

සමය

සිංහල





به انگیزه‌ی درگذشت گلوبر روشا

گلوبر روشا از سینما می‌گوید:

* هر جا سینماگری را یافتید که مایل به نشان دادن واقعیت در فیلم شود و آمادگی مقابله با ریاکاری و سانسور روشنفکری است، آنجا روحیه‌ی زنده‌ی "سینما نو" را خواهید یافت.

* هر جا که سینماگری آمادگی مبارزه علیه تجارت، پورنوگرافی و شیفتگی صرف نسبت به ریزه‌کاری‌های فنی وجود دارد آنجا می‌باید روحیه‌ی زنده‌ی "سینما نو" یافت شده شود.

* هر جا که سینماگری با هر اصلیت و سن و سالی مایل است هنر و اثرش را در خدمت نتیجه‌ها و علت‌های عظیم عصرش قرار دهد، آنجا است که می‌توان روحیه‌ی زنده‌ی "سینما نو" را یافت.

* زمانی که فیلم می‌سازم، تماشاگران خاصی را در نظر نمی‌گیرم، برعکس، تما می‌فیلم‌هایم اساساً "برای تماشای عموم ساخته می‌شود. فیلم‌هایم برای فرهنگ عامه ساخته می‌شود. برای همان فرهنگی که از آن مایه می‌گیرد. به همین دلیل در کشورهای جهان سوم طرفداران فراوانی دارد. اگر استنباط

این فیلم‌ها برای تماشاگران بورژوا مشکل است علت آن فقدان درک آنها از فرهنگ عامه است.

* فیلم یک زبان بین المللی است اما من فیلم‌هایی در باره‌ی جهان سوم می‌سازم چرا که خودم از جهان سوم هستم .

* فیلم‌های من تبلیغاتی نیستند . من می‌کوشم مسایل سیاسی جهان در حال پیشرفت را آشکار کنم ، اما عنوان تبلیغات سیاسی را رد می‌کنم . من فیلم‌های سیاسی می‌سازم ——— تبلیغاتی .

* به نظر من در آمریکای جنوبی باید سینمایی کا ملا" مخالف سینمای هالیوود ایجاد کرد ، چرا که هالیوود سینمای استعماری را توسعه می‌دهد و ما به سینمای ضد استعماری نیاز داریم . باید علیه نفوذ هالیوود به مبارزهای قطعی دست بزنیم .

ما باید سینمایی ملی پی ریزی کنیم و آن را تکامل بخشیم تا بتواند با سینمای استعماری مبارزه کند .

* فکر می‌کنم سیاسی‌ترین سینما ، سینمای هالیوود است . این سینما از لحاظ سیاسی ، مؤثرترین سینمایی است که ایدئولوژی "ایدئالیسم اجتماعی" را می‌پراکند . مثلاً "سینمای چپ هنوز نتایجی برابر با نتایج سینمای آمریکایی بدست نیاورده است .
* سینمای انقلابی نباید اساساً زشگری

مردم را سبب شود بلکه باید آنها را به طغیان برانگیزد . مثلاً "فیلمی مثل "زد" کا ملا" هالیوودی است و فیلم "تعطیل آخر هفته" ساختی گدار حقیقتاً "انقلابی است زیرا مردم را برمی‌انگیزد .

باشگاه ادبیات

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

<http://bashgaheketab.blogspot.com/>

۱

یادداشت فیلم

اشاره

تعدادی فیلم که روشن نیست گزینش شان
برچه پایه‌ای بوده، از ۱۲ فروردین در کانون
فیلم به نمایش درآمد. که میان شان فیلم‌های
"سفرسنگ" و "بیداد" دیده می‌شد.
با توجه به این که "بیداد" همچنان اما
گهگاه نمایش همگانی دارد و کیمیایی نیز فیلم
تازدهاش گویا در اردیبهشت ماه به نمایش
درخواهد آمد، سینمای نوین دویادداشت در
باره‌ی این دو فیلم را به چاپ می‌رساند.

مردم با نا جیان تازه به رستگاری

می‌رسند؟

حسن تربقان

"سفرسنگ" به دنبال فیلم "گوزن ها" داعیه اجتماعی بودن دارد و اگر در "گوزن ها" شخصیت سید را کیمیایی بخوبی می‌شناسد و فیلم به‌گوشه‌اش می‌گردد و تکیه به این شناخت دلپذیرترین و تاءثیرگذارترین صحنه‌های فیلم را پی میریزد، اما در "سفرسنگ" نشانی از چنین شخصیت ملموسی نیست. به تعبیری دیگر شاید این فیلم در کارنامه‌ی کیمیایی فیلم مشخصی باشد، از این نظر که به‌جای شخصیت اصلی فیلم‌ها (که همه‌ی بار فیلم را بسودش میکشیدند و نیز به‌جای فردگرایی و قهرمان‌پرورایی همیشگی) در "سفرسنگ" چند نفر هسته‌ی اصلی فیلم را تشکیل میدهند.

کیمیایی در پرداخت، تمام توجهش به سطح قدامی فیلم و همین شخصیت‌هاست و کمتر به سطح خلفی (بیک "علی محزون" و به ویژه مردم) می‌پردازد. با چنین ویژگی‌هایی طبیعتاً "سفرسنگ" بسیاری از لحظه‌های ناب فیلم‌های گذشته‌ی کیمیایی

را - که ناشی از شناخت شخصیت های اصلی فیلم بود، و نیز بسیاری از ضعف های فیلم های قبلی اش را، که فیلم نامه ی چفت و بست دار منطقی و یک پارچه را فاقد بودند - ندارد. فیلم فراوان از تعریه بهره می گیرد، و مردم در "سفر سنگ" گاه نقشی چون اهل کوفه می یابند و گاه در کسوت حامی ظهور میکنند. فیلم همان دستمایه آشنا و مستعمل (بیگانه های که وارد میشود تا، بانی دگرگونی های بسیاری باشد) را دارد - قهرمان فیلم "شین" را به خاطر بیاورید. شخصیت "غربتی" (سعیدراد) در فیلم نمادی است از مرهمی برای شفای زخم ها - به عنوان نمونه آن جا که فاطمه (گیتی) صحبت از مرهم برای شفای زخم ها میکند، بلافاصله در کا در "غربتی" پیدایش میشود.

مردم آبادی ای که یک بار به هنگام آوردن سنگ شکست خورده اند، انگار برای به حرکت درآوردن دوباره شان نیاز به اهرمی چون او "غربتی" دارند، که غربتی پیدایش میشود (زمانی که مرد سنگ تراش را به قصد کشت کتک میزنند "غربتی" نمازش را نمی شکنند، اما وقتی از نقش سنگ در زندگی روستائیان آگاه میشود با ایمان کمر به آوردن سنگ می بندد.) "سفر سنگ" نگرشی است به مذهب، آن هم از دیدگاه مذهبی که ستیز علیه ظلم را تبلیغ میکنند مذهبی که وسیله ای است برای محکم کردن بندها.

* * * *

در پایان فیلم، سنگ خانه ی "بیک" را ویران میکند و به ظاهر مردم آبادی با ناجیان حدیدشان به رستگاری میرسند. اما خانه ای که "بیک" تاخت کنان به آن جا رفت تا قضا را به آقا بگوید چه؟ بیگانه های دیگر و سنگ بزرگ دیگری؟ آیا تا کنون در واقعیت بسیاری از این خانه های سفید ویران نشده اند؟ و آن خانه ها همچنان پا برجا مانده اند؟

از نظر اجتماعی "سفر سنگ" تنها میتواند در حد پاشستی برای فرو نشاندن تب مطرح باشد، اما باید گفت مطرح کردن مطالبی از این دست شرافتی دارد که انکارناشدنی است.



"سفر سنگ" نوعی سفر اشرافی هم است و خطی کمرنگ از عرفان در آن پیدا است - آوای سورنا و دهلی که همه می شنوند جز جعفر، دحدهای حرکت سنگ با تمثیلی از رودخانه خروشان همراه با ضرباهنگ طبل، سرشار از تحرک است و زیباترین بخش های فیلم را میسازد. به رغم دیالوگ زیاد فیلم، لحظه های هوشمندانه و غریزی بسیاری دارد شاید به عنوان نمونه بتوان از کشش پرراز و رمز و سربسته ی زن های فیلم یاد کرد، به ویژه در اختلاط نگاه ها در برخورد اول و فصل گورستان که به نوعی عشق شرقی در آن متجلی است و نمونه ای است از زبان ناب تصویر، که کیمیایی همیشه به جستجویش بوده.

ماحصل سفر سنگ نه شاهکار است نه چنیسن ادعایی دارد، فیلم شاید برترین فیلم کیمیایی هم نباشد، ولی همراه با "گوزن ها" از دورنمای های برخورددار است که در سینمای بی خون این دیار غنیمتی است و اگر این ایراد هم گرفته شود که "سفر سنگ" جز در خدمت قهرمان سازی نیست، نا پخته است (که هست) و با گوشه چشمی به مسایل روز و زمان خود و گیشه ساخته شده، در پاسخ به این پرسش باید گفت که کیمیایی برای ساختن فیلم پرفروش برای نمونه میتواندست "در امتداد شب" بسازد، اما این بختی است که همیشه کیمیایی داشته: "بخت فروش، بدون تن دادن به تخدیر افکار".

بیدادی گمشده در تاریخ رسمی

دیوید ویلسون

واقعه کشتار "ماروزیا" را در هیچیک از کتابهای رسمی تاریخ شیلی نمی‌توان یافت. "میگوئل لیتین" (کارگردان فیلم) می‌گوید این داستان را از دوستی شنیده و او هم از دوست دیگرش، که در سال ۱۹۷۳ توسط نظامیان حاکم بقتل رسیده. این دوست دوم نیز بنوبه خود آن را از زبان یکی از نگهبانان معدن متروکه نیترا تپتاسیم واقع در شمال شیلی شنیده بود. بر سر زبانها افتادن این ماجرا، صرفنظر از وارونه‌سازی‌های تاریخی، گویای واقعهای است که روی داده است. حافظه توده‌ها از بایگانی‌های رسمی نیرومندتر است، و در آمریکای لاتین، سرزمینی که بی‌سوادیهایی همگانی حکمفرماست، تخیل و تصور بسیار رساتر از کتاب و نوشته‌افشاگری می‌کند.

به‌مین دلیل است که فیلم لیتین را نباید با معیارهای پیچیده سینمای سیاسی سنجید. "نامه‌هایی از ماروزیا" (که در مکزیک، تبعیدگاه کنونی لیتین پس از ترک کشورش شیلی در پی سقوط آلنده، ساخته شده است) پیش از آنکه فیلمی حکایت‌گر باشد، بیشتر بشکل سؤال و جواب و گفتگویی دسته‌جمعی است، و طرایف سیاسی موشکافانه را مورد توجه قرار نمی‌دهد. رنگ‌گل اخرايي فیلم به‌سبب خاک اخري رنگ منطقه‌ی معدنی شمال شیلی است. در این منطقه بود که بسال ۱۹۰۷ گروهی از معدنچیان با توافق ضمنی مالکان آن که بریتانیایی بودند،

توسط ارتش قتل عام شدند. کشتار در پی یساک
اعتصاب اتفاق افتاد و آتش آن با قتلی اتفاقی،
توسط سربازان خودسری که از اربابان خارجی دستور
میگرفتند، زیانه کشید. واکنش معدنچیان به بریدن
گلوی یک سرباز - انتقام جویی های وحشیانه ای را در
پی آورد، و دور تسلسل کین خواهی ها ادامه یافت.
سرانجام با افزایش و تقویت جوخه های آتش، معدن -
چیان به خشونت پایان دادند.

این عملیات خشونت بار پراکنده بشیوه
اپیزودی و با ضرباهنگ و ظرافت و دقتی سنجیده
بروی نوار فیلم آورده شده است. از نظر تصویری،
دوربین از فاصله ای دور به کشمکش ها و زد و خورد -
ها می نگرد. سبک فیلم یادآور وسترن های ایتالیایی
"سرجیولئونه" - بدون نماهای درشت - است. گروه -
هایی از معدنچیان تندیس وار در میان گرد و غبار
ایستاده اند، زنان با جامه های سیاه بر روی تپه ها
مردانشان را تحسین و تشویق می کنند، در حالیکه
آنان با گلوله های سربازان روی سنگ های زردرنگ
سقوط کرده و خاک را به رنگ خون درمی آورند. یکی
از این مردان بتدریج خود را از معرکه دور می سازد:
"گروه گوریو" (چیان ماریا ولونته)، مردی که ناظر
مرگ همسرش در قتل عامی دیگر بوده (قتل عام
"ایکوئیک"، رویدادی که دستمایه ی فیلم یک کوبایی
شده است) عملیات خشونت بار هرج و مرج گرایانه
را - بی حاصل می داند و به نیروی سازمان یافته ای
که پایداری و استقامت گروهی را در پی داشته باشد
معتقد است. او کارگران را آگاه می سازد که
قدرت واقعی آنان در اعتصابی گروهی نهفته است،
مرحله ای از پیکار که در "نمایش قاطع" مورد
پشتیبانی قرار می گیرد، بطوریکه صدها نفر در حالی
که قطعات دینامیت به کمر بندهای خود بسته اند، در
میدان شهر گرد هم می آیند. ارتش بناگاه فلج
می شود، و برای تقویت خود در انتظار قوای کمکی
می ماند.

این تنها پیروزی کارگران است و بسیار هم
زودگذر است. قوای کمکی با اندکی تأخیر فرا
می رسد و علت تأخیر آنست که گروهی از زنان با
دراز کشیدن بر روی خط آهن، قطار را از حرکت باز
می دارند و یک سرهنگ متکبر و خودسر، تنها راننده

قطار را برای آنکه از دستورش مبنی بر حرکت قطار از روی بدن آنان سرپیچی می‌کند با اسلحه‌اش بقتل می‌رساند. پس از آن دهکده به توپ بسته می‌شود (سرهنگ به مالک معدن بریتانیایی می‌گوید که از دست دادن یک معدن بهتر از آن است که شورش و طغیان به تمام کشور سرایت کند). پیروزی ارتش با اعدام‌های دسته‌جمعی جشن گرفته می‌شود، "گره‌گوریو" در سالن تاتری دستگیر می‌شود و زیر شکنجه بقتل می‌رسد. اما دو نفر نجات می‌یابند، و یادداشت‌هایی را که او پیرامون اعتصاب و تاکتیک‌های آن نوشته با خود می‌برند. پیام او بقای حافظه گروهی را تضمین می‌کند. کارگران شکست خورده سر انجام به قدرت خود پی می‌برند.

"گره‌گوریو" بعنوان شخصیتی سازماندهنده معرفی نمی‌شود. گذشته او به‌گونه‌ای مختصر بلا فلاش‌بک (رجعت به گذشته) نشان داده می‌شود. او یکی از هزاران مردمی است که به امید یافتن کار از شهرهای جنوبی به سرزمین‌های بایر و بی‌باران شمال آمده‌اند. اما در "ماروزیا" او یکبارده به گروه می‌پیوندد و بتدریج بعنوان مشوق و سازمان دهنده‌ای خارج از گود ظاهر می‌شود. این حالت خارج از گود بودن، بیانگر ساختار گروهی و اشتراکی فیلم است که در یک صحنه به ترسیمی ترین شیوه ارائه می‌شود: آنجا که گروهی از زنان در حال شستشوی لباس هستند و کلماتی را بین یکدیگر رد و بدل می‌کنند و این کلمات صف‌زنان را طی می‌کند تا به آخر برسد، و از زمزمه‌ای مغشوش و آشفته به غریوی مصمم تبدیل می‌شود. در فصل‌هایی فیلم این آوای گروهی تکرار می‌شود: در صحنه‌ای که صدای "گره‌گوریو" در باره ضرورت اتحاد برای پیکار روی چهره مردانی که پیام او را به نقطه‌ای دیگر (و شاید هم به زمانی دیگر، شصت سال بعد، در همان کشور) می‌برند، طنین انداز است.

برگرفته از "سایت اندساوند" زمستان ۷-۱۹۷۶
برگردان: مجید مصطفوی

زیگاورتوف:

* ما علید سازش میان "کارگردان - افسونگر" و عامه‌ی مردم که افسون می‌شوند، بیا می‌خیزیم. تنها آنان که آگاهانه می‌توانند علیه هرگونه وسوسه‌های جادویی مبارزه کنند. تنها آگاهان می‌توانند انسانی با ایمان و عقیده‌ی راسخ بوجود آورند. ما به مردم آگاه نیاز داریم، و نه به توده‌ای ناآکاد که آمادگی پذیرش هرگونه وسوسه‌ی اغوا کننده باشد.

زنده باد آگاهی پاکدلانی که می‌توانند ببینند و بشنوند!

مرگ بر لفاف خوشبوی بوسه‌ها، قتل‌ها، زنان عقیقه و حقه‌های جادویی!
زنده باد بینش طبقاتی!
زنده باد "سینما - چشم"!

* سینماهای نمایش دهنده‌ی فیلم‌های داستانی، نقش‌سیگار را برای آدم‌سیگاری بازی می‌کنند. تماشاگر تغذیه شده از "نیکوتین سینما" تنها موضوع‌هایی را از پرده‌ی سینما جذب می‌کند که سبب تسکین اعصابش شود.

"سینه - درام" افیون توده‌است... سینه درام اسلحه‌ی مرگباری است در دست سرمایه‌داران... مرگ بر فیلمنامه‌ی داستانه‌های بورژوائی! زنده باد زندگی به همان گونه که جریان دارد.

واقعیت‌های سینمای ایران

اشاره

"طبیعت بیجان" ساخته‌ی سهراب شهیدثالث از انگشت‌شمار فیلم‌های ایرانی است که خواهد ماند، و هیچگاه نمایش و دیدنش بی معنا نخواهد بود، و پرداختن به آن، از جنبه‌های گوناگون نیز در هر دوره‌ای نیاز به انگیزه‌ای خارجی ندارد.

"سینمای نوین" که ارزیابی و شناسایی امکانات بالقوه‌ی سینمای دیار ما * را در آغاز کارش از اهم امور دانست، با بررسی "طبیعت بیجان" امید دارد فصلی بگشاید برای ارزیابی واقعیت‌های سینمای ما از دیدگاه‌های گوناگون. به چنین دلیلی این بخش از سینمای نوین پذیرای نوشته‌هایی است که در باره‌ی فیلم‌های آغازکننده‌ی نوع، جریان یا نقطه‌عطفی در تاریخ سینمای ما باشد.

* نگاهی بیاندازید به "یادداشتی در آغاز"، دفتر اول، ص ۲



«طبیعت بیجان»؛ واقعیتی فخرآفرین

احد امینی

از میان سه فیلم بلند شهید ثالث (" یک اتفاق ساده " ، " طبیعت بیجان " ، و " در غربت ") دومی اوج قدرت فیلمسازی شهید ثالث در زمینه های خاص خود اوست ، چه نه هنوز چنان کامل شده کد خود را تکرار کند و به آن شکل اکثر فیلم ها برسد که در پایان تماشاگر از خود این سؤال تکراری را

سپرسد" خوب، کده چه؟" (در غربت) و نه درگیری های تازه کاری فیلم اول " یک اتفاق ساده" را دارد کده برای حفظ تعادل عاطفی فیلم به آن بی تفاوتی منحمد پناه برد.

" طبیعت بیجان" نمایشگر درخشان یک نوع خاص زندگی از نظر اقلیمی، سنتی، اقتصادی و روحی در منطقهای از این سرزمین است. در حالی که در سراسر فیلم نشانه هایی از شخصیت پردازی انسانی، که از نمادگرایی بخوبی بهره گرفته، در متن پرداختی تماثلیک بچشم میخورد.

از سوی دیگر فیلم کمال مهارت فیلمساز را در کار کردن با دوربین ثابت و کمترین قطع و نما و انتقال بیشترین مفهوم و تاءثیر را نمایانگر است برای نمونه نگاه می کنیم به شروع و نماهای ابتدای فیلم:

یک نمای وسیع اولیه (شامل خط آهن، اتاقک نگهبانی و مقداری فضای اطراف این دو - جنگل -) - نمایی که بجز یک استثناء انتهای فیلم چندین بار دیگر تکرار میشود - دو نمای درشت، یکی از صورت مرد که بطرف راست بدنش برگشته و حالت انتظار همیشگی او را میسراند و دیگری از وسیله ای از خط آهن که به آرامی زنگ میزند و یک نمای متوسط از مرد که دارد کار تکراری و بیهوده (بیهوده بودن این کار با بیکار شدن مرد بیشتر نمود دارد) بالا بردن حفاظ ریل را انجام میدهد. این رشته نماها گویای چند مفهوم اند:

اول: فضا و مکان، مرد در کجا زندگی میکند کارش چیست.

دوم: مفاهیم درونی تری چون احساس مرد به کارش، حالت همیشه منتظر او و کسالت محیط زندگی مرد.

سوم: مفهوم دیگری که بعد، در تمام طول فیلم گسترش داده میشود و به انجام میرسد، مفهوم نما دین زندگی مرد در حاشیه یک زندگی واقعی. پس می بینیم که شهید ثالث با دوربین ثابت و با چند نمای کوتاه که تعدادش به هفت هم نمیرسد، بدون آنکه تاءکید داشته باشد، چگونه این همه را توضیح میدهد و بیان میکند و بسیار هم موفق است.

در باره نحوه کار شهید ثالث با دوربین و تدوین و اینکه چگونه کندی ریتم اثر را که در خدمت کندی زندگی درون فیلم و ناشی از آن است با ایجاز جبران میکند و نمی گذارد که صحنه به کسالت بیانجامد، میتوان نمونه های دیگری آورد و توضیح داد:

پس از آنکه مرد کارش را از دست میدهد و به خانه می آید، نمای درشت از قابلمه غذایی کُـشـه میجوشد قطع میشود به نمای وسیع تـکـراری: زن خوابیده و مرد آخرین سیگار روزانه اش را میکشد. نمای درشت قابلمه در حال جوش هم نـا راحـتی روحی و جوشش درونی مرد را که ناشی از بیکساری شدنش است بیان میکند و هم تمامی فصل غذا خوردن را که یکبار هم ناظر همه جزئیات آن بوده ایم حذف میکند و خود جایگزین آن میشود.

اما در جایی دیگر که مرد از زن تقاضای چای میکند، نما بلافاصله به نمایی متوسط از سماور قطع میشود که زن آرام به درون کادر می آید و چای را می ریزد. گفتن این نمونه ها و دیدار دوباره شان بخوبی نمایانگر توانایی شهید ثالث در کار با دوربین و تدوین است و نشان دهنده ای اینکه وی این سبک ها صراحتاً "می شناسد و امکانات دوربین و تدوین را در این زمینه به نیکی میداند. تمامی زندگی "محمد سرداری" در اتاقک نگهبانی کنار خط خلاصه میشود و ما هم لحظات خلوت کردن هایش را در این اتاقک شاهدیم. در خانه اش وقت او به کارهای روزمره و معمولی زندگی مانند غذا خوردن، خوابیدن و ... میگذرد.

این اتاقک به گونه ای نمادین نمایشگر زندگی حاشیه ای مرد است، و قطار کا ملا" مشخص کننده یک زندگی پرتحرک و زنده است که هر روز از کنار او میگذرد و فیلمساز از طریق تضاد این زندگی آرام و ساکت با عبور پرسر و صدا و سریع قطار است که به سکون و آرامش منجمد زندگی سرداری شکل میدهد.

زندگی دورافتاده و متروک او با نان و قند و چائی که واگن هر روز برایش می آورد، ادامه می یابد.

بیشترین لحظه های زندگی "سرداری" در سکوت

طی میشود، رابطه‌اش با زنش اکثراً " اشاره‌ای و احساسی است و در رابطه‌های کلامی بیشتر به بن بست می‌رسند؛ تقاضاهای زن برای خریدن چادر بی جواب می‌ماند در حالیکه نگاه‌های طولانی " سرداری " به زنش پس از آنکه در پایان شام اول برایش چای می‌آورد، حاکی از همبستگی عمیق میان این دوست در حالی که " سرداری " (آنطور که در فیلم دیده میشود) جز کار اصلی‌اش - بالا و پائین بردن حفاظ ریسل - تمامی وقتش به کارهای تفننی مانند سیگار درست کردن و کشیدن آن، چای خوردن، ساعت کوک کردن یا چرت زدن می‌گذرد، زن نقش مهم‌تری در این زندگی می‌یابد. ما می‌بینیم که زن یا فرش می‌بافد یا کارهای دیگر مانند پهن و جمع کردن سفره، رخت‌خواب پهن کردن انجام میدهد، و این گذشته از کارهایی است که بیرون از چارچوب زمان و مکان فیلم، مانند غذا درست کردن، یا جارو کردن، و ... به عهده دارد.

و شهید ثالث آگاهانه روی این تضاد تاءکید میکند. صبح روزی که مرد سرکار خود می‌رود، در حالیکه در اتاقک نگهبانی خوابیده زن دارد در خانه قالی می‌بافد. با همه اهمیت که زن در برپایی و استحکام اقتصاد این زندگی دارد، کما بیش به او ظلم میشود و مرد سالاری، در این جامعه کوچک " کاملاً " حکمفرماست.

مرد یا پسرش فقط روی تخت‌خواب می‌خوابند، صندلی مخصوص این دو وجود دارد و از زن خدمت خواسته میشود: " یک چای بریز بخوریم " این زن در مناسبات اجتماعی نیز جایی ندارد در مدت معامله قالیچه که دست بافت اوست ساکت است و اظهار نظری نمی‌کند و چه هوشمندانه شهید ثالث بوسیله چانه زدن دو نفره که زن آن را شروع و مرد بپایان میبرد روی این موضوع تاءکید میکند.

زن همه‌ی نگرانی‌های سنتی یک مادر را نیز بدوش میکشد. به مرد سفارش میکند که به پسرشان کمی پول بدهد و فردای آنروز خود در حسرت رابطه‌ای است که در آن سوی پنجره میان مرد و پسر به هنگام پول دادن، برقرار شده است، با نگاه‌های عمیق‌اش به پسر به هنگام درآوردن پوتین، یا

خوردن چای بر حسرت این رابطه تاءکید میکند.
بیکار شدن مرد که فیلمساز و سرداری با تکرار
آن: "از کار بیکار شدم" چندین بار روی آن تاءکید
میکند، از میان رفتن و اضمحلال این زندگی را در
پی دارد.

البته مرد بهر حال، پیش از این هم نوعی
نگرانی برای از دست دادن کارش دارد (آب بردن
خط) و دلبستگی مرد به کارش و احساس مسئولیت به
وظیفه اش چنان است که حتی زمانی که تقریباً "بیکار
شدن را پذیرفته، نگران احتمال موهوم آب بردن خط
است. - زمانی که جانشین او در خانه اش ششام
میخورد - که البته جانشین دلشوره پیرمرد را با
تمسخر پاسخ میگوید.

این احساس مسئولیت سی ساله که در طول زمان
بصورت نوعی عادت روزانه درآمد و آن خنده ای که
از روی مستی و ناچاری بر لبانش می آید، پوزخندی
است به نظام پوسیده ای که محمد سرداری را سی سال
به این کار واداشته و اینک به این سادگی رهاش
کرده است.

شهید ثالث بی طرفی اش را به "محمد سرداری"
تا زمانی که کارش را از دست میدهد، حفظ میکند،
پس از ورد جانشین است که فیلمساز اعمال و اشیاء
فیلم را با تاءکید بیشتری بمانشان میدهد، برای
نمونه قفل کردن در اتاقک نگهبانی که برای نخستین
بار در نمایی چنین درشت و مؤکد می بینیم.

درست صبح اولین روزی که مرد بیکار شده و به
اتاقک میرود، این بار اتاقک را از زاویه ای جدید
می بینیم و برای نخستین بار با وسایل همیشگی اش
مانند کلاه و عینک از نزدیک روبرو میشویم. از این
به بعد دیگر "محمد سرداری" را در اتاقک
نگهبانی و در کنار خط آهن محل کارش نمی بینیم.
فقط یکبار دیگر او را در واگنی می بینیم که به
شهر می رود و از پنجره واگن، جانشین را می بیند
که کار سی ساله او را شروع کرده است.

جانشین "محمد سرداری" موجود دیگری در محدوده
این طبیعت بیجان است که اکنون زندگی بیجان اش
را آغاز کرده است.

اتاق خالی که اکنون چمدان جانشین گوشه ای از
آن را پر کرده، قاب مناسبی برای وجود تکییده و

درهم شکسته " محمدسرداری " است ، نگاه طولانی ای که "سرداری" به آینه - به خودش - میکند - و در واقع اولین باری است که بخودش می نگرد .

همه زندگی بیجان او ، سابقه سی ساله اش و آن جمله " از کار بیکار شدم " را در خود خلاصه میکند ، در پشت آینه ، دیوار کثیف و زخمی قرار دارد ، این بن بست بزرگ زندگی محمدسرداری است و در این جا زندگی بیجان او پایان میرسد ، و فیلم نیز که با آن نمای وسیع و زیبا از مناظر شمال ایران شروع شده به این نمای بسته از دیوار کثیف ختم میشود . البته شهید ثالث ضعف هایی در " طبیعت بیجان "

دارد . بازی زن در بیشتر دقایق مصنوعی است و حالت راه رفتن کند او کاملاً با حرکات دیگرش که از چالاکي کافی بهره دارند ، منافات دارد . برای نمونه زمانیکه سوار را بلند میکند ، می بینیم که این کار را براحتی انجام میدهد ، اما راه رفتنش بلافاصله و طبق معمول کند میشود . بطور کلی بیشتر لحظه های فیلم در ایفای نقش بلا تکلیف است و نقش یک هدایت کننده در خارج از صحنه کاملاً محسوس است .

یا در مورد جانشین سرداری ، زمانی که بدرون اتاق می آید ، کلاهش را به میخ پهلوی در ورودی می آویزد چنان این کار را بدون تفکر و مطمئن انجام میدهد که گویی پیشتر هم به این اتاق آمده و میدانند که آنجا میخی برای آویختن کلاه به دیوار کوبیده اند یا ریتم بازی او در زمان شام خوردن متعادل نیست و مدام کند و تند میشود .

یا در پایان شب اول در خانه که " سرداری " پس از شام پشت به ما دارد کاری را روی میز انجام میدهد پس از آنکه کارش تمام میشود ، همچنان بی حرکت و بلا تکلیف می ایستد تا صحنه به پایان برسد .

اما گذشته از همه این ضعف ها ، " طبیعت بیجان " سندی از یک زندگی خاص ، با تمام خصوصیات قابل بحث اش و نمایانگر تیزبینی و قدرت فکری فیلمساز در انتخاب این زندگی و برش هایی از آن و توانایی نمایشی فیلمساز در گزینش روش و شکل تصویری متناسب با آن زندگی است . که مورد دوم را جز این فیلم در دیگر فیلم های ایرانی ندیده ایم .

خوان آنتونتو باردِم:

* سینمای انتقادی با دیدگاهی سیاسی را به سینمای سیاسی ترجیح می‌دهم. منظورم سینمایی مثل سینمای فرانسه نیست که با فیلم‌های گانگستری به دور از واقعیت، مدعی چنین کاری است. در شرایط کنونی اسپانیا، سینمای مفید سینمایی است افشاگر و خلقی. حداقل کاری که از عهده‌ی این سینما ساخته است نمایش واقعیت است، چون تا امروز واقعیت ملی نمایش داده نشده است، تا امروز کارگردان وقتی می‌خواست شخصیت فیلمش را مشخص کند، حق نداشت با محیط اجتماعی - اقتصادی او کاری داشته باشد.

نقطه عطف های تاریخ سینما

اشاره

بدون آگاهی از فراز و نشیب های سینمای جهان در پی سینمای نوین بودن، به گونه ای دور خود چرخیدن است. آگاهی از این که در تاریخ سینما "نوع" ها چگونه زاده شدند، چه سان رشد کردند و احیاناً در "نوع" دیگری استحاله یافتند، یا عمرشان سرآمد، ابزاری است برای جلوگیری از تکرار مکررات. به سبب چنین ضرورتی است که این بخش از "سینمای نوین" به نقطه عطف های تاریخ سینما اختصاص داده می شود و تلاشمان بر این خواهد بود که از این پس در هر دفتر سینمای نوین دستکم به یکی از فیلم هایی که به گونه ای نقطه عطفی در تاریخ سینما بشمار می روند، بپردازیم.



خسرو شیرین آبادی

سزار کوچک؛ سر آغاز یک نوع

توضیح

پرداختن به "سزار کوچک" در روزگار ما و جامعه ما، شاید دور از ذهن بنماید. اما این کار به چند دلیل از نظر ماضوری است: نخست آن که "سزار کوچک" نقطه عطفی است برای آغاز جدی یک نوع در سینما: سینمای پلیسی.

دوم آن که "سزار کوچک" آنهم به زبان فارسی روی نوار ویدئو - شاید ده ها نسخه اش - ضبط شده که برای گروهی از دوستداران سینما دیدنش امکان پذیر است.

سوم آنکه نسخه اصلی "سزار کوچک" در آرشیو تلویزیون موجود است و هیچ بعید نیست یکی از همین شبها، شاهد پخش آن باشم. چون صحنه عریان ندارد و بهر حال سندی است از جامعه آمریکا که این می - تواند بهانه ای باشد برای خواندن یا دداشتی پیش از پخش اش.

زمانی که "سزار کوچک" ساخته شد، سینما به تازگی زبان در آورده بود و صدا می‌کرد و به این دلیل فیلمنامه نویس‌های ورزیده که ذهنی تربیت شده برای خلق داستان‌های تصویری داشتند، جای خود را به نمایشنامه‌نویسان داده بودند، بازیگران "برادوی" به جای تاتر برابر دوربین فیلمبرداری بازی می‌کردند، کارگردانان تاترهای نیویورک به جای کارگردانان دوران صامت، در استودیوهای فیلمسازی بکار گرفته می‌شدند و متخصصین صدا که دوربین را در جعبه ضد صدا زندانی کرده بودند، محل دوربین را نیز معین می‌کردند تا میکروفون وارد کادر نشود، همانطور که برای ضبط بهتر صدا، جای هنرپیشه را هم در صحنه مشخص می‌کردند و همیشه اصرار داشتند که کمتر نمای دور بکار برده شود، چرا که در نمای نزدیک کار صدا برداری به مراتب آسانتر بود و البته نتیجه این شرایط جدید، این بود که روی پرده‌ی سینما بازی بازیگران تا تریس از گذشته مصنوعی و اغراق آمیز به نظر آید و فیلم‌ها هر روز بیشتر از گذشته از واقعیت دور شوند، در عین اینکه تصاویرش تحرکی که سینما، در دوران صامت صاحبش شده بود، از دست بدهند تا فیلم‌ناطق انباشته از گفتگوهای طولانی و یا آواز شود، در چنین روزگاری "سزار کوچک" آمد که عادی حرف می‌زد، از بازی‌بالنسبه طبیعی برخوردار بود، در بطن تصاویرش تحرک سینمای صامت دیده می‌شد و حوادث در آن دارای مسیری بر مبنای واقعیات بودند و فراوان می‌شد، مشابه داستان‌ش را در روزنامه‌ها خواند و مهمتر اینکه داستان‌ش فقط برای فیلم نوشته شده بود. برخلاف بیشتر فیلم‌های آن زمانه، "سزار کوچک" از نظر پیوند نیز با فیلم‌های هم‌عصر خود تفاوت عمده‌ای داشت، چون از زمان برای بازگو کردن قصه حداکثر استفاده را می‌کرد.

"سزار کوچک - ۱۹۳۰" تنها از این جهات

اهمیت دارد و بس. چرا که پس از گذشت پنجاه سال نمودی بسیار رنگ باخته و سست دارد و در پشت تصاویر آن هیچ احساسی (بهتر است بگویند وحدانیت احساسی) وجود ندارد و در مواجهه با آن انگار با موجودی تاریخی در موزه روبرو شده‌ای، نه لحظات تعلیق (سوسپانس) آنرا می‌توانی به جد بگیری نه شخصیت سازیش را. در "سزار کوچک" از شهر خبری نیست، از مردم خبری نیست، هیچ لحظه‌ی دلنشینی در آن دیده نمی‌شود، آدم‌ها هیچ‌کدام معنایی ندارند حتا "جو"، حتا "تونی"، حتا "سزار" - با اینکه در اواخر فیلم دقایقی "سزار" در کنار مادرش نشان داده می‌شود، و شاید قصد بر آن بوده که این رابطه (رابطه "سزار" و مادرش) با رابطه "تونی" و مادرش مقایسه شود تا شخصیت سازی بعدی روان‌شناختی به خود بگیرد.

علیرغم آنکه "مزوین لروی" - کارگردان فیلم - خواسته با بهره‌گیری از هوای برفی و شباهت تاءثیر گذاری فصل نهایی را افزایش دهد، اما با توجه به نحوه‌ی کنار هم چیدن نماهای این سکانس می‌توان دید که چقدر این کار ناشیانه انجام گرفته و حتا مرگ "سزار" در پشت تابلوی بزرگی که تصویر "جو" و هم‌رقصش روی آن نقاشی شده، در زمان حاضر هیچ بعد دراماتیکی را دارا نیست. شاید "سزار کوچک" فضای قابل قبولی برای تماشاگر زمانه خود داشت، اما در حال حاضر (بخصوص بعد از دیدن آن دسته از فیلم‌های پلیسی که شش، هفت سال بعد از "سزار کوچک" ساخته شدند - مانند جنگل اسفالت - این فضا سازی نه تنها قابل قبول نیست، بلکه پیش پا افتاده نیز به نظر می‌آید و این به سبب عدم وجود خلاقیت است، چرا که خلاقیت حتا اگر هم از واقعیت بیرونی دور شود، باز نمودی برجسته دارد (توجه کنید به فضا سازی ملویل در فیلم‌های "دایره مرگ"، "دایره سرخ" و "سامورائی") و زمان نمی‌تواند به آن مهر کهنگی بزند. از آنجائی که فضای "سزار کوچک" برای تماشاچی امروز گیرا نیست، در نتیجه ارتباطی که باید با فیلم برقرار نمی‌کند و به همین علت تماشاگر از فیلم جلو می‌افتد.

در این فیلم روابط میان شخصیت‌ها قابل قبول نیست و هیچ کوشش هم در توجیه این روابط نمی شود: رئیس بزرگ هیبتی ندارد و پذیرفتن دستورات او از طرف رئیس دسته‌ها، از جانب تماشاگر به جد گرفته نمی شود. نوع اعمال جنایتکاران فقط در لابلای گفتگوها مشخص می شود آنهم در حدی کلی مثلاً "اداره کردن بخشی از شهر، و هیچ معلوم نیست این اداره کردن قمارخانه‌هاست یا کافه‌ها، دزدی‌ها، آدمکشی‌ها، قاچاق مشروب یا مواد مخدر، و یا باجگیری."

پیشرفت "سزار" در سندیکای جنایتکاران بسیار سطحی و نه پذیرفتنی نشان داده می شود، مثلاً پذیرفتن "سزار" بعنوان سردسته ناگهانی است - حتا با توجه به گفتگوی یکی از افراد باند با "تونی" که به او قوت قلب می دهد و می گوید: "نترس" "سزار" هم با ماست". یا ترس و وحشت جنایتکاران و رئیس بزرگ از ماء موری که قابل خریدن نیست، توجیه نشده باقی می ماند.

اغلب اوقات اتفاقات فیلم سطحی به نظر می آید. برای نمونه عصیان شدن "سزار" پس از آگاهی از مصاحبه گروه‌هایی که در تعقیب اوست جلوه‌ای وارفته دارد و جز پوزخند هیچ واکنش دیگری را نمی تواند برانگیزد.

داستان و کش و قوسهای "سزار کوچک" شاید در زمان خود گیرا بودند، اما حالا اصلاً بردی در این زمینه ندارند و اگر بیاد بیاوریم که: چند سال پس از "سزار کوچک"، سینمای پلیسی با بهره‌گیری از رمان سیاه چه بعد گیرا و گاه تالیفی بخود گرفت و فضای این نوع فیلم‌ها جولانگاهی شد برای خلاقیت‌ها همانندی و گفتنی‌های بسیار در شکلی استعاره‌ای، (مثلاً "جنگل اسفالت" که نمونه‌ای درخشان از این نوع بشمار میرود). آنگاه متوجه می شویم که "سزار کوچک" فقط بعنوان یکی از اولین سنگ‌های بنای این نوع در سینماست. "سزار کوچک" میخواهد نشان بدهد که در میان جنایتکاران افراد خشن تر و بی رحمتر زودتر پیشرفت می کنند (و شاید در جامعه نیز) و از طرفی به شکلی کنایی می خواهد بگوید این عشق است که "سزار" را به نابودی می کشاند (فصلی را بیاد بیاورید که "سزار"

پس از تیراندازی در خانه "جوی" به یکی از افراد دسته‌اش می‌گوید: "همیشه این عشق‌است که باعث دردسر و نابودی می‌شود" اما در انتقال این مفاهیم به هیچ وجه موفق نیست چون تنها به همین گفتگو تکیه شده و معلوم نمی‌شود چه احساسی، چه نیروئی در "سزار" هست که مانع کشتن "جوی" می‌شود، شاید دوستی این دو یا گذشته این دو دلیلی برای این کار "سزار" شماره شده، اما این برداشت فقط در سطح حدس و گمان باقی می‌ماند.

در "سزار کوچک" نوعی تعلیق وجود دارد (و متأسفانه از شدت خام بودن تأثیر مطلوبی ندارد) که بعدها در تمام فیلم‌های پلیسی بصورتی حساب شده و مؤثر بکار گرفته شد (بیاد بیاورید سکانسی را که "جوی" می‌فهمد دو نفر از افراد بانده مخالف در پی "سزار" هستند تا او را بکشند، با اینکه تماشاگر این را می‌داند ولی باز در لحظاتی که "سزار" در خیابان بی توجه در گردش است و حتی به اتومبیلی مشکوک می‌شود، دلهره را به خود راه نمی‌دهد که این فقط به علت پرداخت ابتدائی فیلم است).

در "سزار کوچک" صحنه‌هایی است، آنهم چه فراوان، که از شدت خام بودن فیلم‌های دو دهه پیش از ساخته شدنش را در ذهن تداعی می‌کند، فیلم‌هایی که در آنها دوربین در ارتفاعی در حد نگاه کاشته می‌شد و اتفاق یا اتفاقات جلوی دوربین رخ می‌داد تا اینکه صحنه عوض می‌شد بدون آنکه لحظه‌های واقع در این صحنه شکافته شوند و از زاویه‌ای صحیح و دراماتیک فیلمبرداری شوند. بخاطر بیاورید صحنه‌ای را که سردسته‌های گروه جمع می‌شوند تا رئیس بیاورد یا صحنه رقصیدن "جوی" با هم-رقصش و...

"سزار کوچک" همانطور که گفته شد فقط از این نقطه نظر دارای اهمیت است که شروعی جدی بود برای این نوع فیلم‌های پلیسی در عین اینکه نگاهی دوباره داشت به امکانات تصویری سینمای صامت و نقطه عطفی بود در زمانه‌یی که: هر کسی مجاز بود هر اشتباهی را بکند چون هیچکس نمی‌دانست فیلم ناطق را چگونه باید ساخت.

-
- ۱- "دشمن اصلی" ساخته‌ی خورخه‌سان خینس، آمریکای لاتین
۲- "یادداشت‌های روزانه‌ی آنا ماکدالناخ" ساخته‌ی ژان ماری اشتراپ، اروپای غربی
-

۴

دو تجربه‌ی سینمایی دو جامعه‌ی متفاوت^{در}

اشاره

این دیگر پذیرفته است که هر جامعه‌های ویژگی‌های "اجتماعی - فرهنگی" خاص خود دارد، و نمی‌توان تجربه‌های نوین فرهنگی یکسانی از همدی جامعه‌ها انتظار داشت.

همچنین نباید از هر تجربه‌ای - بدون در نظر گرفتن شرایط "تاریخی - اجتماعی" جامعه‌ی خود - تقلید کرد یا حتا تاثیرش را به خود راه داد. سینمای نوین خوشحال است که دو نوشته‌درباره دو تجربه‌ی متفاوت را کنار هم ارائه می‌دهد و امید دارد در آینده بتواند در باره‌ی چنین تجربه‌هایی مطالبی داشته باشد که مقایسه تجربه‌ها ارجحی فراوان دارد.

توضیح

خورخه سان خینس و اسکار سوریا از سال ۱۹۶۱ در

بولیوی به فکر برآه انداختن یک گروه فیلمسازی افتادند، و با ساختن نخستین فیلمشان "اوکا مائو" در سال ۱۹۶۵، نام این فیلم را بر گروه خود گذاشتند. "اوکا مائو" نخستین فیلم سینمایی ناطقی بود که در بولیوی ساخته می شد. سال ۱۹۶۶ آنتونیو

اگینو پس از پایان تحصیلات دانشگاهی اش در نیویورک

به بولیوی بازگشت و به سبب دوستی دیر هنگامش با سان خینس به گروه پیوست. دومین فیلم این گروه

به نام " خون کرس ها " به سال ۱۹۶۹ و سومین فیلم " شجاعت مردم " دو سال بعد (۱۹۷۱) ساخته شد.

هریک از این سه فیلم به گوشه ای از دردهای سرخپوستان بولیوی می پرداخت، و هر سه نیز در مرحله ای نمایش عمومی با گرفتاری های بسیار روبرو شدند. فیلم بعدی این گروه، " شجاعت مردم " با مشارکت مالی تلویزیون ایتالیا ساخته شد و شاید به همین دلیل بود که چندی پیش سر از تهران درآورد و بر پرده ای عمومی نمایش داده شد. با توجه به اینکه آمیدی به دیدن سایر فیلم های این گروه نداریم و - به ویژه پس از کودتای اخیر در بولیوی - از سرنوشت افراد گروه نیز بی اطلاعیم، مطالعه ی نقد فیلم "دشمن اصلی" - ساخته ی دیگری - از سان خینس در کشور پرو - را مفید یافتیم.

" دشمن اصلی " فیلمی است که سان خینس پس

از کودتای امریکائی "هوگوبانسر" (۲۱ اوت ۱۹۷۱) و تبعید اجباری از بولیوی، در پرو ساخته است.

فراخوانی به عملی انقلابی

ویکتور والیس

برای موفقیت در جنگ چریکی ، چریک ها باید از حمایت توده ها برخوردار باشند . چنین قانونی در مورد سینمای چریکی و در حقیقت در باره ی تمام فیلم هایی که به مبارزات سیاسی توده ها می پردازند نیز صادق است . عنصر اصلی یعنی توده ها باید مستقیماً " در چنین سینمایی دخالت داشته باشند . زیرا نمی توان با بازیگران حرفه ای هر قدر هم زبردست جای توده ها را در این سینما پر کرد .

بر اساس چنین مسأله‌رکبی از طرف توده‌هاست که فیلم چریکی‌تأثیر قاطع خود را بر غالب‌تماشاگران اصلی خود، یعنی مردمی کدفیلم در یارد آنها است، خواهد گذاشت. تأثیر مستقیم فیلم‌های چریکی از راه همانندی ساده‌ی تماشاگران با شخصیت‌های روی پرده صورت می‌گیرد. البته عامل مهم‌تر، فرآیندی است که نمود سینمایی توده‌ها را در فیلم ممکن می‌سازد. این‌جاست که روند اساسی فیلمسازی انقلابی رخ می‌کند. اصل اساسی این سینما اینست که کارکردان فیلم انقلابی بدانند چگونه با در اختیار گرفتن همکاری‌های همه‌جانبه‌ی توده‌ها در تهیه فیلم، با آنها رابطه برقرار کنند. فیلمسازان انقلابی خود بمنزله‌ی چریکی‌است که تجهیزات و تخصص‌ورسانی خاص خود دارد. فیلمساز انقلابی وظیفه دارد جمع افراد محل را متقاعد سازد که او نیز در جهت آنها کام بر میدارد.

فیلم "دشمن اصلی" محصول چنین فعالیت مشترکی است. "دشمن اصلی" فیلم مردم است به کامل ترین مفهوم کلمه. و عنوان آن به امپریالیسم آمریکا برمیگردد. قهرمانان اصلی آن اهالی سرخ پوست دهکده‌ای در نواحی کوهستانی کشور پرو است. اما می‌سازندگان فیلم که در انتهای آن قرار گرفته شخص‌سمی‌کند چه نوع تقسیم کار و تقبل مسئولیت میان کارکردان، بازیگران و همکاران فنی وجود داشتند است. پانزده اسم در انتهای فیلم خواننده میشود و اسم خورخه‌سان خینس تنها به این دلیل که در بالای فهرست آمده، نظر را بخود جلب می‌کند. از ساکنین دهکده که در تهیه فیلم همکاری کردنداند، نیز سپاسگزاری شده است و نوشته‌ی آخر نشان میدهد که فیلم عمدتاً "بعنوان وسیله‌ای برای برانگیختن مبارزه، بیشتر در میان دهقانان آمریکای لاتین در نظر گرفته شده است. زبان فیلم، محلی است و وقایع آن از رشته حوادثی واقعی که در دهه‌ی شصت در پرو رخ داده، گرفته شده و از صدای یک سرخپوست پیر که خود در ماجرا شرکت داشته بعنوان گوینده استفاده شده است.

داستان فیلم، ماجرای صریح است در باره‌ی عدالتی‌های مرسوم در یک دهکده‌ی پروئی، واکنش انقلابی توده‌ها در قبال آن و سرکوب حرکت آنسان توسط نیروهای دولتی. فیلم از "جولیان‌ها ماینتگا" آغاز میکند که تنها گاوش را گم کرده است. "ها ماینتگا" به فئودال ده مظنون میشود و همراه خانواده‌اش پیش او میرود. اما توهین‌های فئودال بیشتر او را جری می‌کند، تا فئودال را به دزدیدن گا و متهم سازد. فئودال و مزدورانش (در مقابل این توهین) "هاینتگا" را می‌کشند و سر از بدنش جدا می‌کنند. وقتی روستائیان و همقطاران "ها ماینتگا" از این موضوع مطلع میشوند، گرد هم می‌آیند تا فئودال را که "کارپلس" نام دارد دستگیرکنند. فئودال دستگیر میشود و راء‌ی اکثریت دهقانان این است که او را نکشند، بلکه برای محاکمه پیش قاضی محلی ده ببرند، قاضی از پلیس برای خلاصی فئودال از دست دهقانان کمک میگیرد، اما وجه‌الضمان فئودال را نه تنها بحساب قتل "هاینتگا" که به حساب کارهایی که پیشتر علیه روستائیان انجام داده صادره میکند و قول میدهد برای مقامات بالا گزارشی از این امر تهیه کند. دهقانان به خانه میروند. اما سپس شاه‌دان اصلی حادثه یک به یک به بهانه‌ی شهادت به محل‌احضار شده و به دلیل اتهامات خلاف واقع به زندان‌های تا چهار سال محکوم میشوند.

به زودی قیام روستائیان آغاز میشود، اما نقشه‌ی خاصی برای قیام وجود ندارد. در اینجا گوینده ما را با گروهی از چریک‌های مبارز که به "تحقق عدالت" کمر بسته‌اند آشنا میکند. چریک‌های مبارز به تدریج با قرار دادن خدمات خود در اختیار روستائیان و حتی قبول کارهای سنگین کشاورزی، اعتماد آنها را به خود جلب کرده و به این ترتیب بزودی در موقعیتی قرار میگیرند که صریحا "حرف انقلاب و قیام را پیش میکشند". روستائیان که حرف چریک‌ها را قبول دارند از آنان برای مقابله با فئودال کمک میخواهند. چریک‌ها نیز به نوبه‌ی خود با قبول این حرف موفق به دستگیری فئودال و پیشکار او میشوند. بلافاصله دادگاه خلقی با شرکت توده‌ها تشکیل میشود و هر دو نفر به مرگ محکوم شده و حکم در مورد آنها به اجرا درمی‌آید.

سپس نوبت جشن فرا میرسد. چریک‌ها به اهالی ده میگویند، زمینی که فئودال از اجداد آنها دزدیده بود، اکنون بار دیگر متعلق به آنهاست. اما چریک‌ها باید برای مبارزه بجای دیگری بروند. آنها از روستائیان علاقمند دعوت میکنند تا به آنها بپیوندند. تنها سه روستائی پس از تاءمل فراوان این دعوت را می‌پذیرند. اما سایر مردان ده نه از آنجا که با چریک‌ها هم‌عقیده نیستند، بلکه تنها به این دلیل که دارای مسئولیت سنگین تری هستند، در ده باقی میمانند. به این ترتیب روستائیان پس از دادن آذوقه‌ی غذا و لباس به چریک‌ها، آنان را بدرقه میکنند.

فیلم از این پس به نیروهای ضدانقلابی می‌پردازد. دسته‌ی کوچکی از سربازان دولتی که بصورت یک گروه چریکی عمل میکنند، از جای چریک‌ها مطلع میشوند. در مقر فرماندهی سربازان، یک کلنگ آمریکائی عملیات ضد شورش را رهبری میکند. در دو صحنه‌ی نهائی فیلم، سربازان تقریباً "تمام روستائیان بی دفاع را نابود میکنند و سپس در منطقه‌ای دیگر، تیراندازی میان نیروهای دولتی و چریک‌ها درمیگیرد. این درگیری تلفات سنگینی از هر دو طرف باقی میگذارد. فیلم با فرار سربازان از منطقه‌ای که بمب‌های ناپالم آنجا را در هم کوبیده تمام میشود.

* * *

فیلم همانگونه که آغاز شده بود، با صدای گوینده پیر پایان می‌گیرد. پیرمرد با اطمینان اظهار میدارد که با وجود تمام این زیان‌ها و خسارت‌ها، روستائیان بالاخره آزادی خود را بدست خواهند آورد، زیرا آنها در اکثریت‌اند. اشاره‌ای به ارزیابی عمل انقلابی روستائیان در پی می‌آید. در حین خدا حافظی روستائیان با چریک‌ها، گوینده می‌گوید: تنها اگر چریک‌ها از ده ما نرفته بودند ما می‌توانستیم خود را متشکل کنیم و بجنگیم". این حرف که با شتاب و نه در جمع‌بندی کلی بیان می‌شود، اشاره‌ای بنقدگونه به مبارزه است که شاید هم بیش از اندازه با نرمی همراه است، حتی ملایم‌تر از نقد اخیر "رؤی دبره" از مبارزات چه گوارا که با اکراه به آن دست زده. دبره می‌گوید:

" بنظر می‌رسد وجود چه‌گوارا هرچه بیشتر در آخرین حماسه‌ی زندگیش خلاصه می‌شود، که بهرحال بزرگتر از تمام طرح‌های ناموفق قبلی اومی نماید، گرچه تما می‌فکر و تدبیر چه‌گوارا در آنها بکار رفته باشد."

در فیلم "دشمن اصلی" هم وضع چنین است. چریک‌های رزمنده نه فقط از نظر ویژگی‌های اخلاقی بلکه علیرغم گروه مبارز چه‌گوارا - از نظر جلب اطمینان روستائیان طی مبارزه در زمینه‌ای کاملاً مثبت نشان داده می‌شوند. از سوئی نیز، این فیلم تا حدی منعکس‌کننده‌ی وضعیت سیاسی پرو است. در برهه‌ای خاص، گروه‌های انقلابی گوناگون در کشور پرو توانستند جاپای محکم‌تری از آنچه‌گوارا در بولیوی جستجو می‌کرد، در میان مردم پیدا کنند. اما تلاش این گروه‌ها نیز در نهایت به شکست انجامید. فیلم طبیعتاً این را نیز منعکس میکند. در چنین شرایطی می‌توان بخوبی متوجه موضوع اصلی فیلم "دشمن اصلی" شد که عبارت است از ایجاد چنان آگاهی عمیقی نسبت به ضرورت انقلاب و قیام در تماشاگران روستائی که حتا دهشتناک‌ترین صحنه‌های سرکوب دهقانان، کشاندن آنها از مزارع و پرت کردن آنها از کوه، قادر به تضعیف آنان نباشد. این امر چنان مورد توجه سازندگان قرار گرفته که مسئله‌ی تشخیص ویژگی‌های شکست‌جنبه‌ای فرعی پیدا میکند. برای فیلم همین بس که نشان داده مسئله را باید مطرح کرد. تا آنجا که راه حل این بن بست مطرح است، فیلم راه حل را در کلی - ترین سطوح باقی می‌گذارد. فیلم اصولاً از این نظر خود را محدود میکند از یک طرف به نشان دادن نقش دشمن اصلی یعنی امپریالیسم امریکا که یک جامعه‌ی روستائی به تنهایی توان روبرویی با آن را ندارد، و از طرف دیگر، دست کم اشاره به یک لحظه‌ی اتحاد که کارها در آن مقطع می‌توانست شکل دیگری بگیرد. مشخصاً مسائل دیگری نیز هست که فیلمساز می‌توانست به آنها بپردازد، اما این کار را نکرده است. مثلاً فیلم هیچ بحثی را بین

افراد گروه چریکی نشان نمی دهد. از توازن قوا در منطقه حرفی نیست و با وجود پی آمدهای سنگینی که از اعدام فتوئدال ناشی می شود راه دیگری را دربر خورد با مسئله تذکر نمی دهد.

ولی آیا باید این کمبودها را به حساب نقص فیلم گذاشت؟ فکر نمی کنم، و این را نه به این دلیل می گویم که این مسائل را مهم نمی دانم (که می دانم) بلکه باین دلیل که فکر می کنم این مسائل در هر صورت طبیعتاً از جانب بینندگان بالقوه مبارز فیلم، در هر شرایطی که فیلم نمایش داده شود مطرح خواهد شد. باید نقش فیلم را به عنوان یک کاتالیزور، نه بعنوان یک شرح ماجرا، بلکه محرکی برای عمل تا یک بحث انتقادی باز شناسیم. در باره ی یک پروسه ی در حال شدن از نظر استراتژی کلی، نظریه ی قطعی و مصمم نمی توان داد. تنها می توان یک نتیجه ی ظفرمند را پیش بینی کرد، و جزئیات راه حل کار، همان مسائل متفاوتی است که به مناطق خاص و ملیت های خاصی که فیلم در آن ها نمایش داده می شود، بستگی پیدا می کند. البته در تهیه اینگونه فیلم ها، دراماتیزه کردن کلی، باید مناسب برای درک و جذب توده ها در بسیاری محیط های فرهنگی مختلف باشد، می توان از طرح مسائل درام پردازی به سود بحث در باب مسائل استراتژیک چشم پوشید چه به هر حال، غلبه بر لکنت زبان سینمای انقلابی که رسالتش غلبه بر بی تفاوتی و بی حسی حاصل قرن ها استثمار توده ها است در این مقطع می تواند جنبه فرعی پیدا کند. از این نظر فیلم "دشمن اصلی" به مقاصد انقلابی خود را تا حدی انجام می دهد که دهقانان را برای برداشتن اولین گام با چشمان باز در مقابل خطرات، و در نهایت با این اعتقاد که رژیم حاکم راه حل دیگری برای آنان باقی نگذاشته آماده می کند.

از هر نظر قطعی است که تاءثیر کامل این فیلم وقتی ممکن است که وضع سیاسی که فیلم برای آن ساخته شده وجود داشته باشد. مخاطب این فیلم تماشاگر- مصرف کننده ی

و قایع عجیب و غریب نیست ، بلکه توده روستائی است ، که ساکنین دهکدهی فیلم نمادی اند از آنان . و تنها توده روستائی است که به هنگام تماشای فیلم میدانند در بیان بی عدالتیها اغراق نشده است . اگر این توده به گونه ای مجزا و در بی فرهنگی باشد براحتی می تواند شعار ساده ای در باره امپریالیزم را به عنوان آگاهی های تازه بپذیرد .

از آنجا که بینندگان روستائی ، هم به حالت دراماتیزه و هم در برابر پیام فیلم واکنش نشان می دهد ، آگاهی قبلی تودهی بینندگان ، فراخوان فیلم به عمل را با چند برابر کردن تاءثیر فیلم به آگاهی فردفرد بینندگان تقویت می کند .

در عین حال از آنجا که جمع بینندگان در معرض محرک های غیرعادی قرار می گیرد ، نمایش فیلم در نهایت به بحث و گفتگو در میان تماشاگران کشیده می شود . اگر قرار بود فیلم را بگونه ای جداگانه مورد بررسی قرار دهیم ، آنچه را کاستی های فیلم تلقی می کردیم ، با نمایش واقعی اش از نظر محو می شد . پویایی تاءثیرهای این فیلم ، تداوم مستقیم عمل اجتماعی است که فیلم بر دستیابی به آن ساخته شده است .

این بعد اجتماعی ، هم در خلق و هم در درک فیلم ، ویژگی ای است که در طرفین مدار مشابهی آن در بازار دنیای سرمایه داری مسدود شده است ، در نتیجه ، نقد هنری جامعه بورژوازی آنرا نادیده می گیرد . اگر قرار است فرهنگی سینمایی ایجاد شود که بتواند حقیقتا " تماشاگران را آموزش دهد و نخواهد فقط عادت به منفعل شدن و به مصرف کردن را در تماشاگر تقویت کند ، دقیقا " این بعد اجتماعی است که باید گسترش یابد .

از این نظر از هنر سینمای امریکای لاتین در فیلم " دشمن اصلی " بسیار بایستد آموخت .

برگردان : مسعود مدنی

توضیح

"ژان ماری اشتراب" کارگردان فرانسوی، زاده ۱۹۳۳، بی‌تردید پیچیده‌ترین فیلمساز سیاسی معاصر است که همچنان به فعالیتش (هرچند با دشواری‌های فراوان) ادامه می‌دهد.

اشتراب تحصیلات دانشگاهی‌اش را در رشته‌ی ادبیات در استراسبورگ به پایان برد و در سال ۱۹۵۸ برای فرار از خدمت سربازی - در واقع برای فرار از شرکت در کشتار انقلابیون الجزایر - وطنش را ترک گفت و به آلمان رفت. اشتراب پیش از ترک فرانسه مدتی دستیار کارگردان‌هایی مانند: "آبل گانس"، "ژان نوآر"، "الکساندر آستروک"، "روبرسون" و "ریوت" بود. و این تنها برای او مکانی بود برای ترک سینمای کلیشه‌ای - داستانی و پدید آوردن قواعد خاص سینمای سیاسی.

اشتراب در این زمان با همسر آینسده‌اش "دانیل هوئی" آشنا می‌شود که در شکل‌گیری عقاید سیاسی‌اش تأثیر بسیاری می‌گذارد. "هوئی" پس از آشنایی در ساختن همه‌ی فیلم‌های اشتراب او را یاری می‌دهد. فیلم‌های اشتراب برخلاف آوازه‌شان، به سبب عقاید زیبایی‌شناسی مارکسیستی‌اش بسیار دیرهم‌و‌دور از دسترس‌اند. "یادداشت‌های روزانه آنا ماگدالنا باخ" مشهورترین کار اشتراب است که در پائیز ۵۷ در انستیتو گوته و تاتر چهارسو به نمایش درآمد.

چگونه سینما از ریاضیات فراتر می رود

ریچارد راود

پیش از هر چیز باید گفت فیلمنامه‌ی "یادداشت‌های روزانه‌ی آنا ماگدالنا باخ" را "دانیل هوئیسه" و اشتراک‌نویشته‌اند نه "آنا ماگدالنا باخ"، زیرا تنها دست‌نوشته‌ای که از آنا ماگدالنا باخ بدست آمده جمله‌هایی است که در آخرین صفحه‌ی انجیلی به رسم یادگار نوشته، در نتیجه از یک نظر، هم‌ه‌ی "یادداشت‌های روزانه..." قصه‌ای خالص است.

اشتراک اعتقاد دارد مهم‌ترین عنصر فیلم "یادداشت‌های روزانه..." موسیقی است. عنصری که طول نماها و در نتیجه فورم اصلی فیلم را پایه‌گذاری کرده، البته ما نباید این حرف را به طور کامل قبول کنیم زیرا این خود اشتراک بوده که بخش‌های آهنگین را برگزیده، پس می‌توانسته تحت تأثیر موضوع‌های دیگر فیلم قرار گرفته باشد. چگون در حقیقت موسیقی تنها موضوع فیلم نیست، بلکه همان طور که خود اشتراک در جایی دیگر گفته: "این فیلمی عاشقانه است"

این فیلم همچنین، مستندی است در باره‌ی هنرپیشه‌ها و موسیقیدانان فیلم. و همچنین فیلمی است که در آن می‌توان دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی را دید. و اگر جمله اشتراک را بخواهیم بازگو کنیم "یادداشت‌های روزانه..." یک "فیلم-فیلم" است و همین موضوع ما را به موسیقی باخ باز می‌گرداند.

نخست از دیدگاه رمانتیک آغاز می‌کنیم: فیلم با ازدواج "آنا ماگدالنا" با "باخ" شروع می‌شود. "آنا ماگدالنا" زیاد در باره زندگی‌اش با "باخ" نمی‌گوید، بیشتر از دشواری‌های حرفه‌ای باخ، بچه‌هایشان، خانه‌های گوناگونشان،

رابطه‌شان با پسرعموی باخ، (که چندسالی با آنها زندگی کرد و رابطه‌شان چیزی نزدیکتر از رابطه‌ی فامیلی بود)، سفر باخ به برلین، درگیری‌هایش با پسر هوزه و عیاش‌شان و سرانجام کوری باخ، جراحی ناموفق بر روی چشم باخ، و چند روز پس از مرگش، برای ما صحبت می‌کند. "آنا ماگدالنا" گرچه از عشق‌اش به باخ چیزی نمی‌گوید اما در پایان فیلم متوجه می‌شویم که احساسی از عشقی ژرف و ماندنی به ما منتقل شده .

با این که بخشی از انتقال این احساس را ظرافت صدای "آنا ماگدالنا" به عهده دارد، اما باید گفت بیشترین سهم را در این انتقال از کنار هم گذاشتن بخش‌های گوناگون موسیقی بدست می‌آید. اشتراک اینجا مانند هر جای دیگر ترجیح داده که بگذارد موسیقی صحبت کند، تا "آنا ماگدالنا" با بیانی نمایشی احساساتش را نشان دهد. با بهره‌گیری از "قطعه‌ی ناتمام" "هنرفوگ" برای همراهی با کلماتی که "آنا ماگدالنا" در باره‌ی کوری باخ و رفتنش به سوی مرگ می‌گوید اشتراک یکبار هم به واژه‌ها و هم به آهنگ معنایی ویژه می‌بخشد.

اشتراک در فیلم، باخ و آنا را به ندرت کنار یکدیگر نشان می‌دهد و آن استثناء در فیلم هم برمی‌گردد به اجباری بزرگتر که از روند کلی فیلم ناشی می‌شود. اشتراک با کوچک‌ترین حرکت دوربین به چنان تاءثیری دست می‌یابد که کارگردانان دیگر تنها با کمک ارثی بزرگ از دوربین‌های سوپر-یا ناویژن موفق به انجامش می‌شوند؛ "کمترین می‌تواند واقعا" بیشترین باشد زمانی که دقیقا "کار صحیح انجام شده باشد".

"یا دداشت‌های روزانه...." از نظری فیلم مستندی است - تقریبا (سینما - حقیقت) - در باره‌ی "گوستا و لئون هارت" موسیقیدان - بازیگر نقش باخ - و دیگران البته . در واقع "لئون هارت" اصلا شبیه‌ی عکس‌های باخ نیست، او کاملاً لاغر است، در حالیکه باخ گوشتالو بود. اشتراک هیچ شباهتی میان "لئون هارت" و عکسی از باخ در سنی سالگی پیدا نکرد - اگرچه بعدها روشن شد که عکس هم واقعی نبوده .

با این که تمام بازیگران کلاه‌گیس بسودارند و لباس‌های مربوط به آن دوره را پوشیده‌اند اما هیچ‌کدام از آنها گریم نشده‌اند و گرچه فیلم چندین سال از زندگی باخ را نشان می‌دهد، اما هیچ کوششی برای مسن کردن بازیگرها انجام نشده. با این حال بنظر می‌رسد که "باخ" و "آنا ماگدالنا" در طول فیلم پیرتر می‌شوند.

هیچ عکسی از "آنا ماگدالنا" درست نیست گرچه اشتراک چنان قانع شده بود که اوشبیه خواننده‌ای آلمانی است که او در پاریس دیده - که فیلم از یک نظر در باره‌ی او ساخته شده. این هنرپیشه حتا در برگردان فرانسوی - فیلم بجای خودش حـسـرف زده، اشتراک هم، مانند "رنوار" اعتقاد دارد از یک نظر هر فیلم داستانی یک فیلم مستند در باره‌ی بازیگرها است و به همین سبب فیلمنامه و فیلمبرداری باید با بازیگرها وفق داده شود نه برعکس.

اشتراک میکروفون را در جایی که دوربین قرار داشت کار می‌گذاشت و تقریباً همیشه هر قسمتی را با یک برداشت فیلمبرداری می‌کرد و به این ترتیب به احساسی واقعی از موسیقی‌ای که در حال اجراست، دست پیدا می‌کرد.

به عقیده‌ای اشتراک این شیوه‌ی ضبط مستقیم هم صادقانه است هم تماشاگر را به همکاری نزدیکتر با اجرای موسیقی (که یکی از موضوع‌های فیلم است) وامی‌دارد.

بیشتر تفسیرهای "آنا ماگدالنا" به دشواری - های بی شمار مادی باخ که گرداگردش را گرفتار بودند باز می‌گردد. پس از ریاست ارکستر کلیسا، باخ مجبور شد که مقام پائین تری که رهبری ارگانیست ها، فلوتیست ها و ویلون‌یست ها بود را به عهده بگیرد. باخ مجبور بود که با پسرهای گروه کربرای - تقریباً - تمام یکشنبه‌های سال و تعطیلات مخصوص موسیقی تهیه کند.

باخ با "هیئت نظارت" که در باره‌ی کم‌کاری او در مقابل پولی که می‌گرفت شکایت داشتند، اختلاف های بزرگی داشت. او همیشه دچار دشواری‌های مادی بود به دلیل خانواده‌ی پرجمعیت اش - و به این

سبب همیشه در انتظار تشویق و حمایت خانوادگی
سلسلتی بسر می برد. همکاران دیگر همیشه به او
ترجیح داشتند و او باید از تحقیرهای حرفه‌ای که
به او روا می شد رنج ببرد.

هنگامی که "گذار" گله کرد فیلم باخ هیچ ربطی
به دشواری‌های معاصر ندارد. اشتراک تا آنجا پیش
رفت که اعلام کرد این فیلم در حقیقت شرکت او در
جنگ ویتنامی‌ها علیه آمریکایی‌هاست. اشتراک جایی
گفته که باخ یک مارکسیست نبوده، اما اشاره کرده
که فیلم باخ تا آنجایی که به روحیه‌ی شخصیت‌ها و
دوره‌ای که در آن زندگی می‌کردند مربوط می‌شود
فیلمی مارکسیستی است. حتی فیلمی مربوط به گذشته
که به اندازه‌ی کافی واضح است، میتواند به مردم
معاصر کمک کند تا به آگاهی‌های لازم به گونه‌ای
روشن دست یابند. البته بعدها اشتراک پذیرفت که
برایش ممکن نیست فیلمی در باره رویدادها و موضوع
های زمان معاصر بسازد (برای نمونه فیلمی در
بارهی اتفاق‌های ماه مه ۱۹۶۸) اشتراک اضافه کرد:
"گذار می‌تواند، اما من نمی‌توانم به اندازه‌ی
کافی سریع فکر کنم."

اشتراک می‌گوید "یادداشت‌های روزانه‌ی آنرا
ماگدالنا باخ" با این که در جمع‌داستانی عاشقانه،
فیلمی مستند، بیانیه‌ای سیاسی - اجتماعی و فیلمی
در باره موسیقی باخ است اما از یک منبع غیرقابل
انتظار تغذیه می‌کند: "دیوید وارگ گریفیث"، بر
حسب تصادف اشتراک امکان یافت چهار فیلم از
گریفیث را پیش از فیلم‌برداری "یادداشت‌های
روزانه ... " ببیند و ناگهان بیاد آورد که
گریفیث در جایی گفته: "چیزی که فیلم‌های جدید
فاقد آنند، زیبایی است. زیبایی باد که در میان
درختان می‌وزد." و برای اشتراک فیلم باخ موفق
است زیرا می‌شود باد را که بر فراز کلاه‌گیس‌ها و
در اطراف لباس‌ها و در فضای تاریخی فیلم می‌وزد
احساس کرد.

گفتی آنکه اشتراک با نماهایی از درخت‌ها و
ابرها که در آسمان حرکت می‌کنند فیلم را فصل‌بندی
کرده است.

برای این که پی ببریم چگونه اشتراب ماهیت موسیقی باخ را دگرگون ساخته و آنرا به فیلم درآورده باید ساختمان فیلم را بررسی کنیم . در این بررسی است که درمی یابیم چگونه تماشاگر فیلم را که پیش تر به موسیقی باخ علاقمندنبوده، تکان داده است .

در سطح های گوناگون " یادداشت های روزانه ی آنا ماگدالنا باخ " تفاوت های فاحش با " آشتی نسا - پذیر " دارد. در آنجا اشتراب نوول " بول " را به چندین تابلوی مختصر (برشتی - برسونی) آنهم بدون تقدم و تاخر زمانی تبدیل کرده بود. فیلم باخ درست برعکس کار می کند چون با تابلو آغاز کرده . از یک نقطه نظر ساختمان فیلم باخ آگاهانه یا نا آگاهانه بسیار شباهت به ساختمان " پاسیون سنت ماتئو " ی باخ دارد. خط داستانی آن تقریباً " محدود است به روایت های راوی ، ولی در بیشتر بخش ها در حقیقت گروه " کر " و " دکور " است که دراما را به وجود می آورند .

بطور ساده و مستقیم باخ به ما اطلاعاتی می - دهد که راه را برای بیان احساسات باز می کند. در فیلم " یادداشت های روزانه ی ... " نقش راوی را " آنا ماگدالنا " به عهده دارد و او را در سرتاسر فیلم موسیقی با بیانی غیردراماتیک و خونسردانه ای همراهی می کند. گاه به گاه ماصدای " باخ " را هم می شنویم اما فقط هنگامی که در باره ی موضوع های مادی بحث می شود .

" یادداشت های روزانه ی آنا ماگدالنا باخ " در اتاق موسیقی شاهزاده شروع میشود. باخ در مقابل کلاونسی نشسته و آنگونه که در عنوان بندی فیلم آمده قسمت های ۱۴۷ تا ۱۵۴ آلگرو از کنسرتو براندنبورگ آپوس ۵ را می نوازد. در لحظه ای که باخ دفتر نت را ورق می زند دوربین عقب می کشد تا ارکستر را نشان دهد و بعد دوباره شروع به نزدیک شدن می کند. نمای بعدی بسیار کوتاه است (یک ثانیه) و نیمرخ " آنا ماگدالنا " را که مقابل پنجره نشسته ، نشان می دهد، همراه این نما ، آخرین قسمت آلگرو

را می شنویم و او که می گوید: "او...". نمای سوم، نمای درشتی از باخ جوان است که در مقابل یک کلاوسن نشسته و قسمتی از یک "فوک" را از روی دفترونتی که پدرش برای او نوشته، می نوازد. درطول این نما آنا ماگدالنا، سخن اش را ادامه می دهد که "او" رئیس ارکستر کلیسا و ارکستر مجلسی در تالار شاهزاده است.

پدرم نوازندهی ترومپت همیت تالار... همسر این مرد یکسال پیش فوت کرد و از ازدواج آنها سه پسر و یک دختر باقی ماند. او برای من یک دفترونت کوچک را شروع کرد. همانطور که او حرف می زند، دوربین به تدریج بطرف بالا حرکت می کند و بطور اریب از روی شانهی پسر به طرف جلو حرکت می کند تا صفحهی نتی را که او دنبال می کند واضح نشان بدهد.

این سه نما با آنکه به کوتاهی شرح داده شد، روش اشتراک را نشان می دهد. در این صحنهی آغازین موسیقی و متن بسیار نزدیک بهم کار می کنند، با روشی تقریباً تصویری.

در اولین نگاه به نظر می رسد که منظهور اشتراک این بوده که بگذارد موسیقی برای خودش صحبت کند. او هیچ تلاش عامدانهی برای بیان موسیقی نمی کند، بجای این کار اجازه می دهد تا موسیقی خودش را بیان کند. اما همانگونه که یک فورم "کانتانتا" بدون نقشهی اصلی به درام می رسد او هم راهی پیدا کرده که موسیقی را بدون معادل سازی و نسخه برداری فیلم کند و همینطور با کمترین حرکات به حادثه برسد. فیلم بنظر می آید که با روشی ساده فیلم برداری شده باشد و در حقیقت هر نوع کوششی برای مقابله با طرز ساختمان فیلم باخ منجر به شکست می شود. در عوض اشتراک تحرک موسیقی را با

محدود کردن اثرهای تصویری افزایش داده است. اگرچه سادگی ظاهری سبک نباید ما را بابت اشتباه بیان دازد. هرکدام از ۳۲ صحنه و هرکدام از ۱۱۳ نمای فیلم بطور پیچیده ای ترکیب شده اند و بیشترین اثر را از کوچک ترین تغییر زاویه و کمترین حرکت دوربین بدست میدهند. بیشتر فصل ها با یکبار بردن ترفندهای ویژهی نقاشی با روک معادل

تصویری موسیقی با روک را پیدا می کنند.
در "آشتی نا پذیر" دیدیم که اشتراک نماهایی
با زاویه اریب را ترجیح می دهد. اما در بیشتر
صحنه های فیلم "یادداشت های روزانه ی ... می -
بینیم که او از زوایای اریب با عوامل اولیه ی
با روک یعنی حجم بخشیدن به سطح در فضا کمک
می گیرد.

به فصلی که پیشتر شرح رفت نگاه کنیم. اولین
نما تقریباً سه دقیقه و نیم طول می کشد. دوربین
و هنرپیشه طوری قرار گرفته اند که زاویه های اریب
درست شده است، که به آن موقعیت کلاونسی که باخ
در برابرش نشسته نیز اضافه می شود. پشت هنرپیشه
به ما است که به فضایی اریبی کمک می کند زیرا چشم
ما از پشت او به قسمت داخل قاب نما هدایت
می شود. هنگامی که دوربین عقب می کشد اعضای
ارکستر دیده می شوند که مانند فلشی قرار گرفته -
اند. از نزدیک قسمت سمت چپ تا دورترین قسمت
سمت راست - و توجه بوسیله ی باخ، که در مرکز
نشسته، به داخل قاب معطوف می شود. توجه کنیم،
دوربین هنگامی که به عقب می رود تکنوار توجه ما را
به خود جلب می کند.

در این جا باید به اثری ما وراء الطبیعه ای
اشاره کرد. هنگامی که باخ کلیدهای پائین
کلاوسن را می نوازد، کلیدهای بالایی تکران
می خورند درست مثل اینکه نیرویی مافوق ارا دهبشر
آنها را به حرکت در می آورد.

نمای دوم فقط یک ثانیه طول می کشد که در آن
ما "آنا ماگدالنا" را برای نخستین بار می بینیم.
دوباره زاویه دید اریب است، اما برخلاف نمای
اول که تمام فشار دید از چپ به راست می رفت، در
این نما از نزدیک ترین قسمت سمت راست به دورترین
قسمت سمت چپ هدایت می شود. و همچنین به جای
قرار دادن دوربین کمی پائین تر از هنرپیشه ها،
مثل نمای اول، این بار دوربین کمی بالاتر از
هنرپیشه قرار گرفته است. اما همچنان چشم ما
مانند نمای اول، به گوشه ای اتاق کشیده می شود
گرچه که زاویه دوربین عوض شده است. در این جا
دوربین هیچ حرکتی ندارد ولی در عوض حرکت با تمام
شدن موسیقی و شروع روایت بدست می آید.

نمای سوم هم یک نمای اریب و مثل نمای اول دوربین پائین‌تراز هنرپیشه قرار گرفته است. یک بار دیگر در نیمه‌ی یک دقیقه و نیمه‌ی نما دوربین حرکت می‌کند، ولی بر خلاف نمای اول از عقب به جلو می‌رود و از بالای شانه‌ی پسرک قسمتی را که می‌نوازد نشان می‌دهد.

این عمل اختلاف‌ها و نقاط برخورد فیلم را می‌سازد. و برای اولین بار کلمه‌ی نقطه برخورد به صورت استعاره استفاده نمی‌شود...

فیلم دارای دو نمای غیرعادی است: یکی در یک سوم اول فیلم و دیگری درست متقارن در یک سوم آخر فیلم، که تقریباً "تساویر آینه‌ای یکدیگرند. درست شبیه "فوک" - نوعی موسیقی که زمان بساخ خواهان بسیاری داشت - که هر نتی بر عکس نت دیگر بود، زاویه و محل قرار گرفتن هنرپیشه‌ها در دونا درست بر عکس یکدیگرند. تمام این فضا سازی دراماتیک اریبی برای جبران برهنگی فیلم به کار می‌روند. هیچوقت غیر از هنرپیشه‌ها و موسیقیدانان چیزی به ما نشان داده نمی‌شود. نه جمعیتی، نه تماشاگری و نه تشویق و واکنشی به موسیقی، مانند فیلم‌های قبلی اشتراک هر نما نسبتاً "برهنه است. برای مثال و اطمینان بیشتر در فیلم معماری باروک و دکوراسیون تزئینی کلیساها دیده می‌شود ولی از آن‌ها طوری فیلمبرداری شده که تمام عناصر تماشایی شان گرفته شده، و بدون شک به این سبب که مزاحم موسیقی نشود. همچنین بندرت تمام یک اتاق یا کلیسا را می‌بینیم. همیشه گوشه‌ای از آن را شاهد هستیم، در حالیکه نوازندگان در آن گوشه به هم فشرده شده‌اند، یا در خطی پشت‌ارگ قرار گرفته‌اند. اما از تمام این فشارها نیرویی بدست می‌آید که به ما یا دوربین یا هنرپیشه‌ها اجازه نمی‌دهد که در فضا حرکت کنند. به استثناء سه لحظه‌ی تنفس فیلم: دو منظره‌ی دریا و نمای آسمان و آن لحظه‌های کمیابی که آنا ماگدالنا "ورمیر" وار به طرف پنجره می‌رود و نمای آخر از باخ درست قبل از مرگش مقابل پنجره‌ای که به روی درختی باز شده است.

طرز قرار گرفتن نماها در فیلم بی‌نهایت پیچیده است: اشتراک به دقت عامل حلقه‌های نه‌تا

ده دقیقه‌ای را مدنظر داشته است و فیلم تقریباً " به ده قسمت مساوی تقسیم شده است. اما در کنار قسمت بندی فیلم به حلقه‌های استفاده شده، ساختمان دیگری نیز به کار رفته است که به وسیله نماهای دریا و آسمان فصل بندی شده. این نماها فیلم را به چهار فصل تقسیم کرده‌اند: حلقه‌های یک تا چهار، پنج و شش، هفت و هشت و نه و ده. این قسمت‌ها متقارن نیستند. چنانکه قسمت اول طولانی تر از بقیه است، بجای تقسیم بندی ساده‌ی زمانی - و مطابق ساختمان دراماتیک فیلم هستند.

همچنان پیچیده‌تر توزیع نماها و طول آن‌ها است. کوتاه‌ترین نماها همانطور که دیدیم یک ثانیه و بلندترین شان هفت دقیقه و نیم طول می‌کشد. از ۱۱۳ نمای فیلم، ۴۷ نما کمتر از ده ثانیه، ۲۶ نما از ۱۰ تا ۱۵ ثانیه و ۵۰ نما بیشتر از ۱۵ ثانیه طول دارد. قبل از ساختن فیلم اشتراپ تصمیم داشت همچنان که باخ به سوی مرگ می‌رود نماها کوتاه‌تر و کوتاه‌تر شوند. برای رسانیدن احساس سریع گذشتن زمان از نگاه آنکه می‌داند روزهای آخر زندگیش را می‌گذراند. کما بیش زیر بنای ریاضی فیلم‌های اشتراپ نوعی پایه‌های ابتدائی ریتمیک می‌سازد که بدون آن نماها بسختی به یکدیگر بند می‌شوند. ساختمان فیلم به‌طور وحشتناکی غنی است: برای نمونه به توزیع قسمت‌های موسیقی در طول فیلم توجه کنید. می‌دانیم که اشتراپ هر کدام از قسمت‌های مختلفی را که باخ با آنها کار کرده است انتخاب کرده - یک قسمت ارگ یا کلاوسن - و همینطور اواز قسمت‌های مختلف زندگی باخ نوعی موسیقی انتخاب کرده است. اما بار دیگر موسیقی به نحوی با روایت و تهاویس مطابق دارد. کلمات آهنگ‌ها خود به خود کنار می‌کنند "کانتانتا"ها "پاسیون سنت ماتئو" و همه آنها جای مخصوص خود را در ساختمان فیلم دارا هستند. به عنوان مثال بیشتر "کانتانتا"هایی که او انتخاب کرده اشاره به اخلاقیات دارند.

طبیعتاً این ساختمان، این بنای پیچیده‌ی زمان و فضا فقط وقتی اعتبار دارد که بگونه‌ای احساسی روی بیننده اثر بگذارد. ریاضیات معمولاً

عواملی غیر احساسی شمرده می شوند، ولی همچنان اعداد ریشه‌ی اصلی شعر و موسیقی اند. موسیقی، مانند ریاضیات در سطحی مافوق زبان تلفظی قرار می گیرد. و بنا بر این اشتراک با برگشتن به منشاء اصلی موسیقی باخ موفق شده که فیلمی نه در باره‌ی موسیقی بلکه از موسیقی بسازد.

همزمان عوامل دیگری در فیلم به او کمک می کنند - داستان عاشقانه، دیدگاه‌های اجتماعی، مستندها، تمام چیزهایی که به او کمک می کنند تا در دایره‌ای دور باخ و موزیک او کار کند. باخ یک کامپیوتر نبود، بلکه بشری بود مثل بقیه مردم، با مشکلات و شادی‌های خاص مردم. از این نقطه نظر می شود با اشتراک موافق بود که فیلم باخ فیلمی مارکسیستی است: چون باخ فیلم ورای یک هنرمند بودن موجودی اسطوره‌ای و خارج از زمان و فضا نبود.

... باد جایی که می خواهد می وزد. احساسی از عظمت در سرتاسر فیلم موج می زند و آن را تا پایه‌ای بلندتر از ریاضیات بالا می برد، به نقطه‌ای افسانه‌ای، جایی که ناسازگاری‌ها مبدل به رویایی از هماهنگی‌های والا می شوند.

- اندکی کوتاه شده -

کتاب‌های سینمایی آماده‌ی چاپ

کتاب‌های زیر را مجید مصطفوی ترجمه کرده :

- ۱- سینمای صامت
نوشته‌ی لیام اولیری
- ۲- اکووس (یا اب)
- نمایشنامه -
نوشته پیتروشفر
بر پایه‌ی این نمایشنامه سیدنی لومت فیلمی را
کارگردانی کرده است .
- ۳- سینمای کشورهای آمریکای لاتین
(برزیل - کوبا - آرژانتین - شیلی -
بولیوی - مکزیک - ونزوئلا - کلمبیا -
پرو) .
- گردآوری و ترجمه از منابع فارسی ، انگلیسی و
فرانسوی .
۱۹۰۰-۴
- نوشته‌ی نورمن توماس دی جیوانی
بر پایه‌ی این رمان برناردو برتولوچی فیلمی به‌همین
نام ساخته است .

نامه‌های رسیده

با درودهای فراوان
دوستان:

دفتر اول " سینمای نوین " من و دوستان مرا
بی نهایت خوشحال کرد. ما که یک گروه جوان ارمنی
علاقمند به این هنر هستیم، ماهها بود که در پی
اثری از آن عده بودیم که دوربین را وسیله‌ای برای
خدمت به مردم بدل کرده‌اند و شما را "سینمای
نوین" یافتیم.

همچنین که هیچ حرکت نخستین عاری از کمبود
نیست، و دفتر شما هم شامل این قانون است.....
(ولی) ما اطمینان داریم که شما نهایت سعی خود
را در بسط و گسترش سینمای نوین بکار خواهید
گرفت....

با آرزوی موفقیت هرچه بیشتر
رازمیک قرابیگی

... دوستان سینمای نوین نارسائی‌هایی
جزیی داشته که فهرست وار عرض میشود، امید است
تکمیل شود:

۱- در باره‌ی سینمای اصیل و خوب ایران مطلبی
نداشتید.

۲- تعصب در بینش سیاسی باعث نفی سینمای
خوب و عمیق امریکا و کشورهای اروپائی و ... دیگر
شده.

۳- نارسائی‌هایی در چاپ نشریه بوده ...

با تشکر و ارادت
ایرج محنتی

در شماره‌ی دوم سینمای نوین نوشته بودید — کتاب‌های سینمایی در حال چاپ است، تاریخ چاپ و محل فروش کتاب‌های نامبرده در سینمای نوین، مخصوصاً "کتاب" فیلم‌برداری "نوشته‌ی مالکیه‌ویچ و "تکنیک سینما" نوشته "پودوفکین" و "نشانه‌ها و مفهوم در سینما" را در شماره آینده اعلام نمائید... در ضمن در کتاب سینمای نوین آشکار جوانان متعهد و انقلابی ایران خالی است، اگر امکان آن باشد از سینمای هشت‌آما تور نیز یاد کنید.

امیدوارم که در پناه خداوند متعال به کارهای انسانی خود ادامه دهید. که همانا خواسته کلیه هنردوستان مخصوصاً "جوانان انقلابی است".

با کمال تشکر
مهدی قدیری

سلامی نو بر مسئولین سینمای نوین

... دوستان عزیز اولین شماره‌ی شما عالی و بسیار خوب بود. ولی افسوس که مجله شما فقط در کتابفروشی‌های جلو دانشگاه تهران به چشم می‌خورد و هرگز در دکه‌های روزنامه‌فروشی یافت نمی‌شود. در ضمن امیدوارم انتشار سینمای نوین هرگز قطع نشود، و طوری توزیع شود که در دسترس همگان قرار گیرد.

در ضمن همین‌طور که با محمود صفا بی‌گفتگو داشتید با دیگر هنرپیشگان و دست‌اندرکاران سینمای ایران به گفتگو بنشینید و من بنوبه خود برای دفعات آینده مجید حسینی، ساموئل خاچیکیان و غیره را پیشنهاد میکنم و امیدوارم برای متنوع کردن سینمای نوین به تحلیل آثار کارگردانان ایرانی و خارجی بپردازید تا همه با هم پیش‌بوی سینمای نوین رهسپار شویم.

با تقدیم احترام
محمدحسین آسایش

با سلام و دورد فراوان به گردانندگان سینمای نوین

... برای آغاز این را بگویم که نه شما عقیده مرا می دانید و نه من طرز تفکر شما را . اما این را متوجه شده ام که شما برای آگاهی مردم کار میکنید ، مردمی که سال ها زیر دست کمپانی ها و سازندگان فیلم های استثمار ی بوده اند من علاقه دارم از تجربیات کسانی که در این راه کوشیده اند استفاده کنم تا نیروی خود را به هدر ندهم ... ولی توقعی بیش از این در شروع کارتان ندارم چون همین را در این زمان شروع مثبتی برای امثال خود می بینم ...

با امید پیروزی
مسعود صا دقی

دو پاسخ کوتاه

* آقای مهدی قدیری :
نام کتاب " فیلم برداری " در بخش " کتابهای سینمایی آماده چاپ " دفتر دوم سینمای نوین آمده بود که اگر نگاهی به مقدمه اش بیاندازید پاسخ این پرسش خود را خواهید یافت . و تعویق انتشار " تکنیک سینما " و " نشانه ها و مفهوم در سینما " دلیلی ندارد جز دشواری های مالی سینمای نوین .

* آقای محمد حسین آسایش
دفتر اول و دوم سینمای نوین در سطح روزنامه فروشی های تهران توزیع شد و اگر در چند روزنامه فروشی سینمای نوین را نیافتید دلیلش شناخت فروشندگی آن دکه از ذائقه خریداران است .

