوی ، اکوادور ، پرو ، اورگوئه ، و خود من از پورتوریکو ــ بنا به فراخوان بین المللی‌ی جبهه‌ی آزادیبخش ساندینیست به نیکاراگوئه آمده بودیم .قصد این بود که استعدادها ، تجربه‌ها ، و وسائل‌و منابعی که نیکاراگوئه‌ایها ، به دلیل رویدادها و شرایط اضطراری جنگی ، خود نمی‌توانستند فراهم کنند ، درهم آمیخته شود . از سوی دیگر نیز ، تخصص در کار رسانه‌های گروهی ،در زمان‌سوموزا انحصاری بودو در نتیجه کسانی که عضو جبهه‌ی آزادیبخش بودند ، سر رشته‌ی چندانی از این امور نداشتند . هسته‌ی اصلی " اینسینه" از همین گروه داوطلبان تشکیل شد .

<u>چگونه و چرا درنیکاراگوئه وارد کار سینما شدید ؟</u>

ــ *واسکس* : من داشتم در فیلمی راجع به پورتوریکوئیهای نیویورک ، به کارگردانی یک آمریکائی ،کار می‌کردم‌که فرصت دیدن " *میهن آزاد یا مرگ* " برایم پیش‌آمد .این‌فیلم ، اندیشه‌های " *خولیو گارسیا اسپینوسا* " فیلمساز کوبائی درمورد "*سینمای ناقص*[۸]" را تائید می‌کرد . فیلم به رغم نقایص فنی‌اش ، سخت مرا تحت تاثیرقرار داد . مدت کوتاهی پس از آن ، یکی‌از رفقای نیکاراگوئه‌ای به‌من خبرداد که در کشورش به آدمهای متخصص در رسانه‌های گروهی نیاز هست .دو روز بعد به‌سوی کستاریکا راه افتادم . به اصطلاح تصمیمی آنی و برق‌آسا گرفته بودم ، می‌خواستم با استفاده از این فرصت کم نظیر ، علایق حرفه‌ای‌و افکار سیاسی‌ام را در هم بیامیزم .

ـ *واسکس* : عده‌ی بسیار کمی از داوطلبان خارجی ،تعلیمات نظامی دیده بودند . خودمن ،از خدمت درارتش آمریکا امتناع کرده بودم . اکثر رفقای دیگرنیزاساسا" صلح طلب (پاسیفیست) بودند وبیشتر به کار رسانه‌های گروهی پرداخته بودندتا مبارزه‌ی مسلحانه . ما همه‌پس از ورود به نیکاراگوئه یک دوره‌ی فشرده‌ی تعلیمات نظامی را طی دو هفته گذراندیم .

هنگامی‌که دربیستم‌ماه مه (۷۹) به‌حمله‌ی " *باران هو*[9] "دست زدیم ، وضع بسیار وخیم بود.کل قضیه بـه افسانه شباهت داشت . ۱۵۰۰ " هنرپیشه" ساعت ۲ بعد از نیمه شب ، از کامیونهای حمل حیوانات خالی شدند و پا به‌ساحل‌گذاشتند ، ما مجبور بودیم نزدیک‌رفقای‌جلودارباشیم تا درسیاهی شب راهمان را گم نکنیم . ساعتها صف بی‌پایانی از افراد نامرئی ، به آرامی جلو می‌رفت . وقتی‌هوا روشن شد ، قایق‌توپداری که نزدیک ساحل بود ما را دید و حمله را شروع کرد . چند دقیقه بعد ، یک هواپیما ، شلیک راکت‌های هوا به زمین را آغاز کرد . ابتدا ما نمی‌دانستیم چه واکنشی نشان دهیم . چند نفر از ما که قبلا" در چنین صحنه‌هایی شرکت نکرده بودند ، به کسانی‌که سابقه‌یی در اینگونه نبردها داشتند ، چسبیدند . در پایان آن نخستین روز ، که مدام زیر آتش دشمن بودیم ، بروجشت خود غلبه کرده و یاد گرفته بودیم چکار کنیم که تیر نخوریم .

ـ چه وسائلی با خود داشتید ؟

ـ *واسکس* : ماموریت‌من ،عکاسی و فیلمبرداری بود . دو تا دوربین نیکن (Nikon) با لنزهای ۲۴ و ۳۵ و یک زوم ۲۰۰ ـ ۸۰ ، ویک بولکس (Bolex) ۱۶ میلیمتری داشتیم .

حیرت کرده بودم از اینکه چگونه آدم می‌تواند حتی در بحبوبه‌ی جنگ یا خستگی پس از آن ، ناظر بی‌طرف باشد . یادم است که یک بار کمین کرده بودیم . من جزو گروهی بودم که از تپه‌یی بالا می‌رفت ، وارد دره‌یی می‌شد و ازشیب دیگری بالا می‌رفت .به‌محض اینکه به مقصد رسیدیم . سربازان سوموزا آتش گشودند . ما با عجله پناه گرفتیم ، ولی حتی در اوج یک‌حمله‌ی ناگهانی هم متوجه‌شدم که دارم تمام جزئیات "سرعت[10]" وکمپوزیسیون عکس‌ها را مراعات می‌کنم ومی‌توانم مطمئن باشم که عکس‌هایم را با دید کاملا" حرفه‌ای می‌گیرم .

زمانی دیگر ،پیش از رسیدن به استراحتگاه ، چند ساعت راهپیمائی کرده بودیم . دیگران‌دراز کشیدنداما من‌بایدهوشیار می‌ماندم . باید آماده‌ی‌شکار لحظه‌هایی می‌بودم که دیگر تکرار نمی‌شدند . از تپه‌یی که شیب تندی داشت بالا رفته ، از دید هواپیماها مخفی شده و تازه به جان پناه بالای‌تپه رسیده بودیم که باران گرفت . همه‌ی مبارزان ، آفتاب سوخته و خسته ، با دهان باز دراز کشیدند و کوشیدند چند قطره از آب باران را بنوشند . باران قطع شد ،اما آسمان ، تاریک و ابری باقی ماند .در این میان زنی جوان را دیدم که درجای خود نشسته وبه دور دست خیره شده است .انگار داشت به آینده‌ها ش‌نگاه‌می‌کرد . افق ، پشت سرش‌بازمی‌شد وخورشیدازلای ابرهائی تیره بیرون می‌تابید . آسمان کم‌کم روشن می‌شد و بالای سر او تنها رگه‌یی ابر ضخیم باقی‌مانده بود . نور کمیابی به رنگ‌ماژنتا[11] زمینه‌ی این صحنه بود . عکسی که آن هنگام از آن دختر گرفتم ، بعدها در مجله‌ی تایم چاپ شد .

هنگامی که پس‌از پیروزی ، تجربه‌ها و خاطراتمان را با عکاسان و فیلمبرداران سایر جبهه‌ها مقایسه می‌کردیم ،متوجه شدیم نوعی احساس غیرمنتظره‌ی نظم‌وترتیب ، وانگیزه‌ی زنده ماندن و تبدیل آن تجربه به تجربه‌یی خلاق (ونه ویرانگر) ، همه‌ی ما را فرا گرفته بود .

*ـ کارلس ویسنته ، شما چطور شد که در خلال مبارزه و قیام ، به کار فیلمسازی پرداختید ؟

ـــــــ *ایبارا* : درجریان قیام سپتامبر ۷۸ ، من در جبهه‌ی جنوب به کار عکاسی مشغول بودم . در قیام نهائی ، من نه عکاسی می‌کردم و نه فیلمبرداری ، بلکه در " رادیو ساندینو " که سازمانی زیرزمینی بود کار می‌کردم . وقتی انقلاب به پیروزی رسید و ما همه وارد " ماناگوا " (پایتخت نیکاراگوئه ـ م .) شدیم ، تصمیم گرفتم در بخش سینمائی کار کنم . رهبری جبهه ، من و دو تن از رفقای دیگرم " *فرانکلین کالدرا* [11] " و " *رامیرو لاکایو* [13] " را دعوت کرد تا موسسه‌ی نوپیناد فیلم را اداره کنیم . " کالدرا " از آن خوره های فیلم است ، تاریخ سینما را خیلی خوب می‌شناسد و نقد نویس خوبی هم هست . " لاکایو " که در مدت جنگ در جبهه‌ی جنوب ، رئیس " گروه مطبوعات و اطلاعات " بود ، کارگردان نخستین فیلم خبری " اینسینه " و رئیس این سازمان است .

*ـ آیا عده‌یی از داوطلبان خارجی ، پس از پیروزی هم در نیکاراگوئه ماندند تا در " اینسینه " کار کنند ؟

ـ *واسکس* : فقط من و یک فیلمبردار جوان کلمبیائی به‌نام " *کارلس خیمنس* [14] " ماندیم . چند روز پس از پیروزی ، ما همه جمع شدیم تا ببینیم تشکیلات و هدفهای " سازمان فیلم نیکاراگوئه " چه باید باشد . وزارت فرهنگ که ما جزئی از آن هستیم ، عده‌یی را دعوت کرد تا با ما مذاکره کنند . نمایندگان بسیاری از سازمان‌های جهانی نیز که به طرح‌های فیلمسازی کشور علاقه داشتند در آن روزهای پرالتهاب نخستین ، در ماناگوا بودند ، و ما ساعتها در اینگونه جلسه‌های بحث و مذاکره شرکت کردیم .

به‌ما اجازه داده‌شده بود تا فعالیتهایی را در شرکت فیلمسازی سوموزا که " *پرودوسینه* [15] " نام داشت آغاز کنیم ، اما در آنجا فقط یک پوکه‌ی خالی پیدا کردیم . سپس به جستجوی وسایل گمشده پرداختیم و مقداری از آنها را توانستیم در صندوق‌هایی در فرودگاه پیدا کنیم . این وسایل آماده‌ی بارگیری بودند و اگر کمی دیر جنبیده بودیم از دست می‌دادیمشان ، کما اینکه مقدار زیادی از وسایل شرکت را سوموزا با خود برده بود .

*ـ آیا از فیلم‌هایی که کارکنان سوموزا گرفته بودند چیزی بدست آوردید ؟

ـ *ایبارا* : بله ، در حدود ۷۵۰/۰۰۰ فوت از فیلم‌های خبری شان را که سیصد ساعت " مدت نمایش آنها است بدست آوردیم . با وجودی که این فیلم‌ها را کارکنان سوموزا گرفته‌اند ، یقین داریم که می‌توانیم در فیلم‌های آینده ، بخوبی از آنها استفاده کنیم و سالهای طولانی‌ی حکومت خاندان " *سوموزا* " را ارزیابی نمائیم .

*ـ نیروهای آزادیبخش چه مقدار فیلم در مدت جنگ فیلمبرداری کردند ؟

ـ *واسکس* : ما تخمین می‌زنیم که حدود ۶۰/۰۰۰ فوت فیلم [16] رنگی از ۱۹۷۸ به‌بعد فیلمبرداری کرده باشیم (فیلم سیاه و سفید اصلا " نگرفتیم) قریب ۴۰۰۰ عکس سیاه و سفید و ۳۰۰۰ اسلاید رنگی نیز گرفته‌ایم . مقدار زیادی از این عکس‌ها را در مدت جنگ ، بین روزنامه‌های آمریکای لاتین و کشورهای کارائیب توزیع کردیم ، و قصد داریم در فیلم‌های آینده‌مان‌هم از آنها استفاده کنیم .

*ـ در باره‌ی تشکیلات و طرح های آینده‌ی " اینسینه " کمی توضیح بدهید .

ایبارا : در حال حاضر ، " سازمان فیلم " از دو بخش تشکیل شده است . در بخش تولید ، ۲۵ نفر کار می‌کنند که نیمی از آنها کارکنان فنی هستند (از جمله شش فیلمبردار ، سه تدوینگر ، یک صدابردار و یک فیلمنامه نویس) و بقیه مسئول نگهداری و تعمیر وسایل هستند و بیست نفر دیگر هم

در بخش توزیع فیلم کار می‌کنند .

ـ *واسکس* : " اینسینه " برای نخستین سال فعالیت خود ، قصد دارد ماهانه یک فیلم‌خبری ۱۵ الی ۲۰ دقیقه‌ای تهیه کند . امیدواریم که تا ژوئیه‌ی ۱۹۸۰ ، این مقدارتولید را دو برابر کنیم . بعلاوه امیدواریم که سالی چهار فیلم مستند رنگی ۱۶ میلمتری بلند هم بسازیم .

*** ـ آیا " فیلم‌های خبری هفتگی " کوبا به کارگردانی " سانتیاگو آلوارس " الگوی کار شما است ؟**

ایبارا : تا آن‌اندازه که ما هم‌مانندمسئولان فیلم‌های خبری کوبا ، برای فرم ارزشی بیش از یک حامل‌ساده برای " تکه‌های‌بی‌ارتباط‌اطلاعاتی " قائل هستیم . ماهر فیلم خبری را دارای نوعی‌وحدت مضمون و ساخت ـ بیشتر شبیه یک فیلم مستند ، تا یک فیلم خبری عادی می‌دانیم .

مثلا " موضوع اولین فیلم خبری ما ، که در شب گشایش نخستین " جشنواره‌ی سینمای نوین‌آمریکای‌لاتین " درهاوانا (دسامبر ۷۹) برای نخستین بار در خارج از کشور نمایش داده شد ، ملی شدن معادن طلای نیکاراگوئه بود . اما هسته‌ی فیلم ، پیرمردی است که در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ همرزم " ساندینو" بوده است . او که ملبس به اونیفورم اصلی ساندینیست‌ها ،اما درمتن نیکاراگوئه‌ی امروز ، طرف مصاحبه‌ی ماست ، به صورتی نمادین بیانگر تکامل تاریخ کشورما دربخش‌اعظم قرن‌کنونی است .

چهار فیلم مستند (بلند و رنگی)که در دست تهیه است ، مضمون‌های وسیع تری نسبت به‌فیلم‌های خبری خواهند داشت . اما دامنه‌ی آنها ، آشکارا ، بر اساس تجربه‌یی خواهد بود که از طریق‌پیشرفت هرچه بیشتر در برنامه‌ی فیلمهای جدی ،به‌دست می‌آوریم ، زیرا باید توجه داشت که کارهای‌اولیه‌ی فنی‌ما ، درمقام فیلمسازان حرفه‌ای ،تازه دارد شروع می‌شود . تجربه‌ی زمان جنگ ،مقدمه‌یی کوتاه در کار فیلمسازی ، وبیشتر هم در زمینه‌ی علمی‌وبدون فارغ شدن از ملاحضات تئوریک بود .

*** ـ آیا از سوی کشورهای دیگر ، پیشنهاد تولید محصولات مشترک به شما شده است ؟**

ـ *واسکس* : محصولات‌مشترک ،امتیازبدیهی‌ی‌تدارک‌وسایل‌ومنابع‌اضافی برای تولید فیلم‌هائی را دارندکه ما درحال حاضر فاقد آن‌هستیم . انستیتو فیلم‌کوبا (ICAIC) به نوعی تولید محصول مشترک ابراز علاقه کرده است . فیلمی در باره‌ی " ساندینو"ممکن‌است از اولویتی آشکار برخوردار باشد . " *دیمگودلاتک سرا* [17] " فیلمنامه نویس پورتوریکوئی ، سالها است که‌روی‌چنین‌متنی‌کار می‌کند. واخیرا" با " *سرخیو رامیرس* [18] " ، یکی‌ازاعضای دولت موقت ، و " *گرگوریوسل‌سر* [19] " که‌او نیز نیکاراگوئه است ، مذاکراتی داشته است .

" *پیترلیل یِنتال* [20] " که عضو گروه " فیلمسازان جدید آلمانی "است ،اخیرا" مشغول ساختن فیلمی راجع به یک خانواده‌ی نیکاراگوئه‌ای است .یک گروه از یوگسلاوی نیز هم اکنون در حال فیلم برداری‌است و " *برتاناوارو* [21] " فیلمساز مکزیکی پس ازفیلمبرداری‌دومین‌فیلم‌مستندش‌درمورد نیکارا ـ گوئه " درکوبا مشغول تکمیل‌آن‌است . کوبائیها پیشتریک‌فیلم کوتاه‌به‌نام Monimbo es Nicaragua را در باره‌ی مردم مبارزناحیه‌ی " مای سایا " ساخته‌اند " *خسوس دیاس* [22] " کارگردان کوبائی در ماه نوامبر به نیکاراگوئه‌آمده‌بود تا بخشی ازیک فیلم مستند بلند چهار قسمتی را که در مورد نیکاراگوئه است فیلمبرداری‌کند . " *باربارا کاپل* [23] " فیلمسازآمریکائی‌هم دیداری‌ازما به‌عمل‌آورد . آشکار است که توجه جهانی به کشور ما بسیار زیاد است .

درمورد توزیع فیلم آنچه برای ما ، اولویت دارد ، آغاز برنامه‌ی موثر براه انداختن سینماهای سیار است . قصد ما از این برنامه ، بردن فیلم به دورترین بخش‌های کشور وبه میان مردمی است‌که

تماس کمتری با سینما داشته‌اند. در حال‌حاضر ما وسایل کافی برای انجام‌این کار را نداریم. آنچه لازم است، یک نسخه از هر فیلم، یک پروژکتور، یک حلقه‌ی اضافی، ویک فرد خستگی ناپذیر است که با اتوبوس به شهرهای مختلف سفر کند. کمیته‌های همبستگی هلندی به‌ما قول داده‌اند که دو "لندرور" مجهز به پروژکتور و پرده‌های نمایش و بلندگو در اختیار مان بگذارند. بارسیدن این وسایل، کارما در این زمینه افزایش بیشتری خواهد یافت.

*ـ *فعلا" چه نوع فیلم‌هایی به این شیوه پخش می‌شوند؟*

ـ *ایبارا*: "در ابتدای کار، واحدهای سینمای‌سیار، بیش از پنج شش فیلم در اختیار نداشتند، اخیرا "یک شرکت مستقل پخش‌فیلم به‌نام "*سافرا*[۲۴]" که دفتر مرکزیش در مکزیک است، تعدادی فیلمهای ساخت آمریکای لاتین و اروپا در اختیارمان می‌گذارد. هدایائی که از شرکت کنندگان در نخستین جشنواره‌ی جهانی سینمای نوین آمریکای لاتین دریافت کردیم، مجموعه‌های ما را چند برابرخواهد کرد. علاوه بر تعدادی فیلم‌های کوبائی، نسخه‌هایی از مستندهای طویلی چون، "*نبرد شیلی*" (پاتریسیو گوسمن[۲۵]) و "هارلان کانتی ـ آمریکا[۲۷]" (باربارا کاپل) و همچنین مستندهای کوتاهی از آرژانتین، برزیل کلمبیا، مکزیک، پرو، و ونزوئلا دریافت کردیم. به‌علاوه، چند کشور سوسیالیست اروپای شرقی علاقه‌ی خود را به اهداء فیلم و وسایل کار ابراز داشته‌اند.

شبکه‌های سینماهای تجاری نیز زمینه‌ی دیگری است که بدان توجه نشان داده‌ایم. بطورسنتی تنها منحرف‌کننده‌ترین و غیرانسانی‌ترین[۲۷] نمونه‌های سینمای جهان بر پرده‌ی سینماهای ما نمایش داده می‌شوند. یافتن فیلم‌های سازنده‌تر برای سرگرمی عامه، همانقدر که ضروری است، دشوار هم می‌باشد. دراین مورد نیز از یاری بیدریغ کوبائیها برخوردار شده‌ایم. آنها نسخه‌های ۳۵ میلیمتری فیلم‌های ساخت خودشان و کشورهای دیگر را در اختیار ما قرار داده‌اند.

*ـ *در حال حاضر با چه وسایلی کار می‌کنید؟*

ایبارا: تاکنون "اینسینه" فقط یک استودیوی کوچک، یک اتاق تدوین، یک تاریکخانه برای چاپ عکس، و یک استودیوی ضبط دارد. لابراتوار و استودیوی صدابرداری‌نداریم، چون "پرودوسینه" این گونه‌کارهایش را در مکزیک انجام می‌داد.

واسکس: تا اواسط سال‌آینده (۱۹۸۰ ـ م.) امیدواریم که وسایل چاپ وتبدیل داشته باشیم. در حال حاضر، مجبوریم همه‌ی کارهای ظهور و چاپ فیلم‌هایمان را در خارج از کشور (در مکزیک و یا در کوبا) انجام دهیم، که البته مشکلات عجیبی هم به همراه دارد، یعنی‌این‌کارها باید برای ما مجانی تمام شود، زیرا ما دلار نداریم تا در مبادله‌ی ارز به کار بیاندازیم.

دوربین‌های‌ما عبارتنداز دوتا "آریفلکس" (Arriflex) و یک "میچل" (Mitchell) کهنه، و در بخش ۱۶ میلیمتری، یک دوربین "سی. پی ـ ۱۶" (16' - Cinema Products) که در وضع خیلی بدی است، زیرا در خطوط جبهه از آن استفاده کرده‌ایم، و یک دوربین "بولکس" (Bolex).

به تازگی با نقشه‌های فراوانی که در ذهن داشتم مسافرتهای کوتاهی به ایالات متحده وکانادا داشتهام: مانند ایجاد گروههای همبستگی برای ارسال‌وسایلی به‌منظورحمایت از مساعی ما، تماس با کلیساها و گروههای مسیحی، و تماس با گروههای متشکلی چون "*نشنال فیلم بورد*[۲۸]" کانادا و فیلمسازان ـ نه‌تنها فیلمسازان مستقل، بلکه با آنهایی‌هم‌که در "صنعت سینما" کار می‌کنند. ما به ویژه خواهان حمایت رسمی‌ی اتحادیه‌های دست در کاران سینما هستیم، گرچه می‌دانیم کارآسانی نخواهد بود. یک‌ماموریت ویژه‌ی‌من، پیدا کردن وسایل یدکی برای دوربین‌های ۳۵ میلیمتری و نیز

گردآوری پول برای خرید یک ضبط صوت " سنکرون " ویک دوربین ۱۶ میلیمتری دیگر بود . (منظور از " سنکرون " همزمانی و هماهنگی سرعت دوربین فیلمبرداری و ضبط صوت است ــ م .)

گروه‌های‌همبستگی (با نیکاراگوئه) هم اکنون در نیویورک ، تورونتو ،ومونرآل تشکیل شده‌اند . گروه‌نیویورک که " کومونیکا[۳۶] " نام دارد ،عمدتا " از دست در کاران فیلم آمریکائی و آمریکای‌لاتینی تشکیل شده است .

*ــ بجز آن فیلم خبری اولی ، " اینسینه " تاکنون فیلم‌های دیگری هم‌تهیه کرده است ؟

ــ *واسکس* : کاش می‌توانستیم در روزهای نخستین پیروزی انقلاب ، بیش از اینها فیلم‌بگیریم ، امـا برنامه ریزی ، نیازمند دقت بسیار زیادی بود . ما اولین فیلم مستندمان را در اوایل اوت ۷۹ توانستیم فیلمبرداری کنیم . اما از آنجا که دوربین‌هایمان اشکالاتی داشتند و فیلم‌خام بقدرکافی‌در اختیارمان نبود ، مجبور شدیم آن اولین‌فیلم‌مستند را روی نوار ویدئو ضبط کنیم .

این‌فیلم ۵۰ دقیقه‌ای " تحصیلات‌وقفه‌ناپذیرفت[۳۵] " نام‌داشت .فیلم‌به‌شش هفته‌ی‌پیش از بـاز گشائی رسمی مدرسه‌ها می‌پردازد . دوره‌یی که طی آن ، اولیاء دانش‌آموزان و معلمان جلسه‌هـایـی برگزارمی‌کردند تانقش‌های نوین پس‌از انقلاب شان را تشریح کنند ، تعریف جدیدی‌ازروابط متقابل خود بدست دهند و با این‌واقعیت کنار بیآیند که بسیار بیش از پیش مسئولیت دارند .فیلم ،فعالیت های فرهنگی ــ موسیقی ، تئاتر ــ و نیز جلسه‌ها ، کنفرانس‌ها و مباحثات این دوره را در بر می‌گیرد.

ــ *آیا قصد دارید حتی پس‌از بدست آوردن وسایل‌کافی برای تولید فیلم‌های ۱۶ و ۳۵ میلیمتری‌باز هم کار با ویدئو را ادامه دهید ؟*

ایبارا : نه ، بنظر من ویدئو بیشتر نوعی‌استراتژی کوتاه مدت است . در اولین ماههای تشکیل دولت‌انقلابی ، دربرنامه‌ریزی‌تلویزیون خلاء‌ایجاد شده بود .مسئولان ، خواهان‌همکاری سایر بخش‌ها بـودند . و ما که خود وسایل و منابع‌مادی و تجربه‌ی چندانی در کار سینما نداشتیم ، تصمیم گرفتیم مستند مربوط به تحصیلات را روی نوار ویدئو ضبط کنیم . اما فکر نمی‌کنم این کار ادامه یابد ،زیرا ترجیح می‌دهیم با فیلم ۳۵ میلمتری ویا حتی ۱۶ میلمتری کار کنیم .

ــ شما به ماهیت‌گمراه کننده‌ی فیلم‌هایی اشاره کردید که معمولا" در نیکاراگوئه‌نمایش داده می‌شود ، و گفتید که اینگونه فیلم‌ها " حالت انفعالی " را تقویت می‌کنندونه " مشارکت تماشاگران " را . به‌نظر من قابل حمل بودن و ارزان بودن نسبی ویدئو ،می‌تواند راه‌نوعی فیلمسازی‌ی مشارکت‌آمیزرا هموار کند .وقتی‌فیلمی‌که وضع فلان شخص یا گروه را نمایش می‌دهد ، اغلب ، فاصله یا " عینیتی " را برای آن‌شخص یا گروه فراهم می‌کند که باعث می‌شود با جهشی ناگهانی‌به آگاهی برسد و تصمیم بگیردکه دگرگون شود .

ــ *ایبارا* : قبول دارم که باید خود هنرمندان و مردم نیز بر یکدیگر تاثیر متقابل داشته باشند و هـر کس باید ، در واقع ، در روند آفرینش فرهنگ مشارکت جوید ، اما این تاثیر متقابل باید به لحظاتی خاص در روند آفرینش محدود شود . تنهاچیزی که برای من دقیقا " روشن نیست این است که با درنظر گرفتن نیازهای فنی رسانه‌ی سینما ، فیلمسازی تا چه حدمی‌تواند " تداوم روندآفرینش " بوجودآورد .به‌نظرمن ، " تاثیر متقابل " اصلی ، در مراحل اولیه برنامه ریزی ، یعنی هنگامی‌صورت می‌گیرد که فیلمساز پیرامون موضوع انتخابیش‌تحقیق می‌کند و مستقیما" با مردمی‌که موضوع مربوط به آنها است سخن می‌گوید . سپس طی‌فیلمبرداری مواردی‌را که موردعلاقه‌ی‌مردم است ، حتی الامکان با وفاداری کامل ، ضبط می‌کند وبعد در نسخه نهائی فیلم ، آن موارد مورد علاقه را به همان مردم

برمی‌گرداند اما به شکلی دقیقا" استادانه و تحلیلی . و هر جا که ممکن باشد ، با پیشنهادهایی مشخص برای حل مسائل طرح شده . قید وبندهای تکنیکی ممکن است در مراحل اولیه‌ی تهیه‌ی فیلم ، مشارکت مردم را محدود کند .

- در نیکاراگوئه ، (همچنان که در هر موقعیت انقلابی) ، بیان‌آفرینش فردی ، همیشه مشروط به منافع بخش‌های وسیعی از مردم کشور است زیرا دیگر میان منافع هنرمند خلاق و منافع توده مردم تمایزی‌وجود ندارد . یکی از دلایل آن این است که عضویت هنرمندان خلاق در سازمانهای‌سیاسی ، باعث می‌شود که درتفسیرهای ایدئالیستی از واقعیت ، سردرگم نشوند . به عقیده‌ی من ، مادرآمریکای لاتین ، آن دوره راپشت سر گذاشته‌ایم که هدف‌مان صرفا" نمایش و استناد به آن مسائلی که مبتلابه ما است نباشد . حالا ما درمرحله‌یی هستیم که رویدادها و موضوع‌ها ضبط می‌شوند ، به شیوه‌یی انقلابی مجددا" فرموله می‌شوند وبه شکلی تحلیلی ، به مثابه‌ی برنامه‌یی برای‌عمل ، وراه حل انقلابی‌مسائل مبتلا به‌کشور ، به مردم برگردانده می‌شوند .

مصاحبه از " ژولین برتون " فصلنامه‌ی Cineaste *[بهار ۱۹۸۰]*

برگردان : وازریک در ساهاکیان

---

1 - Emilio Rodriguez Vasquez

2- Carlos Vicenta Ibarra

3- Patria Libre o Morir (Free Homeland or Death)

توضیح اینکه نسخه‌ی ۱۶میلیمتری این فیلم توسط شرکت Unifilm به نشانی زیر پخش می شود :

Unifilm, 419 Park Ave., South, NYC 10016, U.S.A.

4- Istmo Films

5- Office for Information to the Exterior

6- War Correspondents Corps

7- Julio Carcia Espinosa

8- Imperfect Cinema

9- Naranjo

۱۰ــ Exposure Time : به معنی " مقدار زمان تابش نور بـــه فیلم " یا زمان لازم برای باز ماندن دیافراگم دوربین عکاسی که‌در فارسی آن را اصطلاحا" سرعت می‌گویند ، که منظور " سرعت باز و بسته شدن دیافراگم " است ــ م .

11- Magenta

12- Franklin Caldera

13- Ramiro Lacayo

14- Carlos Jimenez

15- Producine

۱۶ــ اگر این مقدار فیلم تماما" ۳۵ میلیمتری باشد ، مدت آن ۴۸۰ دقیقه (۸ ساعت) و اگر ۱۶ میلمتری باشد ۱۵۰۰ دقیقه (۲۵ ساعت) خواهد بود ــ م .

17- Diego de la Texera

18- Sergio Ramirez

19- Gregorio Selser

20- Peter Lillienthal

21- Berta Navaro

22- Jesus Diaz

23- Barbara Kopple

24- Zafra

25- Patricio Guzman

26- Harlan County - U.S.A.

27- dehumanizing

28- National Film Board

۲۹ــ Comunica ــ نشانی این گروه را در زیر می‌آوریم تا احتمالا" اگر علاقمندانی در ایران یافته شوند بتوانند با آن مکاتبه کنند:

COMU-NICA (NICARAGUA COMMUNICATES)
512 Broadway 3rd floor, New York
NY 10012, U.S.A.

30- La Educacion no se Interrumpio
(Education was not interrupted)

بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین

از زمان چاپ بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین (به نقل از نشریه‌ی مرآة ــ ضمیمه‌ی فصلنامه‌ی CINEASTE ــ شماره‌های بهار ۷۹ و زمستان ۸۰ــ۷۹) در ۱۹۷۳، تاکنون افراد اولیه‌ی گروه تغییر کرده‌اند. امروز این گروه به نام مؤسسه‌ی سینمای فلسطین به مثابه‌ی بخشی از اداره‌ی اطلاعات سازمان آزادی‌بخش فلسطین عمل می‌کند.

سینمای فلسطین در جنگ داخلی لبنان و تجاوز اسرائیل (محله‌ی لیتانی‌در ۱۹۷۸) تلفات سنگینی را متحمل شد. سه فیلمساز فلسطینی، او جمله هانی جوهریه، یکی از پایه‌گذاران سینمای فلسطین، که از ۱۹۶۷ دراین زمینه فعالیت داشت، در میدان جنگ به‌شهادت رسیدند. با نگاهی سریع به فهرست فیلم‌هایی که سینمای فلسطین در مدت سه سال (۷۵تا۷۸م.) تولید کرده است، دشواری‌هایی که این سینما با آنها روبرو است آشکار خواهد شد. عرصه‌ی فعالیت سینماگران فلسطین، در تلاشی سخت برای ضبط واقعیت خشونت‌بار محیط شان، محدود به فیلم‌های مستند و خبری است. از آغاز جنگ داخلی لبنان و در دوسال بعدی، مؤسسه‌ی سینمای فلسطین ۳۰ر۰۰۰ فوت (۹۰۰دقیقه ــ م.) فیلم رنگی و سیاه و سفید از مراحل گوناگون جنگ فیلمبرداری کرد. این فعالیت باوجود نبود فیلمسازان ماهر، پول، وسایل، و مشکلات ناشی از زمان جنگ، عملی شد.

به‌جز فیلم‌ها و فیلم‌های خبری زیر، مؤسسه‌ی سینمای فلسطین از بذل کمک‌ها و خدمات حرفه‌ای به فیلمسازان مترقی‌ای که برای ساختن فیلم‌هایی از جنگ مزبور می‌آمدند، ازجمله مشارکت در ساختن فیلم "فلسطینی‌ها"ی ونسارد‌گریو، کوتاهی نکرد.

فیلم‌هایی که در سالهای جنگ و پس از آن ساخته شد:

فلسطین از دید عدسی دوربین: فیلمی به یاد هانی جوهریه، فیلمساز شهید فلسطینی (۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۹۷۷).

تل زعتر: محصول مشترک مؤسسه‌ی سینمائی فلسطین و "یونی تل‌فیلمز"، گزارشی کامل و جامع از مقاومت شجاعانه‌ی تل‌زعتر و سرنوشت تلخ آن.

و ریشه‌ها هرگز نمی‌خشکند: گفت و گوهایی با زنان و کودکان بازمانده‌ی تل زعتر، همراه با صحنه‌هایی که پیش از حمله و در زمان حمله فیلمبرداری شده‌اند. (۱۶میلیمتری، سیاه و سفید، ۵۵دقیقه).

جنگ در لبنان: فیلم مستند جامعی درباره‌ی جنگ داخلی لبنان، که بیشتر آن در زمان جنگ فیلمبرداری شده است، و رویدادهای عمده‌ی جنگ را به ترتیب زمانی‌مرور می‌کند. (۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۷۵دقیقه).

فیلم خبری شماره ۳: از جشن های سیزدهمین سالگرد انقلاب فلسطین. (۱۶ میلیمتری، رنگی، ۲۰دقیقه، ۱۹۷۷).

فیلم خبری شماره ۴: توصیف یکی از حمله‌های اسرائیل به روستایی در جنوب لبنان، حمله‌های هوائی به اردوگاه‌های آوارگان و گزارشی تصویری از مراسم پایان تعلیمات چریکی نیروهای مشترک جنبش ملی لبنان در جنوب لبنان. (۱۶میلیمتری، رنگی، ۱۵ دقیقه، ۱۹۷۸).

فیلم خبری شماره ۵: گزارشی از بازتاب دیدار سادات از مناطق اشغالی و تظاهرات عظیم مردم بیروت علیه سفر او. (۱۶میلیمتری، رنگی، ۱۵دقیقه، ۱۹۷۸).

* * *

گروه‌سینمای فلسطین، بیانیه‌ی زیر را در سال ۱۹۷۳ منتشر ساخت:

سینمای‌عرب، مدتهای‌مدید، یا به‌موضوع‌هایی پرداخته‌است که‌هیچ‌ربطی به‌واقعیت‌نداشته‌اند و یا به صورت ظاهری و صوری این واقعیت‌ها را مطرح کرده‌است. این برخورد قالبی، عادت‌های مکروهی میان سینماروهای عرب به‌وجود آورده‌و سینما برای آنها نوعی مخدر شده که کودن بارشان می‌آورد و آنان را از مسائل‌واقعی‌شان دور می‌کند.

البته گاهی در تاریخ سینمای عرب، کوشش‌هایی جدی برای بیان واقعیت دنیای ما و مسائل مبرم آن به‌عمل آمده‌است، اما حامیان ارتجاع، که سرسختانه در برابر ظهور سینمای نو ایستادگی می‌کنند، به‌سرعت جلو این گونه فعالیت‌ها را گرفته‌اند.

ما ضمن قدردانی از این کوشش‌ها، باید این نکته را روشن کنیم که فیلم‌های مذکور ازنظر محتوا، بسیار ضعیف بودند وازلحاظ فرم، همیشه کمیت‌شان می‌لنگید. به‌نظر می‌رسید که کسی را یارای گریز از میراث ناگوار سینمای قراردادی نیست.

اما شکست ژوئن ۶۷، چنان دگرگونی عمیقی‌را سبب شد که پرسش‌های بنیادی مطرح شدند. سرانجام، استعدادهای جوانی نیز پا بمیدان‌گذاشتند که به‌آفرینش سینمایی کاملا" نو در دنیای عرب متعهد بودند. اینان فیلمسازانی معتقد به تغییر تمام عیار فرم و محتوای فیلم بودند.

این فیلم‌های نو، پرسش‌هایی را در مورد دلایل شکست‌مان طرح کردند و مواضع شجاعانه‌یی به‌سود جنبش مقاومت ما اتخاذ کردند. به‌راستی که تکامل سینمایی فلسطینی، که قادر به‌حمایت آبرومندانه از مبارزه‌ی خلق‌مان، آشکار ساختن واقعیت‌های وضع‌مان و توصیف مراحل مبارزه‌ی عربی و فلسطینی‌مان برای رهائی‌ی میهن‌مان باشد، حائز اهمیت بسزائی است. سینمایی که ما آرزویش را داریم، باید بیانگر حال و نیز گذشته و آینده‌مان باشد. نیرو و توان یکپارچه‌ی آن، موجب گردهم‌آمدن مجدد تلاش‌های فردی خواهد شد؛ و به‌راستی که کوشش‌های فردی ــ ولو پر ارزش ــ محکوم به بی‌کفایتی و ناکارآئی‌اند.

به منظور دست یافتن به‌این هدف است که ما دست درکاران سینما و ادبیات، این بیانیه را صادر می‌کنیم و تشکیـــل گروه سینمای فلسطین را خواستار می‌شویم. ما شش وظیفه برعهده‌ی این گروه می‌گذاریم:

۱) تهیه‌ی فیلم‌هایی به کارگردانی‌ی فلسطینی‌ها ، درباره‌ی نهضت فلسطین و هدف‌های آن ، فیلم‌هایی که در جامعه‌ی عرب و با محتوایی دموکراتیک ومترقی ساخته شوند .

۲) تلاش در جهت آفرینش زیبائی‌شناسی نوین برای‌جایگزینی زیبائی‌شناسی قدیم ، که‌قادر به‌بیان همساز محتوای نوین باشد .

۳) گذاشتن تمامی سینما در خدمت انقلاب فلسطین‌و نهضت عرب .

۴) تولید فیلم‌هایی به‌منظور ارائه‌ی نهضت فلسطین به‌تمام دنیا .

۵) ایجاد فیلمخانه‌یی که فیلم‌ها و عکس‌هایی را به‌منظور استناد به‌مبارزه‌ی خلق فلسطین ، گردآوری کند .

۶) استحکام روابط باگروه‌های انقلابی ومترقی سینمائی در سراسردنیا ، شرکت درجشنواره‌های سینمائی به‌نام *فلسطین* ، و تسهیل کار همه‌ی گروه‌های همدل و موافقی که در جهت تحقق هدف‌های انقلاب فلسطین کار می‌کنند .

گروه *سینمای فلسطین* ، خود را بخش جدائی‌ناپذیر نهادهای انقلاب فلسطین‌می‌داند .

گفتگو با محمود صفایی دستیار کارگردان، دستیار تهیه‌کننده‌ی فیلمفارسی

تکه‌ای از یک غده‌ی سرطانی

هر " پدیده‌ی فرهنگی" بازتابی است از زادگاهش و دوران تولدش. گذشته ازگونه‌گونی جامعه‌شناسانه‌ی این بازتاب، با کنار هم قراردادن بازتاب‌های یک "پدیده‌ی فرهنگی" درچند مقطع تاریخی تا اندازه‌ی بسیاری ــ با توجه به عمر علم جامعه‌شناسی ــ می‌توان آینده آنراپیش‌بینی کرد. و اگر فکت‌های عمده و تعیین‌کننده از چشم پژوهشگر پوشیده نماند، می‌توان آینده‌ی زادگاه آن "پدیده‌ی فرهنگی" را گمانه زد تا از به‌بیراهه کشانیده شدن آن جامعه به‌گونه‌ای علمی جلوگیری کرد. واین مهم با بهره‌گیری از چند "پدیده‌ی فرهنگی" انجام‌پذیراست. چون آینده‌ی هر "پدیده‌ی فرهنگی" (اگر عمر تاریخی آن ــ به شکل کنونی‌اش ــ سرنیامده باشد) پیوند ارگانیک دارد با آینده‌ی زادگاهش. به‌این سبب برنامه‌ریزان

جامعه‌ای با اقتصاد با برنامه" (۱) ــ که وظیفه‌شان یافتن نزدیک‌ترین راه برای رسیدن به "جامعه‌ی نوین" برپایه‌ی واقعیت‌های امروزی است. نمی‌توانند گذشته‌ی‌پدیده‌های‌فرهنگی‌را نادیده‌بگیرند و توانمندی کنونی‌شان را ازنظر دور بدارند. اما گذشته‌ی‌تاریخی بیش‌تر این ابزار دست "مهندسان جامعه" (۲) به‌گونه‌ای علمی مدون نشده است. پس گروه‌هایی با تخصص‌های گوناگون می‌باید تاریخچه‌ی علمی بسیاری از پدیده‌های فرهنگی را تدوین کنند. و روشن است اگر این گروه‌های پژوهشی هراندازه بیش‌تر سند ومدرک و...دراختیار داشته باشند به‌همان‌اندازه به شناخت نسبتا" علمی‌گذشته‌ی آن پدیده‌های فرهنگی با کمترین اشتباه دست خواهند یافت. ازآنجایی که برنامه‌ریزان جامعه‌ای با "اقتصاد با برنامه" با گذشته‌ای روبرویند که "اقتصاد بازار" (۳) برآن تسلط داشته پس گروهی متخصص، باجهت‌گیری بسود منافع طبقه‌ی مولد و بهره‌ده و با برنامه‌ریزی هماهنگ، سند یا مدرک و...گرد نیآورده‌اند. واحتمالا" دراین زمینه فقط کوشش‌هایی فردی انجام که‌باتوجه به‌نوع دلبستگی وبرداشت چنین افرادی بالطبع، دوباره‌کاری‌انحراف، گرفته‌است، اشتباه، غرض... دراین سندها، مدرک‌ها... راه‌یافته که پالودن‌شان بردوش گروه‌های پژوهشی برنامه‌ریزان قراردارد. اما در شرایط کنونی که "اقتصاد بازار" حاکمیت دارد، متاسفانه تنها راه‌همین دست‌بکار شدن فردی یا چندنفری است و دستکم تاچند سال آینده ازاین سرنوشت تاریخی گریزی نمی‌توان داشت ونباید امیدوار بود که در چارچوبی علمی با برنامه‌ای زمان‌بندی‌شده به‌گونه‌ای گسترده، سندها، مدرک‌ها و...مربوط به بسیاری از "پدیده‌های فرهنگی" که به امروز رسیده گردآورده شود تا ازمیان نرود یا ازمیان برده نشود.

***

۱و ۳ ــ نگاهی بیاندازید به صفحه ۲۹ کتاب "برنامه‌ریزی و رشد شتابان" نوشته‌ی شارل بتلهایم. به ترجمه‌ی نسرین فقیه. ناشر زمان.

۲ــ دکتر امیرحسین آریانپور ــ زمینه‌ی جامعه‌شناسی ص۴۹۹ــ "مهندسی اجتماعی" " را "کوشش سنجیده برای جلوگیری از مشکلات اجتماعی آینده یا بهبود جامعه‌ی فردا با طرح و اجرای نقشه‌های دقیق و مخدود "معنا می‌کند و آنرا یکی‌از انواع‌جنبش‌های اصلاحی می‌داند. اما دراین یادداشت از "مهندسان جامعه" به‌عنوان خادمان جنبش‌های انقلابی نام برده‌می‌شود، آنهم پس از قیام پرشور یک طبقه‌ی اجتماعی نوخاسته برضد طبقه‌ی بهره‌کش مسلط و استقرار حاکمیت طبقه‌ی بهره ده. این "برنامه‌ریزان جامعه" نه بورکرات‌اند، نه" طبقه‌ی جدید" بلکه تکنوکرات‌هایی‌اند که بدون بریده شدن از مردم، تخصص خود را در اختیار شوراهای واقعی، درنتیجه‌انقلابی قراردادەاند تا به‌گونه‌ای علمی از آن در جهت راهبری جامعه بسوی "جامعه نوین" بهره‌گیری شود.

مصاحبه زیر شاید بتواند دراین جهت باشد. وامید است علاقمندانی که از دیدگاهی علمی درپی چنین هدفی‌اند، یارمان باشند یا دستکم با درمیان گذاشتن کارهای خود از دوباره‌کاری‌ها جلوگیری کنند.

* * *

مصاحبه‌ی زیر فشرده‌ی گفتگویی است که در سه نشست به‌مدت ۶ساعت در دیماه ۱۳۵۹ انجام گرفته.

* * *

"...من از اول عاشق هنرپیشگی بودم. یعنی‌ی‌کار هنر رادوست داشتم. از سن هفده‌سالگی عاشق این‌کار شدم. "داداش احمدم" که از۱۵ـ۱۶سالگی عاشق این کار بود سرفیلم "قزل‌ارسلان" شد آسیستان دکترکوشان. چون کارریخته‌گری سنگین بود و برادرم هم دیگر از کار سینما خوب پول درمی‌آورد زندگی ما را اداره می‌کرد، من هم مثل برادرم ریخته‌گری را ول کردم و یک سالی راه رفتم. بعد "داداش‌احمدم" مرا برد پیش‌آقای نصیریان. دونمایش را باگروه آقای نصیریان تمرین کردم. یکی را نگذاشتند روی صحنه بیاید. دومی را ــ که نویسنده‌اش خارجی بود و من در دو صحنه‌اش بازی داشتم ــ "نصفه‌کاره" ول کردم. اما چندنفری که با من آمده بودند ماندند...با این که عاشق هنرپیشگی بودم اما نتوانستم بیش‌تر از دوماه تاب بیآورم‌چون‌کار برایم سنگین بود مثلا آقای نصیریان سرتمرین چندبار به‌من گفت: "وقتی وارد صحنه می‌شوی پایت را بلند نکن" و چون من نمی‌توانستم براعصابم مسلط باشم، موقع تمرین هربار که وارد صحنه می‌شدم ناخواسته پایم بلند می‌شد. و این کارم آقای نصیریان را عصبانی کرد و باعث شد بیاید جلو و لگدی بزند به مچ‌پایم و همین لگد باعث شد که من "تو" بخورم..."

* * *

"...خانه‌مان خیابان ری بود. سر بازارچه‌ی نایب‌السلطنه، خیابان ادیب‌الممالک، پدرم جددرجد اهل همین‌محل بود. پدربزرگم‌هنوزهم‌خانه‌اش‌آنجاست.توکوچه‌ی‌نمازی... پدرم افسریار بود و پدربزرگم معمم. پدرم سواد داشته اما از دست نامادری‌اش توی سن ۱۷ـ۱۸سالگی می‌رود ارتش. فامیل ما، در اصل "جاویدان" بود. اما پدرم آنقدر از دست نامادری‌اش ناراحت بود که توی ارتش فامیلش را عوض کرد و فامیل ماشد "صفایی". روی همین اصل هم وقتی پدربزرگم مرد ارثی به‌ما نرسید. من خیلی کوچک بودم، که پدرم مرد. و چون سال‌های خدمتش کم بود،

صنایی سرصحنه‌ی فیلم "فرمان خان"

حقوقش را بهما ندادند. مادرم تعریف می‌کند، تنها یک اسب و تفنگ از پدر برایمان ماند که آن‌وقت‌ها نهصدتومان فروخته... دختر عمویی داشتیم که توی بازارچه‌ی نایب‌السلطنه خانه‌ای داشت. در طبقه‌ی اولش درس قرآن می‌داد و طبقه‌ی بالایش را هم داده بود بهما. اما هر روز دعوا راه می‌انداخت که چرا دست به آب زدید. دیوار خط برداشت و... تا کلاس هفتم بیش‌تر درس نخواندم. دوره‌ی ابتدایی را توی مدرسه‌ی تدین ــ که توی خیابان سیروس نرسیده به انبار بود ــ خواندم و کلاس هفتم را توی خیابان ری. حسین‌کیل و منوچهر وثوق هم‌مدرسه‌ی‌هایم بودند... خوب یادم هست که کلاس هفتم بودم و لباس نداشتم تا بروم مدرسه. آن وقت‌ها بچه‌های بی‌بضاعت لباس کاززونی می‌دادند، که بهمن هم یک دست دادند. بچه‌ها توی راه مرا نشان همدیگر می‌دادند. تا رسیدم به‌خانه زدم زیر گریه و گفتم دیگر نمی‌روم مدرسه... که نرفتم. مادرم خیلی تلاش کرد که ما درس بخوانیم، امانتوانست. خیلی از شب‌ها اتفاق می‌افتاد که ما نان خالی هم نداشتیم بخوریم. وقتی دوات می‌خواستم دو روز طول می‌کشید تا مادرم ده شاهی پس‌انداز کند و بهمن بدهد تا "دوات" بخرم. وقتی هم "دوات" می‌خریدم می‌دیدم آب قاطی‌اش کرده‌اند. البته این را هم بگویم که با همه این اوضاع "داداش‌احمدم" تا کلاس هشتم ــ که مدرسه می‌آمد ــ شاگرد ممتاز مدرسه بود..."

* *فکر می‌کنی کدام یک از معلم‌هایت روی تو تاثیر گذاشت؟*

"ــ معلمی داشتیم به نام آقای ارسنجانی. آدم خیلی محکمی بود. سخت می‌گرفت. مثلا" سرکلاس قرآن، وقتی می‌گفت بگو "بسم‌اله" باید "بسم‌اله" را از ته گلو می‌گفتی وگرنه با جوب

آلبالو می‌زد. وهمیشه دست‌های بچه‌ها را می‌دید تا تمیز باشند. با این که مسن بود وقتی وارد مدرسه می‌شد بچه‌ها تنشان می‌لرزید . . .

بعد از اینکه مدرسه را ول کردم. چند وقتی تصنیف فروختم. البته آن‌وقت‌ها هم که مدرسه می‌رفتم تو تعطیلات تابستان تصنیف می‌فروختم، تصنیف‌های قاسم‌جبلی . . . بقیه اسم‌شان یادم نمی‌آید؟ . . . "

* *چرا تصنیف می‌فروختی مثلا " روزنامه نمی‌فروختی؟*

ــ " برای این که ذوق هنری توی وجودم بود. روزی که رفته بودم سینما ملی، وقتی آمدم بیرون آواز خواندن تصنیف‌فروشی ــ که نامش "نخی" بود ــ جلبم کرد. دیدم از این کار خوشم می‌آید. استفاده‌اش هم خوب بود. "

* *آن وقت‌ها توی خیابان چه می‌دیدی؟ منظورم جریان‌های سیاسی است.*

ــ" من شب‌ها توی میدان بهارستان تصنیف می‌فروختم. روزی، یک مرد چهارشانه که قیافه‌اش خوب یادم است "دو زار" داد به‌بچه‌ای ــ آن وقت‌ها "دو زار" خیلی پول بود ــ و گفت بگو: "مرگ برشاه، زنده‌باد مصدق". پسربچه هم رفت گوشه‌ای روی هره‌ی جوی ایستاد و گفت: "مرگ برشاه، زنده‌باد مصدق". یا روزی توچهارراه لاله‌زار دیدم سگی را درست کرده‌اند و عینک به چشمانش زده‌اند و می‌گویند: "این قوام‌السطنه" است. . .قشنگ یادم هست. هنوز ۲۸مرداد نشده بود. صبح "هفت زار" از مادرم گرفتم و سینی را برداشتم بـــروم بازارچه‌ی "قوام‌الدوله" تا "بامیه" بیاورم و بفروشم. توی دهنه‌ی بازارچه دیدم گروهبانی را چاقو زدند. تیراندازی شد. من هم ترسیدم. سینی از دستم افتاد و دویدم طرف خانه. خیابان ری شلوغ بود. مادرم سرکوچه ایستاده بود. چند روز بعدش مجسمه‌های شاه را کشیدند پائین. روزی‌هم خیابان بوذرجمهری تو بودم که دیدم "شعبون بی‌مخ" را هفت، هشت‌نفر گذاشته‌اند روی شانه‌هایشان. عکس بزرگی هم از شاه سرچهارراه‌گذاشته بودندو "شعبون" رودوش احمدعول که خیلی گنده بود نشسته بود. یک کلت کوچک هم دستش بود. "شعبون" هی می‌گفت "زنده‌باد شاه"، "جاویدشاه" "مرگ بر مصدق". "شعبون" یک داداش سه‌راه بوذرجمهری ماست‌بندی داشت. پسر داداش هـــم ــ منوچهر ــ دهنش کج بود. "شعبون" داداش دیگری هم داشت که "حسن‌خره" صدایش می‌کردند آن‌روزاینها سوار جیپ شدند و گویا رفتند دم در خانه‌ی مصدق. ماشنیدیم آن روز خیلی آدم کشته شد. بعدش شاه آمد. توی سینما، توی پیش نمایش دیدیم که از فرودگاه تا درخانه‌اش قالیچه انداخته‌اند . . . "

* *اولین فیلمی که دیدی یادت است درکدام سینما بود؟*

ــ" سینما اخبار" با "داداش‌احمدم" رفتیم داستان عده‌ای بود که دنبال گنج رفته بودند جنگل . . . "سینما اخبار" توی لاله‌زار بود، کنار پاساژ رزاق‌منش. یاکوبسون (صاحب سینمای ایران، سینمای نور ــ سینما ستاره‌ی فعلی ــ و البرز) این سینمای زیرزمینی را با دویست صندلی باز کرده بود تا اخبار " بریتیش مووی‌تون" را مجانی نمایش بدهد. این فیلم‌ها از انگلیس می‌آمد و ابوالقاسم‌طاهری گویندگی‌اش را می‌کرد. یاکوبسون بعدها تو این سینما فیلم داستانی گذاشت و پولی‌اش کرد. سال‌هاست این سینما جمع شده. . . بعد از این فیلم جنگلی، صاعقه را دیدم، تارزان را دیدم، لورل‌و هاردی را دیدم. "

* *مادرت سواد داشت؟*

ــ "نه"

* *مخالف سینما بود؟*

ــ "نه، اما نمازش را می‌خواند، تلویزیون‌اش را تماشا می‌کرد. فیلم‌هایی که خودم کار می‌کردم می‌بردمش و می‌دیدشان. مادرم ساوه‌ای‌است پدرم تهرانی".

* *چه‌چیز مادرت روی تو اثر گذاشت؟*

ــ "فداکاری‌اش. خیلی فداکاری کرده درحق ما."

* *چه مدتی تصنیف فروختی؟*

ــ" کم، بعدش رفتم توی کار یخته‌گری، چون داداش‌احمدم ریخته‌گری کار می‌کرد."

* *چرا برادرت ریخته‌گر شده بود؟*

ــ"کنارخانه‌مان ریخته‌گری بود و داداش‌احمدم تابستان‌ها آنجا کار می‌کرد و وقتی هم که ناچار شد مدرسه را ول کند رفت همانجا مشغول شد".

* *یادت هست با چه مزدی شروع کردی به‌کار؟*

ــ"روزی "سه زار". ظهر یک‌قرانش را ناهارمی‌خوردم و دو زارش رامی‌دادم به‌مادرم... مادرم خانه‌ی این و آن کار می‌کرد و خواهرم را که کوچک بود با خودش می‌برد..."

* *چرا دنباله‌روی برادر بزرگترت نشدی؟ احمد چه داشت که ترا جذب می‌کرد؟*

ــ " برادر بزرگترم ایران نبود. چون موقع سربازی خورد به‌پست نیمسار سیاسی، که می‌خواست آلمان برود تا دوره‌ای را ببیند. و بنا بود یک شوفر و یک کماشه با خودش ببرد. از برادرم خوش آمده بود. شش سال با خودش نگهداشت. بعدها آمد تهران. رفت وزارت بهداری، بعدش منتقل شد به بندرپهلوی و آن‌جا زن گرفت. پشت سرش را هم نگاه نکرد. به‌ما اصلا" نرسید، چه آن موقع که آلمان بود، چه آن موقع که ایران بود. من و داداش احمدم مانده بودیم. ما توی خانه‌مان یک دختر داشتیم که باید به سرو سامانش می‌رساندیم. که رساندیم."

* *چه مدت تو کار ریخته‌گری بودی؟*

ــ چهار، پنج‌سال. بعد مدتی خودم دکان بازکردم. اما جثه‌ی من مثل جثه‌ی داداش احمدم برای کار ریخته‌گری ضعیف بود. من نمی‌توانستم هفتاد، هشتادکیلوبار راجابجاکنم. هفت، هشت بار سوختم. کار ریخته‌گری کار سنگینی است. انبرش ۴۵کیلو، بته‌اش ۱۵، ده کیلوهم بار توی بته است. آدم باید خیلی جثه‌ی قوی داشته باشد تا بتواند این بار سنگین را از توی کوره دربیآورد و با دقت بریزد توی قالب‌ها. با همه‌ی این حرف‌ها کار من واحمد حرف نداشت. داداش احمدم شیر سماور تو حالی را اختراع کرد. فیلا" شیر سماور را توپر می‌ریختند، بعدش بوش را می‌تراشیدند... من خودم کارم آن‌قدر خوب بود که وقتی آمدم تو کار سینما حاجی بود که شب‌ها ۴ساعت کار می‌کردم و دومومان می‌کرفتم که خیلی پول بود..."

* * *

"... بعد از این که نتوانستم با کروه تصویربان کار کنم، رفتیم "استودیو دی.سی.آ" برای کار دوبله. آن وقت‌ها خانم میهن بزرگی، آقای منوچهر اسماعیلی و آقای جلیلوند آنجا کار می‌کردند. مثل من ده دوازده‌نفری در استودیو "دی.سی.آ" بودند که "مردی" می‌کفتند. یعنی جمله‌های‌کوتاهی مثل: "بلدتربان"، "جسم"، "بفرمائید"، "آمدم" را می‌کفتند. مثلا" نگهبانی توی فیلم در را باز می‌کرد و با دهانش باز می‌شد که بکوید: "بفرمائید"، یا دوازده نفر "مردی‌کو" از نه‌سالن می‌دویدیم طرف میکروفون و آن که زودتر می‌رسید این کلمه را می‌کفت. برای همین خیلی اتفاق می‌افتاد که می‌ریختیم روی هم. هفت، هشت ماه بعد برای استودیو البرز هم "مردی‌کو"یی می‌کردم. هفته‌ی دیکر دوبدن نداشتیم. فیلمی ۳۰تا ۵۰تومان می‌داند. درهمین

زمان بود که سرپرست رادیو ارتش آقای بشیرنژاد مرا برد رادیو ارتش، تا در نمایشنامه‌هایی که غروب روزهای چهارشنبه از رادیو پخش می‌شد، بازی کنم. جلسه‌ای ۶۰تومان می‌دادند هنوز وارد سینما نشده بودم، هفده‌سال پیش بود و داشتم سه‌جا کار می‌کردم، نه چهار جا، چون توی "اطلس فیلم" ــ که فیلم‌های هندی دوبله می‌کرد ــ کار گویندگی فیلم می‌کردم. اما باز دیدم خرج ما جور نمی‌شود. برادرم می‌خواست فیلم "فریاد دهکده" را شریکی بسازد که من از آن تاریخ دوبله و رادیو را ول کردم و شدم دستیار برادرم."

* *درآن زمان از دستیاری کارگردانی چه می‌دانستی؟*

ــ دقیقاً" هیچ چیز. اما آن روزها خیلی فیلم می‌دیدم ــ روزی سه یا چهار فیلم ــ ازطرف دیگر آن وقت‌ها، دستیار کارگردان تنها کارش "سوفله" کردن بود. موقع فیلمبرداری "اشک شوق" ــ که آنرا داداش‌احمدم کارگردانی کرد ــ بغل برادرم ایستاده بودم. و دستکم ده‌تا نمایشنامه را تو تاترهایی که صبح جمعه برادرم می‌گذاشت "سوفله" کرده بودم. آن وقت‌ها کار دستیاری کارگردان جدول و کلاکت و یادداشت صحنه نبود. فقط کار ما سوفله و یادداشت لباس در صحنه‌ها بود."

* *کار برادرت این‌طور بود یا همه‌ی کارگردان‌ها از دستیارشان تنها سوفله و یادداشت لباس را می‌خواستند؟*

ــ "بعدها که با دیگران کار کردم دیدم کارشان با برادرم فرق دارد. آن‌هاجدول می‌خواهند و...با داداش‌احمدم ۵فیلم آخرش را کار کردم. داداش احمدم بعد از "فریاد دهکده" فقط ۵فیلم دیگر کار کرد... دستمزدم تو "فریاد دهکده" هزارتومان بود آخرین پولی که از برادرم گرفتم سر فیلم "غم‌ها و شادی‌ها" بود که سه‌هزار تومان دستمزدم شد. بعدش با پورسعید فیلم "زن‌ها فرشته‌اند" را کار کردم بعدش با سیامک یاسمی، با فاضلی و با عزیزرفیعی فیلم‌های "لاشخورها" و "اشک یتیم"... توی ۶۰تا ۷۰فیلم دستیار کارکردان بودم...بعدها، با ایرج قادری "داغ‌ننگ" را کار کردم و وقتی کار فیلم‌تمام شد چون بیکار بودم می‌رفتم دفتر پخش فیلمی ــ که توی طبقه‌ی پنجم ساختمان البرز بود ــ می‌نشستم. روزی صاحب دفتر گفت حالا که بیکاری این‌جا باش، و من هم ماندم و کار پخش شهرستان، انبارداری و فیلم چسبانیدن را یاد گرفتم. بعدش چون فیلم‌های "داداش‌احمدم" کار نکرد و به بدهکاری خورد، من هم از کار فیلمسازی کنده شدم چون به هوای داداشم بدمن هم کار نمی‌دادند. روی این حساب رفتم تو ساختمان پلاسکو دفتر پخش فیلم باز کردم. تولی هم نمی‌خواست. به صاحب فیلم سفته می‌دادیم. آن وقت‌ها پروانه‌ی فیلم‌ها را وزارت کشور می‌داد. مدتی ــ یکسال ــ کارم درست کردن پروانه‌ی فیلم بود، یعنی تاریخ پروانه‌ی فیلم‌هایی که وقت‌شان گذشته بود، با تیغ می‌تراشیدم و تاریخ دیگری را تایپ می‌کردم و بعد از آن فتوکپی می‌گرفتم و می‌دادم بدصاحب فیلم تا بتواند فیلمش را در شهرستان پخش کند. برای هر پروانه‌ی فیلم ده‌تومان می‌گرفتم."

* *فیلمی ساخته‌ای؟*

ــ نه من فیلمی را کارگردانی نکرده‌ام جز یک فیلم برای تلویزیون به نام "لیست سیاه" که بعد از انقلاب ساختم. و آن هم رد شد."

* *درچند فیلم بازی کرده‌ای؟*

ــ "حیلی، "حرمت رفیق"، "طوطی"، "غرور و تعصب"، "خشم و فریاد"، و...با این‌که عاشق هنرپیشگی بودم دنبالش نمی‌رفتم، همین فیلم‌هایی که توشان بازی دارم، چون کسی را

نداشتند و وقت تنگ بود به من رجوع کرده‌اند . من می‌دانستم در سینما چیزی نمی‌شودم . "

* چه وقتی *این را* فهمیدی؟

ــ " وقتی که چهره‌ها را ، سوادها را دیدم . "

* چرا نرفتی *طرف کار دیگری*؟

ــ"دیگرداشتم پول درمی‌آوردم . می‌دانم خطم درست و مثبت نبود . می‌دانم برادرم‌برداشت درستی از سینما نداشت و خوب من هم که پیروش بودم وضعم معلوم است . برادرم آمده بود عقده‌هایش را خالی کند . روزی به‌یکی از هنرپیشه‌های فیلمفارسی گفتم : "چرا می‌روی کافه" ، جواب داد : "عمری‌می‌دیدیم که دیگران شب‌ها کافه می‌روند و حسرتش را می‌خوردم حالا که پول دارم چرا نروم تا عقده‌هایم را خالی کنم . ما تا پول دست‌مان می‌آمد ، فوری می‌رفتیم کافه تا خودمان را نه چهارنفر نشان دهیم . عقل‌مان تا به‌این جا می‌رسید . نمی‌توانستیم برویم فیلم خوب ببینیم ، نمی‌توانستیم کتاب بخوانیم تا سواد و آگاهی‌مان بیشتر شود آخرین کاری که در دوره طاغوت کردم "حرمت رفیق" بود که درآن نقش کمدی داشتم . دستیار کارگردان هم بودم . البته بنا بود این نقش را فخیم‌زاده بازی کند اما چون چهل‌هزارتومان خواست ، توی فیلمنامه دست‌بردند ، پروبال نقش را زدند و آمدند سراغ‌من‌پنج یاشش‌ماه قبل از بهمن ۵۷ فیلم تمام شد . برای صاحبش ۳۰۰هزار تومان‌هم "نان" کرد . "حرمت رفیق" بعد از انقلاب اولین فیلمی بود که پروانه‌ای"الله" گرفت . چون در فیلم هم چادر بود ، هم نماز بود وهم مرد و مردانگی . . . "

* * *

" . . .آن وقت‌ها برای کارت به‌تو کار نمی‌دادند . آن وقت‌ها هرکسی حربه‌ای توی دستش داشت . من برای این که بیکار نمانم همیشه یک‌نفر رابه‌عنوان تهیه کننده ــ با مثلا " ۳۰۰هزارتومان پول ــ توی آب‌نمک می‌خواباندم . از طرفی با پخش فیلم‌ها آشنا بودم . می‌رفتم پیش یکی‌شان که "آقا فیلم خام ، دستمزد هنرپیشه ، هزینه‌ی استودیو را تو بده ، بقیه‌اش را ما می‌دهیم . پخش فیلم چون اعتبار داشت ، راحت فیلم خام‌می‌گرفت ، استودیو می‌گرفت و ماهم به *اصطلاح* یک *فیلم را* سروته می‌کردیم . من هم در فیلم علاوه بر دستیاری کارگردان ، کمک تهیه‌کننده هم می‌شدم . چون تهیه‌کننده این کاره نبود ، فقط پول گذاشته بود و تا این فیلم تمام می‌شد ، پشت سرش به من سه چهار تا کار رجوع می‌شد و هر کارگردانی مرا به‌این امید دستیار خودش می‌کرد که تهیه‌کننده را به‌او بچسبانم . و بعد تا می‌دیدم دیگر هیچ کارگردانی سراغم را نمی‌گیرد ، دوباره از آستینم یک تهیه کننده بیرون می‌کشیدم و یک فیلم را سروته می‌کردم . همیشه روی من به‌عنوان کسی که یک تهیه‌کننده توی آستین دارد حساب می‌کردند . . . این تهیه‌کننده‌ها کار اصلی‌شان کاسبی بود . مثلا" تهیه‌کننده‌ی "حرمت رفیق" توی بندرعباس قنادی داشت . وضعش عالی بود . یکی دیگر سرچهارراه اکباتان نمایندگی یک پمپ آلمانی را داشت . وضعش هم خیلی خوب بود . . . این‌ها فقط برای "زن" بود که می‌آمدند تو کار سینما . هنرپیشه‌های زن فیلمفارسی هم بیشتر هوای تهیه‌کننده را داشتند تا کارگردان را . چون پیش خودشان حساب می‌کردند این یارو سرمایه دارد و می‌تواند توفیلمش به‌ما نقش بدهد اما کارگردان آدم مردم است .این تیپ تهیه‌کننده‌ها هم وقتی روی پرده چهره‌ی زن‌ها را می‌دیدند ، خیال برشان می‌داشت که علی‌آباد هم شهری است . پس به‌هوای زن‌ها ، توسط من می‌شدند تهیه‌کننده‌ی فیلم و بجای این که صدهزار تومان خراب فلان خانم هنرپیشه شوند می‌آمدند تهیه‌کننده می‌شدند و آن خانم را بعداز فیلمبرداری می‌رساندند به‌خانه‌اش‌و . . .من برای گذران زندگی‌ام عنوان همه‌چیز را قبول کرده‌ام . . .وقتی تهیه‌کننده

ناوارد می‌آوردی تو سینما، باید خودت می‌رفتی دنبال پروانه‌ی فیلم فارسی. و چشمت روز بد نبیند. قصه را می‌بردی، هفت نفر باید آنرا می‌خواندند. می‌گفتند برو هفته‌ی دیگر بیا. هفته‌ی دیگر می‌رفتی. می‌گفتند سه‌نفر با قصه موافقند، چهار نفر ردش کرده‌اند. می‌گفتی: "ای بابا، قربانتم ما پول دادیم بابت فیلمنامه بابت قرارداد با هنرپیشه". می‌گفتند: "حالا برو پس فردا بیا". پس‌فردا می‌رفتی. پشت سرش چندتا پس فرداهم می‌رفتی، دست آخر دو تا پانصدتومانی می‌گذاشتی توی پاکت و می‌انداختی توی کشوی یارو و می‌گفتی: "ما رفتیم" خداحافظ شما" ــ این را آخر سری‌ها یادگرفته بودم ــ فردایش وقتی می‌رفتی جواب مثبت را می‌گرفتی و می‌دیدی ای‌دل غافل ماه‌ها پیش هر هفت‌نفر جوابشان مثبت بوده."

* *فیلمفارسی به‌نظر توچه بود؟*

ــ "تا قبل از "قیصر" فیلم‌های فارسی از هم دیگر تقلید می‌کردند. هیچ چیزی نداشتند. یعنی اگر حالا فیلمی ساخته می‌شد مثل "گنج‌قارون" و می‌گرفت پشت‌سرش چهل تا فیلم مثل "گنج‌قارون" بیرون می‌آمد. تو مغز آدم‌های فیلمفارسی چیزی نبود تا بیایند موضوع‌های تازه‌ای پیاده کنند. بعد از فیلم "قیصر" در سینمای فارسی نوعی دگرگونی ایجاد شد. البته نه ازنظر فکر. از نظر بازیگری، از نظر تمیزکاری، ــ یعنی تماشاگر رفت توی سالن دید روی فیلم‌موسیقی‌ای سوار شده که توی‌هیچ فیلمفارسی آنرانشنیده ــ ازنظر فیلمبرداری تمیز، مونتاژ تمیز... همه‌چیزش تمیز بود. ازاین نظر فیلمفارسی کشیده شد به‌طرف تمیزسازی و ازطرفی، دیگر فیلم انتقامی مد شد."

* *فکر نمی‌کنی اگر "قیصر" در دوره‌ی "گنج‌قارون" ساخته می‌شد، شکست می‌خورد؟*

ــ "نه این‌طور نیست. تماشاگر فیلمفارسی، اگر "رقص و آواز"، "زدوخورد" و "عشق" در فیلمی نبود آنرا نمی‌پسندید."

* *در "عروس دریا" این‌ها بود به‌اضافه "تمیزکاری" پس چرا فروش نکرد؟*

ــ ""عروس دریا" فقط "عشق" را داشت و زد وخوردی که آرمان آخر فیلم گذاشته بود به‌تن تماشاگر فیلمفارسی نمی‌چسبید. زد و خورد را تماشاگر فیلمفارسی توی کافه می‌خواست. چون زندگی‌اش بوده... صاحب سینمای شهرستانی وقتی می‌آمد دفتر پخش فیلم می‌پرسید:

"فیلم کافه دارد؟ بزن‌بزن دارد؟ عشق‌دارد؟" و اگر می‌گفتیم: "نه"می‌گفت: "من این‌فیلم را پورسانتی می‌برم، فیکس نمی‌برم". چون می‌ترسید فیلم پولش را برنگرداند. یا بابت خیلی از فیلم‌ها پیش ازآن که حتا کلیدش زده شده باشد با ده بیست عکس "عشقی"، "بزن‌بزن" و "ساز و آواز" ــ که ما خارج ازبرنامه جورش‌می‌کردیم ــ کلی ودیعه‌از سینماداران شهرستانی‌می‌گرفتیم... "قیصر" هم این سه چیز را داشت به‌اضافه قصه‌ی تازه و پرداخت نو. این را بگویم که "قیصر" در اکران اول کار نکرد. یعنی در ۱۴ سینما ۶۵۰تومان فروخت. امادر آکران دوم ۹۳۰هزارتومان فروخت. چون قبلا" مردم "آرتیست‌کشی" را دوست نداشتند. و اگر در آخر فیلم "آرتیسته" کشته می‌شد. تماشاچی خوشش نمی‌آمد. در "قیصر" هم با این که کارگردان ملاحظه این موضوع را کرده بود و فقط تیر خوردن و دستگیر شدن "بهروز وثوقی" را نشان می‌داد. این موضوع در فروش اکران اول موثر بود. اما بعدا" که روی فیلم تبلیغ شد و جایزه گرفت و اسمش افتاد توی دهان‌ها فروشش در اکران دوم شد ۹۳۰هزار تومان. این آمار فروش دقیق است چون‌هر فیلمفارسی که روی پرده می‌رفت، ما شب به‌شب آمار فروشش را می‌گرفتیم. البته برای کار خودمان که بدانیم چه‌جور فیلمی فروش دارد. اگر صاحب فیلم راستش را نمی‌گفت از مدیر سینماها می‌پرسیدیم و اگر هم از سینماها نمی‌شد، آمار دقیق را گرفت، از شهرداری می‌پرسیدیم. توی ارباب جمشید همه فروش

دقیق هر فیلمفارسی را می‌دانستند . . . "ازطرفی" بیگانه بیا"ی کیمیایی چون زد و خورد و رقص و آواز نداشت نفروخت با این که فیلم خوبی بود ، تمیز بود ، حرف داشت . خلاصه موندش بالا بود . مثل فیلم‌های اروپایی بود . و بمراتب محتوایش از "قیصر" بالاتر بود . اما فیلم آرامی‌بود . اصولا" فیلم‌هایی که ریتم‌شان تند باشد در ایران خوب کار می‌کنند ." قیصر" تقریبا" اولین فیلمی است که "قهرمان اولش" می‌میرد . پشت‌سرش چند تا فیلم می‌آمد که "آرتیسته" کشته می‌شد . تا اندازه‌ای که من تماشاچی فیلمفارسی را شناخته‌ام ، ناخواسته می‌رفت دنبال فیلم‌هایی که "آرتیسته" کشته می‌شد . یعنی دیگر "قهرمان" برایش کسی است که آخر فیلم کشته شود . . . "

* * *

* *فیلم "شجاعت مردم" را دیده‌ای؟ چند وقت پیش در تهران روی پرده بود .*

ــ "نه"

* *از سینمای امریکای لاتین فیلمی دیده‌ای؟*

ــ "هیچ چیز . من حتا به فستیوال‌های سینمایی که در تهران برگزار می‌شد ، نمی‌رفتم با این‌که سندیکا به‌ما بلیت‌هم می‌داد . اما بلیت‌ها را می‌دادیم به این و آن . آن وقت‌ها به‌این چیزها فکر نمی‌کردیم ."

* *حالا که بیکاری سینما می‌روی؟*

ــ " نه . چون سانس سینماها ناجورند . آن وقت‌ها سینماها سانس ۷ و ۹ بعداز ظهر داشتند . سینماهای بالا شهر هم "موند" بخصوصی داشتند . یک مشت آدم حسابی سینما می‌آمدند . محیطش آرام بود . دیگر بارو نمی‌آمد وسط فیلم شوت بکشد یا حرف بزند ."

* *حالا هم زندگی‌ات از سینما تامین می‌شود؟*

ــ " نه دراین ۲۲یا ۲۳ماهی که از انقلاب می‌گذرد . دستیارکارگردان‌فیلم شجاعان ایستاده می‌میرندبودم . کدبدآن‌هم پروانه‌نمایش‌نمی‌دهند . وقتی انقلاب شد . همه‌چیز آزاد شد . همه‌چیز را آزاد گذاشتند . حتا فیلمنامه را هم تصویب کردند . دفتر امام ، سپاه پاسداران مهر زدند . به‌ما وسیله دادند و ما فیلم را ۵ماهه ــ اردیبهشت تا شهریور۵۸ ــ ساختیم . و بعدها که فیلم با یک میلیون و دویست‌هزار تومان خرج تمام شد . به‌ما گفتند چون دراین فیلم از مجاهدین خلق و ماجراهای سیاهکل ، نام برده شده ، قابل نمایش نیست ."

* *کجا این فیلم را رد کردند .*

ــ "فرهنگ و هنر همان اداره‌ی نمایسات . همان آقای نجفی . البته نجفی کفت از عهده من ساقط است ، پس نمی‌توانم فیلم را تصویب کنم . شما این فیلم را ببرید سالن بالا . سالن بالا هم سه یا چهار روحانی بودند با دو یا سه‌تا از آدم‌های سابق ، که دوره طاغوت سمت سناریوخوانی داشتند . آن‌وقت فیلمنامه را همین‌ها مهر می‌زدند . اسم‌شان را نمی‌دانم چون آن‌وقت‌ها فیلمنامه را در اتاق پائین مهر می‌کردند واحتیاج به دانستن اسم‌شان نبود . ما قبلا" دو سه‌تا آدم دیگر را می‌شناختیم مثل نیموری ، صالح . بعدها که ورق برگشت همین سه‌نفر ماندند .

خلاصه سالن بالا گفتند : "آقا این فیلم سرتا پایش کمونیستی است" . . . بعدش نامه کرفتیم و فیلم را بردیم قم . دفتر امام . آن‌جاهم گفتند ما نمی‌توانیم نظر بدهیم . بااین که توی فیلم ما از فدائیان اسلام هم عکس داشتیم . از بردن نواب‌صفوی بدزندان و محل اعدام ."

* *شما چرا از مجاهدین و چریک‌ها در فیلم اسمی برده بودید؟*

ــ " ما فکر می‌کردیم فیلم فروش خواهد کرد . چون روزهای اول انقلاب خیلی اسم اینها

سر زبان‌ها بود .

بعد از این فیلم آقای مهدی درویش از من خواست تا برایش "لیست‌سیاه" را بسازم . فیلم داستان آدمی انقلابی بود که شبی ساواکی‌ها می‌ریزند به‌خانه‌اش تا سندی از او بگیرند . زیربار نمی‌رود . می‌زنندش . بچه‌اش وقتی می‌بیند پدرش را می‌زنند نصفه شب از پنجره می‌پرد توی خیابان تا پاسدارها را بیآورد . تا پاسدارها بیایند ساواکی‌ها فرار می‌کنند . خلاصه ساواکی‌ها را می‌گیرند . یکی‌شان کشته می‌شود . سه‌تایشان را می‌گیرند . این فیلم را بردیم تلویزیون آقای "حقیقت‌بیان" و "میرزایی" فیلم را دیدند گفتند : "نه آقا ما نمی‌توانیم این فیلم را نشان بدهیم . گفتیم : "دلیلش‌چیست؟" گفتند : " تا حالا نشده پاسدارهای ما به طرف‌کسی تیراندازی کنند ، آن هم بدون این که سه‌بار ایست بدهند " بعدش از پیشوایان مذهبی برای ما حدیث آوردند و گفتند : "اگر برای انقلاب این کار را کرده‌اید فیلم را بگذارید این‌جا وبروید ."که من گفتم : " پس خرج زندگی من چه می‌شود ؟" گفتند : "آقا ما صبح تا شب می‌آئیم این جا ۲۵۰۰تومن داریم می‌گیریم . شما مگر چقدر می‌خواهید در بیآورید؟ بیاید این جا برای ما فیلم بسازید ما ماهی ۲۵۰۰تومان به‌شما می‌دهیم" . گفتم : "۲۵۰۰تومان کرایه خانه‌ام هم نمی‌شود" . گفتند : "همین است که می‌بینی ، ما چکار می‌کنیم شما هم همان کار رابکنید . . . " دیدیم که هیچ فایده‌ای ندارد ، فیلم رازدیم زیر بغل‌مان آمدیم بیرون . . . وحالا ماه‌هاست که بیکار می‌گردم . . . "

شهروز جویانی

محمود صنایعی پشت صحنه‌ی یکی از فیلم‌های فارسی

شهادت علیه "موجودیت" یک نظام

یادداشتی بر فیلم بازپرسی به پایان می‌رسد ساخته‌ی دامیانو دامیانی

خلاصه‌ی داستان فیلم

مهندس جوانی در پی تصادف اتومبیل که منجر به کشته شدن یک نفر شده به زندان می‌افتد. ابتدا به سلولی منتقل می‌شود که چند جانی در آن نگهداری می‌شوند. مهندس جوان (وان‌زی) در این سلول متوجه می‌شود که زندگی درمیان این افراد با زندگی عادیش در جامعه فرسنگ‌ها فاصله دارد و جان او هرلحظه از طرف تبه‌کاری که پیش از این سریکی از هم‌سلولی‌هایش را بریده، درخطر است. پس از گذراندن چند روز پرمخاطره و توهین‌آمیز دراین سلول، "وان‌زی" به‌وسیله‌ی مستخدم زندان به زندانی با نفوذی به نام "روزا" که به‌عنوان سپر بلای سرمایه‌داران گله‌گنده به‌زندان افتاده‌است، معرفی می‌شود. "روزا" با استفاده از نفوذی که روی مقام‌های زندان دارد "وان‌زی" را به سلول راحت‌تری منتقل می‌سازد. اما این انتقال از روی دلسوزی و تصادفی نیست، بلکه نقشه‌ای حساب شده‌است. زندانی با نفوذ (روزا) با این کار می‌خواهد از وجود مهندس استفاده کرده و یک زندانی را که هم‌سلولی جدید "وان‌زی" است، باهمکاری مقام‌های زندان از سر راه بردارد. این زندانی (پزنتی) پیش از زندانی شدن در عملیات ساختمانی یک سد کار می‌کرده که اکنون بعد از تکمیل و تحویل به‌دولت ایتالیا خراب شده و هزاران نفر را کشته و بی‌خانمان کرده است. دولت می‌خواهد برای جلوگیری از یک رسوائی بزرگ سیاسی جوری سر و ته قضیه را هم‌آورده و خراب شدن سد را یک تصادف جلوه دهد. اما "پزنتی" مدارکی در دست دارد که ثابت می‌کند

خراب شدن سد تصادفی نبوده، بلکه ناشی از زدوبند میان مأموران دولتی و شرکت سازنده‌ی سد است، چون مأموران دولتی باوجود اطلاع از نقص فنی سد یاد شده، با گرفتن رشوه این نقص فنی را نادیده گرفته و سد را از شرکت سازنده‌ی آن تحویل گرفته‌اند. دادگاه مربوط به پرونده‌ی این سد قرار است به‌زودی‌تشکیل شود و "پزنتی" می‌خواهد درآن دادگاه حاضر شده و با ارائه‌ی مدارک خود علیه زد و بند دولت با شرکت سازنده‌ی سد، شهادت دهد. این شهادت یک زلزله‌ی شدید سیاسی را درپی خواهد داشت و نشان خواهد داد که دست بلندپایه‌ترین دولتمردان ایتالیا به‌خون افرادی که درنتیجه خرابی سد جان خود را از دست داده‌اند، آلوده است. با نزدیک‌تر شدن روز رسیدگی به پرونده‌ی سد توطئه‌ها علیه "پزنتی" شتاب بیشتری می‌یابد. "روزا" و مقام‌های زندان ابتدا سعی می‌کنند با دادن رشوه این "مزاحم" را ساکت کنند و چون او رشوه را رد می‌کند، تصمیم می‌گیرند با استفاده از وجود "وان‌زی" او را بیمار روانی جلوه دهند و وقتی این توطئه نیز نمی‌گیرد کمر به قتلش می‌بندند و درجلوچشمان "وان‌زی" پزنتی را در سلولش به‌قتل می‌رسانند و از "وان‌زی" می‌خواهند شهادت دهد که این کار یک خودکشی بوده است. شهادت "وان‌زی" به‌عنوان یک فرد تحصیل کرده و محترم می‌تواند نسبت به‌زندانیان دیگری که سابقه‌ی تبه‌کاری، فساد، و... دارند ارزش‌بیشتری‌داشته‌باشدوخودکشی‌را مسجل سازد و وان‌زی برای نجات از زندان به‌این شهادت تن درمی‌دهد...

* * *

"بازپرسی به‌پایان می‌رسد" به‌همراه قهرمان اول خود تماشاگر را به‌داخل زندان می‌برد و در فاصله‌ی آزد شدنش، بیننده را با رویدادهایی آشنا می‌کند که دامنه‌ی آن‌ها از درون زندان فراتر می‌رود و زشتی‌ها و پلشتی‌های یک نظام را به نمایش می‌گذارد: "نظام سرمایه‌داری". سکانس اولیه‌ی فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که خود نمایانگر بسیاری از مفاهیمی است که در طول فیلم شکافته می‌شود. تماشاگر دراین صحنه شاهد ترحم و خیرخواهی بشردوستانه‌ی! بورژوازی بر قربانیان نظامی است که همین بورژوازی خیرخواه بی‌رحم‌ترین و خونخوارترین مدافع آن است واین چیزی است که فیلمساز به‌موازات پیش برد داستان فیلمش، بخوبی به تماشاگرش انتقال می‌دهد.

دراین صحنه، رئیس زندان که یکی از همین پاسداران نظام بورژوازی است ازیکی از زندانیان (روزا)، که او نیز در مقام دلال و پاانداز نمایندگان سرمایه‌داری افتخار نگهبانی از این‌نظام را نصیب خود ساخته‌است، درباره‌ی مرغوبیت هدایای مرحمتی سازمان‌های خیریه سئوال می‌کند، "روزا" حتا پیش از اینکه طعم این‌هدایا (خوراکی) را بچشد از آن‌ها تعریف می‌کند ونشان می‌دهد که گرچه یک زندانی است، اما درعمل در کنار همین زندانبانان است. او زندانی‌ای است که دراصل برای پاسداری از ارکان نظام سرمایه‌داری ــ که زندان نیز یکی از آن‌هاست ــ خود را به زندان انداخته تا وظیفه‌ی نوکری را درحق غول‌های سرمایه به‌اتمام رساند.

هدایا همراه با موزیک و حضور کشیشی که صرفا" برای خالی‌نبودن عریـ ـ فرایض دینی را برای زندانیان به‌جا می‌آورد (نمائی که طی آن کشیش خیلی سرسری صلیب‌اش را به‌سوی سلول‌های زندانیان تکان می‌دهد، در خدمت القای همین معنی‌است) تقسیم می‌شود وتماشاگر نیز همراه‌این حرکت پای به‌درون زندان می‌گذارد. رنگ آبی تیره‌ی این صحنه، که نخستین صحنه از درون زندان است، نمایانگر روح‌فرسائی و یکنواختی زندگی درچنین محیط بسته‌ای است. درهمین‌صحنه است که تماشاگر باشخصیت رئیس زندان آشنا می‌شود. او مردی است که راضی نگه‌داشتن مقام‌های بالاتر و حفظ ظاهر تمیز و پاکیزه‌ی زندان برای نشان دادن به هیئت‌های بازرسی و نمایندگان

سازمان‌های اجتماعی برایش ازهمه‌چیز مهم‌تر است : درآغاز و پایان فیلم رئیس زندان را می‌بینیم که باد در غبغب انداخته و با افتخار تمام از تعلیم و ترتیب زندانیان وانسان دوستی مأمورین زندان برای هیئت‌های بازرسی تعریف می‌کند ، درحالی که درهمان حال جنایت بی‌رحمانه‌ای در زندان تحت ریاست وی و به دست همین مأمورین انسان‌دوست اتفاق افتاده است . فیلمساز با صحنه‌ای گویا این شخصیت رئیس زندان را برای‌تماشاگر بازگو می‌کند : آقای رئیس به‌پاک کردن لکه‌ای که‌روی کراواتش‌افتاده است بیشتر اهمیت‌می‌دهد تا سرنوشت‌زندانی‌ای که هنوز بازپرسی‌اش آغاز نشده.اما رئیس زندان او را با قاتلی که به سی‌سال زندان محکوم شده است عوضی می‌گیرد (صحنه‌ی اولین برخورد رئیس‌زندان با "وان‌زی" ، شخصیت اول فیلم) .

اما اگر رئیس زندان وظیفه‌ی حفظ ظاهر و شسته و رفته و نمایشی و تشریفاتی زندان را عهده‌دار است ، *"استوار"* عهده‌دار نظم بی‌رحمانه‌ی درون زندان و سگ‌پاسدار همان روابط و ضوابطی است که خود نیز از آن می‌نالد و سرانجام برای نفوذ به درون این روابط، دستش را به‌خون کسی می‌آلاید که علیه‌همین روابط و ضوابط قیام کرده است .نخستین آشنایی تماشاگر با *"استوار"* به‌خوبی القاگر نگهبانی خشن او از این ضوابط است : *نمایی* درشت از صورت و چشمان تیز و درنده‌اش در برابر دو ردیف از سلول‌های‌زندان . *"استوار"* نمونه‌ای بارز از اشخاصی است که عاری از هرگونه آگاهی طبقاتی برای حل تضادهای خود با یک نظام ، چاره را نه در مبارزه علیه این نظام ، بلکه خدمت بدان و طلب صدقه از آن می‌بینند . او حتا یک تظاهرات ساده را نیز علیه نظام سرمایه‌داری نمی‌تواند تحمل کند و معتقد به‌چنان نظم جهنمی‌ای است که درآن کوچک‌ترین جایی برای نافرمانی باقی نماند (صحنه‌ای را که *"استوار"* با خشم و ناراحتی تظاهرات جوانان را از پنجره نگاه می‌کند و بعد با "روزا" برسر معامله‌ای که باید انجام گیرد صحبت می‌کند ، به‌یاد آوریم) . او تا پایان به‌آگاهی طبقاتی خود دست نمی‌یابد و به‌جای قرار گرفتن در کنار *"پزنتی"* که علیه سرمایه‌داران شوریده است ، به‌خاطر استخدام پسر بیکارش ــ که درواقع نتیجه‌ی همان نظام مورد اعتراض *"پزنتی"* است ــ چاقوی جنایت سرمایه‌داران را تیز می‌کند و دست در دست دلالی چون *"روزا"* خون *"پزنتی"* را برزمین می‌ریزند . او حتا به‌خدمتی که درقبال گرفتن صدقه برای سرمایه‌داران انجام داده است افتخار هم می‌کند و در پایان به *"وان‌زی"* می‌گوید از جنایتش پشیمان نیست ، چون کسی را ازمیان برداشته است که همه‌جا دردسر تولید می‌کنـد " کارگران را می‌شوراند " .

"وان‌زی" (فرانکوترو) ــ شخصیت اول فیلم ــ ، نه به‌عنوان یک قهرمان ، بلکه به‌عنوان فردی عادی از طبقه‌ی مرفه جامعه‌ی سرمایه‌داری ، معرفی می‌شود . او که در بیرون از زندان ، در پناه امنیت جامعه‌ی سرمایه‌داری زندگی آرام و لذت بخشی را می‌گذراند و خود به‌عنوان مهره‌ای از این نظام ، قوانین آن را پذیرفته است ، زمانی با وحشی‌گری این نظام و قوانین ظاهر و پنهان آن آشنا می‌شود که ناخودآگاه دربرابر آن‌می‌ایستد (همدردی اولیه با *"پزنتی"* وجلوگیری از فرستادنش به‌زندان تبهکاران روانی) .

فیلمساز روی جرم *"وان‌زی"* ــ تصادف منجر به‌فوت ــ تکیه‌ی زیادی نمی‌کند و آن را فقط بهانه‌ای قرار می‌دهد تا تماشاگر را به درون زندان ببرد و به‌مقوله‌های مهمتر و بنیادی بپردازد . همچنانکه وقتی غول‌های سرمایه‌داری بعد از ناامید شدن از خریدن *"پزنتی"*ی *"* سمج و *مزاحم"* ، خون پاک و شریف او را با دستیاری پاانداز وفادار خود برسنگ‌فرش سرد و کثیف زندان جاری می‌سازند ، *"وان‌زی"* نیز آزاد می‌شود . گویی آزادی مهندس *"وان‌زی"* نه در گرو تحقیـق و

بازپرسی وبعد دادگاه و محاکمه، بلکه در گروصحه گذاردن برجنایت این غول‌هاست و "*بازپرسی زمانی به‌پایان می‌رسد*" کەخیال غول‌ها از جانب انسانی که می‌خواهد شیشه‌ی عمر آنان را برزمین بزند، راحت شده باشد. "وان‌زی" که پیش از این، از چهارچوب ظاهر شیک و تر و تمیز روابط طبقاتی خود پا فراتر نگذاشته، می‌خواهد دریک سلول تنگ و بوگرفته نیز از "دمکراسی‌بورژوایی" محیط بیرون بهره‌گیرد و حتا برای باز کردن پنجره‌ی سلول نیز رای‌گیری به‌عمل آورد، غافل از اینکه برای تبهکارانی که مثل آب خوردن جان آدم‌ها را می‌گیرند و خود به‌نوعی قربانی نظام اقتصادی همین دمکراسی بورژوایی هستند، خوردن یک غذای لذید مهم‌تر است تا رای‌گیری. می‌بینیم آن‌ها تنها چیزی که از "*وان‌زی*" می‌خواهند این است که او از زنش بخواهد برایش غذاهای‌خوشمزه بفرستد یا آن‌قاتل هم‌سلولی "*وان‌زی*" به‌خاطر نوشابه نظم‌زندان را برهم‌می‌زند.

برخوردهای "*وان‌زی*" با قاتل هم‌سلولی‌اش به‌او می‌فهماند که برای‌حفظ بقای خود باید به قوانین خاص این آدم‌ها که "به‌ظاهر" هیچ شباهتی با قوانین خودوی ندارند، تن دردهد. اوفکر می‌کند که فقط در بیرون از زندان با آنان تفاوت‌دارد (حرفی‌که"وان‌زی" به‌رئیس زندان می‌گوید). اما همه‌ی این برخوردها و کوتاه آمدن‌ها "*وان‌زی*" را آماده می‌کند تا برای حفظ زندگی مرفه و رنگین خود به‌تسلیم بزرگتری تن در دهد و آن همکاری با "*غول‌ها*" برای سرپوش گذاردن روی قتلی است که آنان می‌خواهند برای جلوگیری از "*زمین لرزه‌ی سیاسی*" و حفظ نقاب انسان‌دوستی خود، آن را خودکشی جلوه دهند. همان گونه که پادوهای سرمایه‌داری به‌وان‌زی می‌فهمانند، برای گذراندن یک زندگی راحت و بی‌دردسر در نظام مورد بحث، فقط عدم اعتراض به‌قوانین غول‌های این نظام کافی نیست، بلکه‌باید در موقع لزوم به‌خدمت آنان نیز درآمد. "*وان‌زی*" با انجام این خدمت به‌دنیای زیبا و رنگین پیشین‌اش بازمی‌گردد، دنیایی که حتا یک تخلف کوچک رانندگی درآن گناهی نابخشودنی است و باید با بلندترین صدا بدان اعتراض کرد. در رابطه با این معنی، صحنه‌ای را داریم که طی آن "*وان‌زی*" بعد از آزادی از زندان در کنار زن و بچه‌اش سرگرم رانندگی است و درهمین حال با فریاد به راننده‌ی اتومبیل جلویی که مرتکب خطایی جزیی شده‌است، اعتراض می‌کند، درحالی که پیش از این، جنایتی را که به‌وسیله‌ی مجریان قانون انجام گرفته، زیرسبیلی رد کرده است.

اما اگر برای "*وان‌زی*"، "*بازپرسی به‌پایان رسیده است*"، برای آنان که راه "پزنتی"ها را می‌پویند، بازپرسی و درنتیجه مبارزه ادامه دارد. در پایان فیلم، زمانی که ازنظر "*وان‌زی*" همه چیز به‌خیروخوشی تمام شده و او در قایق تفریحی خود زندگی خوشی را در کنار دوستان و خانواده‌اش می‌گذراند، دختر "پزنتی" را می‌بینیم که خطاب به "*وان‌زی*" می‌گوید: "من فکر نمی‌کنم پدرم خودکشی کرده باشد". او با این سخن بار دیگر وجدان وان‌زی را زیر ضربه قرار می‌دهد و به‌تماشاگر یادآور می‌شود که راه "پزنتی" ادامه دارد. ــ در صحنه‌ی پایانی، پرش‌های فیلم نشان می‌دهد که فیلم از تیغ سانسور در امان نمانده‌است. این سانسور همچنین هویت سیاسی "پزنتی" را نیز برای تماشاچی مبهم کرده است.

تماشاگر در اولین برخوردش با "پزنتی" متوجه می‌شود که او تفاوت‌هایی با سایر زندانیان دارد. وقتی "*وان‌زی*" وارد سلول "پزنتی" می‌شود، او را می‌بینیم که سرگرم مطالعه‌ی روزنامه‌است واین می‌رساند که وی اهل "تفکر" است، به‌ویژه که او خود نیز به "*وان‌زی*" می‌گوید: "*آن‌ها با پخش موسیقی یکنواخت و جلوگیری از حرکت زندانیان، می‌خواهند مغز آنان را از کار بیاندازند. اما من می‌خواهم بدانم که در اطرافم چه می‌گذرد*". "*وان‌زی*" در برخورد اول بدون اینکه بفهمد

"پزنتی" دنبال چه‌هدفی است، صرفا" روی غریزه انسان‌دوستی بورژوایی‌اش از او پشتیبانی می‌کند و مانع انتقالش به بخش تبهکاران روانی می‌شود. اما "وان‌زی" تا جایی دراین جانبداری پیش می‌رود که " زمین لرزه‌ی سیاسی" ایجاد نشود، زمین لرزه‌ای که ضمن تکان دادن نظام سرمایه داری، چه‌بسا که زندگی خودش را نیز که جزیی از همین نظام است و امنیتش را از آن می‌گیرد، خواهد لرزاند. آن نوع آسایش، امنیت و رفاهی که "وان‌زی" در مقام یک روشنفکر متخصص از این نظام به‌دست آورده، فقط در همکاری با این نظام است که دوام می‌آورد. همچنانکه وقتی او با کمک به "پزنتی"، ناخودآگاه در برابر این‌نظام می‌ایستد، پول او دیگر در زندان خریدار ندارد و نمی‌تواند برایش مایه‌ی رفاه و تمایز باشد واین را "روزا" که خود را سپر بلای سرمایه‌داران کرده‌است خوب به‌او حالی می‌کند. صحنه دیدار "وان‌زی" با "روزا" بعد از درآمدن "وان‌زی" از سیاه‌چال، درخدمت همین مفهوم است. درحالی که "وان‌زی" با ایستادگی ناخواسته دربرابر مقررات غول‌های سرمایه‌داری، مزایای خود را ازدست داده و خسته و درمانده و توهین‌شده از سیاه‌چال بیرون می‌آید، "روزا" با آویختن حلقه‌ی نوکری همین غول‌ها برگردن خود، سلولش را به‌کاخی در زندان تبدیل کرده‌است.

اما اگر "وان‌زی" حتا درهمان انسان‌دوستی بورژوایی خود نیز متزلزل است، "پزنتی" استوار و بی‌تزلزل و آگاهانه و هوشیار، جانش را برکف دست نهاده و با دشمن ــ سرمایه‌داران ــ به ستیزه برخاسته است. او همان‌گونه که به "وان‌زی" می‌گوید، به خونخواهی صدها روستایی زحمتکش برخاسته که درنتیجه‌ی بند و بست سرمایه‌داران با دولت طبقه‌ی خود ــ سرپوش‌گذاردن برنقص فنی یک سد ــ جان خود را از دست داده‌اند. دراین میان شخصیت وکیل "پزنتی" نیز در نوع خودجالب است، اما غیرمنتظره نیست، او فقط در لجن‌زار نظام سرمایه‌داری و خدمتگذاری این نظام قادر به ارتزاق است و به‌جای وکالت درمقام دلالی سرمایه‌داران انجام وظیفه می‌کند.

صحنه قتل "پزنتی" در سلول، درآن فضای تاریک و خوفناک و در برابر چشمان "وان‌زی"، با نماهایی از زدن رگ "پزنتی" و فوران خون، برق تیغه‌ی برهنه‌ی چاقو، هیکل‌های شبح‌وار مردانی که "پزنتی" را به دست مرگ می‌سپارند، دست‌های خون‌آلود قاتل و رختخواب پرخون، ازنظر تصویری، یکی از بهترین صحنه‌های فیلم است. چرا که شقاوت قاتلین، سردی مرگ و زبونی و بهت انسانی را که ناظر براین مرگ است، با سینمائی‌ترین شکل به تماشاگر منتقل می‌سازد. در پایان این صحنه نمایی از وضعیت سلول از بالا داریم که درآن جسد "پزنتی" با شکوه تمام روی تختخواب افتاده و "وان‌زی" درمانده و خرد شده درخود مچاله شده است. طرز قرار گرفتن "وان‌زی" طوری است که انگار در پای جسد "پزنتی" به زانو افتاده است.

جالب‌است که این جنایت به‌کمک مجریان قانونی انجام می‌گیرد که باید مجازات‌کننده‌ی جانیان باشد و جالب‌تر از آن، اینکه، جنایت به‌وسیله‌ی کسانی انجام می‌پذیرد که پاسداران نظم و قانون قبلا" به‌همین جرم آنان را به‌زندان افکنده‌اند اما اکنون خود برای جنایتی دیگر از وجود آنان‌استفاده می‌کنند، انگار جنایت برای‌حفظ نظام سرمایه‌داری، جنایت نیست. همان‌گونه که فحشا و فساد و رشوه‌خواری نیز وقتی که عـاملین آن مقام‌های زندان باشند، مجازاتی‌ندارد. بدین‌گونه است که فیلمساز به‌جای انتقاد از کاستی‌های یک نظام، کل آن نظام را دربرابر علامت سئوال قرار می‌دهد و تماشاگرش را علیه "موجودیت" این نظام به شهادت می‌طلبد.

شهریار بزرگ آبادی

یادداشتی طنزآمیز درباره‌ی فیلم "دخترگل‌فروش"

ساخته‌ی مشترک : "پک‌هک" و "چوایک‌جو"

وحدت گاز اشک‌آور و دخترگل‌فروش در عمل

فیلم با چند نمای عمومی (لانگ‌شات) از شهری ــ درکره ــ آغاز می‌شود. موسیقی ــ ازهمان ابتدا ــ تصویرهای رنگی و گسترده برپرده‌ی عریض (سینما اسکوپ) را همراهی می‌کند.

توضیح گوینده (ناریشن): این فیلمی است از نمایشنامه‌ی انقلابی "دختر گلفروش" که در سال ۱۹۳۰ (!؟) نوشته شده و...

دختر جوان و تر و تمیز و تپل و مپل و زیبا به‌نام "کوپون" کفش پاره به‌پا و لباس فقیرانه برتن، در خیابان‌های شهر می‌خرامد و گل‌هایی را که در دست دارد برای فروش به عابران عرضه می‌کند. بجز یک مرد و زن خندان لب، هیچکس از او گل نمی‌خرد.

پیر مرد فالگیری ــ درهمان خیابان ــ بساطش را پهن کرده و نشسته فال زنی بچه به بغل را می‌گیرد. "کوپون" نزد فالگیر می‌آید و کنارش می‌نشیند. فالگیر برایش سرکتاب باز می‌کند و می‌گوید: "دخترجان؟ تو، پدرت مرده، مادرت مریض است، برادرت در زندان است و خواهر کوچکترت کور است."

غیبگوئی فالگیر فقط یک ایراد کوچک دارد و آن اینکه خواهر کوپون کور مادر زاد نیست. و کوپون او را از اشتباه درمی‌آورد.

" فالگیر می‌گوید: " پس حتما " مریض شده و بعد کور شده". کوپون باز می‌گوید: "خیر"

فالگیر مدتی سر به‌جیب تفکر فرو می‌برد و یکهو سر برمی‌دارد و فیلسوفانه لبخند می‌زند و در تصویری درشت (کلوزآپ) یکی دوتا از هفت و هشت تا تار دراز ریش کوسه‌اش را دور انگشت سبابه می‌پیچد و می‌گوید "بله درست است. بله."

و به تماشاچیان نمی‌گوید که چگونه خواهر کوپون کور شده است. تابعد کارگردانان در پیچش‌های داستان از آن بهره بگیرند.

اما، فالگیر از آینده هم می‌گوید: "بله در آینده مرد برجسته‌ای خواهد آمد و به‌تو کمک خواهد کرد. وامااینکه مرد برجسته دیگر چگونه مردی است می‌ماند تا مادر کوپون برایمان بگوید. فعلا" صبر انقلابی پیشه کنیم تا بعد.

باری، فالگیر که با حرف آخرش کوپون را در خلسه انداخته، بساطش را ورمی‌چیند و پا می‌شود و بی‌آنکه ــ حتا ــ دهشاهی نیاز فال و غیبگوئی به‌این خوبی‌اش را بگیرد می‌رود پی‌کارش.

کوپون لبخند زنان آهسته از جایش بلند می‌شود و با نگاه فالگیر را دنبال می‌کند و پشت‌بندش آواز زیبائی اوج می‌گیرد.

راستی‌مشتری‌قبلی فالگیر ــ زن‌بچه به‌بغل ــ هم‌پول‌نداد. پس‌فالگیر ازصبح تاغروب می‌نشیند کنار خیابان و به‌این خوبی فال این و آن را می‌گیرد، آنهم مفت.

درحالیکه موسیقی و آواز سوزناک ادامه دارد، سکانس عوض می‌شود: نمایی دور، سونای ــ خواهر کور کوپون ــ عصا بدست، در غروب برتپه‌ای زیر تک درختی در افق منتظر خواهر ایستاده است.

دوربین از نمای عمومی و باز ــ آرام آرام ــ زوم می‌کند تا تصویر متوسط سونای. و اگر تماشاگر بلند شود برود دستشوئی بعدیک‌سیرتخمه‌بخردو برگردد سرجایش و شروع کند به تخمه شکستن، چیزی از دست نداده‌است. چون

هنوز زوم به‌آخر نرسیده وانگهی در دستشوئی و بیرون سالن هم موسیقی و آواز را بخوبی می‌توان شنید. گوینده از سوی کارگردانان ماموریت می‌یابد توضیح دهد: " بله، مادر رفته خانه ارباب کار کند و این دختر در انتظار خواهرش‌است کهاز شهر به‌ده‌برگردد." مادرمریض رنگ‌پریده در رختشویخانه‌ی ارباب درپس هاله‌ای از بخار آب داغ جان می‌کند و کار می‌کند دراینجا هنرپیشه ــ به دستور کارگردانان ــ طوری بازی می‌کند که انگار اسلوموش (حرکت آهسته) فیلمبرداری شده است. خواهر مادر که اوهم در خانه‌ی ارباب کار می‌کند ــ ولی مریض نیست ــ یواشکی می‌آید توی رختشویخانه و سخنرانی غرایی ــ خطاب به مادر، اما نه برای او، بلکه برای تماشاچیان ــ ایراد می‌کند که خلاصه‌اش این است: بله ما مجبوریم توی خانه‌ی ارباب رنج و عذاب بکشیم، چون زمین نداریم! بعد از اتمام سخنرانی او، یکهو زن ارباب ــ که خیلی‌بدجنس است و صورتی‌همچون سیرتش‌زشت دارد ــ در درگاهی ظاهر می‌شود و مچ آندو را می‌گیرد و به خواهر مادر می‌توپد که: " تواینجا چکار می‌کنی" و بعد که او فلنگ را می‌بندد رو می‌کند به‌مادر که: "تقصیر خودت است، چرا دخترت (کوپون) را نمی‌آوری اینجا کار کند؟"

مادر با نگاه‌های پر از کینه و نفرت زن ارباب را بدرقه می‌کند و وقتی تنهامی‌شود برای توضیح درمونولوگی (تک گفتار) با صدایی رسا و در عین‌حال سوزناک می‌گوید: "اگر بمیرم نمی‌گذارم دخترم بیایدکلفتی‌ات را بکند!"

خلاصه، خواهر مادر دوباره پاورچین پاورچین می‌آید و کمی غذا لای نان برای او می‌آورد که بخور! اول مادر می‌پرسد: " از کجاآورده‌ای؟" ــ یعنی کهاگر دزدیده‌ای، من حرام و حلال سرم می‌شود و نمی‌خورم چونکه مال دزدی از گوشت سگ نجس‌تراست.

خاله می‌گوید که آشپزباشی آنرا داده و بعد می‌رود تا مادر درتنهایی لقمه‌ای‌از غذا را به‌دهان نزدیک کند و دریک بازی هنرمندانه ــ ایضا" به‌سبک اسلوموش ــ یاد دختران گرسنه‌اش بیفتد و نخورد و بگذارد لای پیراهنش که بعد قایمکی ببرد‌خانه.

و اما درخانه، دختران گرسنه منتظر مادرند. (دراینجا کارگردانان ایجاز فرموده‌اند، یعنی که دیگر آمدن کوپون از شهر و دیدن سونای برتپه و بازگشت دوتائی به‌خانه را نشان نداده‌اند وشهامت غریبی بخرج داده‌اند که گوینده را به یاری نطلبیده‌اند!) مادر می‌آید و غذا را می‌دهد به‌سونای بخورد. خودش دروغکی می‌گوید که غذا خورده است و کوپون هم می‌گوید سیر است.

سونای می‌خوابد. آخر شب! کوپون دلش طاقت نمی‌آورد و از مادر می‌پرسد: مادر! مرد برجسته چه‌جور مردی است؟ مادر اول ــ درعین ضعف و مریضی ــ نگاه غضبناک و مشکوکی به سرتاپای او می‌کند و می‌پرسد: چرا این سؤال را می‌کنی؟ و بعد وقتی کوپون ماستمالی می‌کند که: همین جوری پرسیدم. آتش خشمش فرو می‌نشیند و می‌گوید: مرد برجسته مردی بوده که در قدیم آمده و به آدم‌های فقیر کمک کرده!

مادر هم بخواب می‌رود. کوپون اما بیدار است و بهترین موقع برای یک هنرنمایی: دوربین درشت‌نمایی از چهره‌ی کوپون می‌گیرد. اشک، گریه، موسیقی، آواز سوزناک، همه دست به‌دست هم می‌دهندو به‌کمک یک دیزالو ماهرانه سکانس فلاش‌بک (بازگشت به‌گذشته) آغاز می‌شود: چند سال پیش است. برادر همراه کوپون و سونای (که هنوز کور نشده) جلوی کلبه مشغول کاشتن گل هستند. همگی الکی هم که شده می‌خندند. مادر هم سرحال راه می‌رود و پسر و دخترهایش را نگاه می‌کند. بکهو پیشکار ارباب (مرد بدجنس زشت سیرت و طبق فرمول زشت صورت) می‌آید و مادر را صدا می‌زند که زن ارباب می‌خواهد مهمانی بدهد، ترا خواسته، برادر را هم گویا ارباب خواسته است امر و نهی می‌کند و می‌رود.

حالا در خانه‌ی اربابی هستیم. مادر و خاله کار می‌کنند. کوپون و سونای در حیاط بازی می‌کنند. زن ارباب هم در ایوان نشسته و کتاب می‌خواند. جلوی پای زن‌ارباب، در ایوان چیزی مثل ذالزالک یا کشمش در آفتاب پهن شده و کنار آن دیگچه‌ای کنارآتش قل می‌زند. زن‌ارباب کوپون رامی‌فرستد دنبال‌کاری و بعدخودش می‌رود یکی دوتااز آن خوردنی‌ها

برمی‌دارد می‌خورد. سونای می‌بیند. زن ارباب می‌رود توی خانه! به خوراکی‌ها نزدیک می‌شود. دست می‌برد طرفش که کارگردان‌ها از پشت دوربین صدا می‌زنند: "زن ارباب بیا که موقعش رسیده!" زن ارباب‌می‌آید و جیغ می‌کشد و چنان می‌زند زیر دیگچه تا پرت شود توی صورت سونای. و مایع جوشان داخل دیگچه می‌ریزد توی چشم سونای بیچاره.

مادر و خاله و کوپون می‌آیند و سونای را بغل می‌کنند و درهمین حیص و بیص خود ارباب با علامت کارگردانان می‌پرد وسط معرکه، و یک مشت فحش و بدوبیراه بار سونای و خواهر ومادر و خاله‌اش می‌کند.

شب درخانه، هنوز چشم‌های سونای می‌سوزد. گریه می‌کند. کوپون گریه می‌کند. مادر هم گریه می‌کند. برادر می‌آید ــ سونای می‌گوید که هیچ‌چیزی نمی‌بیند. برادرش را نمی‌بیند. کوپون پیه‌سوز را می‌آورد نزدیک تا شاید سونای بتواند برادر را ببیند. سونای اما اگرچشمَ سالم داشت توی نور روشن پروژکتورها برادر را می‌دید و به‌کورسوی پیه‌سوز نیازی نبود. باری مادر یکهو ــ وقتی از کورشدن سونای مطلع می‌شود ــ زانو می‌زند و با صدای بلند و اکودار گریان، خطاب به آفریدگار می‌گوید: "خدای بزرگ! این دیگر کمال بی‌رحمی است!" و زار زار می‌زند زیر گریه.

برادر ــ محض انتقام ــ شبانه می‌رود و یک جای خانه‌ی ارباب (انبار؟) را آتش می‌زند.

حالا صبح است. دم درخانه‌ی‌ارباب، دونفر پلیس (یا ژاندارم) برادر رادستبند زده‌اند و می‌خواهند ببرندش زندان شهر، پلیس‌ها خداحافظی گرمی با ارباب و زنش و پیشکارش می‌کنند و برادر رابیرحمانه هل می‌دهند (دراینجاها هیچ خبری از هیچ دیارالبشری نیست!) در جاده‌ی بیرون‌ده. در افق پلیس‌ها برادر را پای پیاده با خود همانطور که هل می‌دهند، می‌برند.

مادر به‌اتفاق کوپون و سونای (که یکشبه زخم و سوختگی و صورت و چشمش خوب خوب شده، اما هنوز کور است) و نیزخاله و مردی ــ گویا شوهرخاله ــ دوان دوان می‌رسند و برزمینه‌ی افق ،اشک‌های فراوان

می‌ریزند و هی پلیس‌ها جداشان می‌کنند. تا اینکه سه چهار پنج باری این کار تکرار می‌شود و بالاخره پلیس‌ها (که اتفاقا" هر دو هم زشت صورت‌اند طبق دستورالعمل کارگردانان) از کوره در می‌روند و برادر را بزور راه می‌اندازند وباخود می‌برند و مشایعین را پرت و پلا می‌کنند. سونای می‌دود دنبال برادر فریاد می‌زند: داااادااش! و صدایش در کوه و دشت می‌پیچد.

نمای عمومی آسمان ابری دیزالو می‌شود به‌نمای درشت چهره‌ی گریان کوپون درخانه، پایان فلاش‌بک.

فردا. مادر، مریض درخانه‌افتاده خبر می‌رسد ارباب برنج می‌دهد. یک پیمانه می‌دهد تا بعد دوپیمانه بگیرد. گوینده اینها را توضیح می‌دهد. کوپون می‌دود برنج بگیرد زن‌ارباب او را می‌بیند و می‌گوید که چرا نمی‌آید آنجا کار کند؟ به‌او برنج نمی‌دهند.

کوپون در بازار شهر گل می‌فروشد. جوان ویلن‌زن عینکی‌ای (روشنفکر؟) ویلن می‌نوازد و برای مردم حرف‌هایی در باره‌ی پیشرفت ممالک دیگر وعقب ماندگی مملکت خودشان می‌زند.

مادر، دوباره رفته است خانه‌ی ارباب و برنج آسیاب می‌کند. مردک ژیگولویی به‌همراه دو زن آنکاره از کافه‌ای بیرون می‌آیند. مرد می‌خواهد از کوپون گل بخرد. اما یکی‌از زن‌ها می‌گوید: " چه دختر کثیفی" و مردک هم گل نمی‌خرد و هرسه خنده‌کنان می‌روند.

کوپون سرتاپای خودش را نگاه می‌کند. دوربین هم دریک حرکت تیلت (عمودی) سرتاپای او را نشان می‌دهد. موسیقی و آواز سوزناک.

شب مادر دوباره می‌رود به‌خانه ارباب که فردا مهمانی دارد تا برنج آسیاب کند. کوپون هم از پی او می‌رود و کمکش می‌کند. هردو گریه‌می‌کنند. مادر ظرف پر از آرد را می‌اندازد زمین. ارباب مثل اجل معلق سر می‌رسد و به او فحش می‌دهد و با عصا بر سر و رویش می‌کوبد. مادر را به‌خانه می‌آورند. فردایش کوپون می‌رود علف صحرایی بچیند تا به زن ماهی‌فروشی در بازار بفروشد.

سونای به‌همراه دختر همسایه (دختر خاله؟) گل می‌چینند و همراه موسیقی و مناظر زیبا و مقدار متناسبی خنده به‌شهرمی‌روندتاگل بفروشند.

کسی ازشان گل نمی‌خرد. سونای که صدای خوبی دارد به پیشنهاد دخترک همراهش شروع می‌کند آواز خواندن.

مرد نوازنده‌ی ویلن ــ که اتفاقا" همان نزدیکی‌ها معرکه گرفته ــ صدای قسنک سونای را می‌شنود. می‌رود دستش را می‌گیرد و می‌آورد و ویلن می‌زند و سونای می‌خواند ــ سوزناک. مردم دورشان جمع می‌شوند و شروع می‌کنند به پول ریختن.

از آنسو. کوپون علف‌های صحرایی را می‌فروشد و پولش را می‌گیرد و می‌خواهد برود خانه که سونای را درحال آواز خواندن و گل فروختن می‌بیند. غضبناک می‌پرد وسط معرکه و دست خواهر کورش را می‌گیرد و درمیان بهت و حیرت مردم او را کشان کشان می‌برد: "ما گدا نیستیم. تو نباید گدایی کنی. مادر ناراحت می‌شود!"

هردو گریه سر می‌دهند. کارگردان‌ها آن یکی دختر کوچک (دختر همسایه یا دختر خاله؟) را فراموش می‌کنند. کوپون که گویا پول جمع کرده همراه سونای می‌رود خانه‌ی حکیم تا برای مادرشان مرهم بگیرد. در مطب دکتر، زن و مردی منتظر مرهم‌اند. شاگرد حکیم که دوا درست می‌کند به دکتر می‌گوید، یک نفر از پادگان ژاپنی‌ها آمد مرهم بگیرد!

از ابتدای فیلم تا اینجا ــ که حدود چهل دقیقه‌ای گذشته ــ این اول بار است که از ژاپنی‌ها اسم برده می‌شود. ژاپنی‌ها نیروی اشغالگر کره هستند، واما اینکه چرا تا بحال از ایشان سخنی نبوده و درآن همه جاها اثری از آثارشان ندیده‌ایم، حتما" حکمتی درکار بوده است. باری این آقای دکتر ــ که معلوم است کوپون را ازقبل می‌شناخته و پیش از آنکه به‌او مرهم بدهد سوءال می‌کند که آیا پول به‌اندازه‌ی کافی دارد یا خیر ــ یکهو شخصیت عوض می‌کند و زیرلب توضیحا" می‌گوید: "این دختر ماهها‌ست زحمت کشیده پول جمع کرده باید مرهم‌ها را به‌او بدهم. حتا اگر با پادگان درگیری پیدا کنم!" معلوم نیست این دکتر خیرخواه و شجاع، چرا تاکنون به رایگان یا بصورت نسیه این مرهم را دراختیار کوپون نگذاشته است. لابد برای اینکه مادر بمیرد.

کوپون و سونای دارو و دستورالعمل آنرا می‌گیرند و سرخوش و شاد

بطرف ده راه می‌افتند. نماهایی از آسمان ابری. موسیقی وبازهم آواز. باد، ابرها، روخانه، انعکاس نور درآب، رقص نور. شادی. کل می‌چینند و هی راه می‌روند.

مادر بیمار درخانه. پیشکار می‌آید و می‌گوید که اگر بدهکاریش را ندهد و یا کوپون رانفرستد خانه‌ارباب کارکند، او (کوپون) رابه‌میخانه‌چی‌ها خواهد فروخت!

مادر گریان و زاری‌کنان می‌افتد.

خاله می‌آید. مادر مرده است. ناگهان رعد و برق می‌زند و موسیقی اوج می‌گیرد. باد و باران، ابرهای سیاه، آسمان، باد در درخت ها می‌پیچد. خاله و چندین مرد روستائی زیر باران تند مادر را کول می‌کنند و می‌برند. کجا؟ معلوم نیست. همگی زار زار برجسد بیجانش که برکل و لای می‌اندازند گریه می‌کنند.

تصویر آسمان. دخترها دارو بدست‌خندان پیش می‌آیند. باران برآنها نباریده. هوا آفتابی و آرام است. بالاخره بدجماعت روستائیان می‌رسند و می‌بینند که مادرشان مرده. گریه می‌کنند و موسیقی اوج می‌گیرد. جسد را برمی‌دارند. وباز فریاد اکودار دختر: مااااادر!

مادر برایت دوا آوردیم!

موسیقی. آواز کر. دخترها را از مادر مرده جدا می‌کنند که باز بطرفش می‌برند و باز جداشان می‌کنند و...

رودخانه، درخت، آسمان، باد...

کور مادر. بازگریه‌ی دخترها. خاله می‌آید. آنها نمی‌روند. آواز کر و کوبنده قطعه‌ای ادبی و سوزناک را پیرامون ایمان و مادر و دخترها وابنکه آیا مادر بی‌آنکه پی بفداکاری دخترش برده باشد مرد؟: "دریغ اگرچنین باشد. او چرا مرد؟ چه‌کسی دلیلش را می‌داند." همینطور آواز کر ادامه می‌یابد تا خاند که دخترها خوابیده‌اند.

کوپون تصمیم می‌گیرد به شهر برود و برادرش را بیابد. سوتای را بدست خاله می‌سپارد و خود چند جفت کفش البافی برمی‌دارد وهمراه موسیقی و آواز راه می‌افتد.

کفش‌ها در دیزالوهای متوالی کم می‌شوند تا تمام شوند. یعنی که آنقدر راه رفت و رفت و رفت . . .

اما عجیب است که پنج شش جفت کفش پاره می‌شود اما برپاهای زیبا و ظریف و سفید کوپون ذره‌ای هم‌گرد نمی‌نشیند.

در راه به زندانیانی برخورد می‌کند که‌زیرنظر مأمور پلیس خشن اسب سواری به کارشاق ریل‌گذاری راه‌آهن مشغولند.

به شهر می‌رسد. زندانیان به‌زنجیر کشیده شده در مراقبت پلیس‌ها، زخمین وافتان و خیزان به زندان برمی‌گردند. مردم توسری خورده، بی‌توجه و مغموم در رفت و آمدند.

کوپون با زن‌بچه به‌بغلی آشنا می‌شود. زن‌برای ملاقات شوهرزندانی‌ش آمده. باید جائی پیدا کنند و منتظر روز ملاقات شوند. به‌اتاقی در مسافرخانه‌ای می‌روند. چندین زن پیر و جوان ــ چون‌ایشان ــ در آنجا هستند. همه به‌خواب سنگینی فرو می‌روند. تا کوپون نشسته وفکر کند. و درتصویری دراز مدت، مونولوک می‌گوید که: من قرار است پس‌فردا به ملاقات برادرم بروم!

روز ملاقات. دم در زندان. مأموری اسم‌ها را می‌خواند. آدم‌ها برای ملاقات می‌روند. کوپون را ــ بالاخره ــ صدا می‌زنند. دو مأمور باهم پچ‌پچ می‌کنند و آنگاه عکس برادرش را به‌او نشان می‌دهند واز او می‌پرسند که برادر توست؟ عکس سیاه و سفید برادر درنظر کوپون دیزالو می‌شود به چهره‌ی زنده و واقعی‌اش که در ذهن به‌یاد داشته. کوپون می‌گوید: بله. مأمورها درکمال قساوت به‌او می‌گویند: او مرده، برو خانه!"

موسیقی اوج می‌گیرد. کوپون را هل می‌دهند. کوپون بالاخره خودش را به‌میله‌های زندان می‌رساند و آنها را در مشت می‌فشارد و فریادی اکودار می‌کشد. داااداااش!

موج‌های خروشان دریا و صخره‌ها و موسیقی آواز و کر و گریه و زاری. (ایضاً" اشک‌ریزی تماشاچیان) در بازگشت، کوپون دوباره زندانیان در زنجیر را می‌بیند.

یکی از ویژگی‌های این فیلم این است که کارگردانان به‌هیچ وجه خود را به زمان و مکان محدود نکرده‌اند و همینطوری یلخی‌هرجور خواسته‌اند، درهرکجا و در هرزمان ــ درهم و برهم ــ فیلمبرداری کرده‌اند و دنبال هم چسبانده‌اند. البته فیلم آنقدر سوزناک است و آنقدر موسیقی و آواز دارد که تماشاچی خیلی زرنگ باشد فقط می‌تواند اشکش را پاک کند و نمی‌تواند به‌این مسائل توجهی داشته باشد.

حالا دریا هست و گلهای زیبا و کوپون برادر را درخیال در نماهای زیبا، ــ دیزالو در دیزالو و سوپر در سوپر ــ می‌بیند. خودش را کنار او می‌بیند و آنقدر تصویرها درهم قاطی می‌شوند و جلو وعقب می‌روند و خنده وشادی با گریه و اندوه آمیخته می‌شود که سرکوپون گیج می‌رود. واز کنار جاده پائین می‌غلتد و زخمی و ــ تقریبا" ــ بیهوش می‌افتد. زنی ــ حالا چطور ــ او را پیدا می‌کند و کشان‌کشان به‌اتاقک مسافرخانه‌می‌برد. آواز و موسیقی ــ البته ــ هنوز ادامه دارد. مسافرخانه‌چی از کوپون پول می‌خواهد (او هم مرد پلید و زشت صورتی است!) و کوپون که پولی ندارد، درعین ضعف و بیماری، درمیان گریه و زاری دیگران، آنجا را ترک می‌کند.

افق، آسمان، غروب. ماه به زیر ابرها می‌خزد و موسیقی در اوج است.

حالا که کوپون را درعین بدبختی و فلاکت در شهر رها کردیم برگردیم به‌روستا خاله و شوهرخاله درمیان برف زمستان در دیالوگی (کفت و کو) که جلوی منزلشان دارند، محض اطلاع تماشاچیان می‌گویند که کوپون سه‌ماه است رفته. نکند اتفاقی برایش افتاده است؟

حالا این سونای است که دائم سرتپه زیر درخت می‌ایستد و کریان خواهر را می‌طلبد.

از سوی دیگر بنا به مصداق چوب خدا صدا ندارد ونیز از مکافات عمل غافل مشو (و ضرب‌المثل‌های فراوان دیگری که حالا یادمان نمی‌آید) زن ارباب مریض می‌شود. و دائم صحنه‌های اذیت و آزار خانواده‌ی کوپون از جلوی نظرش می‌گذرد: بازهم سوپر در سوپر و دیزالو در دیزالو همراه با

زوم‌های جانانه و گاه بر پرده تو هفت هشت تصویر را تکه تکه سوپر شده برچهره‌ی وحشت‌زده‌ی زن ارباب می‌بینی. گذشته از تمام اذیت و آزارهائی که ما تاکنون در فیلم دیده‌ایم، دو سه برابر صحنه‌های جگرخراش دیگر هم می‌بینیم.

صدای گریه و زاری و خواهرجان! خواهرجان! سونای هم همچنان ساوند افکند دائمی تصاویر است.

زن ارباب که دارد از فکر و خیال دیوانه می‌شود، بجای اینکه مثل بچه‌ی آدم درد و مرضش را به‌شوهر مهربانش بگوید، شروع می‌کند به‌خل و چل بازی درآوردن و جن! جن شاخدار! گفتن و سرزیر لحاف کردن. البته این بازی‌ها و ادا اطوارها دوتاخاصیت‌عمده دارد: یکی اینکه تماشاچیان را می‌خنداند و بعد از آنهم گریه زاری، خودش سعادتی است و دیگر اینکه کارگردانان دوباره‌دست به‌دامان‌عوامل‌معنوی و لاهوتی می شوند. عباشرمی‌رود زن جادوگر را می‌آورد.

جادوگر بر بستر زن ارباب با کلی ادا و اطوار می‌گوید که بله کار یک طلسم است از جنوب شرق!

ارباب به‌کمک مباشر کشف می‌کنند که این جن شاخدار! حتما" همان دختر کوره (سونای) استارباب بالاخره به مباشر ماءموریت می‌دهد سونای را سر به‌نیست کند!

غروب (باز غروب) مباشر می‌رود سرتپه و سونای را با حیله با خود می‌برد تا بکشد. اتفاقا" پیرمردی ماجرا را با چشم‌های کورمکوری‌اش، از دور، درآن هوای‌نیمه تاریک نیمه روشن می‌بیند تابعد فیلم پادر هوا نماند و...

کوپون ــ ناگهان ــ در بوران و باد برمی‌گردد. اهالی او را می‌بینند. شادی می‌کنند و نرسیده ماجرای گم شدن سونای را از سیر تا پیاز می‌گذارند کف دستش.

و همراه او گریه می‌کنند. اما هیچکس از این دختر نمی‌پرسد که تو تابحال کجابودی چه می‌کردی؟ پول از کجا آوردی؟ زنده چطور ماندی؟

باری کوپون همراه موسیقی و آواز کر بیرون می‌رود و آسمان را نگاه می‌کند. پیرمرد می‌آید و می‌گوید که دیده سونای را مباشر برده! البته نه به‌این خلاصه‌ای. بلکه همه‌ی آنچه را که یکبار ما دیده‌ایم این بابا دوباره از اول مفصل تعریف می‌کند. یکنفر هم نیست به او بگوید چرا این قضیه را همان شب واقعه به دهاتی‌ها نگفتی که بروند دنبالش.

خود پیرمرد البته‌پاسخ دارد: ارباب‌ها از حمایت‌ژاپنی‌ها برخوردارند! راستی یادمان رفته بود که ژاپنی‌های تجاوزگر کشور را تحت اشغال دارند.

کوپون می‌رود سراغ زن ارباب که: سونای مرا برگردانید! زن ارباب که تازه خوب شده و از بستر برخاسته برق ازش می‌پرد از وحشت. نمی‌تواند حتا یک جمله را درست به‌زبان بیآورد. ارباب هم که سر رسیده نزدیک است از وحشت خودش را خراب کند. کوپون هم‌معطلش نمی‌کند و قابلمه و منقل آتشی را که کارگردانان جلوی دستش گذارده‌اند برمی‌دارد و پرت می‌کند توی سر و صورت ارباب و زنش!

(کف زدن و هورا کشیدن تماشاچیان! همراه با خنک شدن جگرشان!)

اما این شادی دوامی ندارد. مباشر سر می‌رسد و از پشت سربا چماق محکم می‌زند توی ملاج کوپون که ولو می‌شود روی زمین! گریه و زاری باز شروع می‌شود. ارباب که دست به کشتن و دستور دادنش خوب است. (تاکنون دیده‌ایم که چطور سریع به زندان می‌اندازد و سربه‌نیست می‌کند و...) معلوم نیست چرا دستور می‌دهد کوپون را در انبار زندانی‌کنند.

تا اینجا صد دقیقه از این فیلم صدو ده دقیقه‌ای گذشته است ده دقیقه بیشتر به‌پایان فیلم نمانده‌است. قهرمان خوب ما کوپون، بی‌پدر که بود، کارگردانان دست بدست همدیگر دادند و مادرش را هم به‌دیار عدم فرستادند و برادرش را هم که می‌گویند مرده و سونای هم که سربه نیست شده! حالا در اوج یاءس و نومیدی ــ تردستی را ملاحظه بفرمائید: نمائی عمومی از باریکه راهی در جنگل، از دور دوجوان پیش می‌آیند. چهره‌هاشان مشخص نیست. صدای گوینده: "بله او برادر کوپون است که شش سال قبل به زندان افتاده و چهارسال در زندان مانده و بعد فرار کرده و راه سخت انقلاب را درپیش گرفته و حالا با رفیقش برگشته!"

نگفتم پایان شب سیه سپید است! ناامید نباید شد. فالگیر که گفته اینهم نه‌یکی، بلکه دوتا مرد برجسته.

باری به پیشنهاد رفیق برادر، می‌روند به کلبه‌ی پیرمردی که تنها در جنگل زندگی می‌کند. اتفاقا" ــ دست برقضا ــ از آنجا که وقت زیادی به‌پایان فیلم نمانده و قضایا باید بکجوری راست و ریست شود و اعضای خانواده همدیگر را پیدا کنند، این پیرمرد سونای‌را در جنگل پیدا کرده و به‌خانه آورده‌است. البته‌این قضیه بصورت فلاش‌بک طولانی تعریف می‌شود. برادر سونای را می‌شناسد. معلوم می‌شود مباشر دخترک کور را نکشته، بلکه در دره‌ای پربرف رهایش کرده و دختـرکـور هـم (چند وقت‌راستی؟) در سرما سالم مانده‌است.

برادر و خواهر همدیگر را بغل می‌کنند و برادر هم محض خالی نبودن عریضه اشک سیری می‌ریزد طبق معمول همراه با موسیقی و آواز... بعداز آن برادر و رفیق به ده می‌آیند. و همه‌ی اهالی از دیدن او سونای حیرت زده برجا میخکوب می‌شوند. برادر بعد از آنکه اشک سیری در مرگ مادر می‌ریزد جریان دستگیری کوپون را از زبان خاله می‌شنود. ناگهان، همه تصمیم می‌گیرند برای نجات کوپون از زندان ارباب به‌خانه‌ی او حمله کنند. به‌همین سادگی. همان مردم مفلوک توسری خورده در عرض چند دقیقه تبدیل به انقلابیونی بی‌باک می‌شوند، مشعل در دست یورش می‌برند به‌خانه‌ی‌ارباب. ارباب و زنش سرو مرو گنده (کارگردانان فراموش کرده‌اند که دیروز یادیشب بود که کوپون دیگچه و ذغال‌ها را پرت کرد روی سر و صورت ایشان!) همراه پلیس (ژاپنی؟) نشسته‌اند و غذا می‌خورند. مردم آنها را از خانه بیرون می‌کشند و آنقدر کتک می‌زنند که جانشان درمی‌آید. در زندان را می‌شکنند. کوپون دست بسته برزمین افتاده. او را آزاد می‌کنند. (کف‌زدن پرشور تماشاچیان همراه با سوت بلبلی)

"نه، غیرممکن است. او باور نمی‌کند برادرش برگشته. او در زندان مرده!"

مردم دور قهرمانانشان حلقه می‌زنند. واقعا "مردان برجسته آمده‌اند. صحنه‌ی دیدار برادر و کوپون: آن دو رو در روی هم ایستاده‌اند.

موسیقی. کوپون می‌گوید: "داداش!" و برادر هم می‌گوید: "کوپون!" و هردو بسوی هم می‌روند. تا بهم برسند که می‌رسیدند و همدیگر را بغل می‌کنند. پس از یک گریه‌ی سیر، برادر سخنرانی می‌کند که‌بله مادر ما بدبخت بوده و... همین ماجراها دوباره در دیدار کوپون و سونای تکرار می‌شود. هریک از صحنه‌های دیدار سوزناک و گریه‌دار، به‌تنهائی ازنظر زمانی چهار برابر صحنه‌ی تصمیم‌گیری برای حمله به‌خانه‌ی‌ارباب و کشتن آنهاست و آخر سر برادر می‌رود بالای بلندی و سخنرانی غرایی برای مردم ایراد می‌کند که: ما کشوری‌نداریم و ژاپنی‌ها زندگی را برای ما کره‌ای‌ها سخت کرده‌اند. پس باید ما دشمن را سرنگون کنیم و کشور ا احیاء کنیم و جامعه‌ی خالی از ارباب بوجود بیآوریم!و..." مردم ــ که به‌این زودی و سادگی‌عوض شده‌اند و تبدیل به‌انقلابیون دوآتشه‌ای شده‌اند ــ حرفهایش را تائید می‌کنند و برایش هورا می‌کشند. بعد هم ماستمالی کارگردان‌ها ــ بعلت تمام شدن مدت فیلم ــ خیلی سریع شروع می‌شود.

انقلاب می‌شود، مردم آزاد می‌شوند، جامعه‌ی خالی از ارباب را

می‌سازند، بچه‌ها درس می‌خوانند، همه می‌خندند، کار می‌کنندو...همه این‌ها در تصویرهای کوتاه نشان داده می‌شود. موسیقی و آواز هم هست و بازهم دخترک زیباروی ما (کوپون) در خیابان‌های شهر گل می‌فروشد!

مردم اما ــ این بار ــ از او گل می‌خرند!

و فیلم با شادی و خوشی پایان می‌یابد و تماشاچیان در حالیکه چشم‌هایشان سرخ و پلکهاشان از گریه متورم است و هنوز آب‌بینی‌شان راباالا می‌کشند، لبخند رضایت برلب از سالن بیرون می‌روند حالا که این فیلم را با دقت ملاحظه کردیم و آموختیم که انقلاب آنقدرها هم که می‌گویند سخت و دشوار نیست وخیلی راحت انجام می‌شود. تنها شرطش این است که قلب آدم پاک باشد و خوب اشک بریزد. اجر و ثواب همین‌اشک‌هاست که انقلاب را ساده می‌کند. چشم کارگردانان و به‌ویژه واردکنندگان چنین فیلم‌هایی روشن!

روزبه ناصرزاده

سینمای نوین منتشر می‌کند:

۱- سینمای الجزایر.
۲- سینمای انقلابی کوبا - دو جلد -
۳- سینمای امریکای لاتین.
۴- فیلمنامه‌ی "اکتبر" و بخش دوم آن
"جنگ داخلی"، همراه با تحلیل فیلم "اکتبر".

بهاء: ۵۰ ریال