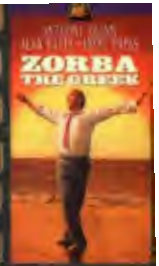


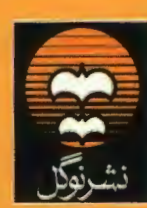
قلم بر پرده نقره‌ای

تاریخچه نقد و منتقد در ایران

ایرج صابری



شکی نیست منتقدان فیلم با نوشته هایشان توانستند سلیقه و پسند شمار قابل ملاحظه ای از تماشاگران سینما را اعتلاء ببخشند و فرصت نمایش بسیاری از فیلمهای باارزش دنیا را فراهم آورند. این تاثیر حتی روی فرم و محتوای سینمای ایران نیز مشاهده می شود. فیلمسازان جوانی که در نیمه دوم سالهای ۲۰ وارد سینمای ما شدند و تحولاتی را در جهت بالابردن کیفیت آن به وجود آوردند، خود قبلاً از تماشاگران سینما بودند و بنا به اظهاراتشان در مصاحبه ها، از خوانندگان نوشته ها و نقدهای سینمایی بوده اند و از این طریق توانستند به آن "دقت تربیت شده" نایل آید. این کتاب قصد دارد ضمن بررسی سیر کیفی نقد فیلم در ایران، سینما را از نگاه منتقدان پیشگام مورد بازبینی مجدد قرار دهد...



قلم بر پرده نقره‌ای

تاریخچه نقد و منتقد در ایران

ایرج صابری

نشر نوگل

۱۳۸۶

صابری، ایرج، ۱۳۱۸-

قلم بر پرده نقره‌ای / ایرج صابری. - - تهران: نوگل، ۱۳۸۴.

۶۴۸ ص. مصور.

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.

کتابنامه به صورت زیرنویس.

نمایه.

۱. سینما - - ایران - - تاریخ. ۲. سینما - - ایران - - سرگذشتنامه. الف. عنوان.

۷۹۱/۴۳۰۹۵۵

PN ۱۹۹۳/۵/الف ۱۶ص

۸۴-۱۱۲۷۲

کتابخانه ملی ایران



نشر نوگل

Email: Noogol@yahoo.com

قلم بر پرده نقره‌ای

ایرج صابری

حروفچینی: ایده صابری

صفحه‌آرایی و طراحی روی جلد: هایده صابری

لیتوگرافی و چاپ: غزال

نوبت چاپ: اول ۱۳۸۴

تعداد: ۱۶۵۰

قیمت: ۶۵۰۰۰ ریال

شابک ۸-۷-۹۴۵۷۱-۹۶۴

ISBN:964-94571-7-8

تقديم به همسر و دخترانم

فهرست مطالب

۷	مقدمه
۱۱	سال‌های ۲۰
۱۷	طغرل افشار
۲۹	سال‌های ۳۰
۴۷	دکتر هوشنگ کاوسی
۷۱	هژیر داریوش
۹۱	هوشنگ قدیمی
۹۷	ش. ناظریان
۱۱۵	بابک ساسان
۱۲۱	عباس شریفی
۱۲۷	علیمحمد نادرپور
۱۳۱	ماردوک الخاص
۱۴۳	بهرام ری‌پور
۱۶۵	پرویز دواپی
۱۹۷	پرویز نوری
۲۰۹	هوشنگ سلطان‌زاده
۲۱۷	رحمت مظاهری
۲۲۳	محمد محمدی
۲۲۷	کیومرث سلطان
۲۳۱	منصور شاه‌رخشاهی
۲۳۵	جمشید ارجمند
۲۵۳	منوچهر جوانفر
۲۶۷	سال‌های ۴۰
۲۷۵	کیومرث وجدانی

۲۹۹	بیژن خرسند
۳۲۱	شمیم بهار
۳۳۱	شاهرخ نیک بین
۳۳۵	هوشنگ حسامی
۳۵۱	هوشنگ بهارلو
۳۵۳	فریدون معزی مقدم
۳۷۱	جمال امید
۳۸۵	نیمه‌ی دوم سال‌های ۴۰
۳۸۹	تقی مختار
۳۹۵	هوشنگ طاهری
۴۲۱	جمشید ارمیان
۴۲۷	محمد شهرزاد
۴۳۹	ناصر نویدر
۴۴۵	رضا سهرابی
۴۶۱	محسن سیف
۴۷۳	سیروس الوند
۴۸۹	ژاله مهدوی
۴۹۵	عبداله تربیت
۵۰۱	میهن بهرامی
۵۱۹	اسماعیل نوری علاء
۵۳۷	جمشید اکرمی
۵۵۱	ایرج صابری
۵۷۱	کارنامه بهترین‌های سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۲۹

مقدمه

نوشتن درباره‌ی سینما در ایران قدمتی دیرینه دارد. شاید همسن سینما در ایران، یعنی از همان زمانی که سینما، در ایران به نمایش عمومی درمی‌آید.

به تحقیق مظفرالدین شاه را باید اولین نویسنده‌ای بدانیم که در ایران درباره‌ی سینما می‌نویسد (حدود سال ۱۲۷۹ شمسی).

در بخشی از سفرنامه‌اش به فرنگ چنین می‌خوانیم:

«... امروز چون دستان قدری درد می‌کرد و خستگی دیروز هم باقی بود، در منزل مانده به جایی نرفتیم با این که قرار داده بودیم به اکسپوزیسیون و تروکادرو و بعد به کارخانه کوبلین برویم ولی در ساعت نه بعدازظهر به اکسپوزیسیون و تالار جشن رفتیم که در آنجا سینموفتگراف که عکس مجسم و متحرک است نشان می‌دهند و بعد هم به عمارت ایلوزیسن رفتیم... در این تالار سینموفتگراف نشان می‌دهند. پرده بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغهای الکتریک را خاموش و تاریک نموده عکس سینموفتگراف را به آن پرده بزرگ انداختند. خیلی تماشا دادند. من جمله مسافران آفریقا و عربستان را که در صحرای آفریقا با شتر راه می‌پیمایند، نمودند که خیلی دیدنی بود. دیگر اکسپوزیسیون کوچه متحرک و رودخانه سن و رفتن کشتی در رودخانه و شناوری و آب بازی مردم و انواع چیزهای دیگر دیده شد که خیلی تماشا داشت...»

ناگفته نماند هم او بود که سینما را به ایران می‌آورد:

«... به عکاسباشی دستورالعمل داده‌ایم همه قسم آنها را خریده به تهران بیاورند که انشاء...»

همانجا درست کرده خودمان نشان بدهیم...»

اولین سالن سینما در سال ۱۲۸۳ شمسی توسط میرزاابراهیم خان صحاف باشی در تهران دایر می‌شود.

نوشته‌های اولیه را بیشتر باید در خاطره‌نگاری‌ها و یادداشت‌های روزانه افراد جستجو کنیم.

این نوشته‌ها بیشتر شگفتی‌های این صنعت را وصف می‌کنند.

از همان ابتدای کار سینما در ایران، پخش اعلان‌های تبلیغاتی در سطح شهر و همچنین چاپ

آنها در مطبوعات باب می‌شود. قدیمی‌ترین آنها را از جمله در روزنامه‌های «صوراسرافیل» و «صبح صادق» کمی بعدتر در «اطلاعات»، «ایران» و «مهر» می‌توانیم بخوانیم.

«پروگرام نمایش. تماشاخانه سینما توگراف. خیابان علاءالدوله آپارتمان اردشیرخان روبه روی بانک روسی از شب یکشنبه یازدهم صفر شروع می‌شود با فیلمهای جدید از اول غروب تماشا دایر است الی چهار ساعت از شب گذشته...»

نوشته‌های سینمایی در دهه‌ی اول قرن تدریجاً اختصاصی‌تر و جدی‌تر می‌شود. در این دهه وجوه تازه‌ای از سینما مورد توجه قرار می‌گیرد، از جمله سرگذشت بازیگران سینما یا به اصطلاح ستارگان سینما. حال دیگر آنها، چهره‌های آشنایی برای تماشاگران شده‌اند. علاوه بر شرح حال نگاری که اغلب ترجمه است، اخبار مربوط به تهیه و تولید و معرفی فیلم‌هایی که به زودی به روی پرده خواهند آمد هم خواننده پیدا می‌کند.

اولین نشریه اختصاصی سینما را «علی وکیلی» در سال ۱۳۰۹ منتشر می‌کند. این نشریه که به صورت مجله و به قطع کتاب است، «سینما و نمایشات» نام دارد. علی وکیلی از اولین کسانی است که در تهران سینما دایر می‌کند (گراندسینما در خیابان لاله‌زار و سینما زردشتیان در خیابان نادری). او عقیده دارد که با انتشار یک نشریه‌ی سینمایی، تماشاگران بیشتری برای سینما به دست خواهد آورد:

«... همه جای دنیا که سینما هست، مجلات سینمایی هم هست که کارشان تبلیغ و توصیف فیلم‌هاست... خیلی این کار فایده دارد.»^۱

اما شرایط اجتماعی زمان اجازه نمی‌دهد که این آرزوی او تحقق یابد، زیرا شمار قابل ملاحظه‌ای از تماشاگران سینما کم‌سواد یا بی‌سواد هستند، آنهایی هم که اهل مطالعه هستند، با توجه به وضعیت اقتصادی، عادت به خواندن مجله‌ای ندارند که فقط از سینما و نمایش بگوید. آنها عادت دارند مطالب سینمایی را در کنار اخبار سیاسی و اجتماعی و قصه‌های پرتلهاب دنباله‌دار پاورقی‌ها بخوانند.

مجله‌ی «سینما و نمایشات» عمرش به بیش از دو شماره نمی‌کشد و تعطیل می‌شود. در اوایل دهه‌ی بیست «علیرضا امیرمعز» که با تاسیس یک کانون آگهی از جمله برای سینماها و در سینماها برای سایر کالاها تبلیغات می‌کند، با استفاده از امتیاز نشریه‌ای به نام «جوانان» مجله‌ای شسته و رفته و پرعکس به تقلید از مجلات سینمایی امریکایی درمی‌آورد به نام «هالیوود».

بهای این مجله ابتدا ۱۵ ریال است که باید گفت برای آن زمان خیلی گران است و بعد به ۵ ریال تقلیل داده می‌شود که باز هم گران است.

مجله‌ی «هالیوود» در شماره‌ی دوم (شهریور ۱۳۲۲) در پاسخ یکی از خوانندگان خود که پرسیده بود، «چرا نمایش و سینما در ایران ارزش ندارد؟»، چنین پاسخ می‌دهد:

«... شما تاحدی در این عقیده خود راه اشتباه می‌پیمایید! امروز در ایران سینما و نمایش نیز در میان دیگر هنرهای زیبا، جایی برای خود باز کرده‌اند. اگر هم به گفته‌های ما قانع نمی‌شوید، شبی به سینماهای درجه اول و تماشاخانه‌ها سر بزنید، ببینید چه هیاهو و جنجالی برای گرفتن بلیط برپاست. ولی اگر به عقیده شما، هنوز سینما و نمایش در نظر مردم ارزش ندارد، دلیلش این است که فهم هنرهای زیبا مستلزم پرورش دقت است و به تجربه ثابت شده که بیش از نود درصد مردم، دارای دقت تربیت شده نیستند و ارزش نمایشهای تربیتی و علمی را درک نمی‌کنند.»

عجیب است، نشریه‌ای که چنین اعتقادی دارد در مدت دو سال طی ۲۳ شماره (مدت انتشار مجله‌ی هالیوود) کوششی موثر برای تربیت و دقت نظر خوانندگان خود نمی‌کند تا آنها ارزش نمایش‌های تربیتی و علمی را بیشتر درک کنند. مطالب این مجله بیشتر به اخبار شرح حال بازیگران سینما و معرفی فیلم‌ها منحصر می‌شود.

آن «دقت تربیت شده» و آن درک «ارزش‌های نمایش‌های تربیتی و علمی» نزد تماشاگر به دست نمی‌آید (و نیامد) مگر با تلاش منتقدان فیلم از یک سو و از سوی دیگر با مشاهده فیلم‌های با ارزش به تشویق آنان.

شکی نیست منتقدان فیلم با نوشته‌هایشان توانستند سلیقه و پسند شمار قابل ملاحظه‌ای از تماشاگران سینما را اعتلاء ببخشند و فرصت نمایش بسیاری از فیلم‌های باارزش دنیا را فراهم آورند. این تاثیر حتی روی فرم و محتوای سینمای ایران نیز مشاهده می‌شود. فیلمسازان جوانی که در نیمه دوم سال‌های ۴۰ وارد سینمای ما شدند و تحولاتی را در جهت بالابردن کیفیت آن به وجود آوردند، خود قبلاً از تماشاگران سینما بودند و بنا به اظهاراتشان در مصاحبه‌ها، از خوانندگان نوشته‌ها و نقدهای سینمایی بوده‌اند و از این طریق توانستند به آن «دقت تربیت شده» نایل آیند.

این کتاب قصد دارد ضمن بررسی سیر کیفی نقد فیلم در ایران، سینما را از نگاه منتقدان پیشگام مورد بازبینی مجدد قرار دهد. در این مورد ذکر چند نکته ضروری به نظر می‌رسد.

۱. هدف، تهیه و گردآوری تاریخچه‌ای از مطالبی است که در زیر تیتیر نقد یا انتقاد فیلم در مطبوعات ما نشر یافته است در این راه ضمن کنجکاوی در نقطه نظرهای منتقدین فیلم الزاماً به مروری

قلم بر پرده نقره‌ای

مجدد از فیلم‌های مطرح سالهای گذشته نیز رسیدیم. در نتیجه کتابی که حاضر شده‌است فقط تاریخچه‌ی نقد فیلم نویسی نیست بلکه فرهنگ گونه‌ای از فیلم‌ها و سینمای مطرح و مورد نظر منتقدان فیلم در ایران هم هست.

۲. در اینجا مؤلف باید اذعان نماید که این مجموعه مثل هر تاریخچه‌ای در هر زمینه‌ای، نمی‌تواند ادعای کامل و بی‌نقص بودن را داشته باشد اما تا آنجا که امکانات در جهت دسترسی به مطبوعات قدیمی - در کتابخانه ملی - و همچنین به منتقدان فیلم برای نگارنده فراهم آمد، نهایت کوشش برای کاملتر کردن آن شده است.

۳. اگر به نوعی غرابت در ثبت تلفظ نام هنرمندان و یا اصطلاحات رایج سینمایی برخوردید، لازمست بدانید نمونه‌هایی که از کار منتقدان فیلم آورده شده‌است، عیناً از روی نوشته‌های آنان اقتباس شده و مؤلف اجازه هیچگونه دستکاری در کار آنان را به خود نداده مگر درجائی که اطمینان داشته که اشتباه ناشی از حروف چینی و چاپ بوده‌است.

۴. مؤلف در تهیه این مجموعه به هیچ وجه قصد ارزیابی و سنگین و سبک کردن کار منتقدان را نداشته، فقط سعی نموده‌است تا وجوه مشخصه کار آنان را نشان بدهد. روی این نظر ناچار بوده‌است تمام کسانی را که زیر عنوان «نقد فیلم» در مطبوعات قلم زده‌اند، به عنوان منتقد فیلم معرفی نماید.

۵. اگر منتقد فیلم را تماشاگری با حساسیت فوق‌العاده و عاشق صمیمی سینما بدانیم که نسبت به این هنر احساس مسئولیت هم دارد، آنوقت بار وظیفه شناسائی و معرفی او خیلی سبک‌تر و انگیزه اصلی کارش و ضرورت حضور نقد فیلم مثل هر نقد هنری دیگر توجیه می‌شود. در این مجموعه سعی شده‌است تا جایگاه منتقد فیلم در فاصله بین فیلمساز و تماشاگر مشخص گردد.

۶. وقتی این تاریخچه کامل گردید با کمال تأسف پی بردیم که اولاً به سالهای بیست به طور اجمالی و گذرا پرداخته‌ایم، ثانیاً به نشریات هفتگی بیشتر از روزنامه‌های یومیه نظر داشته‌ایم.

سال‌های ۲۰

در سال‌های ۲۰ توجهی که نشریات مختلف به سینما دارند، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی علاقه مردم به این هنر و مطالعه درباره‌ی آن باشد.

درحالی که درگیری جنگ دوم جهانی و مسایل مربوط به آن می‌باید بازار سینما را از سکه انداخته باشد، اما می‌بینیم که چنین نیست. سینما درجوار سایر مسایل پیش می‌رود و مشتاقان خود را حفظ می‌کند و در آن سال‌های سخت کسانی هم پیدا می‌شوند که به ضرورت نوشتن درباره‌ی آن پی می‌برند و به این واقعیت می‌رسند که سینما فقط به همان دو ساعت در تاریکی نشستن و رؤیت یک قصه، منحصر نمی‌شود.

بدین ترتیب در نشریات این سال‌ها نام بازیگران و سازندگان فیلم‌ها درکنار نام صاحبان قدرت و سیاست قرار می‌گیرد.

مجله‌ی «امید» به سردبیری «نصراله فلسفی» که صاحب امتیاز آن «ابولقاسم امینی» است از جمله قدیمی‌ترین نشریاتی است که به طور جدی به سینما می‌پردازد و بدون وقفه ضمن معرفی «برنامه امشب سینماها» خوانندگان خود را در انتخاب فیلم‌های مورد نظرشان یاری می‌دهد^۱ و برای تعیین و نمودار ارزش فیلم‌ها طبق یک فرمول متداول مبادرت به ستاره‌گذاری می‌کند (یک ستاره: متوسط - دو ستاره: خوب - سه ستاره: خیلی خوب - چهار ستاره: عالی)

صفحه سینمایی مجله‌ی «امید» دو بخش دارد. در یک قسمت آن با عنوان «فیلم‌های تهران» سینماهای تهران نشان خواهند داد^۲ با آوردن نام فیلم‌ها و سپس اسامی هنرپیشگان و سایر سازندگان آن به معرفی فیلم‌ها می‌پردازد و در بخش دیگر که عنوان «اما عقیده منتقد سینمایی امید» دارد، فیلم‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد. نکته جالب توجه، آگاهی‌های سینمایی این مجله است که در اغلب آنها نام کارگردان فیلم‌ها نیز ذکر می‌شود.

«احمد ابریشمی» نخستین نامی است که پای نقدهای این مجله را امضاء می‌کند. او نوشته‌های بسیار ساده‌ای دارد و بیشتر به شرح ماجرای فیلم می‌پردازد و ارزش هر فیلمی را با تعداد ستاره‌هایی که در جلوی عنوان آن می‌گذارد، نشان می‌دهد.

*** قدرت دریاها^۱

سینما کریستال - بنا به‌عقیده «فرانک بورزیچ» رئیس‌سور هالیوود فیلم رنگی «قدرت دریاها» بهترین فیلمی است که او برداشته است.

داستان این فیلم پرحادثه و پر زدوخورد در قرن هفدهم در دریاها و جزایر اطراف امریکای مرکزی روی می‌دهد و پر است از شمشیربازی و جنگ‌های دزدان دریائی - موضوع آن سرگذشت جوانی است که کشتی او در اطراف جزیره گرانادا بصخره‌ای می‌خورد و بگل می‌نشیند و «دون آل وارد» فرماندار آنجا بجای کمک او را بزندان می‌اندازد ولی این جوان از زندان می‌گریزد و دزد دریائی می‌شود و انتقام خود را از راه تصاحب نامزد فرماندار بیرحم و کشتن او می‌ستاند.

«پل هنراید»، «مورین اوهارا»، «والتر شله ستاک» که نقش‌های مهم فیلم را به‌عهده دارند، خوب بازی می‌کنند. بازی میس «بینی بارنس» در رل دزد دریائی و «جان امه ری» در نقش «ابیلار» بسیار جالب توجه است.

در سال ۱۳۲۵ وقتی فیلم «سوءظن»^۲ ساخته‌ی «آلفرد هیچکاک» به نمایش گذاشته می‌شود، احمد ابریشمی به آن دو ستاره یعنی درجه‌ی «خوب» می‌دهد و نقدی برای این فیلم می‌نویسد. شاید این ساده‌ترین نقدی باشد که تاکنون برای فیلمی از هیچکاک نوشته شده است.

^۱-THE SPANISH MAIN

^۲-SUSPICION



** سوء ظن

برای انجام رله‌های نخست این فیلم هیچکس مناسب‌تر از «کاری گرانت» و «جون فونتین» نبوده است.

زن جوانی که تازه ازدواج کرده است در اثر اختلال فکر تصور میکند که شوهرش جانی است و میخواهد او را نیز بقتل برساند بنابراین شب و روز از شوهر سوءظن داشته و هریک از مهربانیهای شوهر را بهانه‌ای برای قتل خویش می‌پنداشته است.

در این فیلم نیز فکر «آلفرد هیچکاک» رژیسوری که همیشه فیلم را اسرارآمیز می‌سازد، بکار رفته است.

این فیلم از روی کتابی که «فرانسیس آیلز» بنام «پیش از حقیقت» نوشته برداشته شده ولی در کتاب موضوع بصورت دیگری است یعنی شوهر زن فی‌الحقیقه قاتلی است که زن خود را نیز بقتل میرساند. آکادمی صنایع و علوم سینمایی «جون فونتین» را برای مهارتی که در این فیلم نشان داده بهترین ستاره زن سال ۱۹۴۱ شناخته و جایزه معروف اسکار را باو داده است.

در سال ۱۳۵۰، در یک موقعیت غیر مترقبه، فرصت دیدار و گفتگویی با احمد ابریشمی برای مؤلف پیش می‌آید. تازه از خارج آمده بود. با این که سنی از او گذشته بود ولی روحیه‌اش جوان می‌نمود.

با اشاره‌ای دفتر خاطراتش را می‌گشاید و از گذشته‌ها یاد می‌کند، و از سال‌هایی که با «جلال ریاحی»، «محسن موحّد» و «احمد شهیدی» به سینما می‌رفتند:

- در آن زمان فیلم‌های عربی با شرکت عبدالوهاب و ام‌کلثوم تماشاچیان ما را مسحور خود نموده بود و بعد فیلم‌های هندی مثل «هنسای عرب» بازار یافت.

از جلال ریاحی یاد می‌کند که یکی از هنرپیشگان تأثر بود و ادعا می‌کند که ریاحی واژه «کارگردان» را در مقابل «رژیسور» مصطلح کرد.

- در آن زمان سینماهای ما فیلم‌های امریکائی را از صاحبان سینماهای قاهره می‌خریدند. به خاطر همین، فیلم‌ها خیلی مستعمل و خط خطی بودند.

وقتی از نقدها و انگیزه‌اش در نقد نویسی می‌پرسم، می‌گوید: نوشته‌هایش در واقع نقد فیلم به معنای واقعی نبودند، چون توانایی و تسلط لازم برای این کار را نداشت فقط از روی علاقه زیاد به سینما درباره‌ی فیلم‌ها قلم می‌زد آن هم به طور رایگان و نصراله فلسفی سردبیر مجله‌ی «امید» این نوشته‌ها را زیر تیتراژ «انتقاد فیلم» چاپ می‌کرد. هدف از این نوشته‌ها فقط دادن اطلاعاتی از فیلم مورد نظر به خواننده بود تا بتواند شناسایی بیشتر درباره‌ی سینما داشته باشد...

در آن زمان نوشته‌های سینمایی همیشه مورد بی‌مهری سردبیران قرار می‌گرفت مثل این که این مطالب را بیشتر برای پرکردن صفحه مجله یا روزنامه خود می‌خواستند و گاه به خود اجازه می‌دادند که حتی یک مقدار از آن را کنار بگذارند.

با صداقت می‌گوید که:

زیاد در کار نوشتن مهارت ندارم. با این حال مدت چهارده سال به عنوان خبرنگار سینمایی در نقاط مختلف دنیا فعالیت کرده‌ام و با مشاهیر سینما مصاحبه‌ها ترتیب داده‌ام...

ویلیام وایلر، رابرت لئونارد، لوئیس مایلستون و هنری هاتاوی را از جمله فیلمسازان مورد علاقه‌اش نام می‌برد. وقتی نام هنری هاتاوی را می‌برد به یاد «ریچارد تالماج» می‌افند که در فیلم «دنیای سیرک» یکی از دستیاران هاتاوی بود.

مخسّن موحد یکی دیگر از منتقدین مجله‌ی «امید» است که در نوشته‌هایش برخلاف رویه متداول آن زمان توجه کمتری به بازگو کردن داستان و ماجرای فیلم‌ها نشان می‌دهد و بیشتر به حواشی آنها می‌پردازد.

برای آشنائی بیشتر دو نقد او را به طور کامل می‌آوریم:

کنت مونت کریستو^۱

سینما کریستال - چون جنگ بی‌پایان رسید محافل سینمایی امریکا بانگ برداشته و غوغا با آسمان رسانیدند که صنعت سینما در فرانسه یکباره از میان رفته و دیگر هرگز نخواهد توانست سربردارد.

^۱-THE COUNT OF MONTE CRISTO

این سخن صاحبان کارخانه‌های فیلمبرداری فرانسه را بسیار گران آمد و برای آنکه اثبات کنند، صنعت سینمای فرانسه نیز مثل همه چیز آن با شروع و خاتمه جنگ از میان نرفته و خللی در آن راه نیافته‌است، آقای «پیر ریشارد ویلم» را بکمک طلبیدند و از روح آلکساندر دوما مدد خواستند و فیلم کنت مونت کریستو را در دو سری تهیه کردند. پا بر سر حق نباید گذاشت برآستی آدم انتظار ندارد با شکم گرسنه و فقدان وسایل و پس از آنهمه دربردی و توسری خوری چنین فیلمی از دستگاه بیرون بدهند ولی بنظر ما اگر این فیلم را با شرکت هنرپیشگان و کارگردانان فرانسوی در هالیوود و زیر نظر مدیران کارخانه‌های آنجا و با وسایل ایشان تهیه میکردند برآستی در جهان نظیر نداشت. ما تماشای این فیلم را بهمه خوانندگان خویش چه آنها که فیلم انگلیسی داستان کنت مونت کریستو را دیده و چه آنها که اصلاً اسمی از آن شنیده‌اند توصیه میکنیم. ولی از کسانی که پیش از این انگلیسی آنرا تماشا کرده‌اند خواهش میکنیم که اگر خدای ناکرده دیدن حرکات آقای «پیر ریشارد ویلم» و شنیدن داد و قال و عربده وی خدای نخواستہ چشم و گوش ایشان را خوش نیامد برما ایرادی نگیرند و گناه او و تهیه‌کنندگان فیلم را بگردن ما نگذارند.^۱

سینما ایران - برای او زنگ بصدا درمی‌آید^۲

رژیسور و تهیه‌کننده: سام وود - نویسنده نمایشنامه: دودلی نیکولس - موزیک: توسط ویکتور یانگ - سال تهیه: ۱۹۴۳ طول مدت: ۱۵۸ دقیقه - کارخانه پارامونت - تمام رنگی

کارخانه پارامونت متجاوز از ۹ میلیون دلار از این فیلم درآمد داشته است. در این فیلم دو ستاره جدید شرکت دارند که تا کنون فیلمی از آنها در تهران نمایش داده نشده: یکی «کاتینا پاکسینو» که در سال ۱۹۴۳ بمناسبت بازی در این فیلم آرتیست زن انتخاب شد و دیگری «آرتور دوکور دووا» که از اهل مکزیک میباشد و دارای قیافه‌ای جذاب است و در هالیوود به «کلارک گیبل مکزیک» معروف شده‌است و پس از این فیلم در فیلمهای زیر شرکت کرده‌است: «گروگانها» با شرکت «لوئیز رینر»، «بلوند آتش افروز» با شرکت «بتی هاتن»، «مزرعه کوچک مرد فرانسوی» با شرکت «جون فونتین» و «یک مدال برای بتی» و «ماسکاراد در مکزیکو» با شرکت «دورتی لامور».

«ف - جلوه» امضای دیگری است که در پای بعضی از نقدهای مجله‌ی «امید» دیده می‌شود. این نقدهای بسیار ساده و کم عمق، قبل از هر چیز نشاندهدی علاقه‌ی صاحبان آنها

۲- امید - شماره اول - دوره چهارم ۹ دی ۱۳۲۵

۳- از قرار سینما ایران فیلم «زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آید» FOR WHOM THE BELL TOLLS را به نام «برای او زنگ بصدا درمی‌آید» به نمایش گذاشته است.

به سینما است و فقط از جهت پی‌گیری در تماشای فیلم و تعقیب سوابق کار سازندگان فیلم‌ها می‌تواند مورد توجه قرار گیرند.

در همین سال‌ها «شاهپور بهروزی» و «فرامرز حسینی» در مجله‌ی «کاویان» و «امیرحسین فرهنگ» در مجله‌ی «فردوسی» ضمن گزارش خبرهای روز سینما، شرح حال ستارگان محبوب را می‌نویسند.

در سال ۱۳۲۵ «محمود فخرداعی» در مجله‌ی «صبا» از هر فیلم مقاله‌ای می‌سازد که این سلسله مقالات به هیچ وجه شکل انتقادی ندارند و تمام فیلم‌ها به صورت تائید شده بررسی می‌شوند.

در سال ۱۳۲۹ مجله‌ی «کاویان» در صفحه «کتاب - هنر» خود اولین (و شاید تنها) نقد سینمایی خود را عرضه می‌نماید که فاقد امضاء است و به طوری که از نوشته‌ی مزبور برمی‌آید، نویسنده‌ی آن یک منتقد سینمایی به اصطلاح حرفه‌ای و علاقه‌مند به سینما نیست چون وی پس از نوشتن داستان فیلم «چهار پر» که مربوط است به جنگ بین قوای انگلیسی و نیروهای عثمانی از اینکه چرا در فیلم، سربازان عثمانی به صورت وحشی‌ها نشان داده شده‌اند گله می‌کند و آن را توهین به ملل شرق تشخیص می‌دهد و از اداره سانسور می‌خواهد که اقدامی در این مورد به عمل آورد و در خاتمه می‌نویسد:

«... پریشب خوشبختانه سالون خلوت بود، تصور نمیکردم مردم آن قدر سطح فکرشان بالا آمده‌است که بدیدن این فیلم‌های سراپا توهین و دشنام رغبت نمی‌کنند. شاید هم علت خالی بودن سالن همین باشد ولی این کافی نیست...»

در همین سال «بهروز گیتی» و «رضا کریمیان» زندگی خصوصی ستارگان سینما را در مجله‌ی «امید ایران» شرح می‌دهند.

طغرل افشار



«شوالیه افشار» یا «طغرل افشار» یکی از منتقدین حساس و پرنرزی و پرتلاش بود که متأسفانه مرگ نابهنگام و زودرسش به او فرصت نداد تا به کمال کار فرهنگیش نایل آید، او خیلی زود از میان ما رفت:

«... مرحوم طغرل افشار بیست و پنج سال داشت و سال آخر دانشکده حقوق را طی میکرد. پدر او دکتر جلال افشار استاد دانشمند و محترم دانشگاه و

مادرش خانمی فاضله و شریف است که تحصیلات عمیق و خارجی دارد. طغرل طبعی حساس و زودرنج، احساساتی شدید و پرحرارت داشت.

او جوانی ورزشکار و هردوست بود و از پانزده سالگی وارد عالم ورزش شد و در مدت کوتاهی موفقیت‌های قابل‌بدست آورد و از هشت سال قبل (سال ۱۳۳۷) کار نویسندگی را که در محضر پدر و مادر فاضل خود آموخته بود در جراید و مجلات شروع کرد و در ابتدا مقالات ادبی و مطالب ورزشی می‌نوشت و پس از یکسال همکاری با مطبوعات بکمک مادر مطلع خویش مقالات هنری و انتقاد از فیلم و تئاتر را هم شروع کرد او جزو چند نفر انگشت شماری است که برای اولین بار در این رشته فعالیت کرده و مردم را با انتقادات هنری آشنا ساختند.

مرحوم طغرل در راه هنر واقعی و با تجارت و ابتذال هنر و فعالیت بی‌هنرانی که بدروغ اسم هنرمند بر خود گذاشته‌اند سرسختانه مبارزه میکرد و با این مبارزه شهرت و درمیان هنرمندان و علاقمندان واقعی هنر طرفداران با ارزشی پیدا کرد...

... مرحوم افشار در طی هشت سال خدمت مطبوعاتی خود با اکثر مجلات و روزنامه‌های وزین همکاری داشت و در سال ۱۳۳۳ با همکاری عده‌ای از دوستان خود مجله «پیک سینما» را منتشر ساخت و با وجود نفوذ مجله مذکور درمیان علاقمندان و با زحماتیکه برای انتشار آن مجله معروف نمود، متأسفانه بعد از یازده شماره بعلى تعطیل شد و مرحوم افشار از آن پس در روزنامه کیهان فعالیت پرداخت و تا آخر عمر پرازش خویش با این نشریه همکاری خود را ادامه داد...

او باتفاق دو تن از دوستان برای استفاده از تعطیلات چند روزه بکنار دریا و بشهر بابلسر مسافرت کردند و در صبح روز جمعه که در دریا هنوز کاملاً وارد آب نشده بود، دچار یک موج پنهان میگردد و قبل از اینکه فرصت فعالیت برای خود او و رفقا و سایر شناوران باقی باشد در اثر فشار موج از پشت در آب می‌افتد و درمیان امواج گرفتار و ناپدید میشود...

... جنازه مرحوم طغرل پس از بیست و هشت روز سرگردانی در دریا بچنگ آمده و با کاروان عزاداران تهران حمل گردید. جنازه صبح یکشنبه تهران رسید و پس از انجام مراسم قانونی در مقابل چشم‌های گریان و حیرت زده خویشان و رفقای بلاذیزه خود در امامزاده عبدالله بخاک سپرده شد.^۱

مرحوم افشار بانوشته‌هایش، بین دو دوره خاص از نقدنویسی پلی ایجاد می‌کند و برای این کار اساس و پایه‌هایی فراهم می‌آورد که در نتیجه «نقد فیلم» در مطبوعات از آن حالت ساده و ابتدایی‌اش که بیشتر منحصر به شرح قصه‌ی فیلم می‌شد، درمی‌آید و تقریباً فرمی امروزی پیدا می‌کند و محتوای آن نیز غنی‌تر می‌گردد.

تا آنجا که از نوشته‌های او استنباط می‌شود به سینمای متعهد و مقید به ارزش‌های اخلاقی بیشتر اهمیت می‌دهد و برای این هنر رسالتی در جهت تعالی جامعه قایل است و براساس همین انتظار فیلم‌ها را ارزیابی می‌کند.

در سرمقاله‌ی نخستین شماره‌ی «پیک سینما»، مجله‌ای که متعلق به او بود، می‌نویسد:

«... ما باید بخوبی با سینما که مجموعه کاملی از هنرهاست آشنا شویم و از آن مانند حربه مؤثری جهت تعلیم و ترقی مردم و ترویج فرهنگ و هنر استفاده کنیم. بدون شک سینما می‌تواند یک مکتب آموزنده بصری برای کلیه توده‌های مردم جهان باشد و پایایی رستاخیز تحول زندگی پیش بیاید.

بنابراین هدف ما مبارزه در راه این هدف مقدس بوسیله تشریح و بیان اساس صنعت سینما توگرافی وجود و لزوم مفهومات عالی اجتماعی در سینما، شرح و میزان اهمیت و ارزش محصولات سینما، تفسیر جنبش‌های مختلف هنری سینما در دنیا و معرفی هنرمندان بنام می‌باشد...»

عشق مفرط او به سینما در نوشته‌هایش موج می‌زند:

«... شاید تصور کنید که پس از تماشای فیلم «دون ژوان»^۲ به منزل مراجعت نمودم، خیر بلکه برای شانس سوم بسینما رکس رفتم تا یکبار دیگر مهیج‌ترین شاهکار جنائی و پلیسی کارخانه «برادران وارنر» را که هنرپیشگانی مانند جمس کاگنی با ویرجینیا مایو، ادموند اوبرین، استیو کاپران رلهای اول آنرا بعهدہ دارند، تماشا نمایم...»^۳

...هفته گذشته یکی از هفته‌های گرم و ناراحت کننده پایتخت بود که نه سینماها فیلم جالبی برای نمایش گذاردند و نه سینما رندگان شهر که تنها برنامه تفریحشان سینماست توانستند فیلم جدیدی را ببینند. اواسط هفته بود که تصمیم گرفتم برای دهمین بار یکی از فیلمها را ببینم حالا که دیگر سینما رفتن شغل دائمی و اعمال شاقه بیست و چهار ساعته من شده‌است ناگزیرم آنرا بهر شکلی

۱- ستاره سینما - ۴ شهریور ۱۳۳۵

۲- DON JUAN

۳- سپید و سیاه - شماره ۱ - مرداد ۱۳۳۲

شده است ادامه دهم حاصل اعمال شاقه دلپذیر من کاغذ را سیاه می کند از این کاغذ سیاه شده، حروف می چینند، صفحات چیده شده را شما در مدت چند دقیقه شاید هم کمتر میخوانید، دیگر خدا میداند که چه جور درباره اش قضاوت می کنید...»^۱

نقد‌های طغرل افشار به هرحال برای خوانندگان مطبوعات حال و هوایی تازه دارد مخصوصاً افشار برای اینکه نوشته‌هایش را از حالت خشک «مقاله» بودن درآورد، سعی می کند طی آنها با خواننده رابطه برقرار کند و با وی صمیمی گردد. افشار در ارزیابی فیلم‌ها و برای یک نتیجه‌گیری قطعی، کیفیت پيامی که فیلم می‌خواهد بیان کند، در درجه اول اهمیت قرار دارد و این عامل مؤثری است که از دیدگاه او می‌تواند همه چیز را تحت الشعاع خود قرار دهد. به طور کلی می‌توان گفت «سوژه قوی» با ایده‌های اخلاقی و آموزنده و در خدمت جامعه و «بازی‌های عالی و مؤثر» عوامل مهمی هستند تا نظر وی را جلب کنند.

در یکی از نوشته‌هایش درباره‌ی ضرورت کار نقد فیلم و وظایف منتقد و مشکلاتی که در ابتدا برای این کار وجود داشته، چنین می‌گوید:

«... انتقاد یگانه و بهترین وسیله مبارزه جهت اصلاح هنر و راهنمایی هنرمندان بشمار میرود با وجود اینکه توده مردم و حتی خوانندگان جراید و کتاب هنوز آنطور که لازم است با اهمیت انتقاد پی نبرده‌اند و کلیه نویسندگانی که قلم انتقادی داشته و در زمینه‌های هنری مطالب انتقادی نوشته‌اند پس از چند مدتی بعلت عدم درک اجتماعی مردم، دست از اینکار کشیده‌اند ولی باید انتقاد را برای توسعه روشن بینی عمومی ادامه داد، اگر حقیقت را بخواهید هنوز اکثریت قاطعی بمفهوم اصلی انتقاد آشنا نشده و اصلاً از این کلمه سر در نیاورده و معنی آن را هم بدگوئی از چیزی میدانند، چون هیچیک از هنرها در ایران بمفهوم واقعی خود شناخته نشده انتقاد هم یکی از مسایل دشواری است که هنوز سطح فرهنگ کشور اجازه شناختن آنرا نمیدهد، بارها شنیده‌ام که افراد روشنفکر و تحصیل کرده عمل انتقاد را مسخره کرده و مباحث انتقادی سینما را مطالب غیرمفهوم و بی‌ارزش خوانده‌اند، همین اشخاص هنگامیکه با من روبرو شده‌اند بقول خود دوستانه تذکر میدادند که دست از اینکار بپوشد و مسخره بردارم و اصلاً هنر سینما را کوچکتر از آن میدانستند که درباره آن بحث شود.

این طرز تفکر متأسفانه میان طبقه منورالفکر این کشور که کاری جز گردش در خیابانهای مرکزی شهر و عیاشی ندارند شدیداً نفوذ دارد.

سینما برای این اشخاص یک وسیله وقت گذرانی است و در جراید نیز چیزی جز نولهایی هوس‌انگیز و عشقی و داستانهای جنائی نمی‌خوانند، بارها با برخی آقایان مدیران جراید بر سر نوشتن مطالب سینمایی بحث کرده‌ام، آنها عقیده داشتند که باید سلیقه اکثریت رعایت شود ولی ما

قلم بر پرده نقره‌ای

خوب میدانیم که چه نوع فیلمهائی مانند «دختر چوپان» از میان محصولات فارسی و «طرابلس» و «یاسمین»، «چراغ جادو» و «جانناز»^۱ از میان محصولات خارجی با استقبال شدیدی روبرو میشوند در حالیکه شاهکارهای پرارزش هنری و اجتماعی که تجلی واقعی هنر سینما هستند مانند فیلمهای «نرماوائی بنام هوس»^۲ و «پایان یک عمر»^۳ اصلاً مورد توجه و استقبال عمومی روبرو نمیشوند. در طی چند سال اخیر بطور محسوسی سطح فکر مردم بالا رفته و بتدریج فیلمهای پرارزش نیز با استقبال عمومی روبرو میشدند از جمله فیلمهای «لغزش» و «جانی بلیندا»^۴ که مدتهای متمادی در تهران نمایش دادند...

سلیقه شخصی و قضاوت هنری

مسئله مهم دیگری که کمتر مورد توجه قرار میگیرد همانا وجه تمایز سلیقه شخصی افراد با یک قضاوت صحیح هنری است. بیشتر اشخاص روی خوش آمدهای شخصی برای فیلم تعیین ارزش می‌کنند درحالیکه باید بین سلیقه شخصی و ارزش اجتماعی فرق گذاشت بخصوص در مسئله انتقاد باید بکلی روی سلیقه‌های شخصی قلم کشیده شود زیرا چه بسا اشخاصی که به نکات و چیزهائی علاقمند هستند که از لحاظ اجتماعی برای دیگران کوچکترین ارزشی ندارد...

وظیفه منتقد

شخص منتقد وظیفه دارد به مقتضای تخصص و هدف خود سینما یا هر هنر دیگری را که مورد بحث قرار میدهد، آنطور که لازم است با مفهوم واقعی خود به مردم بشناساند، عمل انتقاد به منظور تجزیه و تحلیل محصولات و آثار هنری از لحاظ اجتماعی برای توسعه فرهنگ و سطح روشن‌بینی توده‌های مردم است. بدین جهت انتقاد باید بر پایه و اصول صحیح اجرا گردد، گذشته از اینکه شخص منقد باید هرگونه اغراض شخصی یا ملاحظات دوستانه را بکلی کنار گذارد باید از سلیقه شخصی و خوش‌آمد آئی خود نیز در موقع بحث و انتقاد چشم‌پوشی کند زیرا انتقاد برای بیان سلیقه فرد نیست بلکه یک عمل اجتماعی برای حقایق و واقعیات هنری است...

در طی تاریخ منتقدین در زمینه ادبیات و سایر هنرها مانند بلینسکی وجود داشتند که عده آنها نیز بسیار معدود بود ولی در زمینه سینما که کاملترین هنرها شناخته شده است نه تنها منقد ثابتی وجود نداشته بلکه از لحاظ انتقادی درباره سینما کمتر بحث شده‌است و مطالب سینمایی در جراید و مجلات دنیا اختصاص بتنظیم رپورتاژ از کمپانی‌ها و کارخانجات فیلمبرداری، شرح و تفسیر فیلمهائی

^۱ - THE BRIGAND

^۲ - A STREETCAR NAMED DESIRE

^۳ - DEATH OF A SALESMAN

^۴ - JOHNNY BELINDA

که تهیه میشوند و بیوگرافی هنرپیشگان البته بشکل شرح زندگی خصوصی آنها اختصاص داشته‌است. تا اینکه در چند سال اخیر در امریکا و اروپا و همچنین شوروی بعلت تشکیل و فعالیت نهضت‌ها و سینه‌کلوب‌های هنری نویسندگانی هم به وجود آمدند که درباره هنر سینما دست به بحث و انتقاد زدند. ولی ما باید بخوبی بدانیم که همانطور که انتقاد صحیح درباره محصولات سینمایی از لحاظ شناساندن این هنر به مردم و تعیین ارزش فیلمها رل مؤثری را ایفاء میکند همانطور هم روش غلط در انتقاد موجب گمراهی خوانندگان را فراهم می‌نماید. بنابراین برای معرفی و بیان نکات هنری بوسیله انتقاد باید دقت و نکته‌بینی کاملی بکار رود تا اثر و نتیجه آن از لحاظ اجتماعی مطلوب و مفید باشد.^۱

فیلم‌های برگزیده‌ی سال

از جمله کارهای نوئی که طغرل افشار آن را باب می‌کند، انتخاب فیلم‌های برگزیده‌ی سال است و جالب اینجاست که این کار خود را نیز با اهدای جایزه به سینمای نمایش دهنده تکمیل و تزئین می‌نماید.

کار اهدای جایزه به سینما نه تنها در آن زمان، بلکه حتی تا به حال نیز یک اقدام بی‌نظیر باقی می‌ماند و دیگر به یاد نداریم از طرف منتقدی به سینمای نمایش دهنده‌ی بهترین فیلم، البته به تشخیص خود منتقد، جایزه‌ای داده شده باشد.

«... اولین بار در زمستان ۱۳۲۹ اقدام به تعیین بهترین فیلمهای فصل زمستان و اهدای جایزه به نمایش دهنده بهترین فیلم سال نمودم. مراسم اهدای این جایزه در دفتر روزنامه ایران با حضور چند تن از مدیران سینماها بعمل آمد و گلدان نقره‌ای برای فیلم «جانی بلیندا» بسینما هما اهداء گردید.

بعد از این مراسم تصمیم گرفتم مراسم باشکوه و آبرومندی برگزار کنم که نتایج عملی هنری آن برای عموم مردم بخصوص ارباب ذوق و هنر بیشتر و بهتر باشد. بدین منظور یک صفحه از روزنامه ایران آن زمان به مسئله انتقاد فیلم اختصاص داده شد و در اردیبهشت ماه سال ۱۳۳۱ در طی یک فستیوال یکروزه بهترین فیلمهای سال ۱۳۳۰ معرفی شده و قطعاتی از آن در سالن سینما کریستال بمعرض نمایش گذارده شد.

البته انجام این مراسم نیز خیلی ناقص بود، بخصوص که برای خیلی‌ها تازگی داشت و لازم بود بتدریج مردم را با چنین مراسمی آشنا ساخت...

...دومین فستیوال سینمایی با وجود اشکالات زیاد صبح روز پانزده بهمن سال ۱۳۳۱ در سینما متروپل جامه عمل بخود پوشید. البته در تمام این فستیوالها کلیه تماشاچیان دعوت شده بودند.

چهارمین فستیوال در طی دو روز در اردیبهشت ماه سال ۱۳۳۲ در سالن سینما رکس بعمل آمد که برنامه آن از هر حیث کاملتر از برنامه‌های قبلی بود. بنابراین معرفی فیلمها یا بهترین هنرپیشگان و یا تشکیل فستیوال سینمایی در خلال انتقادات سینمایی یک وسیله عملی‌تر و مؤثرتر برای بیان مفهومات عالی و واقعیات هنری سینما و وجه تمایز دادن بین محصولات آموزنده و پرازش با محصولات مبتذل و منحط تجارتنی بشمار میرود.^۱

برای آشنائی بیشتر با کار طغرل افشار به نقد فیلم «تراموایی به نام هوس» که به عقیده‌ی وی بهترین فیلم سال ۱۳۳۲ نیز است، مراجعه می‌کنیم.

انتخاب و مطالعه‌ی این نقد، مخصوصاً از دو جهت می‌تواند مورد توجه قرار گیرد، اول اینکه مراجعه به نقدی که در سال ۱۳۳۲ توسط یکی از منتقدین آغازگر و پیشرو درباره‌ی آن نوشته شده می‌تواند برای تماشاگر کنجکاو امروزی حاوی نکاتی برای پیگیری و مطالعه در این کار باشد. دیگر اینکه می‌بینیم منتقد در پایان کارش اطلاعات و گزارش جالبی از طرز تلقی و نحوه‌ی برخورد تماشاچیان زمان خود به دست می‌دهد که این خود نیز از نظر آشنائی با خلق و خوی تماشاگران سال‌های دهه‌ی سی و مقایسه‌ی آن با امروز می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

تراموایی بنام هوس

با فیلم پیش برویم

در داستانی که تنها چهار شخصیت و یک دکور که فقط از دو اطاق تشکیل یافته‌است، وجود دارد تمام تلخی‌ها، دردها و فشارهای محیط و بالاخره فساد زندگی و شکستگی روح‌های بزرگ دیده میشود. در این فیلم بخوبی می‌بینیم که چقدر زندگی تلخ و پوچ پایه‌گذاری شده... زندگی که اجداد ما بانی آن بوده‌اند. رنج و ناراحتی‌هایی که تضاد افکار و روحیات افراد مختلف در شرایط کنونی زندگی بوجود می‌آورد تمام این رنج و ناراحتی‌ها را در وجود پرسوناژ



اول فیلم می‌بینیم.

این فیلم سرگذشت زنی است که بدبخت شده زنی که افکار اجتماعی کنونی که زاده متد غلط زندگی است احساسات او را محکوم و درهم شکسته است. بلانش دوبوآ قهرمان محرومی است که زندگی او را محکوم ساخته، بلانش زنی است که از تمام خشونت‌ها، وحشیگری‌ها، خودخواهی‌ها و هوسرانی‌های سطحی زندگی متنفر و منزجر است. او به دنبال افرادی میرود که احساسات و افکار او را درک کنند و با او مانند یک انسان رفتار کرده و به احساساتش جواب متقابل دهند و اما کسی نیست که بفهمد او چه میگوید تمام مرد‌ها به او تنها مانند یک بازیچه برای هوسرانی خود نگاه میکنند و اما بلانش چون تسلیم این زندگی نمیشود، دیوانه شده و محو میگردد.

سه پرسوناژ دیگر فیلم یکی ستلا خواهر بلانش است که زنی ساده و خوش قلب میباشد که درعین حال نسبت به شوهرش ستانلی عجز جنسی دارد او بخشونت زندگی شوهرش عادت کرده و احساسات ظریف یکزن را از دست داده‌است، دیگری ستانلی کارگر خشنی است که زندگی را در کار برای رفع حوائج مادی، داشتن همسری برای رفع حوائج جنسی و بالاخره قمار و مشروب‌خوری برای تفریح میداند. او موجودی بی‌عاطفه است که سبک و طرز زندگی او را درنده ساخته. شخصیت چهارم فیلم دوست ستانلی یک موجود سبک‌مغر و متظاهر و بی‌اراده است که خود را تسلیم جریان زندگی نموده و حتی در نتیجه سبک‌مغزی فوق‌العاده بدجنسی دوستش ستانلی را هم ندارد.

زندگی این چهار نفر با یکدیگر ماجرای غم‌انگیزی را ایجاد میکند که در پایان آن بلانش دیوانه میشود و آن‌های دیگر به همان زندگی یکنواخت و پر سروصدای خود ادامه میدهند... یکنفر هم فدای پستی و سبک‌مغزی‌های آنها میگردد...

... در صحنه‌های فیلم ما بخوبی حرکات پرسوناژها را می‌بینیم. بلانش که هم خود از همه می‌گریزد و هم همه او را از خود میراند با دنیای درونی خود رازونیز می‌کند. در یک صحنه که دچار التهاب درونی است با پسرک جوان نامه‌رسان عشق‌بازی می‌کند. در چند صحنه دیگر او بتصور اینکه «میچ» احساساتش را درک می‌کند از احساسات و عالم خود با او سخن میراند. در اینجا قیافه ابلهانه «میچ» که در مقابل این سخنان مبهوت شده، تماشائی است و اما ستانلی غرق در زندگی خشن و پوچ خود میباشد او که ظاهراً خود را پایبند قیود اخلاقی نشان میدهد باین عنوان نسبت به بلانش توهین و حقارت می‌کند ولی دنیا و افکار مادی او با جهان معنوی بلانش خیلی از هم دور است. ستلا که در تمام حرکاتش علامات عجز شهوانی مشهود است، بین خواهر و شوهرش رل سرگردان را بازی می‌کند. شاید تنها او هنگامیکه بلانش را به تیمارستان می‌برند، چند لحظه متأثر شود، ولی هنگامیکه صدای گوش خراش ستانلی بلند شده و او را به ادامه همان زندگی سابق فرا میخواند، این تأثر موقتی هم محو میگردد.

در زندگی ستلا و ستانلی کوچکترین چیزی بنام سعادت واقعی یا شیرینی دیده نمیشود. آنها نسبت بهم فقط یک شهوت صرف دارند و از احساسات واقعی بهره‌مند نیستند زیرا شرایط زندگی احساسات آنها را غیرطبیعی ساخته و اجازه درک مسایل دیگری را نمیدهد.

حساسیت و دیوانگی یکی، خشونت و وحشت دیگری، عجز شهوانی یکی و بالاخره سبک‌مغزی آن یکی نموداری از انسان‌های مختلفی است که در اصول کنونی زندگی میکنند.

نکات و جنبه‌های هنری فیلم

اثر تنسی ویلیامز نویسنده معاصر امریکائی را بدون کوچکترین تغییر یا انحرافی بطرزی مؤثر روی پرده آورده‌اند.

اثری که نمایش آن در شهرهای اروپا و امریکا با موفقیت بی‌نظیری روبرو شد در روی پرده سینما نیز بشکل یک شاهکار درخشان هنری درآمد. بازی آرتیستیک آکترهای فیلم بزرگترین عاملی



بود که ارزش فیلم و داستان آنرا بحد اعلای خود رسانید، ویویان لی ستاره مشهور فیلمهای دراماتیک بهترین بازی را در نقش بلانش انجام میدهد کسی که اسکارلت فیلم بربادرفته را با آنهمه شور و حرارت آنکارنینا قهرمان کتاب تولستوی را با آنهمه حساسیت، لیدی هامیلتون محبوبه دریاسالار نلسون را با آنهمه عظمت بازی کرد این بار چنان در قالب رل خود قرار گرفت که شخصیت حقیقی‌اش را از دست داد و

دیوانه شد تا اینکه چند ماه قبل در لندن معالجه و بهبودی یافت. مارلون براندو هنرپیشه جوان در رل ستانی کیم هوتتر در رل ستلا و بالاخره کارل مالدن در رل میچ نیز فوق‌العاده طبیعی و قوی بازی می‌کنند. نبوغ ویویان لی و نکته‌بینی الیا کازان اثر قلمی تنسی ویلیامز را زنده کرده و بروی پرده آورده‌است باید گفت که دکوراسیون دوتا اطاق و همچنین موزیک مؤثر فیلم بطور متناسبی تنظیم شده‌است.

تراموائی بنام هوس از طرف بزرگترین آکادمی امریکا یعنی آکادمی آوارد بدریافت پنج جایزه اسکار نایل آمد که سه جایزه اسکار آن بسه هنرپیشه فیلم تعلق گرفت: ویویان لی بدریافت جایزه اسکار درجه اول و کیم هوتتر و کارل مالدن به دریافت جایزه اسکار درجه دوم نایل آمدند و غیراز جایزه اسکار جوایز دیگری از جمله جایزه «پولیتزر» و «بینال ونیز» نیز نصیب فیلم شده‌است، بطور قطع این فیلم صرفنظر از جنبه اجتماعی و روانی خود داستان از لحاظ هنری نیز یک شاهکار پرارزش سینما محسوب میشود.

میزان تأثیر فیلم در مردم و قضاوت‌های مختلف تماشاچیان

برخلاف کشورهای امریکائی و اروپائی در تهران از فیلم «تراموائی بنام هوس» استقبال بعمل نیامد، تنها پولیک معینی بدیدن این فیلم شتافتند که البته اکثریت این عده نیز از فیلم ابراز نارضایتی کرده و آنرا خسته‌کننده و بدون مفهوم نامیدند دراین میان غده‌ای هم نسبت بفیلم ابراز علاقمندی کرده و آنرا دیدنی و با ارزش خواندند منتهی این اشخاص نیز هریک نتیجه از فیلم گرفته و

هر کدام بشکلی درباره داستان و پرسوناژهای فیلم ابراز عقیده نمودند. اصولاً نظریات تماشاچیان این فیلم را میتوان به شرح زیر درجه‌بندی نمود:

۱ - کسانی که اصلاً بدیدن این فیلم نرفتند و اگر هم احیاناً در چند شب اول عزم تماشای فیلم را کردند، در نیمه‌های ستانس سرهایشانرا میان دو دست گرفته و فرار اختیار کرده و از دادن ۱۵ ریال اظهار تأسف نمودند. اکثریت این دسته با طبقه بیسواد بود که آنقدر معلومات و یا روشنی فکر نداشتند که درباره مسایل چنین فیلمی تفکر کنند. ولی در میان ایندسته اشخاص منوالفکر نیز پیدا میشدند که یا حاضر نبودند فکر کنند و یا اصلاً قادر به ادراک نبودند.

افراد ایندسته تماشاچیان کسانی هستند که بصحنه‌های مجلل فیلمهای تجارتي و آنتریکها و زدوخوردهای محصولات تجارتي عادت کرده و بسیما مانند یکوسیله تفریحی صرف که احتیاج بتفکر نداشته باشد می‌نگرند.

۲ - تماشاچیان دیگری که سالن را ترک گفته ولی نسبت بفيلم بدگوئی نمیکردند و خوشبختانه مطالبه پول بلیط را هم نمی‌نمودند، تنها اظهار عقیده میکردند که فیلم هنری بزرگی است منتها آنها حوصله دیدن چنین فیلمی را ندارند. اینها کسانی بشمار میرفتند که جریان روزمره زندگی و خستگی مفرط اعصاب و سایر مشکلات مادی زندگی به آنها مجال نمیداد که خود را برای دیدن چنین فیلمهایی آماده کنند.

۳ - افرادی از روشنفکران نیز در میان تماشاچیان پیدا شدند که اصلاً فیلم را یک اثر مسخره و منحط خواندند که افکار مردم را بطرف تباهی سوق داده و اذهان را مشوش میگرداند و حتی در میان نویسندگان سینمائی نیز یکی سینما رکس را متهم کرد که خواسته است با نمایش چنین فیلمهایی مغز مردم را فرسوده سازد! این عده بقول خود از لحاظ هنری فیلم را منحط و بی‌ارزش دانستند.

۴ - عده‌ای از افراد طبقات بالا که درباره فیلم زیاد شنیده و میدانستند که فیلم در محافل هنری با استقبال زیادی روبرو شده و بدریافت جوایز متعددی نائل آمده‌است درحالیکه فیلم را پسند نکرده و چیزی از آن درک نکرده‌بودند برای تظاهر تماشای فیلم را تابه آخر تحمل کرده و بعد هم آن را عالی نامیدند. اینها افراد متظاهری بشمار میرفتند که برای حفظ شخصیت خود و برای این که مورد تمسخر ارباب هنر واقع نشوند بدین شکل برخلاف سلیقه شخصی خود ابراز عقیده میکردند!

۵ - عده معدودی هم از تماشاچیان بالذت تمام فیلم را تماشا کرده و آنرا بالارزش خواندند و حتی بعضی‌ها از جمله عده‌ای از دانشجویان و هنرپیشگان چندین مرتبه برای تماشای فیلم آمدند ولی نکته جالب در اینجاست که هریک از این اشخاص برای خود از فیلم نتیجه‌ای گرفتند و هریک درباره داستان و پرسوناژهای آن به طرزی قضاوت نمودند. عده‌ای داستان فیلم را فاقد ارزش و جنبه اجتماعی دانسته و تنها برای بازی هنرپیشگان ارزش قایل شدند. این افراد معتقد بودند که چنین داستانی مفهومی ندارد تنها بازی قوی هنرپیشگان است که از لحاظ جنبه صرف سینمائی برای فیلم ایجاد ارزش می‌کنند.

عده دیگر تمام قسمتهای فیلم را حایز ارزش دانسته واز لحاظ جنبه روانی اینطور نتیجه گرفته‌بودند که بلانش دوبروا زن خودخواه و خودپسند حسودی بود که میخواست زندگی خانوادگی ستلا و ستانلی را برهم زند ولی ستانلی از نیت سوء او جلوگیری کرد و اکثریت دسته پنجم هم با معتقدین

این فکر بود یعنی میشود گفت اکثریت قاطعی از فیلم نتیجه فوق را گرفتند و اما افراد معدود دیگری نیز بودند که درباره فیلم عمیق‌تر فکر کرده و بالعکس آن دسته عقیده داشتند که بلائش زنی محروم و بدبخت بوده که محیط فاسد و ناجور او را محکوم ساخته بود و ستانی و ستلا هم جز یک خشونت و وحشیگری چیزی در زندگی خود نداشتند. البته همانطور که گفته شد فیلم بیش از ده شب روی پرده نبود و در این ده شب هم تنها عده‌ای علاقمندان آثار دراماتیک به دیدن آن شتافتند ولی تفاوت عقاید تماشاچیان از زمین تا آسمان بود!! شب دوم خود نگارنده شاهد جریانات جالب و تماشایی بودم که در سینما رکس اتفاق افتاد... از سانس اول بین علاقمندان فیلم و ناراضی‌های اختلاف و مشاجره شروع و عده‌ای که از فیلم چیزی نمی‌فهمیدند شروع به دادوبیداد و مسخرگی کردند و عده دیگر که میل داشتند در سکوت و آرامش فیلم را تماشا کنند با دسته اول به نزاع پرداختند.

بطوریکه حتی دونفر بیسواد از درجه دوم خارج شده و باهم شدیداً بحث داشتند زیرا یکی فیلم را پسند کرده بود و دیگری اصلاً وحشت‌زده بود و هریک آن یکی را نفهم میخواند بطوریکه مدیر داخلی سینما بعد از مدتی دوندگی اظهار داشت: «امروز دیگر تماشاچی‌ها بین خودشان دعوا و مشاجره دارند و دخالت ما بیمورد است.»

نتیجه‌ای بگیریم... چندان جای تعجب نیست که چنین فیلمی موردپسند اکثریت سینمارو قرار نگیرد زیرا هنوز سطح فرهنگ و روشن‌بینی عمومی و درک هنری چندان وسعت نیافته که چنین فیلم‌هایی مطلوب مردم سینمارو باشد و علاوه بر این بحران‌های اقتصادی و سیاسی و هم چنین اشکالات مادی زندگی چنان اعصاب را فرسوده ساخته که اجازه نمیدهد مردم هنگام تماشای فیلم که به منزله تنها تفریح آنهاست نیز خود را حاضر بفکر و تعمق درباره مسایل بغرنج روانی و اجتماعی بنماید ولی خوشبختانه باید گفت که اگر این فیلم در پنج یا شش سال قبل نمایش داده میشد مانند حالا حتی تا ده شب هم روی پرده باقی نمیماند!!...

تراموایی بنام هوس از آن فیلم‌هایی بود که تأثیرات مختلفی در تماشاچیان ایرانی کرد و شاید هم عدم تشابه و طرز تفکر و روحیات پرسوناژهای داستان با زندگی ما یکی از عوامل عدم درک فیلم گردید.

درحالی‌که برعکس در امریکا و بخصوص فرانسه و انگلستان فیلم تراموایی بنام هوس چه در میان طبقه روشنفکر و چه در میان توده مردم با استقبال و موفقیت روبرو گشت.^۱

همان طوری که می‌بینیم طغزل افشار در نقدهایش بیشتر به محتوای فیلم توجه نشان می‌دهد و برای تعهدات و وابستگی‌های اجتماعی قصه‌ی فیلم ارزش قایل می‌شود و سپس به روانکاوی پرسوناژهای فیلم می‌پردازد و بالاخره درباره کیفیت بازی هنرپیشگان و موزیک فیلم می‌گوید.

خیلی به ندرت برمی‌خوریم که او به کار فیلمساز توجه کرده و درمورد سبک کار وی و شناختن راهی که فیلمساز در آثارش پیموده، کنجکاوای نشان داده باشد. برای توجیه این غفلت باید به سالهای قبل برگردیم، زمانی که «نقد فیلم» به مفهوم متداولش تازه متولد شده بود و یک نوع حالت تجربی داشت. به همین خاطر طغرل افشار را در مواجهه با سینما بیشتر یک شیفته‌ی احساساتی می‌یابیم. او علیرغم اعتقادش درمورد جداسازی «سلیقه‌ی شخصی» از «قضاوت هنری» قادر به کنترل احساسات خود در نقدهایش نیست:

«... خوب بیاد دارم آنروز صبح که خود بتهنهایی در بالکن سینما رکس نشسته و فیلم را تماشا میکردم در صحنه آخر فیلم هنگامی که دومینیک با آسانسور طبقه شصتم عمارت نزد محبوب خود هوارد میرفت موزیک فیلم بقدری هیجان‌انگیز و دلپذیر بود که من بی‌اختیار چند قطره اشگ فرو ریخته و درمقابل عظمت هنر زانو بزمین زدم...»^۱

قطعاً به خاطر همین علاقه‌ی پراحساس او به سینما است که به طور خستگی‌ناپذیری برای سینما می‌نویسد، تقریباً در بیشتر نشریات حضور دارد، فستیوال برپا می‌سازد، کتاب منتشر می‌کند و بالاخره در اردیبهشت سال ۱۳۳۳ با همکاری «پورزند»، «کاوسی» و «صداقت» مجله‌ای به نام «پیک سینما» را منتشر می‌کند، اما مجله‌اش بیش از یازده شماره دوام نمی‌آورد و تعطیل می‌شود.

۱- از نقد فیلم «سرچشمه» (THE FOUNTAINHEAD) کینگ ویدور

سال‌های ۳۰

از همان آغاز سال‌های ۳۰، نوشته‌های سینمایی مطبوعات را در حال رشد و بالغ شدن می‌یابیم و می‌بینیم که سینما به طور وسیع و همه جانبه‌ای در جراید مطرح است. در همین سال‌ها است که مجلات مستقل سینمایی متولد می‌شوند، اما خیلی زود از پای درمی‌آیند (مجلاتی با نام‌های «عالم هنر»، «عالم سینما»، «جهان سینما»، «سینما و تئاتر»، «ستارگان سینما»). علل شکست‌های اولیه نشریات سینمایی را باید در موارد زیر جستجو نمود:

۱. در جریان بودن مسایل حاد سیاسی و اجتماعی روز که مربوط به ملی شدن صنعت نفت می‌شد.

انتشار نشریات متنوع و متعدد سیاسی به طور همه جانبه ابتکار عمل را در جلب نظر عامه در اختیار خود گرفته بودند و جایی برای اظهار وجود به نشریات مستقل تخصصی نمی‌دادند.

۲. عدم آشنائی و عادت مردم به این نوع نشریات...

۳. رها کردن دنباله‌ی کار از طرف صاحبان این نشریات که این خود نیز هم می‌توانست جنبه‌های شخصی داشته باشد و هم ضعف بنیه مالی...

مجله‌ی «عالم هنر» نشریه‌ای است از این نوع که به صاحب امتیازی دکتر «اسمعیل کوشان» و مدیر و سردبیری «علی کسمائی» انتشار می‌یابد.

«فرخ غفاری»، «سیامک یاسمی» و «هوشنگ کاوسی» از جمله نویسندگان این مجله هستند. نخستین شماره‌ی آن، جمعه بیست و دوم شهریور ماه سال ۱۳۳۰ منتشر می‌شود.

دکتر اسمعیل کوشان که مؤسس و صاحب استودیو پارس فیلم نیز هست، این مجله را پایگاهی برای تبلیغ و معرفی کارهای این استودیو می‌سازد.

مجله‌ی «عالم هنر» که هر پانزده روز یکبار منتشر می‌شود، پس از انتشار بیست شماره، مقارن با حادثه حریق استودیو پارس فیلم تعطیل می‌شود.

اولین و تنها نقد سینمایی این مجله، طبق ادعای آن، متعلق به یکی از خوانندگان مجله است که با نام کوچک خود «کوروش» آن را امضاء می‌کند.

اگر بپذیریم که این نقد را واقعاً یکی از خوانندگان مجله نوشته، با توجه به نکته‌بینی‌های خاصی که در آن دیده می‌شود، می‌تواند نمونه جالبی از شعور و بینش سینمایی تماشاچیان علاقمند آن زمان باشد.

این نقد که با جمله‌ی «آقای سردبیر محترم مجله عالم هنر» شروع می‌شود در صورت ظاهری‌اش بیشتر به یک نامه شباهت دارد تا یک مقاله و پس از تعارفات متداول چنین ادامه می‌یابد:

«... از روز چهارشنبه که فیلم مستی عشق بنمایش گذاشته شده، بنده تا بحال سه مرتبه این فیلم را تماشا کردم و اکنون اجازه می‌خواهم بدون هیچگونه حب و بغض و فقط محض یادآوری به آقای دکتر اسمعیل کوشان تهیه کننده این فیلم و محض اینکه بعدها موفق به تهیه فیلمهای عالیتتری گردند بنوشتن این نامه مبادرت می‌ورزم...»

و سپس شروع به نقد می‌کند:

«... ۱- داستان این فیلم یکی از موضوعهای نادر زندگی است و بسیار مناسب و دلچسب تهیه شده است ولی بهتر بود آقای سیامک یاسمی نویسنده آن سعی میکردند بیشتر آنرا با اوضاع و احوال ایران منطبق کنند و متوجه پاره‌ای نکات غیرطبیعی آن باشند...
... در هر حال داستان این فیلم بسیار خوب و بهیچوجه قابل مقایسه با داستانهای کهنه و مسخره عشق یک زن و مرد و وجود یک رقیب بین آنها نبود...»

بنده مخصوصاً از داستان نویسهای استودیو پارس فیلم تقاضا می‌کنم همیشه از همین قبیل داستانهای سنگین و اخلاقی فیلمهایی تهیه کنند و هیچوقت گرد موضوعهای جلف و مبتذل کمدی‌های وطنی که حقیقتاً تهوع آور است و نمونه‌های آن در بعضی تماشخانه‌های تهران دیده میشود، نگردند و مطمئن باشند مردم از این آلودگی‌ها و دلقک بازیها بیزارند...»

در ادامه به تشریح بازی هنریشگان می‌پردازد و در مورد بازی مثلاً «بهرام سیر» چنین

می‌نویسد:

«... در کمال خوبی نقش یک داماد تهی دست و عاشق پیشه را که سعی دارد با تملق گوئی و بدست آوردن دل مادرزن بوصال دختر برسد از عهده برآمد همان مبادی آداب بودن و سعی در راست و صاف نگهداشتن خودش یک بازی برجسته‌ئی بود که از عهده هرکس برنمی‌آید...»

...با اینکه میدانیم در بازی فیلم هیچ هنرپیشه‌ای از خودش اختیار ندارد و هرچه هست و نیست از رژیسور است باید قبول کنیم که یا آقای رژیسور در موقع انجام این بازیها خوابشان برده بود

یا اینکه عقلشان نرسیده در هرحال رژیسوری این فیلم عیوب و نقایص زیادی دارد که حتماً در فیلم‌های بعدی رعایت کنید.»

سال بعد، در نهم شهریور سال ۱۳۳۱ با انتشار مجله‌ی «جهان سینما» عملاً «سینمانویسی» شکل تثبیت شده‌ای پیدا می‌کند و آموزش تکنیک و هنر سینما مورد توجه قرار می‌گیرد.

«جهان سینما» مجله‌ای است با مطالب متنوع که درکنار اخبار و شرح حال بازیگران سینما مقالات نسبتاً سنگینی نیز درباب تکنیک و تاریخ سینما دارد. حسین فرهنگ با سمت سردبیری به اتفاق «تروآل گیلانی»، «کاظم اسمعیلی»، «فرهاد فروهی»، «رضا زرکش»، «منوچهر وطن پور» و «بابک ساسان» با این مجله همکاری می‌کنند.

«جهان سینما» از نخستین شماره، صفحه‌ای را با عنوان «انتقادی بر فیلم‌های هفته اخیر» به انتقاد فیلم اختصاص می‌دهد. چون نقدهای اولیه‌ی این مجله فاقد امضاء است از آوردن نمونه‌هایی از آن صرف‌نظر می‌کنیم.

سردبیری «جهان سینما» را از شماره پنجم آن «هوشنگ قدیمی» به عهده می‌گیرد و اولین نامی که پای نقد این مجله را امضاء می‌کند «شوالیه افشار» (طغرل افشار) است.

مجله‌ی «صبا» از جمله نشریات معتبر این سال‌ها است که یک صفحه خود را به سینما اختصاص می‌دهد و تهیه‌ی مطالب آن را به عهده «منوچهر وطن پور» می‌گذارد.

مقالات «وطن پور» دراین مجله شکل جالبی دارد، نثری که وی برمی‌گزیند به شکل محاوره است و طی معرفی فیلمی که انتخاب کرده، اخبار روز سینما و سرگذشت هنرپیشگان فیلم را در شکلی قصه‌گونه بیان می‌کند، به طوری که می‌توان گفت نوشته‌های وی آمیزه‌ای است از مطالب مختلف...

از جمله نشریاتی که از بدو انتشار یعنی ۴ تیر ماه ۱۳۳۲، صفحه‌ای را به سینما اختصاص می‌دهد مجله‌ی «روشنفکر» است و «پرویز» نامی است که پای چند مقاله‌ی اولیه‌ی این مجله را امضاء می‌کند و این مقالات عموماً منحصر به نقد و معرفی فیلم‌های فارسی می‌شوند.

پرویز از شماره‌ی دوم این مجله به معرفی فیلم‌های فارسی در حال تهیه می‌پردازد و جالب اینجاست که این معرفی لحنی انتقادآمیز نیز دارد مثلاً در مورد فیلم «دختر چوپان» که هنوز فیلمبرداری آن تمام نشده است، پس از شرح خلاصه داستانش در ادامه‌ی مقاله خود می‌نویسد:

«... از قرار مشهود فیلم اخیر هم از نظر موضوع خیلی تازگی ندارد. آنتریک آن آنگونه که باید قوی نیست. با در نظر گرفتن صحنه‌های مختلف فیلم میتوان حدس زد که منظور کارگردان و سناریست تنها سرگرمی تماشاگران و توجه باین مسئله بوده است - که فیلم درآمد قابل ملاحظه‌ای برای صاحبانش داشته باشد...»

علت این امر چیست؟ در وهله اول علت اینست که سناریست ماهر و باذوق نداریم و این رشته از هنر که مختص سینماتوگرافی است در کشور ما سابقه نداشته است...
... ولی اگر در مواردی فقر و ابتذال محیط سینمایی ما را فراگرفته در عوض از لحاظ تکنیک و صنعت فیلمبرداری سعی زیادی در برطرف کردن نقائص درکار میشود...»

در سال ۱۳۳۶ وقتی دکتر هوشنگ کاوسی به منظور شرکت در دهمین فستیوال بین‌المللی سینمایی کن (۱۹۵۷) رهسپار فرانسه می‌شود، صفحه سینمایی او در مجله‌ی «فردوسی» به «ش. ناظریان» سپرده می‌شود.

در این فرصت به کاریکاتوری از یک نوع نقد فیلم برمی‌خوریم که «ایرج پزشکزاد» تحت نام مستعار «ا.پ. آشنا» درباره فیلم «رستم و سهراب» نوشته و لازم است یادآوری گردد که در این سال‌ها پزشکزاد در اوج فعالیت مطبوعاتی خود صفحه طنز «آسمون و ریسمون» را در این مجله اداره می‌کند.

مرور این نقد یا طنز که در نوع خود کم‌نظیر است، خالی از لطف نیست:

بقلم منقد شهیر معاصر دکتر ا. پ. آشنا

رستم و سهراب

یک فیلم خوب بهتر از یک فیلم بد است

نون. محتشم

محصول دیانافیلیم - نوع فیلم: تراژدی کمیک - اقتباس از شاهنامه فردوسی - سناریو: دکتر جنتی - میزانشن: ژرژ. ل - کارگردانی: دکتر شاهرخ رفیع - عده‌ای از بازیکنان: روفیا - دلبر - معطر - قناد - پورخامه - اعرابیان - زواریان - سخنگوی رستم: سارنگ - اشعار از کریم فکور و ابولقاسم فردوسی - محل نمایش: سینما ونوس (صادق‌پور سابق)

اینکه نوشته‌ام نوع فیلم «تراژدی کمیک» مبالغه نیست. واقعاً این فیلم یک تراژدی کمیک است. البته از این جهت که موقع تماشای آن هم می‌خندیدم و هم چیزی نمانده بود اشکم سرازیر شود. می‌خندیدم بعلتی که عرض خواهم کرد. اشکم نزدیک بود سرازیر شود، آنهم بعلتی که عرض خواهم کرد.

اول داستان رستم و سهراب را آنچنان که در فیلم دیدم برای شما نقل می‌کنم: رستم درحوالی شهر سمندگان استراحت کرده است. از خواب بیدار میشود و بدنال رخشش که گم شده‌است، بطرف شهر سمندگان میرود. البته اگر بازوها و اندام رستم آسایش نباشد با «درویش رستم» اشتباه میشود. ازظواهر امر پیداست که شخصی که رل رستم را بازی میکند، کارمند وزارت دارائی یا کاسب و تاجر است، چون دربهترین لحظات خوشی و بدترین لحظات مصیبت چشم و دهن و دماغش سرجای خودشان هستند و همیشه روبروی خود را نگاه میکند. نکته قابل توجه این فیلم طرز آرایش موی بازیکنان است.

یک مرد زلف دراز دارد. دیگری مثل درباریان فرانسوا ژوزف موی پهلوی گوش‌هایش را به ریش پیوند زده‌است. یکی سرش را آلمانی زده‌است و از نظر لباس هم هرنوع از پالتویوست گرفته تا پیژامو و شلوار جیر امریکائی و عبای نائینی بچشم می‌خورد. (گزر رستم از لحاظ شکل و اندازه و افور را بیاد می‌آورد) قراولان شهر سمندگان که هرکدام نیزه‌ای به بلندی و قطر غیرقابل تحملی بدست دارند، از او استقبال می‌کنند. بافتخار او مجلس جشن برپا می‌کنند. رستم مدتی گرز بدست و کله دیو بسر رقص رقاصه‌ها را تماشا می‌کند. خمیازه رستم آسائی میکشد (تماشاچیان صدای بادگلو می‌شنوند) رستم می‌رود و می‌خواهد. نصف شب تهمینه دختر پادشاه سمندگان بالای سر او می‌رود و در دو کلمه تلگرافی باو اظهار عشق می‌کند، رستم هم در سه کلمه از او خواستگاری می‌کند. همان شب بساط جشن عروسی برپا میشود و جلوی رستم رقاصه‌ها می‌رقصند و آکروباتها بازی می‌کنند. در حدود یکربع ساعت از فیلم در دربار پادشاه سمندگان مجلس رقص و جشن را نشان میدهند (البته تماشاچی زیرک باید حدس بزند

قلم بر پرده نقره‌ای

چون معلوم نیست روز است یا شب و صحنه بقدری درهم و تاریک است که رستم از تهمینه برحمت تمیز داده میشود) بعد رستم عزم رفتن میکند و مهره را به تهمینه میدهد که وقتی وضع حمل کرد اگر پسر بود بازوی او و اگر دختر بود بگیسوی او ببندد. بعد صحنه خداحافظی رستم از تهمینه است. رستم سوار رخس میشود و براه می‌افتد و تهمینه کنار اسب او میدود. رستم مثل همیشه روبروی خود و تهمینه هم جلوی پای خود را نگاه میکند، از نکات جالب توجه اینست که تهمینه یک پیراهن تور آستین کوتاه سفیدرنگ و کاملاً تابستانی بتن دارد در صورتیکه رستم ظاهراً بعلت ترس از زکام و سرماخوردگی کت و جلیقه پوستی پوشیده است و رخس پیلتن هم که در قدرت و مقاومتش آنهمه داد سخن داده‌اند مثل صاحبش سرمائی است و سراپا لباس پوشیده‌است و جز دو چشم او و سمهایش چیزی دیده نمیشود.

تهمینه (که از قیافه‌اش نمیشود فهمید پدرش پادشاه سمنگان مرده یا جایزه بزرگ بخت‌آزمائی ملی را برده‌است) در حدود یک کیلومتر پیاده کنار رخس میدود بعد زمین میخورد و برمیگردد. دراین صحنه وداع رستم و تهمینه است.

ملاحظه بفرمائید در شاهنامه این صحنه با این اشعار حکایت شده‌است، با صحنه فیلم مقایسه بفرمائید.

بسی بوسه دادش بچشم و بسر	بسرود کردن گرفتش ببر
ابا اندوه و درد انباز گشت	پرپرچهر گریان از او بازگشت

بعد تولد سهراب را می‌بینیم، سهرابی که فردوسی میگوید:

چون یکماهه شد همچو یکسال بود	برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد ساز میدان گرفت	به پنجم، دل شیرمردان گرفت

بچه لاغر و نحیفی است که یقیناً در روز چند قرص ویتامین و کلسیوم باو میخوراند. خلاصه سهراب بزرگ میشود. سهراب هم از لحاظ بازو و سینه و خونسردی واقعاً پسر رستم فیلم است، لاغیر.

سهراب بتحریریک تورانیان بجنگ ایرانیان می‌آید و به «دژ سپید» میرسد. دژ سپید دراین فیلم عبارتست از یک قلعه خرابه که شاید درحوالی قم یا ساوه باشد چون تا چشم کار میکند بیابان خشک است. تمام دژ از گل ساخته شده و ارتفاع برج بلند آن چهار، پنج متر بیشتر نیست و از همه خوشگلتر اینکه «نصفه دژ» است یعنی نصف دیوار آن بکلی خراب شده‌است. بطوریکه وقتی مدافعین از جلوی دژ مشغول جنگ هستند، مهاجمین میتوانند حتی بدون اینکه بیک نوردبام دو پله‌ای احتیاج داشته باشند از پشت وارد قلعه شوند.

فردوسی درباره این دژ میگوید:

دژی بود کش خواندندی سپید	به آن دژ بد ایرانیان را امید
--------------------------	------------------------------

اگر واقعاً دژ سپید شبیه دژ این فیلم بوده و ایرانیان باین دژ امیدوار بوده‌اند باید گفت ایرانیان «خوش امید» و خیلی بزندگی خوشبین بوده‌اند. از داستان فیلم پرت نشویم. «هژیر» رزم‌دیده بجنگ سهراب می‌آید و مغلوب میشود. بعد گردآفرید خود برسر میگذارد و بجنگ سهراب می‌آید. سهراب با او

جنگ می‌کند. البته اینجا دو روایت است. روایت فردوسی می‌گوید: بجنبید و برداشت خود از سرش «یعنی وقتی خود از سر او افتاد» بدانست سهراب کو دختر است.

یکی هم روایت این فیلم که گردآفرید در جنگ با سهراب از اسب می‌افتد و سهراب از رانهای چاق و چله‌اش که تقریباً تا حدود شکم لخت است می‌فهمد که این جنگجوی دلیر دختر است... خلاصه گردآفرید بسهراب اظهار خاطرخواهی میکند و سهراب می‌گوید: «عجب از عشق صحبت می‌کنی مگر بمن علاقمند شده‌ای» و گردآفرید می‌گوید:

– بله

و سهراب فوراً قانع می‌شود. گردآفرید با حيله وارد «دژ سپید» می‌شود و از بالای برج بسهراب دهن‌کجی می‌کند و می‌گوید:

– بروید بارباب خود بگوئید که ایرانی هیچگاه تسلیم دشمن نمی‌شود.

حالا خیال میکنید سهراب چه میکند؟ فوراً از آن طرف قلعه که دیوارش خراب است یا بهتر بگوئیم اصلاً دیوار ندارد وارد می‌شود و قلعه را میگیرد. بعد بارگاه کیکاوس را نشان میدهد. پای مجسمه میدان سپه یک صندلی تخته سه لائی گذاشته و کیکاوس روی آن نشسته است، یک کلاه بلند مقوایی با منگوله بسردارد و پهلوی او مردی است که از قیافه‌اش پیداست که علیرغم مبارزات آقای دکتر صالح هنوز ترک اعتیاد نکرده‌است.

کیکاوس گزارش گردآفرید را می‌شنود و گیو دلاور را پیش رستم می‌فرستد که او را برای جنگ با سهراب بیاورد. گیو پیش رستم می‌رود. رستم برخلاف سفارش کیکاوس که نوشته‌است: «اگر خفته‌ای زود برجه بیای و گر خود بیائی زمانی می‌ای» گیو را هم دعوت بشرکت در مجلس جشن و سرور می‌کند. رقاصه‌ای برای رستم می‌رقصد. این رقاصه دو مار بگردن دارد. نکته جالب این‌جاست که وقتی رقاصه با مارها به «گیو» نزدیک می‌شود «گیو دلاور» وحشت‌زده خود را عقب می‌کشد و این موضوع دو سه بار تکرار می‌شود (صدای خنده و سوت بلبلی در سینما) خلاصه رستم را می‌آورند و ایرانیان در مقابل قشون سهراب صف آرایی می‌کنند. خیمه و بارگاه و لشکریان ایران و کیکاوس عبارتست از پنج، شش چادر کوچک سفید که وسط بیابان زده‌اند.

همان کیکاوسی که فردوسی می‌گوید:

مر اورا جهان بنده شد سرسبر

چون کاوس بگرفت گاه پدر

جهان سرسبر پیش او بنده دید

ز هرگونه‌ای گنج آکنده دید

و کیکاوس با همان قیافه و کلاه منگوله‌ای و شلوار پیژاما جلوی چادرها قدم می‌زند. عاقبت صحنه جنگ رستم و سهراب را می‌بینیم. رستم دفعه سوم سهراب را زمین می‌زند و او را میکشد بعد با همان نگاه ثابت و قیافه لایتغیر دو سه بیتی از شاهنامه می‌خواند و سهراب را بغل میکند و همراه با آواز داریوش ربیعی می‌برد.

گفتم می‌خندیدم و نزدیک بود اشکم سرازیر شود. حالا که موضوع فیلم را برایتان شرح دادم، میتوانید حدس بزنید کجاها می‌خندیدم ولی آنجائیکه نزدیک بود گریه کنم در این صحنه مبارزه رستم و سهراب بود.

قلم بر پرده نقره‌ای

در این صحنه همه تماشاچیان میخندیدند و من هم اگر بیاد «رستم و سهراب فردوسی» نبودم شاید با آنها می‌خندیدم چون واقعاً مضحک بود ولی من بیاد فردوسی بودم. بنظر من از اول تمدن بشر تا امروز هیچ تراژدی قوی‌تر و مؤثرتر از تراژدی جنگ رستم و سهراب نوشته نشده‌است. هیچ نویسنده‌ای نتوانسته است با چنین قدرتی چنین موقعیت غم‌انگیزی بوجود بیاورد. حتی نقال‌های قهوه‌خانه وقتی با جملات نارسای خود این ماجرا را حکایت می‌کنند، شنوندگان بگریه می‌افتند و در این صحنه فیلم مردم میخندند. مقدمه نبرد رستم و سهراب را همه خوانده‌اید:

کنون رزم سهراب و رستم شنو دگرها شنیدستی این هم شنو

یکی داستانست پر آب چشم دل نازک از رستم آید بخشم

در این فیلم همه دلها، اعم از نازک و ضخیم نه تنها از رستم بخشم نمی‌آیند بلکه از او متشکر میشوند که کار سهراب و فیلم را تمام میکند.

بنظر من فردوسی پاک‌تر از رحمت برآن تربت پاک باد (دستور زبان: جمله معترضه) که فرموده‌است «پی افکندم از نظم کاخی بلند که از باد و باران نیاید گزند» خیلی هنر نکرده‌است. باد و باران و تابش آفتاب چیز مهمی نیست. اگر خیلی مرد بود باید می‌گفت «پی افکندم از نظم کاخی بلند که از فیلم فارسی نیاید گزند»

بعلت نگرانی نگارنده از تعرض رستم و سهراب که عضلات ورزیده آنها در فیلم ملاحظه شده‌است، توضیح مختصری ضرورت دارد.

توضیح - برای هرگونه «توضیح» و «بحث» درباره این انتقاد به سردبیر مجله مراجعه شود زیرا اینجانب بمسافرت می‌روم و ابداً معلوم نیست کی برگردم.

همزمان با سفر دکتر هوشنگ کاوسی از مجله‌ی «روشنفکر» به مجله‌ی «فردوسی» و شروع یک دوره فعالیت پیگیر و دامنه‌دار در این مجله، «بهرام ری‌پور» و «پرویز دوائی» کار نویسندگی خود را با نوشتن خبر و تهیه رپرتاژهایی در مورد فیلم‌های خارجی برای مجله‌ی «روشنفکر» آغاز می‌کنند.

حال (سال ۱۳۳۲) صفحه سینمایی مجله روشنفکر در اختیار «دوائی و ری‌پور» است با

مطالبی نظیر:

«... بقراریکه از آمریکا خبر میرسد یک فیلم برجسته تازه بازار عرضه شده‌است این فیلم «جامه» نام دارد... و در آن هنرپیشه‌های معروفی شرکت دارند ویکتور میچور هنرپیشه‌ای که رل شمشون را بازی کرد در فیلم جامه نقش اول را بعهده دارد...»

«هفته گذشته میان ریتهایورث و علی خان شوهر سابق وی یک قراردادی بمبلغ یک میلیون دلار بمنظور واگذاری دختر سه ساله وی یاسمن به علی خان حاضر بامضاء بود که در اثر یک عمل ناگهانی ریتهایورث مسکوت ماند...»

در همین زمان با شروع انتشار مجله‌ی «سپیدوسپاه» طغرل افشار نقدهای خود را به این مجله می‌آورد. در بهمن ماه سال ۱۳۳۲ مجله‌ی «ستاره سینما» فعالیت خود را شروع می‌کند و خیلی زود این مجله کانونی برای تجمع علاقمندان واقعی سینما می‌شود. خیلی‌ها در آن سینما را فرامی‌گیرند و پس از فارغ‌التحصیل شدن به تدریس در آن می‌پردازند.

«م. داور» یا «منوچهر وطن‌پور» نخستین نامی است که به عنوان منتقد فیلم پای نقدهای این مجله را امضاء می‌کند.

نوشته‌های وی فرم ساده نقدهای سال‌های بیست را به یاد می‌آورد و بیشتر شامل داستان فیلم می‌شود. منوچهر وطن‌پور با نوعی اغماض و محافظه‌کاری با فیلم‌های فارسی روبرو می‌شود:

«... مراد آخرین محصول درام و تأثرانگیز استودیوی فیلمبرداری دیانافیلیم است... ماجرای عشق شورانگیزی است که بین یک پسر و دختر دهاتی وجود دارد ولی بعزت نفوذ مالک ده، دختر بعقد او درمی‌آید و در نتیجه عاشق و معشوق از یکدیگر جدا میشوند و در ضمن باطلاع دختر می‌رسند که معشوقش را گرگ پاره کرده‌است. بعد از یک رشته حوادث ساده، شوهر دختر بدست پدرش بقتل میرسد، پدر بزدلان می‌افتد. مراد روانه ده میشود و از عشق محبوبش نرگس، خویشان را از بالای کوه پرتاب میکند ولی بلافاصله نمی‌میرد و وقتی نرگس بالای سرش میرسد چند کلمه، مانند همیشه، حرف می‌زند و پس از نصایحی چند، جان به جان آفرین تسلیم می‌نماید. نرگس هم به پیروی از مراد، دست به انتحار می‌زند و روح دو دل‌داده در محل ملاقات همیشگی بهم می‌رسند و فیلم تمام میشود. سوزده فیلم (با آنکه هنوز دست از سر پسر و دختر دهاتی و میزقمار برداشته‌اند) تا اندازه‌ای جالب و برای دوستداران این تیب فیلم، اثری است دیدنی.

مراد برعکس خیلی از فیلم‌های فارسی خوب شروع میشود... اما بهمین نسبتی که فیلم خوب شروع می‌گردد، متأسفانه بد پایان می‌پذیرد. مثل اینستکه برای «درام» نمودن یک فیلم، قهرمانان داستان، یا باید بمیرند یا خودکشی نمایند و یا بغضب الهی گرفتار گردند....

رویه‌مرفته داستان فیلم از نظر کلی دارای نقائص زیاد نیست و اگر خاتمه داستان را سردار ساگر از این صورت خشک و یکنواخت خارج میکرد خیلی بهتر میشد. از لحاظ فنی و تکنیک فیلم، این نکات بیش از همه بچشم می‌خورد: اولین صحنه‌ئی که دختران دهاتی در حال آواز و طرب نشان داده میشوند، دارای لباسهای شیک و اطوخورده و احیاناً آخرین مد هستند.

این صحیح نیست. خوب بود سردار ساگر قبل از تهیه این قسمت از فیلم سری بدهات می‌زد و واقعیت زندگی دهقانان را، آنچه که دل هر بیننده‌ئی را بدرد می‌آورد، بچشم میدید و آنوقت دست به ساختن این صحنه می‌زد. دهقانان ما بخصوص زنان دهقان بقدری مشغول زحمت کشیدن هستند که هرگز چنین وضعیتی را نمیتوانند دارا باشند.

قلم بر پرده نقره‌ای

صدا، بطور کلی خوب بود و تطبیق صدا با حرکات لبها ماهرانه انجام شده بود. اما در چند قسمت موزیک متن برسختان متکلمین محاط میشد و صدا واضح بگوش نمیرسید. عکاسی فیلم، غیر از صحنه قمار که کمی تار دیده میشد، روشن و دقیق بود... یک صحنه‌ئی هم در فیلم هست که گویا حوادث آن در شب اتفاق میافتد. متأسفانه اثری از شب نیست و صحنه‌ها از روز هم روشن‌تر است... در مورد بازیها باید گفت که رویهمرفته خوب بود.

محزون بازی‌اش گیراست. چه خوب بود اگر محزون صحنه تئاتر را هنگامیکه مقابل دوربین فیلمبرداری است، فراموش میکرد و دست از حرکات تئاتری‌اش برمیداشت. بازی خانم هاید از فیلمهای قبلی‌اش خیلی بهتر بود اما در خیلی از قسمتها خطوط چهره‌اش مبین حالات درونی‌اش نبود... موقعیکه پس از مدتها زاری و پریشانی خبر زنده بودن مراد را می‌شنود کمترین عکس‌العملی که حاکی از خوشحالی یا غمگینی او باشد، دیده نمیشود.

درباره رئیسوری فیلم هم که با سردار ساگر است باید گفت که خیلی خوب از عهده انجام آن برآمده‌است و بالاخره برای اولین بار در ایران تقریباً فیلمی با متدی صحیح و روشی درست ساخته شده است.

خیزاب‌های جهنده و کم دوام

در اواخر نیمه دوم دهه سی مطبوعات توجه بیشتری به مسایل هنری و از جمله سینما و نقد فیلم نشان می‌دهند و برای جلب نظر خوانندگان خود به طرح و ایجاد برخوردها و جنجال‌های به اصطلاح هنری می‌پردازند.

در این رهگذر «نقد فیلم» نیز از این نوع درگیری‌ها برکنار نمی‌ماند و مشاجره قلمی بین «ساموئل خاچیکیان» (فیلمساز) و «دکتر هوشنگ کاوسی» (منتقد) از آن جمله است که پس از نمایش فیلم «طوفان در شهر ما»ی «خاچیکیان» و انتقاد «کاوسی» از این فیلم پیش می‌آید و هفته‌ها ادامه پیدامی‌کند و عده‌ای راهم به دنبال خود می‌کشاند.

توجه به مسایل سینمایی راه را برای انتشار هفته نامه‌های هنری و مجلات اختصاصی سینما باز می‌کند که از آن جمله باید از مجلات «سینما» (پست تهران سینمایی) به مدیریت «امیرسعید برومند» و «جهان سینما» و «عالم هنر» به مدیریت «علی مرتضوی» و «هنر و سینما» به مدیریت «دکتر هوشنگ کاوسی» نام برد.

با انتشار این مجلات موج جدیدی از جوانان علاقمند، به کارنوشتن روی می‌آورند که جمعی از آنان به انگیزه عشقی که به سینما می‌ورزند کار «نقد فیلم» را نیز تجربه می‌کنند:

هوشنگ سلطان زاده - رحمت مظاهری - محمد محمدی - منصور شاهرخشاهی - کیومرث سلطان و (از جمله نام نویسنده و مؤلف نیز) نام‌هائی هستند که پای «نقد فیلم»‌ها را امضاء می‌کنند. به نظر می‌آید که آنان به سینما بیشتر از کارنوشتن دلبستگی دارند چون اقامت بیشتر آنان در مطبوعات گذرنده و کوتاه مدت است.

استقلال فکری و صداقت به خود، ازجمله وجوه مشخصه کار آنان به حساب می‌آید. آنان در مواجهه با سینما بیشتر تابع سلیقه و پسند خود هستند تا مدهای ساخته شده در سینما و این خصوصیت ازپاره‌ای جهات امتیازی برای کار آنان محسوب می‌شود و علت آن را هم باید در جوان بودن کار نقد فیلم در مطبوعات دانست چون هنوز تعصبی درمورد کار یک فیلمساز یا منتقد وجود ندارد و شخصیتی و یا سینمای خاصی بت و مد نشده است تا آنان را تحت تاثیر خود قراردهد.

قضاوت‌های تند و صریح، یکی دیگر از مشخصات کلی کار آنان است و می‌بینیم که گاهی کارهای فیلمسازان بزرگ را نمی‌پذیرند و آنها را رد می‌کنند.

و دیگران

برای به پایان رساندن کارنامه‌ی جوانان غیرحرفه‌ای و علاقمند، باید از «حبیب حنیفیان»، «اسماعیل عظیم‌پور» و «ارسلان ساسانی» نام ببریم که مدت اقامتشان در مطبوعات خیلی محدود و کوتاه است (سال ۱۳۳۹) و هریک از آنان یک یا دو، سه نقد فیلم بیشتر نمی‌نویسند و خیلی زود هم این کار را ترک می‌کنند.

اسماعیل عظیم‌پور وارد کارسینما و بازیگری می‌شود و در سال ۱۳۴۰ در فیلم «سایه سرنوشت» ساخته‌ی «اسماعیل کوشان» رل نسبتاً بااهمیتی را نیز عهده‌دار می‌گردد پس از آن دیگر از او در زمینه نقدنویسی و همینطور در کار بازیگری سراغی نمی‌یابیم.

ارسلان ساسانی برای تحصیل در رشته سینما و کارگردانی روانه آمریکا می‌شود. پس از فارغ‌التحصیل شدن به ایران بازمی‌گردد و در «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» استخدام می‌شود. در سال ۱۳۵۵ فیلم کوتاهی به نام «پرچین» برای این کانون می‌سازد که این فیلم او در چند فستیوال بین‌المللی از جمله تهران موفقیت‌هایی به دست می‌آورد.

از جانب دیگر، سینماگران و مترجمین و نویسندگانی نیز به دلائلی به نقد فیلم‌نویسی روی می‌آورند که از آن جمله باید از «فرخ غفاری»، «ایرج سعیدزاده»، «ناصر سعیدی» و «ایرج طیبی» نام برد.

فرخ غفاری درباره‌ی فیلم فارسی «شب‌نشینی در جهنم» بادی‌ی خوش‌بینانه می‌نویسد: در تاریخ سی و هفت ساله صنعت ملی سینما و مخصوصاً از دوازده سال پیش باینطرف که مشغول تهیه محصولات ناطق شده‌ایم چند فیلم ایرانی بوجود آمده است که به علل مختلفی جالب توجه بود و در آنها نکاتی چند مشهوداست که شاید روزی سینما درایران بتواند در ردیف سینمای بین‌المللی واقع گردد.

این فیلمها عبارت بود از «دزد بندر» (احمد شیرازی)، «چهارراه حوادث» (ساموئل خاچیکیان) و «مرجان» دربابای نواقص این آثار علائم امیدی موجود بود. پس از نمایش «بلبل مزرعه» (مجید محسنی) امید پیروزی زیادشد و راه صحیح سینمای ملی هویدا گردید «بلبل مزرعه» فیلم غیرکاملی بود که باوجود معایبش حسن ذوق و صحت روشن آفریننده‌اش را ثابت مینمود. «شب‌نشینی در جهنم» اولین فیلم ایرانی است که نوار صدای آن عیب فاحشی ندارد و روشن میسازد که در ایران استودیویی هست که بارنج متخصصین خود، کاری هم میتواند انجام دهد البته به مقیاس محصولات بومی خیلی خرج هم کرده‌اند (درحدود صدوینجاه هزارتومان در واقع صرف تهیه آن گردیده‌است) و خیلی زحمتهای هم کشیده‌اند (کوشش آقای بدیع مدیرفنی این فیلم شایان تمجید فراوان است).

داستان «شب‌نشینی در جهنم» (از آقایان مدنی و میثاقیه) مارا به فکر «قصه‌های فلسفی» ادبیات فرانسه درقرن هیجدهم میاندازد. فلسفه این فیلم هم خیلی آشکار است و شاید تمام جنبه اخلاقی پایان فیلم، از نکات خوب داستان نباشد و فهرست تقسیم اموال حاجی باعث خنده بیشتر تماشاچیان بشود اما بالاخره ما درایران امروز بشدت گرفتار بیماری درس اخلاق دادن شده‌ایم روزنامه‌ها، رادیو، سینما همگی دراین قسمت چیزهائی مینویسند و میگویند و از اینجهت شاید «شب‌نشینی» نموداری ازاین مرض تدریس اخلاق باشد و بحث درباره خوبی یا بدی این امر مربوط بدانشمندان جامعه شناس است.

از این گذشته، با درنظر گرفتن شکل افسانه‌ای و غیرعادی داستان، «شب‌نشینی» حکایت بسیار ساده‌ایست که مثل یک قصه از اول تا آخر باید آنرا شنید و اگر هم اعتراضی به جوانب غیرطبیعی داستان داریم، همان معایب قصه‌های عامیانه است و باصطلاح، منطق و پیوستگی اعمال در آن نباید جست، برعکس باید از آفرینندگان فیلم تشکرکرد که مسایل واقعی زندگی هر روزه یک خانواده حاجی آقای بازاری رباخوار را بطرز جالبی عیان کرده‌اند و بینندگان را با نکات حقیقی و متداول روبرو ساخته‌اند.

اگر معایبی در «شب‌نشینی در جهنم» موجود باشد باید این نواقص را درنکات هنری و فنی فیلم جست. انتخاب بعضی از بازیگران بجا نیست هنرپیشه‌ایکه نقش عاشق دخترحاجی را بازی میکند

و بقول مشهور جوان اول داستان است برای چنین رلی هیچ بدر نمیخورد و یک حالت خشک و آهارزده و بهت آوری از خود نشان میدهد که از جنبه لطف داستان می‌کاهد از طرفی هم مکالمه جوانان، دختر حاجی و عاشق او ادبی و غیرطبیعی است و اگر آنها هم بزبان محاوره معمولی مانند اشخاص دیگر فیلم «خودمونی» صحبت میکردند خیلی بهتر بود.

صحنه سمبولیست آسان، آواز خانم روفیا در جلوی قفس و اشک ریختن ایشان هم شاید زیادی باشد و شایسته تربود که تهیه‌کنندگان به وسایل بیان غنی‌تری متوسل میشدند. بعضی از فیگوران‌ها (سیاه لشگرها) خیلی متوجه دوربین فیلمبرداری هستند و این امر در صحنه کاباره و در یکی از مناظر خیابانها (مکالمه حاجی و نوکرش) محسوس است.

بزرگترین عیب این فیلم همان نداشتن جرأت کافی آفرینندگان است برای از بین بردن بعضی از قطعات زیادی آن. کراراً گفته‌ایم که تهیه‌کنندگان ایران پس از برداشتن صحنه‌ای در موقع مونتاژ، جرأت استعمال چیچی را ندارند و نمیتوانند از صحنه یا منظره دل بکنند و طولانی شدن این نکات باعث از بین بردن «ریتم» یعنی وزن فیلم میشود که ملالت جسمی و ناراحتی روحی برای تماشاچی تولید میکند. از اینجهت در «شب نشینی» دو صحنه طولانی و دراز موجود است یکی رقص اول زن سیاه و گروهی که شبیه به اهالی جزایر اقیانوسیه هستند و دیگری رقص «راک اندرول» که پایان ناپذیر است اگر چنین قطعاتی را مجموعتر کنند بر پیوستگی و جذابیت فیلم خواهد افزود و جریان آنرا جالبتر خواهد کرد.

نقش حاجی کارمشکلی است که بعهد آقاي وثوق افتاده‌است. حیف که در گریم دماغ ایشان را قدری زیاد بزرگ ساخته‌اند. آقاي وثوق بسیار طبیعی بازی می‌کنند شاید اگر حالت تضرع او قدری کمتر بود بر تأثیر نقش حاجی می‌افزود.

آقاي ارحام صدر واقعاً باکمال مهارت و زبردستی رل نوکر حاجی را از اول تا آخر بازی کردند. جای این دارد که از ایشان و آقاي روشنیان (در نقش یک نفر شیاد) و خانم پر خیده (زن حاجی) استفاده بیشتری در سینمای ملی بشود. آقاي باقری جوان بسیار خوش قیافه‌ایست (پسر حاجی) که با نهایت سهولت و روانی نقش خود را ایفا میکند و جزو جوانان سینمایی خوب ما میتواند بشود.

رویه‌مرفته، انتقادات را میتوان خلاصه کرد به اینکه باز باید دقت بیشتری در ساختمان سناریو فیلم و در تهیه نکات فنی و هنری بکاربرد، تاروژی اثر کامل و شاید شاهکاری بوجود آید.

از کارگردان فیلم موشق سروری (که میزانشن مهتاب خونین را نیز کرده‌بود) باید تشکر نمود. فیلم حالت تمسخر در بیننده ایجاد نمیکند. دکورهای بزرگ و کوچک (ماکت) همگی با دقت تهیه شده است و البته تکرار مکررات می‌باشد اگر بگوئیم که تماشاچی را بیاد دکورهای «رژر ملیس» فرانسوی می‌اندازد که در اوایل قرن بیستم و در آغاز اختراع سینما دست به تهیه فیلمهای تخیلی بسیار جالبی زد و دکورهائی بوجود آورد که مورد پسند و تمجید هنرشناسان تا امروز واقع شده‌است.

منظره‌برداری فیلم توسط فمین انجام گرفته و ایشان ثابت می‌کنند که یکی از بهترین اپراتورهای ایرانی می‌باشند. بقول متخصصین، تصاویر ایشان همیشه برجستگی دارد و سایه‌ها و شکستگی‌های نور، خوب مراعات شده‌است.

قلم بر پرده نقره‌ای

در پایان باید از کسیکه پول و وقت خود را صرف چنین کاری کرده‌است صحبت کنیم. مهدی میثاقیه با «شب نشینی در جهنم» ثابت خواهد کرد که برعکس عقیده گروهی از تهیه کنندگان ایرانی، خرج کردن و زحمت کشیدن در روی یک فیلم نتیجه مطلوبی میتواند داشته باشد. کار میثاقیه باید سرمشق باشد. وقتی عوامل فنی و هنری خوب موجود باشد ریسک میتوان کرد فیلم خوب را مردم می‌روند می‌بینند و روز بروز حس تشخیص مردم تماشاجی ایرانی هم زیاد میشود. سینمای ملی ایران یا آثار خوبی بوجود خواهد آورد یا نابود خواهد شد. خدا شماره تهیه کنندگان امثال میثاقیه را زیاد کند.^۱

در محافل هنری فرخ غفاری بیشتر به عنوان یک فیلمساز و فیلم‌شناس شناخته می‌شود تا یک منتقد فیلم در مطبوعات، چون در این زمینه او به جز چند مورد معدود فعالیتی نداشته است.

فیلم‌هایی که او ساخته است عبارتند از: «جنوب شهر» (۱۳۳۷) - «عروس کدومه؟» (۱۳۳۸) - «شب قوزی» (۱۳۴۳) - «زن‌بورک» (۱۳۵۴)

«ایرج سعیدزاده» که در سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷، مدت کوتاهی به ترجمه مطالب سینمایی می‌پردازد، کار «انتقاد فیلم» را نیز بانوشتن دو یا سه نقد فیلم تجربه می‌کند و سپس او هم برای ادامه تحصیل به خارج از کشور مسافرت می‌کند. نقد فیلم «آخرین روزهای هیتلر»^۲ یکی از آنهاست:

۱ - آشنا - آذر ۱۳۳۷ - کتاب ویژه سینما و تأثیر - اسفند ۱۳۵۲

^۲ - THE LAST 10 DAYS OF ADOLF HITLER

آخرین روزهای هیتلر

«آخرین روزهای هیتلر» فیلمی است نیمه دکومانتر و پرازبخت و جدل و نماینده روح ستیزه‌جو. بابت در اطراف آخرین لحظات پیشوای آلمان و جنگ جهانی دوم، یکی از موضوعات فراموش شده، مانند آتشی که از زیرخاکستر خودنمایی کند، بیرون آورده شده و مباحثات گذشته منتقدان از نو زنده می‌شود.

فیلم بیش از آنکه جنبه دراماتیک خود بپردازد صورت مبارزه ایدئولوژیک پیدا کرده‌است. در تمام مدت فیلم با آنکه با بازیهایی خوب و صحنه‌های مؤثر روبرو می‌شویم معیناً نتیجه آن برای تماشاچی یک جدال مداوم درباره اعتقاد بنازیسم می‌باشد، همین نکته سایر عوامل متشکله فیلم را در وهله اول از نظر دور میدارد و تقریباً احساسی نظیر مشاهده یک اثر دکومانتری بما دست می‌دهد، چه در یک اثر دکومانتر تماشاچی خود را مواجه با زندگی مردم و حقیقت آن می‌بیند، پرسوناژها و سایر عوامل فنی دور از ذهن اوست.

ج. و. پابست کارگردان قدیمی و کارآزموده سینمای آلمان، بواسطه فاصله زمانی کمی که از ختم جنگ جهانی می‌گذرد کوشش داشته فیلمی بسازد از نظر هر نوع تماشاچی متقاعدکننده - زیرا محتوی فیلم وقایعی است که در تاریخ بامیلیونها کلمه و هزاران عکس مستند مضبوط است و تخطی از این سیر تاریخی لاجرم فیلم او را محکوم می‌ساخت. در این زمینه بجز آن می‌توان ادعا کرد که پابست بدعتی گذارده و کاری طراز اول و مبتکرانه انجام داده‌است. سینمای آلمان در حال حاضر گروهی فیلم برای بازار داخلی می‌سازد، ممکن است از نظر خودشان موفقیتی داشته باشد ولی از نظر هنری این کالای بخصوص به هیچ رو دارای امتیاز برجسته‌ای نیست. مؤید این نظر فیلم‌هایی است که گاه و بیگاه در کشور ما پدیدار می‌شوند! حتی منتقدین آلمانی بر این نکته اذعان دارند که اوج هنر فیلمسازی آلمان فقط در سالهای بین ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ظاهر شد و پس از آن تاریخ، سطح هنری آن هرگز موفقیتی کسب نکرد.

پابست در فیلم اخیر خود از پدیده‌های روانشناسی استفاده زیاد کرده ولی عکس‌العمل فیلم از جانب خود آلمانیها چیست؟

مسلماً دیگر در افکار اکثر مردم آن حالت بی‌تفاوت نسبت به سلطه نازیسم و پیشوایی آدولف هیتلر پدیدار نگشته که همچنان ناشی از سمپاتی و یاتنفر ناچیز باشد.

بنابراین ساختن فیلم در چنین موقعیتی، یعنی گذشت زمان و دور بودن از زمان واقعه هوشیاری کارگردان را نسبت به عکس‌العمل شدید و متعصبانه مردم نمایان می‌سازد همین نکته برای بسیاری از مردم فهمیم شگفت آور بود که برای اولین بار فیلمی بایک کوشش مجدانه، در نشان دادن آخرین لحظات جنگ دوم درملاء عام ظاهر می‌شود.

در این فیلم «آلین اشکودا» که نقش هیتلر را دارد بهترین بازیها را ارائه میدهد حتی وی بواسطه خلق آخرین کیفیات خردشونده روحی و جسمی هیتلر هنگام ورود ارتش متفقین ببرلین در فستیوال ادینبورگ (سال ۱۹۵۵) مورد تشویق و تحسین هیئت قضات قرار گرفت.

یک صحنه رئالیستی فیلم هنگامی است که هیتلر بعهد خود (دادن پاداش وفاداری اوا برون) وفا کرده و او را بعقد خود درمیآورد. (در اینجا باید گفت بازی «لوته توبیش» ایداً جالب نیست) بعد از چند ساعت وصیت نامه‌اش را به «اوا» دیکته میکند! هنگام عقد «گوبلز» خواهان خوشبختی زوج تازه است و وفاداری همیشگی خویش را به «پیشوای نژاد برتر» باکویدن مشت بروی میز ابراز میدارد - ولی تماشاچی خلأئی را که درگفتار او نهفته است بخوبی درک میکند و آتمسفری که بر حاضرین حکمفرماست براین نکته گواهی دارد.

اریک ماریا رمارک نویسنده «درجهه غرب خبری نیست» تنظیم کتاب «ده روز بمرگ» نوشته «موسمانو» را برعهده گرفت ولی پرسوناژ جدیدی برآن اضافه کرد و همین تنها قسمت بزرگ تخیلی فیلم را تشکیل میدهد. پرسوناژی که اثر خیال‌پردازی سناریست بوده سروان ریچارد ووست نامدارد. (اسکار ورنر اکتور اطریشی در این نقش بهترین بازی را بعد از آلین اشکودا عرضه میکند). وی، سروان نازی ورماخت (ارتش زمینی آلمان)، که مایل نیست مقام خدائی پیشوا را بپذیرد شخصیتی است شکاک نسبت بروش هیتلر.

وی میخواهد خبر انهدام نیروی تدافعی (خصوصاً ارتش نهم) را به هیتلر که اطرافیان متملقی دارد برساند. تلاش او بجائی نمیرسد مگر در لحظات آخر که در اثر خشم پیشوا بقتل میرسد. ایدئولوژی «پایست» از زبان این جوان، چه پیش از مرگش و چه پس از آن، مرتباً بانحاء گوناگون بیان میشود. چنین بنظر میرسد در این قسمت بخصوص با آنکه دقت وافى در کارگردانی بکار رفته، ایده حاصله بیشتر مورد توجه بوده است.

صحنه‌ای که نظر اکثر تماشاگران را بخود معطوف میسازد، انهدام تونل محل حفاظت مجروحین و آنگاه انحراف آب رودخانه بداخل آنست هنگامی که هیتلر فریاد میکند: «من آلمان را نجات میدهم، من آلمان قشنگتر و بزرگتری میسازم» با مونتاژ ماهرانه‌ای و برای جلوگیری از نفوذ کلاش صحنه غرق شدن مجروحین نمایان میگردد.

گرچه در سراسر فیلم برای تاکید اثر رئالیستی از آوردن موزیک عموماً خودداری شده معهذا وجود موزیک در بعضی صحنه‌ها برخلاف انتظار ایداً تاکیدی دروضع پیشرفت داستانی نداشته، بلکه ناگهان در مراحل بحرانی تماشاچی که در فیلم فرو رفته دفعتاً بخود می‌آید و دردل میگوید: «مگر جنگ موزیک هم داشته؟!». رویهمرفته در مورد موزیک متن موفقیتی نصیب آنها نشده.

فیلمبرداری سیاه و سفید آن با سایه روشنهای هنرمندانه‌ای که دارد نظر تحسین بیننده را جلب می‌کند و شاید هم مکتب پیش از ۱۹۳۰ آلمان در این فیلم تا اندازه قابل توجهی احیاء شده باشد و همین بازی بانورها و زوایای متناسب فیلم را موثرتر ساخته است.^۱

از جمله کسانی که به طور گذرا نقد فیلم نوشته‌اند می‌توان از «مهندس ناصر سعیدی»، تکنیسین فیلم، هم نام برد که نقدی برای فیلم «جنگ بزرگ»^۲ ساخته «ماريو مونچلی» نوشته است. قسمتی از آن را نقل می‌کنیم:

...در فیلم «جنگ بزرگ» سه قسمت برجسته بچشم می‌خورد:

اول کاراکترآزسیون: کاراکترآزسیون در این فیلم بنحو کاملی انجام گرفته است. کاراکترها^۳ در این فیلم بازی نکرده بلکه زندگی میکنند و کاملاً قابل قبولند. در میان آنها ویتوریو گاسمان از همه مشخص‌تر است. شاید او اولین بار است که در پوست انسانی قالب‌گیری شده است. در یک فیلم قراردادی بعنوان یک قاعده عمومی در یک دنیای ساختگی و مصنوعی کاراکترهای قراردادی، مصنوعی‌تر بحرکت درمی‌آیند تا زمانی که این دنیای غیرواقعی باعث خوشحالی تماشاچی است در عوض باعث میشود که تماشاچی مظاهر یک زندگی حقیقی را ندیده و با عروسک‌هایی سروکار داشته باشد.

در فیلم «جنگ بزرگ» کاراکترهای واقعی در محیط‌ها و شرایط رئالیستی قرارداده شده‌اند. بدست آوردن اطلاعات درباره مطالب مهم زندگی بهمان اندازه دلچسب و هیجان‌انگیز است که ما بوسیله مطالب غیرمهم سرگرم شویم. نمونه جالب آن صحنه‌ایست که عاقله زن سیاه پوشیده مقداری لباس برای شوهرش آورده است از دو سرباز سراغ شوهرش را می‌گیرد در حالیکه شوهر او کشته شده و زن از این مطلب خبر ندارد.

در اینجا دو سرباز مجموعه پول خود را در اختیار زن که برای برگشت بخانه آهی در بساط ندارد قرار میدهند.

در این جا لباس بعنوان سمبل صمیمیت و وفاداری نسبت بشوهر و پولها بعنوان سمبل همدردی درمی‌آید.

دوم مونتاژ: در این گونه فیلم‌ها بعلت تنوع زیاد صحنه‌ها مونتاژ فیلم رل بااهمیتی را در خلق یک اثر دراماتیک بازی میکند.

مونتاژ در فیلم‌های داستانی قراردادی، چون اینگونه فیلم‌ها بطور وسیعی روی دیالک بنا شده‌اند تا تصویر، رل سازنده زیادی را دربر ندارد. ولی در فیلم «جنگ بزرگ» بعلت تنوع زیاد صحنه‌ها با

۱- ستاره سینما - ۲۹ تیر ۱۳۳۷

۲ - LA GRANDE GUERRA

۳- بازیگران درست است نه کاراکترها

قلم بر پرده نقره‌ای

زاویه‌های مختلف مونتور فیلم سهم بزرگی را در خلق اثر بهعهده داشته‌است. دراین‌گونه فیلم‌ها مونتور بایستی قدرت تخیلی خود را بکار بسته و ریتم تصویری صحیحی بفیلم ببخشد.

متد تکرار صحنه‌های معینی از فیلم «جنگ بزرگ» و بهم بافتن آنها بیکدیگر وحدت خاصی را بوجود می‌آورد و این متد فیلم را قادر می‌سازد تا یک تصویر مرکبی از تمام حوادث و فعالیت‌هایی که در یک زمان ادامه دارند بتماشاچی نشان دهد. در این فیلم بوسیله تجمع سریع صحنه‌هایی از یک فعالیت با فعالیت دیگر، یک گروه با گروه دیگر و یک زندگی با زندگی دیگر ریتم دینامیک صحیحی بوجود می‌آید که مارا بدرک ارتباط این فعالیت‌ها وادار میکند. دوربین فیلمبرداری با حرکات تند و پوزیسیون‌های مختلف از زوایای غیر مشخصی با افراد و سربازان مینگرد.

سوم فوتوگرافی و میزانسن‌ها: در پایان بایستی به رل مهمی که فوتوگرافی در ایجاد محیط و حالات روحی پرسوناژها بازی میکند توجه خاص مبذول داشت. منظور از فوتوگرافی بمعنی اعم در یک فیلم نورپردازی (ILLUMINATION) استعمال درست زاویه‌ها پوزیسیون‌های دوربین برای تشریح صحیح داستان فیلم است. در مورد نورپردازی دو مسئله مورد توجه است یکی کمیت نور یعنی نور کافی برای (اکسپوژر EXPOSURE) هر صحنه و دیگری کیفیت نور یعنی تماشاچی را اولاً متوجه کنیم که کجا داستان در جریان است و همچنین ایجاد حالت لازم برای آن صحنه و عمق صحنه است.

در فیلم «جنگ بزرگ» از زوایای دور (LONG SHOT) و نزدیک (CLOSE UP) استفاده درستی برای ایجاد محیط شده است.

صحنه‌های لانگ شات و فول شات که سربازان را در حال جنگ گریز روی تپه‌ها و دره‌ها نشان میدهد از نظر میزانسن و ایجاد محیط جالب توجه است.

در این فیلم از واید انگل برای بوجود آوردن عمق صحنه بهره‌برداری خوبی نیز شده است.^۱



دکتر هوشنگ کاوسی



«... سال ۱۳۲۴ بود که جوانی مثل همه جوانهائی که برای ادامه تحصیلات باروپا می‌روند، راه فرانسه را درپیش گرفته و بیاریس رفت تا مدرسه حقوق و علوم سیاسی را تمام کند.

این جوان هوشنگ کاوسی نام داشت و از سال ۱۳۲۳ که دیپلم متوسطه را در تهران بدست آورده بود بدانشکده حقوق تهران رفت و نامنویسی کرد و چندصباحی بدون آنکه از دروس رشته‌ای که انتخاب کرده بود، خوشش بیاید و یا موفقیتی در راه تحصیل و اکتساب این دروس بدست آورد، درآن دانشکده بود و بعد

صلاح آن دید که رخت سفر بربندد و به دیار فرنگ بشتابد و همین کار را هم کرد.

از لحاظ آنکه پدر هوشنگ نظامی بود و میل داشت که پسرش نیز نظامی بار بیاید از سال دوم ابتدائی تا سال نهم را در دبیرستان نظام گذرانید، بعد چون این میل پدر برآورده‌نشد، قصد کرد که فرزندش بعداً طبیب شود و بطوری که خواهیم دید این آرزو هم صورت تحقق نیافت. در سال ۱۳۲۴ بود که هوشنگ کاوسی وارد دانشکده حقوق و علوم سیاسی پاریس شد. دو سال هم دراین دانشکده کاوسی وقت خودرا گذرانید و تازه دریافت که او برای حقوق خواندن خلق نشده‌است...

هوشنگ دنباله تحصیل را بعداز دوسال رهاکرد و از این پس درصدد برآمد که بدنبال ذوق خود برود.

ذوق او گولش نزد و راهش را نشان داد. کاوسی که احساس میکرد بسیما خیلی علاقمند است، تصمیم به ورود در این رشته از هنر و صنعت را گرفت و بجای آنکه وکیل دعاوی شود از گردو خاک استودیوها و دکورکوبی‌ها و سروصداهای آن استقبال کرد.

هوشنگ کاوسی بعد از بیرون آمدن از دانشکده حقوق بانستیتوی علوم عالی سینماتوگرافی پاریس مراجعه و ثبت نام کرد و پس از گذرانیدن کنکور وارد انستیتو شد.

انستیتو مزبور یا I.D.H.E.C یکی از عالی‌ترین مدارس سینمائی دنیاست که جوانها از ملیتهای مختلف حتی آمریکا که بازار سینما را بخود اختصاص داده، بانجا برای تحصیل روی می‌آورند. کاوسی کار خودرا دراین مؤسسه با انتخاب رشته میزانشن آغاز کرد. دراین مدرسه چهارسال تحصیل کرد که سه سال آن را درس خواند و یکسال بطور اجباری استاز داد.

پس از پایان دوره انستیتو هوشنگ کاوسی وارد انستیتوی فیلمولوژی سوربن گردید. دراین مؤسسه برنامه کار از این قرار است که سینما را نه تنها از نظر فنی بلکه از نظر روانشناسی و هنری و اجتماعی مطالعه می‌کنند.

کاوسی پس از طی دوره انستیتوی سوربن کارگردان و در رشته سینماتوگرافی مهندس و در فیلمولوژی دکتر شد.

پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی کاوسی برآن شد که جنبه عملی کار و تکنیک سینمایی را نیز فراگیرد ازاین روی باستودیوهای مختلف فرانسوی داخل و مشغول کار شد. ابتدا در استودیوهای «نوبی» و «ژوان ویل» پاریس و بعد در استودیوی «ویکتورین» نیس کارکرد و چون واجد شرایط لازم بود عضویت دائمی و رسمی جامعه متخصصین سینمای فرانسه یا A. F. I. T. E. C انتخاب شد...

... کاوسی از طرف استودیو پارس فیلم مامور بود که در مجامع سینمایی بعنوان نماینده این مؤسسه شرکت کند. دراین وقت یعنی درماه مارس ۱۹۵۲ چهارمین کنگره فیلمهای کوتاه و علمی و دکوماتر تشکیل شده بود و هوشنگ کاوسی هم از طرف استودیوی پارس فیلم دراین کنگره شرکت کرد. ریاست کنگره بعهده آندره ماری نخست وزیر اسبق فرانسه که دراین تاریخ وزیر فرهنگ کابینه رنه مایر بود واگذار شده بود.

درآخرین جلسه این کنگره بنابه پیشنهاد نماینده اسپانیا و موافقت اعضای کنگره هوشنگ کاوسی به نیابت ریاست کنگره انتخاب گردید.

این موفقیت بوی مجال داد تا به کنگره پیشنهادی بدهد که ایران عضویت فدراسیون فیلمهای کوتاه و دکوماتر پذیرفته شود. این پیشنهاد نیز مورد استقبال قرار گرفت و تصویب شد. هوشنگ کاوسی علاوه براین مدت چهارسال بخش فارسی رادیو دیفوزیون پاریس را اداره میکرد و برنامه‌های هنری، ادبی، فرهنگی اجرا میکرد - حالا با یک دنیا امید و آرزو بوطنش بازگشته تا آرزوها و پروژه‌های خود را بمرحله اجرا و تحقق درآورد.^۱

با مراجعت دکتر «هوشنگ کاوسی» از فرانسه صفحه سینمایی مجله‌ی «روشنفکر» در اختیار وی قرار می‌گیرد و بدین ترتیب حرکتی تازه در زمینه نقد فیلم آغاز می‌گردد.

دکتر کاوسی با اولین نوشته‌اش محدوده‌ی جبهه‌ی خود را روشن و درواقع مبارزه‌ای را دراین زمینه آغاز می‌کند:

«... اما ازطرف دیگر لازم است که درکار انتقاد فیلم و بالا بردن سطح فرهنگ سینمایی هم در ایران توجه شود.

تا کنون منتقدین و نویسندگان سینمایی ما فقط بشرح زندگی آرتیستها می‌پرداختند و یا فقط از درام یا کمدی سناریو بحث میکردند.

عده‌ای دیگر هم خوشحال بودند که میدانستند فلان فیلم در پارامونت و بهمان فیلم در متروگلدوین مایر تهیه شده کمتر فیلمی از نظر هنر سینما و قوانین خاصه آن فقط تجزیه و تحلیل

میگردید. بندرت دیده شده کسی درباره نویسنده سناریو یا کارگردان و یا فیلمبردار و مونتور فیلمی صحبت کرده و یا در سبک آن فیلم چیزی نوشته باشد و متد قیاس را در انتقاد خود بکار برده باشد. من مطمئنم که ۹۵ درصد تماشاچیان فیلم در ایران معیار خوبی یا بدی فیلمی را فقط و فقط وجاهت و یا بازی هنرپیشه میدانند نبودن این نکات و پائین ماندن سطح فرهنگ سینمایی در این کشور فقط ناشی از فیلمهای مبتذل و توخالی هالیوود است که بقول چارلی چاپلین مثل «سوسیسون» مرتب از ماشین خارج میشود. نبودن کلپ‌های سینمایی و فقدان مطبوعات سینمایی که فقط بشرح زندگی آرتیست‌ها نپردازند و درباره هنر سینما نیز بحث کنند، موجب شده که میدان خالی و بدون مبارز جهت نوارهای پوچی که هرسال چند هزار کیلوگرم آن از هالیوود بگمرک و از گمرک به پرده‌های سینما گسیل میشود باقی ماند...

... سینما هنری است مستقل و در سیستم هنرهای زیبا جزء هنرهای پلاستیک یعنی در ردیف نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و رقص قرار دارد و مثل هنرها ریتم و زیبایی آن باید مخصوصاً از راه حس بینائی درک شود...

دکتر کاوسی خیلی زود از مجله‌ی «روشنفکر» جدا می‌شود و به مجله‌ی «فردوسی» می‌رود. مجله‌ی «فردوسی» که در شروع کارش با سینما میانه‌ای نداشت، از سال ۱۳۳۲ ستونی را به معرفی فیلم‌های هفته اختصاص می‌دهد. این مقالات ابتدا بدون امضاء ولی بعداً نام «فرهاد فروهی» پای آنها دیده می‌شود. فروهی بیشتر به معرفی فیلم‌هایی می‌پردازد که در آینده بر روی پرده می‌آیند.

دکتر کاوسی همکاری خود را با مجله‌ی فردوسی با نقد فیلم «برنج تلخ»^۱ شروع می‌کند^۲ که این همکاری به طور مداوم تا چندین سال ادامه می‌یابد.

نوشته‌های اولیه‌ی او فقط به نقد فیلم منحصر نمی‌شود، بلکه گاهی نیز در اطراف سبک‌های گوناگون سینما و معرفی سینمای کشورهای مختلف از جمله ایتالیا و مکزیک دور می‌زند. اگر قبول کنیم که نوشته‌های سینمایی برای هدایت و تربیت ذوق و پسند تماشاگر و ارتقاء بینش و فرهنگ جامعه حکم یک مکتب فعال و سازنده را دارد، نقش دکتر کاوسی با تدریس مداوم در این مکتب در جهت غنی‌تر نمودن فرهنگ سینمایی کاملاً مؤثر و درخور اهمیت است.

^۱ - RISO AMARO

نثر دکتر کاوسی درعین ساده بودن، محکم و رساست. به طوری که خواندن نوشته‌های او حتی برای خواننده‌ی غیرحرفه‌ای و متفنن نیز جالب توجه است.

لحن کنایه‌آمیز وی گزندگی و طنزهایش ظرافت خاصی دارند. این ویژگی‌های کار او مخصوصاً در مواجهه با فیلم‌های فارسی جلا و جلوه روشن‌تری پیدا می‌کنند. همین خصوصیات کار اوست که بسیاری از خوانندگان مجله را که حتی عادت و تمایلی به سینما رفتن و فیلم دیدن ندارند، علاقمند به خواندن نوشته‌های او می‌کند.

شمار فراوانی از طریق مطالعه این نوشته‌ها به نوعی کنجکاوی می‌رسند و به دیدن فیلم‌های مورد بحث متمایل می‌گردند. دکتر کاوسی با سبک خاص خود، نقدهایش را به صورت یک مقاله‌ی کامل ارائه می‌کند که طی آن حتی تاریخ و محل تولد کارگردان و خصوصیات جسمانی و روانی او نیز آورده می‌شود که در زمان خود بسیار آگاهی‌دهنده است. خود او در این مورد می‌گوید:

«... عده‌ای از دوستان توصیه می‌کنند که بهتر است در تفسیر فیلمها از معرفی کارگردان صرف‌نظر کنیم و بی‌بحث درباره خود اثر بپردازیم چنین نظری که بستگی به یکی از عادات و سنن ملی ما دارد، متأسفانه یکی از نقاط ضعف ما را بوجود می‌آورد، بهتر بگوئیم همیشه آنچه که در مقابل چشمان ما قرار می‌گیرد کنجکاوی ما را جلب می‌کند، در صورتیکه چه بسا کسانی که شکل و قدوبالای آنان دیده نمیشود ولی در ایجاد یک اثر فنی و هنری سهمی بزرگ دارند...»

دکتر کاوسی را در نوشته‌هایش فقط یک منتقد فیلم و آشنا به کار سینما نمی‌یابیم بلکه روزنامه‌نگاری کاملاً حرفه‌ای و آگاه به فنون این کار می‌بینیم.

در بررسی فیلم‌های فارسی با لحن نیشدارش و آشنایی کامل به نقاط ضعف فیلمسازان ایرانی، آنها را به راحتی عصبی می‌کند به طوری که گاهی اوقات انتقادهای او بر فیلم‌های فارسی موجب برپا شدن جروبحث و جنجال‌های مطبوعاتی گشته و حتی این کشمکش‌ها از صفحات مطبوعات به بیرون نیز کشیده می‌شود.

«دکتر اسماعیل کوشان»، «فرخ غفاری»، «ساموئل خاچیکیان» و «سردار ساگر» از جمله

کسانی هستند که مورد بیشترین انتقاد دکتر کاوسی قرار می‌گیرند:

«... اسماعیل کوشان... افسوس که این دوست ما تفحصات و مطالعاتش را درباره زاین ادامه

نداد و به دنبال کاری رفت که برای او ساخته نشده بود.

اگر او همچنان به شناساندن ژاپن پرداخته بود، قطعاً عضو افتخاری هیئت مدیره انجمن روابط دوستی ایران و ژاپن میشد و یا اینکه به صادرات و واردات اجناس ژاپنی می‌پرداخت و صاحب دو تجارتخانه در ازاکا و ناکازاکی و دو حجره هم در سرای رشتی‌ها و تیمچه حاجب‌الدوله بود و بهتر از این فیلمسازی که از خستمالی هم آسان‌تر است به توسعه هنر سینما و صنعت فیلم در ایران کمک میکرد و نتیجتاً به اخذ لقب پدر سینمای فارسی را درآورده‌است، نایل نمی‌آمد...»

«... فرخ غفاری... وقتی می‌بینیم جوانی هفت، هشت ده سال از عمرش را در فرانسه بوده و ادعای آشنائی و سلام و علیک با عده‌ای از افراد محافل سینمایی پاریس را دارد و حتی لاف در غریبی را تا حد ادعای کارگردانی فیلم میرساند...»

«... سامول خاچیکیان... میگویند کارگردانی را با نوشتن نامه و دریافت جواب - بهتر گفته باشیم - با مکاتبه یاد گرفته است من نمیدانم حقیقتاً مؤسسات کلاهدراری در اروپا و آمریکا وجود دارند که بمردم سرزمین‌های دوردست کارگردانی با مکاتبه می‌آموزند یا نه؟ و یا مردم ساده‌لوحی یافت میشوند که کارگردانی را از معلمین چندین هزار کیلومتر دورتر با مکاتبه یاد میگیرند یا خیر؟ درهرحال باید گفت که او مقداری را با مکاتبه، مقدار دیگری را با مذاکره و مقدار زیادتری را با مشاهده فیلمهای خارجی که در تهران نمایش درمی‌آید یاد گرفته‌است. درنتیجه برای او یک معلومات قلیل، یا بقول انگلیسیها یک لیتل ناولج پیدا شده که موجب دردسر و زحمت و آزار بینندگان فیلمهای او میگردد...»

«... سردار ساگر نه تنها فیلمساز خوبی نیست، بلکه فیلمساز بسیار بدی است...»^۱

دکتر کاوسی در جواب کسانی که به این لحن او خرده می‌گیرند، می‌نویسد :

«... عده‌ای از دوستان دلسوز خرده‌گیری میکردند، اینکه شما می‌نویسید، انتقاد نیست بلکه حمله و ناسزاگوئی است. در اینجا با نکته جدیدی روبرو میشویم و آن اینستکه باید سطح و حدی برای ارزش یک اثر قایل شویم. اگر اثر مافوق این سطح قرار داشت یعنی حاوی حداقل بود، قابل انتقاد است و چنانچه در درجات منها و مادون آن سطح قرار داشت، دیگر لایق انتقاد نیست و درخور حمله است یکی از کارگردانان ضمن شکوه و شکایت از منتقدین اظهار میکرد که - منتقد نباید همیشه خراب کند بلکه باید راهنمایی هم بکند - باید دانست که راهنمایی جزء وظایف منتقد نیست و مربوط به معلم است. اگر کسی نقاش نیست، منتقد هنر نقاشی نباید دست او را بگیرد و پایا راهش ببرد. این نقاش باید برود در کلاس بنشیند و از استاد نقاشی تعلیم بگیرد آنوقت ارزش هنر و شخصیت هنری او را منتقد می‌سنجد. تنها راهنمایی که منتقد میتواند باو بکند آنستکه باو بگوید تو نقاش نیستی و اگر علاقه‌ای به نقاشی درخود سراغ داری، برو با القبای آن شروع کن...»

«بی‌سوادی» فیلمسازان ایرانی و عدم اطلاع آنان از «گرامر سینما» از نظر دکتر کاوسی

عامل اصلی ابتدال سینمای فارسی است. بنا به همین عقیده او به جوانان علاقمندی که

می‌خواهند تحصیلات سینمایی داشته باشند - کسانی چون «مهدی میرصمدزاده» و «مصطفی فرزانه» - اظهار امیدواری می‌کند و حدس می‌زند که سینمای ایران با فیلم‌هایی که این دسته از جوانان تحصیل کرده خواهند ساخت، متولد خواهد شد.

او در جبهه‌ی خود همیشه علیه سینمای فارسی می‌جنگد البته به‌جز چند مورد خاص از جمله فیلم «چشم براه» ساخته‌ی «عطاءاله زاهد» و «ماجرای جنگل» ساخته‌ی «میرصمدزاده» که چون این فیلم‌ها را مثل سایر فیلم‌های فارسی مورد حمله قرار نمی‌دهد این استنباط پیش می‌آید که لابد او قصد تأیید ضمنی آنها را دارد. همین امر در زمان خود غیرمنتظره و شگفتی‌آور جلوه می‌کند، چون فیلم‌های مذکور فاقد ویژگی‌هایی هستند که بتوان آنها را از صف طویل و خاکستری فیلم‌های فارسی جدا ساخت.

برای آشنائی بیشتر با خصوصیات کار دکتر کاوسی نقد فیلم «روزنه امید» را که با لحنی کاملاً استهزاآمیز و توأم با ریشخند نوشته شده‌است می‌خوانیم که در ضمن آن اشاراتی هم به چگونگی به حرکت درآمدن سینمای ایران شده است.

روزنه امید

سوراخ دعای سردار ساگر پروداکشن اند کمپانی

از کسانی که نخستین سنگ بنای این سینمای فارسی را گذاشتند، نوری حبیب نامی بود که هنوز از بغداد وارد نشده یکسر به استودیوها رفت و بعنوان کارگردان و فیلمبردار و متصدی لابراتوار و مونتاژ و غیره فیلم ساخت. نوری حبیب به تئوری (!) خاص درمورد سینمای فارسی معتقد بود که با لهجه عربی غلیظ همیشه آنها می‌گفت: «والله سینما درایران کار خدا» در صورتیکه مقداری از سینما در ایران کار نوری حبیب بود - عیب نوری حبیب ایرانی نبودنش، نبود. عیب او این بود که نمی‌دانست سینما چیست و مقداری حرف‌ها و سنن، نه غلط بلکه چرند آورد و دراین استودیوهای فیلمسازی گذاشت و رفت. یکروز از او پرسیدم از کجا کار سینما را یاد گرفته‌ای؟ چون اینبار نمی‌توانست دروغ بگوید سرودست شکسته حرف‌هایی زد که چنین فهمیدم. دولت عراق یک فیلمبردار فرانسوی بنام زاک لمار استخدام کرده‌بود تا فیلم‌هایی تهیه کند.

نوری حبیب که وردست این فیلمبردار فرانسوی بود طرز بکارانداختن دوربین را یادگرفت. بعد از اینکه ژاک لمار عراق را بقصد فرانسه ترک کرد نوری حبیب هم کشورش را بقصد ایران رها کرد - درهرحال او رفت و جز مشتی «یادگار» چیزی برای این سینمای فارسی باقی نگذاشت. سردار ساگر سازنده فیلم روزنه امید آدم خیلی خوبی است اما همه آدم‌های خیلی خوب به تحقیق فیلمسازهای خوبی ممکن است نباشند.

سینما در ایران کار همه بندگان خدا!

سردار ساگر هم نه تنها فیلمساز خوبی نیست، بلکه فیلمساز بسیار بدی است مرد با حسن‌نیتی است با زن و بچه‌اش بایران آمده، تجارت کند. بطوریکه از فیلمش برمی‌آید ایران را هم خیلی دوست دارد. خاکش را زرخیز میداند از گوجه‌فرنگی و فلفل‌فرنگی هم خوشش نمی‌آید. ترجیح میدهد که فقط گوجه ایرانی و نخود ایرانی و فلفل ایرانی در کشور ما مصرف شود. بنظر او اجناس خارجی که ابداً فقط فیلم فارسی بیاید آنهم - لابد - اکثرش را سردار تهیه و کارگردانی کند.

ما همانطور که درباره نوری حبیب گفتیم درباره سردار ساگر هم اضافه می‌کنیم، عیب سردار این نیست که هندی است و ایرانی نیست. عیب سردار ساگر اینست که کارگردان فیلم نیست. اصلاً در این چندسال اخیر مثل اینکه بیماری در ایران پیدا شده که هرکس زمینه مستعدی دارد بآن مبتلا میشود و فوراً خود را سناریونویس و کارگردان حس میکند. نمیدانم ما چرا تعدادی از این نویسندگان سناریو و کارگردانان فیلم و تئورسین‌های سینما را که روزبروز تعدادشان زیادتیر میشود، به خارجه ارسال نمی‌کنیم تا درمقابل صدور آنها مبالغی ارز خارجی بخزانة کشورمان وارد شود. حالا که نمی‌توانیم بفستیوال‌های سینمایی فیلم بفرستیم از همین سناریونویس‌ها و کارگردانان که همین‌جا پیش خود همه چیز یادگرفته‌اند بآنجا ارسال نمیداریم تا همه دنیا بداند که ما حقیقتاً سینما را دوباره «اختراع» کرده‌ایم و قوانین بیان تازه‌تری هم مرتباً «کشف» می‌کنیم. کم‌کم کار بجائی رسیده که سینما در ایران والله تنها کار خدا نیست بلکه سینما در ایران کار بندگان خدا است. حالا یکی سناریونویس است یکی کارگردان است یکی هنرپیشه زبردستی است یکی فیلم‌شناس مبرز است و دیگری منتقد سینمایی بزرگواری است و آخری تماشاگر عالیقدری است. اداره تعلیمات عالیّه حقیقتاً باید به دانشجویانی که در خارج از کشور در فنون مختلف سینما مطالعه می‌کنند ارز ندهد، چون کلیه فنون سینما را همینجا در این استودیوها میتوان آموخت. درهرحال بیش از این درباره خود سردار نمی‌گویم به فیلمش می‌پردازم.

این سردار ما همانطور که گفتم مرد خوش برخورد و مؤدبی است مثل یک بره خوش خلق و مطیع و آرام است.

روزنه امید

نوشته‌های فیلم روی عکس‌هایی از مناظر اصفهان می‌آید - اتوبوسی از اصفهان به تهران میرسد - وحدت و مهین دیهیم از آن پیاده میشوند. چمدانهای آنها با هم عوض میشود - توی چمدان وحدت بلیط بخت‌آزمایی برنده بیست و پنج هزار تومان و توی چمدان مهین سینه پلاستیکی و سینه‌بند و جوراب و غیره است. وقتی وحدت به کلاتری شکایت میکند که چمدانش عوض شده، او را به شش‌ماه حبس محکوم میکنند (چرا؟) برای اینکه یک دهان آواز سوزناک بخواند (چرا؟) وحدت که با لهجه غلیظ اصفهانی حرف می‌زند با لهجه فارسی که غیر اصفهانی است آواز می‌خواند (چرا؟) بعد از رهایی از زندان دنبال کار بکشتارگاه میرود در آنجا با شهین آشنا میشود. شهین که دختر فقیری است با لهجه نستعلیق حرف می‌زند. درست مثل آنستکه جلد اول کتاب فوائدالادب را غلط می‌خواند. این دختر فقیر پشت دیوار کشتارگاه تهران با لسان بلیع (دکلمه) میکند (چرا؟) و جملات گنده اجتماعی بر زبان می‌آورد.

از طرف دیگر مهین دیهیم با بیست و پنج هزار تومان یک کاباره مجلل دایر می‌کند (عجبا) وحدت که (اتفاقاً) در آنجا استخدام شده باز با لهجه غیر اصفهانی یکی از اشعار باباطاهر را بطور سوزناک می‌خواند.

مهین دیهیم که سخت گرفتار سرزنش وجدان است با طوطی حرف می‌زند. با خود در آئینه حرف می‌زند... سیگار میکشد تا درد ناشی از فشار وجدان را در دود خفه و در الکلی غرق کند. قسمتهایی که دیهیم گرفتار سرزنش وجدان میشود و بیهوده در بازی مبالغه نشان میدهد. برای من این صحنه‌ها کم‌دی‌ترین قسمتهای فیلم است.

آیا سردار ساگر این دستورات را به مهین داده یا مهین خود این کارها را انجام میدهد. در هر دو صورت در این صحنه‌ها سازندگان فیلم بطور رایگان وارد معتقدات میشوند و نکات روانشناسی را به «سبک» خود مطرح میکنند. باین سبب این صحنه‌ها را برای یک بیننده وارد، یک کم‌دی غیر عمد بوجود می‌آورد. نشان دادن وجدان زنجیرشده مهین دیهیم و یا تابلویی که تصویرش باو مبدل میشود و اخذ «نتیجه» از آن درست مثل نشان دادن لولوخورخوره به بچه‌های هفت یا هشت ساله است که فی‌الواقع (بقول رژیسور ممدخان) هیچگونه تأثیری ندارد.

این فیلمسازان باید فقط برای بهبودی تکنیک فیلم‌هایشان کوشش کنند و وارد معقولاتی از قبیل مطرح کردن «تر» و اخذ «نتیجه» اخلاقی و یا «تجزیه و تحلیل» نکات روانشناسی نگردند، چونکه بهتر است این فیلمهای بی‌ارزش فاقد ادعاهای «اجتماعی» و «روانشناسی» باشد. وقتی نکات روانشناسی و اجتماعی رایگان در داخل فیلمهای بی‌ارزش جای گرفت، آنوقت آنرا بشکل ناهنجاری زننده می‌سازد.

در هر حال گناه دوم سردار ساگر آنستکه کارگردانی فیلمی را انجام داده و گناه اول او اینستکه سناریو را هم خود او نوشته‌است و من حتم دارم اگر «خانی» که فیلمبرداری و مونتاژ روزنه امید را انجام داده با سردار همکاری نمیکرد، «روزنه امید» وضعیتش از این که هست، بدتر میشد.

لحن طنز و ریشخند نقدهای دکتر کاوسی، خصوصاً به هنگام مواجهه با فیلم‌هایی که آنها را جدی نمی‌گیرد، گاه خیلی شخصی و ابداعی می‌گردد. به عنوان مثال در ابتدای نقد فیلم «بیژن و منیژه» ساخته‌ی دکتر اسمعیل کوشان قطعه شعری طنزآلود می‌بینیم که به سبک اشعار شاهنامه سروده‌است با این مضمون :

بفرمود کوشان ز بهر نوار	نویسند شرح یکی نامدار
ز بخت بد بیژن قهرمان	قلم رفت بر حال آن پهلوان
ز شاهان و جنگاوران سترگ	ز افراسیاب آن سپهدار ترک
ز توران ز ایران ز خسرو خدیو	منیژه و بیژن - تهمتن و گیو
فقط نامشان آمدی بر زبان	نمی‌بود دیگر ز آنان نشان
چه گویم نواری پر از عفن و گند	ز شهنامه بگرفت آن نام چند
اگر بوج بود از کران تا کران	نبود از هنر هیچ در آن نشان
«چه خوش گفت فردوسی پاک‌زاد	که رحمت بر آن تربت پاک باد»
«هنر نزد ایرانیان است و بس	نگیرند شیر ژریان را به کس»

در سال ۱۳۳۳ دکتر کاوسی با قبول کارگردانی فیلم «ماجرای زندگی» عملاً باب همکاری خود را با سینمای فارسی باز می‌کند، اما خیلی زود به علت عدم تفاهم و سازش با تهیه‌کننده (استودیو دیانا فیلم) و دیگران از ادامه‌ی کار سر باز می‌زند و کار تهیه‌ی این فیلم به «نصرت‌اله محتشم» بازیگر معروف تئاتر سپرده می‌شود.

در سال ۱۳۳۵ دومین تجربه و محصول همکاری او با سینمای فارسی (استودیو عصر طلائی) فیلمی است به نام «هفده روز به اعدام» که سوژه‌ای پرآنتریک در زمینه جنائی و پلیسی دارد. از آن نوع که قاتل پس از ارتکاب به یک سری جنایت، ناشناخته می‌ماند و بیگناهی به جای او متهم و محکوم به اعدام می‌شود ولی لحظاتی مانده به پایان کار، قاتل اصلی خود را لو می‌دهد و محکوم بیگناه آزاد می‌شود...

نمایش این فیلم در زمان خود کنجکاوی و سروصدای زیادی را به بار می‌آورد. کنجکاوی از این نظر که خیلی می‌خواهند بدانند وقتی یک منتقد نکته‌بین و خرده‌گیر خود فیلمی می‌سازد، کار او چگونه فیلمی خواهد شد و از طرفی هم عده‌ای که جراحات نیش‌های قلم او را چشیده‌اند تصمیم می‌گیرند با همان حربه به سراغ فیلم او بروند.

در مقابل این دو دسته که در جبهه‌ی مخالفت با فیلم هستند، جمعی نیز در جبهه‌ی دیگری به دفاع از فیلم برمی‌خیزند.

در جبهه‌ی مخالفت یکی از شاخص‌ترین نمونه‌ها نقدی بدون امضاء است که در مجله‌ی «ستاره سینما» نوشته می‌شود و اینکه چرا پای این نقد را کسی امضاء نکرده، خود مسئله‌ای است. بعدها یعنی در سال ۱۳۵۳ «روبرت اکهارت» سردبیر وقت این مجله طی مصاحبه‌ای با مولف فاش می‌کند که:

«... در این فرصت، چون فکر می‌کنم دیگر حساسیتی روی این مسئله نباشد فاش میکنم، آن نقد را «ماردوک الخاص» و «ساموئل خاچیکیان» و من نوشته بودیم - به این صورت که من اغراض خصوصی نقدهای خاچیکیان و الخاص را حذف کردم و به صورت دو صفحه مطلب درآوردم که در آن زمان سروصدا و هیجان زیادی ببار آورد و همه میخواستند بدانند که این نقد را کی نوشته؟...»

۱۷ روز باعدام

درباره اینکه انتقاد خود را بچه لحنی بنویسم زیاد فکر کردیم؟ براستی از کجا شروع و بکجا ختم کنیم؟

چقدر خوب بود که اصولاً این فیلم هیچوقت بروی پرده نمی‌آمد و یا آقای دکتر کاوسی همکار گرامی ما بعد آنهمه انتقاد از خرابی محصولات ایرانی خود وارد گود نمی‌گردید چقدر خوب بود که این قلمی را که اکنون دردست ماست خود ایشان بدست می‌گرفتند و از فیلم خود بهمان لحنی که از سایر فیلمهای ایرانی انتقاد کرده‌اند، انتقاد میکردند. و یا چقدر خوب بود که ناگهان اعلام میکردند، ایشان در ساختن این فیلم هیچگونه دخالتی نداشته و از نام ایشان سوءاستفاده شده‌است. و چقدر برای ما سخت و دشوار است که قلم بدست گرفته و کار همکار خودمان را مورد انتقاد قرار دهیم... در هر صورت مقدمه را کنار گذارده بفیلم می‌پردازیم.

موضوع و سناریو

سوژه فیلم که بقول تهیه‌کنندگان از یک رمان امریکائی (بعد از حک و اصلاح) اقتباس گردیده بقدری مبتذل و بی‌معنی است که اصولاً معلوم نیست انتخاب آن برای فیلمبرداری چه لزومی داشته‌است و اصل آن (حک و اصلاح نشده) چه شاهکاری بوده و از کجا بدست تهیه‌کنندگان بادوق ایرانی رسیده‌است. باوجود مبتذل بودن سوژه، سعی شده این نتیجه اخلاقی گرفته شود که سر بیگناه هیچوقت بالای دار نمیرود... عاملی که باعث ایجاد این نتیجه است، شخص مرموزی است که دست به جنایات مختلفی زده ولی همیشه مجهول‌الیهویه می‌باشد. این شخص اساس فیلم و هسته مرکزی

انتریک را تشکیل می‌دهد که در حساس‌ترین دقایق آخر، یعنی موقعیکه بیگناهی را عوض قاتل حقیقی آماده اعدام می‌نمایند، در چنگال عدالت گرفتار می‌شود. حالا این سؤال پیش می‌آید.

- چرا شخص قاتل مرتکب اینهمه جنایات می‌شود؟

از نظر مفهوم «ایدئولوژیک» و روانی سؤال فوق اصل محرکه موضوع فیلم است ولی آیا فیلم توانسته به این سؤال جواب دهد...

اصولاً فرق کتاب و فیلم این است که فیلم را میتوان دید و شنید، درحالیکه کتاب را فقط میخوانند. نور، رنگ، هنرپیشه‌ها، موزیک و صدا و دهها عوامل دیگر موضوع را تقویت نموده و تماشاچی را مستقیماً تحت تأثیر قرار میدهند، در حالیکه خواننده کتاب عوامل مزبور را درخیال خود مجسم می‌کند. طبیعی است هر موضوعی که در کتاب یا سناریو ذکر میشود، روی پرده سینما بیشتر پرورش یافته و بایستی ده برابر قوی‌تر جلوه‌گر شود، درصورتیکه در فیلم «۱۷ روز با اعدام» نتیجه معکوس بدست آمده و انتریک فیلم کاملاً خورده شده است بعبارت دیگر کارگردان نتوانسته آنرا پرورش بدهد و عوض تقویت از بین برده‌است.

مسلماً موقعی فیلم مورد بحث موفقیت بدست می‌آورد که هویت قاتل تا هنگام دستگیری مجهول بماند درصورتیکه از همان اوایل فیلم طرز دکوپاژ و حرکات مهدوی قضیه را حل میکنند... ولی چرا مهدوی اینهمه آدم میکشد... آیا برای بدست آوردن مال و یا عدم موفقیت در عشق و یا برای اینکه مبتلا به یک بیماری سادیسیم و یا کمپلکس جنسی است. هیچیک از این عوامل نه از نظر بازی و نه از نظر کارگردانی و دکوپاژ در فیلم اشاره و روشن نشده‌است و تماشاچی به این نتیجه میرسد که آدم هر موقع خواست با اتکا بزور بازو و چاقوی ضامن‌دارش میتواند آدم بکشد و گناه را خیلی ساده بگردن این و آن بیاندازد و هرگاه مچش گیر افتاده، خودکشی کند!

رویه‌مرفته در نوشتن سناریو کوچکترین سلیقه و هنری بکارنرفته و بخوبی هویدا است که نویسنده آن جزئی اطلاعاتی در این مورد نداشته‌است.

دیالوگ کاملاً بیسروته تنظیم گردیده و صحبت‌های هنرپیشگان هیچگونه ربطی بیکدیگر ندارند - پرسوناژهای داستان بهیچوجه شخصیت مخصوصی دارا نیستند و برای اعمالی که مرتکب میشوند نمیتوان یک دلیل منطقی حدس زد.

کارگردانی فیلم

علت اصلی عدم موفقیت فیلم کارگردانی آنست. اینطور بنظر میرسد که دکتر کاوسی آنچه تا بحال دیده و شنیده و خوانده است، خواسته است در فیلم جای دهد و نتیجتاً فیلم از مجموعه‌ای از تئوریهای متحرک سینماتوگرافی شده‌است. تصویرهایی که تماشاچی در سالن تاریک سینما در مقابل چشم خود می‌بیند مجموعه و ارتباط مسلسل چندصد و یا چندهزار پلان است که فیلم را تشکیل میدهد.

هر پلان ولو آنکه یک ثانیه یا یک دقیقه طول بکشد با پلان قبلی و بعدی از نظر فنی و معنوی ربط مستقیم دارد و در واقع مکمل همدیگر هستند. این پلانها هرچند مثل رشته زنجیر باهم

قلم بر پرده نقره‌ای

مربوطند ولی درضمن هریک برای خود مستقل است، مسئولیت دارد و برای حفظ و پرورش مفهوم موضوع و تصویر بایستی از هرچیت کامل باشد.

اصولاً هیچ پلانی ولو آنکه یک ثانیه عمر داشته باشد تا منظور خودش را به تماشاجی بفهماند نباید عوض شود. در حالیکه دراین فیلم اغلب پلانها موقعی عوض میشوند که دوربین یا پرسوناژ فیلم هنوز وظیفه خود را انجام نداده است.

مثلاً در اوایل فیلم ناصر تاکسی صدا میکند و سوار میشود، در صورتیکه در پلان قبل هنوز مسافری از تاکسی پیاده نشده اند و ناصر هنوز در تاکسی درست جای نگرفته، در پلان بعدی ماشین راه افتاده است و یا درجای دیگر سوسن دریای آپارتمان سه طبقه از ماشین پیاده میشود و در پلان بعدی او را می بینیم که وارد اطاقی در طبقه سوم همان آپارتمان شد.

سکته های ایدیولوژیک

گذشته از سکته های موجوده در پلان بندی فیلم که در بالا ذکر شد و پرش هائی که ناشی از عدم رعایت فاصله های زاویه - شکستن مرز تصویری و عدم تطبیق حرکات آکتور از یک پلان به پلان بعدی، درخود داستان فیلم نیز از این قبیل سکته ها و پرش ها زیاد دیده میشود. مثلاً معلوم نیست خانم عقیلی کی مرض فراموشی یا جنون پیدا کرد... مهدوی چطور فهمید که رئیس پلیس نیز از او مشکوک شده - از کجا حدس زد که گدای کور هم به او مظنون است. اصولاً شبی که صدها نفر ناصر را در کاباره درحین رقص دیده بودند چرا فقط گدای کوری را برای شهادت می طلبند و این گدا یا خانم معاون زاده و همدستانش یا سوسن یا بالاخره خود زن ناصر چه ربطی با مهدوی داشتند که آنها با آغوش باز با مهدوی می لاسند و در دستهای او خفه میشوند... مخصوصاً معلوم نیست سوسن چکاره است اگر با ناصر است پس با مهدوی چکار میکرد و نیز اگر ناصر زن داشت با عقیلی (در کاباره) و سوسن (خارج از کاباره) چکار داشت... و هزار چراهای دیگر که معلوم نیست در عرض این دوسال و اندی که مسئولین روی این فیلم زحمت کشیده اند چطور متوجه نشده اند!

فرم و حالت فیلم

اصولاً هر فیلمی مخصوصاً فیلمهای جنائی و پلیسی برای کسب موفقیت به سه عامل مهم احتیاج دارند. اول کاراکتریزاسیون هنرپیشه و ایجاد محیطهای مناسب با نور و کمپوزیسیون - دوم ریتم فیلم و سوم موزیک متن و صداهای مخصوص ایجاد افکت.

در فیلم هنرپیشه ها بطور کلی در نقش های خود نبودند مخصوصاً مهدوی مثل اینکه نمیدانست چه رلی بازی میکند. بنظر ما مهدوی پرسوناژ اصلی فیلم بود در صورتیکه کارگردان اصلاً به ریزه کاریهایی که برای ایجاد سادیست او لازم بود بکاربرد اهمیت نداده، برعکس بیشتر تیپ رئیس کلانتری را تقویت داده بود. ناصر ملک مطیعی پرسوناژ دوم فیلم جزو پرسوناژهای پشت پرده درآمد بود که اگر بدون نشان دادن او فقط راجع به او در فیلم صحبت میکردند از اهمیت فیلم کاسته نمیشد.

بزرگترین ضعف فیلم ریتم فیلم بود. پلان‌های طولانی توأم با بازیها و حرکات سست و کش‌دار، بیانهای سست و کند آکتورها، مکث‌های بیمورد میان صحبت‌ها، مخصوصاً موقعیکه پلان‌ها عوض میشوند و تراولینگ‌های بی‌منظور و بیجا که عوض تندکردن حرکات، میزانشن‌ها را کش داده و طولانی کرده‌بود.

تعیین زاویه در فیلمبرداری به اندازه بازی آکتور اهمیت دارد. هرزاویه خوب یا حرکت بجا و موزون دوربین علاوه از اینکه کمپوزیسیون خوبی ایجاد می‌کند بازی هنرپیشه را نیز تقویت نموده و منظور سناریست و کارگردان را نیز تکمیل می‌کند در فیلم «۱۷ روز اعدام» این موضوع به ندرت رعایت شده‌بود. بعضی کادرها به تنهایی تصویرهای خوبی بودند ولی موقع زنجیر شدن با پلان‌های بعدی و قبلی درائر نقص دکوپاژ و مونتاژ از بین می‌رفتند. از طرفی معلوم نشد انتخاب زوایا از بالا به پائین برای چه منظور بود...

موزیک متن فیلم نیز خیلی بی‌سلیقه انتخاب شده‌بود و حتی در بعضی صحنه‌ها عوض اینکه شوک و هیجان ایجاد کند، مقداری از بازی هنرپیشه‌ها را خنثی مینمود.

رابط فیلم

منظور مونتاژ فیلم نیست، بلکه ارتباط موضوع میباشد. در بالا ذکر شد که ارتباط پرسوناژهای فیلم و موضوع فیلم و کاراکترهای فیلم مفهوم نبود. علاوه براین فیلم مذکور از نظر ارتباط روانی دارای تقایص کلی میباشد. مثلاً برای تماشاجی روز اعدام ناصر معلوم نشده‌بود. بنابراین خواب ناصر که با عملیات تروکاژ روی ساعت نشان داده‌شد خیلی بی‌ربط بود. تجسم خیالی در پرده سینما موقعی بجااست که کارگردان قبلاً تألم و عذاب روحی پرسوناژ (در اینجا ناصر) را به تماشاجی کاملاً قبولانده یعنی برای ایجاد تروکاژ زمینه ایجاد کند.

همین عدم تجسم عذاب روحی ناصر و قبلاً تعیین نکردن ساعت اعدام، فیلم را از ایجاد هیجان بازداشت و آنطور که انتظار میرفت تماشاجی از صحنه‌های آخر فیلم یعنی موقعی که قطار می‌گذشت و خراب شدن اتومبیل در راه که رئیس پلیس را از رسیدن به مرکز و تبرئه کردن ناصر عقب انداخت، بسرمدی استقبال کردند. بهترین زمینه انتریک و ایجاد هیجان و همچنین بهترین نقطه پایان همین صحنه‌های فوق‌الذکر بودند که متأسفانه درائر دکوپاژ غلط، نتیجه مطلوب نبخشید و تماشاجی که انتظار داشت در آخرین لحظه حساس تبرئه‌شدن ناصر را ببیند با تکرار و تجدید داستان فیلم روبرو شد.

و اما از نظر بازی هنرپیشه‌ها!

متأسفانه درائر پرورش نیافتن سناریو و مشخص نبودن تیپ‌های پرسوناژها، هنرپیشه‌ها (به جز وثوق و سپیده) نتوانستند کاری از پیش ببرند. در صورتیکه بعضی از آنها بخصوص ناصر ملک‌مطیعی، مهدوی و عقیلی در فیلم‌های قبلی توانسته بودند استعداد خود را کم‌وبیش نشان بدهند. در صحنه‌هایی

که چند نفر با هم صحبت یا بازی می‌کنند در اثر کندی بیان و سستی حرکات اکثر بازیکنان در یک حال بلا تکلیفی خنده‌آوری قرار گرفته بودند.

مهدوی که میبایستی در نقش یک آدم جانی و سادیک تماشاچی را از خود بیزار کند در اثر بازی ناشی از هدایت غلط، خیلی سمپاتیک درآمده بود - به اندازه‌ای که موقعی هفت‌تیر رئیس پلیس را از جلو او ربود، مردم برای او دست زدند. این یکی از شکستهای کارگردان است که هنرپیشه را به تیپ غلط هدایت میکند و بدبختی آنجاست که بعد از آنکه این قاتل خونخوار (مهدوی) را که باعث قتل چندین نفر بوده، دستگیر می‌کنند. عوض اینکه او را در زندان تاریکی زنجیر کنند در یک آپارتمان تمیز سه طبقه (گویا بیمارستان) آزادانه ول می‌کنند و مخصوصاً یک نفر هم می‌آید و پنجره را باز می‌کند که محکوم فرار کند یا حداقل انتحار کند و محکوم نیز به پیروی از دستورات کارگردان چند نفس عمیق کشیده، توی هوا شیرجه می‌رود.

صحنه مجادله کارآگاه مینا با محسن که لحظه‌ای بعد نخست دستها و سپس صورت فاتح نمودار میشود یکی از آن ابتکارات تقلیدی است که بارها در فیلمهای خارجی دیده‌ایم و برای تهییج تماشاچی بکار می‌رود... ولی در این قسمت پاسبانی ناظر صحنه است و در این صورت هر شخص کوتاه‌بینی هم میتواند درک کند که اگر کارآگاه در خطر بود، پاسبان مزبور بکمک وی میشتافت.

ما در اینجا از عیوب فراوان دیگری که مستلزم اندکی توجه و دقت بود سخن نمی‌گوئیم، از ابراز اینکه آفتاب صبح زود در وسط آسمان چکار میکند (در حالیکه همه میدانند محکوم را همیشه قبل از طلوع آفتاب دار می‌زنند) و چشمهای یک جسد مرده چرا باز بسته میشود! نتیجه‌ای گرفته نمیشود. درباره سینماتوگرافی، صدا برداری و قسمت‌های فنی دیگر اگر سخن نگوئیم بهتر است زیرا تمام هنرمندان متصدی این قسمتها فوراً بهانه معروف خود (نبودن وسایل) را در پیش خواهند آورد.

در خاتمه بحث این نکته را هم بخوانید...

هنگامیکه نویسنده این مقاله از سینما بیرون آمد از رفیق خود پرسید:

- چطور بود؟

- قابل تحسین

- کجای آن تحسین ترا جلب کرد؟

- جرأتی که چنان فیلمی را بوجود آورده و به نمایش میگذارد قابل تحسین است!

در جبهه موافق از جمله به نامه‌ای از «هوشنگ قدیمی»، منتقد فیلم، بر می‌خوریم که

در مقابل نوشته‌های مخالفت‌آمیز، به دکتر کاوسی دلداری می‌دهد و خطاب به وی چنین

می‌نویسد:

آقای دکتر کاوسی

با اینکه دامنه آشنائی ما بسیار محدود و بهمین دلیل هیچگونه نظری، مثبت یا منفی درباره آن جناب ندارم معیناً وظیفه خود میدانم که تبریکات صمیمانه‌ام را برای کارگردانی فیلم «هفده روز باعدام» بشما تقدیم کنم و امیدوارم در کوشش خود برای احیای سینمای کشور و مبارزه با شارلاتانهای «هنرمند نما» موفق باشید.

اگرچه مجله ستاره سینما از من خواسته بود که درباره فیلم شما انتقادی بنویسم و با اعتراف به بدبینی خودم بغیلم شما درموقع ورود بسالن - معذالک پس از تماشای فیلم وجداناً راضی نشدم استعداد و هنر شما را تخطئه کنم و ایرادی اساسی بکارگردانی فیلم وارد نمایم.

البته این فیلم رویهمرفته فیلم ایده‌آل نبود ولی این نقص تنها بواسطه نقصان و ضعف عوامل فنی و فردی و مخصوصاً بواسطه ضعف سناریو و داستان بوده که قطعاً درفیلمهای آینده خودتان برای ترمیم آن توجه خواهید کرد. بهر صورت ممکن است چون نوشته‌های سراسر غرض، از قلمهای بی‌ارج فرومایگانی که در محیط مسخره ما «نویسنده» و «منتقد» معرفی شده‌اند موجب یاس و دلتنگی شما شود، بشما که نقطه اتکاء و روزنه امید سینمای تازه‌رس ما هستید اطمینان میدهم که همین فیلم اولیه هم ارج و ارزش شما را درنظر آنهایی که بغیلم و سینما آشنا هستند، بالا می‌برد.

هوشنگ قدیمی

۳۵/۱۰/۹

از جبهه موافق نقدی از مجله‌ی «فردوسی»^۱ انتخاب کرده‌ایم که توسط «هوشنگ میرهاشم» نوشته شده و علت انتخاب آن نیز به این دلیل است که نویسنده‌ی آن منتقد فیلم نیست بلکه مفسر سیاسی این مجله است.

هوشنگ میرهاشم در نقد خود پس از مقدمه‌ای کوتاه، خلاصه‌ای از داستان فیلم را می‌نویسد و سپس چنین ادامه می‌دهد :

... این سوژه جذاب و مشغول کننده را دکتر کاوسی بصورت فیلم درآورده و با مهارت خاصی بآن تجسم خارجی بخشیده‌است، بطوریکه تماشای قریب دو ساعت خود و افکارش را فراموش می‌کند و محو تماشای فیلم میشود تا ببیند نتیجه بکجا می‌انجامد آیا ناصر علیرغم (سر بیگانه بالای دار نمیرود) اعدام میشود و یا اینکه قاتل با همه حیل‌گری که در امحاء آثار جرم و کشتن گواهان داشته گرفتار قانون میگردد؟

گذشته از سوژه مشغول کننده، نکات دیگری دراین فیلم دیده میشود که لازم است تماشاچیان بآن توجه کنند، زیرا این فیلم، اگرچه یک شاهکار سینمایی نیست و خود دکتر کاوسی هم

قلم بر پرده نقره‌ای

آنرا بعنوان یک فیلم خیلی خوب قبول ندارد، معذالک دارای تازگی‌هاست که ما تا بحال در هیچ فیلم فارسی دیگری ندیده‌ایم و نوید گشوده شدن دوره جدیدی را در صنعت سینمای ما میدهد.

یکی از این نکات ادامه منطقی فیلم است و این ادامه طوری است که بقول یکی از نویسندگان شوخ فردوسی، برخلاف سایر فیلمهای فارسی تماشاجی را عصبانی نمیکند و البته این ادامه منطقی بواسطه تسلطی بوده که دکتر کاوسی در پلان‌بندی داشته و صحنه‌ها را طوری بدنبال هم آورده که تماشاجی را خسته نمی‌کند و او را آرام آرام باخود بدنبال فیلم میکشاند.

از نکات جالب توجه دیگر توجه برتالیسم و حقیقت داخلی فیلم در این فیلم بوده‌است. مثلاً وقتی قاتل چاقو را بگردن خواننده بار می‌زند تماشاجی می‌بیند که چاقو تا دسته درگردن او فرو می‌رود و خون از گردن وی جاری میشود، یا هنگامیکه قاتل متصدی بار را بزیر ماشین خود میگیرد، همه می‌بینند که ماشین از روی او رد میشود و همین عبور ماشین از روی متصدی بار از صحنه‌هایی است که بامهارت خاصی فیلمبرداری شده و نظیر آن در هیچیک از فیلمهای فارسی که تا بحال تهیه گردیده مشاهده نشده‌است.

باید توجه داشت که دکتر کاوسی با همان وسایل و اسبابی که سایر فیلمهای فارسی ساخته‌شده، هفده روز باعدم را تهیه کرده و هیچگونه وسیله تازه‌ای در اختیار او نبوده‌است و بقول ظریفی دکتر کاوسی حداکثر استفاده را از وسایل موجود کرده و دیگر این وسایل نیستند که از دکتر کاوسی چیزی طلبکارند بلکه اوست که کاملاً از آنها بهره‌برداری کرده و چیزی هم طلبکار شده‌است. بهر حال فیلم هفده روز باعدم اولین فیلم فارسی است که میشود لفظ «فیلم» بر آن اطلاق کرد و کسی که آنرا تماشا می‌کند کاملاً احساس مینماید که دارد یک فیلم - نه نمایش فیلم شده یا نوار متحرک صرف - را تماشا می‌کند...

کارگردان ناراضی

البته اگرچه یک تماشاجی عادی نیز درک می‌کند که این فیلم غیر از فیلمهایی است که تا بحال دیده و نکات بسیار تازه‌ای در آن مشاهده میشود، معذالک همان تماشاجی نیز نواقصی در این فیلم مشاهده می‌کند ولی قسمت عمده این نواقص تقریباً ربطی بمسئولیتی که کارگردان فیلم بعهدہ داشته نبوده و صرفاً معلول فقدان وسایل بوده‌است. مثلاً در این فیلم مکالمه خیلی کم صورت می‌گیرد و حرکت بیشتری دیده میشود و علت آنهم این بوده که در ایران برخلاف سایر ممالک نمی‌توانند فیلمبرداری و صدابرداری را در آن واحد انجام دهند و مجبورند که اول از صحنه‌ها و بازیها فیلم بردارند و بعد صدا را بآن ضمیمه کنند و البته بسیار مشکل است که در چنین صورتی حرکات لب و دهان هنرپیشگان کاملاً با صداها تطبیق کند. عمل بزرگی که کارگردان هفده روز باعدم انجام داده هدایت و راهنمایی هنرپیشگان بوده، کسانی که این هنرپیشگان را در سایر فیلمهای فارسی دیده‌اند به تفاوت فاحشی که بین بازی آنان در آن فیلمها و این فیلم بوده پی‌می‌برند و حرکت زائد و احتمالاً تصنعی که از آنها در سایر فیلمها دیده‌اند در این فیلم لاف کمتر دیده میشود.

خلاصه فیلم هفده روز باعدم فیلمی است نو و حاوی نکات تازه و بکری است برای تماشاچیان فیلمهای فارسی تازگی دارد و بقول یک «کلاه مخملی» که با دوست خود جلوتر از من از سینما تهران خارج میشد «فیلم فرنگی مآبی است».^۱

دکتر کاوسی حدود سالهای ۱۳۳۹ و ۱۳۴۰ دست به کار ساختن فیلم دیگری می شود به نام «وقتی که آفتاب غروب می کند» و به طوری که گفته می شود این فیلم او از روی ماجرای «کارمن» الهام گرفته شده بود. کار تهیهی فیلم مزبور به علت وقایعی که از نظر مالی برای تهیه کننده ی آن (محمد شب پره) پیش می آید، نیمه کاره رها می شود.

دکتر کاوسی در سال ۱۳۴۸ دومین و آخرین فیلم داستانی خود را به نام «خانه کنار دریا» می سازد که دارای زمینه ی عشقی و عاطفی است. نمایش این فیلم برخلاف اولین کارش چندان سروصدائی برپا نمی کند و ناشناخته باقی می ماند. شاید به این دلیل که در این سال ها دکتر کاوسی خیلی به ندرت به نقد فیلم می پردازد و بیشتر سرگرم کارهای اداری و تدریس است.

به هرحال نوشته های دکتر کاوسی در یک دوره ی خاص از اهمیت ویژه ای برخوردار است و در بالابردن سطح توقع و پسند تماشاگران سهم عمده ای داشته است.

خود او بعدها در گفتگو با مولف با حالتی اندوهگین از آن سال ها یاد می کند:

من چوب نقدهائی را که نوشتم بارها خوردم و تاوانش را به طریقی پس دادم. علت اینکه نتوانستم به موفقیتی که در زندگی و کارم استحقاق آن را داشتم برسم، به خاطر نقدهائی بود که نوشته بودم، چون تهیه کنندگان فیلم های فارسی، فقط تهیه کننده نبودند بلکه آدم های بانفوذی هم بودند و از نفوذ خود برای تخطئه و کوبیدن من استفاده می کردند و هیچ فرصتی را هم از دست نمی دادند. به یاد می آورم وقتی در پست نظارت فیلم ها بودم یکی از همین تهیه کنندگان که فیلمش به علت ابتذال رد شده بود، به من گفت تا هفته دیگر در این پست نخواهی بود و دقیقاً نیز همین طور هم شد و هفته دیگر کارم را از دست دادم...!

در سال ۱۳۵۰، به منظور کامل تر کردن این مجموعه، دکتر کاوسی در یک ملاقات و

گفتگو به درخواست نگارنده، گذشته ها را ورق می زند و از خود و خاطره هایش می گوید:

۱ - در اینجا بد نیست یادآور شویم که سابقاً در خیابان اسلامبول تقریباً در حدود محلی که فعلاً پاساژ کویتی هاست، سینمای نسبتاً بزرگی با سالن تابستانی قرار داشت به نام «سینما تهران» که از جمله سینماهای درجه یک پایتخت بود و بیشتر فیلم های ایرانی نمایش می داد. تا اینکه در یک حادثه حریق از بین رفت و مدتی به صورت مخروبه باقی بود تا بالاخره به شکل فعلی درآمد.

قلم بر پرده نقره‌ای

... مثل بیشتر بچه‌ها سینما را دوست داشتم و چون بچه بودم و تنها نمی‌توانستم به سینما بروم، مادر بزرگم را مجبور می‌کردم تا مرا به سینما ببرد، به‌طوری‌که او را هم سینمایی کرده‌بودم... وقتی به اروپا رفتم از طریق مجلات سینمایی مثل «روو دو سینما» با سینمای جدی آشناشدم و ذوقم با مطالعه اینگونه مطبوعات تربیت شد. البته علاقه اولیه درمن بود... بعد با سینما تک آشناشدم...

... قبلاً باید مسئله‌ای را درمورد خودم روشن کنم و آن اینکه اصولاً حرفه‌ام نقدنویسی نیست و علت اینکه به نقد فیلم روی آوردم، این بود که روزهای اول نتوانستم با فیلمسازان کنار بیایم - بدلائل مختلف از جمله اختلاف سلیقه - شاید اگر از روزهای اول بکار فیلمسازی می‌پرداختم، شما حتی یک صفحه نقد هم ازمن نمی‌خواندید. چونکه من در سینما تحصیلات فنی دارم دانشجوی سابق ایدک هستم و در سوربن درمورد فیلم‌ولوژی که آثار روانی و اجتماعی سینما را در اجتماع بررسی می‌کند، مطالعاتی کرده‌ام.

چون هرکسی درکار و حرفه‌ای وارد باشد، خودبه‌خود درآن حرفه ناقد هم هست و ازطرفی چون من به نویسندگی هم علاقه داشتم و دارم - استعداد نویسندگی هم درمن بود - خواہ‌ناخواہ بکار نقد فیلم‌نویسی کشیده شدم و سعی کردم برداشتم را از دنیای سینما بنویسم و مسایل مربوط به آنرا آنالیز کنم. تصادفاً این افتخار بامن بوده که در ایران اولین کسی باشم که توانستم نقد علمی را پیاده کنم...

قبل ازمن خیلی‌ها راجع به سینما نوشته بودند: احمد شهیدی یکی از اولین کسانی بود که درباره سینما می‌نوشت. زمانی که مدرسه می‌رفتم نوشته‌های او را می‌خواندم... و همین‌طور احمد ابریشمی که من برای آنان احترام قایلیم... و دیگر باید از امیر معز و اسحق زنجانی مدیر سینما ایران نام ببرم و او اولین کسی بود که نشریه سینمایی درآورد...

من سعی کردم برای اولین بار توجه علاقمندان به سینما را به پشت دوربین معطوف نمایم و فیلم را براین اساس تجزیه و تحلیل کنم.

عده زیادی هستند که ترجمه می‌کنند، شکی نیست که اینان بدانند سینمایی و اشاعه فرهنگ خدمت می‌کنند ولی بین مترجم و ناقد خیلی فاصله وجود دارد.

ناقد صاحب‌نظر و محقق است، روی این نظر باید به خودش متکی باشد. من متأسف شدم ازاینکه دیدم عده‌ای از نویسندگان ما به پیروی از مطبوعات انگلوساکسون به فیلم «کنتسی از هونگ کنگ»^۱ چارلی چاپلین تاختند! چرا؟ شاید آنها روی بعضی مسایل با «چاپلین» درگیریهائی داشته باشند. ما چرا باید با آنها همصدا شویم؟

شاید من تنها نویسنده‌ای بودم که گفتم این فیلم فوق‌العاده است و باین دلایل... مسئله‌ای که برای ما مهم است، خالق بودن است چه درمورد نقد فیلم و چه درمورد سناریونویسی و بالاخره در

^۱ - A CONTESS FROM HONG KONG

امر فیلمسازی - یعنی باید مبتکر و یک منبع باشیم تا بتوانیم حکم بکنیم. برای اینکه مردم خیلی خوب تشخیص می‌دهند.

امروزه مطبوعات خارجی به قدر کافی وارد کشور ما می‌شود و اکثراً نیز کم‌وبیش یک زبان خارجی را شکسته و بسته می‌دانند و خیلی زود وابستگی‌ها را تشخیص می‌دهند. من نقدی بر فیلم «ترافیک»^۱ نوشتم و در رند نظر منتقدین فرانسوی دلا یلم را گفتم اینها آمدند مقایسه‌ای بین «چاپلین» و «ژاک تاتی» بعمل آوردند. بنده ناقد ایرانی با این مقایسه مخالفم و این مخالفتم را در بحثم نوشتم، بدون اینکه تحت تأثیر فرانسوی‌ها باشم و درنقدم هم نگفتم که آنها بیهوده می‌گویند، بلکه مسئله را تجزیه و تحلیل کرده‌ام که بچه مناسبت تاتی، چاپلین نیست. می‌خواستم بگویم که ما در کشورمان به ناقدینی احتیاج داریم که صاحب نظر و متکی بخود باشند...

... اولین نوشته‌های من در مجله «عالم هنر» دکتر کوشان چاپ شد. آنها را از پاریس می‌فرستادم. اولین مقدم را مجله روشنفکر چاپ کرد که درباره‌ی فیلم «لغزش» ساخته رئیس فیروز بود. تیتیر زده بودم «دومین لغزش کارگردان فیلم ولگرد» در آن زمان ناصر خدایار سردبیر روشنفکر بود. در اینجا بیاد طغرل افشار افتادم. یادش بخیر، روحش شاد. جوان بسیار خوبی بود. سینما را هم خیلی دوست داشت و آنرا از طریق نوشته‌های روسی شناخته بود، چون زبان روسی را می‌دانست. به‌هرحال او هم در این راه زحماتی کشید و حسن‌نیت هم داشت. مرگ زودرس او خیلی متأسفم کرد - چون ما باهم همکاری نزدیک داشتیم و هیچوقت مبارزه‌ای را که من و او و فروهی برای دوباره روی اکران آوردن فیلم «رودخانه»^۲ ژان رنوار کردیم، فراموش نمی‌کنم. بخاطر اینکه فیلم در شبهای اول نمایشش با هو و جنجال مردم مواجه شد. ما نامه‌ای برای وزیر کشور وقت نوشتیم و ایشان دستور دادند که فیلم مزبور مجدداً به‌معرض نمایش گذاشته شود و اگر کسی خواست اخلال کند او را متوجه سازند که عملش صحیح نیست. در مورد نقدهای طغرل افشار باید بگویم که خیلی دقیق نیستند. او گاهی اوقات در تجزیه و تحلیل راه خطا می‌رفت و حرفش را نمی‌توانست با قاطعیت بگوید...

شخصاً از فیلم اولم «هفده روز باعدام» راضی نیستم، چونکه همکارانم در آن راهی که من می‌رفتم آن طور که باید با من همکاری نکردند. در این فیلم سعی کرده‌بودم به دوربین نقش درامی بدهم - نه اینکه فقط عکسبرداری نماید. اگر تاریخ سینمای ایران را بررسی کنید، می‌بینید برای اولین بار در ایران در فیلم «هفده روز باعدام» دوربین بازیگر درام شده‌بود.

^۱ - TRAFFIC

^۲ - THE RIVER

این اولین فیلم پلیسی است که ساخته شده... و فیلم پلیسی با فیلم بایلیس فرق می‌کند. فیلم پلیسی فقط آن نیست که داستان پلیسی داشته باشد بلکه باید برداشتان و سینمایتان هم پلیسی باشد.

در فیلم بعدی «خانه کنار دریا» سعی کردم یک فضای عاطفی درست کنم - اما تماشاچیان ما نتوانستند آنها را بپذیرند، چون پرورش یافته سینمای دیگری بودند.

... من تمام نقدهائی را که نوشته‌ام، تأیید می‌کنم... همیشه کسانی که از نقد خوششان نمی‌آید، می‌گویند که چرا نقد ویران می‌کند و چرا سازنده نیست. در جواب باید بگویم همان نقدی که می‌گوید، خراب می‌کند باز سازنده است - منتها از یک جهت دیگر - سازنده است برای مردم، چون برای آنان دانش و فرهنگ سینمائی ایجاد می‌کند. چون هرکسی طرف خود را می‌بیند، می‌گوید آقا تو کار مرا خراب کردی! بله ولی برای مردم دانش ساختم.

نقش دیگر ناقد، ایجاد رعب و وحشت برای سازندگان فیلمهای مبتذل است تا دیگر جرأت پیدانکنند که بکارشان ادامه بدهند.

این عقیده همیشگی من بوده و بارها گفته‌ام که بگذارید عده‌ای ورشکسته بشوند چون اگر نشوند، فکر مردم ورشکسته میشود.

شکی نیست که هرچه نقد قوی‌تر باشد و بی‌ملاحظه‌تر باشد، سینمای ما بهتر می‌شود. نمونه‌اش را درسینمای فرانسه دیدیم. باحضور منتقدینی چون «آندره بازن» که با نوشته‌هایشان توانستند، وحشتی برای تجار تصویر متحرک فروش ایجاد نمایند، سینمای جدی فرانسه بر سینمای تجاری آن به برتری کامل دست یافت.

بزرگترین کاری که ما - نه من - کردیم، این بود که سطح فکر مردم را بالا آوردیم شما می‌بینید که سینمای فارسی بارها و بارها با بحران مواجه شد و یکی از علتهای این بحرانهای ادواری آگاهی مردم بوده‌است.

در آن زمانی که من شروع بکار کردم، اگر پورسانت‌از سواد عامه بالاتر بود، شاید خیلی زودتر به نتیجه می‌رسیدیم، چون کسی که عادت به خواندن نقد فیلم ندارد، طبعاً نمی‌تواند بفهمد که این فیلم خوب است یا نه؟

... اگر از من بپرسید بزرگترین کارگردان تاریخ سینما کیست؟ بیدرنگ می‌گویم «گریفیت»... تا امروز (۱۳۵۰) که حدود ۷۵ سال از عمر سینما می‌گذرد، هنوز مقامش درسینما جای خود را دارد. بزرگترین توصیف از او را، ما از «آیزنشتین» می‌شنویم که می‌گوید در کار سینما، سینماگری را نمی‌یابید که چیزی به او مدیون نباشد، اما من همه چیزم را مدیون او هستم. منظور از

«او» گرفت است. اما فیلمساز مورد علاقه من «جان هیوستن» است. او برای من یک فیلمساز دلخواه و کامل است.

اگر هیوستن امروز فیلمی می‌سازد که در حد پائین‌تر از کارهای گذشته‌اش هست، به خاطر این است که سینما و معیارهایش تغییر کرده و این هیوستن نیست که عوض شده باشد. اما برای من هیوستن همان هیوستن است، فیلمسازی که کارهای او را دوست دارم و سعی می‌کنم در کار فیلمسازی، از نحوه کارهای او پیروی کنم. «جان هیوستن» را می‌توان بزرگترین نقاش شکست، فالتیته و شئامت دانست. سینمایش نمایانگر تمام تلاشهائی است که همیشه به موفقیت ختم نمی‌شود و چه بسا که به شکست هم منتهی می‌گردد. من این تم را در سینما دوست دارم و در کارهایم هم از آن استفاده کرده‌ام.

هیوستن از این نظر برای من حکم مرشد یا مراد را دارد.

رودخانه و تجمع منتقدین فیلم و فیلمساز

دکتر هوشنگ کاوسی ضمن بازگو کردن خاطراتش، از مجاهدت منتقدان برای به نمایش گذاشتن مجدد فیلم «رودخانه» اثر «ژان رنوآر» یاد می‌کند. چون این کار و تلاش منتقدین برای اشاعه سینمای باارزش، حکم یک حادثه بی‌نظیر را دارد، بهتر است از ابتدا آن را دنبال کنیم.

طغرل افشار در این مورد می‌گوید :

... درست بخاطر می‌آورم، اولین شبی که این فیلم بمعرض نمایش گذاشته شد، چه جنجال نفرت انگیزی بپاگردید...

آنشب در نیمه سانس دوم این افراد که دیدن هندی‌های پابرنه و بازی هنریشگانیکه باتمام سادگی خود در فیلم ظاهر میشوند، برای آنها ناگوار آمد دست به تظاهرات زنده‌ای زده و هیاهوی عجیبی راه انداختند. سینما ایران هم که آنقدر شهامت جلوگیری از تظاهرات این قبیل اشخاص را نداشت بفوریت فیلم را عوض کرد و فیلمی تکراری از بودابت و لوکاستلو بمعرض نمایش گذارد. مردمی که تقاضای فیلم جالب میکردند بارضایت این کم‌دی مسخره پوچ تجارتی را که کوچکترین مفهوم سینمایی نداشت بالذت تا بآخر تماشا کردند.

آن کسانی که بقول خود این فیلم را منحنط و بی‌ارزش دانسته و تقاضای فیلم اخلاقی میکردند بالذت تمام یکی از کوچکترین و پوچ‌ترین کم‌دی‌های لوکاستلو را تماشا کردند و فردای آن روز هم باردیگر بسینما ایران آمدند تا شاهد زدوخوردهای وحشیانه و مناظر حرکت گاوها در فیلم تجارتی «دره انتقام»^۱ بشوند. آنروز نگارنده بازحمت زیادی میخواستم باین آقایان بفهمانم که آخر

^۱ - VENGEANCE VALLEY

قلم بر پرده نقره‌ای

هرفیلمی صرفنظر از میزان ارزش خود مورد پسند همه قرار نمیگیرد و اگر کسی فیلمی را نپسندید، میتواند با نهایت آرامش سالون سینما را ترک کند، نه اینکه با عملیات زنده با آبروی خویش بازی کند. بطوریکه همان شب عده‌ای از تماشاچیان فهمیده که بارزش فیلم رودخانه پی برده بودند، پس از تغییر فیلم و نمایش بودایت و لوکاستلو سالون سینما را با تأسف ترک کرده و از اینکه سینما درمقابل چنین اشخاصی از خود ضعف نشان داده‌بود، اظهار نارضایتی کردند...»

توقف نمایش فیلم «رودخانه» باعث می‌شود تا منتقدان و نویسندگان سینمایی به هم نزدیک‌تر شوند و درمقابل خواست جمعی از تماشاچیان آسان پسند مقاومت کنند و اجازه ندهند که آنها خواست خود را به دیگران تحمیل نمایند و بدین ترتیب آنها ضمن صدور و انتشار اولین قطعنامه خود درجراید^۱ این مسئله را از طریق مقامات مسئول پیگیری می‌کنند و سرانجام موفق می‌شوند سینمای نمایش دهنده را مکلف به نمایش مجلد فیلم «رودخانه» سازند. این اقدام نویسندگان سینمایی درزمان خود از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. قطعنامه فوق بدین شرح است :

قطعنامه نویسندگان سینمایی پایتخت

برای نمایش فیلم رودخانه

رونوشت روزنامه‌های اطلاعات - پست تهران - کیهان - مجلات اطلاعات هفتگی - روشنفکر و سخن... چهارشنبه گذشته که سینما ایران شاهکار با عظمت هنری «رودخانه» را که نموداری از زندگی مردم هند است به معرض نمایش گذارد. برخی از تماشاچسانی که بویی از هنر سینما نبرده‌اند و همواره میل دارند نیت کثیف خود را برای نمایش فیلمهای پر جنجال تجارتنی که پراز صحنه‌های تحریک کننده و زدوخوردهای وحشیانه است به سینماها تحمیل نمایند، دست به تظاهرات زنده‌ای زدند و سینما ایران از آن شب اقدام به تغییر برنامه سینمایی خود نمود.

ما بدین وسیله تنفر خود را نسبت به عملیات این اشخاص که مانع نمایش شاهکارهای هنری عالم سینما میشوند، ابراز داشته و از شرکت سهامی سینما ایران و اداره نمایشات وزارت کشور تقاضا داریم که هرچه زودتر این شاهکار هنری را برای علاقمندان واقعی سینما به معرض نمایش بگذارد و درمقابل تظاهرات این افراد از خود عجز و ناتوانی نشان ندهند.

طغرل افشار منتقد سینمائی - فریبرز امیرابراهیمی کارگردان و نویسنده - دکتر هوشنگ کاوسی رئیس‌ر و نویسنده سینمائی - ساموئل خاچیکیان کارگردان - فرهاد فروهی نویسنده و مفسر فیلم - محسن موحد نویسنده اطلاعات - باریس ماتریف کارگردان.

هژیر داریوش



مجله‌ی «امید ایران» در دوره‌ی جدید خود (۱۳۳۳) صفحه‌ای را تحت عنوان «سینما و مردم» به نقد فیلم اختصاص می‌دهد و با این صفحه «هژیر داریوش» را به عنوان منتقد سینمایی خود معرفی می‌نماید و این نامی است که بعدها نقش عمده و گسترده‌ای در زمینه‌ی سینما ایفاء می‌کند.

«...هشت یا نه ساله بودم که جسته و گریخته با مطبوعات همکاری می‌کردم و چون خیلی کوچک بودم همکاری فقط به صفحه کودکان و یا مسابقات محدود می‌شد. از آن جمله مجله هفتگی «عدل ایران» بود که همکاری مرا پذیرفت و بعد روزنامه‌ای درآمد به نام «نوباوگان ایران» که مرحوم حاتمی اداره‌اش می‌کرد و من عضو هیئت تحریریه آن بودم...

تقریباً همه چیز می‌نوشتم قصه، جدول و مسابقه. در سال ۳۲ با استفاده از امتیازی که خاله‌ام گرفته بود مجله‌ای به نام «خردسالان ایران» درآوردیم و من سمت سردبیری آن را داشتم. در آن زمان پانزده ساله بودم و این اولین و آخرین باری بود که در زمینه مطبوعات سمت سردبیری داشتم. بعد از طریق چاپخانه با سردبیر مجله «شاهکارها» آشنا شدم - مجله‌ای که با امتیاز علمی منتشر می‌شد - وقتی تقاضای همکاری کردم او گفت برای مجله مطلب سینمایی می‌خواهد و این اولین تماس مستقیم من با سینما بود. البته در آن موقع سینما می‌رفتم و فیلم‌های مورد علاقه‌ام سریال‌ها بودند ولی تا آن لحظه هیچوقت به طور جدی به سینما فکر نکرده بودم.

برای نوشتن مطالب سینمایی یعنی کاری که تا آن زمان نکرده بودم، دیدم واقعاً نمی‌توانم بنویسم روی این نظر رفتم مقداری مجلات قدیمی خارجی مثل فتوپلی، اسکرین استار خریدم و توی اینها گشتم که مطلب کوتاه پیدا کنم.

اولین مطلب سینمایی که نوشتم یا بهتر بگویم ترجمه کردم داستان زندگی «ریتا گام» بود - ستاره‌ای که پیش بینی می‌شد جزو ستارگان مشهور خواهد شد - که البته اینطور نشد - به این ترتیب صفحه سینمایی مجله «شاهکارها» به من سپرده شد و مدت چهار تا پنج ماه من آنرا اداره می‌کردم - تا اینکه «امید ایران» از صورت روزنامه درآمد و مجله شد و من روی سابقه آشنائی با مدیر مجله پیش او رفتم و خواستم که در مجله‌اش یک صفحه سینمایی دایر کنم، گفت چی می‌خواهی بنویسی جواب دادم اخبار سینمایی و شرح حال هنرپیشگان سینما و موضوعاتی نظیر این.

او گفت که اینها به درد مجله‌اش نمی‌خورد چون در آن موقع «امید ایران» ظاهر سنگین و رنگینی داشت روی این نظر مطلب سنگین سینمایی می‌خواست. گفتم که انتقاد فیلم هم می‌توانم بنویسم...

قلم بر پرده نقره‌ای

به هرحال کار نقدنویسی را بانوشتن درباره فیلمی به نام «آنا»^۱ - که آن زمان حسابی گل کرده بود - شروع کردم.

حالا باید بگویم علیرغم تجسین اطرافیان من در آن انتقاد حرف عمده‌ای نزرده بودم چون خیلی باترس و لرز آن را نوشته بودم - ولی خوب دوستان و آشنایان می‌گفتند که مقاله خوبی بود، عیب نداشت، نقص نداشت و از این نوع حرف‌ها...

...و بدین ترتیب کار من به طور جدی و مداوم در «امید ایران» شروع شد. یادم هست همان زمان - یک روز از طرف سینما رکس برای شرکت در مراسم افتتاح فیلم «هلن قهرمان تروی»^۲ دعوت شدم.

من در آن موقع هنوز مدرسه می‌رفتم و معمولاً وقتی به این جاها که می‌خواستم بروم، کتاب‌های درسی‌ام را زیر پیراهن لای کمرم پنهان می‌کردم، چون فکر می‌کردم اگر متوجه شوند، من شاگرد مدرسه هستم خیلی بد می‌شود.

یادم هست آن روز جلوی درب سینما رکس جلویم را گرفتند به خاطر اینکه فکر نمی‌کردند من، خودم باشم!

خوب به یاد دارم، متصدی کنترل سینما به من گفت: این کارت را از آقای داریوش گرفتی؟ آقای داریوش کار خیلی بدی کردند که کارت دعوت خود را به شما داده‌اند، چون روی آن نوشته شده غیرقابل انتقال...!

به طوری که می‌بینید من از طریق روزنامه، کاغذ و حرف به سینما علاقمند شدم یا بهتر گفته باشم علاقه من به چیز نوشتن، به کاغذ و چاپ و چاپخانه و به طور اتفاقی مرا به سینما کشاند و سینما خیلی سریع برای من عشق شد. وقتی شروع به کار کردم، دیدم که خیلی کمبود دارم و به علت عدم تسلط کافی به یک زبان خارجی و با کمبود مطالب سینمایی خیلی جدی در آن موقع مرحوم طغرل افشار و یا همین طور دکتر کاوسی برای من حالت قهرمان را داشتند، چون کاوسی با تحصیلاتی که در پاریس در رشته سینما کرده بود، حرف‌هایی می‌زد که تا آن زمان نشنیده بودم و برای من جالب بود.

بعد دیدم که در این مرحله نمی‌توانم توقف کنم روی این نظر خیلی می‌خواندم و سعی می‌کردم که به یک زبان خارجی تسلط پیداکنم چون در مطالب فارسی چیز عمده‌ای نبود و این همان هنگامی است که احساس می‌کردم به سینما به شدت علاقه پیدا کرده‌ام.

زبان فرانسه را به این خاطر یادگرفتم که شنیده بودم در فرانسه منتقدی هست به نام «آندره بازن» که نوشته‌هایش خیلی جالب است. با پیشرفت زبان انگلیسی و فرانسه دیگر مرحوم افشار برای من قهرمان نبود چون قهرمانان تازه‌تری پیدا کرده بودم.

^۱ - ANNA

^۲ - HELEN OF TROY

هیجده یا نوزده ساله بودم که به اروپا رفتم و در آن موقع در حدود هشتاد جلد کتاب سینمایی خوانده بودم. کتابهای مختلف چه راجع به فن تکنیک یا تئوریه‌ها و نظریه‌ها و چه کتابهای تاریخی سینما... «سینما تک» پاریس در بهترشناساندن سینما برای من عامل مؤثری بود، حتی می‌توانم بگویم مهم‌تر از درس‌هایی بود که در ایدک می‌خواندم.

هر روز از ساعت ۶ بعد از ظهر تا ۱۲ شب در سینما تک بودم و دست کم سه تا چهار فیلم

می‌دیدم...

...موقعی که سینما را شروع کردم به چیزهایی توجه داشتم که مربوط به سینما نبود بلکه بیشتر مربوط به خودم بود. من وقتی برای دیدن فیلمی می‌رفتم حالت و روحیه معلمی را داشتم که برای دیدن کار شاگردش می‌رود - یعنی هژیر داریوش شانزده ساله‌ی معلم می‌رفت که کار شاگردش مه‌سوم به مثلاً «هنری هاناوی» و یا «کینگ ویدور» را ببیند. یعنی من نمی‌خواستم بفهمم بلکه می‌خواستم قضاوت کنم و فکر می‌کردم هرچه قاطع‌تر و سریع‌تر قضاوت کنم منتقد بهتری هستم.

بنابراین حالا که گاهی آن نوشته‌ها را مرور می‌کنم، می‌بینم که اصولاً آن نقدها بررسی نیست، حکم‌دادن است. آن هم با قاطعیت هرچه تمام‌تر و امروز من نمی‌توانم به آن شکل نقد بنویسم. حالا من آن قاطعیت آشنای زمان شروع به کار خودم را در کار منتقدین جوان می‌بینم و فکر می‌کنم، این یک مسیر طبیعی است که باید همه طی کنند و بگذرند.

امروز برای من - وقتی با یک فیلم مواجه هستم - دیگر قضاوت کردن و حکم دادن مطرح و مهم نیست، بلکه خوب بررسی کردن و خوب شکافتن و ازین طریق رسیدن به عمق آن موردنظر است و اما اینکه در آن زمان چه عواملی در فیلم توجهم را جلب می‌کرد باید بگویم که دانش و تمایلات تئوریک من در آن زمان به آن حدی نبود که برای خودم مکتبی داشته باشم و این را هم بگویم که فرمالیست نبودم و فقط مواظب حرف‌های فیلم بودم.

من با عوام فریبی مخالفم و عقیده‌ام راجع به محتوی تاکنون عوض نشده است ولی در پانزده سالگی نمی‌دانستم که محتوی را در فرم و یا فرم را در محتوی هم می‌توان پیدا کرد و این را سال‌ها بعد با مقدار زیادی خواندن و فکر کردن و دیدن برای من تجربه شد. اما همیشه به حرف حساب فیلم توجه داشتم و اگر با حرف فیلمی موافق نبودم، با آن فیلم هم موافق نبودم.

من هیچوقت نتوانستم با یک فیلم فاشیست موافق باشم و حتی اگر آن فیلم در اوج قدرت تکنیکی خود باشد - مثال دقیقی در این مورد دارم:

در اوایل اقامتم در پاریس فیلم «نورمبرگ» ساخته‌ی «لنی ریفتشتال» را در سینما تک دیدم و این یک فیلم دوساعته مستند درباره کنگره حزب نازی در نورمبرگ به سال ۱۹۳۸ بود - به شدت از این فیلم متنفر شدم برای اینکه با گفته‌های فیلم مخالف بودم درحالیکه این فیلم از نظر فرمالیستی دریک اوج عجیب و غریب بود بطوری که حتی امروزه از نقطه نظر سینمای محض اعجاب‌انگیز است.

زرق و برق تکنیکی یک موقعی برای من جالب توجه بود ولی حالا کمتر این موضوع مرا به

هیجان می‌آورد.

قلم بر پرده نقره‌ای

یک موقعی من سکانس آخر فیلم «مرد سوم»^۱ را که توی فاضلاب می‌گذشت یک کار خارق‌العاده سینمایی می‌دانستم ولی حالا من به سادگی و متانت و وقار در سینما از نظر فرم بیشتر معتقد شده‌ام مثلاً فیلم‌های اخیر برگمن مثل «ساعت گرگ و میش»^۲ برای من خیلی جالب‌تر از فیلم‌های اولیه‌اش مثلاً «مهر هفتم»^۳ است.

وقتی برای اولین بار فیلم «زندگی اوهارا»^۴ را از «میزوگوشی» دیدم نفهمیدم کجای این فیلم خوب است و این همه سروصدا برای چی راه افتاده، چون فیلم «میزوگوشی» تمام آن عواملی را داشت که من عادت نکرده‌بودم که فکر کنم تمام آنها در سینما چیزهای خوبی هستند...

من این تحول را داشتم که از قاطع بودن به شک کردن برسم و حالا به مسایلی در فیلم توجه دارم که در گذشته آنها را نمی‌دیدم...

و تاسف می‌خورم از اینکه پس از برگشتن از اروپا نتوانستم بطور یکنواخت به کار نقدنویسی بپردازم، چون کار عملی فیلمسازی و تدریس و کارهای اداری مربوط به سینما فرصت این کار را به من نمی‌دهد.

نقش منتقد



این منتقدین بودند که سینمای دنیا را زیرورو نمودند و تکنیک و گرامر و متد تهیه و یا بهتر بگویم اصولاً طرز فیلمسازی عملی را تغییر دادند و یالینکه تلقی فیلمسازان جهان را نسبت به سینما عوض کردند - البته گسترش تلویزیون هم کمک مؤثری بود. اینها کار منتقدین بود، بنابراین منتقد حرف نمی‌زند.

شکی نیست که انتقاد و مدهای انتقاد در هر زمان موجب پدید آمدن مقداری معیارهای جدید می‌شود، مثلاً می‌بینیم که از «گریفیث» تا «آیزنشتاین» مونتاز تند و یا مونتاز سریع شونده مارک فیلم هنری بود و همه برای اینکه

فیلم هنری ساخته باشند به طریقی این ریتم شتابی را در کارشان اعمال می‌کردند و هنگامی که فیلم «همشهری کین»^۵ وارد اروپا شد منتقدین متوجه اهمیت عمق میدان شدند.

^۱ - THE THIRD MAN

^۲ - THE HOUR OF THE WOLF

^۳ - THE SEVENTH SEAL

^۴ - THE LIFE OF O-HARU

^۵ - CITIZEN KANE

عمق میدان همیشه درسینما بوده - ولی خوب کمتر کسی مثل «اورسن ولز» بر روی آن انگشت گذاشته بود.

«ولز» تمام فیلم خود را بر این اساس بنا کرده بود و منتقدین متوجه شدند که عمق میدان چقدر خوب و تا چه اندازه رسا و بلیغ است و «عمق میدان» مارک فیلم هنری شد و در فیلمها برای اینکه یکی به دیگری بگوید: دوست دارم باید می رفت جلوی دوربین رو می کرد به دیگری که در هیجده متری او ایستاده بود و فریاد می زد: دوست دارم. لابد اگر این دو در کنار هم قرار می گرفتند، صحنه قشنگ نمی شد!

ناگفته نماند که عده ای مثل «الکساندر آستروک» فرانسوی با عمق میدان خوب کار کردند ولی بقیه فقط روی پیروی از مد به دنبال آن رفتند.

... و یا وقتی «آلن رنه» فیلم «هیروشیما، عشق من»^۱ را ساخت، مسئله شکستن زمان و ادغام زمانها درهم مد شد که هنوز هم گرفتار آن هستیم.

حالا هم (سال ۱۳۵۰) سینمای دنیا را تب وجدان سیاسی گرفته و تقریباً تمام فیلمهای هنری روز دارای افکار سیاسی هستند و این کاری است که منتقدین می کنند و با بحث در اطراف موضوعی، آنرا مد می سازند.

گذشته از اینها منتقدین اصولاً جستجوگرند، کاوش می کنند، سطح فیلم را کنار می زنند و داخل آن را نگاه می کنند، مثل یک غواص...

گاهی اوقات بعضی از فیلمها شانس آن را پیدا می کنند که منتقدین خوبی را به سوی خود بکشانند و یا اینکه برعکس ممکن است این شانس را نداشته باشند و منتقد اگر زبردست باشد میتواند برای دلبستگی های خود دلایلی بیاورد. به عنوان مثال می توانم از فیلمهای اخیر «آلفرد هیچکاک» نام ببرم.

برای من حیرت انگیز بود که هیچکاک بتواند چنین فیلمهای بدی را بسازد و فیلم «توپاز»^۲ از این نظر در اوج ابتذال بود - ولی وقتی نوشته ی «پرویز دوائی» را درباره این فیلم می خوانم، لذت می برم. حرفهای او عمیق و جالب است - حتی اگر نتوانم رابطه ای بین این حرفها و آن فیلم برای خودم ایجاد کنم.

فیلم «توپاز» هیچکاک برای من آن سلسله فکرها را پیش نمی آورد که برای او پیش آورده است. وقتی او خیلی محکم بر عقایدش اتکاء می کند، این فکر برای من ایجاد می شود که لابد در فیلم مزبور چیزی بوده که او را این چنین شیفته خود نموده است. البته با این نحو با تمام فیلمها می توان مواجه شد ولی باید آن فیلم این شانس را داشته باشد که منتقدی این چنین طرفدارش گردد.

^۱ - HIROSHIMA MON AMOUR

^۲ - TOPAZ

قلم بر پرده نقره‌ای

گاهی اوقات آدم در انزوای خود می‌تواند با درگیر نمودن خود با افکار فیلمی یا یک کتاب و یا یک قطعه موسیقی به نکاتی برسد که ممکن است اصولاً در آن اثر موجود نباشد و این همان تعریف عشق است و یک عاشق چیزهایی در معشوق خود می‌بیند که کسان دیگر آن چیزها را نمی‌بینند.

...منتقد موقعی می‌تواند ارزش کار خود را نشان دهد که از دلبستگی‌های خود حرف می‌زند. من هیچوقت از نوشته‌ی منتقدی که در حال بدگوئی از فیلمی است، نتوانستم بفهمم که او چگونه منتقدی است - برای اینکه بدگفتن خیلی آسان‌تر از تعریف کردن است.

عظمت و اوج منتقدی همچون «آندره بازن» را هنگامی می‌توان احساس کرد که وی عاشق می‌شود - یعنی وقتی که او از عشق خود - فیلم «جذاب»^۱ ساخته‌ی «ویلیام وایلر» حرف می‌زند - نه هنگامی که می‌گوید فلان فیلم مزخرف بود.

در مدرسه «ایدک» معلمی داشتیم به نام «ژان میتری» که از تئورسین‌های سینماست و من خیلی مریدش هستم. او وقتی که عاشق فیلمی می‌شد و راجع به آن حرف می‌زد، هیجان‌انگیز و خارق‌العاده می‌شد و تمام سالن کلاس یک مغز عظیم می‌شد آن هم مغز «ژان میتری» بود. ولی وقتی به «آنتونیونی»^۲ بد می‌گفت، آدمی می‌شد معمولی یعنی تماشاگری که از فیلمی خوشش نیامده بود...

در تعقیب نوشته‌های هژیرداریوش از «امید ایران» (سال ۱۳۳۳) تا «ستاره سینما» (آبان ۱۳۳۶ - قبل از مسافرت به اروپا) و از این مجله (به هنگام اقامت در فرانسه) تا روزنامه‌ی «هنر و سینما» (وقتی که از فرانسه مراجعت نمود) از نظر کیفیت کار به سیری کاملاً صعودی و چشم‌گیر برمی‌خوریم. چون داریوش، خواننده را دقیقاً در جریان فراگیری‌ها و دانش‌اندوزی‌های خود قرار می‌دهد و هراین رهگذر (سپل‌های ۱۳۳۵ و ۱۳۳۶) با سلسله مقالات «بررسی گذشته‌های یک فرم هنری» و «تجزیه و تحلیل سبکها و مکتبهای سینما»^۱ او مواجه هستیم که از سری مطالب تحقیقی و تاریخی مجله‌ی «ستاره سینما» به حساب می‌آیند و در سطحی بالاتر از حد متعارف زمان خود قرار دارند.

شاید او تنها نویسنده‌ای است که حتی به هنگام اقامت در اروپا، نه تنها همکاری خود را با مطبوعات داخلی قطع نمی‌کند بلکه به آن گسترش نیز می‌دهد. داریوش بین سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۸ با ارسال مقالات خود، دوستان سینما در ایران را در جریان نهضت‌ها و

^۱ - JEZEBEL

^۲ - از متن مصاحبه و گفتگوی مؤلف با «هژیر داریوش» در سال ۱۳۵۰

جنبش‌های موج نو که تازه در سینمای فرانسه نضج گرفته بود، قرار می‌دهد. و از جمله منتقدین پرکار این زمان است.

داریوش را در تابستان سال ۱۳۳۹ در تهران، طی سری مقالات «یادداشت‌های تهران» نسبت به سینمای فارسی امیدوارتر و خوشبین‌تر می‌یابیم. او کارهای «خسرو پرویزی» را در فیلم «آرامش قبل از توفان» و «عزیز رفیعی» را در فیلم «آئینه تاکسی» امیدبخش تشخیص می‌دهد و در همین زمان یکی از بهترین نقدهای خود را برای فیلم «ضربه شیطان» اورسن ولز می‌نویسد.

در شهریور همین سال به علت اختلاف نظری که درمورد حرف‌هایش در سلسله مقالات «یادداشت‌های تهران» با «پرویز نوری» سردبیر وقت مجله‌ی «ستاره سینما» پیدا می‌کند، از این مجله جدا شده و به اتفاق «بهرام ری‌پور» به مجله‌ی «سینما» (پست تهران سینمایی) که توسط «امیرسعید هرومند» و «علی مرتضوی» منتشر می‌شود، می‌پیوندد.

مجله‌ی «سینما» یکا کار نیمه آماتوری در مطبوعات بود که جمعی از جوانان علاقمند به سینما و غیرحرفه‌ای درکار نگارش، آن را اداره می‌کردند. با آمدن داریوش و ری‌پور به این مجله، دوره‌ی جدیدی در حیات آن آغاز می‌شود.

برخورد خوشبینانه داریوش با چند فیلم فارسی، موجب می‌شود که بهرام ری‌پور در رد آن، نوشتن مقالاتی را تحت عنوان «یادداشت‌های تیمارستان» شروع کند. این اختلاف نظر با جروبخت در اطراف فیلمی به نام «آسمان جل» تشدید می‌شود و به صورت خیلی جدی جلوه می‌کند.

نقطه پایان این قضیه نامه‌ای است که آن دو برای سردبیر مجله می‌نویسند و طی آن از کار نقدنویسی کناره‌گیری می‌کنند. البته بسیاری از منتقدین به دلایلی، کار نقدنویسی را ادامه نمی‌دهند اما این اولین و شاید آخرین باری است که می‌بینیم دو نفر از منتقدین به طور رسمی اعلام می‌کنند که از این کار کناره‌گیری کرده‌اند.

به قسمتی از این نامه که حاوی نکات جالبی است مراجعه می‌کنیم.^۱

دوست عزیز آقای علی مرتضوی - سردبیر سینما

در شماره اخیر مجله سینما ضمن یادداشتی اظهار امیدواری فرموده بودید که اختلافی که اخیراً بر سر برخی مسایل مربوط به سینما بین ما بوجود آمده جای خود را به صلح وصفای همیشگی دهد. این چنین اختلافی ناشی از تفاوت‌هایی که در سلیقه‌های استتیک ما طبیعتاً وجود دارد و فی‌النفسه کوچکتر از آنند که موجب تصدیع شما و خوانندگان نشریه‌تان شده و نیز کوچکتر از آنند که در اساس دوستی ما خللی وارد آورند. این دوستی را سالها پیش احساسی پدید آورد که در هر دوی ما مشترک بود و آن علاقه جدی به هنر واقعی سینما است.

ما سالها در تلاش آن بودیم که فرهنگ و دانش سینما را در میان این مردم توسعه دهیم و به آنان بفهمانیم که بسینما چگونه باید نگریست، درباره‌اش چگونه باید اندیشید و از آن چه‌ها باید خواست. زیرا معتقد بودیم که این امر میتواند طریقی باشد برای آنکه سینمای خوب بنمایش درآید و قیلم خوب ساخته شود.

امروز پس از سالها مبارزه‌ای که در طی آن همواره کوشیدیم خود را از جریان آلوده و جنجالهای سفیهانه و اغراض خصوصی بدور نگهداریم، باین نتیجه میرسیم که این تلاش‌ها ثمرات بسیار اندکی داشته‌اند و این نیست مگر بجهت وجود عواملی که پرداختن به آنها و مبارزه با آنها یا از حدود قدرت ما بمثابه منتقد و مطلع سینما خارج است و یا آنکه خیلی ساده اساساً کار ما نیست.

...تا وقتی که مطبوعات سینمایی ما هدف اساسی خود را شناساندن سینمای خوب به مردم ندانند و تا وقتی که این همه موانع آهنین که راه خلق هنری را سد کرده‌اند، برطرف نگردند ما خاموش خواهیم ماند و عرصه را برای همین سینما بنویس‌های فعلی و همین فیلمسازان فعلی خالی خواهیم گذارد...

امروز بعللی که بیان شد... ما از این شوق درونی چشم می‌پوشیم چراکه آرزوی خود را در شرایط حاضر تحقق ناپذیر و غیرمنطقی می‌یابیم چراکه نمی‌خواهیم و نمی‌توانیم در جرگه همکاران مشتی بی‌معرفت باشیم که دانسته یا ندانسته بزرگترین ضربه را بر افکار و روحیات ما و به حیثیت کشورشان وارد می‌کنند.

اگر سازمانهای دولتی چون وزارت فرهنگ با آن نفوذ و قدرت و میدان عمل وسیعی که میتواند در اختیار داشته باشد در تعمیم ذوق سلیم و پیشرفت بزرگترین هنر قرن ما در این کشور که کوچکترین قدمی بر نمی‌دارد چرا ما انرژی خود را بیهوده در این راه تلف سازیم...

راه زیست فراوان است و حرفه و شغل بسیار. ما حرفه‌ای را که بآن عشق می‌ورزیم، رها می‌کنیم. شغل‌های دیگری و زمینه‌های دیگری وجود دارند که کمتر تحت‌تاثیر بدذوقی مردم و بی‌توجهی مقامات مربوطه، اصالت و ارزش خود را ازدست می‌دهند. شاید جوانان دیگری بتوانند در این بازار شام کار اصیل ارزنده‌ای عرضه کنند ما بآنها تبریک خواهیم گفت و دستشان را بگرمی خواهیم فشرد.

هژیر داریوش - بهرام ری‌پور

ما جوانان روشنفکر!

اما آنها نمی‌توانند درمقابل «وسوسه‌ی قلم» مقاومت نمایند چون خیلی زود اعتصاب خود را شکسته و مجدداً به دنیای چاپ و چاپخانه و مطبوعات برمی‌گردند. داریوش طی نامه‌ای که از پاریس برای مجله‌ی «سینما» می‌فرستد علت بازگشت به مطبوعات و انصراف خود را از تصمیمی که گرفته بود، چنین توضیح می‌دهد:

«... با اینحال بخاطر می‌آورم که در لحظاتی که بطرف هواپیما می‌رفتم دوستان چگونه با ایماء و اشاره برای آخرین بار بخاطر می‌آورند که باید با آنها درمکاتبه باشیم - درآن لحظات می‌اندیشیدم که حقیقتاً ما جوانان معدود و روشنفکری که به سینما عشق می‌ورزیم و آنرا مؤثرترین و بزرگترین هنر معاصر جهت بیان رنجها و شادیهایمان میدانیم باید با یکدیگر درتماس باشیم باید رشته ارتباط و تبادل افکار و آراء را درمیان خود حفظ کنیم...

در موقعیت‌های مخصوصی یک دفعه یکدنیا احساسات و افکار مختلف گاه متضاد به انسان روی می‌آورند...

وقتی که انسان درزمینه‌ای و در محیط خاصی دچار سرخوردگی شود و یاس وجودش را فراگیرد، درست مثل یک لاک‌پشت برای حفاظت خودش و روحیه و نسخ فکر و ذوقش مجبور است خود را از همه طرف بیوشاند، در نفسش فرو رود و ارتباط خودش را با آن محیط خاص و درآن زمینه خاص قطع کند...

سه ماه اقامت در تهران پس از یک غیبت چندساله بمن ثابت کرد که علیرغم برخی پیشرفتهای فنی و وضعی که حالا در کشور ما محسوس است درزمینه فرهنگ عمومی و نحوه ذوق و نسخ فکر اکثریت مردم ما رشدی مشاهده نمیشود و منکه شوقم و احتیاج باطنیم سینماست سرانجام بخود قبولاندم که آن فیلمی که تو میخواهی بسازی درایران ساخته نخواهد شد، آن سینمایی که تو میستانی دیگران دراین کشور ستایش خواهند کرد...

درمقابل این یاس و سرخوردگی همچنان که گفتم فقط راه حل لاک‌پشت باقی است - بگذارید در خودمان فرو رویم و باطرافمان نگاه نکنیم و اگر نمی‌توانیم حقایق ایرانی را دریابیم لااقل بحقیقت نفس خودمان برسیم...

این نوع احساسات تند و صریح در نقدهای داریوش نیز وجود دارد که علت آن را باید در درجه‌ی نخست در عشق صمیمانه‌ی وی به سینما سراغ گرفت. پرویز دوائی در یکی از نوشته‌هایش می‌گوید:

«... هژیر داریوش جدی‌تر و سخت‌تر و عمیق‌تر از هریک از ما بسینما عشق می‌ورزید...»

این دلباختگی را هنگامی می‌توان به طور کامل حس کرد که او مثلاً از فیلم «هیروشیما، عشق من» آلن رنه می‌گوید:

قلم بر پرده نقره‌ای

... اما قدر مسلم آنکه «هیروشیمایا، عشق من» آغاز سینمای جدیدی است. سینمایی که من از مدتها پیش صحبتش را میکردم و آرزوی ظهورش را داشتم یک سینمای درونی - سینمایی که تا اعماق وجود و روح یک فرد کندوکاو کند سینمایی که آئینه تمام نمای همه ذهنیات یک فرد باشد، سینمایی که برویها، بدردها، به ترسها و فکر و خیالها جان بخشد و آنها را در قالب فرمها بریزد و ارتباطات ریاضی جدیدی، متفاوتهای زمانی و مکانی می‌بخشد.

«هیروشیمایا، عشق من» از آن فیلمهایی است که یکباره سینما را جلو می‌برند امکانات جدیدی در آن کشف می‌کند و از آن هنر غنی‌تری بوجود می‌آورند...

«هیروشیمایا...» از آن قبیل فیلمهایی است که افکار شما را خطاب قرار داده، می‌گوید:

- می‌بینی در سینما چه کارها میتوان کرد؟ می‌بینی در سینما وسعت خلق هنری تا چه حد است؟ و ما کسانی که این هنرها را برای بیان حرفها و احساساتمان انتخاب کرده‌ایم، این فیلمها را می‌بینیم نور امید از چشمانمان درخشیدن می‌گیرد. بهم‌دیگر نگاه می‌کنیم، لبخند شادی می‌زنیم و چنین می‌اندیشیم: این هنر، بزرگترین هنری است که تا بحال در همه قرن‌ها بوجود آمده...

هیروشیمایا اوج سینما نیست. هیروشیمایا یک فیلم ساده و ابتدائی سینمای فرداست و سینمای فردا امروز با این فیلم متولد شده‌است.

... و یا در جای دیگر وقتی از تصمیم نهائی ژوری فستیوال بروکسل عصبانی می‌شود،

می‌توان به میزان التهابات ناشی از دلبستگی مفرط وی به این مدیوم هنری پی برد:

«... یازده قاضی بلژیکی به این نتیجه رسیدند

که باید «اورسن ولز» هنرپیشه را به «اورسن ولز»

کارگردان نابغه و توانا ترجیح داد!!!!... اهدا جایزه هنریشگی

به اورسن ولز در فیلمی که توسط او نوشته و کارگردانی هم

شده مثل آنست که بطور غیرمستقیم باو بگوئید، بجای

اینکه بروی «خانمی از شانگهای»^۱ و «تماس گناه»^۲

بسازی، بیا و فقط در فیلمهایی چون «تابستان گرم و

طولانی»^۳ شرکت کن! تأسف انسان وقتی بیشتر میشود که می‌شنود بعقیده برخی قضات جایزه اورسن

ولز را اساساً بخاطر تشکر از حضور بهم رساندنش در فستیوال باو داده‌اند...

در نقدی که برای فیلم «تماس گناه» می‌نویسد، می‌خوانیم:

«...سبک بسیار غنی فیلم دمدم چنین بنظر بیننده می‌آورد که اورسن ولز هر قطعه‌ای از

داستان را برای این مورد کارگردانی قرار داده که طی آن یک آزمایش و تمرین استیل بعمل آورد.



^۱ - THE LADY FROM SHANGHAI

^۲ - TOUCH OF EVIL

^۳ - THE LONG HOT SUMMER

هر صحنه جنبه‌ای عجیب از تخیلات قوی هنری درخود دارد. زوایای دید گویا و غیرعادی، کادراهای خشن و ابتکاری، تراولینگ‌های دوربین از پشت پرده‌های مرواریددوزی که چهره هنریشگان را محو و غیردقیق نشان می‌دهد.

سبک بی‌سابقه حرکات و جنبش‌های پرسوناژها که بنحو آشکاری باتوجه بزیبایی پلاستیک صحنه ترتیب داده‌شده، ترکیب دقیق گفتگوها و سروصداهای مختلف و موزیک با افه‌های بصری جوراجوری که یکی بعداز دیگری عرضه میشوند.

جنبه عجیبی که استفاده از ذره‌بین ۱۸ میلی‌متری بتصاویر فیلم داده و بالاخره مونتاژ تند و خشک و بی‌رحمانه تسلط این اعجوبه هنرهای نمایشی را بر تکنیک سینما نشان می‌دهند...

در خلال این نوشته‌ها، شیفتگی صمیمانه‌ی داریوش به سینما و احساساتش نسبت به آن قابل لمس است. و شاید به همین خاطر است که کار او در چارچوب وظایف یک ژورنالیست و یا منتقد فیلم - هرچند غیر حرفه‌ای - محدود و منحصر نمی‌گردد. نقطه اوج این احساسات هنگامی است که به مرز و افق نویی دراین مدیوم دست می‌یابد، چنان مسحور و مفتون می‌شود که می‌خواهد به هر نحوی شده تمام مخاطبین خود، یا بهتر گفته‌باشیم گویی تمام مردم دنیا را در جریان دلبستگی‌های خود نسبت به اکتشافش قراردهد. به عنوان مثال این نقطه اوج زمانی است که او به «آنتونیونی» یا «آلن رنه» و یا «فدریکو فلینی» برمی‌خورد و مفتون و مجذوب فیلم‌هائی چون «حادثه»^۱، «هیروشیما، عشق من» و «زندگی شیرین»^۲ این فیلمسازان می‌گردد، آنگاه همه نوشته‌هایش گویی هزاران زبان می‌شوند تا بتوانند این عشق و دلباختگی او را به مخاطب برسانند.

التهاب این علاقه تا به آن حد است که احساسات خصوصی و شخصی او به نقدهایش هم کشانده می‌شود و آنها را از صورت یک مقاله با رعایت قراردادهای متداول آن خارج نموده و به آنها حالت نوعی نوشته‌های خصوصی می‌دهد که ممکن است بین دونفر به وسیله نامه یا به صورت حضوری رد و بدل شود. طی نقدی که او برای فیلم «اقرار یک محکوم باعدم» اثر «گئورگه ویلهلم پابست» می‌نویسد، می‌خوانیم:

^۱ - L'AVVENTURA

^۲ - LA DOLCE VITA

«... درباره صحنه‌های فسق و فجور که در این فیلم وجود دارد، جمعی اظهار عقیده می‌کنند که این مسئله نمایانده روحیه تجارتي سازندگان آنست!! این ابلهان نمیدانند که پابست استاد نمایش فسق و فجور در سینماست و آنچه او در این زمینه بما نشان میدهد اقتضای ذوقی است که با تکنیک و فهم توأم است. اگر چنین نبود هیچ مورخی برابر یک «کوچه غم‌آلود» یا یک «اسرار روح»^۱ و یا مخصوصاً یک «جعبه پاندورا»^۲ ارزشی قایل نمیشد...»

و یا در نقد فیلم «سامار» ساخته‌ی «جرج مونتگمری» می‌خوانیم:

«... سامار سرمشقی است برای من و تو که کار سینما می‌کنیم تا بدانیم به مضامینی تا این حد عمیق و تا این حد کلی و جهانی که طنین اینهمه اسطوره و فلسفه و دانش و تاریخ بشری در خود دارند، با چه خضوع بی‌پایانی میتوان در قالب یک فیلم پرماجرایی مفرح و بی‌ادعا مجال جولان داد... داریوش با زبانی موجز و محکم و بدون لفاظی‌های غیر ضروری و متداول، نقد می‌نویسد. کنایات و ریشخندهای او ابداعی است و کمتر به موارد مشابه آن بر می‌خوریم:

«...من اولین کسی هستم که جرأت کرده‌ام، از این فیلم خوشم بیاید...»

«... بزرگترین درسی که از این فیلم میتوان گرفت اینستکه اگر میخواهید اثرتان در یک فستیوال سینمایی برنده هیچ جایزه‌ای نشود آنرا از قدرت سینمای محض سرشار سازید!...»

داریوش درباره‌ی «انتقاد فیلم» در ایران می‌گوید:

«... در واقع همیشه در ایران مرسوم بوده که درباره آثار هنری با قاطعیت گفتگو شود و احکام بی‌استیفاء صادر گردد. بدتر، برخی از منتقدین از نوشته‌های خود بیشتر از آنکه اثر هنری را بنمایانند، سعی در خودنمایی داشته‌اند و خواسته‌اند در وهله اول خود را به خواننده بقبولانند. در حالی که انتقاد یک راهنمایی یا یک نظر گذران است ولی اثر، حتی اگر بد باشد، باقی می‌ماند. باید از این حالت که انگار بر سازنده فیلم تفوق داریم، بپرهیزیم. به جای خودمان، فیلم مطروحه را مرکز توجه قرار دهیم.

طبیعتاً این رویه در منفی‌ترین شکلش منجر به این می‌شود که مثلاً فقط خلاصه داستان و تشریحی از حالت کلی فیلم داده شود و قضیه خاتمه یابد. گاهی می‌اندیشیم در مورد فیلمی که منتقد را با هر معیار استتیک و اخلاقی و اجتماعی و غیره که دارد، در دودلی مطلق رها می‌کند - و این دودلی ناشی از همان نداشتن خط‌کش‌های دقیقی است که با آن ارزش هنری هرائر با قاطعیت اندازه‌گیری شود - آیا این بهترین شیوه تشریح آن فیلم نیست...»

^۱ - THE SECRET OF A SOUL

^۲ - DIE BUCHSE DER PANDORA

شکی نیست که کار داریوش در مطبوعات کوششی سازنده و درخور توجه است و از اولین نقدهایش که بیشتر منحصر به شرح داستان فیلم و شمردن ستارگان آن می‌شد تا به پایان کار نقدنویسی همیشه او را باشوق خاصی در حالت جستجو و تکامل می‌بینیم. در مروری کلی از نقدهای اولیه‌اش در مجله‌ی «امید ایران» سال ۱۳۳۳ به بعد این تغییر و تحول را خیلی به وضوح می‌توان مشاهده کرد.

فانفان لاتولپ^۱

... فانفان لاتولپ یکی از محصولات مشهور سینمای فرانسه و بطور خلاصه هجو نامه‌ای از مبارزات و پیروزیهای یک قهرمان افسانه‌ای است که توسط یکی از بزرگترین هنرمندان سینمای این کشور که میتوان او را در ردیف رنه کلر و کلمان بحساب آورد، تهیه شده است. باید گفت در درجه اول منظور ژاک تجسم بخشیدن به یک سمبول قهرمانی فرانسویها بود، اما در جریان همین سوژه صرفاً قهرمانی که گاهی نیز با چاشنی کمدی آمیخته شده، نکات اجتماعی نیز بچشم می‌خورف. علاوه بر موضوع، فیلم از نظر دیالوک و مونتاژ و میزانشن عالی ژاک نیز حایز اهمیت است...

دربارانداز^۲

... دربارانداز از فیلمهای هنری عمیق و بالارزشی است که در طی آن یکی از مهم‌ترین و جدی‌ترین مسایل اجتماعی مطرح شده و مورد بحث قرار گرفته است. همه پرسوناژهای آن از «جونى فرندلى» آدمکش گرفته تا «ترى مالوى» کارگر کندذهن و بیهوش بارانداز که ابتدا آلت دست تبهکاران قرار گرفته و بالاخره با آنها بمبارزه می‌پردازد و قابل توجه و دقت هستند...



^۱ - FANFAN LA TULIPE

^۲ - ON THE WATERFRONT

ماجرای زندگی (فیلم فارسی)

... این فیلم نکته جالبی ندارد، سهل است دارای نواقص و عیوب بی‌شماری هم هست. نقص داستان، نقص سناریو و از همه مهمتر نقص کارگردانی در سراسر فیلم به چشم می‌خورد. در این فیلم چندتن از هنرپیشگان مشهور ایران مانند فرح پناهی - محزون و ژاله شرکت دارند و از میان اینها هنرپیشگانی نظیر پناهی که خواسته‌اند حرکات سینمایی داشته و بررل خودشان مسلط باشند، نقص میزانشن بآنها میدان نداده و محزون و ژاله هم که حرکات تأثیری دارند...

در سال‌های پایانی این دهه، با مراجعه به نقد فیلم «غول»^۱ شاهد جهش کلی کار او در نقدنویسی می‌شویم. داریوش خود از این نقد به عنوان یک «نقد فیلم» نمونه نام می‌برد. به هر حال با مرور آن که حاوی تجزیه و تحلیل کامل فیلم است می‌توانیم به تمام خصوصیات و سبک کار او آگاهی یابیم:

غول



اسکات فیتز جرالرد رمان نویس ادعا کرد که «ثروتمندان بامن و شما فرق دارند» و «ارنست همینگوی» هم سری تکان داد که «بله آنها پول بیشتری دارند» هردوی این نوولست‌های ثروتمند صرفنظر از آنکه جوانمردانه حقیقت را درباره خود ابراز داشتند، بطور غیرمستقیم بیک نظریه اجتماعی نیز اشاره کردند. این نظریه سرنخ اساسی ماجراهای فیلم «غول» است که توسط جورج استیونس با اقتباس از کتاب خانم ادنا فریر کارگردانی شده است.

کاراکترهای مرکزی: یک «سلطان»

گلهداری تکزاسی، همسرش و یک جوان خودساخته صاحب چاه‌های نفت. همه ثروتمندند و در پشت سر آنها درزمینه ولیکن در مرکز زمینه خود تکزاس قرار دارد یعنی آن ایالت ثروتمندی که از گوشت گاو و

^۱ - GIANT

طلای سیاه بوجود آمده و حالا مشخصات آن در جراتقالها و چاههای سربفلک کشیده که گوئی سمبول قدرت و پول هستند خلاصه میشود.

دریک نظر سطحی و کلی «غول» یک حماسه این ایالت ثروتمند است.

طرح اصلی داستان «غول» مربوط به زن و شوهری است که بدون آنکه نسبت بهم تفاهمی حس کنند، یکدیگر را واقعاً دوست میدارند.

بیک بندیک (راک هودسن) یک وسترنر یا عبارتی یک کابوی محترم و پولدار است که حفظ سنن ساده مرزنشینان جوینده ثروت را بسیار سهل می‌یابد، اما همسرش که زاده قسمتهای شرقی است درک و تفاهم بیشتر و غامض‌تری نسبت بمسایل مربوط بقدرت و مسئولیت درخود حس می‌کند. زمانی میرسد که بندیک در چهارچوب زندگی خانوادگی خود دچار نوعی شکست میشود. هرچه بیشتر میگذرد، وی درمی‌یابد که فرزندانش به مناسبات و روابط بشری توجه و احترام بیشتری مبذول میدارند تا آنچه که سالیان دراز او را درخود پرورش داده و نوعی پیوستگی بین صاحب و اموالش بشمار میرود. نیمه دوم فیلم «غول» این تم را از طریق یک رشته اصطکاکات کوچک و غیرقابل اهمیت فامیلی پرورش میدهد و دراینجاست که فیلم استیونس و یا بهتر رمان خانم فریر را باید نوعی درام خانوادگی دانست که مملو از یک رشته هیجانات آرام انسانی بوده و درعین سادگی واجد تأثیرات قوی عاطفی است. ضمناً جت رینگ (جیمز دین) قرارداد که پسرکی آسمان جل است، بنفت میرسد، پول و ثروتی کلان بهم می‌زند ولی نمیتواند خود را بجامعه‌ای که شخصاً آن را خوار میشمارد و دشمن میگردد، وارد کند.

فیگور ریز و نحیف جت رینگ که زمانی ترحم را برمی‌انگیخت، ناگهان با دستیابی به ثروتهای اعماق زمین بنحو غیرقابل قبولی بزرگ و بزرگتر میشود و تحقیر و تنفر برمی‌انگیزد. زندگی خانوادگی بندیک در جوار این فیگور ادامه می‌یابد و از جانب آن گاه بیگاه برخی مشقات کوتاه و مختصر متحمل میشود. اما داستان جت رینگ! بوضعی تقریباً ساده و غیرتخیلی یادآور آن قانون قدیمی میگردد که «غنا، فساد و تباهی نهائی بدنبال دارد». پسرک مردود و ترسو و آرزومند، گدای معتبر پرباد و نخوتی میشود و دراوج دورانش در ضیافت شامی که بافتخار او برگزار میگردد مهمانانش را با مستانه برسر میز افتادن خوش آمد میگوید.

اپیزودهای افتتاحیه درفیلم که تشریح اتمسفر تگزاس لغایت نمایش برخورد روماتیک را دربردارند تماماً یادآور فیلم «مکانی در خورشید»^۱ هستند. از نقطه نظر استیل استیونس یکبار دیگر خاطره فیلم قبلی را در ما زنده میکند.

در اینجا هم آشنه‌های روماتیک و آرام و بی‌عجله و تداخلات و تخارجات متوالی تصاویر در یکدیگر بنحو فراوان وجود دارند و از نقطه نظر هنر موتاژ وی باین وسیله مراحل از داستان را که حاجتی به بیان تفصیلی آن نبوده، با احاطه بی‌نظیری بسرعت رد کرده و بفرجام میرساند و درعین حال

^۱ - A PLACE IN THE SUN

قلم بر پرده نقره‌ای

با مهارتی که در تدوین این قسمتها بخرج میدهد مانع از ایجاد کمترین وقفه و یا ناهمواری درسری پیشرفت و تداوم ماجرا میشود. ضمناً طی قسمتهای متعددی نیز کار رشد داستان را با سنگینی و کندی سنجیده و اطمینان بخشی برگزار میکند.

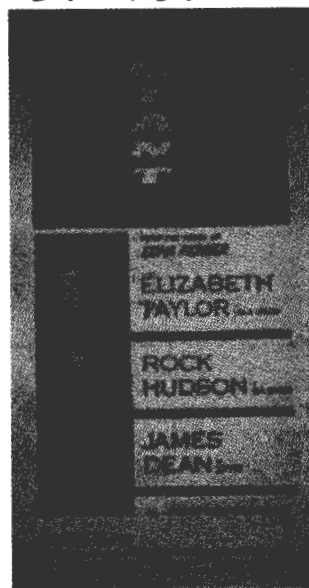
کاراکترهای فیلم هریک بنحو استادانه، باتسلط فراوان درماجرای فیلم جا گرفته‌اند و دراینجا هم مثل «مکانی در خورشید» نظریه و فلسفه‌ای که درباره ثروت و ثروتمندان ابراز میشود دارای جنبه هجوآلودی است که بکمک طعن و طنزی شیرین از شدت آن کاسته شده‌است. قسمت انتقال به تکزاس برخی از گویاترین مراحل فیلم را بوجود می‌آورد - و تصاویر این اپیزود حاکم از تجمل، تن‌آسائی و نوعی پریشانی و ویران سازی است که خودبخود، ایده اساسی فیلم و یا لاقل آن ایده‌ای را که منظور نگارنده است تشریح میکند.

خودنمائی و خودفروشی تکزاسی، ماده‌پرستی آشکار و حس تجردجویی این ایالت که فی‌الحقیقه نیز همه چیز در چهاردیواری خود دارد، دریک سری اپیزودهای متوالی از راه اظهار تنفر علنی گرفته تا نكوهش آرام و ملایم مورد هجو قرار میگیرند. اما سرانجام فیلم این نتیجه را میگیرد که تکزاس برای تکزاسی ساخته شده و عظمت و ثروت ملک طلق اوست...

... صداها بسیار بم و آهسته هستند و نمیتوان گفت که تماشاجی مکالمات را مستقیماً می‌شنود، بلکه باید گفت که دیالوک انگار که بطور تصادفی و غیرمستقیم بگوش ما میرسد و گاه این احساس بشنونده دبست میدهد که مشغول استراق سمع است.

این نکته حس صمیمیت و یگانگی خاصی در فضای فیلم ایجاد می‌کند. اما درعین حال در قسمتهائی که انتره‌های باطنی کافی درماجرا وجود ندارد همین تکنیک با جنبه مونوتن بودن خود خسته‌کننده میشود فی‌الواقع چندین بخش طولانی در غول وجود دارد که طی آنها حوادث زیادی اتفاق نمی‌افتد و یا در مواقعی درمسیر عکس این نکته و برای اجتناب از خستگی تماشاجی برخی از آکسیون‌ها زیاد ازحد روغن کاری شده‌اند.

بهترین و درخشان‌ترین قسمتهای فیلم درمواقعی است که ناگهان یک حس درون‌بینی سرشار از انسانیت و مراحل از تمرکز دقیق دراماتیک در طرح داستان روی میدهد و این امپرسیون را در تماشاجی بجا می‌گذارد که با وجود برخی نقایص بمشاهده یک فیلم قوی و مؤثر، حاوی یک پیغام ذیقیمت اجتماعی و انسانی مشغول است.



همان طوری که می‌بینیم، ابتدا هژیر داریوش کاراکترهای فیلم را روانشناسی می‌کند و این کار او بیشتر مبتنی برحقایقی است که فیلم به دست می‌دهد. بنابراین گفته‌های داریوش

قبل از این که از آن خود او باشد، متعلق به فیلم است. به خاطر همین، او را در تمام یا بیشتر نقدهایش وفادار به متن اثر می‌یابیم و با رعایت این نکته که ناقد به جای این که خود را عرضه نماید، فیلم را معرفی می‌کند.

در خلال این تجزیه و تحلیل به نحوی غیرمتعارف خواننده را در جریان داستان فیلم هم قرار می‌دهد و این داستان گوئی در یک حالت کلی صورت می‌گیرد، بدون این که تمام مراحل و جزئیات آن ذکر گردد و به همین دلیل، نوشته‌اش حتی برای خواننده‌ای که فیلم را ندیده هم می‌تواند جالب توجه باشد.

سپس در این نقد، داریوش از نحوه‌ی کار فیلمساز سخن می‌گوید و سعی می‌کند رابطه‌ای بین فیلم مورد بحث و کارهای گذشته‌ی وی پیدا نماید. در این بازبینی قوت و ضعف کار و لحظات مهم فیلم را بازگو می‌کند و ادامه می‌دهد:

از نقطه نظر دراماتیک، این نکته که شخصیت جت رینگ بنحو کاملی در مرکز آکسیون قرار داده نمی‌شود، احتمالاً باید شکستی برای فیلم محسوب شود. در آغاز کار، رینگ عبوس، محافظه‌کار و بی‌آرام است و سناریو این کاراکتر را بکمک مثنی اظهارات و بیانات در سن‌های مختلف فیلم بدین ترتیب معرفی می‌کند، اما پر فورمانس جیمز دین حاکی از یک سلسله اشارات، استنباطات و مفاهیم ضمنی و هیجانات و تاکیدات عصبی است و این بیشتر از آنست که از این کاراکتر انتظار داریم - در سن‌های اواخر فیلم، مرحوم جیمز دین برای اولین بار در دوران کوتاه کار هنری خود که بوضع تراژیک پایان یافت، مجبور بآنست که «کاراکتریزیشن» یک جوان لالایی و یاغی‌صفت را رها کند، اما در تجسم نقش جدید خود، جت رینگ ثروتمند و متکبر، دچار شکست میشود و ایفای رل او آنچه که در قسمتهای اول نشان می‌دهد کاملاً تفاوت دارد.

نتیجه‌ای که از بررسی بازی جیمز دین می‌توانیم اخذ کنیم، بنفع جرج استیونس نخواهد بود - جیمز دین، شاگرد استودیوی هنرپیشگی نیویورک در دو فیلم قبلی خود رل مشخصی را که نمونه و تیپ خاصی در سینمای امروزه امریکاست، ایفا کرده و باتوجه بآنکه فارغ‌التحصیلان دیگر این مدرسه چون مارلون براندو (اتوبوسی بنام هوس - وحشی^۱ - دربارانداز) و پاول نیومن (نقش گرازبانو در «کسی مرا دوست دارد»)^۲ نیز در ایفای این نوع نقش‌ها مهارت دارند، میتوان گفت که جیمز دین با تحصیل در استودیوی لی اشتراسبرگ و ایفای چنین رلهائی در تحت هدایت کارگردانانی چون کازان و نیکولاس ری، یک سلسله تدابیر و منابع تکنیکی برای خود تهیه دیده‌بود که عین آنها را در نیمه اول

^۱ - THE WILD ONE

^۲ - SOMEBODY UP THERE LIKES ME

قلم بر پرده نقره‌ای

غول ارائه می‌دهد بدون آنکه تاثیر هدایت استیونس بر او آشکار باشد. اما در نیمه دوم که نه تنها وجنات و هیئت و شکل ظاهری، بلکه حتی کاراکتر و اخلاق و خصوصیات اجتماعی نقش محوله بر او نیز تغییر می‌یابد، بطور نسبی (و فقط نسبت بسایر پرفرمانس‌های شخصی خودش) دچار شکست می‌گردد. نگارنده مایلیم این نظر را ابرازکنم که چنین می‌نماید که کازان مایل است با آکتورهایش کار کنند، درحالی‌که جرج استیونس احتمالاً می‌خواهد آکتورهایش با او کار کنند. بدین جهت است که در این فیلم آکتریس نسبتاً متوسطی نظیر الیزابت تیلر یک بازی کاملاً جالب ارائه می‌دهد که ناشی از اتمکاء کامل او بکارگردان است. اما پرفرمانس جیمز دین ارزش خود را در هر پلان منفرد و نه در ترکیب کلی بعنوان رشد و پرورش کاراکتر محوله، می‌جوید و آنچه که او ارائه می‌دهد، بسیار بیش از آنستکه کارگردان برای بدست آوردن مقاصد خود بآن احتیاج داشته است.

جرج استیونس خود درباره ایفای رل جیمز دین گفته است که: «او غالباً صحنه را در کف خود می‌گرفت» و این جمله را سهولت می‌توان به «او غالباً صحنه را از کف من می‌ربود» تغییر شکل داد. طولانی بودن مدت نمایش فیلم، باتوجه به اینکه در طی آن تنها قسمتهایی از تاریخ یک خانواده، درحالی‌که قهرمانان اساسی آن بوضع غیرقابل قبولی چهره‌های چین‌خورده و موی خاکستری می‌یابند، نمایش داده می‌شود، گاه بنظر غیرقابل تحمل می‌آید. اما استیونس بهر حال با قدرت شایسته‌ای فیلم را در اختیار خود می‌گیرد و در اواخر آن از آنتی کلاسیک‌سی که بخوبی می‌توانست کلاسیک‌س باشد (صحبت‌های مستانه جت رینگ در سالن خلوت) فیلم را بسوی یک مانیفست نهائی بسیار مؤثر و محکم را جدی می‌کند. نزاع بندیک در کافه برای دفاع از حقوق سیاه‌پوستان عموماً و دفاع از حق «سرو» شدن عروس مکزیکی‌اش خصوصاً در حد خود تعجب‌آور یا مؤثر نیست، ولی باتوجه به بیشمار فیلم‌های دیگر آمریکائی، کنتراستی که استیونس در این فیلم نسبت بآنها ایجاد می‌کند، یک ارزش واقعی به «غول» می‌بخشاید.

طایعه فکر بزرگ انسانی در این قسمت، که با یک زدوخورد وحشیانه و غیر انسانی توأم با تجلی هنر مونتاز استیونس همراه است، با آخرین پلانهای فیلم تعقیب می‌شود. دو گوسفند از دو رنگ متفاوت سیاه و سفید دوستانه در کنار یکدیگر بسر می‌برند و آنگاه آتشنه‌های کوتاه، چهره‌های دو نوه بندیک را که یکی بلوند و آنگلوساکسون و دیگری سیاه و مکزیکی است بما می‌نمایاند و در یک آتشنه کاراکتریستیک نهائی، این دو چهره برهم ظاهر می‌شوند. این پلان آخر یک جنبه قطعیت و استحکام انسانی به ایده و فکر استیونس می‌بخشد و بعنوان بیان نهائی فیلم بحساب می‌آید، مشاهده چنین قطعه‌ای پس از مطالعه اخبار مربوط بحوادث «لنیل راک» در ایالت آرکانزاس خالی از شفع نیست.

صرفنظر از این نکته، کمتر کسی انتظار دارد که یک «حماسه» باین شعر ملایم و آرام بشری خاتمه یابد. بزرگترین قدرت و ارزش «غول» در پیوستگی محض آن نهفته است و این پیوستگی محض، این استیل استاندارد‌ای که گاه هدف نهائی کارگردان، برای وصول بنظر میرسد، هرگاه شامل برخی تاکیدات دراماتیک بیمار مسایل آشکار و ناچیزی که در طی ماجرای فیلم روی می‌دهد، نمی‌بود، مسلماً ارزش بیشتری کسب می‌کرد. با اینحال و باتاکید آنکه «غول» بهر حال در حد خود واجد برخی

معایب و برخی سبکته‌های دراماتیک است، باید پذیرفت که آخرین اثر استیونس، فیلمی است که تماشاچی معتقد به نبوغ این مرد را قانع می‌سازد.

نگارنده چنین شنیده‌ام که این کارگردان سه سال برسر تهیه این اثر کوشش کرده‌است - بعنوان یک جمله اختتامیه، مایلم امیدواری خود را باینکه وی برای عرضه کردن یک اثر بعدی، این‌بار دیگر باز سه سال ما را درانتظار نخواهد گذاشت، ابراز کنم.^۱

هژیر داریوش پس از مراجعت به ایران درجوار کارهای مطبوعاتی عملاً به کار فیلمسازی نیز می‌پردازد و چند فیلم کوتاه به نام‌های «جلد مار»، «گود مقدس»، «چهره هفتاد و پنج»، «ولی افتاد مشکله»، «خیابان»، «حماسه عشقی شب جمعه» حاصل این دوره از فعالیت‌های اوست که برای سازمان‌های دولتی تهیه و کارگردانی می‌نماید.

در سال ۱۳۵۱ اولین فیلم بلند و داستانی خود به نام «بی‌تا» را می‌سازد که طبق معمول با نظریات متفاوت و ضد و نقیضی مواجه می‌شود.

پس از تهیه این فیلم داریوش به علت فعالیت در سازمان‌های اداری از جمله جشنواره جهانی فیلم تهران تدریجاً از کار نقدنویسی دور می‌شود.

در سال ۱۳۵۶ به نوشته‌ای که می‌توان آن را از آخرین کارهای نقدنویسی او به حساب آورد، برمی‌خوریم که درباره دو فیلم «عروج»^۲ ساخته‌ی «لارینسا شپیتکو» و «شاید شیطان»^۳ ساخته‌ی «روبر پرسون» نوشته شده است. قسمت‌هایی از آن را که مربوط به فیلم «عروج» می‌باشد برگزیده‌ایم که به مرور آن می‌پردازیم:

... فیلم شوروی «عروج» اثر کارگردان باهوش و زیبای اوکرائینی، خانم لارینسا شپیتکو که همسر یک فیلمساز مسلمان اهل قفقاز است، ماجرای پارتیزانی را حکایت میکند که درجریان اشغال خاک روسیه بدست هیتلری‌ها بجنگ دشمن می‌افتد، شکنجه‌ها را تحمل می‌کند اما خائن نمیشود و جانش را می‌بازد.

آنچه این فیلم را از بقیه آثار روسی دارای مضمون مشابه متمایز می‌کند، پرداخت کارگردان است، نه اینکه برداشت روحانی و مذهبی در سینمای شوروی بی‌سابقه باشد.

^۲ - THE ASCENT

^۳ - LE DIABLE, PROBABLEMENT

قلم بر پرده نقره‌ای

بی‌آنکه قصد ورق زدن تاریخ این سینما را داشته باشیم، اشاره به نیت دوفژنکو، «سایه اجداد فراموش شده ما»^۱ اثر سرگی پاراجانوف و «آندری روبلف»^۲ اثر آندری تارکوفسکی کفایت میکند. معه‌ذا لاریسا شپیتکو از این حدود فراتر می‌رود. پارتیزان فیلم او در جریان دستگیری و رنج و سرانجام اعدام مراحل نیل به تعالی را، بمفهومی مذهبی، طی میکند، مسیح میشود و نمی‌میرد - بلکه به آسمان می‌رود و درست قبل از این صعود، هنگامیکه پای چوبه دار ایستاده در میان روستائیانی که به تماشا آورده شده‌اند، پسر بچه کوچکی را می‌یابد و با نگاه ممتد و نافذش، روحش را در بدن پسر بچه حلول میدهد، کودک تولدی دیگر می‌یابد. عظمت روح و امکانات معنوی زیست انسان در این دهکده خواهد ماند. ملتی بزرگ خواهد ماند.

بموازات شهادت قهرمان داستان، یک همکار پارتیزان که حالا همکار دشمن شده و برایش دم تکان میدهد، یهودا میشود و محکوم به زندگی، که گفتن ندارد، غرض زندگی سگی است... فیلم لاریسا شپیتکو از اشارات مستقیم مذهبی سرشار است و بهمین جهت سهم عمده‌ئی از توفیقش را مدیون این عنصر غافلگیری است که از اتحاد جماهیر شوروی آمده...

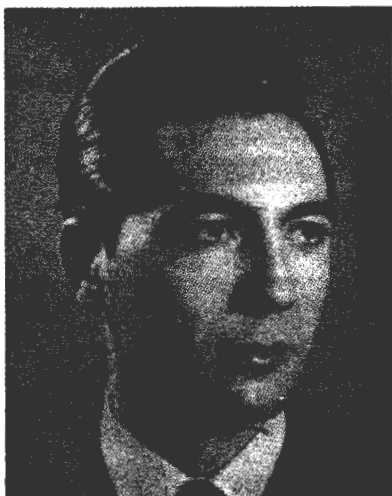
... «عروج» تمثیل‌گرانی ثقیلی بکار می‌گیرد که مثل هر تمثیل‌گرانی ثقیلی کمابیش ابتدائی است. قهرمان داستان، حتی قبل از گرفتاری، رنجور است و تماشاگر میداند که او بهر صورت به مرگ، یعنی به آن دنیای فراسو، نزدیک است. قهرمان داستان، قبل از دستگیری با گیاه و باد و برف و خاک و آتش رابطه روحانی برقرار میکند یا بعبارت دیگر با عناصر کائنات یکی میشود، که همان وحدتی است که هدف هر تصوف است.

شک نیست که همه اینها باسلیقه و باهوشی که از سالها قبل در لاریسا شپیتکو سراغ داشتیم، بیان شده و باصطلاح «حقنه» نمیشود. معه‌ذا، از طریق این همه تاکید کارگردان میرساند که مایل است همه کارت‌هایش را رد کند و هیچ چیز را به قدرت هوش یا تخیل تماشاگر وانگذارد... فیلم عروج... یا مکاشفه سروکار دارد. در عین حال... ایمانی غیرمتعارف به فلسفه پاسکال (اعتقاد به زندگی در فراسو، بمثابة تنها امکانی که برای گندگی زمینی معنی و علتی دست و پامیکند) بروز میدهد...

...لاریسا شپیتکو... آن نوع شخصیت غیرمذهبی است که برداشتها و اعتقاداتش، نتیجه‌گیریهایش از پدیده‌های مادی برمی‌خیزد. باصطلاح یک «آگنوستیک» یا منشاء قیاسی است که در جستجویش برای پرده‌برداری از اسرار روح به آن نزدیک میشود. حرکت او از برون به درون است...

^۱ - SHADOWS OF OUR FORGOTTEN ANCESTORS

^۲ - ANDREI RUBLEV



هوشنگ قدیمی

هوشنگ قدیمی یکی از منتقدین پیش‌آهنگ در آغاز سال‌های سی است که مجله‌ی «ستاره سینما» را پایگاه ابراز نظریات خود قرار می‌دهد (۱۳۳۳). نحوه و ترکیب کلی کار وی از نظر توجه به ظواهر فیلم مثل بازی هنرپیشگان و یا کیفیت فیلمبرداری و مونتاژ یادآور نقدهای ساده سال‌های بیست است، منتها با این

تفاوت که قسمت اعظم آن را شرح داستان فیلم تشکیل نمی‌دهد. دید او لجوجانه و بهانه‌جو است و بیشتر نقاط ضعف فیلم را هدف قرار می‌دهد، با این حال برخورد او با فیلم‌های فارسی بیشتر نرم و ملاطفت آمیز است و به هیچ وجه آنها را به طور مطلق نفی یا رد نمی‌کند.

هوشنگ قدیمی در نقدهای خود برای خواننده عجول و شتاب‌زده که خیلی سریع می‌خواهد تکلیف خود را با فیلم بداند، تمهید مناسبی فراهم می‌آورد و در آخرین سطر نقدهای خود با ذکر جملاتی نظیر «... باید دید» و یا «میتوان صرف‌نظر کرد» و یا «... حتماً باید دید» تکلیف قطعی فیلم را تعیین می‌نماید و خواننده کم‌حوصله نقدهای وی برای انتخاب و تصمیم گرفتن مجبور نیست که تمام نقد را مطالعه کند. به چند مورد از این نوع نتیجه‌گیری‌های کلی توجه می‌کنیم:

«... فیلم آغامحمد خان نوید آتیه درخشانی را برای صنعت فیلمبرداری ما میدهد و آنرا از

نظر تشویق هنر ملی باید دید.»

«... مصر کوچک^۱ فیلم مشغول‌کننده‌ای نیست و جز یکی دو صحنه رقص شرقی منتها

بسبب امریکائی و یک مشت دکور و لباس رنگارنگ چیزی ندارد و از تماشای آن میتوان

صرف‌نظر کرد.»

«... رویهمرفته نغمه برودوی^۲ از فیلمهای کمدی موزیکالی است که میتوان دید.»

«... کجا میروی^۳ را باوجود مخارج هنگفت و ظاهر تجارتي آن نمیتوان فقط یک فیلم پولساز

دانست بلکه از آن به عنوان یک اثر عالی و جاودانی باید یاد نمود و آنرا حتماً باید دید.»

^۱ - LITTLE EGYPT

^۲ - BROADWAY MELODY

^۳ - QUO VADIS

«...امتیاز «خواب و خیال» همان فیلمبرداری ماهرانه و صحنه‌ها و مونتاژ بسیار خوب آنست و

فقط بواسطه این پیشرفت فنی که در ایران اصولاً سابقه نداشته است آنرا میتوان دید.»

عمر فعالیت مطبوعاتی هوشنگ قدیمی بسیار کوتاه است و خیلی زود صحنه نقدنویسی را ترک می‌کند و به کار عملی فیلمسازی دست می‌زند. بعدها به طور موسمی گاهی به نوشته‌هایی از او در مطبوعات برمی‌خوریم.

در اینجا برای آشنائی بیشتر با طرز کار او به نقد فیلم فارسی «پایان رنجه‌ها» ساخته‌ی «مهدی رئیس فیروز» توجه می‌کنیم. گفتنی است که این فیلم در نخستین فستیوالی که برای ارزیابی سینمای ایران در سال ۱۳۳۴ برگزار می‌شود به عنوان بهترین فیلم انتخاب می‌شود.

طی همین فستیوال «سامول خاچیکیان» به خاطر ساختن فیلم «چهارراه حوادث» بهترین کارگردان و «مهین دیهیم» برای بازی در فیلم «پایان رنجه‌ها» بهترین بازیگر زن و «آرمان» برای بازی در فیلم «چهارراه حوادث» بهترین بازیگر مرد و خانم «منیره تسلیمی» برای بازی در فیلم «مہتاب خونین» بهترین بازیگر نقش دوم زن و «هوشنگ بهشتی» برای بازی در فیلم «مہتاب خونین» بهترین بازیگر نقش دوم مرد شناخته می‌شوند. جوایز بهترین سناریو به فیلم «مہتاب خونین» و بهترین فیلمبرداری به فیلم «آخرین شب» تعلق می‌گیرد.

پایان رنجه‌ها

در فیلم پایان رنجه‌ها برخلاف فیلمهای سابق ایرانی اشتباهات و معایب عمده‌ای وجود ندارد و صرفنظر از بعضی جزئیات از قبیل معایب انگشت شمار در مونتاژ، عوض شدن و تغییر نور در آن واحد و کامل نبودن دکور، فیلم بطور کلی از سایر جهات خوبست و این مزیت بما فرصت میدهد که یک فیلم ایرانی را هم از نظر هنری مورد بحث قرار دهیم.

در درجه اول سناریوی فیلم یک موضوع بی‌ارزش و معمولی است و دارای سکنه‌ها و نواقص بیشمار است. باز همان فرمول مکرر «گمراه شدن دختر» تکرار میشود و امیدوی هم نمیرود که باین زودیه‌ها این قبیل موضوعات باصطلاح «اخلاقی» سینمای ما را ترک کنند.

این داستان معلوم نیست از کجا آمده و چطور در میان موضوعات مختلف نظر تهیه‌کننده و کارگردان را جلب کرده است، چون نه اسمی از نویسنده برده شده و نه مأخذ داستان ذکر گردیده است. در هر حال سرگذشت دختری است که با لباس دکولته در جنگلهای کنار زاینده رود در حدود یک ربع ساعت از مدت فیلم را گردش می‌کند و سرگذشت نوکر باوفائی است که بکمک خانم خود برمی‌خیزد و

در اواسط فیلم فراموش میشود و سرنوشتش ناتمام میماند و بالاخره شوهری که همیشه کنار تلفن نشسته است تا هروقت که صدای زنگ آمد گوشی را بردارد و یک خانم نیمه دیوانه دیگر که ما نمیدانیم از کجا وارد معرکه شد و چطور یکمرتبه این تعصب عاشقانه دراو پیداگردید و... ماجرای عده دیگری که نقشی کم و بیش مبهم در فیلم بازی میکنند و در هر فرصت دست به هفت تیر می‌فرمایند. اما جای تعجب است که در کشوری که آنقدر طپانچه متداول است افسر پلیس هنوز طرز بکار بردن آنرا نمیداند و طپانچه را محاذی شانه خود میگیرد!

تکیه داستان که از ابتدا روی زندگی یک دختر فریب خورده است کم‌کم از جریان اصلی منحرف میشود و بتدریج روی حوادث زندگی دو کودک متمرکز و در حدود ربع ساعتی هم به بررسی زندگی آنها میگذرد.

صحنه‌ها بطور کلی طولانی و کسل کننده است و برای رسیدن بوقت مقرر یعنی سرآمدن دو ساعت از صحنه‌های طولانی رقص بچه‌ها و یک فصل زائد بعنوان «تابلوی خیام» استفاده شده. نقص دیگر سناریو تجسم اغراق‌آمیز شخصیت‌های داستان است مثلاً جمشید - پرسوناژ منفی پیس باید از هر جهت بدسرشت و منحرف و همایون بالعکس یکپارچه حسن‌نیت و حسن‌خلق باشد. این سبکی است که سالهاست متروک شده و جای خود را به سبک‌های جدیدتر داده که در آنها نکات ضعیف و قوی روحیه هریک از قهرمانان داستان با بیطرفی مورد بررسی قرار میگیرد.

عدم توجه به مشخصات و عادات اجتماع هم عیب دیگری است که امید میرود مثل سایر امراض سینمایی مسری نشود از جمله مشت‌بازی و هفت‌تیرکشی و تیراندازی مکرری است که خوشبختانه هنوز در ایران چندان متداول نشده. اساساً این صحنه‌سازیه‌ها و کشت و کشتارها در فیلم‌های فارسی موردی ندارد. اگر از نظر انترتیک و گرم کردن فیلم باشد که چنین منظوری برآورده نمیشود و اگر برای نتیجه گرفتن و آموختن باشد که آنها درست نیست.

این نکته را باید تذکر داد که سناریو اساس فیلم است و تا این اساس درست نباشد، سعی و کوشش برای تهیه یک فیلم خوب بی‌نتیجه خواهد ماند.

اما بازی هنرپیشگان - گذشته از بازی دیهیم که مطلقاً تسلیم تعلیمات دستوردهندگان نشده و شخصیت خود را در فیلم محفوظ داشته بقیه بازیکنان تا آنجا که در رل خود بوده‌اند و با کمک احساسات و استعداد خود بازی کرده‌اند، نسبتاً خوب و آنجا که طبق دستور و فرمایش، کاری انجام داده‌اند، منظور کارگردان را درک نکرده و بازی آنها بسیار مصنوعی و ساختگی جلوه نموده‌است شاید



هنرپیشه مجبور شده طبق دستور کارگردان احساسات مختلفی را در جلوی دوربین مجسم کند در حالیکه بازی لطیف سینمایی با بازی اغراق‌آمیز و خشن سن تأثیر بسیار متفاوت است. در مقابل دوربین فیلمبرداری کوچکترین حرکات صورت هنرپیشه میتواند مشکل‌ترین حالات را نشان دهد و وقتی هنرپیشه تازه‌کار و رهبری او مشکل باشد بر کارگردان است، که با در نظر گرفتن کلیه جوانب بجای دستورات کلی یک یک حرکات او را تنظیم کند تا بازی آنها مثل پدر و مادر فریده خانم از آب در نیاید.

ضمن بعضی بازیهای نامناسب و حرکات نآزموده، تن صدای هنرپیشگان و نارسائی و جویدگی کلمات نیز مزید بر علت است. برای هنرپیشگان صدا و تن صحیح و جذاب یکی از ضروریات اولیه است و چنانچه سعی در پرورش صدای خود نمایند و طرز تلفظ و دکلاماسیون خود را با بازی خود تلفیق ندهند نیمی از کوشش آنها بهدر رفته است.

در این فیلم بطور کلی صدا و سخن تعریفی ندارد و انعکاس دائمی صدا در موقع فیلمبرداری و بلندگوی فرسوده سینماها نیز این نقص را شدیدتر میکند. وقفه‌های آشکاری هم در میان سؤال و جواب و در موقع قطع کلام هنرپیشگان بگوش می‌آید که لازم بوده درموتاز رفع گردد.

موزیک متن فیلم نسبتاً خوب است و در اغلب موارد صفحات مناسبی انتخاب شده ولی بطور کلی رعایت تناسب بین آنها نشده است و مخلوطی از آهنگهای ایرانی و اپرت شاه اسمعیل و جاز و سمفونی فرنگی گردآوری شده است و گذشته از این صدای بلند موزیک گاهگاه سخن هنرپیشه را محو میکند.

گریم و نور در هر فیلم یکی از بزرگترین عوامل مؤثر در زیبایی و بازی هنرپیشگان است که نواقص چهره و حتی بازی آنها را ترمیم میکند با اینحال گوئی هنوز مجال رعایت این نکته در فیلمهای فارسی نیست.

در پایان رنجه‌ها هم بهمین ترتیب قیافه هنرپیشه با تغییر پلان عوض میشود و تغییرات کلی می‌نماید - گاهی رنگ پریده و زمانی عادی و روشن است و این نقص را باید حتماً در آینده رفع نمود. شاید در فیلمهای مدرن فارسی گریم و آرایش را زاید میدانند در صورتیکه با گریم و نور مناسب میتوان به اغلب چهره‌ها جلوه و خاصیت فتوژنیک داد. فیلمبرداری نسبتاً خوب است ولی در اندازه‌گیری کادرها سهل‌انگاری شده در یکی دو مورد سروکله هنرپیشگان از کادر بیرون میماند و فضای خالی بدون جهت باز گذارده میشود.

همانطور که گفته شد «پایان رنجه‌ها» لاقلاً بواسطه نداشتن معایب فاحش و آشکار، فیلم خوبیست و آنرا باید دید.^۱

هوشنگ قدیمی ظرافت و باریک‌بینی‌های خاصی نیز در طنزنویسی دارد. نقد فیلم

«امیر ارسلان» ساخته‌ی «شاپور یاسمی» از جمله این نمونه‌ها است:

امیر ارسلان

فیلم امیر ارسلان برای تهیه‌کنندگان سابق فیلمهای «درام موزیکال!» بهانه خوبی بوده است تا با دست‌آویز افسانه و فانتزی، هر مهمل و لاطاللی که بفکرشان رسید برای تماشای مردم عرضه فرمایند.

برای این مدعیان فیلم ندیده قبلاً باید مشخصات و علت تهیه فیلمهای فانتزی را ذکر نمود: تنها وجه تمایز و نقطه اتکاء فانتزی اینستکه بحوادث و روایهائی که مولود طبع خیال‌پرداز افسانه سرایان است، تحقق داده‌شود - وگرنه چنانچه تهیه‌کننده و کارگردان از تهیه صحنه‌های مشکل و ابتکاری شانه خالی کرده و به بهانه نبودن وسیله تکه‌های فیلمهای دیگران را در فیلم خود بگنجاند. دیگر دلیلی برای فیلمبرداری از یکرشته مهملات سخیف که عنوان افسانه به آنها داده‌شده باقی نمی‌ماند.

این فیلمها حتماً باید دارای صحنه‌های پرتجمل و باشکوه و حوادث مشغول‌کننده و ابتکارات فنی فیلمبرداری باشد تا نقص سوزه و سستی داستان را جبران و ساعتی تماشاجی را سرگرم نماید.

اساساً فانتزی صنعت سهل و ممتنع است. سهولت آن ازاین جهت است که سناریست و کارگردان در بهم‌انداختن حوادث و توجیه قضایا چندان دچار اشکال نیستند و هر جا گرهی پیش آید با (نیروی سحر و افسون و قوای ماوراءالطبیعه) آنرا حل و فصل می‌کنند!

اما ممتنع است ازاین جهت که تجسم این قوای مافوق طبیعت و لطف شاعرانه‌ای که باید در این فیلمها نهفته باشد ذوق و تجربه و اطلاعاتی لازم دارد که بمراتب بیش از محتویات چنته فیلمسازان مبتدی است. گذشته ازاین در فیلم فانتزی و حتی در افسانه‌های موقع خواب هم باید زمان و مکان و هم‌آهنگی رعایت شود و حتی در فانتزی هم شایسته نیست که کلاه سیلندر و لباس فراک با زره و کلاه‌خود و گاری کاه و یونجه در یک صحنه قرارگیرد و والس «جنگل وین» با آهنگهای مطربی دربار بطرس شاه بدنبال هم شنیده شود.

این تذکرات صورت عیب‌جوئی و بدگوئی ندارد بلکه حقایق مسلمی است و اگر خود کارگردان و تهیه‌کننده خویشتن را بجای تماشاجی بگذارند حتماً از تماشای صحنه‌های مختلف این فیلم بیاد تعزیه‌های چند قرن پیش خواهند افتاد.

دکور و ماکت مجموعاً زشت و پوئالی است و کاش لااقل کادرها را محدودتر می‌گرفتند تا لااقل چشم تماشاجی از تماشای شکاف‌های دکور و رنگ و روغن کثیف دیوارها آزار نبیند.

تروکاز و ابتکارات فیلمبرداری یا تکه‌ای از فیلمهای خارجی است و یا آنقدر بچه‌گانه و سطحی است که عکاسان دوره‌گرد بهتر از آنرا تهیه می‌کنند.

قلم بر پرده نقره‌ای

سر بریده فرخ لقا و صحنه‌های دیوهای پرنده از این حیل‌های سینمایی است. از سینکرون و تطبیق صدا و ضبط صوت بهتر است صرف‌نظر کنیم. نمونه آن سخنرانی خواجه طاوس دروازه‌بان است که هر فارسی‌زبانی را از زبان مادری خود بیزار می‌کند. دیالوگ و مکالمه به انصاف هنرپیشه واگذار شده که اگر مایل باشد لفظ قلم و کتابی را خود اظهار کند و اگر بخواهد عامیانه صحبت نماید.

انتخاب هنرپیشه هم جز درمورد قهرمانان اصلی داستان (که نسبتاً خوب انتخاب شده‌اند) ظاهراً بقید قرعه بعمل آمده در نتیجه رل مرآت جنی به آقازاده مدیر استودیو اصابت کرده و با آن صورت صاف و بی‌گریم و ریش و سبیل چخماقی در این فیلم «کوروش کوشان» بصورت (شاه موشان) ظاهر گردیده‌است. وقتی جناب امیر ارسلان با آن یال و کوپال این طفلک پنجساله را (پدر) خطاب می‌کند، شنندگان از وحشت بخود می‌لرزند! سایر دلاوران و درباریان هم با هیکل نامتناسب و کلاه‌های مقوایی و نیزه‌های حلبی هریک بطریقی از تماشایی دل می‌برند.

برای تکمیل صحنه‌های فیلم، طبق معمول سنوایت یکی دو صحنه هم رقص بفیلم افزوده شده که خود حکایت جداگانه دارد.

رقص اول چیزی است شبیه به باله که روی صحنه تماشاخانه فرنگ اجرا میشود. یک‌دفعه رقصه بی‌قواره بلند و کوتاه با لباس‌هایی که معلوم نیست ابتکار کدام طراح است درهم می‌لولند و خود را با آهنگ والس‌های اشتراوس تکان می‌دهند و مسلماً اگر اشتراوس تصور این را میکرد که آهنگ‌های او زینت افزای چنین فیلم‌هایی میشود از ابتدا قلم‌نت‌نویسی را می‌شکست!

صحنه دیگر رقص در بارگاه (شیرگویا) است که چون قیافه رقصان خیلی جذاب و جالب بوده، صورت آنها را با گریم خط و خالی (دیو مآب) آراسته‌اند و تماشای این رقص که مخلوطی از رقص‌های هاوایی و عربی و غیره است خود اعصابی به استحکام امیر ارسلان لازم دارد!

عکس غیرفوری امیر ارسلان که با کمال دقت برداشته شده و در فیلم دست بدست می‌گردد نشان میدهد که فن عکس‌برداری در قرن دیوان و جادوگران تا چه پایه پیشرفت داشته و این خود جای تأسف است که در عصر اتم صنعت عکس‌برداری در کشور ما هنوز بحد ابتدائی و درحال رکود باشد، که چند حلقه عکس متحرک نتوانند تهیه کنند و ما را مجبور نمایند که بخوانندگان خود توصیه نمائیم که امیر ارسلان قابل دیدن نیست.^۱

ش. ناظریان



در آذر ماه سال ۱۳۳۲ دانشگاه «سیراکیوز» برای تدریس رشته‌های مختلف فیلمسازی، شعبه‌ای در تهران می‌گشاید و با برگزیدن شصت نفر دانشجو که از میان پانصدنفر داوطلب از طریق کنکور انتخاب شده بودند، کار خود را شروع می‌کند. یکی از دانشجویان این مدرسه، روزنامه‌نگاری است نسبتاً پرکار که نوشته‌های خود را «ش. ناظریان» امضاء می‌کند و برای مطبوعات (ایران ما - علمی - فردوسی) داستان‌های کوتاه و بلند و مقالات اجتماعی می‌نویسد.

ناظریان پس از فارغ التحصیل شدن از این مدرسه و دریافت گواهینامه در رشته کارگردانی و نویسندگی به طور پیوسته و همه جانبه به سینمانویسان می‌پیوندد و به کار نقد فیلم روی می‌آورد.

او را از اولین نقدهایش آگاه و مسلط به سینما می‌یابیم. تجربه درکار نویسندگی و آموزش در مدرسه سیراکیوز پشتوانه‌های مستحکمی برای کار او هستند تا با اتکاء به آنها بتواند نقدهای خود را از لحاظ فرم و محتوی غنی سازد.

به همین دلیل می‌بینیم که نقدهای ناظریان قبل از اینکه شامل قضاوت‌های صریح در باب رد یا قبول فیلم‌ها باشد تا حدودی تحقیقی و تکنیکی است و خواننده نوشته‌هایش فقط با احساسات تند در دفاع از مدیوم سینما مواجه نمی‌شود، بلکه مقادیری آگاهی‌های ضمنی نیز به دست می‌آورد.

در اینجا ابتدا گوشه‌ای از گفتگویی را که در سال ۱۳۵۱ تنظیم شده است را می‌آوریم و سپس به سراغ نقدهایش می‌رویم و آنها را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم:

... اصولاً من توجه زیادی به مردم و کارهای بصری دارم. انتخاب کار روزنامه‌نگاری - شاید بیشتر به این دلیل بوده که روزنامه‌نگار آدمی است فضول و کنجکاو که داخل مردم شده و به آنها توجه زیادی می‌کند. یادم هست که از همان سال‌های کودکی خیلی دلم می‌خواست نگاه کنم، و ببینم، به جای اینکه بخوانم.

قلم بر پرده نقره‌ای

البته یک دوره‌ای از زندگی من سراسر مطالعه بود به‌طوری که حتی مثلاً توی کوچه راه می‌رفتم فقط نگاهم متوجه زمین بود و به غیر از آن هیچ جا را نمی‌دیدم. در سال‌های بین ۱۵ تا ۲۵ سالگی من تمام کتاب‌هایی را که لازمه زندگیم بود، خواندم و با تمام قهرمانان ادبیات و هنر آشناشدم.

در تمام این ده سال من بیشتر با خودم و توی ذهنم بودم و پس از آن شروع کردم به نگاه کردن، سینما این فرصت را به نحو کامل‌تری در اختیار من می‌گذاشت. به مجرد اینکه وارد مطبوعات شدم، فرصت بیشتری برای فیلم دیدن پیدا کردم و سینما خیلی زود مرا تسخیر کرد، به دلیل اینکه هنری است تصویری - کاری که کلمات و گفتگو قادر به انجامش نیستند - و بعد چنان در سینما غرق شدم که نسبت به آن احساس اعتیاد می‌کردم، به طوری که خیلی اوقات وقتی می‌خواستم چیزی بنویسم، برای تسکین اعصابم اول باید می‌رفتم سینما - همیشه هم تنها می‌رفتم - بعد که می‌آمدم تازه می‌توانستم چیز بنویسم. بدون اینکه آن نوشته‌ام ربطی به فیلم یا سینما داشته باشد. درست مثل یک هنرمند معتاد. سینما هم برای من حکم ماده مخدره را داشت، و من با آن می‌توانستم بیشتر خودم باشم. می‌توانستم فکرم را متمرکز و وسیع بکنم. تصاویر سینما این تسکین را به من می‌داد.

سینما در زندگی من عجیب دخالت و نفوذ داشت. به یاد می‌آورم شبی را که از تماشای فیلم «تصویر ژنی» برگشتم، در منزل با مرگ پدرم مواجه شدم. مادرم که از زیاد سینما رفتن من ناراحت بود، به عنوان اعتراض حرفی به من زد که هیچوقت فراموش نمی‌کنم، او گفت: حتماً هنگام فوت من هم تو باز در سینما خواهی بود.

اتفاقاً همین طور هم شد. من هنگام مرگ مادرم، در سینما و مشغول تماشای فیلم «لایم لایت»^۱ بودم. فکر می‌کنم همان موقعی که «چاپلین» در فیلم در حال مردن بود، احیاناً مادرم هم داشت فوت می‌کرد.

سینما این پیوستگی عجیب را در زندگی من داشته که دو نفر از عزیزترین کسانم هنگامی فوت شدند که من یا در سینما بودم و یا تحت تأثیر فیلمی قرار داشتم و اینها نشانه‌هایی از اشتیاقی ذهنیم نسبت به سینما است.

...سینما را مثل همه بچه‌ها شروع کردم. ماجرای اولین باری که به سینما رفتم، بدلیل اتفاقی که برایم افتاد، هنوز فراموش نمی‌کنم - فیلمی بود موزیکال از «دیانا دورین» - که به اتفاق بزرگان خانواده به سینما مایاک رفتیم. تصاویر درشت و هوای گرم و کثیف سینما چنان مرا از خود بی‌خود کرد، که خالم به هم خورد و نتوانستم تمام فیلم را تحمل کنم و ببینم - اما خیلی زود سینما نشستن را آموختم. ایام عید با عیدی‌هایی که می‌گرفتم، مرتب از این سینما به آن سینما می‌رفتم و یا شش ساعت برای دیدن فیلم‌های سریال که «سه سری در یکشب» نمایش داده میشد، توی سالن سینما سر می‌کردم.

^۱ - LIME LIGHT

یکی از فیلم‌هایی که در دوران نوجوانی در سالن تابستانی سینما مایاک دیدم - که خیلی در من تأثیر گذاشت - فیلم «زندگی بتهوون» باشرکت «هاری بور» بود. هنوز بازی این مرد را فراموش نکرده‌ام.

بعضی‌ها فکر می‌کنند که درسینما نمی‌توان به مرحله بازیگری صرف رسید، هنرمندان سینمای فرانسه مثل «هاری بور»، «ژان گابن» و «ژرار فیلیپ» در یک دوره خاص نشان دادند که این تصور تاجه حد باطل است.

سینمای فرانسه در اوج کلاسیک‌ش برخلاف سینمای امریکا که بیشتر روی تیپ کار می‌کند، به بازی هنرپیشه تکیه داشت و بازی هنرپیشگان تمام فیلم را تحت شعاع قرار می‌داد. من فکر می‌کنم مثلاً فیلم‌های «هاری بور» بدون شرکت او، فیلم‌های باارزشی نمی‌شدند.

بیست و اند سال قلمزنی

هنوز دبیرستان می‌رفتم که همکاری با مطبوعات را شروع کردم و تا امروز (سال ۱۳۵۱) بیست و دو سال است که برای مطبوعات چیز می‌نویسم - البته نه به طور مداوم و کاملاً حرفه‌ای... تا آنجا که بیاد می‌آورم، مثل اینکه با روزنامه «ایران ما» بود که کارم را شروع کردم برای این روزنامه با نام مستعار «سمندر» داستان می‌نوشتم و از آن دوران هنوز خاطره‌ی قصه‌ی «جام لب طلائی» را فراموش نکرده‌ام که حالتی سمبلیک داشت و حالا خیلی مایلم آنرا مجدداً مرور کنم ولی حیف که دیگر آن نوشته‌ها در اختیار من نیست. از فعالیت‌های اولیه‌ام باید از مجله «علمی» هم نام ببرم - زمانی که ایرج نبوی سردبیرش بود - مدتی هم باین مجله همکاری داشتم. اولین نقدی که نوشتم، نقد تأثر بود. انگیزه‌ام درنوشتن این نقد، کشف یک سرقت ادبی بود که من متوجه آن شده بودم.

برای دکتر عسگری که سردبیر بود خیلی جالب توجه و عجیب می‌نمود که جوانی به سن و سال من - یعنی هیجده ساله - بتواند این چنین دقیق موضوع را بررسی کند. یادم می‌آید که خیلی تشویق‌م کرد و گفت که مطلب تو خیلی عمیق است. این آشنائی موجب شد که من به هنگام انتشار «خوشه» به این مجله بپیوندم...

...تمام داستان‌هایی که بین سال‌های ۳۰ تا ۴۰ نوشته‌ام همه تحت نام مستعار «سمندر» چاپ شده است. در سال گویا ۱۳۲۹ بود که من کتاب کوچکی به نام «یاس» منتشر کردم که شامل پنج داستان کوتاه بود و این اولین و آخرین کتابی است که منتشر کرده‌ام و مورد استقبال هم قرار گرفت. به طوری که ازطرف رادیو تهران آن زمان به من پیشنهاد شد که دوتا از قصه‌های این کتاب را در یک برنامه ادبی از رادیو بخوانم و این برای من خیلی جالب بود. برای این کار به استودیوی بالا - بی سیم - رفتم. در آن زمان برنامه‌ها ضبط نمی‌شد و به طور زنده اجرا می‌شد.

قلم بر پرده نقره‌ای

من اولین باری بود که جلوی میکروفون قرار می‌گرفتم، طبعاً مقداری دلهره و اضطراب داشتم. به هر حال من قصه‌ی «میخک سرخ» را خواندم و یک داستان دیگر را خود گوینده‌ی رادیو اجرا کرد...

...یکی دوماه سردبیر و مدیر داخلی مجله «امید ایران» و مدتی هم سردبیر مجله «پست تهران سینمایی» بودم...

با هفتگی «آزنگ» به کار «نقد فیلم» پرداختم - در سال‌های ۳۱ و ۳۲ - همان زمانی که دکتر کاوسی در فردوسی می‌نوشت.

«فردوسی» روزهای سه شنبه و هفتگی «آزنگ» روزهای دوشنبه منتشر می‌شد. در این دو روز دوگونه نقد سینمایی منتشر می‌شد که خیلی اوقات باهم هم آهنگی داشت بدون اینکه من و کاوسی همدیگر را بشناسیم و یا ملاقاتی باهم داشته باشیم. تا اینکه فیلم «ماجرای زندگی» بر روی پرده آمد. این فیلم را ابتدا قرار بود کاوسی کارگردانی کند ولی در اواسط کار به علت اختلاف شخص دیگری آمد و آن را تمام کرد. وقتی این فیلم را دیدم، متوجه تفاوت صحنه‌ها شدم و کاملاً پیدابود که کدام صحنه‌ها مال کاوسی است و کدام صحنه‌ها را بعداً گرفته‌اند.

من تفاوت آنها را مورد بررسی قرار دادم چون مطابق معمول آن زمان و حتی این زمان طرفدار آدم‌های تحصیل کرده بوده‌ام - از بابت ظلمی که در مورد کاوسی به عنوان آدم تحصیل کرده‌ای که از خارج آمده، شده بود ناراحت بودم. سعی داشتم به نحوی از حقش دفاع کنم. بنابراین ضمن بررسی تفاوت صحنه‌ها، به شدت از دکتر کاوسی دفاع کردم و این مطلب برای او که حتماً نقدهایم را می‌خواند، کنجکاو کننده بود که مرا بشناسد. تا اینکه روزی در منزل «آکس آقابابیان» - که کار دویله می‌کرد و تازه از ایتالیا برگشته بود و می‌خواست در ایران کارهایی را شروع کند - من با کاوسی آشنا شدم و این آشنائی که منجر به دوستی عمیقی شد همچنان ادامه یافت - به طوری که حالا یکی از بهترین دوستان همدیگر محسوب می‌شویم.

نکته جالب اینکه دو، سه سال بعد همین دونفر آدمی که باهم دوست هستند و در خیلی از زمینه‌ها باهم توافق دارند، یکبار در مجله‌ای با یکدیگر درگیری قلمی پیدا می‌کنند و این درگیری به خاطر بحثی بود که دکتر کاوسی راجع به سینمای آمریکا و اروپا پیش آورد و طی آن به سینمای آمریکا سخت حمله کرد. جوابی که برای رد نظریاتش نوشتیم - تاملتی جر و بحث‌هایی پیش آورد.

این برخورد قلمی از این نظر جالب بود که دونفر منتقد که در زندگی باهم هستند، ممکن است در عمل و کار صاحب نظریاتی متفاوت در مسایل هنری باشند.

با تعطیل شدن هفتگی «آزنگ»، نقدهایم را به مجله‌ی «ستاره سینما» (۱۳۳۳) منتقل کردم و تا مدتی تنها منتقد این مجله بودم که بعداً «پرویز دوائی» و «بهرام ری پور» آمدند...

... پس از اتمام تحصیل در مدرسه‌ی «سیراکیوز» بنابه پیشنهاد خودم مجله «فیلم و زندگی» را برای اداره هنرهای زیبا منتشر کردم (اردیبهشت ۱۳۳۶) و این اولین مجله تحقیقی و

تکنیکی در زمینه‌ی سینماست که در ایران منتشر شده‌است و از جمله کارهای مهم مطبوعاتیم محسوب می‌شود.

پس از انتشار چند شماره، برای من خدمت نظام وظیفه پیش آمد و کار مجله نیز به عهده‌ی «فریدون رهنما» گذاشته شد.

پس از خاتمه‌ی خدمت نظام به اروپا رفتم و در آنجا با مطالعه مجلات مختلف به مسایل سیاسی و اجتماعی علاقمند شدم، وقتی به ایران برگشتم ضمن دادن مطالبی راجع به هنر و نقد و داستان به مجلات «فردوسی»، «خوشه»، گاهی هم راجع به مسایل اجتماعی و سیاسی می‌نوشتیم و یا ترجمه می‌کردم.

در دوره‌ای که «بامشاد» به صورت مجله درمی‌آمد، من سردبیر بخش هنر و ادبیات آن بودم و در این دوره تمام کوشش من این بود که مطالب سنگین باشند البته سنگین نه به آن مفهوم که برای مردم قابل درک نباشند.

از جمله کسانی که در این دوره بامن همکاری داشتند می‌توانم از شمس آل احمد، هوشنگ حسامی و پوران صارمی نام ببرم.

بیشترین توصیه من به آنها این بود که نقد را به لحاظ اینکه مورد توجه مردم است باید طوری نوشت که بیطرفانه و خارج از اغراض خصوصی باشد.

نقطه نظرهای منتقد

.... قبل از دیدن مدرسه‌ی «سیراکیز»، چون از تکنیک سینما اطلاع نداشتم، بیشتر اسیر حوادث فیلم می‌شدم، مثل تماشاگری که به تکنیک آشنا نیست. چه بهتر که آشنا نباشد، زیرا به مجرد اینکه با تکنیک کار در هر زمینه‌ای چه سینما یا موسیقی و یا ادبیات آشنا شدید قدرت لذت بردن را از لحاظ دیدن و یا خواندن، شنیدن از دست می‌دهید و حالت و روحیه منتقد آماتوری را پیدا می‌کنید که مدام در حال سنگین و سبک کردن لحظات به سر می‌برد که فرضاً اگر اینجا اینطور می‌شد، بهتر بود یا نه؟ و این، آن حظّ واقعی را از آدم می‌گیرد - حالتی که میزان آن به فهم و درک ما بستگی دارد. به طوری که اگر آدم درک و شعورش بالاتر باشد به همان نسبت از یک فیلم هیچکاک یا بونوئل و یا کتابی از بالزاک حظّ بیشتری می‌برد. من فکر می‌کنم که یک تماشاگر - البته تماشاگر فهیم - از یک منتقد خوشبخت تر است.

یکی از بدبختی‌های منتقد، این است که نمی‌تواند کاملاً در اختیار فیلم قرار بگیرد و چون مدام باید متوجه و مواظب نکاتی باشد که خواهد نوشت.

درواقع او از لذت و حظّی که تماشاگر از فیلم می‌برد، محروم است. ناگفته نماند تا آدمی عاشق هنری نباشد، نمی‌تواند منتقد آن هنر شود، همان طوری که نمی‌تواند در آن هنر آدم خلاق هم باشد. یکی از مهم‌ترین شرایط نقد هنر، عاشق بودن منتقد است.

قلم بر پرده نقره‌ای

... بررسی و برداشت من از سینما در آن موقع به اندازه‌ی تماشاگری بود که می‌کوشید با هنر سینما به مفهوم تکنیکی و تحقیقی آن آشنا شود و خود فیلم را درک کند و همین تأثیر شدیدی در من می‌گذاشت، به طوری که سینما و فیلم در زندگی و نوشته‌های من منعکس می‌شد... بعد که وارد مدرسه «سیراکوز» شدم و سینما را فراگرفتم، طبعاً مسایل انتقادی پیش آمد و دید من از سینما مقداری انتقادی شد. چون اوایل تحصیل من در سینما بود، نکته سنج و عیب جو شده بودم و این مانع از آن می‌شد که از فیلم لذت ببرم، مدام مواظب تکنیک کار بودم و فقط تکنیک را می‌دیدم.

پس از مدتی که تکنیک را بیشتر شناختم، سعی کردم آنرا فراموش کنم و برگردم به همان دوران اولیه - کما اینکه حالا که به تمام فوت و فن سینما آشنا هستم و می‌دانم تمام حوادث در آن مثل قتل یا عشق تاجه اندازه قلابی هستند، باین حال سخت تحت تأثیر فیلم قرار می‌گیرم و باید بگویم در اختیار فیلم قرار گرفتن نیز خود هنری است. یکی از امتیازات بزرگ سینما نمایش واقعی است که وجود ندارد.

داستایوسکی می‌گوید: هیچ چیزی به اندازه خود واقعیت خیال انگیز نیست. این گفته او در سینما واقعاً صادق است - یعنی باتوجه به اینکه می‌دانیم در سینما تمام اجزاء و المان‌ها قلابی هستند - ولی آن چنان واقعی جلوه می‌کنند که آنها را باور می‌کنیم، حتی کلی تخیل نیز برای ما به وجود می‌آورد.

استادان قدیمی سینما مثل «ژان رنوار»، «رنه کلمر» و «چارلی چاپلین» تئوری خاصی داشتند. آنها عقیده داشتند که اول باید به تمام تکنیک سینما آشنا شد و سپس همه آنها را فراموش کرد و به تعبیری ضد قراردادهای شد و همه آنها را از بین برد. مثلاً می‌دانیم که مراعات جهت در سینما امری است اضطراری و تغییر جهت فوری در تماشاگر ایجاد گیجی و ابهام می‌کند ولی می‌بینیم که «چارلی چاپلین» در فیلم «لایم لایت» آنچنان به قصد جهت را تغییر می‌دهد که بیننده متوجه مسئله نمی‌شود چون «چارلی» می‌داند که از چه لحظه و زمانی استفاده کند تا براین تکنیک فایق شود و می‌بینیم که اصولاً سینمای جدید منکر تمام تکنیک سینمای کهنه شده‌است و سینما بعد از هفتادوپنج سال - نزدیک به یک قرن - حالا به مرحله‌ای رسیده، مثل نویسندگی که برای خلاق بودن در آن، احتیاجی به دیدن و گذراندن کلاس و دانشکده نیست.

سینما حالا مقداری ذوق و استعداد شده‌است که یا درآمد وجود دارد و یا ندارد. پنجاه سال پیش سینما در زندگی آدم‌ها وجود نداشت ولی حالا داخل زندگی مردم شده است. بنابراین هیچ غیرمنتظره نیست اگر جوانی بیست و چند ساله صرفاً بآیدین فیلم و تلویزیون بتواند فیلم خوبی بسازد و در اولین کار خود موفق شود.

آدم‌ها دیگر با سینما بزرگ شده‌اند - کما اینکه مثلاً با شعر بزرگ شده‌اند - همان طوری که برای شعر گفتن هم احتیاجی به دیدن دانشکده ادبیات نیست. خیلی‌ها با داشتن لیسانس و دکترا در ادبیات نمی‌توانند به هیچ وجه شعر بگویند چون قریحه شعر گفتن باید در ذات آدم باشد و این آموختنی نیست. سینما هم رفته رفته به این چنین مرحله‌ای رسیده‌است. بنابراین به نظر من هیچ احتیاجی به دانستن تکنیک به آن مفهوم قدیمی نیست و علت اینکه بین سینما و شعر مقایسه می‌کنم، این است

که شعر ذهنی‌ترین واسطه هنری است. در شعر می‌توان خیلی بهتر از سایر مدیوم‌های هنری ذهن فرارمان را بیان نمائیم. سینما نیز چنین است و می‌بینیم که آدم‌هایی مثل «فدریکو فلینی» و یا شاگردش «برتولوچی» و یا «گودار» دارند ذهن خود را به سینما منتقل می‌کنند و این باورکردنی نیست که آدم بتواند با ماتریال، افکارش را مصور نماید جز اینکه با سینما بزرگ شده‌باشد و با دیدن، متوجه کادر و میزاسن و حرکت شود و هیچ بعید نیست که فقط با دیدن، بتوان کارگردان بزرگی هم شد. در اروپا و امریکا جوانان زیادی هستند که با سینما فقط از راه دیدن آشنا شده‌اند و سینما در خون و فکرشان رسوخ کرده و اولین کاری که در زمینه‌ی سینما کرده‌اند بسیار درخشان بوده‌است و خیلی بهتر از فیلم‌هایی که ده سال بعد مثلاً می‌سازند، چون آن موقع خواه ناخواه با تکنیک ضمن عمل آشنا می‌شوند.

منتقدین ما

... منتقد باید خارج از هر نوع سابقه ذهنی وارد سینما شود و آن وقت فیلم را قضاوت نماید. معمولاً منتقدین ما قبلاً از طریق نقدهای مطبوعات خارجی بافیلم آشنا شده و با نوعی پیشداوری با فیلم مواجه می‌شوند - از کجا که آنها روی بعضی از مسایل نحوه‌ی تلقی خاصی نسبت به فیلم‌ها نداشته باشند - همان طوری که تمام منتقدین انگلیسی از فیلم «زابرiski پوینت»^۱ آنتونیونی مثلاً تعریف کردند و برعکس همه منتقدین امریکائی این فیلم را کوبیدند. یک عده از دوستان ما، زمانی سخت تحت تأثیر «کایه دو سینما»یی‌ها بودند - بی‌آنکه متوجه باشند آنها در هر حال ایدئولوژی‌های خاصی دارند و به خاطر آن هم هیچکاک، هیچکاک می‌کنند البته آلفرد هیچکاک به اعتقاد من یکی از استادان سینماست و شکی هم نیست ولی آنها دلائل خاصی دارند و موردی ندارد که منتقدین ما تحت تأثیر قرار بگیرند و هیچکاک را از نقطه نظر آنها مورد ارزیابی قرار بدهند و بلکه باید هیچکاک را همان طوری که هست، همان طوری که می‌بینند، بررسی و قضاوت نمایند...

... یا چرا باید «آنتونیونی» را چون «فیلمز اند فیلمینگ»یی‌ها به عرش برده، بستائیم. البته باید این مطالب را خواند ولی منتقد باید خود به سواد سینمایی و نقد هنر آشنا باشد و هنگامی که روی صندلی سینما نشست فارغ از هرگونه سابقه ذهنی و هر نوع سمپاتی راجع به آن فیلمساز باشد - البته همان طوری که گفتم کار هیچکاک را خیلی می‌پسندم، حتی گاهی بعضی از نکاتی را که «کایه‌دوسینما»یی‌ها به او نسبت می‌دهند در کارش می‌بینم ولی باید توجه داشت که آنها بیش از حد غلو می‌کنند و ستایش آنها اغراق آمیز است، به طوری که بارها خود هیچکاک منکر ادعاها و اظهارات آنها شده و گفته است: بابا ولم کنید!

^۱ - ZABRISKIE POINT

قلم بر پرده نقره‌ای

... می‌پذیرم که بسیاری از هنرمندان لایشر می‌گویند یا می‌نویسند و ابراز می‌کنند و هنر هنگامی به عظمت و اوج خود می‌رسد که هنرمند بدون اینکه آگاه باشد خلق نماید. نمونه جالب این نوع افراد «فدریکو فلینی» است. این آدم هرچه از فکرش می‌گذرد، اظهار می‌کند. به خاطر همین حتی تا صدسال هم می‌توان کارهایش را بررسی نمود - ولو اینکه خودش هم منکر تمام قضایا باشد - البته اروپائی‌ها به خصوص ایتالیائی‌ها و فرانسوی‌ها در این گونه موارد مقداری زرنگی دارند و هیچوقت مشت خود را باز نمی‌کنند و همیشه دلایلی هم برای خود می‌تراشند ولی هیچکاک به خصوص خود را گول نمی‌زند...

سینمای هیچکاک را بیشتر به خاطر زیبایی‌های آن می‌پسندم و امتیاز دیگر آن سادگی و ایجازش می‌باشد و می‌بینیم که درعین عامه‌پسند و پرفروش بودن مورد توجه تماشاگران متوقع و فهم نیز هست.

من قبل از اینکه به مسایل متافیزیکی و یا روحی و غیره در سینمای او توجه داشته باشم به زیبایی‌های کار او توجه می‌کنم. چراکه این نوع مسایل در هراتر هنری که از حد متوسط بالاتر باشد، مطرح می‌شود.

ما اگر دقت و کنجکاوی کنیم درکار بسیاری از هنرمندان می‌توان مسایل متافیزیکی و یا ماوراءالطبیعه را پیدا کرد و فقط منحصر به کارهای هیچکاک نیست.

سینمای هیچکاک واقعاً ظریف و زیباست، حتی موسیقی آن با آدم‌هایش و به طور کلی جهانی که می‌آفریند، چنان مستحکم بنا شده است که نمی‌توان حتی یک پلان و یا یک کلام آن را پس و پیش کرد و این نهایت هنر است...

چنین قالب زیبا بدیهی است که جز اظهار زیبایی منظور دیگری ندارد و هنر هم ابراز زیبایی است...

به نظر من تعهد در هنر فقط بیان زیبایی است. «حرف» در تمام هنرها وجود دارد و هر هنری خواه ناخواه مقداری حرف و مسئله هم دارد.

درفیلم «لوپاز» مثلاً برعکس تصور بعضی‌ها هیچکاک نه به شرق توجه داشت‌ونه به غرب... هیچکاک کاتولیک است و کاتولیک‌ها خیلی متعصب هستند و هیچکاک با این چنین روحیه‌ای نمی‌تواند خارج از ایدئولوژی خود باشد. این مسئله در کار هنری نمی‌تواند ایرادی داشته باشد. این آدم برای خودش اعتقاداتی دارد و کاری هم در این خصوص نمی‌توان کرد - ولی باید دید که دراین چهارچوب، آیا کارش زیبا هست یا نه؟

... باید قبول نمود که هنرمند همه جایی است، فیلسوف یا پیام‌آور نیست بلکه همان آدمی است که سابق براین بانام دلک مشخص می‌شد - دلکی که امروز دریک حد بالاتر کار می‌کند.

اگر توجه کنیم، می‌بینیم که مثلاً موسیقی «موتسارت» همه به سفارش اعیان و اشراف و دوک‌های اطروش و اروپا ساخته شده است ولی حالا که سال‌های زیادی از آن ایام گذشته، موسیقی او را آنچنان ابدی می‌یابیم که دیگر توجهی نداریم به اینکه طبق سفارش و اوامر چه کسانی خلق شده است. بنابراین شخصیت هنرمند در هنری است که ابراز می‌نماید.

هیچکاک هم فیلمسازی است که پول تهیه‌ی فیلم‌هایش را سرمایه داران امریکائی تامین می‌کنند.

در فیلم «توپاز» هم به نظر من او جانب هیچ کس را نمی‌گرفت بلکه زشتی‌های دنیای جاسوسی شرق و غرب را نشان می‌داد.

از طرفی هم آدمی که به سن‌های بالا رسیده‌باشد، خواه ناخواه در هنرش نقصان و رخوت ایجاد می‌شود و هیچکاک هم از این قاعده مستثنی نیست. شاید به خاطر همین به نظر می‌آید که فیلم‌های اخیرش حاوی مقادیری ایدئولوژی‌های سیاسی است - در حالی که قبلاً آدم‌ها و یا به اصطلاح نیروهای خیر و شر در فیلم‌هایش چهره مشخصی نداشتند. به نظر می‌رسد هیچکاک کمی گیج شده‌است. بالینحال همین فیلم‌ها را اگر فرضاً صدسال بعد که شرق و غرب حالت فعلی را ندارند، ببینند آن وقت دیگر این حرف‌ها که هیچکاک چه منظور سیاسی خاصی داشته است، پیش نمی‌آید و آن روز از نظر خیر و شر و زیبایی و زشتی به کارش توجه خواهند کرد ...

پس باید بپذیریم که یک فیلم و یک سینمای معین ممکن است در فواصل زمانی مختلف با قضاوت‌ها و ارزش‌های متفاوتی مواجه گردد. برای اینکه سینما یک مقدار اسیر مد است. مثلاً می‌بینیم فیلم‌سازی که مثل «گودار» به سینمای روز اعتقاد دارند و به دنبال آن می‌روند، هیچ وقت امثال «گودار» به سراغ سینمای بیست سال قبل نخواهند رفت و روی این نظر داستانی را انتخاب می‌کنند که متعلق به همین لحظه و همین روز و همین ساعت باشد و فقط در این زمان ممکن است اتفاق بیفتد.

سینما به دلیل لباس و قیافه و آرایش آدم‌ها و واقعیت موجود به هرحال به زمان خاصی وابستگی پیدا می‌کند و این در ارزشیابی آن بی‌تأثیر نیست...

... و اما اینکه چرا یک فیلم به خصوص در زمان‌های مختلف با قضاوت‌های گوناگون مواجه می‌شود، بیشتر به دلیل ضعف منتقدین است که به طور اسفناکی اسیر سابقه ذهنی خود هستند و می‌بینیم که فیلمی در زمان خود کوبیده می‌شود ولی پس از ده سال دوباره نسبت به آن اعاده حیثیت به عمل می‌آید و به تعریف و ستایش آن می‌نشینند. قدر مسلم اینکه ماهیت اصلی خود فیلم هیچ گونه تغییری نگرفته‌است. پس این ما هستیم که دستخوش تغییرات شده‌ایم و به نسبت فهم‌تر و آگاه‌تر گشته‌ایم.

به هرحال یک اثر هنری اگر ارزنده باشد، همیشه ارزنده است، منتها آدم‌هایی که دارند آن را بررسی می‌کنند یا به پای فیلم نرسیده‌اند و یا رسیده‌اند، اگر نرسیده باشند حتماً نمی‌توانند آن را کشف بکنند و احتیاج به گذشت زمان دارد ولی اگر رسیده باشند که به ارزش آن پی می‌برند.

... باتوجه به اینکه نقد فیلم در همه جای دنیا در سرنوشت فیلم و فیلمساز به طریقی مؤثر است، منتقدین ما باید بکوشند به فنون آن آشنائ شوند تا اولاً بتوانند در مردم نفوذ کنند و در ثانی عوامل سازنده‌ی فیلم را به سوی کمال بکشانند. آن وقت است که نقد فیلم به هدف اصلی خود رسیده است. برای رسیدن به این مرحله قبل از همه منتقد باید به دانش نقد مجهز باشد و فنون کار خود را بداند. منظور از دانش، سواد کلاسیک و آکادمیک و داشتن تیتیر لیسانسیه یا دکترا نیست، بلکه باید

دانش سینمایی داشته و باسینما زندگی کرده‌باشد. منتقد باید جامعه‌شناس و روانشناس و مهم‌تر از همه منصف باشد و به دور از هرگونه پیشداوری و حب و بغض نظر خود را ابراز کند.

در مرور کارهای ناظران به یک مقاله ناب برمی‌خوریم^۱ تحت عنوان «منتقدی که باید بود» که به لحاظ وابستگی زیاد به محتوای این کتاب و از طرفی به منظور آشنائی به نشر او قسمتی از آن را در اینجا نقل می‌کنیم. ناظران خود در مقدمه آن می‌نویسد:

... اما آنچه که مرا فقط به ترجمه و نقل یک مقاله این کتاب برانگیخت، لذت بخصوصی است که از خواندن آن پیدا کردم و اینکه بهرجهت دستورالعملی است برای خود من که سالهای چند در انتقاد فیلم کار کرده‌ام... در محیط پر دلهره و اضطراب دنیای ما که فرصت تفکر و احساس سالم و آرام نیست، خواندن یک چنین عقاید جسورانه و درعین حال بس زیبا، بسیار مقننم است و درثانی خواسته‌ام همراهِ دوستانم که کوشش برای انتقاد هنر - درهر رشته‌ای - می‌کنند یک منتقد حقیقی را بشناسم.

... لازم به تذکر است که مقاله را «دادلی - نیکولز» سناریست هنرمند فیلم‌های معروفی مثل «خبرچین»^۲ و «دلیجان پست»^۳ و غیره نوشته است:

منتقدی که باید بود

خبر مرگ او که در قالب یک عبارت حقیر در اعماق صفحات اعلان روزنامه متواضعانه دفن شد اولین خاطره ملاقات با «هنلی جیمز» را بخاطر من آورد... و بعضی از انتقادات درخشان او را درباره فیلم که در مجلات مختلف خوانده بودم.

نخستین بار که او را شناختم از قدرت بزرگ تجسمی او حیرت کردم. او بیشتر از تمام مردانی که تا بحال شناخته‌ام از بصیرت و دانائی خود دریافت لذت کرد.

او طریقه کاملاً جدید و بدون تعصب و جمود، برای مشاهده اشیاء و موضوعها داشت. استنباط و درک او از مفاهیم و کنایات صحنه‌های بشری، وقتی که خارج از دید و تصور من بود، احساس عدم تعادلی در من ایجاد میکرد.

او میگفت: «همه چیز در مقابل ماست، دنیا با تمام رمزهایش، انسان و سحرانگیزیش، اشک‌ها و خنده‌هایش. و ما هنوز از دیدن آنها غفلت می‌کنیم، بینش خود را نابود نکنید خود را بدست

^۲ - THE INFORMER

^۳ - STAGECOACH

احساس آنی و الهام فرار خود بسپارید. ممانعت از این کار یعنی نابودی قلمرو احساس و فکر شما. فقط عشق است که درهای رو به قلب و تفکر را باز میکند. عشق است که می‌بیند. اما دقت کنید که چه تصویری بمردم عرضه میدارید....

جیمز میگوید: «هنرمند یک دروغگو بوجود آمده‌است که دروغ‌هایش را برای گفتن حقیقت زمانش بکار برد. اما منتقدی که دروغگو بوجود نیامده‌است، وظیفه سخت‌تری در قبال گفتن حقیقت دارد.»

...جیمز کوشش نکرد که عشق خود را به سینما توضیح دهد. اما او هرمنتقدی را که به واسطه هنری خود عشق نداشت، خوار می‌شمرد. مشکل است که باور کنیم، آدمی عملاً منتقد فیلم باشد، بدون آنکه عاشق سینما باشد. یا انتقاد کتاب کند، بدون آنکه عشقی به ادبیات داشته‌باشد و هنوز از این قبیل بسیاری هستند.

اما برای جیمز تنها وجود این دسته از منتقدین ناراحت کننده بود. تحمل‌ناپذیرتر منتقدینی بودند که تمام فیلمها را یکسان دوست داشتند! سنجش و درک صحیح ارزش‌ها و یا به عبارت دیگر علم انتقاد، مذهب او بود...

او میگوید: «انتقاد فیلم مشکل‌ترین کار هر آدمی است که آنرا انتخاب کرده‌است. ولی نه باین دلیل که احتیاج به دانش هنرهای دیگر دارد بلکه باین دلیل که بسیاری فیلمهای مبتذل و بدی هستند که باید مورد انتقاد قرارگیرند.

بعلاوه سازندگان فیلم نیز از انتقاد صحیح می‌ترسند. هر فیلمی را تکیه به ذهن تاریک تماشاگران بوجود آورده، نه قضاوت انتقادی آنرا خواسته‌است و نه امکانی برای شنیدن این درخواست هست.»

... او سینما را خیلی بهتر و لذت‌بخش‌تر می‌خواست. به عقیده او اغلب ساخته‌های هالیوود آثار ضعیفی هستند، اما نه باین دلیل که هالیوود قصد ساختن فیلمهای ضعیف را دارد، بلکه باین جهت که بهتر از این نمیتواند ارائه کند.

سازندگان سینمای هالیوود تفاهمی با هنر سینما ندارند و شاید تقصیر متوجه آنها نباشد. زیرا آنها فاقد انتقاد نافذ و عمیقی هستند که کمک به تفاهم سینمایی ایشان بنماید - و چگونه ما میتوانیم این نقص را جبران کنیم، درحالیکه هیچکس نیست که عقاید یک چنین منتقد جسوری را چاپ، تشویق و پشتیبانی کند...

... جیمز زمانی در جواب یک پرسش من چنین گفت: «وظیفه من چیست؟ من یک مرد معمولی هستم. برای مردم شیشه پاک‌کن و برای سازندگان فیلم آئینه را تمیز میکنم. تمام شیشه‌ها شیشه هم هستند، اما دو طریقه برای نگاه کردن موجود است. باید دید شما کجا ایستاده‌اید.

برای توده مردم، من بآخرین کوشش خود شیشه را پاک میکنم و میگویم نگاه‌کن به چرخ و فلک جدیدی که درآسمان است. نگاه‌کن به آن ستاره کوره کوچکی که فکر میکردی یک ذره خاک روی شیشه پنجره است و اکنون درحال اشراق است، حتی زیاده‌تر از اینهمه ستاره‌های پرنور و درخشان

دستگاه منجم‌بانی زمان ما را تغییر خواهد داد. البته نگاه‌کن به آن نورهای درخشانده و دلفریب که نه خورشید و ماه و ستارگان بلکه نئون‌های تبلیغاتی پرزرق و برق همین گوشه و کنار زمین ما هستند. برای هنرمند من آئینه را زیاده‌تر پاک می‌کنم و او یا از خشم و غضب آئینه را می‌شکند یا از آن نیرو می‌گیرد و با اثر دیگری تشویق می‌شود. خاصیت انعکاس آئینه تنها برای جلوه هنرمند نیست. برای عریان نشان دادن اوست او باید بداند که در حقیقت چه شکلی دارد. روز و روزگاری این هنرمند به آئینه می‌نگرد ولی قدرت دید ندارد. برای آنکه توده‌های پول، ادعا و حتی غول اجتماع او را باوج حماقت رسانده‌اند.»

آخرین باری که جیمز را دیدم، او پذیرفته بود که سینما به بن‌بستی رسیده‌است. اما شک نداشت که احتمال خروج از این بن‌بست وجود دارد.

جیمز می‌گفت: «هنر سینما خیلی عظیم‌تر از آنهایی است که در آن کار می‌کنند و این هنر همیشه قوی و مافوق قرار خواهد داشت. در ابتدا مردم سینما را با تئاتر اشتباه می‌کردند. اما بعداً این اشتباه کاهش یافت، برای آنکه فیلم حرف نمی‌زد. سینما رویا و تخیل خالص بود. فیلم صامت خیلی بیشتر از فیلم ناطق به مرحله هنری نزدیک و واصل شد. برای آنکه سینمای حقیقی بود و همچنین مکانیزم خلاقیت آن خیلی ساده‌تر بود. همیشه مکانیزم کمتر هنر را خالص‌تر و عمیق‌تر جلوه خواهد داد...»

ناظران را در نقدهایش بیشتر مواظب مضامین ادبی داستان فیلم می‌یابیم و از این نقطه نظر به داستان فیلم‌ها توجه بیشتری نشان می‌دهد.

«... داستان فیلم - معجزه در میلان - بزبانی و لطافت سمفونی‌های رماتیک برلیوز یا شعرهای بزمی شاعر بزرگ ما نظامی می‌ماند...»
 «فیلم - کاری^۱ - اقتباس از اثر نویسنده امریکائی تئودور دریزر است... دریزر مثل تمام نویسندگان هنرمند دارای سبک مخصوص بخود از نظر محتوی و شکل در نوشته و داستان می‌باشد...»
 «... و اما - فیلم - دشمن شماره یک بشر... - فرانسویان از جمله مللی هستند که هجو و تمسخر در هنرشان بسیار رایج است و هنرمندان آن از ولتر و روسو و آنتول فرانس گرفته تا ژان پل سارتر و آندره ژید و غیره در میان آثارشان نوعی نیشخند و طعن و طنز ملایم یا شدید موجود می‌باشد...»

^۱ - CARRIE

البته این توجه به آن معنا نیست که نقدهای او فقط شامل شرح قصه‌ی فیلم و یا درباره داستان فیلم است، بلکه به نکات تکنیکی و شکل کار نیز توجه نشان می‌دهد. گرایش به متن فیلم به ناچار ناظریان را بیشتر اوقات به بررسی «فرم» جدا از «محتوی» - به طور تفکیک شده از هم - می‌کشاند و سپس او برای پیدا کردن رابطه یا همبستگی بین این دو جنبه کار تلاش می‌کند.

او را در نقدهایش کمتر اسیر افراط و تفریط و یا به عبارتی گرفتار ابراز احساسات حاد و تحریک شده می‌بینیم. او هیچ وقت به طور کامل اثری را نفی و یا به طور مطلق قبول نمی‌کند. حتی در مواجهه با فیلم‌های فارسی نیز روشی متین و درعین حال مسالمت‌آمیز دارد. در اینجا بدنیست به قسمتی از نامه‌ای که دکتر کاوسی از پاریس برای ناظریان می‌نویسد^۱ توجه کنیم تا بهتر به روش کار وی آشنا شویم:

ناظریان عزیز

«مقاله‌ات را درباره یکی از این فیلم‌های فارسی خواندم (مردی که رنج می‌برد) برای من که نزدیک دوماه است از آن غوغا دورم، جالب بود ولی نکته‌ای در مقاله تو بود که نماینده حسن‌نیت زیاد دوست و آنرا شفاهاً هم درمورد مقالات قبلی بتو گفته‌ام. دوست من - تو درمقاله‌ات کار آنها را جدی تلقی کرده‌ای - تنها کسانی که آنرا جدی میدانند، خود آنها هستند - تصور میکنم که همه براین عقیده باشند که انتقاد را نمیتوان به اثری کرد مگر آنکه آن اثر حاوی حداقل باشد. کار مسخره آنها زیر حداقل است و تو متأسفانه یک انتقاد جدی درباره آن می‌نویسی...»

اما ناظریان خود در این مورد عقیده‌ای دیگر و متفاوت دارد و طی سلسله مقالات «در جستجوی راه‌هایی که باید پیمود» چنین می‌نویسد:

«... حمله بعضی از فیلمسازان ایرانی باید توسط منتقدین واقعی و بطریق منطقی و علمی بعمل آید متأسفانه در این کشور ناسزاگفتن و هتاک‌ی و حمله بدون جهت بسیار رایج است و بعضی از این آقایان باصطلاح منقد، مقلدانه خیال میکنند که اگر سرتاپای مقالات خود را بافحش و دشنام به فلان

تهیه‌کننده پرنماینده دیگر کسی در منفذ بودن آنها شک نمیکند و شما فکر نمی‌کنید همین عمل باعث میشود که هر فیلمساز ایرانی این اشتباه برایش حاصل شود که انتقاد یعنی فحش و دشنام و تسویه حساب خصوصی؟...

حال باتوجه به این نقطه نظر و مشی کلی کار وی به نقدی که برای یک فیلم فارسی به نام «مردی که رنج می‌برد» نوشته است^۱، مراجعه و قسمت‌هایی از آن را مرور می‌کنیم:

مردی که رنج می‌برد

باشتراک کلیه تماشاچیان

... نگاهی به فیلم کنیم و کلیاتی از آنرا مورد تجزیه و تحلیل قراردهیم:

۱- فیلم چه چیزی را میخواهد بگوید؟

جوانی که مثل همه مردم به زندگی دلبستگی دارد مواجه با اشکالاتی میشود و زندگیش دستخوش رنج میگردد، ابتدا بجرم اختلاس مدتی زندانی میشود، زن دلخواهش را کس دیگری تصاحب میکند، بعد برای نجات مادرش تصادفاً شخصی را میکشد و بالاخره پس از مدتی خود را بعنوان قاتل بمراجع دولتی معرفی میکند.

ظاهراً باید مقصر زندگی او کسی و چیزی باشد...

یک چنین داستانی چیز تازه‌ای نیست. بارها موضوع داستان و فیلم قرار گرفته است ولی باید دید این بار در شکل جدیدی ارائه میشود و پرورش آن چگونه است؟

۲- آیا این منظور توانسته است کاملاً بیان شود؟ ظاهراً لازم بوده است که فیلم از جهت تجارتی دارای عناصری باشد که جلب نظر عده‌ای از مردم را بنماید. مثل دیگر فیلمهای فارسی دارای رقص و آواز و از این قبیل باشد. ولی این قسمتها صرفنظر از بی‌سلیقه‌گی کاملی که در نمایششان شده، آنقدر زیاد است که از طرفی تولید خستگی تماشاچی را مینماید و از طرف دیگر لطمه کلی بوحث و تمرکز داستان و حتی تداوم آن وارد می‌سازد و بخوبی تصریح میکند که نویسنده درکار خود وارد و بصیر نیست.

... شکل داستان و سناریو جالب نیست اولاً الفاظ بعضی اوقات بسیار «ادیانه» و مثل انشاءهای عاشقانه بچه‌های مدارس میشود و بعضی اوقات مبتذل و معمولی - غالباً احساس میشود که جملات بیشتری برای ادای منظور لازمست.

ارزش لفظ و هنر آن در دیالوگ فیلم، اصلاً در نظر گرفته نشده است... ثانیاً فصول داستان ارتباط و تناوبی بایکدیگر ندارند. اگرچند فصل آن زده شود، از اصل موضوع چیزی کاسته نمیشود. نویسنده فاقد قدرت کشش داستان بطور منطقی است، سوژه او در نیمساعت تمام میشود، ناچار مطالب نامربوط برای طول داستان بآن اضافه میشود.

۳- چه انتقادی بآنچه که میخواهد بگوید، وارد است؟ اما درآنچه هم که میخواهد یا میخواسته بیان شود، جای بحث و گفتگوست.

نگارنده چون اصولاً بداستانهای باصطلاح «آموزنده» علاقه‌ای ندارم دراصل آن وارد نمیشوم که حمل بر تفاوت سلیقه شود و نکات دیگری را مورد بحث قرار میدهم.

دراین داستان هم مثل دیگر رمان‌های معمولی، یا سناریوهای فیلمهای فارسی جوانی، مرد یا زن، با زن یا مرد طبقه بالاتر یا پائین‌تر از خود دوست میشود و محبت پیدا می‌کند و تمام دوز و کلک‌ها و رنج‌ها و غیره ناشی از همین علت است. چرا این فرم معمولی انتخاب شده؟ قهرمان فیلم باهمه ادعاهائی که در داستان فیلم برای خود دارد و «تنز» هائی را ارائه میدهد چرا به زنی از طبقه خود علاقمند نمیشود و آیا فکر نمی‌کنید که مطابق صغرا و کبرائی که چیده‌اید، قسمت اعظم این «رنج» آقا بواسطه بلندپروازیت و تصور نمی‌کنید اگر این زن و مرد هر دو در یک سطح بودند، آنوقت هم رنج می‌بردند، این رنج حقیقی‌تر و واقعی‌تر جلوه میکرد؟ البته دراین صورت دیگر فرصت پیدا نمیشد که چند «دکور» به اصطلاح اعیانی نشان داده شود و آقای قهرمان در یک ژست سالونی اظهار وجود نماید!....

کارگردانی

داستان بصورت فیلم درآمده است در قالب فیلم ابتدا باید دنبال تکنیکی رفت و دید آیا کارگردان آن تکنیسین میباشد یا نه؟ و چه اطلاعاتی از اصول تهیه فیلم دارد و بعد این نکته را جستجو نمود که هنری نیز انجام داده و کار خلاقه‌ای صورت گرفته است؟ نگاهی کلی به فیلم نشان میدهد که «کارگردان» معلوماتی در حد اسلاف خود دارد. در اغلب فصول فیلم، بواسطه عدم وجود «صحنه‌های عمومی» موقعیت مکانی فیلم درک نمیشود و تماشای احساس نمیکند که صحنه‌ها در چه موقعیت‌هائی قرار گرفته‌اند.

در صحنه‌های داخل استودیو و با دکور محیط فعالیت دوربین خیلی محدود است. اگر در یک اطاق داستان جریان دارد، تماشای بالاخره موفق نمیشود تمام این اطاق یا بالاخره قسمت اعظم آنرا ببیند و تصویر کاملی از آن را برای خود ایجاد کند. اگر در داستان و مثلاً سناریو ارتباطی بین فصول داستان وجود ندارد، در قالب فیلم، این موضوع تاکید شده و اغلب هر کدام از فصول فیلم یک فیلم جداگانه‌ای هستند! فیلم فاقد ریتم صحیح است. ظاهراً چنین فیلمی باید دارای ریتم تندی باشد یا لاقط فصولی از آن دارای چنین ریتمی باشد. ولی فیلم بطور کلی فاقد آنست اگر هم چنین ریتمی در

قلم بر پرده نقره‌ای

بعضی موارد بوجود می‌آید، عدم ارتباط بین ریتم «حرکت» و ریتم «مونتاز» آنرا خیلی ناجور و نامتناسب میسازد.

زوایا و حرکت دوربین و کمپوزیسیون‌های آن چیزی درحد فیلم‌های دیگر فارسی و حتی در بعضی موارد از آنها هم عقب‌تر است...

بازی

آقای جعفری باآنکه تا اندازه‌ای بازی نرم‌تری از فیلم قبلی خود دارد، ولی هرگز نتوانسته خود را از قید قالب همیشگی برهاند. لحن صدا و بیان همانطور سنگین، تکیه کلام‌های زندگی و صحنه تأثیر در اینجا هم تکرار میشود. بازی و حرکت خشک، غیر قابل انعطاف و اغلب «اور اکتیو» و غلو شده می‌باشد.

آقای جعفری اگر میخواهد درسینما چیزی شود باید حتماً تحت تعلیم قرارگیرد وگرنه قادر نیست به تنهایی تغییراتی در خویشتن بوجود بیاورد (هیچکس از پیش خود چیزی نشد) خانم عاصمی هم مثل قهرمان اول، دارای خاصیت انعطاف‌ناپذیری در فیلم می‌باشد و چون کسی نتوانسته باو کاراکترش را کاملاً حالی کند، اصولاً درکی از آن ندارد. بازی او مصنوعی است. حتی چند مرتبه ضمن صحبت لب و زبان او بازی میکنند درست مثل کسی که مجبور بوده‌است چیزی را طوطی‌وار بخواند.

دو بازیگر اول فیلم و دیگر بازیگران آن هرگز تقصیری در کار خود ندارند. بازی درسینما، مقدار اعظمش مربوط به کسی است که بازیگران را رهبری و اداره می‌کند. کارگردان فیلم میتواند و باید کاراکتری را در درون حتی یک آکتور بدون سابقه ایجاد کند و همانطور که دیدیم این فیلم نه داستان کامل و مشخص‌کننده کاراکترها را دارد و نه «کارگردان» واقعی حتی یک تکنیسین معمولی!

فیلمبرداری

فیلمبرداری این فیلم یکی از بدترین فیلمبرداریهای فارسی است. ظاهراً فیلمبردار بعدی «آقای خانی» که شخص وارد و بااستعدادیست کوشش کرده که رفع و رجوع کار را بکند ولی کوشش او چون پراکنده‌است بچشم نمیخورد. اغلب کمپوزیسیون‌ها، شاید با کمک «کارگردان» کوچکترین زیبایی را فاقد می‌باشد، حرکات دوربین نرمش ندارد. مضحک‌ترین تنظیم نور در این فیلم بچشم میخورد. هرگز نور یک صحنه «کلوزآپ» با یک صحنه «لانگ شات» تناسب و تطابق ندارد. در تنظیم نور اغلب از چراغهای محدود و شاید در خیلی موارد از یک چراغ استفاده شده و حاشیه گرد آن خیلی خوب مشخص می‌باشد. سایه‌ها درهم و برهم می‌باشد و...

چنین است نگاهی سطحی و کلی بفیلمی که «تهیه‌کننده، نویسنده، کارگردان و بازیگر اول» آن امید آینده سینمای ایران لقب میگیرد و او را مثلاً درصدر هیئتی برای تحول و تغییر هنرهای دراماتیک قرار میدهند! ولی آیا غیراز مجریان آن کسی گول این جنجال‌ها را میخورد و برای آن ارزش قایل میشود.

بابک ساسان



در نیمه‌ی دوم سال ۱۳۳۲ مرحوم طغرل افشار برای انتشار مجله‌ی خود «پیک سینما» از «سپید و سیاه» جدا می‌شود و «بابک ساسان» صفحه سینمایی این مجله را در اختیار می‌گیرد. نوشته‌های او حالتی بین تحلیل و خبر دارد، گاهی به فیلم‌های روی پرده و گاهی به فیلم‌هایی می‌پردازد که به زودی به روی پرده خواهند آمد.

به هر حال در نیمه‌ی اول دهه ۱۳۳۰ بابک

ساسان از جمله نویسندگان پرکار سینما است که نام او را در پای صفحه‌ی سینمایی بیشتر نشریات می‌یابیم ولی بیشترین توجه او صرف ترجمه، معرفی فیلم‌ها و تهیه گزارش‌های سینمایی می‌شود تا تحلیل و بررسی فیلم‌ها...

بابک ساسان نیز مثل طغرل افشار به مضامین اجتماعی، انتقادی یا به اصطلاح معمول آن زمان «آموزنده» توجه زیادی نشان می‌دهد و آن را به عنوان محور اصلی برای ارزشیابی آثار سینمایی در نظر می‌گیرد.

برای بهتر شناختن این نوع طرز فکر و تلقی، مقاله‌ای از او تحت عنوان «انتقادی بر دستانداران سینما»^۱ را مرور می‌کنیم:

در دو مجله سینمایی که در سال گذشته منتشر میشد دو مسابقه طویل‌المدت طرح شده بود. اولی از خوانندگان سؤال میکرد که سینما وسیله تربیت جامعه است یا وسیله تفریح و دومی می‌پرسید کدام فیلم را در زندگی بیش از همه پسندیده‌اید و علت آن چیست. در پاسخ سؤال اول بجز دو سه نفر عموم پاسخ دهندگان سینما را بهترین وسیله برای تربیت و راهنمایی افراد اجتماع دانسته بودند و در دومی هم اکثریت قریب باتفاق خوانندگان، فیلم‌های آموزنده و اجتماعی را که در زندگی دیده بودند، بهتر از همه میدانستند.

قلم بر پرده نقره‌ای

هنگامیکه فیلمهای جالب چون «روشنایهای شهر»^۱، «جستجو»^۲، «بهترین سالهای زندگی ما»^۳، «فتح برلین»، «موسورگسکی»، «تاراس شفچنکو»^۴، «گمراه»، «جانی بلیندا» و... بروی پرده می‌آید، مدتهای مدید تماشاچیان برای تهیه بلیط و تماشای فیلم سرودست می‌شکنند و بلیط را بچندین برابر قیمت خریداری میکنند...

سوالی پیش می‌آید مگر همین اشخاص، همین کسانی که پاسخ آن مسابقات را داده‌اند، همین کسانی که این فیلمهای اجتماعی و آموزنده را اینطور استقبال میکنند، نیستند که به پیشواز فیلمهای مبتذل و بازاری چون «کاپیتان هوراشیو»^۵، «جانباز»، «مشعل و تیر و کمان»^۶، «سامسون و دليلة»^۷ و... می‌شتابند. البته پاسخ مثبت است. دراین مملکت افراد «سینما دوست» و «سینما رو» را عده‌ای مخصوص تشکیل میدهند که بدبختانه هم بتماشای فیلمهای دسته اول می‌شتابند و هم دوم و این اشخاص چه کسانی هستند؟ همین شما هستید که مشغول خواندن این مقاله‌اید. شما که فریاد می‌زنید که باید جلوی این فیلمهای مبتذل و مزخرف، این بنجل‌های دول استعماری را که برای تحمیل مردم تهیه و ارسال میگردد، گرفت و فیلمهای انتقادی، هنری و اجتماعی که مکتب تعلیم و تربیتی برای افراد جامعه باشد وارد کرد، چرا اینطور از هردو دسته این فیلمها استقبال میکنید؟

چرا فیلمهای دسته دوم را با نرفتن بتماشای آنها دچار رکود و شکست نمیکند تا بازهم صاحبان سینما مجبورگردند از همان فیلمهای دسته اول برای شما واردکنند... شما باید بدانید صاحبان سینماها دلشان نسوخته که این فیلمها چه تأثیرات سوء و خانمان بریاددهی برروی شما یا فرزندان شما باقی می‌گذارد. آنها فقط منافع اقتصادی و بعضی هم سیاسی خود را درنظر میگیرند. آنها برای اینکه بتوانند منظور خود را انجام دهند، در اول کار فیلم هنری بسیار سنگین و غیرقابل هضمی مثل «تراموایی بنام هوس» برای شما می‌آورند که با افکار ساده شما تطبیق نکرده و از آن استقبال نکنید تا بگویند بفرومائید اینهم وضع فیلم هنری و آنگاه فیلم بوچ مبتذلی مانند «کاپیتان هوراشیو» را بخورد شما بدهند. آنها از اعصاب خسته و کوفته شما سوءاستفاده می‌کنند و بجای تقویت و استراحت آن تریاک و حشیش اینگونه فیلمها را درکام شما می‌ریزند و درعالم خلسه و نشئه میبرند که درآن لحظه در نهایت کیف و خوشحالی (البته کاذب) هستید و پس از مدتها چون بخود می‌آیند می‌بینید که هیچ چیز در دست ندارید، جز دوساعت صرف وقت، صرف پول، صرف اعصاب و انرژی. آخر علت این استقبال شما از فیلمهایی چون «کاپیتان هوراشیو» چیست؟ همین فیلم اخیر را بررسی کنیم. قسمتی

^۱ - CITY LIGHTS

^۲ - THE SEARCH

^۳ - THE BEST YEARS OF OUR LIVES

^۴ - TARAS SHEVCHENKO

^۵ - CAPTAIN HORATIO HORBLOWER

^۶ - THE FLAME AND THE ARROW

^۷ - SAMSON AND DELILAH

مسخ شده از تاریخ باضافه یک داستان مبتذل و وارفته که با هزاران من سریشم بهم چسبانده‌اند و مقداری صحنه جنگی دروغین و افسانه‌ای چند قسمت «مه‌یج و پراترئیک» که بغیر از ناراحتی اعصاب شما نتیجه‌ای دیگر ندارد...

بیانید و تصمیم بگیرید شدیداً باین فیلمهای مبتذل مبارزه کنید. از تماشای آنها خودداری ورزید و صاحبان سینماها را وادار کنید از نشان دادن این مزخرفات «دنیای آزاد» آمریکا که چنانچه ذکر شد با صدور این فیلمها منظوری جز کسب پول و سواری گرفتن از ملل، بخصوص ملل عقب‌افتاده ندارند، خودداری ورزید و فیلمهای آموزنده و جالبی را که راهنمای زندگی درخشان و پیروز فردای شما باشد، وارد کنند.

با انتخاب و مطالعه‌ی نقدی درباره‌ی یکی از فیلم‌های ایرانی ضمن آشنائی بیشتر با کار ساسان، با مشکلات و معایبی که سینمای ایران در ابتدای کار خود داشته است نیز آشنا می‌شویم. گفتنی است که برخی از این مشکلات هنوز هم باین سینما همراه است!

دختر چوپان

دختر چوپان فقیری بنام زیبا با پسر کدخدای ده احمد قرار عروسی میگذارند ولی کدخدا مانع میگردد و دخترک از غصه ده را ترک و بشهر می‌آید. جوانک ژيگولوئی تصمیم بفریب وی میگیرد، اما پروفیسوری نجاتش داده بمنزل خود می‌برد و دوسال در تعلیم و تربیتش میکوشد. زیبا هنوز هم احمد را از یاد نبرده و مرتباً برایش نامه‌نگاری میکند و بالاخره او را بشهر میخواند. احمد هم بتهران می‌آید ولی بامنظره رقص زیبا با جوانی مواجه میگردد و او را ترک میکند. این عمل ضربه شدیدی بروح زیبا وارد ساخته، بستریش میسازد تا اینکه احمد دوباره برگشته و چون سوءتفاهم برطرف میگردد زندگی خوشی را باهم آغاز میکنند.

مجید محسنی در رل احمد بسیار عالی بازی میکند و پرسناژ خود را بوجه احسن نمودار میسازد. خانم شهلا بازیش جالفتاده و گرم نیست و مثل اینست که بخوبی رل خود را درک نموده فقط در چند صحنه فیلم خوب بازی می‌کند و مخصوصاً عشق‌بازی‌های او در اول فیلم بیک دختر شهری که سالها رمز دلبری و عاشقی آموخته باشد بیشتر شباهت دارد تا به دختری دهاتی و چشم و گوش بسته.

لهجه او هم مانند قدکچیان باینکه نهایت سعی را در برگرداندن آن میکند شهری است و مثل کسی است که ادای دهاتی‌ها را درمی‌آورد.

بازی فکری - اگر از جنبه‌های تئاتری آن بگذریم - خوب است. خانم آریان یک پرسوناژ اضافی در فیلم است که اگر او هم نبود فیلم بهمین ترتیب شروع و پایان مییافت اما صحنه بازی او

قلم بر پرده نقره‌ای

نسبتاً - البته نسبتاً - بدنیست. دوصحنه اضافی و خسته‌کننده در فیلم بچشم می‌خورد که خیلی تماشایی را ناراحت میکند. یکی نمایش خیابانهای تهران است و دیگری صحنه رودخانه که مثل اینست که برای فرار از تنگی قافیه و طولانی کردن فیلم آنها را اضافه کرده‌اند. طرز فیلمبرداری و تنظیم کادرها در اغلب صحنه‌ها خیلی ناشیانه و ناراحت‌کننده است مخصوصاً که در اکثر صحنه‌ها دوربین لرزش و گاهی هم لغزشهای تندی دارد و بیش از پیش به عیب اول کمک میکند. صدای فیلم غالباً خیلی پدمی‌باشد زیرا بعضی اوقات با حرکت لب‌های بازیکنان تطبیق نمیکند و گاهی هم لب هنرپیشگان تکان می‌خورد ولی صدائی بگوش نمیرسد! مونتاژ نسبتاً خوب است. گریم صورت شهلا و قدکچیان بسیار مصنوعی و زننده بنظر میرسد. لباسها بسیار ناشیانه تهیه شده زیرا بخصوص باوضع اقتصادی کنونی هیچوقت ما دهقانان ایرانی را با این لباسهای تروتیمز - مثلاً شهلا را که دختر چوپان فقیری است باصورت پودرزده و آن خانه‌های منظم و نظیف - هیچگاه نخواهیم دید.

از حیث تنظیم نور چون اکثر صحنه‌ها خارج از استودیو است، نتیجه‌گیری کاملی نمیتوان کرد. ولی همین اندازه هم خیلی روشن و خوب می‌باشد.

روگرفتن زن‌ها در مجلس عروسی خیلی مضحک است زیرا اولاً بیشتر دهاتی‌ها رونمیگیرند و اگر هم بگیرند مجالس آنها با مردها جدامی‌باشد و بنابراین روگرفتن دیگر معنایی ندارد. رقص و لباس «تامارا» بیک دختر گرجی شباهت بیشتری داشت تا یک دختر دهقان ایرانی.

و اما درباره داستان فیلم... داستانی است که فقط از مغز یک نویسنده ایده‌آلیست و خیال پرور ممکن است خطور کند. از آقای سناریست سؤال میکنیم کجا دهقانان ایرانی را اینقدر فارغ‌البال از کشمکش زندگی دیده‌اید که وقت خود را بعشقبازی سرچشمه بگذرانند آن هم با آن طرز آرتیستیک و کشیدن عکس قلب روی درخت!!

شما که - البته بقول خودتان - تا این حدود دهقانان ما را درواز تمدن فکر کرده‌اید که حتی از دیدن میل و ماشین و رادیو و... هم تعجب می‌کنند چگونه آنها را در چنان محیطی که بزرگولوله‌های قرن اتم تعلق دارد وارد می‌سازید. نه آقای سناریست شما اشتباه می‌کنید دهقانان ما خیلی بیش از آنکه شما تصور کنید فهمیده و وارد هستند، درست است که آنها از حیث وضع زندگی و ابزار کار بسیار عقب مانده و قرون وسطائی می‌باشند ولی از جهت فکر خاطر جمع باشید که خیلی بهتر و سنجیده‌تر از ما فکر می‌کنند و راه را از چاه تشخیص میدهند.

می‌خواهیم ببینیم شما از مسخره کردن دهقانان، چه نتیجه‌ای بدست خواهید آورد. آیا «دیگران» را از خود راضی می‌کنید؟ نمیدانم، بهر حال هم عیب بسیار است و هم ما نمیتوانیم آنچه را که لازم است بنویسیم و هم کو گوش شنوا! اگر فریاد ما بفلک هم برسد باز آقایان «نویسندگان» آنچه را که خود و شاید هم «بعضی دیگر» طالبند روی پرده خواهند آورد و بخورد مردم خواهند داد ولی آنها بدانند که اجتماع هیچگاه در قضاوت خود اشتباه نمیکند و چنانچه می‌بینیم اکثر فیلمهای فارسی که اخیراً تهیه شده باشکست‌های جبران‌ناپذیری روبرو گشته‌اند. اما آیا علت این استقبال مردم راز «دختر چوپان» میدانید؟... دلیلش آنست که تماشاچیان طبقاتی از افراد پائین اجتماع از توده ساده مردم، از دهقانانی که رنج می‌برند، روی پرده مشاهده مینمایند.

بیش از این نمیتوان چیزی گفت ولی منتظریم که این انتقادات ثمرات خود را بخشیده و فیلمهای انتقادی و آموزنده‌ای از تمام استودیوها در معرض قضاوت مردم قرار گیرد.^۱

«مطرود جزایر»^۲ از جمله فیلم‌های مطرحی است که به هنگام نمایش، مورد توجه منتقدان قرار می‌گیرد. در اینجا به نوشته‌ای از بابک ساسان درباره‌ی این فیلم توجه می‌کنیم:

مطرود جزایر

کارول رید از جمله کارگردانان مشهوریست که بخاطر کار خاص خودش، موقعیت بزرگی در بین هنرمندان سینمایی یافته و در میان کارگردانان برجسته عصر حاضر مقامی شامخ و ارزنده دارد. خوانندگان عزیز ما باید او را خوب بشناسند زیرا شاهکارهای سینمایی او را مثل «شخص سوم» و «پنجه عدالت»^۳ و اثر تجارتي و پرسروصدای اخيرش را بنام «بندباز»^۴ در تهران نمایش داده‌اند. فیلم «مطرود جزایر» که اکنون آنرا در سینما تهران نمایش میدهند از کارهای تازه «کارول رید» نیست بلکه بسال ۱۹۵۱ تعلق دارد که آنرا بعد از «شخص سوم» تهیه کرد. ولی البته باید گفت که آثار این مرد هیچگاه کهنه شدنی نیست و هر موقع که اقدام بنمایش آن بشود قابل بحث و دقت است.

در فیلمهای او بهیچوجه سوژه‌گیرا، میدان برای بازی هنرپیشگان، مناظر عالی و خوش‌آمدنی (البته از جهت زیبایی) دیده نمیشود و آنچه می‌بینیم کار دوربین است و میزانشن‌های عالی و گیرنده. ولی در فیلم «مطرود جزایر» به نکته دیگری برمیخوریم که میتوان گفت تقریباً از کارهای دیگر فیلم برجسته‌تر و پیشتر است و آن دکوپاژ (صحنه بندی) مقطع فیلم میباشد که با صحنه‌های بسیار کوتاه و حساب شده نظر بیننده را کاملاً بخود مجذوب می‌کند و دکوپاژی که در این اثر دیده میشود در کمتر فیلمی تاکنون دیده شده و «وینسنت کوردا» با ابتکار دقیق و جالب قدرت و مهارت خاص خودش را در کار دکوپاژ بخوبی نمایان می‌سازد.

«کارول رید» برای انجام منظور خود یعنی تهیه یک فیلم خوب از یک اثر خوب اما بشرطی که کار خود او را تحت تاثیر قرار ندهد کتاب «مطرود جزایر» اثر کلاسیک و پرفروش «جوزف کونراد»

۱- مشیر به جای سپیدوسیه - ۱۱ بهمن ۱۳۳۲

۲ - AN OUTCAST OF THE ISLANDS

۳ - ODD MAN OUT

۴ - TRAPEZE

قلم بر پرده نقره‌ای

را انتخاب و بدست «ویلیامز چاپلند» سناریست سپرد تا آنرا برای تهیه یک فیلم آماده کند و سپس دوربین را بدست فیلمبردار دقیق و برجسته خود «جان ویلکوکس» داد و با سازوبرگ کافی و هنریشگانی که برای بازی در این فیلم انتخاب کرده بود، روانه خاور دور و بندر سیلان شدند.

«جان ویلکوکس» با فیلمبرداری «مطرود جزایر» ثابت کرد که اگر از همکار هنرمندش که فیلمهای «شخص سوم» و «پنجه عدالت» و «بندباز» را برای «کارول رید» عکسبرداری کرده بود یعنی «رابرت کراسلر» پیشتر نباشد حتماً عقب‌تر نخواهد بود.

گواینکه بازیکنان اصلی این فیلم را مردمی عادی تشکیل میدهند ولی هنرمندان برجسته‌ای از سینمای انگلستان و همچنین تأثر این کشور مانند سر رالف ریچاردسون، ترور هوارد در آن شرکت دارند که هر کدام بنوبه خود چه در مقابل دوربین فیلمبرداری و چه در روی صحنه تأثر دارای قدرت هنری خاصی میباشند.

در این فیلم «کارول رید» برای اولین بار دختر هنرمندی را بجهان سینما عرضه داشت که اکنون دیگر خوانندگان ما بخوبی با او آشنا هستند وی «کریمه» است که فیلمهای ایتالیائی او را زیاد دیده‌ایم.

این فیلم در استودیو «لندن فیلم» تهیه شده و میزانشن‌ها، دکوپاژ عالی، فیلمبرداری دقیق، سایه و روشن‌های گیرا، بازی هنرمندانه و همه اثر جالب و ارزنده‌ای بنام «مطرود جزایر» بوجود آورده‌است.^۱

عباس شریفی



در شهریور سال ۱۳۳۳، صفحه‌ی سینمایی مجله‌ی «سپیدوسپاه» تحت عنوان «سینما - تآتر» در اختیار «عباس شریفی» مترجم این مجله قرار می‌گیرد که ابتدا نوشته‌های خود را با «ع - شین مخبر سینمایی» و سپس «ع - شین مفسر سینمایی» امضاء می‌کند. مجله‌ی مذکور در آغاز سال دوم فعالیت خود (مرداد ۱۳۳۳) که به معرفی نویسندگان مجله می‌پردازد، درباره شریفی چنین می‌نویسد:

«... وی دانشجوی حقوق است و بهمین جهت طرفدار حق و دوستدار حرف حساب است.
در سال ۱۳۰۶ متولد شده...»

جوان کم‌حرف و بی‌سروصدائی است بسینما علاقه زیادی دارد و فیلمهای اجتماعی را ترجیح میدهد. شریفی در ترجمه داستانها ذوق و مهارت عجیبی دارد و بالطف قلم خود جذابیت خاصی بداستانها میدهد. درهرصورت عباس شریفی یکی از نویسندگان و مترجمین زبردست ماست...»

نقد‌های سینمایی عباس شریفی نیز آمیخته‌ای از نقد و خبر و معرفی فیلم‌ها است که گاه در متن آنها به شرح حال بازیگران فیلم و سوابق کار آنها هم توجه نشان می‌دهد. به عنوان نمونه در مقاله‌ای که درباره‌ی فیلم «هوسهای بانو کارولین» ساخته‌ی «کریستیان ژاک» نوشته، در خلال نوشته‌اش به شرح حال «مارتین کارول» ستاره‌ی این فیلم می‌پردازد و می‌نویسد:

«... وی اصلاً اهل پاریس و خانواده‌اش پاریسی هستند ولی خودش در بیارتیس دنیا آمده است.»

در کودکی خیلی ضعیف و اغلب مریض بود، بطوریکه پدر و مادرش بعد از مدت‌ها که تصمیم داشتند او را به نقطه‌ای خوش آب و هوا ببرند بالاخره در هشت سالگی به یکی از ویلاهای نواحی «پیرنه» بردند و مدتی در آنجا بود تا حالش بهتر شد.

مارتین اولین بار بوسیله پیر فرسناى بروی صحنه تآتر آمد. سالها جزو سیاهی لشکر بود تا اینکه در بیس جاده تنباکو نقش قابل ملاحظه‌ای باو دادند و خودش هم بیکار ننشست و دراستودیوهای فیلمبرداری به جستجوی کاربرد داشت. پس جاده تنباکو او را

قلم بر پرده نقره‌ای

خیلی خسته میکرد بطوریکه شبها وقتی وارد خانه میشد از فرط خستگی حوصله هیچ کاری را نداشت و یکسر بر تخت خواب میرفت.

در خلال همین احوال و شبها بود که یکشب جزو نامه‌هایی که دو سه روز بود برایش رسیده و حوصله باز کردن آنها پیدا نکرده بود، نامه‌ای از رنه سیمون بچشمش خورد و فردای آن در استودیوی فیلمبرداری حاضر و با چهار رقیب دیگر برای بازی در فیلم مرتع گرگها روبرو و بالاخره موفق شد...

از میان نوشته‌های شریفی نقد فیلم «بیگانه‌ای در ترن»^۱ را برگزیده‌ایم که نماینده‌ی کلی کار او هم می‌تواند باشد:

بیگانه‌ای در ترن

این فیلم بظاهر یک داستان پلیسی و جنائی است که چندان تفاوتی با فیلمهای مشابه خود ندارد ولی وقتی درست در تهیه آن دقت کنیم باین نکته میرسیم که صحنه‌های آن از روی کمال کاردانی و مهارت تهیه شده است، مخصوصاً میزانشنها بقدری بموقع است که میتوان گفت فیلم سرتاپا آنتریک است. داستان فیلم از آنجا شروع میشود که قهرمانی باترن عازم محلی است، در قطار بامردی آشنا میشود که بزندگی او وارد است و میداند که این قهرمان از زنش دل خوشی ندارد و بادختر دیگری آشنا است و خیال ازدواج دارد، ضمناً آن مرد هم دنبال کسی میگردد که حاضرشود پدرش را از بین ببرد.

بعد از آشنائی قرار میگذارند که زن قهرمان را آنمرد بکشد و قهرمان هم در قبال اینکار او، پدر مرد را بقتل برساند. قطار بمقصد میرسد، هردو از هم جدا میشوند، زن قهرمان بوسیله آن شخص بقتل میرسد ولی قهرمان حاضر نیست به قولی که داده وفاکند و وضع عوض میشود بطوریکه قاتل میکوشد قهرمان را هم در جریان قتل داخل کند.



^۱ - STANGERS ON A TRAIN

«آلفرد هیچکاک» که این فیلم را با مهارت و استادی زیاد تهیه کرده، صحنه را طوری ترتیب داده است که تماشای خود را در جریان فیلم می بیند و چنین می پندارد که خود یکی از بازیگران این داستان است. کار هیچکاک بخصوص در تنظیم صحنه های مهیج طریزست که خواسته است بفهماند که داستان، هنرپیشه، موزیک و غیره همه را تهیه کننده روح می دهد و تهیه کننده است که فیلمی می سازد نه داستان و هنرپیشه.

تخصص «آلفرد هیچکاک» در تنوع صحنه ها و میزانشن های بموقع و گوناگون است و این



سبک او در همه فیلمهایش مثل ریکا، طلسم شیده و زندگی دوزخی یخونی مشهور است. «آلفرد هیچکاک» اصلاً انگلیسی است در جوانی خیال داشت مهندس شود ولی بعد از آنکه با این شغل وارد ارتش شد در سال ۱۹۲۰ به عالم سینما روی آورد و از آن ببعد فیلمهای در انگلستان تهیه کرد تا اینکه از سال ۱۹۴۵ به آمریکا رفت و پایش به هالیوود باز شد و چون کار هر کس معرف شخصیت اوست بزودی با کارهای عالی خود شخصیتی بسیار عالی در آنجا برای خود بوجود آورد.

ستارگان و هنرپیشگان این فیلم همه معروف و مشهورند و حداقل از هر کدام یکی دو فیلم قبلاً در تهران نمایش داده شده است.

«روت رومن»، «فاریلی گرانجر» و «روبرت والکر» فقید هنرپیشگان اول این فیلم را تشکیل میدهند و یخویی دستورات تهیه کننده را اجرا کرده اند.

این فیلم را سینماهای «دیانا» و «رکس» از روز چهارشنبه هفته قبل نمایش میدهند.^۱

قلم بر پرده نقره‌ای

نمایش فیلم «مکانی در آفتاب» ساخته‌ی «جرج استینوس» در سال ۱۳۳۳ به خاطر مضمون به اصطلاح اجتماعی انتقادی‌اش مورد توجه منتقدین از جمله عباس شریفی قرار می‌گیرد. شریفی طی دو مطلب به معرفی و تفسیر این فیلم می‌پردازد و سرانجام نکته‌ای ظاهراً مبهم و مورد سؤال از فیلم را برای خوانندگان مجله که فیلم مذکور را دیده‌اند، به مسابقه می‌گذارد تا نظرشان را در این باره برای او بنویسند، بی‌آنکه خود نیز برای آن جوابی داشته باشد و این اقدام او در کار نقد و بررسی تا به امروز همچنان تازه مانده‌است:



از آنجا که فیلم درام اجتماعی «مکانی در آفتاب» خوب و بی‌سابقه مورد توجه ارباب هنر، ذوق و دوستداران فیلمهای عالی قرار گرفت بار دیگر شمه‌ای درباره آن بحث می‌کنیم.

داستان فیلم «مکانی در آفتاب» را در شماره گذشته ملاحظه فرمودید و دیگر احتیاجی نیست آنرا تکرار کنیم اما بازی و هنرنمایی «مونتگمری کلیفت» در این فیلم خیلی خوب و دیدنی بود. بدبینی، یاس و فرار از مردم که خاص اشخاص زجر دیده و محنت کشیده‌است و سایه‌ای که بر قیافه آنها می‌افکند در بازی و هنر «مونتگمری کلیفت» خوب دیده می‌شد.

«شلی وینترز» نقش یک دختر کارگر ساده و گول خورده را کاملاً طبیعی ایفا میکرد و «الیزابت تیلور» دختری بی‌خیال، اشرافی، ساده، دستخوش احساسات و همان شخصیت را داشت که منظور داستان فیلم بود. موزیکها، آنتریکها و هیجانانگیزی که در خلال صحنه‌ها تماشاچی را در خود می‌گرفت خوب و کم‌نظیر بود. اما یک نکته در حین گذشت داستان و موضوع فیلم برای اکثر تماشاچیان مکتوم ماند و آن علت غرق شدن «آلیس» بود. اما این موضوع را که : چرا «جورج» نتوانست «آلیس» را نجات دهد و چرا در دادگاه پس از آنکه اقرار کرد، قصد نداشته بگذارد غرق شود نتوانست باتهامات بی‌اساس داستان، حتی موقعیکه داخل قایق هم قرار گرفت جواب گوید و سرانجام محکوم شد بمسابقه می‌گذاریم و بیاسخهای

صحیحی که در آن مورد بعنوان تنظیم‌کننده این صفحه تا چهار شماره دیگر برسد به سه نفر بحکم قرعه سه جایزه : اول - یک کتاب نفیس از آثار «استفان تسنویک» دوم - دو بلیط درجه اول یکی از سینماها سوم - یکماه اشتراک مجله تقدیم میداریم.

علیمحمد نادرپور

در یک دوره‌ی کوتاه مدت در سال ۱۳۳۴ مجله‌ی «سپیدوسپاه» صفحه‌ای را به نقد فیلم اختصاص می‌دهد که امضای «علیمحمد نادرپور» را در پای نقدهای این صفحه می‌بینیم. کار او در این زمینه محدود است و در تعقیب این راه در سال‌های بعد دیگر از او نشانی نمی‌یابیم.

نقدهای نادرپور بیشتر صرف بازگو کردن قصه فیلم می‌شود و از این نظر کارش شباهت‌های کلی به نقدهای اولیه مطبوعات دارد. برای آشنائی بیشتر، نقد فیلم «روشنائی صحنه» (لایم لایت) او را انتخاب کرده‌ایم:

روشنائی صحنه

لایم لایت اثر نابغه بزرگ عالم سینما چارلی چاپلین که مدتها انتظار آنرا داشتیم در هفته قبل بروی پرده آمد. این فیلم آخرین فیلم چارلی است که در سال ۱۹۵۲ آنرا تهیه نموده‌است همانطور که چاپلین را در فیلم «روشنائی‌های شهر» یک فرد بشردوست و در فیلم «عصر جدید» ۱۹۳۶ یک انسان وحشت‌زده در مقابل ماشین‌سیسم می‌بینیم در این فیلم نیز «کالورو» را علاوه بر شخصیت انسانی یک معلم خوب می‌یابیم. علاوه بر اینکه تهیه و کارگردانی این فیلم را چارلی نموده‌است سناریو و موزیک فیلم نیز از خود اوست. هنریشگان این فیلم عبارتند از چارلی در نقش «کالورو» کلر بلوم در نقش «تری» سیدنی چاپلین در نقش «نوبل» (سیدنی چاپلین پسر چارلی است).



داستان این فیلم چنین شروع میشود که در یک بعدازظهر سال ۱۹۱۴ در لندن، کالورو آرتیست پیر و سابق تئاتر در حال مستی وارد منزل میشود در طبقه پائین بوی گاز بمشامش میخورد. در اطاقی را که بوی گاز از آنجا متصاعد میشود، میشکند و دختر جوانیکه بخودکشی مبادرت کرده بود، نجات میدهد.

وی برای این دست بخودکشی زده بود که خیال میکرد پاهایش افلیج شده و آرزوی اینکه روزی رقاصه‌ای بزرگ شود را باید بگوز ببرد. کالورو با و اندرز میدهد که نباید ناامید باشد. در زندگی انسان همیشه که نباید خوشبخت باشد بلکه باید برای خوشبختی و زندگی بهتر مبارزه کرد و همین مبارزه کردن است که لذت واقعی بانسان می‌بخشد.

قلم بر پرده نقره‌ای

مبارزه برای بدست آوردن پیروزی در اثر همین تلقین‌ها و اندرزاها بود که بالاخره موفق می‌شود تری را بزندگانی امیدوار ساخته و سپس او را تشویق بادامه هنر خود نماید و مدتی بعد وی در یک دسته بالت استخدام می‌شود و باموفقیت روبرو می‌گردد و سپس بکالورو که باعث این موفقیت و همچنین امیدوارکردن او بزندگی بود پیشنهاد ازدواج می‌کند ولی وی میدانند او به «نوبل» علاقمند است امتناع می‌نماید و بعد نیز جزو نوازندگان دوره‌گرد درمی‌آید. تری پس از مدتی که آرتیست مشهوری شده او را پیدا می‌کند.

«کالورو» تصمیم می‌گیرد که برای آخرین بار هنر خود را که در سابق مورد تمجید همگان بوده و دربار آخر باعدم موفقیت روبرو شده بود، دوباره بتماشایان نشان دهد و ثابت کند «هنر احتیاجی به ترجم ندارد» وی درکار خود موفق می‌شود و در آخرین دقایق نمایشش به حمله قلبی دچار می‌شود و بالاخره قلم با مرگ وی و رقص تری پایان می‌یابد.

در این فیلم می‌بینیم که چارلی چگونه باروح یاس و بدبینی مبارزه کرده است اندرهای پرمغزی که چارلی در این فیلم می‌دهد درس بزرگی برای جامعه بشمار میرود. وی بارها می‌گوید که نگوئید زندگیمان فایده ندارد. بلکه برای زندگی که آنرا عزیز می‌شمارید مبارزه کنید تا پیروز شوید. در این فیلم برخلاف فیلم‌هایی نظیر «نامه یک زن ناشناس»^۱ که نویسنده آن «شتفن تسوایک» است و «از اینجا تا ابدیت»^۲ که هفته قبل بروی پرده سینماهای تهران مشاهده نمودیم که



شخصیت را چطور خردنموده و مبارزه برای بدست آوردن یک هدف عالی و زندگی بهتر رانفی می‌نمودند، نشان می‌دهد که چگونه میتوان بایک کوشش خستگی ناپذیر به‌هدف رسید و پیروز گشت. در این فیلم می‌بینیم که با درس‌هایی که «کالورو» پیر به «تری» جوان می‌دهد و او را بمبارزه علیه یاس و همچنین برای بدست آوردن پیروزی تشویق می‌کند چگونه موفق می‌شود و بالاخره هم تری امیدوار و موفق می‌شود و هم خود «کالورو» که در آخر پیروزی را درآغوش می‌گیرد.

ما در فیلم «از اینجا تا ابدیت» دیدیم که چگونه سربازی مانند «پرو» که دارای یک شخصیت عالی انسانی و اخلاقی بود، در نتیجه اینکه بایک عده

عوامل منحرف و منحط شروع بمبارزه کرد نابود گردید و موفق نشد که برخلاف جریان آب شناکند و

^۱ - LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN

^۲ - FROM HERE TO ETERNITY

همچنین در فیلم «نامه یک زن ناشناس» نیز دیدیم که چگونه دختری عاشق میشود و چون محبوبش توجه باو ندارد، رنج می‌کشد و بعد هم شهر را ترک میکند و دوری محبوبش هم برای او عذابی است و بالاخره در آخرین دقیق خروج خود بدیدار وی می‌شتابد و در آنجا چون او را بازنی دیگر می‌بیند، مایوس میشود...

... در فیلم چارلی یک جنبه مبارزه شدید را می‌بینیم. او با تمام قدرت جنبه‌های یاس و بدبینی را کوبیده و خورد نموده است. اگر ما بخواهیم تمام نصیحت‌های پرارزش و پرمغز «کالورو» را که در قسمت‌های مختلف فیلم به «تری» می‌دهد و پراز نکات آموزنده و زنده‌ای برای جامعه بشریت است بنویسیم باید بگوئیم که مثنوی هفتادمن کاغذ شود. پس بهتر است که برای درک این موضوع خود فیلم را تماشا کنید و نکات و تم‌های انسانی آن بعلاوه درس‌های آموزنده‌اش را از نزدیک به بینید. موزیک شیرین و آرام فیلم به صحنه‌های آن لطف خاص و زیبایی وافر بخشیده است. صحنه‌های مختلف خنده و همچنین گریه‌آور فیلم سبک بخصوص چارلی را که ما یکبار دیگر هم در فیلم «روشنائی‌های شهر» دیده بودیم، مشخص می‌کند. (چارلی در اغلب فیلم‌هایش چنین سبکی بکار برده است)

وی با دو فیلم سالهای اخیرش «مسیو وردو - لایم لایت» که آنها را ناطق تهیه کرد نشان داد آنهایی که بمناسبت مخالفت سابقش با فیلم ناطق خیال میکردند، دیگر چارلی قادر نخواهد بود در سینمای ناطق جانی را که در سینمای صامت برای خود داشت نگاه دارد. اشتباه کرده‌اند و او قادر است حتی فیلم‌های عالی‌تر و پراجتر از فیلم‌های دوران سابق خود تهیه کند. فیلم «روشنائی صحنه» یک شاهکار پرارزش و کم‌نظیر است که لایق بزرگترین جوایز هنری و اجتماعی است و هیچگاه فراموش نخواهد شد.^۱

ماردوک الخاص

در اواخر سال ۱۳۳۵ صفحه نقد فیلم مجله‌ی «ستاره سینما» در اختیار «ماردوک الخاص» قرار می‌گیرد که نقدهای خود را ابتدا با نام «م - الف» و سپس «م - الخاص» امضاء می‌کند و قبل از آن هم نوشته‌های پراکنده‌ای از او را در مجله‌ی «سپید و سیاه» می‌توان سراغ گرفت که البته بیشتر به معرفی فیلم‌ها اختصاص دارد تا نقد...

کار الخاص به عنوان منتقد خیلی محدود و کوتاه مدت است و همان طوری که خیلی سریع کار نقد را شروع می‌کند، خیلی زود هم با پیش آمدن مسافرتش به امریکا از آن دست می‌کشد. او کار نقد را تقریباً همزمان با کار مطبوعاتی خود شروع می‌کند و چون از نقطه‌نظری خاص و تازه به فیلم‌ها می‌نگرد، به صفحه‌ی نقد فیلم مجله‌ی «ستاره سینما» تفکر و شناختی نو می‌دهد.

الخاص برای تشریح موقعیت و پایگاه «منتقد» می‌گوید :

- ... می‌گویند یک نفر را باید در حدود ادعایش سنجید. ولی برای یک اثر هنری ادعای سازنده مفهومی ندارد. منتقد اثر را مشاهده می‌کند و آنرا مورد قضاوت قرار می‌دهد و دیگر سازنده آن در تحت چه شرایطی این اثر را بوجود آورده و یا چه اشکالاتی در کار او موجود بوده، در انتقاد او مورد توجه قرار نمی‌گیرند.

برای یک مورخ و شخصی که می‌خواهد ارزش واقعی هنرمندی را نشان دهد «شرایط» خیلی اهمیت دارند. او میتواند برای دفاع از فلان کارگردان بعثت داشتن یک اثر بنجل و پیش‌یا افتاده علل اصلی را پیش کشد و اشکالاتی را که در ضمن کار برای او پدید آمده‌اند برای تبرئه او بکاربرد. اما منتقد وظیفه دیگری دارد او اثر را خشک و خالی می‌بیند، او کارش این نیست که هنرمند واقعی را بخوانند به‌شناساند او باید فقط «اثر واقعی» را مشخص کند. ولی گاهی در یک مورد بخصوص منتقد قادر نمیشود خط‌مشی خود را تعقیب کند و آن هنگامی است که بایک اثر هنری طرف نباشد.

در «سینما» که قبل از آنکه یک رشته هنری محسوب شود صنعت شناخته شده است آثار بیشماری موجودند که منظور تهیه‌کنندگان آنها بوجود آوردن یک اثر تفریحی، مردم‌پسند و تماشائی (همان الفاظی که در آگهی اغلب فیلمها دیده میشوند) میباشد و آنها بهیچوجه ادعای ساختن یک اثر هنری را ندارند.

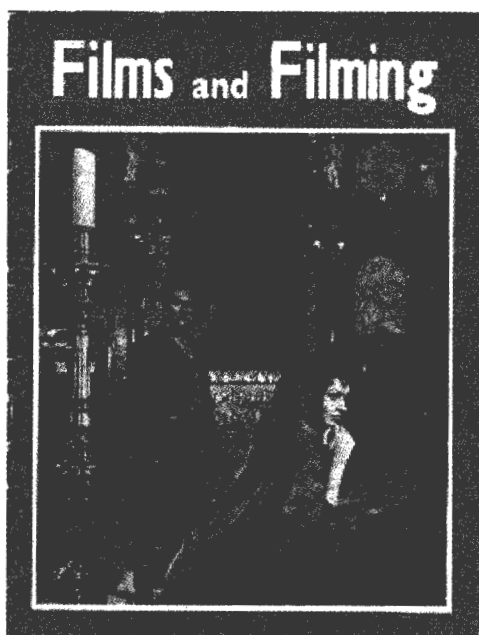
وظیفه منتقد در اینجا چیست ؟

آیا باید اصولاً چنین اثری را محکوم تشخیص دهد ؟

قلم بر پرده نقره‌ای

فیلمی که دو ساعت تمام تماشاچی را بخود مشغول میکند و بدون آنکه ایده منحنی را مطرح نماید و یا در بیننده تاثیر سوئی داشته باشد او را از درد و رنج و ناراحتی‌های زندگی روزانه رهائی می‌بخشد چه عیبی دارد که آنرا محکوم نماید؟^۱

الخاص در بررسی‌هایش به طور آشکار به محتوای فیلم توجه و گرایش بیشتری نشان می‌دهد و آنچه که مورد نظر او است مسایل اجتماعی و انسانی مطروحه در فیلم است. روی این نظر او به نوعی سینمای متعهد و مسئول ارج می‌نهد و ازاین دیدگاه آثار فیلمسازی چون «استانلی کرامر» را می‌ستاید و برای آنها ارزش فراوانی قایل می‌شود :



غرور و شهوت^۲

ازمیان عده‌ای تاجر مسلک که با قدرت سرمایه بادآورده خود تحت عنوان ظاهری «هنرمند» در تجارتخانه‌های مختلف هالیوود بتهیه فیلم اشتغال دارند و از میان محیطی که دلار حاکم مستبد آن محسوب میشود مردی پا بعرصه فعالیت میگذارد که امید و آرزوهای دورودرازی در سر دارد و تنها با شراره‌های نبوغی که در وجود او زبانه میکشند قصد دارد علیه سینمای تجارتی مبارزه نماید.

او مرد فهمیده، نکته سنج و

زیرکی است و برای یک مبارزه اصولی و منطقی جوانب را در نظر میگیرد و سنجیده وارد میدان عمل میشود، نخستین آثار او باوجود اینکه نمونه‌های بارزی از تلاش صمیمانه و پاک هنرمند متعصبی هستند، جنبه‌های عامیانه و مشتری پسند نیز باخود همراه دارند.

حریفان با نارضایتی و حسادت آشکاری او را در جرگه خود راه میدهند و درب کارخانجات عظیم (فیلم سازی) باتردید و سؤطن بروی او گشوده میشوند و هندوستان بامشاهده روزنه کوچکی که وی ازاین محیط خفقان‌آلود بخارج باز نموده باو ایمان می‌آورند.

۱- ستاره سینما - قسمتی از نقد فیلم «وعده در لاس‌وگاس» MEET ME IN LASVEGAS - خرداد ۱۳۳۶

۲ - THE PRIDE AND THE PASSION

استانلی کرامر در راهی که شخصاً هموار ساخته با پیروی از سیاست مؤثری پیش می‌رود تا خود را در قبال حمله احتمالی مخالفین تقویت نماید ولی قبل از آن هرگاه فرصتی دست می‌دهد حریفان را مطمئن می‌سازد که او کسی نیست که برای آنها خطری ایجاد نماید - با چاپلوسی‌های اجباری خود را خدمتگذار صدیق صاحبان کارخانه‌ها نشان می‌دهد و در ضمن بدوستانان هنر نوید می‌دهد که بالاخره پیروزی از آن اوست .

هنوز کرامر بمقصود نهائی خود نرسیده، هنوز از مقامات بانفوذی که بر صنعت سینمای آمریکا حکومت می‌کنند، می‌ترسد. هنوز از اینکه در زیر چرخهای عظیم کارخانجات فیلمسازی خورد شود و از بین برود وحشت دارد. اما هنوز او یکی از مردان انگشت شماری است که آینده سینمای آمریکا بآنها بستگی دارد .

آخرین اثر استانلی کرامر فیلم عظیمی است که تاریخ سینما جرئت نخواهد کرد نسبت بآن بی‌اعتنا بماند ولی افسوس لغزش‌های عمدی و بی‌اهمیتی که در آن مشاهده می‌گردد مانع شده‌اند که این اثر باوج کمال برسد - لغزشهائی که از طبع محتاط و مردد کرامر ناشی شده‌اند.

در وهله اول پیروزی بزرگ و عظیم «غرور و شهوت» در اینجاست که این فیلم فریادی است برای دفاع از روح انقلابی و پراز تلاطم بشر و علیه عواملی که آزادی، دلبستگیها، افکار و عقاید و مرام و مذهب او را تهدید می‌نماید. تجلیلی است از روح آنهائی که در راه یک هدف بزرگ و ایده‌آل برای حفظ موجودیت ملی و نجات زادگاه و سرزمین اجدادی خود قیام کردند و با افتخار و عظمت و سربلندی نظیر انسانی شریف بدرود حیات گفتند...

الخاص با چنین مقدمه‌ای به تشریح فیلم می‌پردازد و در خاتمه‌ی نقد خود چنین نتیجه می‌گیرد که :

... «غرور و شهوت» شاهکاری است که هیچگاه از خاطره بیننده آن نخواهد رفت فیلمی است که استانلی کرامر میتواند بآن افتخار کند اثری است که تاریخ سینما جرئت نخواهد کرد به آن بی‌اعتنا بماند.^۱

ماردوک الخاص از همین نقطه نظر برای «الیا کازان» نیز ارزش فراوانی قایل است چون کازان نیز در کارهایش به مفاهیم اجتماعی و انتقادی توجه بیشتری نشان می‌دهد. الخاص در نقد فیلم «دربارانداز» کازان چنین می‌نویسد :

... «الیا کازان» مردی که با نخستین اثرش انظار را متوجه خود نمود و از آن ببعد با هر فیلمی که بوجود آورد قدمی بسوی تکامل برداشت و در سال (۱۹۵۱) اثر عظیم، عمیق و پرارزش

قلم بر پرده نقره‌ای

«اتوبوسی بنام هوس» را ساخت و سال گذشته شاهکار او را بنام «شرق بهشت»^۱ مشاهده نمودیم اینبار اثری بما تقدیم میکند که قضاوت آن بسادگی و آسانی میسر نیست.

قدر مسلم «دربارانداز» فیلمی است بی‌نظیر، فیلمی است که نبوغ و قدرت یک استاد سینما در آن تجلی مینماید فیلمی است که تاریخ سینما آنرا فراموش نخواهد کرد، اما درضمن نباید انکار کرد که فیلم کامل و قانع کننده‌ای نیست و با ادعای سازندگان آن تناسبی نداشته و مقصود و هدف آنها را نمیرساند...

...چرا؟ معلوم نیست آیا همان جریاناتی که این هنرمند بزرگ را مجبور بساختن فیلم «فرار بسوی آزادی»^۲ نمودند در اینجا هم او را آزار داده و مانع شده‌اند که آزادانه مقصود خود را ابراز نماید؟^۳ سؤال جالبی است که پاسخ آن جز سکوت چیز دیگری نمیتواند باشد...^۴

نثر ساده و روان الخاص و نحوه‌ی بیانش که مملو از احساسات بکر و خالص وی به سینما است و قضاوت‌های خیلی صریح و رک او برای یک خواننده آماتور نقد فیلم، حالتی ایده‌آل دارد و خیلی زود تعقیب و آشنا می‌شود.

گرایش صمیمانه الخاص به مفاهیم انسانی و اجتماعی و انتقادی، او را به فیلمسازی چون «کرامر»، «کازان» و «وایلر» نزدیک و از فیلمسازی مثل «جان فورد» و «آلفرد هیچکاک» دور می‌کند. به عنوان مثال درباره‌ی فیلم «سواره نظام»^۵ جان فورد می‌گوید:

این فیلم را هر منتقدی به سادگی و بدون تامل یک فیلم احمقانه و یک شکست دیگر برای «جان فورد» محسوب خواهد کرد.

برای من این فیلم همان بود که از آن توقع داشتم. مشاهده سبک و طرز کار یک استاد مسلم سینما که دیگر از ساختن یک «فیلم بد باک ندارد» در تمام آثار فورد تماشاچی بایک قدرت خام و طبیعی که از احساسات لطیف و شاعرانه بی‌بهره نیست مواجه میشود و همین خصوصیت باعث میشود که فیلمهای فورد یک جنبه حماسه‌ای دربر داشته باشند و دیدن همین خصوصیت برای من کافی است که از یک فیلم جان فورد لذت ببرم...

^۱ - EAST OF EDEN

^۲ - MAN ON A TIGER TROPE

^۳ - لازم است یادآور شویم که «الیا کازان» از جمله هنرمندانی بود که نام وی نیز در لیست سیاه مک کارتی سناتور امریکایی برده شده بود و کازان به خاطر رد این اتهام یک فیلم ضد کمونیستی و تبلیغاتی ساخت به نام «مردی روی طناب بازی» (فرار به سوی آزادی) که طی آن داستان فرار یک دسته بازیگران سیرک را از یک کشور شرقی بازگو می‌نمود.

^۴ - ستاره سینما - مهر ۱۳۳۶

^۵ - THE HORSE SOLDIERS

و یا درباره‌ی فیلم «شمال از طریق شمال غربی»^۱ (در تهران: تعقیب خطرناک) هیچکاک چنین می‌نویسد:

... اصولاً طرز کار «آلفرد هیچکاک» را نمی‌پسندم. این فیلم یک اثر تجارتي دیگری است که اینبار قیافه حقیقی سازنده‌اش را بهتر نمایان می‌سازد.

آلفرد هیچکاک یک مرد تاجرپیشه‌ای است که متأسفانه از فرم سینما اطلاع زیادی دارد. فیلمهای او همیشه فاقد آن صمیمیتی هستند که تنها در اثر یک هنرمند واقعی و صمیمی نسبت به هنرش به چشم می‌خورد. آخرین سکانس فیلم هیچکاک بحدی مبتذل، بچگانه و بازاری ساخته شده که جداً من یا وجود آنکه نسبت به هیچکاک بیش از اندازه بدبین هستم چنین انتظاری از او نداشتم.

الخاص پس از مراجعت از امریکا (سال ۱۳۴۳) وارد کار عملی سینما می‌شود و به کلی کار نقدنویسی را ترک می‌کند. نخستین فیلمی که می‌سازد «پروانه» نام دارد که دارای تمی عشقی است.

این فیلم چون فاقد جنبه‌های عامه‌پسند است هیچ سینمایی حاضر به نمایش آن نمی‌شود. الخاص در این مورد می‌گوید:

- من وقتی «پروانه» را باتمام رسانیدم حقیقتی برآیم فاش شد که تنها یک مرجع درمورد نمایش احتمالی یک فیلم قضاوت میکند و آن صاحب سینماست که اکثراً توجهش روی هنرپیشگان، آواز و زد و خورد و امثال اینهاست...

الخاص پس از دریافت این واقعیت، این بار دست به ساختن فیلم‌های عامه‌پسند و بازاری می‌زند و دو فیلم ناموفق «ایستگاه ترن» و «آلونک» را می‌سازد که برخلاف پیش بینی او مورد توجه تماشاگر فیلم‌های فارسی هم قرار نمی‌گیرد و پس از این شکست‌ها او به کلی سینمای ایران را رها می‌کند.

الخاص از جمله منتقدانی است که به هنگام فعالیت‌های مطبوعاتی‌اش با دیدی بدبینانه و درعین حال روشنفکرانه به سینمای ایران می‌نگرد و با ایده‌آلهائی فیلم‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد و به طور نسبی عقیده دارد که باید آنها را تحریم کرد:

هرگاه از علل ابتذال و خرابی محصولات استودیوهای این آب و خاک جويا شوید، نخستین آن نبودن ذوق خواهد بود... با هر هنرمند ایرانی گفتگو درگیر، شکوه و ناله شنیده میشود، شکوه و ناله

^۱ - NORTH BY NORTHWEST

قلم بر پرده نقره‌ای

از خرابی محیط، از نبودن وسایل، از نبودن مشوق، از نبودن روح همکاری... در این میان یک آدم منصف هم پیدا نمیشود حقیقت را بگوید و اعتراف کند که ذوق وجود ندارد...

الخاص پس از ورود به سینما مقداری از روحیه‌ی سابق خود را ازدست می‌دهد و با

نرمش چشمگیری درباره‌ی به سینمای ایران می‌گوید :

... سینمای ما بهمه چیز نیاز دارد، درحال حاضر معتقدم که مجلات باید همه درباره سینمای فارسی بنویسند و از آن پشتیبانی کنند و انتقادات خود را واقع‌بینانه - نه بشدید - توضیح دهند و راه‌های اصلاحی را متذکر شوند.

من زمانی در مجلات سینمایی فعالیت داشتم و در آن موقع همین اشتباه را که نباید درباره سینمای فارسی چیزی نوشت، داشتم اما درحال حاضر میدانم در آن وقت چقدر اشتباه میکرده‌ام چون مدام از فلینی، کازان و وایلر نوشتن و تبلیغ کردن سودی ندارد چون روال کار آنها مشخص و تماشاگر با آنها آشنائی دارد، باید به سینمای فارسی روی کرد. باید به ایجاد صمیمیت بین فیلمسازان پرداخت باید راه صحیح را به آنها نشان داد...

نقدی که او برای فیلم «بن هور»^۱ اثر «ویلیام وایلر» می‌نویسد و از امریکا برای مجله‌ی «ستاره سینما» می‌فرستد از جمله کارهای موفق «الخاص - منتقد» است که طی آن «ویلیام وایلر»، یکی از فیلمسازان مورد علاقه خود را مورد سرزنش قرار می‌دهد.

صمیمیت منتقد در مقابل احساسش در این نقد کاملاً چشم‌گیر است و سرخوردگی او از نامی که به آن، به عنوان یک هنرمند ایده‌آل، اطمینان داشت به خوبی حس می‌شود. در این نقد می‌بینیم که تقریباً سبک نوشتن او هم تغییر کرده و از حالت مقاله‌نویسی درآمده و لحنی محاوره‌ای به خود گرفته‌است:

... نمیتوانم باور کنم روزی وایلر فیلم بدی بوجود آورد مگر اینکه قصد خود او همین باشد که در این صورت مسئله کاملاً دیگری است و وظیفه منتقد در اینمورد بسی غامض خواهد بود. اشتیاق من برای دیدن بن هور تنها برای این بود که هنر وایلر را مشاهده نمایم و تنها نام وایلر بود که مرا با آنهمه انتظار و توقع وارد سالن معظم سینمای مایکل تاد نمود. اما در تمام طول نمایش فیلم تنها در دو، سه سکانس بخصوص بود که قدرت و نفوذ وایلر را در کمپوزیسیون صحنه‌ها و قطع و وصل پلانها احساس کردم. سه ساعت و نیم تمام مشغول تماشای پانزده میلیون دلاری بودم که توسط متروگلدوین مایر روی پرده کامرا ۶۵ در حرکت بود...

^۱ - BEN HUR

توجه الخاص به محتوی و تعهداتش، آن هم به هنگامی که بیشتر منتقدان به فرم کار نظر دارند، موردی کاملاً استثنائی است و الخاص با اتخاذ چنین خط مشی خاص، در راهی جدا از دیگران پیش می‌رود و در نقدهایش مسایل مطروحه در فیلم‌ها را مورد تجزیه و تحلیل و قضاوت قرار می‌دهد. فرضاً می‌بینیم فیلم «غرور و شهوت» کرامر که الخاص آن را یک شاهکار سینمایی می‌داند از دیدگاه «هژیر داریوش» نواری بی‌ارزش و به کلی مردود شناخته می‌شود و اگر در مورد سینمای «الیا کازان» (شرق بهشت - دربارانداز) منتقدان باهم نوعی توافق فکری دارند و کازان را مورد محبت قرار می‌دهند، به خاطر تعهدات محتوای فیلم‌های او نیست بلکه بیشتر به جهت فرم خاص کار «کازان» است که چگونه تئاتر را به خدمت سینما آورده و تلفیقی بین این دو هنر ایجاد نموده است و یا در فیلم «شرق بهشت» نحوه‌ی استفاده از پرده‌ی عریض سینماسکوپ برای ایجاد افه‌های درامی منتقدان را مبهوت می‌کند و آنها از این نظر کار او را می‌ستایند.

توجه به فرم و ساختمان فیلم‌ها حتی در نقد فیلم‌های فارسی نیز که از این نظر ضعیف بودند با جدیت تعقیب می‌شود و این سینما را به خاطر عدم رعایت قوانین مدون و اصول کار دکوپاژ و مونتاز می‌گویند و در نتیجه کار فیلمسازی معدل قبولی می‌آورد که فقط از نظر تکنیک و ساختمان مستحکم باشد.

این علاقمندی و فریفتگی به نسبت در جوانانی که تازه کار نگارش و نقد را شروع می‌کنند و به خصوص از نیمه دوم سال‌های سی به کار سینمانویسی روی می‌آورند، بیشتر دیده می‌شود.

البته ناگفته نماند که این شکل انحصاری نگرستن به فرم یا محتوای فیلم‌ها فقط منحصر و محدود به دوره‌ی کوتاهی می‌شود، به طوری که بعداً خواهیم دید منتقدان پس از گذشتن از التهابات اولیه‌ی کار خود سعی می‌کنند رابطه‌ای بین دو عامل فرم و محتوی بیابند و کمتر آنها را به طور تفکیک شده ازهم مورد ارزیابی قرار دهند.

در اینجا نقد فیلم «بربادرفته»^۱، یکی از اولین نقدهای الخاص را با امضای «م - الف»

مرور می‌کنیم:

بربادرفته

برای هنر نمیتوان حد و مرزی قایل شد و یک پدیده هنری بهر پایه و منزلتی هم برسد باز میتوان در انتظار مافوق آن بسر برد. از این جهت بحث و گفتگو درباره یک شاهکار هنری کار ساده‌ای نمیتواند باشد زیرا در صورتیکه منقد بخواهد آنرا در مقام مقایسه با سایر آثار هنری همزمان، مورد مدح قرار دهد و از قصور و عیوب آن که در برابر نظایرش جزئی و بی‌اهمیت جلوه مینماید، چشم پوشی کند نه تنها کار صحیحی انجام نداده بلکه انتقاد و نظر او نیز ارزش نمیتواند داشته باشد و از طرف دیگر اگر هم باکمال بی‌رحمی نکات ضعف آنرا خاطرنشان کند عمل او جز برجسارت و بلندپروازی به چیز دیگری تعبیر نمیگردد.

«بربادرفته» یک شاهکار هنری

است و هیچکس هم نمیتواند منکر این گفته گردد. «مارگارت میچل» کتابی نوشت میلیونها نفر آنرا خواندند و از آن لذت بردند ولی ما در اینجا به کتاب او که شاید شاهکار ادبیات امریکا باشد کاری نداریم و اصولاً از بحث و گفتگوی ما نیز بکلی خارج است.

عده‌ای هنرمند داستان این کتاب را به سناریوی فیلمی تبدیل کرده و یک اثر سینمایی بوجود آورده‌اند که بزرگترین فروش را در تاریخ سینما بدست آورده و یا بزبان ساده‌تر، بیش از سایر آثار سینمایی تاکنون موردپسند مردم، چه زنگی و چه رومی، قرار گرفته است.

غلبه بر افکار یک فرد کار ساده‌ای است و از اینجا فقط با دادن وسعت بیشتری بقوه تصور خود میتوانید باین نتیجه برسید که یک جامعه را نیز میتوان ساده‌تر از چندین اجتماع مورد تاثیر قرارداد، ولی هنگامیکه افکار و ایده‌های تمام نفوس متشکلی از هر نژاد و طایفه نسبت بموضوعی ایمان آورد باید اعتراف کرد که بدون شک یک امر خارق‌العاده بوده‌است و همین خارق‌العاده بودن است که لفظ «شاهکار» بآن اطلاق می‌کند.



^۱ - GONE WITH THE WIND

از این جهت گویا ما حق داشتیم «بربادرفته» را (باوجودیکه هنوز وارد بحث در آن نشده‌ایم) بعنوان یک شاهکار سینمایی محسوب نمائیم.

برگرداندن یک کتاب و نوول بفيلم بطوریکه هم به محتوای داستان و هم به سنن سینمایی وفادار ماند کار مشکل یا اصولاً غیرممکن است و تاریخ سینما نیز بندرت توانسته با یک چنین کیفیتی شاهکاری بوجود آورد.

سناریست بربادرفته از لحاظ یک نمایشنامه‌نویس سینمایی باید گفت صددرصد بکتاب وفادار مانده و سناریوی او از این لحاظ بی‌نظیر است.

درسرتاسر فیلم یک صحنه زاید که بدون آن امکان داشت جریان درام را بتماشاچی فهماند دیده نمی‌شود و بایک توجه مختصر بکتاب نیز میتوان این نکته را درک کرد که کلیه نکات حساس و اصلی رومان را با هنرمندی تمام بروی پرده آورده‌اند.

دراختلاف سناریو باداستان اصلی جزئیات کوچکی وجوددارند که ممکن است در وهله اول بی‌ارزش جلوه نمایند ولی باید گفت درتغییر دادن همین جزئیات هنر و سلیقه سناریست نمودار است زیرا دریک کتاب نویسنده با صفحات بیشمار و نامحدودی که دراختیار دارد قداراست درباره کوچکترین حرکت یا واقعه‌ای بتفصیل گفتگو کرده و جریان را برای خوانندگان واضح نماید اما سینما زمان محدودی دراختیار دارد و لازمست که هرپلان برای نشان دادن مقداری از داستان نهایت استفاده را بنماید.

نوشته‌های فیلم ویکتور فلمینگ فقید را بعنوان کارگردان معرفی می‌کنند ولی در حقیقت و طبق اظهارات تهیه‌کنندگان فیلم «بربادرفته» سه کارگردان داشته و نتیجه کار و سبک یک یک آنها نیز در آن نموداراست.

پلازنه و سکانس‌های فیلم هریک بتنهایی شاید شاهکاری بشمار روند ولی درارتباط آنها بیکدیگر آن هیجان و تم لازم موجود نیست و همین امر بخوبی وجود چندین کارگردان و تاثیر سلیقه و فکر آنها را در فیلم نشان میدهد.

مثلاً هنگامیکه اسکارلت اوهارا از آتلانتا بخانه برمیگردد و مادر خود را مرده می‌یابد و نیز هنگامیکه پدر او فریادکنان وارد منزل شده و پایان جنگ را بااطلاع اهل منزل میرساند دوربین حرکات و تراولینگ‌های زیبایی انجام میدهد که کاملاً منطبق با هیجان سوژه و ازلحاظ هنری ارزش فراوانی دربردارند. ولی همین کارگردان در سایر صحنه‌ها ازاین تسلط هنرمندانه خود بر دوربین استفاده نمیکند. در هرصورت ما دراینجا باینکه آیا فلمینگ بتنهایی این فیلم را کارگردانی نموده و یا دست اشخاص دیگری دخالت داشته کاری نداریم فقط باید گفت ریتم و تم سکانسها بیکدیگر تاندازه‌ای نامربوط است.

درصحنه بیمارستان هنگامیکه اسکارلت ببالین یکی از مجروحین میرود مادامیکه فیلم بایک کلوزآپ صورت مجروح را نشان میدهد یک زخم بزرگی برگونه چپ او موجوداست درحالیکه نه در پلان قبلی و نه بعدی چنین علامتی بر چهره او دیده نمیشود. دربی همین صحنه هنگامی که دکتر مشغول عمل جراحی برای بریدن پای سربازی است اسکارلت تاب تحمل نیاورده از بیمارستان گریخته

قلم بر پرده نقره‌ای

و در خیابان با رت باتلر مصادف میشود و با کالسکه او بمنزل میرود. ولی بمحض پیاده شدن از کالسکه دکتر با لباس مرتب از منزل خود که در همسایگی آنهاست بیرون می‌آید. در صورتیکه زمان بیرون آمدن اسکارلت از بیمارستان و رسیدن به خانه آنقدرها نیست که دکتر عمل جراحی خطرناک خود را تمام کرده و بخانه آمده و لباس خود را پوشیده و بلافاصله بیرون رود.

«بربادرفته» یکی از فیلمهایی است که میلیونها خرج برداشته ولی کارگردان در اینجا از پلان ژنرال که همیشه در فیلمهای پرخرج و مجلل مورد استفاده کارگردان قرار میگیرد، استفاده ننموده و میزانسن باشکوه صحنه‌ها فقط «بک گراند» را اشغال کرده‌است.



در ابتدای فیلم هنگامی که جرالد اوهارا بخانه می‌آید و در راه با دخترش اسکارلت مواجه میگردد ناگهان در لحظه‌ایکه درباره ملک خود شروع بصحبت میکند دوربین بایک حرکت آرامی بعقب رفته و کلوزآپ پدر و دختر به پلان دور که عبارت از یک کادر دلفریب و شاعرانه‌ای از سایه درخت تارون و اراضی زراعتی اطراف می‌باشد تبدیل میگردد. این پلان و سایر

صحنه‌های ضدنور موجود در فیلم همه از مشخصات کار فلمینگ می‌باشند.

فیلم از نقطه نظر بازی هنریشگان و نشان دادن قهرمانان معروف کتاب مارگارت میچل بروی پرده بی‌نهایت جالب توجه است.

کلیه بازیکنان از لحاظ صورت ظاهر کاملاً شبیه کاراکترهای مختلف کتاب هستند و در انتخاب آنها دقت و سلیقه فراوانی بکار رفته‌است.

«ویوین لی» اکتیس بزرگ در جلد اسکارلت فرورفته و این موجود مرموز، احساساتی، زودرنج و بوالهوس را با قدرت تمام نشان میدهد.

اسکارلت اوهارا قهرمان کتاب میچل تا اندازه‌ای مبهم است و اکثر خوانندگان این کتاب قادر نمیشوند بروحیه واقعی او پی برده و او را درک کنند.

در اینجا با وجودیکه شاید جسارت باشد باید گفت ویوین لی است که این پرسوناژ مبهم را در فیلم واضح نموده و قهرمان کتاب را شبیه خود میسازد.

(کلارک گیبل) در نقش رت باتلر هم از لحاظ صورت ظاهر و هم از لحاظ بازی عالی است و

از میان چهار بازیگر نخست فیلم تنها بازی این هنرپیشه جنبه سینمایی مطلق دربردارد و گرنه سایرین ویوین لی، لسلی هوارد و اولیویا دوهاویلند کم و بیش در بازی خود از سنن تأثیر پیروی می‌کنند.

تکنیک فیلم بعد از هفده سال تا اندازه‌ای ضعیف جلوه می‌نماید ولی در هر صورت بطور کلی «بربادرفته» یک اثر سینمایی عظیم و یک شاهکار مسلم در تاریخ سینمای جهان می‌باشد. نشان دادن محیط زمان انقلاب، حساسترین دوره تاریخ کشور آمریکا و از بین رفتن یک نسل پوسیده در منجلاب یک مشت افکار و تصوراتی که از یک ایده بی‌پایه و محکوم بقنا سرچشمه می‌گرفت کار ساده‌ای نیست و این فیلم با قدرت تمام بدان موفق شده است.

ذرائع «تارا» ملک خانواده



اوهارا سمبل آن افکار و ایده‌هایی است که ملت آمریکا در مقابل آنها قیام کرد و با از دست دادن خون خود آنها را بکلی ریشه کن نمود.

عده زیادی کتاب و فیلم بربادرفته را خوانده و یا دیده‌اند و شاید باز هم خوانده و ببینند ولی فقط عده معدودی قادر خواهند بود که از لابلای داستان عشقی و رومانسیک آن که کاملاً جنبه ظاهری دارد بکنه منظور و ایده نویسنده داستان و تهیه‌کنندگان فیلم پی ببرند.

«بربادرفته» یک شاهکار فراموش نشدنی است و می‌تواند مایه افتخار تهیه‌کننده و سایر اشخاصی که در تهیه آن دخالت داشته‌اند، باشد.^۱



بهرام ری پور

«بهرام ری پور» کار نگارش را با ترجمه تهیه خبرهای کوتاه و مصور، البته غیرسینمایی، برای مجله‌ی هفتگی عدل (۱۳۳۰) شروع می‌کند. کار نوشتن و همکاری با مطبوعات برای او یک نوع عشق به حساب می‌آید و نسبت به آداب دبستگی زیادی احساس می‌کند:

... من و «دوائی» به قدری به کار **مطبوعاتی** علاقه داشتیم که وقتی دستان به جایی بند نبود، تصمیم گرفتیم خودمان مجله‌ای درست کنیم. مجله‌ای که ما درست کردیم «شهرزاد» نام داشت و تمام آن را با دست می‌نوشتیم و عکس‌هایش را هم با چسب می‌چسباندیم.

به هر حال مجله بدی نبود، چون خیلی پرمطلب و قشنگ تنظیم شده بود و تا آنجا که یادم هست صفحه سینمایی اولین شماره آن را به معرفی فیلم «مکانی در آفتاب» اختصاص داده بودیم که تازه برای اولین بار به روی پرده آمده بود. این مجله دست به دست می‌گشت و دوستان آن را می‌خواندند.

فکر می‌کنم دوره‌های این مجله حالا پیش دوائی باشد. علاقه ما تا این حد بود که ساعت‌ها می‌نشستیم و وقت صرف می‌کردیم تا این کار را انجام دهیم.^۱

بهرام ری پور در یک نشست و گفتگو در سال ۱۳۵۱، صمیمانه از خود و دبستگی‌هایش به کار مطبوعات و مدیوم سینما می‌گوید:

... درست نمی‌دانم که چطور شد به سینما علاقمند شدم و این علاقه ناشی از یک اتفاق و لحظه‌ای خاص نبود.

فکر می‌کنم به تدریج ما حس کردیم که به طرف سینما کشانده می‌شویم. از این که می‌گویم «ما»، منظورم من و «پرویز دوائی» است، چون من تنها نبودم بلکه همیشه با او بودم. از خیلی قبل دائم باهم بودیم و باهم به سینما می‌رفتیم.

در این دوران بیشتر فیلم‌ها را از جهت سرگرمی و تفریحش می‌دیدیم ولی خب علاقه ما به سینما عجیب و غیرقابل توصیف بود. به طوری که بعداً کم کم شروع به شناختن آرتیست‌ها کردیم و

قلم بر پرده نقره‌ای

من هیچ وقت یادم نمی‌رود که روزی توی سینما البرز، دوائی به من گفت: ببین تمام تیتراژ فیلم‌ها با دو تیر دو خطی تمام می‌شود.

می‌بینید که ما چقدر از مرحله پرت بودیم؛ یعنی تمام تیتراژ برای ما هیچ معنا و مفهومی نداشت و تنها چیزی که بعد از آن همه فیلم دیدن، پرویز کشف کرده بود، این بود که نوشته‌های اول فیلم با دو تیر دوخطی تمام می‌شود که البته بعدها فهمیدیم که این دوخط مربوط به معرفی تهیه‌کننده و کارگردان است.

به این ترتیب ما به تدریج کشیده شدیم به سینمای به اصطلاح جدی‌تر و عوامل سازنده فیلم و تمام کنجکاوی‌هایمان این بود که یک فیلم چطور ساخته می‌شود و چه کسانی آن را می‌سازند و تنها وسیله‌ای که برای بیشتر دانستن دراختیار داشتیم، مجله‌ای بود به نام «جهان سینما» که هر دوهفته یک بار منتشر می‌شد.

این مجله دوهفته ما را واقعاً پر می‌کرد. البته به نسبت مطالب این مجله زیاد هم جدی نبود، حتی نقدهایش بیشتر به بازگو کردن قصه‌ی فیلم منحصر می‌شد و با یک اظهارنظر خیلی کلی هم خاتمه می‌یافت.

با تمام این احوال ما با علاقه‌ی زیادی آن را دنبال می‌کردیم و این مجله شوق سینمانویسی را در ما بیدار کرد. تااین که روزی تصمیم گرفتیم که به دفتر این مجله بروم. یادم هست دفترش طبقه آخر ساختمان سینما متروپل بود. پله‌های زیادی داشت این پله را گرفتیم و رقتم بالا.

سردبیر مجله «هوشنگ قدیمی» بود. وقتی پیشنهاد کردم که حاضرم مطالبی از سینمای فرانسه برای آنها ترجمه کنم، آنها استقبال کردند و به این ترتیب کار سینمانویسی را شروع کردم. البته مطالبی را که آن موقع می‌نوشتیم خیلی ابتدائی بود و بیشتر شامل شرح حال هنریشگان یا خبرهای کوتاه سینمایی می‌شد و نمی‌دانید که باچه زحمت و مراستی این خبرها را تنظیم می‌کردم و بارها انشاء آن را تغییر می‌دادم تا شکل مطلوبی به خود بگیرد، به هر حال کاری شیرین و جالب بود (۱۳۳۱) بعدها ضمن آشنائی با «پایرور گالوستیان» و «کاظم اسمعیلی» ناشرین مجله‌ی «ستاره سینما» به جمع نویسندگان این مجله پیوستیم.

البته در اوایل کار ما هیچ دستمزدی نمی‌گرفتیم، با این وجود راضی بودیم چون به سینما و چیز نوشتن علاقه داشتیم و همین تشویق‌مان می‌کرد.

هرچند مطالب اولیه‌ای که برای سینما نوشته می‌شد خیلی ابتدائی بود، به هر حال همان نوشته‌ها زمینه و زیربنائی شد تا سینما را در کشورمان جدی‌تر بگیرند و به علاقمندان آن افزوده شود. یادم هست، آن وقتها سینمای جدی در ایران فقط محدود و منحصر می‌شد به فیلم‌هایی که سینما کریستال نمایش می‌داد. البته مردم هم آن زمان به نسبت استقبال خوبی از این فیلم‌ها می‌کردند و تنها عاملی که به سینمای خوب لطمه زد، دوبله بود. همان طوری که کار دوبله، سینما را در ایران رونق داد، از ارزش آن هم کاست. هنوز خاطره‌ی فیلم‌هایی را که بازیان اصلی دیده‌ام - حتی با آن ترجمه‌های ناراحت کننده که وسط فیلم می‌آمد - فراموش نکرده‌ام چون فیلم‌ها با صدای اصلی خود اثر بیشتر روی تماشاچی دارد.

سینمای دوبله شده اغلب تحریف شده هم هستند و پنجاه درصد کیفیت اصلی خود را از دست می‌دهند...

...پس از مدتی کار - طبعاً - اطلاعاتی کلی راجع به فیلم به دست آوردیم که این وسیله‌ای بود برای رسیدن به مراحل بالاتر یعنی «نقد فیلم»...
وقتی تشخیص دادیم که درحالی هستیم که می‌توانیم درباره کیفیت کلی فیلم‌ها نظری داشته باشیم، شروع کردیم به نقدنویسی (سال ۱۳۳۷)
نقدهای ما از جهات مختلف با نقدهای اولیه مطبوعات تفاوت داشت، سعی می‌کردیم مطالب و نکات تازه‌ای از فیلم‌ها بیرون بکشیم.



ما در آن زمان بیشتر در بند فرم کار بودیم و فیلم‌هایی چون «وقتی لک لک‌ها پرواز می‌کنند»^۱ و یا کارهای فیلمسازی هم چون هیچکاک ما را سخت تحت‌تاثیر قرار می‌داد ولی بعدها پی بردیم که فرم به تنهایی کافی نیست بلکه تلقی و بینش و جهان بینی فیلمساز و یا به طور کلی حرفی را که می‌خواهد بگوید، مهم است. البته از این بابت ما گناهی نداشتیم چون هنوز فیلمسازان متعددی هم چون «آنتونیونی»، «فلینی» و یا «پازولینی» نبودند و این مربوط می‌شود به مقتضیات روز سینما - همان طوری که ممکن است فردا سینمای دیگری داشته باشیم
کما اینکه امروز می‌بینید که سینما سیاسی، خشن و بی‌پروا شده است و چنین سینمایی چند سال پیش نه تنها وجود نداشت، بلکه نمی‌توانست وجود داشته باشد و به احتمال قوی در چند سال آینده جای خود را به سینمای جدیدتری خواهد داد.

نخستین نقدهائی را که بهرام ری‌پور در مجله‌ی «ستاره سینما» (سال ۱۳۳۷) می‌نویسد درباره فیلم‌های «گوهر فروشان مهتاب»^۲ و «بازگشت به خوشبختی»^۳ است. تقریباً هم زمان با او «پرویز دوائی» و «پرویز نوری» هم به نقدنویسی روی می‌آورند.
ری‌پور در کنار نوشتن، از سال ۱۳۴۴ با ساختن چند فیلم کوتاه («پرندگان مهاجر»، «جن») به کار عملی فیلمسازی دست می‌زند و با ساختن فیلم‌های بلند «سه جوانه‌رد» (۱۳۴۶) و «جمعه شیرین» (۱۳۴۹) کار فیلمسازی حرفه‌ای را نیز تجربه می‌کند.

^۱ - THE CRANES ARE FLYING

^۲ - LE BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE

^۳ - COME BACK LITTLE SHEBA

«منتقد» و «نقد فیلم» از دیدگاه او تعهدات و وظائفی دارند. نظریاتی که ری‌پور در این مورد ابراز می‌کند، به هر حال تازه است و بیشتر متعلق به «ری‌پور - کارگردان» است تا «ری‌پور - منتقد»:

... سلیقه‌های خیلی شخصی و وابستگی‌های عاطفی و حب و بغض‌ها موجب می‌شود که منتقد در کارش دچار لغزش شود و این یکی از عیوب نقدنویسی و یا به طور کلی کار قضاوت است. اصولاً قضاوت در کارهای هنری کار مطبوعی نیست. کسی که می‌خواهد در مورد یک اثر هنری قضاوت نماید، به نظر من باید تمام شرایط فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی سازنده‌اش را در نظر بگیرد و حتی خود را در موقعیت مثلاً فیلمساز قرار دهد و این برای منتقدین که خیلی شاعرانه و ایده‌آلیستی فکر می‌کنند، کار مشکلی است.

از نظر منتقد همه چیز باید در حال کمال باشد و منتقد باین نوع سلیقه و پسند کار فیلمساز را محک می‌زند، درحالی که اگر به سینما به عنوان یک حرفه نگاه کنیم می‌بینیم که برآوردن خیلی از مسایل دلخواه منتقد از بسیاری جهات عملی نیست و چه بسا که خود فیلمساز هم به آن واقف بوده است.

سینما به عنوان یک حرفه حکم چرخی را دارد که باید بچرخد و خوراکی را تامین کند. اما منتقد فقط به ایده‌آل‌ها و توقعات خود از سینما فکر می‌کند ولی آیا می‌توان همیشه خواسته‌های منتقد را برآورده ساخت؟ باتوجه به این که هر منتقدی سلیقه خاصی در تزیین دنیای ایده‌آلی خود دارد.

زمانی که نقد می‌نوشتیم من هم در چنین دنیایی بسر می‌بردم و دلم می‌خواست که فیلم‌ها مطابق با معیارهای موردپسند من باشد ولی بعداً که وارد کار عملی فیلمسازی شدم، مشاهده کردم که این نوع طرز فکر و دید خیلی شاعرانه و تخیلی است که امکان تحقق همه آنها فراهم نیست.

روی این نظر حالا اگر بخواهم نقد فیلم بنویسم دیگر نمی‌توانم به خودم اجازه بدهم که به ایده‌آل‌ها فکر کنم و فیلم‌ها را با معیارهای دلخواه خودم محک بزنم، البته منتقد باید برای خودش ایده‌آل‌هایی داشته باشد و این کاملاً قابل قبول و عادی است لذا باید قبول کنیم که منتقد کارش نوشتن و ایده‌آلیستی فکر کردن است و فیلمساز هم باید فیلم بسازد. حالا چه کار او موردپسند منتقد قرار گیرد یا قرار نگیرد. به هر حال این هر دو کار، نوعی حرفه است و شاید هم هر دو در کار خود حق داشته باشند.^۱

بهرام ری‌پور هم چنان از دیدگاه یک فیلمساز تاثیرپذیری از یک منتقد را محکوم

می‌کند:

... مطالعه نقد فیلم برای یک تماشاگر علاقمند و متفکر لازم است ولی دنباله روی از یک منتقد، به نظر من، باعث محدودیت و جمود فکری می‌شود و تماشاگر باید لااقل چند نقد متفاوت را بخواند و سعی نماید که صاحب عقیده‌ای شخصی بشود و به این ترتیب آگاهی خود را از سینما بالا ببرد چون داشتن استقلال فکری خود لذت بخش است. از طرفی نقد فیلم جهت انتخاب فیلم برای دیدن نیست و تماشاگر نباید با خواندن نقد تصمیم به دیدن فیلم بگیرد.^۱

متانت منتقد

در سال‌های ۳۰ «بهرام ری‌پور - منتقد» یکی از پرکارترین نویسندگان و منتقدین مطبوعات است که با مجلات «جهان سینما»، «ستاره سینما»، «فیلم و زندگی»، «پست تهران سینمایی» و سپس با مجله‌ی «فیلم و هنر» همکاری می‌کند.

یکی از خصوصیات بارز نقدهای او متانت آشکارش در کار ارزیابی است. به طوری که او را کمتر در نوشته‌هایش احساساتی می‌توان یافت یعنی به طور کامل اثری را تأیید یا رد نمی‌کند، حتی در مواجهه با فیلم‌های فارسی، فقط فریفته نوجوئی و سنت شکنی است. به همین دلیل در زمان تولد نهضت موج نوی سینمای فرانسه او را سخت طرفدار «شابرول» و «تروفو» و بعدها مسحور کار «مایک نیکولز» می‌بینیم:

... سینمای «مایک نیکولز» خیلی خوش فرم است، شاید کار او در این زمان خیلی جالب باشد و چند سال بعد دیگر این بداعت خود را از دست بدهد - مثل کارهای «شابرول»...
«تروفو» و «شابرول» را من به خاطر سنت شکنی‌هایشان تحسین می‌کردم و سینمای آنها در آن زمان جالب بود چون در مقابل یک سینمای فرسوده و راکد قد علم کردند و طومار فیلمسازی سنتی را درهم ریختند.

علاوه بر «مایک نیکولز» کار فیلمسازی چون «سیدنی لومت»، «ریچارد بروکس» و اخیراً «نورمن جیسون» را هم می‌پسندم.

اما «ری‌پور - فیلمساز» به هیچ وجه تحت تأثیر فیلمسازان وابسته به نهضت موج نو نیست بلکه در سینمای خود بیشتر سعی می‌کند سنت‌های کلاسیک سینما را مراعات نماید و از اداهای روشنفکرانه و متظاهرانه پرهیز کند. روی این نظر ری‌پور را در نقدهایش هیچ وقت

۱- بهرام ری‌پور در گفتگویی با مولف

در جستجوی کشف راز و رمزهای فیلم و در فیلم‌هایش به دنبال نکات مبهم و چند جانبه نمی‌بینیم.

... یکی از نقاط ضعف منتقد خودخواهی اوست. منتقد همیشه می‌خواهد چیزی بگوید که دیگران نگفته باشند و تماشاچی متوجه آن نشده باشد، حتی اگر آن چیز حقیقت نداشته باشد و به فیلم مربوط نگردد، یعنی اینکه این من هستم که کاشف این نکته بوده‌ام، به نظر من منتقد نباید از این طریق افتخار کند خودخواهی خود را ارضا نماید چون اگر افتخاری باشد متعلق به فیلمساز و یا فیلمی است که حاوی آن نکته بوده‌است و در واقع منتقد فقط وسیله ارتباطی است بین اثر یا فیلمساز و تماشاچی - و این لغزش‌هاست که ارزش نقد فیلم را پائین می‌آورد.

خودخواهی‌ها، کم سوادیه‌ها، وابستگی‌های عاطفی و جانبداری‌های بادلایل یا بی‌دلیل و نظایر آن موجب می‌شود که منتقد از واقعیت و واقع بینی دور شده و در راهی دیگر گام بردارد. البته باید اذعان نمود خیلی مشکل است که آدم صددرصد واقع بین و به دور از وابستگی‌های عاطفی باشد، چون هرکسی برای خود ضعف‌هایی دارد. همان طوری که هر هنرمند در اثر خود بخشی از روحیات خود را منعکس و نمودار می‌سازد. به نظر من ناقد هم که با همه ذهنیاتش چیز می‌نویسد از این خصوصیت برکنار نیست...

...من نقدنویسی و مطالعه درباره سینما را فقط به خاطر علاقه شخصی خودم و به خاطر دلبستگی که به سینما داشتم دنبال کردم و به هیچ وجه هدفم خودنمایی و یا به دست آوردن فرصت‌های نان و آبدار نبوده‌است. به خاطر همین علاقه است که من حالا هم هر هفته تمام نقدهای سینمایی مطبوعات را می‌خوانم. دوست دارم نظر دیگران را راجع به فیلم‌ها بدانم هرچند اگر آن نظر منطبق با نظر من نباشد و علاوه بر اینها نقدهای مجلاتی چون «سینمای ۷۲» و یا «اکران ۷۲» را نیز می‌خوانم و نکته‌ای که لازم است گفته شود این است که منتقدین ما دست کمی از منتقدین خارجی ندارند و حتی در خیلی از موارد از آنها بهتر می‌فهمند و جامع‌تر تفسیر می‌کنند مثلاً اگر نقدهایی را که درباره فیلم‌های ایرانی فستیوال تهران نوشته‌اند با نوشته‌های منتقدین ما مقایسه کنید، می‌بینید که قدرت تشخیص ما خیلی صادق‌تر و درست‌تر از نظر آنها بوده‌است و این خود جای امیدواری است...

به هر حال منتقدین ما در اینجا معمولاً حرف‌های متحادلشکلی را می‌زنند و خیلی باهم اختلاف عقیده ندارند و خیلی به ندرت دیده شده‌است که در موردی باهم تضاد فکری داشته باشند. منتها بعضی‌ها نثر قشنگ‌تری دارند و می‌توانند حرف‌های خود را رساتر بنویسند و بعضی‌ها برعکس.

من فکر می‌کنم با این علاقه‌ای که به سینما مخصوصاً از طرف جوان‌ها ابراز می‌شود، وجود منتقدین و همکاری که هنوز به کارشان ادامه می‌دهند واقعاً مغتنم است چون وقتی قرار باشد که آدم راهی را طی کند وجود راهنما لازم است - البته منظور کسانی هستند که می‌خواهند دانشجوی علوم سینما باشند، نه دانشجوی آکادمیک - کسی که به دنبال آگاهی‌های سینماست نمی‌تواند بی‌نیاز از همفکری‌های منتقد باشد، ولی به شرطی که راه خود را خودش انتخاب کند و به طور کامل متکی به

منتقد نباشد، به طوری که منتقد راهنمای همیشگی و ابدی وی گردد و او را درست تحت نفوذ خود قرار دهد.

روی این نظر من عقیده دارم که آدم باید چندین نقد متضاد را بخواند و سپس با دیدن فیلم سعی نماید خود صاحب، نظری شخصی باشد. نقد فیلم برای راهنمایی است بنابراین هیچ وقت نمی‌تواند حجت باشد.^۱

بهرام ری‌پور را در جبهه‌ی «نقد فیلم» همیشه در آرزوی تحقق و ایجاد یک سینمای واقعی و برتر برای ایران و در انتظار دیدار اولین فیلم ایرانی می‌بینیم.

- در سال ۱۳۳۳ «ساموئل خاچیکیان» با ساختن فیلم «چهارراه حوادث» روزنه‌ی امیدی را برای همه علاقمندان به سینمای ایران بوجود آورد، اما متأسفانه بعد از این فیلم او دچار نوعی رخوت و خمودگی فکری شد. به طوری که فیلم بعدی او «خون و شرف» (۱۳۳۴) آن چنان مبتذل بود که حتی افراد عامی و بی‌سواد را نیز به تمسخر وامی‌داشت.

گرچه فیلم «چهارراه حوادث» نیز حاوی اشتباهات و انحرافات فکری فراوان بود، اما لاقفل این امید را برجای می‌گذاشت که ساموئل باتلاش و مطالعه بیشتر آثار بهتری ارائه دهد.

فیلم «طوفان در شهر ما» (۱۳۳۷) را باید وصیت نامه سینمایی این مرد به حساب آورد. این فیلم که به یک معجون افلاطون بی‌شبهت نبود خیلی‌ها آن را شاهکار سینمای فارسی می‌دانستند. این عده که حد فکرشان پائین بود ندانسته به انحراف و تباهی فکر و ذوق این مرد کمک کردند. آیا این دوست عزیز ما واقعاً خود به این نکته پی نبرده‌است که با قطع و وصل پلان‌ها و با زوایای غیرعادی امکان تهیه یک فیلم خوب وجود ندارد.

فیلم «تپه عشق» (۱۳۳۸) او نیز از این قاعده مستثنی نبود. پلان‌ها مرتباً قطع و وصل می‌شوند. دوربین به چپ و راست حرکت می‌کند، آدم‌ها می‌آیند و می‌روند فقط در این میان تماشاگران هستند که حیرت زده و سرگردان برجای می‌مانند و سرانجام نیز بدون اینکه چیزی دستگیرشان شده باشد، سالن را ترک می‌کنند...

...روزی بود که سینمای فارسی از درد عدم وسایل کافی می‌نالید، اما امروز (سال ۱۳۵۱) استودیوی «پارس فیلم» که بنیان‌گذار این سینماست افتخار می‌کند دومین استودیوی است در آسیا که لاابراتوار فیلم رنگی دارد و علاوه بر آن فیلم سینماسکوپ می‌سازد.

خبر دهن پرکن و مسرت بخشی است اما چه کسی باید از وسایل مجهز و آخرین سیستم استودیو پارس فیلم استفاده کند؟

قلم بر پرده نقره‌ای

صاحبان استودیو تردید به خرج نمی‌دهند و بلافاصله به کارگردان همیشگی و منحصر به فرد خود مراجعه می‌کنند و در نتیجه آقای سیامک یاسمی دو فیلم سینماسکوپ و تمام رنگی به نام‌های «طلسم شکسته» (۱۳۳۷) و «چشمه آب حیات» (۱۳۳۸) را می‌سازد!

بحث در این است که کارگردان در این فیلم‌ها با سیستم سینماسکوپ و رنگ چه کرده‌است؟ هیچ! چکار می‌توانست بکند؟ همان حرف‌ها همان دلقک بازی‌ها، همان حرکات مهوع و چندش‌آور منتها این بار روی پرده عریض و رنگین تکرار شده است... بهرام ری‌پور درباره ارزش کار نقد فیلم می‌گوید:

... به نظر من هنوز در دنیا فیلمسازی هستند که مورد توجه قرار نگرفته و شناخته نشده‌اند، چون شانس آن را نداشتند که مورد توجه منتقدین قرار گیرند. ای بسا که تا ابد نیز در گمنامی باقی بمانند، در حالیکه ممکن است فیلم‌های با ارزشی ساخته باشند.

وقتی کار یک منتقد ارزش واقعی خود را پیدامی‌کند که به دنبال کشف چنین آدم‌هایی باشد و بکوشد که کارشان را تفسیر و معرفی نماید - حالا دیگر نوشتن راجع به «آنتونیونی» و یا «فلپنی» و یا «پازولینی» که سینمای آنان مد روز است، کار فوق‌العاده‌ای نیست.

ارزش کار نقد در این است که یک شخص و یا اثر گمنامی را معرفی نماید و پای آن بایستد و همیشه تأسف من همین بوده که در دنیا فیلمسازی هستند که هیچوقت شناخته نشده‌اند. روی این نظر است که من عقیده دارم در این دنیا نمی‌توان به هیچ حرف و یا نوشته و یا اظهارنظری دل بست و صددرصد به آن اطمینان داشت و به خاطر همین شما هیچوقت هیچ چیز صددرصد واقعی نخواهید دید و همه ما یک فیلمساز را فقط با نوشته‌های منتقدین قبول می‌کنیم که فیلمساز خوبی هست یا نه؟

بسیاری از فیلمسازان مشهور فقط طی یک اتفاق کوچک و غیرمنتظره بت شده‌اند. اگر به یاد بیاوریم مثلاً همین آقای «آنتونیونی» را در فستیوال فیلم کن به خاطر فیلم «حادثه» اش هو کردند و قبل از آن هم هیچ کس او را به عنوان یک فیلمساز برجسته و صاحب حرف قبول نداشت. خیلی از فیلمسازان امریکائی را منتقدین فرانسوی کشف کردند، به طوری که حتی در خود امریکا هم آنها را قبول نداشتند.

فرانسوی‌ها حتی از «جری لوئیس» یک بت ساختند، به طوری که حتی «جری لوئیس» آن را باور نمی‌کرد. به نظر من نوشتن مجدد راجع به «جری لوئیس» آن قدر ارزش ندارد که نوشتن درباره یک «جری لوئیس» تازه و معرفی کردنش.

فرانسوی‌ها در کار نقد از بهترین منتقدین دنیا هستند - مخصوصاً از این نظر - چون دائم به دنبال کشف استعدادهای تازه بوده‌اند و مکاتب خاصی در نقدنویسی دارند. روی همین سنت فیلمسازی چون «هوارد هاگز»، «رائول والش» و یا «ساموئل فولر» را شناسانده‌اند.

در مورد مسئله خوش‌شانسی بعضی از فیلمسازان باید بگویم من فیلمی از یک فیلمساز ایرانی دیدم که در بدترین شرایط ساخته شده بود و در بدترین شرایط نشان داده شد. نه از نظر تجارتي موفق بود و نه از نظر منتقدین ولی این فیلم یک کار برجسته و بی‌ادعا بود.

کار بزرگی که بعدها نظایرش ساخته شد و در نتیجه تبلیغات و هیاهو خیلی هم مورد توجه قرار گرفتند ولی هیچ یک از صاحب نظران آن فیلم را که الگو بود ندیدند و چیزی هم درباره‌اش نوشته نشد.

این فیلم «ازدواج ایرانی» (۱۳۴۷) نام داشت که «احمد نجیب زاده» آن را نوشته و ساخته بود و خود من هم صرفاً روی یک تصادف در طی مسافرتی که به شهر رشت کرده بودم از روی اکراه و ناچاری و برای فرار از بیکاری آن را دیدم و این فیلم به شدت مرا تکان داد و این یکی از مواردی است که نه فیلم و نه فیلمساز شانس نداشتند که توجه منتقدین را جلب کنند ولی زمینه‌ی فکری این فیلم بعداً مورد تقلید دیگران قرار گرفت.

فیلم «ازدواج ایرانی» یک انتقاد تلخ ولی هوشمندانه بود از اختلاف طبقاتی - اختلاف طبقاتی سنتی و فکری بین دو نسل - پدر، مادر و دختر، پسر - این فیلم یک بررسی خیلی شیرین از مبارزه بین دو نسل بود.

انتقاد فیلم هم گاهی بی‌رحم است نه از بابت کوبیدن یک اثر، بلکه به خاطر بی‌توجهی به آن... معمولاً منتقدین در هنگام تماشای فیلم و کار ارزیابی رفتار و عادات خاصی دارند و به ناچار باید خیلی دقیق‌تر و همچنین مشکل‌تر از تماشاگران عادی فیلم‌ها را ببینند. به طوری که حتی گاه مجبور می‌شوند چندین بار یک فیلم را ببینند و یا به هنگام تماشا از نکات مورد نظر خود یادداشت بردارند و تمام این وضعیت‌ها الزاماً مربوط می‌شود به کار نوشتن و نقد فیلم. اما من خیلی راحت و عادی مثل همه فیلم‌ها را می‌بینم و مطالعاتم درباره سینما تا به آن حد هست که حالا خودم برای خودم یک منتقد هستم به طوری که به محض تمام شدن فیلم قضاوت و نظرم را در مورد آن دقیقاً دارم و برای بدست آوردن یک قضاوت صحیح و اطمینان خاطر در مورد نظر اولم احتیاجی به دوباره دیدن آن فیلم ندارم.

یکی از بزرگ‌ترین مشکلات منتقد حرفه‌ای نوشتن درباره فیلمی است که حرفی نداشته باشد طبعاً وقتی منتقد مجبور باشد در مورد چنین فیلمی چیز بنویسد حتماً دچار آسمان و ریسمان‌بافی خواهد شد.

سینما وقتی حرفه می‌شود آدم خیلی از اعتقاداتش را از دست می‌دهد و یا مجبور می‌شود آنها را زیر پا بگذارد. روی این اصل شاید بهتر باشد که آدم هیچ وقت به طور حرفه‌ای به کار ذوقی و یا هنری نپردازد - حتی نقدنویسی - وقتی کار نقدنویسی هم حرفه شد، دیگر منتقد حرفه‌ای آن آدم پاک و نوجو و سالم با آن طرز فکر و ایده‌آل‌های خاص خود نخواهد بود. اصولاً هرکاری وقتی حرفه آدم شد، ارزش خود را از دست می‌دهد.^۱

نقد فیلم چیست؟ منتقد کیست؟

در مرور کارهای بهرام ری‌پور به مقاله‌ای از او برمی‌خوریم که حاوی نقطه‌نظرهای او درباره «نقد و منتقد» است:

...در نقد فیلم، همیشه مخاطب، تماشاگر علاقمند به سینماست که آگاهی لازمی سینمایی را دارانیست. یعنی این فلسفه‌ی وجودی نقد است که اگر غیراز آن باشد علی‌الاصول احتیاجی به وجود نقد حس نمیشود.

بطور کلی عده‌ای هستند که هیچگونه نقدی رویشان اثر نمیگذارد و خودشان صاحب سلیقه و برداشت شخصی هستند. نقد برای کسی نوشته میشود که در جستجوی مطلب تازه‌ی درمورد فیلم باشد.

بدین ترتیب وظیفه منتقد در درجه اول اینست که حتی‌الامکان خودش را از جنبه‌های شخصی نقد عاری کند و این تصور را داشته باشد که برای گروه کثیری از خوانندگان با برداشت‌های مختلف و حتی دانش‌های سینمایی مختلف، مطلب می‌نویسد. در اینجا نکته‌ی لازم به توضیح است: اغلب منتقدین کار کارگردان‌های مختلف و بطور کلی همه‌ی آثار یک کارگردان را با فرمول قراردادی که کشف شده می‌خواهند ارزیابی کنند.

این البته فقط مختص کشور مانیت و در همه‌ی دنیا همینطور است که بنظر من اصلاً کار صحیحی نیست. چون ما همانطور که از فیلمسازان سرشناس فیلم‌های خوبی دیده‌ایم، فیلم‌های بسیار بدی هم دیده‌ایم و نقدنویسان ما با تبعیت از آن فرمول همیشگی سعی کرده‌اند که یک اثر کم ارزش و یا حتی بی‌ارزش از فیلمساز مورد توجهشان را هم‌تراز سایر آثار او جلوه بدهند.

بهترین مثال را میتوان درمورد «هیچکاک» یا «هاکز» آورد. آخرین فیلم‌های هیچکاک مثل «مارنی»^۱ و «پرده پاره»^۲ فیلم‌های معمولی و حتی بدی بوده‌اند ولی منتقدین بخصوص در کشور ما سعی کردند این فیلم‌ها را با همان فرمول‌های همیشگی، بسیار بزرگ و با ارزش جلوه‌گر کنند.

این عمل باعث میشود که یک تعصب نسبت به بعضی از فیلمسازها در اشخاص بوجود بیاید و میدانیم که همین تعصبات است که شخص را از واقع بینی، بشدت دور میکند و باعث میشود که حتی فیلمسازهای خوب ولی گمنام یا هرگز شناخته نشوند و یا خیلی دیر به ارزش کارشان پی برده شود...

...خواننده‌های نقد فیلم دونوع هستند، یکی آندسته که خودشان دارای عقیده و برداشت شخصی می‌باشند و نقد فیلم را فقط از روی کنجکاوی می‌خوانند و دسته‌ی دیگر آنهایی که واقعاً در برابر نقد تاثیرپذیر هستند.

^۱ - MARNIE

^۲ - TORN CURTAIN

در اینجاست که منتقد بیشتر با گروه دوم روبروست و وقتی که قصد دارد فیلمی را برای اشخاص که دانش و بینش سینمایی‌شان در سطحی پائین‌تر از خودش قرار دارد، مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، واقعاً باید سعی داشته باشد که یک نوع سازندگی کند و در این سازندگی و پایه‌ریزی دانش سینمایی مخاطبین خودش باید از حداقل صداقت و واقع بینی هم برخوردار باشد.

من منتقدینی دیده‌ام که بعد از اولین بار مشاهده‌ی یک فیلم برداشت خاصی از آن کرده‌اند ولی در طول زمان، این برداشت بکلی تغییر یافته‌است و این نتیجتاً سرگردانی و تشتت خاطر خواننده‌های ناآگاه را به وجود می‌آورد.

به نظر من یک منتقد فیلم آنقدر باید به کارش مسلط باشد که بایک بار دیدن فیلم و بدون هیچگونه سابقه ذهنی و عاطفی بلافاصله درمورد فیلم، بتواند نظر بدهد. یعنی بدین ترتیب که مثلاً یک فیلم را قبل از نمایش عمومیش در یک سالن کوچک و به تنهایی ببیند و هنگام خروج از سالن عقیده‌ی قطعی و نهائی خودش را درمورد فیلم اظهار کند. فقط در چنین موردی است که میتوان گفت منتقد به دور از هرگونه تأثیرپذیری نظر خودش درمورد فیلمی که دیده، داده‌است. و اگر منتقدی واقعاً بتواند چنین کاری را بکند، میتوان قبول کرد که این شخص، یک رای شخصی و مستقل داشته‌است.

ولی... نقد فیلم صرفنظر از مقداری آگاهی و کشف بعضی از نکات مبهم فیلم، برای آن‌دسته از خوانندگانی که ذکر شد، از دید شخص من، فی‌الواقع در امر فیلمسازی نقش بزرگ و سازنده‌ی ندارد. چون بخصوص وقتی که نقد فیلم با تعصب و محدودیت فکری توأم شد چنانکه نظایر آن تابحال فراوان دیده شده، یک فیلم بد میتواند یک شاهکار و برعکس یک فیلم خوب یک اثر بی‌ارزش جلوه داده شود.

یعنی اینکه، این گفته‌ها واقعاً در ماهیت فیلم تغییری نمیدهد. چون فیلمها فقط دو نوع هستند: یکی فیلم خوب و دیگری فیلم بد و اینرا هم باید اضافه کرد که حتی فیلم بد هم، عذر وجودی موثری دارد. چراکه تا فیلم بد ساخته نشود، طبعاً قیاسی برای تعیین فیلم خوب وجود نخواهد داشت.

فیلمساز وقتی فیلمش را میسازد و به معرض نمایش میگذارد نهایت تلاش خودش را برای استفاده از همه‌ی ذوق و قدرت خلاقه‌اش بکار برده‌است و طبعاً بهتر از آن نمی‌توانسته کاری بکند. البته گاهی عوامل دیگری هم در خوبی و بدی یک فیلم، اثر می‌گذارد ولی نقش منتقد در اینجا اینست که ثابت کند فلان فیلم، فیلمی بد و یا فلان فیلم، فیلم خوبی است. این خوبی و بدی طبعاً در آن دسته‌بندی که ذکر شد، بخودی خود وجود دارد و این مطلبی است که شاید اکثر تماشاگران فیلم، خودشان آگاهی دارند. پس تالینجا منتقد نقش بزرگی را نداشته‌است و فقط یک راهنمای فیلم بوده است ولی گاهی می‌بینیم که منتقدین درست برعکس این رفتار می‌کنند و با قلب یک مطلب خیلی روشن و واضح سعی دارند بکار خودشان جنبه سازندگی و رسالت بدهند و در اینجاست که بکلی کار نقد از مسیر اصلی خودش منحرف میشود و بصورت یک جنجال و هیاهوی مطبوعاتی درمی‌آید.

از همه اینها که بگذریم، سینمایی در حد کمال است که بتواند باهمه‌ی تماشاگران خودش، از راه تصویر رابطه‌ای مستقیم برقرار کند و احتیاج بهیچ نوع تفسیر و توضیح نداشته باشد.

قلم بر پرده نقره‌ای

اگر برای فیلمی، تماشاگر احتیاج به خواندن مقالات مفصل و مطالب طولی داشته باشد، آن فیلم اصلاً یک اثر سینمایی بحساب نمی‌آید. پس در اینصورت وقتی که سینما در حد کمال خودش قرار گرفت یعنی در بیان تصویری ایده‌های معنوی به موفقیت رسید، آیا اصولاً احتیاجی به نقد و تفسیر هست؟

البته، همانطور که گفتیم نقد فیلم بیشتر از جهت راهنمایی و پیدائی کلید کشف این دنیای تصویری میتواند بشکل یک راهنمای سالم و مفید باشد. من بشدت با هرگونه توضیح و تفسیر شخصی بعنوان نقد درباره فیلم مخالفم و بایستی بگویم که نوشتن درباره فیلم، خیلی ساده‌تر از ساختن خود فیلم است یعنی اگر فیلمی وجود نداشته باشد، نقدی هم وجود نخواهد داشت. در واقع نقد فیلم یک نوع آپاندیس برای سینما محسوب میشود.

گفتم که عوامل خارجی میتواند در کیفیت فیلم بشدت مؤثر باشد. منتقد، هیچوقت باین عوامل روبرو نمیشود و اصلاً آنها را نمی‌شناسد. ممکن است منتقدی بگوید که این عوامل بمن هیچگونه ربطی ندارد و من فقط درمورد اثری که می‌بینم، قضاوت می‌کنم. ولی مسئله اینست که بالاخره باید فیلمساز، فیلمش را بسازد تا منتقد بتواند درباره‌اش قضاوت کند و همواره این عوامل و اثرات گریزنپذیر آنها، در کار فیلمسازی وجود داشته‌است.

متأسفانه منتقد عوامل را ندیده میگیرد و فقط اثر را می‌بیند، اثری که چه بسا، ایده‌آل و کمال مطلوب آن فیلمساز نیست. من تصور میکنم که کمتر فیلمسازی موفق شده که اثر ایده‌آل و دور از هر نقصی (از نظر خودش البته) بوجود آورد.

یک جنبه دیگر نقد فیلم هم که از نظر من برای راهنمایی خواننده مفید است، تجسس و جهان بینی و برداشت فیلمساز از مسایل مختلف زندگی است و خواننده جستجوگر، از این راه میتواند فیلمسازها و دنیای شخصی و ذهنی آنها و سبک‌های فیلمسازیشان را بشناسد و از این راه است که سینما را بهتر خواهد شناخت بدون اینکه درمورد خوبی یا بدی فیلم، حکمی صادر شده باشد. چون بهر حال همه‌ی فیلمسازها واجد سبک و دید شخصی هستند و برای شناخت سینما باید فیلمسازها و سبک‌ها و نحوه‌ی مصورکردن ایده‌های ذهنی آنها را بدون هیچگونه قصد و تعلق خاطر شناخت و مستغرق شدن در کیفیات فیلمسازی یک فیلمساز بخصوص، ما را در حجاب و هاله‌ای گرفتار میسازد که از هدف نهائی نقد و شناخت سینما بشدت دور خواهیم ماند.^۱

بهرام ری‌پور نقدی را که برای فیلم «هوس در صبح تابستان»^۲ (اگر اندیس‌مان) نوشته

است، یکی از بهترین نوشته‌های خود می‌داند:

هوس در صبح تابستان (اگر اندیسمان)

با «هوس در صبح تابستان» آنتونیونی برای نخستین بار از تم واحد و همیشگی‌اش (عدم تفاهم معنوی میان افراد) اندکی دور میشود و سوزهای را دردست میگیرد که تاحدودی برای تماشاگر وابسته بسینمای خاص او واجد مطالب تازه‌تری است. با اینحال می‌بینیم که وی تنهایی و بی‌همزمانی بشر را از یاد نمی‌برد و از هرفرصتی برای بیان این تراژدی بزرگ زندگی استفاده میکند.

عکاس حرفه‌ای پرسوناژ اصلی فیلم که باسماجت دریچه دوربینش را بروی زندگی و متعلقات آن می‌گشاید علیرغم وضع مرفه و آسوده‌ای که دارد، موجودی است تنها و سرگشته که برای جبران این تنهایی غالباً از دوربین و وسایل عکاسی‌اش کمک میگیرد. این عوامل همیشه در میان جمع در آئلیه عکاسی در خیابان در پارک این تنهایی را حس می‌کند و هنگامیکه تصادفاً شاهد یک جنایت قرار میگیرد، کسی را برای بازگرفتن این مطلب نمی‌یابد و دوست روزنامه‌نویس وی که میتواند این خبر برایش جالب باشد، درست در موقع ضروری سرگرم کشیدن سیگار ماری جوانا است و بالطبع وضع عادی ندارد. مدتی کشف این جنایت ذهن عکاس را بخود مشغول میدارد، درحالیکه هیچ نشانه‌ای از افراد حادثه ندارد، مبارک جنایت، عکس‌ها و نگاتیفهای آن ناپدید میشوند و بدنبال آن جسد که در گوشه‌ای از پارک افتاده‌بود.

تمام این احوال پیش از بیست و چهار ساعت بطول نمی‌انجامد، همه چیز تمام میشود، مثل یک خواب، یک رویای زودگذر بی‌آنکه کسی دیگری از آن اطلاع پیدا کند. فیلم بین یک صحنه بازی تنیس بایک توپ فرضی به پایان میرسد.

بازیکنان و تماشاگران باچهره‌های گریم کرده که گویی ماسک باچهره دارند باحرکات و نگاههای خود وجود توپ فرضی را تأیید میکنند. عکاس ابتدا فقط شاهد این ماجراست بعد رفته رفته این حالت باو نیز القاء میشود و هنگامیکه ظاهراً توپ از زمین بیرون افتاده وی بدنبالش رفته و آنرا بداخل زمین پرتاب می‌کند. دراینجا عکاس دیگر یک شاهد عینی نیست ذهن او نیز آنچه را که می‌بیند قبول میکند و آرام آرام صدای ضربات توپ بدهن او راه می‌یابد. دراین مرحله است که عکاس دست از جستجو می‌کشد و مثل همه پرسوناژهای فیلمهای آنتونیونی تسلیم میشود.

مشخصه بارز فیلمهای آنتونیونی جستجوی دائمی و یأس‌آمیز پرسوناژها است. آدمهای فیلمهای آنتونیونی دائماً در جستجوی یک ایده‌آل ناشناخته و نامعین هستند، در یک حالت گیجی و سرگشتگی روانی بسر می‌برند که غالباً راه



قلم بر پرده نقره‌ای

حلی روشن و منطقی برای آن شناخته نمی‌شود و سرانجام همه آنها چاره‌ای جز قبول واقعیات و مسایل موجود ندارند آنتونیونی تنها سینماگری است که در بیان دنیای درون انسان در بیان آنچه ممکن است برای یک فرد بخصوص مسئله یا حتی یک تراژدی بزرگ و در عین حال ناگفتنی باشد بنحو اعجاب‌انگیزی موفق شده‌است. شیوه‌ای که وی در خدمت این سینما بکار می‌برد، شیوه‌ای شخصی و کاملاً ابداعی است.

وی تصور را صرفاً بخاطر مصور کردن داستان بکار نمی‌برد. برای او تصویر وسیله‌ای برای ضبط ذهنیات و افکار دور از دسترس پرسوناژهاست که تابحال زبان تصویر به تنهایی از بیان آن عاجز بوده است.

می‌بینیم که آنتونیونی پرسوناژهای فیلم‌هایش را ضمن جستجوی دائمشان از مقابل ساختمان رفیع حومه شهر از مقابل خانه‌هایی که قرمز، آبی یا سفید رنگ شده‌اند عبور میدهد و گاه آنها را در مقابل یک واقعه کوچک نظیر موشک هواگردن بچه‌ها در «شب»^۱ یا مغازه آنتیک فروشی در «هوس...» برای یک تفنن متوقف می‌سازد.

زبان سینمایی آنتونیونی زبان دیگری است که کمتر گرامر و معانی و مفاهیم و کنایات و استعارات آن با سایر زبانهای سینمایی انطباق دارد. صحنه داخل پارک در فیلم مورد بحث با آن پلانهای طولانی و لانگ شاتهای پی در پی توأم با صدای باد که در شاخ و برگ درختها می‌پیچد و بعضی هرنوع موزیکی صحنه را همراهی میکند، فقط با این دو کلمه میتواند توصیف شود: خارق‌العاده و بی‌نظیر! بعد وقتی تصاویر سیاه و سفید پارک را می‌بینیم که عکاس در آنجا وقوع یک جنایت را جستجو میکند همین صدای پیچیدن باد در شاخ و برگ درختان بگوش میرسد. اهمیت افه‌های صوتی در فیلمهای آنتونیونی (آنطور که خودش توضیح داده) درست بهمان اندازه پرسوناژهاست. این افه‌های صوتی را در سراسر فیلم «هوس...» نیز می‌شنویم. از سروصدای خیابان گرفته تا صدای شیرآب در تاریکخانه و صدای باد در پارک که حالت کنجکاوی و اضطراب در بیننده القاء میکند.

آدمک‌هایی که با سروصدای فراوان فیلم را افتتاح می‌کنند (آدمک - چون حرکات و گریم صورتشان آنها را بیشتر آدمک معرفی می‌کند) در سکانس نهایی نیز دوباره وارد صحنه شده و نقش اصلی را عهده‌دار می‌گردند. در فاصله بازی آدمکها صحنه ابتدائی و نهایی عکاس را داریم با ماجراهایی که براو می‌گذرد ماجرائی مشابه با هزاران ماجرای دیگر که در میان سایر دقیق و ساعات زندگی گم و فراموش میشود.

یک عشق و یا شاید یک برخورد در این میان نیز سهمی کوچک دارد. زنی که بی‌نام و ناشناس که اضطراب میهمی آرامش وجودش را درهم ریخته، احتمالاً شوهرش یا معشوقه‌اش عاشق تازه او را در پارک بقتل می‌رساند. رابطه این آدمها مشخص نیست فقط نفس حادثه است که طی مدتی کوتاه بیننده را کنجکاو میکند و مثل همه فیلمهای آنتونیونی برای ارضاء این کنجکاوی پاسخ قانع

^۱ - LA NOTTE

کننده‌ای ارائه نمیشود و می‌بینیم که کارگردان داستان را درست در مرحله‌ای که باید قدم بگره‌گشایی گذارد، رهامی‌کند. فیلم اخیر آنتونیونی در مقام قیاس با آثاری چون «شب»، «فریاد»^۱ و «حادثه» واجد آن اهمیت و ارزش نمی‌باشد. ولی بطور انتزاعی «هوس...» را میتوان یک کار نو و یک اتود جالب از سینماگری بزرگ بریک زمینه غیرمتعارف دانست.

در این فیلم آنتونیونی مسئله «زوج» را کنارگذاشته و به بررسی احوال «فرد» می‌پردازد. فردی که با پرسوناژهای همیشگی او چه از نظر سنی و چه از نظر روحی و حتی حرفه‌ای فاصله فراوان دارد.^۲

در حاشیه گفتنی است که به خاطر بالابودن ارزش کیفی فیلم «اگراندیسمان» سانسور وقت نسبت به آن ارفاق و شفقت غیرمعمول و بیشتری نشان می‌دهد. باین حال و همچنین علیرغم تائید و عنایت منتقدان فیلم و سایر صاحب نظران، فیلم مزبور مورد توجه تماشاگران قرار نمی‌گیرد که در این مورد شکوه منتقد مجله‌ی «فیلم و هنر» هم خواندنی است:

...فیلم همانطوریکه ذکر کرده بودیم یک فیلم کاملاً هنری است که در همه جا نیز توضیح داده و تقاضا شده بود، آنها که فیلم باذوق و طبعشان مغایرت دارد بدین آن نروند معه‌ها یک عده نه تنها در سالن سینما آشوب بپا کردند، بلکه دست بخرابکاری و ازبین بردن صندلی که لغت «بله و وحشی» توأمآ رساننده اوضاع و احوال آنهاست، زدند. وقتی این اتفاقات روی میدهد به نظر آن دوست منقدمان که معتقد است «فاصله آنتونیونی از تماشاگران ما از کره ماه تا زمین است» بیشتر ایمان می‌آوریم...

در یک دوره کوتاه مدت در اواخر سال ۱۳۳۸ مجله‌ی «ستاره سینما» برخلاف قرار مرسوم، اقدام به درج نقدهای مخالفت آمیز درباره فیلم‌های فارسی می‌کند، درحالی که از صاحبان آنها قبلاً سفارش آگهی گرفته است.

اغلب این گونه نقدها را هم در این دوره بهرام ری‌پور می‌نویسد. لحنی که او برای بیان حرف‌هایش اختیار می‌کند، حالتی طنزآمیز و گزنده دارد و همین امر بر تلخی و زهر خرده‌گیری‌هایش می‌افزاید.

ظاهراً به نظر می‌رسد که چاپ این گونه نقدها مشکلی برای وصول حق آگهی ایجاد نمی‌کند، چون این کار لاقلاً تا مدتی ادامه می‌یابد.

^۱ - IL GRIDO

قلم بر پرده نقره‌ای

گفتنی است که آگهی برای موازنه دخل و خرج نشریاتی نظیر مجلات سینمایی همیشه مسئله‌ای حیاتی محسوب می‌شود. از طرف دیگر هم صاحبان آگهی همیشه نسبت به انتقاد از فیلم‌های خود حساسیت دارند و پرداخت بهای آگهی را در گرو سکوت یا اغلب چاپ مقالات تمجیدآمیز در جهت معرفی فیلم‌های خود قرار می‌دهند. ری پور در این باره می‌گوید:

... باتوجه به این مشکل، که گاه حتی ادامه انتشار مجله رانیز به خطر می‌انداخت، می‌توان گفت کار ما و تصمیم سردبیر وقت مجله (پرویز نوری) جسارت‌آمیز بود. بدون شک نوشتن آن گونه مقالات انتقادی، درمحول شدن سینمای ما و متمایل ساختن سینماگران ما در ارائه کارهای بهتر و صحیح‌تر، بدون تاثیر نبود. سینمای ما، در آن زمان، بهیچوجه حتی با معیارهای آن زمان هم قابل دفاع نبود. خیلی‌ها نه فقط ازدیدن، بلکه حتی از صحبت کردن درباره‌ی آن اکراه داشتند و تصور براین بود که نباید آن را جدی گرفت و هرگونه توجه به آن را قابل سرزنش می‌دانستند.

در چنین شرایطی جبهه «ستاره سینما»^۱ی‌ها علم مبارزه‌ای را که دکتر کاوسی بلند کرده بود، بر دوش گرفتند و در هر فرصتی که پیش می‌آمد، به انتقاد از آن می‌پرداختند. البته نوشته‌های ما در فروش فیلم‌ها تاثیری نداشت، ولی در مراکز و محافل سینمایی واکنش‌های زیادی را باعث می‌شد. مثلاً من خود بارها شاهد بودم که از جمله در کافه قنادی معیلی یا نادری که مرکز تجمع هنرمندان بود، این گونه نقدها حتی با صدای بلند، خوانده و درباره‌ی آنها بحث می‌شد.

بهرام ری پور، علاوه بر نقد، بانوشتن مطالب طنزآمیز تحت عناوین «شهر فرنگ» و «سالاد اولیویه» نیز گاه به سراغ دست‌اندرکاران این سینما می‌رود. هم چنین یک سری مصاحبه با گاوگزاران سینمای فارسی، از جمله «ساموئل خاچیکیان»، «مهدی میثاقیه»، «روفا»، «ایرن»، «مزدارساگر»... ترتیب می‌دهد. لحن این مصاحبه‌ها حالتی غیرجدی دارد و با شوخ طبعی آمیخته شده است.

به بخشی از مصاحبه او با ساموئل خاچیکیان توجه می‌کنیم که طی آن نواقص کارش را با او در میان می‌گذارد:

... خدمتتان عرض کنم که جنابعالی یکی از کارگردانهای فرمالیست پروپاقرص می‌باشید و اغلب دیده شده است که مضمون را فدای فرم کرده‌اید. ایراد بنده بفیلم اخیر شما (طوفان در شهرما) اینست که دراین فیلم فرم واحد و معینی حفظ نشده است. ابتدای فیلم فرار دیوانه و مخفی شدن او در

خانه اسرار بایک ریتم تند و فرم غیرعادی شروع می‌شود، اما بزودی فیلم ریتم شدید خود را از دست داده و بشکل‌های مختلف درمی‌آید. انسان در شروع فیلم خود را بایک اثر پلیسی در یک محیط مملو از سوءظن و وحشت روبرو می‌بیند، ولی همانطور که گفته شد، دنباله فیلم وارد مراحل دیگری از قبیل کمدی فانتزی و سایر قسمت‌ها که بنده اسمی برای آن نمی‌یابم، می‌شود. خواهش می‌کنم در این باره قدری توضیح بفرمائید.

حرفم را تصدیق می‌کند و بلافاصله می‌گوید:

- فیلمبرداری این فیلم را باید بدو قسمت، تقسیم نمود. قسمت اول که باتعمق کافی و فرصت لازم گرفته شده‌است و همانطور که گفتید دارای ریتم و فرم خاصی است. اما در مراحل بعدی و قسمت‌های دیگر فیلم، عوامل متعددی باعث شدند که رشته کار بکلی از دستم خارج شده و حوادث فیلم بدون ربط و تداوم و باصطلاح قاطی پاطی شدند. شما لابد اطلاع دارید که این فیلم فقط در ظرف یک هفته تمام عملیات لابراتواری و تکنیکی خود را طی کرده‌است. در چنین فرصت کم و عجله‌ای که برای نمایش آن بخرج می‌دادند، نباید توقع بیشتری داشت...

- اما سبکی که در ابتدای فیلم برای نشان دادن فرار دیوانه انتخاب کرده‌اید و در سایر قسمت‌ها نیز کم و بیش چشم می‌خورد، بامضمون فیلم شما که یک مسئله پیچیده اجتماعی و روانی و از لحاظی تربیتی را مطرح می‌سازد، منطبق نیست. بعبارت دیگر فرم انتخاب شده برای مضمون نامناسب و مبالغه‌آمیز است. اغلب دیده‌اید که در فیلم‌های تربیتی و انتقادی کارگردان فرم آرام و ملایمی را انتخاب می‌نماید تا مضمون او درگیرودار فرم سازی تاثیر و تاکید خود را از دست ندهد. به عقیده ارادتمند محتوی شما در قالبی که انتخاب کرده‌اید بآسانی نمی‌گنجد و خواه ناخواه می‌بایستی یکی را فدای دیگری کنید.

سامول ژست فیلسوفانه‌ای بخود می‌گیرد و دستش را بالا می‌برد، انگشتش را بعلامت تاکید جلو می‌آورد و می‌گوید:

- آفرین! موضوع بسیار قابل اهمیتی است! باید خدمتتان عرض کنم، موضوع «طوفان در شهرما» بسیار پیچیده و درهم است و یک تماشاجی عادی مسلماً بی‌آنکه کمکی باو شده‌باشد، قادر بدرک مسائل مطرح شده، نخواهد بود. بنابراین من ناچار بانتخاب یک فرم غیرعادی و مبالغه‌آمیز، درصدد برآمدم که نکات قابل اهمیت سناریو را برای تماشاجی قابل درک سازم. شما می‌دانید که هنوز عموم مردم طالب فیلم‌های پیش پاافتاده و موضوعات مبتذل روز می‌باشند. این عده دارای قوه ادراکه بسیار ضعیفی بوده و یا بعبارت دیگر شعور لازم برای تشخیص و قضاوت در مورد مسائل پیچیده اجتماعی و تربیتی را ندارند. ناچار برای تاکید و فشار روی قسمت‌های حساس فیلم فرم غیرعادی فعلی را انتخاب کردم. از طرف دیگر ما ناچار بودیم سلیقه عموم تماشاجی‌ها را نیز در نظر بگیریم و صحنه‌هایی مطابق میل آنها در فیلم بگنجانیم. این نیز از مواردی است که باعث اغتشاش و ازهم گسیختگی فرم و محتوی فیلم شده‌است. باور کنید در این فیلم الان صحنه‌هایی هست که من هر بار آنها را می‌بینم، از

شدت ناراحتی جلوی چشمهایم را می‌گیرم (چشمهایش را بادست می‌پوشاند!) خودتان دیگر بقیه قضایا را حدس بزنید...^۱

نقد فیلم «چشمه آب حیات» را به عنوان نقد نمونه برگزیده‌ایم که در آن رگه‌هایی از طنز و شوخ طبعی خاص بهرام ری‌پور دیده می‌شود:

چشمه آب حیات

روزی بود که سینمای فارسی از درد «عدم وسائل» می‌نالید - اما امروز استودیوی پارس فیلم که بنیان‌گذار این «سینما» است، افتخار می‌کند، دومین استودیوی است در آسیا که لابراتوار فیلم رنگی دارد - علاوه بر آن فیلم سینماسکوپ می‌سازد - یا بقول صاحبان استودیو، فیلمی ساخته‌است که تمام کارهای آن در ایران انجام یافته - بدبختی همین جاست که تمام این اعمال را بحساب کشور ما و بحساب ایرانی‌ها می‌گذارند - درحالی‌که ساختن این فیلم «چشمه آب حیات» را فقط فیلم‌سازهای استودیو پارس فیلم مرتکب شده‌اند و دیگران در این جریان بکلی بی‌تقصیرند!

گفتیم که استودیو پارس فیلم این روزها، طی شعارهای مختلف به «وسائل» خود افتخار می‌کند - صاحبان این استودیو همه چیز را از خارج وارد کرده‌اند: لنز سینماسکوپ برای فیلمبرداری - لابراتوار فیلم رنگی و یک متخصص آلمانی - جای بسی تأسف است که از خارج، آنچه را که این‌ها لازم دارند و به عبارتی فاقد آن هستند، نمی‌توان وارد کرد! فیلم‌سازی در هر نقطه دنیا احتیاج بوسائل و ابزار کار دارد، اما مهم «طرز» بکاربردن این ابزار است. تنها مالکیت آن نمی‌تواند برای فرد یا افرادی، افتخار محسوب گردد.

استودیو پارس فیلم امروز صاحب دوربین و لنز سینماسکوپ و لابراتوار فیلم رنگی است - خبر دهان پرکن و مسرت بخشی است - ظاهراً همه چیز فراهم گشته - فقط یک نکته باقی است - درست همان داستان زنگوله‌ایست که باید بگردن گربه بسته شود - چه کسی باید از «وسائل» مجهز و آخرین سیستم استودیو پارس فیلم استفاده کند؟ صاحبان استودیو تردید بخرج نمی‌دهند و بلافاصله بکارگردان همیشگی و منحصر بفرد استودیو مراجعه می‌کنند و بالتیجه آقای سیامک یاسمی دو فیلم سینماسکوپ و تمام رنگی، «طلسم شکسته» و «چشمه آب حیات» را می‌سازد. در سینماسکوپ و رنگی بودن این فیلم‌ها هیچ شکی نیست. همه تصدیق می‌کنند که استودیو پارس فیلم این افتخار عظیم را نصیب سینمای ایران کرده‌است.

بحث دراینست که کارگردان این فیلم‌ها با «سینماسکوپ» و «رنگ» چه کرده‌است؟... هیچ! چکار می‌توانست بکند؟ دوباره همان حرف‌ها، همان دلقک بازیها، همان حرکات مهوع و چندش‌آور این بار روی یک پرده عریض و رنگین تکرار شده‌است!

این آقای سیامک یاسمی را ما قبلاً با آثاری از قبیل «ظالم بلا» و یک سلسله فیلم‌های تاریخی شناخته‌ایم، این بار ایشان را در لباس جدیدشان یعنی «سینماسکوپ» و «رنگ» زیارت می‌کنیم. جای تعجب است که لباس جدید تغییری در نحوه کارشان ایجاد نکرده و ما بلافاصله با مشاهده اولین پلان‌های «چشمه آب حیات» بشیوه و طرز تفکر خاص این کارگردان پی می‌بریم. ماجرای این فیلم «چشمه آب حیات» سر دراز دارد. ظاهراً هفتصد سال قبل (چرا هفتصد سال؟) مردی از وجود یک چشمه آب حیات در کویر مطلع می‌گردد و این راز را برای فرزندان خود مخفی نگه می‌دارد.

ماه‌ها و سال‌ها می‌گذرد تا استودیوی پارس فیلم دوربین و لنز سینماسکوپ و لابراتوار فیلم رنگی (باقیافه یک متخصص تحصیل کرده!) از فرنگستان وارد می‌کند و تصمیم می‌گیرد این قضیه را بصورت یک فیلم پرهیجان درآورد.

جریان از آنجا شروع می‌شود که آخرین فرزند این خانواده که در قید حیاتست مصمم می‌گردد که راز چشمه آب حیات را طبق نقشه در اختیار یکی از فرزنداناش که پسر سربزیربست بگذارد. در این جریان دو پسر دیگر با همکاری مرد خبیثی بنام (مرتضی) شروع بتوطئه‌چینی کرده و می‌خواهند برادر دیگر را بقتل برسانند.

نقشه‌های آنها یکی پس از دیگری نقش بر آب می‌گردد تا اینکه آن فرزند خلف موفق بملاقات پدرش شده و او نیز نقشه چشمه آب حیات را در اختیار وی می‌گذارد. از آنطرف آن دو پسر ناخلف در تعقیب پسر خلف بشیراز می‌روند، از اصل قضیه باخبر شده و می‌خواهند نقشه را بدست آورده و بچشمه آب حیات برسند. آن مرد خبیث پدر پسر را بقتل می‌رساند ولی نقشه را بدست نمی‌آورد.

آن پسر خلف نیز وقتی اوضاع را وخیم می‌بیند باتفاق یک دختر دهاتی که «غزاله» نام دارد و برادرش، سربه بیابان می‌گذارند. برادرها و آن مرد خبیث در تعقیب آنها راه می‌افتند، بالاخره آنها را در یک نقطه غافلگیر کرده، نقشه و کتاب راهنما را بجنگ می‌آورند، جنگ و گریز در کویر ادامه دارد، زمانی پیروزی از اینها و زمانی از آنهاست تا بالاخره در این مسابقه پسر خلف و غزاله گوی نسبت را ربوده و سرانجام بچشمه آب حیات دست می‌یابند.

از آنطرف، آن دو پسر ناخلف بدست آن مرد خبیث کشته می‌شوند و مرد خبیث نیز در یک نزاع با قهرمان داستان از بالای کوه سقوط می‌کند. پسر خلف و «غزاله» در بای این چشمه هر دو از نوشیدن آب خودداری می‌کنند، زیرا یکی از شروط استفاده از چشمه آب حیات اینست که انسان عاشق نشده باشد. در حالی که آن دو حس می‌کنند سخت بدام عشق یکدیگر گرفتار شده‌اند!

فیلم بایک نتیجه اخلاقی پایان می‌یابد و آن اینست که حیات جاودان به پیشیزی نمی‌ارزد و انسان هرچه زودتر قالب تهی کند، راحت‌تر خواهد بود. درواقع در آخرین صحنه‌های این فیلم انسان از خداوند همین آرزو را می‌کند. زیرا این فیلم قهرمانی و سرگرم کننده (در ظاهر!) چیزی جز کسالت و خستگی ببار نمی‌آورد!

فیلم با صحنه‌ای شروع می‌شود که قهرمان داستان خاطرات خود را بروی کاغذ می‌آورد، صحنه بعد درحالیکه برادرها داخل اتاق می‌شوند و بعد از آن ظاهراً عازم شیراز هستند، از پنجره اتاق

قلم بر پرده نقره‌ای

مردی رامی‌بینیم که پالتو بتن دارد و آرام آرام می‌گذرد - علاوه بر آن هوای زمستان را از پنجره بخوبی تشخیص می‌دهیم - درحالیکه صحنه بعد قهرمان داستان با هواپیما عازم شیراز می‌شود. ازاین قسمت داستان در فصل تابستان ادامه می‌یابد - باین ترتیب می‌بینیم که کارگردان قادرنیست فصل واحدی را در فیلم خود حفظ کند. توطئه‌هایی که برای قهرمان داستان در شیراز ترتیب داده می‌شود، بیشتر بشوخی و مسخرگی شباهت دارد! علیرغم تمام این ماجراها «مرتضی خان» که مرد خبیث داستان است، همراه آن جوان که عازم دیدار پدرش براه می‌افتد این نکته بالاخره مجهول می‌ماند که «مرتضی خان» در بقیه داستان چه سهمی دارد؟ گویا برخلاف تصور ما وجود وی در طول داستان برای اینکه در مراحل حساس دست به طیانچه ببرد، کتک بزند، مست کند و قه قه بخندد، اجتناب‌ناپذیر بوده است!

درست از همان لحظه‌ای که قهرمانان عازم کویر (که ظاهراً ازهمین بیابانهای معمولی است) می‌گردند، فیلم برخوت و سستی عجیبی دچار می‌گردد. ازاین مرحله است که درواقع تماشاگران بخوبی احساسات بازیگران را درک می‌کنند. بعبارتی خستگی، بی‌حالی، واماندگی‌شان بتماشاگران منتقل می‌گردد! دراین مراحل کارگردان بکلی جهت را گم می‌کند، گناهی هم ندارد - دریک بیابان بی‌حد و حصر که انسان از تشخیص راه عاجز است، چطور از کارگردان می‌توان انتظار تشخیص جهت داشت؟ با این حال تعجب می‌کنیم وقتی که انسان دراین کویر چندبار از یکدیگر جداشده و براههای مختلفی می‌روند، اما باز دریک نقطه دیگر، درست درهمان لحظه مورد لزوم، بیکدیگر برخورد می‌کنند، گویا وعده ملاقات داشته‌اند، یکدیگر را درانتظار نمی‌گذارند و سروقت در نقطه موعود حضور بهم می‌رسانند!

در جریان راه پیمائی در کویر، باصحنه‌های بدیع دیگر برخورد می‌کنیم، از جمله سایه‌هایی که از پشت دوربین، داخل کادر درحرکت است، چشمک زدن پدر مرحوم، فرورفتن قهرمان داستان در شن، و آن طوفان شن وحشتناک که با هواکردن مشتی کاه ایجاد شده‌است و غیره... وجود «غزاله» در داستان که لزوم اجتناب‌ناپذیری داشته‌است.

«غزاله» پرسوناژی است که خیلی کارها انجام می‌دهد - می‌خواند، می‌رقصد، قهرمان داستان را از خطر نجات می‌دهد و در مواقع ضروری نیز برای انبساط خاطر تماشاگران محترم، از خلال پارگیهای لباسش، مقداری سکس را بمعرض نمایش می‌گذارد!

پرسوناژ جالب دیگر فیلم «مرتضی خان» است. این «مرتضی خان» بآن هیكل سنگین، لنگ لنگان خودش را دریابان بجلو می‌کشد و گاهی اوقات آرتیست بازیهای دوران طفولیش را عیناً تکرار می‌کند - باز خستگی و کسالت این بیابان‌پیمائی طولانی را این «مرتضی خان» گاهی با میمیک‌ها و آرتیست بازیهای خود از تن تماشاگران درآورده و حسابی آنها را می‌خنداند!

موزیک دراین فیلم نقش جداگانه‌ای دارد - این موزیک گویا از یک دنیای دیگر و برای خود لایق‌قطع می‌نوازد - فقط در یکی دو مورد بخود آمده و اکسیون‌ها را باچند ضربه شدید همراهی می‌کند و بعد دوباره بچرت زدن فرو می‌رود!

صحنه‌های آخر فیلم - بیابان پیمائی‌ها، اکتشافات درون غار و شعارهایی که بدر و دیوار نوشته‌اند، انسان را بکلی از رسیدن بچشمه آب حیات منصرف می‌سازد! تماشاگران فیلم‌های فارسی، حتی عوام‌الناس نیز گویا بیک جنبه خاص این فیلم‌ها خو گرفته‌اند و آن اینکه هریک از اعمال و رفتار آکتورها و آکسیون داستان، حتی در تراژیک‌ترین صحنه‌ها، سوژه‌ایست برای تفریح و مسخرگی آنها - این فیلم «چشمه آب حیات» نیز از این جنبه مستثنی نیست.

گویا اقتباس و تقلید صحنه‌های فیلم «افسانه گمشدگان» بکمک میز مونتاژ، برای کارگردان این فیلم حاصلی بیار نیاورده است - ما برای سازندگان این فیلم آرزو می‌کنیم همانطور که قهرمانان داستان‌شان سرانجام بچشمه آب حیات دست یافتند، اینان نیز سرانجام روزی بسرچشمه معرفت و شعور سینمایی دست یابند!^۱

پرویز دوائی



قصه‌گوی عطرها و رنگ‌ها، جاذبه و ابهام

اگر بپذیریم که دکتر هوشنگ کاوسی با لجن کنایه‌آمیز و حملات تندوتیز خود به سینمای فارسی موفق می‌شود برای نقد فیلم خواننده جلب نماید و جای پای محکمی در مطبوعات برای آن بازکند، «پرویز دوائی» با نثر صریح و رسایش و با ذکاوت و آگاهی‌هایش می‌تواند به نقد فیلم اعتبار شایان توجهی دهد و جوانان روشنفکر و علاقمند را تشویق به خواندن و نقدنویسی کند.

پرویز دوائی پرکارترین منتقد این سال‌ها است و بیش از دیگران نقد فیلم نوشته است و این استقامت و مداومت وی درکار نوشتن بدون تردید باید معلول عشق عجیب و صمیمیت کم‌نظیر او به سینما باشد. روی همین نظر می‌بینیم که نظریات او در یک دوره‌ی نسبتاً قابل ملاحظه، در قضاوت و نحوه‌ی تلقی محافل خصوصی و یا عمومی سینمایی ما مؤثر بوده‌است و همین‌طور اثرات خیلی آشکاری از این تاثیرپذیری را در نقدهای جوانانی که در سال‌های پنجاه به کار نقد فیلم‌نویسی روی آوردند، می‌توان مشاهده کرد.

دوائی کار خود را خیلی جدی می‌گیرد و به آن عشق می‌ورزد و نقدنویسی را نوعی کار خلاقه در حرفه فیلمسازی می‌داند. او همیشه از دیدگاهی بسیار عاطفی و حسی با فیلم‌ها مواجه می‌شود و بی‌آنکه مرعوب بعضی از عوامل، چون هیاهویی که درباره شخصیت فیلمساز به راه افتاده و یا تکنیک نمایشی فیلم گردد، قضاوتش را بر مبنای پسند خود و تاثیری که فیلم بر وی گذاشته است، قرار می‌دهد، لذا بین «قضاوت» و «پسند» او به هیچ وجه حد و مرزی وجود ندارد و این دو مورد کاملاً درهم ادغام می‌شوند.

به همین خاطر است که گاهی او را درمواجهه بایک فیلم مردد و نقدش را در فواصل زمانی خاص متناقض می‌یابیم. البته این تجدیدنظر در عقاید شاید برای منتقدان دیگر نیز پیش آمده باشد، منتها او این شهامت را دارد که آن را ابراز نماید و پنهان نسازد.

«... فیلم هشت و نیم^۱ فلینی را اولین بار در بدترین شرایط ممکنه دیدم ولی سخت چسبید، از آن چسبیدن‌هایی که مدت‌ها مرا ول نکرد تا بعدها با مکرردیدنش جاذبه‌اش را برایم از دست داد و دیدم یک مقدار آرتیست‌بازی و یک مقدار چشم‌بندی خاص فلینی است. دفعه ششم و هفتم برایم دیگر چیزی نداشت...»

«...عشق من به فیلم - پیه‌روی دیوانه^۲ - عشق در اولین نگاه بود، عشق به یک چیز تازه و رای آنچه تا آن زمان دیده بودم و می‌شناختم. این اندازه از سیاس در حق این فیلم بنظر من کافیست. پیه‌روی دیوانه را باز دیدم و برایم متأسفانه در دومین رویت خالی شد. ازش جدا شده‌ام و دیگر نمی‌خواهم بینمش مخصوصاً که این فیلم و این فیلمساز برای خیلی‌ها مستمسک فضل‌فروشی‌های روشنفکرانه درعالم سینما شده‌اند...»

این در حالی است که پرویز دوائی پس از دیدن فیلم «پیه‌روی دیوانه» ژان لوک گودار سخت عاشق و مسحور می‌شود و وقتی هم که او عاشق فیلمی می‌شود به شدت احساساتی و هیجان‌زده می‌شود و نوشته‌هایش لحنی کاملاً شاعرانه به خود می‌گیرند :

«...من نمی‌خواهم، نمیتوانم درباره گودار منطقی باشم. اگر باید درباره او سخنی گفت شاید لازم است قبل از هرچیز شاعر بود. خط داستان در فیلم گودار به متنها درجه کم‌رنگی خودش میرسد. لحظات فیلم او خیزاب‌های یک دریای گسترده هستند... سینما شاید در هیچ دوره عمر خودش تا این حد آزاد نبوده است. سینما دریک فیلم گودار پرپر می‌زند، فریاد میکشد، بازیگوشی میکند، زمین می‌خورد و بما دست تکان میدهد.

هوای پاک فیلم او تا آخرین حفره‌های عاطل مانده مغز ما نفوذ میکند و باخود هیجان و نشاط می‌آورد...»

دوائی شاید تنها منتقدی است که شدیداً تحت تاثیر احساسات خود قرار می‌گیرد و خیلی راحت حسیات خود را ابراز می‌نماید و به خاطر همین بیشتر اوقات او را دربند «تائید» حرف و یا «رد» کامل می‌یابیم، بی‌آنکه در قضاوتش قبول کند که حد وسطی هم وجود دارد. به نظر می‌رسد که او خود را درکار نقد مجتهد می‌داند و همین امر موجب شده تا وی نسبت به کبرش ایمان تردیدناپذیر داشته‌باشد و خود را از هرگونه تاثیرپذیری عاری کند و خیلی صریح

^۱ - ۸ -
۲

^۲ - PIERROT-LE-FOU

قلم بر پرده نقره‌ای

متأسفانه من هم یک نسل دیر به این سریال‌ها رسیدم - به هنگام نمایش این گونه فیلم‌ها هنوز خیلی بچه بودم، اما بااین وجود از تماشای آنها لذت می‌بردم و این مقدمه‌ی آشنائی من با سینما بود.

...یادم می‌آید کلاس ششم دبستان بودم که باخانواده‌ام به مسافرت رفتیم، وقتی برگشتم دیدم پسرخاله‌ام - «بهرام ری‌پور» - مستقل شده و جدا از خانواده اجازه به سینما رفتن را به دست آورده است. البته بچه‌های امروزی خیلی زودتر این فرصت را به چنگ می‌آورند ولی آن زمان، ما را خیلی محدود می‌کردند. خلاصه بهرام به من گفت بیا تنها برویم سینما و من هم درخواستی فوری قبول کردم و این نقطه تحولی در زندگی ما بود که به انتخاب خودمان سینما می‌رفتیم و دیگر برای انتخاب فیلم‌ها و یا سینما رفتن بغض نمی‌کردیم و گریه و زاری راه نمی‌انداختیم...

...در همین زمان یک آلبوم فیلم هم داشتیم که شامل فیلم‌های «بی‌شرمان» بود و آن را از یکی از دوستانم خریده بودم. این کتابچه خواب و رویای من بود. وقتی آن را تماشای کردم می‌رفتم توی دنیای فیلم و تخیل. این کتابچه را هنوز به همان حالت حفظ کرده‌ام و هر وقت آن را بازی کنم بوی کاغذش مرا به آن روزها می‌برد و حال خاصی به من دست می‌دهد.

...و به این ترتیب همبستگی ما به سینما مستحکم‌تر شد. وقتی که دبیرستان بودم به زبان انگلیسی علاقه پیدا کردم، بیشتر به خاطر این که دیدم زبان انگلیسی کلیدی است برای دستیابی به سینما و کتاب‌های قصه...

در مدرسه انشایم خوب بود و همیشه از این بابت مورد تشویق قرار می‌گرفتم و این موجبی شد تا به کار نویسندگی علاقمند شوم. «بهرام ری‌پور» نمی‌دانم از چه طریقی با مجله روشنفکر آشنا شد و صفحه سینمائی این مجله را در اختیار گرفت و چون قطع مجله روشنفکر بزرگ بود، پرکردن صفحه سینمائی مجله برای بهرام کار مشکلی بود لذا از من کمک خواست که نصفش را من بنویسم. معمولاً او یک فیلم را معرفی می‌کرد و من یک هنرپیشه روز را و برای تهیه مطالب خود مجلات «اسکرین استوری» و «فتوبلی» را از کهنه‌فروشی‌ها که هنوز هم هست می‌خریدیم و از توی آنها مطالب مورد نظرمان را انتخاب می‌کردیم.

بعدها بهرام با گردانندگان مجله‌ی «جهان سینما» آشنا شد و تازمانی که این مجله منتشر می‌شد با آن همکاری می‌کرد. بهرام به دلیل این که از من بیرون‌گراتر بود خیلی زود با این محافل آشنا می‌شد.

با تعطیل شدن کار مجله‌ی «جهان سینما» بهرام نیز همراه سایر نویسندگان آن به مجله‌ی «ستاره سینما» پیوست که تازه کار خود را شروع کرده بود.

روزی من و بهرام که همیشه باهم بودیم، کنار دکه «گالوستیان» به گروه نویسندگان مجله‌ی «ستاره سینما» برخوردیم من چون با آنها آشنا نبودم خودم را کنار کشیدم و بهرام با آنها مشغول گفتگو شد.

آن زمان - مثل این که - «رضا زرکش» سردبیر مجله‌ی «ستاره سینما» بود. او از بهرام یک داستان سینمائی از فیلم‌های «مریلین مونرو» می‌خواست. بهرام گفت من ندارم ولی مثل این که

پرویز دارد و به این ترتیب پای من هم به «ستاره سینما» کشیده شد و من با ترجمه داستان فیلم «نیاگارا»^۱ وارد این مجله شدم - درحالی که هنوز دوره‌ی دبیرستان را تمام نکرده بودم.

نوشته‌های اولیه‌ام در این مجله ترجمه داستان‌های سینمایی و شرح حال بازیگران سینما بود که البته باید اعتراف کنم در آن موقع خیلی به سختی ترجمه می‌کردم چون مجله «اسکرین استوریز» لحنی محاوره‌ای داشت. معمولاً هم نام خودم را پای نوشته‌هایم نمی‌گذاشتم و همیشه با نام‌های مستعار که با حرف «ب» شروع می‌شد نوشته‌هایم را امضاء می‌کردم.

پس از پایان دوره‌ی متوسطه وارد دانشکده ادبیات رشته زبان شدم و وقفه‌ای در کار من برای مجله ایجاد شد.

دبیری مجله «ستاره سینما» پس از مقداری تغییر و تحول به «کاظم اسمعیلی» سپرده شد و او از من خواست که مطلب «شکسپیر در سینما» را از مجله‌ی «فیلمز اند فیلمینگ» که تازه وارد ایران شده بود، ترجمه کنم و این کار را کردم. با ورود مجله‌ی «فیلمز اند فیلمینگ» کار من هم جدی‌تر شد و دیگر سراغ داستان‌های سینمایی و شرح حال هنرپیشگان نرفتم و به جای آنها حال دیگر از «الیا کازان» ها می‌نوشتم. - پیدایش یک نابغه و از این حرف‌ها - «پیت جان دایر» هم در «فیلمز اند فیلمینگ» سلسله مقالات کلی درباره سینمای جهانی یا سوررئالیستی یا تاریخی و یا سینمای گانگستری می‌نوشت و من هم آنها را ترجمه می‌کردم. این سلسله مقالات برای خود من هم مفید بود و با کار ترجمه و نوشتن اطلاعات خودم هم درباره سینما وسیع‌تر می‌شد. باید اعتراف کنم که ما واقعاً آدم‌های خودساخته‌ای هستیم، چون در آن زمان این همه امکانات نبود و تنها محل مراجعه برای ما مجله «فیلمز اند فیلمینگ» بود...

مقاله «حالا از فرانسویها بشنوید» که آن را از مجله‌ی «سایت اند ساند» ترجمه کردم یک نقطه تحول فکری برای من در سینما بود. نویسنده‌ی این مقاله به قصد تخطئه منتقدین فرانسوی مقداری از دید و نظر آنها را بیان می‌کرد و من دیدم که مثلاً «رائول والش» فیلمسازی را که من کارهایش را دوست دارم، فرانسوی‌ها هم دوست دارند، چون آن موقع این تصور بین ما بود که سینما یعنی نام‌های بزرگی چون «لارنس اولیور»، «ویلیام وایلر» یا جایزه «اسکار»...

دیدم کسانی هم هستند که فیلم‌های وسترن را می‌پسندند و سینمای گانگستری را تحسین می‌کنند... من هم جرأت پیدا کردم که اینها را دوست داشته باشم.

کار نقد فیلم نویسی را با نوشتن نقد فیلم «از دست رفته»^۲ شروع کردم، چون این فیلم را ده، یازده بار دیده بودم - شاید به همین دلیل به من تکلیف شد که درباره‌اش بنویسم چون قلم انشائی من هم بدک نبود، انشاء پرسوزگدازی درباره‌اش نوشتیم که به هیچ وجه نقد فیلم نبود.

^۱ - NIAGARA

^۲ - STAZIONE TERMINI

پرویز دوائی در ادامه‌ی این گفتگو درباره عدم تفاهم منتقد باجماعت تماشاگر و این که چرا انتخاب و پسند آنان بیشتر اوقات در دوجبه متضاد هم قرار دارد می‌گوید:

... شرط منتقدبودن در درجه اول زیاد فیلم دیدن است و کسی که به اقتضای کار یا ذوقش فیلم زیاد دیده‌باشد حتماً بیشتر از تماشاگر عادی با مضامین یا سمبل‌ها و کلیشه‌های سینمایی برخورد داشته است. فرضاً سمبلی که برای یک تماشاچی که کم فیلم دیده ممکن است موردی تازه و جالب توجه باشد، برای یک منتقد که بارها شکل‌های مختلف آن را دیده، آن تازگی را ندارد و منتقد حق دارد که شکایت و ادعا کند که فیلمساز ازچیز فرسوده‌ای استفاده کرده‌است. دراینجاست که یک نوع عدم تفاهم بین تماشاگر و منتقد - ازاین نقطه نظر - بوجود می‌آید.

فرضاً کسی که مثلاً بیست سال است کتاب می‌خواند حق دارد با آدمی که پنج سال است کتاب خواندن را شروع کرده دچار سوءتفاهم شود.

دوائی درباره‌ی نوع «سمبل» در سینما و این که چرا «سمبل»های ارائه شده در فیلمی چون «سازش»^۱ ساخته‌ی «الیا کازان» را پیش پا افتاده ولی در فیلم دیگری مثل «تریستانا»^۲ اثر «لوئی بونوئل» قابل تامل و ارزنده تشخیص داده‌است، می‌گوید:

... درمورد فیلم «سازش» من این طور حس کردم که «الیا کازان» به مورد یا بی‌مورد لای فیلم را بازمی‌کند و یک مضمون یا سمبل داخل آن می‌گذارد یا یک مضمون مجازی را به صورت تصویری درمی‌آورد مثل اینکه آلبوم خاطرات گذشته پیش چشم او ورق می‌خورد و او عین آن را تصویر می‌کند. این سینما نیست. این تصویرکردن یک مضمون است و اولین چیزی است که به ذهن هر آدمی می‌رسد و احتیاجی ندارد که آدم هنرمند یعنی نماینده اجتماع خود باشد. پس چه تمایزی است بین او و من که تماشاگر هستم. چون اگر قرار بود من هم آن فیلم را بسازم، همان کار را می‌کردم، زیرا این نوع سمبل‌سازی‌ها از اولین معانی لغاتی است که در دیکسیونر سینما وجود دارد. اما در فیلم «تریستانا» مضامین و سمبل‌ها خیلی راحت در سیر ظاهری و طبیعی داستان فیلم جاافتاده‌اند و جزو لوازم طبیعی صحنه به نظر می‌آیند - مثلاً صحنه‌ای که دختر مشغول شکستن تخم‌مرغی است که می‌خواهد آن را بخورد. این یک لحظه سمبلیک خیلی عمیق است، در خدمت بیان روحیه دو آدم و رابطه‌ای که باهم دارند و خیلی قشنگ توجه می‌شوند هم باقبل و هم بابعدش، وقتی تخم‌مرغ از دستش افتاد و شکست، رجوعی است به لحظه‌ای که دختر در اعماق ذهنش متوجه شده که پیرمرد او را می‌خواهد و خودش هم اگرچه از او بدش می‌آید، ولی چون این پیرمرد اولین کسی است که در لحظه بیداری جنسی او سر راهش قرار گرفته، اجباراً او را می‌پذیرد.

^۱ - THE ARRENGEMENT

^۲ - TRISTANA

این مطلب پیچیده را «بونوئل» با اشاره‌ای مثل شکستن و افتادن تخم‌مرغ بیان می‌کند و بیننده آن را به راحتی می‌تواند ببیند.

این طرز بیان، خمیره این آدم است. نگشته که آن را پیدا کند بلکه خیلی راحت به ذهنش می‌آید.

همان طوری که قبلاً گفته شد پرویز دوائی گاهی قضاوت‌هایش را مورد تجدیدنظر قرار می‌دهد. علت این امر و همچنین تکلیف مخاطبش را این گونه توجیه می‌کند.

... امیدوارم که مخاطب من هم آن قدر متحول شده باشد که نااندازه‌ای بتواند این تغییر و تحول را درک کند.

من آدم زنده‌ای هستم، مطالعه می‌کنم، می‌بینم، تجربه می‌کنم - هیچ اصراری نمی‌بینم که آن را مخفی نگه دارم - برای این که صورت اعتراف و اشتباه نداشته باشد.

این نوعی تغییر و تحول است. من ظرف یک ماه گذشته چهار جلد کتاب خوانده‌ام، مثلاً با آدمی که قبل از این بوده‌ام یک کمی فرق کرده‌ام. دلم می‌خواهد این خاصیت زنده بودن را برای خودم حفظ بکنم.

البته بعضی از فیلمسازان هستند که همان طور بالززش برای من مانده‌اند. خیال می‌کنم این یکی از معیارهای هنرمند بودن باشد که بتواند برای آدم بماند و در طی سال‌ها با تحولاتش همراه باشد، یعنی در هردوره‌ای برای شما تازه باشد و حرف تازه‌ای داشته باشد. من «سرگیجه»^۱ هیچکاک را هر بار دیدم، حرف تازه‌ای برایم داشت و خالی نشده بود. یعنی آنقدر وسعت دارد و هم چنین آنقدر جامع و دارای کلیت زمانی است که در هردوره‌ای می‌تواند با تحولات سنی و زمانی ما متناسب باشد.

به این ترتیب تکلیف مخاطب من روشن است و هیچوقت نمی‌خواهم که حرف‌هایم برای او حجت باشد - البته من که آدم مهمی نیستم - حتی حرف مهم‌ترین افراد را هم بدون محک زدن و سنجیدن نباید پذیرفت و قبول نمود، بلکه باید آن را با معیارهای خود و ضوابط دیگران و حرف‌های مشابه سنجید و سنگین و سبک کرد.

منتقد آدمی است که دارد اظهار نظر می‌کند و عقیده آدم هم از یک مقدار معدل عقاید مختلف ساخته می‌شود. نظر موافق یکی را می‌خواند، نظر مخالف یک نفر دیگر را می‌شنود و از مجموع آنها برای خودش عقیده‌ای پیدامی‌کند.

هیچ وقت نباید حرف «منتقد» را درست پذیرفت و حجت دانست - البته حرف‌هایی که من می‌زنم مطابق با آخرین معیارها و دریافت‌ها و معتقداتم هست - ولی نه در مورد خودم و نه در مورد دیگران نباید گفته‌ها این چنین جنبه‌ای به خود بگیرد.

دوائی برای توجیه موقعیت «منتقد» در فاصله بین «تماشاگر» و «فیلمساز» و این که «منتقد» در این میانه طرفدار کدام طرف است - «تماشاگر» یا «فیلمساز» - می‌گوید:

... «منتقد» در درجه اول مدافع حرف خودش است و درخوت خود سعی می‌کند برداشت و استنباط شخصی خودش را از فیلم بیان کند - که این منم که فیلم را به این شکل دیدم. «فیلمساز» به هر حال کار خودش را کرده‌است و منتقد بایک عمل انجام شده روبرو است. «منتقد» باید کار او را به «تماشاگر» نزدیکتر نماید - چه به عنوان یک فیلم خوب و چه به عنوان یک کار بد بهتر آن را بشناساند و در هر حال او نظر خودش را توجیه می‌کند و این نظر به قدرت شناخت و فرهنگ و دید او بستگی دارد و این که تاچه حد بتواند دلایل و استنباطات خود را البته با رجوع به متن و ارائه سند از فیلم بیان نماید و از آنجائی که آدم در هرکاری آگاهانه یا ناخودآگاه خودش را هم مطرح می‌کند و نشان می‌دهد، منتقد هم از این امر مستثنی نیست به خصوص این که او بایک ماده ذوقی و فرهنگی و هنری سروکار دارد - ولی استنباط «منتقد» نباید از برداشت‌های سطحی و عاطفی اولیه او ناشی شده‌باشد. اگر «منتقد»ی به مسئولیت خود واقف باشد نباید اولین برداشت‌های خود را از فیلم سرضرب به روی کاغذ بیاورد. یک فیلم را باید چندبار دید تا در مقابل قصد آن مصونیت احساسی پیدا کرد و بعد برداشت دفعه سوم یا چهارم را که فقط برداشت از قصه یا دیالوگ نیست، بلکه شامل شکل بیانی و فرم کار فیلمساز هم می‌شود، بیان کرد.

«منتقد» باید زبان سینمائی «فیلمساز» را برای مردم مفهوم‌تر نماید و به مردم شناخت سینمائی بدهد که فیلم چه کسانی را باید ببینیم و در فیلم به دنبال چه نکاتی باید باشیم و چگونه قصد فیلم را فقط از زبان هنرپیشگان آن گوش نکنیم، بلکه از فرم و شکل بیانی و میزانشن خاص «فیلمساز» هم بتوانیم آن را درک کنیم. گاهی اوقات حالت فیلم بآنچه که گفته می‌شود، فرق می‌کند. مثلاً در فیلم‌های «هیچکاک» هنرپیشگان یک مقدار دروغ می‌گویند درحالی‌که میزانشن چیز دیگری را نشان می‌دهد. فرضاً می‌بینیم که آنها در حال اظهار عشق هستند ولی بیان تصویری این آدم خبر از چیزهای دیگری می‌دهد.

صمیمیت «فیلمساز» نسبت به حرف‌هائی که می‌خواهد ابراز کند همیشه خود مسئله‌ای بوده‌است که منتقدان به آن توجه داشته‌اند و در جستجوی راه‌هائی برای شناختن صحیح آن بوده‌اند. از نظر «منتقد» صمیمیت و صداقت فیلمساز نسبت به حرف‌هایش، عامل مؤثری برای تعیین ارزش کیفی فیلم به حساب می‌آید. اما واقعاً با چه نوع محک و معیاری باید آن را اندازه گرفت و ارزیابی نمود. پرویز دوائی برای این مشکل راه‌حل‌های شخصی خاصی دارد:

- آدم از کجا می‌تواند صحت یک مضمون را تشخیص دهد؟ محک دقیقی واقعاً برای این کار نیست. جزاینکه باز مجبور است به تجارب و آن چیزهایی که در زندگی دیده یا خوانده و یا شنیده است، مراجعه کند و این هم بستگی دارد به میزان غنای تجارب آدمی...

فرضاً - مضمون «نژادپرستی بد است» را اگر جلوی یک نوجوان بگذاریم، شاید برایش نو باشد ولی برای یک آدم سی ساله دیگر مطلب تازه‌ای نیست - چون بارها و بارها با آن روبرو شده‌است - مگر این که این مضمون را به یک شکل تازه و از یک نقطه نظر نوئی ببیند و گوینده خودش را هم توی آن دمیده باشد و منتقد باید گوینده را توی این مضمون جستجو نماید.

من فکرمی‌کنم یکی از راههای گرفتن مچ فیلمساز دروغگو، مشاهده مکرر فیلم باشد. اگر شما فیلمی را چندین بار ببینید خیلی زود می‌توانید مچ فیلمساز را بگیرید و متوجه توخالی بودن حرف‌های او بشوید. مثلاً «فدریکو فلینی» این قدر قشنگ حرف می‌زند، درست مثل یک شعبده‌باز، که آدم مجذوب حرف‌هایش می‌شود و باتسلط فراوان به مدیوم سینما آدم را هیپنوتیزم می‌کند، اما با چندین بار دیدن، فیلم‌های او این خاصیت خود را از دست می‌دهد و آدم متوجه می‌شود که مضمونی مثل نشستن پشت اتومبیل «فراری» و رفتن توی کوچه‌های بن‌بست و برخورد با بن‌بست‌های متعدد مضمون زیاد نوئی هم نیست و این گونه مضامین خیلی رو و سطحی است.

صمیمیت هرکسی را توی لحنش هم می‌توان پیدا کرد. کسی که دروغ می‌گوید از لحنش کاملاً آشکار است.

نکات ظریفی وجود دارد که به خصوصیات درونی آدم مربوط می‌شود و خوب پیداست که طرف از خود و اعتقادات و تجارب خود حرف می‌زند یا این که حرف‌ها و مضامین دیگران را تکرار می‌کند.

«منتقد» هرچه آگاه‌تر باشد در این شناخت خود، مسلط‌تر خواهد بود و آدمی که نسبت به حرف‌هایش صمیمی است اما نمی‌تواند صمیمیت خود را در فیلم‌ها نشان دهد، بهتر است مدیوم دیگری را برای ابراز نظریاتش پیدا کند چون او دیگر فیلمساز نیست. به هر حال «منتقد» نقش باله‌میتی دارد - البته نه در ایران چون به علت کمی تیراژ نشریات و هم چنین معدود بودن تعداد روزنامه‌خوان، «منتقد» ایرانی نمی‌تواند نقش مؤثری داشته باشد - در حالی که «منتقد» واسطه یا عامل تفهیم مهمی است، حتی می‌تواند در وضعیت سینمای کشورش دخالت کند.

مثلاً در فرانسه که سینمایش مورد اعتنای جدی است، می‌بینیم که منتقدان توانستند چهره سینما را عوض کنند، چه با نوشتن نقد فیلم و چه این که خود عملاً به کار فیلمسازی پرداختند.

در مرور نقدهای پرویز دوائی مشاهده می‌شود که او برای سینمای «آلفرد هیچکاک» ارزش و مقام خاصی قایل است و همیشه برای فیلم‌های او نقدهای بلند و استثنائی نوشته‌است.

قلم بر پرده نقره‌ای

او با عشق بزرگ و عجیبش به سینمای «هیچکاک» در شناساندن آن نقش بزرگی را تاکنون ایفا نموده است و اگر سینمای «هیچکاک» در ایران مقام و منزلتی دارد بدون شک نتیجه‌ی تعصب و نوشته‌های دوائی دراین زمینه بوده است.

او سینمای «هیچکاک» را با فیلم «سرگیجه» اش، نه در اولین دیدار بلکه به هنگام اکران دوم نمایش آن در تهران می‌شناسد و به آن دل می‌بندد. گفتنی است که او در اولین نقدش با قاطعیت منکر تمام مفاهیمی می‌شود که منتقدان فرانسوی از فیلم «سرگیجه» استخراج نموده بودند و دراین مورد می‌نویسد:

... اگر بقول منتقدین فرانسوی اعتنائی داشته باشیم باید «سرگیجه» را یک فیلم روانی، یک تجسس درجهان خرافه، کابوس، یک درام فلسفی و حتی مذهبی حساب کنیم، اما «سرگیجه» هیچیک از اینها نیست، این فقط قصه یک جنایت کامل است که باستانه‌ترین وجهی با زبان تصویر بیان شده است...

دوائی را در دیدار مجدد از این فیلم، سخت هیجان زده و عاشق می‌یابیم. به نظر می‌رسد که او به رازهایی از دنیای پرابهام و کشف نشده اوهام و رویا دست یافته است و حال می‌خواهد همه را در جریان آن قرار دهد و برای این کار او یکی از استثنائی‌ترین نقدهای خود را برای این فیلم می‌نویسد و سعی می‌کند گوشه‌هایی از دنیای مرموز سینمای «هیچکاک» را افشا نماید و خیلی رک و صریح نخستین قضاوتش را درمورد این فیلم نفی می‌کند و می‌نویسد:

... به استنباط آن زمانی‌ام این طور نتیجه‌گیری کردم که «سرگیجه» چیزی جز داستان یک قتل کامل نیست که ماهرانه و باالسوب «هیچکاک» و ریزه‌کاریهای او پرورده شده و علیرغم تصور و نظر بعضی‌ها - منتقدان فرانسوی بخصوص - هیچ مفهوم متافیزیک یا مفهوم ماوراءالطبیعه خاصی درآن وجود ندارد... که البته اگر حرف احفانه‌ای نبود، لااقل قاطعیت احفانه‌ای داشت...

پرویز دوائی در ادامه گفتگوش با مولف درمورد

نحوه‌ی تلقی و برخوردش با سینمای «هیچکاک» می‌گوید:

... چیزهایی که من در آثار «هیچکاک» دیده‌ام، آنها را گفته و نوشته‌ام. یک عده آن را بذیرفته و عده‌ای دیگر آن را قبول ندارند. حالا خود من درمقابل این دو دسته متحیرم که تاجه حد حرف من درست بوده و تاجه حد درست نبوده است ولی اگر نتوانسته باشم منظورم را منتقل کنم این



مربوط به ضعف من می‌شود و از طرفی هم نمی‌خواهم کسی را مجاب کرده باشم بلکه فقط می‌خواهم بگویم به نظر من این، اینست. فرضاً موردی که من آن را در تمام آثار هیچکاک دیده‌ام و می‌توانم مثال بیاورم، نشان دادن متغیر بودن ارزش‌ها است. مثلاً در یک صحنه‌ی عمومی - در فیلم «توپاز» - زن و مردی را در اطاق خواب می‌بینیم که پشت میز نشسته‌اند و دست یکدیگر را در دست دارند.

اولین تصویری که از دیدن این صحنه به تماشاگر دست می‌دهد، این است که باید شاهد یک فضای عاشقانه باشد و حدس زده می‌شود که صحبت آنها با آن حالتی که به چشمان همدیگر نگاه می‌کنند، لابد باید عاشقانه باشد. اما وقتی جلوتر می‌رویم، می‌بینیم که صحبت آنها درست نقطه مقابل عشق و عاشقی است. آنها درباره جنگ و مرگ و جاسوسی حرف می‌زنند.

پس این صحنه به ما می‌گوید آنچه که ظاهرش می‌نماید، نیست. همیشه درورای جریان عادی زندگی، حوادثی می‌گذرد که اغلب آدم‌ها از آن بی‌خبرند.

...و یا می‌بینیم که آدم‌های سینمایی «هیچکاک» کمتر در فضای بسته هستند و بیشتر در وسط جمعیت قرار دارند و همان‌جا مورد تهدید قرار می‌گیرند و یا در موقعیتی هستند که نمی‌توانند وضعیت خود را بیان کنند و از دیگران کمک بخواهند.

«پل نیومن» در فیلم «پرده پاره» در سالن شلوغ تئاتری نشسته و هیچ کس از اطرافیان او متوجه نیست که زیر پای این آدم واقعاً خالی است و یا «کاری گرانت» در فیلم «شمال به شمال غربی» در میان یک حراجی در معرض خطر قرار می‌گیرد و هیچ کس هم نمی‌تواند حتی تصورش را بکند که در میان عده‌ای که به طور تفننی برای حراجی نشسته‌اند، سایه‌ی مرگ روی سر کسی باشد. اگر «هیچکاک» را به عنوان یک فیلمساز قابل اعتنا بشناسیم جا دارد این سوال را از خودمان بکنیم که چرا آدم‌هایش در لحظات خطر در میان جمعیتند و چرا کسان دیگر که مثل سیل از اطرافش رد می‌شوند، متوجه وضعیت خاص او نیستند.

من این نکات را همان طوری که دیدم و استنباط کردم، می‌نویسم، مثال را هم می‌زنم و دیگر باخواننده است که این حرف مرا به این صورت بپذیرد یا نه؟

پرویز دوائی در مورد خوش شانس‌ی بعضی از فیلمسازان می‌گوید:

... این شانس را - من تصور می‌کنم - خود فیلمساز به وجود می‌آورد که منتقدش را جلب می‌کند. در مورد «هیچکاک» من خیلی کار کردم تا بتوانم کمی از این مسایل را برای خودم پیدا کنم و به این وسیله به سینمای او نزدیک‌تر شوم.

در حدود ده سال قبل، من فیلم «سرگیجه» را یک اثر جاودانی تشخیص دادم و حالا خوشحالم که می‌بینم این فیلم در لیست فیلم‌های برگزیده تاریخ سینما در ردیف هیجدهم قرار دارد - نه از این نظر که شناخت من تأیید شده، بلکه از این لحاظ که چند نفر هم‌زبان و هم‌فکر پیدا کرده‌ام.

...و به هیچ وجه ایرادی ندارد. که آدم بتواند روی کار فیلمساز دیگر نیز چنین کنترلی داشته باشد و چنین مفاهیمی را استخراج نماید. اما من شخصاً چنین فیلمسازی را پیدا نکردم که به این شکل مداوم و پیگیر حرف‌هایش را ادامه داده باشد و این یک مورد تصادفی نیست.

دوایی درباره «نقد و منتقد» در ایران و هم چنین فرمود کار خود چنین می‌گوید:

- اگر منتقد فقط به احساسات و برداشت‌های احساسی متکی باشد، ممکن است درکار قضاوت دچار لغزش شود و من چون خودم را آدمی عاطفی می‌شناسم و به وجود این - شاید بتوان گفت ضعف - درخودم وقوف دارم. روی این اصل در خیلی از موارد به برداشت احساسی اولیه‌ام اتکاء نمی‌کنم و هر فیلم را چندین بار می‌بینم.

از طرفی هم، چون در دیدار اول نمی‌توان فرم فیلم را استخراج و استنباط نمود، لذا حتماً باید آن را چندین بار دید تا پی برد که فرم تا چه حد در بیان منظور دخالت داشته‌است. اگر قرار باشد مطلبی تحلیلی راجع به یک فیلم بنویسم گاهی اوقات هفت یا هشت بار آن را می‌بینم.

مثلاً نقد فیلم‌های «تریستانا»، «ساتیریکون»^۱ و «سامورائی»^۲ را پس از پنج تا هفت بار دیدن آنها نوشته‌ام...

...اگرچه بهانه‌ی ما سینماست ولی وسیله‌ی کار ما نوشتن است و ما به عنوان نویسنده شاید به قول همینگوی گرگ‌های تنهائی باشیم که گاهی به هم می‌پریم و از زور گشنگی همدیگر را گاز می‌گیریم ولی باز اغلب اوقات مثل یک قبیله دورهم هستیم.

در اصل هریک از ما موقع فکر کردن و ایجاد کردن - نمی‌گوییم خلق کردن چون کار ما خلق کردن نیست - آدمی است تنها.

من از نوشته‌های بعضی از دوستانم خیلی استفاده کردم. برای کار بعضی‌ها ارزش قابل هستم و از کار بعضی‌ها خوشم نمی‌آید، همان طور که بعضی کار مرا نمی‌پسندند. بعضی‌ها را اصولاً در این کار صالح نمی‌دانم، همان طوری که بعضی‌ها ممکن است مرا صالح ندانند.

خلاصه این که من کارم را تا آنجا که توانائی و علاقه داشته‌باشم و بهانه‌های کوچکی گاه به گاه به دادمان برسد، ادامه می‌دهم. ولی بدبختی در این است که بهانه‌ها خیلی کم است و اغلب موارد ناچاریم برای تهیه خوراک صفحه نقد فیلم از فیلم‌هایی حرف بزنیم که دوست نداریم. وقتی شما به سوژه خود علاقه نداشته باشید، حرفتان گیرا نخواهد بود. حرف‌های آدم زمانی شیرین و دلچسب می‌شود که دوست دارد و عاشق است...

...من وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، متوجه می‌شوم که سینما در گذشته تمیزتر و ذوقمندانه‌تر بود. فیلم‌های امروزی برای نشان دادن بدی باهم مسابقه می‌دهند و سعی می‌کنند آدم را هرچه کریه‌تر و کثیف‌تر نشان بدهند.

ممکن است گفته شود که خواسته‌اند واقعیاتی از بشر قرن بیستم را تصویر نمایند، بشری که از جنبه ایده‌آل دور شده است. وقتی این نوع نمایش مد و خوراک روزانه سینما می‌شود، دیگر جز کراهت در آن چیز دیگری نیست و نمایش هرچه وقیح‌تر، خشن‌تر و کریه‌تر، بدی‌ها است.

^۱ - SATYRICON

^۲ - LE SAMOURAI

به قول «اریش ماریارمارک» در بدترین حالات بشریت آن چه که آدم را حفظ می‌کند، ایمان به ایده‌آلهائی است که ممکن است زیاد هم واقعی نباشند، فرضاً در تلخ‌ترین شرایط زندگی مثلاً عشق می‌تواند آدم را نگه دارد و بعد اگر آن را تجزیه و تحلیل کنیم، می‌بینیم که عشق ناشی از وضعیت روحی خاص جوانی است که بعداً به ازدواج کشیده می‌شود و پی کار خود می‌رود ولی در آن دوره‌ی خاص، این درمقابل تهاجم بدی برای آدم توجیه می‌شود.

حال دیگر دارند این ایمان‌ها و این فریب‌ها را از آدم سلب می‌کنند. وقتی آدم تمام ایمان‌هایش را ازدست بدهد، دیگر برای او چی باقی خواهد ماند. امروز (۱۳۵۱) شکایت می‌شود که آدم‌ها در دنیا بی‌هدف شده‌اند و پایبند هیچ چیز نیستند، خوب اگر این درست باشد، پس شما هم ای نویسندگان، فیلمسازان و هنرمندان مقصربد، چون در این راه به آنان کمک کرده‌اید...

طی نظرخواهی مجله‌ی «ستاره سینما» از منتقدین برای انتخاب بهترین فیلم‌هایی که دیده‌اند، پرویز دوائی با نوشتن مقاله‌ای با لحن خودمانی و صمیمی، نظر و انتخاب خود را بیان و توجیه می‌نماید که قسمتی از آن را مرور می‌کنیم:

... فیلمهای زندگی من دو گروهند که اغلب باهم درمی‌آمیزند، فیلمهایی که درابتدای امر باعث شد من به سینما کنجکاو و بعد علاقمند بشوم و موقعیکه این عشق که صرفاً حسی بود و من نمی‌توانستم یعنی فهمش را نداشتم که بهیچ ضابطه استتیک ربطش بدهم و بطور منطقی توجیحش کنم تثبیت شد، نوبت فیلمهایی بود که دراین مکتب عشق معلم من بشوند و دستم را بگیرند و پایا ببرند و با زبان عشق دنیا را خیلی از معنویات بزرگ را بمن بشناساند.

باین ترتیب من الان فیلمهایی را می‌شمرم که در دوره‌های مختلف مرا به سینما بسته‌اند و بعدها هر بار که این عشق آمده سرد بشود آتشش را دامن زده‌اند.

در مجموع اینها فیلمهای قلب من هستند، فیلمهایی که فضای زندگی ذهن و عاطفی مرا در سنین و دوره‌های مختلف انباشته‌اند و به خیلی از حسیات و خاطرات من تبلور داده‌اند، فیلمهایی که هنوز میتوانم با نهایت اشتیاق به تماشایشان بنشینم و در این علاقه به سینما برای خودم تبری بشوم، سینما را باز دوست و دوستر بدارم، آدم بهتری بشوم، سرشار از حسی که گاه بیک جور نیایش نزدیک میشود، مثل موقعیکه آدم در برابر یک عظمت پاکیزه و خالص، درمقابل خوبی و زیبایی جزم و جامع و مطلق هیچکاری نمیتواند جز اینکه بزانو دربیاید و جبین انکسار بر خاک بساید، گریه کند، مو براندامش بایستد، علت وجودی بشر، اینکه چرا چندین میلیون سال تقارن و تصادف باید چنین موجودی را ثمر بدهد، برایش در یک برق مکاشفه‌ای روشن شود، بخواهد فریاد بزند، خودش را با تمام هستی هم ریشه و سایه خدا را بر فراز سرخود حس کند، از تقدس آکنده شود، پریگیرد، در گسترده ابر و آفتاب و کوه برف پوش و دریا امتداد پیدا کند، این توصیف عاجزانه تلاشی است برای بیان احساسی که من در همین تابستانی که گذشت از مشاهده نسخه پاره پوره و متلاشی فیلمی درخود حس کردم که دریک

قلم بر پرده نقره‌ای

سالن تابستانی وسط سر و صداهای تابستان، روی ناراحت‌ترین هندلی و بابت‌ترین دوبله‌ای که بشود تصور کرد، دیدم «در جستجوی خواهر»^۱ ساخته «جان فورد»...

اعتراف می‌کنم که روشن شدن چراغ سالن سینما برای من لحظه زجر و خجالتی بود چون چشمم لبریز از اشک بود این احساس را داشتم که بالاترین زیبایی‌ای را که یک فرد بشر یا لاقط خود من در زندگی میتوانم و امکانش هست که ببینم، دیده‌ام و بعدش دیگر ادامه زندگی بی‌معنی است، بعدش دیگر فقط کاری که میماند فرود آمدن از آن اوج است و باز چشم انداختن به مبتذلات و آلودن مغزی که با پذیرفتن یک چنین زیبایی تقدیس و پاکیزه شده بود.

...در آن لحظه صادقانه دلم میخواست

تمام بشود، دلم میخواست دیگر زندگیام پیدا نکند اما می‌بینید که هنوز خدمت شما هستم!

روی این حساب از قدیم‌ترین زمان شروع میکنم. از فیلم‌هایی که وسیله آشنائی من با این بساط چشم‌پندی جادویی شد. موقعیکه همه چیز برای آدم نو است، مایه اعجاب است. در این موقع‌ها بود که من با سری فیلم کوتاه‌های چارلی چاپلین آشنا شدم که سینمای ایران میداد و من شاید حدود ۵ یا ۶ سالم بود. اما برای فهم زبان چاپلین به نبوغ سنی احتیاج نداشتم. خاطره محوی از آن فیلم‌ها داشتم که سال‌ها بعد وقتی این فیلم‌ها را در جای دیگر دیدم برایم قضیه بایک جور داغ و دریغی زنده‌تر میشد. از بین آن فیلم‌ها (البته روی قضیه و بعضی صحنه‌های مشخص در دیدارهای بعدی اسم فیلم‌ها را فهمیدم) برایم یکی «ایزی استریت» مشخص بود، یکی «معالجه» و یکی هم فیلمی که در آن چاپلین اول



رقیب عشقی خودش و بعد یک پاسبان را در رودخانه می‌انداخت.

خاطره بارز بعدی که از یک فیلم دارم فیلم «دزد بغداد»^۱ بود. فکر میکنم من این فیلم را در ادوار مختلف هفت، هشت، ده بار دیده‌باشم (حدوداً شاید هشت - نه سالم بود که یادم هست داستان را برای خواهر بزرگم تعریف می‌کردم)...

^۱ - THE SEARCHERS

بعدش بطور مخلوط از یکطرف با خانواده بطور محترمانه فیلمهای موزیکال مترو و فوکس را میدیدیم (خون و شن - درراه ریو - میکه - تعطیلات - فیلمهای دینادوربین، ریتا هیورث، جینجر راجرز، فردآستو، بینگ کرازبی، آلیس فی) که من از ماچ و بوسه و آوازش سخت دلخور بودم ولی فضای شاد و پرتحرکش، مخصوصاً رنگهایش عجیب مجذوبم میکرد. از طرفی بطور دزدکی و «لاتی» میرفتیم سینمای نمایش دهنده فیلمهای سریال، تارزان، زورو، سر عقرب، دایره سرخ (که سوای فیلم معروف اخیر است)، هنسای عرب و دوسه تا مشابههایی که بدنبالش ساختند، فیلمهایی که توی سینماهای پرت و پلائی کوچک باآپاراتی که دقیقه به دقیقه فیلم را پاره میکرد (و خلایق داد میزدند باز آپاراتچی فیلم را دزدید!) میدیدیم و عرش را سیر می کردیم، دراین دوره یعنی دوره «سریال گرانی!» من تاج اقتخار را دودستی و بانهایت احترام برسر «صاعقه» (فلاش گوردون، سفر به مریخ) میگذاشتم که حسابی مرا بهم پیچاند. این موقعی بود که من کم کم در سینما رفتن ازقید خانواده آزاد میشدم و تنهایی، یعنی با بهرام (بهرام ری پور، پسرخاله گرامی) سیما می رفتم. توی سریال های این دوره یعنی فشقه اتمی، نعل های مروارید، بشقاب های پرنده، سوپرمن، ناخدای نیمه شب، کاپیتان امریکا، سر ازدها و غیره. «صاعقه» تک خال بود، محشر بود، کمتر بخاطر دارم فیلمی اینطور بر شور و حال آن دوره ی من (دوره فوتبال و دوچرخه سواری و جنب و جوش و آرتیست بازی) جواب داده باشد. البته در پسندیدن فیلم، این خیلی مهم است که فیلم «بجا» بیفتد یعنی بخورد درست به دوره و سن و سال مناسب. صاعقه یک چنین خاصیتی را داشت. فیلم «بجا»ئی بود، مثل جزوه های تارزان و جین گوز و آرسن لوپن و ماجراهای پارادایان و ژان پهلوان که آن دوره میخواندیم.



یک چیز هم هست این فیلمها برای من آزمایش زمانی خود را داده اند و خیال میکنم علتش این باشد که از کیفیت شمول، از جامعیتی که یک اثر اصیل هنری دارد، برخوردارند، کیفیتی که سن و سال و زمان و دوره نمی شناسند؛ مثل فیلمهای چاپلین... چون من مثلاً در دوره رومانیتیک بازی و عاشق پیشگی، دورهای که عقده «خود مونگمری کلیفت بینی» داشتم سخت خاطرخواه فیلم «ازدست رفته» شده بودم، اما این اواخر که بحمداله آن دوره را پشت سر

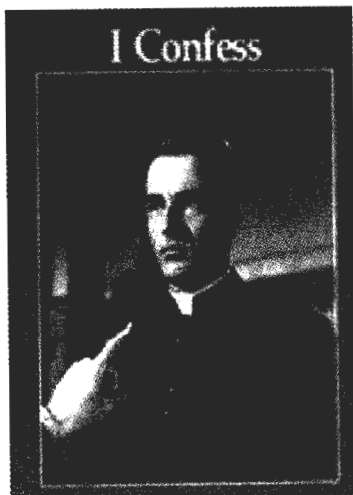
گذاشته ام وقتی این فیلم را بازدیدم، دیدم نخیل همچو خبرهایی هم نیست و این مزایا را وضع روحی ما درآن زمان به فیلم می بست. (از «بلای جان جاسوسان» هم در آن دوره سریال بازی نباید غافل شوم که هنوز هم از زنده ترین فیلمهای زندگی من است.)

بعدش دوران بلوغ بود و متحول شدن ناگهانی ارزش‌ها، دوره‌ای که همه‌ی پسندهای آدم تابع این دگرگونی غریب و عجیب جسم و روح قرارمیگیرد. من روی پسندهای سینمایی آن دوره‌ام، بهمین خاطر زیاد حساب نمی‌کنم. یادم هست که فیلمهای موزیکال مترو مثل «در شهر»^۱، «لنگر کشتی»^۲، «مهرویان زیگفیلد»^۳ (که چنداناش را دریک فستیوال، دریک زمستان برفی در سینما متروپل دیدم) ما را سخت کلافه کرد. ایضاً وسترن‌های «راندلف اسکات» که الان اسم‌هاشان یادم نیست، یعنی قاطی کرده‌ام.

کم کم افتادیم توی خط سینمانویسی که معنی‌اش تماس نزدیکتر با سینما بود و بحث و فحص دائم راجع به سینما.

دو فیلم قهرمان من که در مصاف‌های بعدی بامن، متأسفانه از این مقام خلع شدند «ازاینجا تاابدیت» بود و «مکانی در آفتاب». درپسند من در هردوی این موارد ادامه‌ی همان قضایای «مونتگمری کلیفت»^۴ ی و غم‌های عاشقانه دخالت داشت! ^۴ وقوف سینمایی ما کم‌کم داشت روی تکنیک فیلم متوقف میشد. زاویه و حرکت دوربین و کادربندی مرعوب و مجذوبمان میکرد، معذالک تاثیرهایی که می‌گرفتیم و اساس قضاوتمان میشد همچنان حسی بود باوجود تمام این حرف‌ها اجازه می‌خواهم که «وراکروز»^۵ را بعنوان یک سنگ شاخص سرراه سیر و سلوک سینمایی خودم قید کنم فیلمی که هنوز از دستش خلاص نشده‌ام.

یک جایی همین جا بود که خوشبختانه هیچکاک بداد ما رسید، باز به وساطت «مونتگی کلیفت» باو بسته شدیم (با «اعتراف بگناه»^۶ که یادم هست مرا - که قلبم هم مریض بود - چنان منقلب کرد که چیزی نمونده بود در سالن سینما بیهوش شوم!) بعد این زائر (بقول قصه‌های قدیمی) همه جا آمد و آمد و آمد تا دریک ستانس نیمروز، در سالن سینما کریستال، کنار پرویز



^۱ - ON THE TOWN

^۲ - ANCHORS AWEIGH

^۳ - ZIEGFELD FOLLIES

^۴ - مونتگمری کلیفت (۱۹۲۰-۱۹۶۶) یکی از بازیگران سمپاتیک سینمای امریکا بود که بافیگور و تیپ خاص و مظلوم و نگاه نافذ خود در سال‌های پنجاه با بازی در یک سری فیلم‌های شاخص و سانتیمانتال محبوبیت فوق‌العاده‌ای برای خود کسب کرده بود - مولف

^۵ - VERA CRUZ

^۶ - I CONFESS

نوری و منوچهر جوانفر، آن ردیف‌های جلو، درحالی‌که ارکستر بانصد نفری کار همیشگی را آغاز کرده بودند و تماشاگران محترم (که قبلاً آگهی شده بود بعد از شروع فیلم مجاز به ورود به سالن نیستند) مرتب در تردد بین سالن نمایش و سالن انتظار بودند درچنین حال و روزی دربرابر ماریچهای رنگین تیتراژ «سرگیجه» قرارگرفتم، چشمم پراز اشک شده بود. به مرحله انفجار رسیده بودم. فیلم را بایک جور حالت خلسه و بیخودی دیدم...

...با این فیلم فهمیدم چرا هستم، چرا باید می‌بودم. هیچ مفهوم مجرد و متعالی - تا تقدیرکننده‌ای نداشته باشد تا کسی نباشد که آنرا بشناسد - معنائی نخواهد داشت. اما «سرگیجه» بمن مدیون نبود، من به «سرگیجه» مدیون بودم که به یک عمر سرگشتگی و سؤال من، یک عمر زندگی بی‌هدف و روزهای خالی را تلنبارکردن و ادبار را تحمل کردن معنی میداد و می‌گفت باین دلیل بود.

هیچکاک تکلیف مرا با سینما (و با زندگی‌ام) یکسره کرد. «روح»^۱ و «شمال از شمال غربی» او چون آواری برسر من فرود آمد.

«روح» را یکبار بیشتر نتوانستم ببینم، تحملش برای من درآن حال و روز غیرممکن بود. اما «سرگیجه» را بارها و بارها، تاحدی که حسابش از دستم دررفته است، دیدم. این فیلم و «شمال از شمال غربی» که آنرا هم به دفعات عدیده‌ای دیده‌ام برای من کلاس درس سینما شد.

هرچه از سینما میدانم ازاین فیلمها یادگرفتم و خیلی چیزها که ازاین دنیا میدانم، این است که الان راحت میتوانم «شمال از شمال غربی» را بدنبال «روح» بگذارم و بعدش «مارنی» را و بعدش «پرده پاره» را و بعدش «توپاز» را. انتخاب فیلمهای او ارجی نیست که من بر فیلمهای او یا خود او بگذارم چون من بهیچ تنابنده‌ای باندازه این مرد در تمام زندگی‌ام احساس دین نمی‌کنم.

یادم می‌آید که «مهر هفتم» (ساخته‌ی اینگمار برگمن) هم یک هفت - هشت ماهی مرا بدجوری مشغول خودش کرده بود. این مقام را برایش محفوظ نگه میدارم که یک مدت مدید عشق مرا بسینما پردوام نگاهداشت.

«کسوف»^۲ (ساخته‌ی میکال آنجلو آنتونیونی) هم یک چنین خاصیتی داشت، مخصوصاً که سبک کار کاملاً تازه‌ای ارائه میداد. مخصوصاً که مظلوم واقع شده بود و آنتونیونی بود و فضای سینما، در آن موقع از حرفهای سینمای روشنفکر خالی بود.

اما الان بعد از دیدن تمام فیلمهای این آدم مخصوصاً مشاهده مکرر «اگراندیسمان»^۳ (علیرغم مطلبی که برایش نوشتم) وابستگی و کششی نسبت به آنتونیونی حس نمی‌کنم، بجز نسبت به فیلم «شب»^۴ اش که هنوز تصور میکنم بهترین فیلم او باشد. یعنی این اداهای روشنفکرانه او، این فلسفه باقی او که در فرم سینما گاهی آنقدر قشنگ جلوه پیدا میکند در «شب» حسابی جا افتاده بود.

^۱ - PSYCO

^۲ - L'ECLISSE

قلم بر پرده نقره‌ای

... «پست‌ترین مرد» (آخرین لب‌خند) (ساخته‌ی فردریک ویلهلم موزنائو) را راحت می‌توانم در این زمره یاد کنم که به شکل محیرالعقولی آنهم آن موقع در پهن دشت امکانات سینما جولان میداد و هنوز هم ارتباط آنی و مستقیم با آدم ایجاد میکند و هنوز هم سینمای عالی و تابناک است و هنوز هم زندگی اصیل و واقعی است و یکی از ترکیب‌های نادر حس و تکنیک است، در اوج حساسیت درک و دریافت و شناخت و در اوج مهارت فنی و در اوج قدرت در بهم بافتن آیندو. آدم این فیلم را که می‌بیند می‌تواند بفهمد چطور هیچکاک به دیدن این فیلم دلباخته سینما شد و انتخاب این فیلم بعنوان یکی از نخبه فیلم‌های زندگی‌اش برایش موجه‌تر میشود.

«سامورائی» هم مدت زیادی مرا بدبخت خودش کرده بود، ولی راستش را بگویم الان دیگر رغبت چندانی به دیدنش حس نمی‌کنم و حوصله رسیدگی به علت این قضیه را هم ندارم اما به این فیلم درهمین حد مدیونم و باید دینم را ادا می‌کردم.

آدم موقعیکه تکلیفش بایک چند تا فیلم مثل «سامورائی» یا «سکوت مردان» نامعلوم است و دلش میخواهد آنها را بعنوان معشوق ایده‌آل لحظه خودش انتخاب کند (ولی ته دلش راضی نیست) ناگهان فیلمی مثل «تریستانا» میرسد، سنگین و رنگین و در نهایت پختگی و متانت که دریا دریا حرف را در محکم‌ترین، ساده‌ترین، بی‌تکبرترین و بی‌ادترین قالب سرازیر می‌کند و به دریا دریا حرف بی‌تظاهرترین قالب تبلور میدهد و برق از کله آدم می‌پراند و آدم را در برابر عظمت هیولوار خودش که در رویت اول هیچ جلوه نمیکند از پا درمی‌آورد. آدم را بدجوری کوچک و ضعیف جلوه میدهد فیلم از آن چاه‌های عمیق است که خیلی باید درش «دلو» انداخت. خیلی باید زحمت کشید و عرق ریخت تا چیزی بدست آدم بدهد و آنچه بدست میدهد، جواهر است. جواهری که آدم حس می‌کند تمامی ندارد. فیلمی است که آدم از مقابله با آن وحشتش میگیرد چون موقعیکه فکر می‌کند دیگر تمام آنچه را که باید ارزش استخراج کند، استخراج کرده و تمام شده، یک دفعه دیگر می‌رود و می‌بیند که ناگهان دری دیگر، دری کاملاً تازه بروی یک راه بی‌پایان دیگر در قلب بیکران فیلم برویش باز شده و واقعاً پای سلوک آدم به لرزه درمی‌آید.

فیلم «تریستانا» از آن فیلم‌هاست که هنوز من شبها خوابش را می‌بینم، هنوز به زندگی نهانی خودش در وجود من نرم و آرام ادامه میدهد.

از رابطه‌ام با «در جستجوی خواهر» چیزی علاوه بر آنچه گفتم نمیتوانم بگویم. این فیلم این پیرمرد و سترن ساز هشتاد ساله را بطرز غریبی برای من عزیزتر کرد. سینمای بی‌ادعای او برای من وسیله‌ای شد تا بایک فوت رسته‌های روشنفکرانه یک خروار سینماگر فلسفه باف روشنفکرپسند را از ذهن خودم پاک کنم.

اینکه مثلاً «در جستجوی خواهر» کمتر از فیلمی مثل «هیروشیما، عشق من» از منتقدان سینمایی دنیا رای بگیرد پیش از آنکه عصبانی کننده باشد خنده‌آور است. یک فیلم «جان فورد» چه شکل مسخره‌ای به اجتماعات انتقادی سینمایی جهان میدهد! یک فیلم «جان فورد» چه دوستی

صمیمی و روستائی و بی تکبری را به آدم طرح می‌ریزد، چه دانش وحشتناکی متواضعانه پشت ظاهر یک فیلم مثل «در جستجوی خواهر» به تعمد سرکوب و پنهان شده است! ...^۱

نقد‌ها و ترجمه‌ها و سایر نوشته‌های او را در مطبوعات خیلی به ندرت با نام واقعی او می‌یابیم. پرویز دوائی تقریباً همیشه از نام‌های مستعار که با حرف «پ» شروع می‌شود استفاده می‌کرد مثل «پروانه»، «پیرانه»، «پندار»، «پویا»، «پرتو»، «پرواز» و... و نقدهایش را هم ابتدا با نام «پیک» و سپس به طور مداوم با نام مستعار «پیام» امضاء می‌کرد. پرویز دوائی کار نقدنویسی را از مجله‌ی «ستاره سینما» شروع می‌کند (نیمه دوم سال‌های ۳۰) و سپس این کار را ابتدا در مجله‌ی «فردوسی» (نیمه اول سال‌های ۴۰) و سپس در مجله‌ی «سپید و سیاه» (نیمه دوم سال‌های ۴۰ و سال‌های ۵۰) ادامه می‌دهد. نقد فیلم «پرده پاره» از نمونه‌های شاخص کار اوست:

پرده پاره

از دوستان اجازه می‌خواهیم بما این فرصت را بدهند که درباره این فیلم و خالق آن قدری بیشتر از حد متعارف حرف بزنیم، اجازه می‌خواهیم تا بگوئیم چرا این مرد برای ما بمقامی بسیار بالاتر و والاتر از یک مباشر سینما و کارگردان فیلم دست یافته است، بگذارید تاآنچه را که از عظمت او با بضاعت بسیار قلیل درک خودمان دریافته‌ایم بازگو کنیم. ما این وظیفه را بخودمان، شما و باین مرد مدیونیم.

شاید در آینده دیگر فرصتی مشابه برای ما (و زحمتی برای شما) پیش نیاید چون مؤلف «پرده پاره» هر دو سال یکبار یک فیلم بیشتر نمی‌سازد و در ۶۸ سالگی روی دو سال بعد یک مرد زیاد نمیتوان حساب کرد، بهرحال، اگر هم «پرده پاره» آخرین اثر هیچکاک نباشد یکبار پرگوئی را در



هر دو سال بر ما خواهید بخشید.

هیچکاک در زندگی نگارنده این سطور مهم‌ترین نقطه عطف تا با امروز بوده‌است. درقبال آنچه از غور در دریای بیکران آثار این مرد بدست آورده‌ایم گشایش آثار او بر دیگران کمترین کاری است که یک مرید می‌تواند درحق مراد خویش بانجام برساند.

این شاید اهانتی درحق مولف «پرده پاره» باشد که دراولین قدم معرفی او بکوشیم ثابت کنیم که وی علیرغم شهرت عمومیش، «استاد دلهره و اضطراب» نیست. سلب و نفی این صفت از «هیچکاک» نخستین قدم مثبت درجهت شناسائی اوست چونکه زیر کشش و کوشش و ترس و دلهره و تعقیب و قتل و تهدید آثار او یک جریان عظیم نهائی برقرار است. فقط هنگامی که میکوشیم تا دیگران را متقاعد کنیم هیچکاک را نه بصورت یک فیلمساز دلهره پرداز بلکه به عنوان یک متفکر بزرگ ببینند و در آثار او بجستجوی یک فلسفه تلخ و سیاه و بدبینانه از هستی برخیزند، درشروع این تلاش است که می‌فهمیم چرا «هیچکاک» شخصاً هرگز نخواسته که دیگران او را جدی بگیرند و همواره خویشتن واقعی خویش را زیر ظاهری از طنز و تمسخر مخفی کرده است. درک ماهیت واقعی آثار این مرد یک تلاش شخصی و فردی است، هر زائری باید به تنهائی این راه را به پیماید و شخصاً به معنای وجود او دست یابد. استنباط و تفسیر هر پژوهنده آثار هیچکاک می‌تواند درحد خودش از یک میزان خاص حقیقت، از برداشتی خالص از حقیقت بهره‌مند باشد.

قبلاً یکبار گفته‌ایم یک اثر این مرد به الماسی ناب و درشت با وجوه و سطوح بسیار میماند. هر کس می‌تواند ازیک سطح به قلب این کانون درخشش بنگرد و برداشت خود را از میان پیچیدگی‌ها و خیرگی‌ها بازگو کند و درآنچه می‌گوید همان اندازه صادق باشد که پژوهنده دیگری که با سطح دیگری از اثر سروکار دارد.

عظمت وجود یک نابغه در نامحدود بودن دنیای فکری اوست، دراین بیکران برای همه کس تا سالهای سال مجال تعمق باقی است اگر هرکس درپی تلاش مدید خویش بیک گوشه از حقیقت عالم پندار این مرد دست یابد مجموعه تلاشهای کسان می‌تواند کلیدی برای گشایش پنجره جهان «مثل» و معنی هیچکاک، این بهشت راز و رمز و زیبایی باشد.

هیچکاک را فقط بایک فیلم نباید قضاوت کرد، هر فیلم او دانه‌ای در تسلسل یک زنجیر پنجاه دانه است که مجموعه آنها رشته وحدت فلسفه و تلقی خاص او را تشکیل میدهد، مایه‌های فکری او در آثار مختلفش بااشکال کم و بیش متفاوت جلوه می‌کنند و شناخت تک تک این مایه‌ها هنگامی بهتر و کامل‌تر صورت می‌گیرد که انسان بتواند جلوه‌های مختلف آنها را در سایر آثار او بررسی کند. هرچند مقاله حاضر جای چنین تعمق دامنه‌داری نیست، درتحلیل جنبه‌های مختلف «پرده پاره» بدل‌های این جنبه‌ها را درآثار پیشین هیچکاک یادآور خواهیم شد.

برای شناخت بیشتر هیچکاک رجوعی به سابقه زندگیش راهنمای خوبی است.

اینکه او تنها فرزند یک خانواده متوسط و محدود بودم، که پدرش (یک مرغ فروش لندنی) مردی بوده کوتاه فکر و سختگیر که پسرش از او سخت می‌ترسیده‌است، «آلفرد» کوچک کودکی بسیار تنهایی را گذرانده و همبازی و دوستی برای خویش نداشته‌است. به گفته خودش تنها سرگرمی او آن بوده که در اطاق نشیمن منزل، و قتیکه پدرش روزنامه میخوانده و مادرش چیز می‌بافته‌است وی پشت مبل‌ها و نیمکت‌ها بنشیند، برای خود بازیهای ابداع کند و درعالم فانتزیهای کودکانه‌اش غرق شود. وی از همان کودکی نهایت شوق را به مسافرت و دیدن نقاط مختلف داشته‌است، برای پاسخ باین آرزوی محال او یک نقشه تهیه کرده بوده و با رجوع به اخبار روزنامه‌ها، تاریخ ورود و خروج کشتی‌های مختلف را در بندرهای مختلف انگلستان روی نقشه مشخص میکرده‌است. در تمام مدت بچگی فقط یکبار سعی می‌کند که باین آرزوی خود صورت عمل بخشد و برای این منظور سوار اتوبوسی میشود که بقول خودش ببیند آخرش از کجا سردر می‌آورد. پدرش از این عمل او چنان برآشفته میشود که دست پسر کوچکش را میگیرد و به کلانتری محل که با رئیس آشنائی داشته میرود. رئیس کلانتری برای زهرچشم گرفتن از پسرک، او را مدتی کمتر از یکساعت در یک سلول زندانی میکند. این واقعه به گفته خود هیچکاک اثری فراموش نشدنی در روح او باقی میگذارد.

دوران تحصیل و دبیرستان او در یک مدرسه مذهبی سپری شده، در این مدرسه تعلیمات مذهبی با مقرراتی بسیار خشک و خشن همراه بوده و هیچکاک باز به گفته خویش از تحصیل در این مدرسه یک وجدان گناهکار بدست می‌آورد، وجدانی که کمترین عمل ناروایی را مستوجب شدیدترین تنبیه‌ها و بزرگترین توبه‌ها میدانستند... هیچکاک سوای خجالتی بودن قیافه جالبی هم نداشته و این دو خصیصه باعث میشده که هیچ دختری حاضر به معاشرت با او نشود و او نیز جرئت ابراز دوستی به هیچ دختری را نداشته باشد. نوجوانی او در محرومی کامل از لطف وجود زن می‌گذرد. تا بیست و یکی، دو سالگی که آغاز فعالیت او در سینماست چنان چشم و گوش بسته بوده که حتی از وظایف اعضای زن و مرد نیز چیزی نمیدانسته‌است!

ترسها و محرومی‌های این ذهن فانتزی پرداز در سینما بهترین جلوه‌گاه خویش را باز می‌یابد.

نتیجه استنباط شخصی ما از دنیای فکری «آلفرد هیچکاک» (آنطور که در آثار او متجلی است) چیز است که ذیلاً خواهد آمد. این استدراک بتدریج و در طی سالها حاصل شده و در قاطعیت بخشیدن بآن آثار پنجگانه اخیر او تا قبل از «پرده پاره» (سرگیجه - روح - تعقیب خطرناک - پرندگان - مارنی) سهم عمده را داشته‌است. شناخت واقعی هیچکاک برای ما از «سرگیجه» و با «سرگیجه» آغاز میشود. «سرگیجه» دنیای مبهم هیچکاک را برای ما در پرتویی مکاشفه‌وار روشن ساخت.

قلم بر پرده نقره‌ای

سعی خواهیم کرد استنباط خودمان را ساده و پیراسته از زوائد بازگو کنیم، لازم به تاکید دیگری است که این استنباط بهیچ وجه قاطعیت ندارد و باب تجسس برای برداشتهای مهم‌تر و آگاهانه‌تر در آثار هیچکاک هم چنان گشوده است.

آنچه از فلسفه هیچکاک در زندگی با مرور آثار او برای ما حاصل شده چهار نکته کلی است. این چهار نکته عبارتند از:

حقیقت نظارت تعلیق عشق

لازم به گفتن است که آثار هیچکاک فیلم به فیلم مرتباً تیره‌تر و تلخ‌تر شده است، بنحوی که در «پرده پاره» ما با «شما»ئی از «عاقبت کار» روبرو میشویم که قبلاً با این قاطعیت بیان نشده بود، هم چنین در مورد عشق یا به تعبیر دیگر «توهم پیوند» بدیهی است که نظر شخص با پیشرفت

سالها دگرگون میشود، مردی

که در مثلاً «ربه‌کا»^۱ یا

«بدنام»^۲ و «قضیه

یارادین»^۳ این «توهم پیوند»

را بصورت یک تسکین

تشفی نهائی («از همه

بار آمدیم و باتو نشستیم»)

عرضه میداشت در آثار

بعدیش نسبت به این نکته

خاص تا آنجا تجدیدنظر

می‌کند که این تسکین را

بکلی از قهرمان «اعتراف

بگناه» یا «سرگیجه» اش

سلب می‌کند. آثار هیچکاک



هم چنین رنگ غنائی خود را بتدریج از دست داده‌اند. او در «اعتراف بگناه» اولین جلوه از جهان سیاه ذهن خودش و وحشت بیدریغ و بی‌امان گسترده بر این دنیای نومیدی مطلق را بما نشان داد. در «روح» باین تصویر چند لحظه بیشتر اجازه جلوه‌گری داد و در «پزندگان» تقریباً یکسره باین دنیای وحشت حاکم پرداخت.

^۱ - REBECCA

^۲ - NOTORIOUS

^۳ - THE PARADINE CASE

...و اینک در اثر سرد و رعب‌آور خودش، در فیلم عظیم و بسیار عمیقش «پرده پاره» مؤکدتر از همیشه نظر خود را نسبت به عشی که «هستی» نام دارد و تقدیر بشری که باین عبث مشغول است ابراز می‌دارد. بنظر میرسد که هیچکاک در این مرحله پایان زندگی همراه با قهرمانانش بیک جور تکلیف نهائی رسیده باشد.

بسراغ آن مفاهیم چهارگانه برگردیم!

حقیقت: در مفهوم «مطلق» خودش آن چیزی است که رستگاری و آزادی را در پی دارد. حصول حقیقت رنج آور است چون همه بهانه‌های زیست گوسفندی را از دست انسان خارج می‌کند. آنکه از «حقیقت» وقوف ندارد آسوده در توالی شب و روز عمر می‌گذارد و با ایمان و اصول ساده و سطحی خویش زندگی درونی و بیرونی را پر کرده‌است. درک «حقیقت» با ازدست رفتن همه این ایمان‌ها و دست‌آویزهای قلبی همراه است. زیرپای انسان خالی میشود برای دیگر هیچ تکیه‌گاهی نه در روی زمین و نه در آسمانها وجود ندارد، او محکوم است که در وقوف کامل به بیهودگی و پوچی هستی در تکاپوی شبان و روزان کسانی که لایشر سخت سرگرم مشغله زیستن هستند شریک باشد، او سرگشته و سرگردان است، در خلاء عظیم روحی خویش سرگشته و سرگردان است اما دیگر بنده نیست! او اکنون از تمام آنچه که در طی یک عمر بشر را بسته خویش می‌سازد، از قید زنجیرهایی که در طی قرن‌ها به پای روح بشر پیچیده رسته است. اگر اینک فریب همه ایمانها از او دریغ شده‌است، هرچند هم چنان در خراب آباد هستی به مباشرت امر تصادفی و بی‌هدف زیستن مشغول است باری این تمایز برای او هست که «میداند». وقوف در دبار حقیقت «فردیت» و آزادی او را، بشری را که در ابتدا نیز پاک و آزاد آفریده شده بود، بوی بازپس داده‌است.

نظارت: هنوز نمی‌توانیم بوجهی که کاملاً خودمان را راضی کنیم بگوئیم که هیچکاک «جبری» است، اما همین قدر میدانیم که او بلحن تلخ و نفرین‌آلودی از یک پنجه بیرحم و مرگ‌بار سخن می‌گوید، از سایه سیاهی که از لحظه تولد بر سر آدم‌ها فرومی‌افتد و آنها را تا پایان راه هستی بی‌معنایشان دنبال می‌کند، او از قدرتی جبار و متعفن، از یکجور تقدیر خاص سخن می‌گوید که بزرگوارانه و بافتن به درهم لولیدن آدم‌ها نگاه می‌کند... و آنگاه که یکی از این همه موجود بی‌اراده و ناچیز به گوشه‌ای از حقیقت دست یافت و در روح خویش علیه این سرنوشت کور طغیان کرد آن «نظارت» دور، بشکل تهدید و تجاوزی آشکار این موجود نشان شده را دنبال می‌کند، تا ای پسا که خطر وجود او را که آگاه کردن و آزاد ساختن دیگران باشد از میان بردارد، از این «قوه پنهانی» (سرنوشت یا هر چیز دیگری که می‌خواهد باشد) گاه جلوه‌هایی مجسم در آثار هیچکاک بچشم می‌خورد، چنانکه خواهد آمد.

تعلیق: نتیجه وصول به حقیقت است که قطع ریشه همه موهومات و همه اصول و معیارهای تحمیلی و پوچ باشد. این «تعلیق» SUSPENSE همان «دلهره» حکمفرما بر آثار هیچکاک و بر زندگی تهدید شده قهرمانان اوست، تزلزل ابدی و عدم ثبات یکی از مجازات‌هایی است که باید در قبال آگاه شدن پذیرفت، سرگشتگی تا وقتی بظاهر برای مپاشران زیست گوسفندی اسمی و معنایی

قلم بر پرده نقره‌ای

دارد که وقوف حاصل نشده باشد، اما هنگامی که درک آمد دیگر هیچگونه قراری نیست، دیگر هیچ دیواری تکیه‌گاه تو نیست، فقط باید در پاسخ به غریزه هستی زندگی کنیم و باید بگریزیم، بجائی که نمیدانی کجاست، همانگونه که نمیدانی از کجا آمده‌ای، باید بی‌هیچ امید گم شدن از زیر آن «نظارت» خشمگین، همچنان به گریز ادامه دهی... شرف قهرمانان هیچکاک در اینست که همه امیدها را از دست داده‌اند ولی نمی‌ایستند. تسلیم نمی‌شوند.

عشق: بنظر میرسد که عشق (بهمان صورت توهم پیوند هم که شده باشد) یگانه اخگر گرم در گسترش بی‌نهایت سرمای هستی باشد. راه را باید دست در دست کسی پیمود، حتی اگر بدانیم - که میدانیم - که این راه بقعر دوزخ ختم میشود! هیچکاک خود و تماشاچی‌اش را باعرضه عشق بعنوان یک راه حل فریب نمیدهد.

عشق در بهترین شکل خودش چیزی جز یک نفرین نیست زیرا بین دو روح آن پلی را ایجاد میکند که برآن وحشت قدم برمیدارد! تنها عشق است که باعث میشود دوتن در یک راز، در وقوف «حقیقت» شریک شوند و در نتیجه آن تقدیر تلخ برسر هر دو فرود آید. عشق بصورت یک پیوند احساسی بی‌منطق باعث میشود که «سرما»، که تاریکی و ترس و نومیدی مطلق برای ما درگریز بی‌پایانمان قابل تحمل باشد. عشق انگیزه، نه، بهانه دلگرم کننده زندگی میشود. عشق خلوت کوچک و محدود و پرفریبی است که درازدحام عظیم زندگی برای خودمان فراهم می‌کنیم، فرصت و فراغتی است که در زمان بی‌امان می‌زدیم، وقفه پادگریزی است در آن هنگام که در گرمای آغوش، یک لحظه توهم دلپذیر پیوند دو روح پیش می‌آید، حال آنکه باید لحظه‌ای بعد از این گرمای فریب آمیز پا بدرون سرمای بزرگ نهاد...

عشق گرمای پالتوی قهوه‌ای رنگ «جولی آندروز» در سرمای قطبی آن دریا و آن کشتی و میان آنهمه رنگهای سبز و آبی و تیره و مرده است.

...و اینک با بیادداشتن آنچه گذشت قدم بدرون فیلم می‌گذاریم و همراه بابیان تمثیلی، درونی و بسیار پرنکته و زیبا و عمیق «آلفرد هیچکاک» در طول «پرده پاره» پیش می‌رویم.

نخستین تصاویر فیلم، تصاویر زیرنوشته‌ها، چهره‌هائی را پوشیده در مه و دود ارائه میدهد، چهره‌هائی که بعدها در طول فیلم با صاحبان آنها روبرو خواهیم شد.

حالت حاکم بر اکثر این چهره‌ها زجر و درد و وحشت است، و این حالت همراه با رنگ خود چهره‌ها (سربی و خاکستری) و دود و دم غلیظی که آنها را در خود پوشانده است یادآور یک کابوس است، یک کابوس جهنمی. چرا که در تمام این احوال، در یک گوشه از کادر تصویر آتشی سرکش می‌خروشد و زبانه می‌کشد، تهدید این آتش بوجهی صریح و قاطع «دوزخ» را القاء میکند... دو چهره آخرین، سیمای زن و مرد اصلی ماجراست که هریک چون نقشی بر سطح آب، درحالتی مثل واپس رفتن یک کابوس، مثل سقوط در یک مفاک، با ارتعاشی وهم‌انگیز لغزیده و محو میگردد.

دراین سلسله تصاویر، میان این چهره‌های ماسک مانند که همچون سیمای مردگان رنگ باخته و خاکستری است چهره یک زن، زنی با چشمان خوف‌انگیز و مرعوب کننده سه جا تکرار میشود. این زن که بعدها می‌فهمیم یک «بالرینا»ست در فصل «کلید» فیلم (فصل باله) نقش عمده‌ای را بازی میکند.

اوست که در آن تاتر «پل نیومن» را بازمی‌شناسد و پلیس را خبر می‌کند، و باز در فصل پایان فیلم اوست که بار دیگر همچون مامور عذاب خشم و نفرت خود را بر سر دو قهرمان فراری فرود می‌آورد و جانشان را در معرض تهدید جدی مرگ قرار میدهد.

بعد از نوشته‌ها، تصویر روی منظومه‌ای از دریا گشوده میشود. فضا برخلاف تصاویر قبلی بازتر و روشن‌تر است اما رنگ‌های آبی و سبز با «تن‌های» مختلف، احساسی از «سرما» را بنیاد می‌گذارند. نوشته‌ی روی این تصویر بما یادآور میشود که اینجا دریای شمال است، اقیانوس منجمد شمالی و یک «فیورد» (تنگه دریائی) بنام «اوستر فیورد» در سواحل «نروژ» (بله، معادل دریائی تنگه «باب» است میدانیم!) عبور از «آستانه»ها که حکم یک جور گذشتن از مرز بین «آن سو» و «این سو» و تبدیل محیط درونی و قدم به عالم دیگر نهادن را داشته‌باشد در فیلم‌های هیچکاک اهمیتی قابل تعمق دارد.

این تصادفی نیست که قهرمانان او وقتی که قرار است در معرض «حادثه» قرار گیرند (حادثه‌ای که ای بسا خود نمیدانند در انتظار آنهاست) از آستانه درها می‌گذرند و روی این آستانه‌ها (بصورت مرز تفکیک) بوجهی خاص تأمل میشود... کشتی از «تنگه» می‌گذرد و از اینجا است که حادثه آغاز میگردد، آنسوی این تنگه «حادثه» در کمین نشسته‌است.

محیط سرد و لخت و بیگانه است. نخستین تصویر از داخل کشتی یک راهروی باران خورده و خیس و خالی از جنبنده را نشان میدهد... اولین شخصیت ماجرا که ظاهر میشود پرفسور «کارل» آن مرد عینکی است که بعدها می‌بینیم وظیفه مراقبت از «پل نیومن» را به عهده دارد.

شوفاز کشتی خراب است و «سرما» همه جا حتی درون سالن‌ها و کابین‌ها نفوذ کرده و تسلط دارد. فیلم بدون کلمه‌ای حرف می‌رساند که قرار است یک کنگره‌ای با شرکت فیزیک‌دانهای سراسر جهان تشکیل شود و ما (در یک شوخی خاص هیچکاک) جمعی از این دانشمندان را (که با برجسب‌های پالتوشان مشخص شده‌اند) سر میز غذا با پالتو نشسته می‌بینیم. بعد یکی از آنها دست دراز می‌کند و با چنگال یخی را که در سطح لیوان شامپانی درست شده می‌شکند!

در یک کابین این کشتی، دور از همه، دوتن در قلب سرما به گرمای آغوش هم پناه برده‌اند. این دو که جزو همان دانشمندان هستند - ولی جایشان بین سایرین در سالن خالی است - یک پروفیسور جوان و دخترک دستیار او هستند. محیط همچنان سرد است و پالتوهائی که علاوه بر پتوها روی بستر افتاده - و ضمناً مصرف معرفی این دونفر را دارد مؤکد همین نکته‌است چیزی که هست اینجا برای نخستین بار بایک نمود کوچک از گرمی روبرو میشویم. در میان همه رنگهای سبز و

قلم بر پرده نقره‌ای

خاکستری، بر بستر این زن و مرد پالتوی «کرم» رنگ دخترک و یک پتوی رنگین اولین تنوع رنگ گرم را بوجود می‌آورد.

صحنه عاشقانه‌ای است خاص خود هیچکاک، با همراه حالت «محرمیت» بسیار اروتیک ولی در حدی متعادل و لطیف و مبین پیوند علاقه نزدیکی که بین این دونفر وجود دارد، پیوندی که فقط با آغوشی این چنین میتواند قرب و شدت آن بیان شود (تصویر اکثراً پلان بسیار درشت است). بنظر میرسد که این صحنه - که بعد مشابه آن تکرار نمیشود مگر در یک مورد کوتاه اواسط فیلم - روی تپه - و بار دیگر لحظه پایان فیلم - دربردارنده مفهوم ضمنی «فرصت فوق» هر «زمان غایبه‌ای» باشد، فرصتی که انسان از زمان بی‌امان میدزد تا دور از حکم همه تقدیرها که «جای آرمیدن» باقی نمی‌گذارند، یک لحظه دور از آن «نظارت» بزرگ بانیمه دیگر خویشتن خلوت کند. معادل همین صحنه را در شروع «روح» داشتیم - اگر بخاطر بیاورید - دقیقاً همین حالت مخفی، و با همین احساس دزدیدن فرصت از عوامل ناموافق.

ولی عوامل ناموافق حضور و وجود خود را فوراً یادآور میشوند. دستی بدر کابین میخورد مرد جوان باز به سرما مراجعت میکند تا تلگرافی را بگیرد که باو وظیفه‌ای، حکمی را خارج از این چند لحظه شیرین یادآوری می‌کند، حکمی که در زندگی او تأانجا که به ماجرای فیلم مربوط میشود، نقش قاطعی را بازی می‌کند، «کتاب شما حاضراست». شما دیگر مال خودتان نیستید... و عواطف شما نیز مال خودتان نیست. (کما اینکه در چند صحنه بعد «پل نیومن» صریحاً به «جولی آندروز» میگوید که باید از هم جدا شوند)، با این وقوف است که مرد جوان باردیگر به بستر باز میگردد ولی آن حالت «محرمیت» دیگر شکسته شده است.

«پل نیومن» وصول تلگراف و عبارت دیگر سرسپردگی و آمادگی خود را اعلام میکند. این کار دور از نظر و اطلاع دخترک انجام میگیرد. «پل نیومن» مثل وکیل فیلم «پرنده‌گان»، مثل دخترک فیلم «مارنی»، مثل زن فیلمهای «سرگیجه»، «پارادین»، نمیخواهد طرف دیگر را در ماجرای خود شریک کند و حتی با تأکید و به تصریح او راز خود میراند، اما حساب عشق از منطق جداست. «جولی آندروز» مثل تمام قهرمانان آن چند فیلم خود را باصرار در ماجرای مرد مورد علاقه‌اش داخل می‌کند و بخاطر این عشق، درسرنوشت او که سرنوشتی مخاطره‌آمیز و مرگبار و رنج‌آور است، شریک میشود... و این انتقال تقدیر، نفرین بزرگ عشق است!

اولین «صوت» بیگانگی و جدائی هنگامی درگوش «جولی» طنین می‌اندازد که «پل نیومن» در هتل «دانگلتر» در «کپنهاک» هنگامی که دارد دوش میگیرد بدخترک میگوید:

- من باید ریش بتراشم چرا نمی‌روی «برای خودت» بگردی...

حال آنکه لحظه‌ای قبل «جولی» ازاینکه «اطاق آندو بهم راه دارد» اظهار خوشحالی کرده بود! (و دوست خواننده من، این «معانی» در فیلم هیچکاک تصادفی نیست یک فیلم این مرد ازاین دقایق سرشار است!) بازاینجا رنگ‌ها همچنان سرد و گرفته و تیره است و باز تنها «جولی» است که با جامه خویش با کت و دامن و پولور کرم رنگش یادآور گرمی است.

«جولی» بی آنکه بخواهد بدون اطلاع مرد محبوبش درراهی که جلوی پای او گذاشته شده قدم میگذارد، میرود و آن کتاب را که باید در مراحل بعدی، «تکلیف» پل نیومن را معین کند از کتابخانه میگیرد. دراین راه مردک ناظر (آن مرد عینکی) که قبلاً مراقب آندو بود همه جا همراه اوست. در کتابفروشی با دو اشاره قابل تعمق مذهبی روبرو هستیم. اول نکته‌ایکه کتابفروش به دخترک دستیارش یادآور میشود:

- آن کتابهای مذهبی آن بالا خیلی ترتیبشان بهم خورده...

...و بعد باز هم او خطاب به دخترک که یک دسته کتاب انجیل در بغل دارد میگوید:

- بپر بگذارشان در انبار!

«راز» (باتکیه بروی تصویر درشت کتاب) ازدست مرد کتابفروش بدست «جولی» و ازدست او (باز دریک تصویر درشت) بدست «پل نیومن» منتقل میشود. واسطه لایشر این نقل و انتقال حال دیگر خود در «معرض» قرار گرفته‌است.

اولین حسی که طرف ناآگاه را به تجسس در «راز» طرف آگاه برمی‌انگیزد (سوی انگیزه عشق) حیرت و کنجکاوی است. اما اگر این کنجکاوی درمورد «شون کانری» و «جیمز استوارت» (در «هآرنی» و «سرگیجه») مصداق داشت، «جولی»، جولی پاک و صمیم، حتی این کنجکاوی کوچک را نیز بروز نمیدهد، تقدیر تلخ و تهدیدشده او را فقط عشق بی‌دریش معین می‌کند.

«پل نیومن» با «راز» در دستشویی (باعرض معذرت) در مستراح آشنا میشود! درچنین مکانی است که کیفیت دستور بعدی درخلال اوراق کتاب باو ابلاغ میشود. هرچند این دستور از ناحیه اربابان اصلی او و درجهتی مغایر باقصدی است که بظاهر دارد ولی باز همان چیزست که باعث «هشخصی» شدن، دورافتادن از اجتماع، تهدیدشدن، درمعرض خطر قرارگرفتن و بالاخره فرار و سرگردانی و وحشتش میشود.

دریک صحنه بعدی در رستوران هتل، «پل نیومن» سر میز غذا به «جولی» درباره قصد سفرش به استکهلم سخن میگوید و اینکه میخواهد تنها برود و بعد در پاسخ بهت و اندوه «جولی» تصریح میکند که بهتراست ازهم جداشوند و ازاین پس هریک راه خویش را درپیش گیرد... دراینجا دیگر سخن از تفرقه است، میز بین آندو جدائی انداخته و درتصویر چهره هریک با پشت دیگری مقارن است. مرد وقتی از جدائی سخن میگوید سرش را بزیرانداخته، حتی پل نگاه نیز شکسته شده‌است.

«جولی» باز ناخودآگاه از مقصد اصلی «پل نیومن» آگاه میشود و باز بی‌اطلاع او در هواپیمای عازم برلین شرقی همسفرش میشود.

«پل نیومن» وقتی از حضور دخترک آگاه میگردد مصرانه و باخشم - خشمی پرهیزآلود و آمیخته باترس - باو میگوید:

- خودت را کناربخش. بامن حرف نزن برو هر جا که شد، به خانه برگرد!

قلم بر پرده نقره‌ای

در اینجا برای اولین بار با چهره تودار آن زن سیاه چشم و سیاهپوش آشنایم. زنی که بعدها در صحنه باله، حاکم دوزخ از کار درمی‌آید. هواپیما، سمبل مجسم تعلیق، به مقصد میرسد. «پل نیومن» پیاده میشود، بعد از آن حادثه بظاهر کوچک و بی‌معنای سر پله‌ها که باعث میشود او برای آن زن «بالرینا» (زنیکه در کنار جولی آندروز نشسته بود) مشخص شود.

در اینجا در پهنه گسترده محوطه فرودگاه برای اولین بار «پل نیومن» مستقیم و بصراحت در معرض نگاه و «نظارت» قرار میگیرد و به معنی واقعی کلمه محور توجه شدید میشود. در فاصله این دو دنیا، روی پل تعلیق، بالای پله‌های هواپیما «جولی آندروز» مدتی مردد میماند، ولی بعد از پله‌ها بزیر می‌آید و «الحاق» وارد مرحله قطعی‌تری میشود!

پشت پرده آهنین را به مفهوم تبلیغاتی غربی آن نباید فرض کنیم یا لاف اقل اینجا به این معنی (حتی بظاهر) بکار برده نشده، چون در اینجا باز حتی در فرم ظاهری داستان، این غرب است که متجاوز است و برای کشف اسرار ضد موشک، جاسوس به این سو فرستاده‌است. نه در اینجا یک چنین مفهوم سیاسی در کار نیست، «شرق» کاری نمیکند جز اینکه از مایملک خود دفاع و محافظت میکند و میکوشد که متجاوز را بمجازات برساند. اینجا آنچه مطرح است وسیله بودن «پل نیومن» است در گیرودار و تلاش رسیدن به «راز» و دست یافتن بحقیقت که (چنانکه گفتیم) سرگشتگی و فرار او را موجب میشود. آنچه بصورت مفهوم تهدید پشت پرده آهنین میتواند - صرف نظر از کم و کیف «راز» - فشرده شود اینست که «پل نیومن»، حالا که به راز دست یافته، حالا که به راز واقف و بیناشده نباید راز را به آن سو برساند نباید دیگران را آگاه کند و ماحصل، نباید زنده بماند.

... موقعیت «بی‌حفاظ» قهرمان در اینجا مؤکد و قاطع نشان داده میشود. در وسط محوطه باز فرودگاه جمع عکاسان و خبرنگاران او را در میان گرفته‌اند. در موارد بعدی نیز باز تنهائی، بی‌حفاظ و «صدمه پذیر بودن» قهرمان بوجهی کم و بیش مشابه القاء میگردد، قهرمان در کادر تصویر وسط یک فضای لخت، تنهاست (پل نیومن نشسته روی صندلی در اتاق گرهارد در فرودگاه - پل نیومن در پلان بسیار دور حین حرکت در مزرعه).

در صحنه اتاق گرهارد (رئیس اداره امنیت) بجز تک، تک نشان دادن آرمسترانگ و سارا شرم (جولی آندروز) در کادرهای جداگانه، قابل توجه آنست که گروه مقابل در یک تصویر چهار نفری، همگی باهم نشان داده میشوند. مقابله و «طرفیت» در این تقطیع تصویری بخوبی بیان میشود.

«پروفسور آرمسترانگ» در صحنه بعد در یک مصاحبه مطبوعاتی صحبت از این می‌کند که هدفش در راه خدمت بصلح بیش از وفاداری بیک کشور معین ارزش دارد و میافزاید که قصدش از الحاق به بلوک شرق سعی در از بین بردن وحشت جنگ اتمی است. در این صحنه باز بجز موقعیت او و سارا شرم نسبت بیکدیگر (دو طرف یک گروه جمعیت)، زمینه‌ای که «پل نیومن» جلوی آن ایستاده قابل توجه است، یک تابلوی موزائیک برنگ سرخ، چیزی مثل یک اعلان مسافرت با هواپیما.

«تاش»ها و ضربه‌های رنگ سرخ در طول فیلم بخصوص بیشتر از آن جهت جلب نظر می‌کند که زمینه عمومی و رنگ رایج فیلم همانطور که گفته شد رنگ سبز با «تن»های مختلف آن است. در موارد آینده هر جا که «پل نیومن» به کشف راز، به وصول به «گاما ۵» نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود یک «هشدار» سرخ داده می‌شود. دو نمونه بارز و قاطع این هشدار یکی صحنه‌ایست که «نیومن» را بعد از سقوط از پله‌ها به کلینیک آن خانم دکتر (دکتر کاسکا) برده‌اند که در واقع وابسته به گروه مخفی «پی» است. «پل نیومن» صحبت از این میکند که باید هر چه زودتر خود را به پروفیسور «لینت» نزدیک و راز «گاما ۵» را از او دریاورد. در آخرین تصویر از این صحنه «نیومن» حین ادای این جملات بر زمینه در کلینیک دیده می‌شود. بر نشیبه این دریک علامت + قرمز (نشانه صلیب سرخ) بچشم می‌خورد. بلافاصله پس از این هشدار می‌بینیم که پلیس امنیتی در آن کلبه روستائی (که صحنه قتل گرومک بوده) مشغول جست‌وجوست، در واقع خطر به «پل نیومن» نزدیک شده در حالیکه خودش بی‌خبر است. باز در صحنه بعد که «نیومن» به هدف خویش یک قدم نزدیک‌تر می‌شود، یعنی در صحنه رستوران و گفتگو با پروفیسور «لینت»، وقتی که بین آندو برای مبادله معلومات یک قرار مخفی انجام می‌گیرد باز در آخرین تصویر صورت «پل نیومن» دیده می‌شود و در زمینه تصویر دنباله یک پرچم سرخ! (و در صحنه بعد می‌بینیم که ماموران امنیتی موتورسیکلت مدفون «گرومک» را یافته‌اند!)

...و قتل «گرومک»، مامور امنیت خود سرخ‌ترین لحظه این ماجراست، لحظه‌ای است که کنترل وقایع یا نظام و تعادل حوادث بهم می‌ریزد همچنانکه در آثار دیگر هیچ‌کاک، همیشه «خونریزی» متضمن یک چنین معنایی بوده است.

به ترتیب و توالی صحنه‌ها برگردیم، بعد از عزیمت از فرودگاه، صحنه قابل توجه برخورد بین «سارا» و «آرمسترانگ» است در اتاق «سارا» در هتل صحنه‌ای که عدم تفاهم بین این دونفر با وج میرسد، صحنه‌ای که «آرمسترانگ» نمیتواند انگیزه اعمال خود را برای «سارا» توجیه کند. دوربین در یک صحنه دور (لانگ شات) هردو را تمام قد نشان میدهد در حالیکه یک لحظه رودرروی هم قرار نمی‌گیرند و نگاهشان درهم نمی‌افتد.

«پرومته» به «آتش» نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود، این همان آتشی است که رستگاری و رنج بشر را توأم در خود نهفته دارد، آتشی که ربودنش «پرومته» را به زجر ابدی گرفتار می‌سازد... آیا باز هم یک تصادف است که حقیقت مورد تجسس در این ماجرا، مایه «آتمی» دارد!

«آتم» روح درون ذره، ماده‌المواد هنگامیکه بدست بشر آزاد گردید، در آن واحد محتمل رستگاری و نابودی او بود، بشر این روح اسیر را از زندان ماده رهانید تا خود زیر سلطه وحشت و تهدید دائمی آن قرار گیرد.

«آتم» مثل آتش میتواند سازنده باشد ولی در اولین نوبت استعمال، یکصدویست هزارتن را بکام جهنم فروبرد... با این مسئله، مسخ مصرف یا تبدیل و منقلب شدن معنی باز هم دروجهی عبرت‌انگیز، همچون یک شوخی تلخ در مسیر فیلم روبرو خواهیم شد...

قلم بر پرده نقره‌ای

...پروفسور «آرمسترانگ» از هتل خارج میشود، سرراه به موزه‌ای گریز می‌زند، ضمن بازی با آن صدای پای متعاقب، در خلال عبور از آن راهروها و تالارهای متروک و خلوت، «آرمسترانگ» در لحظه‌ای کوتاه از برابر مجسمه‌ای میگذرد، کلاهی در تلاشی شدید بمردی آویخته‌است. این مجسمه «پرومته» است!

«نظارت» فقط در چند دقیقه فریب آمیز از «آرمسترانگ» قطع شده‌است اما بعد «گرومک» بوجهی ناگهانی سر میرسد و «پل نیومن» و آن زن آستن را در بن بست قرار میدهد، بن بست انتخاب بین فنانی خویش یا فنانی حریف... غریزه حفظ نفس برای این زوج تصمیم میگیرد. «گرومک» خود خوشتن را محکوم به فنا کرده‌است (فندک در دست او روشن نمیشود).

چه صحنه فجیع و خونبار و دردناکیست این! چه طویل و چه نفس‌گیر و هولناک! اما این همه هیچکدام تصادفی نیست، این قتل بخاطر مفهوم و اهمیتش و نیز از نظر موقعیت خاصش در ماجرا و بحکم همه شرایط باید باین نحو و این چنین طولانی و فجیع انجام شود.

«فرانسوا تروفو» در مصاحبه طولانی‌اش با هیچکاک از کارگردان در این باره سؤال کرده و جواب شنیده‌است که: «من میخواستم نشان بدهم گرفتن جان یک انسان برخلاف آنچه در اغلب فیلمها دیده میشود چه کار دشواریست و چه مقدار زحمت و زمان می‌برد. قتل باید بی‌سروصدا انجام میشد (چون راننده تاکسی بیرون منتظر بود) پس نمیشد با اسلحه و سریع انجام گیرد. آلات انجام قتل باید وسایل محیط می‌بود، وسایل عادی یک آتش‌خانه کارد، بیلچه، اجاق گاز!»

آنچه حواس «گرومک» را یک لحظه از اسیران خود منحرف می‌کند و در واقع باعث قتل او می‌شود همان فندک است، فندکی که می‌زند و نمی‌گیرد.

آنچه مخافت و خونین بودن این قتل را تشدید می‌کند عادی و آرام بودن محیط و عدم تجانس و تناسب آن بایک چنین اتفاقی است.

قتل در یک کلبه واقع در یک روستای آرام بدست کسانی انجام می‌گیرد که یکی‌شان یک استاد دانشگاه است و دیگری یک کدبانو، یک زن آستن! زن آستن که متضمن مفهوم زایش و ایجاد است عمل نابودی می‌شود، همانطور که وسایل آتش‌خانه (وسایل تولید غذا و ساختن جسم انسان) مبدل بوسایل نابودکننده می‌شود. صحنه باجرائی بی‌مانند (که جادارد آنرا در ردیف قطعات فراموش نشدنی آثار هیچکاک درآورد) برگزار میشود، خون جاری می‌گردد. حالا دیگر حوادث از کنترل قهرمان و از تعادل موقت خارج میشود. خونی که دست و بال قهرمان را می‌آلاید هر چند بکمک شریک جرم شسته و ظاهراً پاک میشود ولی داغ آن او را آلوده است مرد، از این پس دیگر «نشان» شده‌است.

(فندک مرده، فندک باعث قتل، در دست قاتل روشن میشود!)

در فصل بعد، در دفتر «گرهارد»، وقتی که صحبت از «سازندگی» است و حضار بسلامتی موفقیت‌های آینده می‌نوشند از پنجره در عقب تصویر، ویرانه ساختمانهای بمباران شده پیداست!

در دانشگاه لایبزیگ «مقام نظارت» از کارل مانفرد، بیک عینکی دیگر تفویض میشود. مردی که «راز» را در اختیار دارد و «آن بالا» نشسته است، پروفیسور لینت! (و زمین خوردن پل نیومن در جریان نزدیک شدن به «راز» روی پلکان - سوای زیبایی فوق العاده پلاستیک - چه قاطعیت سمبلیکی دارد!) در این صحنه دردانشگاه است که پل نیومن در معرض سؤال مستقیم قرار میگیرد و این سؤالات یا بازپرسی علمی بلافاصله مبدل به بازپرسی و حتی اتهام میشود.

روی تپه کوچک و سرسبز بانمود رنگ باخته‌ای از صحنه «بعد از سقوط» سروکار داریم، آدم و حوای رانده شده که بار دیگر تفاهم بینشان برقرار نمیشود و در رنج و خوف بیکران خویش، تنها تسلی را باز در «مجاورت» و پیوند می‌یابند.

بعد از فصل مربوط برستوران که به آن مختصراً اشاره شد، بفصل گشایش «راز» می‌رسیم آنجا که پروفیسور فرمول را برای «آرمسترانگ» بازنویس میکند. برای این صحنه بظاهر ساده چه مفهوم سنگینی حکمفرماست! ما در جریان تهدیدی هستیم که قدم بقدم به «آرمسترانگ» نزدیک میشود، نام او را بلندگو صدا می‌زنند، اخطار میکنند، هشدار میدهند و در آخرین لحظه هنگامی که او به «راز» پی میرسد اخطار وارد مرحله عمل و فرار «آرمسترانگ» آغاز می‌گردد. جالب است «پرده»‌ای که «لینت» میکوشد تا بر وقوف «آرمسترانگ» فرواندازد ولی دیگر دیر شده و او راز را دریافته است.

گریز آغاز میشود. درازدحام و درهم لولیدن آدم‌ها، زنها و مردها دردانشگاه، بایک نمود دیگر از دوزخ زندگی روبرو میشویم.

درهم لولیدنی وحشت آلود که فقط برای دونفر «آگاه» معنی دارد چون بقیه در عین حال که در معرض ترس و تهدید قرار دارند، علت این سرگردانی را نمیدانند.

فصل «واسطه»‌ی اتوبوس باز متضمن اجتماعی دیگر از آدمهای سرگردان است که فقط دو نفر از آنها، همان دوتن قهرمان نشان شده و آگاه، دارای مقصد هستند. بنظر میرسد که در این فاصله مسافرت، نظارت قطع شده باشد، ولی اتوبوس دیگری که وجودش متضمن دستگیری آندوست نمودار می‌شود. وقتی که اتوبوس اولی می‌ایستد، ماز پنجره پشت اتوبوس شاهد نزدیک شدن و جلو آمدن اتوبوس دوم هستیم. در این لحظه شیشه‌های جلوی اتوبوس دومی شباهت عجیبی به شیشه‌های یک عینک دارد: بار دیگر «نظارت» وجود خود را اعلام می‌کند!

برخورد با آن کنتس نیز قابل تعمق است. کنتس (سمبل یک اشرافیت منحط و اسنوبیزم) قصد دارد این دونفر را واسطه و پل فرار خویش سازد ولی خود پل فرار آن دو میشود... در این فاصله جالب توجه است که بار دیگر در صحنه پستخانه، نگهبانی که متوجه وجود دونفر فراری شده و پلیس را خبر می‌کند، پیرمردی است که عینک بچشم دارد!

قلم بر پرده نقره‌ای

در تئاتر، آتش مفهوم دوزخی خود را علانیه بازگو میکند. روی صحنه باله، نمایشی از جهنم در حال اجراست. شخصیت اصلی این صحنه زنی است که در هواپیما کنار «سارا» نشسته بود. این زن، فراریان را باز می‌یابد (و چه اجرای زیبایی دارد این شناختن و بازیافتن: چهره بالرینا در حین چرخش و قص در کادر، طی یکی دولحظه گذرا «ثابت» و بی‌حرکت میشود). آنگاه باتجلی دیگری از معنی نظارت و یافتن سروکار داریم آنجا که چشم آن زن جهنمی، از سوراخ پرده تئاتر، دو فراری بی‌خبر را تماشا می‌کند. این نگاه، در تصویر یک چشم درشت تمام کادر را پرمیکند.

نمود شدیدتر و قاطع‌تری از دوزخ است. مردم وحشتزده درهم میلوند درحالی که بازاین تکاپو فقط برای همان دونفر دارای معنا و مقصودی است. (هشدار «آتش!» آرمسترانگ نیز درخور تعمق است!)

در صحنه بعدی روی عرشه کشتی، معنی تعلق را محسم در برابر چشم می‌بینیم، انسان باز با توسل به غریزه حیوانی خودش با ذکاوتی که فقط از حیوان بدام افتاده‌ای ممکن است بروز کند از دام میرهد. دو فراری باردیگر از مرگ که آن زن سیاه چشم برایشان تدارک دیده‌است می‌گریزند. آن سو، بنظر میرسد که نوید آزادی آسایش در برابرشان باشد. اما هنگامی که هردو برهنه و بی‌حفاظ، زیر گرما و پناه موقت یک پتو، در برابر آتش پناه بسته و ظاهراً باسودگی خاطر دست یافته‌اند، باردیگر نظارت وجود مزاحم خود را یادآور میشود. یک عکاس از شیشه بالای در سرمیکشد، مرد جوانی است که «عینک» بچشم دارد!^۱

پرویز نوری

منتقد، فیلمساز



هم زمان با نقدنویسی «بهرام ری‌پور» و «پرویز دوائی» نویسنده دیگری به نام «پرویز نوری» از گروه سینمانویسان حرفه‌ای مجله‌ی «ستاره سینما» به این کار روی می‌آورد. چنین به نظر می‌آید که نقد فیلم نوشتن یک حد کمال و ایده‌آل برای سینمانویسان به حساب می‌آید.

پرویز نوری کار نویسندگی برای سینما را از سال ۱۳۳۳ با نوشتن و ترجمه مطالب آسان و متداول مثل معرفی فیلم‌های روز و هنرپیشگان آن آغاز می‌کند. سپس در مجله‌ی «ستاره سینما» به شرح حال‌نویسی برای بازیگران سینما می‌پردازد. همان طور که گفته شد از نیمه دوم سال ۱۳۳۷ به کار نقد فیلم نویسی روی می‌آورد.

نقدهای اولیه او دارای طرح‌های ساده‌ای است که بخش اصلی آن را شرح داستان فیلم تشکیل می‌دهد و سپس با شرح مشخصات کار فیلمساز خاتمه پیدا می‌کند.

در شهریورماه سال ۱۳۳۸ پرویز نوری با دراختیار گرفتن مقام سردبیری مجله‌ی «ستاره سینما» به کار نقد فیلم‌نویسی و معرفی موج نوی سینمای فرانسه که به همت منتقدان فیلم آن کشور به راه افتاده‌است، توجه زیادی نشان می‌دهد.

نام پرویز نوری در صفحات نقد فیلم مطبوعات تا شروع سال‌های ۵۰ که به کار فیلمسازی دست می‌زند، حضوری مداوم دارد و اوج این فعالیت او را در سال‌های ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹ در مجله‌ی «فردوسی» می‌بینیم.

پرویز نوری طی یک مناظره (دی ماه سال ۱۳۵۰) با «فریدون معزی مقدم» و مؤلف نظریات خود را به عنوان یک منتقد فیلم درباره‌ی توقعات خود از سینما چنین توجیه می‌کند:

... به طور کلی سینما برای هر آدم یک سری معیارهای به خصوصی دارد و هر کس با سلیقه و فکر خودش با آن روبرو می‌شود...

قلم بر پرده نقره‌ای

مسائلی راجع به اینکه منتقد چه فکرمی‌کند و از سینما چه می‌خواهد را نمی‌توان کلاسه نمود و برایش یک، دو، سه گذاشت و گفت یک به این دلیل انتظارمان این است. دو به این دلیل از فیلم خوشمان می‌آید...

روی همین نظر منتقدین فرانسوی وقتی درمقابل بحثی این چنین درتنگنا قرار گرفتند، نشستند و به جستجو پرداختند و بالاخره به این نتیجه رسیدند که در فیلم میزانشن مهم است و فیلمی که میزانشن داشته باشد ما به عنوان سینما قبولش داریم، حالا میزانشن چیست؟ جواب دادند که تمام اجزای یک صحنه و ایده یا فکری که در آن به کار رفته است و یا مطرح است به تصویری‌ترین شکل ما آن را روی پرده ببینیم. حال چرا یک فیلم خوب است به دلیل ذهنیاتی که می‌توان از آن استخراج نمود و یا این که ایده‌ای که من دوست دارم فیلمساز به تصویری‌ترین شکل آن را بیان کرده باشد ولی انتظار من از سینما چیست؟ در جواب می‌گویم فیلم «همچون دریک آینه»^۱ برگمن و این فیلمی است که تمام انتظارات مرا از سینما به من برمی‌گرداند.^۲

پرویز نوری علاوه بر سینمای «اینگمار برگمن» به «آلفرد هیچکاک» نیز اعتقاد زیادی دارد و معتقد است آن چه که از سینما می‌داند از «هیچکاک» فراگرفته است.

روی همین نظر در نظرخواهی مجله‌ی «ماهانه ستاره سینما»^۳ برای گزینش «فیلمهای برگزیده یک عمر سینمایی» او ده فیلم از «هیچکاک» را انتخاب می‌کند:

- ۱ - توپاز ۲ - پرده پاره ۳ - مارنی ۴ - پرندگان ۵ - شمال از شمال غربی
- ۶ - روح ۷ - سرگیجه ۸ - پنجره روبه حیاط^۴ ۹ - بیگانگان در ترن ۱۰ - بدنام

پرویز نوری کار عملی فیلمسازی را حدوداً از ۱۳۴۵ بانوشتن سناریو، ابتدا به طور مشترک با همکاری دیگران و سپس به تنهایی، شروع می‌کند («مرد و نامرد» ساخته‌ی «سپاوش شاکری» ۱۳۴۵ - «گردباد زندگی» ساخته‌ی «نظام فاطمی» - «قدرت عشق» ساخته‌ی «روبرت اکهارت» - ۱۳۴۷ - «سه فراری» ساخته‌ی «آرامائیس آقامالیان» ۱۳۴۸ - «یاقوت سه چشم»

^۱ - THROUGH A GLASS DARKLY

^۲ - ماهانه ستاره سینما - دی ۱۳۵۰

^۳ - اردیبهشت ۱۳۵۰

^۴ - REAR WINDOW

ساخته‌ی «آرامائیس آقامالیان» ۱۳۴۹ - «یک خوشگل و هزار مشکل» ساخته‌ی «محمدعلی زرداری» (۱۳۵۰)

در سال ۱۳۵۰ او بانوشتن و ساختن فیلم «سه تاجاهل» عملاً در مقام کارگردان فیلم قرار می‌گیرد که پس از این تاریخ او را خیلی به ندرت در مطبوعات می‌بینیم. پس از فیلم مذکور او فیلم‌های «رشید» ۱۳۵۰، «حکیم باشی» ۱۳۵۱، «عیالوار» ۱۳۵۲، «طلوع انفجار» ۱۳۶۰، را می‌سازد.

پرویز نوری پس از ساختن اولین فیلم خود، در مقاله‌ای بالحنی طنزآلود ضمن شرح چگونگی ورود خود به کار فیلمسازی، حقایقی از روابط، ضوابط و نحوه‌ی کار فیلمسازی در ایران را نیز بر ملا می‌سازد که به قسمتی از آن توجه می‌کنیم:

...وقتی از خواب بیدار میشوم میبینم که عجب کلاهی سرم رفته‌است! دوماه اجاره خانه عقب افتاده، سرگذر نمیشود راحت آمد و رفت کرد چونکه سقط فروش، میوه فروش، لبنیاتی، قصابی و نفتی محل بحد ممکن طلبکارند. خرجی خانه مثل همیشه ته کشیده، قسط شهریه بچه‌ها کماکان باقی مانده و این وسط بنده مانده‌ام و حوضم! یعنی انتقاد فیلم، بررسی و ارزیابی برطبق متد رایج در ممالک راقیه‌ی جهان، بالا بردن سطح اطلاعات و فهم و شعور سینمایی ملت، دلشاد کردن علاقمندان به هنر هفتم و از همه اینها مهم‌تر دستمزد صفحه‌ئی سی و دوتومان و شش قران...!

...این میشود که کلاهم را قاضی میکنم و نگاهی میاندازم به تاریخچه نقدنویسان و پیشروان هنر سینما در دیار خودمان و به سادگی درمی‌یابم آنها که راه خطارفته‌اند تاجه حد پیروز و موفق شده‌اند و دیگران - دیگرانی مثل بنده - تاجه حد در غرقاب بی‌پولی و مسکنت گرفتار آمده‌اند! تا آنجا که یادم می‌آید اولین سناریوئی که من نوشتم به خواهش یکی از دوستان مطبوعاتی و مشوق و مروج ما در این خدمت مهم، بود. او از من خواست تایک داستان مفرح برایش درست کنم و من هم بی‌مجال فکر کردن هفته‌ی آینده حاضر و آماده است...

ماجرا گذشت تایکی دو هفته بعد و آن وقت فهمیدم که رفیق و شفیق کلک معموله را زده یعنی بی‌آنکه اطمینانی به بنده و سناریویم داشته باشد عین همین موضوع را بادوست و همکار دیگری هم در میان گذاشته‌است. وقتی سناریوی من آماده شد، دوست کارگردان فیلم خودش را از روی سناریوی همکار دیگر ما شروع کرده و کار رابه انتها رسانده‌است!

نخستین خطی بیارمی‌آید! من سرافکنده و پشیمان از وقت و چشم و فکری که در طول این سناریو مصرف کرده‌ام کار سناریونویسی را به مدت نامحدودی تعطیل می‌کنم.

در خلال فعالیت‌های «مثمر» در راه «نقد» و «پیشبرد» سطح فرهنگ سینمایی عامه، متوجه میشوم که بازار فیلمهای بنجل ایرانی بطرز عجیبی گرم شده‌است. فکر نوشتن سناریو و رقم پنج هزار تومانی که از آن بابت نصیب آدم میشد، مرا سخت به وسوسه می‌اندازد. یکروز رفیق دیگر

قلم بر پرده نقره‌ای

نویسنده‌ئی که خیلی زودتر ازما از خواب ناز «آفرینش سینمای بهتر» بیدار شده نردم می‌آید و پس از تعریف و تمجید از قلم من میگوید که اگر مایل باشم میتوانم ایده‌ئی بدهد تابنده آنرا به سناریو برگردانم... به سرعت یرق، دسته‌های اسکناس صدتومانی جلوی چشم من ورق میخورد، از جای برمی‌خیزم و باشتیاق رضایت خودم را اعلام می‌کنم اما وقتی از ایده این رفیق باخبر میشوم اشک در چشم‌هایم پرمیشود! البته قدری دیر شده و من به علت قبولی ناچار میبایستی این ایده را به سناریو برمیگرداندم. هنگام تابستان که عرق از چاک بدنم سرازیر شده قلم روی کاغذ میرود و سناریو برمایه‌های وسترن (بله، وسترن!) بنامیگردد و چون حرارت آفتاب در زمان نوشتن سناریو بالاست، سطح سناریو هم به همان نسبت بالا میرود!

سرانجام وقتی برای تهیه کننده قرائت میشود وی باخوشحالی اعلام میکند که حاضر است جابجا پنج هزار تومان حق‌الزحمه سناریونویسی مخلص را بپردازد (اسکناسها مرتب جلوی چشم‌های من رژه میروند!) اما موضوع آن نمیشود که من تصور ش را دارم زیرا کارگردان از لحاظ دستمزد خودش با تهیه‌کننده سازشی را که باید نمی‌یابد و در نتیجه سناریوی ما به علت رفاقت بازی پیش کارگردان محترم باقی میماند و او تصمیم میگیرد بخاطر «مهم» بودن سناریو فیلم را شخصاً به خرج خود جلوی دوربین ببرد و چون فیلم شخصی ساختن محتاج صرفه‌جویی و اقتصاد مخارج تهیه است از این رو سناریوی ما عجالتاً مجانی بحساب می‌آید تا بعداً از فروش فیلم مقدار هنگفتی هم بابت سناریو به من داده شود!

از رفیق کارگردان می‌پرسم چه وقت؟ جوابم میدهد وقتی به «اکران» آمد و من از کس دیگری که رودریاستی ندارم سؤال میکنم اکران یعنی چه؟ و او میگوید اگر فیلم خوب از آب دربیاید و پروانه نمایش بگیرد و صاحب سینما فیلم بهتری نداشته باشد آنوقت آنرا به اکران خواهد گذاشت... و من از اینکه سناریوی دوم تا این حد برایم «منفعت» بیار آورده غرق حیرت و تعجب میشوم و به انتظار روزی می‌نشینم که انشاءاله «فیلم» به اکران درآید! در همان اوایل کار که سناریو دوم من آماده فیلم‌برداری شده رفیق کارگردان دوستانه از من میخواهد اگر میل داشته باشم میتوانم سر صحنه بیایم و بر فیلمبرداری و برگردان سینمایی این سناریو نظارت کنم، بدم نمی‌آید بخصوص که صحبت است از اکران و پولی هم بمن برسد.

روز فیلمبرداری سر صحنه می‌آئیم در کاروانسرای دور از شهر و می‌بینم که هنرپیشه اول فیلم سوار جیبی است زوار دررفته که موقع حرکت دود غلیظی از خودش باقی میگذارد. قرار میشود از صحنه ورود جیب به داخل کاروانسرا فیلمبرداری شود. می‌بینم رفیق کارگردان دستور تأمل میدهد و رفته در گوشه‌ئی شروع به نوشتن چیزی میکند.

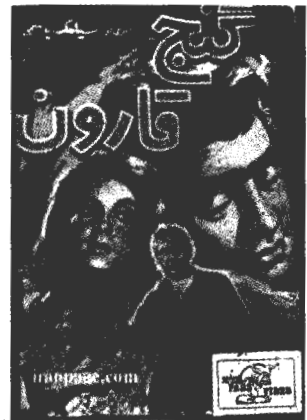
کنجکاو میشوم. جلو میروم و به روی نوشته وی تاکید میکنم. ناگهان برجای خشک میشوم! درست است، رفیق کارگردان دارد سناریو می‌نویسد و دیالوگ‌های مربوط به این صحنه را تنظیم می‌کند... از خودم می‌پرسم: «مگر من سناریو را ننوشته‌ام؟» و بعد وقتی به صحنه جیب و کاروانسرا می‌اندیشم متوجه میشوم که خیر زیرا من تا آنجا که یادم می‌آید هیچ صحنه‌ئی در سناریو نداشته‌ام. بالین حال به رفیق کارگردان نزدیک میشوم و آهسته بطوریکه پیش رفقای دیگر سکه دو پول نشوم

— از او میپرسم : «عذر میخواهم مگر من برای سناریو ننوشته‌ام؟» رفیق کارگردان برگشته و لبخند کارگردان مآبانه‌ئی تحویلیم میدهد و میگوید : «چرا ولی ما سناریوی ترا فرستاده‌ایم وزارت کشور اجازه‌اش را بگیریم» یعنی چه ؟ سناریو را فرستاده برای اجازه آنوقت خودش دارد سناریوی فیلم را مینویسد ؟ مگر خدای ناکرده مخش معیوب است ؟ باز طاقت نمی‌آورم جلوتر رفته و می‌پرسم : «عذر میخواهم خوب حالا که سناریوی مرا فرستاده‌اید برای اجازه نمی‌شد یک نسخه آنرا هم همراه بیاورید و از روی آن فیلمبرداری کنید!» رفیق کارگردان چشم غره‌ئی می‌رود و جوابی هم بمن نداده و به کار خودش ادامه میدهد. به مغز ناقصم مراجعه میکنم، بله موضوع حالیم میشود همانطور که رفیق سناریونویس قبلی که سناریوی فیلم قبلی همین رفیق کارگردان را نوشته برایم توضیح دادم بود، این نوعی تاکتیک فیلمسازی مجانی است. رفیق کارگردان سناریو را میدهد یک نویسنده قابل می‌نویسد (البته بنده خودم را زیاد قابل ندانسته و نمیدانم ولی برحسب تصادف قضیه منجر به چنین نتیجه‌گیری شد!) بعد برای اینکه بعداً این نویسنده و سناریست ادعای دستمزد روی سناریویش نکند آنرا میخواند یک طرح کلی از آن برمیدارد و آنوقت سناریو را میگذارد کنار و خودش نرم نرم با طرحی که در دست دارد فیلم را میسازد و پس از خاتمه کار اگر سناریست مادرمرده اعتراضی بنماید و دستمزدی طلب کند او باکمال پرووئی میگوید کدام سناریو؟ مگر این سناریو را تو نوشته‌ئی؟

سناریوی نحس دوم برایم درس عبرتی میشود، درسی که دیگر دور و بر اینگونه ماجراها نچرخم، بروم دنبال کارم، بروم یک کار دائمی توی یک اداره دولتی پیداکنم و خیالم از خرج و مخارج تخت شود...

...درگیرودار گرفتاریهای اداری، یک نان حلال خورده‌ئی پیشنهاد میدهد که سناریوئی برایش بنویسم برمایه‌های «گنج قارونی» توضیح بدهم که در آن موقع «گنج قارون»^۱ محیط را کاملاً تسخیر کرده‌است. پیش خودم مرور میکنم : تاسه نشه بازی نشه! بلندمیشوم، دستهایم را بهم میمالم و کاغذ و قلم را جلوی خود می‌نهم و شروع میکنم به خلق ! در تعداد روزهای به اندازه انگشت‌های دست، سناریو آماده میگردد. بهناریوئی برمایه‌های «گنج قارونی» البته، متقاضی راضی میشود و طوری راضی میشود که بمن پیشنهاد کارگردانی هم میدهد...

..اما منکه از فیلم‌فارسی‌سازی اطلاعی ندارم ؟ یکی از دوستان نزدیک سقلمه‌ئی بهم می‌زند و پرخاش کنان میگوید : «خنک نباش، مگر دیگران دارند؟»



۱- فیلم «گنج قارون» ۱۳۴۴ به کارگردانی «سیامک یاسمی» که براساس یک قصه‌ی عامیانه باحسن تصادف‌ها و خوش‌بینی‌های ساده‌لوحانه ساخته شده بود به طور حیرت‌انگیزی مورد توجه تماشاچیان قرار می‌گرفت و یکی از فیلم‌های پرفروش تاریخ سینمای ایران می‌شود. روی این نظر سایر فیلمسازان به تقلید از آن می‌پردازند.

قلم بر پرده نقره‌ای

راست می‌گوید، جزاین نیست. روز فیلمبرداری تعیین میشود و من صحنه را آماده می‌کنم و می‌آیم سرصحنه. همه چیز آماده است مثل دیگر فیلم‌های هم نوع خودش.

دفترچه‌ئی دست من است که تویش چیزهایی نوشته‌ام اما اینها هیچ کدام باصحنه‌ئی که تدارک دیده‌شده، جور در نمی‌آید! دفترچه را تا کرده و می‌آیم نزدیک فیلمبردار. او می‌پرسد صحنه قمار است دیگر، می‌گویم بله، می‌گوید تو عقب‌تر بایست من دوربین را بکارم. من عقب‌تر می‌روم و دوربین را می‌کارد و هنرپیشه پشت میز نشسته باحریف شروع به بازی می‌کند، صدای دوربین را می‌شنوم، آهسته بیخ گوش فیلمبردار می‌گویم: «بینم منکه نگفتم حرکت؟» او درحالیکه چشم خودش را به سوراخ دوربین چسبانده، جوابم میدهد: احتیاجی نیست، تو بگو کات!»

جلسه اول تمام میشود. مقداری فیلم گرفته‌ام که فیلمبردار می‌گوید بسیار خوب شده‌است پیش خودم خیال می‌کنم حتماً راست می‌گوید معیناً از فیلمبردار می‌پرسم جدی می‌گوئی؟ خنده‌ئی می‌کند و دستی به شانه‌ام می‌زند: «فیلم که خوب شد مردم نمی‌آیند ببینند پسر جان!»

شب توی منزل کابوس سراغم می‌آید... نوار فیلم مثل تار عنکبوت به دور گردنم پیچیده شده و نمی‌گذارد نفس بکشم! از خواب می‌پریم و نصفه ششی تصمیم می‌گیرم که این کار را ول کنم هرچند در آن شریک و سهیم شده‌ام. از قید پول و منفعت و تجارت می‌گذرم و به بهانه‌ئی خود را از کارگردانی باقی فیلم کنار میکشم بعداً وقتی فیلم آماده میشود، می‌فهمم که عجب کار عقلی کرده‌ام!

... تا این جا رقم به سه رسیده. فکر میکنم برای هفت پشتم هم کافی باشد! ولی مگر تعهداتی که بابت فیلم تقبل کرده‌ام، می‌گذارد؟ فیلم روی اکران می‌آید... اصلاً و ابداً فروش نمیکند. البته این را می‌گویند و من از این جور معامله‌ها اطلاعی ندارم...

نخیر، نمی‌توان از سناریونویسی گریخت! سناریو همچون سایه‌ئی مرا دنبال میکند، هرکجا می‌روم و با هرکه ملاقات میکنم، بمن پیشنهاد میشود که از روی یک فیلم هندی سناریوئی نوشته به آنها بدهم. خوب مگر خود آنها نمیتوانند؟ به فکر می‌افتم، یک فیلم دوبله بفارسی تا آنجا که میدانم فقط محتاج یک ضبط صوت است و دفترچه‌ئی صدبرگ!

اوضاع مالی خراب است و بازدارم قرض بالامی‌آورم، تازه علاقمندان به هنر هفتم و نقدهای سالم و اصیل هم چندان اعتقادی به نقدهای من نشان نمیدهند (مرتب اشاره میدهند به سناریوهائی که نوشته‌ام!)^۱ زمینه آماده‌است تا پیشنهاد نوشتن این سناریو را بپذیرم. صدای فیلم ضبط میشود و دفترچه صدبرگ آماده میگردد. می‌نشینم اما ته دلم از این کار راضی نیست، میخواهم ضبط صوت و نوارها را برداشته بیاورم پس بدهم لیکن رقم قرارداد جلوی دیدگانم میرقصد، دوازده هزار تومان! در طول پانزده سال نقدنویسی، من یک نفر همچو مبلغی گیرم نیامده‌است... انصاف نیست که از خیرش بگذرم و دوباره بیایم سراغ قلم صدتاییک غاز! منتها فکرهایم را میکنم و مصمم میشوم که دراصل

۱- گفته کنایه‌دار پرویز نوری در اینجا اشاره‌ای است به نوشته‌ی تند «بهمن طاهری» در «کتاب سینما» (شماره دوم آذرماه ۱۳۴۹) تحت عنوان: حرفه‌ائی درباره‌ی نوشته‌های سینمایی...

داستان و سناریو تغییر و تبدیل‌هایی بدهم و باوجود گزفتن وقت و فکر اضافی، فیلم را از نسخه اصلی‌یش حتی‌المقدور دوسازم.

چنین میکنم. سناریو آماده میشود و فیلم جلوی دوربین قرار میگیرد اما موقع فیلمبرداری (ضمناً این اولین دفعه‌ئی است که میبینم خود هنرپیشه دارد فیلم را هم کارگردانی میکند و کارگردان نشسته سیگار میکشد!) به سناریو اعتراض میشود و بمن گفته میشود که چرا در سناریوی فیلم هندی دست برده‌ام. چه، این سناریو بایستی عینو اصل سناریوی آن فیلم باشد و می‌نشیند صحنه‌ها را دوباره به شکل صحنه‌های فیلم هندی درمی‌آورد!

در زمستان سال ۱۳۴۸ ملاقاتی دست میدهد با منوچهر خان خدابخشیان. من طرح فیلمی سه نفری (منظور با شرکت سپهرنیا، گرشا و متوسلانی) را در فرم جاهلی به او میدهم و چون موضوع جاهلی مد روز است (زمان بعد از موفقیت «قیصر» و اعوان و انصارش) با موافقت خدابخشیان روبرو میشود او از من میخواهد که مختصراً داستان فیلم را برایش بازگو کنم. موقعیت عجیبی پیش آمده است! من داستانی ندارم که برای او بگویم و فقط همین قلمر میدانم که سپهرنیا و گرشا و متوسلانی در فیلم نقش‌های سه جاهل کمیک را به عهده دارند! چاره چیست بایستی بلافاصله داستانی سرهم کنم. به فوریت ماجرائی خیالی را در ذهنم مرور میکنم و بیرون می‌ریزم. اتفاقاً باب طبع می‌افتد و او با تهیه فیلم موافقت کامل اعلام میدارد...^۱

در سال ۱۳۴۸ منتقدین فیلم در مواجهه با فیلم «قیصر» ساخته‌ی «مسعود کیمیائی» در دو جبهه‌ی کاملاً متضاد روی درروی هم قرار می‌گیرند، حتی کار به نوعی مشاجره‌ی قلمی بین آنان کشانده می‌شود.

پرویز نوری در جبهه موافقین و مدافعین این فیلم قرار می‌گیرد و مدعی می‌شود که: «سینمای ایران با این فیلم تولد یافته‌است».

روی این نظر نقد فیلم «قیصر» او را برگزیده‌ایم تا ضمن آگاهی از نظریات او به طرز کارش نیز آشنا شویم:

قیصر

بررسی کوتاه از فیلم فارسی، سینمایی که کم کم به پیری می‌گراید!

در ابتدا - باتوضیحاتی که ذکرش خواهد آمد میتوانیم (وباید) «قیصر» را به عنوان نخستین فیلم واقعی ایرانی معرفی کنیم. به خاطر توجه بیشتر به ماهیت این امر، ناچاریم که حدوداً موقعیت و وضع کنونی رایج سینمای فارسی را روشن سازیم. اول: سینمایی که سرسپردگی ذوق، سلیقه و خواست گروه کثیری تماشاچی خودش است (منظور نظراً «سینمای گنج قارونی») دوم: آن سینما که دور از ابتذال و ذوق سخیف، برکنار از قواعد و قراردادهای خاص این گونه آثار و نزدیک به «سینما» در حد متعارفی خودش سعی در ایجاد نوعی دگرگونی دارد.

در مرحله نخست، تصور می‌کنیم باحرفهائی که بارها به صورت یک فراغت آمده‌است جایی برای بحث و گفتگوی بیشتر باقی نگذاشته‌باشد، سینمایی است که تلاش می‌کند برای جلب مشتری بیشتر، که خواسته و آرزوهای اکثر بیننده‌های خودش برآورده‌سازد، که حرفی و ایده و فکری در آن به چشم نمی‌خورد، که به ظاهر متفنن و متنوع بنظر می‌آید درحالی‌که عمقاً مخرب و منحط کننده‌است. پس، در این باب حرفی نیست. میماند سینمای دیگرمان، سینمایی که هدف و غایت آن دوری از عوامل پست و انحرافی عامه تماشاچی‌مان است. این سینما تاکنون چه کرده‌است.

توجه داشته باشیم مادیرگر نمی‌توانیم ادعا کنیم که سینمای نوپا و جوانی داریم تاچهار پنج سال قبل هرزمان که بحث فیلم فارسی پیش می‌آمد و اینکه چرا سینمای ما در یک سطح و حد بدوی و ابتدائی درجا زده‌است، مسئله‌ای قابل دفاع آن بود که سینمای ما هنوز جوان است و بهمان و نباید بیش ازاین ارزش توقعی داشت... لیکن درطول قریب به



سی سال فعالیت - فکر می‌کنیم - مسخره و درعین حال تائراًور باشد که ادعائی این چنین داشته باشیم. سینمای ما دیگر نه تنها جوان نیست بلکه سنی از آن گذشته و شک نیست دارد کم کم به پیری می‌گراید، اگر بشود شروع کار سینمای خودمان را از «سوداگران مرگ»^۱ بعد بدانیم، محققاً به این نتیجه می‌رسیم که پس از آن هیچگونه پیشرفتی نداشته‌ایم. سینمای ما همیشه بشکل تلاشی فردی و

۱- سوداگران مرگ (۱۳۴۱) - مردها و جاده‌ها (۱۳۴۲) - فرار از حقیقت (۱۳۴۵) ساخته‌ی ناصر ملک مطیعی

شخصی نمود پیدا کرده‌است، ناصر ملک مطیعی بر مبنای یک سوژه‌ی عادی پلیسی طرحی ریخت برای فیلم «سوداگران مرگ» که اگر صرف‌نظر کنیم از محتوای ایرانی‌ش، فرم آن باتکنیک و پرداختی نسبتاً سینمایی آغازی بود برای سینمای ما در مسیری مشخص. بعد از «سوداگران مرگ» دیگر از این گونه تلاش‌ها دیده‌نشد، ملک مطیعی خود به خاطر شکست تجاری کوشش نخستین، اندک اندک عقب نشست. فیلم‌های بعدیش (شاید «مردها و جاده‌ها» و «فرار از حقیقت») نشانه‌هایی بود از سر خوردگی او و کنار گذاشتن آنهمه شور و علاقه‌ی گذشته.

از اولین قدمی که ملک مطیعی برداشت، مدت زمانی طول کشید تا قدم بعدی در این راه برداشته شد، جوانه‌های گوشه و کنار به فیلم کوتاه روی آوردند. بین همه‌ی این فیلم کوتاه سازها، استعداد قابل توجه آن احمد فاروقی نامی بود که ابتدا «طلوع جدی» را ساخت و اثر بعدیش «افسانه مخبر» هرگز بنمایش درنیامد و دیگر هیچ. سینمای ما راهی نامشخص را می‌پیمود تا ابراهیم گلستان «خشت و آئینه» را عرضه کرده از این فیلم موقعیت «فیلم‌هنری‌سازی» در ایران دگرگون شد. «خشت و آئینه» در قالب و فرم غیرسینمایی، داستانی غریب را بازگو میکرد که بهیچوجه با محیط ما مطابقت و نزدیکی نداشت، نه تنها قابل لمس نبود بلکه درک و فهم تعقیدآمیز آن نیز مشکل نظر می‌آمد این نحوه برداشت «فیلم هنری» بعدها موجب ظهور فیلم‌های دیگری شد بر همین روال که ادعاهای روشنفکرانه‌ئی داشتند: «شب قوزی» فرخ غفاری (هرچند با ادعای کمتر)، «سیاوش در تخت جمشید» فریدون رهنما و تاحدودی «سه دیوانه» جلال مقدم. تا میرسیم به سالهای اخیر، «شوهر آهو خانم» ساخته‌ی داود ملاپور و «بیگانه بیا» از مسعود کیمیائی. در خصوص این دو فیلم شاید پیش از روی پرده آمدن دو فیلم بعدی این دو فیلمساز میشد حرف‌هایی زد ولی در حال حاضر مسئله به شکل دیگری قابل توجه و تفسیر است. «شوهر آهو خانم» ملاپور نویدی بود که با فیلم دوم او «بابا کوهی» به یاس منتهی گشت... و بعکس آن، «بیگانه بیا» (باهمه‌ی برجستگی‌هایش بین سایر فیلم‌های هنری‌های گذشته) تلاشی کوچک و بی‌ثمر بود. در حالیکه فیلم دوم کیمیائی «قیصر» به ثبوت رساند این تلاش به نتیجه‌ی حاصله رسیده‌است. هدف ما درباره‌ی «قیصر» خلاصه نمیشود در صرفاً تحسین و ستایش از آن - که باز فکر می‌کنیم بایستی چنین نیز بشود - اما «قیصر» خالی از عیب و ایرادهای کلی و جزئی نیست با اینحال آنچه «قیصر» را قابل ارزش میسازد ظهور غیرمنتظره‌ی آنست در موقعیتی که سینمای ما دارد نفس‌های آخرش را میکشد.

«قیصر» برخلاف همه‌ی فیلم‌های هنری گذشته سعی در آن ندارد که خود را در چنان حدی قرار دهد. «قیصر» یک سوژه‌ی ایرانی اصل است با همه‌ی موقعیت‌های قابل قبول خود، فضا و آدم‌ها و روابط آنها، داستان، به هر حال یک مرتبه است: زیر بازارچه، دختری معصوم مورد تجاوز قرار میگیرد و خودکشی میکند. برادر بزرگ او «فرمان» که برای انتقام از مسببین رفته‌است، به وسیله‌ی آنها بیرحمانه کشته میشود. برادر کوچکتر «قیصر» از سفر باز می‌گردد و به حقایق پی می‌برد و سرانجام تصمیم میگیرد که خود انتقام بگیرد فیلم در کشاکش این اکسیون ظاهری، می‌خواهد عمق و درون کاراکترها را بشکافد.

قلم بر پرده نقره‌ای

در لحظات آغاز، طی «فلاش بک» قوی (وقتی خان دائی دارد نامه‌ی خواهر مقتوله را میخواند) فصل تجاوز به خوبی پایه‌ی خشونت و جادئه را میریزد. بعد از آن تصمیم «فرمان» - در حقیقت قصاب جوانمردی که حالا دیگر قسم یاد کرده دست به چاقو نبرد - برای مقابله با قاتلین خواهرش در آن دکان سرکه سازی بهت آورست و قتل «فرمان» شکل نوعی سوگواری دارد بر سوگ یک پهلوان نامی.

فصل رجعت «قیصر» به خانه - شروع اکسیون اصلی - در آن آرامش و سیاهی و سکوت فوق‌العاده مؤثر می‌افتد. «قیصر» مردی معرفی میشود که حتی جان کندن ماهی را در آن تنگ بدون آب نمیتواند تحمل کند. نمی‌خواهد مهر «اعظم» - دختری که شیرینی خورده‌ی اوست - را از دل بیرون کند و با این حال قادر نیست در مقابل عمل قاتلین خونسرد بماند و یکباره معیارهای گذشته زندگی‌ش درهم می‌ریزد و مصمم میشود آنها را یک یک نابود سازد. طرح سه قتل - هر بار با کشیدن پاشنه‌ی کفش او - صورت عمل به خود می‌گیرد و این سه سکانس در حقیقت روح اصلی درام است.

سکانس اولین قتل در حمام، بر دیواره‌های سفید و محیطی مرگبار بزرگزار میشود: سه مرد برسکوی حمام نشسته‌اند هر سه سروصورتشان آغشته به صابون است طوری که قابل شناسایی نیستند وقتی چشمان کنجکاو «قیصر» به دنبال شخص موردنظر می‌گردد، دلاک بر سروروی هریک آب می‌ریزد و به هنگام پاک شدن صابون قیافه‌ی جنایتکار اصلی آشکار می‌شود... صحنه‌ی قتل او در زیر دوش با افه‌ی صدای ریزش آب، آتمسفری بی‌نظیر به وجود می‌آورد. این، بهترین سن مرگبار فیلم است. سکانس قتل دوم در سلاخ خانه و ازبین لاشه‌های گاو و گوسفندها و برزمنه‌ی چنگک‌ها، حالت شوم خود را به خوبی القاء می‌سازد، وقتی «قیصر» جنایتکار را از لای اجساد به سوی خود میکشد، بلافاصله با حرکت اولین ضربه‌ی او، ما گاوی را می‌بینیم که با ضربه‌ی سلاخ به زمین می‌غلتد.



سکانس سومین قتل که به طور کلی سن نهایی فیلم است - درگورستان راه‌آهن رخ میدهد و گریز و فرار برزمنه‌ی اسکلته‌ها و لکوموتیوهای قدیمی و ازکار افتاده آتمسفر بدیعی ایجاد میکند و این تراژدی با مرگ «قیصر» خاتمه می‌یابد.

فیلم کیمیائی آکنده از لحظه‌های سینمایی و آتمسفر یک ایرانی است (همان خصوصیات که متأسفانه دیگر فیلمهای ایرانی فاقد آنند). این لحظه‌ها در شکل ظاهری (منظور کوچه، بازار، خانه،

قهوه‌خانه، کافه، لباس و مکالمه) بلکه عمیقاً تأثیرگذار است. توجه کنید مثلاً به صحنه‌ئی که «قیصر» برای دیدار «اعظم» به خانه‌ی او می‌آید و حالت روشن شدن کبریت و وزغالهای نفت‌آلود درون آتش‌گردان (غیرمستقیم بیداری نوعی احساس جنسی درآندو) که اندکی بعد با چرخش آن در دست «اعظم» - خاصه حرکت و نوسان سینه‌های او - و نگاه ملتهب «قیصر» از پشت پنجره‌ی اتاق فصلی سکسی پدیدمی‌آورد بافضائی کاملاً ایرانی بی‌آنکه از هیچ‌گونه عوامل معموله سکسی استفاده‌ئی شده باشد.

ذکر نکته‌های دیگر فیلم مستلزم بحثی است مفصل، درعین حال باید هریک را که سهمی در تکوین این اثر داشته‌اند، تحسین کرد. ابتدا از «مازیار پرتو» نام می‌بریم که با فیلمبرداری ماهرانه‌ی خودش آتمسفر لازم را جهت فیلم فراهم آورده‌است (گیریم نه چندان یکدست) و بعد، بازی ملک مطیعی در نقش کوچک ولی بزرگ «فرمان» که شاید درخشان‌ترین کار یک آکتور باشد در تاریخ سینمای ما تا این زمان، از او گذشته بهروز وثوقی که سخت تلاش کرده‌است و شایسته‌ی سپاس فراوان، اینکه استعداد فوق‌العاده‌ئی است در این سینما و امید آنکه روزی باوج برسد. بهروز در لحظه‌ئی از فیلم (هنگام خروج از حمام پس از قتل نخست و به تن پیچیدن حوله) آن چنان دقیق و زیرکانه به نقش خویش فرورفته که تن را میلرزاند. درباره دیگر بازیگران باید بگوئیم هرکه در این فیلم نقشی داشته (از جمشید مشایخی و ایران دفتری تا شاهین و سرکوب و جلال و تجدد و بخصوص بهمن مفید در آن قطعه‌ی درخشان کافه به عقیده‌ی ما بهترین نقش دوره‌ی سینمائی‌یش را ایفا کرده است). باقی میماند موزیک فوق‌العاده سحرانگیز اسفندیار منفردزاده که باز خود تأثیر بسیاری از ایده‌ها را تشدید کرده است.

دوست داشتیم بیشتر و خیلی بیشتر درباره‌ی «قیصر» بنویسیم. فیلمی که دوبار دیده‌ایم و باز هم دوست داریم ببینیم. فیلمی که امیدوارمان میکند مانیز صاحب سینمائی شده‌ایم. فیلمی که مغرورمان میسازد با افتخار سر بلند کنیم و به صدای بلند بگوئیم: «سینمای ایران با این فیلم تولد یافت».

این همه غرور را مدیون مسعود کیمیائی هستیم... دست او را صمیمانه میفشاریم.^۱

هوشنگ سلطان زاده



«هوشنگ سلطان زاده» در میان جوانان علاقمند و تازه کار، کارش وجوه مشخصی دارد، چون اولاً او به سینمای خالص و ناب حساسیت فوق العاده‌ای نشان می‌دهد. ثانیاً در نقدهایش فیلم‌ها را بیشتر از لحاظ تکنیکی بررسی و ارزیابی می‌نماید که این نوع نقدنویسی تاکنون کمتر نظیر داشته است.

سلطان زاده کار خود را در سال ۱۳۳۷ با

مجله‌ی «جهان سینما»ی علی مرتضوی شروع می‌کند، سپس با او به مجله‌ی «عالم هنر» می‌رود. در همان اوایل شروع به کارنوشتن چند نقد فیلم در مجله‌ی «جهان سینما» می‌نویسد. با تعطیل شدن دو نشریه‌ی فوق نوشته‌های او را ابتدا در مجله‌ی «پست تهران سینمایی» و متعاقب آن در مجلات «ستاره سینما»، «هنر و سینما» و «فیلم و هنر» می‌یابیم. سلطان زاده خیلی راحت و روان و محکم می‌نویسد و همان طور که گفته شد آنچه که مورد نظر او است تکنیک کار سینماست. روی این نظر در جوار نقد فیلم نویسی او به ترجمه مطالب تکنیکی در زمینه فیلمبرداری و عکاسی نیز می‌پردازد.

با این حال او طی یک نظرخواهی در مورد سینمای مورد علاقه‌اش می‌گوید:

... بطور کلی از ساخته‌هایی که در آن «ریالیسم مبالغه‌آمیز» بکاررفته و چیزی فراتر از واقعیت در آن وجود دارد، بیشتر لذت می‌برم زیرا «ریالیسم محض» را خشک و یکنواخت می‌بینم... فیلم‌هایی که مرا تکان داد، «طلمس شده» از «هیچکاک» بود که در آن «ضمیر نابخود» جنبه «تصویری» پیدا کرده بود و «الک‌ها پرواز می‌کنند» برای تکنیک فیلمبرداری «اوروسفسکی» و «ضربه شیطان» برای اینکه ضربه شیطان سینما بود...^۱

برای آشنائی بیشتر به نحوه و کیفیت کار او نقد فیلم «ضربه شیطان» را انتخاب

کرده‌ایم:



ضربه شیطان

طرحی از داستان: درمرز مکزیک
بر اثر انفجار یک اتومبیل بادوتن سرنشین،
پلیس محلی با بازرس حکومت مکزیک
برخورد میکند.

گناه انفجار اتومبیل، با
صحنه‌سازیهای پلیس محلی بگردن جوانکی
موسوم به سانچو میافتد و بازرس حکومت
مکزیک در حالیکه زنش اسیر دارودسته‌ی

گراندی‌ها که مردمی ناراحت‌اند، هست در دو جبهه مبارزه را
ادامه میدهد.

حریف او پلیس محلی است که سابقاً زنش را با
جوراب زنانه خفه کرده‌اند. تصادم ایندو نیرو تا پایان فیلم
بطرق مختلف ادامه می‌یابد و بالاخره بنقع بازرس خاتمه
پیدا میکند.

سکانس افتتاحیه: پس از یک «کلوزآپ» از بمب ساعتی که در دستهای مرد ناشناسی
تنظیم میشود، فیلم باپلان وسیعی شروع و با «موومان»های متعدد دوربین، بکمک جرائقال و دالی
بدون «کات» پیشروی میکند.

از همان نخستین «پلان دینامیک» بیننده‌ی مطلع خود را مواجه باتکنیک قوی و مؤثری
می‌بیند که محتوی ضعیف و تکراری فیلم را بلعابی از امکانات مدیوم سینما می‌پوشاند.

چنان بنظر میرسد که بدعت «برداشت‌های ده دقیقه‌ای» هیچکاک بنحو بسیار جالب‌تر و
کاملتری توسط «ولز» ارائه میگردد.

استفاده از حرکات دوربین بجای مونتاژ، این توهم را درتماشاگر بوجود می‌آورد که نکند
«ولز» تا نقطه‌ی اختتام اثرش از این دستاویز ارزنده فیلمسازی سودی نبرد، ولی اینطور نیست، این مرد
بحق نابغه دراین فیلم دوساعتی، همه‌ی عوامل مدیوم خود را بمیدان کشیده و از پشت دوربینی که
یکدم از حرکت و هیجان واپس نمی‌افتد، دنیائی از دینامیزم و تحرک را می‌نمایاند.

وی بتماشاچی مهلت نمیدهد که به جریان انس بگیرد، فیلم پس از چنددقیقه بناگهان با
«کلایماکس» (اوج) غیرمترقبه‌ای (انفجار اتومبیل) بیننده را «شوکه» میکند. یک گراند‌های انتخابی،
پلان‌های این فصل، بانبوه دودی که فضا را گرفته و ازدحام مردمیکه برسر معرکه گردآمده‌اند، خود
بتنهائی تکه‌ی مؤثری بشمار میرود. (بنظر میرسد که «ولز» باستعمال لنز بخصوصی از نوع «زاویه - باز»
که فاصله کانونی آن ازحد نورمال هم کوتاه‌تر است، به پرسپکتیو و فاصله‌ی بین اشیاء دست یافته و این

عمق چنان شدید و غیرعادیست که از نقطه نظر زیبایی شناسی کلاسیک و قراردادی معیوب جلوه میکند).

• آنچه که در تمام فیلم، سخت جلب توجه میکند «زوایای دوربین» است. «ولز» بی شک واردترین فرد سینمایی به خواص زوایاست و یکی از شیفتگان زاویه‌ی سربالا LOW-ANGLE. پلان‌هاییکه پرتوی او را ارائه میدهند تقریباً باستانی یکی دوتا با «زاویه سربالا» ثبت شده و شاید علت اینهمه بستگی به این نوع زاویه، وسیله‌ای برای القاء عظمت و برتری به تماشاگر باشد. در فوق به یکی دوپلان استثنائی اشاره کردم که از «ولز» بازوویه‌ی سرازیر HIGH-ANGLE ضبط گردیده: یکی در سکانس معاهده‌ی «هنگ کوئین لن» با «گراندی» در کافه است که پس از موافقت ضمنی «هنگ» دوربین اندکی بطور مایل بسمت بالا میرود و از نظر گاهی رفیع‌تر از آکتورها حقارت و گرایش «هنگ» رابه دناثت و جنایت نمودار میسازد. «گراندی» دستگاه «جوک باکس» را براه میاندازد، «هنگ» کینه جوانه باو خیره شده و صحنه بتأنی باپلان سکانس بعدی «دیسالو» (حل) میشود.

• استفاده از «اثرهای صوتی» و «اثرهای نوری» دراکثر جاها بچشم میخورد و بسختی می‌توان همه را ذکر کرد.

• سکانس خفه کردن «آکیم تامیروف» که علی رغم حرکات مبالغه آمیزش بازی جالبی دارد، بتوسط «ولز» با مونتاز سریع، موومان مرتعشانه و جنون‌آسای دوربین، زوایای متعدد و کادرهای کج و افه‌های نوری بقدری تکان دهنده ساخته شده که حدی برآن متصور نیست. چند کادر کج دیگر در سایر قسمت‌ها بمنظور ارائه‌ی حالت تعلیق و اضطراب بازیگران، اثر عجیبی روی بیننده دارد.

• سکانس مؤثری که در آن دارودسته‌ی «گراندی» به «سوزان وارگاس» حمله میکنند با مونتاز و تقطیع حساب شده‌ی «شات‌ها» و کنتراست شدید نور و سایه‌های لرزان و گریزان «بچه خوشگل»ها PRETTY BOY که دور «سوزان» چرخ میخورند یکی از آن نمونه‌های نادر کارهای سینمایی است.

• دریک «کلوزآپ» از «چارتون هستون» وقتی که خبر پیدا شدن زنش و اتهام او را بقتل می‌شنود، بطور غیرمترقبه لنز از «فوکوس» خارج شده، ایماژ را محومیکند و بلافاصله بایک «کات» سریع پلانی از گریه‌ورهای زندان که «چارتون هستون» و دستیارش درطول آن میدوند و دوربین با «دالی» تعقیبشان میکند، روی پرده می‌آید.

• فصل اختتامیه‌ی فیلم که «وارگاس» بایک ضبط صوت بدنبال «هنگ» می‌چرخد، با افکت‌های صوتی بهت‌آوری‌ترین شده (کم و زیاد شدن صدا با رعایت فاصله‌ی ضبط صوت از منبع صوت، پارازیت‌های حاصله و «اکو»ی صدا زیر دهانه پل توالی شات‌ها دراین سکانس، حرکات عمودی دوربین از بالا بیائین و بالعکس زوایای غیرعادی و مهلک و بالاخره آن «اوج» عظیم و هولناک که گوئی مرتبه‌ای رفیع‌تر از آن دیده نمیشود، نقطه اختتامیست برای شاهکاری که باید دهها بار دیده شود.

قلم بر پرده نقره‌ای

- «ولز» درهمه جا از دوربین سکون ناپذیر خود و زوایای انورمال آن مدد گرفته. پلان با «زاویه مسطح» FLAT ANGLE در طی فیلم کمتر دیده میشود. یکی دوشات که سقف اطاق را نشان میدهد، بطور غیرارادی صحنه‌هایی از «همشهری کین» را بخاطر بازمیگرداند.
- تکنیک فتوگرافی «راسل متی» با «فرم» ولز هماهنگی کامل دارد. کنتراست‌های شدید در اکثر صحنه‌ها به پرورش محتوی مساعدت زیاد میکند. اکثر قسمت‌ها بطریقه‌ی LOW-KEY (برتری سایه بر نور) فیلمبرداری شده.
- در قسمت آخر یکی دوپلان هست که بنظر میرسد «ولز» بیشتر به نحوه‌ی گرافیک و اثر فردی آن توجه داشته (و شاید استنباط من خطا باشد) فی‌المثل «مدیوم - شات» خوفناکی بازآویهی سربالا (مطابق معمول) از «ولز» که در ضمن حاوی نوعی «تقارن تصویری» نیز هست، «ولز» درین پلان میگوید: بای چلاقم بمن الهام میکند، وارگاس با ضبط صوت همین جاست! تمرکز افکت مورد نظر «ولز» درین تصویر بشکل خیره‌کننده‌ای تماشاگر را تحت تاثیر قرار میدهد.
- «ولز» صرفنظر از چهره و شکم پلاستیکی خود، بطرز شکوهمند و پرقدرتی پرفورمانس خبیث پلیس محلی را مینمایاند لکن چرا، شخص ناظر بجای احساس بغض و عداوت باو احساس نوعی ترس توأم با احترام میکند؟
- آیا آنچه که مولد این احساس است، شخصیت بارز و مخرب «ولز» نیست که از پس «هنک کوئین لن» آمریکائی خودنمایی میکند؟
- چارتون هستون بی‌آنکه از چشم تماشاچی بیفتد، بیشتر باد به غیغ میاندازد و از زیر ابروهای گریم کرده، خیره میشود.
- درباره این مرد که تسلط عجیب و خارق‌العاده‌اش بر امکانات سینما غبطه‌ی فیلمسازان را برمی‌انگیزد چه میتوان گفت درحالی‌که هر فیلم دست ساخت او، مستلزم شرح و بسط مفصل و دقیق، در جزئیات است.
- بدون هیچگونه تردید، اگر این محتوی بی‌ارزش در دسترس کارگردان دیگری بود محصولی میساخت مساوی با صفر و اگر در اختیار هیچکاک بود، به سطوح ظاهری عوامل ایجادکننده‌ی هیجان می‌پرداخت، ولی «اورسن ولز» از یک «هیج»، «همه چیز» ساخته‌است.
- در این نوشته‌ی از هم گسیخته، کوشیدم که «نما»های گذرنده‌ای از شاهکار تازه‌ی «اورسن ولز» را بچشم تو بکشانم... درینا که این تلاش بی‌ثمر ماند. درباره‌ی «ضربه»ی این شیطان فسونکار سینما، حرفهای نگفته‌ای هست که بجای شنیدن، باید احساس شود، دیده شود.
- او مردیست: بزرگ، بزرگتر... و براستی که بزرگترین^۱.

هوشنگ سلطانزاده نوعی نقد فیلم را که به صورت محاوره بین دونفر (منتقد و دوستش) تنظیم شده است نیز تجربه می‌کند. این نوع نقدنویسی بعدها، به طوری که خواهیم دید، توسط «بیژن خرسند» به صورت کامل‌تری بین «منتقد و تماشاچی» تنظیم می‌شود. در این جا نقد فیلم منتشرشده‌ای از سلطانزاده را که به دلائلی از سال ۱۳۳۹ نزد مؤلف باقی مانده است نقل می‌کنیم. این نقد که درباره‌ی یک فیلم ایرانی به نام «فردا روشن است» ساخته‌ی سردار ساگر نوشته شده به صورت مکالمه بین منتقد و دوستش درآمده است:

فردا روشن است

...و بعد که باهم از سینما درآمدیم، جرو بحث‌مان شد راجع به فیلمی که دیده بودیم:

دوستم گفت: باز هم حرف من ثابت شد.

من گفتم: چه حرفی؟

دوستم - (باغرور) اینکه بادست اندرکاران سینمای بومی راه مفری وجود ندارد.

من - راه مفر واسه‌ی چی؟

دوستم - واسه‌ی فیلمسازی ما.

من - مگر تو ازین فیلم بدت آمد؟

دوستم - اصولاً موضوع «بد» آمدن و یا «خوش» آمدن مطرح نیست، قضیه این جاست که

اینگونه فیلمها را باید دید یا نه؟

من - بعقیده‌ی من باید دید.

دوستم - چرا؟

من - تشویق خودش یکی از راههایی است که بیک صنعت فیلمسازی شایسته می‌رسد.

دوستم - بعکس، این تشویق از فیلمسازی ما نیست، تشویق از یکمشت تاجر و کاسب و

حیله بازست.

من - خب، اینهم حرفیست، ولی لااقل دلیلی بیاور.

دوستم - (باتاکید) این شد حرف حسابی. از همین فیلمی که دیدیم شروع میکنیم.

من - راستش را بخواهی من چیزهایی دراین فیلم «فردا روشن است» ساگرخان دیده‌ام که

می‌تواند مایه‌ی امیدواری باشد.

دوستم - من هم وجوه مشخص و ثابت فیلمهای بومی را باز بصورت مکرر دیده‌ام که

بدبختانه مایه‌ی ناامیدیست.

من - (باتعجب) چه وجوهی؟

دوستم - از «سناریو»ی آن چه دفاعی میکنی؟
 من - من؟... چه دفاعی، بله، باید دفاع کرد چون دست کم پایان خوشی دارد...
 دوستم (یکعدد پوزخند) - به، پایان خوش، همین؟
 من - نه، چیزهای دیگری هم هست، مثلاً...
 دوستم - مثلاً چی؟
 من - از یک قسمت دیگر شروع کن!
 دوستم - (باموفقیت) بسیار خوب، ولی حساب دستت باشد که تا این جا یک برهیج بنفع منست.



من - سکوت!
 دوستم - (مثل معلمی که بشاگردش درس بدهد) ببین دوست من اول باید دید که چرا یکنفر یا یک استودیو فیلم میسازد، وقتی منظور سازنده یا سازندگان مشخص شد، نیمی از راه «قضاوت صحیح» پیموده شده - بعد باید دید که آیا فیلم ساخته شده، در حد خود خوب فراهم آمده یا خیر...
 اگر فیلم تجارتي است، ناچار باید وجوه لا یتغیر فیلمهای تجارتي را بنحو مطلوبه دارا باشد. اگر هنري است، باید مدلل ادعای سازنده باشد و هنرشناس را قانع کند و اگر مخلوطی از هر دوست، نحوه‌ی تلفیق «تجارت» با «هنر» معیار سنجش فیلم خواهد بود. از تو می‌پرسم «فردا روشن است» جزو چه صیغه‌ایست؟
 من - (بعد از سکوت طولانی) لابد جزو دسته‌ی سوم.

دوستم - پس از این قرار، سردار ساگر سعی کرده تجارت و هنر را نه تنها باهم مخلوط بلکه ممزوج کند و معجون‌ی از این دو بخورد ما بدهد.
 من - شاید

دوستم - گفתי شاید، پس هنوز مطمئن نیستی، بنابراین بدان که سردار، نه تاجر خوبیست و نه از هنر بوئی برده. چون وقتی خانم دلکش چهارمین آواز خود را بنام «قمارخانه و صومعه و غیره...» سر میدهد، تماشاچیان سوت می‌کشند و شیشکی می‌بندند و اینها همان طرفداران دلکشینند.

من و ولی باهم می‌توان امتیازاتی برای این فیلم فراهم کرد، فی‌المثل دو جنبه‌ی آن یکی عکاسی و دوم تالان‌های مونتاز حایز اهمیت است. فیلمبرداری رفعت از فیلم «جنوب شهر»^۱ تا «فردا روشن است» متضمن اختلاف زیاد است که بیشک حکایت از مطالعه و ممارست او در طی این مدت میکند.

دوستم - (باتمسخر) اما حرکات دوربین بنحو زنده‌ای توام با لرزش و بدون کوچکترین اسلوب است.

من - طریقه‌ی نورپردازی نیز تالان‌های جلب نظر میکند.

دوستم - (باطعنه) از مونتاز حرفی نزدی.

من - صبرکن، توالی «کات‌ها» طوریت که وقفه و سخته‌ای در جریان اکسیونها ایجاد نمیکند. هرچند که میزانشن تئاتری (تکنیک دوربین ثابت) و مرده‌ی سردار باعث عدم دقت در این مورد میشود، معذالک تداوم پلان‌هایی که پایان و آغاز هریک حاوی نوعی تشابه در موومان هستند (متمهی از حیث راکسیون) زیبا بنظر میرسد.

دوستم - ولی از یک فیلم یک ساعت و نیمی تنها بدو جنبه‌ی مثبتش - آنهم بطور نسبی - نمی‌توان دلخوش بود...

من - از فیلمبرداری و مونتاز که بگذریم به وجود یکی دواقه‌ی دلپسند برمیخوریم یکی ریختن قطره‌های آب از تنگ وازگون شده بروی چهره‌ی «فرخ» است... و دوستم - و افه‌ی دوم؟

من - (گیرمیافتم) باید یکبار دیگر فیلم را ببینم... همان، یک جنبه‌ی مثبت دیگر: محوهای فیلم نیز بد نبود.

دوستم - بالعکس، محوها خیلی خراب بودند. چون درفاصله‌ی بین تاریک شدن تدریجی صحنه و روشن شدن تدریجی صحنه‌ی بعد، تاریکی محض برقرار بود و این تقیصه فقط در عهد مرحوم «گرفیت» و «شارل پاته» قابل اغماض بود.

من - راجع به سکانس ماقبل آخر، عقیده‌ات چیست؟

دوستم - و اما سکانس ماقبل آخر که در متن آن موزیک «بم» و پریهاوئی برای تشدید هیجان قرارداده‌بودند، بظاهر سرگرم کننده ولی دراصل تقلید فاحشی از فیلم‌های هندی و مصری است.

من - تو اینطور عقیده داری ولی من معتقدم که سکانس مزبور بطرز جالبی فراهم شده‌بود بخصوص ویدا، لمعه‌ای از استعداد پنهانی خود را طی صحنه‌های این سکانس بظهور رسانید. دوستم - اسم «ویدا قهرمانی» بمیان آمد، من نسبت به این اکتیریس بدشانس احساس احترام میکنم چون هنوز فیلمی که بتواند استعداد ذاتی او را بنحو کامل ارائه بدهد، تهیه نشده.

من - عجب شد که باز «جنبه‌ی مثبت»ی دستگیرت شد.

دوستم - خوب، خیلی حرف زدیم ولی نه تو قانع شدی و نه من. تنها مطلبی که مانده عبارت از اینست که: کل اگر طبیب بودی، سر خود دوا نمودی.

من - منظور؟

دوستم - اگر سردار ساگر واقعاً چیزی در چنته دارد، چرا فیضی به شهر و دیارش نمی‌رساند؟
من - این موضوع بحث جداگانه‌ای را پیش میکشد - این را بدان که هیچکاک انگلیسی است ولی در آمریکا بسر می‌برد و فریتز لانگ آلمانی هم در هالیوود فیلم ساخته.

دوستم - ولی تفاوت بین «لانگ» با «ساگر» را چکار میکنی؟

من - منظور من مقایسه نبود.

دوستم - آیا حرفی مانده؟

من - بله و آن اینکه «مردم» از این «فیلم» خوششان آمده.

دوستم - (باخنده) مردم از فیلمهای «مهوش» هم خوششان می‌آید!

من - سکوت عمیق.

...کم کم بسر چهارراه رسیدیم، سر بند خط‌کشی شده که مخصوص پیاده‌هاست ایستادیم

تا چراغ راهنمایی قرمز بشود.

دوستم فکری کرد و گفت: روی هم رفته بنظر تو آیا فردا روشن است؟

من جواب دادم: بعد از شب سیاه، صبح روشن فرا میرسد (اقتباس از متن سناریوی فیلم!)

دوستم گفت: ولی فکر میکنم که «فردا» برای «این‌عه» روشن نخواهد بود... و بعد باز توی

هم رفت...

رحمت مظاهری

«رحمت مظاهری» یکی دیگر از منتقدان خوش قریحه و با استعداد این سال‌هاست. او که دانشجوی دانشکده پزشکی است (و امروز حتماً به طبابت مشغول است) کار نوشتن درباره‌ی سینما را با «ناظریان» در مجله‌ی «پست تهران سینمایی» شروع می‌کند و سپس نوشته‌های او را در مجله‌ی «هنر و سینما» می‌بینیم.

رحمت مظاهری به سینمای ناب و خالص و متکی به دکوپاژ و مونتاز عشق می‌ورزد

و می‌گوید:

... منحنی تکامل هنر سینما توگرافی درست عکس جهت سایر هنرها سیر میکند، بدین معنی که سینما تقریباً با «فرمالیزم» شروع ولی اکنون به قصه‌پردازی و بالاخره به «شارلا تانیزم» ختم شده است...^۱

بدین ترتیب مظاهری معیارهای توقع و نقطه‌نظرهایش را در سینما طبقه‌بندی و مشخص می‌نماید ولی عجیب آن که فیلم «همشهری کین» ولز را نمی‌پسندد ولی «ضربه شیطان» او را یک اثر فوق‌العاده می‌داند:

...در «ضربه شیطان» صحنه یا حتی پلانی نیست که از حساب و دقتی فراوان لبریز نباشد. در این فیلم کاراکتر برجسته کار ولز عبارت است از پرداختن بمقابله و مونتاز درون پلان‌ها. در بسیاری از صحنه‌های فیلم ارزش فون بیش از جلوی صحنه است. آشنائی ولز با تئاتر در کار سینمائیش بی‌تأثیر نیست. ولز استتیک صحنه‌هایش را از میزانشن‌های تئاتری قرض گرفته و تأکیدات تئاتر را با تأکیدات دوربین توأم می‌سازد.

میزانشن در کلیه صحنه‌های «ضربه شیطان» طوری است که بی‌اختیار نگاه بیننده را روی تمام عناصر صحنه بگردش می‌اندازد باصطلاح هرپلان دارای حرکت و فورم است. نحوه تعویض و جابجائی سوژه‌ها به وسیله دوربین تماشاگری است. کارگردان در تمام طول فیلم حتی یک لحظه را از دست نمی‌دهد. اورسن ولز بی‌تردید برترین شخصیت سینما است.

ابتدا، فیلم بایک پلان درشت باز میشود و سپس بحرکت می‌افتد، حرکتی که باید دید و ستود. یکی از پلان‌های این فیلم آن چنان تأثیری در بیننده دقیق بجا می‌گذارد که در تمام طول

قلم بر پرده نقره‌ای

عمرش حداقل خاطره سینمائیش را تشکیل می‌دهد. (ایلانی که یکی از پرسوناژها خبر اتهام جانت لی را به چارلتون هستون می‌دهد)^۱

ابراز احساسات تند و صریح، حاصل ذوق زدگی منتقد درمقابل فرم غریب سینمای ولز و نظایر آن را در کار بیشتر منتقدان جوان و تازه‌کار می‌توان پیدا کرد. فرضاً «رحمت مظاهری» طی یک مقاله تحت عنوان «از فرمالیزم تا شارلاتانیزم» می‌نویسد:

... سرگی آیزنشتین در تاریخ اول فوریه ۱۹۲۴ بانمایش فیلم «اعتصاب» مردم را با نوع دیگری از سینما آشنا ساخت، سینمایی که بنیاد آن برپایه‌های تئوریهایی مونتاز او برقرار شده بود و بدین ترتیب تخم فرمالیزم برای اولین بار در سینما پاشیده شد.

اندیشه‌های آیزنشتین یک بیک در فیلمهای او در دست تجربه قرار گرفت و «فرمالیزم» در سینما تا آنجا پیش رفت که «جیمز جویس» در ملاقاتی که در پاریس با آیزنشتین کرد یادآور شده بود که «فرمالیزم» سینما را در بیان «مونولوک‌های درونی» کاراکترها، از ادبیات نیز تواناتر و گویاتر ساخته است! در حالیکه ظاهراً همین نکته از نظر نویسندگان شکاف جبران ناپذیر ادبیات و سینما بشمار میرفت در آن زمان یکی از آرزوهای آیزنشتین ایجاد سینمای فکری و ذهنی بود که بوسیله آن سنتزی از علم و هنر ساخته شده باشد ولی متأسفانه از آنجا که هرگز مایل نبود که دوربین او در خدمت تراکتور و غیره درآید از سینما کناره گرفت و بالاخره با همه اندیشه‌های بزرگ و وسیع خود به سال ۱۹۴۸ در سن پنجاه سالگی درگذشت. باکناره گیری و مرگ او آتش «فرمالیزم» فرونشست و اکنون از آن شعله‌های تابناک فقط دودی باقی مانده است که همین فرمالیست‌های جوان و تازه‌کار سینمای کنونی شوروی هستند که از بقایای نسل «دژنره» و استحال یافته فرمالیستها بشمار می‌روند.

از همان زمان بموازات جریان ذکر شده در سایر نقاط جهان نیز چیزی باسم سینما موجود بود که اکنون بدتر از پیش به هستی خود ادامه می‌دهد و در حقیقت جز اسباب تجارت و دلال بازی چیز دیگری نیست و بالاخره راهی است که استودیوها را به بانکها مربوط می‌سازد!

علت و انگیزه اساسی سقوط و دور شدن سینما از «فرمالیزم» تنها سرمایه‌هنگفتی است که در این هنر در معرض معامله قرار می‌گیرد بدین ترتیب هدف و آمال تجار و دلالانی که امروزه درهمه جا خصوصاً در این بیوه زشت بزک کرده «هالیوود» دست بکار سینما زده‌اند جز بارور ساختن دلارهایشان چیز دیگری نیست.

اکنون در بین کارگردانان بزرگ، آنهایی که استعداد دلال شدن را داشته باشند باین «شارلاتانیزم» دامن می‌زنند و خود را همپایه این دلقک‌ها می‌سازند! بدین معنی که «کارول رید» و «فرد زینمان» که از بزرگ‌ترین و درخشان‌ترین چهره‌های سینمای کنونی هستند «بند باز» و

«او کلاهما» را میسازند ولی امثال «اورسن ولز» باکناره‌گیری از سینما نفرت و بیزاری خود را از این شیارلاتانیزم ابراز می‌دارند!

خلاصه کلام امروزه سینما وسیله سرگرمی و کشتن وقت بشمار میرود.

درحقیقت مؤثرترین و باارزش‌ترین شخصیت هنری سینمای کنونی «آکتور» است زیرا با طرح و فرم سینمای کنونی تمام مسئولیت و فشارفیلم روی شانه «آکتور» قرار دارد و فقط اوست که باید با عرق، اشک و خون خود تماشاچی را متاثر سازد. کارگردانان امروزی تقریباً جز راهنمایی هنرپیشگان کاری انجام نمی‌دهند.

بدین معنی که امروزه، کارگردان بهتر کسی است که آکتور را بهتر رهبری کند! ارزش سینماتوگرافی کارگردانان کنونی تقریباً معادل صفر است (البته فرمالیست‌های کنونی شوروی و عده معدودی که در سایر کشورها هستند درکادر این ارزیابی قرار نمی‌گیرند).

در سینمای فرمالیزم وسیله و عامل انتقال و ایجاد احساس و ایماژ در تماشاچی بعهدہ سه چیز یعنی «مونتاز»، «آکتور» و «تماشاچی» است بدین معنی که تماشاچی نقش مهمی در تفهیم و ایجاد «ایماژ» نهائی از صحنه را بعهدہ دارد! ولی امروزه این قاعده بعکس درهم شکسته و درسینمای ساده امروز از سه عامل مذکور فقط «آکتور» ارزش خود را بیش از پیش حفظ کرده‌است و دو عامل دیگر یعنی مونتاز و تماشاچی بیکاره محسوب میشوند و اساساً مطرح نیستند و مسئولیت این دو بشانه آکتور افزوده شده است.^۱

مدت اقامت مظاهری در مطبوعات به عنوان «منتقد و مترجم» خیلی محدود و کوتاه است. او هم مثل سلطانزاده و سایر منتقدان آماتور این دوره خیلی زود صحنه‌ی نقد و نقدنویسی را ترک می‌گوید. برای آشنائی بیشتر به نحوه‌ی کار او به نقدی که درباره‌ی فیلم «حماسه یک سرباز»^۲ اثر «گریگوری چوخرای» نوشته‌است، توجه می‌کنیم:

۱- پست تهران سینمایی - ۶ آذر ۱۳۳۸

۲- BALLAD OF A SOLDIER

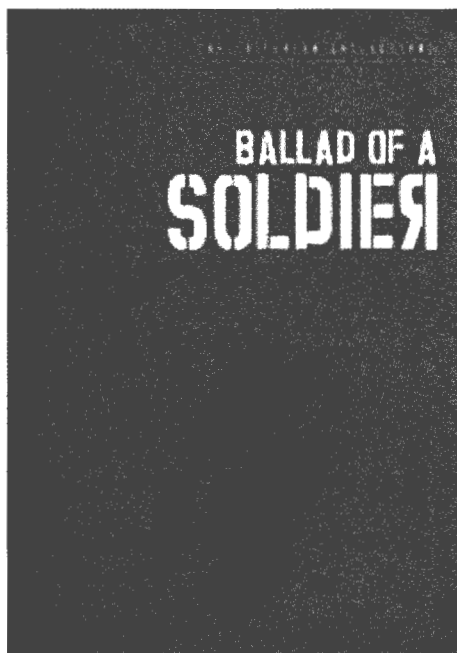
حماسه یک سرباز

آثار جالبی چون «لک‌لک‌ها پرواز میکنند»، «چهل و یکمین»، «حماسه یک سرباز» و مهمانی نظیر «سرنوشت یک انسان»^۱ و «دلاوران دوران» و غیره آشنائی ما را با سینمای جدید شوروی میسر میسازد.

سینمائی که دارای بزرگترین و باارزش‌ترین فیلمهای تاریخ سینماست.

امروزه جای آنهمه درخشندگی را چند اثر باارزش و تعدادی خلاء پرکرده‌است. ناگفته نماند که هنوز این سینما از نقطه نظر موتناژ تقریباً مقام اول را حایز است. چه اصولاً استنباط فیلمسازان شوروی از موتناژ غیر از سایر سیستمهای فیلمسازی جهان است.

بگذریم... فرمالیزم خصیصه برجسته این سینماست و آن خود بر دونهوع است. یکی فرمالیزم زورکی و در نتیجه تصنعی فیلمهایی نظیر «دلاوران دوران» و «سرنوشت یک انسان» و مزخرفاتی دیگر و دومی فرمالیزم الهامی و ناخودآگاه فیلمهای چوخرای فیلم «لک‌لک‌ها...» فرمی خشن و تعجب‌آور داشت و حتی بعثت افراط و زیاده‌روی در فورم گاهگاه، بفهمی نفهمی، کمی مصنوعی مینماید (این تصنع شاید بخاطر دانستگی است که فرمالیستها درحین ابداع فورم دارند) ولی هر دواتر چوخرای خالی از این تصنع است. چوخرای با «چهل و یکمین» بیشتر بعنوان انسانی فهیم و با



«حماسه یک سرباز» کارگردانی بزرگ شناخته میشود.

تصاویری که در «حماسه یک سرباز» بچشم میخورد از همه آنچه که قبلاً دیده‌ایم سینمائی‌تر است. در این فیلم از صوت موسیقی و بیشتر سکوت حداکثر استفاده بعمل آمده‌است. سکوت آخر فیلم شاید دقیق‌ترین، بجاترین و مؤثرترین سکوتی باشد که تاکنون دیده‌ایم. دودیدن سریع مادر آلیوشا و سروصدای موزیک از یکطرف و بعد مقابله و تضاد این حرکت و سروصدا با سکون و سکوت عمیق صحنه بعد دینامیزم و کششی بی‌مانند ایجاد کرده‌است.

^۱ - DESTINY OF A MAN

صحنه برخورد سربازی که پایش را ازدست داده است با زنش از مؤثرترین صحنه‌های فیلم است. (ضمناً این سرباز بهترین بازی فیلم را ارائه می‌دهد) همچنین است صحنه شنیدن اخبار جنگ و بسیاری دیگر از صحنه‌های فیلم.

نکته مهم درباره چوخرای با درنظرگرفتن هر دو فیلمش شناسائی فراوان او در روانشناسی عشق است. چوخرای بکمک چند تصویر پی درپی کلیه مراحل پیوسته تکوین عشق در قهرمانانش را برای تماشاچی قابل لمس می‌سازد.

این توانائی و آشنائی درکمتر کارگردانی درحد چوخرای قراردارد. نقص عمده فیلم عدم پیوستگی دراساس و ساختمان سناریوست.

قصه «حماسه یک سرباز» از چهار حادثه جداگانه تشکیل میشود که فصل مشترک آنها فقط در وجود آلیوشا قهرمان فیلم است. این چهار حادثه فرعی هریک بدون وجود دیگری می‌توانند پیش بیایند - چنانکه پیش آمد و تماشاگر از یک اساس مداوم و پیوسته محروم می‌ماند. سرباز ۱۹ ساله‌ای چند روز مرخصی دارد تا سقف خانه‌اش را تعمیرکند. چهار حادثه ماجرای برگشت او را ازجبهه تشکیل میدهد هر حادثه هنگامی که تمام شد پرونده‌اش بسته میشود و تاثیر و ردپائی ازخود دربقیه داستان نمیگذارد.

اول: برخورد آلیوشا با سرباز علیل. دوم: آشنائی با شورا و بردن صابونها برای همسر یک سرباز (دراین قسمت چوخرای مانند «چهل و یکمین» اشاره‌ای طنزآمیز حتی به بعضی نکات موجود در رژیم شوروی میکند: یکی گرفتن رشوه بوسیله نگهبان قطار و دیگری روابط نامشروع زن یک سرباز با یک افسر درحالیکه شوهر بیچاره بخاطر وطن درجبهه می‌جنگد) سوم: آتش سوزی قطار و چهارم: آخرین و بهترین قسمت فیلم برخورد آلیوشا با مادرش.

آلیوشا بعداز این ملاقات کوتاه بجبهه بازمیگردد و چنانکه درحاشیه فیلم نقل شد کشته میشود. این فیلم در فستیوال کان جایزه مخصوص هیئت داوران و در فستیوال سان فرانسیسکو بهترین جایزه و در فستیوال تهران جایزه بهترین کارگردانی را ربود و برآستی سزاواربود.^۱

محمد محمدی



نام «محمد محمدی» را ابتدا به عنوان یک علاقمند و کنجکاو در صفحه‌ی «پاسخ به نامه‌ها»ی مجلات سینمایی می‌بینیم. سپس او با شرکت در یک مسابقه سینمایی و نوشتن مطلبی، عملاً وارد کار نوشتن برای سینما می‌شود و این کار را با مجله‌ی «جهان سینما» شروع می‌کند و با متوقف شدن انتشار این مجله، کار خود را در مجلات «عالم هنر»، «پست تهران سینمایی» و «ستاره سینما» (سال‌های ۱۳۳۸ و ۱۳۳۹) ادامه می‌دهد.

کار و فعالیت او بیشتر صرف ترجمه می‌شود و در جوار کار ترجمه گاهی هم به نقد فیلم روی می‌آورد. محمدی خیلی زود مطبوعات را ترک می‌کند و برای ادامه تحصیل روانه خارج از کشور می‌شود. او انتظار خود را از یک اثر هنری چنین توجیه می‌نماید:

... در تعریف کارگردان ممتاز خوانده‌ایم که باید هنرمندی شکیبا و باکفایت و مدیری منظم و قاطع باشد و توانا... بدلیل اینکه سینما صنعت است، از نیروی فطری و جبلی نیست که عده‌ای از آن بهره‌مند و برخی از آن بی‌اطلاع باشند زیرا این نیرو با مقدار و کیفیت تجربه شخص تغییر میکند و این شایستگی مادامی نصیب کارگردانی می‌شود که فیلم/اش اثر هنری باشد و «نخستین چیزی که میتوان از یک اثر هنری انتظار داشت اینست که دارای یک فرم خالص باشد، یعنی اجزای آن مجموعاً پدیده واحدی را ایجادکنند و این پدیده فی‌النفسه کامل و تمام باشد چنان که بتوانیم آنرا به اعتبار خودش دریابیم»^۱

محمدی برای نوشتن نقدهای خود نثر و لحن خاصی را اختیار می‌کند که از نقطه نظر کار ژورنالیستی ثاحدی ثقیل و غیرمتعارف است. برای آشنائی با این لحن خاص که شاید نشان دهنده‌ی وسواس او در کار نگارش است به نقد فیلم «لکوموتیوران»^۲ اثر «پیترو جرمی» توجه می‌کنیم:

۱- پست تهران سینمایی - قسمتی از نقدفیلم «جنگ و صلح» (WAR AND PEASE) کینگ ویدور - اول اردیبهشت ۱۳۳۹

۲- IL FERROVIERE

لکوموتیوران



برای منتقدی راستین که در اندیشه جستجوی زیباییهای ناشناخته اثری هنری است، فیلمهای ناهنجار سال گذشته سینمای ایتالیا - نمایش داده شده در تهران - که در اوج و بحبوحه محبوبیت بوده است، فیلمی از «پیترو جرمی» که هر منتقدی، با ذوق و درایت خود برداشتی از آن می‌نماید، فرصتی بس مغتنم است، زیرا درک و شناخت زندگی و مطالعه بر توده مردم، روانشناسی بس خبره و اهل فن می‌خواهد و در اندیشه من «پیترو جرمی» از جمله روانشناسهای ناشناخته عصر ماست که در لوای مکتب «نئورئالیزم» یکایک تصاویر

فیلم خود را جان بخشیده و فیلمی بس دل‌انگیز پرداخته است.

گوئی نگرنده فیلم باهریک از «شخصیت»‌های اثر دلپذیر «لکوموتیوران» از مارکوچی... تا سوزنچی ناآشنا نیست چون درگیرودار حیات ما باهریک از این چهره‌های غبارگرفته از سر کینه می‌ستیزیم و یا به مهر می‌آمیزیم.

فی‌الواقع آنان ستایشگران «حیات»‌اند که در روزهای گونه‌گون هفته، دستهای ما را با گرمی و محبت و یا تزویر و ریا می‌فشارند، درحالی‌که ما از آن ناآگاهیم و بدینسان در سوزش دیرپای پشیمانی، چنگ برم‌وهای سر می‌زنیم و یاران را به یاری می‌طلبیم. شرمسار و حرمان زده نونهالان پشیمان و سرشک ازدیده چکیده را درآغوش خود می‌فشاریم. کلیه خصوصیات فوق بروی پرده، با امکانات وسیع سینما برای ایجاد محیط و قدرت خلق توسط پیترو جرمی، منتقل شده است.

کارگردان فیلم، پیترو جرمی، که از او قبلاً فیلمهای «حسادت» و «جوانان گمشده» را دیده‌ایم، بدون اینکه «بزرگ» بودنش را بپذیریم، همانا نام «مارکوچی خیانتکار» را که بچه‌ها برای او در فیلم بردیوار باگچ نوشته بودند، می‌پذیریم چونکه با برداشتی که «مارکوچی» از بازی «سیلوا کوشینا» کرده بود و بی‌کباره تحولی شگرف در بازی او بانجام رسانده بود... در آتیه گمان نمیرود فیلمهای بنجل ایتالیائی و بازی‌هائی از نوع سابق سیلوا کوشینا بتواند خریداری داشته باشد و این خود خیانت او، نه بسینمای واقعی ایتالیا، بلکه به آندسته مقابل است!



«پیترو جرمی» در نقش «مارکوچی» با اینکه بازیگر پشت و جلوی دوربین است و «ادوارد نوولا» در نقش «آرماندو» کودک خردسال فیلم، در حالیکه نقش حساسی را به عهده دارد، هردو بسیار نیک و پسندیده ایفای رل مینمایند - و دوبله فیلم نیز گرچه در حد کمال مطلوب نیست ولی بفيلم حالتی دلچسب و سادگی مانتال می بخشد و این خود هدف متصديان مربوطه بوده است.

کیومرث سلطان

در مرور کارهای موج نوی علاقمند و غیرحرفه‌ای و درعین حال ناپایدار نویسندگان نقد سینمایی، به نام «کیومرث سلطان» برمی‌خوریم که حضور او در مطبوعات سینمایی نسبت به دیگران حرفه‌ای‌تر به نظر می‌آید چون مسئولیت انتشار مجله‌ی «ماهنامه پست تهران سینمایی» را نیز به عهده می‌گیرد. سپس نوشته‌های او را که بیشتر «ترجمه» است در مجلات «ستاره سینما» و «هنر و سینما» می‌خوانیم.

سلطان در سال ۱۳۳۹ در کنار «دوانی»، «ری‌پور» و «نوری» برای مجله‌ی «ستاره سینما» نقدفیلم می‌نویسد. نقدهای او به طور کلی دارای سطوحی ساده است و با بهانه‌گیری، توقع و انتظار خود را از فیلم‌ها طلب می‌کند و انتظارات خود را نیز با طرح سئوالات گوناگون مطرح می‌نماید.

برای معرفی کار او، نقد فیلم «جدال در او. ک. کراال»^۱ را انتخاب کرده‌ایم:

جدال در او. ک. کراال

درمیان آثاری که هالیوود تهیه کرده و تنها هدفش از اینکار تجارت است و بالاخص فیلمهای وسترن، گاهیگاهی به آثار قابل ملاحظه‌ای برخورد می‌نمائیم. منظور از تهیه فیلمهای وسترن بجز تجارت چه میتواند باشد؟ درثانی چه تری را به تماشاگر ارائه میدهد؟ تماشای عده‌ای از ششول‌بندها درروی پرده سینما چه اثری برروی مغز و قوه ادراک یک فرد باقی میگذارد؟ اصولاً کلمه «وسترن» به چه جهت بعضی از فیلمها گفته میشود؟

در ادبیات و خصوصاً سینمای آمریکا «وسترن» به آن دسته ازآثاری میگویند که ماجراها، حوادث و کشت و کشتار منطقه غربی آمریکای شمالی را بیان میکند. البته این موضوع قابل ذکر است که خوانندگان این را باید در نظر داشته باشند که این حوادث قبل ازآنکه آمریکا تشکیل یک دولت واحدی را بدهد، بوقوع میبوسته‌است. یکدسته ازاین ششول‌بندها همیشه بکوچکترین بهانه‌یی دست باغشاش زده و وضع ایالتی را دگرگون ساخته و عرصه را بردیگران تنگ میکردند.

^۱ - GUNFIGHT AT THE O.K.CORRAL

زندگی است و اگر این را قبول کنیم که «نیستی» وجود ندارد و آن «نیستی» همان «هستی» است وی فلسفه مرگ را بخوبی دریافته است بنابراین کسی که از مرگ باکی ندارد، ازاینکه باچندین صدنفر ششول بند نیز جدال نماید، هراسی دردل راه نمیدهد.

دراین میان «کیت فیشر» زن احمقی که زمانی با «جانی رینگو» و مدتی با «هالیدی» بسر میرد، سرگردان است. بمقتضای زمان یکی را برای خویش انتخاب میکند و هنگامیکه هوا را پس دید، بدیگری روی میآورد.

«جدال در او. ک. کرال» نوید فروزانی است. نویدی برای کارگردان آن، «جان استورجنز» است که قبلاً آثار جالبی چون «التهاب»، «فرار از قلعه براوو»^۱ و «روز بد درلاک راک»^۲ را بما عرضه کرده بود. کارگردانش دراین فیلم تاحدودی خوب و نقایص آن کم است. در پروراندن قهرمانان و انتخاب هنریشگان ذوق و سلیقه خاصی بکاربرده است.

«برت لنکستر» دررل «وایت ایرپ» باهمان مهارت و نرمش همیشگی نقش خویش را بازی میکند. اما بهترین بازی متعلق به «کرک داگلاس» است. پس از بازی عالی خویش در «قهرمان» بجرأت میتوان اذعان کرد که در «جدال در او. ک. کرال» شخصیت عمیق و نافذ و استعداد عجیب و بارز خویش را نشان میدهد. دریکی دو صحنه در فیلم بازی وی باوج کمال میرسد. هنگامیکه بطرف «کیت فیشر» میرود تااو را ازبین ببرد ناگهان ضعف بسراغش می آید. سرفه شروع میشود و برروی زمین میافتد. هیکلش پشت تختخواب مخفی و تنها یکی از دستاش برروی لبه تختخواب لرزش محسوسی دارد. صحنه‌یی که «وایت ایرپ» ازاو میپرسد که تو چرا ازدواج نمیکنی؟ او احتیاج به نصیحت ندارد. چشمها و لبخندش پاسخ میدهد: «من با مرگ عروسی خواهم کرد؟» «روندا فلمینگ» دررل یک زن قمارباز بازی قابل توجهی ارائه نمیدهد. بازی «جووان فلیت» ما را بیاد فیلمهای دیگر وی «فردا گریه خواهم کرد» و «شرق بهشت» میاندازد. بازیش خوب است. از هنریشگان دیگری که بازی خوبی ارائه میدهند میبایست «جان ایرلند»^۳ رانام برد.

^۱ - ESCAPE FROM FORT BRAVO

^۲ - BAD DAY AT BLACK ROCK

منصور شاهرخشاهی



«منصور شاهرخشاهی» دانشجوی رشته‌ی روزنامه‌نگاری، به انگیزه عشق وافرش به سینما به کار نقدفیلم‌نویسی روی می‌آورد و در سال ۱۳۳۹ کار خود را در مجله‌ی «پست تهران سینمایی» شروع می‌کند. خیلی زود به علت مشغله تحصیلی از این حرفه کناره‌گیری می‌کند.

شاهرخشاهی طی یک نظرخواهی درباره‌ی

سینما و فیلم‌های موردنظر و مورد علاقه‌اش و در جواب این سؤال که «بطورکلی از چه تیپ فیلم‌هایی بیشتر خوشتان می‌آید؟» می‌نویسد:

... فیلم‌هایی که در آنها تصویر واقعی زندگی و چهره اصیل انسانها و صحنه‌هاییکه نموداری از اعماق ضمیر و افکار آنها باشد و بالای‌ترین وجهی همراه بافرمی زیبا و دل‌انگیز دربرابر ما ظاهرشده و در روح و عواطفمان اثرنماید...

...سبک و متد «فدریکو فلینی» را درفیلمسازی موردتحسین قرارمیدهم، فیلم‌های وی دارای «اصالت» عمیقی هستند از طرفی «اورسن ولز» را بخاطر فرمالیزم اعجاب آوری که درآثار خویش بوجود می‌آورد از سایرین ممتازتر بحساب می‌آورم... سوژه عمیق و انسانی «لااسترادا»^۱ مرا منقلب ساخت و فرمالیزم بصری و صحنه‌های عجیب و مبهوت کننده «ضربه شیطان»^۲ تکانم داد...

از مشخصات منتقدان جوان از جمله شاهرخشاهی، غرور و صراحت آنان در ابراز نظر خود و عدم محافظه‌کاری در مواجهه با فیلمسازان مشهور و موردقبول خواص است. حد و مرزهای موردقبول آنان کمتر تابع معیارهای خاصی می‌شود و تسلط تکنیکی فیلمساز یکی از مواردی است که می‌تواند آنان را تحت تاثیر قراردهد. شاهرخشاهی در نقد فیلم «ضربه شیطان» ساخته‌ی «اورسن ولز» می‌نویسد:

^۱ - LA STRADA

قلم بر پرده نقره‌ای

... در کادر سینمای امریکا تاجر چیره‌دست و مطلعی که باندازه کافی از قوه ابتکار بهره دارد به ساختن فیلم‌های مردم‌پسند مشغول است نام این شخص «هیچکاک» است. او نیز هيجان و دلهره را در فیلم‌های خود بکار می‌برد ولی بطریقی سطحی و مردم‌پسند و از طرفی دیگر خوب می‌داند چگونه بر «منقدين» و «سینه‌فیل‌ها»ی علاقمند را شیر بهمالد. وی چنانچه گفته شد تاجر است ولی تاجری غیر از تاجرهای دیگر در صورتیکه «ولز» یک فیگور برجسته و مهیب هنر هفتم و یک اعجوبه واقعی سینماست...^۱

نقد انتخاب شده‌ی منصور شاهرخشاهی، درباره‌ی فیلم «میان مرگ و زندگی»^۲ است

که با هم می‌خوانیم:

میان مرگ و زندگی

دومین فیلمی که از اثر نویسنده معروف آلمانی «اریش ماریا رمارک» تهیه گردیده مربوط به جنگ دوم جهانی و جنگ میان آلمان و شوروی و حادثه عشقی است که در این نبرد بین یک سرباز ساده و دخترکی بوجود می‌آید.

داستان «ماریا رمارک» بازگوکننده حوادث رقت‌انگیز و شوم و آتمسفر مرگبار دورانی است که هیتلر بر آلمان حکومت میکرد و با ممالک دیگر بجنگ برخاسته بود. «ماریا رمارک» در خلال داستان پرشور خود عشقی را مجسم مینماید که در زیر آتش بمبارانها بوجود می‌آید لحظه‌های پردردی از زندگی سربازانی که در زیر تسلط وحشتناک دیکتاتوری ظالم به قتل و جنایت دست می‌زنند.

«ماریا رمارک» میگوید آنها قبل از هر چیز انسانند و از درندگی و سبعیت رنج می‌برند، آنها از قتل و آмокشی بیزارند ولی ناچار در زیر سلطه رهبری آنورمال ناچار بقتل و آدمکشی کشیده میشوند.

داستان فیلم در زمستان سال ۱۹۴۴ در جبهه روسیه شروع میشود و سربازان آلمانی را در حال عقب نشینی نشان میدهد در بین این سربازان جوانی موسوم به «ارنست گریبل» از میان بسیاری از سربازان موفق میشود مرخصی گرفته و برای دیدن پدر و مادر خود به آلمان برود وی با اشتیاق فراوان بشهرش میرود ولی اثری از والدین خود نمی‌بیند. شهرش از آن موقعیکه آنجا را ترک کرده تفاوت بسیاری نموده و بیشتر اماکن آن مبدل به تلی از خاکستر شده وی درهمه جا پدر و مادر خویش را جستجو میکند، در این بین بادختری بنام «الیزابت» روبرو میشود. پدر این دخترک را افراد گشتاپو تبعید ساخته‌اند و وی همیشه انتظار پدر خویش را میکشد.

«ارنست» و «الیزابت» بایکدیگر انس میگیرند و در محیطی پراز ترس، دلهره و انتظار که هر دم بمب‌های آتش‌زا بسیاری دیجود را تبدیل به اجساد متلاشی شده‌ای مینماید، عشقی سوزان بین

آندو بوجودمی‌آید حرارت این عشق آنها را از دوروبر خود دور میسازد و در عوالمی دیگر غوطه‌ور میسازد. در اینجا تضادی عاطفی و دراماتیک بوجودمی‌آید که در هسته مرکزی داستان جامیگیرد، آنها ازدواج مینمایند و چندی را بانثار عشق و محبت بیکدیگر بخوشی میگذرانند ولی موقعی میرسد که باید از همدیگر جدا شوند و سعادت دوران خویش را از دست بدهند.

«ارنست» به جبهه اعزام میگردد و از معشوقش وداع میکند و به میدانی رهسپار میگردد که هر لحظه بیم انهدام وجودش میرود. این داستان که بطور شورانگیزی پایان مییابد متضمن «آیده»ها و مفاهیم مؤثری میباشد که بازگوکننده دورانی است که در نظر هرناسانی جز انبوهی تنفر و خاطرات تلخ و جانگداز باقی نمیگذارد. نویسنده داستان نیز یکی از این انسانهاست که مشاهدات خود را از آن دوران مرگبار در داستانی شگرف بما مینماید که پر است از «بیم»ها، «دلهره»ها و «مرگ»ها و مصیبت‌های افرادی که عزیزترین کسان خود را از دست داده‌اند و انسانهای بیگانه‌ای که در زیر خروارها خاک بخواب ابدی فرو رفته‌اند.

«ماریا رمارک» میگوید مردم آلمان خود قبل از هر چیز از رژیم ظالمانه و رفتار وحشیانه و غیرانسانی دیکتاتور خویش و عمال وی متنفر هستند و در نزد مهالک دیگر خجل و شرم‌منده‌اند. نویسنده دو تیپ از عمال ستمگر دیکتاتور آلمان را معرفی میکند افسران گشتاپو و مأمورین حزب نازیسم که بی‌رحمی و عدم شرافت نخستین «پله» ترقی آنها بوده‌است و آن پسر شیرفروش که افسر گشتاپو گشته و زن جاسوس صفت و مهیبی که در خانه «الیزابت» بسر میبرد «سمبولی» از این افراد میباشند.

کارگردانی «داگلاس سیرک» در تبدیل این اثر به «مدیوم سینما» اگرچه شامل نکات قابل ذکری میباشد ولی «فوق‌العاده» نیست و این اثر علیرغم سوژه گیرایش نمیتواند وجه امتیاز برجسته‌ای میان آثار جنگی بزرگ جهان کسب نماید. «میزانسن»های مخصوص و همچنین تجسم قابل ملاحظه زمستان و ویرانیه‌ها و خرابیه‌های پوشیده از برف و سردی زمستان صحنه‌های بمباران هوایی و فرار مردم و موقعی که در پناهگاه‌های مخصوص موضع میگیرند جالب است ولی بامقایسه با آثار مشابه چندان جلب نظر نمیکند.

در بعضی صحنه‌ها زوایای مناسبی با «کمپوزسیون» مخصوص ایجاد شده از جمله صحنه‌ای که «ارنست» در خیابان از زیر انفجار بمب‌ها و ویرانی ساختمانها میگذرد. فیلمبرداری رنگی فیلم جالب است و یکی از عناصری که به فیلم ارزش میبخشد و مضمون صحنه‌ها و مفاهیم آنرا تقویت میکند و ارزش درامی آنرا بالامیبرد موزیک جالب و مؤثر «میکلوس روژا» میباشد. کارگردان فیلم موفق شده بازیه‌های جالبی از دو هنرپیشه نخست خویش اخذ نماید «جان گاوین» آکتور جوان آمریکائی در نقش سرباز آلمانی بازی قانع کننده‌ای ارائه میدهد.

«لیلو پولور» نیز با اینکه «اکتریس» جدیدیست در نقش الیزابت بازی گیرائی ارائه میدهد. فیلم در «میان مرگ و زندگی» اثر درخشان و ارزنده‌ای نیست ولی فیلمی است که هم تماشاچی مطلع و تماشاچی عادی را راضی نگاه میدارد.

جمشید ارجمند



در یک دوره‌ی خلاص و درخشان که مطبوعات توجه زیادی به نقد فیلم می‌کند، به نوشته‌هایی با امضای «جمشید ارجمند» برمی‌خوریم که برای خود سبک ویژه‌ای دارد.

ارجمند با علاقه به کار نگارش، به نقد فیلم روی می‌آورد و سینمانویسی را در سال ۱۳۳۷ به طور مداوم با مجله‌ی «ستاره سینما» آغاز می‌کند. اما این شروع کار مطبوعاتی او نیست چون با کمی تفحص و جستجو، قبل

از این دوره، به چند داستان، ترجمه و حتی شعر هم از او در مجلات «سپید و سیاه» و «فردوسی» برمی‌خوریم که بعضی از ترجمه‌های او امضای «شهراب» دارد.

ارجمند طی گفتگویی با مولف درمورد انتخاب این نام مستعار می‌گوید:

— شهراب اسم دهی است که زادگاه آباء و اجدادی ماست و من بی‌اندازه آنجا را دوست دارم.

ارجمند یا عشق به سینما خیلی زود در نقد فیلم نویسی حرفه‌ای می‌شود و این کار را

تا سال‌های ۱۳۵۰ به طور پیگیر ادامه می‌دهد و در این مورد می‌گوید:

— من باعشق به سینما وارد مطبوعات شدم. به نظر من این علاقه بیشتر اکتسابی است چون

هیچ کس به طور مادرزادی کارگردان یا منتقد به دنیایم آید. باید انگیزه‌ای وجود داشته باشد تا آدم به راهی کشیده شود.

سینما به خاطر اینکه توقع و تقاضای بصری و نیازهای ذهنی انسان را به خوبی برآورده می‌کند، خیلی زود توجه مرا به خود جلب کرد و آشنائی من به زبان فرانسه هم بهانه‌ای شد تا از راه ترجمه بیشتر به طرف آن کشیده شوم.

مطبوعات سینمایی در این مورد رهگشا بودند تا بیشتر یادگیرم. بیشتر معرفتی هم که پیدا کردم فقط از راه مطبوعات خارجی بود. سینما برای من مثل دریچه‌ای بود تا به یک افق دیگری نگاه کنم.

صلاحیت منتقد

... اصولاً کسی که در زمینه‌ای مطالعه و کار کرده و به آن علاقه داشته باشد، به تدریج در

آن زمینه صاحب نظر هم می‌شود و چون من این توجه خاص را به سینما داشتم، نشستم و باخودم حل کردم که باین دید و بضاعتی که اندوخته‌ام، آیا در موضعی قرار دارم که بتوانم یک اثر سینمایی را بررسی کنم یا نه؟

البته تقریباً همه درمقابل یک اثر هنری این بررسی را می‌کنند، حتی اگر نویسنده هم نباشند - مثلاً وقتی از تماشای یک فیلم برمی‌گردند، می‌نشینند و درباره‌ی آن حرف می‌زنند و این نوعی به محک زدن است، اما هر محک زدن هم نقد فیلم نیست.

تعریف نقد هنر کار بسیار مشکلی است و هنوز دونفر را نمی‌توان پیدا کرد که روی یک اثر هنری به توافق رسیده باشند ولی ما به طور کلی باید ضوابطی را قبول بکنیم.

کسی که کار بررسی و تحقیق و محک زدن هنری را شروع می‌کند باید یک مقدار درحدود اکتفا - که این اکتفا هم خودش حرف دارد - از آن هنر بداند و یک دید عمومی هم داشته باشد.

یعنی این که به صرف دانستن سینما نمی‌توان یک منتقد سینمایی بود بلکه باید لزوماً از سایر هنرها هم کم و بیش اطلاع داشت. حتی از بعضی از علوم اجتماعی هم برخوردار بود.

من فکرمی‌کنم که منتقد باید ازجهت بضاعت هنری و اطلاعات عمومی لااقل درحد کارگردان باشد ولی لازم نیست که حتماً فن فیلمسازی را هم بداند باید شناختی درحد کارگردان داشته باشد.

زمانی که شروع به کار کردم معتقد بودم که این شناخت را دارم چون فیلم زیاد دیده بودم و درباره‌ی سینما زیاد خوانده بودم. مختصر شناخت عمومی از چند هنر دیگر را هم داشتم و به مقداری مسایل اجتماعی هم آشنا بودم. همه‌ی اینها به من در یک زمان امکان داد که بنشینم و به بررسی فیلم‌ها بپردازم و چند پهلای به طور مرتب و مداوم این کار را کردم تا این که به این نکته برخورد کردم که سرمایه‌ام هنوز برای رأی دادن کافی نیست.

وقتی دیدم کسی که فرضاً فیلم «هشت و نیم» را ساخته، چه دنیای فکری وسیعی دارد و تا چه حد ذهنش گسترده است، تردیدی درمن نسبت به کار نقد به وجود آمد - منی که فقط نظاره‌گر یک مقدار آثار سینمایی بودم و خواننده مطالعات دیگران... می‌باید کارهای غول‌هائی چون فدریکوفلینی را محک می‌زد. این تردید موجب جنائی من از کار نقد فیلم شد و علت دیگرش هم این بود که من دیگر زمان را زمان نقد فیلم تشخیص ندادم و حال (۱۳۵۱) به عنوان انتقاد از خود باید بگویم که با این دلایل نمی‌یابد کار نقد را کنار می‌گذاشتم چون به هر حال کار ما در آن زمان سازنده بود و نتیجه‌اش این که می‌بینیم حالا سینما تاجه حد مطرح است و از این نظر تحول فکری به وجود آمده است و مردم نسبت به آن نقطه‌نظرهای جدیدی پیدا کرده‌اند و خیلی جدی‌تر نسبت به سابق فیلم‌ها را تماشا می‌کنند.

بنابراین با همه این که کار ما محدود است و وسیله بیان ما زیاد باز نیست، نباید بنشینیم و حرف نزنیم و فقط تماشاگر باشیم.

نقد فیلم در ایران

... و شما که کار این تاریخچه را با این دقت و علاقه شروع کرده‌اید و ادامه می‌دهید بهتر از هرکسی می‌دانید که در چه زمانی، چه کسانی کار نقد می‌کردند و کیفیت کار آنها چگونه بود. فرضاً می‌توانیم نقدهای اولیه‌ای که در مجله امید نوشته می‌شد در نظر بگیریم. این نوشته‌ها با این که ساده و

پیش پاافتاده بودند ولی به هر حال به عنوان قدم‌های اولیه قابل احترام هستند. حال می‌بینیم که نقد فیلم چه کیفیتی دارد و چگونه مطبوعات به آن توجه نشان می‌دهند...

آسودگی تماشاجی

...پس از جدائی از کار نقد، وقتی برای اولین بار روی صندلی سینما به عنوان تماشاگر نشستم خیلی راحت بودم. در حالی که پیش از آن واقعاً اضطراب داشتم که حتی یک لحظه از فیلم را از دست ندهم و باید بگویم که توجه بیش از حد به فیلم امکان دارد، بیننده را منحرف کند. برای بهتر فهمیدن باید هنگام تماشا آسوده خاطر بود و من برای حل این موضوع هر فیلم را دوبار می‌دیدم که در دفعه دوم آسوده‌تر بودم.

گمان می‌کنم که یک تماشاجی عادی خیلی بیشتر و بهتر از یک منتقد از سینما لذت می‌برد. برای این که او می‌رود تا خود سینما را ببیند، حرکت را ببیند، تصویر یعنی ذات سینما را ببیند - اما منتقد هرچند که پیش داوری نسبت به آن فیلم به خصوص نداشته باشد - باز راجع به سینما به طور عام یک پیش داوری و انتظار دارد. می‌رود تا ببیند آن فیلم آیا آن سینمای مورد نظرش هست یا نه؟ با همه این احوال منتقد بودن هم احساس خوبی است. وقتی آدم روی صندلی سینما می‌نشیند تافیلیم را با دانش و دانسته‌های خود محک بزند، احساس غرور و لذت می‌کند.

ضرورت کار نقد

...منتقد غالباً مورد لطف مؤلف نبوده است ولیکن عامه نسبت به کار منتقد توجه داشته‌اند و اما نمی‌توان گفت که موضع منتقد در جهت حمایت و دفاع از مردم یالین که مدعی العموم است و یالین که احتمالاً چراغدار راه هنراست. من تصور می‌کنم که هنر در ذات خود، منتقد را می‌پروراند. به این خاطر که هنر یک عقیده فردی نیست و یک پدیده شخصی هم نیست. هرچند که هنرمند در لحظه‌ی آفرینش، کارش شخصی باشد.

...از لحظه‌ای که تاریخ به وجود آمد، هنر هم پیداشد. تصورات این که یک نفر غیر اجتماعی صاحب هنری باشد، محال می‌نماید، چون یک هنرمند همه داده‌های ذهنی و دانسته‌های خود را از اجتماعش می‌گیرد.

تصور می‌کنم که ما از اندوه یا عشق داریم متأثر از زندگی در اجتماع است. ناگزیر هراگزیه‌ای که آفرینش هنری را موجب می‌شود، زائیده زندگی اجتماعی است. بنابراین باید یرفتن این فرض که هنر فرزند جامعه است، پس باید قبول کنیم که انتقاد هم زائیده اجتماع است.

اصولاً هنر با خودش پدیده منتقد را می‌پروراند چون هنر برای عرضه به اجتماع زائیده شده است. طی تکامل هنر کسی پیدامی‌شود که بیشتر از یک بیننده‌ی عادی می‌بیند و به اندازه‌ی خود هنرمند از دیدن یا حس کردن یک اثر هنری متأثر می‌شود و دلش می‌خواهد که بیشتر روی آن

قلم بر پرده نقره‌ای

فکر کند و حرف بزند. روی این ضرورت پدیده‌ی منتقد به وجود می‌آید - یعنی کسی که کار هنری را به محک خودش می‌زند.

البته این محک هم تماماً معیار شخصی نیست زیرا منتقد هم مثل هنرمند مقداری از داده‌های ذهنیش را از اجتماع خود می‌گیرد.^۱

جمشید ارجمند طی مقاله‌ای، درباره‌ی وظیفه انتقاد می‌نویسد:

... انتقاد در یک سطح وسیع و کلی محک آزمایش هنراست. غل و غش را از اصالت‌ها کنار می‌زند. مثل یک صافی خوب و بد را جدا میکند و به توده مردم می‌نمایاند.

منتقد در جایگاه قضاوت می‌نشیند و از حقوق هنر راستین نوقبال ناراستی‌ها دفاع میکند حتی نقش منتقد از این هم پراهمیت‌تر است.

منتقدان میتوانند آفریننده روش‌ها و تعیین کننده خط مشی هنرمندان زمان باشند.

هنرمند اگر به اصالت کار خود علاقمند باشد و اگر وجدان هنری داشته باشد، منتقد را آئینه افکار عمومی خواهد دانست...

بسیاری از هنرمندان هستند که صریحاً به وجود منتقد معترضند و او را زائد و مزاحم و آشوبگر میدانند اما واقعیت همانست که پذیرفته شده‌است - یعنی هنر بدون انتقاد نمی‌تواند زیست نماید و انتقاد هر چند که گاهی به کوبندگی و زندگی شلاق درآید اما نتیجه آن تصفیه و تزکیه اثر هنری است...

درمورد منتقد سینمایی هم نظرات متناقض وجود دارد و باگذشت سالهای دراز از پیدایش منتقدان هنوز بسیاری از فیلمسازان حتی بادیبه نفرت به منتقد می‌نگرند. چنین فیلمسازی اگر چابکین و آتونوینی هم باشد قطع نظر از ارزشهای سینمایی، شخصی خودبین و خودخواه است. و از نظر اجتماعی هنوز بلوغ هنری را درک نکرده‌است.

باری منتقد سینمایی کسی است که با حلاجی و نوشتن انتقاد و خرده‌گیری بر فیلمها نه تنها راهنمایی توده مردم را در شناخت سینما بطور کلی و قضاوت درباره آثار هر فیلمساز را بطور جزئی بعهده میگیرد بلکه با تحلیل و تجزیه فیلمها به سازندگان آنها نیز هشدار و وجدان عمیق‌تری می‌بخشد...

... نخستین سؤالی که در توجیه منتقد سینمایی پیش می‌آید اینست که تاجه میزان باید معلومات علمی و عملی درباره سینما داشته باشد.

قدر مسلم اینست که اولاً در دنیا هیچ مکتب و مدرسه‌ای برای آموختن انتقاد سینمایی وجود ندارد و از آن گذشته طبق نظریه راجع و مقبول عمومی ضرورتی ندارد که منتقد به تکنیک هنری که مورد انتقاد قرار میدهد تسلط داشته باشد. ابتدائی‌ترین مخالفان انتقاد هنری در جواب منتقدان به این

استدلال کلاسیک و غلط متوسل میشدند که «گر تو بهتر می‌زنی، بستان بزن» اگر تو منتقد نقاشی به کار من خرده میگیری قلم را بردار و بهتر بکش... اگر تو منتقد ادبی بر کتاب من انتقاد میکنی، خود کتابی بهتر بنویس و اگر تو منتقد سینمایی کار مرا خوب نمیدانی، دوربین را بردار و فیلم بهتری بساز. حقیقت اینست که استدلال در هنر قیاسی غلط محسوب میشود زیرا هنرمند ترکیب کننده عوامل مختلف اثر خویش است و منتقد بعکس او این عوامل را از نو تجزیه میکند و با آگاهی کلی به اصول ترکیب تشخیص میدهد که آیا عمل هنرمند صواب و درست بوده است یا نه؟

برای اینکار لازم است که منتقد به اصول کلی ترکیب هنری کاملاً واقف باشد ولی چون موقع و عمل اجتماعی او با موقع و عمل هنرمند متفاوت است، ضرورتی ندارد که حتماً جانشین او باشد و بتواند یک فیلم کارگردانی کند یا یک تابلو نقاشی بکشد - اما به جبران این باید از سوی دیگر آگاهی‌های وسیع هنری در رشته‌های مختلف داشته باشد، اوضاع و احوال جامعه، زمان، مکان و موقعیت روحی تیپ نمونه هنری را بشناسد. از افکار و نظریات عمومی عصر خود که بر هنر زمان حکومت میکند دقیقاً و بطور منظم و علمی آگاه باشد. بتواند بنویسد، استدلال کند و لزوماً به منطق و بیان آگاه باشد. این خصلت‌هاست که موقع اجتماعی منتقد را در محلی غیر از هنرمند قرار میدهد. هنرمند میتواند آزاد باشد و غالباً هم هست هنرمند میتواند نابغه باشد، میتواند باللهام هنری در یک رشته بخصوص کار کند و بیافریند. اما منتقد بانبوغ و الهام و آفرینش کاری ندارد. رسالت و وظیفه او فقط خوب اندیشیدن خوب تجزیه کردن و خوب محک زدن بامعیارهای هنری موجود است. اگر منتقد نباشد اصالت‌ها از بین خواهد رفت و هرج و مرج بازار هنر را فرا خواهد گرفت و توده مردم وسیله‌ای در دست نخواهند داشت تا در آن بازار آشفته بین واقعیت و ناراستی تمیز روشنی قائل شوند.

با شناخت حدود صلاحیت منتقد سینمایی اکنون با سؤال دومی روبرو میشویم: حدود دخالت منتقد در کار سینما تا چه اندازه است؟ پاسخ به این سؤال از یک سو بسیار آسان و از سوی دیگر مشکل است. زیرا ابتدا چنین نتیجه میگیریم که وقتی صلاحیت منتقد و لزوم رسالت او به اثبات رسید باید او را در کار خود آزاد گذاشت تا آن وظیفه را بخوبی انجام دهد. حقیقت نیز همین است. زیرا بفرض احراز صلاحیت وجود منتقد غنیمت و ضرورتی برای کار سینماست، اما از طرف دیگر منتقد باید محدودیت‌هایی را در کار خود بپذیرد و باتوجه به امکانات زمانی و مکانی و باتوجه به ضرورت‌های زمان و مکان دست به انتقاد بزند و فی‌المثل اگر اوضاع و احوال در یک زمان و مکان خاص هدف‌هایی بخصوص را ایجاب می‌کرد از آن هدف‌ها دفاع کند هر چند که خوب و بسیار هنرمندانه بزبان سینما برگردانده نشده باشد و بعکس از هدف‌های نامطلوب و زیانبخش هر چند که هنرمندانه بیان شده باشند تمجید نکند...^۱

ارجمند در گفتگوی خود با مؤلف (سال ۱۳۵۱) می‌گوید: به اعتقاد من ضرورت کار منتقد

یک ضرورت تاریخی است چون به فرمان دستگاه یا سازمانی به وجود نیامده است.

قلم بر پرده نقره‌ای

همان طوری که پیدایش هنر جبر است، قطعاً انتقاد هم به خاطر ضرورتی به وجود آمده است. وقتی ضرورتی تاریخی شد دیگر نباید دنبال توجیه و تحلیل رفت. ممکن است یک فیلمساز مؤلف بگوید آنچه را که او انحراف می‌داند، من قبول نمی‌کنم. فیلمساز حق دارد و درست می‌گوید چون او دارای یک تشخیص فردی است ولیکن وجدان منتقد وجدانی مستقل است. یعنی این که نه هنرمند است که دلبستگی‌های فردی نسبت به هنرش داشته باشد و نه در جایگاه فرد فرد مردم عادی است که آسوده و بدون مسئولیت بگذرد. منتقد را باید نماینده‌ی یک وجدان اجتماعی بدانیم. البته به شرطی که واجد تمام خصوصیات نمایندگی باشد.

معیار منتقد

... مسئله‌ای که پیش می‌آید این است که منتقد چه متری و چه هیزانی باید داشته باشد به تصور من متر و معیار منتقد در زمان‌های مختلف فرق می‌کند. زمانی که فرضاً «آندره بازن» نقد می‌کرد، انتقادهایش بیشتر جنبه‌ی هنری خالص داشت. ولی منتقدی که حالا در برابر پدیده‌های تازه سینما قرار می‌گیرد نمی‌تواند همان ضوابط «آندره بازن» را داشته باشد. سینما امروزه خیلی باز شده‌است و از مرحله‌ی خاص استتیک سینمایی چندین قدم فراتر رفته‌است و اصولاً نوعی بی‌توجهی به ضوابط قدیمی پیدا شده حالا دیگر درصدی از فیلم‌های قابل اعتنا دارای محتوای اجتماعی و فلسفی هستند یا محتوای سیاسی دارند. شاید ما در برزخی هستیم که به دوزخ منتقد احتیاج داریم: گروهی که به نقد سینما از جهت هنری و استتیک توجه می‌کنند و گروهی دیگر از جهت اجتماعی آن...

منتقدین بیمار

منتقدینی که دچار بیماری روشنفکرنمایی هستند باصراحت باید بگویم واجد صلاحیت کار نقد نیستند.

اینها از هر چیز آسانی اجتناب می‌کنند و به دنبال مفاهیم معضل می‌گردند. حتی اگر معضل هم نباشد چیزهایی به آن می‌بندند تا پیچیده‌اش نمایند.

این یک بیماری ناشی از بی‌دانشی و درک غلط و تبعیت از یک مقدار کارهای کلیشه‌ای و قراردادی است. آنها نام‌گرا و اسم‌پرداز هم هستند و به جمله پردازی‌ها و جمله سازی‌ها با استفاده از قالب‌های کهنه و معین پناه می‌برند و من اینها را منتقد نمی‌دانم.

اینها بیشتر برای پرکردن صفحه نشریه خود می‌نویسند بی‌آنکه ضرورتی پشتوانه کار آنها باشد. مثلاً راجع به فیلم‌هایی می‌نویسند که به هیچ وجه ارزش بررسی ندارند. این روزها (سال ۱۳۵۱) یک بازر نقد فیلم هم درست شده - همان طوری که بازار کاریکاتور داریم - چون پرداختن به سینما علامت تشخیص شده‌است و یادگرفتن اسم چند فیلم و فیلمساز برای یک عده کافی شده که دنبال کار نقد فیلم بروند.

...و بعضی از اینان وانمود می‌کنند که سمبل‌های راحت و آسان را نمی‌پسندند و برای بالا بردن به اصطلاح ارزش کار خود به دنبال سمبل‌های پنهانی هستند درحالی که نمی‌دانند سمبلیزم وسیله‌ای است برای بیان ذهنیات و جز در صورت ضرورت نباید از آن بهره گرفت و ارزش سمبل برحسب محتوای فیلم و برحسب کسی که آن را به کار می‌کشد فرق می‌کند مثلاً سمبل در کارهای «اینگمار برگمن» یک ارزش دارد و در کارهای «لوئی بونوئل» ارزشی دیگر و یا سمبل‌های سیاسی از سمبل‌های فلسفی جداست به طوری که حتی قیاس هم نمی‌توان کرد.

سینمای هیچکاک

... من «هیچکاک» را فقط به عنوان یک فیلمساز خوب و مؤلف می‌شناسم اما دلم نمی‌خواهد در کارهای او به دنبال مسایل متافیزیکی باشم. شاید واقعاً این مسایل در فیلم‌های او باشد ولی من آنها را نمی‌بینم و اصولاً حتی توجیه دیگران را در این مورد هم نمی‌توانم قبول کنم. به اعتقاد من در سینمای «هیچکاک» لااقل یک زمان معینی مفاهیم معنوی و متافیزیکی وجود نداشت و شاید از زمانی به وجود آمد که عده‌ای مثل «فرانسوا تروفو» او را متوجه این نکات کردند. اما باید قبول کرد که هر فیلم «هیچکاک» دارای دو سطح است. یک سطح ظاهری که همه می‌بینند و لذت می‌برند و یک سطح دیگر هم می‌توان برای آن درست کرد، یعنی گشت و پیدا کرد. این سطح را در هر کار هنری می‌توان یافت. در سینمای هیچکاک بعضی از موارد مثل دوشخصیتی

بودن کاراکتر «کیم نوک» در فیلم «سرگیجه» و اغواگری و تاثیرش روی بیماری کاراکتر «جیمز استوارت» بهانه مناسبی است تا شخص علاقمند استنباط‌های خاصی بکند و به منتقدش راه می‌دهد تا بشکافد و تو برود ولیکن در این مرحله، حد جلورفتن منتقد مهم



است. منتقد نباید در راه تفهیم فیلم مشکلی ایجاد نماید. بلکه باید تاحدی که فیلم مدعی است پیش برود و مفاهیمی از خود به آن نبندد. حتی در فیلم «هشت و نیم» فلینی هم تاحدی می‌توان پیش رفت - تاحدی که ناتوانی روحی و یاس و سرخوردگی یک هنرمند مؤلف را نشان می‌دهد، چون این مفاهیم فقط ذهنی هستند ولی فلسفی نیستند و هرکسی با آنها روبروست و فلینی توانسته آن را بگوید و منتقد نباید دوزتر از این برود و آنها را به مفاهیم فلسفی و متافیزیکی بکشد چون عدل و انصاف این را حکم می‌کند. من بشخصه در کارهای هیچکاک تاحد فلسفه پیش نمی‌روم و برای تشریح آن کارد جراحی من تا دسته فرو نخواهد رفت.

ضرورت قضاوت اجتماعی

... همان طوری که گفتیم منتقد باید شرایط زمان و مقتضیاتش را بشناسد. فرضاً اگر فیلمی را بسیار زیبا دیدیم ولی آن فیلم با مقتضیات و ضروریات ما سازگار نبود، باید این انصاف را داشته باشیم که آن را نستائیم.

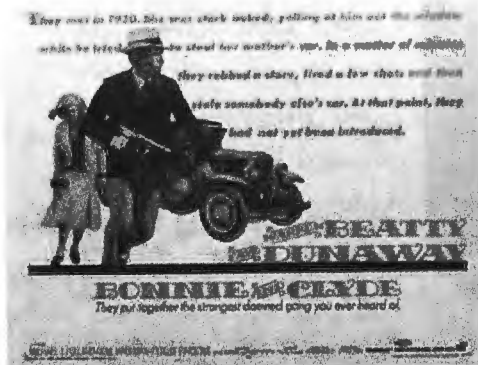
به عنوان مثال «تازه چه خبر، دکترجون؟»^۱ فیلمی است که ماهرانه ساخته شده است و قشنگ هم هست. نقصی ندارد. روان است اما شمردن این محاسن نمی‌تواند انتقاد کاملی از فیلم باشد، بلکه باید قضاوتی هم از نظر اجتماعی داشته باشیم و ببینیم آیا این فیلم، سینمای مطلوب زمان و مکان ما هست یا نه؟ چون این فیلم فرضاً در جامعه خاص لوس آنجلس یک ارزشی دارد و در شهری از کویت یا ژاپن ارزش دیگری پیدامی‌کند.

نمی‌توانیم سینما را به طور مطلق فرض بکنیم. منتقد واقعی کسی است که هم سینما را بشناسد و هم زمان و مکانش را و بین آنها برآیندی ایجاد کند. متأسفانه در نقدهایی که قبلاً نوشته‌ام دید اجتماعی نداشتم چون اولاً که سخت فریفته زیبایی‌های سینما بودم و دیگر این که در آن زمان هنوز سینمای اجتماعی به معنای امروزی مطرح نشده بود.

تجدید نظر در تعیین ارزش‌ها

... دیده شده که برای یک فیلم واحد در زمان‌های مختلف ارزش‌های متفاوتی قایل شده‌اند. به نظر من، این قبل از این که مربوط به ضعف کار نقد باشد مربوط به ضعف خود منتقد است.

مثلاً فیلم «بنانی و کلاید»^۲ در



اکران اول با بی‌مهری منتقدین سرشناس مجلات^۳ چون «تایم» و «نیوزویک» مواجه شد ولی پس از لانس شدن در اروپا وقتی دوباره در آمریکا بر روی پرده آمد، بست سحر شد و منتقدین هر دو نشریه اعتراف کردند که اشتباه کرده‌اند.

من معتقدم که آنها اشتباه نکرده بودند، آنها وقتی از فیلم بد می‌گفتند تحت

تاثیر زمان و مکان خود بودند ولی وقتی از آن تعریف می‌کردند اشتباه می‌کردند چون تحت تاثیر منتقدین اروپائی بودند. درحالی که باید روی حرف خود می‌ایستادند.

^۱ - WHAT'S, UP, DOC.?

^۲ - BONNIE AND CLYDE

ارزش‌های یک فیلم

... هر فیلمی دو ارزش دارد یک ارزش مطلق و یک ارزش نسبی، به عنوان مثال کمدی‌های سال ۱۹۲۰ یک ارزش مطلق سال ۱۹۲۰ را دارد که غایت کمدی سازان زمان خود بود و حالا ما آنها را به عنوان یک کار موزه‌ای تماشا می‌کنیم و از این نظر به آن ارزش می‌دهیم ولی ارزش نسبی آنها باقیاس با کمدی‌های امروزی اصولاً قابل ملاحظه نیست - عیناً مثل شیئی در داخل موزه - پس منتقد برای تعیین ارزش مطلق باید به زمان خود فیلم برگردد و به عواطف و انگیزه‌های زمانی فیلمساز توجه کند و ارزش نسبی آن را باتوجه به گذشت زمان تشخیص بدهد و ما هم به منتقد باید اجازه بدهیم که مثلاً درباره فیلم‌های بیست سال قبل باتوجه به دو ارزش آنها حرف بزند.

سینماگرانی را که می‌پسندم

... فلینی را خیلی دوست دارم. به نظرم او آدمی است بسیار صمیمی و حتی وقتی که از خودش حرف می‌زند، خودی را نشان می‌دهد که در وجود من و شما هم پیدامی‌شود. فدریکو فلینی از فیلم «زندگی شیرین» حرف‌های دیگری را شروع می‌کند و سینمای او غیرمتعارف می‌شود. چون او مثل هر فیلمساز متفکر دیگری طبعاً تحول پیدامی‌کند و به تدریج پخته‌تر می‌شود و به مسایل کلی‌تری می‌پردازد.



در فیلم «هشت و نیم» که عده‌ای آن را پیچیده می‌دانند اما به نظرم خیلی ساده است، با این که حرف‌های او ظاهراً خیلی شخصی و خصوصی است ولی او می‌خواست درد و گرفتاری و اشتغال یک آدم هنرمند را نشان بدهد و برای این کار او عبارات تازه‌ای را که با عبارات معمول سینما فرق دارد، به کار گرفته است. خوشبختانه می‌دانیم که سینما هنوز دارای یک زبان رسمی نیست و فاقد دیکسیونر و کلمات تعیین شده است. روی این نظر کسی که با این زبان می‌خواهد حرف بزند، می‌تواند کلمات و عبارات تازه‌ای را به کار بگیرد.

کارهای «آنتونیونی» را هم می‌پسندم - به خصوص فیلم «قله زابریسکی» را - اگرچه سینمای او، سینمای درد شکم سیری است.

آنتونیونی فیلمساز بسیار خوبی است و خیلی رسا با سینما حرف می‌زند ولیکن آن چیزی که می‌گویند متعلق به زمان ما نیست و آن چیزی نیست که ما می‌خواهیم. کارهای لوکینو ویسکونتی را هم خیلی دوست دارم.

قلم بر پرده نقره‌ای

در سینمای فرانسه ژان لوک گدار را می‌پسندم چون او آدمی است پیشرفته و آزاد و مستقل. مؤلفی است که حرف خودش را می‌زند.

در امریکا از کارهای سینماگران جدید چون آرتور پن و سام پکین پا خوشم می‌آید. در سینمای ایران داریوش مهرجویی را خیلی می‌پسندم. به نظر من او فیلمسازی است توانا. با نقد فیلم «گاو» او، من دوره‌ی جدید کارم را در زمینه نقدنویسی شروع کردم و توفیق جهانی این فیلم را در همان مقاله پیش بینی کرده بودم. کارهای مسعود کیمیائی را هم می‌پسندم - البته به استثنای فیلم «بلوچ» - فیلم «داش‌آکل» او بسیار زیبا است.

نصرت کریمی را هم به خاطر این که حرف‌هایش را خیلی راحت و شیرین می‌گوید دوست دارم.

از ناصر تقوایی فقط فیلم «صادق کرده» را دیده‌ام و با این فیلم او را فیلمساز خوبی تشخیص داده‌ام. اما این فیلم او را نپسندیدم. از سینمای بهرام بیضائی هم لذت می‌برم.

پس از آن امضای جمشید ارجمند را در مطبوعات از جمله در مجلات «ستاره سینما»، «فردوسی»، «بامشاد»، «سپید و سیاه»، «خوشه»، «رودکی» و... به کرات می‌بینم و او از جمله منتقدانی است که علاوه بر کار نقد فیلم، در زمینه‌های دیگر هم فعالیت دارد. از جمله در یک دوره، سردبیری صفحه‌ی هنرهای نمایشی ماهنامه‌ی «رودکی» را به عهده می‌گیرد.

جمشید ارجمند در ساختار نقدهایش، شیوه‌ای متین و به دور از واکنش‌های تند و احساساتی را در پیش می‌گیرد، حتی در مواجهه با بعضی از فیلم‌های فارسی نیز این نحوه‌ی برخورد خود را حفظ می‌کند و از جمله منتقدانی است که به عنوان نفی فیلمی، آن را بایکوت نمی‌کند.

در مرور کارهایش به نقد چند فیلم فارسی برمی‌خوریم که لابد از نظر او استحقاق نقد شدن را داشته‌اند. مثلاً در نقد فیلم «خداحافظ تهران» می‌نویسد:

خاچیکیان، کارگردان جداگانه‌ای در میان فیلمسازهای فارسی است. باتکنیک آشنائی دارد و حقیقتاً الفباء سینما را می‌داند. بیراهه رفتن او در مسیری غیراز دیگر همکاران خویش است... در یکی دو فیلم جنائی خود نشان داد که از اصول ایجاد دلهره و بیان سینمایی آن باخبر است با آنکه او را متهم به اقتباس می‌کنند و بآنکه بهر حال کارش فاقد اصالت است، وجودش را درآشفته بازار فعلی باید مقتنم دانست. اما «خداحافظ تهران» یک سوژه و زمینه جدید در فیلم فارسی است. آمیخته‌ای است از تراژدی عشقی و آکسیون جنگی. عیب بزرگ کار در تصنعی بودن آتمسفر است و یکاش تم فیلم، زمینه دیگری غیراز آنچه که هست، یعنی جنگ و گلوله و غیره میداشت.

عیب دیگر مربوط به شیوه کلی ساموئل است در نورپردازی. ساموئل به متن سیاه و خاکستری خیلی علاقه دارد بدون توجه به زمینه فیلم در فیلمهای جنائی‌اش کنتراست (تضاد نور) بیشتری وجود داشت که هماهنگی بیشتری هم با زمینه جنائی دارد، اما تیرگی این فیلم بیش از حد معمول است و بخصوص در صحنه‌های جنگی بکلی نامناسب بنظر می‌رسد و باز ساموئل در این فیلم هنرپیشه‌ها را بمیل خود به بازیهای تئاتری اغراق‌آمیز واداشته که مطبوع بنظر نمی‌رسد...
 بالینهمه ساموئل خاچیکیان را باید تشویق کرد تا شاید روی دیگران اثر بگذارد.^۱
 ... و یا درباره‌ی فیلم «فرار از حقیقت» می‌نویسد:

بین هنرپیشگانی که به پشت دوربین نقل مکان کرده‌اند، ملک مطیعی فقط توانسته است نشان دهد که قابلیت دارابودن یک ادراک سینمایی را دارد... ادراکی ایرانی و خالص و آزاد از سینمای شرق و غرب. و بی‌خبر نیستیم که باوجود تهیه‌کننده‌ها و مشتریان فیلم فارسی چه کار مشکلی است. در «فرار از حقیقت» او همچنان نفوذ شدید تئاترهای عشقی و اجتماعی فارسی پسند دیده میشود که تلاش کارگردان، اندکی دگرگونی یافته و رنگ تازه بخود گرفته اما عوامل دیگر فیلم بغایت ضعیف است منتها آنچنان که قابل گفتگو است.^۲

و یا درضمن رد فیلم «هاشم خان» ساخته‌ی محمد زرین دست معتقد است که:

... آنچه در کارگردانی فیلم بچشم می‌خورد توانائی و ظرفیت بالقوه زرین دست برای داشتن یک بیان روشن و قابل قبول سینمایی است که حداقل سرمایه فیلمسازی باید باشد اما بالینحال در اینجا نیز از او در مقام یک کارگردان قادر بی‌توجهی‌های فراوان دیده میشود...

... در بعضی صحنه‌ها ذوق و ظرافتهای شخصی از کارگردان دیده میشود. در هتل شاه عباس اصفهان دوربین از بالا و بطور تقریباً عمودی روی زمینه زیبای کف راهرو که نقش قالی است صحنه فرار علی و دویدن او از راهرو بطرف در خروجی را میگیرد. یک پسر بچه در راهرو هتل، خیلی طبیعی و قشنگ بایک نیم دوزدن کودکانه جهت او را تعقیب میکند و بالا فاصله همین کار را با تعقیب‌کننده او انجام میدهد...

زرین دست با عوامل بهتری مثل فیلمبردار و سناریوی خوب، موفقیت واقعی‌تری در سینمای فارسی خواهد داشت بشرطیکه استقلال بیشتری هم داشته باشد و دچار سلیقه‌های غیرمنطقی و بازاری تهیه‌کننده نشود. این فیلم بهر حال یک موفقیت نیست.^۳

ارجمند ضمن نقدی مخالفتم‌آمیز ولی مستدل درباره‌ی فیلم «سه دیوانه» ساخته‌ی

جلال مقدم می‌نویسد:

۱ - فردوسی - ۲ اسفند ۱۳۴۵

۲ - فردوسی - ۲ اسفند ۱۳۴۵

۳ - فردوسی - ۳ آبان ۱۳۴۵

قلم بر پرده نقره‌ای

... «سه دیوانه» ترکیب ناهماهنگی است از تهیه کننده، کارگردان، هنرپیشه‌ها... ناهماهنگ بدین علت که هریک از این سه عنصر به کمک امکانات خود خواسته‌اند هم حسن نیت را نشان بدهند و هم جانب کار را از طرف توده‌ای که مشتری آنها خواهد بود، داشته باشند... فقط پیوند این آثباتی سناریوی فیلم است: معجونی از یک کمدی خاص ایرانی با چاشنی‌های جنایت و خیانت و توطئه و جوانمردی و مسخره بازی و غیره. باز در همین سناریو است که جهات افتراق از فیلم متداول فارسی هم بجشم می‌خورد.^۱

در کنار این روحیه مسالمت‌جو به نقدی تند از او برمی‌خوریم که در مورد فیلم «لایم لایت» چارلی چاپلین نوشته شده و آن را بی‌ارزش شناخته است. چنین اظهار نظر قاطعی، آن هم از جانب منتقدی که در مواجهه با فیلم‌ها رعایت انصاف و اعتدال را می‌نمود، عجیب به نظر می‌رسد چون به هرحال «لایم لایت» در محافل سینمایی فیلم پذیرفته شده‌ای است. جمشید ارجمند برای توجیه نظرش در پاسخ به بهت و تعجب دوستان و خوانندگان نظریاتش، دلایلی را اقامه می‌کند:

... من «لایم لایت» را در حد و قیاس چاپلین آشنای خودمان بی‌ارزش میدانم. یعنی چاپلین «عصر جدید»^۲، «پسرک»^۳، «جویندگان طلا»^۴، «روشنایی‌های شهر»، «دیکتاتور کبیر»^۵ و دهها فیلم کوتاه پرلطف و زیبا. و چه کسی است که چاپلین این فیلمها را با چاپلین لایم لایت یکی بداند؟ لایم لایت، روان منطقاً متداوم، ریتمیک و یکدست بود. اما مگر اینها برای یک پیر امتیازی است؟ در کار چاپلین خصوصاً آنکه کارهای تکنیکی فیلم را شخصاً انجام میدهد، باید تداوم منطقی و یکدستی و کارگردانی خوب وجود داشته باشد و همیشه هم وجود دارد. اگر تنها کارگردانی تکنیکی امتیاز چاپلین باشد پس مرز بین او و یک فیلمساز عادی در چیست؟ اصلاً ما چاپلین را بچه چیز می‌شناسیم؟ به حرفها و هدفها و پیامهایش یا فقط به تکنیک فیلمسازیش؟ من از چاپلین آن رند طعنه زنی را در نظر دارم که با نیش لطیف و طنز ظریف خود آنچنان دنیا را به مسخره میگیرد (عصر جدید) آن متفکر آزاده‌ای را می‌بینم که در بحران قدرت فاشیزم، هنگامیکه هنوز آمریکا ملاحظه آلمان را میکند، قدرت هیتلر را پوشالی میداند (دیکتاتور) آن ظریف نکته‌سنجی را منظور دارم که با روحی مملو از هزاران بدیهه و هزل و طنز و شوخی، بروانی کسی که بزبان مادری سخن میگوید، زبان سینما

^۲ - MODERN TIMES

^۳ - THE KID

^۴ - THE GOLD RUSH

^۵ - THE GREAT DICTATOR

را دریافته و باین زبان جماعت پولپرست را میکوبد (جویندگان طلا) بدون آنکه لحظه‌ای بخاطر درس اخلاق و انسانیت، از هنر سینما غافل شود و آنرا فراش کلاس اخلاق خود سازد...
این فیلم را اگر یک مبتدی ساخته بود بلحاظ تکنیک استادانه آن، میشد امتیاز فراوانی برایش قایل شد اما این تکنیک نمیتواند امتیازی برای چاپلین محسوب شود...
امیدداشتیم که خوانندگان باتوجه بشخصیت چاپلین و مقام او در عالم هنر «بی‌ارزشی» را که من به لایم لایت داده‌ام در نسبت با آثار دیگر این هنرمند محسوب کنند...^۱

ارجمند در جدل با یکی از مدعیان هنر متعهد، اعتقادات خود را درباره‌ی مواضع هنر و هنرمند، خصوصاً سینما، چنین توجیه می‌کند:

...نمیدانم این جرات را دارم که به نمایندگی سینما و سینما‌نویس حرف بزنم یا نه. محض محکم کاری از خودم و چند نفر مثل خودم بعنوان دوستداران سینما حرف می‌زنم.
گفتی که سینما رسالت انسانی و اجتماعی دارد و ما این رسالت را ندیده گرفته‌ایم. مغز را کنار گذاشته‌ایم و قالب را چسبیده‌ایم.
...قبول نداری که هنر زائیده «واقعیت» موجود است؟ قبول نداری که اگر نوحه سرای «ایده‌آل» تو باشد از واقعیت خویش دور شده است؟ نوشته‌ای که: «هنرمند امروز اگر نتواند وظیفه امروزش را حداقل در یک حد مختصر بجائی برساند میفرماید چه خاکی بسرکند»
و این وظیفه را در هجو، شعار، دشنام، تشویق، دلداری، امیدواری و محکوم کردن دانسته‌ای. این وظیفه مال امروز نیست همیشه گردن هر انسان این وظیفه وجود داشته‌است.
...بیائیم بر سر این مطلب اصلی که سینما هم باید دوباره اینها را درمقام یک هنر بگوید یا نه؟ آیا سینما باید دارای وجدان اجتماعی باشد یا نه؟ میخواهم این نتیجه را از حرف‌های خود بگیرم که چون بگردن سینما مسئولیت انسانی گذاشته‌ای، پس سینما درمقام هنری خویش، یک پدیده انسانی است و اصولاً هنر پدیده انسانی است و انسان در عصر ما و در هر عصر، دنده چرخ عظیمی بوده که اجتماع نام دارد. چنین سلولی، بار شدید هرگونه فشار مادی و معنوی را تحمل کرده، گرسنگی کشیده، بجنگ رفته، کشته شده، پدر و مادر و زن و بچهایش را از دست داده و خلاصه سنگ زیرین آسیا بوده باینهمه این انسان، درمقام انسانیت خویش، لحظات خلاء و پرشکوهی یافته که از همه کثافتها بگریزد و به خلق هنری بپردازد. هنر را ملجائی یافته برای گفتگو با روح خود و روح دیگران.
...چه کسی نمیداند یا هنوز در تردید است که حقه‌بازی بد است، شارلاتانی بد است، باید از فقرا و مستمندان دستگیری کرد. باید فساد را ریشه‌کن ساخت. علم بهتر از ثروت است و غیره و غیره...

اینها را ازوقتی که بچه هفت ساله بودی توی مغزت کوبیده‌اند تا حالا که جوان برومند شده‌ای...

...سینما بعنوان هنر، پدیده لطیف روح انسان است، پیوند و رابط احساسهاست...
 ...وظیفه تدریس اخلاق و تعلیم تعالیم انسانی برعهده هنر از جمله سینما نیست. هنر، گریزگاه انسان از همان آلودگی‌هایی است که تو آنها را برشمرده‌ای. سینما اگر بخواهد بدان شیوه که تو میخواهی پیامبر انسانیت موهوم و ایده‌آلیستی باشد، میشود فیلمهای پرسوزوگداز هندی، میشود خیمه شب بازیهای فارسی که همه دارای عالیت‌ترین ایده‌آلهای اخلاقی و انسانی هستند و درحدی بالاتر میشود بیشتر فیلمهای روسی و بسیاری از فیلمهای اروپائی و امریکائی.
 ... بنظر من هنر چهارچوب خصوصی و روحی خود، بآنچه که مطلوب توست بیشتر و بهتر کمک خواهد کرد.

...تردیدی نیست که هنر خالص زائیده روح خالص انسان است، یک مظهر شریف انسانی است...^۱

جمشید ارجمند دراین جوابیه، بارها از فیلم «هشت و نیم» فدریکو فلینی به عنوان یک فیلم باارزش و نمونه سینمائی که مورد نظرش هست، یاد می‌کند. به همین خاطر و به منظور ارائه‌ی نمونه‌ای از نقدهای او نقد فیلم «هشت و نیم» فلینی را برگزیده‌ایم.
 «هشت و نیم» یک فیلم غیرمتعارف و کاملاً شخصی است که سازنده‌اش برای تجسم ذهنیات خود فیلمی ساخته است که درآن حد و مرزی بین واقعیت و توهم وجود ندارد و زمان‌ها درهم آمیخته شده‌اند و می‌بینیم که ارجمند در مواجهه بااین فیلم همراه با نقد یا بهتر بگوئیم به جای نقد آن، به نوعی احساس درخود نگریستن می‌رسد و به تفکرات و آگاهی‌ها و تلقی‌هایی که آدمی در رابطه با خود و دیگران و به طورکلی با عالم هستی دارد، می‌پردازد.
 به همین خاطر این نقد جدا از خود فیلم، تفکر برانگیز و فوق‌العاده تاثیرگذار است :

مکالمه‌ای با درون...!

$$\frac{1}{8\frac{1}{2}}$$

- اگر درمغاک تنهائی و بی‌زبانى و درظلمات بیکسى و بیگانگى، هم‌زبان صدیقى را بتوانیم پیدا کنیم این هم‌زبان جز درون و ضمیر ما نخواهد بود.
همه بیکس و تنهائیم، همه درمانده و ناتوانیم و از ما، آنکه براین حال وقوف بیشتری داشته باشد اندوهگین‌تر است و بمرگ روح نزدیک‌تر. انسان متفکر، بچه چیزى دسترسی دارد؟ به زبان، به فضا، به قلب، به زن، به عیش، به قدرت؟ و اگر همه اینها را داشته باشد با کدامشان پیوندی عاطفی خواهد داشت؟

من با درون خویش پیوند دارم زیرا که از او نزدیک‌تر و واحدتر کسی بمن نیست. من با «من» کودکیم هرچند که سالهای دراز بینمان جدائی انداخته پیوند مطلق دارم. وجودم پیوسته بوجود اوست حتی آفرینندگان من، پدر و مادرم نیز که موجودیتم ادامه وجود آنهاست در فصلی دردناک از من جدا میشوند، اما کودک «من» بامن است بامن می‌آید، بامن می‌میرد. و در این راه که زندگی‌اش می‌نامیم، هرثانیه، هر دم، هر لحظه، یک «من» منفصل از خود بجای می‌گذاریم و این بی‌نهایت «من‌ها» سلولهای متشکله کلیتی هستند با هویت کسی فرضاً قدریکو فلینی ۴۷ ساله، سناریست، کارگردان...

با اینهمه پیوند باز بیکس و تنهائیم؟ با اینهمه آشنا باز بیگانایم؟ با اعتباری بله...

اجتماع با همه مناسبات و روابطش با همه قراردادهای و آدمهایش دورمان را گرفته‌اند ناگزیر از ارتباط با جامعه هستیم با زن و فرزند، با مادر و پدر و در سلول بزرگتری با همکار با بالادست، با زیردست بادوست با غریبه. کدامین اینها بوجدان ما نزدیک‌ترند؟ میشود بترتیبی قراردادی شمرد و پیش رفت اما کدامشان خود ما هستند ما بخاطر آنها وجود داریم یا آنها برای ما؟

و اعتبار دیگر فرض روشن و شیرینی است.



قلم بر پرده نقره‌ای

من تنها نیستم. من خود را دارم با لحظات پیوسته‌ای که در هرکدامش وجود آشنائی ثابت ایستاده و چشم بدهان من دوخته من باخود در زمان زندگی میکنم. با همزادهای بینهایت خود که هریک گریزگاه دنیای اول منست، دنیای تحمیلی و غریبه اجتماع.

چه مکالمه شیرین و سبکباری است گفتگو باخوشتن، چه پهنه عظیم و میدان بی‌منازعی است، درون و ضمیر انسان متفکر.

فللینی اولین متفکری نیست که بگفتگو با درون خویش پرداخته‌است و آخرین آنها نیز نخواهد بود. اما تشخیص کارش دراینست که زبان گشوده و متکلمی دارد. به آسانی و راحتی میتواند سخن بگوید و آنچه را که ما حس میکنیم اما بیانش را نمیتوانیم او بروانی یک شعر زیبا بیان میکند. اگر لحظه‌ای، فقط یک لحظه مثل فللینی اندیشیده باشیم درک «۸/۵» بسی آسان خواهد بود و نیازی به تفاسیر گوناگون سینمایی نخواهیم داشت.

۸/۵ یک فیلم شخصی است. قواعد سینمایی را رعایت نکرده. فصول رویا و واقعیت آن از یکدیگر مجزانیست. سرگذشت کارگردانی است که نمیتواند فیلم خود را بسازد. از مردم دور و برش بتنگ آمده... همه اینها درست. اما تصور نمی‌رود یک کارمند فرمه، هرچند روشنفکر بتواند لحظات ۸/۵ را تقدیر کند. تا بآن درجه از سلوک درون نرسیم که اعتبار و ارزش آنرا دریابیم و بآن جهان دسترسی پیدا کنیم، ۸/۵ را چیزی جز یک هذیان لطیف و شاعرانه نخواهیم یافت.

بین دو دنیای بیرون و درون تضاد و تقابلی وجوددارد که درانسان متفکر واکنشی بجانب درون ایجاد میکند بدون آنکه این درون گرائی ناشی از عقده‌های روحی باشد. احساس عدم توانائی ایجاد پیوند با دنیای بیرون و عدم امکان هرگونه وابستگی بآن نخستین بار یاسی غم‌انگیز در انسان پدید می‌آورد ولی بمرور، دریچه‌های گریزگاه درون باز میشوند و او را بخود میخوانند. انسان دست و پا میزند. تقلا میکند. میکوشد بلکه راه آشتی پیدا کند اما با هرن تلاش بدرون خود نزدیکتر میشود و چون خواه ناخواه زندگی خارجی او در دنیای مرسوم دیگران و همراه با سوءتفاهمات و اصطکاکات طبیعی آنست، نخست به تحلیل آفرینش محیط مطلوب خویش در ذهن می‌پردازد و اندک اندک درمیان برزخ نیز باز خود را تنها و نامفهوم مییابد و در پایان تماماً بیپله خود پناه میبرد و از بیرون می‌گسلد.

براین تم، فللینی قهرمان خود را که کارگردانی است بنام «گوئیدو» می‌نماید. گوئیدو خسته و واخورده است. روشنفکری است در بحبوحه گریز از دنیای ناهماهنگ بیرون و پناه بتوهمات درون و در این تنگنا ناگزیر مبتلا به عفن فکری، در زبان سینما، تماشاچی ناظر گسیختگیهای ذهنی اوست. فرار از ازدحام انومیلیها و عروج باسما (که تهیه کننده او را با طنابی بیاتین میکشد و باز بدنیا برمیگرداند) دیدار با پدر و مادر در گورستان، بازگرداندن پدر بقبر، ظهور کلادیا دختر سفیدپوش و زیبایی که مظهر آرامش خاطر اوست، تجدید یادبود دوران کودکی، خانه پدری، بچه‌های دیگر، دایه مهربان، حمام بازیگوشانه، گریز از مدرسه مذهبی، رقصیدن با ساراگینا، زن تنهایی که درکنار دریا منزل دارد و اولین تجسم ارونیک گوئیدو از «جنس» زن است، مجازات شدن در مدرسه بهمین علت و بازگشتن دوباره بجانب تصور گناه که در وجود ساراگینا نشان داده میشود. دار زدن نویسنده در سالن

سینما، گردآوردن همه زنهای زندگی درخانه دوران کودکی، حکومت بر آنها، شلاق زدن آنها، گریز از دست خبرنگاران، خودکشی، و غیره و غیره.

تماشاچی در همه جا علیرغم عدم مرزی سینمایی بین واقعیت و توهم، بین دو زندگی گوئیدو تفکیک قایل میشود اما برای گوئیدو و یا بهتر فلینی، این دو زندگی ازهم جداناست. او از لحظات شیرین آن، همچون واقعیت لذت می‌برد و در سخت‌ترین دقایق هستی، بایک خودکشی فرضی، لااقل برای لحظه‌ای آزاد میشود و گاه با دختر معصوم و زیبای توهم خویش خلوت میکند، از دستهای نوازشگر او محبت میگیرد و در میدانی خالی با او شام میخورد.

گوئیدو در وجود خود با اختیار و دردنیای خارج به جبر زندگی میکند و سرگردانی بین جبر و اختیار و اتخاذ روشی در برابر ایندو، مسأله یا درد اصلی اوست، ناچار از تحمل دیگران است اما اعتراض خود را علیه آنها نشان میدهد، در برابر تهیه‌کننده فیلم، همچون بنده‌ای خاضع سجده میکند، نویسنده پرمدا را بدار میکشد، ابروان معشوقه سبکسر خود را بشکل شیطان درمیآورد، اما تصویری که عشق می‌ورزد، یکی کودکی خویش است، زیرا که کودکی، سن عدم تمیز است و ذهنیت و عینیت در آن یکی است، رویا و واقعیت باهم آمیخته‌اند و تازه غلبه با رویا و درون است و دیگری دختری مهربان و رویائی، یک فرشته سبکبال که رفتار فرشتگان راه می‌برد و بهرحال فقط در توهم پدید می‌آید، موجودیتی برتر از یک انسان دارد. بالاتر از آنست که بجمع سایر زنان بیبوند و بانان آلوده شود. گوئیدو، کلادیا را فقط برای لحظات تنهائی خود میخواهد، با او اجازه نمیدهد که به سالن سینما وارد شود یا با سایر زنان زندگیش درخانه دوران کودکی خدمت او رابعده بگیرد، طغیان کند و شلاق بخورد. این تصویر دست نیافتنی‌ترین رویای گوئیدوست، تصویر محبوب دیگرش که کودکی او باشد زمانی با او زیسته، اما کلادیا برتر از همه چیز و همه کس است و هرگز جز در رویا کنار او نبوده.

بجای گوئیدوی کارگردان، هر هنرمند و هر متفکر دیگر را میتوانیم قراردیم از این نظر نباید معانی خاص و استثنائی برای پارامای صحنه‌های فیلم قائل شد. دنیای خارجی کارگردان، دنیای سینما، تهیه‌کننده، سناریست، هنرپیشه‌ها و غیره است، تماس و اصطکاک و مسایل زندگی او نیز با همین‌هاست. اگر گوئیدو نویسنده یا کارخانه‌داری میبود، فضای اطرافش نیز رنگ خود او را می‌گرفت.

بگمان ما ۸/۵ زیاترین و رساترین بیان تصویری مضمونی است که فلینی دردل داشته و گفته. از استادانه‌ترین امکانات استتیک سینما، از بهترین فیلمبردار (جانی دی و نانسو فکید) از بهترین زمینه‌های هماهنگ با مضمون (مثل باغ، چشمه آب معدنی با پیرمردا و پیرزنهای علیل و لوس در صفوف طولانی ملال آور، حمام بخار، صومعه، دریا، پایگاه فضائی...) استفاده کرده و عقده خویش را گشوده است.

این عقده بخصوص در پایان فیلم باز میشود. گوئیدو الهام خود را برای شروع فیلم میگیرد. همه را، همه تصاویر حیاتش را جمع میکند و در دایره‌ای بزرگ برقص وامیدارد. پروژکتورها روشن میشوند «کودک» درون او همان مرز آمیخته رویا و واقعیت، عینیت و ذهنیت، به آهنگ خود جمع را برقص ابدی، بدور تسلسل وامیدارد و خود نیز باین دایره ملحق می‌شود. اما «کودک» تنها فرد خارج از دایره است. همه در ظلمت محو میشوند. اما او تا پایان روشن و آشکار می‌نماید.

قلم بر پرده نقره‌ای

نکته بسیار جالب و امیدبخشی که مشاهده کردیم و کمتر انتظارش را داشتیم سکوت کامل تماشاگران و تحمل منطقی فیلم بود. با سابقه‌ای که از نمایش فیلمهای سنگین مثل «کسوف» را داشتیم این انتظار میرفت که ۸/۵ که حتی دوبله هم نیست، نمایش هم طولانی است و تسلسل داستانی هم ندارد، خشم عده‌ای را برانگیزد اما دیدیم که اینطور نشد. چنین پیداست که نسل فهمیده و روشنفکری تکوین یافته که از فن تماشای فیلم سنگین بخوبی آگاه است. پس از پایان فیلم در قلب از همه تماشاگران که غالباً از نسل جوان و محصل بودند، تشکر کردیم.^۱

منوچهر جوانفر



اواخر سال‌های ۳۰ مجله‌ی «ستاره سینما» منتقد جدیدی را با نام «منوچهر جوانفر» معرفی می‌کند. سپس این نام یکی از نویسندگان و مترجمین ثابت و اصلی این مجله می‌شود. در ابتدای کار، جوانفر را بیشتر متمایل به سینمای ایتالیا می‌بینیم و او در نقدهای اولیه خود ضمن دفاع از این سینما از رابطه آن با محیط و اجتماع سخن می‌گوید. در یک دوره بعد او با موج افکار نوئی که

نهضت «کایه دوسینما» برپا می‌کند، همراه و متوجه سینمایی نظیر سینمای آلفرد هیچکاک می‌شود و از این به بعد او را سخت مرید هیچکاک و سینمای هیچکاک می‌بینیم و نوشته‌ها و ترجمه‌هایش بیشتر به معرفی کارهای هیچکاک منحصر می‌گردد.

منوچهر جوانفر پس از مدتی همکاری با مجله‌ی «ستاره سینما» به اروپا می‌رود. سفر وی مقارن است با شکوفائی نهضت سینمای نو در دنیا و جوانفر از این فرصت بهره می‌گیرد، چون نقدهای جوانفر را در اواسط سال‌های ۴۰ پس از برگشت از اروپا پربارتر و با جهان بینی وسیع‌تری، این بار در مجله‌ی «فردوسی» می‌یابیم.

منوچهر جوانفر درباره‌ی تجارب و اندیشه‌های تازه خود در مورد سینمای نو و ارزش‌های وجودی آن چنین می‌نویسد:

... همه میدانیم که سینما بلافاصله پس از تولد و نضج ناگهانی‌اش به ادبیات و تئاتر روی آورد و داستانهای فیلمها، داستان‌های کتاب‌ها و تکنیک ارائه این داستانها همان شیوه‌های تئاتر بودند. بعدها که سینما استیل بصری خاص خودش را پیدا کرد از تئاتر و بالاخص ادبیات فاصله بعدی گرفت ولی هنوز داستان و قوانین درام هسته مرکزی و قلب فیلمها را تشکیل میداد. مهم‌ترین مشخصه سازنده درام ارتباط زمانی و مکانی حوادث میباشد. به تعبیر دیگر حوادث و وقایع در درام و یا داستان تابع تسلسل مکانی و تقدم زمانی هستند.

کرنولوژی موقعیت‌ها در درام مهمترین اساس و ابزار کار دراماتیسیت یا نویسنده میباشد و بهمین دلیل استکه تانجندی قبل هنگام صحبت یا گفتگو یا نقد یک اثر سینمایی تماماً صحبت پیرامون داستان فیلم و استیل داستانوگونی آن دور می‌زد. در مورد فیلمهای داستان‌دار، منتقد عملاً کسی جز مفسر و بازگوکننده حوادث داستان در یک قالب زمانی و مکانی نیست. «آلن رنه» اولین فیلمسازی بود

قلم بر پرده نقره‌ای

که درنخستین قدم داستان را در سینما کنارگذارد و بجای داستان مفهوم را انتخاب کرد و بجای فضا و مکان یک جهان ذهنی آفرید. بجای آنکه فیلم را بصورت یک دسته حوادث همراه با دیالوگ (که خاص داستان است) ارائه دهد آنرا مبدل به مجموعه‌ای از تصاویر ذهنی نمود. تصاویری که مطلقاً فاقد سیاق زمانی و مکانی بودند و ظهور و محو آنها درروی پرده تابع هیچیک از قوانین علت و معلول دار هم نبود. عبارت دیگر همان کاری که موسیقی جاز با موسیقی کلاسیک نقاشی آزاد مدرن با نقاشی کلاسیک و نوول مدرن - تداعی آزاد - با نوول کلاسیک کرد.

نویسنده یک کتاب برای تشریح خصوصیات هریک از آدمهای داستانش لااقل به چندین صفحه توضیح و تشریح احتیاج دارد تا فلان کاراکتر را در ذهن ما مجسم نماید. در سینما فیلمساز با چنین مانعی مواجه نیست و کافیت که فلان کاراکتر را آنطور که میخواهد، نشان دهد. در لحظه‌ای که فلان هنرپیشه با نحوه لباس پوشیدن و راه رفتن‌اش وارد اتاقش میشود آن شخصیت و موقعیت او بتمناشاجی اقاء میگردد. معهذا علیرغم این کیفیت ویژه سینما هنوز فیلمها برهمان روال و سنت قدیم ادبی بدنبال داستان و داستان‌پردازی میروند. فقط تلاش و شهامت این چند فیلمساز است که چهره سینما را بکلی عوض کرده‌است. درفیلمهای این عده بهیچ عنوان نمیتوان داستانی پیداکرد و یا آنچه را که درروی پرده میگذرد، تعریف کرد. مهمترین مشخصه این تکنیک جدید خصوصیت ذهنی بودن آنست. دراین فیلمها بازیکنان نقش‌های نوشته شده خاصی را بازی نمیکنند بلکه آنچه که درروی پرده میگذرد صرفاً محتوی جهان ذهنی کاراکترها را تشکیل میدهد. در «تصادف» یا «پرسونا»^۱ یا «هیروشیما» یا «اگران‌دیسمان» آنچه را که ما می‌بینیم محتوی ذهنی کاراکتری است که درروی پرده مقابل چشمان ما قراردارد. بهمین دلیل فیلمهای جدید این عده در ظاهر امر فاقد هیجان و آکسیون دراماتیک است. ریتم و حرکت این فیلمها عیناً ریتم ذهن کاراکترها هستند. قهرمانان این فیلمها - که عبارت قهرمان درمورد آنها دیگر صادق نیست - بجای آنکه از نظر فیزیکی و خارجی ما را تحت تاثیر قرار دهند ما را درجهان ذهنی و خفته و نیمه آگاه خویش شریک میسازند.

قهرمان زن «هیروشیما» درحالیکه کنار در تکیه داده‌است و زمینه ساکن و آرام پشت سر او

آرامش ظاهری او را تاکید میکند درنهایت سادگی و عادی بودن بمردی که روی تختخواب درآنسوی اتاق خفته است، نگاه میکند و دریک لحظه فوق‌العاده کوتاه معشوق قدیمی‌اش را بهمان حال خفته در روی تخت می‌بیند.

دو زن «پرسونا» (فیلم برگمان) در ویلای تابستانی کنار دریا درنهایت آرامش و سکون ظاهری فانتزهای ذهنی خویش را آشکار



^۱ - PERSONA

میسازند...

در این مثالها متوجه میشویم که تصاویر مطلقاً واجد تسلسل زمانی و مکانی نیستند و گذشته و یا حتی آینده بطور تفکیکناپذیر و بدون مقدمه باحال مخلوط شده و بزمان یک حالت «جناسی» میدهد. علت این امر همانا کیفیت ذهن آدمی است. ذهن ما قادر است در هر لحظه بخصوص چه از طریق اراده ما و چه بطور آزاد و خودمختار و ناآگاهانه تصویری از گذشته را زنده کند. بعبارت دیگر فعالیت مداوم ذهنی ما تابع زمان و مکان نیست و حوادث هرچند که از لحاظ زمانی و مکانی متفاوت و دور باشند در ذهن ما بسادگی مخلوط میشوند و آزادانه جلو و عقب میروند بدون آنکه ما بتوانیم برای ظهور و یا محو ناگهانی آنها در ذهنمان علت و معلول قانعکننده‌ای پیدا کنیم. بدین حساب کاملاً طبیعی است که وقتی فیلم بخواند لحظات ذهن آدمی را نشان دهد کیفیتی مانند ذهن ما دارا باشد.

بگفته «ژان لوک گودار» فیلمها مشکل و مشکل‌تر میشوند و این تماشاچیان هستند که بایستی گام‌های خود را سریع‌تر کنند و به سطح ذهنی فیلمسازان برسند. این تحول تکنیکی صورت مد روز را ندارد و نمیتوان مدعی بود که سرانجام محبوبیت و مطلوبیتش را از دست خواهد داد. کارگردانان و فیلمسازان بزرگ و معتبر یکی پس از دیگری باین تکنیک روی آورده و می‌آورند. وجود این تکنیک را نبایستی در قالب داستانی فیلمها جستجو کرد چون همانطور که گفتیم دیگر داستانی وجود ندارد بلکه در عوض بایستی توجه را معطوف تصاویر و مفهوم ذهنی آنها و حرکت درون تصاویر و حرکت از تصویر قبلی بتصویر بعدی نمود. فقط از این طریق است که قادر خواهیم بود همراه با حرکت و ریتم این آثار، تصویر بتصویر و لحظه بلحظه جلو برویم.^۱

با این همه می‌بینیم که منوچهر جوانفر خود را اسیر و درگیر این چنین سینمایی نمی‌کند و سینمای دلخواه و ایده‌آل او سینمایی است کلاسیک، حرفه‌ای و داستان پرداز چون سینمای «جان فورد» و «آلفرد هیچکاک»، مخصوصاً هیچکاک. او طی یک نظرخواهی توسط مجله «ماهانه ستاره سینما» ده فیلم از «آلفرد هیچکاک» (مردی که زیاد می‌دانست^۲ - بدنام - طناب^۳ - سرگیجه - روح - مارنی - پنجره رو به حیاط - شمال از شمال غربی - پرده پاره و توپاز) را به عنوان ده فیلم برگزیده‌ی عمر سینمایی خود انتخاب می‌کند.

منوچهر جوانفر در گفتگویی با مؤلف (سال ۱۳۵۱) ضمن بازگو کردن مراتب آشنائیش با سینما و کار نویسندگی برای سینما مسایل تازه‌ای درمورد کار خود و همین طور کار نقدنویسی مطرح می‌کند که حاوی نکات جالبی است:

۱- فردوسی - از نقد فیلم «تصادف» - ۳۱ تیر ۱۳۴۷

۲- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

۳- ROPE

قلم بر پرده نقره‌ای

... من هم مثل سایر دوستان دست اندرکار از خیلی قبل و از همان کوچکی‌ها که قاب فیلم جمع و یا با آنها «لیس، پس» بازی می‌کردیم به سینما علاقه داشتم و مرتب سینما می‌رفتم...

بعدها سینما موجی شد تا ما عده‌ای دور هم جمع شویم و باهم باشیم و باهم فیلم ببینیم... تنها کاری که ما داشتیم سینما رفتن بود. من و «پرویز نوری» و «بهرام ری‌پور» و «پرویز دوائی» دائم باهم و در سینما بودیم و راجع به فیلم‌ها بحث می‌کردیم. نوری کتابچه‌ای داشت که نام فیلم‌هایی را که می‌دیدیم در آن یادداشت می‌کرد و آخر سال تعداد فیلم‌هایی را که دیده بودیم از روی آن می‌شمرد. بیشتر اوقات تعداد آنها از ۳۶۵ فیلم هم بیشتر می‌شد. یعنی این که هر روز سینما رفته بودیم و بعضی روزها چندبار فیلم دیده بودیم.

بعضی از فیلم‌ها را شاید ۴۰ تا ۵۰ بار می‌دیدیم، مثلاً فیلم «از دست رفته» و «تورئو دسیکا» را چهل شب در سینما پردیس نمایش دادند و من و «دوائی» چهل بار آن را دیدیم یعنی در تمام شب‌های نمایش این فیلم در سینما پردیس بودیم.

شب آخر فقط من و دوائی توی سالن بودیم. آپاراتچی به ما گفت: می‌خواهید فیلم را ببینید؟ ما گفتیم: بله آقا. او هم آپارات را روشن کرد و رفت. ضمن نمایش وقتی صدا کم و زیاد و یا تصویر از فوکوس خارج می‌شد، یادم هست که دوائی می‌رفت توی آپاراتخانه و آپارات را میزان می‌کرد. دوستی من با نوری و دوائی باعث شد کار نوشتن برای سینما را هم تجربه کنم. توی یک گروهی وقتی عده‌ای کاری را شروع کردند بالطبع دیگران هم به آن کار کشیده می‌شوند. همه می‌نوشتند به من گفتند تو هم بنویس. من هم شروع کردم به نوشتن - اما باید اعتراف کنم که خودم را نویسنده، نویسنده‌ای مسلط نمی‌دانم. البته می‌نویسم ولی خیلی به سختی و پس از نوشتن تازه متوجه می‌شوم آن طور که باید منظورم را نگفته‌ام. من فکر می‌کنم در آن موقع انگیزه همه ما برای نوشتن، ابتدا علاقه زیاد به سینما بود و بعد این که همه دور هم جمع بشویم.

من کارم را با ترجمه در مجله «ستاره سینما» شروع کردم و بیشتر ترجمه می‌کردم چون چیزی از خودم برای نوشتن نداشتم. اصولاً اگر واقعیت امر را بخواهید باید بگویم که ما در آن موقع به هیچ وجه سینما را نمی‌شناختیم و سینما را نمی‌فهمیدیم و در قضاوت‌های مان مستقل و متکی به خود نبودیم و برای نتیجه‌گیری کلی از مجلات خارجی و نظر منتقدین آنها الهام می‌گرفتیم. منابع ما مجلات «سایت اند ساند» و «فیلمز اند فیلمینگ» و فیلم‌های روز اروپا بود. فرضاً اگر بازار سینمای وسترن گرم بود ما مدام از این سینما می‌نوشتیم. یادم هست که یک مدتی همه‌ی ما تب «آنتونیونی» گرفته بودیم و از او و فیلم‌هایش می‌نوشتیم بدون آن که کاری از او دیده باشیم و فکر می‌کردیم که سینما یعنی «آنتونیونی». بعداً موج نوی سینمای فرانسه پیش آمد و همه‌ی ما به پیروی از مجلات خارجی به این موج علاقمند شدیم باز بدون این که فیلمی از این فیلمسازان دیده باشیم.

جالب این که پس از هفت سال وقتی که این موج فروکش کرد تازه فیلمی از این سینما را در اینجا نمایش دادند.

... من وقتی از اروپا برگشتم مجله «ستاره سینما» پاشیده شده بود و بچه‌ها پراکنده شده بودند. این مجله مرتب دست به دست می‌گشت و دیگر هیچ وقت به وضع سابق خود برنگشت.

برویچه‌ها گرچه از «ستاره‌سینما» پراکنده شده بودند ولی باز هم با هم بودند. مجله‌ی «فردوسی» عده‌ای از آنها را جمع کرد. سه‌شنبه‌ها یک جلسه سینمایی در دفتر این مجله برپا می‌شد که خواننده‌های مجله هم در آن شرکت می‌کردند و راجع به فیلم‌ها صحبت می‌کردیم. در ضمن همین گفت و شنودها ما با خوانندگان مجله آشنایی شدیم و آنها هم با ما آشنایی شدند. پرویز دوائی این جلسات را اداره می‌کرد.

ضمن شرکت در این جلسات بحث فیلم بود که به من گفتند: تو چرا نمی‌نویسی؟ و من هم دوباره افتادم توی خط نوشتن - البته کار من در این دوره خیلی بهتر از قبل بود - اما صادقانه بگویم در تمام این دوره‌ها من شخصاً خودم را نه منتقد سینما می‌دانم و نه آن نوشته‌ها را به عنوان نقد فیلم قبول دارم.

اصولاً فکر نمی‌کنم که آدم در سنین جوانی یعنی حدود ۲۰ سالگی بتواند سینما را بفهمد - به هیچ وجه امکان ندارد - در آن موقع وقتی مجله مثلاً «سایت اند ساند» به فیلمی چهارتا ستاره می‌داد من به خودم می‌قبولاندم که فیلم مزبور باید خوب باشد و من هم باید چنین نظری داشته باشم و نمی‌توانستم قبول کنم که از سینما چیزی نمی‌فهمم.

سینما در آن موقع برای من فیلم‌های «آیزنشتاین» یا «بودفکین» بود بدون آن که حتی فیلمی از آنها دیده باشم - چون وهم این نام‌های بزرگ ما را گرفته بود - و «پل روتا» برای ما از جمله بهترین منتقدین سینما بود. در صورتی که بعداً متوجه شدم که این شخص حتی ذره‌ای هم شعور سینمایی ندارد. به کارمان شدیداً ایمان داشتیم و فکر می‌کردیم هرچه می‌گوئیم درست است.

سینمای واقعی و نقد فیلم ... اصولاً نقد فیلم در سینما عامل مؤثری نیست و به

هیچ وجه جنبه سازندگی ندارد و به همین دلیل است که من با انتقاد مخالفم. اگر کسی بخواهد صرفاً از راه خواندن نقد فیلم سینما را بفهمد، باید بگویم که سخت در اشتباه است. و این که چرا ما در آن موقع سینما را نمی‌فهمیدیم، درست به همین علت بود که انتقاد فیلم می‌خواندیم و اگر همه گفته بودند که فلان فیلم خوب است ما هم می‌گفتیم خوب است.

از طرفی سینما را نباید فهمید، بلکه باید حس کرد. سینمای واقعی سینمایی است که فهمیده نشود و کسی که سینما را نفهمد، بهتر از آن لذت می‌برد. روی همین نظر من اعتقاد کامل دارم که یک تماشاگر عادی به مراتب بهتر و بیشتر از یک منتقد از سینما لذت می‌برد.

اصولاً سینما مال تماشاگر است و منتقد در سینما هیچ کاره است و معلوم نیست چه می‌خواهد. در سینما آدم یا سازنده است یا تماشاگر. منتقد که در فیلمسازی رلی ندارد پس فقط می‌تواند تماشاگر باشد، البته تماشاگری که می‌تواند نظرش را درمجله یا روزنامه‌ای بنویسد، من به انگیزه منتقد و یا نیاز مادی یا معنوی وی درکار نوشتن کاری ندارم ولی می‌دانم آنچه که او به بار می‌آورد به هیچ وجه سازنده نیست نه برای تماشاگر و نه برای فیلمساز...

قلم بر پرده نقره‌ای

به عقیده من سینما را نمی‌توان عینی قضاوت نمود - یعنی این که از آن دور شد و بی آن که تحت تأثیرش قرار گیریم، بخواهیم آن را بررسی کنیم و این کاری است غیرممکن. سینما مثل هر هنر دیگری از طریق حواس و عواطف روی ما تأثیر می‌گذارد و هر نتیجه‌ای که ما از آن می‌گیریم تابع احساسات و عواطف ماست.

روی این نظر برای من مطرح نیست که کسی نظر مرا قبول داشته باشد یا نه؟ و برای همین دیگر نمی‌نویسم چون نظرم را خصوصی و برای خودم می‌دانم.

سینمای دلخواه من

... درمورد کارهای «هیچکاک»، «فورد» و «برگمان» شدیداً متعصبم - متعصب به مفهوم بدوی و جنگلی آن که تابع هیچ منطقی نیست. من هیچ وقت نمی‌گویم کار فلان فیلمساز خوب است یا نه؟ برای من یک کارگردان، یا فیلمساز هست یا نیست - مثلاً «مایک نیکولز» را فیلمساز نمی‌دانم - نه فیلمش را می‌بینم و نه درباره‌اش می‌خوانم و نه فکر می‌کنم.

«هیچکاک»، «فورد» و

«برگمان» فیلمسازانی هستند که من کارهای آنها را می‌پسندم و از هر فیلمی که ساخته‌اند، لذت بردهام. ممکن است شما بگوئید مثلاً «فورد» فیلمساز خوبی نیست. من با شما بحث نمی‌کنم چون این نظر شماست و اجباری نیست که حتماً نظر مرا قبول کنید.

شاید علت این که دیگر به انتقاد، اعتقادی ندارم روی همین اصل باشد که نمی‌خواهم نظرم را به دیگران



بقبولانم - چون معمولاً منتقد نظر شخصی خود را بیان می‌کند و مفاهیم فیلم فقط از نظر او معنا پیدایم‌کند و دلیلی ندارد که همه آن را قبول کنند. این خیلی خودخواهانه است که منتقد بخواهد نظرش را به همه تحمیل کند.

فکر می‌کنم تمام منتقدان گرفتار نوعی خودخواهی هستند و میل دارند از تماشاگر متمایز باشند. بعضی از منتقدان، مثل این که نمی‌خواهند درک و شعور خواننده خود را بالا ببرند و بیشتر می‌خواهند خود را عرضه کنند و نشان بدهند که تاجه حدی می‌فهمند به نظر من این دسته از منتقدان موفق نخواهند بود.

منتقد باید خودش قبلاً فکر کند مطالبی را که به عنوان نقد مطرح می‌کند آیا مفید فایده‌ای هست یا نه؟ بعضی از منتقدان، مثل بعضی از فیلمسازان می‌گویند ما برای خودمان می‌نویسیم و این

خواننده است که باید خودش را به سطح من برساند. بعضی از فیلمسازان هم چنین حرف‌هایی می‌زنند و باید بگویم که این دسته از فیلمسازان و منتقدان زیاد در کار خود دوام نخواهند آورد.

مد در انتقاد

- اصولاً انتقاد هم در دنیا تابع مدی است و در هر دوره‌ای به عاملی از سینما توجه شده است. حال (۱۳۵۱) سینما سیاسی مورد توجه است - و چطور سینما سیاسی می‌شود خود مسئله‌ای است که برای من قابل هضم نیست و مورد دیگر سینمای جهان سوم است که تازگی مد شده است. به نظر من تمام اینها فقط حرف و سوژه‌ای است برای مطبوعات - بی آن که ربطی به سینما داشته باشد. راجع به سینما زیاد نباید نوشت چون بزرگترین و قوی‌ترین قاضی و تعیین کننده سرنوشت سینما، تماشاگر است.

قاطعیت منتقد

... منتقد باید به خودش صداقت داشته باشد، یعنی اینکه اگر فیلمی را پسندید رک و راست بگوید فیلم خوبی است و من از آن لذت بردم. بدون آن که تحت تاثیر نظرات و عقاید دیگران و یا فیلمساز باشد. دیگر این که همیشه بایک احساس مثبت با فیلم مواجه شود، نه این که فقط به خاطر انتقاد و ایراد گرفتن فیلم را ببیند. چرا باید انرژی صرف کرد تا این که ثابت کنیم فلان فیلم بد است. اگر «پرویز دوائی» مثلاً از هیچکاک خوشش می‌آید بنویسد، اشکالی ندارد ولی اگر بخواهد ثابت کند که «مایک نیکولز» فرضاً فیلمساز بدی است، به نظر من کارش اشتباه است. چطور می‌توان فیلمی را قضاوت کرد که از آن متفریم. مهم‌تر این که منتقد باید تکلیف خودش را با فیلم و خواننده روشن کند. نباید محافظه‌کار باشد. خواننده پس از خواندن نقد باید به کیفیت فیلم پی ببرد که فیلم را ببیند یا نه؟ موردی را که در کار «دوائی» نمی‌پسندم این است که همیشه سعی می‌کند در نقد محافظه‌کار باشد.

منتقد اگر خواننده خود را بلا تکلیف نگه دارد، به نظر من ناقد خوبی نیست. من کار هیچ منتقدی را در ایران قبول ندارم و برای خودم معیارهایی دارم که به آنها متکی هستم و تنها کسی که به عنوان منتقد می‌شناسم «رابین وود» است.

زوال نقد فیلم

... منتقد بین فیلمساز و تماشاچی فقط به نفع خودش کار می‌کند و این درست نیست اگر بگوئیم که منتقد باید در تفهیم سینما به مردم کمک کند - چون اگر کسی فیلم را نفهمد با انتقاد هم نمی‌فهمد. تماشاچی عادی که برای فهمیدن به سینما نمی‌رود و مسلماً انتقاد فیلم را هم نمی‌خواند و کسانی هم که علاقمند جدی سینما هستند خود را صاحب نظر می‌دانند و زیر بار نظر منتقد نمی‌روند. من فکر می‌کنم در آینده نقد فیلم به کلی از بین برود و تفسیر جای آن را بگیرد - تفسیر به این معنا که

کارهای یک فیلمساز بررسی شود و حالا بیشتر منتقدان به جای نقد چنین کاری را پیش گرفته‌اند و کتاب‌های سینمایی کم کم دارد جای نقد فیلم را می‌گیرد.

معیارهای من

... زمان بهترین قاضی برای تشخیص ارزش یک اثر هنری است. اگر یک فیلم و یا هراتر هنری درطول زمان فراموش و دفن نشود مسلماً اثر بزرگی است. درمورد خود تعداد دفعاتی که یک فیلم مرا به سالن سینما می‌کشاند معیار من برای تعیین ارزش آن فیلم است.

بعضی از فیلم‌ها را هرچه بیشتر می‌بینم، بیشتر از آنها لذت می‌برم. دراینجاست که کنجکاو می‌شوم تا راجع به آن و سازنده‌اش مطالعه بکنم. مثلاً بعضی از فیلم‌های «هیچکاک» و یا «فورد» را ۴۰ تا ۵۰ بار دیده‌ام. شاید این کار من نوعی دیوانگی جلوه کند. نمی‌دانم، به هر حال با مخالفین نظرم هیچ وقت جدال نمی‌کنم. از بهترین خصوصیت یک منتقد این است که با مخالفین خود جدال نکند و از این نظر من «بهرام ری‌پور» را تحسین می‌کنم.

حضور منوچهر جوافر در مطبوعات به عنوان منتقد فیلم چندان مداوم و طولانی نیست. علت آن شاید، همان طوری که خود اظهار داشته‌است، عدم اعتقادش به کار نقدنویسی باشد. نقدهای جوافر بیشتر مبتنی بر داده‌ها و جنبه‌های عینی فیلم است و بر همین اساس آنها را مورد تحلیل قرار می‌دهد. ضمناً جنبه‌های فنی و کارهای تکنیکی فیلمساز، انگیزه او از نحوه‌ی به کارگیری این تکنیک‌ها و شیوه کار او را مورد توجه قرار می‌دهد.

برای آشنائی بیشتر، نقدی را که او برای فیلم «کسوف» ساخته‌ی آنتونیونی نوشته است برگزیده‌ایم. این فیلم به لحاظ غیرمعارف بودنش که شرح آن در نقد خواهد آمد، مورد لطف تماشاگران ما قرار نمی‌گیرد. بیشتر آنها روی آشنائی با سابقه‌ی کار «آلن دلون» بازیگر سرشناس و اصلی این فیلم و به خاطر دیدن او به تماشای آن می‌آیند که البته انتظار آنها برآورده نمی‌شود. به همین جهت عموماً به نحوی نارضایتی و اعتراض خود را ابراز می‌کنند، حتی در یکی از شب‌های نمایش که مؤلف شاهد آن بود، یکی از تماشاچیان بالکن پس از قراردادن دستمال خود توی پنجره پخش نور آپاراتخانه راهش را می‌کشد و می‌رود و مدتی طول می‌کشد تا مسئولان سینما متوجه قضیه شوند و سالن را از تاریکی بیرون آورند.

بنابراین اگر می‌بینیم که جوافر در اوایل نقد تماشاچیان را هدف خشم خود قرار

می‌دهد، نباید تعجب کنیم:

کسوف

پایان و نتیجه‌ای که قهرمانان من بدان می‌رسند هرج و مرج اخلاقی نیست، آنان، حداکثر، بنوعی تأسف و اندوه مشترک می‌رسند. این، ممکن است بگوئید، چیز تازه‌ای نیست، اما بدون آن، برای ما چه چیز باقی میماند.

میکل آنجلو آنتونیونی

«کسوف» اثر آنتونیونی فیلمی نیست که بتوان آنرا از یک دید «خنثی» و بیطرفانه مورد تحلیل و بررسی قرارداد. زیرا بررسی و اظهارنظر بیطرفانه هنگامی میسر است که منتقد بتواند خود را از چهارچوب و قالب اثر موردبحث «خارج» نموده، به «بیرون» آن قدم گذارده و سپس به نظاره و نقد آن بپردازد. این برای من غیرممکن است. من نمیتوانم خود را از کسوف «خارج» کنم. من در «درون» کسوف دست و پا میزنم.

برای من «کسوف» چون قطره اشگی است که بی‌اختیار برگونه جارچی شود، بادبان سفید قایقی است که در کرانه افق بر دریا لغزان باشد، موجی است که کف آلوده خود را بر سینه ساحل بساید، آرامشی است که نشان از ابدیت دارد. غم و اندوه است.

کسوف فکر مرا برتری میبخشد:

و وقتی که اثری فکر مرا برتری میبخشد و احساسات و عواطف نشئه‌آوری در من زنده میکند دیگر اصراری ندارم که قضاوت دیگری درباره آن بکنم. «کسوف» را ابلهان می‌بینند و چیزی از آن نمی‌فهمند. اشخاص متوسط خیال میکنند که آنرا کاملاً فهمیده‌اند. صاحبان عقل سلیم فوراً همه آنرا نمی‌فهمند. آنان نکات مبهم و تاریک را تاریک می‌یابند و نکات روشن را روشن می‌بینند و اشخاص پرمدها اصرار دارند که نکات روشن را تاریک جلوه دهند و نکاتی را که کاملاً واضح و قابل فهم است نفهمند. من «کسوف» را نه فهمیده‌ام و نه نفهمیده‌ام. در میان عبارات و توصیف‌هایی که

میتواند احساس مرا از «کسوف» بیان کند، فقط یک عبارت از همه بهتر است. در این لحظه نوشتن، نمیتوانم آن عبارت بخصوص را پیدا کنم. ولی باوجود این، چنین عبارتی وجود دارد و هر عبارت دیگری غیر از آن، ضعیف است و مرا که میخواهم فکر و احساس خود را بیان کنم، نمیتواند اقناع نماید.



قلم بر پرده نقره‌ای

آنتونیونی زندگی خود را بخاطر بررسی و شناخت انسانها تلف میکند و قوای فکری خود را برای کشف عیوب و جنبه‌های مضحک آنها فرسوده میسازد. اگر شکلی بافکار و نظریات خود میدهد این کار او بیشتر از غرور خلاقه، برای اینست که حقیقت کشف شده را بوضوحی که ضروری است نشان دهد تا در انسانها مؤثر افتد. گروهی گمان میکنند که اگر باو بگویند که آثارش را دیده‌اند و خیلی پسندیده‌اند، حق او را ادا می‌کنند و خشنودش میسازند. اما آنتونیونی این ستایش‌ها را بخود آنها پس میدهد. زیرا او با تلاشهای مداوم و علاقه توان فرسای خود در جستجوی چنین چیزی نبوده است. افکار او خیلی بالاتر از اینهاست و میخواهد به مرحله عالیت و بلندتری برسد. او در جستجوی موفقیتی است که از تمام این ستایش‌ها و تمجیدها بزرگتر و کمیاب‌تر است: میخواهد وضع انسانها را بهتر سازد.

«کسوف» اتودیست در واخوردگیها و شکست‌های هستی. همان واخوردگیها و عجزهائیکه قهرمانان و تماشاگران آثار آنتونیونی بیک اندازه بدانها گرفتارند. از این گذشته، کسوف اثریست که در آن عملاً تکنیک و آکسیون کاملاً بیکدیگر پیوند و ترکیب شده‌اند و اگر بدین نحو بیان نمیشد، این فیلم هرگز بوجود نمی‌آمد. «فرم» و «محتوی» در مورد این فیلم، اصطلاحات کاملاً بی‌مفهومی هستند: یک قلم و کاغذ بدست بگیرد و سعی کنید خلاصه‌ای از داستان و محتوی فیلم را خارج از سیاقی که فیلم بوجود آمده، بروی کاغذ آورید. خواهیددید که سرانجام پس از مدتی تفکر یا یک ورق کاغذ سفید جلوی خود دارید یا فقط برداشت و احساس خود را از فیلم روی آن آورده‌اید و این پیوند و اتصال جدائی ناپذیر عناصر در این فیلم و ارتباط و رابطه آن با تماشاگر، عکس‌العمل نهائی نسبت باین فیلم را مشخص میسازد، یا باید آنرا یکباره پذیرفت و یا یکباره آن را رد کرد. شق دیگری وجود ندارد.

فیلم باتسلط و بداعت خیره‌کننده‌ای آغاز میشود. آنتونیونی با سه کادر واحد دو قهرمان فیلم و محیط آنها را معرفی مینماید: تصویر اول یک بازو و دست را نشان میدهد که به روی ردیف چند کتاب قرار گرفته و یک تکان مختصر می‌خورد. تصویر دوم پاهای یک‌دختر که روی کف براق اتاق قرار گرفته و بنحو کسالت باری تکان می‌خورد. تصویر سوم تصویر عمومی اتاق و دو کاراکتری که بدین نحو معرفی گردیده‌اند. سپس به آرامی بتوسط موزائیکی از تصاویر و جزءها و قطعات پراکنده‌ای از دیالوگ و حرکات و سکون‌ها و نگاههای دو کاراکتر، تم فیلم آغاز شده و شروع به تبلور میکند.

یک زن جوان (مونیکا وتی) از معشوق خود واخورده، میخواهد از او جدا شود. مرد جوان (فرانچسکو رابال) علت این تغییر را نمیداند یا نمی‌فهمد. تصمیم دخترک برای او غیرعادیست ولی عکس‌العملش در مقابل این تصمیم عادیست! چاره‌ای ندارد جز پذیرفتن. پس از یک کشمکش و تقلای مقدماتی بزودی درمی‌یابد که مقابله بی‌فایده است. دخترک در تصمیم خود مصراست. آنمفسر ایجاد شده در اتاق بکمال انتخاب اشیاء و نحوه قراردادن آنها، حالت کسالت و بی‌زاری در دخترک و یأس و اندوه در پسرک را القاء میکند.

محیط اتاق، محیط زیست و درواقع نمودار دنیای پسرک است.

«ویتوریا» از دنیای خارج، از دنیای دیگر، یعنی دنیای خودش، به محیط زیست، یعنی دنیای «ریکاردو» داخل شده است. محیط را بهر حال باب پسند خود نمیداند، یا از آن خسته شده است، میخواهد خود را از آن خارج نماید. واقعیت این دنیا برای او قابل تحمل نیست. مرتباً باینسو و آنسو میرود. اشیاء را باکراحت لمس میکند. بدیوار سفید و لخت اتاق تکیه میکند. چندین بار تصمیم بخروج میگیرد ولی هنوز بکلی نمیتواند خود را از این دنیا خارج کند. باز به وسط اتاق برمیگردد. در خود فرو میرود، باز میشود. او در جستجوی محیط دیگریست، هنوز محیط مطلوب خود را نیافته است.

ویتوریا بسوی پنجره اتاق میرود با حرکت تردیدآمیزی پرده را اندکی عقب زده به بیرون مینگرد: خروج از محیط داخل اتاق در او قوت میگیرد ولی منظره خارج نیز گرفته و مبهم است. در تصمیم او اندکی رخنه میکند. هنوز مردداست. پرده را رها کرده باز بوسط اتاق قدم میگذارد. ولی پرده کاملاً به یکدیگر جفت نمیشود. از وسط آن کمی از پنجره پیداست. در این قسمت آنتونیونی از همان وسایل و اشیاء داخل اتاق برای نشان دادن شکاف بین این دو موجود، و القای جدایی نهایی و اضطراری آنها استفاده میکند:

ویتوریا بآنکه از خارج ترس و دلهره دارد معیناً محیط درون اتاق را نمیتواند تحمل کند. این جدال پیچیده روحی و درونی را آنتونیونی به مادیترین شکل خودش ارائه داده است: صورت ویتوریا در قسمت راست کادر روبه تماشاچی قرار میگیرد و ریکاردو به آرامی از قسمت عقب و چپ صحنه وارد میشود. ویتوریا مرتباً از او دور میشود ولی ریکاردو برعکس به او نزدیک میشود. در اینجا پنکه‌ای که در اتاق قرار دارد طوری است که جریان بادش مرتباً موهای قسمت راست سر ویتوریا را از صورتش دور میکند. همینطور که ریکاردو باو نزدیک میشود، حرکت موهای ویتوریا او را از خودش دفع میکند، زیرا هم اکنون ویتوریا سعی دارد در درونش ریکاردو را دفع و دور نماید.

چندبار دیگر پلان عوض میشود. در یک صحنه ریکاردو، رو به تماشاچی، و ویتوریا پشت به تماشاچی، کنار یک میز قرار گرفته‌اند. ریکاردو از عصبانیت با حرکت دست زیرسیگاری روی میز را به روی زمین انداخته میکشد.

دوربین بایک حرکت بطرف پائین، زیرسیگاری خردشده را بین ریکاردو و ویتوریا نشان میدهد. این دلالت میکند که جدائی آنها بمرحله جدی‌تر و نهائی‌تری نزدیک میشود. سرانجام ویتوریا از اتاق خارج شده به بیرون میرود.

یک صبح زود گرفته است. درختها و مناظر خیابان حالت مشکوک و منزوی را می‌رسانند. بین راه ریکاردو به ویتوریا می‌پیوندد. ریکاردو او را تا منزلش همراهی میکند. از در آهنی عبور کرده در راهروی مقابل در منزل توقف می‌کنند. ریکاردو از او میخواهد که باز یکدیگر را ببینند، ولی ویتوریا پاسخی نمیدهد. ریکاردو از او جدا شده بسمت در میرود. در باز است. ریکاردو هنگام خروج در را با محکمی و قاطعیت آشکاری پشت سر خود می‌بندد: این نشانه آنست که رابطه آندو بکلی پایان پذیرفته است.

قلم بر پرده نقره‌ای

در این جا قسمت اول فیلم بیابان میرسد و ماجرا در مسیر دیگری تعقیب میشود. ذکر تمام نکات و جزء جزء قسمتهای بعدی فیلم احتیاج بیک مقاله صد صفحه‌ای دارد...

در فیلم آنتونیونی، چه برای قهرمانانی که زندگیشان بخودکشی منتهی میشود و چه برای قهرمانانی که زندگیشان ادامه می‌یابد، معما و مسئله غائی یکسان است و آن «گریزناپذیری انزوا»ست. آدم‌های اثر او برزمینه‌ای از مناظر و دورنماهای بیگانه شهرها و یک محیط و طبیعت متخاصم و تهدیدآمیز از سوئی بسوی دیگر و از بحرانی به بحرانی دیگر کشانده میشوند بدون آنکه خود دلیل و علتش را دریابند. درچنین دنیای بیگانه و کسالت بار تفاهم و درک، غیرممکن میشود... و عشق، یگانه تریاق تنهائی و انزوای روح، صورت یک شور و احساس زودگذر و آنی بخود میگیرد، شوری که فقط یک خوشحالی و آرامش موقتی بدنبال دارد... درچنین دنیائی، تنها احساس یک امید تردیدآمیزی که گاهگاهی اندکی اقناع و سیراب گردد میتواند سیاهی این دنیا را برای یک لحظه بیوشاند.

و برای ما ناظرین و نه قهرمانان چنین هستی ناممکن، تخیل آفریننده آنتونیونی و احساس و درک عمیق او از زیبایی مادی و فیزیکی است که میتواند احساس چنین آرامشی را فراهم آورد.

در اثر آنتونیونی ما افکار و ایده‌های پیچیده‌ئی را مشاهده میکنیم که در قالب یک استیل مشخص صورت مجسم بخود گرفته‌اند. این پرورش و توسعه تدریجی ایده‌ها در اثر آنتونیونی همگام با گسترش و پیچیدگی استیل و تکنیک اوست. در «کسوف» تکنیک آنتونیونی بهمان اندازه پیچیدگی و گسترش محتوی اثر اوست.

در «کسوف» بیش از آنکه از حرکت دوربین و پلان‌های طولانی استفاده شود، مونتاژ بخدمت گرفته شده‌است. استیل مونتاژ در اینجا بنحوی است که یکنوع احساس دوام و استمرار انتزاعی و یک «فیئالیته‌ی پلاستیک» به تصاویر و ایماها میبخشد. دراکثر پلانها مهر خاص سبک آنتونیونی مشهود است.

کاراکترها بایکدیگر صحبت میکنند ولی هنگام صحبت به خارج کادر نگاه میکنند، کمپوزیسیون‌های آبستره‌ایکه در درون آنها، کاراکترها پشت شیشه درها و یا کنار پایه‌های ستون‌های بزرگ و هیولا حرکت میکنند و یا انعکاس مناظر و کاراکترها و اشیاء درروی شیشه و یا سطح آب ازاین جمله‌اند. کلوزآپ‌ها و صورت‌های درشت در «کسوف» بیش از آنکه فکر کاراکتر را برسانند احساس را منتقل میکنند.

صحنه‌ها و پلانها اکثراً به تنهائی فاقد مفهوم و معنائی هستند و فقط در پیوند با یکدیگر است که ارزش محتوی خود را نمایان میسازند: یک پسر بچه کوچک، هنگامیکه ریکاردو و ویتوریا در خیابان قدم میزنند از یکطرف خیابان بطرف دیگر میرود، یک مادر که بچه کوچک خود را در کالسکه خوابانده است از کنار پیرو و ویتوریا رد میشود، یک جوان خوش تیپ و خوش هیکل بدون توجه به آنها در خیابان عبور میکند. وجود پسر بچه کوچک و مادر و کالسکه بچه‌اش حس مادری، قوی‌ترین و



گریزناپذیرترین حس زنانگی را در ویتوریا زنده میکند. جوان خوش تیپ و زیبا، حس جنسی و تمایل ویتوریا به مرد را در یک لحظه برملا میسازد.

ویتوریا پس از سرخوردگی از عشق اولش، بایک دلال جوان سهام آشنا میشود و یک عشق امیدبخش تازه در زیر سایه ثروت و غرور زاده میشود ولی عشق حتی درچنین شرایطی نیز باز خوشبختی و یاس خودش را دارد. عشق آندو از نخستین لحظات باگیری، باتردید و یاس آمیخته است. در اولین برخورد ویتوریا و پیرو در بورس و آشنائی شان، آنها را در یک کادر ساکن مشاهده میکنیم که ستون بزرگ بورس بین آندو قرار گرفته و از یکدیگر جدایشان کرده است. این شکاف و جدائی روحی آندو همچنان در تمام لحظات وجود دارد: گاهی پرده آندو را از یکدیگر جدا میکند و گاهی پنجره شبکه ای و گاهی یک نوار باریک ساده، بهر حال در تمام احوال مانع و فاصله ای بین آندو هست.

نکته مهم و قابل توجه دیگر در «کسوف» استفاده وافر و آشکار از «سمبولیزم جنسی» است که تقریباً بدون استثناء در اکثر کادرهای فیلم مشاهده میشود. طرز قراردادن چترهای آفتابی، ترکیب کشیده و گنبدی شکل خیابانها، ستون ها و درخت ها و چراغهای خیابانها، اشیاء درون اتاقها، نحوه قرار گرفتن مدادها و قلمها در روی میز پیرو، داربست داخل عمارت محل کار پیرو هنگام خارج شدن ویتوریا از ساختمان، دستگاه خودکار آب پاشی چمن و درختها، طرز ایستادن ملخ هواپیما، حرکت پاندولی چوب حایل پشت قاب عکس در دست ویتوریا، نوع آباژورها و چراغهای منزل ویتوریا و بیشمار دیگر، همگی دال بر وجود یک احساس و هیجان جنسی سرخورده و تلنبار شده در وجود ویتوریا است. در غالب صحنه ها، ویتوریا را مشاهده می کنیم که با احساس واخورده و غبطه آمیزی، اشیاء مورد نظر را لمس می کند.

هنگام ایستادن در کنار ستونها و درختها و آباژورها، اکثراً بدن و صورت خود را به آنها می چسباند. خط سفیدی که نیز هنگام تیتراژ در کنار کادر طرف چپ ظاهر میشود نشانه همین نکته است. نمونه و نظیر این خط در صحنه های فیلم فراوان یافت می شود.

آنتونیونی در مورد انتخاب زمینه ها و بک گراند ها دقت و وسواسی خارق العاده اعمال نموده است. این زمینه و بک گراند ها بوضعی هستند که در تمام حالات بیان کننده موقعیت و زمینه روحی کاراکترهاست.

این نکته بخوبی از نحوه دکوراسیون اتاقها، دیوارها، نوع پنجره ها، تابلوهای آویخته بدیوار، اشیاء و غیره مشهود و آشکار است. هر کاراکتری یک نقطه «دید» خاص خود دارد که تقریباً در طول ماجرا ثابت و یکسان است. در اتاق «ریکاردو» اشیاء اعم از مبل، صندلی، تابلو، آینه، کتابها، یک حالت انتزاعی و تجربیدی دارند. محیط اتاق با آنکه مملو از اشیاء گوناگون است باز لخت و خالی بنظر میرسد. در اتاق «مونیکا ویتی» جز یک تخت خواب بسیار بزرگ، دو یا سه مبل، آباژور، یک تلفن و چند شیئی دیگر، چیزی دیده نمیشود. محیط سکونت «پیرو» با مجسمه ها و تابلوهای خاصی که در اتاق دارد، واجد جذبه مرموزی است که بخوبی تصویر فکری و جزئی از طبیعت و شخصیت او را میرساند.

قلم بر پرده نقره‌ای

آدمهای فیلم همه با محیط خود کاملاً آشنا هستند و بهمین دلیل از آن بیزار و گریزانند. پیرو با آنکه چنین اتفاقی محل اصلی سکونت اوست معیناً آپارتمان دیگری برای خود انتخاب نموده و اکثراً در آنجا بسر میبرد.

آنتونیونی همانطور که برای آدمهای فیلمش ارزش و اهمیتی بیش از داستان و ماجرا قایل است، آتمسفر و محیط را نیز بر آکسیون حادث در کادر غلبه میدهد. عبارت دیگر در اثر او، همیشه محیط و آتمسفر حاکم بر آکسیون است.

در بعضی موارد وی پا را نیز از این فراتر نهاده و فقط بکمک محیط و عناصر آن، احساسات آدمها را بیان میدارد. برای مثال انتهای سکانس آخر فیلم را هنگامیکه ویتوریا پس از یک معاشقه طولانی با پیرو عمارت او را ترک میکند میتوان در نظر گرفت. ویتوریا بعد از خروج از عمارت مدتی در خیابانها بوضع بلاتکلیف و مردد مشغول قدم زدن میشود.

در یک کادر نگاهش به بالا، به سوی آسمان، متوجه میشود. دوربین جهت نگاه او را تعقیب کرده، ویتوریا، عامل زنده و ماده انسانی تصویر، را از کادر خارج میکند و به روی انبوه شاخه‌های درهم درختان که هم چون چادر و سقفی، ویتوریا را در برگرفته متوقف میشود. از اینجا بعد فقط یک سری پلانهای متوالی از خیابان، درختها، عمارات و چراغها وجود دارند که به تکان دهنده‌ترین و بی‌سابقه‌ترین وضع همه آنچه را که باید بیان میدارند.

در این قسمت تصاویر واجد یک خصوصیت و کیفیت «مقدر» و «فاتالیستیک» هستند. و همین خصوصیت است که در پایان، تماشاگر را وامیدارد تا رابطه ویتوریا و پیرو را خاتمه یافته تلقی کند. این قسمت آخر را میتوان «تجربه» ای در آتمسفر دانست...

افه پلاستیک نورپردازی و مونتاژ، دقت و صحت جزئیات و کیفیت عینی (اوبژکتیو) استیل آنتونیونی است که به «کسوف» یک امپرسیونی «تقدیر» و «الزام» می‌بخشد: همه چیز قبلاً بدون مداخله و اراده انسان‌ها تعیین و مقدر گردیده‌است...

طبیعت جابرانه قوانین و اصول و ضروریات را اجرا میکند... سرنوشت‌ها مقدر و گریزناپذیر هستند. جهان، جهان جبر و الزام است. این تر بدبینانه‌ایست که آنتونیونی، هنرمند فاتالیست، بمقابله «اراده» و «اختیار» اقامه میکند. و من تماشاگر اثر آنتونیونی، آنرا می‌پذیرم... من تصویر خودم را در مردی که فیلسوفانه گل نقاشی میکند می‌بینم... ما هر دو باخته‌ایم.

حذف قسمتهای عمده‌ای از فیلم سبب گردیده تا وقایع در لحظات حساسی گنگ و نارسا بنظر آید. قسمت مربوط به کاراکتر فرانکو بکلی حذف گردیده و از او فقط در فیلم نامی وجود دارد. سکانس انتهای فیلم که مدت زمانی طولانی ویتوریا را در خیابانها مشغول قدم زدن نشان می‌دهد ظاهراً به سه، چهار صحنه تقلیل یافته‌است!

بهر حال بناچار باید سخن را فعلاً درباره «کسوف» ناتمام گذارد هر چند هنوز هیچ چیز را بیان نکرده‌ایم.

سال‌های ۴۰

با شروع سال ۱۳۴۰ «دکتر هوشنگ کاوسی» موفق می‌شود مجله‌ی «هنر و سینما» که امتیاز انتشار آن را چهار سال قبل دریافت کرده بود، منتشر کند. دکتر کاوسی علاوه بر ترجمه و نوشتن، وظیفه سردبیری مجله را نیز به عهده می‌گیرد و جمعی از جوانان علاقمند به سینما، او را در این کار یاری می‌دهند.

در این جمع به نام «بهرام بیضائی» برمی‌خوریم که در زمینه سینمانویسی، نام تازه‌ای است و این نام به عنوان منتقد و یا نویسنده (برای سینما) زیاد هم در مطبوعات دوام نمی‌آورد. به طوری که می‌دانیم او کارش را در زمینه نمایشنامه نویسی و بعداً کارگردانی در سینما ادامه می‌دهد.

«بهرام بیضائی» اگرچه برای سینما کم نوشته‌است ولی با این حال نوشته‌هایش از علاقه دیرپای او به سینما و آگاهی‌هایش در این زمینه حکایت دارند. مثلاً او درباره‌ی فیلم «صف طویل خاکستری»^۱ ساخته‌ی «جان فورد» می‌نویسد:

...این فیلم داستان مردی است که در حدود نیم قرن زندگی خود را در دانشکده نظامی وست پوینت گذرانید. با اینهمه این یک فیلم - بیوگرافی نیست، بلکه چون از روی خاطرات برداشته شده، آن مقدار از آن که برای سینما جالب بنظر می‌رسیده انتخاب شده‌است، و باز برای آنکه شکل تجارتی فیلم هم حفظ شده باشد از «توسعه» مقداری خاطرات «آمیخته با حوادث» سناریوی این فیلم را بوجود آورده‌اند...

بنابراین «صف طویل خاکستری» فیلمیست از شبه واقعیات تلخ و شیرین زندگی یک انسان در مرحله اول، حماسه‌ایست درباره یک هموطن جان فورد، یعنی یک «ایرلندی - امریکائی» دیگر در مرحله دوم، بیوگرافی‌یی است از یک مربی تعلیمات ورزشی و نظامی دانشکده وست پوینت در مرحله آخر و بعد از همه اینها فیلمیست ارتشی.

^۱ - THE LONG GRAY LINE

قلم بر پرده نقره‌ای

جان فورد این فیلم را در زمانی ساخت که پرده سینماسکوپ تازه عمومیت یافته بود و هرکس با تحیر و کنجکاوی فیلمی با این سیستم جدید تهیه می‌کرد. ممکن است تاکید کنیم که سینماسکوپ برای سلیقه ترکیب کادرهای جان فورد چیز مناسبی نیست، و ترکیبات فورد در کلماتین عزیز^۱، مرد آرام^۲، جستجوکنندگان و حتی فیلمهای کوچکتر او را در این فیلم نباید جستجو کرد. با این وصف فورد در برابر سینماسکوپ بمیزان وسیعی بر زمینه‌های شلوغ و تنوع در شخصیت‌های متعدد موجود در یک کادر افزوده، گذشته از این در بعضی موارد نظم موجود در محیط نظامی چشم را جذب می‌کند و خودبخود شخص کمتر بدنبال کمپوزیسیون‌های دلفریب فورد می‌گردد...

یکی از عیوب «صف طویل خاکستری» آنست که کثرت شخصیت‌های زودگذر و مدت زمان داستان فیلم که چیزی در حدود نیم قرن را شامل می‌شود، چندبار سر رشته را از دست تماشایی بدر می‌برد. از اینکه بگذریم فیلم دارای صحنه‌های هزل‌آمیز شیرین، مایه‌های دراماتیک نسبتاً قوی و چند صحنه جالب (مثل بازی رگی و غیره) است و بی‌شک بر فیلم مشابه آن «بالهای عقاب»^۳ ۱۹۵۷ که سال پیش از فورد نشان دادند، برتری دارد...^۴

... و یا بیضائی ضمن تحلیلی از نوشته‌های «تنسی ویلیامز» در سینما، در مورد کار «الیا

کازان» در فیلم‌های «تراموایی بنام هوس» ۱۹۵۱ و «بیبی دال»^۵ ۱۹۵۶ می‌نویسد:

...الیا کازان که خود روانشناس بزرگی است با ترجمه مفاهیم روانی این اثر (تراموایی بنام هوس) به مفاهیم تصویری و افزودن تصورات شخصی و غنی خود به آن، یک شاهکار بوجود می‌آورد. او توانست با حفظ تعادل بین ارزشهای بصری و صوتی، تغییر زوایای بجا، حرکت، کمپوزیسیون‌های بیانی و رهبری آکتور، ضمیر شخصیت‌ها را رسم کند. گروه بازیگران این فیلم تحت تعلیمات کازان بهترین ایفای رل‌های خود را عرضه کردند. خصوصاً در سطح بالاتری بازی ویوین لی اعجاز‌آمیز و خورده‌کننده بود.

...کازان کسی است که میزانش‌ها و جمال شناسی تئاتری را گاه گاهی آگاهانه و هوشیارانه باستخدام سینما درمی‌آورد. چنین صحنه‌هایی تقریباً در همه فیلمهای او منجمله بیبی دال وجود دارد...^۶

ابتدا حدس زده می‌شد، دکتر کاوسی از «هنر و سینما» به عنوان پایگاه شخصی برای

ابراز نظرات تند و تیز خود استفاده خواهد کرد، اما مثل این که، شرایط امکان چنین فرصتی را

^۱ - MY DARLING CLEMENTINE

^۲ - THE QUIET MAN

^۳ - THE WINGS OF EAGLE

^۵ - BABY DOLL

۴- فیلم و هنر - شماره ۵ - ۲۶ اردیبهشت ۱۳۴۰

۶- هنر و سینما - شماره ۵ - ۲۶ اردیبهشت ۱۳۴۰

به او نمی‌دهد و انتشار مجله آن هم نه به طور مداوم، دوامی نمی‌آورد (خرداد ۱۳۴۲) بعدها این مجله در دوره‌های کوتاه مدت، در اختیار دیگران قرار می‌گیرد و با فرم و محتوایی متفاوت و گوناگون منتشر می‌شود.

نه چندان حرفه‌ای

در سال‌های چهل، از جمله، به نقدهائی بر می‌خوریم که نویسندگان آنها قبلاً به عنوان فیلمساز، قصه‌نویس، شاعر و یا مترجم و روزنامه‌نگار معرفی و مشهور شده‌اند و یا این که دانشجوی این رشته‌ها هستند.

به نظر می‌آید که آنان از روی علاقمندی به سینما به این کار روی می‌آورند و معمولاً درباره‌ی فیلم‌هائی می‌نویسند که به دلائلی مطرح شده و یا مورد توجه آنها قرار گرفته باشند. به همین جهت کار آنان در این زمینه مستمر نیست و به طور حرفه‌ای هم فیلم‌های روی پرده را دربر نمی‌گیرد.

«میهن بهرامی» (متوسلانی) و «اسماعیل نوری علاء» به طور پیگیر به این کار می‌پردازند و بیشتر درباره‌ی فیلم‌های ایرانی می‌نویسند و به همین ترتیب باید از «جمشید ارمیان»، «کامران شیردل»، «تقی مختار»، «فریدون رهنما»، «عبداله تربیت»، «ابراهیم گلستان»، «نجف دریابندری»، «محمدعلی عرفی نژاد»، «فرهنگ فرهی»، «حسن بنی‌هاشمی»، «فریدون گیلانی»، «سیروس قهرمانی» و... نام برد.

در دی ماه ۱۳۴۳ پرویز نوری با همکاری کیومرث وجدانی و هژیر داریوش، با استفاده از امتیاز مجله «هنر و سینما» دست به انتشار نشریه‌ای می‌زنند تحت عنوان «هفته نامه انتقاد فیلم» که به صورت روزنامه در ۸ صفحه تنظیم شده‌است. این هفته نامه باین که «... نتیجه تماس‌ها، نشست و برخاست‌ها و مباحثات طولانی مشتری از آدم‌های موجود در این مملکت است که سوای همه اختلاف سلیقه‌ها و تشتت آراء و عقاید در عشق ورزیدن به سینما بعنوان یک هنر خیلی مهم و خیلی جدی وجه مشترک دارند و در این متفق‌القولند که در اینجا و در این زمان، باید که یک نشریه اگرچه محقر، ولی آزاد و مستقل و بسیار سختگیر در زمینه سینما بوجود آید که در آن فارغ از قید دسته‌بندیها و طرفداریها و خصوصتهای خصوصی و

فارغ از تسلط تبلیغات تجارتنی، این رب‌النوع زندگی مدرن، بتوان حرف زد»^۱ باین حال بیش از ده شماره دوام نمی‌آورد و تعطیل می‌شود.

این هفته نامه نام‌های جدیدی را در زمینه نقد فیلم معرفی می‌کند، چون «لیلا سپهری»، «کامران شیردل»، «هوشنگ شفتی» و «شمیم بهار»...

از این جمع هوشنگ شفتی قبلاً برای مجلات «سینما» (پست تهران سینمایی) و «فیلم و زندگی» مطالب تکنیکی در مورد سینما می‌نوشت و تنها نقد او که درباره‌ی فیلم «مسافر»^۲ ساخته «آندره مونک» است، در این نشریه کیفیتی متعارف دارد و فاقد نکات قابل اشاره است.

شفتی قبل از این که در کار نوشتن و نقد فعالیت داشته باشد در زمینه فیلمسازی (فیلم‌های کوتاه و مستند) در امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر فعالیت دارد.

طی همین دوره چند نقد فیلم از «کامران شیردل» می‌بینیم.

شیردل بیشتر متوجه و مواظب سینمای آنتونیونی و فلینی است و در نقد فیلم‌های «داستان یک عشق»^۳ آنتونیونی و «هشت و نیم» فلینی، با نثری شاعرانه و پرتخیل، برای دست یافتن به مفاهیم اجتماعی مطروحه در این فیلم‌ها، تا اعماق داستان آنها پیش می‌رود.

در مورد کار آنتونیونی در فیلم «داستان یک عشق»، به عنوان «آغاز یک نبوغ» چنین

نتیجه‌گیری می‌کند:

«... شگفت نبوغ و عظمت هنری آنتونیونی در خلال این فیلم، در ایجاد ریتم از هم پاشیده و متلاشی این زندگی و این دنیای فاقد هیچ انرژی حیاتی، آشکار می‌شود. سکانس‌های آرام و طولانی، برش‌های ناگهانی در طول این سکانس‌ها، حرکات مارپیچ دوربین، مکث‌های یکنواخت بروی پرسوناژها و انفجارهای غیرمنتظره دراماتیک، در تطبیق با یکدیگر، در پس ابعاد و دیوارهای داستان، پرده از چهره جهانی برمیدارند که در آن آدمها آخرین تپش‌های و ایده‌آلهای خود را در روزهای خسته و طولانی ناراحتشان، می‌بازند و از کف می‌دهند»^۴

و همین طور ضمن نقد فیلم «هشت و نیم» درباره‌ی فلینی می‌نویسد:

۱- هنر و سینما - شماره اول - ۲۰ دی ۱۳۴۳

۲ - PASSENGER

۳ - CRONACA DI UN AMORE

۴- هنر و سینما - شماره ۷ - ۱۰ اسفند ۱۳۴۳

«... فلینی در صحنه زندگی عمومی ایتالیای امروز یک فنومن اجتماعی، یک استار بزرگ است. مردم بتماشای فیلمهایش می‌روند تا خود او را بشناسند، زیرا همه می‌دانند که او قبل از هر چیز یک اتوبیوگراف و یک نارسیت است.

خود فلینی هم از طریق کنجکاوی روزنامه‌نویسها و مردم قبول کرده که زندگیش برای آنها جالب است و می‌توان آنرا مایه یک فیلم کرد - ضمناً چون نمایشگری است زیرک، میداند که چطور بانمایش یک دنیای پوسیده باروک، بکمک دکورها و لباس‌های سنوگرافی چون گرالدی، و مثلاً با ادامه ترادیسینون نئورالیست ایتالیا از نظر انتخاب پرسوناژها و اکتورها، کنجکاوی مردم را تشدید کند... اما فلینی، اگرچه هنوز از برخی مایه‌های نئورالیست استفاده می‌کند، اساساً از آن دور می‌شود و دریک موقعیت شاعرانه سحرآمیز، یا بعبارتی حقیقت تغزلی و فانتاستیک قرار می‌گیرد.

می‌گوید: نه فقط حقیقت اجتماعی، بلکه بهمچنین حقایق روحانی، ماوراءالطبیعی و همه آنچه را که در انسان وجود دارد، باید نگاه کرد و نمایش داد... حقیقت فلینی دنیای اسرارآمیزی است که بطور وحشتناکی دشمن بشر، درعین حال بیحد شیرین است. آدم فلینی مخلوقی است اسرارآمیز که در گهواره این وحشت و این شیرینی زندگی می‌کند.

حقیقتی که فلینی جستجو می‌کند و صمیمیتی که درمورد آثار و پرسوناژهایش بروز می‌دهد جنبه فردی دارد و نه اجتماعی یا همگانی - در اینجا باز فلینی از تم‌هایی که برای نئورئالیزم کهنه ارجمنند، دور می‌شود زیرا می‌بینیم که بینش او برخلاف آنچه جریان آکادمیک و محافظه‌کار نئورئالیزم می‌طلبد، نه مادی بلکه روحانی است - نوپردازی فلینی در سنت نئورالیست اینست که در کادر حقایق متغیری که ما را درخود می‌گیرد، تاکید را روی انسان می‌گذارد.^۱

شیردل در سال ۱۳۴۴ به عنوان کارگردان، کار سینما را به طور عملی در بخش امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر ادامه می‌دهد و در سال ۱۳۵۰ فیلم بلند «صبح روز چهارم» را برای یک بخش خصوصی می‌سازد.

لیلا سپهری هم با این هفته نامه معرفی می‌شود:

«... «لیلا سپهری» رئیس سابق سینه کلوب دانشگاه لیدز انگلستان که در سالهای اخیر از ناشران نشریه سینمایی «اسکوپ» لیدز بوده... در شورای نویسندگان «هنر و سینما» متخصص (و گاهی مدافع) سینمای انگلستان است...^۲

۱ - هنر و سینما - شماره ۶ - ۱۲ اسفند ۱۳۴۳

۲ - هنر و سینما - شماره ۴ - ۱۸ بهمن ۱۳۴۳

قلم بر پرده نقره‌ای

او در نقدهایش بادیدی عاطفی و شیوه‌ای ادبی سعی می‌کند که مفاهیم را نه فقط از سطور قصه بلکه از لابلای فرم نیز بیرون بکشد. سپهری در مورد نقدنویسی و کار خود نظر جالبی را بیان می‌کند که کمتر منتقدی به این نکته توجه داشته است:

... ما در «هنر و سینما» دائماً مرتکب این گناه می‌شویم که میخواهیم بحالتی مطلق و انتزاعی، بدون توجه به محیط دوروبرمان از سینما صحبت کنیم. از ترس اینکه پلیدیها، نومیدیها، کونه فکریها و حماقت‌های موجود از راه بازمان ندارد، چشم باطراف نمی‌دوزیم. بهمین جهت است که انتقاد فیلمها دراین نشریه تا آنجا که به جمعیت سینمارو مربوط می‌شود، حالت «دیالوگ کرها» را دارد. صدای ما طنینی ندارد، چون در خلاء پخش می‌شود...^۱

و عجیب این که او باتوجه و آگاهی به این نکته، موفق نمی‌شود رفرمی در کار نقد به وجود آورد و کم و بیش کار او سبکی مطابق معمول دارد. در قسمتی از نقد فیلم «شغل»^۲ ساخته‌ی «ارمانو اولمی» درباره‌ی این فیلمساز می‌نویسد:

... و اما «اولمی» مهاجری از دنیای دکوماتری، سالها با مستندهای متعدد، بیش اجتماعی خود را تقویت کرد و چون زندگی سینمائی‌اش را آغاز نمود مثل بقیه در همان مسیر اصلی گام برداشت...

... اولمی برخلاف فلینی، فریاد نمی‌کشد بلکه نجوا می‌کند، دم از فلسفه مرگ و زندگی، زمان و مکان نمی‌زند، فقط با دقت باطرافش، در فضائی محدود و فشرده، می‌نگرد، نه تنها می‌نگرد، بلکه خیره می‌گردد، تبسم می‌کند یا اندهگین می‌شود. آیا جایز است که این را ضعفی در کارش دانست؟ شاید! در جهانی شلوغ و پر سروصدا، برای اینکه پیغامی شنیده شود، باید فریاد زد، اگر بآرامی حرفی بزنی، دربین همه‌همه‌های دیگر محو می‌شود. باید صریح باشی والا بغلط تعبیر خواهی شد. اولمی «ترسو و خجول» نیست و «نقطه نظر اربابهای تشکیلات صنعتی» را نیز ارائه نمی‌دهد. او نه تنها «حقایق مربوط به زندگی صنعتی» را بیان کرده‌است بلکه با باریک بینی از آنها خرده نیز می‌گیرد...^۳

... و یا در بخشی از نقد فیلم «التهاب»^۴ ساخته‌ی جک کلیتون می‌خوانیم:

سومین فیلم جک کلیتون ماجرای یک دوره بحرانی است از زندگی یک زن - درآغاز فیلم، طی آخرین عناوین، چهره این زن را می‌بینیم که از پشت پنجره‌ای به بیرون خیره شده - کم کم به این چهره نزدیک می‌شویم و درآن تأمل می‌کنیم - این تنها فرصتی است در فیلم که بتوان خانم

۱- هنر و سینما - شماره ۷ - ۱۰ اسفند ۱۳۴۳

۲ - IL POSTO

۳- هنر و سینما - شماره ۶ - ۲ اسفند ۱۳۴۳

۴ - THE PUMPKIN EATER

آرمیتاژ را بی‌طرفانه بنحوی کاملاً عینی مشاهده کرد. چون بلافاصله دوربین بداخل اتاق می‌رود، درست پشت سرش توقف می‌کند و از زاویه دید او بیرون را می‌نگرد. بالین حرکت از برون بدرون، کارگردان ورود خود را به ذهنیات این زن اعلام می‌کند و از این پس همه چیز از دریچه چشم او دیده می‌شود. صداها آنطور که او می‌شنود، طنین می‌افکنند. بعبارت دیگر، تماشاجی می‌رود در جلد خانم آرمیتاژ...

فیلم اقتباس صادقانه‌ای از داستان شاعره و نویسنده انگلیسی پنالوپه مورتیمور است. داستان زنی که دو ازدواج را پشت سر گذاشته و سومی را بایک قشون بچه آغاز می‌کند. زنی است بتمام معنی «کامل» که هیچ چیز را ساده‌تر و طبیعی‌تر از ازدواج، طلاق و بسیار بچه بدنیا آوردن نمی‌بیند... فیلم ساده و روان ساخته شده - استیل وسیله‌ای برای بیان مضمون است و پرداختهای مبالغه‌آمیز... حالت عمومی اثر را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد - دریک قسمت، جائیکه زن بیدار شوهر سابقش می‌رود، شاید یک تقلید ناخودآگاه از آنتونیونی صورت گرفته باشد. دوربین بآهستگی دور اتاق حرکت می‌کند و گاه روی اشیاء متوقف می‌شود و باینکه زمزمه یک گفتگو بگوش می‌رسد، افراد از نظر پنهانند.

از این چند لغزش که بگذریم فیلم از تظاهرات «هنرمندان» عاری است. مثل «اتاقی در بالا»^۱ این بار هم کلیتون فقط به بیان داستانی که مورد علاقه‌اش بوده پرداخته - کارش در این اثر، پختگی بسیاری را در مقایسه با «اتاقی در بالا» نشان می‌دهد، اما نسبت به دومین فیلمش «بیگناهان» دال بر پیشرفت عمده‌ای نیست - منتهی بازی دیوراکار در «بیگناهان» یک نقطه ضعف بود و حال آنکه «التهاب» کاملاً به بازی بی‌نظیر آن بانکرافت اتکاء دارد...^۲

^۱ - ROOM AT THE TOP

کیومرث وجدانی

در شروع سال‌های ۴۰ مجلات «ستاره سینما» و بعداً «هنر و سینما» منتقد جدیدی را معرفی می‌کنند به نام «کیومرث وجدانی» که نقدهایش علی‌الظاهر جامع‌تر و گسترده‌تر از نوشته‌های دیگران است.

وجدانی به اقتضای شیوه‌ی کار فیلمسازان، توجه خود را در نقدهایش به یکی از دو جنبه فرم یا مضمون کار متمایل می‌سازد و با فیلمسازی که از امکانات دکوپاژ و مونتاز و به طور کلی از میزاسن استفاده بیشتری کرده باشند، مهربان‌تر است.

با این که خود می‌گوید در شروع کار بیشتر تحت تأثیر نظریات دیگران، یا به قول خودش «سران قوم» بوده است، ولی در نقدهایش نمی‌توان این تأثیرپذیری را به وضوح دید. به عنوان مثال کار «استانلی کریمر» را در فیلم «ستیزه‌جویان»^۱ تأیید می‌کند. درحالی که جو نقد فیلم، در آن زمان، به نفع کریمر- فیلمساز نیست و اکثر منتقدان کریمر - تهیه کننده را ترجیح می‌دهند و او را به خاطر روی آوردن به کار کارگردانی مورد سرزنش قرار می‌دهند. در نقدی که کیومرث وجدانی برای فیلم «ستیزه‌جویان» می‌نویسد، کار فیلمساز را بیشتر از جهت سبک کار و نحوه‌ی استفاده از دوربین مورد بررسی قرار می‌دهد تا ازلحاظ مضمون و تم پر سروصدای ضدتبعضی نژادی آن :

«...هنگامیکه از استانلی کریمر و سبک کار او صحبت میشود، قبل از هرچیز باید بخاطر داشته باشیم که او تهیه‌کننده‌ای بود که استقلال فکری بی‌حد و حصرش وی را وادار به کارگردان شدن کرد...»

در این فیلم کریمر با کارگردانی - نه مثل یک بیگانه^۲ - و - غرور و شهوت - خیلی تفاوت کرده است. او از امکانات دوربین تا حد یک مرحله آزمایشی استفاده می‌کند.

هنگامیکه دو زندانی با شنیدن صدای یک گاری بعجله خود را در یک گودال پرتاب می‌کنند، دوربین از بالای گودال بسرعت با چرخش بسمت پائین پرش آنها را دنبال می‌کند و بمحض اینکه آنها به انتهای گودال رسیدند دوربین از قعر گودال با همان سرعت بطرف بالا می‌چرخد و لحظه‌ای بسطح زمین می‌رسد که گاری مزبور وارد کادر شده‌است و سپس (با) یک چرخش افقی آنرا تعقیب می‌کند. در

^۱ - THE DEFIANT ONES

^۲ - NOT AS A STRANGER

قلم بر پرده نقره‌ای

بعضی از صحنه‌های مکالمه دو زندانی دوربین بجای رسم معمول نشان دادن چهره‌های متناوب آنها بوسیله قطعه‌های متوالی از حرکت نیم دایره دوربین بدور آنها استفاده می‌کند (البته متصل بودن دو زندانی بهم انجام چنین کاری را تسهیل کرده‌است) از طرفی او با زمان‌سنجی قابل تحسینی گذشت وقایع را کنترل می‌کند. هنگامیکه کارگران از دارزدن زندانیان صرف‌نظر می‌کنند و بخانه‌های خود می‌روند، دوربین که برای تسلط بر صحنه از بالا ناظر آنهاست متفرق شدن آنها را بخوبی نشان می‌دهد تا جاییکه فقط توده هیزم مشتعلی در وسط صحنه باقی می‌ماند که تدریجاً خاموش و روشنائی روز جانشین آن می‌شود و بدین ترتیب بدون هیچگونه اتلاف وقت گذشت یکشب نشان داده شده است...^۱

در یک دوره دیگر یعنی سال‌های ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ نقدهای او را در مجله‌ی «فردوسی» می‌خوانیم. در این دوره کار او حالتی روانکاوانه دارد و بیشتر روی مضامین و کاراکترهای فیلم‌ها متمرکز شده‌است.

کیومرث وجدانی علاوه بر نقد، چند مقاله تفسیرگونه برای بعضی از انواع فیلم‌ها و یا سبک کار چند تن از فیلمسازان صاحب نام نیز نوشته‌است که باید از جمله کارهای بارزش او به حساب آورد، چون تحلیل‌هایی از این دست در کار سینمانویسی کمتر در مطبوعات ما نظیر داشته است. مثل مقاله «باندها» که طی آن وجدانی با ارائه گزارشی تحلیلی از سینمای جیمز باندی، به ریشه‌یابی جاذبه‌ها و علل نفوذ آن در بین تماشاگران نیز می‌پردازد:

...در وجود این ساکن بهشت تصویر خود را می‌بینیم. نه آنطور که هستیم بلکه آنطور که میل داریم باشیم. عناصر مشکله وجود «باند» همانهایی است که ما را نیز بوجود آورده، منتها به مقادیر بیشتری در وجود «باند» به ودیعه گذاشته شده...

... غرائز، عواطف، افکار و مغز و عضلات و گوشت و خون «باند» بیشتر از ما میتواند از زندگی برداشت کند. بهمین جهت او بیشتر از ما برای مرگ آمادگی دارد. «باند» گلا دیاتوری است که «خوب زندگی می‌کند و خوب هم می‌میرد».

«باند» جایزه کامیابی را در مسابقه زندگی از سایرین می‌رباید زیرا شایستگی نابود ساختن دشمنانش را دارد. «باند» مرد برتر «نیچه» است که می‌خواهد عدالت طبیعی را دوباره جانشین عدالت ساخته بشر سازد...^۲

۱ - ستاره سینما - شماره ۳۲۹ - ۵ اردیبهشت ۱۳۴۱

۲ - ماهانه ستاره سینما - شماره ۲ - آذر ۱۳۴۵

... یا مقاله «یک نفر روی نیمکت» که در آن به کارهای جری لوئیس و کاراکتر خاصی که این کم‌دین در سینما ارائه نموده، توجه شده است :

...در پس این چهره ساده و معصومانه که تا چهل سالگی حالت کودکانه خود را حفظ کرده است و شاید تا آخر عمر نیز این حالت را حفظ کند، دنیای بغرنجی نهفته، دنیایی که «جری لوئیس» نه بعلت صداقت او اصراری در پنهان کردنش دارد و نه بعلت تواضع بی حد و حصر وی اصراری در به رخ کشیدنش...^۱

... و همین طور می‌توانیم به مقالات «فلینی $\frac{1}{4}$ تا $\frac{1}{2}$ »، «در سرحد سیاهی و سفیدی» که درباره‌ی سینمای آنتونیونی است و یا «دروازه‌های شکسته» که درباره‌ی آثار «تنسی ویلیامز» در سینما است، اشاره کنیم.

حدیث نفس

کیومرث وجدانی در مقاله‌ای تحت عنوان «چند کلمه درباره سینما» به «حدیث نفس» می‌پردازد و از اولین دلبستگی‌هایش به سینما، نقطه نظرات خود در کار ارزیابی و به طور کلی نحوه‌ی شناسایی سینما می‌گوید، به طوری که این مطلب به جای این که تماماً درباره سینما باشد بیشتر حالتی شبیه به اعتراف و درد دل باخود دارد:

... چندی پیش یکی از دوستانم، که نزد او به زیاد سینما رفتن معروفم، به شوخی بمن گفت «... بیشتر از نیمی از عمر تو در تاریکی می‌گذرد.» و من هم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم را که در این تاریکی می‌گذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است.

...و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی‌ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود می‌آورد چند کلمه‌ای بگویم. ولی قبلاً باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم.

تلقی اولیه من از سینما

در معرفی خودم فقط به آن قسمتی می‌پردازم که می‌تواند برای خواننده جالب باشد. یعنی به رابطه خودم با سینما. آنهم نه به این مفهوم که در سینما چه کارهایی کرده و چه کارهایی نکرده‌ام

قلم بر پرده نقره‌ای

بلکه باین مفهوم که سینما چه بامن کرده‌است و چه تغییراتی بمن داده‌است و مرا از چه مراحل رنگارنگی گذرانده‌است. از مرحله اول شروع کنیم:

اولین تلقی من از سینما بعنوان یک وسیله کسب لذت بود (که این جنبه سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ کرده است. فقط چیزی که هست مفهوم و ماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت بخش و توأم با بی‌تفاوتی تا سنین بلوغ ادامه داشت. تا اینکه در این حوالی، در این نقطه از زندگیم بیک نقطه عطف برمیخوریم. یک تغییر عقیده ناگهانی و بیدلیل. (شاید آنقدرها ناگهانی نبود. شاید دلالتی هم وجود داشت ولی فعلاً هیچ چیز بیاد نمی‌آید.) یک تغییر عقیده مبنی بر شناختن سینما بعنوان یک هنر (در آن موقع لذت و هنر برایم حکم دو پدیده متضاد را داشتند) انگیزه اولیه من در شناختن سینما بعنوان یک هنر این بود که می‌دیدم آنها تکیه فکورتر از من بودند اینطور فکر میکردند. بهر حال کلید اساسی و راهنمایی من طی پیشروی در این مسیر جدید یک چیز بود: جدی گرفتن سینما. (که این راهنما هنوز هم که هنوز است مزاحم من میباشد.)

قدم اول در این مسیر جدید عبارت بود از تظاهر! (حقیقتش هنوز هم درست نمیدانم تاجه اندازه از این عنصر تظاهر پاک و مبری شده‌ام. ولی امیدوارم این تطهیر کامل باشد. زیرا تظاهر بآنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر میشود خیلی کند و تدریجی ریشه‌هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود.) در این مرحله فیلمهائی خوب بود که سران قوم می‌گفتند و فیلمهائی بد بود که باز هم سران قوم می‌گفتند. گرچه باطناً باین عقیده‌ها توافق نداشتم از فیلمی تعریف میکردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم و از فیلمی بد می‌گفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم. ولی بتدریج این عقاید تصنعی بدرون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم. دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده‌بود. بخود می‌قبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم می‌آید. اوائل اینکار بزحمت صورت می‌گرفت ولی تدریجاً انجام آن آسانتر شد تا جائیکه دیگر بطور خودکار و بخودی خود صورت می‌گرفت. بیکوقت بخود آمدم که دیدم صاحب یک سلیقه ناخودآگاه شده‌ام. سلیقه‌ای که گوئی ذاتی و غریزی است. کار بعدی بصورت آگاهانه درآوردن این سلیقه ناخودآگاه بود.

احساس منتقد بودن

یاد گرفتن اسم کارگردانان (که خود شکل تکامل یافته‌ای بود از حفظ کردن اسم هنریشگان) تدریجاً تاحد بررسی روشن کار این کارگردانان گسترش یافت و آنقدر ادامه یافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم که «پر» شده‌ام و برای خالی شدن احتیاج به بذل عطوفت از جانب یک مجله یا نشریه و یا هرچه که می‌خواست باشد، پیدا شد. و از اینجا بود که برنامه انتقاد خصوصی و «نامه پرانی» و فریاد و غریو «ما از سایرین چه چیزمان کمتر است؟!» شروع شد و آنقدر ادامه پیدا کرد تا دری به تخته خورد و به حقیر هم عنوان منتقد رسمی داده شد.

اولین تغییری که پس از کسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقدشدن از اکثریت فیلمها خوشم می‌آمد ولی بعد از آن از اغلب فیلمها بدم می‌آمد!

زیرا که می‌دیدم سایرین از اکثر فیلمها بد می‌گویند و جرأت مقابله با آنها را نداشتیم و حتی اصولاً تصور چنین کاری را هم نمی‌توانستیم به مغزم راه دهیم. و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته بود.

تصور می‌کردم اگر از فیلمی که دیگران بد آنرا گفته‌اند تعریف کنم شأن و ارزش خود را پائین آورده‌ام. این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم. و چون اکنون دیگر یک منتقد فیلم شده بودم دیگر منتقد طبعاً باید دارای استقلال فکری باشد و برخلاف عقیده باطنی خود چیزی نگوید، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم بدم آمده باشد. این بود که از صدی نود فیلمهای موجود بیزار شدم. (بدین ترتیب می‌بینید که بجای اینکه اول درباره فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم!)

این طرز تلقی بتدریج مبدل بیک نوع سادیسم نسبت به فیلمها شد. ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد. و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله سیر من در منطقه تظاهرات و تصنعها بود. تصمیم گرفتم از این بعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان بپردازم آن اقلیت فیلمسازانی را که مورد علاقه منست انتخاب کنم و وقت و انرژی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین ترتیب برای اولین بار سینما به مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد. بجای کارگردانها، فیلمها و بجای اسامی، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد. و چون دیگر نمی‌توانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستیم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره فیلمها قرار دهیم، ناچار شدم به جستجوی معیارهای معتبرتری بپردازم. معیارهایی که زائیده خصوصیات درونی خود فیلمها می‌باشند. این دوره از بررسی من سخت‌ترین دوره کوششهای من در این زمینه می‌باشد. زیرا مدام در معرض گردباد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای رسیدن به آنچه که مورد نظر من بوده‌است، مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترک نگویم. مدام تردید، تغییر عقیده، بدور انداختن معیارهای گذشته، قبول معیارهای بعدی و درعین حال تلقی این معیارها با نظر تردید... بارها معیارهایم در اثر این جستجو تغییر کرده تا به معیارهای فعلی دست یافته‌ام برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمایی خودم را زیادتر کنم. آنقدر به مطالعه ادامه دادم تا به این نتیجه رسیدم که آنچه می‌تواند در راه شناخت سینما انسان را کمک کند فیلم است نه کتاب و نوشته. (و این نتیجه‌ای است که برای رسیدن به آن یک حداقل مطالعه لازم است که متأسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در اینمورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من می‌گذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند باهم داشته باشند.

از تماشاچی تا منتقد

غرض من صحبت درباره سینما بود نه درباره خودم و درحقیقت هم فقط راجع به سینما صحبت کرده‌ام. زیرا آنچه که گفتم صرفاً ماجرای خود من نیست بلکه در درجه اول نمایشگر مراحل

قلم بر پرده نقره‌ای

سیر تکاملی طبیعی یک تماشاجی از مرحله بی‌تفاوتی صرف تا حد یک منتقد کم و بیش دارای تجربه می‌باشد. شما هم ممکنست در یکی از این مراحل قرار داشته باشید و حتی ممکن است از این مراحل هم بالاتر رفته باشید. بدون شک بعد از مرحله فعلی من باز هم مرحله‌ای وجود دارند که در اوج خود به خلاقیت هنری ختم میشوند. ولی من چون خود هنوز به آن مراحل نرسیده‌ام طبعاً درباره آن نیز چیزی نمیتوانم بگویم.

تجربه مهمی که طی پشت سر نهادن این مراحل نصیب من شده است، اینست که در مراحل اولیه جستجو، یعنی در مرحله‌ای که هنوز برای خود معیارهای معینی نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلایل آن توجه داشته باشیم. عبارت ساده‌تر بجای اینکه برایمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد؟» باید ذهن خود را بر روی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم. زیرا درباره کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون و اکثراً متضاد اظهار نشده باشد. و تبعیت از این عقاید مطمئناً جز سرگردانی و بلاتکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت. ولی اگر بجای این عقاید، دلایل آنها مورد بررسی واقع شوند، با یکدیگر مقایسه گردند، عده‌ای انتخاب و عده‌ای بدور ریخته شدند... نتیجه اینکار بدست آوردن معیارهایی است که در قضاوت انسان میتوانند او را کمک کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامند. و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیارهای خود وحشت کرد، کما اینکه نباید به تغییر معیارهای دیگران با نظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی انسانی میباشد و چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که به زحمت تردید تغییر معیار و رنج سرگردانی مرحله تعلیق بین معیار می‌ارزد.

معیارهای من

و اینک معیارهای من در قضاوت یک فیلم، معیارهایی که تاکنون، تا لحظه نوشتن این سطور اعتبار خود را برای من از دست نداده‌اند: قبل از هر چیز باید سینما را بعنوان یک هنر بپذیریم. هنر به مفهوم انتقال دنیای درونی یک انسان، یک هنرمند، با تمام خصوصیاتش، تلقی‌هایش از جنبه‌های مختلف زندگی، به سایرین. بنابراین جنبه‌های مختلف تمدن و زندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمیتوانند و نباید هدف اصلی سینما باشند. زیرا امروزه کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است. همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد میشود. بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جایی در سینما داشته باشند عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه بصورت غیرمستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند انجام گیرد. و آنها هم بصورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه ناخودآگاه یک هنرمند) برای خودنمایی ارزشهای فردی. از طرف دیگر ارائه زیبایی نیز هدف نهایی هنر نیست. بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند. ارزش زیبایی بسته به اینست که در خدمت بیان چیزی قرار گرفته باشد. و اصولاً زیبایی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین و مناسب‌ترین شکل‌ها برای بیان یک فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد،

زشت‌ترین چیزها در یک لحظه خاص، در یک لحظه صحیح مبدل به زیباترین چیزها می‌شود. و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار می‌شود. هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود می‌باشد. بعضی‌ها از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آن‌دو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد و یا موسیقی که فقط بعد زمانی دارد) و آنهایی هم که هر دو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود می‌باشند.

سینما در عین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان و مکان محدود می‌باشد ولی محدودیت آن از بقیه هنرها بر مراتب کمتر است. و از آزادی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. و همین آزادی زمانی - مکانی اساس امکانات سینما را تشکیل می‌دهد. دامنه این امکانات و آزادی زمانی - مکانی خیلی وسیع است. فقط با فیلمساز است که تاجه اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند. هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش می‌باشد. ولی پذیرفتن سینما بعنوان یک هنر خیلی کلی‌تر از آنست که برای ما قانع‌کننده باشد. باید به جستجوی حیطه محدودتر سینما و موقعیت آن در میان سایر هنرها بپردازیم.

سینما قبل از هر چیز یک وسیله بیان تصویری است. و صدا در فیلم بهر صورت جنبه فرعی دارد و فیلمسازی که از ناطق برای بیان ذهنیات خود در سینما بی‌نیازتر باشد فیلمساز ورزیده‌تری است و هرچقدر فیلم برای بیان منظوره‌های خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه کار ارزش بیشتری دارد. ناطق در سینما وظیفه‌اش تأیید گفته‌های تصویر می‌باشد و هرچقدر رابطه بین تصویر و ناطق غیرمستقیم‌تر باشد، فیلم از نظر ارزش سینمایی در حد بالاتری قرار دارد.

سینما یک هنر دسته جمعی است و در خلق یک اثر سینمایی از لحظه پیدایش نطفه اولیه آن بر روی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری و تدوین و صدابرداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس، فیلمبردار، طراح صحنه، هنرپیشگان، کارگردان، تهیه کننده... در خلق آن شرکت دارند. ولی آیا سرگردان بودن نتیجه کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیروهای انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزو دسته هنرهای فردی و ماحصل فعالیت فکری یک شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد؟ آیا هیچکدام از افراد سهمیم در بوجود آمدن یک فیلم اقبال این را دارند که بعنوان خلق منحصر بفرد فیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و... هیچکدام این اقبال را ندارند. زیرا فعالیت آنها طبق خواسته‌های افراد دیگری صورت می‌گیرد. و درحقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند. که انتهای نخهایشان بدست نویسنده، تهیه کننده و کارگردان سپرده شده است. تنها این سه نفر اقبال ایفای یک نقش خلاقه در بوجود آوردن فیلم را دارند.

صحیح نیست که نویسنده داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این صورت تعمداً هنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده‌ایم. تهیه کننده نیز نمیتواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریباً محدود به فراهم ساختن مواد اولیه متشکله فیلم می‌باشد. و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی ندارد. همانطور که در نقاشی خالق اثر کسی نیست که رنگ و بوم و قلم مو را تهیه میکند بلکه کسی است که از این رنگ و بوم و قلم مو استفاده می‌کند و اثری بوجود می‌آورد. به همین

قلم بر پرده نقره‌ای

جهت عنوان خالق را نمیتوان از آن تهیه کننده دانست. خالق واقعی کسی است که از این مواد اولیه استفاده میکند و از ترکیب آنها اثری را می‌آفریند. خالق واقعی فیلم کارگردان است، اوست که ترکیب مادی فیلم را در جلوی دوربین می‌آفریند. کارگردان تنها کسی است که می‌تواند خالق منحصر بفرد فیلم باشد.

حال کارگردانی به موقعیت خود بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم واقف باشد و قدرت استفاده از این موقعیت و امکان را داشته باشد، بخود و فیلمهایش ارزش بخشیده‌است. ولی وسیله‌ای که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصر بفرد درآورد چیست؟ تاحد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمساز را در نحوه آفرینش انسانهایش (ویا لاقلا تفسیر او از شخصیت‌های مخلوق نویسنده داستان) یافت. هرچقدر تلاطم عاطفی این انسانها در برابر جریانات زندگی کمتر باشد نشانه پختگی بیشتر خالقشان است. پختگی کسی که درعین اینکه از زندگی منفک نیست ولی توانسته است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا در نمای کلی‌تری و رانداز نماید.

ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت‌ها را یگانه معیار قضاوت کار فیلمساز بدانیم عملاً وجه تفاوت سینما و تماشخانه را نادیده گرفته‌ایم.

سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود. ولی به آن ختم نمیشود. این واقعیت در سینما دستخوش دگرگونی‌ها قرار می‌گیرد تا از آن حقیقت عمیق‌تری بوجود آید.

بهرحال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه انسانها در بازگوکردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند. مجموعه انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله بیانی فیلمساز را تشکیل می‌دهند. انعکاس این نوار فیلم روی پرده سینما تشکیل تصاویری را می‌دهد که درطول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد (و یا به عبارت واضح‌تر فیلم «میزانسن» داشته باشد) نتیجه کار فیلمساز مثبت می‌باشد. بوسیله ترکیب عناصر متشکله تصویر در داخل تصویر و بهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می‌آفریند و این مفهوم خاص هنر سینماست و بهیچ هنر دیگری تعلق ندارد. زیرا کلیه این تغییرات مداوم صرفاً زائیده یک چیز است: زائیده حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست.

چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگر این حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته‌ها و فکریهای فیلمساز باشد فیلم دارای «میزانسن» است. و داشتن و نداشتن میزانسن اساسی‌ترین معیار قضاوت درباره ارزش و یا بی‌ارزشی یک فیلم می‌باشد.

درضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت در سینما یک حرکت نسبی است. نسبی نسبت به دوربین. و بنابراین عامل اصلی آفرینش حرکت در سینما دوربین می‌باشد. و فیلمسازی که قصد آفرینش یک حرکت تعمدی را دارد باید قبل از هرچیز دوربین را بخدمت خود دربیآورد. در حقیقت کارگردان مانند نویسنده یا مؤلفی است که دوربین فیلمبرداری قلم او را تشکیل میدهد.

اجزاء متشکله یک اثر هنری عبارتند از: موضوع یا آن چیزی که اثر هنری درباره آن صحبت می‌کند، محتوی یا تلقی هنرمند از موضوع یا آنچه که توسط هنرمند بیان میشود. و شکل یا نحوه بیان و ارائه محتوی. کارگردانی شایسته داشتن عنوان خالق فیلم می‌باشد که انکاء وی در خلق اثر

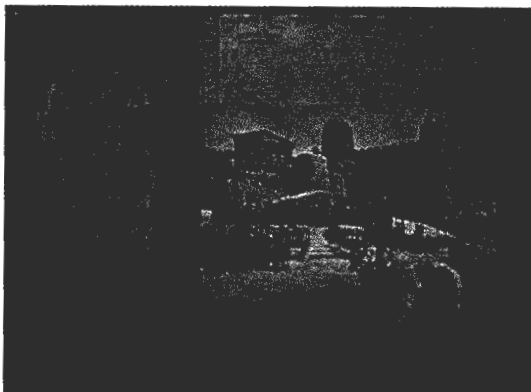
هنری بر دو جزء اخیر یعنی محتوی و شکل باشد یعنی آنقدر افق دید او در زندگی وسیع باشد که حتی از کم اهمیت‌ترین موضوع‌ها بتواند یک محتوی عظیم بیافریند. و نیز آنقدر به شکل مسلط باشد که بتواند محتوی خود را به مؤثرترین صورت در ذهن تماشاچی رسوخ دهد. چنین فیلمسازی از حداکثر آزادی برخوردار است. آزادی از قید مکان. آزادی از قید زمان. و از همه مهم‌تر آزادی از قید موضوع و داستان.

برعکس فیلمسازی که در جریان فیلمسازی انکاء آنها به موضوع فیلم میبایستد. کسانی هستند نه آنقدر پرمایه که با مایه گذاشتن از وجود خود بتوانند محتوی بیافرینند. و نه آشنا با عناصر متشکله سینما که اثرشان بتواند بعنوان یک اثر سینمایی اصیل شناخته شود. اینها ناچارند بیک عظمت کاذب متوسل شوند. یک موضوع عظیم انتخاب می‌کنند و عجز خود را در پشت این موضوع عظیم پنهان می‌سازند. درحالیکه نتیجه کار آنها هیچگاه از حد یک داستانسرایی ساده تجاوز نمی‌کند. در حالیکه فیلمسازان دسته قبل همیشه چیزی بیشتر از یک داستان ارائه می‌دهند. بیشتر از اینکه داستانی بما ارائه دهند از دنیای خاص خود برای ما صحبت می‌کنند. در آثار اینها در وراء ترکیبات مادی محیط یک دنیای معنوی می‌بینیم که در حقیقت بجز انعکاس ذهنیات هنرمند چیز دیگری نیست. و هدف نهائی هنر نیز جز ارائه چنین دنیائی چیز دیگری نمی‌باشد.

حال که کم و بیش با معیارهای من آشنا شده‌اید میتوانم باراحتی بیشتری بکار خود ادامه دهم. زیرا احساس می‌کنم که بعد از این با تفاهم بیشتری از طرف خوانندگان مواجه خواهم بود و دیگر اگر وسترن ساده‌ای مانند «ریو براوو» را شاهکار خواندم و شخصی چون «الفرد هیچکاک» را نابغه بی‌همتای سینما دانستم برای شما کمتر غیرمتربقه و تعجب آور خواهد بود...

...از چند کلمه خیلی بیشتر شد. ولی در برابر اقیانوس بی‌کران و کتاب بی‌انتهای سینما هنوز

یک حرف هم نشده‌است.^۱



کیومرث وجدانی علاوه بر

سینمای هیچکاک و هاکز، نسبت به

فیلم‌هائی که در آنها «کارگردان» نقش

«خالق واقعی» را دارد، توجه نشان

می‌دهد. به همین جهت می‌بینیم که

فیلم‌های «سقوط امپراتوری رم»^۲

ساخته‌ی آنتونی مان و «زندگی شیرین»،

«هشت و نیم» ساخته‌ی فدریکو فلینی و «کسوف» ساخته‌ی میکال آنجلو آنتونیونی را با دادن چهار ستاره (درجه عالی) می‌ستاید و «داستان یک عشق»^۱ ساخته‌ی میکال آنجلو آنتونیونی را فیلمی متوسط و عجیب‌تر این که «زمین می‌لرزد»^۲ ساخته‌ی لوکینو ویسکونتی را فیلمی بد تشخیص می‌دهد. در مورد کار آنتونی مان می‌نویسد:

«...انهدام یک تمدن عظیم نیز به اندازه بنای آن باشکوه است. منتها با فیلمساز است که این عظمت را با تمامی قوا بتماشاچی منتقل کند. تسلط تکنیکی آنتونی مان که اوج آنرا در صحنه‌های ارايه رانی و مبارزه نهائی لیویوس و سزار می‌بینیم، زیبایی پرداخت او - که صحنه تشییع جنازه سزار بهترین نمونه آنست - و صحنه‌پردازیهایی وی که در جزء جزء کلیه نبردهای فیلم بجشم می‌خورد، بخوبی می‌تواند طول و عرض پرده سینماسکوپ را اشغال کند. ولی یک چیز نیز وجود دارد... مسیر آنتونی مان همیشه از اسپکتکل بطرف فرد است. توجه آنتونی مان به فرد باعث شده‌است که تمام عناصر موجود در کادرهای فیلم... در خدمت پدیده‌های ذهنی این کاراکترها و ایده و فلسفه‌ای که از برخورد این پدیده‌ها بوجود می‌آید، باشند. این موضوع باعث شده‌است که عظمت کار آنتونی مان بجز طول و عرض پرده سینماسکوپ بتواند در بعد دیگری نیز سیر نماید: عمق. یک عمق روانی و فلسفی...»^۳

وجدانی از جمله منتقدانی است که در نوشته‌هایش احساسات تند و حاد از خود نشان نمی‌دهد. در نقدهایش نوعی آرامش و متانت متکی به منطق احساس می‌شود. فرضاً می‌بینیم که او حتی در مواجهه با سینمای فارسی نیز بر اعصاب خود مسلط است، درحالی که این سینما در این سال‌ها همیشه مورد سرزنش‌های تند منتقدان قرار می‌گرفت. البته زمانی که کیومرث وجدانی به طور مستمر نقد فیلم می‌نویسد، (۱۳۴۶ - ۱۳۴۰)، سینمای ایران در حال رکود فکری و کیفی به سر می‌برد و در این دوره منتقدان فیلم، کمتر به این سینما توجه نشان می‌دهند. وجدانی در یک مقاله‌ی انتقادی به ریشه‌یابی این رکود می‌پردازد و آن را ناشی از تقلید نوعی سینمای وارداتی می‌داند و عقیده دارد که:

^۱ - CRONACA DI UN AMORE

^۲ - LA TERRA TREMA

«...اولین کسانی که سینما را باین کشور راه دادند به تئاتر بیشتر آشنائی داشتند تا سینما و طبعاً از همان معلومات در ساختن فیلم استفاده کردند. دُر نتیجه اولین تقلید صنعت سینمای ایران از یک مدیوم خارجی صورت گرفت...»

این وضع چندان دوامی نیافت. بتدریج عده‌ای متوجه تفاوت اساسی سینما و تئاتر شدند... فیلمسازان ایرانی متوجه شدند که اگر هم احتیاج به تقلید از چیزی باشد، آن چیز یک مدیوم بیگانه نیست و باید آنچه را که لازم دارند از داخل مدیوم سینما بقرض بگیرند و بدین ترتیب صنعت سینمای ایران اندکی به سینما نزدیکتر شد. فیلم‌های اولیه فارسی خوشبختانه سعی داشتند از همین محیط برداشت نمایند و متأسفانه در مدت کوتاهی از این هدف منحرف شدند... آنها از درک زیبایی‌های محیط خودمان عاجز بودند و ناچار به تقلید از زیبایی‌های محیط‌های دیگران دست زدند... تدریجاً این عقده حقارت نسبت بفیلم‌های خارجی در تاروپود صنعت سینمای فارسی ریشه دواند... بالاخره کار بجائی رسید که از سوژه فیلم‌های خارجی مستقیماً و علناً شروع به استفاده کردند... در مقابل این همه زحمات چه نفعی عاید فیلمسازان ایرانی شده‌است؟ فقط یک چیز. ازدست دادن و تحلیل رفتن قوه ابتکار آنها.^۱

اگر برای «نقد فیلم» وظیفه‌ای بالاتر و والاتر از «قضاوت» قایل باشیم و «ناقد» را فقط «قاضی» برای ارزیابی و سرنوشت دادن ندانیم، به تحقیق کیومرث وجدانی را باید یکی از بهترین و تواناترین ناقدین فیلم به حساب بیاوریم. کار وجدانی قبل از این که صرفاً نقد به منظور تعیین درجات ارزش کیفی فیلم‌ها باشد، بیشتر صرف بررسی و تجزیه و تحلیل آنها می‌شود. حتی اگر فیلم موردبحث وی فاقد ارزش‌های کیفی موردنظر باشد.

نقد‌های وجدانی بیشتر مبتنی بر دقت نظر و توجه عمیق به ظرایف کار فیلمساز است. به همین جهت او در بیشتر نوشته‌های جامع خود به فرم کار و لحنی که فیلمساز برای بیان مقصودش اختیار کرده است، توجه نشان می‌دهد.

نقدی را که به عنوان نمونه‌ی کار او برگزیده‌ایم مربوط به فیلم «پنجره رو به حیاط» (پنجره عقبی) آلفرد هیچکاک است، فیلمسازی که وجدانی کارهایش را می‌ستاید و درباره او می‌گوید:

قلم بر پرده نقره‌ای

...هیچکاک ناطقی است که ابتدا قوه ناطقه‌اش را بحد کمال رساند و بعد «حرفهای» خود را بر زبان آورد. گرایش هیچکاک به فرم باعث شده که او یک عمر با سینما «بازی» کند. آنقدر بازی کند تا سینما دردست او بصورت بازیچه‌ای درآید.

نتیجه تسلط مطلق هیچکاک بر سینما تسلط مطلق او بر تماشاچی است. وقتی می‌گوئیم تماشاچی، منظورمان هرکسی است که پا به سالن سینما می‌گذارد و چشم بر پرده می‌دوزد. هیچکاک بر بیش از نیمی از ساکنین کره عرض تسلط دارد! می‌تواند همه اینها را به اضطراب وا دارد، بخشم بیاورد، اندوهگین سازد، بگریاند، بخنداند،... و راضی نگاهدارد.

تماشاچی در کار او هیچ چیز نبیند، «زیبائی» را که می‌بیند - و بعد اگر قوه درک و پشتکارش را داشته باشد این پرده سحرانگیز را پشت سر می‌گذارد و وارد دنیای هیچکاک می‌شود. در این دنیا برای هرکس ارمغانی وجود دارد. منتها هرچه بتوان نیروی فکر را به کندوکاو واداشت سهم بیشتر و گنج ذیقیمت‌تری به انسان خواهد رسید. زیرا که مضامین و فلسفه‌ها مستقیماً از ذهن او، ونه از محتوی آثارش، سرچشمه می‌گیرند.

هیچکاک در گرداب زندگی سرگردان است و این سرگردانی را تا آنجا که می‌تواند از نظرها پنهان می‌سازد، ولی دلهره ناشی از این سرگردانی را دیگر نمی‌تواند...

هیچکاک چون هرکس دیگری که عمیقاً به زندگی فکر می‌کند، می‌اندیشد که برای رستگاری باید بسمت تنهائی گروید، و یا از آن فرار کرد؟ خوشبختی انسان در قطب مصائب زندگی و در ورای آن قرار دارد، و یا در جهت مخالف آن.

هیچکاک در این گیرودار بدنبال یک چراغ راهنما می‌گردد و چون به عشق می‌رسد، لحظه‌ای با تردید به آن می‌نگرد، و ما این تردید را بر بالای برج «سرگیجه» می‌بینیم. تا اینکه در «پرندهگان» این تردید جای خود را به یک قاطعیت اضطراری می‌دهد.

«پرندهگان» حاوی فلسفه هیچکاک به آبستره‌ترین و آشکارترین صورت خود است. در میان هنگامه مرگ و زندگی هجوم عناصر مهاجم، حمله و گریز، تنهائی و استیصال، فقط پرنده عشق است که می‌تواند نجات بدهد. هیچکاک قدر این پرنده عشق را زیاد میداند.^۱

کیومرث وجدانی در این نقد، یا بهتر گفته باشیم تجزیه و تحلیل، با باریک بینی خاص خود، فیلم را فقط از لحاظ لحن و شیوه‌ی بیانی آن مورد توجه قرار می‌دهد و این نوع نگرش در زمینه‌ی نقدنویسی کار بدیعی است و این نقد، شاید هنوز هم، در نوع خود بی‌نظیر باشد:

هیچکاک، هیجان و دوربین سوپرکتیو

تحلیلی از «پنجره رو حیاط»

نظیر هر هنر دیگری سینما عبارتست از انتقال احساس هنرمند ضمن خلق یک اثر تحت محدودیت‌هایی که اصول و قواعد آن هنر را تشکیل می‌دهند. ولی هیچکاک همیشه گذشته از این محدودیت‌های عمومی یکنوع محدودیت فردی نیز برای خود قائل می‌شود و در چهارچوب این محدودیت فیلم خود را تا حد یک اثر تجربی ترقی می‌دهد.

در «پنجره رو به حیاط» این محدودیت را استفاده مداوم از دوربین سوپرکتیو تشکیل می‌دهد و تماشاچی مجبوراست برای مدت دوساعت در قالب کاراکتر اصلی فیلم محبوس شود. آنهم کاراکتری که بعلت شکستگی پا قادر به حرکت نیست. اینجاست که هیچکاک در میدان فعالیت این چنین محدود عوالم چنین شخصی را بی‌کم و کاست بتماشای منتقل می‌کند. تماشاچی نیز مثل این مرد از هرگونه حرکتی عاجزاست و روابط بین او و دنیای خارج فقط و فقط یک پنجره است. آنوقت هیچکاک از طریق این پنجره زندگی را با تمام تجلیات خود در مکانی محدود و متناسب با کادر فشرده پنجره به ما نشان می‌دهد. «پنجره رو به حیاط» مانند چشم بسیار بزرگی است که زندگی را نظاره می‌کند. قبل از هر چیز پلک‌های این چشم از هم باز میشوند.

ضمن تیتراژ فیلم، پرده‌های حصیری پنجره بالا می‌روند و ما خود را با تعدادی پنجره‌های خلفی یک آپارتمان روبرو می‌بینیم. دوربین پس از یک چرخش افقی که ضمن آن ترکیب کلی آپارتمان و وضع عمومی ساکنین پنجره‌ها نمایش داده می‌شوند به روی کلوزآپ درشت چهره عرق کرده و ناراحت مردی مکث می‌کند. علت ناراحتی او چیست؟ در پلان بعدی کلوزآپی از یک حرارت‌سنج می‌بینیم که ۸۰ درجه فارنهایت را نشان می‌دهد...

پس علت ناراحتی او گرمای هواست. دوربین از روی حرارت سنج بار دیگر متوجه



قلم بر پرده نقره‌ای

پنجره‌ها میشود و بایک چرخش دیگر، دوربین تعدادی دیگر از آنها را نشان می‌دهد و باز به روی چهره عرق کرده و ناراحت این مرد متوقف میشود. نشان دادن مجدد چهره ناراحت مرد مفهومش اینست که علت ناراحتی او صرفاً گرما نیست، پس علت آن چیست؟ دوربین بایک حرکت متوجه پاهای مرد میشود. می‌بینیم که یکی از پاهای وی را گچ گرفته‌اند. پس علت ناراحتی او شکستگی پاست. حال می‌فهمیم چرا در تمام این مدت برای نشان دادن این پنجره‌ها از چرخش دوربین استفاده شده‌است، نه حرکت انتقالی آن. زیرا دوربین از نظرگاه یک مرد عاجز از حرکت، ناظر جریانات بوده‌است.

ولی بچه علت پایش شکسته؟ دوربین برای یافتن جواب بایک حرکت انتقالی خود را به میزی در گوشه اطاق می‌رساند. گفتیم حرکت انتقالی درحالیکه ظاهراً این حرف باگفته قبلی ما تناقض دارد. ولی در واقع اینطور نیست. زیرا برحسب قدرت حرکت این مرد باید محیط را به دو قسمت تقسیم کنیم یکی محیط خارج پنجره که مرد نسبت به آن ساکن است و بنابراین حرکت دوربین نیز منحصر به چرخش میشود و دیگری محیط داخل اطاق که مرد نسبت به آن متحرک است (چه لنگ لنگان و چه بوسیله صندلی چرخدار) و طبعاً دوربین نیز قادر به انجام هر نوع حرکتی در این محیط هست و هیچکاک این قاعده را بدون استثناء تا انتهای فیلم رعایت می‌کند.

بهرحال در جواب سؤال خود به روی میز یک دوربین عکاسی خردشده می‌بینیم، پس علت شکستگی پا یک حادثه بوده است ولی چه نوع حادثه‌ای؟ دوربین متوجه تصویر وحشتناکی از تصادف دو اتومبیل میشود. پس او ضمن عکسبرداری از یک تصادف دچار این حادثه شده... اما برای چه چنین عکسی گرفته؟ دوربین از برابر یک مشت تصاویر جالب عبور می‌کند. پس او عکاس است ولی آماتور یا پروفیسونل؟ دوربین پس از نشان دادن تصویر نگاتیو یک زن در کنار آن مجله‌ای را نشان می‌دهد که همان تصویر بصورت پوزیتوو روی جلدش چاپ شده‌است. آه! پس او یک عکاس پروفیسونل است و آنهم عکاس یک مجله پرتیراژ! بدین ترتیب هیچکاک در سکانس اول فیلم با دو حرکت دوربین وضع کلی محیط و ساکنین آن، کاراکتر اصلی فیلم، زندگی گذشته او و وضع فعلیش، همگی این نکات را برای تماشاجی بازگو می‌کند. طول این سکانس یک دقیقه و ۲۰ ثانیه!

پس ازاینکه هیچکاک تماشاجی را با کاراکتر اصلی آشناکرد، قدم دوم را برمی‌دارد. یعنی انتقال عوالم این مرد به تماشاجی. بارزترین صفت یک مرد بستری (و درعین حال از لحاظ مزاجی سالم) و درضمن بیکار، کنجکاوی اوست و هیچکاک ابتدا این حس را به تماشاجی انتقال می‌دهد. نفوذ این کنجکاوی را در ضمیر شخص از همانجائی شروع می‌کند که قاعداً باید در هر فردی (و از جمله قهرمان فیلم) شروع شود. یعنی از سکس! هیچکاک این «دیدزنی» را ابتدا از حمام آفتاب گرفتن دو زن و رقص یک بالرین شروع می‌کند و تدریجاً دامنه کار را به سایر همسایگان می‌کشانند. یک وقت تماشاجی بخود می‌آید و متوجه می‌شود که در کلیه مسایل این همسایگان با آنها شریک شده‌است! آهنگسازی که علیرغم شهرت خود بجز عشق به موسیقی، دلخوشی دیگری ندارد. زن تنهائی که بعلت زشتی هنوز شریکی برای زندگی نیافته‌است. زن و مرد مسنی که بعلت نداشتن فرزند تمام علاقه خود را در وجود یک سگ متمرکز کرده‌اند. تازه عروس و دامادی که بجز عشق‌بازی کار دیگری ندارند. تماشاجی نسبت به فرد فرد این افراد ذیعلاقه می‌شود و دائم میل دارد مانند قهرمان فیلم از پنجره‌ی

متوجه پنجره‌های دیگر شود و در برآورده شدن این آرزوی تماشایی در انتقال از محلی به محل دیگر هیچکاک از انواع تکنیکها استفاده می‌کند. ساده‌ترین اینها تغییر امتداد نگاه کاراکتر اصلی فیلم است و تماشایی فوریت متوجه می‌شود که او نیز باید به تبعیت از کاراکتر مورد نظر متوجه نقطه دیگری شود. در موارد پیچیده‌تر عوامل دیگری مثل روشن شدن چراغ اتاق همسایگان و یا بلندشدن صدای آنها به این انتقال ذهن کمک می‌کنند. درضمن هیچکاک برحسب احتیاج تماشایی (و کاراکتر اصلی) نظرگاههای مختلفی منظور داشته که بررسی آنها لازمست.

بطورکلی درطول فیلم ما مناظر اطراف را به دو صورت ممکنست ببینیم. بوسیله دوربین کاراکتر اصلی فیلم یا بدون آن - هرکدام از این دو مورد نیز به دو دسته فرعی دیگر تقسیم می‌شوند. در مورد مشاهده بدون دوربین یا این مشاهده بدون دقت خاصی صورت می‌گیرد که دراین صورت دوربین از فاصله بسیار دور و ضمن یک لانگ شات منظره روبروی خود را ارائه می‌دهد. ویا درمورد دوم که مشاهده بادقت خاصی نسبت بیک از عناصر موجود در محیط صورت می‌گیرد. فاصله ما کمتر و منظره روبرو راکمی درشت‌تر می‌بینیم (ولی این درشت نمایی به آن اندازه نیست که اختلاف فاصله قابل ملاحظه‌ئی نظر تماشایی را بخود جلب کند).

در مورد مشاهده با دوربین نیز عین همین دومورد موجود است. درحالیکه با دوربین بدون دقت زیاد اشیاء را در یک مدیوم شات ملاحظه می‌کنیم. بوسیله «دوربین به اضافه دقت» میتوان واحد یک کلوز - آپ رسید. همراه با ایجاد این همبستگی بین تماشایی و ساکنین آپارتمان، هیچکاک احساس دیگری را درذهن تماشایی گسترش میدهد و آن احساس «محدودیت» است. این محدودیت هم مکانی است و هم زمانی. تماشایی تدریجاً احساس می‌کند که بعلت محبوس بودن در قالب کاراکتر موردنظر از انجام خیلی‌کارها و مشاهده بسیاری چیزها محروم است. اولین بار اطلاع ازاین محرومیت درصحنه «هلیکوپتر» صورت می‌گیرد و بعد هم پنجره پرده پوشیده تازه عروس و داماد و عدم توفیق در مشاهده نمره کامیون حامل چمدان و... آنرا آشکارتر می‌سازند. از لحاظ محدودیت زمانی نیز تماشایی باید گذشت زمان را مثل کاراکتر اصلی فیلم حس کند. برای نیل به این هدف است که

هیچکاک با زمان سنجی قابل تحسینی گذشت زمان را در فیلم کنترل می‌کند.

اوج این زمان‌سنجی در شبی که «جفری» تا صبح بیدار می‌ماند و ناظر ورود و خروج مکرر مرد دلال است، بچشم می‌خورد.

این شب از چهار سکانس تشکیل شده است و هرکدام ازاین



سکانس‌ها در ساعت معینی از شب واقع شده‌اند. دراینجا هیچکاک برای نشان دادن این ساعت معین از واقعه‌ئی که وقوعش خاص آن ساعت شب است، استفاده کرده‌است، ساعت ۵ دقیقه به دو، ساعتی

قلم بر پرده نقره‌ای

است که اگر شخص در خانه باشد بخواب رفته و اگر بیرون رفته باشد، هنوز مراجعت نکرده‌است. بنابراین در این ساعت شب فقط تاریکی داریم و سکوت، ساعت دو و سی پنج دقیقه موقعی است که معمولاً یک جوان عزب و تنها از میخوارگی خود باز می‌گردد. حوالی ساعت چهار نیز موقع مراجعت کسانی است که باتفاق زنی که تمام شب خرج او را داده‌اند قصد منزل یکی از طرفین را می‌کنند و بالاخره ساعت شش صبح موقعی است که شخص مجبور است بعلی (مثلاً مسافرت) زودتر از موعد مقرر بیدار شود. در چنین زمینه احساسی و معجونی از کنجکاو و محدودیت است که هیچکاک مسئله اصلی فیلم خود را مطرح می‌سازد و آن انتقال تمام هیجانات و عوالم کشف یک قتل به تماشایی است.

اولین کاری که هیچکاک انجام می‌دهد پنهان ساختن جریان قتل از نظر تماشایی است. بمحض شنیده شدن صدای فریاد زن (که با صدای موسیقی اتاق همسایگان آمیخته شده‌است) دوربین از نظرگاه کاراکتر اصلی فیلم یعنی «جفری» پس از مدتی سرگردانی به روی پنجره اتاقی غیر از اتاق وقوع قتل متوقف می‌شود و صحنه نیز بسرعت روی کلوز - آپ چهره مضطرب «جفری» تاریک می‌شود. مثل اینکه هیچکاک با زبان بی‌زبانی بما می‌گوید: «مهم نیست! به این موضوع زیاد فکر نکنید!» و از این بعد احساس وقوع قتل را در ذهن تماشایی و «جفری» (هرکدام جداگانه) پرورش می‌دهد. در تماشایی از طریق صدای بوق ماشین پلیس هنگام مکالمه تلفنی قاتل، چراغ قرمز بالای سر در منزل قاتل، بارانی سیاه‌رنگ او در شب قتل همسرش و در «جفری» از طریق مشاهده انگشتش مقتوله در دست قاتل و آتش سیگار قاتل از میان پنجره تاریک و... و هیچکاک این سوءظن را گسترش می‌دهد تا در صحنه مشاهده از لای روزنامه آنرا تا حد «وحشت» سوق می‌دهد. ولی هنوز سیر احساسات تماشایی با «جفری» یکی نشده‌است. اما هنگامیکه «جفری» موضوع را به نامزد ثروتمندش «لینزل» می‌گوید و موضوع وقوع قتل علناً بر زبان رانده می‌شود، ایندو مسیر یکی می‌گردد. با پذیرفتن موضوع از طرف «لینزل» (البته با مشاهده چمدان طناب پیچ شده) تماشایی بیش از پیش در حدس خود مطمئن می‌شود زیرا متوجه می‌گردد که تنها او و «جفری» نیستند که این موضوع را باور کرده‌اند.

تا این لحظه تماشایی براساس یک مشت حدسیات مردی را قاتل می‌داند بدون اینکه هیچگونه دلیل منطقی برای اثبات آن داشته باشد و جالب آنکه خود نیز از غیرمنطقی بودن احساسات خویش بی‌اطلاع است. برای اطلاع وی از این موضوع هیچکاک دوست کارآگاه «جفری» را وارد میدان می‌کند. این مرد سمبل دلیل و منطق صرف است. در برابر اوست که تماشایی باتفاق «جفری» به ستوه می‌آید ولی از عقیده خود دست بردار نیست. برای چه؟ معلوم نیست. شاید بعلت اینکه در سینما نیروی احساس قوی‌تر از منطق است. بهمین جهت، هیچکاک برای شکست این احساس از احساس قویتری کمک می‌گیرد. با مشاهده «زن تنها» بایک مرد جوان است که «جفری» و «لینزل» احساس می‌کنند که این قبیل اختلافات در هر خانه‌ئی وجود دارد. ولی هنوز چند لحظه از برطرف شدن سوءظن مربوطه نگذشته است که هیچکاک در لحظه‌ئی مناسب بوسیله واقعه کشته شدن سگ متعلق به زن و مرد مسن جریانات را ازسر می‌گیرد. در حالیکه صاحب سگ فریاد می‌زند: «کدامیک سگ مرا

کشته‌اید» چراغهای اتاقهای کلیه همسایگان روشن است و خودشان نیز بیرون آمده‌اند. فقط چراغ اتاق مرد دلال خاموش است. یکبار دیگر پلان آتش سیگار تکرار می‌شود و یکبار دیگر خاکسترها از روی آتش «احساس سوءظن بکنار می‌روند» در این مرحله دیگر این احساس بدون دلیل برای تماشاجی غیرقابل تحمل است و میل دارد عکس‌العملی در برابر این جریانات از خود نشان دهد.

«جفری» و «لیزل» (ونیز زن خدمتکار) اینکار را برای تماشاجی انجام می‌دهند و از این لحظه بعد از حالت «پاسیو» خارج شده و بصورت افرادی «اکتیو» درمی‌آیند و مسیر احساسی فیلم نیز از احساس صرف به سمت «دلیل» می‌گراید. هنگامیکه «لیزل» علت مقایسه منظره باغچه را با اسلایدی که هفته پیش گرفته‌است از «جفری» می‌پرسد، جواب می‌دهد: «مربوط به موضوع آن سگ است» می‌بینیم که تدریجاً قضایا با همدیگر مربوط می‌شوند. از اینجا بعد دیگر در زندان احساساتی باز می‌گردد و «جفری» تصمیم می‌گیرد که از مرحله دیده‌بانی صرف یکقدم بزرگ به جلو بردارد. ورقه‌ئی را برمی‌دارد و روی آن مشغول نوشتن چیزی می‌شود. در این موقع دوربین او و «لیزل» و خدمتکار را از بالا نشان می‌دهد. برای مسلط بودن به این سه نفر و از آنها مهمتر برای تسلط به نوشته‌های کاغذ، این نوشته یک جهش بزرگ و یک مرحله جدید را در کار آنها تشکیل می‌دهد و بهمین جهت هیچکاک برای آن اهمیت زیادی قایل است و حداکثر تاکید را به روی آن می‌نماید. گذشته از انتخاب زاویه فوق ضمن نوشتن «جفری» دوربین به آهستگی به صفحه کاغذ نزدیک می‌شود. بطوریکه همزمان با خاتمه نوشتن او صفحه کاغذ را در یک پلان درشت می‌بینیم که روی آن نوشته شده: «با او چه کرده‌ئی؟» و قبل از قرار گرفتن این کاغذ در یک پاکت دوربین بازهم کمی به روی آن مکث می‌کند. هم برای خواننده شدن آن و هم به منظور یک تاکید بیشتر - و بعد صحنه به روی پاکت مربوطه تاریک می‌شود... مرحله بعد عبارتست از مشاهده عکس‌العمل مرد دلال در قبال این نامه. بوسیله دوربین «جفری» این مرد را در یک مدیوم کلوزشات می‌بینیم که ضمن خواندن نامه ناگهان خطوط چهره‌اش تغییر می‌کند. این دیگر چیزی بیش از یک احساس صرف است. حال برای داشتن یک دلیل قاطع یعنی «اقرار» قاتل احتیاج به برقراری ارتباط نزدیکتری است. این ارتباط از طریق یک وسیله بسیار پیش پا افتاده صورت می‌گیرد. تلفن بمحض اینکه «جفری» آخرین رقم شماره تلفن آن مرد را گرفت باز در یک لانگ شات آن مرد را می‌بینیم که سرخود را بطرف اتاق دیگر که تلفن در آنجا قرار دارد برمیگرداند. گوئی صدای زنگ تلفن بگوش او رسیده‌است (که البته ما صدای زنگ را نمی‌شنویم) بار دیگر هیچکاک بین صدا و تصویر مجزائی هم‌آهنگی ایجاد می‌کند. درحالیکه ما آن مرد را در برداشتن گوشی مرد می‌بینیم صدای «جفری» را می‌شنویم که می‌گوید: «گوشی را بردار! خیلی میل داری، بدانی که بتو تلفن می‌کند! آره همان رفیقه‌ات است! گوشی را بردار!» (البته در اواسط این لانگ شات برای طولانی‌تر نشان دادن این زمان و در نتیجه تاکید به روی تردید آنمرد یک کلوز - آپ از «جفری» نیز گنجانده شده‌است) همزمان با آخرین بار ادای عبارت «گوشی را بردار!» هم‌آهنگی بین تصویر و صدا به اوج خود می‌رسد و مرد مزبور مثل اینکه دستور «جفری» را اطاعت کرده باشد گوشی را برمی‌دارد.

قلم بر پرده نقره‌ای

در اینجا هیچکاک با گنجاندن یک پلان اضافی از «جفری» که گوشی را قبل از آن مرد بدهان نزدیک می‌کند زمان را کمی بیش از معمول گسترش می‌دهد. در پلان بعد در همان لانگ شات آپارتمان مرد را می‌بینیم که گوشی را بالا می‌برد، در ضمن این مکالمه هیچکاک با دقت خاصی تصویر را از صدا منفک کرده و بهر کدام استقلال بخشیده است. هنگامیکه ما مرد دلال را در آپارتمان خود (از پنجره «جفری») می‌بینیم بجای صدای او صدای «جفری» را می‌شنویم و هنگامیکه صدای او را می‌شنویم کلوز - آپ «جفری» را می‌بینیم. تا اواسط این مکالمه هنوز تماشاچی در قائل بودن او شک دارد ولی وقتی که در جواب تهدید «جفری» مبنی بر گزارش موضوع به پلیس می‌گوید: «پولی، چیزی میخواهی؟» دیگر تماشاچی برای اثبات موضوع قتل یک «دلیل» قطعی دارد. در اینجا قدم بزرگ دیگر در این پیشروی برداشته می‌شود. قدمی که بهتر است آنرا یک «ریسک» حساب کنیم. در یک لانگ شات «لیزل» را می‌بینیم که علیرغم مخالفت زن خدمتکار (و داد و فریاد «جفری» در کلوز آپهای متناوبی از او) از نردبان آهنین ساختمان بالا می‌رود و از راه پنجره وارد آپارتمان مرد دلال می‌شود. حال که خطر موقتاً تا حدی رفع شده «جفری» تا آن درجه کنترل خود را باز می‌یابد که دوربین را جلوی چشم بگیرد! بار دیگر از محیط متوجه فرد می‌گردیم و در یک مدیوم کلوز شات «لیزل» را می‌بینیم که با خوشحالی کیف زنانه مورد نظر را بما نشان می‌دهد. یعنی: «بالاخره آنرا پیدا کردم...» ولی وقتی به درون آن نگاه می‌کند قیافه مأیوسانه‌ی بخود می‌گیرد و دهانه کیف را وارونه نگاه می‌دارد و آنرا تکان می‌دهد که «... ولی متأسفانه خالی است!» نشان دادن چهره درشت کاراکترهای مختلف از میان دوربین «جفری» یک حسن بزرگ دارد و آن اینکه بین جنبه سمعی و بصری کار اختلاف فازی ایجا می‌شود. در حالیکه ما از لحاظ بصری به چهره‌های این افراد نزدیکتر شده‌ایم، از لحاظ سمعی فاصله ما با آنها تغییری نکرده است. در صحنه قصد کشتن «لیزل» هیچکاک به این اختلاف فاصله کاراکترها و اختلاف فاز بین جنبه سمعی و بصری یک عامل دیگر اضافه کرده است: عامل هیجان! هیچکاک برای هیجان بخشیدن به این صحنه از چه عواملی استفاده کرده است؟ اولاً کلوز - آپهایی از چهره‌های مضطرب «جفری» و زن خدمتکار که بطور متناوب با لانگ شات آپارتمان دلال نشان داده میشود و اکثراً دوربین برای ازدیاد هیجان صحنه با زاویه‌ی متوجه بیلا آنها را نشان میدهد. عامل دیگر همان خاموش شدن چراغ و تاریکی صحنه است که باعث می‌شود ما از جزئیات آن کشمکش بی‌اطلاع بمانیم و همین بی‌اطلاعی بر اضطراب ما می‌افزاید. از همه عوامل فوق مهمتر نشان دادن این جریانات در یک لانگ شات است. این موضوع خود باید از دو نقطه نظر مورد توجه قرار گیرد. اولاً همانطور که اشاره شد هیجان به شعور انسان این اجازه را نمی‌دهد که واقعه‌ی را با دوربین مورد بررسی قرار دهد. و طبعاً «جفری» باید در این لحظه با چشم غیر مسلح یعنی از طریق همین لانگ شات صحنه را مشاهده کند. ثانیاً همین لانگ شات باعث می‌شود که تماشاچی فاصله زیادی را که بین او (و «جفری») با آن آپارتمان وجود دارد، احساس کند و متوجه این موضوع باشد که بهیچوجه نه خود او و نه «جفری» نمی‌توانند بشخصه از «لیزل» دفاع کنند... و بالاخره عامل موزیک. همان نغمه آرامی که تا لحظه‌ی پیش در جهت افسردگی و خمودگی زنی درآستانه خودکشی انجام وظیفه می‌کرد، در این لحظه از طریق تضادی که با این صحنه پرهیجان دارد، تماشاچی را بیش از پیش تهییج می‌کند. پس از

فروتنستن هیجان این صحنه با رسیدن مامورین و یک استراحت کوتاه تماشاچیان برای دریافت یک شوک دیگر آمادگی دارند.

در یک کلوز - آپ دستهای «لیزل» را می بینیم که انگشتی در انگشت او بچشم می خورد. انگشتی همسر آنمرد! این هدایت ذهن چگونه صورت گرفت. میدانیم دریک کادر قبل از هر چیز عنصر متحرک موجود در آن جلب توجه می کند. در این کلوز - آپ نیز که «لیزل» را از پشت می بینیم تنها عنصر متحرک کادر پنج انگشت یکی از دستان اوست (که درواقع آن را برای نشان دادن به «جفری» به پشت گرفته و انگشتان آنرا برای اشاره به او تکان می دهد) و درمیان این پنج انگشت فقط یکی از آنها از سایرین متمایز است. انگشتی که بر آن انگشتی مزبور دیده میشود. بدین ترتیب ذهن متوجه این انگشتی شد. ولی از کجا بدانیم که این انگشتی مال او نیست؟ از آنجائی که او ازدواج نکرده است! بچه دلیل این انگشتی به همسر آن مرد تعلق دارد؟ چون آنرا در دست این مرد ضمن مکالمه تلفنی دیده ایم. اینجاست که به کمک «دوربین به اضافه دقت» تاحد یک کلوز - آپ نسبتاً درشت پیش می رویم. در این موقع دوربین از روی این انگشتی بطرف صورت مرد دلال حرکت می کند. او را می بینیم که ابتدا درجهت آن انگشتی و بعد مستقیماً به دوربین نگاه می کند. با وحشت احساس می کنیم که متوجه ما شده است. صدای «جفری» را در تأیید این احساس می شنویم که به زن خدمتکار می گوید: «متوجه ما شد! خودت را کنار بکش... و چراغ را خاموش کن!»... و آنوقت تازه متوجه می شویم که یکی از آباژورها روشن است. ولی باوجود روشنائی قابل ملاحظه اتاق، بطور ما متوجه این موضوع نشدیم؟ خیلی ساده. برای اینکه هیچکاک با زرنگی خاصی در تمام این مدت این آباژور را در هیچیک از کادرها منظور نداشته است! اینجاست که اشتباهی را که مدت ها انتظار آنرا از جانب این «کارآگاهان آمانور» داشتیم بالاخره رخ می دهد. برای یک لحظه «سر جفری در تاریکی قرار نمی گیرد». با شنیده شدن جمله «چراغ را خاموش کن» دریک مدیوم شات جفری را می بینیم که بطرف عقب و زن خدمتکار را مشاهده می کنیم که بطرف آباژور حرکت می کنند و طبعاً از یکدیگر دور می شوند. دوربین برای نگاهداشتن هردوی آنها در کادر و نیز وارد ساختن آباژور روشن به کادر به سمت عقب حرکت می کند و بمحض اینکه آباژور مذکور وارد کادر شد توسط زن خدمتکار خاموش و پنجره مزبور غرق در تاریکی می گردد و بلافاصله صحنه از این پنجره تاریک به روی لانگ شات آپارتمان دلال قطع می شود و او را می بینیم که بازپس از لحظهئی نگاه به سمت دوربین (پنجره «جفری») متوجه مامورین پلیس و «لیزل» می شود. بطوریکه دیدیم این واقعه سریع از چهار پلان مختلف تشکیل شده که هر کدام از آنها یکی از مراحل این برقراری رابطه را مجسم می سازد. کلوز آپ مرد دلال از میان دوربین «جفری» اطلاع او را از جریان امر نشان میدهد (و جالب آنکه در این موقع هیچکاک برای قطعیت این اطلاع دوربین دولوله را هم به دست زن خدمتکار داده است).

پلان دوم یعنی کلوز - آپ چهره مضطرب «جفری» معرف آگاهی او از این اطلاع طرف است. پلان خاموش کردن آباژور معرف عکس العمل ایندو نفر برای جلوگیری از آن «اطلاع» است. و بالاخره در پلان آخر باز به نگاه کردن آن مرد در امتداد پنجره «جفری» برمی گردیم.

قلم بر پرده نقره‌ای

بعلت اینکه این واقعه با نگاه این مرد شروع و تمام شده پس در تمام این مدت او به نگاه کردن خود ادامه می‌داده و در نتیجه «عکس‌العمل» خاموش کردن آباترور را نیز مشاهده کرده‌است. بنابراین مفهوم پلان چهارم این می‌شود که «متأسفانه کار از کار گذشته!» نکته جالب قطع خشنی است که بین مدیوم شات پنجره خاموش «جفری» و لانگ شات آپارتمان روشن دلال صورت می‌گیرد. گوئی پس از اینکه هیچکاک با ذره‌بین اجزاء مختلف این آکسیون را مورد معاینه قرارداد در خاتمه کار بایک حرکت خشن ذره‌بین را بدور می‌اندازد. باوجود این «اعلام خطر» بازهم هیچکاک برای چند لحظه با تردستی ذهن تماشاچی را منحرف می‌کند تا بتواند در لحظه‌ئی که تماشاچی تصور می‌کند قضایا همگی خاتمه یافته‌اند، یک پیچش دیگر به داستان بدهد: در لحظه بدام اقتادن «جفری» و اشتباه او در جواب دادن به تلفن. اینجاست اوج هیجان و اضطراب مرد تنها و عاجز از حرکتی که تماشاچی باتفاق دوربین در وجود او محبوس شده‌است. اولین عکس‌العمل «جفری» عبارتست از چندبار تکرار کلمه «آلو» بصورتی مقطع و بالحنی که به ناله بیشتر شباهت دارد. بعد اثرات سوءظن در قیافه او خوانده میشود. بچه وسیله؟ بوسیله نگاه زیرچشمی که بگوشی تلفن در دست خود می‌اندازد. بعد حرکت گذاشتن گوشی بجای خود زبان حال تسلیم او در برابر یک عمل انجام شده است. ضمن به زمین گذاشتن آن دوربین به منظور نشان دادن ازدیاد آن به آن اضطراب وی به چهره او نزدیک می‌شود و پس از اینکه درحد یک کلوز - آپ درست متوقف شد، چشמהای «جفری» برای نشان دادن احساس وجود یک خطر در نقطه‌ئی مجهول در اطراف او به این طرف و آن طرف می‌چرخد. سپس اثرات این نقطه مجهول از دور تظاهر می‌کند. صدای باز و بسته شدن یک درآهین بگوش می‌رسد و متعاقب آن نگاه «جفری» متوجه دراتاق می‌شود.

در پلان بعد از

دریچه چشم «جفری» در اتاق را می‌بینیم. دری که یگانه راه ورود بلاست، بار دیگر چهره مضطرب «جفری» و مجدداً پلان در اتاق بنظر ما می‌رسد. چرا هیچکاک این پلان را تکرار می‌کند؟ گذشته از ازدیاد هیجان یک علت دیگر هم دارد. چیزی که در این کادر جلب نظر



می‌کند باریکه نوری است که از پائین در بچشم می‌خورد (پس چراغ راهروی بیرون این اتاق روشن است) تضاد بین سفیدی این قسمت و سیاهی بقیه کادر است که باعث این جلب توجه می‌گردد. ناگهان متوجه می‌شویم که این در گذشته از اینکه یگانه راه ورود بلاست، تنها راه نجات نیز هست... و

آنوقت این باریکه نور برای ما حکم روزنه امیدی را پیدامی‌کند. در پلان بعدی مدیوم شات «جفری» و صندلی چرخدار او را می‌بینیم و باز دوربین برای ازدیاد هیجان صحنه از محلی نزدیک سطح زمین متوجه او شده‌است. ضمن اینکه «جفری» صندلی خود را بطرف در می‌برد، دوربین با یک چرخش او را همراهی می‌کند و هنگامیکه وی به نزدیکی در رسید دوربین بطرف بالا حرکت می‌نماید و او را از زاویه متوجه به پائین نشان می‌دهد. ولی برای چه؟ برای بهتر نشان دادن عجز او و نیز علت آن یعنی چهاردیواری اتاقی که وی در آن محبوس است و بجز این در هیچ راه خروجی ندارد. گرچه خیر، اینطور نیست. یک راه خروج دیگر هم وجود دارد. پنجره (و بطوریکه خواهیم دید هیچکاک این راه اخیر را ترجیح می‌دهد) در یک مدیوم شات دیگر «جفری» را کنار دراتاق درحال بلند شدن از روی صندلی خود مشاهده می‌کنیم و بعد در یک کلوز - آپ (برای بهتر دیدن خطوط قیافه او و تغییرات آن) چهره «جفری» را می‌بینیم که نگاه او به پائین در می‌افتد و بلافاصله پائین در بنظر ما می‌رسد که در این موقع باریکه نور از بین می‌رود. چراغ راهرو خاموش شده و این «روزنه امید» مسدود گردیده‌است. باز به کلوز - آپ «جفری» برمی‌گردیم و اثرات وحشت را در آن می‌خوانیم. باردیگر او در یک مدیوم شات به روی صندلی خود می‌نشیند و بطرف انتهای دیگر اتاق حرکت می‌کند. درحالیکه دوربین در محل خود نزدیک در ثابت باقی مانده و فقط بایک چرخش دور شدن او را نظاره می‌کند. ولی چرا با چرخش؟ زیرا نظیر دنیای خارج پنجره «جفری» نسبت به این در و محیط ماوراء آن نیز هیچگونه تسلطی ندارد. این چرخش دوربین یک فایده دیگر هم دارد و آن اینکه در این موقع پنجره موردنظر و استفاده آتی ما وارد کادر و بعنوان یکی از عناصر متشکله این آکسیون به ما معرفی می‌شود. ضمن این «عقب نشینی» اتفاق مهم دیگری رخ می‌دهد. ناگهان «جفری» متوجه فلاشی که برای علامت دادن به «لینز» نزد خود داشت، میشود و مثل اینکه فکری بنظرش رسیده باشد، جعبه‌ئی حاوی چهار لامپ فلاش دار برمی‌دارد و هیچکاک با نشان دادن این لامپها در یک کلوز - آپ به روی آنها تاکید می‌کند. برای چه؟ بعداً خواهیم دید پس از اینکه «جفری» به انتهای اتاق و مقابل پنجره رسید دیگر چاره‌ئی جز توقف و انتظار ندارد.

برای رساندن این حالت هیچکاک دوبار از مدیوم شات «جفری» کنار پنجره به لانگ شات در اتاق قطع می‌کند و گذشته از نشان دادن حالت انتظار یکبار دیگر به روی رابطه محکم و تغییرناپذیر این دو عنصر تاکید می‌کند. درضمن این پلانها یک عامل دیگر بر شدت هیجان می‌افزاید: صدای پائی که لحظه به لحظه شدیدتر می‌شود. هنگامیکه به منتهای شدت خود رسید پس از لحظه‌ئی مکث در یک کلوزآپ در را می‌بینیم که باز و مرد قاتل وارد اتاق می‌شود و بلافاصله در را پشت سرخود می‌بندد. این اولین باری است که ما قیافه این مرد را از این نزدیکی می‌بینیم. تماشاچیان اکثراً در این صحنه ازدیدن قیافه این مرد وحشت می‌کنند، چه چیزی قیافه او را وحشتناک ساخته‌است؟ دو عامل که با یکدیگر همبستگی زیادی دارند: یکی عینک ذره‌بینی این مرد و دیگری رگه نوری که بروی چشמהای او افتاده‌است و در نتیجه برقی که شیشه عینک او می‌زند.

نکته جالب درضمن مکالمه «جفری» و قاتل، موقعیت این دونفر است. مرد قاتل را طوری غرق در تاریکی می‌بینیم که فقط یکی از زانوانش در باریکه‌ئی از نور هویداست و بنابراین هرآن ممکن

قلم بر پرده نقره‌ای

است در تاریکی محو و از نظر «جفری» پنهان شود. اتفاقاً خطر بزرگ او برای «جفری» نیز همین است که کمینگاه وی برای «جفری» مجهول باشد و وی ناگهان از این نقطه مجهول باو حمله کند. ولی در مقابل، «جفری» در برابر پنجره و در زیر نور ماه قرار دارد. بنابراین موقعیت او برای مرد قاتل کاملاً مشخص است اما در عوض بعثت اینکه پشت به نور ماه دارد چهره او در تاریکی قرار گرفته و همین برای او کافی است. زیرا مجهول یا مشخص بودن موقعیت وی از نظر مرد قاتل تفاوت چندانی ندارد، چون بعثت بی‌حرکت بودن «جفری» بزودی این موقعیت کشف خواهد شد و در عوض این قیافه اوست که باید در تاریکی قرارگیرد تا مرد قاتل متوجه اثرات وحشت در آن نشود و تا وقتی که مرد قاتل متوجه هراس «جفری» نگرددید او درامان خواهد بود.



مطابق معمول باحمله مرد قاتل در لحظه‌ای که انتظار آن نمی‌رود، هیچکاک یک شوک دیگر به تماشاچی وارد می‌کند و دنباله این شوک هیجان حاصله از کشمکش قاتل و «جفری» است و این هیجان نیز به نوبه خود بایک شوک دیگر یعنی سقوط غیرمترقبه «جفری» خاتمه می‌یابد و پس از آن تماشاچی فقط یکی دو دقیقه برای نفس کشیدن وقت دارد که ضمن این مدت هیچکاک به تمام مسیرهائی که طی فیلم به موازات هم به پیش رانده بود، خاتمه دهد. بطور کلی کار هیچکاک را در این فیلم باید از سه جنبه مورد بررسی قرار داد: یکی همان مسئله انتقال احساس وقوع جنایت به تماشاچی. همانطور که صحبت شد. جنبه دوم کار عبارتست از مسئله انتقال احساس وقوع جنایت به تماشاچی. همانطور که دیدیم هیچکاک کار خود را در لحظه‌ای انجام داد که هیچ کس از آن بوئی نبرد (و یا بهتر بگوئیم هیچکاک عمداً به روی این قسمت از فیلم سربوش گذارد) و بعد رفته رفته احساس کنجکاو و پس از آن تعجب و سوءظن و بالاخره وحشت را در وجود تماشاچی رسوخ داد، ولی جالب آنکه در تمام مدت

کار خود را از حد «احساس جریانات» پیش‌تر نبرد و تماشاچی را دربرزخی بین شک و یقین باقی گذارد. بعد هم بامواجه شدن این احساس با یک منطق قوی بر ناراحتی تماشاچی افزود. تماشاچی درحالی‌که خود آنچه را میدید فقط «احساس می‌کرد که حقیقت دارد» و برای اثبات آن دلیلی نداشت، معه‌ذا اصرار داشت همین موضوع را به آن کارآگاه یک دنده بقبولاند و از عدم قبول او عصبانی میشد و بالاخره همین ناراحتی باعث گشت که او دیگر به این احساس قناعت نکند و جداً در جستجوی دلیل باشد و آنوقت هیچکاک این دلیل را به موقع در اختیار تماشاچی قرارداد و در این موقع خواه ناخواه یک مسئله جدید پیش می‌آمد و آن اینکه حال چطور ممکن است سایرین این موضوع را باور کنند! وقتی این مسئله هم حل شد و تماشاچی فرصت پیدا کرد نفس راحتی بکشد تازه با صحنه خطر کشته شدن «جفری» روبرو گردید... می‌بینیم که هیچکاک لحظه‌ای از این بازی موش و گربه با تماشاچیان غافل نبوده است. اما جنبه سوم و مهمترین جنبه کار هیچکاک: شاید هرکس دیگری بجز هیچکاک چنین سوزنی را فیلم میکرد چنان محو آنتریکهای این داستان جنائی جالب می‌شد که به سایر همسایگان و اصولاً چیز دیگری نمی‌اندیشید. ولی نظر هیچکاک وسیع‌تر از آنست که استفاده از این زمینه عالی و بکر را فدای پروراندن یک ماجرای قتل کند. او عمداً این حادثه جنائی را در لابلای سایر ماجراهائی که در این ساختمان رخ می‌دهند، محو کرد و در عوض یکسری ماجراهای گوناگون مربوط به افرادی متفاوت را با تفاق هم به پیش راند... هیچکاک یک ماجرای جنائی را از اهمیت انداخت و در عوض چه بدست آورد؟ زندگی را! با هر کدام از این پنجره‌ها هیچکاک یک اپیزود از آنچه را که هر روز با آن روبرو می‌شویم در مختصرترین و درعین حال رساترین فرم خود ارائه داد. هر کدام از ساکنین این پنجره‌ها و زندگی آنها را بخاطر بیاورید؟ زندگی بی‌بندوبار یک آهنگساز غرب با شکست‌ها و موفقیت‌هایش، تنهائی یک دختر زشت و ترشیده و بازهم «تنهائی» یک دختر زیبا و هنرمند در میان مستی گرگ گرسنه، یکن و مرد مسن بدون فرزند و بالاخره عوالم روزهای اول یک زندگی زناشویی، هر کدام از این‌ها را در نظر بیاورید و آنوقت صحنه‌های مربوط به آنها را از لابلای فیلم استخراج کنید و بشمارید. مطمئناً از تعداد انگشتان دست تجاوز نخواهند کرد.

نمایش این پنجره‌ها مثل اینست که هیچکاک از اجتماعی یک مقطع تهیه کند و بعد این مقطع را در زیر ذره‌بین نکته‌سنجیهای خود مورد بررسی قرار دهد و نتیجه این بررسی را به تماشاچیان عرضه کند - وظیفه‌ای است بس دشوار ولی اگر جز این می‌کرد، دیگر هیچکاک نبود.^۱

بالاخره در تیرماه ۱۳۴۷ کیومرث وجدانی برای ادامه تحصیل راهی سفر می‌شود و مجله‌ی «فردوسی» که در این زمان پایگاهی برای نقد فیلم‌نویسی شده بود، دلتنگی خود را چنین ابراز می‌دارد:

قلم بر پرده نقره‌ای

«این هفته اسم کیومرث وجدانی را بر بالای صفحه انتقاد فیلم مشاهده نمی‌کنید. او برای چند سال از جمع ما رفت. مقصدش لندن است و هدفش تحصیل تخصصی در روان پزشکی. وجدانی دکتر طب است هرچند که عنوانش را هیچ وقت امضاء نکرد. وجدانی بعنوان یک دوست، سلیم و مهربان و آرام و صمیمی، بعنوان یک همگام و همراه، ثابت قدم و مسئول و وظیفه‌شناس و بعنوان یک نویسنده و منتقد سینمایی، دقیق و موشکاف است. خوب فکر میکند و خوب می‌نویسد...»^۱

بیژن خرسند



در اسفندماه ۱۳۴۱ مجله‌ی سینمایی جدیدی به نام «فیلم و هنر» به جمع مجلات تخصصی سینمایی می‌پیوندد. سردبیر شماره‌های اولیه این مجله یکی از نویسندگان قدیمی سینما، «اردشیر مهاجر» است.

در همین زمان اولین فیلم کوتاه «هژیر داریوش»، پس از فارغ‌التحصیل شدن از ایدک، به نام «جلد مار» در جلسات خصوصی از جمله در کانون فیلم

به نمایش گذاشته می‌شود و به عنوان فیلمی از یک منتقد قدیمی سینما مورد توجه صاحب نظران و مطبوعات قرار می‌گیرد.

از جمله مجله‌ی «فیلم و هنر» در چند شماره به طور پیگیر آن را مورد بحث و نظرخواهی قرار می‌دهد و ناگفته نماند که خود داریوش نیز در داغ کردن این بحث و جدل نقش دارد!

یکی از کسانی که در نظرخواهی مجله‌ی «فیلم و هنر» شرکت می‌کند، «بیژن خرسند» است که به عنوان یک دانشجو با نظر موافق به فیلم می‌نگرد و اولین نقد خود را می‌نویسد.

پس از آن خرسند به طور حرفه‌ای به کار خود در مطبوعات (ستاره سینما - فردوسی - بامشاد - تماشا و...) ادامه می‌دهد و علاوه بر کار نقد فیلم و ترجمه‌ی مطالب سینمایی، در آبان ماه ۱۳۴۵ با استفاده از امتیاز مجله‌ی «ستاره سینما» دست به کار مستقلی می‌زند و «ماهنامه ستاره سینما» را به نام «سینمای نو» در قطع کوچک کتابی، منتشر می‌کند و برای توجیه انگیزه انتشار آن می‌گوید:

«سینمای نو» در چند کلمه، در جهت تامین نیازی بوجود آمده‌است که در جوانان ما به شناخت بیشتر سینمای جدی و اصیل وجود دارد...

«سینمای نو» نشریه تماشاجی متفکر (و نه متفنن) سینماست، تماشاجی که برای سینما، ارج و غایتی بیش از یک «آتراکسیون» شب جمعه قائل است، تماشاجی متفکری که سینما را زبانی

قلم بر پرده نقره‌ای

زنده برای بیان حرفه‌ای این نسل و روزگار می‌خواهد و درصدد است تا سینمایی این چنین را بیشتر بشناسد تا بیشتر دوست بدارد...^۱

اما متأسفانه این نشریه با همه تلاش برای ماندن به علت عدم استقبال و تحمل خسارات مالی پس از انتشار هفت شماره تعطیل می‌شود. نقدهای خرسند را پس از توقف انتشار «سینمای نو» در مجله‌ی «فردوسی» در کنار نقدهای ارجمند و وجدانی می‌بینیم.

در سال ۱۳۴۶ خرسند برای مدت کوتاهی سردبیری مجله‌ی «ستاره سینما»ی هفتگی را عهده‌دار می‌شود و شکل تازه‌ای به چهره‌ی این مجله می‌دهد که در این کار بسیار موفق جلوه می‌کند. ولی در سال ۱۳۴۷، او که در ادامه همکاریش با مجله‌ی «فردوسی» مسئولیت سردبیری آن مجله را هم می‌پذیرد، در اداره‌ی یک مجله غیرسینمایی چندان موفق به نظر نمی‌رسد. مخصوصاً این که صفحات سینمایی این مجله را که حالتی فعال داشتند و بیشتر در اختیار اظهارنظرهای جوانان مشتاق و علاقمند بودند، بادر ج ترجمه مطالب سینمایی، به صورت راکد درمی‌آورد. این تغییرات و اعمال سلیقه‌ی شخصی او مورد توجه همگان قرار نمی‌گیرد.

خرسند در نقدنویسی هم سلیقه‌ی خاصی دارد. نقدهای او عموماً کوتاه و کلاسه شده است و شامل رویه مسایل و ساختمان فیلم می‌شود و از طریق جستن نقاط ضعف و یا نکات مثبت فیلم به نتیجه‌گیری کار فیلمساز می‌پردازد و در نقدهایش بیشتر به شواهد عینی استناد و از خیال‌پردازی در مورد معانی و مفاهیم احتمالی خودداری می‌کند و برای یافتن اشاراتی در این مورد، فیلم را جراحی نمی‌کند.

در عین حال از طریق نقدهایش نمی‌توان پی برد که او شیفته‌ی کار کدام فیلمساز است. چون او در ارزشیابی فیلم‌ها نه به طور صددرصد بلکه به یک حد نسبی از تائید می‌رسد. شاید از طریق شناسایی ده فیلمی که او به عنوان «فیلم‌های برگزیده یک عمر سینمایی» در سال ۱۳۵۰ انتخاب کرده‌است، بتوان به معیارهای او دست یافت:



اولین ده فیلمی که بدون توجه به
سینمای اروپا به نظر رسید، اینهاست:

به ترتیب حروف الفباء:

۱ - اگراندیسمان (آنتونیونی)

۲ - آواز درباران^۱ (دانن)

۳ - بچه روزماری (پولانسکی)

۴ - جانی گیتار^۲ (ری)

۵ - جنگل آسفالت^۳ (هیوستن)

۶ - راز کیهان^۴ (کوبریک)

۷ - ریو براوو (هاکنر)

۸ - سرگیجه (هیچکاک)

۹ - عصر جدید (چاپلین)

۱۰ - نابغه (لوتیس) و وراکروز (آلدریچ)

خرسند درباره‌ی شیوه‌ی نقدنویسی،

نوشته‌ای طنزآمیز دارد که طی آن ضمن شمردن وظایف منتقد، به کار نقدنویسی دیگران نیز
طعنه می‌زند:

... به عقل قاصر بنده منتقد باید:

۱ - دزدی نکند

توضیح: یک منتقد خوب نباید مجلات فرنگستانی را جلوی رویش بگذارد و از سرتا ته
انتقادهای سینمایی آنرا، رونویسی و بنام خودش چاپ کند و بجای امضای «مورتیمر - م. مورتیمر»
بنویسد «م. صادقی نژادپور» و از این قبیل...

خلاصه آقا جان بقول قدما، دزدی کار صحیحی نیست، یا بعبارت بهتر: دزدی باین ترتیب
در روز روشن کار صحیحی نیست.

تکلمه: لازم به یادآوری است که مجلات فیلمز اند فیلمینگ - سایت اند ساند - مووی -
کایه دو سینما و غیره و غیره را در تمام دهه‌های مجله‌فرنگی فروشی میتوان به آسانی پیدا کرد. یعنی

^۱ - SINGIN IN THE RAIN

^۲ - JOHNNY GUITAR

^۳ - THE ASPHALT JUNGLE

^۴ - 2001: A SPACE ODYSSEY

قلم بر پرده نقره‌ای

غیر از سارق محترم، خوانندگان محترم و آن دسته دوستان محترمی که «فضول حرفه‌ای» هستند نیز، به احتمال قوی اسناد فوق را می‌بینند.

۲ - بجای نقد فیلم، داستان فیلم را ننویسد

بعضی از ناقدین محترم - در یکصد و پنجاه سال قبل، البته - عادت داشتند این رسم منسوخ را رعایت کنند و از زور تنبلی، بجای نقد فیلم، مثلاً اینطور می‌نوشتند.

«داستان قضیه‌ی یک کشیش روسی است که در جوانی خطاهائی از او سرزده و بخاطر آن خطاها محکوم شده‌است... والّٰه» البته واضح و مبرهن است که تماشاچیان محترم کور نیستند و تمام قضایای بالا را به رای‌العین دیده‌اند.

۳ - سوابق کارگردان را توضیح ندهد

هیچ لازم نیست یک منتقد، دو ستون و نیم از سه ستون مقاله‌اش را اختصاص بدهد به مطلبی از این قبیل: «میکل آنجلو آنتونیونی یک کارگردان ایتالیائی است (!) از او فیلمهای خاطرات یک عشق (۱۹۵۰) - خانم بدون کاملیا (۱۹۵۳) - رفیقه‌ها (۱۹۵۵) - فریاد (۱۹۵۷) - حادثه (۱۹۶۰) - شب (۱۹۶۱) - کسوف (۱۹۶۲) - صحرای سرخ (۱۹۶۴) - اگراندیسمان (۱۹۶۸) - قله زابریسکی (۱۹۷۰) را دیده‌ایم!...»

توضیح واضحات: علاوه براینکه تمام فیلمهای این کارگردان را بنده و آقای منتقد محترم، در اینجا ندیده‌ایم، این موضوع دخلی به خوانندگان عزیز هم ندارد و هیچ گره کوری را باز نمی‌کند.

۴ - اشتباهات لپی مقاله‌ی خود را به گردن حروفچین و مصحح بیگناه نیندازد!

مثلاً در شماره‌ی بعد، برنارد درنهایت انکسار و اندراس توضیح بدهد که بعله: در شماره ۵۷۶ در مقاله‌ی نقد سینمائی اینجانب بر اثر غفلت مصحح و حروفچین محترم اشتباه کوچکی رخ داده که طی آن جمله‌ی «فلاش فوروارد» به اشتباه «فلاش تووارد» و نام «اینگمار برگمن» به غلط «جوزف لوزی» چاپ شده بود که بدینوسیله از قارئین محترم...

۵ - احساساتی نباشد و نقد فیلمش را تبدیل به قطعات ادبی پرسوز و گداز نکند

مثلاً این طوری ننویسد: کوزت با پیراهن خانه، آن تنبوش عاری از احتیاط نخستین ساعت روز، که دختران جوان را بشکلی قابل پرستش فرامی‌گیرد و مثل ابری است که روی ماه افتد، جلو ژان والژان ایستاده بود، سر در روشنائی، گونه‌ها سرخ از زیاد خوابیدن، در معرض نگاه آرام پیرمرد افسرده خاطر، یک مینای سفید را پرپر می‌کرد.

خدا شاهد است که بغض گلوی اینجانب را بشدت هرچه تمامتر می‌فشارد، قارئین محترم را دیگر نمیدانم.

۶ - بددهن نباشد

مثلاً مقاله‌ی انتقاد فیلم ناقد محترم، تبدیل به فحش و بدویراه بسازندگان غایب فیلم نشود. مملو از ترکیباتی این چنین: «کارگردان فیلمش را با پدرسوختگی کارگردانی کرده... فیلمبرداری در حال حرکت اقتضاح است... چیز جفنگی از کار درآمده... فیلم‌هایی که ذاتاً پرت و پلا هستند... دست به شامورتی بازی‌های جالبی می‌زند... نام کارگردان هم ایتالیایی غلیظی است...» والخ

۷ - نام کارگردان را با نام تهیه کننده اشتباه نکند

بنده خاطرم هست دو، سه سال پیش، منتقد عزیزی در نقد فیلم «چاه شماره‌ی ۳» اظهار لحنیه فرموده بود که: «بلیک ادواردز کمدی‌ساز موفقی است، فیلم‌های کمدی او، اغراق آمیز و متأثر از کارتونیسم هستند و شهرت او بخاطر همین کارتون‌های زنده است که می‌سازد. از این قبیل است پلنگ صورتی و مسابقه‌ی بزرگ و همین فیلم چاه شماره‌ی ۳» نمک قضیه اینجا بود که کارگردان فیلم آدمی بود با اسم «ویلیام گریهام» و نام جناب بلیک ادواردز، در عنوان بندی فیلم باین صورت آمده بود: BLAKE EDWARD'S PRODUCTION که البته بشر جائز الخطاست.

۸ - حاشیه نرود...

مثلاً در نقد فیلم «سلام فلانی» ننویسد «والتر ماثائو که فامیل حقیقی‌اش ماتوس چانسکاسکی می‌باشد، نخستین بار با ایفای نقش کوچکی در برادوی زندگی هنری‌اش را آغاز نمود...» مگر اینکه دانستن این نکته که نام خانوادگی آقای والتر ماثیو (یا ماثائو) نقش عمده‌ای را در تنویر اذهان خوانندگان نقد سینمایی فوق ایفا کند و کل حقایق مخفی را بگشاید.

۹ - بی‌جهت پای کارگردانان معروف و بی‌گناه را در مقاله‌ی انتقادی خود به میان نکشد

مثلاً اگر ناقد می‌خواهد درباره‌ی فیلم «بولیت» قلمفرسائی کند، ناگهان ننویسد «در سکانس افتتاحیه، دوربین از بالای چند آسمان خراش به آرامی به طرف پائین حرکت می‌کند و... این نوع حرکت دوربین و انتخاب آدم‌های فیلم بطور وضوح تقلیدی است از فیلم‌های هیچکاک. بخاطر آورده شود سکانس افتتاحیه‌ی فیلم تعقیب خطرناک که دوربین هیچکاک... کاری که کارگردان در اینجا با استفاده از تصاویر تار و محو انجام داده است، آنتونیونی در فیلم صحرای سرخ با استفاده از رنگ سرخ انجام داده بود. در این فیلم آنتونیونی، رنگ سرخ می‌توانست به تعبیری نمایشگر ماشین‌باز باشد (بخاطر آورده شود رنگ سرخ کشتی‌ها...) انگار اظهار فضل درباره‌ی سایر کارگردان‌های معروف و اشاره و حواله‌ی به آنها یکی از جوازهای نقدنویسی شده است.

قلم بر پرده نقره‌ای

۱۰ - مطالب نامربوط به نقد، از قبیل «تشکر از مدیریت محترم، و کنترل‌چی‌های معقول و بامعرفت سینمای فلان» و «اظهار انزجار از صندلی‌های زپرتی و تماشاچیان عربده‌جوی تخمه‌شکن بی‌اتیکت سینمای بهمان» ننویسد

عرض میشود یکی از رسوم منتقدین عزیز اعصار گذشته این بود که آخر نقدهای سینمایی‌شان از آقای مدیر سینما تشکر می‌کردند که ناقد محترم را میان جمعیت شناخته و بلیط در اختیارشان گذاشته و باین جوانمردی، از ازدحام دم باجه و معطلی صف نجاتشان داده‌اند. که آخر مقاله‌شان اغلب باین صورت درمی‌آمد: «و باین ترتیب یک فیلم خوب، بصورت یک فیلم متوسط پایان می‌یابد و کارگردان نمیتواند وزن و روال فیلم خود را از اول تا به آخر یکسان حفظ کند و اتمسفر و دینامیسم فیلمش را از دست می‌دهد. ضمناً از جناب آقای مظفرنژاد فرد دیلمقانی (همان آقای چهارشانه‌ی کت و شلوار سرمه‌ای راه راه قرمز، مدیریت داخلی سینمای آفتاب طلایی که در آن ازدحام انبوه جمعیت اینجانب را شناخته و به داخل سینما راه دادند، تشکر نموده، تشویق اینگونه خدمتگزاران عالم هنر را از مقامات مربوطه خواستارم.»

اعتذار و توضیح

مطلب که به اینجا رسید، بیایگانی را که کذائی مراجعه کردم و در نهایت تعجب و تحسر و پشیمانی ملاحظه شد که جمیع خطایا و اشتباهات بالا را اینجانب هم در روزنامه‌ها، مجلات، ماهنامه‌ها و فصل‌نامه‌های مختلف مرتکب شده‌ام که خوشبختانه احتمال دسترسی به آنها از عهده‌ی فضول‌های حرفه‌ای خارج است!

یکی از مشخصات کار خرسند این است که سعی می‌کند تحت تاثیر جو حاکم بر نقد فیلم قرار نگیرد. از این جهت گاه در کارش تکرورهای می‌بینیم. مثلاً در سال ۱۳۴۹ که فیلم‌های اولیه‌ی «داریوش مهرجویی» مورد تائید نسبی اکثریت منتقدان قرار می‌گیرد، او نقد مخالفت‌آمیزی در مورد فیلم «آقای هالو» می‌نویسد و یا در سال ۱۳۴۶ که سینمای هیچکاک به موارد مختلف مورد ستایش قرار می‌گیرد، او فیلم «پرده پاره» را به عنوان یک فیلم بد مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و نتیجه می‌گیرد، هیچکاک، کارگردانی است که حرفی برای گفتن ندارد و ناگفته نماند که او در اسفند ۱۳۵۰ طی یک نظرخواهی آلفرد هیچکاک را به عنوان یکی از ده فیلمساز بزرگ سینما برمی‌گزیند.

در اینجا به نقد فیلم «پرده پاره» مراجعه می‌کنیم که ضمن آشنایی با نظرات او، با سبکی که گاه او در کار نقدنویسی، به کار می‌گیرد، آشنا شویم:

تجزیه و تحلیل یک فیلم بد از یک کارگردان خوب

قبلاً بعنوان مقدمه، این چندکلمه را عرض می‌کنم که: دوستان و سروران عزیز من در این چند هفته که فیلم «پرده پاره» اثر آلفرد هیچکاک بر روی پرده است، مقالات متعدد و مطولی درباره‌ی آن نوشته و به کشفیات و مشهودات فراوانی نائل شده‌اند. همچنین یکی دو مقاله مخالف درباره این فیلم نیز از نظر دور نشده است.

اما متأسفانه نه موافقان سرسخت و نه مخالفان احساساتی، هیچیک بر حرف‌های خود دلیل و منطقی نیاورده‌اند. یا فیلم خوبست برای اینکه فیلم‌های قبلی این کارگردان چنین و چنان بوده و در نتیجه نمی‌تواند بدون آن چنین و چنان‌ها باشد، و یا فیلم بد است، برای اینکه بد است دیگر!

فیلم «پرده پاره» آخرین فیلم «آلفرد هیچکاک» فیلم بدی است بدلائی که ذکر می‌شود: خوبی یا بدی هر فیلم را دو چیز عامل عمده است: اول سناریو. دوم کارگردانی.

۱ - سناریو - فیلم پرده پاره سناریوی ضعیف و قابل ایرادی دارد باین دلایل:
الف - صحنه‌های زاید دارد.

مثال اول: «فلاش بک» (رجعت بگذشته) راننده تاکسی نزد رئیس اداره امنیت، جز تاکید در توضیح و توضیح چیز دیگری نیست. حتی اگر فکر کنیم که صرف دیدن تصویر مقتول در روزنامه و تفکر و بعد حرکت راننده تاکسی، کافی نیست، لاقلاً باید هنگامیکه نزد رئیس اداره امنیت، در حال توضیح است، توضیح کافی بنظر برسد، اما نه تنها راننده تاکسی را پس از دیدن عکس در روزنامه، در اداره امنیت می‌بینیم، بلکه درحین صحبت طی یک «فلاش بک» مقدمات صحنه قتل نشان داده می‌شود. این فلاش بک را از صحنه خارج کنید. آیا بساختمان آن صحنه و ساختمان فیلم لطمه می‌زند؟ نه. پس زاید است و یک فیلم خوب، فاقد هرگونه صحنه زایدی است.

مثال دوم - صحنه مربوط به «کنتس لهستانی» و گفتار طولانی این قسمت، هردو زن فراری میتوانند بدون کمک کنتس (چون نشانی پستخانه را لحظه‌ای قبل از یک زن راهگذر گرفته‌اند) مقصد خود را پیداکنند و یا لاقلاً فقط بکمک او پستخانه را پیداکنند. اما کنتس آن‌ها را بیک جای‌خانه می‌برد و شروع بصحبت می‌کند و شرح زندگی خود را میگوید. باین ترتیب یک داستان کوتاه وارد داستان اصلی فیلم شده‌است، حالا این داستان کوتاه را (که تمام صحنه مربوط به کنتس است) از فیلم خارج کنید و ببینید لطمه‌ای بساختمان فیلم می‌زند؟ مسلماً نه. پس زاید است.

ب - برای توضیح هرچیز کوچکی کلی وقت تلف شده‌است، در صورتیکه خصیصه هیچکاک در فیلم‌های خویش آن است که در وقت صرفه‌جو است و حداقل زمان را برای بیان بکار می‌برد. اما در این فیلم برای بیان مسائل کوچک، وقت زیادی مصرف شده‌است.

قلم بر پرده نقره‌ای

مثال: نحوه تماس مرد ماجرا با کتابفروش و چگونگی بدست آوردن کتاب و ایجاد هیجان برای آنکه فقط در «توالث» پس از یک راه پریچ و خم علامت یک سازمان که عدد «پی» باشد، بدست آید و یا دو «زوم» پشت سرهم بر روی آن تاکید شود، بدون آنکه هیچ اثر سازنده‌ای بر ساختمان فیلم داشته باشد که مورد بحث نیست. مسئله فقط اینست که این همه مدت زمان در کتابفروشی و در میهمانسرا صرف می‌شود تا باین نتیجه کوچک برسد.

مثال دیگر نحوه و طول مدت چگونگی تماس قهرمان ماجرا با مزرعه‌دار است.

مثال دیگر نحوه تماس گرفتن او با خانم دکتر است والنخ.

ج - قهرمانان داستان پرورانیده نشده‌اند.

اول - مرد ماجرا: مرد ماجرا یک استاد فیزیک است، و توضیح داده می‌شود که یک «جیمز باند» نیست، مهمترین مسئله برای او در زندگی، رشته‌اش و کارش است و باین خاطر است که دست به انجام این چنین نقشه‌ای می‌زند. اما تمام این چیزها را تماشاجی چطور باید بفهمد؟ در صحنه مرکز فیلم یعنی صحنه‌ای که مرد ماجرا و دانشمند سالخورده در اطاق کار او برابر تخته سیاه‌ها و «فرمول»ها قرار دارند. پس این صحنه فی‌نفسه باید دلهره اصلی فیلم را دارا باشد، زیرا تمام حرف فیلم در این صحنه است که مرد ماجرا میخواهد فکر طرف را بدزد. پس در همین صحنه مرکزی است که باید شخصیت او نمایانده شود... اما این استاد فیزیک، آن شخص نیست که داستان ادعا دارد. او خیلی کم معلومات‌تر از یک استاد فیزیک است و این طور که فیلم نشان می‌دهد درواقع هیچ چیز بارش نیست و همه چیز را دانشمند دیگر می‌داند. پس این مرد نه جیمز باند است و نه یک دانشمند فیزیک، پس چیست؟ جوابی ندارد.

درچنین مرحله‌ای

و چون دلهره اصلی فیلم که مربوط باین صحنه است، موفق از کار درنیامده درنتیجه کارگردان بیک دلهره دوم متوسل می‌شود و آن قضیه بلندگوهاست که اعلام خطر می‌کنند. باین



ترتیب دلهره اصلی و مرکزی فیلم بسادگی برگزار می‌شود و نقشی در ساختمان فیلم پیدا نمی‌کند.

دوم - زن ماجرا: این زن آن چنان که داستان ادعایش را دارد، یک زن عاشق و دستیار استاد فیزیک است و شدت این عشق و همبستگی او با مرد بحدی است که حاضر باستقبال هر خطری شده، مرد محبوب خود را تعقیب می‌کند. اما زنی که فیلم نشان می‌دهد این چنین زنی نیست...

برای نشان دادن عشق صحنه ناهار بر سر میز است که مرد ماجرا بعلت علاقه‌اش بزن او را از خود طرد می‌کند و زن از جایش بلند می‌شود و می‌رود اما برمی‌گردد، زیرا عشق شدید و همبستگی موجود است. اما چنین مسئله‌ای در شخصیت زن نشان داده نمی‌شود.

وقتی پس از صحبت شدیدالحن بر سر میز بلند می‌شود، امکان برگشت او وجود ندارد تماشاچی باین مسئله بی‌اعتناست زیرا این که برخورد گشت از خلال صحبت‌ها و شخصیت این دو مستفاد نمی‌شود و چون تصویر و شخصیت طرفین این مسئله را توضیح نمی‌دهد، لذا در صحنه اطلاق مهمانسرا که زن و مرد پشت بهم ایستاده‌اند زن با کلمات شخصیت خود را توضیح می‌دهد و این نقص بزرگی است.

نتیجه یک: سناریو بد است: زیرا صحنه‌های زاید دارد - وقت زیادی تلف می‌کند - شخصیت قهرمانان روشن نیست.

کارگردانی: کارگردانی این فیلم نقص دارد. باین شرح:

الف - در شرح هدف و مضمون خود موفق نیست. مثال: صحنه اطلاق کار دانشمند آلمانی و لحظه «سرقت» فرمول‌ها. در ایجاد دلهره (دلهره دزدی - موضوع اصلی فیلم) و شخصیت سازی مرد ماجرا شکست می‌خورد.

ب - در بسیاری از صحنه‌ها غلو و اغراق فراوان شده است.

مثال: از مهمترین صحنه فیلم: کشتن مامور محافظ، اغراق در تمام لحظات و تمام نماها، از بیلچه و کارد و اجاق گاز، تا جزئیات دیگر. در این صحنه منظور اینست که نشان داده شود، چقدر کشتن یک انسان، دشوار است. اما اغراق فراوان، این منظور را تحت‌الشعاع قرار داده است.

ج: بهره‌برداری از موضوع

مثال: از همان صحنه قتل. پس از آنکه سر مرد مامور را در اجاق گاز فرو می‌کنند، دیگر مرده حساب می‌شود. اما بهره‌برداری از مرگ او ادامه دارد: دست‌هایی که بحالت تسلیم و بی‌دفاع، متشنج و باز و بسته می‌شوند، تا بی‌حرکت بمانند و یا بهره‌برداری از نزاع و مقدمات قتل: گلولی مرد ماجرا که در چنگال (حریف) گرفتار است و نماهای درشت نشان می‌دهد که در حال خفگی است.

نتیجه دو: کارگردانی بد است. زیرا: فیلم، ماجرای خود را نمی‌تواند بازگو کند - اغراق زیاد است - از هر قضیه تمام شده، بهره‌برداری می‌شود.

چون سناریو و کارگردانی این فیلم بد است، پس: فیلم پرده پاره فیلم بدی است. وقتی کارگردانی در گفتن منظور خود وقت تلف کرد و دست به بهره‌برداری زد و غیره، معنی‌اش اینست که: این کارگردان، حرفی برای گفتن ندارد. والسلام.^۱

گفتنی است، هفته بعد پرویز دوائی که به سینمای هیچکاک تعصب خاصی دارد به پاسخگویی برمی‌خیزد و به همان سبک، نظریات خرسند را رد می‌کند. این جوابیه، به لحاظ دربرداشتن نکاتی برای شناسایی بیشتر سینمای هیچکاک درخور توجه است لذا قسمت‌هایی از آن را نقل می‌کنیم:

چگونه یک سینماپرداز واقعی و یک فیلم اصیل را بشناسیم؟

شرحی بر یک انتقاد

انتقاد فیلم پرده پاره (نوشته آقای بیژن خرسند...) انتقاد بدی است. بدلائلی که ذکر می‌شود:

۱ - مردود بودن دلایل و ایرادات خود ایشان در همان قالب و طرز تلقی خودشان، باتوجه به همان موارد که خود ایشان ذکر کرده‌اند.

۲ - مردود بودن طرز تلقی ایشان باتوجه بمفهوم سینما، مفهوم سینمایی خاص هیچکاک و هدف‌ها، ادعاها و شرایط و اشکال خاص این سینما.

• مردود بودن دلایل و ایرادات و موارد مثال آقای خرسند :

الف - صحنه رجعت بگذشته (نقل مشهودات راننده تاکسی) نه فقط زائد نیست بلکه متضمن صرفه‌جویی در زمان فیلم نیز هست. چون صحنه حضور راننده نزد پلیس (که در تداوم فیلم لازم بود) و صحنه توصیف عینی خاطره جدا جدا نقل نشده‌اند بلکه این دو صحنه رویهم چاپ و باصطلاح «سوپرایمپوز» شده بود...

مثال دوم - فصل مربوط به کنتس لهستانی زائد نیست زیرا :

اولاً موقعیت قهرمانان هیچکاک اغلب بکمک آدم‌های مجاور آنان روشن و توجیه می‌گردد. هیچکاک سرنوشت این دو نفر را بدست زنی می‌سپارد که خود محتاج کمک آن‌ها است. زنی که می‌خواهد آن دو را وسیله نجات و رهائی خود کند ولی خویشتن وسیله نجات آن‌ها می‌شود.

در فرم «درامی» (موردنظر آقای خرسند) نیز از لحاظ ساختمان، بین «کلایماکس»ها (اوج‌های هیجانی) باید فاصله ووقفه‌ای باشد تا بیننده نسبت به این اوج‌های هیجانی مصونیت پیدانکند.

نتیجه یک : سناریو بزعم آقای خرسند باتوجه بدو مورد مثال ایشان صحنه زائد ندارد.

نتیجه دو : بفرض آن که سناریوی یک فیلم یک یا دو صحنه زائد (یا کلی‌تر، یک یا دو مورد ایراد) داشته باشد، آن فیلم بکلی مردود نیست...

ب - هیچکاک برای بیان مسائل کوچک وقت زیاد مصرف نکرده‌است زیرا:

۱ - «کتاب» یعنی کلید هدایت قهرمان به قلب ماجرا مسئله «کوچکی» نیست. دست بدست شدن کتاب (از کتابفروش بدخترک به پل نیومن) مصرف واسطه قراردادن دخترک را دارد (واسطه ناآگاه) و آنگاه شریک ساختن او را در تقدیر مرد...

ج - (اول : مرد ماجرا) - پل نیومن یک فیزیک‌دان بود، عدم اطلاع او از یک فرمول خاص، صفت دانشمند بودن را بطور مطلق و کامل از او سلب نمی‌کند. ضمناً هر سارق «جیمز باند» نیست و فیلم نیز چنین طرح و ادعائی ندارد. مگر آنکه ما زیاد فیلم جیمز باندی ایتالیائی دیده‌باشیم! صحنه سرقت فرمول متضمن «دلهره» (بمعنای یک فیلم دراکولائی یا یک فیلم نظیر تنگه وحشت) نیست. برای ارزیابی این صحنه باید ابتدا معنی SUSPENSE را در فرهنگ و بعد در قاموس هیچکاک دانست. «ساسپنس» را فرهنگ انتظار هیجان و ترس و وحشت داشت چه رسد به معنی خاصی که هیچکاک از این لفظ منظور دارد: حالت عدم ثبات، تعلیق و تزلزل، مورد تهدید قرار داشتن. آقای خرسند بار دیگر از خودشان بپرسند: آیا چنین حالاتی در صحنه مورد اشاره وجود نداشت؟

دوم: زن ماجرا: آقای خرسند باتوسل به معیارهای قدیمی درام از یک زن عاشق بعد از سر خوردن از معشوق تعقیب مجدد او را بعید دانسته و لذا سناریوی فیلم را بر این اساس نیز رد کرده‌اند. اگر ایشان به تصویر، آنچه که در کادر تصویر نشان داده می‌شد، دقت کافی مبذول می‌داشتند و محو توالی داستان و درام نمی‌شدند، در صحنه اتاق هتل (مهمانسرا) که بقول ایشان زن فیلم احوالات خود را با کلمات وصف می‌کرد، می‌دیدند که تنها نقطه گرم و روشن در کادر تصویر سرد، وجود این زن است (که از پنجره نور گرفته بود) آیا این اشاره ظریف برای القاء شخصیت اساساً عاطفی و با محبت این زن کافی نبود؟ بعلاوه زن موقعی تصمیم به تعقیب مرد خود می‌گیرد که می‌فهمد وی در طرد کردن او صمیم نبوده و این طرد علت دیگری دارد (کشف مقصد اصلی پل نیومن).

۲- کارگردانی

آقای خرسند کارگردانی را بدو «ضرب» رد کرده‌اند:

ضرب اول: ایراد مربوط به عدم موفقیت فیلم در بیان هدف (مثال مجدد: صحنه سرقت فرمول) - این ایراد را در رسیدگی به ایرادات سناریوی ایشان رد کردیم.
ضرب دوم: «غلو» صحنه قتل را دو شخص ناوارد نیز در دو تشریه شبانه مورد ایراد قرار داده بودند، آقای خرسند که نحوه ایراد گرفتن آن‌ها را بفیلم قبول ندارد نباید از خود آن‌ها در این مورد کمک بگیرد.

در مورد ایرادی که آقای خرسند بطول مقدمه و مؤخره قتل گرفته‌اند... عرض می‌کنیم که آدمکشی یک دانشمند غافلگیر شده با نحوه قتل توسط یک قاتل حرفه‌ای مثل «رینگو» فرق می‌کند که در یک آن می‌کشد و پی کارش می‌رود و پشت سرش راهم نگاه نمی‌کند.

مقدمه قتل (تهدید توام بالذت و سادیستیک «گرومک») توجیه‌کننده علت قتل او در نتیجه لازم است، خود جریان قتل نیز بخاطر انجامش بدست دو ناشی فاقد وسیله و لزوم انجامی سروصدای آن باید همین اندازه طول می‌کشید. مؤخره قتل بصورت «آنتی کلایماکس» نیز تا نقطه ختم باید یک مسیر منحنی را طی می‌کرد. طول این منحنی هرچند کوتاه‌تر از منحنی‌ایست که به کلایماکس (اوج) ختم می‌گردد، ولی هرگز یک خط عمودی نیست، یعنی هیچگاه از اوج هیجان در یک لحظه نمی‌توان

قلم بر پرده نقره‌ای

بزیر آمد، بعلاوه یک قاتل غیرحرفه‌ای وقتی روی انگیزه آنی دست بقتل می‌زند بلافاصله از این حال خارج نمی‌شود و مدتی طول می‌کشد تا بخود بیاید.

نتیجه الف : چون ایراد آقای خرسند در مورد کارگردانی فقط شامل همین دو مورد می‌شد و ایشان براساس فقط دو نمونه، کارگردانی را مطرود دانسته بودند و چون ما این دو ایراد را بشرح فوق رد کردیم، پس کارگردانی فیلم هیچ نقصی ندارد.

نتیجه دوم : چون ایراد ایشان به سناریو نیز بشرح بالا وارد نبود پس سناریوی فیلم نیز دارای نقصی نیست!

نتیجه سوم : چون کارگردان و سناریو فاقد نقص است پس فیلم «پرده پاره» هیچ عیب و نقصی ندارد!...

عزیزم بیژن خان ! از یک دانه ارزن نمی‌توان یک کوه هیمالیا نتیجه گرفت... مثل این که من بگویم اکبر کراوات مناسبی نزده، پس اکبر سلیقه خوبی در انتخاب کراوات ندارد، پس اکبر سلیقه ندارد. پس کسی که سلیقه ندارد شخصیتش ناقص است و کسی که شخصیت ناقصی دارد نباید اسم آدم رویش گذاشت...

در نقد «متعارفی» فیلم، منتقد باید:

الف : مقصود و ادعای فیلمساز و دنیای خاص فیلم و ابعاد آن را بشناسد.

ب : باید سعی کند که تشخیص بدهد فیلمساز برای تجسم این دنیای خاص از چه وسائلی کمک گرفته و عبارت دیگر این دنیا را چگونه تصویر کرده‌است.

ج : ارزیابی نهائی اگر عبارت از این است که ببینیم فیلمساز در تجسم این دنیا با آن کیفیات و برداشت خاص، بکمک آن وسایل و آن روش بخصوص، تا چه حد موفق بوده‌است، پس انتقاد فیلم «پرده پاره» انتقاد بدی است چون:

اولاً : ادعای فیلم و غایت فیلمساز در آن درک نشده و از نظر دور مانده‌است. دنیای هیچکاک دنیائی است که دور از واقعیت‌های موجود، یک دنیای ذهنی با منطق و شرایط خاص که جستجوی واقعیت‌های مادی در آن، دورافتادن از آن است.

ثانیاً : «وسيله بيان» هیچکاک یعنی فرم کاملاً تصویری، در نقد آقای خرسند فرمی ادبی و داستانی قلمداد شده که نارواست (آنجای داستان زیاد است، آنجای داستان کج است، آنجای داستان قهرمان درست رفتار نمی‌کند).

ثالثاً : وقتی که ادعا و برداشت فیلمساز و نحوه بیان او درست درک نشده باشد ارزیابی با معیار نادرست، نتیجه‌ای نادرست بدست خواهد داد.

... فیلم هیچکاک معیار شناخت و درک چندوچون یک منتقد «سینما»ست، زیرا : سینما در فیلم هیچکاک به پیراسته‌ترین شکل خودش می‌رسد، سینمای خالص که در آن تصویر و بیان تصویری مبین «معنی» است نه حرفهای آدمها و قصه در قالب تعدادی موقعیت دراماتیک وابسته به قراردادهای دیرین درام.

نتیجه یک: کسی که به این جنبه از کار هیچکاک بی‌اعتنا باشد به سینما بعنوان یک هنر تصویری، یک هنر خودمختار و مستقل از تئاتر و ادبیات بی‌اعتنا بوده‌است. نتیجه دو: منتقدی که هیچکاک را بعنوان یک «سینماپرداز» واقعی و اصیل شناسد، سینمای واقعی و اصیل را شناخته است.^۱

اصولاً از خلال نقدهای خرسند نمی‌توان عشق و علاقه او را به سینما حس کرد. به نظر می‌آید که او این کار را به عنوان نوعی انجام وظیفه تلقی و از دانش و مشاهداتش در سینما فقط در جهت نکته‌بینی و خرده‌گیری استفاده می‌کند.

او در مجله‌ی «بامشاد» به سردبیری «ایرج نبوی» (سال ۱۳۴۷) نقدهای خود را در شکلی تازه، به صورت گفتگو بین «منتقد» و «تماشاچی» درمی‌آورد. البته قبلاً هوشنگ سلطانزاده هم این کار را کرده بود، منتها خرسند این کار را بطور مداوم و به مدت طولانی‌تری ادامه می‌دهد. اما پس از پایان این دوره از مجله‌ی «بامشاد»، این شیوه کار هم فراموش می‌شود و دیگر خرسند آن را در نشریات دیگر ادامه نمی‌دهد و منتقدان دیگر هم از این تجربه برای اظهار نظرات خود استفاده نمی‌کنند.

برای آشنایی بیشتر با این نوع نقدنویسی به قسمتی از انتقاد فیلم «شوهر آهوخانم» ساخته‌ی «داود ملاپور» مراجعه می‌کنیم.

قبل از مرور آن بد نیست بدانید که این فیلم به هنگام نمایش، در سال ۱۳۴۷، مورد تأیید جمعی از منتقدان قرار می‌گیرد و به عنوان نخستین فیلم ایرانی شناخته می‌شود، اما بیژن خرسند چنین نظری ندارد:

در دیدار منتقد و تماشاچی

شوهر آهو خانم

منتقد ... ممکنست من علت اشتیاق شما را نسبت باین فیلم سؤال کنم؟

تماشاچی - مسئله اشتیاق مطرح نیست... و بهرحال این فیلمی است که مورد بحث فراوان بوده و همه از آن تعریف کرده‌اند...

منتقد - همه اینکار را نکرده‌اند! ... اما اینکه یک فیلم مورد بحث بوده بله، حق با شماست،

اما چرا؟

تماشاچی - بخاطر اینکه در سینمای ایران یک قدم بوده...

منتقد - شما فکر نمی‌کنید بعلت آن باشد که قبل و بعد از نمایش فیلم، بحث کافی درباره آن

صحبت شده‌است؟

تماشاچی - چه نفعی داشته؟

منتقد - مثلاً بخاطر وابستگی‌ها و همبستگی‌ها.

تماشاچی - باین ترتیب درباره فیلم چه نظری دارید؟

منتقد - بی‌آنکه درباره تردیدها و گفته‌هایی که درباره این کار وجود دارد، صحبتی نکنم، باید

بگویم که این فیلم بهیچوجه اولین قدم و سنگ زیربنای سینمای واقعی ایران نمی‌تواند باشد.

تماشاچی - این صفات چرا درخور این فیلم نیست؟

منتقد - مسلماً شما نمی‌خواهید بگوئید بعلت آنکه فیلم ظاهراً رنگ خیلی محلی دارد، و در

این امر خیلی اغراق شده، صاحب آن صفات خواهد بود؟

تماشاچی - اغراق در رنگ محلی؟

منتقد - در واقع یک نوعی سوءاستفاده. خانه سبک قاجاری، حیاط، همسایه نشینی، دیگ و

سه پایه و دراین روال... این رامی‌خواهم بگویم که اینها هیچیک دلیل برجیزی نیست.

تماشاچی - یعنی چطور؟

منتقد - یعنی اینکه باید اینطور باشد. وگرنه در ماجرای شوهر آهو خانم، کسی انتظار دیدن

ماشین نوع ۶۸ و ازاین قبیل را ندارد، و بنابراین ازاین بابت متنی هم برسر تماشاچی بدبخت، که بنده

باشم، نیست. البته همانقدر قضیه برعکس می‌شد، اگر ایشان زمان داستان را جلو می‌آوردند و غیره که

آن حکایت دیگر است.

تماشاچی - همین اندازه که در روال و سبکی که دارد، درراه انحرافی نیفتاده آیا یک امتیاز

بحساب نمی‌آید؟

منتقد - اینطور فکر می‌کنید؟ ... پس شاید دامن سر زانو و گیسوی مطابق آخرین رسم روز

آرایش شده را ندیده‌اید؟ پس مثل اینکه فرضیه شما بهم ریخت؟!

تماشاچی - بسیار خوب، بغیر از این یکی دو ایراد، چه می‌گوئید؟

منتقد - معذرت می‌خواهم... قضیه یکی دو ایراد در بین نیست. مسئله این بود که رنگ ایرانی داشتن فیلم، امتیازی نیست. و یک فیلم ایرانی که ادعای سرآغاز سینمای اصیل بومی را دارد، باید که اینطور باشد. وگرنه حکایت آن ناظم بی‌نظمی است. که برای یکبار وظیفه خود را خوب انجام داده و حالا انتظار تشویق و پاداش هم دارد، در صورتیکه این مسئله، جزء قضیه بوده‌است.

تماشاچی - در اینصورت با حذف این صفات ذکر شده برای فیلم چه باقی میماند؟

منتقد - چه سؤال خوبی! درست همان سؤالی که من می‌خواستم از شما بکنم.

تماشاچی - خوب؟

منتقد - پس بدون آن قضیه، در مرحله بعدی باین موضوع می‌رسیم که فیلم یک فیلم مؤلف هم نیست. یعنی موضوع از کس دیگری است و کارگردان فقط آنرا بفیلم برگردانده که بقولی ترجمه کرده‌است. پس در یک فیلم غیرمؤلف و ترجمه شده، ببینیم چه کار کرده‌است.

تماشاچی - در این مرحله چه انتظاری وجود دارد؟

منتقد - طبعاً انتظار درست برگرداندن اثر به فیلم.

تماشاچی - که در این مورد نیز موفق بوده‌است.

منتقد - که در این مورد نیز موفق نبوده‌است!

تماشاچی - چرا؟

منتقد - اولاً عمل تلخیص داستان، بدون توجه باصول لازم قرار گرفته، مسئله فقط کم و زیاد کردن و یا با اشاره رد کردن بسیاری از قسمت‌ها نیست. شاید شما هم قبول داشته باشید که عمل خلاصه کردن، بسیار کار مشکل و مهمی است.

تماشاچی - چرا کار خلاصه کردن درست نبوده؟

منتقد - بخاطر اینکه فقط قسمت‌هایی از داستان حذف شده و بسیاری از قسمت‌ها نیز باختصار رد شده‌است که البته عمل تلخیص از روی کتاب، این نیست... و اما چرا این نیست؟ به نتایج باید توجه کنیم.

تماشاچی - چه نتایجی؟

منتقد - هرچه دلتان بخواهد. شخصیت‌ها نامفهوم هستند، روابط درنیامده... فضا و محیط روشن نیست، و مهمتر از همه - و قبل از بقیه - خود موضوع نامفهوم شده‌است و این علت همان تلخیص نادرست است که به صحنه‌های داستان لطمه زده‌است. و البته توجه دارید که ما وارد یک بحث فرعی نشدیم... و آن اینست که در صورتیکه عمل تلخیص کتاب بدرستی انجام می‌گرفت، تازه بآن مرحله می‌رسیدیم که نحوه برگرداندن آن به سناریو تاچه حد درست و موفقیت‌آمیز است که خوشبختانه این بار از این کار معافیم!

تماشاچی - پس فیلم «شوهر آهو خانم» را بدلیل برگرداندن غلط کتاب به فیلم و موفق نبودن فیلم، بعنوان یک اثر سینمایی رد می‌کنید؟

قلم بر پرده نقره‌ای

منتقد - همچنین باید داخل جمله شما اضافه کرد که این فیلم از نظر فنی، نمابندی‌های غلط و حرکات نابجا و زائد دوربین... و همچنین بعثت موجود نبودن یک بیان سینمایی، بشکست کامل نزدیکتر شده‌است.

تماشاچی - استقبال مردم را چه می‌گوئید؟

منتقد - از خودتان بپرسید! و بعلاوه بحث ما تا اینجا نمی‌رسد.

منتقد: بیژن خرسند

تماشاچی: بابک بیبا

بیژن خرسند از جمله منتقدانی است که با سینمای ایران برخورد آشتی‌جویانه ندارد و هیچ نوع ارفاقی هم در حق آن قائل نیست. او باهمین دید و به روش خاص خود در نقدنویسی و بیشتر بالحنی طنزآلود به ریشخند فیلم‌های فارسی می‌پردازد و از آن جمله فیلم‌های اولیه‌ی مسعود کیمیائی (از «بیگانه‌بیا» تا «رضا موتوری») را نیز مشمول آن می‌کند:

نمادکلی فیلمسازی مسعود کیمیائی باین ترتیب خلاصه می‌شود:

فیلم‌هایش معجونی است از مفاهیم عمیق‌ه‌ی سمبولیک و بزن بزن و حوادث و کشتار. یعنی ترکیب «روشنفکر - لات» بهروز وثوقی‌ها در «رضا موتوری» و به عبارت ساده‌تر دنیا و آخرت، که هم منتقد روشنفکر از تعابیر، شعارها و اشاره‌های عظیمه‌ی روشنفکرانه (از قبیل متلک به فیلم فارسی‌های دیگر) خوشش بیاید و هم الوات از چاقوکشی‌ها و بزن بزن‌ها حظ وافر ببرند...

آدم‌های فیلم‌های کیمیائی شخصیت ندارند. انگیزه‌ی اعمالشان روشن نیست «کارگردان - سناریست» هیچگاه غیر از شعارها، اظهارنظرها، توضیحات واضحات و گنده‌گوئی‌ها، کلید دیگری برای شناسائی شخصیت‌ها به تماشاچی نمی‌دهد...^۱

نقدی را که او برای نخستین فیلم مسعود کیمیائی نوشته است به عنوان نمونه‌ای از شیوه‌ی مواجهه‌ی او با فیلم‌های فارسی انتخاب کرده‌ایم:

بیگانه‌بیا

قدم بازسازی سینمای واقعی ایرانی، می‌گویند که بوسیله یک کارگردان جوان باید برداشته شود... و برای برداشتن این قدم، خیلی‌ها پای خود را بلند کردند، اما وقتی بر زمین گذاشتند، در پشت سر خود بودند.

و میگویند که این مورد را باید درباره تمامی کارگردانان (چه جوان چه میانه سال، چه مسن و چه تحصیل کرده یا نکرده) تعمیم داد.

خوشبختانه باوجود شکست‌های مکرر، این امر، یعنی برداشتن همان قدم، تکرار میشود، و اینطور است که باید چشم امید به آینده داشت.

و حالا امکان برداشتن این قدم را یک سرمایه‌گذار غیرجوان، دراختیار یک کارگردان جوان گذاشته، آقای «مسعود کیمیائی» فیلم «بیگانه بیا» را ساخته‌است.

داستان فیلم که از خود کارگردان است، داستان‌یست از عشق و اشک و مشق ادبی، بنابراین آنچه باید درباره فیلم بگوئیم اینست:

در مورد سناریو، که از آقای مسعود کیمیائی سناریست جوان است اما متأسفانه ایشان به جایزه اول انشاء در کلاس ششم طبیعی قانع نیستند و هروقت (یعنی تقریباً همیشه) چشم کارگردان را که دور می‌بینند از فرصت سوءاستفاده کرده میان اعمال هنرپیشه‌های بیگانه (از سرمیز شام تا رختخواب) دوباره «دکلمه» ادبی صادر میکنند از قبیل: «درصحرای سرخ قلبی که در آن چلچراغ آویزان کرده‌اند...»

درمورد کارگردانی، گذشته از مواقعی که کارگردان جوان آقای مسعود کیمیائی با سناریست خود سرسازگاری ندارد و گذشته از صحنه‌هایی که بعللی (شاید درنتیجه همین ناسازگاری‌ها) قهر کرده و تماشاچی بیگانه را با «کلوزآپ»‌های ابدی تنها میگذارند، درموردی هم که سر صحنه حضور بهم رسانده‌اند فی‌الغور دوربین را برنوک جراثقال عظیمی نصب کرده به نشان دادن فرق سر هنرپیشه‌ها مبادرت می‌نماید. ولی از حق نباید گذشت کارگردان جوان آقای مسعود کیمیائی در بعضی صحنه‌ها حقیقتاً ذوق بخرج داده‌اند مثلاً در صحنه‌ای که فرنگیس درباره زندان صحبت میکند، دوربین درپشت میله‌های تخت قرار دارد (یعنی زندان) ولی خب، از آنجا که هیچ موفقیتی همیشگی نیست، درهمین صحنه وقتی باز فرنگیس درباره مسائل متفرقه دیگری که هیچ ربطی بزندان ندارد، صحبت میکند، باز دوربین پشت میله‌ها قرار دارد (این بار یعنی زندان نه، یعنی میله تخت‌خواب) وقتی امیرمحمود هم صحبت میکند، هنوز دوربین پشت میله‌هاست. ظن قوی می‌رود که همان اوایل این صحنه، کارگردان جوان باردیگر از سناریست قهر کرده و معاون جوان کارگردان تغییر محل دوربین را به بونه فراموشی سپرده است.

و اما درمورد تداوم. عدم تداوم مکانی، مثل عدم ارتباط صحنه اطلاق خواب (که البته وجود حوض را درپشت پرده از یاد نباید برد) بصحنه سرسرا. (ابتدا ما خیلی مشعوف شدیم که از پله‌های مارپیچی و چلچراغ سنتی سینمای فیلمفارسی دراین جا اثری نیست. ولی کمی بعد واقف شدیم که کارگردان جوان انقلابی با بردن چلچراغ باطاق خواب، نقطه عطفی در سینمای فیلم فارسی پدیدار کرده‌اند.)

تداوم زمانی: امیرمحمود یکهو می‌رود به فرنگ، یکهو برمی‌گردد. کودک بغتاً بسنین رشد میرسد ناگهان شخصیت امیرمحمود دچار تغییرات فراوان میشود. یکمرتبه قهرمان جدیدی بسمت مباشر، به نیت سرکیسه کردن، وارد خانه میشود. البته کارگردان جوان باین نکته عالم است و برای

قلم بر پرده نقره‌ای

ایجاد تعادل در ساختمان فیلم بخلق صحنه‌های کشدار (که متأسفانه جان تماشایی با اطلاع از هنر انقلابی فیلمفارسی را بلب میرساند) مبادرت می‌ورزد. مثل صحنه آب خوردن بچه، یا پردادن کفترها، یا مذاکرات ادبی درحین عشق‌بازی، و تناول اغذیه.

درعین حال محدودیت‌های مالی کارگردان جوان را نیز نباید از یاد برد و نباید براو خرده گرفت که چرا مثلاً لباس امیراحمد در طی «هف هشت ده» سال تغییر نمی‌کند. که ماهم خرده نمی‌گیریم.

و دیگر مسائل که ذکر آن باعث اطاله کلام می‌شود. فیلم که شروع شد، البته از نوک درختان و طبق سنن زوال‌ناپذیر فیلمفارسی، و قضیه تابوت و مشایعت کنندگان و کارگردان جوان بر نوک جرائق، ما هیچ خیال نکردیم که فیلم «روایاتی» است تا رسیدیم بصحنه‌ای که کارگردان جوان صورت فرنگیس را از پشت یک قطعه یخ مذاب نشان می‌دهد و شک ما مبذول به یقین گشت.

خلاصه مادریکه یک دختر یتیم را درکنار دو پسرش بزرگ کرده، مرده‌است... برای نمایش عشق میان برادر کوچکتر و فرنگیس، درداخل ماشین دست امیرمحمود برپای او می‌لغزد... (مثل اینکه هیچکدام قبلاً سناریو را نخوانده بودند، وگرنه متوجه میشدند که آندو مدت‌هاست باهم رابطه دارند، و بنابراین دریک چنین موقعیتی ابراز این چنین «ارادتی» واقعاً عجیب مینماید...)

اما هیچ عجیب نیست، و قارئین گرام، اگر حوصله کنند بصحنه‌های عجیب‌تری خواهند

رسید.

بر سر یک میز شام دراز و اشرافی، امیراحمد هم سر رسیده‌است... و همه در غم مرگ مادر هستند و همه درحال گفتن کلمات قصار هستند، در بیان مذاکراتی درباره اهمیت قاب و بی‌اهمیتی عکس و عطوفت ارواح و روابط ارواح کوچکتر با ارواح بزرگتر...

و بعد طبق معمول، برادر بزرگتر که طبق رسم فیلم‌های سنتی پیش از آغاز جنگ بین‌الملل اول، خیلی باید فکور و بی‌اعتنا باشد، جمله آخر را می‌گوید و می‌رود...

اما دختر نمی‌گذارد او بمنزل تنهای خود بر بالای یک تپه نزد کفترهایش برگردد. و میگوید یک شب دیگر هم بمان، تا در اطلاق مجاور بگوش خود سروصدای مغازلات و عشق‌بازیهای ایندو نفر را نشنود...

بعد هم امیراحمد می‌رود...

پس دیگر قضیه‌ای درکار نیست، دونه‌ر خاطرخواه، خاطر یکدیگر را می‌خواهند و رقیبی هم وجود ندارد... اما نه، برادر کوچکتر آدم رذل و خائنی است (که بغل دستی می‌گفت این وصله‌ها باین آدم نمی‌چسبد) و این رذل بودن او را کارگردان در پایان یک صحنه رقص و پایکوبی درکنار یک «آبریزگاه» نشان می‌دهد... دراین صحنه، فیلم از حالت روایی خود خارج شده به فانتزی می‌پیوندد و با پدیدار شدن ناگهانی زنی که از امیرمحمود تقاضا میکند: «اگر مرا سوار ماشین کنی و تند برانی، تو را دعا خواهم کرد» فیلم به اوج درخشش خود میرسد.

بعد امیرمحمود برمیگردد به خانه و خیال عشق‌بازی دارد اما فرنگیس باو میگوید که حامله است. امیرمحمود هم بهش برمیخورد و از قول آقای مسعود کیمیائی سناریست جوان مقداری حرفهای

حکیمانه میزند، از قبیل اینکه ما هرکدام در عشق‌بازی و لذت سهم‌های مساوی داشتیم، پس بچه تو بمن چه... و بعد هم می‌رود فرنگ.

بعد، فیلم ما را متوجه میکند که امیراحمد «روح بزرگی دارد» و تعدادی از کبوترهایش را بخاطر روح مادرش (که حتماً آنهم دارای روح بزرگی بوده و بارث باو رسیده) آزاد میکند... بعد یکی از دوستان امیراحمد البته به‌همراه سناریست جوان فیلم وارد میشود و سه نفری وارد بحث جمعی درباره فلسفه زندگی و مضافات می‌گردند، دراین صحنه قرار است تماشاچیان گرام متوجه منظور اصلی کارگردان ازاین صحنه و از خلال مکالمات عمیق‌ه بشوند که دعوت امیراحمد مذکور بیک میهمانی است، که چون متأسفانه در تالار نمایش دیگر حضور ندارند، قارئین گرام باید این مسئولیت را بعده بگیرند. و «نقطه عطف» فیلم همراه یک رشته شاهکارهای پیاپی آغاز می‌گردد.

اول - صحنه میهمانی... امیراحمد وارد مجلس میشود، و آنطور که دوربین بما نشان میدهد، فرنگیس، آن روبرو در انتهای اطاق است. امیراحمد جلو می‌آید و می‌آید، و باز می‌آید، همچو که جلوی فرنگیس میرسد رویش را برمی‌گرداند... دوربین او را از پشت نشان میدهد که بی‌خیال سرش را می‌چرخاند و ناگهان فرنگیس را می‌بیند. فرنگیس خود را درآغوش او می‌اندازد و های‌های گریه میکند و می‌گوید من می‌روم که خودم را بکشم «و دراین مدت منتظر بودم که تو را ببینم و آگاه کنم و بعد برای خودکشی بروم» (نکات معرفه‌الروحي فوق را اینجانب بشخصه و بدون کمک سناریست جوان کشف کرده‌ام) سپس با ماشین برای خودکشی می‌رود امیراحمد هم با ماشین دنبالش.

دوم - امیراحمد به خانه میرسد (یعنی همان سرسرای بدون چلچراغ) و حیران می‌شود. ناگهان صدای افتادن جسمی در آب بگوش میرسد و شخص نامبرده برای نجات فرنگیس خود را بدرون حوض می‌افکند... و بعد هم از او تقاضای ازدواج می‌کند... پنج شش ماه دیگر طبیعتاً عروس وضع حمل مینماید.

خوب، مثل اینکه از حالا تا پایان فیلم، قضیه خیلی بی‌حادثه و آرام شده‌است... بنابراین : سوم - برای اثبات علاقه امیراحمد به پسر برادرش که ناگهان ماشاءالله برای خودش مردی دهنده شده، و در جنگل در پی تماشای پرندگان مختلف درون چاله‌ای مجهول افتاده... امیراحمد می‌رود و او را پیدا میکند و می‌آورد، و پسر الحمدالله خوب میشود، (یعنی حادثه)... بدنبال این حادثه تکان دهنده یک صحنه یخ وجود دارد (منظور از صحنه یخ صحنه‌ایست که امیراحمد در بحبوحه عشق‌ورزی، دستش بسوی ظرف یخ دراز میشود...) و بعد، بعله دیگر، پایان ماجراست... امیرمحمود برمی‌گردد، و هوای معشوقه و فرزند میکند و درپای خانه بالای تپه، دو برادر، بحالت تهاجم و اوقات تلخی روبروی هم می‌ایستند که یعنی فیلم و سترن، و بعد معلوم میشود که دختر خاطرخواه همان اولیست و در نتیجه دومی هم رضایت میدهد... از خنده شروع و بگریه ختم میکند، و از زور بیکاری بسراغ قفس خالی کبوترهایش می‌رود.

از آنطرف عاشق و معشوق قدیمی دارند بهم می‌رسند که ناگهان : شیتلق (یا شیترق و یا همچو صدائی) صدای تیر تفنگ بلند میشود، دومی یعنی همان امیراحمد سابق خودش را کشته تا

قلم بر پرده نقره‌ای

روحش نیز آزاد شود... اما سر رسیدن سناریست جوان مسعود کیمیائی در این لحظه بحرانی مانع آزاد شدن فوری روح بزرگ شخص فوق‌الذکر می‌گردد.

آخر فیلم، نمایشگر مقداری تیر چوبی و سیم خاردار و سایه ابر و مقادیری تپه است و صدای سناریست جوان که می‌فرماید: «سرانجام هر قصه، سرآغاز قصه دیگر است» بمعنای آغاز مجدد فیلم که ماهم از این نکته بدیع تقلید کرده بنقد مجدد اثر کارگردان جوان آقای مسعود کیمیائی می‌پردازیم.

بیگانه بیا

قدم بازسازی سینمای واقعی ایرانی، می‌گویند که بوسیله یک کارگردان جوان باید برداشته شود. و برای برداشتن این قدم...^۱

خرسند در مورد خود و پایگاه‌های فکریش، بالحنی پر کنایه، می‌نویسد:

... فکر می‌کنم گذشته از القابی نظیر «ناقد بی‌غرض»، «مفسر بیطرف» و یا هر دوز و کلک دیگری، آدمی که درباره‌ی مسایل هنری «اظهار نظر» می‌کند نه می‌تواند بیطرف باشد و نه بی‌نظر. چرا که از پوست است و گوشت است و عصب. مغز الکترونیکی «دانای دقیقی» هم نیست که بتواند جواب همه سؤال‌ها را، خونسرد و بی‌احساس، در عرض دو دقیقه تحویل حضار بدهد.

این بنده موجودی است احساساتی که بسبب قدیمی‌ها از «آرتیسته» خوشش می‌آید و از «دزده» بدش. اگر بفهمد جای «دزده» و «آرتیسته» را عوض کرده‌اند، پکر می‌شود و هنوز به تفاوت میان حق و باطل و راست و دروغ قائل است و خیال می‌کند هنوز به درجه‌ای نرسیده که بتواند بخوش‌آیندها و بدآیندهای پادروهای خودش مسلط شود...

حالا اگر اینها باعث می‌شود حقیر «ناقدی بی‌غرض» نباشم، بهر حال حقیقی است. حقیر گمان می‌کند منتقدهای دیگر هم کمابیش همین حالات را باید داشته باشند و با احتیاط فراوان حدس می‌زنند «منتقد بی‌غرض» منتقدی است که بتواند برای حرفهای شخصی و علائق و نفرت‌های غیرمنطقی خودش دلایل موجه‌تری دست و پا کند. البته این حرف‌ها جز، «عریضه‌ی زیادی» هیچ عنوان دیگری نمی‌تواند داشته باشد.

هنر و واقعیت

... این نکته را هم به کرات و مرات حالی‌ام کرده‌اند که «هنر» هیچ قرار نیست شامل «واقعیات» باشد، گفته‌اند، در طول تاریخ فقط «جوهر هنری یک اثر» ماندنی بوده، نه چیزهای دیگری از قبیل سیاست‌های روز و اخلاق‌های زمانه و غیره. شاهدش هم در زمینه‌ی سینما مثل صدها فیلم

بسیار خوب «تاریخی» - «وسترن» و «جنگی» است که دیده‌ایم و دیده‌اید و هیچ ربطی به «واقعیت» نداشته‌اند و بل ناقض آنهم بوده‌اند.

این عین منطق است که نمی‌شود یقه فیلمسازی را باین عنوان گرفت که چرا در فیلم تو «واقعیتی» که من گمان می‌کنم «واقعیت» است، نقض شده؟ یا چرا فیلمی را که من فکر می‌کنم بهتر و واقعی‌تر بود اگر می‌ساختی، نساختی. چون «واقعیت» در ذهن هنرمند می‌تواند شکلی کاملاً متفاوت با هر حقیقت «تاریخی، جغرافیائی، علمی» دیگر داشته باشد. اینهم که از اول روشن بود. بنده از اوایل جنگ ویتنام قضایا را سعی کرده‌ام بسهم خودم دنبال کنم، تفسیرهای مفسران و نظریات ناظران را خوانده‌ام. حرفهای «اینطرفی»ها، عقاید «خودی»ها - «غریبه‌ها» - «متحدین» و دیگران را - تاجائی که مقدور بوده - شنیده‌ام و حاصلش عقایدی شده بسیار شخصی، حسی، غیرمستند و احتمالاً غلط و بدرنخور...

از طرفی حضرت مستطاب آقای «جان وین» هنرپیشه‌ی قدیمی هالیوود که از قرار به فیلم کردن حماسه‌های آمریکائی («آلامو»^۱ مثلاً) علاقمند است، آمده حوادث ویتنام را از دریچه‌ی چشم خودش بررسی و قضاوت کرده که حاصلش فیلمی شده باسم «کلاه سبزها» و تا آنجا که بنده درباره‌اش خوانده‌ام، فیلمی است سخت غیرعادلانه، انباشته از واقعیات تاریخی مسخ شده، دروغ، ابتذال و فریب و بهر صورت واقعیت‌های جان وینانه.

در بالا عرض شد که بنده درباره‌ی این مسئله قدری حساسیت بیخودی پیدا کرده‌ام (والا تا بحال شده دلم بحال سرخ پوست‌هائی که مثل برگ خزان در فیلم‌ها کشته می‌شوند، بسوزد؟) و هیچ طاققت ندارم فیلمی درباره‌ی این مشخصات، درباره‌ی این قضیه (هرچند شاهکاری فناپذیر از استاد استادان باشد - جان وین که جای خود دارد) ببینم. و همیقدر که درباره‌اش خوانده‌ام - در بیشتر جاها فیلم مواجه با تحریم خلاق شده - می‌تواند «قضیه»ی فیلم را برایم روشن کند. (می‌بینید چقدر سخت است سرهم کردن دلائلی نسبتاً موجه برای عملی احساساتی و غیرقابل توجیه).

گذشته از این بحث، من خیال می‌کنم یک منتقد، از نظر مسئولیت‌های اجتماعی، هیچ فرقی با یک آدم عادی ندارد. یعنی اگر منتقدی احساس کند فلان فیلم با نقطه‌نظرهای اجتماعی و شخصی او تضاد دارد و اگر حس کند فیلمی را نباید دید، خود او هم نباید برود، این فیلم را ببیند، همانطور که خیلی از فیلم فارسی‌ها، فیلم هرکولی‌ها، فیلم وسترن ایتالیائی‌ها را نمی‌رود، ببیند.

همانطور که «ندید» می‌داند، این فیلم‌ها را نباید دید. حتی این نکته که منتقد می‌خواسته با دیدن فیلم مردم را از چند و چون آن آگاه کند، عذر مناسبی نیست. چرا که این بهانه را هر هموطن غیرمنتقد دیگری هم می‌تواند بکار برد.

بطریق اولی بنده که فکر می‌کردم، فیلمی باین شرایط را (که قلب‌کننده‌ی حقایق - باعتماد من - است) نباید با پرداخت «سه تومن‌ها» حمایت کرد و سود سرمایه‌ی آن را بجیب سازنده‌اش

قلم بر پرده نقره‌ای

برگرداند، نمی‌باید می‌رفتم و آن را می‌دیدم. گرچه با وظیفه‌ی بنده‌ی هنری بنویس یا مفسر یا منتقد - که دیدن فیلم‌ها و نوشتن درباره‌شان باشد - مغایرت داشته باشد. این چند خط نه در حکم بیانیه/ایست و نه در کار تعیین تکلیفی برای خوانندگان و نخوانندگان این سطور، که چه بکنند و چه نکنند، که فیلم را باید ببینند یا نباید ببینند (خوش باور منتقدی که گمان کند اگر بردارد، بنویسد این فیلم را باین دلایل نباید دید، گروه دوهزار نفری دوستداران «جان وین + برگردان‌چی» که دم باجه‌ی سینما توی سروکول هم می‌زنند، در طرفه‌العینی راه می‌افتند و می‌روند منزلشان!) که منتقدین کنجکاو فقط به سائقه‌ی لقب «منتقد»یشان حق دارند فیلم را ببینند و بعد بدیگران بگویند که نبینند. یا حق ندارند...^۱

شمیم بهار

«شمیم بهار» کار نقدنویسی را کمی قبل‌تر از انتشار هفته‌نامه‌ی انتقاد فیلم «هنر و سینما» شروع می‌کند و نقدهای اولیه او را در مجله‌ی «اندیشه و هنر» سال ۱۳۴۲ می‌توان سراغ گرفت. شمیم بهار بیشتر به خاطر نوشتن داستان‌های کوتاه و نقد ادبی شناخته می‌شود تا نقد فیلم، اگرچه نشان داده است که در این زمینه هم صاحب نظر و هم صاحب سبک است:

«... در نخستین سالهای دهه چهل، شمیم بهار سرپرستی بخش ادبیات و هنر اندیشه و هنر را به عهده گرفت و این مجله را به پایگاه نویسندگان مدرنیست مبدل کرد؛ خود او، گلی ترقی و علی مدرس نراقی نخستین داستانهایشان را در آنجا به چاپ رساندند. بهار که در راه به کارگیری ایده‌های نقد ادبی جدید در بررسی داستان نویسی ایران کوشا بود، در داستانهای عاشقانه‌اش نشان داد که درسهایی نویسندگی را از همینگوی، سالینجر و نابوکوف فراگرفته‌است. در این داستانها می‌کوشد با نثری بی‌تکلف که آهنگ طبیعی کلام محاوره‌ای را دارد، آشفتگیها و تلاطمهای عاطفی گروهی از جوانان تحصیلکرده و مرفه تهران را بازتاب دهد. شمیم بهار زیبایی‌پرست فارغ از تعهد اجتماعی، دردیدن و توصیف کیفیت روابط شخصی و احساسات قهرمانان آثار خود، به صورتی شاعرانه و نوستالژیک، موفق است...»^۱

بهار در نقد فیلم و ارزشیابی فیلم‌ها سلیقه‌ای متفاوت و مشکل‌پسند دارد و به ندرت فیلمی را به طور کامل مورد تایید قرار می‌دهد و اکثر فیلم‌های فیلمسازان بزرگ را که مورد تایید کامل یا نسبی منتقدان قرار گرفته است، رد می‌کند: از جمله فیلم‌های «سقوط امپراتوری رم» آنتونی مان، «شب ایگوانا»^۲ جان هیوستن، «فدرا»^۳ ژول داسن، «گروگان»^۴ فرد زینه مان، «مسابقه بزرگ»^۵ بلیک ادواردز، «ازدواج ایتالیایی»^۶ ویتوریو دسیکا، «کلکسیونر»^۷ ویلیام وایلر،

۱ - کتاب صدسال داستان نویسی در ایران - جلد ۲ - حسن عابدینی

۲ - THE NIGHT OF THE IGUANA

۳ - PHAEDRA

۴ - BEHOLD A PALE HORSE

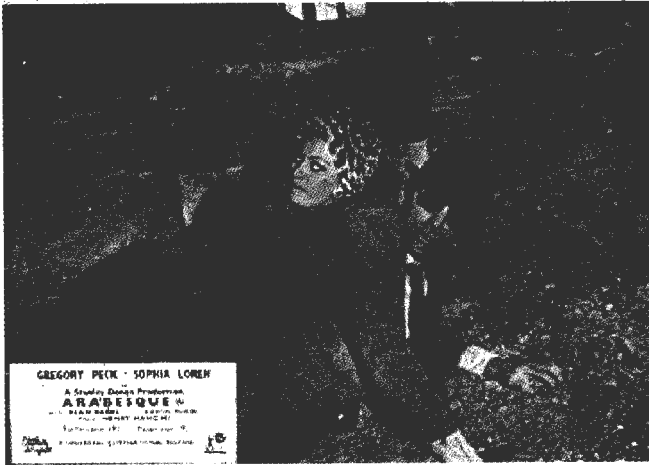
۵ - THE GREAT RACE

۶ - MATRIMONIO ALL'ITALIANA

۷ - THE COLLECTOR

قلم بر پرده نقره‌ای

«گرچه روی شیروانی داغ»^۱ ریچارد بروکز، «عربسک»^۲ استانی دانی و «امریکا، امریکا»^۳ الیا کازان... را با دادن دایره سیاه «بی‌ارزش» می‌داند و مثلاً در مورد دو فیلم اخیرالذکر عقیده دارد که:



• عربسک

داستانی

بسیار بغرنج، قهرمانانی
متعلق بدنیای بی‌منطق
اوهام شیرین، حوادثی
در مهیج‌ترین فضاها
ممکن و در مشهورترین
امکنه انگلیسی، صحنه

آرایی فریبنده... و دانی - که در اینجا، با غلو و تصنع و دیدی سخت سطحی و جدی انگاشتن «رویا‌های رنگی» از فیلم هیچ باقی نمی‌گذارد. بنابراین فیلم محیرالعقول هست اما پیچیده نیست، به همه جا سر می‌کشد اما از حد یک جهانگرد بی‌علاقه عجول در نمی‌گذرد و اکثراً چشمگیر هست اما حتی توانایی خلق فضایی یک افسانه امروزی را ندارد.

آنچه که مسلط است اداهای غریب کارگردان است (در مثلاً صحنه بی‌خبری گریگوری پک) و هراس دوربین از موضوع فیلمبرداری - که یا در پس چیزی مخفی می‌شود و یا به انعکاس صحنه‌ها در هر شیئی شفاف دل خوش می‌کند.^۴

• امریکا امریکا

حساسیت مایه صمیمی و خصوصی و ساده احتمالاً موجود در داستان تلاش یک مرد جوان که برای رسیدن به هدف خود، امریکا، از هیچ کاری روگردان نیست - و هیچ مصیبتی هم نیست که بر سرش فروبارد - در فیلم کازان (یا حداقل در قسمتهایی از آن که اینجا به نمایش درآمد) وسیله ملمسمانه درآویختن هر صحنه فیلم در احساسات رقیقه تماشاچی و لبریز بودن هر صحنه آن از ترحم

^۱ - CAT ON THE HOT TIN ROOF

^۲ - ARABESQUE

^۳ - AMERICA, AMERICA / THE ANATOLIAN SMILE

بحال خویشتن و فقدان عینیت یک بیان سینمایی (بدلیل نزدیکی کارگردان با موضوع؟) بصورت چنان نمایش مستقیمی از رقت احساسات برهنه قلب می‌شود که نتیجه اغلب مطلقاً سینما نیست. (مثلاً کوشش مدام، اما ناموفق، کارگردان برای خلق فضا در آغاز فیلم یا رجعت به گذشته در آخر فیلم). و باقی میماند توانائی مشهور کارگردان در خلق دقایق روابط احساسی بین جوانان... اما نمونه‌هایی که اینجا هستند حتی از سست‌ترین کارهای پیشین او نیز ضعیف‌تراند.^۱

شمیم بهار در نقدهای اولیه‌ی خود که لحن و نثری ساده‌تر دارند، نشان می‌دهد که به

نوعی سینمای خالص و ناب توجه دارد :

«... فیلم فاقد تداوم لازم و طبیعی است. کارگردان البته بسیار می‌کوشد تا حداقل آخر هر صحنه به نتیجه‌ئی رسیده و باین ترتیب آنرا بصحنه بعد وصل کند - نتیجه اینکه روی تاثیر این حادثه‌های مجزا بر شخصیت قهرمان فیلم تأکیدهائی بیمورد می‌شود و این حادثه‌ها بصورتی غلو شده و آدمهای فیلم نه بصورت آدمهای واقعی بلکه بصورت کاریکاتوره‌های غلو شده‌ئی نمایش داده می‌شوند...»^۲

لحن بهار در دوره‌های بعدی کار نقدنویسی، سنگین و پیچیده‌تر می‌شود. او سعی می‌کند در کوتاه‌ترین جملات حداکثر و یا تمام منظور خود را بیان کند و از این نظر به نوعی ایجاز دست می‌یابد و همین امر به نثر او ظاهری پیچیده و گره‌دار می‌دهد.

بهار بی‌آنکه خود را فریفته فرم نشان دهد به کار فیلمساز در استفاده از امکانات و عوامل بصری و زبان سینما دقیقاً توجه دارد و میزان را بر توفیق فیلمساز در خلق واقعیت زندگی جاری در فیلم قرار می‌دهد و برای دستیابی به مفاهیم، خود را درگیر لایه‌های خیلی زیرین تصاویر و خیال بافی‌های احتمالی نمی‌کند.

او برای رسیدن به مفاهیم، با وسواس زیاد، حتی جزئیات صحنه را نیز از نظر دور نمی‌کند و در نقدهایش فرم و محتوی را از هم تفکیک نمی‌کند و به آنها به طور جداگانه نمی‌نگرد و از این نظر کار او کمتر نظیر داشته‌است. علاوه بر فرم خاص نگارش، آن چه که نقدهایش را از کارهای مشابه متمایز می‌کند، توانائی و غنای فکری اوست و همین امر مشکل‌پسند بودن و بلندنظری‌های او را موجه جلوه می‌دهد.

۱ - ماهانه ستاره سینما - شماره ۷ - خرداد ۱۳۴۶

۲ - هنرو سینما - نقد فیلم «ماجراهای یک مرد جوان» (HEMINGWAY'S ADVENTURES OF A YOUNG MAN) مارتین ریت -

شماره ۲ - ۲۷ دی ۱۳۴۳

قلم بر پرده نقره‌ای

بهار طی یک دوره‌ی کوتاه‌مدت، در سال ۱۳۴۷، برای مجله‌ی «ستاره سینما» هم نقد فیلم می‌نویسد. بیژن خرسند، سردبیر وقت این مجله، به عنوان معرفی، درباره شیوه و وسواس او در کار می‌نویسد:

... دوست عزیز ما شمیم بهار (سردبیر بخش هنری دوره پنجم فصلنامه اندیشه و هنر، نویسنده داستانهای کوتاه و نقدهای ادبی و سینمایی) که با نام او قبلاً در ماهنامه همین مجله - «سینمای نو» قسمت «راهنمای فیلم» آشنا شده‌اید مسئولیت این صفحه (انتقاد فیلم) را برای مدتی عهده‌دار می‌شوند...

نگاهی مختصر به سابقه نقدنویسی «شمیم بهار» دقت و صحت او را در کارش آشکار می‌کند و از نزدیک که با او آشنا باشیم متوجه وسواس او در نوشتن و احساس مسئولیت بسیار شدیدش در دیدن - و بارها دیدن - فیلم مورد بحثش می‌شوید.

نقدهای سینمایی او عموماً صریح و مستقیم و بدور از کلی بافی و حاشیه‌پردازی است و تقریباً هیچوقت داستان فیلم را - آنطور که بغلط معمول است - بعنوان نقد نمی‌نویسد و از حرفهای احساساتی و کلی و همین طور اشارات مربوط به اجداد و آباء کارگردان‌ها و مطالب عمیق فاضل مآبانه در نوشته‌های او اثری نخواهید یافت. و درست بهمین دلیل است که بنظر ما - البته از نثر پیچیده‌اش که بگذریم - بسیار ساده و دقیق و منطقی می‌نویسد و برای روشن‌تر شدن حرفش از مدارک و مثل‌های فراوان کمک می‌گیرد...^۱



شمیم بهار فیلم‌های زیر را به عنوان بهترین

فیلم‌های سال ۱۳۴۳ برمی‌گزیند.

۱ - زندگی شیرین (فدریکو فلینی)

۲ - زن پدر ادی^۲ (وینسنت مینه لی)

۳ - بر بیبی جین چه گذشت^۳ (رابرت

آلد ریچ)

۴ - راه بدکاران (ماثورو بولونی‌نی)

۵ - یک، دو، سه^۴ (بیلی وایلد)

۱ - ستاره سینما - شماره ۶۳۸ - ۷ آبان ۱۳۴۷

^۲ - THE COURTSHIP OF EDDY'S FATHER

^۳ - WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE?

^۴ - ONE, TWO, THREE

۶ - یوزپلنگ^۱ (لوکینو ویسکونتی)

۷ - معما^۲ (استانلی دامن)

باتوجه به این که او قبلاً در ارزشیابی فیلم‌ها به فیلم «زندگی شیرین» دو ستاره یعنی درجه «خوب» داده بود، پس می‌توان حدس زد که انتخاب فیلم‌های فوق نباید نشانه‌ی تایید کامل همه‌ی آنها تلقی گردد.

از طرفی انتخاب فیلم «معما» استانلی دامن و رد فیلم «عربسک» همین فیلمساز نشان می‌دهد که او برعکس جمعی از منتقدان، فریفته‌ی تمام کارهای یک فیلمساز بخصوص نیست. تایید نسبتاً کامل فیلم «الدورادو»^۳ اثر هواردهاگز از جمله موارد کمیاب در ارزیابی‌های اوست :

«الدورادو» یک وسترن بسیارخوب و بسیار ساده و بسیار گرم و بسیار غنی است - اثر یک استاد : هوارد هاوکر.

فیلم اما از یک طرف (اولاً) دقیقاً از سنت وسترنهای هالیوود دنباله‌روی می‌کند و (ثانیاً) آگاهانه به قالب وسترنهای شخص هاوکر باز می‌گردد. تاحدی که (ثالثاً) اساساً بازسازی وسترن پیشین هاوکر «ریوبراوو»^۴ است : و بنابراین برغم (یا به دلیل ؟) تاین انداز درقید سنت بودن نمونه درخشانی است از خلاقیت هاوکر - یک فیلم کامل و بینقص.

فیلم از طرف دیگر در همه لحظه‌ها و مطلقاً به دور از هر تعقید یا هر به اصطلاح نوپردازی متظاهرانیه رسم روز یک اثر نمایشی خالص باقی می‌ماند: و بنابراین نه تنها بدل نمی‌گردد به مجموعه‌ای از یک رشته فکر (رشته فکرهای احتمالاً تصنعی که بشکل «مفاهیم عمیق» درپس حرکت‌های دروین و میزانشن‌های هر صحنه مخفی می‌شوند و به زحمت می‌کوشند به «واقعیت» زندگی نزدیک شوند) بلکه به یکباره به خلق سینمایی واقعیت می‌رسد...^۵

نقدی را که او برای فیلم برجسته‌ی ژان پیر ملویل، «سامورائی» نوشته است، به عنوان نقد نمونه انتخاب کرده‌ایم تا مشخصه‌هایی از شیوه‌ی کار او را نشان دهد.

^۱ - IL GATTO PARDO

^۲ - CHARADE

^۳ - EL DORADO

^۴ - RIO BRAVO

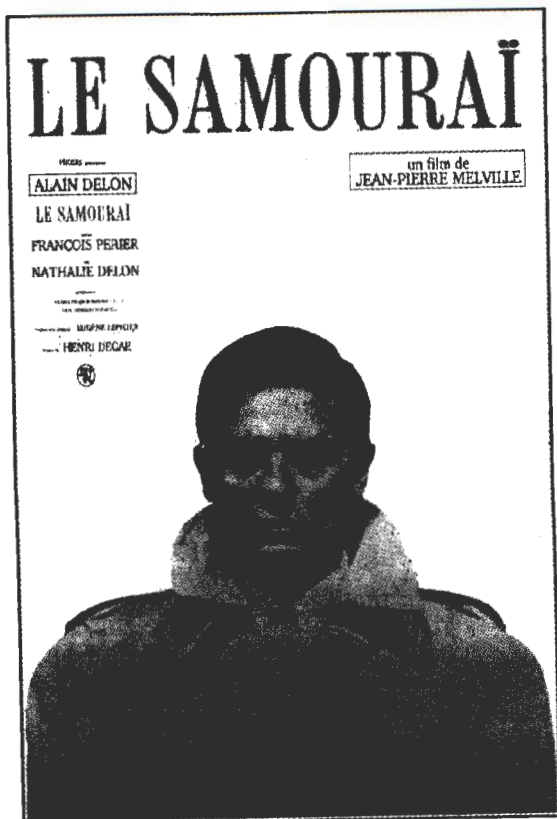
قلم بر پرده نقره‌ای

بهار در این نقد ابتدا درباره تم فیلم و مسئله آرزوی مرگ داشتن، یک آدمکش حرفه‌ای می‌گوید و سپس به شخصیت‌پردازی ملویل، خصوصاً در خلق کاراکتر «جف کاستلو»، می‌پردازد و برای نتیجه‌گیری به کار خلاقه فیلمساز در استفاده و ایجاد فضا و مکان، ریتم و بالاخره دقت نظرش توجه می‌کند:

سامورای

اثر آخر ملویل (کارگردان و نویسنده داستان فیلم) مایه‌ی سستی و مرگ تنهایی یک آدمکش حرفه‌ای را - از تشلول‌بند تا سامورائی تا قاتل مزدور - به مایه‌ی دیگر بدل می‌گرداند: آرزوی مرگ داشتن: و میبینیم که قهرمان ملویل نه یک پیام‌آور مرگ بلکه خود جستجوگر مرگ است. آدمکش حرفه‌ای که به دلیل واقعیت‌گرایی تدریجی از یک فیلم تا فیلم بعدی به شکل یک ضدقهرمان درآمده است (همچنان که زندگی قهرمانانه‌اش در طول سالها به نمایش سختی و تنهایی و ترس رسیده) در اینجا بار دیگر به صورت قهرمانی افسانه‌ای نمایانده میشود: چرا که آدمکش ملویل با مرگ است که میکوشد - و موفق میشود - رودررو گردد؛ یک قهرمان مطلق.

فیلم بنابراین ویرغم آنچه از ظاهرش برمیآید درباره‌ی واقعیت زندگی یک آدمکش حرفه‌ای نیست: فیلم افسانه‌ی قهرمانی است که مرگ را سوی خود میخواند و به مبارزه می‌طلبد - تا لحظه‌ی برخورد با مرگ در صحنه‌ی آخر: در اینجا و هنگامی که دخترک سیاه به او میگوید از این دام بگریز اینکه نمی‌گریزد و از آنجا که به اصل خود پایدار باقی میماند (ویرغم مرگ تنهایی) به متحیر کردن و از این راه به نوعی درمانده ساختن دشمنان و پیروزی برمرگ میرسد. (در آخرین مصاحبه‌ی که از ملویل در دست داریم ملویل قهرمان فیلم را به این خاطر که ابتدا او را دراز کشیده بر بستر میبینیم از آغاز مرده میدانند و به درون تله رفتن او را در صحنه‌ی



آخر یک hara-kiri میداند و رئیس پلیس را به این خاطر که به نحوه‌ی انجام زندگی قهرمان را سبب میشود تقدیر و دخترک سیاه را به این خاطر که قهرمان فیلم را سوی خود جذب میکند، نماد مرگ میداند: و البته صرف اینکه «سامورای» گرچه به ظاهر درباره‌ی زندگی یک آدم‌کش باقی میماند میتواند تائید حد - هرچند محدود - به «پندارهای به دلخواه» کارگردان نزدیک شود دلیلی اساسی برای موفقیت فیلم است. نگاهی از نزدیک به قالب «سامورای» موفقیت ملویل را در بیان مایه‌ی فیلم روشن میکند. فیلم به دو قسمت کاملاً مشخص تقسیم شده است: الف) از یک قتل به خاطر پول تا دستگیر شدن بوسیله‌ی پلیس تا رهایی تا کوشش برای دریافت بقیه‌ی پول - رهایی کاستلو اما در نظر اربابان مشکوک مینماید: ب) گذشته از اقدامات پلیس از نقشه‌ی که اربابان به قصد مکتوم نگاه داشتن راز قتل برای از بین بردن کاستلو طرح میکنند تا معامله با کاستلو برای یک قتل جدید تا آگاهی کاستلو و پیروزی کاستلو بر پلیس و براینهمه و قتل رئیس گروه - کاستلو اما برغم این آگاهی و بی‌دفاع همچنان به درون دام می‌آید.

فیلم - به این ترتیب - قهرمانش را در دو قتل خلاصه میکند و این دو قتل را به دقت شرح میدهد. کارگردان اما بیشتر از طریق سؤال نهفته در صحنه‌ی آخر است که به بیان مایه‌ی اصلی میرسد: چرا قهرمان فیلم برغم باخبر بودن از دام و بی‌آنکه حتی قصدکشتن داشته باشد به باشگاه شبانه و سوی مرگ می‌آید؟ این را نه در حوادثی که در فاصله صحنه‌ی اول و صحنه‌ی آخر رخ داده است بلکه در شخصیت قهرمان فیلم و در قتل اول باید جستجو کرد. از اینجا است که کارگردان به کمک شکل قرینه‌ی قالب فیلم بیننده‌ها را سوی صحنه‌ی آغاز و اینکه قهرمان از همین ابتدا در آرزوی مرگ است و به مایه‌ی اصلی نزدیک می‌آورد: دلیل اینکه اساساً نقشه‌ی نابودی کاستلو ریخته میشود شک اربابان به او است و دلیل این شک رهاسدن کاستلو از چنگ پلیس و در وهله‌ی اول دلیل دستگیر شدن او بدست پلیس و سرانجام دلیل رهاسدنش در طرز کارش در صحنه‌ی اول و بالطبع در شخصیت او است: بی‌پروائی و بی‌پردگی محض - در صحنه‌ی اول کاستلو اولاً بی‌مهلبا است و ثانیاً از این طریق است که شخصاً و عامداً اربابان و پلیس را بر میانگیراند و مرگ را سوی خود می‌طلبند. و میرسیم به شخصیت‌پردازی ملویل و به خصوص به شخصیت قهرمان فیلم.

درباره‌ی جف کاستلو تقریباً هیچ نمیدانیم - و این نه برغم کارگردان بلکه نتیجه‌ی کوشش او است. چراکه ملویل تلاش میکند در عین خلق یک شخصیت کامل قهرمانش را چنان بکارگیرد که نمایش دهنده‌ی نماد اصلی فیلم نیز باشد (اشارات ملویل به ژان کوکتو به خصوص در اینجا است که باید در نظر گرفته شوند). در نتیجه اولاً طرحی کلی از شخصیت مرد به دست میدهد: وسیله‌ی ظاهر (از جذابیت چهره و آگاهی او به این مساله تا بکارگرفتن لباس به عنوان یک مشخص کننده) و خصوصیتی در شخصیت (از بستن ساعت مچی به دست راست تا دست کشیدن به لبه‌ی کلاه تا دستکشیهای سفید) و خصوصیتی در زندگی (از بطریهای آب معدنی بالای قفسه تا پرهیز از زن تا بی‌اعتنائی به پول تا کشش قهار برای احتمالاً اثبات مکرر شکست‌ناپذیری) و ثانیاً وسیله‌ی دور نگاه داشتن قهرمانش از هر گذشته یا علائقی و از این طریق که برای بیننده‌ها امکان آشنائی بیشتر با قهرمان موجود نیست جنبه‌ی نمادی او را تشدید میکند. این پرهیز از شخصیت‌پردازی را در مورد مثلاً

قلم بر پرده نقره‌ای

دختر شاهد نیز میبینیم: در دومین صحنه‌ئی که دختر و کاستلو باهم تنها هستند یا در صحنه‌ئی که رئیس پلیس از دختر دیدار میکند اولاً برغم سؤالات و توضیحات و اشتباههای رئیس پلیس و به خصوص برغم تکذیبها دختری است که طرحی از شخصیت و زندگی او به دست می‌آید و ثانیاً در نمایش این معرفی غیرمستقیم نیز کارگردان به قصد حفظ فضای غیرواقعی فیلم از عمیق شدن در شخصیت دختر پرهیز میکند. بالینهمه مشکل اولین فیلم از این نحوه‌ی شخصیت پردازی ملویل است که سرچشمه میگیرد. پیش از توضیح بیشتر اما نگاهی میاندازم به کارگردانی فیلم.

کارگردانی فیلم بسیار آگاهانه است. این آگاهی کارگردان را در مکان و رنگ و نور (از غروب تا شب تا سحر تا بامدادن آفتاب و از سبز تیره‌ی راهروی منزل کاستلو تا آبی آرام باشگاه شبانه تا سفید درخشان راهروی منزل رئیس) و در وزن نماها (از مکث طولانی دوربین روی کاستلو هنگامی که مقابل منزل دختر منتظر میماند تا وقت خروج دیده شود تا قطعه‌های سریع - هرچند قراردادی - هنگامی که رئیس پلیس میبیند کاستلو از چنگ همه‌ی مامورین گریخته‌است تا حرکت دوربین به عقب در لحظه‌ئی که کاستلو و - به این ترتیب - بیننده‌ها درمییابند منزل رئیس و دخترک سیاه یکی است) و بالاخره در دقت بیحدش میتوان دید. قدرت و ضعف ملویل هر دو درهمین دقت کارگردانی او است: چرا که فیلم در وهله‌ی اول میکوشد تصویری هرچه دقیق‌تر از نحوه‌ی شکل گرفتن حادثه‌ها به دست دهد (از تشریح دقیق قتل تا طرز کار پلیس تا گریختن کاستلو از چنگ پلیس در قطار زیرزمینی). و دومین شکل فیلم از دقتی اینچنین در نمایش صحنه‌های مختلف سرچشمه میگیرد.

فیلم از یک «داستان کارآگاهی» ساده و سنتی شروع میکند: تا تلاش برای تشریح کامل تنهائی یک آدم‌کش حرفه‌ئی - و چیزی بیشتر: چرا که میکوشد از طریق برگرداندن آدمهایش به نمادها موفق به بازگفتن کشتی گردد که در مرگ است. چیزهای خوبی که در فیلم هست اما به کنار. دلیل اینکه فیلم به رویهم و کاملاً موفق نیست و دلائل ضعف‌های گاهگاهی را باید در این دو مشکل (شخصیت‌پردازی در دو سطح و دقت بیحد در هر صحنه) جستجو کرد.

دقت تا بدین حد فیلم روی دقتی هر صحنه مشکلی چند جانبه پدید میسازد. این دقت بیحد اغلب به درهم شکستن وزن صحنه و منحرف کردن بیننده‌ها از طرح اصلی و خستگی میرسد (از این قبیل است صحنه‌ئی که دو مامور پلیس میکوشند به اتاق کاستلو راه یابند و برغم ظرافت کارگردانی درمورد مامور دوم که مراقب دیگر اتاقها است و تکیه روی قفل و روی پرده یا صحنه‌ی پلیس و دختر شاهد). نتیجه‌ی مستقیم این طرز کار مثلاً مکشی است که به شکستن قالب فیلم میانجامد: میبینیم برغم تیرخوردن کاستلو که باید



بیننده‌ها را بدیدن عکس‌العمل این حادثه راغب کند و برغم دو صحنه‌ی اربابان و پلیس که در هر دو توضیح داده میشود کاستلو باید نابود گردد همچنان پس از اینکه قتل آغاز فیلم انجام گرفته و کاستلو وسیله‌ی پلیس دستگیر شده و موفق به رهایی شده است فیلم متوقف میشود. و البته به دلیل دقت صحنه‌های دیگر کوچکترین تصنع هر صحنه بسیار نمایان‌تر میگردد (ازاین قبیل است صحنه‌ی که کاستلو موفق به یافتن فرستنده میشود یا صحنه‌ی آخر و پرپودن اسلحه در ماشین و خالی بودن اسلحه در باشگاه شبانه که از حد یک حیلۀ ناموفق در نمیگذرد یا نمای قراردادی پایان فیلم).

برقرارساختن توازن بین یک نماد و یک آدم‌کش حرفه‌ی و ترکیب این توازن بادقت در جزئیات هر صحنه همیشه و کاملاً موفق نیست - چرا که حذف همه آنچه میتوانسته به آشنائی بیشتر با شخصیت قهرمان فیلم بیانجامد و تکیه‌ی بیش از حد روی جنبه‌ی نمادی این شخصیت تا آنجا که پایان فیلم تنها از این طریق است که مفهوم می‌یابد فیلم را بامشکلی اساسی رودررو میکند: ترکیب یک آدم‌کش - نماد در وهله‌ی اول نیاز به خلق کامل آدم‌کش دارد تا نماد امکان بیان بیابد. ازاین گذشته و جنبه‌ی نمادی به کنار کارگردان به این ترتیب از آنجا که به نمایش بسیار دقیق شخصیت قهرمان فیلم میردازد بی‌آنکه قصد عمیق شدن در قهرمانش را داشته باشد به تضاد و مشکل حفظ فضای غیرواقعی داستان فیلم در کنار واقعیت حادثه‌ها و حفظ محیط واقعی در کنار آدم‌های غیرواقعی میرسد.

فیلم اما نه در دیدار سرسری اول و نه در دیدار بیحد آگاه آخر بلکه در دفعات مابین و برغم اینهمه و به دلیل ظاهر گیرنده و به دلیل کارگردانی دقیق و فشرده‌ی ملویل اثر کوچک و ساده و کم و بیش خوبی است.^۱

شاهرخ نیک‌بین

در سال ۱۳۴۲ چند نقد فیلم به صورتی خاص که در واقع تلفیقی هستند از دو نوع نقد قدیم (شناسنامه‌ای) و جدید (تحلیلی)، به امضای «شاهرخ نیک‌بین» در مجله‌ی «فردوسی» به چشم می‌خورد. به عبارت دیگر این نقدها را می‌توان نمونه مشخصی از نقدهایی دانست که نویسندگان آنها در حال عبور و جدایی از گذشته هستند و میل دارند به حدود تازه‌ای در دیدن و درک فیلم‌ها دست یابند. کار شاهرخ نیک‌بین در این زمینه محدود و کوتاه‌مدت است و خیلی زود پایان می‌گیرد و پس از آن دیگر ادامه نمی‌یابد:

شکوه علف‌زار^۱

«یک فیلم جدید و ستیزه‌جویانه که سبب حادثه بی‌نظیری در تاریخ سینما شده است». در سال پیش با این نوشته‌ها کمپانی برادران وارنر یک صفحه تمام را در «نیویورک تایمز» پر ساخته بودند. بقیه نوشته‌ها هم به همان اندازه مهیج بود: «جسورانه‌ترین محصول الیا کازان»، «یک سناریوی بی‌سابقه از درام نویسنده مشهور معاصر ویلیام اینگه» یک فیلم انتخاب شده برای جوایز آکادمی و شاید ستیزه‌جویانه‌ترین فیلمی که تا بحال روی پرده سینما آمده است (و من کلمه «شاید» را پسندیدم چون حقیقتاً صادق بود) و این علت سوز فیلم و روش جسورانه و رک‌گویی کارگردان آن الیا کازان است که آنرا بی‌روی پرده آورده است، احتمال می‌رود قسمت اعظم جامعه ما بآیدین این فیلم دچار شوک شوند و برای اینکه وقتی کافی وجود داشته باشد تا فیلم مورد بحث قرارگیرد مدت زیادی قبل از نمایش عمومی آن یک نمایش مخصوص ترتیب داده خواهند شد و از تماشاگرانی که در این نمایش حضور پیدا می‌کنند خواسته خواهند شد که عقاید خود را بگویند تا مورد توجه قرار بگیرد. اینها همه نوشته «نیویورک تایمز» بود.

شاید جاذبه کلمات «جسورانه» و «باجرات» و یا شاید انتظار مصاحبه و علاقه به اظهار عقایدشان بود که وقتی شب نمایش مخصوص آن فرا رسید، مردم دوسینمایی را که در آن جا فیلم بطور خصوصی نمایش داده شد، پرکردند و بعد از خاتمه فیلم بهرکدام از آنها پرسش‌نامه‌ای داده شد و اکثراً آنرا «فیلمی حاوی فکری وسیع و بی‌اعتنا نسبت به عقاید دیگران» نامیدند.

^۱ - SPLENDOR IN THE GRASS

قلم بر پرده نقره‌ای

وقتی بدیدن این فیلم می‌رفتم انتظار نمایش جالب توجهی را می‌کشیدم و با سابقه‌ای که از نوشته‌های نیویورک تایمز داشتم از اول سعی کردم که سوژه «مربوط به آنهایی که بحد بلوغ رسیده‌اند» و «ستیزه‌جویانه»‌ای که کمپانی وارنر را مجبور به برپاکردن یک نمایش خصوصی برای آن در امریکا کرده بود، تشخیص بدهم...

وقتی از سالن سینما خارج می‌شدم بیاد سئوالاتی افتادم که در آن پرسش نامه چاپ شده بود و سعی کردم جواب آنها را بیدانم...

۱ - فرض کنیم شما صاحب کودکانی هستید و یا خواهرزاده و برادرزاده‌ای دارید که بسن شانزده سالگی یا بیشتر هستند، آیا اجازه می‌دهید که آن‌ها بدیدن این فیلم بیایند؟

و من فکرکردم که این فیلم تنها باید توسط کودکان شانزده ساله یا کمتر دیده شود.

۲ - آیا چیزی که سانسورکردن آن لازم باشد در این فیلم بیدا کردید؟ و جواب من این بود: نه.

۳ - بعضی از مردم عقیده دارند که هالیوود نباید چنین سوژه‌هائی را مطرح کند، عقیده شما چیست؟

یادآوری این سؤال دوباره این پرسش را برایم مطرح کرد که سوژه فیلم چه بود؟ و حالا که فیلم تمام شده بود، من خیال می‌کردم که جواب آنرا پیدا کرده

بودم. سوژه فیلم بایستی مربوط به مسائل جنسی باشد چون در هالیوود تمام نمایش‌های اخلاقی را به این مسائل مربوط می‌دانند...

ایده‌های جدیدی که امروزه هنر سینما را مهیج‌ترین و جالب‌ترین هنر معاصر کرده‌است، هیچ اثری بروی این فیلم نداشته است. چون از لحاظ تکنیک می‌توانست حتی در سال ۱۹۳۰ هم ساخته شود. الیا کازان اساساً یک کارگردان صحنه‌های تئاتر است و بخوبی به قواعد ختم (؟) صحنه آشناست. او آبشار را بعنوان دورنمایی برای صحنه‌های جنسی بکار می‌برد (باوجود آن همه سروصدای سیل‌آسا). او عدسی دوربین را تر می‌کند برای اینکه خشونت را نشان دهد. آن طور که نوشته نیویورک تایمز می‌گفت: کازان با رک گوئی مسائل را مطرح می‌کند، مثل قصابی که گوشت را برای معاینه مامورین شهرداری به زمین می‌گذارد. استیل او ناشی از خودنمایی است و با درستی تعبیرات و



خسونت‌های اخلاقی و چیزهای زرق و برق دار و یا شلوغ و اغراق آمیز آراسته شده‌است. اما در حقیقت او فاقد یک سبک خاص است چون لازمه آن سبک این است که از افه‌های سینمایی خاصی دست بکشیم زیرا با چیزهای دیگری سازگار نیستند. اما کازان از هیچ چیزی که بتواند از آن استفاده کند، دست نمی‌کشد. او یک کارگردان رالیست نیست، گرچه خودش را این طور تصور می‌کند. مثلاً نوول «مسافرت طولانی روزانه به شب» نوشته اوجین اونیل با آنکه فاقد یک سبک معین اما عمیقانه‌تر بنظر می‌رسد چون باز دارای یک سبک «بی‌سبکی» است. در این جا اونیل از تفوق قراردادهای دراماتیک و حیل‌های حرفه‌ای دست می‌کشد تا در عوض بستگی‌های انسانی را با آن حقیقت خشن و محض و بی‌شکل خودش نشان دهد. هر کاراکتری که در آن می‌بینیم جالب است حتی اگر تنها باین دلیل باشد که باهرکس دیگری که تا بحال وجود داشته‌است، اختلاف دارد. اما آنچه که کاراکترهای ساخته هالیوود را تیره و کسل کننده می‌کند، این است که آن‌ها بیشتر تیپ‌هایی قراردادی هستند که باز با طرزی قراردادی دیده می‌شوند. و قراردادهای آخرین مد الیا کازان درست به قدر ملودرام‌های دوران ملکه ویکتوریا قدیمی هستند و درضمن وجه اشتراک فراوانی با آنها دارند...

محل وقوع داستان ایالت «کانزاس» در ۱۹۲۸ است. من هرگز در کانزاس نبوده‌ام، اما خیال می‌کنم در توصیف او از این شهر اغراق شده باشد که پدران حتی تا بمرحله بدذاتی و شرارت آمیزی بی‌روح و نادان بودند و کودکانشان تا بمرحله دیوانگی از لحاظ جنسی خوددار و مقید. همین طور می‌توان با اطمینان گفت که روسای دانشکده‌های شهر «بیل» به پدر یک دانشجو که نزدیک به اخراج است، اجازه نمی‌دادند که بسر آن‌ها فریاد بکشد و یا بروی میزشان بکوبد.

«پات هینگل» نقش پدری را که عقاید خود را بهمه تحمیل می‌کند، بامهارت بازی می‌کند. اما در ایفای نقش خود کمی اغراق نشان می‌دهد.

پسر او «وارن بیتی» است. هنرپیشه‌ای که بجز یک دهان گشاد بقدر کافی خوش‌ظاهر است و این طور که شنیده‌ایم او بعنوان یک «جسم دین» جدید معرفی شده است. اگرچه فاقد شدت و افراط حرکات مخصوص اوست اما من خواهر هنرپیشه‌اش «شرلی مک لین» را ترجیح میدهم. «ناتالی وود» بطرز شگفت آوری نقش خود را ایفا می‌کند باتوجه به این که از زمان کودکی او هنرپیشه بود مثل الیزابت تیلور توانست تغییرات خود را از «دخترچه شیطان» به «دختر جوان احساساتی» با موفقیت به پایان رساند. همین طور «رزا لامپرت» در نقش «آنجلینا» عالی است و بنظر میرسد که او هم هنرپیشه‌ای است که به سبک «متد» بازی می‌کند. صحنه پایان فیلم بین سه جوان بسیار عالی است و لازم است الیا کازان را بخاطر آنکه علیرغم «پایان خوش» قراردادی فیلم‌های آمریکائی با صحنه‌ای حزن آور و خردکننده فیلم را تمام می‌کند و نوعی ایستادگی در برابر هوس‌های درونی و تعقل استثنائی را نشان می‌دهد، تحسین کنیم.^۱

هوشنگ حسامی



... در سال ۱۳۴۳ به دعوت «درویش» که صفحه «هنر روز» روزنامه کیهان را سرپرستی می‌کرد، همکاری با آن صفحه را که فقط روزهای پنجشنبه چاپ می‌شد، شروع کردم.

نویسندگان و شاعران سرشناسی با «هنر روز» همکاری داشتند از جمله شاملو، اخوان ثالث، م. آزاد، نصرت رحمانی، فرخ تمیمی و... که در کنار آنها بودن برایم سخت جاذبه داشت و به علاوه خوانندگان زیاد آن صفحه برانگیزنده بود.

کازم را با معرفی چهره‌های ادبی ناشناخته یا کمتر شناخته شده غرب شروع کردم. اولین نقد فیلمی که برای صفحه «هنر روز» کیهان نوشتم درباره‌ی فیلم «هملت» کوزیتسوف بود. کمی بعد «حسین عدل» سردبیر وقت کیهان از من خواست که به طور تمام وقت در مؤسسه کیهان کار کنم و به این ترتیب همکاری‌ام با سرویس خارجی روزنامه هم آغاز شد...

«هوشنگ حسامی»، برخلاف بیشتر منتقدان ما، یک روزنامه‌نگار حرفه‌ای است. به عنوان نویسنده، منتقد هنری و مترجم کار روزنامه‌نگاری را در مؤسسه‌ی «کیهان» دنبال می‌کند و گاهی، برخی از نوشته‌هایش را به دیگر نشریات، از جمله مجله‌های سینمایی هم می‌دهد. حسامی با برداشت‌های تازه و معرفی پایگاه‌های جدید فکری در زمینه نقد فیلم خیلی زود خود را نشان می‌دهد و در صف چهره‌های سرشناس، و در عین حال جنجال برانگیز درمی‌آید. به عنوان منتقد فیلم و تئاتر، وظایف و مسئولیت‌های بسیاری را برای خود در نظر می‌گیرد که همه حاکی از علاقه‌ی صمیمانه وی به سینما و تئاتر است و درکی که از این مقوله‌های جدی هنری دارد.

هوشنگ حسامی طی گفتگویی که با نگارنده، به هنگام تالیف و تدوین این کتاب کرده است، در توضیح و توجیه علاقه‌اش به سینما می‌گوید :

...این برمی‌گردد به سال‌ها پیش، زمانی که بچه بودم و زار می‌زدم تا پدر دستم را بگیرد و با خود به سینما برود! خانه‌مان در «خانی آباد» بود و چندان فاصله‌ای با خیابان «شاپور» نداشت. سینمایی بود در «شاپور» به نام «کشور» که شده بود خانه دوم من. در دبستان «دقیقی» درس می‌خواندم. زنگ آخر را که می‌زدند، مثل پرندهای که از قفس آزاد شده باشد، برق‌آسا خودم را

قلم بر پرده نقره‌ای

می‌رساندم به سینما «کشور» و می‌نشستم به دیدن فیلم تا سینما تعطیل می‌شد و صاحب سینما که برایش چهره‌آشنایی شده بودم به زور بیرونم می‌کرد! پدر و مادرم هم که می‌دانستند کجا باید پیدایم کنند، نگران نمی‌شدند. پاری وقت‌ها آرزو می‌کردم «آپاراتچی» باشم تا از صبح تا شب یک بند فیلم ببینم.

در طبقه بالای همان سینما «عطاءاله خرم» کلاس موسیقی داشت. پدر یا به دلیل علاقه زیاد خودش به موسیقی ایرانی و یا شاید به این دلیل که بتواند پایم را از سینما ببرد، ویلونی برایم خرید و مرا به کلاس موسیقی فرستاد. موسیقی را هم دوست داشتم اما دلم پیش سینما بود و به همین دلیل تا مشق ویلون تمام می‌شد، می‌دویدم پاتین تا خودم را به سالن سینما برسانم. در تاریکی سالن سینما و در برابر پرده نقره‌ای نمایش فیلم همه آن چیزهایی را که عطاءاله خرم یادم داده بود، فراموش می‌کردم! سال ششم دبستان را که تمام کردم، پدر به کرمان منتقل شد. شهری که آن وقت‌ها فقط یک سالن سینما داشت، کوچک و نقلی با طاق ضربی.

این سینما فیلم‌ها را بیش از چند شب نمایش نمی‌داد و کیفیت نمایش فیلم‌ها هم که خود مصیبتی بود. نمی‌شد آن وضع را تحمل کرد. بنابراین متوجه تئاتر شدم. شروع کردم به نوشتن نمایشنامه و طبیعی بود که در سطح دبیرستانی! نمایشنامه‌ها را، با همکاری دانش‌آموزان سال‌های مختلف دبیرستان به صحنه می‌بردم. کارم شده بود نوشتن نمایشنامه، بازی و به اصطلاح کارگردانی! در نوشتن نمایشنامه‌ها سخت زیر تاثیر سینما بودم، یعنی آن چه را که در فیلم‌های مختلف دیده بودم، در نمایشنامه‌هایم منعکس می‌کردم!

پدر مخالف بود و مادر، شاید از سر مهر و علاقه شدید، موافق بود و تشویق می‌کرد. اوایل نقش زن یا زنان نمایش‌ها را پسران بازی می‌کردند. مخصوصاً باید از دانش‌آموزی به نام «احمدی» یاد کنم که یک «زن پوش» تمام عیار بود و استعداد غریبی داشت. بعد بالاخره این طلسم را شکستم و با جلب موافقت پدر و مادر دختری زرتستی که به تئاتر علاقه زیادی داشت و مستعد هم بود، پای دختران را به تئاتر در کرمان باز کردم.

دیری نپایید که پدر به تربت حیدریه منتقل شد. ظاهراً با مقامات مرکز درافتاده بود و آنها هم با فرستادنش به تربت حیدریه انتقام گرفتند!

در تربت حیدریه چندتایی نمایش به صحنه بردم و ماهنامه‌ای به نام «دانش» به راه انداختم. «دانش» را به عنوان ضمیمه تنها روزنامه شهر یعنی «ستاره قطب» که هفته‌ای یک بار چاپ می‌شد و به جز سرمقاله و دو سه تایی شعر و قطعه ادبی، پر بود از آگهی‌های دولتی، منتشر کردم.

بالاخره پدر به مشهد منتقل شد. چون مشهد چند سالن سینما داشت، مثل خوره به جان فیلم‌ها افتادم. آخر سینما عشق بزرگ زندگیم بود و تئاتر وسیله‌ای برای ارتباطم با مردمی که دوستان داشتم. کلاس پنجم یا ششم دبیرستان بودم که وارد فعالیت‌های پراکنده مطبوعاتی شدم و با روزنامه «آفتاب شرق» و هفته‌نامه «هیرمند» که این دومی واقعاً خیلی جدی باحرفه روزنامه‌نگاری برخورد داشت - و به همین دلیل هم جوانمرد شد - شروع به همکاری کردم.

برای این دو نشریه شعر، قطعات ادبی، قصه‌های کوتاه و نقدهای اطلاعاتی سینما و تئاتر می‌نوشتیم. مطالعه نمایشنامه، رمان، مجموعه شعرهای نو، نوشتن و ترجمه نمایشنامه و شنیدن موسیقی کلاسیک و دیدن فیلم برایم بیشتر از هرچیز دیگری در زندگی اهمیت داشت.

شروع تحصیل در دانشگاه، رشته ادبیات انگلیسی، فصل تازه‌ای در زندگیم بود. آشنائیم با آثار شکسپیر، مخصوصاً هملت، مکبث و لیرشاه مرا دگرگون کرد و خیلی جدی به کار تئاتر پرداختم.

نمایشنامه‌هایی را که در سال اول دانشکده به صحنه بردم - «ویلون‌ساز شهر کره مونا» فرانسوا کوپه، «اهمیت ارنست بودن» اسکار وایلد، «کلاه پراز باران»، «گریه روی شیروانی داغ» تنسی ویلیامز و «دام» جویس - به طور کلی مفهوم و چهره تئاتر را در مشهد دگرگون کرد و طرفداران پروپا قرصی پیدا کرد. به طوری که بعداً که من خودم را به دانشکده ادبیات دانشگاه تهران منتقل کردم، گروه‌های دیگری با علاقه و پشتکار به اجرای نمایشنامه‌های جدی ادامه دادند.

البته در جوار کار تئاتر، سینما را همچنان دنبال می‌کردم.

کار نقد فیلم را بانوشتن درباره فیلم «امیر ارسلان» (نسخه اول) درمشهد شروع کردم و به اصطلاح منتقدان، این فیلم را شدیداً کوبیدم!

... وقتی به تهران آمدم، مدتی گرفتاری‌های تحصیلی، مانع فعالیت‌های مطبوعاتی‌ام شد. بالاخره به رادیو رفتم و با برنامه «جوانان» و «زن و زندگی» شروع به همکاری کردم و بعد هم به تنظیم نمایشنامه‌های رادیویی پرداختم که با تازگی‌هایی همراه بود.

خیلی مایل بودم که درزمینه تئاتر و سینما تحصیل کنم اما پدر مخالف بود و نمی‌گذاشت که به خارج بروم. عقیده داشت که فرهنگ و هنر درایران خریداری ندارد و آدم نباید خودش را بدبخت این جور کارها بکند! راستش را بخواهید، حالا فکر می‌کنم که حق باوست!

بگذریم، دست آخر دل به دریا زدم و به لندن رفتم، آن هم باچه مشقتی. اما به دلیل نبود امکانات مالی، موفق نشدم که دوره کارگردانی تئاتر را تمام کنم و به تهران برگشتم.

در بازگشت باز مدتی در رادیو کارکردم تا بالاخره پایم به مطبوعات تهران باز شد. ابتدا به عنوان منتقد تئاتر و مترجم در مجله «خوشه» شروع به کار کردم. کمی بعد تقریباً همه وظایف سردبیری مجله به من محول شد. چون مدیر مجله جان می‌داد اما پول نمی‌داد و من هم به مسایل مادی بی‌توجه بودم. درهمین وقت‌ها بود که نمایشنامه «چشم‌اندازی از پل» نوشته «آرتور میلر» را ظاهراً به کارگردانی یک معلم آمریکایی دانشکده اما در واقع به کارگردانی من، به صحنه بردیم که در آن نقش «آلفری» را هم خودم بازی می‌کردم. کاری بود که باموقفیت زیادی همراه بود. جالب است بدانید که خودم درباره اجرای این نمایش، نقدی در مجله «خوشه» نوشتیم که درآن انتقاداتم را از مجموعه کار منعکس کرده بودم.

مجموعه این فعالیت‌ها، به هیچ روی، مرا ازسینما غافل نکرده بود، چه در زمینه مطالعه و چه در زمینه دیدن فیلم... اما چرا ابتدا به تئاتر روی آوردم، علتش این بود که موقعیت کار درآن برای من زودتر فراهم شد. سینما را هم نه به خاطر نقدنویسی، بلکه بیشتر به خاطر فیلم ساختن، تعقیب می‌کردم. دیگراین که می‌دیدم خیلی‌ها سینما را جدی نمی‌گیرند و آن را یک نوع وسیله تفریح معمولی

قلم بر پرده نقره‌ای

می‌دانند. این نوع تلقی و سهل‌انگاری‌ها برای من قابل تحمل نبود و برای این که در جهت خلاف این حرکت کاری کرده باشم، شروع کردم به نقد فیلم‌نویسی. وقتی نوشتن نقد فیلم را شروع کردم «فرم» برایم اهمیت بیشتری از محتوی، داشت. به قول معروف هرچه دوربین دیوانه‌تر بوده بیشتر لذت می‌بردم. توجهی که به تکنیک داشتم مرا اغلب از توجه دقیق به محتوای فیلم بازمی‌داشت. حالا، اما، محتوای فیلم برایم اهمیت جدی دارد.

به نظر من، منتقد باید دقیقاً ضرورت‌های اجتماعی جامعه و زمان خود را بشناسد و خود را اسیر و پایبند فقط تکنیک فیلم و زیبایی‌های مربوط به آن نکند.

هوشنگ حسامی در نقدهایش به تعهدات فیلمساز در برابر انسان، در مفهوم عام، جامعه بشری و مسایل مربوط به وضعیت جامعه اهمیت زیادی می‌دهد و به هنگام ارزشیابی و نتیجه‌گیری کلی بیشتر به شرف حرفه‌ای و وجدان و التزام هنرمندی که پشت دوربین، به عنوان فیلمساز، ایستاده‌است، توجه دارد.

به همین جهت ما نقدها و نظریات او را انتزاعی و شخصی نمی‌بینیم. نوشته‌هایش، اکثراً، از جامعیتی برخوردار است که می‌تواند درضمن نظر گروه خاصی از تماشاگران جدی و فهیم سینما هم باشد.

حسامی، طی همین گفتگو، درمورد موقعیت نقد فیلم و این که آیا منتقدان می‌توانند روی جمع کثیری از تماشاگران اثر بگذارند، می‌گوید:

... در جامعه ما هنوز برسر این مسئله که «نقد هنری» خود یک «هنر» است یا «صنعت» بحث می‌شود. یعنی خیلی‌ها نمی‌خواهند، بپذیرند که «نقد هنری» خود می‌تواند درارتباط با گونه‌های مختلف هنر، هنرمندان و مخاطبان هنر، جنبه‌ای کاملاً هنری داشته باشد. از این مقوله که بگذریم، نقد فیلم، در سال‌های اخیر، برغم حضور دو سه تایی منتقد صاحب فکر و شعور بازار آشفته‌ای پیدا کرده است. ظاهراً دیواری کوتاه‌تر از نقد فیلم و تئاتر در نشریات پیدا نمی‌شود. صاحبان امتیاز و ناشران روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌ها، که تعدادشان هم روزافزون است، برای مقوله‌های فرهنگی و هنری اعتباری قابل نیستند و این بیشتر به خاطر حرفه‌ای نبودن آنهاست. آنهایی هم که به عنوان سردبیران به خدمت مشغولند به علت نبود امنیت شغلی به ناچار - حتی اگر حرفه‌ای هم باشند - به خواست آنها گردن می‌گذارند. نگاهی بیندازید به نوشته‌های کسانی که به عنوان منتقد قلم می‌زنند و تعدادشان هم دارد بیشتر از مخاطبان می‌شود، تا دریابید که چه آشفته بازاری است!

اما در این که منتقد، البته منتقد واقعی می‌تواند در جامعه اثرگذار باشد، تردید نکنید دلیلش هم این است که مردم، حتی جوانان بیست و یکی دو ساله، نام منتقدینی را که حقانیتی داشته و دارند، فراموش نکرده‌اند.

می‌ماند وظیفه منتقد. به گمان من منتقد نباید خود را از جامعه‌اش جدا کند. منتقدی که ضرورت‌های واقعی جامعه‌اش را نشناسد، به هیچ جا نمی‌رسد. صدایی می‌شود بی‌طنین. منتقد باید معاصر دنیای خودش باشد. به افت و خیزهایی که روی می‌دهد حساسیت نشان دهد. بی‌وقفه مطالعه کند، در زمینه سینما و تئاتر و نقاشی، مدام آثار تازه را ببیند. منتقد فیلمی که با تحولات سینمای معاصر آشنایی نداشته باشد، در دایره‌ای محدود به دور خود می‌چرخد، خودش را تکرار می‌کند و یا...

ببینید، توجهی که جوانان، مخصوصاً، به نقد فیلم نشان می‌دهند، چشمگیر است و مایه دلگرمی. آنها حساس شده‌اند و حساسیت نشان می‌دهند و حتی در مقابل منتقد می‌ایستند، بابی‌رحمی هرچه تامل‌تر او را داوری می‌کنند. این نشان می‌دهد که سره را از ناسره تمیز می‌دهند و نمی‌توان خزعبلاتی به نام نقد تئاتر و فیلم به دستشان داد.

همین که دارند به نتایج جشنواره‌های جهانی بی‌اعتنا می‌شوند و به درک و دریافت، درست یا نادرست، خود متکی می‌شوند، خیلی مهم است. زیاد دیده‌ام که جوان‌هایی نقدهای یک یا دو منتقد مورد علاقه و اعتماد خود را جمع کرده و یا می‌کنند و تحولات فکری و نظری آنها را به دقت دنبال می‌کنند.

نقد فیلم هنوز هم که هنوز است اعتباری ندارد. البته درمقایسه با آمریکا یا کشورهای اروپایی. اما اگر بتوان به این آشفته بازار پایان داد، نتایج چشم‌گیری به دست خواهد آمد. وظیفه نشریات تخصصی است که بامقوله «نقد جعلی» مبارزه کنند و یا سخت‌گیرانه تر از امروز به مقوله نقد فیلم توجه داشته باشند.

حسامی به فیلم‌هایی که وسیله‌ی پاره‌ای مقاصد خاص سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می‌شوند، حساسیت فوق‌العاده‌ای دارد و می‌گوید :

... گاه با فیلمی راستگو، دقیقاً راستگو، روبرو می‌شویم. این فیلم در هر شرایطی و در هر جامعه‌ای ارزش‌های خودش را حفظ می‌کند. اما بایک فیلم دروغگو چه باید کرد؟ من شخصاً یک فیلم دروغگو و ریاکارانه را حتی اگر ساخت و پرداختی به غایت هنری هم داشته باشد، نمی‌پذیرم. فریب ارزش‌های هنری یک فیلم دروغگو و بی‌صداقت را خوردن، واقعاً مصیبت‌بار است. در مقابل چنین فیلم یا فیلم‌هایی اصلاً نباید انعطاف نشان داد. وظیفه منتقد دقیقاً یک وظیفه اجتماعی است و گاه حتی بالاتر از وظیفه یک هنرمند...

وقتی شما با سینمای راستگویی مثل سینمای «جان فورد» - مخصوصاً در «خوشه‌های خشم»^۱ روبرو می‌شوید چگونه می‌توانید ارزش‌هایش را چه در محتوی و چه در فرم انکار کنید؟ وقتی با فیلمی مثل «توپاز» هیچکاک که در ارزش‌های هنری‌اش تردید ندارید، روبرو می‌شوید چه باید بکنید؟

^۱ - THE GRAPES OF WRATH

قلم بر پرده نقره‌ای

«توپاز» فیلم دروغگوئی است. من نمی‌توانم در شیفتگی‌ام نسبت به سینمای هیچکاک غرق بشوم و این فیلم را با محتوای دروغگویش قبول کنم. هیچکاک استاد است، باشد. اما «توپاز» ش دروغ‌گوست و باید درمقابل این دروغ ایستاد! سینما یک مقوله فرهنگی است. قرار نیست از این مقوله در جهت انحراف فرهنگی استفاده کرد.

حسامی درباره این که چرا جمعی از منتقدان ما فیلم «توپاز» را باتوجه به جنبه‌های تبلیغاتی‌اش موردتایید قرار دادند، می‌گوید :

... آن دسته از منتقدان ایرانی که فیلم «توپاز» را تایید کردند، نسبت به کارهای هیچکاک تعصب دارند و شیفته کارهای این استاد هستند. شیفتگی در حد تعصب خطرناک است، نه تنها برای منتقد که برای مخاطب او.

منتقدی که نسبت به کارهای یک فیلمساز تعصب پیدا می‌کند، آن وقت متوجه حرکت‌های تازه در سینما نمی‌شود. یعنی در واقع سینما را فقط از یک دریچه نگاه می‌کند.

تعصب و شیفتگی مخاطب را در داوری منتقد دچار تردید می‌کند. مگر می‌شود همه فیلم‌های یک فیلمساز را «شاهکار» تلقی کرد؟ می‌توان گفت هیچکاک فیلم‌های بد کم دارد، اما نمی‌توان گفت همه آثارش «خوب» و یا «شاهکار» اند. این به مضحکه می‌ماند. مگر می‌توان تمام غزل‌های «حافظ» را شاهکار تلقی کرد؟ منتقدان ما در به کاربردن توصیف‌ها بدجوری گشاده‌دستی می‌کنند. منتقدان آمریکایی هم «توپاز» را رد کردند. اگر به محتوای آن حمله نکردند، دست کم هیچکاک را به خاطر این که روال کارش را تغییر داده و به مسایل سیاسی پرداخته بود، مورد ملامت قرار دادند.

حسامی درباره علت و علل تغییر و تحول منتقد و معیارهای قضاوتش در زمان‌های مختلف عقیده دارد :

... سینما مثل هر مقوله دیگری نمی‌تواند از تحولات فکری، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی برکنار باشد و طبیعتاً تلقی منتقد هم از مجموعه این تحولات که حاصل گذشت زمان است، درامان نمی‌ماند.

یک وقتی سینما را فقط «صنعت» می‌دانستند، حالا آن را «هنر» می‌دانند. آن هم شاخص‌ترین وسیله بیان هنری. زمانی در سینما به تفنن و سرگرمی مطلق فکر می‌شد، امروز به مسایل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، برخوردهای نژادی و غیره فکر می‌شود.

تحولات اندیشگی باید و به ناچار برتلقی منتقد اثر بگذارد. برای خود شما پیش نیامده‌است که فیلمی را که دیروز دوست داشته‌اید، امروز دوست نداشته باشید؟ یقیناً پیش آمده و این طبیعی است، چون شما بازمان حرکت می‌کنید و اگر بخواهید معاصر باشید، ناچارید با آن حرکت کنید، پس ارزش‌های دیروزی را نفی می‌کنید و به ارزش‌های تازه می‌اندیشید. من روزی شیفته «دیکنز» و «بالزاک» بودم. اما امروز به «فالکنر» و «کافکا» فکر می‌کنم و به یقین فردا به نویسندگان دیگری که

دنیای معاصر مرا تصویر می‌کنند. این رد و نفی ارزش آثار نویسندگانی نیست که دیروز دوستشان داشتیم. این «جبر» زمانه است. من باید دائم درحال «شدن» باشم وگرنه عقب می‌افتم، خرفت می‌شوم، گذشته را نشخوار می‌کنم. من که تا ابد نمی‌توانم شیفته هنرمندانی باشم که روزگاری با آثارشان زندگی کرده‌ام، زندگی را به یک «ماه عسل دائمی» تبدیل کردن کار احمقانه‌ایست. آدم در ماه عسل بی‌خیال است، خوش است، بازیگوش است. هم پای زمانه حرکت کردن رنج بسیاری به همراه دارد، اما برای منتقد، مخصوصاً تحمل این رنج دائمی ضرورتی حیاتی است، چون باید با مخاطبانی که هم عوض می‌شوند و هم رشد فکری می‌کنند، روبرو شود.

منتقدی که درحال «شدن» نباشد، بی‌آنکه خود بداند، مرده است. منتقد دربرابر آن لحظه و لحظاتی تاریخی که در آن زیست می‌کند، مسئول است. باید مثل هر هنرمند خوبی، جلوتر از مردم زمانه‌اش و یا حداقل همگام با مردم، حرکت کند. شاید نتواند با قاطعیت تمام، همه ارزش‌های یک اثر هنری - درمورد منتقد فیلم - یک فیلم را به تحلیل و بررسی بگیرد. اما باید توانایی برخورد با آن را داشته باشد. با ارزش‌ها و معیارهای شناخته دیروز که نمی‌توان محتوی و فرم یک فیلم امروزی را داوری کرد. گذشت زمان معیارها را درهم می‌شکند، باید منتقد معیارهای جانشین را بشناسد و دریابد. اگر من امروز فیلمی را که ده سال پیش، براساس معیارهای شناخته آن روز، داوری کرده و «خوب» تلقی کرده‌ام، امروز «بد» بدانم یا برعکس، این نشانه تحول فکری است و مخاطب هم این را می‌پذیرد و اعتمادش از من سلب نمی‌شود. شما که باید یادتان باشد، برخی از منتقدان ما، ظرف دو یا سه ماه، داوری خود را درباره فیلم یا فیلم‌هایی تغییر می‌دادند. این نشانه تحول ذهنی آنها نبود، نتیجه پاره‌ای اتفاقات بود که خودتان بهتر می‌دانید. من از این نوع «تحول»‌های برق‌آسا سخن نمی‌گویم. من از یک تحول واقعی در ذهن و اندیشه که به هر حال زمان می‌خواهد، حرف می‌زنم و این تحول واقعی اگر بر داوری‌های من اثر بگذارد، طبیعی است.

هوشنگ حسامی، برخلاف بعضی از منتقدان فیلم، برخوردی راحت با فیلم دارد و آشکارا از آوردن تعبیرات و مفاهیم دور از ذهن اجتناب می‌کند و به قصد بررسی و تحلیل آنها را کالبدشکافی نمی‌کند.

او معتقد است که طرح مفاهیم دور از ذهن و انتزاعی و نسبت دادن آنها به فیلم، نه فقط تماشاگر را گمراه می‌کند که به طور غیرمستقیم شعورش را هم به هیچ می‌گیرد :

... اغلب منتقدان چنان با فیلم برخورد می‌کنند که مخاطبان آنها در شعور و قوه درک خود دچار تردید می‌شوند و گاه احساس می‌کنند که به شدت تحقیر شده‌اند. شماری از منتقدان ما، یا بهتر بگویم شماری که درباره فیلم می‌نویسند، در برخورد با هر فیلمی، حتی ساده‌ترین آنها، یک «معمای پیچیده» طرح می‌کنند و با پنهان کردن خود در پس مستی واژه‌های دهان پرکن و جملاتی که اگر ده بار هم آنها را بخوانید، چیزی دستگیرتان نمی‌شود، مخاطب را به خیال خود مرعوب می‌کنند. این البته

قلم بر پرده نقره‌ای

ناشی از این استنباط است که هرچه پیچیده‌تر بنویسیم مخاطب فکر خواهد کرد که سواد بیشتری داریم. درحالی که توانایی در ساده‌نویسی است، درارتباط برقرارکردن هرچه سریع‌تر با مخاطب است. متأسفانه می‌بینیم که این شکل از نقد فیلم در ایران خیلی رایج شده‌است. تماشاگری که با این گونه نقدها برخورد مداوم داشته باشد، طبیعتاً درسالن سینما راحت نخواهد بود. فیلم را «معمایی» تلقی خواهد کرد که باید آن را حل کند! تماشاگر خوگرفته به این گونه نوشته‌ها به جای آن که متوجه مضمون، شخصیت‌ها، روابط آنها بااشیاء باشد، مدام در جست وجوی چیزهایی است که بتواند از آنها نمادی، استعاره‌ای و اشاره‌ای بترشد!

در این تردیدی نیست که گاه فیلمساز برای بیان پاره‌ای مقاصد خود متوسل به سمبل‌هایی می‌شود، اما همه چیز دریک کلیت است که قابل بررسی است. چنان شده که تماشاگر خیال می‌کند هر شیئی که در صحنه‌ای از فیلم می‌بیند باید معنای خاصی داشته باشد. یک اتاق، یا مجموعه اشیایی که در آن است، می‌تواند - و می‌خواهد - معرف روحیه صاحب اتاق باشد، اما قرار نیست هر شیئی مفهوم خاصی داشته باشد. تماشاگری که می‌خواهد برای هر شیئی، به طور جداگانه، مفهوم خاص و اغلب پیچیده‌ای پیدا کند، یقیناً فریب نوشته‌هایی را خورده‌است که بعضی‌ها درباره فیلم نوشته‌اند و می‌نویسند. ببینید، شما ممکن است در برخورد با فیلم پیچیده‌ای مثل «سال گذشته در مارین باد»^۱ آلن رنه - که درک تداخل زمان‌های گذشته و حال و آینده درآن دشوار است - بااشکالاتی روبرو شوید. به عنوان منتقد باید آن قدر فیلم را ببینید تا راهی برای تحلیل و بررسی فیلم به ساده‌ترین شکل ممکن پیدا کنید. گاه ممکن است تحلیل منتقد، حتی پس از بارها دیدن فیلم، دشوار بنماید که چاره‌ناپذیر است. اما وقتی با فیلم «این گروه خشن»^۲ سام پکین پا روبروید یقیناً چنین مشکلی ندارید و می‌توانید به زبانی ساده و روان و قابل درک آن را برای مخاطبان خود بشکافید. وقتی شما از «این گروه خشن» چنان حرف می‌زنید که انگار مهم‌ترین مقوله فلسفی را پیش روی دارید، تماشاگر گیج می‌شود و احساس می‌کند که منتقد دارد او را تحقیر می‌کند. اگر اشتباه نکنم، این از حرف‌های «هیچکاک» است که «رسیدن به سادگی جز بارنج و مشقت ممکن نیست» و حرف درستی است.

نمی‌دانم یادتان هست یا نه؟ در فیلم «پرده پاره» هیچکاک نمایی داریم که درآن پل نیومن که در کافه‌ای نشسته، می‌خواهد فنجان قهوه بنوشد. وقتی فنجان را بلند می‌کند، نگاهی به آن می‌اندازد. یعنی یک کار طبیعی و ساده که خود شما هم هر روز موقع نوشیدن چای یا قهوه یا آب انجام می‌دهید. آن وقت منتقدی در نقدش می‌نویسد، نگاه پل نیومن به قهوه درون فنجان، نگاهی است به تاریکی اعماق وجود خودش! مخاطبی که این نقد را می‌خواند، واقعاً از توجه به مجموعه فیلم غافل می‌شود و سعی دارد به شکار لحظاتی ازاین دست برسد!

^۱ - LE DERNIER ANEE A MARIENBAD

^۲ - THE WILD BUNCH

برخی از منتقدان هم با استفاده از اصطلاحات سینمایی - قاب، قاب بندی، زوم فوروارد، زوم بک، تراکینگ، نمای لای و... - مخاطبان خود را، به گونه‌ای دیگر، تحقیر می‌کنند و از خود نمی‌پرسند که مخاطب عادی چه نیازی به این افاضات دارد؟ شما ممکن است بخواهید درباره فیلم‌های «سهراب شهید ثالث» کتابی بنویسید. چون در چنین کتابی لازم است که فیلم‌ها، فصل به فصل و با دقت بررسی شوند، به ناچار گاه از اصطلاحات فنی استفاده می‌کنید و این نه تنها عیبی ندارد، بلکه ضروری هم می‌نماید اما یادتان نرود که فرق است میان آن کتابی که می‌نویسید و نقدی که در دو ستون یا حداکثر چهار ستون روزنامه یا در دو یا سه صفحه مجله‌ای می‌نویسید. بدبختانه ما هنوز فرق میان یک نقد اطلاعاتی و یک نقد تحلیلی را نمی‌دانیم. آن چه که می‌نویسیم نه اولی است و نه دومی. در مجلات تخصصی که مخاطبان معدودی دارند، پرداختن به وجوه تکنیکی یک فیلم برای شناساندن «فرم» آن ضرورتی جدی است. اما در روزنامه‌ها و مجلات معمولی جای محدودی به نقد فیلم می‌دهند، این کار فقط به خودنمایی تعبیر خواهد شد.

بعضی از کسانی که درباره فیلم می‌نویسند، سخت تحت تاثیر نام و آوازه فیلمسازانند. به گمان آنها مثلاً آنتونیونی، پازولینی، فلینی، هیچکاک و... امکان ندارد فیلم «بد» بسازند، بنابراین هرچه از این فیلمسازان می‌بینند، برایشان «شاهکار» است. از این که بگویند فلان فیلم پازولینی بد است، می‌ترسند و این باعث می‌شود که از شناخت استعدادهای تازه در سینما عاجز بمانند. یکی دو مورد چرک دیگر در داستان غم‌انگیز نقد فیلم نویسی ایران داریم که فقط خاص خودمان است و بس، یعنی در هیچ جای دیگری نمونه‌اش را ندیده‌ام. یکی توطئه علیه فیلم یا فیلمساز است. این شرم‌آورترین جنبه کار نوشتن درباره فیلم است جمعی باهم توافق می‌کنند که یک فیلم را به قول خودشان بزنند یا ستایش کنند. شرافت نقد به این ترتیب است که به خطر می‌افتد.

مورد دیگر که در هیچ جایی جز ایران سابقه ندارد، حمله این منتقد به آن منتقد است! منتقدی به منتقد دیگر، گاه با زشت‌ترین کلمات حمله می‌کند که چرا از فیلمی که او آن را شاهکار تلقی کرده، دیگری آن را فیلم بدی دانسته‌است و یا برعکس. ما هنوز اصل بدیهی احترام به عقاید دیگران را درک نکرده‌ایم. هر منتقدی براساس دید، جهان بینی و دانش خود فیلمی را داوری می‌کند. این داوری می‌تواند درست باشد یا نادرست. کسی که این درستی یا نادرستی را تمیز می‌دهد، مخاطبان آن منتقد هستند، ممکن است فیلمی برای شما، به هر بهانه ممکن، شاهکار باشد. اما برای من نباشد. این چه اشکالی دارد؟ چه کسی به شما این حق را می‌دهد که زبان به فحاشی باز کنید و مرا به خاطر آن که عقاید شما را تایید نکرده‌ام، به باد حمله بگیرید؟ ای کاش براساس ارزش‌های قطعی و مسلم یک فیلم چنین کاری بشود، نه، روابط منتقد با سازنده‌ی آن فیلم.

اشاره حسامی در اینجا به اختلاف نظر یکی دو منتقد از جمله «پرویز دوائی» با او برمی‌گردد. یکی از این موارد اختلاف را نمایش فیلم «رضا موتوری» مسعود کیمیائی سبب می‌شود.

قلم بر پرده نقره‌ای

پرویز دوائی (پیام) درنقدی که براین فیلم می‌نویسد، از آن به عنوان یک شاهکار واقعی درسینمای ایران یاد می‌کند و در مقدمه نقد خود طعنه‌ای هم به نقد هوشنگ حسامی که «رضا موتوری» را فیلم بدی دانسته بود، می‌زند.

حسامی که بارها طعنه‌هایی ازاین نوع را نادیده گرفته و بنابه اظهار، به مشی خود در احترام گذاشتن به عقاید دیگران ادامه داده بود، بر آن می‌شود که دست کم یک بار پاسخ پرویز دوائی را بدهد. لذا به منظور تصریح نظرش، نقد دیگری بر فیلم «رضا موتوری» می‌نویسد ضمن آن نوشته دوائی را هم به نقد و بررسی می‌گیرد که این خود به جوابی از پرویز دوائی می‌انجامد.

این نقدها به لحاظ تلفیق دو مورد یعنی «مجادله» و «اظهارنظر» فرم خاصی دارند که می‌توان گفت در نوع خود کم نظیر، جالب و قابل تأمل هستند.

حسامی به رغم این جدل، نقد و نظرهای پرویز دوائی را موردتایید قرار می‌دهد و در گفت و گویی دیگر که با «م. صفار» و همین طور با نگارنده دارد، می‌گوید:

... به طورکلی باید بگویم که چندتایی منتقد درایران داریم که دست کمی از بعضی منتقدان صاحب نام فرنگی ندارند و نباید دراین مورد خود را دچار عقده‌های خاورمیانه‌ای بکنیم و بگوئیم که آقا آن‌ها کجا و ما کجا! من نقدهای پرویز دوائی را با آنکه بامن دشمنی پایان ناپذیری دارد و نمی‌دانم چرا، به نقدهای مثلاً «جان راسل تیلور» و امثال او ترجیح می‌دهم. من این مسئله را در جریان شرکت در فستیوال فیلم باهاماس که خاص منتقدان فیلم دنیا بود، دریافتم و در بازگشت ازاین فستیوال هم در روزنامه کیهان مقاله‌ای زیر عنوان، «عقده‌های خاورمیانه‌ای را درخود بکشیم» نوشتم و مخصوصاً به این مسئله پرداختم تا خیال نکنیم که همه منتقدان فیلم در خارج از ایران تافته‌های جدا بافته‌ای هستند. در بحث و گفت و گو با شماری از منتقدان بانام و بی‌نامی که به آن فستیوال آمده بودند، متوجه شدم که ما چیزی کمتر از آنها نداریم و درباره‌ای موارد خیلی هم بیشتر از آنها^۱

حسامی، اما، در گفتگوی دیگری با مؤلف، عقیده دیگری دارد:

... این روزها آن چه که در روزنامه‌ها و مجلات می‌آید به همه چیز شبیه است جز نقد فیلم. و جالب است که مخاطبان هم آنها را جدی نمی‌گیرند. خواننده‌ای که می‌بیند به اصطلاح منتقدی ماهی قزل‌آلا را یک جا سمبل صادرات ایران، درجائی دیگر سمبل معصومیت انسان، و درجائی دیگر

نمایاننده قشر ناآگاه جامعه معرفی می‌کند، جز خندیدن چه چاره‌ای دارد؟ من مجموعه‌ای از این قبیل نقدها را چه در زمینه سینما و چه در زمینه تئاتر فراهم کرده‌ام که قصد دارم به عنوان «چک» درکنش به چاپ بدهم. این کار لازم است چون بالاخره باید تکلیف مردم پائین روح نقد را روشن شود و حقانیت دو سه تایی آدم که نقد فیلم و تئاتر را حای گرفته‌اند، ثابت شود گرچه مردم خود بهترین داوران ممکن هستند.

... این طبیعی است که وقتی آدم به گذشته‌ها و نوشته‌هایش در زمان‌های مختلف نگاه می‌کند، گاهی شرمنده هم می‌شود. من این روزها بیشتر فکر می‌کنم که زبان نقد فیلم باید به طور پایه‌ای و اساسی دگرگون شود، چون هنوز هم در بهترین نقدهایی که از سرشناس‌ترین منتقدان دنیا می‌خوانیم، شباهت‌های انکارناپذیری با «نقد رمان» می‌بینیم. رمان مقوله دیگریست و با فیلم که هنر قرن ماست تفاوت‌های بسیاری دارد. باید راهی برای گریز از این دایره پیدا کنیم و نقد فیلم را از نقد رمان جدا کنیم. اگر این روزها به ندرت نقد فیلم می‌نویسم بیشتر به خاطر این مسئله است. به تحقیقی در این زمینه مشغولم که ممکن است به نتایج مطلوبی برسد و یا نرسد اما به هر حال ضرورتی است که احساس می‌کنم.

حسامی درباره شیوه‌ی کارش و این که چرا بیشتر نقدهای اطلاعاتی می‌نویسد تا تحلیلی، می‌گوید:

— می‌دانید که «نقد اطلاعاتی» داریم و «نقد تحلیلی». منتقد یک روزنامه عصر نمی‌تواند نقد تحلیلی بنویسد چون روزنامه نمی‌تواند و نباید یک صفحه روزنامه‌اش را در اختیار منتقد بگذارد تا درباره فیلمی به تفصیل اظهار نظر کند.

منتقدین فیلم روزنامه‌ها، همه نقد اطلاعاتی می‌نویسند و می‌کوشند تا در همین نقد اطلاعاتی، اظهار نظر صریح خود را نیز بگنجانند. بررسی دقیق یک فیلم کار منتقدینی است که در مجلات اختصاصی مطلب می‌نویسند و یا در مجلات غیر اختصاصی، صفحاتی در اختیار دارند. بدبختانه در ایران، مجله‌ها هم نقد اطلاعاتی بدست خواننده می‌دهند و اینست که نقد تحلیلی واقعی در مطبوعات ایران بسیار کم دیده می‌شود.

تنها منتقدی که کم و بیش، با استفاده از امکاناتی که دارد، به این مسأله توجه دارد، پرویز دوائی است. این درست است که من درباره‌ی موارد با نظرات دوائی مخالفم، اما نمی‌توانم نقش سازنده او را در آشنا ساختن مردم با نقد تحلیلی نادیده بگیرم.

یک نکته دیگر را هم بگویم. من در همان نقدهای اطلاعاتی‌ام، درست یا نادرست، می‌گویم تا گذرا تحلیلی از فیلم هم ارائه دهم و حالا اگر این کافی نیست متأسفم چون روزنامه بیش از این نمی‌تواند و نباید به من مجال دهد.^۱

به منظور ارائه‌ی نمونه‌ای از «نقد اطلاعاتی» یا بهتر گفته باشیم «نقد روزنامه‌ای» موردنظر هوشنگ حسامی، نقد فیلم «جمعه سیاه»^۱ ساخته‌ی «رونه کلمان» را به عنوان نمونه، برگزیده‌ایم:

جمعه سیاه

رونه کلمان، که روزگاری او را از فیلمسازان صاحب سبک سینمای فرانسه می‌شناختند، با فیلمهای اخیرش جز یک تسلط تکنیکی چیزی بدست نمی‌دهد.

«امید به مردن» که در تهران با عنوان «جمعه سیاه» به نمایش درآمده و ظاهراً براساس این قطعه شعر «ما بچه‌های بزرگسالی هستیم ای عزیز، که هنوز از فرارسیدن وقت خواب می‌ترسیم» شکل گرفته است.

با تأکیدی برچند دختر و پسر خردسال که بعداً در جریان زندگی کنارهم قرار می‌گیرند و هر یک به نحوی تسلیم سرنوشت محتوم خود می‌شوند، آغاز می‌شود.

با این شروع، فیلمساز نوید حرکتی هوشمندانه را در متن حادثه‌ای که بتدریج رنگ می‌بازد، می‌دهد. اما خیلی زود نشان می‌دهد که تلاش او برای رسیدن به هدف نهائی که ایجاد و ارائه تمی فلسفی در فیلم باشد، بی‌نتیجه می‌ماند.

فصول مربوط به بچه‌ها، در مجموع، به کلیت فیلم لطمه می‌زند و حرکت موازی در جریان زندگی - درخردسالی و بزرگسالی - آدمها نمی‌توانند به فیلم ابعاد اندیشمندانه‌ای بدهد که ظاهراً فیلمساز در پی آن بوده‌است.

فیلم اگر یکسره به بازگویی یک ماجرای جنائی و بررسی روابط آدمها در یک سطح معمولی می‌پرداخت، حتماً موفق بود، اما در شکل حاضر نمی‌تواند رابطه‌ی حتی عاطفی با تماشاگر داشته باشد، چون نقب زدن فیلمساز از حال به گذشته و از گذشته به حال و کوشش او برای یک بررسی روانی به منظور کاراکترسازی، با فیلم که در سطح حادثه‌اش بطور مداوم، رابطه تماشاگر را می‌توانست دلچسب باشد، قطع می‌کند. فیلم در شکل فعلی به یمن تسلط «رونه کلمان» قابل تحمل است و درباره‌ی لحظات واقعاً جذاب (اشاره می‌کنم به فصلهای سرقت و کاردخوردن «وزغ»)

«جمعه سیاه» درعین حال می‌خواهد تأکیدی داشته باشد بر سقوط ارزش‌های اخلاقی و نیز «تنهائی» انسان که هردو مقوله کهنه است و بسیار درباره‌شان گفته‌اند و شنیده‌ایم و ساخته‌اند و دیده‌ایم.

حرف آخر آنکه باید با فیلمهای اخیر «رونه کلمان» که هنوز خاطره فیلم «زیرآفتاب سوزان»^۱ او برایمان گرامی است، چرا که هنوز آلوده به برداشت‌های فلسفی، این مد ناهنجار روز، که

^۱ - AND HOPE TO DIE

خیلی از فیلم سازان استخوان دار روزگار ما را به هرز کشانده است، نشده بود، اورا به دل تاریخ سینما بسپاریم و امیدی نداشته باشیم که فیلمی وابسته به سینمای «تاب» عرضه کند. گرچه دیدن همین «جمعه سیاه» او در آشفته بازار سینمایی ما خود غنیمتی است.^۲

هوشنگ حسامی تجربه عمر سینمایی خود را (تا سال ۱۳۵۰) با برگزیدن ده فیلم زیر

مشخص می کند:

- ۱ - آگرانديسمان (آنتونیونی)
- ۲ - اودیسه فضائی ۲۰۰۱ (کوبریک)
- ۳ - مهر هفتم (برگمان)
- ۴ - شرم^۳ (برگمان)
- ۵ - اودیپ^۴ (پازولینی)
- ۶ - هملت^۵ (کوزینتسوف)
- ۷ - من کنجکاوم، زرد^۶ (ویلگوت شومان)
- ۸ - هشت و نیم (فهلینی)
- ۹ - کسوف (آنتونیونی)
- ۱۰ - صحرای سرخ^۷ (آنتونیونی)^۸

فیلم‌های برتر ۲۵ سال اول تاریخ سینمای ایران

(بدون ترتیب)

- ۱ - ولگرد (مهدی رئیس فیروز)
- بخاطر پرداخت بالنسبه خوب آن دوره از سینمای ایران
- ۲ - شوهر آهوخانم (داوود ملایور)
- بخاطر خلق فضای ایرانی و شهامت در شروع حرکتی تازه

^۱ - PLEIN SOLEIL

۱ - کیهان - شماره ۹۰۳۳ - ۲۷ مرداد ۱۳۵۲

^۳ - THE SHAME

^۴ - EDIPO RE

^۵ - HAMLET

^۶ - I AM CURIOUS-YELLOW

^۷ - DESERTO ROSSO

۷ - ماهانه ستاره سینما - شماره ۷ - اردیبهشت ۱۳۵۰

۳- گاو

بخاطر پرداختن به یک مسئله انسانی و شروع یک سینمای جدی و قابل بررسی

۴- خشت و آئینه (ابراهیم گلستان)

بخاطر جسارت سازنده‌اش در برگرداندن فضا‌ای متفاوت به فیلم

۵- شب قوزی

بخاطر سادگی در فرم، میزانسن و قصه‌پردازی

۶- درشکه‌چی

بخاطر خلق فضای ایرانی و پرداختن به یک مسئله اساسی و اجتماعی

۷- سه قاپ

بخاطر توجه سازنده‌اش به جنبه‌های انسانی یک قصه جاهلی و ایجاد یک سینمای سالم

۸- آقای هالو

بخاطر تلفیق ماهرانه فیلم‌های مردمی با سینمای آرتیستیک

۹- رگبار

بخاطر تم شریف و انسانی آن و پرداختن ماهرانه فیلمساز به خلق فضائی مناسب

۱۰- مردان سحر (اسماعیل نوری علاء)

بخاطر کوشش سازنده‌اش برای ارائه برداشتی تازه از یک قصه شاهنامه

۱۱- فرار از تله

بخاطر فضا‌سازی ماهرانه و کاراکترسازی دقیق

۱۲- تقی پستیچی

بخاطر بینش فیلمساز در ارائه یک قصه ساده با ریتمی متعلق به زندگی ایرانی

۱۳- بی‌تا

بخاطر شهامت فیلمساز در ارائه یک قصه ساده با ریتمی متعلق به زندگی ایرانی

۱۴- قیصر

بخاطر شروع حرکتی تازه در سینمای ایران و پرداختن به مسائل کوچه و بازار.^۱

به یادگار نمونه‌ای از دستنویس هوشنگ حسامی را که درباره‌ی فیلم معمای

گاسپارهاوزر است می‌آوریم.^۲

۱- فیلم - شماره ۱ - زمستان ۱۳۵۱

۲- کیهان - ۹ دی ۱۳۵۴

نقدی بر فیلم معمای گاسپار هاوزر

نقدی بر فیلم معمای گاسپار هاوزر

دردی که جنایت است

«به دنیا آوردم جنایت بود است» و «آدم با آدم بد است»

این‌ها «گاسپار هاوزر» نوشته است. برای که زندگی و مرگش ده‌ها ده‌ای از اجرام فرفریه است و هر چه درباره‌اش

تا به حال نوشته اند، نتوانسته است این را از رانگ کند.

«گاسپار» که بود؟ ارباب بی‌فریاد هاواراییه «نایلو» «پسته» از دوریاد یکی از یکی از «سپید» می‌می

کرد اند. گاسپار «نمی‌ازد عمرش را در دهه بی‌کمی فریب‌گذاشته» در آن‌جا می‌سکون می‌بندی. «آ» از

زهی و اسکن رانگ - درخت

زده‌شانی. می‌وی که در آن دهه تاریک‌نای و کس می‌دارد. او را به سبب آدم‌ها برد. گاسپار «همه را به سبب

نمی‌داند». زده‌شانی او را در ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۶ در میان «زب فریب‌گذاشته» زده‌شانی کرد. گاسپار «نمی‌داند»

در «پسته». «نمی‌داند» فریب‌گذاشته است. او را به سبب «مهری» می‌باید. «مهری» که است. «مهری» که است. او را



هوشنگ بهارلو

«هوشنگ بهارلو» پس از فارغ‌التحصیل شدن از مرکز تجربیات سینمایی رم، در رشته فیلمبرداری یعنی قبل از حرفه‌ای شدن در سینمای ایران به عنوان فیلمبردار، در سال ۱۳۴۳ اقدام به نوشتن نقد فیلم می‌کند. البته بهارلو در نیمه دوم سال‌های سی نیز سابقه‌ی کار مطبوعاتی داشت ولی نه در زمینه‌ی نقد فیلم. کار او به عنوان منتقد فقط محدود به چند هفته می‌شود.

با این همه نام او بیشتر به عنوان یک فیلمبردار ماهر و چیره‌دست در سینمای ایران شناخته می‌شود.

فیلمبرداری فیلم‌های «بی‌تا» ۱۳۵۱ - «پستچی» ۱۳۵۱ - «طبیعت بی‌جان» ۱۳۵۴ - «سوته‌دلان» ۱۳۵۶ - «دایره مینا» ۱۳۵۷... از جمله کارهای شاخص او است. نقدهای او بیشتر حالت نوعی معرفی فیلم دارد و به توضیح مشخصه‌های ظاهری فیلم محدود می‌شود:

هتل ماه عسل^۱

...این فیلم هتل ماه عسل هم یکی از همان فیلمهائی است که زائیده یک هفته تا پانزده روز کار در استودیوهای متروگلدوین مایر است. فیلم آنطور که باید و شاید داستان جالبی ندارد. بهمین جهت کارگردان توجهش را بیشتر روی هنرپیشگان فیلم متمرکز کرده‌است و دراین میان «جیل سنت جان» رلش را باهمان کاراکتر همیشگی‌اش که دختر سبک‌سر و احمقی است بهتر از سایرین بازی می‌کند.

عیب کلی این نوع فیلمهای آمریکائی اینست که اکثر صحنه‌ها و بعضی وقت‌ها کلیه صحنه‌های فیلم را در داخل استودیو فیلمبرداری می‌کنند، حتی اگر ماجرای فیلم کناردریا هم اتفاق بیفتد، فوراً در استودیو شروع بساختن دریا و ساحل می‌کنند و همانجا کار را پایان می‌رسانند،

^۱ - HONEYMOON HOTEL

قلم بر پرده نقره‌ای

امریکائی‌ها، هرچقدر در این کار از خودسان مهارت بخرج بدهند معذالک فیلمشان تصنعی از کار بیرون می‌آید و اگر فرضاً تماشاچی هم متوجه این نکته نشود بطور غیرمستقیم روی او اثر می‌گذارد و یک تماشاچی دقیق‌تر خودش را در چهاردیواری استودیوی فیلمبرداری حس می‌کند.^۱



فریدون معزی مقدم

«مجله نگین اولین نشریه‌ای بود که نوشته‌ها و ترجمه‌های مرا درباره سینما به چاپ رساند و اینها تماماً مربوط است به سال ۱۳۴۴ و بعد از آن...»

مقارن باهمین ایام، علاقمندی به سینما و کنکاش و کنجکاوای درچند و چون آن، بخصوص «نقد فیلم»، قوت تازه‌ای می‌گیرد و مطبوعات، مخصوصاً مجله‌ی «فردوسی»، نسبت به آن علاقمندی زیادی نشان می‌دهند و منتقدان هم به

این فکر می‌افتند که با تشکیل مجمعی تحت عنوان «مجمع منتقدین» ارزش‌های کار خود را حفظ کنند. البته این مجمع اگرچه جنبه رسمی و تشکیلاتی به خود نمی‌گیرد ولی درحد یک عنوان در بیشتر جشنواره‌ها و اظهار نظرهای جمعی از آن نام برده می‌شود.

این موج از علاقمندی، کسانی همچون «فریدون معزی مقدم» را هم از شاعری و داستان‌نویسی متوجه سینمانویسی و در نهایت «نقد فیلم» می‌کند. به طوری که دیده می‌شود او در این کار ماندگار می‌شود و پس از آن دیگر از او شعر یا داستانی در مطبوعات نمی‌بینیم.

او که در سال ۱۳۵۱ به عنوان یکی از اعضای هیئت داوری جشنواره سپاس انتخاب

می‌شود، برای معرفی خود می‌گوید:

- متولد تهرانم و تهرانیم. دوران دبستان و دبیرستان و دانشگاه، همه در تهران گذشت. لیسانس بازرگانی گرفتم. قبل از آن یک سال معماری خواندم و به چند علت رها کردم. نیمی بچگانه و نیمی تلخ.

بعد از لیسانس سراغ فوق لیسانس هم رفتم. مدیریت بازرگانی. کمر واحدهای دوره فوق لیسانس هم که شکست، یعنی می‌رفت که درجه فرد اعلای فوق لیسانس مرا صاحب شده و از مزایای آن برخوردار گردم، ترک تحصیل کردم و البته این بار به عللی شاید تاحدودی عاقلانه. بعضی از آقایان اساتید دانشکده تصور می‌کردند درجه فوق لیسانس به جان ما بسته است...

چندین دوره کوتاه مدت، اکثراً درزمینه‌های برنامه ریزی، مدیریت، تجزیه و تحلیل پروژه‌های صنعتی - اقتصادی دیده‌ام. نیم سالی طلبه یک دارالعلوم بین‌المللی در هلند بودم.

در دوران دانشکده، چند کلمه انگلیسی که می‌دانستم کمک کرد که به عنوان مترجم (شفاهی) انگلیسی کاری شبانه گیر بیاورم. دانشکده که تمام شد، دریک شرکت حسابرسی به عنوان حسابرس شروع به کارکردم... یک سال بعد به سازمان برنامه رفتم. کار نوشتن از دبیرستان شروع شد،

قلم بر پرده نقره‌ای

از انشاءهای سی، چهل صفحه‌ای تا... شعر. بعد از شعرای کلاسیک با شعر شاعران درجه دو و سه «نو» آشنا شده بودم. خوب‌ها و طراز اول‌ها را بعد شناختم. سیکل اول متوسطه، سیاه مشق‌هایی داشتم که یکی‌شان را هنوز دوست دارم. به اندازه معصومیت، به اندازه ایام بی‌قراری و وصل کودکی به بلوغ، و اسم شعر هم همین است.

می‌خواستم موسیقی بخوانم، اما نشد. مال‌اندیشان فامیل گفتند: می‌خواهی بعد از شش سال مرارت، تازه معلم موسیقی بشوی با ماهی سیصدتومن حقوق! (همیشه کسانی پیدامی‌شوند که آدمیزاد را با تپیا به حوزه‌هایی پرتاب کنند که هرگز هم آدم نمی‌فهمد، آنجا چه می‌کند) ریاضی خواندم. خوب هم خواندم. دانشکده معماری پذیرفته شدم و بقیه قضایای تحصیلی همان گونه گذشت که ذکرش رفت. دفترچه‌های شعر من در ده سال پیش (۱۳۴۱) شروع به شکل گرفتن کرد. یعنی در تمام شب‌هایی که مترجم نگهبان بودم و همین طور مطلب و قصه نویسی که تا به حال (۱۳۵۱) بیشتر از سه، چهار تا به چاپ نسپردم.

آغاز کار در سازمان برنامه مقارن است با آشنایی من با «اسماعیل نوری علاء». باهم همکاری بودیم. چند ماهی گذشت تا هر دو فهمیدیم که آن دیگری هم اهل «بخیه» است و این شروع رفاقتی است که شکر خدا ادامه دارد.

تا اینجا من به دقت تمام مطالب سینمایی که به فارسی نوشته می‌شد، می‌خواندم و اکثر مجلات مشهور سینمایی به زبان انگلیسی را هم و همچنین کتب که درباره سینما و سینماسازان به زبان انگلیسی بود و من به هر طریق می‌توانستم تهیه ببینم.

نوری علاء اولین کسی است که شعرهای مرا خواند و اولین کسی است که شعر مرا به چاپ داد. «نگین» اولین نشریه‌ای بود که من درباره سینما در آن مقالاتی نوشتم و بعد «جهان نو»، «جزوه شعر»، «خوشه»، «بامشاد»، «رودکی»، «ماهنامه ستاره سینما»، «فیلم و هنر»، «آرش» و «فردوسی» که یکی دو سالی به طور مداوم در آن نقد فیلم نوشته‌ام، شعر چاپ کرده‌ام و از من قصه پذیرفته‌است و همین طور مقالات «اجتماعی - انتقادی» ...

نزدیک ده سال است که با سینما «خلوتی» جداگانه دارم. توقعی که به این صورت در من تربیت و بسیار شده‌است، همیشه مرا از فکر ساختن فیلم می‌ترساند. همان گونه که مطالعه شعر مرا از چاپ یکی، دو کتاب شعری که آماده دارم، تا به حال بازداشته‌است. فکر می‌کنم قصه‌هایم را زودتر به چاپ بسپارم.

در کار ترجمه مطالب سینمایی، دو فصل از کتاب پنه لوپ هاستن را برای نگین طی یک سال تهیه دیدم (بی‌اجرت) و یک کتاب آنتونیونی نوشته‌ی یان کامرون و رابین وود...

نوشتن کتابی درباره هیچکاک و آثارش را با استفاده از ده کتاب و بیش از پنجاه مقاله درباره او، نیز آغاز کرده‌ام که پنج قسمت آن در ماهانه ستاره سینما به چاپ رسید و ماهانه متوقف شد و بنده هم از خداخواسته کار را فعلاً مسکوت گذارده‌ام... یک کتاب از ساموئل بکت دردست ترجمه دارم و یک نمایشنامه کلاسیک هندی که این دومی برای کتاب «نمایش در هند» بهرام بیضائی است و یکی دو طرح فیلم و به اصطلاح سناریو...

فریدون معزی مقدم طی گفتگویی با مولف در سال ۱۳۵۰، در مقام یک منتقد درباره نقطه نظرات خود در مورد سینما چنین می گوید:

... راجع به این که سینما از نظر من چه مفهومی دارد، می‌رسیم به بدیهی‌ترین وضعیتی که هر آدم می‌تواند روی کره ارض در مقابل سینما داشته باشد. یعنی اینکه من به تماشای یک فیلم می‌روم و از سالن سینما که خارج شدم، راضی هستم. چرا؟ برای اینکه به هرحال به نحوی رضایت من از سینما برآورده شده است. فیلم به وسیله یک قصه یا یک حادثه جوهر خودش را در من می‌ریزد، ذهنم را توسعه می‌دهد، به افکارم شاخ و برگ می‌دهد و مرا به فضای دیگر و ابعاد مختلف می‌رساند. فکر می‌کنم این برخورد برای هر فردی که به طور جدی با سینما مواجه می‌شود، مطرح است. برای ما به دلیل ممارست در کار سینما و با آن اخت بودن و به آن پرداختن، این مدیوم به صورت جامع و متبلور شده، درآمده است و ما به بسیاری از کلیدهای خوش یا بدآمدن، دست یافته‌ایم. در جواب این که، انتظار من از سینما چیست؟ باید بگویم مدیوم فیلم به طور کلی خیلی گسترده است و این، حوزه انتظار آدم را باز می‌کند و چون آن کلیدها به دستان آمده‌است، دیگر حرکات سینمایی را که برای ما قابل پیش بینی باشد، نمی‌پذیریم. منظورم از حرکات سینمایی رفتار دوربین یا حرکت بازیگر و یا شکل واقعه و غیره است.

در این صورت است که می‌بینیم که سینما هم از جهت هنری و هم از جهت صنعت فراتر می‌رود و تبدیل به یکی از ابزار زندگی روزانه می‌شود که در تمام مسایل می‌تواند دخالت نماید: مثلاً با آن آموزش می‌دهند. با آن آگهی می‌دهند. مرا که در یک نقطه، به هرحال به دلیلی ساکن شده‌ام، جهانی می‌کند. یا جهان را صریح‌تر و با وضوح بیشتر از دیگر وسایل پیش ما می‌آورد. من به رأی‌العین «هاوایی» را مثلاً می‌بینم. تاریخ را به وسیله سینما می‌بینم. رفتار و نظام دوره‌ها را می‌بینم. یعنی وسیله‌ای می‌شود برای تفکر و آموزش و گسترش فکر و اعتلای ذهن...

معزی مقدم در مورد موقعیت «منتقد» در فاصله بین فیلمساز و تماشاگر می‌گوید:

- منتقد کسی است که نمی‌تواند از بحث در مورد یک فیلم و نگفتن نظرات خود فروگذار کند. چون اول سینما را در خودش می‌ریزد و بعد با دیگران در میان می‌گذارد و می‌رسد به آنجا که به وسیله مدیوم‌های دیگر - فعلاً مطبوعات - نظر خود را به همه اعلام می‌کند و حرفه‌ای می‌شود و چرا می‌شود؟ برای این که بیشتر و جدی‌تر به سینما می‌پردازد و به آن فکر می‌کند و راجع به آن می‌خواند و به تدریج سینما را برای خود زندگی می‌کند. اما توقع کلی من از سینما یا فیلم، به عنوان منتقد، چیست؟ می‌توانم بگویم که می‌خواهم ببینم با استفاده کامل از ابزار و وسایل این مدیوم، آن مفاهیمی که مورد نظر است به بهترین وجه بیان شده باشد. یعنی به کارگیری تاحد اعتلای اسباب و ابزار و هم چنین ابداع‌گری در این مدیوم. منظور از ابداع‌گری، شیفتگی نیست و شیفتگی به این معنی که من به خودم اجازه بدهم کار گذشتگان را نکنم، صرفاً برای این که یک کار تازه کرده‌باشم. کار تازه باید بنیادی باشد...

قلم بر پرده نقره‌ای

من قبول دارم که منتقد زیاده طلب است و این طبیعت اوست. برای این که بیشتر به سینما می‌پردازد و نمی‌تواند به آن چه که تاحالا از سینما گرفته، قضاوت نکند.

برتری منتقد نسبت به دیگران به دلیل فهمیدن بودن او نیست، برتریش به این خاطر است که به علت همان ممارست در کار سینما، زودتر از دیگران به نکات فیلم پی می‌برد. کار نقد حتی به جایی می‌رسد که منتقد ضمیر کارگردان و یا اثر را دریافت می‌کند. درحالی که شاید حتی خود کارگردان هم متوجه آن نشده باشد.

این فخر فروشی نیست. چه کسانی قبل از همه طبیعت را در فیلم‌های اینگمار برگمن و یا معماری را در فیلم‌های اورسن ولز و یا تکرار واقعیت‌های زمانی را در فیلم‌های آنتونیونی گرفتند و یافتند؟ منتقدین بودند. قبل از این که تماشاگران عادی متوجه آن شده باشند. این نباید حمل بر خودنمایی از جانب منتقد گردد. چه اگر من بخواهم در نقدهایم، خودم را نشان بدهم، چقدر و تا کی می‌توانم، بدون این که ابزار و وسایلی در اختیار من باشد، به این کار ادامه بدهم و بتوانم دیگران را مجاب کنم و آنها هم بپذیرند که من بهتر می‌بینم و بالاتر می‌بینم و کشف می‌کنم. بدون اینکه بتوانم تمام آن را ثابت کنم و بدون اینکه تمام این‌ها واقعیت داشته باشد. وقتی که من با عوامل من درآوردی، خودم را مطرح بکنم، یکبار، دوبار اما دفعه سوم دیگر مرا نخواهند پذیرفت.

معزی مقدم برای توجیه این که چرا منتقد بیشتر به سراغ نکات مبهم و پنهانی‌ترین مفاهیم که از نظر تماشاگر و یا حتی فیلمساز مخفی است، می‌رود، می‌گوید:

- برای بهتر روشن شدن مسئله، فیلم «تریستانا» ساخته‌ی بونوئل را، مثلاً، در نظر بگیرید: این فیلم در چهارچوب قصه، داستان و حادثه‌ای دارد. اما نه چندان سطحی، بلکه خیلی عمقی... که دختری است به این وضع زندگی می‌کند. بعد تغییر روش می‌دهد و بالاخره می‌رسد به جایی که عکس‌العمل‌هایی دارد و بالاخره می‌رسیم به جایی که قانع می‌شویم که می‌توانیم این داستان را ترک بگوئیم. اما در زیر این داستان مفاهیم دیگری نهفته است که یک منتقد متوجه آنها می‌شود.

...وقتی من می‌بینم که در فیلم «تریستانا» لباس فرسوده است، یا آدم کثیفی از اخلاق حرف می‌زند، یا دختری را می‌بینم که دارند دست و پایش را قطع می‌کنند، به این نتیجه می‌رسم که دو نوع طرز فکر قصد تجاوز به او را دارند؛ یکی افکار بورژوازی و دیگری افکار آنارشستی متعلق به آن آر티ست. این مسایل برای من مفهوم اسپانیا را مجسم و متبلور می‌کند به اضافه مسایل مذهبی...

در تمام مدتی که فیلم «تریستانا» را تماشا می‌کردم یکی از تابلوهای «دالی» جلوی چشم من بود. «دالی» تابلویی به نام «اسپانیا» دارد که به شکل زنی است دفرمه و سوراخ سوراخ شده، با اعضای درهم پیچیده. این زن در حال چنگ انداختن به سینه خودش است. یعنی خودش در حال از بین بردن خودش است. به این معنا که نیروهای مضمحل‌کننده اسپانیا در خود اسپانیا است.

مسایلی چون غذا یا بیکاری یا لال بودن و میل داشتن که در فیلم بونوئل مطرح می‌شود، نکاتی است که می‌توانم آنها را بگیرم. نه به دلیل فهمیدن بودن، بلکه به علت مطالعه و عشق داشتن.

من این نکات را می‌گیرم و به تماشایی می‌رسانم و تماشایی شروع می‌کند به فکر کردن و نتیجه اینکه در فیلم بعدی بونوتل، به جز حادثه در سطح، به دنبال معنا در عمق نیز هست. فیلم «Z» (زد) هم به همان مسائلی می‌پردازد که مورد نظر «تریستانا» است. ولی از نظر یک منتقد «تریستانا» به مراتب جالب‌تر از فیلم «Z» است. چرا؟ برای اینکه مفاهیم «Z» در رو است، نه در عمق... من دارم به ضرورت رسیدن مطلب به مدیوم فکر می‌کنم که در این فیلم نمی‌تواند زیاد محترم باشد.

اگر من می‌توانم به هنر و زمینه‌های فرهنگی یک هنرمند فکر کنم، نمی‌توانم قبول کنم که فحش را به صورت فحش به من نشان دهد، بلکه باید جامع‌تر و کلی‌تر مطرح کند. در این سطح می‌بینم کار «گاورا» سازنده فیلم «Z» درست نشان دادن «آخ» است. وقتی یک لکد به پهلوی کسی می‌زنید. او می‌گوید «آخ»! «گاورا» به همین فرم، عمل و عکس‌العمل را در فیلم خود جای می‌دهد. معزی مقدم درباره تعهد فیلمساز نظریات متفاوتی دارد و به همین لحاظ جبهه‌گیری‌های سیاسی آلفرد هیچکاک را در بعضی از فیلم‌هایش از جمله «پرده پاره» و «توپاز» نمی‌پسندد و آنها را رد می‌کند:

... تعهد اصولاً یعنی چه؟ تعهد یک بار به معنای مسئولیت اجتماعی و گرایش به یک نوع ایدئولوژی خاص است و مورد دیگر به معنای شرافت داشتن و شرف هنرمند در کار خودش... مثلاً من ممکن است به طرز فکر آقای فلینی در فیلم «ساتیریکون» موافق نباشم. ولی می‌بینم که او به تعهد خودش در حوزه‌ای که کار می‌کند، وفادار است و در غنا و اعتلای آن می‌کوشد. در اینجا من جز تاسف خوردن، کاری نمی‌توانم بکنم.

وقتی فلینی می‌گوید که سال‌ها بعد یک یونانی به من گفت: «دنیا همچنان اسیر و بنده شهوات باقی خواهد ماند»، این عقیده در رد ایدئولوژی من منتقد است که به تحول اجتماعی اعتقاد دارم و می‌گویم که ما در یک مدار دایره‌ای شکل حرکت نمی‌کنیم که به نقطه اول برسیم. من این فکر فلینی را نمی‌پذیرم. اگر من به فیلم فلینی بپردازم به خاطر زمان‌سازی و میزانشن و رنگ و تمام عوامل متعالی است که در کار او دیده می‌شود...

... یا می‌بینم که در فیلم‌های اخیر هیچکاک قضایا طوری مطرح می‌شود که جامعه‌ای با آدم‌هایش در مقابل جامعه‌ای دیگر کوچک و حقیر جلوه داده می‌شود. البته اگر کسی شیفته کارهای هیچکاک باشد به دلیل دنبال کردن شیوه حرکت او و طرز کارش، ممکن است، متوجه این قضایا نشود و یا احیاناً آنها را سطحی و وسیله تفریح بداند و فکر کند که تبلیغاتی نیست و خطری ندارد. به نظر من این نوع جهت‌گیری‌های سیاسی در سینما درست نیست. مثلاً در فیلم «توپاز» می‌بینم که او با گستردن زمینه‌ای وسیع برای دلهره، ترس، نگرانی و کشش‌های خاص خودش، به مسایل سیاسی نیز توجه دارد. من نمی‌توانم بپذیرم که این جنبه از کارش صرفاً به خاطر جنبه‌های آنتریکی داستان و فضا و محیط آن بوده است.

قلم بر پرده نقره‌ای

ثما، در فیلم‌های هیچکاک، یک شخصیت خوب از آدم‌های ضدغربی پیدا نمی‌کنید. همه آنها یا خشن و متجاوز هستند یا آدم می‌کشند. درمقابل، غربی‌ها همیشه مهربان و ایده‌آلند. برای جلوگیری از جنگ و رفاه و صلح می‌کوشند و از این نوع حرف‌ها...! من متأسفم که هیچکاک هم این نوع جهت‌گیری‌های سیاسی را در اختیار می‌گیرد. اگر فیلم‌های جیمز باندی چنین کاری می‌کنند، تعجبی ندارد چون تکلیف آن فیلم‌ها معلوم است.

ما الان تصویری از یک آدم زردپوست، سرتراشیده مهربان و انسان‌دوست در مدیوم سینما نداریم. آدم‌های خبیث سینما بیشتر دارای چشم‌های مورب، رنگ زرد و کله تراشیده هستند. همه آنها یا آدم‌کشند یا دزد و جاسوس! هدف از این کار درست تقویت یک فکر برتری نژادی و برتری ایدئولوژیکی است و درکنارش هم موجه جلوه دادن تمام فعالیت‌های غربی‌هاست. به همین دلیل من تحسین صدرصد را از کارهای هیچکاک نمی‌پذیرم و می‌گویم او در اینجا به من، آدم جهان سوم، اهمیت نداده و آدمی مثل من برایش مطرح نبوده‌است.

نشان دادن واقعیت وقضاوت منصفانه در فیلم‌های هیچکاک شاید در درجه بیست و هشتم اهمیت هم قرار نداشته باشد.

فریدون معزی مقدم از جمله منتقدانی است که به تعهدات اجتماعی و نحوه‌ی جهت‌گیری‌های فیلمساز در برخورد با مسایل آدم‌ها و جوامع انسانی توجه دارد و به آن اهمیت می‌دهد. اما میزان این اهمیت تا به آن حد نیست که قضاوت نهایی او را تحت تاثیر قرار دهد. می‌بینیم که او در نقد فیلم «توپاز» دیدگاه‌ها و جانبداری‌های یک‌طرفه سیاسی - اجتماعی هیچکاک را نمی‌پذیرد و با تحسین صدرصد آن مخالفت می‌کند اما طی یک نظرخواهی او همین فیلم را به عنوان یکی از ده فیلم برگزیده که در سال ۱۳۴۹ دیده است، انتخاب می‌کند.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که او به تعهد فیلمساز نسبت به مدیوم سینما بیش از افکارش اهمیت می‌دهد.

او در نوشتن نقد سلیقه‌ی خاصی دارد. شیوه‌ای که معمولاً در نوشتن به کار می‌گیرد با مقررات متداول و شناخته شده نقدنویسی تفاوت دارد و یا بهتر گفته باشیم او خود را مقید آن نمی‌کند و خیلی فارغ‌البال و صریح، گاه به حواشی و حتی به مسایلی که ممکن است مربوط به فیلم نباشد، می‌پردازد. نثر او حالتی خودمانی و شبیه به گفتگو و جروب‌بحث دوستانه دارد. به همین جهت می‌توان گفت که او با حاشیه‌پردازی و آزادنویسی‌ها به کار نقدنویسی

حالت و فرم تازه‌ای داده که تاکنون نظیر نداشته‌است. به فرازهایی از نقدی که او درباره‌ی فیلم «تریستانا» نوشته است توجه می‌کنیم:

... و صدای ناقوس می‌آید. روی تصویری از یک شهر - تصویری ساکن و عکس و عکس هم نه، نقاشی و شهر هم اروپائی و بعد هم اسپانیائی و دقیق‌تر «توله دو» یا «تولیدو»... و در حاشیه مخروبه گورستانی دو زن سیاهیپوش در یک تصویر عمومی در حرکتند و بطرف نظاره‌گر که دوربین باشد. و در همین حاشیه، بازی فوتبال در جریان است با شرکت بچه‌های کرولال. دومین چشمه منقد نوعی: بونوتل در این شهر کوچک و سرد بانسان دادن اینهمه جوان‌های کرولال که می‌توانند مظهر نسل جوان اسپانیا باشند، بغایت موفق است!

... و بعد خشونت مادر و مهریانی تریستانی مادر مرده که پسر را پیش می‌خواند و باو سببی می‌دهد. سبب؟ آهای مردم یافتم. چه بهتر که کیسه نکشیده از حمام خارج شوم و اعلام کنم: این سبب از آن سبب‌های کیلو دوازده تومنی نیست که هر روز می‌خرید و می‌خوردید! نخیر آسان نگیریدش... و شما همینطوری نشسته‌اید روی صندلی سینما و خیال می‌کنید که این سبب از اون سبب‌هاست؟ نه جانم، شما باید در پلان فیلم شیطنتها و ریزه‌کاریهای فیلمساز را دریابید. شما باید با چنان دقتی به تماشای سینما بنشینید و با چنان توجهی بمسایل و پیچیدگی‌ها توجه کنید که جان از هرچه... درآید. سینما تماشا کردن باین سادگی‌ها نیست که شما تصور کرده‌اید.

شما باید بدانید که درک یک فیلم از حل کردن یک مسئله فیزیک اتمی مشکل‌ترست. منتهی فرقی اینست که برای حل مسایل فیزیک اتمی یک فیلم باید حداقل سه تومن هم بدهید...^۱

او درباره‌ی انتخاب چنین روش نگارشی که گاه از حالت جدی نیز خارج می‌شود و

بیشتر نیمه جدی است، می‌گوید:

- من برای نوشتن نقدهایم همیشه سعی کرده‌ام به اصطلاح کتابت‌های مختلفی داشته باشم. البته اگر حمل بر شیطنت نشود، انتخاب روش خودمانی نوشتن و کلمات قلنبه سرهم نکردن و خلاصه با کلمه و عبارت خواننده را نترساندن، برای من نوعی لجبازی است. چرا که مسایل فیلم را می‌توان با زبان ساده مطرح و با خواننده گفتگو کرد.

روشی را که من برای نوشتن نقدهایم انتخاب کرده‌ام، بیشتر به این منظور بوده که با خواننده همراه باشم و به او اجازه بدهم که بامن صحبت کند. درحالی که من کلام او را نمی‌شنوم. در نتیجه خواننده، نقدهایم را دیگر فقط قرائت نمی‌کند، بلکه احساس می‌کند کسی با او در حال صحبت کردن است.

فکر نمی‌کنم که این روش بدی باشد. چون من که قطعه ادبی نمی‌نویسم. البته گاهی ممکن است یک اثر سینمایی حالت خاصی در منتقد ایجاد کند. اما من سعی می‌کنم که به این زبان

قلم بر پرده نقره‌ای

وفادار بمانم. چون باین زبان می‌توان به خیلی از مسایل مستخره اما جدی گرفته شده، پرداخت. مسایلی که برای بیان آنها به هیچ نوع زبان دیگری احتیاج نیست. اما اگر قرار باشد که آدم مستقیماً به صورت گفتگو حرف بزند احتمالاً این خطر هست که بیشتر نقد متوجه حواشی کار بشود و خیلی از قضایای فیلم از دست برود.

دوره نوشتن نقد به فرم کلاسیک دیگر تمام شده‌است.

از طرفی الان نقدنویسی برای من یک جور مستمسک است که به وسیله فیلم بتوانم با خواننده رابطه برقرار کنم. حتی اگر به اصطلاح در فیلم محل و محمل جدی برای یک گفتگوی جدی نباشد.

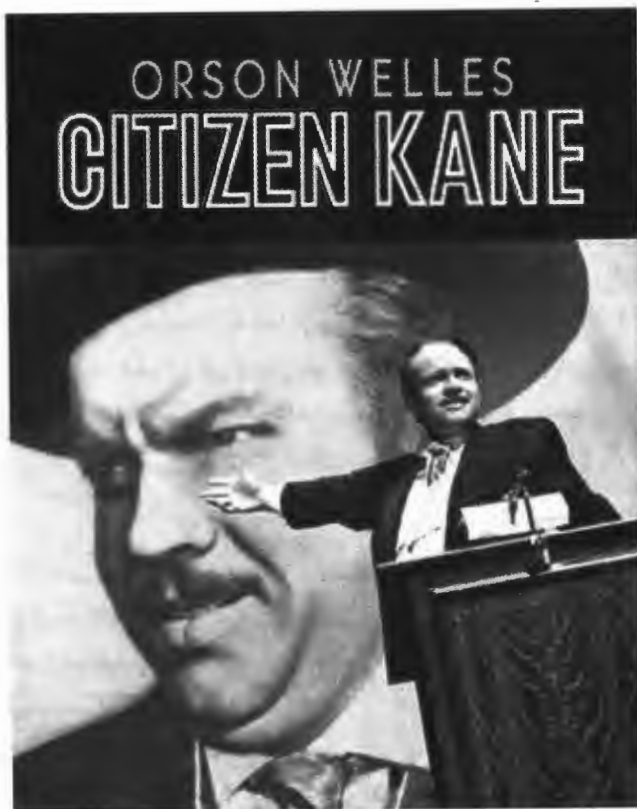
من فکر می‌کنم که من
و خواننده نقدهایم خیلی مهم‌تر از
فیلم هستیم. فیلم ما را به
اندیشیدن وامی‌دارد. ما باید این
اندیشه را دوطرفه بکنیم و در
اطراف نکاتی که از فیلم ناشی
شده است، فکر کنیم.

همان طوری که گفتم
دوره، دوره‌ی آن نقدهای کلاسیک
نیست که بگوییم دوربین باز
می‌شود. پلان اول فلان و پلان
دوم بهمان است!

این نوع نقد را هر منتقد
حرفه‌ای، حتی منتقدی که یکی،
دو سال سابقه فیلم دیدن داشته
باشد، به راحتی می‌تواند بنویسد.
هم درمورد فیلم‌های خوب و هم
درباره فیلم‌های بد!

من فکر می‌کنم آن چه

که مهم است، بیرون کشیدن ارزش‌های نهفته و بین خطوط دریک اثر است. من گرفتن یک گوشه از فیلم را بر نوشتن کتابی درباره‌ی آن ترجیح می‌دهم. ببینید درباره‌ی فیلم «همشهری کین» چقدر مقاله و کتاب نوشته‌اند. من هم این فیلم را دیده‌ام. استنباط من از این فیلم این بود که در حدود چند دهه پیش فیلمی ساخته شد که به یک خطر عمومی و همه‌جاگیر اشاره می‌کند که زاینده یک سیستم خاص اجتماعی است. این نکته را من به همه مسایل دیگری که در این فیلم مطرح می‌شود، ترجیح می‌دهم. این برای من خیلی مهم است و «اورسن ولز» آن را یافته‌است. در حالی که تمام معماری‌ها،



صحنه‌ها، طرز پرداخت و نحوه کار با بازیگران آن را هم دوست دارم ولی آن مسئله برای من مهم‌تر از همه اینهاست. به نظر من تمام خبرگی و حرفه‌ای بودن ولز برای بیان همان تر به خدمت گرفته شده است. البته منتقدین کمتر به آن توجه و التفات داشته‌اند. ولی امریکایی‌های هوشیار و مخالف اورسن ولز دقیقاً موضوع را فهمیده‌اند و به همین دلیل تامدنی او را از صحنه دور نگه داشته‌اند. موضوع واقعاً قشنگ است. موقعیت شخصی را نشان می‌دهد که همه جا را می‌خورد و همه چیز را می‌خرد و می‌سازد. حتی قادراست ارزش‌های کاذب ایجاد کند و آن را با زور پول به همه بقبولاند.

دقیقاً ببینید که مسئله مورد نظرش تاجه حد مهم است. از این آدم‌ها خیلی زیادند. کسانی که برای من تکلیف معین می‌کنند. برای من مطابق میل خودشان، مدل لباس ابداع می‌کنند. ماشین می‌سازند. غذا و قوطی زندگی درست می‌کنند. دست گذاشتن روی این نوع مسایل برای من خیلی مهم است. اصولاً هنر یعنی چه؟ هنر یعنی این که این نوع مسائل را بتوان متبلور و کریستالیزه کرد و نشان داد.

اگر من در یک نقد چهار صفحه‌ای بتوانم به این نکته برسم، باید بگویم که خودم از کارم راضی هستم.

من نمی‌دانم که مسئله هنر یا هنر فاخر از کجا آمده است. من فکر می‌کنم، توجه به آن یک کمی از روی شکم سیری است. نسل امروز تمام مراحل تعالیش را پشت سر گذاشته و خیلی خوب می‌تواند حقوقش را بشناسد.

یک آرتیست و یک هنرمند وقتی به این نوع مسایل می‌پردازد، سعی می‌کند در لابلای اثرش اجحاف و ظلم‌هایی را که به انسان می‌شود، نشان دهد. در این حال چرا ما باید صرفاً بپردازیم به زیبایی‌های خیلی غیر انسانی و خیلی توضیح داده شده علم استتیک و هورا بکشیم؟! من این نکات را در نقد فیلم «توپاز» هیچکاک نوشتم. قضیه خیلی حساس است. مخصوصاً که دوستان منتقد اصولاً کوچکترین التفاتی هم نسبت به آن ندارند و این واقعاً کورکورانه قضاوت کردن است.

من به عنوان آدمی که درجایی از این دنیا نشسته‌است و می‌خواهد طرز تلقی آدم‌ها را از نظر یک هنرمند ارزیابی کند، به هیچکاک اعتراض می‌کنم.

در حالیکه ما در سینما عادت کرده‌ایم از نقطه نظر فرم داستانی قهرمانان خوب را دوست و نسبت به آدم‌های بد تنفر و اکراه داشته باشیم. چرا او باید این آدم‌ها را بایک طرز تلقی خاص معرفی کند و روی آنها مارک بزند؟

نقدی که معزی مقدم برای فیلم «توپاز» می‌نویسد، شامل دو بخش است. در بخش اول او با همان لحن خودمانی و پر از کنایه و ریشخند خود به مخالفت با مضمون فیلم می‌پردازد و

جانبداری‌های سیاسی هیچکاک را در این فیلم نمی‌پذیرد. در بخش دوم با مسالمت به فرم کار هیچکاک خصوصاً برای ایجاد فضای دلهره و هیجان توجه نشان می‌دهد. برای آشنایی بیشتر، قسمت‌هایی از دو بخش این نقد را مرور می‌کنیم:



توپاز

سینمای استادکارانی چون هیچکاک ممکن است در وهله اول اینطور بنظر رسد که بعلت اوج عناصر سینمایی آن جز سینمای خالص و یا سعی در به سینمای خالص رسیدن نیست و دیگر هر چه هست فرع بر اصل و وسیله و آلت

و عامل هنرمند در خلق اثر خویش است. گروهی سرسختانه در مورد کارهای هیچکاک چنین می‌گویند و آنچنان در سینما مستغرق و غوطه‌ورند که حتی افکارشان نیز بشکل بیست و چهار تصویر در ثانیه از مدنظرشان می‌گذرد، قرمه سبزی عیال را در فرم تصویر درشت می‌خورند و چشمشان بدنبال نمکدان «پان» می‌کند و رویاهای شبانه‌شان را جز بفرم «لانگ شات» ندیده‌اند. خوردن کاهو برایشان صرفاً بدلیل ایجاد افه‌های صوتی لذت بخش است و صبحها چشمهایشان را صرفاً برای اینکه «فید این» کنند، می‌گشایند... (در اینجا ضروری میدانم حساب یک عاشق را جداکنم و چنانچه احتمالاً ناروایی زبانم لال به هیچکاک بگویم قبلاً از ایشان طلب بخشایش کرده باشم چون خدای ناکرده ممکن است این تصور و توهم بوجود آید که درمایه مخالف ایشان خواسته باشم چیزی سر قلم بروم. باید صریحاً بگویم و بنویسم که به تحقیق چنین قصدی نبوده و نیست و کار صمیمیت و سرسختی این عاشق - پیام (پرویز دواتی) - همیشه مورد علاقه و احترام این کمترین بوده و خواهد بود - محض اطلاع دوستانی که به آب گل‌آلود علاقه دارند، این قسمت درج شد).

بهرحال کمال کار در این است که از لابلای سطور و تاروپود و معماری فیلم به چشم‌اندازهای دیگری برسیم و در این از لابلای ساخته‌ی بی‌نظیر «توپاز» گذشتن است که چیزهایی بذهن می‌رسد و مناظری که سکوت کردن درخصوص آن بی‌انصافی و درموردی خیلی بی‌همه چیزی می‌خواهد. درست در چنین موضع و مقامی است که باید گزمه عقل و وجدان را بر در خانه عشق

نگهبان کرد. چرا که عشق گرچه دردل چراغها روشن می‌کند، اما «جز عشق ندیدن» بیک اعتبار کوری مشروط است...

مثل «برده باره» و مثل چندین فیلم دیگر هیچکاک، در «توپاز» هم «غرب» درشت تمام جاذبه و اکسیون فیلم، در مقابل قدرت دیگر، تهرئه می‌شود و به نوعی قدرت دیگر متجاوز و خرابکار از آب درمی‌آید و منطق ارتباطات و علل و عکس‌العمل اعمال و افعال و همکاری جناحهای مختلف (پناهندگان روسی، آمریکائیها، کوبائیها و فرانسوی‌ها و...) به این شکل توجیه می‌شود که قدرت دیگر جز «شر و بدی» چیز دیگری نیست و در صورت تهدید شدن یک کشور از طرف این «شر و بدی» یقیناً دول دیگر بی‌نصیب نخواهند ماند...

اینجا، و نه بعنوان منتقد فیلم - بلکه بعنوان یک نفر آدم - چون گاه از خصوصیات منتقد خوب سینما بودن، آدم نبودن است - باید پرسیم و یا بگوئیم که چرا در این فیلم در مورد علت همکاری کوبا با روسها و درغایت در پذیرفتن پایگاه موشکی شدن برای آنها، صحبتی نمی‌شود. صد البته این موضوع کوچکترین تأثیری در تعیین ارزش سینمایی اثر ندارد. و البته به بنده هیچ مربوط نیست که یوریس، مور، تیلور یا هیچکاک مسئول باشند اما این سینما بدلیل زمینه‌ی انتخابی آن می‌بایست که شرف و وجدان سیاسی هنرمند را نیز بکار کشیده باشد...

و بدین ترتیب است که باز هم باید به پرسیم «بیوه قهرمان کوبائی» که «خانمی» ست درخور احترام و صاحب مقام در سطح عالی حکومت انقلابی چرا اینقدر زیبا و دوست داشتنی و بشکل سانتی ماتال و تماشاجی خرکن عرضه می‌شود. این عامل که جز یک خائن کسی نیست و نمی‌تواند باشد... و بدبختانه این قلب ماهیت نیز کوچکترین تأثیری در تعیین ارزش سینمایی اثر ندارد...

و بدین ترتیب است که کشته شدن پسر منشی (ریکو پارا) بدست آمریکائیها در قضیه خلیج خوکها تکیه برزشتی عمل آمریکائیها ندارد. چراکه این حضرت منشی بهرحال خریدنی‌ست و بهرحال، به پول فروخته می‌شود، حالا به عامل اصیل امپریالیسم نباشد به عامل درجه دو و آژانس آنها (فرانسویها) رضایت می‌دهد... و بدبختانه این وجدان و شرف کیلوتی که بزعم بعضی‌ها لابد در خدمت



محکوم کردن غرب بزبان هیچکاک است - که بهیچ وجه اینطور نیست - نیز کوچکترین تأثیری در تعیین ارزش سینمایی اثر ندارد.

و بدین ترتیب است که لابد تمام ممالک غربی وقتی جاسوس و عامل شرق بچنگشان می‌افتد او را در پر قو می‌خوابانند و فقط این کوبائیها هستند... که

با جاسوسان و خبرچینان بومی و مزدور دشمن رفتار وحشیانه پیش می‌گیرند و شکنجه می‌کنند... و

قلم بر پرده نقره‌ای

بدبختانه این تصاویر درشت شکنجه‌شدگان بقصد خاصی تهیه نشده‌است و طبعاً بدیهی است که در تعیین ارزش سینمایی اثر کوچکترین تأثیری ندارد...

و موضوع «خائن» بودن فرانسویها در صورت همکاری با روسها و آدم حسابی بودن در صورت همکاری با آمریکائیها و خلاصه نشان دادن اینکه آمریکائیها در بسیاری مواقع عاجز و محتاج فرانسویها هستند (رابطه این قضیه با مدال لژیون دونور هیچکاک به بنده هیچ ارتباطی ندارد) و باز هم بدبختانه این موضوع کوچکترین تأثیری در تعیین ارزش سینمایی اثر ندارد...

بخش دوم

معمار بزرگ کار خویش را آغاز می‌کند، سریع، محکم و بی‌پروائی و موجز.

موضوع: موشک، سکانس افتتاحی. بعد از حرکت میدان سرخ، تصویر درشت سه غول مارکس، انگلس و لنین و توقف گاه‌بگاه دوربین بروی تعقیب خودروهائی که بر آنها موشکها نصب شده است.

شروع حرکت آدمهای بازی، تعیین هویت و کاراکترها از اولین قدمها، یک کشور اروپائی، تصویر درشت از پرچم اتحاد جماهیر شوروی، سفارتخانه. خروج توام بانگرانی سه نفر - خانواده - زبان تصویر بدون گفتن کلمه‌یی تعیین کننده مثل «همسر عزیزم» یا «دخترم» یا «پدر» و غیره... و نظاره تعقیب شدنشان از همین مبدا با فرم سینمایی هیچکاک مثل چسبیدن اتوبوس‌ها بهم و غیره - مورد اطمینان نیستند - نمایشگاه چینی آلات و بدنبال تلفن و رهائی - شدیداً تحت مراقبت هستند.

فضای دلواپسی و دلهره شکل می‌گیرد. غروب قرار ملاقات در کافه - مرز و لحظه‌ی موعود برای بریدن و جداشدن - حضور عناصر بازدارنده و شروع فرار و ایجاد تشویش با تصویر - تصادم دختر با دوچرخه سوار و جلوگیری از حرکت تعقیب‌کننده‌ها بوسیله سد معبرکردن با تن و بدن، نقش زمین شدن دختر و بهمان حال ماندن در لحظات نسبتاً طولانی و قصد ترور و نشانه‌گیری با اسلحه و جدال دو گروه - اولین صحبت «کازه‌نف» مشخص کننده کاراکتر تیپیک روسی و دولتی که همیشه معتقدند خیلی بهتر از آمریکائیها مدیر هستند و اصولاً بهتر از تمام اهالی دنیا فکر می‌کنند و شدیداً در این مورد افاده دارند.

همیشه توطئه‌یی در کار است. این اصل هرگز نباید فراموش شود.

هیچکاک می‌خواهد این فکر را بی‌رحمانه القاء کند. شک باید بر همه کس و همه جا حاکم باشد. درکنار این اصل سخریه و طنز سیاه هیچکاک بابا باید جلو بیاید. این کار نیز از ابتدا آغاز شده است...

اولین تردید و مکث در مسیر خط و طرح اصلی داستان که تا نیم دوم فیلم دیگر بآن اشاره‌یی نمی‌شود - وجود جاسوسان چپی در سازمان ناتو، در اولین ظهور قهرمان فیلم اعلام می‌شود. خبر پناهنده شدن مقام اطلاعاتی روسی چگونه به این تر و فرزی به فرانسویها رسیده‌است.

«پاریس این اطلاعات را از کجا و چگونه بدست آورده‌است»

کنایه ژنرال فرانسوی و جواب طعنه‌آمیز قهرمان فیلم شروع تزریق عامل شک و تردید کردن است در حقیقی بودن هویت اصلی شخصیت‌هائی که از این بعد در فیلم ظاهر می‌شوند. نمونه

صحبت و گفتگوی آندره با صاحب سیاهپوست مغازه گل فروشی است. شک بالای سر شاگرد او پرپر می‌زند، آنها بداخل گلخانه می‌روند و صدایشان شنیده نمی‌شود اما فیلم با دقت حرکت دهان و لبهایشان را نشان می‌دهد و این نشان دادن بنوعی دید شاگرد مغازه است و بعد هم هنگامی که از گلخانه خارج می‌شوند صحبتشان ادامه پیدا می‌کند و این شاگرد مغازه است که بقیه صحبت آن‌ها را می‌شنود نه تماشاچی... تماشاچی تمام این مجموعه را می‌بیند که گرفتار همان تله‌یی بشود که هیچکاک کار گذاشته‌است و آن تزریق سوءظن است که در این سکانس متوجه کسی می‌کند که در اصل کسی نیست...^۱

از میان حدود سیصد فیلم نمایش داده شده در سال ۱۳۴۹، فریدون معزی مقدم

فیلم‌های زیر را به عنوان «بهترین» های سال برمی‌گزیند :

فیلم‌های خارجی

۱ - رومئو و ژولیت (فرانکو زفیره‌لی)

۲ - بچه روزمری^۲ (رومن پولانسکی)

۳ - سازش (الیا کازان)

۴ - توپاز (آلفرد هیچکاک)

۵ - ...

۶ - ...

۷ - آوایی در تاریکی^۳ (تونی ریچاردسون) -

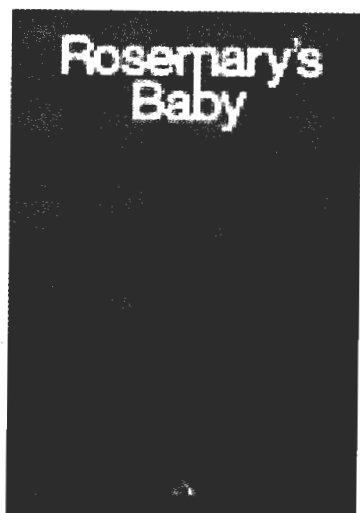
پارتنی^۴ (بلیک ادواردز) - پدر، در جنگ چه کردی؟^۵ (بلیک

ادواردز) - مردان حادثه‌جو^۶ (جورج روی هیل)

۸ - شیر در زمستان^۷ (آنتونی هاروی)

۹ - استخر^۸ (ژاک دری)

۱۰ - ...



۱- ماهانه ستاره سینما - شماره ۴ - بهمن ۱۳۴۹

^۲ - ROSEMARY'S BABY

^۳ - LAUGHTER IN THE DARK

^۴ - THE PARTY

^۵ - WHAT DID YOU DO IN THE WAR, DADY?

^۶ - BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID

^۷ - THE LION IN WINTER

^۸ - LA PISCINE

فیلم‌های ایرانی

۱ - آقای هالو (داریوش مهرجویی)

۲ - طوقی (علی حاتمی) - رضا موتوری (مسعود کیمیائی) - پنجره (جلال مقدم)

۳ - حسن کچل (علی حاتمی) - رقصه (شاپور قریب)^۱

طی همین نظرخواهی فیلم «آقای هالو» به عنوان بهترین فیلم ایرانی نمایش داده شده در سال ۱۳۴۹ از جانب منتقدان مجله ماهانه ستاره سینما (جمشید اکرمی - جمال امید - هژیر داریوش - بهرام ری‌پور - تقی مختار - فریدون معزی مقدم - پرویز نوری و اسماعیل نوری علاء) انتخاب می‌شود. در قسمتی از نقدی که فریدون معزی مقدم برای فیلم «آقای هالو» نوشته است، می‌خوانیم:

... یک شکل واقعه اینست که مردی ولایتی که بعلت خط خوش اندیکاتورنویس فرضاً اداره ثبت و احوال ناکجاآبادیست در اندیشه زن گرفتن، هوای زن شهر می‌کند و می‌آید بشهر که با کمک آشنائی که در شهر دارد، دختری پیدا کند و با خود زنی بولایت برگرداند...

... یک شکل واقعه اینست که آدم شهری، سالهاست که تمام آنچه را که ولایتی به آن دل خوش کرده و تمام ارزش‌های معنوی و انسانی را بدور ریخته‌است و با آن بیگانه شده‌است و اگر کلام و شعر حاوی فکر و ارزش هم بجا مانده، جایش روی «داش‌بورد» تاکسی‌ست که مثلاً «ای که در دنیا سیاحت می‌کنی باهوش باش - حرف مردم را بدل ره ده ولی خاموش باش»...

یک شکل واقعه اینست که در این دنیا و روزگار مردمی پیدا می‌شوند که بهزار و یک دلیل و فی‌المثل در این فیلم بدلیل کم‌سواد، دوری از مرکز دزد و حقه‌باز و کلاش سازی، امکان نبودن فرصت‌های تجربه عملی درخودشان و در خیال خودشان دنیای قشنگ و زیبایی دارند که با آن سرگرم و سرخوشند و آنچنان گرفتار این دنیای ساخته در ذهن خود هستند که دیگر دنیای خارج از وجود خود را نمی‌بینند...

یک شکل واقعه اینست که آدم‌های شهر در هر صنف و حرفه‌ای که هستند بهم شبیه‌اند. حرفه‌ای‌شان هم یکیست. پستی و بیش‌میشان هم در یک روال و سیاق است... اینها چند شکلی بود از بسیار اشکال دیگر و همگی بزبان سینمای مهرجویی، بزبانی بی‌تکلف و ساده.

مهرجویی برای کمک باین شخصیتی که گوئی نه فقط بمکان دیگر و بل به زمان دیگر آمده، شیوه کلاسیک و آرام و بی‌افاده‌ای پذیرفته‌است. هالو را مثل عکس‌های قدیمی قاب شده می‌بینیم. روی نیمکت نشسته با کتاب شعر و صدای بلبل و درخت و سبزه و گیاه و موسیقی فرهنگ نیز در همین کسوت است. بامایه‌های ایرانی و با ترکیبی که شروع حرکت موسیقی کلاسیک در اروپا بوده و نه این که تقلیدی باشد از آن نوع موسیقی که یادآور قدیم است...

فیلمبرداری هوشنگ بهارلو نیز بدلیل ضرورت و حالت فیلم ساده و شسته رفته است و فیلم شاهدیست که چه رنجی برده است درتهیه قسمتهائی که مجبور بوده دوربینش را از چشم نااهل مخفی نگهدارد و دراین مخفی نگه داشتن خیلی آزادیها و امکانات دیگر دراختیار فیلمبردار نیست اما اگر دیدید که فیلم استثنائاً گاه رنگ عوض میکند همه را بگردن نورپرداز نگذارید که چرا که قسمت‌های بسیار کوتاهی از فیلم توی لابراتوار گرفتار برق تهران شده‌است و نکاتیو چند تکه کوتاه از فیلم کهنه از آب درآمده‌است و یا این که باید بدانید که برای سکانسهائی که در کافه گرفته شده‌است نود روز بدبختی کشیده‌اند که ناگهان هوا برمی‌گشته و گرفتار برف و باران می‌شدند و همه کار متوقف می‌شده و دوباره روز از نو روزی از نو و این خود محاسبه نور را بهرحال مشکل می‌کرده و یا حالت و سر و وضع بازیگران را.

چند نکته کوچک هم که تغییری در قضاوت من دراین که این فیلم یک بهترین است نداده و نمیدهد را باید یادآوری کنم.

- خواب اروتیک «هالو» که... بنظر من او چنین فرمی را نمی‌باید بشناسد، خواب اروتیک سکانس موردبحث مربوط به آدمی است که فیلمهای سینمایی و برنامه‌های کاباره دانسینگ و غیره می‌بیند.

- چرخ زدن‌های مهری با لباس عروس در خیاطی بیشتر به مانکن‌ها شبیه است تا مهری خانم پس قلعه‌ای.

- و با پیشنهاد جمشید ارجمند دوست و منتقد معروف موافقم که بد نبود اگر منظری از ده و دیار هالو بدست می‌دادید. چون ما جز گاراژ چیزی دیگری از خاستگاه این آدم در ذهن نداریم.

بازیها عالیست. جای خوشوقتیست هم برای بازیگران که با مهرجویی کار کرده‌اند و هم برای مهرجویی که این مهره‌های محکم را دراختیار داشته و هم برای ما. درمورد نصیریان، انتظامی، خوروش، کشاورز و داورفر هم از چهره‌های خوب و موفق تئاتر و بی‌نیاز از تعریفند اما اینکه دراین فیلم بازیهای کاملاً «سینمایی» از آنان گرفته شده ما را بادامه کار آنها در سینما بیشتر امیدوار می‌کند و حق نصیریان نیز محفوظ که طرح کلی این فیلم بصورت نمایش از اوست.

فرشید مثقالی بخاطر تیتراژ جالبش (گرچه «دیزالو» خیلی سریع بود و شنیدم بعلت محدودیت زمانی اینطور شده‌است) و از طبعیان تهیه کننده فیلم ممنون دراین حسن انتخاب و خلاصه اقبال مردم پشت و پناه همگی شما که دارید شرف و حیثیتی برای سینمای «خودی» پایه گذاری می‌کنید.^۱

او از جمله کسانی است که حرکت جدید سینمای ایران، پس از «قیصر»، را مورد تائید قرار می‌دهد و در مقابله با فیلم‌فارسی‌سازان از موج نوی سینمای ما که توسط کیمیائی، مهرجویی و نادری به وجود آمد، دفاع می‌کند.

نقدی را که او برای فیلم «خدا حافظ رفیق» امیر نادری نوشته است به منظور ارائه‌ی نمونه‌ای از کارهای او برگزیده‌ایم:

خدا حافظ رفیق

سه حقیقت - بار دیگر - در واقعیت به اثبات می‌رسد:
- کارگردانی فیلم به حرف و درس و مدرسه نیست. «آنی» می‌خواهد که هرکس داشت، بنده صحبتش می‌شویم.
- سینمای ایران هنوز فیلمنامه نویس حرفه‌یی - لااقل در مقامی که کارگردانهایش هستند - نیافته‌است.
- فقدان فیلمنامه یا وجود فیلمنامه بد، ضعیف یا ناپخته ضرورتاً یک فیلم را از همه‌ی ارزشها خالی نمی‌کند.

این هرسه حقیقت در فیلم «خدا حافظ رفیق» چهره نشان می‌دهد. چند سال پیش که صحبت از «نهضت سینمای ارزان» بود مثل خیلی‌ها - شاید مثل خود شما - من هم فکر می‌کردم: این گونه طبقه و جبهه‌بندیها به چه کار خواهد آمد؟ ارزانی و گرانی که محک و معیار بدست نخواهد داد. مگر نفس هر برنامه کار - در اینجا تولید یک فیلم - خود تعیین کننده کیفیت و کمیت آن نیست؟ اما نهضت را ضرورت و فشار دیگری متولد می‌کرد: کارگردان جوان یا جوانی که عشق فیلمسازی مثل خوره بجانش افتاده بود و در مقابل مجتمع‌های «چانچشچی» و «سالن دار» راه و پناهی بجائی نمی‌یافت. این مجتمع‌های دکانداران ساز و رقص و آواز... ریاکارترین و دست‌آلوده‌ترین سکه‌سازان، خیلی‌ها را تاراندۀ بودند و خیلی‌ها را درخود خفه می‌کردند. هیچ گلی در خاک آلوده‌ی بی‌قوت آنها شکوفه نمی‌کرد... و اینها بود زاینده‌ی فکر جدافتن و بهرحال دور از آلودگی کاری کردن (این ضرورت و فشار بسینما ختم نمی‌شود. هر وضعیتی زاینده وضعیتی است و هر محدودیتی کوله‌بار فراتر رفتن را خود بدوش می‌کشد). و امروز ما ثمره‌ی این رسوخ ناپذیری تجارت فیلمسازی بسبک ایرانی را بصورت آثاری - هرچقدر هم کم - می‌بینیم که مثل ستاره بر شب سیاه آنها می‌نگرد و رسوایشان می‌سازد.

«نادری» با پیش کشیدن یک داستان واقعی و بسط و گسترش ابعاد آن بخاطرات و حافظه‌ی خود از سینمای دلخواهش شکل می‌دهد - شاید بزعم خودش شکل ایرانی - اما چنین نیست. در سینمای نوپای ایران - می‌نویسم سینما نه فیلمفارسی - این تنها فیلمی ست که عنصر حرکت در آن بر عامل محیط و فضا - اگر که بطور کلی حامل بار معنی از نقطه نظر شناسائی زمان و مکان بگیریمشان - حاکم است.

حرکت در این فیلم - که در حفظ و تشدید آن تا سرحد مبالغه پیش می‌رود - فرصتی برای نفوذ بابعاد دیگر باقی نمی‌گذارد. مدام شخصیتها بدنبال هم و ما بدنبال آنها در حرکتیم و باین ترتیب ما

یک قصه‌ی دزدی - آدمکشی - پلیسی را با لایه‌یی از نمایش، یک عشق با حذف شرح و تفصیلات روی پرده می‌خوانیم. البته برای حروفچینی این داستان پلیسی از انواع حروف تله - زوم و «وایدانگل» بیشتر از حروف معمولی استفاده شده‌است و میزانی‌های تجربی هم بسیار دارد: لازم نیست دوربین را در سطح بازیگر قراردهیم. سنگین است می‌گذاریمش کف جوی - و البته فرم عینی این گونه نماها تازگی دارد و چشم را از باتنبلی و عادی نگاه کردن باز خواهد داشت. اما به جز این چه؟ پوزیتیو - نکاتیو یا مثبت و منفی بودن تصاویر زمینه سکانس‌های تیتراژ و پایان فیلم فکر جالبی است. اما اگر یکی از سه بازیگر اصلی آلبوم خانوادگی‌اش را گم کرده بود، من نمی‌دانم کارگردان فکر تهیه چنین تیتراژ و پایان را چگونه عملی می‌ساخت. کارگردانان بسیاری در جذبه و دام روانشناسی تحول و دگرگونی دماغی و منشی شخصیتها گرفتار می‌آیند و کارگردانانی شاید سینما را برای چنین بررسی سخت و جانکاهی مناسب نمی‌دانند.

گروه اخیر بیشتر برآنند که حکایت را بزبان سینما برای ما بگویند. سخنی نیست اگر بخواهیم سبک و بال زنان بگذاریم، اما اگر بخواهیم بیامشان فرودآئیم، بما نخواهند گفت زمینه روانی و دماغی کدامین آدمیان در فاصله‌ی لحظاتی کوتاه این چنین برق‌آسا تغییر وضعیت می‌دهد - رفیقان فاصله‌ی چند دقیقه سینمایی، نارقیقان می‌شوند. اینان بما می‌گویند واقعه را دنبال کنید «چگونه» را بچسبید، چرایی - اگر فرصتش را دارید! - با شما.

ما نیز بخاطر ضرب و حرارت و حرکت فیلم «خداحافظ رفیق» چنین کردیم و درحالی‌که تمام شیفتگی‌ها و جوانی‌های «کار اول» را بجان می‌خریدیم دراین «رفتنی» که «وقت جمعه» برای امیر نادری پیش آمد به رسیدنش به شنبه می‌اندیشیم و تارسیدن فیلم بعدی: آدیوس آمیگو!^۱ برای شناخت و ارزیابی بیشتر معیارهای فریدون معزی مقدم به یک نظرخواهی که طی آن جمعی از نویسندگان و منتقدان سینمایی، ده فیلمساز بزرگ تاریخ سینما را البته از نظر خودشان انتخاب کرده‌اند، مراجعه می‌کنیم.

او به جای ده کارگردان از جمعی از فیلمسازان نام می‌برد که به کار آنها دلبستگی دارد و علت آن را هم باهمان شیوه و نثر خاص خود شرح می‌دهد:

این بازی بیرحمانه هروقت براه می‌افتد، هر وقت کسی، دوستی، رفیقی می‌پرسد فلانی بنظر تو بهترین...

گیج گیج خوردن و پرت و پلاگفتن من شروع می‌شود. نقاله خیال بسرعت به راه می‌افتد، بسرعت برق و ازاین پناهگاه به آن پناهگاه، بآن قله معبود و از آنجا بجای دیگر سر می‌کشد و چه بسا به خانه‌های ترک شده، برمی‌گردد و این «بهترین» را بخاطر آن «بهترین» بجای می‌گذارد و به

قلم بر پرده نقره‌ای

آخرین «بهترین» اکتفا نمی‌کند، از «بهترین» رها کرده، ول نمی‌کند و دوار نقاله شروع می‌شود، نقاله خیالی که جز عشق و مهربانی پشتوانه‌ای ندارد. سرانجامی نیز جز این نخواهد داشت...

این بازی بیرحمانه هروقت براه می‌افتد، ما چند نام را بخاطر می‌آوریم، چند نام فراموش نشدنی را، چند بازی خیره‌کننده را و پای قطعه‌نامه‌های خصوصی امضاء می‌گذاریم و خلاص می‌شویم. آنوقت مثل همین الان که یکی دیگر از این بازیهای بیرحمانه شروع شده‌است و من در برزخش مانده‌ام میان بیشمار چشمهای دردکشیده می‌مانم. چشمهای دردکشیده بازیگری که در پوتمکین بخاطر دو قاشق برش می‌میرد و سرگئی آیزنشتاین که بعداً این درد را ابدی می‌سازد.

کارگردانان و بازیگران سلسله فیلمهای کی‌استون استحقاق بیاد ماندنشان را فریاد می‌زنند، چارلی می‌گذرد، شلنگی می‌اندازد و لایتناهی بودن خود را متذکر می‌شود. اشتروهایم آن چنان براه میل خود و نمایش پستی‌های مردمی بظاهر انسان پیش می‌رود که مردم اشتروهایم واقعی را و نه آن افسر هرزه‌گردی که در فیلمها می‌شد ملعون و دروغزن می‌بینند، فلاهرتی، ژرژ ملیس، گریفیت، مورنا... اما نه اینها چندان به نسل ما ارتباطی ندارد یا لاقط اکثر آنها. ما می‌خواهیم از سینمای متعارف زمان نزدیکتری چشمهای دردکشیده را ارج بشناسیم.

فریتز لانگ، لوئی بونوئل، فرد زینمان، رابرت راسن، ویلیام وایلر، جان استورجس، دلمر دیوز، هیچکاک، کارول رید، الیا کازان، ارسن ولز، جان فورد، کینگ ویدور، جرج استیونس، دیوید لین، الیوت سیلورستون، جک کلیتون، جوشا لوگان، گذار، تونی ریچاردسون، برگمان، تروفو، رنه، پولانسکی، شابرول، لیندسی اندرسون، کوروساوا، ساتیاجیت رای، بیلی وایلدر، لوزی، اوتو پرمینجر، مانکیه ویچ، ریچارد بروکس، جان شلسینگر، دانیل مان، آلد ریچ، مارتین ریت، استوارت روزنبرگ، جان هیوستن، جوزف استرایک، استانی دائن، ویسنت مینلی، سیدنی لومت، تاشلین، ادواردز، کورمن، پیترو واتکینز، شافنر، کوبریک، پن، آنتونی هاروی، آنتونیونی، فرانچسکو زفیره‌لی، رابرت برسون، ژاک تاتی، ملویل، لوئی مال، باز هم هستند، باز هم هستند ممکن است هم قد نباشند، ممکن است این قامتی به زیبایی و بلندی آن دیگری نداشته باشد، اما درعوض خوب می‌خندد، برانزده می‌نشیند. شدیداً فکر می‌کند. هرکدام رازی برای تحسین کردن باخود دارند و من باید این بازی بیرحمانه را شروع کنم و ده نفر را بنام ده کارگردان «بهترین» بگویم و بنویسم و امضاء بدهم، بقیه راجه کنم؟ هیچکدام یازدهمی و دوازدهمی نیستند چشمهای دردکشیده، دردکشیده‌است، درد گرسنگی، درد تبعیض، درد قذغن، درد تن، درد فکر...

جمال امید



در سال ۱۳۴۴ از طریق مجله‌ی «تهران مصور» و بانقد فیلم «بی تفاوت‌ها»ی فرانچسکو مازوله‌لی نام تازه‌ای در صف منتقدان فیلم رقم می‌خورد: «جمال امید»

چندی بعد صاحب این نام یکی از پرکارترین و شاخص‌ترین نویسندگان سینمایی می‌شود. اصولاً بیشتر جوانانی که در دهه چهل به

سینمانویسی روی می‌آورند، در این کار ماندگار می‌شوند. شاید علت این امر، تثبیت موقعیت مطبوعات سینمایی و نیاز جامعه به مطالعه در این زمینه باشد که نویسندگان سینمایی را، از مزایای مادی آن یعنی حق‌التحریر برخوردار می‌کند. در حالی که، پیش از این، در دهه سی مثلاً، بیشتر آنها فقط از روی علاقه به این کار روی می‌آوردند و به طور افتخاری می‌نوشتند.

امید در گفتگویی با مؤلف (سال ۱۳۵۲) از خود و علاقه وافرش به سینما می‌گوید:

... مثل همه بچه‌های دیگر، من سینما را در وهله اول به خاطر تفننش دوست داشتم. اما همان زمان، حس می‌کردم که علاقه‌ام از حد متعارف، یعنی از حدود علاقه سایر بچه‌ها، بیشتراست و اغلب از این نظر مورد شماتت بزرگتران قرار می‌گرفتم که چرا، مثلاً، مثل دیگران نیستم و به درس و مشقم بیشتر توجه نمی‌کنم!

ایام هفته را به انتظار روز جمعه که برای من روز سینما بود، تحمل می‌کردم. چون در این روز فقط آزاد بودم که فیلم ببینم و برای اینکه فیلم‌های بیشتری ببینم، سینماهای نزدیک به هم را انتخاب می‌کردم.

نوع فیلم‌ها هم برای من فرقی نمی‌کرد. فقط می‌خواستم با سینما باشم. بعضی اوقات برای دیدن چند فیلم، پول کافی نداشتم. در این صورت سعی می‌کردم که یک فیلم را در چند سانس ببینم. به یاد دارم که صحنه‌های زدوخورد و همین طور عاطفی خیلی روی من اثر می‌گذاشت. در دوره اول دبیرستان من به خواندن و جمع‌آوری مجلات، خصوصاً مجلات خارجی علاقمند شدم. این مجلات توجه مرا نسبت به فیلم‌هایی که ندیده بودم، جلب می‌کرد. کنجکاوی می‌شدم، سعی می‌کردم درباره آنها بیشتر بدانم و همین جستجو و کنجکاوی باعث شد تا اطلاعات و آگاهی‌هایم در مورد فیلم‌ها و فیلمسازان بیشتر شود.

قلم بر پرده نقره‌ای

در اوایل این دوره، حس می‌کردم که دیگر به سادگی و سهولت از فیلم‌ها لذت نمی‌برم. کار فیلم دیدن برای من مشکل شده بود. ضابطه‌هایی بین فیلم‌ها و انتخاب آنها داشتم. این وضعیت هم، به هر حال جالب بود، چون که در عوض بیشتر می‌فهمیدم و بهتر می‌دیدم.

آن چه که باعث شد تا بیشتر دنبال این کار باشم، فکر می‌کنم، غرورم بود. از این که می‌دیدم نسبت به سایر بچه‌های دوروبرم بیشتر می‌فهمم و درمورد سینما بیشتر می‌دانم، احساس غرور و تمایز می‌کردم. مخصوصاً این که می‌دیدم عده‌ای هم از من متابعت می‌کنند.

پس از این مرحله، من این نیاز را در خود می‌دیدم که باید کاری بالاتر از حرف زدن و گفتن انجام بدهم - کاری که بتواند به حرف‌هایم دوام و بقا بدهد و این درست زمانی بود که من بادقت و علاقه نوشته‌های «پرویز دوائی» و «بهرام ری‌پور» را دنبال و سعی می‌کردم نه فقط از فیلم‌ها، بلکه از دیگران هم که بیشتر می‌دانستند، یاد بگیرم.

احتیاج به بازگو کردن و انعکاس ذهنیاتم، مرا به فکر تهیه و تنظیم نشریات دیواری یا پلی کیپی شده - از آن نوعی که در دبیرستان‌ها گاهی منتشر می‌شود - انداخت.

معمولاً در این گونه نشریات صحبت از تعلیم و تربیت و پند و اندرز است و دیده‌اید که اگر بخواهند تنوعی هم به کارشان بدهند، گفتگویی هم با معلمین مدرسه ترتیب می‌دهند که باز در آن هم بیشتر صحبت در همان مقوله است. اما من سعی کردم به جای این کار، مقداری از علایق خودم را وارد نشریه کنم. به همین جهت نشریه ما در همان قدم اول مورد مخالفت اولیاء مدرسه قرار گرفت. چون آن را آموزنده تشخیص ندادند و از روی دلسوزی نصیحت‌مان کردند که بهتر است به درس و مشق‌مان برسیم!

در این راه دوست نزدیکی داشتم به نام حسین سمیعی که بعدها با من به مطبوعات آمد و خیلی زود به دلیل مشغله تحصیلی و سفر به خارج این کار را رها کرد (و حالا چشم پزشک است).

بعدها (۱۳۴۴) - زمانی که در کلاس پنجم دبیرستان بودیم - طی یک ملاقات اتفاقی با اسد منصور، مسئول صفحات هنری مجله «تهران‌منصور» آشنا شدیم او که پی برد ما علاقه زیادی به فیلم و سینما داریم، مارا به نوشتن در این زمینه تشویق کرد و بدین ترتیب من و سمیعی وارد جرگه مطبوعاتی‌ها شدیم. اولین کار من، نوشتن نقدی برای فیلم «بی‌تفاوت‌ها» بود که مورد تایید صاحب‌نظران قرار گرفت و همین امر موجب تشویق و تهییج من برای ادامه کار شد...

جمال امید خیلی زود بادنبال کردن کار نگارش در مجله‌های «خوشه» و «فیلم و هنر» به کار چاپ و چاپخانه علاقمند می‌شود و در این کار باقی می‌ماند و با مداومت پیگیر، به مقام سردبیری مجله‌ی «فیلم و هنر» و «ستاره سینما» هم می‌رسد. از جمله می‌توان به انتشار «ماهانه ستاره سینما» اشاره کرد، که از جمله کارهای برجسته او محسوب می‌شود.

این دوره از مجله که به ابتکار «علی مرتضوی» و «تقی مختار» با هدف «سینمای جدی و هنر جدی» به مجله سینمایی جدی هم نیاز دارد... از آبان ماه ۱۳۴۹ آغاز شده، از

اردیبهشت سال ۱۳۵۰ یعنی شماری هفتم، توسط جمال امید ادامه پیدا می‌کند. اما این نشریه به دلیل عدم موازنه بین دخل و خرج، پس از انتشار یازده شماره، تعطیل می‌شود. امید در مورد این مجله و هدف خود می‌نویسد:

... این ادامه همان راهی است که بچه‌ها در گذشته در جهت تامین نیاز جوانانی که به شناخت بیشتر سینمای جدی و اصیل رفتند که نتیجه‌اش ده شماره هنر و سینما (نوری و داریوش) هفت شماره سینمای نو «ماهنامه ستاره سینما» (بیژن خرسند) و بالاخره شماره‌های شش ماه گذشته «ماهانه ستاره سینما» مختار بود... در هر حال هدف بیدار کردن عشق به سینمای صمیم و اصیل در وجود جوانان بود و هدایت کردن و در راه قرار دادن آنها در جستجوی سینمای خوب، جستجویی که در شرایط سینما در این جا، کمی یأس‌آور و دلتنگ کننده می‌نماید...

خواستیم که همه بچه‌های خوب و قدیمی «ستاره سینما» را باجمعی چهره‌های جوانتر در این زمینه ترکیب کنیم و مجموعه خوبی را تحویل نمائیم. از جریان‌های روز سینمای ایران، انتقاد فیلم، معرفی فیلمسازان بزرگ تا معرفی مکتب‌ها، بحث‌های تحلیلی و فنی و همه آنچه که تماشاگر متفکر از سینما بعنوان زبانی برای بیان حرف‌های این نسل و روزگار، توقع دارد، جمع آوریم... اما مشکلی داشتیم، اینکه بچه‌های باسابقه تقریباً همه‌شان به سینما از جهت تازه‌ای جز نوشتن نگاه می‌کنند و با گرفتاریهای روزمره، سعی می‌کنند علاقه و عشق خود را در کنجکاوی و مطالعه محدود کنند...

جمال امید در سال ۱۳۵۲ با پیوستن به جشنواره‌ی فیلم تهران، سردبیری نشریه‌ی ماهانه این جشنواره (به مدیریت بهرام ری پور) را که ابتدا به نام «سینما ۵۲» است و تا «سینما ۵۸» ادامه پیدا می‌کند (جمعاً ۳۸ شماره)، به عهده می‌گیرد و هم زمان با این دوره از فعالیت خود، کار نقدنویسی را هم کنار می‌گذارد.

جمال امید در مورد شناخت و توقع خود از سینما می‌گوید:

- در اوایل، زمانی که سینمای جدی و فیلم‌های خوب برایم مطرح شد، به تکنیک بیش از سایر مسایل توجه داشتم. البته نه تکنیکی اغراق‌آمیز، بلکه رساننده و مفسر و در آن موقع هر فیلمی که از چنین خصوصیتی برخوردار بود، دوست داشتم. روی این نظر اورسن ولز به خاطر ساختن فیلم‌های «همشهری کین» و «خانمی از شانگهای» و الیا کازان برای ساختن فیلم‌هایی چون «دربارانداز» و «شرق بهشت» و جرج استیونس سازنده فیلم‌های «غول» و «شین» از جمله فیلمسازان مورد علاقه‌ام بودند.

قلم بر پرده نقره‌ای

در این فیلم‌ها، من ضمن پیگیری مفاهیم، به شدت مجذوب تکنیک خاص سازندگانش بودم. غالباً مسئله تکنیک باعث می‌شد که من در ارزشیابی فیلم‌ها دچار تردید شوم چون موضوع فیلم با نوع اندیشه و افکارم هم‌آهنگی نداشت. اما به زودی با تدبیر چندباره دیدن فیلم‌ها و زدودن اثرات دیدار اولیه، این نوع تردیدها هم برطرف شد.

علاقه به بیشتر دانستن، الزاماً فیلم دیدن و مطالعه بیشتر را هم طلب می‌کرد. روی این نظر فقط به دیدن فیلم‌هایی که به نمایش عمومی درمی‌آمدند، اکتفا نمی‌کردم...
با دیدن فیلم «شغل»^۱ اولمی در انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا نقطه تحول تازه‌ای در تلقی‌ام از سینما پیدا شد.

این فیلم برخلاف تصور و توقع‌ام از سینما تکنیکی ساده و در دسترس داشت. باین وجود روی من اثر زیادی گذاشت و باعث شد که برای اولین بار به مسایل دیگری در کار سینما، جدا از

تکنیک، توجه کنم و به این نتیجه برسم که یک کارگردان با برخورداری از ذوق و درک سالم سینمایی می‌تواند حتی بدون پرداختن به امکانات وسیع تکنیکی هم فیلم خوب بسازد.

فیلم «شغل» با خط داستانی ساده و اجتناب از نقش آفرینی‌های اغراق آمیز و موفقیت در فضا سازی دارای چنین خصوصیتی است.

علاوه بر این کارگردان در نشان دادن بعضی از مسایل اجتماعی مربوط به آدم‌های پیر و جوان و میانه سال و بررسی مسایل اقتصادی یک خانواده از کارایی تا گذران زندگی موفق است.

با دیدن این فیلم، سینمای تکنیکی دیگر نمی‌توانست برای من یک مرجع کامل باشد و پی بردم که فیلم در درجه اول باید بامن تماشاگر رابطه برقرار

نماید و این مسئله مهمی است که در سینما اهمیت دارد. از آن به بعد دیگر در فیلم‌هایی که از من جدا بودند، کنجکاوی نکردم.



^۱ - IL POSTO

این تحول و دگرگونی در من باعث شد که با مطالعه‌ای دقیق‌تر و بیشتر و با توقعی دیگر به دیدن فیلم‌ها بروم. دیگر فیلم‌ها را به دلیل مهجور بودنشان رد نمی‌کردم. همه فیلم‌ها را می‌دیدم. حتی فیلم‌های فارسی و هندی را که تا آن وقت نمی‌دیدم.

طی همین گشت و گذار به فیلم‌های خوبی هم چون «بیدارباش» ک. آ. عباس و «رقص شیوا» وی شاننارام و «شب قوزی» فرخ غفاری و «غروب دهکده» بیمال روی برخوردیم. مثلاً فیلم «غروب دهکده» در لابه لای فیلم‌های مبتذل هندی به طور ناشناخته به روی پرده آمد و توجهی هم به آن نشد درحالی که فیلمی بود جهت‌دار و در جهتش هم موفق بود.

با این حال من درباره‌اش چیزی درجایی ندیدم. تااین که بیمال روی درگذشت و آثارش را در یک مرور، در فستیوال دهلی، نمایش دادند، آن وقت بود که ضاحب نظران ارزش کارهای او را اذعان کردند.

در آن روزها شاید فقط من بودم که نوشتیم به دلیل «غروب دهکده» نباید نسبت به سینمای هند بی‌اعتنا بود. باکشف این نوع فیلم‌ها، اعتقاد درمورد این فکر که از فیلم‌های مهجور و بی‌نام و نشان نباید به سادگی گذشت، بیشتر شد.

در تعقیب همین منظور من کلیه فیلم‌های روی پرده و هم چنین فیلم‌هایی را که در انجمن‌های فرهنگی نمایش داده می‌شدند می‌دیدم و از این طریق فیلمسازان زیادی را شناختم. البته باید بگویم که، درحال حاضر، فیلمساز بخصوصی مورد علاقه من نیست ولی آثار خوب هر فیلمسازی را دوست دارم.

تماشاگر و منتقد

... من معتقدم که تماشاگر عادی بیش ازیک منتقد از سینما لذت می‌برد. چون که حدود خواسته‌هایش و سطح توقعاتش از سینما کم است. قاعدتاً با کمی پیگیری می‌تواند فیلم مورد علاقه‌اش را بیابد و به تماشای آن بنشیند. اما همین تماشاگر وقتی به تدریج آگاهی‌هایش بیشتر و میزان شناختش از سینما عمیق‌تر شد، مسلماً سطح توقعش هم بالا می‌رود. آن وقت می‌بیند که اکثر فیلم‌ها فاقد آن خصوصیتی هستند که بتوانند نظر او را جلب کنند...

در شروع کارم، معتقد بودم که همه فیلم‌ها قابل بررسی و انتقادند. فکر می‌کردم باید درباره همه آنها، اعم از خوب یا بد، نقد نوشت و خودم روی همین فکر، کار می‌کردم و اگر فیلم بدی مطرح بود، من با مقایسه آن با نوع سینمای بهتری، به بررسی نکات و مسایل آن می‌پرداختم. در آن روزها من با هدف خاصی به سینما نمی‌رفتم. برای من فرقی نمی‌کرد که برای نقد نوشتن می‌خواهم فیلمی را ببینم یا برای فقط تماشا... اما بعدها پی بردم که فیلم بد نیازی به نقد ندارد. این گونه فیلم‌ها که طبق سفارش روی حوادث و مسایل روز ساخته می‌شوند، سینما نیستند و سینما برایشان وسیله است. پس تنها باید تفسیر بشوند، نه نقد.

امید از نقطه نظر انتقادی درباره‌ی مشکلات نقدنویسی و کارمنتقدان در ایران می‌گوید:

قلم بر پرده نقره‌ای

... برای نوشتن نقد، لازم است که فیلم موردنظر به دفعات دیده شود. البته نه همه فیلم‌ها، بلکه آثاری که جای حرف و بحث دارند. منتقد هر قدر هم در کار خود دقیق و هوشیار باشد، با یک بار دیدن نمی‌تواند روی فیلم از همه جهات مطالعه کند و به حرف‌ها، دقایق حساس، سلیقه و وسواس فیلمساز پی ببرد و این برمی‌گردد به محدودیت امکانات منتقد و مشکلاتی که در کار خود دارد. من برای نقد کردن فیلم‌های قابل اعتنا، ابتدا یک بار آنها را به طور کامل می‌بینم و در دیدارهای مجدد، برای نوشتن نقد، یادداشت برمی‌دارم.

علاوه بر این، برعکس سایر نقاط دنیا، منتقد ایرانی به هیچ وجه نمی‌تواند، فقط از راه نقدنویسی، زندگی کند. به ناچار مجبور است یک کار دیگر، به عنوان کار اصلی، داشته باشد. مسلماً داشتن یک کار اداری دیگر منتقد را محدود می‌کند و فرصت مطالعه بیشتر و گاهی امکان دوبار دیدن یک فیلم را هم از او می‌گیرد.

شاید به همین دلیل است که می‌بینیم، وضعیت نقدنویسی در ایران، در همه شرایط، وضعیت و کیفیتی متعادل و روالی غالباً عادی داشته و جهش‌ها، اکثراً گذرا بوده‌است. بررسی عمر دوره فعالیت منتقد ایرانی و خارجی، این واقعیت را نشان می‌دهد.

آنچه که منتقد ایرانی را تشویق به نوشتن می‌کند، فقط علاقه شخصی او به این کار است. جمال امید از جمله منتقدانی است که قضاوت‌های متفاوت منتقد را در مواجهه با یک فیلم بخصوص، امری عادی می‌داند و می‌گوید :

... به نظر من هیچ مهم نیست که منتقد در مقابل یک فیلم، البته در دوره‌های مختلف، نظرهای متفاوتی داشته باشد و این نشانه تحول فکری در منتقد است. چه در غیر این صورت باید فیلم‌هایی با مشخصات بیست سال پیش را در هر دوره به عنوان آثار برتر قبول کند. در حالی که سینما پیشرفت می‌کند منتقد هم باید با آن همراه باشد. اگر این تحول در دوره‌های کوتاه‌تری صورت گیرد، نماینده دقتی است که او از همه جهات و همه لحاظ به کارش و سینما دارد. اگر ایراد از این نظر باشد که تغییر قضاوت از طرف منتقد، ممکن است به اعتماد خواننده نسبت به منتقد لطمه بزند، باید بگویم که اگر خواننده‌ای به طور مداوم نقدهای یک منتقد را پیگیری کند، مسلماً این تغییر جبهه و قضاوت، او را شوکه نخواهد کرد. مگر این که خواننده همیشگی کار آن منتقد نباشد.

— منتقد تماشاگر خودخواهی است ؟

... ممکن است برای شناختن یک منتقد، این توهم پیش آید که او آدمی است خودخواه که می‌خواهد نشان دهد و ثابت کند که بیشتر می‌فهمد و این تمایز را نسبت به تماشاگر دارد که بهتر می‌تواند فیلم را درک و بازگو کند!

من درست برعکس این فکر می‌کنم.

منتقد از این نظر، نه تنها احساس رضایت نمی‌کند، بلکه حتی از یک تماشاگر فهیم نیز کمتر از سینما لذت می‌برد! چون در سینما به هنگام فیلم دیدن، راحت نیست و آن فراغت فکری و احساسی

تماشاگر را ندارد. مسئولیت کار نوشتن او را در تنگنا قرار می‌دهد. او باید فیلم را برای بررسی بفهمد و به پایگاه‌های فکری فیلمساز توجه داشته باشد.

در حالی که تماشاگر برای خودش فیلم را می‌بیند در نتیجه راضی کردن یک نفر، یا بهتر بگویم آگاه کردن خود، به مراتب ساده‌تر از آن است که بخواهید نکات فهمیده شده خود را در اختیار دیگران قرار دهید.

جمال امید در مورد روش کار و نقطه نظرهای خود می‌گوید:

- تعقیب مسیر فکری فیلمسازی که رشته فکر خاصی را دنبال می‌کنند، برای من هیجان‌انگیز است. بیشتر از این نظر که می‌خواهم ببینم چگونه تم و ایده‌های خاص خود را طرح می‌کنند و بعد آن را در فرم‌های متفاوت نشان می‌دهند و پیش می‌برند. بی‌آنکه کارهایشان یکنواخت و یا مشابه هم باشند؛ فیلمسازی هم چون ویسکونت، هاکز، لوزی، سیگل، فورد و تروفو...

به دنبال این نکته باید اضافه کنم که سینمای این دسته از فیلمسازان فقط به خاطر پیگیری یک رشته فکری، متمایز نیست، بلکه موجز بودن و استحکام ساختمان سینمایشان و این که هیچ چیزی در آنها تکرار نمی‌شود و هر نکته‌ای که هم عنوان می‌شود، دلیل خاصی دارد، هم مورد نظر است.

می‌بینیم آنها بدون این که نتیجه‌گیری یا تظاهر کنند، مسایل حاد جامعه‌شان را مطرح می‌کنند و با زیرکی قضاوت را به عهده تماشاگر می‌گذارند.

جا دارد خاطر نشان کنم که از سینمای متظاهر و سینمایی که وسیله می‌کند و یا وسیله می‌شود تا یک مقدار مسایل و عوامل تماشاگر رنگ کن، عنوان شود، و هم چنین از سینمایی که طی دو ساعت نتواند بامن هیچ نوع رابطه‌ای برقرار کند، به شدت متنفرم.

امید نقدی را که درباره‌ی فیلم «این گروه خشن» سام پکین پا نوشته است، از جمله کارهای خوب خود می‌داند. توجه به این نقد که حاوی تمام مشخصه‌های کار او است، می‌تواند ما را در شناسایی او و نحوه‌ی برداشتش یاری دهد.

او در این نقد ابتدا وضعیت خاص فیلمساز را بررسی می‌نماید و سپس به مرور کارهای گذشته وی می‌پردازد تا در این مسیر به یک خط واحد فکری در همه یا اکثر کارهای او برسد. این نوع جستجو را در بیشتر نقدهای امید می‌بینیم. سپس او به توضیح فرم بیانی فیلم و تحلیل محتوای آن روی می‌آورد و ضمن روانشناسی کاراکترهای فیلم، لحظه به لحظه، جستجوی خود را هم برای یافتن خصوصیات روانی مشترک بین آنها و قهرمانان سایر فیلم‌های پکین پا فراموش نمی‌کند و این جستجو در بیشتر نقدهای وی اهمیت به سزایی دارد.

قلم بر پرده نقره‌ای

به نظر می‌رسد که وجود این خطوط مشترک از نظر او نشانه‌هایی است بر امتیازات فیلم و تعداد آنها با ارزش فیلم نسبت مستقیم دارند.

در یک نتیجه‌گیری کلی باید گفت که امید در نقدهایش در جستجوی پاسخ به این سؤال است که: فیلم چه می‌خواهد بگوید و چگونه آن را بیان می‌نماید و آیا در این کار موفق بوده یا نه؟ و اختیار چنین توقعی، منتقد را ناخواسته، بیشتر متوجه فرم کار می‌کند تا محتوای آن و می‌بینیم که از نظر او عظمت محتوای با نحوه بیان و سبک تصویری فیلم بستگی پیدا می‌کند.

نقدهای امید کم و بیش با نوعی نتیجه‌گیری مبنی بر قبول یا رد فیلم همراه است، به عبارتی مخاطب او پس از خواندن نقدش بلا تکلیف باقی نمی‌ماند.

این گروه خشن

اشاره: در گیرودار بی‌فیلمی، رساتر،
 قید و بند فیلم‌های ابلهانه، وجود فیلمی چون
 «این گروه خشن» شگفت آور و درعین حال
 گیج کننده است، چه فیلمی است که نه تنها
 یکبار، بلکه دیدار آن بدفعات نخواهد توانست،
 لطف تماشای شاهکار سام پکین‌پا را بزدايد و
 يا حدودش را کاهش دهد. ولی این واقعیت
 وجود دارد که در هربار دیدن، این فیلم برتر از
 این زمان و خیلی زمان‌های دیگر، به
 گوشه‌های تازه‌ای از وادی وهم آور و
 شکوهمند اثر پکین‌پا دست یابی...

مسلماً آنچه در سطور بعد می‌آید،
 همه آن حرفهائی نیست که قصد بازگوکردنش
 را در اطراف پکین‌پا داریم، ولی در محظور
 قلت جا و تعدد فیلم این را نیز غنیمت
 می‌شماریم.



WILLIAM HOLDEN • ERNEST BORGNINE • ROBERT RYAN • EDMUND O'BRIEN • WARREN OATES
 BEN JANE SANCHEZ • JOHNSON
 Produced by PHIL MORDAU Directed by SAM PECKOPPA
 TECHNICOLOR® PANAVISION® 70 mm - 5 REELS PER SHOW - 100' PER REEL

آنچه سام پکین‌پا را از خیل کارگردان‌های قد و نیم قد هالیوودی متمایز می‌کند، پرداخت اوست، فاصله‌ای بین انتخاب ساده یک سوژه و نمایش... چه در این فاصله است که کارگردان فرصت دارد تا به اثر خود حالت یک جور انتزاع و تشخیص بدهد و در واقع طی «پرداخت» فیلم است که صمیمیت یک کارگردان نسبت به مخلوقاتش، پرسوناژهایش و ایمان او را راجع به حرفهایش و حسن نیتش را به سوژه‌ای که مطرح کرده، بازگو می‌شود.

راه گشودن به سینمای هالیوود با چنین خصوصیتی، در شرایطی که این سینما اصرار دارد که پایه‌های هستی‌اش را بر شانه پیرمردان قدیمی‌اش قرار دهد، اگر محال نباشد، مسلماً آسان نیست و در صورت ورود اشکال اساسی دیگری در بین است، مشکلی که هام پکین‌پا نیز با آن درگیر بوده است. مشکل تثبیت مقام... و این در شرایطی که فیلم با مقتضیات خاص هالیوود بایستی سیرکی باشد و هر جزئی از آن و البته نه جزء بسیار بزرگی از آن، مسلماً خارج از تحمل است و بهمین جهت است که کارگردانان جوان در سینمای آمریکا، کسانی که روی علاقه شدیدش به سینما روی آورده باشند و قصد بازگوکردن حرفی را داشته‌است، یا بایستی عقب بنشینند و یا کاملاً در قید سینمای آنچنانی هالیوود نظیر «آندرو مک لاگلن، جان فرانکن هایمر، برت کندی» اسیر شود.

و راه سومی نیز وجود داشت، راهی که «پکین‌پا» و یا «آرتور پن» بدان روی کردند. راهی که سبب می‌شود که آنها بطور موقت از ایده‌آلهای خود چشم‌پوشند، گاه در اوج و گاه بصورت معتدل‌تر بارقه‌ای از وجود خود را بر رخ بکشند و بدین ترتیب در فرصتی، یاغیگری خود را از سنت‌های پوسیده و کاملاً قراردادی بازگو کنند و در عین حال این طریقه خود را تثبیت کنند، نظیر حالا، حالا که «این گروه خشن» در همه دنیا با موفقیت مادی روبرو شده است، «پکین‌پا» عزیز خواهد شد و حرفهایش اهمیت پیدا خواهد کرد. «پکین‌پا»... با صمیمیت و حسن نیت آنچنانی که لازمه‌ی یک هنرمند است، اولاً حداقل این حسن را دارد که حتی با «جوئل مک کری» و «راندلف اسکات» هنرمندانی که رو بزوال رفته‌اند «جدال در بعدازظهر»^۱ و یا با شرایط مضحک تهیه‌کننده «همراهان سرسخت» و حتی با تهیه‌کننده «میجر دندی» که صرفاً به فکر دل‌رهایش بوده، کنار بیاید و در عین حال خود را فدای خواسته‌های آنها نکند، گو اینکه با فاصله‌های زمانی طولانی فیلم می‌سازد ولی این قصور او نیست.

ظاهراً این فیلم نشانی از وسترن ایتالیایی دارد با آن همه خشونت، با آن همه سروصدا، آن همه کشتار، آن همه خون، آن همه تفنگ... و شاید هم این نمونه جلوه‌گری است که «هالیوود» خواسته است در برابر «ایتالیا» از خود بروز دهد، اما در هر حال جز این ظاهر رنگین از خون... آنچه «این گروه خشن» را کاملاً متمایز از همه این آثار و مبری از همه خصوصیات گندابه وسترن‌های ایتالیایی می‌کند، آفرینش باشکوه‌ترین، زیباترین، گیراترین، جذاب‌ترین، پراکسیون‌ترین صحنه‌های خشن سینماست که اساس و پایه‌ی شکل، محکم، استوار و ظریفی در خود دارد. خشونت‌ی که در تاریخ سینما با

^۱ - GUNS IN THE AFTERNOON

قلم بر پرده نقره‌ای

آن پرداخت عجیب، زیبا و ظریف تاکنون وجود نداشته و مسلماً بعنوان اولین و شاید بهترین برداشت از «خسونت» در تاریخ سینمای آمریکا باقی خواهد ماند.

گذشته از این خسونت که در پرداختی درخور تحسین و ستایش وسیله «پکین‌پا» در فیلم تدارک دیده شده، زمینه و بطن فیلم است که اهمیت بسزائی دارد. ادامه حرفهای «پکین‌پا» از «همراهان سرسخت» تاکنون، آدمهائی که در تطبیق با مکان و بخصوص زمان درنده و بی‌امان، عذر وجودی شدیدی جهت مطرح شدن دارند، دو موجودی که زمینه‌ای جز بازمانده وجدان لکه‌دار و روح سرگشته خود سرمایه و ثروتی ندارند، آدمهائی که سنت نمی‌شناسند، خانواده‌ای ندارند و زندگی جهت آن‌ها در لحظه اهمیت دارد، گذشته را در اضطراب بخاطر می‌آورند و سعی در فراموشی آن می‌کنند، آینده را بانگرانی، باخشم و باوحشت می‌نگرند و به شکستی که درآتیه نزدیک به آنها روی خواهدآورد، مؤمنند و انتظارش را می‌کشند... شکستی که غایت شکوهمندی زندگی آنها را سبب می‌شود. حرفهای «پکین‌پا» در «این گروه خشن» درپس خسونت نهفته‌است حرفهائی که با برداشتی رئالیستی که در بعضی جاها، در وجود آن بچه‌ها، بچه‌هائی که از ابتدای فیلم در همه جا درکنار آدم‌های فیلم تا پایان دوام دارند، حالت یک جور اندوه تلخ را به خود می‌گیرد و با پرداختی آنچنان که پشتوانه‌ی سلامت وجود سینماست، در قالب فیلم بازگو کرده‌است. فضای فیلم آنچنان مالا مال از «وجود» و «زندگی» است که می‌شود به سهولت بوی «خون» را در آن خیابان ابتدای فیلم، نسیم خنک آن باد گرم و مرطوب را بر اثر حرکت سریع اسبها در کویر حس کرد، مزه دانه‌های شن را در زیر دندانها و خلسه‌ی جادویی طعم یک شستشو را در بعدازظهر گرم، بعد از مدت‌ها طعم تلخ شکست را چشیدن، شکستی که چهره‌اش برای آدم‌های فیلم آشناست، شکستی که عزم آنها را درهم نمی‌شکند و خنده نفی‌ایست بر همه شکست‌ها، شکست در قاموس آدم‌های معمولی و منطقی، که درواقع شکوه آنهاست... اینها را باید به حساب صمیمیتی گذارد که این چنین فیلمسازی در بیان خویش دارد و در یک میزان خصوصی‌تر باید به حساب همبستگی «پکین‌پا» با کاراکترهای مرکزی اثرش گذارد وی همان اندازه سعی در گریز دارد که آدم‌های فیلم‌هایش با هر کار غیرعادی‌شان (غیرعادی از جهت منطق معمولاً) خنده‌های دسته جمعی بعد از شکست، «این گروه خشن»، تلاشی بوضوح در جهت فرار از سنت‌های زندگی تلخشان را دارند... «سام پکین‌پا» در «این گروه خشن» در هر فرصت کوتاه جهت خارج شدن از اندوه تنگی فضا و درد سیراب نشدن ذوق در محیط زمینی و مادی دنیای اطراف خویش (هالیوود) چنگی انداخته و الحق موفق نیز شده‌است، برداشت ابرکتیو «پکین‌پا» از محیط مادی، مقداری انتقاد را وارد پرداختش کرده‌است ولی اهمیت برداشت «پکین‌پا» همان نگاه ساده و عاری از پیرایه‌اش به زندگی است، که درحقیقت جنبه قوی‌تری را از عوامل دیگر در این فیلم بخود اختصاص داده و پرداخت را از گرایش به سوی خسونت صرف و یا انتقاد مانع شده‌است و به آن حالت یک جور غنای تلخ و پر اندوه داده‌است و یا واضحت‌ر اینکه نگاه «پکین‌پا» به محیط خود، نگاه ساده و وحشت‌آلود کودکانی است که آنطور سمبلیک میان آدم‌های وحشی گیر افتاده‌اند.

ابتدای فیلم مقارن ورود حرفه‌ای‌ها که بصورت شکلی «تصاویر ثابت بطریق نگاتیف پوزتیف» می‌شود، چهره‌های خندان کودکانی را دربر می‌گیرد و در وهله اول حرفه‌ایها به جهت لباس

سربازی که بتن دارند و کودکان بخاطر خصوصیت و ویژگی بچه‌گانه‌شان این استنباط را پدید می‌آورند که باید هر دو مظهر پایی و معصومیت باشند، اما در نمای بعد، دوزخی که بچه‌ها برای اقرب وسیله مورچه‌ها پدید آورده‌اند، نشان داده می‌شود که وجه تمثیل جالبی دارد در جهنمی که حرفه‌ایها با کشت و کشتار و خونریزی پدید می‌آورند.

و این «بچه»ها تا پایان درکنار حرفه‌ای‌ها هستند و به نحو سمبلیکی توجیه کننده بی‌تفاوتی در معنای مطلق و بیان ارزش‌های ازدست رفته‌است، بچه‌ها و حرفه‌ای‌ها از جهت «خشونت» مفهوم واحدی دارند و آنرا درک نمی‌کنند و گذشت از مرحله کودکی، درک و لمس واقعیات در برابر تفهیم «خشونت» غریزه دماغ و یا حمله را در روحیه کودک پرورش می‌دهد (اشاره به بی‌تفاوتی «پایک» در برخورد با کودک در سکانس نهائی فیلم و مورد اصابت گلوله قرار گرفتن از جانب همان کودک)... و در چنین غفلتی دسته «پایک» (ویلیام هولدن) برای سرقت به شهر وارد می‌شود و در گیر و دار این سرقت دوست سابقش که حالا در مقام جلوگیری از اقدامات او برآمده لحظه‌ای گذرا، در یک نگاه برخورد می‌کند، «تورنتون» (رابرت رایان) یار و همدم سابق او بود.



دو مرد، دو پرسوناژ، دو

کاراکتر محور و مرکزیت آثار «پکین‌پا»

از «همراهان سرسخت» تا «جدال در بعدازظهر، میجر دندی» و همین «این گروه خشن» بوده‌اند و با توجه به موقعیت و شرایط این آدمها می‌بینیم که این دو آدم با گذشت زمان چگونه از هم تدریجاً فاصله گرفته‌اند که توجه به موقعیت و شرایط این آدمها تمثیل زنده و با روحی از برداشت «پکین‌پا» بدست می‌دهد، برداشت «پکین‌پا» از گذشت زمان، یک جور نزدیکی است به حدود مرز تازه‌تری در کسب احساس بی‌عاطفگی، خشونت و بی‌تفاوتی... و آدمهای «پکین‌پا» نیز بهمین جهت در مرور زمان تغییر روحیه داده و شخصیت آنها دچار تلون می‌گردد. اگر در «همراهان سرسخت» دو پرسوناژ فقط تضادی از جهت عقیده دارند، دامنه این تضاد در «جدال در بعدازظهر» در نزد دو آدم «پکین‌پا» بحدود تضاد روحیه بدل می‌شود و در «میجر دندی» حتی دو کاراکتر روبروی هم می‌ایستند و در «این گروه خشن» این دوری حتی بصورت مادی نیز (تورنتون در تعقیب پایک برای دستگیری او) درآمده‌است و علاوه بر این آدمها، سایرین نیز با پیشرفت تمدن (اتومبیل ژنرال ماباچه - و اشاره پایک به هواپیما) به مراتب درنده‌خوتر، بی‌تفاوت‌تر، بی‌امان‌تر شده‌اند و بهمین نسبت نیز «پایک» و «تورنتون» دو آدم اصلی آثار «پکین‌پا» از هم فاصله گرفته‌اند و با وجودی که هر دو در تعقیب هم هستند ولی موقعیت و خصوصیت مشابه‌ای دارند، هر دو در دسته‌شان بیگانه هستند، هر دو به افرادشان اعتمادی ندارند، اینها هر دو وجدان فریب خورده و روح سرگردانی دارند که به «لحظه» می‌اندیشند ولی از آینده‌شان بیم

قلم بر پرده نقره‌ای

دارند، هر دو موجودات سقوط کرده‌ای هستند و «تورنتون» بیشتر، او می‌خواهد آزادیش را با بهای قید دوستش بپردازد، چه آزادی، چه بهای پوچی، او یهودای خائن است و در اینحال «پایک» از سقوط خود آگاه است (اشاره به گفتار «پایک» با پیرمرد «ادموند اوبراین») و بنظر می‌رسد که «پایک» بهر حال مایل است که از نوعی رستگاری در پایان عمر برخوردار شود و خودش این را در آخرین سرقتش می‌یابد، وقتی که بعد از آن دیگر هیچگاه با بیم زندگی نکند و با کم و بیش تفاوت «تورنتون» نیز چنین ایده‌آلی را دارد، «تورنتون» زندگی بدون قید و بیمی را درقبال دستگیری «پایک» صاحب می‌شود و این هر دو علیرغم ایده‌آل نسبتاً شبیه، در هدفشان فاصله عمیقی هست و این فاصله را کوشش، دوستی، تعقیب، بیم و حادثه پر می‌کند.

این گروه خشن با اجزاء خاص دست خلاقی چون «پکین‌پا» فیلمی می‌شود سرشار از لحظه‌های آزاد، لحظه‌هایی که فیلم غایت زنده‌اش را به کف می‌آورد و نمود لطیف و تازه سینما را ابراز می‌کند، اجزاء و ریزه‌کاری‌های خاص «پکین‌پا» در این فیلم وی چنان سرشار از هستی سینما هستند که حتی بعد از جدانشدن از یک پارچگی و کلیت اثری که لاجرم هسته تفکری را بر دوش دارد، هنوز دارای آن اصالت و نجابت سینمایی است.

این گروه خشن مثل آثار خاص و ممتاز «پکین‌پا» سینمای «لحظه» هاست، لحظه‌هایی که حتی پس از عبور از صافی تفکر و منطق شگرف و قابل تعمق بنظر میرسند، همینطور لایشر و بدون دخالت عقل، گوشه‌ای از اثر برای خود جا باز کرده‌اند، در این گروه خشن «لحظه» سینماست و لحظه «تفکر» است، این گروه خشن ترجمه سینمایی لحظه‌هاست، لحظه‌هایی هسته تفکر «پکین‌پا» در لابلای دنگ و فنگ یک وسترن خزانده است، در «این گروه خشن» سینما لحظه‌ایست که رئالیزم غریزی خنده آدمهائی که به شکست خود معتقدند، می‌بینیم، سینما لحظه‌ایست که «پایک» و دوستانش با اسب از روی تپه‌های شنی سرازیر میشوند، سینما لحظه‌های دهکده مکزیکی، آن دختر و بازی با نج، شنای بچه‌ها و تولد نشان بر روی حصیرست، سینما لحظه‌هاییست که بازگو میشود هیچ قهرمانی را نمی‌بینیم و هیچکس را بخاطر آمال خاصی در مبارزه نیست، سینما لحظه عیش و نوش بر زیر چلیک شراب در شرایطی که باران شراب بر سرشان جاری است و لحظه حمام... سینما لحظه‌هاییست که چهار مرد برای ایجاد حماسه، حماسه‌ای که شکوه و قاطعیت دارد، بخاطر آنکه دیگر بی‌هدفی و خستگی در چهره‌شان نیست عزم و جزم هست، سینما «لحظه» دیررسیدن «تورنتون» است زمانی که همه ازین رفته‌اند و «لحظه» هائی بسیار دیگر که پس از مدتها گذشت زمان از دیدار فیلم، همچنان در ذهن دوام خواهد آورد.

روپهمرفته فیلم لحن خوشبینانه‌ای ندارد، در تمام صحنه‌ها فضای زنده و مالا مال از جوشش زندگی در پیله‌ای از وجود دلزدگی و یکنواختی رنگ باخته است، حتی وقتی که در صحنه آخر چهارتن میدانند که به چه قماری برای حماسه آفرینی و در واقع جهت بدست آوردن رستگاری (برای تنها کار مثبتشان) دست می‌زنند... باین وجود غم و درد آنها از وادی خشن و بی‌رحم زمان در «تورنتون» حس میشود و همچنین این احساس در مورد خود «سام پکین‌پا» نیز حالت زخم عمیق‌تر و بهبودناپذیرتری را دارد، شکل یک «داغ» داغ عشق به سینما که در زمان بی‌امان ما مانند هر عشق اصیل و پاک

دیگری یا مسخ می‌شود و یا عاشق پر شور را بنا بودی سوق می‌دهد... و برای «پکین‌یا» بالاخره چه؟...
فعلاً او «حماسه گیبیل هوک»^۱ را می‌سازد تا بعد...^۲

از جمله کارهای مثال زدنی جمال امید، نوعی مصالحه با سینمای فارسی است. آن هم زمانی که اکثر قریب به اتفاق منتقدان نوع فیلم‌های بازاری سینمای ایران را تحریم کرده بودند و آنها را غیرقابل طرح و بحث می‌دانستند و عقیده داشتند که هرگونه پرداختن و نوشتن درباره این گونه فیلم‌ها در واقع به نحوی حکم تائید آنها را خواهد داشت.

جمال امید با بی‌اعتنایی به این جو، سعی می‌کند که نظریات خود را، بدون به کارگرفتن احساسات تند و تیز و با مدارا و ارفاق بیان کند و عقیده دارد که «هر فیلم را باید در حد ادعایش سنجید» مثلاً درباره‌ی فیلم «حاتم طائی» ساخته‌ی فردین می‌نویسد:

«حاتم طائی» فیلمی است امیدوارکننده ولی نه در یک مفهوم وسیع و کلی، فیلمی است سرگرم‌کننده، با لحظاتی از ظرایف قابل درک و محسوس برای عامه. هر فیلم را باید در حد ادعایش سنجید. سازنده خود معتقد است: که باین فیلم، خود را در مرز کار یک کارگردان قراردادده نه بیشتر... و دیدن فیلم باتوجه به نظر فوق قابل تحمل است. فیلم سوای شعارها و گاه نتایج اخلاقی و انسانی (که متأسفانه جزء لاینجزای همه فیلم‌های فارسی شده‌است) بخاطر دقایق سرشار از ذوق و ظرافتش قابل دیدن است... عیب و ایراد فیلم کم نیست، اما هدف از نگاشتن این سطور ذکر آنها نیست چه بدون تردید سازنده نیز در حال حاضر خود براین ایرادات وقوف حاصل کرده...

بهرحال علیرغم نظرات و اعتقادات رایج، بعقیده ما «حاتم طائی» فیلمی است صمیمی و قابل دید بخاطر لاف‌ل ذوقی که در راه ساختن بسیاری از صحنه‌هایش صرف شده‌است.^۳

... و یا درباره‌ی فیلم «هاشم خان» ساخته‌ی محمد زرین دست می‌نویسد:

فیلم اخیر نخستین کاریست که از «زرین دست» می‌بینیم، دراین اثر تا نیمه‌اش بخاطر پلان‌بندی و قطع و وصل (مونتاژ) درست و پرداختی مناسب، خیلی جمع و جور و تمیزتر از فیلم‌های مشابه فارسی بنظر می‌آید ولی تدریجاً از مسیر اصلی بجهت نامفهوم بودن سوزه و اشتباهات عدیده در پرداخت فیلم، خارج و شکل یک فیلم عادی فارسی را بخود می‌گیرد...

^۱ - THE BALLAD OF CABLE HOGUE

^۲ - فیلم و هنر - شماره ۴۴ و ۴۵ - اول و هشتم بهمن ۱۳۴۸

^۳ - فیلم و هنر - شماره ۱۰۷ - ۷ مهر ۱۳۴۵

قلم بر پرده نقره‌ای

از اشتباهات گذشته، فیلم محسناتی نیز دارد که وجود کارگردانی پرمایه و باذوق را می‌رساند، هرچند که در ارائه ظرائف و نکته‌بینی‌های خود کاملاً موفق نگشته است. معینا پرداخت کارگردان که گاه با طنز آمیخته می‌شود، نهایت بصیرت و دید سینمایی سازنده‌اش را می‌رساند...

بهرحال سخن را کوتاه کرده و چنین نتیجه‌گیری می‌کنیم که این فیلم نیز در زیر طلسم قراردادهای رایج در سینمای ما اسیر بوده و باوجودیکه در ابتدا دست مسلطی برای کنترل استعدادها احساس می‌شود معینا این ذوق حاکم بعزت عدم دقت و تعمق کافی نتیجه صحیح نگرفته‌است ولی وجود همین کارگردان البته شکل باتجربه و دقیقش قادر است بینندگان ما را از دیدن آثار مهمل سینمایی سایر کشورها بی‌نیاز کند.^۱

جمال امید از سال ۱۳۴۷ در کنار کارهای مطبوعاتی و نقد فیلم به نوشتن سناریو نیز روی می‌آورد و در سال‌های اخیر با تألیف چند جلد کتاب در زمینه تاریخ سینمای ایران و تدوین فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران، کارهای ماندگاری از خود به جای گذاشته است.

نیمه‌ی دوم سال‌های ۴۰

در سال ۱۳۴۵ امضای «حسن تهرانی» و «جواد طاهری» در مجله‌ی «فیلم و هنر» در پای بعضی از نقدها به چشم می‌خورد که خیلی زود صحنه مطبوعات را ترک می‌گویند و به کارهای عملی فیلمسازی روی می‌آورند. بعدها این نام‌ها را به عنوان کارگردان در سینمای حرفه‌ای و سینمای خاص کودکان و در تلویزیون می‌بینیم.

حسن تهرانی سازنده‌ی فیلم‌های کوتاه «کشتی کاغذی» (۱۳۴۶)، «یک شب از هزار و یک شب» (۱۳۴۸)، «قصه درخت هلو» (۱۳۵۰)، «سه ضرب در چهار» (۱۳۵۲)، «بچه‌های ژاله» (۱۳۵۸...) در مورد فیلم «یورش از ساحل»^۱ می‌نویسد:

یورش از ساحل



خاطره خوش «دشت ارغوانی»^۲ و «بسبک فرانسوی»^۳ رابرت پاریش را بعنوان خالقی قدرتمند در نظر می‌آورد، آنچه را که از دو استاد بزرگ سینما فورد و استیونس آموخته بخوبی برای پرداخت آثارش بکار می‌گیرد.

مثل همیشه در «یورش از ساحل»، پاریش فقط بقصه گوئی نمی‌پردازد و چون فیلم هم داستان دل‌انگیزی ندارد، تماشاجی گاه خسته می‌شود. داستان فیلم از این قرار است که:

بعد از پیاده شدن نیروهای متفقین در سال نورماندی، عده‌ای فرانسوی که برای خوش‌آمد به آنها بی‌توجه به جنگ با استقبال‌شان آمده‌اند، در خطر قرار می‌گیرند و بدست گروه‌بان و سربازی سپرده می‌شوند تا جای

^۱ - UP FROM THE BEACH

^۲ - THE PURPLE PLAIN

^۳ - IN THE FRENCH STYLE

امنی برای آنها بیابند.

پریش از همان آغاز فیلم راه خود را درپیش می‌گیرد و دور از قصه فضای همیشگی آثارش را می‌آفریند. سعی او در اینست که آدمها را دقیقاً بشناسیم و با تمام عناصر ماجرائی که درحال اتفاق یا تکوین است آشنائی کامل داشته باشیم. تأثر خاص تماشاگر در انتهای فیلم وقتی اسیر آلمانی بر اثر انفجار کشته می‌شود، بعلت همین آشنائی قبلی است.

پریش در این فیلم جنگ را مسخره می‌کند و بیهوده برای ایجاد هیجان به محکوم ساختن و بد نشان دادن دسته خاصی نمی‌پردازد. اگر افسر آلمانی در آغاز بادیدن پاهای عریان یک دختر برای چند دقیقه‌ای ناراحت می‌شود، قبلاً عکس‌العملی شبیه بآنها از سربازان آمریکائی دیده‌ایم.

پریش معتقد است که وقتی آدمها مدتی باهم بودند، تمام اختلافات دنیای ظاهری برایشان از میان می‌رود و حتی اگر زبان یکدیگر را ندانند، بستگی‌ای خاص در میان آنان بوجود می‌آید. رابطه بین اسیر آلمانی و سرباز محافظش از طرفی و رابطه مردم فرانسوی شهر بورویل که او قبلاً فرمانده شهرشان بوده، مبین این نظر است.

اگر جنگ توانسته باجبار آنان را با انیفورم‌های خاص (یا بدون آنها) به مقابله هم بفرستد ولی یک همراهی کوتاه، اثر انیفورم‌ها و ملیت‌ها را از میان می‌برد، چنانکه دیگر مطرح نیست که این آدمها فرانسویند، آلمانی یا امریکائی، فقط نجات آنها مهم است.

تسلط پریش بمونتاز (باین علت که قبلاً موتور بوده) در ایجاد صحنه‌های دینامیک آغاز فیلم و یا دستگیری چتربازی که هواپیمایش سقوط می‌کند، چشم‌گیر است.^۱

شناخت و پیگیری کارهای فیلمسازی هم چون «رابرت پریش» و اهمیت دادن به فیلم «دشت ارغوانی» و... از این فیلمساز، نشان می‌دهد که «حسن تهرانی» با دید و توقعی درست به سینما می‌نگرد و به عنوان یک تماشاگر درکار خود حرفه‌ای و علاقمند است.

«جواد طاهری» نیز به همین شیوه، نظرش را درمورد فیلم «آخرین قطار گان هیل»^۲ به طور کوتاه و مختصر ولی کامل و رسا بیان می‌کند. به نظر می‌آید که این نوع نقدنویسی مختصر و مفید، مورد درخواست و اعمال نظر سردبیر مجله‌ی مذکور بوده است:

آخرین قطار گان هیل

سالها می‌گذرد تا فیلمسازی نظیر «جان استرجس» چهره کند. سالها می‌گذرد تا چنین فیلمسازی موفق بساختن فیلمی نظیر «آخرین قطار گان هیل» گردد که مرز قدرت یک فیلم‌وسترن را تا اوج عظمت آثار نمایشی جاویدان بالا برد.

فیلم با یک فاجعه آغاز می‌شود. زن سرخپوست یک کلانتر بدست دو جوان خوش‌گذران بی‌خیال مورد تجاوز قرار می‌گیرد و جان می‌سپارد و پسر کلانتر این خبر شوم را بکلانتر می‌رساند. فیلم براساس این حادثه رشد می‌کند: کلانتر از روی یگانه مدرک جرم «زین اسب» و یگانه مدرک «زخم صورت» بسوی شهر گان هیل رهسپار می‌شود. این زین متعلق به بهترین دوست او «سوداگر قدرتمند» شهر گان هیل است.

فیلم با رشد منطقی به قانون «جبر» تکیه می‌دهد: مردی که زن خود را ازدست داده و از دو سوی وظیفه اجتماعی و وظیفه فردی بسوی حادثه رانده می‌شود. و یا اجباراً مردی که تنها بازمانده‌ی خانواده خود را در معرض نابودی می‌بیند و این پسر قاتل زن بهترین دوستش است. و یا اجباراً شهری که تحت تسلط مطلق یک مرد است و می‌بایست درمقابل این تسلط سر فرود آورد، حتی اگر بقیمت عدالت باشد. فیلم با این «جبر» بساختن قطب‌های دوگانه «قهرمان و ضد قهرمان» است. فرد دربرابر فرد (کلانتر درمقابل بلدن ملاک) و فرد دربرابر اجتماع (کلانتر درمقابل شهر گان هیل) این دو اصل بر منازعه قهرمان و ضد قهرمان صحنه می‌گذارد: قهرمان از کمک شهر و کلانتر شهر ناامید می‌گردد و یک تنه درصدد دستگیری تنها پسر «مالک شهر» برمی‌آید.

فیلم در جوار برخورد قطب‌های مخالف، آتش جدال عمیقی را در قالب یک برداشت ساده‌ی وسترن پی می‌ریزد و سرانجام ستیز پایان دقیق حساب شده‌ی فیلم است. یکی از گناهانی «صغیره» ای که می‌توان مرتکب شد، ربط دادن عوامل سازنده این فیلم است به روانشناسی و روانکاوی. زیرا در این فیلم آشکارا مشاهده می‌شود که هر ذره‌ی فیلم نیز بشدت در نزدیک شدن باین پدیده (علمی و فلسفی) خودداری می‌کند تا دچار تعبیرات روانی متناقض آن نگردد. مثلاً انگیزه‌ی کلانتر «کُرک داگلاس» قبل از اینکه یک عکس‌العمل روانی باشد یک عمل غریزی است و غریزه خیلی جلوتر (از) مسایل روانی و تشبیهاتی از این قبیل به ماهیت طبیعی و مادی بستگی دارد و یا واکنش «بلدن» بورژوازی مقتدر شهر پیش از آنکه علت روانی داشته باشد یک عمل دفاع از بقای نسل و دفاع از فراست نفس است.^۱

بعدها نام «جواد طاهری» را، در مقام کارگردان چند فیلم از جمله «عزیز قرقی» (۱۳۵۰)، «نواب» (۱۳۵۱)، «قصه ماهان» (۱۳۵۲)، «فرار از حجله» (۱۳۵۴)، «آخرین روز جهان» (۱۳۵۹)، «عبور از میدان مین» (۱۳۶۲) می‌بینیم.

در اوایل سال ۱۳۴۷ مجله «فردوسی» «بمنظور آگاهی از نظر خوانندگان و شرکت دادن آنها در انتقادات و نظریه‌های سینمایی...» تصمیم می‌گیرد «... ستون خاصی به اظهارنظر خوانندگان عزیز اختصاص...» دهد. دعوت این مجله برای نقدنویسی با استقبال خوانندگان مواجه می‌شود و عده زیادی شروع به همکاری می‌کنند.

در مرور مجدد این نقدگونه‌ها که بیشتر آنها بسیار ساده و ابتدائی ولی صریح و صادقانه هستند، به نام‌های آشنائی برمی‌خوریم که بعضی از آنها بعداً کار نگارش در مطبوعات را به طور حرفه‌ای ادامه می‌دهند.

از آن جمله می‌توان از «احمد آوند امینی»، «سعید صالحی» از مشهد، «ژاله مهدوی»، «خسرو دهقان»، «محسن سیف»، «کیومرث رحمانی»، «رضا سهرابی»، «سیروس الوند»، «فرامرز شعاعی»، «محسن تقوایی» از اهواز و «مسعود مدنی» و... نام برد. خیلی زود مجله «فردوسی» با سنجش میزان درک و دید و توانائی‌های لازمه در کار نگارش منتقدان آماتور، جمعی از آنان را دعوت به همکاری می‌کند. طی این دعوت ابتدا «رضا سهرابی»، «محسن سیف» و «سیروس الوند» و «ژاله مهدوی» و کمی دیرتر «احمد آوند امینی» به مطبوعات می‌پیوندند و کار نوشتن درباره‌ی سینما را ادامه می‌دهند.

در همین سال‌ها «فرامرز مهیار» در مجله «تهران مصور» و «عبداله عطار» ابتدا در مجله‌ی «فردوسی» و سپس در مجله‌ی «نگین» نقد فیلم می‌نویسند.

در دی ماه سال ۱۳۴۷ با جانشینی «بیژن خرسند» به جای «عباس پهلوان» به عنوان سردبیر مجله‌ی «فردوسی» بالطبع تغییراتی نیز در روش و سبک کار این مجله پدید می‌آید که در رهگذر آن رابطه منتقدان آماتور و تازه‌کار نیز با آن قطع می‌شود.

مقارن با همین زمان (اوایل دی ماه ۱۳۴۷) «تقی مختار» با استفاده از امتیاز مجله‌ی «ماه نو» دست به انتشار یک مجله‌ی مستقل سینمایی به نام «ماه نو درباره فیلم» می‌زند.

«رضا سهرابی» و «سیروس الوند» و «محسن سیف» کار خود را با این مجله ادامه می‌دهند. سپس نوشته‌های آنها را در سایر نشریات نیز می‌بینیم.

تقی مختار



قدیمی‌ترین نوشته‌های «تقی مختار» را تحت
تیترا «انتقاد فیلم» در مجله‌ی هفتگی «مرد مبارز برای
علاقه‌مندان سینما و جدول» می‌بینیم. به عنوان نمونه باید
از نقد فیلم «وحشی و جذاب»^۱ ساخته‌ی مایکل آندرسن

یاد کنیم. این نقد از یک طرح اطلاعاتی بسیار ساده و کوتاه تشکیل شده است و تحلیلی از
فیلم به دست نمی‌دهد:

... مایکل آندرسن یکی از کارگردانان نسبتاً معروف امریکائی است که مثل اغلب همکاران
هم ولایتی خودش ظاهراً خط مشی صحیحی در فیلم و سینما ندارد. بدلیل اینکه شما می‌توانید بایک
نظر بفیلمهائی که تاکنون ساخته است، متوجه بشوید که هر بار از این شاخ بآن شاخ پریده و ضمن
ساختن فیلم جنائی دلهره‌آور (تیغه برهنه) در زمینه‌های دیگر نیز هنر آزمائی کرده است که
معروف‌ترین و بقولی بهترین کارش همان «دور دنیا در هشتاد روز» است!

این بار جناب مایکل آندرسن از روی یک سناریوی بسیار لوس و بی‌معنی که فاقد هرگونه
حرف و پیامی است اثری بوجود آورده که نه تماشاجی عادی را راضی نگه می‌دارد و نه منتقدین
سینمائی را. «وحشی و جذاب» داستان عشق یک جوان امریکائی (تونی کرتیس) فلوت زن است در
پاریس، نسبت بیک دخترک نازپرورده چشم و گوش بسته (کریستین کوفمن) که بعداً با حسادت
عجیب و غریب یک هنرمند بالاد! (موسیو کنیاک) نیز مواجه می‌گردد...

گذشته از یک فیلمبرداری تمیز و رنگ آمیزی جالب اگر زیبایی‌های خانم کریستین کوفمن و
کادرهای جالبی را که با استفاده از همین زیبایی ساخته شده، فراموش نمائیم، فیلم «وحشی و جذاب»
یک اثر خالی از اندیشه و بی‌معنی و بی‌سروته است که نه چیزی به تماشاجی اضافه می‌کند و نه
فکرش را بکار می‌اندازد...^۲

تقی مختار بیش از آن که به سینما و نگارش درباره‌ی آن، دلبستگی داشته باشد، به
کارهای عملی و تشکیلاتی در مطبوعات علاقه‌مند است. چون می‌بینیم که او کار نقدنویسی را
ادامه نمی‌دهد و به جای آن یک مجله‌ی مستقل سینمایی به نام «ماه نو درباره فیلم» را منتشر

^۱ - WILD AND WONDERFUL

^۲ - مرد مبارز برای علاقه‌مندان سینما و جدول - شماره ۲۳ - ۲۹ آذر (به علت این که مجله‌ی مذکور تاریخ سال انتشار ندارد احتمال
می‌رود که سال ۱۳۴۴ باشد)

قلم بر پرده نقره‌ای

می‌کند (دی ماه ۱۳۴۷) و سپس در چند دوره مختلف پست سردبیری مجله‌ی «ستاره سینما» را به عهده می‌گیرد و در شکل و روش آن تغییراتی می‌دهد (سال‌های ۱۳۵۲ و ۱۳۵۳ و...). در خلال کارهای مطبوعاتی به بازی در فیلم‌ها (امشب دختری می‌میرد، ۱۳۴۸ - لوطی، ۱۳۵۰ - فدائی، ۱۳۵۱ - کيفر، ۱۳۵۲ - رانده شده، ۱۳۵۴ و...) هم می‌پردازد. او دو فیلم را نیز کارگردانی می‌کند (تعصب، ۱۳۵۴ - صبح خاکستر، ۱۳۵۶)

از جمله کارهای شاخص او در زمینه مطبوعات، انتشار شش شماره مجله‌ی «ماهانه ستاره سینما» (نیمه دوم سال ۱۳۴۹) و روزنامه‌ی «ستاره سینما» ویژه‌ی نهمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان (سال ۱۳۵۳) است.

تقی مختار امر سردبیری، به خصوص صفحه‌آرایی را که در گذشته طبق سلیقه و ذوق سردبیر در روی میز مخصوص صفحه بندی در چاپخانه انجام می‌گرفت، کار خلاقه‌ای در حد کارگردانی می‌دانست. نگارنده خود بارها شاهد بوده‌ام که او با چه شوقی نمونه‌ی صفحه‌ای را که بسته بود، تماشا می‌کرد و از کار خود لذت می‌برد.

مختار در این دوره در مواردی خاص، درباره فیلم‌های فارسی نیز نقد می‌نویسد. نقد فیلم «کوچه مردها» نمونه‌ای از آن است.

او در این نقد می‌کوشد نشان دهد که می‌توان با برخوردی تحلیلی با یک فیلم فارسی تجاری مواجه شد و در آن به نکته‌بینی و شکار لحظات فکرشده پرداخت و قهرمانان آن را روانکاوی کرد. در مجموع هدف مورد نظر او این است که اگر منتقد بخواند، می‌تواند فیلم‌های فارسی را هم به سبک فیلم‌های خارجی مورد نقد و بررسی قرار دهد. مختار برای تجویز منظورش به اشاراتی که فیلمساز در پرداخت فیلم اعمال کرده است، تکیه می‌کند و از به کار گرفتن تعبیرات ساختگی و انتسابی دوری می‌کند:

کوچه مردها

این اولین ساخته «سعید مطلبی» - که پیش از این او را تنها بعنوان سناریست فیلمهای تجاری و پرفروش سینمای ایران می‌شناختیم - نشان از استعداد فیلمساز جوانی می‌دهد که کم و بیش از «توانائی»های زبان وسیله بیانی تازه‌ای که بآن پرداخته است، اطلاع دارد. «لحظه‌های» سینمایی «کوچه مردها» کم نیست و علاوه بر این «حرفی» که در سرتاسر قصه نهفته است. دو مرد که در یک گذر و درعین صمیمیت و دوستی با یکدیگر زندگی می‌کنند، یکی با خونی جوانمرد و آزاده و پاکدل ولی حسابگر و هوشیار که زمانه خود را شناخته و می‌کوشد تا هر مسئله و هر موضوع و هر پیشامدی را با حساب «دودوتا، چهارتا» حل و فصل نماید و دیگری با خصوصیات همچون او ولی دور از زمانه خود و ناشناس با روزگار تازه‌ای که در آن نفس می‌کشد و زندگی می‌کند. برخورد این دو قهرمان با مسائل مشترک زندگی آنها هسته اصلی «حرفی» است که فیلمساز در «کوچه مردها» دنبال می‌کند.

آغاز فیلم - قبل از تیتراژ - ورود همسایه تازه‌ای است به این کوچه (پوری بنائی) که بعداً مورد محبت و عشق علی بلبل (فردین) و حسن خله (ایرج قادری) قرار می‌گیرد. بلافاصله پس از این سکانس، صحنه برخورد کوتاهی است بین آدمهای زیر بازارچه که طی آن آدمهای منفی فیلم معرفی می‌شوند و طرح دعوی بزرگی در بازارچه ریخته می‌شود ولی در لحظه حرکت «قاسم رئیس» بطرف حادنه، فیلمساز باتکیه برروی قیچی بازی که در آرایشگاه بسته می‌شود، نتیجه دعوائی راکه سرگرفته نخواهد شد با زبانی تصویری به تماشاگر باز می‌گوید.

باین ترتیب سه موضوع - و سه طرح اساسی - درطول فیلم جریان پیدا می‌کند:

- ۱ - موضوع طرز تلقی جداگانه و متفاوت دو قهرمان اصلی فیلم از رفتار و کردار خودشان در زندگی امروزی و مسئله «دودوتا چهارتا» بودن، یا نبودن.
- ۲ - موضوع عشقی که در وجود علی بلبل و حسن خله نسبت به یک دختر (پوری بنائی) بوجود می‌آید و ایجاد یک گره داستانی تکرار شده، می‌کند.
- ۳ - وجود آدمهای منفی فیلم به سرکردگی «قاسم رئیس» که می‌کوشند بین دو قهرمان فیلم جدائی انداخته و بازارچه را زیر سلطه خود درآورند.

بدون شک راه بردن این هر سه موضوع درطی یک قصه کار آسانی نیست - و آیا اصولی است؟ - ولی نکته مهم در این است که «سعید مطلبی» بعنوان یک فیلمساز جوان درعین وابسته بودن به جبهه سینمای جدید ایران و ادراک زبان سینما، در فکر سرمایه بزرگی است که ازجانب تهیه کننده برای ساختمان این فیلم دراختیار او گذاشته شده‌است.

چنین است که فیلمساز می‌کوشد با افزودن انواع سوس لازم برای سالادی که جلوی تماشاگر ایرانی خواهد گذاشت، فیلم خود را برای هر ذائقه‌ای مطبوع گرداند. ولی ردکردن «کوچه مردها» بخاطر اینکه فردین دراین فیلم آواز می‌خواند و یا ثریا بهشتی درآن می‌رقصد و غیره و غیره و

قلم بر پرده نقره‌ای

چشم پوشیدن از بسیاری اندیشه‌های سینمایی و لحظات فیلمیک آن، کاری درحد انصاف و دآوری دور از غرض نیست.

«کوچه مردها» می‌تواند به راحتی در زمره فیلمهای جدید سینمای ایران قرارگیرد و «سعید مطلبی» با کارگردانی این فیلم نشان می‌دهد که چنانچه از این پس در ساخته‌های خود ضمن حفظ «المانهای» تجاری به جنبه‌های سینمایی و هنری کار خود بیشتر بپردازد، قدرت این را خواهد داشت تا جای پای محکمی در سینمای ایران باقی بگذارد.

به مرور تازه‌ای در لحظه‌های سینمایی این فیلم می‌پردازیم:

تیتراژ و عناوین فیلم روی حرکت سریع «بدمن»ها در زیربازارچه نقش می‌گیرد و موسیقی ضربی، متن تیتراژ را پر می‌کند. بعد از اسامی فردین، پوری بنائی و امین امینی که هریک بطور جداگانه بر تصاویری از این دست جای می‌گیرد، نام ایرج قادری (ایفاگر نقش «حسن خله» که عدم انطباق او با محیط «دودوتا، چهارتا» کارش را به سقوط و در پایان به مرگ و فاجعه می‌کشاند) بر روی تصویری از کوچه‌ای بن‌بست نوشته می‌شود و درطول مدت نمایش آن موسیقی متن نیز قطع می‌شود. باین ترتیب فیلمساز پیشاپیش عاقبت کار این قهرمان خود را باز می‌گوید و این روش پیشگویی خود را در قالب بیانی سینمایی در همه زمینه‌های قصه خود ادامه می‌دهد. زیرا هر آدم «دودوتا، چهارتای» امروزی می‌تواند خود از پیش نتیجه هر اقدامی را حدس بزند.

«حسن خله» درواقع آدم زیاد خلی هم نیست، ولی او قادر نیست مثل «علی بلبل» خودش را با جامعه و رفتار امروزی درآن تطبیق بدهد، وقتی می‌بیند برویچه‌ها مزاحم دختر تازه وارد شده‌اند، به دفاع از او می‌پردازد، هرکس پشت سر «علی بلبل» حرف بزند، مورد خشم او قرار می‌گیرد و بالینکه دختر رقاچه کافه (ثریا بهشتی) را دوست دارد، ولی حاضر نیست ازدواج کند و زیر قیدوبند و حساب و کتاب برود. او هیچ قانون و شرطی را نمی‌پذیرد و تنها درمقابل «علی بلبل» است که «نقطه ضعف» دارد و مرید و مطیع و نوچه اوست. پرسوناژ امین امینی، قاسم رئیس، بعنوان یک آدم خبیث می‌کوشد تا «حسن خله» را از تنها رفیقش «علی بلبل» دور کند و ضمن آن از سادگی و صداقت حسن خله استفاده کرده، او را به ارتکاب جنایتی که خود بواسطه «دودوتا، چهارتا بودن» از آن می‌گریزد، وادارد. «حسن خله» که می‌بندارد واقعاً توهین بزرگی به رفیقش علی بلبل شده‌است، به قصد نابودی کسی که این توهین را نسبت به علی بلبل روا داشته به گارد ماشین می‌رود، در فضائی کهنه و فرسوده، در میان واگن‌های مرده و ساختمان‌های مخروبه که یادآور روزگار سپری شده‌ای است، این هر دو حریف با یکدیگر روبرو می‌شوند. (تمام تصاویر این سکانس تا ورود فردین تسلط قادری را به حریف درحال گریز او نشان می‌دهد و بلافاصله پس از ورود فردین که قادری همیشه خودش را از او کوچکتر و حقیرتر احساس می‌کند، زوایای انتخابی دوربین طوری است که حسن خله زیر نفوذ علی بلبل قرار می‌گیرد) «حسن خله» دستش را توی جیبش می‌کند تا چاقو را درآورد و کار را یکسره کند و توهین را ازبین ببرد ولی صدای علی بلبل او را از حرکت باز می‌دارد:

- «دستتو بیار بیرون. دودوتا، چهارتا باش»

حسن می‌گوید که «این شخص به تو توهین کرده و تو علی بلبل هستی و این خیلی مهم است و باید یک طوری این توهین جبران بشود». ولی تنها نقطه امید و قهرمان زندگی او «علی بلبل» حرفهای دیگری دارد. حرفهایی که از ذهن فیلمساز و دهان علی بلبل خارج می‌شود:

- «این خیاله حسن، خواب و خیاله - علی بلبل! توچی داری میگی پسر، دیگه همه چی تمومه، می‌فهمی اینو، علی بلبل مال دیروز بود. دیروز، دیروز بود. امروز، امروزه (صدای شیک بوق یک اتومبیل حرف‌های او را تأیید می‌کند) یه ماهی فقط توی دریا ماهیه، دوروبر تو نیگاکن، ببین دریائی می‌بینی؟»

و با این حرفهاست که واقعیت زمانه رخ می‌نماید و قهرمان بزرگ زندگی حسن خله به حقیقت تلخ «تمام شدن همه چیز» و سپری شدن «دیروز» اعتراف می‌کند. او از حسن می‌خواهد وی نیز این واقعیت را پذیرفته و زندگی را از دیدگاه «دودوتا، چهارتا» نگاه کند. ولی آیا در لحظاتی که این حرفها را می‌زند، اندوه گرانی در دل خود او جمع نشده‌است؟ در چند تصویر پی در پی علی بلبل را می‌بینیم که ضمن گفتن این کلمات رویش را از «حسن خله» برمی‌گرداند و پشت باو صحبت می‌کند و وقتی حسن با یأس و ناامیدی از او جدا شده و دور می‌شود، تصویر درشت علی با نگاهی حسرت زده آرزومند قرار گرفتن در موقعیت اوست!

از اینجاست که «حسن خله» تصمیم می‌گیرد به دنیای دودوتا، چهارتای دیگران پای بگذارد و برای شروع این کار از علی می‌خواهد که به خواستگاری دختری که دوستش دارد، برود ولی متأسفانه این دختر مورد محبت علی نیز هست (وقتی علی این خبر را از زبان حسن می‌شنود، زندگیش و روحش گرفته و کدر می‌شود که این را فیلمساز با سیاه شدن لباس او القاء می‌کند که بصورت حاضر خیلی انتزاعی و درعین حال سورئالیستی است که بهیچوجه با بقیه صحنه‌های فیلم و روال طبیعی آن نمی‌خواند) اما علی بخاطر دوستش دم نمی‌زند و امید این وصلت را در دل حسن می‌پروراند، ولی در سکانس بعدی ما حسن را می‌بینیم که هنوز با حالتی متزلزل و ناستوار بر جدول کنار جوی راه می‌رود و وقتی می‌خواهد از وسط خیابان بگذرد، چراغ عابر قرمز می‌شود و او به پیشباز خطر می‌رود.

«علی بلبل» برای خارج کردن عشق دختر از دل خود نیاز به یک فداکاری بزرگ دارد. کاری که فقط از عهده جوانمردان و پهلوانان «دیروز» برمی‌آید. بهمین جهت او را می‌بینیم که تک و تنها وارد زورخانه می‌شود و خودش را در محیط جوانمردی و پاکدلی پهلوانان قرار می‌دهد. در این سکانس افه‌های صوتی (زنگ زورخانه و سروصداهای دیگر) و تصاویر مربوط به پهلوانان کم کم علی را به درون خود می‌کشاند. لخت می‌شود و داخل گود می‌رود. چرخ می‌زند و کباد می‌کشد و شنا می‌رود، تطهیر می‌کند و خصلت‌های پهلوانی را که شاید امروز در او خفته، مجدداً بیدار می‌کند. در پایان این سکانس است که فیلمساز با موتاثر و قطع و وصل سریع تصاویر پهلوانان به تصویر علی او را به میان ایشان کشیده و به یکی از آنها تبدیل می‌کند. در پایان این فصل، علی دیگر تصمیم خود را گرفته است.

سکانس بعد، فصل دیدار فردین و پوری بنائی است در اتوبوس دوطبقه (عشقی که دو زاویه دارد؟) دختر دارد، می‌رود به کلاس خیاطی که فرصت دیدار علی را مغتنم شمرده و از عشق خود به او صحبت می‌کند. علی ساکت است. دختر از آینده‌اش حرف می‌زند، آینده‌ای که علی می‌داند هرگز وجود

قلم بر پرده نقره‌ای

نخواهد داشت و بهمین لحاظ حواسش جای دیگری است و وقتی بالاخره مجبور می‌شود، حقیقت را باو بگوید، اتوبوس به آخر خط رسیده (مسیرعشق آنها باینجا خاتمه یافته) و آنها باید پیاده‌شوند.

پس از این، صحنه‌های خواستگاری است در مسجد (بله گرفتن سنتی ایرانی) و در خانه زنانه و مردانه پدر عروس که وقتی به اصرار علی بله را می‌گوید، دانه‌های تسبیح، مثل قلب علی، می‌ریزد و ازهم وا می‌شود و روی زمین پخش می‌گردد.

ولی در مسیر و بعد دیگر داستان، قتل یکی از رفقای «قاسم رئیس» بدست برادر خود او گره تازه‌ای در فیلم ایجاد می‌کند و گناه قتل برگردن حسن می‌افتد. درحالی‌که او دریای سفره عقد از عدم حضور علی کلافه است و بدون وجود او نمی‌تواند، حقیقتاً آدم «دودوتا چهارتائی» باشد.

وقتی حسن از موضوع عشق علی نسبت به دختر مطلع می‌شود، یک بار دیگر همه ذهنیانش درهم می‌ریزد و مجدداً به جانب رقاصه کافه، محبوبه قدیمیش (ثریا بهشتی) کشیده می‌شود و به خانه او می‌رود. ولی این بار او با پای خود به دام حادثه افتاده است. طرح قتل او کشیده می‌شود و حسن خله درست در لحظاتی از زندگیش که بالاخره به چیزی (دکان و کرکره و زندگی تازه‌ای درکنار ثریا بهشتی) دل بسته است، مورد حمله قرار می‌گیرد و چاقوی دشمن تا دسته در شکمش فرو می‌رود. تصاویر «گرین» داده صورتهای درشت قادری و ثریا بهشتی بطور پی درپی درهم فرو می‌رود و مرگ چهره سرد و خشن خود را نشان می‌دهد. هیکل حسن روی کرکره دکانش می‌افتد و آنرا پائین می‌کشد. وقتی او می‌میرد، لبخند پاک و صادقش هنوز روی لبانش است و این چادر سفید «ثریا»ست که همچون کفنی عشق از میان رفته، آنها را می‌پوشاند.

«کوچه مردها» منهای سکانس‌های رقص و آواز (که قبلاً علت وجودی آنها ذکرشد) فیلمی است که نشان از یک فیلمساز جوان و بااستعداد دارد. فیلمی است با بازیهای خوب فردین در نقش «علی بلبل» که جابه جا با نمایش چهره مردی با خوی جوانمردی ولی محتاط در زندگی حسابگرانه امروز، درخشش خاصی پیدا می‌کند که مایه اعجاب و شگفتی است (یادآوری می‌کنم، بازی او را در سکانس‌های گفت و گو با مادر و پایان فیلم بر سر جسد حسن خله که بی‌نهایت ظریف و سنجیده و زیبا بود) و کوشش پرثمر «ایرج قادری» در ارائه پرسوناژ نیمه خل و نیمه آگاه حسن خله که از هنرپیشه‌ای مثل او غیرقابل انتظار بود. با اشاره‌ای باین موضوع که انگار در پاره‌ای از لحظات تداوم و یکدستی این بازی ازبین می‌رفت که شاید این مربوط به خواسته و نیت کارگردان بوده‌است. و همچنین باید یاد کرد از بازی خوب «امین امینی» در نقش قاسم رئیس که جنایت و بدجنسی را بنحو شایسته نشان داد که ایکاش در پایان با افزودن صحنه‌های تأثر او - که از آدمی مثل قاسم رئیس بعید می‌نمود - سعی در پاک کردن رذالت او نمی‌شد و وی همچنان مورد بی‌مهری و غضب و کینه تماشاگر باقی می‌ماند.

از نکات مثبت دیگر فیلم، موسیقی متن آن است که بوسیله وائلی ساخته شده و از مایه‌های موسیقی ضربی ایرانی برخوردار است و در لحظه‌های معینی گرمای خاصی به صحنه می‌بخشد.^۱

هوشنگ طاهری



... وقتی در اتریش بودم، مقاله بلندی درباره ادبیات و هنرهای روز از ژان پل سارتر خواندم. این مقاله مثل همه نوشته‌های سارتر موجز و بسیار غنی و درخشان و درعین حال خیلی پیچیده بود.

پس از خواندن آن، باخودم گفتم، ای کاش می‌شد، این مقاله را به فارسی ترجمه کرد. ده سال بود که از ایران دور بودم، طبعاً تسلطی به کار نوشتن نداشتیم، بالاین حال سعی کردم که این مقاله را

به فارسی برگردانم. این کار را کردم و آن را به دوستم، دکتر نظری که درکار نویسندگی و شعر مهارت فوق‌العاده‌ای داشت، نشان دادم. او از کار من اظهار رضایت کرد و به من گفت ترتیبی می‌دهم تا در تهران به چاپ برسد. او با نویسندگان مطبوعات در تهران ارتباط داشت.

مقاله را به او دادم و قضیه را فراموش کردم. چندماه بعد که به تهران آمدم به طور اتفاقی جلوی کیوسک یک روزنامه فروشی، چشمم به اسم خودم در روی جلد مجله‌ای خورد، به نام «آرش». تعجب کردم و مجله را خریدم و درنهایت حیرت دیدم که همان مقاله ژان پل سارتر را چاپ کرده‌اند و این اولین نوشته‌ای از من بود که به چاپ رسید.

چندی بعد، به وسیله دوستی که با مجله سخن ارتباط داشت، با نویسندگان این مجله، از جمله مرحوم دکتر خانلری و دیگران، که همه از مشاهیر هنر و ادب بودند، آشناشدم. محمود کیانوش که آن موقع سردبیر «سخن» بود، وقتی پی برد که مایل به همکاری هستم پرسید: دوست داری درباره چی بنویسی؟

طبعاً باید جواب می‌دادم، درباره تاریخ هنر، چون دراین رشته دکتر شده بودم ولی گفتم درباره سینما!

از پیشنهاد استقبال کردند، چون درمجله بخش سینمایی نداشتند. گفتند: می‌توانی؟! گفتم: سعی می‌کنم، نمی‌دانم به درد شما می‌خورد یا نه؟ پیشنهاد کردند درباره فیلم «هشت و نیم» فدریکو فلینی که روی پرده بود و واکنشهای ضد و نقیضی را برانگیخته بود، بنویسم. گفتم: اتفاقاً این فیلم را دیده‌ام و یکی از زیباترین آثار تاریخ سینماست. گفتند: پس نظرت را بنویس. از قرار گویا کسانی در مطبوعات نوشته بودند که این فیلم زائیده مالیخولیای ذهنی آقای فلینی است و برای من عجیب بود که فیلمی به این زیبایی و شفافیتی چرا باچنین توجیهی مواجه می‌شود؟ به هرحال دوباره این فیلم را دیدم و نظرم را نوشتم و این اولین مطلبی بود که به طور جدی درباره سینما نوشتم (اسفند ۴۵). نمایش این فیلم وضعیتی غیرمعمول داشت. ازقرار صاحب آن که امیدوی به فروش آن نداشت برای صرفه‌جویی آن را بدون دوبله و به همان زبان اصلی، ایتالیایی، فقط با یک پیش‌گفتار که درابتدای فیلم خوانده می‌شد، در سالن کوچک سینما و تئاتر کسری به نمایش گذاشته بود...

هوشنگ طاهری در اواخر اسفند ۱۳۶۹، چند روز قبل از وقوع سانحه‌ای که به مرگ او انجامید، طی نشستی برای نگارنده از خود و نخستین پیوندهایش به سینما می‌گوید: - نخستین تجربه‌های زندگی سینمایی‌ام را باید به دو بخش تفکیک کنم. یک بخش مربوط می‌شود به دوره کودکی تا سنین نوجوانی، زمانی که برای تحصیل از ایران رفتم و بخش دیگر زمانی بود که با شرایط دیگری در خارج از ایران به سر می‌بردم.

آن چه را که از دوران کودکی به یاد دارم، این است که از همان زمان شیفته سینما بودم، و نمی‌دانم چرا؟ سینما آرامش می‌کرد. در خلوت و تنهایی خودم با سینما احتمالاً به نوعی آرامش می‌رسیدم. سال‌های قبل از رفتن به دبستان را خوب به خاطر دارم. اغلب برای این که دست از شیطنت و بازی بردارم، مرا به سینما می‌بردند. به طوری که مادرم تعریف می‌کند، وقتی از سینما بیرون می‌آمدم، اصرار زیادی داشتم که دوباره برگردم به سینما.

آن زمان به خاطر شغلی که پدرم داشت، در اهواز و آبادان زندگی می‌کردیم. در اهواز، یکی دو سالن سینما بیشتر نبود و تعداد فیلم‌هایی که نمایش داده می‌شد، کم بود و من بسیاری از آنها را چندین و چندبار می‌دیدم. فیلم‌هایی مثل سری فیلم‌های تاززان، صاعقه، شزم و سریال‌هایی از این قبیل...

کلاس پنجم یا ششم ابتدایی بودم که مقیم ارومیه شدم، شهری که فقط یک سالن سینما داشت. یک فیلم خیال‌انگیز در این شهر دیدم که هنوز هم خاطره آن را فراموش نکرده‌ام، به نام «گل سنگی» از یک فیلمساز روسی. این فیلم دکورهای عجیب و غریبی داشت و به طور شگفت‌انگیزی ظریف و زیبا بود. وقتی کتاب «تاریخ سینمای هنری» را ترجمه می‌کردم به اسم این فیلم برخورد و دوباره تمام آن خاطرات برایم زنده شد و به یاد آوردم که چه شب‌ها و روزهایی را در رویای این فیلم و فیلم‌هایی مانند «کارمن» و «گیلدا»^۱ - البته کمی در سنین بالاتر - گذراندم...

بعدها که به تهران آمدم، فرصت مغتنمی برای من فراهم شد که بتوانم فیلم‌های بیشتری ببینم. عطشی که گویی هیچوقت تسکین نمی‌یافت. روزهای تعطیل و ایام تابستان برای من از جمله بهترین ایامی بود که می‌توانستم از صبح تا شب را در سالن سینماها بگذرانم و از این بابت بارها و بارها مورد شماتت مادرم قرار می‌گرفتم ولی سینما رفتنم ترک نمی‌شد. خوشبختانه من خود را جزو آدم‌های خوشبختی می‌دانم که دوران کودکی، از این لحاظ خیلی طلایی و قشنگ بود. خاطره‌های زیبا و دلنشینی که از آن دوران برایم باقی مانده، مربوط به همین فیلم‌ها است. این شیفتگی من درواقع نوعی شکل آماتوری فقط برای دیدن داشت. نه اینکه چیزی از سینما بیاموزم و یابین که در آینده بتوانم کاری در سینما بیایم. بعدها که بزرگتر شدم و به خارج رفتم با دیدن فیلم‌های جدی‌تر و سواس من نسبت به سینما بیشتر شد. در این دوره شیفتگی من به سینما شکل منسجم‌تری به خود گرفت و از پی آن به شناختی از خود و تواناییم دست یافتم. احساس کردم آن قدرت لازم برای خلق یک فیلم در من

^۱ - GILDA

نیست... متأسفانه در خودم آن قدرت خلاقه را هیچ وقت احساس نکرده‌ام که به عنوان یک هنرمند به سوی یکی از رشته‌های هنری بروم...

من سال‌های دراز نقاشی می‌کردم. هنوز تابلوهایی راکه کشیده‌ام، دارم. استادم در این کار یکی از نقاشان خیلی خوب کشورمان، جعفر پتگر، بود... داستان‌های کوتاه هم می‌نوشتم... شعر هم می‌گفتم. یک مجموعه کامل از اشعاری راکه گفته‌ام، دارم ولی مطلقاً آنها را شایسته چاپ شدن، نمی‌دانم. زمانی که در فرنگ بودم به آلمانی شعر می‌گفتم که برخی از آنها در مطبوعات آنجا چاپ شد و مورد تشویق و تأیید دوستان آلمانیم قرار گرفت. می‌گفتند: اشعارت فانتزی و رنگ‌آمیزی خیلی قشنگی دارند. در حالی که خودم می‌دانستم که این شعرها درحقیقت نوعی بازی با کلمات رنگ‌آمیزی شده، بودند که ذهن مرا تحریک کرده بودند، ولی از درون من نجوشیده بودند.

علاوه براین، از دوره کودکی ویلن می‌زدم. وقتی کلاس نهم بودم، از طریق برنامه کودک که مسئولش خانم عاطفی بود، به رادیو دعوت شدم. به اتفاق یکی از دوستانم، امیرناصر افتتاح، که ضرب می‌نواخت و بعدها یکی از بزرگترین ضرب‌نوازان ایران شد، رفتیم به رادیو در میدان ارک. آن موقع برنامه‌ها به طور مستقیم پخش می‌شد. برنامه‌هایی که ما دوفنری اجرا کردیم مورد تشویق مقامات رادیو قرار گرفت و از آن به بعد، تا زمانی که در تهران بودم، در ارکسترهای بزرگ رادیو و برای خوانندگان معروف آن زمان نوازندگی می‌کردم. به لحاظ دانستن نت، پس از پایان دوره متوسطه تصمیم گرفتم به وین بروم و تحصیلاتم را در رشته موسیقی ادامه بدهم ولی در آن جا به من گفتند: متأسفانه از سن تو گذشته که بتوانی موسیقی را از این کانال بخوانی! به همین جهت رشته‌ام را عوض کردم و پیانو و آهنگسازی را انتخاب کردم...

اگرچه برای تحصیل موسیقی به وین رفته بودم، طبعاً مشغله تحصیلی و تمرین‌های مربوط به آن بخش بزرگی از وقتم را به خود اختصاص می‌داد، معذالک حداقل روزی یک فیلم را باید می‌دیدم. نوع فیلم برای من فرقی نمی‌کرد. بعدها وقتی که زبان من تقویت شد و بهتر توانستم بخوانم، در پی این شدم که ببینم هریک از فیلم‌ها واجد چه ارزش‌هایی هستند. بیست سالم بود که با مجله‌های سینمایی و با مجله‌هایی که مطالب سینمایی می‌نوشتند، سروکار پیدا کردم... به یاد دارم اولین بار نقدی خواندم که در رابطه با موضوع فیلم از اندیشه هگل صحبت شده بود و من چیزی از آن نمی‌دانستم و هگل را نمی‌شناختم. فقط اسم او را شنیده بودم. با مطالعه بیشتر به موارد مشابه دیگری برخوردم که همه اینها برایم مسئله بودند و پی بردم برای بهتر دیدن و بهتر درک کردن آثار بزرگ سینما باید خودم را بسازم. بنابراین از سنین بیست سالگی شروع کردم به مطالعه و فراگیری و این خودسازی، که البته برای هر آدمی هیچ گاه و هیچ وقت تمامی ندارد، همه عمر مرا دربرگرفت...

وقتی رشته موسیقی را تمام کردم، رفتم به سراغ اقتصاد کشاورزی و پس از آن تاریخ هنر و در تمام این دوره‌ها علاقه به سینما و فیلم دیدن و خواندن درباره آن همچنان باهمان شدت در من باقی ماند.

همیشه معتقد بوده‌ام که آدم اگر بخواند فیلمساز شود و یا حتی اگر بخواند از فیلم لذت ببرد، باید ادبیات، شعر، موسیقی، نقاشی و حتی جامعه‌شناسی و روانشناسی و خیلی مسایل دیگر را

قلم بر پرده نقره‌ای

بداند. سینما به عنوان هنر هفتم تبلوری است از همه هنرهای قبل از خود و از جامعیتی برخوردار است که برای درک و دریافت آن باید ریاضت کشید و این کار بسیار، بسیار پیچیده و عظیمی است و انتهای هم ندارد.

• حدود سی و چهار، پنج سال دانشجوی این مکتب بوده‌ام و باین که تمامی فیلم‌های بزرگ و خوب دنیا را دیده‌ام و به طور سیستماتیک نقدها و کتاب‌های بی‌شماری درباره سینما خوانده‌ام، باین حال هنوز خود را بی‌نیاز نمی‌دانم...

به نظر من برخورد ما با زندگی و مسایلیش و از جمله با سینما دو وجه یا دو سو دارد: عاطفی و تعقلی. گاهی این دو وجه توأماً عمل می‌کنند و گاه هم هریک به تنهایی.

مسلماً کم و کیف این ویژگی‌ها بستگی به شرایط روحی و یا ژنتیکی انسان دارد. آدم‌هایی هستند که عاطفی به دنیا می‌آیند و تا پایان عمر هم عاطفی باقی می‌مانند. اما قدر مسلم این است که ما در دوران کودکی و نوجوانی کمتر با وجه تعقلی سروکار داریم. در این سن، برخورد ما با مسایل و از جمله با سینما بیشتر عاطفی است. نمی‌دانم فیلم «سینما پارادیزو» را دیده‌اید یا نه؟

این فیلم به طرز غریبی روی من اثر گذاشت چون یادآور تمام دوران کودکی و نوجوانیم بود. گذشته خود را در وجود آن بچه، قهرمان فیلم، می‌دیدم که تاجه حد شیفته سینماست. می‌رفت توی آپاراتخانه و سعی می‌کرد، از آن جا سینما را ببیند و با فن و فوت سینما آشنا شود. بعدها وقتی بزرگ شده بود، فقط یک حس نوستالژیک از خاطرات عاطفی دوران کودکی برایش باقی مانده بود و دیگر نمی‌توانست به آن شیوه عملی بکند، چون شرایط و امکانات فرق کرده بود. دوران کودکی یک دوران پاک، آسمانی، رویایی و زیباست.

آدم‌ها که در طول زمان بزرگ می‌شوند به اجبار تغییر می‌کنند، دیگر نمی‌توانند ماجرا را به یکسان ببینند. ما به دلیل آموختن و تجربه کردن دارای قدرت سنجش می‌شویم و همین امر مانع از آن است که بتوانیم بایک حس کاملاً عاطفی به سینما نگاه کنیم.

• من به طور طبیعی، حالا دیگر نمی‌توانم در مقابل سینما واکنش حسی و عاطفی داشته باشم. حالا دیگر فیلم‌های خیلی روماتیک مرا به شدت عصبانی می‌کنند. چون احساس می‌کنم که این روماتیسمی که در فیلم‌های مثلاً آمریکایی مصرف می‌شود خیلی خیال پردازانه و دور از واقعیت است و درحقیقت متعلق به یک کارخانه رویاسازی است. این گونه فیلم‌ها دیگر مرا ارضا نمی‌کنند. حالا من وقتی می‌بینم که فرانچسکو روزی چگونه مسئله امروز انسان را در جوامع مختلف بیان می‌کند و یا یک دنیا حرف در فیلم‌های اینگمار برگمان می‌بینم، بالطبع آن نوع فیلم‌ها نمی‌توانند مرا راضی کنند. من طی تحصیل، به خصوص در زمینه تاریخ هنر آموختم که باید همیشه بین سطوح را بخوانم و سعی کنم از آن سوی تصاویر به مفاهیم برسم. اعتقاد پیدا کردم که هنر درمعنای گسترده کلمه فقط دارای سطوح ظاهری و ابتدایی نیست، بلکه دارای طیفی است که می‌تواند مرا به نسبت ظرفیت‌های ذهنیم با خود ببرد.

وقتی می‌بینم، سازنده‌ی فیلم «رمبو»^۱ به من می‌گوید که چگونه آقای سیلوستر استالونه یک تنه در ویتنام کاری را انجام می‌دهد که سیصد هزار سپاهی آمریکایی قادر به انجام آن نبوده‌اند، من برای این فکر و این نوع نگرش چاره‌ای جز خندیدن ندارم.

این نوع فیلم‌ها با این که دارای تکنیک خوب و صحنه‌پردازی‌های ماهرانه‌ای هستند، جز مقداری هیجان، چیزی ندارند که به من بگویند.

اما وقتی فیلم «سه برادر»^۲ روزی یا فیلم بسیار زیبای «شش صحنه از یک ازدواج» برگمان و یا فیلم «مرگ از پیش اعلام شده» روزی را می‌بینم، احساس می‌کنم یک آدم امروزیم و مال این دوره‌ام. مشکلات این دوره را می‌بینم و از مجموعه آنها خیلی از نکته‌ها را فرامی‌گیرم.

وقتی می‌بینم که آنتونیونی، این آدم بزرگ و نابغه، در فیلم «صحرای سرخ» چگونه بسیاری از مشکلات و مسایل انسان امروزی را از طریق یک داستان بسیار کوتاه و ساده، در یک فیلم بی‌ادعا با زیباترین و گویاترین تصاویر ترسیم می‌کند، مسائلی را که از خلال کتاب‌ها و نوشته‌ها و فیلم‌ها به صورت پراکنده در ذهنم جمع شده‌اند و من موفق به منسجم کردن آنها نشده‌ام، مسائلی را که شوق دیدن، یادگرفتن و فهمیدن آنها را دارم، اعتقاد پیدا می‌کنم که سینما باید مثل هر هنر دیگر تبلور و چکیده همه آگاهی‌ها، دانش‌ها، ذوق‌ها و شور و حال آدم‌های هنرمند و بزرگ عصر ما باشد...

آموختم سینما را که می‌بینم باید درموردش مطالعه کنم، چگونه باید به کنسرت گوش کنم، بدون مطالعه از پیش به دیدن تئاتر نروم. یادگرفتم بدون مطالعه یک کتاب یا یک نشریه، سرم را به زمین نگذارم. متأسفانه وقتی به ایران آمدم (سال ۴۵) پی بردم که بسیاری از آموخته‌هایم در جامعه ما مقبولیتی ندارند. حس کردم فضیلت‌هایی را که کسب کرده بودم مثل یک آدمک برفی در زیر آفتاب داغ تابستان در حال آب شدن است.

خیلی‌ها عقیده دارند که سال‌های چهل از جمله دوران پرتلاطمی بود که خیلی از جلوه‌های هنری ما شکل گرفت. شاید به تعبیری درست باشد.

در این دهه شاهد کارهای خوبی در سینما و شعر ما بودیم. نویسندگان ما در زمینه نوشتن داستان‌های کوتاه درخشیدند. نقاشان ما در این دوره رشد کردند. به طور کلی دهه‌ای بود خیلی پر جنب و جوش، اما شرایط برای من ناگوار و نامیمون بود...

در همان ابتدای کار، پی بردم که جامعه ما یک مشکل اساسی دارد. می‌دیدم فیلم‌هایی را که به نمایش می‌گذارند، فیلم‌هایی هستند توخالی که فقط با احساسات ابتدایی مردم بازی می‌کنند و با یک مقدار خیال‌پردازی‌های نوع هالیوودی! مردم هم چاره و وسیله تفریح دیگری نداشتند و اجباراً آنها را می‌دیدند.

^۱ - RAMBO

^۲ - TRE FRATELLI

قلم بر پرده نقره‌ای

من فکر کردم، اگر مقداری از فیلمنامه‌های بزرگ را ترجمه و چاپ کنم، شاید مؤثر واقع شود. حالا تاجه اندازه فکرم درست بود و یا مؤثر واقع شد، نمی‌دانم!

چاپ فیلمنامه، در آن موقع، حتی در فرنگ هم تازگی داشت.

در همان سال ۱۳۴۵ فیلمنامه‌ی «همچون دریک آینه» برگمان را ترجمه کردم. علاوه بر این شروع کردم به فعالیت در زمینه نوشتن نقد فیلم، ترجمه و مصاحبه...

از همان سال با فرخ غفاری که قائم‌مقام تلویزیون بود و با فریدون رهنما که مرد فاضل و دانشمندی بود، آشنا شدم. بحث و گفتگو با آنها مرا سریعاً در متن جریان رویدادها قرار داد. شاید کسانی ایراد بگیرند که تواز طریق مجموعه آدم‌هایی که روشنفکر بودند با سینمای ایران آشناسدی که هیچ ارتباطی با آن سینما نداشتند. در جواب باید بگویم که من برگزیده‌ای از آثار سینمای ایران را هم می‌دیدم و نوشته‌های مربوط به آنها را می‌خواندم...

برای من، شاید به علت اقامت نسبتاً طولانی در خارج و دیدن فیلم‌ها و خواندن نقدهای فرنگی، معیارهای نقد و سنجش در حدی بود والاتر از آن چه که در ایران می‌شناختند، در این جا به دلیل شرایط نوع جامعه‌ای که داشتیم طبعاً باید به گونه‌ای دیگر عمل می‌کردیم، باید انعطاف بیشتری نشان می‌دادیم. ولی از همان سال‌ها من با قاطعیت تمام فیلم‌های داخلی را که می‌دیدم، نفی می‌کردم، چون به وضوح می‌دیدم که این فیلم‌ها دارای تکنیکی بد و فکر و اندیشه‌ای بسیار مبتذل هستند. اگر در بعضی از آنها گاهی نکات مثبت هم دیده می‌شد، عملاً آنها را هم نادیده می‌گرفتم و الان می‌فهمم که می‌شد برخی از آنها را با انعطاف بیشتری دید. ولی آن زمان، آن چه که می‌دانستم، برای من ملاک بود. از آن جا که برای نقد سینما یا هر هنر دیگری ملاک و ضابطه‌ای وجود ندارد، ما نمی‌توانیم درباره‌اش حکم صادر کنیم.

دانشجویان، گاهی سرکلاس، از من می‌پرسند، آیا کتابی نیست که با خواندن آن بتوانیم فیلم‌ها را نقد کنیم؟ و من در جواب همیشه گفته‌ام: نقدکردن یعنی قضاوت کردن. برای این که بتوانید بین اثر و مصرف کننده یک نوع رابطه ایجاد کنید باید ذهنتان به مرحله‌ای از کمال نزدیک شده باشد که قادر به قضاوت کردن باشید. برای این که قضاوت کنید باید خیلی بدانید و برای هرچه بیشتر دانستن باید خیلی تجربه کنید. چگونه می‌توان تصور کرد، جوانی در حدود بیست سال پس ازدیدن چند فیلم قادر به نقدکردن باشد!

من توصیه‌ای جز مطالعه گسترده و عمیق، مشاهده و تجربه برای اظهارنظر و نقد ندارم. علاوه بر اینها، ناقد باید دارای ذوق سلیم هم باشد. تنها دانستن کافی نیست، باید بداند چگونه دانسته‌هایش را به خواننده منتقل کند. بدون آن که او را سردرگم کرده باشد.

هنر به معنای وسیع کلام، تراوش پیچیدگی‌های ذهن است. منظور از پیچیدگی ذهنی، ابهام و ابهام نیست. ذهن هنرمند هر اندازه کامل‌تر و پیشرفته‌تر باشد، به همان نسبت اثرش پیچیدگی‌های بیشتری دارد و ما ناچاریم برای برخورد با آنها خودمان را آماده کنیم و مفاهیمی را که در آن سوی تصاویر و کلمات وجود دارند، درک کنیم. آثار آدم‌هایی هم چون بونول، آنتونیونی و یا برگمان فقط دارای شکل ظاهری نیستند.

این نوع آثار در برخورد با آدم‌ها که در طبقات مختلف فکری و توان‌های ذهنی هستند، با برداشت‌های متفاوتی مواجه می‌شوند و تمام ارزش و زیبایی هنر هم در این است که به دریایی می‌ماند و هرکسی می‌تواند به قدر ظرفیت‌های فکری خود از آن برداشت کند. نقش منتقد در مواجهه با چنین اثری حساس‌تر می‌شود. او باید با نوشته‌اش به توان ذهنی تماشاگر، درگشودن گره‌های پیچیده مفاهیم، قدرت بیشتری بدهد و رابطه‌اش را با هنرمند وسیع‌تر کند و این رابطه نباید پیچیده‌تر از خود اثر باشد. مثلاً در فیلم «ویریدیا»^۱ ی بونوئل می‌بینیم که یک مرد جذامی کبوتر سفیدی را می‌گیرد و می‌کشد و بعد پرپر می‌کند. بونوئل قطعاً فقط قصد ارائه یک کار نازیبا و تلخ را از جانب آن مرد نداشته است. اگر کمی اطلاع داشته باشیم، پی می‌بریم که در فرهنگ اروپایی کبوتر سمبل روح‌القدس است. پس اگر یک جذامی، که بعداً او را در صحنه شام آخر به نقش یهودا می‌بینیم، سمبل روح‌القدس را می‌کشد و پرپر می‌کند، باید بپذیریم که این صحنه معنایی هم در آن سوی شکل ظاهری خود دارد.

حالا شما با چنین اثری زوبرو می‌شوید که دارای شخصیت‌هایی است که بعضی از آنها مثل خود ویریدیا تحول می‌شوند و بعضی از آنها مثل گدایان تحول نمی‌پذیرند. پاکی و بکر بودن خانم ویریدیا که یک راهبه است و در انتها وقتی او درآینه به خودش خیره می‌شود و به حقیقت وجودش پی می‌برد و قدم به یک دنیای مسموم سه‌گانه می‌گذارد. یک دنیا حرف پشت این اثر هست. باید پی ببریم که بونوئل سوررئالیست چه منظوری داشته است؟

...یا وقتی می‌بینیم که آلن رنه در فیلم «هیروشیما، عشق من» دو



موضوع را به طور موازی در کنار هم قرار می‌دهد. یکی به عنوان خاطره‌ای در گذشته‌ای دور و دیگری به عنوان رویدادهایی که هر لحظه در زندگی پدید می‌آیند. این جدل و یالین دیالکتیک بین خاطره و فراموشی از ابتدا در ذهن شخصیت اصلی فیلم می‌جوشد و موجب درگیری با اطرافیانش می‌شود. ما باید این مسایل را درک کنیم تا بتوانیم آن را به خواننده انتقال دهیم. وگرنه درک زبان این فیلم برای کسانی که تجربه زیادی از لحاظ بصری در سینما نداشته باشند، خیلی مشکل است. چون زمان‌ها به طور بسیار ظریفی درهم داخل شده‌اند. خاطره یک عشق و ادغام آن با خاطره

قلم بر پرده نقره‌ای

انفجار اولین بمب اتمی در هیروشیما که هزاران هزار نفر را کشت. می‌بینیم که این هر دو خاطره چگونه درحال سپرده شدن به دست فراموشی است. ما باید برسیم به سئوالی که آلن رنه در فیلم‌هایش مطرح می‌کند: آیا واقعاً لازم است که خاطره‌ها را به دست فراموشی بسپاریم؟

ما به عنوان منتقد وظیفه داریم که این نکات را درک کنیم و بعد به ساده‌ترین کلام ممکن دراختیار خواننده قرار دهیم.

البته گاهی هم دیدهام که ناقدی با ذهنیتی بیمارگونه دست به خیال‌پردازی می‌زند و سعی می‌کند برای نکات بی‌معنایی، مفاهیمی بتراشد!

این کار او درواقع نه فقط در توجیه و تبیین فیلم کمکی نمی‌کند، بلکه آن را پیچیده‌تر هم می‌کند. هیچکاک فیلمساز بزرگی است و فیلم‌هایش واقعاً زیبا و دلنشینند. آدم بامیل آنها را می‌بیند. ولی اگر شما بگردید برای او فلسفه بسازید، خوب من این را نمی‌توانم بپذیرم. چون هیچکاک هیچ وقت دیدگاهی این گونه نداشت. او با مسایل خیلی راحت و ضمناً خیلی ظریف و استادانه برخورد می‌کرد. آن ظرافت‌ها را ما نمی‌توانیم به حساب نوعی فلسفه و اندیشه بگذاریم. اگر شما با برسون یا برگمان برخورد کنید، ناچارید از نوعی اندیشه، فلسفه و جهان‌بینی خاص این آدم‌ها صحبت کنید، ولی در مورد هیچکاک نمی‌توانید. با بُعد فلسفی دادن به کارهای هیچکاک، درواقع زیبایی آنها را مخدوش می‌کنید و این کار نه تنها کمکی به رابطه تماشاگر با فیلم نمی‌کند، بلکه آن را خراب هم می‌کند.

منتقد با نوشته‌اش درواقع واسطه‌ای است بین اثر و مصرف‌کننده و این به آن معنا نیست که ما با توهّمات و تخیلات خود، اثری را بیش ازآن چه که هست، پیچیده‌تر کنیم.

هوشنگ طاهری تمایل خود را به نوآوری در بیان هنری و کارهای تجربی که توانائی‌های ذهنیش را به جدل فراخواند، پنهان نمی‌کند. اما اعتقادی به قصدی بودن شیوه‌های تجربی ندارد و جهت دادن آن را به دو سوی مختلف یعنی برای خواص و برای عوام نمی‌پسندد. باین که به مفاهیم مطروحه از جانب هنرمند بها می‌دهد و در طلب کسب فکر و اندیشه‌ای برای آموختن است، ولی تفکیک و متشخص نمودن جنبه‌ای از هنر را به عنوان هنر متعهد هم نمی‌پذیرد:

- هنرمند، همیشه، درلحظه آفرینش باخود تنهاست. او فقط می‌آفریند، برای این که روحاً ارضاء شود. نطفه‌ای که در درون او بسته شده، شکل گرفته و بزرگ شده‌است باید مثل کودکی متولد شود. من اعتقاد دارم که هنرمندان واقعی ابتدا برای ارضای نیاز درونی خود، خلق می‌کنند و درلحظه آفرینش، نمی‌توانند ذوق و سلیقه مخاطبین خود را درنظر بگیرند. این به معنای هنر برای هنر نیست. هر هنرمندی ریشه دریک جامعه دارد. ریشه داشتن معنایش این نیست که آن چه جامعه از تو می‌خواهد، باید به او بدهی!.

من عقیده دارم که هر هنرمندی در عمق وجودش نوعی تعهد نسبت به انسان دارد. مسئله هنر متعهد، بعد از جنگ دوم جهانی با ادبیات ملتزم ژان پل سارتر پیش آمد که بعدها کمونیست‌ها و گروه‌های سوسیالیستی در حقیقت از آن سوءاستفاده کردند و مسئله هنر متعهد را پیش کشیدند. شما وقتی صحبت از هنر متعهد می‌کنید، مجبورید که آن را در یک چهارچوب ایدئولوژیک قرار دهید و این چهارچوب دشمن مستقیم و مطلق هنر است. هنر فقط در یک فضای مطلقاً آزاد اوج می‌گیرد و بالنده می‌شود.

طاهری این آزادی را نه فقط در نوع افکار و عقاید، بلکه در اتخاذ شیوهی بیان هم، برای هنرمند، لازم می‌داند و معتقد است که حتی توقع عامه هم نباید تعهداتی را به طور تحمیلی برای او پیش آورد:

... من ایمان دارم، کاری که آلن رنه در «هیروشیمای، عشق من» برای اولین بار انجام می‌دهد حتی تجربه و یک کار تجربی نیست. بلکه رسیدن به یک مرحله از شناخت در این مقوله است. می‌بینیم که بلافاصله بعد از او خیلی‌ها از این فرصت استفاده می‌کنند و پی می‌برند که چقدر حرف در این زمینه دارند.

آندره دلوو در بلژیک فیلم «یک شب، یک ترن» را می‌سازد که دقیقاً در راستای حرکتی است که رنه مبنای آن را گذاشته است. یا تارکوفسکی در سینمای روس همین دیدگاه را ادامه می‌دهد و به این بیان نزدیک می‌شود و یا پیتر دل مونت با فیلم «جولیا و جولیا» یکی از زیباترین تصاویر ممکن را از دیدگاه خاص رنه به عنوان یک سینمای ناب و ظریف و اندیشمند و برانگیزاننده به ما عرضه می‌کند.

من نمی‌توانم بپذیرم که این آدم‌ها زاینده یک دوره خاص هستند و یا کارشان صرفاً تجربی است. ممکن است در کارشان نوعی تجربه هم باشد ولی همین حرکت‌ها راه‌گشا و تأثیرگذار هستند و بالطبع در تاریخ ماندگار خواهند بود.

در همه جوامع آدم‌های خاصی هستند که به دلائل وجودی، روحی، ذوقی و یا ژنتیکی دارای توانایی‌هایی هستند که بخش عظیمی از جامعه ندارند. هنرمندان و دانشمندان از این دسته‌اند. در زمینه سینما هم دیده‌ایم آدم‌هایی هستند که سینمایشان با شکل سنتی سینمای دیگران خیلی فرق دارد.

نگاه کنیم به دهه بیست، زمانی که سینما هنوز در ابتدای کار خود قرار دارد، می‌بینیم که آدمی مثل فریتز لانگ فیلم «مرگ خسته»^۱ (۱۹۲۱) را می‌سازد که یکی از درخشان‌ترین و زیباترین آثار تاریخ سینماست. این فیلم پس از هفتاد سال هنوز حاوی تمام زیبایی‌های سینماست و بعد وقتی

^۱ - DER MUDE TOD

فیلم‌های «متروپولیس»^۱ (۱۹۲۷) و «مرگ زیگفريد» (۱۹۲۴) را از او می‌بینید، حس می‌کنید که بایک نابغه روبرو هستید. زبان او در سینما به مرحله‌ای از شکوفایی رسیده است که دیگران فاقد آن هستند و یا به کارهای مورنا نگاه کنید.

در آلمان به دلیل سنت‌ها و دیدگاه‌های فلسفی گذشته‌اش و خواستگاهی که اکسپرسیونیسم دارد، سینما در یک قالب سیاه و بسته، تقدیر و جبر محتم را مطرح می‌کند.

درست در همین زمان می‌بینیم که، در شوروی، سینما دیدگاه و شکل دیگری دارد و طی این سینما به تئوری جاذبه‌های موتاژ آیزنشتاین برمی‌خوریم و متوجه می‌شویم که او چگونه این تئوری را در خدمت بسیاری از افکار و اندیشه‌های پیشرو و هنری خود قرار می‌دهد و آثاری بوجود می‌آورد که با دیدگاه‌های او نسبت به مسایل زندگی نوعی هم‌خوانی دارند. هنوز سینما، حتی سینمای هالیوودی، تحت تاثیر این تئوری‌ها است. فکر می‌کنید این شخصیت‌ها تحت تاثیر چه نوع احساسی این آثار را می‌آفرینند: برای رضایت خاطر توده‌های مردم و یا برای برآوردن نیاز درونی خود به عنوان یک انسان بافرهنگ و باهنر؟ من بی‌تردید به پاسخ دوم نظر دارم.

او سینما را به دو قطب، با دو نوع طرز فکر و کار تقسیم می‌کند و سپس آنها را مورد ارزیابی و قضاوتی متفاوت قرار می‌دهد:

... اگر نخواهیم سینمای سایر ملل را در نظر بگیریم، من معتقدم که سینما هم دو قطب پیدا کرده است: سینمای اروپا و سینمای آمریکا. شاید خیلی‌ها این حرفم را قبول نداشته باشند. سینمای آمریکا بر مبنای فلسفه پراگماتیسم آمریکا، سینمایی است عمل‌گرا. تجربه‌ای که در طول هشتاد سال از آن داریم، این است که این سینما از آدم‌ها مطلقاً فکر و اندیشه نمی‌خواهد. فقط چشمانتان را باز کنید و به تصاویر خیره شوید و این تصاویر ممکن است شما را شاد و یا غمگین کند و در کل موجب تفریح شما می‌شود.

امروزه سبیل سینمای آمریکا اسپیلیرگ است. او دارای سینمایی است که از لحاظ فنی به حد کمال مطلق رسیده. تکنیک و شیوه او در مونتاز و به کارگیری انواع تروکاژها و جلوه‌های چهره‌انگیز بصری و صوتی، نشان‌دهنده مجموعه کاملی از پیشرفته‌ترین تحولات تکنیکی عصر ماست. اما آن چه که مربوط به مقوله هنر و اندیشه متعالی می‌شود، چیزی در این آثار دیده نمی‌شود. اگر هم ببینید، حتماً متعلق به کسانی است که از اروپا به آمریکا رفته‌اند.

قدمت تاریخی فرهنگ و سنت هنری آمریکا شاید به یکصد و پنجاه سال نرسد در حالی که به خوبی می‌دانیم، اروپا دوهزار و پانصد سال سابقه فرهنگی و هنری دارد. سینمای اروپا با ریشه گرفتن از چنین سابقه‌ای حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. تنوعی که در سینمای اروپا می‌بینیم در جای خود بسیار زیبا و دل‌نشین و در عین حال بسیار متفکرانه است.

من سینما را از فیلم جدا می‌دانم. فیلم را به صورت نوار سلولوئیدی می‌بینم که رویش مقادیری تصویر نقش بسته است و ما آن را به روی دیوار می‌اندازیم. این تصاویر ساعتی ما را سرگرم می‌کند. نفی‌اش هم نمی‌کنم، چون همه ما نیاز به سرگرم شدن داریم. اما سینما جوهره‌ی فیلم است. چیزی است که فکر و اندیشه را بالنده می‌کند و دیدگاه آدم را نسبت به مسایل زندگی، اجتماع، دنیا و حرکت انسان در طول تاریخ کمی گسترده‌تر و شفاف‌تر می‌کند.

من ضمن این که برای کارهای فیلمسازانی هم چون وایلدر، هاگز و فورد ارزش فوق‌العاده‌ای قائلم ولی شخصاً به نوعی سینمای روشنفکرانه تمایل بیشتری دارم. سینمایی که با افکارم نوعی تجانس و نزدیکی داشته باشد و از نظر دیدگاه درونی بتواند با ذهنیت من رابطه برقرار کند. فرضاً وقتی در درون خودم جستجو می‌کنم که چرا فیلم «داشتن و نداشتن»^۱ هاگز را بر فیلم «ریولوو»^۲ می‌او ترجیح می‌دهم، می‌بینم جمعی از کسانی که من به آنها اعتقاد دارم، در این فیلم کار کرده‌اند. ویلیام فاکنر فیلمنامه این اثر را نوشته‌است و با تمهیداتی از یک نوشته بالنسبه عادی و معمولی همینگوی، کاری بوجود آورده که به نظر من فراتر از چهارچوب خود رمان است. می‌بینم که به نوشته‌های

^۱ - TO HAVE AND HAVE NOT

^۲ - RIO LOBO

قلم بر پرده نقره‌ای

همینگوی علاقه دارم و همین طور فاکنر را به عنوان یک نویسنده خیلی دوست دارم و بعد کارهای دیگر هاکز را هم دیده‌ام و او را به عنوان فیلمسازی که دست توانایی در چفت و بست روابط دارد، قبول دارم. پس این مجموعه است که باعث دل‌بستگی بیشتر من به این فیلم می‌شود.

در نقدها و قضاوت‌هایش، گرایش او را نسبت به آثاری که شیوه‌های غیرمعمول را برای بیان منظور خود تجربه می‌کنند، به خوبی می‌توان دید و بیشتر تحت تاثیر سینمایی قرار می‌گیرد که قصد رخنه به ذهنیات آدم‌ها را دارند. مواردی نظیر کارهای چارلی چاپلین راکه توانسته نظر هم تماشاگر متفنن را جلب کند از جمله موارد استثنایی در سینما می‌داند.

- آندره ژید در کتاب خاطراتش (۱۹۴۵ - ۱۸۹۵) از شب افتتاح فیلم «عصرجدید» چارلی چاپلین در پاریس تعریف می‌کند که در آن شب جمعی از مشاهیر هنر و ادب فرانسه هم برای تماشای فیلم دعوت شده بودند.

ژید تعریف می‌کند، هنوز پنج دقیقه از نمایش فیلم نگذشته بود که در انعکاس نور پرده به روی مردم، دیدم که موجی از خنده جماعت تماشاگر را فرا گرفته‌است و هرچه فیلم جلوتر می‌رفت می‌دیدم که من هم مثل همه دارم می‌خندم. در واقع همه ما، از یک خانم خانه‌دار، یک کارگر گرفته تا روشنفکرانی هم چون پیکاسو، دالی و دیگران، نسبت به یک چیز واحد واکنش یکسان نشان می‌دادیم. اما فیلم که جلوتر رفت، من به تدریج متوجه نکته‌ای شدم، در همان زمانی که همه از خنده ریه می‌رفتند، شروع کردم در درونم به گریستن. چون پی بردم، حرف‌های چارلی تاجه حد تلخ و دردناک است. او داشت به ما هشدار می‌داد که چگونه اسیر چنگ تکنیک شده‌ایم و داریم ماهیت انسانی خودمان را از دست می‌دهیم. لای چرخ دنده‌ها گیر کرده‌ایم و داریم له می‌شویم ولی هنوز می‌خواهیم بخندیم.

این معنای میان خنده، می‌گیریم است.

تصور من این است که اگر اثری بتواند به این مرحله از کمال و توانایی برسد که آدم‌هایی را که هیچ گونه فکر و اندیشه خاصی نسبت به مسایل ندارند، طوری جذب و وادارشان کند که ضمن خندیدن به فکر کردن هم بپردازند، از جمله موارد استثنایی است. معذالک باید اذعان کرد، کار چارلی نوعی کار پیشرو نیست چون هم‌زمان با او در همین دوره آدم‌هایی هستند که کارشان از نوعی ارزش والای هنری و دیدگاه روشنفکرانه جدی‌تری برخوردار است. مثلاً اورسن ولز در اوایل دهه چهل فیلم «همشهری کین» را می‌سازد و با این فیلم یک جامعه را زیر سؤال می‌برد. جامعه‌ای که به راحتی مرعوب دست‌های تبلیغاتی می‌شود و می‌بینیم یک مشت آدم‌های قدرتمند چنان تسلطی بر آن دارند که با یک برنامه رادیو و یا تلویزیونی قادرند آن را یک صد و هشتاد درجه برگردانند. همان خطری که چارلی هشدارش را داده بود. فقط نایب‌های مثل ولز قادر است اثری بسازد که دارای شخصیت‌های مشخص و قابل درک است. آدم‌هایی که در زندگی امروز اروپا و آمریکا هم دیده می‌شوند. ولز یک تحلیل بسیار پیشرفته و عمیق از جامعه آمریکا بدست می‌دهد و نشان می‌دهد که قدرت‌ها چگونه

شکل می‌گیرند و آدم‌ها را تحت سلطه خود درمی‌آورند و این که این قدرت‌های فائحه چگونه در پس پرده عمل می‌کنند و تمام ظرافت کار در اینجاست. شما نمی‌دانید که چرا این همه جنگ در دنیا اتفاق می‌افتد و قیمت نفت چرا بالا و پایین می‌رود و چرا این همه حوادث گوناگون در وضع اقتصادی دنیا پدید می‌آید؟ سرنخ تمام این حوادث دردست آدم‌هایی است که به هیچ وجه رودررو بازی نمی‌کنند. ولز دقیقاً روی این نکات دست می‌گذارد آنها را برای ما روشن می‌کند.

از وایلد نام بردیم. من کارهای او را دوست دارم، اما آیا می‌توانیم او را با ولز مقایسه کنیم؟ وایلد در فیلم «آپارتمان»^۱ هم یک مسئله انتقادی، اجتماعی را مطرح می‌کند. نشان می‌دهد که چگونه یک کارمند ساده، اسیر دست آدم‌های بالاتر از خود شده‌است. آنها از آپارتمان او برای انجام کارهای شنیع خود استفاده می‌کنند و درقبال آن به او ترفیع می‌دهند و مشکلات اداریش را رفع و رجوع می‌کنند. وایلد این حرف را در قالب طنز و شوخی بیان می‌کند. اما من شیفته کارهای فیلمسازی هستم که بتواند هرچه بیشتر ذهنم را به مبارزه بطلید.

کار هنرمند زدن گره‌های کوچک و بزرگ در ذهن تماشاگر و رهاکردن اوست. بعد این تماشاگر است که باید باخود کلنجار برود و این گره‌ها را بازکند و با بازکردن هر گره به دیدگاه تازه‌ای دست می‌یابد. اگر یک اثر هنری قادر به زدن این گره‌ها نباشد، به نظر من واجد ارزش هنری نیست. من فیلم‌های زیادی دیده‌ام که دارای قالبی زیبا ولی فاقد فکر و اندیشه هستند. منظورم از فکر، نوعی فلسفه و جهان‌بینی سیاسی نیست. فکر و اندیشه به معنای آن چیزی است که ما اسمش را زندگی گذاشته‌ایم.

هوشنگ طاهری درپاسخ به این نکات که ضرورت رابطه اثر با مخاطب تاچه پایه‌ای مهم است و آیا نمی‌توانیم میزان را براساس وسعت این رابطه بگذاریم، منتقد دراین رابطه چه نقشی می‌تواند داشته باشد و آیا تلقین و توصیه‌ی او مبنی براین که فیلم را آن طوری ببین که من می‌بینم، نوعی خودخواهی و اعمال نظر نخواهد بود؟، می‌گوید:

– هنرمند حرفش را به طریقی که خود می‌خواهد و آن را ساده و روان می‌داند، می‌زند. تصور من این است که تلاش برای رابطه گرفتن باید ازجانب کسانی باشد که می‌خواهند اثر او را مصرف کنند، ببینند یا بخوانند.

هنرمند یک انسان آزاده است که فقط می‌آفریند. اثرش ممکن است با هیچ کس رابطه برقرار نکند. می‌تواند تا تعداد معدودی یا با جمع کثیری ارتباط برقرار کند. به من بگوئید آیا همه آدم‌ها می‌توانند، مثلاً با شعر حافظ که می‌گوید:

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود طلب از گمشدگان ره دریا می‌کرد

^۱ - THE APARTMENT

ارتباط برقرار کنند و همه آن را می‌فهمند. بدون تردید: نه!

حافظ حرفش را به زیباترین شکلی که متصور است، زده و این ما هستیم که باید، برای درک و دریافت آن خودمان را بسازیم.

وقتی شما این شعر را در کلاس ششم ابتدایی بخوانید، تقریباً چیزی از آن نمی‌فهمید. به دیپلم که برسید از طریق معنای لغات به مفاهیمی پی می‌برید. وقتی قرار شد لیسانس ادبی بگیرید آن وقت متوجه ارتباط آن با عرفان می‌شوید. اگر قرار باشد دکترا بگیرید، آن وقت می‌بینید که برای همین شعر که در گذشته معنای چندانی برای شما نداشت، می‌توانید یک کتاب بنویسید. چرا؟ شعر که عوض نشده‌است، پس این ما هستیم که تغییر کرده‌ایم، برای خودمان اندوخته‌های ذهنی جمع کرده‌ایم.

پس هنرمند واقعی نه باید و نه می‌تواند کارش را قصداً برای این که عامه بفهمند، توده فهم کند، او فقط باید آن طور که می‌خواهد و حس می‌کند بیافریند.

روی این اصل است که من اعتقاد دارم، باید اجازه داد هر هنرمندی آن طور که دلش می‌خواهد، کار کند. مثلاً در سینما می‌زنم. فرضاً وقتی آدمی می‌خواهد تمام زندگی و ثروتش را در واقع به آتش بکشد و فیلمی بسازد که فقط چند نفر انگشت‌شمار تماشاچی داشته باشد و آن چند نفر هم پس از دیدن فیلمش، بگویند: مزخرف بود. خوب بگذارید، این کار را بکند. اگر این فرصت را برای همه پیش آورده‌ایم، آن وقت می‌توانیم امید آن را داشته باشیم که شخصیت‌های درخشانی در زمینه هنر پیدا کنیم ممکن است بگویند، اگر اجازه بدهیم هر کسی، هر کاری دلش می‌خواهد بکند، آیا بلبشو نخواهد شد؟ البته این آزادی را که می‌گوییم، آزادی به معنای مطلق کلام نیست، چون هر جامعه‌ای به لحاظ مذهب و سنت‌هایش یک سری موانع جلوی هنرمند می‌گذارد. هنرمند به دلیل این سنت‌ها که در زندگیش ریشه دارند، به طور طبیعی خود را کنترل خواهد کرد.

در چنین ارتباطی ناقد وظیفه دارد پیچیدگی‌های اثر هنرمند را کمی باز کند و آن را برای تماشاچی توجیه نماید و این توجیه می‌تواند یک پل ارتباطی خوبی هم باشد.

در گذشته که نقدهای فرهنگی را می‌خواندم، از طریق آنها مطالب زیادی در زمینه موسیقی، نقاشی، تئاتر، اپرا و سینما آموختم. آنها سعی می‌کردند از تمام امکانات ذهنی خود استفاده کنند، تاجایی که آن قلاب تحلیلی‌شان به تماشاگر گیر کند.

اگر منتقدی به این مرحله از کمال برسد که قادر باشد یک پل ارتباطی برای تماشاچی ایجاد کند، من فکر می‌کنم که خود او هم در حد یک هنرمند است.

در ابتدای سنین جوانی که به خواندن نقد فیلم روی آوردم، تصورم این بود که منتقدان می‌خواهند دانش و آگاهی خود را به رخ من بکشند. فقط زمان بود که به من آموخت، آنها نیازی به فضل‌فروشی ندارند، بلکه صمیمانه می‌خواهند دیگران را هم در لذتی که از فیلم برده‌اند، سهیم کنند.

تجربه‌ای که در این مورد دارم مربوط به فیلم «حادثه» آنتونیونی است. قبل از دیدن این فیلم، شاید بیش از ده نقد درباره آن خوانده بودم. ولی وقتی اولین صحنه‌های آن را دیدم، به نظرم آمد که این صحنه‌ها خیلی کشدار و باز هستند. درواقع من آن خط نامرئی را که آنتونیونی به وسیله آن،

سکانس‌های کوچک و به ظاهر پراکنده را به هم پیوند داده بود، نمی‌توانستم ببینم و بفهمم. زمان می‌خواست. بعد از سه سال و پس از ده‌ها بار دیدن آن، حالا این فیلم برای من ریتم خیلی سریعی دارد. در حالی که قبلاً اصلاً حرکت نمی‌کرد.

پی بردم که مشکل، مشکل من است و ارتباطی به فیلم ندارد. نوشته‌ها هم درست نوشته شده بودند و فیلم یک شاهکار بود و درست ساخته شده بود. من بودم که ذهنم یارای درک آن را نداشت.

متر و معیارهای او برای ارزیابی، سینمای برگمان، رنه، بونوئل و آنتونیونی است:

- وقتی برای اولین بار فیلم «مهر هفتم» برگمان را دیدم، می‌توانم بگویم، واقعاً تب کردم. چندین روز باخودم فکر می‌کردم، در این دنیا، اگر آدم‌هایی مثل برگمان هستند که قادرند آثاری از این نوع پدید آورند، پس علت وجودی آدم‌های حقیری مثل من چی هست؟! واقعاً سرخورده بودم. من به دلیل نگرش و مطالعاتی که از دوران جوانی داشته‌ام نسبت به آثار اینگمار برگمان گرایش زیادی دارم.



او باچنان زیبایی و توانایی، در قالب فیلم‌های بسیار ساده و درعین حال پیچیده، با من از چیزهایی که هست و یا می‌توانست باشم، سخن می‌گوید که تمام اجزاء و سلول‌های ذهنم را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

درک فیلم‌های آلن رنه، ابتدا، برای من خیلی مشکل بود به همین جهت شروع کردم به مطالعه و بارها و بارها دیدن آنها تا موفق شدم گره‌هایی که او در مغزم زده بود، باز کنم. بعد با دنیایی آشنا شدم که قبلاً آن را نمی‌شناختم. کشف جذابیت این دنیای جدید و این دیدگاه‌های تازه مرا به وجد درمی‌آورد.

هم زمان با او با آنتونیونی آشنا شدم. او با قدرت و ظرافت.

فوق‌العاده‌ای زندگی بورژوازی غرب را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌داد و مسایل آدم امروزی و تنشی را که در وجود اوست مطرح می‌کرد. او نخستین کسی بود که این مسایل را در یک قالب کاملاً ظریف و زیبای سینمایی به من عرضه می‌کرد...

قلم بر پرده نقره‌ای

من از طریق کارهای بونوئل با مسایل و مشکلات دنیای مسیحیت، آشنا شدم. او در کارهایش، بایک خشونت ناتورالیستی، مثل یک جراح، جامعه اروپا را جراحی و باز می‌کند. درست آن گونه که چشم آدمی را در فیلم «سگ آندلسی» باز می‌کرد.

من در فیلم‌های ویسکونتی به نوعی ظرافت‌های زیباشناسانه سینما نزدیک شدم، که تا آن زمان تجربه نکرده بودم.

او چنان بر مجموعه عوامل سازنده کارش و قلمرو سینما تسلط دارد که هر فیلم او پانورامای بسیار زیبا و گسترده‌ای است از مجموعه‌ی تئاتر، اپرا، ادبیات و شعر... و طی آن به زبانی اختصاصی از آدم‌ها و مسایلشان حرف می‌زند. زبانی که فقط به ویسکونتی تعلق دارد و نه به کس دیگر...

اما در کارهای فیلمسازان دیگر، فقط تکرار می‌بینیم و از دیدن آنها فقط احساس می‌کنم، سرگردان شده‌ام.

هوشنگ طاهری با این که اعتقادی به سینمای ایران ندارد، با این حال در یک نظرخواهی فیلم‌هائی را که متعلق به روشنفکران این سینماست، به عنوان فیلم‌های برتر انتخاب می‌کند و برای توجیه نظرش می‌نویسد:

در هریک از این فیلم‌ها، نوجوئی‌هائی دیده می‌شود که امید تماشاگر ایرانی را به یک سینمای سالم درآینده بارورتر می‌سازد. (بدون ترتیب ارزش)

۱ - گاو (داریوش مهرجویی)

۲ - سیاوش در تخت جمشید (فریدون رهنما)

۳ - رگبار (بهرام بیضائی)

۴ - چشمه (آربی آوانسیان)

۵ - خشت و آینه (ابراهیم گلستان)^۱

هوشنگ طاهری در ادامه گفتگو با نگارنده می‌گوید:

- سینمای ایران، اصولاً یک سینمای فاقد فکر و اندیشه است. بادیدن آن، به نظر می‌رسد

تاریخ سینما از این مرز و بوم عبور نکرده‌است.

فیلمسازان ما پس از این همه تجربه، هنوز فیلم‌هائی می‌سازند که ۶۰ یا ۷۰ سال پیش در اروپا و یا آمریکا می‌ساختند. هنوز برای ما قصه و داستان می‌گویند و گوئی نمی‌دانند که سال‌هاست سینما از مقوله داستان‌پردازی گذشته...

من در این سینما ناچارم باز به آنهایی بها بدهم که دارای فکر و اندیشه‌ای هستند و از یک بینش و شعور سینمایی بالاتری برخوردارند.

برای من کسانی چون بهرام بیضائی و کامران شیردل قابل قیاس با سایر فیلمسازان نیستند، چون سینما را می‌شناسند.

نوع پرداخت شیردل از یک سوژه مستند، درباره لوله‌های گاز، نشان می‌دهد که در این کار تاجه حد توانائی و آگاهی دارد و چقدر سینمای آنتونیونی، فلینی و روزی را می‌شناسد...

یا در فیلم «باشو، غریبه کوچک» می‌بینیم که بیضائی با کنار هم قرار دادن دونفر که زبان یکدیگر را نمی‌فهمند، چگونه یک نوع تفاهم را خلق می‌کند و چقدر زیبا، آرام و تحلیلی آن را به ثمر می‌رساند و پیام خود را به تماشاگر می‌دهد.

ممکن است بعضی از صحنه‌های فیلم و یا جاهائی از سوژه‌اش ایرادهائی داشته باشند ولی فیلم در کل خود نشان می‌دهد که سازنده‌اش ادبیات، تئاتر و سینما را خوب می‌شناسد.

دریک مقایسه، می‌بینیم یکی از معروف‌ترین فیلمسازان فعلی ما با شیفتگی کارهای برگمان، بونوئل یا آنتونیونی را می‌بیند و بعد در فیلم‌هایش دقیقاً از روی کار آنها کپی‌برداری می‌کند. حتی کادربندی‌هایش، کادربندی‌های آنتونیونی است.

این آدم با بینش غریزی خود به جای آن که این تصاویر را درک و درونی کرده باشد و با الهام گرفتن از آنها از وجود خودش چیزی بیافریند، فقط به تقلید و کپی از آنها می‌پردازد.

طبیعی است منتقد و یا دانشجوئی که در تمام عمرش کارهای بونوئل یا برگمان و یا آنتونیونی را ندیده است، نمی‌تواند این شباهت‌ها را پیدا کند و به قضاوتی درست درباره‌ی این فیلم‌ها برسد.

هوشنگ طاهری در مجال محدود مجله‌ی ماهانه‌ی «سخن» و پرداختن به جنبه‌های دیگر رویدادهای هنری کمتر فرصت آن را می‌یابد درباره‌ی سینمایی که در روی پرده جریان دارد، بنویسد. باین حال رابطه‌اش با سینما و از جمله سینمای ایران گسترده است. در دو دوره از جشنواره «سپاس»، برای شناختن بهترین‌های سینمای ایران، برمسند داوری می‌نشیند. و با همه حساسیتی که نسبت به این سینما دارد، از پذیرفتن مسئولیت نگارش درباره‌ی آن طفره نمی‌رود و به ضرورت وظیفه، دفاع از آن را هم به عهده می‌گیرد:

... فیلم دیگری که در این فستیوال (اولین جشنواره جهانی فیلم تهران) برای نخستین بار درخشید «رگبار» ساخته‌ی بهرام بیضائی بود. او در این فیلم بانگاهی هوشمندانه و طنزآلود موقعیت روحی و اجتماعی طبقه‌ای را در قالب داستانی ساده تجزیه و تحلیل می‌کند که بیش از همه طبقات دیگر شایستگی داشتن زندگی آرام و شرافتمندانه‌ای دارد...

بیضائی بدون هیچ تردید یکی از نخستین کسانی است که در شرایط موجود راه درست و هنری انتقاد اجتماعی را در سینمای ایران یافته‌است.

قلم بر پرده نقره‌ای

او بی‌آنکه در هیچ قسمت تأکید فوق‌العاده‌ای برای بیان مقصود خاصی داشته باشد، تماشاگر هوشیار از ورای کلمات و تصاویر گرفته و غم‌آلود فیلمش به بسیاری از مسایل پی می‌برد و باخود به اندیشه می‌نشیند.

فیلم بیضائی با آنکه بسیار ساده است و ظاهراً هیچ گونه ادعای روشنفکری ندارد، اما به عقیده من یکی از روشنفکرانه‌ترین فیلم‌هایی است که در چند سال اخیر ساخته شده‌است. من شخصاً بر این عقیده‌ام که فیلم‌هایی که به طور روشن و آشکار مسایل روشنفکری را مطرح می‌کنند، تنها ادای روشنفکر بودن را در می‌آورند و فیلم‌هایی نظیر «رگبار» بی‌آنکه ظاهری روشنفکرانه داشته باشند، در عمق کاملاً روشنفکرانه‌اند. چراکه به راحتی قادر است روشنفکر واقعی را به تفکر و اندیشه درباره بسیاری از مسایل اجتماعی وادارد و تماشاگر عادی را به خود جلب کند...^۱

... و یا درباره‌ی فیلم «مغول‌ها» می‌نویسد:

«مغول‌ها» بهترین و ارزنده‌ترین فیلم تاریخ سینمای ماست و کیمیاوی برجسته‌ترین کارگردان ایرانی است که تاکنون شناخته‌ام.

پرویز کیمیاوی کارگردان و بازیگر نخست این فیلم در ارائه موضوعی بغایت حساس، طنزآمیز و اندیشمندانه به زبان سینمایی ناب و کمال یافته، به چنان توفیقی دست یافته‌است که در شرایط بسیار آشفته و بی‌فرهنگ سینمای ما به معجزه می‌ماند...

کیمیاوی در فیلم نقش کارگردان تلویزیون را دارد و قرار است برای توسعه شبکه تلویزیونی سیستان و بلوچستان سفر کند.

این فکر بقدر کافی ذهن او را بخود مشغول داشته‌است، از طرفی همسر او سرگرم نوشتن تری است درباره مغول‌ها و هربار که از کتب مختلف درباره مغول‌ها نقل‌قولی می‌کند، تأثیر نام آنها در ذهن همسر کارگردانش بسیاری از حوادث و اتفاقات را زنده می‌کند. در فکر مربوط به سفر برای احداث و توسعه شبکه تلویزیونی و استخدام چند نفر ترکمن برای ایفای نقش مغول‌ها در حمله به دهات و شهرها به شکلی موازی در ذهن و کار سینمایی کیمیاوی پیش می‌رود. او این تلفیق و ترکیب هنرمندانه را چنان هوشمندانه انجام می‌دهد که تحسین هر تماشاگری را به خود جلب می‌کند.

حمله مغول‌ها برای کیمیاوی مترادف با هجوم تلویزیون به شهرها و روستاهاست و تا آنجا که ما از تاریخ‌ها به یاد داریم، حمله مغول‌ها علاوه بر ویران ساختن شهرها و نقاط مسکونی، نوعی ویران ساختن بنیان‌های فرهنگی و سنتی را نیز در خود داشته است. کیمیاوی نیز با این فیلم خود نشان می‌دهد که ورود تلویزیون به نقاطی که از نظر اجتماعی در شرایطی بسیار ابتدائی هستند، نه تنها دردی را دوا نمی‌کند، بلکه موجب تزلزل در نحوه زندگی عادی و سنت‌های آنها می‌شود...

این فیلم یکی از بهترین نمونه‌های یک سینمای باصلاح مؤلف آنست. سینمایی است که کارگردانش آنرا با دکوپاژی بسیار دقیق تهیه کرده و سپس بطور کامل و نهائی، پشت میز مونتاژ آفریده‌است.

ریتم پویای مونتاژ فیلم با ریتم دورنمای موسیقی آن در تعادل و تناسبی استثنائیت. کیمیاوی برای آنکه تماشاگرش دائماً آگاه باشد که آنچه بر پرده سینما می‌بیند، درحقیقت تخیلات یک کارگردان است، هربار در لحظه حساس روال داستانی و روایتی فیلم را می‌برد و آن را بدرون خانه ساده و بی‌آلایش که خودش کنار همسرش نشسته، باز می‌گرداند...

«منوچه‌ها»ی کیمیاوی نخستین فیلم ایرانی است که می‌توان باجرات از آن بعنوان برجسته‌ترین اثر تاریخ سینمای معاصر ایران سخن گفت...^۱

صراحت و تندی نقدهای مخالفت‌آمیز او، از جمله، درباره‌ی فیلم‌های مطرحی هم

چون «قیصر» و «بی‌تا»، واکنش‌هایی را برمی‌انگیزاند و سروصدای زیادی برپا می‌کند:

... قیصر بدون شک ارتجاعی‌ترین فیلمی است که تاکنون در سینمای ایران ساخته شده...
... راستی هژیر داریوش با ساختن بی‌تا خواسته‌است چه مسئله‌ای را مطرح کند؟ سرگذشت دختری جوان و قشری راکه قربانی شرایط اجتماعی خود می‌شود؟ و یا داستان روزنامه‌نگاری روشنفکر راکه حس مسئولیت نمی‌شناسد؟ شاید هژیر خواسته است به زبان سمبولیک سخن بگوید؟ تماشاگر فیلم او ممکن است به خود زحمت بسیار برای کشف این معما بدهد، اما محققاً راه بجائی نخواهد برد. هژیر داریوش با مطرح کردن این داستان سطحی و مبتذل دراین قالب زشت و فاقد زیبایی بخوبی نشان می‌دهد که نه از جهان‌بینی خاص برخوردار است و نه درچنان مرحله‌ای از کمال و فضیلت است که قدرت درک و بکارگیری سمبل را داشته باشد.

هژیر داریوش با رهبری بسیار ناشایسته هنرپیشگانش در فیلم بخوبی نشان می‌دهد که تاجچه اندازه درکار سینما ضعیف است. کسی که نقش روزنامه‌نگار را بازی می‌کند، درایفای نقش خود آنقدر یک بعدی، خشک و انعطاف‌ناپذیر است که آدم در شگفت می‌ماند که چرا اصلاً هنرپیشه شده‌است. بازی گوگوش درنقش بی‌تا تعریف چندانی ندارد و ظاهراً چنین پیداست که هژیر داریوش درانتخاب گوگوش خواننده برای ایفای این نقش، پازولینی، فیلمش مده‌آ و خانم ماریا کالاس را بعنوان مدل پیش رو داشته‌است...

نقبی که داریوش با ساختن بی‌تا به سوی ابتذال و بی‌فرهنگی می‌زند، آنقدر عظیم است که خود درقعر آن حیران و سرگردان خواهد ماند...^۲

۱- ستاره سینما - شماره ۸۴۶ - ۲۰ بهمن ۱۳۵۲

۲- ماهانه ستاره سینما - دوره جدید - شماره اول - ۱۳۵۱

قلم بر پرده نقره‌ای

اما در دیداری با نگارنده، او با نوعی افسوس از گذشته یاد می‌کند و به جای این که مسئولیت منتقد در مقابل مدیوم سینما را بهانه کند، غلبه احساسات را عامل قضاوت‌های تند و تیز می‌داند:

... قبول می‌کنم بالحن بدی فیلم او را نقد و درحق او بدکردم. از آن جا که از لحاظ عاطفی، دل‌رحم و مهربان هستم و واقعاً در من نیست که آدم‌ها را بیزارم، هر وقت آن را به یاد می‌آورم، ناراحت می‌شوم.

هژیر داریوش دوست خیلی نزدیک من بود و نسبت به من محبت زیادی داشت. فکر می‌کنم، به خاطر این نقد، تا پایان عمرش از من رنجیده باشد.

البته نظرم نسبت به فیلم عوض نشده است. فیلم بسیار بدی بود و هنوز روی حرفم هستم. ولی چه لزومی داشت که با آن لحن تلخ، تند و زننده نظرم را می‌گفتم؟ فکر می‌کنم وقتی احساسات بر فکر و اندیشه غلبه داشته باشد، باعث بروز چنین اظهارنظرهایی می‌شود. نوع لحن نوشته‌ام، نه لحن نقد بود و نه لحن یک نوع قضاوت!

البته در آن زمان تحمل و ظرفیت انتقادپذیری خیلی کم بود. من یک بار در برنامه تلویزیونی، نقد هفته، مطرح کردم که وقتی این همه تجلیل و ستایش و جایزه در پشت فیلمی هست، واقعاً چه اهمیتی دارد که یک نفر توی روزنامه یا مجله‌ای نقدی بنویسد که زیاد موردعلاقه شما نیست؟! علاوه بر این خاطره‌ای هم برای تذکر به ناقدین دارم که در قضاوت‌های خود فقط به خود اثر نظر داشته باشند، نه به عوامل جنبی آن و یا احیاناً به دوستی و یا دلخوری از صاحب اثر:

ناقد بزرگی در فرانسه بود که نقدهایش واقعاً سرنوشت یک فیلم را مشخص می‌کرد و خود این آدم تمایلات کمونیستی داشت. وقتی فیلم «ناگهان بالتازار»^۱ برسون به روی پرده آمد، تمام سینمادوستان فرانسه در واقع تب کرده بودند که بدانند، این آدم کمونیست در مورد فیلمی که عمیقاً مذهبی است، چه خواهد نوشت؟ بالاخره، یک روز، آن نقد درآمد. نقد کامل و جامعی بود به قدر تمام یک صفحه روزنامه، تیتراش این بود:

آقای برسون، بی‌نهایت متأسفم از این که باید اظهار کنم اثر شما یک شاهکار است! سعه صدر و شعور و بینش سینمایی به این می‌گویند که ناقد به تضادی که از لحاظ عقیدتی با اثر و همین طور با صاحب اثر دارد، اهمیتی نداده و آن را در قضاوت خود درباره‌ی کل اثر دخالت نمی‌دهد.

هوشنگ طاهری به طور کلی منتقدی نخبه‌گرا است و در پی آثاری است که بیشتر جنبه شخصی دارند و یا از روی یک نیاز درونی خلق شده باشند. در مقابل اثری که او را به نوعی

^۱ - AU HASARD, BALTHAZAR

جدل فکری بطلبد و یا طی آن سازنده‌اش به جریان کردن ضمیر خود پرداخته باشد، بی‌تاب می‌شود. از این جهت باید گفت که او دل‌بسته مکاشفه در ذهن و فکر فیلم و فیلمساز است. اولین نقد او راکه تحت تیتراژ «معرفی فیلم» به چاپ رسیده است، به عنوان نقد نمونه انتخاب کرده‌ایم، تا در ضمن، مقایسه‌ای از لحاظ نوع نگرش او و نقدهای اولیه سایر منتقدان کرده باشیم. می‌بینیم که طاهری، به جای وصف‌الحال و شرح نحوه‌ی برخورد و احساسش با فیلم، می‌کوشد خواننده را از جریان فیلم و مسایلش آگاه سازد:

هشت و نیم



فدریکو فلینی
(متولد ۱۹۲۰) کارگردان
برجسته ایتالیایی با فیلم‌هایی
که تاکنون ساخته، مکتب
خاصی را در سینمای ایتالیا
بنیان‌گذاری کرده‌است.

با تلفیق عناصری
از مکتب نئورئالیسم و نظرات
شخصی خود راهی تازه به
دنیای فیلم گشود. فلینی
در آثار خود عناصر غیرعقلانی
را با صوفیگری ویژه خویش
به هم می‌آمیزد و حقایق
زمانمان را از دیدگاهی واقعی
به ما نشان می‌دهد.

وی مدتی به
عنوان نقاش و نویسنده
رادیویی کار کرده و زمانی چند
با کارگردانان بزرگی چون
روبرتو روسولینی و پیترو

جرمی همکاری نزدیک داشته‌است.

قلم بر پرده نقره‌ای

اولین فیلم او «روشنائی وارثه» نام داشت که آن را به سال ۱۹۵۰ با همکاری آلبرتو لاتوآدا به وجود آورد. فیلم‌های برجسته او عبارتند از:

عشق تلخ، ولگردان^۱، جاده، شبهای کابیریا، زندگی شیرین، هشت و نیم و ژولیتای ارواح. از فلینی تاکنون فیلم‌های زندگی شیرین، ولگردان و جاده را در تهران نشان داده‌اند و اخیراً پس از سالها انتظار فیلم جالب هشت و نیم را به معرض نمایش گذاشتند.

این فیلم به زبان اصلی نشان داده شد و متأسفانه برای اکثر مردم که به ایتالیائی آشنائی ندارند، چندان قابل فهم نبود. از طرفی باید قبول کرد که به این طریق اصالت فیلم کاملاً حفظ شده است و این خود بسیار قابل تحسین است. چه خوب بود اگر متصدیان مربوط، این فیلم را با زیرنویس فارسی نشان می‌دادند. البته پیش‌گفتاری که درابتدای نمایش فیلم قرائت می‌شد به درک بیننده از فیلم می‌افزود ولی بهیچوجه جبران کمبود زیرنویس را نمی‌کرد.

عده‌ای می‌گویند هشت و نیم فیلمی بی‌معنی، درهم و برهم و حتی بی‌سروته است. گروه دیگری معتقدند که این فیلم از نظر موضوع و فرم بسیار غنی و کاملاً قابل درک و فهم است. فلینی شخصاً این فیلم را «مسخره» و «عجیب» می‌داند.

بطورقطع این فیلم هوشمندانه‌ترین فیلمی است که تاکنون بوسیله این هنرمند ساخته شده است.

این فیلم روشنفکرانه نیست. تاکنون هیچکدام از فیلم‌های فلینی روشنفکرانه نبوده‌اند و آن یکبار هم که فلینی در فیلم «زندگی شیرین» در یک صحنه دچار افکار انتلکتوتلی شده بود، بسختی از راه معمولی ویژه خود پرت شد. هنر فلینی بیشتر در نشان دادن تصاویری است که در ضمیر ناآگاه وی نقش می‌بندد و هنگام خلق فیلم خود به خود به کمک او می‌شتابند.

به این گونه به تصاویر جان دادن و آنها را بر پرده سینما آوردن نشانه شور و علاقه باطنی فلینی به سینماست. وی می‌کوشد تا به کمک این تصاویر خواسته‌ها و آرزوهای خود را طوری دربیننده تلقین کند که در پایان، همه اعمالی که نقش‌آفرین فیلم انجام داده برای تماشاگر فیلم نمایشگر اعمالی باشد که امکان داشت خود او در زندگی خصوصی‌اش انجام داده باشد.

راه بین تجربه و بیان آن بوسیله فیلم نزد هیچیک از کارگردانان بزرگ سینمای امروز به کوتاهی راهی که فلینی پیموده است، نیست. او احتیاج به جستجو برای یافتن تصاویر مورد علاقه‌اش ندارد زیرا قبل از آنکه فیلمی بسازد همه آن تصاویر در ذهن وی نقش بسته‌است.

برای آنکه فلینی در رویاهای بی‌انتهای خود بیهوده به سرزمین‌های دوردست کوچ نکند، اکثراً دو همکار سینمایی او یعنی پی‌تلی و فلایانو در نوشتن سناریو به وی کمک می‌کنند.

فلینی پس از ساختن فیلمهای متعدد بالاخره در هشت و نیم مطلقاً از خودش حرف می‌زند. مردی پیر و بیمار می‌شود و زندگی برایش دیگویی چیز بدیهی نیست. یأس و تردید و دلهره سرابای او

را فرا می‌گیرد. از کارش که باعث دلگرمی او بود، دیگر رضایت خاطر ندارد. نسبت به زنانی که گرمی بخش زندگیش بودند با تردید می‌نگرد. حال می‌کوشد تا یک بار دیگر زندگی خود را از آوان کودکی تا به امروز از مد نظر بگذرانند. برای این منظور به دنیای خاطرات و رویاها و تخیلات قدم می‌گذارد.

۷/۵ بار فیلم ساخته است و کوشیده تا به کمک سناریو فیلم را به انتها برساند و هر بار به بن‌بست برخورد کرده‌است.

هنگامی که فیلم «زندگی شیرین» را می‌ساخت به یک منتقد سینمایی گفته بود او هیچوقت قبل از شروع کار برای ساختن فیلمی بدرستی نمی‌داند چکار می‌خواهد بکند و این موضوع اشکالات فراوانی در سرراه او به وجود می‌آورد. حتی اکثراً نمی‌داند کدام هنرپیشه را باید برای فیلمش انتخاب کند.

باید اذعان داشت که فلینی خودش را خوب شناخته‌است. مسئله کار وی در این است که همواره باید بکوشد تا برای بیان مقاصد درونیش به کمک فیلم، نحوه بیان مناسبی بیابد.

فلینی در ۸/۵ موفق می‌شود از کوشش دائمی خود در این زمینه به عالیت‌ترین وجهی بهره‌برداری کند در پایان فیلم متوجه می‌شویم که درون‌گرایی بی‌چون و چرای فلینی بیشتر از هر داستان واقعی دیگر او را به نتیجه‌گیری‌های عینی از وقایع و حوادث رهنمون می‌گردد.

آغاز فیلم عده زیادی از مردم و حتی چند منتقد معروف اروپائی را دچار اشتباه کرده‌است. کارگردانی به نام گیودو آنسلمی (ایفاکننده این نقش مارچلو ماسترویانی است) دچار یک بحران روحی است. تهیه‌کننده فیلم‌های او از وی انتظار دارد که فیلم جدیدی برایش بسازد ولی گیودو شخصاً نمی‌داند کار را از کجا باید شروع کند. آیا بهتر نیست مثلاً درباره پرواز به کهکشان فیلمی خیالی بسازد؟ از آنجا که او هنوز تصمیم قطعی در این باره نگرفته، برای ایجاد جنجال و استفاده تبلیغاتی از آن، دستور می‌دهد مکان بزرگی جهت پرواز راکت به آسمانها درست کنند.

فلینی داستان را این طور تعریف می‌کند:

دریکی از خیابانهای شلوغ رم اتومبیل‌های زیادی پشت سرهم صف کشیده‌اند و هیچگونه جنبشی در آنها به چشم نمی‌خورد. نه می‌شود به جلو راند و نه به عقب. رانندگان اتومبیل‌های دیگر خونسرد و بی‌حرکت پشت فرمان اتومبیل‌هایشان نشسته‌اند. همه چیز در سکوت و انجمادی غیرقابل تحمل فرو رفته است و گویی خورشید «کسوف» شده آنتونیونی آنها را غافلگیر کرده‌است. آنسلمی حس می‌کند که دیگر نمی‌تواند براحثی نفس بکشد. می‌کوشد تا از اتومبیل پیاده شود ولی در نهایت یأس و نومیدی به عجز خود پی می‌برد.

یکبار به حس می‌کند که تخلیش او را باخود به آسمان می‌برد. حال گیودو می‌تواند مانند پرندگان آزادانه پرواز کند. زیرپایش دریائی می‌بیند ولی مثل این است که اشکالی در کارش پیدا شده است. به یکی از پاهایش طنابی بسته‌اند و کسی از پائین آن را محکم می‌کشد. (شخصی که یک سر طناب را به دست دارد و آن را می‌کشد بعداً در جریان فیلم به عنوان سناریست و مشاور کارگردان معرفی می‌شود). باسقوطی سخت، پرده تخیلات و رویاهایش از هم می‌درد و دکتر و پرستار او وارد

قلم بر پرده نقره‌ای

اطلاق خوابش می‌شوند. گیودو بی‌حرکت به نقطه‌ای خیره شده‌است. چراغ روشن می‌شود و پرده‌ها را به کنار می‌زنند، صبح بخیر، استاد. چه تصمیمی گرفته‌اید؟ خیال دارید بازهم فیلمی بدون امید بسازید؟ صحنه‌های بعدی که در پارک باشکوه آسایشگاه اتفاق می‌افتد نسبت به آغاز پیچیده فیلم جنبه معتدل‌تری دارد. چنین به نظر می‌رسد که فلینی به این وسیله می‌خواهد بگوید که او هرگز نمی‌تواند فیلم بدون امید بسازد. او آنتونیونی نیست. فلینی اعتراف دارد که ۸/۵ یک نوع بیوگرافی مصور زندگی درونی اوست و این اعتراف او را از اینکه مجبور باشد حقایق عادی زندگی را بیان کند، می‌رهاند. نکات برجسته و حقیقی این بیوگرافی مصور کاملاً در جزئیات آن نهفته است و شاید زیاد منطقی نباشد اگر ما بخواهیم داستان آن را تعریف کنیم.

ممکن است بعضی‌ها بگویند این فیلم اصولاً فاقد هرگونه داستانی است زیرا فقط از رویاها و دلهره‌های کارگردان آن هم به صورت پیچیده و مبهمی حکایت می‌کند. کافی است ما با دید عمیق‌تری به جریان فیلم نگاه کنیم، آنوقت رویاها و آرزوهای فلینی برای ما آشنا تر خواهند شد. هر خاطره‌ای در ضمیر ناخودآگاه وی آرزوی ایفای نقشی را دارد و هنگامی که چون جرقه‌ای ضمیر آگاه وی را روشن می‌کند و جان می‌گیرد، نقش‌آفرین همه آن حرمان‌ها و تخیلاتی می‌شود که کارگردان از آن رنج یا لذت برده‌است. حتی کلودیا، آرزوی رویائی گیودو در لباس سفید هم خواستار ایفای نقشی در فیلم اوست و سرپرست امور تبلیغاتی خویش را برای مذاکره نزد کارگردان می‌فرستد. در ۸/۵ هرکس ایفاگر نقشی از خاطرات فلینی است و می‌کوشد بیشتر از آنچه درخور توانائی اوست بر صحنه خودنمایی کند.

شعبده‌بازی که گاردن پارتی را با پیشگوئی‌هایش درهم می‌ریزد و افکار پنهانی مهمانان را برملا می‌کند درواقع همان هیپنوتیزور فیلم شمه‌ای کابیریاست و بیهوده نیست که به گیودو سلام می‌دهد زیرا این دو یکدیگر را از قدیم می‌شناسند. و سارگینا، زن رقاصه‌ای که در مخروبه ساحل ریمینی زندگی می‌کند می‌تواند به عنوان مدل اولیه صحنه‌هایی از «زندگی شیرین» باشد که در آن آنیتا اکبرگ خودنمایی می‌نمود. صحنه حرم نشان دهنده آرزوی وی از یک زن ایده‌آل است. یک زن به تنهایی دارای تمام خصوصیات مورد علاقه شوهرش نیست، به این جهت هرکدام از زنهای حرم نماینده یکی از خواصی است که مرد در جستجویش است، کدبانوئی، طنازی، مادری و غیره. تخیلات فلینی در پایان فیلم بازهم مانند فیلم قدیمیش «جاده» به سیرک و دنیای نوازندگان آن ختم می‌شود.

فلینی بارها گفته‌است که این نوازنده کوچک که با شئل سفیدرنگ در اغلب فیلم‌هایش همراه نوازندگان سیرک ظاهر می‌شود، جزء لاینفک خاطرات دوران کودکی اوست. به حق باید فلینی را هنرمندترین صورتگر رویاها و خاطرات انسانی نامید. اما اشتباه نکنیم که او در ۸/۵ هرگز نخواسته است چیزی را پیچیده و بیگانه به ما نشان دهد.

هنر او با آن روب‌گری‌به یا ژان لوک گودار که ظاهراً هر چیز را بعد در قالب ناآشنایش نشان می‌دهند فرق دارد.

فلینی سوررئالیست نیست و تکنیک بیان وی بوسیله فیلم، شباهت به تکنیکی دارد که در ادبیات به کار می‌رود. فلینی با تصاویر همان کاری را انجام می‌دهد که نویسنده‌ای با لغات. به این جهت طرح این سؤال که کدام قسمت از فیلم واقعی و کدام قسمت تخیلی است، کار بیهوده‌ای است زیرا اصولاً این اختلاف و تضاد در اینجا وجود ندارد.

برای او دیروز و امروز به شکل تصویرهایی درمی‌آیند که خاطره برمی‌انگیزاند. فلینی برخلاف اینگمار برگمان و لوئیز بونوتل که رویاها و تخیلات خود را همچون مصنف اپرا در «آریا»ی جریان داستان قرار می‌دهند، خود را پیشاپیش از قیود بندهای تخیلی که به واقعیت نزدیک می‌شود، می‌رهاند. ضمناً نباید فراموش کرد که فیلم‌بردار این فیلم، جیانی دی ونانزو، در ساختن و موقعیت آن نقش فوق‌العاده برجسته‌ای داشته‌است. باآنکه وی سالها برای آنتونیونی و فرانچسکو روزی کارکرده، هرگز نخواست‌است تکنیک کار آنها را در فیلم فلینی دخالت دهد.

وی درنهایت استادی کوشیده تا تکنیک کارش را با آنچه از او خواسته منطبق کند و در این راه به موفقیت بزرگی نیز نائل آمده‌است. چه خوب است سایر سینماهای پایتخت عمل قابل تحسین سینما تئاتر کسری را در نشان دادن این فیلم هنری سرمشق قرار دهند و برای بالا بردن سطح فکر و ذوق مردم و کمک به درک هرچه بیشتر هنر هفتم، فیلم‌های جالب دیگری از این قبیل به معرض تماشا بگذارند.^۱

جمشید ارمیان

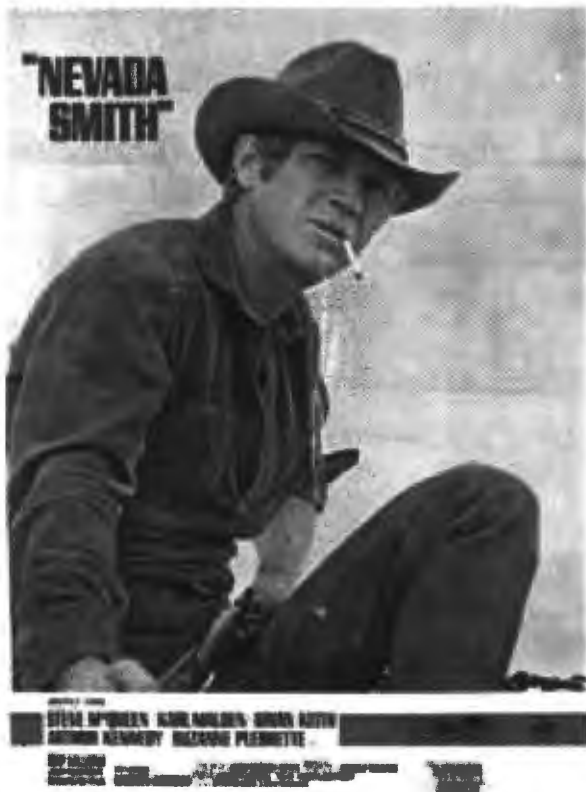


«جمشید ارمیان» از سال ۱۳۴۰، باترجمه و نگارش درباره‌ی سینما، در خدمت مطبوعات قرار می‌گیرد. او در یک دوره کوتاه مدت، در مجله‌ی «خوشه»، و بعدها به طور پراکنده در مجلات سینمایی برای بعضی از فیلم‌ها، نقد می‌نویسد. اما او به عنوان نویسنده و مترجم، تا پایان سال‌های پنجاه، در نشریات سینمایی و سایر مجلات حضوری مستمر و پرکار دارد و در مواردی نیز به نوشتن درباره‌ی تئاتر و نقد آن تمایل نشان می‌دهد.

قدیمی‌ترین نقدهای او را می‌توان در مجله‌ی «خوشه» سال ۱۳۴۶، به سردبیری احمد شاملو، سراغ گرفت.

گفتنی است که جمال امید و عبدالله تربیت هم از فرصتی که این مجله در این دوره پیش می‌آورد، برای نشان دادن استعداد و استحقاق خود برای نقدنویسی استفاده می‌کنند. نقدهای ارمیان در این دوره نمونه‌ی مشخصی است از نوع نقدهای غیرتحلیلی که در سال‌های چهل تقریباً رایج بود و درواقع به قصد دادن اطلاعات به متقاضی نوشته می‌شد که فیلم موردنظر خود را برای تماشا انتخاب کند.

در نقدی که از جمشید ارمیان انتخاب کرده‌ایم، می‌بینیم که او مشخصات تیتراژ فیلم را کمی مشروح‌تر در نقد خود تکرار می‌کند و اطلاعاتی هم در مورد سوابق کار سازندگان فیلم در اختیار خواننده می‌گذارد و در انتهای نوشته‌اش هم، نظر قطعی خود را درباره‌ی خصوصیات کیفی فیلم اظهار می‌دارد:



نوادا اسمیت^۱

هنری هاتاوی از کارگردانان نسل قدیم هالیوودست که با سن زیاد، هنوز هم در این زمینه فعالیت دارد. از وی همه نوع فیلم، با سبک‌های متفاوت در تهران دیده‌ایم. مثل آبشار نیاگارا (درام) هفت سارق (پلیسی) و پسران کتی‌الدر^۲ که وسترن بود. در هرزمینه‌ای تابحال فیلم ساخته، اما عقیده دیگران درباره او براین است که وی درزمینه ساختن آثار وسترن، یکی از چند کارگردان معدود سینمای آمریکاست و شاید بعد از جان فورد و هوارد هاکز، هاتاوی در این لیست قرار بگیرد.

در اینجا، وی در ساختن «نوادا اسمیت» از تجربه‌های گذشته و استعداد خود تا بآن اندازه‌ای که قادر بوده، استفاده کرده و از سناریوی «هایز» تصاویر خوب و مناسبی بدست داده است.

این وسترنی است بایک نیروی زیست کافی و آغازی گیرا و دلپسند.

جان مایکل هایز که همواره در عرضه آثار تجارتی یکی از بهترین سناریست‌های هالیوود بوده است، برای این فیلم سناریوی نوشته که اساساً از چند اپیزود (قسمت) تشکیل شده‌است. ماجراهای داستان تا نزدیک پایان فیلم با سلاست و روانی پیش میرود و فقط در انتهای فیلم است که این مسیر دچار انحراف می‌گردد.

نوادا اسمیت یکی از پرسوناژهای قدیمی و کلاسیک تاریخ غرب آمریکاست که هربار بشکلی در یکی از آثار وسترن سینمای آمریکا نمایش داده می‌شود. این آدم ابتدا در داستان «چاپلوسان» نوشته هارولد روبینز خلق گردید. در فیلمی که چندی قبل از روی این رمان تهیه کردند و

^۱ - NEVADA SMITH

^۲ - THE SONS OF KATIE ELDER

در تهران هم نمایش داده شد، نقش نوادا اسمیت را آلن لد فقید تحت عنوان «ماکس ساند» که گذشته‌ای هیجان‌آمیز دارد، بازی کرده بود.

این فیلم ماجرای یک انتقام وحشت‌آور را بیان می‌کند و این بار «استیو مک کوئین» در قالب این پرسوناژ، انتقام خونین خود را از سه مرد که بطرز وحشیانه و مرگباری پدر و مادرش را بقتل می‌رسانند، باز می‌ستاند. لزوم این وحشیگری در مورد جنایت از نظر آنان بدیهی است چون مسئله نژاد سرخ پوست برای آنها مطرح بوده و درضمن این جنایت زمینه ماجراهای بعدی را بوجود می‌آورد و نیز سایه یک تشویش که در آن انتقام گرفتن از قاتلین پدر و مادر بیش از هرچیز دیگر موج می‌زند، مغز نوادا اسمیت را که یک رگ سرخ پوستی دارد، دربرمی‌گیرد و افکار آینده او را پی‌ریزی می‌کند.

داستان از آنجا آغاز می‌شود که سه

مرد بیگانه در برخورد با نوادای جوان از او آدرس خانه پدرش را می‌گیرند و او نیز دوستانه به تقاضای آنها پاسخ می‌دهد، بدون اینکه دریابد اینها قاتلین والدین او هستند. هرکدام از این سه مرد شرور و بیگانه پس از ارتکاب جنایت وحشیانه خود براه جداگانه‌ای می‌روند و همین امر موجب آن شده است که فیلم درواقع از سه قسمت مجزا تشکیل بشود و بنظر می‌رسد که عیب اساسی فیلم هم همین باشد. دراین فیلم یک ماجرای واحد، کلاً دنبال نمی‌شود، بلکه کارگردان به سه آکسیون و حادثه مجزا می‌پردازد. حوادث قسمت وسط در یک زندان واقع در لوئیزیانا می‌گذرد که از دوتای بقیه مشخص‌ترست. این قسمت بیشتر از بقیه روی تماشاگر تاثیر می‌گذارد و زمینه وسترن در آن نسبت به سایر قسمت‌ها بهتر رعایت و انتخاب شده‌است. قسمت اول، یعنی درجائی که نوادا با اولین قاتل روبرو می‌شود، خیلی جعلی ساخته و

پرداخته شده و اجرای آن نیز بهمین شکل است. دراین اپیزود نوادا با حریف خود دراطراف یک مزرعه احشام با کارد به زدوخورد می‌پردازد. اپیزود بعدی به شدت دوتای دیگر نیست و تندی لازم را ندارد. دراین قسمت شهوت نوادا برای گرفتن انتقام افزون‌تر شده و او را از مرتبه انسانیت به زیر می‌آورد. دراین مرحله نوادا سرانجام نفرتش را کنار می‌گذارد، ولی بلائی بر سر سومین قاتل می‌آورد که اگر او را می‌کشت، بهتر بود. وی مقداری گلوله تفنگ توی زانوپوش‌های این مرد می‌گذارد و وی را کنار یک



قلم بر پرده نقره‌ای

مسیر کوهستانی پر از سنگلاخ رها می‌کند و پی کار خود می‌رود... نفرت نوادا تا بآنجا می‌رسد که لطف خود را نسبت به کشتن این مرد، از او دریغ می‌کند!

انتخاب آدم‌های فیلم «نوادا اسمیت» عاقلانه صورت گرفته‌است.

استیو مک کوئین در اوایل شروع فیلم نقش خود را خوب بازی کرده، در قسمتی که وی تنها و بدون یاور، فقط با یک تفنگ، یک اسب، هشت دلار پول و مقداری فکر که باید چه چیزهایی را در آینده از زندگی یادبگیرد، براه می‌افتد، حقیقتاً درخشان است. در این مسیری که جدیداً انتخاب کرده، خام است و بی‌تجربه و تنها یک فکر او را پیش می‌راند: انتقام! نه خواندن می‌داند و نه نوشتن. حتی تیراندازی و کاردبازی هم بلد نیست. پس باید خیلی چیزها یاد بگیرد و تجربه‌های بسیار بدست آورد تا بتواند بخوبی با سه قاتلین که نشانه مشخصی هم از آنها در دست ندارد، روبرو بشود. در این قسمت‌هاست که استیو مک کوئین نقش زنده‌ای را روی پرده مجسم می‌کند.

مارتین لاندو در نقش قاتل اول، بازی خوبی ارائه می‌دهد. نقش جوناس کورد، کسی که نوادا نزد او فنون تیراندازی و کاردبازی را یاد می‌گیرد، توسط برایان کیت ایفا شده‌است. از بازیهای نسبتاً جالب دیگر فیلم باید از آرتور کندی و کارل مالدن نام برد که نقش دو قاتل را بازی کرده‌اند. بر رویهم می‌توان گفت که «نوادا اسمیت» علیرغم طولانی بودنش (۱۲۰ دقیقه) سرگرم کننده و لذت بخش است و هاتاوی بایک پرداخت گرم و گیرا، البته نه در تمام قسمت‌های فیلم اثری بوجود آورده که دیدن آن باعث نشاط خواهد شد.^۱

به طور کلی می‌توان گفت که ارمیان درزمینه‌ی نگارش به گونه‌ای حرفه‌ای و طبق سفارش کار می‌کند و آن هیجان و دل‌بستگی مفرطی که سایر منتقدان نسبت به سینما نشان می‌دهند، در کارهای او احساس نمی‌شود. چون در یک دوره‌ی بعد که نوع نقدنویسی کیفیتی دیگر به خود می‌گیرد، نوشته‌های وی را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد و او را متوجه‌ی لایه‌های زیرین فیلم و معانی و مقاصد تصاویر می‌کند. علاوه بر این، تحولی هم در فرم نگارش و اعمال سلیقه‌اش در انتخاب واژه‌ها و اصطلاحات مشاهده می‌شود. مثلاً درباره‌ی فیلم «انتظار» می‌نویسد:

«انتظار»ی نه چندان خشنودکننده

امیر نادری نظاره‌گر دقیق زندگی است، یک زندگی با همه تلخی و مرگباریش. نادری زندگی را خوب می‌شناسد و خوب تصویر می‌کند. او تصویرگری است عاصی، دقیق، موشکاف که همه چیز را آنطور که هست، نشان می‌دهد. امیر نادری با دو فیلم طولی‌اش «خداحافظ رفیق» و «تنگنا» (که تنگنا تا حالا بهترین کار او محسوب می‌شود) نشان می‌دهد که تاجه حد زندگی از متن تصویر و سینمای خاص او جدا نیست و دوربین او تاجه حد تلخناک و غمگنانه، سیاهی‌های ناب وجود آدم‌ها را تصویر می‌کند.

پس از این نادری «تنگسیر» را می‌سازد و بعد از سه فیلم طولیش وی بقضای دیگری گام می‌نهد: فیلم کودکان. اولین کار او در این زمینه «سازدهنی» است که نادری را مثل همیشه پرتوش و توان، سرشار از حرف و اندیشه و باذهنی پر بار نشان می‌دهد.

اما «انتظار» امیر نادری، با همه آن که از نظر تصویرپردازی و اخذ افه‌های مناسب، سخت جالب و بدیع است (تصاویر انتظار به غایت دلنشین و زیبا و چشمگیر است و نادری از دوربین برای ایجاد فضای خاص جنوب با آن تضاد رنگها، زن‌های سیاه‌پوش بر زمینه روشن کوچه آفتابی و اتمسفر لازمه استفاده مناسب برده‌است) با این حال بنظر می‌رسد که خالی از فکر و حرف است. قهرمان پابره‌نه جنوبی او، این بار هم آرزویش این است که چهره زنی را که از پشت دری تقریباً بسته، کاسه پر از یخی را بدست او می‌دهد، بشناسد اما تلاش او عبث و بی‌فایده است. این آرزو برای او به مثابه یک جور انتظار است، انتظاری که سخت بیهوده می‌نماید. در دفعه آخر، این بار «دست»ی چروک‌خورده، بسوی او دراز می‌شود، تا کاسه خالی را ارزش بگیرد و باو یخ بدهد. پسرک پابره‌نه، این بار سرشار از وحشت می‌شود، چرا که به نوعی با دست مرگ روبرو می‌گردد، و این دست او را فراری می‌دهد...

به عقیده من، فیلم «سازدهنی» از «انتظار» بهتر است، چون «سازدهنی» از یک جور فکر حساب شده برخوردار بود: استعمار آدم‌ها و امیر نادری خیلی موشکافانه آنرا بررسی کرده بود.

بهر حال «انتظار» که براساس داستانی نوشته خود نادری، ساخته شده، مجدداً بازتابی است از دوران کودکی وی، دورانی که سرشار از خیلی چیزهای بیادماندنی و غم‌انگیز اوست و یکی از رازهای موفقیت نادری این است که می‌تواند این خاطرات را در هر محیطی که بخواهد، خیلی دقیق و درست پیاده کند و خیلی زود با محیط مانوس شود، آنرا درک کند و به تماشاگر بشناساند.

در آرزوی کار دیگری از امیر نادری هستیم، چرا که او از امیدهای بارور سینما در ایران

است.^۱

ارمیان ده فیلم زیر را به عنوان بهترین فیلم‌های عمر سینمایی خود برگزیده است:



- ۱ - تعصب^۱ (دیوید وارک گریفیث)
- ۲ - جویندگان طلا (چاپلین)
- ۳ - دزد دوچرخه^۲ (دسیکا)
- ۴ - رود سرخ (هاکز)
- ۵ - کابینه دکتر کالیگاری (رابرت وینه)
- ۶ - ماجرای نیمروز^۳ (فرد زینه مان)
- ۷ - فریاد (آنتونیونی)
- ۸ - سرگیجه (هیچکاک)
- ۹ - بچه روزمری (رومن پولانسکی)
- ۱۰ - سامورای (زان پیرملویل)
- و - راز کیهان (کوبریک)^۳

^۱ - INTOLERANCE

^۲ - LARDI DI BICICLETTE

^۳ - HIGH NOON

محمد شهرزاد



شهرزاد از همان کوچکی و از اوایل کودکی در سینماها سیر می‌کرد و دایم با فیلم سروکار داشت. عشق شهرزاد به سینما شاید از همه منتقدین سینمایی بیشتر و خالص‌تر باشد. شهرزاد حتی بارها اتفاق افتاده که دکوپاژها و دیالوگ‌های فیلم‌ها بخصوص فیلم‌های هیچکاک - در سالن سینما نوشته و برای یادگار باخود دارد.

او علاوه بر این یک فرهنگ سینمایی متحرک است و آرشیوی که در مخیله‌اش از فیلمسازان دارد از آرشیو مجلات سینمایی نیز کاملتر است. شهرزاد زیاد فیلم

می‌بیند و گاهی اوقات شده که حدود ۱۰ بار به تماشای یک فیلم رفته‌است.

شهرزاد کار خود را از (مجله) ستاره سینما شروع کرد (۱۳۴۶) و در مجله فردوسی نیز نقدهای زیادی نوشته‌است. از کارهای خوب او می‌توان نقدی که بر فیلم - بیوس ولی گازم نگیر^۱ - ساخته رومن پولانسکی نوشت را نام برد.

فیلمساز موردعلاقه او آلفرد هیچکاک است و عقیده دارد که تنها سینماگر واقعی که می‌شناسد، اوست.^۲

با این معرفی‌نامه اجمالی برای شناسایی بیشتر، به سراغ نوشته‌ای از او درباره‌ی خودش و مراتب علاقمندیش به سینما می‌رویم:

- در یکی از شهرهای شمال به دنیا آمدم، اسفند ۱۳۳۴...

در شهرمان دو سینما داشتیم... فیلمهای فارسی و هندی و مصری پرفروش بودند. فیلمهای آمریکائی، همه فیلمهایی سراسر زدوخورد و شمشیربازی بودند. در کلاسهای پنجم و ششم دبستان چندبار با بچه‌های فامیل چندتا فیلم فارسی - چهارراه حوادث، خواب و خیال، عصر طلایی، شب نشینی در جهنم - و یکی دوتا فیلم مصری و هندی دیدم. فیلمهای پرفروش، پس از چند سال هم در شهر ما تماشاچی داشتند. فیلمهای قدیمی هرقدر که تکراری بودند، در تابستانها بازهم به دیدنشان می‌رفتیم. فیلمهای موزیکال استر ویلیامز هم تماشاچی زیادی داشتند. یکی از فیلمهایی که جزئیات آن در یادم مانده است، موزیکال «هفت عروس برای هفت برادر»^۳ بود با میان‌نویس فارسی که آن را با یکی از بستگان دیدم. در کلاس ششم برای اولین بار به تنهایی به سینما رفتم.

^۱ - THE FEARLESS VAMPIRE KILLER, OR PARDON ME, YOUR TEETH ARE IN MY NECK

^۲ - ماه نو درباره فیلم - شماره ۵۱ - ۳ دی ۱۳۴۸

^۳ - SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS

قلم بر پرده نقره‌ای

عصر یک جمعه تابستان بود که از خانه مادر بزرگ می‌آمدم. به من دو پرتقال بزرگ هدیه داده بود. در سرراهم جلوی سینمایی توقف کردم که عصرهای جمعه سه تا فیلم را بایک بلیت نشان می‌داد. آن روز فیلم دوم یک فیلم فارسی بود که تمام شده بود و خانواده‌ها سینما را ترک می‌گفتند... ساعت ۴ بعدازظهر بود و روز بلند. ترس و دلهره‌ی دیر به خانه رسیدن و کتک خوردن از پدر را پذیرفتم و داخل سالن شلوغ و گرم و پر از بچه‌ها شدم. آپاراتچی حلقه‌های فیلم را عوض کرده بود. نوشته‌های فیلم هم داشت تمام می‌شد. بعد رابرت میچم داشت در تاریکی یک شهرک دنبال پسرکی می‌گشت. اسم فیلم بود «رودخانه بی‌بازگشت»^۱ و من در ردیف‌های اول نزدیک به پرده بزرگ سینما نشسته بودم. در طول فیلم از شدت ترس و هیجان یارای خواندن میان‌نویس‌های فارسی را نداشتم. هنگامی که سرخپوست‌ها از بالای صخره‌ها سنگ‌های بزرگ را روی آن زن و مرد و پسرک که درروی آن چوبهای بهم بسته شده درآن رودخانه خروشان پرت می‌کردند، قلم داشت ازجا کنده می‌شد. چنان ترسی برمن حکمفرما بود که هنوز آن نخستین دیدار از فیلم را فراموش نکرده‌ام.

آن فیلم را سالها بعد، بارها دیدم.

گاهی با بچه‌های فامیل و همسایه‌ها به سینما می‌رفتم. فیلمهای تاریخی سراسر زدوخورد، شمشیربازی، گنجهای موقلّیت، دزد بغداد، دزد سرخپوش^۲، سامسون و دلیله، علی بابا و چهل دزد بغداد، مصری، هوسهای امپراتور، شمشیر سحرآمیز، قهرمان چابک قدم، و فیلمهای تارزانی با شرکت جانی ویسمولر...

به گوش پدرم رسیده بود که من گاه به سینما می‌روم. چندبار کتک زیادی نصیبم شد، اینکه سینما که آب و نان نیست. سینما حرام و خانه شیطان است و آدم را گمراه می‌کند. مجله‌ها هم برای او حرام بودند. بخصوص مجله‌هایی با عکسهای زنان لب قرمز...

پدرم می‌خواست من با مدرک ششم دبستان بروم دنبال یکی از اونیفورم‌ها، تا آینده خوبی داشته باشم. اما افراد فامیل و مادر بزرگ، پشتیبان من بودند...

در کلاس هفتم دبیرستان خواندن مجله‌های کودکان را کنار گذاشته بودم. زمانی رمان‌های یک تومانی «ح. م. حمید» (حسینقلی مستعان) را می‌خواندم. به کتابخانه دبیرستان بزرگ در وسط شهر می‌رفتم و در سکوت آنجا کتاب می‌خواندیم. ناظم دبیرستان سرپرست کتابخانه بود که آدم بسیار مؤدبی بود. کتابها را با احترام خاصی، درست مثل اجرای یک مراسم مذهبی از توی قفسه‌ها بیرون می‌آورد و به دستان می‌داد.

آن وقت‌ها داستانهای ژول ورن را با علاقه و هر کتاب را چندبار می‌خواندیم. داستانهای ویکتور هوگو و «بینوایان» دو جلدی.

^۱ - RIVER OF NO RETURN

^۲ - THE CRIMSON PIRATE

روزهای پنجشنبه و جمعه، هر سینما سه فیلم نشان داده شده در هفته را یکجا پشت سرهم از ساعت یک تا سرشب با یک بلیت نشان می‌دادند. قیمت بلیت برای دوازده ردیف جلو، پنج ریال بود. عصر جمعه‌ها سینماها پر از شاگرد مدرسه‌ای‌ها بودند.

آن ابتدا دو یا سه قسمت از یک فیلم سریال محبوب ما را که اکثر آنها تکراری بودند مثل جانی یکپا، شزم (سر عقرب)، کاپیتان آمریکا، بلای جان نازیها، زورو، بشقاب پرنده در کره مریخ، فلاش گوردون و خیلی‌های دیگر نشان می‌دادند. بعد از نیم ساعت نمایش فیلم قطع می‌شد تا آپاراتچی حلقه‌های فیلم را عوض کند و ما ده دقیقه وقت داشتیم که در راهرو سینما تخمه و نخودچی بخیریم.

در آن سالنهای شلوغ و پرجمعیت، همه فیلمها را می‌دیدیم. فیلم دوم همیشه یک فیلم فارسی یا هندی بود. فیلم سوم هم یک فیلم تارزانی یا یک فیلم کمدی ایتالیایی، یا



و سترن، اکثر فیلمهای آمریکائی دارای میان‌نویس فارسی بودند که با صدای بلند آنها را می‌خواندیم... نخستین آلبوم سینمائی‌ام یک دفتر بزرگ روزنامه‌ای بود. آگهی‌های فیلمهای سینمائی را از روزنامه‌های عصر چهارشنبه و پنج‌شنبه می‌بریدم و در صفحات آن می‌چسباندم.

بیشتر آگهی‌ها دارای نوشته‌های لاتین یا بهتر شناسنامه فیلمها بودند. آلبومها به چند جلد رسیده بودند که یک روز تصمیم گرفتم آنها را جایی در زیرخاک پنهان کنم که پدرم آنها را نبیند. یک جعبه چوبی پیدا کرده بودم که تخته‌هایش نازک بودند.



قلم بر پرده نقره‌ای

دفترهای روزنامه‌ای را، درون آن گذاشتم و رویش هم یک تکه مقوا، و در باغمان آن را در زیر خاک پنهان کردم. چند ماه بعد که خواستم دیداری از آن دفترها تازه کنم، دیگر دیر شده بود رطوبت آنها را پوسانده بود...

تصمیم گرفتم به جای چسباندن عکسهای هنرپیشه‌ها، دفترچه خاطرات سینمایی برای خودم درست کنم که در آن شناسنامه فیلمهایی را که می‌بینم مرتب و دقیق، درست مانند پلاکات فیلمهای آمریکائی و اروپائی بنویسم. چند تا دفترچه کوچک بغلی درست کرده بودم برای این کار، آن زمانها هنرپیشه‌های محبوب ما گاری کوپر، جیمز دین، جف چندلر، تونی کرتیس و ادی مورفی بودند که وسترنهای او را با علاقه می‌دیدیم. بین هنرپیشه‌های زن مورین اوهارا، ایوا بارتوک و جانت لی یادم می‌آید. تازه اسم کارگردانها را یادگرفته بودم. کارگردانها و فیلمنامه‌نویس‌ها، آهنگسازان برایم دارای ارزش و اعتباری شده بودند.

پلاکات فیلمهای آمریکائی و اروپائی دارای شناسنامه فیلم به لاتین بودند، و همه کاغذی. اما پلاکات فیلمهای هندی و فارسی پارچه بودند با تصاویری از چهره‌های درشت و غضبناک با رنگهای غلیظ. هرچند روز یک بار با دوجرخ‌ام جلوی پلاکات‌ها توقف می‌کردم و توی دفترچه جیبی‌ام سردستی نام سازندگان فیلم را می‌نوشتیم. هم مدرسه‌هایی بودند که سرسرم می‌گذاشتند.

در خانه دفترچه‌های صدفی داشتم که هر دو یا چهار صفحه از صفحات آن دفتر مختص به فیلمی که می‌دیدم، می‌شد. رنگهای زمینه پلاکات را با آب‌رنگ در دفترچه‌ها نقاشی می‌کردم و شناسنامه فیلم، اسم هنرپیشه‌ها و سازندگان را درست با رنگهای روی پلاکات در دفترچه بزرگ می‌نوشتیم. سالها بعد عقیده و انتقادات دیگران درباره هر فیلمی را هم در همان صفحات ذکر می‌کردم.

در دبیرستان با چندتا از همکلاسی‌ها یک روزنامه دیواری داشتیم که گاهی هر هفته و گاهی ماهیانه آن را با دست می‌نوشتیم. روزهای شنبه در دبیرستان، داستان فیلم‌های سراسر زدوخورد را برای همدیگر تعریف می‌کردیم: طبلهای خطر، ماجرای نیمروز، دزد سرخپوش، مشعل و کمان، زندانی زندان^۱، تارزان در نیویورک^۲، وینچستر ۷۳^۳، مهمیز برهنه^۴، تیرانداز چپ دست^۵، مردان شجاع... در راهروها و سالن انتظار سینماها پلاکات فیلمهای قدیمی آمریکائی را چسبانده بودند که کارم شده بود تماشا و نوشتن مشخصات آنها، باچه شوقی، که دستهایم می‌لرزید. جوان بلند قدی بود که دوره دبیرستان را می‌گذراند. وقتی کنار پلاکات‌ها سرگرم یادداشت برداشتن از مشخصات فیلمها بودم، اکثراً کنار پل بزرگ شهر پیدایش می‌شد و از دور داد می‌زد: «نویس!»...

^۱ - THE PRISONER OF ZENDA

^۲ - TARZAN'S NEWYORK ADVENTURE

^۳ - WINCHESTER 73

^۴ - THE NAKED SPUR

^۵ - THE LEFT HANDED GUN

^۶ - BOLD AND BRAVE

دفترچه‌هایی که آنها را دور از چشم پدر و دیگران نگه داشته بودم، برایم مقدس بودند. هر چند ماه، یکی به تعداد این دفترهای صدبرگی افزوده می‌شد. آنها را بیشتر عصرها یا شبها در زیر نور چراغ نفتی می‌نوشتیم.

برای آقای پاسخگوی (مجله) ستاره سینما نامه می‌نوشتیم و با جوانان شهرستانی درباره سینما مکاتبه می‌کردم. پدرم یکی دوبار در لابلای کتابهایم و در جیب کتم (مجله) ستاره سینما را دید و سرم داد زد که چرا پولم را برای عکس زنهای لب قرمز حرام می‌کنم.

بعدها با آن جوان بلند قد که همیشه می‌گفت: «ننویس...» دوست شدم. او هم ستاره سینما می‌خواند. اسمش عزت بود... در شهرما فیلم بیلاردباز را نشان می‌دادند و ماها شیفته این فیلم بودیم. در مجاورت سینما یک باشگاه ورزشی بود که با دوستم بهمن و مسعود و با عزت بیلاردبازی می‌کردم. بهمن هم شیفته سینما بود. گویا بعدها توانست در فرانسه سینما بخواند.

امیر نادری هم آن زمان (به روایت خودش) در شهرما در یک عکاسی کار می‌کرد ولی هنوز ۴ یا ۵ سال به آشنائی ما مانده بود...

در ابتدای کلاس دهم، فیلمی که آن روزها زندگی و خواب و خوراک من شده بود، «ال‌سید» بود که بارها آن را دیده بودم.

حالا هیچکاک، جان فورد و آنتونی مان و چندتای دیگر کارگردانهای مورد علاقه‌ام بودند. ویلیام وایلر را بخاطر «بن‌هور» و «ساعات ناامیدی»^۱ کارگردان خوبی می‌دانستم. هر روز صبح، در راه مدرسه از شرقی‌ترین قسمت شهر تا دبیرستان سوار بر دوچرخه‌ام موزیک متن فیلم «ال‌سید» را زمزمه می‌کردم و اعتنائی به دنیای اطرافم نداشتم. پدرم اصرار داشت که دست از درس خواندن بردارم و بروم سراغ اونیفورم. اما من در دنیای دیگری سیر می‌کردم، در دنیای «بیلاردباز»^۲، «جانی گیتار»، «شکوه علفزار». سینما برایم دریچه‌ای به سوی دنیای گسترده و بزرگ گشوده بود. از همان زمان جواز این بلندپروازی را به خودم دادم که دیپلم بگیرم و از چهاردیواری آن شهر کوچک بیرون بیایم و برای ادامه تحصیل به اروپا بروم...

برای پاسخگویی مجله ستاره سینما نامه می‌نوشتیم که مثلاً چرا از نظر او «سرگیجه» بهترین فیلم هیچکاک است اما «پنجره رو به حیاط» نه. نامه‌های تند و آتشینی می‌نوشتیم...

گویا یک روز گرم شهریور بود... که با دوچرخه‌ام از سر کار به بازار شهر و به کتابفروشی رفته بودم تا مثل هر روز سراغ نامه‌ای را بگیرم. دوستم که کارمند آن کتابفروشی بود گفت از تهران، از مجله ستاره سینما آقای آمده و چند ساعت پیش اینجا بود و سراغ تو را می‌گرفت. منتظر ماندم تا دوستم کتابفروشی را بست و به هتلی وسط شهر رفتیم...

^۱ - THE DESPERATE HOURS

^۲ - THE HUSTLER

قلم بر پرده نقره‌ای

می‌خواستم با آقائی که از ستاره سینما آمده بود، صحبت کنم. آن آقای بلند قد، پیراهن سفید و تمیزی داشت. از طرف مجله ستاره سینما آمده بود و سرراش به شمال، در شهر ما توقف کرده بود... او پاسخگوی مجله بود که این همه سال برایش نامه می‌نوشتیم و جواب سئوالهای متعددم را از او می‌خواستم...

سه نفری به یکی از سینماهای شهر رفتیم که یک فیلم از ژول داسن به نام «یکشنبه‌ها هرگز»^۱ با شرکت ملینا مرکوری را نشان می‌داد. آقای پاسخگو یک نسخه از مجله‌ای را که برایم هدیه آورده بود که تنها یک شماره از آن منتشر شده بود و آن مجله فیلم برایم هدیه بارزشی بود. چون هنوز آن را ندیده بودم و نمی‌دانستم چرا برای آقای پاسخگو «سرگیجه» بهترین فیلم هیچکاک و بهترین فیلم زندگی اوست. آن مطلب ۴۰ صفحه‌ای آقای پاسخگو درباره «سرگیجه» را بارها خواندم... پس از پایان دبیرستان به تهران آمدم و در آنجا کار کردم. پس از سه ماه به سپاه دانش رفتم...

پس از سپاه دانش در (مجله) ستاره سینما شروع به کار کردم. بعد از چندی پرویز و احمد رضا برایم در کانون پرورش فکری کاری در قسمت چاپ و انتشارات پیدا کردند. عصرها در ستاره سینما امیر می‌آمد و می‌نشست مصاحبه‌هایی با نیکلاس ری، آنتونی مان، جوزف لوزی و کارگردانهای دیگر را از شماره‌های قدیمی می‌خواند. امیر عاشق پیگیر سینما بود. پرویز نوری سردبیر بود. با نام مستعار شهاب به مصاحبه با فیلمسازان آن زمان سرگرم بودم. امیر هم از آنها عکس می‌گرفت. یک سال هم پاسخگوی ستاره سینما شده بودم. دو جا کار می‌کردم و درآمد را برای آمدن به آلمان و تحصیل پس‌انداز می‌کردم... دوستان خوبی در کانون بودند که در دو سه سال چیزهای زیادی از آنها یاد گرفتم. در بین سینمانویسان دوستان خوبی داشتم که همه عاشقان سینما بودند. رضا، جمشید، ناصر و جمال...

آن وقتها امیر و ناصر باهم شبها می‌نشستند و فیلمنامه «خداحافظ رفیق» را می‌نوشتند. سینما و ساختن آن فیلم تمام زندگی امیر شده بود. او شکلی و پایدار بود. خود را به آب و آتش زد و آن فیلم را ساخت قبل از سفرم به آلمان «خداحافظ رفیق» را با امیر و دوستان دیگر دیدیم. بعد یک روز صبح ابتدای شهریور ماه در گاراژ تی‌بی‌تی، جمشید، جمال و رضا و حسن با یک جعبه گز و تنقلات به بدرقه‌ام آمده بودند. جعبه تنقلات روز زانویم بود که خداحافظی کردیم و اتوبوس به مقصد ترکیه به راه افتاد تا از آنجا با اتوبوس دیگری به آلمان بیایم...^۲

شهرزاد در نقدهایش، اغلب، ابتدا گزارشی از سوابق و سبک کار فیلمساز می‌دهد و

سپس به شرح قصه‌ی فیلم و روانشناسی کاراکترهای آن می‌پردازد.

^۱ - NEVER ON SUNDAY

نقدی را که به عنوان نمونه کار او برگزیده‌ایم (نقد فیلم «بل دوزور»^۱ ساخته‌ی لوئی بونوئل) از این قاعده مستثنی است.

شهرزاد در این نقد، به لحاظ کیفیتی که این فیلم دارد، سعی می‌کند گره‌های مبهمش را باز و مرزهای بین واقعیت و توهم آن را مشخص نماید و از طریق شناسایی سمبل‌ها و اشارات فیلمساز به روحیه‌ی آدم‌ها و مفاهیم مستور دست یابد:

بل دوزور (زیبای روز)

«بونوئل» با قاطعیت و سادگی و ایجاز هرچه تمامتری پلیدیهای ضمیر آدمهای امروز را که



ظاهراً در محدوده توهمات و خیالش ممکن است واقعیت پیدا کند با عنیت هرچه بیشتر نشان می‌دهد. روی همین اصل شاید در وهله اول تفکیک واقعیت و خیال بغرنج جلوه کند، بخصوص با در نظر گرفتن مسائلی که ذکر شد و اینکه فیلم در کلیت خویش با دارا بودن چنین قالبی و نحوه داستان‌گویی بزبان شیرین فارسی - به نوعی نفی تمام حرف‌ها و کلام غیرمتظاهرانه و موجز این استاد بزرگ سینما است.

تنها راه گفتگو درباره فیلم با وجود دیدار مکرر تا حدودی با نادیده گرفتن داستان‌پردازی و دیالوگ‌های

^۱ - BELLE DE JOUR

دوبله بفارسی آنست.

نخستین فصل فیلم با مالخولیا و توهم «سه ورین» شروع میگردد. او در لباسی سرخ سوار بر کالسکه درکنار شوهرش «پی‌یر» نشسته، این نوعی جبری بودن تقدیر اوست و اینکه دو کالسکه‌چی خشن کالسکه‌ئی را از یک مبدا میرانند و پیش می‌آیند.

فضای فیلم بونوئل نه تنها در فصل اول بلکه در فصلهای دیگر که مالخولیا ی سه‌ورین بیان می‌شود - از تلخی و گرفتگی فراوانی برخوردار است، در ابتدا [شاهد] جاده سفید و درختهایی بلند هستیم، درختهایی که برگهای آن به زردی و مرگ گرائیده‌اند و فضای سرد و مرده و علفهای سبزرنگ کنار جاده (که حالت سبز بودن و طراوت و سرزندگی گیاههای جنگلی را دارا نیستند) به نوعی با تلخی و دریغ موهبت‌هایی را که روزی بشر دارا بوده و می‌توانسته برای خود حفظ کند، از دست داده است. بخصوص حالت راه رفتن اسب‌های سیاه کالسکه و صدای زنگ‌هایی که به گردنشان آویخته شده، خود بیشتر با دریغ و وهم توأم است لحظه‌ئی که کالسکه در یک نمای درشت از جلوی دوربین عبور می‌کند. ادغام صدای زنگوله‌ها با صدای وزوز مگسی خود سمبلی است از تمایلات و عقده‌های جنسی یک آدم بیمار و این صدا را پس از گذشت چند فصل در آپارتمان «مادام آنائیس» درون جعبه‌ئی که مرد چینی بدست دارد، هم میشنویم آنچه‌ی که دنیای واقعی «سه ورین» را به شوق می‌آورد و او را بسوی تمایلات غریزی خود میکشاند، همان سمبل‌هایی است که در مالخولیا و توهم او وجود داشته‌است.

در آپارتمان «مادام آنائیس» شنیدن صدای زنگوله‌ئی که مرد چینی بدست دارد، یا صدای وزوز شهوانی و تحریک کننده مگس درون جعبه است که به نوعی تکرار همان صدای زنگوله اسب‌هاست که موجب میشود «سه ورین» سرسپردگی خویش را به خیالات و افکار وهم‌آور خویش نشان دهد.

در نخستین توهم «سه ورین» کالسکه هرچه جلوتر میرود درختها بلندتر و حالت کهنگی و پوسیدگی آن بیشتر میشود بالاخص اینکه این درخت‌ها بعنوان سمبلی از بدویت در خدمت بیان «سورئالیزم» بونوئل به بهترین وجهی بکارگرفته شده‌اند. (این چنین تلفیقی را تنها استاد دیگر سینما هیچکاک در «سرگیجه» ایجاد کرده بود) تشابه سمبل‌های سورئالیزم در این دو فیلم اگر در کلیت «سرگیجه» و «زبیای روز» را بهم نزدیک نسازد، در جزئیات خویش و خاصه رفتار و بعضی از خصوصیات «سه ورین» و «مادلین» بهم مشابه می‌سازد.

سمبل جنگل و درخت در اکثر خیالات «سه ورین» نقش اساسی را داراست. هرچه مالخولیا ی «سه ورین» بیشتر به خشونت می‌گراید، فضا گرفته‌تر میشود تا جائیکه دیگر در جاده جز برگهای خشک و خاکستری و درختهایی که شاخه‌های آن سقفی را بوجود آورده‌اند، چیز دیگری دیده نمی‌شود. حتی وقتی که بدستور «پی‌یر» دو مستخدم «سه ورین» را به جبر از کالسکه به زیر میکشند و به درختی می‌بندند و شلاق می‌زنند به نحوی عینا همین مالخولیا در فصلی از فیلم در خانه «آنائیس» نشان داده میشود و «سه ورین» با همان لباس سرخ که دو دکمه بالائی باز شده، در برابر مارسل ایستاده است و مارسل با خشونت کمر بند را به سر و روی او می‌زند. هرچند «سه ورین» در این لحظه سعی میکند دفاع کند و حتی درصدد تهدید برمی‌آید اما آنچه که نگاهش را از حالت سرد و گرفته

بیرون می‌آورد و گرمی و شوق می‌بخشد، همین خشونت «مارسل» است و اینکه مانند آن دو کالسکه‌ران غول‌پیکر، با کمر بند بسروصورتش می‌کوبد روی این اصل و طبیعت پست «سه ورین» و گرایش او به غوطه خوردن در لجن است که آنچه او فکر می‌کند در زندگی واقعی‌یش هم رخ می‌دهد. آنچه سایر شخصیت‌های فیلم از آن می‌گیرند به نوعی جبری گریبان گیرشان می‌شود و همین خصوصیت نزدیک به هم آدم‌هاست که به فیلم بونوئل کلیتی خاص می‌بخشد و همه آدم‌ها را در حدی مچاله و تحقیر شده می‌بینیم یا اگر ظاهر آراسته‌ئی داشته باشند باز در دورترین نقطه ضمیر خویش می‌بینیم که دوست دارند به بدترین وجهی تحقیر شوند.

در یکی از فصل‌های اولیه هنگامی که مستخدم گلدان بلور را با چند شاخه گل سرخ که هدیه «هنری» است - بدست «سه ورین» می‌دهد، اول مضطرب می‌شود. هرچند این اضطراب او ناشی از حرف‌های «هنری» در سالن باشگاه تنیس است. شاید ناشی از حسادت او در برابر برخورد با «هانریتا» در سالن تنیس و دیدن چهره ارضاشده این زن اشرافی که تمایلاتش او را به خانه‌های پست کشانده باشد. اما بیشتر این اضطراب رنگ گلهای سرخ است سمبل گلدان شکسته چون به نحوی خصوصیت «هنری» که ابتدا در صدد ایجاد رابطه با «سه ورین» بوده با خصوصیت آن استاد دانشگاه (که دارای بیماری سادیسم و خودآزاری است) در یک حد بنظر می‌آید «هنری» و آن استاد دانشگاه هر دو دوست دارند تحقیر شوند. در زندگی واقعی «سه ورین» از «هنری» نفرت دارد اما هم او و هم آن استاد دانشگاه در منزل مادام آنائیس از هم‌خوابگی با «سه ورین» اظهار تنفر می‌کنند. هنگامی که سه ورین در تردید است، از جلوی آپارتمان مادام «آنائیس» می‌گریزد و به پارکی می‌رود که دیگر جز کهنگی و مرگ چیزی در آن نیست حتی کودکان و اشتیاق آنها به بازی از حالت سردی برخوردار است. در آنجا پیرمرد متصدی پارک - که برگها را آرام با خستگی از روی چمن‌ها در کنار هر درخت کهنسالی انباشته می‌کند - صدای زنگ کلیسا، برگهای مرده انباشته‌شده قطره اشکی که «سه ورین» از گوشه چشمش پاک می‌کند، هرچه بیشتر در القای دریغ آدم‌ها است که شبیه برگها مرده‌اند و به همراه کالسکه‌ئی با اسبان سیاه بسوی زوال و نیستی می‌روند.

پس از آن وقتی «سه ورین» از پله‌ها بالا می‌رود و می‌خواهد به آپارتمان «مادام آنائیس» وارد شود، یک لحظه در پیچ پله‌ها در خیالش کودکی خود را می‌بیند که کشیش در سن هفت سالگی او را غسل تعمید می‌دهد، درحالی که آن حادثه تجاوز مرد به او در همان سن قبل از تعمید انجام گرفته بود. «سه ورین» پس از نخستین برخورد با آن مرد چاق در آپارتمان «مادام آنائیس»، بسرعت از آنجا می‌گریزد. خود را با حمام درواقع به شکلی دیگر تعمید می‌دهد. لباسهای زیر را می‌سوزاند. هنگامی که «هنری» و «پی‌یر» در قالب دو گاوچران تگزازی در کنار شعله آتش و دیگ سوپ نشسته‌اند، سویی که با حرارت زیاد در همان حالت انجماد و سردی باقی مانده زمانی که صدای زنگی که بگردن گاوها آویخته شده بگوش می‌رسد (زنگی شبیه زنگ کلیسا) و «هنری» به‌نشانه احترام کلاه از سرش برمی‌دارد، در این لحظه او سراغ «سه ورین» را می‌گیرد. این «هنری» است که با لجن‌هائی که به سوی چهره او پرتاب می‌کند، او را به عاقبتی که شایسته‌اش است می‌رساند، یا بهتر همین وجدان معذب «سه ورین» است که بصورت «هنری» و «پی‌یر» در می‌آید و شاید گریز او از «هنری» بیشتر بصورت

قلم بر پرده نقره‌ای

گریز از وجدان معذب خودش باشد. خاصه آنکه در این سن، «سه ورین» همان لباس سپیدی را به تن دارد که در سنین کودکی در هفت سالگی به تن داشته است.

از این پس مالیخولیای «سه ورین» از فضای روشن‌تر و گسترده‌تر برخوردار میشوند اما در عوض سمبل‌ها هرچه بیشتر به پوشیدگی و مرگ می‌گیرانند.

پس از برخورد با مردچینی است که «سه ورین» در مالیخولیای خویش با دوک برخورد دارد، مردی که برای او از عشق و علاقه خود به آفتاب رنگ پریده‌ی پائیز و رایحه پوسیده‌ی و اجساد گندیده و کرمهای درون اجساد و نوعی مراسم مذهبی سخن می‌گوید برخورد «سه ورین» و «دوک» بیشتر تلفیق متافیزیک و سوررئالیزم است. دوک مردی است که اکثر بیماریهای جنسی از قبیل فتیشیزم (انحراف بت پرستی و اینکه در برابر جسم برهنه و به ظاهر مرگ گرفته «سه ورین» درون تابوت خیره میشود)، نکروفیلیا (عشق و شهوت به اجساد مردگان) لحظه‌ای که دوک در برابر تابوت و جسد بظاهر مرده «سه ورین» خویش را ارضا میکند و یا بستبالتی (عشق و شهوت به حیوانات) را داراست.

پس از آن، باز برخورد بین «سه ورین» و همسرش «پی‌یر» است با توهمی که بدنبال آن می‌آید، نشان از زندگی واژگون شده و حسادت است که «سه ورین» پی میبرد در نهاد «پی‌یر» نسبت به «هنری» وجود دارد.

در دنباله این برخورد در توهم او می‌بینیم که «هنری» بایک بطری شکسته آبجو با «سه ورین» زیرمیزی که در رستوران نشسته‌اند می‌روند. حالت تشویشی که «پی‌یر» دارد و اینکه از «رنه» میخواهد به زیر میز نگاه کند، بیشتر برای بیان غذایی است که سه ورین از این تصور شوهرش میبرد در حالیکه او نه تنها به «هنری» علاقه‌ئی ندارد بلکه با وجود این همه به ظلمت و پستی سقوط کرده است.

روشن‌ترین مالیخولیای «سه ورین» پس از برخورد نخستین او با «مارسل» است. پس از آن «پی‌یر» و «سه ورین» را در کنار ساحلی یک دریای نیمه طوفانی می‌بینیم که به تنه یک درخت پوسیده و کهنه که در ساحل افتاده است، تکیه داده‌اند و گفتگو میکنند. حتی فضا و فرم لباس آنها بیشتر نشان از گرایش «سه ورین» به کهنگی دارد وقتی که «پی‌یر» و «سه ورین» از بیمارستان بیرون می‌آیند «پی‌یر» بادیدن چرخ مخصوص بیماران افلیج دچار نوعی تشویش میشود و این تشویش پس از آن حادثه تیراندازی و قتل «مارسل» توسط پلیس واقعیت پیدا میکند «پی‌یر» مبدل بادمی میشود کور و افلیج که محکوم است تا آخر عمر با همان تقدیری که به آن شکل از آن وحشت داشته بسازد، هنگامیکه «هنری» وارد میشود و ماجرای «سه ورین» و کارکردن او را در فاحشه‌خانه برای «پی‌یر» شرح میدهد، «سه ورین» بی‌آنکه هیچ تحول مثبتی در زندگی‌اش انجام گرفته باشد، ترجیح میدهد در همان افکار خود باقی بماند. وقتی دوباره در مالیخولیای خویش صدای زنگ اسب‌ها و کالسکه را میشوند، با اشتیاق پنجره بالکن را باز میکند و به جنگل خیالی و توهمی ذهن خویش خیره

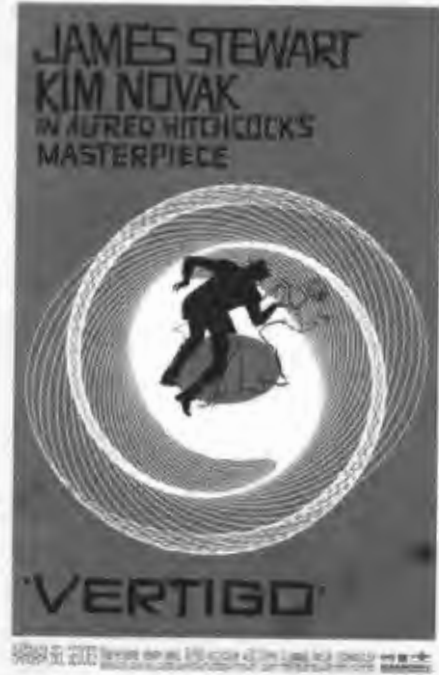


میشود. در حالیکه لبخند تلخی بر لب دارد و این بار کالسکه از درون جنگل میگذرد، درختها کاملاً رنگ و جلوه مرگ و پوسیدگی را به خود گرفته‌اند و این دور و تسلسل همچنان ادامه خواهد داشت. این «سه ورین» نیست که تنها بسوی پلیدی و اضمحلال می‌رود بلکه بشریت است و آدمهائی نظیر «سه‌ورین» تحقیر شده با تمایلات و توهمات خودشان که تنها آرامش و سعادت زندگی‌شان را در خانه‌های جدول کلمات متقاطع جستجو میکنند.^۱

شهرزاد فیلم‌های زیر را به عنوان

بهترین فیلم‌های عمر سینمایی خود برگزیده است :

- ۱ - سرگیجه، پرندگان، برده باره (الفرد هیچکاک)
- ۲ - هفت زن،^۲ مردی که والانس را کشت،^۳ جویندگان، اسب آهنین^۴ (جان فورد)
- ۳ - ریو براوو، رودخانه سرخ (هوارد هاگز)
- ۴ - فاوست،^۵ طلوع^۶ (فریدریش ویلهلم مورتائو)
- ۵ - دکتر مابوز قمارباز (فریتز لانگ)
- ۶ - راز کیهان (استانلی کوبریک)
- ۷ - بچه روزمری (رومان پولانسکی)
- ۸ - این گروه خشن (سام پکینیا)
- ۹ - سامورائی (ژان پییر ملویل)
- ۱۰ - ال سید، سقوط امپراتوری روم، مردی از لارامی^۸ (آنتونی مان) و بعد از این ده فیلم: قصر



۱- ستاره سینما - شماره ۶۹۳ - ۱۲ دی ۱۳۴۸

۲ - SEVEN WOMEN

۳ - THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE

۴ - THE IRON HORSE

۵ - FAUST

۶ - SUNRISE

۷ - EL CID

۸ - THE MAN FROM LARAMIE

قلم بر پرده نقره‌ای

مخوف (راجر کورمن) - زیبای روز (لوئی بونوئل) - ۵۵ روز در پکن^۱ (نیکلاس ری) - وراکر روز
و چاقوی بزرگ^۲ (رابرت آلدریج) - معجزه‌گر^۳ (آرتور پن) - سیاره میمون‌ها^۴ (فرانکلین شافنر)^۵

^۱ - 55 DAYS AT PEKING

^۲ - THE BIG KNIFE

^۳ - THR MIRACLE WORKER

^۴ - PLANET OF THE APES

ناصر نویدر

از نیمه دوم سال‌های چهل نام‌های جدیدی خود را به صف منتقدان فیلم می‌رسانند. آنها به تدریج جای قدیمی‌های خسته و یا سفرکرده را در مطبوعات می‌گیرند. مایه همت و انگیزه این نیروی جوان‌تر در درجه‌ی اول، عشق به سینماست و سپس علاقه به کارهای مطبوعاتی و نگارش.

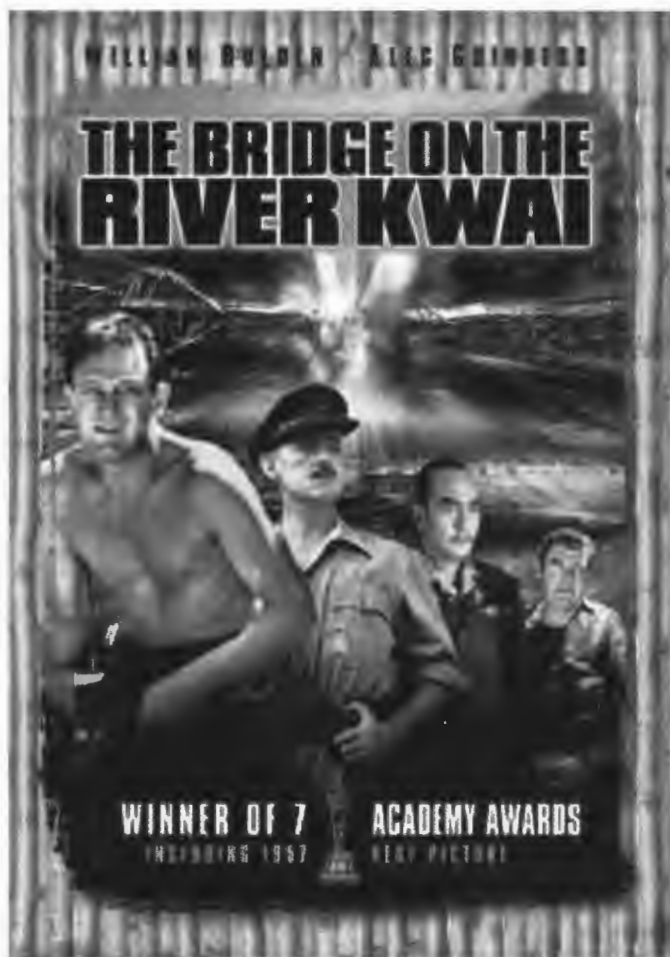
آنها که خود قبلاً، از خوانندگان و مکاتبه‌کنندگان حرفه‌ای نشریات و مطالب سینمایی بوده‌اند، در نقدهای اولیه‌ی خود بیشتر تحت تأثیر متقدمین قرار دارند و در اظهارنظرهای آنها گاهاً صراحت و استقلال فکری احساس نمی‌شود. نفوذ مستقیم نظریات پیش‌کسوتان به خصوص پرویز دوائی در بیشتر قضاوت‌های آنها دیده می‌شود. حتی بعضی از آنها سعی می‌کنند که به سبک کیومرث وجدانی فیلم‌ها را بررسی کنند.

در این حرکت جدید «ناصر نویدر» پیشگام است و هم او از جمله شاخص‌ترین نقدهای این دوره را می‌نویسد.

او با این که نشان می‌دهد، قریحه و استعداد و توانائی‌های لازمه برای ادامه این کار را داراست، ولی کمتر به نقد فیلم توجه دارد و به طور مداوم آن را دنبال نمی‌کند و خیلی زود یعنی کمی پس از همکاری با امیر نادری در نوشتن فیلمنامه‌ی «خداحافظ رفیق» (۱۳۵۰) صحنه مطبوعات را هم ترک می‌کند.

اگرچه در اظهارنظرها و قضاوت‌های ناصر نویدر موارد نو و استثنایی دیده نمی‌شود ولی در نقدنویسی طبع و سبکی سنجیده و شیوا دارد و حرف‌هایش را با فصاحت و نثری پاکیزه بیان می‌کند و به هنگام یادآوری از کارهای فیلمسازان مورد علاقه‌اش، مثلاً هیچکاک، نثر او حالتی شاعرانه پیدا می‌کند :

... با یاد هیچکاک، با خاطره گرم و سیال «مارنی» بار دیگر در دیدارهای متعدد و نگاهی عاشق‌مانده و تبادر که رو به سوی قبله‌گاه جادوزده و خیره می‌ماند، به حرمت احساسی از نیایش که تا آخرین لحظه با «مارنی» در ما بیدار بود (و هنوز نیز زنده‌است) این نگارنده فقر فجیع را در سال سینمایی ۴۸ نادیده می‌گذارد.^۱



او هیچکاک، جان فورد، هوارد هاکز، لوکینو ویسکونتی، مورنا، فریتس لانگ، لوئی بونوئل، جوزف منکیه‌ویتس، فرانسوا تروفو و رومن پولانسکی را به عنوان فیلمسازان مورد علاقه خود معرفی می‌کند. به طوری که از اسامی ذکر شده و همین طور از اظهارنظرهایش برمی‌آید او به کار فیلمسازی گرایش دارد که نسبت به نفس سینما متعهدند و خودشان را درپناه سایر عوامل جنبی، به خصوص شکوه و جلال آن، قرار نمی‌دهند.

به همین جهت می‌بینیم که او به ساخته‌های فیلمسازی که صرفاً داستان‌پرداز هستند، توجه نشان نمی‌دهد. به عنوان مثال فیلم‌های «دکتر ژیاگو»^۱، «لارنس عربستان»^۲ و «پل رودخانه کوای»^۳ ساخته‌ی فیلمساز صاحب نامی هم چون دیوید لین را نمی‌پسندد و طی نقد فیلم «دکتر ژیاگو» می‌نویسد:

^۱ - DOCTOR ZHIVAGO

^۲ - LAWRENCE OF ARABIA

^۳ - THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI

... باری صحبت از دیوید لین بود... می‌گویند زمانی اعتباری داشته و بخصوص از «انتظارات بزرگ» اش زیاد تعریف می‌کنند که ما ندیده‌ایم، اما آنچه مسلم است (و گواه این ادعا همین دو سه فیلم اخیر اوست) این که این جناب داستان‌پردازی است در اوج که از صدقه سر همین خصیصه خود جزو اعتبارات هالیوود شده. آن قدر معتبر که کارلو پونتی فیلمش را تهیه و مترو گلدوین مایر آنرا پخش می‌کند.

القصة، آقای دیوید لین پس از مقادیری شعار صادر کردن اندر مضرات جنگ و ذکر این نکته که ساخته دست هر فرد، مورد علاقه اوست (در پل رودخانه کوای) و بعد گذشتن از صحرای سوزان عربستان و تأکید آنچنانی بر روی شخصیت لارنس که مثلاً در میان طوفان خاک سرخ، در حالیکه کشنده گرمای خورشید با زاویه ۹۰ درجه بر سر وی می‌تابید، او بجستجوی دوست گمشده‌اش رفت (در لارنس عربستان)،

اکنون دید خود را متوجه روسیه زمان انقلاب کرده و در اینمورد مانند موارد گذشته از یک داستان فیلم خوب که بدون هیچگونه برداشت مستقلى از موضوع، ماجراها را خوب بهم بافته و راه را برای داستان‌پردازی وی مسطح کرده، برخوردار بوده‌است...

نقطه مرکزی ماجراها که در کتاب همان توجیه مسئله انقلاب است، در اینجا جای خود را بیک ماجرای عشقی داده، بعد

سرگردانی دکتر ژیاگو در این فاصله میان معشوق و خانواده. البته در منطق سینما این موضوع جای ایراد ندارد. کارگردان صالح در مقام یک خالق متفکر این حق را دارد که با عوض نمودن یک مایه، یک معادل سینمایی در توجیه مایه‌ای که خود مورد نظر دارد، بدست دهد. ولی کاهش این تغییر مایه در فیلم آگاهانه و بخواست خود کارگردان صورت گرفته بود، آنوقت میشد فیلم را لااقل تا حدود



پروژش یک ماجرای عشقی پذیرفت، اما از آنجا که این جهش دیوید لین از مایه اصلی کتاب «سرخوردگی»، بیک مایه عشقی، یکی دیگر از خصوصیات «فراهم» بودن اوست. فیلم در این حدود عشقی بودنش نیز چیز مردودی است...^۱

به عنوان نمونه‌ای از نقدهای ناصر نویدر نقد فیلم عربسک را انتخاب کرده‌ایم:

عربسک

استانلی دانن یکی از دو نفر کسانیتکه نامشان یادآورنده دوران پرشکوه «موزیکال» (آنهم موزیکالهای خاص مترو) در سینمای آمریکاست (نفر دیگر مینه‌لی). دانن و مینه‌لی آنزمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند خوب طوری رنگ زنده و پایداری بدنایی موزیکال داده بودند و حالا که دنیای مشغله را مجال پرداختن بآن فانتزیهای غنی و شاد در قالب موزیکال نیست هرکدام براهی دیگر کشیده شده‌اند. در این زمینه جدیدشان گو اینکه باز تشابهی بین کار آنها وجود دارد (از این نظر که عشق در پرداخت هریک عاملی است که دو قهرمان را بهم پیوند می‌دهد) ولی آنطور که دیده‌ایم دانن دارای موجودیت قابل قبولتری است و این نه مربوط به نحوه انتخاب بلکه بسبب غنی و خاص اوست که فیلم را در شکل زیبایی از عشق و دلهره قرار میدهد.

پیچیدگی میزانشن در آثار دانن ما را باهمان معماها و رمزهایی روبرو می‌سازد که قهرمانان خود وی دست اندرکار حل کردن آنها هستند. دو شخصیت اصلی در آثار دانن، در میزانشن وی خصوصیات مشابهی دارند که تنهایی و بدون هویت بودن آنها بارزترین این خصوصیات هستند. از نظر تنهایی قهرمان‌های وی بسوی قهرمانان وایلد و از نظر بی‌نشان بودن بسوی قهرمانان هیچکاک گرایش دارند و چه جالب و زیباست که در پرداخت وی از آن عشق لطیف آثار وایلد و آن دلهره مادی و نفس‌گیر آثار هیچکاک بیک اندازه نشانی هست. استانلی دانن شخصیت‌هایش را با چنین خصوصیتی همیشه در شرایط اجبار با یکدیگر روبرو می‌سازد و ماهیت یکی را برای دیگری تا آخر مجهول باقی می‌گذارد. آنچه در ابتدا این دو شخصیت را با یکدیگر پیوند می‌دهد یک عامل خارجی است ولی بتدریج که آن معمای خاص روشن گردید این عامل خارجی در یک صورت پایدارتر جای خود را بعشق می‌دهد. در حقیقت عشق برای قهرمانان استانلی دانن آن نقطه روشنی است که هریک را ناآگاه از دیگری بسوی خود می‌کشد و آنها را بهم پیوند می‌دهد. هرکدام از این قهرمانان در جستجوی پاسخ یک معما هستند و وقتی که آن را یافتند در می‌یابند که این پاسخ چیزی جز عشق نیست.

اوج کار دامن در این زمینه جدید مسلماً همان معما است که چه توفیق بارزی بود در پیوند عشق لطیف خاص دست توانای خود دامن و دلهره عینی. عربسک که تازه‌ترین فیلم اوست در این زمینه باز ما را با همان میزانشن پیچیده وی روبرو می‌سازد. اما بیهوده است اگر در این فیلم در جستجوی همان سبکی باشیم که آنطور زیبا معما را در مرزی مابین عشق و دلهره قرار داده بود. عشق در این اثر دامن جز در یک صحنه (جریان افتادن صابون کف حمام و بازی جالب پاها با یکدیگر) نمودی دیگر ندارد که آنهم در ترکیب با صحنه‌های دیگر فیلم که شامل یک مشت فرار و تعقیب است، آن اثر فریبده و زیبایی را از دست می‌دهد. تمایل دامن بایجاد دلهره در عربسک تخیل غنی و دوربردازش را در آفرینش عشق تحت‌الشعاع قرار داده‌است.

اما در عوض... اگر در عربسک آن عشق لطیف را نداریم، با یک رشته تصاویر خاص سینمای خالص روبرو هستیم که چه ایجاز باشکوهی دارند در بیان حالات درونی قهرمانان و چه استحکامی دارند در آفرینش میزانشن خاص استانی دامن. این ایجاز بیان با تصاویر که پشتوانه‌ی سلامت این اثر دامن است از همان اولین لحظات شروع فیلم نمود چشم‌گیری دارد. فیلم، مانند معما، با یک عنوان‌بندی زیبا شروع می‌شود. زمینه عنوان‌بندی تعدادی اشکال پیچ در پیچ است که بنحوی نمادگرا بیان‌کننده حالت معماوار و غامض میزانشن خود دامن می‌باشد. در یک صحنه چند نفر مسافر یک اتومبیل مجلل گریگوری پک را که در حال ورزش کردن است، می‌ربایند.

صدای ناگهانی و نامطبوع افتادن درب یک آشغال‌دانی بر روی زمین، وقتی که گریگوری پک آزاد شده‌است، بیان‌کننده حالت گیجی و اغتشاش ذهنی او در مورد این ماجراست. در صحنه باغ‌وحش، هنگامیکه قهرمانان در حال فرار هستند استانی دامن با استفاده از فریاد حیوانات و پرندگان حالت وحشت و سرگردانی را که دو قهرمانش در چنین موقعیتی دارند، بتماشاجی منتقل می‌سازد نیز در همین صحنه آنجا که قهرمانان پنهان شده‌اند حالت سکوت موجودات دریائی درون بلورهای آب ابهام نفس‌گیری را در صحنه مستقر کرده‌است. این تصاویر در یک صحنه شکل جالبتری بخود می‌گیرد. آنجا که دو پرسوناژ اصلی فیلم مرددند آن نقشه رمز را (که بر کاغذ زرورق یک آب‌نبات کشیده شده) در چه مکانی باید پیدا کنند. در این صحنه می‌بینیم مناسب با حالت روحی قهرمانان، سوفیا لورن یک لباس سرخ شطرنجی (یادآور زمینه عنوان‌بندی) بر تن دارد!

... و نیز اگر در عربسک آن پرداخت زیبای معما را نداریم، صمیمیت بیان دامن را داریم که با چه گرمی تماشاجی را در لمس ماجراهای قهرمانان شریک می‌سازد. بخاطر بی‌آواریم آن صحنه را که سوفیا لورن و گریگوری پک در پناه یک اتومبیل پنهان شده‌اند و مشغول تماشای حادثه‌ای هستند. حادثه در خارج چهارچوب فیلم جریان دارد ولی تماشاجی می‌تواند آن را از طریق انعکاسش در آئینه اتومبیل ببیند و در این تماشای قهرمانان شریک شود.

فیلم با یک تصویر بدیع و خوش‌خاطره بی‌ایمان می‌رسد. همان طرحهای پیچ در پیچ عنوان‌بندی از طرف چپ پرده پیدا و بتدریج در سطح آن پخش می‌شوند تا صحنه آخر فیلم را که دو

قلم بر پرده نقره‌ای

قهرمانش را کنار یکدیگر نشان می‌دهد جایی نزدیک گوشه بالای سمت راست چهارچوب ثابت نگه‌میدارند.

بدین‌ترتیب است که استانیلی داین بار دیگر جواب معمای قهرمانان و آن طرح‌های ذهنی شطرنجی را در پیوند این دو قهرمان، در عشق، متمرکز می‌سازد.^۱

رضا سهرابی



در اوایل سال ۱۳۴۷ همان گونه که گفته شد مجله‌ی «فردوسی» برای آگاهی از نظرات خوانندگان، ستون خاصی را به اظهارنظر خوانندگان مجله اختصاص می‌دهد. دعوت این مجله برای نقدنویسی مورد توجه شماری از خوانندگان از جمله «رضا سهرابی» قرار می‌گیرد.

خیلی زود این مجله از منتقدان جوان دعوت به همکاری می‌کند.

در دی ماه سال ۱۳۴۷ با جانشینی بیژن خرسند به جای عباس پهلوان به عنوان سردبیر مجله «فردوسی» بالطبع تغییراتی نیز در روش و سبک کار این مجله به وجود می‌آید که در این رهگذر، رابطه منتقدان آماتور نیز با آن قطع می‌شود.

در همین سال تقی مختار با استفاده از امتیاز مجله‌ی «ماه نو» دست به انتشار یک مجله مستقل سینمایی به نام «ماه نو درباره فیلم» می‌زند که از میان منتقدان تازه‌کار سهرابی کار خود را با این مجله ادامه می‌دهد.

رضا سهرابی تا هنگام سفر به خارج به منظور ادامه‌ی تحصیل به عنوان عضوی پرکار از خانواده‌ی مطبوعات کارش را ادامه می‌دهد و با مجلات «فیلم و هنر»، «ستاره سینما»، «جوانان»، «تماشا»، «روزنامه اطلاعات» و... همکاری می‌کند و مدتی هم مسئولیت سردبیری مجله‌ی «ستاره سینما» را به عهده می‌گیرد.

به هنگام تألیف این کتاب، طی گفتگویی با نگارنده در مورد اولین برخوردهایش با سینما و مراتب دلبستگی‌اش به این مدیوم، می‌گوید:

... ابتدا با خواندن قصه‌های مخصوص کودکان شروع شد. از کلاس دوم دبستان خواننده‌ی مجلات مخصوص بچه‌ها بودم... «تهران مصور کوچولوها»، «کیهان بچه‌ها»، «اطلاعات کودکان» به اضافه‌ی نشریاتی که از طرف وزارت فرهنگ در مدارس پخش می‌شد، همه آنها را تهیه می‌کردم و می‌خواندم. از سال‌های سوم و چهارم دبستان شروع کردم به خواندن کتاب‌های قصه. خواندن قصه، در آن بسین، به آدم یک نوع بلندپروازی می‌دهد. چون می‌بیند که زیاد هم محدود نیست. پی می‌برد که تمام آن چیزهایی را که در زندگی عادی نمی‌تواند ببیند، در ذهنش نقش می‌بندد. نقشی که حرکت

قلم بز پرده نقره‌ای

می‌کند. اولین برخورد من با سینما، روبرو شدن با همین نقش و حرکت آن بود و آشنا شدن با تصویری از تخیلات و اوهام دوران کودکی که در ذهن آدم به طور کامل شکل می‌گیرد.

به این ترتیب من قبل از این که فیلمی دیده باشم با تصاویر متحرک ذهنی که پر از بلندپروازی و به دور از منطق بود، آشنا شدم. روایی که خاص دوران کودکی است.

در آن زمان هنوز کانون پرورش فکری کودکان، فانفار و تفریحگاه‌های مخصوص بچه‌ها نبود. تفریحگاه‌ها منحصر می‌شد به سید ملک خاتون، آب کرج و گاهی هم که دری به تخته می‌خورد، می‌رفتند «بوت کلاب» که استخر بزرگی داشت با چند قایق و سرسره... یک روز که من با اهل بیت به «بوت کلاب» رفته بودیم، مادرم خیلی اصرار داشت که مرا سوار قایق کند و من می‌ترسیدم.

بعد یک سری عکس‌های بزرگ رنگ و وارنگ در گوشه باغ نظرم را جلب کرد: یک کشتی بزرگ، آدم‌هایی که به دنبال هم می‌دویدند. یک نفر که از دست آنها فرار می‌کرد.

بعداً فهمیدم که در آنجا فیلم

«دزد سرخپوش» را نمایش می‌دادند. فقط چهار یا پنج نفر ایستاده بودند و نگاه می‌کردند و من ترجیح دادم به جای سوار شدن در قایق‌های کوچک «بوت کلاب»، آن کشتی عظیم‌الجثه و ماجراهائی که در داخل آن می‌گذشت را تماشا کنم... حدود یک ساعت من محو تماشای آن بودم، تا فیلم تمام شد. ولی من متوجه گذشت زمان نشدم، تا این که پی بردم همه در بدر، دنبال من می‌گردند و خانواده این غیبت مرا به حساب شیطنت و یاغیگری گذاشت - شیطنتی که بعدها ادامه پیدا کرد و بیشتر مرا با سینما پیوند زد...

بعد از آن واقعه، پی بردم سینماهای سیاری هستند که دور محله‌ها روی گاری، فیلم نمایش می‌دهند. این فیلم‌ها ذهن مرا به خود مشغول می‌کرد.

بچه‌ها در خانواده‌ی متعصب ما



اجازه سینما رفتن نداشتند. برادرها که بزرگتر شدند جرات سینما رفتن هم پیدا کردند و من هر بار آنها را تعقیب می‌کردم و موقع ورود به سینمایی که تا خانه‌ی ما فاصله زیادی نداشت، خودم را به آنها می‌رساندم و با آنها داخل سینما می‌شدم. این سینما اول اسمش «کشور» بود، بعد شد «شهره» و بعد «اورانوس»...!

آن موقع‌ها بیشتر از فیلم‌های افسانه‌ای و آمیخته با ماجراجویی لذت می‌برد: یک سوار^۱، عبور از رود آمازون، مشعل و کمان، دلاوران میزگرد^۲، دزد بغداد، زیگفرد، فیلم‌های تارزانی و گاهی ترسناک... این علاقه کم و بیش هنوز هم هست... و «فریدون بینوا» که خاطره‌اش را هیچوقت از یاد نمی‌برم...

سال‌ها طول کشید تا علاقه و بستگی‌ام به فیلم‌هایی که فقط تحرک داشتند، از بین رفت. فیلم‌هایی که بدون پشتوانه فکری، فقط دارای یک سری هیجانات سطحی بودند. هر کسی در دوران کودکی به این نوع فیلم‌ها علاقه پیدا می‌کند.

البته ناگفته نماند که در میان همان فیلم‌های به ظاهر حادثه‌ای، شاهکارهایی هم وجود دارند. مثل فیلم «روح» هیچکاک که آن موقع فقط یک فیلم ترسناک معمولی به نظر می‌رسید... و یا مثلاً «آل سید»...

به هر حال روزگاری تمام فکر و ذکر ما شده بود، سینما. گویا اینکه هنوز هم هست، ولی سعی می‌کنم، اینطور نباشم - چون در زندگی چیزهای زیادی هست که از سینما مهم‌ترند... از موضوع پرت شدیم!

سال اول دبیرستان که بودم، مدرسه ما رئیسی داشت که خیلی سعی می‌کرد کارهایش با کارهای رؤسای سایر دبیرستان‌ها فرق داشته باشد.

او اولین کسی بود که طرح چهار ساعت تدریس در صبح و سه روز تعطیل در بعدازظهر را داد و خود اجرا کرد.

تعطیلی مدرسه در بعدازظهر برای ما خوشبختی بزرگی بود. چون این سه بعدازظهر بهترین فرصت برای فیلم دیدن بود. البته والدین ما از این تعطیلی‌ها خبر نداشتند و سینماهای دور و بر محل ما، پاتوق بچه‌ها شد. این تیم سینمارو البته گاهی هم هوس تنوع می‌کرد و شهادت به خرج می‌داد و دسته‌جمعی راهی سینماهای بالای شهر می‌شد.

بدین ترتیب فیلمی نبود که برای ما پر کشش باشد و ندیده باشیم. در آن موقع من از فیلم‌های جنگی و پر زد و خورد، فیلم‌هایی که قهرمانانش خود را به آب و آتش می‌زدند تا به هدفشان برسند، خیلی لذت می‌برد. بهترین نمونه فیلم‌های وسترن بودند و زدوخوردهای جان وین و برت لنکستر و یادی کنستانتین...

آنچه از فیلم می‌دانستم، کار هنرپیشه‌ها بود و فکر می‌کردم که آنها بوجدآورنده اصلی فیلم‌ها هستند. تا این که در ویتترین یکی از سینماها، تصویری از پشت صحنه‌ی یک فیلم، مسیر فکری مرا عوض کرد. آن عکس عده‌ای را پشت دوربین و دو سوار را جلوی دوربین نشان می‌داد. آنهایی که پشت دوربین بودند با حرکت دست بازیگران را هدایت می‌کردند.

^۱ - THE LONE RANGER

^۲ - KNIGHTS OF THE ROUND TABLE

قلم بر پرده نقره‌ای

این عکس به این فکر انداخت که علاوه بر هنرپیشه‌ها باید کسان دیگری هم در ساختن یک فیلم دخالت داشته باشند...

کنجکاوی‌هایی از این نوع مرا به سوی مجلات سینمایی کشاند. فکر می‌کنم سال ۱۳۴۱ بود که برای اولین بار مجله «ستاره سینما» را خریدم که عکسی از آوا گاردنر به روی جلد داشت. از قضا در همین شماره مجله، مطالبی راجع به «کارگردان» و «کارگردانی» نوشته شده بود. این کشف به تدریج از علاقه‌ی من به هنرپیشگان کم کرد و از طرفی هم شناختن آدمی به نام «کارگردان» یک مقدار به نوع رابطه‌ام با سینما لطمه زد...

گاهی اوقات فیلم‌ها، از جمله فیلم آلمانی «زیگفرد» که بعداً فهمیدم مال فریتز لانگ است، چنان طبیعی و باورکردنی به نظر می‌آمدند که من در مقابل آنها به کلی یادم می‌رفت که دارم فیلم می‌بینم. ولی با شناختن «کارگردان» و «کارگردانی» دیگر نمی‌توانستم آن خلوص و باور را در مقابل سینما داشته باشم.

رضا سهرابی در مورد پایگاه‌های فکری خود، و این که در مقام منتقد با چه توقع و انتظاری به تماشای فیلم می‌نشیند، و به چه مسائلی از فیلم توجه دارد، و فیلمسازان مورد علاقه‌اش چه کسانی هستند، می‌گوید:

... عمل هر کس نماینده‌ی افکار اوست. همان طوری که افکار یک فیلمساز را باید در تصاویر سینمایش جستجو کرد، طبعاً دیدگاه و پایگاه فکری یک منتقد و توقعاتش از سینما هم در نوشته‌هایش آشکار می‌شود. مسلماً کار درستی نیست که آدم خط بدهد منتقد باید این طور و یا آنطور باشد.

هر کسی که در زمینه سینما اطلاعاتی، حتی اولیه، داشته باشد، می‌تواند حرف‌هایی را سرهم کند و بگوید. اما سال‌ها ممارست، مطالعه و تجربه می‌خواهد تا منتقدی به قدرت درک لازمه در این کار دست یابد و به پختگی برسد. امروزه هر کسی در زندگیش ایده‌هایی دارد و راجع به مسایل مختلف زندگی صاحب عقیده است و از دیدگاه خود و به نسبت آگاهی و معلوماتش، اظهارنظر می‌کند. در یک زمینه‌ی هنری وسیع مثل سینما، دست اندرکار اصلی آن یعنی فیلمساز هم خارج از این قاعده نیست. اما او به خاطر ضرورت حرفه‌اش باید اتفاقات را بهتر بشناسد و نسبت به مفاهیم و مسایل مختلف آگاهی‌های بیشتری داشته باشد و به خوبی بتواند آنها را بررسی نماید. مسلماً نفس حرف و موضوعی که مطرح می‌کند، در برگزیده تمام ارزش‌ها نیست. تکرار کردن حرفی که همه می‌زنند، هنر نیست. آنچه که مهم است شکل بیان آن است. شکل بیانی خاص هنر سینما، تصویر است. در این مورد اکثریت قریب به اتفاق منتقدان هم عقیده‌اند.

به نظرم، آنهایی که می‌پرسند پس تکلیف نوار صدا چیست؟ به مفهوم سینما پی نبرده‌اند. صدا فقط صحنه را طبیعی می‌کند. اگر نقش مؤثری داشت، پس چه فرقی است بین سینما و قصه‌های ساعت ده شب رادیو که برای همه قابل فهم است.

فرانسوا تروفو حرف جالبی در این مورد دارد و می‌گوید: از آن موقع که سینما با صدا آمیخته شد، آن غنای تصویری اولیه‌اش را از دست داد.

کاملاً درست می‌گوید. فیلم‌های خوب دوران صامت را با فیلم‌های فعلی مقایسه کنید. البته این به آن مفهوم نیست که هر فیلمی به خاطر داشتن بیان تصویری، فیلم باارزشی است.

تازگی مضامین انتخابی، بافت آنها، ریزه‌کاری‌های حرکات که باید به حقیقت و یا مسئله جاری در فیلم نزدیک باشد و بعد تکنیکی که هر فیلمساز برای کار خودش و ریتم فیلم به کار می‌گیرد، به این بیان تصویری تمایز و اعتبار و ارزش و به فیلم حس و حال می‌دهند و قابل لمس می‌کنند. عده‌ای غریزه‌ی خلاقیت این حس و حال را دارند و عده‌ای هم نه!

این شکل بیانی که تمام حرکات و ریزه‌کاری‌ها را دربرمی‌گیرد، واسطه‌ای است بین مفهوم ذهنی فیلمساز و باور ذهنی تماشاگر.

به این حرکات «میزانسن» می‌گویند. واسطه‌ای است بین دو ذهنیت. می‌بینیم که بونوئل، هیچکاک، پولانسکی، لانگ، هاکنز، تروفو، چاپلین، ویسکونتی و باستر کیتون و جمعی دیگر از بزرگان سینما، در برقراری این رابطه مهارت دارند و در کار خود استادند. هر یک به روش خاص خود غنی‌ترین «میزانسن»‌های ناب و خالص و صددرد سینمایی را خلق کرده‌اند.

به نظرم بحث درباره‌ی تفکیک فرم از محتوی و بهادادن به هر یک به طور جداگانه، فاقد هر گونه دانش سینمایی و کلاً پشتوانه هنری است.

یک هنرمند و یا فیلمساز واقعی، به طور غریزی همیشه فرم و محتوی را به طور غیرقابل تفکیک در کارهایش ارائه می‌دهد.

در کار فیلمسازی که نام برده‌ام، شما هیچوقت نمی‌توانید شکل و محتوی را به طور جدا از هم عنوان کنید و این بزرگترین حسن کار آنهاست. اما گاهی می‌بینیم که یک فیلمساز حرف نادرست و دروغی را با فرم زیبایی می‌زند که ارزش سینمایی دارد و یا برعکس فیلمساز دیگری حرف قشنگی را به شکلی بیان می‌کند که پاسخگوی نیاز و توقع آدم از سینما نیست. تصمیم‌گیری و قضاوت در اینجا واقعاً مسئله‌ای است و سال‌هاست که در این باره بحث می‌شود و تاکنون حکمی هم صادر نشده است.

شاید در آینده با پیدایش یک مدیوم تازه‌تر و یا بروز افکار نوتر و ایدئولوژی‌های جدیدتر با ارزش‌های متفاوت، تصمیم‌گیری در این مورد دیگر مسئله‌ای نباشد. به هر حال تا آن زمان این شک فعلاً من و خیلی‌ها را در یک برزخ فکری قرار داده است.

سهرابی در مورد نقش و خصوصیات منتقد و دلایلی که وجود منتقد را در فاصله‌ی بین فیلمساز و تماشاگر الزامی می‌سازد، عقیده دارد:

- منتقد واسطه‌ای است بین دو ذهن فیلمساز و تماشاگر. منتقد که سینما را متخصصانه‌تر می‌شناسد، وظیفه دارد که محتوای فیلم را از طریق بازشناسی میزانسن‌ها به تماشاگر برساند و «چه می‌گوید؟» و «چطور می‌گوید» فیلم را بررسی کند. مسلماً این کار به راحتی و صرفاً با اتکاء به دید سینمایی میسر نیست. بلکه منتقد علاوه بر اطلاعات و دید سینمایی و قدرت اخذ مضامین با این دید،

قلم بر پرده نقره‌ای

باید دانش گسترده‌ای در زمینه‌های مختلف هنری، روانشناسی، جامعه‌شناسی و خیلی از مسایل دیگر داشته باشد. تا بتواند از میان تصاویر فیلم به افکار فیلمساز دست یابد.

البته از طریق فیلم دیدن هم می‌توان به مقدار زیادی از دانستنی‌ها دست یافت. فیلمسازان فیلسوفی مثل بونونل، پولانسکی، ولز یا هیچکاک و دیگران طبعاً بخشی از دانش خود را به تماشاگر منتقل می‌کنند. انکار این انتقال، انکار هنر سینما است. با این حال پشتوانه‌ی فرهنگی فیلم‌ها گرچه کافی نیست ولی صددرصد لازم است.

... یک منتقد به هر حال سال‌ها وقت خود را صرف سینما کرده‌است و سینما برایش یک مسئله‌ی فرعی نیست.

منتقد متخصص فیلم دیدن و چگونه دیدن و مسئول تفهیم آن به تماشاگر است. به دلیل همین تخصص همیشه منتقد به مسایلی دست می‌یابد که برای تماشاگر ثقیل و دور از ذهن است. این تخصص که طبعاً دید سینمایی را هم باخود به همراه دارد، غالباً باعث اختلاف نظر بین منتقد و تماشاگر می‌شود. با یک مطالعه اجمالی می‌توان نتیجه گرفت که استقبال عامه مردم از فیلمی هیچ وقت تعیین‌کننده ارزش‌های کیفی واقعی آن فیلم نبوده است - البته منهای اقلیتی که سینمای خوب را واقعاً دوست دارند. و یا باستانی‌های بعضی فیلم‌های خوب که مورد توجه هم قرار گرفته‌اند - اکثر اوقات، مردم از فیلم‌هایی استقبال می‌کنند که آدم از دیدن آنها شرم می‌کند.

بنابراین طبیعی است که بین تماشاگر و منتقد اختلاف سلیقه و نظر وجود داشته باشد. تماشاچی بسیار عادی و راحت با فیلم‌ها مواجه می‌شود، حتی اگر احساس خستگی کرد، خیلی بی‌قیدانه در سینما می‌خوابد. اما منتقد به عنوان یک متخصص فیلم دیدن که باید چشمانی باز و بیدار و دیدی تیزبین داشته باشد، این راحتی را در مقابل فیلم ندارد. البته این وظیفه، یک مقدار به جنبه احساسی سینما لطمه می‌زند. شاید به همین لحاظ است که منتقد ترجیح می‌دهد فیلم مورد بحث را بیش از یک بار ببیند. چون در دیدار اول، آن جنبه احساسی از مسلط شدن منتقد بر فیلم جلوگیری به عمل می‌آورد. این تجربه برای خود من پیش آمده‌است. برای این که به طور حرفه‌ای با فیلم روبرو شوم، بار اول را به فقط فهمیدن داستان و قبول تأثیرات اولیه‌ام که فیلم روی هر تماشاگری می‌گذارد، اکتفا می‌کنم.

... دنبال کردن توقعات و گاه برداشت‌های شخصی باعث می‌شود این استنباط پیش آید که منتقد، آدم خودخواهی است.

گرچه نفس اظهارنظر همیشه توأم با نوعی خودخواهی است. چون اگر خودخواهی - نه به معنای عوامانه آن - وجود نداشته باشد کسی تمایل به اظهارنظر پیدا نمی‌کند. از سوی دیگر منتقد به عنوان کسی که مستقیماً با سینما سروکار دارد و با شکلهای مختلف سینما و بیان سینمایی روبروست، چون خیلی زودتر از یک تماشاچی عادی متوجه مضامین فیلم، تازگی یا تکراری بودن آنها، می‌شود و یا اینکه چون در جستجوی مضامین پیچیده‌تر و نهفته‌تر است، نباید این امتیازات او را به حساب خودخواهی گذاشت.

طبیعی است دید آدمی که هفته‌ای حداکثر یکبار، بیشتر برای تفریح، به سینما می‌رود، با دید آدمی که هفته‌ای لااقل هفت بار به سینما می‌رود، نسبت به سینما و مسایل آن متفاوت است. یک مثال بزنم تا قضیه روشن‌تر شود: در فیلم «مرگ یک تیرانداز»^۱ که ساختن آن را به دان سیگل نسبت می‌دهند، صحنه‌ای وجود دارد که دوربین موقع مرگ یک نفر روی خاموش شدن شمعی که بالای سر اوست، تکیه می‌کند.

این شکل بیان، یعنی مرگ کسی را با خاموش شدن شمع نشان دادن، دیگر در سینمای امروز تازگی ندارد و فاقد هر گونه ارزشی است. در حالیکه همین صحنه ممکن است برای تماشاگر عادی خیلی هم زیبا و گویا و قابل درک باشد. در اینجا اعتراض احتمالی منتقد به این صحنه ممکن است، این استنباط را پیش آورد که منتقد نسبت به مفاهیم قابل درک تماشایی، حساسیت دارد. جز این هم نیست. چون منتقد معتقد است که سینما آن چیزی نیست که مردم غالباً از آن استقبال می‌کنند.

گاهی، بعضی از منتقدان خیلی شخصی و خصوصی فیلم‌ها را نقد می‌کنند. مثلاً شنیدم یا خواندم که منتقدی گفته است: در یک صحنه از فیلم «روح» یک پرنده خشک شده بالای سر آنتونی پرکینز دیده می‌شود و این به ما می‌فهماند که فیلم بعدی هیچکاک راجع به پرنده‌گان خواهد بود! به این شکل مفهوم تراشیدن خیلی آسان است و در مورد هر فیلمی می‌توان حرف زد، حتی در مورد فیلم‌های فارسی. مثلاً می‌توانیم بگوییم که در اواخر فیلم «تیلی» یک پاسبان دنبال متهمین می‌رود، پس معلوم می‌شود که فیلم بعدی میرلوحی راجع به یک پاسبان خواهد بود و دیدیم که «سرکار غضنفر» را ساخت...! برداشت‌هایی از این نوع نه فقط به درک تماشاگر از فیلم، کمکی نمی‌کند بلکه حتی منحرفش هم می‌کند.

اما گاهی بعضی از سمبل‌هایی را که فیلمساز ناگزیر از انتخاب آنها بوده، نمی‌توان نادیده گرفت... مثلاً در فیلم «گروگان» (اسب خاکستری را بنگر) «فرد زینه‌من» آن تویی را که «آرتیگز» برای پسر بچه می‌خرد، در طی یک صحنه در سرازیری رهایش می‌کند. چیدن و برگزاری این صحنه از جانب آدم بزرگی چون «زینه‌من» بدون علت نمی‌تواند باشد پس حتماً این توپ که در خط اصلی داستان نقشی دارد (و با توجه به اینکه قبول کرده‌ایم که «زینه‌من» در فیلم‌های قبلیش صحنه‌های زاید نداشته است) در این صحنه یک معنایی باید وجود داشته باشد. اولین برداشت از این سمبل می‌تواند این باشد که کار «آرتیگز» خاموش شدنی نیست و به نسل بعدی کشیده می‌شود و جریان پیدا می‌کند.

یا همین طور در فیلم «تریستانا»ی بونوئل که در آن شخصیت‌های بیمار فیلم را نماینده‌ی مردم اسپانیا دانسته‌اند و این سمبل، غریب و دور از ذهن نمی‌تواند باشد.

^۱ - DEATH OF A GUNFIGHTER

به هر حال وقتی کسی با این شکل با سینما روبرو می‌شود، دیگر نمی‌تواند آن «شمع» را و مفهوم خاموش شدن آن را ببیند و به آن نخندد. این خنده را می‌توان حساسیت منتقد نسبت به مفاهیمی دانست که تماشای هم متوجه آنها می‌شود.

با این چنین توقع و انتظاری، رضا سهرابی در نقدهای نسبتاً جامع خود، سعی می‌کند از لابه‌لای تصاویر و نحوه میزانشن، مفاهیمی را بیرون بکشد و باید بدانیم که او معمولاً درباره‌ی کارهای فیلمسازان مورد نظرش، نقدهای جامع و کاملی می‌نویسد.

اشاره‌ی سهرابی به مورد توپ در فیلم «گروگان» و استفاده سمبلیک فیلمساز از آن را در نقدی که او درباره‌ی این فیلم نوشته است، تعقیب می‌کنیم:

...آرتیگز توپ نوئی برای پاکو می‌خرد. کودک دیگری که دوست پاکو است دستش را با لباسش پاک می‌کند و توپ را می‌گیرد. این همان کودکی است که پاکو را در پارک برای ملحق شدن به آرتیگز صدا می‌زند و سکه‌ئی می‌گیرد. توپ اهدائی آرتیگز که به عبارتی پیام آرتیگز است، جانشین توپ کهنه‌ی گذشته می‌شود...

آرتیگز، تصویری از جوانی خود را نگاه می‌کند. نگاهی هم به آینه می‌اندازد و بعد توبی را که در فیلم، معنای سمبولیکی پیدا می‌کند - در عین حال که در خط داستان منطقی است - در سرازیری رها می‌سازد و به قصد آخرین حرکت در مسیر توپ حرکت می‌کند. در راه از یک قبرستان عبور می‌کند. دوربین بر صلیب‌ها تکیه می‌کند. سوار اتوبوس می‌شود. تنها مسافر اتوبوس است...^۱

رضا سهرابی در نقدهای خود، فیلم‌ها را به طور کلی از طریق مضامین‌شان مورد شناسایی قرار می‌دهد. تم فیلم، شناسنامه و رابطه‌ی آن با کارهای قبلی و جستجو برای یافتن نقطه نظرهای مشترک در دوره کار فیلمساز، از جمله مسایل عمده‌ای است که مورد توجه سهرابی قرار دارد.

در مراحل بعدی به بررسی روابط آدم‌های فیلم به منظور بازشناساندن آنها می‌پردازد. در یک معرفی کلی باید بگوییم که سهرابی منتقدی، محتوی‌گرا است. بی‌آنکه از نقطه نظر مسائل اجتماعی، وابستگی‌هایی داشته باشد و یا این که به پایگاه فکری خاصی تعصب نشان دهد. به عبارتی او در جستجوی علت و معلول، آن چه را که می‌بیند، بیان می‌کند. بنابراین در نقدهایش، البته برای فیلم‌های جدی، هیچ وقت به یک قضاوت صریح برای رد یا قبول مسئله یا مسائلی بر نمی‌خوریم. از این نظر همیشه او را با طرز فکر فیلمساز همراه می‌بینیم.

او به کارهای پولانسکی، هیچکاک، فورد، پازولینی، ویسکونتی، آنتونیونی، دسیکا، بونوئل، تروفو، نیکلاس ری، هاکز، پکین پا، کوبریک، لوزی... ارج می‌نهد.

برای آشنایی بیشتر به سراغ نقد فیلم «بچه روزمری» می‌رویم. رضا سهرابی در مورد این ساخته‌ی رومن پولانسکی، یکی از فیلمسازان مورد علاقه‌اش و یکی از بهترین فیلم‌هایی که در عمر سینمایی خود دیده است، می‌نویسد:

چقدر بعد از بیدارشدن از یک خواب غیرعادی با خواب‌های ناخوش‌آیندی که دیده شده، از اینکه همچنان در آن دنیای موهومی نیستیم، خوشحال می‌شویم. خروج از سینما، بعد از مشاهده «بچه روزمری» برایمان همین وضع را پیش می‌آورد. با این تفاوت که این بار رغبت دیدن این دنیای موهومی را برای دفعات بیشتر، باز هم داریم.

تصاویر «پولانسکی» در مجموع دقیقاً حکم توهمات خود ما را داراست و در آن کلاً همچون فیلم قبلی «پولانسکی»، «ببوس ولی گازم نگیر» ذهنیات با معنای کلی کلمه نهفته‌است. ولی همانطور که یک روایا، یک خواب، یک وهم، ترکیبی از حقایق زندگی و تصور است، فیلم «پولانسکی» نیز مرکب از دو عنصر حقیقت و تصور است.

بدین ترتیب کارگردان در نیمی از فیلم، عناصر اثرش را بین این دو قطب و تضاد نگه می‌دارد ولی سرانجام - بی‌اینکه لازم باشد داستان را از روی مسیر منطقی‌اش دنبال کنیم تا به سرانجامی برسیم - حقیقت را بر تصور غالب می‌کند. یعنی اگر مواردی نظیر کادری که در آن، صورت شوهر روزمری با وصفی وحشتناک و ظاهراً زخم‌دیده شاید نشانه‌ی است از شیطان - در «تصور - حقیقت» زن دیده می‌شود که می‌تواند، فیلم را کاملاً از آن وهم و خیال زن به نظر برساند. موارد بسیار زیادی هم پیش کشیده می‌شود که در بطن آنها حقیقت در فیلم بر تصور چیره می‌گردد و نکته‌ی قابل تعمق فیلم هم، در همین است. چه، ایده‌ی پولانسکی و فکر او ایجاب می‌کرده‌است که ماجراهای فیلم برای روزمری اتفاق افتاده باشد و صرفاً تصورات او نباشد و با این حساب، وقایع برای روزمری ناشی از افکار زمان حاملگی نیست و در همان شهر بزرگ و وسیع و امروزی، با ساختمانهای بلند (که پولانسکی شباهتی بینشان با ساختمانهای فیلم «ببوس ولی گازم نگیر» پیدا می‌کند) به وقوع می‌پیوندد.

این بار پولانسکی نسبت به فیلم «ببوس...» رو به زمینه‌ی قابل فهم‌تر و در عین حال بازتری آورده‌است. فضای خون‌آشام‌ها اگرچه از طریق فیلمها، فضای بالنسبه آشنائی است ولی استعاره‌های موجود در آن به زعم واضح بودن ظاهریشان، به سختی شناسانده می‌شوند. در حالی که در «بچه روزمری» این استعاره‌ها در کیفیت واضح‌تری قرار دارند. در حقیقت دوری زمینه‌ی فیلم «ببوس...» از مفاهیم آن (با وجود نزدیکی که در ظاهرشان حس می‌شود) سبب می‌گردد که فیلم،

قلم بر پرده نقره‌ای

دیرتر باز شود ولی با وجود این در «بچه روزمری» نزدیکی زمینه و مفاهیم سبب توفیق اثر می‌شود. چه تلفیق حقیقت و تصور مستلزم این نزدیکی بوده‌است...^۱

سهرابی در رابطه با سینمای ایران بیشتر به احساس خود متکی است تا به منطق سینما و در یک نظرخواهی به منظور گزینش بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران (از آغاز تا پایان سال ۱۳۵۱) می‌نویسد:

آنها که سن و سابقه‌ی بیشتری در فیلم دیدن دارند، می‌گویند که بعضی از فیلمهای قدیمی مثل «ولگرد» (مهدی رئیس فیروز)، «جنوب شهر» (فرخ غفاری)، «سوداگران مرگ» (ناصر ملک مطیعی) نیز فیلمهای باارزشی بوده‌اند که مخلص هم کم و بیش این نوع فیلمها را دیده‌است ولی حس و پسند در دوران کودکی، حس و پسند ثابت و قابل اعتمادی نیست. (نمونه‌ی باارزش این بود که



سالها پیش لذت زیادی از دیدن «امیرارسلان نامدار» (شاپور یاسمی) که در آن ایلوش نقش امیرارسلان را بازی کرده بود، برده بودم ولی بار دوم که دو سه سال قبل این فیلم را دیدم از لذت اولیه‌ام شرمند شدم! گرچه بعد از دوران کودکی هم گاهی این عدم ثبات پیش می‌آید... نتیجتاً در لیستی که ملاحظه

می‌کنید، فیلمهایی موردنظر قرار گرفته که در سالهای بعد از کودکی دیده شده‌اند:

(بدون ترتیب)

- ۱ - گاو (مهرجویی)
- ۲ - درشکه‌چی (نصرت کریمی)
- ۳ - رگبار (بیضائی)
- ۴ - پستچی (مهرجویی)

۵ - خشت و آئینه (ابراهیم گلستان)

۶ - شب قوزی (فرخ غفاری)

۷ - فرار از تله (جلال مقدم)

۸ - سه قاب (ذکریا هاشمی)

۹ - سفر (بیضائی)

۱۰ - آقای هالو (مهرجوئی)

و در مرحله بعد باید یادی کرد از فیلمهای پنجره (جلال مقدم) صادق کرده (ناصر تقوایی) آدمک (خسرو هریتاش) داش آکل و بیگانه بیا (مسعود کیمیائی) رقاصه (شاپور قریب). لازم به توضیح است که من تا این لحظه فیلمهای «سیاوش در تخت جمشید» (فریدون رهنما) و «سه دیوانه» (جلال مقدم) را ندیده‌ام.^۱

در این فهرست از فیلم «قیصر» کیمیائی، فیلم محبوب اکثر قریب به اتفاق منتقدان جوان، یادی نشده است. علت آن را در نقد رو در روی او با فیلمساز (برخورد منتقد و فیلمساز) می‌توان یافت. سهرابی طی این نقد سعی می‌کند به قضاوتی بین احساس و منطق دست یابد:

من، «قیصر» را در یک جمله خلاصه می‌کنم: قیصر دلیلی است برای گزینش طریقه زندگی فعلی و دلیلی است بر مردن مردانگیها و رواج و شیوع نامردی و نامردمی...

من اگرچه کمی فاصله بین یک «سینمای واقعی و روان» و این فیلم می‌بینم، معذالک تلاش و سعی شما و سایر سازندگان «قیصر» را قابل تحسین می‌دانم.

«قیصر» در سینمای ما در سطحی دیگر است و در سینمای راستین نیز تاحدودی در سطحی دیگر. یعنی «قیصر» تنها در دوران فعلی و در حالی که در فیلمهای ما همه چیز مطرح هست بجز یک مفهوم قابل قبول، قابل تحسین و حتی قابل ستایش است... ولی «قیصر» اوج کار نیست...

«قیصر» تماشاگر را با یک فیلم ایرانی اصولی آشنا می‌کند و او را با محیط ایرانی در یک فیلم روبرو می‌سازد ولی آن عاملی که این فرد را با محیط ایرانی روبرو می‌سازد و این ایرانی بودن را باثبات می‌رساند، صرفاً تأکید بر ایرانی بودن است و در حالی که ماجرا در قصه‌ای که در حال حاضر اتفاق می‌افتد، از آن زمان فعلی نیست و همین، سبب می‌شود که بطن ماجرا، تماشاچی را درخود نکشد و تنها جنبه‌های مبالغه‌آمیز آن (گفت و گوهای با مفاهیم غلیظ ایرانی، کشت و کشتار مرد و نامرد و...) جذاب تماشاگر باشد. یعنی وصل ماجرا به زمان حاضر درحالی که از مشهودات امروزی در آن خبری نیست و به مفهوم جالب فیلم لطمه می‌زند...^۲

۱ - فیلم - شماره اول - زمستان ۱۳۵۱

۲ - ماه نو درباره فیلم - شماره ۵۴ - ۲۴ دی ۱۳۴۸

پس از این تأیید مشروط، می‌بینیم که او فیلم «آدمک» ساخته‌ی خسرو هریتاش را مورد تأیید کامل و همه‌جانبه قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد که او ابتدا به شیوه بیانی فیلمساز و جنبه‌های تصویری فیلم اهمیت می‌دهد و بعد به نوع حرفی که مطرح می‌شود و ضرورت طرح آن، توجه می‌کند. به همین جهت در نقد اشاره شده در بالا به کیمیائی می‌گوید:

... در طول فیلم تصاویر قابل تفسیری موجود هست که به فیلم روح داده ولی چند جا حرفهای زاید، از لطف تصویری فیلم کاسته است. مثلاً همه جا بطور پی در پی از سرسختی و جنگ و جدلی بودن قیصر و درضمن جوانمردی او صحبت می‌شود، ولی اصل ماجرا یا گویایی این مسئله نیست و یا اگر هست درکنار آن نوعی مسئله دیگر آن را رد کرده‌است...

نحوه معرفی آدمهای داستان در ابتدای فیلم به ابتدائی‌ترین وجه صورت می‌گیرد، یعنی اینکه یک نفر رابط میان افراد می‌شود و تمام جزئیات کار آنها را با سؤال و جواب پاسخ می‌دهد. این رابطه در این فیلم که زنی است که در بیمارستان نشسته - اگرچه به طبیعی بودن صحنه (اینکه بجز آدمهای اصلی داستان کس دیگر هم در راهروی یک درمانگاه هست) کمک می‌کند ولی از نظر معرفی به فیلم لطمه می‌زند...

... «فرمان» به بیمارستان آمده‌است. زن به مادر قیصر می‌گوید: «این برادرشه؟ خدا انشاءاله صبرش بده، قصابه؟» و مادر می‌گوید که «بله فرمون معروفه» و زن می‌گوید: «پس فرمون، فرمون که میگن اینه؟ میگن خیلی برو برو داشته بعد رفته مکه و کنار گذاشته» یعنی موضوع را برای کسی می‌گوید که مسلماً از وضع پسرش باخبر است و نیز موقعی که در راهروها راه می‌روند. زن از خان دائی (جمشید مشایخی) می‌پرسد «این دختر کیه اینجور بی‌تابی می‌کند» و خان دائی پاسخ می‌دهد «این، اعظم، شیرینی خورده قیصر، برادر کوچیکه فرمونه!» آیا نمی‌شد بنحو بهتری لاف‌ها را کم‌تر گفتگوها گذاشته شود؟

مراجعه به نقد فیلم «آدمک» علاوه بر توجیه نقطه نظرها و انتظارات او، نوع فیلمی را

نیز که مورد تأیید او قرار می‌گیرد، معرفی می‌کند:

آدمک

«آدمک» مزدهی ظهور یک فیلمساز امیدوارکننده‌ی دیگر را میدهد و مبین افزوده شدن یک کارگردان فهیم بر جمع کوچک کارگردانان فهیم و سینماشناس ایرانی است... فیلم «آدمک» جای بحث و بررسی و تفسیر بسیار دارد ولی ما سردستی، اشاراتی به آنچه که به فیلم ارزش و اعتبار میبخشد، میکنیم... سه عامل، فیلم «آدمک» را به صورت ایده‌آل و موفق کنونی (به نوعی که یکی از بهترین فیلم‌های ایرانی باشد) در می‌آورد:

۱ - محتوی و تم فیلم و اینکه محدود به یک منطقه‌ی خاص نیست و با وجود آنکه این تم در زندگی ایرانی، پیاده شده، جهانی است.

۲ - فرم سینمایی فیلم.

۳ - وسواس در ارائه‌ی این فرم سینمایی...

مختصراً به تشریح عوامل فوق به صورت آمیخته به هم می‌پردازیم:

تم فیلم مواجهه و مقابله‌ی قطب‌های متضاد است که در اجزاء مختلف فیلم تجلی پیدا میکند... این مواجهه را به صورت برخورد دو نسل قدیم و جدید یا برخورد زندگی صنعتی و یک زندگی شرقی با فرهنگ مخصوص خودش، یا بطور کلی به صورت مقابله‌ی ماده و معنا می‌بینیم که در این مورد بخصوص، کلمه‌ی «آزادی» برای بیان حرف فیلم، مفهوم رستاری دارد.

«بابک» قهرمان اصلی داستان فیلم، از پیوستگی‌های مادی اطرافیان خود، خسته و درمانده شده است و ایده‌آل او یک دنیای آزاد و معنوی است.

اطرافیان او را افراد خانواده (مادری که بزندگی بورژوازی خودش کاملاً پایبند است، پدری که فقط حرفه و پول و دیسیپلین برایش مطرح است و یا نامزدی که مثل دخترهای دیگر، یک مسیر مشخص - ازدواج و زندگی معمولی مادی - را میخواهد طی کند و... دیگران) تشکیل میدهند. که همگی طالب یک زیست گوسفندی هستند... هریک از این پیوستگیهای مادی را به شکلی سینمایی و کاملاً متعادلکننده نشان میدهد. و در یک مورد این شکل سینمایی به نقطه‌ی اوج خود میرسد (در صحنه‌هایی که بابک و نامزدش در خیابان گردش میکنند، نور چراغانی خیابان بر شیشه‌ی اتومبیل آندو منعکس شده است پس از قطع، دختر، با آب و تاب و علاقه از ازدواج صحبت میکند، بلافاصله یک ماشین عروس میگذرد و ما از دید پسر، یک پیرمرد و پیرزن را می‌بینیم که به شکلی مشمئزکننده آراسته شده‌اند، بر شیشه‌ی اتومبیل آنها نیز چراغها منعکس شده‌است). بابک در طول مسیری که در فیلم طی میکند با یک جوان آمریکائی و یک جوان بیمار و عده‌ئی دیگر برخورد پیدا میکند... برخوردهای بابک راه‌گشای یک «آزادی» در پیش پای اوست... تا آنکه سرانجام با پیوستن او برخیل گوسفندهائیکه به مفهوم آزادی و صداقت و صفا برگزیده شده‌اند «علیرغم آن زیست گوسفندی، اطرافیان بابک!» و پریدن بابک از جوی آب، همراه گوسفندها، «شاید» او به آزادی موردنظرش میرسد.

قلم بر پرده نقره‌ای

در اینجا، فیلمساز در مورد راه آینده‌ی بابک سئوالی را مطرح میکند «آیا او آزادی مورد نظرش میرسد یا نه؟»... باین سئوال صحنه‌های ابتدائی فیلم تلویحاً پاسخ گفته‌است: صحنه‌ئی که یک شعبده‌باز او را از قفس رهنانیده و مبدل بیک کبوتر (باز بمفهوم آزادی) ساخته است.

این مورد ما را به یاد قهرمان فیلم «عقل سالم، بدن سالم»، فیلم کوتاه «هریتاش» می‌اندازد که دوره‌های مختلف زندگیش را میگذراند و به جستجوی آزادی میپردازد. روحیه و انگیزه‌های ایرانی که در فوق مطرح شد، در فیلم باینصورت مطرح میشود که فرضاً بابک همراه با هیپیهای آزاد نمیرود. یا برگشت حلقه‌ی نامزدی را قبول نمیکند، یا اینکه آن دختر دهاتی که روسپی میشود، واسطه‌ی ایرانی را به ناجی خارجی ترجیح میدهد و... اینها نماینده‌ی روحیه‌ی شرقی و آن احساسات و عواطف ایرانی است... چه برای یک ایرانی پشت پا زدن به وابستگی‌ها و آنچه که متعلق به او بوده، غیرممکن است...

در مورد مقابله‌ی زندگی‌ئی که در حال صنعتی شدن است و خصوصیات اصیل خود را کم‌کم از دست میدهد و سنن آن روز به روز رو به اضمحلال میرود، فیلمساز عقاید مختلفی را عنوان میکند و تلویحاً جبر زمان در کلیه‌ی صحنه‌های مربوطه به چشم میخورد.

فرضاً در یک قسمت که بابک و نامزدش راجع به مسائل خود بحث می‌کنند (و صحنه با ترسیم یک جدول روی دیوار توسط بابک و مطرح کردن یک موضوع گیج‌کننده‌ی فلسفی بطور اعم ختم میشود) ما مناره‌ها و گلدسته‌هایی را می‌بینیم که زینت کادراهائی است که در آنها، این دو سمبل نسل امروز قرار دارند. یا در قسمتی که «بابک» هندوانه می‌خرد، می‌بینیم که هندوانه فروش با یک قطعه سنگ هندوانه‌ها را وزن میکند در حالی که در کادر، یک تیر چراغ برق مدرن دیده میشود. در قسمتی دیگر بابک با اتومبیل شیک خود، از خیابانها عبور میکند و در یک پلان می‌بینیم که دود یک اتوبوس قدیمی تمام اطراف اتومبیل او را احاطه کرده‌است و همچنین مهمتر از هر چیز در فیلم، این است که در زمانی که شخصیت‌های فیلم گرفتار مسائل مهم و گاه عمیق خود هستند، ما جمعیت‌هایی را می‌بینیم که کاملاً سرگرم معرکه‌گیری و جنگ مار و خلنگ و غیره هستند آنچه که به این مورد بیشتر معنا می‌بخشد اینست که ما همیشه جمعیت‌ها را در تصاویر، از پشت می‌بینیم...

بدین ترتیب فیلم «هریتاش» مملو از ریزه‌کاریهائی است که هر یک، نشانه‌ی بینش و فهم اوست که با شکل سینمائی فیلم، تکامل پیدا میکند، همانطور که گفتیم پرداختن کامل به این مسائل در این مختصر گنجینه‌ی نیست...

علاوه بر اینها، وسواسی که «هریتاش» در ارائه‌ی فیلم به‌خرج داده، از قبیل اینکه مثلاً از صحنه‌ها سرسری نگذشته و برای یافتن تصاویر مورد نظر بارها یک صحنه را فیلم‌برداری کرده (و این از تمام صحنه‌های فیلم پیداست) و یا مثلاً اینکه برای تطابق گفتار فیلم و لب هنرپیشگان، وقت زیادی را صرف کرده، به فیلم او به صورتی دیگر نیز تمایز بخشیده‌است... این دقت‌های تکنیکی را در فیلمسازان دیگر ایرانی، کمتر سراغ کرده‌ایم.

اینست که «آدمک» را یکی از بهترین فیلم‌های ایرانی می‌دانیم و «هریتاش» را برتر از «کیمیائی» ها و «حاتمی» ها و «قرب» ها و در حد «مهرجوئی» و «نصرت کریمی»^۱

سهرابی فیلم‌های زیر را به عنوان بهترین فیلم‌های عمر سینمایی خود برگزیده است:

- ۱ - شب‌های کابیریا^۲ - جاده - هشت و نیم (فدریکو فلینی)
- ۲ - فرشته آبی^۳ (جوزف فون اشترنبرگ) رزناو پاتیومکین (سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین)
- ۳ - بچه روزمری (رومن پولانسکی)
- ۴ - بیگانگان در ترن - سرگیجه - پرندگان (آلفرد هیچکاک)
- ۵ - هفت زن - مرد آرام (جان فورد) - ماجرای نیمروز (فرد زینه‌من) - ریو براوو (هوارد هاوکز)
- ۶ - انجیل به روایت متی^۴ - مده‌آ^۵ (پی‌یر پائولو پازولینی)
- ۷ - یوزپلنگ - زمین میلرزد -
نفرین‌شدگان (لوکینو ویسکونتی)
- ۸ - بالتازار (روبر برسون)
- ۹ - آگران‌دیسمان - شب - ماجرا
(آنتونیونی)
- ۱۰ - شاه شاهان^۶ - ۵۵ روز در
پکن (نیکلاس ری)^۷...



۱ - ماهانه ستاره سینما - شماره ۱۱ - دی ۱۳۵۰

^۲ - LE NOTTI DI CABIRIA

^۳ - THE BLUE ANGLE

^۴ - BATTLESHIP POTEMKIN

^۵ - IL VANGELO SECONDO MATTEO

^۶ - MEDEA

^۷ - THE KING OF KINGS

۸ - ماهانه ستاره سینما - شماره ۷ - اردیبهشت ۱۳۵۰

محسن سیف

«محسن سیف» هم از خوانندگان مجله‌ی «فردوسی» بود که بعدها به عنوان منتقد تازه‌کار با این مجله و همچنین مجله «ماه نو درباره فیلم» نیز شروع به همکاری می‌کند. سپس نوشته‌های او را در سایر نشریات نیز می‌بینیم.

سیف علاوه بر نقد فیلم به نوشتن قصه و سرودن شعر هم روی می‌کند. پس از یک دوره‌ی پرکاری در نگارش نقد فیلم، بین سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۴۹ به تدریج از این صحنه کناره می‌گیرد و بعدها به طور ناپیوسته از او نقدهایی در مطبوعات می‌بینیم.

سیف طبعی حراف و نثری روان و رسا دارد و همین خصوصیات به نقدهای او حالتی شخصی داده‌است که گاه از صورت یک مقاله مرسوم درمی‌آید و شکل نوعی درددل و شکوه به خود می‌گیرد:

... در اینجا کوشش هاتاوی مصروف ایجاد گونه‌ای رابطه بین تماشاگر و قهرمان فیلم شده‌است و در لحظات بعد عدم تأثیرگذاری چنین کوشش مذبحانه‌ای (بعثت کش‌دار شدن - تأکیدهای زیاد و وراجی) خیلی زود دست فیلمساز را رو می‌کند و اینکه هاتاوی چگونه سعی دارد از «آدم» فیلمش یک قهرمان بسازد، قهرمانی در ردیف کاراکترهای جان فورد و هوارد هاکز و یا یک ضد قهرمان! هاتاوی چنین تلاشی را از خود معمول می‌کند ولی نتیجه‌ی کار آن چیزی نیست که او می‌خواسته و حتی آن چیزی نیست که اومی‌توانسته. وبهمین علت درخیلی ازدقایق فیلم برمی‌خوریم به سکانس‌هایی که طاقّت تماشاگر جان‌وین‌پرست را هم طاق می‌کند! و حتی مزه‌پرانی جناب دوبلور (که حالا دیگر عینهو نعل قاطر رفته است داخل سم!) کاری از پیش نمی‌برد.

و «چرا» در اینست که این سلسله رشته‌های حرافی، ردیف پشت سرهم صف شده‌است و از این اتاق بآن اتاق و از پشت این میز به پشت آن میز و غیره که بقول آن رفیق «جان وین در پیتون پلیس!» تماشاگر فیلم وسترن تحرک می‌خواهد، هیجان و اضطراب می‌خواهد. و اگر کمی سطح توقعش بالاتر بود و کمی سطح فکرش، در لابلای این خواسته‌های حتمی پی‌گرد یک زندگی نیز هست. یک زندگی از یک آدم قابل پذیرش. ولی هاتاوی هیچکدام از این خواسته‌ها را برآورده نمی‌کند و کارش نه تحرکی جلب کننده دارد و نه آدمی که بشود در خصوصش تدقیق و بررسی کرد!

محسن سیف در نقدهایش، بیشتر، به شناسایی و شناساندن تم فیلم می‌پردازد و سپس بحث خود را به وضعیت روانی و موقعیت اجتماعی کاراکترهای فیلم می‌کشانند و از طریق

طرح این نکات، موفقیت فیلمساز را در خلق و بیان آنها مورد سنجش قرار می‌دهد. در صورتی که سازنده‌ی فیلم مورد بحث، صاحب نام و سابقه باشد، مرور و مقایسه‌ای هم با سایر کارهایش به عمل می‌آورد. او ضمناً نسبت به فیلم‌های متعارف ایرانی نیز حساسیت نشان نمی‌دهد و به ضرورت درباره‌ی آنها هم، البته به طور مشروط، می‌نویسد.

او معتقد است برای سنجیدن آنها باید متر و معیارهای دیگری که منطبق با واقعیت و امکانات سینمای ما باشد، در اختیار گرفت و برای توجیه نظرش می‌گوید:

– برای نقد و بررسی یک فیلم ایرانی می‌بایست معیارهای کلی و اصولی سینما را زیر پا گذاشت. کلی‌تر اینکه منبأ تحلیل دقیق و محققانه‌ی از فیلم ایرانی باید محدودیت‌هایی از نقطه نظر دید سینمایی قائل شد. و همچنین با محاسبه و سنجش قدرت‌های ضعیف مادی و توجه به عدم موجودیت وسائل و لوازم ملزوم، سطح و انتظار را تقلیل داد. یک بررسی و تحلیل منطقی از فیلم ایرانی موقعی منطبق با واقعیت است که کلیه جوانب و زیر و بمهای موجود سنجیده شده باشد... بهر تقدیر غرض از رقم‌زدن این مقدمه نمایاندن چندوچون بررسی و تحلیل‌هایی است که شده و می‌شود.

دوستان خرده گرفته‌اند که چرا وقتی (فیلم) «ساعت ۱۰/۵ تابستان» ساخته ژول داسین و یا «پلکان عوضی» ساخته رابرت مالیگان را به چوب تکفیر می‌رانی، (فیلم) «هنگامه» (ساموئل خاچیکیان) را بعنوان یک فیلم خوب می‌پذیری. و این مقدمه بیشتر بدان آمد که احياناً سرزخی داده باشیم دست دوستان که رفقا معیار ارزیابی یک فیلم ایرانی با معیاری که در مورد یک فیلم خارجی برای قیاس بکار برده می‌شود، کلی فرق دارد. با وصف این نمی‌شود، کتمان کرد که دنیای فیلم ایرانی هم در یک وضعیت انتزاعی برای یک طبقه خاص غایت مطلوب است...^۱

شاید این از موارد نادری باشد که می‌بینیم، منتقدی با دونوع معیار و الگو به قضاوت درباره‌ی سینما می‌پردازد و همان طوری که خود اشاره می‌کند، معتقد است که:

«... فیلم – پلکان عوضی – نمود دیگری از تلاش رابرت مالیگان با بهره‌وری از یک سوژه اجتماعی علیرغم تمامی کوشش‌ها، ویژه‌گی چشم‌گیری ندارد...»^۲

و یا فیلم «... ساعت ۱۰/۳۰ تابستان را از ژول داسین بعنوان یک فیلم متفکرانه نمی‌توان پذیرفت...» چون سازنده‌ی آن در پروراندن سوژه فیلم «... دچار آشفتگی عجیبی شده است. با پیش کشیدن مسائل نامربوط منبأ شناخت محیط و اتمسفر مکانی رویدادها، وضع درهمی بفيلم داده است. وجود آدمهائی که در پیشبرد تداوم منطقی درام بی‌تاثیر هستند... به تشتت فکری بیننده مدد می‌نماید...»^۱

۱ – فیلم و هنر – شماره ۲۵۶ – ۹ مهر ۱۳۴۸

۲ – فیلم و هنر – شماره ۲۴۵ – ۲۵ تیر ۱۳۴۸

ولی در مورد فیلم ایرانی «هنگامه» می نویسد:

«... معیار قضاوت و سنجش در این جا منحصرأ بر محور سینمای ایران و دست‌اندرکاران آن است. چرا که هر آینه، معیار قیاس دنیائی منظور نظر باشد، جز سکوت تاسف‌بار، حرفی نمی‌توانیم زد جز اینکه هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم... بهر جهت همانگونه که اشاره شد، در اینجا بی‌آنکه کوچکترین نشانه‌ای از سینمای مقبول و مطلوب ما تجلی کرده باشد، هنگامه را به محک سنجش می‌آزمائیم، تنها بعنوان یک فیلم سرگرم‌کننده، ساده، بی‌دوز و کلک و جز این هیچ...

هنگامه یک فیلم صددرصد ایرانی است. با داستانی از نوع همان داستانها و آدمهائی که می‌شناسیم ولی یک فاصله غریب و قابل تأمل راه هنگامه را از فیلم‌های دیگر ایرانی جدا می‌کند. و این همان راهی است که انجامش سرآغاز یک شروع و یک تحرک می‌تواند باشد...

...هنگامه از جهت نحوه بیان سینمائی برای سینمای ایران نقطه تحولی محسوب می‌شود. فیلمبرداری زنده و جان‌دار کنی در ساختمان کلی اثر تاثیر بلاتردیدی دارد. انتخاب زوایا بیشتر مناسب و بجاست و از حرکت دوربین در جهت روح دادن بتصاویر خوب استفاده شده است. آنچنانکه نمای تکراری از یک زاویه در فیلم خیلی کم است. بازی هنرپیشه‌های اول بخصوص بهروز وثوقی درخور تمجید است. وکلاً در یک فضای محدود هنگامه را بعنوان یک فیلم خوب می‌توان صحنه گذاشت...^۲ تأیید از کار خاچیکیان به هنگام بررسی فیلم «قصه شب یلدا»، صورت کامل‌تری به

خود می‌گیرد:

...ساموئل رغبت بیشتری به سینمای متحرک دارد تا سینمای بی‌جان و بظاهر آرام. و علت اصلی روکردن او به فیلم‌های پرتحرک جنائی همین مسئله است. گفتیم ساموئل بیشتر در بند فرم ظاهری و شکل عینی فیلم است و کمتر توجهی به دنیای آنسوی تصاویر، یعنی دنیای ذهنیات دارد. در «شب یلدا» باهمین مورد روبرو می‌شویم... در حالیکه نوع سوژه در اینجا محتاج تحرکی درونی و ذهنی بوده است و بازی با فرم بگونه‌ای که در اینجا صورت گرفته است از جهت شکل ظاهری یک اثر پرتحرک شاید جالب باشد ولی در خصوص چنین سوژه‌ای چندان مقبول و درست نیست...

در اینجا با دختر جوانی بنام یلدا آشنا می‌شویم که برای خودش مظهر «بیگناهی» است و در واقع عاملی برای محکوم کردن اجتماع و وضع ناهنجار محیط. پدر و مادر این دختر در یک وضعیت اغراق‌آمیز، برخورد تشنج‌آوری با یکدیگر دارند و در اینحال مرد، زن را در مقابل چشمهای دخترک بقتل می‌رساند.

نحوه‌ی پرداخت این چند لحظه‌ی کوتاه کوچکترین تشابهی با وضعیت سایر قسمتها ندارد.

۱ - فیلم و هنر - شماره ۲۴۶ - اول مرداد ۱۳۴۸

۲ - فیلم و هنر - شماره ۲۴۷ - ۸ مرداد ۱۳۴۸

قلم بر پرده نقره‌ای

در اینجا حرکت سریع دوربین و افکت شدید، بهمراهی بازی اغراق‌آمیز هنرپیشه‌ها شکل نامطلوبی باین قسمت از فیلم داده است. در حالیکه برای بیان چنین لحظاتی میشد از زبانی در روال سایر قسمت‌های فیلم استفاده برد. خشونت می‌باید در درون تصاویر جریان داشته باشد و نه در شکل ظاهری و سر و صدای زیاد...

حقنه کردن خشونت با استفاده از عوامل ظاهری درست و مقبول نیست... مع‌الوصف در بسیاری از لحظات فیلم شاهد تجلی ذوق ساموئل هستیم... نخستین لحظه‌ی برخورد تماشاگر با «یلدا» قهرمان اصلی داستان، خوب پرداخت شده است. یعنی ظاهر شدن «یلدا» از میان تاریکی با آن وضع بخصوص خوب نشان داده شده است...

برخورد مرد جوان و «یلدا» ساده‌ترین شکل ممکنه برگزار شده است و همچنین نحوه برخوردهای بعدی این دو حالتی ابتدائی دارد.

یکی از نکات قابل توجه فیلم، پیوست دقایق تکنیکی آن است و نحوه‌ی انسجام لحظات که بصورتی آگاهانه شکل گرفته است. آنچنانکه در آخرین لحظات فیلم، وقوف از مرگ «یلدا» برای تماشاگر حالتی قطعی و تاثیربرانگیز بوجود می‌آورد. و لحظه‌ی آگاهی تماشاگر از واقعیت زنده ماندن «یلدا» ضربه‌ای است غیرمترقبه و درواز انتظار.

تاثیر این لحظه در تماشاگر نمودی از آگاهی فیلمساز است در بهره‌وری از عوامل جلب‌کننده‌ی تماشاگر...

حرف آخر اینکه «قصه شب یلدا» در میان فیلم‌های ساخته شده بوسیله ساموئل جای با ارزشی برای خودش کسب می‌نماید و تلاش صمیمانه او را در تحقق ساختمان یک اثر مستقل و آزاد نمایان می‌سازد...^۱

سیف در یک مطلب کوتاه یادداشت گونه، تلقی خود را از سینما چنین توجیه می‌کند: ... دوستی سرشار از عشق به سینما، مثل خود ما البته، ما را در منگنه‌ی محظور گذاشت که «بنظر تو، هدف اصلی این کالای تجارتی که اسمش را سینما گذاشته‌اند، چی هست؟ تو که درباره سینما می‌نویسی، باید بهتر از من بدانی...» بهر حال این رفیق عزیز ما خیلی بد پيله بود، بناچار اول بعرضشان رساندم که... لازم نیست من همه چیز راجع به سینما و خصوصاً هدفش بدانم... دوم از این، حالا که زیاد اصرار داری، می‌گویم که بدانی که می‌دانیم! با این وجود بازهم سینما را دوست داریم. باین دلیل که می‌خواهند، نیازمند این کالای تجارتی باشیم... و هستیم و بعد شرح کشافی درخصوص تلقی‌ام از سینما، برایش گفتم، که بعله... هدف سینما همان هدفی است که خیلی‌ها می‌خواهند «هدف» باشد و چه هدف خوبی:

رفیق عزیزم، سینما خیلی راحت کارهایی را می‌کند که از توپ و تفنگ ساخته نیست... عرض می‌کنم. عادات و حرکات و شیوه زندگی و خصوصاً ذهنیات پر از فانتزی و رویا، از طریق

داستان‌هایی پر از جاذبه سینمایی و کاراکترپردازی‌های خیال‌انگیز، شدت دگرگون می‌شوند و تحت تاثیر همین رویاهای تصویری و انتقال‌منش، تغییر هویت اساسی در بنیاد شخصیت جماعت تماشاگر بوجود می‌آید. و این یعنی یک‌جور شستشوی مغزی که ارزشهای فردی و اخلاقی جماعت تماشاگر را دچار تزلزل می‌کند. و جماعت تماشاگر کسی نیست جز جماعت یک علت. از این طریق بسیاری از خصایص انسانی و قومی و ارزشهای اخلاقی، کیفیت اساسی خود را از دست داده و در مسیر این تغییر و تبدیلات سریع ذهنی، ضدیت‌های درونی در تماشاگر که از طریق قهرمانان سمپاتیک و دوست‌داشتنی سینما، منتقل می‌شود، تزلزلی نهادی در خصوصیت‌های قومی و ارزش‌ها و سنت‌های اخلاقی یک ملت ایجاد می‌کند. این سینماست رفیق، که در لفافه پرزرق و برق تجارت پیچیده شده و خودفروشی و فرار از حقیقت موجودیت و رویا، بله، رویا کالای اصلی این تجارت پررونق هستند. یعنی همان چیزهایی که این روزها خریدار و طرفدار بسیاری در سراسر دنیا دارد. ما هم از مشتریان این کالای مجذوب‌کننده هستیم و از شما چه پنهان خیلی هم دوستش داریم. خصوصاً نوع غربی‌اش را!^۱

به عنوان نمونه نقد فیلم «گاو» ساخته‌ی داریوش مهرجویی را انتخاب کرده‌ایم که ابتدا با بی‌توجهی منتقدان روبه رو می‌شود، ولی بعد از مطرح شدن در مجامع بین‌المللی مورد لطف اکثریت منتقدان قرار می‌گیرد.

گاو

«مشدحسن» گاو خودش را بیشتر از هر چیز و هر کس دوست دارد،

بعد یک‌روز «گاو» ناغافل می‌افتد و میمیرد و...

«گاو» ساخته‌ی داریوش مهرجویی، مخلوق ذهن یک ایرانی، فیلمی است قابل قیاس با آثار درخور اعتنای سینمای جهان! فیلمی که برای من غیرمنتظره بود، حیرت‌آور بود، هر چند که پاره‌ای از رفقای صاحب نظر و مطلع در امر سینما آنرا باب طبع خویش نیافته‌اند.

با اینهمه فیلم «گاو» بمن جرأت می‌دهد، جرأت اینکه بگویم، ما هم صاحب سینما هستیم، صاحب یک سینمای اصولی و منطبق با تمامی قواعد وابسته به هنر سینماتوگرافی. سینمایی که سالهای سال انتظارش را داشتیم، سینمایی در یک معیار جهانی!

«مهرجویی» در ابتدای امر «الماس ۳۳» را ساخت، یک فیلم تجاری صرف که در آن تکنیک جزو قابل اعتنای فیلم بود و دیگر هیچ. و بدنبال یک فترت چندساله مهارت تکنیکی‌اش را در اختیار یک محتوای فلسفی، آنهم فلسفه‌ای پیچیده مشابه فلسفه «کافکا» گذاشته است. و اعجاب در همین است.

قلم بر پرده نقره‌ای

سینمای فارسی و فلسفه‌ی کافکا؟! و حیرت در این است که او را تا حدود تحسین‌آمیزی موفق می‌بینیم. فلسفه‌ی فیلم «گاو» همان فرضیه‌ی بفرنج تبدیل آدمی به خواسته‌های از دست رفته است که در صورت ظاهر بنوعی دیوانگی تعبیر میشود.

«مشد حسن» آدم فیلم «گاو» نیازهای ذهنی و عوامل پیوند با حیات را در وجود «گاو» خویش خلاصه می‌بیند و باین ملاحظه «گاو» در حکم نوعی رابطه بین او و زندگی است و بستگی «مشد حسن» با حیات با بریدن این رشته قطع میشود و حلول روح از جسم مرده به تن بیروح و در واقع نوعی تبدیل روح، باعث دگرگونی وضع مشد حسن میگردد.

«گاو» مرده است در حالیکه ردپائی از روان رهاشده‌ی او در مخیله‌ی «مشد حسن» در بند است و این «مشد حسن» است که روح صدمه‌دیده‌اش را برای ابقای روح محبوب در تصور، از جسم خود میراند و این مبادله‌ی آگاهانه او را تبدیل به «گاو» و در واقع معبود ذهنی‌اش میسازد. و بدین طریق نقش مؤثر یک الفت صادقانه‌ی ذهنی را درمی‌یابیم.



الفتی که میتواند بین دو انسان و حتی بین انسان و حیوان بوجود بیاید. و در هر حال با تحت تأثیر قرار گرفتن مطلق به کسی یا چیزی این مبادله میتواند صورت بگیرد. «مهرجویی» با آگاهی یک فیلمساز هوشمند در بیشتر مراحل پیشبرد داستان فیلم از تصویر مدد گرفته است.

و باین خاطر حتی با حذف دیالوگها میشود حرف خالق فیلم را بسادگی و سهولت دریافت. و این سینماست، سینمایی که دیالوگ یک عامل جزئی از ساختمان کلی آن محسوب میشود. از همان نخستین لحظات شروع فیلم تماشاگر بی‌هیچ تردید و تأمل بدنیای فیلم کشیده میشود. حتی تیتراژ زیبا و ابتکاری فیلم نوعی پیش درآمد جلب‌کننده است.

تیتراژی که تماشاگر را برای دیدن یک فیلم جدی آماده میکند. و بعد طی چند پلان حساب شده آتمسفر محیط بخوبی در بیننده القاء میشود. چند نمایی باز از فضای ده بکممک چند تصویر درشت از چهره‌ی آدمهای کنجکاو مجال‌گریز را از تماشاگر میگیرد.

و بعد در یک سکانس جالب «مشد حسن» و گاو با رابطه‌ی ذهنی خاص «مشد حسن» نسبت به حیوان روشن میشود.

بی‌آنکه در این معارفه لحن مؤکدی بکار رفته باشد. و بعد ظهور «بلوریه‌ها» بر نوک تپه (که در واقع نوعی هشدار می‌تواند باشد) نمایی تازه‌ای از وضع محیط را مرئی میدارد. و طی مراحل بعدی نمود روشنتری از وضع «مشد حسن» و علاقه شدید او به گاو داریم.

نکته‌ی قابل دقت در فیلم «یکی» بودن این گاو است و احتیاجی که همه نسبت باو احساس میکنند. و این احتیاج همگانی طی چند نمایی متوالی از زنهایی که برای گرفتن شیر صف بسته‌اند نشان داده میشود. با پیش آمدن این سؤال که این «گاو» کیست؟ و چیست؟

«مهرجوئی» میداند که چگونه و به چه نحو تماشاگر را با التهاب درونی آدمهای فیلم شریک نماید.

و بهمین خاطر با شناساندن کامل فضای فیلم و جلب همه جانبه‌ی حواس تماشاگر، ضربه منظور را در یک لحظه‌ی کاملاً مناسب (مناسب از جهت پذیرش تماشاگر) فرود می‌آورد و شاید بهمین ملاحظه باشد که «مرگ» گاو روی تماشاگر توی سالن همان تأثیری را میگذارد که روی آدمهای فیلم. بعد از سلسله لحظاتی که با مشد حسن، گاو و اهالی ده آشنا میشویم زمینه و موقعیت مناسبی برای فرود آمدن ضربه فراهم می‌آید. و «مهرجوئی» با آگاهی تمام پیش از فرود ضربه‌ی نهایی ذهن تماشاگر را متوجه «مرگ» میکند. تا تأثیر مرگ گاو پیش از آنکه یک ضربه‌ی آنی و گذرا باشد، بمرور در تماشاگر بارور شود. برای این منظور پیش از نمایان شدن مرگ گاو، شاهد یک سکانس جلب‌کننده هستیم. باینصورت که در یک لحظه شاهد کنده شدن سر یک گنجشک بوسیله‌ی آن مرد جوان میشویم، و همین لحظه به تنهایی ذهن ما را متوجه «مرگ» میکند و بلافاصله بعد از این شاهد شیون یک زن میشویم که در ابتدای امر ذهن ما متوجه مرگ یکی از عزیزان او میشود، عزیزی که میتواند شوهر و یا بچه‌ی او باشد و بعد بدنبال روشن شدن مرگ «گاو» و تأثیر آمیخته بوحشت همه‌ی اهالی ده (بجز آن مرد جوان) اهمیت و بغرنجی اتفاق بیشتر از پیش مرئی میگردد. باینصورت که تماشاگر احساس میکند با مرگ و فنانی «چیزی» روبروست که بمراتب از مرگ یک فرزند و یا شوهر زجرآورتر است! و تلاش اهالی ده برای مسکوت ماندن این «مرگ» اهمیت بیشتری به قضیه میدهد.

و اینهمه، تأکید دیگری است به علاقه شدید «مشد حسن» به گاو.

قلم بر پرده نقره‌ای

پیش از وقوع این حادثه طی رشته پلانهای حساب شده‌ای شاهد چگونگی وضع آدمها و احتمال بروز هر حادثه در هر آن هستیم.

نشستن آن پیرزن با آن وضع بخصوص روی بام، شکل مجسم یک جغد را در مخیله تداعی میکند و بخصوص پیش آمد مرگ گاو در یک پلان پیوسته به همین رشته، فضای خرافی خواست فیلمساز را روشن میسازد.

و خرافی بودن فیلمساز (که میتواند برای خودش واقعییتی باشد) با احتساب فلسفه‌ی انتخابی او برای بیان یک دگرگونی ذهنی و روانی چندان اعجاب‌آور بنظر نمیرسد. و بعد «مشد حسن» با بازگشت به ده و یک اشارهی کوتاه با واقعیت مرگ گاو روبرو میشود.

واقعیتی که قبولش برای او دشوار و مرگ‌آور است و بدین خاطر «مشد حسن» بیشتر سعی خودش را مصروف مبارزه با واقعیت مرگ گاو میکند.

واقعیتی که برای او باورنکردنی است. و در تلاش مبارزه با واقعیت و جبر این فقدان با فداکردن خویش پیروزی دلخواه را کسب میکند و مبادله‌ی روحی بین گاو و مشد حسن، موجبی میشود برای از میان رفتن فاصله‌ی بوجود آمده. فاصله‌ای که جبر زیست برای «مشد حسن» از معبود ذهنی‌اش بوجود آورده است. و عامل این فاصله «مرگ» است. مرگی که هرچند مدت یکبار در شکل مجسم سه «بلوری» روی تپه ظاهر میشود و گوئی هشدار است و زنگ خطر تشابه عجیبی بین لحظات ظهور «مرگ» در «مهر هفتم» برگمان و ظهور «بلوری‌ها» بر سر تپه دیده میشود. و نزدیکی و هم شکلی آتمسفر هردو فیلم واقعیت چنین تشابه درونی را بیشتر میکند و حتی در لحظه‌ی سوررئالیستی و عجیب بیرون آمدن زنان سیاهپوش با «بیرقهای» مذهبی و حرکت در آن فضای گرفته و خفقان‌آور چنین موردی در ذهن تداعی میشود...

طی مراحل پیشروی داستان فیلم به لحظات پرمفهوم و گویائی برمخوریم که هر یک در حالت انتزاعی خویش واجد خصوصیات قابل گفتگوئی است.

از این میان اشارهای داریم به چند پلان متناوب از موقعیت مردی که از درون یک پنجره‌ی محدود فریاد استفسار برمی‌آورد.

این چند نمای متناوب هریک به تنهایی نمود روشنی از وضعیت خفقان‌آور و گرفته‌ی محیط زیست این مرد است.

و در واقع نمودی از محیط زیست همگی این آدمها.

آدمهائی که در چهارچوب محدود و فشرده‌ی حیطه‌ی زندگی‌شان در انتظار - ناپیدائی - زانو زده‌اند. بی‌آنکه یارای برخاستنی باشد و توان حصار بردن. و در اینجا تماشاگر فیلم با اندکی کنکاش و کاوش ذهنی میتواند براحتی گرفتگی و دربندی آدمهای دنیای فیلم را از صدای فریاد مردی که تنها قادر است زنده بودنش را آواز دهد؛ احساس کند.

برای تفهیم و القاء این لحظه‌ی بخصوص لحن ساده و دور از اغراقی بکار رفته است. آنچنانکه تاکید و تکیه روی آن شخص و پنجره وضع منطقی و جلب‌کننده‌ای بخود گرفته است. و اینهمه طی چند پلان مجزا و دور از هم در ذهن تماشاگر بیدار میشود.

احساس اینکه، چگونه ممکن است آدمهائی در محدوده‌ی «گور» زندگی گونه‌ای داشته باشند و تنها منفذ واصل بین آنها و زندگی چهارچوب فشرده و کوچکی باشد. منفذ کوچکی که تنها طریق پیوند با حیات و تنها را نفس کشیدن است، و لا جرم تنها نشانه‌ای که زنده بودن این آدمها را مرئی میدارد.

این چند نمای جالب درگیر و دار نفوذ آتمسفر سوررئالیستی و مشئوم فیلم روی ذهنیات، بوضع غریبی در بیننده تأثیر میگذارد.

با پیش آمد استفسارهای گیج کننده‌ی ذهنی که چگونه ممکن است، زنده بود در محدوده‌ای که تنها نشان بودن، دم فروبردن است و دم برآوردن؟! و دیگر هیچ...

رابطه‌ی آدمها و اشتغالات ذهنی هریک در کشاکش نمایاندن وضع روحی «مشد حسن» بخوبی نشان داده میشود، بی‌آنکه گسستگی این فصلهای منفک و جداگانه رشته‌ی همبستگی ذهنی تماشاگر را، حتی برای لحظه‌ای کوتاه از جریان اصلی فیلم دور سازد.

رابطه‌ی آن مرد جوان و تمایل شهوانی او نسبت بآن دخترک و تمایل متقابل زن باو طی یک فصل کوتاه به بهترین وضعی نمایانده میشود.

در اینجا برای نشان دادن موقعیت و ذهنیت این پسر و دختر از اشاره‌ی لفظی آن مرد ناآرام استفاده شده است.

باین طریق که او میگوید «... آره، تو برو خونه‌ی عباس...» و بدنبال این، ارائه‌ی یک مدیوم شات از چهره‌ی پرتمنای آن زن و تک پلان دیگری از صورت برافروخته‌ی آن مرد جوان موقعیت و خواست ذهنی هریک از آنها را نشان میدهد. هرچند که نحوه‌ی برخوردهای بعدی ایندو حال این فصل را از فیلم می‌گیرد.

با این وجود در طول همین فصل نقش مؤثر، عامل پیوستگی‌های تنی و جنسی را در نمایاندن بستگی و نزدیکی هرچه بیشتر با حیات درمی‌یابیم...

تحریکی که با فرو مردن این کششهای گرم و فراموشی‌آور، به خمودگی و سردی میگراید. و شاید بهمین خاطر باشد که در طی این دقایق گذرا و مؤثر، آن زن و مرد را بیشتر از دیگران «زنده» احساس میکنیم. آدمهائی که بهر طریق پیوستگی بیشتری با زندگی دارند.

و اگر قیاسی بین ایندو و آن مرد محبوس در چهارچوب «محیط» بعمل بیاوریم وضع روشنتری از این اقتراق محسوس را درمی‌یابیم.

یکی دیگر از کاراکترهای زنده و ملموس فیلم، شخصیت آن جوان ناآرام و تحریک طلب است. مرد جوانی که بیشتر از همه به زنده بودن خویش مؤمن است.

و در جهت اثبات این واقعیت بدیگران از اعمال هیچ کاری روی گردان نیست. و شاید بهمین خاطر باشد که او را در سرتاسر فیلم در تلاش ایجاد نوعی جنب و جوش می‌بینیم.

نحوه‌ی بوجود آمدن این تحرک و جنب و جوش برای او مهم نیست، اصل مهم خود حرکت است، حرکتی که میتواند نشانه کامل «زنده بودن» باشد. و حالا مهم نیست اینکه این حرکت بطئی و ظاهری با آزار و اذیت دیگران بوجود بیاید.

قلم بر پرده نقره‌ای

جبهه‌گیری این مرد جوان در سنگری رویاروی آدمهای دیگر نمود روشنی از شخصیت غیرمتعارف و ناموزون اوست.

واقعیت احساسی آدمهای دیگر برای این مرد سراسر فریب است و دروغ و او می‌ترسد از اینکه واقعیت وجودش در غرقاب این «فریبها» گم و محو گردد و بهمین ملاحظه در بیشتر لحظات او را در حال مشاجره‌ی لفظی و مخالفت علنی با خواسته‌ها و حرفهای دیگران می‌بینیم.

آدمهایی که از نظر او مرده و «کور» هستند. آدمهایی که با مرکب فریب قصد گریز از واقعیت را دارند.



گریز از واقعتهای تلخی که برای این مرد بی‌تفاوت و حتی مسخره است. (توجه کنید به فصل تلاش اهالی برای مسکوت ماندن مرگ گاو و لحن تمسخرآلود و واقع‌بینانه‌ی این مرد) سکانس طولانی و شکنجه‌آور کشیدن گاو و گرفتگی آدمها و سنگینی غم مرگ گاو که بوضع زیبایی، با سنگینی لاشه‌ی گاو نشان داده میشود و لحظه مشابه کشیدن «مشد حسن» از روی تپه‌ها از لحظات جالب فیلم است. اهالی ده بار سنگین یک غم همگانی را بدوش می‌کشند. و مهرجویی بوضع بسیار گویائی این سنگینی غمگانه‌ی ذهنی را با استفاده از عوامل عینی و ظاهری نمایان می‌سازد. کشیدن لاشه‌ی سنگین گاو، در واقع نشانه‌ای از سنگینی غم درونی آدمهاست. و همچنین کشیدن بدن سنگین «مشد حسن» در لحظات آخرین فیلم نمود تازه‌ای از همدوشی اهالی ده برای کشیدن یک غم همگانی است.

فرو افتادن گاو درون چاه مرگ با استفاده از طریقه‌ی «اسلوموشن» تأکید دیگری است بر گرانی بار این غم، همچنانکه طریقه‌ی فروافتادن «مشد حسن» و حرکت کند آن، تأکید فیلمساز به شخصیت فرزانه‌ی «مشد اسلام» (علی نصیریان) منتج به یک نتیجه نهائی است که خود دلیل روشنی میتواند باشد براین همه تأکید. در بیشتر لحظات فیلم منیاب معارفه‌ی بیشتر با «مشد اسلام» شاهد اشاره‌های لفظی و تصویری از خصوصیت ذهنی او هستیم و اینکه او آدمی است عاقلتر از همه‌ی اهالی ده آدمی که حتی کدخدای ده گره‌های ذهنی‌اش را با مدد او باز میکند.

اینهمه تأکید در معرفی «مشد اسلام» اندکی غیرمعقول و بی‌منطق بنظر می‌آید و تا رسیدن چند نمای انتهائی و در واقع نتیجه‌گیری از این معارفه، واقعیت برای تماشاگر نامفهوم و پیچیده است و اینهمه پیش از آنکه به دلزدگی تماشاگر از کاراکتر «مشد اسلام» برسد طی یک پلان زیبا به انتهائی منطقی و قابل قبول می‌انجامد. و آن لحظه‌ای است که «مشد اسلام» از بدقلقی «مشد حسن» و درواقع «گاو» به عذاب آمده و او را با شلاق میزند با بزبان راندن این جمله که «...د، برو حیوون... د، برو...». و این همان نتیجه‌ی دلخواهی است که فیلمساز از معرفی طولانی «مشد اسلام» کسب مینماید. باین طریق که حتی عاقل‌ترین و پخته‌ترین «فرد» این ده، «گاو» شدن «مشد حسن» را پذیرفته است. و بدین ترتیب مبادله‌ی روحی بین گاو و «مشد حسن» شکل واقعی بخود میگیرد.

و باین طریق، «گاو» دوباره میمیرد و «غم» دوباره می‌آید. بهترین طریقه برای نمایاندن همه جاگیری این «غم»، گریز آگاهانه به آن عروسی است، عروسی سردی که بلافاصله بعد از مرگ «مشد حسن» نمای یک عزای جمعی را در خیال تصویر مینماید...

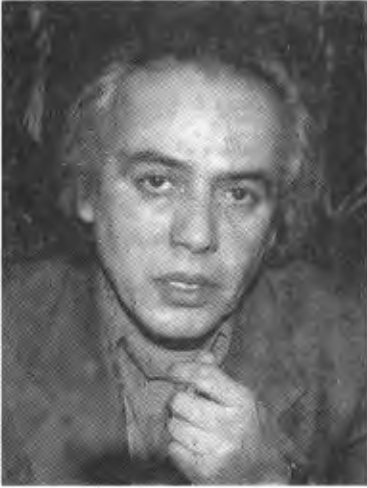
بازی خیره‌کننده و زیبای «انتظامی» سخت بدل می‌نشیند و نصیریان نقش «مشد اسلام» انعطاف چشم‌گیری دارد و دیگران جمشید مشایخی، عصمت صفوی، فنی زاده، والی، مهین شهابی و ایفاگر نقش آن دیوانه (که متاسفانه نامش را نمیدانم) بخصوص، بازیهای درخور تحسینی ارائه داده‌اند. فیلمبرداری، موزیک، افکت از اجزاء خوب فیلم هستند.

نقش عمده و اثر وجودی «داریوش مهرجویی» بعنوان یک فیلمساز آگاه و هوشمند در تمامی لحظات بچشم می‌خورد.

فیلمسازی که با بصیرت و بینش چشم‌گیری توانسته است، شکوه و زیبایی نوشته‌ی غلامحسین ساعدی «گوهر مراد» را روی پرده احیاء کند.

حرف آخر، درود صمیمانه‌ای است به «مهرجویی» و دوستان هنرمندش که امیدمان را بارور کردند...^۱

سیروس الوند



... از سال هشتم دبیرستان شروع کردم...

آنوقت‌ها همیشه نوشته‌هایم در مدرسه ورد زبان‌ها بود و همیشه انشاء‌هایم را از طرف ناحیه بصورت پلی کپی در بین محصلین مدارس توزیع می‌کردند و مدام مورد تشویق قرار می‌گرفتم... خوب یادم می‌آید در همان کلاس هشتم یک انشاء نوشته بودم که بصورتی طنزآلود پیاده شده بود و برای خودش نوعی انتقاد از نظام و نحوه امتحانات آخرسال به حساب می‌آمد. در آن انشاء

محصلی را در نظر گرفته بودم که بر اثر کثرت و همچنین نزدیکی امتحانات مختلف بهم، روزیکه زمان امتحان انشاء فرا می‌رسد، دیگر همه‌ی دروس را در هم ادغام کرده و جملاتی مثل «شاه عباس فریاد می‌زد که از یک نقطه خارج از یک خط بیش از یک عمود رسم نمی‌شود!» و یا «اسید سولفوریک بر آغامحمدخان قاجار اثر کرد و او را خنثی نمود!» را پشت سرهم ردیف می‌کند!

در همین ایام دائم به منزل ما آمد و در آنجا بدون اینکه من بدانم، دفترچه انشاءم را ورق زد و از این انشاء خوشش آمد و همان هفته در مجله فردوسی در ستون «برای خالی نبودن عریضه» چاپ کرد. بعدها شنیدم که پرویز دوائی و دکتر رضا براهنی از این مطلب تعریف کرده‌اند و طنزش را ستوده‌اند...

اینجا رفته رفته مرا بشوق نوشتن و بیشتر نوشتن واداشت...

«سیروس الوند» در گفتگوی خود با «محمد تراب‌نیا» که او هم در اوایل دهه‌ی پنجاه

به نگارش و نقد فیلم روی می‌آورد و پس از مدت کوتاهی این کار را رها می‌کند، چنین ادامه می‌دهد:

... باز هم در همان ایام بود که شروع کردم برای «ستاره سینما» جدول سینمایی طرح کردن که هر هفته چاپ می‌شد. آن موقع «ستاره سینما» در دفتر آقای نبوی بود و سردبیرش بعده پرویز نوری. بعد از این، روزی یک نامه بیست صفحه‌ای راجع به مجله ستاره سینما و تأیید و رد بعضی از مطالبش نوشتم و فرستادم. هفته‌ی بعد در ستون پاسخگوی همین مجله از من دعوت کردند که با آنها همکاری کنم. در آنجا با هوشنگ بهارلو، بیژن خرسند، پرویز دوائی و دیگر نویسندگان سینمایی آشنا شدم که همه آنها مرا بنویشتن تشویق می‌کردند و بعدها یک روز جمشید ارجمند هم خیلی تشویقم کرد. پرویز نوری اصرار داشت که من طنز بنویسم که من هم افتادم توی خط طنزنویسی و حتی بعدها در مجله «ماه نو فیلم» هم این نوشته‌ها یک سال ادامه یافت و رفته رفته از آن استقبال شد. سردبیر این مجله تقی مختار بود و هم او بود که برای اولین بار در قبال نوشته‌ام بمن پول داد، یعنی در حقیقت مرا با حرفه نوشتن آشنا کرد...

قلم بر پرده نقره‌ای

با وجود اینکه سالها به کار طنزنویسی مشغول بودم، اما باید اذعان کنم که همیشه علاقه داشته‌ام که مطالب جدی‌تر بنویسم. این شاید برای کسی که سالها با طنز و مطایبه سروکار داشته، عجیب بنظر برسد، اما آن موقع‌ها هم، هیچگاه یک چیز «کمدی» را نتوانسته‌ام صددرصد تأیید کنم... این بعدها در نظریاتم راجع به سینما نیز متجلی شد. بعنوان مثال معمولی‌ترین فیلم مثلاً فرانکلین شافنر را به فیلم «تازه چه خبر دکترجون؟» پیتز باگدانوویچ ترجیح می‌دهم. این البته شامل آدم‌هایی که کارشان صرفاً لحن و لایه کمدی دارد مثل دسیکا، کومن چینی و دینوریزی نمی‌شود. بهرحال در مطبوعات هم همین حالت را داشتم. فکر می‌کردم با طنزنویسی، فقط با احساسات مردم رابطه برقرار کرده‌ام، نه با منطقی و فکرشان...

نقد فیلم‌نویسی را از کلاس دهم دبیرستان شروع کردم و اولین نقدی را که برای مجله «جوانان» فرستادم، نقد فیلم «جوانان زیرآفتاب» بود که لحن خاصی داشت و جمله‌ای در آن بود به این مضمون که «... استقبال جوانها از این فیلم باعث شده که من از جوانیم خجالت بکشم!...» که این جمله بسیاری را خوش نیامد و از اطراف و اکناف بطرف ما توپ و تشر رفتند که البته این چندان مهم نیست...

بقول دوائی، «بعضی اوقات فحش دادن نوعی سپاس تلویحی است!» و در همان مجله «فیلم» مرتباً شروع کردم به نقد فیلم‌نویسی و در همان زمان با بیشتر مجلات هفتگی کار می‌کردم و حتی مدتی برای روزنامه اطلاعات رپورتاژ شهری تهیه می‌کردم^۱.

سیروس الوند همراه رضا سهرابی و محسن سیف، نفر سوم از گروهی است که از طریق مجله‌ی «فردوسی» به عنوان منتقد وارد کار مطبوعاتی می‌شود.

توجه الوند در نقدهایش، بیشتر روی کار کارگردان و نوآوری‌ها و نحوه‌ی ارائه منظورش متمرکز می‌گردد و میزان را براساس تأثیری که کل فیلم روی تماشاگر می‌گذارد، قرار می‌دهد.

از این دیدگاه نقدهای الوند با نقدهای رضا سهرابی و محسن سیف تفاوت‌های عمده‌ای دارند. اما در کل، پسند و گزینش او در انتخاب فیلم‌های برجسته و ستایش فیلمسازانی از جمله هیچکاک، با نظر آنان تفاوت چندانی ندارد.

نقد جامع و کاملی که او پس از نه بار دیدن فیلم «قیصر» برای این فیلم می‌نویسد از جمله بهترین و شاخص‌ترین کارهای او در این زمینه است. الوند در این نقد باریک‌بینی‌های زیادی از خود نشان می‌دهد که همه‌ی آنها نشانه‌ی شیفتگی وافر اوست. اما با این همه

شیفتگی، سعی می‌کند که مقابله و برخوردی منصفانه با فیلم داشته باشد. به همین جهت در نقدش جا به جا نکات ضعف و اشتباهات تکنیکی فیلم و تاثیرپذیری‌های کیمیائی از کارهای هیچکاک را مورد تاکید قرار می‌دهد که برحسب یک قاعده کلی، این همه تاکید روی نقاط ضعف یک فیلم، می‌باید قضاوت نهائی منتقد را به سوی یک نتیجه‌گیری منفی هدایت کند. ولی الوند با اقامه‌ی توجیهاتی کوشش می‌کند با جوابگوئی به خود، به یک قضاوت احساسی و نتیجه‌گیری مثبت دست یابد.

این نقد علاوه بر بررسی فیلم، بازگوکننده‌ی وضعیتی است که گاه برای منتقدان پیش می‌آید و آنها را بین دو نوع رابطه، «رابطه‌ی منطقی بر پایه تجارب و دانسته‌های سینمائی» و «رابطه‌ی حسی و عاطفی» با یک فیلم قرار می‌دهد. مسلماً توجیه و قبولاندن قضاوتی بر پایه‌ی احساس، کار مشکلی است، مگر اینکه مخاطب نیز قبلاً در درک گوینده شریک شده باشد.

سیروس الوند در انتخاب یکی از این دو راه، به حرف دل گوش کرده و سعی می‌کند دلایل خود را بر این اساس توجیه کند. شاید بتوان گفت برخورد وجدلی که این فیلم برای چند تن از منتقدان پیش می‌آورد، ناشی از همین امر باشد.

برای نشان دادن این دو نوع رابطه‌ی «احساس» و «منطق» به اولین بخش این نقد مراجعه می‌کنیم و در قسمت‌هایی از آن می‌خوانیم:

دومین ساخته مسعود کیمیائی فیلمساز جوان سینمای ایران... یک واقعه در صنعت سینمای ما محسوب می‌شود. «سینما»ی کامل با عیب‌هایی که دارد... در زیر این قشر بسیار قوی تجاری - در پشت این پرده‌ایکه رویش نقش‌های عامه‌پسند وجود دارد - یک جریان عمیق نهانی و یک تم بسیار دردناک نهفته است. آری در پس لایه ظاهر فریب «قیصر» یک «سینما» دارد پرپر می‌زند، می‌جوشد. یک سینما با بار عظیمی از لحظات سینمائی... کیمیائی دانسته یا ندانسته دنباله‌روی غریزی هیچکاک است. او ناخودآگاه (و یا خودآگاه) دنباله‌روی دور او (که در بعضی جاها بسیار به او نزدیک می‌شود) می‌باشد. اشتباه نشود او تقلید نمی‌کند، چه اگر او یک مقلد هیچکاک باشد، خیلی زود دستش رو می‌شود... کیمیائی فقط تحت تاثیر آلفرد هیچکاک است و لازم بگفتن نیست که تحت تاثیر بودن به هیچوجه عیب نمی‌باشد. گذشته از این، تأثر از سینماگری چون هیچکاک می‌تواند حسن یک فیلمساز بحساب آید...^۱

سپس الوند در بخش دیگری از این نقد به عیب‌جویی در فیلم می‌پردازد و به نواقص و نارسائی‌هایی که در فرم کار و روابط آدم‌ها و شکل گرفتن حوادث وجود دارد، اشاره می‌کند:

... ما به عیبهای زیادی در فیلم پی می‌بریم. عیبهای کلی و جزئی که همانطور گفته شد،

اکثر این عیب‌ها آنقدر نهانی و پوشیده است که باید در دیدارهای بعدی به وجودش پی برد. گذشته از این، عیب‌ها بلحاظ خصوصیتی که دارند، خیلی زودتر از محاسن جلوه‌گر می‌شوند. اولین عیب صحنه تئاتری آغاز فیلم یعنی سکانس بیمارستان است.

این سکانس... بخاطر روح تئاتری که در آن دمیده شده آن گیرائی و آن شکوه‌ایکه لازمه سکانس افتتاحیه است را ندارد. وجود آن زن غریبه و سؤالهای او این سکانس را به هبر تئاتر سوق داده است...

... تجاوز «منصور آق منگل» به «فاطمی» که پایه و اساس داستان فیلم است آن منطق کامل خود را در اختیار ندارد. یعنی این واقعه که پایه یک سلسله ماجراست آنقدر که باید و شاید مستحکم نیست...

...عیب سوم که در دسته عیب‌های کلی فیلم‌اند به سکانس قتل برادر بزرگتر یعنی «فرمون» مربوط می‌شود. در این سکانس هم هجوم آن دو برادر با کارد بسوی «فرمون» و بی‌مهابا کشتن او آن طور که باید منطقی نیست...

عیب بعدی فیلم مربوط می‌شود به نپرداختن کارگردان به مردم زیر بازارچه و عکس‌العمل آنها در مورد این قتل‌ها و داخل نشدن آنها به عزای بزرگی که خانواده معروف و بزرگ زیر بازارچه را فراگرفته است. یعنی کارگردان بیش از اندازه در مقابل مردم این محل بی‌تفاوت مانده است...

همان طوری که گفته شد، رابطه‌ی احساسی بین منتقد و فیلم، موجب می‌شود تا منتقد در تحلیل خود به ظرایف و نکاتی در فیلم دست یابد و با توجیه آنها برای فیلم امتیازاتی کسب کند که یکی از این موارد کشف عدد «۳» است و نقشی که این عدد در فیلم بازی می‌کند.

البته این کشف با توجیهی که الوند برای آن می‌یابد، به جای ارزش دادن به فیلم، برای منتقد و دقت نظرش امتیاز کسب می‌کند و نشان می‌دهد که تا چه حد منتقد بر فیلم تسلط داشته است. برای پی بردن به نقشی که عدد «۳» در زندگی و مرگ اعضای خانواده قیصر بازی می‌کند به بخش‌هایی از نقد سیروس الوند مراجعه می‌کنیم:

در سکانس اول فیلم ما با موضوع دیگری آشنا می‌شویم... که ابتدا تصور می‌کنیم وجود آن در فیلم از جانب فیلمساز ناخودآگاه جلوه‌گر شده است ولی در طول فیلم با تأکیدهایی که روی آن موضوع می‌شود، پی می‌بریم که یک مورد خودآگاه و تعمدی بوده است. این موضوع نقشی است که عدد «۳» در فیلم دارد... ما وجود عدد «۳» را حس می‌کنیم ولی اوایل به دلیل و علت وجودی آن پی نمی‌بریم...

ابتدای فیلم ما با سه تن از افراد داستان روبرو هستیم، خان دائی، مادر، فاطی. وقتیکه فاطی می‌میرد «فرمان» وارد داستان می‌شود و باز هم عدد «۳» کامل می‌شود. هنگامی که «فرمان» از بیمارستان (و در نتیجه از جلوی دیدگاه ما) خارج می‌شود، بلافاصله اعظم (پوری بنائی) وارد بیمارستان می‌گردد و باز در مقابل ما «سه» تن قرار دارند و بخاطر بیاوریم، «قیصر» نیز هنگامی وارد فیلم می‌شود که چند لحظه قبل «فرمان» مرده است و در نتیجه موجودیت سه نفری خانواده او ناقص شده است که با ورود «قیصر» این مورد تکمیل می‌گردد.

در اینجا این سؤال پیش می‌آید که اگر عدد «۳» در بیان فیلم نقش مؤثری داشته است، پس چرا تا این اندازه غریب و بیگانه گنجانده شده است که بخصوص در دیدارهای اول هیچ در ذهن مطرح نمی‌گردد و باز اگر وجود سمبل‌های سه‌گانه در فیلم و موجودیت‌های سه‌گانه اتفاقی است، پس چرا روی این اتفاقات تأکید می‌شود و تازه باید این را هم در نظر داشت وجود این موردهای سه‌گانه از حد و مرز اتفاق و تصادف گذشته است...

یادتان باشد که برادران «آق منگل» نیز ۳ نفر بودند، قیصر لباسهایش را در قفسه شماره سه قرار می‌دهد و وارد محوطه اصلی حمام می‌گردد، محوطه مرگبار و دم‌گرفته، باز کارگردان بوسیله آن سه نفری که دارند خود را با آب و صابون می‌شویند، عدد ۳ را به رخ ما می‌کشد.

این عدد تاکنون در سکانس‌های «ضربه» و «گره»‌های فیلم خودنمایی کرده است... سکانس مشهد البته در روال اصلی فیلم نیست ولی می‌تواند شاخ و برگ معقولانه و قابل قبولی باشد. اینجا هم پرواز آن کبوترها که سه تا هستند باردیگر عدد سه در مقابل دیدگاهمان نقش می‌گیرد. حالا می‌توانیم رابطه این عدد را با فیلم و

آدمهای فیلم حس کنیم.

موقعیت خانواده قیصر چون بوسیله سه برادر آق منگل، متزلزل و از هم پاشیده شده است، لاجرم روی این عدد تأکید شده و در بیشتر جاها با قیصر همراه است. یعنی او تا لحظه‌ای که آخرین طعمه خود را بدست نیاورده، این عدد روی دوشش سنگینی می‌کند. وقتی که آخرین ماموریت



قلم بر پرده نقره‌ای

وجدانی‌اش پایان پذیرفت و کارش در این دنیا خاتمه یافت، عدد «۳» نیز از دوشهائش برداشته می‌شود. صحنه آخر را بیاد بیاوریم که قیصر، منصور آق منگل را نیز می‌کشد و به طرف قطار فرار می‌کند و دوربین از پشت سه نوار آهن که مثل سه لوله کلفت هستند، او را نشان می‌دهد و ما قیصر را می‌بینیم که از این نوارهای سه‌گانه دور می‌شود...

قیصر برای یافتن سومین طعمه خویش به کافه فردوس پا می‌نهد. مسئله قتل پیش می‌آید و همچنان عدد «۳» خودنمایی می‌کند. این بار قیصر برای یافتن منصور آق منگل از «۳» نفر محل اختفای او را می‌جوید و به کمک این سه تن او را می‌یابد.

یکی، آن زن بار داخل کافه که «سهیلا خوشگله» را نشان می‌دهد، دومی خود سهیلا که محل اختفای منصور را به او می‌گوید و سومی آن مردکی که روزنامه می‌خواند و در ایستگاه قطارهای متروک که خود منصور را به او نشان می‌دهد...^۱

الوند از جمله منتقدانی است که به موازات پرداختن به فیلم‌های خارجی، فیلم‌های حتی متعارف، سینمای ایران را نیز از نظر دور نمی‌دارد و برای بررسی این گونه فیلم‌ها معمولاً از نام‌های مستعار مثل «اندیشه» و... استفاده می‌کند.

برخورد منتقد و فیلمساز

در مهرماه ۱۳۴۸ از طریق مجله «ماه نو درباره فیلم»، شاید برای نخستین بار، نوعی نقد محاوره‌ای به صورت جدل بین فیلمساز و منتقد باب می‌شود و این مجله به طور مستمر آن را ادامه می‌دهد که بعداً توسط سایر مجلات سینمایی هم دنبال می‌شود.

سیروس الوند علاوه بر نگارش نقدهای متعارف، اولین منتقدی است که این کار را انجام می‌دهد و به احتمال زیاد باید او را واضع این نوع نقد بدانیم.

الوند برای توجیه و انگیزه این کار در مقدمه‌ی نقد فیلم «رابطه» ساخته‌ی ایرج قادری می‌نویسد:

... می‌خواهیم از راه تازه‌ای فیلم‌های ایرانی را مورد بررسی قرار دهیم و به تحلیل و ارزیابی آن بپردازیم، البته نه در قالب گذشته، می‌خواهیم دوباره آغاز کنیم، آغازی نه چون گذشته، می‌خواهیم به فیلمساز تربیونی دهیم که از خودش، فیلمش و سایر عناصر شکل‌دهنده آن، دفاع کند. اگر فیلم را «بد» می‌انگاریم، در عوض می‌خواهیم سازنده فیلم نسبت به «کار»ش اعاده حیثیت کند و در صورت قبول حرف ما دلایل «بد» بودن فیلم را ذکر کند و بگوید چه عواملی مسبب نکات ضعف فیلم شده

است و اینکه او تا چه حد در از بین بردن این نکات کوشیده است. هدفمان بعد از دستیابی به جواب دهها سؤال و پاسخ چراهای مختلفی که همواره بی جواب مانده است، دستیابی به حقیقتی است که همیشه در پس پرده ظاهری فیلم، مستور بوده است. حقیقت اینکه آیا یک فیلمساز در ساخت و پرداخت فیلمش آن آزادی لازم و آن مقتضیاتی که تماشاگر فکر می کند و می پندارد داشته است؟ حقیقت اینکه یک فیلمساز در تطبیق عقاید و اندیشه هایش با هیولائی بنام «خواست و پذیرش مردم» چه قید و بندهایی بر دستانش بوده و سرانجام «حقیقت» اینکه یک فیلمساز خیلی بیشتر از آنچه که فکر می کنیم، در این حیطه تنها بوده است...^۱

برای ارائه نمونه، نقد فیلم «خانه کنار دریا» ساخته ی دکتر هوشنگ کاوسی را برگزیده ایم، چون حرف های دکتر کاوسی، این بار در موضع فیلمساز در تحلیل و دفاع از کارش شنیدنی است:

برخورد منتقد و فیلمساز

فیلمساز: دکتر هوشنگ کاوسی

منتقد: سیروس الوند

خانه کنار دریا

الوند - آقای کاوسی در درجه اول اجازه دهید که نکاتی را قبل از آغاز بحثمان مطرح سازم تا بعد با نتیجه گیری از آنها گفتگوی خود را آغاز کنیم.

ما در درجه اول از جانب شما سطح توقع مان را بالا می بریم و چیزیکه از فیلم شما انتظار داریم با فیلم های معمولی فارسی قابل قیاس نیست، زیرا اولاً این فیلم از جانب شخصی ساخته شده که در رشته کارگردانی سینما در بهترین محیط های سینمایی تحصیل کرده و از آنجا اندوخته های فراوانی دارد. ثانیاً خود بشخصه مدتها روی فیلم های فارسی انتقاد می نوشته و به اشکالات عمده و نقایص فیلم های فارسی خوب آشنائی دارد و ثالثاً از همه مهمتر او آزادی مطلق در فیلم خود داشته علاوه بر کارگردانی، تهیه کننده هم بوده است. پس طبیعی است که ما سطح توقع مان را از فیلم «خانه کنار دریا» بالا ببریم ولی متأسفانه این فیلم آنطور که باید مقنع ما نیست و خواسته طبیعی ما را ارضاء نمی کند، در اینمورد چه میگوئید؟

کاوسی - متأسفانه نمی دانم سطح توقع شما در چه حد است و لابد می دانید قرار دادن کامل یک اثر که خلق می شود، در سطح توقع عمومی کار بسیار مشکلی است مضافاً به اینکه سطح توقع های مختلف در ارتفاع ها و قدرهای گوناگون قرار گرفته و یک سازنده منجمله یک فیلمساز قادر

قلم بر پرده نقره‌ای

نیست در تمام سطح توقع‌ها قرار گیرد، بلکه این بر سطح توقع‌هاست که در حد یک اثر معین باشد. مضافاً به اینکه شخص و یا اثر یک موجودیت ذات و کنگره و مسئله ملتی وابسته است و این بر شما است که سطح توقع خودتان را درحد «خانه کنار دریا» میزان کنید و این بر عهده من نیست که خواست‌های «طبیعی» شما بقول خودتان و خواست‌های سینمایی شما را بقول خودم قانع سازم.

و اما در مورد اینکه تهیه کننده چون که بوده‌ام، پس از تمام آزادی‌ها برخوردار بودم، این درست است تمام آزادی‌ها را داشته‌ام بنابراین فیلمی ساخته‌ام که از ساختنش شرمسار نیستم ولو اینکه پول زیادی برایم نیاورد. چه ما دوستداران سینما به این حرفه شریف خدمت می‌کنیم و حرفه را در خدمت خود نمی‌گماریم. در مورد فیلم که آیا هنری است یا تجارتی باید برعزتان برسانم که قصدم فقط آن بود که فیلم بسازم. فیلمی که شایسته عنوان فیلم باشد و روزی که یادی از تاریخ سینمای ایران می‌شود، این فیلم مثل قریب به اتفاق فیلم‌های فارسی معمول و رایج نامش در زباله‌دان تاریخ سینمای ایران سرنگون نشود.

آلوند - فیلم شما همانطور که ادعا کرده‌اید یک فیلمفارسی نیست و می‌توان آنرا یک فیلم ایرانی نام نهاد، بفرمائید آیا در نظر داشتید یک فیلم هنری بسازید یا یک اثر تجاری؟

کاوسی - همانطور که گفتم تعیین ارزش تجاری از پیش برای یک فیلم مشکل است

بسیاری از مبتذلات کار می‌کند و بسیاری دیگری نه - گاهی هم فیلم‌های سنگین کار می‌کند - کارکرد یک فیلم گاه به عوامل دیگری از قبیل پول داشتن یا حوصله داشتن مردم، سرد نبودن هوا و غیره و غیره نیز احتیاج دارد. بعلاوه یک فیلم مبتذل ممکن است در هفته نخست فروش پولی را که صرف ساختن آن شده است، در آورد. یک فیلم دیگر برای



پوشاندن مخارجش گاه یکسال یا بیشتر وقت می‌خواهد.

آنچه که برای عده‌ای از دوستان و همکارانم که آنها نیز به سینما احترام می‌گذارند و خود من مطرح است، این مسئله است که خود فیلم بعنوان یک اثر قابل بحث می‌باشد - بعضی آثار متعلق می‌شود به تاریخ سینمای یک کشور و ارزش می‌یابد.

بعضی فیلم‌های دیگر متعلق است به اشخاص مختلف، نه به تاریخ سینمای یک کشور. سازنده فیلم‌های نخست دارای ارزش و فیلم‌های دوم دارای قیمت است. قیمت متغیر است - بی‌شک

یک فیلم کالا هم هست اما کالا با کالا تفاوت دارد و در بازارهای مختلف به اشکال مختلف عرضه و مصرف می‌گردد.

اگر «خانه کنار دریا» خوب کار کند، چه بهتر، ارزشش بالاتر نمی‌رود اما قیمتش بالاتر می‌رود و اگر کار نکند ارزشش پائین نمی‌آید ولی قیمتش نزول می‌کند. برای ما که سینما را دوست داریم ارزش در درجه نخست مطرح است نه قیمت. البته از اینکه فیلم من یک فیلم ایرانی است و نه یک «فیلمفارسی» خوشحالم. چه این خود یک ارزش است.

الوند - در قالب دو ساعت فیلم «خانه کنار دریا» چه می‌خواستید بگوئید و از چه چیز متأثر شدید و اقدام به تهیه این فیلم کردید؟

کاوسی - و اما اینکه در آن چه می‌خواستم بگویم - چیز خاصی را نمی‌خواستم بیان کنم جز اینکه الفبای فیلمسازی از نظر یک سینمای صحیح این است و در داخل سناریو هم چیزی جز این نمی‌گویم که باید انسان بود، باید خواص و صفات مثبت و سازنده یک انسان را داشت.

یوسف یک انسان است - محمود همچنین - مهندس هم بر همین منوال - لایلا با حفظ کردن خاطرات گذشته و درعین حال حقشناسی نسبت به شوهرش یک انسان است. اینها انسان‌هایی هستند که از روال انسانیت خارج نمی‌شوند و اگر گاه جاه‌طلبی‌های اجتماعی و رسیدن به بعضی هدف‌ها که فقط با پول می‌توان به آنها رسید، یوسف و محمود را در مسیرشان منحرف می‌کند، باز همیشه نادماند و این ندامت را بارها بر زبان می‌آورند - یادی که یوسف و محمود از دریا با خود دارند. ضمناً یاد روزهایی است که کارهای شرافتمندانه‌ای داشتند.

الوند - آیا فکر می‌کنید «خانه کنار دریا» همان چیز است که سینمای فارسی در راه اعتلایش به آن احتیاج دارد؟

کاوسی - بله «خانه کنار دریا» درست همان چیزی است که می‌خواستیم. سینمای ایران برای اعتلایش به «خانه کنار دریا» احتیاج ندارد ولی به فیلمی لااقل در حد «خانه کنار دریا» نیاز دارد و قول می‌دهم اگر سینمای ایران با فیلم‌هایی مثل «خانه کنار دریا» آغاز می‌شد، اکنون سرنوشت بهتری می‌داشت.

الوند - در لحظات اولیه این فیلم این توهم برای بیننده پیش می‌آید که کارگردان در این صحنه‌ها تحت تأثیر فیلم «عروس دریا» بوده است! همین طور است؟

کاوسی - درمورد اینکه تحت تأثیر فلان فیلم بوده‌ام، این پرسش شما را با حیرت می‌شنوم چه فیلمبرداری فیلم مورد بحث بعد از فیلم من شروع شده ولی قبل از «خانه کنار دریا» بنمایش درآمده ممکن است این مسئله را از خود سازندگان سؤال بفرمائید.

شما باید بدانید که من تحت تأثیر هیچ فردی جز عواطف و احساسات و ادراکات شخصی خود نبوده‌ام و طرح چنین سؤالی را از شما که ظاهراً با روحیات من آشنائی دارید بعید می‌دانم و توصیه می‌کنم که همیشه تاریخ شروع فیلم‌های مختلف را که گاه ممکن است بعلت وجود پرده پشت و محیط، شباهتهای ظاهری با هم پیدا کنند، مورد تحقیق قرار دهید، چه سوای این تمام فیلم‌های

قلم بر پرده نقره‌ای

وسترن بهم شبیه‌اند و متأثر از هم. از شاهکارهای وسترن سینمای امریکا گرفته تا این سلغم‌های ششلول‌کشی سینمای ایتالیا.

الوند - اینطور که از فیلم برمی‌آید تکیه اصلی روی دیالوگ و بخصوص «ناره‌یشتن» آن بوده است. آیا فکر نمی‌کنید وجود این ناره‌یشتن از آغاز تا پایان به عنوان یک عامل «قصه‌گو» از خاصیت تصویری فیلم که نفس سینماست کم می‌کرد و بدان لطمه می‌زد؟

کاوسی - فکر نمی‌کنم گفتار یا بقول شما «ناره‌یشتن» به فیلمی لطمه زند - یک فیلم بخاطر من می‌آید که گفتار داشت و این گفتار را مرده‌ای می‌گفت - ظاهراً بنظر غیرمنطقی می‌آمد ولی با اجازه‌تان باید بگویم این فیلم که ۱۷ یا ۱۸ سال پیش ساخته شده یک شاهکار سینمایی است بنام «سانست بولوار»^۱ و ساخته بیلی وایلد است و نمیدانم این فکر از کجا برای شما پیش آمده که «قصه‌گوئی» بقول خودتان در شأن سینما نیست. چون من شخصاً تاکنون در هیچ کجا چنین سخنی را نشنیده‌ام - بعلاوه از کجا می‌گوئید که به تصویر لطمه می‌زند. اگر نظرتان این است که اصولاً صدا به تصویر لطمه می‌زند، پس آنوقت باید برگشت به دوران صامت و اگر اینکه صدا برای تصویر درسالهای هفتادم سینما ضروری است در چنین صورتی قاعده و قانونی ذکر نشده و صدا می‌تواند بصورت «ناره‌یشتن» هم درآید. این بستگی بسبک و سلیقه یک سازنده دارد.

الوند - مثل اینکه کاراکتر «یوسف» بیشتر از همه مطلوب و موردنظر شما بوده است و حرفهای کارگردان بیشتر از زبان این شخص بیرون می‌آید و روی همین اصل من فکر می‌کنم کارگردان هم و کوشش خود را بیشتر مصروف پرداخت این کاراکتر کرده است و در نتیجه شخصیت‌های دیگر فیلم آن اصالت خود را ندارند و برای تماشاگر آنطور که باید ملموس نیستند.

کاوسی - درمورد حرفهای کارگردان که از دهان یوسف زده می‌شود، نه تمام آن و این مسئله مربوط می‌شود، اصولاً به فلسفه خلق پرسناژ که خود بحث مفصلی است.

در مورد شخصیت‌های دیگر فیلم باید گفت که شاید آنچه را که شما احساس کرده‌اید در واقع از ابتدا تعمدی بود که سازنده فیلم قصد بکاربردن آنرا داشته است.

الوند - فیلم در اوائل «یوسف» را مرد بی‌قیدی معرفی می‌کند که برای خود ایدئولوژی خاصی دارد... او حرفهای عمیق و فلسفی می‌زند و دیگران را بخاطر صید ماهیها مسخره می‌کند و خیلی زود بجرگه آنها درمی‌آید و این تغییر و تبدیل او که مسلماً در طرز تلقی او و زندگی آدمهایی مثل او مهم است، آنطور که باید در فیلم نشان داده نمی‌شود و دلیل قاطعی برای آن بدست تماشاگر داده نمی‌شود و باز در این مورد تکیه اصلی به ناره‌یشتن است.

کاوسی - بله یوسف در ابتدا مردی بی‌کاره است و برای خود نظرهایی دارد. بدون آنکه بداند دانشی بنام فلسفه وجود دارد و یا چیزی بعنوان ایدئولوژی هم هست. او روی درک خود جهان را پر از

^۱ - SUNSET BOULEVARD

بی‌عدالتی تشخیص داده است. همه جا قوی را در کمین ضعیف می‌یابد. ممکن است این قدرت را گاه، نه طبیعت، بلکه جامعه به کسی دهد. مثلاً با پول. یوسف مدت دو سال و نیم فکر می‌کند که مرد قوی‌تری لایلا را از چنگ او درآورده است - البته پدرش به او دروغ گفته - محمود هم مسئله رفتن لایلا را بنابر استنباط خود طرح می‌کند و یوسف با بدبینی که در نهاد اوست آمادگی پذیرفتن این حکایت را دارد که لایلا از فقر فرار کرده است از این نظر تصمیم می‌گیرد او هم در شمار اغنیا یعنی اقویا درآید. به این منظور کوتاه‌ترین راه را انتخاب می‌کند یعنی بدست آوردن پول از طریق نامشروع.

الوند - همانطور که اشاره شد، بعضی از شخصیت‌های فیلم ملموس و از نظر ساخت و پرداختشان مورد قبول نیستند. فی‌المثل لایلا در اوائل از یوسف دوری می‌جوید ولی بیکباره باو می‌پیوندد و با او زیر یک سقف زندگی می‌کند و حتی از او حامله نیز می‌شود و در اواخر فیلم وقتی دوباره او را بازمی‌یابد و پی می‌برد که او زنده است در مقابل او هیچ عکس‌العملی ندارد. وجود این دگرگونی‌هاست که شخصیت او، تا حدودی گنگ باقی مانده است.

کاوسی - اینکه می‌خواهید من مرحله بمرحله تحولات یوسف را نشان دهم در هیچ نوع سینمایی عملی نیست. برای اینکه یک جهان ماوراء دورین هم در دنیای فیلمی وجود دارد که شما آنجا را نمی‌بینید و آن همانجائی است که پرسناژها فی‌المثل به قضای حاجت می‌روند. چونکه آنها هم مثل آدم‌های بیرون از فیلم نیازهایی دارند. آنچه را که شما دلتان می‌خواهد به‌بینید، نشان دادنش کار مشکلی است. چونکه اگر دوران اول فیلم «خانه کنار دریا» مثلاً دو ماه طول می‌کشد، آنوقت باید برای همین قسمت یک فیلم که دیدنش دو ماه بطول می‌کشد، ساخت. تا پس از دیدنش نگوئید که ما همه چیز را نمی‌بینیم. رویهم‌رفته آنچه که شما در یک فیلم مثلاً «خانه کنار دریا» می‌بینید، آنهم در قسمت اول ۶۰ دقیقه است از ۶۰ روز تحول و اما اینکه تعجب کرده‌اید که چرا لایلا ابتدا از یوسف دوری می‌جوید و بعد تسلیم او می‌شود، بگمانم در زندگی نیز این چنین باشد هر زنی که تسلیم مردی شده از دقیقه نخست که مرد آستین او را گرفته و کشیده، این چنین که تصور می‌کنید، بدنبال او براه نیفتاده است.

الوند - فضای داستان از نظر عنصر محدود است. روی همین اصل مضامین تصویری و سمبلیک، یک محدودیت خاصی پیدا کرده‌اند و بناچار موجب تکرار و در نتیجه کهنگی می‌شوند. بعنوان مثال «دریا» و «فرورفتن ماه در دل ابرها» و یا آن «قفس مرغها» از جمله چیزهاییست که کارگردان با کمک آنها تصاویری سمبلیک ایجاد کرده است ولی «بناچار» در این مورد دست باغراق زده است و در تکرارهای بعدی این مضامین لطف خود را از دست داده‌اند.

کاوسی - راجع به سمبولیک بودن بعضی صحنه‌ها من هیچ قصد نشان دادن سمبول ندارم اگر شما آنها دیده‌اید، استنباط شخصی است. مسائل مربوط به محیط اطراف است. مثلاً بانسان دادن «ماه»، آسمان توفانی را نشان می‌دهیم و «دریا» محلی است که بزندگی آنها احاطه دارد و قفس مرغها هم یکنوع سرگرمی در آن خانه است. اگر بیشتر بدنبال سمبول‌جوئی بروید، ممکن است... انداختن «کرته خاله» در چاه آب و شکستن هیزم نیز سمبول‌هایی برای شب پیش جلوه کند.

قلم بر پرده نقره‌ای

الوند - فیلمبرداری فیلم در قسمت اول خوب و در قسمت دوم بد است! در اوائل فیلم آتمسفر ساحل و هوای ابری آن اطراف طوریت که بناچار زمینه تصاویر محو شده است و البته این مورد قابل گذشت است. زیرا فیلمبرداری در زمستان انجام گرفته است. ولی در ادامه فیلم، بخصوص صحنه‌های آبادان و کویت نیز این عیب دیده می‌شود و فیلم به فیلمهای سینمای صامت شباهت نزدیکی پیدا کرده است.

کاوسی - فیلمبرداری در تمام قسمت‌ها خوب است. این تفاوت که شما را بسوی کلمات خوب و بد برده، علتش فوتوژنیک بودن محیط نخست یعنی دریا و معمولی بودن محیط بعدی یعنی جنوب است. بعلاوه نمیدانم مقایسه با سینمای صامت از کجاست. مگر شما فیلمهای صامت را دیده‌اید؟

الوند - در اواخر فیلم، صحنه‌هایی که بین قاچاقچیان در کنار کارون و در میان نخلستان درگیری بوجود می‌آید، هیجان و کششی دیده نمی‌شود و این صحنه‌ها که کلید فیلم هستند، آن ظرافت و پرداخت لازم را دارا نیستند، آیا شما هم این عقیده را دارید؟

کاوسی - در صحنه‌های آخر برعکس آنچه که تصور می‌کنید، هیجان وجود دارد. اما نه بطرز مبالغه‌آمیز، چونکه فیلم من یک فیلم پلیسی نیست که هدفش ایجاد هیجان باشد. البته اگر فیلم پلیسی ساختم سعی می‌کنم که مختصراً به ایجاد هیجان بپردازم. ولی در اینجا دست گذاشتن روی احساس‌ها و عواطف همدردی و انسانی افراد موردنیاز ما است، نه تحریک احساس‌هایی که نتیجه آن بروز هیجان می‌شود.

تصور می‌کنم باید هر فیلم و هریک از صحنه‌های آنرا در چهارچوب خواص خود قرار داد و آنوقت آنرا ارزیابی کرد.

الوند - ولی با این همه فیلم «خانه کنار دریا» در مقام قیاس با فیلمهای مشابه ایرانی، فیلمی است که از تکنیک سالم برخوردار است و در آن اشتباهات سایر فیلمهای فارسی از قبیل عکس جهت، کات‌های اشتباه و غیره و ذالک بهیچوجه دیده نمی‌شود و هرچه هست نمایشگر حسن نیت سازنده و بگونه‌ای مسئولیت کارگردان در قبال سینمای ایران است و رویهمرفته ساختن آنرا باید بفال نیک گرفت و در انتظار فیلمهای بعدی کارگردان آن، با اشتیاق و علاقه فراوان باشیم.

کاوسی - از اینکه بقول خودتان «با اینهمه» فیلم «خانه کنار دریا» را یک فیلم استثنائی در کادر سینمای ایران دانسته‌اید، متشکرم. ضمناً باید بعرضتان مجدداً برسانم که بریدن سناریو به پلان‌های خیلی زیاد و احتراز از عکس جهت غلط (چونکه باید کلمه غلط را به «عکس جهت» افزود وگرنه عکس جهت خودبخود کاری مجاز است) و همچنین دوری از برش‌های بی‌جا و درنظرگرفتن انواع تطبیق چه در حرکات و چه در عواطف و ازنظر دورنداشتن تداوم، اینها برای یک فیلم واقعی محسّنات نیست، اینها باید باشد. آنچه مهم است مطرح ساختن احساسات انسانی و دورنگهداشتن مردم

از تمایلات حیوانی و شرارت و تجاوز علی‌الخصوص عیان ساختن آسیب‌هایی که از پیش داوری‌های مردم متعصب و خرافی مثل پدر یوسف ممکن است بدیگران وارد شود، مورد نظر ما بوده است.^۱

سیروس الوند پس از حدود دو سال همکاری با مطبوعات به نوشتن سناریو می‌پردازد و وارد کار عملی فیلمسازی می‌شود (۱۳۵۰). به عنوان نمونه کار، نقد فیلم «حسن کچل» ساخته‌ی علی حاتمی را برگزیده‌ایم:

حسن کچل

همه ما کمابیش به موقعیت فعلی سینمای ایران و کیفیت فیلمها و دو فیلمی که موجب تغییر و تحول در سینمای ملی شده است، آگاه هستیم و حال بعد از روی پرده آمدن و توفیق آندو (قصر و گاو) فیلم تازه‌ای در مقابل داریم بدون آنکه از نقطه نظر «سینما» ادعائی درحد آندو داشته باشد و بدون آنکه مثل آنها از این لحاظ تماشاگر را ارضاء نماید خیلی راحت میتواند در میان فیلمهای خوب و راستین سینمای ایران جای و منزلت درخوری اختیار کند.

اما شاید لازم این باشد که قبل از گفتگو بر محور «حسن کچل» ذکری از دو نوع سینما، یکی سینمای «والث دیسنی» و دیگری «سینمای مخصوص کودکان» بیاوریم چه «حسن کچل» از دو نقطه نظر یکی «محتوی و حرف» فیلم و دیگری



قلم بر پرده نقره‌ای

«فرم‌بیانی» آن، روی باریکه‌ئی بین ایندو نوع سینما گام برمیدارد. گاهی متمایل به سینمای «والت دیسنی» میگردد و زمانی سوی سینمای «بچه‌ها» تمایل می‌یابد. بهتر بگوئیم سینمای «حسن کچل» بین دو سینمای «والت دیسنی» و سینمای کودکان سرگردان است.

سینمای والت دیسنی سینمایی در ظاهر مفرح و باتشاط و تفریحی است، اما در عمق دارای معانی، وحتى معانی فلسفی و حرف‌های عمیق و مهم و درخور اعتنای فراوان می‌باشد. قالب بیانی سینمای والت دیسنی اکثراً ساده و آسان است بدینگونه که حرف‌ها با ساده‌ترین کلمات و حروف سینمایی بیان میگردد و سهل‌ترین و زودفهم‌ترین جملات، عبارات تصویری در بیان مفاهیم فیلمهای این نوع سینما، استعمال میگردد. گذشته از این «بیان» در سینمای والت دیسنی رگه بسیار قوی و مستحکمی از «تمثیل» بخود دارد. بیان فیلم، تمثیلی و استعاره‌ها و تشبیهات بیشتر سمبولیک و غیرمستقیم است.

فیلمهای در ردیف «سینمای والت دیسنی» فیلمهایی در ظاهر مخصوص بچه‌ها و در اصل ویژه بزرگسالان و حتی بزرگسالان فهمیده و دوستدار سینماست. برای همین است که سواى بچه‌ها، خیلی از اشخاص بزرگسال نیز از فیلمهای کمپانی والت دیسنی استقبال می‌کنند و طبیعی است که فرم بیانی و ظاهر تفریحی فیلم مورد توجه بزرگسالان نیست بلکه این مفاهیم عمیق و حرف‌های پنهانی فیلم است که بزرگسالان را اذعان می‌کند.

در جوار سینمای «والت دیسنی» یکنوع دیگر سینما وجود دارد که آن سینمای صرفاً مخصوص کودکان است. اگر در فیلمهای کمپانی والت دیسنی، ظاهر و فرم فیلم مخصوص بچه‌ها بود، در اینجا یعنی در این نوع سینما، چه فرم و چه محتوی، هر دو ویژه بچه‌ها و خردسالان منظور می‌گردد، بیان فیلم مثل قبلی ساده و زودفهم است و حرف فیلم نیز برخلاف قبلی ساده، کودکانه و مخصوص بچه‌هاست.

از محصولات «سینمای مخصوص کودکان» هر ساله چند فیلم در فستیوال فیلمهای کودکان در تهران می‌بینیم که جملگی ساده، مفرح و کودکانه‌اند.

فیلم «حسن کچل» در یک نگاه کلی و در یک قیاس همه جانبه همانطور که مذکور افتاد بین این دو نوع «سینما» قرار دارد. زمانی با یک بیان ساده و مخصوص کودکان، حرف مهمی می‌زند و مسأله درخوری رو میکند و گاهی با همان فرم بیانی کودکانه، بدون آنکه حرفی داشته باشد و یا مفاهیمی درنظر داشته باشد، از مقابل دیدگاه میگذرد. این عیب بزرگ فیلم حسن کچل است.

قالب ظاهری فیلم، قالبی تجارتی و نشاط‌آور است. دیالوگ‌ها عموماً شعرگونه‌اند و ریتم فیلم، ریتمی تبلیغاتی و تصاویر اکثراً همراه با موزیک. اما محتوی فیلم در ابتدا تا آشنائی «حسن کچل» و «چهل گیس» یک محتوی عمومی با یک انتقاد اجتماعی و مسائل روزمره آدم‌هاست.

در جوار عیب بزرگ فیلم کارگردان حسن بزرگی نیز رو میکند. سینمای حسن کچل یک سینمای تالیفی است. یک فیلم مولف بارور نشده است. روی آن کار شده، خیلی هم کار شده اما به لحاظ مسائلی که به نفس فیلم مربوط میگردد، تکنیک کار با همه درخشندگی کار فیلمساز و

تکنیسین‌ها، کافی بنظر نمی‌رسد. گفتیم فیلم یک حسن بزرگ دارد. این حسن، برداشت رئالیستی کارگردان از یک قصه ایده‌آلیستی است. او در فکر یک ایده‌آلیست است. سوژه روایی، تخیلی و فانتزی است. اما بیان سوژه، از رئالیسم قوی و محکم کارگردان برخوردار است. اگرچه سینمای ارائه شده در فیلم، بین دو نوع متفاوت سینما سرگردان است، در عوض حاتمی با دقت نظر کافی و اندیشه زیاد، آمیزش موفقی بین «رئالیسم» و «ایده‌آلیسم» ایجاد می‌کند و این توفیقی است که در اغلب فیلم‌هایی از این نوع خیلی کم حاصل می‌شود. گذشته از این فیلم رگه غنی و سرشاری از طنز و ذوق خاص فیلمساز را دارد. ذوق در اکثر صحنه‌ها و اغلب تصاویر مشهود است و بیان فیلم طنزی قوی و گاهگاه تلخ و کوبنده دارد. طنزی که مضحکه نمی‌کند اما تاثیر فراوانی دارد.

کار کارگردان فیلم حاتمی را از سه قطب مختلف باید بررسی کرد. حاتمی شاعر - حاتمی سناریست و حاتمی فیلمساز.

حاتمی در سرودن اشعار، یکدستی و وحدت بیان خاصی از خود بروز داده است. اشعار ریتمیک همه با وزن و گهگاه دارای قافیه است. اما بیان اشعار همان چیز است که به دنیای مخصوص کودکان مربوط می‌گردد گفتار روی فیلم درخشان‌ترین اشعار حاتمی را در فیلم دارد. عباراتی فولکلور و ابیاتی ساده و روان و بیشتر مخصوص دنیای صمیمانه بچه‌ها. در این اشعار بیان تمثیلی حاتمی بیشتر از سناریو و کارگردانی فیلم پنجم می‌خورد و در این حد موفق است. اما در مرحله بعد، در نگارش سناریو، حاتمی از خود ضعف نشان می‌دهد. صحنه‌های زائد در فیلم بسیار یافت می‌شود (فی‌المثل صحنه مربوط به آرایشگر چینی و آرایش چهل گیس) و همین‌طور شخصیت چهل گیس خوب پرورش داده نشده است. کار زیاد روی پرسوناژ حسن کچل باعث شده که سناریست در مورد شخصیت مقابل او، آن تحرک و جوشش را در نگارش این شخصیت نداشته باشد و این مورد موجب می‌شود که ایجاد عشق و علاقه بین قهرمان‌های فیلم نیز اندکی سست و زودگذر انجام گیرد.

حاتمی در مرحله کارگردانی، با آنکه در بسیاری از صحنه‌ها، فیلم حالت تئاتر را پیدا می‌کند و دکوپاژ قوی و حساب شده نیست و تحرک تصویری از نظر تعویض پلانها که دیده می‌شود، معهنا ذوق، سلیقه و مهارت زیادی از خود نشان می‌دهد.

شروع فیلم و نمای کاملی که او از یک وسیله «شهر فرنگ» بدست می‌دهد و بعد دعوت به یکی از حفره‌های تماشای فیلم، خوب و حساب شده است و بعد ادامه فیلم تا تیتراژ از بهترین فصل‌های فیلم است. در این فصل استفاده از تصاویر نقاشی شده توفیق زیادی برای منظور فیلمساز دارد. همین طور باید ذکری کرد از بیان سمبولیک فیلم، مسأله عشق با تمثیل آن سبب سرخ که جلگی موفق است. و دو صحنه بازگشت به گذشته مربوط به «طاووس» و «چهل گیس» نیز با شباهت زیادی که بیکدیگر از نظر شکل ارائه کار دارد صحنه‌های زیبا و فراموش نشدنی فیلم محسوب می‌شوند. در توفیق حاتمی در مقام کارگردان سهم بسزائی نصیب «کنی» فیلمبردار می‌شود. کار او درخشان و عالیست. بهترین فیلمبرداری رنگی در سینمای ایران تا بحال در سکانس پایان فیلم، کار کنی غیرمنتظره و هوش‌رباست. آمیزش رنگی و نورپردازی دقیق و حساب شده او روح به کالبد این

قلم بر پرده نقره‌ای

سکانس دمیده است. همین‌طور صحنه‌هائیکه با «فیلتر» گرفته شده خوب از کار درآمدہ است. و ذکر می‌باید داشت از پرویز صیاد با انعطاف و نرمش فوق‌العاده‌اش که در رله‌های خود - هر دو - موفق است. در این سبک و این راه، فیلم حسن کچل سرآغاز است و طبیعی است که باید عیب داشته باشد و دارد که مهم نیست و این اولین محصول، خیلی راحت تماشاگر را چشم‌بانتظار کارهای بعدی در همین سبک - قرار می‌دهد.^۱

ژاله مهدوی

در یک دوره، بین سال‌های ۱۳۴۷ و ۱۳۵۱ البته نه به طور دائم، نقدهائی به امضای «ژاله مهدوی» در مجله‌ی «فردوسی» می‌بینیم و از طریق همین مجله نیز پی می‌بریم که او علاوه بر نقدنویسی، شعر می‌گوید و در پی چاپ کتاب اشعار خود نیز هست. ژاله مهدوی اغلب از طریق دنبال کردن کار فیلمساز در بیان تمام یا بخشی از قصه‌ی فیلم، به بررسی آن می‌پردازد و نسبت به مفاهیمی از جمله اخلاقیات و تعهدات اجتماعی نیز خود را بی‌نظر نشان نمی‌دهد و سهل‌انگاری و بی‌توجهی فیلمساز را در این امور، مورد اعتراض و گاه استهزا قرار می‌دهد. در صورتی که خود فیلم فرصت آن را فراهم آورده باشد، لحن نقد او گاه حالت کنایه‌آمیز هم به خود می‌گیرد. به همین لحاظ نقدهای او فقط محدود به شرح و بررسی فیلم نمی‌شود. به طوری که در آنها گاه اشارات و گوشه‌های انتقادآمیز نسبت به وضعیت اجتماعی ما نیز دیده می‌شود.

از این جهت می‌توان گفت که مهدوی نوعی آزادنویسی را در نقدهایش ترجیح می‌دهد تا در حاشیه‌ی بررسی فیلم حرف‌های خود را هم زده باشد.

نقدهای او در محدوده‌ی ظواهر فیلم دور می‌زند و به بررسی تمهیدات و اسلوبی که فیلمساز برای بیان منظورش بکار گرفته، می‌پردازد. و موفقیت فیلمساز را در این راه مورد سنجش قرار می‌دهد.

ژاله مهدوی در ضمن نسبت به موج نوی سینمای ایران نیز همدلی و همراهی نشان می‌دهد. از جمله فیلم‌های «دش آکل» کیمیائی و «آدمک» هریتاش را تحسین می‌کند. او «دش آکل» را بالاتر از فیلم‌های «قیصر» و «رضاموتوری» می‌داند و درباره‌اش می‌نویسد:

بعقیده من کارهای گذشته این کارگردان در فیلمهائی چون «قیصر» و «رضاموتوری» صرفنظر از معایب جزئی، یک عیب کلی داشته‌اند، و آن فقدان بافت سینمائی بوده است که در مرحله اول در سناریو و سپس در ساختمان فیلم تعمیم می‌یافت و چنین بنظر می‌آمد که کیمیائی کارگردانی است متناوب که بصورت لحظه‌ای و گذرا درخشش می‌یابد و شاید علت این بوده است که سرمایه او در آغاز ذوق در فرم ناپروورده و عشق به سینما بوده، که می‌بایست بعدها تکامل پیدا کند و پخته شود و با تسلط بیشتر بر تکنیک از قوام و استحکام لازم برخوردار گردد و خوشبختانه چنین اتفاقی می‌افتد که ساخته شدن «دش آکل» خود بهترین شاهد این ادعاست. بخوبی روشن است که سکانسها و برشهای

قلم بر پرده نقره‌ای

فیلم هم دقیق و حساب شده است و معایب قبلی بکلی برطرف شده‌اند. با چند نمونه‌ای که خواهیم آورد نشان داده می‌شود که توانائی و نگرش کیمیائی نه تنها در سطح بلکه در عمق نیز جریان دارد. صحنه‌ای که «آکل» بکنار حوض می‌رود با ضربه‌های شدید که به آب وارد می‌آورد با رساترین زبان دنیای درون خود را بازگو می‌کند...

زمانی که آکل به چهاردیواری اطاقش پناه می‌آورد، در کنار قفس طوطی، شکوه یک «سامورائی» را دارد، با تنهائی عمیق و دردناک یک سامورائی و این را می‌توان بسهولات حس کرد. نکته‌ای که تذکرش لازم است، اینست که ممکنست عده‌ای تصور کنند یک اثر ادبی باید طبق النعل - بالنعل در سینما پیاده شود، در حالیکه سینما چنین الزامی را نمی‌پذیرد.

باین مناسبت اگر اختلافات خیلی جزئی بین کتاب و برداشت سینمائی اثر مشاهده می‌گردد، امری طبیعی است. کسانیکه خیال می‌کنند به اثر «هدایت» خیانت شده محتملاً آشنائی چندانی با سینما ندارند، چرا که نگرش از این دو پایگاه کاملاً متفاوت است، بعلاوه در جوار اثر کارگردان بعنوان موجودیتی زنده نقش انکارناپذیر دارد که به برداشت و پرداخت کلی وی مربوط می‌شود.^۱ ژاله مهدوی در مورد فیلم ایرانی دیگری به نام «آدمک» نیز نظری مثبت دارد و آن را مطابق با استانداردهای بین‌المللی می‌داند:

... آدمک با صرف دو سال وقت ساخته شده و توجه «هریتاش» به ریزه‌کاریها و کمپوزیسیون صحنه فوق‌العاده است. بعلاوه کارگردان از یک شم قوی استیثیکی برخوردار بوده که جابجا گرایشهای استیثیکی مشهود است. با انتخاب بجا و مناسب رنگها، «آدمک» بهترین فیلم ایرانی از نظر رنگ‌آمیزی و کارگردان برای القاء مقاصد خویش از زبان رنگ‌ها نیز کمک گرفته است، چرا که وقتی قهرمان فیلم دچار نوعی عصیان روحی می‌شود، پیراهنی بزرگ قرمز برتن دارد که مشابه آنرا در صحنه مربوط بدختر و پسر فراری می‌توان مشاهده نمود. استفاده از رنگی سبزه‌تیره در قسمت مربوطه نمایشگر تفاهمی از دست رفته است. فیلم بطور انتزاعی صحنه‌های گیرائی دارد، مثلاً تیتراژ که در فرمی زیبا و سمبلیک ارائه می‌شود...

هنگامیکه مرد آمریکائی ضمن صحبت با «بابک» (سیامک دولتشاهی)، روتختی را که تصویر شیری بر آن نقش شده بر سر می‌کشد، شاید فیلمساز بطور ضمنی خواسته است تصویری از چهره آمریکای امروز بدست دهد، همان جنبه طنزآمیز و معروف قضیه کسی که پوست شیر برسرکشیده است، البته اگر مایل باشید در همین قسمت امکان دستیابی بمفاهیم گسترده‌تری نیز وجود دارد...^۲

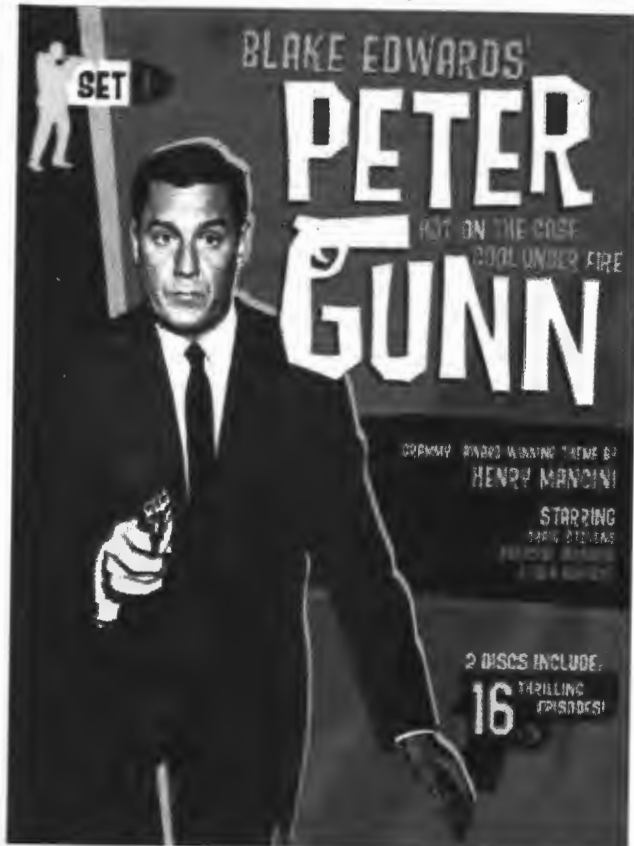
۱ - فردوسی - شماره ۱۰۳۰ - ۲۲ شهریور ۱۳۵۰

۲ - فردوسی - شماره ۱۰۴۶ - ۱۳ دی ۱۳۵۰

نقدی را که مهدوی درباره‌ی فیلم «پیترگان»^۱، فیلمی که بلیک ادواردز روی موفقیت یک سریال تلویزیونی به همین نام و مضمون در سال ۱۹۶۷ ساخته است، می‌نویسد، به عنوان نقد نمونه، انتخاب کرده‌ایم:

پیترگان

از بلیک ادواردز اخیراً فیلمهای «پارتی» و «در جنگ چه کردی پدر؟» را دیده‌ایم. «پارتی» را می‌توانیم به سه قسمت تقسیم کنیم. بخش اول از صحنه فیلمبرداری تا رسیدن کارت دعوت برای «پیتر سلرز»، فصلی است روان و آگاهانه که می‌رساند سازنده‌اش علاوه بر آن که استعداد دارد، سینما را هم خوب می‌شناسد. در قسمت دوم آقای ادواردز در محدوده ایست اختصاصی



مثل یک آدم بومی که با فضا و امکانات محیطش وجب به وجب آشنائی دارد و در این چهارچوب است که ماده خام ذوق و قریحه شکل می‌گیرد، فرم پیدا می‌کند و متبلور می‌شود و لاجرم بلیک ادواردز نامی صاحب چهره و استیل می‌شود. بعنوان هزل‌گوئی که با نکته‌سنجی و ظرافت بر روی زندگی هالیوودی شلاق می‌زند و می‌بینیم که جماعت چطور از هفت خوان شرافت عبور می‌کنند تا تبدیل به ستاره بین‌المللی شوند و اینکه دستی بسر و گوش

کارگردان و آسیستان کارگردان (بکشند) و صلجور زد و بند دیگر.

^۱ - GUNN

قلم بر پرده نقره‌ای

مهمانی‌های مجلل و پرزرق و برق و مکانهای شلوغ غالباً زمینه مساعدی هستند برای ادواردز تا آنچه را که می‌خواهد بسهولت برداشت کند و وقایع را مطابق سلیقه‌اش پیش‌بینی نماید. بخش سوم که از آوردن فیل به پارتی شروع می‌شود، نقطه‌ای است که مایه‌های فکاهی ته می‌کشد و باصطلاح قافیه تنگ آمده است. در نتیجه ادواردز راه میانه را در پیش می‌گیرد و «در جنگ چه کردی پدر؟» که برادر دوقلوی «پارتی» است گرچه لحظه‌های کمیک و جالبی دارد ولی بطور کلی کاری قشری و تقننی و از حیث ارزش در سطحی پائین‌تر از «پارتی». و اینک «بلیک ادواردز» در زمینه دیگری به تجربه پرداخته و فیلم پلیسی جنائی ساخته است.

مردی با اسم «اسکارلاتی» کشته می‌شود. حالا باید قاتل را پیدا کرد. بقیه ماجرا را از همین جا می‌شود، حدس زد. اولاً پیدا شدن یک مرد میانسال قوی و جذاب و مثلاً باهوش که با بوسه‌هایش خیلی از مشکلات را حل می‌کند و (به) علاوه برای پیدا کردن قاتل ده هزار دلار دستمزد می‌گیرد که تازه خود ده هزار دلار نوعی ایز گم کردن است. نسبت بآن مرحوم یک جور تعهد اخلاقی و وجدانی هم دارد. (برای) این که جان‌ش را یکبار نجات داده و روی این محاسبات و از نظر شغلی هم که شده خیلی طبیعی است که پا بعرصه کارزار می‌گذارد. ثانیاً بمیان آمدن پای یک آدم شرور و بدسابقه که همه شواهد و قرائن برضدش گواهی می‌دهد، بعنوان چهره مشکوک و مظنونی که باید مدنی ذهن تماشاگر را مشغول کند (نکته انحرافی ماجرا).

ثالثاً یک سری برخورد و اصطکاک با قاتلین مرموز و سرزدن بچند تا کافه که بازهم در فیلمهای پلیسی جنائی عامل مهمی بشمار می‌رود و دراین میان کشته شدن چند تا آدم که می‌توانستند کمکی به حل قضیه بکنند.

رابعاً همان روال همیشگی که ناگهان پرده‌ها بیکسو می‌روند و مسئله حل می‌شود و قاتل کسی بوده که هیچکس حدس نمیزده و برای اینکه ضربه نهائی روی تماشاگر قوی‌تر باشد، مثلاً مردی که خودش را به لباس زنان درآورده و تمام دسیسه‌ها و نقشه‌ها هم زیر سر همین شخص بوده است. متأسفانه آنچه که دراین فیلم نمی‌بینیم همان پرداخت و زبان سینمایی است طوریکه اختلافی نیست بین اینکه آدم یک داستان جنائی و پلیسی خیلی پیش پا افتاده مجلات را مطالعه کند و یا اینکه تماشا(چی) فیلم «پیتگران» باشد. دلهره و اکسیون بکار رفته تا آن درجه سست و ابتدائی است که گوئی موزیک بتنهائی این وظیفه را بعهده دارد. بعبارت دیگر موزیک بطور مجرد بار خلق اکسیون را بدوش می‌کشد. نه در مقام یک جزء تکمیل‌کننده و نامحسوس. ضعیف و ناتوانی در پرداخت هم از عواملی است که معایب فوق را تشدید کرده و شکست مسلم فیلم را قطعی می‌سازد. مضافاً باین که فیلم حتی از یک مونتاژ خوب بی‌بهره است.

دراین تغییر جهت و قدم گذاشتن بحیطه جنائی پلیسی «بلیک ادواردز» درست شبیه بآن بومی است که از سرزمین مأنوس و آشنایش بیرون آمده و در دیاری بیگانه و پرمخافت رها شده باشد. گاهی اوقات دراین جور تغییر جهت‌ها با چهره مسخ شده کارگردان‌ها روبرو هستیم، ولی در «پیتگران» کوچکترین رو بایی از «بلیک ادواردز» مشهود نیست. بعبارت دیگر دچار انحلال کامل شده است. و عاقبت اینکه ساختن فیلم جنائی پلیسی تجربه تلخی است که آقای ادواردز را تا حد یک شاخ

پشیمی ساز و مقلد پائین آورده و همان بهتر که ایشان به شبیه سازی و الهام گرفتن از آثار قبلی خودشان اکتفا می کردند، تا از سقوط و سیر نزولی - که در زندگی یک هنرمند مرحله ایست دردناک - در امان میمانند.^۱



عبداله تربیت

«عبداله تربیت» همکاری با مطبوعات را، ابتدا با ترجمه‌ی اشعاری از «فدریکو گارسیالورکا»، «سالواتور کازیمودو»، «یوگنی یفتوشنکو» و شعرهایی از سرخپوستان امریکا برای مجله‌ی «خوشه» (درسال ۱۳۴۷) آغاز می‌کند. سپس با نوشتن نقدی برای فیلم «شوهر آهوخانم» که مورد پسندش قرار گرفته بود،

کارش را به سوی دلمشغولی اصلی خود، یعنی سینما، تغییر می‌دهد و حرکت دراین سمت را پی می‌گیرد. پس از وقفه‌ای کوتاه برای گذراندن خدمت سربازی، از زمستان سال ۱۳۵۰ مجدداً کار نگارش و ترجمه برای سینما را از طریق مجله‌ی «ستاره سینما» دنبال می‌کند.

همانطور که گفته شد، او بیشتر به ترجمه‌ی مطالب تحلیلی درباره‌ی سینما توجه و علاقه نشان می‌دهد و کار او دراین زمینه در طول یک دهه حجم نسبتاً سنگینی را دربرمی‌گیرد و از شاخص‌ترین آنها باید از ترجمه‌ی دو کتاب «نشانه‌ها و معنا در سینما» اثر «پیتروولن» (با همکاری «بهمن طاهری») و «فیلم به عنوان فیلم» اثر «ویکتور پرکینز» و همین طور همکاری او با نشریه سینمای آزاد و مجله‌ی «سینما» (نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران) یاد کرد.

او در حالی که سوابق با اهمیتی همچون نوشتن مطالب تحلیلی درباره‌ی آثار «فردریش ویلهلم مورنا»، «دان سیگل»، «باستر کیتون»، «هوارد هاوکز» و «یرژی اسکولیموفسکی» را در کارنامه‌ی خود دارد، اما به نقد فیلم‌نویسی زیاد علاقه و رغبت نشان نمی‌دهد و درباره‌ی علت آن می‌گوید:

– دلیل به خصوصی ندارد، فقط ترجیح می‌دادم، نقدهای درخشانی را که در نشریات معتبر دنیا می‌خواندم و با آنها موافق بودم، به فارسی برگردانم، به جای این که خودم درباره‌ی فیلم‌ها بنویسم. خود او به نقدی که درباره‌ی فیلم «راز کیهان» (۲۰۰۱، یک ادیسه فضائی) استانی

کوبریک نوشته است، توجه خاصی دارد:

– من دراین نقد کوشیدم، تمام مسایل فیلم را از طریق کلیدی که فصل افتتاحیه‌ی آن بدست می‌دهد، حل کنم و این یک نگاه تازه به فیلم بود که بیاد ندارم منتقدی ازاین راه به فیلم نزدیک شده باشد:

قلم بر پرده نقره‌ای

راز کیهان فیلمی، بظاهر مبهم و گیج‌کننده است ولی اگر کلید کشف آن در دست باشد، درک آن بسیار آسان خواهد بود و این کلید، سکانس افتتاحیه فیلم می‌باشد که با تم «معمای جهان» از «چنین گفت زرتشت» اثر ریشارد اشتراوس همراه است (ظهور ابرمرد) و این موسیقی تکان‌دهنده که گوئی شیپور بیدارباش می‌باشد در دو جای دیگر نیز تکرار می‌شود، یکی هنگام کشف قدرت نابودکنندگی استخوان توسط میمون و دیگری در پایان فیلم که آغاز تولدی دیگر است. این سه قسمت مفاصل فیلم را تشکیل می‌دهند و مجموع این اثر بر روی این سه نقطه استوار است. سکانس افتتاحیه فیلم با نمائی از کره زمین آغاز می‌شود و بدنبال آن کره دیگری ظاهر شده و سرانجام خورشید نمایان می‌گردد و هر سه این کرات در یک خط مستقیم قرار می‌گیرند (خورشید بالا و زمین پائین) دوربین از پائین بالا حرکت می‌کند و با حذف زمین کره میانی و خورشید در کادر باقی می‌مانند. این سکانس فشرده فیلم است و بقیه‌ی آن دقیقاً بسط تمثیلی این فصل می‌باشد...^۱



به عنوان نمونه، نقد فیلم «سگ‌های پوشالی»^۲ ساخته‌ی سام پکین پا را برگزیده‌ایم:

سگ‌های پوشالی

آسمان و زمین بی‌رحمند،
و با هزاران هزار موجود چون سگ‌های پوشالی رفتار می‌کنند
خردمند بی‌رحمست،
و با مردم چون سگ‌های پوشالی رفتار می‌کند.
(لائودزه (از کتاب تائودکینگ)

در قسمت «تی بین یون» از کتاب «چوانگ تسو» آمده است که در چین باستان سگ‌هایی از پوشال می‌ساختند و پیش از آنکه آنها را برسم قربانی سوزانده و لگدمالشان کنند، احترام و ستایش فراوانی نثارشان می‌کردند.

سگ‌های پوشالی تشریح چگونگی تبدیل یک انسان به یک حیوان است و یاب‌تر بگوئیم نمایش مکانیسم شعله‌ور شدن آتش خشونت است که بعقیده فیلمساز از همان اوان کودکی بالقوه در نهاد هرکسی نهفته است و برای سرکشیدن، دنبال فرصت مناسبی می‌گردد. سرپوش این خشونت در مورد «دیوید» شخصیت علمی اوست.

«دیوید سامنر» یک ریاضی‌دان آرامش‌طلب امریکائیت که همراه زن خوشگل و پرحرارتش «امی» به دهکده‌ای در «کورن وال» (جنوب غربی انگلستان) که زادگاه همسرش است، آمده تا در محیطی ساکت و آرام به مطالعه و نوشتن یک کتاب علمی بپردازد. ولی از همان نخستین دقایق فیلم، فضای مشنوم و خشونت‌بار دهکده هشدار می‌دهد که آرامشی در کار نخواهد بود.

در شروع فیلم گروهی از بچه‌های دهکده در حال بازی در گورستان یک کلیسا دیده می‌شوند و دوسه نفر از بچه‌ها دور سگ سفیدی را گرفته‌اند و بلافاصله بچه‌هایی را می‌بینیم که با لیخنده‌های موزیانه به ... «امی» که بطرف اتومبیل می‌آید چشم دوخته‌اند. مردهای دهکده با چشمان شهوت‌بار به او نگاه می‌کنند و دیوید آشکارا از لوندی زنش ناراحت است. عدم تجانس زن و شوهر این مسئله را که این دو چگونه با هم آشنا شده و بزندگی با یکدیگر تن در داده‌اند، مطرح می‌کند و پاسخ آن در وجود دختر نوجوان یعنی «جنیس» مستتر است.

دختر که از لحاظ ظاهر و طرز رفتار تشابه زیادی با «امی» دارد و در واقع نمایشگر سالهای گذشته‌ی اوست از دیوید خوشش می‌آید. شاید بهمان دلیلی که «امی» دلبسته‌ی دیوید شده بود و تله‌ای که «جنیس» پشت سر «امی» حرکت می‌دهد سمبل دامیست که دیوید در اثر ازدواج در آن اسیر شده و راه گریزی هم ندارد. دیوید از خشونت و وحشیگری متفر است و بارها روی این نفرت تکیه می‌شود. قبلاً لرزش دست او بهنگام روشن کردن سیگار پس از دعوا در مشروب فروشی و

قلم بر پرده نقره‌ای

ناراحتی او بر اثر شنیدن مطالبی درباره‌ی چاقوکشی در امریکا - و یکبار هم صریحاً به زنش می‌گوید که اهل درگیری با دیگران نیست. زندگی زن و شوهر در خانه‌ی دورافتاده‌ی شان در یک رشته عدم تفاهم خلاصه شده است.

امی برای شوهر کمرو و غرق در مطالعه‌ی خودش احترامی قائل نیست و آشکارا دست به تحریک گروهی از مردان دهکده که در خانه‌ی آنها بکار تعمیر سقف مشغولند و نمایشگر تهدید دائمی هستند، می‌زند. گریه‌ی سیاهی که مونس امی است مورد آزار بچگانه دیوید قرار می‌گیرد و همین گریه

چندی بعد توسط

تعمیرکاران حلق‌آویز

می‌شود. دیوید و

تعمیرکاران شرور با

توجه به حالات و رفتار

کودکانه‌ی شان بهم

شباهت دارند. آنها

موجوداتی هستند که

معصومانه و احمقانه

دست به کارهای

شرارت بار می‌زنند

(سگ سفید و گریه‌ی

سیاه).

دیوید در

برابر تحقیرهای

فراوانی که متحمل

می‌شود هیچ

عکس‌العملی از خود

نشان نمی‌دهد. اوج

این تحقیر در صحنه‌ی

شکار است. یعنی

موقعیکه او ساده‌لوحانه

و یا بهتر ابلهانه بانتظار

شکار نشسته، زنش

مورد تجاوز قرار

می‌گیرد.



DUSTIN HOFFMAN

"STRAW DOGS"

JOHN GEORGE

... حالا هر دوی آنها دچار حقارت شده‌اند. تاکید روی گیرکردن پای دیوید و یکی از تعمیرکاران به بوته‌ها در صحنه‌ی اخراج آنها بار دیگر نمایشی از تشابه وضع آنها و حالت بچه‌وارشان است. دیوید به چشم‌انداز آرام و گرفته‌ی اطراف خانه‌اش می‌نگرد و غم و اندوه در نگاهش موج می‌زند. رویای او حالا بطور کامل مبدل به کابوس شده و او مجبورست واقعیت را بپذیرد، واقعیتی که در تمام این مدت از قبول آن سرباز زده بود. زن و شوهر با غروری درهم شکسته برای شرکت در مراسم جشن به کلیسا می‌روند و در اینجا چهره‌های حریصانه بچه‌ها و بزرگسالان چنان باهم یکی می‌شود که میان آنها فرقی نمی‌توان قائل شد.

در پایان فیلم دیوید برای دفاع از خانه‌اش تمام مهاجمین را - مهاجمینی که از خشونت همانقدر لذت می‌برند که از سه‌چرخه‌سواری - خونسردانه می‌کشد و در صحنه‌ی آخر تبسمی کودکانه حاکی از رضایت بر لبانش نقش می‌بندد. او حالا تبدیل به یک مرد شده است!

سگهای پوشالی جهان بینی «سام پکین‌پا» را درخود خلاصه کرده است.

از نظر او خشونت میراثی است که نسل به نسل منتقل می‌شود و هیچکس را از آن گریزی نیست. در فیلم او، ظالم و مظلوم و فاتح و مغلوب مرتباً جا عوض می‌کنند. جامعه از دیدگاه پکین‌پا جنگلیست که در آن مشتی انسان حیوان‌نما و یا حیوان انسان‌نما زندگی می‌کنند و وحشیگری در ذات آنهاست و در این تنازع بقا تنها آنکه خشونت را با حيله‌گری توأم کند، موفق است. دیدگاه «پکین‌پا» در این اثر چنان هولناک و تکان‌دهنده است که حدی برآن متصور نیست. او نه فقط خشونت را جزء لاینفک زندگی و غیرقابل اجتناب می‌داند، بلکه آنرا لازم می‌شمارد و حالتی شاعرانه بدان می‌بخشد.

جهان‌بینی «سام پکین‌پا» با توجه باوضاع زمانه گرچه ممکن است ظاهراً متقاعدکننده باشد، ولی در دید نهائی عاری از کوتاه‌بینی شدید هم نیست. «پکین‌پا» عنوان فیلمش را از گفتار «لائودزه» گرفته است ولی خردمندی که با مردم چون سگهای پوشالی رفتار کند، خردمند نیست، دیوانه است. ماحصل کلام اینست که «سگ‌های پوشالی» مانووری ماهرانه برای توجیه فاشیسم می‌باشد.^۱

تربیت فیلم‌های زیر را به عنوان بهترین فیلم‌های عمر سینمایی خود برگزیده است:

قلم بر پرده نقره‌ای

آخرین خنده یا حقیرترین مرد (فردریش ویلهلم مورتانو)

رژماناویوتمکین (آینزشتاین)

ام (فریتس لانگ)

داستان توکیو (یاسوجیرو اوزو)

سانشوی مباشر (کنجی میزوگوشی)

هفت سامورائی^۱ (اکیرا کوروساوا)

ریوبراوو (هوارد هاوکز)

مارنی (هیچکاک)

راز کیهان (استنلی کوبریک)

شبح آزادی (لوئیس بونوئل)^۲



^۱ - SEVEN SAMURAI

میهن بهرامی



«میهن بهرامی» (متوسلانی) یکی از پرکارترین و همچنین رنوف‌ترین منتقدان غیرحرفه‌ای سینمای ایران است. او با اغماض، تمام توجه خود را روی سینمای ایران و کار سازندگان آن متمرکز می‌کند و کمتر درباره‌ی فیلم‌های خارجی می‌نویسد. اگر سینمای ایران نسبت به منتقدی احساس دین داشته باشد، بدون شک آن شخص، البته پس از جمال امید، میهن بهرامی خواهد بود.

او در این کار خیلی پرحوصله، متین و منطقی است. نقدهایش جامع، غنی و درعین فصاحت و شیوایی، ساده و بدون تکلف هستند. او سعی می‌کند نوشته‌هایش را از لحن و اسلوب خاص نقدنویسی و اصطلاحات مرسوم سینمایی دور نگه دارد. این تفاوت را در حاشیه‌روی‌ها و خاطره‌نگاری‌هایی که در ابتدا یا ضمن نقد می‌آورد، می‌توان حس کرد. خانم بهرامی طی یک یادداشت برای مولف سابقه‌ی کار مطبوعاتی خود را چنین شرح می‌دهد:

سابقه نوشتن من از دوران اول دبیرستان با مجله «فردوسی» به سردبیری دکتر محمود عنایت آغاز می‌شود و پیش از ورود به دانشگاه در سال ۱۳۴۱ مجله «سخن» داستان «عروسک‌بازی» مرا منتشر می‌کند و همزمان یک کتاب قصه از من توسط نشر کتاب‌های جیبی و انتشارات صفی‌علیشاه منتشر می‌شود.

در آغاز زندگی مشترک با آقای محمد متوسلانی و پیش از سفر به امریکا برای تحصیل، نوشتن برای فیلم‌ها را (سال ۱۳۴۴) آغاز کردم. پس از بازگشت به ایران همکاریم را با مجله «نگین» ادامه دادم. در این زمان به مدت ۶ سال برای برنامه دوم رادیو زیر نظر نادر نادرپور نقد هنری (نقاشی، سینما، ادبیات) می‌نوشتیم.

در مجله «سخن» به نقد و تحلیل تاریخی نقاشی اروپا و نقد و تحلیل نویسندگان بزرگ غربی نظیر داستایوسکی و هاینریش بل می‌پرداختم.

این همکاری مطبوعاتی، سپس با نشریات «سینما ۵۳»، «ماهنامه سینما»، «گزارش فیلم» و «فیلم» ادامه یافت.

یکی از آخرین نقدهایم با عنوان «لبخند تلخ خردمندان» در مجله «کلک» چاپ شد.

قلم بر پرده نقره‌ای

یکی از نوشته‌های قدیمی او مطلبی است تحت عنوان «رنج پیدایش تصویرهای نارنجی»^۱ که طی آن با نوعی مدارا به تحلیل فیلم «جاده زرین سمرقند» ساخته‌ی «ناصر ملک‌مطیعی» می‌پردازد.

از آنجایی که این مطلب مورد توجه سازنده‌ی فیلم قرار می‌گیرد، به آن پاسخ می‌دهد. ابتدا قسمتی از آن نقد و سپس عین نامه‌ی ناصر ملک‌مطیعی را که حالتی خاص و مؤثر و در عین حال انفعالی دارد، نقل می‌کنیم:

زمانی تهیه فیلم‌های تاریخی در سینمای فارسی یک آرزو بود.

تاریخ ایران بیش از سنگ و پوست و کاغذ، در اذهان ایرانیان نوشته است و ذهن خود بخود چیزهایی بر آن می‌افزاید و بارورش می‌کند...

حسن این تاریخ در ابهام آنست. چون یک تحقیق علمی چهره خشک و خشنی از آن نساخته است و مجال قصه‌پردازی بآن می‌دهد و سیل اسطوره و روایت است که قهرمانی و داستانها با خود دارد. و این طعمه خوبی برای سینماست...

... تهیه فیلم تاریخی در کشور ما هنوز کمی زود می‌نماید... چون فیلم تاریخی محتاج دو نیروی بزرگ است که در زمان حاضر ما فاقد آنیم، اول سرمایه بزرگ برای بوجود آوردن محیط موردنظر.

دوم فکر تاریخی و پرداخت یکداستان از قالب کلمات و مفاهیم ذهنی در ریتم سریع و بی‌وقفه فیلم سینمایی.

«جاده زرین سمرقند» در تنگنای این محظورات مسلم بوجود آمده است و تأثیری است در قالب تصاویر، ضعف بزرگ این فیلم در نگاه اول، صرفنظر از زمینه تئاتری‌اش در داستان آنست... خانم بهرامی ضمن طرح انتقادات اصولی، البته به موقع خود، ریشخندهایش را هم از موقعیت‌های مضحک فیلم، پنهان نمی‌کند:

... طرح لباسها نمایشگر اصالت زمان و تاریخ خود نبود و با بیدقتی و شتاب آمیزه ناجوری بوجود می‌آورد و این بیدقتی در بعضی موارد زننده بود.

زیب شلوار خلیفه عباسی هنگام نشستن با ژست شکوهمندش نمی‌خواند. و همچنین ساعت اسکاچ بر دست فرمانده سپاهیان خلیفه هنگام قرائت نامه او با زره و کلاه خودش جور نمی‌آید. زندان هارون با شرح بسیاری که در روایات از صعوبت و محابتش آمده است بآن دخمه تازه‌ساز و روشن که میزانشنی عاشقانه داشت و سربازان بااستراحت در آن غنوده بودند، نمی‌خورد.

پروفرورمانس جعفربرمکی با داستانهای معروفی که از شجاعت و کرامتش در ذهن ایرانیان است سازگار نبود. آن چهره بیشتر شبیه به شمایل‌های رنگ و روغنی دستفروشان بود... با این همه، متانت مسلطی که همیشه در تمام نوشته‌های میهن بهرامی وجود دارد، تلخی و زهر این خرده‌بینی‌ها را می‌گیرد. مضافاً به این که نویسنده، پس از گفتن تمام حرف‌هایش به عنوان نتیجه‌گیری به تعارف و مصافحه با سازنده‌ی فیلم می‌پردازد:

«... ناصر ملک‌مطیعی هنرپیشه‌ایست که سابقه‌اش با احترام در ذهن آشنایان بسینمای بومی ادامه می‌یابد.

او بسینما علاقمند است، مطلع و نوجوست و این برتری را دارد که کهنه‌ها را بدنبال نمی‌کشد و با آنکه از اولین روزهای سینمای فارسی در آن کار می‌کرده، نظر و غرض خود را به تازه‌جوئی‌های امروز پیوند داده است. از او انتظار داریم در پی این تازه‌جوئی‌ها سعی و دقت بیشتری بعمل آورد.»

به احتمال زیاد همین امر باعث می‌شود که ناصر ملک‌مطیعی، کارگردان و بازیگر این فیلم طی نامه‌ی جوابیه‌ای که می‌نویسد، با نهایت تواضع، انتقادات گفته شده را بپذیرد. شاید این یکی از موارد کمیابی باشد که می‌بینیم فیلمسازی خود را انتقادپذیر و منصف نشان می‌دهد:

خانم میهن متوسلانی عزیز

انتقاد جالب شما را با اشتیاق تمام خواندم و در آینده تمام نمائی که در مقابلم گذاشته بودید، یکدنیا دیدنی و حقیقت دیدم. وجودم را از یاد بردم و خود را در ابتدای راه زندگی یافتم که تازه می‌خواستم نام و نشانی بیایم... در آن سال‌های دور که شما خیلی کوچک بودید و هنوز قلمی نداشتید ما را در اطاقک شیشه‌ای شهرت گذاشتند و در اطرافمان به تماشا ایستادند.

بحکم آنکه همه چیز نو و تازه و بدنبال تکامل بود ما را راهنمائی می‌کردند و نمی‌گذاشتند غرور احاطه‌مان کند. هوشدار می‌دادند که اگر طالب شهرتی باید نصایح را بپذیری... ما هم گوش شنوائی داشتیم.

اما چنانکه افتد و دانی، جوانی بود و



قلم بر پرده نقره‌ای

جوانی... کم‌کم کار بالا گرفت و در این میان شهرت بود و اشتها، آنچه درباره ما گفته و شنیده می‌شد، تعریف بود و تحسین. چراغ راهنما و ارشاد که فرا راه ما بود با طوفانی از غرور و سرمستی خاموش شد و پرده تاریک دوستی‌های ظاهری بر وادی پرخطر زندگی کشیده شد.

من سالهاست در این تاریکی سرگردانم. در این روزگار سیاه با دیو غرور و خودخواهی مبارزه‌ها کردم و تا آنجا که توانستم از چیرگی مطلق او جلوگیری کردم... و هربار با امیدی فراوان و شوقی وافر بدنبال حقیقت نفسی تازه می‌کنم... گاهی که بانگی می‌شنوم یا نوری می‌بینم در خاطر من رنگ و طرح تازه‌ای می‌یابم... و می‌روم که خود را از این گمراهی نجات دهم.

سالها بود که بانگی نشنیده بودم... حتی صدای آهسته یک دوست واقعی و روشن‌بین که عیوب مرا از پرده بیرون اندازد و مرا بخودم آورد. بیادم آورد که هیچم... شما دریچه‌ای از نور و روشنایی برویم باز کردید... و دیدم آنچه در این مدت گفته‌اند و در حق ما کرده‌اند. دشمنی بوده، دوستی نداشته‌ایم که عیب ما را بگویند و حقیقتی را روشن کند. شهادت آن را نداشته که از معایب سخن بمیان آورد.

شما را دوست می‌دانم... دوست سینمای خودمان... دوستی که می‌دانم غرض ندارد برای همین است که از شما سیاست‌گذاری می‌کنم، بخاطر بانگهائی که می‌زنید... من بیدار شدم و دریافتم که هنوز هیچم و برای آنکه چیزی شوم باید بخود آیم... من بخود می‌آیم... شما سخن دلپذیر داشته‌اید. شکر که منم دلی سخن‌پذیر دارم. می‌پذیریم بجان و دل. اما در راهی که رفته‌ام تنها بوده‌ام، تنهای تنها. این حقیقت را هیچ دیده روشن‌بینی نمی‌بیند. آنچه فکر کرده‌ام و آنچه دریافته‌ام، خودم می‌دانم و خودم... کاش تماشاچی‌ها هم وارد گود می‌شدند و می‌دیدند که پهلوانان چه می‌کشند... صدای کف‌زدن‌ها و فریادهای شادی را در داخل گود نمی‌توان شنید... آنچه در آن هست زورورزی و هول و تکان و زمین خوردن و برخاستن است... شما دستی که بهوا می‌رود، می‌بینید اما پهلوان می‌فهمد که چه می‌کشد... با اینهمه قلم شیرین و موشکاف شما را تحسین می‌کنم و شهادت مردانه‌ات را می‌ستایم و آرزو می‌کنم آنچه که به من آموخته‌ای بکار بندم.

ناصر ملک‌مطیعی^۱

بهرامی همیشه برای نقدها و مطالب تحلیلی خود عناوین جذاب و کنج‌کاوکننده‌ای انتخاب و از نظر کار مطبوعاتی کاملاً حرفه‌ای عمل می‌کند. او در همین زمان، در سلسله مقالات انتقادی که تحت تیتراژ «فیلم فارسی را جدی بگیریم» می‌نویسد، با فیلم «الماس ۳۳» داریوش مهرجویی برخورد نسبتاً مسالمت‌آمیزی نشان می‌دهد و نسبت به آینده‌ی سازنده‌اش احساس خوشبینی می‌کند و با صراحت می‌نویسد:

... سابقه تحصیل کارگردان تضمین بزرگ دیگر نیست که باز سطح توقع را بالا می‌برد... این انتظار در اولین صحنه‌های فیلم برآورده می‌شود و یک دید ماهرانه با پرداختی محکم و برداشتی نو با آغاز داستان می‌پردازد.

فیلم از زورخانه‌ای آغاز می‌شود و این صحنه با فیلمبرداری خوب و کمپوزیسیون صحیح رنگهای تند که واجد زمینه بومی و رساننده طرح اضطراب است و به پایان تراژیکش می‌پردازد.^۱ و همین طور فیلم «سه دیوانه» جلال مقدم را «یک آغاز» می‌داند:

... مقدم بیش از هر چیز صادق است... بنظر من تنها موضوعی که فیلم «سه دیوانه» را از یک اثر عادی تجاری بیک فیلم با معنا و بیان خاص نزدیک می‌کند، ارائه حرف‌های فیلمساز است با بیانی صریح و اینکه فیلمساز حرفی برای گفتن دارد...^۲

او در همین دوره، نقدی نیز برای فیلم «هفت دختر برای هفت پسر» ساخته‌ی محمد متوسلانی می‌نویسد. اگرچه در مقدمه‌ی آن می‌گوید:

«این انتقاد برای کار کسی است که در دنیا بیش از همه در نظرم ارزشمند و گرانیه‌است. و اعتراف می‌کنم که بینش مختصرم در کار سینما، مدیون توجه و زحمات اوست. امیدوارم که این زبان درازی را که حد طبیعی منست بر من خرده نگیرد و همانگونه که بوده است بحقیقت بنگرد»^۳

ولی با این حال نشان می‌دهد که در مقابل فیلم‌های همسرش نمی‌تواند قضاوتی بدون احساس داشته باشد. حتی یادآوری این مورد توسط دیگران نیز موجب برانگیختن او می‌شود. از جمله طی مقاله‌ای گلایه‌آمیز برای کسانی که چنین تصویری داشته‌اند، به توجیه نوشته و منظورش می‌پردازد و در عین حال با زیرکی مسائل فیلم را مجدداً مطرح می‌کند:

... چند تن که من می‌شناسم - و بدون شک تعدادی دیگر هستند که حرفشان بگوئیم نرسیده است - به اشتباهی ظریف و قابل اغماض بمن خرده گرفته‌اند که راجع بکار شوهرم... روالی مسالمت‌آمیز پیش گرفته‌ام و حد محبت را در کار پژوهش دخالت داده‌ام و کمتر از آنچه لازمش بوده بر او تاخته‌ام...

در ابتدای مبحثم به جمله فیلم کوچک «هفت دختر برای هفت پسر» توجه کنند و در جای دیگر بکلمه پرمعنای «کم‌ادعا» که صفتی برای فیلم بود و بخاطر بیاورند که این یک دو معنا تا چه

۱ - ستاره سینما - شماره ۶۰۲ - ۱۸ بهمن ۱۳۴۶

۲ - ستاره سینما - شماره ۶۱۷ - ۱۴ خرداد ۱۳۴۷

۳ - ستاره سینما .. شماره ۶۱۴ - ۲۴ اردیبهشت ۱۳۴۷

اندازه کار مرا خلاصه می‌کرد و دامنه بحث و نظریاتم را حد می‌گذاشت. و در این میان شوهرم همیشه و شاید تنها کسی بوده باشد که با ادعا و هیاهوی کم برای هیچ، فیلم ساخته است...
آن چه در مورد متوسلانی و کار او گفته‌ام قابل اثبات و قبول است و انتقاد فیلم یک فرمول هوایی ندارد که آدم بصرف هوس هرچه دستش می‌رسد بگوید...
اگر در نوشته‌ام تعریفی از داستان فیلم کرده‌ام در حد همان بوده و مربوط بکار نویسنده می‌شود، نه کارگردان و حتی نگفته‌ام که بعد از کاری که متوسلانی روی آن داستان کرد تازه آن شد که دیدیم...^۱

این حساسیت، به هنگام نقد فیلم‌های متوسلانی توسط دیگران، به صورت پاسخگوئی و نوعی جدل هم بروز می‌کند و نشان می‌دهد که نه فقط فیلمسازان ما، بلکه منتقدان هم در مقابل نقد و نظر مخالف، تحمل و ظرفیتی حساس و شکننده دارند.
از جمله می‌توان به مورد فیلم «یک چمدان سکس» متوسلانی اشاره کرد. بهرامی با لحن نسبتاً تندى به مقابله‌ی نویسنده‌ی مقاله، «پیمان»^۲، برمی‌خیزد که چرا درباره‌ی این فیلم فقط نوشته است:

«از این فیلم، تنها بیست دقیقه اول نمائی از یک کارگردان مسلط را به نمایش می‌گذارد. اگرچه کفایت نمی‌کند، اما بهر حال می‌تواند قابل تاکید باشد، ولی گویا امر بعدهای مشتبه شده است که این فیلم از بزرگترین آثار سینمای ایران است»^۳
در بخشی از جوابیه بهرامی می‌خوانیم:

... نویسنده محترم سینمائی، فراموش فرموده‌اند که این بیست دقیقه را با نشانی و نمای دقیقی مشخص بفرمایند و کلام سست خود را حداقل با مدرکی عینی پشتوانه کنند. چرا که در درجه اول فیلم هرچه بود - بگفته همه کسانی که اظهارکتبی و شفاهی کردند - در روال خود یکدست پیش می‌رفت و ما همه بیاد داشتیم که قسمت‌های منضم شده در آن جنبه تجاری داشت، کاملاً خود را جدا می‌نمایاند. ولی لازم بود - ایشان که مدعی دانش سینمائی هستند - آن بیست دقیقه اول را مشخص می‌کردند تا تکلیف بقیه روشن شود...^۴

۱ - ستاره سینما - شماره ۶۱۸ - ۲۱ خرداد ۱۳۴۷

۲ - «پیمان» نام مستعار منتقدی است که بنا به ملاحظاتی از نگارنده خواست تا او را معرفی نکنم.

۳ - فیلم و هنر - شماره مخصوص نوروز ۱۳۵۱

۴ - فیلم و هنر - شماره ۳۷۷ - ۱۷ فروردین ۱۳۵۱

فصلنامه «فیلم» در اولین شماره‌ی خود (زمستان ۱۳۵۱) با مراجعه به آرای منتقدان فیلم از جمله جمشید ارجمند، جمشید اکرمی، جمال امید، هوشنگ حسامی، هژیر داریوش، پرویز دوائی، بهرام ری‌پور، رضا سهرابی، ایرج صابری، هوشنگ طاهری، فریدون معزی مقدم و بیژن مهاجر، به گزینش و شناسائی ده فیلم برتر تاریخ سینمای ایران، از دیدگاه منتقدان برمی‌خیزد که در نتیجه فیلم‌های:



- ۱ - گاو (داریوش مهرجویی)
- ۲ - پستچی (داریوش مهرجویی)
- ۳ - رگبار (بهرام بیضائی)
- ۴ - درشکه‌چی (نصرت کریمی)
- ۵ - خشت و آئینه (ابراهیم گلستان)
- ۶ - آقای هالو (داریوش مهرجویی)
- ۷ - شب قوزی (فرخ غفاری)
- ۸ - قیصر (مسعود کیمیائی)
- ۹ - سه قاپ (ذکریا هاشمی)
- ۱۰ - پ، مثل پلیکان (پرویز کیمیای)، برگزیده می‌شوند.

این کار مجله‌ی «فیلم» انگیزه‌ای می‌شود تا میهن بهرامی به طور اجمالی به بررسی سینمای ایران از لحاظ تاریخی و هنری بپردازد. این مقاله چون حاوی تفکرات و شناخت جدیدی در زمینه‌ی سینمای ایران است، اهمیت و ارزش تأمل دارد، به همین جهت آن را به عنوان نمونه‌ی کار او انتخاب کرده‌ایم:

تاریخ سازان

مبحث انتخاب بهترین فیلم‌هایی که در طول یک ربع قرن حیات سینمای ایران بوجود آمده، موضوع وسوسه‌کننده‌ای است. از آن بدتر می‌تواند اغواگر هم باشد، چرا که کارگزاران «تئوری سینمای برتر» را با شتابزدگی وادار می‌کند که فیلم‌های موردپسند خود را بعنوان بهترین معرفی کنند و چون تعدادی از آنچه که در سالهای اخیر - روی بعضی خصوصیات - فیلم‌های موفق بوده‌اند، محدود است، توافق نظر منطقی پیش آمده و ناچار ده فیلم که نه از جهت هنری در یک خط قرار دارند و نه از لحاظ واقعیت امر، در صدر این تاریخ جای گرفته‌اند، این کار جز اینکه مد روز است، بیشتر تقنی بنظر می‌آید ما متکی به اصول و تحقیق و آنچه که بعنوان بهترین فیلم نامبرده شده، گذشته از آنکه در مواردی اثری معمولی مثل دیگر فیلم‌های «فارسی» است، پشتوانه‌ای جز «تأثیر افکار جمعی» ندارد و در کل رده‌بندی تاریخی فیلم‌ها هم این موضوع مشخص است...

تاریخ بیست و هفت، هشت ساله این سینما تاریخی است روشن و صریح. چه حتی کسانی که در آغاز این تاریخ کودکی بیش نبوده‌اند، می‌توانند در مسیر حرکت آن قرار داشته باشند و چون این فعالیت در آغاز پیدایش بکندی پیش رفته و تراکم آن در سال‌هایی بوده که ما همه «دوستداران سینما» - از کودکی گذشته و بسنین تشخیص رسیده بودیم، ناظر مسئولی بحساب می‌آئیم در مسیر این حرکت تاریخی و فیلم‌هایی که در آغاز نوجوانی موردپسند ما بوده و امروز مایه شرمساری فکر پیش‌رفته‌مان است با بیش و کم شباهتی خود را به بار اندیشه ما تحمیل می‌کنند.

و این ارزیابی جامع نیست، از آن نظر که به ریشه و اساس نظری ندارد. به کار آنان که در بدترین شرایط - ولو بخاطر پیشه - فیلمسازی را انتخاب کردند، توجهی ندارد. و آثاری را که در بکرترین زمینه فکری فیلمساز و تماشاچی - از لحاظ هدف نمایش - بوجود آمد بهیچ گرفته‌اند و نامی از فیلم‌هایی بمیان نیامده که با داشتن بسیار نقطه ضعف و فقدان پیروی از مد روز، واجد تکنیک و سبکی در این صنعت بودند و فیلمسازی که تیپ و کلاس داشتند و حتی اگر قبول داشته باشیم که کارشان بپای آثار برگزیده این یکی، دو سال نمی‌رسد، نمی‌توانیم فراموش کنیم که آثار برگزیده این یکی دو سال، بی‌کوبیده شدن راه و به وجود آمدن مقدمه بوسیله آنان، یکباره از آسمان نازل نمی‌شد. سینمای ایران، با فیلم‌های فارسی غیرروشنفکرانه، با دستگیری و پایابردن فیلمسازی که امروز از مد افتاده‌اند، سواد خواندن و نوشتن آموخت و اگر این فرهنگ برای بوجود آمدن تاریخی مدون و محققانه کافی نیست، نه قصور آنهاست و نه فرصت آنها بوده است و نه آنکه بتوانیم بخود تحمیل کنیم که با چهار، پنج فیلم - ولو با ارزش - تاریخ محققانه بوجود می‌آید.

فیلم‌های برگزیده شده غالباً، جز در یکی دو مورد محدود و مشخص، آثاری است که بدست کارگردانانی نه هنرمند - چون این عنوان مشکل و مقدسی است - بلکه بدست آدم‌های زرنگ‌تر و باهوش‌تری از گذشتگان ساخته شده که بیک کلام دلیل مجسم این شعر معروفند که: «چو دزدی با چراغ آید، گزیده‌تر برد کالا».

و این چراغ، چراغ فرهنگ برتر نیست، فتیله‌اش از روغنی تر می‌شود که رسوب اشتباهات تکنیکی گذشتگان از آن گذشته و شعله‌اش رنگ آشکار هنر «عوام فریبی» زیرکانه دارد. توهم وجود فرهنگ پیش‌رفته در سینما و تماشای دلخوشکنک‌گذرانی است. توفیق فیلم‌های مبتذل ساخته شده بدست مدعیان فرهنگ برتر گواهی تجربی و ماندگار است... این سینما با «طوفان زندگی»^۱ حرکت خود را آغاز کرده است. آنها که پایه چنین سینمایی را کار گذاشتند، آدم‌های زرنگ و کاردان در امر اقتصاد خصوصی و مهمتر از همه موقع‌شناسی معتقد و باسلیقه در خصوص انتخاب حرفه و نوآوری در زمینه تجارت بودند. حسن نیت این عده اندکی کمتر از کسانی بود که وظیفه سینما را بیکباره از سرگرمی ساده جدا کردند و ابتذالات گذشته را به زوررق «بیان تازه» و سکس مهوع فیلم فارسی را به «اروتیک ستیزه جویانه» مذ روز مبدل ساختند.

پایه‌گذاران سینما، به مسئله جهانی موجودیت فیلم بعنوان ENTERTAINMENT (تفریح و سرگرمی) توجه داشتند و چون این ملت خالی از هرگونه مشغله معنوی و فرهنگی، محتاج استراحت ارزان و قابل خریدی بود، فیلم ایرانی را بوجود آوردند.

من خود نیز فیلم‌های اولیه سینمای ایران را ندیده‌ام ولی آنهایی را که از سنین شانزده، هفده سالگی تا چندسال پیش دیدم - بخصوص فیلم‌های مربوط بدوران اول سینما - غالباً مدعی نوآوری و بعضی دارای فرم و محتوی تازه‌ای بودند و حتی در مبتذل‌ترینشان لحظه‌هایی وجود داشت که سازنده می‌خواست خود را یادآوری کند و این خصوصیات طبیعی هر «اثری» است که بوسیله انسانی خلق شده باشد. بزودی و در نوجوانی همه ما سینمای فارسی به تفکیک و انشقاق رسید. بدون شک این نتیجه جبر اجتماعی بود و این انشقاق اگر در نتیجه جریان‌ات فرهنگی یا اقتصادی یا آزمایش‌های شخصی و یا تجدیدنظر کلی برای بهره‌برداری بیشتر از عرضه و تقاضا صورت گرفت، فیلم‌هایی را با ساختمان مشخص و سبک مجزا بوجود آورد.

دراین میان کم‌دی و جنائی دارای دوره‌های مشخص‌تری هستند که خود کم‌دی نیز به فرم‌هایی تفکیک شد ولی آنچه قابل یادآوریست این است که دراین زمینه‌ها نیز فیلمسازی تنها در خدمت بازار باقی نماند و فیلمسازانی وجود داشتند که سعی در آوردن تکنیکی تازه و بیانی دیگر داشتند و اگر این سعی در این زمان - که ما می‌پنداریم بر دوش گذشتگان سواریم - چیز چشمگیری ندارد و خود را از شوق گذشته‌مان شرمسار می‌دانیم، در جای خود و زمان خودش کوششی بالارزش بحساب می‌آمد و ضربه‌ای برای سرعت دادن به روندهای که لنگان جلو می‌رفت و هر از چندگاهی در سوراخی بیتوته می‌کرد و به آثاری بی‌شکل، از فیلم فانتزی و کم‌دی و جنائی و پندهنده و بزبانی «سالاد فیلم» روی می‌کرد و خیلی آسان‌تر از مواقعی که برای ارائه فکری نو و بیانی صریح زحمت می‌کشید، سود مادی می‌برد و زحمتی هم نداشت. فیلمسازان مشخص این دوره همان کسانی هستند که به سینما

۱ - طوفان زندگی در سال ۱۳۲۷ به کارگردانی «علی دریابیگی» با سرمایه دکتر «اسمعیل کوشان» (میترا فیلم) ساخته شد.

قلم بر پرده نقره‌ای

خون دادند که زنده بماند و درست مثل نسل امروز که بازتاب فرهنگ روز است، افکار تجربی خلف خود را بمسخره بگیرد و حداقل قائل به حائل بودن این تنه قطور برای بهره‌برداری این گیاه تازه با نباشد.

چرا یادی نمی‌رود از «ساموئل خاچیکیان»

کسی که راهی تازه برای فرم قصه‌پردازی در سینما یافت و تکنیک را جانشین «هردمیل‌سازی» کرد. این تکنیک اگر عاریتی از سینمای غرب بود بجای خود، ما عنوان مخترع و مبدع به سامول نمی‌دهیم ولی نمی‌توانیم منکر تاثیری که فیلم او در زمان خودش بعنوان فیلمی که سینما را خیلی جدی‌تر از گذشته مطرح کرد و نظر مردم را بفيلم بیشتر از نوار متحرک سرگرم‌کننده برگرداند، باشیم.



ساموئل، برای بار اول در سینمای ایران، هنرپیشه را مطرح کرد. شخصیت بازیگر را در قالب کاراکتری مشخص و جالب توجه به مردم نمایاند و کاری را که امروز از آن بعنوان «تیپ‌سازی» نام می‌بریم، آغاز کرد.

حرکت دوربین و انتخاب زوایائی براساس «فرمالیسم» سینما و ایجاد افه مشخص از صدا و تصویر در سینما، شاخص تکنیک اوست و مهم این نیست که وی از این تکنیک برای ارائه چه بحث و موضوعی استفاده کرد، بحث بر آنستکه او آمد و با فکر شخصی خودش کاری تازه در این سینما ارائه داد و او را ستودند و حتی درباره‌اش مبالغه هم کردند، بدلیل قدرت تکنیکی و سبک خاصش در سینمایی که بیان قصه را بمدد عکاسی پیش می‌برد.

همزمان با چنان سینمایی که اوج جهش خود را در «فریاد نیمه شب» و «دلهره» می‌دانست، «شب قوزی» بوجود آمد. این فیلم دارای هیچ مشخصه‌ای نبود، مگر مطرح کردن قصه‌ای برای فیلم سوای آنچه که آن زمان رواج داشت با پرداختنی ضعیف و بیانی گنگ و ارزشی معمولی. در اینجا لازمست برای همیشه حساب یک مسئله در کار ارزشیابی فیلم مشخص شود و آن اینستکه:

«هرگز نوآوری، تازه‌جوئی، حمل قصه‌ای در فضا و مکان جدید، نمی‌تواند اثری را بعنوان کار برجسته، کار باارزش، شاهکار و از این قبیل تعارفات که دنیا در گرماگرم غافل‌گیری، به فیلم می‌شود، مشخص کند، بفرض این نکته که سازنده‌اش به دانشی محکم و بینشی صحیح مجهز باشد.»

فیلم خوب، دارای مشخصه‌ایست که آنرا از آثار معمولی متمایز می‌سازد. فیلم خوب، بفرهنگ، آزمون تکنیکی، اعتقاد انسانی، قصه‌پردازی آگاهانه سازنده‌اش همانقدر نیازمند است که به «خلافت هنری» او بوجوب و نه امکان، و کمیت هریک از اینها که لنگ باشد، اثرش در کار سازنده آشکار است. اگر او به قدرت فیلم‌سازی غریزی مجهز باشد با همه روانی و راحتی گفتار نمی‌تواند ضعف فرهنگی و فقر هنری خود را بیوشاند.

فیلم خوب، ساخته هنرمند است. فیلم خوب قابل دید، ساخته هنرمند آزموده است.

فیلم خوب بازاری سرگرم‌کننده ساخته فیلمسازی با قریحه و استعداد... است. فیلم بد ساخته آدم سرگردانیست که استعداد طبیعی خلق فکر انسانی‌اش را براه فیلم‌سازی انداخته و نمی‌تواند بفهمد که اینکار، حتی برای ساختن اثری معمولی چقدر آزمودگی و اعتبار فرهنگی لازم دارد.

«شب قوزی» فیلم بد ساخته سینما دوست با فرهنگی است که یقیناً مسئولیت خود را درباره فیلم‌سازی تشخیص داده و شجاعانه بکار دیگری پرداخته است و این عمل بدون شک مولود دانش شخصی سازنده «شب قوزی» است که آدم مطلع و باسوادی است.

همزمان با این جریان در سینمای ایران، که با فیلم‌هایی در مایه‌های یک شکل پیش می‌رفت، سینمای کمدی ظهور می‌کند. این نوع کمدی که هدف سازندگانش - فقط خندانند - مردم است. در این زمان به تذکار گوشه‌هایی از زندگی مردم می‌پردازد. بطور قطع اگر بخواهیم ماهیت فیلم کمدی ایرانی را با سطح جهانی کمدی که عمری طولانی در پشت سر و نوابغی در جبهه دارد، مقایسه کنیم مثل همه سطوح، کارمان به یاس می‌کشد. ولی در آن زمان و در سینمای بی‌در و پیکر آنروز نوعی کمدی ظهور کرده که می‌خواهد از یک دید خاص گوشه‌هایی از وضع مضحک و در عین حال اسف‌بار رفتار و عکس‌العمل‌ها را نشان بدهد.

سناریوی فیلم «بچه‌های محل» عنوان سناریوی سال را می‌گیرد و فیلم اثری موفق است ولی سازنده آن آرزومند عرضه موضوعی جدی در قالب درام است. بهمین دلیل فیلم «ترس و تاریکی» ببازار می‌آید.

متوسلانی، این فیلم را در نهایت شوق و با الهام کامل از خاچیکیان می‌سازد. فیلم به طرح قصه‌ای نو و غیرمتعارف با کوششی محسوس از طرف کارگردان ساخته شده معه‌ذا اثری است ضعیف که نمودارهایی از نابسامانی سبک و فقدان تجربه تکنیکی در آن بچشم می‌خورد. شکست مادی این فیلم موجب رو آوردن فیلمساز به کمدی می‌شود و فیلم‌های «سه کارآگاه خصوصی» و «ولگردها» از فیلم‌های خوب کمدی است که بعد از آن ساخته شده و در زمانی خیلی کم پیش از اینها «سه نخاله» ساخته صابر رهبر.

این فیلم‌ها امتیازاتی در زمینه کمدی‌سازی دارد که درست بررسی نشده ولی از ارزش آنها هم نخواهد کاست تا روزی که در کار بررسی سبک و روال فیلم، بررسی محققانه‌ای انجام شود و در این مایه است «یک چمدان سکس» نه بعنوان کمدی با ارزش بلکه غیرقابل قیاس با فیلم‌هایی دیگر مانند آن.

سینما تا این زمان روی خط معینی حرکت کرده و دائم در حال گسترش است. هنرپیشه بعنوان یکی از ارکان اساسی کار فیلم‌سازی مطرح شده و جای فیلم در جامعه جایی محکم است. نه دوزخی وجود دارد، و نه برزخی فیلم‌سازی فقط حرفه است و آنها که سوادی دارند، می‌دانند که بیش از آن هر چه ساخته شود، توفیقی نخواهد داشت. در این دوره مردم باورشان شده که سینما به جامعه حقی دارد ولی نوع این حق تعریف نشده و فیلم‌دوستان عار دارند از اینکه چیزی جدی و محققانه درباره چنین سینمایی بنویسند هزار چند گاهی نشریه‌ای، «ناسازنامه‌ای» را با اسم کسی که از فیلم خوشش نیامده چاپ می‌کند ولی دیگر حرفی نیست و وقتی «گنج قارون» افسانه‌ساز این دوره می‌شود، ناگهان انفجاری پدید می‌آید. فیلم با سوژه‌ای سرگرم‌کننده، تلاومی در تکنیک خودش، هنرپیشگان شناخته شده، رنگ‌آمیزی، رقص و آواز بر نقطه ضعف بیست میلیون نفر معتاد به قصه‌های پای کرسی انگشت می‌نهد.

قلم بر پرده نقره‌ای

چهره هفتاد و پنج نیمه گرسنه که با منطق طبیعی فکر انسانی‌اش در ته آن با خود آگاهی بی‌چون و چرا می‌داند که از قفس فقر رهائی نخواهد یافت، خود را در قهرمانی جای می‌دهد که در قفسش با عشق دختری زیبا و عشوه‌گر باز می‌شود و پدری میلیونر از گذشته سر می‌کشد و تخم طلائی زیر بالش می‌نهد. گنج قارون چه دارد؟

یک مبحث روانکاوی جمعی مفصل که تشریحش در تفصیل این نوشته نیست ولی آنچه که جدا از این مسئله دارد «قدرت بخشی» سینما در مسیری خاص است.

قدرت سوپرستارسازی، قدرت تبدیل کردن هزار به میلیون در فروش گیشه، و هنرپیشه‌های موقع‌شناس، قدرت واقعیت بخشیدن به سرنوشت قهرمان فیلم را در زندگی خصوصی تغییری نکند. سینما با گنج قارون به قالب مادی قابل ملاحظه‌ای فرو می‌رود که نظر بسیاری را بسوی خود می‌کشد، همه آنها که متوجه سینما هستند، همه آنها که راجع بسینما می‌نویسند و بآن فحش می‌دهند، آنها که فیلم را با چنین هندی‌سازی و هندی‌بازی و حوادث دور از واقعیت و قصه مستعمل و فقدان ایده روشنفکرانه نفی می‌کنند در کنه ضمیر از سرنوشت فیلمساز و تهیه کننده و هنرپیشگان فیلم گنج قارون «بدشان نمی‌آید».

ولی اقرار باین مسئله مشکل است، اقرار باین مسئله مادی دون‌مایه واقعاً مشکل است. اما گنج قارون قلعه‌ای ساخته است. حصاری بلند دارد از توفیق مادی و توجه مردم بآن نوع فیلم و در پشت این حصار - چون جامعه همواره به افکار انقلابی نیاز دارد - باران ناسزا بر فیلم فارسی می‌بارد.

دل‌های آگاه، گرفته است و موج فیلم‌های یکسان از نوع گنج قارون حوصله‌ها را باتنها رسانده. سینمادوستان قلم بدست می‌گیرند و طوماری از ناسزا، عیب‌جوئی‌های ریشخندآمیز را بنام انتقاد بمطبوعات می‌دهند و اینکار سرگرم کننده است و خواننده بسیار می‌یابد و چون ادامه پیدا می‌کند در جامعه حالتی بوجود می‌آورد از عمل و عکس‌العمل فزاینده...

تماشاچی حالا بوسیله نوشته‌ها صاحب چشمی است که صد بار بیشتر می‌بیند. خیال می‌کند صاحب فکری است که در عطش فیلم خوب می‌سوزد و تماشاچی در این زمان کسی است که همه مسائل فرهنگی، اجتماعی، روحی و عاطفی و مادی‌اش باندازه دیدن یک فیلم خوب فارسی ارزش ندارد...

قصیه کلاه مخملی و دستمال ابریشمی و آدم‌های داش مشدی هم موضوع جالبی نیست. سینما خوراک می‌خواهد و این را هم فیلم‌سازان حس کرده‌اند و هم مردم در انتظارش نشسته‌اند و «قیصر» ظهور می‌کند.

«قیصر» می‌آید با جمع‌آوری همه آنچه که در گذشته کهنه شده بود. با فضای جنائی فیلم‌های خاجیکیان با نیشتر عقده شکاف گنج قارون، با سوپرستارسازی بمدد تورم احساس اجتماعی، با فرم دادن، مرتب کردن چاقو و کلاه و دستمال ابریشمی و کفش پاشنه خواب در فضائی تازه و بهره‌وری از تداومی محکم و بالاتر از همه منولوگی «جگر خنک کن» روی تصویر درشت. قیصر بمفهوم فیلم برای سرگرمی مردم اثری محکم است.

قیصر بمفهوم اولین و خالص‌ترین نمودار صمیمیت کارگردان ارزش دارد. قیصر بمفهوم مطلق «فیلم» است. قیصر از لحاظ انتخاب فیلم مهمی است. قیصر حد فاصل قطعی است بین یک‌دوره بیست ساله از آغاز سینما تا ظهور خودش. من فیلم «بیگانه بیا» را ندیده‌ام ولی قیصر چیزی دارد که درخور مورد توجه قرار گرفتن است در حد یک فیلم خوب عادی.

اما استقبال از قیصر عادی نیست و یک کلام انفجاریست که صدایش از دهسال پیش تا امروز در محفظه جمع شده و تنها حسن این انفجار «تخلیه» آنست. و اینکه در برابر فیلم‌های بمراتب بهتر از قیصر دیگر انفجاری اتفاق نیفتاد.

عیب بزرگش هم افتتاح شش هفت ساله فیلم‌های جاهلی و چاقوکشی و تجاوز و انتقام خونین بود که یکسر از همه قصه‌هایی از این قبیل سلب ارزش کرد. مثال نزدیکش فیلم «صبح روز چهارم» است.

این فیلم بیننده را بتعجب می‌انداخت. راستی اگر قصه آن اندازه مستعمل نبود و ما اینهمه از حرف خالی نشده بودیم وضع دیگری پیش می‌آمد.

«صبح روز چهارم» فیلمی بود محکم با تداومی قابل توجه، با کارگردانی سنجیده و آزمون محسوس سازنده‌اش در تمام جریان فیلم.

شاید هدف کارگردانش آن بود که گوشه‌ای از زندگی آدم غیر معمولی را بگیرد و بیابانی منطقی دست یابد. شاید می‌خواست با ابزاری کهنه حرکتی نو را امتحان کند و شاید هم بی‌هیچ منظوری از قصه خوشش آمده بود. ولی هرچه بود فیلم پرداخت سینمایی نابی داشت و یکی از محدود لحظه‌هایی که تماشای با دوربین حرکت می‌کرد و ذهن و فکرش هم بدنال کارگردان می‌رفت. منتهی این فیلم با بی‌مهری روبرو شد. کیسه تمجید موقع نمایش فیلم «صبح روز چهارم» ته کشیده بود.

«صبح روز چهارم» در بد زمانی بازار می‌آمد، آنگونه که «گاو» در بد زمانی آمد. جراید در طول این پنج سال شاهد خوبی است برای اثبات این ادعا که هنگام نمایش فیلم «قیصر» تحسین و تنقید غیر عادی بوده است.

تا «قیصر» نیامده بود، سینمانویسان بفیلم فارسی فقط فحش می‌دادند. وقتی برای بار اول در یک نشریه مورد اعتبار برای «قیصر» نوشتند: بچه‌ها دست مریزاد.

بطور ضمنی این توهم پیش آمد که مقداری از توفیق فیلم بدست سینمانویسان بچنگ آمد و اگر واقعیت جز این باشد، باز مدرکی موجود نیست که باور کنیم فیلم‌هایی با ارزش نسبی در زمان خودش شناخته و معرفی می‌شدند.

نگاه دقیق و محققانه‌ای به جراید در زمان نمایش فیلم «خشت و آینه» که سالی بعد از «شب قوزی» بازار آمد دلیل اول این ادعا و نگاهی دیگر به جراید بعد از نمایش «قیصر» و هنگام نمایش فیلم «گاو» دلیل دیگری است.

قلم بر پرده نقره‌ای

سینما نویسان و سینمادوستان با نام همه کسانی هستند که در یک ردیف سنی نزدیک بهم بکار نوشتن درباره سینما پرداخته‌اند.

هنگام نمایش فیلم «خشت و آینه» سال ۱۳۴۴ - نه سکوت بود و نه فریاد. نجوای گلایه‌آمیزی از چند تن برخاست که خیلی جدی هم مطرح نشد و فیلم علیرغم قرارداد کلانی که با سینمای نمایش‌دهنده بر پورسانت فروش بسته بود، بیش از هفته‌ای روی پرده نماند.

این فیلم که حالا در رده‌بندی ده فیلم تاریخ سینما بر خورده است - چون بهر حال باید رقمی بوجود آید - فیلمی بود که داستانی ظریف و نکته‌پردازانه و بازی هنرمندانه خانم تاجی احمدی ولی این دو نکته برای نجات فیلمی چنان سردرگم در «ایسم»‌های روشنفکرانه کارگردانش کفایت نمی‌کرد.

«خشت و آینه» برای بار اول در سینما بسراغ مکانهای تازه رفته بود. سعی کرده بود تا شخصیت‌ها را از میان مردمی غیرعادی برگزیند و بآن اندازه این سعی شدت یافته بود که در کافه‌ساز و ضریبی، از جلال مقدم و پرویز فنی‌زاده برای گفتگو و گریزی فلسفی در متن فیلم استفاده شده بود. تعارفی دوستانه که نظیرش را در فیلم «بی‌تا» (هزیر داریوش) دیدیم. و سراسر فیلم پر بود از قلمبه‌گوئی‌های مردمی که بعنوان زن هرجائی و شوهر تاکسی و آدم رهگذر معرفی می‌شدند.

تصویر هنگامی که به جستجوی سرسام‌آور راننده تاکسی برای یافتن مادر کودک سرراهی می‌رفت - و این درست یک سوم از زمان نمایش فیلم را تشکیل می‌داد - به گوشه‌های تاریک و نامعین و شخصیت‌های نامشخص و «میسیتیک» برخورد می‌کرد که صرفاً برای نمایش سلیقه متمایز کارگردان از همکاری در فیلم گنجانیده شده بود. همان قلمبه‌گوئی ادیبانه‌ای که گلستان در کار نثر دارد - همان فاصله‌ای را که اصرار دارد بین خود و دیگران نگهدارد و همان اولویتی را که نسبت بشخصیت گرانقدر خودش احساس می‌کند.

«خشت و آینه» با آغازی رآلیستی پر بود از پلانهای امپرسیونیستی و سوررآلیستی و اکسپرسیونیستی زائد، که موجب سرگردانی تماشاچی و کش آمدن صحنه‌های بی‌ربط می‌شد. تمامی قصه، با نگاه ساده و حرکت منطقی می‌توانست در فیلمی بمدت پنجاه دقیقه بیان شود و باقی قضایا تفصیل‌های نابجائی بود از کارگردانی که معلومات ذهنی و دانش عمومی خود را می‌خواست با عجله در یک فیلم عرضه کند.

بقیه آنچه از گلستان دیده‌ام - که همه فیلم‌های کوتاه بوده‌اند - با همه انحصارطلبی و خوش ذوقی جز گزارشی پرخرج و شاعرانه نبوده‌اند و بر رویهم چیزی نیست که در میان فیلم‌های طولیل سینما حتی در معمولی‌ترین آثاری که بعداً بوجود آید، پایه‌گذار سبکی باشند.

«خشت و آینه» اولین ادعای یک روشنفکر جدی در سینمای ایرانی است ولی این دلیل برای انتخاب شدن اثری بعنوان یک کار کلاسیک کافی نیست. و دراین شمار می‌آید «سیاوش در تخت جمشید» (فریدون رهنما) فیلم برگزیده‌ای که من باعتبار فکر انتخاب‌کننده‌اش ایمان دارم.

اگر برداشت نو از اسطوره‌ای کهن دلیل تمایز فیلمی باشد «مردان سحر» دوستان آقای نوری علاء دارای ارزش سینمایی بیشتری است نسبت به «سیاوش در تخت جمشید» ولی هر دو اثر

فاقد ارزش سینمایی از نظر پرداخت قصه به تصویر فیلم هستند و هر دو فیلمساز ایده‌آلیستهای باسوادی هستند که من فکر نوری علاء را ترجیح می‌دهم و امیدوارم که همواره در دنیای ادبیات بماند و وقتش را برای سینما هدر ندهد.

و اما در توضیح دلیل دیگرم که بنمایش فیلم «گاو» مربوط می‌شود. نمایش «گاو» با تماشای ناراضی و سرد روبرو شد و با منتقد خسته و خالی. زمانی نگذشت که توفیق «گاو» در جهان خارج با سر و صدائی مشدد در میان ما «گاو» را دوباره مطرح ساخت.

مهرجویی که اکنون در صدر تاریخ پنجماله سینمای برگزیده ما جای دارد همه آنچه را که باید از تماشای و اجتماع سینمایی ایران دریابد با فیلم «الماس سی و سه» دریافت. زیربنای اقتصادی و معنوی او را «الماس سی و سه» ساخت.

مهرجویی در «الماس سی و سه» کارگردانی بود که هم متوجه طنز و هم مواظب فرمهای اجتماعی جالب توجه بود ولی در آن موقع بیش از آن جوان بود که فیلمی بسازد با قصه‌ای محکم و با پرداختی بی‌شبهت به آنچه که قبلاً دیده شده بود.

«گاو» با این خصوصیات ساخته شد و هرگز نمی‌توان گفت که این فیلم «یک اتفاق» بود.

«گاو» حاصل تفکر حساب شده فیلمسازی بود که ضربان نبض سلیقه منتقد را با نمودار صمیمیت حسابرانه خود میزان کرده بود و توفیق جهانی فیلم به آن حد غافلگیرکننده بود که کسی توجهی به صحنه‌های فرمالیستیک آن با تضاد فرهنگی و سنتی ما نکرد و تشابه آشکار این صحنه‌ها را با کاری مثل «زوربای یونانی» دریافت.

دلیل مهمش در بدو امر یکدست بودن استادانه کار فیلمساز بود و غرابت شخصیت قهرمان اول فیلم با بازی روان و تجربه شده او و جالب بودن قصه که همه باهم مددکاری

موفقیت‌آمیزی داشتند. و تازه پس از نمایش فیلم گاو و ربودن جایزه فستیوال ونیز بود که همه بجزبان سکوت پرداختند و این بار دلیلی تاریخی بجای نهادند از کم حواسی روشنفکرانه‌شان. چرا که اثری

گاو

قهرمان
داریوش مهرجویی



قلم بر پرده نقره‌ای

چنان معمولی مثل «آقای هالو» را به داربست جایزه کشیدند، با آن بازیهای مبالغه‌آمیز و سست، با آن پرداخت سینمایی کند و با آن فاصله‌ای که فیلمساز از دنیای قهرمانان خود داشت.

برای تذکار:

وقتی آقای هالو برویای اروتیک فرو می‌رفت، دختری... در مایه فیلم‌های زیرزمینی بر او ظاهر می‌شد و این از آن جهت تعجب‌آورست که آقای هالو در موارد معمولی نمی‌توانست هویت زنی سن‌دار و هرزه را از دختری در سن ازدواج و سربراه بازشناسد. ولی رویایش با جسم زنی اروپائی مخلوط می‌شد. و حتی در رویایش، عروسی خود را بتصور می‌آورد، مجلس جشن مثل شب ژانویه تزئین شده بود و حسن سلیقه آقای هالو تضادی آشکار با بلاهت طبیعی او داشت.

این گذران اشارتی نشان می‌دهد که ما ملتی هستیم احساساتی! و آنقدر اسیر این حالت که شانس تحقیق از دستان فراری است. ما صبر نداریم حتی یک سوم زمان مقرر از یک تحول اجتماعی بگذرد و آنوقت به بینیم که باز اعتقاد داریم که «سه‌قاپ» هم فیلم باشد.

زمانی طولانی - شاید برای روشنفکران عجول - لازمست تا ثابت شود که عکسبرداری از مکانهای عجیب و غریب دلیل اصالت هنری فیلمی نیست.

«صمیمیت» اگر به معنای متعارفی که امروز بکار می‌رود برای تضمین ارزش هنری اثری کافی باشد، بیگمان تمام نوارهای تحقیقاتی موسسه مطالعات علوم اجتماعی که از زاغه‌ها، قلعه‌ها، گودها و زندگی قشرهای فرعی جامعه تهیه شده، با آن دید دقیق و بحق صمیمانه - برای ازدیاد نمره - باید جزء شاهکارهای سینما محسوب شود.

حتی اگر فرض نباشد که فیلم به قصه‌ای با ساختمان محکم و سالم و شخصیت‌پردازی با ایجاز و غنائی که در کار سینما واجب است، و اما این بحث مانع نیست چرا که نام نه بلکه حق فیلمسازانی را که در زمان حاضر صاحب فکر و سبکی مشخص و باارزش بوده‌اند، فراموش کرده است.

برای تذکار:

«علی حاتمی» با فیلم‌های «حسن کچل»، «بابا شمل» و آنچه که بقول ما مراحل انحراف فکر کارگردان بود از روال خودش مثل «ستارخان» و آنچه که در پوته فراموشی ماند، مثل «خواستگار».

با اینهمه «علی حاتمی» نقطه مشخصی است از فکری کوشا، در مشخص بودن زمینه‌ها موفق. شاید اگر تراکم آنچه که او از ساختمان قشر خاصی از اجتماع میدانند و شوق او به نمایش همه ذخیره‌های این دانش خصوصی نبود، حاتمی جزء معدود کارگردانان واقعی جامعه‌شناس ما درمی‌آمد. با اینهمه در هر حال و هر شرطی او کارگردان خوبی است فقط بخاطر فیلم «حسن کچل»، فیلم بکر و خویش و بخاطر همه دانشی که او



می‌تواند با حوصله بیشتر از جامعه‌ای که در آن زیسته در سینما بتصویر آورد.

اگر اطناب و تطویل و زواید فیلم «بابا شمل» حذف شود، فیلمی خالص بجا می‌ماند از کارگردانی ایرانی که سینما را تنها در چهارچوب سنت‌های این خاک شناخته و تاثیر غرب بر او استیلا

ندارد. این اگر نقطه ضعف کار حاتمی باشد، نقطه قدرت او هم هست و نقطه قدرتی بالارزش است. چرا که تکنیک را می‌شود، آموخت ولی «غربزدگی» قابل علاج نیست.

کمپوزسیون در هر «ایسم» و قالبی که اثر ارائه می‌شود، به منطق در ستیزه‌جویانه‌ترین طرح حادثی فیلم، و بالاخره سواد معمولی فیلمساز از سینما - که با یک فیلم هرگز ته نمی‌کشد - احتیاج دارد، باز صرف عکس‌های پشت سرهم از بازارچه و قبرستان و یخچال‌های دولاب فیلم نمی‌شود. حوادث و شخصیت‌هایی آنقدر دور از واقعیت و منطق با داستانی آنقدر «من درآوردی» فیلم نمی‌شود.

و عاقبت اشاره‌ای به انتخاب «درشگه‌چی» در متن رده‌بندی بحق لازمست چرا که این فیلم همه ثمره حیات و کوشش سازنده‌اش را دربردارد. اما چه خوب بود که در این انتخاب کمی صبور بودیم. احتمالاً عقیده آقای کریمی هم همین است.

و بالاخره آنچه که نباید حواس ما را معشوش کند اینست که فیلم کوتاه با هر زیبایی و ظرافتی که از دید کارگردان در آن بچشم بخورد، نمی‌تواند در ردیف فیلم بلند بحساب آید.

«پ، مثل پلیکان» بالارزش نسبی در میان فیلم‌های کوتاه، خود به قطعه‌ای ادبی و طنزآمیز شبیه است که بتصویر درآید، بی‌آنکه اشکالات سروکارداشتن فیلمساز را در ساختن فیلم بلند برای سینمایی که تماشاگر معمولی را جلب کند، دربرداشته باشد. روی این آزادی فیلم‌های کوتاه خوبی ساخته شده و خواهد شد که باید تاریخ مجزائی داشته باشند که در این میان قابل ذکر است نام «ارتفاع متروک» (بهنام جعفری) با جمع‌آوری ایده‌های پراکنده در یک قالب محکم و برای بیان ایده‌ای متصور. اگر حتی ارج بنهیم بر گذار آقای کیمیای از خارج شهر طبس و دیدار آن پیرمرد عجیب و برخوردها با شیطنت بچه‌ها و سهر غرابت‌آمیز پلیکان به باغ گلشن شهر طبس که همگی واقعی و موجود است و فیلمساز از پیوستن آنها نتیجه مشخصی اخذ کرده باز «پ، مثل پلیکان» در ردیف ارزش فیلم‌های بلند قرار نمی‌گیرد.

ما جبران نمی‌کنیم قصوری را که بر «گاو» رفت هنگام نمایش اول آن. «گاو» فیلم خوبی بود.

اما نمی‌توانیم منکر شویم اندیشه کوشائی را که بتامای در ساختن «رگبار» نمودار بود. فیلمی با نقاط ضعف و اوج بسیار، فیلمی خوب در حیات واقعی سینما، و هرگز نمی‌توانیم آن را بسنجیم با اثری مثل «پستیچی» با همه تیزهوشی کارگردانش در عوام‌فریبی و حتی روشنفکرفریبی صادقانه‌اش. با اینکه «پستیچی» هم در حد خودش فیلمی است و چه بس که همین سه فیلم، با افسانه «قیصر» برای آغاز امیدواری راجع به پیدایش فرهنگی خاص در سینما کفایت کنند و لازم نباشد که به تفتن آثاری را بشماریم و رده‌بندی صنعتگرانه‌ای بوجود آوریم. ما باید صبور باشیم و اگر هم نخواهیم باز باید صبور باشیم.^۱



اسماعیل نوری علاء

نام «اسماعیل نوری علاء» (الف. ن. پیام)، در مطبوعات و جوامع ادبی، به عنوان شاعر و نویسنده و منتقد ادبی معروف‌تر است تا منتقد فیلم. چون او قبل از پرداختن به سینما در زمینه شعر و کارهای ادبی فعالیت مستمری دارد و در همین دوره سه مجموعه شعر به نام‌های «قصه‌های ماما جیم جیم»، «اتاق‌های در بسته»، و «با مردم شب» و کتاب «صور و اسباب در شعر امروز» را چاپ و منتشر می‌کند.

در بهار سال ۱۳۴۹ وقتی او به عضویت هیئت داوری دومین دوره جشنواره سینمایی سپاس انتخاب می‌شود، گرایش او به کار در سینما بیشتر می‌شود.

نوری علاء سپس به نوشتن فیلمنامه می‌پردازد و متعاقب آن دو فیلم بلند سینمایی («مردان سحر» - ۱۳۵۰ و «مطرب» - ۱۳۵۱) نیز می‌سازد. وی بنا بر اعتقادش به وابستگی و تعهد اجتماعی و گاه سیاسی هنرمند و دخالت دادن کیفیت مضمون از این دیدگاه در محک زدن‌ها، نظریاتی، به قول خود نه چندان تازه، در زمینه نقد فیلم مطرح می‌کند:

... منتقد فیلم نباید تنها به صورت، به شکل، به فرم، به رفتار و نوع استفاده‌ی سازنده‌ی فیلم از ابزارهای بیانی بپردازد، بلکه باید آنچه را که از طریق این ابزار و کوشش‌ها و عملیات منتقل و تفهیم می‌شود، نیز مورد قضاوت و بررسی قرار دهد. می‌بینی که حرف تازه و مهمی زده نشده است. اما اهمیت مطرح کردن این فکر در حال حاضر به شرایط خاص اجتماعی ما و نوع تلقی رایج منتقدین سینمایی ما مربوط می‌شود...

خاطرم هست که در این مورد بحثی با دوست دانشمندم کیومرث وجدانی داشتیم. زمانی که او مقاله درخشان خویش را درباره‌ی ارزش‌های منفی فیلم‌های جیمز باندی نوشته و کوشش سازندگان آنرا در خلق پک «ابرمرد» تازه بررسی می‌کرد و توفیق و شکست آنها را می‌سنجید. او در مقابل خرده‌گیری من چنین پاسخ داد که من از سه جنبه‌ی «مضمون»، «محتوی» و «فرم» فیلم به دو جنبه‌ی آخر می‌پردازم و این دو جنبه را اساس خلق هنری می‌دانم. «مضمون» که حاوی «هدف خاص» نیز هست از دایره نقد هنری خارج است.

قلم بر پرده نقره‌ای

من حرف او را تصدیق کرده و می‌کنم. حتی من خود در مقالاتی که راجع به نقد شعر معاصر ایران نوشته‌ام، بر این موضوع تاکید کرده‌ام. آری بنظر من نیز نقد هنری ارزیابی «مضمون» را در برنمی‌گیرد؛ چرا که ارزش‌های مضمون تابع شرایط زمان و مکان است و ثابت و جاودان نیست. اما در مورد سینما، بخصوص در این مرحله از تکامل تاریخی این هنر، شعر را مصداق تشبیه نمی‌دانم. سینما زبانی تشریحی و تجزیه و تحلیل‌کننده دارد. سینما بکمک این زبان، چیزی را ثابت می‌کند و چیزی را نفی. حال آنکه شعر را چنین امکاناتی در اختیار نیست و هر کجا که باشد باید که قضاوت در مورد «مضمون» را مورد نظر قرار داد...

روانشناسی اجتماعی ثابت می‌کند که سینما مؤثرترین وسیله‌ی تبلیغاتی توده‌گیر است. آدم‌ها در یک چهاردیواری در بسته، در تاریکی، و در سکوت جای خود را راحت و آزاد در اختیار فیلم می‌گذارند و بقول ریموند اسپاتیس‌وود «دو نهر سرکش صدا و تصویر از مجاری گوش و چشم ما بدرون ذهن ما می‌ریزد» و بدین سان، انسان بیشتر از همیشه در معرض خطر مغزشوئی قرار دارد. نمونه‌ی روشن آن، استفاده‌یست که نازی‌های آلمان از سینما در فریب دادن مردم کردند. سینما تنها وسیله است که عکس واقعیت را، حتی مؤثرتر از واقعیت جلوی چشم ما قرار می‌دهد و بهتر از واقعیت «چرا که راه دراز تا حقیقت دارد» ما را فریب می‌دهد.

بدین سان منتقد - بخاطر طبیعت وسیله‌ای که با آن سروکار دارد - خود می‌تواند بصورت فرشته یا شیطان ظاهر شود.

منتقدی که بر «مضمون» و «هدف» خطرناک فیلم چشم می‌بندد و زیبایی‌های «محتوی» و «فرم» آنرا تحسین می‌کند، منتقدی شیطان صفت است. و آنکه حتی در «محتوی» و «فرم»‌های ضعیف و نازیبا «مضمون» انسانی و مقرون به حقیقت می‌یابد و آنرا می‌ستاید، منتقد فرشته‌خوئی است. اما تعهد چنین وظیفه‌ای از هرکس ساخته نیست. نگرستن به ارزش‌های سیاسی و اجتماعی و حتی اخلاقی «مضمون» و ارزیابی «هدف» فیلم در این قلمروها که نام بردیم ایجاب می‌کند که منتقد به پایگاهی ایدئولوژیکی، نقطه نظری روشن و جهانی و معلوماتی وسیع در زمینه‌های مختلف اجتماعی مجهز باشد و در جامعه‌ی خویش سمت و جهت خود و کار خویش را روشن سازد.

آدم پادروانی که نمی‌داند بر کدام شبکه از روابط درهم پیچیده‌ی اقتصادی - اجتماعی تکیه زده است و تار و پود زیربنای زندگی جامعه‌ی او را کدام تضادها و تقابله‌ها بنا ساخته‌اند، چگونه می‌تواند یقه‌ی فلان فیلمساز را بگیرد که رفیق، تو همه‌ی استعداد و نبوغ را در اختیار تبلیغ فکری نادرست و اشاعه‌ی بی‌ایمانی و فریبکاری گذاشته‌ای. و نیز از سوی دیگر چگونه می‌تواند ارزش‌های بدیع و انسانی یک فیلم را درک کند و آنها را برای خواننده ترفیع دهد.

بدین سان است که فیلم «سرافینو» با همه‌ی عظمت و بزرگی «مضمون» انسانی‌اش مورد اخم و تخم منتقدین ما قرار می‌گیرد و «جرمی» را بجرم آنکه از یافته‌های «فرمالیستی» و یا حتی «سینمایی» فیلم‌های سابقش (مثلاً لوکوموتیوران) عدول کرده است مورد شماتت قرار می‌دهند.

من نیز می‌پذیرم که رفتار سینمایی جرمی در این فیلم صلابت و اصالت فیلم‌های اخیر او را ندارد، ولیکن از شما می‌پرسم که چرا هیچکدام فقط لحظه‌ای نیندیشید که چرا فیلم جایزه‌ی اول فستیوال فیلم «مسکو» را برده است؟

آنچه که جامعه‌شناسان راستین می‌خواهند به کمک آمار و ارقام، به کمک تجزیه و تحلیل‌های علمی و منطقی ثابت کنند، در فیلم «جرمی» بشکلی غریزی و عاطفی و در فراسوی منطق علمی بیان شده است. مثلاً تعلق خاطر انسان به مسئله‌ی مالکیت، یا تقبل پیش‌ساخته‌های اجتماعی، در اینجا با عکس‌العمل منفی، اما صرفاً عاطفی و خارج از منطق، که در فیلم منطقی‌تر از واقعیت نشان داده شده، روبرو می‌شود.

اما منتقدین ما اگر درباره‌ی «سرافینو» آنچنان که باید قلم نزنند. هنگام نمایش «دکتر ژیراگو» نیز فریاد اعتراض خویش را نسبت به هنرمند بزرگی چون «دیوید لین» بلند نکردند. او که نفس «پاسترناک» را زنده می‌کرد، در پی اثبات چه چیز بود. در آن تصاویر مسحورکننده، و در آن «اتراکسیون» عظیم نور و صدا، او چه می‌خواست بگوید؟ که ای شما تماشاگران عزیز! به پیروزی رسیدن توده‌های عظیم خلق را فراموش کنید و به تراژدی شاعر مفلوکی بنگرید که انقلاب عشق او را از دستش می‌گیرد!

باری چنین است که می‌گویم، منتقد باید به جایگاهی ایدئولوژیکی و دیدی جهت دار و روشن‌بین مجهز باشد تا بتواند - اگر چه محتوی و فرم را به نقد هنری می‌کشد - خوشتن را از ورطه سقوط به درجه منتقد شیطان صفت شدن برهاند.

اما هنوز یک نکته‌ی دیگر باقی است. اگر همه‌ی منتقدین به چنین قدرتی مجهز نیستند، باید قبول کرد که بسیاری از فیلمسازان نیز از قصد سوء مغزشوئی و تحمیق مردمان بدورند. اما بهر حال از آنجا که طبیعت کار هنر ایجاب می‌کند تا هر اثر هنری - حتی بسیار متوسط یا بد - در پس شکل ظاهری خویش معنایی تلویحی را نیز ارائه دهد، اینگونه آثار - حتی اگر فیلمساز نخواسته باشد - بهر حال مورد شمول همان خصائصی که بر شمردم، قرار می‌گیرند.

محض نمونه نگاه کنید به فیلم «روسی» آقای عباس شباویز که همین روزها روی پرده سینماست. خود نگفته پیداست که غرض از تهیه‌ی این فیلم تبلیغ هیچ مرام و عقیده‌ای نیست، بلکه داستان بهانه‌ایست برای اینکه دوربین آقای شباویز هر ساعت توی کافه‌ای باشد و یک برنامه‌ی مفصل «شکوفه‌نو»ئی را با مقداری چاشنی سوزناک بمردم شریف ایران ارائه دهد. این بجای خود استفاده خاصی است از هنر باشکوه سینما، اما همین فیلم که با کمک باند صدائی وحشتناک، تصاویری درشت و ریز، زیبایی چند تن سیم بدن، آوازهای دلشکن گروهی خواننده و قصه‌ای سوزناک، می‌خواهد که بازارهای وسیع کشور را تسخیر کند در پس خود درسی تلخ و عبرت‌انگیز نیز می‌دهد. درسی که از هر کسی بعید نباشد لااقل از عباس شباویز بعید است... که چگونه متوجه این نکته نشده است که فیلم او بسادگی القاء‌کننده‌ی موضوع زیر است: «قدرت قاهر و ظالم که همه چیز را برای خود می‌خواهد، همیشه پیروز است و از قهر او گریزی نیست و مقاومت در برابر او هیچ فایده‌ای ندارد و توفیق کار به

قلم بر پرده نقره‌ای

مظلوم بسته نیست بلکه وابسته‌ی تصمیم ظالم است، که گاه ممکن است سر مهر آید و چیزی - به بزرگی واقعیت زندگی را - به آدم ببخشد!».

بهرحال غرض این است که بی‌اطلاعی و عدم آشنائی فیلمساز با مسایل اجتماعی نیز می‌تواند فیلمی را خطرناک و باصطلاح سانسورچی‌ها «بدآموز» کند. این بی‌اطلاعی هیچ ربطی به استعداد و نبوغ کسی ندارد، اما بدون شک در تحلیل نهائی کمال و اصالت و واقعیت یک نقد هنری و یا یک اثر سینمائی را باز می‌ستاند...^۱

در همین زمینه نوری علاء اظهارنظر دیگری هم دارد و درباره‌ی روش کار منتقدان فیلم می‌گوید:

... در اینجا می‌توانیم منتقدین فیلم را بسه دسته تقسیم کنیم:

۱ - آنها که ارزیابی فیلم را در همان مرحله‌ی بیان خاتمه می‌دهند و در پی ارزیابی توفیق کارگردان در ارائه‌ی محتوی خود هستند...

۲ - آنها که علاوه بر این مسئله محتوی فیلم را نیز در نظر می‌گیرند و بآن نیز از نقطه نظر ارزشهای اخلاقی، اجتماعی و سنتی و غیره نمره می‌دهند.

۳ - آنها که فقط به محتوی می‌پردازند.

بنظر من در کشور ما چه فراوانند منتقدان دسته‌ی اول و سوم و چه کمیابند منتقدان دسته‌ی دوم...

دلیل اینکه چرا در دسته‌ی دوم اشخاص کمتری قرار دارند، اینست که یک منتقد در دسته‌ی دوم باید علاوه بر سواد سینمائی دارای دید اجتماعی، اخلاقی، روانشناسی و غیره باشد، حساسیت داشته باشد، پایگاه فکری و فلسفی داشته باشد و بمعنی کامل یک روشنفکر باشد.

منتقد پلی است بین بیننده و سازنده. او باید ببیند که خواننده‌ی انتقادش چه کسانی هستند و او دارد برای چه جماعتی اثر یک هنرمند را ارزیابی می‌کند. بدین ترتیب انتخاب منتقد سینمائی (و شعری و غیره فرقی نمی‌کند) برای یک نشریه بسیار مهم است.

باید در نظر گرفت مجله‌ی مورد نظر چگونه نشریه‌ای ست و خوانندگان آنرا کدام دسته تشکیل می‌دهند.

دریک مجله‌ی اختصاصی مثل «سینمای نو» که این روزها منتشر می‌شود، منتقد می‌تواند براحتی خیال به تکنیک بپردازد و توفیق کارگردان را فقط و فقط در زمینه‌ی بیان سینمائی ارزیابی کند. چرا که خریدار چنین مجله‌ای از پیش می‌داند با یک نشریه صرفاً اختصاصی روبروست. اما منتقد صفحه سینمائی مجله‌ی فردوسی نمی‌تواند از محتوی صرف نظر کند. چرا؟

فردوسی به یک توده‌ی عظیم تعلق دارد از دانشجو و روشنفکر سطح بالا تا مردمی که در سطح پائین‌تری نسبت بآنها قرار دارند. اگر همان حرفه‌ای که در مجله‌ی «سینمای نو» مطرح می‌شود در فردوسی مطرح گردد، باید پرسید پس فرق بین این دو مجله چیست؟ ...^۱

اسماعیل نوری علاء در سال ۱۳۵۲ ضمن گفتگویی^۲ در جواب این سؤال که با چه توقع و انتظاری به تماشای فیلم می‌نشیند و فیلم باید واجد چه خصوصیتی باشد تا بتواند او را راضی کند؟ می‌گوید:

... آنچه که فیلم می‌خواهد بگوید، برای من خیلی ارزش دارد و بعد اینکه با چه زبانی می‌گوید و بالاخره چگونه می‌گوید. یعنی سه مرحله از تقرب به هر اثر هنری که عبارت باشد از شناختن، ساختن و پرداختن. در نهایت کار، پیوند این سه جنبه با هم است و این که هر جنبه‌ای به طور طبیعی و غیرقابل انکار تا چه حد در خدمت دو جنبه‌ی دیگر باشد. به عبارت دیگر عدم ارتباط بین این سه جنبه و ضعف یا غلو بیش از حد لازم آنها، اثر را از کلیت مطلوبی که مورد علاقه منست، می‌اندازد...

من که محتوی انسانی را دوست دارم، این محتوی را در یک اثر خوش ساختمان و خوش ترکیب و خوش بیان، دوست دارم وگرنه حرف انسانی خارج از اثر باقی می‌ماند و اثر همچنان یک موجود ناقص جلوه می‌کند. و یا برعکس اگر یک فیلم خوش‌ساخت و خوش‌بیان در خدمت یک اندیشه مذدبانه قرار بگیرد باز از کلیت یک اثر بالارزش دور می‌شود.

... آنچه که برای من مطرح است، تعهد نسبت به بشریت است. نه به گروه خاصی از بشریت... و این بشریتی که من می‌گویم مفهومی متعالی‌تر نسبت به مفهوم ماتریالیستی انسان دارد. یعنی من معتقدم که انسان دارای شرف خاصی است که خارج از تقسیم‌بندی‌های سیاسی و منطقه‌ای است و هر انسانی با هر ابزاری که دارد و صحبت می‌کند نسبت به این هویت انسانی مسئول است. به نظر من حتی فیلمی که از طریق مغزشوئی بخواهد انسان را به سوی نیکی بکشاند، ضدانسانی است چون با آدم مثل خوکچه آزمایشگاهی رفتار و آزادی را از آدم سلب می‌کند.

... در ده سال اخیر (۱۹۶۴-۷۳) به نظر من تمام فیلمسازان روشنفکر فاسد شده‌اند. تنها کسانی که ارزش‌های خود را حفظ کرده‌اند «برگمن» است و تا حدودی هم «آنتونیونی». «پازولینی» که با آن شروع درخشان به سینما آمده بود، حال یک شاید بزرگ شده است. «فلینی» هم در همان راه است. سینمای هیچکاک که یک جنبه از سینمای متعالی کلاسیک است، روز به روز از درون در حال پوسیدن است.

۱ - فردوسی - شماره ۷۹۸ - ۲۰ دی ۱۳۴۵

۲ - با مولف، سال ۱۳۵۲

درباره‌ی نقد و منتقد فیلم چه فکر می‌کنید ؟

- من اصولاً اعتقادی به اینکه، منتقد واسطه‌ای است بین هنرمند و مردم، ندارم. آنها نمی‌توانند روی سلیقه و تفکر مردم تاثیر طولانی بگذارند. به نظر من منتقد، نویسنده‌ای است، مثل همه نویسندگان دیگر. منتها دیگران یک امر حقیقی را موضوع نوشته‌ی خود قرار می‌دهند و منتقد کار آنها را موضوع نوشته خود می‌کند.

من نقد فیلم را نه به خاطر روشن شدن ذهنم راجع به یک فیلم، بلکه به عنوان اثر یک نویسنده می‌خوانم و برایش ارزش قایلیم. هنرمند از واقعیت تغذیه می‌کند و منتقد از هنرمند و جز این بین آنها تفاوتی نیست.

... اگر قرار باشد که از طریق نوشته‌ی یک منتقد فیلمی را بشناسم، در آن صورت باید بگویم که این گونه نوشتن‌ها ما را از فیلم دور می‌کند. مثل نقدی که «پرویز دوائی» برای فیلم «رضاموتوری» نوشت. این نقد به عنوان اثر یک نویسنده نشان‌دهنده یک تحلیل قوی و غنی است.

«دوائی» می‌توانست بدون فیلم «رضاموتوری» هم اینها را به همین شیوایی و با همین قدرت، بنویسد. اما اگر بخواهیم «رضاموتوری» کیمیائی را از طریق این نوشته بشناسیم، جز کمترین شناسائی درباره‌ی آن چیز دیگری به دست نخواهیم آورد.

برعکس نقدی را که «هوشنگ حسامی» برای این فیلم نوشت اگرچه به عنوان اثر یک نویسنده سطحی و فاقد ارزش‌های تخیلی بود، اما از ورای آن می‌توانستیم فیلم کیمیائی را درست‌تر ببینیم.

... به نظر من منتقدین به دو صورت در کار کیمیائی اثر انحرافی گذاشتند. یکی از طریق غلو کردن درباره‌ی ارزش‌های کارهایش و دیگر از طریق شایع کردن نوعی تقدیمارگونه راجع به سینما... و این نوع نقد در سینماگر ساده‌دل ما این شبهه را به وجود آورد که اگر نتواند با زبان پرراز و رمز موردنظر منتقدین حرف بزند، و اگر فیلمش را از اشارات عجیب و غریب و سمبل‌های چند پره، پر نکند، لابد فیلمساز بدی است!

اگر روی نقدهائی که برای فیلم «قیصر» نوشته شد، تحقیق زمانی شود، می‌بینیم همه کسانی که با این فیلم درگیر شدند، گرفتار یک ریتم دائم‌التزاید و پرشتاب بودند. اول خیلی ساده فیلم را تحسین کردند. بعد درگیری‌هائی که روی این فیلم در سینمای ایران پیش آمد، طرفدارانش را هم آلوده کرد و یک نوع جبهه‌گیری و لج و لجبازی بین «کیمیائی» و اطرافیانش با سمنای رایج روز از یک طرف و با روشنفکران حرفه‌ای از دماغ فیل افتاده از طرف دیگر، به وجود آورد.

در دور آخر واقعه‌ی آمدن یک عده منتقد جوان به مطبوعات روی داد. آنها تازه تمرین نقدنویسی را شروع و در فیلم «قیصر» محیط مناسبی برای کشفیات خود پیدا کرده بودند و با این کار ترس خود را که ناشی از حجب و حیای یک نویسنده تازه کار برای پرداختن به غول‌های سینمای دنیا بود، با غول کردن «کیمیائی» به دور می‌ریختند.

با این حال «کیمیائی» در چنین وضع عجیب و غریب باز توانسته است بسیاری از خطوط واصلت کار خودش را حفظ کند.

نوری علاء خود نیز درباره‌ی فیلم «قیصر» مطلب نقدگونه‌ای با این تیتیر دارد: کیمیائی با قیصر غزل خود را سرود! او معتقد است که با این فیلم جبهه سومی در سینمای ایران گشوده شده است. سینمای متعلق به این جبهه، سینمایی است که «... نه فیلم فارسی است و نه ادا و اصول روشنفکرانه...» دارد.

«... این سینما می‌خواهد که قبل از هرچیز واقعاً سینما باشد. فیلم فارسی مطلقاً سینما نیست. چرا که سینما مقوله‌ای از هنر است و خالق یک اثر سینمایی هنرمند محسوب می‌شود، حال آنکه فیلم فارسی تنها در ابزار کار با هنر سینما شراکت دارد...»

سینماگر جبهه سوم با اعتقاد من یک سینماگر غریزی‌ست تا عقلانی، شدت عاطفه‌اش بیشتر از ادراک اوست، پس اثرش بطور طبیعی سینماست، در آن زورزدن و تصنع نمی‌بینی، حتی اگر لحظات درهم و منقوشی پیش روی تو باشد. تو این لحظات را در کلیت یک سینما می‌توانی نادیده بگیری. سینماگر اگر از این راه گام بردارد. یعنی اگر از راه غریزی‌اش بسینما روی آورد، سکوی پرتاب مطمئنی برای پروازهای آینده خواهد داشت. اما روشن است که برای پرواز سکوی پرتاب تنها کافی نیست. نیروی محرکه‌ای هم لازم است این نیرو وابسته‌ی قدرت اکتساب و توانائی آموختن سینماگر است و امکان صیقل عاطفه‌ی اوست...

به اعتقاد من «قیصر» نخستین فیلم جبهه‌ی سوم است...

«قیصر» سرآغاز باشکوهی برای سینمای جدید ما محسوب می‌شود. «شوهر آهوخانم» و «بیگانه بیا» مقدم‌اند.^۱

نوری علاء پس از تجربه‌ی عملی سینما و ساختن دو فیلم در زمینه‌ی سینمای حرفه‌ای، تلقی‌های خاص خود را از سینما، طی مقاله‌ای (تفکراتی درباره سینما) بیان می‌کند که در قسمت‌هایی از آن می‌خوانیم:

... شاید اگر کلمات نبودند سینما وجود نداشت، بدین معنی که انسان در زبان بالیده و متولد شده و صاحب صنعت سینما شده است، اما اکنون سینما می‌خواهد به تنهایی گام بردارد، می‌خواهد واقعیت (و نه حقیقت) را از حجاب زبان بشکند، می‌خواهد بی‌مدد زبان بیان کند و اینها نه از سر تعمد که ناشی از طبیعت هنر سینماست.

قلم بر پرده نقره‌ای

اغلب کسانی که طوطی‌وار اظهار می‌دارند «سینما هنر تصویر است» معنی سخن خویش را نمی‌دانند. این سخن اکنون برای آنان جزو احکام جزمی سینما درآمده است. با این تصور می‌کوشند تا کلمات را در سینما بی‌ارزش و بی‌فایده نشان دهند، از فیلم‌های پرکلمه بدشان می‌آید و فیلمی که آدم‌هایش کمتر حرف بزنند بیشتر مورد توجه آنهاست.

اما سینماگر واقعی هوشیارتر از آن است که بخواهد بنفع یک حکم جزمی در واقعیت تصرف مصنوعی کند. او تنها براین نکته تاکید می‌کند که کلمات در صورت توازی با تصاویر بجای آنکه قدرت القائی تصاویر را تشدید کنند از آن بشدت می‌کاهند، زیرا کلمه و تصویر ... در دو جهت مختلف حرکت می‌کنند. بدینسان تخالف طبیعی مسیر بیانی تصویر و کلمه موجب می‌شود که از بکاربردن موازی آنها برای بیان یک مطلب خاص خودداری کنیم حال آنکه احیاناً بکاربردن متقاطع این دو اغلب به بیانی درخشان می‌انجامد.

تفاوت سینماگر و قصه نویس نیز در همین نکته نهفته است.

قصه‌نویس هر آنچه می‌کند در داخل کلمه و زبان است، حتی اگر فضا سازی می‌کند، اگر تصویر سازی می‌کند، اگر جزئیات تصویرهایش را شرح می‌دهد، این‌ها همه را با کلمات بانجام می‌رساند. قصه‌نویس وسایلی صریح برای کاویدن روح آدم‌های خویش دارد.

شرح و بسط می‌دهد، هر «عمل» و هر «موقعیت» را تفسیر و تحلیل می‌کند، اما سینماگر صرفاً با وجود مادی آن «عمل» و آن «موقعیت» روبروست، و در برابر آن وسیله‌ای برای بیان صریح تفسیر و تحلیل ندارد، به آن تفسیرها در شکل مادی و تصویری «اشاره» می‌کند.

در نتیجه این عدم توانائی در بیان صریح - و درعین حال دقیق - ذهنیات، سینما نمی‌تواند بگوید که دقیقاً در مغز آدم‌ها چه می‌گذرد.

سینما فقط کلیات عاطفی آنها اشاره می‌کند و با این اشاره‌ها (که حسن کار سینما در همین است) مخاطب را آزاد می‌گذارد که برحسب تجربه‌ها و سلیقه‌ها و گرایش‌های خویش ذهنیات آدم روی پرده را حدس بزنند.

براستی برآن کسی که چمباتمه شده و به منظره‌ی روبرو می‌نگرد، چه می‌گذرد؟ چه چیزهایی را درنظر مجسم کرده است؟ کدام خاطره را مرور می‌کند؟ نگران کدام آینده است؟ (فلاش بک یا فلاش فرووارد؟ نه! این راه حل نیست. گفتم که تصویر طبیعتاً نمی‌تواند ترجمه دقیق عاطفه و ذهن باشد).

... سینما جریان تفکر آدم روی پرده را خلاصه می‌کند و آن خلاصه را در کلیت تصویر (یا کلیت واحد سهنمائی که صدا را نیز شامل می‌شود) فشرده ساخته و ارائه می‌دهد. آدمی که چمباتمه زده و خیره مانده است، اینک برمی‌خیزد تا کاری انجام دهد و کاری که انجام می‌دهد، حکایت خواهد کرد که در آن مدت در ذهن او چه گذشته است.^۱

اسماعیل نوری علاء این تلقی خاص خود را از ناتوانی سینما در بیان ذهنیات آدم‌ها و در جواب این سؤال نگارنده که چرا به کار فیلمسازی ادامه نداده‌اید؟ چنین توضیح می‌دهد:

... اول به خاطر این که با این ابزار بیان آشنا نبودم و فرصتی هم نداشتم تا دور از چشم مردم بتوانم سینما را تجربه کنم و باید تمرین‌هایم را به عنوان آثارم بخورد مردم می‌دادم. دوم برای این که یقین کردم که اگر ده فیلم دیگر هم بسازم، باز فیلم‌هایم آن قدر فروش نخواهد کرد که تهیه‌کننده‌ای به من فیلم بدهد.

سوم برای این که کارگردانی برای من کار پر آزاری بود، چون آنچه در سینما می‌خواستم بگویم در مرحله سناریونویسی و دکوپاژ سناریو تمام می‌شد و ای کاش کسی بود که به جای من سر صحنه‌ها حاضر می‌شد و آنچه را که می‌خواستم، برای من می‌گرفت، بی‌آنکه من با هنرپیشه و فیلمبردار و سیاهی‌لشگر سروکله بزنم.

اوقاتی را که سر صحنه بودم از اوقات تلف شده‌ی زندگی‌م، می‌دانم. چون نمی‌توانستم سر صحنه بدیهه سازی کنم.

مهم‌تر از همه این که با ساختن دو فیلم پی بردم که آنچه من دوست دارم مطرح کنم، در زبان سینما نمی‌گنجد و متعلق به قلمرو ادبیات است. چون من دوست دارم از درون انسان حرف بزنم ولی سینما از روبرو به او نگاه می‌کند و راهی به درون او ندارد.

سینما محل نمایش حرکات و افعال ما است و نمی‌تواند افکار و نیت‌های ما را نشان دهد. ذهنیات فقط از طریق کلمات و شعر می‌توانند بازگو شوند.

شعر من شناسنامه من است. اما عکس من چیزی از من به شما نمی‌گوید.

یقیناً به همین دلیل نوری علاء را در نوشته‌هایش مسلط بر کلمات می‌یابیم. او در بیان نظریاتش صراحت قاطعی دارد و در موضع‌گیری‌هایش تحت تاثیر موقعیت‌های خاص فیلم یا فیلمساز قرار نمی‌گیرد.

اگر چه اکثر نقد و تحلیل‌هایش روی سینمای ایران متمرکز شده است، ولی او را نسبت به سینمای دنیا هم بی‌اعتنا نمی‌یابیم. متها در سنجش و قضاوت‌های او گاه به معیارهایی غیرمترقبه برمی‌خوریم به نظر می‌رسد که او علاوه بر ضوابطی که به آنها اشاره شد، به وابستگی و شناسنامه فیلم و وفاداری فیلمساز نسبت به فضای قصه و آدم‌هایش اهمیت زیادی داده و حتی آن را بر درستی و استحکام ساختمان فیلم ترجیح می‌دهد.

به همین لحاظ در مقاله‌ای که مربوط است به نمایش ۱۶ فیلم ایرانی از جمله «هفده روز به اعدام» دکتر هوشنگ کاوسی و «لذت گناه» سیامک یاسمی و «شب قوزی» فرخ غفاری

قلم بر پرده نقره‌ای

و «فریاد نیمه شب» ساموئل خاچیکیان (هفته مرور تاریخ سینمای ملی در ششمین جشنواره سینمایی سپاس) می‌خوانیم:

... در این هفته سیامک یاسمی و ساموئل خاچیکیان از یکسو و دکتر هوشنگ کاوسی و فرخ غفاری از سوی دیگر روبروی هم ایستاده بودند. بجرأت بگویم که بهترین فیلم‌ها از آن دو تن اول و بدترین فیلم‌ها از آن دو تن بعدی بود. بخصوص سیامک یاسمی با دو فیلم «طلسم شکسته و لذت گناه» داغ بزرگی را در دل‌های ما زنده کرد. او اگر کارگردان خوبی نبود، اما می‌شد در او «مدیر فیلمسازی» خوبی را دید، کسی که آدم را خوب انتخاب می‌کند. جمع را خوب هدایت می‌کند و نخ تسبیح جالبی برای هیئت سازنده است.

براستی چه کسی مسئول آن است که او درست یکسال پس از ساختن «لذت گناه» به پرداختن «گنج قارون» نشسته است؟ (فیلمی که در آن کارگردان با تعمدی محسوس خواسته است همه تجربه‌های بالارزش «لذت گناه» را بدور بریزد و همه چیز را به سهل‌ترین شکل و آسان‌ترین صورت برگزارد کند)

«لذت گناه» که با «شب قوزی» در یکسال (۱۳۴۳) ساخته شده، می‌توانسته مبداء درستی برای سینمای ما باشد، اما چه سود که هیچ چیز برای جلوگیری از سقوط فیلمساز وجود نداشته است و ما از آن پس باید شاهد این فیلم‌ها بوده باشیم: قهرمان قهرمانان و گنج قارون (۱۳۴۴) - شمس پهلوان (۱۳۴۵) - طوفان نوح و دالاهو (۱۳۴۶) - تنگه ازدها و برآسمان نوشته (۱۳۴۷)... و این سقوط آنچنان ادامه پیدا کند که وقتی موج درست فیلمسازی با طلوع «قیصر» آغاز می‌شود نام سیامک یاسمی مترادف با بدترین و منحط‌ترین نوع سینمای قابل مبارزه است. او دیگر مردی شده که «گنج قارون» ساخته، فیلم «آبگوشتی» ساخته و برای فیلم ایرانی «ویتامین» پیدا کرده است. سرگذشت فیلمسازی سیامک یاسمی بعنوان یک نمونه مهم و یک سند زنده باید مستقلاً مورد توجه قرار بگیرد...

«هفته روز باعدام» و «شب قوزی» از آن رو بد بودند که - در کنار دلایل آشکار سینمایی - جداافتادگی فیلمسازانشان را از محیط نشان می‌دادند: دو فیلم بی‌وطن و بی‌فرهنگ و از همین جا داستان دخالت عقیم روشنفکران در سینمای ایران شروع می‌شود: تا کیمیائی‌ها و امیر نادری‌ها پیدا شوند - زاده شده از بطن همین سینما - و به آن جهت و تگرش جدیدی را عرضه بدارند...

او طی همین مطلب ضمن ریشه‌یابی سینمای ایران، به درستی به ارزش‌های سندی و تاریخی فیلم‌های قدیمی فارسی اشاره و تاکید می‌کند که به دور از هر گونه وسواس و حساسیت روی ارزش‌های هنری، باید در حفظ و صیانت آنها کوشید:

... سینمای ایران از خاکستر ادبیات کهنه و بی‌جان و حال ما برخاسته است و بین این دو، پیوندهائی گریزنابذیر مشاهده می‌شود. گریزنابذیر از آن رو که سینما بعنوان هنری جدید اکتشاف و

خارق العاده - و در نتیجه بی سابقه و سنت - ناچار است در ابتدای ظهور خویش ظرفیت خالی خود را با موجودی های هر اجتماع - و عبارت دیگر با هنر غالب و مسلط در آن اجتماع - پر کند.

مهم ترین تفاوت سرنوشت سینما در ایران و در فرنگستان همین بوده است. در مغرب زمین سینما هنگامی متولد شد که بیشترین توجهات به هنرهای پلاستیک جلب شده بود. معماری، مجسمه سازی و بخصوص نقاشی یکباره خود را از قید جهان بینی ایستای قرون وسطائی رها می کردند و در همه آثار آن دوره آرزوی حرکت و پرواز خفته بود.

به نام سبک های تازه بیانیدشید (سبک هایی که هم سن و سال سینمای مغرب زمین هستند) تا موضوع روشن شود.

امپرسیونیست ها (معتقدان به حداکثر تاثیر) جای خود را در اندک زمانی به اکسپرسیونیست ها (معتقدان به حداکثر تبیین) داده اند. کار به آنجا کشید که وان گوگ در یک تابلو (که کشیدن آن تمام یک روز او را گرفته است) خورشید را در سه جای صفحه ترسیم کرده است، بهنگام صبح، ظهر و عصر! (و کوشش در نشان دادن حرکت که عاقبت به سینما می انجامد) و این ادعائی بیهوده نیست که عده ای از متفکران غرب ظهور سینما را نتیجه و در نتیجه پایان نقاشی می دانند.

اما سینما به ایران که رسیده آنچه مطرح بوده، ادبیات است، آنهم ادبیات سالهای ۲۰ (یعنی ادبیات حسیقلی مستعانی و جواد فاضلی) و چاره ای نداشته جز اینکه از همین زمینه تغذیه کند. البته باید باین مطلب مسئله ی دراماتیک را نیز اضافه کرد. مسئله دراماتیک که می گویم، بیشتر نظرم متوجه سنت های نمایشی غربی است، چرا که امروز ما سینما را با آن سنت ها و معیارها ارزیابی می کنیم و در عین حال سینمای ما نیز آرزومند آن است که به آن سنت ها و معیارها واصل شود.

در سنت نمایشی خودمان مسئله «حرف اصلی» نمایش از یکسو و شگرد «فاصله گذاری» از سوی دیگر، کمتر زمینه ای برای کوشش در بازسازی یکدست «واقعیت» را فراهم آورده است... باین ترتیب می توان اساساً و بجرات اظهار داشت که تعریف سینما در ایران با تعریف آن در مغرب زمین تفاوت دارد.

در اینجا تصویر و صدا خود وسایل بیانی نیستند، بلکه وسایل کمکی برای یک ذهن ادبی محسوب می شوند. این است که سینما از نخستین ایام، نوعی «فتورمان» بوده است و کارگردان و سازنده کاری نداشته جز اینکه قصه ای را با چند عکس «مصور» کند، و بالضرورة چنانچه چند «دهن» آواز در دستگاه های ایرانی را نیز به آن بزند.

پس اکنون ارزش های موجودی های انبارهای استودیوهای فیلم سازی را باید در نکات جنبی و ناآگاه و غیرتعمدی فیلم ها جستجو کرد. مثلاً اینکه در فیلم «غفلت» تهران سال ۱۳۳۲ واقعاً دیدن دارد با گاری های آب شاهی، و میدان سپه و ساختمان شهرداری و خیابان های دلباز و خلوت. یا طرز حرف زدن ها، دسته های موزیک، لباس پوشیدن ها و غیره. از این لحاظ فیلمسازان ذخیره بسیار گرانبهائی را برای ما فراهم کرده اند.

قلم بر پرده نقره‌ای

دیدار از هفته مرور سینمای ایران یکبار دیگر غفلت بزرگ پیش آمده در جمع‌آوری اینگونه آثار را گوشزد کرد و نشان داد که چه مسئولیت مهمی برعهده فیلم خانه ملی ایران - که یکسال است بالاخره تأسیس شده - گذاشته شده است.

این فیلم‌ها در واقع اوراق دیرپای تاریخ معاصر ما هستند که در کنج انبارهای خاک گرفته می‌پوسند و از بین می‌روند، تقرب به آنها بعنوان آثار سینمایی و بررسی آنها از دیدهای هنری و انتقادی سراپا اشتباه و غلط است. بدترین فیلم از لحاظ هنری می‌تواند حایز بالاترین ارزش از لحاظ تاریخی باشد...^۱ در شهریورماه ۱۳۵۲، متعاقب نمایش خصوصی فیلم «خاک» کیمیائی برای جمعی از نویسندگان و منتقدان سینمایی، مجله‌ی «ستاره سینما» به همین مناسبت، شماره‌ی ویژه‌ای را به انعکاس نظریات صاحب‌نظران درباره‌ی این فیلم اختصاص می‌دهد.

آنچه اسماعیل نوری علاء می‌نویسد جامع‌تر از اظهارنظر فقط درباره‌ی فیلم «خاک» است. او ضمن مرور کارهای قبلی کیمیائی، موقعیت خاص او را نیز، در سینمای ایران، مورد شناسائی قرار می‌دهد و ضمن آن سعی می‌کند که برخورد و قضاوتی منصفانه و به دور از احساسات تند و تیز با سینمای این سینماگر داشته باشد:

خاک، جمع‌بندی تجربه‌های متشتت، در تجربه‌ای برتر

«خاک» هرچند که فاقد شیرینی «قیصر» است، شور «رضاموتوری» را ندارد، زیبایی‌ستائی «دش آکل» در آن نیست، و مثل «بلوچ» تندی و تیزی ندارد، اما (با پلی که بسوی «بیگانه بیا» می‌زند) بی‌شبهه بهترین و کامل‌ترین اثر مسعود کیمیائی‌ست، هر چند که نمی‌توان از آن بعنوان یک فیلم خیلی خوب سخن گفت. بهرحال آنها که کیمیائی را با «بیگانه بیا» نشناخته‌اند او را در این فیلم کمی غریبه می‌یابند، اما من اگر فقط بیگانه بیا را از کیمیائی دیده بودم او را از ورای فیلم خاک می‌شناختم، با همه دل‌خواستن‌ها و



کشش‌هایی که مدت پنج شش سال است زیرنقاب‌ی از های و هوی و ادا و اطوار پنهان شده است، جنجالی که اگر نبود، ای بسا خاک را همان بعد از بیگانه بیا داشتیم - البته با کارگردانی جوان‌تر، خام‌تر، اما زنده‌تر و پرخون‌تر.

عیب محیط ما، برای کارگردان‌ها (تحصیل کرده و نکرده تفاوت نمی‌کند) این است که اگر بخواهند کارشان را جدی بگیرند و در عین حال جدی تلقی شوند، هرگز فرصت تجربه کردن و آزمایش و خطا را ندارند. از همان اول تیر آخرشان را باید بباندازند و اگر ناکام شوند، باید این کار را ببوسند و کنار بگذارند. کیمیایی برای تکامل فعلی خویش نسبت به وظیفه و کارش احتیاج به تمرین و تجربه داشت. اما کسی به او این فرصت را نمی‌داد که این آزمون‌ها در خلوت، در اطاق تاریک موتاژ، در «تجربه‌های آزاد» بی‌مسئولیت انجام گیرد تا او بداند که حوزه بیانی این وسیله که انتخاب کرده است در کجا حد می‌خورد، چه چیزهایی را با آن می‌شود گفت و چه چیزهایی را نمی‌توان به کمک آن بیان کرد. او ناچار بود این تجربه را در جلوی ذهنیت سینمائی خود در «بیگانه بیا» و رسیدن به آگاهی چشم میلیون‌ها نفر چنان انجام دهد که رفوزه نشود، به سرمایه کسی لطمه نزند و محترمانه بایگانی‌ش نکنند. عبارت دیگر کیمیایی پنج سال است دارد روی پلی باریک‌تر از مو و سوزانده‌تر از آتش حرکت می‌کند.

یقیناً بسیاری از صحنه‌های «قیصر» تماشاگر را بیاد فیلم‌های تجربی می‌اندازد. «قیصر» حاصل کوشش کارگردانی بود که با مهارت تمام، با استفاده از یک خط رابط آبکی و اخذ چند عنصر جذاب (مثل خشونت و انتقام)، کارهایی را که دوست داشت کرده باشد می‌کرد. در واقع قیصر چیزی نبود جز مجموعه چند سکانس مستقل از هم که آدم‌هایی واحد آن‌ها را بهم می‌چسباندند. در واقع سکانس‌های «قیصر» فصول یک فیلم کامل نبودند، بلکه قصه‌های یک مجموعه داستان محسوب می‌شدند: قیصر در قطار، قیصر در قبرستان، قیصر در حمام، قیصر در راه‌آهن، قیصر در قصابخانه... کیمیایی از این تجربه سرافراز بیرون آمد. گفتند سکانس حمام را از هیچکاک بلند کرده است. سکانس قصابخانه کار فیلمبردار و موتور است، صحنه راه‌آهن مال خودش نیست، و فراموش کردند که او بازیگری تمام مجموعه‌ای از چند فیلم تجربی را در قالب یک فیلم بلند بخورد آنها داده است، و چه باک که در این تجربه‌ها چشمی هم بکار دیگران داشته باشد.

اما تجربه «قیصر» با خود مشکلاتی را نیز به‌مراه آورد. جایزه‌های متعدد و تحسین آنها که روزگاری کیمیایی آرزوی هم سخنی با ایشان را داشت یکباره او را در موقعیت روانی مشکلی قرار داد. کودکی را که به خیال و نگاری از خانه بدرآمده بود و در کوچه‌ها بازی‌های کوچمه مشغول بود غفلتاً بعنوان بهترین قمارباز بر سر میز کازینو نشاندند. آیا همین کافی نبود که از ونگاری، بازی‌های بی‌خیالش را اصالت ببخشد و نخواهد که از این پستوانه‌های خداداد دل بکند، و کاری را که آغاز کرده بود ادامه دهد؟

«رضا موتور» حاصل این مشکل است. اکنون کیمیایی جادو زده‌ایست که بی‌هیچ طرح قبلی همای سعادت را بر سر دارد، در مصاحبه‌ها هرچه می‌گوید مورد قبول است، دوست دارند با او آشنا شوند، او ناجی سینمای ملی شده است، تاریخ این سینما را ورق زده است، بت‌های این بتکده

قلم بر پرده نقره‌ای

زرین را بزیر آورده است، و چرا آتش‌ها بر او گلستان نشود؟ او اکنون دل این را دارد که به آتش بزند. باری، آن روزها همه، در هیاهوی قیصر، بیگانه بیا را فراموش کرده بودیم، من خود آن فیلم را یک شروع انحرافی خواندم و نوشتم سینمای کیمیایی با قیصر آغاز می‌شود. اما دلم می‌خواهد نکاتی از آن نوشته را - که اولین مقاله مطبوعات درباره قیصر بود - در اینجا نقل کنم^۱:

«این تازه اول کار است، در این راه باید مددکار کیمیایی باشیم. نگذاریم که واقعاً خیال کند شاهکار کرده است. نگذارید هوا ورش دارد و از این پس با موهای ژولیده و ابروهای درهم - گوئی با عالمی دیگر تماس دارد - از کنارمان بگذرد و هنگام عبور حرف زیر لبش را بشنویم که می‌گوید: فلینی، بیچاره‌ات می‌کنم! این ادا و اصول‌ها را باید بدور ریخت... وای بر کیمیایی اگر غره شود. قیصر هنوز کامل نیست، اما قدم بزرگی در راه تکامل است. قیصر بی‌عیب نیست، سراپا عیب است، اما کیمیایی از عیب‌های قیصر یک حسن بزرگ ساخته است و این حسن، جاذبه‌ایست که ما را با قیصر به پیش می‌برد و در لحظات زائد فیلم شکیبایمان می‌سازد.»



اما در روزهای بعد همه کوشیدند که به کیمیایی بقبولانند شاهکار کرده است، آنقدر بالایش بردند که وقتی «رضاموتوری» ساخته شد، همه کس از خانه بیرون آمد تا ببینند این دسته گل تازه را او چگونه به آب داده است، و وقتی واقعاً با این دسته گل به شکل مغشوش سردرگم روبرو شدند، خوشحال از اینکه نافه بچه سالی را بدست خود چال کرده‌اند، خدمه‌زنان راه خانه را پیش گرفتند. این عمل در دوستان احیاناً واقع‌بینی که رضاموتوری را چندان هم خالی از حسن نیافته بودند چنان عکس‌العملی برانگیخت که «مصمم شدند» نشان دهند که چگونه این کلاف سردرگم یک شاهکار مسلم است. بدینسان کیمیایی در دومین تجربه خویش نیز بعلت روبرو شدن با دو عکس‌العمل کاملاً متفاوت و احساساتی توفیق آن را نیافت که نسبت به کارخویش آگاهی واقعی بیابد و بالاخره تشخیص دهد که این کارش درست بوده است یا نه. و این - می‌بیند که - عیب بزرگ در برابر جمعیت به تجربه دست زدن است. اما بهر حال توجه کنیم که «رضاموتوری» نیز گوشه‌ای از اشتباهی زیاد کیمیایی را برای تجربه کردن فضاها و عناصر بیانی مختلف نشان می‌داد، انسان که باز فیلم کشکولی از فصل‌های متفاوت بود، تسبیحی که دانه‌هایی رنگارنگ را کنار هم می‌نشاند: رضاموتوری در دیوانه خانه، رضاموتوری در دیسکوتک، رضاموتوری در رولزرویس، رضاموتوری در جنوب شهر، رضاموتوری روی موتور، رضاموتوری در حین سرقت، ... و این‌ها همه با گوشه چشمی به حال و هوای سینمای جوان فرانسه!

«رضاموتوری» را که از روی پرده برمی‌دارند. کیمیائی می‌ماند و خلوت خودش و یقین دارم که او - خوشبختانه - در این خلوت دریافته است که چگونه جاذبه بازار آرام آرام او را بسوی سنت‌های مبتذل فیلم فارسی کشانده است، شیفتگی کیمیائی نسبت به روشنفکران را - هرچند که این روزها مصرانه در آگهی‌های فیلم خاک تکذیبش می‌کند - من خوب می‌شناسم. او هرچند که تحسین‌نامه‌های قطوری درباره «رضاموتوری» در کیسه دارد، اما ته دلش دریافته است که با ساختن این فیلم یک قدم از مدینه فاضله روشنفکران بیرون آمده است. تمهیدی که او در این لحظه می‌اندیشد نشانه ذهن حساب‌گر و بکراندیش اوست. خبر این است: کیمیائی می‌خواهد «دانش آکل» هدایت را فیلم کند!

هدایت - بحق یا ناحق غیراسطوره روشنفکری عصر ماست، آنچنان که حتی یک سطر از نوشته‌هایش را نمی‌توان مورد انتقاد قرار داد و بهترین پناهگاهی‌ست که کیمیائی می‌تواند در آن برای خود اعاده حیثیت کند. پس کیمیائی دانش آکل را می‌سازد و الحق از این قصه کوتاه فاقد عناصر دراماتیک، یک اثر نسبتاً جذاب سینمائی بدست می‌دهد بدینسان او همچنان موفق است که بر پل باریک و سوزان تجربه کردن بخرج دیگران و در برابر جمعیت تعادل خویش را حفظ کند.

در این تجربه کیمیائی به ابعاد تازه‌ای از امکانات وسیله بیانی انتخابی خویش دست می‌یابد. فضای تازه مادی فیلم او را بشوق می‌آورد تا دوربین فیلمبردار زیبایی‌شناسش را به ضبط زیبایی‌های مادی به گمارد و در عین حال در همین تجربه است که نسبت به محدودیت‌های بیانی وسیله‌اش پی می‌برد. دوربین او راهی بدرام درونی روح پیچیده قهرمانش ندارد، «دانش آکل» ساعتی در سکوت می‌نشیند و به روبرو خیره می‌شود، به گنبد شاه چراغ می‌نگرد، با قفس قناری بازی می‌کند صورتش تکیده می‌شود. در سر او چه می‌گذرد؟

این نخستین قهرمان پیچیده کیمیائی نیست، اما نخستین بارست که کیمیائی در برابر پیچیدگی قهرمانش به محدودیت واقعی سینمای اصیل پی می‌برد. «رضاموتوری» هم آدم پیچیده‌ایست، اما کیمیائی آن روزها باکی ندارد که رضا را مدت‌ها رها کند تا روبروی دوربین بایستد و افکارش را برای ما شرح دهد. اما حالا کیمیائی می‌خواهد بدون استعانت کلمات با «دانش آکل» روبرو شود. دوربین نعمت حقیقی و ارکستر اسفندیار منفردزاده کوشش خودشان را می‌کنند اما تصویر و موسیقی شفافیت و صراحت کلمات را ندارند. جدا از این آگاهی، کیمیائی در «دانش آکل» طیف تجربه‌های مادی خویش را وسعت بخشیده است. کار با وسایل پیچیده‌تر و کامل‌تر را آزموده، مواد کار قابل انعطافی را دستمالی کرده و فضای یکدست و همواری را که نه در بیرون، بلکه در اطاق مونتاژ بدست می‌آید تجربه کرده است.

«بلوچ» سرنوشتی نظیر «رضاموتوری» دارد، و در واقع حاصل تسلط عرضیات ساختن «دانش آکل» است. کیمیائی - که در همسانی‌گی هدایت روشنفکر تسجیل شده‌ای محسوب می‌شود - حال به صرافت طرح یک اسطوره جدید روشنفکری افتاده است: تعهد و مسئولیت، نه از نوع فلسفی آن - که بهر حال در «دانش آکل» مطرح است - بلکه از نوع اجتماعی و سیاسی!

قلم بر پرده نقره‌ای

«بلوچ» - البته - دیگر پیچیدگی «رضاموتوری» و «دانش آکل» را ندارد. انسانی ابتدائی با مجموعه‌ای از عکس‌العمل‌های ابتدائی است که زحمت کاویدن روان خویش را به فیلمساز نمی‌دهد. آنچه در بلوچ قابل توجه است همچنان تجربه‌اندوزی خود کیمیائی است. حال او «بلوچ» را در بین فضاهای مختلف می‌گرداند: بلوچ در صحراء، بلوچ در کوه، بلوچ در زندان، بلوچ در شهر، بلوچ در خانه اشرافی، بلوچ در کازینو...

و سال پنجاه که تمام می‌شود کیمیائی ذهن پرتجربه‌ای دارد فهرستی از سکانس‌های فیلم‌هایش درست کنید تا وسعت تجربه‌هایش را بیابید - او در عرض چهارسال توانسته است مجموعه‌ای از پنجاه شصت فضا را که یک کارگردان واقعی می‌تواند در عرض بیست سال تجربه کند، داشته باشد. او در برابر چشم ما، بی‌آنکه ما بدانیم، در واقع تحصیل سینما کرده است، با هزینه دو سه میلیون تومان و با مصرف لااقل هزار دقیقه فیلم، یعنی چیزی که یک مجل سینمائی خواب آن را هم نمی‌تواند ببیند.



«بیگانه بیا» و «خاک» در دو سوی این دوران محصولی قرار دارند. حالا کیمیائی دوربینش را دیگر باره در یک مکان معین و برای خط یک قصه بکار گرفته است، با این تفاوت که اکنون سرشار از تجربه‌های گوناگون است و چشم و دلش دیگر از سرگردانی خسته شده است. اما چه کند که بار اینهمه تجربه بر دوشش سنگینی می‌کند و گردوخاک آنهمه سرگردانی راحتی استراحتی یکساله و تفکری طولانی از لباس او نزدوده است. بدینسان است که «خاک» آئینه تمام نمای اصالت‌ها و انحرافات ذهنی کیمیائی می‌تواند باشد.

اکنون دیگر کیمیائی تضادی اگر دارد، اقتضای بروز آن و محل ظهور آن، ذهنیت خود اوست. او از پل گذشته است، اما هنوز هول و تکان بندبازی خطرناک را باخود دارد، به چیزهایی در آن تجربه‌ها دل بسته است که با جوهر وجودیش جمع نمی‌آیند، ضعف‌هایی دارد که هرگز در آن آزمایش‌ها در بوته خطا و صواب سنجیده نشده‌اند، هنوز راه دارد تا جهان‌بینی خاص خویش را و سکوی پرتاب ارزش‌های قابل قبول از جانب خودش را به سطح خود آگاهی بکشاند و باصطلاح تکلیفش را با زمینه فکرش - و نه با وسیله بیانش - روشن کند.

ارزش‌های قصه محمود دولت‌آبادی، و بخصوص تکنیک درخشان او در ارائه یک فضای تصویری دکوپاژ شده بجای خود، اما کیمیائی بوکشیده است و دریافته است که این قصه امکانات آن را دارد که بصورتی تمثیلی بیان‌کننده تزه‌های اجتماعی باشد، غافل از آنکه این شکل ذهنی خود اوست که از تمثیل‌سازی‌ها می‌گریزد و به دنیا‌های فردی آدم‌هایی خاص می‌پردازد. و این دوگانگی ناخودآگاه، سراسر فیلم خاک را از خود پرکرده است.

در خاک کیمیائی مردد است که قصه اندوهناک خانواده باباسبحان را فیلم کند یا از محیط مناسب ده تمثیلی خاص بسازد، و دراین نوسان مدام البته غلبه با عناصر فردگرایی قصه است و من تماشاگر در فیلم او شکل مادی ده را می بینم اما حضور معنوی آن را حس نمی کنم. شکل کمی مردم را می بینم، اما نقش آنها را در درام کیمیائی درک نمی کنم و نمی دانم چرا «خانم» برای اینکه پسرهای باباسبحان را از سرزمین دور کند به غلام یاد می دهد که سعی کند محبوب القلوب مردم باشد، و احياناً اگر نباشد مردم چه خواهند کرد؟

به همه تجربه های کیمیائی که نگاه کنیم همین نکته را درمی یابیم. مردم فقط سیاهی لشگرند، که بر زمینه بودن آنها، آدم هائی خاص سرنوشت هائی خاص را می سازند. کیمیائی هرگز نتوانسته است در اثری آنها را بعنوان یک عنصر تعیین کننده بکار گیرد در عین حال خاستگاه اعتراض و واکنش قهرمانان کیمیائی نیز خاستگاهی فردی ست و صاحب خصوصیات اجتماعی نمی شود و به این لحاظ اگر بخواهیم دوگانگی فیلمی نظیر خاک را از بین ببریم لازم است که مثلاً صحنه شترکشان را بکلی از فیلم حذف کنیم و مطمئن باشیم که این حذف به هیچ چیز لطمه نمی زند. پلان جالب و زیبایی پایان فیلم هم که در آن با خروج قهرمان از ده، گاوها وارد ده می شوند - در این فیلم بی معنی و قابل حذف است. باین ترتیب اگر خاک را از گرد و خاک این اجتماعی نمائی بتکانیم و آن را در حوزه سرگذشت خانواده باباسبحان مورد بازبینی قرار دهیم، آنگاه است که به فضای مألوف گمشده در تجربه های کیمیائی دست می یابیم. فضای خانواده که تلنگری آن را از هم می پاشد. در واقع حوزه درام در ذهنیت کیمیائی از رابطه بین چند تن خارج نمی شود و اغلب این چند نفر با یکدیگر قرابت و خویشاوندی دارند. «بیگانه بیا» قصه خانواده دوباردر، یک خواهر خوانده، و یک مادر است. که با مرگ مادر و آبستن شدن خواهر خوانده زمینه پائیده شدن آن فراهم می آید. «قیصر» درهم ریختن ارکان خانواده ای متشکل از دوباردر، یک خواهر، یک مادر و یک دایی را نشان می دهد. «بلوچ» به لجن کشیده شدن خانواده یک روستائی را مطالعه می کند و تنها در «رضاموتوری» است که این عنصر تا حدودی محو می شود و در «داش آکل» به حداقل می رسد. و همین در اولی موجب پریشانی هسته دراماتیک اثر و در دیگری موجب نارسائی کلام فیلمساز می شود. در «خاک» ما به این عنصر اساسی برمی خوریم، عنصری که کیمیائی می تواند - همانگونه که در قیصر توانسته بود - همه هیجانها، دلشوره ها، شدت ها، و برآشفنگی ها را از آن اخذ کند. درست در حوزه همین عنصر است که بدعت ها و شیرینی کارهای کیمیائی گل می کند و او تسلط خویش را در بیان احوال دردناک آدم های واقعه نشان می دهد.

شاید بشود توجه کیمیائی را به روستا حاصل چشمداشتی به فیلم «گاو» تلقی کرد. این - البته - چیزی از ارزش های خاک را نمی پوشاند. نکته دراین است که او با انتخاب روستا به چند نتیجه گیری از تجربه های خود دست یافته است. نخست کنترل محیط و جلوگیری از پریشانی فضای یکدست فیلم، دوم تسلط برآدم ها و افکار و احساساتشان بخاطر سادگی و ابتدائی بودن آنها و سوم فرصت یافتن برای پرداختن به جزئیاتی که بجای اتلاف وقت، در خدمت پیشبرد قصه و درام حرکت

قلم بر پرده نقره‌ای

می‌کنند. در واقع ده خاک با باغ بیگانه بیا تفاوتی ندارد، آنچه تفاوت کرده تسلط کیمیائی بر ابزار کار و عناصر درام است.

البته توجه داشته باشیم که کیمیائی بطور ناخودآگاه با توسل به رشته‌های محکم از پیش ساخته شده گرایش‌های افراد یک خانواده بهم ضعف اساسی خویش را می‌پوشاند، و این ضعف در واقع ناتوانی او در پرورش درست استخوانبندی یک درام است، ضعفی که گریبانگیر همه فیلمسازان ماست (مثلاً اینکه غلام بعلت خراب شدن ماشین به ده برمی‌گردد و سروته قضیه یکجوری بهم می‌آید و نظایر آن ...) این نکته‌ایست که تماشای هر فیلم کیمیائی آن را قطعی‌تر می‌کند. کیمیائی نباید سناریوی فیلم‌هایش را بنویسد، بلکه باید بر نوشتن آنها نظارت کرده و نویسنده سناریوهایش را براساس آنچه که خود در ذهن دارد هدایت کند.

بهرحال فیلم خاک بیش از همه آثار کیمیائی یک دست و روان است، کمتر از همه آنها لحظات تلف شده و زائد دارد و بی‌شبهه بهترین و کاملترین اثر اوست.

آنچه آینده کار کیمیائی را بعنوان یک فیلمساز قابل اعتناء مبهم می‌سازد انتخابی‌ست که او در بین عناصر مورد توجه‌اش بعمل خواهد آورد. اگر او از شتاب کار بکاهد و لحظه‌ای به آنچه که انجام داده فکر کند، کار خویش را به سطح خود آگاهی بکشد. و درعین همه این احوال از این پس راستگویی را، و دل و زبان یکی کردن را پیشه خود کند، می‌توان امیدوار بود که بر سرزمین مستعد ذهن او بذره‌ای اصیل تفکری سالم و سازنده بالیدن آغاز کند و تسلطی در صحنه‌هایی نظیر صحنه قتل مصیب، آوردن جنازه او به ده و دیوانه شدن برادر بزرگتر، بچشم می‌خورد سراسر فیلم‌هایش را فراگیرد.

راه دور نرویم، به‌رحال به فهرست تجربه‌های بسیار کیمیائی، می‌توانیم با اطمینان خاطر این تجربه برتر را اضافه کنیم.^۱

جمشید اکرمی



«جمشید اکرمی» شاخص‌ترین نامی است که در پایان دهه چهل (بهمن ۱۳۴۹) خود را به عنوان منتقد فیلم معرفی می‌کند.

او هم به اتکای علاقه‌ی زیادش به سینما، زمانی که هنوز در سال‌های آخر دبیرستان تحصیل می‌کرد، با ترجمه مطلبی درباره‌ی فیلم «انعکاس در چشمان طلائی» برای مجله‌ی «فیلم و هنر» (فروردین ۱۳۴۶) وارد کار

مطبوعاتی می‌شود و این کار را به طور مستمر تا زمانی که در ایران است، ادامه می‌دهد.

جمشید اکرمی نیز برای توجیه علاقه‌ی خود به سینما، مثل همه منتقدان، به زمان کودکی خود برمی‌گردد و سعی می‌کند که ریشه‌های آن را در آن سال‌ها بیابد :

- ... سال‌های کودکی من هم مثل هر سینمادوست دیگری آکنده از تب و تاب عشق به سینما بود. اتفاق می‌افتاد که هر هفت روز هفته به سینما می‌رفتم و یا اینکه در یک روز چهار تا پنج فیلم می‌دیدم و همیشه سعی می‌کردم که رکورد تازه‌ای به جا بگذارم. درست یادم نمی‌آید که بالاخره این رکورد به پنج فیلم در روز رسید یا شش فیلم! ولی در همه حال سینما برایم در آن روزها صرفاً به عنوان یک نوع تفریح مطرح بود. سینما را همان طور می‌دیدم که مثلاً فوتبال را. اما حالا در شرایطی که فوتبال را هنوز هم همان طور می‌بینم که سابق می‌دیدم. نگاهم به سینما و طرز تلقی‌ام از سینما، زمین تا آسمان فرق کرده است.

درست به خاطر من نیست که از چه زمانی شروع کردم به اینکه سینما را جدی بگیرم. این کار حتماً به تدریج و ناخودآگاه و خیلی بطئی صورت گرفته است.

فکر می‌کنم فیلم «تله» نورمن پاناما از نخستین فیلم‌هایی بود که چشم و گوشم را تا حدودی باز کرد. من این فیلم را با یک دید نسبتاً انتقادی تماشا کردم. این کار بدون تصمیم قبلی صورت گرفت. حس می‌کردم که دیگر سینما برایم صرفاً تفریح و تفریح نیست. پس از آن «صحرائی خونین» رابرت آلدریچ و «دشت ارغوانی» رابرت پریش و «سواره نظام» جان فورد و «ریوبراوو» ی هوارد هاگز این احساس تازه را در من تقویت کردند.

... بعد از طریق نقدهای فرنگی با کار نقدنویسی آشنا شدم. مجله «فیلم و هنر» به من

فرصت‌های خوبی می‌داد.

قلم بر پرده نقره‌ای

در ابتدای کار بیشتر به دنبال ترجمه مطالبی بودم که بتواند به خود من هم کمک کند. در واقع نوشته‌های اولیه‌ام برای خود من هم جنبه آموزشی داشتند و از طریق آنها با سینما بیشتر آشنا شدم.

برای نقد نوشتن حدود چهار سال صبر کردم، به خاطر این که در خودم صلاحیت این کار را نمی‌دیدم.

من در طول عمر مطبوعاتیم هر جور مطلب سینمایی که فکرش را بکنید، نوشته‌ام و باید اعتراف کنم: نقدنویسی بی‌تردید مشکل‌ترین کار سینمایی نویسی است. در واقع حد اعلای سینمایی نویسی است. من تا جایی که به کار سینمایی نویسی به طور اعم مربوط می‌شود، حاضرم هر ادعائی داشته باشم ولی به عنوان منتقد هیچ ادعائی ندارم. مطلقاً قصد شکسته نفسی در کار نیست. حتی آرزو می‌کنم به عنوان منتقد هم ادعائی داشته باشم، چون از صاحب ادعا بودن خوشم می‌آید!

اکرمی طی همین گفتگو با نگارنده در مورد نقد فیلم و نقشی که منتقد در فاصله‌ی بین تماشاگر و فیلمساز بازی می‌کند و به طور کلی درباره‌ی این که چگونه منتقدی باید بود، می‌گوید:

- تجربه‌ام در کار نقدنویسی آنقدر نیست که بتوانم تئوری صادر کنم که یک منتقد باید چنین و چنان باشد. من فقط همین قدر می‌توانم بگویم که منتقد باید راستگو باشد و به خصوص اینکه نسبت به خودش حتماً صداقت داشته باشد. تصادفاً برخلاف تصور دیگران، معیار من برای قضاوت این صداقت، تغییراتی است که طی فواصل زمانی در سلیقه‌ها و عقاید می‌بینم. چون طبیعی است که سلیقه‌ها تغییر پیدا می‌کنند. اگر آدم نسبت به خودش صداقت داشته باشد، بی‌باکانه این تغییرها را بروز می‌دهد.

در مورد نقش منتقد، مطلقاً چیزی نمی‌توانم بگویم. اما در مورد خودم، باید بگویم که به طور خودخواهانه‌ای فقط برای خودم می‌نویسم. اصراری ندارم که مسئله‌ای را برای کسی روشن کنم. و یا کلید یک فیلم برای تماشاگران باشم. فکر می‌کنم هر تماشاگری باید بتواند کلید فیلم‌ها را خودش پیدا کند.

به نقد فیلم، به عنوان چیزی که تکلیف یک فیلم را روشن می‌کند، اصلاً اعتقادی ندارم. نقد فیلم فقط می‌تواند یک شکل گپ زدن بین منتقد و خواننده نقد باشد. البته در این گپ زدن، مخاطب قادر به قطع حرف‌های گوییده نیست و این احتمالاً به نفع نویسنده نقد تمام می‌شود! نقد فیلم یک جور تبادل نظر است و فیلمساز هم باید نقدهای فیلمش را در حد همین اظهارنظرها بپذیرد.

نقد فیلم، نمره کار فیلمساز نیست.

هیچ بهانه‌ای هم وجود منتقد فیلم را الزامی نمی‌کند. من از یک منتقد فیلم، به عنوان کسی که فقط نظرات شخصی خود را می‌نویسد، انتظار دارم که چیزهایی بیش از یک تماشاگر معمولی بداند.

بی‌آنکه تأکیدی بر روشنگری داشته باشیم و این صرفاً جنبه اطلاعاتی دارد. وقتی قرار است با فیلم برخوردی انتقادی داشته باشیم، هر کسی براساس معارف و دانش‌هایی که اندوخته است، می‌تواند نظرهای به خصوصی داشته باشد. مثلاً کسی که روانشناسی خوانده است، می‌تواند نگاهش را روی جنبه‌های روان‌پژوهانه فیلم زوم کند و نظرهای انتقادی ارائه دهد و یا کسی که دانش اقتصادی داشته باشد، طبعاً نگاهش بیشتر روی جنبه‌های اقتصادی سوژه فیلم متمرکز می‌شود. همین طور کسی که فلسفه خوانده باشد مسلماً برداشت‌های فلسفی از فیلم خواهد داشت.

نظرهای کلی آنها درباره یک فیلم، احتمالاً - و شاید حتماً - تفاوت خواهد داشت. در عین حال همه آنها حق دارند که مثلاً کارگردان فیلم را نشناسند، سوابق و طرز کار او را ندانند و یا حتی بازیگران و تکنیسین‌های فیلم را هم نشناسند. صرفاً به این دلیل که هیچ یک از آنها منتقد حرفه‌ای نیستند. اما یک منتقد فیلم حق ندارد که این‌ها را نداند. یک منتقد فیلم حتماً باید دانش سینمایی داشته باشد و تنها امتیاز او همین اطلاعات سینمایی اوست، که یک تماشاگر معمولی، احتمالاً ندارد و یا اینکه به نسبت کمتری دارد. وگرنه هر کس در مورد فیلمی که دیده است می‌تواند، اظهارنظر کند و به نظر دیگران هم اهمیتی ندهد.

روی همین اصل است که من بسیار تعجب می‌کنم وقتی که می‌بینم یک منتقد فیلم، سام پکین‌پا را کارگردان جوان ایتالیایی می‌خواند و یا فیلم «مرگ یک دوچرخه سوار»^۱ خوان آنتونیو باردی را با فیلم «دزد دوچرخه» ویتوریو دسیکا اشتباه می‌گیرد و یا «مردان فردا»ی استانی کرامر را ساخته‌ای از ویلیام وایلر می‌داند. همین طور خیلی تعجب می‌کنم وقتی که می‌بینم در اکثر نقدهایی که راجع به فیلم «واسطه»ی جوزف لوزی نوشته می‌شود، هیچ اشاره‌ای به حذف حدود ۲۵ دقیقه از آن نمی‌شود. اگر یک منتقد فیلم نتواند بفهمد که حدود ۲۵ دقیقه از یک فیلم سانسور شده است، پس واقعاً هیچ تفاوتی با یک تماشاگر معمولی نخواهد داشت. لابد برای او هم هیچ تفاوتی نمی‌کند که به جای نقد فیلم، نقد کتاب یا شعر یا تئاتر و یا موزیک بنویسد - کما اینکه این کار را هم می‌کنند - و به طور خیلی غم‌انگیزی هم می‌کنند.

علاوه بر این، در ایران نوع خاصی «فیلم دیدن» هم معمول شده است. منتقدان اصرار شدیدی، در منتقد نشان دادن خود، دارند و به همین دلیل وقتی به تماشای فیلمی می‌روند، سعی می‌کنند که فقط جاهای نادیدنی فیلم را ببینند!، یعنی نگاهشان به جای این که روی آکسیون اصلی و قلب صحنه متمرکز باشد، در گوشه و کنار کادر برای یافتن نکات ریز و قابل تغییر پرسی می‌زند و این مانع اعتنای عمیق آنها به اصل قضیه می‌شود. انگار که می‌خواهند یک جدول کلمات متقاطع را حل کنند، بعضی وقت‌ها برداشت‌هایشان از یک فیلم، آن قدر عجیب و حتی مضحک است که افقی‌ها و عمودی‌های این برداشت‌ها را با هزار من سریش هم نمی‌توان به هم چسباند ...

^۱ - MORT D'UN CYCLISTE

قلم بر پرده نقره‌ای

من اصراری ندارم که حتماً باید چیزهایی را در فیلم کشف کنم. فیلم خودش باید مرا وادار به کشف کردن کند. یعنی اینکه نکاتی را به حالت مستور و موج به من نشان دهد و بعد من سعی می‌کنم آن نکات گنگ و مبهم و موج را روشن و ثابت کنم. هیچ وقت فیلمی را به قصد کشف کردن نمی‌بینم. چون در این صورت تماثای فیلم خیلی عذاب دهنده می‌شود.

جمشید اکرمی در بهمن ماه ۱۳۴۹ با نوشتن نقدی برای فیلم «پنجره»ی جلال مقدم در مجله‌ی «ماهانه ستاره سینما» عملاً کار نقدنویسی را آغاز می‌کند و سپس از نیمه‌ی اول سال ۱۳۵۰ به طور مستمر کار خود را با عنوان «گزارش فیلم» در مجله‌ی «فیلم و هنر» ادامه می‌دهد. اکرمی در نقدهایش نقطه‌نظر مشخص و شناخته شده‌ای ارائه نمی‌دهد، بلکه می‌کوشد بدون جبهه‌گیری فکری خاص، فیلم‌ها را از طریق ادعاها و ظرفیت‌هایشان بشناسد. در یک نظر کلی‌تر باید گفت که او به نفس سینما و خلاقیت در آن هم حساسیت نشان می‌دهد. از جمله می‌بینیم که او فیلم «همشهری کین» اورسن ولز را به خاطر بداعت‌های تکنیکی‌اش مورد تأیید قرار می‌دهد و از همین نقطه‌نظر آن را بررسی می‌کند:

... «همشهری کین» به اعتبار متن «ناراتیو» (روایتی) آن حکایتی است موجز و کوبنده از جاه‌طلبی‌های یک مرد - چارلز فاسترکین - یک امپراطور تجارت و صنعت که صعودی برق‌آسا و پس از آن افولی پیش‌بینی نشده و تلخ را تجربه می‌کند. اما چیزی که به فیلم اعتبار می‌دهد درواقع همان ابهت و عظمت تکنیکی آنست. همان بهره‌گیری هوشمندانه و ابتکاری «ولز» از پلان‌های DEEP FOCUS ضمن رعایت تناسب بین فاصله کاراکترها از یکدیگر و نیز از جلوی کادر و صدای آنها ...^۱

اکرمی به طور کلی فیلم‌ها را از طریق بازبینی محتوایشان مورد بررسی و نتیجه‌گیری قرار می‌دهد و از این جهت کارهای او بیشتر متمایل به مضامین می‌باشد و این که فیلم در تمامیت خود چه هدف و تمی را خواسته است، القاء کند. نظیر آن چه که در نقد فیلم «تماشاگر» می‌خوانیم:

... «فرانکو ایندو وینا» فیلمساز روشنفکر ایتالیایی در تازه‌ترین فیلمش «تماشاگر» به حسرت‌خواری و دریغ خوردن بر ارزشهای از دست رفته و تباه شده انسانی می‌نشیند و ادعاهای تلخ و کوبنده علیه زندگی مدرن و استیلای ماشینیزم و اتوماسیون بر روح انسان ارائه می‌کند ...^۲

۱ - فیلم و هنر - شماره ۳۷۴ - ۱۲ اسفند ۱۳۵۰

۲ - فیلم و هنر - شماره ۳۵۷ - ۱۳ آبان ۱۳۵۰

یکی از نشانه‌های بارز کار او که در ضمن می‌تواند امتیازی هم باشد، آوردن حواشی، در کنار مسایل اصلی فیلم است. گریزهایی این چنین که برای بهتر شناختن فیلم جنبه اطلاعاتی دارند، کمتر در نقدهای دیگران دیده می‌شود و فقط نظیر آن را در کارهای دکتر هوشنگ کاوسی می‌توان سراغ گرفت.

نمونه‌ای از آن را می‌توانیم در نقد فیلم «پنج قطعه آسان»^۱ باب رافلسون بخوانیم:

از «پنج قطعه آسان» بدون یادآوری «ایزی رایدِر» به دشواری می‌توان سخن گفت. این البته نه بخاطر آنست که فیلم حاضر، بستگی‌های مستقیم و بی‌واسطه‌ای به «ایزی رایدِر» داشته باشد، بل به لحاظ آنست که این هر دو فیلم متعلق به یک نهضت «تازه سربرآورده» فیلمسازی در آمریکا هستند. نهضتی که «ایزی رایدِر» آغازگر آن بود و «پنج قطعه آسان» نماینده راستین آنست. برای هویت دادن و شناسائی کردن فیلمهای وابسته به این نهضت، بهر حال باید که از یک اصطلاح سود گرفته شود. در این زمینه، بهترین اصطلاح شاید آن باشد که «استیفن فاربر» (نویسنده فصلنامه سایت اند ساوند) به کار برده است. فیلمهای جاده‌ای ROAD PICTURES. شرایط تهیه این فیلمها جالب است، چرا که اکثر صحنه‌های فیلمهای جاده‌ای در خارج از استودیو و به کمک تسهیلات استودیوهای کوچک متحرکی با اسم «سینه موبیل» گرفته می‌شوند و این، همراه با دستمزدهای اعضای اندک کادر سازنده فیلم، سبب آن می‌شود که هزینه تمام شده تهیه یک فیلم در سطح نازلی بماند و در نتیجه کار ساختن یک چنین فیلمهایی که در آنها فیلمساز با آزادی کامل و دور از قیود و پابندهای استودیویی عمل می‌کند، بالطبع یک کار تجارتي و سودآور نیز چهره می‌نماید. در واقع با این هزینه کمی که صرف تهیه این فیلمها می‌شود، فروش آنها هر چقدر که باشد، حکم منفعت خواهد داشت! («ایزی رایدِر» در حالیکه فقط سیصد هزار دلار خرج برداشته است، تا بحال بالغ بر سی میلیون دلار در دنیا فروش کرده است!)^۲ ...

اکرمی معتقد است که:

«منتقد در نقدش باید حتماً چیزی به تماشاچی بدهد. چیزی که خود تماشاچی از فیلم دریافت نمی‌کند و آن می‌تواند نکته‌ی مبهمی در ورای تصاویر ظاهری فیلم باشد یا اطلاعاتی در کنار آن. در غیر این صورت منتقد هم به ناچار فقط ناظری خواهد بود، هم ردیف تماشاچی. کشف یک نکته

^۱ - FIVE EASY PIECES

۲ - فیلم و هنر - شماره ۳۵۸ - ۲۰ آبان ۱۳۵۰

قلم بر پرده نقره‌ای

- حتی در فیلمی که حرفی برای گفتن ندارد - و یا مهم‌تر کشف یک فیلم خوب ولی ناشناخته از جمله وظایف یک منتقد است».

به همین جهت او کشف فیلم «کورباری»^۱ را، که در ایران مورد توجه منتقدان قرار نگرفت، از جمله کارهای مشخص خود در نقدنویسی به حساب می‌آورد، آن هم در فاصله کوتاهی که از شروع به کارش می‌گذرد. این فیلم بعداً مورد توجه محافل سینمایی اروپا و در ردیف ده فیلم سال سینمایی ایتالیا قرار می‌گیرد. اگر می‌درباره‌ی این فیلم با تیتراژ «این می‌توانست یک شاهکار باشد، اگر ...» می‌نویسد:

... کورباری، فیلمی که آنرا بسیار برتر و درخور اعتنا تر از آنچه که قبلاً تصور کرده‌ایم می‌یابیم، شناسانده یکی از استعدادهای بارور نسل جوان فیلمسازان سینمای ایتالیاست که مسلماً آتیه‌ای درخشان خواهد داشت.

کارگردانی به اسم والتینو اورسینی که کورباری نخستین کارت هویت را از وی به دست ما می‌دهد. ماجراهای فیلم در عصر سلطه فاشیسم بر ایتالیای زمان جنگ می‌گذرند. این یکدوره مشخص و مهم تاریخ کشور ایتالیاست که پیش از این بسیار فیلمها با تمهائی مشابه تم فیلم کورباری به آن پرداخته‌اند ...

اما کورباری از همان نخستین لحظات شروع، نشان می‌دهد که چیزی است سواى فیلمهای پیش ساخته خود ...^۲

یکی دیگر از ویژگی‌های کار اکرمی در این است که برخلاف عادت منتقدان جوان و تازه‌کار، سعی می‌کند در تصمیم‌گیری و نظردادن مستقل و به دور از تأثیرپذیری‌های رایج باشد. برای انتخاب بهترین فیلم‌های عمر سینمایی خود چنین توضیح می‌دهد:

... عرض شود که عمر فیلم دیدن ما هنوز سالهای زیادی به خود ندیده است و از سوی دیگر، این سالهایی هم که بر این عمر گذشته، سالهایی بس بی‌بهار بوده‌اند. خیلی از فیلمهایی را که می‌گویند شاهکار بوده‌اند، ما متأسفانه ندیده‌ایم و خیلی از آنها را هم که باز گفته می‌شده، شاهکارند و ما دیده‌ایم، نظرم را نگرفته‌اند. شاید که در حد فهم ما نبوده‌اند (پی‌روی دیوانه، انجیل به روایت سن ماتیوس...)

^۱ - CORBARI

فیلمها به ترتیب حروف الفبا :

بالتازار (روبر برسون) - بچه روزمری (رومن پولانسکی) - بل دوژور (لوئی بونوئل) - دو بابا و دو ننه دارم (م - گولیک) - رزناو پانیومکین (سرگئی آیزنشتاین) - روح (آلفرد هیچکاک) - طلوع (فریدریش ویلهلم مورتانو) - ماجرا (آنتونیونی) - مدهآ (پازولینی) - خشم (فریتز لانگ) - پرندگان (هیچکاک) - بدر انسان (مارکوفه رری) - رم، شهر بی دفاع (روبرتو روسه لینی) - مارنی (هیچکاک) - شب (آنتونیونی) - ماما روما (پازولینی) - فریب خورده و رها شده (پی یرو جرمی) - آگران دیسمان (آنتونیونی) - حادثه (لاری پیرس) - تصادف (جوزف لوزی)^۱

جمشید اکرمی درباره‌ی موقعیت نقد فیلم در ایران می‌نویسد :

... واقعیت امر آنست که چیزهایی هست که نمای عمومی کار «نقد فیلم نویسی» را در ایران کمی بد منظر کرده است. ولی در این میان چه کسی مسئول است؟ مطمئناً «زودداوری» کرده‌ایم اگر که بگوئیم گناه از خود منتقدین است. از یک منتقد فیلم ایرانی طبعاً باید در حد ظرفیتها و امکاناتی انتظار داشت که این منتقد از آنها سود برگرفته است. و تازه مگر معیار و ملاک قضاوت کار یک منتقد فیلم ایرانی چیست؟ اگر که معیار، به فرض، کار یک منتقد خارجی باشد، این مطمئناً ملاک صحیحی برای قضاوت نخواهد بود. چرا که آنگاه این مسئله پیش خواهد آمد که ببینیم یک منتقد ایرانی در چه جور فضای فرهنگی نفس کشیده است و یک منتقد فرضاً فرانسوی یا انگلیسی در چه فضائی، و اگر این دو فضا به دقت با یکدیگر مقایسه شوند، مطمئناً آنوقت دیگر کسی به مثلاً کم‌سوادی یک منتقد فیلم ایرانی خرده نخواهد گرفت.

بنابراین شاید بهتر باشد که یک منتقد فیلم ایرانی با یک منتقد شعر یا کتاب یا تئاتر یا موزیک ایرانی مقایسه شود، که اگر این چنین باشد، مگر حضرات منتقدین این رشته‌ها چه شاخه نباتهایی هستند که منتقدین فیلم نیستند.

ولی راستش من این نوع توجیه قیاسی را نمی‌پسندم. من بیشتر معتقد به یک توجیه قائم به ذات هستم. ولی باز یک توجیه قائم به ذات هم نمی‌تواند استقلالی از بسیاری از مسایل اجتماعی و فرهنگی دیگر داشته باشد. قبل از هر چیز لازم است بدانیم که این منتقد برای چه کسانی می‌نویسد (حتی قبل از آنکه اعتنا کنیم به آنکه درباره چه سینمایی می‌نویسد و یا تحت چه شرایطی می‌نویسد). گروهی «نقد فیلم خوان» هستند که سینما را خیلی خوب می‌شناسند و خیلی خوب می‌فهمند. اما تعداد اینها بسیار کم‌شمار و اندک است و نباید ما را به اشتباه بیندازد ...

شاید لازم نباشد که بگویم یک منتقد ایرانی به ناچار درباره چه سینمایی می‌نویسد. سینمای خودمان را که می‌شناسیم و سینمای صادراتی کشورهای همجوار و غیرهمجوار را هم که شناخته‌ایم و

قلم بر پرده نقره‌ای

کمابیش می‌دانیم که آنها چه حساب‌هایی روی بازار فیلم کشور ما دارند و این از فیلم‌هایی که برایمان صادر می‌فرمایند، پیداست!

ولی از «شرایط» هم چه بگویم که نگفتم بهتر: یک مقدار شرایط «بیرونی» هست که طبعاً همه منتقدین به یک نسبت با آنها طرف هستند و یک مقدار هم شرایط «درونی» که مربوط می‌شود به دم و دستگاه روزنامه و یا مجله‌ایکه تو برایش نقد فیلم می‌نویسی. اگر که به یک سازمان یا نشریه منتفذ و نسبتاً با قدرت وابسته باشی که خیالت راحت‌تر خواهد بود و لااقل دیگر از این نمی‌هراسی که اگر بنویسی فلان فیلم بد است، صاحب فیلم تهدید کند که دیگر به نشریه‌تان آگهی نمی‌دهد. ولی برخی مجلات دست و بال بسته‌تر هستند که چرخ بقای اقتصادیشان را همین آگهی‌ها می‌گردانند و بنابراین طبیعی است که کمتر وقتی می‌توانند به صراحت بنویسند که فلان فیلم به این دلیل و به آن دلیل فیلم خوبی نیست. روی این حساب چه بسا اتفاق می‌افتد که تو می‌نشینی و با هزار زحمت مطلبی درباره فیلمی می‌نویسی، ولی بعداً این مطلب چاپ نمی‌شود، بخاطر آنکه ممکن است صاحب فیلم از آن خوشش نیاید و مثلاً پول آگهی فیلم را نپردازد. و البته در این میان من گناه را متوجه گرداننده مجله‌ایکه این مطلب را چاپ نکرده، نمی‌دانم، چه بهر حال مگر چه کسی از او حمایت می‌کند؟ مگر نه آنکه او باید چرخ اقتصادی مجله‌اش را از طریق پول همین آگهی‌ها بگرداند؟ ...

اما من چه می‌خواهم بنویسم؟ قصد صدور یک متن دفاعیه از منتقدین ایرانی نیست. در عین حال ابداً هم نمی‌خواهم به آنها بتازم. چرا که به نظر من - در این شرایط - وجود همین عده هم با همان فرهنگ ناقص و عاریتی سینما کلی غنیمت است.

منتقدین ایرانی دست کم در یک مورد یک وجه اشتراک قابل اعتنا دارند و آن شور و علاقه ذاتی آنانست نسبت به سینما. بنابراین می‌توانیم مطمئن باشیم که یک منتقد ایرانی لااقل در کارش حسن نیت دارد ...^۱

او در همین زمینه می‌گوید:

- ... موافق این نیستم که منتقدان ایرانی را با منتقدان خارجی مقایسه کنیم. چرا که این مقایسه باید با توجه به زمینه‌ها صورت گیرد و کار به مقایسه زمینه‌ها که می‌رسد، می‌بینیم خانه از پای‌بست ویرانست. وگرنه استعدادها چندان تفاوتی با هم ندارند و فقط امکانات باعث ایجاد تفاوت می‌شود. چند وقت پیش، یکی از شماره‌های سال ۱۹۵۸ فصلنامه «سایت اند ساوند» را نگاه می‌کردم، دربخش انتقاد فیلم این مجله نقدهایی از منتقدان اسم و رسم‌داری مثل «پل روتا» و «آلبرت جانسون» خواندم که نوشتن نقدهایی این چنین را حتی از بی‌مایه‌ترین منتقدان ایرانی هم انتظار نداریم. اعتنای این نقدها صرفاً به قصه و بازیهای فیلم و یک سری مسایل حاشیه‌ای و پیش‌با افتاده بود.

اگر منتقد فرهنگی برتری بخصوصی نشان می‌دهد، طبقاً به این خاطر است که در فضای فرهنگی بارورتری نفس می‌کشد. او می‌تواند از هر امکانی برای غنی‌تر کردن فرهنگ و دانش خود استفاده کند. در صورتیکه منتقد ایرانی از این لحاظ در فقر به سر می‌برد. ما اصلی‌ترین کلاس نقد فیلم یعنی امکان تماشای فیلم خوب، را در اینجا نداریم ...

جمشید اکرمی در یک دوره‌ی کوتاه مدت یعنی از تیرماه تا مهر ماه سال ۱۳۵۲ پست سردبیری مجله‌ی «فیلم و هنر» را می‌پذیرد. اما تلاش او در این زمینه، برای بالابردن سطح کیفی مطالب به تیراژ آن لطمه می‌زند.

علاوه بر این او قبلاً با سرمایه‌ی علی مرتضوی فصلنامه‌ای به نام «فیلم» منتشر می‌کند که این فصلنامه حاوی مطالب سنگین‌تر و جدی‌تری نسبت به هفته‌نامه‌های رایج در زمینه‌ی سینما است. عمر این مجله نیز از دو شماره (زمستان ۱۳۵۱ و پاییز ۱۳۵۲) تجاوز نمی‌کند و این موضوع نشان می‌دهد که نشریاتی این چنین با همه صرفه‌جویی در هر زمینه، از جمله عدم پرداخت حق‌التحریر، قادر به موازنه دخل و خرج خود نمی‌شوند.

نقد فیلم «بی‌تا» را به عنوان نقد نمونه برگزیده‌ایم. بیشتر از این جهت که هژیر دازیوش سازنده‌ی فیلم نیز آن را مورد تأیید قرار می‌دهد و با نظر مساعدی هم درباره «منتقد» و هم درباره «نقد» می‌گوید:

... کم داریم منتقدی که در حد کشف و مکاشفه باشد و با این‌حال دو، سه نظر جمشید اکرمی در مقاله‌اش راجع به «بی‌تا» که به نوعی تداوم تماتیک در کار من مربوط میشد ... برایم جالب بود ...^۱

بی‌تا

«عشق دختری بود شانزده ساله که هر دم با خودش می‌گفت این فاصله را فقط با یک قدم می‌توان پیمود»

(از متن گفتار فیلم «جلد مار» ساخته کوتاه هژیر داریوش)

شرافت «بی‌تا» بعنوان یک اثر هنری، بیش از آنکه در وقار و تشخص «تم» فیلم نهفته باشد، از کیفیت پرداختن کارگردان به این تم و نیز از احترام عمیقی که وی نسبت به این تم ابراز میکند، ناشی می‌شود. در واقع ارزشهای بی‌تا آنقدر که از انگاره‌های حاشیه‌ای مربوط به فیلم و نیز از احساسهائی که بر کار خلق اثر حاکم بوده است، می‌خیزد از درون خود اثر و از ساخت کیفی آن نمی‌خیزد. نامتعارف بودن «بی‌تا» بعنوان یک فیلم ایرانی بی‌تردید هیچ چون و چرائی نمی‌پذیرد. حتی آنکه با فیلم مخالف باشد نیز نمی‌تواند چشم از منظر «نامتعارف بودن» فیلم بپوشاند. طبیعی است که



این متعارف نبودن، قبل از هر چیز مدیون «تم» فیلم است. این تم به لطف شجاعت و شهامت فیلمساز راهی را می‌رود که پیش از این هیچ فیلم ایرانی نرفته است. (همینجا بگویم که این شهامت خودش نمره دارد و باید یک ارزش به حسابش آورد - اگر نه ارزشی برخاسته از قلب فیلم و ماهیت فیلم، دست کم مربوط و وابسته بفیلم). تم مرکزی فیلم، که تمام قوای صوتی و تصویری فیلم نورانداختن بر آنرا نشانه می‌گیرد، خرد شدن تدریجی «معصومیت» یکدختر را در مواجهه‌های گاه بگاه او با «واقعیت» هدف اعتنای خود دارد. این تمی است که هژیر داریوش از همان نخستین لحظات فیلمش کوشش در تثبیت آن می‌ورزد، در صحنه تیتراژ فیلم که بیانی استعاری دارد. روند متناوبی از چهره گوگوش و یک کبوتر غمزده را می‌بینیم که دوربین سعی در به رخ کشیدن همسانی حالات آنها

می‌کند و اوج این کوشیدن، مکشی است که روی چشمان مات آنها می‌کند - بنابراین معصومیتی که در مورد یک کیوتر، همیشه یک فرض و یک پندار از پیش انگاشته شده است، از طریق این تدبیر تصویری، در مورد کاراکتر «بی‌تا» هم تعمیم می‌یابد.

نخستین سکانس بعد از تیتراژ، کوششی در جهت ماتریالیزه کردن این معصومیت «خبر داده شده» را منعکس می‌کند: بی‌تا سعی می‌کند چیزهای «قلنبه» بخواند، اما نمی‌تواند، طاقت نمی‌آورد، می‌داند که اینها مسائل دنیای او نیستند. پس بناچار، و شاید با اشتیاق بدنیای خودش باز می‌گردد و این کنش از طریق «هم هویت» نشان دادن او با یک سوسک که باز سمبولی است از یک ناآگاهی معصومانه رسانده میشود (بیاد بیاوریم در یکی از صحنه‌های میانه فیلم، زمانیکه منظری از معصومیت شیرین او را یک واقعیت تلخ کدر میکند - صحنه عروسی بی‌تا - او با چه خشمی این سوسک را از خود میراند).

ریتم فیلم، حتی بی آن که سعی در کشفش داشته باشی. در همان فصلهای آغازین فیلم خودش چهره نشان میدهد. این ریتمی است آرام و برازنده درونمایه فیلم که قبل از هر چیز تبعیت از ضرب زندگی واقعی دارد. استیل پرداخت به گونه‌ایست که ضرب فیلم را بسیار زندگی‌وار به نظر میرساند در واقع «بی‌تا» به وضوح نوعی از آن فیلمهایی است که فرنگیها *A piece of Life* می‌خوانندش - فصلی از زندگی، مقطعی از زندگی، و همانقدر زندگی‌وار که باید باشد. ساختمان «بی‌تا» نیز بیشتر بر نماهای میانه‌ای بنا شده که کمترین حد اغراق سینمایی را در خود دارند و توسط یک دوربین آرام و بی‌حرکت گرفته شده‌اند، مضافاً آن که از زمینه صوتی موسیقی ملایمی هم برخوردارند (و همین جا بگویم که متأسفانه موزیک فیلم گرچه تم زیبا و مناسبی دارد، اما در لحظات اوج فیلم، ضربی فرارونده از حد اقتضای عاطفی و احساسی صحنه پیدا میکند و عملاً در جهت زائل ساختن تأثیرات عاطفی ناشی از افه‌های تصویری فیلم عمل میکند مثل لحظه‌ایکه بی‌تا از پشت پنجره، پدر را مرده می‌یابد). در طول فیلم، کوششهایی از سوی داریوش می‌بینیم در جهت «قرینه سازی» برای کاراکتر «بی‌تا». بهترین حاصل این کوشش، خلق کاراکتر پدر بی‌تاست که بی‌آنکه در فیلم کاری از وی سر بزند، تنها حضور دارد و حتی فاقد توان تکلم است، حضور این کاراکتر از این نظر مهم است که وی در واقع در یک سیر سیکل‌وار یک دوره معصومیت را پشت سر گذاشته (معصومیت طبیعی دوران کودکی) و سپس به پای دیوارهای واقعیت رسیده و پس از تجربه‌هایی در پس این دیوار باز ناگزیر بمرحله معصومیت خود بازگشته است، ولی معصومیتی که بهرحال خواسته یا ناخواسته از مجراهای واقعیت عبور کرده و اینک ارزشهایش را نه از «ناآگاهی» بلکه از «فراموشی» اخذ میکند. صحنه بسیار مؤثری که طی آن پدر «بی‌تا» در حالتی نزدیک به «انفجار خفقان» و شکستن بغض درگلو، پره‌های یک متکا را اینسو و آنسو میریزد، در حقیقت لحظه‌ایست که تلخی واقعیت حتی بر «فراموشی» شاید تعدمی او هم چیره شده و سرانجام از پا می‌اندازدش، این مقارن زمانی است که بی‌تا به بن‌بست عاطفی خود رسیده است: تباهی‌پذیری «معصومیت» آغاز میشود.

در تمامی لحظات پیش از این فصل، ما بلافاصله بعد از هر تجاوز بی‌تا از مرزهای دنیای معصومانه‌اش، بازگشت ویرا میدیدیم (مثلاً خرید بعدی او، پس از ابتیاع یک کتاب بزعم خودش «خیلی

قلم بر پرده تیره‌ای

مهم «آلبالو خشکه بود!» اما از این فصل بعد، نه تنها هرگز بازگشت وی را باین دنیا نمی‌بینیم. بلکه چیزیکه افزون میشود، فاصله گرفتن اوست از این دنیا. در واقع «بی‌تا» از این پس تسلیم واقعیت‌ها میشود و می‌گذارد که نهنگ «واقعیت» بتدریج ماهی «معصومیت» او را ببلعد (در فصلی از فیلم، بی‌تا به فیلم «پری دریا»ی راثول سروه اشاره می‌کند و می‌گوید در آن فیلم یک نهنگ بود که همه چیز را می‌بلعد - طبیعی است که چنین اشارات هوشمندانه‌ای بی‌جهت در دل فیلم جای نگرفته‌اند و مستقیماً در خدمت القای مفاهیم عمل میکنند).

یکی از بهترین فصلهای فیلم، صحنه پایان آنست که در جاده‌ای خلوت گرفته شده و داریوش به لطف یک تمهید «صوتی - تصویری» بسیار هوشمندانه، سقوط و محو کامل معصومیت «بی‌تا» را نشان میدهد و با اعتنا به آنکه این صحنه، در یک سپیده‌دم می‌گذرد، میتوانیم آن را سرفصل طلوع روزگاری تازه در زندگی «بی‌تا» بحساب آوریم. همچنانکه باز براحتمی میتوان حدس زد که «بی‌تا» بطرف آن زندگی‌ئی مشتابد که فخری خوروش در «جلد مار» داشت. اساساً «جلد مار» - فیلم نیمساعته‌ایکه داریوش حدود ده سال قبل ساخت - را میتوان دنباله منطقی فیلم «بی‌تا» تصور کرد. این تصور با توجه به آنکه «بی‌تا» در یک جاده تمام میشود و «جلد مار» با یک صحنه جاده‌ئی - حرکت سریع اتومبیل یک زن تنها - آغاز میشد، رنگ یقین بخود میگیرد.

سخن درباره «بی‌تا» را بدون اشاره به نقاط ضعف آن نمیتوان به پایان برد، نقاط ضعفی که بتمامیت فیلم لطمه‌ای کاملاً آشکار زده‌اند. نخست باید باین نکته اشاره کرد که تم فیلم داریوش جاذبه بخصوصی دارد، و احترام و وفاداری او به این تم نیز ستودنی مینماید. از سوی دیگر ایده‌ها و تمهیداتی که وی برای گستردن این تم اندیشیده است نیز بطور انتزاعی هوشمندانه‌اند، ولی متأسفانه تمامی این ارزشها اکثراً در مرحله اجرا رنگ می‌یازند. بعنوان نمونه، ذهنمان را به آن صحنه انجیر دزدی «بی‌تا» باز می‌گردانیم آدم فکر میکند که ایده پشت این صحنه چه بوده است؟ احتمالاً این بوده که نشان داده شود «بی‌تا» از پس انجام کارهایی که با سرشت و طبیعت دنیای معصومانه او مغایرت برنمی‌آید. این ایده قشنگی است. تمهیدی هم که برای پیاده کردن آن اندیشیده می‌شود، جالب است: اینکه بی‌تا سعی کند چیزی را بدزد و نتواند. اما متأسفانه اجرای این صحنه چنان ضعیف است که حتی ارزش آن ایده و تمهید زاینده خود را هم بکلی از میان میبرد. نظیر چنین فصلهایی که تنها از ضعف اجرا در رنجند، در فیلم، و بخصوص در اواسط فیلم زیاد است، و منجمله آن صحنه برخورد «بی‌تا» با دوستان کوروش، که با یک علامت (!) از آن می‌گذریم.

بجز این، پاره‌ای گرایشها به شعبده‌بازی در فرم نیز به یکدستی ریتم فیلم و پرداخت آن لطمه میزند. نظیر ادامه صحبت کاراکترها روی پلان‌های صحنه‌های بعدی، که چنین تمهید به اصطلاح موج نوئی در چنین فیلمی اصلاً جایی ندارد.

ضعف دیگر فیلم را باید در پرداختن وسواس‌وار داریوش به کاراکتر بی‌تا جستجو کرد، که این وسواس اگر به بهای فداشدن برخی از کاراکترهای دیگر تمام نمیشد، ممکن بود چشم پوشیدنی باشد (نگاه کنید به کاراکترهای یک بعدی آدمهای اطراف بی‌تا - به جز پدر او - و بخصوص کوروش و شوهر بی‌تا که دست کم کاراکتر «کوروش» نیاز به قالب شکافی بیشتری داشت).

بهرحال «بی‌تا» مثل خیلی از فیلم‌های دیگر، هم محاسنی دارد و هم معایبی، که خوشبختانه در مورد این فیلم بخصوص کفه امتیازات بر کفه نقائص می‌چربد. ولی چیزی که هست، «بی‌تا» کلاً فیلمی است که «اعتنا» و در همان حال، «علاقه» آدم را برمی‌انگیزد و گرچه هرگز در حد یک «شاهکار» ماندنی نیست، اما بهرحال آدم را وامیدارد که همیشه با احترام از آن یاد کند، احترامی لااقل بخاطر تسلیم نشدن فیلم به معیارهای سینمای تجاری، و بخاطر شریف ماندن فیلم.^۱

ایرج صابری

... و اما از خودم

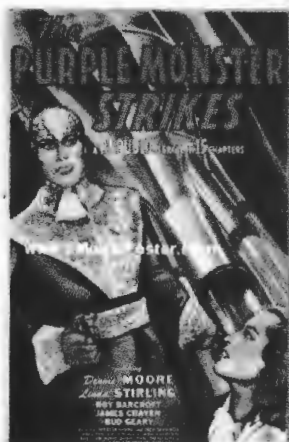


اگرچه از خود گفتن جداً کار مشکلی است، ولی برای تکمیل این بخش از تاریخچه مجبورم از خودم هم بگویم. چون به هر حال نام اینجانب نیز در ردیف نقد فیلم نویسان بُر خورده است...

تا آنجا که به یاد می‌آورم و از وقتی که خودم را شناختم به سینما دلبستگی عجیبی داشته‌ام و اسیر افسون آن بوده‌ام. و اگر بخواهم انگیزه‌ی این عشق را ریشه‌یابی کنم، می‌بینم که پایه‌های آن در دلبستگی به قصه‌ها و دنیای پر راز و رمز آنها نهفته است.

شاید این مادرم بود که با قوه تخیل خوبی که داشت، این علاقه را در من بارور

می‌کرد. او ساعت‌ها با قصه‌هایی که خود ابداع می‌کرد، مرا در



کنار خود می‌نشاند و به قول خود از بازیگوشی دور می‌کرد. او با قصه‌هایی که می‌گفت مرا به رویاهایی پر جاذبه و سرمست کننده فرو می‌برد. بعدها، کمی در سنین بالاتر، من این نشئه را به طرز بارزتری در نوع فیلم‌هایی که سینما را با آنها شناختم، تجربه کردم. فیلم‌هایی همچون



هنسای عرب، یک‌ه‌سوار، علامت زورو، ضربت غول ارغوانی، فانتوم، صاعقه، الهه خورشید و ...

سپس این جذبه، در کنار سینما، مرا به پیگیری ماجراهای پر کش و قوس پاورقی‌های مجلات کشاند. از نوع عروس مدائن، اسرار دخمه شاپور، یک ایرانی در قطب شمال، پنجه خونین و ... اما خیلی زود متوجه دنیای پوشالی پاورقی‌ها و تکراری بودن ماجراهای آن شدم و به جای آنها به سراغ رمان‌ها رفتم.

در این دوره من اسیر و بیچاره «ندای وجدان» اشتفن تسوایک، «ربه‌کا»ی دفته دوموریه، «جنایت و مکافات» داستایوسکی و ... بودم.

اما در همه‌ی این دوره‌ها علاقه من به سینما همچنان پابرجا باقی ماند و عجیب‌تر این که هنوز هم التهاب آن فروکش نکرده است...

یادم می‌آید که در سال‌های اولیه‌ی کار سینمانویسی، در یک معرفی‌نامه‌ی شماره‌ی مخصوص مجله‌ی «پست تهران سینمایی»، سردبیر مجله، علی مرتضوی، درباره‌ی من می‌نویسد:

دیوانه سینما است. هروقت او را بخواهید پیدا کنید، باید بسینماها سرکشی کنید. بعضی از فیلمها را نه یک بار، نه دو بار، بلکه چندین بار مشاهده می‌کند. دیدن فیلم را بر هر چیزی مقدم می‌داند. حتی کارش و از این نظر مدتی است که از زیر مسئولیت امور داخلی مجله شانه خالی کرده ... ابتدا سمت مدیر داخلی را عهده‌دار بود، اما اکنون بعثت مشغله زیاد بتهیه و تنظیم مطالب می‌پردازد ...^۱

با این همه من از این دلبستگی به هیچ وجه مغبون نیستم، زیرا سینما برای من حکم

مکتبی را داشت که توسط آن توانستم هم خود و هم زندگی را بهتر بشناسم، بهتر فکر کنم.

شیرین‌ترین لحظات زندگیم در سینما گذشته است. از طریق سینما، دوستان بسیار خوبی پیدا کردم و از آنها خیلی چیزها آموختم. با سینما سرمستی درک زیبایی را چشیدم. سینما به من احساسات و عواطف زلال و پاک‌تری بخشید. سینما به من آموخت که چگونه با فانتزی‌ها سرکنم و این آگاهی، تحمل سنگینی واقعیت‌های زندگی را برای آدم آسان‌تر می‌کند.

در اوایل سال‌های دبیرستان، علاقه‌ی من به سینما هنوز جهت خاصی نداشت. نوع فیلم‌ها به هیچ وجه برای من مطرح نبود. هر نوع فیلمی را می‌دیدم. سعی می‌کردم که هیچ فیلمی را از دست ندهم.

افسوس که در این سال‌ها (۱۳۳۲ و ۱۳۳۱) عمر «سریال»ها در حال سرآمدن بود و نوع دیگری از فیلم‌ها همچون «زن کبرا»، «شب‌های عرب»، «مشعل و کمان»، «سلطان اوکیف»، «دزد بغداد»، «تارزان و چشمه سحرآمیز» و ... جای آنها را می‌گرفتند و برای ما عزیز می‌شدند. شاید حسرتی را که از بابت دوری از سال‌های سینمای سریال‌ها می‌خوریم، برای کسانی که در سنین خاصی از عمر خود، سنین بین کودکی تا جوانی، این نوع سینما را تجربه نکرده‌اند، قابل درک نباشد. ولی نگارنده ضمن مطالعه و همچنین گفتگویی که با سینمادوستان و منتقدان قدیمی داشتم، همیشه می‌دیدم که آنها هم با لحنی پر از حسرت از آن سال‌ها یاد می‌کنند. احساسی که در همه ما وضعیتی مشترک دارد.

پس از سپری شدن این سال‌ها که سینما در مطبوعات ما جدی‌تر گرفته می‌شد و از طریق مطالعه‌ی نقدهای دکتر کاوسی در مجله‌ی «فردوسی» و ناظریان در مجله‌ی «ستاره سینما» و هژیر داریوش در مجله‌ی «امید ایران»، سینما برای من جلوه و جلای دیگری پیدا می‌کند و بهانه‌ای می‌شود تا این که در سینما فقط از دور تماشاگر نباشم. روی این نظر سعی کردم که بیشتر بخوانم و سینما را از این طریق هم بیاموزم.

اولین قدم، شناختن مسئولیت‌های آدمی به نام کارگردان بود. به تدریج با مطالعه‌ی بیشتر، سطح توقع من هم بالاتر می‌رفت و آشکارا می‌دیدم که دیگر همه‌ی فیلم‌ها نمی‌توانند مرا راضی کنند. به همین جهت شروع کردم به شناختن و تجربه کردن کارهای فیلمسازانی که صاحب نام بودند و به اصطلاح فیلم‌های هنری می‌ساختند.

در این زمان فیلم‌های «کاری» و «شبی در رم»^۱ وایلر، «سابرینا»^۲ و «عشق در بعدازظهر» وایلدنر و «شرق بهشت» و «در بارانداز» کازان برای من نوعی سینمای ایده‌آل بودند. بهتر گفته باشم با این فیلم‌ها بود که سینما برای من جدی شد. هنوز خاطره و تأثیر فیلم «شبی در رم» (تعطیلات رمی) را از یاد نبرده‌ام. این فیلم برای من مثل یک رویا بود. تا مدت‌ها فکر موضوع این فیلم و قهرمانانش مرا رها نمی‌کرد.

^۱ - ROMAN HOLIDAY

^۲ - SABRINA

من این فیلم را در شرایطی غیرعادی و در حالی که تب شدیدی داشتم و خیس عرق بودم، دیدم. درگیر بیماری حصبه بودم که باخبر شدم این فیلم را به نمایش گذاشته‌اند.



دوره معالجه‌ی این بیماری که می‌گفتند چهل روز طول می‌کشد، مسلماً خیلی بیش از مدت نمایش یک فیلم هرچند پرفروش بود. چاره‌ای نبود جز این که همت کنم و شب آخر نمایش آن را از دست ندهم. با مرارت بسیار از سد مخالفت‌های پدر و مادر که دایم خطرات ناشی از این بی‌احتیاطی را گوشزد می‌کردند، گذشتم و در زیر باران ریز و سمج شهر رشت و در یک هوای نسبتاً سرد، خودم را در حالی که خیس عرق و آب بودم، به سینما رساندم. عجیب این که به لطف فیلم آقای وایلر و یا آب و هوای سینما، بیماری من از روز بعد فروکش کرد و قبل از اتمام دوره‌ی آن معالجه شدم.

در سال‌های آخر دبیرستان دیگر تنها نبودم. جمعی بودیم که عشق به سینما در همه‌ی ما مشترک بود و ساعت‌ها درباره‌ی فیلمی که می‌دیدیم، جروب‌بحث می‌کردیم و جز سینما مشغله‌ی فکری دیگری نداشتیم.

در همین زمان ما یک مجله‌ی هفتگی سینمایی به نام «اسکار» هم در سطح مدرسه منتشر می‌کردیم. علاوه بر این یکی از اعضای گروه ما «فرید حسین‌پور»، در روزنامه هفتگی «سایبان» که در رشت منتشر می‌شد نقد فیلم می‌نوشت.

با پایان گرفتن دوره تحصیل، گروه ما هم متفرق شد و من به تهران آمدم. در آن زمان یعنی سال ۱۳۳۸، دو مجله‌ی سینمایی منتشر می‌شد: «ستاره سینما» و «پست تهران سینمایی». با محاسبه‌ای پیش خود تشخیص دادم که در «پست تهران سینمایی» که به نام مجله‌ی «سینما» معروف بود، زودتر می‌توانم نفوذ کنم، چون «ستاره سینما» کادر ورزیده‌ای داشت و کاملاً

حرفه‌ای بود. از طرفی هم مجله‌ی «سینما» را «ش. ناظریان» سردبیری می‌کرد و من غیباً او را از طریق نوشته‌هایش می‌شناختم و نسبت به نوشته‌های او احساس نزدیکی می‌کردم. قبل از مراجعه به مجله، برای نشان دادن استحقاقم، نقدی برای فیلم «چهارصد ضربه»ی فرانسوا تروفو که طی فستیوالی در تهران به نمایش در آمده بود، نوشتم و با این نوشته نزد او رفتم.

ناظریان نوشته‌ام را خواند و بعد نگاهی به من کرد، لابد برای این که نویدم نکرده باشد گفت: بد نیست، ولی هنوز زود است که با نقد فیلم کارت را شروع کنی! فکر کردم، می‌خواهد، جوابم کند. اما برعکس او با نوشتن معرفی‌نامه‌های مرا برای جمع‌آوری خبر به استودیوها راهنمایی کرد. من هم حسب‌الوظیفه این کار را کردم و تا مدتی خبر جمع می‌کردم، مصاحبه می‌کردم و به این ترتیب وارد کار مطبوعاتی شدم. اما عمر سردبیری ناظریان زیاد پایدار نبود و خیلی زود بین او و «امیرسعید برومند»، ناشر و مدیر مجله، اختلاف نظر پیش آمد و ناظریان خود را کنار کشید و چون برومند خود به تنهایی قادر به اداره‌ی مجله نبود از علی مرتضوی دعوت کرد که پست سردبیری مجله را به عهده بگیرد. او با جمعی از دوستان نویسنده‌اش (هوشنگ سلطان زاده - فرامرز سلیمانی - محمد محمدی و پورمردیان) که قبلاً (سال ۱۳۳۷) مجله‌ی «جهان سینما» را منتشر می‌کردند و کارشان به تعطیلی کشیده شده بود، امور مجله را در دست گرفتند.

از جمع همکاران ناظریان (همایون نوراحمد - رحمت مظاهری - هوشنگ شفتی - مهدی غرشی - محمود خوشنام) در این مجله، فقط من ماندم که به گروه جدید و در واقع دوستان جدید گره خوردم.

در این دوره، عملاً بیشتر کارهای عملی و اجرایی مجله هم بنا به پیشنهاد برومند به عهده‌ی من محول شده بود. چون خود او در وزارت دارایی کار می‌کرد و مرتضوی هم در روزنامه «اطلاعات» و در «کانون آگهی طوطی». من علاوه بر نوشتن و تهیه‌ی خبر، امور چاپ و چاپخانه، تهیه گراور و حتی گرفتن آگهی و امور مالی مربوط به آن را هم انجام می‌دادم و ماهیانه سیصد تومن حقوق می‌گرفتم. در حالی که دیگران، همه افتخاری و فقط از روی علاقه می‌نوشتند!

اگرچه نفس کار برای من شیرین بود و به موجب آن هم احتیاج داشتم، ولی چون تمام وقتم را می‌گرفت و مرا از سینما و فیلم دیدن بازمی‌داشت، نتوانستم آن را ادامه بدهم و به جز نوشتن، بقیه امور را از سر باز کردم.

در همین دوره به پیشنهاد و تشویق مرتضوی برای اولین بار نقد فیلم نوشتم، نقد فیلم «آنا از بروکلین». نقد که چه عرض کنم، حال که دوباره به نقدهای آن دوره رجوع می‌کنم به نظرم خیلی ابتدایی و مضحک می‌آیند!

نمونه‌ای از آن دوران و آن نوع نقدها را نقل می‌کنم:

... تپه‌های خشمگین فیلمی است که رابرت آلدریچ پس از اخراج از کمپانی کلمبیا، آن را برای یک تهیه‌کننده مستقل انگلیسی بنام ریموند استراس ساخت. اخراج وی از کمپانی مزبور بعلت مشاجره سختی بود که مابین او و هاری کوهان مدیر کمپانی کلمبیا در حین تهیه فیلم «جنگل لباس» روی داد.

در این فیلم باز هم صحبت از جنگ و کشت و کشتار نازیها است و این قصه‌ای است که بارها تکرار شده و مشاهده دوباره آن بجز ملال خاطر، نتیجه‌ای ندارد. البته باستانی مواردی که مثلاً با لحنی شیرین و نو (پلی بر فراز رودخانه کوانی) گفته شود و یا از حقیقت تلخ و زنده‌ای (از اینجا به ابدیت - حمله) سخن بمیان آید و یا در یک فرم کاملاً بدیع و نوظهور سینمایی (وقتی لک لک‌ها پرواز می‌کنند) نشان داده شود ... وگرنه از یک موضوع مبتذل جنگی که در ضمن (حتماً) با یک ماجرای عشقی چاشنی گردیده، بارها مورد استفاده فیلمسازان واقع شده و مکرراً روی آن فیلم ساخته‌اند ...^۱ در اوایل کار بیشتر به فکر نو و راه تازه توجه داشتم و به طور کلی به نوآوری و بداعت امتیاز می‌دادم و در واقع فیلم‌هایی نظرم را جلب می‌کردند که از لحاظ فرم، وضعیتی پیچیده و آرایشی بدیع داشته باشند، مثل کارهای اورسن ولز («همشهری کین» - «ضربه شیطان») و یا نظیر فیلم «مادموازل ژولی» آلف شوبرگ و با این فیلم بود که من برای نخستین بار موضوع شکسته شدن زمان و ادغام زمان‌های مختلف را در سینما دیدم که سخت برای من شگفت‌انگیز بود. با این حال صراحت را نیز در سینما دوست دارم، صراحتی نظیر «دزد دوچرخه» و «معجزه در میلان» ویتوریو دسیکا ...

تا پایان سال ۱۳۴۱ به طور مداوم کار مطبوعاتی می‌کردم، مجله‌ی «سینما» تعطیل شده بود و مجله‌ی جدیدی به نام «فیلم و هنر» تازه داشت پا می‌گرفت که قانون جدید مطبوعات امتیاز آن و بسیاری از مجلات دیگر را لغو کرد.

با تعطیل شدن این مجله، کار ما هم دچار وقفه شد و چندسالی از کار سینمانویسی در مجلات دور شدم، مگر به طور غیرمستمر...

تا این که، اوایل سال ۱۳۴۸، باز به دعوت علی مرتضوی کار نقد را شروع کردم. زمان عوض شده بود. بسیاری از ارزش‌های شناخته شده و معیارها در سینما و نقد فیلم دست‌خوش دگرگونی شده بودند. فرضاً ارزش‌های کار فیلمسازانی همچون کرامر و وایلر مورد تجدیدنظر قرار گرفته بود و نسبت به فیلمسازان دیگری مثل رائل والش و باد بوتیچر اعاده حیثیت می‌شد.

به هرحال موج تازه‌ای در تفکر سینمایی به حرکت درآمده بود و منتقد دیگر فقط گزارش‌گر نبود، بلکه کاشف هم بود. به نقد فیلم اهمیت فوق‌العاده‌ای داده می‌شد و آشکارا، مخصوصاً جوانان، نسبت به آن توجه داشتند.

نیروهای تازه‌ای به کار نقدنویسی روی آورده بودند و همه با عشق وافر به سینما می‌نوشتند. فضای هیجان‌انگیز و التهاب‌آوری بود. نقدنویسی، دیگر نوعی در سکوت با خود حرف زدن نبود، بلکه مخاطب داشت. کسانی که نمی‌خواستند، فقط تماشاگر باشند، می‌خواستند شرکت داشته باشند.

در نوشته‌هایم، همیشه سعی کرده‌ام که نسبت به نظر خودم و رابطه‌ام با فیلم، وفادار باشم و تحت تأثیر جوی که به درست و یا به غلط در اطراف فیلم یا فیلمساز به خصوصی ایجاد شده است، قرار نگیرم. و مطمئناً همیشه ستایشگر فیلم‌هایی بوده‌ام که واقعا از تماشای آنها لذت برده‌ام و این نوع فیلم‌ها را می‌توانم در دو گروه تقسیم کنم :

الف. فیلم‌هایی که با خروج از سینما تمام نمی‌شوند. در ذهن آدم جا خوش می‌کنند و در آنجا پروبال می‌گیرند. رهایت نمی‌کنند. دیگر صاحب خلوت و تنهایی خود نیستی، چون در اختیار آنهاست هرچه بخواهی از اسارت و نفوذ آنها برهی،

قلم بر پرده نقره‌ای

می‌بینی که نمی‌توانی، شاید هیچ‌وقت نتوانی! گاه به جذابیت و غربت یک رویای فرار و جادویی جلوه می‌کنند و گاهی آن چنان آشنا و ملموس می‌شوند که انگار خود، آن را تجربه کرده‌ای.



فیلم‌هایی همچون: «مهر هفتم» برگمان، «مرگ یک دوچرخه‌سوار» بارد، «شب» آنتونیونی، «موشت» برسون، «جاده» (لاستردا) فلینی، «راشومون» کوروساوا، «ثورما» پازولینی...

در اینجا به هیچ وجه به فکر و اندیشه‌ای که در این آثار نهفته است، توجه و تأکید ندارم. بلکه کل اثر، خلاقیت و ساختار آن مورد نظر است. بی آن که بخواهم ارزش‌های فکری آن را نفی کرده باشم،

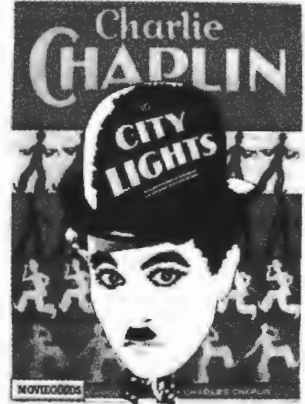
معتقدم که صرف دارا بودن یک فکر و اندیشه متعالی قادر به رستگار کردن یک اثر سینمایی نیست.

ب. فیلم‌هایی که برایت کهنه و تکراری نمی‌شوند. بارها و بارها هم اگر آنها را دیده باشی، باز می‌بینی که همچنان تروتازه‌اند. به قول معروف «آن»ی دارند که نمی‌توان شرحش را داد، باید حس کرد. چنان مجذوبت می‌کنند که با آنها گذشت زمان را نمی‌فهمی. آرزو می‌کنی زمان فیلم پایانی نداشت. برای دوباره و بارها دیدن وسوسه‌ات



می‌کنند. آدم از دیدن آنها سیر نمی‌شود.

فیلم‌هایی نظیر: «رویای شیرین» رنه کالر، «مرد آرام» جان فورد، «همشهری کین» اورسن ولز، «دزد دوچرخه» ویتوریو دسیکا، «جویندگان طلا»، «روشنایی‌های شهر» چارلی چاپلین، «عشق در بعدازظهر»^۱ بیلی وایلدر، «پیک نیک»^۲ جاشوا لوگان، «چرا بله گفتم» (زن طراح) وینسنت مینلی، «پنجره عقبی» آلفرد هیچکاک، «لکوموتیوران» پیترو جرمی، «ولگردها» فدریکو فلینی، و یک سری از فیلم‌های «کمدی - انتقادی» ایتالیایی ساخته‌های بلازتی، مونپجلی، زامپا، کامرینی، دسیکا، جرمی، کومن چی نی، ریزی ... و نه همه آنها!



«سعید صالحی» یکی از همکاران مطبوعاتی که خود نیز به طور آماتور نقد فیلم می‌نوشت، طی مقاله‌ای تحت عنوان «چرا منتقدین خسته ما هنوز نقد فیلم می‌نویسند؟»، به بررسی وضعیت نقد فیلم می‌پردازد و ضمن آن اشاره‌ای هم به نوشته‌های نگارنده می‌کند:

... صابری در نقدهایش خود را گاه پیرو «فرم» و گاه شیفته «محتوی» نشان می‌دهد. هنوز

به یقین نمی‌توان گفت که نوشته‌های او به کدام جنبه نزدیکتر است. ولی خصوصیتی با جنبه‌های «زیباشناسی» دارد. نوشته‌های او زمانی روانی پیدا می‌کند که به «زیبایی» و حواشی آن ختم شود.^۳



مسئله‌ای که همیشه برای من مطرح است و آن را به هنگام گفتگو با دوستان منتقد در میان می‌گذارم، ضرورت کار منتقد است و این که او در فاصله بین فیلمساز و تماشاگر چه نقشی را بازی می‌کند؟

^۱ - LOVE IN THE AFTERNOON

^۲ - PICNIC

حال که خود را در مقابل این سؤال قرار می‌دهم، باید صمیمانه بگویم: به نظر من منتقد، تماشاگری است زیاده‌طلب و متوقع و در بسیاری از موارد خودخواه! (بی آن که قصد عمومیت دادن به آن را داشته باشم)، خودخواه از این جهت که نظریات خود را به طور تحمیلی ابراز می‌دارد و توقع دارد، تماشاگر، فیلم را آن طوری ببیند که او می‌بیند. به فیلم‌های مورد پسند او، ارج بگذارد و نسبت به فیلم‌هایی که او رد می‌کند، بی‌اعتنا باشد و اگر قادر باشد به تماشاگر اجازه و اختیار داشتن هیچ نوع تفکر شخصی را ندهد. شاید مبالغه کرده باشم، ولی دیده‌ام که این تمایل، در یک مرحله‌ی حاد، گاه حتی برای بعضی‌ها نوعی حساسیت ایجاد می‌کند. به طوری که فقط به نوعی سینمای روشنفکرانه و انتزاعی که متعلق به فقط افراد خاصی مثلاً آنتونیونی یا برسون است دل می‌بندند و زیبایی‌های سینمای سایر فیلمسازان را دیگر نمی‌بینند و یا شاید ناخودآگاه خود را از وصول به آن محروم می‌کنند.

تا آنجا که به یاد دارم شاید برای نخستین بار منتقدان مجله‌ی «کایه دوسینما» بودند که با ارج گذاشتن به کارهای عامه پسند فیلمسازان حرفه‌ای، تفکر سینمایی را از تار و پود نوعی حالت روشنفکرانه و نخه پسند نجات دادند و در اینجا نیز پرویز دویی بود که با شهادت این تفکر جدید را علنی کرد.

فکر می‌کنم وقتی منتقد از مراحل التهاب و هیجان اولیه ناشی از شناخت و آگاهی بر امور سینما بگذرد و به حد کمال نزدیک شود، به چنین تواضعی، در مواجهه با جوهره و نفس سینما، خواهد رسید.

اقامت طولانی در سینما و ممارست در کار فیلم نباید وسیله و بهانه‌ی تمایز و جدایی منتقد از کل سینما و تماشاگر شود. منتقد باید در کنار تماشاگر باشد. نه حتی بین فیلم و تماشاگر، و هرگونه حساسیت در این زمینه، حاصلی جز انزوای فکری ندارد. به مفهومی هم می‌توان نقش منتقد را به منظور ایجاد یک نوع رابطه پذیرفت. به شرطی که خواسته‌ها و توقعات شخصی خود را از سینما در نظر نگیرد و فیلم‌ها را در قالب‌های مورد نظر و سلیقه خود، بسته‌بندی نکند. بلکه آنها را در حد ادعایی که دارند، بپذیرد و موفقیت و یا عدم توفیق آنها را در همان حد بسنجد.

گاه دیده می‌شود که منتقد برای توجیه نظرش و یا دستیابی به مفاهیم، شروع به سفری خیال‌پردازانه در لایه‌های زیرین تصاویر فیلمی می‌کند که همه مسایلش به طور عینی رو است و به تعبیری می‌رسد که ساختهی نظر خودش است و نه مورد نظر فیلم! مخاطب پس از دیدن فیلم ممکن است، با خود فکر کند: آیا منتقد قصد مورد تردید قرار دادن قدرت درک و شعورش را نداشته است؟

و یا این تصور را پیش می‌آورد که لابد خود منتقد هم برای فیلم‌های بدون مفاهیم و اندیشه‌های مثلاً فلسفی ارزشی قائل نیست!

دیگر این که زبانی صریح و سلیس داشته باشد و به جای عرضه‌ی خود، فیلم را مطرح کند و در نظر بگیرد که برای منتقد دیگری نمی‌نویسد، بلکه برای کسی می‌نویسد که فقط تجربه‌های سینمایی‌اش کمتر از اوست و نه قدرت درک و شعورش. فکر می‌کنم، این میسر نمی‌شود، مگر این که منتقد، در مواجهه با فیلم مورد نظر، ابتدا تکلیفش را با خود روشن کرده باشد.

انتظار من از سینما

به سینما به عنوان نوعی زندگی که خالق آن کارگردان است، نگاه می‌کنم. او آدم‌هایی را انتخاب و در ماجرای مورد نظرش، هدایت می‌کند و در مجموع لحظاتی از دنیای خاص را روی پرده می‌آفریند. این لحظات باید از چنان قدرت و منطق سینمایی برخوردار باشد که من تماشاگر بتوانم آن را باور کنم. وقتی آن را باور کردم، می‌توانم با آدم‌هایش به تفاهم برسم و نسبت به حوادثی که آنها را دربر می‌گیرد و سرنوشت‌شان را می‌سازد، بی‌تفاوت نباشم. فکر می‌کنم میزان توفیق فیلمساز، با میزان باور من تماشاگر نسبت مستقیم داشته باشد.

انتظار دارم که در سینما، همراه با زیبایی به یک سطح رفیع‌تر و والاتر از اندیشه و جهان‌بینی برسم.

دیده‌ایم، فیلمسازانی هستند که واقعاً ساحرانه غیرمنطقی‌ترین حرکات و حوادث را به منطقی‌ترین وجه نشان می‌دهند و آنها را از صافی باور تماشاگر می‌گذرانند. نمی‌دانم چه صفتی را برای توصیف قدرت خلاقه این فیلمسازان به کار ببرم. فیلمسازانی نیز هستند که قدرت

ابداع و نوآوری دارند و می‌توانند حتی، مثلاً، با یک یا چند بذله تصویری، کار خود را دل‌نشین نمایند.

در حالی که اندیشه نو و بزرگ مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد ولی اعتقاد ندارم که طرح یک فکر بزرگ بتواند فیلمی را بزرگ کند. مگر این که از پرداخت و خلاقیتی باورکردنی برخوردار باشد.

با این که نسبت به طرز فکر خاصی حساسیت ندارم، اما به فیلمی که از لحاظ عقیدتی نظرم را همراهی می‌کند، بیشتر تمایل نشان می‌دهم و حرف‌هایش بیشتر به دلم می‌نشیند.

فیلم‌هایی که صرفاً روی حرکت و حادثه بنا شده‌اند، همان قدر برای من اهمیت دارند و عزیز هستند که فیلم‌های دارای اندیشه نخبگان. چون این نوع سینما در واقع پاک‌ترین و زلال‌ترین جنبه‌ی سینما است و فراموش نکنیم با این نوع فیلم‌ها بود که نخستین جوانه‌های عشق به سینما در همه ما روید و شکفته شد و پیوندمان با سینما استحکام یافت. فیلم‌هایی همچون: دزد سرخپوش (رابرت سیودماک) - فانفان لاتولپ (کریستیان ژاک) - وراکروز (رابرت آلد ریچ) - سفر جهنم (آخرین سفر) (آندرو.ل. استون) - دزد بغداد (تهیه شده توسط الکساندر کوردا) - شمال از شمال غربی (آلفرد هیچکاک) - تله (نورمن پاناما) - دختری با روبان زرد (جان فورد) - معما (استانلی دامن) - مردان رشید (رائول والش) - ریو براوو (هوارد هاکز) - جنگ دنیاها (بایرون هاسکین) - کات بالو (الیوت سیلورستاین) - دوئل و «ایندیانا جونز» ها (استیون اسپیلبرگ) ...

بخش‌هایی از مقاله‌ی بلندی را که درباره‌ی فیلم «رم»^۱ در مجله‌ی «تهران مصور» نوشته بودم، به عنوان نقد نمونه انتخاب کرده‌ام:

^۱ - ROMA

ر م

حیات در سینمای فلهینی رنگ و جلالتی خیره کننده و جادویی دارد. بطوریکه تماشاگر در هر فیلم او می‌تواند بقدر چند سال آن طعم خاص زندگی را که مورد نظر فلهینی است، بچشد و یا تجربه کند.

باید گفت که فدريكو فلهینی از جمله فیلمسازان کمیابی است که دارای یک سینمای شخصی است و برپایه میل و حسیات خود فیلم می‌سازد و آشکارا می‌توان دید که در آن به خواسته‌های تماشاگر و تهیه کننده و بطور کلی بازار اعتنائی نمی‌شود. بنابراین هر فیلم او می‌تواند نماینده و مبین قسمتی از مسایل ذهنی و مشغله فکری وی در یک زمان خاص باشد.

... و اما «رم» این شهر باستانی، همیشه برای فلهینی یک مسئله دائمی بوده است و در بیشتر آثار وی ما این عشق عجیب و توجه مداوم او را نسبت به زندگی جاری در این شهر و یا زندگی مستور در تاریخ آن، می‌بینیم. و می‌دانیم که فلهینی سنین نوجوانی خود را در شهر کوچک زادگاهش گذرانده است و ره‌آورد و خاطرات کسانی که از رم برمی‌گشتند، با آمیخته‌ای از آنچه که آموزگارش از



رم باستان، در کتاب تاریخ، می‌گفتند، از این شهر برای او معمائی افسون کننده و رویائی ساخته بود. معمائی با سه نشانه و رازگشای مخصوص و یا بهتر گفته باشیم با سه امتیاز نمایان که معمولاً روستاها یا شهرهای کوچک فاقد آن هستند.

اول: رم شهری است باشکوه و جلال مذهبی که تفکرات مذهبی آن می‌تواند جوابگوی تضادها و بن‌بست‌های فکری هر آدمی باشد.

دوم: رم شهری است تاریخی که می‌تواند آن وسوسه گنگ و میل به شناختن اماکنی که گویا بزرگان تاریخ مثل سزار در آن می‌بوده‌اند، و یا از آن گذشته‌اند، تسکین دهد.

سوم: رم شهری است آزاد و بی‌پندوبار که با عشرتکده‌هایش می‌تواند عطش هر جوان جوینده‌ای را سیراب سازد.

بطور کلی رم یا هر شهر بزرگ دیگری برای یک شهرستانی می‌تواند یک پناهگاه و یا تصور یک پناهگاه باشد ... و می‌بینیم که رم برای فلهینی واقعاً یک پناهگاه بود و او با استفاده از امکانات این شهر توانست به استعداد و قدرت خود آگاه شود و هم خود را بشناسد و هم بشناساند. شاید ساختن این فیلم ادبی دینی است که او نسبت به این شهر احساس می‌کند.

قلم بر پرده نقره‌ای

فهلینی در یکی از مصاحبه‌هایش «رم» را به یک زن تشبیه می‌کند، یک زن فریبنده و جاف‌فاده که هم می‌تواند یک مادر باشد و هم یک معشوقه. براساس چنین استنباطی است که در هر فیلم او جلوه‌هایی از این کشش را شاهد می‌شویم.

در فیلم «ولگردها» (۱۹۵۳) او به دلتنگی‌های جوانان عاطل در یک شهر کوچک می‌پردازد. یکی از آنها - «مورالدو» (فرانکو اینترلنگی) - افکاری نیمه رویانی دارد و دائم از دنبال کردن ستاره‌اش حرف می‌زند و می‌بینیم که برای جستن ستاره‌اش شهر کوچک زادگاهش را به مقصد یک شهر بزرگ ترک می‌کند.

بدون شک «مورالدو» حامل مقادیری از ذهنیات و تمایلات خود فهلینی است. در فیلم «زندگی شیرین» (۱۹۶۰) که در واقع می‌تواند ادامه‌ی منطقی «ولگردها» باشد ما با «مارچلو»ی خبرنگار (مارچلو ماسترویانی) آشنا می‌شویم. همان شهرستانی محبوب که این بار در لابلای نوعی زندگی پر زرق و برق و مه‌اجم شهری - متعلق به رم - به جستجوی بازیافتن خویش است. اما بجای بازیافتن خود در کام نوعی زندگی خاص و جاری در رم و مسموم به شهوات و ترس‌های ناشناس فرو می‌رود. و بزودی بلعیده می‌شود. بطوریکه حتی قادر به دریافت پیامی که آن دختر جوان برای او می‌آورد نیست.

فهلینی با «مارچلو»ی خبرنگار در لابلای زندگی تقریباً سطح بالای شهر رم به پرسه زدن می‌پردازد و به آنچه که برمی‌خورد نوعی شهوات لجام گسیخته و بدون منطق است که به عشق‌های کوچک و واقعی، نظیر آنچه که نامزد جوان مارچلو - «اما» (ایوون فورنو) - احساس می‌کرد، مجال خودنمایی نمی‌دهد ...

از نقطه نظر فهلینی، بی‌تفاوت بودن در مقابل این نوع زندگی و جداسدن از آدمها در واقع یک نوع تمام شدن است و محکومیت آنرا با خودکشی روشنفکران نشان می‌دهد. خودکشی استانیِر (آلن کانی) این استنباط، ما را مؤکد می‌سازد. او مردی است روشنفکر که در کنار زن و دو بچه‌اش زندگی آرامی دارد و آنچه که از ظواهر امر برمی‌آید، گواه بر خوشبختی‌های اوست. بطوریکه «مارچلو» فریفته‌ی زندگی وی می‌شود و بی‌میل نیست که چون او باشد، اما در یک صبحدم به او خبر می‌رسد که «استانیِر» پس از کشتن دو بچه‌اش، دست به انتحار زده است.

با دریافت این واقعیت او دوباره در کام آن به اصطلاح زندگی شیرین خود باز می‌گردد.

در «ساتیریکون» (۱۹۶۹) فهلینی با برداشتی آزاد از کتاب ساتیریکون پترونیوس، دست به بازسازی زندگی شیرین، در رم باستان، می‌زند و به دوران قبل از میلاد مسیح باز می‌گردد.

سفر «انکولیوس» (مارتین پاتر) در این فیلم بی‌شبهت به پرسه زدن «مارچلو» در «زندگی شیرین» نیست و این سفر در واقع نماینده تلاش فهلینی است برای دستیابی به علل انحطاط رم باستان...

... و «انکولیوس» با تجربه و لمس زندگی خاصی که او را در برگرفته، جز به هوسها و تمایلات جنسی خود، به چیز دیگری نمی‌اندیشد... و تسلیم بودنش در مقابل شرایط زندگی او را به جانب پوچی توأم با بدبینی می‌کشاند.

فهلینی در این فیلم تماماً چهره‌ی آدمهای شهوت زده و بی‌هدف را بطور مسخ شده نشان می‌دهد و با محیط هولناکی که می‌آفریند، تجسمی از دوزخی را که ما در ذهن خود داریم بیاد می‌آورد و موجودیت این دوزخ را بی‌هدفی و سرگردانی ناشی از رفاه بیش از حد، پی می‌نهد.

فهلینی «ساتیریکون» خود را با نشان دادن دیواری پر از نقش و تصاویر خطوط درهم و با پدیدار شدن «انکولیپوس» در جلوی آن آغاز می‌کند، که به این نقوش دوباره در فیلم «رم» برمی‌خوریم ... و در پایان با نقش و ثابت کردن چهره او بر روی دیوار، فیلم را خاتمه می‌دهد و بدین ترتیب به ماجرای رم باستان حالتی ابدی می‌دهد.

وجود «انکولیپوس» و «مارچلو» فقط بهانه‌ای است برای تجسم و ورق خوردن تاریخ مصور رم قبل از میلاد مسیح و رم ۱۹۶۰ سال بعد از میلاد مسیح. هدف خاص فهلینی در سرگردانی و گم شدن و حیران بودن ابدی «انکولیپوس» بیان می‌شود و او تماشاگر را با این تشابهات آشکار به مقایسه بین دو زمان خاص «مارچلو» و «انکولیپوس» می‌کشاند و ظاهراً می‌خواهد بپرسد آیا هنوز ما درگیر مسایل قرون قبل از میلاد مسیح هستیم؟

... و در فیلم «رم» ما با خود فهلینی رودرو می‌شویم که این بار دیگر از نقطه نظرهای خیلی شخصی خود حرف می‌زند و دفتر خاطرات خود را می‌گشاید و آنچه که در ذهن خود از این شهر داشت و دارد، به تصویر می‌آورد.

... رم این شهر تضادها که تاریخ در آن بارها تکرار شده است، همیشه برای فهلینی جاذبه‌ای افسون کننده داشته است و او در ذهن خود واقعیت‌هایی از مظاهر آن ساخته بود که یحتمل با واقعیت‌های عینی آن منطبق نمی‌شد.

وقتی فهلینی جوان از شهر زادگاهش - «ریمی نی» - به رم می‌آید، بتدریج با آنچه که در سطوح ظاهری و پنهانی این شهر می‌گذرد، آشنا می‌شود. برخورد او با حقایق عینی، بهر حال آن بارهای ذهنی و تصویری را که از رم داشت، از او نمی‌گیرد و می‌بینیم که فهلینی همچنان در تصوراتش برای خود یک رم خیالی دارد و این آن «رم»ی است که او درباره‌اش فکر می‌کند ...

فیلم «رم» نمایشگر و برملاکننده هر دو سوی این واقعیت‌هاست. شاید برای یک تماشاگر جدا از این شهر، تفکیک وقایع به آسانی میسر نباشد. بخصوص اینکه فهلینی بین این دو واقعیت یک خط بسیار حساس و نامرئی کشیده است و گاه چنان واقعیت‌های عینی و ذهنی درهم ادغام می‌شوند که حتی آن مرز حساس درهم ریخته می‌شود. با اشاره به صحنه‌ی نمایش لباس ویژه خادمین کلیسا ...

بنابراین، در یک نظر کلی، باید بگوئیم که «رم» یک فیلم مستند و یا حتی نیمه مستند هم نیست. چرا که حتی آن صحنه‌ی مربوط به اتوبان که نمایشگر درگیری آدمها با مسایل ترافیک، در رم سال ۱۹۷۲، است، واقعی نیست. واقعی به این معنا که فهلینی دوربین خود را به یک اتوبان واقعی نبرده است. بلکه آن جاده را در خود چینه چیتا ساخته‌اند، تا حوادث آنطوریکه مورد نظر فهلینی است، در آن پیاده و برگزار شود. این گفته ما هم لزوماً امکان وقوع چنین حوادثی را در زندگی واقعی، نفی نمی‌کند. بلکه منظور اینست که دوربین فهلینی لحظه‌های واقعی را در زمان وقوعش نگرفته است. این

قلم بر پرده نقره‌ای

بازسازی مجدد حقایق و آمیختنش با واقعیت‌های ذهنی یکی از امتیازات بارز کار فلهینی است. به این خاطر که فقط با این لحن می‌توان آن کنایه‌های گزنده و نیشدار را وارد ساخت. و می‌بینیم که او چگونه آنها را در جاهای حساسش وارد می‌سازد و می‌دانیم که این در تخصص اوست و از شیوه‌های کارش است. به یاد بیاوریم جنجال‌ها و هیاهوئی که فیلم «زندگی شیرین» او در زمان نمایشش در اروپا برپا ساخت. حال با این شناسائی از برداشت و لحن خاص فلهینی به نگاه او بر سطوح زندگی در شهر رم می‌رسیم.

فیلم با کودکی او از شهر کوچک زادگاهش شروع می‌شود. زمانی که مسایل مربوط به زندگی و وقایع روزمره برای او معنا و مفهوم پیدا می‌کند و این با کنجکاوی او درباره تخته سنگ مرموزی که در بیرون شهر افتاده و گویای فاصله‌اش تا شهر رم است، نشان داده می‌شود ... در مدرسه به او آموخته‌اند که رم با سزار و نرونش، شهری است تاریخی و با جلال و جبروت ... در صحنه‌ای سرپرست مدرسه ضمن عبور از یک جوی حقیر به بچه‌ها می‌گوید: درست از اینجا بود که سزار از این رود گذشت و گفت: «کار از کار گذشت!» معلم سعی می‌کند هنگام توضیح دادن، لحنی پرمطراق و شایسته آن مکان و موقعیت داشته باشد، تا به این وسیله بچه‌ها را متوجه اهمیت قضیه کند و آنها را تحت تأثیر قرار دهد. اما در همان لحظه خدمه مدرسه آن آتمسفر خاص را برهم می‌زند و با لحنی بی‌تفاوت و خیلی عامیانه و با بی‌حوصلگی خطاب به بچه‌ها می‌گوید: «خیلی خب، کفش‌هاتون رو در آرین، سلوارهاتون رو بزنین بالا، می‌خواهیم رد شیم!» ... و می‌بینیم به چه نحو فلهینی لحظه‌ها را با تضاد خاصی که مورد نظرش هست، می‌سازد و تا از آنها بهره‌برداری نماید و هر فیلم او سرشار از این لحظات فکر شده و مؤثر است.

... و این تمام آن چیزی بود که مدرسه از رم به فلهینی داده بود. اما رم در کوچه و بازار شهر «ریمی‌نی» تصویر دیگری داشته. چون از مسافری برگشته از رم می‌شنید که رم شهری است زنباره...! در صحنه‌ای می‌بینیم، مسافری از مشاهدات خود می‌گوید و همه با کنجکاوی و اشتیهای زیاد حرفهای مرد مسافر خوشبخت را می‌لغند.

برخورد و آشنائی دیگر فلهینی کوچک با رم یک تصور مذهبی است. شهری با کشیش‌ها و کلیساهای متعدد و ما جلوه‌ای از این تصور را در یک صحنه‌ی کوتاه ولی بسیار بلیغ و رسا که در منزل او می‌گذرد، می‌بینیم. و آن هنگامی است که همه برای نهار سر میز حاضر شده‌اند. در همین موقع از رادیو اعلام می‌شود که پاپ می‌خواهد دعا بخواند. یکباره نظم برنامه کشیدن غذا بهم می‌خورد. مادر متدین و متعصب او به اتفاق سایر زنان منزل زانو می‌زنند و با یک جذبه روحانی، خواندن دعا را با پاپ همراهی می‌کنند ...

فلهینی کوچک با این افکار و تصوراتی که مدرسه و خانه و کوچه، بازار به او داده‌اند، رم را می‌شناسد ... و چه گویاست آن صحنه نمایش اسلایدها در مدرسه که در آنها انبیه و مجسمه‌های تاریخی و مذهبی شهر رم دیده می‌شوند. اما در یک لحظه از ذهن فلهینی کوچک می‌گذرد (ممکن است بگذرد) که اگر در میان آن اسلایدها، عکس زنی قرار داشته باشد، چه حوادث و عکس‌العمل‌هایی به میان خواهد آمد؟ می‌بینیم این حادثه اتفاق می‌افتد ... تماشاچیان کوچولو کفه می‌زنند. کشیش

توضیح دهنده کلافه می‌شود. آپاراتچی دست و پایش را گم می‌کند و معلم مدرسه با خشونت بچه‌ها را وادار می‌کند تا دسته‌جمعی سرود مذهبی بخوانند ...

در زمانی دیگر از فیلم با فهلینی جوان آشنا می‌شویم. به هنگامی که بهت‌زده پس از آن اشتیاق زیادی به شهر رم سفر می‌کند.

نخستین برخوردهایش با این شهر، دیدن صفوفی از کشیش‌هاست و سربازانی که اونیفورم زیبایی بر تن دارند، عبور یک کامیون خون‌آلود حامل گوشت و پس از آن یک مرد چاق و چله ...! و این مقدمه آن فصل درخشان غذاخوری در پیاده‌روی خیابان است. فهلینی جوان متوجه می‌شود که رم علاوه بر آن خصایصش، شهر شکمبارهای هم هست! و گویا این سنتی است که از زمان‌های خیلی دور برای آن باقی مانده - شاهد مثال فیلم «ساتیریکون» است - و این شهر همچنان بی‌خیال و بی‌تفاوت مانده است و فکری جز ارضای خود ندارد. آنهم زمانی که ایتالیای موسولینی درگیر جنگ با متفقین است ...

فهلینی جوان به خانه‌ای که قرار است در آنجا سکونت کند، مراجعه می‌کند. خدمه‌ی منزل نگاهی دعوت‌کننده دارد ... مرد مسنی بی‌مقدمه از گذشته‌های هنری خود حرف می‌زند ... مرد به ظاهر روشنفکری پس از خروج از دستشویی، درباره آینده رم اظهار نگرانی می‌کند و می‌پرسد: بر رم چه خواهد گذشت؟ ... و بچه‌ها هم هستند. بچه‌ها در فیلم «رم» آن معصومیت متداول سینمایی را ندارند، بلکه موجوداتی هستند مودبی با کله‌های شکسته. بهر حال آنها بچه‌های زمان جنگند ... و سپس با زن صاحبخانه آشنا می‌شود که آدمی است غول‌پیکر و هیبت‌انگیز! لازمه‌ی دربرگرفتن آن اجتماع کوچک با آن آدمهائی که هر یک می‌توانند نماینده قشری از اجتماع باشند، داشتن چنین هیکلی است... خصوصاً نحوه‌ی انتخاب زوایای دوربین برای نشان دادن این زن، طوری است که ابعاد اندامش را بزرگتر می‌کند...

اصولاً فهلینی خیلی دقیق آدمها را می‌بیند. به یک تعبیر دیگر او خیلی خوب آدمها - مخصوصاً زن‌ها - را می‌شناسد و به رموز کار آنها در مواجهه با مرد واقف است. حتی می‌تواند با یک حرکت چشم و یا حالت نگاه تمام آن منظوره‌های خاص خود را تفهیم کند و یا با کمی اغراق در آن به بیان خود حالتی طنزآمیز بدهد. شاهد مثال صحنه‌ی برخورد با زن دندانپزشک فاشیست در تاتراست و بعد فهلینی از دیگران می‌شنود که او زن هوسرانی است مثل «مسالینا» و تصور او فوری شکل می‌گیرد...

«رم» مثل بیشتر فیلمهایش نمایشگاهی است از زنان، که در آن می‌توانیم طراحی‌های بسیار دقیق فهلینی را ببینیم که چگونه تیپ‌های مختلف را خلق می‌نماید و آن زن بهانه‌گیر نق‌نق که سر میز فهلینی جوان نشسته یکی از آنهاست. (در فصل غذاخوردن کنار پیاده‌رو) ...

فهلینی در این فیلم دائم بین رم سالهای ۴۰ و رم سالهای اول ۷۰ رفت و آمد دارد. می‌گویند: «تمام راه‌ها به رم ختم می‌شوند» و فهلینی به آن اضافه می‌کند که امروز تمام راههائی که به رم ختم می‌شوند، اتوبان شده‌اند.

قلم بر پرده نقره‌ای

با این تصور که اگر امروز جوانی وارد رم شود، با چه مناظری مواجه خواهد شد، دوربین فلهینی و خود او با تمام همکارانش به یک اتوبان فرضی می‌روند. در ظاهر آنچه که دیده می‌شود، انبوه متراکم ماشین‌هایی است که در صفوفی نامنظم بدنبال هم ردیف شده‌اند و زنان بدکاره، چتر به دست، متلک‌گویان، بدنبال مشتری هستند. در حالیکه وقتی فلهینی جوان در سی سال قبل وارد رم می‌شد، با انبوه آدمها مواجه بود. حال ماشین‌ها، جای آدمها را گرفته‌اند و یا به عبارتی جای آنها را تنگ کرده‌اند و بین آنها جدائی انداخته‌اند.

صحنه‌ی اتوبان در پشت ظواهرش بازگوکننده تنهائی آدمهاست و این تنهائی را با دیدن اسبی تنها و لخت و بدون راکب در لابلای ماشینها بخوبی می‌توان حس کرد. تنهائی در فیلمهای فلهینی اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. فیلم جاده (لاسترادا) در بیان این تم درخشش بی‌نظیری دارد. در آن فیلم هم دیدیم که او برای انتقال احساس تنهائی «جلسومینا» (جولیتا ماسینا) و غم جدا افتادن او از «زامپانو» (آنتونی کوئین) از این سمبل یعنی عبور اسبی برهنه در خیابانی ساکت که فقط صدای برخورد سمش بر سنگفرش بگوش می‌رسد، بهره گرفته بود.



در صحنه‌ی اتوبان فیلم رم نیز، با دیدن آدمهای تنها در ماشینها که بیشتر در خود فرو رفته‌اند، این احساس به تماشاگر القاء می‌شود.

در خاتمه این راه، به تصادفی مرگبار برمی‌خوریم. خون و اجساد جاده را گرفته و نظم مغشوش اتوبان برهم خورده است و آدمها بدون کنجکاوی آنها می‌پذیرند. لابد دیگر به این گونه تصادفات خو گرفته‌اند.

پس از آن به فصل تماشاخانه می‌رسیم که شباهت آشکاری به صحنه‌ی پانسیون دارد. در اینجا نیز بیشتر نمایندگان قشرهای مختلف یک اجتماع جمع شده‌اند. همه با هم بیک نوع تفاهم و همزیستی در کنار هم رسیده‌اند و نمایان‌ترین برخورد فقط بین تماشاچیان و صاحبان صحنه است. منتها در جریان کار بنظر می‌رسد که تماشاچیان نیز در واقع خود به نحوی بازیگر این تئاتر هستند و عبارتی دیگر برنامه نمایش بدون دخالت تماشاچیان معنا و یا حتی موجودیتش را از دست می‌دهد و یا اگر آنها در مسیر اجرای آن دخالت نکنند، بطورکلی برنامه نمایش کسالت‌بار می‌شود.

برنامه گرم این تئاتر را نفیر بی‌هنگام آذیر حمله هوائی برهم می‌زند. قبلاً هم یکبار رسیدن خبری از جبهه‌های جنگ چند لحظه‌ای در برنامه تئاتر وقفه ایجاد کرده بود و حال رسیدن واقعی جنگ بکلی برنامه آنها متوقف می‌سازد. مردم به پناهگاه‌ها می‌ریزند. زنی ناشناس می‌گوید: ... ولی در رم جرأت نمی‌کنند، بمب بیاندازند چون خانه پاپ اینجااست. (و یا جمله‌ای نظیر این می‌گوید) اما در همان لحظه صدای انفجار بمب به گوش میرسد. یعنی اینکه در جنگ استثناء و جای امن وجود ندارد. حتی خانه پاپ هم امن نیست.

وحشت از جنگ را فلهلینی با ضجه زنی تنها که گویا خانه‌اش مورد حمله قرار گرفته است، خیلی رسا نشان می‌دهد و کنتراست مؤثری از ضجه این زن در سکوت شب بوجود می‌آورد.

در بخش دیگری از فیلم، دوربین فلهلینی در مسیر متروی ناتمام رم به اعماق زمین می‌رود. در اینجا دو تمدن رودرروی هم قرار می‌گیرند. آن مته غول‌پیکر که اعماق زمین را می‌کاود، می‌تواند مظهر تمدن حاکم باشد و می‌بینیم که چگونه سکوت دیرین آن تمدن فراموش شده و مدفون در خاطرات زمان را درهم می‌ریزد و با آوردن هوای تازه، آنها را منهدم می‌سازد. هوای تازه‌ای که به تعبیری هم مسموم می‌تواند باشد. دختری از همکاران فلهلینی که در مقابل تمدن پیشین شگفت‌زده شده است از این‌ددام نقاشی‌های آب‌رنگ در مقابل هوای تازه دستخوش هیجان می‌شود، فریاد می‌کشد : یک کاری بکنید. تمام این آثار دارند از بین می‌روند. کسی کاری نمی‌کند، یعنی نمی‌تواند کاری انجام بدهد. فریاد دختر در سکوت سردابها مدفون می‌شود و همه مات و نگران بر جای خود باقی می‌مانند.

فلهلینی در یادآوری از گذشته، به خاطرات حسرت‌آلود پرنسس دومیتیلیا هم گوش می‌دهد و او حسرت زمانی را می‌خورد که کلیسا و اشراف همبستگی داشتند و با هم بودند.

فلهلینی جلوه‌هایی از جاذبه مذهبی را با برپا ساختن نمایشی از عرضه لباس خادمین کلیسا نشان می‌دهد ... و پرنسس دومیتیلیا که تحت تأثیر قرار گرفته است معصومانه می‌گرید ...



بهرحال آن اعتقاد و تعصب از مردم سلب شده است و مردم کمتر مفتون ارزشهای زندگی می‌شوند و همه چیز را بباد تمسخر می‌گیرند، حتی تاریخ را و در صحنه‌ای از یک رستوران کنار شهر، مشتری می‌پرسد : این چه بوئی است که می‌آید؟ جواب داده می‌شود: این بوی گند تاریخ است، چون فاضلاب قدیمی رم از اینجا می‌گذرد!

رم امروز شهری است خشن و هیستریک که در مصاف دو بکسور فریاد «بکشش» می‌کشد!

فلهلینی می‌گوید : شبهای رم واقعاً زیباست و سکوت دلپذیری دارد و در این سکوت فقط صدای تسکین بخش فواره‌های میدین شهر بگوش میرسد.

با این توقع دوربین فلهلینی در نیمه‌های شب به شهر رم می‌رود، اما بجای سکوت و صدای فواره‌ها، فریاد ناهنجار موتورسیکلت‌ها را می‌شنود که جوانان به اصطلاح عاصی را بر دوش خود می‌کشند!

موتورسوارها - نسل امروزی که به همه سنت‌ها و ارزش‌ها پشت پا زده‌اند - حتی شب رم را هم از آن گرفته‌اند.

دوربین فلهلینی موتورسوارها را تعقیب می‌کند و مخصوصاً آنها را در میدین شهر و کنار فواره‌ها می‌گیرد. آنچه که ابتدا شنیده نمی‌شود، صدای فواره‌هاست! و فیلم «رم» فلهلینی با حرکت گوئی

قلم بر پرده نقره‌ای

پایان‌ناپذیر موتورسوارهای جوان که هر یک دختری در پشت خود یدک می‌کشند، تمام می‌شود و این پایان در واقع یک علامت سؤال بدنبال خود می‌آورد. سؤالی که نگران‌کننده است. رم دز آینده چگونه خواهد زیست؟^۱

ایرج صابری



کارنامه
بهترین‌های
سال‌های
۱۳۲۹-۱۳۵۰



بهترین فیلم‌های زمستان ۱۳۲۹

فیلم‌های برگزیده‌ی سال به انتخاب طغرل افشار می‌تواند خطوط کلی ضوابطی را که او برای گزینش و ارزیابی فیلم‌ها در نظر می‌گرفت را مشخص سازد. از طرف دیگر با کنجکاوی در این جدول به فهرستی از فیلم‌های مطرح که در سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ به معرض نمایش گذاشته شده، دست می‌یابیم.

۱. «جانی بلیندا» - محصول ۱۹۴۸ کمپانی برادران وارنر (نمایش دهنده، سینما هما)
یک داستان مؤثر و ساده‌ای است که از وحشت فساد و پوسیدگی زندگی حکایت می‌کند... بطور کلی یک اثر اخلاقی و اجتماعی بشمار میرفت که از لحاظ هنر بازی و تکنیک و موزیک هم غنی بود...
۲. «مرورید بد قدم»^۱ - محصول ۱۹۴۸ کمپانی آر-ک - او (نمایش دهنده، سینما متروپل)
اثر جاویدان «جان اشتاین‌بک» که حرص و طمع بشر را برای بدست آوردن پول نشان میدهد، حرص و طمع مادی که عامل اصلی جنایات بشر و اختلاف و ستیز بین انسانهاست ... داستان فیلم بخوبی پرورش داده شده بازی هنرپیشگان و صحنه‌های فیلم نیز قوی است.
۳. «رومئو و ژولیت»^۲ - محصول ۱۹۳۸ کمپانی مترو (نمایش دهنده، سینما البرز)
...فیلم بطرز شیرینی تهیه شده و نما شرر و لسلای هاوارد بهترین پرسوناژهایی بودند که برای ایفای رل قهرمانان کتاب انتخاب شدند، بدین جهت این فیلم را میتوان بعنوان یکی از آثار پرازش سینمایی معرفی نمود...
۴. «لغزش» - محصول ۱۹۴۸ امریکا (نمایش دهنده، سینما هما)
لغزش که توسط «آیدا لویینو» ستاره شهر تهیه گردیده و داستان آن نیز توسط خود آیدا لویینو نوشته شده و آئینه‌ای از فجایع و اصول غلط زندگی اجتماعی و بدبختی افرادی است که در محیط‌های پوسیده و فاسد شده بسر می‌برند...
- یکداستان کاملاً اجتماعی و در ضمن اخلاقی است که نکاتی از جریانات بظاهر عادی زندگی را به همراه دارد. فیلم از لحاظ کلیه قسمتهای خود متناسب و قوی بوده ولی بیشتر اهمیت و ارزش آن بواسطه سوز و فکر آن است.
۵. «آهنگ سیری» - محصول ۱۹۴۸ کارخانه مسفیلم شوروی (نمایش دهنده، سینما تهران)
داستان زندگی، روحیات و مبارزات معنوی یک کمپوزیتور جوان است که از زندگی و طبیعت زادگاه خود سیری برای ساختن آهنگ الهام میگیرد... از آن نوع فیلمهایی است که در ضمن داشتن جنبه تفریحی از جنبه هنری نیز برخوردار بوده و دارای فکر مرقی اجتماعی است.

^۱ - THE PEARL^۲ - ROMEO AND JULIET

قلم بر پرده نقره‌ای

ع «خاطرات گذشته»^۱ - محصول ۱۹۴۷ کمپانی وارنر (نمایش دهنده، سینما کریستال)
این فیلم از لحاظ سبک موضوع، بازی هنرپیشگان قوی بوده و میتوان آنرا در جزو فیلمهای هنری سطح بالا قلمداد کرد.

۷. «کارنگی هال» - محصول ۱۹۴۷ کمپانی یونایتد آرتیست (نمایش دهنده، سینما دیانا)
...کارنگی هال مربوط بنمایشات و کنسرتهای کارنگی هال بزرگ نیویورک میباشد. فیلم دارای موضوعی است که البته این موضوع حائز توجه نمیشد. بلکه کنسرتهای آن دیدنی و شنیدنی است...

بهترین ستارگان زن

۱. «جین وایمن» برای بازی در فیلم جانی بلیندا
۲. «لرما شرر» برای بازی در فیلم رومئو و ژولیت
۳. «سالی فورست» برای بازی در فیلم لغزش
۴. «کلودت کلبِر» برای بازی در فیلم خاطرات گذشته
۵. «ماریا لانا مارکس» برای بازی در فیلم مروارید بد قدم
- ع «جون آلیسون» برای بازی در فیلم سه تفنگدار^۲
۷. «ریتا هیورث» برای بازی در فیلم مهرویان

بهترین هنرپیشگان مرد

۱. «اورسن ولز» برای بازی در فیلم خاطرات گذشته
۲. «پدرو آرمنداریز» برای بازی در فیلم مروارید بد قدم
۳. «دروژ نیکوف» برای بازی در فیلم آهنگ سبیری
۴. «کیف براسل» برای بازی در فیلم لغزش
۵. «روزانو برازی» برای بازی در فیلم قاصد امپراطور
- ع «جن کلی» برای بازی در فیلم مهرویان
۷. «وان هفلین» برای بازی در فیلم سه تفنگدار

جمع امتیازات

سینما هما با ۱۱ امتیاز حائز رتبه اول، سینما متروپل با ۸ امتیاز حائز رتبه دوم، سینما البرز با ۷ امتیاز حائز رتبه سوم...

^۱ - TOMORROW IS FOREVER

^۲ - THE THREE MUSKETEERS

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۳۰

۱. «سینگولا» - محصول سال ۱۹۵۰ سه کمپانی سوئدی، انگلیسی و فرانسوی (نمایش دهنده، سینما

کریستال)

یک اثر دراماتیک عشقی پرانتریک بشمار می‌رود که بشکل عالی و پرهیجانی تنظیم شده و درعین اینکه از لحاظ تمسخر اصول پوسیده فنودالیزم دارای ارزش اجتماعی است از لحاظ هنری نیز بشکل مؤثری ترتیب داده شده و دارای نکات فراوان و حائز اهمیتی می‌باشد. داستان فیلم با اسرار و ابهام و درعین حال زیبایی وهم‌انگیزی توأم است. صحنه‌های هیجان‌انگیز، پرده‌های مؤثر و دردناکی از زندگی را ورق می‌زند...

«سینگولا» فیلمی است که کمتر نظیرش پیدا می‌شود. یک شعر زیبایی است که کمتر بفراوانی سپرده می‌شود...

۲. «کفشهای قرمز»^۱ - محصول ۱۹۴۹ کمپانی ج آر تورانک انگلستان (نمایش دهنده، سینماهای ایران

و کریستال)

اهمیت و ارزش فیلم بواسطه تنظیم داستان آن می‌باشد، بدین معنی که داستان عشقی جالبی را با موضوع رقص و باله توأم ساخته و بسبب همیشگی فیلم‌های انگلیسی آنرا بشکل مبهم و درعین حال جذابی درآورده‌اند که جنبه و ایده آن بکلی از مرحله عادی زندگی دور است ولی ضمناً با زبانی کلاسیک شیرینی و تلخی‌های زندگی و اجتماع را مجسم می‌کند...

۳. «پاندورا» - محصول ۱۹۵۱ انگلستان (سینماهای کریستال و ایران)

«پاندورا» از افسانه معروف «هلندی سرگردان» اقتباس شده و دارای جنبه فلسفی فراوانی است، فیلم با این دو بیت شعر حکیم عمر خیام آغاز می‌شود

از رفته قلم هیچ دگرگون نشود وز خوردن غم بجز جگر خون نشود
گر در همه عمر خویش خوابه خوری یکذره از آنچه هست افزون نشود

... «پاندورا» را بعلت نکات فلسفی آن و بازی جمس میسون و همچنین تنوع صحنه‌ها و تکنیک و رنگ‌آمیزی باید در ردیف فیلم‌های سطح بالا قرار داد.

۴. «موسورسکی» محصول رنگی سال ۱۹۵۰ کارخانه مسفیلم شوروی (سینما تهران)

این فیلم بیوگرافی و زندگی هنری موسورسکی کمپوزیتور عالیمقام روسی است که در قرن نوزدهم می‌زیسته، موسورسکی موسیقیدان مبارزی بود که مانند هنرمندان بزرگ در شرایط سخت اجتماع خود و فشار طبقه حاکمه بخاطر اجتماع خود تلاش مینمود...

فیلم موسورسکی با وجود آنکه از لحاظ تکنیک چندان قوی نیست هم دارای جنبه هنری است و هم جنبه اجتماعی...

۵. «مسافرت قطب» - محصول ۱۹۴۸ کمپانی آر تور رانک انگلستان (سینماهای ایران والبرز)

قلم بر پرده نقره‌ای

... بطور قطع برای فیلمبرداری و رنگ‌آمیزی زیبا و طبیعی فیلم امتیاز درخشانی را میتوان قایل بود و ضمناً متوجه شد که سینما در تجسم تلاش بشر در راه ترقی انسانیت تا چه حد مؤثر و پیرا زش است.

ع «سامسون و دلیله» - محصول ۱۹۴۸ کمپانی پارامونت (سینماهای ایران و البرز)
... از لحاظ تکنیک، فیلمبرداری، پلان بندی و تروک (حقه) فیلم بی‌نهایت عالی تنظیم شده...

۷. «گریه دلقک» محصول ۱۹۵۱ آلمان (سینما کریستال)

۸. «بیگناه» محصول ۱۹۴۷ کمپانی پاته فرانسه (سینما کریستال)

۹. «گنج بریادرته» محصول ۱۹۴۸ کمپانی برادران وارنر (سینما هما)

۱۰. «اسیر عشق» محصول ۱۹۴۴ چکسلواکی (سینما کریستال)

بهترین هنرپیشگان زن سال ۱۳۳۰

۱ - انگرید برگمن (ژاندارک)^۱

۲ - ویو کالیندفورس (سینگولا)^۲

۳ - ترزا رایت (بهترین سالهای زندگی ما)^۳

۴ - ماریا النما مارکس (مروارید بد قدم)^۴

۵ - ایدا لوپینو (پرستش)^۵

۶ - الیزابت تایلور (محمل آبی)^۶

۷ - الیویا دو هاولند (پرستش)^۷

۸ - کلودیا وارن (همیشه در قلب منی)^۸

۹ - مویرا شرر (کفشهای قرمز)^۹



بهترین هنرپیشگان مرد سال ۱۳۳۰

۱ - هاری بور (بینوایان)^۱

۲ - پل مونی (آهنگ فراموش نشدنی)^۲

۳ - میشل سیمون (بیگناه)^۳

۴ - کریستفر کنت (سینگولا)^۴

^۱ - JOAN OF ARC

^۲ - NATIONAL VELVET

^۳ - ALWAYS IN MY HEART

^۴ - LES MISERABLES

^۵ - A SONG TO REMEMBER

^۶ - L'INNOCENTE

کارنامه بهترین‌های سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۲۹

- ۵ - پل هور بیشرر (گریه دلکک)
- ۶ - جمس میسون (پاندورا)
- ۷ - والتر هوستون (همیشه در قلب منی)
- ۸ - ارسن ولنز (جادوی سیاه)

امتیاز سینماها در سال ۱۳۳۰

- ۱ - سینما کریستال با ۱۳۶ امتیاز اول و نمایش دهنده بهترین فیلمهای سال
- ۲ - سینما ایران با ۷۶ امتیاز دوم
- ۳ - سینما رکس با ۲۲ امتیاز سوم

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۳۱

- ۱ - «یتیم»^۱ محصول ۱۹۵۰ کمپانی آرتور رانک انگلستان (نمایش دهنده، سینما رکس)
- ۲ - «وارثه»^۲ محصول ۱۹۵۰ کمپانی پارامونت آمریکا (سینما کریستال)
- ۳ - «ساقه سبز» محصول ۱۹۴۳ کمپانی برادران وارنر (سینما کریستال)
- ۴ - «تاراس شفچنکو» محصول ۱۹۵۱ مسفیلم شوروی (سینما کریستال)
- ۵ - «صخره مرگ»^۳ محصول ۱۹۵۰ کمپانی وارنر (سینما رکس)
- ۶ - «پیروزی درخشان»^۴ محصول ۱۹۵۰ کمپانی یونیورسال انترنشنال (سینما دیانا و پارک)
- ۷ - «نامه یک زن ناشناس» محصول ۱۹۴۸ یونیورسال انترنشنال (سینما مایاک)
- ۸ - «تعیین سرنوشت باما نیست»^۵ محصول ۱۹۵۰ کلمبیا (سینما کریستال)
- ۹ - «ماجراجویان مرزی» محصول ۱۹۴۹ آلمان (سینما کریستال)
- ۱۰ - «کنسرت بزرگ» محصول ۱۹۵۰ کارخانه مسفیلم شوروی (سینما کریستال و مایاک)

بهترین هنرپیشگان زن سال ۱۳۳۱

- ۱ - اولیویا دو هاویلند (وارثه)
- ۲ - بت داویس (ساقه سبز)
- ۳ - جون فوتتن (نامه یک زن ناشناس)
- ۴ - ویرجینیا مایو (صخره مرگ)
- ۵ - مارگارت سولیوان (تعیین سرنوشت)
- ۶ - کی والش (یتیم)
- ۷ - انگرید برگمن (زندگانی دوزخی)
- ۸ - آلیدا والی (پارادین)
- ۹ - جین لورینگ (ساقه سبز)
- ۱۰ - جون آلیسون (زنان کوچک)^۶



^۱ - OLIVER TWIST

^۲ - THE HEIRESS

^۳ - COLORADO TORROTORY

^۴ - BRIGHT VICTORY

^۵ - NO SAD SONG FOR ME

^۶ - LITTLE WOMEN

بهترین هنرپیشگان مرد سال ۱۳۳۱



- ۱ - جان هوارد داویس (یتیم)
- ۲ - رابرت نیوتون (یتیم)
- ۳ - امیل یانینکس (تا آخرین نفس)
- ۴ - الک کوئینس (یتیم)
- ۵ - اریک فن شترهیم (غروب یک ستاره)
- ۶ - جون دال (ساقه سبز)
- ۷ - جوزف کاتن (زندگانی دوزخی)
- ۸ - ارسن ولز (گل سیاه)

امتیاز سینماها

سینما کریستال با ۹۵ امتیاز اول و نمایش‌دهنده بهترین فیلمها سینما رکس با ۵۴ امتیاز دوم
سینما ایران با ۱۹ امتیاز سوم



بهترین فیلم‌های سال ۱۳۳۲

- ۱ - تراموائی بنام هوس (نمایش دهنده سینما رکس)
- ۲ - روشنائی‌های شهر (سینما کریستال)
- ۳ - رودخانه (سینما ایران)
- ۴ - مادام بوواری^۱ (سینما ایران)
- ۵ - پایان یک عمر (سینما کریستال)
- ۶ - نسل بیچاره (سینما کریستال)
- ۷ - کارزوی کبیر^۲ (سینما ایران)
- ۸ - پرنس و گدا (سینما رکس)
- ۹ - کنسرت استادان هنر (سینما کریستال)
- ۱۰ - سرچشمه (سینما رکس)

بهترین هنرپیشگان زن سال

- ۱ - ویویان لی (تراموائی بنام هوس)
- ۲ - جنیفر جونس (مادام بوواری)
- ۳ - جن سیمونس (عمو سیلاس)
- ۴ - کیم هانتز (تراموائی بنام هوس)
- ۵ - گریر گارسون (فاجعه عشق^۳)
- ۶ - پاتریشیا نل (سرچشمه)
- ۷ - آن فرانسیس (نسل بیچاره)
- ۸ - ویو کالیندفورس (شراره‌های حسد^۴)
- ۹ - سیلوانا منگانو (گرگ مزرعه)
- ۱۰ - جنیفر جونس (تصویر زنی^۵)

^۱ - MADAME BOVARY

^۲ - THE GREAT CARUSO

^۳ - THAT FORSYTE WOMAN

^۴ - BACK FIRE

^۵ - PORTRAIT OF JENNIE

بهترین هنرپیشگان مرد سال

- ۱ - چارلی چاپلین (روشنائی‌های شهر)
- ۲ - مارلون براندو (تراموائی بنام هوس)
- ۳ - برادران موج تونس (پرنس گدا)
- ۴ - کارل مالدن (تراموائی بنام هوس)
- ۵ - رونالد کلمان (زندگی مضاعف^۱)
- ۶ - پروذریک کرافورد (مدرک رسوائی^۲)
- ۷ - آمدئو نازاری (گرگ مزرعه)
- ۸ - وارنر باکستر (محبوس جزیره نهنگ)
- ۹ - ماریو لانزا (کارزوی کبیر)
- ۱۰ - کلود رنس (جانی مرموز)

امتیازات سینماها در سال ۱۳۳۲

- ۱ - سینما رکس با ۸۳ امتیاز اول و نمایش دهنده بهترین فیلم سال
- ۲ - سینما ایران با ۶۶ امتیاز دوم
- ۳ - سینما کریستال با ۶۱ امتیاز سوم

^۱ - A DOUBLE LIFE

^۲ - SCANDAL SHEET

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۳۳

برای دستیابی به فیلم‌های برتر سال ۱۳۳۳ به نوشته و آماری که «روبرت اکهارت» تهیه کرده، مراجعه کردیم. روبرت اکهارت از جمله نویسندگان آغازگر سینما است که او را بیشتر با کار مجله و چاپ و چاپخانه و در مقام «سردبیری» مجله‌ی «ستاره سینما» می‌شناسیم تا منتقد فیلم، البته ناگفته نماند که امضای او را در پای نقد فیلم «بلبل مزرعه» مجید محسنی دیده‌ایم. احياناً ممکن است نقدهای دیگری هم بدون امضاء و یا بانام مستعار نوشته باشد.

به هر حال، ده فیلم برتر به انتخاب روبرت اکهارت در سال ۱۳۳۳ از این قرار است:



- ۱ - سیرانو دو برژراک^۱ (یونایتد آر티ستس)
- ۲ - مکانی در آفتاب (پارامونت)
- ۳ - گودال مار^۲ (فوکس قرن بیستم)
- ۴ - هوسهای امپراطور (مترو گلدوین مایر)
- ۵ - مرد آرام (ریپابلیک)
- ۶ - یک امریکائی در پاریس^۳ (مترو)
- ۷ - نهالی که می‌روید^۴ (فوکس)
- ۸ - بی‌بی پیک^۵ (انگلستان)
- ۹ - برنج تلخ (لوکس فیلم ایتالیا)
- ۱۰ - مانگالا (هندوستان)

«خوزه فرر» برای بازی در فیلم «سیرانو دو برژراک» و «اولیویا دوهاویلند» برای بازی در فیلم «گودال

مار» عنوان هنرمندترین بازیگران سال را از اکهارت دریافت می‌کنند.

فیلم‌های «برنج تلخ»، «آنا»، «هوسهای امپراطور»، «ماجرای زندگی»، «اسکاراموش»^۶، «لوکرس

بورژیا»^۷ و «دختری از شیراز» پرفروش‌ترین فیلم‌های سال می‌باشند.

^۱ - CYRANO DE BERGERAC

^۲ - THE SNAKE PIT

^۳ - AN AMERICAN IN PARIS

^۴ - A TREE GROWS IN BROOKLYN

^۵ - THE QUEEN OF SPADES

^۶ - SCARA MOUCH

^۷ - LUCRETIA BORGIA

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۳۴

برای اینکه گزارشی از سینمای سال ۱۳۳۴ داشته باشیم به آمار و نوشته‌ای از علیمحمد نادرپور در مجله‌ی «سپید و سیاه» مراجعه کردیم.

علیمحمد نادرپور برای بررسی سینمای سال ۱۳۳۴ و گزینش فیلم‌های برتر سال نگاه کاملتر از حد متعارف به فیلم‌ها دارد و آنها را از سه جنبه «محتوی»، «فرم و کار کارگردان» و «موسیقی» مورد بازبینی و ارزیابی و تفکیک قرار می‌دهد و عقیده دارد که: «... یک فیلم خیلی بندرت اتفاق می‌افتد که از تمام لحاظ عالی و بی‌نقص باشد و تاکنون نیز نگارنده چنین فیلمی را بخاطر ندارد...»

بهترین فیلم‌های سال گذشته از لحاظ موضوع



۱ - روشنائی صحنه (لایم لایت) اثر چارلی چاپلین نابغه بزرگ عالم سینما که علاوه بر آنکه یک درام عالی انسانی بود فیلم آموزنده اجتماعی و پرمغزی بود که تاریخ سینما کمتر نظیر آنرا بخود دیده است.

۲ - محکومین: تهیه‌کننده استانی کریمر تهیه‌کننده پرارزش امریکائی - کارگردان هوگو فریگوف یک فیلم روانی و پرارزش سینمای امریکا بود که درباره نحوه رفتار با زندانیانی که به جرم‌های مختلف زندانی شده

بودند، بحث کرده و روش درست برای راهنمایی چنین اشخاصی را نشان میداد - سوژه این فیلم از کتاب «دونالد پاول ویلسون» به اسم «شش محکوم من» گرفته شده بود.

۳ - فردا خیلی دیر است^۱: محصول ایتالیا که کارگردانی آنرا لئونید موگی عهده‌دار بود. موضوع این فیلم درباره مسایل جنسی و لزوم آگاهی جوانان برآن دور می‌زد و بخوبی وضعیت روحی چنین جوانانی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده بود و نکات ذیقیمتی را دربرداشت.

۴ - بیگانگان^۲: بکارگردانی جان هوستن که اگر مورد سانسور شدید قرار نمی‌گرفت ارزش آن پیش از بیش نمایان می‌گردید. موضوع آنهم درباره مبارزات مردم کوبا برای آزادی و کسب استقلال دور می‌زد.

^۱ - DOMANI E TROPPO TRADI

^۲ - WE WERE STRANGERS



۵ - دزد دوچرخه: محصول ایتالیا کارگردان ویتوریو دوسیکا: این فیلم گرفتاریها و مصائب ملت ایتالیا را بعد از جنگ دوم جهانی نشان میداد.

۶ - از اینجا تا ابدیت: کارگردان فرد زین من - موضوع درباره حوادث ناهنجاری که در یک هنگ امریکائی مقیم پرل هاربر اتفاق می افتد. از کتاب «جیمس جونز» اقتباس شده است.

۷ - اسیر: محصول کارخانه ج - آر توررانک انگلیس کارگردان - چارلز کریکتون : موضوع آن از احساسات انسانی دزدی گفتگو میکرد که برای بهبود کودکی از آزادی خود دست شست و در صورتیکه می توانست بآسانی بگریزد، تسلیم شد.

۸ - شعبده باز^۱: تهیه کننده استانی کریمر کارگردان ادوارد دیمتریک: فیلمی از مهاجرین یهودی که تحت فشار آلمان نازی واقع گشته اند.

۹ - معجزه در میلان^۲: محصول ایتالیا - کارگردان ویتوریو دوسیکا: تماشاچی را در مقابل واقعیهائی از زندگی اجتماعی ملت ایتالیا قرار میدهد.

۱۰ - اسکندربیک: محصول شوروی کارگردان یوتکه ویچ : درسی از دوستی و اتحاد.

بهترین فیلم‌ها از نظر ارزش سینمایی و میزانشن

۱ - اعتراف بگناه - کارگردان : آلفرد هیچکاک، محصول امریکا

۲ - ماجرای نیمروز - کارگردان : فرد زین من، تهیه کننده: استانی کریمر

۳ - جیب‌بر خیابان جنوب^۳ - کارگردان : ساموئل فولر، تهیه کننده : جولس شرمر کارگردان این فیلم باتهمیه آن زبردستی و ابتکار خود را نشان داد. «جیب‌بر خیابان جنوب» یک اثر قوی و بدیع سینمایی در سال گذشته بشمار آید.

۴ - مرد سوم - کارگردان سرکارول رید - محصول انگلیس

۵ - ملکه افریقا^۴ - کارگردان : جان هوستن، تهیه کننده : س. پ. ایگل

۶ - موگامبو^۵ - کارگردان : جان فورد، تهیه کننده : سام زیمبالیست

^۱ - THE JUGGLER

^۲ - MIRACOLO A MILANO

^۳ - PICKUP ON SOUTH STREET

^۴ - THE AFRICAN QUEEN

^۵ - MOGAMBO

- ۷ - بهارخونین^۱ - کارگردان: هنری کینگ، محصول آمریکا
 ۸ - جنگل اسفالت - کارگردان: جان هوستن، محصول آمریکا
 ۹ - بازداشتگاه شماره ۱۷^۲ - کارگردان: بیلی وایلدر، محصول آمریکا
 ۱۰ - پنج لات کوچه بارسکا^۳ - محصول لهستان - کارگردان: الکساندر فورد

بهترین فیلم‌ها از لحاظ موزیک

- ۱ - ماجرای نیمروز - موزیک از دیمتری تیومکین
 ۲ - روشنائی صحنه - موزیک از چارلز چاپلین
 ۳ - خرقه^۴ - موزیک از آلفرد نیومن
 ۴ - هلن قهرمان ترویا - موزیک از ماکس اشتینر
 ۵ - قاتل کیست - موزیک از فرانتس واکسمن
 ۶ - التهاب - موزیک از دیمتری تیومکین

و موزیکال‌ها

- ۱ - دوستان طماع
 ۲ - هفت عروس برای هفت برادر
 ۳ - دوهفته باعشق
 ۴ - تجدیدنظر در عشق
 ۵ - آقایان موطلائیها را ترجیح میدهند^۵
 ۶ - آواز در زیر باران
 ۷ - بازگشت بساعت



بهترین هنرپیشگان سال

- چارلی چاپلین در فیلم «لایم لایت» (روشنائی صحنه)
 اورسن ولز در فیلم مرد سوم و بهار خونین
 همفری بوگارت در فیلم ملکه افریقا

^۱ - PRINCE OF FOXES

^۲ - STALAG 17

^۳ - FIVE BOYS FROM BARSKA STREET

^۴ - THE ROBE

^۵ - GENTLEMAN PREFER BLONDES

گاری کوپر درفیلم ماجرای نیمروز
 کرک دوگلاس در فیلم شعبده‌باز
 ویلیام هولدن درفیلم بازداشتگاه شماره ۱۷
 پدرو آرمندریز درفیلم بیگانگان
 اسپنسر تراسی درفیلم پدرعروس
 دیرک بوگارد درفیلم اسیر
 فرانک سیناترا در فیلم ازاینجا تاابدیت
 گریس کلی درفیلم موگامبو
 جین سیمونس درفیلم خرقه

و درضمن بهترین تهیه‌کننده: استانی کریمر - بهترین کارگردانان: آلفرد هیچکاک (اعتراف بگناه) -
 فرد زینه من (ماجرای نیمروز) - ساموئل فولر (جیب‌بر خیابان جنوب) عالی‌ترین دیالوگ: لایم لایت (روشنائی
 صحنه) و بالاخره بهترین رنگ آمیزی: خرقه از لئون شامروی
 این بود خلاصه‌ای از وضعیت فیلمهای مختلف درسال گذشته و همچنین باید گفت که سال ۱۳۳۴
 ازاین نظر دربین چندین سال اخیر کم‌نظیر بوده‌است و دو فیلم پردرآمد سال نیز عبارت بودند از:

۱ - هلن قهرمان ترویا

۲ - هفت عروس برای هفت برادر^۱

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۵

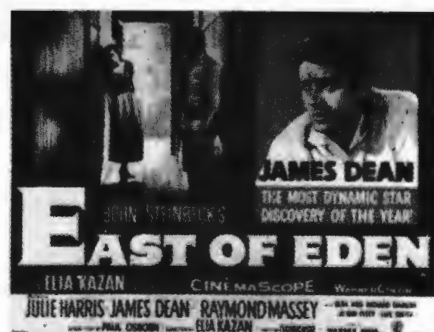
کارنامه‌ی سینمای سال ۱۳۳۵ ظاهراً به علت نداشتن امضاء به گزینش هیئت تحریریه

مجله‌ی «ستاره سینما» با نتایج زیر بسته می‌شود:

ده فیلم بزرگ سال

بین ۳۵۱ فیلم نمایش داده شده سال ۱۳۳۵ به آثار قابل اهمیت و پرازش زیادی برمی‌خوریم که ده

فیلم بزرگ و مشهور آن که از هرجهت جالب و حائز توجه بوده‌اند بترتیب عبارت هستند از:



۱ - بربادرفته (رنگی - متروگلدوین مایر)

۲ - پیک نیک (رنگی - سینماسکوپ - کلمبیا)

۳ - مزد ترس^۱ (فرانسه)

۴ - شبی در رم (پارامونت)

۵ - شرق بهشت (رنگی - سینماسکوپ - وارنر)

۶ - رومئو و ژولیت (رنگی - انگلستان)

۷ - تپه وداع^۲ (رنگی - سینماسکوپ - فوکس)

۸ - شین (رنگی - پارامونت)

۹ - مولن روژ^۳ (رنگی - یونایتد آرتیستس)

۱۰ - کنتس پابرنه^۴ (رنگی - یونایتد آرتیستس)

گذشته از ده فیلم نامبرده، فیلمهای با اهمیتی همچون «انتظار بزرگ»^۵، «هانز کریستین آندرسن»^۶،

«بندباز»، «مردان»^۷، «بریکادون»^۸، «برفهای کلیمانجارو»^۹، «فرار بسوی آزادی» و «کفش بلورین»^{۱۰} نیز مابین

فیلمهای سال مقام برتر و والاتری احراز کرده‌اند.

^۱ - LA SALAIRE DE LA PEUR

^۲ - LOVE IS A MANY SPLENDORED THING

^۳ - MOULIN ROUGE

^۴ - THE BAREFOOT CONTESSA

^۵ - GREAT EXPECTATIONS

^۶ - HANS CHRISTIAN ANDERSON

^۷ - THE MEN

^۸ - BRIGADOON

^۹ - THE SNOWS OF KILIMANJARO

^{۱۰} - THE GLASS SLIPPER

هنرمندترین هنرپیشگان

«مونتگمری کلیفت» به خاطر بازی بی‌نظیر و جذاب خود باایفای رل «جیووانی» در فیلم «از دست رفته» هنرمندترین آکتور سال ۱۳۳۵ شناخته گردید و همچنین «اودری هپبورن» با شرکت و ایفای رل نخست فیلم درام عشقی و اجتماعی «شبی در رم» به عنوان هنرمندترین اکتریس امسال به حساب آمد.

«ادی آلبرت» باایفای رلی در فیلم «شبی در رم» و «روزالیندا راسل» با ایفای نقشی در فیلم «پیک‌نیک» به مقام بهترین هنرپیشگان طراز دوم سال شناخته شده‌اند.

باوجود این از هنرمندی «مارلون براندو» در فیلم «مردان» و «ویوین لی» در فیلم «بربادرفته» نیز نمی‌توان گذشت.

پر فروش‌ترین فیلم‌ها

و این فیلم‌ها به ترتیب رتبه رکورد فروش را در سال ۱۳۳۵ شکسته و پردرآمدترین محصولات سال

شناخته شده‌اند:



- ۱ - بربادرفته (در دو قسمت) (ایران - البرز)
- ۲ - علی بابا^۱ (رکس - پلازا - همای)
- ۳ - بندباز (مولن روژ)
- ۴ - زراک خان^۲ (رکس - پلازا)
- ۵ - حیف که خیلی حقه‌ای^۳ (متروپل - دیانا)
- ۶ - آقای ۴۲۰^۴ (ایران - البرز)
- ۷ - چادر سیاه^۵ (رکس)
- ۸ - خورشید میدرخشد (پارک - ونوس)
- ۹ - شبی در رم (همای)
- ۱۰ - دختر زنگاری^۶ (تهران - متروپل)

^۱ - ALI BABA

^۲ - ZARAK

^۳ - PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA

^۴ - SHREE 420

^۵ - THE BLACK TENT

^۶ - LA MAME VERT DE GRIS

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۶

پرویز نوری سینمای سال ۱۳۳۶ را در یک بررسی چنین مورد قضاوت قرار می‌دهد :
 ...سال ۱۳۳۶ بدون کوچکترین تردید از لحاظ نمایش آثار بزرگ سینمایی جهان (چه کیفیت و چه کمیت) برسالهای قبل برتری و رجحان کافی دارد....
 ...در ۲۱ سینمای درجه اول و دوم پایتخت ۵۰۲ فیلم بنمایش درآمد که ۸۲ فیلم آن تکراری و از محصولات نمایش داده‌شده سالهای پیش بود....

ده فیلم بزرگ سال

سال قبل آثار پرازش و با اهمیت زیاد روی پرده آمد و ما با دقت و توجه خاص ده اثر بزرگ سال ۱۳۳۶ را که از همه لحاظ بر سایر فیلمها برتری داشته‌اند بشرح زیر تعیین می‌کنیم :

- ۱ - اوتللو^۱ (مسفيلم - شوروی - دوبله بزبان فارسی)
- ۲ - دربار انداز (کلمبیا)
- ۳ - غرور و شهوت (یونایتد آرتیستس - ویستاویژن)
- ۴ - مابی دیک^۲ (برداران وارنر)
- ۵ - افسانه‌ها^۳ (لندن فیلم - انگلستان)
- ۶ - شیطان صفتان^۴ (فرانسه)
- ۷ - مارتی^۵ (یونایتد آرتیستس)
- ۸ - پیتربین^۶ (ار. ک. ب. ئو - رادیو)
- ۹ - عشق در بعد از ظهر (آلاید آرتیستس)
- ۱۰ - سابرینا (پارامونت)



^۱ - OTHELLO

^۲ - MOBY DICK

^۳ - TALES OF HOFFMANN

^۴ - LES DIABOLIQUES

^۵ - MARTY

^۶ - PETER PAN

ناگفته نگذاریم که از آثار جالب زیر هم نمیتوان ذکرى بمیان نیاورد:

- ۱ - چهارراه بووانی^۱ (متروگلدوین مایر)^۲ - بیست هزار فرسنگ زیر دریا^۳ (بوئناویستا)^۴ - عشاق فراری^۵ (آرتور رانک)^۶ - سرگذشت ادی دوچین^۷ (کلمبیا)^۸ - مرد بازوطلائی^۹ (یونایتد آرتیستس)^{۱۰} - خال گل سرخ^{۱۱} (پارامونت)^{۱۲} - نه مثل یک بیگانه^{۱۳} (یونایتد آرتیستس)^{۱۴} - بزرگترین نمایش روی زمین^{۱۵} (پارامونت)^{۱۶}

۵ آکتور هنرمند

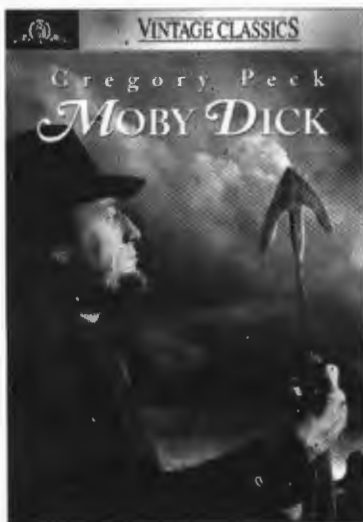
هنرمندترین هنرپیشگان مردسال گذشته این پنج نفر بوده‌اند:

- ۱ - مارلون براندو (دربارانداز)
- ۲ - سرگئی باندارچوک (اوتللو)
- ۳ - ارنست بورگناین (مارتی)
- ۴ - جیمز میسون (ستاره‌ای بوجود می‌آید)^۱
- ۵ - گزیگوری پک (مابی دیک)

۵ آکتوریس هنرمند

هنرمندترین ستارگان زن سال این پنج نفر بوده‌اند:

- ۱ - آنا مانیانی (خال گل سرخ)
- ۲ - اودری هیپبورن (سابرینا)
- ۳ - گریس کلی (دختر دهاتی)^۱
- ۴ - اوا گاردنر (چهارراه بووانی)
- ۵ - جودی گارلند (ستاره‌ای بوجود می‌آید)



^۱ - BHOWANI JUNCTION

^۲ - 20000 LEAGUES UNDER THE SEA

^۳ - THE YOUNG LOVERS

^۴ - THE EDDY DUCHIN STORY

^۵ - THE MAN WITH GOLDEN ARM

^۶ - THE ROSE TATTOO

^۷ - NOT AS A STRANGER

^۸ - THE GREATEST SHOW ON EARTH

^۹ - A STAR IS BORN

^{۱۰} - THE COUNTRY GIRL

۵ کارگردان بزرگ سال

- ۱ - الیا کازان (دربارانداز)
- ۲ - سرگئی یوتکه ویچ (اوتللو)
- ۳ - جان هوستن (مابی دیک)
- ۴ - هانری ژرژ کلوژو (شیطان صفتان)
- ۵ - جورج کوکر (ستاره‌ای بوجود می‌آید)

پرفروش‌ترین فیلم‌های سال

ده فیلم زیر بعنوان پردرآمدترین فیلم‌های سال ۱۳۳۶ بدون در نظر گرفتن ترتیب شناخته شدند:

- ۱ - شب نشینی در جهنم (ایران - پلازا - متروپیل)
- ۲ - مادموازل خاله (پارک - ونوس)
- ۳ - فاتح^۱ (رکس - دنیا - پلازا)
- ۴ - آسیابان عشوه‌گر^۲ (سعدی - پردیس)
- ۵ - ظالم بلا (ایران - متروپیل - البرز)
- ۶ - بلبل مزرعه (دیانا)
- ۷ - دوئل در آفتاب^۳ (سعدی)
- ۸ - این دخترک آتشپاره^۴ (سعدی)
- ۹ - نان و عشق و...^۵ (دنیا - مشعل)
- ۱۰ - مرد سوم (دنیا - پلازا)^۶

^۱ - THE CONQUEROR

^۲ - LA BELLE MEUNIERE

^۳ - DUEL IN THE SUN

^۴ - CETTE SACREE GAMINE

^۵ - PANE, AMORE, E...

^۶ - ستاره سینما - نوروز ۱۳۳۷

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۷

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۷ نیز با نظر پرویز نوری قضاوت می‌شود :

... سال ۱۳۳۷ طبق پیش‌بینی خود ما یکی از بهترین سالهای سینمایی در ایران باید بشمار آید. هفت سینمای مدرن و جدیدالتاسیس ایفل، آسیا، اسکار، حافظ، سهیلا، رادیوسیتی و نیگارا با نمایش آثار پرارزش و قابل توجهی فعالیت‌های تازه سینمایی خویش را شروع کردند... در سال ۳۷ رویهم‌رفته ۵۵۰ فیلم در ۲۴ سینمای درجه اول و دوم پایتخت روی پرده آمد از این رقم ۱۱۵ فیلم آن تکراری و از محصولات کهنه سالهای قبل سینماها انتخاب شده بود...

ده فیلم پرارزش سال

انتخاب ده فیلم بزرگ از بین ۵۴۴ فیلمی که طی سال قبل روی پرده آمد کاری بس مشکل و سخت است..

لک لک‌ها پرواز میکنند (محصول فیلم - شوروی)

غول (محصول برادران واونر)

ولگردها (محصول ایتالیا)

پل رودخانه کواي (محصول هوریزون پیکچرز- کلمبیا)

طلای ناپل^۱ (محصول ایتالیا)

تابستان در ونیز^۲ (محصول یونایتد آرتیستس)

سنسو^۳ (محصول ایتالیا)

چهل و یکمین^۴ (محصول شوروی)

حمله^۵ (محصول یونایتد آرتیستس)

سلطان ومن^۶ (محصول فوکس قرن بیستم)

و این پانزده فیلم هم از آثار بسیارخوب سال گذشته محسوب میشوند:

بوی خوش موفقیت^۷ (یونایتد آرتیستس) - ساعات ناامیدی (بارامونت) - مرگ یک دوچرخه‌سوار (اسپانیا) -



^۱ - L , ORO DI NAPOLI

^۲ - SUMMER MADNESS

^۳ - SENSO

^۴ - FORTH FIRSR

^۵ - ATTACT

^۶ - THE KING AND I

^۷ - SWEET SMELL OF SUCCESS

رقص در تاریکی^۱ (وارنر) - محفل جوانان^۲ (یونایتد آرتیستس) - اوکلاهما^۳ (آر. ک. ئو) - در جستجوی دختر (وارنر) - زندانیان پناهنده^۴ (پارامونت) - کودک قهرمان^۵ (آر. ک. ئو) - بزغاله دوپولی^۶ (انگلستان) - استر کاستلو^۷ (کلمبیا) - جویندگان طلا (یونایتد آرتیستس) - قهوه خانه ماه اوت^۸ (متروگلدوین مایر) - دلقک^۹ (پارامونت) - من و سرهنگ^{۱۰} (کلمبیا)

پنج آکتریس هنرمند

تاتیانا ساموئیلوا (لک لک‌ها پرواز میکنند)
کاترین هپبورن (تابستان درونیز)
اینگرید برگمن (آناستازیا)
ایزولدا ایرویسکایا (چهل و یکمین)
دیورا کار (سلطان ومن)

پنج آکتور هنرمند

الک گینس (بیل رودخانه کوائی)
بول براینر (سلطان ومن)
راک هودسن (غول)
جک پالانس (حمله)
تونی کرتیس (بوی خوش موفقیت)

پنج کارگردان بزرگ

جورج استیونس (غول)

¹ - THE PAJAMA GAME

² - THE BACHELOR PARTY

³ - OKLAHOMA

⁴ - WE ARE NO ANGELES

⁵ - THE BRAVE ONE

⁶ - A KID FOR TWO FARTHING

⁷ - THE STORY OF ESTHER COSTELLO

⁸ - THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON

⁹ - THE COURT JESTER

¹⁰ - ME AND THE COLONEL

میخائیل کالاتوزوف (لک لک‌ها پرواز میکنند)
دیوید لین (تابستان درونیز - پل رودخانه کوای)
فدریکو فلینی (ولگردها)
لوکینو ویسکوتی (سنسو)



پر درآ مدترین فیلم‌ها

- ۱ - عروس فراری (ایران - دیانا - سهیلا)
- ۲ - افسانه گمشدگان^۱ (مولن روژ - برلین)
- ۳ - سرکش^۲ (ایفل - حافظ)
- ۴ - عروس خیلی خوشگله^۳ (سهیلا)
- ۵ - غول (اسکار - تخت جمشید - تاج)
- ۶ - طلسم شکسته (ایران - سهیلا)
- ۷ - دور دنیا در ۸۰ روز^۴ (مولن روژ)
- ۸ - گوهر فروشان مهتاب^۵ (رادیوسیتی - برلین)
- ۹ - پل رودخانه کوای (رادیوسیتی - رکس)
- ۱۰ - حمله آتیلا^۶ (پلازا - تاج)^۷

در حاشیه گفتنی است که فیلم‌های «پله پنجم»^۸ و «مرد عوضی»^۹ آلفرد هیچکاک که در سال ۱۳۳۶ و فیلم‌های «گره سیاه»^{۱۰}، «سرگذشت یک قتل» (دردسر هاری)^{۱۱} همین فیلمساز که در سال ۱۳۳۷ به نمایش گذاشته شدند درلیست انتخابی پرویز نوری جانی نداشته‌اند. به نظر می‌آید که آثار هیچکاک در این سال‌ها جدی گرفته نمی‌شد.

^۱ - LEGEND OF THE LOST

^۲ - UNTAMED

^۳ - LA MARIEE EST TROP BELLE

^۴ - AROUND THE WORLD IN 80 DAYS

^۵ - LES BIJOUTIERS DU-CLAIR DE LUNE

^۶ - SIGN OF THE PAGAN

^۷ - ستاره سینما - نوروز ۱۳۳۸

^۸ - DIAL M FOR MURDER

^۹ - THE WRONG MAN

^{۱۰} - THE BLACK CAT

^{۱۱} - THE TROUBLE WITH HARRY

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۸

برای شناختن فیلم‌های برتر سال ۱۳۳۸ به انتخاب «دکتر هوشنگ کاوسی» مراجعه

کرده‌ایم:



۱ - «هفت سامورایی» از «اکیرا کروساوا»

۲ - «گیلدا» از «چارلز ویدور»

۳ - «تابلوی سیاه»^۱ از «ریچارد بروکس»

۴ - «پسرک» از «چارلی چاپلین»

۵ - «شهر برهنه»^۲ از «ژول داسن»

و این فیلم‌ها نیز بهترین فیلم‌هایی است که خارج از برنامه‌های
سینماها دیده‌ام :

۶ - «کلماتین عزیزم» از «جان فورد» در سینه کلوب

۷ - «پنجره رو به حیاط» از «آلفرد هیچکاک» در سینه کلوب

۸ - «ماجرای لوئیزیانا»^۳ از «رابرت فلاهرتی» در کانون فیلم

۹ - «همشهری کین» از «اورسن ولز» در کانون فیلم

۱۰ - «داتی جان»^۴ از «ژاک تاتی» در هفته فیلم فرانسه^۵

^۱ - BLACKBOARD JUNGLE

^۲ - THE NAKED CITY

^۳ - LOUISIANA STORY

^۴ - MON ONCLE

^۵ - ستاره سینما - ۲۲ اسفند ۱۳۳۸

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۹

کارنامه سینمای سال ۱۳۳۹ را به گزینش مجله‌ی «هنر و سینما»ی دکتر هوشنگ کاوسی انتخاب کرده‌ایم. انتشار این مجله از آغاز سال ۱۳۴۰ شروع می‌شود و چند سالی در فرم و شکل‌های متفاوتی، نه به طور مداوم، دوام می‌آورد و سپس تعطیل می‌گردد. انتخاب بهترین‌های سال ۱۳۳۹ مجله‌ی «هنر و سینما» فاقد امضاء است. حدس می‌زنیم انتخاب‌ها به تشخیص دکتر کاوسی که مدیر و سردبیر این مجله هم هست، صورت گرفته باشد. همچنین در این مطلب فقط عنوان فیلم‌ها ذکر شده است. نام سازنده فیلم‌ها را - تا آنجا که می‌شناختیم - مولف به آن اضافه کرده است:

بهترین ده فیلم سال گذشته (۱۳۳۹) در سینماها



- ۱ - پنجره رو به حیاط (آلفرد هیچکاک)
- ۲ - جنگ و صلح (کینگ ویدور)
- ۳ - دروازه پاریس^۱ (رنه کلر)
- ۴ - ژنرال دلاروره^۲ (روبرتو روسه لینی)
- ۵ - ژنی ژنی^۳ (وینسنت مینه لی)
- ۶ - سرخ و سیاه^۴ (کلود اوتان لارا)
- ۷ - سرگیجه (آلفرد هیچکاک)
- ۸ - سرنوشت یک انسان (سرگئی بانداریچوک)
- ۹ - ضربه شیطان (اورسن ولز)
- ۱۰ - نسل فاسد^۵ (مروین لروی)

^۱ - PORTE DES LILAS

^۲ - IL GENERALE DELLA ROVERE

^۳ - GIGI

^۴ - LE ROUGE ET LE NOIR

^۵ - THE BAD SEED

بهترین ده فیلم سال در سینه کلوب



- ۱ - آدمکشان^۱ (رابرت سیودوماک)
- ۲ - انتظار بزرگ (دیوید لین)
- ۳ - ببی دال (الیا کازان)
- ۴ - بی بی پیک (تارولد دیکینسون)
- ۵ - سانست بولوار (غروب یک ستاره) (بیلی وایلدر)
- ۶ - شب فراموش نشدنی^۲ (روی بیکر)
- ۷ - طلای ناپل (ویتوریو دسیکا)
- ۸ - قطار سه و ده دقیقه^۳ (دلمر دیوز)
- ۹ - ماجرای نیمروز (فرد زیمان)
- ۱۰ - نامه یک زن ناشناس (ماکس افولس)

بهترین ده فیلم سال گذشته کانون فیلم

- ۱ - اقتضای نجابت
- ۲ - باغ مرگ^۴ (لوئی بونوئل)
- ۳ - سیلاب ویسکی^۵ (الکساندر مکندریک)
- ۴ - شب شکارچی^۶ (چارلز لاتون)
- ۵ - لولا مونتر^۷ (ماکس افولس)
- ۶ - مارتی (دلبرت مان)
- ۷ - مادمازل ژولی^۸ (آلف شوبرگ)
- ۸ - مرد سوم (کارول رید)
- ۹ - مرگ یک دوچرخه سوار (خوان آنتونیو بارد)

^۱ - THE KILLERS

^۲ - A NIGHT TO REMEMBER

^۳ - 3.10 TO YUMA

^۴ - LA MORT EN LE JARDIN

^۵ - WHISKY GALORE

^۶ - THE NIGHT OF THE HUNTER

^۷ - LOLA MONTES

^۸ - MISS JULIE

۱۰ - هانری پنجم^۱ (لارنس اولیویر)

پرفروش‌ترین ده فیلم سال

- ۱ - سلیمان و ملکه سبا^۲ (کینگ ویدور)
- ۲ - قایقرانان ولگا^۳ (ویکتور توروزنسکی)
- ۳ - سرنوشت یک انسان (سرگئی بانداریچوک)
- ۴ - بزن بریم هالیوود^۴ (فرانک تاشلین)
- ۵ - آخرین قطارگان هیل (جان استورجس)
- ۶ - جاده صاف کن (جان پدی کارستیرز)
- ۷ - پمپی در آتش (ماريو بونارد)
- ۸ - عیالوار^۵ (فرانک تاشلین)
- ۹ - جدال در او. ک. کورال (جان استورجس)
- ۱۰ - جنگ و صلح (کینگ ویدور)

^۱ - HENRY V

^۲ - SOLOMON AND SHEBA

^۳ - LES BATELIERS DE LA VOLGA

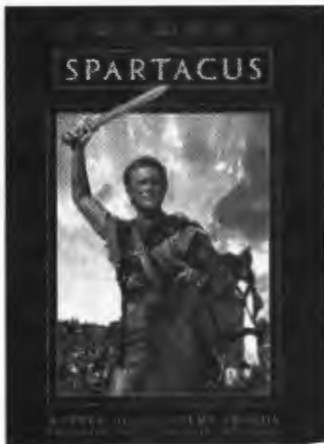
^۴ - HOLLYWOOD OR BUST

^۵ - ROCK-A-BYE BABY

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۰

جمشید ارجمند از بین بیش از ۲۰۰ فیلم نمایش داده شده در سال ۱۳۴۰ ده فیلم زیر را به عنوان فیلم‌های برتر برگزیده است.

ضمن در نظر گرفتن نقطه نظریات او درباره سینما و باتوجه باین لیست می‌توان درمورد شناخت و قضاوت‌های او، آگاهی‌های بیشتری کسب کرد:



- ۱ - راه‌های افتخار^۱ (استانلی کوبریک)
- ۲ - دستفروشان (فرانچسکو روزی)
- ۳ - شب طولانی^۲ (فلورستانو وانچینی)
- ۴ - ریفی فی^۲ (نسخه اصلی - ژول داسن)
- ۵ - اسپارتاکوس^۳ (استانلی کوبریک)
- ۶ - روح (آلفرد هیچکاک)
- ۷ - تابستان شوم (والریو زورلینی)
- ۸ - آلامو (جان وین)
- ۹ - بن هور (ویلیام وایلر)
- ۱۰ - ریو براوو (هاوارد هاکنز)^۴

^۱ - PATHS OF GLORY

^۲ - DU RIFIFI CHEZ LES HOMME

^۳ - SPARTACUS

^۴ - ستاره سینما - شماره ۳۲۵ - فروردین ۱۳۴۱

کارنامه سینمای سال ۱۳۴۰

در یک بررسی دیگر مجله‌ی «فیلم و هنر» (صبح امروز) سینمای سال ۱۳۴۰ را چنین

شرح می‌دهد:

بدون هیچ شک و تردیدی سال سینمایی ۱۳۴۰ یکی از بهترین سال‌های سینمایی ایران در سنوات گذشته می‌باشد...

عده تماشاچیان فیلم‌ها در این سال نه تنها نقصان نمی‌یابد، بلکه به طور کلی از فیلم‌ها استقبال بیشتری می‌شود. فیلم‌های بسیار خوب و با عظمتی که دارای اهمیت فوق‌العاده هنری هستند و تماشاچیان درجه اول سینما را مشتاق تماشای خود می‌کنند، روی اکران آمده و مورد استقبال قرار می‌گیرند.

آثار تاریخی ایتالیایی و فیلم‌هایی از نوع (ماسیست و هرکول...) که از دو، سه سال قبل در اینجا رواج یافته بودند باهمان سرعت سیل آسا پرده‌ها را اشغال می‌نمایند. اما آن چه مسلم است، این که این آثار کم‌کم باسردی و بی‌زاری مردم روبرو می‌شوند و این نتیجه همانندی‌ها و وجه اشتراک‌هایی است که در این فیلم‌ها دیده می‌شود.

فیلم‌های آمریکایی عموماً بازارهای بدی ندارند ولی فیلم‌های روسی قدمی به قهقرا می‌گذارند. مردم، سینمای شوروی را در غالب سوژه‌های جنگی و درام‌های بسیار قوی و موثر تحسین می‌کنند (باتوجه به این که در اوائل سال فیلم «حماسه سرباز» مورد استقبال قرار می‌گیرد) ولی باگذشت زمان و دیدن آثاری که منظور باطنی‌شان را بر نمی‌آورد و نیز اثر منفی چند فیلم بی‌ارزش تا اندازه‌ای از آن روگردان می‌شوند...

هرچند ما از سینمای سال ۱۳۴۰ تعریف کنیم از آن طرف باید از آن چه که در سال‌های قبل هم موجب رنجمان شده بود متأسف باشیم و آن گمنام ماندن سینمای اصیل فرانسه است، سینمایی که اساتیدی چون «کلو» و «کوکتو» دارد. از مدت‌ها پیش به این طرف مردم ما از سینمای فرانسه «ادی کنستانتین» و فیلم‌هایش را می‌شناختند، از آنها صمیمانه استقبال می‌کردند و «دروازه پاریس»، «چهارصد ضربه»^۱ ها را به حال خود می‌گذارند تا علاقمندان سینما شاهد سقوط بیرحمانه آنها باشند، این سال هم همین کار را می‌کنند. علاوه بر آن که شخصیت دیگری نیز موسوم به «گوریل» بر آن اضافه می‌شود!

در مورد فیلم‌های ایتالیایی نیز، گذشته از آثار تاریخی که ذکر شد، با فرمول قدیمی سال‌های قبل تکرار می‌شود. فیلم‌های کم‌دی و انتقادی آن را تماشاچیان ویژه‌ای که به این آثار دلبستگی

^۱ - LES QUATRE CENTS COUPS

پیدا کرده‌اند، می‌بینند و «فیلم گویر»های حق شناس به آثاری چون «شب طولانی ۴۳» و «تابستان شوم» وقیحانه پشت پا می‌زنند.

فیلم‌های انگلیسی نیز در مملکت ما وضع جالبی دارند، مردم فقط می‌دانند که کمپانی «آرتور رانک»ی وجود دارد که آرم آن مرد خوش تن و بدنی است که بسنج می‌کوبد و فیلم‌هایی از قبیل «اطوکش»، «جاده صاف کن»، «سیل وحشت» و غیره... به بازار عرضه می‌دارد... و انصراف حاصل کردن واردکننده از آوردن این آثار و نیز بعضی که سوژه جنگی دارند و خریدن فیلم‌های ناشناخته برای مردم همان و شکست تجارتهایش همان.

... اما فیلم خوبی مثل «خون بهای آزادی» را از یوگسلاوی به تماشا می‌نشینیم. سینمای سوئد اثری از خود نشان نمی‌دهد، از آلمان بجز دو سه فیلم متوسط چیز دیگری نمی‌بینیم، اسپانیا سکوت می‌کند. سینمای ژاپن را از دست می‌دهیم و از آثار بزرگ سینمای لهستان هیچ گونه خبری نمی‌شود.

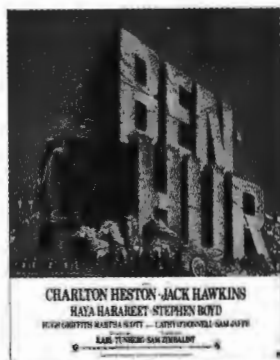
انتظار ما در مورد دیدن فیلم‌هایی از چکسلواکی، آرژانتین، اتریش و چندین کشور ناآشنای دیگر تا پایان این سال هم ادامه پیدا می‌کند.

وضع تاسف بار سینمای هندوستان در کشور ما در سینمای سال ۱۳۴۰ نیز موجود است با این تفاوت که نمایش اثر برجسته‌ای موسوم به «دو چشم و دوازده دست» آن حالت انتظار و اشتیاق را که در میان سینما روه‌های خوب ما نسبت به بعضی از آثار سینمایی اروپا موجود است، در مورد فیلم‌های آن کشور نیز پدید می‌آورد. اما بالاخره در سال گذشته از «ساتیاجیت رای» چیزی نمی‌بینیم. فیلم‌های آمریکایی از نظر اثر بر روی تماشاچی در سال گذشته دستخوش تغییراتی شده‌اند و در واقع به جرات می‌توانیم بگوییم که در مقام مقایسه با آثار سایر کشورهای دیگر سینمای سال ۱۳۴۰ ما سینمای آمریکا می‌باشد.

تماشاچیان ما در سال گذشته نسبت به فیلم‌های موزیکال و کمدی آمریکایی که قبلاً به هیچ وجه مورد توجه شان نبود، نظر بیشتری مبذول می‌دارند...

در آثاری که سینمای آمریکا از خود نشان می‌دهد غالباً فیلم‌های سنگینی به چشم می‌خورند. از نظر دیگر سینمای سال ۱۳۴۰ آمریکا برای ما سال آثار باشکوه و پرخرجی است. «اسپارتاکوس»، «بن‌هور»، «ده فرمان»^۱ و «آلامو» شاهد این ادعا می‌باشند.

فیلم‌های درجه اول سال



- ۱ - اسپارتاکوس (استانلی کوبریک)
- ۲ - بن هور (ویلیام وایلر)
- ۳ - اطلاق طبقه بالا (جک کلیتون)
- ۴ - گناهکار نیویورک^۱ (دانیل مان)
- ۵ - ناگهان، تابستان گذشته^۲ (جوزف مانکیه ویتس)
- ۶ - روح (آلفرد هیچکاک)
- ۷ - حماسه یک سرباز (گریگوری چوخرای)
- ۸ - شب طولانی ۴۳ (فلورستانو وانچینی)
- ۹ - آلامو (جان وین)
- ۱۰ - توپ‌های ناورون^۳ (جی. لی. تامپسون)
- ۱۱ - تابستان شوم (والریو زورلینی)
- ۱۲ - راه‌های افتخار (استانلی کوبریک)
- ۱۳ - دستفروشان (فرانچسکو روزی)
- ۱۴ - میزهای جداگانه^۴ (دلبرت مان)
- ۱۵ - تصویر سیاه (مایکل گوردون)
- ۱۶ - دوازده مرد خشمگین^۵ (سیدنی لومت)
- ۱۷ - محبوب بیوفای من (هنری کینگ)
- ۱۸ - گناهکاران بیتون (مارک رابسون)
- ۱۹ - دو چشم و دوازده دست (و. شانتارام)
- ۲۰ - مایای برهنه^۶ (هنری کاستر)

^۱ - BUTTERFIELD 8

^۲ - SUDDENLY LAST SUMMER

^۳ - THE GUNS OF NAVARONE

^۴ - SEPARATE TABLE

^۵ - TWELVE ANGRY MEN

^۶ - THE NAKED MAJA

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۱

برای شناسائی بهترین فیلم‌های نمایش داده شده در سال‌های ۱۳۴۱ و ۱۳۴۲ آمار مکتوب و به چاپ رسیده‌ای بدست نیامد. لذا نگارنده با مراجعه به یادداشت‌های شخصی خود فهرستی تهیه کرده‌ام که حاوی مشخصات فیلم‌های خوب و مطرح این سال‌هاست که برای اولین بار و یا به طور تکراری به نمایش عمومی درمی‌آیند و چون یادداشت‌های مذکور شامل فیلم‌هایی می‌شود که نگارنده آنها را دیده‌است، لذا ممکن است نام یک یا چند فیلم در این فهرست نیامده باشد. با مراجعه به این فهرست می‌توان گفت که سال‌های ۱۳۴۱ و ۱۳۴۲ برای سینمادوستان از جمله سال‌های پرخیر و برکت است:



بیلیاردباز (رابرت راسن)

ملاقات اتفاقی^۱ (جوزف لوزی)

جدال در بعدازظهر (سام پکین پا)

یکشنبه‌ها هرگز (ژول داسن)

وراکروز (رابرت آلد ریچ)

بعضی‌ها داغش را دوست دارند^۲ (بیلی وایلد)

رومنو و ژولیت (جورج کیوکر)

سهم کوچک بابا (وینسنت مینه‌لی)

مردی از غرب^۳ (آنتونی مان)

مرگ فرار می‌کند (مارسل کامو)

نتردام دوپاری (ویلیام دیترله)

رودخانه سرخ (هوارد هاگز)

^۱ - BLIND DATE/CHANCE MEETING

^۲ - SOME LIKE IT HOT

^۳ - MAN OF THE WEST



دو سوار (جان فورد)

شین (جورج استیونس)

ماجرای زندان سن کوئین تین (ژول داسن)

ستیزه جویان^۱ (استانلی کرامر)

دو زن^۲ (ویتوریو دسیکا)

نابخشوده^۳ (جان هوستن)

زیر آفتاب سوزان (رنه کلما)

کاپو^۴ (جیلوپونته کوروو)

حقیقت^۵ (هانری ژرژ کلوزو)

ال سید (آنتونی مان)

عملیات زیرپیراهنی^۶ (بلیک ادواردز)

شمال از شمال غربی (آلفرد هیچکاک)

آسمان زرد^۷ (ویلیام ولمن)

دستبرد جسورانه (نانی لوی)

حلقه آتش (آندرو. ال. استون)

کاری (ویلیام وایلر)

می‌خواهم زنده بمانم^۸ (رابرت وایز)



^۱ - THE DEFIANT ONES

^۲ - LA CIOCIARA

^۳ - THE UNFORGIVEN

^۴ - KAPO

^۵ - LA VERITE

^۶ - OPERATION PETTICOAT

^۷ - YELLOW SKY

^۸ - I WANT TO LIVE



زنده باد زاپاتا^۱ (الیا کازان)

سواره نظام، ریوگرانده (جان فورد)

دختری با چمدان^۲ (والریو زورلینی)

کسوف (میکل آنجلو آنتونیونی)

ضمناً درهمین سال یک فیلم فارسی به نام

«سوداگران مرگ» ساخته‌ی ناصر ملک‌مطیعی مورد اعتنای

منتقدان قرار می‌گیرد و پرویز دوائی، از جمله، نقد نسبتاً

مساعدی برای آن می‌نویسد!

^۱ - VIVA ZAPATA

^۲ - LA RAGAZZA CON LA VALIGIA

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۲

- سنیلیتا^۱ (ماثورو بولونی‌نی)
 بازداشتگاه شماره ۱۷ (بیلی وایلد)
 از اینجا تا ابدیت (فرد زینه‌من)
 جانی گیتار (نیکلاس ری)
 شکوه علفزار (الیا کازان)
 بر باد رفته (ویکتور فلمینگ)
 مکانی در آفتاب (جورج استیونس)
 طلاق ایتالیایی^۲ (پیترو جرمی)
 تفنگ ۷۳ (آنتونی مان)
 جنایات آدولف هیتلر (مستند ساخته‌ی منتقد معروف پل روتا)
 طناب (آلفرد هیچکاک)
 پرنده شیرین جوانی^۳ (ریچارد بروکس)
 مرد آرام (جان فورد)
 غروب‌ها^۴ (فرد زینه‌من)
 جدال در آفتاب^۵ (کینگ ویدور)
 هاد^۶ (مارتین ریت)
 آیا برامس را دوست دارید؟ (آنا تول لیتواک)
 خیابان داغ^۱ (ادوارد دمیتریک)

^۱ - SENILITA

^۲ - DIVORZIO ALL' ITALIANA

^۳ - SWEET BIRD OF YOUTH

^۴ - THE SUNDOWNERS

^۵ - DUEL IN THE SUN

^۶ - HUD

فانی^۲ (جاشوا لوگان)

شایعه (ویلیام وایلر)

هاتاری^۳ (هوارد هاگز)

بوکاچو هفتاد^۴ (دسیکا - فلینی - ویسکونتی)

آقای ۴۲۰ (راج کاپور)

دادگاه نورمبرگ^۵ (استانلی کریمر)

بدنام (آلفرد هیچکاک)



ضمناً فیلم «جنوب شهر» فرخ غفاری پس از سانسور و رهایی از توقیف بانام «رقابت در شهر» مجدداً به نمایش درمی‌آید. همچنین فیلم کوتاه و مستند «خانه سیاه است» ساخته‌ی فروغ فرخزاد در دو سینمای سعدی و پلازا به معرض نمایش گذاشته می‌شود. نمایش فیلم کوتاه در ابتدای برنامه اصلی، در سینماهای ما کمتر سابقه داشته است.

^۱ - WALK ON THE WILD SIDE

^۲ - FANNY

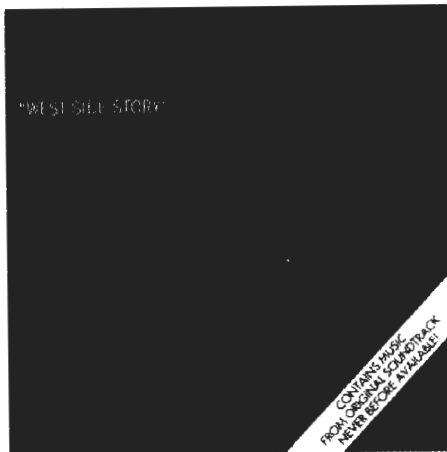
^۳ - HATARI!

^۴ - BOCCACCIO 70

^۵ - JUDGEMENT AT NUREMBERG

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۳

هفته نامه انتقاد فیلم (هنر و سینما) پس از جمع‌آوری نظر جمعی از منتقدان (شمیم بهار - منوچهر جوانفر - هژیر داریوش - بهرام ری‌پور - لیلا سپهری - دکتر هوشنگ کاوسی - پرویز نوری و کیومرث وجدانی) و صاحب‌نظران دیگر (هوشنگ بهارلو - پطروس پالیان - مازیار پرتو - پاشا شاهنده - هوشنگ شفتی - کامران شیردل و بهمن فرسی) فیلم‌های زیر را به عنوان بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۳ (از ۱۵ اسفند ۱۳۴۲ تا ۱۵ اسفند ۱۳۴۳) که به نمایش عمومی درآمده‌اند، انتخاب می‌کند:



۱ - زندگی شیرین (فدریکو فلینی)

۲ - پرندگان (آلفرد هیچکاک)

۳ - هاملت (گریگوری کوزیتسوف)

۴ - زن پدر ادی (وینسنت مینه‌لی)

۵ - داستان وست ساید^۱ (جروم رابینز - رابرت وایز)

۶ - یوزپلنگ (لوکینو ویسکوتی)

۷ - سقوط امپراطوری رم (آنتونی مان)

۸ - سامار (جرج مونته‌مری)

و : ۵۵ روز در پکن (نیکلاس ری)

۱۰ - معما (استانلی دانن)

و : بر بیبی جین چه گذشت (رابرت آلد ریچ)

و بدنبالشان:

۱۲ - یک، دو، سه (بیلی وایلد) - کاندیدای منچوری^۲ (جان فرانکن هایمر) - دامی برای جیمز بند^۳ (ترنس یانگ) -

جنایات و مکافات (تری ساندرز)

۱۶ - دیدار^۴ (برنارد ویکی)

۱۷ - موجی از اسکنا^۵ (هانری ورنوی)

^۱ - WEST SIDE STORY

^۲ - THE MANCHORIAN CANDIDATE

^۳ - FROM RUSSIA WITH LOVE

^۴ - THE VISIT

^۵ - MELODIE EN SOUS-SOL

- ۱۸ - دنیای زنان (گواتیرو باکوبتی) - باخشم بگذشته بنگر^۱ (تونی ریچاردسون) - پرنده باز آلکاتراز^۲ (جان فرانکن هایمر)
- ۲۱ - شب ایگوانا (جان هاستن) - دام جاسوسان^۳ (دان مدفورد)
- ۲۳ - تاراس بولبا^۴ (جی - لی - تامپسون)
- ۲۴ - راه بدکاران (مائورو بولونی‌نی) - مردیکه لیبرتی والانس را کشت (جان فورد) - کلئوپاترا^۵ (جوزف مانکه‌ویتس)
- ۲۷ - همراهان سرسخت (سام پکین پا)
- ۲۸ - روزها و ساعتها (رنه کلمان) - گوشه‌گیران آلتونا^۶ (وینتوریودسیکا)
- ۳۰ - آنتونیوی زیبا^۷ (مائورو بولونی‌نی)
- ۳۱ - فانی (جوشوا لوگان)
- ۳۲ - بادی بادی بردی^۸ (جرج سیننی) - فدرا (ژول داسن) - خونه شاگرد (جری لوئیس)
- ۳۵ - التهاب (جک کلیمون) - پاریس وقتی که می‌جوشد^۹ (ریچارد کوئین)
- ۳۷ - مرد فراری^{۱۰} (کارول رید) - دلهره عشق (نرمن جوئی)
- ۳۹ - معجزه سیب^{۱۱} (فرانک کاپرا) - در جنگال ارواح (رابرت وایز) - چهار نفر برای تکزاس^{۱۲} (رابرت آلدریج) - دیوانه‌ای در فروشگاه (فرانک تاشلین)
- ۴۳ - آخرین غروب^{۱۳} (رابرت آلدریج) - عشق با بیگانه کامل^{۱۴} (رابرت مولیگان)
- ۴۵ - فرشته کوچک (پل وندکاس)^{۱۵}

^۱ - LOOK BACK IN ANGER

^۲ - BIRDMAN OF ALCATRAZ

^۳ - TO TRAPE A SPY

^۴ - TARAS BULBA

^۵ - CLEOPATRA

^۶ - I SEQUESTRA TI DI ALTONA

^۷ - IL BELL'ANTONIO

^۸ - BYE BYE BIRDIE

^۹ - PARIS WHEN IT SIZZLES

^{۱۰} - THE RUNNING MAN

^{۱۱} - POCKETFUL OF MIRACLES

^{۱۲} - FOUR FOR TEXAS

^{۱۳} - THE LAST SUNSET

^{۱۴} - LOVE WITH THE PROPER STRANGER

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۴

طی سال گذشته (۱۳۴۴) قریب ۴۰۰ فیلم نمایش داده شد که حدود ۲۰۰ فیلم از کشور آمریکا و در حدود ۳۵ فیلم از سینمای ایتالیا که اکثراً آثار تاریخی و قهرمانی بوده‌اند. قریب ۳۵ فیلم هندی، در حدود ۱۵ فیلم فرانسوی، ۱۰ فیلم انگلیسی و چند فیلم از کشورهای مختلف نظیر آرژانتین (دزد یک ملیون)، ژاپن (آخرین جنگ)، ترکیه (شبهای استانبول)، اسپانیا (مادام کاملیا)، مکزیک (پرندۀ ساحل) یونان (زوربای یونانی)، یوگسلاوی (دختر یهودی)، ۲ فیلم از لبنان، ۴۸ فیلم فارسی نمایش داده شد که از این فیلم‌ها ۲۴ عدد آن تکراری بود. سال گذشته آثار برجسته و قابل توجهی در ایران به معرض نمایش درآمد.^۱

مجله‌ی «فردوسی» ضمن جمع‌آوری نظر جمعی از منتقدان فیلم (جمشید ارجمند - هوشنگ بهارلو - پرویز دوائی - بیژن خرسند - هژیر داریوش - بهرام ری پور - کیومرث وجدانی - پرویز نوری) فیلم‌های زیر را به عنوان فیلم‌های برگزیده سال معرفی می‌کند:



- ۱ - مارنی (آلفرد هیچکاک)
- ۲ - نابغه (جری لوئیس)
- ۳ - پاتسی^۲ (جری لوئیس)
- ۴ - فریب خورده و ره‌اشده^۳ (پیتروجرمی)
- ۵ - عصیانگر (آلن کاولیه)
- ۶ - ایرما خوشگله^۴ (بیلی وایلدر)
- ۷ - سرگرد داندی^۵ (سام پکین پا)
- ۸ - قاتلین^۶ (دانالد سیگل)
- ۹ - ببر ایشناپور - مقبره هندی^۷ (فریتز لانگ)
- ۱۰ - عجایب جهان (یاکویتی)

^۱ - فیلم و هنر - شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۵

^۲ - THE PATSY

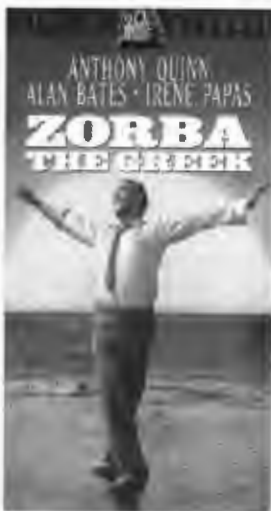
^۳ - SEDOTTA E ABANDONATA

^۴ - IRMA LA DOUCE

^۵ - MAJOR DUNDEE

^۶ - THE KILLERS

^۷ - THE TIGER OF ESHNAPUR THE INDIAN TOMB



...و فیلم‌هایی که بترتیب در مراحل بعدی از معدل آراء منتقدین برخوردار بوده‌اند.

۱۱ - مرغ دریائی^۱ (وینسنت مینلی) و معجزه‌گر (آرتور پن) با امتیاز

مساوی

۱۲ - فروید^۲ (جان هوستن)

۱۳ - ملاقات در ریو^۳

۱۴ - هفت زن (جان فورد)

۱۵ - زوربای یونانی^۴ (مایکل کاکویانیس) -

لایم لایت (چارلی چاپلین) با امتیاز مساوی

۱۶ - بسوی آلاسکا^۵ (هنری هاتاوی)

۱۷ - کشتن مرغ مقلد^۶ (رابرت مالیگان)^۷



^۱ - THE SEA GULL

^۲ - FREUD

^۳ - L'HOMME DE RIO

^۴ - ZORBA THE GREEK

^۵ - NORTH TO ALASKA

^۶ - TO KILL A MOCKINGBIRD

^۷ - فردوسی - شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۵

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۵

با آن که استقبال مردم از سینما در سالی که گذشت، تالاندهای بیشتر از سال گذشته می‌باشد، معالوصف رکود همچنان باقی است و این رکود بیشتر در نمایش فیلم‌های خوب مصداق پیدا می‌کند. سال ۱۳۴۵ از نظر افتتاح سینماهای متعدد، سال خوبی است...^۱

فیلم‌های هندی و وسترن و جیمزباندی ایتالیایی طبق معمول یکه‌تاز میدان‌اند. . . . روی هم‌رفته می‌توان گفت که این سال از نظر کیفیت فیلم‌ها و ارزش هنری آنها، سال جالبی نیست و فیلم‌های قابل توجهی هم که نمایش داده می‌شوند، محدوداند. البته در این میان باید به کوشش‌های انجمن‌های فرهنگی ایران و فرانسه، انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا، کانون فیلم ایران و بعضی از سینماهای خوب تهران که واقعاً فیلم‌های با ارزشی به روی پرده آوردند، اشاره کنیم. پس از جمع‌آوری نظریات اعضای شورای نویسندگان و معدل‌گیری، فیلم‌های برجسته سال به شرح ذیل انتخاب گردید که درواقع نظر «فیلم و هنر» محسوب می‌شود:



- ۱ - شب (میکل آنجلو آنتونیونی)
- ۲ - هشت و نیم (فدریکو فلینی)
- ۳ - حرفه‌ای‌ها (ریچارد بروکس)
- ۴ - کاپو (جیلوپوته کوروو)
- ۵ - پیشخدمت^۲ (جوزف لوزی)
- ۶ - بی‌نظم منظم^۳ (فرانک تاشلین)
- ۷ - کلکسیونر (ویلیام وایلر)
- ۸ - مردی از گذشته^۴ (سیدنی لومت)
- ۹ - دیروز، امروز، فردا (ویتوریو دسیکا)
- ۱۰ - کت بالو^۵ (الیوت سیلوراستین)
- و به دنبال این ده فیلم اینها را داریم:
- ۱۱ - زن بدون چهره (دلبرت مان)

۱- در این سال سینماهای «دیاموند» در خیابان شهید مفتاح، «الوند» در میدان خراسان، «نپتون» در تهران نو، «پاسیفیک» (ایران) در خیابان شریعتی، «پارامونت» در چهارراه ولیعصر و طالقانی، «ریولی» (صحرا) در خیابان شریعتی، «ناتالی» در خیابان کمالی، «شرق» در خیابان شهیدرجانی و «کاپری» (بهمن) در میدان انقلاب شروع به کار می‌کنند.

^۲ - THE SERVANT

^۳ - THE DISORDERLY ORDERLY

^۴ - THE PAWNBROKER

^۵ - CAT BALLOU



- ۱۲ - تعقیب (آرتور پن)
 ۱۳ - هفت مرد طلائی (مارکو ویکاریو)
 ۱۴ - سه نفر روی کاناپه^۱ (جری لوئیس)
 ۱۵ - خاطرات آن فرانک^۲ (جورج استیونس)
 ۱۶ - مادستی بلز (جوزف لوزی)
 ۱۷ - دو جاسوس (آلبرت کاردیف)
 ۱۸ - اشکها و لبخندها^۳ (رابرت وایز)
 ۱۹ - دکتر ژیاگو (دیوید لین)^۴

انتخاب دو فیلم «دو جاسوس» و «هفت مرد طلائی» ظاهراً تعجب‌آور به نظر می‌رسد.

ولی «بهرام ری‌پور» درباره‌ی فیلم «دو جاسوس» می‌نویسد:

برای تماشگری که با یک سلیقه ذهنی بدبینانه بتماشای این فیلم می‌رود، «دو جاسوس» فیلمی است خلاف انتظار و کاملاً درسطحی متمایز از سایر آثار مشابه...

کارگردان بایک داستان پیش‌پاافتاده و قراردادی اثری بوجود آورده که بایک بیان هوشمندانه و درعین حال سرشار از افه‌های تصویری زیبا، به نفعی تمام آثاری که تا بحال در این زمینه بوجود آمده‌اند می‌پردازد. آلبرت کاردیف کارگردانی که تا بحال با نام او برخورد نداشته‌ایم، با همین یک فیلم علیرغم گمنامی و حقیربودن ظاهری اثرش، خود را سینماگری پیشرو و گریزان از استانداردهای فیلمسازی معرفی می‌کند.^۵

پرویز دویی ده فیلم برجسته سال ۱۳۴۵ را به شرح زیر انتخاب می‌کند و در کنار آن با لحنی طنزآمیز از دیدگاه خود، فیلم‌های بد سال را نیز به عنوان «مهم‌لزم در سینما» نام می‌برد:

فیلمهای انتخابی (به ترتیب حروف الفباء): ۱ - بانی لیک گم شده (اتو پره‌مینجر)
 ۲ - پیشخدمت (جوزف لوزی) ۳ - تعقیب^۶ (آرتور پن) ۴ - حرفه‌ایها^۷ (ریچارد بروکس) ۵ - در راه خطر^۱

^۱ - THREE ON A COUCH

^۲ - THE DIARY OF ANNE FRANK

^۳ - THE SOUND OF MUSIC

^۴ - فیلم و هنر - شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۶

^۵ - فیلم و هنر - شماره ۹۶ - ۶ مرداد ۱۳۴۵

^۶ - THE CHASE

^۷ - THE PROFESSIONALS

(اتو پره‌مینجر) ۶ - سردار سرنوشت (فرانکلین شافنر) ۷ - شب (آنتونیونی) ۸ - مودستی بلز (جوزف لوزی) ۹ - مرد مورد علاقه^۲ (هوارد هاکز) ۱۰ - هشت ونیم (فدریکوفلینی)

مهم‌لیزم در سینما

...و با اجازه صاحب صفحه بدترین فیلم‌های سال را هم به شرح زیر اسم می‌برم:

- «برای یک مشت دلار» (چون میکرب، مرض وسترن ایتالیائی را باخود به ارمغان آورد).
- «گلد جینجر» (چون این دو جانور^۳ را جانشین جانوری چون «ترمن ویزدام» خواهد ساخت و حالا سالهای سال گرفتار آنها خواهیم بود).
- «وینتو» (وسترن آلمانی که درنوع خودش اعجوبه‌ای از کراحت و حماقت بود).
- «مادام ایکس» (باتمام اشکها و ۵ هفته کارکرد، بخاطر تمام اشکها و ۵ هفته کارکردش)
- «هفت شارلاتان» (چون سوژه‌اش خیلی «انتقادی» بود)
- بیست باضافه دو - مامور دو صفر چهار در فضا - ۵۲ میل بوحشت - مرد شماره ۹ - چشم شیطان - بیدار شو برای نبرد (بدون اظهارنظر، چون کلمات مؤدب درباره این فیلمها حق مطلب را ادا نمی‌کند!) و با عرض معذرت از کلیه سروران گرامی، فیلمهائی نظیر دنیای جاسوسان، شیرفروش، لیدی آل، توفان علیه رینگ، میعادگاه جوانان، آوخ آوخ منهم مادر او هستم، کلیه رینگوها، جینگوها، بینگوها، کاپلان‌ها، ملاقاتی‌ها، عملیاتی‌ها، اف ایکس هفتصد و هفتاد و هفت‌هزاری‌ها که محل و مجال ذکر جداگانه از ایشان نبود و باتقدیر خاص از عموم سینماگردانه‌های پایتخت که همواره ما را درجریان آخرین تحولات مهم‌لیزم در سینما قرار داده و می‌دهند.^۴

^۱ - IN HARM'S WAY

^۲ - MAN'S FAVOURITES SPORT?

^۳ - منظور از این «دو جانور» چیچو و فرانکو است!

^۴ - فردوسی - شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۶

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۶

کیومرث وجدانی تحت تیتراژ «سال حقیر با فیلم‌های فقیر» ما محکوم بدیدن چه فیلم‌هایی هستیم» وضعیت فیلم و نمایش سال ۱۳۴۶ را از دیدگاهی انتقادآمیز چنین توصیف می‌کند.

... از میان ۴۵۸ فیلم نمایش داده شده در سال گذشته تعداد ۹۳ عدد مجموعاً فیلم‌های فارسی و هندی (۵۱ عدد فارسی و ۴۲ عدد هندی) بودند که خوشبختانه خیالمان از بابت آنها راحت بود و کاری بکارشان نداشتیم. فیلم‌هایی بودند مخصوص سینماهایی خاص و تماشاچایی خاص آن سینماها که حساب سطح فکرشان از بقیه تماشاچیان جداست و متأسفانه اکثریت قابل ملاحظه‌ای را هم تشکیل می‌دهند و باز هم متأسفانه بازار ایندو گروه از سال قبل گرم‌تر بوده‌است. از فیلم‌های فارسی و هندی گذشته، انبوهی از آثار تجارتنی درجه ۲ و ۳ اروپائی و معمولاً ایتالیائی (وسترها و جیمزباندی‌ها، همان مجموعه معروف رینگوها، دلارها، انتقام‌جوها، مامورها، دو صفر فلان‌ها...) برمی‌خوریم که حجم عمده آثار سینمایی سال گذشته را تشکیل می‌دهند. در قبال آنها کمدی‌ها و ملودرام‌های قراردادی هالیوودی اقلیت نسبتاً ناچیزی را تشکیل می‌دهند. در این میان وسترها ایتالیائی از نظر کمیت رکورد قابل ملاحظه‌ای داشته‌است...

متهورانه‌ترین اقدام سال، نمایش «اگراندیسمان» اثر «آنتونیونی» بود که منتقدین نیز صمیمانه برای شناخت بهتر فیلم توسط عامه مردم کوشش کردند و نتیجه‌اش نیز خوشبختانه مثبت و موفقیت‌آمیز بود...

موفقیت نسبی «اگراندیسمان» و «دیوید و لیزا» نشان می‌دهند که تمایل تماشاچی عامه خیلی بیشتر از تهور نمایش‌دهندگان فیلم‌هاست...

درمیان فیلم‌های بی‌ادعا و درعین قابل ملاحظه‌ای که هر ساله بطور تصادفی نمایش داده می‌شوند، گذشته از «کمدی وحشت»، امسال، سال «راجر کورمن» بود. پس از یکی دو تفسیر جالب او از آثار «ادگار آلن پو» که ما را علاقمند این فیلمساز باهوش و بی‌ادعا کرد. نمایش سه فیلم از او در سال گذشته فرصتی برای شناخت بیشتر او در اختیار ما گذاشت. دو فیلم خوبتر او یعنی «قصر مخوف» و «کشتار روز سنت والتین» متناسب با بی‌دعائی‌شان با موفقیت هم مواجه شدند. ولی جالب آنکه اثر بدتر او یعنی «حمله پنهانی» که با ادعای زیاد هم بروی پرده آمده با شکست مواجه شد.

نسبت درصد زیاد فیلم‌های کمدی درمیان آثار گذشته معرف نیاز همیشگی تماشاچی به خنده است... بهر صورت بطور متوسط بهترین فیلم‌های سال گذشته بگروه فیلم‌های کمدی تعلق داشتند. چه کمدیهای روشنفکرانه اروپائی («خانمها و آقایان»^۱، «چگونه زن‌ها را دوست بداریم»

^۱ - SIGNORE E SIGNORI

قلم بر پرده نقره‌ای

«عشوهرگر» و چه امریکائی («تازه چه خبر پوسی کت؟»، «طلاق بسبک آمریکائی»، «راهنمای مرد متأهل»^۱...)

فیلم‌های برگزیده سال

- ۱ - پرده پاره (الفرد هیچکاک)
- ۲ - آگراندیسمان (آنتونیونی)
- ۳ - جواهرات فامیلی (جری لوئیس)
- ۴ - قصر مخوف (راجر کورمن)
- ۵ - دیوید و لیزا (فرانک پری)
- ۶ - دوازده مرد خبیث (رابرت آلدریچ)
- ۷ - دو همسفر (استانلی دانتن)
- ۸ - دهن گشاد (جری لوئیس)
- ۹ - تازه چه خبر پوسی کت؟ (کلایو دانر)
- ۱۰ - کم‌دی وحشت (ژاک تورنر)^۲

^۱ - A GUIDE FOR THE MARRIED MAN

^۲ - فردوسی - شماره ۸۵۲ - اول فروردین ۱۳۴۷

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۷

محسن سیف درباره‌ی «پرونده سینمایی سال ۴۷» می‌نویسد :

گفتند : سال، سال میمون است. که یعنی مبارک و سال وفور نعم ... مرده شور ببرد این جناب میمون را با این سال میمونی‌اش ! بدترکیبی و نامیمونی این سال نامبارک لامحاله می‌باید مشمول وضع نمایش فیلم در این مرزوبوم می‌شد و دیدیم که شد ...

خیلی بزحمت می‌شود از میان اینهمه فیلم نمایش داده شد، ده فیلم را بعنوان بهترین

برگزید :



۱. سال ۲۰۰۱ اودیسه فضایی (راز کیهان)

اثر استانی کوبریک

۲. تصادف (جوزف لوزی)

۳. سامورائی (ژان پیر ملویل)

۴. سیاره وحشی‌ها (فرانکلین شافنر)

۵. مردی با دو چهره (فرانکلین شافنر)

۶. دومی‌ها (جان فرانکن هایمر)

۷. حادثه (لاری پیرس)

۸. خشونت در شهر (مارتین ریت)

۹. انعکاس در چشم طلائی (جان هستون)

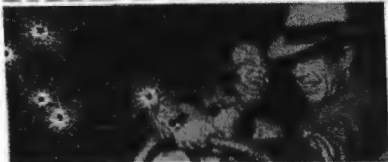
۱۰. یک مرد و یک زن (کلود لوش)^۱

جمال امید نیز به گونه‌ای دیگر نارضایتی خود را اظهار می‌کند :

یکسال دیگر گذشت، سالی پوچ، بی‌هدف و سرگردان که از برگشتش حدود سیصد و پنجاه فیلم جورواجور طی آن دیدیم. تعداد کمی نیست. از جهت کمیت نظر را می‌گیرد ولی اگر به عمقش نگاه کنی و کیفیت را در برابر آوری، می‌بینی که چه سال پرفضاحتی داشتیم. قریب سیصد و پنجاه فیلم (برای اولین بار) که اگر همه‌اش را زیرورو کنی و بارها دست بیاندازی، آنها را ولو و جمع کنی، ده تا فیلم خوب می‌انسان پیدا نخواهی کرد. در حالیکه در همان چند تا خوب هم دست‌خط‌ها جورواجور سانسور و دوبله و خیلی چیزهای دیگر عینهو خار چشمها رو آزار می‌داد ...

^۱ - ماه نو درباره فیلم - شماره ۱۲ - نوروز ۱۳۴۸

WARREN BEATTY
FAYE DUNAWAY



They're young... they're in love



PUNNIES MOUNTAIN

MICHAEL POLLOCK, GENE HACKMAN, STEVE FAUST
in a story by Peter Matthiessen and a screen play by ROBERT ROY POOL
© 1970 TECHNICOLOR PRODUCTIONS COMPANY - SEVEN ARTS

ورزیدن و صمیم بودن با سینما و پای بند کردن بدان) و از این‌ها بترتیب راز کیهان، سامورائی، تصادف، بانی و کلاید و حادثه بیشتر برای این ارادتمند حائر اهمیت بوده‌اند.^۱

البته می‌بخشید که یک خورده از گله‌ها و شکوه‌هایمان را بدعناً اینطوری رو کردیم، بهر حال از این جور مسایل زیادست، بپردازیم به روش معمول و سنت همیشگی، یعنی انتخاب بهترین فیلم‌های سال. این ارادتمند، بدلائل و جهاتی فیلم‌های ذیل را مورد توجه می‌داند: تصادف (جوزف لوزی) - بانی و کلاید (آرتور پن) - در کمال خونسردی (ریچارد بروکز) - حادثه (لاری پیرس) - مردی با دو چهره - سیاره وحشی‌ها (فرانکلین شافنر) - فرار از زندان (استیوارت روزنبرگ) - زیبای حيله‌گر (دینو ریزی) - دارلینگ (جان شله زینگر) - یک مرد، یک زن (کلود للوش) - یکشنبه‌های سی بل (سرژ بورگینیون) - درست به‌هدف (جان بورمن) و بالاخره راز کیهان (استنلی کوبریک) و سامورائی (ژان پیر ملویل) (رشته پیوندی جهت عشق

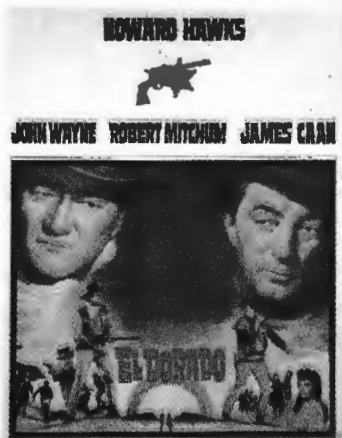
بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۸

سال سینمایی گذشته (۱۳۴۸) متأسفانه نه آنچنان خوب بود که آتش اشتیاق و توقع ما را از یک سینمای ایده‌آل فرو نشاند و خوشبختانه نه آنچنان بد بود که امید بیابوری سال‌های سینمایی آینده را از ما سلب کند. اگر از نظر کیفی، یک حد میانگین قائل شویم، این حد، ارزشی بالاتر از درجه «متوسط» نخواهد داشت ...

از تعداد دقیق فیلم‌های نمایش داده شده طی سال گذشته آگاه نیستیم ولی بهرحال تعداد فیلم‌های غیرهندی و غیرفارسی که پارسال دیدیم، از دویست فیلم متجاوز است. مورد تأسف آور در این میان اینست که از این تعداد، رقم فیلم‌های قابل تحمل از چهل متجاوز نبود ...^۱

در سال ۱۳۴۸، شاید برای نخستین بار، جمعی از منتقدان و صاحب نظران دو فیلم فارسی «گاو» و «قیصر» را در لیست انتخابی خود منظور می‌کنند. بهرام ری پور، جمال امید و سیروس الوند فیلم «قیصر» و جمشید اکرمی فیلم «گاو» و پرویز دوائی، پرویز نوری، محمد شهرزاد و جمشید ارمیان هر دو فیلم مذکور را انتخاب می‌کنند.

فیلم‌های انتخابی بهرام ری پور که به ترتیب اهمیت ردیف شده‌اند، در واقع باید شگفت‌انگیز خواند، چون او فیلم «قیصر» را در ردیف سوم اهمیت قرار می‌دهد و برای آن هم توضیحی دارد :



- ۱- این گروه خشن (سام پکین پا)
- ۲- بل دو زور (لوتی بونوئل)
- ۳- قیصر (مسعود کیمیائی)
- ۴- الدورادو (هوارد هاگز)
- ۵- بولیت^۲ (پیتزیتز)
- ۶- ظرف عسل^۳ (جوزف مانکه ویتس)
- ۷- گراجوئیت^۴ (مایک نیکولز)

^۱ - فیلم و هنر - شماره ۲۷۹ - نوروز ۱۳۴۹

^۲ - BULLIT

^۳ - THE HONEY POT

^۴ - THE GRADUATE

قلم بر پرده نقره‌ای



۸ - و خیلی‌ها پول را دوست دارند^۱ (بیلی وایلدر)

۹ - شما فقط دو بار زندگی می‌کنید^۲ (لوئیس گیلبرت)

۱۰ - یک شب، یک ترن^۳ (آندره دلوو)

شاید خیلی‌ها تعجب کنند از اینکه «قیصر» را سوم قرار داده‌ام. اما واقعیتی است که باید قبول کرد. اگر ما این کار را نکنیم، اهمال بخرج دهیم وظیفه و مسئولیتی را که در مقام یک منتقد داشتیم، لوٹ می‌شود.

خیلی‌ها با تعصبات و کوتاه‌بینی‌شان شاید بر ما خورده بگیرند اما اگر واقع‌بین‌تر و روشنفکرتر باشند، متوجه می‌شوند که چنین ارج و حرمتی سزاوار و شایسته است.^۴

^۱ - THE FORTUNE COOKIE

^۲ - YOU ONLY LIVE TWICE

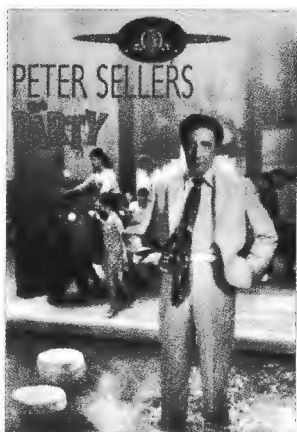
^۳ - UN SQIR... UN TRAIN

بهترین فیلم‌های سال ۱۳۴۹

سال ۱۳۴۹ از لحاظ عرضه و نمایش فیلم‌های خوب، از جمله سال‌های فقیر و بدون برکت است و اکثر منتقدان از این وضعیت، به نحوی شکوه و شکایت دارند و برای انتخاب ده فیلم برتر سال دچار مشکل می‌شوند.

جمشید اکرمی نیز با یک توضیح چنین اظهارنظر می‌کند :

فیلمهای خارجی



- ۱ - بچه روزمری (رومن پولانسکی)
- ۲ - توپاز (آلفرد هیچکاک)
- ۳ - رومئو و ژولیت (فرانکو زفیره‌لی)
- ۴ - پارتی (بلیک ادواردز)
- ۵ - شیر در زمستان (آنتونی هاروی)
- ۶ - مردان حادثه‌جو (جورج روی هیل)
- ۷ - حسادت به سبک ایتالیایی (آتوره اسکولا)
- ۸ - استخر (ژاک دری)
- ۹ - آوازی در تاریکی (تونی ریچاردسون)
- ۱۰ - تعطیلات پرماجرا (فلورستانو وانچینی)

اگر قرار بود ده فیلم سال را بطور کلی از میان تمامی فیلمهایی که در سال گذشته دیده‌ایم



(چه در سینماها و چه در محافل خصوصی) انتخاب کنیم، حقیر از میان فیلمهای فوق شاید تنها «بچه روزمری» را شایسته جای گرفتن در میان ده فیلم تاپ سال به حساب می‌آوردم و به جای ۹ فیلم دیگر، ترجیح می‌دادم از فیلمهای زیر که بخت خوش دیدنشان در انجمن‌های فرهنگی و کانون فیلم و یا تلویزیون نصیب شد، اسم ببرم. طلوع (مورناتو)، مده‌آ (پازولینی)، بالتازار (روبر برسون)، رزمنامو پاتیومکین (آیزنشتاین)، دو بابا و دو ننه دارم (گولیک)، بذر انسان (مارکو فررری)، برنج تلخ (جوزپه دسانتیس)، خشم (فریتز لانگ)، اسب آهنین (جان فورد) و یکی دو فیلم دیگر.

فیلمهای ایرانی

- ۱ - آقای هالو (داریوش مهرجویی)
- ۲ - رضا موتوری (مسعود کیمیائی)
- ۳ - رقصه (شاپور قریب)
- ۴ - پنجره (جلال مقدم)^۱

^۱ - ماهانه ستاره سینما - شماره‌های ۵ و ۶ - نوروز ۱۳۵۰

کارنامه سینمای سال ۱۳۵۰

در سال ۱۳۵۰ طبق آماری که جمال امید برای مجله‌ی «فردوسی» تهیه و تنظیم می‌کند، جمعاً حدود سیصد فیلم در تهران به نمایش عمومی درمی‌آید که از این جمع «.../امریکا کماکان با ۱۰۷ فیلم در رأس قرار دارد که گذشته از مهملات فراوان و متعدّدش بهرحال پرتیرتر از بقیه است. مقام بعدی را ایتالیا با ۴۰ فیلم در اختیار دارد که سیرکشان امسال رونقی نداشت و نوع محصولات سال گذشته‌شان... را نشخوار کردند...

فیلمهای جنگی ایتالیایی هم فراموش نشود که با دو فقره تانگ و ده و تا نصفی سرباز، هفت مزدور، آخرین روز جنگ، حمله عقابها، عقب‌نشینی رایش، سقوط قلعه عقابها و... ساخته‌اند.

فرانسه با ۲۳ فیلم چهره بهتری نسبت به سالهای گذشته داشت.

انگلستان با ۱۳ فیلمش... هند با هفت فیلمش که بهترین کارهای! هندوستان بوده‌اند. مصر با تنها فیلمش ناامید شد. ترکیه با «فخرالدین» از موجودیت کذائیش حکایت می‌کرد و بالاخره اسپانیا با بونوئل و تنها فیلمش در ایران تریستانا که احترام بدان را ضرورت می‌داد... و ۸۳ فیلم از ایران کارنامه سینمایی سال ۱۳۵۰ را تشکیل می‌دهند.^۱

در همین شماره‌ی مجله‌ی «فردوسی» جمعی از منتقدان، نظر خود را در مورد ده فیلم برگزیده‌ی نمایش داده شده در سال ۱۳۵۰ ابراز می‌کنند.

دکتر ژاله مهدوی نیز در این نظرخواهی شرکت می‌کند و فیلم‌هایی را انتخاب می‌کند که در لیست انتخابی سایر منتقدان نیز دیده می‌شود:



- ۱ - تریستانا (لوئی بونوئل)
- ۲ - تماشاگر (فرانکو ایندوینا)
- ۳ - کابوی نیمه‌شب (جان شلزنبرگر)
- ۴ - بانها بگو ویلی بوی اینجاست (ابراهام پولانسکی)
- ۵ - ساتیریکون (فدریکو فلینی)
- ۶ - آنها به اسبها شلیک می‌کنند (سیدنی پولاک)
- ۷ - جوانی و جنون سرعت (ریچارد. سی. سرافیان)
- ۸ - مرگ با تقاب سرخ (راجر کورمن)

- ۹ - در تلاطم زندگی (کن راسل)
۱۰ - پنج قطعه آسان (باب رافلسون)

فهرست اعلام

الف

آرمان: ٩٢

آرمنداريز، پدرو: ٥٨٦، ٥٧٤

آستر، فرد: ١٧٩

آستروك، آلکساندر: ٧٥

آقاباين، آلکس: ١٠٠

آقاماليان، آرامائيس: ١٩٨، ١٩٩

آل احمد، شمس: ١٠١

آلبرت، ادی: ٥٨٨

آلدريج، رابرت: ٣٠١، ٣٢٤، ٣٧٠، ٤٣٨

٥٣٧، ٥٦٢، ٦٠٣، ٦١٦، ٦٠٨، ٦٠٩

آل گيلانی، ترو: ٣١

آلن پو، ادگار: ٦١٥

آليسون، جون: ٥٧٤، ٥٧٨

آنتونيوني، ميكل آنجلو: ٧٦، ٨١، ١٠٣، ١٤٥

١٥٠، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٨١، ٢٣٨، ٢٤٣

٢٤٤، ٢٥٦، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٥

٢٦٦، ٢٧٠، ٢٧٧، ٢٨٤، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣

٣٤٣، ٣٤٧، ٣٥٦، ٣٧٠، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠٨

٤٠٩، ٤١١، ٤١٧، ٤١٩، ٤٢٦، ٤٥٣، ٤٥٩

٥٢٣، ٥٤٣، ٥٥٨، ٥٦٠، ٦٠٥، ٦١٢، ٦١٤

٦١٥، ٦١٦

آوانسيان، آربي: ٤١٠

آوند اميني، احمد: ٣٨٨

آيرلند، جان: ٢٢٩

آيزنشتاين، سرگني: ٦٧، ٧٤، ٢١٨، ٢٥٧

٣٧٠، ٤٠٤، ٤٥٩، ٥٠٠، ٥٤٣، ٦٢١

آيلز، فرانسيس: ١٣

ايت، بود: ٦٧، ٦٨

ايريشمي، احمد: ١٢، ١٣، ٦٤

احمدی، تاجی: ٥١٤

اخوان ثالث، مهدي: ٣٣٥

ادواردز، بليك: ٣٠٣، ٣٢١، ٣٦٥، ٣٧٠

٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٦٠٤، ٦٢١

ارجمند، جمشيد: ٢٣٥، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٤

٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٤٧٣، ٥٠٧، ٥٩٩، ٦١٠

ارحام صدر: ٤١

ارميان، جمشيد: ٢٦٩، ٤٢١، ٤٢٤، ٦١٩

اسپيلبرگ، استيون: ٤٠٥، ٥٦٢

استالونه، سيلوستر: ٣٩٩

استراوس، ريموند: ٥٥٥

استرايك، جوزف: ٣٧٠

استوارت، جيمز: ١٩١، ٢٤١

استورجس، جان: ٢٢٩، ٣٧٠، ٣٨٧، ٥٩٨

استون، آندروول: ٥٦٢، ٦٠٤

- استون، کی: ۳۷۰
 استیونس، جرج: ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۱۲۴، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۸۵، ۵۹۳، ۶۰۴، ۶۰۶، ۶۱۳
 اسکات، راندلف: ۱۸۰، ۳۷۹
 اسکولا، اتوره: ۶۲۱
 اسکولیموفسکی، یرژی: ۴۹۵
 اسمعیلی، کاظم: ۳۱، ۱۴۴، ۱۶۹
 اشتاین بک، جان: ۵۷۳
 اشتراوس، ریشارد: ۹۶، ۴۹۶
 اشتینر، ماکس: ۵۸۵
 اشکودا، آلیین: ۴۴
 افتتاح، امیرناصر: ۳۹۷
 افشار، جلال: ۱۷
 افشار، طغرل: ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۲۷، ۳۱، ۳۷، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۱۱۵، ۵۷۳
 افولس، ماکس: ۵۹۷
 اکرمی، جمشید: ۳۶۶، ۵۰۷، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۵، ۶۱۹، ۶۲۱
 اکهارت، روبرت: ۵۶، ۱۹۸، ۵۸۲
 الخاص، ماردوک: ۵۶، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸
 الوند، سیروس: ۳۸۸، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳
 ۴۸۴، ۴۸۵، ۶۱۹
 اعراییان: ۳۳
 امهری، جان: ۱۲
 امید، جمال: ۶، ۳۶۶، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۳، ۳۸۴، ۴۲۱، ۵۰۱، ۵۰۷، ۶۱۷، ۶۱۹، ۶۲۳
 امیرابراهیمی، فریبرز: ۶۹
 امیرمعز، علیرضا: ۷، ۶۴
 ام کلثوم: ۱۳
 امینی، ابوالقاسم: ۱۱
 امینی، امین: ۳۹۴
 انتظامی، عزت‌اله: ۳۶۷
 اندرسون، لیندسی: ۳۷۰
 اندرسون، مایکل: ۳۸۹
 اندروز، جولی: ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲
 اوبراین، ادموند: ۱۸
 اوتان لارا، کلود: ۵۹۶
 اورسینی، والتینو: ۵۴۲
 اوزو، یاسوجیرو: ۵۰۰
 اولمی، آرمانو: ۲۷۲، ۳۷۴
 اولیویر، لارنس: ۱۶۹، ۵۹۸
 اونیل، یوجین: ۳۳۳
 اوهارا، مورین: ۱۲، ۴۳۰
 ایرن: ۱۵۸

برگمن، اینگمار: ۷۴، ۱۸۱، ۱۹۸، ۲۴۱،

۲۵۴، ۲۵۸، ۳۰۲، ۳۴۷، ۳۵۶، ۳۷۰، ۳۹۸،

۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۲، ۴۰۹، ۴۱۱

بروکس، ریچارد: ۱۴۷، ۳۲۲، ۳۷۰، ۵۹۵،

۶۰۶، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۸

برومند، امیرسعید: ۳۸، ۲۷۷، ۵۵۵

براون، اوا: ۴۴

برینر، یول: ۵۹۳

بلازتی، الساندرو: ۵۵۹

بلوم، کلر: ۱۲۷

بلینسکی: ۲۰

بکت، ساموئل: ۳۵۴

بنایی، پوری: ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۴۷۷

بنی‌هاشمی، حسن: ۲۶۹

بهار، شمیم: ۲۷۰، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۶،

۶۰۸

بهرامی، میهن: ۲۶۹، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴،

۵۰۶، ۵۰۷

بهشتی، ثریا: ۳۹۲، ۳۹۴

بهشتی، هوشنگ: ۹۲

بوتیچر، باد: ۵۵۷

بور، هاری: ۹۹، ۵۷۶

بورزیچ، فرانک: ۱۲

بورگناین، ارنست: ۵۹۰

ایزوتیسکانا، ایزولدا: ۵۹۳

ایترلنگی، فرانکو: ۵۶۴

ایندوونیا، فرانکو: ۵۴۰، ۶۲۳



باردم، خوان آنتونیو: ۵۳۹، ۵۵۸، ۵۹۷

بارتوک: ۴۳۰

باریس، بینی: ۱۲

بازن، آندره: ۶۶، ۷۲، ۷۶، ۲۴۰

باقری: ۴۱

باکستر، وارنر: ۵۸۱

باگدانوویچ، پیتر: ۴۷۴

بالزاک، انوره دو: ۱۰۱، ۳۴۰

باندراچوک، سرگئی: ۵۹۰، ۵۹۶، ۵۹۸

بدیع: ۴۰

برازی، روزانو: ۵۷۴

براسل، کیف: ۵۷۴

براندو، مارلون: ۲۴، ۸۷، ۵۸۱، ۵۸۸، ۵۹۰

براهنی، رضا: ۴۷۳

برتولوچی، برناردو: ۱۰۳

برسون، روبر: ۸۹، ۳۷۰، ۴۰۲، ۴۱۴، ۴۵۹،

۵۴۳، ۵۵۸، ۵۶۰، ۶۲۱

برگمن، اینگرید: ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۹۳

قلم بر پرده نقره‌ای

پازولینی، پیرائوللو: ۱۴۵، ۱۵۰، ۳۴۳، ۳۴۷،

۴۱۳، ۴۵۹، ۵۲۳، ۵۴۳، ۵۵۸، ۶۲۱

پاکسینو، کاتینا: ۱۵

پالانس، جک: ۵۹۳

پالین، پطروس: ۶۰۸

پاناما، نورمن: ۵۳۷، ۵۶۲

پاول ویلسون، دونالد: ۵۸۳

پتگر، جعفر: ۳۹۷

پدی کارستیرز، جان: ۵۹۸

پرتو، مازیار: ۲۰۷، ۶۰۸

پرخیده: ۴۱

پرکینز، ویکتور: ۴۹۵

پرمنیجر، اتو: ۳۷۰، ۶۱۳، ۶۱۴

پرویز: ۳۱، ۳۲

پرویزی، خسرو: ۷۷

پری، فرانک: ۶۱۶

پریش، رابرت: ۳۸۶، ۵۳۷

پزشکزاد، ایرج: ۳۲

پک، گریگوری: ۴۴۳، ۵۹۰

پکین‌پا، سام: ۲۴۴، ۳۴۲، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹،

۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۴۳۷، ۴۵۳، ۴۹۶،

۴۹۹، ۶۰۳، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۹

پن، آرتور: ۲۴۴، ۳۷۰، ۳۷۹، ۴۳۸، ۶۱۱،

۶۱۳، ۶۱۸

بورگینون، سرژ: ۶۱۸

بورمن، جان: ۶۱۸

بوگارد، درک: ۵۸۶

بوگارت، همفری: ۵۸۵

بولونی‌نی، مائورو: ۳۲۴، ۶۰۶، ۶۰۹

بونارد، ماریو: ۵۹۸

بونوئل، لوئی: ۱۰۱، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۴۱، ۳۰۱،

۳۵۶، ۳۵۷، ۳۷۰، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۹، ۴۱۰،

۴۱۹، ۴۲۱، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۹،

۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۳، ۵۰۰، ۵۴۳، ۵۹۷، ۶۱۹،

۶۲۳

بهارلو، هوشنگ: ۳۵۱، ۳۶۷، ۴۷۳، ۶۰۸

۶۱۰

بهریزی، شاهپور: ۱۶

بیتی، وارن: ۳۳۳

بیضایی، بهرام: ۲۴۴، ۲۶۷، ۲۶۸، ۳۵۴،

۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۵۰۷

بیکره، روی: ۵۹۷



پابست، گنورگه ویلهلم: ۴۳، ۴۴، ۸۲

پاتر، مارتین: ۵۶۴

پاته، شارل: ۲۱۵

پاراجانوف، سرگئی: ۹۰

- پناهی، فرح: ۸۴
پودفکین، وسوولود: ۲۵۷
پورخامه: ۳۳
پورزند: ۲۷
پورمرادیان، ق.: ۵۵۵
پولور، لیلو: ۲۳۳
پولاک، سیدنی: ۶۲۳
پولانسکی، ابراهام: ۶۲۳
پولانسکی، رومن: ۳۰۱، ۳۶۵، ۳۷۰، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۳، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۵۹، ۶۲۱
پونتی، کارلو: ۴۴۱
پونته کوروو، جیلو: ۶۱۲، ۶۰۴
پهلوان، عباس: ۴۴۵، ۳۸۸
پیرس، لاری: ۵۴۳، ۶۱۷، ۶۱۸
پیکاسو: ۴۰۶
- تایلور، الیزابت: ۸۸، ۱۲۴، ۳۳۳، ۵۷۶
تجدد: ۲۰۷
تراب‌نیا، محمد: ۴۷۳
تربیت، عبدالله: ۲۶۹، ۴۲۱، ۴۹۶
تروفو، فرانسوا: ۱۴۷، ۱۹۴، ۲۴۱، ۳۷۰، ۳۷۷، ۴۴۰، ۴۴۹، ۴۵۳، ۵۵۵
تریسی، اسپنسر: ۵۸۶
تسلیمی، منیژه: ۹۲
تسویایک، اشتفن: ۱۲۵، ۱۲۸، ۵۵۲
تقوایی، محسن: ۳۸۸
تقوایی، ناصر: ۲۴۴، ۴۵۵
تمیمی، فرخ: ۳۳۵
تویش، لوته: ۴۴
تورنر، ژاک: ۶۱۶
توروزنسکی، ویکتور: ۵۹۸
تولستوی: ۲۴
تونیس: ۵۸۱
تهرانی، حسن: ۳۸۵، ۳۸۶
تیومکین، دیمتری: ۵۸۵
- ت
تاتی، ژاک: ۶۵، ۳۷۰، ۵۹۵
تارکوفسکی، آندره: ۹۰، ۴۰۳
تاشلین، فرانک: ۳۷۰، ۵۹۸، ۶۰۹، ۶۱۲
تالماچ، ریچارد: ۱۴
تامپسون، جی‌لی: ۶۰۲، ۶۰۹
تامیروف، آکیم: ۲۱۱
- ج
جانسون، آلبرت: ۵۴۴
جرمی، پیترو: ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۴۱۵، ۵۴۳، ۵۵۹، ۶۰۶، ۶۱۰



حاتمی: ۷۱

حاتمی، علی: ۳۶۶، ۴۸۵، ۴۸۷، ۵۱۶

حافظ: ۳۴۰، ۴۰۸

حبیب، نوری: ۵۲، ۵۳

حسامی، هوشنگ: ۱۰۱، ۳۳۵، ۳۳۸، ۳۳۹

۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷

۵۰۷، ۵۲۴

حسنى، فرامرز: ۱۶

حسین پور، فرید: ۵۵۴

حقیقی، نعمت: ۵۳۳

حنیفیان، حبیب: ۳۹



خاچیکیان، ساموئل: ۳۸، ۴۰، ۵۰، ۵۱، ۵۶

۶۹، ۹۲، ۱۴۹، ۱۵۸، ۱۵۹، ۲۴۴، ۲۴۵

۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۲۸

خانلری: ۳۹۵

خانی: ۱۱۲

خدابخشیان، منوچهر: ۲۰۳

خدایار، ناصر: ۶۵

خرسند، بیژن: ۲۱۳، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۴، ۳۰۸

۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۷۳، ۳۸۸

۴۴۵، ۶۶۰

جعفری: ۱۱۲

جعفری، بهنام: ۵۱۷

جلال: ۲۰۷

جلوه، ف: ۱۶

جنتی (دکتر): ۳۳

جوانفر، منوچهر: ۱۸۱، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۰

۶۰۸

جونز، جنیفر: ۵۸۰، ۵۸۴

جوینس، جیمز: ۲۱۸، ۳۳۷

جیسون، نورمن: ۱۴۷، ۶۰۹

جیمز، هنلی: ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸



چاپلین، چارلی: ۴۹، ۶۵، ۹۸، ۱۰۲، ۱۲۷

۱۲۹، ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۳۸، ۲۴۷، ۲۴۶، ۳۰۱

۴۰۶، ۴۲۶، ۴۴۹، ۵۸۱، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۹۵

۶۱۱

چاپلین، سیدنی: ۱۲۷

چایلد، ویلیامز: ۱۲۰

چندلر، جف: ۴۳۰

چوخرای، گزیگوری: ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱

۶۰۲

چیچو: ۶۱۴

خرم، عطاءالله: ۳۳۶، ۴۷۳

خوروش، فخری: ۳۶۷

خوشنام، محمود: ۵۵۵



داریوش، هژیر: ۷۱، ۷۲، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹

۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۷، ۸۹، ۱۳۷، ۲۶۹

۲۹۹، ۳۶۶، ۳۷۳، ۴۱۳، ۴۱۴، ۵۰۷، ۵۱۴

۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۳، ۶۰۸، ۶۱۰

داستایوسکی، فنودور: ۱۰۲، ۵۰۲

داسن، ژول: ۳۲۱، ۴۳۲، ۴۶۲، ۵۹۵، ۵۹۹

۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۹

داگلاس، کرک: ۲۲۹، ۳۸۷، ۵۸۶

دال، جوزف: ۵۷۹

دالی، سالواتور: ۳۵۶، ۴۰۶

دائر، کلایو: ۶۱۶

دائن، استانلی: ۳۰۱، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۴۳، ۳۷۰

۴۴۲، ۵۶۲، ۶۰۸، ۶۱۶

داورفر: ۳۶۷

دایر، پیترجان: ۱۶۹

درویش: ۳۳۵

دری، ژاک: ۳۶۵، ۶۲۱

دریابندری، نجف: ۲۶۹

دریابیگی، علی: ۵۰۹

دریمز، تنودور: ۱۰۸

دسانتیس، جوزپه: ۶۲۱

دسیکا، ویتوریو: ۲۵۶، ۳۲۱، ۴۲۶، ۴۷۴

۵۳۹، ۵۵۶، ۵۵۹، ۵۸۴، ۵۹۷، ۶۰۴، ۶۰۷

۶۰۹، ۶۱۲

دفتری، ایران: ۲۰۷

دلبر: ۳۳

دل مونه، پیتر: ۴۰۳

دلون، آلن: ۲۶۰

دلوو، آندره: ۴۰۳، ۶۲۰

دوایی، پرویز: ۳۶، ۷۵، ۷۹، ۱۰۰، ۱۴۳

۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۱

۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۳

۱۹۷، ۲۲۷، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۳۰۸، ۳۴۳

۳۴۴، ۳۴۵، ۳۶۲، ۳۷۱، ۴۳۹، ۴۷۳، ۴۷۴

۵۰۷، ۵۲۴، ۵۶۰، ۶۰۵، ۶۱۰، ۶۱۳، ۶۱۹

دوربین، دینا: ۱۷۹

دوکور دووا، آرتور: ۱۵

دولت آبادی، محمود: ۵۳۴

دولت شاهی، سیامک: ۴۹۰

دوما، آلکساندر: ۱۵

دوموریه، دافنه: ۵۵۲

دوهاوینلند، اولیویا: ۱۴۱، ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۸۲

دهقان، خسرو: ۴۳۹

- دیکنز، چارلز: ۳۴۰
 دیکینسون، تارولد: ۵۹۷
 دیمتریک، ادوارد: ۵۸۴، ۶۰۶
 دیترله، ویلیام: ۶۰۳
 دین، جیمز: ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۳۳۳، ۴۳۰
 دیوز، دلمر: ۳۷۰، ۵۹۷
 دی ونانسو، جانی: ۲۵۱، ۴۱۹
 دیویس، بت: ۵۷۸
 دیویس، جان هوارد: ۵۷۹
 دیهیم، مهین: ۵۴، ۹۲، ۹۳
- 
- رابال، فرانچسکو: ۲۶۲
 رابسون، مارک: ۶۰۲
 رابینز، جروم: ۶۰۸
 راجرز، جینجر: ۱۷۹
 راسل تیلور، جان: ۳۴۴
 راسل، روزالیندا: ۵۸۸
 راسل، کن: ۶۲۴
 راسن، رابرت: ۳۷۰، ۶۰۳
 رافلسون، باب: ۵۴۱، ۶۲۴
 رای، ساتیاجیت: ۳۷۰، ۶۰۱
 رایان، رابرت: ۳۸۱
 رایت، ترزا: ۵۷۶
- رحمانی، کیومرث: ۳۸۸
 رحمانی، نصرت: ۳۳۵
 رفیع، شاهرخ: ۳۳
 رفیعی، عزیز: ۷۷
 رمارک، اریک ماریا: ۴۴، ۱۷۷، ۲۳۲، ۲۳۳
 رنس، کلود: ۵۸۱
 رنوار، ژان: ۶۵، ۶۷، ۱۰۲
 رنه، آلن: ۷۵، ۸۰، ۸۱، ۲۵۳، ۳۴۲، ۳۷۰
 ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۹
 روتا، پل: ۲۵۷، ۵۴۴، ۶۰۶
 روزنبرگ، استوارت: ۳۷۰، ۶۱۸
 روزی، فرانچسکو: ۳۹۸، ۴۱۱، ۴۱۹، ۵۹۹
 ۶۰۲
 روزا، میکولوس: ۲۳۳
 روسو، ژان ژاک: ۱۰۸
 روسولینی، روبرتو: ۴۱۵، ۵۴۳، ۵۹۶
 روشنیان: ۴۱
 روفیا: ۳۳، ۴۱، ۱۵۸
 رومن، روت: ۱۲۳
 روی، بیمال: ۳۷۵
 روی، مارکونه: ۵۴۳
 رهبر، صابر: ۵۱۱
 رهنما، فریدون: ۱۰۱، ۲۰۵، ۲۶۹، ۴۰۰
 ۴۱۰، ۴۵۵، ۵۱۴

ری، نیکلاس: ۸۸، ۳۰۱، ۴۳۲، ۴۳۸، ۴۵۳،

۴۵۹، ۶۰۶، ۶۰۸

ریاحی، جلال: ۱۳

ری‌پور، بهرام: ۳۶، ۷۷، ۷۸، ۱۰۰، ۱۴۳،

۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲،

۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۷۹، ۲۲۷،

۲۵۶، ۲۶۰، ۳۶۶، ۳۷۱، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۳،

۶۱۹

ریت، مارتین: ۳۷۰، ۶۰۶، ۶۱۷

ریچاردسون، تونی: ۳۶۵، ۳۷۰، ۶۰۹، ۶۲۱

ریچارسون، رالف: ۱۲۰

رید، کارول: ۱۱۹، ۱۲۰، ۲۱۸، ۳۷۰، ۵۸۴،

۵۹۷، ۶۰۹

ریزی، دینو: ۵۵۹، ۶۱۸

ریفنشال، لنی: ۷۳

رئیس فیروز، مهدی: ۶۵، ۹۲، ۳۴۷، ۴۵۴

رینر، لوئیس: ۱۵

ز

زامپا، لوئیجی: ۵۵۹

زاهد، عطاء‌اله: ۵۲

زرکش، رضا: ۳۱، ۱۶۸

زرنندی، محمدعلی: ۱۹۹

زرین‌دست، محمد: ۲۴۵، ۳۸۳

زفیرملی، فرانکو: ۳۶۵، ۳۷۰، ۶۲۱

زنجانی، اسحق: ۶۴

زواریان: ۳۳

زورلینی، والریو: ۵۹۹، ۶۰۲، ۶۰۵

زینمان، فرد: ۲۱۸، ۳۲۱، ۳۷۰، ۴۲۶، ۴۵۱،

۴۵۹، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۷، ۶۰۶، ۶۰۸

زیمبالست، سام: ۵۸۴

ژ

ژاک، کریستیان: ۱۲۱، ۵۶۲

ژاله: ۸۴

ژید، آندره: ۱۰۸، ۴۰۶

س

سارتر، ژان پل: ۱۰۸، ۳۹۵، ۴۰۳

سارنگ: ۳۳

ساسان، بابک: ۳۱، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۹

ساسانی، ارسلان: ۳۹

ساموئیلوا، تاتیانا: ۵۹۳

ساندرز، تری: ۶۰۸

سپهرنیا: ۲۰۳

سپهری، لیلا: ۲۷۱، ۲۷۰، ۲۷۲، ۶۰۸

سپیده: ۶۰

سرافیان، ریچارد.سی: ۶۲۳

سیلورستاین، الیوت: ۳۷۰، ۵۶۲، ۶۱۲

سیمون، رنه: ۱۲۲

سیمون، میشل: ۵۷۶

سیمونز، جین: ۵۸۰، ۵۸۶

سیناترا، فرانک: ۵۸۶

سیودماک، رابرت: ۵۶۲، ۵۹۷



شابرول، کلود: ۱۴۷، ۳۷۰

شافتر، فرانکلین: ۳۷۰، ۴۳۸، ۴۷۴، ۶۱۴

۶۱۸، ۶۱۷

شاکری، سیاوش: ۱۹۸

شامروی، لئون: ۵۸۶

شاملو، احمد: ۳۳۵، ۴۲۱

شانتارام، وی: ۳۷۵، ۶۰۲

شاهرخشاهی، منصور: ۳۹، ۲۳۱، ۲۳۲

شاهنده، پاشا: ۶۰۸

شاهین: ۲۰۷

شباویز، عباس: ۵۲۱

شب‌پره، محمد: ۶۳

شپیتکو، لاریسا: ۸۹، ۹۰

شرر، مویرا: ۵۷۶

شرر، نرما: ۵۷۳، ۵۷۴

شرمر، جولس: ۵۸۴

سردار ساگر: ۳۷، ۳۸، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳

۵۴، ۱۵۸، ۲۱۳، ۲۱۶

سرکوب: ۲۰۷

سروری، موشق: ۴۱

سزار، ژولیوس: ۲۸۴، ۵۶۳

سعیدزاده، ایرج: ۴۰، ۴۲

سعیدی، ناصر: ۴۰، ۴۵

سلرز، پیتر: ۴۹۱

سلطان، کیومرث: ۳۹، ۲۲۷

سلطان‌زاده، هوشنگ: ۳۹، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۱۹

۳۱۱، ۵۵۵

سلیمانی، فرامرز: ۵۵۵

سمیعی، حسین: ۳۷۲

سنت جان، جیل: ۳۵۱

سوسن: ۵۸

سولیان، مارگرت: ۵۷۸

سهرابی، رضا: ۳۸۸، ۴۴۵، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۲

۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۷۴، ۵۰۷

سیدنی، جرج: ۶۰۹

سیر، بهرام: ۳۰

سیرک، داگلاس: ۲۳۳

سیف، محسن: ۳۸۸، ۴۶۱، ۴۷۴، ۶۱۷

سیگل، دان: ۳۷۷، ۴۵۱، ۴۹۵

سیگل، دانالد: ۶۱۰

شریفی، عباس: ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴

شعاعی، فرامرز: ۳۸۸

شفتی، هوشنگ: ۲۷۰، ۵۵۵، ۶۰۸

شکسپیر، ویلیام: ۳۳۷

شله‌استاک، والتر: ۱۲

شله‌زینگر، جان: ۳۷۰، ۶۱۸، ۶۲۳

شوبرگ، آلف: ۵۵۶، ۵۹۷

شومان، ویلگوت: ۳۴۷

شهابی، مهین: ۴۷۱

شهرزاد، محمد: ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۷

۶۱۹

شهلا: ۱۱۷، ۱۱۸

شهید ثالث، سهراب: ۳۴۲

شهیدی، احمد: ۱۳، ۶۴

شهین: ۵۴

شیرازی، احمد: ۴۰

شیردل، کامران: ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۴۱۱

۶۰۸

صداقت: ۲۷

صفوی، عصمت: ۴۷۱

صیاد، پرویز: ۴۸۸

ط

طاهری، بهمن: ۲۰۲، ۴۹۵

طاهری، جواد: ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۸

طاهری، هوشنگ: ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۲، ۴۰۳

۴۰۷، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۴، ۴۱۵، ۵۰۷

طبییان: ۳۶۷

طیبی، ایرج: ۴۰

ع

عاصمی: ۱۱۲

عباس، آ: ۳۷۵

عبدالوهاب: ۱۳

عدل، حسین: ۳۳۵

عرفی‌نژاد، محمدعلی: ۲۶۹

عسگری: ۹۹

عظیم‌پور، اسماعیل: ۳۹

علی‌خان: ۳۶

عنایت، محمود: ۵۰۱

ص

صابری، ایرج: ۵۰۷، ۵۵۱، ۵۵۹، ۵۷۰

صارمی، پوران: ۱۰۱

صالحی، سعید: ۳۳۸، ۵۵۹

صحاف‌باشی، میرزا ابراهیم خان: ۵

غ

غرشی، مهدی: ۵۵۵

غفاری، فرخ: ۲۹، ۴۰، ۴۲، ۵۰، ۵۱، ۲۰۵

۲۱۵، ۳۷۵، ۴۰۰، ۴۵۴، ۴۵۵، ۵۰۷، ۵۲۷

۶۰۷، ۵۲۸

ف

فاربر، استیفن: ۵۴۱

فاطمی، نظام: ۱۹۸

فاکنر، ویلیام: ۳۴۰، ۴۰۵، ۴۰۶

فخرالدین: ۶۲۳

فخرداعی، محمود: ۱۶

فراسنای، پیر: ۱۲۱

فرانس، آناتول: ۱۰۸

فرانسیس، آن: ۵۸۰

فرانکن‌هایمر، جان: ۱۶۷، ۳۷۹، ۶۰۸، ۶۰۹

۶۱۷

فرانکو: ۶۱۴

فرخزاد، فروغ: ۶۰۷

فردوسی: ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶

فردین، ۳۸۳، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴

فرر، خوزه: ۵۸۲

فرری، مارکو: ۶۲۱

فرزانه، مصطفی: ۵۲

فرسی، بهمن: ۶۰۸

فروهی، فرهاد: ۳۱، ۴۹، ۶۵، ۶۹

فرهنگ، امیرحسین: ۱۶، ۳۱

فرهی، فرهنگ: ۲۶۹

فیتزجرالد، اسکات: ۸۴

فریر، انا: ۸۴، ۸۵

فریگونف، هوگو: ۵۸۳

فکری: ۱۱۸

فکور، کریم: ۳۳

فلاهرتی، رابرت: ۳۷۰، ۵۹۵

فلسفی، نصراله: ۱۱، ۱۴

فلمینگ، روندا: ۲۲۹

فلمینگ، ویکتور: ۱۳۹، ۶۰۶

فلیت، جووآن: ۲۲۹

فلینی، فدریکو: ۸۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۳۶، ۱۴۵

۱۵۰، ۱۶۶، ۱۷۳، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۴۱، ۲۴۳

۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۷

۲۸۴، ۳۲۴، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۵۷، ۳۹۵، ۴۱۱

۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۵۹، ۵۲۳

۵۵۸، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸

۵۶۹، ۵۹۴، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۲، ۶۱۴، ۶۲۳

فمین: ۴۱

فنی‌زاده، پرویز: ۴۷۱، ۵۱۴

ک

- کاپرا، فرانک: ٦٠٩
 کاپور، راج: ٦٠٧
 کاتن، ژوزف: ٥٧٩
 کاجران، استیو: ١٨
 کار، دبور: ٥٩٣
 کاردیف، آلبرت: ٦١٣
 کارول، مارتین: ١٢١
 کازان، الیا: ٢٤، ٨٨، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٧، ١٦٧، ٢٦٨، ٣٢٢، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٦٥، ٣٧٠، ٣٧٣، ٥٥٣، ٥٩١، ٥٩٧، ٦٠٥، ٦٠٦
 کازیمودو، سالواتوره: ٤٩٥
 کاستر، هنری: ٦٠٢
 کاستلو، لو: ٦٧، ٦٨
 کافکا، فرانکس: ٣٤٠، ٤٦٥، ٤٦٦
 کاکویانیس، مایکل: ٦١١
 کاگنی، جیمز: ١٨
 کالاتوزوف، میخائیل: ٥٩٤
 کالاس، ماریا: ٤١٣
 کالیندفورس، ویو: ٥٧٦، ٥٨٠
 کامرون، یان: ٣٥٤
 کامرینی، ماریو: ٥٥٩
 کامو، مارسل: ٦٠٣

فورد، الکساندر: ٥٨٥

- فورد، جان: ١٣٤، ١٦٧، ١٧٨، ١٨٢، ٢٥٥، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٦٧، ٢٦٨، ٣٣٩، ٣٧٠، ٣٧٧، ٣٨٥، ٤٠٥، ٤٣١، ٤٣٧، ٤٤٠، ٤٥٣، ٤٥٩، ٤٦١، ٥٣٧، ٥٦٢، ٥٨٤، ٥٩٥، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦١١، ٦٢١

فورست، سالی: ٥٧٤

فولر، ساموئل: ١٥٠، ٥٨٤، ٥٨٦

فون اشترنبرگ، جوزف: ٤٥٩

فون اشتروهایم، اریک: ٥٧٩

فونتین، جون: ١٣، ١٦، ٥٧٨

فی، آلیس: ١٧٩

فیلیپ، ژرار: ٩٩

ق

قادر، ایرج: ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٤، ٤٧٨

قدکچیان: ١١٧، ١١٨

قدیمی، هوشنگ: ٣١، ٦١، ٩١، ٩٢، ٩٤، ١٤٤

قریب، شاپور: ٣٦٦، ٤٥٥، ٦٢٢

قناد: ٣٣

قهرمانی، سیروس: ٢٦٩

قهرمانی، ویدا: ٢١٥

- کلان، رنه: ۸۳، ۲۷۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۵۸۱، ۶۰۴، ۶۰۹
- کلوزو، هنری ژرژ: ۵۹۱، ۶۰۴
- کلی، جین: ۵۷۴
- کلی، گریس: ۵۸۶، ۵۹۰
- کلیتون، جان: ۶۰۲
- کلیتون، جک: ۲۷۲، ۲۷۳، ۳۷۰، ۶۰۹
- کلیفت، مونتگمری: ۱۲۴، ۱۷۹، ۱۸۰، ۵۸۸
- کنت، کریستفر: ۵۷۶
- کندی، آرتور: ۴۲۴
- کندی، برت: ۳۷۹
- کنراد، ژوزف: ۱۲۰
- کنستانتین، ادی: ۴۴۷، ۶۰۰
- کوبریک، استانی: ۳۰۱، ۳۴۷، ۳۷۰، ۴۲۶
- ۴۳۷، ۴۵۳، ۴۹۵، ۵۰۰، ۵۹۹، ۶۰۲، ۶۱۷
- ۶۱۸
- کوپر، گاری: ۴۳۰، ۵۸۶
- کوپه، فرانسوا: ۳۳۷
- کورد، آلکساندر: ۵۶۲
- کورد، وینسنت: ۱۱۹
- کورمن، راجر: ۳۷۰، ۴۳۷، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۲۳
- کوروساوا، آکیرا: ۳۷۰، ۵۰۰، ۵۵۸، ۵۹۵
- کوزیتسفس، گریگوری: ۳۳۵، ۳۴۷، ۶۰۸
- کانری، شون: ۱۹۱
- کاوالیه، آلن: ۶۱۰
- کاووسی، هوشنگ: ۲۷، ۲۹، ۳۲، ۳۶، ۳۸، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۶۵، ۲۶۷، ۲۶۹، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۵۳، ۵۹۵، ۵۹۶، ۶۰۸
- کرازبی، بینگ: ۱۷۹
- کراسلر، رابرت: ۱۲۰
- کرافورد، برودریک: ۵۸۱
- کریکتون، چارلز: ۵۸۴
- کریم، استانی: ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۶۷، ۵۳۹، ۵۵۷، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۶، ۶۰۴، ۶۰۷
- کرتیس، تونی: ۳۸۹، ۴۳۰، ۵۹۳
- کریمی، نصرت: ۲۴۴، ۴۵۴، ۴۵۹، ۵۰۷، ۵۱۷
- کریمیان، رضا: ۱۶
- کریمه: ۱۲۰
- کسمائی، علی: ۲۹
- کشاوری، محمدعلی: ۳۶۷
- کلبرت، کلودت: ۵۷۴
- کلر، رنه: ۸۳، ۱۰۲، ۵۵۹، ۵۹۶، ۶۰۰

- کوشان، اسماعیل: ۲۹، ۳۰، ۳۹، ۵۰، ۵۵، ۵۹، ۶۵
- کوشان، کورش: ۹۶
- کوشینا، سیلوا: ۲۲۴
- کوفمن، کریستین: ۳۸۹
- کوکتو، ژان: ۶۰۰
- کیوکر، جرج: ۵۹۱، ۶۰۳
- کومنچینی، لوئیجی: ۵۵۹
- کوهان، هاری: ۵۵۶
- کوئین، آنتونی: ۵۶۸
- کوئین، ریچارد: ۶۰۹
- کیانوش، محمود: ۳۹۵
- کیت، برایان: ۴۲۴
- کیتون، باستر: ۴۴۹، ۴۹۵
- کیمیای، پرویز: ۴۱۲، ۴۱۳، ۵۰۷، ۵۱۷
- کیمیایی، مسعود: ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۴۴، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۴۳، ۳۶۶، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۷۵، ۴۸۹، ۵۰۷، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶
- گاردنر، اوا: ۴۴۸، ۵۹۰
- گارسون، گریر: ۵۸۰
- گارلند، جودی: ۵۹۰
- گاسمن، ویتوریو: ۴۵
- گالوستیان، پایرور: ۱۴۴، ۱۶۸
- گام، ریتا: ۷۱
- گاوراس، گوستاو: ۳۵۷
- گاوپن، جان: ۲۳۳
- گدار، ژان لوک: ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۶۶، ۲۴۴
- ۲۵۵، ۳۷۰، ۴۱۸
- گران، کاری: ۱۳، ۱۷۵
- گرشا: ۲۰۳
- گریفیث، دیویدوارک: ۶۷، ۷۴، ۲۱۵
- گرینجر، فارلی: ۱۲۳
- گریهام، ویلیام: ۳۰۳
- گری، یه، آلن روب: ۴۱۸
- گلستان، ابراهیم: ۲۰۵، ۲۶۹، ۳۴۸، ۴۱۰
- ۴۵۵، ۵۰۷، ۵۱۴
- گوبلز: ۴۴
- گوردون، مایکل: ۶۰۲
- گوگوش: ۴۱۳
- گولیک: ۵۴۳، ۶۲۱
- گیل، کلارک: ۱۴۱
- گیتی، بهروز: ۱۶
- کینگ، هنری: ۵۸۵، ۶۰۲
- گابن، ژان: ۹۹

لوزی، جوزف: ۳۰۲، ۳۷۰، ۳۷۷، ۴۳۲،
 ۴۵۳، ۵۳۹، ۵۴۳، ۶۰۳، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴،
 ۶۱۸، ۶۱۷

لوگان، جاشوا: ۳۷۰، ۵۵۹، ۶۰۷، ۶۰۹

لومت، سیدنی: ۱۴۷، ۳۷۰، ۶۰۲، ۶۱۲

لوی، نانی: ۶۰۴

لوئیس، جری: ۱۵۰، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۳، ۶۱۶

لئونارد، رابرت: ۱۴

لی، جان: ۲۱۸، ۴۳۰

لی، ویویان: ۲۴، ۱۴۰، ۱۴۱، ۲۶۸، ۵۸۰،
 ۵۸۸

لیتواک، آناتول: ۶۰۶

لین، دیوید: ۳۷۰، ۴۴۱، ۵۲۱، ۵۹۴، ۵۹۷،
 ۶۱۳

لیویوس: ۲۸۴

م

ماتریف، باریس: ۶۹

ماتئو، والتر: ۳۰۳

مارکس، ماریا النا: ۵۷۴، ۵۷۶

ماری، آندره: ۴۸

مازه‌لی، فرانچسکو: ۳۷۱

ماسترویانی، مارچلو: ۴۱۷، ۵۶۴

ماسینا، جولیتا: ۵۶۸

گیلبرت، لوئیس: ۶۲۰

گیلانی، فریدون: ۲۶۹

گینس، الک: ۵۷۹، ۵۹۳

ل

ل. ژرژ: ۳۳

لاتوآدا، آلبرتو: ۴۱۶

لاتون، چارلز: ۵۹۷

لاگلن، آندرو مک: ۳۷۹

لامار، دروتی: ۱۶

لامبرت، رزا: ۳۳۳

لاندو، مارتین: ۴۲۴

لانزا، ماریو: ۵۸۱

لانگ، فریتز: ۲۱۶، ۳۷۰، ۴۰۳، ۴۳۷، ۴۴۰،

۴۴۸، ۴۴۹، ۵۰۰، ۵۴۳، ۶۱۰، ۶۲۱

لاندوزه: ۴۹۷، ۴۹۹

لروی، مروین: ۵۹۶

لموش، کلود: ۱۶۷، ۶۱۷، ۶۱۸

لمار، ژاک: ۵۲، ۵۳

لنکستر، برت: ۲۲۹، ۴۴۷

لوپینو، آیدا: ۵۷۳، ۵۷۶

ورکا، فدریکو گارسیا: ۴۹۵

ورن، سوفیا: ۴۴۳

ورینگ، جین: ۵۷۸

مرتضوی، علی: ۳۸، ۷۷، ۷۸، ۲۰۹، ۳۷۲.

۵۵۷، ۵۵۲

مرکوری، ملینا: ۴۳۲

مستعان، حسینقلی: ۴۲۸

مشایخی، جمشید: ۲۰۷، ۴۵۶، ۴۷۱

مطلبی، سعید: ۳۹۱، ۳۹۲

مظاهری، رحمت: ۳۹، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹،

۵۵۵

مظفرالدین شاه: ۵

معاونزاده: ۵۸

معزی مقدم، فریدون: ۱۹۷، ۳۵۳، ۳۵۵

۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۱، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۹

۵۰۷

معطر: ۳۳

مفید، بهمن: ۲۰۷

مقدم، جلال: ۲۰۵، ۳۶۶، ۴۵۵، ۵۰۴، ۵۱۴

۵۴۰، ۶۲۲

مک کوئین، استیو: ۴۲۳، ۴۲۴

مک گری، جوئل: ۳۷۹

مک لین، شرلی: ۳۳۳

مکندریک، الکساندر: ۵۹۷

ملاپور، داود: ۲۰۵، ۳۱۱، ۳۴۸

ملک مطیعی، ناصر: ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱

۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۴۵، ۴۵۴، ۵۰۲، ۵۰۳

مال، لوئی: ۳۷۰

مالدن، کارل: ۲۴، ۴۲۴، ۵۸۱

مالیگان، رابرت: ۴۶۲، ۶۱۱

مان، آنتونی: ۲۸۳، ۲۸۴، ۳۲۱، ۴۳۱، ۴۳۲

۴۳۷، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۶، ۶۰۸

مان، دانیل: ۳۷۰، ۶۰۲

مان، دلبرت: ۵۹۷، ۶۰۲، ۶۱۲

مانکه ویتس (منکه ویچ)، جوزف: ۳۷۰، ۴۴۰

۶۰۲، ۶۰۹، ۶۱۹

مانیانی، آنا: ۵۹۰

مایر، رنه: ۴۸

مایلستون، لوئیس: ۱۴

مایو، ویرجینیا: ۱۸، ۵۷۸

متوسلانی، محمد: ۲۰۳، ۵۰۵، ۵۱۱

مثقالی، فرشید: ۳۶۷

محتشم، نصرت اله: ۵۵

محزون: ۳۸، ۸۴

محسنی، مجید: ۴۰، ۱۱۷، ۵۸۲

محمدی، محمد: ۳۹، ۲۲۳، ۵۵۵

مختار، تقی: ۲۶۹، ۳۶۶، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۸۸

۳۸۹، ۳۹۰، ۴۴۵

مدفورد، دان: ۶۰۹

مدنی: ۴۰

مدنی، مسعود: ۴۳۷

مهرجویی، داریوش: ۲۴۴، ۳۰۴، ۳۶۶، ۴۱۰،

۶۰۵، ۵۰۴

۴۵۴، ۴۵۵، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۷۰، ۴۷۱،

ملویل، ژان پیر: ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸،

۵۰۴، ۵۰۷، ۵۱۵، ۶۲۲

۳۲۹، ۳۷۰، ۴۲۶، ۴۳۷، ۶۱۷، ۶۱۸

مهوش: ۲۱۶

ملیس، ژرژ: ۴۱، ۳۷۰

مهیاری، فرامرز: ۳۳۸

منفردزاده، اسفندیار: ۲۰۷، ۵۳۳

میثاقیه، مهدی: ۴۰، ۴۲، ۱۵۸

منگانو، سیلوانا: ۵۸۰

میتری، ژان: ۷۶

موتزارت: ۱۰۴

میچل، مارگارت: ۱۳۸، ۱۴۰

موحد، محسن: ۱۳، ۱۴، ۶۹

میچم، رابرت: ۴۲۸

مورتیمور، پنه‌لویه: ۲۷۳

میچور، ویکتور: ۳۶

مورفی، ادی: ۴۳۰

میرصمدزاده، مهدی: ۵۲

مورنانو، فردریش ویلهلم: ۱۸۲، ۳۷۰، ۴۳۷

میرهاشم، هوشنگ: ۶۱

۴۴۰، ۴۹۵، ۵۰۰، ۵۴۳، ۶۲۱

میزوگوشی، کنجی: ۷۴، ۵۰۰

موسمانو: ۴۴

میسون، جیمز: ۵۷۷، ۵۹۰

موگی، لئونید: ۵۸۳

میلر، آرتور: ۳۳۷

مولیگان، رابرت: ۶۰۹

مینهللی، وینسنت: ۳۲۴، ۳۷۰، ۵۵۹، ۵۹۶،

مونتگمری، جرج: ۸۲، ۶۰۸

۶۱۱، ۶۰۳

مونرو، مرلین: ۱۶۸

مونک، آندره: ۲۷۰

موننی، پل: ۵۷۶

مونچلی، ماریو: ۴۵، ۵۵۹

نادرپور، علیمحمد: ۱۲۷، ۵۸۳

نادرپور، نادر: ۵۰۱

مهاجر، اردشیر: ۲۹۹

نادری، امیر: ۳۶۸، ۴۲۵، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۹

مهاجر، بیژن: ۵۰۷

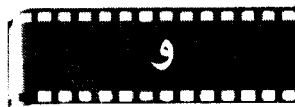
نازاری، آمادئو: ۵۸۱

مهدوی: ۵۷، ۶۰

مهدوی، ژاله: ۳۳۸، ۳۹۱، ۴۸۹، ۴۹۰، ۶۲۳



١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ٣٠٩، ٣٤٢



واتکینز، پیتز: ٣٧٠

وارک گریفیث، دیوید: ٤٢٦

وارن، کلودیا: ٥٧٦

واکسمن، فرانتس: ٥٨٥

والش، راتول: ١٥٠، ١٦٩، ٥٥٧، ٥٦٢

والش، کی: ٥٧٨

والکر، روبرت: ١٢٣

والی: ٤٧١

والی، آلیدا: ٥٧٨

وانچینی، فلورستانو: ٥٩٩، ٦٠٢، ٦٢١

وایز، رابرت: ٦٠٤، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٣

وایلد، اسکار: ٣٣٧

وایلدز، بیلی: ٣٢٤، ٣٧٠، ٤٠٥، ٤٠٧، ٤٢٢

٤٤٢، ٤٨٢، ٥٥٣، ٥٥٩، ٥٨٥، ٥٩٧، ٦٠٣

٦٠٦، ٦٠٨، ٦١٠، ٦٢٠

وایلر، ویلیام: ١٤، ٧٦، ١٣٤، ١٣٦، ١٦٩

٣٢١، ٣٧٠، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٧، ٥٩٩، ٦٠٢

٦٠٤، ٦٠٧، ٦١٢

وایمن، جین: ٥٧٤

وثوق: ٤١، ٦٠

وثوقی، بهروز: ٢٠٧، ٣١٤، ٤٦٣

ناظریان، ش: ٣٢، ٩٧، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٩

٢١٧، ٥٥٥

نبوی، ایرج: ٩٩، ٣١١

نجیب‌زاده، احمد: ١٥١

نصیریان، علی: ٣٦٧، ٤٧١

نل، پاتریشیا: ٥٨٠

نواک، کیم: ٢٤١

نوراحمد، همایون: ٥٥٥

نوری، پرویز: ٧٧، ١٤٥، ١٥٨، ١٨١، ١٩٧

١٩٨، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٢٧، ٢٥٦، ٢٦٩

٣٦٦، ٣٧٣، ٤٣٢، ٤٧٣، ٥٨٩، ٥٩٢، ٥٩٤

٦٠٨، ٦١٠، ٦١١

نویدر، ناصر: ٤٣٩، ٤٤٢

نوری‌علاء، اسماعیل: ٢٦٩، ٣٤٨، ٣٥٤

٣٦٦، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٩، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤

٥٢٥، ٥٢٧، ٥٣٠

نوولا، ادوارد: ٢٢٥

نیک‌بین، شاهرخ: ٣٢١

نیکوف، دروژ: ٥٧٤

نیکولز، دادلی: ١٥، ١٠٦

نیکولز، مایک: ١٤٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٦١٩

نیومن، آلفرد: ٥٨٥

نیوتن، رابرت: ٥٧٩

نیومن، پل: ٨٧، ١٧٥، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١

- وجدانی، کیومرث: ٢٦٩، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٤٣٩، ٥١٩، ٦٠٨، ٦١٠، ٦١٥
- وحدت: ٥٤
- ورن، ژول: ٤٢٨
- ورنر، اسکار: ٤٤
- ورنوی، هانری: ٦٠٨
- وطن‌پور، منوچهر: ٣١، ٣٧
- وکیلی، علی: ٦
- ولتر: ١٠٨
- ولز، اورسن: ٧٥، ٧٧، ٨٠، ٨١، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٣١، ٢٣٢، ٣٥٦، ٣٦١، ٣٧٠، ٣٧٣، ٤٠٦، ٤٥٠، ٥٤٠، ٥٥٦، ٥٥٩، ٥٧٤، ٥٧٧، ٥٧٩، ٥٨٥، ٥٩٥، ٥٩٦
- ولمن، ویلیام: ٦٠٤
- وندکاس، پل: ٦٠٩
- ونگوگ: ٥٢٩
- وود، رابین: ٢٥٩، ٣٥٤
- وود، سام: ١٥
- وود، ناتالی: ٣٣٣
- وولن، پیترا: ٤٩٥
- ویتی، مونیکا: ٢٦٢، ٢٦٥
- ویدور، چارلز: ٥٩٥
- ویدور، کینگ: ٢٧، ٧٣، ٢٢٣، ٣٧٠، ٥٩٦
- ٥٩٨، ٦٠٦
- ویزدام، نورمن: ٦١٤
- ویسکونتی، لوکینو: ٢٤٤، ٢٨٤، ٣٢٤، ٣٧٦
- ٤١٠، ٤٤٠، ٤٤٩، ٤٥٣، ٤٥٩، ٥٩٤، ٦٠٧
- ٦٠٨
- ویکاریو، مارکو: ٦١٣
- ویکی، برنارد: ٦٠٨
- ویلکوکس، جان: ١٢٠
- ویلم، پیریشارد: ١٥
- ویلیامز، استر: ٤٢٧
- ویلیامز، تنسی: ٢٤، ٢٦٨، ٢٧٧، ٣٣٧
- وین، جان: ٣١٩، ٣٢٠، ٤٤٧، ٤٦١، ٥٩٩
- ٦٠٢
- وینترز، شلی: ١٢٤
- وینه، رابرت: ٤٢٦
- # ه
- هاتاوی، هنری: ١٤، ٧٣، ٤٢٢، ٤٢٤، ٤٦١
- ٦١١
- هاتن، بتی: ١٦
- هاروی، آنتونی: ٣٦٥، ٣٧٠، ٦٢١
- هاسکین، بایرون: ٥٦٢
- هاشمی، ذکریا: ٤٥٥، ٥٠٧

هونتر، کیم: ٢٤، ٥٨٠

هیتلر، آدولف: ٤٣، ٤٤، ٢٤٧

هیچکاک، آلفرد: ١٢، ١٣، ٧٥، ١٠١، ١٠٣

١٠٤، ١٠٥، ١٢٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٤٥، ١٥٢

١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٨٠، ١٨١

١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨

١٨٩، ١٩٠، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٨، ٢٠٩، ٢١٠

٢١٦، ٢٣١، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٥٣، ٢٥٥، ٢٥٨

٢٥٩، ٢٦٠، ٢٨٣، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨

٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥

٢٩٦، ٢٩٧، ٣٠١، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٨

٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤٢، ٣٤٣

٣٥٧، ٣٥٨، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥

٣٧٠، ٤٠٢، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٧

٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤٢، ٤٤٧، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥٣

٤٥٩، ٤٧٤، ٤٧٥، ٥٠٠، ٥٢٣، ٥٥٩، ٥٦٢

٥٨٤، ٥٨٦، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٩، ٦٠٢

٦٠٤، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦١٠، ٦١٦، ٦٢١

هیل، جرج روی: ٣٦٥، ٦٢١

هیورث، ریتا: ٣٦، ١٧٩، ٥٧٤

هیوستن، جان: ٦٧، ٣٠١، ٣٢١، ٣٧٠، ٥٨٣

٥٨٤، ٥٨٥، ٥٩١، ٦٠٤، ٦٠٩، ٦١١، ٦١٧

هاکر، هوارد: ١٥٠، ١٥٢، ٢٨٣، ٣٠١، ٣٢٥

٣٧٧، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٢٢، ٤٢٦، ٤٣٧، ٤٤٠

٤٤٢، ٤٤٩، ٤٥٣، ٤٥٩، ٤٦١، ٤٩٥، ٥٠٠

٥٣٧، ٥٤٣، ٥٦٢، ٥٩٩، ٦٠٣، ٦٠٧، ٦١٤

٦١٩

هاوارد، ترور: ١٢٠

هاوارد، لسلی: ١٤١، ٥٧٣

هایده: ٣٨

هایز، جان مایکل: ٤٢٢

هیپورن، ادری: ٥٨٨، ٥٩٠

هیپورن، کاترین: ٥٩٣

هدایت، صادق: ٥٣٣

هریتاش، خسرو: ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٩، ٤٨٩

٤٩٠

هستون، چارلتون: ٢١١، ٢١٢، ٢١٨

هستون، والتر: ٥٧٧

هفلین، وان: ٥٧٤

هگل، گئورگ فردریک: ٣٩٧

همینگوی، ارنست: ٨٤، ٤٠٥، ٤٠٦

هنراید، پل: ١٢

هودسن، راک: ٨٥، ٥٩٣

هوریشور، پل: ٥٧٧

هولدن، ویلیام: ٣٨١، ٥٨٦

هوگو، ویکتور: ٤٢٨

 ی

یاسمی، سیامک: ۲۹، ۳۰، ۱۵۰، ۱۶۰، ۱۶۱،

۲۰۱، ۵۲۷، ۵۲۸

یاسمی، شاپور: ۹۴، ۴۵۴

یاکوپتی، گوالیترو: ۶۰۹، ۶۱۰

یانگ، ترنس: ۶۰۸

یانگ، ویکتور: ۱۵

یانینکس، امیل: ۵۷۹

یتز، پیتر: ۶۱۹

یفتوشنکو، یوگنی: ۴۹۵

یوتکه‌ویچ، سرگئی: ۵۸۴، ۵۹۱