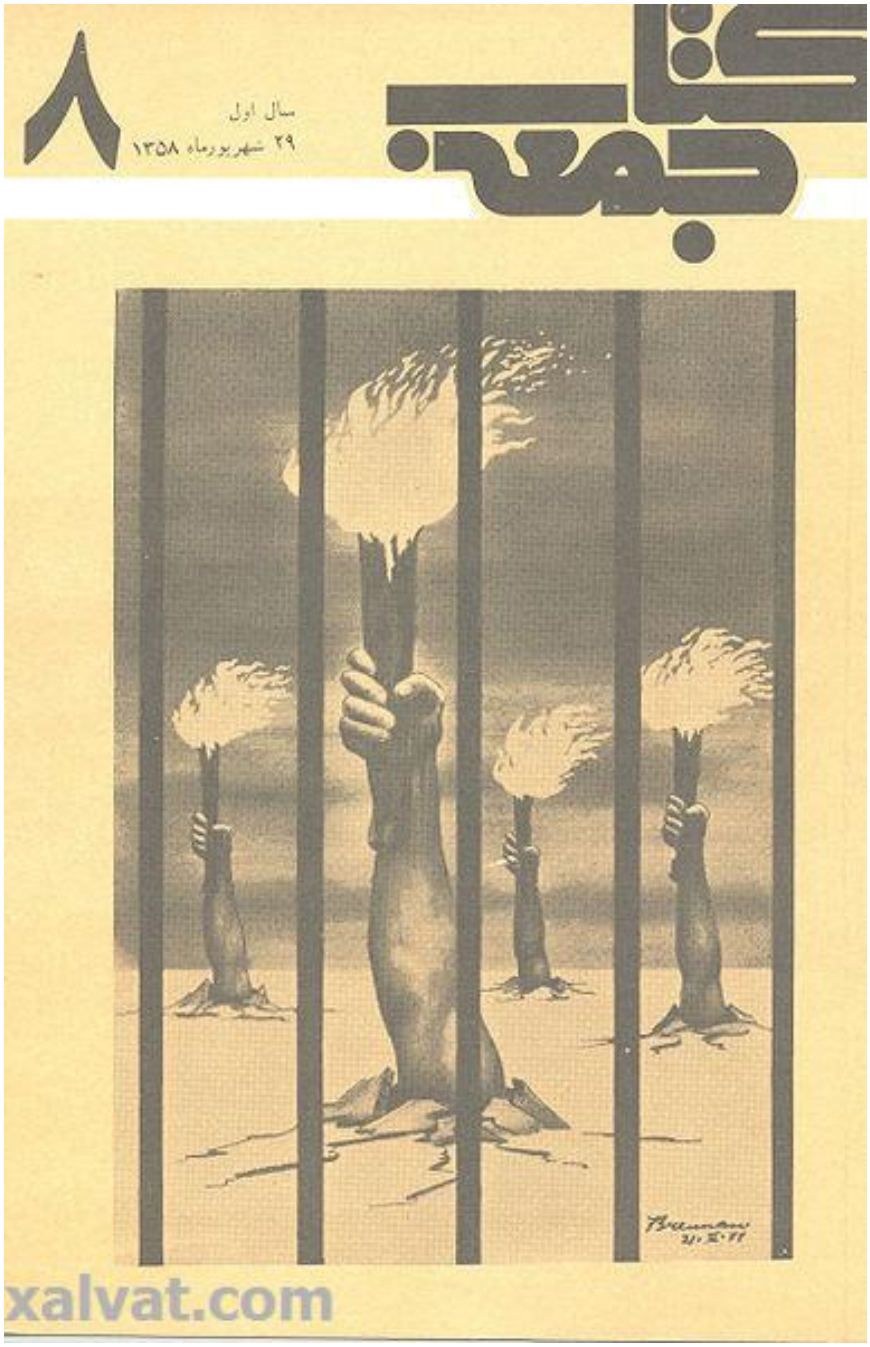
761

هاوارد لاوسن (برگردان : محسن یلفانی) : سینمای شوروی و انقلاب اکتبر

+ سرگئی آیزنشتاین و ... : بیانیه ای در بارهء فیلم ناطق



xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

مطالب رسیده به‌هیچ‌عنوان مسترد نمی‌شود. اداره در حك و اصلاح مقالات آزاد است

کتاب‌جمعه

هفته‌نامهٔ سیاست و هنر

سردبیر: احمدشاملو

با همکاری شورای نویسندگان

مکاتبات با صندوق پستی ۱۳۳۴-۱۵ (تهران)

مرکز پخش: تلفن ۸۳۸۸۴۲ (تهران)

بهای اشتراك ۵۰ شماره ۲۰۰۰ ریال

۲۵ شماره ۱۲۵۰ ریال

که قبلاً دریافت می‌شود

بها ۱۰۰ ریال

خوانندگانی که تاکنون نتوانسته‌اند بعضی از شماره‌های کتاب جمعه را تهیه کنند، می‌توانند به کتابفروشیهای مقابل دانشگاه مراجعه نمایند.

xalvat.com

کتاب جمعه
۸
سال اول
۲۹ شهریور ماه ۱۳۵۸

طرح و عکس

● رؤیا
هارویش رادیور ۴
● کار پیکاسو ۱۵۰
پلاتون ۱۵۰
● اندیشیدن و گفتن!
کاردون ۱۳۷
● طرح
..... ۱۵۳

قصه

● سفری
نسیم ماکسار ۳
● درخواست دهنده
هارولد پینتر
ترجمهٔ الف. و. پرتو ۱۴
● قصه بایگانی
ریکتور زیوداس
ترجمهٔ راضی شهروند ۱۹
● بایگشوی ژنرال ساپاس
ژورژیتا بیگلی
ترجمهٔ همایون نوراحمر ۲۲

شعر

● تاریخ
سپنا ـ مستقیب ۲۶
● شادی
فریبرز ابراهیمپور ۴۵
● شب است یا روز؟
م. ع. سپانلو ۴۷
● بازگشته
ویلیام باتلر یتس
ن. پرتوی ۱۸

مقالات و منقولات

● سینمای شوروی و انقلاب اکتبر
جان هاوارد لارسن
ترجمهٔ محسن یلفانی ۲۹
● ادبیات و ایدئولوژی
ایگلتون
ترجمهٔ سعدالدین لاهیجی ۶۵
● هنر بمثابهٔ ایدئولوژی
آلوتسر ساشنر واسکر
ترجمهٔ نیاز خلیلی ۶۹
● هنر برای هنر
آی. ی. پالمانوف
ترجمهٔ فرشتهٔ مولوی اندرزی ۷۲
● مبارزهٔ طبقاتی و دیکتاتوری در یونان
کنستانتین سرکالاس
ازمر ۸۲
● فعالیتهای چپ گشاورزی
محمد جواد زاهدی ۹۱
● شهره و ریا(۲)
..... ۱۰۸
● آفرینش جهان/اساطیر آفریقا
بایلان فرنی ۱۲۰
● زن چینی
دیه، فنه ۱۳۲
● گروههای فشار چگونه در حکومت نفوذ می کنند
گابریل کولکو
ترجمهٔ آزاد ۱۴۵

استاد تاریخی

● گفتگو کاوس صفع شد به اعلیحضرت،
به قلم میر نبات ۱۵۲

پرسه در مطبوعات

● آزادیهای سیاسی
روزنامهٔ انقلاب اسلامی ۱۵۱

از خوانندگان

● شعر و قصه ۱۵۵

با خوانندگان

پیام و پاسخ

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

سینمای شوروی و انقلاب اکتبر

درباره نویسنده

جان هاوارد لاوسن (John Howard Lawson) منتقد اجتماعی و نمایشنامه‌نویس بیدار دل آمریکائی در سال ۱۸۹۵ به‌جهان آمد. تا آنجا که نگارنده می‌داند این نویسنده برای فارسی زبانان نامی ناآشناست. لاوسن در سال‌های دههٔ بیست با نوشتن چند نمایشنامهٔ تجربی به‌شهرت رسید. که از این میان نمایشنامهٔ **توجه شاهکار** او شمرده می‌شود. لاوسن در جنبش تئاتر اجتماعی و کارگری ایالات متحده نقش فعالی داشت و در تأسیس **جامعه‌ی درام کارگران** (۱۹۲۶) و **تئاتر نمایشنامه‌نویسان جدید** (۱۹۲۷) شرکت داشت. مدت کوتاهی نیز با **گروپ تئاتری** که مهمترین نمایشنامه‌نویسش **کلفورد اودتس** و مشهورترین کارگردانش **هارولد کلورمن** بودند همکاری کرد. با ورود صدا به‌سینما، لاوسن نیز همراه با گروه کثیری از نمایشنامه‌نویسان به‌هالیوود رفت.

لاوسن در کنار کار نمایشنامه و فیلمنامه‌نویسی دست به‌یک سلسله پژوهش‌ها و تحلیل‌های انتقادی و تئوریک در زمینه نمایشنامه‌نویسی و فیلم زد. حاصل این پژوهش‌ها چند کتاب است به‌نام‌های: **تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی**، **تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی**، **میراث پنهان**، **فیلم در نبرد ایده‌ها** و **فیلم: روند آفرینش** کار هنری و پژوهشی لاوسن همواره در رابطهٔ تنگاتنگ با فعالیت و مبارزهٔ اجتماعی او بوده است. در سال ۱۹۴۷، کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکائی کنگرهٔ ایالات متحده او را به‌بازجوئی کشید. لیکن او خشمگنانه از پاسخ دادن به‌سئوالات کنگره سر باز زد و درنتیجه، به‌بهانهٔ توهین به‌کنگره، زندانی شد. لاوسن را «استاد جنبش انقلابی تئاتر» خوانده‌اند. و **هارولد کلورمن** زمانی او را «امید تئاتر ایالات متحده» نامیده است.

گفتاری که اکنون می‌خوانید یکی از فصول پنجم اول کتاب **فیلم: روند آفرینش** است که به‌شرح تحلیلی تاریخ سینما اختصاص دارد. نویسنده در این گفتار با تحلیل فیلم‌هائی چون **تعصب**، **اعتصاب**، **رزمناو پوتمکین**، **اکتبر**، **مادر**، **پایان سن پترزبورگ**، **قورخانه**، **زمین** به‌مسألهٔ بسیار مهمی می‌پردازد که اکنون مورد توجه هنرمندان و هنردوستان است، یعنی وظایف و دشواری‌ها و امکانات هنر در یک دورهٔ انقلابی.

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

اکسر، در سیگانه‌رولف در نقش لنین برای جمعیت در ایستگاه فنلاند نطق می‌کند.

مفهوم فیلم به‌عنوان کاوش خلاقانهٔ در تاریخ با [فیلم] **تعصب** آغاز شد و پایان گرفت. نه گریفیث و نه هیچ فیلمساز دیگری جرائت نکرد که دیگر با به‌این قلمرو خطرناک بگذارد. اما چند سال بعد، آیزنشتاین (Eisenstein) میراثی را که از مفهوم فیلم، یعنی چون وسیلهٔ ثبت کشمکش تاریخی، برجای مانده بود، در اختیار گرفت و انقلابی در آن پدید آورد.

آیزنشتاین یك ابداعگر منفرد نبود. کاوش در سینما از آزادی بی‌حد و مرز تیررهای فرهنگی پس از انقلاب بلشویکی نشأت می‌گرفت. این دوره، زمان مناسبی برای پیشرفت فرهنگی منضبط و مطمئن نبود، و نمی‌توانست هم باشد.

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

هنر بزرگ در هُرم مبارزهٔ انقلابی به‌بلوغ سریعی نرسید. مبارزه بیش از اندازه دشوار، رنج و امید بیش از حد شدید، و قلمرو نبرد بسیار گسترده بود. هنر، چون هر چیزی دیگر، تغییر شکل داد و زندگی تازه‌ئی یافت. برای هنرمند، این دوره تجربه‌ئی سخت و دردناک بود: می‌بایست چیزهای بسیاری آموخت و می‌بایست بسیاری از آموخته‌های پیشین را دور ریخت. نیروی آفرینش نمی‌توانست با وزن و ضرب رویدادها همگام شود.

فیلم، که کم‌تر از هنرهای قدیمی‌تر زیربار سنت‌ها بود، به‌هدف‌ها و تلاش‌های عصر جدید، پاسخ نسبتاً سریع‌تری داد. پیشرفت سینما که با اعتصاب، که آیزنشتاین آن در سال ۱۹۲۴ ساخته، آغاز شد قبل از هر چیز از خود انقلاب الهام می‌گرفت. لیکن در عین حال محصول این عوامل فرهنگی گوناگونی نیز بود: چون تجربه‌های تئاتری زنده‌ئی که آیزنشتین در آن شرکت داشت؛ تئوری‌های سینمائی که به‌وسیلهٔ ورتوف و دیگران اعلام و به‌کار گرفته شده بود؛ مباحثات و مجادلات طوفانی و طرح‌های بزرگ شاعران و داستانسرایان و نقاشان جوان، که مصمم بودند بی‌هیچ درنگی هنر نوی برای خدمت به‌مردم خلق کنند. در این هیاهوی انقلابی، چیزهای خام و جنجالی نیز فراوان بود، که بازتاب آشفتگی، و در عین حال نویدهای موقعیتی بود که هیچ سابقه‌ئی در تاریخ فرهنگی نداشت. صدای رعدآسای مایاکوفسکی علیه کاهلان و قرطاس‌بازان طنین می‌افکند و سرود زمانی را می‌خواند که «انگبین در رودخانه‌های جهان جاری خواهد شد و سنگفرش خیابان‌ها از ستاره خواهد بود».

شوق به‌کاوش در امکانات فیلم، سابقه‌اش به‌پیش از انقلاب می‌رسید. وِزِوُلد میرهولد (Vsevolod Meyerhold) در سال ۱۹۱۵ اعلام کرد که آرزو دارد در آن شیوه‌های سینما که سخت پنهان و بی‌مصرف مانده است تحقیق کاملی به‌عمل آورد. «سینما، آنچنان که امروز وجود دارد، کاملاً نارساست، و موضع من در برابر آن منفی است.»

اما توجه میرهولد به‌فعالیت تئاتری متمرکز شد و به‌نظر می‌رسد که تنها گوشش‌های پراکنده‌ئی برای مطالعهٔ کیفیت‌های «پنهان و بلااستفادهٔ سینما» به‌عمل آورده است. امّا هنرمندان دیگر با شور و حرارت به‌فعالیت سینمائی پرداختند. طراح جوانی به‌نام لِوکولِه‌شف (Lev Kuleshov) اولین مقاله‌های تئوریک خود را به‌نام وظایف هنرمند در سینما در سال ۱۹۱۷ نوشت.

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

کولەشُف در اهمیت ترکیب تصویری تأکید می‌ورزید. او عقیده داشت که فیلمنامه نباید یك حکایت مکتوب باشد، بلکه باید ترتیب و آرایشی از نماهای هنری باشد، همچون نت‌هائی که در اجرای یك آهنگ به‌کار می‌رود.

در اولین روزهای انقلاب فیلمسازان با این وظیفه‌خوری روبه‌رو شدند که باید از جریان مبارزه گزارش تصویری فراهم آورند. آشکار بود که شیوه‌های قدیمی فیلم‌برداری خبری در این زمینه نارساست و در این مرحلهٔ نو تاریخ، به‌شکل‌های بیانی‌نو نیاز است. در جریان جنگ داخلی کولەشف سرپرستی یك گروه فیلمبرداری را در جبهه شرقی به‌عهده داشت. وی سپس به‌اتفاق یکی از شاگردانش به‌نام وسولود پودوفکین (V. Pudovkin) یك کارگاه فیلم در مسکو تأسیس کرد.

کولەشُف سخت در سینمای شوروی تأثیر نهاد: لیکن تئوری‌های یك کاوگردان مستندساز دیگر، یعنی ژیگاورتوف (Dzigavertov)، توجه بیش‌تری را به‌خود جلب کرد. او معتقد بود که این نقش ویژهٔ فیلم است که به‌عنوان هنر کارگری زندگی مردم را با تمامی جزئیات مفصل و دقایق آن تصویر کند، به‌نظر می‌رسد که به‌عهده گرفتن چنین وظیفهٔ دشواری مستلزم مراجعه به‌تجربه‌های پیشین سینمائی، و به‌خصوص آثار گریفیت و چاپلین، خواهد بود. اما ورتوف حوصله درس‌های گذشته را نداشت. او نیز چون جوانان پرشور می‌خواست که هنرش را از پندارها و عقاید بورژوازی بگسلد؛ امّا درنیافت که خواستش در مورد تغییر سریع فرهنگ با تجربهٔ واقعی مردم مطابقت ندارد. در مجموع، رؤیای هنر نو «کارگری» او از پندارهای بورژوائی دور نمانده است.

در ۱۹۱۹ ورتوف ضمن انتشار اوّلین بیانیه‌اش خواستار سبك جدیدی در گزارش سینمائی شد، و فیلم داستانی را به‌عنوان چیزی بیگانه با روحیه و نیازهای تماشاگران شوروی محکوم کرد. بیانیهٔ مفصل‌تری دربارهٔ تئوری «سینما ـ چشم» در سال ۱۹۲۲ در مجلهٔ لف (Lef) انتشار یافت. مایاکوفسکی و نویسندگان دیگری که با لف همکاری می‌کردند با شور و حرارت از ورتوف پشتیبانی کردند.

ورتوف مصمم بود که به‌وسیلهٔ فیلم گزارشی عینی و دقیق از فعالیت‌های مردم به‌دست دهد. او هدفش را با شور شاعرانه و روش‌های کار در کارگاه تعقیب می‌کرد. دوربین مخفی به‌کار می‌برد، با آمبولانس به‌محل حوادث می‌رفت، در کوچه‌ها و درگاه‌ها با دوربین به‌کمین موضوع می‌نشست، و

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

همواره در کمین و مترصد بود. با این همه عقیده داشت که فیلمبرداری تنها آغاز کار اوست. از این گذشته او براصل تدوین (مونتاژ) تأکید می‌کرد و سازمان‌بندی فیلم را بموسیقی شبیه می‌دانست و خود را بیش‌تر مصنف می‌دانست تا کارگردان. او از چشم مسلح کارگردان سخن می‌گفت، یعنی چشمی که به‌دوربین مسلح و همواره آمادهٔ ضبط جوهر واقعیت بود. اما واقعیت زنده چندان هم به‌آسانی آماج حملهٔ مرد مسلح به‌دوربین‌نمی‌شود. اعتقاد ورتوف در مورد مردود دانستن فیلم داستانی بر این فرض استوار بود که سند سینمائی می‌تواند به‌عینیت کامل دست یابد. عقیدهٔ او دربارهٔ سند، به‌عنوان تصویر «علمی» فعالیت انسان، شباهتی با فلسفهٔ ناتورالیسم (طبیعت‌گرائی) دارد که بیش از یك شباهت تصادفی است. شور و حرارت ورتوف، بعرغم محدودیت‌های خود او، واگیردار بود. اظهارات جسورانه‌اش به‌روشن کردن مشکلات و برانگیختن فعالیت یاری کرد. در ۱۹۲۴ سازمان جدیدی به‌نام کولت کینو (Kult Kino) کار تولید فیلم را به‌مدیریت ورتوف آغاز کرد.

در همان زمان در تئاتر شوروی، تحولات تب‌آلودی در زمینهٔ شکل‌های تجربی به‌چشم می‌خورد. جستجوی میرهولد ـ که در تئاتر در پی نوع جدیدی از واقعیت بویا بود ـ تا حدی شبیه بود به‌برداشت ورتوف از فیلم. میرهولد صحنه‌سازی ساخت‌گرایانه (Constractivist)، ارتباط مستقیم با تماشاگر، و سبك آزاد بازیگری را، که متضمن حداکثر حرکات بدنی بود، بمدرام مبتنی بر پندار و احساسات ترجیح می‌داد. سه مرد جوان، یعنی کوزینتسوف، تراپرگ، یوت که‌ویچ، که بعدها نقش بزرگی در سیر تحولات سینمای شوروی داشتند، با گروه پیشگامی که به‌نام مکتب «بازیگر غیرقراردادی» معروف شد همکاری داشتند. منبع نظرات و الهامات این گروه سیرك و کاباره، و نیز فیلم‌های کمدی «اسلپ استیك» و لال‌بازی چاپلین بود.

یوت که‌ویچ ضمن مصاحبه‌ئی در سال ۱۹۶۱ یادآور می‌شود که درست چهل سال پیش، او و آیزنشتاین در مدرسهٔ کارگردان‌های جوان که میرهولد آن را سازمان داده بود شروع به‌تحصیل کردند. یوت که‌ویچ از تأثیر میرهولد در ساختن یك نسل کامل از فیلمسازان، بازیگران و کارگردانان تئاتر سخن می‌گوید.

سرگی آیزنشتاین در ۱۸۹۸ در ریگا زاده شده مدتی در مدرسهٔ

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

مهندسی بنروگراد تحصیل کرد. از آنجا که علاقهٔ اصلیش به‌هنرهای بصری بود، به‌معماری روی آورد. به‌دنبال انقلاب به‌آرتش سرخ پیوست، و مدتی به‌عنوان نقاش در زمینهٔ تبلیغات تصویری کار کرد، و سپس با تئاتر پرولت‌کولت (فرهنگ کارگری: Prolet Kult) مسکو به‌همکاری پرداخت.

دوسالی که آیزنشتاین به‌اتفاق میرهولد به‌تحقیق پرداخت، و نیز چهار سال همکاریش با پرولت‌کولت، تجارب پرارزشی برایش فراهم آورد. او که حوصله‌اش از محدودیت‌هائی که به‌نظرش تئاتر را از واقعیت جدا می‌کرد به‌تنگ آمده‌بودند. صحنهٔ گردی اختراع کرد تا به‌این وسیله تماس و رابطهٔ بازیگران را با تماشاگران بیش‌تر کند. بدین ترتیب او همکارانش را بر آن داشت که نمایش ماسک‌های گاز ـ نوشتهٔ تره تیاکوف را در محیط واقعی یك کارخانهٔ گاز مسکو اجرا کنند. او از بیش یك اصل راهنما اختیار کرده بود، یعنی این اصل را که «واقع‌گرائی را به‌خاطر واقعیت کنار بگذار، استودیو و دکور را به‌خاطر مکان و شخص اصلی رها کن.» اجرای نمایش در کارخانهٔ گاز، آیزنشتاین را مطمئن کرد که هنوز میان آن زندگی که بازیگران نمایشش می‌دهند و محیط واقعی شکافی هست، و معتقد بود که تنها سینما می‌تواند این شکاف را پر کند، و دوستانش را در پرولت‌کولت ترغیب کرد که به‌تهیهٔ فیلم دست بزنند.

فیلمنامهٔ اعتصاب را گروهی از اعضای پرولت‌کولت زیرنظر آیزنشتاین نوشتند و فیلمبرداری آن را ادوارد تیسه انجام داد. دانش زیبائی‌شناسی آیزنشتاین عمدتاً از تجربه‌هایش دوتئاتر، از آموزش‌های میرهولد و از تئوری‌ها و آثار ورتوف و دیگران سرچشمه می‌گرفت. یکی از دوستان آیزنشتاین و مایاکوفسکی در گروه میرهولد اِسترشاب بود که در کار برش فیلم تجربه‌های گرانبهائی اندوخته بود. او چند ماهی به‌اتفاق آیزنشتاین روی فیلمنامهٔ اعتصاب کار کرد. استرشاب که به‌عنوان پیوندگر فیلم «قدرت قیچی و چسب را در رابطه با معنی آموخته بود» احتمالاً برطرح این فیلم و نیز بر افکار آیزنشتاین تأثیراتی داشته است.

اعتصاب عقاید رایج آن زمان را به‌چیزی اصیل و نیرومند تبدیل کرد. در حالی که ورتوف می‌کوشید تا از سنت‌های پیشین بپرد، امّا کار آیزنشتاین با سیر رشد سینما، از اشکال آغازین «ترکیب کشمکش با حرکت» تا فیلم تعصب، رابطهٔ مستقیم دارد. ضمناً گریفیث به‌نحوهٔ پرداخت مبارزهٔ طبقه

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

کارگر توجه خاصی داود و این مقایسه‌ئی میان **اعتصاب** و **تعصب** به‌دست می‌دهد که آموزنده است. اعتصاب تنها تسمت کوچکی از تعصب است، اما همهٔ مایهٔ فیلم آیزنشتاین را می‌سازد. گریفیث اعتصاب را چون بخشی از شبکهٔ بهم سرشتهٔ علت‌ها و معلول‌های اجتماعی می‌داند. او به‌شکست کارگران، چون یك حادثهٔ فاجعه‌آمیز، نگاه می‌کند. حال آن که آیزنشتاین قتل‌عام کارگران اعتصابی را به‌عنوان اوج حادثه به‌کار میگیرد، یعنی نه چون یك شکست نهائی، بلکه چون بشارت شورش آینده.

تعصب، از نظر ساخت، آشفته و فاقد صراحت است، در حالی که آیزنشتاین یك حادثهٔ واحد را تحلیل می‌کند تا اهمیت تاریخی آن را روشنگری کند. با این همه، کوشش آیزنشتاین که می‌خواهد در اعتصاب به‌یك قدرت متمرکز برسد از همه نظر موفقیت‌آمیز نیست. فراوانی اِفِه‌ها، یعنی اندیشه‌ها، نهادها، و تضادها، فوق‌العاده است اما گاه به‌نظر می‌رسد که این فراوانی کار را به‌تصنع می‌کشد. آیزنشتاین خود یادآور می‌شود که «اولین فیلم ما، [یعنی] اعتصاب، در اینوهی از فنون تئاتری مبتذل دست و پا می‌زد».

تلاش بیش از حد برای ایجاد اِفِه، در استفادهٔ تحمیلی از نمادها آشکار است، یعنی مثل وقتی که پلیس‌های مخفی، که میمون و سگ و روباه و جغد، و مانند این‌ها نامیده می‌شوند، به‌صورت همین حیوانات تغییر شکل می‌یابند. در پایان اعتصاب، یعنی هنگامی که کارگران و خانواده‌های‌شان را تعقیب می‌کنند و می‌کشند، فیلم، گردن زدن گاوی را در کشتارگاه نشان می‌دهد، و باز به‌صحنهٔ کشتار کارگران برمی‌گردد. بعد سلاخی را می‌بینیم که ساطور به‌دست از مقابل دوربین می‌گذرد. سپس دست‌های گشادهٔ مردم تمام پرده را فرا می‌گیرد و به‌دنبال این نما ضربهٔ سریع ساطور سلاخ، سر گاو را از تن جدا می‌کند. این برش متداخل تا آخرین صحنهٔ فیلم ادامه می‌یابد، یعنی تا جائی که دست آدمی را در حوض خون و دو چشم خیره بر تماشاگر را نشان می‌دهد.

قساوتی که در صحنهٔ نهائی فیلم هست راهی به‌مقصود نمی‌برد. این قساوت منکی به‌ارزش ضربه‌ئی» است، لیکن این ارزش مبهم می‌ماند. نه آن دلیل که خون را نشان می‌دهد، بلکه بدان سبب که سمبولیسم فیلم غلط است. کشتن آدم‌ها با گردن زدن گاو هیچ تطابقی ندارد. آیزنشتاین می‌خواست نشان دهد که دو جریان مبارزهٔ طبقهٔ کارگر تحت شرایط

xalvat.com

آیزنشتاین بر تخت تزار در کاخ زمستانی لم داده است.

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

سرمایه‌داری باانسان همچون حیوان رفتار می‌کنند، اما سمبولیسم گردن زدن گاو هیچ گونه راه چاره‌ئی در برابر این نتیجهٔ بدبینانه ارائه نمی‌دهد. این سمبولیسم با موضوع فیلم در تضاد است.

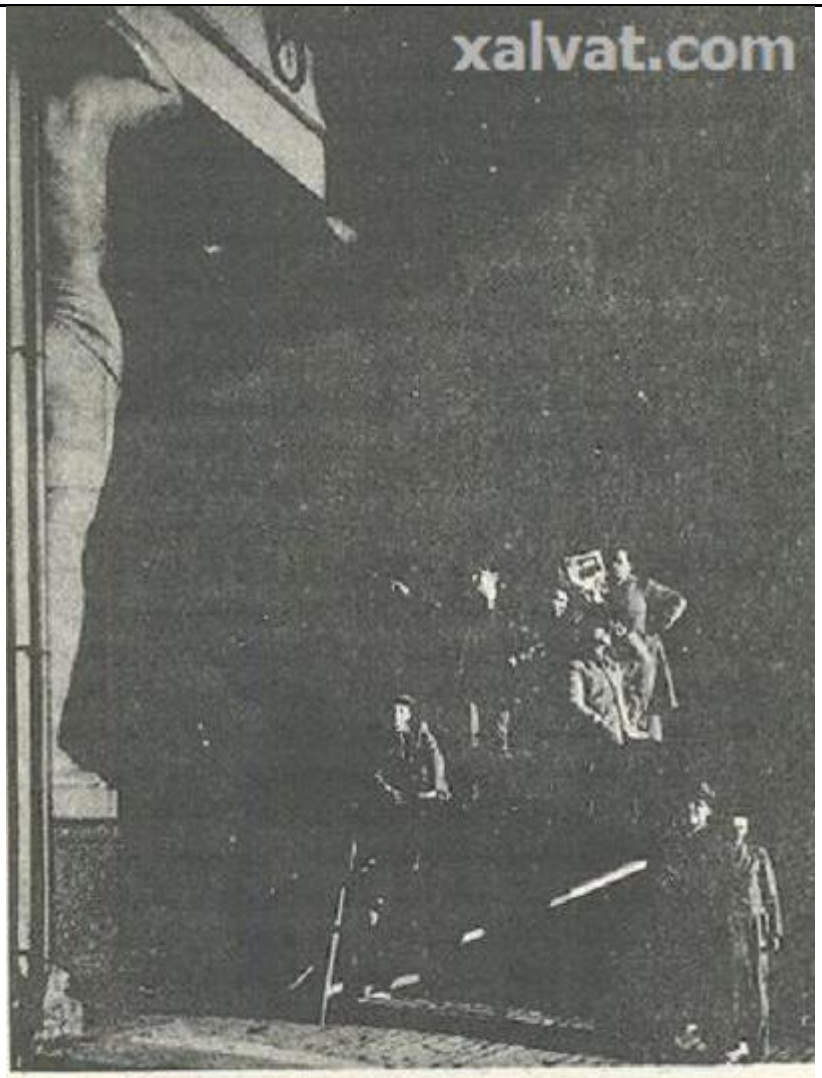
اگرچه آیزنشتاین در ساختن **اعتصاب** ناموفق بود، امّا این شکست او چشم‌انداز عظمت او را نیز تصویر می‌کرد. در **تعصب** اعتصاب عمدتاً از نظرگاه دو شخصیت اصلی بررسی می‌شود، یعنی از نظر پسر و دختری که شاهد تیراندازی نظامیان به‌کارگران‌اند. هنگامی که پسر به‌یاری پدرش، که در جریان تیراندازی مجروح شده می‌شتابد، آن‌در نیز درگیر آن مبارزه می‌شوند. با این حال نظرگاه آنان دیدگاه ناظر عاجز از دخالت و یارئی است. در **اعتصاب**، یك چنین شرکت نداشتن ناممکن است. اشخاص فیلم و تماشاگران سالن سینما در مرکز مبارزه‌اند. گرفت فقط در چند لحظه از فیلمش به‌حملهٔ نیروهای نظامی به‌کارگران پرداخته است. حال آن که در **اعتصاب**، حملهٔ نهائی بیست دقیقه از پایان فیلم را می‌گیرد. منصود آیزنشتاین ازاین قطعهٔ طولانی این است که جوهر مبارزهٔ طبقاتی را در روسیهٔ تزاری نشان دهد.اما تأکید فیلم، هم در فروگریستن اعتصاب و هم در سمبولیسمی که آن را همراهی می‌کند، به‌نحو قاطع و شدیدی متوجه شکست کارگران است. به‌همین علت **اعتصاب** فاقد وحدت موضوعی است. و آیزنشتاین، هنگامی که به«دست و پا زدن» این فیلم اعتراف می‌کند، در نشان می‌دهد که می‌داند مفهوم اصلی به‌زیان سینما درنیامده است. لحظه‌های بزرگ فیلم لحظاتی است که از اینه به‌کامل‌ترین شکل سینمائیش استفاده شده است. برای نمونه می‌توان صحنه‌ئی را یادآور شد که سوارنظام کارگران را در کوچه‌ها و محله‌های فقیرنشین تعقیب می‌کند.

یك نمونهٔ تصویری که متضمن عنصری از فنون «تئاتری» است، این صحنه است: کودکی که در میان اسب‌های سوارنظام سرگرم بازی است گم می‌شود، و مادرش تلاش می‌کند که خود را به‌او برساند، امّا بیرحمانه مورد حمله قرار می‌گیرد.این حادثه باعث خشم کارگران شده انگیزهٔ مبارزهٔ نهائی تومیدانه آن‌ها می‌شود.

از این حادثه، که در آن مادر و کودکی شرکت دارند، پیداست که آیزنشتاین ضرورت افزودن اوزش عاطفی را به‌جنبش توده‌ئی، که اوج داستان را تشکیل می‌دهد، احساس می‌کرد. او درگیرودار یك مبارزه جمعی درنگ

xalvat.com

xalvat.com



آیزنشتاین، هنگام فیلمبرداری اکتبر (آن که پشت دوربین ایستاده آیزنشتاین است).

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

می‌کند تا یك داستان فردی را بیان کند؛ یا کودك دو یك معنی. یك نهاد است، اما این حادثه بیش‌از آن تصادفی، و شاید هم احساساتی است، که آن مفهوم عمیق انسانی‌ئی را که کارگردان جویای آن است فراهم آورد. این صحنه گویای‌مشکل ایجاد ارتباطی عاطفی است.و دیری نمی‌گذرد که آیزنشتاین در [فیلم] پوتمکین بر آن فائق می‌آید. این مشکل مربوط است به‌رابطهٔ میان فرد و جمع؛اگرچه این مشکل در داستان متمرکز و فشردهٔ پوتمکین حل می‌شود، امّا بارها در جریان کارهای بعدی آیزنشتاین نمودار می‌شود.

اعتصاب آغاز همکاری‌طولانی‌و پرثمرآیزنشتاین با ادوارد تیسهٔ فیلمبردار بود. تیسه در جنگ جهانی اول، در دورهٔ جنگ‌های داخلی، فیلم‌های خبری می‌ساخت. آموزش و سلیقهٔ تیسه به‌او آن توانائی را می‌بخشید که مفهوم آیزنشتاین را دربارهٔ فیلم، یعنی جون آمیزهٔ خلاقی از حقیقت مستند و تفسیر تخیلی شریك شود.

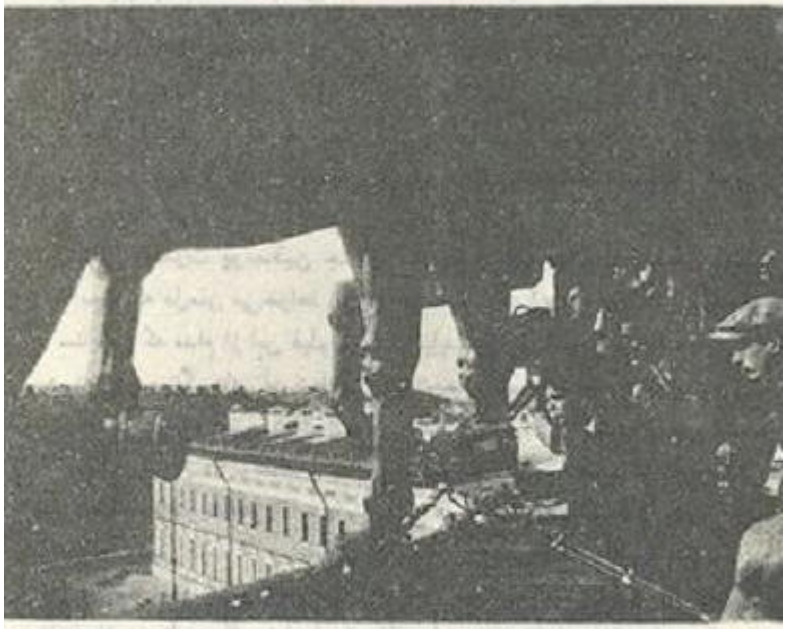
آشنائی به‌قدرت پوتمکین چندان گستردهٔ و تأثیرجهانی آن چنان عظیم بوده است که دل‌مان می‌خواهد آن را دربست به‌عنوان یك شاهکار بپذیریم. اما ستایشی که مدام از این فیلم می‌کنند نباید این حقیقت را پوشیده دارد که برجسته‌ترین ویژگی‌های آن شباهتی به‌روش‌های سینمای امروز ندارد. امروز نیز از اصل تدوین، همراه با فنون دیگر سینمائی، حداکثر استفاده را می‌کنند، امّا استفاده از آن در پوتمکین، به‌عنوان اصل جریان خلاقیت، با مفروضات اصلی سبك معاصر تناقض دارد. آیزنشتاین در جریان پیشرفت‌های بعدی این نظرش را تعدیل کرد. امّا پوتمکین کامل‌ترین فیلمی است که براساس این اصل ساخته شده است که ریتم و برخورد تصاویر (ایماژ) بصری عنصر وحدت آفرین طرح کلی فیلم است. تأثیر این فیلم هنوز چندان با برجاست که نمی‌توانیم مسائلی را که در آن مطرح می‌شود نادیده بگیریم. آیا این فیلم اثر گرانقدری است که به‌گذشته تعلق دارد، یا آن که میان آن وروش‌های‌کار سینمای امروز ارتباط ملموسی هست؟

این مشکل از آنجا که به‌درك ما از ماهیت سینما بستگی می‌یابد اهمیت تعیین‌کننده دارد. آیزنشتاین یکی از چند هنرمند بزرگ سینماست که با گشاده دستی به‌نظریهٔ فیلم خدمت کرده‌اند. اندیشه‌های نظری او را باید در رابطه با همهٔ آثار او و نیز با جایگاهش در تاریخ سینما بررسی کرد. در اینجا کافی است که به‌تمرکز و وحدت چشمگیر پوتمکین اشاره کنیم. آیزنشتاین

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

همسازی (ارکستراسیون) نماهای متضاد را در صحنه پلکان اودسا تحلیل کرده است: جمعیت شادمانه از خدمهٔ رزمناو استقبال می‌کند، ضرب شوم پاهای قزاقان در حال رژه، عقب‌نشینی جمعیت، حرکت مقطع سربازان که در حال پیشروی تیراندازی می‌کنند. کشتگان و مجروحان، آدمی که پشکی از پله‌ها بالا می‌رود، و آنگاه کالسکهٔ نوزادی که از پله‌ها به‌پائین می‌سرد.



اکتبر، ۱۹۲۸ دوربین‌ها را برای صحنهٔ حمله به‌کاخ زمستانی آماده می‌کنند.

آیزنشتاین در تعیین نظم دقیق این فصل به‌رابطهٔ آن با طرح کلی فیلم ـ که خود به‌این فصل شباهت دارد ـ تأکید می‌ورزد. نشان می‌دهد که هر پنج فصل فیلم چنان آرایش یافته که «گسترش موضوعی فیلم در سراسر آن با گسترش موضوعی فصل‌های بزرگ و کوچك یکسان باشد. قانون وحدت در سراسر فیلم رعایت شده است.»

آیزنشتاین معتقد بود که جوهر یا هر جنبش بزرگ اجتماعی، همچون انقلاب ۱۹۰۵، را می‌توان در یك حادثهٔ واحد نشان داد. پوتمکین، در یك

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

نگاه کلّی بیان متمرکزی است از جنبشی وسیع‌تر. رابطهٔ فیلم با جنبش تاریخی، چون رابطهٔ صحنهٔ پلکان است با اکسیون کلی فیلم.

آیزنشتاین در اعتصاب هم همین شیوه را بکار برده بود بدین معنا که در آنجا نیز حادثهٔ واحدی از مبارزه کارگران را به‌منظور تشریح تیروهای انقلابی روسیه نزاری نشان می‌دهد. اما در آن هنگام هنوز این نظریه را فرموله نکرده بود. طرحی که بعدها به‌صورت پوتمکین درآمد، در آغاز، نامش «۱۹۰۵» بود که به‌صورت یك فیلم بلند دربارهٔ انقلاب سال ۱۹۰۵ طرح‌ریزی شده بود. در فیلمنامهٔ اولیه، شورش رزمناو پوتمکین تنها حادثهٔ کوچکی از داستان بود، براساس این فیلمنامه، شورش و نتایج آن می‌بایست در چهل و دو نما نمایش داده شود. آیزنشتاین می‌گوید «در فیلمنامهٔ اولیه و یا در فهرست‌های اولیهٔ تدوین قرار نبود که هیچ صحنه‌ئی روی پلکان اودسا فیلمبرادری شود».

تصمیم به‌تبدیل فیلم بلند تاریخی انقلاب ۱۹۰۵ به‌یك فیلم نشرده دربارهٔ شورش در رزمناو پوتمکین، و اهمیت خاص پلکان اودسا، هر دو از اینجا پیدا شد که آیزنشتاین معتقد بود که قسمت‌های یك حادثه، کل آن را به‌شکل فشرده‌ئی بیان می‌کند. «از یك سازمان کوچك مرکزی یك رزمناو به‌سازمان کلی آن رزمناو رسیدن؛ از یك سازمان کوچك مرکزی ناوگانی به‌سازمان کل آن ناوگان رسیدن.» در حالی که هر حادثه به‌اراثهٔ تز فیلم که «در ساختمان اثر تکرار شده و محتوی موضوع برادری و انقلاب است» کمك می‌کند.

آخرین دقایق پوتمکین، یعنی هنگامی که کشتی شورشی از برابر توپ‌های ناوگان نزاری می‌گذرد بی‌آن که گلوله‌ئی به‌سوی آن شلیك شود، لحظهٔ اوج یك تجربهٔ عاطفی ناب و زندهٔ بی‌همتا است. با این همه، رابطهٔ اجزاء با کل اثر در فیلم بعدی آیزنشتاین، یعنی اکتبر، (که آن را در انگلستان و ایالات متحده به‌نام ده روزی که جهان را تکان داد ـ می‌شناسند) به‌طریقی کم و بیش متفاوت طرح‌ریزی شده است. اکتبر که در سال ۱۹۲۸ به‌یادبود دهمین سالگرد انقلاب اکتبر ساخته شد، ماجرای فرار کرنسکی، حمله به‌کاخ زمستانی، و پیروزی بلشویك‌هاست. کارگردان در نمایش این رویدادهای بزرگ که عمدتاً از دیدگاه توده‌ها، یعنی قهرمانان جمعی این ماجرای بزرگ، دیده می‌شود، از اصل تمرکز که راهنمای ساختن پوتمکین بود، دور شده است.

اما او این اصل را در انتخاب رویدادها به‌کار گرفته است؛ هر فصل، هر

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

وزمناویونسکین

تصویر، هر نما به‌تشدید و افزایش تأثیر فیلم کمك می‌کند. مؤثرترین نمونه صحنه‌ئی است که در آن پل معلق را برمی‌چینند تا راه را بر تظاهرکنندگانی که می‌کوشند از مرکز شهر به‌محلات کارگری بگریزند ببندند. در این صحنه اگر توجه به‌مردم و تلاش‌شان به‌فرار متمرکز می‌شد، ساخت فیلم یك ساخت معمولی می‌بود. اما آیزنشتاین تأثیر مورد نظر خود را در این حادثه نمی‌جوید، و نیز توجه‌اش را به‌افراد شرکت‌کننده در آن حادثه متمرکز نمی‌کند بلکه پل معلقی که به‌آهستگی بالا می‌رود، بارها در مرکز توجه قرار می‌گیرد و بدین گونه ریتم حرکت فرار مردم چندین بار قطع می‌شود. در یك سر تیغهٔ پل جسد یك دختر، و در سر دیگر تیغهٔ دیگر یك گاری و یك اسب افتاده است. دوربین هر بار از زاویه‌های متفاوتی به‌آن‌ها توجه می‌کند، تا بالا رفتن پل را نسبت به‌نماهای قبلی نشان دهد. عاقبت، همین که پل کاملاً برچیده شد، اسب به‌رودخانه می‌افتد، گاری به‌پائین می‌غلتد، و جسد دختر که‌از فاصلهٔ بسیار دوری دیده می‌شود، با صدای چندش‌آوری به‌پائین می‌افتد. آنگاه نمائی که در تیغهٔ پل را نشان می‌دهد، ناگاه، به‌نمائی از چشم سنگی یکی از ابوالهول‌هائی که در ساحل کار گذاشته‌اند، برش داده می‌شود.

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

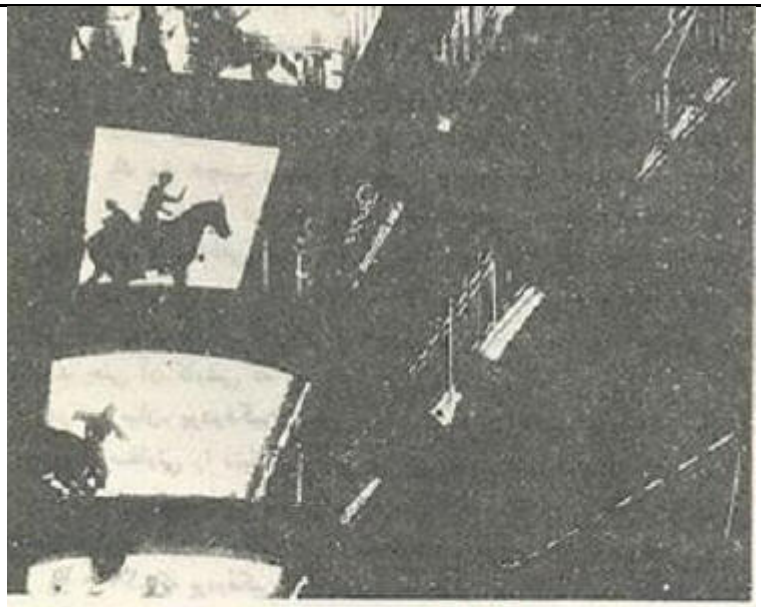
شاید سمبولیسم چشم سنگی پایان این صحنه از شدت تأثیر آن بکاهد. شاید چشم را چون نماد گرفتن اشتباه باشد: نمای چشم یکی از اجزای همسازی (ارکستراسیون) ایده‌ائی است که با یکدیگر روابط دوجانبه دارند. با این حال در برخی از قسمت‌های اکتبر سمبولیسم آگاهانه‌ئی به‌چشم می‌خورد: در چند نمای پیاپی به‌ماهیت دین اشاره می‌شود: در این نماها، ابتدا شمایلی از خدای مسیحیت، سپس چند تصویر سریع از خدایان گوناگون، و در پایان یك بت عجیب و مضحك، اقوام ابتدائی نشان داده می‌شود. به‌نظر می‌رسد که آیزنشتاین در اینجا بیشتر به‌یك مفهوم اندیشگی توجه دارد تا به‌ایجاد ارتباط عاطفی. فیلم اکتبر برغم اینگونه ضعف‌های معدود از لحظه‌های حقیقت و بصیرت سرشار است. ساختمان پراکنده آن نشان می‌دهد که آیزنشتاین برای رسیدن به‌رئالیسم عمیق‌تری کارش دشوارش را آغاز کرده است. یعنی آن کاوشی که بقیهٔ عمر او را دربرمی‌گرفت.

در این میان، پودوفکین ستایش بسیاری به‌کار خویش برانگیخت. کاری که مسیر متفاوتی را دنبال می‌کرد، گو این که از هدف‌های مشابهی الهام می‌گرفت. زیبائی‌شناسی پودوفکین تاحد زیادی پرندوین استوار بود. اما استفاده‌اش از این تکنیك با برداشت تئوریك متفاوتی تعیین می‌شد.

در ۱۹۲۰، که پودوفکین ۲۷ سال داشت، برای اولین بار با سینما تماس پیدا کرد. رشته شیمی را خوانده، در جنگ شرکت کرده و مدتی در یك اردوگاه اسیران جنگی در پومرانی به‌سر برده بود. پودوفکین بعدها نوشت «تا آنجا که حافظه‌ام یاری می‌کند، شك دارم که تا پیش از سال ۱۹۲۰ حتی یك فیلم هم دیده باشم. در واقع حتی سینما را از هنر نمی‌دانستم». پیش‌تر از تأثیر دیدن تعصب بود که بر آن شد که خود را یك سره وقف سینما کند. «این فیلم برایم به‌صورت نماد آیندهٔ هنر سینما درآمده». پس، در کارگاه کولەشف به‌مطالعه پرداخت و روی یك فیلم علمی، به‌نام مکانیسم مغز شروع به‌کار کرد. این فیلم گزارش مستندی از آزمایش‌های پاولوف بر روی حیوانات بود.

پودوفکین در ضمن کار با کولەشف تحلیل دقیقی از فیلم‌های گریفیث کرد. رسم بود که در این کارگاه‌ها تعصب را نمایش می‌دادند، و تأثیر هر یك از نماها را به‌دقت بررسی می‌کردند. این آموزش، و نیز تماس با پاولوف، این اعتقاد را در پودوفکین تقویت کرد که فیلم می‌تواند با استفاده از این اصل که تجربه‌های شخصی دیگران یا تجربه‌های ما یکی است، عواطف را القاء کند.

xalvat.com



برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

ار نیز به‌اندازه آیزنشتاین به‌رابطهٔ دوجانبهٔ تصویرهای متضاد توجه داشت، لیکن بیش‌تر به‌محتوای هر تماء که آن را جنبه‌ئی از تجربهٔ انسانی می‌دانست، علاقمند بود. آیزنشتاین معتقد بود که خلاق‌ترین عنصر در تدوین هنر ریتم و برخورد تصویرهای متنازع نهفته است؛ حال آن که پودوفکین به‌هر لحظه و چون جزئی یا حکمی که به‌اکسیون اصلی کمک می‌کند، توجه داشت. آیزنشتاین بر توجه به‌واقعیت بیرونی، به‌عنوان کلید واقعیت اجتماعی، تأکید می‌کرد، و پودوفکین بر عوامل روانشناختی.

پودوفکین هنگامی که سرگرم ساختن [فیلم] مادر بود این طور به‌این تقاوت اشاره کرد: «من گرایش نیرومندی به‌مردم زنده دارم. می‌خواهم از آن‌ها

بقیه در ص ۱۴۱

xalvat.com

xalvat.com

بقیه از ص ٦٤

فیلمبرداری کنم و در روح‌شان کاوش کنم. درست همان گونه که آیزنشتاین در روح رزهناو پوتمکین کاوش کرده بود.» پودوفکین با انتخاب داستان زنی از طبقهٔ کارگر، اکسیون فیلم را بر تغییر شخصیت زن متمرکز ساخت. تدوین و سمبولیسم با قدرتی سرشار از تخیل به‌کار گرفته شد، اما تأثیر حاصله با تجربهٔ روانشناختی آمیخته است و فرد را به‌جنبش توده‌ئی مربوط می‌کند.

پودوفکین در [فیلم] پایان سن پترزبورگ، به‌همسان حوادث تاریخی می‌پردازد که موضوع اکتبر بود. فیلم پودوفکین نیز مثل فیلم آیزنشتاین به‌یادبود دهمین سالگرد انقلاب ساخته شد. اما آیزنشتاین رویدادهائی را انتخاب می‌کند که پرخورد نیروهائی را که به‌پیروزی انقلاب منجر شدند، نشان می‌دهند و پودوفکین سیر تاریخ را از طریق تجربهٔ یك روستائی جوان می‌بیند که در جست‌وجوی کار به‌شهر آمده و بتدریج در گرداب انقلاب گرفتار می‌شود. روستائی جوان، در شهر، در میان نیروهائی قراردارد که توانائی فهم‌شان را ندارد، و در آغاز شخص بی‌اهمیتی است؛ در ابتدای فیلم او را از زاویه‌ئی نشان می‌دهند که نسبت به‌مجسمه عظیم تزار حقیر به‌نظر می‌رسد. مناسبات او با محیطش، بتدریج که با انقلاب آشنا می‌شود، تغییر می‌کند، و به‌شرکت آگاهانهٔ او در مبارزه می‌انجامد.

پودوفکین هم در مادر و هم در پایان سن پترزبورگ همکاری نزدیکی با ناتان زارخی فیلمنامه‌نویس خود داشت. زارخی معتقد بود که کشمکش‌های بزرگ اجتماعی را از طریق «تضادهای موجود در زندگی فرد «که» به‌نقطهٔ عطف تحول او منجر می‌شود» و او را به‌پذیرش شیوهٔ جدید زندگی می‌کشاند» می‌توان به‌زنده‌ترین شکل شرح داد. پودوفکین و زارخی تدوین را به‌منظور نشان دادن دامنه و شدت ستیزه‌های اجتماعی که زندگی افراد را تغییر می‌دهد به‌کار می‌برند. آن‌ها با این نظر آیزنشتاین که تجربه جمعی فراتر از سرنوشت هر یك از افراد است همداستان‌اند، امّا هدف تدوین، نزد آیزنشتاین، نشان دادن برخورد نیروهائی است که قسمت‌هائی از یك کل‌اند. تدوین، نزد پودوفکین، متوجه افرادی است که تجربهٔ آن‌ها بازگوی تمام جنبش است. آنجا که پودوفکین می‌نویسد «روش اساسی بیان سینمائی ایجاد وحدت در قطعات یا عناصر جداگانه فیلم است» به‌نظر می‌رسد که همان اصطلاحات آیزنشتاین را به‌کار می‌برد. لیکن تفاوت آن در آنقدر زیاد بود که

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

آیزنشتاین در حال کارگردانی
فیلم رزمناو پوتمکین.

xalvat.com

موجد مباحثهٔ پرشوری شد. از آیزنشتاین یادداشت جالبی باقیمانده است، در آن یادداشت آمده است که «درپرابر من ورقهٔ کاغذ زردرنگ مچاله‌شده‌ئی هست، که بر آن چند کلمه اسرارآمیز دیده می‌شود: «پیوند پ و «برخورد آی». این مدرك مهمی است ازمجادله‌ئی پر حرارت بر سر موضوع تدوین بین پ آبودوفکین] و آی (خودم).» (Leyda, Kino, P.234.) این مباحثه در ۱۹۲۷ صورت گرفت. اصطلاح «پیوند» عقیدهٔ پودوفکین را مشخص می‌کند. او بر آن بود چون تصاویر (ایماژها) در مردم درگیر مبارزه تأثیر روانی دارد، پس سازواره‌ئی (ارگانیك) بهم مربوط‌اند. امّا آیزنشتاین برخورد میان تصاویر (ایماژها) را چون بیان مبارزهٔ اجتماعی می‌دانست.

برداشت کاملاً متفاوت دیگری از تدوین نیز در آثار سومین استاد سینمای شوروی، یعنی **الکساندر** دافزنکو (A. Donzhenko) می‌توان یافت. او که اجدادش روستائی بودند، درسی و دوسالگی اولین اثر خود را که فیلم کوتاهی

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

بود به‌نام میوه‌های عشق (۱۹۲۶) کارگردانی کرد. در سال ۱۹۲۷ با فیلم زوه‌نیگورزا (Zvenigora) نظر خیلی‌ها را به‌خود کشید. اما در قورخانه (۱۹۲۸) و زمین (۱۹۳۰) بود که به‌بلوغ خلاقیتش رسید. در این فیلم‌ها او به‌تصویر کردن زادگاهش، یعنی اوکراین، می‌پردازد و در این کار طرح کلی فیلم و همهٔ اجزای آن را به‌زبانی شعرگونه درمی‌آورد.

تیروی غنائی سبك دافژنکو، تغییرات ناگهانی در حالت، و استفاده از رویدادهای طنزآمیز و عجیب و غریب را ممکن، و حتی، طلب می‌کند. در قورخانه ناگهان برترهٔ یکی از قهرمانان ملی اوکراین زنده می‌شود و به‌چراغی که در جلو شمایل می‌سوزد، تف می‌کند. مرد یك‌دستی نازبانه به‌اسب لاغری می‌زند و اسب سرش را برگردانده می‌گوید، «ایوان، آن که باید کتکش بزنی من نیستم.»

فیلم‌های دافژنکو، که فیلمنامهٔ آن‌ها را نیز خودش می‌نوشت، ساخت داستان ساده‌ئی دارد همچون شورش کارگران در قورخانه، و اختلاف میان روستائیان جوان و کولاك‌ها در زمین. اپیزود مرکزی این فیلم زیبائی فوق‌العاده‌ئی دارد. بعد از صحنه‌ئی که عشاق را در کنار هم، در سایه‌های یك شب تابستانی، نشان می‌دهد، در صحنه‌ئی عاشقانه قهرمان فیلم را با نامزدش می‌بینیم. آنگاه تنها در جادهٔ پرگردوغباری می‌رود. او چنان خوشحال است که به‌آهنگ یك رقص شادمانهٔ روستائی می‌رقصد. که این صحنه با حرکت کند نمایش داده می‌شود. هنگامی که هیکل رقصنده به‌بالای پرده می‌رسد، تیری شلیك می‌شود، و او به‌دست دهقان نروتمندی کشته می‌شود. مردان و دختران جوان به‌آهنگی که پیش‌تر به‌قصیدهٔ مدح زندگی می‌ماند تا سوگوارهٔ مرگ در صحنهٔ تشییع جنازه، به‌دنبال جنازه در حرکتند.

آثار کلاسیك سینمای شوروی اواخر دههٔ بیست، مجموعه‌ئی است از فیلم‌هائی که تاکنون هیچ اثر سینمائی، از نظر اصالت و کارش در حوزه‌های بکر عاطفه و ادراك، و نیز شناساندن امکانات آینده، از آن‌ها فراتر نرفته است.

xalvat.com

درنظر تماشاگران دنیای غرب، پوتمکین به‌منبع کشف و الهام ناگهانی می‌مانست. با این حال نفوذ سینمای شوروی را نمی‌توان تنها با نمایش شورانگیزی که پوتمکین به‌خود برانگیخت، یا با تلاش‌های شتابزده‌ئی که

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

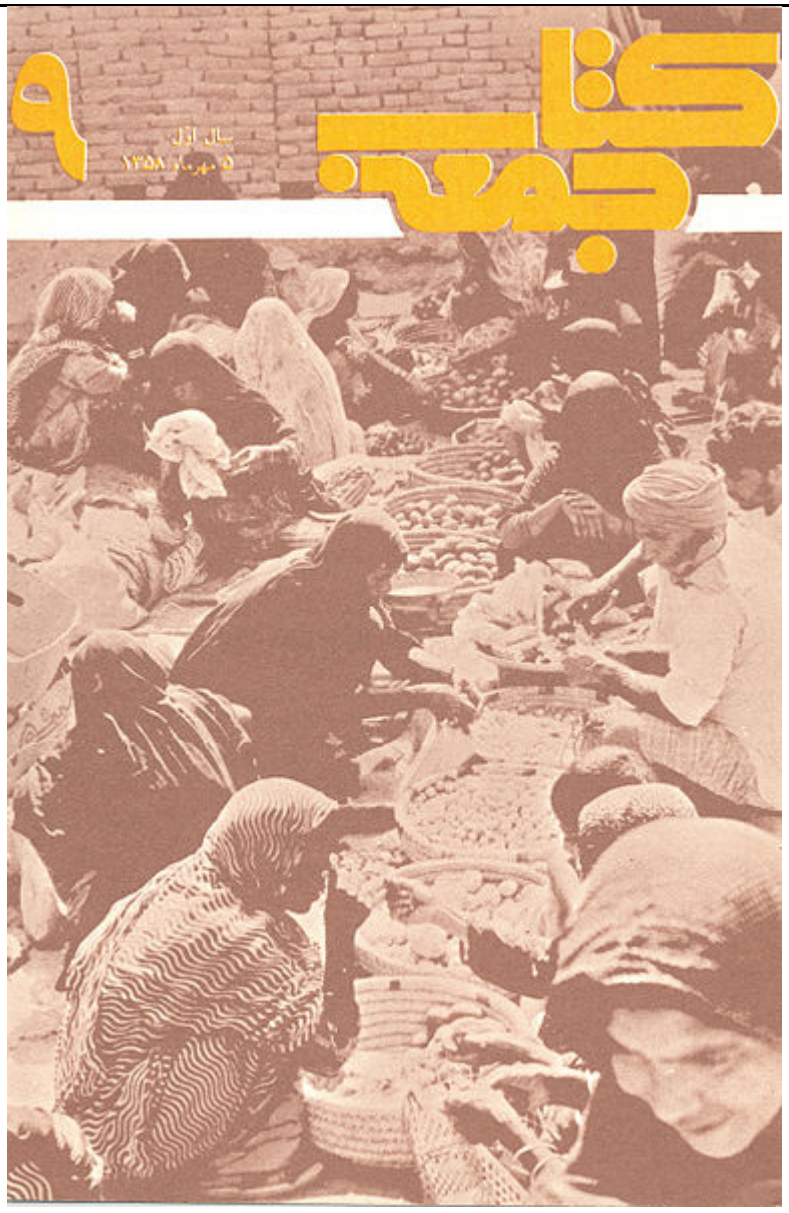
آیزنشتین در حین کارگردانی

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برای تقلید از سبك او صورت گرفته داروی گرد. فیلمسازان توانستند این فن تدوین را تقلید کنند امّا نتوانستند تجربهٔ اجتماعی، با شور اخلاقی هنرمندان شوروی را تقلید کنند.

تأثیری که این فیلم‌ها در فرهنگ سینمای سراسر جهان گذاشته هم از موضوع و مفاهیم اجتماعی‌شان برمی‌خیزد و هم از سبك‌شان. اما ارزش‌ها و شکل‌های این فیلم‌ها را اغلب به‌خدمت هدف‌های بیگانه و متناقض گرفته و قلب کرده‌اند.و این نیز حقیقتی است که جنبش‌های اصلی معاصر سینمای جهانی بیش‌تر با موضوعات و اندیشه‌های سینمای اروپا و امریکای اوایل دههٔ بیست ارتباط دارد تا با آثار کلاسیك سینمای شوروی.

ترجمهٔ محسن یلفانی


کتاب جمعه
۹
سال اول
۵ مهر ۱۳۵۸

سال اول
۵ مهرماه ۱۳۵۸
۹
کتاب جمعه

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

طرح و عکس

● خیال خلم
مارشال لای‌ار ۲
● گاریکاتور
گوناگون ۹۷
● پنجشنبه بازار مهتاب
عباس پرستویی ۳۸
● سرگذشت زمین
... . ۱۵۲

قصه

، حاتم‌نوایلا
ناصر زراعتی ۳
● تهاتی گرداوش بر گور مسیح
فاطمه اطلسی ۲۱

شعر

● ...
فاطمه ۲۶
چراغ می‌سازم
... طالبی ۳۲
کیس [همچون خورشید]
... بگاهی ۳۴
را اگر خواهی بشناس
... سیاوش کسرائی ۳۶
... الحمد الخراء

مقالات و مقولات

● پیدایش فیلم ناطق
سرگئی آیزنشتاین
احمد ضابطی جهرمی ۴۷
● تبلیغ، ایدئولوژی و هنر
آرنولد هاوزر
فرشته موتمنی شیرازی ۵۴
● مبارزهٔ طبقاتی و دیکتاتوری در برزیل ۳
کنستانتین سوکالاس
آزاده ۶۵
● یادداشتها و تجربهٔ شورروی
یوسف ایادوری ۷۸
● پلاتفرم جبههٔ متحد خلق کلمبیا
کامیلو تورِس
آزاده ۹۳
● نولد روشنفکران در روسیه
آیزایا برلین
نجف دریابندری ۱۱۹
● بهره و ربا(۲)
... . ۱۲۷
● آرایش جهان(اساطیرشهر)
بابلان فرخی ۱۴۰

xalvat.com

پرسه در متون

● تاریخچه کتاب‌سوزان
... . ۱۵۲

پرسه در مطبوعات

● من و تنها روزنامه‌ام
بولتن سازمان برنامه ۱۵۹

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

بیانیه‌ئی دربارهٔ فیلم ناطق

این بیانیهٔ دسته‌جمعی نخستین بار به‌وسیله سرگئی آیزنشتاین نوشته شد. پودوفکین و «آلکساندروف» با امضاء آن بر علیه او در زمینهٔ فیلم ناطق صحه گذاشته با اصل نظریات «آیزنشتاین» مواخذت کردند و با او همصدا شدند. بیانیهٔ فوق برای اولین بار در مجلهٔ «زیزن ایسکوستوا» در لنین‌گراد در ۵ اوت ۱۹۲۸ به‌چاپ رسید.

با استناد به‌این بیانیه، در آن سال‌ها پیشرفت وتکامل فیلم ناطق در روسیه به‌سختی و کندی پیش می‌رفته است. در سپتامبر همان سال شبوهٔ ناطق «شورین» برای نخستین بار در لنین‌گراد به‌عرصهٔ آزمایش درآمد و درصاء مارس همان سال نتایج آن را در

xalvat.com

نمایشگاهی بمنظور نمایش عموم گذاشتند. در ژوئیه ۱۹۱۶ شیرهٔ «ناگره» در مسکو شکل گرفت و در ماه اوت در استودیوی «سوکینو»ی لنین‌گراد نخستین فیلم تمام ناطق با صدای همزمان (سینک) ساخته شد. در اکتبر همان سال در ضمن تهیهٔ فیلم «نو و کهنه» ساختهٔ سرگئی آیزنشتاین دولت شوروی ترتیباتی فراهم کرد که آیزنشتاین همراه با دستیارش «گریگوری آلکساندروف» و فیلم‌بردارش «ادوارد تیسه» برای مطالعه و تحقیق پیرامون شیوه و چگونگی تحولات فیلم ناطق به‌خارج از شوروی مسافرت کنند.

رویای فیلم ناطق به‌حقیقت پیوسته است. آمریکائی‌ها با اختراع فیلم ناطق عملاً آن را نخستین گام حصول سریع و اساسی را در این راه برداشته‌اند. آلمانی‌ها نیز در همین جهت فعالیت می‌کنند. تمامی جهان از چیز بی‌زبانی صحبت می‌کنند که سال‌هاست حرف زدن را آموخته است.

ما که در این کشور کار می‌کنیم، آگاهیم که با استعداد و امکانات فنی‌مان در آینده نزدیک به‌فیلم ناطق دست نخواهیم یافت به‌همین جهت و در شرایط فعلی قادر نخواهیم بود که گامی به‌پیش برداریم. بنابراین، در حال حاضر موقعیتی پیش آمده است که به‌ملاحظه و بررسی پدیدهٔ فیلم ناطق بنشینیم و پس از کنکاش و جست‌وجو درباره‌ی پاره‌ئی از مسائل عملی و ماهیت نظری آن نظرهائی منطقی ارائه کنیم. از آنجا که در حال حاضر با سرعتی روزافزون از این اختراع در فیلم‌های این زمان به‌طریق نادرستی استفاده می‌شود، لزوم بررسی و طرح سئوالاتی مناسب درباب این پدیده ضروری به‌نظرمی‌رسد. درابتدا ظاهراً مهم‌ترین سئوال این است که علت و لزوم این اختراع چه بوده است؟ وانگهی تصورات و برداشت‌های غلط از امکاناتی که در این کشف جدید نهفته، نه تنها ممکن است مانع تکامل و پیشرفت سینما ـ به‌عنوان یك هنر ـ بشود، بلکه تمام معیارهای متعالی مرسوم و ارزنده‌ئی را هم که در جهت ایجاد بنای این هنر، مدون و مقرر شده و تا امروز نیز شکل کاملی به‌خود گرفته است تهدید به‌نابودی می‌کند.

xalvat.com

در حال حاضر فیلم‌هائی که بیش‌تر از تصاویر و حالت‌های بصری استفاده می‌کنند تأثیری نیرومند و عمیق از خود در بیننده به‌جا می‌گذارند و این گونه فیلم‌ها درمیان هنرهای دیگر حقاً جای معتبر و پرارزشی یافته‌اند.

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

روشن است که مفاهیم اساسی و بنیادی‌تی که سینما را به‌چنین حیطه‌تی از قدرت و تأثیرگذاری ژرف کشانیده، فقط و فقط عامل تدوین (مونتاژ) است. اظهار این نکته که مونتاژ تنها عامل مؤثر بر بیننده است، موضوعی است مسلم که فرهنگ جهانی سینماتاکنون با توجه به‌فیلم‌های ساخته شده، حقانیت و صحت آن را به‌اثبات رسانیده است.

موفقیت سینمای شوروی در بازارهای جهانی مدیون روش‌های جدید مونتاژی است که برای نخستین بار در این دوره از فیلم‌های ما آشکار شد و با حالتی شکوهمند اجزای واقعیت را سخت به‌هم متصل کرد.

بنابراین برای اشاعه و گسترش بیش‌تر سینما، آن لحظه‌دانی مهم خواهد بود که به‌روش‌های مونتاژ و مفاهیم مربوط به‌آن از لحاظ مؤثر بودن در بینندهٔ فیلم، قدرت و وسعت بیش‌تری به‌آن داده شود. بررسی هرگونه کشف جدید از این نظر، مفهوم و اهمیت رنگ و فیلم چندبُعدی را نسبت به‌گسترهٔ اهمیت و معنای «صدا» نشان می‌دهد.

ضبط صدا یك اختراع دوجانبه است و احتمال دارد که استفادهٔ بی‌رویه از آن با کوچك‌ترین مقاومت و مخالفتی روبه‌رو نشود. و این امر به‌طور روزافزونی گسترش یابد تا این که صدا در فیلم مبدل به‌پدیده و وسیله‌تی شود که جز اقناع کنجکاوی و خواست‌های ساده و سطحی تماشاگر فیلم مصرف دیگری نیابد.

در این صورت، موضوع بهره‌برداری تجاری از پرفروش‌ترین کالای موجود (یعنی فیلم ناطق) مسلم می‌شود و بدین طریق، عامل صوت از نظر کاربرد هنریش صرفاً تا حد تأثیر طبیعی خود، پیشرفت بیش‌تری نخواهد کرد. زیرا در این حالت، صدا باید مطابقت دقیقی با حرکت روی پرده داشته باشد و خطای بینائی معینی را از گفت‌وگو و گفتار افراد یا صدای اشیاء و غیره فراهم آورد.

xalvat.com

این نکته مسلم است که مفاهیم و معیارهای دورهٔ نخست سینما (سینمای صامت) مانع از پیشرفت این هنر نیست و به‌اوزش‌های آن نیزخدشه‌تی نمی‌رساند، بلکه این دورهٔ جدید (سینمای ناطق) چون جایگزینی دورهٔ پیشین شود، با استفادهٔ بی‌رویه و نامعقولی که از امکانات فنی آن می‌کنند، اصالت و خلوص دورهٔ سینمای صامت را محو

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

و نابود می‌کند. در این حال، سینمای ناطق صرفاً وسیله‌ئی می‌شود برای ضبط درام‌های خوش ساخت و آراسته، و بدین طریق می‌توان پیش‌بینی کرد که سینما در آینده وسیله‌ئی برای ثبت و ضبط تصاویری ازاجراهای تئاتری و قطعات نمایشی خواهد شد.

xalvat.com

استفاده از صدا بدین طریق، فرهنگ تدوین (مونتاژ)را به‌نابودی می‌کشد. الحاق و پیوستگی صدا به‌قطعهٔ بصری تدوین (شات ـ نما) خاصیتی به‌صوت می‌بخشد که اهمیت آن را تا یك قطعهٔ بصری و تصویری افزایش داده و مفهومی مستقل و مجزا به‌آن خواهد داد و بی‌شك این موضوع لطمهٔ جبران‌ناپذیری به‌مفهوم هنر تدوین می‌زند. زیرا دراین حالت قطعات صدائه تنها نمی‌توانند به‌مثابهٔ قطعات بصری (شات ـ نما) عمل کنند، بل‌که آن‌ها را به‌هم نزدیك و متصل می‌کنند.

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

فقط استفادهٔ کنترپوانی از صوت در رابطه با قطعات بصری تدوین می‌تواند از عهدهٔ حل مسایل جدیدی و نحوهٔ مونتاژ و امکانات آن در فیلم ناطق برآید و بدین طریق قادر است مفهوم نهائی تدوین را گسترش داده و به‌کمال برساند.

xalvat.com

در اولین کار تجربی، صدا باید مستقیماً در جهت طول خطوط مجزا و جدا از ناهمزمانی با قطعات بصری هدایت شود و این تنها روشی است که منجر به‌خلق یك کنترپوان ارکستری از تصاویر و پدیده‌های سمعی و بصری می‌شود و بدین طریق همراهی تصویر با صدا را به‌شکل ملموس و محسوسی به‌اثبات می‌رساند.

این کشف جدید، در تاریخ هنر فیلم، امری تصادفی نیست بلکه علت پیدایش آن راه‌های بنیادی و ارگانیکی است که تماماً به‌بن‌بست‌های

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

گذرناپذیر منتهی می‌شود و به‌نظر می‌رسد که همهٔ این موانع به‌طور نومیدکننده‌ئی، سدّی در مقابل اشاعهٔ سینمای پیشرو (آوانگارد) ایجاد کند.

xalvat.com

نخستین مانع بزرگ زیرنویس و تمام کوشش‌های بیهوده‌ئی است که به‌نحوی به‌ترکیب و آمیختگی تدوین مربوط می‌شود. (در مورد مفهوم قطعه‌ها تدوین تاکنون کم و بیش با تعاریف متفاوتی روبه‌رو بوده‌ایم. عده‌ئی آن را معادل عبارات و حتی کلمات می‌دانند. از این گذشته، طرز تلقی از این مفهوم تاکنون آن قدر ابتدائی و ناشیانه بوده است که حتی بعضی جای آن را با حرکت دوربین انیمشن (animation) نیز عوض کرده‌اند.

مانع دوم، قطعات توضیحی است که به‌ترکیب و بافت تدوین تحمیل

می‌شود و عملاً ضرب (تمپو) آن را کند می‌کند. (مثلاً نماهای درشت از صورت و اشیاء که باید به‌عنوان عامل توضیح‌دهنده در لابلای تصاویر اصلی گنجانده شود.).

مسایل مربوط به‌اندیشه و داستان فیلم نیز هر روزه پیچیده‌تر می‌شود. تلاش برای حل این مسایل به‌وسیلهٔ روش‌های بصری و تدوین به‌تنهائی یا به‌مسایل حل نشدنی منجرمی‌شود یا به‌کارگران فشار می‌آورد که به‌ایجاد و ارائهٔ یك تدوین خیالی و انتزاعی متوسل شود و بدین طریق نتایج و عواقب ترسناکی چون بی‌معنائی، ارتجاعی بودن، زوال و فساد گریبانگیرش شده راه را بر او می‌بندد. مسألهٔ مهم این است که در فیلم ناطق، صدا به‌مثابهٔ عنصر تدوین، خودنمائی می‌کند. پس صدا عاملی است که باید جدا از تصویر به‌آن نگاه کرد. بنابراین ضرورت معرفی و تشریح مفاهیم جدید و پیچیده با بیان اقراطی احساس می‌شود، که در حال حاضر به‌علت فقدان امکانات، ما را با مشکل‌ترین مسایل فنی فیلم ناطق روبه‌رو می‌کند. وانگهی با ساخته شدن فیلم‌های ناقص و کامل نشده‌ئی که فقط با تصاویر و حالت‌های بصری رابطه برقرارمی‌کند اشکال کار ما را در قبال رقابت با سینمای ناطق تجاری افزایش داده این فشار را دو چندان می‌کند.

روش کنترپوانی صدا و تصویر، نه تنها سینمای بین‌المللی را از خواب بیدار می‌کند، بل‌که اهمیت آن را، از نظر فرهنگی تا حد بی‌سابقه‌ئی بالا می‌برد. از این گذشته کاربرد زبان فیلم‌هائی که با این روش ساخته می‌شود، تنها به‌بازارهای ملی محدود نمی‌شود بلکه امکانات عظیمی را نیز به‌وجود می‌آورد که هرگز قبل از آن برای بیان و طرح اندیشه‌ئی جهانی از طریق سینما، سابقه نداشته است. ■

xalvat.com

از کتاب «فیلم فرم» نوشته سرگئی آیزنشتاین
ترجمهٔ احمد ضابطی جهرمی

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

امضاء کنندگان
سرگئی .م. آیزنشتاین
وزولود.ای. پودفکین
گریگوری .و. آلکساندرف