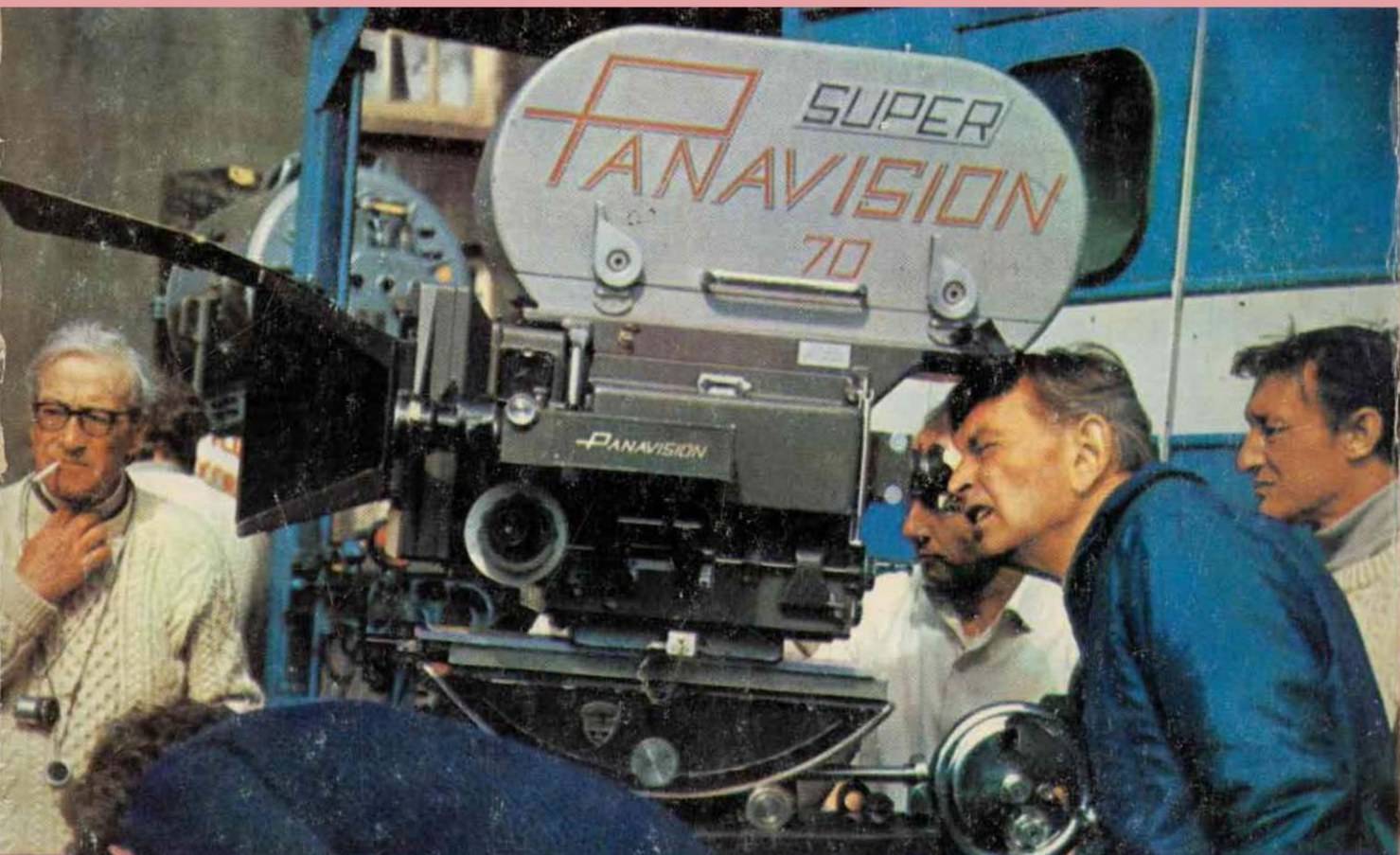
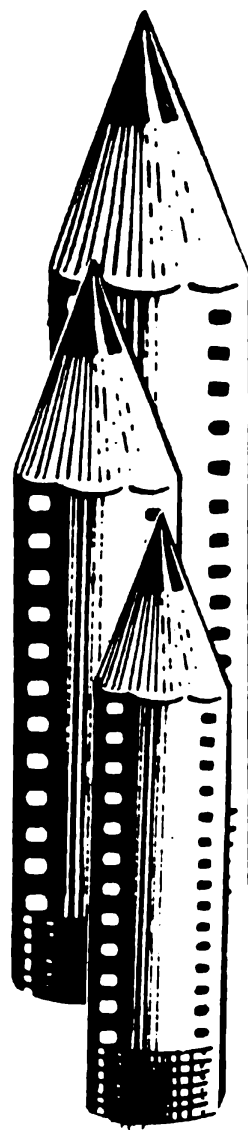


سینما آینه زمان



سینما

آینه زمان





• سینما آینه زمان

• زیر نظر شهاب الدین عادل

• با همکاری صمیمانه : احمد صالح پور ، محمد حسین تمجیدی ،

محمد حسین فرج ، مسعود ترقیجاء .

• صفحه آرا : ناصر همدانی

• ناشر : انتشارات هدف

• تیراژ : ۲۰۰۰ نسخه

• تاریخ چاپ : پائیز ۱۳۶۳

• لیتوگرافی : دریا

• چاپ : چاپخانه فرهنگ

فهرست مطالب

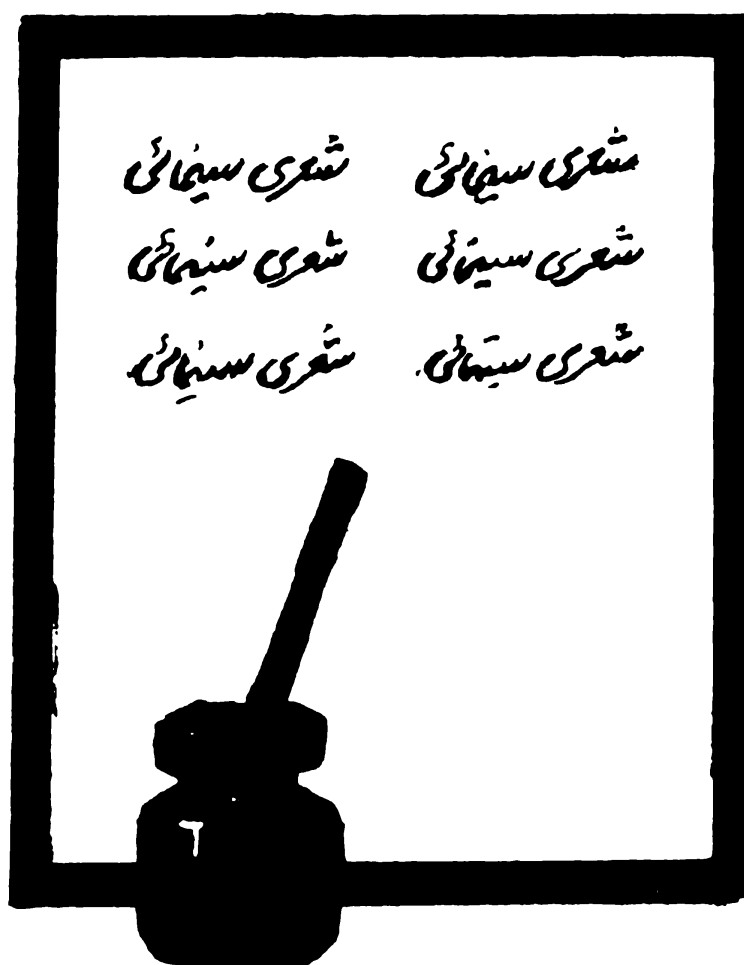
<u>صفحه</u>	<u>عنوان</u>
۵	۱- برنامه کار جک والانتی در برزیل (شعری از آرنولد ژابور)
۱۴	۲- مرثیه گمشده هنوز گم شده است
۲۱	۳- دختر رایان فیلمی از دیوید لین و فردی یانگ
۳۲	۴- محاکمه (تجربه سینمایی اورسن ولز برای رخنه بدرون دنیای وهم آور کا فکا)
۴۰	۵- میگوئل لیتین بعد از آلوده
۵۳	۶- مفیستو فیلمی از ایشوان ژابو
۶۴	۷- اولین موتتاژ
۷۳	۸- مبانی زیبایی شناسی تدوین صدا در سینما
۹۰	۹- فیلمهای کانگستری و رئالیسم نو
۱۰۰	۱۰- زیبایی شناسی تجربههای گذشته در سینما (جبهه های قابل اعتنای سینمای نو در جهان)
۱۱۴	۱۱- سیستم های پرده عریض
۱۲۲	۱۲- فیلمنامه برای فیلم کوتاه ماریونت و انیمیشن (چهارپایه)

برنامه کار جک والانتی در برزیل

شعری از : آرنولد ژابور

پیشگفتار

آرنالدو ژابور، کارگردان برزیلی، پیش از آن که با جنبش " سینمانوو " درگیر و مربوط شود، کار خود را در مقام منتقد تئاتر و نمایشنامه نویس آغاز کرد. فیلم هایش عبارتند از: " عقیده عموم " (۱۹۶۷)، " پیندوراما " (۱۹۷۱)، " هرگونه عریانی مجازات خواهد شد " (۱۹۷۳)، " ازدواج " (۱۹۷۵) و " همه چیز بر وفق مراد است " (۱۹۷۸) که در جشنواره سینمایی برزیل برنده جایزه اول شد. جک والانتی ریاست " انجمن سینمای آمریکا " را برعهده دارد. بطور اتفاقی، دیدار جک والانتی از برزیل همزمان با اتخاذ تعدادی اقدامات قانونی شد که به منظور حمایت از سینمای برزیل در برابر هجوم و تسلط سینمای بیگانه مطرح بود. جک والانتی در حالی که با یک دست پس می راند (در ظاهر، با تمهیداتی از جمله تحریم از جانب پخش کنندگان آمریکائی) و با دست دیگر پیش می کشید (در ظاهر، به علت فشارهایی که به طرفداری از برزیل در کنگره آمریکا مطرح شده بود) نهایت کوشش خود را به عمل آورد که اقدامات قانونی مزبور را معلق کند. او نیز همانند استعمارگران انگلیسی قرن نوزدهم، در مورد " تجارت آزاد " که در جهان سوم غالباً به منزله اسم رمز برای استثمار اقتصادی است به بحث پرداخت. البته، والانتی دلیلی هم برای نگرانی دارد زیرا فیلم های اخیر برزیل مانند " اکسیکاداسیلوا " و " یوسیوفلاویو " از لحاظ فروش شروع کرده اند تا بر فیلم های عظیم و پرخرج هالیوود از قبیل " آرواره های کوسه " و " جن گیر " پیشی گیرند. در واقع، شمار عامه مردم برزیل برای فیلم های بومی کشورشان از سی میلیون در سال ۱۹۷۴ به پنجاه و دومیلیون در سال ۱۹۷۶ افزایش نشان می دهد. قطعه شعر ژابور، " مقاله ای در زمینه نقد سینمایی " از سوی جهان سوم است. بالحنی پر طنز و آکنده از کنایه و هزل که به یادآورنده بیانیه های ژیکاورتف و همچنین اشعار انقلابی سال های دهه ۱۹۶۰ است، تاثیر و نفوذ سیاسی، اقتصادی و زیبایی شناسی فیلمهای هالیوود در برزیل را عریان و افشا می کند.



در ساعت شش بعد از ظهر
در آن هنگام که رویای آمریکائی ، چشم های همچون کبود خود را برهم می گذارد و
شب بزرگ آمریکائی آغاز می شود .
سحابی طلایی آکنده از خطر و دلهره بر فراز افق " سانست بولوار " به گردش در می
آید و غرش نرم چهل هزار بمب نوترونی .
بسان زمین لرزه ای مداوم ، کودکان لوس آنجلس را به تکان وامی دارد .

امروز ،

و اکنون که " رویای آمریکائی " ، علتی برای استهزا و کنایه .
در مجالس شب نشینی و عیش و طرب خیابان پنجم نیویورک است ،
و گناه در رستوران های آراسته نیویورک موج می زند .
گرچه ، هیچ کس " بلادی مری " های خونین رنگ را
در لیوان های لبالب باریک و بلند ، در نومییدی سر نمی کشد .
گرچه جنایات امپریالیسم به مثابه شیطانی ضروری
برای زندگی خوش و مرفه تحمل می شود ،
درست در این لحظه ،

جک والانتی

با پوزخندی جمهوریخواهانه ، کراواتی ستاره نشان ،
تبسمی که دندان های سفید همچون الماس اورانمایان می کند و صورت " رنگ پریده -
پر صلابت " اش نمایشگر ژست یک مدیر به سبک دیک ترپسی ، جرج والاس ، و ستمورلند ،
لیبراجی ، بیلی گراهام و بسیاری دیگر از آدمک های کوکی است با خنده های بی کران .
درست در این لحظه ،

جک والانتی با کیف چرمی و طرح های تعمیلی اش
و جسارتی که دیر پرداخت " دیون خارجی " ما اخیراً
به مدیران بین المللی داده است .
از هواپیمای پرستاره ، خویش به سرزمین قول و قرارها
و قسط های سرآمده گام می گذارد .

* * *

در پگاه برازیلیا ، جک والانتی موافقت خود را برای چند مصاحبه اعلام می دارد و
دوربین ها در حالی که از خود بی خود شده اند با سرو صدا بکار می افتند و در پس تعارفات
مرسوم .

که طی چهارصد سال گریبانگیرمان بوده و نباید از آن سرپیچی و تخطی کرد .
مردان هزارچهره ، مطبوعات روزانه به خوشرقصی خواهند پرداخت
دندان های سفید ، خوش و بش ها ، ادوکلن های سمی (۱)
سردمداران دولتی را مست و مخمور خواهد کرد .
و چراغ های برادوی ، تکنوکرات ها را خیره و کور

و آنگاه ،
زیرکفش آمریکائی جک والانتی
قالی های سرخ تشریفات
پهن خواهند شد ،
نه کسی جنایات سینمائی را خواهد دید
ونه ته مانده اذهان مرده بیچاره مارا ،
کسی زخم هارا نخواهد دید .
نظر به این که جسدی نخواهد بود .
هیچ پزشک قانونی نمی تواند ضربدیدگی ها و کبودی های روح مارا کشف کند .
زخم های ارغوانی ، زخم های صورتی ، زخم های رنگارنگ
چشم هایمان خیره و نگران
و بدنمان خالکوبی از هزار و یک ماجرای هالیوود
قربانیان نامریی هزار زخم افسانه ای پرزرق و برق خیره کننده
سوختگی های ایستمن کالر
نیالم هفت رنگ
زردی " کدک " ی گرسنگی ما
همه چیز در زیر " هیجان ورعشه " استعماری " وزرای خارجه " مایپنهان شده است .
آه ... که چه خوب آن " هیجان و رعشه " استعماری را می شناسم ...
لذت نوازش دست ارباب بزرگ
بانی و مشتری زدو بندهای از پیش برنامه ریزی شده
و آنان ، در فاصل استخرها و جام هایشان ، تکرار می کنند که :
" اجازه بدهید مثل شما باشیم ، ارباب ، کابوی ، کله گنده ، دلار نقره ای ، دلال
بزرگ " .

* * *

ساعتی دیرتر

والانتی از کیف چرمی خویش با طرح های تحمیلی اش
مقدس ترین ارزش های غرب با عظمت و شکوه را بیرون خواهد کشید :
منطق ، قرینه ، تداوم
آغاز ، میانه ، پایان
" فرجام خوش " ، " فرد " و

بیش گمراه کننده و شیطانی آمریکائی در باره، مهربانی و احسان .
ماکوشش خواهیم کرد بگریزیم ، لیکن از کیف چرمی با طرح های تحمیلی اش

کینگ گونگ ضمیر ناخودآگاه ما سربرخواهد داشت .

و با هر تکان و لرزش انگشت ها

با هرتق باز شدن کیف دستی

رشد خواهد کرد

غول کاغذی " میل " استعمار شده و سرکوفته، ما

جن چراغ جادو با پا های رزمنده، رومی

موسای سیسیل ب دومیل ، دریای احمر برپاشنه هایش

الواح نوشته در دست ، چهره، مجسمه آزادی

هیجان کودگانه، سینما دوستانمان ،

لب های " لاس و گاس " ی

چشم های درخشان و فروزنده و

منظره های پرتلالو و درخشان لاس و گاس

دهان بوسه های بی کران

و رویای شوریده، موج مانهاتان

* * *

و بسان شیر سمی از پستان های بزرگ کالیفرنیا

آنتن های تلویزیون ما در تمامی سال ،

عصاره، دوزخی ترین دروغی را که تاکنون ابداع شده خواهد نوشید

و آنان

با دندان های سلولوئید

با چشمان مارافسای " کاری " که مرگ در سینما می آفریند ، خواهند آمد

آنان

به ضیافت خون آلود جک والانتی

باسیاهی لشگران خوابزده خواهند آمد .

اما ، نه پرندگان بهشتی " باز بی برکلی "

و نه بال های فردآستر

و نه اثر زخم مطبوع و دلنشین جین کلی را

به همراه خواهند آورد ،
آنان به تشییع جنازه ، فرهنگما خواهند آمد
در رکاب دل سنگین مسلسل های " تام "
و خنجر باریک و ظریف " جری "
و کوسه ، سفیدرنگ باتکه ای از لباس ابریشمی خون آلود جین هارلو در میان دندان
هایش و سینماگران کوکی شان .
خواهند آمد :

کوپولا ، باگدانوویچ ، اسپیلبرگ ، دی پالما ،
لنگ لنگان در مسیر هرزگی و پستی با عصای مسروقه
از استادانی چون فورد ، هاکز ، هیچکاک ، و ویدور خواهند آمد
در همان زمان که نیکلاس ری از فرط مستی در کوچه ای در تولون نقش بر زمین می شود
و ارسن ولز به آگهی های تبلیغاتی در آمستردام پناه می برد ،
آنان خواهند آمد تا تازه ترین ماهی های خود را به معرض فروش بگذارند .
در پایان رویای آمریکائی
آخرین پرده از رویای آمریکائی
روی آخرین ساحل کثیف آخرین موج گندیده ، رسوبات نیویورک
آنان با افسانه های هزاروصله ، خویش
مانکن های نخ نمای انبان شده ، با پلک های آماس کرده ، پاهای کوکی ، ابریشم های
پاره و زنده ، عروسک های کاذب ، حراج ته مانده های هالیوود خواهند آمد .
آنان خواهند آمد

تا که در این جا دست به تولید بزنند
تا آسمان ، نمک ، جنوب مارا به خون بکشند
درست به همان گونه که کارلوپونتی آمد ، اخراجی از ایتالیا
شوهر " گرگ ماده " رمی با هفت پستان آویزان
آمد که مشروب زنش را باتکه های یخ ،
از " دارایی های مسدود شده " چند ملیتی گوارا کند
آنان خواهند آمد

تا تاراج ثروت ملی مارا آسوده خاطر جشن بگیرند ،
و آنان ، کشتی های " تایتانیک " خود را در استخرهای میلیونران منفجر خواهند کرد ،
و " لیندا بلر " سر خود را به چهارسو خواهد چرخاند .

و همگی آنان خواهند آمد
بزرگ کرده
پلاستیکی ، خندان
بابارانی های پر زرق و برق ،
تا آخرین آثار و بقایای یک امید باستانی و قدیمی را بفروشند
با "لاس وگاس"ی متوازن شده درطبق کلاهشان ، بسان دستارکارمن میراندا ،
اما ، آنان ، کارمن میراندا را که در فاضلاب پارامونت مرده است
نخواهند آورد .
نه جودی گارلند را که به علت تزریق سرخی فراوان در لبهایش
از طرف مدیران ، دچار خفگی شد
نه مریلین غرقه دراستخر آب سمی آخرین آزمون سینمایی اش را
و نه اتومبیل درهم کوفته جیمز دین را
نه صحنه های بریده شده " حرص " اشتروهایم را
نه فتوگرام های ناقص و تحریف شده " هزارونهصد " را
نه جسد باسترکیتون را
ونه چیز دیگری را به همراه خواهند آورد
نگاه کنید ، آخرین نسل اتمی داردمی آید
جک
اتمی
قلب کدک
بریانترین نیالم
کلیه پیوندی لیندون جانسون
پنجه های نیکسن ،
و زمانی که ارکستر " کوباچروس برازیلنوس "
طوطی های برزیلی اش را برای اجرای آهنگ " این است سرگرمی " ساز می کند
تمامی ارکان جامعه ما را به رقص و خواهد داشت
حتی زنان اسکلتی آراسته با گل سرخ
که دود پک عمیق سیگارشان را حلقه حلقه می کنند
بامدل های تاریخی موهای افشان برای تبلیغ شامپوی ضد شوره

از قاب حلد مجله " ووگ "
بیرون خواهند آمد تاوالس نیمه تمام را با نمایندگان " پیانویی " مجلس مابرقصد
درحالی که در بیرون
جراثقالی درآسمان " کاتت " (۳) جابجامی شود .
و در برابر چشم های رهگذرانی که چیزی سردر نمی آورند .
چهل میلیون دلار نقد از فروش گیشه ها
را به شمال می فرستد .

ریودوژانیرو - یازده اکتبر ۱۹۷۷

* * *

- ۱- یک شوخی غیرقابل ترجمه . " کلنی " در زبان پرتغالی ، " آکوادوکلنی " است که
اصطلاحاً به عنوان " آب از مستعمره " ترجمه می شود .
- ۲- " پیانویی " ایالتی فقیر در شمال شرقی برزیل است .
- ۳- کاتت ، محله ای در ریودوژانیرو است که تا زمان ساختن " برازیلیا " ، قصر ریاست
جمهوری در آن جا بود . زابور احتمالاً این کلام را با توجه به اشارات ضمنی اش از قدرت و
به همان اندازه با توجه به این حقیقت که واژه ای بومی است برگزید تا به این ترتیب ،
تصویری از خرابی و انهدام فرهنگ ملی خلق کند .

ترجمه : سیامک شفا



آفیش فیلم مرثیه گمشده

مرثیه گمشده هنوز گم شده است

مرثیه گمشده هنوز هم گم شده است! شاید نحوست نامی که بر آن نهاده ام گریبانگیر فیلم شده باشد، اما چاره ای نیست، من که از نام اغلب فیلم هایم ناراضی هستم، این یک - نام - را بسیار دوست دارم و بنابراین من و "مرثیه گمشده" با هم نحوست این نام را پذیرفته ایم.

سال ۱۳۴۹ بود. میخوام در باره مشکلات یک خانواده معتقد مسیحی در ایران فیلمی بسازم. پسر بزرگ خانواده از دوستان قدیمی من بود و میدانستم که بدلیل معتقدات مذهبی در زندگی روزمره اجتماعی با چه مشکلاتی روبروست. با راهنمایی اویه قبرستان مسیحیان در دولا ب تهران رفتیم و با ردیفهای فراوان قبرهای یکسان و بیشمار آوارگان لهستانی جنگ دوم جهانی برخورد کردم و همانروز داستان - مشکلات خانواده معتقد مسیحی - بفراموشی سپرده شد و من و "مرثیه گمشده"، زندگی مشترکمان را شروع کردیم. سینماگران در کشور ما سرنوشت غم انگیزی داشته و دارند. درواقع از آنها صفات "مطربی و دلفکی" طلب میشود ولی بدلیل همین صفات بر آنها داغ باطله میزنند. آنان که بر اریکه قدرت های زودگذر تکیه میزنند و باورش می شود که سرنوشت سینما و سینماگران را بدست گرفته اند، بمقتضای روز یکی دو کتابی میخوانند و بی محابا ندا در می دهند که سینماگران ما همه و همه بیسوادند و بیشعور و مطرب و دلفک و فردا که اخیانا "بر اریکه ای پر جلال تر تکیه زدند و سینما و سینماگران همه فراموششان شد احتمالا" از آن یکی دو کتابی هم که درباره سینما خوانده اند احساس کسرشان میکنند، و مطبوعات سینمایی مانیز که باید درواقع سینما را بعنوان یک پدیده فرهنگی رجامعه بشناسانند چه زود و داوطلبانه به آینه تمام نمای چهره های دلفکان و مطربان تبدیل میشوند، و امرار معیشت را بهانه این - مسخ قرار میدهند، که اقرار باین واقعیت - صادقانه - است ولی پنهان شدن پشت عنوان یک فعالیت فرهنگی بس - مزورانه - ... خواهی گفت:

"سینما را زیادی حدی گرفته ای، میگویم: "ناچارم چنین کنم، چون میدانم در جامعه ایکه بیش از هر چیز بفرهنگ نیاز دارد، تاجه حد سینما میتواند در ساختن یا تخریب فرهنگ مؤثر باشد". کمی از "مرثیه گمشده" بدور افتادم، اما ضروری بود تا موقعیت خودم را بعنوان یک سینماگر در جامعه مان روشن کنم و بگویم که چرا روزیکه من - دلچک - (نه بمعنای متعالی و چالین گونه آن)، تحقیق درباره آوارگان لهستانی جنگ دوم جهانی را شروع کردم هیچکس مرا حدی نگرفت. من نه خبرنگاری بودم از روزنامه ای صاحب نام و نه مورخ و جامعه شناس و صاحب عنوانی پرطمطراق، فقط - سینماگر - بودم، و این برای جدی گرفته شدن کم بود. خانواده ای میلیونر را بیاد دارم که مادرشان از آوارگان لهستانی بود و در قصری تنها در تهران زندگی میکردند، روز اول بانوی لهستانی الاصل آمادگی خود را برای همکاری در "مرثیه گمشده" اعلام کرد ولی دو روز بعد پیامی نه چندان دوستانه از یکی از اقوامش دریافت کردم که همکاری در فیلم دون شان خانوادگی آنان است. و این تنها مورد برخورد اینچنینی نبود.

اما سینماگر حرفه ای طبعاً "آدمی کنجکاو و سمج است و منهم باین آسانی ول کن نبودم. چندی نگذشت که خانم م - افخمی را یافتم. مادرش از مهاجران لهستانی بود، و خودش فارغ التحصیل رشته جامعه شناسی و پایان نامه تحصیلی اش را درباره آوردن آوارگان لهستانی به ایران نوشته بود و طبعاً نسبت به موضوع حساسیت داشت. با راهنمایی او امکان ارتباط بیشتری با بازماندگان آوارگان لهستانی در ایران یافتم. خانم آنا، خانم لودویکا، خانم یانکا و دیگران در تهران، دکتر فیلیویچ پزشک لهستانی الاصل و انساندوست در قزوین، با یکایک آنها صحبت کردم و باورم شد که سوژه ای ناب و - گم شده - را برای برگرداندن به فیلم یافته ام و تعجب کردم از اینکه جامعه شناسان و تاریخ نویسان ما نیز کمتر ب فکر پرداختن باین - مرثیه گمشده - افتاده بودند. دو سه سالی از شروع کار تحقیق من گذشته بود و گمان میکردم با عکس ها و مدارکی که جمع کرده ام تهیه کنندگان دولتی و خصوصی را برای تهیه "مرثیه گمشده" به رقابت وادار خواهم کرد.

اما چنین نبود. دولتی ها سرگرم انجام وظائف ظاهراً بسیار مهمتر بودند و تهیه کنندگان خصوصی نیز دلیلی نمیدیدند که سرمایه شان را برای فیلمی چون "مرثیه گمشده" که مسلماً در خانواده سینمای فارسی حرامزاده بشمار می آید، بهدر دهند. همه دریچه های امید خیلی زود بسته شد، و "مرثیه گمشده" میرفت تا برای همیشه فراموش و گم شود.

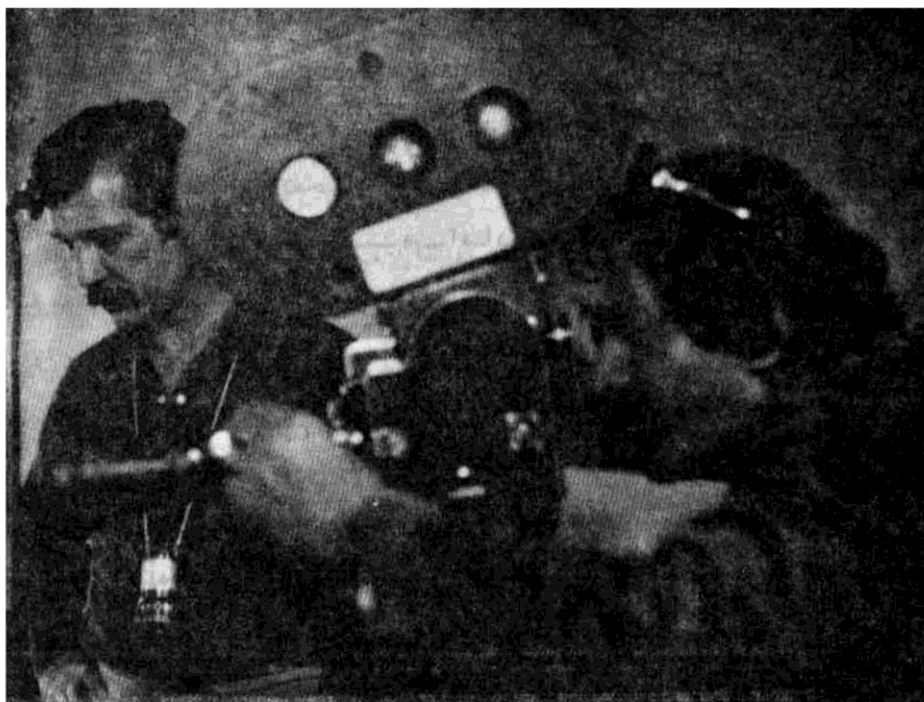
سال ۱۳۵۳، مدیر تولید تلویزیون احضارم کرد و گفت: "خبر رسیده که در روز بیستم فوریه ۱۹۷۵، مهاجران لهستانی مقیم زلاندنو، سی امین سالگرد ورودشان را از ایران به زلاند نو جشن میگیرند، بدنیست که از این مراسم فیلمی تهیه کنی!! مدیر تلویزیون

عجب کردار اینکه مراد مقابل این خبر نا آں حد هیجان زده دید . فکر کرد کد هبحام از خوشی سفر به رلاند نو است .

ماجرای زندگیم را با " مرثیه گمشده " برایش گفتم و روز بعد عکسها و مدارک فراوانی را که طی سالها جمع کرده بودم باو نشان دادم . لهستانیهای مهاجره زلاند نو همان کودکان یتیم و آواره ، لهستانی بودند که در فاصله ، سالهای ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵ در جندیس ساختمان در جلغای اصفهان نگهداری میشدند و ۷۳۳ نفر از آنها به اتفاق پرستاران و معلمین شان ارایران به زلاند نو برده شدند و برای همیشه در آنجا ماندند .

گفتم : " بیک شرط ! " و مدیر تولید تلویزیون شرط مرا پذیرفت : " به شرط آنکه بتوانم پس از فیلمبرداری در زلاند نو ، در ایران تیر با گروه فیلمبرداریم به جستجوی — مرثیه گمشده — بپردازم " .

وقتیکه من و فریدون قوانلو — فیلمبردار — وارد رلاند نوشدیم ، یک روزنامه ، محلی هم خبر ورودمان را نوشت ! ، از قرار برای زندگی آرام و کم هیجان رلاند نوئی ها ورود دو ایرانی بخودی خود خبر هیجان انگیزی بود . و لهستانیهای مقیم رلاند نو واقعا " سنگ تمام گذاشتند " . گوئی میخواستند همه ، محبتی را که قریب چهل سال پیش ایرانیان در حقشان روا داشته بودند ، در مورد ما دونهر حیران کنند ، و جقدر شرمنده ام که میدانم هنوز هم لهستانیهای زلاند نو مشتاقانه حشم براه دیدن " مرثیه گمشده " هستند .



خسرو سینائی، اسماعیل اما می، پشت صحنه فیلم " مرثیه گمشده "

جستجوی "مرثیه گمشده" را در ایران با فیلمبرداری - اسمعیل امامی - ادامه دادیم و - فریده عسگری - طی روزهای دراز و سالهای زودگذر زحمت تدوین آنرا بعهده گرفت. از میان بازماندگان لهستانیها در ایران که با من صمیمانه همکاری کردند خانم آنابدلیل زندگی پر زیر و بم و البته اعطاف و حساسیت کم نظیرش درمقابل دوربین فیلمبرداری بخودی خود به - ستاره - فیلم تبدیل شد. چاره ای نبود، قرارنبودیک فیلم اطلاعاتی - خبری ساخته شود، مسئله برداختن به سرنوشت اسانهائی بود که از سرزمینشان رانده



سده بودند. و هیچ چهره ای با حساسیت حالم آنا رنج و مرارت آوارگی را به دوربین منعکس نمیکرد. تصمیم گیری در مورد بافت نهائی فیلم نیز کارآسانی نبود. ساعتها فیلم برداری شده بود و مطالب کاملاً "پراکنده بنظر میآمد."

طی چند سال درحالیکه اسناد وعکسهای تازه ای را می یافتم، فیلمهای گرفته شده را بارها و بارها بر روی میز تدوین نگاه میکردم و نمیتوانستم در مورد بافت نهائی فیلم تصمیم بگیرم، در هر مجلسی سردوستان را باتعریف ماحرای لهستانیها به درد میآوردم و کم کم خطر آن بود که همه نیروی خلاقه ام درحرف زدن راجع به "مرثیه گمشده" به هدر رود وخود فیلم هرگز ساخته نشود. اما بالاخره آن روزی که بخودجرات نوشتن بافت نهائی فیلم را دادم بیش از دوساعت وقت لازم نبود. ظاهراً "چنان طی سالها ذهنم با ماجرا عجیب شده بود که با گذاشتن قلم بروی کاغذ همه چیز بخودی خود شکل گرفت و تازه بوضوح فهمیدم که با ساختن "مرثیه گمشده" چه میخواهم بگویم: "باور کن.... از خاکستر مرگ زندگی جوانه میزند... که هستی را سنت براین است" این جمله ایست که در پایان فیلم گفته میشود و هنوز هم باور میکنم که به گفتنش میارزد!!

موسیقی این فیلم نیز سرگدسی جالب دارد: برادر خانم آنا که موسیقیدان بود و با خانواده اش در سبیری آواره شده بود، مبتلایه ذات‌الریه شد و پیش از مرگ آهنگ غمگینی را بیادگار به خواهرش هدیه کرد. هنوز هم خانم آنا گاهگاه با نواختن این آهنگ بر روی پیانو یادای ز برادرش میکند. من از این آهنگ بعنوان یکی از عوامل سازنده موسیقی فیلم استفاده کردم. بقیه کار موسیقی نیز ظریف و لذت بخش بود. لهستانیها موسیقی بسیار غنی و حساسی دارند و این موضوع دست مرا در انتخاب موسیقی باز می گذاشت. موسیقی عناوین فیلم از یک صفحه قدیمی هفتاد و هشت دور مربوط به زمان جنگ است که بالحنی حزین میخواند:

— " مدتی پیش، هنگام پائیز، اتفاقی وحشتناک افتاد
جنگ شروع شد و به زور او را از خانه اجدادش راندند
آواره شد و باد او را مثل برگ خزان به اینسو و آنسو می نداشت "
.....

و آواز دستجمعی دیگری بود مربوط به زمان جنگ که متن و آهنگ آن بسیار مناسب بنظر آمد و از آن در فیلم استفاده کردم، تصاویر رنگ پریده سربازان آواره لهستانی در پارک بندر انزلی، هنگام ورودشان به ایران دیده میشود و آواز دستجمعی می خوانند:

" توپها و خمپاره ها آهنگ رقص می نوازند "
و دست مرگ ما را چون خوشه های گندم درو میکند .
ولی ما سربازان وحشتی بخود راه نمیدهیم ...
.....

خود این آهنگهای قدیمی که یافتن صفحاتشان فقط با کمک و همکاری خانم آنا ممکن شد مقداری از موسیقی متن فیلم را ساختند. بقیه موسیقی متن را براساس تم های اصلی همین سه آهنگ لهستانی در ادغام با تم معروفی که در موسیقی ایرانی براساس شعروحشی بافقی " دوستان شرح پریشانی من گوش کنید "، وجود دارد، ساختم و از سازهای ایرانی و غربی در کنار هم بهره گرفتم، می خواستم در عین حال که فیلم — شرح پریشانی — آوارگان لهستانی بود. فضای ذهنی شرقی و غربی با هم در موسیقی آن منعکس باشد و باید گفت که در پایان کار بعنوان — کارگردان — از تجربه ای که در موسیقی این فیلم کردم، راضی بودم.

گفتار این فیلم نیز قابل بحث است. چنانکه نوشتم قرار نبود فیلم جنبه اطلاعاتی — خبری داشته باشد. موضوع رنج و مرارت انسانهای آواره در لابلای چرخ و دنده سرنوشت مطرح بود و برخورد آنها در مشکلترین لحظات زندگیشان بامیهمان نوازی و انسان دوستی

مردم ایران. هنگام تدوین این فیلم هر بار که من و همکارانم اظهار نظرهای آوارگان لهستانی را پس از چهل سال در بارهٔ انساندوستی و میهمان نوازی ایرانیان می شنیدیم، احساس شادی و غرور میکردیم. این فیلم بایک یک کسانیکه دست اندرکار ساختنش بودند رابطهٔ عاطفی شدیدی برقرار میکرد.

بگمان من صدای شناخته شدهٔ گوینده ای معروف به فیلم جنبهٔ - رسمی - میداد و میان بیننده و فیلم ایجاد - فاصله - میکرد. میخواستیم صمیمیتی که میان سازندگان و فیلم وجود داشت، میان بینندگان و فیلم نیز بوجود بیاید. تصمیم گرفتم خودم داستان پیدا کردن - مرثیهٔ گمشده - را همانگونه که بود مستقیماً "برای بینندگان فیلم تعریف کنم و چنین نیز کردم و این شد گفتار فیلم.

در مورد یافتن شکل تدوین و بافت نهائی فیلم باید گفت که مرگ تاسف آور غلامرضا پسر بیست و شش سالهٔ خانم آنا، بسیار تعیین کننده بود. سال های ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ که فیلمبرداری "مرثیهٔ گمشده" را شروع کرده بودم. غلامرضا جوانی حدود بیست ساله بود که نسبت بسرنوشت مادرش و گذشتهٔ پر از رنج او تا حدودی بی اعتنا بنظر میرسید و این در صحبتی که با او کردم و در فیلم هست بخوبی پیداست. هشت سال بعد یعنی در سال ۱۳۶۲ که بالاخره فیلم بمرحلهٔ مونتاژ نهائی رسید، غلامرضا ازدواج کرده، صاحب فرزندى شده و بطور ناگهانی در اثر سکتهٔ قلبی مرده بود و اینبار خانم آنا مانده بود با تنها نوه اش که یادگار تنها فرزندش بود. این واقعه مسلماً در شکل گرفتن پایان فیلم نقشی بسیار تعیین کننده داشت و مرا هرچه بیشتر معتقد کرد که "مرثیهٔ گمشده" را با جملات زیر به پایان برسانم:

"باورکن! ... از خاکستر مرگ زندگی جوانه میزند... که هستی را سنت بر این است!"

"مرثیهٔ گمشده" فقط یکبار بطور کامل با موافقت مقامات مسئول در کلیسای کاتولیکها بنمایش درآمد. زمستان ۱۳۶۲ بود و حدود چهار صد نفر میهمان دعوت شده بودند. اهل علم و هنر و سیاست همه بودند و حدود بیست نفر از سیصد الی چهارصد هزار آواره لهستانی که در زمان جنگ دوم جهانی به ایران آورده شدند، این بیست نفر اغلب بانوان لهستانی الاصل بودند که با شوهر و فرزندان ایرانیشان به تماشای "مرثیهٔ گمشده" آمده بودند. آنشب خانم آنا و نوهٔ سه ساله اش - بوبوشا - بروی صحنه برده شدند و حاضران ابراز احساسات کردند، و همه باهم با احترام غلامرضا و دکتر فیلیویچ و همهٔ آوارگان لهستانی که در ایران جان سپرده بودند، یک دقیقه سکوت کردیم و همه باهم - بوبوشا - ی سه سالهٔ زیبا، نوهٔ خانم آنا را دیدیم و باز باور کردیم که: "از خاکستر مرگ زندگی

جوانه میزند". پس از آنشب "مرثیه گمشده"، دوباره گم شد. فقط یکشب حدود پانزده دقیقه از این فیلم نود و پنج دقیقه ای را در تلویزیون نشان دادند. چند روز بعد مرد جوانی بمنزلم تلفن کرد و گفت: "مادرم از آوارگان لهستانی بود و ده سال پیش مرد، پدرم هم قبل از او مرده بود، فیلم شما را میدوار کرد که بتوانم راجع به زندگی خودم و مادرم اطلاعاتی بیابم". چند روز بعد آن مرد جوان با آلبوم عکس خانوادگیش بمنزلم آمد. در آلبوم او عکس مادرش را در کنار خانم آنا کشف کردم. هفته بعد خانم آنا و آن مرد جوان در مقابل من روی مبل نشسته بودند و خانم آنا با هیجان از زندگی مادر آن مرد جوان برایش شرح میداد و مرد جوان با چشمان پر اشک می شنید. به ذهنم گذشت که اگر غلامرضا پسر خانم آنا زنده بود حدود سن مرد جوان را داشت و باخودم گفتم که اگر قرار باشد چهل سال دیگر هم "مرثیه گمشده" رادرزیر غبار آرشیوها گم شده بگذارند، به ساختنش می ارزیده است.

ششم تیر ۱۳۶۳

خسرو سینائی

دختر رایان فیلمی از دیوید لین و فردی یانگ

مقدمه :

دیوید لین مونتور و کارگردان بزرگ عالم سینما در سال ۱۹۰۸ در انگلستان بدنیا آمد . اوزندگی سینمایی خود را از اطاق مونتاز آغاز کرد و سپس در استودیوئی بانام " گینز بارو" بعنوان دستیار فیلمبردار و کارگردان مشغول بکار شد . لین ۴۲ سال از عمر خود را وقف سینما کرده و در طی این مدت پانزده اثر سینمایی برجسته از خود بجای گذاشته است که بعضی از آنها ، آثار بیادماندنی تاریخ سینما محسوب میشوند .

لین در اطاق مونتاز تجربیات زیادی کسب کرد و همین تجربیات به او کمک کرد تا با استفاده از خلاقیت ، ارتباط تصاویر و ارکستره کردن صداها ی طبیعی به ساختاری دراماتیک دست یابد .

او فعالیت کارگردانی خود را با فیلم "در راهی که ما خدمت میکنیم" در سال ۱۹۴۲ ، شروع و با فیلم " دختر رایان" در سال ۱۹۷۰ به پایان رساند . لین دوبار بخاطر فیلم های " پل رودخانه کوی " و "لورنس عربستان" جایزه اسکار کارگردانی گرفت او در دوران فیلمسازی خود چند اثر ادبی بزرگ را نیز به تصویر کشیده است که (البورتویست ، انتظارات بزرگ) اثر چارلز دیکنز و (دکتر ژواگو) اثر بوریس پاسترناک از آن جمله اند . سینما گران دیوید لین را یک کمال مطلوب طلب مینامند . او تنها فیلمسازی است که سه اثر بزرگ حماسی به طریقه ۷۰ میلی متری ساخته است (لورنس عربستان - دکتر ژواگو - دختر رایان) آثاری سفرگونه که کردار قهرمانان و شجاعان را تصویر میکند . در آثار لین شور و هیجانات خواست های اصیل انسانی بصورت حقیقی و روایی تصویر شده اند .

چیزی که او با آثارش به هنر سینما هدیه کرده است وسعت روح بشر و مفهوم خلاقیت در سینماست که در طی زمان جاودانه و بی رقیب باقی خواهد ماند . آثار او شاهکارهایی هستند که در این دنیای خشن و شگرف و ناپایدار ، جاودانه در کنار ما زندگی خواهند کرد .

* * *

پرواز ۳۰ دقیقه‌ای من از " دابلین " به " شنن " حدوداً " بادوساعت ونیم تاخیر انجام گرفت . رانندگانی که بدنبال من آمده بود ، صبورانه درانتظار بود . من به دعوت دوستان خوبم " فردی یانگ " و " دیوید لین " عازم محلی بنام " کیلارنی " در شبه جزیره " کری " در دورافتاده ترین نقطه ایرلند بودم ، آنها از من خواسته بودند تا در سر صحنه فیلم " دختر رایان " در کنارشان باشم . بعد از شاهکارهایی چون " دکتر ژیاگو " و " لورنس عربستان " ، " دیوید لین " ، فردی یانگ و رابرت بولت " یکبار دیگر گرد هم آمده بودند تا یک شاهکار سینمایی خلق کنند . کار فیلم از ماه فوریه شروع و انتظار میرفت تا ماه اکتبر به پایان رسد . قبل از رفتن به ایرلند ، تلاش کردم تا چکیده‌های از داستان " دختر رایان " را به دست آورم ، داستانی که راجع به مردم معمولی و طبیعت و خوی متضادشان است .

پانزدهمین فیلم سینمایی دیوید لین داستان مثلث عشقی یک دختر ساده لوح ایرلندی است که سناریست معروف " رابرت بولت " آن را چنین وصف میکند : " تراژدی — کمیک دوران بلوغ یک دختر جوان که هوس هایش بازندگی واقعی درگیر شده است . شوهر او یک معلم خجالتی مدرسه است که بیست سال از او بزرگتر است و از طرف دیگر یک افسرانگلیسی بر حسب اتفاق معشوقه او میشود " .

مکان داستان ایرلند در سال ۱۹۱۶ میلادی است ، همراه با وقایع تاریخ سازی چون عید پاک و بوجود آمدن جبهه غربی که این حوادث بطور قطع در زندگی شخصیت های اصلی فیلم تاثیر میگذارند . اگرچه داستان صمیمی و خصوصی است ولی در سواحل آزاد و بزرگ دریای آتلانتیک تصویری بزرگ و با عظمت بخود گرفته است .

هنرپیشگان فیلم عبارتند از : " رابرت میچم ، ترور هاوارد ، سارا مایلز ، کریستوفر جونز ، جان میلز ، لئو مک کرن ، فیلم محصولی از مترو گلدین مایر بطریقه سوپر پانا — ویژن ۷۰ میلی متری مترو کالر ، به کارگردانی دیوید لین و تهیه کنندگی آنتونی هاوлак آلن " .

رابرت بولت در مورد سناریوی فیلم چنین میگوید : " این بهشت شبیه داستان خود دیوید لین است تانوشته من . " لین و بولت ده ماه طاقت فرسا در شهر رم روی این داستان کار کرده بودند و نهایتاً " داستان مورد نظر را بدست آورده بودند .

دیوید لین در اکتبر ۱۹۶۸ بعد از بازدید از سواحل غربی ایرلند بوسیله هلی کوپتر و لندروور ، بر فراز یک قلعه پوشیده از خار و بن در شبه جزیره " دینگل کانتی " در یک لحظه ایستاد و تصمیم گرفت . محل مورد نظر از سه طرف در محاصره کوهستان بود و لین ، دنیای تخیلی " کیراری " را در همانجا بنا کرد .

محل انتخاب شده تمام خصوصیات مکانی سناریوی بولت رادربرداشت ، مکانی دور دست پر از باتلاق و خلنگ زارهای لم یزرع که همه و همه در کنار هم فضائی دراماتیک و بسیار زیبا داشتند ، از همه مهمتر اینکه هیچ نشانه‌ای دال بر پیشرفت از سال ۱۹۱۶ به اینطرف ، در دست نبود .

لین میدانست که چیزی بیش از یک طبیعت می‌خواهد ، او تصمیم گرفت که دهکده "کیراری" را همانطور که بوده است بنا کند ، او در ساختن دهکده ، از مصالحی استفاده کرد که اهالی قدیم " کیراری" در ساختن خانه‌هایشان استفاده کرده بودند . و به همین جهت دستور داد تا دهکده جدید از سنگ ، ماسه ، تخته ، تیر چوبی ، قیر و کاهگل ساخته شود .

کمتر از سه هفته بعد از اینکه محل فیلمبرداری انتخاب شد یک گروه ۲۰۰ نفری ، از کارگران ایرلندی شروع به ساختن ۴۰ خانه با مقیاس اصلی کردند . در کنار این خانه‌ها چندین مغازه ، کلیسا ، کافه و یک مدرسه نیز ساخته شد . نزدیک به (۲۰۰۰۰۰) بیست هزار تن مواد زائد حاصل از ساختن دهکده به خارج از محوطه انتقال یافت و در عرض یکی دو روز صخره‌های پوشیده از خار و بن جولانگاه کامیون های غول پیکر و ابزارآلات ساختمانی شد ، و بالاخره در آخرین روزهای فوریه ۱۹۶۹ دهکده " کیراری" تکمیل شد .

دهکده همانطور که معجزه آسا بوجود آمد ، به یک عنوان هم احتیاج داشت ، غربی ترین دهکده اروپا و نزدیک ترین همسایه نیویورک " کیراری" نام گرفت ، اما این " کیراری" متعلق بود به لین ، چون ساکنین قبلی بخاطر شرایط ماهیگیری از آنجا نقل مکان کرده بودند . دهکده از هر جهت کامل بود و تمام خانه ها از داخل و خارج کامل بودند و حتی بسیاری از صحنه‌های داخلی در درون خانه‌ها گرفته شده بود . علاوه بر دهکده ساخته شده " کانتی کری" دشت و جنگل های زیبایی داشت ،

در سراسر " کیلارنی" سواحل دست نخورده و جنگل های تودرتو این امکان رافراهم آورده بود که تمام فیلم همانجا ساخته شود .

شهر "دینگل" قرارگاه اصلی تعیین شده بود و ۱۰ مایل با محل فیلمبرداری فاصله داشت ولی خود شهر در ۴۰ مایلی غرب " کیلارنی" بود . " کیلارنی" در قرن هیجدهم و نوزدهم یکی از بنادر مهم و محل دادوستد بود ، بسیاری از خطوط کشتیرانی بین الملی فرانسوی و اسپانیایی به خاطر اهمیت اقتصادی " کیلارنی" به آنجا آمد و شد میکردند .

در حقیقت در اوان انقلاب فرانسه " ماری آنتوانت " در نظر داشت تا به دعوت یک افسر انگلیسی به " دینگل " بیاید ، اگرچه در آخرین لحظه تصمیم گرفت که در کنار خانواده خود بماند و با اعدام غیرقابل جلوگیری روبرو شود .

"دینگل" امروز بخاطر ۲۹ کافه‌اش معروف است که با جمعیت ۱۴۰۰ نفری آنجا تعریبا برای هر ۹ بزرگسال یک کافه وجود دارد. در سال ۱۹۵۳ "دینگل" توسط راه‌آهن، به "ترالی" متصل شد. اکنون راه‌آهن قدیمی دردست گروه نهاران فیلم است، یک هتل ورشکسته قدیمی هم محل اسکان مدیران تولید، ورختن سایر افراد گروه قرار گرفته‌است. صبح روز بعد از ورودم توسط نماینده متروگلدوین مایر (بیلی سیلاک) استقبال شدم



دیوید لین و فردی یانگ

وبایک اتومبیل روانه محل فیلمبرداری شدم. گروه مشغول گرفتن یکی از صحنه‌های مربوط به مدرسه بود، "یانگ" مرا به گرمی پذیرا شد، او را از فیلمبرداری "نبرد بریتانیا" به اینطرف ندیده بودم. "لین" نیز برخورد دوستانه‌ای داشت، "میچم" هم از حضور یک آمریکایی دیگر در سر صحنه خوشحال شد و سپس با شوخ طبعی خاص خودش به تقلید هنرپیشگان هالیوود پرداخته همه را سرگرم کرد.

از "یانگ" پرسیدم که فیلمبرداری چطور پیش می‌رود و آیا مشکل خصوصی داشته یانه؟ او در جوابم گفت: "خوب صدها مشکل وجود دارد، اما وقتی سر صحنه هستیم، باید انتظار هر چیزی را داشته باشیم. هنگام فیلمبرداری لورنس هم مشکلات زیادی داشتیم و این مورد هم شبیه آن است. با این تفاوت که اینبار در ایرلند هستیم. دهکده‌ای را که دیدی تماما "خودمان ساختیم و از داخل و خارج قابل استفاده است، روزهایی که هوا بد است این خانه‌ها بهترین کمک ما هستند. از هنگام شروع کار مرتباً باران آمده و در این مدت تمام صحنه‌های داخلی را گرفتیم ولی خیلی از صحنه‌های خارجی مانده کبهِ هوای آفتابی احتیاج دارد. مافکر می‌کردیم در تابستان هوا خوب خواهد بود، ولی تابحال چنین نشده است."

از او پرسیدم که چرا صحنه‌های خارجی را نمیگیرند تا بعد در استودیو با استفاده از بک یافرانت پروجکشن (Back Projection - Front Projection) آن را تکمیل کنند. او در جوابم گفت: "نه. سابقاً اینکار را میکردیم، اما در این فیلم همه چیز باید واقعی باشد. دست آخر به هرنحوی هم که کار تهیه شده باشد، نتیجه مطلوب تری دارد و دیگر رنگ وبوی استودیو را نخواهد داشت و همه چیز طبیعی است."

هنگام کار دیدم که " یانگ " برای تعادل نور سفید پنجره‌های مدرسه را باورقه‌های " پلکسی گلاس " ۸۵ (Plexiglass85) وفیلترهای خنثی پوشانده است . نورهای پر کننده را از سقف آویزان کرده بودند و تعدادی از آنها که خاموش بودند به فیلترهای آبی مجهز بودند تا در صورت فیلمبرداری شبانه استفاده شوند . او در مورد این وسایل چنین توضیح می‌دهد : " هنگام ورود و خروج از درب هیچ راهی برای تبدیل نور ورودی نیست و مجبوریم که به این وسیله به تصحیح نور بپردازیم . "

مدتی بعد هنگام فیلمبرداری در کافه با اشکال عدم تطبیق نوری شات‌ها روبرو شدند. کافه پنجره‌های بزرگی روبه خیابان داشت، در اواسط کار غبار نخودی رنگی فضا را پوشاند و تمام جزئیات را محو کرد و اندکی بعد هوا آفتابی شد. یانگ داتا "فیلترهای (6ND - 9ND) خنثی را در کنار خود داشت تا نور را تصحیح کند. ساعتی بعد آسمان سربی رنگ شد. باد وزیدن گرفت و باران شروع شد. مادامی که یانگ در صدد برطرف کردن مشکلات نوری بود، صدا بردار پشت بام را پانصد و لاستیک پوشاند تا صدای ریزش باران به سقف را از بین ببرد. بعد از اتمام اولین روز در سر صحنه یانگ مرا به محل اقامت خود برای صرف شام دعوت کرد. یانگ همراه همسر و پسر سه ساله‌اش به ایرلند آمده بود. بعد از شام در حین صحبت از او پرسیدم که تخمین ادوات نورپردازی مورد لزوم بسیار مشکل بنظر میرسد چه برسد به آوردن آنها به یک چنین محل دور و غیرعادی... او در جوابم گفت: "دقیقا"

اینطور بود. بعد از کریسمس وقتی که خواندن سناریو را تمام کردم، برای بازدید محل، به اینجا آمدم و بعد از برطرف کردن مشکلاتم با لین، لیستی از نور افکن های مورد لزوم به همراه ژنراتورهایشان تهیه کردم. این خود بخش مهمی از کار یک مدیر فیلمبرداری است تخمین حداقل مورد احتیاج بسیار مشکل است چون بعد از شروع کار درخواست هر وسیله اضافی آسان نیست. بهمین جهت صحنهای را کمبیشترین وسایل را احتیاج دارد، حداقل قرار میدهم با این وصف نمیتوان مطمئن بود که تمام وسائل مورد احتیاج مهیا است. ممکن است کارگردان ناگهان تصمیم بگیرد صحنهای را در داخل بگیرد و یا یک سکانس را در شب فیلمبرداری کند و اینجا است که مدیر فیلمبرداری باید تمام لوازم را داشته باشد.

از او پرسیدم که در مورد تخمین ادوات نورپردازی کسی از اوسوال نمیکند. او گفت:

"خوب، مدیر تولید دائما از بلندی لیست شکایت دارد و همیشه میگوید: چرا انقدر زیاد فردی؟ ومن میگویم: تازه این حداقل است، خیلی ها بیشتر از این میخواهند. لیست من شامل ۱۲ بروت، کلون های ۲،۵، ۱۰، تعدادی بیبی جونیر (Baby Junior) و انواع دیگر نور افکن های بزرگ و کوچک میشد. اکنون خوشحالم که بگویم سکانس هایی را که به حداکثر احتیاج داشتند، گرفتایم و هم اکنون میتوانم مقداری از اضافات را پس بفرستم." از او در مورد اطاقهایی که سقف کوتاهی دارند پرسیدم و چگونگی نور پردازی آنها را جویا شدم، بخصوص اینکه از زوایای پائین سقفها دیده میشدند. یانگ میگوید: "بعضی از سقف ها خیلی کوتاهند و ارتفاع آنها از ۷ یا ۸ فیت تجاوز نمیکند. بخصوص اتاق خواب و آشپزخانه مدرسه... اما کلاس درس ارتفاع خوبی داشت و همین باعث شد تا با استفاده از چراغ های کوارتز نور ملایم و بی سایه ای بدست آوریم، بسیاری از ساختمان ها سقف های قابل تعویض دارند و ما میتوانیم نورها را براحتی در سقف قرار دهیم. اما باهمه اینها دیروز در کافه صحنهای از زاویه پائین داشتیم و هر چقدر کوشش کردیم نورهای سقف دیده میشدند. بنابراین تمام نور را از پائین و پشت پنجره ها داریم."

باید یادآور شوم که متوجه نبودم د یانگ از اسباب های کوارتز استفاده میکند، خود او چنین توضیح میدهد: "هنگامیکه با فیلم ۶۵ میلی متری کار میکنید باید آگاه بود که عمق میدان بسیار ضعیفی دارد و باید سعی کرد که دیافراگم را در حدود ۸ نگاهداشت تا یک وضوح همیشگی داشت و این امر خود به نور زیادی احتیاج دارد. این بزرگترین عیب فیلمها اندازه بزرگ است. در این موارد لنزهای استاندارد اغلب تله فتو خواهند بود که عمق میدان کمتری دارند، برای حل این مسئله نه تنها باید سعی کرد که یک نور پردازی عادی داشت بلکه باید از تمام تجربیات خود نیز استفاده کرد. من بارها اصرار کردم که آرک-های بروت بخرند، آنها هم سبک ترند و هم قوی تر، البته با توجه به تمام خواصشان

مشکل دود کردن آنها به جای خود باقی است . خیلی از تهیه کنندگان فکر میکنند با همین کوارتزهای کوچک میتوان فیلم ساخت ، این واقعا " مسخره است " .

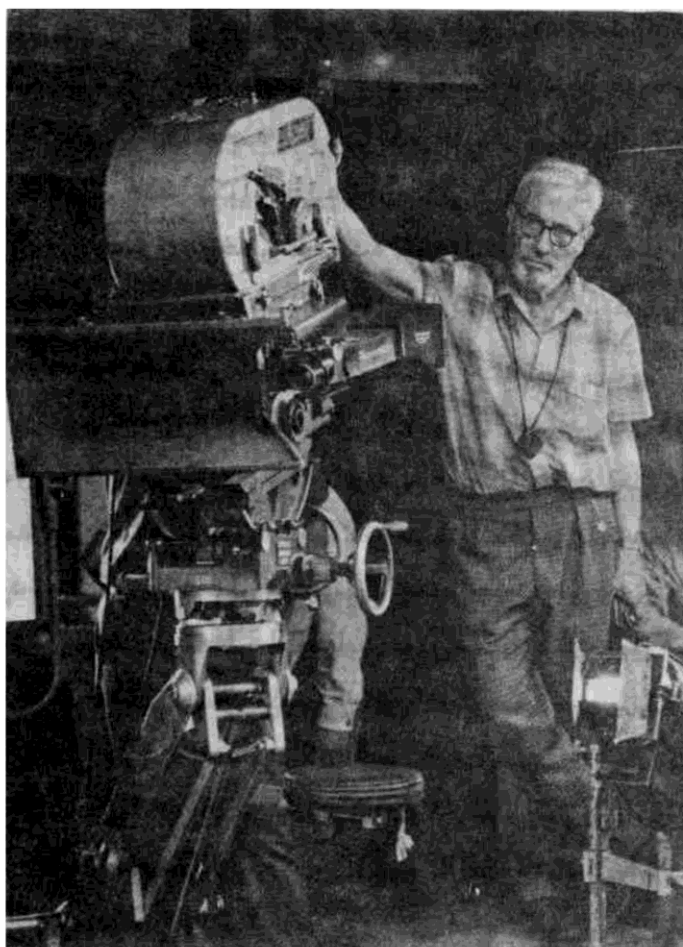
دیوید لین نابغای خلاق است که متعلق به حرفه فیلمسازی است . فیلمسازی او را کاملاً " جذب میکند . هنگام نهار همه دورهم بودیم . او بجای صحبت کردن از فیلم و فیلمسازی در مورد برنامه فضایی آپولو ۱۱ صحبت میکرد و من از توجه او به مسائل روزمره دنیا بسیار خوشحال شدم . سر صحنه او در همه جاهست و مثل یک شبح مرموز به اینطرف و آنطرف میرود ، او در خلوت درونی خود به خلاقیت میپردازد . او نسبت به تمام اطرافیان خود هشیار است و با همه مهربان برخورد میکند . برای مثال یک روز صبح میخواستم چند عکس جالب از یانگ بگیرم ولی او همیشه پشت بدوربین بود ، لین با توجه به این موضوع نزدیک من آمد و گفت : " میتوانم کاری بکنم تا عکست را بگیری؟ " جریان را برایش شرح دادم و او گفت : من بطرف یانگ میروم و درحین صحبت او را بطرف دوربین بر میگردانم و روی تخت می‌نشینم آنوقت میتوانی عکسهایت را بگیری " . او دقیقاً این کار را انجام داد و من سه عکس عالی گرفتم ، او واقعا " مرد بزرگ و فهمیدهای است .

یک روز صبح قبل از شروع فیلمبرداری به بازدید از کمپ نظامی ساخته شده رفتم . کمپ هم مثل دهکده با مقیاس اصلی ساخته شده بود و همه جای آن قابل استفاده بود . در کنار کمپ نیز یک صحنه نبرد باسیم خاردار و سنگرهای تودرتو ساخته بودند ، قرار بود از آنها در یک فلاش بک استفاده شود . کمی آنطرف تر یک طویلله بود که آن را بازسازی کرده بودند و تبدیل به بخش صدا شده بود ، آن ساختمان ضد صدا نبود ، ولی به من گفته شد که این کار ضروری نبود ، اما ، اطاق صدا در محلی بود که مایلها با سرو صدا فاصله داشت و مسیر هیچ هواپیمایی از آنجا نمیگذشت .

گذشته از هماینها دهکده " کیراری " خود یک شاهکار ساختمانی است . همه چیز به اندازه واقعی ساخته شده ، مواد ساختمانی همه واقعی هستند و هر ۴۰ ساختمان دهکده همه قابل استفاده و دارای سبک ساختمانی محلی هستند ، بعضی از اطاقها به قدری کوچک بودند که برایم عجیب بود و نمیدانستم چگونه دوربین غول پیکر سوپرپاناویژن ۷۰ را همراه با زیگران بدرون چنین اطاقهایی میبرند ، واز همه مهمتر اینکه با استفاده از فیلم ۶۵ میلی متری در فضایی به این کوچکی فول شات میگیرند . یانگ این مسئله را برایم توضیح داد . او با همان لهجه مخصوص انگلیسی خود گفت : " آنقدرها هم مشکل نیست . ما از تمام امکانات بخش طراحان خود استفاده کردیم ، اکثر دیوارها قابل جابجا شدن هستند ، در واقع میخواستیم که درون اتاق باشیم تا اینکه پشت دیوار چهارم ثابت بمانیم . میخواستیم



فیلمبرداری صحنه‌ای
از فیلم دختر رایان



فردی یانگ ،
مدیر فیلمبرداری
دختر رایان.

این احساس را القاء کنیم که همه جا هستیم — این روزها شات های معرف کهنه شده اند و این به سبب حرکات بسیار دوربین است که در طی آن تمام جزئیات به تصویر کشید میشوند . در سخت ترین موارد از یک لنز ۴۰ میلی متری استفاده میکنیم که برای فیلم ۶۰ میلیمتری حکم واید انگل را دارد ، اما سعی کردیم که این کار را نکنیم ، چون یک اتاق کوچک خیلی بزرگ تر به نظر خواهد رسید . من ترجیح میدهم که هرگز از لنزهای زیر ۵۰ میلی متر استفاده نکنم و اغلب اوقات با ۷۵ میلی متری کار میکنم ، این لنز چیزی است معادل ۵۰ میلیمتری برای فیلم های ۳۵ میلی متری و در اندازه ها مبالغه نمیکند . "

آخرین روز من در سر صحنه " دختر رایان " یک روز فراموش نشدنی و هیجان انگیز بود . گزارش وضع هوا قول یک روز آفتابی از طلوع تا غروب را داده بود و بقول خودشان یکی از آن روزهای " کارت پستالی " بود . گروه برای گرفتن شات های خارجی کنار دریا عازم شد . ماشین های مختلف حامل وسایل صحنه در ساحل گرد هم آمدند و ناگهان در میان آنها یک " کرین " (Crane) غول پیکر را دیدم . خدا میداند چطور به آنجا آورده شده بود . در لیست لوازم مورد نیاز اسم " یک دسته مرغ دریایی " نظرم را جلب کرد و برآیم جالب بود که چطور آنها را جمع آوری خواهند کرد . این کار دشوار به یکی از دستیارها (میکی) محول شده بود ، او با ریختن ماهی در آب مرغان را از روی صخره ها به ساحل میکشاند . صحنه های مورد نظر مربوط بود به قدم زدن " رابرت — میچم و سارا مایلز " که عمدتاً مشکل نبودند .

لین ویانگ در طول ساحل میدویدند آنها در تلاش بودند تا بهترین زاویه را پیدا کنند . سرزندگی و شادی آنها انسان را به حیرت می انداخت ، یانگ در همه جا حضور داشت و تمامی مسائل مربوط به دوربین را خود کنترل میکرد . اواز نوع فیلمبرداری نیست که در صندلی متولد شده باشد . لین با دلبستگی فراوان همواره در حال پرواز بود ، او دائم در حال گشتن بود و آنقدر می گشت تا بهترین زاویه و محل را بیابد ، رابطه این فیلمبردار و کارگردان دیدنی است — دو تکخال هنر سینما در یک وجود خلاق ، اینجاست که می توان فهمید لورنس و ژیاگو چگونه ساخته شده اند .

هنگام شروع کار بعثت بعضی از مشکلات فنی نتوانستند از کرین استفاده کنند گروه سریعاً " بایک تعویض دوربین را روی یک دالی (Dolly) قرارداد ، و آن را در پشت یکی از وانت ها مستقر کردند . دو وانت دیگر نیز همراه این وانت بودند یکی برای حمل ژنراتور و دیگری برای حمل افراد کمکی ، بعد از اتمام این سختی ها و برداشت های بی پایان وقت نهار فرا رسید ، همه مشغول صرف نهار شدند . بجز لین ویانگ ، ایندو برای گرفتن یک نمای زوم معرف به بالای صخره ها رفته بودند ، بشقاب های نهار برایشان برده شد ، تا در

حین کار چیزی هم خورده باشند ، آنها از آن ارتفاع توسط بوقهای بزرگ وی سیم‌های دستی گروه راهدایت میکردند . " میکی " بیچاره در پائین صخره ها منتظر فریاد " حرکت " بود تا مرغان دریایی را به پرواز درآورد ، و بالاخره هشتمین برداشت مورد قبول لین واقع شد . دست آخر " میکی " در بازی با مرغان دریایی حرفهای شده بود ، و اگر مرغان هوس میکردند تا مدتی در آسمان پرواز کنند ، او میبایست صدها یارد بدود تا از صحنه خارج شود ، باید یک اسکار هم برای این کار وجود داشته باشد !

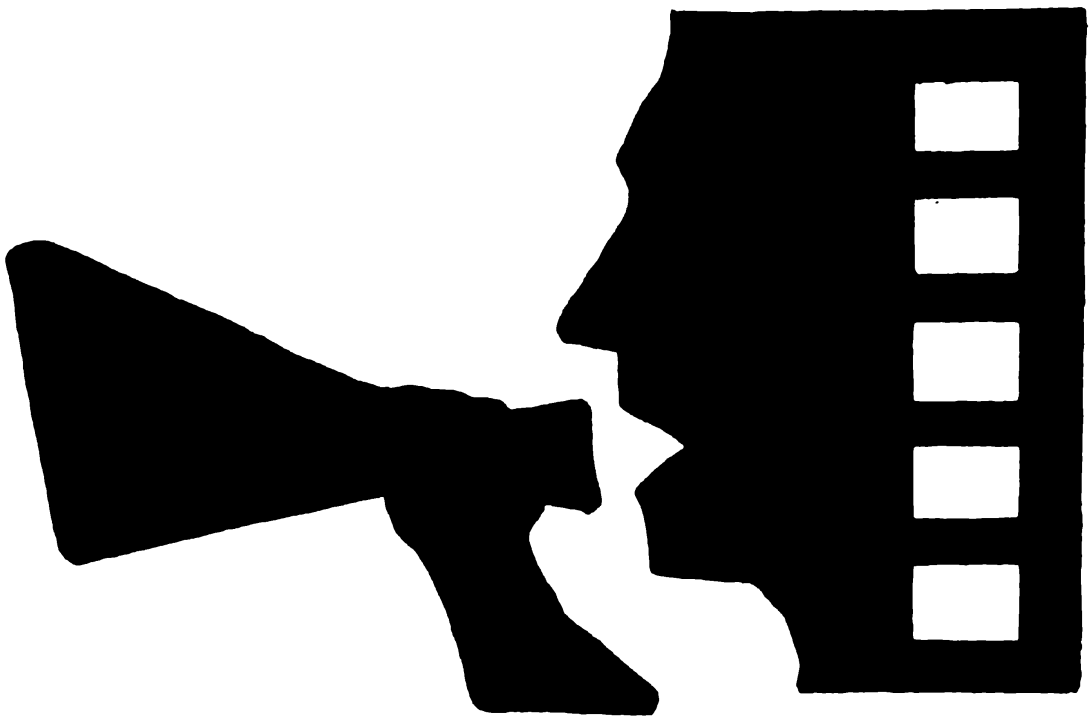
دوازده ساعت کار گرفتن شات ها و کلوز آپ ها بطول انجامید و نتیجه اش این بود که من هم کاملاً " آفتاب سوخته شدم . " " میچم " من را برای شام به اقامتگاه خود دعوت کرد و تا سه صبح در مورد فلسفه صحبت میکردیم . این فرصتی بود تا او را بهتر بشناسم .

صبح روز بعد هنگام ترک " دینگل " جدا شدن از مردم مهربان آنجا بسیار سخت بود و شانس در کنار دوتن از بزرگان سینما بودن پایان رسیده بود . برای یانگ آرزوی موفقیت کردم و او در جوابم گفت : همه چیز خوب پیش خواهد رفت ، مایک کارگردان و چندین هنرپیشه عالی داریم ، هر چه از دستانم بر بیاید ، انجام میدهم و من فکر میکنم این یک اثر بی نظیر خواهد شد . "

نقل از مجله آمریکن سینماتوگرافر

بقلم : هرب . ا . لایت من

ترجمه : محمد حسین تمجیدی



محاكمه

تجربه سینمایی

اُورسن ولز

فرصت ساختن فیلمی از روی کتاب " محاكمه " نوشته کافکا در سال ۱۹۵۹ پدید آمد زمانی که اُورسن ولز سرگرم بازی و ایفای نقش در فیلم " اوسترلیتز " از آبل گانس بود . برادران سالکانید ، تهیه کنندگان اوسترلیتز ، بودجه بسیار قابل توجهی (شصت میلیون فرانک) به ولز پیشنهاد کردند و اختیار انتخاب موضوع از میان آثار ادبی را برعهده‌اش گذاشتند و اوهم کافکا را برگزید و تصمیم گرفت کلیه جنبه‌ها و مراحل فیلم را شخصاً طراحی کند و زیرنظر داشته باشد ، دنیای " کافکا " بی مغشوش و ناراحت کننده ای بیافریند که به زمان ویژه ای وابسته نباشد ، باوجود این ، نمادی از زمان حال باشد ، دفاتر اداری و اتاق های دادگاه و استودیو که به یکدیگر مربوط است و حوادث نومید کننده‌ای که در فضای داخلی و خفقان آور رخ می دهد . به تدریج ، همچنان که فاجعه زندگی " ک " بدتر می شود قرار براین بود که دکورها فرو بریزد تا این که او در برابر یک فضای خالی بزرگ ، در تصویری از مرگ و نابودی که بازمانده دکورها نیز محو شده ، گیر افتاده و درمانده در چنگال تقدیر محتومش باقی بماند .

افسوس که به ولز اجازه داده نشد فیلمی را که درنظر داشت بسازد . تهیه کننده با کمبود سرمایه روبرو شد و کارگردان مجبور شد شدیداً بداهه سازی کند . اُورسن ولز فیلم برداری را در زاگرب آغاز کرد ، هنوز هم امیدوار بود که وجوه کافی برای اجرای منظور و برداشت خود از نوشته کافکا ممکن است در استودیویی که از سوی تهیه کنندگان در پاریس اجاره شده بود فراهم شود (که چنین نشد) . ولز خود را مجبور دید که از خیابان های زاگرب واقعی برای تصویر کردن بازتاب های دنیای کافکا استفاده کند . " ویلیام چیل " در ساندی تایمز " (لندن) بیست و هفت ماه مه ۱۹۶۲ نوشت :

" در فاصله‌ای نه چندان دور (صحنه ای که ولز فیلم برداری می‌کرد) تعدادی خانه، توسری خورده و رو به ویرانی با پشت بام های فرونشسته و سفالین قرار داشت. در پشت آنها، بلوک عظیم و ناتمامی از آپارتمان های نوساز، بدقیافه، وهم آور، و تا اندازه ای تهدید آمیز خود نمایی می‌کرد. در نزدیکی درختی پرگره، پوشیده از شکوفه ها، عجوزه‌ای در لباس عروسی ایستاده بود. " این صحنه قرار بود صحنهٔ اعدام "ک" در انتهای فیلم باشد، پاره ای انتزاعی از چشم انداز برهوت شهری: دنیایی که همهٔ مادران سکنی داریم. ارسن ولز پس از سه هفته توقف در زاگرب به پاریس رفت. ناراحت از این که نمی‌تواند فیلمی را که در نظر داشت بسازد. بی آن که چشم برهم بگذارد تا ساعت پنج صبح جلوی پنجره، اتاقش در پاریس می‌ایستاد گویی که می‌خواست در تاریکی شب، فرشتهٔ رحمت را ملاقات کند.

یوجین آرچر که شاهد فعالیت های فیلم برداری ولز در سر صحنه بود، در روزنامه نیویورک تایمز چنین می‌نویسد:

" سقف مشبک و عظیم ایستگاه متروکهٔ راه آهن، فضایی نیمه تاریک داشت، نوری کاملاً مناسب با فضای محزون و غم انگیز دنیای کافکا پخش می‌شد و فضای بسیار بزرگ و خالی داخل ایستگاه، حرکات گوناگون دوربین ولز را امکان پذیر کرد. "

ارسن ولز و ادمون ریشار (فیلم بردار) به منظور ایجاد افهٔ خاکستری و یکدست، خیلی شبیه نوری که در صحنه ایستگاه راه آهن در " امبرسون های باشکوه " بکار رفت، فقط از نور بازتاب شده در فیلم " محاکمه " استفاده کردند. ولز این احساس را داشت که تکنیک مزبور، فقدان دکورهای یکدست خاکستری را که می‌خواسته، جبران خواهد کرد. برای صحنه‌ای که "ک" از استودیوی نقاش درمی‌آید و در طول راهروی دراز و باریکی می‌دود، ولز دور بین را روی صندلی چرخدار قرار داد و آن را با کمک یک دهندهٔ یوگسلاو پیش‌راند هدف از استفاده از ایستگاه متروکهٔ راه آهن، همچنین محل های فیلم برداری در زاگرب، به منظور نشان دادن این نکته بود که هر بخش از محیط دور و بر "ک" به یکدیگر وابسته و مربوط است: اتاق دادگاه، کارگاه نقاش، آپارتمان "ک" محل انفجار بمب، جایی که او سرانجام به پایان زندگی خود می‌رسد. راهروها چنان درهم پیچیده می‌شود تا هزارتویی (لابیرینت) تشکیل دهد و "ک" همچون پروانه ای درمانده، سرگردان و دیوار آن می‌زند، گمگشته و کور، اما پیوسته در پی تاءکید مجدد بر شان و منزلت خویش به عنوان یک مخلوق زنده است.



چهار تصویر از اورسن ولز، کارگردان و بازیگر بزرگ سینما



منظور ارسن ولز آفرینش دنیایی ترکیبی، دنیایی صغیر، از جامعه استبدادی بود طرح های خود او احتمالا می توانست این خواست را برآورده کند. اما ایستگاه متروکه راه آهن تغییر شکل داده و محل فیلم برداری در زاگرب، موجب ابهام بینش او شد که زندگی آدمیان می تواند، همچون زندگی حشرات، کریه منظر و محدود شده در فضای تنگ و خفقان آور باشد.

نوول کافکا، بالحن سردش، که به گونه ای خفقان آور درهم فشرده است، تمثیلی از شرایط زندگی انسان در جامعه استبدادی بشمار می رود و "ک"، شخصیت اصلی آن، که با خستگی و درماندگی توسط آنتونی پرکینز ایفا می شود، همچون موشی محکوم به فنا، در اطراف قفس مرگ آور و مهلک خویش با سرعت برای یافتن راه فراری که وجود ندارد به این طرف و آن طرف خیز بر می دارد. کوشش های بی حاصل و عبثی برای اغوای زن صاحبخانه خود به عمل می آورد، اما دست قانون برای نقش بر زمین کردن او دراز می شود. ارسن ولز، این داستان را بر طبق شرایط بینش خود بازنویسی می کند و به ما اجازه می دهد خطرات قدرتهای بی نام و نشان بزرگی را که با حالتی تهدید آمیز روی سر همه ما چرخ می زند، درک کنیم و فیلم خود را با تمثیلی پرمعنی روی نمای ابر قارچ مانند خاتمه می دهد. او در نمایش رادیویی "جنگ دنیاها" خطرات بی خبری و خودشیفتگی را به آمریکا و آمریکائیان یادآوری کرد، و در فیلم "همشهری کین" خطرات انزوا طلبی را نشان داد، و در "امبرسون های باشکوه" خطرات چنگ انداختن به دوران گذشته را به نمایش گذاشت. در فیلم "محاکمه"، تذکر دوستانه او این است که ما باید برای بقای هویت خود پیکار کنیم، پیش از آن که در هزار لای دولت "بین المللی - استبدادی" عظیمی که برای خود بر پا کرده ایم، محو شویم. مضمون مهمی است، اما حیف که در نجوای نامفهوم و از حال رفته ای در گوش ما زمزمه می شود. نقایص فنی فیلم، به ویژه صدا برداری و بازی دست دوم و معمولی بازیگران (ژان مورو در نقش "فرولاین بورستز" منفور، و آنتونی پرکینز، خشک و بی انعطاف به گونه ای کاملاً "ناصواب در نقش "ک") مهم ترین کمبودهای فیلم نیستند.

در حالی که ظاهر فیلم بطور نامناسبی باروک است، زندگی درونی آن به زندگی درونی نوشته کافکا نزدیک می شود، با وجود این، ضعیف است و به زحمت تفهیم می شود. البته، هر هنرمند در هر رسانه ای که فعال باشد در تغییر دادن و دست بردن در اثری که به تصرف درمی آورد آزاد است تا آن را با شرایط و مبانی بینش خویش مطابقت دهد. به این نکته باید توجه داشت که چگونه ولز آثار شکسپیر را با درک کردن مضامین شکسپیر در زمینه قدرت و انحطاط قدرت، مطابق با ذوق و سلیقه خود تغییر کیفی داده است. زندگی را ندلف هرست برای فراهم آوردن یک درس علمی در مورد نابودی و انحطاط مردی که با کمک تشکیلات

تجاری صعود کرد و به وسیله همان دنیای تجاری درهم کوبیده شد (در "همشهری کین") به گونه ای موجه ساده شده ، حال آن که نوول " تارگینگتون " به صورت دیگری و برای نشان دادن شبخ خشنودی از خود ویرانگر و خانمان برانداز نظام کهنه ، لحنی شدیدتر پیدا کرد و بسط داده شد ، مورد دخل و تصرف ولز قرار گرفت . هدف ولز برای جنبه امروزی دادن به منظور کافکا این بود تا به مانسان دهد که قدرت می تواند درعین نامریی بودن در همه جا شایع و نافذ باشد ، که سازمان های عظیم دوالپای سیاست دنیای می تواند هراسان راهمچون حشره له کند .

در نتیجه ، اولحن فیلم را ملایم ترمی کند و تصور می کنم دلیل این کار را باید در بینش خیلی شخصی ، سکوت و دوری او از عامه مردم جست وجو کرد .

هنرمندان ویژه ای وجود دارند (از جمله آنتونیونی) که می توانند به حالت نجوا ، سخن بگویند ، با این همه ، با تلفظ کامل هر سیلاب ، مارا به استنباط بحث مورد نظر خود وادار کنند . ارسن ولز فیلم " محاکمه " در آن رده بندی جا ندارد . زمانی که نجوامی کند ، جزئیات مهم را نادیده می گیرد . در این مورد ، اندیشه ها به وضوح و روشنی در تصاویر عینی اثر ، منتقل نمیشود . فیلم برداری که بایستی دقیقا " خاکستری و غمگانه باشد فقط سطحی وبدون بافت برجسته است ، چشم را کاملا " خسته و مغز را بی حس می کند . نوار صدای فیلم وضع بهتری ندارد و از صدا های درهم برهمی تشکیل شده است .

نتیجه ، بنظر من ، تجربه ای درد آور است ، و فیلم دیگری را سراغ ندارم که دیده باشم واینقدر برای چشم و مغز دشواری ایجاد کرده باشد . پس از هفت بار تماشای فیلم ، هنوز هم با احساس از تکاپو و مبارزه از لایه های سطحی برای رسیدن و دستیابی به کنه اثر ادامه دادم . آنچه دردنبال می آید ، شامل نکاتی می شود که درک کرده ام و به مفهوم تعایل به پس نشینی نیست . برای من ، " محاکمه ، یک شی مرده است ، همچون لوحی که از میان خاکستر انسان های فراموش شده یافت شود ، به زبانی حرف میزند که گویی مطالب بسیاری برای گفتن به ما دارد ، اما کلماتش بطور قابل ملاحظه ای ارزش و مفاهیم خود را از دست داده است .

نوشته های ابتدای فیلم که با حروف خوانا نوشته شده همراه با موسیقی " آلبیونی " ظاهر می شود . در برابر مجموعه ای از طراحی های " الکساندر الکسیف " و همسرش که یک زندانی گرفتار در بخش های مختلف زندان را نشان می دهد ، صدای ولز شنیده می شود که این عبارات را قرائت میکند : " در برابر قانون ، نگهبانی ایستاده است . مردی از خارج شهر می آید و استدعای باربایی به حضور قانون را می کند . اما نگهبان نمیتواند به او اجازه دهد . " این گفتار ، در کتاب کافکا به کشیش داده شده و منظور این بوده که مضمون فیلم را خلاصه کند : این فیلم ، داستان مردی است که می کوشد به نگهبان رشوه دهد تا به عدالت

برسد و سال ها انتظار میکشد ، حتی شروع به تشخیص یکایک " کک ها دریقه " خزنهان " می کند . گرد پیری بر او می نشیند ، باصره اش کم سومی شود ، اما هنوز نمیتواند به درون راه یابد ، و می پرسد چرا هیچ کس دیگری استدعای باریابی واذن دخول نکرده است ، نکهان درگوش مرد بانگ برمی آورد که این در فقط برای او درنظر گرفته شده ، واکنون ، زمان بسته شدن آن فرا رسیده است . ولز اضافه میکند : " گویند که منطق این داستان ، منطق یک رویا ، یا ، کابوس ، است . " تمامی صحنه های فیلم برای تصویر کردن اندیشه انسانی که نومیدانه وبی حاصل میکوشد به عدالت دسترسی پیدا کند پیش از آن که برای مردن به درون گودال افکنده شود ، اختصاص دارد .

آغاز فیلم ، برای آنچه درنظر گرفته شده ، قدرتمند است . فیلم بانمایی از چهره " ک " که روی تخت دراز کشیده و از کابوسی در خواب بیدار می شود و با کابوسی در واقعیت روبرو میشود ، ادامه می یابد . همچون آغاز فیلم " همشهری کین " ، شخصی از درمی که بطور اریب در تصویر قرار گرفته وارد اتاق می شود ، " ک " روی تخت می نشیند وبی درنگ بی می برد که در چنگال پلیس بی نام و نشانی گرفتار شده . دوربین به آرامی عقب می رود و دخول تازه وارد رازیرنظر میگیرد . کارآگاهی برای بازجویی او اعزام شده است . تیک تاک بی وقفه ساعت در تمامی طول صحنه جریان دارد ، و همچون نور سرد خاکستری و غمگانه ، فیلم ، به ما یادآوری میکند که تازه ساعت شش و چهارده دقیقه صبح است ، ساعت آسیب پذیری ، ساعت ضعف وفتور انسان . " ک " ضمن لباس پوشیدن ، نومیدانه حرف میزند و حرف میزند ، دوربین حرکات و اعمال او را زیر نظر دارد و به روش خاص برداشت های درازمدت که مشخصه کارهای تصویری ولز است ، اندام باریکش ، همچون حشره خشکیده در نور صبحگاهی ، غالباً تمام قد دیده میشود . تمامی این سکانس بنحوی کارگردانی شده که به احساسی نامتعادل و تهوع آور از یک بیداری ناگهانی ، و دخول به حیطة مرگ قریب الوقوع ، اشاره داشته باشد . دیوارهای سفید و وسایل برقی به سقف کوتاه آپارتمان ، احساسی از تابوت بی عاطفه در حال بسته شدن را بوجود می آورد .

متاسفانه ، دیالوگ این صحنه خیلی ضعیف است . " ک " در مرحله ای می گوید : " تصور می کنم که این یک شوخی است ، شوخی حيله آمیزی از طرف عده ای از دوستان اداری ام . " در مرحله ای دیگر ، از وجود وسیله ای که در گوشه ای قرار دارد ، سوال میشود ، " ک " میگوید " این ، پورنوگراف من است ، منظورم فونوگراف من . " (اگر مفهومی استعاری در نظر بوده ، در عمل نامشخص است) . همچنین بحث خسته کننده ای در باره محل یک صندلی دندان سازی که زمانی روی کف اتاق پیچ شده بود و خود دارد . " خانم گردباخ " (زن صاحب خانه " ک ") مطالب پیش پا افتاده و مبتدلی در مورد بازجویی می گوید .

"فرولاین بورستز" (ژان مورو) وارد می‌شود. او رقاصه، از کار افتاده، کاباره است که خانم گردباخ را وادار به ادای عبارات ناخوشایندی می‌کند: او نه تنها در "آن محل" بازی می‌کند، بلکه پس از آن، شراپخواری با مردان صورت می‌گیرد. عمومی "ک" او را به ملاقات "هاسلر" وکیل مدافع می‌برد (ارسن ولز شخصا "این نقش را ایفا می‌کند) که شاید بتواند در محضر دادگاه سخنی چند در دفاع از او بگوید. وکیل مدافع، آدمی پف کرده و فاسد است و با تحقیری که به زحمت پنهان می‌شود در میان شمع‌هایی که سوسو می‌زنند، و بوسیله ابری از دود سیگار برگ احاطه شده روی تخت خود می‌نشیند، و نشانه‌ای از نماینده، درمانده و بیچاره، قانون همچون "هنک کویین لن" (درفیلیم "ضربه شیطان") با "ک" بصحبت می‌پردازد. منشی او، شخص درمانده و لرزانی است که با هر کلام هاسلر رعشه برانداش می‌افتد. پرستار وکیل مدافع در فرصت مناسب در صدد اغوای "ک" در میان توده، روی هم انباشته پرونده‌های وکیل مدافع برمی‌آید. "ک" موفق نمی‌شود و عمویش هشدار می‌دهد که پرستار، معشوقه وکیل مدافع است و درگیری با او به معنای از خود راندن وکیل مدافع است.

بعداً، پرستار به "ک" توصیه می‌کند به نزد "تیتورللی"، نقاش دادگاه، برود که شاید بتواند به او کمک کند. نقاش در بالای پله‌های پشت ساختمان دادگاه زندگی می‌کند. مکالمه با "تیتورللی" برجسته‌ترین و موثرترین سکانس درفیلم است. "ک" از پلکان باریک که با اشکال گوناگون و پوزخندها، چشم‌های خیره و دست‌های کودکان احاطه شده و به سرعت از کنارش می‌گذرد بالا می‌رود. کارگاه تیتورللی بسان قفس پرنده است، و در جریان تمامی مکالمه، ایشان، چشم‌های کودکان از لابلای میله‌های چوبی دیده می‌شود و خش و حش، صدای خشک و خنده‌های مقطع، در تمامی مدتی که "ک" همچون موجود در دام افتاده‌ای سر به این سو و آن سو می‌زند و در لابلای وسایل کارگاه چون کرم می‌لولد و در محوطه بسته و بی پنجره‌اش برای کمی هوای آزاد نفس نفس می‌زند ادامه می‌یابد. "ک" پی می‌برد که کارگاه نامانوس بطور خفقان‌آوری به ساختمان بزرگ دادگاه متصل می‌شود و او در مسیر صف‌های دراز و طولانی سالخوردگان محکوم شده و بدون چهره که از روی درماندگی در انتظار داوری عادلانه هستند شروع به دویدن می‌کند. شتابان و با وحشت از یک راهرو به راهروی دیگر می‌رود، همچون "الزبانیستر" درفیلم "خانمی از شانگهای"، دوربین نیز بهمان ترتیب او را دنبال می‌کند و کودکان به موازات راهرو، در حالی که از میان میله‌ها خنده برمی‌آورند، خنده‌شان با موسیقی همراه می‌شود.

"ک" در حالی که می‌دود به کلیسای بزرگی داخل می‌شود، کشف می‌کند که آرامشی در آن جا نیست. پیشنهاد مساعدت کشیش را رد می‌کند و صدای غریوآسای وکیل مدافع او

را دنبال می کند تا این که متوجه می شود راهی جز مرگ باقی نمانده که نه قانون و نه چیز دیگری نمی تواند کمک باشد. "ک" توسط دو کارآگاه پلیس که پیش از این، در ابتدای داستان ظاهر شده بودند، به پیش رانده می شود. او را به جایی که برایش در نظر گرفته اند می برند و "ک" از برداشتن چاقوی خودکشی که به او می دهند خودداری می کند. در عوض، خود را با مواد محترقه منفجر می کند و تصویرش در تصویری از ابر قارچ مانند تحلیل می رود و با حندهای دنبال می شود که آشکارا از پیروزی "ک" حکایت می کند، از پیروزی انسان بر نظام استبدادی حاکم. پایان مورد نظر کافکا خیلی قوی تر است. در کتاب، بازداشت کنندگان "ک"، کت و جلیقه او را از تن درمی آورند، سرش را روی سنگ می گذارند و سینه اش را با چاقو پاره می کنند. او "همچون یک سگ" می میرد.

ولز می گوید "ک" را به عنوان "بوروکرات حقیر" می بیند و "او را مقصر می دانم." "ک" را در نقش "پرومته" نیز می بیند، اما او "نمایشگر چیزی شیطانی و اهریمنی است... او نه تنها به عنوان انسان متهم، مقصر است، بلکه او در هر حال مقصر است. او به جامعه تعلق دارد و با آن همکاری می کند." در فیلمنامه اصلی ولز، اعدام کنندگان مامور، "ک" را با ضربه چاقو از پا درمی آورند. ولز برای پایان فیلم خود، نقطه اوج قاطع تری در نظر گرفت چرا که "آن پایان، مرا خشنود نمی کرد. معتقدم که در این مورد، مساله یک "باله" نوشته شده توسط یک روشنفکر یهودی، پیش از روی کار آمدن هیتلر است. پس از مرگش میلیون یهودی، کافکار چنین داستانی نمی نوشت... من، شخصت "ک" را فعال تر کردم. اعتقاد ندارم که شخصیت های انفعالی برای درام مناسب هستند."

نوشته: جرج مرداک

ترجمه: سیامک شفا

میگوئل لیتین

بعد از آئنده

در مارس ۱۹۷۶، فیلم نامه‌های ماروسیا، ساخته کارگردان شیلیایی، میگوئل لیتین (Miguel Littin) کاندید جایزه اسکار برای بهترین فیلم خارجی شد. به رسمیت شناختن لیتین از سوی هالیوود خالی از طعنه نیست، زیرا لیتین سینماگری جهان سومی است که مدت‌هاست خود را وقف سینمای ملی کرده و زیبایی‌شناسی هالیوودی را طرد کرده است. لیتین از محدود کارگردانان آسیایی، آفریقایی، آمریکای لاتین است که حرفه فیلمسازی را در دهه شصت آغاز کردند. این سینماگران گرچه هر یک بطور جداگانه و با خصلت‌های سینمایی خاص خود کار می‌کردند، اما از آن‌جا که در جستجوی شکل‌های جدید سینمایی و در تعهد به تغییرات اجتماعی با یکدیگر اتفاق نظر داشتند، به نهضت سینمای جهان سوم پیوند می‌خورند. عثمان شمن (Ousmane Sembene) از سنگال، یورگ سانجینس (Jorge Sanjines) از بولیوی، گلوبروشا (Gluber Roucha) از برزیل، تعدادی از این سینماگران معتقد بودند که بخش عمده این انقلاب باید بعنوان دگرگونی در خودآگاهی بشر روی دهد. این سینماگران احساس می‌کردند که سینما می‌تواند در مقابله با آن‌چه "آنتونیو گرامشی" آن را "هژمونی ایده‌ئولوژیکی نامیده بود" - اعتقادات ارزشها، سنت‌های فرهنگی و اسطوره‌هایی که طرز تفکر فرد را تشکیل می‌دهد و به تحکیم وضع موجود فرد کمک می‌کند - نقش مهمی ایفا کند. این سینماگران در جستجو به دنبال روشهایی برای بیان هویت خاص فرهنگ مردم کشورشان، داستانهای عشقی قراردادی با پایان خوش را رها کرده و در فیلم‌هایشان به سرنوشت جمع روی آوردند. این سینماگران در فیلم‌هایشان روی دادهای تاریخی تحریف شده و سنت‌های ملی از ارزش تهی شده فرهنگ کشورشان را بار دیگر ارزش بخشیدند. این سینماگران در خود رسالتی فراتر از سرگرم کردن بیننده می‌دیدند. فیلم‌های آنان شرایط زندگی در کشورهای عقب افتاده را افشا کرده و مردم را برمی‌انگیخت تا در تغییر این شرایط اقدام کنند.

کارنامه سینمایی لیتین منعکس کننده چگونگی ارتباط فیلم های این سینماگران با مسائل سیاسی - اجتماعی است . اولین فیلم طویل لیتین ، "شغال ناهلتورو" (The Jackal of Nahveltors) که در سال ۱۹۶۹ پخش شد ، در زمان دولت مترقی قبل از آئنده ، یعنی حکومت دموکرات مسیحی "ادوارد وفری" ساخته شد . این فیلم براساس ماجرای یک جنایت واقعی ساخته شد که بحث فراوانی در کشور برانگیخته بود . "شغال" نامی است که مطبوعات و رسانه های گروهی شیلی به روستایی بی سواد داده بودند که همسر و پنج فرزندش را در حین مستی کشته بود . این شخص بعد از طی یک دوران بهبودی به جوخه اعدام سپرده می شود . لیتین در این فیلم از موضوع جنایت برای نشان دادن خرده فرهنگی (Sub-culture) استفاده میکند که فقر در جامعه بوجود می آورد . وی از این موضوع هم چنین برای انتقاد از هیجان و احساسات کاذب رسانه های گروهی و محکوم کردن عملکرد دستگاه قضایی کشور شیلی استفاده می کند .

فیلم "شغال ناهلتورو" مجموعه ای بازگشت به گذشته است که در نیمه فیلم به اوج می رسند . در این نقطه اوج است که جنایت رخ می دهد . لیتین از دوربین روی دست و برشهای سریع برای نشان دادن صحنه جنایت با همه شقاوتش استفاده می کند . وی از خشونت صحنه جنایت نمی کاهد ، اما در عین حال با کنار هم قرار دادن روایت اول شخص شغال از صحنه جنایت با گزارش مطبوعات ، و با درهم آمیختن رویدادهای گذشته و رویدادهای زمان حال ، نشان می دهد که این جنایت تا چه حد اعتراضی گمراهانه است از سوی شغال" است . در این فیلم شخصیت شرور وجود ندارد . نگهبانان زندان ، کشیش و حتی سربازانی که "شغال" را اعدام می کنند ، با وی رفتاری انسانی دارند . شخصیت های خبیث فیلم - حکومت ، زمینداران و سرمایه گزاران خارجی - در تمام طول فیلم خارج از دید دوربین هستند . اما در عین حال حضور اینان در پس نماهایی چند کاملاً "حس می شود ، نماهایی از زمین لم یزرع ، کلبه های مخروبه ، جاده های کثیف و ژنده پوش هایی که در حومه شهر بدنبال کار و غذا می گردند ، مست می کنند و مرتکب جنایت می شوند . لیتین با استفاده از دوربین سیال و با کمک اثرات نمایشی نورپردازی در این فیلم دادخواستی نه تنها علیه مجازات اعدام که علیه تمام تشکیلاتی ارائه می دهد که در آن اکثریت مردم نادیده انگاشته شده اند .

فیلم "شغال ناهلتورو" هم در شیلی و هم در خارج با استقبال گرمی روبرو شد . با به روی کار آمدن دولت وحدت ملی سالوادور آلنده ، لیتین به ریاست اداره سینمای ملی منصوب می شود . لیتین طی سالهای حکومت وحدت ملی ، دومین فیلم طویل خود ، "سرزمین معهود" را فیلمبرداری می کند . این فیلم براساس حادثه ای ساخته شده که در دهه سی در شیلی اتفاق افتاده است . حادثه زمانی روی میدهد که جمهوری سوسیالیستی کوتاهی در کشور شیلی برقرار می شود . لیتین در این فیلم به قیامی می پردازد که در شمال شیلی پامی گیرد .

فیلمنامه براساس خاطرات بازماندگان واقعی حادثه نوشته شده است. بار دیگر لیتین در این فیلم از تکنیک گوینده اول شخص استفاده می‌کند، پیرمردی که در جوانی در این قیام شرکت داشته، این روایت را به عهده دارد. گرچه "سرزمین معهود" از نظر سبک بیانی، انحرافی بزرگ از سبک نو واقع گرای فیلم "شغال ناهلتورو" تلقی می‌شود، اما در استفاده از رنگهای چشم گیر، فصلهای استعاری گونه رقص، نمادهای مذهبی، مراسم جمعی و ترانه‌ها، تاثیر سینماگرانی مثل "کلوبر روشا" و کارگردان مجارستانی "میکلوش پانجو" را بر لیتین نشان می‌دهد.

در طی فیلم، خط داستانی به روش‌های گوناگون گسسته می‌شود تا با حواشی و صحنه‌های دیگر غنی شود. مثلاً "بعضی صحنه‌ها از زاویه‌های متفاوت تکرار می‌شود، دل‌حظه‌ی متفلوت تاریخی بطور همزمان نشان داده می‌شوند و در نهایت واقعیت تاریخی با رویدادهای افسانه‌ای و تخیلی درهم آمیخته می‌شوند. لیتین علاوه بر استفاده از گوینده در فیلم، از ترانه‌های قومی و گفته‌های دیگر شخصیت‌ها که دیدی چند وجهی به رویداد می‌دهند هم استفاده کرده است. فیلم مملو از اشارات و کنایه‌ها به تاریخ و اسطوره است. فیلمبرداری این فیلم که فقط دوماه قبل از کودتای شیلی به پایان رسید، همچنین بیانگر ضعف‌ها و امتیازات حکومت آئنده هم هست.

بعد از کودتای نظامی پینوشه، لیتین به مکزیکو فرار می‌کند تا فیلم "سرزمین معهود" را در آنجا تدوین کند. اولین فیلم لیتین در تبعید، "نامه‌های ماروسیا" نام دارد. این فیلم رویداد تاریخی دیگری را در تاریخ شیلی به نمایش می‌گذارد، اعتصاب معروف کارگران معادن مس شیلی در ابتدای قرن که وحشیانه توسط ارتش سرکوب می‌شود. با آنکه داستان از نظر مضمون مشابه فیلم آرژانتینی "شورش پاتاگوینا" است که آن‌هم با اعتصاب کارگردان معادن سروکار دارد، اما فیلم "نامه‌های ماروسیا" قوی تر و خشن تر است. رنگهای اخراشی که در تمام فیلم دیده می‌شود، بر بی‌حاصل بودن زمین منطقه فقیر زندگی معدنچیان تاکید دارد. تضاد میان کارگران اعتصابی و صاحبان معادن در مجموعه‌ای صحنه‌های جمعی که طی آنها خشونت اوج می‌گیرد، نشان داده شده است. لیتین در این صحنه‌ها، درباره کودتایی که آئنده را سرنگون کرد ابراز خشم می‌کند. این صحنه‌ها عبارتند از شکنجه، گروگان‌گیری، اعدام و کشتار نهایی کارگران که اشاره‌ی صریحی به رویدادهایی است که به دنبال کودتای پینوشه در شیلی رخ داده‌اند. از این رو در فیلم، کمتر شخصیتی ترسیم شده است. لیتین در این فیلم کمتر به قهرمان داستان، گریگوری که یک معدنچی است می‌پردازد و بیشتر متوجه حرکت اعتصابگران و سربازانی است که آن‌ها را کشتار می‌کنند. همچنانکه لیتین در مصاحبه‌ای اظهار داشته:

"هریک از فیلم های من به لحظهای در زندگی سیاسی شیلی مربوط می شود ، خصوصا" فیلم "ناممهای ماروسیا" . ارتش شیلی علی رغم اسطوره های که مردم از آن پیش خود ساختماند همیشه از خرده بورژواهایی تشکیل شده است که در جهت منافع صاحبان قدرت عمل کرده و مردم را از میان برده است ."



جدیدترین فیلم لیتین ، موسوم به "Recurso del Methodo" (در ایران "آقای رئیس جمهور") به سال ۱۹۷۸ ، به لحظه دیگری از زندگی سیاسی شیلی-آمریکای لاتین مربوط می شود . این فیلم بطور ضمنی بیان می کند که این سینماگر در واکنش به تحولات سالهای اخیر ، برآن شده که بعضی اصول سینمای انقلابی خود را به ارزیابی مجدد بگذارد . لیتین در این فیلم برای اولین بار به شیلی نمی پردازد و هیچ رویداد تاریخی آن را بازسازی نمی کند . فیلم براساس نوولی ساخته شده به همین نام نوشته ی نویسنده کوبایی "آلجو کارپانتیه" (Alego Carpentier) . این نوول که در سال ۱۹۷۴ نوشته شده است ، نشان دهنده ی سالهای حکومت یک رئیس جمهور نامعلوم در یک کشور نامشخص آمریکای لاتین از ابتدای دهه بیست تا اواخر آنست . سرزمین خیالی کارپانتیه ، ملغمه ای است از تمام کشورهای آمریکای مرکزی و جنوبی . این کشور دارای مزارع قهوه و شکر (که شرکت آمریکایی "یونایتد فروت" United Fruit آنها را می گرداند) و معدن است .

زمین آن به تناوب کوهستانی، باتلاقی یا پوشیده از جنگل هایی است که دستخوش بارانهای سیل آسا می شوند. جمعیت کشور از سیاه ها، سرخپوست ها و مهاجرین اروپایی تشکیل شده که جشنواره های محلی می گیرند و مراسم مذهبی مخصوص دارند. کارپانتیه در توصیف زندگی این مردم، با تغییرات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی اولین دهه های قرن در آمریکای لاتین سروکار دارد. نوول رابطه ی رویدادهای داخلی با دنیای جدید: آمریکا و تحولات سیاسی بین المللی را نیز نشان می دهد. مضمون ضمنی و عمقی نوول وابستگی در تمام شکل های آن است. شکل های وابستگی عبارتند از وابستگی اقتصادی آمریکای لاتین به ایالات متحده و وابستگی فرهنگ سنتی آمریکای لاتین به اروپا و خصوصا "فرانسه است."

لیتین احتمالا "از آنجا مجذوب کارپانتیه شده که نوول با عوامل بنیانی زندگی آمریکای لاتین، مثل وابستگی، دیکتاتوری و امپریالیسم سروکار دارد. لیتین بعد از شش سال زندگی در تبعید، به دور از زندگی سیاسی شیلی و تماشاگران شیلیایی، در تلاش برای پذیرفتن هویت خودم بعنوان یک آمریکای لاتینی، برای تحلیل راههایی که برای یک تبعیدی سیاسی در آمریکای لاتین وجود دارد، عبارتی برای ضرورت مبارزه نه فقط در راه آزادی کشور که برای آزادی یک قاره... این از نظر من به این معنی است که موضوعی از نویسنده کوبایی انتخاب کنم، در مکزیکو، در پاریس، در کوبا یا تکنیسین ها و بازیگران آرژانتینی، شیلیایی، کوبایی، مکزیک، ونزوئلایی و فرانسوی فیلمی را فیلمبرداری کنم." دست به تهیه این فیلم زد.

این فیلم اولین محصول مشترک کوبا، فرانسه و مکزیک است. همانطور که لیتین میگوید این فیلم نه تنها از این نظر که مشترکا "توسط این سه کشور سرمایه گذاری شده و در آنها فیلمبرداری شده، بلکه همچنین از آنجا که به صورت یک کار گروهی واقعی ساخته شده، بیانیه ای گروهی از طرف سازندگان آن محسوب می شود. در عناوین فیلم که در انتهای آن می آید، نام بازیگران و گروه فیلمبرداری همراه با ملیت آنها ذکر شده است. علاوه بر لیتین تعدادی از کسانی که در تهیه فیلم دست داشتند، تبعیدی سیاسی هستند. بازیگر نقش اصلی، "نلسون ویلاگرا" (Nelson Villagra) اهل شیلی است. او که نقش "شغال" را در فیلم اول لیتین بعهدہ داشت، بعد از سقوط حکومت آئنده به کوبا گریخت.

ساختن این فیلم در حقیقت عملی حاکی از همبستگی جهان سوم است. این فیلم به کسانی که در تهیه آن دست داشتند، فرصتی می دهد که هم تاریخ مشترکشان به عنوان اهالی آمریکای لاتین و هم تجارب شخصی اشان را در مورد حکومت های سرکوب گریز سازی کنند. در این بازسازی فرانسه هم حضور دارد. نه تنها بدلیل آنکه فرانسه موضوع نوول است (بازتاب تمایل دیرپای روشنفکران و هنرمندان آمریکای لاتین که برای یافتن مدل های

خودبه فرهنگ فرانسه چشم دوخته‌اند (بلکه به این دلیل که تعدادی از روشنفکران فرانسوی افکان ساخته شدن این فیلم را فراهم آوردند . . . این موضوع بیانگر آنست که ساختن این فیلم درحقیقت تلاشی است برای یافتن رابطه‌ای نه تنها میان کشورهای آمریکای لاتین، که میان فرانسه و دنیای جدید (آمریکا) . رابطه‌ای که شکل کلاسیک وابستگی را از نظرها محو می‌کند .

بنا براین انتخاب نوولی از "الجو کارپانتیه" مناسب ترین انتخاب بود . در میان تمام نوول پردازان "پرسو صدای" آمریکای لاتین، "کارپانتیه" شاید از نظر زمینه زندگی، تحصیلات و علاقمندی‌ها، اروپایی ترین آنها باشد . پدرش فرانسوی و مادرش روسی بوده است . این دو قبل از تولد "الجو" مقیم کوبا بودند . "کارپانتیه" در فرانسه تحصیل کرده و احتمالاً "نیمی از عمرش را در آنجا گذرانده است . وی در فرانسه در اواخر دهه بیست و سی بانهضت سور رئالیسم همکاری داشته است . از سال ۱۹۶۸ تا بحال ، وابسته فرهنگی کوبا در فرانسه بوده است . این نویسنده در قصه‌های اولی‌هاش تاثیر تمدن و تاریخ فرانسه را بر آمریکای لاتین مورد کاوش قرار داده است . از این رو کارپانتیه در نوول "قای رئیس جمهور" وقتی دیکتاتور فرانسه دوست را که خانهای درپاریس زیر سایه‌ی طاق پیروزی دارد، توصیف می‌کند، روی زمینه‌آشنایی کار می‌کند . نوول میان پاریس - که رئیس جمهور برای استراحت به آن جا می‌رود - و موطنش (موقی که شورش روی می‌دهد به آن جافراخوانده می‌شود) در نوسان است .

واژه اسپانیایی "recurso" که اسم نوول کارپانتیه از آن گرفته شده، در بردارنده مفهوم "بازگشتن" واژه‌ی فرانسوی "recurrere" از فرانسه به آمریکای جنوبی است . این واژه همچنین بیان کننده‌ی مفهوم تکرار نوبه‌ای بعضی رویدادهاست: شورش‌ها در کشور، اقامت‌ها در پاریس، سخنرانی‌ها خطاب به ملت، تعقیب‌های دشمنان . علی‌رغم آنکه دیکتاتور همواره در رفت و آمد است، تصور ما بینندگان از او تکرار، سکون و زمان دوار است . نام نوول (Recurso del Methodo) به معنی "برگشت از روش" نیز هم چنین اشاره به نوشته‌ی معروف "دکارت" (Discours de la Methode) به معنی "رجعت بمرش" است که کارپانتیه از آن در شروع هر فصل کتاب نقل قولی دارد . دگرگون شدن مفهوم واژه (به علاوه‌ی دگرگونی در مفهوم ترجمه شده از فرانسه به اسپانیایی آن) تا حدی نشان دهنده اختلاف‌های کلی میان این دو قاره: آمریکای لاتین و فرانسه هم هست . زیرا همان طور که دیکتاتور به خواننده یادآوری می‌کند، شرایط زندگی در دنیای جدید (آمریکا) چنان است که شناخت دکارتی در آن اهمیتش را از دست می‌دهد . وی می‌گوید: " در آنجا گیاه گوشتخواری نمی‌روید، "توکانی" (پرنده‌ای بانوک دراز) پرواز نمی‌کند . در آنجا طوفان

موسمی هم نخواهید یافت. " وقتی سرزمین خیالی نوول کارپانتیه، با گیاه های عجیب بارانهای سیل آسا، کوههای آتشفشان و جنگل های غیر قابل نفوذش را با استانداردهای اروپایی ارزیابی کنید، واقعیت دنیای جدید (آمریکا، آمریکای لاتین) فقط باید به صورت رویا تجلی کند. درچنین محیطی موجودات انسانی رفتاری عقلانی ندارند و رجعت دکارتی به " برگشت از روش" تبدیل می شود.

کارپانتیه در تمام کتاب با کنار هم گذاشتن تفکر اروپایی در برابر واقعیت آمریکای لاتین، به اختلاف میان نظامهای فکری اروپایی و آمریکای لاتین تاکید می کند. کارپانتیه علاوه بر دکارت از سایر فلاسفه و نویسندگان فرانسوی هم نقل قول می کند. نوول ملووا اشاره ها به نقاشان، کارهای هنری و قطعات موسیقی است که با دوره ی بلافاصله قبل و بعد از جنگ اول تداعی می شوند. چنین اشاره هایی به این موضوع تاکید دارند که تمامی این گونه کارهای هنری با مسائل حیاتی آمریکای لاتین بی رابطه اند. کتاب هایی که رئیس جمهور می خواند و آثار هنری که جمع آوری می کند، از دیکتاتور بی رحم و جانور صفت، آدم متمدنی نمی سازد بلکه این ها فقط سرگرمی اوقات فراغت او را تشکیل می دهند.

اما توجه کارپانتیه به نام ها و کارهای هنری که به فرهنگ فرانسه مربوط می شوند، چنان به افراط است که خواننده بدفعات به این فکر می افتد که این اشارات کمی فراتر از فضل فروشی هنر شناسانه ی روشنفکر طبقه بالای آمریکای لاتین است که مفتون اروپا شده و انتظار دارد خواننده نیز برای درک اشارات او در نوول و فهم شوخی های فرهنگی اش، شناخت عمیقی از تاریخ و فرهنگ فرانسه داشته باشد. از اینرو نوول بیشتر خطاب به طبقات تحصیل کرده ی آمریکای لاتین و اروپاست. بازتاب قوی هزل یا حتی خود-هزلی در نقل قولهای فرهنگی کتاب حس می شود.

شاید چند سال قبل از این، لیتین در مورد این نوول قضاوت منفی می کرد. شاید احتمالاً اندیشه های کارپانتیه را در مورد فرانسه، به این دلیل رد می کرد که کارپانتیه از " سوگلی ها" ست. زیرا لیتین در فیلم های قبلی اش، فرهنگ های خارجی را به عنوان حوزه های تسلط خارجی ها نمایش داده بود. در فیلم های قبلی لیتین، اسطوره ها و سنت های بومی به عنوان " عوامل مبارزه طبقاتی" مورد ستایش قرار می گرفت. البته این امر در ابتدای دهه هفتاد که لیتین با دولت آئنده همکاری داشت، طبیعی به نظر می رسید. زیرا در آن زمان لیتین فیلم سازی را نیروی بالقوای می دانست در به حرکت درآوردن مردم و عامل عمده ای در ایجاد رفتار انقلابی در آنها، اما بعد از سقوط آئنده، شاید لیتین اعتقاد پیدا کرده که باید نقش خود را به عنوان سینماگر مورد ارزیابی قرار دهد و درسک سینمایی- اش تجدید نظر کند. تصمیم وی مبنی بر ساختن فیلمی بر اساس نوول کارپانتیه، بیانگر

انست که وی اکنون طنز را براعتراض و تحلیل را بر انکار ترجیح می دهد .
 لیتین در طول ساختن فیلم می گوید: " با این فیلم خواهم توانست مکانیسم هایی
 را که دیکتاتوری نظامی را در آمریکای لاتین تشکیل می دهند ، به نمایش درآورم نمی
 خواهم با این فیلم رویداد تاریخی خاصی را به نمایش گذارم . یک عامل پایداری تاریخی
 در مکانیسم امپریالیسم وجود دارد که بقای دیکتاتوری های نظامی را برای سرکوب مردم
 ممکن می کند . " به این ترتیب است که لیتین نوول کارپانتیه را وسیله ایده آلی می یابد
 برای بررسی روشهایی که امپریالیسم خارجی را به صورت دیکتاتوری داخلی ارائه می دهد .
 رغبت دیکتاتور به فرهنگ فرانسه ، از محدود عواملی است که در این تحلیل به شمار
 آمده است . در عین حال که لیتین تقریباً " به نوول وفادار مانده است (بسیاری از گفتگوها
 و صحنه ها را حفظ کرده است) از اشارات کارپانتیه به فرهنگ فرانسه بر زمینه ای از دکورها ،
 اثرات نوری و تکنیک های مونتاژی که مکانیسم بنیادی دیکتاتوری را آشکار می کند ، روی
 برنگردانده است . فیلم با نمای اطاق تاریکی آغاز می شود . ننوبی در گوشه اطاق آویزان
 است . صدای خرناسی به گوش می رسد . وقتی دوربین به آرامی به ننو نزدیک می شود ، زنگ
 ساعت شنیده می شود . از ننو صدایی با غرولند می گوید: " تقریباً " ساعت هفت و ربع بود .
 همین الان خوابیدم . " دستی از ننو بیرون می آید و به دنبال عینک می گردد . مردی میان
 سال به ساعت نگاه می کند و می فهمد که ده و ربع است . اکنون دوربین در نیمه تاریک اطاق
 به صورتش نزدیک می شود . مرد از بستر بیرون می آید ، پرده را به کناری می زند تا طاق
 پیروزی را که در دور دست سربه آسمان کشیده برایمان آشکار کند . ناگهان نقل قولی از
 دکارت بر روی پرده خوانده می شود: " در اینجا مقصودم این نیست که روشی نشان دهم
 که همه کس عقل خود را درست راه برد . بلکه مقصودم اینست که بنمایم من عقل خویش را
 از چه راه برده ام . "

قرار دادن گفته های دکارت در باب اهمیت کاربرد عقل انسان در کنار نماهایی از
 مردی که بعد یک شب زنده داری از خواب بیدار می شود ، لحن طنز آلود فیلم را آغاز می
 کند و مضامین متعددی را که به طنز در طی فیلم کاوش خواهد شد ، منعکس می کند . این
 مضامین عبارتند از تناقض میان ظاهر و واقعیت ، اعمال اجتماعی و رفتار شخصی و تمدن و
 بربریت . در حقیقت دیکتاتور خواب آلود در ننو ، در تمام فیلم یک " لیتموتیف " (Leit Motif)
 است . دیکتاتور همواره وقتی دستیارانش به سراغش می آیند که خبر رویداد مهمی را
 بدهند ، از پشت در ننو خوابیده است . در فصل اول ، لیتین ننوی دیکتاتور را با نقل
 قولی از دکارت مرتبط می کند . در بقیه لحظات ، لیتین از نقل قول ها صرف نظر می کند یا
 بهتر ، آنها را با تصویر ننو جایگزین می کند .

لیتین از انواع تکنیک های سینمایی برای آشکار کردن شخصیت دیکتاتور در این فیلم استفاده می کند. در فصل هایی که در پاریس می گذرانند، که غالباً "داخلی هستند، اطاقها با انواع مجسمه، تابلوهای نقاشی، آینه ها و چراغ ها پر شده است. شخصیت های صحنه در نور حاصل از انعکاس این اشیاء براق و چند وجهی، تقریباً "از نظر ناپدید می شوند. لیتین گاهگاهی داستان را (خصوصاً "صحنه های عشق ورزی را) از طریق آینه فیلمبرداری می کند تا ما به بازتاب عمل و نه عمل نگاه کرده باشیم. در این باره وی گفته است "پراکندگی نور می خواهم، می خواهم نور در شخصیت ها بشکند، محیطی را که آنها در آن به سر می برند نابود کند. تا آدم های تباها شده ای را نشان دهم که در میان بازی دائمی آینه به درماندگی هستی اشان بازتاب می شود. این آن چنان نوری نیست که خلق کند، بلکه از میان می برد. این بازی بازتاب های حقیقت، دروغ و ابهام است. بیننده از طریق الحاق این عوامل بهم، می تواند نتیجه ای به دست آورد و آشکارا بفهمد که دیکتاتوری چیست."

لیتین نمی خواهد بیننده به شخصیت داستان نزدیک شود یا به دنبال انگیزه های روانشناسانه در وجود او باشد. چنانکه در فیلم ها و نوول های عادی رسم است. وی در این باره گفته است:

"می خواهم بیننده را وادارم تا به رفتار دیکتاتور بیندیشد. دیکتاتور آدم فوق العاده ای نیست. رفتارش مثل یک خرده بورژوازی عادی است که برخانواده اش تسلط دارد - کشورش را هم به همان صورت کنترل می کند. نمی خواهم این فیلم روی احساسات تماشاگر اثر بگذارد. می خواهم این فیلم روی آگاهی اش اثر بگذارد. از اینرو، دیکتاتور از نظر رفتار، آدم خوب و فهمیده ای به نظر می آید. اما این درعین حال نشان می دهد که امپریالیسم تا چه حد شخصیت او را از میان برده است. زیرا دیکتاتوری یک پدیده فردی نیست. او مخلوق خود نیست که محصول جامعه است. به این دلیل نمی خواستم روی فرد تأکید کنم."

لیتین برای آنکه بیننده را از درگیر شدن با قهرمان داستان دور نگاه دارد غالباً "صحنه های فیلم را با نمای دور یا متوسط آغاز میکند. این کار به بیننده امکان می دهد در همان زمان که بازیگرها را می بیند، محیط آنها را نیز ببیند. در سایر مواقع، لیتین فصل را با چرخش افقی دوربین آغاز می کند، گویی می خواهد رابطه میان اشیاء و ابعاد ظاهری ترکیب تصویری صحنه را نمودار کند، سپس دوربین به شخصیت های اصلی در پس زمینه یا پیش زمینه، نزدیک می شود. اما هیچ گاه دوربین بیش از اندازه به آنها نزدیک نمی شود. تقریباً هیچ نمای نزدیکی در فیلم از آنان وجود ندارد. چنین رابطه ای میان شخصیت ها و محیط

شان ، حرکتی دیالکتیک به وجود می‌آورد که مانع میشود بیننده در ماجرای فیلم غرق شود . در عین حال آهنگ این فیلم سه ساعته ، کند است . لیتین از ایجاد هر گونه تعلیقی که بیننده را از اخذ دیدگاهی عینی محروم کند ، احتراز میکند .

همچنین لیتین با استفاده از صدای گوینده در فواصل فیلم ، مارا بیشتر از شخصیت اصلی فیلم دور نگاه میدارد . این تکنیک از نوول به وام گرفته شده است . در نوول زبان ، دائما " از اول شخص به سوم شخص و بالعکس در نوسان است . گاه گوینده‌ی فیلم وقایعی را که خواهیم دید ، پیش بینی می‌کند و یا آنچه را دیکتاتور در لحظه‌ی خاصی می‌اندیشد ، بازگو ، می‌کند . در لحن این گوینده همواره لحن طنزآلودی احساس می‌شود . آیا این صدا ، مورخی است که در باره زندگی رئیس جمهور تحقیق کرده است ؟ اگر چنین است ، موارد پیش پا افتاده‌ای که بازگو می‌کند نمودار بی اهمیت بودن زندگی رئیس جمهور است . آیا این صدای کارپانتیه است ؟ در آن صورت ، گفته‌های او جابه‌جا این احساس را در ما زنده می‌کند که داستان با صدای بلند خوانده می‌شود و جلوی چشم هایمان شکل می‌گیرد . گوینده با اینگونه مداخله‌اش بین بیننده و ماجرای فیلم ، توجه را به ماهیت از پیش مشخص واکش های دیکتاتور جلب می‌کند ، از این هم بیشتر به کیفیت ساختگی و فکر شده‌ی داستان فیلم تاکید می‌کند .

در تمام فصولی که در خانه دیکتاتور می‌گذرد ، کیفیتی تکراری دیده می‌شود . دیکتاتور وقتش را غالبا " برای کنترل افراد یا گروههایی می‌گذراند که با او به مخالفت برخاسته‌اند ، وی از تمام تاکتیک های دیکتاتوری در این راه استفاده می‌کند . هر بار که سرکوب وحشیانه‌ای را طرح ریزی می‌کند یا آن را به اجرا می‌رساند ، می‌گوید : " تادرسی برایشان بشه " . اما البته مخالفین هرگز درس نمی‌گیرند و رئیس جمهور که در برابر شورش قرار گرفته باید به شمال یا جنوب کشور رفته و دشمنانش را با رشوه خام کند یا آنها را بکشد . صحنه‌های تماشایی که این جنگ آوری دائمی در طول فیلم می‌انگیزد ، حقیقتا " حیرت آورند . فیلم پرخرج است و سیاهی لشکر فراوان دارد . صحنه‌های جنگ ، شورش ، تظاهرات ، کشتار ، کارناوال که گویی برای یک باله تنظیم شده‌اند ، به کمک ضربه تکراری موسیقی قابل پیش بینی و مکانیکی نمودار می‌شوند . این احساس در بیننده پا می‌گیرد که در خارج از قلمرو تاریخ و در یک زمان حال ابدی به سر میبرد و به نظاره این رویدادها نشسته است .

دو رهبر انقلابی که در دوزمان مختلف به مخالفت با رئیس جمهور بر می‌خیزند ، این احساس را بیشتر تقویت می‌کنند ، زیرا این دو آدمهای استعاری اسطوره‌ای بیش نیستند . اول " میگوئل استاتا " (میکائیل پیکره ساز) ، انقلابی سیاهپوستی است که نامش بیانگر برنامه عمل اوست . نفر دوم فردی است که درباره او شرحی در فیلم وجود ندارد و فقط

به نام "دانشجو" معروف است. اما روشن است که هم دیکتاتور و هم دشمنانش، عوامل تجریدی برشت گونه‌ای هستند که در یک موقعیت به هم ارتباط پیدا کرده‌اند، موقعیتی که از آن راه فراری موجود نیست. فیلم در نهایت یک بازی اخلاق آمریکای لاتینی است که در آن نیروهای راست و چپ در طرح از پیش مشخص به هم واکنش نشان می‌دهند. این نیروها در غالب لحظات فیلم در بن بست هستند تا بالاخره "دانشجو" اعلام اعتصاب عمومی می‌کند که تهدیدی است به مشتعل کردن آتش انقلاب. سفیر آمریکا برای بازگرداندن حالت تعادل مداخله می‌کند. اما یک روز صبح، سفیر آمریکا رئیس‌جمهور را با این خبر بیدار می‌کند که وی دیگر از ریاست جمهوری خلع شده و جایش را به رقیب دیرین که روشهای جدیدی برای ادامه سیاست گذشته در پیش گرفته، داده است. انقلاب بار دیگر به انحراف کشیده شده است.

به این ترتیب با یک صحنه دودقیقه‌ای ونیم، حکومت بیست ساله رئیس‌جمهور و دو ساعت ونیم اجرای قهرمان فیلم به سرعت به پایان آورده میشود. شتابی که در تغییر حکومت دیده می‌شود، نشان میدهد که تا چه حد دیکتاتور عروسی در دست حکومت های خارجی بوده است. اگر فیلم در این لحظه پایان می‌یافت، براحتی میتوانستیم نتیجه‌گیری کنیم که لیتین با استفاده از خلاقه از تمهیدات برشتی، نظیر فاصله‌گذاری، طنز، صحنه های حماسی، تاریخ عمومی آمریکای لاتین را از روزهای استقلال تا بحال بازگو کرده است، و در عین حال نسبت به نوول کارپانتیه هم به طور قابل ملاحظه‌ای وفادار مانده است. ولی لیتین مضمون خصوصی تری برای پایان دادن به فیلم انتخاب می‌کند. در آخرین لحظات فیلم تغییر لحن مشخصی در فیلم وجود دارد.

رئیس‌جمهور به طریقی از دست جمعی که به انتظار کشتن او ایستاده‌اند، فرار می‌کند و به پاریس می‌گریزد. وی در آن جا آخرین روزهای زندگی اش را در حالی مسخره و فراموش شده به پایان میرساند. وی دیگر به فرهنگ فرانسه که آن را درک نمی‌کند، علاقه‌ای ندارد. (دهه بیست در راه است) دیکتاتور برای زندگی به طبقه بالا و اطاق زیر شیروانی قصرش نقل مکان می‌کند. در آن جا با معشوقه مستخدمه، سفیر سابقش در فرانسه و دخترش در حالیکه به موسیقی ملانکولی تانگو گوش می‌دهد و غذاهای از وطن رسیده می‌خورد، روزها را می‌گذراند. وقتی نور ملایم پاییزی از شیشه پنجره اطاق زیر شیروانی به درون میتابد، سفیر سابق به رئیس‌جمهور سابق می‌گوید که با مهرهای مختلفی که از کشورشان آورده و اصلاحاتی که در آنها بعمل آورده می‌توانند همچنان به کار گذشته‌اشان که افزودن به شهروندان کشور است، ادامه دهند. وی همچنان به فروش گذرنامه‌های جعلی ادامه خواهد داد، و تخمین می‌زند که تا بحال برای "سرگردانهای بی وطن" ۳۰۰۰۰۰۰ گذرنامه صادر کرده است. رئیس

جمهور سابق که یکی از این سرگردانهاست این کار او را تأیید می‌کند .
 در این صحنه‌های نهایی ، تلقی ما نسبت به دیکتاتور دستخوش تغییر می‌شود . البته
 ما شقاوتهای وی را فراموش نمی‌کنیم ، اما این صحنه‌ها آشکارا نشان می‌دهد که وی کارگزار
 ناآگاه نیروهایی بوده که هرگز واقعا "درکشان نکرده و مسلما " نمیتوانسته آنها را تحت کنترل
 بگیرد . در انتهای فیلم ، دیکتاتور هیچ است ، او استحاله شده و سپس توسط همان نیروهای
 امپریالیسم نابود میشود . وی که از وطنش دور افتاده در یک اطاق متروک زندگی را به پایان
 میرساند . دیکتاتور این پستی را می‌پذیرد . وی حتی با پیشوند " ex " که هم به معنی "...
 سابق " و هم به معنی تبعیدی " exile " است به خود اشاره می‌کند .
 استحاله‌ای که دیکتاتور ، دستخوش آن می‌شود مشابه حالت شخص میگوئل لیتین است .
 لیتین در این باره گفته :

" در تبعید بودن نیروهای خلاقه فرد را نابود می‌کند . فرد مثل درختی که
 ریشه‌هایش را از دست داده باشد ، خشک میشود . ریشه‌هایش ، یعنی کشورش ، هواش
 دریا ، خاک ، مردمش ، حرفهایی که دوست دارد بشنود ، حمله‌هایی که ذهنش را
 می‌انگیزند ، کارهایی که ... وقتی داشتم این شخصیت را در پاریس به صورت فیلم
 در می‌آوردم ، اصلا " احساس نمی‌کردم در پاریس دارم فیلم می‌سازم . زیرا این فیلم
 برای بسیاری کشورها یک درس تاریخی بشمار می‌آید . دیکتاتور احساس می‌کند درحالی
 دور دستی بسر می‌برد ، غریبه است و من هم همین احساس را دارم . "

کیفیت عاطفی لحظات نهایی فیلم بیانگر این موضوع است که چه حد لیتین با
 دیکتاتور وسایرینی که زندگی اشان را در اطاقهای زیر شیروانی به سر می‌آورند ، احساس هم
 دردی میکند . این افراد تباه شده که در نهایت توسط امپریالیسم نابود می‌شوند ، نمایندگان
 هزاران شیلیایی ، کوبایی ، آرژانتینی و سایرین از انواع عقاید سیاسی هستند . آنهایی که
 مجبور شده‌اند از آمریکای لاتین فرار بکنند . بعضی اشان به فرانسه بهشت سنتی ناراضی‌های
 سیاسی وطن فکری بسیاری روشنفکران آمریکای لاتین رفته‌اند . سایرین در اسپانیا ، مکزیکو ،
 کانادا و ونزوئلا اقامت کرده‌اند . اما اینان هر کجا باشند ، مطمئنا " با احساس از خود بیگانگی
 و درماندگی لیتین ، بادلتنگی لینین ، برای وطن و شاید حتی با عقیده وی در مورد اینکه
 مکانیسم های دیکتاتوری مستقل از اراده و خواست فرد و گروه عمل میکند ، موافق هستند .

فیلم " آقای رئیس جمهور " به آدم خاطر نشان می‌کند که برای از میان بردن دیکتاتوری
 در آمریکای لاتین ، فقط کافی نیست که دیکتاتورها را ساقط کرد باید در ساخت قدرت
 تغییرات اساسی بوجود آورد . در اینجا نیز نظیر فیلم های گذشته لیتین ، انقلاب بصورت
 یک راه حل ضروری و غیر قابل اجتناب برای آمریکای لاتین تا آینده نزدیک پیش‌بینی میشود .

اما فیلم این آئنده نزدیک را مشخص نمی‌کند. در فیلم، تاریخ وقوع این انقلاب با شک آمیخته است. در حالیکه در صفحات نهائی نوول کارپانتیه، "آنتونیوملا" را فعالانه سرگرم برنامه‌ریزی چیزی می‌یابیم که خواننده از آن تصور انقلابی موفق را دارد، لیتین این فصل را در فیلم تصویر نمی‌کشد نگاه خیره لیتین همچنان مصرانه متوجه دیکتاتور است. این امر در بردارنده این مفهوم است که علی‌رغم دوره‌های دموکراسی در اروگوئه، آرژانتین، شیلی و حاهای دیگر، علی‌رغم پیروزی انقلاب در کوبا، شرایط اجتماعی و اقتصادی در آمریکای لاتین به‌کندی و به‌گونه‌ای از هم گسیخته از ابتدای قرن پیشرفتی داشته است. کارهای بسیاری است که باید انجام شوند. شرط زندگی در تبعید هنوز یکی از ابعاد اساسی زندگی در آمریکای لاتین است.

اما فیلم لیتین نشان می‌دهد که این شرط تاجه حد می‌تواند درک و شناخت فرد را تحت تاثیر قرار دهد. از نظر لیتین، نیروهای امپریالیسم چنان قوی به نظر می‌آیند که در نهایت حتی مطرودترین حاکم ستمگر هم از مسئولیت هایش مبری اعلام می‌شود. امکان تحقق یافتن تغییرات واقعی اجتماعی هرچه بیشتر دور دست بنظر می‌آیند. در تبعید هم دیکتاتورها و هم انقلابیون دور از تماس هستند و تاریخ آنها را نادیده می‌گیرد. اینان نمی‌توانند تصور کنند که مبارزه بدون آنها در کشورشان تا چه حد می‌تواند ادامه یابد. از این رو فیلم لیتین با مضمون بدبینانه‌ای پایان می‌یابد که ممکن است بیشتر نماینده‌ی احساسات شخصی لیتین باشد تا امکانات واقعی تحقق یافتن عدالت سیاسی اجتماعی در آمریکای لاتین.

نوشته: کاترین کواچ

ترجمه: مسعود مدنی

نقل از فصلنامه فیلم، بهار ۱۹۸۰



مفیستو فیلمی از ایشتوان ژابو

فیلم "مفیستو" که در سال ۱۹۸۱ به عنوان بهترین فیلم خارجی، جایزه اسکار را دریافت کرد، سرگذشت بازیگر فرصت طلبی در آلمان نازی است که به اندیشه های چپی خود پشت می کند تا بصورت وسیله و ابزاری در دست فاشیست ها در آید تا هنرش، عملکرد بی رحمانه قدرت سیاسی را از لحاظ ایدئولوژیک، خوش آیند و پسندیده جلوه کند. این فیلم بیش از آنکه فیلمی درباره دوران قدرت نمایی نازی ها باشد، بیانیه ای درباره اخلاق و حساسیت های امروزی را از نو طرح می کند که معاشر شدن با شیطان چه معنی می دهد. داستان "مفیستو" برای سینما توسط "ایشتوان ژابو" و "پیترو دوبای" از روی کتابی نوشته "کلاوس مان" (پسر "توماس مان") اقتباس شد. این کتاب، گزارش نمچندان دقیق و مفصل از داستان زندگی حرفه ای "گوستاف گروندگنس"، برادر زن "مان" است که برای زنده ماندن و خوب زندگی کردن در رژیم نازی، وارد معامله ای سیاسی شد و خود را فروخت. گروندگنس حتی در آلمان پس از جنگ موفقیت کافی برای جلوگیری از پخش و فروش کتاب "کلاوس مان" بدست آورد.

ژابو با ظرافت و بینشی عمیق، "کلاوس ماریا براندائر" را در نقش "هندریک هوفگن"، بازیگر با استعداد ناآرامی که در اواخر دهه ۱۹۲۰ در کافه دوست قدیمی کمونیست خود، اوتوا ولریکس، اجرای نقش می کرد و به حمایت از تأثر چپ گرای برتولد برشت ادامه می داد، هدایت و رهبری می کند. هوفگن با رقاصه ای سیاه پوست به نام "ژولیت مارتن" آشنا می شود، اما با طراح صحنه برنامه های خود، "باربارا بروکز"، ازدواج می کند، بروکز دختر یک روشنفکر ثروتمند و چپی است. با استفاده از رابطه های تأثری و خانوادگی و استعداد قابل ملاحظه ای که دارد، در تأثر ملی برلین شهرتی به دست می آورد. مراحل ترقی و عروج هوفگن با عروج افکار ناسیونال سوسیالیسم همزمان

است و فضای فرهنگی در پایتخت، جو گیج کننده، در لفافه ای از اغراق و مدهائنه شخصی، و جنگ جدل های ایدئولوژیک است. در سالن های مجلل آراسته با مخمل، او، سخن از پاکسازی تأثر آلمان از کمدهای "فارس" فرانسوی و نمایشنامه های بلشویکی روسی می شنود، با وجود این، هنوز هم برایش امکان پذیر است که در موقعیت مستقر فرهنگی به عنوان یک فرد در کاباره ای کمونیستی ظاهر شود و درباره آزمندانی که فقرا را استثمار می کنند آواز بخواند و فریاد اعتراض سردهد. اما، هوفگن در "تأثر ملی" با کف زدن و تحسین بیشتری روبرو می شود و زندگی حرفه ای او با اجرای نقش "مفیستو" در "فاوست" از گوته به اوج خود می رسد. در چهره رنگ پریده و شوم این شخصیت داستانی، درحین که "فاوست" را سرزنش می کند و به طعنه سخن می گوید، پژواک پیشگویانه ای از زندگی خود را به صدا در می آورد که "تو در پایان، درست همان چیزی هستی که بودی."

هوفگن همراه با شیطان بر موج شوریدگی و مجذوبیت فراوان مردم کشور خویش به شیطان سوار می شود، اگرچه به عنوان بازیگر، فقط از حواشی رویدادهای سیاسی خبردارد. فیلم ژابو برانعکاس های زیرکانه و آزاردهنده بین ذهنی گرای هوفگن، کمزندی حرفه ای او همواره در مرکز صحنه قرار دارد، و واقعیت سیاسی ناپایداری که درگفت و گو با زنان همدم خود که قدرت دراکه خوبی از اوضاع و احوال دارند تاکید می کند.

در فیلم "دورامارتین"، بازیگر یهودی، آلمان را به مقصد آمریکا ترک می کند و درحالی که هنوز می تواند از آلمان خارج شود، عقیده خود را درباره هوفگن به او ابراز می دارد "تو همواره خوب زندگی خواهی کرد بی توجه به این که چه رخ دهد." (رقاصه سیاه پوست)، اکنون سرگرم کار در برلین، هوفگن را از آن جا که به صورت بلبل خوش الحان و طوطی پرحرف برای فرهنگ آلمانی درآمده، سرزنش می کند.

زمانی که همسرش "باربارا" روز انتصاب هیتلر به مقام صدر اعظمی آلمان، او را از خواب بیدار می کند و اصرار می ورزد که همراه با هنرمندان دیگر از آلمان فرار کنند، هوفگن پاسخ می دهد که توان و استطاعت تحمل ایده آلیسم سیاسی را دارد زیرا می تواند بساط حرفه و پیشه خویش را در هرجای دیگری پهن کند. هنر بازیگری هوفگن به زبان آلمانی نیاز دارد. به عنوان بازیگر، او باید جای خود را در کنار شکسپیر حفظ کند.

سیر پیشرفت هوفگن از صورت یک هنرمند چپ گرای درد کشیده، آسیب پذیر، و خود به خودی که توان خلق کردن را دارد به صورت عروسکی حسابگرو بازگو کنند مکلیشه ای شعارها، با قدرت فکری هرچه بیشتر در فیلم ارائه می شود. فیلم به خوبی و به زیبایی، ریزه کاری های روانشناسانه برای گزینش اصول اخلاقی و سیاسی را در عرصه میدان عمومی که به صورت جهنم اجتماعی درمی آید ترسیم می کند. شخصیت پردازی هوفگن، کیفیت

شیطانی خلق و خوی آلمانی را مجسم می‌کند و زمانی که بدون درک هنرمند از موقعیت دنیای هنر، یا عامه مردم، می‌توانند بایک چرخش در خدمت حکومتی شریر و کینه توز قدرت طلب درآیند.

این تصور از شیطان که از نظر گوته مسحورکننده و در "فاوست" به مکاشفان پرداخته توسط ژا بو به عنوان موتیف عمده فیلم بکار رفته، سرزندگی شورانگیزی دارد که از تضاد انسانی واقعی برمی‌خیزد. این نیروی درونی، که بالقوه خلاق و مخرب است، همواره مضر و بازار اجتماعی خود را پیدا می‌کند.

در آلمان پیش از جنگ، که در نخستین صحنه‌های این فیلم هم تصویر می‌شود، شدت عاطفی هوفگن در جدل با یک فرم هنری به قدری در تار و پود محدودیت‌ها قرار دارد که اجازه بیان به آن نمی‌دهد و بینندگان بیش از حد از خود راضی هستند تابی به تفاوت ببرند. در تالار تاتری تاریک در ورای نوری که از لایسلای دود سیگار می‌تابد، نمایشنامه‌ای مربوط به قرن هیجده توسط یک گروه همسرایان با موهای مصنوعی پودر زده که یک "منیوئه" پر آب و تاب و مطمئن را در اطراف "دورا مارتین" می‌رقصند اجرا می‌شود. دورا مارتین، آواز عاشقانه و رومانسیکی می‌خواند. درشت‌نمایی از عشوهای او با چهره‌های راضی بینندگان خوشحال از این ظاهر اطمینان بخش، اینترکات می‌شود. آنگاه ناگهان به‌تحسین تصویر از هوفگن در رختکن پشت صحنه برش صورت می‌گیرد. او در حالیکه به خود می‌پیچد، سرش را به درو دیوار می‌زند، ناله و زاری می‌کند، در جلوی آینه بارنج و ناراحتی حاکی از حسد به سبب کف زدن و فریاد تحسینی که مردم برای شخص دیگری ابراز می‌کنند، دندان‌ها را برهم می‌ساید. سپس با حالتی متین نشان داده می‌شود که مطالب تعارف آمیزی را به همین زن بازیگر بر زبان می‌آورد. اما آن حالت پراز درد و حسد نخستین او، شدیداً "دراماتیک است.

در این جا، شخصی را مشاهده می‌کنیم که قدرت طغیان دیوانه وار، و به همان اندازه قدرت بیان نافذی دارد. او می‌تواند از گستره عاطفی وسیع درون خود کمک بخواهد که در مواردی، چندان زیبا و امیدوار کننده هم نیست. فیلم با قاطعیت قیمت گزافی را که او و فرهنگ آلمانی به سبب نا بسامانی اصول اخلاقی پرداخته نشان می‌دهد.

جدایی "خود" مستور و پنهان از "خود" همگانی، دو کیفیت رابطه صمیمانه و نزدیک او با دو زن خیلی متفاوت آشکار می‌شود. زمانی که در کنار ژولیت وقت می‌گذراند به خود اجازه ابراز شدیدترین بیان اروتیسم و عدم موازنه را می‌دهد. او می‌تواند جلوی این زن رقص احمقانه عجیب و غریبی اجرا کند. ژولیت، او را یک شخصیت کمیک بینوا می‌نامد که فقط خود را دوست دارد آنهم نه زیاد. با وجود این، پذیرای هوفگن می‌شود و واکنش

دوستانه نشان می‌دهد. ژولیت، زن سیاه پوست، کند روح، درون مرد را در خلوت، در پرتو نوری آمیخته از دود و شهوت که با آینه‌های متعدد زینت شده بر زبان می‌آورد و روی دیگر این مرد را که بطور روزافزونی مورد انکار قرار می‌گیرد برملا می‌کند.

هوفگن که همسر و دوستانش آلمان را ترک کرده اند به راحتی به کار کردن زیر نظر فاشیست‌ها به وسیله تضمین‌هایی چون تأتر، یک پناهگاه است و آلمان به بازیگران برجسته و بزرگی مثل او نیاز دارد، و لاس زدن‌های گذشته او بابلشویزم فرهنگی بخشوده خواهد شد، موافقت می‌کند. هوفگن نظر لطف زنی بازیگر را که معشوقه ژنرال قدرتمندی است، که در تشویق و اظهار لطف به هنرها و هنرمندان و در خودفروشی و جلوه‌گری خویش آشکارا گورینگ را به خاطر می‌آورد، با چاپلوسی و تملق جلب می‌کند. ملاقات آنان زمانی صورت می‌گیرد که هوفگن بار دیگر نقش "مفیستو" را بازی می‌کند. ژنرال مسحور بازیگر در لباس و هیات ابلیس می‌شود که حضور قدرتمندانه‌اش روی صحنه تأتر با شخصیت ضعیف او در خارج از صحنه تأتر شدیداً منافات دارد. از این مرحله به بعد، ژنرال نقش "مفیستو" را در زندگی هوفگن بازی خواهد کرد. ژنرال موارد استفاده از هوفگن را محاسبه می‌کند. به آسیب‌پذیری او برای دست‌آموز شدن پی می‌برد، و حتی خصوصی اظهار می‌دارد که اسرار موفقیت بازیگر را می‌داند؛ چگونه می‌توان بینندگان را همواره به حیرت درآورد و چگونه آنان را در انتظار نگاه داشت. ژنرال با تبسم می‌گوید "من چیزهایی از شما فرامی‌گیرم."

با نظر لطف ژنرال، هوفگن بار دیگر بازیگر عمده و سپس، کارگردان "تأتر دولتی پروس" می‌شود و در آنجا به صورت سخنگوی فصیح و خوش‌نواهی برای توجیه دیدگاه‌های فاشیسم از هنر و فرهنگ آلمانی درمی‌آید. هوفگن، نقش جدید خود را همانند تمامی نقش‌های دیگر به خوبی بازی می‌کند. خود او نه نژاد پرست و نه ضد یهود است، با این همه می‌تواند از نفوذ خود نزد ژنرال به منظور صدور دستور ویزای خروج برای ژولیت بکاراندازد. بطور موقتی یک همکار قدیمی یهودی خود را پناه دهد و "اوتواولریکس" را دوباره بکار بگمارد.

هوفگن، همسر تازه‌ای که او نیز بازیگر است و به اندازه خود او در تملق و مداهنه، استادی دارد پیدامی‌کند و همراه یکدیگر در آلمان نوین که در آنجا، شکسپیر از دیدگاه شایسته آریایی تفسیر مجدد می‌شود به جولان می‌پردازند، در حینی که هوفگن و همسرش در ویلای جدید خویش از گرمای ملایم و فرح بخش بهره‌مند بودن بالاتر از پلیدی و آلودگی سیاست به خویشتن تبریک و تهنیت می‌گویند، واقعیت مداخله می‌کند. "اوتو" دستگیر می‌شود. کوشش و تلاش هوفگن برای شفاعت نزد ژنرال، اکنون با قیافه تحقیرآمیز او روبرو

می شود که برسرش داد می زند "گمشو، بازیگر!"

پس از این جریان، صورتک جدید هوفکن، ظاهر خدمتگزار رام و مطیعی رامی ماند که درملاء عام باسرافرازی دوستی ژنرال را به رخ همه می کشد و در خلوت، تمسخر و استهزا ی ژنرال را تحمل می کند. صحنه های نهایی این فیلم ژابو متضمن تفسیری است بر مرحله نهائی فریب دادن هوفکن توسط "مفیستو"ی خویش. ژنرال او را به استاد یومی که ساختن آن تازه تمام شده می برد، زوزه های باد فضای خالی و نیمه تاریک آن گردهمایی توده هایی را که بطور جمعی، در مرحله بعدی تأثر سیاسی رایش سوم، آواز می خوانند بخاطر می آورد. ژنرال، این میدان عظیم را برای جشن گرفتن "پیروزی اراده" خویش بر برجسته ترین بازیگر آلمان برگزیده است. او با خنده و هزل به تعقیب بازیگر می پردازد و چشم های او را بانورافکن های قوی که برای فریب تودمهای آینده بکار برده خواهد شد، خیره می کند.

هوفکن حتی در این جا، عظمت آنچه را که در واقعیت بخشیدن بآن مشارکت دارد نفی می کند. او می پرسد "اینان از من چه می خواهند؟ بعد از همه این حرفها، من فقط یک بازیگر هستم."

باربارا بروکز، زن موبور و شیک پوشی است که خانواده چپ گرای اوا احترام خاص و اشراف مناشانه ای برخوردار است که هوفکن برای خود آرزو می کند با وجود این، زمانی که هوفکن با "باربارا" در باره یک تجربه دوران کودکی با شرمندگی سخن می گوید با حالت معما وار و عدم فهم "باربارا" روبرو می شود.

باربارا اعتراف می کند در زمینه تضاد، اقتصادی یا اجتماعی، و کمتر از آن، عاطفی تجربه ای ندارد. در حالتی که به مهارت و ظرافت ژابو به عنوان فیلم ساز مربوط می شود، تحقیقی که هوفکن در درون خویش احساس می کند هرگز بطور کامل باید به آل بروکز مطابقت ندارد، بدون کلمه ای دیالوگ به گونه ای تصویری به نمایش درمی آید، باربارا، برادری به نام سباستیان دارد که تنها کاری که از دستش برمی آید این است که در بدترین و ناخوشایند ترین لحظات سروکله اش در برابر بازیگر ظاهر شود. مثلاً "در حینی که هوفکن لقمه ای غذا را به دهان می برد تا با آسایش بخورد، شیرین زبانی می کند یا درملاء عام، سیلی جانانه ای از یک منتقد عصبانی می خورد، این برادر جوان (خوش صورت، موبور، خوش اندام و به طور بی غل و غشی خندان و متبسم) ظاهر می شود و این احساس از آدمی را به بیننده منتقل می کند که از امتیاز ساده ای برخوردار است زیرا آدمی است که یک لحظه لخت و غیر مترقبه هرگز در زندگی خویش نداشته، باربارا که با عشق و محبت فراوان به سباستیان نگاه می کند، یادآور زنده تمامی چیزهایی بشمار می رود که هوفکن نیست.

استادی و سلطه‌ای که او نمی‌تواند در زندگی خویش بدست آورد، ابتداء روی صحنه آنگاه از طریق "مفیستو"ی خویش، یعنی ژنرال بدست می‌آورد. استعداد و قریحه هوفگن در خدمت هر چیزی که آنرا تغذیه کند درمی‌آید. دوستان چپ‌گرای دوران انقلابی او در هامبورگ بینندگان موافق و پذیرای فعالیت‌های هنری او هستند که از نظر آنان، هوفگن با ابراز نیروی خلاق درون خویش، تئوری‌های آنان را بررسی می‌کند و این تئوری‌ها را به صورت تأتری دینامیک درمی‌آورد. درحین که گروه بازیگران برکف صحنه می‌نشینند، هوفگن از لبه صحنه تأثر پایین می‌برد، در سالن تاریک فرو می‌رود و در خیال خود، یک صحنه پردازی رادیکالی متفاوتی را برای تأثر کارگری خویش تصویر می‌کند.

در این جا نیز، نه "باربارا"ی روشنفکر و نه "اوتو"ی بازیگر سر از کار او که در نمی‌آورند هیچ، حتی از جنبه‌های شیطانی این مرد متزلزل نیز آگاه نیستند. آنچه حاکم است اصول انتزاعی قضایا است که اطاعت و وفاداری می‌طلبد. کفزدن و تحسین از جانب برلینی‌های قهرمان پرست و تمجید و تحسین از جانب فرمانده نیروی هوایی، از نظر هوفگن، خیلی مهم‌تر از راستی و درستی سیاسی است.

بزرگترین نیروی بالقوه هنری هوفگن می‌توانست عامل رسا و گویای تنش فرهنگی توده‌ها باشد، با وجود این، در انتهای فیلم او به نمایش می‌گذارد که چگونه می‌توان تئوری‌های تأتری را که او زمانی برای صحنه پردازی یک تأثر کارگری انقلابی مورد استفاده قرار دارد، در عین حال برای توجیه و رسیون فاشیستی "هملت" بکار برد:

"ما باید تمامی موانع با بینندگان را از میان برداریم. ما به تأتری نیازمندیم که ضربه زند و به تحرک درآورد."

افزون به این، می‌بینیم که چگونه هوفگن در مقابل بینندگانی که احترامی آمیخته با هیبت نسبت به ستارگان دارند و به وسیله ظرافت و استعداد هنری توخالی غفلت می‌شوند پاداش خود را دریافت می‌کند. بازیگر که نگاهش همواره معطوف آینه است تا صورتک مناسب خود را بیابد، روش خود را از سنت‌های فرهنگی وسیع‌تری برداشت می‌کند، این عامه مردم، در حالتی مجذوب و مستغرق، در سکوت و آرامش کامل، به هوفگن چشم دوخته‌اند. درحین که هوفگن در هیات "مفیستو"، ابتدا به ژنرال که در مرکز تالار در جایگاه خود نشسته، تعظیم و کرنش می‌کند. این مردم، عامه مردمی هستند که بعداً برای ژنرالی که همچون یک سلطان، با تبحر وارد محل برگزاری جشن تولد مجلل و تماشایی خود می‌شود فریاد شادی سرمی‌دهند. شکاف بزرگی بین بازیگری که مایل و راغب است و بینندگانی که فقط دلخوش از ابتذال هستند وجود دارد. از آنجا که مردم تقاضای اندکی از بازیگر دارند، از آن جا که جناح چپ نمی‌توانست او را به گونه‌ای عاطفی یا سیاسی حمایت کند و از آن

جا که ژنرال فقط اطاعت و تبعیت می‌خواهد، هنر هوفگن شروع به کاهش و اضمحلال می‌کند. او راه‌های گریز کمتری برای بیان درونیات خود دارد. نقش او به صورت نقش چاکر چاپلوسی درمی‌آید که قدرتمندان را زبانی تکریم می‌کند. کیفیت و ارزش امروزی فیلم در تصاویری قرار دارد که ژابو برای زنده کردن روزهای مربوطه به سلطه‌گری نازیسم خلق می‌کند. این کیفیت، در بافت، به قدرتی که رسانه‌های گروهی امروزی اعمال می‌کند، شباهت دارد. در فیلم، به کورمهای آدم سوزی اشاره‌ای نمی‌شود. هوفگن شکایت می‌کند که او باید با مردمی بی‌فرهنگ و بی‌ذوق سروکار داشته باشد، اما اتاقهای پذیرائی، تالارهای رقص و تاترها عظیم و باشکوه است و برق عظمت چشم را خیره می‌کند. خشونت این نظام، از دیدگاه و کیفیت درک همشهری هوفگن از جریانات، در چند آدم‌کش‌زدل خیابانی که عناصر ناآرام را خاموش و از صحنه دور می‌کنند خلاصه نمی‌شود. هوفگن در خلوت دفتر خویش شکوه و شکایت می‌کند که سازشکاری‌های هنری او خنده‌آور و چرند است، زیرا نویسندگان آلمانی، هر یک به اندازه شایستگی هنری خود، ساکت یا ممنوع القلم شده‌اند، آیا من آدم بد ذات و شریری نیستم؟ آیا من آدم وقیحی نیستم؟" با وجود این، زندگی فریبنده است. پاداش‌های حرفه‌ای او بیش از حد بزرگ است که بتوان تصور کرد چه برسد به این که در باره بی‌رحمی‌های سیاسی بزرگ صحبت کرد.

زمانی که برای یک ماه موریت فرهنگی به پاریس فرستاده می‌شود، همسر پیشین خود را ملاقات می‌کند که او را به عنوان عامل نمایشی برای مشروع قلمداد کردن فاشیزم متهم میکند. باربارا در تبعید، مثل گذشته، نمی‌داند هوفگن که در خانواده‌ای ثروتمند و ممتاز چون خانواده او متولد نشده، می‌تواند انگیزه‌های نیرومندی برای جذب شدن به سوی فاشیزم را داشته باشد که خیلی بیش از درخواست‌های موافق با اصول و مرام اخلاقی او کشش دارد. باربارا به شوهر پیشین خود می‌گوید که می‌تواند آزادی خویش را بار دیگر بدست آورد، موفق باشد و کسی را دوست بدارد.

ژابو، بازیگر را نشان می‌دهد که به صحنه‌هایی از خیابان‌های پاریس نگاه می‌کند و می‌پرسد "آزادی؟" "برای چه؟" گویی که از نظراو، اکنون "شیددا" فارغ از تمامیت هنری از دست رفته خویش، این کلام فقط به معنای صورت ظاهر و سطحی خیابان‌های خالی در سرزمینی غریبه است.

هوفگن روی صحنه در نقش "مفیستو" گفته بود "من روحی هستم که انکار میکند!" کلمات گوتته حتی در زمان حال هم برای ما پژواک هشدار دهنده‌ای دارد. همدستی بایک نظام بی‌رحم که فقط افراد با استعداد اما بی‌عزم و دو دل را پاداش می‌دهد، گناهی امروزی است. امروز، قدرت رسانه‌های گروهی، بزرگ‌تر از هر چیزی که نازی‌ها در رویا

می‌دیدند بر اجرای ماهرانه نقش‌انکاء دارد جایی که سطح ظاهر تمامی آن چیزی می‌شود که اهمیت دارد.

در نگاه‌نخست، بنظر می‌رسد وجه مشترک اندکی بین قهرمانان فرهنگی غرب و این آلمانی شکک ساز، سخت‌کوش، بعضی اوقات مضحک و پرزرق و برق وجود دارد. این عصر دوران خونسردی و بی‌قیدی ظاهری است، خواه در حالت مردانه و از خود بیگانه‌کلینت — ایسنوود ظاهر شود یا در کیفیت حرفه‌ای شاد و سرخوش رونالد ریگان، با وجود این، در فیلم هوفگن آدمی پیچیده در تناقض‌هاست که خیلی هم مجذوب‌کننده نیست. او متزلزل و نامطمئن، بدون هیچ‌گونه وسیله برای نجات، حساس به تحسین و مداهنه، مجذوب شهرت و ثروت، ناتوان از فکر کردن یا عمل کردن بر طبق اصول سیاسی که برگونه‌ای شخصی احساس شده باشد و بی‌رغبت از تصور این که نتیجه سیاسی آن بردیگران چگونه است و برخوردار از استعداد فراوان و درجه والایی از مهارت تکنیکی، پیش می‌رود تا هنر خود را به فروش بگذارد. در این جا، در واقع شاهد گام‌های لنگان انسان زمان خود هستیم. راستی، اگر او را بشناسیم چه می‌کنیم؟

(مصاحبه با ایستوان ژابو)

* در بسیاری از فیلمهایی که ساخته‌اید، در برابر رویدادهای اجتماعی و تاریخی واکنش نشان داده‌اید. موازنه بین فضاهای تاریخی ویژه و جاذبه‌های جهانی شخصیت‌ها را چگونه ارزیابی و تعیین می‌کنید؟

ژابو — انسان زندگی می‌کند و هرآنچه به گونه‌ای سیاسی یا تاریخی رخ می‌دهد به شیوه‌ای شخصی تجربه می‌شود. نکته جالب، داستان شخصی، داستان انسانی، است، من کوشش می‌کنم داستان‌های شخصی را به این عنوان که آنچه بطور سیاسی رخ می‌دهد، متکی بر آنهاست بازگوکنیم. زندگی همین است. انسان به آرامی می‌آموزد چگونه داستان بگوید و فرض را بر این می‌گیرد که بینندگان نیاز از زمینه رویدادها همان اطلاعات و معرفتی را دارند که او دارد.

زمانی که پی می‌برد از چنین معرفتی برخوردار نیستند، انسان باید بکوشد ساده‌تر سخن بگوید، البته، نه در مفهوم تحقیر آمیز آن. هر فیلم هزارها پاره اطلاعات دارد با وجود این، از نظر بینندگان در سرزمین‌ها و فرهنگهای گوناگون، تعدادی از اطلاعات غیر قابل فهم خواهد بود. کوشش من بر این مبنا قرار دارد که فرا بگیرم چگونه می‌توان از آن پاره اطلاعات استفاده کرد.

✱ - آیا مفهوم " مفیستو " به عنوان تمثیلی هشدار دهنده از خطرات پیشرفت حرفه ای به هر قیمتی است ؟

ژابو - این فیلم ، داستانی انسانی در باره نوعی شخصیت است ، (پزشک ، پرفسور ، روزنامه نگار یا فیلمساز) که در همه جا زندگی می کند ، شخصی که می خواهد کانون توجه باشد ، آرزو می کند نورافکن روی او فقط بتابد ، شخص با استعدادی که احساس حقارت آزارش می دهد و از تمامی جهات ، امنیت ، محبت و حمایت می طلبد . اگر شما این خواسته های او را برآورده و تحسین کنید هرکاری برای شما انجام خواهد داد .

این نکته را زنان به خوبی درک می کنند . آنان همواره می دانند به یک مرد چه باید بگویند : " تو ، قوی یا بزرگ یا خوش قیافه هستی " و مرد فوراً عاشق آنان می شود . سیاستمداران به این شیوه با تمامی جمعیت ها یا بخش های برگزیده کشور خویش ، خواه ژنرال یا دانشمند ، سخن می گویند . مردم با استعداد و قریحه می توانند خطرناک باشند زیرا می توانند فریب بخورند . البته ، به همین ترتیب هم بی استعدادها . اما یک کارگردان چه می تواند با یک بازیگر متوسط الحال انجام دهد ، یا یک ژنرال چه می تواند بکند با دانشمندی که نمی تواند بمب بسازد ؟ اما ، دانشمند مبتکر یا بازیگر بزرگ ، آن شخصی است که شاهمه کوشش خود را به خرج می دهید تا هرطوری شده خریدارش کنید .

✱ چرا ژنرال فیلم " مفیستو " با نام و عنوان گورینگ معرفی نشد ؟

ژابو ، این یک فیلم " کلیدی " نیست . شخصیت های فیلم ، تیپ هستند نه افراد مشخص ، البته ، ما از مطالب مشخصی از زندگی برداشت و استفاده کردیم ، اما می خواستم داستانی در باره یک روشنفکر ، یک هنرمند و این که او چگونه کار می کند بگویم . من ، اسم بازیگر را " گروندگنس " نگذاشتم و به همین دلیل ، ژنرال نیز گورینگ نامیده نمی شود . مناسبانه ، پرداخت شخصیت ها براساس زندگی و افراد واقعی قرار دارد : گروندگنس بازیگر دستگاه گورینگ بود و همسر گورینگ ، را می زوتمان هم بازیگر بود که با گروندگنس دوستی به هم زد و به او همراهی کرد و او در عوض با " اریکامان " ، خواهر " کلاوس مان " ازدواج کرد و غیره ، من نمی خواستم فیلم مستندی بسازم . فیلم " مفیستو " داستانی است که می توانست حتی در این جا یعنی در آمریکا ، هم رخ دهد .

✱ در فیلم اشاره ای وجود دارد مبنی براین که اگر همه چیز بصورت متفاوتی رخ داده بود ، هوفکن احتمالاً " مجذوب دیکتاتوری استالینی " می شد .

ژابو - چرا احتمالاً ؟ حتماً ، چنین کاری صورت می گرفت ، اما ، این نوع شخصیت می خواهد همه طرفدار او باشند و هیچ دشمنی نداشته باشد . تنها رابطهای که او احساس امنیت می کند ، رابطه او با بازیگر جوان ، میکلاس ، است که اطمینان دارد و هیچ وقت تهدیدی برای او نخواهد بود .

✱ در فیلمهای اولیه شما مثل " پدر " و " شماره ۲۵ خیابان آتش نشانان " ، عوامل فانتزی نقش بزرگ تری بازی می کند تا در این جا چرا چنین است ؟
ژابو — آنها فانتزی نیست و من هم هیچ فانتزی یا رویای باطلی ندارم . فیلم " شماره ۲۵ خیابان آتش نشانان " داستانی در باره رویاها ، یا دقیق تر گفته باشم ، در باره کابوس هاست ، اما ، این کابوس ها از داستانهای واقعی شکل میگیرد . آنها تجربه های واقعی از تاریخ است و متأسفانه فانتزی که نیست بماند ، حقیقت هم دارد . البته ، شما کوشش می کنید دستمایه قوام بیشتری پیدا کنید ، در نتیجه ، عوامل گوناگون را ، همچون مارک شاگال که از عناصر زندگی روستایی روسیه در تابلوهای نقاشی خود استفاده کرد ، فشرده می کنید . احتمالاً ، از آنجا که من کوشش می کنم ابژکتیوتر باشم ، داستانهای فیلم هایم را برای تبادل فکری با بینندگان بیشتر ، باز می کنم و فکر می کنم عناصر سوررئالیستی تاثیر مشابه ندارد زیرا به اندازه کافی مشخص نیست تا اجازه دهد آشکارتر سخن بگویم .

✱ داستانهایتان را چگونه به فیلم برمی گردانید ؟

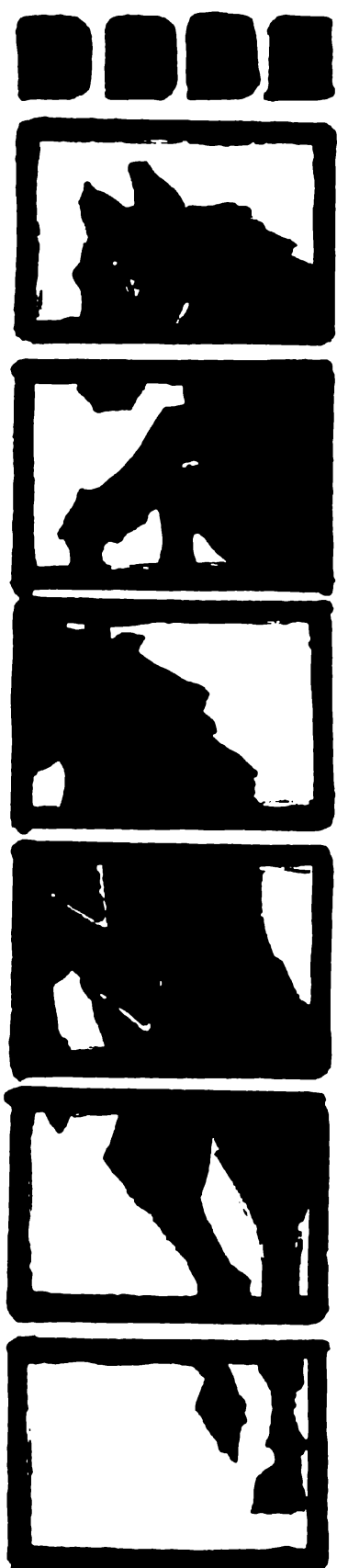
ژابو — تا زمان فیلم " اعتماد " فیلم نامه هارا خودم می نوشتم ، اما برای آن فیلم نیاز بود که در باره شخصیت زنانه اطلاعات بیشتری کسب کنم ، از این رو از نویسنده دیگری ، یک زن به نام " اریکا ژانتو " ، درخواست کردم با این داستان همکاری کند . برای فیلم " مفیستو " نوول " کلاوس مان " را در اختیار داشتیم و من در پی آن بودم که کارگردان دیگری آنرا به فیلم برنگرداند ، و بعضی اوقات ، چیزی را می بینم یا می خوانم و اندیشه هایی می گیرم که یادداشت می کنم . گاه به خشم می آیم و داستانی از آن خشم پدید می آید . همواره ، در ابتدای کار خلاصه ای با مضامین معین و شماره گذاری شده ، مثل یک نقشه ساختمان ، می نویسم آنگاه کوشش می کنم داستان کوتاهی با جو و فضای مناسب بنویسم . داستان کوتاه برای فروش اندیشه فیلم کمک می کند و پس از آن ، فیلم نامه رامی — نویسم . من علاقه ای به بداهه پردازی ندارم و تمامی فیلمهایم براساس فیلم نامه است و چیزی اضافه نمی شود ، همه چیز از قبل تدارک دیده شده است .

✱ نقش خود را در جامعه مجارستان چگونه می بینید ؟

ژابو — من می خواهم داستانی بگویم و به بینندگان کمک کنم که قدرت و توان بیشتری برای ادامه زندگی خویش بدست آورند . من اعتقادی به ساختن فیلمهای دلسرد کننده و دلتنگ کننده ندارم ، کوشش می کنم در فیلم هایم احساس تقویت شده ای از زندگی بدهم . وظیفه من سرگرم کردن بیننده نیست ، بلکه کمک کردن به اوست تا عامل درد را بشناسد و در صدد مداوای آن برآید .

نقل از مجله : سنیه است .

ترجمه : سیامک شفا



اولین مونتاز

مقاله زیر به معرفی عده‌ای از مونتورهای بزرگ سینمایی می‌پردازد. چنانچه میدانیم تماشاگر فیلم، برحسب شناخت نقش عمده سازنده یک اثر سینمایی، کارگردان را مهمترین عنصر خلاق فیلم می‌پندارد، بهمین دلیل معمولاً "نقش عمده افراد دیگری که در ساخت یک اثر سینمایی شرکت دارند، نادیده انگاشته میشود. این مطلب به بررسی نقش تعیین‌کننده مونتورها در ساخت آثار سینمایی اشاره می‌کند. البته این نکته را باید اضافه کرد که مطلب فوق بیشتر جنبه اطلاعاتی دارد.

ک-۱ اختصار گانیدید اسکار

ب-۱ اختصار پرنده اسکار

ممکن است شما فکر کنید که فیلم "کازابلانکا" شاهکاری دوجانبه از کار همفری بوگارت و اینگرید برگمن است، اما باید بگویم که "کازابلانکا" فیلمی است از مایکل کورتیز. بادیدن این فیلم همه ما به نیروی درونی سینما یا چیزی که به آن "سینماتیک" گفته میشود پی می‌بریم. این فیلم از ساختاری مرتبط درالقاء داستانی بی‌نظیر برخوردار است و هموارمید آور آن است که کارگردان بر نیروی خلاق فیلم مسلط بوده است. مفهومی از کارگردان دربرابری با مدیرسیرک، رهبرارکستر، مربی ویا فیلمساز مولف. فیلمی که از آن با عنوان "کازابلانکا" یاد کردیم محصول روابطی گوناگون میان "اپستاین کوچ" (سناریونیسان)، ادسون (فیلمبردار) "اشتاینر" و دست آخر مردی که موردنظر ماست یعنی "اون مارکز" است.

شاید کمتر کسی باشد که "کازابلانکا" را کاراون مارکز بداند وحتی من فکر میکنم که کمتر کسی بتواند کارهای او را یک به یک بشمارد (فرشتگان با صورتهای کثیف، گنج‌های سیرا مادرا، گرمای سفید، شرق بهشت) و قدرت تشخیص و بخش بندی صفات مشخصه کارهای او را داشته باشد. "لی گارمز"، "برناردهرمن" و "وادی نیکولز" ممکن است از گمنامی گریخته باشند، اما هنوز در تاریخ هالیوود کسانی هستند که کارشان استحقاق آنرا دارد که شناخته شوند.

در حقیقت حتی درمواقع نادری که کار مونتور تشخیص داده میشود، هنوز اهمیت کمک شخصی مونتور نادیده انگاشته میشود. درکتاب قطوری مانند دائرالمعارف بین‌المللی فیلم و سایر مراجع سینمایی حتی نام یک‌مونتور هم برده نشده است. آشکاراست که باید کاری در این مورد انجام داد.

یکبار لی گارمز در جواب این سوال که آیا نورپردازی وفیلمبرداری کارهای "اشترنبرگ" حاصل کار خود او بوده است یا نه چنین گفت "به آثاری که اوقبل وبعد از کارکردن با من انجام داده است نگاه کنید، سپس کار مرا مورد نظر قرار دهید". این دقیقاً نکته ایست که در مورد مونتورها هم صدق میکند باید کار آنها را مورد ارزیابی قرار داد و جزئیات آنرا دریافت. بهمین جهت باید دریابیم که چه فیلمهایی ساخته وبا چه کسانی کار کرده‌اند، بزبانی دیگر باید به فیلموگرافی آنها رجوع کنیم، تنها با اکتساب این زمینه قبلی است که میتوانیم به ارزیابی بیشتر در مورد کار آنها بپردازیم. در این راه باید به شناخت شخصیت ویلیام هورنیک افسانهای پرداخت. مونتوری که در بین همکارانش محبوبترین آنها است. داستان از آنجا آغاز میشود که مردی بنام "سنت" (۱) از شرق آمد، بیل جوان "هورنیک" ۹ ساله که آن زمان فیلم جمع کن بود به اطاق‌های مونتاز کمپانی "کیستون" دست یافت.

اهمیت هورنیک در صنعت فیلم انگلستان را نباید از یاد برد. او در دهه سی هنگامیکه با "الکساندر کوردا" کار میکرد اطاق مونتاز را بنیان نهاد و همین مساله باعث سراسری شدن مدارس مونتاز در انگلستان گردید.

ما باید تاثیر جنبه‌های مختلف کار هورنیک را در فیلم‌های مهم "جرج استیونس" از جمله "مکانی در آفتاب" ببینیم. تصاویر درشتی که با دیزالوهای خارق‌العاده درهم ادغام می‌شدند همه و همه از شاهکارهای او در این فیلم بودند.

زمان آن فرا رسیده است که با کار "کنراد نرویک" برنده اولین جایزه اسکار برای مونتاز فیلم (اسکیمو ۱۹۳۴) آشنا شویم، همچنین باید در مورد غولهای اطاق مونتاز یعنی "فریس وبستر"، "دورتی اسپنسر"، "دانیل مندل"، "جرج امی"، "بیل رینولدز"، "آن کوئینتز"، "رالف کمپلن" بیشتر بدانیم. باید ببینیم که چگونه دست‌آوردهای این استادان به وسیله نسل جدید و خلاق مونتورها توسعه داده می‌شود. اشخاصی چون: "آنتونی گیبز"، "سام اوستین"، "جرالد گرینبرگ"، "فردریک اشتاین کمپ" و "رابرت ولف"

ما باید اهمیت کار "هنری کولپی" را در سینمای "آلن رنه" مورد ارزیابی قرار دهیم. (در فیلمهای شب و مه، هیروشیما عشق من، سال گذشته در مارین باد). باید تلاش کنیم تا تاثیر بدعت گذاری دو مونتور محبوب، "آگنس گیله موت" و "سی سیل دکوگیس" را در — فیلم‌های "تروفو" و "ژان لوک گودار" درک کنیم.

چگونه تجربیات اطاق مونتاژ به شخصیت کارگردانی افرادی چون "دورتي آرزنر"، "رابرت وایز"، "مارک رابسون"، "دیوید لین"، "آنتونی هاروی"، "ست هولت" و "هال اشی" کمک کرد؟ چه مونتورهایی که نامشان از نام کارگردان جدانشدنی است، "آن باشنز" باسیسل - ب - دومیل"، "مایکل لوجیانو با رابرت الدرچ"، "ژاک گیلارد با کبرول" و چگونه فیلم‌های "ریچارد لستر" با مونتاژی خلاق و سبکی پر قدرت میتواند کار افرادی چون "بیل لنی، جان جیمپسون، آنتونی گیز و جان ویکتور اسمیت" باشد؟ "دیدي آلن" تا چه حد میتواند روی فیلمهای "آرتور پن" تاثیر گذاشته باشد؟ آیا فیلم "ماجرای نیمروز" ساخت مجدد مونتوری چون "المو ویلیامز" است؟ (المو ویلیامز مونتوری است که محدوده زمان نمایش و زمان واقعی فیلم را در فیلم "ماجرای نیمروز" ساخته فرد رینه‌مان در هم آمیخت .)

آیا کار یک مونتور میتواند با یک سبک یکنواخت ادامه پیدا کند؟ اغلب مونتورها با این عقیده مخالفند، آنچه مهم است "مونتاژ" است واکثر آنها با این عقیده موافقند. در گفتگویی



استیون اسپیلبرگ به همراه مونتورش، ورنه فیلدز

که با مونتورهای بزرگ جهان صورت گرفت مشخص شد که چیزی تحت عنوان روش قابل تشخیص مونتاژ وجود خارجی ندارد، ضمناً آنها اضافه کردند که فقط با شناخت، نسبت به روش و عقیده همکاران خود میتوانند کارهای یکدیگر را از هم تمیز دهند.

بیشتر آنها عقیده دارند که روند مونتاژی آنها به خواست های کارگردان نزدیک است. آنها مونتاژ را در قبال مقدار فیلمی که به آنها داده میشود انجام میدهند و این بیان داستانی خاص است که از طریق دستهای مونتور به بهترین وجه ارائه میگردد، آنها معتقدند که بهترین مونتاژ، مونتاژی دقیق است که، در آن برش ها از دید همکاران نیز غیر قابل تشخیص باشد. آنها همیشه انکار میکنند که روشی بنام روش استودیوئی مونتاژ وجود دارد.

آنها معتقدند که اگر چنین روشی وجود داشته باشد محصولی از کار دوربین و هنر کارگردانی است. مونتورها نفوذ سبکهایی را که بوسیله ناظرینی قوی و با هوش (مانند مارگریت بوث ناظر محصولات سینمایی کمپانی متروگلدین و مایر از سال ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۸)، (باربارا مک لین ناظر محصولات سینمایی کمپانی فوکس قرن بیستم)، (داریل - اف - زانوک) تهیه کنندهای که اهمیت مونتاژ را میدانست و بر غالب کارهایش نظارت داشت، صورت گرفته تشخیص میدهند.

مشخصه مهم هر مونتور با توجه به تحقیقات انجام گرفته میتواند صرفاً "تواضع او باشد. کمتر اتفاق می افتد که یک مونتور ادعای ساختن و دوباره سازی فیلمی را داشته باشد. آنها غالباً "این اعتبار و ادعای شخصی که از نزدیک با او کار میکنند یعنی کارگردان، قائل میشوند، در ضمن هیچ لزومی ندارد که قبول این فرضیه را به مبارزه بگذاریم. اما در دوران طلایی هالیوود کمتر کارگردانی یافت میشد تا شانس نظارت بر مونتاژ فیلم خود را داشته باشد. اغلب آنها مشغول فیلمهای بعدی خود بودند، وظیفه اتصال ۶۰۰ ویا حتی بیشتر صحنه های مختلف و بیان یک داستان بعهده مونتور گذاشته میشد و اگر این را کمتر از هنر بحساب نیاوریم، حداقل باید آنرا تا حد یک صنعت ارج نهمیم.

ویلیام. دبلیو. هورنبک - (آمریکا) (۱۹۰۱-) William W. Hornbeck
 ۱۹۲۱ هوش خانگی (مک سنت) مالی "او" (ریچارد جونز) بت شهر کوچک (ارل کنتون)
 ۱۹۲۲ چهار راه های نیویورک (ریچارد جونز) سوزانا (جونز) ۱۹۲۳ دختر اضافی (جونز)
 فریاد عربستان (جونز) ۱۹۲۹-۱۹۲۶ سی و هفت فیلم کوتاه برای مک سنت، رسوایی های نیمه شب (مک سنت) ۱۹۳۲ هیپنوتیزم شده (مک سنت) ۱۹۳۳ فجایع رمی (فرانک تاتل)
 ۱۹۳۴ چهار فیلم کوتاه برای مک سنت.

ادامه کار در بریتانیا: ۱۹۳۵ پیمپرل سرخ (هارولد یانگ) روح به غرب می رود (رنه کالر) سنگ یابان رودخانه (زولتان کوردا) همیشه مال تو هستم (ز. کوردا) مردان خدایان



ویلیام هورنیک و دیدی آلن

نیستند (والتر رایش) شبهای مسکو (آنتونی اسکویت) رامبراند (آلکساندر کوردا) نظارت بر یک فیلم از کامرون منزیس — سفر تاریک (ویکتور ساویل) پسرک فیلبان (رابرت فلاهرتی وزولتان کوردا) شوالیه بی سلاح (ژاک فدر) مردی که جادو میکرد (لوتار مندز) بهشت برای دونفر (تورنتون فریلند) بازگشت پیمپرنل سرخ (هنس شوارتز) طوفان در یک فنجان چای — ۱۹۳۸ طلاق خانم ایکس (تیم ویلان) طفلها (زولتا کوردا) شیر بالدار (پاول) زندان بدون میله (برایان دزموند هرست) ۱۹۳۹ چهار پیر (زولتان کوردا) ابرها بر فراز اروپا (تیم ویلان) پسر یاغی (الکسیس گرانووسکی وادریان بروئل) جاسوس سیاهپوش — قایق یو ۲۹ (مایکل پاول) ۱۹۴۰ بر فراز ماه (فریلند هاوارد) دزد بغداد (ویلان، پاول، برگر) بیست و یک روز (باسیل دین) ۱۹۴۱ بانو همیلتون (الکساندر کوردا) لیدیا (جولین دو ویوار) ۱۹۴۲ کتاب جنگل (زولتان کوردا)

ادامه کار در آمریکا: ۱۹۴۳ چرا ما میجنگیم (۱) (فرانک کاپرا) چرا ما میجنگیم (۲) اعتصاب نازیها (کاپرا ولیتواک) چرا ما میجنگیم (۳) تقسیم و تسخیر (کاپرا ولیتواک) چرا ما میجنگیم (۴) نبرد بریتانیا با همکاری المو ویلیامز (فرانک کاپرا) چرا ما میجنگیم (۵) نبرد روسیه (آنتوان لیتواک) با همکاری المو ویلیامز — ۱۹۴۴ چرا ما ... (۶) نبرد چین با همکاری المو ویلیامز (کاپرا ولیتواک) ۱۹۴۵ جنگ به آمریکا میآید، چرا ما ... (۷) آنتوان لیتواک) ۱۹۴۶ این زندگی شگفت انگیزی است . (کاپرا) گ. . . .



صحنه‌هایی از فیلم کاندیدای منجوری، ساخته جان فرانکن هایمر -
مونتور فریس وبستر



ویلیام رینولدز

۱۹۴۷ شهر جادو (ویلیام ولمن) سنگاپور (جان برام) ۱۹۴۸ حکومت اتحادیه‌ای ۱۹۴۹
 وارثه (ویلیام وایلر) ۱۹۵۰ بلندی پروازی (کاپرا) ۱۹۵۱ مکانی در آفتاب (جورج استیونس)
 ب ۱۰۰۰۱۰ ۱۹۵۲ برای چیزی زندگی کردن (جورج استیونس) ۱۹۵۳ یک کار عشق (لیتواک)
 شین (جورج استیونس) ۱۹۵۴ کنتس پابره‌نه (جوزف . ان . منکیویچ) ۱۹۵۶ غول (جورج
 استیونس) ک ۱۰۰۰۱۰ ۱۹۵۷ می‌خواهم زنده بمانم (رابرت وایز) ک ۱۰۰۰ آمریکا سی ساکت
 (جوزف منکیویچ) .

جرالد گرینبرگ . (آمریکا) (— ۱۹۳۶) Gerald Greenberg

۱۹۶۳ آمریکا، آمریکا — دستیار مونتور (الیا کازان) ۱۹۶۴ توپ های اگوست — دستیار
 مونتور صدا (ناتان کرول) لیلیت — دستیار مونتور صدا (رابرت راسن) ۱۹۶۵ هزار روستائی
 — دستیار مونتور صدا ۱۹۶۷ بانی وکلاید — دستیار مونتور آرتورپن (۱۹۶۷ خدا حافظ مرد
 شجاع (سیدنی لومت) موضوع رزها بود (گروسبارد) ۱۹۶۹ رستوران الیس — دستیار مونتور
 (آرتورپن) ۱۹۷۰ بچه‌های گروه — همراه با کارل لرنر (ویلیام فریدکین) ۱۹۷۱ ارتباط
 فرانسوی (ویلیام فریدکین) ب ۱۰۰۰۱۰ آنها ممکن است غولها باشند (انتونی هاروی) ۱۹۷۲
 چارلتون بازگرد (مارک وارن) ۱۹۷۳ نظارت بر یک فیلم از جیمز ویلیام گئورسیو ۱۹۷۳
 نظارت بر فیلمی از فیلیپ آنتونی ۱۹۷۴ پلهام یک ، دو ، سه . . . (جوزف سارجنت) ۱۹۷۵
 هرزه خوشحال (نیکلاس سارگو) ۱۹۷۴ میسوری از هم میپاشد — همراه با دیدی آلن واستیو
 راتر (آرتورپن) ۱۹۷۷ اپوکالیپس (اکنون فاجعه) همراه با ایوان لات من ، ریچارد مارکز ،
 جورج برنوت (فرانسیس فورد کاپولا)

دیدی آلن . (آمریکا) (— ۱۹۲۵) Dede Allen

۱۹۵۷ وقف آیند مات (فیلم کوتاه) ۱۹۵۸ وحشت از سال ۵۰۰۰ (رابرت گاری جونیر)
 ۱۹۵۹ تضادهای فردا (رابرت وایز) ۱۹۶۱ عجل (رابرت راسن) ۱۹۶۳ آمریکا آمریکا (الیا
 کازان) ۱۹۶۵ همیشه حالاست (فیلم کوتاه) (رابرت ویلموت) ۱۹۶۷ بانی وکلاید (آرتورپن)
 ۱۹۶۸ راشل ، راشل (پل نیومن) ۱۹۶۹ رستوران آلیس (آرتورپن) ۱۹۷۰ بزرگمرد کوچک
 (آرتورپن) ۱۹۷۲ کشتارگاه شماره ۵ (جورج روی هیل) ۱۹۷۳ سربیکو (سیدنی لومت) تصاویر
 هشت (آرتورپن) ۱۹۷۵ بعد از ظهر نحس (سیدنی لومت) ک ۱۰۰۰۱۰ تلاطم شبانه (آرتورپن)
 ۱۹۷۶ میسوری از هم میپاشد (آرتورپن) ۱۹۷۷ ضربه محکم (جورج روی هیل) .

سام اوستین . (آمریکا) (— ۱۹۲۳) Sam O'Steen

۱۹۵۵ راه خونین (ویلیام ولمن) ۱۹۵۶ خدا حافظ بانوی من (ویلیام ولمن) ۱۹۵۷
 بازی پیژامه (استانلی دانن) سایونارا (جاشوالوگان) ۱۹۵۸ مرد عوضی (هیچکاک) ۱۹۶۰

قصر یخ (وینسنت شرم) ۱۹۶۱ پریش (دلمر دیوز) ۱۹۶۲ سوزان اسلید (دلمر دیوز) ۱۹۶۲
 ماجرای رم (دلمر دیوز) ۱۹۶۳ جزیره عشق (مورتون داکوستا) دیوار صدا (ریچارد ویلسون)
 ۱۹۶۴ بوسههایی برای رئیس جمهورم (کرتیس برنهارت) رابین وهفت کوتوله (گوردون داگلاس)
 یانگ بلاد هاک (دلمر دیوز) ۱۹۶۵ ازدواج روی صخرهها (جک دوناهو) ۱۹۶۵ نظارت بر
 یک فیلم از فرانک سیناترا - ۱۹۶۶ چه کسی از ویرجینیا ولف میترسد؟ (مایک نیکلز) ک. ۱۰
 ۱۹۶۷ ... لوک خونسرد (استوارت روزنبرگ) فارغ التحصیل (مایک نیکلز) هتل (ریچارد
 کواين) ۱۹۶۸ بچه رزماری (رومن پولانسکی) ۱۹۶۹ فاخته عقیم (الن. جی. پاکولا) ۱۹۷۰
 کج ۲۲ (مایک نیکلز) ۱۹۷۱ معرفت جسم (مایک نیکلز) ۱۹۷۲ شکایت پورتنوی (ارنست لمن)
 روز دالفین (مایک نیکلز) ۱۹۷۴ محله چینی ها (رومن پولانسکی) .

هال اشبی . (آمریکا) (- ۱۹۳۰) Hall Ashby

۱۹۶۳ کاپیتان سندباد - دستیار مونتور (بایرون هاسکین) ۱۹۶۵ قمارباز سین سیناتی
 (نورمن جویسون) ۱۹۶۵ محبوبه - همراه با بریایان استون (تونی ریچاردسون) ۱۹۶۶ روسها
 میآیند روسها میآیند - باتری ویلیامز (نورمن جویسون) ک. ۱۰ ۱۹۶۷ در گرمای شب
 (نورمن جویسون) ب. ۱۰ ۱۹۶۸ حادثه توماس کراون (نورمن جویسون) .

فیلمهایی که کارگردانی کرده: صاحب خانه ۱۹۷۰ - هارولد و ماد ۱۹۷۱ - آخرین جزء
 ۱۹۷۴ - شامپو ۱۹۷۶ - سموی افتخار ۱۹۷۶ - بازگشت به خانه ۱۹۷۸ - حضور ۱۹۷۹ ...
 سبسیل دکوگیس . (فرانسه) Cecile Decugis

۱۹۵۲ مادام ... (گوشوارهای مادام ...) (ماکس افولس) ۱۹۵۸ شیطان ها (تروفو)
 ۱۹۵۹ شارلوت وژول اش (ژان لوک گدار) ۱۹۵۹ چهارصد ضربه (تروفو) از نفس افتاده (ژان
 لوک گدار) ۱۹۶۴ نظارت بر کاری از لوک مالت - از ۱۹۶۸ فعالیت های تلویزیونی (امپراطوری
 رم) (آمریکا) (سیب) (شراب) (ماری) ۱۹۶۹ شب من نزد "ماد" (اریک رومر) پال (دیورکا
 مدویکی) ۱۹۷۰ زانوی کلر (اریک رومر) ۱۹۷۲ عشق بعد از ظهر (اریک رومر) ۱۹۷۲ رز های
 ایتالیایی (شارل ماتون) ۱۹۷۴ لیلی مرا دوست دارد (موریس دوگوسون) ۱۹۷۵ مارکیز "او"
 (اریک رومر) ۱۹۷۶ شمش های طلا (ورنر شروتور) .

دیوید لین . (انگلستان) (- ۱۹۰۸) David Lean

۱۹۳۰ اخبار کمپانی گومون - ۱۹۳۱ اخبار سینمائی - کارگر شب (سویل کالینز) ۱۹۳۵
 هرگز از من مگریز (پال چینو) ۱۹۳۶ آن جور که تو دوست داری (پال چینو) ۱۹۳۷ جشن رقص
 در ساووی (ویکتور هانری) لب های رویایی (پال چینو) ۱۹۳۸ پیکماليون (آنتونی اسکویت)
 ۱۹۳۹ فرانسوی های بدون اشک (اسکویت) ۱۹۴۱ سرگرد باربارا (گابریل پاسکال) مهاجمین
 (مایکل پاول) ۱۹۴۲ یکی از هواپیماهای ما گمشده (مایکل پاول) .

فیلم‌هایی که کارگردانی کرده : در راهی که ما خدمت میکنیم ۱۹۴۲ — این نسل خوشحال
۱۹۴۴ روح خندان ۱۹۴۵ — برخورد کوتاه ، انتظارات بزرگ ۱۹۴۶ ، اولیور توئیست ۱۹۴۸ ،
دوستان پرشور (داستان یک زن) ۱۹۴۹ ، مادلین ۱۹۵۰ ، دیوار صوت (شکستن دیوار صوت)
۱۹۵۲ ، انتخاب هابسون ۱۹۵۴ ، دیوانگی تابستان (هنگام تابستان) ۱۹۵۵ ، پل رودخانه
کوی ۱۹۵۷ — لورنس عربستان ۱۹۶۲ ، دکتر ژواگو ۱۹۶۵ دختر رایان ۱۹۶۹ ، (گذری به
هندوستان ۱۹۸۴) .

از بیش از صد مونتاژ سوال شد که بهترین کارگردان و مونتاژ را معرفی کنند ، حاصل این
آمارگیری بشرح زیر است :

مونتاژها : ویلیام هورنبک — دیوید لین — مارگرت بوث — ویلیام رینولدز — رالف وینترز
— دیدی الن — دانیل مندل — مویل سی وایت — رابرت وایز — جک هریس .
کارگردانان : دیوید لین ، رابرت وایز ، ویلیام وایلر ، جان فورد ، آلفرد هیچکاک ،
اورسن ولز ، فرانک کاپرا ، اینگمار برگمن ، ژان لوک گدار ، جورج استیونس .

نقل از مجله فیلم کامنت مارس و آوریل ۱۹۷۷

ترجمه واقتباس :

محمدحسین تمجیدی

مبانی زیبایی شناسی تدوین صدا در سینما

با نادیده گرفتن این نکته که هنر فیلم در چند دهه نخستین از تاریخ خود خالصاً هنری تصویری به شمار می آمده و شیوه های گوناگون بیانی سینماگران تا سال های اواخر دهه ۱۹۲۰ صرفاً "متکی بر ارزش های بصری بوده، لیکن اکنون که بیش از نیم قرن از تولد فیلم صدا دار می گذرد، دیگر کمتر کسی است که هم چنان فیلم را فقط هنری تصویری به شمار آورد و نداند که فیلم رسانه ای سمعی - بصری است و برای چشم و گوش ساخته می شود.

زیرا فرهنگ سینمایی نسلی که پنجاه سال اخیراً با سینما زیسته، در قلمرو تصویر و صدا تحول یافته است. با این حال هنوز هم افرادی یافت می شوند که جنبه های بصری در هنر فیلم را مقدم بر جنبه های سمعی آن میدانند و حتی زیبایی شناسائی وجود داشته اند که در نوشته های سینمایی خود، کارگردانهای صاحب سبک و مبتکر را نسبت به این که در آثارشان بیشتر به جنبه های بیان تصویری و یا بیان صوتی متکی بوده اند تقسیم بندی کرده اند.

صرف نظراً از این که چنین تقسیم بندی بر مبنای گرایش آشکار یک کارگردان فیلم به صدا و یا به تصویر چقدر می تواند درست و اصولی باشد، اما یک نکته مسلم است و آن اینکه در دوره فیلم ناطق هر فیلم سازی، با هر سبک و گرایشی، اثر خود را در قلمرو ترکیب یکجای صدا و تصویر ساخته است. بدین معنی که با توجه به ویژگی های بیانی و استعداد های عظیم سینما در نمایش دنیای عینی و ذهنی، جای تعجب خواهد بود که فیلم ساز امروزه بتواند فیلم ناطقی خلق کند که در مراحل آفرینش آن به صدا و یا تصویر اثر خود بطور مستقل، و نه توأم، بیاندیشد.

در اینجا، برخلاف نظرات آمیخته با تعصب و گرایش خشک و یکجانبه برخی از زیبایی شناسان (بویژه زیبایی شناسانی که دیدگاهشان متوجه اعتلای هنر تصویری سینمای صامت است و همانها هستند که هم چنان با سرسختی ادعای کنند فیلم ناطق چیزی به عظمت و وسعت بیان هنری فیلم صامت اضافه نکرده است - این گروه به نظریه پردازان محافظه کار در تاریخ

تحول تئوری فیلم شهرت دارند — قصد براین نیست که دربارهٔ مرتبه و منزلت هنری صدا و تصویر و یا برتری و امتیاز یکی بردگیری سخن گوئیم. زیرا که شروع چنین بحث بی‌معنی و بی‌فایده‌ای مقدمتاً "مستلزم اثبات قاطعانهٔ این ادعاست که در رسانهٔ فیلم (ناطق)، صدا و تصویر از یکدیگر مستقل و متمایز اند.

ما مسیرمطلب خود را از این مبدا آغاز می‌کنیم که گرچه صدا و تصویر، هریک، به‌دنیای کاملاً متفاوتی از حواس تعلق دارند، لیکن دنیای فیلم ناطق در یک قلمرو آمیزشی مشترک پدیدار می‌گردد. قلمرو صدا — تصویر بعنوان یک پدیدهٔ ترکیبی و یایک‌سنتز کامل از عملکرد همزمان دو حس. بدین سبب، در قسمتی از این مقاله لازم است که قیاسی بین تصویر و صدای فیلم به عمل آوریم و در ادامهٔ بحث نخستین مقاله‌ای که زیر عنوان "صدا عامل تجسم رادیو و فیلم تمام ناطق" در شمارهٔ اول این نشریه چاپ شد به بررسی جنبه‌های ظریف‌تری از این نکته به پردازیم که صدای فیلم یک عامل تجسمی است (به شرط اینکه بین مفاهیم و یا برداشت‌های متعددی که از "تجسم" مرسوم است وجوه تمایز مشخصی قایل شویم و از این برداشت فوری و شتابزده که: "اگر صدا (در فیلم) عامل تجسم است، پس برتری نیروی تجسمی تصویر بر صدا حتمی است" و به‌طریق اولی چنین نتیجه بگیریم که: "بدین ترتیب فیلم در ردهٔ هنرهای تجسمی قرار می‌گیرد" پرهیز نمائیم). چرا؟

اگر تقسیم‌بندی کلی خود را از هنرها، برپایهٔ اینکه هر هنری با فضا و یا زمان چه‌سر و کاری دارد، قرار دهیم. (فضا و زمان چه نقشی در هنر دارند) در این صورت بیدرنگ آشکاری شود که سروکار فیلم با زمان و مکان یکسان است، یعنی فضا و زمان در فیلم در یک جایگاه قرار دارند. از سوی دیگر، هر هنری که در فضا خلق شود، ناگزیر باید خصلتی تجسمی داشته باشد. لیکن لزوماً این فضا که زادگاه آن هنراست نباید ویانمی‌تواند ایستا و بدون تحول باشد — نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری در فضا خلق می‌شوند، لیکن فضای آنها ایستا، بدون تغییر و جاودانی است. تصویر فیلم نیز در فضا خلق می‌شود، لیکن فضا در فیلم لحظه به لحظه در حال دگرگونی و تحول است. همین ویژگی، سروکار تصویر فیلم را با عامل زمان مشخص می‌کند. تصویر فیلم (برخلاف نقاشی که فقط در فضا خلق می‌شود) در فضا — زمان آفریده می‌شود.

از سوی دیگر، هنر صدا بطور کلی متکی به زمان است (مثلاً "موسیقی در زمان خلق می‌شود، لیکن وظیفهٔ اصلی هنر مستقل موسیقی تجسم نیست — گرچه برخی از انواع آن سعی دارند حسن تجسم و یا نیروی آنرا در شنونده بیدار کرده و یا برانگیزاند). لیکن صدا در فیلم از هر نوع که باشد، به خودی خود استقلال ندارد — همانطور که تصویر فیلم ناطق چنین نیست. هر صدا برای تصویر معینی و هر تصویر به صدا (یا اصوات) ویژه‌ای طرح‌ریزی

شده است. آن دو بایکدیگرند و همزمان از دو مجرای حسی (چشم و گوش) ارتباط برقرار می کنند و سرانجام ، پس از تماس ، به نتیجه واحدی از عملکرد متقابل حواس می رسند . پس اگر سینما در رده هنرهای تجسمی قرارنگرفته ، منظور این نبوده که این هنر با عامل تجسم بیگانه است (برعکس ، سینما از لحاظ نیروی تجسمی پویاترین و زبده ترین هنرهاست) ، بلکه شیوه یا نوع تماس این هنر با حواس انسانی بوده که آنرا در تقسیم بندی متفاوتی بعنوان یک هنر سمعی - بصری قرار داده است . والا پیش از پیدایش رسانه فیلم ناطق ، لوئیجی کانودو (ادیب ایتالیائی) با قیاس حالبی سعی کرده بود که سینما را در ردیف هنرهای تجسمی (با داشتن ویژگی متفاوتی در فضا) قرار دهد . آیزنشتین نیز فیلم صامت را شکل جدیدی از نقاشی در حال حرکت می دانست که به عوض رنگ بانور خلق می شود . وی در عین حال فیلم صدا دار رنگی را هنر جدیدی به شمار می آورد که با سنتزی از نقاشی و موسیقی آفریده می شود (وی تئوری همزمانی حواس را در رساله ای که با عنوان " مفهوم فیلم " نگاشته بر همین اساس وضع کرده است) .

اینکه گفته شد صدا در فیلم یک عامل تجسمی است ، نباید ما را به این نتیجه گیری برساند که صدا در زندگی واقعی نیز صرفاً چنین خصلتی دارد . علیرغم برخی خصلتهای مشابه در ظاهر امر (که ممکن است موارد آن اندک هم نباشد) ، باید گفت : در زندگی روزمره آنچه که دیده - شنیده می شود و آن تصویری که در سینما بر پرده می افتد و صدائی که از بلندگوهای سالن نمایش بگوش می رسد به دو سیستم " ادراکی " متفاوت تعلق دارند - دو سیستم ادراکی نه دو سیستم " حسی " . در زندگی واقعی ، کاربرد ، هم چنین عملکرد ، دو حس بینائی و شنوائی اختیاری و آگاهانه تر است تا در سینما . هنگام تماشای یک فیلم صدا دار . چشم و گوش تماشاگر از آنچه که لحظه ای بعد به او داده خواهد شد بی خبر است ، به عبارت دیگر ، وی کمتر مجال انتخاب دارد و یا ابداً این فرصت به او داده نمی شود (زیرا همه اصوات و تصاویر برای وی انتخاب شده است و او در موقعیتی کاملاً انفعالی قرار دارد) در حالیکه در زندگی واقعی ، تماشاگر خود در آن جهانی که آنرا احساس و درک می کند قرار دارد ، لیکن در سینما ، وی از آن دنیائی که با تصویر و صدا برایش ساخته شده کاملاً جدا است و از حواس دیگر (مثل بویائی ، چشائی و لامسه) نیز محروم است (شرح بیشتر عملکرد این دو حس ، یعنی شنوائی و بینائی ، در زندگی واقعی و در سینما در متن مقاله آمده است) . محدود کردن صدا به عامل تجسم در زندگی واقعی ، ما را طبیعتاً در جبهه هواداران نظریه پردازان محافظه کار قرار می دهد . زیرا این قبیل نظریه پردازان ، نظریات خود را صرفاً بر مبنای ناتوانی بیشتر گوش (نسبت به چشم) در شناخت واقعیت استوار گردانند - آنها در نوشته های خود اصرار دارند نتیجه گیری خود را از عملکرد حس شنوائی در سینما ، به

زندگی واقعی نیز تعمیم دهند! به همین سبب چهارچوب بحث را فقط به بررسی وجوه شباهت (و یا اگر بخواهند خیلی نرمش نشان دهند — "اختلاف") بین صدای فیلم و صدا در زندگی واقعی محدود می نمایند. دقیقاً همان کاری که بطور معکوس در مقایسه دوربین و چشم برای شناخت واقعیت (فیزیکی) کرده اند.

در هر حال برای به پایان رساندن هرچه اصولی تر این مقدمه و هم چنین برای ورودی درست و منطقی به بحث اصلی و پیگیری ادامه مقاله " صدا ، عامل تجسم " از شماره اول لازم است مطلب خود را به صورت زیر به دوشاخه تقسیم نمائیم (ضمناً " متذکر می شویم که عمده مطالب این مقاله از نوشته های رالف استیونسون و کارل رایز متأثر است).

الف — صدای فیلم ، عاملی برای بیشتر و بهتر " دیدن "

از زمان پیدایش صدا در سینما ، کار صدا این بوده که نه تنها تماشاگر را به " دیدن " وا دارد ، بلکه به شنیدن نیز ترغیب کند .

حقیقتاً " سینمای ناطق گوش ما را حساس تر کرده و به ما آموخته که چگونه از (کیفیت) صدای طبیعی لذت ببریم و نسبت بدان کنجگاو شویم . (صدای) باد در میان شاخ و برگ درختان ، (صدای) ناله چرخ خودروها روی آسفالت خیابان ، (صدای) تنفس انسان در خواب ، (صدای) نفس زدن یک فراری تحت تعقیب ، (صدای) سوت کارخانه یازوزه شبانه شغال از دور دست

همه این موارد ثابت می کنند که سینمای ناطق ، گوش تازه ای به ما ارزانی داشته است. ثانیاً " ما در زندگی واقعی ممکن است صداهائی را بشنویم (یا پدیده هائی را به بینیم) که ظاهراً " برایمان خیلی جالب باشد ، لیکن در سینما (در غالب اوقات) عکس این پدیده روی می دهد . چرا که هنگام تماشای فیلم ، اصواتی را می شنویم که کارگردان برایمان ساخته است و چنانچه بخواهیم همزمان روی همه صداها دقیق شویم ، دیگر هیچ صدائی رانمی — شنویم . در اینجا است که هنرمند فیلمساز باید به گزینش انواع صداها (با توجه به اصالت و تاثیر هر یک از آنها) به پردازد .

ضبط صدا بطور مستقل از فیلم (مثلاً آنگونه که در رادیو معمول است) این امکان را به سینماگر می دهد که فضای صوتی نیرومندی ، هم چون یک نمایشنامه دراماتیک رادیوئی ، بیافریند . هم چنین بین تصویر و صدا ، رابطه مونتاژی متقابلی بوجود آورد .

گرچه از اصطلاح " مونتاژ " برای تلفیق پاره های صوتی و پاره های بصری (هردو بطور یکسان) استفاده می شود ، لیکن باید توجه داشت که بین این دو ، تفاوت های بنیادی و ماهوی زیادی وجود دارد . شاید مهم ترین چیزی که در این مورد می توان گفت ، این است که :

پدیده صدا توسط یک اندام حسی کاملاً متفاوت (نسبت به چشم) به ما می‌رسد و ساختمان همین اندام حسی است که تعیین کننده ماهیت تجربه ما از صوت در سینما و در زندگی واقعی است.

از این روی، تفاوت‌هایی که در کاربرد هنری صدا در سینما وجود دارد، ناشی از تفاوت‌های موجود بین دو حس بینائی و شنوائی است. پس از بینائی، اندام حسی شنوائی یکی از غنی‌ترین و پیچیده‌ترین حواس ماست. صدا، پایه و اساس هنر بزرگ و متعالی موسیقی است و در مقام گویش، شکل دهنده شیوه تفکر آدمی است که مهمترین وسیله ارتباط بین انسان‌ها به شمار می‌آید.

لیکن از آنجائی که تصویر "خالص" (بدون صدا) نمی‌تواند توهمی همجانانه و جامع از واقعیت بدست دهد، از همان آغاز پیدایش سینما توگراف، عده‌ای از هنرمندان، بویژه صنعتگران، بفکر افتادند که این کمبود را جبران کنند (در همین حیطه سربسته اشاره می‌کنیم که خود تصویر نیز نمی‌تواند توهمی فراگیر و همه‌جانبه از واقعیت ارائه دهد و در این مورد، کمبودها و نقاط ضعف متعددی دارند که نظریه پردازان مشهور سینما، از جمله آرنهیم، استیونسون، مارتین، بالاش و کراکوتر، در این زمینه، هم‌چنین تفاوت‌های بین واقعیت و تصویر (سینمائی) آن، مطالب مفصل و عالمانه‌ای نگاشته‌اند. سابقه ضبط (مکانیکی) صدا، به قدمت ضبط تماویز متحرک (و حتی قدیمی‌تر از آن) است. (در همین جامقدمتا اشاره می‌کنیم که، بین سال‌های ۱۸۹۲ تا ۱۹۱۰ اشخاصی چون "پاتِه"، "زکا" "هنری ژول" و "لئون گامون" از تلفیق دستگاه نمایش فیلم و فنوگراف ابزارهای سمعی و بصری گوناگونی آفریدند. لیکن هیچ‌یک از آنها نمی‌توانست کاربرد مناسبی در نمایش عمومی داشته باشد. در اواخر دهه ۱۹۲۰ راه چاره نهائی برای افزودن صدا به فیلم (صامت) اندیشیده شد که اختراع صدای اپتیک (Optic) بود.

پیش از آن نزدیک به سه دهه، سینما تصویر بدون صدا را نشان می‌داد. لیکن فیلم صامت در آن زمان نیز هنر بزرگی به شمار می‌آمد (و هنوز نیز اعتبار و عظمت خود را حفظ کرده - کافی است نگاهی به فیلم‌هایی چون "تعصب"، "اثر گریفیث"، "حرص" اثر اشتروهایم"، "پوتمکین" اثر ایزنشتین، روشنائی‌های شهر "اثر چاپلین"، "مادر" اثر پودوفکین، "آخرین خنده" اثر مورنائو، "زمین" اثر داورنکو و "ناپلئون" اثر گانسی بیانداریم تا به عظمت و اقتدار سینمای صامت پی ببریم).

گرچه واضح است که تصویر بدون صدا همواره اعتبار و نیروی تاثیر خود را حفظ کرده و بیش از نیم قرن است که از پیدایش فیلم صدا دار می‌گذرد، لیکن به هیچ وجه نمی‌توان تصور کرد که صدای بدون تصویر، می‌تواند مبین یک اثر سینمائی باشد. چرا که سینمای

ناطق، طی دوران پرفراز و نشیب خود همواره سعی کرده که بین صدا (کلام، اثرات صوتی موسیقی) و تصویر، آشتی و هماهنگی بوجود آورد. درحالیکه عوامل صوتی نامبرده کاملاً به یک رسانه متفاوت دیگر، یعنی رادیو، تعلق دارند و دراین زمینه تفاوت های بنیادی و عمیقی بین توانائی این دو در ارائه واقعیت وجود دارد.

این امر، نشان دهنده تفاوت مهمی است که درزمینه بکارگیری صدا در فیلم از یک سو و در رادیو و تئاتر از سوی دیگر موجود است. زیرا، غالباً " هر نوع نمایشنامه ای را میتوان از طریق رادیو و صرفاً " به شکل صوتی اجرا کرد — بی آنکه زیبایی جدی به آن برسد.

به عبارت دیگر، برنامه های رادیویی فقط قادر به ایجاد آواهایی هستند که اقتباسی است از گفتگوها، توضیحات، تفاسیر و سرو و صدای اشیاء، در رادیو، استفاده از عنصر سکوت، آن هم سکوتی طولانی، جایز نیست. زیرا در آن لحظه، شنونده ای که گیرنده را روشن می کند، چنین می پندارد که فرستنده از کار افتاده یا برنامه ندارد و بدین ترتیب، تماس هنرمند یا برنامه ساز رادیو با طالب اثر خود قطع می شود.

لیکن در سینما، عنصر سکوت به میزان چشمگیری کاربردهنی دارد (سینما در آغاز پیدایش خود، دست کم سه دهه، سراسر در سکوت به سر می برده است — البته در اینجا از قطعاتی که ارکستر یا نوازندگان پیانو در سالن هنگام نمایش فیلم به منظور همراهی با تصاویر اجرا می کردند، صرف نظر می شود — زیرا این گونه اجراها را، جز در پارهای موارد به عنوان بخش ارگانیک یا جدائی ناپذیر فیلم نمی توان به شمار آورد — برای این امر دلائل متعددی وجود دارد که فعلاً " مجالی برای بحث درباره آن هان نیست — هم چنین بسیاری از فیلم های ناطق به میزان چشمگیری از سکوت استفاده های مؤثری در زمینه بیان دراماتیک، استعاری و هنری می کنند. مثلاً " سکوت در فیلم " عشق بزرگ بتهوون "، اثر ابل گانس، نشانه ناشنوا بودن آهنگساز است).

در هر حال، صدا در فیلم چه کلام باشد، چه موسیقی و چه اثرات صوتی (حتی با وجودی که به تصویر اولویت بیشتری داده می شود) امروزه بعنوان بخش جدائی ناپذیر و مکمل تصویر به شمار می آید و به آن بعد می دهد (مثلاً " استیونسون، صدا را بعد پنجم در سینما می داند). اصولی که به عنوان قواعد کلی بر کاربرد هنری صدا در فیلم حاکم است، همان اصولی است که در مورد تصویر نیز صدق می کند و بکارگرفته می شود. این اصول عبارتند از:

صرفه جوئی یا ایجاز در بیان، تناسب، تنوع، تفاوت آن با پدیده های صوتی طبیعی (یعنی واقعیت) بکارگیری آن در زمینه بیان استعاری، ذهنی و دراماتیک و سرانجام آفرینش اندیشه از طریق تداعی های صوتی.

برتری و قابلیت کنترل صدای ضبط شده (نسبت به صدائی که در طبیعت وجود دارد) و امکان " مونتاز " آن (به همان سهولت مونتاز رادیوئی) این امکان را به فیلمسازی دهد که از آن برای مقاصد هنری و فلسفی گوناگون سود جوید .

هدف کلی استفاده (هنری) از صدا در فیلم ، آفرینش دنیای صوتی نو (متفاوت با واقعیت زندگی روزمره) است ، به ترتیبی که " دنیای ماورای تصویر " را برای کسی که در مقابل پرده نشسته مجسم کند . یعنی از طریق گوش وی را به " دیدن " وادارد و مرز تخیل یا برداشت او را از محدوده پرده فراتر برد . درعین حال ، باید بیاد داشت که توانائی صدا در قصه گوئی و داستانپردازی ، کمتر از توانائی تصویر نیست .

ب - قیاس بین تصویر و صدای فیلم .

چشم انسان با یک یا دو بار دیدن یک شیئی ، یا یک پدیده بصری ، می تواند آنرا شناسائی نماید . لیکن گوش برای شناسائی مشکل بیشتری دارد . یعنی شناخت یک پدیده از طریق صدا ، به مراتب مشکل تر از شناخت همان پدیده به کمک جریان بصری است .

در زندگی روزمره ، ما ترکیب های بصری را بهتر از ترکیب های سمعی درک می کنیم . از این رو به فرم های بصری آشنائی بیشتری داریم . به همین ترتیب ، نقش حس بینائی دریافتن جهت و نقل مکان ، به مراتب مؤثر تر از نقش حس شنوائی است (در این مورد ، مشکل انسان نابینا ، خیلی بیشتر از مشکل انسان ناشنوا است) . بدون یاری صدا ، انسان می تواند راه خود را در جهان پیرامون باز کند ، لیکن بدون بینائی ، گم می شود (یوآخیم رودریگو ، آهنگساز نامدار مکتب موسیقی ملی اسپانیا ، که نابینا بود ، در این مورد گفته است که . " انسان نابینا غالباً " خیلی تنها تر از انسان ناشنوا است " .)

لیکن این امر به معنای آن نیست که گوش حساسیت کمتری دارد . تعداد اصوات یا سرو صداهائی که انسان می تواند از یکدیگر تمیز دهد ، از هزاران هزارتجاوز می کند . و این به مراتب بیشتر از میزان تمیز ما از سایه روشن های رنگ و درجات گوناگون نوری است لیکن بین دریافت یک صدا و شناخت منبع صوتی آن ، تفاوت های چشمگیری وجود دارد .

به این معنی که تجربه انسان از دیدن یک شیء صدا دار - بدون آنکه صدایش را بشنود - تجربه ناقصی است . لیکن هنگامی که شیئی را به بیند و (همزمان) صدایش را بشنود ، از آن به بعد با شنیدن صدا - بدون دیدن شیئی یا تصویر آن - می تواند آنرا شناسائی نماید . در این گونه موارد ، صدا به تجسم (ذهنی - عینی) انسان یاری میرساند .

لیکن این شناسائی همواره قطعی و دقیق نیست ، زیرا :

می توان صدای یک شیئی یا یک منبع صوتی را تقلید نمود ، بدون آنکه این صدا مربوط به منبع اصلی باشد (فیلم ناطق از این ضعف یا ناتوانی گوش ، استفاده هنرمندانه زیادی

می‌کند). تجربه نشان داده که گوش می‌تواند درجات وزیر و بم های صوتی بی شماری را در صدای یک جمعیت عظیم از هم تمیز دهد، لیکن در همان حال نمی‌تواند مطمئن شود صدائی را که می‌شنود مربوط به یک جمعیت شاد یا جمعیت خشمگین است. در اینجا اشاره به تجربه هائی که "اردمن" در اوایل سال های ۱۹۳۰ در زمینه صدای فیلم انجام داده، خالی از فایده نیست. وی در سراسر فیلمی که بنام "کار" ساخته از صداهاى "غیراصیل" استفاده کرده است بدین معنی که بجای صدای حقیقی ناقوس از صدای شلیک توپ استفاده کرده که با دور تندتر ضبط شده، همچنین به جای صدای توفان و ریزش باران، از صدای مهممه مبهم جمعیت سود جسته و هنگام نمایش فیلم، هیچ تماشاگری حتی آنهایی که گوشى حساس و دقیق داشتند، نتوانستند به غیراصیل بودن صداها پی ببرند.

به این ترتیب، ملاحظه میشود که بین حس شنوایی و حس بینایی، برای شناخت پدیده، اختلافات چشمگیری وجود دارد. یکی از دلایل این امر (یعنی تفاوت بین توانایی چشم و گوش در شناخت یک پدیده، همچنین تفاوت در نحوه شناخت آن) به این عادت باز میگردد که مادر زندگی روزمره اغلب بدون این که گوش دهیم به چیزی نگاه میکنیم. به اشیاء به مناظر از دور دست یا از چهارچوب یک پنجره، به عکس یا به تصویر، اما بندرت بصدای طبیعت یا به سرو صداهاى موجود در زندگی عادى — بی آنکه نگاه کنیم — گوش میدهیم.

بیشتر آدمها غالباً "باشنیدن صدا، به یاد منبع صدا نمیافتند یا شکل آن شئى، (مولد صدا) را در ذهن خود مجسم نمیکند. از این نقص تربیت سمعی تماشاگر میتواند برای آفرینش تاثیرات جالب و دراماتیک در فیلم ناطق سود جست. مثلاً "تماشاگر صدای "هیس" را از بلندگوی سالن نمایش میشنود، آیا یک مار است؟ چهره شخصیت فیلم (بر پرده) به سوی صدا میچرخد و تماشاگر دچار اضطراب و هیجان میشود. دوربین نیز بسوی (منبع) صدا میچرخد. لیکن صدای "هیس" مربوط به یک کتری است که روی اجاق در حال جوشیدن است!

باز یادآور میشویم که: چگونگی دریافت ما از یک پدیده بصری کاملاً "بایک پدیده" سمعی متفاوت است. برای روشن شدن این موضوع، مثال ساده‌ای از پدیدهای که ممکن است در زندگی روزمره برای هرکس پیش آید، ذکر میکنیم.

من در محل کار خود نشستم و مشغول نوشتن مطلب هستم. ناگهان در روبرو با ز میشود. از نوشتن دست میکشم و به مقابل مینگریم تا ببینم چه کسی وارد اطاق میشود. با کمی بالا آوردن سر و تغییر زاویه نگاه، آنچه کمبین جزوه و شخص تازه وارد قرار دارد، دفعتاً در میدان دیدم قرار میگیرد. لیکن از وجود آنها دقیقاً آگاه نیستم، زیرا به دیدنشان علاقه یا توجهی ندارم و تنها به در خیره میشوم. بنابراین بروزانگیزهای ناگهانی

مراوا میدارد که برای نگاه کردن، تنها بخشی از فضا - یعنی در- را "انتخاب" کنم. (از این تجربه، که بعنوان مثال آمد، میتوان نتیجه دیگری نیز گرفت: چنانچه بخواهیم دید دوربین را بادیید چشم انسان و حرکات آن مقایسه کنیم، ویا آنرا به پیروی از تجربه چشم واداریم، آنگاه ارزش دراماتیک برش (Cut) ضایع میشود و حرکات متوالی دوربین جای آنرا میگیرد. عبارت دیگر، مهمترین اثر فیزیکی برش در سینما، تغییر ناگهانی دید است - لیکن نه آنگونه که چشم میبیند. در مثال بالا، بمجرد بروز انگیزه یعنی صدای در، نویسنده سر خودرا از روی نوشته بلند میکند و به در مینگرد. به مجرد پایان یافتن این واکنش وی نمای بعدی میتواند شخصی را نشان دهد که از در- نیمباز- وارد میشود).

لیکن شیوه دریافت صدا، روند کاملاً متفاوتی دارد. بر خلاف چشم، گوش انسان نسبت به انگیزهای که از "هرسو" به آن میرسد، حساس است. (به شرط اینکه انگیزه، به اندازه کافی قوی باشد): مامیتوانیم صداهای مختلفی را که از جهات گوناگون بمگوشان میرسد، بطور همزمان بشنویم، لیکن هنگامی که صدای جدید به میدان شنوایی مامیرسد، جایگزین صداهای قبلی نمیشود، بلکه با اصوات دیگر درهم میآمیزد و بصورت جزئی از مجموعه اصوات (قبلی) درمیآید - عبارت دیگر، به آنها اضافه میشود. از این رو آشکارا میتوان پی برد که: هنگام تهیه حاشیه صوتی یا صدا گذاری فیلم، برش از یک صدا، به صدای دیگر، شیوهای مصنوعی در ارائه یا تجسم صدای نماهاست.

برای قیاس دقیقتر بین صدا و تصویر، لازم است به تشریح مکانیسم بینایی بپردازیم: گفته شد که هنگام نگاه کردن، اشیاء گوناگونی در میدان دید انسان قرار میگیرد. لیکن چشم، همه آنها را بطور یکسان واضح نمیبیند. از این رو برای "انتخاب" باید روی یکی از اشیاء تمرکز و دقت انجام داد. مثلاً "من روی کاغذی که این عبارات را مینویسم، تمرکز دارم. لیکن در میدان دیدم، اشیاء دیگری نیز روی میز وجود دارد: زیرسیکاری، مداد پاک کن، یک فنجان خالی جای و... که از وجود آنها آگاه نیستم، مگر این که میکحرکت فیزیکی یا یک فعالیت ذهنی (آگاهانه)، توجه مرا به سوی یکی از اشیایی که پیرامونم قرار دارد، معطوف کند.

چنین حالتی، زمانی که انسان به عمق یک منظره نگاه میکند، پیش میآید. فرض کنید که در کنار جادهای ایستادهاید و به تابلوی راهنمایی رانندگی نگاه میکنید. دراین حال، منظره پشت تابلو از وضوح خارج (Out of Focus) است و جزئیات آن معلوم نیست - مگر اینکه تغییر یا تحولی در آن پدید آید که موجب بروز نقطه تمرکز دیده شود. مثلاً "در عمق منظره پشت تابلو، پرندهای به هوا برخیزد. در این حال مرکز توجه و وضوح از

تابلو به عمق منظره، یعنی در محلی که پرنده در حال پرواز است منتقل میشود، و در این وضعیت، تابلوی راهنمایی از وضوح (Focus) خارج میگردد.

مکانیسمی که ما براساس آن نسبت به صدا واکنش نشان میدهیم، با روند بالاتفاوت دارد: هم اکنون در فضای پیرامون من، اصوات گوناگونی پخش میشود—صدای تیک تیک ساعت، اتومبیلی که از خیابان میگذرد و صدای یک فروشنده دورمگرد (که البته صریحا" از وجود آنها آگاه نیستم، مگر این که ذهن خود را متوجه آنها کنم تا دقیقا" اصوات نام برده را تشخیص دهم). همانطور که در مثال بالا از منظره پشت تابلو آگاه نبودم، اکنون از صدای تیک تیک ساعت نیز آگاهی ندارم، صحت این تجربه که انسان وقتی به صدای خاصی گوش میدهد چیزهای دیگر را "نمیشنود" بطور کامل محقق شده است (شما نیز شخصا" میتوانید این تجربه را انجام دهید).

از سوی دیگر، اگر زنگ ساعت ناگهان به صدا درآید، توجه من نیز بیدرنگ وبی— اختیار متوجه "تغییر" در کیفیت و حجم صدا میشود: درست مثل "حرکت" پرندهای که در پشت تابلوی راهنمایی به هوا بلند شدو مرکز توجه یا نقطه تمرکز دید ما را تغییر داد. اگر وظیفه صدا در سینما دادن حالت واقعی به تصویر باشد، از این رو مکانیسم عادی شنوایی انسان (که ذکر آن رفت) باید در صداگذاری فیلم مراعات شود. لیکن موازین هنری و دراماتیک کار برد صدا، همچنین پارامای مشکلات فنی، ما را از تقلید وبگر بستن این شیوه در فیلم منع میکند.

بعبارت دیگر:

هنگام صداگذاری نماهای فیلم، افزودن همه صداهایی که در زندگی واقعی شنیده میشود، ضروری نیست و حتی المقدور باید از این کار اجتناب کرد. بنابر این باید به انتخاب وضبط اصواتی پرداخت که قصد معینی از شنیدن آن ها باشد. مثلا" هنگامی که در حال نوشتن به مفهوم این عبارات میاندیشم، صدای تیک تیک ساعت را "نمیشنوم" بنا براین اگر تماشاگر نیز این صدا را نشنود، امر مهمی نیست— حتی اگر تصویر ساعت را بر پرده ببیند، باز هم متوجه فقدان صدای آن نمیشود (البته به این شرط که عمل یا انگیزه قوی تری بر پرده دیده شود که توجه وی را جلب کند). کوتاه سخن اینکه:

هنگام صدا گذاری فیلم، فقط باید به ضبط اصواتی پرداخت که اهمیت (دراماتیک و هنری) ویژهای دارند. لیکن برای پیاده کردن این اصل، محدودیت هایی وجود دارد. مثلا" اگر دونفر در اتومبیلی که حرکت میکند نشستفاند وباهم صحبت میکنند، مانعیتوانیم صدای اتومبیل و گفتگوی آن دورا باشدت یکسان ضبط کنیم. در اینگونه موارد، بیدرنگ اشکالی اساسی بروز میکند: تماشاگر هیچکدام از این دو صدا را نمیتواند بخوبی تشخیص

دهد. در اینجا فیلمساز ناگزیر است که با بالا و پائین بردن شدت یا حجم صوتی یکی از این رو منبع صدا را بیشتر برجسته نماید.

مثلاً "صدای اتومبیل را ضعیف تر کند تا گفتگوی دو سرنشین برای تماشاگر مفهوم باشد و یا برعکس - که در حالت دوم، تاکید روی صدای اتومبیل میافتد (بنابراین گفتگوی دو سرنشین اهمیت خود را از دست میدهد) - در هر دو حال، یک قصد هنری ویژه میتواند وجود داشته باشد.

لیکن در هر دو مورد، فیلمساز با محدودیت هایی روبروست. مثلاً "نمیتواند صدای اتومبیلی را بکلی و ناگهان قطع کند. زیرا تماشاگر متوجه بروزیک پدیده غیرعادی خواهد شد (اتومبیل روشن است و حرکت میکند، لیکن صدایی از آن بگوش نمیرسد!).

وانگهی عامل متغیر شدت صدا، یعنی کم یا زیاد بودن آن، تابع دیدگاه دوربین فاصله (پرسپکتیو)، نوع نما و محل استقرار دوربین نیز میباشد. مثلاً "در همین مورد، اگر دوربین اتومبیل را در یک نمای دور درجاده نشان دهد، در اینجا فقط صدای موتور اتومبیل شنیده میشود و از گفتگوی آدم ها خبری نیست (دوربین در بیرون اتومبیل است) لیکن هنگامی که دوربین از داخل اتومبیل نمای متوسط دو سرنشین را در حال گفتگو نشان میدهد، صدای اتومبیل قطع نمیشود، اما ضعیف تر میگردد تا اهمیت گفتار آن دو بیشتر آشکار شود.

در این مثال منبع صدا همواره بر پرده دیده می شود، به این نوع صدا، اصطلاحاً "صدای همزمان" (Synchronous) گفته می شود. لیکن گوش ما، همه صداهائی که از اطراف می آید می شنود و بخشی از منبع این اصوات در میدان دیدمان نیستند. به عبارت دیگر ما در زندگی روزمره خود اصواتی را می شنویم که منبعشان رانمی بینیم، به این گونه اصوات "صدای ناهمزمان" (Non synchronous) گفته می شود. این قبیل اصوات را می توان در جوار اصوات همزمان برنوار ضبط کرد و به تصاویر فیلم اضافه نمود.

این دو نوع صدا - همزمان و ناهمزمان - از اهمیت ویژه ای برخوردارند و می توانند به شیوه های گوناگون در فیلم بکار روند.

اکنون برای روشن تر شدن مطلب، به یک تجربه دیگر رو می آوریم: تصور کنید که شخصی درجاده ای پیش می رود، لحظه ای بعد اتومبیلی از روبرو پدیدار می شود و صدایش نیز با گاهش فاصله، نزدیک و نزدیک تر می گردد - (صدای همزمان). لیکن شنیدن صدای اتومبیل چیزی به میزان آگاهی آن فرد از "فضای خارج" (خارج از محدوده میدان دید او) اضافه نمی کند. لیکن چنانچه اتومبیل از پشت به او نزدیک گردد، در این حال شخص اتومبیل را نمی بیند لیکن صدایش را می شنود (صدای ناهمزمان). طبق این مثال صدای

همزمان عبارتست از : دیدن شیئی و شنیدن صدای آن (در یک زمان) .
و صدای ناهمزمان : شنیدن صدا بیش از دیدن منبع صدا (یا هرگز ندیدن آن) است .
در حالت اخیر ، صدا " چیزی " به تصویر اضافه می کند که شخصیت فیلم (یا تماشاگر) از قبل نسبت به آن آگاهی ندارد . در چنین مواقعی ، صدا اهمیت دراماتیک و بیانی بیشتری (نسبت به صدای همزمان) کسب می کند .

در زندگی روزمره ، هنگامی که انسان با پدیده ای نظیر آنچه که در مورد صدای ناهمزمان گفته شد روبرو می شود ، ضمیر ناخودآگاه وی به فعالیت می افتد ، و طی یک روند ذهنی ، برای دریافت آنچه که در محیط خارج از میدان بینائی وی روی می دهد به گزینش آن صدای خاص و حذف " موقت " دیگر صداها متوسل می شود . به عبارت دیگر :
آن صدا (به اندازه کافی) از چنان انگیزه یا نیروی تأثیری برخوردار است که شخص جهان روبروی خود را (موقتاً) فراموش می کند و با انتخاب صدای جهان بیرون از میدان بینائی ، سعی می کند که شیئی مولد صدا را از طریق صدا در ذهن خود مجسم کند — به عبارت دیگر آنرا بوسیله نیروی تخیل و تجسم خود " به بیند " .

از این رو ، می توان با اطمینان این نظریه را مطرح کرد که :
صدا در سینما (مثل رادیو) حامل بعد فضا است . به عبارت دیگر ، فیلم ناطق ، از طریق " شنیدن " ، ما را به " دیدن " وامیدارد . در یک کلام :

تمامی عوامل یا همه پدیده های سمعی و بصری موجود در فیلم صدا دار ، در خدمت تجسم اند . در عین حال ، با شکل گیری کامل روند تجسم ، مفهوم (آگاهی) در ذهن تماشاگر آفریده می شود . (هنرمندی که در رسانه رادیو کار می کند ، باید در انجام این هدف از خود قابلیت نشان دهد . وانگهی فضای صوتی حامل بار رنگ است . البته نه رنگ هایی که طبیعتاً در تصویر دیده می شود ، بلکه مفهوم رنگ صدا در اینجا مطلب کاملاً متفاوتی نسبت به مفهوم رنگ های موجود در نور سفید و ترکیبات آن است — مثلاً " آن نوع " رنگی " است که به هر یک از سازهای ارکستر نسبت داده می شود . از همه مهم تر ، این که حضور فضا را از طریق صدا می توان در نماهای نزدیک کاملاً حس کرد . تصویر ما چهره نگران و غمگین یک محکوم به اعدام است ، در حالیکه صدا مربوط به همه مهمه معترضان جمعیتی است که در سالن دادگاه از حکم صادره ناخشنودند) .

و سولود پودوفکین ، فیلمساز و نظریه پرداز نامدار سینمای کلاسیک ، برای روشن کردن آنچه که در بالا آمد ، در کتاب " تکنیک فیلم " به یک مثال جالب روی آورده است . وی در این کتاب می نویسد : " . . . در زندگی واقعی ، ممکن است ناگهان صدای فریاد کسی را بشنوید که کمک می خواهد ، روبروی شما پنجره ای قرار دارد که از آنجا به بیرون می نگرید

ابتدا چیزی جز عبور و مرور ماشین‌ها را نمی‌بینید. لیکن "صدای اتومبیل‌ها و اتوبوس‌ها را طبیعتاً" نمی‌شنوید"، در عوض، هم‌چنان صدای فریاد در گوش شما طنین انداز است. سرانجام، چشمتان نقطه‌ای را که صدا از آنجا برخاسته پیدا می‌کند: جمعیتی گرد آمده و یک نفر مجروحی را که روی زمین افتاده بلند می‌کند که دیگر "صدائی از او شنیده نمی‌شود". بانگ‌های به مردم مجروح، صدای گوشخراش رفت و آمد ماشین‌ها در گوشتان می‌پیچد و در میان این صدا، ناله‌های آژیرهای یک آمبولانس را که نزدیک می‌شود می‌شنوید. در این اثنا، لباس مردم مجروح توجه شما را به خود جلب می‌کند: لباسی که پوشیده مثل لباس برادران است... به یاد ملاقاتی که راس ساعت دو با او (برادران) داشتید می‌افتید. دچار اضطراب می‌شوید و فکر می‌کنید... که این عابر مجروح (یا احتمالاً" مرده) ممکن است برادران باشد. "همه" صداها خاموش می‌شود" و سکوت مطلق ذهن شما را دربرمی‌گیرد. آیا ساعت دو است؟ به ساعت خود می‌نگرید و در همین حال، "صدای تیک تیک آنرا می‌شنوید". از لحظه‌ای که فریاد کمک را شنیدید، تا اینجا، فقط تصویر ساعت و صدای تیک تیک آن "همزمان" بوده است".

بعنوان یک اصل اساسی در صداگذاری و تدوین خلاصه صدای فیلم، باید این نکته را متذکر شد که: مهارت در بکارگیری صدا تنها به اضافه کردن اصوات مؤثر به تصویر خلاصه نمی‌شود بلکه فیلمساز باید سعی کند وحدتی ارگانیک بین عوامل سمعی و بصری اثر خود بوجود آورد، به ترتیبی که تصویر بدون صدا یا صدای بدون تصویر، هریک جداگانه قادر به القای مفهوم و انتقال پیام نباشند.

به عبارت دیگر، گرچه ظاهراً " (وازنظر عملی) تدوین صدای فیلم، هم چون یک برنامه رادیویی، می‌تواند مستقلاً صورت گیرد و این استقلال به اندازه تدوین تصویر عبارت دیگر آنرا بوسیله نیروی تخیل و تجسم خود "به بیند".

از این رو، می‌توان با اطمینان این نظریه را مطرح کرد که:

صدا در سینما (مثل ژادیو) حامل بعد فضا است. به عبارت دیگر، فیلم ناطق، از طریق "شنیدن"، ما را به "دیدن" وامیدارد. در یک کلام:

تمامی عوامل یا همه پدیده‌های سمعی و بصری موجود در فیلم صدا دار، در خدمت تجسم اند. در عین حال، با شکل‌گیری کامل روند تجسم، مفهوم (آگاهی) در ذهن تماشاگر آفریده می‌شود. (هنرمندی که در رسانه رادیو کار می‌کند، باید در انجام این هدف از خود قابلیت نشان دهد. وانگهی فضای صوتی حامل بار رنگ است. البته نه رنگ‌هایی که طبیعتاً در تصویر دیده می‌شود، بلکه مفهوم رنگ صدا در اینجا مطلب کاملاً متفاوتی نیست به مفهوم رنگ‌های موجود در نور سفید و ترکیبات آن است - مثلاً "آن نوع" رنگی "است که به هر

یک از سازهای ارکستر نسبت داده می‌شود. از همه مهم‌تر، این که حضورضا را از طریق صدا می‌توان درنماهای نزدیک کاملاً حس کرد. تصویرماچهره نگران و غمگین یک محکوم به اعدام است، درحالیکه صدا مربوط به همه معترضان جمعیتی است که درسالن دادگاه از حکم صادره ناخشنودند).

و سولود پودوفکین، فیلمساز و نظریه پرداز نامدار سینمای کلاسیک، برای روشن کردن آنچه که در بالا آمد، در کتاب "تکنیک فیلم" به یک مثال جالب روی آورده است. وی در این کتاب می‌نویسد: "... درزندگی واقعی، ممکن است ناگهان صدای فریاد کسی را بشنوید که کمک می‌خواهد، روبروی شما پنجره‌ای قرار دارد که از آنجا به بیرون می‌نگرید ابتدا چیزی جز عبور و مرور ماشین‌ها را نمی‌بینید. لیکن "صدای اتومبیل‌ها و اتوبوس‌ها را طبیعتاً نمی‌شنوید"، درعوض، هم‌چنان صدای فریاد در گوش شما طنین انداز است. سرانجام، چشمتان نقطه‌ای را که صدا از آنجا برخاسته پیدا می‌کند؛ جمعیتی گرد آمده و یک نفر مجروحی را که روی زمین افتاده بلند می‌کند که دیگر "صدائی از او شنید نمی‌شود". نگاه‌ی به مردم مجروح، صدای گوشخراش رفت و آمد ماشین‌ها در گوشتان می‌پیچد و در میان این صدا، ناله‌های آذیرهای یک آمبولانس را که نزدیک می‌شود می‌شنوید. در این اثنا، لباس مردم مجروح توجه شما را به خود جلب می‌کند؛ لباسی که پوشیده مثل لباس برادران است. ... به یاد ملاقاتی که راس ساعت دو با او (برادران) داشتید. دچار اضطراب می‌شوید و فکر می‌کنید ... که این عابر مجروح (یا احتمالاً مرده) ممکن است برادران باشد. "همه صداها خاموش می‌شود" و سکوت مطلق ذهن شما را دربر می‌گیرد. آیا ساعت دو است؟ به ساعت خود می‌نگرید و در همین حال، "صدای تیک تیک آنرا می‌شنوید". از لحظه‌ای که فریاد کمک را شنیدید، تا اینجا، فقط تصویر ساعت و صدای تیک تیک آن همزمان بوده است".

بعنوان یک اصل اساسی در صداگذاری و تدوین خلاقه صدای فیلم، باید این نکته را متذکر شد که: مهارت در بکارگیری صدا تنها به اضافه کردن اصوات مؤثر به تصویر خلاصه نمی‌شود بلکه فیلمساز باید سعی کند وحدتی ارگانیکی بین عوامل سمعی و بصری اثر خود بوجود آورد، به ترتیبی که تصویر بدون صدا یا صدای بدون تصویر، هریک جداگانه قادر به القای مفهوم و انتقال پیام نباشند.

به عبارت دیگر، گرچه ظاهراً "(وازنظر عملی) تدوین صدای فیلم، هم چون یک برنامه رادیویی، می‌تواند مستقلاً صورت گیرد و این استقلال به اندازه تدوین تصویر باشد، لیکن در سینمای ناطق، صدا و تصویر مکمل (مفهوم) یکدیگرند. از سوی دیگر، همانقدر که تدوین تصویر می‌تواند جنبه توصیفی، استعاری، ذهنی

یا تداعی معنی داشته باشد، به همین اندازه صدا نیز می‌تواند از خود قابلیت نشان دهد. دریک کلام، اصول تدوین خلاقه صدا در سینما، همان اصول خلاقه تدوین تصویر است. (البته باید ماهیت این دو و شیوه تاثیرشان را نیز از نظر دور نداشت).
باشد، لیکن در سینمای ناطق، صدا و تصویر مکمل (مفهوم) یکدیگرند.

از سوی دیگر، همانقدر که تدوین تصویر می‌تواند جنبه توصیفی، استعاری، ذهنی یا تداعی معنی داشته باشد، به همین اندازه صدا نیز می‌تواند از خود قابلیت نشان دهد. دریک کلام، اصول تدوین خلاقه صدا در سینما، همان اصول خلاقه تدوین تصویر است. (البته باید ماهیت این دو و شیوه تاثیرشان را نیز از نظر دور نداشت).

نیروی صدا در ایجاد تداعی معانی، هیچ دست کمی از نیروی تصویر ندارد. بعنوان نمونه در اینجا به صحنه‌ای از فیلم "فقط یکبار زندگی می‌کنید"، اثر فریتس لانگ، اشاره می‌کنیم تا به میزان این نیرو پی ببریم: در این فیلم زنی (سیلویا سیدنی) تنها در اتاق خود پشت پیانو نشسته و در انتظار به سر می‌برد. وی می‌داند که شوهرش (هنری فوندا) قرار است راس ساعت یازده به دار آویخته شود، لحظه‌ای که عقربه ساعت به موعد مقرر نزدیک می‌شود، وی از روی صندلی جلوی پیانو برمی‌خیزد و تصادفاً دستش به شستی‌های پیانو می‌خورد و صدائی ناهنجار، غم انگیز دلخراش از ساز برمی‌خیزد. طنین صدادر اتاقی که سراسر آکنده از سکوت است، زنگ پایان زندگی شوهرش را اعلام می‌کند.

انتخاب اثرات صوتی (Sound effect) به عهده پیوندگرفیلیم (و به سفارش کارگردان) است. (در اروپا و آمریکا برای تدوین تصویر و تدوین صدا دو متخصص جداگانه وجود دارد) - کارگردان، صداها را مورد نظر خود را سفارش می‌دهد و مامور صدا آن را از نظر فیزیکی و فنی برای ضبط مهیا و اصلاح می‌کند تا بر روی نوار منتقل شده و کیفیت صوتی مورد نظر تاءمین گردد. آنگاه، پیوندگرا با استفاده از مهارت فنی و ذوق هنری خود آنرا با تصویر هماهنگ می‌سازد. در این مورد، وظایف وی عبارتست از: بررسی نوارهای ضبط شده با توجه به کیفیت صوتی و تعیین اندازه زمانی ضروری، هم چنین تشخیص ضرورت های صوتی هر صحنه یا هر فصل از فیلم، با توجه به حالت و فضای دراماتیک آن فصل خاص باید توجه داشت که هنگام ضبط اصوات، کیفیت صدا باید کاملاً مطلوب باشد تا تاءثیر بالقوه خود را بهتر بتواند در مرحله تدوین به صورت تاثیر بالفعل درآورد.

یکی از مهم ترین وظایف و کارکردهای صدا، ایجاد حس تداوم و دادن ریتم به تصاویر است. به عبارت دیگر، صدا در ریتم و پویائی فیلم نقش عمده ای دارد.
در اینجا مقدماتاً و بطور فشرده به این که صدا چگونه مولد ایجاد ریتم در تصویر می‌شود اشاره ای می‌کنیم تا موضوع اخیر مبهم رها نشود. یک نمونه ساده و آشنای آن که

آشکارانشان دهنده تأثیر صدا بر ریتم تصویر است ، گفتار (Narration) یا شرح در فیلم های خبری ناطق می باشد . در این نوع فیلم ، سرعت زیاد وقوع حوادث ، هم چنین آهنگ تعویض نماها ، به میزان چشمگیری تابع گفتار سریع و آهنگین از سوی مفسر یا گوینده فیلم است .

گرچه حوادث سیر طبیعی خود را دارند ، لیکن صدای گوینده می تواند بطور مؤثری در افزایش ریتم تصاویر دخالت کند . بهترین نمونه آن ، گفتار فیلم " پست شبانه " اثر بازیل رایت و هاری وات ، است که حاشیه صوتی آن به کمک بنجامین بریتن (آهنگساز برجسته انگلیسی) و دبلیو. اچ . آودن (شاعر نامدار - نویسنده متن گفتار توصیفی و شعر گونه فیلم) تهیه شده است (انتخاب اثرات صوتی نیز به عهده مستند ساز برجسته و برزیلی الاصل ، آلبرتو کاولکانتی بوده) .

در هر حال ، صدا چه گویش انسانی (کلام) باشد ، چه اثرات صوتی یا سرو صدای اشیاء و چه موسیقی ، دارای تنش ، ضربان و ریتم است و این ریتم به نوبه خود در ریتم تصویر - بویژه آهنگ تعویض نماها - بسیار تأثیر می گذارد .

تالیف : احمد ضابطی جهرمی



فیلمهای گانگستری و رئالیسم نو

مقدمه :

فیلمهای گانگستری مقطعی از تاریخ سینمای هالیوود را تحت الشعاع خود قرار دادند .
مبداء پیدایش اینگونه فیلمها را میتوان در سالهای بحران اقتصادی در آمریکا جستجو کرد .
بیکاری و فقر و فحشا ناشی از تورم اقتصادی در سال ۳۰-۱۹۲۵ خمیرمایه اصلی فیلمنا مه
نویسان آمریکائی در این سالها قرار گرفت واینان ، تصویری از دنیای مخوف گانگسترهای بزرگ
آنزمان را در فیلمهای خود ارائه دادند ، این فیلمها برای مدت نسبتا " زیادی اکران سینما
های آمریکا را در انحصار خود درآوردند و در کنار پیدایش اینگونه آثار چهرهها وفلمسازان
بزرگی بوجود آمد که بعدها آثارشان زبانزد عموم مردم قرار گرفت ...
مقالهای که در زیر مشاهده میکنید مطلبی است در رابطه با نوع خاصی از این فیلمها که
پیدایش آنها به سال ۱۹۴۶ با ز میگردد . فیلمهاییکه تاثیرات آنها تاکنون مشاهده میشود ،
ردهای که میتوان آنها را شبه مستند گانگستری نام نهاد و یا به عبارتی گانگستریسم را از نامشان
بر گرفت و واژه فیلمهای مستند اجتماعی بر آنها نهاد .

در سال ۱۹۴۶ فیلمهای گانگستری جذابیت خود را بطور قابل ملاحظه ای از دست دادند
و کسالت آور شدند . آل کاپون و پیروانش مردند و هزاران تصویر سینمایی " مرگ " وهمچنین
دنیای ممنوع کابارها به ورطه فراموشی سپرده شد ، هرچند هنوز گهگاهی از این گونه فیلمها
ساخته میشد ، از جمله فیلم " حرارت سفید " ساخته راثول والش اما بطور کلی قاعده محاکم بر
این گونه آثار که گانگستر در آن نقش تعیین کننده را بعهدده داشت جای خود را به قهرمانان
و شخصیتهای شریری مانند جاسوسان ، دزدان با مهارت ، کارآگاهان و کارآگاهان خصوصی داد .
در این دوران هالیوود به مسئلهی مهمتری دست یافت . " داستانهای هیجان انگیز "
داستانهایی که از روی وقایع مستند و در موقعیت های مستند برای فیلم ارائه میشدند ، در طی
سال ۱۹۳۰ تا اوایل سال ۱۹۴۰ اینگونه آثار در نیویورک پا گرفتند و تا جنوب شهر لوس آنجلس
کشیده شدند ، فیلمهایی که از وقایع حقیقی اقتباس میشد و در اماکن حقیقی فیلمبرداری میشد
در نتیجه فیلمهایی که در این دوران ساخته شدند نوعی واقعیت گرایی به همراه خود بوجود

آوردند که به "رنالیسم نو" معروف شدند.

الهام بخش این نوع فیلمها شخصی بنام لوئی دوروچمونت بود، او تهیه‌کننده‌ای است که در سال ۱۹۳۵ تعدادی فیلمهای، سبک خبری و شبه مستند کوتاه که صفت مشخصه آنها روایت گونه بودنشان است بوجود آورد، فیلمهایی که تقلیدی آشکار از سکانس اول شروع فیلم همشهری کین اثر اورسن ولز بعمل می‌آوردند، لیکن دوروچمونت احتمالا "تاثیرات دیگری بر این گونه آثار افزوده است."

اولین نمونه تمام عیار این آثار فیلم "خانهای در خیابان شماره ۹۲" ۱۹۴۶ میباشد که وقایع آن درباره مامور مخفی است که به یک محفل جاسوسی نازی‌ها نفوذ میکند. داستان این فیلم اقتباسی از یک واقعه حقیقی است که در پرونده‌های پلیس اف - بی - آی موجود بوده است، کارگردان این فیلم هنری هاتاوی است که بعدها در چندین فیلم با لوئی دوروچمونت همکاری و تشریک مساعی کرد.

در این فیلم هاتاوی با زیرکی از اماکن ومحلات حقیقی نیویورک استفاده بعمل آورد و با به تصویر کشیدن جزئیاتی از کار ماموران مخفی اثر مزبور زمینه‌ای مستند بخود اختصاص داده و به گونه فیلمی مستند درآمد.

فیلم "بوم رنگ" ۱۹۴۷ بکارگردانی الیاکازان و تهیه‌کنندگی لوئی دوروچمونت نیز از داستانی واقعی اقتباس شد، که درباره قتل اسقف یک کلیسا در شهر کانیکتیکات میباشد. در این فیلم سوالی مطرح میشود که هرگز جوابی ندارد، "آیا مردی که تهمت گناهکار بودن بما و زده شده است گناهکار است یا بی گناه؟" فضای هراس انگیز شهر کوچک از رونق افتاده با مردمی که کسالت و خمودی سراسر وجود آنها را مسخ کرده است و همچنین فساد و فحشاء تباهی و فساد سیاستمداران همه و همه بوسیله دوربین موثر الیاکازان بدقت به تصویر کشانده شد.

در همان سال دوروچمونت و هنری هاتاوی فیلم "شماره سیزده (۱۳) رومادالین" را ساختند، موضوع این فیلم مربوط به رهبر یک گروه مخفی است، هنگامیکه یکی از افراد او به دست نازی‌ها کشته میشود وی برای تکمیل ماموریت همکارش به فرانسه میرود. بخش اول فیلم بعلت جزئیاتی که درباره آموزشها و تعلیمات ماموران مخفی ارائه میدهد قابل تعمق است. موفقیت سه فیلم لوئی دوروچمونت که برای فوکس قرن بیستم تهیه کرد ملهم از نام و ترکیب دو کلمه خیابان، شهر بود که سمبل وقایع مستند آنزمان است.

از میان موفق ترین این رده فیلمها فیلم "شهرعریان" ۱۹۴۸ به کارگردانی ژول داسن بود که تمامی وقایع آن در نیویورک فیلمبرداری شد، همانند فیلم "خانهای در خیابان شماره ۹۲" البته تعدادی از صحنه‌های داخلی آن نیز در استودیو فیلمبرداری شد. فیلم "شهرعریان" احساس شدیدی از واقعیت القا میکرد که سرانجام منجر به یک جریان مستقیم تعقیب میشد.

تعقیبی که شباهت به یافتن دانه‌ای در وسعت یک شهر بود. دو سال بعد ژول داسن در انگلستان تکنیک شبه مستند و همان مفهوم را برای فیلم "شب و شهر" بکار گرفت.

یک سبک یکدست آمریکائی از نوع فیلمهای هیجان انگیز که از فیلمهای گانگستری مجزا بود و در این فیلم نیز تعقیبی در قسمتی از یکی از عمارتهای لندن صورت میگرفت که نقطه اوج فیلم را تشکیل میداد. به پیروی از این تیپ فیلمها هنری هاتاوی نیز دو فیلم بسیار عالی ساخت "بوسه مرگ" ۱۹۴۷ "نیویورک، بی پناه" که فیلم اخیر اقتباسی از داستانهای هیجان انگیز بود.

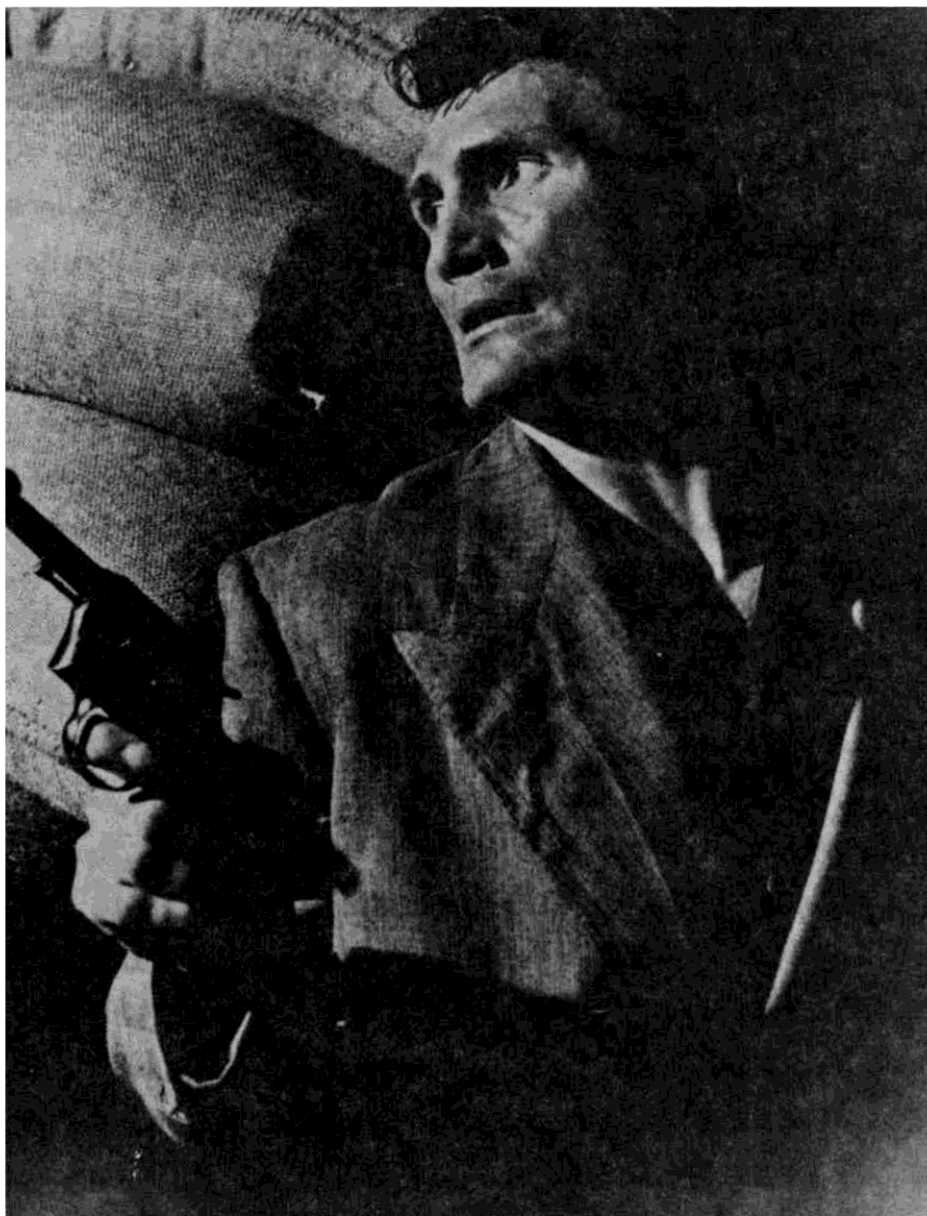
در فیلم "نیویورک بی پناه" ریچارد ویدمارک با هیبت یک قاتل سادیستی همراه با بلبندی روانی بر لب ظاهر میشد.

در فیلم "Call Northside 777" نیز شاهد تلاش پیگیر خبرنگار جنایی اهل شیکاگو هستیم، او بدنبال شاهی است که میتواند مجرمی را که یازده سال پیش بیدلیل محکوم بزندانی شده است آزاد سازد.

سراسر سال ۱۹۴۰ تا اوایل ۱۹۵۰ با فیلمهای عامه پسند، مانند فیلم ویلیام کانرلی یعنی "خیابان بدون نام" ۱۹۴۸ "گریه یک شهر" ۱۹۴۸ ساخته رابرت زیودماک و همچنین



"خانه‌ای در خیابان ۹۲"، ساخته هنری هاتاوی، ۱۹۴۶



جک پالانس در فیلم وحشت در خیابان، ساخته الیا کازان، ۱۹۵۰

فیلم الیا کازان یعنی "وحشت در خیابانها" ۱۹۵۰ و فیلم "شهر وحشت زده" ساخت مارک اوی سپری شد، حتی استودیوهای قدیمی نیز طرحهای فیلمهای از نوع (B شان) را به سوی شبه مستند سوق دادند این گونه فیلمها شامل یک مشخصه جنایی از نوع هیجان انگیز بودند که اساساً در لوس آنجلس ساخته میشدند مانند: "او در بهشت قدم زد" ۱۹۴۸ ساخته آلفرد ورکر و فیلم "خیابان کناری" ۱۹۴۹ اثر آنتونی مان.

از این تعداد فیلم که نام بردیم، فیلم "وحشت در خیابان ها" از بقیه جالبتر است. چرا که فیلمبرداری آن در محلی تازه بنام نیوارولثان صورت گرفت. داستان فیلم درباره یک بازرس پلیس است که تبدیل به یک کارآگاه شده است. او در پی قاتلی است که اعتقاد دارد برای جامعه همانند طاعون است. بطور کلی در اکثر فیلمهای اخیر استفاده از اماکن حقیقی به ندرت جالب و هیجان انگیز است.

با وجود این نمونه جالب توجهی از فیلمهای جنائی و هیجان انگیز این زمان، فیلم "ارتباط فرانسوی" ساخته بی‌مانند ویلیام فرید کین است که بشکل قابل تحسینی با استفاده از زمستان نیویورک فیلمبرداری و بوسیله کمپانی فوکس قرن بیستم تهیه گردید، فیلمی که دلهرهای شگرف در موقعیتی حقیقی ایجاد کرد.

تیپ دیگری از فیلمهای هیجان انگیز فیلمهایی است که از طریق پیام سیاسی و اجتماعی دلهره و هیجان ایجاد میکنند، چنانچه گراهام گرین در مورد این گونه آثار میگوید:

"اگر شما در ابتدا تماشاگران خود را به هیجان درآورید، به آنچه که از وحشت، غم و رنج و حقیقت طالب هستید خواهید رسید."

اگر بخواهیم پیرو روش او باشیم، سینما اغلب اوقات قالب وحشت را بکار میگیرد تا تمهای مختلف را مورد تجربه و آزمایش قرار دهد، تم هایی که اغلب تهیه کننده آنها غیر قابل قبول می‌پندارد. بطور مثال مقوله سیاست یک نمونه میباشد.

فیلمهایی که تم آنها کاملاً سیاسی است، همیشه از نظر استودیوهای اصلی مورد علاقه نبودند زیرا اکثریت این فیلمها مانند فیلم بسیار عالی فرانکلین شافنر یعنی "مرد خوب" ۱۹۶۴ نتوانستند پول فیلم را از فروش گیشه برگردانند.

اما اگر این "قرص" سیاسی را کمی شیرین تر کنیم و قالب اصلی را عموماً "بوسیله ایجاد وحشت خوشایند سازیم، کارگردانان میتوانند بدون بیزار کردن استودیوها و تماشاگران فیلمهای پرفروش بسیار ساخته و پرداخته نمایند. برای مثال بسیار مشکل است که فیلم "کاندیدای منچوری" ۱۹۶۲ اثر جان فرانکن هایمر را با آن دلهره نقش برش نادیده انگاشت، فیلمی که لرزه بر اندام تماشاچیان انداخت و یا فیلم دیگر او که نسبت به کار اولش هیجان کمتری ایجاد میکرد اما بهمان اندازه دلهره بوجود می‌آورد، یعنی "هفت روز در ماه مه" ۱۹۶۴.

باتوجه به این دو فیلم باید متذکر شد که هر دو فیلم تحت نظارت شدید سازمانهای هنری در آمریکا قرار گرفتند و مدت زیادی زیر نظارت این سازمانها بوده و از دادگاهها احکام رسمی جهت به تعویق انداختن آنها صادر شد.

فیلم "کاندیدای منچوری" در مورد یک توطئه کمونیستی است که بوسیله یک تروریست که او را شستشوی مغزی داده‌اند صورت میگرفت. این شخص میبایستی یک عروسک کمونیستی را

به بالای کاخ سفید میبرد. این فیلم بوسیله جورج آکسل راد بر مبنای یک داستان از ریچارد کایدون نوشته شد. این فیلم بسیار دقیق تر و روشن تر از فیلم اتوپری منجر یعنی "مشاوره و موافقت" مسائل را طرح میکرد، زیرا که فیلم "مشاهده و موافقت" تصویری مینیاتوری از سیاستمداران آمریکایی منجمله سناتور لیبرال جو مک کارتی را ارائه می داد.

جان فرانکن هایمر حساسیت بیشتری بر اسباب استراق سمع منجمله میکروفن های کوچک تلویزیون های مدار بسته در فیلم دارد و با استفاده از این گونه مسائل ترکیب بسیار محکمی در فیلمش ایجاد میکرد.

در فیلم "هفت روز در ماه مه" یک سرهنگ ارتش "کرک داگلاس" کم کم متوجه حرکات مشکوک مافوقش "برت لنگستر" میشود. او قصد دارد یک کودتای نظامی برپا کند، و "کرک داگلاس" یکجانبه در جهت مقابله با او ونقشماش برمی آید. رئیس جمهور خسته و مضطرب "فردریک مارچ" همواره ماموری را به همراه دارد که حافظه اش پر از کدهای جنگ هسته ای است و در مقابل او یک ژنرال که نقشه کودتا را در سر میپروراند، زیرا اعتقاد دارد که تصمیم رئیس جمهور برای بستن معاهدات هسته ای با دولت شوروی قبول شرمساری و فاجعه برای ملتش است، چنانچه مشاهده میکنیم تمامی این شخصیت پردازی ها قانع کننده به نظر می رسند. از فرانکن هایمر که بگذریم باید از فیلم "مزد ترس" ۱۹۵۳ اثر "هانری ژرژ کلوزو" بعنوان یک فیلم بسیار هیجان انگیز نام برد. "مزد ترس" از جمله فیلمهایی است که دلهره در آن نقش عمده و به سزایی ایفا میکند. داستان فیلم در مورد انتقال مقداری مواد منفجره مایع "نیترو گلیسرین" از نقطه ای به نقطه ای دیگر میباشد، این مواد بوسیله چند شخصیت متناقض با کامیون از طریق جادوای ناهموار باید به نقطه ای واقع در آمریکای لاتین منتقل شود.

مقصد اول و دوم هر دو در آمریکای لاتین واقع اند و ضرورت رسیدن نیترو گلیسرین به نقطه دوم خاموش کردن چاه نفتی است که متعلق به شرکتهای آمریکائی است.

فیلم با یک روال آهسته و آرام وبدون هیجان برای سرپوش گذاشتن بر سکنسهای بعدی یعنی حرکت کامیونها پیش میرود بهمین سبب تماشاگر به آسانی حقایق نیمه اول فیلم را فراموش میکند. "هانری ژرژ کلوزو" چهارمای واقعی از کشورهای آمریکای جنوبی که از نظر اقتصادی و سیاسی کاملاً "تحت رهبری منافع شرکتهای نفتی آمریکائی اند در فیلم ارائه میدهد، نظر کلوزو این است که مرگ بسیار وحشتناک یکی از رانندگان بر زندگی مرگ آور افراد جوامع فقیر آمریکای لاتین ارجحیت دارد.

فیلم "Z" اثر گوستاو گاوراس ۱۹۶۹ به اندازه دیگر فیلمهای نوع خودش بسیار هیجان انگیز تر است، دلیل امر روشن است زیرا که گاوراس هجوم تمام عیار رژیم نظامی حاکم بر یونان را بر مردم کشورش تصویر میکند. البته پایانی تلخ و استهزا آمیز. فیلم مشابه همین اثر فیلم



مارلون براندو - لی. جی کاب در فیلم دربار انداز،
ساخته الیا کازان، ۱۹۵۴



"بومرنگ" ساخته الیا کازان (۱۹۴۷) لی. جی. کاپ - دانا اندروز



"شهر عریان" ساخته رول داسن، ۱۹۴۸

"بازجویی از یک همشهری مضمون" ۱۹۷۰ ساخته الیوتیری است که در آن پلیس سر کوگر هسته‌ی اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد.

این داستان ماهرانه در باره یک بازرس پلیس است که خود مرتکب قتل می‌شود. با توجه به این مسئله که او مطمئن است که هیچگاه دستگیر نخواهد شد، این تم زیربنای فکری الیوتیری را در قبال روشهای وحشیانه بازپرسی پلیس ایتالیا و تنفر همراه با عصبانیت جوانان مخالف این کشور را نشان می‌دهد. این قالب هیجان انگیز پوششی جاذب برای کارگردانهایی است که در رابطه با مسائل اجتماعی و مسائل نژادی فیلم می‌سازند.

مثلا برای نمونه فیلم ادوارد میتریک با نام Cross Fire ۱۹۴۷ که در آن مسئله نژادپرستی را در داستانی پلیسی طرح می‌کند. این مسئله در قالب تحقیقات پلیسی است که بدنبال قتل بی اهمیت یک مرد میانسال یهودی است. فیلم مذکور هنوز بعنوان یک فیلم هیجان انگیز مطرح است، گرچه بحث در مورد نژادپرستی مفید نخواهد بود، اما شکی نیست که فیلم "یک افق روشن در سینمای آمریکا گشود، در ادامه این گونه آثار، در فیلم رونالد مک دوگال، "جهان - گوشت و شیطان" ۱۹۵۸ نه تنها در مورد مسائل نژادی صحبت شد بلکه مسائل بسیار مهمتری مورد نظر کارگردان قرار گرفت. برای مثال مسائل انسانی بطور عام، فیلم مذکور درباره سه نفر است که از یک جنگ اتمی جان سالم بدر برده‌اند. یکی از آنها "هنری بلا فونته" است که جنگ خصوصی خودش را در خیابانهای پرهرج و مرج نیویورک آغاز می‌کند. فیلم آغازی بسیار جاذب همراه دارد، اما سرعت به شکل فیلمی عادی نزول می‌کند. در انگلستان گروه تهیه و کارگردانی مایکل ولف و بسیل دردن موضوعات تعصبات نژادی را بسیار موفقیت آمیزتر در فیلم:

Saphire ۱۹۵۹، تصویر کردند، سناریوی بسیار زیرکانه "ژانت گرین" در مورد قتل یک دانشجوی جوان سیاه پوست بطور متقاعدکننده‌ای چند بعد از تضادهای نژادی را مطرح می‌کرد. فیلم کیمونوی قرمز اثر ساموئل فولر ۱۹۵۹ در باره مسائل شهر شلوغی است که پراز اتفاقات گوناگون است.

فیلم مسائل ژاپنی ها در لوس آنجلس را مطرح می‌کند. تصویر اخلاقیات ژاپنی ها بسیار هیجان انگیز است در ضمن تعقیب جالبی که در فیلم در یکی از خیابانهای لوس آنجلس صورت می‌گیرد، درس جالبی در باره تدوین دینامیک بمارائه می‌دهد، ولی بطور کلی ساخت فیلم، سطحی است و قهرمان فیلم، "گلن کوربت" بازی خوبی ارائه نمی‌دهد.

حرکت اتحادیه اصناف موضوعی نبود که هالیوود در انتظارش بود. در عین حال مزه دهان تهیه کنندگان هالیوودی نیز نبود، زیرا که پوشش هیجان و دلهره هر زمان می‌توانست

گیشه‌ها را تامین کند ، ولی کاری که فیلم "دربارانداز" اثر الیاکازان انجام داد ، چیزی ورای هیجان خالی بود ، تا آنجائیکه اخاذی و باجگیری را در معرض دید تماشاگران قرار داد . زمینه‌های واقعی فیلم یعنی بارها ، کلیساهای ، نقاط مسکونی سرد ، حاشیه‌ی بارانداز همراه یک کارگر بندر غیرقابل انتظار مانند مارلون براندو که به قدرت فیلم و کشش آن میافزود پسزمینه اتحادیه بسیار غیر متقاعد کننده است و تاکید فیلم بر فرد گرایی مارلون براندو است ، براندو با باجگیران فاسد درگیر میشود . زیرا که عقیده دارد ، این شروع تازمائی است همراه با زندگی جدید . او در بارانداز طالب کار سالم است ، اما به نظر میرسد که خارج از آن مکان است و به آنجا تعلق ندارد ، بهر حال در بارانداز از رده فیلمهای هیجان انگیزی بود که پیامی قوی بدنبال خود داشت و برای نخستین بار تصاویری صادقانه از موقعیت بنادر ارائه میداد .

از کتاب "وحشت آفرینان"

نوشته برایان دیویس

ترجمه واقتباس : شهاب الدین عادل

زیبائی شناسی تجربه های گذشته در سینما

جبهه های قابل اعتنای سینمای "نو" در جهان.

باورهای هنرمندان ، منتقدان و زیبایی شناسان سینما و بطور کلی هنرهای نمایشی به ویژه دراماتیک تا پیش از پیدایش موج نو سینمای فرانسه ، بجز استثنائاتی در وجود آوانگاردهای سالهای ۳۰ - ۱۹۲۰ بر مبنای زیبایی شناسی و ایده آلهائی خاص بنا شده بود این باورها را به نقل از نوشته های " گابریل پیرسون" (۱) و " اریک رد" (۲) در " سایت اند ساند" (۳) پائیز ۱۹۶۱ چنین می توان باز شناسی کرد :

۱- خلق هنرهای اصیل تحت نفوذ شرایطی خاص انجام می پذیرد که عبارتند از :

الف : ثبات و تداوم جهان درون و برون از انسان ، وجود رابطه ای دینامیک و هیجان زامیان این دو جهان . این ثبات و تداوم و رابطه بوسیله انسان مجهز به منطق و قوه تخیلی قوی (هنرمند) قابل درک خواهد بود .

ب : با وجود و حضور دائمی انگیزه ها و تلاطم درونی ناشی از آنها ، این دو جهان در هماهنگی کامل بایکدیگر باقی میمانند .

ج : وسعت دایره شناخت هنرمند نسبت به مصائب و بطور کلی سرنوشت انسان ها و چگونگی نمایش این شناخت ، به زبانی دیگر درجه اهمیت هنر بستگی کامل به درجه تمرکز آن به انسان دارد که تفسیر این " تمرکز " نیز بسیار مشکل است . آنطور که منتقدان در توجیه آن معمولاً با اشاراتی به آثاری نظیر " اودیسه " و " آناکارینا " در ادبیات و " نوجوانی ماکسیم گورکی " و " داستان آپو " در سینما بسنده می کنند .

د : مشابهت و برابری قاصرانه هنر با احساس ما از تداوم جهان واقعی ، که این مشابهت و برابری را بلند پروازانه و در جهت حداکثر جامعیت و احاطه کامل و نیز در نهایت وابستگی و ارتباط بدست می آورد .

۲- تناسب و ارتباط ایستا و پویا را میان دو دنیای درون و برون از طروق دراماتیکی میتوان تحصیل کرد . بویژه با استفاده از دیالوگ ، و بدین جهت " خطوط داستان " های

مشخص و مفید با اتکاء بر عوامل زیر ابداع گردیده است .

الف : آنتاگونیسم .

جهانی به اثبات (درونی و برونی) در مبارزه با نیروئی اغتشاش انگیز و یا درواقع ، نیروئی نابود کننده ، سعی در ایجاد اغتشاش درجهانی ثابت می کند . هرج و مرج درمقابل قانون ، اقتصاد درمقابل زیاده روی و این شعر اولیس .

به آواز درآور آن تار را ،

و گوش فرا دار ،

که چه نغمه های ناسازگاری خواهی شنید .

ب : " دنومان " نتیجه یا پایان خط داستان است که ضمن آن جهان به خویشتن

آرام ، هماهنگ و باثباتش باز می گردد .

۳- پذیرائی از چنین مدلی دراین بحث ، بناچار مستلزم پذیرفتن عواقبش نیز

خواهد بود .

الف : هنرمند حافظ تعادل میان جهان درون و برون است . و اگر او قادر به حفظ این تعادل نباشد بینش وی از واقعیت به اجبار یا به فانتزی مشوب کننده ای تبدیل خواهد شد که سازنده ، وسراینده و کنترل کننده اش تنها افکار و تخیل نویسنده است و یا این بینش ساختمانی علمی خواهد یافت که در آن انسانها بیش از یک پدیده بیولوژیکی و اتوماتیک نخواهند بود . (ناتوریالیسم)

ب : حرکت این دو تمایل گرچه درجهات متضاد است اما با وجود گسترش بسیار ، دست آخر بهم خواهند پیوست تا آنجا که درهم ادغام می شوند . دراین حال اجزاء واقعیت ها آنچنان نامتناسب و خنده آور میشوند که شناختشان مشکل خواهد بود .

چنین مقررات و قوانینی قرنهای برزیبائی شناسی هنرهای ادبی و نمایشی جهان سیطره کامل داشته است . اما نهضت های هنری اخیر جهان و در سینمای بخصوص موج نوی فرانسه و برخی از حرکتهای سینمای آمریکای لاتین ، اروپای شرقی ، ژاپن و سینمای زیر زمینی آمریکا انگشت به سؤال برداشته و جنبشهایی منظم در رده این ارثیه های هنری بوجود آورده اند که گاه کاملاً" مقابل آنها موضع گرفته اند .

مهمترینکه دراین موضع گیری ها غالباً" شرایط اجتماعی و فرهنگ بومی خویش را نیز

فراموش نکرده اند .

بدیهی است که با این احوال منتقدان معتقد برزیبائی شناسی قدیمی درآثاری نظیر فیلمهای گودار ، تروفو ، اندی وار هول ، میکلوش یانچوو . . . بسیاری از عوامل مهم آشنا چون "ارتباط" ها و "کشمکش" های معمول در خط داستان رانمی یابند و در درک ورطه عظیم ناهماهنگی و عدم تجانس میان این آثار و هم جنسان قدیمی اشان خصوصاً" آثار مهم و نیز

خوددنوول و نمایشنامه‌های قرن نوزدهم و سینمای متداول روزعاجز می‌مانند. اگرپا از دایره آثارنوآوران و افکارمنتقدان فراتر نهیم و به‌احوال مشخص سازندگان نوین پردازیم عاملی دیگر در این مقوله خواهیم یافت که حتی در خود آنها، جهش بیکباره صورت نگرفته و بتدریج حاصل آمده است و زمان از عوامل اصلی و شناخت و تجربه از عناصر اولیه جهش‌های آنان بوده‌اند.

کابریل وردمی نویسد:

چنین بنظر می‌رسد که حتی خودفیلمسازان نیز در انجام چنین تحولاتی، ناخودآگاهانه عمل کرده باشند. آنچنان ناخودآگاهانه و تدریجی که باید، بعنوان نمونه، مسیر حرکت سینمای موج نور را از مکتب سینمای نئورئالیسم ایتالیا، بویژه فیلم "دزد دو چرخه" جستجو کرد تا به "ماجرای"ی آنتونیونی و سپس "از انفس افتاده" گودارتا "به میان نیست شلیک کنید" تروفو.

"دزد دو چرخه" در ظاهر ساختن آشنایان و مشابه‌نمایشنامه‌های قرن نوزدهم دارد. خط داستان بر اساس "گمشدگی" های مرسوم بنا شده است: مردی تنها، درگیر با بی‌عدالتی‌های اجتماعی ناشی از جنگ. دسیک نیز همچون "فیدو" برای پیشبرد داستان و ایجاد لحظات دراماتیک از اشیاء کمک می‌گیرد. گرچه تمرکز کلی بر انسان است. دو چرخه در این فیلم همان نیرو و عملکرد دستمال "دزد مونا" (حتی اثری متعلق به قبل از قرن نوزدهم را داراست، اما توجه به استانداردهای نمایشنامه‌های قوی متکی بر زیبایی‌شناسی گذشته، چنین خط داستانی هم بسیار ضعیف می‌نماید. در مرحله بعد، خط داستانی "ماجرای"ی آنتونیونی در مقابل خط داستانی "دزد دو چرخه" کاملاً "فریبند و اصولاً" بی‌ارتباط است.

گمشدن ناگهانی و بدون توضیح آن‌ها غیر مترقبه و غیر قابل قبول است. البته با تمسک جستن به شناخت تماشاگر نسبت به افکار و ایده‌های آنتونیونی، می‌توان به حدس و گمان‌هایی دست آویخت. اما سرانجام ناراضی بخانه بازی گردیم. زیرا عادت ما بدیدن داستانی متعارف و منطقی است که همه چیزش در جای خود قرار دارد، آنهم منطق متداول سینمایی به ویژه روایتی. با وجود آنکه پیشرفت آنتونیونی نسبت به دسیکا در یافتن تکنیک‌های متعالی چشمگیر بوده است. اما وی نیز در مقابل تحولات مربوط به خط داستان، ارتباط و تداوم جهانی برجای مانده و بندها را هنوز نگسته است. با وجود این خط داستانی او نیز فضای راستین فیلم را بر ملا نمی‌سازد. "کلودیا" مظهر اخلاق و ذکاوت داستان فیلم، با جامع‌های فاسد و منحط در می‌آید و به شناسائی آن کمک می‌کند.

پذیرش بنجله‌های رنگارنگی که "جیمز" از آمریکا به سوقات آورده است، نمایانگر انحطاط جامعه پذیرنده است. اما چون "کلودیا" خود فاقد ثبات عقیده و اخلاق کامل است، تداوم



صحنه‌ای از فیلم "از نفس افتاده"، ساخته ژان لوک گودار

خط داستان و استحکام آن از لحاظ زیبایی‌شناسی گذشته، نیاز به روشنگری بیشتری می‌یابد، و نیز کشمکش و مبارزه آنچنان در پرده ابهام می‌ماند که قضاوت درباره اخلاقیات فیلم را مشکل می‌سازد.

"از نفس افتاده" مشکل را در حدنهائی و غائی خود را رسمی دهد در این فیلم از تغییر تدریجی قراردادها حتی کوچکترین نشانه‌ای بدست نمی‌آید تا بتوان گام به گام همراهیش نمود و تدریجا "از دنیای قدیم راهی جهان جدیدش کرد. بلافاصله و بدون مقدمه ناگهان ما بدون هرج و مرج مطلق رها می‌شویم و برایمان جز پذیرش یا نفی کورکورانه، مورد انتخابی باقی نمی‌ماند.

و نمی‌توانیم، آنچنانکه باید و شاید در فیلمهای "دزد دو چرخه" و "ماجرا" توانسته بودیم در یابیم حتی با اشاره پیش قرارداد، پیش زمینه‌های هر چند ناچیز در یابیم. "ارتباط" ما در اینجا پیچیده، مشکل و تقریبا "غیر قابل اکتشافند. کار دوربین و مونتاژ و رفتار شخصیت‌ها همانند هم، باری به جهت و بدون هدف به نظر می‌آیند. در حالیکه تنش میان خط ظاهری داستانی و وقایع روی پرده‌های فیلم با دو فیلم پیشین چندان متفاوت به نظر نمی‌رسد. با کوشش بسیار، خط داستانی "از نفس افتاده" را به این ترتیب میتوان خلاصه و تفسیر نمود:

"پاتریشیا" دختری مقید به عقاید قدیمی است که با جوانی اروپائی به نام میشل که می‌توان از نظر شخصیتی او را منحنط پنداشت آشنایی دارد. جستجو و عملیات میشل که شباهت به فعالیت‌های دزدان و گانگسترها دارد، دریافتن دوستی که با او مقداری پول بدهکار است، به هیچ عنوان شخصیت خود او را آشکار نمی‌سازد. در اینجا ایده‌ها منحنط‌ها مورد سؤال قرار نمی‌گیرد بلکه با آن بصورت پدیده‌ای عبث و خارج از موضوع رفتار می‌شود و آنچنان مورد عدم اعتناء قرار می‌گیرد که تدریجا "از بطن مطلب اساسی فیلم بخارج رانده می‌شود و در نتیجه ما، هرگز نمی‌توانیم دست آوردی بر اساس مقررات قدیمیان پیدا کنیم. آیا میشل دزدی است در تعقیب دزدی دیگر؟ و یا انسانی است که فریب دوستش را خورده است؟ دزد کیست و فریب خورده کدام؟ تمامی این مسائل با کردار فیلم بیگانه‌اند. خودگودار برای همه این هرج و مرج واژه بخصوصی برگزیده است.

"Ungag" (معنی این کلمه را در حرفه سینما می‌توان یافت اما نه در زبان معمول) در حالیکه ارتباط میان خط داستان (پلات) و کردار فیلم (آکسیون) همچنان در بی بندوباری کامل به پیش می‌رود. ارتباطات میان شخصیت‌ها و سایر اجزاء آن هم، بتدریج ناپدید می‌شوند. در روال متعارف می‌توان همه این نکته‌های منقطع را به سمبولیسم و یا سوررئالیسم تعبیر کرد، اما در جستجویی دقیق‌تر، حتی از این نظر هم چیزی دستگیرمان نمی‌شود و معنائی نمی‌یابیم.

در واقع هرآنجانی که در فیلم، به تصور خویش چیزی پیدا می‌کنیم و می‌اندیشیم که می‌توانیم برایش مفهومی بتراشیم، بلافاصله کردار فیلم خلاف آنرا جلوی ما قرار می‌دهد، به‌عنوان نمونه چنانچه بخواهیم، همان‌طور که قبلاً "نیز متذکر شدیم، از یکی از قسمتهای فیلم سمبلی بتراشیم.

آنتونیو، (دوستی که پولهای میشل را با خود دارد) هرگز نباید در فیلم ظاهر شود. اما به تقلید از فیلمهای گانگستری درجه ۲ (وی در آخرین حلقه فیلم و خیلی دیرو بسان نوشداروی پس از..... پیدایش می‌شود. آنجا که پیدایشش دیگر، هیچ تاءثیری در فیلم و بر تماشاگر نمی‌گذارد و حیرتی در او نمی‌انگیزد. و اصولاً ایجاد چنین احساس و یابینشی مورد نظر فیلم نیست، و به این ترتیب بر سرگردانی ما افزوده می‌گردد و صندلی بارها از زیر پایمان کشیده می‌شود و بازخیمهای حاصل از لبخند پرمعنای فیلمساز بر زمین می‌لغزیم، در این فیلم هرچه بیشتر کاوش کنیم و در صدد یافتن پاسخ معماها باشیم مشکل فیلم پیچیده تر و دشوارتر می‌گردد. هرآنقدر که بیشتر میکوشیم تابه عمق برسیم، خود را درگیر امواج سطحی متغیر و مبهم می‌سازیم و با تعجب خود را همچون "الیس" می‌یابیم که می‌کوشد کلبه حیرت انگیزش را در سرزمین عجایب بگذارد و برود.

از جمله علل اساسی ناتوانی منتقدان در تحلیل و ارزیابی دقیق موج نو، سیر تحولی ناخودآگاهانه بینش هنرمند بوده است. در همان حال که هنرمند مصرانه چنگ در باورهای انسان گرایانه اش بر اساس واقعیات ثابت و غیر قابل تغییر و متداوم داشته رفته رفتمزبانی متفاوت یافته که خواهان متافیزیکی دگرگون بوده است. و نیز برای تحلیل آثار هنری بدون تردید، وجود پایه هائی ابتدائی از تفاهم فکری و زبانی میان منتقد و فیلم ضروری است. همان‌طور که درباره سیاست می‌گویند.

"برای طرفین گفتگو ابتدا باید زبانی متعارف و قابل درک وجود داشته باشد تا بتوانند بر سر میز مذاکره بنشینند." چه در غیر این صورت اظهارات منتقد هرچه هم که زیرکانه و پرمعنی باشد، بطور متداوم رو به خارج از مسیر صحیح سیر می‌کند، برای درک زبان و نحوه بیانی سینمای موج نو نیز مسئله بر همین پایه استوار است که باید با فرضیه‌ها و احکام آن بدرستی آشنا گردید فرضیه و پایه های سینمای موج نو:

۱- جهانی که در آن تمامی مظاهر و نمودارها از اعتباری یکسان برخوردار باشند، دنیائی است خالی از ارتباط و ملو از عدم تداوم، "خویشتن" و "خود" در این جهان عبارت است از یک سری وقایع و حوادثی که میان آنها ظاهراً، ارتباط و پیوندی وجود ندارد از گذشته جز مقداری کردار و عمل در دست نیست و حال و آینده نیز خلأئی است در انتظار تفسیر شدن از راه کردار، به این ترتیب "خویشتن" ی باثبات و متکی بخود، در این جهان نیست، هرآنچه هست، در ذات خود، موجودیتی است بی محتوا و فاقد مرکزیت.

۲- مردم دیگر هم به همین ترتیب از محتوا محرومند و از آنجا که آنها نیز خود تعداد بینهایتی از مظاهر درجا مانده در انتظار تفسیر شدن نیستند، قابل پیش‌بینی هم نمی‌باشند. اشیاء فقط، دارای محتوا هستند و قابل درک. مردم بصورت معما و ناشناس باقی می‌مانند.

۳- از آنجا که در حال حاضر "خویشتن" در انتظار وقوع است. پس واقعیتی موجود ثابت و متداوم وجود ندارد. در همین روال اخلاق سنتی هم قابل اطمینان نخواهد بود، زیرا کوشش آنها همواره در توجیه ضرورت وجود مظاهر بصورتی قابل پیش‌بینی بوده است که بر این اساس شرایط حقیقی آنها را، در جهانی منقطع و بدون تداوم، از نظر مخفی می‌دارند. انزوای مطلق، هراسان مسئول نمایش شناسنامه اخلاقی خود از راه بدیهه‌سازی است. پذیرش نفی از هرگونه (دزد، نوازنده پیانو و یا روشنفکر) نادیده انگاشتن مسئولیت است و سبب نگون بختی، این نگون بختی انسانیت انسان را می‌ریاید و او را به "شیئی" تبدیل می‌کند که در نتیجه از نظر مکتب اگزیستانسیالیسم می‌میرد.

۴- در مبارزه با حدوث این نگون بختی و بصورت اشیاء درآمدن و مرگ اکتشاف ارزش های اخلاقی ضروری است. در حالیکه به این اکتشاف جز از راه صعب‌العبور و دردانگیز بدیهه‌سازی مستمر نخواهیم رسید. بدیهه‌سازی نخست‌مستلزم شناخت خویشتن بدیهه پرداز است و در نتیجه کوشش نه تنها در تصاحب و تملک ایده آلهایی نظیر خوبی و یا ضد ارزشهایی مانند بدی نخواهد رفت بلکه در اکتشاف و شناخت، تنها ارزش باقیماندهٔ اخلاقی "خویشتن" است و بماین ترتیب انجام هر عملی لزوماً "فرصت طلبانه و خودخواهانه خواهد نمود".

۵- در نتیجه هر عملی منحصر بفرد، نمونه وار و بدون سوابق اجتماعی خواهد بود. و چون خویشتن با ثباتی وجود ندارد تا به سینه اش هدفی سنجاق شود، اعمال هر کس در نظر دیگران فاقد انگیزه و هدف جلوه می‌نماید و از اینجا است که عنوان گمراه کننده، کردارهای بی‌بند و بار و بدون هدف و مقصود در ذهن انسانهای ناآگاه متبادر می‌گردد.

۶- باز آفرینی های انسان در هر مورد و در هر حال، اکنون از جمله شرایط ضروری آزادی وی می‌شود. اما تداوم چنین آزادی مستمری منوط به پذیرش کامل مسئولیت تمامی آنچه که هستیم و خواهیم شد، است. و چون پذیرش چنین مسئولیت‌هایی بسیار مشکل و فقط بصورت تئوریک قابل انجام است، کوشش انسان در گریز از آنها و در نتیجه در راه تبدیل خود به اشیاء خواهد بود، جهان در چشم چنین "انسان شیئی" مفعول و منفعلی دیگر متشکل از مظاهر نخواهد بود، بلکه بصورت سری حوادث لایتناهی و نامحدود و متداوم در خواهد آمد.

"خویشتن" ما تهی است. پذیرش هر نوع شناسنامه بد یمن کرداری است. گذشته و آینده "خود" عبارت است از یک سری وقایع واقع شده و از میان رفته و یاد انتظار حدوث و پرشدن و غیرقابل پیش بینی. قهرمان فیلم "به پیانیست شلیک کنید" اثر فرانسوا تروفو مضطربانه در تارو پود چنین نقشهای کشنده ای دستوپا می زند. او می تواند "چارلی" عاشق خجول، ادوارد سارویان پیانیست کنسرت و یا حیوانی وحشی نظیر برادرش باشد. گرچه او خوب می داند که انتخاب هریک از این نقشها اشتباه خواهد بود، اما نقشی حقیقی را هم نمی تواند پیدا کند.

"میشل" نیز "در" از نفس افتاده "با چنین اختیارات مصیبت باری روبرو است. اما وی با تشخیص اینکه مهر دزد، عاشقی تازه کار و فرزند نوازنده مشهور کلارینت بر او خورده، بلافاصله میکوشد تا پرده ها را بسوی آزادی بدرد. شناسنامه دام است. و از آنجاکه روابط مرد و زن نیز برای خود شناسنامه ای است، او و "پاتریشیا" با توسل به عشقی افلاطونی و عقیم به جستجوی راه نجات برمی آیند. در تهی ماندگی کامل "خویشتن" چنین شناسنامه ای هم، فریبی بیش نیست و از آن چیزی نمی توان آموخت.

شناسنامه ها فقط مظاهر و توهم واقعیت اند، همانند نقش در برابر بازیگر، اگر از "میشل" بپرسیم که آیا پدرش واقعا نوازنده مشهور کلارینت بوده، آنچنان است که بازیگری را در مقابل این سؤال قرار دهیم که آیا وی واقعا "شاهلیر" است؟

باور داشتن به آموختن از گذشته نیز بد یمن است. خاطرات هم مانند شناسنامه مبهم و فریب دهنده اند. بهمین دلیل "ساندرو" در فیلم "ماجرا" توان آموختن از گذشته را نمی یابد و "چارلی" نیز از قتلی که بر روی برفها بموقع پیوسته است این توان را نمی یابد، آیا همه اینها کابوسهایی وحشتناک بودند و یا وقایعی واقعی و غیرقابل انکار؟ چنین سؤالاتی بی معنا است. بخاطر تردیدش نیز او هم می باید سوگوار مرگ دختر باشد، او میداند که این دختر هم مثل دوست ساندرو، آنا، واقعا وجود خارجی داشته است؟ و اینکه او هم خویشتن را به فریب نسپرد است؟ و سوگواری هم خود پذیرفتن شناسنامه ای است.

ما در برابر جهانی بدون چهره های گویا و مشخص و بدون اشیائی با معنی قرار داریم. اینها همه تصاویری پر رمز و راز، مبهم، معماگونه و اکتشاف ناپذیرند. در فیلم "از نفس افتاده"، چنین به نظر میرسد که "پاتریشیا" احساساتش را در پس عینک تیره اش مخفی می دارد، اما آنرا هم که بردارد، جز معما چیزی بر چهره اش خوانده نمی شود. و در پایان هم، همین چهره پر رمز و راز بسوی ما می گردد. مانند چهره شیرین و انسانی محسمه ابوالهول. و در مقابل تمام سؤالات ما، باز او همین پاسخ را دارد، همان چهره ای که



ژان لوک گودار پشت دوربین ، از کارگردانان پیشرو در فرانسه



فرانسوا تروفو، کارگردان پیشرو فرانسه که چندی پیش درگذشت

به نظر می‌رسد پراز معنا، در عین حال تهی از هر معنایی است. مترادف مردانه این چهره سیمای "چارلی" است در فیلم "به پیانیست شلیک کنید".

در این دنیای مملو از مظاهر، مسئولیت درک‌شده اخلاقیات شخص نهفته است. نیت‌های ماهمه از روی فرصت طلبی است.

از آنجا که انسان‌های دیگر غیرقابل پیش‌بینی هستند، اصل تدافعی این است که آنها را در تله نقش‌ها گرفتار کنیم.

باید آنها را وادار به اجرای نقش کرد. طبیعتاً آنها هم با ما به‌همین ترتیب رفتار خواهند کرد. در شرایط چنین بازی خطرناکی، تنها راه موفقیت در ابداع و بدیهه‌پردازی مقررات خواهد بود و برگ برنده بدست کسی خواهد افتاد که تردستانه و با زیرکی بیشتری ابداع و بدیهه‌سازی کند. و از این روی است که "میشل" از مردم می‌دزدد، آنها را با هوشیاری به تمسخر می‌گیرد و از پای درشان می‌آورد. نتیجه درهمه احوال‌یکی است. وی آنها را به اشیاء و آلت دست تبدیل می‌کند.

"پاتریشیا" این مشت زنی به سایه را به حداکثر شدت خود می‌رساند "میشل" فی البداهه می‌گوید، "دختری که وحشت دارد سیگارش را با اولین کبریتی که می‌افروزد آتش بزند، ترسو است." و در انتظار حرکت بعدی زن می‌ماند.

زن با بی‌اعتنائی و حرکتی که برای مرد جوان جز معنا نیست پاسخ می‌دهد، "با تو سرکردم زیرا قصد داشتم دریابم که آیا عاشقت هستم." اما حالا می‌دانم که نیستم. به خاطر آزادی زن و جود مرد دیگر ضرورتی ندارد، به‌همین دلیل، منطقی به نظر می‌رسد که زن او را به پلیس "لو" دهد و مستقیماً "مسئول مرگ او شود."

دختر می‌گوید: "فیلها وقتی خوشحال نباشند، می‌روند گوشه‌ای و خودشان را گم و گور می‌کنند." چه بد که در بازی، مرد باخته است، مرگ را همراه با جمله‌ای نامفهوم در برمی‌گیرد، "تو چقدر کثیفی."

وجود چنان شخصیت و خلق و خوئی که دائماً "انسان را در آزادی مطلق و در عین حال در مسئولیت کامل نگاهدارد غیرممکن است. پس انسان به انفعالی می‌گراید که یکی از مظاهرش پرهیزگاری است. خود را وادادن و پذیرش هر چه پیش‌آید خوش‌آید است.

جهان در این شرایط تبدیل می‌شود به مشت‌های حوادث غیرقابل کنترل "چارلی" بناچار گناه برادرش را می‌پذیرد و در نتیجه جنایات او و دار و دسته‌اش، خود به یک جنایتکار تبدیل می‌شود و گرچه اینگونه انتقال گناه بسیار اسرارآمیز به نظرمی‌آید، اما در چارلی کوششی بدرک آن نیست. و او در این مورد همانقدر پذیرنده است که درباره بوجی و بی‌نتیجگی زندگی.

گذشته از این برای او میان نیت و عمل هم رابطه ای وجود ندارد. او می‌کوشد تا با صاحب کافه مهربان باشد، در نتیجه او را می‌کشد، علاقه او نسبت به زنان باعث می‌شود که دو نفر از آنهایی را که بیشتر دوست دارد، نابود کند. در این فیلم ونیز در "از نفس افتاده" صحنه‌هایی طولانی از درون اتومبیل فیلمبرداری شده‌اند. در این حال ما شاهد نماهایی درهم و شلوغ از چراغها، ترافیک و گذر مردم در خیابانها و مناظری نظیر آنها هستیم که از مقابل ما می‌گذرند. آدمهای این فیلمها به این مناظر می‌نگرند، اما از این دنیا و از این مکان متحرک بریده‌اند. و در باره اش نیز چه می‌توانند بکنند، هیچ، شانه بالا می‌اندازند و به پیش می‌رانند. بینش این چنین، گذشته از آنکه تصاویر روی پرده رابطه‌ی نوین می‌آراید. در رابطه میان کارگردان و محتوای تصاویر نیز تأثیری دگرگون ایجاد می‌کند. در این حال فیلم برای فیلمساز از شکل رسانه ای در خدمت افشاگری و نمایش واقعیات ماوراء توهمات تغییر نقش می‌دهد و بصورت وسیله ای برای اکتشاف درمی‌آید. زیرا اکنون دیگر رسوخ در دنیائی متشکل از مظاهر که سایه روشنهای سینمائی نیز در واقع قسمتی از واقعیات خارجی آن هستند، ممکن نیست چنانچه در واقعیات ثبات نباشد که در این برهه از حرکت فکری باور این است و در وجود واقعیت تردید بسیار، هنرهم نمی‌تواند اثر انگشت آن باشد. کارگردان نیز اکنون بر قوانین کهن فیلمسازی، همچون بر عوامل بد یمن دست رد می‌گذارد و بدین طریق بینش اخلاقیات و زیبایی شناسی جدیدی را از راه بداهه گرائی جستجو می‌کند و توجه و علاقه منتقد هم بناچار معطوف به چگونگی مسیر این جستجو و اکتشاف می‌گردد. فیلمساز در جهت اکتشاف زیبایی شناسی جدید، زبان ویژه مظاهر و نمودارهای خود را هم می‌آفریند. گرچه این زبان، به عقیده بعضی از منتقدین، زبان سایهها و رویاها نخواهد بود. سایه‌نمایانگر و انعکاس اشیاء، رویاها بازتاب واقعیات بیداری و هر دو از مسائل مطروحه نظر مکتب اگزیستانسیالیسم است. تعجب منتقدان انسان گرا "اومانیزم" از عدم حضور داستان و خطی مستقیم در ساختمان فیلم نوبی اساس است. زیرا فی البداهه گرائی، دقیقاً در خط مخالف داستان پردازی عمل می‌نماید.

حال خط داستان را در فیلم نمی‌توان یافت که باید آنرا در رابطه میان کارگردان و اثرش جستجو کرد. کشمکش و درام نیز از همین رابطه ایجاد می‌گردد. چنین زیبایی شناسی نه آن چنان نو است و نه آنکه حتی در آثار گودار و تروفو به مرحله کمال میرسد. بنا برگفته "هارولد روزنبرگ" منتقد "مجله لندن" نمونه چنین تئوری و آثار را بیشتر در نقاشیهای ملهم از کردار "Action Paintings" میتوان مشاهده کرد. آفرینش اینگونه آثار هرگز با پیش زمینه های فکری و یا ایده هائی خاص آغاز نمی‌گردد. صاحبان این بینش با بوم نقاشیشان همانگونه برخورد دارند که با یک انسان میان

چنین نقاشی بارسانه‌اش بلافاصله محاوره‌ای درونی آغاز می‌گردد که از راه بدیهه‌پردازی مستقیم بسوی شناخت فکر و نیروی خلاقه خود وی می‌شتابد. شروع با طرح‌های ابتدائی، این تردید را پیش می‌آورد که نقاش هنوز بوم را محلی برای ترسیم محتویات ذهن خویش فرض کرده است در عوض آنکه، خود ذهنی را طرح انداخته باشد. و این ذهن است که از راه آن نقاش به کمک رنگ به تغییر نما می‌اندیشد. نقاش اکنون فرضی برای بیان خال شخص نیافته است، که نیت و نفس را همانگونه که هست بپذیرد.

بلکه به این تئوری بصورت و سیله‌ای برای شناخت خلاقیت و تفسیرخویشتن و راهی بسوی تعالی خود می‌نگرد. چنین هنری، هنر شخصی و خصوصی هم نیست، گرچه موضوعش امکانات و نیرومندی شخصی هنرمند باشد. نقاشی در این حال بشکل بارزی روی به سوی پانتومیم و رقص می‌آورد.

منتقد اکنون در پرتو چنین طرز تفکری با "به بیان نیست شلیک کنید" و "از نفس افتاده" برخورد دیگری خواهد داشت. از آنجائی که محتوا دیگر مورد توجه نیست، زیرا ذهنی که آنرا آراسته و با آن در کشمکش است بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. اغتشاش در خط داستان و تقطیع و برش‌های روایتی آزار دهنده نخواهند بود و عدم وجود چنین علائمی تنها دال بر نیروی اثر، قدرت عمل و موفقیت هنرمند خواهد بود. شکست و ضعف فیلمساز در واقع زمانی خود خواهد نمود که او جستجوی خویشتن خود را در گروهی داستان پردازی و نقل قصد نهاده باشد.

شاهد موفقیت تنها از راه رهانیدن خویش از این وسوسه و تحمیل اشارات ذهنی‌اش بر بیننده از آن او خواهد بود. کار دوربین و تمهیدات مونتاژی و شگردی خاص "امکان وصول به موفقیت را بوجود می‌آورند."

در فیلم "ماجرای شگرد خاص را در حالت جنبشی‌اش مشاهده می‌کنیم. تصویری درشت از چهره "کلودیا" در کلبه‌ای در جزیره، فیلم به دریائی متلاطم و پیش از آنکه فریاد ما از این اشتباه عظیم به آسمان رسد، حرکت افقی دوربین ما را به نمائی وسیع از "کلودیا" میرساند که ایستاده بر بلندی چشم به امواج زیر پای خود دوخته است. اما از آنجا که آنتونیونی در استفاده از این صحنه، نکته دقیقی بدست نمی‌دهد، این چند نما در حد یکی از تمهیدات بصری و بیانی گذشتگان باقی می‌ماند. گو دار در مقابل، چنین تمهیداتی را به فراوانی و در مسیراهدفی خاص بکار می‌برد: "میشل" هفت تیرش را به سوی خورشید نشانه می‌رود. نمائی از خورشید توام با صدای شلیک چند گلوله و بعد صدای "میشل" :: "زنها هیچوقت با احتیاط رانندگی نمی‌کنند". و صدای گلوله‌ها تبدیل می‌شوند به صدای برخورد دو اتومبیل. در جائی دیگر چهره شرم زده "میشل" که در صندلی

عقب اتومبیلی مشاهده می‌شود، درست زمانیکه مطمئن می‌شویم که وی باید دستگیر شده باشد، از اتومبیل قدم به فضای آزاد می‌گذارد و کرایه تاکسی را به راننده می‌پردازد، و ما به اجبار باید تعبیر خود را از ظاهر قضیه تغییر دهیم.

چنین به نظر می‌رسد که ژان لوک گودار ما را، در دنیای مظاهر، به حفظ دائمی‌گارد خود وامی‌دارد. باید همیشه مترصد مسائل پیش‌بینی نشده و خلاف انتظار بمانیم. زیرا پیش‌داوری‌های ما بد یمن هستند و ما را فریب می‌دهند.

حال دیگر کارگردان بکار ترجمه نیست، بلکه به مفهوم مطلق کلمه در کارگردانی است کارگردان و دیکتاتور، دو کلمه هم جنس هستند. گرچه وی در کمال سخاوت ممکن است بما برای لحظه‌ای ورودیه خلوت فکری و ذهنی خود را دهد، اما بر ما است که بهای ورودیه برای لحظه‌ای اجازه ورود به خلوت فکری و ذهنی خود را دهد، اما بر ما است که بهای ورود به را بصورت اطاعت کامل از اراده او بپردازیم. اراده او ممکن است منش و حرکاتی ظاهرا بدون هدف را هم بر ما تحمیل کند. به نظر می‌رسد که او ما را نیز درون نقاله‌ای بسرعت در حرکت قرار می‌دهد و می‌طلبد که ما نیز اشکال متنوع خارج را به عنوان کلیت جهان موجود بپذیریم. همگی ما: تماشاگران، بازیگران و فیلم درتسخیر و اختیار او هستیم. روش مغشوش برخورد وی با شخصیت‌های فیلمش و نحوه کنترل آنها، اختصاصی است.

زمانیکه در صحنه‌ای، میشل روی بما می‌گرداند و ما می‌بینیم که یکی از شیشه‌های عینکش در جای خود نیست خنده‌ای مضطربانه فرایمان می‌گیرد، این خنده نمبه کارگردان بلکه بخود ما است و به پیش‌داوری‌هایمان.

پس توجه ما دیگر به داستان فیلم نیست. مرکز توجه اکنون شخص کارگردان است. کوشش ما، هربار که سعی در ایجاد ارتباط با داستان و یا شناسایی خود در آن می‌کنیم، سخت عقیم می‌ماند، زیرا که کارگردان هربار تعدا" ما را تنهائی‌گذارد و می‌راند. فاصله تاتمهیدات ناتوررتالیستی افزون می‌شود. و در نهایت در صحنه کشته شدن " میشل " خون بصورت چشمگیری غایب است. آلودگیهای جهان و تمامی توقعات مذبحخانه و بی ربطش از ما، باید دسته‌بندی شده و به کناری نهاده شوند که اگر چنین نشود توجه ما را به آسانی از بازی " شعور کنترل‌کننده " منحرف می‌نمایند و آنرا به بیراهه می‌کشانند.

گردآوری و نوشته: بزرگمهر رفیعا

سیستم های پرده عریض

واژه "پرده عریض" به سیستم هایی اطلاق می شود که روی پرده ، نسبت طول و ارتفاع بزرگتری از 1: 33: 1 را نشان بدهند . سینماهای فعلی ، هر یک دست کم دارای یک یا دو سیستم از طریقه های ذیل هستند . یکی از این دو سیستم برای نمایش فیلم ، از لنزهای معمولی استفاده می کند و دیگری از لنزهای آنامورفیک . علاوه بر این ، هر روز بر شماره سینماهای مجهز برای نمایش فیلم های هفتاد میلی متری افزوده می شود .

توضیح ها و نمودارهای ذیل ، سیستم هایی را که فعلاً "در تهیه" فیلم نگاتیو مورد استفاده قرار می گیرد تا نسخه نمایش سیستم های گوناگون را چاپ کرد ، نشان می دهد .
ضمن این که اندازه ابعاد دریچه دوربین داده می شود ، مهم است که فیلم برداری به سیستم و طریقه نمایشی نیز توجه داشته باشد که در بعضی موارد ، بخشی از دریچه دوربین مورد استفاده قرار نمی گیرد .

سیستم هایی که فعلاً "مورد استفاده هستند عبارتند از :

۱- دوربین سی و پنج میلی متری ، با چهار سوراخ pull down ، فیلم برداری پرده عریض ، بدون درهم فشردگی تصویر .

۲- دوربین سی و پنج میلی متری ، با چهار سوراخ pull down ، فیلم برداری درهم فشرد (سینما سکوپ و پاناویژن ۳۵) .

۳- دوربین سی و پنج میلی متری ، با دو سوراخ pull down ، فیلم برداری بدون درهم فشردگی برای نسخه نمایش درهم فشرد با چهار سوراخ (تکنی سکوپ) .

۴- دوربین سی و پنج میلی متری ، افقی ، با هشت سوراخ Pull down ، فیلم برداری بدون درهم فشردگی (ویستاویژن) .

۵- دوربین شصت و پنج میلی متری ، با پنج سوراخ pull down ، فیلم برداری بدون درهم فشردگی ("تادآئو" و "سوپر پاناویژن ۷۰) .

۶- دوربین شصت و پنج میلی متری ، با پنج سوراخ pull down ، فیلم برداری درهم فشرد (اولترا پاناویژن ۷۰) .

برای درک بهتر و بیشتر، نمودارها و توضیح های ذیل، سیستم های پرده عریض را با جزئیات و اطلاعات کافی تشریح خواهد کرد. طرح های مربوط به نگاتیوها اندازه دریچه دوربین را نشان می دهد. در طرح های مربوط به نسخه آماده نمایش، اندازه ابعاد دریچه دستگاه نمایشی مورد استفاده معمولی، نشان داده شده است. در این جا با اندازه ابعاد نسخه های آماده نمایش شانزده میلی متری اشاره ای نشده، باید توجه داشت که شاید در آینده، نگاتیو آنها نیز مورد استفاده بیشتری در کارهای حرفه ای پیدا کند.

سی و پنج میلی متری - طریقه پرده عریض شماره (۱)

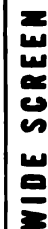
بیشتر دوربین های فیلمبرداری "وایداسکرین" بدون درهم فشردگی با دريچه استاندارد شده ای با اندازه های 0.631×0.868 مجهز شده اند. در هر حال روش فیلمبرداری زمینه با دريچه کامل فیلم با اندازه های 0.735×0.980 خیلی معمول شده است. این اندازه دريچه اخیر همچنین برای بدست آوردن فضای بیشتر تصویر نگاتیو مورد استفاده قرار میگیرد و در نسخه نمایش به اندازه دريچه استاندارد شده کاهش مییابد. گفته میشود که با استفاده از این روش، امکان وضوح بیشتر و کاهش دانمها (grain) وجود دارد.

از نگاتیوی که با استفاده از طریقه شماره یک بدست میآید، نسخه های نمایشی Contact print چاپ میشود و اندازه ابعاد دريچه دستگاه نمایش، آنچنان که در نمودارها نشان داده میشود، برای بدست آوردن اندازه ابعاد طول و ارتفاع مورد نظر بکار میرود. این شماره ها بطور خیلی دقیقی، علامت های ground glass را با توجه به روش استودیو، ابعاد مطلوبی را که باید برای فیلمی در نظر گرفته شود، تعیین خواهد کرد. اندازه های ابعاد مزبور با استانداردهای ASA مطابقت میکنند. البته میتوان از آنها تبعیت نکرد. گاه مواردی پیش میآید که تهیه کنندای میخواهد از دريچه دوربینی با ارتفاع کاهش یافته به منظور تضمین کادر بندی در سینما استفاده کند. این تکنیک ضمن اینکه نتیجه مطلوب را بدست میآورد، در عین حال نسخه هایی فراهم میآورد که برای نمایش در تلویزیون، قابل پذیرش نیستند. مراحل دیگری باید طی شود تا این وضع نامطلوب نمایش فیلم در تلویزیون را تصحیح کرد.

سی و پنج میلیمتری - طریقه پرده عریض شماره (۲)

فیلمبرداری سی و پنج میلیمتری با استفاده از لنز آنامورفیک 1:2 که فیلم نگاتیو فشرده تصویری ارائه میدهد و امروز بیشتر بعنوان سینماسکوپ یا پاناویژن ۳۵ مشهور است. بهنگام نمایش باید این وضع بحالت عادی بازگردد (یعنی بحالت نسبت 1:2).

دریچه دوربینی که برای این سیستم بکار برده میشود 0.735×0.868 است. علامت های ground glass آن 0.715×0.839 است که مشابه دهانه دستگاه نمایش فیلم است. آنچنان



که از روی نمودارهای مربوط معلوم خواهد شد، نسخه contact print در هم فشرده ای از نگاتیو بالا با اندازه طول و عرض پرده 1: 2.35 بدست خواهد داد.

چنین نسخه ای که نسبت درهم فشردگی 1: 2 دارد طبعاً "به هنگام نمایش باید از درهم فشردگی به درآید. بایستی توجه شود که دریچهای با اندازه های 0.715×0.839 ، یک نسبت طول و ارتفاع 1: 1.175 است که با نسبت درهم فشردگی ضرب شده، نشان دهنده تصویر 1: 2.35 روی پرده است.

از آنجا که دریچه دستگاه نمایش با ارتفاع 0.715، چسب خوردگی ها را روی پرده نشان میدهد و بخاطر محدودیت های ساختمانی، بعضی از سینماها، دریچه دستگاه های خود را به ابعاد کوچکتری درمیآوردند. فیلمبرداران و کارگردان ها بایستی از این محدودیت در ترکیب بندی تصویری صحنه های خود، آگاه باشند.

1: 85 همچنین امکان دارد (و در مواردی که نسخه های فیلم به کشورهای خارج از آمریکا ارسال میشود) نسخه نمایشی بدون درهم فشردگی را آماده کرد که نسبت ابعاد طول و ارتفاع آن از همان نسخه نگاتیوی باشد که زیر شماره ۲ آمده است، دریچه دستگاه نمایش مشابهی که در مورد سیستم شماره ۱ برای نسخه contact print همان نسبت بکاربرده میشود.

با ادامه پیشرفت در وضوح تصویر و دانه های (grain) فیلم های پوزیتیو و نگاتیو ایستمن کالر، تهیه نسخه های نمایشی ۷۰ میلی متری با بزرگ کردن و دریافت تصویر از نگاتیو های آنامورفیک سی و پنج میلی متری با چهارسوراخ امکان پذیر شده است. در زمان بزرگ سازی تصویر نگاتیو بطور افقی از درهم فشردگی درمیآید و بطور عمودی به اندازه کادر ۷۰ میلی متری با پنج سوراخ بزرگ میشود، نتیجه، نسخه آماده نمایشی است که میتوان بالنزهای معمولی نشان داد و همچنین سازگار با contact print های ۷۰ میلی متری از نگاتیوهای ۶۵ میلی متری است. این فرآورده همچنین در نمودار نشان داده میشود.

طریقه پرده عریض - شماره (۳)

طریقه ای است که برای فراهم کردن نسبت اندازه های طول و ارتفاع 1: 2.35 نمایش سینمایی آنامورفیک در نظر گرفته شده، لیکن از لنزهای معمولی دوربین و دوربین سی و پنج میلی متری تنظیم شده برای پائین کشیدن، بجای چهارسوراخ، دوسوراخ را در هر فریم مورد استفاده قرار میدهد و با نام تجاری "تکنی اسکوپ" شهرت دارد. منظور از این سیستم، استفاده از فضای نگاتیوی است که در غیر این صورت در نسبت های 1: 85 یا 1: 2 که با سیستم وایداسکرین، (پرده عریض) لنزهای معمولی فیلمبرداری شده، هدر میشود.

دریچه دوربین تکنی اسکوپ (زمانی که نگاتیو در آن است) ، با ارتفاع دو سوراخ ، در نمودار نشان داده میشود . سرعت دوربین ، بیست و چهار فریم در ثانیه است . مثل تمامی فیلمبرداری های استاندارد . لنزهای استاندارد معمولی مورد استفاده قرار میگیرند ، رویهمرفته از لنزهایی با فاصله کانونی کمتر استفاده میشود تا در سیستم هایی با چهار سوراخ ، نتیجه اش بهبودی در عمق میدان میشود . نسخه های کار (یا کپی کار) یا نسخه های نمایش ، بطور اپتیک در مسیر عمودی بزرگ میشوند فقط به این خاطر که نسخه های آن مورفیک با چهار سوراخ فراهم کنند که مناسب با دیگر سیستم های آن مورفیک برای نمایش هستند . در هنگام چاپ نسخه های نمایش ، تصویر به اندازه های مورد نظر بزرگ میشود . نمودارها نیز شکل و حالتی را که نسخه ها خواهند گرفت ، نشان میدهند .

طریقه پرده عریض شماره (۴)

این سیستم که برای فراهم کردن فضای بزرگ نگاتیو در نظر گرفته شده است ، با نام تجاری ویستاویژن شهرت دارد و با سیستم دوربین آن مورفیک ، نام "تکنی راما" بخود میگیرد . از زمان تهیه فیلم های خام با کیفیت بهتر ، این سیستم ها فقط برای فیلمبرداری Special effects ها مورد استفاده قرار میگیرند . جایی که تصویر بعداً به Internegative های سی و پنج میلی متری ، و در مورد ویستاویژن ، برای تدارک و تهیه نسخه های نمایش در یک گراند تبدیل میشود .

اندازه ویستاویژن در نمودار نشان داده شده است . این سیستم از دوربین سی و پنج میلی متری ساخته شده برای حرکت دادن فیلم در مسیر افقی با هشت سوراخ حرکت متناوب ، استفاده میکند . هم نسخه هایی با هشت سوراخ Contact print و هم نسخه های تبدیل شده با چهار سوراخ برای نمایش و تاباندن در یک گراند برای فیلمبرداری دوباره ساخته میشود .

سیستم های ۶۵ میلی متری

دوربین های فیلمبرداری ۶۵ میلی متری با پنج سوراخ pull down (سوراخ ها بطور عمودی همچون روی فیلم سی و پنج میلی متری فاصله دارند) در سیستم ذیل مورد استفاده قرار میگیرند . نسخه ها روی فیلم ۷۰ میلی متری با همان سوراخ های فاصله گذاری شده مثل روی نگاتیو ۶۵ میلی متری ، چاپ میشوند . پنج میلی متر اضافی برای استفاده از نوار صدا است . بعلاوه ، نوارهای صدای مگنت داخل این قسمت ، بین سوراخ ها به کار برده میشود تا بتوان استریو فونیک شش بانندی استفاده کرد . در سیستم های فعلی ، نگاتیو و پوزتیو با سرعت ۲۴ فریم در ثانیه حرکت می کنند .

سیستم پردهٔ عریض شماره (۵)

این طریقه از نکاتیو ۶۵ میلی متری ذکر شده در بالا و پوزتیو ۷۰ میلی متری استفاده میکند. تصویرها با استفاده از لنزهای معمولی فیلمبرداری میشوند. ضمن اینکه دریچهٔ دوربین "2.072" است $\times 0.906$ ground glass و علامت های یابنده بایستی در "868" $\times 1.913$ قرار داده شود. عرض کمتر برای فراهم کردن فضا برای دونوار صدای مگنت اشاره شده در بالا است. ضمن اینکه تصویر بایستی برای نمایش ۷۰ میلی متر با ارتفاع "0.868" در نظر گرفته شود، بایستی بخاطر داشت که نسخه های سی و پنج میلیمتری آنامورفیک بعدی، فقط ارتفاع تصویر نکاتیو "0.816" را نمایش خواهد داد و این بخاطر تفاوت در نسبت ابعاد ارتفاع و طول است. عاقلانه خواهد بود تا علامت های نشانه یابی در این ارتفاع قرار داده شود. نسخه های آنامورفیک سی و پنج میلی متری، مناسب نمایش دادن بادیگر سیستم های آنامورفیک سی و پنج میلی متری است.

سیستم پردهٔ عریض شماره (۶)

این طریقه از دوربینی استفاده میکند که از هر جهت مشابه دوربین در سیستم شماره پنج است که دریچهٔ "2.072" $\times 0.906$ دارد. بهر حال لنزهای مربوطه طوری طراحی شده اند تا مناسب نسبت درهم فشردگی 1:1.25 باشند

این روش بانام تجاری "اولترا پاناویژن ۷۰" شهرت دارد به نسخه های نمایشی ۷۰ میلی متری رهنمون میشود که نسبت درهم فشردگی 1:1.25 را دارد و مستلزم از درهم فشردگی بیرون آمدن بهنگام نمایش است.

نسبت اندازه های ابعاد تصویر، چنانچه اگر تمامی اطلاعات و فضای بین باندهای صدا مورد استفاده قرار بگیرد، 1:2.75 است (با دریچهٔ دستگاه نمایش، 0.868" $\times 1.913$). این وضعیت، تابع تغییر و تعدیلی است که بوسیلهٔ محدودیت ساختمانی سینماهای نمایش دهنده فیلم صورت میگیرد.

نسخه های سی و پنج میلی متری را همچنین میتوان طوری درست کرد که درهم فشردگی اضافی 1:1.6 در دستگاه چاپ داشته باشد تا مناسب نسخه های نوع درهم فشردگی سی و پنج میلی متری سینما سکوپ و پاناویژن 1:2 بشود (1.25 درهم فشردگی دوربین ضرب در 1.6 درهم فشردگی دستگاه چاپ، برابر 2:1 درهم فشردگی کامل دستگاه چاپ برای نسخهٔ نمایش است.) اولترا پاناویژن، بوسیله درهم فشردگی در فیلمبرداری انجام میشود، برای بدست آوردن نسبت کامل ابعاد تصویری 1:2.7 که از عرض 2.050 و ارتفاع 0.870 داخل دریچهٔ کامل استفاده میکند. این مقدار اطلاعات تصویری را میتوان برای نمایش میدان دید کامل افقی روی سه نسخه

روی فیلم سی و پنج میلی متری برای چاپ مضاعف سیستم های پرده عریض مثل "سینه راما" بکار برد.

Ground Glass = شیشه ای که روی آن ، تصویر در سیستم ویوفایندر دوربین تشکیل میشود .

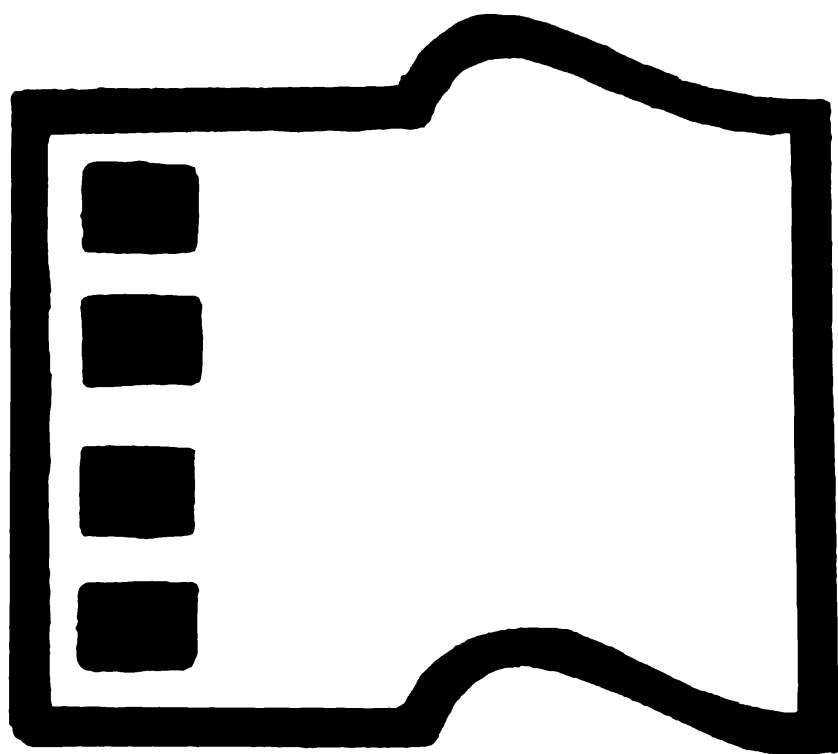
Internegative = نگاتیوی کمستقما " از روی فیلم ریورسال ، رنگی اریجینال چاپ بشود .

Contact printer = دستگاه چاپ که نوار نگاتیو و پوزتیو را در تماس یعنی امولسیون به امولسیون قرار میدهد .

Optical printer = تصویر روی نوار فیلم پوزتیو از طریق سیستم اپتیک نورمی بیند این کار بمبزرگ سازی تصویر مثل تغییر در اندازه فریم ، اندازه ، افه زوم ، پی حرکتی فریم ، برگرداندن تصویر ، وایپ و غیره امکان می دهد .

(تالیف) سیامک شفا





چهارپایه

فیلمنامه برای یک فیلم کوتاه به شیوه تک فرم . ماریونت و انیمیشن

۱- L.A
M.S
چهارپایه ساکن است . اول یک مرتبه به چپ و یک مرتبه به راست میپیچد .
بعد یک دور ، دور خود میچرخد ، باریتم و آهنگی مناسب به رقص در میآید .
روی دویایه عقبش بلند میشود و آدمی وار بر آنها میخرامد .

۲- H.A
M.C.S
M.L.S
چهار پایه ، روی دویایه عقبش به طرف دوربین جلو میآید . کمی بطرف راست میپیچد ولی ناگهان - آنچنان که گویی متوجه خطری شده باشد - میایستد و در جا ، جابجا میشود . دوربین سوئیچ پان میکند بطرف راست . مرد اول بلند بالا واستخوانی ، سیگار برگ بر لب ، در حال مطالعه روزنامه ، آشکار میشود .
کلاه سیلندر ، سرور دنگتی به تن دارد . دود سیگار را حلقه حلقه از دهان ، بیرون میدهد .

۳- C.S
دویایه جلویی چهارپایه که بلند شده بود هاست از ترس پائین میافتد و چهار پایه روی چهارپایه خود قرار میگیرد .

۴- C.U
مرد اول در اثر شنیدن صدای فرو افتادن پایه های چهارپایه سرش را از توی روزنامه بیرون میآورد . به طرف چهارپایه نگاه میکند . آن را میبیند و خوشحال میشود .

۵- C.S
(نمای ۳) چهارپایه از ترس در جای خود به طرزی نامحسوس ، کمی جابجا میشود و صدای ناله ضعیفی از آن بگوش میرسد .

۶- C.U
(نمای ۴) مرد اول که از دیدن چهارپایه خوشحال شده است ، روزنامه اش را میبندد ، سیگارش را بر میدارد ، عینکش را در جیب میگذارد ، خودش را آماده میکند که برود و روی چهارپایه بنشیند .

- ۷- C.S (نمای ۵) چهارپایه متوجه قصد مرد میشود. کمی با سرعت به طرف چپ سر M.L.S میخورد ولی ناگهان وسط راه میایستد. صدای کشیده شدن پایمهایش بر زمین بلند میشود و دوربین سوئیچ پان میکند بطرف چپ. مرد دوم درشت اندام و پرگوشت، خسته و از نفس افتاده، وارد تصویر میشود. کلاه پوستی گران- قیمتی بر سر، چکمههای چرمی ساقه بلندی به پا و کتی یقه شکاری که مدالهای کوچک و بزرگ بسیاری به سینه آن الصاق شده است، در تن دارد. مرد دوم با شنیدن صدایی که از کشیده شدن پایمهای چهارپایه بر زمین بلند شده است بطرف چهارپایه بر میگردد.
- ۸- C.S (قرینه نمای ۵) چهارپایه از ترس در جای خود، بطرزی نامحسوس، کمی جا بجا میشود و صدای ناله ضعیفی از آن بگوش میرسد.
- ۹- C.U مرد دوم چهارپایه را میبیند. از خوشحالی دستهایش را بهم میمالد. بطری بغلی و دکا را از جیب پشتش بیرون میآورد و قلپ قلپ آن را سرمیکشد. بعد تصمیم میگیرد روی چهار پایه بنشیند. و رفع خستگی کند. دوربین سوئیچ پان میکند بطرف راست و پائین. چهارپایه در تصویر دیده میشود. چهار پایه، برای فرار از دست مرد دوم، به طرف راست سر میخورد و میایستد.
- ۱۰- M.C.S پاهای مرد اول جلو میآید.
- ۱۱- M.C.S چهارپایه بطرف چپ سر میخورد و میایستد.
- ۱۲- M.C.S پاهای مرد دوم جلو میآید.
- ۱۳- M.C.S چهارپایه، با اضطراب، یک مرتبه به راست و یک مرتبه به چپ سر میخورد. بعد خسته و درمانده، یک دور به دور خود میچرخد و ساکن میشود. دوربین تا زوم میکند. دو مرد، از چپ و راست، وارد تصویر میشوند و بطرف چهارپایه پیش میروند. هردو از برابر چهارپایه عبور میکنند و در طرف دیگر آن می ایستند.
- ۱۴- C.U مرد اول زیرچشمی به مرد دوم نگاه میکند. دوربین مسیر نگاه او را میپیماید. تا مرد دوم در تصویر دیده میشود. مرد دوم نیز که زیرچشمی مرد اول را زیر نظر گرفته بوده است از نگاه مرد اول جا میخورد.
- ۱۵- T.S دو مرد نگاه خود را از هم میدزدند و به رغم آنکه از قصد یکدیگر آگاه شده اند، خود را به نفهمی میزنند. L.A
- ۱۶- M.C.S پاهای دو مرد در دو طرف چهارپایه دیده میشود که پشت به چهارپایه، آماده نشستن بر آن هستند. صدای جرق جرق چهارپایه بلند میشود. پایه های چهارپایه در زمین فرو میرود.

۱۷- L.A
L.S دورد ، دریک لحظه خود را روی چهارپایه میاندازند . پشتشان به هم نزدیک میشود . دوربین بطرف پشت آنها زوم میکند . (محور دوربین با محور عمود بر فاصله بین دو مرد زاویه ۴۵ درجه میسازد .)

۱۸- H.A
C.S پشت دورد محکم به هم میخورد . (زاویه دوربین با محور عمود بر فاصله دو مرد قرینه زاویه نمای قبل است .)

۱۹- L.A
L.S (نمای ۱۷) دورد که در نمای قبل به یکدیگر خورد مانند ، دراین نما به شدت از یکدیگر دور میشوند وهریک به گوشمای پرتاب میشود . دوربین بطرف چهار پایه زوم میکند . وبا افق هم سطح میشود . چهارپایه از خوشحالی ، دور خود میگردد .

۲۰- L.A
M.C.U مرد اول به داخل تصویر پرتاب میشود وبا صورت به زمین میافتد .
۲۱- L.A
M.C.U مرد دوم ، که قبلاً " با صورت به زمین افتاده است به زحمت سر خود را بلند کرد وگویی و منگ به مرد اول نگاه میکند . یک طرف صورتش بر اثر اصابت بازبین کبود شده است .

۲۲- C.U مرد اول با خشم به مرد دوم نگاه میکند وبعد بلند میشود . یک طرف صورت او نیز کبود شده .

۲۳- M.S ادامه نمای قبل . مرد اول بطرف چهارپایه میرود . دوربین با او حرکت میکند مرد دوم هم که بطرف چهارپایه میآمده است ، از طرف دیگر وارد تصویر می- شود . لحظهای چشم در چشم یکدیگر میاندازند . دوربین به طرف پائین بر میگردد . چهارپایه در تصویر دیده میشود . دوربین از بالا به چهارپایه نزدیک میشود وبعد هم سطح زمین تا از آن عقب میکشد و مرد ها ، که هر دو در این فاصله پشت به چهار پایه کرده اند ، در تصویر دیده میشوند .

۲۴- C.S چهارپایه خود را به بغل پای مرد اول میزند .

۲۵- C.U
T.S مرد اول برآشفته به طرف مرد دوم نگاه میکند . دوربین آنقدر عقب میرود که نیم تنه مرد دوم هم در تصویر دیده میشود . مرد اول تصور میکند به اولگد زده است . مرد دوم پوزخند میزند .

۲۶- L.S (آخر نمای ۲۳) مرد اول خاک شلوارش رامیتکاند . مرد دوم از فرصت استفاده میکند . که بر چهارپایه بنشیند . مرد اول با سرعت یک تی پایه مرد دوم میزند مرد دوم تلو تلو میخورد واز چهارپایه دور میشود ، از تصویر خارج میشود و صدای به زمین افتادنش شنیده میشود . مرد اول لبخند تمسخر آمیزی میزند . به طرف چهارپایه میرود ، عینکش را به چشم میگذارد ، روزنامه اش را بازمی-

کند و در حال خواندن روزنامه خود را برای نشستن بر چهارپایه آماده میکند .
۲۷- M. C. U. مرد دوم که با وضعی رقت بار به زمین افتاده است ، سرش را برمیگرداند و به مرد اول نگاه میکند .

۲۸- C. S. چهار پایه . پاهای مرد اول وارد تصویر میشود . پشت به چهار پایه میکند .
چهار پایه به چابکی کمی خود را عقب میکشد . مرد اول بی خبرمینشند و روی زمین ولو میشود . صدای خنده مرد دوم شنیده میشود . (فید اوت)

۲۹- L. A. (فید این) دومرد ، دوباره پشت به پشت هم ، در دوطرف چهارپایه ایستاده اند . یک دور دور آن میچرخند . بعد میایستند . چهار پایه خود را عقب میکشد .

۳۰- بیست و چهار کادرسایه . صدای فروافتادن دو مرد بر زمین ، همچون فروریختن آوار .

۳۱- T. S. دو مرد ، پشت به پشت هم ، روی زمین ولو شده اند . چهارپایه پشت سرشان دیده میشود . دو مرد ، ستیزه جویانه به یکدیگر نگاه میکنند و برای ادامه مبارزه با لجاجتی خاص ، به زحمت از جابرمیخیزند و از تصویر خارج میشوند . دوربین با قوس ملایم در برابر چهارپایه قرار میگیرد . دو مرد ، از دوطرف وارد تصویر میشوند . هردو خم میشوند که چهارپایه را بر دارند . سر هایشان محکم به هم میخورد . صدای برخورد دو شئی توخالی در فضا میپیچد . هردو گیج میشوند . کمی با حیرت به اطراف نگاه میکنند . بعد با تردید در چشم یکدیگر خیره میشوند . سپس هریک ، ابتدا با انگشت به پیشانی خود میزند . صدایی شنیده نمیشود . بعد هردو باهم با پشت انگشت به پیشانی دیگری میزنند . صدای بلند شنیده میشود . حالا هردو ، در یک لحظه با مشت محکم به صورت یکدیگر میکوبند و هر دو از تصویر بیرون میافتند . دوربین به طرف چهار پایه میرود . (دیزالو به نمای بعد) .

۳۲- C. S. (دیزالو برنمای قبل) دوربین آهسته از چهارپایه که به چپ و به راست پیچیده میشود ، عقب میرود . دست های دو مرد در حال تلاش هستند تا چهار پایه را از دست دیگری بیرون بکشند . دوربین عقب تر میرود تا جایی که نیم تنه دو مرد نیز در تصویر دیده میشود . هر دو از تلاش بیهودهای که میکنند ، خسته شده اند . لحظه ای دست از تلاش بر میدارند . باخشم به یکدیگر خیره میشوند و بعد در یک لحظه هردو ، چهار پایه را رها میکنند . چهارپایه از بین ایشان

پائین میافتد. دو پایه آن روی پاهای مرد اول و دوپایه دیگرش، روی پاهای مرد دوم میافتد. هر دو، بی اختیار و در یک لحظه خم میشوند. پیشانی‌ها نشان به هم نزدیک میشود.

۳۳- B. C. U. سرهای دو مرد با شدت به هم میخورد. صدایی که از برخورد دو جسم توخالی بلند میشود. بگوش میرسد.

۳۴- H. A. چشم‌ان مرد اول - که بر اثر برخورد سرش با سر مرد دوم به کلی گیج شده است C. U. - به طرز غریبی در حدقه به گردش در می‌آید.

۳۵- H. A. مرد دوم - که مانند مرد اول گیج شده است - در حالی که به جلوی خود خیره C. U. مانده است، پلک‌هایش را بطرزی غریب، مرتب به هم میزند.

۳۶- L. A. دو مرد از یکدیگر جدا میشوند. یکی دو قدم تلوتلو میخورند، بعد هر دو نقش M. L. S. زمین میشوند. و در دو طرف چهارپایه دراز میکشند.

۳۷- M. C. S. چهارپایه که به پهلو روی زمین افتاده است، ورجه ورجه میکند و روی پایه‌ها یش مستقر میشود (صدای جیر و جیر چهارپایه)

۳۸- L. A. مرد دوم با زحمت زیاد سر خود را بلند میکند و میکوشد از جابریزد. سر و C. U. صورتش کبود و آسیب دیده است. (گرم خیلی تند)

۳۹- M. C. U. (ادامه نمای قبل) مرد دوم از زمین برخاسته، تلوتلو خوران به طرف مرد اول میرود. دوربین با او حرکت میکند.

۴۰- C. S. پاهای مرد دوم تلوتلو خوران جلو می‌آید. دوربین در سطح زمین و در جلوی پای مرد دوم، با او حرکت میکند. مرد دوم به چهارپایه میرسد، پاهای مرد دوم لحظهای در برابر چهارپایه درنگ میکند و دوباره به راه خود ادامه میدهد تا جایی که سر مرد اول - که روی زمین افتاده است - در تصویر دید میشود. مرد دوم مینشیند. سر مرد اول را بلند میکند. صورت مرد اول به طرف دوربین بر میگردد. به طرز وحشتناکی پیشانی و گونه‌هایش آسیب دیده است. بسختی نفس میکشد و چشم‌هایش، با بی حالی، در حدقه می‌گردد. ناگهان نفسش قطع میشود و سیاهی چشم‌هایش بطرف بالا میرود. مرد دوم سر او را می‌گیرد و بر می‌خیزد.

۴۱- M. C. U. (ادامه حرکت نمای قبل) مرد دوم برخاسته، با زحمت مرد را به چهارپایه می‌رساند. میخواهد بر چهارپایه بنشیند. چهارپایه خود را کنار میکشد. مرد دوم نقش زمین میشود. دوربین عقب می‌آید. مرد اول نیز، دراز به دراز، در کنار مرد دوم در تصویر دیده میشود.

۴۲- M.S چهارپایه، پس از یک لحظه سکون، به حرکت در می آید و سلاسه سلاسه به طرف مرد دوم میرود. دوربین با او حرکت میکند. مرد دوم در تصویر پیدامیشود. چهارپایه، با دوپایه خود، سر مرد دوم را بلند میکند.

۴۳- C.U سر مرد دوم، روی دوپایه چهارپایه، بالا می آید. مرد دوم در مرز بین هوشیاری و بی هوشی برای یک لحظه متوجه عمل چهارپایه میشود. چشمهایش از وحشت در حدقه به گردش در می آید. پیداست آنچه را که می بیند نمیتواند باور کند. ناگهان نفسش قطع میشود. سیاهی چشمانش به طرف بالا میجهد و گردنش میافتد. چهارپایه سر او را رها میکند و از تصویر خارج میشود.

۴۴- M.S چهارپایه به رقص بر میخیزد، رقص پیروزی. بعد به طرف دو مرد میرود. پایه هایش را روی تنه یکی و سرش را، تخته نشیمنگاه را روی تنه دیگری میگذارد و صدای خمیازهای شنیده میشود. لحظهای بعد سیگار و به دنبال آن روزنامه ها پرواز کنان از سمت راست، وارد تصویر میشوند و به طرف چهارپایه میروند.

روزنامه در مقابل چهارپایه - آنگونه که گویی چهارپایه به مطالعه میپردازد - باز میشود و بعد حلقه های دود سیگار - به نحوی که انگار چهارپایه به کشیدن سیگار پرداخته است - از پشت روزنامه متصاعد میشود.

حالا بطری بغلی، پرواز کنان، از سمت چپ وارد تصویر میشود، به پشت روزنامه میرود و لحظهای بعد صدای غل غل خالی شدن بطری شنیده میشود. با تمام شدن صدای غل غل، بعد از یک غر غر نا مشخص، صدایی به زبانی نا آشنا، همچون آمیزهای از جیرجیر چهارپایه و صدای شخصی که برای شخص دیگر روزنامه میخواند، از پشت روزنامه به گوش میرسد. حلقه های دود همچنان از پشت روزنامه بالا می آید. غل غل خالی شدن بطری در فواصل مناسب بگوش میرسد و روزنامه، در مقابل چهارپایه، ورق میخورد. بعد به ترتیب، صدای جرق جرق (صدای شکسته شدن قسمتهای مختلف چهارپایه) و صدای تق تق (صدای برخورد خصمانه قطعات جدا شده چهارپایه بهم) بگوش میرسد، ضمن ادامه داشتن این صداها، سیگار نیم سوخته، از پشت روزنامه به یک طرف و بطری بغلی خالی به طرفی دیگر پرتاب میشود.

صداها همچنان ادامه دارد. از پشت ضرباتی به روزنامه وارد می آید و سوراخ هایی در آن ایجاد میشود. این ضربه ها ادامه مییابد تا جایی که روزنامه در بین قطعات جدا شده چهارپایه، که خصمانه به جان یکدیگر افتاده اند، ریز ریز شده، بکلی از بین میرود.

حالا اجزای ازهم جدا شده چهارپایه، بی هیچ گونه حجابی، در مقابل چشم تماشاگر به زد و خورد بایکدیگر مشغولند. با هر ضربهای که اجزای چهارپایه بر هم وارد میآورند، قطعاتی از آنها جدا شده، به اطراف پراکند میشوند. از بین قطعاتی که به این طرف و آن طرف پرتاب میشوند، بصورتی تصادفی، قسمتهای مختلف اندام یک آدمک، در ساده ترین شکل آن، در کنار یکدیگر قرار میگیرند و موجودی جدید پدید میآورند.

این موجود جدید ابتدا ساکن و بی حرکت در گوشهای میماند. از خود حرکتی ندارد. اما تحت تاثیر ضرباتی که توسط قسمتهای پرتاب شونده چهارپایه، بر او وارد میآید، کم کم به حرکت در میآید و قطعاتی را که به سویش پرتاب میشود، قبل از اینکه با او برخورد کنند، در هوا میگیرد و با در کنار هم قرار دادن آنها آدمک جدیدی میسازد، به این ترتیب که ابتدا یک جزء را که بزرگتر است و میتواند به منزله تنه آدمک باشد، در یک دست میگیرد و بعد قطعات کوچکتر را که میتوانند به مثابه دستها، پاها و سرش باشند، به ترتیب بر آن میافزاید و آدمک را بر زمین میگذارد. حالا این دو، با همکاری هم، به تعقیب و شکار قطعات پراکنده میپردازند و با متصل کردن آنها به یکدیگر آدمکهای جدیدی میسازند. و این عمل تا ساخته شدن آخرین آدمک ادامه مییابد. هر چه تعداد آدمکها بیشتر میشود، شکار قطعات پراکنده شور و هیجان بیشتری پیدا میکند. آخرین آدمک قبل از پایان یافتن آفرینشش، بحرکت در میآید. در شکار قسمتی که باید بعنوان سر بر تنمایش قرار داده شود شرکت میکند و همراه دیگر آدمکها، این آخرین قطعه را که از همه قطعات دیگر پر شر و شورتر و شیطان تر است، محاصره میکند. سر آخرین آدمک، همچون جوجه خروسی زبر و زرنگ که در محاصره عدای پسر بچه شیطان قرار گرفته باشد، به این طرف و آن طرف میگریزد، از زیر دست و پای آدمکها فرار میکند، آدمکها را به هم میاندازد، همه چیز را به هم میریزد، جنجال میآفریند و صحنه های کیمیک ایجاد میکند. آخر الامر، آدمک ناتمام، خود بر آن دست مییابد، آن را بر میدارد بر تنه خود جا میدهد و تبدیل به یک آدمک کامل میشود.

حالا آدمکها، دست در دست هم، با خواندن سرودی شاد و سرور انگیز، از یک طرف تصویر خارج میشوند و از طرف دیگر کلمه پایان بر تصویر جای میگیرد.

پایان

نوشته: ابراهیم مکی

منتشر شده است :

فاشیسم در سینما

سینما آینده زمان

تهران - خیابان بهار شمالی روبروی خیابان مزین الدوله شماره ۲۳۲ طبقه اول تلفن: ۸۲۶۵۲۶

قیمت ۳۰۰ ریال

