ماهنامه ستاره سینما

درباره «سینمای نو»

شمارهٔ چهارم - بهمن ۴۵ - بها ۲۰ ریال

ماهنامه

ستاره‌سینما

تکشماره ۲۰ ریال

صاحب‌امتیاز: پ- گالستیان

زیر نظر: بیژن‌خرسند

شماره چهارم - بهمن ۱۳۴۵

نشانی : چهارراه‌شاه - پاساژ

دیبا - آپارتمان ۸

تلفن ۶۴۰۷۳

چاپ سکه - تلفن ۴۴۹۱۲

گراورسازی‌جواهری

تلفن ۳۲۴۱۱

حاوی:

حرف ها —	صفحه	۳
ماه گذشته —	«	۴
نامه وارده —	«	۹
اخلاق ومعنویات ... (هژیرداریوش)	«	۱۲
فلینی (کیومرث وجدانی)	«	۲۰
گفتگوئی در باره داستان مصور	«	۳۲
پینوتزواسنوپی (شولتز)	«	۴۰
اشک میکی —	«	۵۲
رنگ درسینما یا سینمای‌رنگی(ایزنشتاین)	«	۵۸
۱۰ فیلم برگزیده —	«	۶۶
انتقاد فیلم —	«	۶۲
در آینده —	«	۸۴

روی جلد : کلادیا کاردینال‌ه آکتریس فیلم « ۸ر۵» اثر فلینی .

پشت جلد : پاملا تیفین .

حرف‌ها

● ... اینک همزمان با انتشار چهارمین شمارهٔ «سینمای نو» که تا حدودی راه وروش ها مشخص شده، نتایج و حقایق دیگری مکشوف گردیده‌است .

بیحاصل است بگوئیم که در درجه اول عدم علاقهٔ جماعت خواننده است (آیا واقعاً جماعت خواننده ای هم وجود دارد؟!) بمجله‌ای که سوای رنگو برق و ظواهرداشته باشد. شاید هم حق با ایشان باشد . وقتی که انواع واقسام مجلات رنگین را با قطع های بزرگ ، و دهها عکس چندرنگ ، باضافهٔ مسابقاتی با جوایز موهوم ، می‌بینند ، دلیلی ندارد که بمجلهٔ کوچکی با مطالبی از نوع دیگرروی آورند ! ..

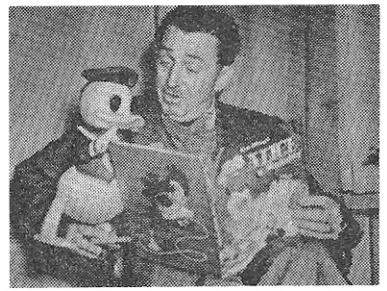
چنین باشد ! فقط دلخوری اینجاست که همیشه وهمه‌جا، از هرطرف که بچرخی ، چه جملاتی که نخواهی‌شنید دربارهٔ اینکه مطبوعات فعلی فلان و بهمان‌هستند وحیف که ما نشریه‌های اینطوری وآنطوری درزمینه‌های اختصاصی مثل : ادبیات - سینما - تئاتر - و ... نداریم . والخ..

بهرحال ، راجع بخودمان باید عرض کنیم، که بامطالعه‌و تجربهٔ این چند ماهه بزودی دست بتحول‌کامل درکارانتشار ماهنامه خواهیم زد ، والبته‌همچنان در انتظار عقاید خوانندگان‌خودهستیم.

در این شماره بچند مطلب اساسی پرداخته شده : نخست بمناسبت نمایش فیلم «۸ر۵» یك بحث اصولی از کارفلینی و نیز از این فیلم بعمل‌آمده است ، ودیگر، بحثی در بارهٔ « داستان های مصور» ونمونه‌ای از آنست که برای اولین باردر مطبوعات ایران بچاپ میرسد .. بعلاوهٔ بحث ها و مطالب گوناگون دیگر..

ودیگر اینکه؛ دست همکاران عزیز خودرا بخاطر شماره های گذشته و شمارهٔ فعلی صمیمانه میفشاریم ، واین کوچکترین کاریست که‌میتوانیم انجام‌دهیم .

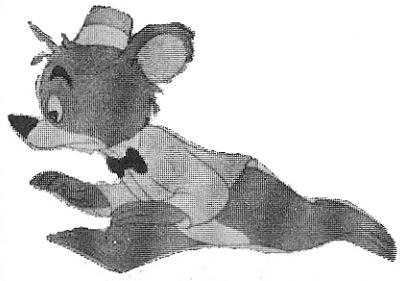
ماه گذشته



مرگ یك افسانه سرا

● خبرمرگ «والت‌دیزنی»درماه گذشته قاعدتاً میبایست خبرمهم‌وقابل ذکری‌نباشد، اگر او را فقط بعنوان سازندهٔ کمدیهای سطحی‌و بچه‌گانهٔ‌اخیرش بشناسیم. ولی‌اگر فیلمهای قبلی‌اورانیز باین مجموعه اضافه‌کنیم ، آنوقت آنچه که عایدما میشود اندوهی‌است‌که مسلماً علت آن‌مرگ «دیزنی» نیست . بلکه دو مسیری‌است که‌زندگی(البته زندگی هالیوودی) تالحظه‌ای که‌مرگ‌اورا از آن‌چنگال رهاسازد ،بروجود وی‌تحمیل نموده .

« دیزنی » کارخود رابعنوان یك «کارتونیست» شروع‌کرد . و بادنیای کارتونهای خود فانتزی،شعر، زیبائی را همراه بامنطق ساده یك دنیای کودکانه وباخلوص عاطفی‌که فقط باین‌دنیا تعلق دارد ، بما ارزانی داشت.دنیای‌کارتونی اودنیای حیوانات بودند که مسلماً از انسانها معصوم‌ترو پاك‌ترند زیرا از



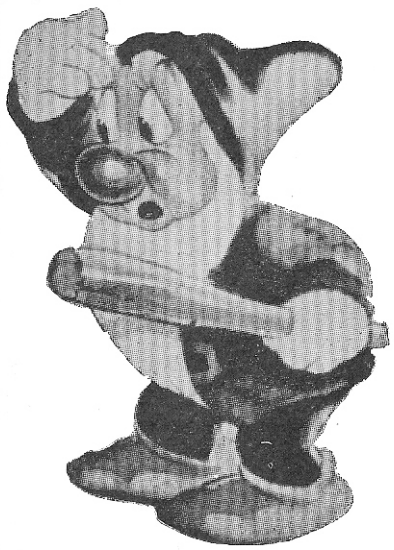
موهبت عقل ، مانندآنها (ویا لااقل به‌اندازه آنها) بهره‌مند نیستند. دنیای ایده‌آلها ورنگها و زیبائی‌ها بودند . دنیای آزادی‌ها بودند .آزادی‌بی‌قید و شرط ازچنگال‌زمان ومکان‌وعناصرمادی که درزندان آن محبوس‌شده‌اند.

«دیزنی» بدنبال‌چنین آزادی‌بود . ولی محیط بدست‌وپایش زنجیرزد، زیرا عقیده عمومی این‌بود که زیبائی‌صرف را بایدفقط‌اطفال‌خردسال‌ببینند وبزرگترها دیدن‌این‌زیبائی‌رادون‌شأن‌خودمیدانستند علی‌رغم مقاومت « دیزنی » رفته رفته عرصه براو تنگ‌تر میشد تابالاخره‌کارد به استخوانش رسید. تصمیم خودرا گرفت وجهت زندگی خودرا عوض‌کرد بجای اینکه درخلاف جهت‌آب پیش‌برود خود را بجریان آب‌سپرد .بجای‌اینکه سلیقه عمومی رابدنبال خودبکشاندخودبدنبال سلیقه‌عمومی‌روان‌شد.. و«موفق» گردید!

از زمان کاتونهایش«دیزنی» جزو پیشروان بود. (« فانتزی» اورابخاطر بیآوریم .) ولی این اواخر بصورت یك دلقك‌خموده درآمده بود.حتی‌کارتونهای اخیرش باوجودی‌که‌ازخیلی‌ازکارتونهای قدیمی‌اوبهترهستندولی‌دربرابرکارتونیسم بغرنج وپختهٔ‌امروزی آثار بدوی وخامی محسوب میشوند. «دیزنی» ازقافله ترقی بکلی عقب‌مانده‌بود.مانندهرآزادی‌طلبی که درجستجوی آزادی‌مطلق بود عاقبت کارش به‌مصالحه وتوافق دروحشتناك‌ترین صورت خود انجامید. تاجائیکه پس از انتشار خبرمرگ او خیلی‌ها از اینکه دیگر ازدیدن فیلمهای او (ویا لااقل نمونه‌هایشان) معاف‌شده‌اند، نفسی‌براحت کشیدند .

خبرمرگ«والت‌دیزنی»درماه گذشته درجهان پخش‌شد. ولی‌او درحقیقت‌سالها قبل مرده‌است . هنگامیکه اولین‌فیلم‌غیر کارتون وبه‌اصطلاح « جاندار »خود را ساخت .

ك ـ و



تصادف

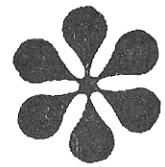
در این ماه سینمای لهستان یکی از آکتورهای قابل خود را ازدست‌داد.

زبیگنی‌یو-سیبولسکی Zbigniew Cybulski که بقولی باید از او بعنوان « جیمزدین لهستان» یاد کرد ، بخصوص در چند فیلم آندره‌ئی وایدا کارگردان بزرگ لهستانی ، خود را نشان داد .

وی درسال ۱۹۲۷ متولدشد . پس از خاتمهٔ تحصیلات، تهیه‌کننده‌وهنرپیشهٔ تئاتر بود و بعد به‌سینما روی‌آورد.وی یکبار نیز در نوشتن سناریوی فیلم«تو را فردا خواهم دید » همکاری مشترك داشته است .

فیلم‌های عمدهٔ او عبارتنداز : یك نسل- هشتمین روزهفته - خاکستر و الماس - صلیب شجاعت - ترن شبانه - جادوگران بیگناه - تو را فرداخواهم دید -عشق در ۲۰ سالگی (یك اپیزود)- عروسك - سکوت - دوست داشتن ...

وی در سن چهل‌سالگی در تصادف اتومبیل کشته شد ...



خودکشی

● « رائول‌لوی » شاید نام زیاد آشنائی نباشد ، بهرحال اوکه کار خود را با تهیهٔ فیلم‌آغازکرد - و بخصوص‌از «وخدا زن‌را آفرید» اوباشرکت‌بریژیت باردو باید نام برد - این اواخر دست بکارگردانی فیلم‌های خودنیززده بود..

اولین فیلمش « مافیا ، بتو سلام میکنم» با شرکت «ادی کنستانتین » و « الزا مارتینلی » بود و فیلم بعدی و اخیرش، «جاسوس»باشرکت«مونتگمری کلیفت» و «ماشامریل» .

« رائول‌لوی » بعلت نامعلومی دو هفتهٔ پیش درجنوب فرانسه دست‌به‌خودکشی‌زد ، و باین‌ترتیب فیلم «جاسوس» تا بحال هنرپیشه و کارگردان خود را قربانی داده است ..

مهر هفتم

● قبل ازنمایش فیلم «۸/۵» در سینماکسری، مدیر این‌سینماکه درواقع به‌زحمت بی‌اجری دست زده است، نزد عده‌ای ازصاحبان فیلم‌های سنگین- که روی دستشان مانده‌است - رفت، تا در مناسبت‌های آینده اقدام بنمایش‌این‌نوع فیلم‌ها بنماید ، و از جمله نزد ابراهیم گلستان،که فیلم«مهرهفتم» اثر«اینگمار برگمان » را دارد- وحتی بطوریکه شنیده‌ایم ، برای آن زیر نویس فارسی گذاشته است..

اما جواب‌آقای‌گلستان منفی بود ، و این ، واقعاً اسباب تعجب است که با تمام اظهار علاقه‌های ایشان بسینما ، چرا این پیشنهاد را ردکرده‌اند ...

«سینمای نو» در دانشگاه

● باآن‌که این مجله کامل نبوده (ومانیز هرگزچنین ادعائی نداشته‌ایم) معذلك تلاش‌ما برای نزدیك ونزدیکتر کردن « سینمای نو » به مرز «مطلوب» نزدخوانندگان این‌مجله مشهودومأجور بوده است .. وتأئید این‌نکته نامه‌هائی است‌که داشته‌ایم .

قصد مطرح‌کردن سپاسی راکه از این‌مجله شده است نداریم ، اما امری راکه درماه‌گذشته برای مارخ دادقابل ذکر (وقابل تعمق)میدانیم . مجله را به‌دانشگاه بردیم وبه دانشجویان محترم دانشکده ادبیات عرضه‌کردیم. صرفنظر ازعکس‌العمل‌هاکه عموماً مثبت ومساعد بود، بعضی ازنظرات‌مخالف ازقراریست که ذیلا (بدون اظهارعقیده) ذکر می‌کنیم :

یك دانشجوی ادبیات فارسی : «جری لوئیزهم **آدم** است‌که بردارند و درباره‌اش قلمفرسائی‌کنند؟ »

یك دانشجوی‌دوره دکترا :« این مجله بدردیك **دکتر** نمی‌خورد . »

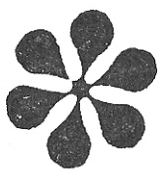
یك دانشجوی زبان انگلیسی : « این مجله تمامش ترجمه از مجله « **کنتینانتال** » است ، من اگر خواسته باشم میروم همان مجله رابه زبان اصلی میخوانم » .

یك‌دخترخانم‌دانشجو : «این‌مجله بدرد «تین‌ایجر»ها میخورد» .

یك دانشجوی ادبیات فارسی : « سینما به رشته من مربوط نمی‌شود . **اصولا** درادبیات‌فارسی از سینما صحبت نمی‌شود » .

یك دانشجوی رشته (؟) : « سینما هم شد حرف ؟ »

.... از خوانندگان عزیزخودمان می‌پرسیم : درباره این « نظرات » هیچ حرفی ندارید بزنید ؟



همکاری...

● شنیدیم که وزارت فرهنگ و هنر قصد دارد فستیوالی از فیلم‌های کوتاه کارگردانان جوان خودترتیب دهد این‌فرصتی‌که بعضی ازآثار مهجورماندهٔ فیلمسازان جوان از جمله فیلم «منبت» اثردوستمان «بهرام‌ری‌پور» را مشاهده کنیم.

« ری‌پور » فعلا فعالیت فیلمسازی ندارد و باهمکاری علی مرتضوی مجله سینمائی «فیلم‌وهنر» را منتشرمی‌کند.

پنجه روغنی!

● ۴ قسمت فیلم « پنجه‌روغنی » که (یك فیلم تبلیغاتی است) بعنوان اثری قابل توجه ازیك فیلمساز جوان ایرانی (احمد فاروقی قاجار) در کانون فیلم ایران مستقلا به نمایش درآمد.در اینجا این‌سئوال پیش‌میآیدکه اگرکسی غیرازآقای فاروقی (باسابقهٔ طلوع جدی و همکاری باهنرهای زیبا) این‌فیلم را ساخته بود کانون فیلم ایران آن را شایستهٔ نمایش‌میدانست؟ بهرحال نمایش این‌فیلم‌کمابیش دونکته راثابت‌میکند:

۱ــ متاسفانه گویا درتعیین‌برنامه های نمایشی کانون رفیق بازی بی‌تاثیر نیست .

۲ــ برخلاف عقیـدهٔ رایج آقای احمد فاروقی از « شوخ طبعی » نصیبی بسیارمختصربوده است .

در ضمن آقـای کارگـردان توجه میفرمایندکه‌منظور ازیك‌فیلم تبلیغاتی، جلب‌مشتری است . ونه‌رم‌دادن‌او (مثل صحنه‌ای که بدن دخترك را با روغن ! میپوشانند!)

از کرامات شیخ‌ما..!

● حیف‌است‌که افاضات‌سینمای فارسی فقط بشاهکارهائی که برپرده سینماها میدرخشد محدودبشود. این‌است‌که گـاه‌گـاه پیامبری وسخنگوئی برمیخیزد وبه‌کلماتی قصارمتکلم می‌شـود تابه دوشیوه تماشاچی راضربه‌کرده باشد!

این‌دفعه سیصدوهشتادوهفتم یاهشتم است‌که نشریات دلسوز دربارهٔ سینمای‌فارسی اقتراح مطرح‌مـی‌کنند واز مطلعین بـرای «نجات‌سینمای‌فارسی» نظرمی‌خواهند... باوصف‌اینکه‌موضوع نجات سینمای‌فارسی واین‌بحث‌ها هیچکدام تازه‌نیست (و درواقع‌سینمای فارسی مدتهاست‌که راه‌نجات خودرا یافته‌است) بازدرخلال آنچه پیرامون‌این فقره‌می‌شنویم به‌حرفهای خوشمزه‌ای برمیخوریم.ازاین جمله است افاضات شیخنا ومولانا ریش سفید اعظم‌سینمای فارسی رحمه‌الله انشاالله !

پدرسینما توگرافی بعداز مقدمه‌ای دربـاره «رشد » وترقی فیلم‌فارسی اظهارخوشوقتی کرده‌اند ازاینکه‌این«صنعت» کارش‌باین بالابالاها کشیده، وشاهداین «رشد» و «ترقی » آن‌که درمواردی فروش‌فیلم‌های فارسی بیشتراز فیلم‌های خارجی‌بوده !.. فی‌الواقع باین‌میگویند استنتاج « پدرانه!». آقاجان ، اگرفروش‌نشانه‌رشـد بود بزرگترین فیلم‌تاریخ سینما سنگام‌بود!

دومین‌فقرهٔ افاضات ایشان مربوط‌است‌به کوتاه‌کردن دست سرمایه‌داران جزءکه‌باعث زحمت‌خودشان وسینمای‌فارسی‌میشوند.. نیت‌ایشان ظاهراً خیربنظر میرسد، اما باطن قضیه‌یعنی : فقط بنده ویکی‌دوسه نفردیگر بتوانیم فیلم‌بسازیم زیراکه هرچه«صلاحیت» درصنعت«سینماتوغرافی » این‌ملك هست‌قلمبه‌کرده وتوی‌جیب‌بنده و سیامك‌خان خودمان و میثاق‌دیوان ومرده میلیون تومانی چپانده‌اند. بهرحال اگر پدرگرامی صنعت سینماتوغراف ،شروع‌کار فیلمسازی ازسی‌سالگی یادکترای اقتصاد دانشگاه‌های‌ترکیه،یا۵۵ رأس فیلم‌خویش رامعیار صلاحیت میدانند مایك‌پنجاه شصت‌تائی صالح دست‌اول فرداعلا می‌توانیم خدمتشان معرفی کنیم.

درفقرهٔ سوم‌افاضات پدر، به‌نیاز اخذوام برای کمك‌بیشتر به «رشد» و« ترقی» سینماتوغراف‌برمیخوریم. پدروسایراقوام‌سینمائی ما قبلاامتحان صلاحیت‌را داده‌اند. نمیدانیم‌که پول‌بیشتر چه چیزی بفیلم‌هایشان اضافه خواهدکرد.شعوربیشتر؟ ذوق‌بیشتر ؟ اگر پدر «وسایل»بیشتری دراختیار میداشت چه‌می‌کرد؟ لابدبجای ۵۵تا ۱۵۵ تا فیلم میساخت وسینماسکوپ راخیلی‌پیش ازعروس‌فراری کشف‌می‌کرد وبقیه «شاهکار»های‌خویش‌نظیرواریته‌بهاری،شرمسار، مستی‌عشق ، مادر، دزدعشق، افسونگر،شیرفروش ، دندان‌افعی ، کلاه‌مخملی ، انتقام‌روح، اهریمن‌زیبا، دوستت‌دارم،اشکهاوخنده‌ها (بافیلم فلان اشتباه نشود)،ابرام‌درپاریس،دزدبانك رانیز به‌زینت

رنك ودنك‌و فنگ میآراست وای‌بساکه آثار هیولای خویش «امیرارسلان»و «حسین‌کرد» رابطریقه اعجاب‌آور «سینمارامـا»! می‌ساخت .. نه، جداًدریغ‌است‌که‌به‌سینماتوغراف‌کمك‌نشودکه‌هرچه زودتر بساط‌سینمای‌کشورهای خارجی را درهم‌بپیچد.ازاین کمك بخصوص پدرباید سهم‌خاص‌پدرانه ببردتاهر چه‌زودترسرگذشت‌های تاریخی وافسانه‌ای معروف‌ما رابسبك‌ارسلان وحسین‌کرد بـه‌فیلم برگرداند.

پدرتك‌خال‌کلمات قصارخویش رابرای آخرصحبت‌گذاشته ودرآن هنگام‌که‌خواننده راکاملامجذوب‌افاضات‌خویش‌کرده‌ناگهان می‌گوید: مشکل‌دیگر سینمای‌فارسی کمبودسناریست وهنرپیشه و فیلمبردار است (ملاحظه می‌فرمائیدکه باچه تواضع پـدرانه‌ای «کارگردان» راذکر نمی‌کند؟!) که از «رشد» سریع‌این« صنعت » جلوگیری‌می‌کند.. زمانی فیلم‌فارسی به‌اوج اعتبار و « قدرت! » خود خواهد رسیدکه عوامل یادشده بحدکافی(لابدبطورکیلوئی) دراختیار سازندگان فیلم‌فارسی قرارگیرد. آن‌وقت ما حتی قادر خواهیم بودسالیانه مقداری درآمد ارزی(قاچ‌زین رابچسب..)از بابت صدورفیلم داشته باشیم(اسب‌سواری پیشکت، پدرجان) .. مانمیدانیم‌که درکجا استعداد وهنروقابلیت‌راکیلوئی‌خریدوفروش می‌کنند.اگرمیدانستیم‌پدررابآنجاهدایت‌می‌کردیم‌تامقدارمعتنابهی از این‌کالا برای سینما توغراف خریداری نموده براین‌مشکل‌نیز فایق آیند!

باتقدیم‌احترام

اخلاق و معنویات ، در کار ارزیابی فیلم

● یکی‌ازمسائلی‌که امروزه‌گاه بیگاه درزمینه نقدهنرها، ومنجمله سینما، مطرح میشود مربوط است به « ارزش اخلاقـی» آثارهنر، که‌گروهی تصور میکنند چیزی جز «ارزش تربیتی» یـا «ارزش معنوی» این‌آثارنیست. وبااینحال، چقدرآسان است‌که‌بین «زمینه‌معنوی» و«زمینه‌اخلاقی» تمیزی اساسی داده شود؛معنویات ازبطن تفکروزیست درونی زائیده میشود. اخلاقیات ، درعوض ، سازندهٔ قوانینی است کـه هدفشان حفظ نظم لازم برای زندگی اجتماعی است .

منظورازمعنویات اینست‌که هرفرد معمولی‌یك جامعه‌بتواند به‌نوعی شکفتگی درونی برسد. درحالیکه معنویات درسطح **هدف** قراردارد، اخلاق درسطح **وسیله**(مثلا نظم اجتماعی) قرارمیگیرد. اخلاق باید (نه بصورت مطلق ومستبد، بلکه بشکل مجموعهٔ نیرو های متشکله سالم و انعطاف پذیری) راه را برای رشد معنوی فرد بازکند.

هنرمند بالفطره یك متفکراست، نه‌یك متفکر درون‌گرا مثل‌کشیشی‌که فقط بسوی خدای درونی خودش سوق داده شده‌واز دنیابری است، بلکه باروحیه‌ئی برون‌گراکه‌کنجکاو نمایش‌طبیعت وآدمهاست. ازراه‌آفریده هایش ، هنرمند براه معنوی خود نـائل میشود درهراثرهنری: فیلم، رومان، نقاشی وموسیقی ، همچنانکه درهرعمل انسانی دیگر، ماشاهد عکس‌العمل طبع معینی‌هستیم‌در برابر زندگی که باوعرضه میشود، باتوجه بشرایط جغرافیائی و تاریخی‌که درآن قرار دارد.

یك تابلو، یك کتاب ، یك فیلم باما از چگونگی ارتبـاط هنرمند وآنچه اورا احاطه میکند سخن میگویند. هنرمند، شاید بی‌آنکه خودش‌بداند، جزآنکه منظری راکه‌ازدنیا می‌بیند‌بنحوی سمبولیك ترجمه‌کندکار دیگری نمیتواندکرد. مامی‌توانیم بی‌تأمل ازطریق تعبیراین ترجمه‌های سمبولیك، به‌نتایجی در مورد روان‌ـ شناسی هنرمند، درمورد زندگی درونیش، و باز درمورد اجتماعی

که اوعنصری ازآنست، ودرمورد زندگی‌بمفهوم‌کلی، برسیم .

همانطور که ساختمان دنیا یکی است ، هنر ،که درآئینه خود این وحدت را منعکس میکند، با همهٔ زمینه‌ها سروکار دارد. و وقتیکه یك جنبه معین ومحدود از این دنیا را می‌نمایاند ، در حقیقت مجموع‌آن را ترسیم میکند. بطوریکه تماشاگر (یامنتقد) مطلقاً محق است‌که از«مقاصد» اثرفراتررود، ومثلا، درفیلمی‌چون «زندگی شیرین»، در ورای گزارش آشکار افتضاحات اشرافی یك محیط معین، نوعی پیامبری دربارهٔ آینده‌کشف‌کند ، حتی اگرچه هنرمند خودش منکرچنین بینشی شود.

اگرمثلا قانون تحول عالم چیزی شبیه بتحول یك موجود زنده باشدکه بزرك میشود ، میشکفد ، حاصل میدهد و میمیرد ، هنرمند وقتی اثری درباره‌ی مثلا یك درخت یایك آدم میسازد ، بااین‌کار چیزهای مهمی درباره دنیا (دنیای کلی) بیان میکند . اگربما تابستان را نشان میدهد، بالاجبار پائیز را هم پیش بینی کرده است. شکفت نیروها دریك جامعه درعین حال معنی‌پیری و ضعف‌آتی‌آنها رادرخود مستقرکرده . اما مرك هم‌چیزی جزظهور شباب درنسلی جدید نیست.

طبیعتاً ، تغییروتبدیل‌های بی‌پایانی از یك مردم به مردم دیگر، ازیك دوران‌بدوران دیگر، ازیك هنرمندبه‌هنرمند دیگر، و بهمچنین در آثار یك هنرمند از یك اثر به اثر دیگر مشاهده میشود .

میتوان گفت که این تغییرات پرسپکتیو های مختلف یك منظره معین، جنبه‌های مکمل حقایق معینی هستند، زیراکه‌آدمها، که همه براساس تیپ جنسی و نوعی واحدی ساخته شده‌اند ، باید همگی پاسخگوی مسائل مشترکی باشند: مفهوم وجود میان جسم وجان، زمین وآسمان، زندگی ومرگ، احتیاجات فردی وتوقعات اجتماعی، چیست؟ ودرتطبیق باهر پاسخی‌که به‌این پرسش میتوان داد، چه نحوهٔ عملی‌باید برگزیده شود؟ بعبارت دیگر:

مسائل شناخت**معنوی**، **واخلاقی** ، یا: **تفکر وعمل** - هیچ انسانی را ازاین پرس و جوهاگریزی نیست ، وحتی اجتناب از طرح این مسائل ، همچنانکه مدافعین «هنر برای هنر» میکنند ، بنوبه خود نوعی حل ضمنی‌آنهاست .

امـاچه اشتباه بزرگی اگر درکار تعبیرپیام‌وتعیین ره‌آورد هنرمند ، تأکید را برمحتوی ظاهری و آشکار اثر او بگذاریـم بی‌آن‌که به استیل‌کارتوجه‌کنیم ، درحالیکه این استیل‌زبان‌هنری است‌که معنی ومفهوم اثررا معین‌میکند .

بعنوان مثال ، همه میدانیم که هیجـان انقلابی نقاشی یـا مجسمه سازی یاسینمای « رئالیست سوسیالیست » در فردآگاه و روشن بین همواره نتـایجی متضاد باهدف اذعان شدهٔ خود بدست

می‌آورند ، زیرا که فرم محزون و آشفته وابعاد عظیم تصنعی آنها برعدم صمیمیت سازندگانشان فتوی می‌دهند . کافی‌است که امروز فیلمهائی چون « چاپایف » یا «محافظ جوان» را دوباره مشاهده کنیم تامطمئن‌شویم که حالات مطلقاً برونی نمی‌توانند برای‌همیشه فریب دهند ، وتهی‌بودن یاآشفته بودن‌آنها سرانجام از زیرنفخ ظاهریشان آشکار میشود .

مصلحین اجتماعی‌غالباً بسیارفراموش میکنند که چگونگی تاثیرپذیری انسان بتوسط‌آنچه می‌بینند، وبخصوص انواع‌نمایشات، خیلی غامضتر ازآنست که دروهله اول‌بنظرمیآید . افکاری‌که بنحو ارادی وآگاه توسط هنرمند دراثرش‌گنجانده میشودمعرف ومبین کامل‌احساسات‌اونیست، وبهمین‌ترتیب، تماشاگرفقط تحت‌تاثیراین افکارآشکار قرارنمی‌گیرد .

نرم بازیهای رومانتیك مقالات و داستان‌های عشقی برای دخترمدرسه‌ها ، که درآنها بوضوح همه جوانب اخلاقی بشدت مراعات میشوند ، دراین دختران غالباً نوعی « سانتی‌مانتالیزم » ناسالم وخطرناك بوجود میآورند ، ونه میل‌به عشق‌واقعی-برعکس فلان فیلم ازاینگمار برگمان ، که مطلقاً اخلاقراناديده میگیرد، از زندگی طبیعی چهره‌ئی مینمایاندکه نیرو و سلامتش استیل و تاروپود اثررا نورانی می‌کند . کارگردانانی چون لوئیس‌بونوئل که درفیلمهایشان معمولا به این‌نتیجه میرسندکه دنیای امروز ما دچارفقدان‌نظم وامیداست، ازطریق«زیباشناسی» قوی‌ودرخشانشان بابلاغت‌نشان‌میدهندکه خودبشخصه مفهوم‌نظم واحترام‌به ارزشهای انسانی را کاملاحفظ کرده‌اند .

بازباید بطورکلی تأثیری راکه استیل معین‌هنری درایجاد و اشباع یك‌محیط عظیم پسیکولوژیك دارد مورد توجه قرارداد، تأثیرظاهراً نامرئی‌آن باعث ایجاد تغییرات ودگرگونیها ، نه‌فقط درذهنیات بلکه حتی درچهارچوب زندگی مادی ما : لباسهایمان اطاقهایمان و اشیائی‌که روزمره باآنها سروکار داریم ، می‌شود . باین‌ترتیب متوجه می‌شویم که : مثلا ، خشونت «زیباشناسی» معاصر درمعماری ، موسیقی، رقص، سینما وغیره ، نه‌تنها ترجمان‌خشونت مشهود در اجتماع امروزی است ، بلکه‌آنرا مؤکد نیزمیسازد . اما درعین حال، آیامی‌توان گفت‌که این خشونت عمیق، که ضمناً رفاه زندگی‌مدرن تاحدی درپرده پوشانده ، برای اکثریت افراد جماعت چیزی آشکارباشد ؟ نه ، به این خشونت تن درمیدهند و آنرا می‌پذیرند ، بدون‌آن‌که متوجهش باشند .

موجود زنده اقیانوسی است که فقط برونی‌ترین سطحش برای ما محسوس است . اماآنکه میخواهد این موجود را بفهمد ودرشکل پذیریش‌تاثیربگذارد نباید فقط بتماشای موجهای متغیر

و ایجاد بادهائیکه این جهت‌های ظاهری را تغییر می‌دهند اکتفا کند . بین هنرمند وجماعت ، خیلی بیش‌از ارتباطات و تبادلات آگاه ، ارتباط ناآگاه وجود دارد .

ازآنچه‌گفته شد مشخصه تصنعی تمیزآسانی‌که برخی از مفسرین هنربین محتوی وشکل قائل‌میشوند آشکارمیگردد . چرا باید بهرقیمت‌شده‌یك محتوی ایده‌ئولوژیك را بنحوی مجزا مورد ارزیابی قرارداد ، وفقط بعداً به «شکل»آن توجه‌کرد ؛ این‌شکل جزئی ازتمام پیام است ، چهرهٔ این پیام ، گوشت وپوست و رگ آنست .

یك‌فیلم تئودور درایر، یا اورسن‌ولز ،یاسرگئی‌ایزنشتین یامیکلانجلوآنتونیونی ، بمیل‌یابرغم خودشان مهم‌نیست ، بیشتر ازآنکه ازطریق انتریگ‌ها یاگفتگوهاچیزی بیان‌کنند ، بکمك ساختمان درامی ، استتیك‌تصویر، سبك‌مونتاژ وخلاصه‌ریتمشان‌باما سخن میگویند .

درحقیقت ،بیهوده خواهدبود که‌بین مقاصدآگاه،وعناصری که منوط به‌فطرت یامکاشفه غیرعقلانی هنرمندهستند ،درجستجوی یك خط‌مرزی باشیم . بعنوان یك‌مثال ساده ، آیا نقاشانی چون روبنس‌ودلاکروا میدانستند که‌تابلوهای مذهبیشان بیشتراز آنکه مبین‌تفکرات مسیحی‌باشند باخطوط مورب وچرخانشان، بارنگهای سیاه وخاکستری وقهوه‌ئیشان ، تیرگی‌روحی و خلاء عمیق درونی اجتماع آنها رامیرسانند؟

مثالهائی غامضتر ازاین‌یکی بسیار میتوان ارائه‌داد. گاهی اتفاق میافتدکه استیل مفهوم‌کلی یك‌اثر راکاملا عوض‌میکند .مثلا دربسیاری ازفیلمهای آلفردهیچکاك پایان کاملاخوش‌اثر بتوسط عناصری که‌ازمسیر داستانگوئی مشخص فیلم‌فراتر میروند، رنگی تیره‌وشوم بخود میگیرد . درپایان «شمال ازشمال غربی» زن‌ومرد اول فیلم پس‌از پیروزی بردشمنان بدکار بیکدیگر میرسند ، اما آخرین صحنهٔ‌فیلم‌نشان‌میدهد که‌قطاری که‌آنها را بماه‌عسل‌می‌برد وارد تونلی تنك‌وتیره میشود.

مطالعه یك‌اثر هنری، ازطریق تجزیه وتحلیل مضامین و تشکیلات ریتمیك ، به‌شناخت هنرمند منجر میشود: دربارهٔ‌زندگی یعنی دربارهٔ زمین‌که درآن ریشه‌دارد ، و آسمان‌که بسویش چشم دوخته، چه‌میگویند؟ وچطور میگوید ؟ دوپرسش‌از هم‌جدا نیستند ویك پاسخ‌هردورا دربرمیگیرد. وظیفه ماست‌که درباره اثر تفکر کنیم ، مقاصد قلبی‌و کارمغزی رایکی سازیم . ودراین تفکردرون اثررویم وراه باطنی‌ئی راکه باین اثر ، باین‌شهادت ، منجرشده بازطی‌کنیم .

این‌تفکرصمیمی‌وکامل،زیبائی یازشتی،عظمت‌یامحدودیت‌ها خلوص عمیق یاشائبه‌پلید ، لبخندخدا ویاتمسخرشیطان‌راکه‌دریك

اثر بشری وجود دارند برما آشکار میسازد. این تفکر ما را بکشف افقها وچهره‌های جدیدی از زندگی رهنمون میشود.

با مقایسهٔ آثار مختلف یك نقاش یا یك سینماگر، ما تحول هنرمند را درطرز تلقی‌اش از زندگی هویدا میکنیم، و با این کار خود در راه پیشرفت او گام برمیداریم، مگر آنکه، با مشاهده بن‌بستی که هنرمند دچارش شده، باز باستعانت این مطالعه در احوالش، راهی را که بایدرفت بیابیم. یك ملت، یك دوران، با مطالعهٔ آثاری که درمحصولات ادبی و هنریش بعمل میآید، طرز تفکر و احساسش را ازدنیا برملا میکند.

نباید انگاشت که آنچه گفته شدفقط دربارهٔ آثارطراز اول هنر صدق میکند. دراین بحث میتوان حتی از فلان فیلم بیمقدار وپرسرو صدای فارسی مثال آورد که درآن شاهد ریتم‌های بسیار کند پیشرفت درونی و تضادهای شدیدی بین حالات، احساسات و عناصر استیلیستیك هستیم که بروشنی مبین طبیعتی ساده و بچگانه است که درآن همهٔ دلواپسی‌های روانشناسی واجتماعی میان دو عالم حیوانیت و روحانیت سرگردانند.

توالی دکورهای تیره‌شب، مضامین تنهائی و نفس تنگی‌های جسمانی واخلاقی، حرکات نرم دوربین که وسوسه‌انگیز بدور صورتها میچرخد، تصاویر دارای نورپردازیهای نرم ابریشمی که باخشونت ظاهری درام تجانسی ندارند، گفتگوهای آهسته و ترسان و بسیاری عناصر دیگر مشهوددرفیلمهای کارل تئودوردرایردانمارکی یاروبرسون فرانسوی مبین تجسسات شدید درونی، تحلیلات خشم‌آلود روحی، بیرحمی‌های وازده و وسوسهٔ غرور اشرافی این سینماگران بزرگ هستند.

ازمجموعهٔ سینماهای ملی، ایتالیائی یاروسی یا فرانسوی یا آمریکائی، میتوان به‌شناخت روانشناسی‌های ملی نائل شد. بازفراتر از این مشخصه دسته‌جمعی، مثلا در مجموع سینما وهنرغربی، مضامین شاعرانه واستیلیستیکی می‌یابیم که منعکس کنندهٔ بحران عمیقی هستند که درآن تمدنی فرسوده میمیرد تا ازبطن هرج‌ومرج وتشویش، تمدن جدیدی بنا نهاده شود.

شیوه تحلیل براساس تفکر، که شاید بی‌شباهت به‌روانکاوی امروزی نباشد، به امتزاج وترکیب تجارب شخصی ما، حتی ذات معنوی ما، با تجارب دیگران، منتج میشود.

✱

بنابر آنچه گفته شد، که از ذات هنر سرچشمه میگیرد، هیچ شهادت هنری، حتی اگر بظاهر یکپارچه سیاه باشد، طرد کردنی نیست.

خدا را بدون شناختن دوزخ نمیتوان شناخت. آنکه هرگز برتاریکی چشم نمی‌افکند خود را محکوم به‌این میکند که هرگز

ارزش نور را درنیابد. انکار وجود پرتگاه، انکار کوه سربفلك کشیده است. این همانست که دانته شاعر در «کمدی الهی» خود می‌نمایاند: راهنمای روحانیش او را در دوائر دوزخی تا قعر مقر لوسیفر نزول میدهد، تا وقتی باین قطب سرما و شب رسید، سراز کوهی درآورد که برقله‌اش روشنائی خورشید آسمانی می‌درخشد.

درفیلمی چون «سومارلك» سینماگرسوئدی اینگمار برگمان ماجری آدمهائی را بیان میکند که دربند شهوت گرفتارند، واین شهوت آنان را به قعر دوزخ نومیدی میکشاند تا از آنجا بسوی یك سعادت جدید، کم‌التهاب‌تر اما مستحکمتر، رهنمون شوند.

از رنسانس ببعد، وبطور اخص طی این قرن، «بدبینی» سرتاسر هنر غربی را فراگرفته است. هنرهائی که کمتر دچار یك «وظیفه» دقیق هستند، مثل نقاشی، از موضوعهای فیگوره دور شده‌اند، وشبیه این تمایلات در موسیقی مدرن و برخی از تآترهای پیشرو نیز دیده میشود. آنجا که هنر هنوز فیگوراتیف است (مثل رومان ـ نمایشنامه ـ فیلم) مضامین شب، مرگ، نومیدی و طغیان پیچیده در استیلی که منظم وپیوسته مانده است عرضه می‌شوند. این شیوهٔ زیباشناسی، که با تصویر تیره و دردناك دنیای منحرفی که این هنرمندان ترسیم می‌کنند مغایرت دارد، معرف احتیاج درونی این هنرمندان به نظم و حفظ ارزشهاست. طرحهای بیشماری از پیکاسو، تآتر آنوی وبکت، فیلمهای آنتونیونی ورنه و خیلی‌های دیگر، از این جمله‌اند.

گاه اتفاق می‌افتد که بدبینی نه‌بطور مطلقاً آشکار و بی‌ابهام، بلکه درسطحی عمیقتر بیان گردد. درپایان فیلم «پنجره روبه‌حیاط» اثر هیچکاك، قاتل دستگیر می‌شود و این باید جمعیت خاطرما را بما بازگرداند؛ اما درعین‌حال متوجه می‌شویم که زندگی روزمره ساکنان آپارتمان‌ها، همانقدرکدر وخفه که درگذشته، ازسرگرفته می‌شود و براین زندگی نگاه هوشمند وتحقیرآمیز روزنامه‌نگاری ناظر است که حرفه‌اش را به سعادت زناشویی ترجیح میدهد. در یکی دیگر از فیلمهایش، «دردسرهری»، هیچکاك با بوجودآوردن دو ماجرای عاشقانه برسرجریان شوم جسدی که چندین بار بخاك سپرده میشود، تفریح می‌کند.

از بندگسستگی نیروهای بدی در هنرمعاصر حقیقتی است که باید مورد توجه قرارگیرد. این تصویر دقیق زمان ماست. اینکه نگاه حیرت‌زده، یا حتی تنفرآلودمان را از این حقیقت برگردانیم هیچ‌چیز را عوض نمی‌کند. «سیاست کبك» فقط منجر به‌این میشود که دنیا را نفهمیم و ندانیم که چطور به نحوی مؤثر دست به‌اقدام بزنیم. حفظ هوشمندی در هرج و مرج تیره دنیای امروز، باز یك مضمون جاری دیگر درهنر، برای انسان مدرن

شرطی اجتناب‌ناپذیر بخاطر نیل به‌رستگاری است.

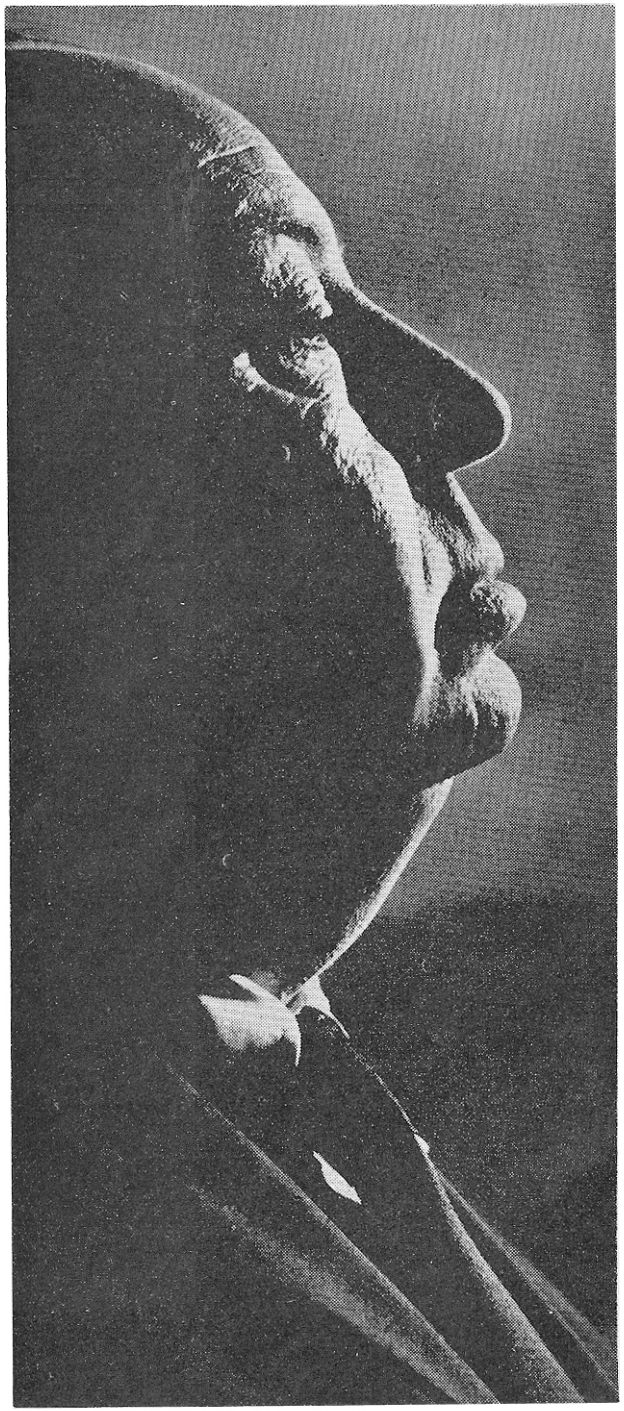
اینک که هنررا ، در ذاتش ، نتیجه تفکر می‌دانیم و باین عنوان می‌پذیریم، تا چه حد وچگونه، مجاز به ارزیابی یك اثر هنری وقضاوت‌درباره‌آن هستیم؟ این مسئله نه‌فقط برای هنرشناس ومنتقد، همچنین برای مسئولین تعلیم وتربیت، و شاید همهٔ کسانی که وظایفی اجتماعی بعهده‌دارند مطرح است.

شاید تنها معیار قضاوت، که‌بتواند مدعی قاطعیت باشد ، آنست که حدت وشدت معنوی یك اثر هنری را مورد سنجش قرار دهیم. تا چه مرحله از راه هنرمند باکتشاف خود ادامه میدهد ؟ آیا بحقایق اساسی که مایهٔ زندگی اندیشمندانه‌است نزدیك میشود ویا آنکه در مرحلهٔ عمل باقی می‌ماند ونمی‌تواند ازیك‌واقع‌بینی برونی فراتر رود؟ آیا از بی‌نظمی تغذیه می‌کند یا از آن رنج می‌برد؟ آیا شب را بعنوان آغاز روز و مرگ را بمثابه تولدی جدید القاء می‌کند؟.... وسئوالات دیگری از این قبیل.

با حفظ امکان انعکاس آزاد بینش‌های شخصی دراثرهنری، هنرمند چه‌نابغه باشد وچه‌آدمی با قدرت تخیلی متوسط، وظیفه‌ای اساسی بانجام میرساند و آنچه می‌آفریند نمی‌تواند بخدمت هیچ نظم یا هیچ ایده‌آلی که خارج از اعتقادات درونیش باشد درآید.

رهین منت او هستیم زیراکه آئینه‌ای بدستمان می‌دهد تا درآن خود را ارزیابی کنیم، ضعف‌ها وعیب‌هایمان را بسنجیم ، و یاد بگیریم که‌چطورخودرا اصلاح کنیم،وچطور زندگی‌وتشکیلاتمان راکمتر ناکامل ازآب درآوریم .

هژیر داریوش



فلینی: ۷ ۱/۴ تا ۸ ۱/۲

فلینی

۱

● هر کارگردانی که نسبت به زندگی دارای تلقی و طرز فکر مشخصی باشد خواه ناخواه از طریق فیلمهایش به جستجوی جوابی برای سئوال زندگی مبادرت خواهد کرد. ولی فیلمسازانی که جستجوی آنها بیک صورت سیستماتیزه و بایک مسیر معین و قابل تشخیص انجام گیرد، بطوری که ازطریق فیلمهای آنها بتوان مراحل تکاملی مختلفه این مسیر را ازیکدیگر تمیزداد، ازتعدادانگشتان دودست تجاوز نمی کنند و «فلینی» یکی ازآنهاست.

حتی درسری ناقص مرکب ازفیلمهای معدود، آنهم بافواصل زمانی طولانی و ترتیب تقدم و تاخر نامنظم ودرهم پاشیده‌ای که از «فلینی» دیده‌ایم میتوان ردپای اورا دنبال واز مراحل بی‌تفاوتی (ویا لااقل سعی دربی‌تفاوت بودن) وخود را فریب دادن گذشت و بمرحله طغیان کنجکاوی «فلینی» وتلاش واقعی اوبرای یافتن جواب و بالاخره لحظه درخشان زندگی هنری اورسید. لحظه‌ای که درآن وی موفق بیافتن جواب سئوال بزرگ خودمیشود. جوابی که شاید دائمی نباشد

ونیزشاید برای سایرین قانع کننده نباشد ولی اگرحتی هیچکس دیگری دراین دنیا درمورد این جواب با «فلینی» موافق نباشدبازهم این جواب برای او قانع کننده است. زیرا «فلینی» نیز، مانند سایر فیلمسازانی که فیلم را قبل ازهرچیز برای یافتن جواب سئوال زندگی خودمیسازند، فیلم را در درجه اول برای خود میسازد تا برای تماشاچی. وموقتی بودن احتمالی این جواب نیز نمیتواند از ارزش آن بکاهد. زیرا صفت برجستهٔ این جواب قاطع بودن آنست. این جواب آنقدر قاطع است که «فلینی» میتواند تا دستیابی بجواب بعدی (اگر اصولا چنین جوابی وجود داشته باشد) به آن اتکاء داشته باشد و از رنج تردید خود لختی آسوده بماند. تردیدی که انگیزهٔ اصلی او دراین جستجوی طولانی بوده است.

۲

« ولگردها » علیرغم پایان مثبت فیلم ولحن تقریباً شادآن، ازغمی ناشی ازسرگردانی انسانها انباشته شده‌است. غمی که بهتراز هرموقع دیگر میتوان آن را در صحنه‌های حوالی غروب در ساحل دریا و یاسپیده دم بعداز مستی شب « نوئل » مشاهده کرد. رنج «فلینی» دراینجا رنج بی‌تفاوتی انسانها دربرابر زندگی است. و یا بهتر بگوئیم رنج بی‌تفاوتی خود او دربرابر زندگی‌است. باضافه یك عنصروحشتناکتریعنی همان پایان مثبت فیلم که از آن ذکری بمیان

● ولگردها

آمد. درانتهای فیلم آن جوانان بی‌اراده وبی‌هدف تصمیم میگیرند «مرد زندگی» بشوند وبااین تصمیم خوشبختی خود را بازمییابند. ولی آیا آنها جواب سئوال خودرا درلابلای زندگی مادی روزمره میتوانند بدست آورند؟ و ازآن مهمتر، آیا اینست آن جوابی که «فلینی» لازم دارد؟

در اینجا به بی‌تفاوتی « فلینی » عنصر «خود را فریب دادن» نیزافزوده شده است.

در « جاده » لحن تلخ و بدبینانه «فلینی» را برخلاف قاعده باید بحساب یك امتیازگذاشت. زیرا معرف آنست که «فلینی» دیگرحاضرنیست خود رافریب بدهد. اولین شبح کنجکاوی او در برابر سئوال بزرك زندگی، درسمبل های فیلم جلب نظرمارا میکند. «جاده»ی بی‌انتهای زندگی ودوانسان، دودلقك، که فقط و فقط بدینجهت دلقك هستند که حاضر شده‌اند دراین‌جاده پیش‌بروند بی‌آنکه بدانند به‌کجا میروند وچرا بایدبروند.

ولی کاراکتر های «جاده» نسبت به

فلینی

«ولگرد ها» یك مرحله تکامل یـافته‌تر میباشند . زیرا اینها برخلاف آنها رنج میکشند. ولی‌هنوزآنقدرتکامل نیافته‌اند که علت‌این رنج را بدانند. این‌رادیگر فقط «فلینی»میداند. این رنج همان‌رنج بی‌تفاوتی اوست‌که به‌اوج ومنتهای شدت خود رسیده است.آنقدر شدت یافته‌است که‌اگرحتی یك ذره برشدت آن افزوده شود «فلینی» عکس‌العمل نشان خواهد داد وریشهٔ این بی‌تفاوتی و رنج حاصله از آنـرا دروجود خود معدوم خواهد ساخت. «جاده» معرف خاتمه یك‌مرحله ازمسیر هنری «فلینی» و نیز مقدمـه‌ای بـرای پیدایش یك نقطه عطف در این مسیر، میباشد .

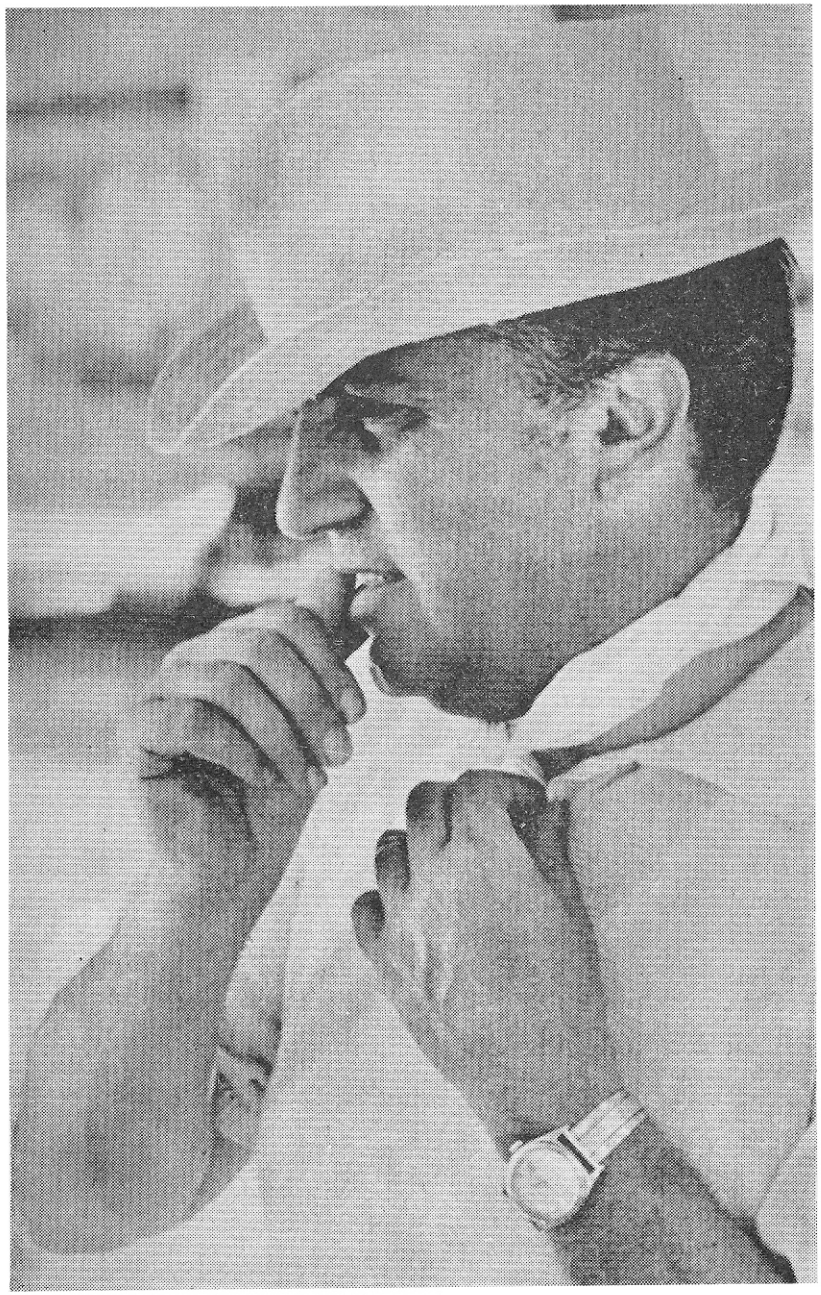
۳

... و این نقطه عطف را «زنـدگی شیرین» تشکیل میدهد . هنگامیکـه «زندگی شیرین» بروی پرده‌آمد همگی گفتند که این فیلم «فلینی» با فیلمهای قبلی اوبکلی تفاوت دارد . و بایـد هم اینطور بـاشد . زیـرا « فلینی » بمرحله‌ای رسیـده بود که میبایست زنجیرهای بی‌تفاوتی را از دست وپای خودباز کندودرقبال معمای زندگی‌صورت فعالی بخود بگیرد.

« زندگی شیرین » دیگرآن تلخی « جاده » را ندارد . زیرا در اینجـا دیگر « فلینی » خـود را از قید بـی تفاوتی رها ساخته است . و درعوض در اینجا اثر « فلینی » وحاصل‌کاراونمای مبهم و بغرنجی بخود گرفته اسـت . ابهامی کـه از تفکر جدی « فلینی » درباره معمای‌بزرگ‌خود ناشی میشود . قهرمان « زندگی شیرین » برخـلاف « فلینی » هنوز از بی‌تفاوتی خود در قبال زندگی رنج میبرد ولی نسبت بـه کاراکترهای قبلی آثار « فلینی » این وجه‌امتیاز را دارد که ازبی‌تفاوتی‌خود، رنج میبرد (بطوریکه می‌بینیم «فلینی» دراین‌تکامل‌همیشه یك مرحله‌ازقهرمانان خود جلوتر است) قهرمان « زندگی شیرین » در حقیقت همان قهـرمان « ولگرد ها » است‌که ده سال از « مرد زندگی » شدن اومیگذرد .

« فلینـی » در جستـجوی جواب خود به‌بعیدترین شرایط روی می‌آورد . به شرایط زمانی و مکانی که درآن بشر قاعدتاً باید به حل معماهای خود نائل آید . یعنی به نوعی از آخر زمان . و بهمین جهت «زندگی شیرین» با آن رستاخیز سمبلیك حمل مجسمه مسیح بوسیله هلیکوپتر شروع می‌شود . حیطه جستجوی «فلینی» دنیای بعدازرستاخیز است . ولی باپائین‌آمدن مسیح از وراء ابرها ، بجای مردگان زنهای بیکینی پوشیده ازجای برمی‌خیزند .

زمینه کاوش « فلینی » را محیطی تشکیل میدهدکه درآن آزادی فکری و جسمی بمنتهای اوج خودرسیده است. (محیطی‌که « فلینی »بمناسبت‌حرفه‌اش شانس ورود به‌آنرا داشته است) محیطی



● فلینی

فلینی

که هرنوع لذت‌بردن درآن‌آزاد است‌و اصل لذت برآن کاملا حکمفرما میباشد.

درچنین محیطی « فلینی » بطور سیستماتیزه یك یك پناهگاه‌های موجود زندگی را مورد ارزیابی قرار میدهد و نمای اپیزودیك « زندگی شیرین » نیز بعلت همین‌بررسی سیستماتیزه میباشد.

قبل ازهرچیز دیگر «فلینی» لذت جنسی را بعنوان آخرین‌پناهگاه‌زندگی مردودمیشمارد . شاید بدینجهت او این قلمرو اصلی لذت را بعنوان زمینه بررسی خود انتخاب کرده که در آن بواسطه برخورداری از یك لذت مداوم رنج یکنواختی زندگی بیش از پیش احساس میشود . (قیافه گرفته «مارچلو» را در سحر شبی‌که با یك زن نسبتاً مسن و دارای یك پسر بزرگسال نزدیکی نموده ، در لحظه نگاه‌کردن به این زن ، بخاطر بیآوریم) و شاید بهمین جهت «فلینی» دررستاخیزابتدای فیلم آن زنان بیکینی پوش را معادل مردگان‌کتاب انجیل فرض‌کرده وبرای آنها یك مرگ معنوی قائل شده‌است .

«فلینی » رابطه جنسی بین «مارچلو» و آن‌زن‌هوسران‌رادر ابتدای فیلم محکوم میکند. محل معاشقه آنها دخمه‌ای است در یك زیر زمین مرطوب‌که ازیك زن هر جائی‌کرایه شده ودرآنجا آنزن‌خود را مانند یك‌خود فروش‌تسلیم «مارچلو» میکند و پرداخت سرد «فلینی» در این صحنه تأکیدش بیش‌ازهمه‌متوجه‌مکانیکی و عاری از عاطفه بودن جریان است .

« فلینی » بـه این جهت این رابطه را محکوم میکند‌که علی‌رغم‌نزدیکی‌جسم‌ها دنیاهای‌آندو از یکدیگرفرسنگها فاصله دارد . (آن صحنه را بخاطر بیآوریم که درآن «مارچلو» در وسط یك اطاق خالی دارد باآنزن ، و برای‌آنزن ،که در اطاق دیگری است از خود و دنیای خود صحبت میکند. در حـالیکه آنزن در آن لحظه در آغوش مرد دیگری میباشد.دراین صحنه‌بیش ازهرچیزدیگر بر تنهائی «مارچلو» تاکید شده است).

مذهب نیز برای « فلینی » چیزی نیست بجز درختی که مردم تا آن حد سرگرم نیاز خواستن از شاخ وبرگهای آن هستندکه متوجه نشده‌اندخوددرخت از ریشه در آمده است . و تازه‌این‌شاخ و برگها هم چیزی است نظیر «معجزه» آن دختر و پسر خردسال.

ولی سخت‌ترین حمله «فلینی» متوجـه « انتلکتوالیزم » میشود . پدیده‌ای که انسان را تا آن حد در قبال زندگی غیر قابل انعطاف میسـازد که ادامه زندگی برایش مشکل و بلکه غیر ممکن میشود.

و ما‌این‌محکومیت را درخودکشی «استاینر»، و از آن وحشتناکتر کشتن فرزندان‌خود، می‌بینیم.

«فلینی»عشق رابرعکس «هیچکاك» و « آنتونیونی » که بعنوان آخرین پناهگـاه زندگی پذیرفته‌اند ، فقط به عنوان یك توافق و مصـالحه موقت تـا یافتن‌یك‌جانشین‌بهتر،می‌پذیرد.هنگامیکه «مارچلو» وعشقش درسیاهی‌شب‌درداخل اتوموبیل‌مشغول‌مشاجره‌هستند،درتمام‌مدت یك تابلوی سفید نورانی درداخل کادر و از میان سیاهی ها جلب نظر میکند. بالاخره « مارچلو » باعصبانیت دخترك را از ماشین خود بیرون میکند وسرکار

● جاده

خود میرود . . ولی سپیده دم دوبـاره بهمانجا بازمیگردد وآندختر را که‌در تمام این‌مدت درهمانجاباقی مانده بوده مجدداً سوار اتوموبیل میکند وباخـود میبرددرحالیکه هنوز آن‌تابلوی‌نورانی روشن باقی مانده است .

... ودیگروجوداین‌دخترتا انتهای فیلم نقش حساسی بعهده ندارد .

...و «مـارچلو» («فلینی») که‌تمام درهارا بروی خود بسته یافته ، به‌تحمل این یکنواختی ادامه میدهد . غـوطه خوردنهای«فلینی»دراین‌محیط روشنفکر-مآبانه حداقل این فـایده را برای وی داشته که بتواند ازاین راز باخبر شود که اطرافیانش نیز علی‌رغم ظاهرشـادو احیاناًدلقك‌مانندشان، نظیر او دربرابر این معما عاجز شده اند وفقط تظاهربه بی‌تفاوتی میکنند (پلان‌زیباوسمبولیك عبور این جمع را از لابلای انشعابات لابیرنت‌شمشادها بخاطربیاوریم)درانتهای فیلم «مارچلو» و سایرین از ویلای‌خود از محل زندگی‌ودنیای‌خود، دورمیشوند وبموازات همدیگر به پیش میروند (و «فلینی»برروی موازی بودن این‌حرکت تأکید میکند.) تا بساحل دریا ، حد دنیای خود، میرسند ودرآنجا باآن‌ماهی عظیم‌الجثه روبرو میشوند. آیا این‌ماهی حد این زندگی است ؟ آیا مرك است ؟ ولی یکنفر دراین لحظه میگوید:«هنوز دارد نفس میکشد!» خیر این ماهی‌مرك نیست. بلکه‌آخرین‌چیزی است‌که انسان قبل‌از رسیدن بمرك بآن میرسد درباره این ماهی یکی‌دیگرازحاضرین‌میگوید: «سروتهش معلوم نیست».این مـاهی‌همان کلاف سردرگم ومعمای بزرك « فلینی» است.مفهوم‌کلی زندگی‌است درغایت آن و «مارچلو « («فلینی») بادرماندگی در کنار آن ایستاده وبآن‌خیره شده‌است.

ولی دراینجا یك روزنه امیدبچشم میخورد . یکدختر جوان . چیزی دور

فلینی

ازخمودگی این نسل و نمایشگر نسل آینده.
دراین لحظه اورامیبینیم که باایماواشاره
به «مارچلو» میفهماند که به‌خواسته‌اش رسیده
وجواب سئوال خود را یافته است . ولی
صدای امواج خروشان دریا مانع ازاین
میشود که پیام دخترك بگوش « مارچلو»
وتماشاچی وحتی «فلینی» برسداین جواب فقط

● فلینی

به نسل آینده تعلق دارد . باریکه آبی که بین «مارچلو» ودخترك جدائی انداخته مانع ازنزدیکی و ارتباط آنها میشود . درحالیکه ازطرف دیگر دوستان «مارچلو» نیزازاودورشده‌اند «مارچلو» را می‌بینیم که نه توانائی نزدیك شدن بدخترك را دارد ونه میل رفتن بدنبال سایرین . دراین ساحل دور افتاده ، در این سرحد دنیای مشترك ما اورا تنها می‌یابیم و محروم از پیام نجات بخش دخترك .

۴

... ومضمون «هشت‌ونیم» آن‌چیزی است که‌دخترك‌درانتهای «زندگی‌شیرین» به «مارچلو» میگوید . دراینجا دیگر جواب معما نه برای آینده ، بلکه برای نسل فعلی ویا لااقل آنهائی که‌میتوانند دنیای «فلینی» را بپذیرند ، بازگو می‌شود .

درابتدای «هشت‌ونیم» ما «گوئیدو» را می‌بینیم که پس‌از اینکه فشار محیط (تراکم‌ماشین‌ها ، نگاههای خیره مردم، اشباع محفظه داخل ماشین ازبخار..) اورا کاملا به ستوه آورد ، ناگهان از شیشه پنجرهٔ ماشین خارج میشود وفارغ وسبك‌بال درفضا به پرواز درمیآید . روزنه‌امید «فلینی» وکلیه راهنمای مادر نقل این‌معما همین است . ازفساد محیط به دنیای فانتزی درونی وذهنیات روی آوردن.مثل‌اینکه «فلینی» پس‌از اینکه درکاوش خود به سرحدات محیط میرسد

● زندگی‌شیرین

واز یافتن گمگشته خود نومید می‌شود تغییرجهت میدهد ومتوجه‌درون‌میگردد.
...واپیزود «وسوسه‌دکتر آنتونیو» درفیلم «بوکاچو ۷۰» درحقیقت پلی‌برای این‌تغییرجهت محسوب‌می‌شود . دراینجا برای اولین‌بار عنصر «توهمات» دریك فیلم «فلینی» بچشم میخورد . مادراینجا ناظرتشکیل تدریجی این‌دنیای پراوهام هستیم . ابتدا معرفی اجزاء تابلوی عظیم‌آن زن زیبا (که مظهرمجسم این دنیای وسوسه‌ها و توهمات است) وبعد ترکیب این عناصر و موجودیت یافتن تابلوی مزبور و بعدهم نفوذ تدریجی تصویر این زن درذهن «دکتر آنتونیو» تاجائی که صاحب این‌تصویر بصورت یك موجود مادی ساخته شده ازگوشت و خون درمی‌آید و ازجهات مختلف و در شرایط مختلف (ظهور دست او درآئینه هنگامیکه «دکتر آنتونیو» دارد صورت خودرا اصلاح می کند ویا دیده شدن برای یك لحظه بر روی پیانو . . .) ذهن « دکتر آنتونیو » را مورد هجوم قرار میدهد وبالاخره خارج‌شدن این‌غول‌از « چهار چوبی » که‌برای او تعیین شده و پیشروی او بطرف « دکتر آنتونیو» تاجائیکه تمام دنیای ذهنیات اورا تصرف میکند ووی‌را مقهورخویش میسازد.. ولی در حقیقت این «فلینی» است که مقهور وسوسه توهمات شده . مگر جز اینست که‌توهمات چیزی‌نیستند بجز پذیرش واقعیت پدیده‌هائی‌رخ داده در دنیای ذهنیات.«فلینی» نه فقط این دنیارا پذیرفته بلکه تسلیم آن‌نیز شده است... و حال میتواند «هشت ونیم» را بسازد .

فلینی

۵

اولین نتیجه درون‌گرائی «فلینی» پیدایش تغییراتی درسبك تصویری اوست. استفاده ازدوربین سوبژکتیوو پرداخت استیلیزه و گرایش به سوررئالیزم نشانه‌هائی از نمایش دنیای درونی «فلینی» میباشند.

«فلینی» تا آن حد در ذهنیات غرق میشود که دیگر در دنیای او حدفاصل بین‌واقعیت ورویارا به آسانی نمیتوان تشخیص‌داد. «فلینی» تا آنجا که می‌خواهد در این دنیا فرو میرود و هرآنچه می‌خواهداز محتویات این دنیا برداشت میکند. از ترسهای کودکیش، ازخاطرهٔ اولین عشقش(دختری‌سفیدپوش در زمینه‌ای سفید که‌بالیوانی‌آب‌معدنی آرام‌آرام بسویش پیش میآید)، خاطرهٔ اولین لذت جنسی او (ساراگینا و رقص کنارساحل)،خاطرهٔ مرگ پدر ، زندگی درمحیط پرورشگاه .

... و «فلینی» به اینها نمای یك رؤیا را میدهد. مانندرویاهای‌ما، ارائه حوادثی‌که دراین دنیای‌درونی‌میگذرند بابار عاطفی مربوطه هم‌آهنگی ندارند. مردی در وسط سالن سینما حلق‌آویز میشود بی‌آنکه کوچکترین عکس‌العمل دراماتیکی از طرف فیلمساز بچشم بخورد. حوادث مانند خاطره‌های بسیار دوری که تحت فشار رسوبات حوادث بعدی‌تر قرار گرفته‌باشند، ازنظر زمانی متراکم‌شده‌اند در حالیکه «گوئیدو» با پدرش در گورستان صحبت میکند ناگهان اورا می‌بینیم که‌دارد پدرش‌را داخل‌گور میگذارد.مادرش برای‌تسلیت بطرف اومی‌آیدورویش‌را میبوسدووقتی صورت او از « گوئیدو » دور میشود می‌بینیم که این چهره جای خود را به چهره همسر«گوئیدو» داده‌است.

حوادث ومناظر مدام مانندجریان آب ازبرابر«گوئیدو» می‌گذرند همگی متغیر و دائم در سیلان می‌باشند و فقط وجود وماهیت «گوئیدو» است که ، چه بصورت‌کودك خردسال باشد وچه‌بصورت فرد بالغ، همیشه ثابت باقی‌میماند.

سیرمتناوب «گوئیدو» در دو دنیای واقعیت و توهم بعلت بیماری عصبی او می‌باشد. ولی در اینجا هم باز «فلینی» یك مرحله از قهرمان خود جلوتر است. درحالی‌که ورود«گوئیدو»بدنیای توهمات بطور غیرارادی صورت میگیرد «فلینی» اینکار را از روی اراده انجام می‌دهد. شباهت ماجرای « مارچلو » و «گوئیدو » با زندگی « فلینی » علتی عمیق‌تر از ارائه صرفاً یك‌اتوبیوگرافی دارد. «فلینی » با اینکار به کاوش ضمیر خود می‌پردازد و عقده‌های قدیمی و پنهانی این ضمیر را برای خود آشکار می‌سازد. بهمین جهت است که « فلینی» فیلمی چون « هشت و نیم » را بپایان میرساند ومیگوید: « احساس میکنم که دیگر راحت شدم! » ولی مسلماً این راحتی موقتی است . زیرا اگر راحتی بود بدنبال «هشت‌ونیم» دیگر«جولیتای ارواح»آفریده نمیشد .

۸و۵

٦

هرچقدر به‌فشارمحیط بیشترافزوده میشود «فلینی» بیشتر از واقعیت فرار میکند و به ذهنیات پناه می‌آورد . اوج این‌فرار درصحنه‌محاصره‌شدن«گوئیدو» بوسیله منتقدین می‌باشد ، که بالاخره به خودکشی خیالی او منجر می‌گردد . خودکشی در حقیقت چیزی نیست بجز ترك دنیای مادی به اراده خود . ولی در مورد « گوئیدو » این عمل فقط در ذهنیات او صورت گرفته است . حاصل عمل او عبارتست از ترك دنیای‌واقعیت برای همیشه و ورود بدنیای ذهنیات و بصورت جزء تفکیك ناپذیری از این دنیا درآمدن.معادل این عمل در دنیای واقعیت عبارتست ازجنون. حال میتوان علت جنون « دکتر آنتونیو » را در انتهای اپیزود «وسوسه دکتر آنتونیو » درك کرد . بعد از تعلق « فلینی » به این دنیای ذهنیات آنچه که نصیب او میشود فقط و فقط آرامش است .

یکبار دیگر قهرمان«فلینی»رامی بینیم که‌باتفاق همراهانش بموازات هم به‌پیش میروند . و بازهم نظیر «زندگی شیرین» برروی موازی‌بودن این‌پیشروی ها تأکید میشود . منتها این مسیر آنها بیك‌سیرك منتهی میشود . این سیرك‌در حقیقت معادل ماهی بزرگ انتهای «زندگی‌شیرین»میباشد . هردوآنهاهمان جواب‌معمای بزرگ «فلینی»میباشد.ولی

فلینی

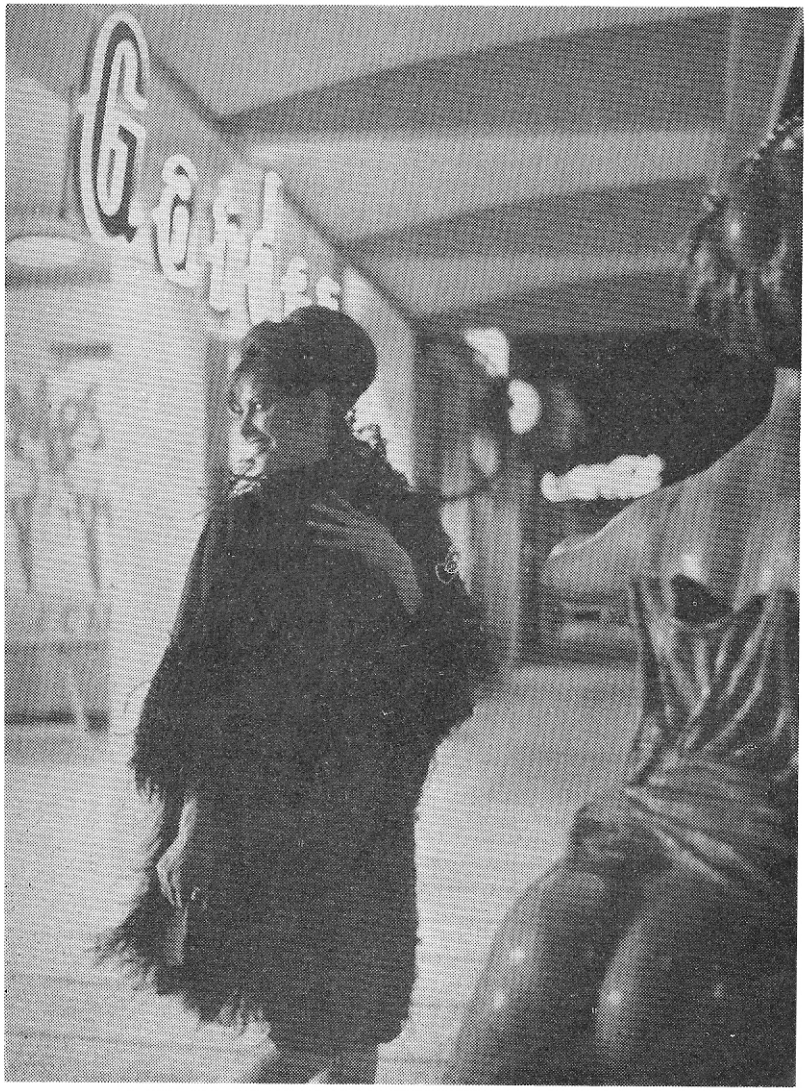
حال که « فلینی » واقعیت این دنیای ذهنیات را پذیرفته و بجواب‌سؤال خود دسترسی یافته قضیه تا اینحد ساده شده است .

آن‌ترکیب بغرنج ، آن ماهی که «سروتهش معلوم نیست» بصورت‌یك‌سیرك ساده و محقر درآمده . دنیا و زندگی برای «فلینی» باین‌صورت ساده درآمده است .

بقول «گوئیدو» آنقدرساده است که جرأت ابرازکردنش راندارد . دنیای ساده بصورت‌سیرکی که در آن همگی ، دوست و دشمن ، بیگانه و آشنا ، دست بدست هم میدهند و میرقصند تا وقتیکه چراغهای صحنه خاموش شود و همگی صحنه را ترك کنند .

دنیای «فلینی» برخلاف‌ظاهر بغرنج‌نمای آن و برخلاف بی‌نظمی‌هایش ، دنیای ساده‌ای است . بدینجهت عجیب‌مینماید که با دنیای واقعیت مقایسه میشود . واقعیتی که منطق آن‌همیشه‌حقایق‌راتصفیه میکند وعناصر « زائد و بی‌معنی» آنرا بدور می‌ریزد . وجود منطق است که

● جولیتای ارواح



● ۸½

باعث می‌شود قرارگرفتن «ساراگینا» و «کاردینال» درکنار هم‌عجیب‌جلوه‌نماید. اگر منطق وجود نداشته باشد چرانباید ایندونفر پهلوی یکدیگر قرارگیرند؟ .. ولی ازطرف دیگر چرا باید ایندونفرپهلوی یکدیگر قرارگیرند ؟

فلینی

یك دلیل قاطع و انکار ناپذیر دارد ، برای اینکه «فلینی» اینطورمیخواهد . و اینجاست که ارزش دنیای درونی «فلینی» آشکار میشود . دنیای درونی «فلینی» منطقهٔ آزادی مطلق اراده‌است. جائی‌است که دیگر برسرراه اراده‌مانعی چون جبر محیط بچشم‌نمی‌خورد. «فلینی» در این دنیا هر کار که بخواهد ، حتی محال‌ترین آنها را ، انجام‌میدهد .تمام زنهای‌زندگی‌خودرا دریك‌جاجمع میکند وآنهارا باهم آشتی‌میدهد و به‌اطاعت‌خود وامیدارد. وهرگاه قصد طغیان علیه‌اورا کردندآنها را مانند حیوانات درنده سیرك، باشلاق رام میکند و ناظر تحسین وکف زدن تماشاچیان میشود . ارزش سیرك «فلینی» به اینست که گرداننده‌آن فقط وفقط خود اوست.

۷

تغییر مسیر فکری «فلینی» ومرحله بحرانی مسیر هنری اوبا ترك بی‌تفاوتی اودر « زندگی شیرین» شروع شد و با درون‌گرائی وی در «هشت ونیم» خاتمه یافت.

آنطور که درباره«جولیتای‌ارواح» شنیده‌ایم ظاهراً آن نیز چیزی است در امتداد دنیای خاص «هشت ونیم».اگر پدیدهٔ دیگری باعث تغییر جهت مسیر تکاملی «فلینی» نشود ، باید گفت که «جاده»ی«فلینی» به‌هسته مرکزی ضمیر اوختم میشود گرچه گفتیم‌که این عمل درحقیقت مساوی است با جنون . ولی «فلینی» ازاین نمیترسد. اوهمیشه‌وسیلهٔ بازگشت به‌دنیای واقعیت را در اختیار دارد. اوسینما وفیلمهایش رادر اختیار دارد.

کیومرث وجدانی

گفتگوئی دربارهٔ داستان مصور

۲

● دهها سال است که مردم آمریکا واروپا ، به سودا ، یا بهتر جنون« داستان مصور» گرفتار ند.از روزنامه‌های‌جدی‌سیاسی وخبری‌گرفته تا مجلات‌تفریحی وعمومی ، صفحاتی را به چاپ نقاشی هائی اختصاص میدهند که درخلال آنها وگفته‌هائی که از دهان قهرمانان آنها خوانده میشود ، ماجرا های مهیج و سرگرم کننده بیان میگردد . پاره‌ای از پرسوناژ های این داستانهای مصور بشکل‌قهرمانی‌درآمده‌اندکه‌درجوار زندگی روزمره مردم طبقات مختلف آمریکا واروپا، به‌زیست درخشان‌خود ادامه میدهند ، بسیاری از فیلمهای موفق ، با الهام از این داستانها ساخته شده‌اند وحاصل کلام، تب‌گرم داستان مصور ، تن اروپا و آمریکا

۳

را سالهاست‌که مشتاقانه میوزاند ، اخیراً در فرانسه‌کلوبی ازطرفداران این‌داستانها تشکیل شده‌که عده‌ای‌از شخصیت های برجسته هنری درآن عضویت دارند و این گفتگوئی‌است با دبیرکل‌این‌کلوب«ژان ـ کلودرومر». باید پذیرفت‌که تمایل به‌رؤیا پرستی ورجعت بکودکی ، داستان مصور را به ادبیات وسینما ودیگر هنرهای زندهٔ عصر ما تحمیل کرده است.

● میگویند داستانهای مصور بزودی از قلمرو روزنامه های یومیه خارج شده وبه‌میدان جدی‌تریك آکادمی می‌پیوندند . اما مسخره نیست‌که مرد رسیده وسن وسال داری به داستانهای مصورخود را مشغول کند؟

۴

رومرـ ابداً ، بستگی باین دارد که در داستان مصور به جستجوی چه‌چیزی باشیم ،گریز یارفع‌خستگی. هدفی‌که‌ازداستان مصور داریم حتی ممکنست جنبه علمی بخود بگیرد .

● داستان مصور ابتدا بمنظور بچه‌ها بوجود نیامد ؟

رومرـ مدتهای دراز سعی میشد چنین قبولانده شود و داستانهای مصور در نتیجهٔ این فکر،چیزی‌جز تصاویر کاریکاتوری کمیك، مفرح، بی‌خطرواختصاصاً برای بچه‌ها نبودند.

● میتوانید تعیین کنید خطر

۵

درداستان مصور چه میتوانست باشد؟ فکر اینکه داستان مصور ممکن است‌مفسد ومخرب باشد خیلی جالب است.

رومرـ داستان مصورممکن است مثلا اروتیسم (عشق از جنبه جسمانی ـ مترجم) را بکار بگیرد! یك‌بچه نمیتواندارزیابی درستی از داستان مصور اروتیك داشته باشد. چنین‌است که‌اینطور داستانها ممنوع شد. اما بلطف خدا، موهومات ازبین میروند و داستانهای مصورمخصوص‌اشخاص بالغ بوجود میآیند.

● اروتیسم به‌چه‌ترتیب در

۶

داستان مصورمتجلی میشود؟

رومرـ غالبا بساده ترین صورت: بانمایش اشخاص جوان، زیبا،مطبوع‌وبرهنه.. مثل‌داستان «باربارلا» (داستان مصوری که قهرمان‌آن، باربارلا ، یك زن زیبا وحادثه جواست‌ـ مترجم)

● آمریکائیها هم داستان های مصوراروتیکی مثل‌باربارلا دارند.

رومرـ البته، «فلاش گوردون» و«تری و دزدان دریائی» بودند که زن درآنها نقش‌مهمی‌داشت.

● پس در فرانسه باید « باربارلا » ئی پیدا میشد تا

۷

داستان مصور تقریبا خطرناك شود .

رومر ـ نه ، خطرناك نشود بلکه مقام واقعی خود را پیدا کند ، یعنی بهمهٔ سوژه‌ها ، از همه‌نوع بپردازد . سابقاً داستان مصور محدود به‌قلمروئی‌کودکانه وساده بود . حتی امروز سعی میکنند این‌قلمرورابرایش حفظ کنند .

● اما داستان مصوری‌مثل « پاشنه نیکلی‌ها » از راه‌نمایش حقه بازی‌های مربوط به افراد بالغ ، پیروزی بزرگی بدست آورد .

۸

رومر ـ البته ...بااینحال این داستانی است طنزآمیز که درآن خشونت ماجرا بوسیله مسخره‌بازیهاوموفقیت‌های‌مضحك ونقاشی‌کاریکاتوری، بشدت تعدیل شده‌است.

● آیا مؤلفین داستان مصور باوقوف به‌اهمیت‌آن،آنرا خلق‌کرده‌اند،

رومر ـ بدون شك اینطور است داستانهائی داریم که از سالهای درازباینطرف وجوددارد و همیشه از ادراك واحاطه کامل مؤلف خود برخوردار بوده‌اند؛ در امریکا ، « دیك تریسی »از

۹

« چستر گولد » بدون انقطاع از سال ۱۹۳۱ چاپ میشود . « ماندریك » هم از ۱۹۳۴ . اما رکورد متعلق به « رودلف دیرکز » است برای داستان مصور « بچه‌های کیتزن جمر » که از ۱۸۹۷ وجود دارد.

● نقطه نظر مؤلف یك ایده دنیائی است ؟

رومر ـ بیشتر داستان مصورهای خوب انعکاسی از روح خاص مؤلف خود هستند.

● فکر نمیکنید که داستان مصور برای اکثریت مردم نقطه اوج رؤیای آنها باشد.

۱۰

رومر ـ بنظر من دو نوع نقاش داستان مصور وجود دارد. یکی آنها که میخواهند معاصرین خود را فقط سرگرم کنند و دیگری آنها که مثل «کوپی» در جستجوی ایجاد تفکر در مردم هستند . کارهای این نقاشان را دیگر نمیتوان کمیك دانست بلکه طنز آمیز است

● جماعت آمریکائی که مصرف کنندهٔ بزرگ داستان مصور هستند ، در برابر این جنبهٔ آن حساسند؟ در این حال آنرا زائیده و جانشینی برای سینما نمی ـ شمرند؟

۱۱

رومر ـ نه ، تصور نمی کنم. داستان مصور جانشین سینما نیست. بعکس در خود یك وسیله بیان اصیل و شخصی دارند . مدتها ادعا میشد که سینما زائیده تئاتر است و بعد تلویزیون را جانشین سینما قلمداد کردند.. آمریکائیها حتی پس از فریفتهٔ داستان مصور شدن ، بتهیه فیلم پرداختند . خواندن داستان مصور مانع سینما و تئاتر رفتن یا کتاب خریدن نیست. همزیستی اینها کاملا امکان پذیر است . آمریکائیها تجربهٔ طویلی در کمیك دارند (داستان مصور را آمریکائیها اصطلاحاً

۱۲

کمیك مینامند ، قطع نظر از معنای لغوی کمیك ـ مترجم)، حتی برخلاف ما (فرانسویها) درسالهای جنگ نیز دست از آن برنداشتند .

● نقاشها زمان حال را ترجیح میدهند یا آینده را ؟

رومر ـ همه چیز ممکن است: داستانهای علمی ـ تخیلی مربوط به آینده وداستانهای مربوط به قرون وسطی : «باك راجرز» و «پرنس والیان» .

● وقتی یکداستان مصور علمی ـ تخیلی را میخوانیم ، می بینیم که کادر، خانه‌ها، اتومبیلها و وسائل تغییر کرده اما بعکس

۱۳

احساس‌ها وعواطف ، ساکن مانده است . وضعیت روحی زوج ، زن ومرد ، همچنان است که بود و قواعد اخلاق عشقی تغییری نکرده است .

رومر ـ داستان مصور از یکطرف اشتغالات ذهنی و نگرانیها و اضطرابات دنیا را درحال بوجود آمدن و شکل گرفتن منعکس میکند واز طرف دیگر میتواند استنباطهای دیگری را ازوجود وزندگی پیشنهاد کند .

● چرا داستان مصور در فرانسه کمتر از آمریکا رواج دارد ؟

۱۴

رومر ـ چون فرانسوی از از آمریکائی رشد کمتری دارد ! روزنامه‌های فرانسه هنوز یکشنبه‌ها صفحات اضافی رنگی ندارند واز آن گذشته اینجا (فرانسه) پنهان کاری رواج کامل دارد. آمریکائیها کمتر عقده دارند. یك تاجر عمده، مثل یك راننده لکوموتیو بدون هیچ تظاهری داستان مصور میخواند. درفرانسه اگرهم کسی بخواند ، مخفیانه اینکار را انجام میدهد.. گاهی اوقات هم اسنوبیسم به رواج داستان مصور کمك می کند !

● فکر نمی کنید داستان مصور با واقعیت آمریکائی تطبیق

۱۵

بیشتری داشته باشد ؟

رومر ـ نه ، چون یکی از اجداد اولیه داستان مصور « خانواده فنویار » است که در ۱۸۸۹ درفرانسه بوجود آمد .

● پس اولین داستان مصور فرانسوی بوده است ؟

رومر ـ در معنای امروز داستان مصور بسختی میشود این ادعا را کرد . البته تصاویری از «اپینال» وداستانهائی از کریستوف داریم. اما «یلوکید» اثر «آتکالت» (۱۸۹۶) در امریکا یا « نه مو ـ کوچولو» اثر « واینورمك کی » (۱۹۰۵) به معنای فعلی داستان

۱۶

مصور خیلی نزدیکند .

● بداستانهای مصور آمریکائی این انتقاد را وارد کرده‌اند که تابع اوامر و موقعیت‌های سیاسی آمریکاست .

رومر ـ درست است: داستان های مصور مثل سینما یا ادبیات توانسته‌اند در خدمت تبلیغات بکار روند . هم اکنون بمناسبت مسأله ویتنام بسیاری از نقاشان به تخیل درباره داستانهائی مشغولند که قهرمانان آنها داخل ماجراهای جنگی شده‌اند. سندیکاهای آمریکا برای تشجیع و تقویت روحیهٔ سربازان این داستانها را لازم

۱۷

دارند .

● از این مطلب بگذریم ، عجیب نیست که سی چهل نفر آدم دور هم‌جمع‌شوند تا در بارهٔ فلان و فلان‌سمبل داستان مصور، تبادل نظر کنند؟ (اشاره به کلوب‌ومرکز مطالعات) .

رومر - بیشتر ازاینها برای برای‌بحث دربارهٔ فیلمهای‌چاپلین بمنظورپیداکردن هدفهای اودور هم‌جمع شده‌اند ، با اینحال‌هریك از اعضاء برای کار خود اهمیت قائل است وآنرا بسیار خوب میداند ... و بالاخره لحظاتی وجود داردکه دیگر برای‌تحسین

۱۸

یك داستان مصور ، گردهم‌جمع شدن ودردل« خدایا ، چه قشنك است! »گفتن، کافی‌بنظر نمیرسد .

● وقتی‌یك جامعه شناس به مطالعه اندیشه مؤلفان« آستریس» (یك داستان مصور معروف و پر مشتری‌درفرانسه-مترجم)میپردازد و ازآنها انتقاد می‌کند که چرا زن در داستانشان نیست، تندروی نکرده است ؟

رومر - کار جامعه شناسی خود را انجام داده است .

● شما موافقیدکه داستان مصور باینطریق‌مدنظرشود ؟

رومر - اگرداستان مصور

۱۹

اقتضایش‌را بکند چه‌بهتر.داستان مصور را نباید دریك چهارچوب تنك و محدود زندانی کرد.

● کمی به‌تاریخ بپردازیم، این‌جنبش افکار بطرف‌داستان مصور ، در فرانسه زائیده شده است ؟

رومر - کلوب طرفداران داستان‌مصور در۱۹۶۳ درپاریس بوجودآمدو بعد بمرکزمطالعات ادبیات گرافیك تغییراسم داد .

هدفهای اصلی‌ما اینها بود: شناساندن وایجاد علاقه به‌هنرنهم (بامحاسبهٔ هنرهفتم:سینما،وهنرهشتم: نقاشی‌متحرك-مترجم). برای‌اینکار

۲۰

مابشکل غیر انتفاعی و بخاطر اعضاء خود ، داستانهای مصور نایاب را تجدید چاپ کردیم . مثل:« مسافرت‌لوك‌براد فردریك سکه» ، « ماندریك‌درکره‌ماه »، «پاپای‌ومنابع آب‌اسفناج». ازطرف دیگر ناشران‌حرفه‌ای‌را به‌تجدید چاپ‌رنگی‌ولوکس« پاشنه‌نیکلی‌ها» «بیکات» وهمچنین « تارزان » هال‌فاستر تشویق نمودیم.

● سن‌متوسط اولین اعضاء کلوب چندسال بود ؟

رومر - سی‌سال .

● بلافاصله باپاسخ مساعد مردم هم‌روبرو شدید؟

۲۱

رومر-بله، بلافاصله‌بسیاری همکاری دوستانه خودرابامامشروع کردند: آلن‌رنه، کریس‌مارکر ، رموفورلانی. اینها کلکسیون‌های خودرا دراختیار ما گذاشتند و راهنمائی‌مان کردند واین امور تحت ریاست« فرانسی‌لاکاسن » سازمان داده شد .

● وسپس‌بولتن‌خود« جیف-ویف» رابرپا کردید .

رومر - این عنوان‌گاهی اوقات‌برای بعضی‌ها ناشناس‌جلوه می‌کند،«جیف‌ویف»حیوان‌کوچك موهومی است که‌سلف« پیلو-پیلو» و«مارسوپیلامی » (دوپرسوناژ داستانهای‌مصور- مترجم) بشمار

۲۲

میرود حیوانی است دوزیستی مرکب ازگربه وماهی و معمولا درآب وهوای منطقه حاره‌زندگی میکند، طبیعت‌نرم‌ودوست‌داشتنی دارد، زودرام میشوداماخوراکش فقط ازمرواریدهای گرانبهاست، نژادش (درداستان) روبه انهدام است و آخرین‌بار ، در نشریه ژورنال‌دومیکی یك‌دفعه‌درنوامبر ۱۹۳۵ و دفعه‌دیگر در اکتبر ۱۹۶۲ دیده شد . این حیوان کوچك نام‌خود رابه‌بولتن‌مادداده است که‌درابتدا خیلی ساده‌چاپ میشد اما حالا چاپ‌لوکس دارد وتابحال بیست‌ودو شماره منتشر

۲۳

گشته‌است . عنوان «جیف‌ویف»را «فورست» نقاش«باربارلا»پیشنهاد کرد.

● فعالیت‌شمادر جانبداری ازداستان مصور، «هات- کلاب» فرانسه رابخاطر میآورد که در سالهای ۱۹۳۰ بخاطر دفاع از موزیك جازکار میکرد

رومر- اندکی ؛ اماماخود را دریك استیل معین محدود نمی‌کنیم ، بلکه معیار خیلی وسیع‌تری داریم ماطرفدارداستان مصورهستیم بطورکلی، نه‌طرفدار این یاآن داستان مصور .

● درست‌است که یك‌مؤلف

۲۴

داستان‌مصور بیش از هرنویسندهٔ زنده یامرده‌ای خواننده‌دارد؟

رومر - کاملا درست است. داستان « ماجراهای ماندریك » در۱۵۰۰ روزنامه یومیه چاپ میشود(رکوردرا«بلوندی» دارد که‌در۱۶۱۱روزنامه‌چاپ میگردد) و این تازه بغیر از آلبوم ها و بروشورهای مخصوص‌این‌داستان است ، «ماجراهای ماندریك»در روز ۱۵۰ میلیون‌خواننده‌دارد! چه کسی میتواند بااثری هنری ، چنین جمعیت‌خواننده‌ای رابرای خود دست وپاکند؟

● پس در دنیای داستان

۲۵

مصور همه‌چیز بروفق مراداست؟
رومر ـ متأسفانـه خیر ! اروتیسم ، کمبـود واضح ایـن داستانهاست .. تلاشی ابتدائی در این راه بوسیله داستان «باربارلا» بعمل آمد امـا بهمین علت توقیف شد. اروتیسم را بسختی میتوان در داستان « تنتن » یا «پینوتز» یا «پاشنه نیکلی‌ها» پیدا کرد بعکس داستان آمریکائی « بیکات » زن قهرمانی باسم سوزی داشت کـه خوانندگان جوان آنموقع را بشدت جلب کرده بود اما حالا کم کم وضع عوض میشود . «لیتل آنی فانی» درمجله پلی بوی یا «ماجراهای

۲۶

ژوول » دارای اروتیسم هستند . امروز میتوان حتی داستانهـای مصور مذهبی، آبستره، سادیستی و مازوخیستی پیدا کرد . بطوریکه دیده‌میشود، داستان مصور میتواند هر نوع خواننده‌ای را بخود جلب کند.

پایان

((پینوتز)) و ((اسنوپی))

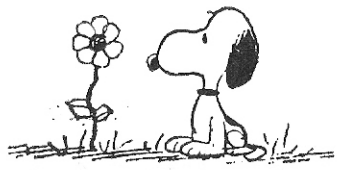
● سری داستـان‌های « پینوتز » Peanutsاز «شولتز» جزومعروفترین داستان‌های مصور دنیاست . دراین‌سری داستان‌ها که قهرمانان متعددی دارد و همگی خردسال هستند . معانی بسیـار ظریف و دقیقی نهفته شده است که تضاد بسیار با چند خط ساده‌ای که موجب پیدایش آنها شده ، دارد ..

ما از بین کار آکترها ، «اسنوپی» Snoopy را انتخاب کردیم تا تعدادی از داستانهایش را چاپ کنیم .

«اسنوپی» یك سگ فیلسوف، شاعر، و متفکری است که بدنیا و اطراف خود با نظری کاملا شخصی ـ ودرعین حال ساده ـ مینگرد و نتیجه میگیرد ..

او در یك مرحلهٔ خیلی ابتدائی ، بسیار به‌خوردن و خوابیدن علاقه‌دارد.. مسئلهٔ عاطفه و محبت را بطرز خـاصی برای خود حل کرده است ، و سعی مـی کند در دنیائی که اطراف او را گرفته ، از طبیعت و عوامل آن بهره‌برداری و نتیجه‌گیری کند ..

و دیگر اینکه او یك سگ سـاده است ، و از کجا معلوم که سگهای دیگر هم اینطور نباشند ؟..

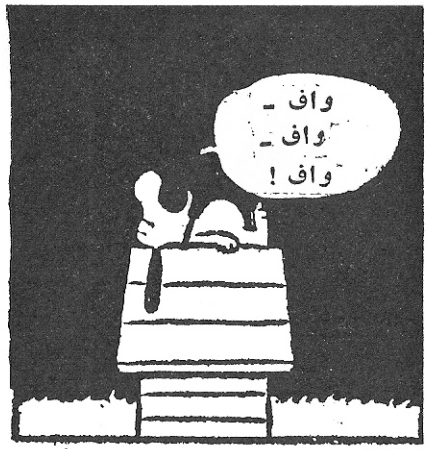


اسنوپی

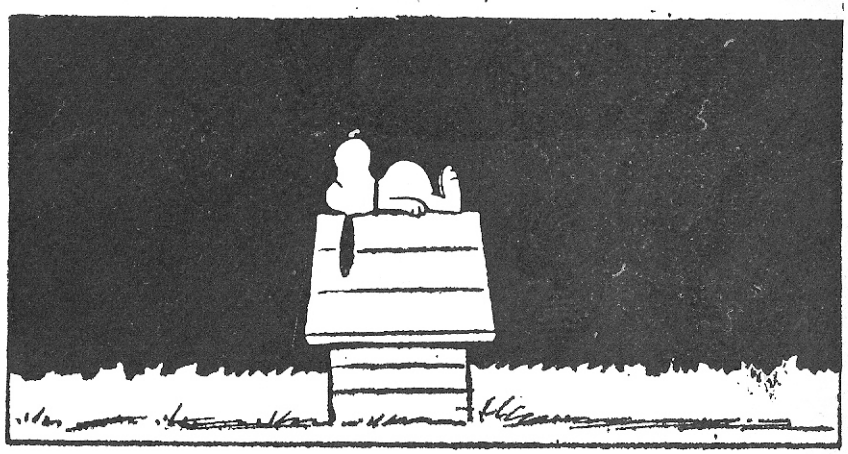
یادتان باشد از راست به چپ بخوانید!

● لحظاتی هست که مظاهر زیبای طبیعت ، برای اسنوپی ، دارای معانی کاملا مادی است..

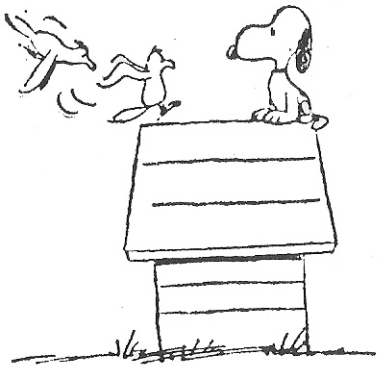
اسنوپی



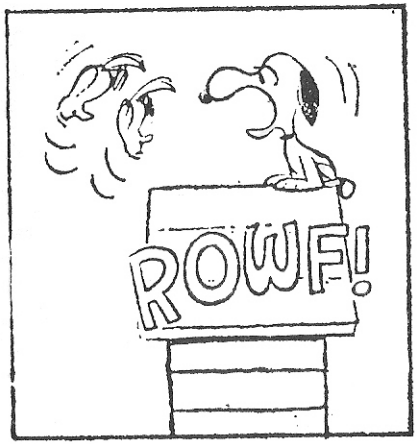
● این حالت، از حالات خاص اسنوپی است، که با حفظ تعادل خود، بخواب میرود، والبته از بعضی وظایف غافل نیست..

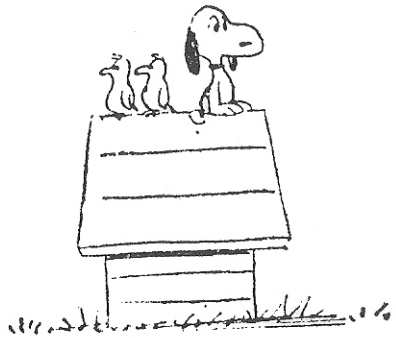


اسنوپی



● .. باوجود این اسنوپی بحد کفایت از فرهنگ و دانش بهره دارد، نمایش‌ها را میشناسد کتابها را خوانده است، و فیلم ها را دیده است!...



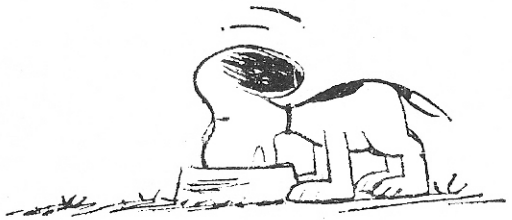


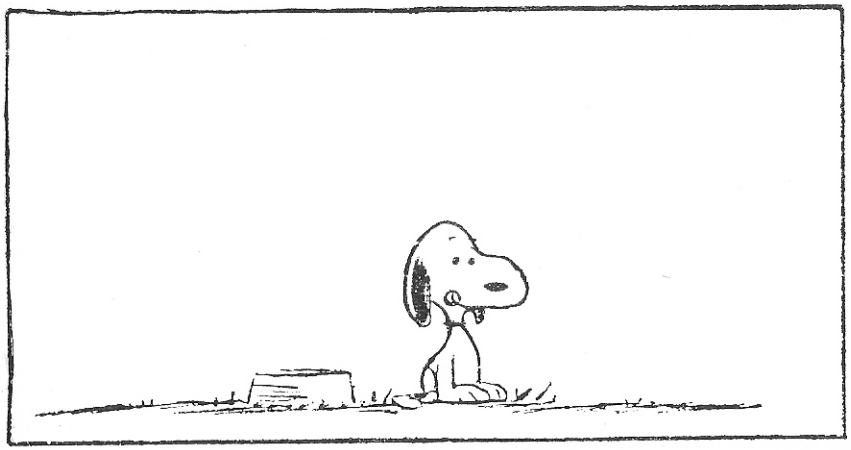
اسنوپی

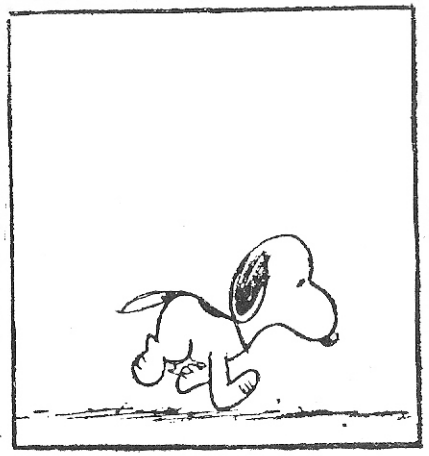
● ... اسنوپی درهیچ مورد خودرا قابل سرزنش نمی‌داند ، وجوابهای‌لازم‌را همیشه درچنته دارد..

اسنوپی

● وعده‌های غذا، در زندگی‌اسنوپی،یك «پرانتز» مهم و خواستنی محسوب میشوند ...





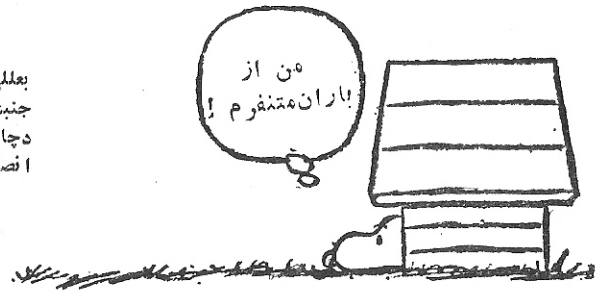


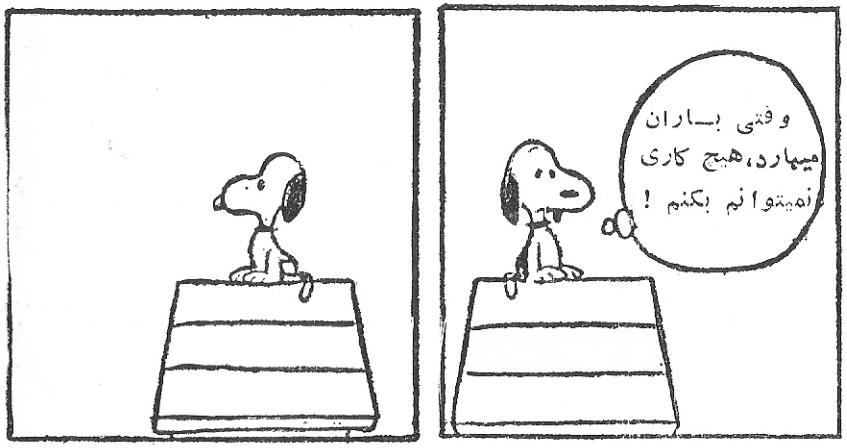
اسنوپی

● گاهی اوقات اطرافیان اسنوپی ، کوشش میکنندو رااز حالت بیمصرفی خارج کنند و مثلا از اویك شکارچی بسازند .

اسنوپی

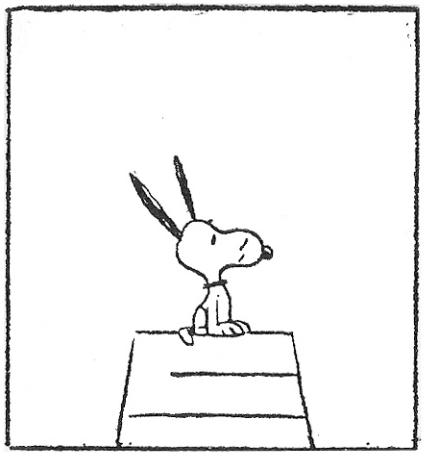
● وقتی که اسنوپی بعللی ناچاراز عدم حرکت و جنبش میشود ، حتی اندکی دچار غیظ میشود، اما همیشه انصاف خودرا حفظ میکند.

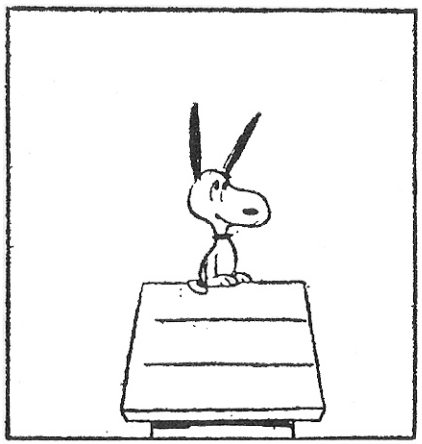


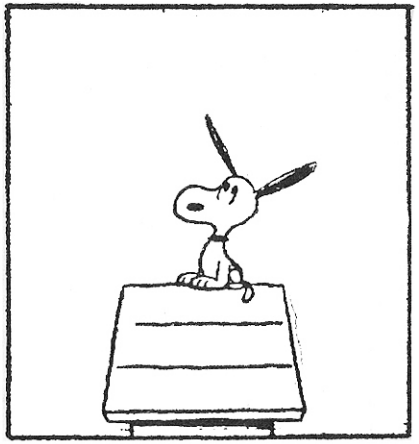


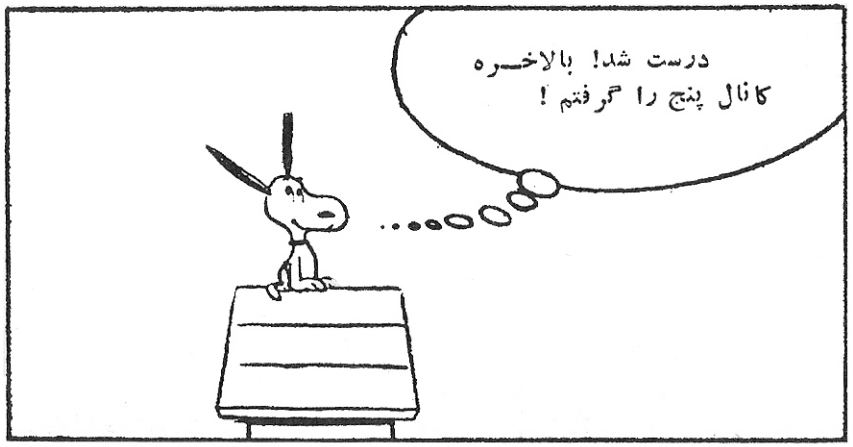
اسنوپی

● گاهی اوقات حالت دقیق اسنوپی آدم را بفکر میاندازد که او دررؤیاهای عمیقی غرق شده است . اما نه. اسنوپی فقط میخـــواهد « بگیرد» !



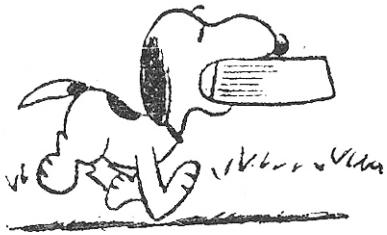






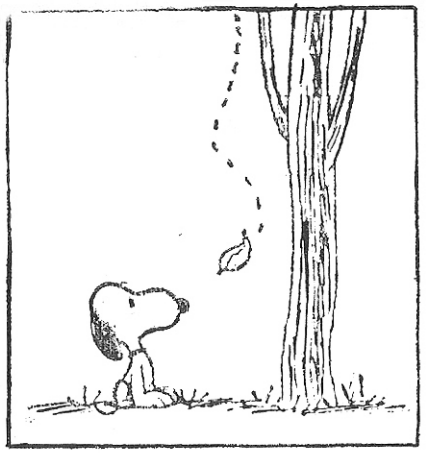
اسنوپی

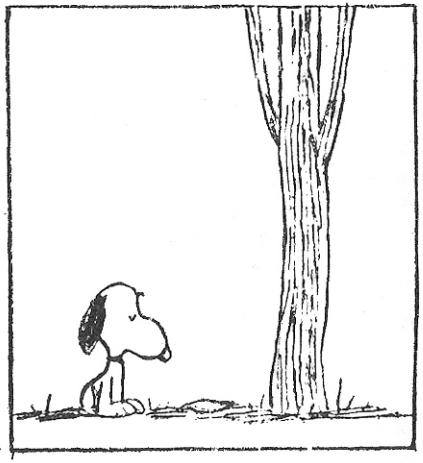
● .. بله ، خوردن و خوابیدن ، دوکارعمده‌واصلی زندگی اسنوپی است . ونیز لازم میداند که هر چندگاه این مسئله راباطرافیان خود گوشزدکند ...

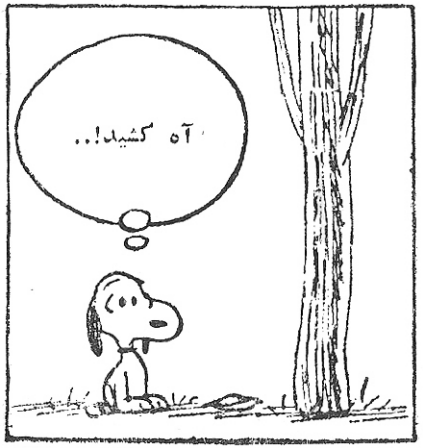


اسنوپی

● فقط درپائیز است که اسنوپی- معلوم نیست تحت تأثیر چه عاملی - حساس و مهربان میشود .

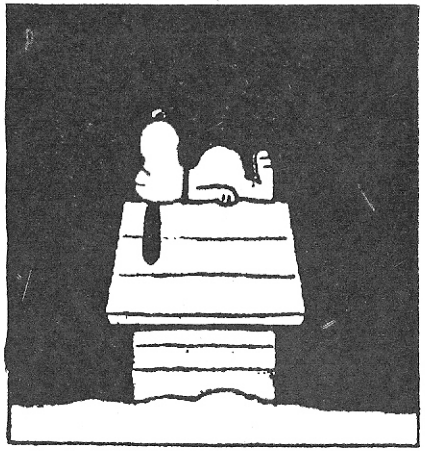


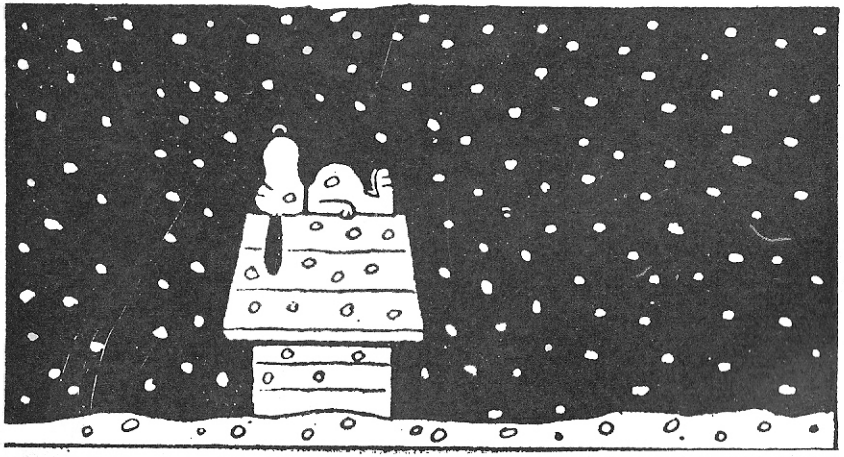




اسنوپی

● .. وحتی دریك‌شب برفی، که برف بشدت میبارد، اسنوپی از جای‌خود نمیجنبد و درضمن بنتیجه گیری های مخصوص‌خودش، ادامه‌میدهد.





اشگ میکی

● شاعر زندگی بود . درقصه‌های برینش که چهل‌سال بزرگسالان وبچه‌ها را همراهی میکرد ، هرگز صحبت از مرگ نکرد . او میخواست همیشه احساسات هنری‌اش با صفا ، درخشان و پاك جلوه‌گر شود . اگر پرسوناژی در داستانهایش میمرد ، پرسوناژهای بدجنسی بودند مانند جادوگر سفید برفی و یا مادر بامبی که مرگ آنهاهم خیلی زرد ودر چندلحظه کوتاه برگزار میشد،فقط بخاطر اینکه همین چندلحظه دراما نیك تضادی‌میان‌شکوه ودرخشندگی طبیعت و شادی ساده پرسوناژها در صحنه‌های‌بعدی ایجادکند . دیزنی‌همیشه در فیلمهایش از طریق پرسوناژهایش دنیائی مملو اززندگی ، خوبی و شادی خلق میکرد ، او از دوران کودکی نسبت به طبیعت ، حیوانات وداستانها علاقه داشت ، شاید بخاطراینکه خودش راموجود فراموش شده، بدبخت وفقیری احساس میکرد که نگاهش همیشه مملو ازاندوه و ناامیدی است . اوتمام شادی

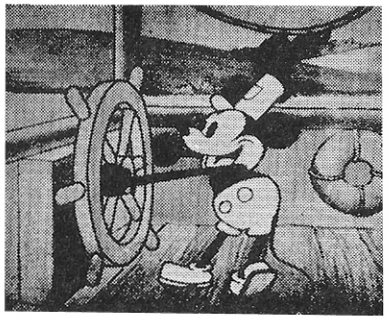
دونسل رادر وجودش جمع کرده بود و بعداً سینما و پرسوناژ هایش باعث‌شدند که‌همه این شادی‌ها بیرون ریخته‌شود . پدرش نجاری‌بود که اصل‌ونسب ایرلندی داشت وهمیشه در زندگیش با شکست مواجه‌شده بود. هنگامی که دیزنی- پدر بعدازیك سری شکست‌های بزرگ موفق به تاسیس آژانس توزیع روزنامه شد ، والت دوازده سال داشت وهرروز صبح برای اینکه بتواند روزنامه‌ها را در منازل شهرتوزیع کند ، مجبور بودساعت سه‌ونیم‌بعدازنیمه‌شب ازخواب بیدارشود وبادوچرخه‌اش‌تمام خیابانهای‌شهررا طی کند . ساعت هفت‌صبح «والت» ازانجام اینکار فارغ می‌شد وخودش‌را برای‌رفتن بمدرسه آماده‌می‌کرد . ودرشب در رشته طراحی که‌یك‌قسمت‌ازمدرسه‌اش‌را تشکیل میداد از طریق مکاتبه تحصیل می‌کرد . اویکی ازنوابغ خود ساختهٔ آمریکاست. درپانزده سالگی بستنی، آدامس وبادام زمینی میفروخت و برای این‌که پول زیادتری بدست‌آورد مرتباً به مراکز میسوری مسافرت می‌کرد و شب‌ها هم دربرنامه‌های نمایشی شرکت میجست و باتقلید ازچارلی چاپلین ازاین راه هم درآمدی برای خودش درست‌کرده‌بود. دیزنی نبوغ مخصوصی برای پول بدست آوردن داشت . مثلابرای اینکه بتواند درپست خانه شهرکاری بدست بیاورد مجبور شد باگذاشتن سبیل و موهای مصنوعی کاری راکه نیم ساعت قبلش به او نداده بودند ، تحویل بگیرد . در هفده سالگی با پرکردن تقاضا نامه‌ای وارد نیروی هوائی شد و درجنگ شرکت‌کرد ، ولی فقط بعنوان راننده اتومبیل صلیب سرخ آمریکا در فرانسه . بعد از پایان جنگ وقتی به مملکتش مراجعت کرد ، در کانزاس‌سیتی دفتری افتتاح کردکه‌کارش تهیه نقاشی های کمیك و اعلانهای تبلیغاتی بود .

در دفتر کارش میلیونها طرح زیر گردوخاك مدفون شده بود . یك روز دکتری‌بنام توماس بی . مك‌کروم بدفتر او مراجعه کرد و به والت‌دیسنی گفت در مقابل پنج‌دلار آفیشی برای اوتهیه کندکه ببچه ها نشان دهد چطور باید دندانهایشان راپاك‌کنند. وبعد به والت دیزنی گفت : «خوب‌حالا برای امضای قرارداد با من بدفتر کارم بیائید» . والت‌دیزنی جواب‌داد : «نمی‌توانم» . دکتر با تعجب فراوان پرسید : «چرا نمی‌توانید؟ » والت: « درشرایط موجود اجازه چنین کاری را بمن نمیدهند» و بعد پایش‌راکه‌فقط‌جوراب، آنرا پوشانده بود از زیر میز بیرون آورد وروی‌میز گذاشت‌وگفت : «کفشهایم‌را برای‌تعمیر بکفاشی داده‌ام و یك دلار پول کم دارم که بتوانم کفشم‌را پس بگیرم» .

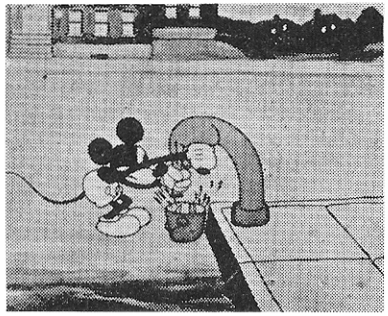
والت‌دیزنی درآن‌زمان مردشکست خورده‌ای بود و خودش هم خیلی خوب به این مسئله آگاهی داشت . و بهمین جهت در ماه‌اوت ۱۹۲۳ تصمیم گرفت بسوی هالیوود مسافرت کند . دراین سفرفقط یك‌چمدان همراه داشت که‌آنهم مملو از طرح ، کاغذ نقاشی ، قلم‌مو ومواد رنگی‌بود. تمام دارائی‌اش رافقط ۴۰دلار پول‌ویك دست‌کت‌وشلوار تشکیل میداد یعنی‌همان لباسی که بتن داشت. درهالیوود آنقدر ازاین‌استودیو بآن استودیو رفت‌که‌کفش‌هایش راهم از شدت راه‌رفتن ازدست‌داد. کلیه‌طرحهائی را که همراه داشت از شدت باز وبستن چمدانش بصورت کاغذپاره درآمدند . رؤسای استودیوهای فیلمبرداری پس از شنیدن‌ایده‌ها وطرح‌های اوبادی‌درغبغب می‌انداختند و به‌ایده های تازه او میخندیدند . درهالیوود هیچ‌کس وجود

نداشت‌که ازهنروالت دیزنی‌استفاده کند وبناچار بازحمت بسیار زیادی موفق‌شد بکمك‌برادرش‌دفتری درهالیوود باز کند وبکار طراحی‌اش درهالیوود ادامه‌دهد . شب وروز باتفاق یکی‌از دوستانش بنام «اوب‌ایورکس» ویك منشی‌موطلائی بنام «لیلیان‌باوندز» که‌بعداً همسردیزنی‌شد، کار میکرد. پرسوناژی‌که والت‌دیزنی درآنزمان خلق‌کرده بود، خرگوشی‌بود بنام « اسوالد » که‌موفقیت نسبتاً بدی بدست‌نیاورد. درست درهمین موقع بود که والت‌دیزنی به‌این فکر افتاد که از این موقعیت وموفقیت پرسوناژش‌استفاده کندو کارهای‌موردعلاقه‌اش‌راشروع نماید. بهمین منظور به‌نیویورك رفت. درآنزمان بیست‌وشش‌سال ازسن‌اومیگذشت، جوانی بود لاغراندام باچشمانی مملو‌از شوق و امید فراوان . وقتی بملاقات تهیه‌کننده‌اش رفت ، مرد چاق فریادی کشید وگفت : «اینقدر خودسری‌نکنید، شما هرکاری‌که من میگویم باید انجام بدهید وگرنه یك سنت هم بشما نمی دهم » .

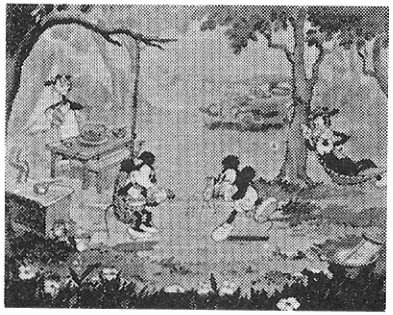
درکوپه‌قطاری که‌والت‌را به‌کالیفرنیا می‌برد سکوت مرگباری میان همسر و دوست آمریکائی والت وجود داشت . قطار به‌نزدیکی‌های شهر «آلبوکو ئرك» واقع درنوادای جدید رسیده‌بود. والت سرش رامیان دستهایش گرفته بود و چشمان‌بهت‌زده‌اش را به‌کف‌کوپه‌قطار دوخته بود ، بعد ازمدتی‌ناگهان‌فریادی از شادی‌کشیدوگفت : «پیدا کردم :یك موش! » همسرو رفیقش با تعجب‌وحالتی نگران به‌او نگاه می‌کردند و تصور می‌کردندکه او دیوانه شده . والت از شدت خوشحالی آنها را درآغوش‌گرفت وگفت : « یادتان می‌آید که یك موش دائماً در دفتر کارم اینطرف و آنطرف می‌رفت و کاغذهای طراحی‌مرا می‌جوید؟



● «ویلی‌ملاح» (۱۹۲۸)اولین موفقیت‌میکی



● «آتش‌نشانی» (۱۹۳۰) میکی بادستکش

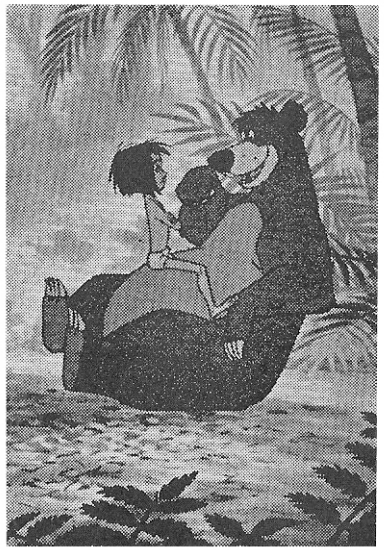


● «پیك نیك»(۱۹۳۴)ظهورمینی‌همسر میکی

بسیار خوب ، من این موش را گرفتم و درکشوی میزم زندانی کردم و حالا او پرسوناژ جدید منست میخواهم نام او رامورتایمرماوس بگذارم» . همسروالت با تعجب گفت : «مورتایمر ماوس . اسم قشنگی‌نیست. بهتراست‌اسم‌میکی‌راانتخاب کنی » .

درآنروززمستانی۱۹۲۷درکوپه‌ترنی‌که دیزنی را به کالیفرنیا می‌برد ، یکی از مشهورترین پرسوناژ های معاصر متولد شد : میکی‌ماوس . « توپولینو » برای ایتالیائی ها . « راتون میکی » برای اسپانیائی‌ها،«راتون‌چیتومیگوئل» برای آرژانتینی‌ها. «میکی،کی ، مائو ، سو» برای ژاپنی‌ها. و«هیکی هیری » برای فنلاندی‌ها . میکی ماوس اوائل برهنه بود ولی بعد خانم دیزنی به شوهرش توصیه کرد که بهتر است بدن او را بپوشاند. دیزنی ازدولت‌سرمیکی‌صاحب یك امپراتوری عظیم شد . میکی گوش هـای بزرگی شبیه گوش هـای کلارك گیبل‌وقلب‌طلائی‌بمانندقلب‌مری‌پیکفورد داشت.

میکی ماوس هر سال ۷۵ میلیون دلاربرای خالقش درآمد داشت. مدالها و اتومبیل های فراوانی را بنام او به بـازار فرستادند . روی جلد مجله تایم



● «کتاب جنگل»

یکبار باچاپ تصویردرشتی ازاو مزین شده است. دست او بیشتر ازچهارانگشت ندارد. والت دیزنی درمورد علت چهار انگشتی بودن میکی‌ماوس میگوید: با حذف یك انگشت در چهل و پنج هزار نقاشی‌که برای ساختن یك فیلم شش و نیم دقیقه‌ای مورد احتیاج بود میلیونها دلار صرفه جوئی کردم. ازمیکی ماوس تا کنون ۱۴۰ فیلم تهیه شده و هفتصد کارخـانه از پنجاه کشور با استفاده ازشکل او عروسك‌هائی بـرای بچه هـا ساخته‌انـد . دائرةالمعارف بریتانیکا یك‌فصل را به‌او اختصاص داده است . مـادام توسو Madame) Tussaud) مجسمه مومی او را میان مجسمه سایر پرسوناژهـای مشهور دنیا قرار داده است . میلیونها کودك دردنیا فقط ازطریق میکی ماوس بوده است که بـا سینما آشنا شده‌اند و بسینما عشق ورزیده‌اند

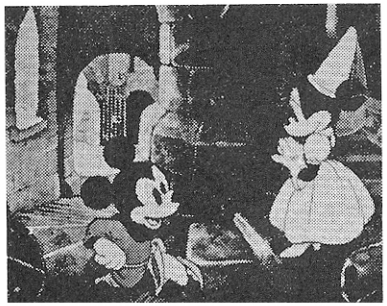
چرا این موش باآن پوزه عجیب‌و غریب وغیرعادیش وبا آن دستهایش که با دستکش پوشیده شده بصورت یك قهرمان‌جهانی درآمد ؟چرادرآن بعداز ظهر اندوهناك ، والت‌دیزنی ، با وجود اینکه بهیچکس اعتراف نکرد ،تصویری از خودش را خلق کرد ؟ والت دیزنی براحتی می‌توانست بگوید ؛ میکی‌ماوس خودمن هستم . میکی‌ماوس همان جوان لاغر اندام شیکاگو ، که در زندگیش همیشه با شکست روبرو شده بود ، با وجود این هرگز بخاطر این شکست‌هااز میدان بیرون نمی‌رفت‌وبا امیدو انرژی فراوان پیش‌میرفت . میکی‌ماوس خلبان کا ـ بوی، مامورسری،رابین‌هود،روزنامه نگار،نابغه‌و ..کسی‌جزخود والت‌دیزنی نبود .

دراوائل هیچ‌کس‌حاضر بقبول‌میکی ماوس‌نبود ، درست همانطوریکه‌هیچ‌کس

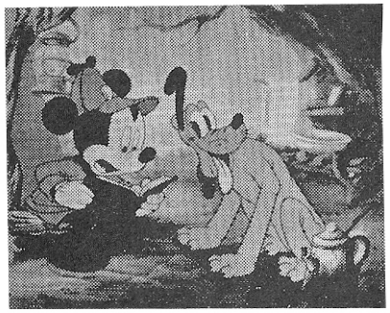
حاضرنبود خود والت دیزنی را بعنوان طراح ونقاش وبك‌سردهنرمند قبول‌کند. وقتیکه میکی‌ماوس‌متولد شد، بعدازمدتی گرفتاری بزرگی برای‌والت‌دیسنی پیش آورد وآن‌حرف‌نزدن‌میکی‌بود. آنروزها مردم فیلمهای‌ناطق‌میخواستند،تاجائیکه تمام میکس‌بخاطر اینکه صاحب صدای زشتی بود، شهرتش را ازدست‌داد ..

بدین‌ترتیب والت‌دیزنی‌کاری کرد که‌میکی‌برای‌اولین‌بار باصدای‌خوددیزنی شروع بصحبت کرد ، اولین فیلم ناطق دیزنی فیلمی بودبنام « ویلی‌بخاری» . درسالهائی‌که آمریکا دچاربحران جنك شده‌بود، میکی در جنك فعالیت میکرد وماجراهایش را برای سربازان تعریف میکرد، روزولت بیکی ازدوستانش‌گفته بود: «من ازاین‌موش خیلی‌خوشم‌می‌آید ، درست مانندیك آمریکائی است» درسال ۱۹۳۳ «موسولینی» والت‌دیزنی‌رادررم بحضورش پذیرفت ودیزنی مدت‌نیم‌ساعت راجع به‌میکی بااو صحبت‌کرد . دراین میان‌فقط‌یکنفر مرد سبیلو ازمیکی‌ماوس خوشش نمی‌آمد و آن‌مرد هیتلر بودکه درموردمیکی‌ماوس‌گفته‌است:« موجودیست منحط ومضر» !..

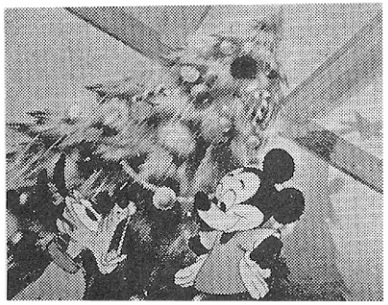
«میکی‌ماوس » باتمام معروفیت و محبوبیت ، درسال ۱۹۵۲ وفات‌یافت .. دراین سال آخرین فیلم میکی‌تهیه‌شد . ودرحقیقت این سال وفات والت دیزنی نیز بود.. چون‌از آن‌پس‌به‌تهیه‌فیلم‌هـای داستان‌دار روی‌آورد . اما دنیا او را بخاطر کارتون‌هایش فراموش نخواهـد کرد.



● «خیاط‌دربار»(۱۹۳۸) اولین‌میکی‌رنگی



● «سگ‌شکاری» (۱۹۳۹) ظهورپلوتو



● «درخت نوئل پلوتو» (۱۹۵۲) آخرین فیلم میکی

ترجمه : هوشنگ بهارلو

رنگ در سینما یا سینمای رنگی؟

از : ایزنشتاین

● صدا بعنوان تفنن، تازه جوئی یا مد وارد سینمای ما نشد اگر دقیقتر بخواهیم بگوئیم صدا به سینمای صامت آورده نشد، از آن نتیجه شد.

ازاین احتیاجی نتیجه شد که سینمای مارا وادار میکرد از حدود توصیف تصویری صرف پافراتر نهد.

وازهمان اوان، سینمای ما احتیاج به‌وسعت بخشیدن به دایره عمل راعمیقاً احساس کرد.

سینمای صامت در نزد ما، از اولین گامها توانست با تمام وسایل ممکن نه‌تنها تصویر عینی بلکه‌تصویرصوتی‌راهم‌نشان بدهد.

در فیلم «اعتصاب» کوششی در این باره بچشم می‌خورد در آنجا صحنه کوتاهی هست ــ و در زمان خود بسیار مشهور بود ــ که نشان میدهد اعتصاب کنندگان با ظاهرگردش کنندگان بی گناهی که بهمراه نوای آکوردئون آواز می‌خوانند، مشغول بحث و مذاکره هستند.

این صحنه باقسمت کوتاهی تمام‌میشود که درآن سعی کردیم باوسایل کاملاعینی صدارا القاکنیم.

در اینجا دو نوار تصویر که برروبهم چاپ شده بود جای دو نوار فیلم آینده : نوار تصویر و نوار صدارا میگرفت.

روی نوار فیلم اولی لکه سفید برکه‌ای دوردست دردامنه یك تپه ثبت شده بودکه از آنجا دسته‌های گردش‌کنندگان با یك آکوردئون‌بسوی دوربین پیش میایند. وروی نوار فیلم دومی که بطور موزونی منظره رادربر می‌گیرد، نوارهای نورانی‌درحرکت است.

ـ چینهای یك آکوردئون غول‌پیکرکه تمام عرض پرده را اشغال کرده ـ و باتغییرمکان وبکمك زاویه‌هاشان بطورکامل‌احساس آهنگی راکه همراه صحنه‌است القامیکنند.

این درواقع‌خطرصامت همان«آکوردئون‌سینما»است که‌فیلم ناطق امروزه مارااز‌آن اشباع میکند.

فیلم«اکتبر»مملو بود از نکته‌های صوتی که ترتیبات‌تصویری سعی‌داشت‌آنرا القاکند.

این فیلم بعلت انواع وسایلی که باین خاطر بکار برده شده بود تجربیات شاعرانه بریوسوف Brioussov را بخاطر میاورد.

میدانیم‌که هیچ نوع شعر مهجور یا غیرمعمول وجود ندارد که ــ بشرط مشکل‌بودن ـ بریوسوف آنرا بعنوان تجربه برای فهمیدن‌کار ویانشانه مهارت بکارنبرده‌باشد.

دست‌یازیدن‌ها به‌عرصهٔ‌صوت درفیلم اکتبرکمتراز‌آن‌نیست. در یکجا ما سعی‌کردیم صدای چرخ ارابه‌های مسلسل‌سنگینی‌راکه به اسمولنی‌میآورند، نشان بدهیم. هم‌بستگی افکار بوسیله‌بزرگی غیرعادی چرخهانشان داده میشدکه درجلوصحنه حرکت میکرد و در مسیری‌که از خیلی پائین فیلمبرداری‌شده بود.

برای تأکیدآن، بصدائی‌که فرضاً از چرخها برمیخاست سرهای منشویکهای ترسان از لای دری بیرون میآمدکه در بالای آن کلمات «مخصوص خانمها» دیده میشد.

در موارد دیگر ما بطریقه عنبیه توسل‌جستیم ، دیافراگم دائماً باسرعت‌های متفاوت برای فیلمبرداری سالنهای قصر، بازو بسته میشد . تا بتوانیم تیراندازی کشتی «اورورا» راکه بوسیله ردیف‌سالنهای قصرزمستانی منعکس‌میشد نشان‌بدهیم .

در واقع انبوهی از تکه‌های فیلم ، بازی انعکاس‌نوردرشیشه رابرروی بلورهای‌لرزان لوسترها به‌تماشاچیان نشان میداد وبنظر میآمدکه‌بلور با انعکاس صدای‌آتش‌مهاجمین بصدادرمیآمد. بالاخره ما خجالت نکشیدیم از اینکه برای تمسخر پـر حرفی مخالفین اکتبردر دومین‌کنگره شوراها ، درخلال‌آن پلان‌های درشت‌هارپ و بالالایکا بگنجانیم . مونتاژ در اینجا بسیار سنگین وعمداً غیر-عادی میشد :زحمت بسیار لازم بود تا بتوان باوسایل تجسمی‌همان کاری راکردکه نوار صدا انجام میدهد .

خلاصه سالها پیش از آنکه راه‌حل تکنیکی برای‌سینمای ناطق بیابند سینمای‌صامت پیشرو با تشویش درآرزوی‌نشان‌دادن صدا بود.با همه نیروی خودسعی داشت تأثیرصوتی، تصویرصوتی، همگامی نکته‌های صوتی ، وخود صدا رانشان بدهد .

سینمای ماطبعاً به‌رنگ‌هم دست‌می‌یازد .

همانگونه‌که سینمای صامت‌صدا را ایجاب‌میکرد سینمـای ناطق هم‌محتاج رنگ است .

چرا سینمای ناطق ؟ بعدخواهیم دید .

قبلابگوئیم‌که ازچندنقطه نظررنگ بطور طبیعی‌درسینمای ما آشنا بود .

شاهکارهای فیلم برداران ما پیش از این حاوی آن بود تخته رنگ آنها اگربه‌سه‌رنگ‌سفید ــ خاکستری ـ سیاه محدود میشود مهم نیست . بهترین کارهای ایشان هرگز بنظر نمیآید که بعلت نقص وسایل بیان «سه‌رنگ» هستند . استادانی مانندتیسه، موسکوین وکوزماتوف چنان ادراکی از رنگ دارند کـه گوئی داوطلبانه‌خودرا به‌رنگهای سفید،خاکستری‌وسیاه محدودکرده‌اند گوئی قصدآن بوده‌که فقط باسه‌رنگ کارکنند تا بهیچ‌وجه بسایر رنگهای تخته رنگ متوسل نشوند .

درآثار بهترین فیلم برداران ما سیاه ، خاکستری وسفید هرگز همچون عدم رنگ محسوب نمی‌شوند بلکه بعنوان درجات رنگهائی بحساب میایندکه در آنها (یـادر تغییرات آنها) نه‌تنها سبك تجسمی اثربلکه یگانگی تماتیك وحرکت کلی‌آن‌جایگزین می‌شود .

«پوتمکین» تماماً درمایهٔ خاکستری است .

سه موضوع اصلی : درخشش خاکستری خشن بدنه‌کشتی ، خاکستری‌های لطیف مه‌آلودبسبك Whistler (۱) وزمینه‌های

متغیردریاکه‌بااین‌دوجمع‌می‌آیند وباولی درخشش و بدومی لطافت می‌بخشد همه درمایه خاکستری است .

نوعی خاکستری‌که‌گاهی تاآخرین‌حد میرسد .

متمایل بسیاه‌میشود :نیم‌تنه سیاه‌افسران، سکانس‌هـای‌سیاه شبهای‌آمـاده باش، وهمچنین متمایل بسفید می‌شود :

سفیدی‌سرپوشها درصحنه تیرباران . سفیدی بادبان‌زورقها که بسوی زره‌دار پیش میایند، پرتاب کـلاههای سفید ملوانان در پایان .

فیلم «اکتبر» برنگ سیاه مخملی است .

سیاه‌براقی که‌درطبیعت دربناهای تاریخی نرده‌های آهنی و سنگفرش باران خورده هست و در عـکس از آن طلا است و مطلا و برونز .

در فیلم «خطاصلی» سفیدرنگ برتر است .

رنگ‌سفید ساوخوزها ـ ابرها ـ شیرکه موج‌زنان‌جاریست وگلها ... همه‌از ورای خاکستری مینای شروع فیلم معین : فقر . ولی همیشه رنگ سفیداست که‌بعلت ارتباطش باتم‌شادی‌وشکلهای مختلف کار، نموده می‌شود . این رنگ در مهمترین صحنه بوجود میاید.درآنجاکه همه درانتظار اولین‌قطره‌ای هستندکه از دستگاه تقطیر می‌چکد ، رنگ سفیدکه بااین قطره ظاهرشده تـم‌شادی را واردصحنه می‌کندوسکانسهای ساوخوز، رودهای شیرگله‌ها، وحیاط خانه‌ها آنرا بسط میدهند .

درپوتمکین رنگ سرخ پرچم همچون آتش بـازی جلوه دارد (۲) ولی این‌بیشتربعلت معنای‌نهفته درآنست تا خود رنگ وقتی به‌مسئله رنـگ در سینما میرسیم قبلا بـاید بـاین موضوع بیاندیشیم : معنای رنگ :

این همان‌چیزی است‌که ـ گرچه‌کم‌اهمیت‌تر و بی‌قاعده‌تر ازکارهای تیسه ــ در فیلمبرداری گولوونیا Golovnia بـرای فیلم «مادر» دیده می‌شود . از رنگ سیاه چرب‌نمای ابتدای‌فیلم (پوتین‌های روغن‌زده ، تفتیش‌شبانه‌بانور پردازی به‌سبك‌رامبراند) ضمن عبور از رنگ خـاکستری زندان تا رسیدن بـه رنگ سفید در جریان شکست ، که انبوه مردم غمگین رابا چهره‌هـای پوشیده درنور نشان میدهد .

«آلکساندرنوسکی» همه اندوخته‌های فیلم صامت رادراین موردشامل است :

مطبوعات خارجی بخصوص از این نکته‌بسیارتعجب کردند که «خائنین» نه‌برنگ سیاه معمول‌زمانه بلکه به‌رنگهای سفیدخیره کننده ملبس بودند .

فیلم درایده‌هائی از این قبیل بیش از اینها پیش‌میرود .

خدا میداند به‌قیمت چه تدابیرفنی‌تیسه دراین‌کارموفق‌شده ولی این‌موضوع قطعی وقابل لمس است:

فیلم در بعضی قسمتها کاملا توهم رنگ ایجاد میکند . من گاه‌که‌آبی‌کم رنگ‌آسمان میدان نبرد و خاکستری مایل به سبز چمن را در ابتدای فیلم می‌بینم تعجب می‌کنم اگر مراسم تشییع جنازه بوژانکو(۳) برنگ نیلی و طلائی در خاطرم مانده اولین سکانسهای ایوان مخوف را به‌رنگ سبزونیلی بیاد میاورم.

با ظهورصدا ، این‌عوامل رنگ درعکاسی باصطلاح « سیاه وسفید» کم‌کم‌معنای‌کاملا بخصوصی پیدامیکند .

چون بکمك کیفیتهای اصیل عکاسی است که ظـریفترین ترکیب صدا وتصویرایجادمیشود، یك‌ترکیب ملودیك.

اگر درترکیب « تصویر ـ صدا » تصویر مبنای اصلی محسوب میشود ـ همچنانکه مدتها پیش از این در « آینده فیلم ناطق » تائیدکرده‌ایم ـ اگرحرکت با هماهنگ شدن ریتم مواد عینی و صوتی وایجاد طنین‌آنها نمایان میشود ، هم‌آهنگی‌ملودیك باصدا وقتی به‌کاملترین وجه انجـام خواهدشدکه باتنوع نورکه‌از تنوع‌رنگ جدائی ناپذیراست، انجام ومی‌توانیم بااطمینان‌بگوئیم که سینما پیروزی‌کامل رادرتلفیق زنده ـ تلفیق تصویروصدا ـ را فقط روزی بدست خواهدآورد که رنگ‌بکاربرد.

فقط‌آنروز خواهیم توانست ظریفترین معادل ظریفترین پیچ‌وخم ملودی را بیابیم

فقط‌آنگاه ارکستراسیون عینی خواهد توانست خود را به حد غنای ارکستراسیون صوتی برساند وباآن برابر شـود. فقط آنگاه‌امکان خواهد داشت که‌آرزوهای دیدرو، واگنر واسکریابین را دربارهٔ ترکیبات صوتی‌وبصری اجراکرد وازآن فراتر رفت . وباین خاطراست که من نه ازسینمای رنگی‌بلکه ازرنگ درسینما سخن میگویم برای‌احتراز ازهرگونه‌ارتباط فکری بارنك‌پردازی ونقش ونگار. نباید بی‌پیرایگی ظاهری پرده سینمای ماجای‌خود رابـه جلوه دروغین پارچه هـای پرزرق وبرق یا تخم مرغ عید پاك بدهد !

نبایدپرده سینما کارت‌پستال تحویلمان دهد. برای ماپرده تازه‌ای لازم است که درآن بازی رنگها بطورزنده باتصویروتم ، بافکروآنتریك، باماجرا وموزیك یکی‌گردد وکه همراه با این همه رنگ به‌عنوان وسیله‌ای جدید واساسی درزبان سینما وتاثیر سینماتوگرافیك پیش‌کشیده شود.

من‌امیدوارم ذکری‌که ازآثارفیلم برادران بزرگ‌خودمان کردم سه نتیجه بدهد:

...که‌بماجرئت‌وجسارت ومیل‌خارج‌شدن‌ازراه رفته رابدهد چون بخاطر ما میآورد که احساس زنـده ، احساس واقعی رنگ

مدتها است که درسینمای ما وجوددارد و بتدریج بـارشد و توسعه سینمای ماازونیز رشدکرده است ...

...که درنزد ماگروه هنرمندانی وجود دارندکه ازهرنظر احساس رنگ دارند وطریق بکار بردنش را میدانند

...که ماموریت رنگ مطلقاً آن چیزی‌نیست که می‌بینیم،در نمونه‌های خیره‌کننده‌ای‌که ازنظرفنی‌کامل‌هستند، وسینمای‌آمریکا عرضه میکند، بآن داده شده و اینها همه بما اطمینان میدهد که اینجا نیز، درپهنه رنگ سینمای مابدلیل نیروگرفتن ازافکارو امیال عالیتر، حرف‌آخررا خواهد زد .

۱۹۴۰

ترجمه : منوچهر درفشه

۱ـ نقاش‌آمریکائی متولـد Lemel (۱۹۰۳ ـ ۱۸۴۳) هارمونی عالی رنگها درآثار اوقابل توجه است.

۲ـ این صحنه درهرکپی فیلم تماماً بادست رنگ آمیزی شده بود .

۳ـ درفیلم Stcher اثر دافژنکو .

فیش فیلموگرافیک (۴)

فیلمبرداران

جانی دی ونانسو

Jianni di Venanzo

● روزپنجم فوریه ۱۹۶۶ «جانی دی ونانسو» مدیرفیلمبرداری ایتالیائی در بیمارستان « سان جاکومو »ی رم درگذشت .

جانی‌دی‌ونانسو یکی ازمشهورترین و سرشناس ترین مدیران فیلمبرداری اروپابود. دی‌ونانسو روزهیجدهم‌دسامبر ۱۹۲۰ درشهر « ترامو » متولد شده . ازمدرسه مرکزتجربیات سینمائی رم در قسمت فیلمبرداری فارغ‌التحصیل شده و در سال ۱۹۴۲ فعالیتش را در سینما بعنوان کمك فیلمبردار ماسیموترتزانو درفیلم «یك شلیك تپانچه» آغازکرد . کارهای بعدی اوعبارتند از :

فیلمبردار (متصدی دوربین):

ـ وسوسه	۱۹۴۲
ـ تهیه یك‌سری فیلمهای دکومانتری برای مؤسسه P.W B	
ـ رم شهربی‌حفاظ	۱۹۴۵
ـ پائیزا	۱۹۴۶
ـ شکارتراژیك	۱۹۴۷
ـ زمین میلرزد	۱۹۴۷
ـ معجزه درمیلان	۱۹۵۰

مدیر فیلمبرداری:

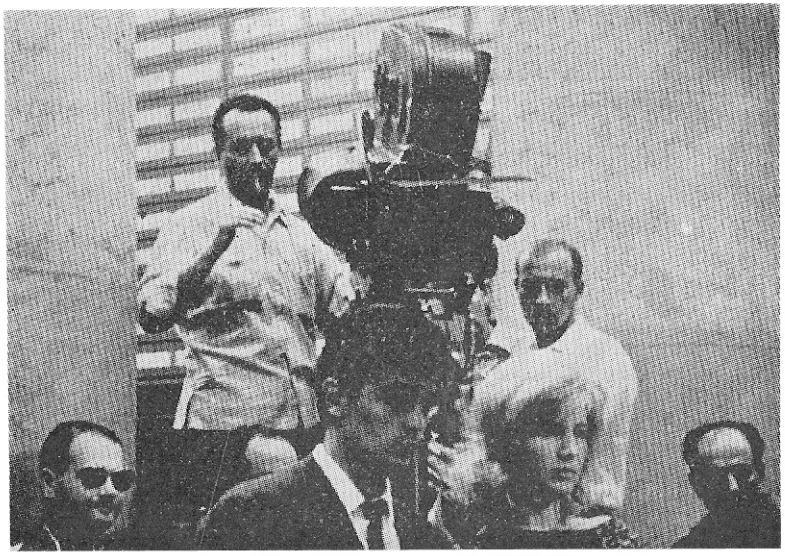
ـ اخطاربه دزدان	۱۹۵۱
ـ کاپیتان ونیز	۱۹۵۱
ـ درحاشیه شهر	۱۹۵۲
ـ عشق‌درشهر	۱۹۵۳
ـ سرگذشت عشاق‌فقیر	۱۹۵۳
سرزمین بیگانه	۱۹۵۳
ـ زنان وسربازان	۱۹۵۴
ـ دخترسان فردیناندو	۱۹۵۴
ـ رفیقه‌ها	۱۹۵۵
ـ وقتی که‌خورشیدغروب‌میکند	۱۹۵۵
ـ کوشندگان	۱۹۵۵
ـ مردمجرد	۱۹۵۵
ـ ازعشقم دفاع می‌کنم	۱۹۵۶
ـ کین	۱۹۵۶
ـ وحشت درشهر	۱۹۶۶
ـ فریاد	۱۹۵۷
ـ قانون قانون است	۱۹۵۷
ـ راشل فی‌فی	۱۹۵۷
ـ مبارزه (درتهران : فریاد)	۱۹۵۷
ـ راهبه لتیتزیا	۱۹۵۷
ـ یك هکتار ازآسمان	۱۹۵۷
ـ آدمهای ناشناس	۱۹۵۸
ـ آسمان‌آبی	۱۹۵۸
ـ شب اول	۱۵۹۸
ـ راشل‌ملوان	۱۹۵۸
ـ دشمن زن‌من	۱۹۵۹
ـ دستفروشان	۱۹۵۹
ـ بادجنوب	۱۹۵۹
ـ نازپرورده‌ها	۱۹۶۰
ـ کریمن(درتهران : جنایت)	۱۹۶۰
ـ یك‌نارنگی برای‌ته‌ئو	۱۹۶۰

● باتفاق فلینی هنگام فیلمبرداری«۸ر۸»

ـ شب	۱۹۶۰
ـ سالواتوره جولیانو	۱۹۶۱
ـ ژندارمهای سوار	۱۹۶۱
ـ کسوف	۱۹۶۱
ـ دریا	۱۹۶۲
ـ دستها روی‌شهر	۱۹۶۳
ـ مارمولك‌ها	۱۹۶۳
ـ رفیقه‌بوبه(درتهران: انتظار)	۱۹۶۳
ـ هشت‌ونیم	۱۹۶۳
ـ کمال بیوفائی (اپیزود : مردم مدرن)	۱۹۶۴
ـ بی‌تفاوت‌ها	۱۹۶۴
ـ جولیتای ارواح	۱۹۶۴
ـ دهمین‌قربانی	۱۹۶۵
ـ ظرف‌طلائی ۱۹۶۶ (ناتمام	

جوائز :

● برنده نوار نقره‌ای برای فیلمبرداری‌فیلمهای‌فریاد- دستفروشان- سالواتوره جولیانو - هشت‌ونیم .



● باتفاق آنتونیونی هنگام فیلمبردای «کسوف»

۱۰ فیلم برگزیده

● ازدیرباز منتقدان سینمای فرانسه در محافل سینمائی جهانی شهرت بسیار داشته‌اند و این بخصوص بخاطر مجلات سینمائی آنها مثل «کایه‌د وسینما» ـ «پزیتیف» و غیره است.

این نظر ایشان است درباره آثار برگزیده سینمای آمریکا از آغاز ناطق (۱۹۲۸) تا بامروز. این عده ازمیان آثار فوق‌الذکر هرکدام ده فیلم برگزیده‌اند. بین اسامی انتخاب کنندگان به منتقدان پیشینی برمیخوریم که امروزه ازفیلمسازان سرشناس دنیای سینما هستند (ژاك ـ لوك گودار، کلودشابرول، فرانسوا تروفو، ژاك ریوت، پیرکاست..) ـ یك نکتهٔ دیگر که میتواند لطف این مطلب را بیشتر کند آنست، که خوانندگان بسیاری از این فیلمهای برگزیده را دیده‌اند. لازم بتذکر است که آقای فریدون هویدا هموطن ارجمند خودمان نیز جزو این گروه منتقدان بزرگ سینمائی هستند.

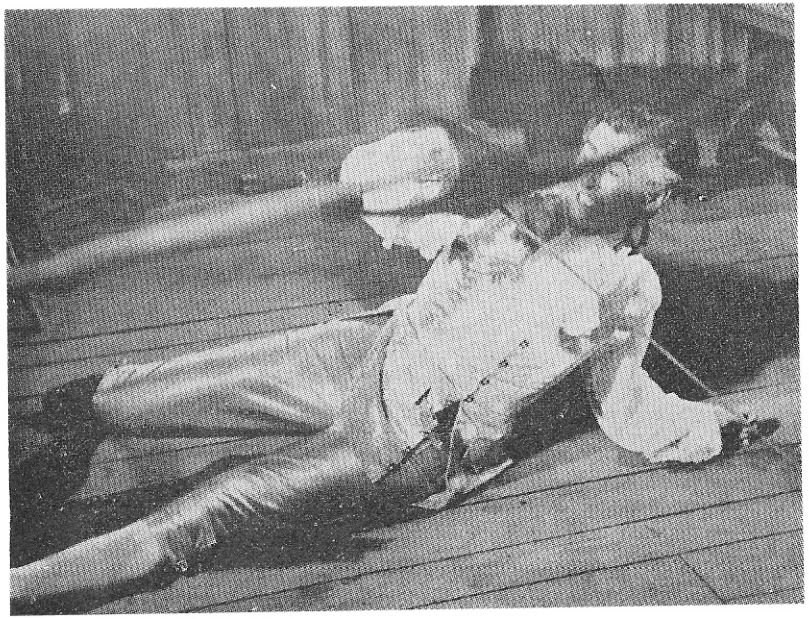
● **ژان ـ پیر بیس:** فقط فرشتگان بال دارند (هوارد هاکز) ـ سرگیجه (آلفرد هیچکاك) ـ شیطان یك زن است (جوزف فن اشترنبرگ) ـ دوسوار (جان فورد) ـ معجزه‌گر (آرتور پن) ـ مون فلیت (فریتز لانگ) ـ دیکتاتور کبیر (چاپلین) ـ دورپرچم جوانان (لیومك کاری) ـ شکوه علفزار (الیا کازان) ـ ضربه شیطان (اورسن ولز).

● **شارل بیچ:** صورت زخمی (هاکز) ـ طرحی برای زندگی (ارنست لوبیچ) ـ سوپ اردك (منك کاری) ـ عصرجدید (چاپلین) ـ هرکس فقط یك بار زندگی می‌کند (لانگ) ـ همشهری کین (ولز) ـ رودخانه (ژان رنوآر) ـ مردآرام (جان فورد) آواز درباران (استانلی دانن) ـ پرندگان (آلفرد هیچکاك).

● **پیر ـ ریشار بره:** وقتیکه شهر بخواب میرود (لانك) ـ فریاد جنك (رائول والش) ـ سلام برغم (اتوپرمینجر) ـ پرندگان (هیچکاك) ـ غارتگران مریل (ساموئل فولر) ـ هاتاری (هاکز) ـ آنها در شب زندگی می‌کنند (نیکلاس ری) ـ ناگهان تابستان گذشته (جوزف مانکیه‌ویتس) ـ یکه‌تاز آسمانها (جان فورد) ـ زن پای من (وینسنت مینلی).

● **پاتریك بریون:** زشت و زیبا (وینسنت مینلی) ـ آواز درباران ـ شبح وخانم موئیر (جوزف مانکیه‌ویتس) ـ مون فلیت ـ تعقیب خطرناك (هیچکاك) ـ زندانی زندا (ریچارد تورپ) ـ اسکاراموش (جرج سیدنی) ـ بن‌بست، آمریکا

(ریچارد بروکز) ـ دنیا، جسم وشیطان (رانالدمك دوگال) ـ نسل بی‌قانون (رائول والش).

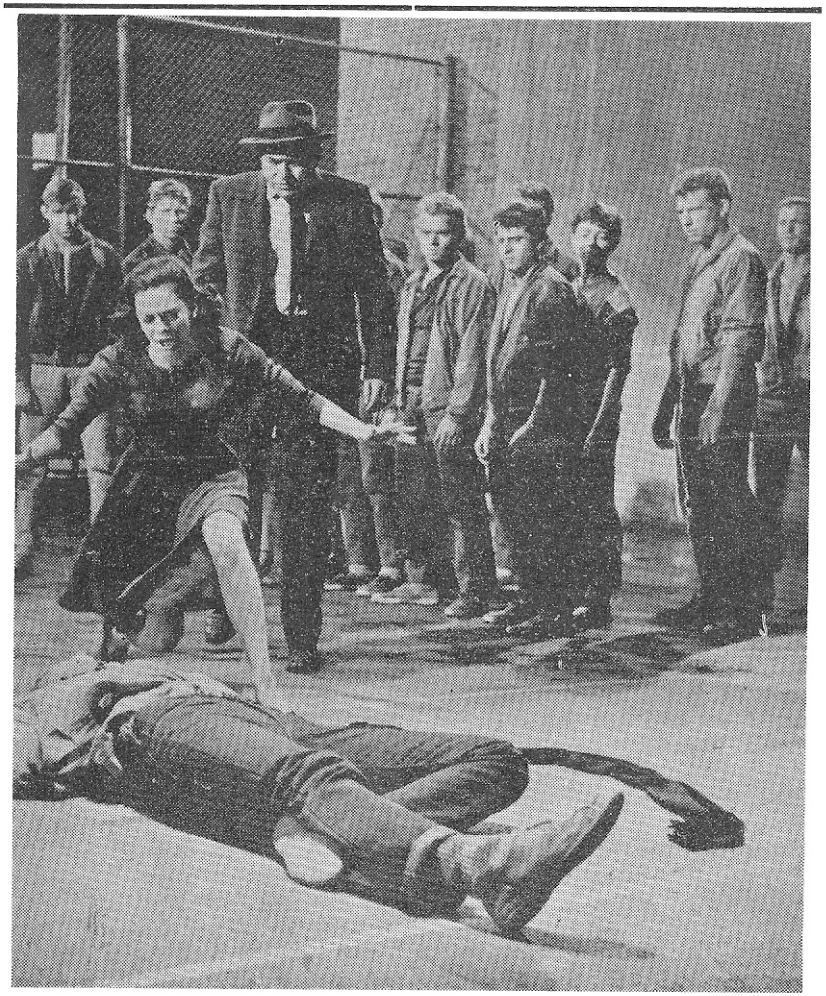


■ مونفلیت

● **کلودشابرول:** خوشه‌های خشم (جان فورد) ـ همشهری کین ـ عملیات شانگهای (جوزف فن اشترنبرگ) ـ بودن یا نبودن (ارنست لوبیچ) ـ خواب بزرگ (هاکز) ـ بدنام (هیچکاك) ـ درسرزمین خطرناك (نیکلاس ری) ـ بازداشتگاه ۱۷ (بیلی وایلدر) ـ بوسه مرگبار (رابرت آلدریچ) ـ شکوه علفزار.

● **ژان لوئی کومولی:** رودخانه سرخ (هوارد هاکز) ـ یکه‌تاز آسمانها ـ تشریح یك جنایت (اتوپرمینجر) ـ دسته فرشتگان (رائول والش) ـ ماورای یك شکست منطقی (لانك) ـ اکسیر جوانی (هوارد هاکز) ـ تعقیب خطرناك ـ آمریکائی آرام (جوزف مانکیه‌ویتس) ـ وقتیکه شهر بخواب میرود ـ باد در مرداب‌ها (نیکلاس ری).

● **میشل دلائه:** دسته فرشتگان ـ پرندگان ـ المرگنتری (ریچارد بروکز) ـ خشم (لانك) ـ هاتاری ـ روبی جنتری (کینك ویدور) ـ در جستجوی خواهر (جان فورد) ـ آواز درباران ـ شکوه علفزار ـ سیلویا اسکارلت (جرج کیوکر).



■ داستان وست ساید

● **ژاك ــ دونیول‌والکروز :** داستان‌لوئیزیانا (رابرت‌فلاهرتی) ـ آسمان‌بزرگ (هاکز) ــ سرگیجه ـ شیطان‌رابران (جان‌هاستن) ـ چهره‌ای درجمعیت(الیاکازان) ـ همیشه‌هوای خوشی‌است (استانلی‌دانن) ـ مردی‌ازلارامی (آنتونی‌مان) ـ روبی‌جنتری ــ همشهری‌کین ـ ضربه‌شیطان .

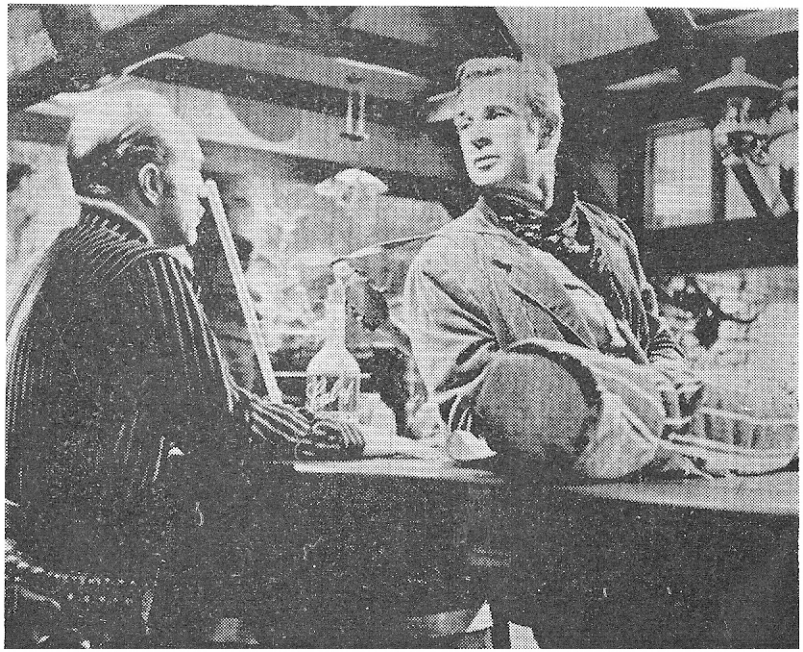
● **ژان دوشه :** وقتی‌که‌شهر بخواب میرود ـ اکسدوس (اتوپرمینجر)ـ برهنگان ومردگان (رائول‌والش) ـتعقیب خطرناك ــ ریوبراوو (هواردهاکز)ـ

تلفن‌چی‌ناقلا (وینسنت‌مینلی) ـ کلائی‌براون (ارنست‌لوبیچ) ــ ناگهان تابستان گذشته ـ باد درمرداب‌ها ــ سامسون ودلیله (سسیل‌ب دومیل) .

● **برنارآیزنشیتز :** ماجرای‌فراموش‌نشدنی (لیومك‌کاری) ـ راه‌بن‌بست (ادگارآلمر) ـ اکسدوس ـ جرج‌آپلی فقید (جوزف‌مانکیه ویتس) ــ بی‌قانونها (جوزف‌لوزی) ـ وزارتخانه‌وحشت (لانگ) ـ مرواریددریای‌جنوب (آلن‌دوان)ـ روح (هیچکاك) ــ تعقیب‌شده (رابرت وایز) ـ روش یك‌گاچو (ژاك‌تورنور) .

● **ژان ـ آندره فی یسکی :** سرگیجه ــ بزرگ کردن بچه (هاکز) ــ مون‌فلیت ـ درجستجوی خواهر ــ عملیات شانگهای ــ سوپ اردك ــ معجزه‌گر ـ شکوه‌علفزار ــ خداوند میتواند منتظر بماند ـ آمریکائی آرام .

● **ژان لوك ـ گودار :** صورت‌زخمی ــ دیکتاتور کبیر ــ سرگیجه ـ در جستجوی خواهر ـ آواز درباران ــ خانمی ازشانگهای (اورسن‌ولز)ـ عظمت زندگی (نیکلاس‌ری) ــ فرشته صورت (اتوپرمینجر) ــ بودن یا نبودن ــ بی‌حیثیت (ارنست‌لوبیچ) .



■ جانی گیتار

● **ژاك‌گوامار :** فقط فرشتگـان بال دارند (هاکز) ـ وقتیکه شهر بخواب می‌رود ـ درجستجوی خواهر ـ دورپرچم جوانان ـ سلام‌برغم ـ واگن ارکستر (وینسنت‌مینلی) ـ آمریکائی آرام ـ باد درمردابها ـ جنگل آسفالت (جان‌هاستن) ـ بدخترك فرصتی‌بده (استانلی دانن) .

● **فریدون هویدا :** هرزه‌گرد (جوزف‌لوزی) ـ سوپ‌اردك ـ آمبرسون های باشکوه (اورسن ولز) ـ نان روزانه ما (کینگ‌ویدور) ـ بودن یانبودن ـ عصرجدید (چـاپلین) ـ مردیکه والانس راکشت (جان‌فورد) ـ پروفسور دیوانه (جری لوئیز ـ درتهران : نابغه) ـ خشم .

● **پیرکاست :** مسیووردو (چـاپلین) ـ دختر بلهوس (نیکلاس‌ری) ـ اکسیر جوانی ـ پرندگان ـ شیطان‌رابران ـ رود وحشی (الیاکازان) ـ همیشه هوای خوشی است ـ پنج‌هزار انگشت دکتر تی (روی‌رولند) ـ ملك‌گینتی‌کبیر (پرستون استرجز) ـ روبی‌جنتری ـ همشهری‌کین .

● **آندره اس . لابارت :** سفری طویل بخانه (جان فورد) ـ زندگی دوزخی (هیچکاك) ـ خداوند میتوانـد منتظر بماند ـ اوتللو (اورسن‌ولز) ـ عملیات شانگهای ـ مسیووردو ـ تعقیب خطرناك ـ معجزه‌گر .

● **میشل‌ماردور:** دسته فرشتگان ـ کنتس پابرهنه (جوزف مانکیه‌ویتس) ـ گزارش سری (اورسن‌ولز) ـ خداوند میتواند منتظربماند ـ گذرگاه شمال غربی (کینگ ویدور) ـ دام جنایتکاران (لانگ) ـ گروهبان یورك (هاکز) ـ آنها دوان دوان‌آمدند (وینسنت مینلی) ـ سرگیجه ـ رود وحشی .

● **لوك‌موله:** رودخانه ـ شورش بی‌دلیل (نیکلاس‌ری) ـ صورت‌زخمی ـ پنجره‌عقبی (هیچکاك) ـ هرکس فقط یك‌بار زندگی میکند ـ ریوبراوو ـ سرگیجه ـ سرچشمه (کینگ ویدور) ـ وقتیکه شهربخواب میرود ـ خاطرات یك مستخدمه (ژان رنوآر).

● **ژان ناربونی :** خاطرات یك مستخدمه ـ پرندگان ـ داشتن ونداشتن (هاکز) ـ پیروزی‌تلخ (نیکلاس‌ری) ـ ماورای یك‌شك‌منطقی ـ سلام برغم ـ آمریکائی آرام ـ وقتی برای دوست داشتن ووقتی بـرای مردن (داگلاس سیرك) ـ مردی که والانس راکشت .

● **دومینیك رابوردن:** دسته‌فرشتگان ـ مون‌فلیت ـ شبح وخانم‌موئیر ـ

عنبرجاودانی (اتوپرمینجر) ـ واگن ارکستر ـ شریك تنسی (آلن‌دوان) ـ ویچیتا (ژاك تورنور) ـ تیرپرتاب (ساموئل‌فولر) ـ ماجرای فراموش نشدنی ـ ریوبراوو.

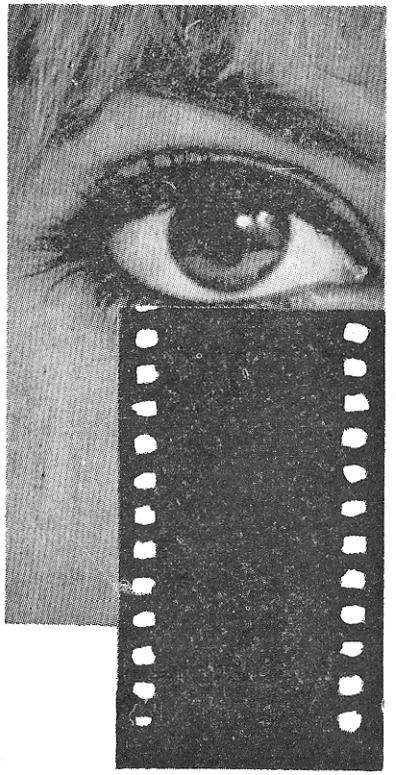
■ مردیکه لیبرتی والانس راکشت

● **ژاك ری وت :** صورت زخمی ـ هرکس فقط یك بـار زنده است ـ خوشه‌های خشم ـ همشهری‌کین ـ مسیووردو ـ آنها درشب زندگی می‌کنند ـ در شهر (استانلی‌دانن ـ جین‌کلی) ـ تعقیب خطرناك ـ شکوه علفزار ـ دنیای سرد (شرلی‌کلارك).

● **فرانسواتروفو:** صورت زخمی ـ هرکس فقط یـك بار زنده است ـ آمبرسون های باشکوه ـ بدنام ـ زنی درساحل (ژان‌رنوار) ـ حماسه آنـاتان (جوزف فن‌اشترنبرگ) ـ جانی‌گیتار (نیکلاس‌ری) ـ پنجره‌عقبی ـ سلطان در نیویورك (چاپلین) ـ تعقیب خطرناك.

● **فرانسواویرگان:** کنتس‌پا برهنه ـ پیروزی‌تلخ ـ سلام برغم ـ هاتاری ـ دورپرچم جوانان ـ دام جنایتکاران ـ آواز درباران ـ ضربه‌شیطان ـ سرگیجه.

انتقاد فیلم



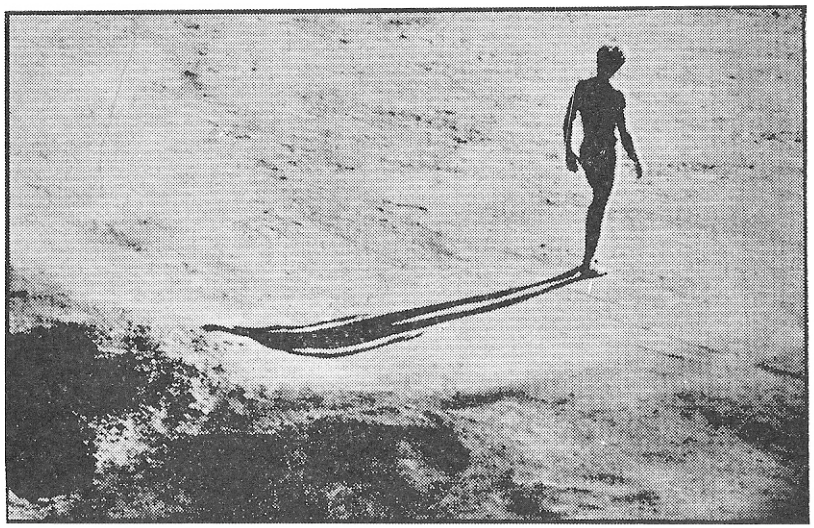
کتاب آفرینش
مادام ایکس
دکتر ژیواگو
سفر برای جدال

کتاب آفرینش

● خلقت با انفجار آغاز میشود . و تقریباً ۳۰ دقیقه طول میکشد ، تازه وقتی از میان بخار ودود زردلیموئی ، آدم با ریش تراشیده وپاك و پاکیزه پدیدارمیشود، دوساعت و نیم دیگر تا پایان‌فیلم و داستان ابراهیم باقی‌مانده است.

دینو دلائورنتیس تهیه کننده فیلم ابتدا میخواست تمام‌کتاب مقدس رافیلم برداری‌کند . اما در فصل بیست و سوم کتاب متوجه شدکه باین سادگی‌ها هم نمیتوان آنرا بپایان رساند . با وجود این همین قسمت هم‌که تهیه شده ، ثمره چهارسال‌کوشش مداوم و خروج بیش از ۱۴۴ میلیون تومان‌است.

دلائورنتیس‌وکارگردانش‌جان‌هاستن در ایتالیا ، آمریکا ، کانادا و جزیرهٔ گالاپاگوس‌آنرا فیلم‌برداری کردند ،



شهر سودوم (Sodom) را یکبار آباد ویکبار ویران،بنا کردند . برج معروف بابل را بطول ۳۶ متراز آهن‌وپلاستیك ساختند بعلاوه پنج کشتی نوح. و تازه این‌کشتی‌ها آماده حمل حیوانات بود . بهمین جهت از هندوستان و سیرك آلتوف حیوانات مختلف را آوردند و جفت جفت وارد کشتی‌کردند وفیلم ـ برداری نمودند.

فیلم‌برداری طوفان نوح چندین‌ماه بطول انجامید . بحدی‌که پای فیلها پینه بست وگاوهای‌واتوزی بیمار شدند. رل پسرنوح به‌عهده مأمور باغ‌وحش‌سوئیس اریش‌لویت زینگرواگذارشد.

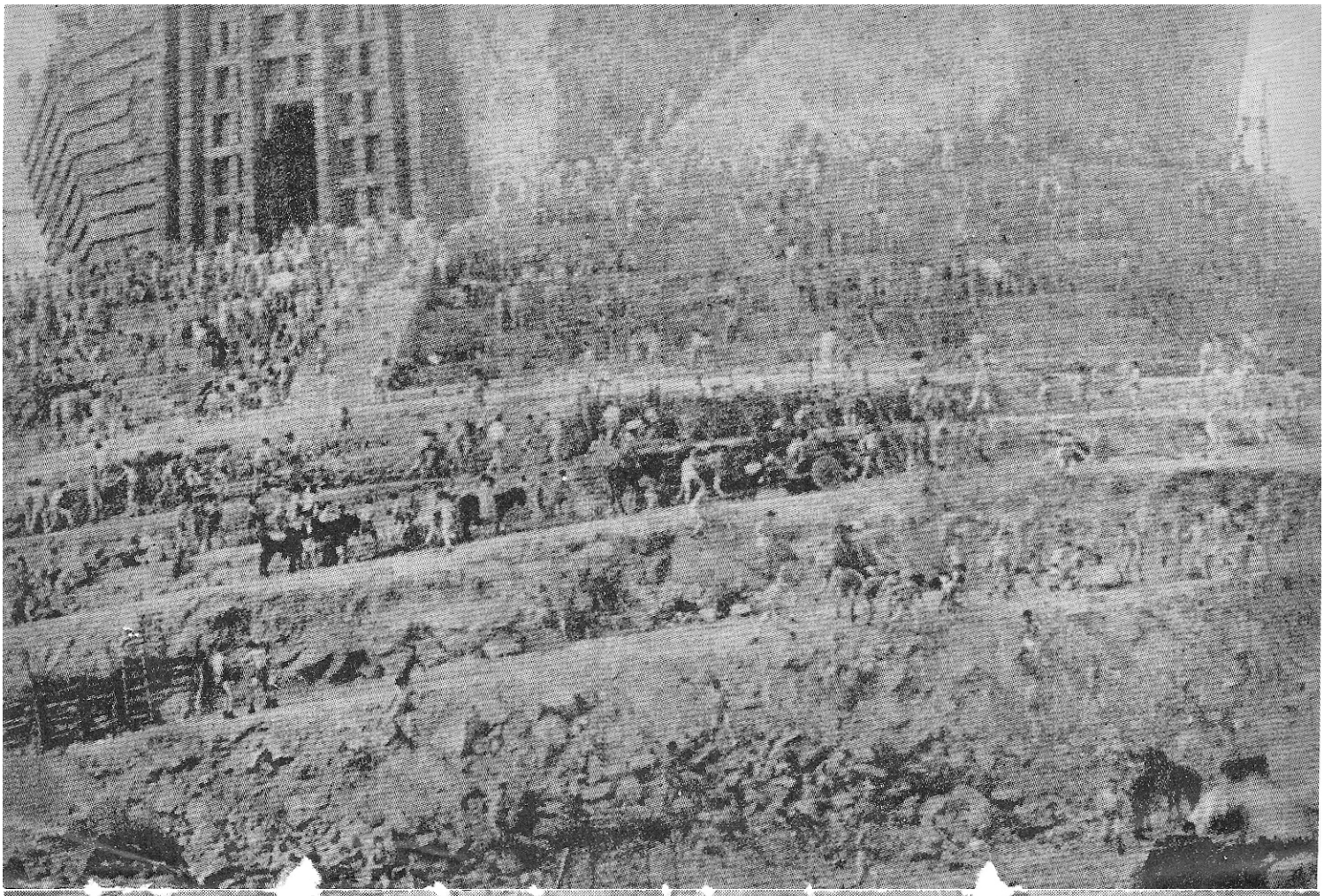
و رل نوح را خود جان هاستن کارگردان فیلم به‌عهده گرفت.خبرنگار سینمائی مجله نیوزویك مینویسد که « جان هاستن رل نوح را با هزلی خشك و بی جان ارائه میدهد و در حالتی‌بجای خالق زمین و آسمان‌ظاهر میشود که درست مثل ژنرال آیزنهاور است » . پیتر اوتول هم بهمین ترتیب سه نقش را بعهده دارد . نقش مقربین درگاه الهی و فرشتگان آسمانی یعنی نقش جبرئیل،میکائیل ورفائیل.

نقش‌آدم به عهدهٔ مایکل پارکز و نقش حوا به‌عهده هنرپیشه‌ای سوئدی بنام اولا برگرید است که کاملا لخت رلشان را بازی میکنند و نقاطی از بدنشان که نباید دیده شود و مخالف شئون‌عمومی است بوسیله برگ‌بصورتی دل انگیز وبا دقت پوشانیده شده‌است.

دلائورنتیس وقتی فیلم برداری این اثر راآغازکرد به‌خبرنگاران‌گفت که « بچه‌های‌من در مدرسه،پس‌ازپایان زنگ تعلیمات دینی همیشه در باره مسائل‌آن از من سؤال می‌کنند ...»و بالنتیجه همین مسئله اورابفکرانداخته بودکه‌آنرا بصورت فیلم درآورد.فیلمی برای بچه‌ها و از این نظر واقعاً موفق شده‌است‌که فیلمی‌بزرگ،رنگین وبسیار بچگانه درست‌کند .

بنابراین حق کاملا بجانب کتاب مقدس است‌که مینویسد : « تونبایدآنرا برای خویشتن‌تصویرنمائی».

ترجمه : منصورمحمودی



صحنه‌از فیلم «کتاب آفرینش»

مادام ایکس

● این‌ازآن فیلم‌های مایه‌سؤتفاهم بین منتقد و خوانندگان عزیز است ! از آن فیلم هائی که بخاطر سوژه‌اش اکثریت را خوش میآید و بعنوان فیلمی «مؤثر» قبولش می‌کنند وما متأسفانه بعنوان « فیلم» خوب نمی توانیم قبولش داشته باشیم.

سوژه ازآن سوژه‌هاست که بدگفتن به‌آن‌آدمی را درمعرض اتهام بی‌عاطفه بودن قرار میدهد: درام مادری است که به‌زور وجبر ازفرزندجدا مانده وآواره شده تا آن که دست تقدیر باعث می‌شود این‌مادر به خاطرحمایت ازفرزند دست به‌جنایتی بزند،آنگاه درداگاه فرزند (بی‌آن‌که مادر را بشناسد) دفاع ازاو را بعهده می‌گیرد.

کدام سنگدلی است که ازرنج یك مادرقلبش نلرزد؟ هیچکس . اما «فیلم» یکی ازآشکار ترین موارد سوء استفاده ازاحساسات رقیقه‌آدمی است، ازآن‌قبیل فیلم‌ها که زخمی دریده وبریده وخون آلود را درپلان درشت روی‌پرده نشان میدهد ووقتی تماشاچی چهره درهم‌کشید این رابه‌حساب «تأثیر» فیلم می‌گذارد (رجوع شود به«خشت وآینه» ایضاً).

فیلم یك «روضه به‌سبك آمریکائی» ویك‌فیلم«هندی-آمریکائی» به‌تمام معنی است، بابدیهی ترین فرمول برای اشك گرفتن ازتماشاچی باشعارهائی که‌هرکس چهار تا فیلم‌احساساتی دیده ، وچهارتا داستان احساساتی در یك مجله خوانده باشدکمابیش باآنها آشناست : پسرم، آه پسرم.. پسرکوچولوی من، کجا هستی ، الان چکار می‌کنی؟

عرض کردیم که قصد اهانت به ساحت پاك مادری و فرزندی را نداریم ولی فیلمی است که این قبیل احساسات را استثمار میکند ، آنهم باین شکل قراردادی‌سطحی‌وفاقدعمق‌وبینش آگاهانه.

« راس هانتر » تهیه‌کننده این‌فیلم یکی از موفق‌ترین بازرگانان‌سینماست، مردی است که بخصوص در ساختن فیلم های ملودرام زنانه (آرزوی یك زن - بیگانه‌ای درآغوشم - تقلید زندگی - تصویرسیاه - عشق وناکامی - باغ‌گچی) و کمدی‌های زنانه (تامی و دکتر - مشکل‌اطاق‌خواب-اگرمردی جواب‌دهد- دلهره‌عشق- نامزدمن‌کیه) مهارت‌دارد. فیلم‌های احساساتی این جناب از یك سو به‌برکت وجود « اشك انگیزان » توانا مثل لاناترنر و سوزان هیوارد و ازسوی‌دیگر به خاصیت‌هیکل وبروروی جان‌گاوین وراك هادسن نزدتماشاگران مؤنث سخت مقبول بوده است،توجه‌کنید به‌استقبال از«عشق وناکامی» و «تقلید زندگی» دراین‌شهر.

صحبت از « مادام ایکس » بود که یکی ازگنجینه‌های آقای « راس هانتر » محسوب میشود چون واجد کلیه قراردادهای احساساتی موجود است ، ازآن فیلم های زنانه - مادرانه که دستمال، ازاشك خانم های تماشاچی خیس میکنند و در تمام طول فیلم از زبان تماشاگران لطیف مرتب لفظ « بیچاره » و « حیوونی » خطاب به مخدره قهرمان فیلم شنیده میشود ، از آن فیلم‌ها که تماشاچی (به سبك قدیم بعد ازآمدن از روضه) میتواند ادعا کندکه : «گریه خوبی کردیم!»

فیلم زیادگفتنی ندارد . ساختمان دراماتیك بسیار بسیار معمولی وسطحی است ، ازآن قبیل که درشب سوم رفتن

لاناترنر نزدمعشوق (که‌منجر بقتل‌معشوق وسرگردانی لاناترنر می‌شود) به نشانه خشم طبیعت (از قدیم ترین سمبل‌های سینمائی که سوابقش دربسیاری ازفیلمهای فارسی خودمان نیزملحوظ است) آسمان می‌غرد ومی‌خروشد یابه نشانه سرگیجه وآشفتگی روحی مادربیچاره در دادگاه تصویررا دایره‌وار به چرخش درمی‌آورد درحالی که روی این تصویر ، تصویر چهرهٔ مادروتصویرچکش قاضی که برمیز میکوبد، نقش بسته است،آنجا که فیلم باصطلاح میخواهد حرفش را باتصویر بزند باندازه‌ای واضح و بدون ظرافت اینکار را میکند که تماشاچی آناً یك کیلومتر ازفیلم جلو می‌افتد : «آهان ، زن بعدازکشته شدن معشوق دستمال سر راروی نرده‌پلکان جاگذاشت» (دوربین باحرکتی طولانی و پرلفت ولعاب روی دستمال میرود) .

مردیکه لاناترنر را درخانه خود پناه داده وقصد ازدواج با او را دارد بیهوده دراطاقهای خالی‌دنبال‌اومی‌گردد درصورتیکه تماشاچی بامقدمه چینی‌های قبلی و بامشاهده پاکتی که روی تلفن دارد بچشم‌فرومیرود، باین قضیه بیمزه که «لاناترنرفرارکرده»، پنج‌دقیقه‌قبل‌از فیلم پی‌برده است !

این ازساختمان دراماتیك.رئآلیزم انسانی فیلم نیز براساس روابطی قرار داردکه طبق معمول آسان و بیدردسر دیرین بامکالمات دونفره حل و فصل می‌شود : گفتگوی زن وشوهر (درمورد اینکه شوهرجاه طلب است و ناچار زن باید تنهابماند) -گفتگوی زن ومعشوق (دراین باره‌که من بشوهرم علاقه دارم ونخیرتو باید بامن باشی ونخیر ولم‌کن ای خاین‌کثیف وبقیه قضایا) -گفتگوی زن و مادر شوهر نابکار (تو نمیتوانی بچه‌ام را ازمن بگیری - بچه دیگر مال تونیست وتو از وقتی‌کثافت کاری‌کردی دیگربچه‌ای نداری - آوخ آوخ بچه‌ام را ازمن نگیر) وسوزناك ترین نمونه‌که جداً بهره‌برداری ازاحساسات پاك‌انسانی است ، گفتگوی مادر وفرزند درکشتی شبی که‌دیگرازهم‌جدامی‌شوند... بقیه‌فیلم تاآخرشرح پریشانی وقصه‌بی‌سروسامانی لاناترنراست (که باآن سوابق«مشعشع» شایسته‌ترین موجود برای ایفای رل‌یك مادر بوده) واین‌پریشانی خلاصه میشود درتصاویری ازیك چهره غمزده وبله ، قدیم‌ترین سمبل‌بدبختی وآشفته‌حالی ، بطری‌مشروب (رجوع‌کنید به‌آگهی‌بزرك فیلم‌هندی «عشق‌جاویدان»)..

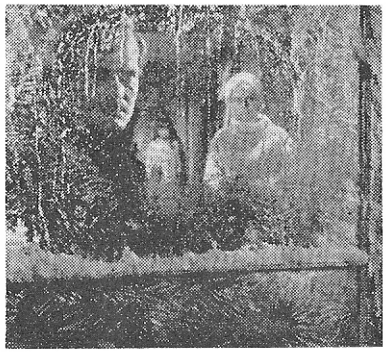
البته در این بین‌برای تازه‌کردن داغ تماشاچی‌گاه‌گاه (بسبك اولین فیلم های ناطق تاریخ سینما) صدای کودك دلبندوشوهرنازنین درگوش‌لاناترنرطنین میاندازد ...

آخرکار وقتی که‌پسرك،وکیل‌مدافع مادرازکاردرمیاید،قراردادهای‌احساساتی به کمال نزدیك می‌شود و در این اوج بامرگ زن‌درمانده(درحالی که‌فرزندش راهمچنان ازهویت خود بی‌خبرمی‌گذارد ودرواقع فداکاری‌رابه‌حداکمل‌میرساند) فیلم« کامل» می‌شود !

باری‌مادام‌ایکس ، فیلمی است که برای‌اشکی فشاندن و قلبی سبك‌کردن بدنیست امااین بنده جداً غبطه میخورم بآن آقای‌جاافتاده‌ای که‌درکنارمانشسته بود ویکربع‌ساعت‌بعدازشروع فیلم‌چشم‌ها را بست وبدون‌اینکه خواب‌باشد تاآخر فیلم‌را باچشم بسته دید(فقط‌یکی دوجا از جمله آنجاکه دوسه‌تا تیرشلیك‌میشد چشم رابازکرد .)این‌از آن فیلم‌ها بود که(بسبك نمایشات رادیوئی خودمان) میشد باخیال راحت‌چشم بسته آنرا دید بی‌آنکه ذره‌ای از«لطف» تصویری‌اش‌از دست برود !

پیام

دکترژیواگو



● توصیه‌ای که‌دیویدلین‌کارگردان فیلم دکترژیواگو برای تنظیم سناریوی این‌فیلم به رابرت بولت سناریست این فیلم‌میکند‌چنین‌است«انقلاب‌شوروی‌فقط‌در حاشیه داستانی عاشقانه ، پرشور وکاملا خصوصی اتفاق می‌افتد» .

درپایهٔ همین‌نظریه ازرمان معروف « دکترژیواگو » اثر بوریس پاسترناك نوبسنده روس‌که بخاطر این کتاب به دریافت جایزه نوبل نائل آمد ، فیلمی تهیه شده است عاشقانه ، پرشور ، و احساساتی .

لین وبولت اولین بار باهمکاری یکدیگر فیلم « پل رودخانه کوای » را خلق‌نمودند. اما‌برنامه دوم‌آنها‌یعنی فیلم‌عظیم «دکتر ژیواگو»که سه ساعت طول میکشد وبرپرده عظیم نمایش داده می‌شودو رنگی‌است.ظاهراً باهمه بزرگی بی‌مایه‌تر ازکار درآمده است . واصولا ازتفکر وتصور شاعرانه پاسترناك در مورد انقلاب چیزی برجای نگذارده است که‌فرقی‌میان اوونویسندگان‌داستان های عاشقانه معمولی باقی بگذارد .

در رمان پاسترناك ،دکترژیواگو قهرمان‌کتاب، ازسه رویداد عاشقانه زندگیش بحث‌می‌کند : تونیا زنش‌برای خیالپردازی‌های خانوادگی درکنار بخاری دیواری‌ـ معشوقه‌اش لارا‌بخاطر احساسات وشور وحالش ـ ومام وطنش روسیه بخاطرروح اسلاوش. عظمت‌کتاب پاسترناك درترکیب همین احساسهای خصوصی و ملی بایکدیگر است .

دکترژیواگو ایده‌آلیستی است‌که تغییر رژیم ناگهانی‌روسیه تزاری‌را‌به جمهوری سوسیالیستی‌می‌بیند‌باعلاقه این‌تزرا‌دنبال میکند،درآن‌شرکت میجوید ودرخدمت انقلاب درمیآید امااز دوران اول‌چیزی سر درنمی‌آورد . آنرا نمیفهمد و آنرا تحمل‌هم‌نمی‌کند . و نمیتواند تحمل‌کند و دریکی از روزهای سال ۱۹۲۹ در موقع خروج از ترامواو قلبش ازحرکت باز می‌ایستد !

اما درفیلم برعکس بخاطرآنکه میان‌عشق‌دوزن‌گرفتار شده است‌وبخاطر عشق و احساساتش نسبت به‌آنهاو‌بخاطر آنکه قلبش راشکسته‌اند میمیرد !وجود اوبرعکس‌کتاب‌خارج از انقلاب‌ومسائل مربوط به‌آن است . سرگرم و گرفتار مسائل خصوصی خویش است ، گرفتار عشق تونیا ولارا یکی راستایش‌میکند و دیوانه‌وار عاشق آن دیگری است . با وجودیکه این یکی بر روی پوست خرس، نیمه‌عریان درکنارش‌است‌وبرایش اشك می‌ریزد .

بعد برای‌نشان دادن همین سمبول بر روی پنجرهٔ یخ بسته می‌رود . پشت پنجره برف و بعد ... گلهای نرگس و شکوفه،گل و گل وگل ...

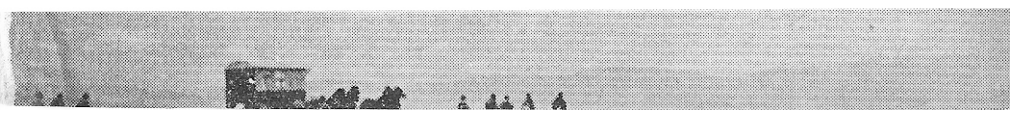
دیویدلین‌کارگردان برای تهیه این فیلم ۱۰۰ میلیون‌تومان مایه رفته‌است و از همین پول برای تهیه برف فقط

۵۷۶۹۲ لیتر رنگ و ۶۰۰۰۰۰ کیلو گچ داده است . در کانیلاس در حومه مادرید،مسکوی کوچکی ساختند . یك میلیون و دویست‌هزارتومان عمرشریف بخاطربازی نقش دکتر ژیواگو اجرت گرفت. زنهائی که نقش مقابل اورا برعهده دارندنیز هنرپیشگان سرشناسی هستند . جرالدین چاپلین درنقش تونیا همسرش.جولی‌کریستی برندهٔ جایزه اسکار در نقش لارا معشوقه‌اش . بعلاوه راداستایگر نیز یك میلیون و دویست هزار تومان برای بازی ماهرانه‌اش در مورد فریفتن‌لارا ، درنقش کوماروسکی دریافت نموده است !

اما این‌پول‌بی‌جهت‌بهدر نرفته‌است و لااقل‌ازنظر تجارتی‌منظورتهیه کنندگان را بخوبی برآورده است . زیرا همین داستان پرشور و عاشقانه ازدنیای زیبا و آرام‌قدیم توانست چندین اسکار نصیب این‌جمع نماید : اسکار برای‌دکور،اسکار برای‌موزیك ، اسکاربرای‌سناریو، اسکار برای‌عکاسی عالی فیلم ، و اسکاربرای لباس .

اما پاسترناك ...؟

ترجمه : منصورمحمودی



سفر برای جدال

● درچهارچوب قرار دادها وسنت‌های همیشگی « وسترن » ، سنت‌هائی جدائی ناپذیر از مکتب وسترن که این مکتب زندگی وموجودیت خودرا مدیون آنها میباشد، «جیمز نیلسن» فیلمی ساخته ساده، روان، گرم و گیرا ، که بی آنکه ادعائی داشته باشد، آتمسفر رومانتیك غرب را بی کم وکاست وغلو واغراق بروی پرده آورده است واصالت فیلم «نیلسن» نیز بستگی بهمین موضوع دارد .

فیلم « نیلسن » نه مانند وسترنهای سادیستی اشباع شده از آکسیون ایتالیائی است و نه مانند بعضی وسترنهای باصطلاح «روشنفکرانه واجتماعی» اخیر سینمای آمریکا بلکه چیزی است درحدواسط بین ایندو افراط و تفریط . چیزی است که یك فیلم وسترن قاعدتاً باید باشد واین نحو شکل پذیری برایش بصورت یکنوع اضطرار درآمده است. فیلم « نیلسن » اثری است، گرچه نه چندان پیشرفته، ولی در امتداد وبدنبال وسترنهای «هاکز» درنیمه‌های مسیری که در انتهای آن یك «ریو براوو» بادرخشش خود چشمها را خیره میکند .

درورای داستان ساده یك انتقام ، نظیر همگی انتقامهائی که دراین قبیل فیلمها وسیله شکست و نابودی ضدقهرمان بدست قهرمان و پیروزی خوبی بربدی و استقرار عدالت میشود، « نیلسن » آتمسفر اصیل غرب را ، آتمسفری راکه تمام عظمت وشکوه رابستگی بسادگی آن دارد، بما ارائه میدهد . همان آتمسفر قدیمی را باهمان عناصر مأنوس وهمیشگی اش کافه‌ها ورقاصه‌ها ،قمارها، و قماربازها ، خیابانهای پرگردوغبار و خانه‌های نیمه تاریك اندکی به‌نور چراغ نفتی رنك روشنائی بخود گرفته، کلبه‌ویرانه‌ای دروسط بیابان ، مزرعه‌ها ودشتها. و کوهستانها ... ونیز مردمی که باید درچنین محیطی زندگی کنند وبآن خوگیرند. و « نیلسن » همگی این عناصر آفریننده آتمسفر مزبور راباتوجه به‌جزئیات متشکله آنها و ظرافت‌هائی که در ترکیبشان بکار رفته باتوجهی که از واقع‌بینی شاعرانهٔ او سرچشمه میگیرد ، بما ارائه میدهد . بی آنکه ارائه این جزئیات باتاکید توام باشد .

محور اصلی این فیلم واین عناصر قراردادی را مطابق معمول یك قهرمان تشکیل میدهد. ویا بهتر بگوئیم موجودی در حد فاصل بین قهرمان وضد قهرمان بودن که سمپاتی کارگردان او را بسوی حیطه قهرمانی کشیده است.

بی آنکه قهرمان بودنش مزاحم انسان بودنش باشد موجودی که یك عمر تجربه باعث شده که به بیهودگی قهرمان بودن خود پی ببرد و هنگامیکه تصمیم گرفته مجدداً به‌صورت یك انسان عادی یك « غیرقهرمان » درآید ، تازه متوجه سد محیط و محال بودن این عمل و این بازگشت گردیده زندگی او در صحنه قبل از تیتراژ خلاصه شده است . چشمانی نگران و مراقب رقیب ، دستی آماده کشیدن هفت تیر و سپس کشیدن هفت تیر تا آنجا که ممکن است سریع‌تر از حریف و پس از آن جمود این تصویر ، این لحظهٔ ابدی آئینه تمام نمای ماهیت و زندگی و سرنوشت این موجود فنا

ناپذیر . تصویر سیاه قلم او برروی یك زمینه سرخ رنگ ، سرخ وسیاه ،خون وماتم .

توجه « نیلسن » به جزئیات حرکات وعکس‌العمل‌های این قهرمان است که اورا بصورت یك موجود سه بعدی آورده است . در وجود این قهرمان حاصل یك عمر تجربه را می‌بینیم. مردی رامی‌بینیم که بسبب زندگی پرتهدیدش، دور اندیش ، محتاط ،و دائم مراقب محیط ، که خوب میداند چه موقع در معرض خطر قرارگرفته و درچه لحظه و بچه نحو خطررا ازسر خود رفع کند . موجودی بیباك که بیباکی او یك بیباکی عنان گسیخته نیست ... ونیز موجودی خسته اززندگی ویا بهتر بگوئیم خسته از مرگ که مدام از چنگال مرگ میگریزد تاروزی عاقبت بوسیله آن غافلگیر شود.

.. و قسمت عمده انرژی « نیلسن » صرف ادامهٔ زندگی این قهرمان شده است . تیراندازی و مدتی دربدری و باز تیر اندازی . (متأسفانه تاکید زیاده از حدی که روی مسافرتهای این قهرمان شده است، مسافرت هائی که مظهر دربدری‌های اومیباشد ، به تعادل فیلم باحدودی لطمه زده است. و ظاهراً انگیزه این تاکید « کش دادن » فیلم است تا داستانی که برای یك برنامه تلویزیونی مناسب‌تر بوده تا فیلم سینمائی ، بتواند بصورت یك فیلم دو ساعته درآید و ظاهراً تاکیدروی انتظار قهرمان و دخترك مکزیکی در یافتن جنایتکاران نیز بهمین علت بوده است) هاله‌ای ازغم که درورای جدالها وتیر اندازیهای این قهرمان مشهود است مارا دردنیای پررنج او با وی شریك میسازد.

محور تماتیك فیلم ، چیزی که در اینجا فلسفهٔ سادهٔ پیروزی خوبی بربدی را تحت‌الشعاع خود قرار داده دررابطه دو انسان گنجانده شده است . این قهرمان قدیمی و یك «قهرمان» تازه نفس، و سمپاتی که ایندو انسان نسبت بیکدیگر دارند و باتمام قدرت سعی درپنهان کردنش دارند ، زیرا خشونت محیط ابرازآنرا جایز نمی‌شمارد (وفیلم نیز باهمین دید بیطرفانه و بی‌تفاوت وعاری ازاغراق عاطفی و سانتی مانتالیزم به وقایع مینگرد. البته بجز قسمتهائی که مربوط به‌دخترك میشود که باآن پرداخت سانتی مانتال به تعادل ووحدت درامی فیلم لطمه زده است) ... وبا وجود این شعاعهائی از این سمپاتی علی‌رغم میل واراده آنها از شبکه وجودشان نشر میکند ... وبه فضای فیلم گرمی و صمیمیت می‌بخشد. دراین فیلم هرکاراکتری به‌اندازه خوبی یا بدی خود از سمپاتی کارگردان برخوردار میشود. . ونه بیشتر.

علت علاقه این قهرمان به جوان مزبور (همانطور که خودش یکبار اشاره میکند) اینست که گذشته خودرادروجود اومی‌بیند. زمانی راکه هنوز بصورت یك «قهرمان» در نیآمده بوده . وکوششی که برای راهنمائی وی و انصراف اوازیك زندگی پرماجری بخرج میدهدصرفاً بمنظور بازگشت به‌گذشته وجبران آن وتغییرآن، تغییرمجدد مسیرش از نقطه‌ای که بسوی قهرمان‌شدن منحرف شد ، میباشد . کاری که انجامش دربارهٔ خود او دیگرامکان پذیرنیست این قهرمان برای این جوان حکم یك پیامبر را دارد (همانطورکه در «ریو براوو» آن کلانتر برای معاون دائم الخمرش یك پیامبر محسوب میشد) ولحظه‌ای که جوانك اسلحه را بدور میافکند دیگر ماموریت

بپایان رسیده است. بدور افکندن سمبولیك اسلحه دراینجا برعکس انتهای فیلم «مرد طپانچه طلائی» برای تماشاچی قابل قبول است. زیرا بوسیله‌انگیزهٔ خشم و اندوه توأم حاصل از مرگ برادر پشتیبانی شده است.

آخرین کادر فیلم چکیده فلسفه ایندسته از فیلمهای وسترن میباشد. پیروزی عدالت‌برستمگری، زوجی‌که عشق را جانشین اسلحه ساخته‌اند. قهرمانی که یکباردیگر پیروزشده و برای همیشه محکوم به مبارزه و پیروزی است. و بالاخره پیامبری که پس از اتمام مأموریتش از پیروانش جدا میشود ... و به آرامی از آنجا دور میگردد.

کیومرث وجدانی

● انستیتوایران وفرانسه درچندسال‌اخیر، هر سال فستیوالی از فیلمهای فرانسوی ترتیب میدهد که اکثراً از فیلمهای خوب ونسبتاً جدید فرانسوی انتخاب میشوند.

در برنامهٔ امسال تابحال فیلمهای «پی‌یروی دیوانه» (ژان‌لوك گودار) ـ «یك‌زندگی» (آلکساندر آستروك) و «الناومردان» (ژان‌رنوار) بنمایش در آمده است..

بقرار اطلاع قسمتی از فیلمهائی که جزو برنامه قرارگرفته وبتدریج بمعرض نمایش گذارده خواهد شد، عبارتنداز:

ـ قسمت ۳۱۷ (پی‌یرشوند ورفر)
ـ مونپارناس ۱۹ (ژاك‌بکر)
ـ شیطان لنگ (ساشا گیتری)

وهمچنین:

ـ ماری‌شانتال برعلیه‌دکترکا (کلودشابرول)
ـ خون‌آشام دوسلدورف (روبر حسین)
ـ آلفاویل (ژان‌لوك گودار)
ـ مافیا بتوسلام میکنم (رائول‌لوی)
ـ دودختر یتیم (ریکاردو فردا)

و فیلمهای:

ـ مأموریت مخصوص در کاراکاس
ـ بازگشت نیك‌کارتر
ـ سایه زرد
ـ لبخندها
ـ مردتنها بحمله دست میزند
ـ مأمور اف. ایکس. ۱۸

راهنمای فیلم دراین شماره چاپ نمیشود

■ **«ویرجینا نورث» ستارهٔ تازه‌کار انگلیسی است که در فیلم «خطرناکتر از مرد» باتفاق «الکه‌زومر» و «سیلوا کوشینا» بازی‌میکندومیبینیم که‌از زیبائی وظرافت هردو بهره دارد.**