سینماگر نوین

□ دانالد ریچی: «از و فیلمسازی بود، اما...»
□ گی ئونوبل: «سینمای فلسطین و رسالت هایش»
□ دبی راسن فلت: «جهان‌بینی و ساختار در فیلم نمک زمین»
□ گراهام پتری: «یانچو در کشاکش آزادی و انقلاب»
□ گفتگو با باربد طاهری: «سینما، سرانجام شور، کنجکاوی و خطر کرد
□ کریستیان متز: «تأثیر واقعیت در سینما»
□ چارلز ف. اکرت: «نگاهی گذرا به ساختار گرایی در سینما»
□ یادداشتی بر یک نوشته: «همچنان در هزارتوی تناقض»

سینما گ نوبل ۴

باشگاه ادبیات

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

http://bashgaheketab.blogspot.com/

دفتر چهارم سینمای نوین
به کوشش شهروز جویانی
چاپ اول
پاییز ۶۳
فیلم‌وزینک : لینوگرافی الوان
چاپ : چاپخانه پژمان
تیراژ: ۴۰۰۰
پخش از نشانه: خیابان طالقانی ، شماره‌ی ۳۱۸ ، تلفن ۸۲۶۶۶۶

فهرست مطالب دفتر چهارم

۱. دانالدریچی ، " ازو فیلمسازی بود ، اما . . . " ، ترجمه‌ی مجید مصطفوی . . . ۷
۲. گی‌ئونوبل ، " سینمای فلسطین و رسالت‌هایش" ، ترجمه‌ی وازریک . . . . . درساهاکیان ۳۵
۳. دبی‌راسن‌فلت ، " جهان‌بینی وساختار درفیلم "نمک‌زمین" ، ترجمه‌ی . . . . . مسعود مدنی ۴۸
۴. گراهام‌پتری ، "یانچو درکشاکش‌آزادی وانقلاب" ترجمه‌ی‌ایرج‌کریمی ۶۳
۵. گفتگو با باربد طاهری ، " سینما ، سرانجام شور ، کنجکاوی . خطر . . . . . کردن" گفتگو کننده شهروز جویانی ۷۲
۶. کریستیان متز ، " تاثیر واقعیت در سینما" ترجمه‌ی شهریاربهترین ۸۱
۷. چارلزو . اکرت ، " نگاهی گذرا به ساختارگرایی در سینما" ترجمه‌ی . . . . . خاطره سلطانزاده ۱۰۲
۸. یادداشتی بریک‌نوشته، "همچنان‌درهزارتوی‌تناقض" . . شهروزجویانی . . . ۱۰۸

فهرست تصاویر

۱. "زندگی یک کارمند" (۱۹۲۹) ۹
۲. " مدرسه‌جای خوبی است" (۱۹۳۶) ۱۰
۳. " داستان توکیو" (۱۹۵۳) ۱۱
۴. " یک بعد ازظهر پاییزی" (۱۹۶۲) ۱۲
۵. " داستان توکیو" (۱۹۵۳) ۱۳
۶. " آخر پاییز" (۱۹۶۰) ۱۵
۷. " آغاز بهار" (۱۹۵۰) ۱۷
۸. " متولد شدم ، اما . . ." (۱۹۳۲) ۱۹
۹. " یا سوجیروازو" در سال (۱۹۵۰) ۲۳
۱۰. " صبح بخیر" (۱۹۵۹) ۲۴
۱۱. " پدری بود" (۱۹۴۲) ۲۶
۱۲. " صبح بخیر" (۱۹۵۰) ۲۶

۱۳. " آغاز تابستان" (۱۹۵۱) ۲۹
۱۴. " داستان توکیو" (۱۹۵۳) ۲۹
۱۵. " داستان توکیو" (۱۹۵۳) ۳۱
۱۶. " نمک زمین" (۱۹۵۳) ۵۰
۱۷. " میکلوس یانچو" ۶۵
۱۸. " گردآوری" ۱۹۶۵ ..... ۶۶
۱۹. " گردآوری" ۶۷
۲۰. " سرخ و سفید" (۱۹۶۷) ۷۰
۲۱. باربد طاهری و بهرام بیضایی به‌هنگام فیلمبرداری "رگبار" ۷۳
۲۲. باربد طاهری به هنگام فیلمبرداری "صدای پای آب" ۷۸
۲۳. " صدای پای آب" ۷۹
۲۴. " سقوط خاندان آشر" (۱۹۲۸) ۸۲
۲۵. " توفان" (۱۹۲۳) ۸۳
۲۶. روی‌جلد چاپ انگلیسی "نشانه‌ها و معنا درسینما" (چاپ اول و سوم) ۱۰۳
۲۷. " بیگاه" (۱۹۷۶) ۱۰۴
۲۸. " خوشه‌های خشم" (۱۹۴۰) ۱۰۵
۲۹. روی جلد " نشانه‌ها و معنا در سینما" (چاپ اول و سوم) ۱۱۵
۳۰. روی جلد هر دو ترجمه‌ی فارسی " نشانه‌ها و معنا درسینما" ۱۱۷

دانالد ریچی

«ازو فیلمسازی بود، امّا...»

یکی از کتاب‌های با ارزشی که در باره‌ی زندگی و آثار "یاسوجیرو ازو" (۱۹۶۳ – ۱۹۰۳) نوشته‌شده، کتابی است که "دانالدریچی" منتقد آمریکایی در سال ۱۹۷۴ نگاشته و به بررسی و تحلیل دقیق و موشکافانه آثار "ازو" پرداخته است. "ریچی" که حدود دو دهه در ژاپن زیسته اکنون به عنوان یکی از مفسران معتبر سینمای ژاپن شناخته می‌شود و کتاب دیگرش که در باره‌ی "آکیرا کوروساوا"[1] است نیز از آثار مهم و مرجع در باره‌ی سینمای ژاپن به شمار می‌رود. گفتنی آن‌که "دانالدریچی" کتاب دیگری نیز درباره‌ی سینمای ژاپن با همکاری "جوزف آندرسن" منتشر ساخته‌است.[2] آنچه در پی می‌آید مقدمه‌ی کتاب "زندگی و آثار ازو" است که به سال ۱۹۷۴ دانشگاه کالیفرنیا انتشار داده.[3]

1."The Films of Akira Kurosawa" by Donald Richie
2."The Japanese Film"By Joseph L.Anderson and Donald Richie - Grove Press, inc.-New York 1960.
3."Ozu, His Life and Films" By Donald Richie-University of California Press-1974.

"یاسوجیروازو" که هم میهنانش او را ژاپنی‌ترین فیلمساز می‌دانند تنها بر روی یک موضوع عمده خانواده ژاپنی و یک دستمایه‌ی اصلی ــ از هم پاشیدگی و گسستگی آن ــ کار کرده است. خانواده ژاپنی در اشکال مختلف ازهم پاشیدگی در کلیه‌ی پنجاه و سه فیلم بلند "ازو" مطرح است. در فیلم‌های آخرش جهان در یک خانواده خلاصه شده، شخصیت‌های فیلم پیش از آنکه عضوی از یک جامعه باشند اعضای خانواده هستند و بنظر می‌رسد که انتهای (کره‌ی) زمین کمی دورتر از محیط خانه باشد.

خانواده ژاپنی در فیلم‌های "ازو"، و هم در واقعیت زندگی، به دو شاخه اصلی منشعب می‌شود: مدرسه و محل کار. هردوی اینها که نسبت به نظایر آنها در سایر جوامع بطور سنتی فاقد شخصیت‌اند تا حدودی باعث تقویت خانه هستند. دانش‌آموزان ژاپنی مدرسه را خانه‌ی دوم خود دانسته و تماس و ارتباط نزدیک باهمکلاس‌هایشان را در سرتاسر عمر خود حفظ می‌کنند؛ کارمندان ژاپنی اداره را خانه‌ی سوم خود به شمار آورده و نوعی همبستگی ویژه با محل کارشان برقرار می‌سازند که در کشورهای غربی چنین احساسی بندرت پیش می‌آید. گرایش شخصیت‌های "ازو"، همچون خود ژاپنی‌ها به این سه محل ــ خانه، مدرسه، محل کار ــ در آثارش دیده می‌شود[1].

بدین ترتیب فیلم‌های "ازو" نوعی درام‌های خانگی هستند که نظایر آنها در کشورهای غربی بندرت موفق به کسب معیارهای هنری شده و در حال حاضر نیز از نظر هنری جزو آثار درجه‌ی دو بشمار می‌آیند. اما در آسیا که خانواده واحدی اجتماعی محسوب می‌شود، درام‌های خانگی اهمیتی فراتر از آنچه بطور مثال در برنامه‌های رادیویی یا تلویزیونی آمریکاییان دیده می‌شود، دارند. از طرفی درام‌های خانگی "ازو" نیز دارای گونه‌ای مشخصات ویژه‌ی اوست. او خانواده را نه همچون آثار اخیر "که ایزوکه کینوشیتا*" مورد تأیید قرار می‌دهد و نه نظیر اکثر فیلم‌های "میکیوناروسه**"

* Keisuke Kinoshita (متولد سال ۱۹۱۲) ــ فیلمساز ژاپنی دهه‌ی چهل به‌بعد ــ م.

** Mikio Naruse (متولد سال ۱۹۰۵) ــ فیلمساز ژاپنی دهه‌ی سی به‌بعد ــ م.

خانواده و ازهم پاشیدگی آن، تنها دستمایه‌ی "ازو". "**زندگی یک کارمند**" **(۱۹۲۹)**

محکوم می‌کند. او اگرچه دنیایی خلق می‌کند که به خانواده از جنبه‌های متفاوتی نگاه می‌کند اما نقطه‌ی تمرکز آن فروپاشی و ازهم گسستگی آن است. در فیلم‌های "ازو" کمتر خانواده‌ای را خوشبحت می‌بینیم[۲]. گرچه در آثار اولیه‌ی او، گاهی دیده می‌شود که خانواده برمشکلات فائق آمده، اما تقریبا" در اغلب فیلم‌های دوران بلوغ هنری او افراد خانواده از یکدیگر جدا می‌شوند. بیشتر شخصیت‌های "ازو" بطور قابل توجهی از زندگی خود راضی هستند ولی همواره نشانه‌هایی دال بر اینکه این رضایت موقتی است بچشم می‌خورد. دختر ازدواج می‌کند و پدر یا مادر را ترک می‌گوید[۳]، والدین تصمیم می‌گیرند با یکی از فرزندان زندگی کنند[۴]؛ مادر یا پدر می‌میرد[۵]، و غیره.

از هم گسیختگی خانواده یک فاجعه است، زیرا در ژاپن ــ درست در نقطه مقابل ایالات متحده که ترک خانواده نشانه بلوغ و کمال است ــ

خانواده‌ی ژاپنی در فیلم‌های "ازو" به دوشاخه‌ی اصلی منشعب می‌شود : **مدرسه و محل کار** ، " مدرسه جای خوبی است " (۱۹۳۶) .

احساس شخصیت بستگی بسیار به کسانی دارد که با شخص زندگی می‌کنند، درس می‌خوانند و کار می‌کنند . شناسایی و هویت خانوادگی (یا قبیله‌ای ، ملی ، مدرسه‌ای یا اداری) برای شناسایی کامل خود شخص ضرورت بسیار دارد . حتا در کشورهای غربی نیز ما بقایای چنین ضرورتی را به‌اندازه کافی احساس می‌کنیم تا دلسوزانه و یکدل قادر به درک تعهد و تقید شخصیت‌های "ازو" و قید و بندهای زندگی ژاپن معاصر باشیم . تصویر پدر یا مادر تنها در خانه ی متروک و خالی که در خیلی از آثار "ازو" دیده می‌شود گویای بسیار چیزهاست . این انسان‌ها دیگر خودشان نیستند . می‌دانیم که آنها بهرحال زنده می‌مانند ، ولی به چه بهایی ، آن را نیز می‌دانیم . آنان پریشان نیستند ، می‌دانند که این راه و رسم دنیاست اما داغی در دل دارند . دلیلی که همدردی ما را نسبت به آنان برمی‌انگیزد

شخصیت‌های " ازو" پیش‌از آن‌که عضوی از یک جامعه باشند ، اعضای یک‌خانواده هستند . " داستان توکیو" (۱۹۵۳) .

آن است که آنها نه قربانیان تقصیرات و کاستی‌های خود و نه طعمه‌های جامعه‌ای ناهماهنگ و ناسازگارند ؛ بلکه از آن چیزهایی که راه و رسم زندگی خوانده می‌شوند صدمه دیده‌اند و چنین صدمه‌هایی در انتظار همه ما نیز هست .

از هم‌گسیختگی خانواده ،گرچه دستمایه‌ی غالب فیلم‌های "ازو"است (همانگونه که بسیاری از نوول‌های ژاپنی ،و غربی نیز در همین زمینه است) اما لحن مؤکد او طی نزدیک به چهل سال فیلمسازی دگرگون شده‌است . او در نخستین فیلم‌های پراهمیتش شرایط اجتماعی برونی را که بر شخصیت‌هایش تحمیل شده ، مورد تأکید قرار داده است : کشاکش و تشنجی که در خانواده به دلیل بیکاری پدر در روزگار سختی بوجود می‌آید ،عدم درک بچه‌ها ازاین که پدرشان ناچار است نسبت به مافوق خود حرف‌شنوی و چاپلوسی داشته باشد تا کارش را از دست ندهد ، و سایر موارد . فیلمساز در فیلم‌های آخر

در فیلم‌های " ازو" کمتر خانواده‌ای را خوشبخت می‌بینیم . " یک بعد ازظهر پاییزی" (۹۱۶۲) .

خود قیود دست و پاگیری را که بر موقعیت انسانی حاکم است مورد توجه و اهمیت فراوان قرار داده است .

این دگرگونی و تغییر لحن مخالفت‌هایی راعلیه فیلمساز برانگیخت: "ازو برداشتی روشنفکرانه از جامعه داشت ؛ او تلاش می‌کرد که بر جنبه‌های پیچیده زندگی روزمره تسلط داشته باشد . . . همواره خشمی سوزان علیه بی‌عدالتی‌های اجتماع داشت ، ولی واقعیت‌گرایی او رو به انحطاط و زوال گذاشت . . . به یاد دارم زمانی که "هوس زودگذر" و "*داستان علف‌های شناور*" به نمایش گذاشته شد بسیاری از ما از این که "ازو" دستمایه‌های اجتماعی جدی را به کناری نهاده عمیقا" مأیوس و نومید شدیم" . اگرچه "موفقیت‌های پیشگامانه‌ی "ازو" در خلق نوعی واقعیت‌گرایی ،که در سینمای ژاپن تازگی داشت ، مورد احترام و اعتبار است ، وگرچه "*متولد شدم ، اما . . .* "بعنوان "نخستین اثر واقعیت‌گرایانه اجتماعی در "سینمای ژاپن"

روابط نسل‌ها در خانه" داستان توکیو" (۹۱۵۳)

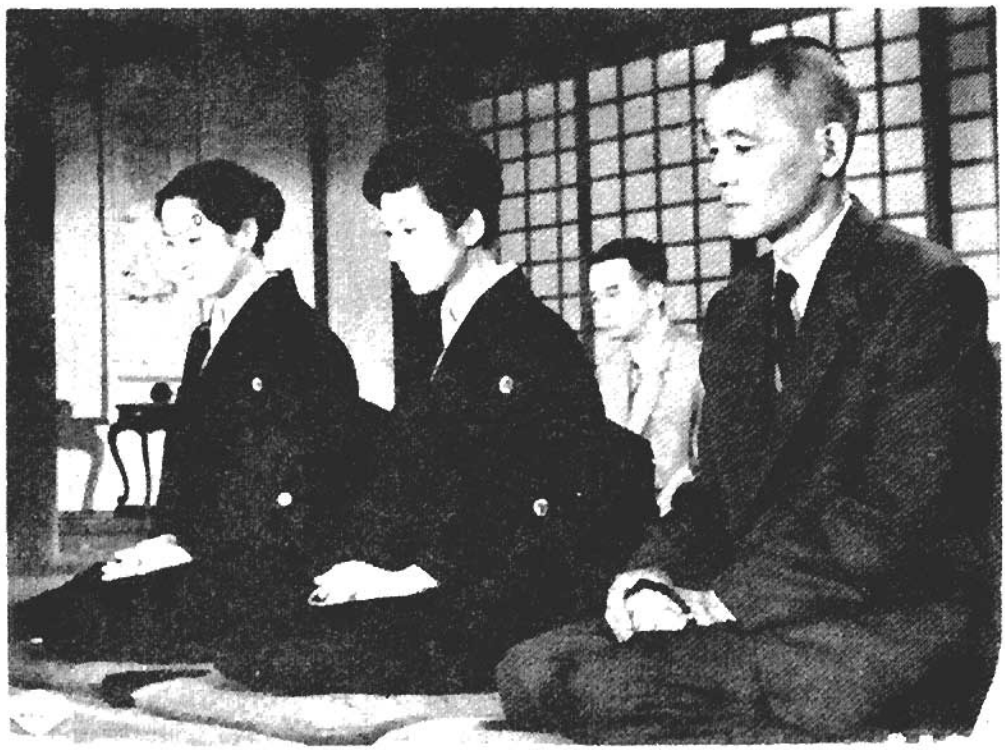
شناخته شده، اما آثار پس از سال ۱۹۳۳ او مورد توجه قرار نگرفته است: "منتقدان جوانی که فقط فیلم‌های پس از جنگ "ازو" را دیده‌اند تنها با یک جنبه از افکار و اندیشه‌های فیلمساز آشنا هستند... هنرمندی و ذوق و استعداد او البته بی‌عیب و نقص است؛ و بینش عمیق و کاملش از زندگی که در آثارش به روشنی دیده می‌شود ژرف و نافذ است. با این حال، واقعیت تأسف‌بار این است که عمده‌ترین فضیلت‌های "ازو"، که با آثار اولیه‌اش آشکار شد و او را به این مقام رساند اکنون دیگر در او یافت نمی‌شود[۶]".

این نقدی متقاعد کننده است و شاید تنها انگاره‌های اساسی آن جای چون و چرا داشته باشد: این واقعیت‌گرایی باید اجتماعی باشد، و این که واقعیت پرولتاریایی خواهی‌نخواهی واقعی‌تر از واقعیت بورژوایی است. البته "ازو" واقعیت‌گرایی را کنار نگذاشته، بلکه این طرز تفکررا که خطاهای اجتماعی یگانه عامل شوربختی و بداقبالی است رد کرده و ذات

وجودی انسان را که در آرزوی نیل به مرتبه‌ای است که دسترسی بدان امکان‌ناپذیر است، مسبب آن دانسته است[۷]. او همچنین طبیعت‌گرایی فیلم‌های اولیه‌ی خود را نیز ترک گفته، و این بیشتر به دلیل دگرگونی در خود خانواده‌هاست. خانواده‌های پرتلاش طبقه‌ی متوسط یا طبقه‌ی پایین، آسیب‌پذیر از هر جریان اجتماعی، از فیلم‌های او ناپدید شدند[۸] و از اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد خانواده، البته بجز چند استثناء، از طبقه‌ی حرفه‌ای، و در سال‌های پس از جنگ، باز بجز چند مورد استثنایی، از طبقه‌ی متوسط بالا انتخاب شد. اما درک واقعیت‌گرایانه "ازو" هیچ تغییری نکرد[۹]. ممکن است هنوز هم از اینکه صحنه‌های داخلی فیلم‌های اخیر "ازو" بسیار زیبا و شسته و رفته پرداخت شده‌اند در خرده‌گیری‌هایی بگوش برسد. ولی یکی از ویژگی‌های زندگی بورژوایی درهر نقطه‌ای تلاش درجهت زیبایی و شسته روفته بودن است. زندگی بورژوایی درمسیر دلپذیر شدن خود چندان غیر واقعی‌تر از زندگی پرولتاریایی نیست ــ و این واقعیتی است که منتقدین "ازو"، نامنصفانه علیه خود او استفاده کرده‌اند.

با این همه، فیلم‌های اخیر "ازو" احساس از واقعیت را دربر دارند و مهمتر آنکه از آنهم فراتر می‌روند. او در آثارش خانواده‌ای اصیل و اثیری را مطرح نمی‌کند، بلکه با ارائه‌ی خانواده‌ای این جهانی، خانواده‌ای از طبقه بورژوا به فرا واقعیت‌گرایی‌اش دست می‌یابد. خانواده‌ای که دگرگونی‌های عمیق اجتماعی آشفته‌شان نمی‌کند و از ناکامی‌های مالی وحشت‌زده نمی‌شوند و احساس روزمرگی زندگی شاید دست به نقدترین احساس است که از دیدن آن به انسان دست می‌دهد. و دقیقا "همین "زندگی روزمره" است که "ازو" به شیوه‌ای واقعیت‌گرایانه و چنین مؤثر بر آن احاطه دارد.

بدین ترتیب "ازو" در بیشتر فیلم‌هایش بازندگی خانواده‌های سنتی بورژوا سروکار دارد. زندگی منحصر به فردی که فاقد آنگونه فراز و فرودهای دراماتیکی است که در جامعه‌ای با تضییقات و محدودیت‌هایی کمتر یافت می‌شود. البته این بدان معنی نیست که چنین زندگی سنتی‌یی کمتر تحت تأثیر واقعیات بشری جهانشمول قرار می‌گیرد، بلکه بر عکس تولد، عشق،



" ازو" پس از جنگ دوم جهانی با پرداختن به خانواده‌هایی از طبقه‌ی متوسط بالا به‌گونه‌ای فراواقعیت دست می‌یابد. " آخر پاییز" (۱۹۶۰).

ازدواج، مصاحبت، تنهایی و بی‌کسی، مرگ، همه در جوامع سنتی بزرگ و پراهمیت جلوه می‌کنند.

زندگی سنتی همچنین به نوعی زندگی که برپایه دورو تسلسلی فرضی استوار است گفته می‌شود. "چسترتون*" در جایی گفته است: "سنت بمعنای رأی دادن به گمنام‌ترین طبقات جامعه، یعنی نیاکانمان است واین دمکراسی مردگان است. سنت مانع از آن می‌شود که الیگارشی مبتکر و پرنخوت بر آن تسلط یابد". زندگی سنتی، انسان را جزیی از یک کل ــ : جامعه‌ای که خواهی نخواهی مردگان و زاده‌نشدگان را نیز شامل می‌شود ــ و جزیی از گونه‌های متفاوت طبیعت، منجمله طبیعت یا فطرت انسانی، می‌انگارد.

زندگی سنتی موجد نگرشی است که در زندگی روزمره ژاپنی همان قدر

* Gilbert Keith Chesterton (۱۹۳۶ ــ ۱۸۷۴) ــ مقاله‌نویس، داستانسرا، شاعر و منتقد انگلیسی ــ م.

عادی و پیش‌پا افتاده بنظر می‌رسد که در فیلم‌های "ازو" دیده می‌شود. گرچه عبارت ژاپنی موجزی برای آن وجود دارد (mono no aware)، اما همین نگرش را "و.هـ.آدن"* (در مقاله‌ای جدا از این مقوله) به شیوایی بیان کرده است و می‌نویسد: "این واقعیت که همگی ما سرنوشتی مشترک داریم و هیچکدام هم از این امر مستثنی نیستیم جای بسی خوشوقتی است به عبارتی دیگر ما نمی‌توانیم آرزو کنیم که هیچگونه مشکلی نداشته باشیم ــ بهتر است بگویم ما نه در مسیری گام بر می‌داریم که چون جانوران بدون تفکر و تعقل باشیم و نه از فرشتگان بی‌کالبد هستیم. این امری محال است؛ از همین رو ما می‌خندیم زیرا همزمان بـا آن اعتراض می‌کنیم، پـس می‌پذیریم[۱۰]"، شاید ژاپنی‌ها در پذیرش کشاکش‌ها و ناسازگاری‌های موجود انسانی بجای آنکه بخندند آه و حسرت برآرند، و بجای آنکه این جهان ناپایدار و محنت‌زا را پوچ و تهی بدانند آن را تقدیس و ستایش کنند.

خانواده گرچه دستمایه‌ی تقریبا" تغییرناپذیر آثار "ازو" است، اما شگفت آنکه موقعیت‌هایی که در مقابل داریم اندک هستند[۱۱]. اکثر فیلم‌ها پیرامون روابط نسل‌ها است. معمولا "یکی از والدین مفقود می‌شود، می‌میرد یا می‌گریزد[۱۲]، وآنکه باقی می‌ماند وظیفه پرورش فرزندان را بعهده می‌گیرد. ازهم گسیختگی خانواده، که بدین ترتیب آغاز شده با ازدواج تنها فرزند یا فرزند ارشد یا مرگ والد یا والده تکمیل می‌شود. در برخی فیلم‌های دیگر اعضای خانواده از یکدیگر جدا می‌شوند و فرزندان می‌کوشند، و گاهی موفق هم می‌شوند تا خود را با موقعیت جدیدشان ــ ازدواج ــ تطبیق دهند[۱۳]. یا این فرزند خانواده از قید و بندهای زندگی سنتی خانوادگی به تنگ آمده و علیرغم میل باطنی خود به مبارزه با آن برمی‌خیزد[۱۴] اغلب دستمایه‌ها همین‌ها هستند با مختصری تغییرات و نه بیشتر.

همان طور که موضوع‌های "ازو" اندکند، داستان فیلم‌هایش نیز، در مقایسه با بیشتر فیلم‌های داستانی بلندمدت، بسیار مختصر و کوتاه هستند.

* Vistan Hugh Auden (۱۹۰۷ــ) ــ شاعر انگلیسی الاصل آمریکایی ــ م.

" ازو " ازطریق همانندی‌ها وتمایزات انگاره‌ها و داستان‌ها ، با فراز و نشیب‌هایشان ، فیلم‌های خود و اندیشه‌هایش‌را پیرامون جهان و مردمی که درآن زندگی می‌کنند ، می‌سازد . " آغاز بهار " (۱۹۵۰) .

خلاصه داستان فیلم‌های "ازو (به عنوان مثال دختری نزد پدر می‌ماند و قصد ازدواج ندارد ، بعدها متوجه می‌شود که اصرار پدر برای ازدواج او نیرنگی بیش نبوده تا سعادت آینده او را تضمین کند) نشان نمی‌دهد که قادر به پر کردن یک فیلم دوساعته باشد . در واقع هر یک از داستان‌های "ازو" نوعی دستاویز بشمار می‌آیند . او پیش از آنکه بخواهد داستانی را بازگو نماید تمایل دارد شیوه‌های واکنش شخصیت‌ها را در برابر وقایع داستان و انگاره‌هایی* که این گونه روابط را بوجود می‌آورند به نمایش بگذارد . "ازو" با هر فیلم جدید خود داستانی ساده‌تر برگزید و بندرت خود را درگیر "طرح ماجرا" (Plot) ساخت[۱۵] . در فیلم‌های آخرش داستان فیلم کمی بلندتر از یک حکایت یا ضرب‌المثل کوتاه است . برخی از

* Pattern

دلایل این امر بعداً تشریح خواهد شد. در حال حاضر همین قدر کفایت می‌کند که گفته شود "ازو" شاید بطور عمده به انگاره‌ها، به طرح‌هایی که "هنری جیمز"* آنها را "نقش قالی" نامیده دلبستگی داشته است.

انگاره‌های "ازو" در داستان‌هایش منعکس است. شخصیت فیلم او از ثبات و امنیت به تزلزل و ناامنی کشانده می‌شود، او از زندگی گروهی به انزوا و تنهایی تغییر مکان می‌دهد؛ یا در یک گروه دگرگونی و تغییر و تحول ایجاد می‌شود، اعضایش از دست می‌روند، و تلاش می‌کنند تا خود را با موقعیت تطبیق دهند، یا برعکس، یک شخصیت جوان وارد فضایی تازه با احساساتی متفاوت و متغیر می‌شود؛ یا شخص فضا و محیط مأنوس خود را تغییر می‌دهد و آنگاه با ادراکی تازه به محیط سابق بازمی‌گردد. این انگاره‌ها روی هم انباشته می‌شوند، و بندرت در فیلمی از "ازو" می‌توان یک انگاره یا یک داستان یافت. "ازو" از طریق همانندی‌ها و تمایزات انگاره‌ها و داستان‌ها، با فراز و نشیب‌هایشان، فیلم‌های خود و اندیشه‌هایش را پیرامون جهان و مردمی که در آن زندگی می‌کنند، می‌سازد.

بنابراین فیلم‌های "ازو" از مصالح اندکی بهره می‌برند. یک موضوع، چند داستان، تعدادی انگاره. تکنیک نیز، همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، بسیار محدود است: زوایای تغییر ناپذیر و ثابت دوربین فیلمبرداری، عدم تحرک دوربین، استفاده محدود از نقطه‌گذاری سینمایی (cinematic punctuation)، بهمین ترتیب ساختار فیلم تا حدودی غیر قابل تغییر و یکنواخت است. با درنظر گرفتن این گونه محدودیت‌های حسابگرانه در شیوه کار "ازو" جای هیچ شگفتی نیست که فیلم‌های او شباهت‌های زیادی با یکدیگر داشته باشند. علاوه براین کمتر هنرمندی می‌توان یافت که "اثر"ی کاملا" مستحکم و بی کم و کاست خلق کرده باشد. "ازو" در سینما یگانه و بی‌همتاست. در اینجا برخی از نکات باارزش و قابل توجه فیلم‌های او را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

* Henry James (۱۹۱۶–۱۸۴۳) – رمان‌نویس و مقاله‌نویس آمریکایی که در انگلستان زندگی می‌کرد – م.

بچه‌ها ، فرشته‌های کوچکی نیستند ! " متولد شدم ، اما . . . " (۱۹۳۲) .

بسیاری از عناوین فیلم‌ها مشابه هستند (آغاز بهار ، آخر بهار ، آغاز تابستان ،آخر پاییز ، و غیره) ،و ساختار کلی فیلم‌های آخرین او کم و بیش ثابت و تغییر ناپذیر است . عناوین فیلم‌ها یادآور یکی از رمان‌های "هنری گرین*" ،و همچنین یادآور عناوین و ساختار کلی رمان‌های " آیوی کامپتون ــ برنت** "هستند . "ازو" از آنگونه فیلمسازان نبود که روی هر موضوعی یکبار کار کند ، سپس موضوع دیگری را بدست گیرد . او هرگز تمام آنچه را که از خانواده ژاپنی می‌دانست بازگو نکرد . او نیز چون نقاش معاصر خود "جورجو موراندی***" بود که سرتاسر عمرش را به طراحی ، قلم‌زنی و رنگ‌ــ آمیزی از گلدان‌ها ، لیوان‌ها و بطری‌ها گذراند . خود "ازو" هنگام ساختن

* Henry Green (ــ ۱۹۰۵) ــ رمان‌نویس انگلیسی ــ م .
** Ivy Compton-Burnett (۱۸۹۲ــ۱۹۶۹) ــ رمان‌نویس انگلیسی ــ م.
*** Giorgio Morandi (ــ ۱۸۹۰) ــ نقاش ایتالیایی که با تابلوهای " طبیعت بی‌جان " شهرت دارد ــ م .

فیلم آخرش "یک بعدازظهر پاییزی" در مصاحبه‌ای مطبوعاتی اظهار داشته که "من همواره به مردم گفته‌ام که من جز "توفو" tofu (ماده‌خمیری شکل لوبیاسفید که عنصر اصلی و معمولی غذای ژاپنی است)چیز دیگری نمی‌سازم و دلیل آنهم این است که من جدا" یک فروشنده‌ی توفو هستم "۱۶.

"ازو" اغلب نه تنها از بازیگرانی مشخص برای نقش‌هایی معین با شخصیت‌هایی معین استفاده می‌کرد (نمونه‌های بارز آن "ستسکوهارا" و "چیشو رایو" هستند*) ، بلکه در فیلم‌های مختلفش خط داستانی مشخص را نیز پی می‌گرفت. "داستان علف‌های شناور" شبیه "علف‌های شناور" است، "آخر بهار" شباهت زیادی به "آخر پاییز" دارد که بنوبه خود یادآور "یک بعدازظهر پاییزی" است .داستان فرعی "آغاز تابستان" (فرار بچه‌ها از خانه) تبدیل به داستان اصلی "صبح بخیر" شده است ، و غیره.

شخصیت‌ها نیز تکرار می‌شوند .دختران فیلم‌های "آخربهار"، "آغاز تابستان" ، "گل اعتدالی" ، "آخر پاییز" و "یک بعدازظهر پاییزی" ، گرچه توسط بازیگران متفاوتی بازی می‌شوند در اصل شخصیتی همانند دارند که با مشکلی مشابه درگیر هستند ــ این که ازدواج کنند و خانه را ترک گویند یا خیر. شخصیت‌های فرعی نیز اغلب تا حدودی با یکدیگر همانندی‌هایی دارند. خواهر بی‌عاطفه در "برادران و خواهران خانواده‌ی تودا" شبیه خواهر بی‌عاطفه در "داستان توکیو" است و بی‌احساس و بی‌عاطفگی آنان یکسان است (هردو پس از تشییع جنازه پدر چیزی از اموال او را طلب می‌کنند) . در برخی فیلم‌ها ("آخر بهار" ، "برنج با طعم چای سبز" ، "داستان توکیو" ، "آغاز بهار" ، "صبح بخیر")کارمند حقوق بگیری که در سنین بازنشستگی است در حال مستی ، شرح زندگی‌اش را بازگو می‌کند وآن را مورد سئوال قرار می‌دهد .از فیلم "برادران و خواهران خانواده‌ی تودا" به بعد (از جمله "گل اعتدالی" ، "آخر پاییز" ،" داستان‌توکیو" ، "یک

*این دو بازیگر در فیلم "داستان توکیو" به ترتیب نقش‌های عروس بیوه و پدر بزرگ را ایفا می‌کردند ــ م.

بعدازظهر پاییزی") بتدریج شخصیت بانویی که صاحب رستورانی به سبک ژاپنی است بشیوه‌ای تمسخرآمیز مطرح می‌شود . شخصیت‌ها نیز کم‌کم اسامی مشابه‌ای پیدا می‌کنند . در برخی موارد این شباهت همانقدر ثابت و یکنواخت است که پارچه کرباسی که "ازو" همواره به عنوان پسزمینه عناوین آغاز فیلم‌هایش در کلیه‌ی آثار زمان ناطق خود مورداستفاده قرار داده‌است . نام پدر معمولا "با "شو"آغاز می‌شود و نام‌های مورد علاقه‌ی او، نخست "شوکیچی" و سپس "شوهایی" هستند . نام دختران سنتی و اصیل اغلب "نوریکو"است (مثلا" در "آخر بهار" ، "آغاز تابستان" ، "داستان توکیو" ، "پایان تابستان") ، در حالی که دختران متجدد ، یا خواهران ، "ماریکو" نامیده می‌شوند ("خواهران مونه‌کاتا" ، "آخر پاییز") . نام برادران کوچک معمولا" "ایسامو" است ("برادران و خواهران خانواده‌ی تودا" ، "آغاز تابستان" ، "صبح بخیر") ، و همین طور سایرین . این همانندی‌ها آنطور که در وهله‌ی نخست بنظر می‌رسد به دلیل آن نیست که اسامی افراد بار ذهنی ویژه‌ای دارند (هم‌چنانکه در نظر ژاپنی‌ها "شوکیچی" نامی قدیمی و "ماریکو" نامی جدیدتر را به ذهن متبادر می‌کند) ، بلکه بیشتر بدلیل هماهنگی واستحکام دلخواهانه‌ای است که "ازو" در آنچه خلق کرده بکار گرفته است .

اعمال و کردار شخصیت‌های "ازو" نیز از ثبات و هماهنگی برخوردار است . همگی آنان تقریبا" به ستایش از طبیعت مصنوع که در باغچه‌هایشان یا در "کیوتو" یا "نیکو" می‌بینند می‌پردازند ، آنها به چگونگی وضع هوا حساسیت فراوان داشته و بیش از هر شخصیت دیگری در سینما بدان توجه نشان می‌دهند ، و همگی آنان تمایل به گفتگو و صحبت دارند . آنها به بارها و قهوه‌خانه‌ها نیز علاقمندند . نام بارها در آثار "ازو" یا "واکاماتسو"است یا" لونا" ، و نام قهوه‌خانه‌ها یا "بو" است ، یا "آاویی" یا "آکاسیا" . شخصیت‌های "ازو" در این اماکن گاهی دمی به خمره می‌زنند ، در حالی که بیشتر مایلند در رستوران‌ها و دکه‌های اغذیه‌فروشی کوچک و گمنام این کار راانجام دهند . بیشتر مواقع آنان در این بارها می‌نشینند و اندکی مشروبات خارجی نیز می‌نوشند . (در آثار "ازو" اشاره‌های بسیاری به مظاهر غربی ،

بویژه به فیلم‌ها و سینمای خارجی (غربی) شده است: شخصیت‌های "آخر بهار" درباره "گاری کوپر"، شخصیت‌های "برنج با طعم چای سبز" درباره "ژان‌مارِه" و شخصیت‌های "آغاز تابستان" از "ادری‌هپبورن" گفتگو می‌کنند. در پسزمینه فیلم "همسر آن شب" پوستر بزرگی از فیلم "رسوایی‌های برادوی" دیده می‌شود؛ یک پوستر "مارلن دیتریش" در فیلم "چه چیزی را خانم فراموش کرد؟"، یک پوستر "جون کرافورد" در فیلم "تنها پسر" و همین طور از "شرلی تمپل" در فیلم "مرغی در باد" وجود دارد). آنها همچنین غذا می‌خورند، و اغلب هم خیلی بیشتر از شخصیت‌های فیلم‌های دیگر، و این طور بنظر می‌رسد که به غذای ژاپنی علاقه دارند، و همان طور که در خانه روی صندلی یا تشکچه‌های حصیری می‌نشینند در رستوران‌ها نیز می‌نشینند و از قاشق و چنگال به همان راحتی که با میله‌های چوبی غذا می‌خورند استفاده می‌کنند. البته این آرامش و آسودگی در شخصیت‌های سایر فیلم‌های ژاپنی و خود ژاپنی‌ها نیز دیده می‌شود. منتقدان غربی که بر این باورند که "ازو" تأثیر و نفوذ غربی ها را در کشورش مورد تعبیر و تفسیر قرار داده در اشتباهند؛ او زندگی ژاپنی را به همان سادگی که هست بنمایش گذاشته است.

پدران یا برادران در فیلم‌های "ازو"، به عنوان نمونه، در اداره یا محل کارشان نشان داده می‌شوند (درواقع ما هرگز آنها را درحال کار جدی نمی‌بینیم)، و مادران و خواهران در منزل مشغول خانه‌داری هستند (یکی از مشغله‌های مورد علاقه و برگزیده "ازو"، آویزان کردن حوله‌ها برای خشک کردن است، اما کارهای دیگری نیز وجود دارد؛ در "خواهران و برادران خانواده‌ی تودا" و "آغاز تابستان" صحنه‌هایی مشابه دارند که در آنها زنان مشغول مرتب کردن بسترهای مخصوص ژاپنی هستند)، و یا به پذیرایی با چای از مهمانان، که همواره در خانه‌های فیلم‌های "ازو" ظاهر می‌شوند مشغولند. بچه‌ها اغلب سرگرم خواندن درس انگلیسی هستند ("چه چیزی را خانم فراموش کرد؟"، "پدری بود"، "داستان توکیو"، "صبح بخیر")، و دختر خانه نیز تایپ انگلیسی می‌داند ("آخر بهار"، "آغاز تابستان").

" یاسوجیروازو" در سال ۱۹۵۰

اعضای خانواده (که دنباله آن به اداره نیز کشیده می‌شود) به بازی علاقه دارند (بازی "گو"* در "داستان علف‌های شناور" و "علف‌های شناور"،

* go . نوعی بازی مخصوص ژاپنی‌ها که با کارت بازی می‌شود ــ م .

درجامعه‌ی سنتی ژاپن ، بچه‌ها ازبزرگترها حرف شنوی ندارند ! "صبح‌بخیر" (۱۹۵۹) .

یا بازی "ما ــ چونگ"* در "مرغی در باد" و "آغاز بهار") ،معما و چیستان طرح می‌کنند ("متولد شدم ، اما . . ." ، "هوس زودگذر") ، پازل بازی می‌کنند و لطیفه می‌گویند . سرگرمی دیگری که خانواده‌های "ازو" بدان معتاد هستند حکاکی باناخن انگشت پا است ، نوعی بازی که ارزش اشاره دارد زیرا آنقدر که در فیلم‌های "ازو" دیده می‌شود ("آخر بهار" ، "آغاز تابستان" ، "آخر پاییز") در زندگی واقعی ژاپنی‌ها مورد توجه نیست .

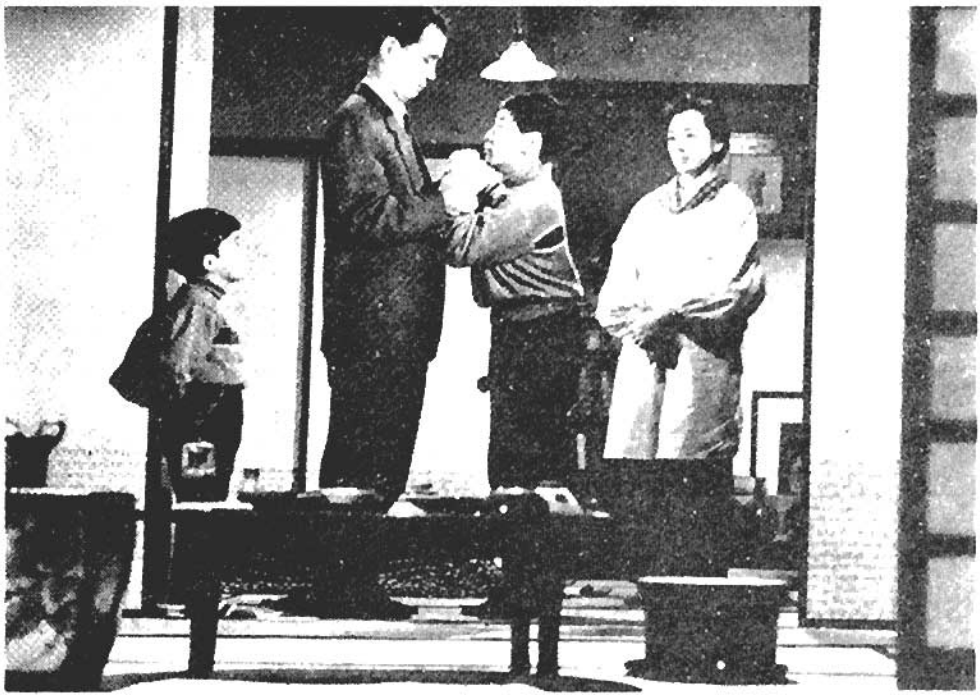
فعالیت‌های محیط خارج از خانه و اداره بسیار اندک هستند ،و از آن جمله‌اند پیاده‌روی یا دوچرخه سواری ("آخر بهار" ، "آغاز بهار" ، "آخر پاییز") ،ماهیگیری ("داستان علف‌های شناور" ، "پدری بود" ، "علف‌های

* mah-jongg : نوعی‌بازی که اصل آن چینی ومعنای لغوی آن " گنجشگ خانگی " است . این بازی که قطعاتی شبیه بازی دومینو دارد معمولا " چهار نفره بازی می‌شود . و با طراحی و تغییر و تبدیل و کنار یکدیگر نهادن این قطعات می‌بایست ترکیب‌های جدید ساخته شود ــ م .

شناور") و گلف ("چه چیزی را خانم فراموش کرد؟"، "یک بعدازظهر پاییزی") فعالیت در محیط خارجی، بجز ورزش، مسافرت با قطار است. سینما، از همان آغاز اختراع به نمایش قطار پرداخته و فیلمسازانی نظیر "لومی‌یر"، "گانس"، "کینوشیتا"، "هیچکاک" و "کوروساوا" به آن دلبستگی داشته و مجذوبش بوده‌اند. اما شاید "ازو" را بتوان رکورددار دانست. تقریبا" کلیه آثار او صحنه‌هایی دررابطه با قطار دارند، و در بسیاری از آنها صحنه نهایی یا درون قطار و یاکنار آن اتفاق می‌افتد. "داستان علف‌های شناور"، "پدری بود"، "گل اعتدالی"، "علف‌های شناور" و چند فیلم دیگردرون قطار به پایان می‌رسند؛ "داستان توکیو"، "آغاز بهار" و چند فیلم دیگر نماهایی از قطار در صحنه‌های نهایی دارند. یکی از دلایل حضوراین همه قطار فقط و فقط علاقه "ازو" به آن است[۱۷]. دلیل دیگر آنست که قطاربرای ژاپنی‌ها هنوز هم وسیله‌ای پر رمز و راز و دگرگون کننده است. آوای حزن‌انگیز قطاری از دوردست، این اندیشه که همگی مسافران عازم مقصدی هستند تا زندگی جدیدی را آغاز کنند، احساس غم غربت یا اشتیاق به مسافرت ــ همه‌ی اینها هنوز هم شور و هیجانی فراوان در ژاپنی‌ها ــ برمی‌انگیزد.

در برخی فیلم‌های "ازو" احساس غم غربت نسبت به مکانی که‌زمانی از آن دیداری بعمل آمده آشکارا بیان می‌شود. در فیلم "خواهران مونه‌کاتا" صحنه‌ای هست که دو خواهر روی پله‌های "یاکوشی‌جی" نشسته‌اند. خواهر بزرگتر ساکت و خاموش است. در صحنه‌ای دیگر او با مردی که دوستش دارد به آنجا می‌آید و متوجه می‌شویم که زمانی که عشق آنان تازه بوده در آن نقطه یکدیگر را ملاقات کرده‌اند. بدین ترتیب ما بدون آنکه ناظر آن واقعه که احساس دو خواهر را برانگیخته است باشیم به احساسات خواهر بزرگتر پی می بریم. گاهی نیز دیداری که دریک فیلم اتفاق افتاده درفیلمی دیگر حتا با شخصیت‌هایی متفاوت، یادآوری می‌شود. در "آخر پاییز" مادر خانواده سفری را که برای دیدن دریاچه‌ماهی‌های کپور رفته بوده بیاد می‌آورد، و این همان دریاچه‌ای است که در "برنج با طعم چای سبز"، فیلمی

" پدری بود" (۱۹۴۲)
بچه‌ها نه تنها مظلوم نیستند بلکه مسئله سازند و سبب آزردگی پدر.
" صبح‌بخیر" (۱۹۵۰)



که هشت سال پیش ازآن ساخته شده نشان داده می‌شود. در بسیاری فیلم‌ها یک جمله که حاکی از احساس گذشت عمر است تکرار می‌شود. یک نمونه از این گونه جمله‌ها "Owarika?" (به مفهوم "اینطور تمام می‌شود؟" یا "همه‌چیز تمام شد؟") است؛ عبارتی شاخص "ازو" که در زبان ژاپنی ساده، روشن و آشنا است. این جمله را در "داستان توکیو" پدر خانواده پس از آگاهی از مرگ همسرش بر زبان می‌آورم، در "پایان تابستان" پدر در بستر مرگ اظهار می‌دارد و در "خواهران مونه‌کاتا" زمانی که پدر درمی‌یابد سرنوشت دخترانش در قهوه‌خانه "آگاسیا" رقم زده شده می‌گوید.

اما مؤثرترین شیوه‌ی "ازو" برای بیان احساس غم غربت، عکس‌ها هستند. حتا با آنکه هنوز هم عکس‌هایی که در خانواده، کلاس یا محل کار گرفته می‌شود در ژاپن، همان‌گونه که زمانی در غرب نیز بود، رسمی معمول است، با این حال وجود تعداد زیاد عکس‌های رسمی و قراردادی در فیلم‌های "ازو" شگفت‌انگیز و غافلگیر کننده می‌نماید. به عنوان مثال در فیلم "پدری بود" یک عکس گروهی از دانش‌آموزان با معلمشان در مقابل "کاماکورا بودا"؛ در "آخر پاییز" یک عکس از مراسم ازدواج؛ در "برادران و خواهران خانواده تودا"، "آغاز تابستان" و "یادداشت یک آقای مستأجر" یک عکس خانوادگی گرفته می‌شود. بجز مورد اول، در بقیه موارد ما خود عکس‌ها را نمی‌بینیم. هیچ یک از شخصیت‌های "ازو" عکس مادر متوفایش را در دست نمی‌گیرد و با اشتیاق و علاقه بدان خیره نمی‌شود. در حالی که ما کلیه‌ی اعضای خانواده را می‌بینیم بدور هم گرد آمده و به آینده‌ی نامعلوم شجاعانه لبخند می‌زنند. احساس غم غربت در واکنش‌های بعدی بوجود نمی‌آید بلکه در همین تلاش نهفته است که برای حفظ و بخاطرسپاری چنین تصویری اعمال می‌شود. شخصیت‌های "ازو" اگرچه گاهگاهی از این که عکسی از عزیز درگذشته‌شان ندارند محزون و افسرده‌اند، اما استفاده عملی از عکس منحصر به عروس و دامادهای آینده است. مرگ در فیلم‌های "ازو"، هم‌چنان‌که در زندگی واقعی نیز، نوعی عینیت ساده تلقی می‌شود.

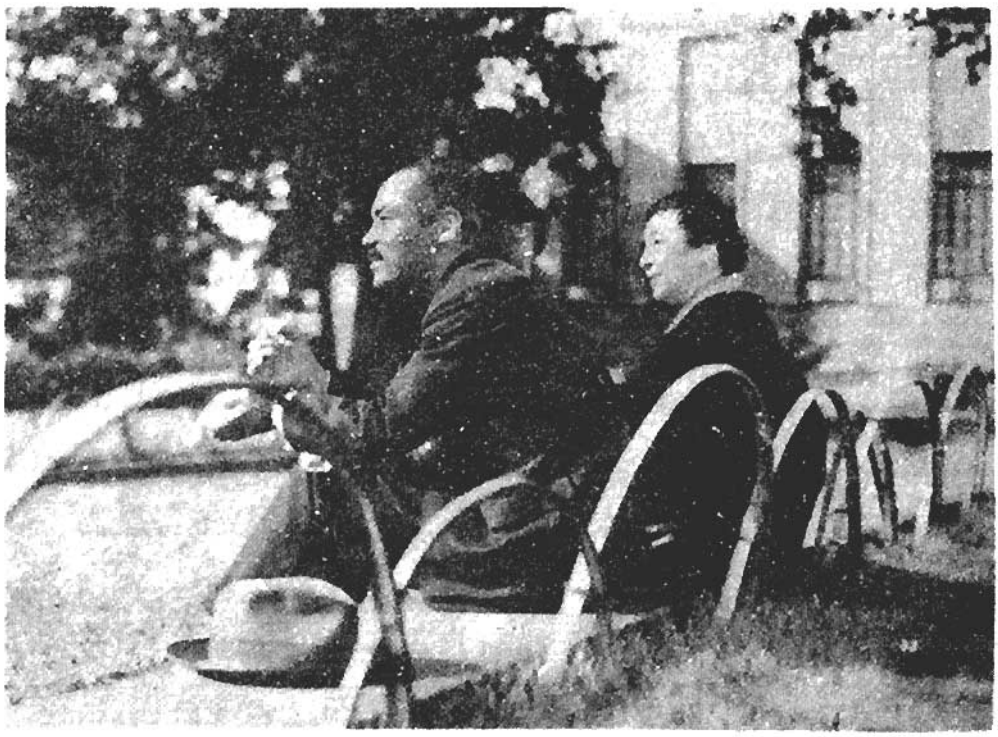
همه‌ی این گونه تشابهات (که خیلی بیشتر هم هستند) در فیلم‌های

"ازو" تا حدی بدین سبب است که او هر فیلم خود را بمثابه ادامه‌ی تصویر پیشین، یا واکنش نسبت به آن تلقی می‌کند. یادداشت "کوگونودا"، فیلمنامه‌نویس مشهور و همکار "ازو" در بیش از نیمی از فیلم‌های او (بیست و هفت فیلم*)، در دفتر خاطرات مشترکی که متعلق به هردوی آنان است بدین نکته اشاره‌ای دارد: "اول فوریه ۱۹۶۲: برای تدارک و تهیه مقدمات کار جدیدمان (منظور "یک بعدازظهر پاییزی" است) بعضی از فیلمنامه‌های قدیمی‌مان را مطالعه کردیم. سوم فوریه: ما درباره‌ی آن (فیلم جدیدشان) به گفتگو نشستیم؛ . . . این فیلم در نوع "گل اعتدالی" و "آخر پاییز" خواهد بود. ما روی داستانی پیرامون مردی (بیوه) و فرزندش که زنی در تلاش یافتن عروس برای اوست کار کردیم . . . دهم ژوئن: برای یادآوری یکبار دیگر "گل اعتدالی" را مرور کردیم[۱۸]". با این شیوه کار (که در فیلم‌های اخیر بیش از فیلم‌های اولیه متداول بود) وجود تشابه‌های قوی و استوار غیرقابل اجتناب بنظر می‌رسد، بویژه آنکه "نودا" و "ازو" آشکارا از اصطلاح "نوع" genre در باره‌ی آثار قبلی‌شان بهره می‌گیرند.

بدین ترتیب، در دنیای محدود و شگفت‌آور فیلم‌های "ازو"، تشابه‌ها و همانندی‌ها بسیارند و تفاوت‌ها و دگرگونی‌ها اندک، دنیایی کوچک و محصور که مقرراتی آشکارا غیرقابل انعطاف بر آن حاکم است و قوانینی ناظر بر آن است که باید آنها را شناخت. در عین حال دنیای "ازو" نه چون دنیای محدود "ناروسه"، که مرکز ثقل آن خانواده است، تماشاگر را دچار بیماری ترس از فضای محصور و تنگ (کلاستر و فوبیا) می‌کند، و نه مقررات آشکارا غیر قابل انعطافی که بر آن حاکم است اندیشه احساساتی گرای سرنوشت را، که در دنیای ظاهرا "نامحدود و پهناورتر "میزوگوشی**" مشاهده می‌شود، برمی‌انگیزد. آنچه که فیلم‌های "ازو" را از چنین افراط و

* فیلمنامه کلیه آثار ازو از سال ۱۹۴۹ به بعد را (که شامل ۱۳ فیلم می‌شود) "نودا" - KogoNoda - نوشته است ــ م.

** Kenji Mizoguchi (۱۸۹۸–۱۹۵۶) ــ فیلمساز ژاپنی دهه‌های بیست تا پنجاه ــ م.



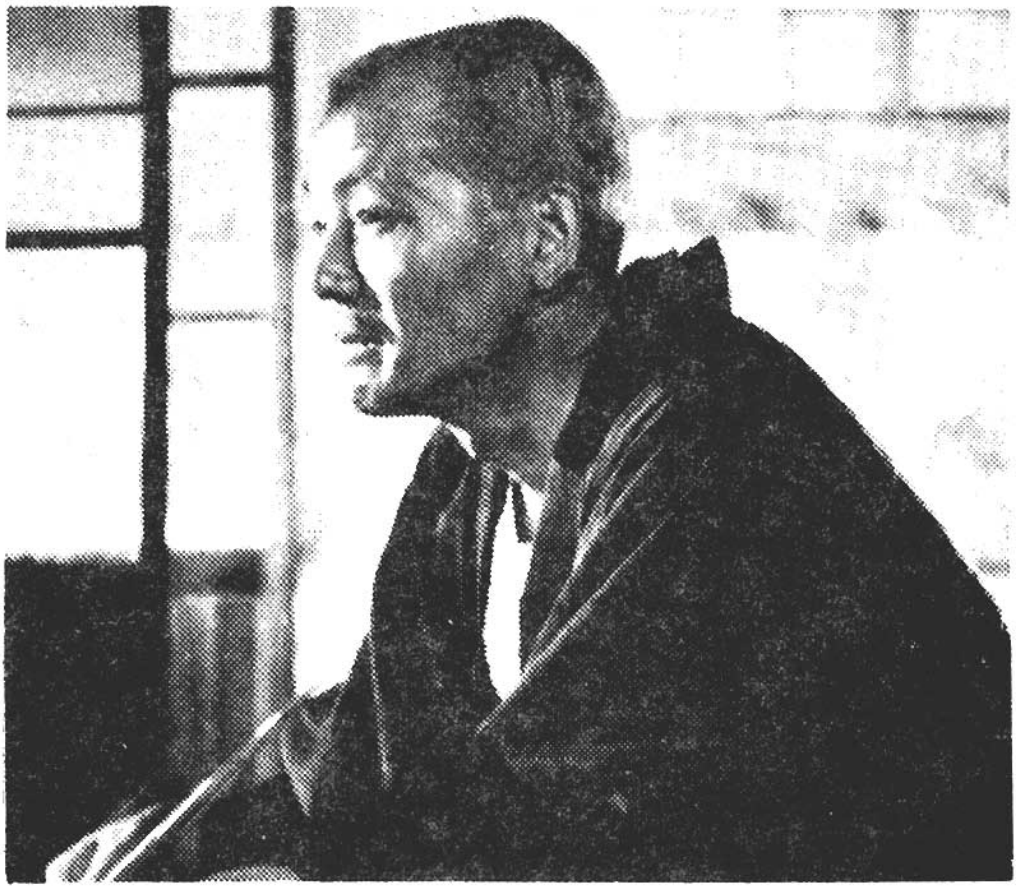
" آغاز تابستان" (۱۹۵۱)

همان‌گونه که " ازو" از دستمایه‌های اندکی بهره می‌گیرد ، زوایای محدودی را هم بکار می‌برد .

" داستان توکیو" (۱۹۵۳)

تفریط‌هایی مصون می‌دارد شخصیت‌های "ازو" هستند ،انواع انسان‌ها همان گونه که هستند و نحوه واکنشی که در مواجهه با زندگی از خود نشان می‌دهند .مردمی بودن ساده و واقعی این شخصیت‌ها ،استقلال فردی آنان همراه با همانندی‌هایشان ،طبقه‌بندی آنان را دشوار و در نهایت گمراه‌کننده می‌سازد ، همان‌گونه که من در این چند صفحه دچار آن بودم[۱۹] . اگر چه داستان‌های "ازو" اندکند ، اما تصاویری که ارائه می‌کند تکراری به نظر نمی‌رسند ؛ گرچه خلاصه داستان بسیار کوتاه است ، ولی خود فیلم هرگز کوتاه نیست ؛وگرچه نقش‌ها همانند و مشابه‌اند ، شخصیت‌ها این گونه نیستند.

طبیعت یا فطرت انسانی با تمام گونه‌گونی و تغییرپذیری‌اش ــ این همه‌ی آن چیزی است که فیلم‌های "ازو" بر محور آن می‌گردد .البته این را هم باید افزود که "ازو" به عنوان یک آسیایی سنتی و محافظه‌کار آنچه را که ما از اصطلاح "فطرت انسانی" به اندیشه‌مان خطور می‌کند باور ندارد . هر یک از شخصیت‌های او یگانه و منحصر به فرد هستند ،و هرکدام براساس الگویی شناخته شده طرح شده‌اند ؛ اما هرگز نمی‌توان در فیلم‌های او "الگوهای نماینده" یافت . از آنجایی که چیزی به عنوان "طبیعت" ، بجز تک‌تک درختان ، کوه‌ها ، رودخانه‌ها ، و غیره وجود ندارد ، بهمان‌گونه نیز چیزی به عنوان "فطرت انسانی"، بجز تک تک مردان و زنان نمی‌توان یافت. این نکته‌ای است که آسیایی‌ها بهتر از غربی‌ها درک می‌کنند ، یا دست کم در موقع لزوم آن را به نمایش می‌گذارند ، و این معرفت بطور عمده حاصل فردیتی است که شخصیت "ازو" داراست ؛موجودیت و هستی او هرگز فدای ماهیتی فرضی و احتمالی نمی‌شود . با اتخاذ چنین محدودیت عقیده و محصور کردن دلبستگی است که "ازو" ما را به درک بزرگترین تناقض زیبا شناسانه رهنمون می‌سازد : "کمتر" همواره بمعنای "بیشتر" است . به عبارت دیگر ، تغییر ناپذیری‌های متعدد دلالت بر "بسیار" می‌کند ؛ محدودیت‌ها پی‌آمدی جز توسعه و افزایش ندارند ؛و تنوع و گونه‌گونی نامحدود و بی‌پایان را می‌توان در موجودیتی منفرد و مجرد یافت .



به خزان رنگ کرده است
سراپای خود را
باکوسوئی(۱۷۲۰–۱۷۸۳)

"ازو" هرگز چنین چیزی را بر زبان نیاورده و تا آنجا که می‌دانم هرگز بدان هم نیاندیشیده است. او دلبستگی خود را به شخصیت‌هایش یا توانایی‌اش را به خلق آنها هرگز زیر سؤال قرار نداده است. با این حال دلبستگی‌اش هرگز راه خطا نپیموده. زمانی که او می‌نشست تا فیلمنامه‌ای بنویسد و از اندوخته پر و پیمان اندیشه‌اش یاری جوید، بندرت در مورد موضوع داستان به تفکر می‌نشست؛ بلکه به انواع انسان‌هایی می‌اندیشید که می‌خواست در فیلمش باشند.

ترجمه‌ی مجید مصطفوی

پانویس‌ها:

۱. فیلم‌هایی که "ازو" در رابطه با خانه ساخته عبارتند از: " همسر آن شب"، " تا روزی که باز همدیگر را ببینیم"، " زن توکیو"، "مادر را باید دوست داشت"، " تنها پسر"، برادران و خواهران خانواده‌ی تورا"، "پدری بود"، " مرغی‌درباد"، " آخربهار"، "خواهران مونه‌کاتا"، " آغازتابستان"، " برنج با طعم چای سبز"، " داستان توکیو"، " سحرگاه توکیو"، " گل اعتدالی"، "صبح بخیر"، " آخرپائیز"، "پایان‌تابستان"، "یک‌بعدازظهر پائیزی"، و . . .

فیلم‌هایی که در ارتباط با مدرسه‌اند عبارتند از: " روءیاهای جوانی"، " دوستان جنگجو ـ شیوه‌ی ژاپنی"، " فارغ‌التحصیل شدم اما . . . "، "شادمانه گام‌بردار"، رد شدم اما . . . "، " خانم و ریشو"، "روءیاهای جوانی کجا هستند؟"، " همسرایان توکیو"، و . . . فیلم‌های در ارتباط با اداره‌عبارتند از: " زندگی یک‌کارمند"، " آغاز بهار"، و . . . و به‌عقیده‌ی "ازو" فیلم "متولد شدم اما . . . ".

۲. استثناها عبارتند از کمدی‌های اولیه‌ی او وفیلم‌هایی نظیر: " هوس زودگذر"، " چه چیزی را خانم فراموش کرد؟"، " برنج با طعم چای سبز"، و . . .

۳. نمونه‌ها : " آخربهار " ، " آغاز تابستان " ، " سحرگاه توکیو " ، " آخر پائیز " ، " یک بعدازظهر پائیزی " ، و . . .

۴. نمونه‌ها : " فارغ‌التحصیل شدم اما . . . " ، " تنها پسر " ، " برادران و خواهران خانواده‌ی تودا " ، و . . .

۵. نمونه‌ها : " پدری بود " ، " داستان توکیو " ، " پایان تابستان " ،و. . .

۶. " آکیرا ایوازکی " ، " ازوسینمای ژاپن " درنشریه‌ی Kinema Jumpo ، ۱۰ فوریه ۱۹۶۶ .

۷. نمونه‌ی برجسته‌ی آن : درانتهای فیلم " داستان توکیو " خواهرکوچکتر اظهار می‌دارد " آیا زندگی چنین یاس‌آور است ؟ " ، و زن‌برادرش بالبخندی پاسخ می‌دهد " بله همینطور است " .

۸. نمونه خانواده‌های کارگری در فیلم‌هایی نظیر " همسرایان توکیو " ، " هوس زودگذر " و . . . دیده می‌شود و نمونه خانواده‌های طبقه‌ی‌متوسط‌در فیلم " یادداشت یک آقای مستاجر " .

۹. " ازو " در مصاحبه‌ای در پاسخ به منتقدینی‌چون " شین بی ایدا " و " آکیرا ایوازاکی " پیرامون دگرگونی در فیلم‌های اخیرش چنین توضیح داده است : " شخصی را در نظر بگیرید که در جوانی از کوهی صعود کند و پس‌از مدتی در ارتفاعی معین کوره راهی‌جدید کشف‌کند و بعد بازگردد و از ابتدای آن کوره راه آغاز کند ، این‌گونه آدم‌ها را می‌توان اشتباهکار نامید . من یک کوره راه را برگزیدم و زمانی‌که به قله رسیدم با اطمینان خاطر دریافتم که می‌بایستی راه دیگری را انتخاب می‌کردم . اما دیگر نمی‌توانستم باز از نقطه آغاز شروع کنم " . ــ " گفتگویی با ازو " در نشریه Kinema Jumpo ۱۰ فوریه ۱۹۶۶ .

۱۰. " و.ه. آدن " ، " خنده‌ی از یاد رفته ، دعای از یاد رفته " ،نیویورک تایمز ، ۲ فوریه ۱۹۷۱ .

۱۱. " ازو درواقع تنها روابط میان والدین و فرزندان را تشریح می‌کند. . . و ما شاهد خوشی و سعادت‌آنان و اندوه ونگرانی‌شان هستیم واین‌طور به‌نظرمان می‌رسد که زمینه‌ی فکری " ازو " پیرامون مفهوم انسان همین است " . " تادائو ساتو " ، " هنر یاسوجیروازو " (توکیو : " آساهی شیمبونشا " ، ۱۹۷۱) .

۱۲. نمونه‌ها عبارتند از : " زن توکیو " ، " هوس زودگذر " ، " داستان علف‌های شناور " ، " تنها پسر " ، " برادران و خواهران خانواده‌ی تورا " ، " پدری بود " ، " آخر بهار " ، " سحرگاه توکیو " ، " علف‌های شناور " ،"یک

بعدازظهر پائیزی" ، و غیره .

۱۳. نمونه‌ها عبارتند از : " زوجی در حال تغییر منزل ، " بدن زیبا " ، " همسر گمشده " ، " دیباچه‌ای بر ازدواج " ، " مسافرخانه‌ای در توکیو " ، "چه چیزی را خانم فراموش کرد ؟" ، " مرغی در باد " ، " برنج با طعم چای سبز" ، و غیره .

۱۴. نمونه‌ها عبارتند از : "یک پسر رک‌گو" ، "دختر خانم جوان" ، " متولد شدم اما . . . " ، " هوس زودگذر" ، " برنج با طعم چای سبز" ، " سحرگاه توکیو" ، " گل اعتدالی" ، " صبح بخیر" ، و غیره .

۱۵. بیان تفاوت میان " داستان" و " طرح ماجرا" — Plot — ضرورت داد . داستان عبارت است از " توصیف رویدادها به همان ترتیب که اتفاق می‌افتند . طرح ماجرا نیز توصیف رویدادهاست ، ولی بر روی حوادث تاکید می‌شود . " پادشاه درگذشت و ملکه نیز پس از او درگذشت" یک داستان است ، ولی " پادشاه درگذشت و پس از او ملکه از غم و اندوه درگذشت" یک طرح ماجرا است" . " ای .ام . فورستر" ، " جنبه‌های رمان" (لندن : آرنولد ، ۱۹۲۷) .

۱۶. نقل قولی از " آکیرا ایواساکی" در مقاله‌ای بدون عنوان که در نشریه " شوچی‌کو" چاپ شد .

۱۷. " ازو" زمانی در گفتگویی پیرامون دلبستگی‌هایش اظهار داشت" من نهنگ‌ها را هم دوست‌دارم ، وهمچنین سکه‌های برنجی — وانواع برچسب‌های داروها را نیز جمع‌آوری می‌کنم" . " گفتگو با یاسوجیرو ازو ، ۱۹۵۹" .

۱۸. " یاسوجیرو ازو : انسان و کارش" ، توکیو : باینوشا ، ۱۹۷۲ .

۱۹. " ازو" پیرامون این موضوع گفته است : " منظور من از شخصیت چیست ؟ در یک کلمه ، انسانیت . اگر مفهوم انسانیت را نتوانید به دیگری منتقل کنید کارتان بی ارزش است . این تنها هدف کلیه‌ی هنرهاست . در یک فیلم ، احساس و عواطف بدون انسانیت معیوب و ناقص است . کسی که با چهره‌اش به‌خوبی و با مهارت احساس‌اش را بیان می‌کند لزوما" قادر به بیان انسانیت نیست . در واقع بیان احساس و عواطف معمولا" عاملی دست و پا گیر برای بیان انسانیت است . آگاهی به این که چگونه می‌توان احساس را کنترل کرد و این که چگونه با کنترل آن انسانیت را بیان کرد ، این‌وظیفه‌ی یک کارگردان است" . " انسانیت و تکنیک" ، نشریه Kogo Noda — دسامبر ۱۹۵۳ .

گی ئونوبل

«سینمای فلسطین و رسالت هایش»

در سال ۱۹۶۹ بود که *واحد سینمایی الفتح* نخستین فیلمی را که می‌شد رسما" آن را فلسطینی خواند، ساخت: *"راه حل شکست طلبانه، نه!"*. این یک عنوان آشکارا تمثیلی بود که طالب رد *طرح صلح راجرز* (به کفالت امریکا) می‌شد. گرچه سینمای فلسطین از شکست ۱۹۶۷ زاده شد، اما رشد آن را تا دوره‌ی پیش از جنگ دوم جهانی می‌توان پی‌گیری کرد. درواقع، فلسطین به مثابه‌ی موضوع سینماتوگرافی، تا اولین فیلم‌های خبری برادران لومی‌یر در ۱۸۹۷ سابقه دارد. این ارتباط که تاکنون چندان شناخته شده نبود، به تازگی به وسیله‌ی "سفیان رمحی" نقدنویس فلسطینی کشف شده است:

فیلمبردار برادران لومی‌یر ظاهرا "خیلی کم فیلم گرفته شده است: بازار بیت‌المقدس، بندر حیفا، ازدحام مردم در خیابان‌های تنگ، شرق شلوغ. او چه چیزی را روی فیلم، برای امروز ما ضبط کرده؟ زندگی مردمی که ناگهان مفهوم پرمعنایی می‌یابد:

فلسطین ۱۸۹۷! که در آن موقع نه بیابان بود، نه سرزمین خالی از سکنه و نه چنان که صهیونیست‌ها از ابتدا تا به امروز مدعی‌اند: "سرزمینی فاقد مردم، برای مردمی فاقد سرزمین[۱]".

رمحی می‌گوید صهیونیست‌ها خیلی زودتر از اعراب فلسطینی موارد استفاده از فیلم را درک کردند. از ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۸، *ناتان آکسل راد* چند فیلم مستند با مضمون ستایش از استعمار ساخته بود. حدود سال ۱۹۳۳ *باروخ* نخستین فیلم ناطق عبری را بنام "*اینجا ارض موعود است*[۲]" ساخت. چندسال بعد "سرزمین موعود[۳]" را *کرن‌هایشون* به زبان انگلیسی کارگردانی کرد. در ۱۹۴۷، جوزف *لیلس* فیلم "نوید بزرگ[۴]" و *مایرلوین* فیلم "*خانه‌ی پدرم*" را ساختند.

رمحی توضیح می‌دهد، دلیل این کار آن نبود که فلسطینی‌ها به این وسیله‌ی بیانی علاقمند نبودند بلکه به این دلیل بود که آنها در آن دوره تحت اشغال ترک‌ها و بعد انگلیسی‌ها بسر برده بودند و امکان سرمایه‌گذاری در کار سینما را نداشتند. نیروی بالقوه‌ی فیلم هنوز برای این مردم معنای عمیق‌تری نیافته بود؛ با این حال، طی دهه‌ی ۱۹۳۰ بنظر می‌رسید که سینماهای فلسطینی به عنوان واکنشی در قبال تبلیغات جو رقابت‌آمیزی که صهیونیست‌ها بوجود آورده بودند، سر برآورده باشند. فلسطینی‌ها سینماهایی باز کردند که در آنها فیلم‌هایی می‌شد دید که مردم غیر یهودی با تحقیر کمتری نشان داده می‌شدند و عمدتا "فیلم‌ها مصری بودند، چون قاهره تنها پایتخت عربی‌یی بود که در آنجا فیلم ساخته می‌شد.

اما در این دوره فیلم‌های اصیل فلسطینی هم ساخته شد. در ۱۹۲۴ دو برادر فلسطینی، ابراهیم و بدر لامع، از شیلی بازگشتند و "شرکت فیلمسازی کندر" را در اسکندریه، و "استودیو لامع" را در قاهره براه انداختند، که این، اولین کارگاه فیلمسازی مستقر در قاهره به حساب می‌آمد[۵]. علاوه بر مشارکت در تولید نخستین فیلم سینمایی مصری، آنها

در ۱۹۴۲ فیلم "*صلاح‌الدین*" را تهیه کردند که نمایشگر وحدت ارتش‌های عربی و پیروزی‌شان در رهایی بیت‌المقدی از جنگجویان صلیبی بود.

ابراهیم سرحان : پیشتاز

اما در داخل فلسطین تنها یک فیلمساز بومی به نام ابراهیم سرحان، از دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد مشغول کار بوده. او کارش را با ساختن فیلم‌های مستند، بویژه درباره‌ی شورش‌های خلقی علیه قیمومت *بریتانیا*، آغاز کرد. در ۱۹۳۵، به مناسبت دیدار ملک سعود از فلسطین، مفتی بیت‌المقدس از سرحان و دستیارش، جوال‌الاسفر، خواست تا گزارش رسمی دیدار شاه از یافا، لود و تل‌آویو را فیلمبرداری کنند. فیلم صامتی که سرحان از این دیدار ساخت، نخست در خلال جشنی در شهر "رابین"، سپس در سینما امپایر تل‌آویو نمایش داده شد. سرحان به عنوان واکنش علیه تبلیغات صهیونیستی، که "تجددطلبی" یهودیان را درمقابل "عقب‌ماندگی" اعراب قرار می‌داد، تصمیم گرفت خودش فیلم‌هایی بسازد (و حتا تا آنجا پیش رفت که به دست خود دوربین‌هایی ساخت، و همین کار بارها سبب ورشکستگی او شد). این فیلم‌ها عبارتند از:

ـ یک فیلم سینمایی دو ساعته به نام "شب جشن".

ـ یک فیلم مستند در باره‌ی ساختن *استودیو فلسطین* (که خود او در ۱۹۳۵ افتتاح کرده بود). این فیلم دو هفته در سینما فاروق نمایش داده شد.

ـ یک فیلم مستند ۴۵ دقیقه‌ای به نام "*رؤیاها* تحقق می‌*یابند*" به نفع کودکان یتیم فلسطینی در مسجد الاقصی.

ـ یک فیلم خبری در باره‌ی دیدار احمد حلمی پاشا، یکی از اعضای "کمیسیون عالی اعراب"، از یافا و بیت‌المقدس. این شخص آنقدر از فیلم خوشش آمد که سرحان را در کارش یاری داد و به اتفاق سهیرسقا (روزنامه‌نگار) شرکتی برای تولید فیلم‌های تجاری

باز کرد.

نکته‌ی جالب اینکه در آرم این شرکت، پرچم فلسطین درکنار عکسی از مفتی بیت‌المقدس، که در آن هنگام سخنگوی جامعه‌ی فلسطینی‌ها بود، قرار داشت.

پس از سال ۱۹۴۸، ابراهیم سرحان مجبور شد فعالیت‌هایش را رها کند و به اردن پناهنده شود. در آنجا او فیلم پر راز و رمزی به نام "برخورد در جنش"[۶] را ساخت. سرحان هم‌اکنون در یکی از اردوگاه‌های پناهندگان فلسطینی در بیروت به کار آهنگری مشغول است[۷].

سی سال سکوت

رمحی می‌نویسد: "از ۱۹۴۸ به بعد، بسیاری از فلسطینی‌ها، به آوارگانی تحت‌مراقبت UNRWA (آژانس امور امدادی سازمان ملل) تبدیل شده‌اند. در میان گل و لای و چادرهای اردوگاه‌ها، آنها ناگهان توجه فیلمبرداران خارجی را جلب می‌کنند. دوربین‌ها بر فراز سرشان چرخ می‌زنند و بی‌رحمانه غم و اندوه آنها را می‌کاوند. این توجه بیش‌از اندازه، دو نتیجه‌ی مهم داشته است. از یک سو، سبب ساخته شدن فیلم‌های بی‌شماری شده که تنها سندهای دردسترس این دوره هستند. ازسوی دیگر، علاقه‌ی ناپاک گزارشگران به پست‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین جنبه‌های سنتی زندگی آنها، که مایه‌ی شرم و غضب خود فلسطینی‌ها نیز شده‌است، به‌گونه‌ای که مدت‌هاست با سینما دشمنی می‌ورزند".

به مدت سی‌سال، فلسطین هیچ نشانی در سینما بروز نداد. تااندازه‌ای قابل درک است که غربی‌ها، قربانیان وجدانی گناهکار در قبال قتل عام وحشیانه‌ی نازی‌ها، که نتوانستند یا نخواستند از آن جلوگیری کنند، شتاب اندکی در انعکاس چهره‌ی حقیقی مردم تبعید شده‌ی فلسطین بر روی پرده سینما، نشان دادند، اما این نکته را که دولت‌های عربی در تمام این مدت، میدان را برای تبلیغات یک جانبه‌ی صهیونیستی یا موافق صهیونیسم خالی گذاشته‌اند، کمتر می‌توان درک کرد.

(و اوج این گونه تبلیغات صهیونیستی ، همچنان ،فیلم *اکسدوس* اتو پرمینجر است) . تازه در سال ۱۹۷۲ بود که نخستین فیلم واقعا" با ارزش عربی درباره‌ی نهضت فلسطین ساخته شد : "*ساده‌لوحها* "[۸] ساخته‌ی توفیق *صلاح* ، با اقتباس از داستان *مردان در آفتاب*[۹] نوشته‌ی *غسان کنفانی* (نویسنده‌ی مشهور فلسطینی) . عنوان فیلم ، تأکیدی است بر مضمون آن. صلاح ،فیلمساز مصری ،که پیش‌تر در فیلم برجسته‌ای به نام "*شورشی‌ها* "[۱۰]، به کنایه به رژیم ناصر اشاره کرده بود ، در "*ساده‌لوحها* "مسامحه وسهل‌انگاری بسیاری از دولت‌های عربی را تقبیح می‌کند و چنانکه خود در مصاحبه‌ای می‌گوید ، "نهضت فلسطین به منزله‌ی رخت آویزی بود که هریک از آنها منافع خاص خودشان را بر آن می‌آویختند"[۱۱] با وجود پراکندگی فلسطینی‌ها در سراسر خاورمیانه ، فیلم به گونه‌ای عمده در اروپای غربی به نمایش درآمد و بازتاب چندانی در جهان عرب نیافت ؛ درواقع ، گویا چند کشور عربی هم نمایش آن را ممنوع کردند .

یک سال پس از ساخته شدن "*ساده‌لوحها* " ، برهان علوی ، فیلمساز لبنانی که در سوریه کار می‌کند ، فیلم "*کفر قاسم* " را ساخت ؛ این فیلم کشتار پنجاه روستایی فلسطینی را که چند روز پیش از آغاز جنگ ۱۹۵۶ به دست ارتش اسرائیل انجام شد بصورتی مهیب و بی‌رحمانه بخاطر می‌آورد. این دو فیلم ، هنوز هم تنها آثار برجسته‌ی سینمای عرب در مورد نهضت فلسطین هستند . تعدادی فیلم کوتاه سوری ، که جمعا" عنوان "*مردان در زیر آفتاب* " را دارند (بدون رابطه‌یی با داستان کنفانی) و فیلم بلند الجزایری "*ما بازخواهیم گشت* " (در تهران :فدائیان فلسطین ــ م .) نیز فیلم‌های قابل ذکری هستند . فیلم اخیر ،به کارگردانی محمدسلیم ریاض، فیلمی حادثه‌ای در مورد یکی از حمله‌های چریکی به اسرائیل است . زیاده روی در استفاده از افه‌های مخصوص (مانند انفجار ، شلیک گلوله و غیره ــ م .) و کوشش زیاد از حد در تهیه‌ی یک فیلم جنجالی پرحادثه ، به موثق بودن موضوع فیلم ، بخصوص برای تماشاگران غربی ، لطمه زده است .فیلم

سوری نیز ، به دلایلی دیگر ، از نظر کارگردانی ضعیف است . با وجود این، دومین فیلم کوتاه از این رشته فیلم‌ها ، به نام "مواجهه" [۱۲] ساخته‌ی مروان مؤذن ، نشان می‌دهد که بر مبادله‌ی افکار درمورد خاورمیانه میان اعراب و اسرائیلی‌های مترقی تأکید دارد . (که نشریه‌ی مرآة نیز با آن موافق است). کارگردان نشان می‌دهد که یک زن یهودی جوان اروپایی ، در حال دیدار از اسرائیل ، به وسیله‌ی یک چریک فلسطینی ربوده می‌شود ، و از آن پس، مسئله‌ی صهیونیسم را که به شکل سنتی مورد حمایت او بوده ، زیر سؤال قرار می‌دهد . این یکی از نادرترین لحظه‌های سینمای عرب است که وقف فلسطین شده و در آن ، شخص صهیونیست ازاین دیدگاه نگریسته شده‌است.

فهرست سایر فیلم‌های عربی در مورد نهضت فلسطین در "*فلسطین و سینما*" آمده است [۱۳] . اما اگر واقع‌بینانه سخن بگوییم ، بیشتر این فیلم‌ها دچار ضعف ایدئولوژیک هستند و در آنها فلسطین ، به گفته‌ی توفیق صلاح، "رخت‌آویزی" برای آویختن منافع خاص است . "تفاله‌ی‌وسترن‌هایی" مانند "*شورشی‌ی فلسطینی* [۱۴]" و "*ما همه فدایی هستیم* [۱۵]" بهترین نمونه‌های این نوع فیلم هستند .

سه بنیانگذار

اما درمورد خود سینمای فلسطین چه می‌توان گفت ؟سینمای فلسطین پس از جنگ ژوئن ۶۷ که انور عبدالمالک (نظریه‌پرداز مصری) "شکست سعادتمندانه"اش خوانده است ــ زیرا در شروع یک دگرگونی‌ی سیاسی ، نقش اساسی داشت " ــ پا به میدان گذاشت . در ۱۹۶۸ ، دو مرد و یک زن به نام‌های *هانی جوهریه* ، *مصطفی ابوعلی* ، و *سلافه جادالله* ، *واحد سینمای فلسطین* را تحت حمایت الفتح براه انداختند . (جوهریه در ۱۹۷۶ ، بر اثر بمباران فالانژیست‌ها در لبنان کشته شد و جادالله نیز در اثر جراحات وارده در جنگ ، دیگر به کلی فلج است) . واحد سینمایی یاد شده ، که با گذشت سال‌ها تشکیلاتش فرق کرده است ، تعداد زیادی فیلم خبری و بیش

ازبیست فیلم مستند تهیه‌کرده است که "تجاوز صهیونیستی"[۱۶] برجسته‌ترین آنها است. مصطفی ابوعلی دو فیلم تجربی ساخته است: "*با تمام جان و خونم*[۱۷]" و "*آنها وجود خارجی ندارند*[۱۸]". اولی، که فیلم زنده را با نقاشی‌های آموزشی درهم می‌آمیزد، سرکوبی فلسطینی‌ها به وسیله‌ی ملک حسین در ۱۹۷۰ (سپتامبر سیاه) را تقبیح می‌کند. در جزوه‌ای به‌زبان عربی، ابوعلی و حسن ابوغنیمه (نقدنویس)، به شکل بسیار جالبی، از برداشت‌های زیبایی شناسانه‌ی خود انتقاد کردند، زیرا تماشاگرانی که فیلم برای آنها ساخته شده بود (آوارگان مستقر در اردوها) فیلم را نفهمیده بودند[۱۹]. "*آنها وجود خارجی ندارند*"، که عنوان خود را از جمله‌ی مشهور *گلدا مایر* درباره‌ی خلق فلسطین وام گرفته است، با تعدادی صحنه‌های کوتاه، همراه با جان بخشیدن به زندگی و مبارزه‌ی فلسطینی‌ها، سرنوشت اعضای مختلف یک خانواده را تصویر می‌کند. ابوعلی که با ژان‌شمعون و یک فیلمساز ایتالیایی کار می‌کرد، تاکنون یک فیلم مستند به نام "تل‌زعتر" در باره‌ی جنگ داخلی لبنان ساخته است.

امیدهایی هست که *واحد سینمایی* بزودی وسایل و بودجه‌ی تهیه‌ی یک فیلم بلند داستانی را بدست آورد و، به‌این ترتیب، نخستین فیلم سینمایی نوخاسته‌ی فلسطین را عرضه کند.

فیلم‌های مستند و خبری

واقعیت این است که فیلم‌های فلسطینی تاکنون محدود به فیلم‌های مستند و خبری با کیفیت ضعیف فنی و زیبایی شناختی بوده‌اند. علاوه بر واحد سینمایی‌الفتح، پنج گروه دیگر نیز هستند که مستقیم یا غیر مستقیم به سایر سازمان‌های عضو سازمان آزادیبخش فلسطین (ساف) وابسته‌اند.

قاسم حوال که با جبهه‌ی خلق *برای آزادی فلسطین* کار می‌کند، فیلم‌های "*زندگی روزمره‌ی اردوگاه نهرالبرید*[۲۰]"، "*غسان کنفانی: کلام و تفنگ*[۲۱]"، و "*خانه‌های کوچک ما*[۲۲]" را تهیه کرده است. علاوه بر این،

یک گروه منشعب از "جبهه‌ی خلق . . . " نیز در ۱۹۷۴ چند فیلم خبری ساخته است .

بخش فرهنگ و هنر "ساف" چند فیلم کوتاه به کارگردانی اسماعیل شموت ، از جمله "*خاطره‌ها و آتش‌ها* [۲۳]" ، "*دعوت اضطراری* [۲۴]" ، و "*تل زعتر*" (غیر از فیلمی به همین نام که در بالا ذکرش رفت یا "تل زعتر" به کارگردانی نبیله لطفی ــ فیلمساز مصری) تولید کرده است .

در جبهه‌ی دموکراتیک *برای آزادی فلسطین* ، "رفیه حجار" یکی از جامع‌ترین فیلم‌های فلسطینی به نام "*واما . . . فلسطینی‌ها* [۲۵]" را ساخته است . کارگردان ، شبیخون ترشیحه ، *معلوت* را به مثابه‌ی نقطه‌ی آغازی برای پیگیری خاستگاه‌های مسئله‌ی فلسطین مورد استفاده قرار می‌دهد . فیلم ازنظر تلاش به‌منظور ارائه‌ی توضیحات تاریخی ، با "*انقلاب تا پیروزی*" [۲۶] ("*ثوره حتی النصر*" ، ساخته‌ی گروه رادیکال امریکایی "نیوزیل" در ۱۹۷۲) قابل مقایسه است .

در ۱۹۷۳ "گروه سینمای فلسطین" تشکیل شد تا همه‌ی این گروه‌های پراکنده را یک کاسه کند . گروه مزبور عمر کوتاهی داشت اما فرصت مناسبی برای ساختن یک فیلم خوب را نصیب مصطفی ابوعلی کرد . فیلم با تکه‌یی فیلم خبری (که بوسیله‌ی یک فیلمبردار غربی همراه با یک گشتی‌ی اسرائیلی در نوار غزه فیلمبرداری شده‌است) شروع می‌شود . ابوعلی با این کار کوشید با تغییر گفتار فیلم و افزودن "اشارات سینمایی" خود به آن ، افه‌های مورد نظر فیلمبردار غربی را وارونه سازد . "*صحنه‌هایی از غزه‌ی اشغالی* [۲۷]" ، فیلمی که به این ترتیب ساخته شد ، به وظیفه‌یی خطیر می‌پردازد : واژگون ساختن دریافت‌های حاکم بر مسئله‌ی فلسطین در وسایل ارتباط جمعی غرب .

شرکت *فیلمسازی صمد* را غلیب شعث بنیان نهاد . فیلم قبلی این کارگردان ، "*سایه‌های ساحل روبرو*" [۲۸] ، به طور غیرمستقیم به مسئله‌ی فلسطین می‌پرداخت . او در ۱۹۷۶ برای "کنفرانس مسکن سازمان ملل" فیلم کوتاهی به نام "*کلید* [۲۹]" ساخت . موضوع این فیلم ، فلسطینی‌های تبعیدی سال

۱۹۴۸ است که بسیارشان هنوز هم کلید خانه‌هایشان را به عنوان نمادی از قصدشان برای بازگشت به میهن، به دیوار می‌آویزند. (این فیلم پس از سقوط رژیم شاه، یکی دوبار از تلویزیون پخش شده است ــ م.)

تعداد فیلم‌هایی که این گروه‌های فلسطینی طی ده‌سال اخیر ساخته‌اند، به پنجاه می‌رسد، که چنانکه گفته شد، همه‌ی فیلم‌ها یا مستند یا خبری‌هستند، و همه ازنظر سودمندی و سطح تحلیل‌شان، دید محدودی دارند. فیلمسازان فلسطینی، اغلب نخستین کسانی هستند که به این خطاها اشاره می‌کنند[۳۰]. به گفته‌ی رمحی: "سینمای فلسطین همیشه نتوانسته است کمک‌هایی را که نیازدارد ازسازمان‌های مختلف سیاسی فلسطین دریافت کند. این سازمان‌های بیشتر ترجیح می‌دهند پولشان را صرف کتاب و نشریه کنند". وی ادامه می‌دهد: "این پدیده خیلی عجیب است، درحالیکه آثار سمعی ــ بصری، به واسطه‌ی قدرت تصویری‌شان، تأثیر بیشتری بر افکار عمومی می‌گذارند".

اسرائیلی‌های هوادار فلسطین

حدود پانزده فیلمساز عرب یا فلسطینی هستند که برای نهضت فلسطین فیلم می‌سازند. گروهی از آنها جانشان را بر سر این تعهد خود گذاشته‌اند. علاوه بر هانی جوهریه، از عمر مختار و ابراهیم نیز خبری در دست نیست. تصور می‌رود که این دو، در حمله‌های اسرائیلی‌ها به جنوب لبنان، کشته یا اسیر شده باشند. مختار، که یک فیلم داستانی بنام "جنگ لبنان[۳۱]" ساخته است، سال ۱۹۷۷ در جشنواره‌ی بن‌المدینه[۳۲] (اسپانیا) به اتفاق ماریواوفن‌برگ (فیلمساز ضد صهیونیست اسرائیلی) در یک کنفرانس مطبوعاتی شرکت کرد. (اوفن‌برگ فیلمی به نام "*مبارزه بخاطر سرزمین، یا فلسطین در اسرائیل*[۳۳]" دارد که در همان سال، در جشنواره‌ی فیلم لاپیر یک، *جایزه‌ی هانی جوهریه* را ربود). تماشاگران جشنواره از دیدن مختار و اوفن‌برگ در کنار هم، به شدت به هیجان آمدند. شاید این نخستین باری بود که دو فیلمساز فلسطینی و اسرائیلی در یک رویداد

بین‌المللی ، دیدگاه‌هایی کاملا" نزدیک به یکدیگر بیان می‌داشتند ، و هر دو به ناسیونالیسم تنگ‌نظرانه پشت می‌کردند .

حدود ۱۰ ــ ۱۲ فیلمساز اسرائیلی دیگر نیز فیلم‌هایشان را به منظور "شهادت دادن" به سود فلسطینی‌ها بکار گرفته‌اند . (اشاره‌ای است به‌عنوان فیلمی از یک فیلمساز ضد صهیونیست اسرائیلی دیگر به نام ادنا پولیتی : *"شهادت یک اسرائیلی به سود فلسطینی‌ها"*[۳۴] .) همه‌ی آنها موضعی رادیکال چون اوفن‌برگ ندارند ،اما بد نیست به دیدگاه‌های آنان نیز اشاره بشود . در این رابطه بود که *ژانن ئورار*[۳۵] و من شماره‌ی ویژه‌یی از *سینماکسیون* را به موضوع "اسرائیل ــ فلسطین : چه کاری از سینما برمی‌آید" اختصاص دادیم[۳۶] . و نیز امیدواریم امسال (۱۹۸۰ ــ م .) یک رشته فیلم زیر عنوان "شهادت ده فیلمساز اسرائیلی به سود فلسطینی‌ها" در پاریس به نمایش بگذاریم .

گپ جدی

تولید فیلم درباره‌ی مسئله‌ی فلسطین ،باید بطور جدی توسعه یابد . به سختی می‌توان موضوع دیگری یافت که تا این حد مورد بی‌مهری وسایل ارتباط جمعی قرار گرفته باشد . دامنه‌ی گرایش‌های موجود ،از عدم توجه کامل تا تعبیر هجوآمیز به جدی‌ترین شکل ممکن یا (باوجود حسن نیت عده‌ای) فقدان وسایل کافی ،متنوع است . روشن است که ۱۰ــ ۱۲ فیلم مستند غربی به هواداری از فلسطین ،در مقایسه با فیلم‌های پرخرج هالیوودی ،به حساب نمی‌آیند . کافی است به تأثیر سه فیلم سینمایی در مورد کمدی تراژیک فرودگاه انتبه بیاندیشیم ، و آنها را در زمان واقعه کنار یکدیگر بگذاریم تا اتحادی نامربی میان دیوانه‌ی خونخواری چون *ایدی امین دادا* و چند آلمانی‌ی هیستریک (!) زیر شعار پیشاپیش مشکوک ضد صهیونیسم بدست آید .

این نکته هم روشن است که دولت‌های غربی هرگز بطور جدی به

سرمایه‌گذاری (مثلا "حتا بخش کوچکی از درآمد عظیم نفتی‌شان) در تولید فیلم‌هایی که مدافع و تصویرگر نهضت فلسطین باشند، نیاندیشیده‌اند.

این سه چهار فیلمی که به آنها اشاره کردیم، در قیاس باده‌ها (اگر نه صدها) فیلم ضد فلسطینی یا ضد عرب ساخت هالیوود، چه تأثیری می‌توانند داشته باشند[۳۷]؟ جز اندیشیدن به حدود ۱۰ ـ ۱۲ فیلمی که می‌شد با بودجه‌ی فیلم شبه هالیوودی "محمد، رسول‌الله[۳۸]"، به منظور تشریح و توضیح نهضت فلسطین ساخت چه کار دیگری می‌توان کرد؟! آری، برای ارائه‌ی فیلم‌هایی در باره‌ی وضع مردمی که یکی از فجیع‌ترین بلاهای تاریخ بر سرشان نازل شده، هیچ کاری نشده است؛ مردمی که به بهانه ارتکاب جنایاتی علیه یهودیان اروپا، که هیچ ربطی به آنها ندارد، از سرزمین‌شان رانده شده‌اند؛ مردمی که با نیروی شگفت‌انگیزی، بیش از سی سال است که دربرابر خیانت‌های "دوستان" و ضربه‌های دشمنان‌شان مقاومت کرده‌اند، و با وجود دسته‌بندی‌های فاجعه‌بار رهبران‌شان، به بقای خود ادامه داده‌اند.

می‌توان به گفت و شنودی میان نیروها و عوامل مترقی، مترقی‌های واقعی، از هر نوع، اندیشید تا چنان طرح کلی اقدام و تولیدی را جامه‌ی عمل بپوشانند که در عرض چند سال، دیدگاه فلسطینی‌ها بتواند جای مشروع خود را روی پرده‌ها، که دشمنان غربی و "دوستان" عرب مدت‌ها از آنها مضایقه کرده‌اند، پیدا کند. این دیدار، می‌تواند دیداری میان افکار و عقاید گوناگون باشد تا بدان وسیله فیلمسازان با حسن نیت، بتوانند عوام‌فریبی‌ها، ناسیونالیسم کورکورانه، و فرقه‌گرایی‌های مذهبی یا غیر آن را پایان دهند.

فصلنامه‌ی CINEASTE (شماره‌ی زمستان ۸۰ ـ ۱۹۷۹)

ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان

پانویس‌ها:

1-Sufyan Ramahi

"Modes of cinematographic Representation of the

Palestinian cause from 1967 to 1977"
نشر " دایره‌ی مطالعات سینمایی و سمعی ـ بصری دانشگاه پاریس "۱۹۷۹، ۱۳۵ صفحه (به زبان فرانسه).

2-Here is Eretz

3-The Promised Land

4-The Great Promise

۵. نشریه‌ی مرکز فنی تصاویر بصری ـ شماره‌ی ۱۵ـ۱۴ . در اینجا بد نیست اشاره کنیم که میگوئل لیتین ، فیلمساز مشهور شیلیایی نیز فلسطینی‌الاصل است . (فیلم "نامه‌های ماروزسیا "ی این کارگردان به نام " بیداد " درتهران نمایش داده شد ـ م).

6-Conflict at Janash

۷. با استفاده از منابع زیر :
ـ الهدف ، سال نهم ، شماره‌ی ۳۹ (۱۰ ژوئن ۱۹۷۸) ص ۴۰.
ـ آفاق‌العربیه ، شماره‌ی ۷ (مارس ۱۹۷۶) ص ۳۵ ـ ۳۰.
به نقل از نوشته‌ی رمحی .

8-The Dupes

9-Men in the sun

10-The Rebels

۱۱. در کتاب "فلسطین و سینما " که زیر نظر گی‌ئونوبل و خمیس خیاطی به زبان فرانسه چاپ شده است .

(Editions du Centenaire-1977)

12. The Encounter

۱۳. نسخه‌ی عربی این کتاب ، چاپ Sycomore ، با نسخه‌ی فرانسه‌ی‌آن که با نظارت ولید شمیت و گی‌ئونوبل منتشر شده ، تفاوت‌هایی دارد .

14-The Palestinian Rebel

15-We are All Fedayin

16-Zionist Aggression

17-With all My Soul and Blood

18-They Don't Exist

۱۹. مصطفی ابوعلی ، حسن ابوغنیمه : "عن‌السینماالفلسطینه" ص ۲۷ چاپ لیبی .

20-The Daily Life of Nahr-al-Barid Camp

21-Ghassan Kanafani: The word and the Gun

22-Our Little Houses

23-Memories and Fires

24-Emergency Call

25-But...the Palestines

26-Revolution Until Victory

27-Scenes from Occupied Goza

28-Shadows on the other Bank

29-The Key

۳۰. بخصوص، رجوع کنید به نوشته‌ی شفیان رمحی، که اخیرا" طی گفت‌و شنودی به‌ما گفت. " دیگر نباید این‌واقعیت را پنهان‌کنیم که بیشترفیلم‌های فلسطینی، حتا در حال حاضر هم آشغال‌هایی بیش نیستند "!

31-The Lebanese War

32-Benalmedena Festival

33-Mario Offenberg:"The struggle for the Land, or Palestine in Israel".

34-Edna Politi:"For the Palestinians, An Israeli Testifies."

35-Janine Euvrard

۳۶. Cinem Action (یک مجله‌ی رادیکال سینمایی که به سردبیری نویسنده‌ی این مقاله در فرانسه منتشر می‌شود ــ م). رجوع کنید به:

Cinem Action 2: Edition de L'afrique Littéraire et Artistique-Nu.47 (1978)

Cineaste-Vol. 9-No.3 (1979)

۳۷. رجوع کنید به اثر درخشان نقدنویس گره‌ای، پارک‌میونگ جین، به نام " ارائه‌ی افرادی از ملل گوناگون در سینمای امریکا و سیاست خارجی ایالات متحده از جنگ دوم جهانی به بعد " (چاپ دانشگاه سروبن، پاریس، به زبان فرانسه).

۳۸. فیلمی است به کارگردانی مصطفی اکد، فیلمساز مراکشی، و با شرکت آنتونی کوئین وایرنه پاپاس، که در تهران نیز نمایش داده شد ــ م.

دبی راسن فلت

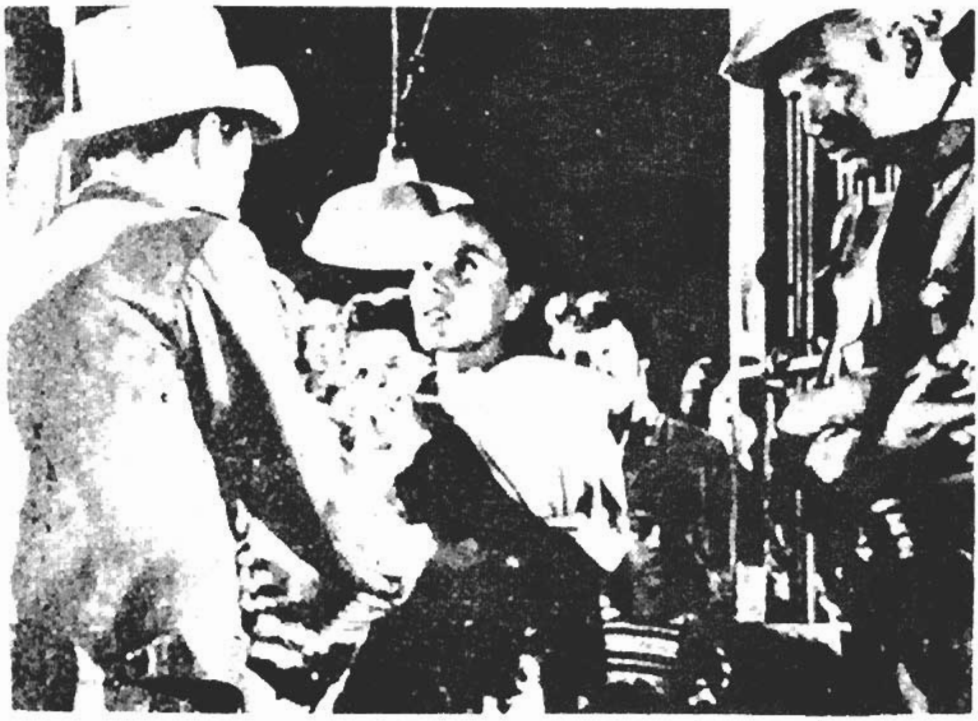
«جهان‌بینی و ساختار در فیلم نمک‌زمین»

به تازگی " نمک زمین" را چنانچه باید در سالن تاریک یک سینما و به صورت ۳۵ میلیمتری دیدم. تلاش‌های " سانجا داهل"[۱]، خواهر زن " هربرت بی‌برمن"[۲] کارگردان فیلم، سرانجام در یک نمایش ویژه ازفیلم به‌عنوان جزیی از فیلم‌های برنامه‌ی " زنان پیشرو"[۳] در لس‌آنجلس ثمر بخشید. بسیاری از ما پیش‌تر فیلم را به صورت ۱۶ میلیمتری دیده بودیم و فیلم ما را تکان داده بود، گرچه نسخه‌های مثله شده‌ی فیلم، از لحاظ فنی هم اشکال داشت. زیرا قسمتی ازحاشیه صدای فیلم گاه تقریبا" غیرقابل شنیدن بود. اکنون در قطع ۳۵ میلیمتری تمام کلمات روشن و واضح شنیده می‌شد. بعد از نمایش دوم، " مایکل ویلسون" (همکار "بی‌برمن " در

فیلم "نمک زمین") برای پاسخگویی به پرسش‌ها پیش آمد. حضار در هم فشرده‌ی سالن ایستادند و از او استقبال گرمی به‌عمل آوردند. این تشویق هم برای "ویلسون" بود و هم برای فیلم "نمک‌زمین" که سرانجام از دنیای تاریک فیلم‌های ممنوعه بیرون آمده بود، تشویق از طرفی تاییدی بود بر ارزش و شایستگی فیلم.

درباره‌ی این فیلم خیلی چیزها باید گفته شود[۴]. اما میل دارم در اینجا روی رابطه‌ی میان ایدئولوژی و ساختار آن بحث کنم. اهمیت دوام یابنده‌ی فیلم "نمک‌زمین" در عصر ما از این کوشش فیلم ــ که در تمام کارهای هنری مختلف نادر است ــ که می‌خواهد مبارزات زنان را در یک اقلیت قومی با مبارزات کارگران وحدت بخشید، ناشی می‌شود. مسئله‌ی مبارزات سکتاریستی منبعث از مسائل ملی، از مسائل جانبداری از حقوق زن، از مسائل قومی و نژادی و رابطه‌اشان با مبارزه‌ی طبقاتی همواره در نهضت‌های سیاسی چپ، انگیزنده‌ی بحث‌ها بوده، و امروزه بیشتر از همیشه. "استانلی آرنوویتس"[۵] حرفی زد که می‌تواند به عنوان چکیده‌ی مضمون این فیلم به‌شمار آید: "تناقض مبارزات طبقه کارگر امروزه در این است که طبقه‌ی کارگر باید خواست‌های گروه‌های مختلف استثمار شده را درک کند... و درعین حال در پی هویت طبقاتی یک شکل باشد که برسیستم حاکم مسلط شود."[۶] "اسپرانزا"[۷] در رویارویی اوج گونه‌اش با "رامون" به گونه‌ی خطیرتری این موضوع را از نظر مبارزات سکتاریستی مطرح می‌کند:

"چرا از اینکه من کنارت باشم نگرانی؟ هنوز فکر می‌کنی فقط وقتی من کوچک و پایین باشم تو بزرگ و بالا قرار می‌گیری؟... چطوره که رئیس‌های سفید پوستت که با تحقیر نگاهت کنند، از اونا بدت می‌آد. اونا به‌تو می‌گن: "مکزیکی کثافت، سرجات باش." ولی تو چرا باید به من بگی: "سرجات باش! چرا از اینکه آدمی زیر دست تو باشه خوشحال می‌شی؟... رو گردن چه کسی وایستم که به من احساس برتری و قوت بده؟ و چه چیزی نصیب من می‌شه؟ من نمی‌خوام کمتر از اونچه هستم،



" نمک زمین" (۱۹۵۳)

باشم . من به اندازه‌ی کافی حقیر و پستم . می‌خوام بلند بشم و با خودم همه چیزرو بلند کنم . . . واگه تو نتونی اینو درک کنی، احمقی . برای اینکه تو نمی‌تونی این اعتصابو بدون من به جایی برسونی . بدون من نمی‌تونی به هیچ چیز برسی ! "

فیلم " نمک زمین" البته کتاب علوم اجتماعی نیست ، کاری هنری است . فیلم نمی‌خواهد روابط متقابل این مبارزات را تحلیل کند ، فقط می‌خواهد این روابط متقابل را معرفی کند . فیلم دراجتناب از الویت دادن به هرگونه‌ی این مبارزات چه از نظر اهمیت و چه از نظرزمان (اول کارگران ، بعد زنان یا اول زنان ، بعد کارگران) فقط همزمانی ناراحت‌کننده‌ی این مسایل را در زندگی معرفی می‌کند .

گاه در طول فیلم این‌گونه مبارزات علیه نژادگرایی ، جنس‌گرایی و نیروی بی‌مهار طبقه‌ی حاکم به هم نزدیک شده و یکی می‌شوند : و گاه باهم تضاد پیدا می‌کنند (یا به‌نظر می‌رسد تضاد پیدا می‌کنند) . لحظاتی که این‌گونه مبارزات با هم ناسازگاری پیدا می‌کنند ، اجتماع معدنچیان دچار

تفرقه می‌شود. اما لحظاتی که این مبارزات با هم یکی می‌شوند، وحدت به وجود می‌آید. قدرت فیلم به عنوان یک ساختار داستانی و تصویری عمدتا" از آگاهی از این موضوع و استفاده از این حالت تضاد و تفاهم و تفرقه و وحدت در فیلم ناشی می‌شود۸. این دوگانگی حالت‌ها، خود بازتابی از نیروهای اجتماعی رقیب در آن زمان و مکان است: (۱) تضاد اصلی و اساسی میان کار و کارفرما. (۲) تاریخ دراز تیرگی روابط میان آمریکایی‌های مکزیکی‌الاصل و آمریکایی‌ها. (۳) و کشمکش اخیر میان مردان و زنان، زمانی که صف اعتصاب زنان، نقش و آگاهی مردان کارگر را درمقاطع مختلف دگرگون کرده است.

صحنه‌های افتتاحیه تقریبا" بی‌درنگ ناسازگاری میان مردان و زنان و ناسازگاری آشکار میان مشکلات مردان و مشکلات زنان را نمودار می‌کند. دوربین، هم "اسپرانزا" و هم "رامون" را در حال کار نشان می‌دهد. "اسپرانزا" چوب تکه تکه می‌کند، به داخل آتش می‌اندازد، لباس‌ها را می‌شوید، روی بند پهن می‌کند و از بچه‌ها مواظبت می‌کند. "رامون" هم فتیله‌های دینامیت را روشن می‌کند آن هم در تاریکی معدن. این‌صحنه‌ها، دشواری و اهمیت هردو نوع کار را نشان می‌دهد. اما درابتدا، ناسازگاری میان "رامون" و "اسپرانزا" از عدم درک دوجانبه‌شان از کمیت و کیفیت احساسات استثمارشدگی آن‌ها ناشی می‌شود.

اسپرانزا (باحجب) : چه چیزی از مراعات اصول بهداشتی مهم‌تره؟

رامون (عصبانی) : ایمنی برای افراد ــ این مهمتره! این هفته پنج‌تا حادثه داشتیم، همه‌اش واسه شتاب‌زدگی. توزنی، نمی‌دونی اونجا چه‌خبره.... اول باید از نظر شرایط کار زن و مرد با هم مساوی بشیم تا بعد روی چیزهای دیگه بحث کنیم. فعلا" اونارو به عهده‌ی مردها بذار.

اسپرانزا (به‌آرامی) : که اینطور. مردها. شماها اعتصاب می‌کنین، لابد برای خواسته‌های خودتون ــ اما خواسته‌های همسرها

بعدا" مطرح می‌شه، همیشه بعدا" .

رامون (به‌سنگینی) : دوباره نمی‌خواد برعلیه منافع اتحادیه حرف بزنی !

اسپرانزآ (به‌علامت شکست شانه بالا می‌اندازد) :
اتحادیه‌ی تو چه ربطی به من داره؟

رامون : اسپرانزا یادت رفته برات چکار کرده؟... قبل از اتحادیه یادته؟ (به اتاق پذیرایی اشاره می‌کند) .
یادت نیست که " استرلا "[۹] بچه بود و وقتی مریض شد از پس خرج دوا و دکترش هم بر نمی‌اومدیم .
برای خانواده‌هامون بود که تو قبرستون جمع شدیم و پایه‌ی این اتحادیه رو ریختیم !

اسپرانزا (دچار تاسف شده) :
خب . تو اعتصاب کن، منم بچه‌داری.....

این پیش‌گویی " اسپرانزا " در فصل مونتاژی فیلم تحقق می‌یابد . در این فصل، کتک خوردن " رامون" با زایمان " اسپرانزا " که بدون‌حضور دکتر ــ به دلیل آنکه دکتری، حاضرنیست به‌صف اعتصابیون نزدیک شود ــ به گونه متناوب با هم مونتاژ شده است . اما این صحنه بیشتر حاکی از نزدیکی این دو شخصیت است تا ناسازگاری‌شان . بازهم می‌بینیم که نوع استثماری که این دو تحت آن قرار گرفته‌اند با هم فرق دارد، اما در اینکه آن‌ها در لحظه‌ی درد یکدیگر را به‌نام می‌خوانند، این نشان دهنده‌ی میثاق آن‌ها با یکدیگر ــ میثاق عشق و میثاق دربرابر استثمار مشترک است. مونتاژ به عادی بودن مبارزات و رنج‌هایشان تاکید دارد . می‌دانیم آن‌ها برعلیه چه چیز و برای چه چیز می‌جنگند . این هر دو شخصیت در طول فیلم می‌فهمند که با آنکه نیازهایشان ممکن است فرق کند، فقط وقتی نیروهایشان را روی هم گذارند می‌توانند فریادرسی بخواهند . دشواری ــ و دلیل‌گیرایی نمایشی فراوان فیلم ــ این است که این دو، این درس را به شیوه‌های مختلف و به بهای مختلفی یاد می‌گیرند .

درفصل نهایی فیلم ، هم دوربین و هم فیلمنامه به‌یکی شدن مبارزات مختلف و پدید آمدن " هویت یک شکل طبقاتی " تاکید می‌ورزند . این فصل عملا" دربردارنده‌ی مفهوم نزدیک شدن و اتحاد است . فضای صحنه یک‌فضای سیاسی است . در این صحنه مردان و زنان به‌سوی صحنه‌ی تخلیه‌ی منزل "رامون" نزدیک می‌شوند . در ابتدا چند نفری را بیشتر درمحله‌ی " لاکازا دوکوینترو"[۱۰] نمی‌بینیم . این‌ها اعضای جامعه‌ی زنان‌اند که از همه‌بیشتر با آن‌ها آشناییم : " اسپرانزا" ، " لوز"[۱۱]، وخانم "سالازار"[۱۲] و بچه‌ها . به‌تدریج دیگران هم به آن‌ها می‌پیوندند ، زن‌ها از ماشین‌ها پیاده می‌شوند ، مردها سوار بر ماشین "جنگینز" [۱۳] و کامیون اتحادیه سر می‌رسند ، و سایر زن‌هایی که از تپه‌های مجاور وارد صحنه می‌شوند . جمعیت آماس می‌کند ، سپس " افراد چاله‌ی روباز" (اشاره به عملیات معدن مس در نزدیکی سانتاریتا[۱۴]) و بچه‌های کارگاه (پایین جاده ، ده مایل در هورلی[۱۵]) هم به صحنه اضافه می‌شوند . بچه‌ها سنگ وکلوخ‌بسوی ماموران می‌اندازند و به‌گونه‌ای خودبخودی در حرکت حاکی از مقاومت ارگانیک وکلی ، تاکتیک مفرح و کارآمدی اتخاذ می‌کنند .

پرداخت دو شیی در این فصل ، شایسته‌ی توجه خاص است . یکی اسلحه‌ی " رامون" و دیگری عکس "بنیتوخوازر"[۱۶] است . در طول فیلم ، هر یک از این اشیاء مفهوم تمثیلی خاص پیدا می‌کنند . تصویر منفی‌اسلحه و تصویر مثبت پرتره‌ی "خوارز" ، هر یک عواملی از دو نیروی ایده‌ئولوژیکی اصلی را نمودار می‌کنند .

اسلحه در فیلم علاوه بر اینکه وظیفه‌ی عادی خود را انجام‌می‌دهد، تصویری می‌شود هم از مردانگی مفرط و هم از نیروی طبقه حاکم . دربعضی لحظات این کاربرد تقریبا" در فیلم بدیهی می‌شود ، مثل تصویری که جلد چرمی اسلحه‌ای و اسلحه روی ران معاون "ونس"[۱۷] را نشان می‌دهد . ونس کسی است که بعدها در طعنه‌ای چندپهلو (و کاملا" باورکردنی)اعتصابیون زن را مورد تمسخر قرار می‌دهد : " آهای دخترآ ! . . . نمی‌خواین اسلحه‌ی منو ببینین ؟" در بعضی لحظات ، این اشاره ظریف‌تر می‌شود . در صحنه‌ی

نوشابه‌فروشی ، وقتی مردان از همیشه بدبین‌تر هستند ، در روزنامه عکسی از صاحب شرکت پیدا می‌کنند که در آن به هیئت " شکارچی بزرگ سفید " در آمده و لباس صحرا پوشیده و اسلحه‌اش را روی زانوانش گذاشته است . مردها که آگاهی کاذبی دارند که براساس فعالیت‌های طبقه حاکم به‌عنوان الگوی قدرت شکل یافته، تصمیم می‌گیرند که آن‌ها هم به‌شکار بروند . این تصمیم آن‌ها مستقیما" از درماندگی آن‌ها ناشی می‌شود .

در طول غالب لحظات رویارویی نهایی بین " اسپرانزا " و " رامون " که در آن " اسپرانزا " در قوی‌ترین حالت خود و "رامون" در ضعیف‌ترین شکل خود است ــ "رامون" در دفاعی‌ترین و در عین‌حال بی‌رحمانه‌ترین صورت خود بچه‌داری می‌کند ، و تفنگش را تمیز می‌کند ، روغن می‌زند و برای شکار پرمی‌کند . به‌نظر می‌رسد دراین لحظه، ناسازگاری میان مبارزات گوناگون ــ مثل ناسازگاری میان دو شخصیت اصلی در نهایت خود است . از نظر رامون ــ نه از نظر " اسپرانزا " و تماشاگران ــ لجاجت زنان برای احقاق حقوق مساوی با مردان با نیازی که وی به استراحت دارد ، آن هم بعد از مبارزاتی که در محل کار داشته، یک سره تضاد دارد . "رامون" دستش را بلند می‌کند که " اسپرانزا " را بزند ــ عملی حاکی از قدرت مردانه که در اثر جذبه‌ی تفنگ حاصل شده و عملی گرچه متعارف ولی نه ازروی عادت . زن به‌هنگام دفاع قدراست می‌کند ، و به‌مرد دستور می‌دهد که دیگر هیچ‌وقت او را از نظر جسمی تهدید نکند . " این کار دیگه کهنه شده " و می‌رود که تنها بخوابد . فاصله‌ی میان این دو شخصیت به‌نظر پرنشدنی است : پس در نتیجه فاصله‌ی میان شکل گرفتن شخصیت اجتماعی زن‌ها و مبارزات‌کارگران درشکل کاملا" مردانه‌اشان هم ، پرنشدنی به‌نظر می‌رسد .

اما در طول شکار ، جملاتی از گفته‌های " اسپرانزا " در ذهن "رامون" طنین می‌یابد : " نمی‌خوام بیام بجنگم ، می‌خوام پیروز بشم (درنگ) . از این اعتصاب چیزی یاد نگرفتی ؟" شلیک یک گلوله، نشان دهنده‌ی نقطه‌ای است که در آن " رامون " تصمیم به برگشت می‌گیرد . در فصل نهایی فیلم ، "رامون" تفنگش را نیمه‌کاره بلند می‌کند و بعد آن را کناری

می‌گذارد و به خانم "سالازار" می‌دهد. این عمل ــ به دلیل مفاهیمی که در طول صحنه‌های قبلی یافته ــ نشان دهنده‌ی نفی جذبه‌ی مردانه و روش‌های طبقه‌ی حاکم برای حفظ قدرت است. این عمل نشان‌دهنده‌ی ــ هم‌چنین نفی حرکت‌های فردی و خودکشی گونه‌ی ــ حرکت‌های اجتماعی علیه کارفرماهاست، این عمل نشان‌دهنده‌ی نفی خشم منفجر شونده و در نهایت بی‌اثر بعضی مقابله‌های قبلی "رامون" با "اسپرانزا" است. "رامون" که در نهایت درسی را که "اسپرانزا" به او داده، یاد گرفته، می‌گوید: "حالا همه‌مون می‌تونیم باهم دست به‌عمل بزنیم." وآنان چنین می‌کنند. این‌بار زنان با همان روحیه‌ای که در صحنه‌های صف اعتصابیون و زندان ازآنان دیدیم، سبب می‌شوند تا تخلیه‌خانه نتیجه‌ی معکوس یابد. مردان برای اولین‌بار به‌گونه‌ی موثری از آنان حمایت می‌کنند.

تصویر "بنیتوخوارز"، سرخپوست اهل زاپوتک[۱۸] که‌یکی‌ازبزرگترین رهبران مکزیک شد ــ تصویری با کیفیت مثبت است که دربردارنده میراث یک مقاومت در برابر امپریالیسم خارجی و واکنش آن در داخل است. ما از یک صحنه‌ی قبلی که مقابله‌ی میان "رامون" و "فرانک بارنس"[۱۹] است متوجه‌مفهوم آن می‌شویم. "رامون" دراین‌صحنه "فرانک" را ــ نه چندان صریح و دقیق ــ به نژادگرایی محکوم می‌کند. این اتهام دولبه است: "فرانک" فکر می‌کند آمریکایی‌های مکزیکی‌الاصل "بیش از آن اندازه تنبل‌اند که‌ابتکارعمل رابدست‌گیرند." و اوازتاریخ‌امریکایی‌های‌مکزیکی‌الاصل بی‌اطلاع است. "فرانک" این بی‌اطلاعی خود را باعدم شناسایی "خوارز" بروزمی‌دهد. "رامون" به او می‌گوید که "خوارز" پدر مکزیک‌است و اضافه می‌کند "لابد اگه من تصویر جرج واشنگتن‌رو نمی‌شناختم، می‌گفتی من یک مکزیکی خنگ بیش نیستم." "فرانک" خود را از اتهام اول مبری‌می‌داند ــ اینکه فکر می‌کند مکزیکی‌ها زیاده تنبل هستند ــ و سایرین هم از اودفاع می‌کنند. اما اتهام جهل و نادانی‌اش را قبول می‌کند ــ قبول می‌کند که درباره فرهنگ و تاریخ آمریکایی‌های‌مکزیکی‌الاصل خیلی‌چیزها باید بیاموزد. در رویارویی این‌دو است که ما می‌فهمیم از پی‌آمدهای نژادگرایی این است

که امکان اعتماد و دوستی حتا میان متحدین یک مبارزه‌ی طبقاتی را نیز از میان می‌برد. در طول داستان، فیلم روشن می‌کند که چگونه کارفرماها با استفاده از مخاصمات نژادی می‌خواهند جلوی وحدت کارگران را بگیرند. در اینجاست که ذهن باز "فرانک" ابتدا اعتماد را در طرف مقابل بیدار می‌کند. در اینجا طرح همیشگی تضاد کمی به سوی تفاهم نزدیک می‌شود، زیرا هر یک از این دو مرد سعی می‌کند با نژادگرایی درون خویش روبرو شود.

در فصل نهایی، به‌جای جهل‌دوستانه وقابل‌جبران فرانک " بارنس" خشم و کینه نسبت به ساخت قدرت کارفرمایان و کارگزارانش مشاهده می‌شود. در این صحنه می‌بینیم که، نژادگرایی و سرمایه‌داری به‌طور آشکاری یکدیگر را تقویت می‌کنند. کلانتر و معاونین او، به دلیل آنکه در خدمت کارفرمایان هستند کار می‌کنند. آن‌ها از کارشان لذت می‌برند، زیرا به دیده‌ی تحقیر (و هراس) به مردم می‌نگرند. آن‌ها تصویر پرارزش " خوارز" را به میان جاده و در کنار سایر اشیاء می‌اندازند. در کنار تصویر او، تصویر " مریم مقدس"، عروسک و اثاثیه منزل دیده می‌شود. در تصویر بعدی، پای پوتیـــن پوشیده‌ای چارچوب تصویر " خوارز" را درهم می‌شکند. اما وقتی تخلیه‌ی خانه بازتابی معکوس می‌یابد، و اهالی کوینتـــرو هر کدام در نجات دادن تصویر "خوارز" شرکت می‌جویند و در نمای نهایی " لوئیس" قبل از آنکه خانواده به خانه‌ی بازیافته واردشوند، قاب تصویر " خوارز" را به دیوار آویزان می‌کند، نسل جوان قسمتی از میراث معنوی خود را از نابودی نجات داده است.

در نماهای نهایی، دوربین به‌گونه‌ای عینی، تصویری از وحدت که " رامون" به‌آن اشاره کرده: " حالا هممون با هم دست به‌عمل می‌زنیم." خلق می‌کند. دوربین روی چهره تک‌تک جمعیت که برای تماشا و درنهایت متوقف کردن تخلیه گرد آمده‌اند درنگ می‌کند: این‌ها چهره‌های زنان، مردان، پیران و جوانان، کارگران آمریکایی و " چیکانو"ست. سپس دوربین عقب می‌رود تا جمعیت را که توده‌ای متراکم و یکپارچه است نشان

دهد. زمانی (دوربین) روی "رامون" و "اسپرانزا" که‌روی پلکان‌خانه‌اشان ایستاده‌اند ــ و بچه که برای اولین‌بار به خواست "رامون" در میان‌بازوان او دیده می‌شود ــ می‌ایستد. و تصویر نهایی فیلم دگربار از آن مردمی است که آن ناحیه را ترک می‌کنند. در این‌جا باید "اسپرانزا" و "رامون" را به‌عنوان جزیی از کل جامعه دید، مبارزات آن‌ها اکنون ترکیب‌کننده و نمایانگر مبارزات جامعه به تمامی است. این وحدت که به دشواری به‌دست آمده، پایدار نیست، پیروزی هم پایدار نیست، همانطور که "هارت‌ول"[۲۰] می‌گوید: "بهتره فعلا" از این موضوع صرفنظرکنیم" مفهوم گفته‌ی او شومی خاصی دارد. اما یک چیز مهم به‌دست آمده است و آن میراث آینده، گونه‌ای امید و اطمینان و توان است که به بچه‌ها منتقل می‌شود. آخرین جملات "اسپرانزا" پیش‌بینی می‌کند که "بچه‌ها، نمک زمین را به ارث خواهند برد." منظور "اسپرانزا" مسلما" امید است.

صحنه‌ی اختتامیه بسیار گیراست، زیرا تمامی ساخت سینمایی برای رسیدن به آن بوده است. این صحنه از طرفی باورکردنی هم هست. گیرایی این صحنه نه‌تنها به دلیل تمام شدن تعلیق داستانی ــ که‌اعتصاب بالاخره به موفقیت رسیده و رابطه‌ی شخصی میان "اسپرانزا" و "رامون"، درستکم فعلا" روش کهن را طرد کرده و به سوی آگاهی بیشتری گام برداشته است بلکه‌گیرایی این صحنه بیشتر در اوج گرفتن ترکیب موسیقی فیلم است، که کشمکش ساختاری فیلم را به‌آرامش می‌رساند. درنهایت، تمامی جامعه‌ی کارگری می‌تواند در یک عمل سیاسی مشترک به هم نزدیک شود. از آنجاکه قبلا" این امر امکان‌پذیر نبوده، ناسازگاری میان مبارزات سه گروه مختلف نیز (گرچه موقتا") به‌هم نزدیک شده است.

خنده هم در صحنه به تقویت این احساس کمک می‌کند.

کلانتر (نعره‌می‌کشد): اینجارو نگاه کن، کونیتروبی! این زنا دارند جلوی قانون‌رو می‌گیرند. سر عقل‌شون بیآر؟

رامون: کلانتر من کاری نمی‌تونم بکنم. می‌بینی که چطوریه اونا دیگه به حرف مرد نیستند.

جملهی "رامون" همیشه مایهی تفریح است. این جمله، در حقیقت یک‌تمسخر عمدی از درماندگی پیشین "رامون" است. البته‌جملات "رامون"، همان جملاتی است که ممکن بود قبلا" گفته‌باشد، اما مفهوم آن کاملا" عوض شده است. شکافی که میان مرد و زن وجود داشت و عمیق‌ترین مایهی ناسازگاری و رنج مابین آن‌ها بود، اکنون تحت‌تاثیر آگاهی جدید به‌صورت سلاحی علیه دشمن مشترک تغییر شکل داده است. ما هم با "رامون" به ناراحتی کلانتر می‌خندیم: به راحتی، به این دگرگونی از تضاد به‌تفاهم هم می‌خندیم. فیلم " نمک زمین" به‌گونه‌ای ضمنی، یک فیلم خنده‌دار هست. از معدود فیلم‌هایی است که از طنز برای تخفیف دادن اهمیت مسائل جنسی استفاده می‌کند.

در صحنه‌های نهایی برای لحظه‌ای، کولکتیو واحد، با ادغام کردن اعتراض علیه جنس‌گرایی و نژادگرایی آن هم با مقاومت در برابر قدرت طبقه‌ی حاکم، صفوف خود را متراکم می‌کند. به عبارت دیگر توقف این تمایلات انحرافی در چارچوب جامعه است که چنین مقاومتی را امکان‌پذیر کرده است. این یک حقیقت است نه قاعده. برای یک لحظه، هم از نظر فکری و احساسی، مفهوم " هویت یک‌شکل طبقاتی" را درک می‌کنیم.

آشکارا، جهت اصلی فیلم نیز به‌سوی این‌هویت، یک شکل طبقاتی است. اما فیلم " نمک زمین" مشخصا" یک فیلم انقلابی نیست: یعنی صریحا" کارگران را به تصاحب وسائل تولید ترغیب نمی‌کند. این کار هم ازنظر سیاسی غیرممکن و از نظر تاریخی اشتباه است. اما فیلم از وحدت دموکراتیک قوای جانبداری می‌کند که می‌خواهد شرایط بهتر کار را از صاحبان وسائل تولید بازستاند. فیلم درضمن می‌گوید که موفقیت در یک اعتصاب، پیروزی نهایی به‌شمار نمی‌آید. زیرا تضاد اصلی همانا تضاد بین کارفرمایان و کارگران است. پس مبارزه‌ی طبقاتی نمود برجسته‌ای دارد، ولی انقلاب ندارد.

احقاق حقوق زنان هم نظیر مبارزه‌ی طبقاتی، گرچه در همه جای فیلم حضور دارد، چندان جنبه‌ی انقلابی‌ندارد. "رامون" وقتی درطول

زندان سه‌روزه‌ی "اسپرانزا" با وظایف خانه روبرو می‌شود، می‌فهمد که وظایف‌خانگی چقدر مهم و دشوار است، اما مسلما" انتقادی بر هسته‌ی اصلی خانواده و تقسیم کار بر طبق جنسیت در فیلم وجود ندارد. گرچه در عین حال باید ممنون بود که فیلم، کارهای خانگی مثل مراقبت از کودکان و وظایف بهداشت خانه را اساسا" به‌عنوان مسائلی سیاسی مطرح می‌کند. فیلم در مورد " مسئله‌ی زن" با انتخاب یک زن به عنوان هم " پروتاگونیست" و هم منبع آگاهی اصلی، موضع قوی‌تر اختیار می‌کند. نه‌تنها رشد شخصیت او و مرکزیت‌دراماتیک او بلکه واکنش‌های بینندگان هم تاحدی لااقل به‌طرز تفکر او بستگی‌دارد. بیننده‌ی امروزی، ناسازگاری اصلی میان خودآگاهی فزاینده‌ی زن و لجاجت سرسختانه‌ی " رامون" را مثل صفحه‌ای از زندگی خودش باز می‌شناسد. دیدگاه فیلم در مورد این مسئله آنقدر قوی است که اعضای مرد اتحادیه از روسای اتحادیه‌ی بین‌المللی معدنچیان، کارگران موسسه‌ی "میل انداسملتر"[۲۱]، تهیه‌کنندگان همین فیلم، تا " هاری بریدز"[۲۲] از موسسه‌ی " لانگ شورمن"[۲۳] به طراح تشکیلات این فیلم " کلینت‌جنکس" (فرانک بارسن در فیلم) شکایت می‌کنند که: مجبور بودی مسئله زن را در فیلم مطرح کنی؟ چرا یک فیلم کارگری صرف نساختی؟[۲۴]

مبارزه علیه نژادگرایی گرچه با سایر اهداف فیلم هم‌وزن است ــ چندان نمودی پیدا نمی‌کند، زیرا این مسئله ناسازگاری کمتری میان " پروتاگونیست"ها ایجاد می‌کند و درنتیجه به‌عنوان یک عامل داستانی، تعلیق کمتری از آن حاصل می‌شود. نژادگرایی کارفرمایان آمریکایی و عمالشان به‌گونه‌ی خام دستانه‌ای ارائه شده، همانطور که درفیلم مسئله‌ی نژادگرایی اساسا" چنین ارائه شده است: کتک‌خوردن و زخم‌زبان زدن "رامون" دراتومبیل پلیس، اظهاراتی که درباره‌ی ذهنیت کودکانه‌ی مکزیکی‌ها وغیره شده است.

این فیلم، نه‌تنها " تباهی‌های نژادگرایی" ــ زخم زبان‌ها، تبعیض بی‌رحمانه‌ای که درشرایط کار وزندگی یافت‌می‌شود ــ بلکه کاربرد اقتصادی

آن را هم فاش می‌کند و می‌رساند که نژادگرایی با ایجاد تفرقه در میان کارگران و در مقابل هم گذاشتن آن‌ها در خدمت کارفرمایان است. در نهایت فیلم، ستایشگر ارزش سنن و تاریخی است که از فرهنگ غالب آمریکایی متفاوت است. الگوها و سنن فرهنگی مکزیکی‌الاصل‌ها در طول تمام بافت فیلم، مانند زبان اسپانیایی‌اش ریشه دوانده است. موسیقی فیلم، ساخته‌ی " سال کاپلان"[۲۵]، شامل واریاسیون‌هایی بر روی ترانه‌ی " لا آدلینا " است که در انقلاب مکزیک یک ترانه‌ی مبارزاتی زنان به‌شمار می‌آمده است[۲۶]. یکی ازمضامین‌فرعی موسیقی فیلم درباره‌ی هجوم فرهنگ مسلط آمریکایی برمکزیکی‌الاصل‌هاست. مثل‌موزیک‌گاوچرانی که از رادیوپخش می‌شود، یا موزیک اسپانیایی پیش‌پا افتاده‌ای که از " جوک باکس" شنیده می‌شود و این همه، نفوذ فرهنگی را می‌رساند. وقتی معاونین کلانتر، رادیو را با خود می‌برند، مردم را مجبور می‌کنند که به توان خود در خلق فرهنگ دیگری و نه وابستگی مشتری وار به محصولات از پیش تهیه شده ــ رجوع کنند. "رامون" می‌گوید: " بفرما " و گیتارش را به‌دست‌می‌گیرد (در فیلمنامه آمده: گیتار گردوخاک گرفته) و به یکی از دوستان می‌گوید: " حالا برای تنوع یه‌خورده موزیک حسابی گوش بدیم. "

همانطور که " باب‌راسن"[۲۷] از مدرسه‌ی سنمایی کالیفرنیا، اشاره کرده، فیلم " نمک زمین" فاقد دیالکتیکی است که در بسیاری فیلم‌های جهان سوم دیده می‌شود. این دیالکتیک‌عبارت است از پرداختن به سنن گروه‌های قومی و ملی هم به‌عنوان منبع نیرو و هم به‌عنوان عتیقه‌جات گذشته که برای ادامه مبارزات بیشتر مضر است. درفیلم " نمک‌زمین " حتا کلیسا که مقامات‌آن در یک‌اعتصاب‌واقعی زنان را به (برگشت‌به) خانه‌هایشان دعوت‌می‌کند تا مبادا که گناه کنند، ماهیتی دوگانه دارد. شاید این‌گونه دیالکتیک در فیلم‌هایی که کمتر از نظر شکل نهایی به فرهنگ آمریکایی‌ها مدیون‌اند، دیده شود. جایی که ویژگی‌های قومی و نژادی دیده می‌شود، ابتدا انتقاد از خود بیشتر از یک انتقاد صرف مورد داشته است. گرچه فیلم به‌طور کلی در ترسیم زندگی مکزیکی‌الاصل‌های طبقه کارگر، جانب

وجدان را حفظ می‌کند، آشکارا از جنبه‌های فرهنگی آن غنی است بدون آن‌که آن‌ها را ترغیب و تشویق کند ۲۸.

آنچه آمد، توضیحاتی بر فیلم است و نه داوری. زیرا " نمک زمین " فیلمی گیرا و غنی است و آنچه می‌گوید امروزه همانقدر مهم است که بیست سال قبل از آن. فیلم را که دیدیم با نیروی بازیافته‌ای برای ادامه‌ی **مبارزه در زندگی خودمان سینما را ترک می‌کنیم.**

ترجمه‌ی مسعود مدنی

برگرفته از Jump Cut

No 12/13

پانویس‌ها:

1. Sonja Dahl

۲. Herbert Biberman (۱۹۷۱–۱۹۰۰) کارگردان امریکایی. برخی از فیلم‌هایش: بلیت یکسره (۱۹۳۵)، ارباب محله‌ی چینی‌ها (۱۹۳۸)، نژاد برتر (۱۹۴۴)، نیواورلینز (۱۹۴۷)، محله‌ی ابل‌ین (۱۹۴۶)، نمک زمین (۱۹۵۳)، بردگان (۱۹۶۹).

3. The Emerging Women

۴. در اینجا نمی‌خواهم از نحوه‌ی ساخته شدن فیلم و تضییقاتی که بر فیلم رفت سخن گویم. بسیاری از آن در مجموعه‌ای که کارگردان فیلم تحت عنوان " نمک‌زمین: ماجرای یک‌فیلم" درآورده، گفته‌شده‌است. اما برای اطلاع: فیلم براساس یک‌اعتصاب واقعی‌که‌درمعدن "امپایرزنیک": "Empire Zinc" که ازموسسات‌فرعی "روی نیوجرسی" است که ازهفدهم اکتبر ۱۹۵۰ تا ۲۵ ژانویه‌ی ۱۹۵۲ طول کشیده، شکل گرفته است. این‌فیلم، محصول همکاری غیرعادی میان سینماگران هالیوودی فهرست‌سیاه وخانواده‌های کارگران مبارز اتحادیه‌ی بین‌المللی کارگران کارخانه‌ی "Mine, Mill & Smelter" است. بیشتر نقش‌های اصلی را کارگران معدن بازی کرده‌اند. سرمایه‌داران سر ساخته شدن و پخش و نمایش آن، تضیقاتی به‌وجود آوردنـد: مثل اخراج بازیگر اصلی زن از آمریکا که نقش " اسپرانزا " را بازی می‌کرد پافشارهایی از طرف کنگره، و مخالفت از طرف استودیوهای فیلمسازی.

5. Stanley Aronowitz

۶. از کتاب:

False Promises: The Shaping of American Working Class consciovxness (New York: McGraw Hill) PP.333-4

7. Esperanzq

۸. فکر " تضاد وتفاهم " را من از " باب‌راسن " وپاره‌ای از دانشجویانش از مدرسه‌ی سینمایی کالیفرنیا گرفته‌ام، گرچه نه در این کاربرد بخصوص. و بسیاری فکرهای دیگر را در بقیه‌ی بحث، به‌ویژه در مورد تمثیل‌گرایی فیلم مدیون باب‌راسن هستم.

9. Estrella
10. le Casa de Quintero
11. Luz
12. Salazar
13. Jenkins
14. Santa & Rita
15. Hurly
16. Benito Juarez
17. Vance
18. Zapatec
19. Frank Barnes
20. Hartwell
21. Mill and Smelter
22. Harry Brides
23. Long Shoreman

۲۴. مصاحبه با کلینت جنکس، تابستان ۱۹۷۵، او بیشتر محتوای کلمات را می‌گفت تا نقل قول مستقیم.

25. Sol Kaplan

۲۶. پاره‌ای از باورنکردنی‌ترین لحظات فیلم، هنگامی است که از ترانه‌های متعلق به فرهنگ کارگری آمریکایی سفیدپوست بهره‌گیری شده.

27. Bob Rosen

۲۸. از بسیاری جنبه‌ها، این فیلم به‌گونه‌ای گروهی شکل یافته است. نویسنده، مایکل ویلسون فیلمنامه را با مشاوره‌ی مدام با جامعه‌ی معدنچیان نوشته است. گروه تهیه شامل چهار نفر از معدنچیان بوده در ضمن زنان سیاهی‌لشگر هالیوود هم در تولید صحنه‌های مختلف فیلم همکاری داشتند.

درباره‌ی مایکل ویلسون(ـ۱۹۱۴) باید گفت که او بعدها از عقاید سیاسی‌اش روی برگرداند و صددرصد به خدمت سینمای تجاری درآمد. برخی از فیلمنامه‌هایی که مایکل ویلسون نوشته این‌هایند: پنج انگشت(۱۹۵۲)، مکانی در آفتاب (۱۹۵۲)، ترغیب دوستانه(۱۹۵۶)، پل رودخانه‌ی کوای (۱۹۵۷)، سیاره‌ی‌میمون‌ها (۱۹۶۷)، چه! (۱۹۶۹).

گراهام پتری

«یانچو در کشاکش آزادی و انقلاب»

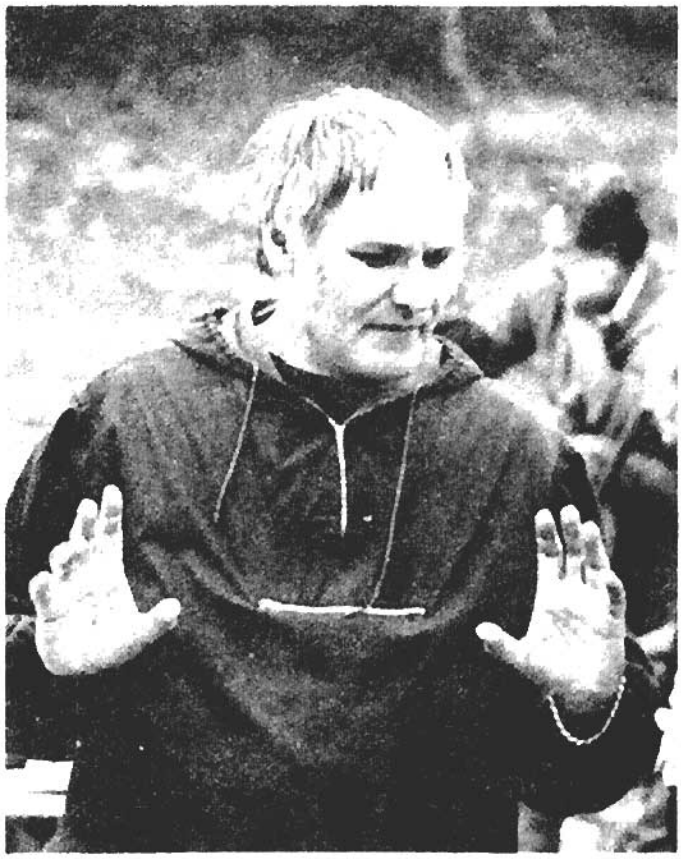
درسال ۱۹۷۸ کتابی به زبان انگلیسی در مجارستان (بوداپست) انتشار یافت با این عنوان: "تاریخ باید به انسان پاسخ بدهد"*. نویسنده‌ی این کتاب که منتقد سینمایی "گراهام پتری" است و به‌گونه‌ای تاریخ تحلیلی سینمای مجارستان به شمار می‌آید. این کتاب شش فصل دارد که فصل دومش به میکلوس یانچو اختصاص دارد. آنچه می‌آید بخشی است از آغاز این فصل.

*History Must Answer To Man.

تمام فیلم‌های یانچو، به نوعی، بر کشاکش سیاسی تمرکز دارند. معمولاً صحنه‌های کشاکش مجارستان است. صحنه‌های فیلم در مجارستان، روسیه، ایتالیا یا شمال افریقا، هرجا که باشد شیوه‌ی اساسی یانچو یکی است: او از مضمونی گسترده، بااهمیت ملی بسیار ــ سرکوب ناسیونالیسم مجار در سال‌های ۱۸۶۰، جنبش‌های دهقانی پایان قرن نوزده، تلاش برای تأسیس حکومتی کمونیستی در مجارستان در پایان جنگ جهانی اول، اغتشاشات امپراتوری رم به دنبال مرگ ژولیوس سزار ــ بخشی ترکیبی و نمونه‌وار را سنجیده جدا می‌کند (اغلب توضیح یا زمینه‌ای بیشتر از یک تاریخ صرف داده نمی‌شود) و با پرداخت آن نتیجه‌ای به شدت منطقی بدست می‌دهد. مسئله‌ی مورد مطالعه در این جداسازی، بدون از دست رفتن مناسبت‌های ویژه‌ی بومی، بیشتر انتزاعی شده مجال به بروز واقعیت‌های درونی مقولات قدرت، سرکوبگری، خشونت، قساوت و ناانسانی‌گری نهفته در هر موقعیت تاریخی مشابه می‌دهد.

در فیلم *گردآوری*[1] ــ معروف به *ناامیدها*[2] در انگلستان ــ ۱۹۶۵، گروهی از دهقانان که مظنون به همکاری با *شاندور روژا*[3] در جنگ استقلال سال ۱۸۴۸ هستند از سوی نیروهای حاکم طرفدار امپراتوری اتریش تحت‌نظر و بازجویی دایمی قرار می‌گیرند. بیرون کشیدن اطلاعات از آنان نه به واسطه‌ی شکنجه‌ی جسمی ــ هرچند که "زور" در فواصل حساب شده به مثابه‌ی یک عامل دیگر ترغیب، روی قربانیان آشکارا بیگناه اعمال می‌شود ــ بلکه از طریق درهم شکستن همبستگی و اعتماد میان زندانیان انجام می‌گیرد. دهقانان را در مقابل "یاغیان" قرار می‌دهند تا دسته‌ی دوم را به خیانت تحریک کنند. عاقبت اعضای گروه "شاندور" کلک می‌خورند و با فاش شدن هویت‌شان سرنوشت‌شان رقم می‌خورد.

صحنه‌ی "سرخ و سفید" (۱۹۶۷) روسیه‌ی سال ۱۹۱۸، در اوان جنگ داخلی و درجبهه‌ای نامعین و کوچک است. سرخ‌ها و سفیدها طی مجموعه‌ای از کشمکش‌ها به نوبت قدرت را قبضه می‌کنند. هر پیروزی موقت، کشتار و یا تحقیر سیستماتیک زندانیان را درپی دارد؛ غالباً کار قبل از تبدیل



" میکلوس یانچو"

مواضع آغاز شده و قربانیان بالقوه مبدل به اعدام‌کنندگان بالفعل شده‌اند. دست آخر فیلم با استقبال مرگی مسلم از سوی داوطلبان بازمانده‌ی سرخ مجار در نبرد با نیروهای انبوه سفید پایان می‌گیرد. "سکوت و فریاد" (۱۹۶۸) چند سال بعد، این بار در مجارستان و در پی‌آمدهای سرکوب جمهوری شوراها به سال ۱۹۱۹ می‌گذرد. یک سرباز سرخ جوان در مزرعه‌ای پناه می‌گیرد که صاحب آن تحت نظر پلیس است. فرمانده‌ی سفید محلی از ماجرا با خبر است اما به‌دلایل مربوط به‌خود، به‌روی‌اش نمی‌آورد وحتا طی جستجوهای جاری کمک به اختفای او می‌کند. سرباز سرخ درمی‌یابد که زن و خواهرزن زارع به تدریج در کار مسموم کردن زارع‌اند، زیرا او را مردی ضعیف می‌دانند و باری بر دوش خود می‌بینند؛ سرباز ماجرا را به پلیس گزارش می‌دهد و به این ترتیب با شناساندن خود در حقیقت خودکشی می‌کند.

"گردآوری" (۱۹۶۵).

"*مواجهه*[۴]" (۱۹۶۸) تغییری اساسی را در سبک یانچونشان می‌دهد اما فیلم همانند "*راه من به خانه*" اثری شبه اتوبیوگرافیک است و موضوع آن مبارزات دانشجویان انقلابی در سال ۱۹۴۸ برای بازسازی کل نظام آموزشی است. خود یانچو در این وقایع درگیر بوده‌است. تمرکز فیلم روی سلسله بحثی پی‌درپی در خصوص وجه اخلاقی کاربرد خشونت برای نیل به نتایج انقلابی است؛ همراه با طرح این سوءال که آیا مقابله دو دیدگاه مخالف بیشترین سود را برای جامعه دارد یاآشتی شان. مسئله رهبری که از مضامین برجسته‌ی فیلم "*مواجهه*" است در فیلم "*باد زمستانی*[۵]" دوباره مطرح می‌شود. "*باد زمستانی*" تولید مشترک مجارستان و فرانسه‌است. فیلم گروهی کوچک از ناسیونالیست‌های کروآت را در سال‌های ۳۰ مورد مطالعه قرار می‌دهد که در کار طرح ترور آلکساندر دوم پادشاه یوگسلاوی هستند. حکومت مجارستان قول پناهندگی و ادامه‌ی حمایت ازآنان را می‌دهد مشروط بر آنکه کلک رهبر ایده‌آلیست‌شان را بکنند. آنها او را می‌کشند، سپس به

سرانجام مبارزانی که فریب می‌خورند. "گردآوری" (۱۹۶۵).

طرز طعنه‌آمیز از او شهیدی می‌سازند تا آرمانشان را تطهیر کنند.

"*فرشتگان خدا*" (۱۹۷۰) نیز، که شاید مبهم‌ترین و پررمزو رازترین فیلم یانچو باشد، در دوران پس از شکست جمهوری شوراها می‌گذرد. در سیر تکامل یانچو تا این مرحله، طرح داستانی به عنوان عامل سازمان دهنده‌ی فیلم واقعا" محو شده و جای به واریاسیون‌هایی روی مضمون‌های مورد علاقه‌ی یانچو داده است. مضامین عمده اینها هست: قدرت، اختناق، رهبری و خشونت. "سرود سرخ" (۱۹۷۱)، به نظر من بهترین فیلم او تا به امروز (۱۹۷۸)، مضامین و تکنیک‌های "*مواجهه*" و "*فرشتگان خدا*" را دریک بررسی خیره‌کننده از ذات و مفهوم انقلاب تلفیق می‌کند. آغاز فیلم جنبش‌های دهقانی اواخر قرن نوزده و سرکوب این جنبش‌ها ازطریق ائتلاف زمینداران، ارتش و کلیساست. صحنه‌ی فیلم "*رم سزار دیگری می‌طلبد*[۶]" (۱۹۷۴) افریقای شمالی و زمان آن دوره‌ی بعد از ترور ژولیوس سزار است.

اما مضامین مرکزی فیلم همان‌ها هستند :آیا اکتاویوس به درخواست بازگشت به رم باید پاسخ بدهد و سزار دیگری بشود ، منتهی نوع "عادل" آن ، یا واقعیت پذیرفتن قدرت بطور خودبخودی موجب فساد و تباهی او خواهد شد؟ در فیلم *"الکترا"* (۱۹۷۴) یانچو، بررسی حاکمیت استبدادی و رابطه‌ی فرمانروا و فرمانبر از راه ارائه نوین افسانه‌ی یونانی به شکلی هم جهانی و هم بی‌زمان انجام می‌گیرد ، در این فیلم برای نخستین بار ، بر خلاف تمام فیلم‌های یانچو ، مظاهر آزادی و انقلاب آشکارا پیروزاند .[۸]

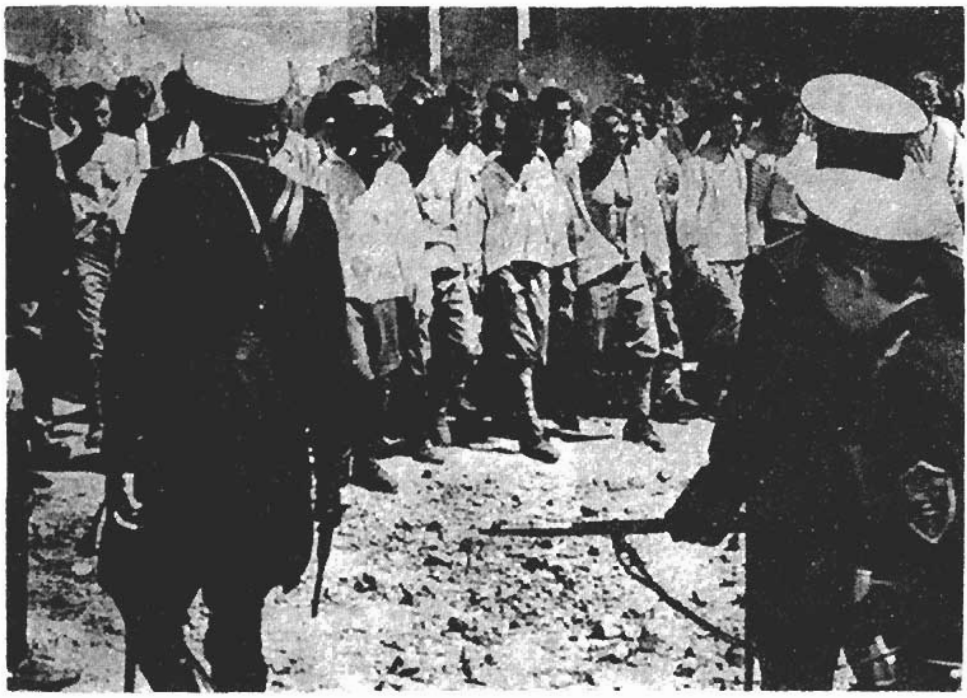
هرچند پاره‌ای از منتقدان این ایراد را بر این شیوه‌ی بررسی دارند که با آشکار کردن پیوستگی موضوعی فیلم‌های یانچو فقط این نکته ثابت می‌شود که او مصرا "فیلم واحدی را مکرر می‌سازد ،ولی بسیاری متفق‌القولند که اساسا " این کاری است که اکثر هنرمندان در طول تاریخ انجام داده‌اند و نفس تکرار ضعف نیست ، چنانچه مراحل‌متفاوت یک نظر یا دیدگاه را در زمان‌های مختلف بازتاب دهد .اتهام بسیار جدی‌تر بر یانچو این است که مضامین فیلم‌هایش ایستا مانده است . چون او بطور مستمر گرایش‌اش را به اندیشه‌ها و انسان‌ها از دست داده و در عوض در دام یک نمایش زیبا شناختی اسلوب‌گرای محض گرفتار شده که ویژگی‌های عمده‌ی آن دوربین پیوسته متحرک و وسوسه‌ی آشکار کاهش‌نماها به حداقل ممکن با استفاده از تکنولوژی امروزیست . تا این لحظه فیلم‌های *"الکترا"* و *"باد زمستانی"* هر کدام با دوازده نما و زمانی معادل هشتاد دقیقه بطور مشترک رکورددار هستند[۹] .

ناتورالیسم ظاهری فیلم *"راه من به‌خانه"* با درجه‌ای از پرداخت و حتا سبک‌گرایی آمیخته بود .اما با فیلم‌های *"گردآوری"* و "سرخ و سفید" بود که ویژگی‌های سبک یانچو کاملا " آشکار شد . هر کمپوزیسیونی به دقت نمابندی شده و کار دوربین ، حرکت ، میان مجموعه‌ای از تابلوهاست که در آن هیچ چیز تصادفی یا غیرعمدی دخالت ندارد . حرکت بازیگران به درون ، و به خارج کادر دقیقا " کورئوگرافی شده و در الگوهای حساب‌شده‌ی

اریب ، افقی و دایره‌ای متناسب با پرده‌ی سینماسکوپ یا خطوط پیرامون چشم‌انداز اجرا می‌شود (درخشان‌ترین نمونه چند صحنه‌ی آخر فیلم "سرخ و سفید" است) . در این ضمن روند مستمر کاهش‌نماها به اقتضای هر فیلم در کار است تاآنجا که درفیلم "سکوت و فریاد" این تعداد به زیر چهل می‌رسد.

با فیلم "*مواجهه*" عناصر تازه‌ای معرفی می‌شوند . به ویژه رنگ ، استفاده از ترانه‌های محلی و انقلابی ، و رقص ، برای ساز و بست فیلم و القای بسیاری از اندیشه‌ها ، عواطف و احساسات کاراکترها . احتمال دارد این عناصر تازه در یک سطح ناتورالیستی مقتضی نمایش هیجانات و شور انقلابیان جوان به نظر برسد . اما این نظر سطحی به کار توجیه "سرود سرخ" نمی‌آید که هر تصویر بیشتر واجد دلالت‌های نمادین (سمبلیک) است تا واقعیتگرا (رئالیست) و ناتورالیسم در آن کاملا "کنار نهاده شده و کارآکترهای مرده دوباره در فیلم زنده می‌شوند . "*الکترا*" عناصر آیینی و نمادین را به حد غایی می‌رساند و مباحث ایدئولوژیک در آن تقریبا" ، تمامی ازطریق تصویر القاء می‌شوند و حرکت بازیگران در مجموعه‌ای از الگوهای طراحی شده انجام می‌گیرد که دارای دقت و زیبایی یک باله‌ی ظریف و پیچیده است .

روش‌های کار یانچو درجهت انطباق با وجوه تازه‌ی سبک او تغییر کرده است . مثل بیشتر کارگردانان‌های بزرگ ، یانچو نیز تیمی ازهمکاران را گرد آورده که فیلم به فیلم با او کار می‌کنند . و به این ترتیب مقاصد او و روش‌های او را برای نیل به آن مقاصد بهتر می‌فهمند . "*تاماش سوملو*" [10] از "*گانتاتا*" تا "سرخ و سفید" فیلمبردار او بوده ، و "*یانوش کنده*[11]" تمام فیلم‌های بعدی او به جز "*مواجهه*" و "*صلح‌طلب*"[12] را فیلمبرداری کرده است . "*گیولا هرنادی*[13]" سناریست دائمی تمام فیلم‌های مجار او از "*راه من به خانه*" به بعد و همچنین فیلم "*بادزمستانی*" بوده است . و مثل برگمان گروهی از بازیگران فیلم به فیلم ، گاه در نقش‌های اصلی و گاه در نقش‌های نسبتا "کوچک مدام در کارهای او بازی کرده‌اند . از آن جمله‌اند : "*آندراش کوزاک*[14]" ، "*زولتان لاتینوویتس*[15]" ، "*یوزف ماداراش*[16]" ، "*مری توروچیک*[17]" "*آندرا دراهوتا*[18]" و بسیاری دیگر .



"سرخ‌وسفید" (۱۹۶۷) : قربانیان بالقوه به‌اعدام‌کنندگان بالفعل تبدیل می‌شوند .

فیلم‌های اخیر یانچو تا حد زیادی سرصحنه بداهه سازی می‌شوند و سناریوی نهایی بیشتر از چند صفحه شامل خلاصه‌ی طرح اصلی گفتگوها و حرکات نیست .هر نما را طی روز بارها تمرین می‌کنند ،چند مایل ریل برای حرکت دوربین کار می‌گذارند ، حرکت و موقعیت بازیگران دقیقا" تنظیم می‌شود و عاقبت صحنه در پایان روز فیلمبردای می‌شود .معمولا" یک یا دو برداشت کفایت می‌کند و به دلیل شرایط خاص فیلمبرداری ، گفتگوها و تأثیرات صوتی سرصحنه صدابرداری نمی‌شود . طبیعتا" تدوین فیلم ساده‌ترین مرحله است زیرا فقط کافی است تا یانچو بهترین برداشت از یک نما را انتخاب کند و بر میکساژ نظارت داشته باشد .

ولی در هر حال این سؤال همچنان به قوت خود باقی است که آیا این شیوه‌ی وسواسی و دقیق ، بی معنا و هدف است یا آمیخته با ملاحظات سیاسی و انسانی است که به‌اعتقاد بیشتر منتقدان وجوه برجسته‌ی کارهای اولیه‌ی "یانچو" بوده است . چون اهمیت هیچ یک از فیلم‌های یانچو مربوط

به طرح داستان فیلم نیست و ازآنجا که جان مایه‌ی تماتیک ، فیلم به فیلم ثابت می‌ماند ،بهتر است که پاسخ سؤال را در بررسی دورونمایه‌ها ، تصویرها و فنونی تکرار شونده در مجموع کار او جستجو کنیم .

ترجمه‌ی ایرج کریمی

پانویس ها:

۱. Round up به معنی افراد مظنون و تحت‌نظر است . لیکن در فارسی به نام "گردآوری" معروف و نمایش داده شده است ــ م .

2.Hopeless-ones

3.Sándor Rózsa

4.Corfrontation

5.Winter Wind

6.Rome Wants Another Caesar

7.Thematic

۸. من آخرین فیلم ایتالیایی یانچورا "صلح‌طلب" Pacifist (۱۹۷۰) را ندیده‌ام .

۹. یک فیلم سینمایی یک ساعت و نیمه معمولا" نزدیک به پانصد نما دارد .

10.Tamds Somló

11.Jahos Kende

12.La Pacificta

13.Gyula Hernady

14.András Kazak

15.Zoltan Patinovits

16.József Madaras

17.Mari Töröcsik

18.Andrea Drahota

گفتگو با باربد طاهری

«سینما، سرانجام شور، کنجکاوی و خطر کردن»

"... من زیاد اهل سینما نبودم، آن قدرها که باید، فیلم ندیده بودم. من بیش‌تر عاشق تصویر بودم و حرکت تصاویر. من خودم با دوربین‌های اسقاطی دستگاه چاپ عکس درست‌کردم. همین‌طور آگراندیسمان، که کیفیتش از کار آگراندیسمان‌های دیگر بهتر بود. اگر سینما می‌رفتم بیش‌تر توجه‌ام به نکات تکنیکی تصاویر بود. بعدها تو انگلیس موقعی که داشتم سینما می‌خواندم، بونوئل بود که مرا جذب کرد. مخصوصا" برخوردش با سنت‌ها. مثلا" "بل‌دوژر" و قهرمانش. در پایان فیلم با این که قهرمان فیلم هیچ‌یک از نکات و موازین اخلاقی رایج را رعایت نمی‌کند، اما بیننده نسبت به قهرمان فیلم احساس همدردی دارد. یا "تریستانا"، که اوج زیبایی شناسی است. دوربین گوشه‌ای کاشته شده و بدون آن که حرکتی غیر عادی داشته باشد، تصاویر سینمایی ناب به ما داده می‌شود..."

"باربدطاهری"، فیلمبردار، تهیه کننده، کارگردان، سریال‌ساز، به این گونه از سینما و مواجهه‌اش با آن می‌گوید. و وقتی هم دوره‌ی دبیرستان

باربد طاهری و بهرام بیضایی به‌هنگام فیلمبرداری "رگبار".

را در ایران نیمه‌کاره رها می‌کند و همراه خانواده‌اش به اروپا می‌رود باز تمام فکر و ذکرش فیلم و فیلمبرداری بوده.

"... پدرم فکر می‌کرد من دارم مهندسی می‌خوانم، چون او هنر را به عنوان حرفه، جدی نمی‌گرفت و به من می‌گفت: سعی کن همیشه هنر در حاشیه‌ی کارهایت باشد. اما من هرکاری کرده‌ام، فقط برای تصویر متحرک بوده".

"باربد طاهری" وقتی به عنوان تهیه‌کننده و فیلمبردار فیلم "رگبار" شناخته شد، بسیاری تصور می‌کردند که جوانی از خانواده‌ای متمول رفته فرنگ، سینما خوانده و حالا آمده فیلمی را تهیه می‌کند که بسیاری از تهیه

کنندگان معتبر سینمای ایران ، جرأت تهیه‌اش را ندارند . اما به زودی این تصور درهم شکسته شد . "باربد طاهری" به دلیل عدم پرداخت بموقع قرضش به زندان افتاد و پس از مدتی از زندان خلاص شد . شایعه بود که وزارت فرهنگ و هنر بدهی "باربدطاهری" را پرداخته :

" . . . فرهنگ و هنر بدهی مرا به هیچ عنوان نپرداخت ، بلکه صد هزار تومانی که به عنوان جایزه به فیلم "رگبار" تعلق گرفته بود ، پرداخت و ترتیبی داد که بانک خانه‌ی مادری‌ام را گرو بردارد و بقیه‌ی بدهی را به عنوان وام به من بپردازد . همین و بس . . . "

"باربد طاهری" وقتی از زندان آزاد شد ــ که در ایران زندان اولش نبود و هم‌چنین آخرین‌اش نیز ــ شبانه‌روز به کار پرداخت . از صبح تا دو بعدازظهر در دفتر جشنواره‌ی فیلم تهران مشغول کار بود و از ساعت دو بعدازظهر تا دوازده شب برای مطبوعات تهران مطلب ترجمه می‌کرد و هم‌چنین فیلم تبلیغاتی می‌ساخت و فیلمبرداری‌فیلم‌های فارسی را ، حتا فیلمی که "رضا صفایی" کارگردانش بود ، به عهده می‌گرفت و شب از ساعت دوازده تا شش صبح را در سازمان رادیو تلویزیون به عنوان مترجم اخبار کنار تلکس‌ها می‌گذرانید .

" . . . و باز بعضی وقت‌ها از عهده‌ی مخارج زندگی و پرداخت قسط هایم به بانک بر نمی‌آمدم با این که چندین بار از شدت خستگی و بی‌خوابی از پا افتاده بودم . . . "

"باربد طاهری" وقتی رشته‌ی سینما را در مدرسه‌ی انگلستان تمام کرد ، مدتی به استخدام تلویزیون انگلستان درآمد و فیلمبرداری فیلم‌های خبری را به عهده گرفت ، بعد به ایران بازگشت و در سازمان جلب سیاحان که تازه تأسیس شده بود ، قسمت روابط عمومی ، به کار پرداخت . بعد دوباره راهی انگلیس شد و کارعکاسی وفیلمبرداری را بطور آزاد ادامه داد . بسیاری از عکس‌های روی جلد صفحات "بیتل" ها کار "باربد طاهری" است و هم‌چنین تصاویر تبلیغاتی "اوا اولین" بازیگر فیلم "کندی" . در یکی از سفرهایش به ایران مدتی در موءسسه‌ی "فرانکلین" کارکرد و طرح انتشار کتاب، هم‌زمان

با دیدار نویسنده‌ی آن کتاب از ایران از "باربد طاهری" است.

"... با این که من، دوران رشدم را در انگلیس گذراندم به دلیل علاقه‌ی بیش از اندازه‌ی پدرم به فرهنگ ایران، زبان فارسی را نه تنها فراموش نکردم، بلکه عاشقانه به آن پرداختم. آن وقت‌ها، هرشب باید یک صفحه مشق با قلم درشت می‌نوشتم و می‌باید آن را به پدرم نشان می‌دادم. در اروپا، پدرم هیچ‌وقت به ما اجازه نداد در خانه جز زبان فارسی به زبان دیگری با هم صحبت کنیم. من علاوه بر دیوان شمس و حافظ و گلستان سعدی، شعرهای فروغ را هم می‌خواندم..."

"باربد طاهری" که هیچگاه بی‌کار نمی‌نشیند، این روزها در تدارک دو فیلم مستند است که همه‌ی کارهای مقدماتی‌اش را، انجام داده. "باربد طاهری" که همیشه می‌خواسته دنیا را از پشت "ویزور" (منظریاب) کشف کند و به آن معنا بدهد؛ نمی‌تواند از تأثیر مادری که نقاش است و در روسیه‌ی تزاری دوره‌ی نقاشی دیده، نگوید. از تخم‌مرغ‌های نقاشی شده‌ی مادرش در شب‌های عید و تابلوهای فراوانش.

"... کمتر می‌شد مادرم را ببینم بی‌آن که جلوی بوم نقاشی‌ای ننشسته باشد. مادرم وقتی با پدرم ازدواج کرد، کادوی ازدواجش دیدار "کمال‌الملک" بود..."

"باربد طاهری" وقتی به ایران آمد برخلاف بسیاری که در اروپا، سینما خوانده بودند و متوقع بودند در ایران همه‌ی امکانات به سبک و سیاق اروپا در اختیارشان قرار بگیرد، تا آنها بتوانند اندیشه‌های انسجام نیافته و نگاه غربی‌شان را فیلم کنند، با هر امکاناتی ساخت. برای بارآخر وقتی انگلستان را ترک کرد. تقریبا" کارش را با فیلم "همای سعادت" به عنوان دستیار کارگردان و مدیر تولید آغاز کرد و وقتی پولی ازآن کار برایش ماند به "امیر نادری" در ساختن فیلم "خداحافظ رفیق" کمک کرد تا جایی که سرانجام تهیه‌کننده‌ی اصلی فیلم "باربد طاهری" شد.

"... برخلاف تصور بسیاری، فیلم "خداحافظ رفیق" و "رگبار" در زمان تهیه‌شان فیلم‌های ارزانی نبودند و این به دلیل بی‌تجربگی ما در کار

تهیه بود . . . "

"باربد طاهری" فیلم "رگبار" را با سه نوع دوربین فیلمبرداری کرد و این به دلیل طولانی شدن زمان تهیه‌ی "رگبار" بود . فیلمی که هزینه‌اش با سختی بسیار فراهم شده بود .

" . . . شرکت کداک به من گفت : فیلم نسیه می‌دهم به شرط آن که یکی از هنرپیشه‌های معتبر سینما پشتش را امضاء کند و "فردین" که مرا از فیلم "همای سعادت" می‌شناخت بی‌آن که مبالغ چک‌ها را نگاه کند ، پشتشان را امضاء کرد . . .

" . . . روزی با خلاصه‌ی یک فیلم‌نامه ــ که محورش پسربچه‌ای بود که می‌خواست برای سرپرستش زنی انتخاب کند ــ رفتم کانون پرورش فکری کودکان . با "فیروز شیروانلو" حرفم شد . انگار "بیضایی" هم با "شیروانلو" درگیر شده بود . "احمدرضا احمدی" دوست مشترک من و بیضایی که آن زمان هم در کانون کار می‌کرد ، ما را به قهوه‌فروشی روبروی ساختمان کانون برد . آنجا با "بیضایی" آشنا شدم ؛ بنا شد بر مبنای سناریوی من کار شود و اگر جا داشت ، فیلمنامه‌ای برای یک فیلم سینمایی بر مبنای آن نوشته شود . چندی بعد به من خبر دادند که می‌شود این فیلمنامه را گسترش داد اما با تغییرات خیلی زیاد . . . "

بعدها "رگبار" و "خداحافظ رفیق" که متعلق به "باربد طاهری" بود به ثمن بخس رفت و پخش‌کننده‌ای بابت پیش‌پرداخت ، این دو فیلم و ده‌ها کپیه‌اش را مال خود کرد .

سمک‌عیار : پولساز یا قرض‌ساز ؟

" . . . طرح سمک‌عیار" را به تلویزیون داده بودند و تصویب هم شده بود منتها سیاه و سفید و حدود دقیقه‌ای هزار تومان . از من به عنوان تهیه‌کننده ، دعوت به همکاری شد . با مسئولان تلویزیون صحبت کردم بنا شد سریال رنگی باشد . دقیقه‌ای هزار و پانصد تومان ، اما تمام

بودجه تا هشت قسمت از سریال خرج شد . که همه‌ی این‌ها مدارکش موجود است . سرانجام کارگردان و فیلمبردار سریال ،پس از سیزده قسمت اول کنار کشیدند و من این سریال را با چهار میلیون تومان ضرر تمام کردم و همه‌ی اسنادش موجود است . . . "

در حالی که بسیاری می‌گفتند "باربد طاهری" با سریال "سمک عیار" بارش را بست .

" . . . دوباره‌خانه‌ی‌مادری‌ام را درگرو بانک‌گذاشتم. ساختمانی اجاره کردم و آن را برای تهیه‌ی فیلم‌های تلویزیونی آماده ساختم و با عدد ورقم ثابت کردم که تهیه‌ی فیلم در این استودیو و با لوازم اجاره‌ای آن ارزان‌تر تمام می‌شود . . . در یک آن چهار فیلم در این استودیو تهیه می‌شد . . . "

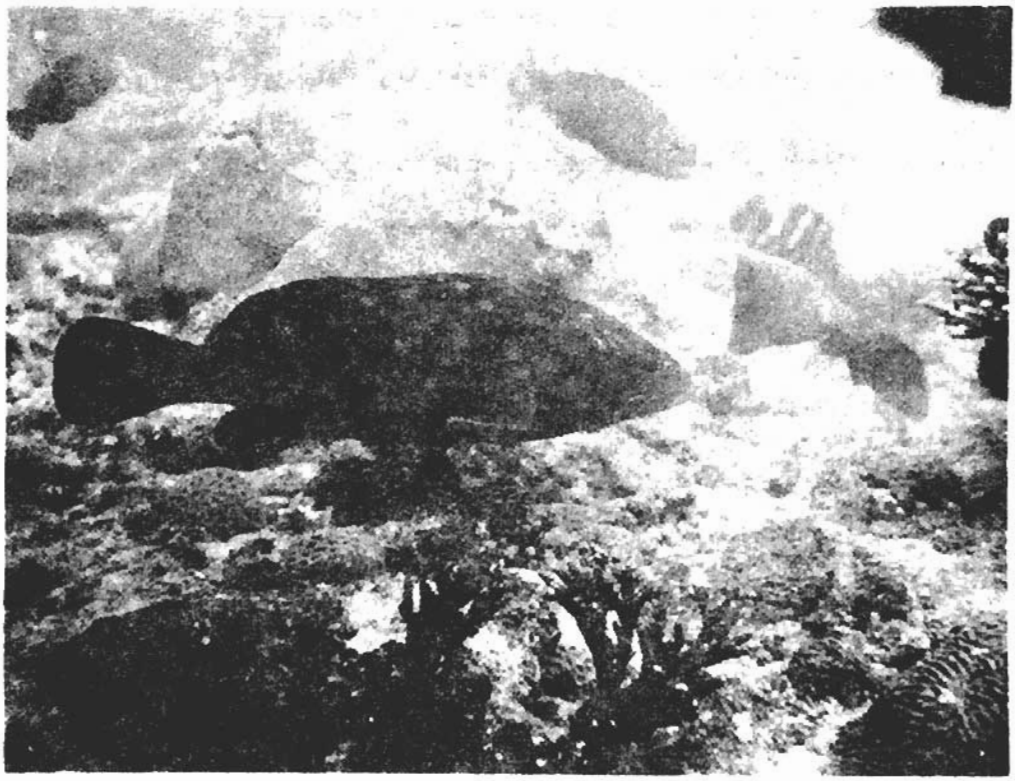
سقوط شاه شروع شده بود و "باربدطاهری" همراه با دوتن از همکارانش شروع‌کردند به فیلم گرفتن . اما "باربد طاهری"ای که برای تلویزیون انگلستان فیلم خبری می‌گرفت ، این بار به هیچ کدام از طالبان خارجی ، فیلم‌های مستندش را نفروخت . در حالی که دستیارش تن به این کار داد و حالا با صدهزار پوند پس‌انداز در انگلستان زندگی می‌کند .

" . . . این فیلم‌ها را که نزدیک به سی‌ساعت بود با "موویولا"ی باقیمانده از استودیم مونتاژ کردم مونتاژی حسی . ازفیلم " سقوط ۵۷" راضی‌ام .خرجش را درآورد . خیلی آن را دیدند .در روستاها نمایش داده شد و در تظاهرات هم . در کشورهای خارجی هم به نمایش درآمد . . . "

این روزها همه‌ی فکر "باربد طاهری" شده "صدای پای آب" و "صدای پای باد" ، دو فیلم مستند که با همکاری و مشارکت فواد بدیع مقدمات تهیه‌اش را فراهم می‌کند .اولی درباره‌ی دریا و غواصان مروارید و شکارچیان کوسه و در کل زندگی حاشیه‌نشینان خلیج فارس. و دومی درباره‌ی کویر ، شن‌های روان و مبارزه‌ی آدم‌ها با طبیعت .

" . . . برایم انسان‌ها مطرح هستند . احساس‌شان و مبارزه‌شان . از بیش‌تر جاهایی که باید فیلمبرداری کنم ، عکس گرفته‌ام ، بازدید کرده‌ام . برای من نشان دادن این که چگونه یک بچه‌ی ششماهه را پدری در آب فرو

باربد طاهری به هنگام فیلمبرداری "صدای پای آب".



خلیج فارس با صدف‌ها و ماهی‌هایش، تصویری از فیلم " صدای پای آب " .

می‌کند و پس از چند لحظه بیرون می‌کشد تا یاد بگیرد ، عادت کند ، زیر آب زیاد بماند موضوعی است مطرح کردنی . همان‌طور که صیادان مروارید به دلیل رشد زیاد شش‌های‌شان بیش‌تر از چهل سال عمر نمی‌کنند و این‌ها همه‌ی زندگی‌شان در آرزوی یافتن مرواریدی بزرگ خلاصه شده . . . "

"باربد طاهری" امید بسیاری دارد که این دو فیلم مستندش در ایران فروش کند . با این که می‌داند هزینه‌ی تهیه‌ی این فیلم‌ها هر کدام بیش‌تر ازهزینه‌ی یک فیلم داستانی است و با این که می‌داند فیلم داستانی اگر سود نکند ، سرمایه‌اش را حتما " در مدت کوتاهی برخواهد گرداند . . .

" . . . وقتی فیلم "انسان وحشی ، حیوان وحشی " که فیلم مستندی است در نمایش عمومی خوب می‌فروشد . دلیلی ندارد که یک فیلم مستند آنهم در باره‌ی کشور خودمان با اقبال عامه روبرو نشود . . . "

باربد طاهری با دشواری‌های کاری که شروع کرده برخوردی جدی دارد و تا آن‌جا که برایش مقدور است از تازه‌ترین نوآوری‌های تکنولوژیکی بهره‌می‌گیرد :

" . . . زیر آب مناظر و تصاویر بسیار زیبایی است که متاسفانه به دلایل مختلف ، روی تصویر خوب ضبط نمی‌شود . رنگ فیلم‌های زیرآبی در عمق کم ، سبز آبی و در عمق بیشتر ، آبی است . وضوح میدان دید ، به‌کلی کم است و رنگ‌های قرمز ، زرد ، مطلقا" دیده نمی‌شود . طبیعی است با چنین مشکلاتی ، ارائه‌ی تصویری واقعی و دیدنی از زیر آب مشکل و تقریبا" غیر ممکن باشد ، دوربین اختراع شده و پرژکتورها و فیلترهای تازه ، بخش عمده‌ی این مشکلات را از میان برداشته . چنین ابزارهایی با ساختی پیچیده و دقیق در اختیار هنرمندی ، که ممکن است کوچک‌ترین اطلاعی از تکنولوژی‌اش نداشته باشد ، امکانات فراوانی قرارمی‌دهد و به‌همین ترتیب پیشرفت‌های تکنولوژیکی در زمینه‌ی لابراتوار و ترکیبات شیمیایی جدید ، فیلم با حساسیت بالا ، کامپیوتر و . . . .

. . . در خبری خواندم که " لوکاس " و " اسپیلبرگ " در " بازگشت جدی " و " راهزنان کشتی " با استفاده از پرده آبی و دستگاه تازه چاپ دربعضی از صحنه‌ها ، چهل تصویر روی یک فریم چاپ‌کرده‌اند و این‌جاست که کمبود فیلم ــ به‌طور قانونی ــ برای اهل فن ، خود را به‌رخ می‌کشد و مثل این است که مثلا" روزی به ناگزیر ، برای تشریح در دانشکده‌ی پزشکی، جنازه از خارج بیاوریم و به بهانه‌ی این که ــ مثلا" ــ نباید چشم‌مان به جنازه اجانب بیفتد ، تشریح را فقط به‌صورت تئوری درس بدهیم ! !

بگذارید توضیحی در جهت رفع بعضی از سوءتفاهمات بدهم ، علاقه‌ی من برای دیدن فیلم‌های شاخص سینمای جهان به‌هیچ روی به مفهوم تایید ارزش‌های ارائه شده توسط آن‌ها ــ چه هنری ، چه سیاسی ــ نیست ، بلکه صرفا" برای شناخت تکنیک‌های تازه و نوآوری‌های خلاقه است . . . " .

کریستیان متز

«تأثیر واقعیت در سینما»

در روزهایی که سینما پدیده‌ای نو و شگفت‌انگیز به‌شمار می‌رفت و موجودیت‌اش هنوز با تردید همراه بود، ادبیات سینمایی، بیشتر جنبه‌ی نظری و بنیادی داشت. این دوران، دوران "دلوک"[۲]، "اپستاین"[۳]، "بالاش"[۴]، "ایزنشتاین" ... بود. در این دوران هر منتقد سینمایی به نوبه‌ی خود یک نظریه‌پرداز و یک فیلم‌شناس هم بود. امروز دلمان می‌خواهد به این طرز تلقی بخندیم. ولی در هر صورت، کم و بیش، به یقین اعتقاد داریم نقد هر فیلم به‌تنهایی بازگوینده‌ی همه‌ی آن چیزهایی است که باید درباره‌ی فیلم به‌طور کلی گفته شود. در این میان تردیدی نیست نقد فیلم ــ یا بهتر است بگوییم تحلیل فیلم ــ کاری است بس پراهمیت: فیلمسازان هنر سینما را می‌آفرینند و ما از راه تعمق درباره‌ی تک‌تک فیلم‌هایی که دوست داریم (یا فیلم‌هایی که دوستشان نداریم) نسبت به هنر فیلم به‌طورکلی،

" سقوط خاندان آشر " (۱۹۲۸) ساخته‌ی " ژان اپستاین " .

صاحب دید می‌شویم . اما موضوع به اینجا خاتمه نمی‌پذیرد ، نگرش‌های دیگری هم وجود دارد . سینما مبحث گسترده‌ای است و برای ورود به این مبحث ، راه‌های زیادی پیش‌رو است . در دیدکلی ، سینما ، گذشته از هر چیز ، یک واقعیت است و به همین دلیل مسائلی چون زیباشناسی ، جامعه شناسی ، نشانه‌شناسی و همین‌طور روانشناسی ادراک و تعقل را پیش می‌آورد .

خوب یا بد ، هر فیلمی در درجه‌ی نخست قطعه‌ای از سینما است (درست به همان‌گونه که از یک قطعه‌ی موسیقی صحبت می‌کنیم .)

به‌عنوان یک واقعیت مردم‌شناسی ، سینما دارای ترکیب ، بافت و اشکال معین و ویژه‌ای است که سبب می‌شود این هنر شایستگی مطالعه‌ی مستقیم و جداگانه را پیدا کند . در مفهوم خیلی کلی ، همه ، فیلم را به عنوان یک واقعیت می‌پذیرند . ولی هنوز خیلی چیزها باید درباره‌ی سینما گفت . همان‌گونه که " ادگارمورین "[۵] نوشته است شگفتی که در برخورد با سینما به انسان دست می‌دهد ، باعث شده آثار بسیار پرمفهومی درباره‌ی

" توفان" (۱۹۲۳) ساخته‌ی " لولی‌دولوک" .

هنر هفتم پدید آید .

یکی از مهم‌ترین مسایل ، در میان مسایل بی‌شمار مربوط به سینما ، مسئله‌ی تاثیر واقعیت درتماشاگر فیلم است . فیلم‌ها این احساس را به ما می‌دهند که فکر کنیم تقریبا " داریم صحنه‌ای واقعی را تماشا می‌کنیم . احساسی که از این نظر با دیدن فیلم به ما دست می‌دهد ، همان‌گونه که " آلبرت لافای "۶ اشاره‌کرده ، بسیار قوی‌تر ازاحساسی است که یک داستان ، نمایشنامه ، یا نقاشی تجسمی در ما پدید می‌آورد . فیلم جریانی را ایجاد می‌کند که تماشاگر را به "مشارکت" عاطفی و ادراکی ، وا می‌دارد (می‌شود گفت انسان تقریبا" هیچ وقت به‌طور مطلق از فیلمی خسته نمی‌شود) . فیلم خود به‌خود ــ گرچه نه به‌طور کامل ، اما شدیدتر از هنرهای دیگر ــ به باور تماشاگر متوسل می‌شود و اتفاقا" باید گفت فیلم ، حتا به‌معنی مطلق، خیلی متقاعد کننده است و این باور را در تماشاگر به‌وجود می‌آورد . فیلم با نواهایی از دلایل واقعی با ما سخن می‌گوید و در سخن‌اش از این استدلال

بهره می‌گیرد : " ببینید ، این‌طوری است " . فیلم چنان ساده حرف‌هایش را می‌زند که یک زبان شناس ، آن‌ها را حرف‌هایی به کل مثبت و تصدیق‌آمیز می‌داند . بالاتر از آن ، حرف‌های فیلم به سادگی پذیرفته می‌شود . حالتی در فیلم وجود دارد که می‌توان آن را حالت "حضور" نامید و این حضور تا اندازه‌ی بسیار زیادی " باورکردنی " است . یک فیلم با توجه به " تاثیر واقعیت "اش و باتوجه به تاثیر مستقیم‌اش روی ادراک ، بیش از هرداستان و نمایشنامه‌ی تازه‌ای ، قدرت جذب مردم را دارد .

می‌دانیم که " آندره بازن " اهمیت زیادی به مردم‌پسندی سینما می‌داد . گرچه به هیچ روی دور از تصور نیست که یک فیلم عالی از نظر تجارتی شکست بخورد ، ولی رویهمرفته سینما ، حتا در اشکال " پیشرو " و تجربی‌اش نیز به توده‌ی بزرگی از تماشاگر فرمان می‌راند . آیا درباره‌ی دیگر هنرهای عصر ما نیز می‌توان این را گفت ؟ وقتی که از محافل کوچک آغازگران نقاشی آبستره ، " موسیقی سریال "۷ ، جازمدرن و "رمان‌نو" فرانسه حرف می‌زنیم ، آیا می‌توانیم به مفهوم کامل کلمه از " تماشاگر " سخن به‌میان آوریم ؟ طرفداران هنرهای یاد شده گروه‌های کوچکی از روشنفکران هستند که حتا با قشر تحصیل کرده‌ی جامعه نیز پیوند ناچیزی دارند ، چه رسد به‌توده‌های مردم . این گروه‌های کوچک بیشتر دربرگیرنده‌ی "همدست"های هنرمند آفریننده ــ چه آشنا و چه ناآشنا ــ ، همتاهای وی و همکاران به‌فعل یا بالقوه‌اش هستند . تا زمانی که تفاوت‌های عددی ، فرهنگی و اجتماعی ، حتا اندکی، میان آفرینندگان و تماشاگران وجود دارد ، یک پیرو هیچ‌وقت، تبدیل به یک تماشاگر نخواهد شد .

دلیل این‌که سینما می‌تواند تا اندازه‌ی بسیار زیادی شکاف میان هنر واقعی و عامه‌ی مردم را پرکند ، و دلیل این‌که فیلمسازان می‌توانند باافراد دیگر ــ نه فقط بادوستان یا کسانی که می‌توانند دوست‌آنان باشند ــ حرف بزنند ، این است که فیلم برخوردار از یک " جاذبه"ی حضور و نزدیکی است که باعث نفوذ در توده‌های مردم و کشاندن آن‌ها به سالن‌های سینما می‌شود . این پدیده که به " تاثیر واقعیت " مربوط می‌شود به طبع دارای

اهمیت زیباشناسی زیادی است. ولی اساس و پایه‌ی آن، در درجه‌ی اول، بر مبنای روانشناسی استوار است.

احساس پذیرش و باور که این‌گونه مستقیم پدید می‌آید، درفیلم‌های غیرعادی و شگفت‌انگیز و همین‌طور در فیلم‌های به‌اصطلاح " واقعیت‌گرا "، روی تماشاگر عمل می‌کند.

هنر تخیلی اگر تخیلی است فقط به این دلیل است که ما را متقاعد می‌کند وگرنه چیز خنده‌آوری از آب در می‌آید. درفیلم نیز قدرت ناواقعیت از این حقیقت ناشی می‌شود که به نظر می‌رسد ناواقعیت صورت واقعیت به خود گرفته و چنان در برابر چشم‌های ما آشکار می‌شود که گویی جریان رویدادی عادی است، نه تصویری پذیرفتنی از جریانی فوق‌العاده که فقط در مغز انسان قابل تصور است. اگر بخواهید، می‌توانید " موضوع"فیلم‌ها را به " واقعیتگرا" و "ناواقعیتگرا" تقسیم بکنید، ولی قدرت ابزار فیلم برای واقعیت بخشیدن و صورت واقعیت دادن، در هر دو نوع از این فیلم‌ها موجود است. تاثیر این قدرت در فیلم‌های نوع اول (واقعیتگرا)، آشنا جلوه دادن جریان‌های فیلم در چشم تماشاگر است که سبب ارضای احساساتش می‌شود. در فیلم‌های نوع دوم (ناواقعیتگرا)، این قدرت به تماشاگر نیرویی می‌دهد تا بتواند از دور و برش ببرد، و این موضوع ازنظر پرورش تخیل، اهمیت زیادی دارد.

مخلوقات خیالی (کینگ گونگ)، نخست طراحی شدند. ولی این طرح‌ها بعد به‌صورت فیلم در آمدند. اینجا، درست همان جایی است که مسئله‌ی ما شروع می‌شود.

" رولان بارت " در مقاله‌اش که موضوع آن قدرت بیان تصویر است، نگاهی هم به این موضوع می‌اندازد، ولی فقط در ارتباط با عکاسی. او می‌پرسد: " تاثیر واقعیت "ی که به‌وسیله‌ی یک عکس ایجاد می‌شود، چیست؟ به‌طور کلی، عکاسی تا کجا پیش می‌رود و مرزهای آن کجاست؟ می‌دانیم که این بحث‌ها بارها و بارها در ارتباط با سینما مطرح شده (در حقیقت باید گفت این بحث‌ها یکی از عنوان‌های کلاسیک فیلم‌شناسی و نظریه‌ی فیلم

است) . با وجود این، بحث‌هایی که در ارتباط با این موضوع در عکاسی صورت گرفته، خیلی زیادتر از سینما است .

" رولان بارت" می‌گوید وقتی عکسی را نگاه می‌کنیم نمی‌بینیم که "حضور"ی آنجا " باشد" ــ چون این تعریف خیلی گسترده است و می‌شود آن را درباره‌ی هر نسخه‌ی روگرفت (کپی) به‌کار برد ــ بلکه متوجه می‌شویم که "حضور"ی آنجا "بوده . از این‌رو ما با دستگاه‌چهاربعدی[۸] تازه‌ای سروکار داریم : مکان حاضر است، ولی زمان، گذشته‌است . بدین ترتیب در عکاسی یک پیوستگی غیر منطقی میان " اینجا" و " آن‌موقع" وجود دارد . این امر چگونگی " ناواقعیت واقعی" در عکس را بیان می‌کند . سهم واقعیت را باید در موقعیت زمانی پیش‌تر جستجو کرد، چون تصویر زمانی در برابر عدسی دوربین وجود داشته و عکاسی ــ یک ابزار ماشینی باز آفرینی ــ خیلی‌ساده وظیفه داشته این تصویر را ضبط کند و آن " معجزه‌ی کمیاب" را به ما ارائه دهد : واقعیتی که ما اکنون از آن دور هستیم . درمورد "ناواقعیت" ، باید گفت این امر از " تعمق درباره‌ی زمان" (تعمق درباره‌ی این‌که اشیاء به‌این صورت بوده، ولی اکنون دیگر نیست) و آگاهی ما از آنچه که " اینجا" هست، به دست می‌آید . چون، " ما باید بر جنبه‌ی سحرآمیز تصویر عکاسی تاکید بکنیم ." ، چیزی که هیچ‌وقت به‌عنوان پندار مطلق تجربه نمی‌شود . ما همیشه می‌دانیم آنچه عکس به ما نشان می‌دهد، واقعا" " اینجا" نیست . " بارت" ادامه می‌دهد : به همین دلیل، عکاسی قدرت تخیلی اندکی دارد ــ ترجیح داده می‌شود معیارهای تخیلی بیشتر روی تابلوی نقاشی آزمایش شود ــ و فقط یک آگاهی صرف ظاهری، به بیننده می‌دهد . بیننده به تفکری ظاهری درباره‌ی عکس می‌پردازد و افکارش را در عالم تخیلات و سحر و جادو به‌پرواز در نمی‌آورد . اینجا، " این‌طور بوده" ، به " من اینجا هستم" ، غلبه می‌کند . از این رو میان عکاسی وسینما (که هنر تخیل و روایت است و قدرت تخیلی چشمگیری دارد) تفاوت‌های زیادی موجود است . تماشاگر سینما نه به‌وسیله‌ی " آنجا بوده . . ." ، بلکه با احساس " اینجاست" ، جذب می‌شود .

با درنظرگرفتن این‌که مطالب یاد شده، به‌عنوان نقطه‌ی آغاز، تحلیلی بسیار مختصر و ناکافی به حساب می‌آید، مایلم موضوع را با بیان نظرهای دیگری که پیوندی مستقیم‌تر با سینما دارند، گسترش بدهم. تاثیر واقعیت به شدت متفاوت است، چون درجات گوناگون دارد و به‌وسیله‌ی هر کدام از روش‌های متفاوت نمایشی‌ای که امروز وجود دارد، مطرح شده (عکاسی ــ سینما ــ تئاتر ــ مجسمه‌سازی و نقاشی تجسمی ــ تابلوهای نمایشی وغیره...). این پدیده همیشه پدیده‌ای دوسویه بوده است. ممکن است انسان بخواهد این پدیده را یا با بررسی موضوعی که در ذهن تصور می‌شود شرح بدهد یا با بررسی ادراک این موضوع. از یک سو، موضوع بازآفرینی شده کم و بیش به‌دقت شبیه اصل است. این موضوع، نشانه‌هایی از واقعیت را همراه دارد. از سوی دیگر، نیروی ذهنی سازنده و زنده، کم و بیش توان آن را دارد که به موضوع دریافتی خودش، جان بدهد و آن را واقعیت بخشد. میان این دو عامل روابط متقابل محکمی وجود دارد.

یک بازآفرینی متقاعد کننده، پدیده‌ی " مشارکت عاطفی و ادراکی " را در تماشاگر بیدار می‌کند و درمقابل، به "روگرفت"ی که دربرابر تماشاگر است واقعیت می‌دهد. با درنظر گرفتن این موضوع، ممکن است از خود بپرسیم چرا تاثیر واقعیت در فیلم تا این اندازه ملموس‌تر از عکس است. این پرسشی است که نویسندگان زیادی مطرحش کرده‌اند و ما خود بارها در تجربه بدان برخورده‌ایم.

بی‌درنگ یک پاسخ به ذهن می‌آید: این، " حرکت " ــ یعنی بی‌هیچ تردیدی یکی از تفاوت‌های مهم سینما و عکاسی ــ است که تاثیر نیرومند واقعیت را به‌وجود می‌آورد. البته بارها به این نکته اشاره شده، ولی موضوع به‌اندازه‌ی کافی شکافته نشده. " ادگار مورین " در " سینما وانسان خیالی "[۹] می‌گوید: " ترکیب واقعیت حرکت و ظهور شکل‌ها، به ما احساسی از زندگی واقعی و ادراک واقعیت عینی را می‌دهد. شکل‌ها، ساختمان عینی‌شان را به حرکت می‌دهند و حرکت، به شکل‌ها جان می‌بخشد".

تصاویر سینمایی در مقایسه با تصاویر عکاسی، از درجه‌ی بالایی از

واقعیت برخوردارند (چون در سینما مناظر زندگی واقعی حرکت دارند.)

اما همان گونه که "مورین" بازهم، با وام گرفتن ازتحلیل معروف "آلبرت میشوت وان دن برک"[۱۰]، اشاره می‌کند، موضوع به اینجا ختم نمی‌شود: حرکت به اشیاء هستی می‌بخشد و استقلالی به آن‌ها می‌دهد که وجود بی حرکتشان قادر به آن نیست. حرکت، اشیاء را از رویه‌ی بی‌بعد و بی‌روحی که بدان چسبیده‌اند بیرون می‌کشد و این امکان را به آن‌ها می‌دهد که در هیئت شکل‌هایی، بهتر و نمایان‌تر در برابر یک زمینه، خودنمایی کنند. اشیاء با آزاد شدن از صحنه، جان می‌گیرند. حرکت "حجم" را به ما می‌نمایاند و "حجم"[۱۱] زندگی را عرضه می‌کند.

بدین ترتیب باید گفت دو چیز از حرکت پدید می‌آید: درجه‌ی بالایی از واقعیت و جان‌گرفتن اشیاء. ولی این دونکته، همه‌ی آن‌چیزهایی نیست که باید درباره‌ی حرکت گفت. در حقیقت، منطقی است فکر کنیم اهمیت حرکت در سینما، در اصل به عامل سومی بستگی دارد که هیچ‌وقت به گونه‌ی بسنده تحلیل نشده، هرچند "ادگار مورین" به هنگام مقابله‌ی ظهور شکل‌ها با واقعیت حرکت در فیلم، اشاره‌ای گذرا به این عامل می‌کند و "آلبرت میشوت‌وان دن برک" آن را جداگانه به بررسی می‌کشد. آنچه که "وان دن‌برگ" دراین‌باره می‌گوید چنین است: حرکت با ابعاد بخشیدن به اشیاء، "غیرمستقیم" به تاثیر واقعیت یاری می‌کند، ولی در عین‌حال همین حرکت، به‌طور مستقیم آن اندازه این تاثیر را یاری می‌دهد که‌واقعی جلوه کند. در حقیقت این قانون عمومی روانشناسی است که برخلاف‌خیلی از ساختارهای دیداری دیگر، مانند حجم، که اغلب خیلی زود غیرواقعی پنداشته می‌شوند (مثلا" در تابلوهای نقاشی پرسپکتیو[۱۲])، حرکت همیشه واقعی انگاشته می‌شود. "آلبرت میشوت وان‌دن‌برک" تعبیرهای اتفاقی را که به وسیله‌ی افراد "نمونه‌گیری" بیان شده بود، به‌بررسی کشید. گفته‌های این افراد ناشی از تاثیری بود که چیزی روی آن‌ها گذارده بود، یا به‌آنان تحمیل کرده بود، یا همینطور از خود بروز داده بود. برای این سوژه‌های "نمونه‌گیری"، حرکت به وسیله‌ی دستگاه کوچکی به نمایش درآمد که با

توجه به ساختمان این دستگاه، انسان فقط می‌توانست حرکت را ببیند، نه چگونگی تولید حرکت را. به‌نظر " میشوت وان‌دن‌برک"، توصیف‌های بی اختیار و تصادفی افراد یاد شده ریشه در این حقیقت داشت که آنان حتا برای یک لحظه هم تردید نمی‌کردند، حرکت‌هایی را که دارند می‌بینند، واقعی نیست.

اجازه بدهید بازهم موضوع را بشکافیم: ازآنجا که به‌گفته‌ی " آندره بازن" عکس " اثر"ی از منظره‌ی گذشته است، انسان انتظار دارد عکس متحرک (یا به اصطلاح همان سینما) نیز به‌عنوان اثر حرکت گذشته، در نظر گرفته شود. ولی در حقیقت این‌طور نیست. تماشاگر همیشه حرکت را به‌صورت حال می‌بیند (حتا اگر این حرکت حال، رو گرفت حرکت گذشته باشد). از این‌رو، وقتی حرکت وجود دارد، نظریه‌ی " رولان بارت" با عنوان " تعمق در زمان"[۱۳] دیگر به کار نمی‌آید. " تعمق در زمان " یعنی اینکه تاثیر " زمانی دیگر" باعث می‌شود حضور عکس در نظر ما غیر واقعی جلوه کند.

اشیاء و اشخاصی که درفیلمی می‌بینیم به‌ظاهر فقط پیکره‌هایی هستند، ولی حرکت آن‌ها، پیکره‌ی حرکت نیست، حرکت آن‌ها واقعی می‌نماید.

اما حرکت بی‌جان است. آن را می‌بینیم ولی قابل لمس نیست. به همین دلیل است که چنین حرکتی نمی‌تواند درجات دوگانه‌ی واقعیت محسوس را دربر داشته باشد، یعنی درجات " اصل" و " روگرفت". خیلی وقت‌ها ما با رجوع ضمنی به موضوع " قابلیت لمس" که‌بهترین داور برای قضاوت درباره‌ی "واقعیت" است، تصویر اشیاء را به‌عنوان تصویری " باز آفرینی شده" در نظر می‌گیریم. بدین ترتیب " اصل" یا همان " چیز واقعی"، دارد به طرزی گریز ناپذیر با موضوع " قابل لمس بودن" در هم می‌آمیزد: آنجا، روی پرده‌ی سینما، درخت بزرگی دیده می‌شود. این درخت با دقت و صداقت روی فیلم بازآفرینی شده، ولی اگر بخواهیم قدم جلو بگذاریم و آن را بگیریم، دستهایمان فقط با بازی توخالی نور و سایه برخورد خواهد کرد، نه با پوستی زبر که معمولا " به وسیله‌ی آن درختی را

تشخیص‌می‌دهیم. معیار " لمس" ــ که در ذهن ما با معیار "مادیت" درهم می‌آمیزد ــ اغلب باعث تقسیم دنیا به " اصل" و " روگرفت" می‌شود[۱۴]. این معیار هیچ وقت نمی‌گذارد تقسیم‌بندی یاد شده از حدخود به‌طورجدی تجاوز کند (مگر در موارد بخصوصی که آن هم به عنوان یک ناخوشی تلقی می‌شود). " رولان بارت" حق دارد به ما بگوید حتا در دیدار از زنده‌ترین عکس نیز که بیشترین " مشارکت" را در عکاسی داراست، بازهم این‌پندار به ما دست نمی‌دهد که واقعیت را می‌بینیم. اما این تفاوت اساسی میان " اصل" و " روگرفت"، در آستانه‌ی حرکت از بین می‌رود. چون حرکت هیچ وقت " مادیت" ندارد، بلکه "همیشه" پدیده‌ای دیداری‌است. بازآفرینی حضور حرکت، نسخه‌برداری از واقعیت آن است. در حقیقت انسان حتا نمی‌تواند حرکتی را " بازآفرینی" کند، بلکه فقط می‌تواند برای بار دوم باهمان نظام مربوط به " واقعیت"، آن را تولید کند و تماشاگر،آن را همچون حرکت بار اول، پندارد.

کافی نیست فقط بگوییم فیلم "زنده"تر و "جاندارتر" از عکس‌است، یا حتا بگوییم اشیاء فیلم شده از حالت " مادیت" بیشتری برخوردارند. در سینما، علاوه بر تاثیر واقعیت، واقعیت تاثیر هم هست، و همین‌طور حضور واقعی حرکت.

" ژان لیرین"[۱۵] درکتابش به نام " سینما و زمان"[۱۶] به‌بیان نظریه‌ای می‌پردازد با این مضمون: در سینما، همسانی ــ که ارتباطی تنگاتنگ با تاثیر واقعیت دارد ــ ممکن است از یک نظر پدیده‌ای منفی باشد. او با بازگویی نظریه‌ی " روزنکرانتز"[۱۷] درباره‌ی تفاوت چشمگیر شخصیت در تئاتر که یک وسیله‌ی کسستگی است و شخصیت در سینما که یک وسیله‌ی همسانی است، به دفاع از نظرات خود می‌پردازد.

" ژان‌ژیراد و"[۱۸]، نمایشنامه‌نویس‌فرانسوی، به‌نوبه‌ی خودمی‌نویسد: در تئاتر " آنچه که انسان به تماشاگر، عرضه می‌کند، یک جعل است. ولی در روی صحنه، هر کسی در قالب زن یا مردی فرو رفته است. و این‌قالب، قالب نیرومندی است".

به گفته‌ی " روزنکرانتز" از تماشاگر دعوت شده است در ارتباط با هنرپیشه‌های بسیار واقعی موضعی برای خود بگیرد، نه اینکه خود را با شخصیت‌هایی که این هنرپیشه‌ها مجسم می‌کنند، یکسان بیانگارد. حضور جسمانی هنرپیشه‌ها مغایر با وسوسه‌ای است که معمولا" هنگام دیدن نمایش به انسان دست می‌دهد تا خود را در عالم تخیل به‌جای هنرپیشه‌ی اول بگذارد. تئاتر فقط می‌تواند بازی پذیرفتنی باشد که بین " همدست"ها بازی می‌شود. چرا که تئاتر بیش از اندازه " واقعی " است. قصه‌های‌تئاتری فقط تاثیر ضعیفی از واقعیت را عرضه می‌کنند. " ژان لیرین" می‌گوید: بر عکس، تاثیر واقعیتی که ما از فیلم می‌گیریم به هیچ وجه به حضور نیرومند هنرپیشه‌ها بستگی ندارد، بلکه بیشتر بستگی دارد به هستی ضعیفی که این موجودات شبح‌گونه و در حال حرکت روی پرده‌ی سینما، دارند. بدین ترتیب، این موجودات نمی‌توانند در برابر انگیزه‌ی مداوم ما دایر بر "واقعیت" قصه‌ای دادن به آن‌ها، جلوگیری کنند (مفهوم " روایت"[۱۹] هم همین است). " واقعیت" دراینجا، واقعیتی است که فقط از درون ما، از تصویرها و همسانی‌هایی که با ادراک خود ما از فیلم درهم آمیخته است، سر بر می‌آورد. منظره‌ی فیلم تاثیر نیرومندی از واقعیت ایجاد می‌کند، چون مشابه " فضای تهی است که خیلی راحت روءیاها و تخیلات آن را پر می‌سازند ".

" هنری والون"[۲۰] در مقاله‌اش به‌نام " عمل حسی و سینما"[۲۱] به بیان اندیشه‌ای می‌پردازد که تا اندازه‌ای نظریه‌ی " ژان لیرین" را تائید می‌کند. او می‌گوید: منظره‌ی تئاتری نمی‌تواند " روگرفت" متقاعد کننده‌ی زندگی باشد، چون خود جزیی از زندگی است و این چیزی است که خیلی تو چشم می‌زند: فاصله‌ها، آداب اجتماعی، فضای واقعی صحنه و حضور واقعی هنرپیشه‌ها را درنظر بگیرید، اثر سنگین همه‌ی این‌ها مجالی باقی نمی‌گذارد تا تماشاگر، قصه‌ای را که نمایشنامه بازگویش می‌کند، واقعی بیانگارد. به‌عنوان مثال، آرایش صحنه، قدرت خلق آن عالم " روایتی" را ندارد. صحنه در " تئاتر" در واقع آئینی قراردادی در میان دنیایی

واقعی است. (همینطور، می‌شود گفت آنچه را که انسان "قصه" در سینما می‌نامد در حقیقت همان " روایت " است، در حالی که در تئاتر "قصه" فقط به معنی یک " قرارداد" وجود دارد. درست به همان صورت که در هر روز از زندگی ما "قصه"هایی موجود است، مثل قراردادهای مربوط به رعایت ادب و گفتارهای رسمی).

از سوی دیگر، منظره‌ی سینمایی، دربست غیرواقعی است. این‌منظره در دنیای دیگری رخ می‌دهد. این همان چیزی است که " آلبرت میشوت وان دن‌برک" آن را "جداسازی فضاها" می‌نامد : فضای‌روایت وفضای سالن سینما که تماشاگر را دوره کرده، ارتباطی با همدیگر ندارند. هیچ کدام در دیگری داخل نمی‌شود یا تاثیر نمی‌گذارد. همه چیز چنان پیش می‌رود که گویی دیواری ناپیدا، اما کیپ و محکم، این دو فضا را به کل از هم جدا ساخته است. از این‌رو، مجموع تاثیرات تماشاگر در طول نمایش یک‌فیلم، به دو " مجموعه"ی به کل جداگانه تقسیم می‌شود. این دو " مجموعه" به گفته‌ی "هنری والون" عبارتند از " مجموعه‌ی دیداری" (یعنی فیلم و روایت) و " مجموعه‌ی مربوط به تحریکات درونی" (یعنی احساسی که انسان از جسم خود دارد، یعنی در واقع از دنیای واقعی. این احساس هر چند ضعیف شده، ولی همیشه به‌عنوان یک عامل وجود دارد، مثل موقعی که انسان در صندلی‌اش جابجا می‌شود تا حالت راحت‌تری به‌خود گیرد". این بدان سبب است که برخلاف تئاتر، در سینما، دنیای واقعی مزاحم قصه نیست و به‌طور مداوم ادعای قصه را مبنی بر واقعیت داشتن، انکار نمی‌کند. این بدان دلیل است که " روایت" یک فیلم می‌تواند همان " تاثیر واقعیت" معروف وعجیبی را که ما دراین مقاله کوشش می‌کنیم درکش بکنیم، عرضه بکند.

ممکن است گفته شود توضیح‌های منفی‌ای که من عرضه کرده‌ام در حقیقت زیادی منفی‌اند و به عوامل مثبت توجهی نشده. این توضیحات درباره‌ی اوضاع و احوالی که تاثیر واقعیت را امکان‌پذیر می‌کنند معتبراست، ولی درباره‌ی اوضاع و احوالی که این " تاثیر واقعیت" را ایجاد می‌کنند،

درست نیست. توضیح‌های یاد شده شرایط ضروری را معین می‌کنند، نه شرایط کافی را. به کل روشن است وقتی به‌عنوان مثال هنرپیشه‌ی تئاتر عطسه می‌کند یا در ارائه‌ی نقش‌اش گیر می‌کند، گسستگی بی‌رحمی که در نتیجه‌ی واقعیت " واقعی " به‌وجود می‌آید، واقعیت قصه را دچار اشکال می‌سازد. باز به کل روشن است این مداخله‌ی واقعیت "واقعی" درجریان قصه، نه‌تنها مثلا" در شکل غیر عادی و خنده‌دار یک عطسه وجود دارد، بلکه در هزاران شکل موذیانه‌ی دیگر هم موجود است که حتا بهترین نوع اجراها هم نمی‌تواند بر آن‌ها غلبه کند. چون این مداخله‌ها هم مربوط به روی صحنه است و هم مربوط به تماشاگرها: آن‌ها را می‌شود درحالت‌مستقل یک مرد یا در لباس و طرز آرایش یک زن، دید. فیلم قصه را با دیواری نفوذناپذیر، از واقعیت جدا می‌کند، کلیه‌ی مداخله‌های خارجی را در جریان قصه دفع می‌سازد و همه‌ی موانعی را که درسرراه "مشارکت" تماشاگر در قصه وجود دارد، از میان بر می‌دارد. اما " مشارکت"، به هر حال، باید ایجاد شود. انسان ممکن است از بندهایش آزاد شود ولی هنوز هم عمل نکند. در عکاسی و نقاشی تجسمی، جدایی واقعیت و عالم ساختگی به همان شدت‌فیلم است (دوفضای بی‌ربط‌و عدم وجود راویان انسانی)، ولی هیچ‌کدام از دوهنر اولی ــ عکاسی و نقاشی تجسمی ــ " تاثیرواقعیت " نیرومندی ایجاد نمی‌کنند.

" ژان میتری"[۲۲] به حق می‌گوید که: تلاش برای توجیه " حالت فیلمی " با هیپنوتیزم، شکلک‌سازی یا جریان‌های دیگر، درحالی‌که تماشاگر به کل غیرفعال است، هرگز درباره‌ی "مشارکت" تماشاگر در فیلم، اعتبار ندارد و فقط درباره‌ی وضعیتی معتبر است که این " مشارکت" را ممکن نمی‌سازد. تماشاگر در واقع از دنیای واقعی " بریده" می‌شود و از این رو باید با چیز دیگری پیوند بخورد و عمل " انتقال واقعیت" را انجام‌دهد. این عمل در برگیرنده‌ی کلیه‌ی " فعالیت"های عاطفی، ادراکی و فکری است و جرقه‌ی آن فقط به وسیله‌ی مشابهت دست‌کم اندک یک منظره با منظره‌ی واقعی، زده می‌شود. اگر کسی بخواهد پدیده‌ی نیرومندی چون

تاثیر واقعیت را شرح بدهد، باید به ضرورت حساب کردن روی عوامل مثبت روی آورد، به ویژه عناصری از واقعیت که در خود فیلم موجوداست. در این صورت بدین نتیجه می‌رسیم که اساسی‌ترین عنصر از میان عناصر یاد شده، واقعیت حرکت است.

" رودلف آرنهایم " تائید می‌کند که عکس با نداشتن ابعاد "زمان" و "حجم"، در مقایسه با سینما " تاثیر واقعیت" بسیار ضعیفی ایجاد می‌کند. سینما این امتیاز را باتوجه به جنبه‌ی زمانی قضیه و پیدا کردن معادلی پذیرفتنی برای عمق (که آن را در اصل از طریق عمل متقابل حرکت به دست می‌آورد)، کسب می‌کند.

" رودلف آرنهایم " اضافه می‌کند: " ولی منظره‌ی تئاتری بیشتر از قصه‌ی سینمایی متقاعد کننده است". نظریه‌ی " پندار ناقص"[۲۳] "رودلف آرنهایم " مشهور خاص و عام است. او می‌گوید هر کدام از هنرهای‌نمایشی بر مبنای پندار ناقصی از واقعیت استوار است که قوانین بازی را در مورد این هنرها معین می‌کند.

در " تئاتر" اگرستونی فروریزد، تماشاگرمی‌خندد ولی اگر "سالن "ی را ببیند که فقط سه دیوار دارد، خنده‌اش نمی‌گیرد. این پندار مقرر، کم و بیش، در ارتباط با این هنر شدیدتر است: سینما، بین عکاسی و تئاتر، حالت میانه‌ای دارد. در هر دو مورد، ماهیت و درجه‌ی پندار ناقص، بستگی دارد به شرایط مادی و فنی عرضه‌ی کار. فیلم فقط تصویر به ما می‌دهد، در حالی که یک نمایشنامه در زمان و فضای واقعی جریان دارد. این تحلیل به‌سختی پذیرفتنی است و با تجربه‌ی‌عمومی تضاد دارد (انسان قصه‌ی فیلم را بیشتر " باور" می‌کند تا قصه‌ی نمایش را).

افزون بر این، اگر بخواهیم زیاد پاپی‌نویسنده بشویم، باید بگوییم عنصر نیرومند در تئاتر "پندار" واقعیت نیست، بلکه خود "واقعیت "است (یعنی دقیقا" فضای واقعی صحنه و حضور واقعی هنرپیشه‌ها). "آرنهایم" خیلی راحت تصاویر ساده‌ی فیلم را که کل غذای فکری تماشاگر، سینما را تشکیل می‌دهد، با این جریان مقایسه می‌کند.

ولی اگر این موضوع حقیقت داشته باشد، باید اضافه کنیم که نماشاگر دیگر پنداری از واقعیت ندارد، بلکه ادراکی از واقعیت دارد. او شاهد رویدادهای واقعی است.

تمامی این بحث‌ها نشان می‌دهد که به فرق‌گذاری روشن‌تری میان دو مسئله‌ی متفاوت، نیاز است. وقتی که کلمه‌ی "واقعی" برای همیشه سر ما کلاه می‌گذارد، این " فرق‌گذاری" روشن‌تر، حتا از نظر لغوی نیز، ضرورت دارد. این دو مسئله که باید فرقی روشن میانشان قائل بشویم بدین قرارند: از یکسو، "تاثیرواقعیت"ی که از طریق " روایت" و عالم قصه ایجاد می‌شود، یعنی چیزی که هر هنری آن را به نمایش می‌گذارد. از سوی دیگر، واقعیت وسیله‌ای که ابزار بیان و نمایش هر هنری به‌شمار می‌رود.

د ریک سو، تاثیر واقعیت وجود دارد و در سوی دیگر ادراک‌واقعیت، و این یعنی تمامی مسئله‌ی مربوط به مقدار واقعیتی که در ابزار بیان هریک از هنرهای نمایشی موجود است. آنچه که در تئاتر از این نظر پیش می‌آید بدان سبب است که هنر تئاتر روی ابزاری استوار است که بیش از اندازه واقعی است و باور انسان به واقعیت روایت، نمی‌تواند با آن کنار بیاید. در مقابل، چون ابزار نمایش فیلم به کل غیر واقعی است[۲۴]، به روایت اجازه می‌دهد از جانب تماشاگر، واقعی انگاشته شود. اینجاست که دوباره به اندیشه‌های " ژان لیرین" و " هنری والون" بر می‌گردیم.

با تمام این‌ها، نباید به پیروی از پاره‌ای قوانین خشک نتیجه‌گیری کرد که هر اندازه ابزار نمایش، بیشتر از واقعیت فاصله بگیرد، به همان نسبت تاثیر واقعیت روایتی نیرومند می‌شود. چون اگر این فرضیه حقیقت داشت، عکاسی ــ که ابزار بیان آن به دلیل نداشتن حرکت، حتا از واقعیت ضعیف‌تری، در مقایسه با فیلم، برخوردار است ــ باید خیلی نیرومندتر از سینما احساس باور تماشاگر را تقویت می‌کرد. همین‌طور، نقاشی تجسمی که نمی‌تواند به دقت یک تصویر عکاسی جزئیات واقعی سوژه‌ای را عرضه کند و به همین دلیل بیش از عکاسی از واقعیت دور است، باید شدیدتر از عکاسی، احساس باور تماشاگر را تقویت می‌کرد.

به سادگی می‌توان دید که چگونه این طرز برداشت از نسبت معکوس فزاینده میان فاصله‌گیری ابزار نمایش از واقعیت و افزایش تاثیر واقعیت روایتی، غلط از آب در می‌آید. حقیقت این است که به‌نظر می‌رسد نقطه‌ی کمالی در این ماجرا وجود دارد و آن نقطه‌ی کمال، فیلم است. در هر دو سوی این نقطه‌ی کمال، "تاثیر واقعیت"ی که به‌وسیله‌ی قصه ایجاد می‌شود، شروع به کاهش می‌کند.

در یک سو، تئاتر وجود دارد که ابزار نمایش خیلی واقعی‌اش، قصه را فراری می‌دهد. در سوی دیگر عکاسی و نقاشی تجسمی وجود دارد که ابزارنمایشی‌شان از نظر برخورداری از واقعیت، خیلی فقیرتر از آن هستند که مانعی جلو عالم روایتی ایجاد بکنند. اگر حقیقت دارد که انسان به دلیل بیش از اندازه واقعی بودن تئاتر، واقعیت "توطئه"ی نمایشنامه را باور ندارد، این نیز حقیقت دارد که انسان واقعیت سوژه‌ی عکاسی شده را باور نمی‌کند، چون مربع مستطیل کاغذ (با رنگ مایل به خاکستری، کوچک وبدون‌حرکت)، "به‌اندازه‌ی کافی واقعی نیست". هنر نمایشی که نشانه‌هایی بیش از اندازه اندک از واقعیت را دارا باشد، نمی‌تواند نیروی "اشارتی" کافی برای تجسم بخشیدن به قصه‌های خود داشته باشد و هنر نمایشی که به کل برخوردار از ابزار کار واقعی باشد ــ مثل تئاتر ــ چنین می‌نماید که انگار چیزی واقعی می‌کوشد ادای چیزی غیرواقعی را در بیآورد، نه اینکه چیزی غیرواقعی را جان بخشد. میان این دو گروه، فیلم در مسیر باریکی حرکت می‌کند: فیلم به اندازه‌ی کافی عناصری از واقعیت را همراه دارد ــ برگردان مو به‌موی نکات برجسته‌ی سوژه، حضور واقعی حرکت ــ تا ما را با اطلاعاتی پربار، و گوناگون درباره‌ی محیط روایت، مجهز بکند. عکاسی و نقاشی نمی‌توانند این کار را بکنند. البته فیلم نیز، همچون این هر دو هنر، از تصاویر تشکیل شده، ولی تماشاگر آن را به صورتی که هست دریافت می‌کند و با منظره‌ی واقعی اشتباه نمی‌گیرد (این نظریه‌ی آلبرت‌میشوت در بیان "جدا سازی فضاها" است). در اینجا، "واقعیت ناقص" که بیش از اندازه ضعیف است تا خود را "بخشی از واقعیت" عرضه کند، در ابزار

نمایش ادغام می‌شود و به کل به نفع روایت کنار می‌رود. این همان تفاوتی است که میان تئاتر و سینما وجود دارد. واقعیت کلی نمایش در تئاتر بیشتر از سینماست، ولی مقدار واقعیتی که در سینما برای "قصه" فراهم است، فزون‌تر از تئاتر است.

به‌طور خلاصه، راز فیلم این است که می‌تواند درجه‌ی بالایی از واقعیت را به "تصاویر" خود ببخشد، درحالی که با تمام این‌ها، تماشاگر، هنوز هم این "تصاویر" را به‌عنوان "تصاویر" دریافت می‌کند.

تصاویر فقیر هیچ‌وقت آن اندازه ظرفیت تحمل دنیای تخیل را ندارند که بشود آن را واقعیت انگاشت. برعکس، نمایش یک قصه به وسیله‌ی ابزاری که همچون خود واقعیت غنی است ــ چون ابزاری واقعی است ــ، همیشه این خطر را دارد که تقلید بیش از اندازه واقعی یک داستان غیر واقعی، به‌نظر آید.

پیش از سینما، عکس وجود داشت. از میان تمام تصاویر، عکس از نظر نزدیکی به واقعیت، غنی‌تر از همه بود. همان‌گونه که "آندره‌بازن" می‌گوید عکس تنها نوع، از میان انواع دیگر تصاویر است که می‌تواند به‌ما اطمینان کامل دهد نکات ترسیمی در آن به دقت و وفاداری رعایت شده (چون این نکات به‌وسیله‌ی یک جریان ماشینی نسخه‌برداری، ضبط و ارائه شده) و از یک نظر می‌شود گفت که شیئی واقعی خودش را روی فیلمی بکر نقش کرده. ولی این ابزار باتمام دقتی که دارد هنوز هم آن اندازه که بایدنمایشگر چیزی زنده و واقعی باشد، نیست: این ابزار نمایش فاقد بعد زمان است، نمی‌تواند "حجم" را به‌صورتی پذیرفتنی عرضه کند، واحساس حرکت را که مترادف با زندگی است، ندارد.

سینما یکباره به همه‌ی این چیزها جان بخشید. امتیاز غیرمنتظره‌ی دیگر سینما این بود که آنچه تماشاگر می‌دید بازآفرینی پذیرفتنی حرکت نبود، بلکه حرکت به معنی واقعی کلمه، بود. این همان تصاویر عکاسی‌بود که حرکتی چنین واقعی به‌آن‌ها جان می‌بخشید و بدین ترتیب آن‌ها را به نیرویی تازه برای متقاعد کردن تماشاگر مجهز می‌ساخت. ولی گذشته از

همه‌ی این‌ها ، آنچه که تماشاگر می‌دید ، هنوز هم فقط تصویر بود و همین موضوع به نفع تخیل بود .

در این چند صفحه‌ی اندک کوشیدم یک جنبه از جنبه‌های چندگانه‌ی[۲۵] موضوع " تاثیر واقعیت " در سینما را به کوتاهی شرح دهم . تزریق واقعیت حرکت در ناواقعیت تصویر و بدین ترتیب ارائه‌ی دنیای تخیل ، واقعی‌تر از همیشه ، فقط بخشی از "راز" سینما است .

بخشی از کتاب "زبان فیلم "
نوشته‌ی : کریستیان‌متز
برگردانی به‌انگلیسی : مایکل‌تایلور
برگردانی به‌فارسی : شهریاربهترین

پانویس‌ها:

1. *Literature of Cinematography.*

۲. Louis Delluc - لویی دلوک (۱۹۲۴-۱۸۹۲) ، نویسنده و ناشری که پس از جنگ اول جهانی شیفته‌ی سینما شد ، به ویژه برخی از فیلمسازان سوئد و کارگردان‌های امریکا (اینس ، گریفیث و چاپلین) بر او تاثر نهادند . " دلوک " گروه کوچک اما متنفذی از سازندگان فیلم را به دور خود گرد آورد که همه‌شان با عقاید او موافق بود و به اتفاق فیلم‌هایی ساختند که تا چندین سال سرمشق فیلم‌های فرانسوی قرار گرفتند ، این فیلم‌های " امپرسیونیستی " که رنگ ادبی نیز داشتند ، بیشتر داستان‌های رومانتیکی از زندگی مردم

طبقه‌ی پایین فرانسه را بازگو می‌کردند. "تب" Fièvre (۱۹۲۱) ساخته‌ی خود "دلوک" از نظر ظرافت بیان و بازنمایی عواطفی که در کلام نمی‌گنجد، راه تازه‌ای پیش پای فیلمسازان فرانسوی نهاد. از "لویی دلوک" مقاله‌های بسیاری درباره‌ی سینما باقی مانده.

۳. Jena Epstein – ژان اپستاین" (۱۹۵۳ – ۱۸۹۷) – یکی از اعضاء گروه امپرسیونیست "لویی‌دلوک" که کتاب‌هایی هم در زمینه‌ی سینما نوشته، "قلب‌وفادار" Le Coeur Fidèle (۱۹۲۳) "وسقوط‌خاندان‌آشر" (۱۹۲۸) نام دو فیلم "اپستاین" است. "اپستاین" در ۱۹۲۷ تحت‌تاثیر سینمای شوروی قرار گرفت و فیلم Finisterrae (۱۹۲۸) – به معنی‌انتهای زمین است، فریدون رهنما در کتاب "واقعیت‌گرای فیلم" از این فیلم با نام "پایان‌جهان" یادکرده – ساخت که‌فیلمی بود خام و نیمه مستند. (۱۹۳۰) نام یکی از فیلم‌های "اپستاین" است.

۴. Béla Balázs "بلا بالاش" به‌سال ۱۸۸۴ در شهر "سگد" (Szeged) مجارستان زاده شد. در جوانی نوشتن نمایشنامه، شعر و قصه را آغاز کرد. بعدها اشعاری برای دو اپرای "بارتوک" تهیه دید. در سال ۱۹۱۹، بعد از انقلاب ناموفق کمونیستی در مجارستان، "بلا بالاش" سرزمین مادری‌اش را ترک گفت و در اتریش و آلمان به زندگی ادامه داد. به هنگام اقامت در آلمان، صنعت سینمای رو به‌رشد این کشور، فرصتی در اختیار او گذاشت تا فیلمنامه‌نویسی‌و کارگردانی را پیشه‌کند. بدین‌ترتیب "بالاش" درسال ۱۹۲۶ سناریوی "ماجراهای‌تنمارک‌نوت" (The adventures of a TenMark Note) به کارگردانی "ورتل" (Viertel) و در سال ۱۹۲۹ سناریوی "بیهوشی" (Narcosis) را به کارگردانی "آبل" (Abel) نوشت و در سال ۱۹۳۲ کمک گردان "لنی‌ریفنشتال" در فیلم "نورآبی" بود.

پس از به‌قدرت‌رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها در آلمان، "بلا بالاش" به شوروی رفت. او از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ در این کشور زیست و به‌تدریس در "موءسسه‌ی دولتی فیلم" در مسکو پرداخت. پس از جنگ جهانی دوم به مجارستان بازگشت و در سال ۱۹۴۷ سناریوی فیلم "جایی در اروپا" (Somewhere in Europe) را نوشت. از آن پس به تدریس هنر سینما در بسیاری از کشورهای بلوک شرق سرگرم شد و سرانجام به سال – در پراگ – ۱۹۴۹ دیده از جهان فرو بست. کتاب "انسان مرئی یا فرهنگ فیلم" (The Visible Man, or Film culture) که "بلا بالاش" آن را درسال ۱۹۲۴ منتشر ساخت که – تحلیلی ادراکی و پیشگویی‌ای است از توانمندی‌های نهانی سینمای صامت –، نخستین نظریه‌ی نظم‌یافته و رسمی درباره‌ی سینما

بود که تاآن زمان منتشر شده‌بود. اثر این کتاب روی "پودوفکین" و دیگران فزون ازاندازه بود. درسال ۱۹۳۰ کتاب دیگر "بالاش"، با نام "روح فیلم" (The spiril of Film)، با مشکلاتی که انقلاب سینمای ناطق ایجاد کرده بود پنجه‌درپنجه افکند و خواستار صدای غیرهمزمان(asyn chronous)شد.

آخرین و مهمترین اثر "بلا بالاش" درباره‌ی هنر سینما، "نظریه‌ی فیلم" نام دارد که اندیشه‌ها و مشغله‌های ذهنی این اندیشمند سینمایی درآن خلاصه شده است. "نظریه‌ی فیلم" نخستین بار به سال ۱۹۴۵ با عنوان "هنرسینما" در مسکو انتشار یافت و بعد در یوگسلاوی (۱۹۴۷)، در مجارستان(۱۹۴۸)، آلمان (وین ــ ۱۹۴۹) به زبان‌های مختلف تجدیدچاپ شد.

5.Edaar morin

6.Allert Laffay

۷. Serial Music: هر قطعه‌ی موسیقی استوار برتوالی (سریال) خاص دانگ‌ها ــ نت‌ها (دانگ اصطلاحی است در تئوری موسیقی یونان قدیم)، ریتم‌ها (وزن‌ها)، دینامیک‌ها (حرکت‌ها) ــ درجات بلندی و نرمی صدا در اجرای آهنگ ــ یا دیگر عناصری که پیاپی در سراسر کار تکرار می‌شوند. نخستین سیستم چشمگیر موسیقی سریال در حوالی ۱۹۲۰ توسط "آرنولد شونبرگ" پی‌ریزی شد. "شونبرگ" با پشت پا زدن به برداشت‌های سنتی از تونالیته ــ موسیقی‌ای که در (مقام) مایه (گام) معینی تصنیف شده باشد. مثلا "وقتی می‌گویند تونالینه این ملودی "دوماژور" یا "می‌مینور" است، یعنی اصوات ملودی یاد شده همه (یا تقریبا" همه) از اصوات گام "دوماژور" یا "می‌منیور" تشکیل شده است ــ شیوه‌ی موزیکالی را بنا نهاد که مبتنی بر "بی‌پردگی" (بدون مقام) ــ آتونال ــ است. این شیوه از یک تونال مبهم و فاقد تکیه‌گاه معینی تشکیل می‌شود که وسیله‌ی تازه‌ای را برای بیان حال به‌وجود آورده و چون شامل تسلسلی از اصوات وابسته به ۱۲درجه گام کروماتیک می‌شود که از نظر تونال نامعین است، "بی‌پرده" (بدون‌مقام) ــ آتونال ــ نام گرفته است. موسیقی سریال در چارچوب مکتب سریالیزم، به گونه‌ی یک سبک گسترده در سده‌ی بیستم توسط آهنگسازان برجسته‌ای چون "فرانک مارتین"، "لوئیجی تونو"، "کریستف پندرسکی"، "هانری‌پوسور"، "همفری سیرل"، "نیکوس اسکالکوتاس" به‌کار گرفته شد.

۸. Space-Time: دستگاه چهاربعدی که سه‌بعدش را فضا و یک‌بعد، یعنی بعد چهارم آن را زمان تشکیل می‌دهد. (از منابع علمی) ــ م.

9.Le Cinmaou Lhommeimaginair

10.Albert Michotte von den Berck.

۱۱. منظور من چیزی قابل قبول در ردیف حجم (Volume) است،

وگرنه مسئله‌ی حجم در فیلم ، مسئله‌ای گسترده و پیچیده است ــ نویسنده .

۱۲. Perespective Drawing : به زبان ساده و خیلی کوتاه یعنی نقاشی اشیاء و مناظر روی سطح هموار به صورتی که وقتی بیننده آن را نگاه می‌کند انگار از نظر فاصله و عمق ، خود آن اشیاء یا مناظر را در حالت واقعی می‌نگرد . (ازمنابع هنری) ــ م

13.delibertaion of time.

۱۴. مورد مجسمه‌سازی که در آن حتا پیکره نیز برخوردار از حالت "مادیت" زیادی است ، البته مسائل متفاوتی را پیش می‌کشد . با وجود این ، اگر مجسمه‌ای را در نظر بگیریم که شباهت دیداری آن به الگوی انسانی به اندازه‌ای زیاد باشد که چشم انسان را گول بزند ، بازهم معیار "لمس" ــ گوشت در برابر موم مجسمه‌سازی ــ است که در نهایت به ما امکان خواهد داد " رو گرفت " را از الگوی " اصل " تشخیص بدهیم ــ نویسنده .

15.Jean Leirens

16.Le Cinéma et Letemps.

17.Rosenkrantz.

18.Jean giroundoux.

۱۹. Dieyesis : به معنی توصیف یک چیز از راهی غیر از راه زبان و نشانه‌هاست . " اتن سوره " نویسنده‌ی فرانسوی این لغت را برای بیان حالت " اخباری " ، " اشارتی " ، " دلالت کنندگی " یا " روایتی " فیلم به کار برده (نویسنده) . در برگردان فارسی از معادل "روایت" و "روایتی" استفاده شده ــ م .

20.Henri Wallon

21.L'Acteperceptif et Le cinma.

22.Jean Mitry.

23.Partial illusion

۲۴. منظور لحظه‌ای است که فیلم روی پرده به نمایش درآمده و تماشاگر آن را نگاه می‌کند . در این لحظه آنچه که روی پرده است ، غیر واقعی است . در حالی که روی صحنه‌ی تئاتر همه چیز ــ از هنر پیشه‌ها گرفته تا دکور صحنه ــ واقعیت دارد و تماشاگر می‌تواند جلو برود و آن‌ها را لمس کند ــ م.

۲۵. به این حقیقت نیز باید توجه داشت فیلم از عکس‌های " متعدد " تشکیل شده که همین امر ، مسئله‌ی تدوین و سخن‌گویی را پیش می‌آورد . هر دوی این عوامل ارتباطی تنگاتنگ با تاثیر واقعیت دارند ، ولی باید جداگانه بررسی شوند . (نویسنده)

چارلز و. اکرت*

«نگاهی گذرا به ساختارگرایی در سینما»

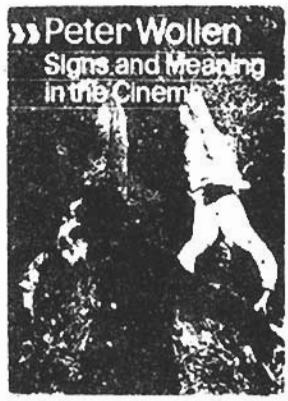
در اواخر دهه‌ی ۷۰ـ۱۹۶۰، هنگامی که "نظریه‌ی مولف" تازگی خود را از دست داده بود، گروهی از منتقدان انگلیسی پس از بازنگری دقیقی، با دستمایه‌ی تازه‌ی ساختارگرایانه‌ای آن را جلا دادند.

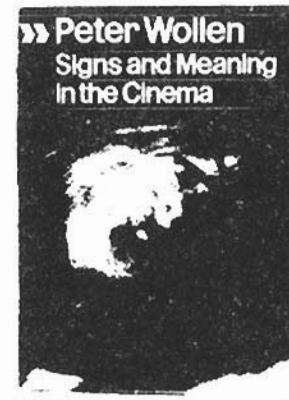
"نوول ـ اسمیت"[۱]، "پیتروولن"، "جیم کیتس"[۲]، "آلن لاول"[۳] و "بن برستر"[۴] را می‌توان جزو نخستین منتقدان ساختارگرا بشمار آورد.

شاید بتوان گفت "نوول ـ اسمیت" در سال ۱۹۶۷ با بررسی کارهای "لوکینو ویسکونتی" نخستین و موثرترین نقد ساختارگرایانه را ارائه کرد. همین بررسی ساختارگرایانه بود که بر کار "پیتروولن" تاثیر گذاشت، و "نشانه‌ها و معنا در سینما"ی (۱۹۶۹) "وولن" نیز به نوبه خود سبب انتشار سلسله مقاله‌هایی درباره‌ی ساختارگرایی در مجله‌ی "اسکرین"[۵] شد.

گفتنی آن که پس از کتاب‌های "فرم فیلم"، و "سینما چیست؟"، "نشانه‌ها و معنا در سینما" جزو کتاب‌های درسی دانشجویان سینما قرار

*Charles W. Eckert

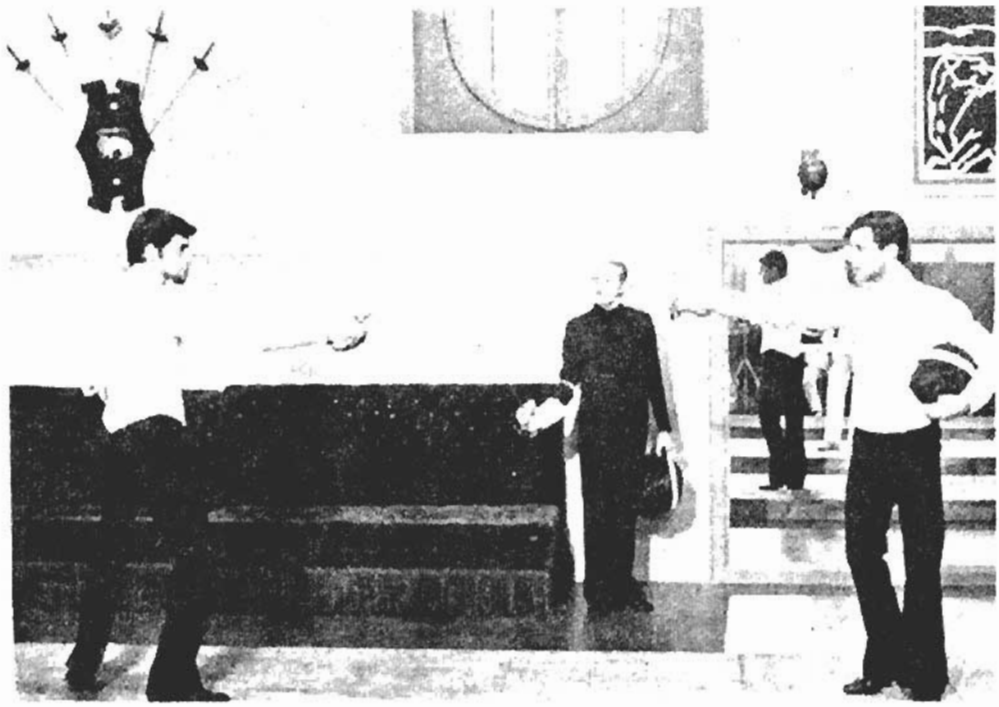




گرفت و همان‌گونه که این کتاب **کاستی‌هایی** دارد، دارای کنش و **واکنش‌های** متفکرانه نیز هست و برای پیروان این مکتب در سینما می‌تواند **نقطه‌عطفی** بشمار آید.

" پیتروولن" در بررسی کارهای " فورد" جمله‌ای را ــ نزدیک به این مفهوم ــ به‌کار می‌برد که در واقع درونمایه‌ی نگرش ساختارگرایانه‌ی اوست: آنچه که "فورد" را به هنرمندی بزرگ و بی‌شک مولفی کارآمد تبدیل می‌سازد، این است که او توانایی تغییر چیره‌دستانه روابط میان متضادها را دارد[۶]. و همچنین طرز تلقی " نوول ــ اسمیت" نیز به‌این گونه آشکار می‌شود: " پرداخت به جوهر و هسته‌ی موضوع‌هایی که بیش‌تر ذاتی مبهم و پیچیده دارند". " نوول ــ اسمیت" درباره‌ی کارهای " ویسکونتی" به این نتیجه می‌رسد: " در هنر خود (ویسکونتی) چنان پیشرفته است که بررسی و مقایسه‌ی فیلم‌هایش امکان‌پذیر نیست..." و به همین سبب " نوول ــ اسمیت" ترجیح می‌دهد هر یک از فیلم‌های " ویسکونتی" را جدا بررسی کند، و به هنگام تجزیه و تحلیل بکوشد تا رابطه‌های پنهانی یا آشکار را از هر فیلم بیرون بکشد. روش غیرمقایسه‌ای "نوول ــ اسمیت" این پرسش عمده را پیش‌رو می‌نهد که آیا ساختار فیلم‌های یک کارگردان، که طی سال‌ها ساخته شده، می‌تواند شایستگی قرار گرفتن در یک " گروه" از افسانه را داشته باشد؟

"کیتسز" همه‌ی کارهای یک فیلمساز را همچون واحد بنیانی افسانه تجزیه و تحلیل می‌کند. اما شخصیت‌های فیلم‌ها را به‌گونه‌ی نمونه‌های اصلی تشریح می‌سازد و به تحلیل مفاهیم هر یک از فیلم‌ها ــ بیشتر از

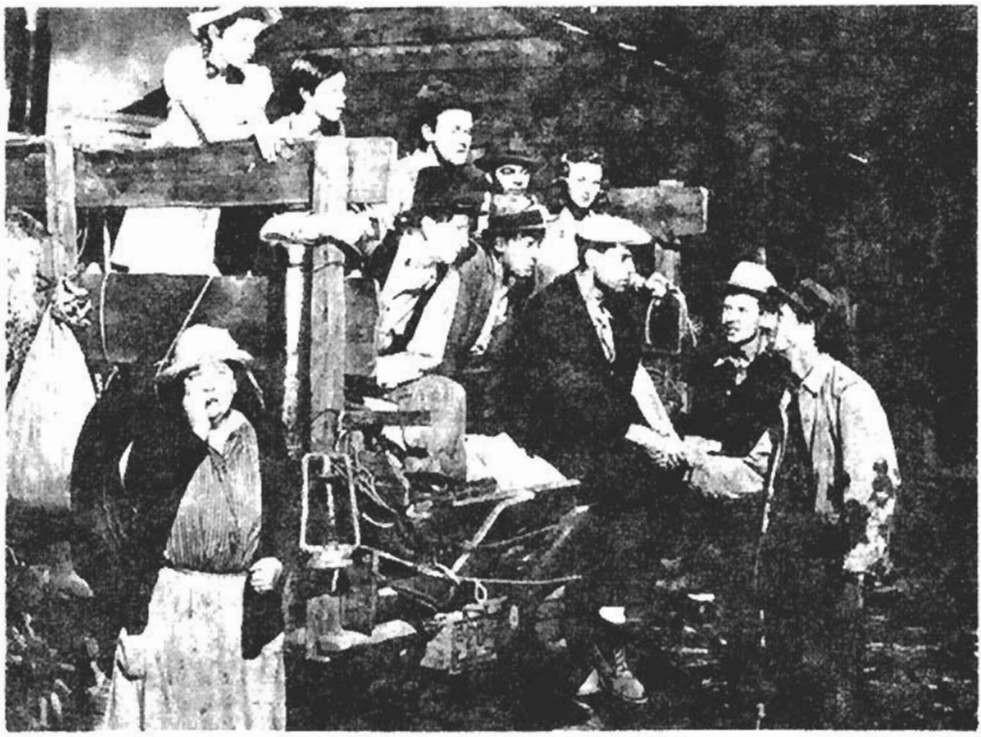


آیا ساختار فیلم‌های ویسکونتی که طی سال‌ها ساخته شده می‌تواند در یک گروه از افسانه قرار بگیرد. " بیگاه" (۱۹۷۶).

جنبه‌های سنتی تا وابسته به روابط درونی ــ دست می‌زند. تنها تاکید "کیتسز" درباره‌ی اثرات شخصیت‌ها بر یکدیگر و گرایش‌شان است که با روش کلودلوی استروس مشابهت دارد.

نظر " جیم کیتسز" درباره‌ی " نظریه‌ی مولف" با نظر " پیتروولن" و " نوول ــ اسمیت" هماهنگی دارد:

" . . . اما باید منظورم را از نظریه‌ی مولف روشن سازم. به نظر من این اصطلاح اصل و روشی اساسی را توصیف می‌کند، یعنی فکر تالیف (خلاقیت) در سینما، و همچنین ــ که از آن مهم‌تر است ــ ایجاد تعهد احترام به کارگردان را باز می‌نماید. . ."[۷] روش " آلن لاول" فراوان به کار "کیتسز" نزدیک است، اما ماهیت بررسی " وولن" در مقایسه با "کیتسز" شباهت فراوانی به سبک و سیاق کلودلوی استروس دارد و این می‌تواند دلیلی باشد بر آشنایی بیشتر "وولن" با استروس. تجزیه و تحلیل "وولن" از "هاوکس" و " فورد" بیشتر جنبه‌ی اکتشافی دارد و نظرش معطوف به " توده‌ای از روابط" است. تجزیه و تحلیل "وولن" بر



تحلیل "وولن" از فیلم‌های فورد بیشتر جنبه‌ی اکتشافی دارد و نظرش معطوف به " توده‌ای از روابط" است . " خوشه‌های خشم " (۱۹۴۰) .

پایه‌ی این نظر قرار گرفته که، تنها با تجزیه و تحلیل مجموعه است که ترکیب (ساخت) یک فیلم آشکار می‌شود .

طبیعی است که چنین نگرشی درنقد و بررسی فیلم وسینما نمی‌توانست بدون برخورد ــ افکار مخالفان و موافقانش ــ باشد . نقطه‌ی آغاز یکی از این برخوردها، که به‌گونه‌ای می‌تواند نمایانگر گوشه‌هایی از این نگرش باشد، مقاله‌ی " آلن لاول" در شماره‌ی " مارس—آوریل" (۱۹۶۹) مجله‌ی " اسکرین" است .

" آلن لاول" در این مقاله به‌شدت "رابین‌وود" را مورد انتقاد قرار داد که بجای ارزشیابی فیلم و کارگردانی فیلم، کوشش در جلب رضایت دارد . سپس نقد ساختارگرایانه را چنین تبیین کرد :

" . . . کارگردان (مولف) فیلمش را بر پایه‌ی یک هسته‌ی مرکزی بنیاد نهاده و کلیه‌ی فیلم‌هایش گویای دگرگونی و تکامل آن هسته مرکزی است . . . " البته مقاله‌ی " لاول" واکنش‌هایی زنجیری در پی داشت که از

آن جمله می‌توان از حمله‌ی " رابین وود" به ساختارگرای "لاول" و پاسخ " لاول" و دفاع مستقل " جان ، سی .ماری"[۸] از "وود" نام برد .

"وود" و "ماری" اعتقادشان بر این بو دکه "کیتسز" ، "وولن" و " لاول" قضاوت‌شان را بر پایه‌ی تضادهای بنیادی فیلم یا پیچیدگی‌روابط آنها ، بنا نهاده‌اند . "وود" و "ماری" معتقد بودند که ساختارگرایی تنها یک ابزار تجزیه وتحلیل نبوده ، و چنین برخوردی ،اهمیت چندانی‌ندارد ، در حالی که ساختارگرای وسیله‌ای است برای ارزیابی کمال و هنرمندی کارگردان .

***

همان‌گونه که سینما پس از یک‌شروع احساساتی و هنری پیش‌پا افتاده ، دست به‌کار افسانه‌سازی در شکل‌های نمایشی ، ادبی و . . . شد و زمینه را برای هنرمندانی چون " کوکتو" ، "بوئونل" ، " برگمن" به‌منظور ساختن افسانه‌های ویژه‌ی خود فراهم آورد ، همان‌گونه نیز زمینه را برای شناخت نزدیک به حقیقت کار کارگردان آماده خواهد ساخت ، چرا که هر هنرمندی آفریننده‌ی افسانه‌ای است که با آن شخصیت خود او تفسیر می‌شود .

ساختارگرایی یکی از مراحل بارور در این راستا به‌شمار می‌رود . و اگر سینما را یک وسیله‌ی ارتباطی بدانیم به یقین در این جهت ، ساختارگرایی چنان به سینما ــ به‌گونه‌های گوناگون ــ ارتقاء خواهد بخشید که به عنوان شاخه‌ای از " علم‌ارتباط" (علمی که پیدایی‌اش را کلودلوی استروس‌پیش‌بینی کرده)[۹]، نقشی عمده به عهده خواهد گرفت . اما باید اعتراف کرد که راه هنوز کوبیده نشده و ساختارگرایی تازه نخستین کلماتش را به زبان آورده و برای بیان آخرین کلمات باید تجربه‌ها و آزمایش‌های بسیاری انجام گیرد .

تلخیص و ترجمه‌ی خاطره سلطانزداه

Film Comment-May 1973

پانویس ها:

1.Geoffrey Nowell-Smith

2.Jim Kitses.

3.Alan Lovell.

4.Ben Brewster

5.Screen

۶. صفحه‌ی ۱۰۲ " نشانه‌ها و معنا در سینما " (انگلیسی)، صفحه‌ی ۱۳۲ سطر دوم و سوم و چهارم ترجمه‌ی ناصر زراعتی و صفحه‌ی ۱۰۲ سطر دوم و سوم و چهارم ترجمه‌ی بهمن طاهری.

7.Horizons West (1969. Indian University Press), page 7.

8.John C.Murry

۹. کلود لوی استروس معتقد است که: "می توان امیدوار بود که روزی علوم انسانشناسی اجتماعی، علم اقتصاد، و زبانشناسی با یکدیگر متحد شوند و رشته‌ی جدیدی را که علم ارتباط باشد به‌وجود آورند."

یادداشتی بر یک نوشته

«همچنان در هزارتوی تناقض»

شنیده‌ام در امریکا ، تکلیف‌فروش فیلم‌ها را نقدنویس‌های روزنامه‌ها و مجله‌ها تعیین می‌کنند . یعنی امریکایی جماعت ــ اغلب امریکایی‌ها ــ همان‌طور که رأی دادنش در انتخابات در اختیار کارتل‌ها و تراست‌هاست ، انتخاب فیلمش را هم نقدنویس‌های تراست‌های مطبوعاتی به عهده دارند و این نشانه‌ای است از زندگی گوسفندوار و دنباله‌روی از چوپان و اطاعت بی‌چون و چرا از سگ‌های گله .

* * *

دیده‌ایم ، بسیار هم دیده‌ایم ، کسانی را که با خواندن چند کتاب یا دیدن چند فیلم و شرکت در چند بحث یا محفل روشنفکرانه خود را علامه دهر دانسته و الحق هم در برخورد اول بسیاری از تازه‌واردان به جمع را مرعوب آگاهی و دانستنی‌های گسترده خود می‌کنند ! این گونه افراد

می‌توانند در باره‌ی بسیاری از موضوع‌های مد جمع‌های شبه روشنفکرانه ، صحبت کنند اما در باره هر موضوع فقط چند دقیقه .

نظرشان را درباره‌ی هر کتاب یا فیلم بپرسی بی‌درنگ برایت خواهند گفت . و اگر اهل دقت نباشی متعجب خواهی ماند که چطور این‌ها ، وقت می‌کنند و این همه کتاب می‌خوانند و فیلم می‌بینند . . .

اما اگر موشکاف باشی یا حتا چند بار پای حرف‌هایشان بنشینی و اجازه بدهی حرافی‌هایشان را بکنند خواهی دید که چند فرمول را حفظ کرده‌اند ــ هر کدام‌شان برای خود فرمول‌های ویژه‌ای دارند ــ و فقط جای نام‌ها را عوض می‌کنند و با اندک اطلاعاتی ــ که شفاهی کسب کرده‌اند ــ آن را بخورد این و آن می‌دهند .

حتما" چنین کسانی هم به پست شما هم خورده و نظریاتشان را هم مثلا" درباره‌ی کتابی که نخوانده بودید ــ و نخواندن‌تان هیچ عیب نبود ــ شنیده‌اید . بعدها که آن کتاب را داشتید مطالعه می‌کردید ، متوجه شده‌اید که طرف چقدر بی‌راه می‌گفت .

واقعا" این یکی از دردهای ماست . دردی که در گذشته محورش پیترهانتکه، اشتوکهاوزن ، آشوربانی‌پال و . . . بود و در سال ۵۷ و ۵۸ محورش راه رشد غیر سرمایه‌داری ، اردوگاه‌ها و . . . که همگی چون اصالت نداشتند ، کجروی‌هایی را هم در جامعه سبب شدند .

البته این درد ، درمانش هم در خودش است ، اما زمان می‌خواهد و استمرار و ثبات یک سیستم در جامعه . با همه‌ی این‌ها باید گفت و گفت و تا حد امکان با نمونه‌های عینی هم باید گفت .

* * *

چند دوست جوان و باسواد ، کتابفروشی‌ای به راه انداخته‌اند که در آینده‌ای نه چندان دور می‌تواند یکی از کتابفروشی‌هایی بشود که بر بازار کتاب تأثیر مثبت بگذارد .

یکی از شرکای دوستان یادشده ، جوانی است اهل مطالعه ــ که طبعا"

این اهلیت نسبی است ــ، باذوق و جستجوگر و گویا در شراکت جایش را به دوست دیگری داده که او به گونه‌ای دیگر اهل کتاب است. یعنی "کتاب باز" است و برای نمونه می‌تواند بگوید پنج سال پیش در فلان دانشکده، دو یا سه شماره جزوه درباره‌ی فلان رشته‌ی هنری، به صورت زیراکس منتشر شده که قیمت جلد شده‌اش فلان قدر است. جلو دانشگاه کمتر کتاب‌فروشی را می‌توان یافت که با چهره‌ی او آشنا نباشد.

چندی پیش به مناسبتی خدمت این دوستان بودم که صحبت ازکتاب شد، و سینما، و بحث کشیده شد به کتاب "نشانه‌ها و معنا در سینما". دوست جوان و باذوق و جستجوگر از نقدی گفت و این که گویا نویسنده‌ی نقد همین کتاب را برای "سروش" دارد ترجمه می‌کند و به‌همین دلیل برتمام جزئیات کتاب احاطه دارد.

راستش دلم گرفت، که چرا کسی بدون اندکی دقت چنین راحت و قاطع در باره‌ی یک نوشته و یک ترجمه صحبت می‌کند.

آن روز برای دوستم توضیح دادم که نویسنده‌ی نقد "نشانه‌ها و معنا در سینما" را برای سروش ترجمه نمی‌کند، بلکه آن را آقایان بهمن طاهری و عبدالله تربیت سال‌ها پیش ترجمه کرده‌اند و سپرده‌اند به انتشارات امیرکبیر و سرانجام انتشار این ترجمه را "سروش" تقبل کرده و حالا کتاب دارد مراحل صحافی را طی می‌کند ــ که‌چند هفته پیش منتشر شد. آن روز نشد به دوستم بگویم شما که آن نوشته را دقیق نخوانده‌ای چرا به این راحتی داری درباره‌اش صحبت می‌کنی؟ چون اگر این نوشته را خوانده‌بودی متوجه می‌شدی که نویسنده‌ی نقد به هیچ عنوان کتاب "نشانه‌ها و معنا در سینما" را برای ایران (و آن جوان نائینی خواننده) نمی‌پسندد. پس ایشان نمی‌آید این کتاب را برای ترجمه دست بگیرد.

حالا توضیح می‌دهم چرا آن روز نشد این نکته را به‌آن دوست یادآوری کنم؛ چون دوست "کتاب‌باز" معرفی شده ناگهان وارد بحث شد وبه راحتی ترجمه‌ی کتاب را رد کرد؛ ووقتی پرسیدم شما کتاب را خوانده‌ای پس از مکثی (شاید برای آن که ثابت کند بدون مطالعه حرفی نمی‌زند)

گفت: "بله... به‌نظرم ترجمه‌ی کتاب، گیج است".

آن روز گذشت. چند روز بعد یکی از دوستان قدیمم را دیدم. پس از احوالپرسی معمول پرسید:

"نشانه‌ها و معنا در سینما را خوانده‌ای؟" پس از جواب مثبت من، دوباره پرسید: "به نظرت ترجمه‌اش چطور است؟" و پیش از آنکه پاسخم را بشنود، گفت: "فلانی ــ که نقد موسیقی فیلم می‌نوشت ــ از ترجمه بد می‌گفت و دلیلش نقدی بود که چاپ شده است.

پیش و پس از این دیدارها و گفتگوها بسیاری از دوستانم را ــ که به هر حال کارشان یا دست کم عشق‌شان سینماست ــ هربار که دیدم از "نشانه‌ها و معنا در سینما" و نقدی که بر آن نوشته شده صحبتی کردند؛ و به همین دلیل ضرورت بررسی این نوشته، خود را بیش‌تر از پیش به رخ کشید و این ضرورت سبب شد به نوشته‌ی یادشده بپردازم.

* * *

نخست به تناقض‌های خود نوشته می‌پردازم.

نویسنده در ستون اول صفحه‌ی ۵۱، مجله‌ی فیلم شماره شانزدهم (شهریور ماه) نوشته است:

"... خطاها تا به آخرین صفحه کتاب (۲۶۶) هم رسوخ کرده است، "گل‌های سن فرانسیس" (صفحه ۲۶۶) نام دیگر "فیورتی" (صفحه ۲۶۵) است و هر دو یک فیلم‌اند که در فهرست فیلم‌های کتاب با دو عنوان آمده است..."

در همین نوشته در صفحه‌ی ۵۳ مجله ستون اول آمده:

"... با اشاره‌ای دریافتیم که "فیورتی" و "گل‌های سن فرانسیس" باید هر دو نام یک فیلم از روسه‌لینی باشد. در چارچوب امکانات به جستجو پرداختیم تا مورد را کنترل مجدد کرده باشیم. تنها فرهنگ موجود فارسی (دائره‌المعارف خرسند) مشکلی را حل نکرد. یکی، دو کتاب در باره روسه لینی،

دائرةالمعارف "کتز" و "دیوید تامسون" و "راجرمن ول" و . . .
را ورق زدیم و کمتر یافتیم ، پرس و جو کردیم و دوستان و
دست‌اندرکاران را با تلفن تعقیب کردیم و آشنایان به سینمای
ایتالیا را ردیابی کردیم و دوباره مجلات و کتاب‌ها را ورق زدیم
تا بعد از یکی دو هفته با کنار هم قرار دادن تکه بریده‌های
جمع‌آوری شده از اطراف ،معما حل شد .آری "فیورتی"نام دیگر
"گل‌های سن‌فرانسیس"است که درواقع همان "فرانچسکو دلقک
خدا" است . "

بهتر است ببینیم واژه "خطا" چه معنایی دارد . به دم دست‌ترین فرهنگ رجوع می‌کنیم ؛به فرهنگ عمید . "خطاءـع . (به فتح خا) نادرست و ناراست ، ضد صواب . . . "

برای محکم‌کاری معنای "صواب" را هم از همین فرهنگ استخراج می‌کنیم :

"صواب ــ ع . (به فتح صاد)راست و درست ،حق ،لایق ،سزاوار . . . "

بنابه ادعای نویسنده‌ی نقد ،مترجم کتاب "نشانه‌ها و معنا در سینما" هنگام ترجمه دچار نادرستی وناراستی‌ها شده و یکی از این نادرستی‌ها "فیورتی" ، " گل‌های‌سن فرانسیس" است . آیا آقای ناصر زراعتی ،در متن کتاب "پیتروولن" دست برده و "فیورتی" را گل‌های‌سن‌فرانسیس" ترجمه کرده؟ یا عکس این را انجام داده؟ یا هرجا "وولن" ، "فیورتی" بکار برده آقای زراعتی در ترجمه "فیورتی" را آورده؟ و همین‌طور "گل‌های سن فرانسیس" را ؟ که دقیقا" هم آقای زراعتی همین کار را کرده است .

پس نویسنده‌ی نقد چگونه می‌تواند ادعا کند که آقای زراعتی به هنگام ترجمه در این مورد دچار خطا شده‌اند؟

تنها ایرادی که به آقای زراعتی می‌توان گرفت این است که چرا به ایشان "اشاره‌ای" در این مورد نشده تا دریابد هر دو نام ، نام یک فیلم است . آن هم بدون درنظرگرفتن این که با مراجعه به "دائرةالمعارف‌های

"کتز" و "دیویدتامسون" و "راجرمن ول" و . . . هم نمی‌شود به نتیجه‌ای رسید و تنها راه کشف حقیقت "کنارهم قرار دادن تکه بریده‌های جمع‌آوری شده از اطراف" است .

نویسنده‌ی نقد که از ابتدای نوشته‌ی خود مدعی است :

" . . . مترجم بر ابزار کار خود تسلط کافی نداشته و سد زبان را برنداشته . . . " یا " . . . مطلب برای مترجم مفهوم نبوده . . . " یا ترجمه " . . . سلسله جبالی از انواع لغزش‌ها و کژی‌ها . . . " است .

با نمونه آوردن از ترجمه‌ی آقای زراعتی در باره‌ی "پیتر وولن" و کتابش "نشانه‌ها و معنا در سینما" به قضاوت می‌نشینند و از صفحه ۱۳ و ۱۵ و ۱۷۵ ترجمه‌ی آقای زراعتی نمونه می‌آورد تا نتیجه‌گیری‌هایش درست از کار دربیآید .

از خود نویسنده‌ی نقد سؤال می‌کنم : چطور می‌شود به استناد ترجمه‌ای که سلسله جبالی از انواع لغزش‌ها و کژی‌هاست درباره‌ی آن کتاب قضاوت کرد ؟

نویسنده‌ی نقد که درآغاز یادداشت خود می‌نویسد ،می‌تواند کژی‌ها و لغزش‌های ترجمه‌ی آقای زراعتی را ردیف کند و یادداشت را به درازا کشاند تا آن جاکه خواننده‌ی مطلب تنها ایشان باشد وآقای زراعتی ؛ یعنی این که ایشان زبان انگلیسی می‌داند و با اندکی دقت باز می‌توان فهمید که مدعی است به هرحال از آقای زراعتی انگلیسی را بهتر می‌داند . پس چرا در ستون اول صفحه ۵۲ مجله‌ی یاد شده می‌نویسد :

" . . . سال‌ها است که منتظر کتابیم (نشانه‌ها و معنا در سینما) و از گوشه و کنار خبر می‌رسد که مترجمین گوناگونی بر روی آن کار می‌کنند . . . "

شما که انگلیسی می‌دانید و دوست‌تان آقای طاهری اصل کتاب "نشانه‌ها

و معنا در سینما "را سال‌هاست که دراختیار دارد و سال‌ها پیش بخش‌هایی از آن را ترجمه کرده، دیگر سال‌ها انتظار کشیدن معنا ندارد! این تناقض را حتا نمی‌توان توجیه کرد. البته باید شک دکارتی را فراموش نکرد. یعنی به همه چیز باید شک کرد. به ادعاها، به خیراندیشی‌ها و به ظاهر صلاح نمودن‌ها...

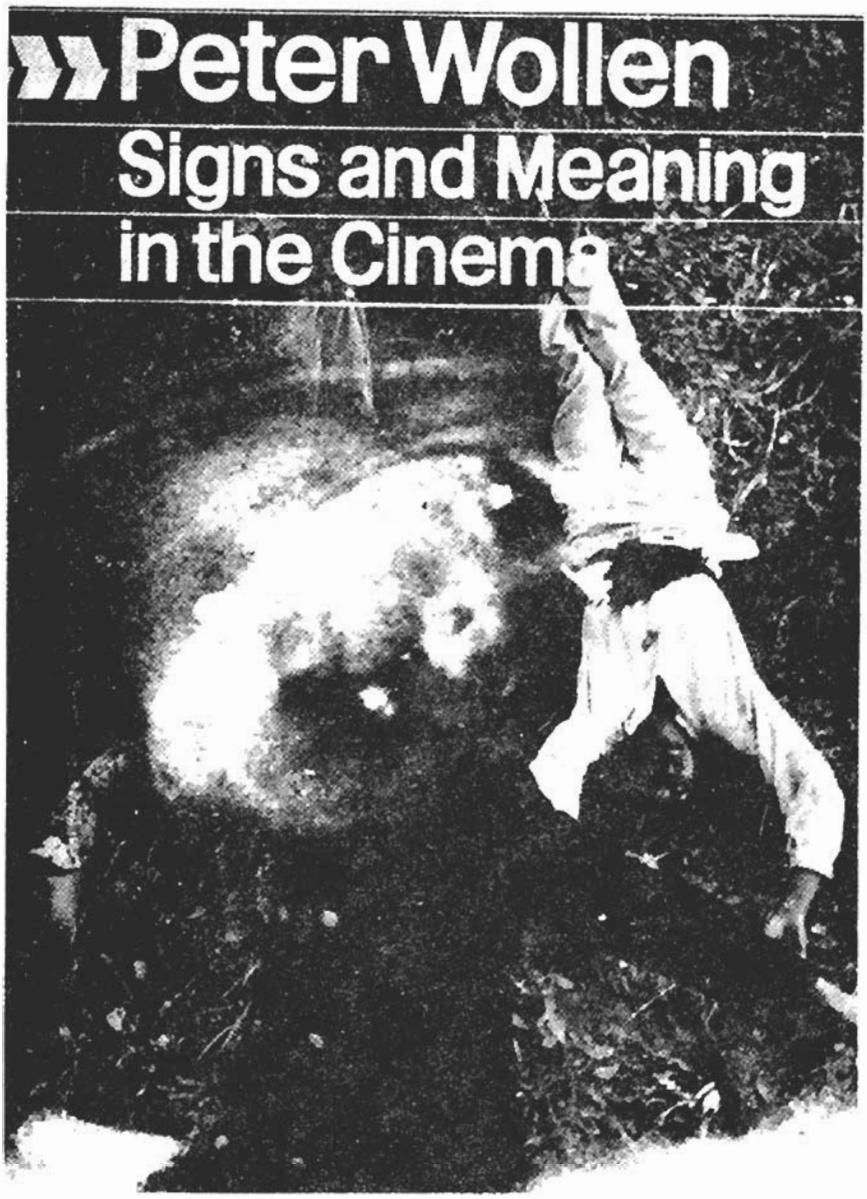
* * *

نویسنده‌ی نقد می‌نویسد:

"... کتاب محصول ـ یک ـ کار (ی) تئوریک در زمینه سینماست که لاجرم باید دستور کار آن جوان نائینی قرار گیرد و با ترازویش زیبایی شناسی فیلم را فرا گیرد و فیلم سره را از ناسره تمیز دهد و اصلا" نقد فیلم یاد بگیرد و احیانا" چیزی بنویسد و برای دفتر مثلا "این مجله پست کند و یحتمل در کنکور قبول شود و دانشجو شود و سال‌ها بعد بعنوان مدرس پیشاروی همشهری دیگر خود قرار گیرد و یافته‌ها و دانسته‌هایش را عرضه دارد..."

از این بخش نوشته، می‌شود دست کم دو برداشت داشت:

الف: کتاب سنگین است و به درد جوان نائینی نمی‌خورد. یعنی تا می‌توان باید کتاب سهل و آسان ترجمه کرد تا جوان نائینی بدون کمترین تعمق و تفکر از مطالب کتاب سر دربیآورد ـ مثلا" "صد فیلم "که نویسنده‌ی نقد از آن تعریف‌ها کرده، حتا از فضای سفید کتاب، با این استدلال که می‌توان در فضای خالی‌اش یادداشت نوشت. پس همه‌ی کسانی که دفترچه‌ی یادداشت تولید می‌کنند، می‌توانند به پنجاه درصد از تعریف و تبلیغ مجانی نویسنده‌ی نقد امیدوار باشند ـ اما مقوله‌های نشانه‌شناسی، زیبایی شناسی ایزین‌اشتاین، نظریه‌ی مؤلف، سبک و سبک شناسی، مقوله‌های پیچیده‌اند ـ که این پیچیدگی خواهی نخواهی نسبی است ـ و البته هیچ تازه از راه رسیده‌ای نمی‌تواند از این مقوله‌ها سر در بیآورد، همان طور که



روی جلد " نشانه‌ها و معنا در سینما " متن انگلیسی (چاپ اول و سوم) .

کسانی که در سطح "ستاره‌ی سینما" در جا زده‌اند . باید بگویم (بنویسم) هیچ مخالفتی با بودن سلیقه در سطح "ستاره‌ی سینما" نیست ، اما همان گونه که "ستاره‌ی سینما" برای خودش پنجاه هزار خواننده دارد "نشانه شناسی" هم می‌تواند پنج‌هزار خواننده داشته باشد . این واقعیتی است غیر قابل انکار ــ هر چند تلخ ــ که هر بیمارستان (مثلا") در مقابل یک پزشک باید یک پزشکیار ، یک متخصص آزمایشگاه ، دو پرستار ، پنج نظافتچی

پنج مستخدم داشته باشد. نمی‌شود تخصص تمام کارکنان بیمارستان درحد پزشک باشد.

ب: چنین کتاب‌هایی (نشانه‌ها و معنا در سینما) باید باشد، اما نیاز به کتاب‌های بینابین نیز است؛ تا جوان نائینی نردبانی مرتفع در مقابل خود نبیند که فاقد پله‌های میانی است، که این به مترجم و حتا ناشر ارتباطی ندارد چرا که هر مترجمی می‌تواند هر متنی را بنا به کشش‌ها و گرایش‌هایش برگزیند و چنین گزینشی نمی‌تواند تضادی با تعهد و مسؤلیت داشته باشد. اتفاقا" حالا که صحبت از تعهد و مسؤلیت شد، باید یادآوری کنم که بهتر می‌بود نقدنویس به شکافتن و ساده کردن مطالب کتاب وولن می‌پرداخت و به گونه‌ای این فضای خالی را پر می‌کرد. از طرفی دیگر سینه چاک دادن برای "عامه" مدت‌هاست ریش‌اش درآمده، چرا که "همگانی" با "عامیانه" تفاوت‌ها دارد ــ مانند نقاشی مار و کلمه‌ی مار.

* * *

نویسنده‌ی نقد معترض است که چرا: "دزدان دوچرخه" در ترجمه‌ی آقای زراعتی "دزد دوچرخه" آمده در حالی که همین ایراد ــ دم خروسی است که ــ با ادعای چند سطر پیش‌تر نویسنده تناقض دارد. نویسنده‌ی نقد می‌تواند از جوان نائینی و همچنین بسیاری از دوستداران سینما و اهل فیلم نمونه‌ی آماری بگیرد و ببیند چند درصد از آنان با شنیدن "دزدان دوچرخه" یاد فیلمی که "دسیکا" آنرا ساخته، می‌افتند؟

* * *

نویسنده‌ی نقد ازترجمه‌ی آقای زراعتی ایراد می‌گیرد و نمونه می‌آورد و بعد خود دست به ترجمه نمونه‌ها می‌زند، که من یکی از جمله‌های ترجمه شده توسط نویسنده‌ی نقد را نقل می‌کنم تا اهل فن خود قضاوت کند:

"دومین مایه اصلی در فیلم‌های کمدی‌اش (هاوکس) مایه وارونه شدن جنس (؟!) و وارونه شدن نقش است" در این جا باید یادآوری کنم که ترجمه‌ی آقای زراعتی بی‌نقص نیست، چرا که بی‌نقص انشاء ننوشته است؛ اما چقدر خوب بود نویسنده‌ی نقد لغزش‌ها و کژی‌های ترجمه را ردیف

روی جلد هر دو ترجمه‌ی فارسی "نشانه‌ها و معنا در سینما".

می‌کرد و درباره‌ی "پیتر وولن" اظهار نظر نمی‌کرد یا اگر می‌خواست اظهار نظر کند نظرش را به گونه‌ای مستند ارائه می‌کرد و مثلا "می‌نوشت چگونه به این نتیجه رسیده که "پیتر وولن" از سر ذوق‌زدگی مجموعه یادداشت‌ها و فیش‌هایش را بدور خود حلقه کرده؟

* * *

نویسنده‌ی نقد وقتی فصل اول کتاب "نشانه‌ها و معنا در سینما" را بررسی می‌کند و می‌نویسد:

"... همچنان در هزارتوی مجموعه پایان ناپذیری از افراد، مکان‌ها، تابلوها، نشریات، فیلم‌ها، ایسم‌ها، مکاتب، فرقه‌ها، لقب‌ها، ... گیر می‌کنیم".

این موضوع مهم را فراموش می‌کند که نمایش، نقاشی (تابلوها)، فیلم‌ها، ایسم‌ها، فرقه‌ها، لقب‌ها به‌گونه‌ای که اکنون وجود دارند دقیقا" از بنیان به تمدن مغرب زمین وابسته‌اند و مثل این است که دو ایرانی در باره‌ی ــ مثلا" ــ حافظ با هم بحث کنند، بویژه اهل فن هم باشند، آن وقت آیا ترجمه‌ی این گفتگو برای فلان خواننده اروپایی حالتی را پدید نمی‌آورد که نویسنده‌ی نقد کتاب "نشانه‌ها و معنا در سینما" دچارش شده؟ برای نمونه: درافشان، سرافشان، سیه‌کاسه، خراب آباد، حلواب‌ها، خرابی‌کردن، خنجر گزاران، خوشباشی، رنگ و... که به انگلیسی

ترجمه شده باشد برای درک آن‌ها خواننده‌ی اروپایی چه باید بکند؟ باید بگوید آن دو ایرانی "فاضل‌مابی" کرده‌اند؟ ضرورت دارد که این نکته یادآوری شود: سینما که ازغرب‌آمده ــ دردیار ما طالبان پرشماری دارد، درحالی که شمار خواستاران شعر حافظ، و کلا" شعر ایرانی حتا ترجمه شده‌اش در غرب، به یک ده هزارم طالبان سینما در دیار ما نمی‌رسد. پس باید سینما را آموخت و آنرا آموزش داد و برای آموزش و آموختن سینما، آشنایی با بسیاری از مظاهر معنوی غرب (مثلا" نمایش، نقاشی، ایسم‌ها، فرقه‌ها) ضروری است و نباید خود را با نوشتن اصطلاح "فاضل‌مابی" آسوده ساخت.

* * *

بجا خواهد بود اگر نظر دو سینماشناس و نقدنویس معتبر ــ که پشت جلد "نشانه‌ها و معنا در سینما" چاپ سروش آمده ــ نقل شود تا ارزش این کتاب و "پیتر وولن" برای جوان *نائینی قلم* بدست روشن شود:

رابین وود: "... *نشانه‌ها و معنا در سینما* احتمالا" تأثیرگذارترین کتاب سینمایی انگلیسی زبان در دهه هفتاد است... هیچ متن انتقادیی وجود ندارد که بیش از این کتاب به آن رجوع کرده باشم... *نشانه‌ها و معنا در سینما* یکی از معدود کتاب‌های واقعا" ارزشمندی است که تاکنون در باره‌ی سینما نوشته شده..."

جیمز موناکو: "*نشانه‌ها و معنا در سینما* پر اهمیت‌ترین متن انگلیسی زبان در مقوله‌ی گسترده نشانه‌شناسی است. شاید رابین‌وود و جیمز موناکو برخلاف نویسنده‌ی نقد که می‌نویسد: "اگر قرار باشد خفت نفهمیدن را با وانمود کردن (به) فهمیدن معاوضه کنیم، بسیار راضی‌تر خواهیم بود تا که

شق اول را برگزینیم "، ــ برای فرار از خفت نفهمیدن وانمود به فهمیدن کرده‌اند؟

* * *

در پایان یک ماجرا را نقل می‌کنم: هنگامی که "نشانه‌ها و معنا در سینما" به ترجمه‌ی آقای زراعتی در "لیتوگرافی الوان" مرحله‌ی فیلم و مونتاژ را می‌گذرانید یکی از کارکنان مجله‌ای که نقد نامبرده را چاپ کرده، از مسئول لیتوگرافی نشانی ناشرش را می‌گیرد ــ به نقل از کارکنان لیتوگرافی الوان.

از مجله‌ی نامبرده با ناشر کتاب تلفنی تماس گرفته می‌شود که پس از شنیدن جواب منفی در برابر درخواست آگهی (آگهی برای "نشانه‌ها و معنا در سینما") به ناشر گفته می‌شود پس کتاب به نقد کشیده خواهد شد. ناشر از نقد کتاب استقبال می‌کند و حتا پیشاپیش تشکر خود را از نقد اصولی (گرچه در نفی ترجمه) ابراز می‌دارد ــ به نقل از مدیر انتشارات تیراژه.

پس از انتشار "نشانه‌ها و معنا در سینما" ستونی در مجله‌ی نامبرده براه می‌افتد با عنوان "توی ویترین". که در این ستون انتشارکتاب "نشانه‌ها..." در ۵ سطر با حروف نازک اعلام می‌شود. اما در پایین همان صفحه در هشت سطر با حروف سیاه خبری با عنوان دو ترجمه از یک کتاب می‌آید که خبر را می‌توان چنین تعبیر کرد: "در خرید شتاب نکنید، ترجمه‌ی دیگر از این کتاب در راه است". و دو ماه بعد نوشته‌ای با عنوان "همچنان درجستجوی معنای نشانه‌ها" در صفحه‌ی معرفی و نقد، کتاب "نشانه‌ها..." به نقد کشیده می‌شود...

* * *

درآغاز نوشتم: شنیده‌ام درامریکا تکلیف فروش فیلم را نقدنویس‌های روزنامه‌ها، مجله‌ها تعیین می‌کنند و درپایان می‌خواهم بنویسم که درایران ــ شاید ــ تنها نقدنویس کتاب‌های سینمایی تنها مجله‌ی سینمایی می‌خواهد تکلیف فروش کتاب‌های سینمایی را تعیین کند.

شهروز جویانی

فهرست مطالب دفترهای اول و دوم وسوم سینمای نوین .

دفتر اول

۱. یادداشتی در آغاز .
۲. سینمای نیکاراگوئه از قیام تا امروز (گفتگو با " امیلیو رودریگس‌واسکس" و " کارلوس و یسنته ایبارا" .)
۳. بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین .
۴. تکه‌ای از یک غده‌ی سرطانی (گفتگو با محمود صفایی ، دستیار کارگردان ، دستیار تهیه‌کننده‌ی فیلم‌فارسی) .
۵. شهادت علیه " موجودیت " یک‌نظام (یادداشتی برفیلم " بازپرسی‌بپایان می‌رسد " ساخته‌ی " دامیانودامیانی".)
۶. وحدت گاز اشک‌آور و دختر گل‌فروش در عمل (یادداشتی بر فیلم "دختر گل‌فروش" .)

دفتردوم

بخش اول : سینمای الجزایر .
۱. ساخت‌های سینمای الجزایر .
۲. تولد سینمای الجزایر .
۳. سینمای جدید .
۴. اندیشه‌هایی درباره‌ی سینمای‌الجزایر .

بخش‌دوم : سینمای آندره‌ی‌وایدا
الف. سینمای آندره‌ی‌وایدا
۱. مقدمه .
۲. من در سربازخانه‌بزرگ‌شده‌ام .
۳. ویژگی‌های سینمای‌لهستان .
۴. کانال ، میان بدبینی‌وخوش‌بینی .
۵. برخوردهای ملت لهستان‌با انقلاب.
۶. ستایش یا هجو ــ " لوتنا " .
۷. یک ارزیابی ــ "همه چیز برای‌فروش" .
۸. عشق و " لهستانی بودن " .
۹. اروس و تاناتوس ــ " جنگل غان " .
ب. نوشته‌هایی درباره‌ی آندره‌ی‌وایدا
۱. "سرزمین موعود " .
۲. کشاکشی میان فرهنگ کهنه و فرهنگ نوین .
۳. نقدی بر " مرد مرمرین " .
ج. نوشته‌ای از آندره‌ی‌وایدا
د. گفتگوی " ژان لوباسک" با " آندره‌ی وایدا "

بخش سوم : سینمای کوبایاشی
۱. فداکردن فرد در برابر اجتماع .
۲. شورش علیه قوانین قشری .

دفترسوم

الف . " گلوبرروشا " از سینما می‌گوید .
ب . یادداشت فیلم :
۱. نگاهی به " سفرسنگ" ، یادداشتی بر فیلم "سفرسنگ" ساخته‌ی مسعود کیمیایی .
۲. بیدادی گمشده در تاریخ ، نوشته‌ای از " دیوید ویلسون " درباره‌ی فیلم "بیداد" ساخته‌ی " لیتین " .
ج . واقعیت‌های سینمای ایران :
۱. "طبیعت‌بیجان" ، واقعیتی فخرآفرین، نوشته‌ای درباره‌ی" طبیعت بیجان" فیلمی که هیچگاه دیدنش ، بررسی‌اش نیاز به انگیزه‌ای خارجی ندارد .
د . نقطه عطف‌های تاریخ سینما :
۱. "سزارکوچک" ، سرآغازیک نوع، بررسی فیلم " سزار کوچک" ساخته‌ی "مروین لروی" که آغازگر فیلم‌های پلیسی به شمار می‌رود .
هـ. دو تجربه‌ی سینمایی در دو جامعه‌ی متفاوت :
۱. فراخوانی به عملی انقلابی ، نوشته‌ی "ویکتور والیس" درباره‌ی‌فیلم "دشمن اصلی " ساخته‌ی "خورخه‌سان‌خینس" .
۲. چگونه سینما از ریاضیات فراترمی‌رود ، نوشته‌ی " ریچارد راود " درباره‌ی‌فیلم "یادداشت‌های روزانه‌آناماگدالناباخ" ساخته‌ی " ژان ماری اشتراب " .

۱۵۰ ریال