نگاهی به
سینمای سیاسی

بیژن خرسند

تقدیم به تمامی رغبت.

www.ketabha.org

باشگاه ادبیات

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

http://bashgaheketab.blogspot.com/

کتاب آزاد
۱۹۵، وصال شیرازی، تهران

بیژن خرسند
«نگاهی به‌سینمای سیاسی»

دی‌ماه ۱۳۵۹، ۲۰۰۰ نسخه، چاپخانه‌ی نقش‌جهان.
کلیه‌ی حقوق محفوظ است برای نویسنده.

طرح جلد از علی‌اصغر محتاج.

www.ketabha.org

نگاهی به
سینمای سیاسی

بیژن خرسند

www.ketabha.org

اشاره

* وقتی می‌گوییم «سینمای سیاسی»، منظورآیا نوع فیلمی باید باشد که درخدمت مفاهیم سیاسی درآمده، به‌نوعی روش یا مکتبی را توجیه‌می‌کند؟ وازاین طریق قصدآموزش و یا راهبری تماشاگر را دارد؟ یا اینکه‌منظور فیلمی‌است که بی‌طرفانه فقط به‌یك مسئله‌ی سیاسی پرداخته سعی در روشن کردن نکات مبهم تاریخی یا افسانه‌یی آن داشته باشد؟ ویا؟

ما فکر می‌کنیم که مجموعی ازتمام این‌ها، مفهوم یك فیلم سیاسی را تشکیل می‌دهد، ودر نهایت کاربردی حتی به‌وسعت یك مسلك وفکر سیاسی نیز می‌تواند داشته باشد.

اما قبل ازآن، «سینما» وجود دارد ــ سینما به مثابه یك «هنر». به‌زبان ساده، نکته این است که وقتی مفاهیم سیاسی ظاهری ودرونی فیلم را شکافتی، حالا دوباره بــه سینما برمی‌گردی، واین که فیلم، چه موفقیت وچه‌شکست‌ــ هایی دارد ــ وچرا.

پس شاید تقسیم یك فیلم به‌سیاسی و غیر سیاسی‌کار درستی نباشد، شاید درست‌تر آن باشد که تقسیم‌بندی ــ به صورت مستترــ از طریق بیرون کشیدن مفاهیم عمیقه‌ی فیلم به‌دست آید.

پس نقد فیلم، کار بررسی وتحلیل وروشنگری رابرای خواننده‌ی علاقمندش انجام می‌دهد، وتقسیم‌بندی اصلا به‌این

www.ketabha.org

صورت درمی‌آید که به‌فیلم‌هایی پرداخته شود که دارای‌آن مفاهیم سیاسی باشند. گذشته ازاین نکته که به‌قولی: همه‌ی فیلم‌ها به‌نوعی سیاسی‌اند، تعریف، شامل فیلم‌هایی می‌شودکه به‌وضوح به‌سیاست پرداخته باشند؛ کاری که در همین کتاب انجام شده است.

تا پیش ازاین، فیلم سیاسی به‌همین مفاهیم رویی و ظاهری، خیلی کم به‌نمایش درمی‌آمد. و معروف‌ترین‌ها: «شعله‌های آتش»، «حماسه‌ی جوهیل» و امثال آن بود ــ و بااین حساب که فیلم‌های سربسته‌تر سیاسی را به‌شمار نیاوریم؛ مثلا «ماجرای نیمروز» که به‌قضیه‌ی ملك‌کارتی می‌پرداخت.

اما حالا، وفور این فیلم‌ها، کار را برای‌بررسی‌آسان‌تر می‌کند ــ وبخصوص فیلم‌های اروپایی وفیلم‌هایی در باره‌ی فاشیسم ــ که مقوله‌ی این کتاب است.

نحوه‌ی ارائه‌ی مطالب دراین کتاب، براساس حروف الفبای اسم فیلم‌هاست ــ در نتیجه تقدم وتاخر موضوعی‌رعایت نشده، زیرا مثلا بهتر آن است که در باب قضیه‌ی فاشیسم،این چهارمطلب به‌این‌ترتیب خوانده شود: (۱) ظهور فاشیسم (۲) یك روز بخصوص(۳) فاشیست‌ها(۴) سقوط‌دیکتاتور ــ منباب یك خط‌سیر تاریخی. اما اگرغیر ازاین هم انجام‌شود، اشکالی ندارد، که نقد هرفیلم فی‌نفسه‌خود مطلب مستقلی‌ست.

www.ketabha.org

نقد فیلم‌های: اعتراف (ص ۱۰) ۲۱ ساعت در مونیخ (ص ۱۶) دوازده صندلی (ص ۲۲) سقوط دیکتاتور (ص ۲۹) ظهور فاشیسم (ص ۳۵) فاشیست‌ها (ص۴۰) فریاد الجزایر (ص ۴۸) کلاغ (ص ۵۴) هفت‌سامورایی (ص ۶۳) یک‌روز بخصوص (ص ۷۰).

www.ketabha.org

اعتراف

«کوستا ـ گاوراس» کارگردان یونانی‌الاصل مقیم فرانسه، در آغاز، کارسینمایی خود را با یك فیلم پلیسی شروع می‌کند؛ «حادثه‌یی در قطار» (۱۹۶۵)ـ وبافیلمی در باره‌ی نهضت مقاومت ملی فرانسه ادامه می‌دهد؛ «مرد اضافی» (۱۹۶۷). اما با فیلم بعدی‌در۱۹۶۸همه‌چیزعوض می‌شود واو ظاهراً راه تازه‌یی می‌یابد. این فیلم «زد» نام دارد که جایزه وجنجال به‌دنبال می‌آورد.

کوستا ـ گاوراس در مصاحبه‌یی توضیح می‌دهدکه اصلا فیلم سیاسی‌نمی‌سازد، به‌دنبال حقیقت است، که یعنی اصلا موضع سیاسی ندارد. در عین‌حال «ژان‌ـلوك گودار» اعلام می‌دارد که به‌نظر او، فیلم «زد» با مساعدت هـای سازمان «سیا» ساخته شده، واین اسکار فیلم خارجی هم از آن حرف‌هاست.

به‌هرحال، فیلم جنجال برانگیز می‌شود، چندجـا

www.ketabha.org

جلوی نمایشش را می‌گیرند، در یکی دو تالار نمایش دهنده‌ی فیلم، بمب کار می‌گذارند، وبه‌همین ترتیب.

قبل ازآن که همه‌ی سروصداها فروکش کند، کوستا ـ گاوراس در سال۱۹۷۰ فیلم بعدی‌اش را عرضه می‌کند؛ «اعتراف» ـ باز برمبنای یك حادثه‌ی واقعی؛ خاطرات «آرتورلندن»، وزیر امورخارجه‌ی‌چکسلواکی.

فیلم، سعی‌می‌کند به‌کتاب‌وفادار بماند. و در این راه، آغازی فشرده وسینمایی دارد: مشکوك شدن مرد به تعقیب کنندگان، تا درمیان گذاشتنش با دوستان، تالحظات کوتاه خانوادگی، وتا لحظه‌ی دستگیری.

ضرب فیلم، همچنان موجز ومؤثر ادامه پیدامی‌کند، لحظه‌های سرگردانی روحی در زندان، وبازجویی‌های اولیه ـ ووقتی به‌کسالت‌می‌خواهد برسد، کارگردان‌خیلی هوشیارانه، سؤال وجواب‌های چرت‌آلود بازجو و متهم را جا می‌دهد، تا لحظه‌ی ورود از جوی جدید. در واقع ازاین لحظه فصل دوم فیلم آغاز می‌شود، با شگردها و نحوه‌ی کارتازه، تا تسلیم مرد ولحظه‌ی محاکمه، که‌فصل سوم است، وتا پایان.

با یك نگاه کوتاه به‌این خلاصه مسیر درمی‌یابیم که فیلم وکارگردان، دارای یك مشکل اصلی است، که از داستانی به‌این صورت حاصل می‌شود؛ «کلایماکس» و لحظه‌ی اوج فیلم، در آغاز است، وبقیه فقط فرود وتنزل است.

www.ketabha.org

توضیح می‌دهیم؛ هرداستان سینمایی، در چارچوب های مختلف، ازیك رشته سنت‌ها وقراردادهای شناخته‌شده استفاده می‌کند تا فیلم را به‌موفقیت برساند. یکی ازاین عوامل، نقطه‌ی اوج داستانی است، که محتاج یك‌مقداری حادثه‌های اولیه است، تا به‌اوج برسد که لحظه‌ی ضربه‌ی فیلم به‌تماشاگر است، وبعد فرود آرامی داشته باشد، تا نتیجه‌ی آن ضربه را متعادل کند. واین فرود آرام،معمولا خیلی کوتاه باید باشد، وگرنه تمامی تأثیرهای قبلی ازبین می‌رود.

حالا، در فیلم «اعتراف» اوج داستان و ضربه‌ی‌فیلم، در آغاز است: دستگیری وشکنجه. وبعد، فرود شروع می‌شود، که کارگردان اصلا نمی‌تواند جلوی آن را بگیرد، چون حادثه‌ی دیگری قرار نیست اتفاق بیفتد، و همه‌ی چیزهای بعدی، روشن، وقابل پیش‌بینی است.

بنابراین تمامی تمهیدات کارگردان، از تأثیرهای لحظه‌یی در نمی‌گذرد، وفیلم همچنان پایین می‌رود وآرام می‌شود، تا به‌سکون برسد. مثل گوناگونی شکنجه‌ها، صحنه‌ی اعدام ساختگی، وانواع مختلف آدم‌هایی که به عنوان بازجو نشان داده می‌شوند- ویا حتی متلکی که کارگردان ازطریق پایین افتادن شلوار یکی از متهمین در جلسه‌ی دادگاه، می‌پراند.

اینهمه، به‌صورت تلاش‌هایی در راه نجات فیلمی‌است که ازآغاز وبه‌تدریج ازدست می‌رود.

www.ketabha.org

اما فیلمسازی که در «حادثه‌یی در قطار» و «مرد اضافی»، هوش خود را نشان می‌دهد، چرا باید در چنین تله‌یی بیفتد؟ وچرا پایانی این چنین‌سمبل شده و گذرا؟

برگردیم به‌داستان وقهرمان اصلی. آرتورلندن که حتی از زندان گشتاپو هم به‌طرز معجزه‌آسایی (که ما نمی‌دانیم چگونه) نجات یافته، متهم است به‌تماس با یک خبرنگار آمریکایی و دریافت پول ازاو. این مسئله مورد قبول اتهام زننده ومتهم هست. اما برسر نکته‌یی اتفاق ندارند: یکی می‌گوید پول به‌خاطر جاسوسی دریافت شده ودیگری ادعا می‌کند به‌عنوان معالجه.

بدون پافشاری براین نکات مبهم از گذشته‌ی این مرد، آنچه داستان و فیلم به‌ما نشان می‌دهد، این است که آرتورلندن رامی‌گیرند وشکنجه می‌دهند و او زیراوراقی را امضاء می‌کند، ودرنهایت می‌بینیم که پای هشت ـ ده نفر دیگر هم در میان است. وازآن بیشتر؛ ازمیان آنها، فقط سه‌نفر (وازجمله آرتورلندن) به‌حبس ابد، و بقیه به‌اعدام محکوم می‌شوند.

دراینجا این سؤال‌ها پیش می‌آید؛ آیا این مرد بقیه را لو نداده است؟ وآیا نمی‌توانسته درامضای اوراقی که ظاهراً مورد قبولش نبوده‌اند، مقاومت بیشتری بکند؟ وآیا نجات این سه‌نفر براثر همکاری با دستگاه نبوده است؟...

ونکته‌ی دیگر؛ در برابر اتهام تروتسکیست بودن متهم، فیلم (ودرواقع خود آرتورلندن) هیچ جوابی به‌ما

www.ketabha.org

نمی‌دهد. این شك وابهام را حتی به‌نوعی دیگر، ازطریق همسر متهم نیز درمی‌یابیم ـ وواکنش تنـدی کـه نشان می‌دهد.

پس، یك شخصیت مشکوك، در یك ماجرای‌مشکوك، موضوع فیلمی شده ـ که به‌دلایل پیش گفته شده ـ ازآغاز امکان موفقیت کمی دارد... واین‌سؤال که چراکارگردان به‌این‌کار دست می‌زند؟ یکی از دلایلی که کارگردان نیز، خود ازپیش، نتیجه را می‌دانسته، انتخاب هنرپیشگان فیلم است. هنرپیشه‌های غولی مثل «ایومونتان» و یا «سیمون سینیوره» را ازفیلم بردارید. آنچه باقی می‌ماند، درحدود صفر است.

واتفاقاً عامل اصلی موفقیت تجـاری فیلم، همیـن هنرپیشه‌ها هستند ـ وعامل بعدی، شگردی است، و درواقع تنها شگردی است، که کارگردان به‌کار برده است. وآن نمایش لحظه به‌لحظه وجزء به‌جزء شکنجه و زندان است که برای تماشاگر به‌هرحال تازه وجذاب است ـ که اما، این‌کار به‌هنرپیشه‌های ورزیده‌یی احتیاج دارد، کـه در نتیجه به‌همان دلیل اول می‌رسیم.

پس، کارگردان داستانی با نتیجه‌ی از پیش روشنی را انتخاب می‌کند وبرای حفظ تعادل، هنرپیشه‌ی بزرگی را هم پشتوانه‌ی آن می‌سازد. می‌بینیم که فیلم در دنیـا موفق می‌شود، وبه‌همان دودلیل: شگرد کارگردان ـ و بازی هنرپیشه. به‌اضافه‌ی اینکه کارگردان زبان سینما را

www.ketabha.org

بلد است، فضا سازی می‌کند. شخصیت‌سازی، از طریق هنر پیشه‌ها کامل است، وصحنه‌پردازی، در بسیاری ازلحظات، درمی‌آید (جزء لحظات ناموفق، نگاه کنیم به‌صحنه‌ی پس از قرائت حکم دادگاه، ومتهمین در راهرو، که ناگاه بـه جنب وجوش می‌افتند وبه‌نگهبانان ویا به‌یکدیگر تکرار می‌کنند که بی‌گناهند). ویا صحنه‌های عاطفی وحسی که اکثراً بدخاطر دوبازیگرش جا می‌افتد، مثل اکثرصحنه هایی که رابطه‌ی بین زن وشوهر، با حضور غایبانه‌ی هر یك ازآن دو، ازطریق چیزهای کوچك مثل نامه و عکس و خاطره ساخته می‌شود ـ ویا صحنه‌ی رؤیای سواحل‌مونت کارلو، پس ازبیهوشی.

اما در ورای اینهمه، بازهم همان «چرا» وجوددارد.

چرا کوستا ـ گاوراس این فیلم را ساخته است؟

جواب را، گودار، شاید بهتر از ما بداند.

کارگردان: کوستا ـ گاوراس
بازیگران: ایوعونتان، سیمون سینیوره
مدیر فیلمبرداری: رائول کوتار
فرانسه ـ ۱۹۷۰

www.ketabha.org

۲۱ ساعت در مونیخ

بسیاری از وقایع سال‌های اخیر، که در عین‌حال دارای جنبه‌های سیاسی بوده، عملاجزء منابع جذب کننده‌ی تهیه کنندگان سینمایی نیز درآمده است. از هواپیما دزدی تا گروگان‌گیری ـ تا عملیات چریکی.

از معروف‌ترین این حادثه‌ها، یکی حمله به‌فرودگاه انتبه بود، ودیگری گروگان گیری در المپیك ۱۹۷۲ در مونیخ.

اما مسئله اینست که طبعاً جهت‌گیری‌های هر تهیه کننده در نحوه‌ی ارائه‌ی حادثه و نتیجه‌گیری از آن تأثیر می‌گذارد . این تأثیر گذاری تاآن حد است که حتی از قضیه‌یی مثل ماجرای «چه‌گوارا»، نسخه‌های متعددی ساخته می‌شود، که هر کدام هدف جداگانه‌یی را دنبال می‌کنند.

درعین‌حال، بسته به‌حادثه‌ی اتفاق افتاده واینکه

www.ketabha.org

بخواهند چه نوع استفاده‌ی تبلیغاتی از آن بکنند، ممکن است گروه سازندگان وتهیه کنندگان نیز در یك جهت مشخص کوشیده باشند. مثل ماجرای فرودگاه انتبه و نسخه‌های مختلفی که ازاین ماجرا وجود دارد.

اما ماجرای گروگان‌گیری در طول بازی های المپیك ۱۹۷۲ درمونیخ: قضیه (که دیگر همه می‌دانند) ازاین قرار است که هشت نفر از گروه چریکی «سپتامبر سیاه» به‌دهکده‌ی المپیك می‌روند ونه ورزشکاراسراییلی را به‌گروگان می‌گیرند تا در مقابل زندانی‌های فلسطینی زندان‌های اسراییل آزاد شوند ــ دراین گیرودار، در آغاز مربی‌گروه ویك ورزشکار، و درانجام، همه‌ی ورزشکاران و پنج‌نفر از چریك‌ها کشته می‌شوند.

می‌بینیم که مثل موارد دیگر، قضیه، همه‌جورطرفی دارد، وعرضه‌ی آن برمی‌گردد به‌سازنده‌ی فیلم و اینکه خرج تهیه‌ی فیلم را چه‌کسانی عهده‌دار بشوند.

دراین مورد، فیلم «بیست ویك ساعت در مونیخ» را (که در اینجا با نام «جانبازان فلسطین» نشان داده‌اند!) شخصی به‌اسم‌ویلیام گریهام کارگردانی کرده، فیلمساز گمنامی است‌وکار درخشانی ارائه نمی‌دهد. اما مهم‌تر از آن، وقتی فیلم را می‌بینیم، متوجه می‌شویم که فیلم از چه موضعی ساخته شده ودرواقع مخارج تهیه‌ی آن از کجا آمده است.

قبل ازآنکه وارد مبحث خود فیلم بشویم، این نکته

www.ketabha.org

را قطعاً باید بگوییم که نشان دادن این نوع فیلم‌ها، هم توهینی به‌ملت فلسطین وهم توهین به‌تماشاگران ایرانی است.

اینکه فیلمی ضد فلسطینی را (که خواهیم گفت‌چرا) به‌عنوان یك فیلم طرفدار فلسطین، در اینجا جا بزنند وریا کاری را حتی از عنوان فیلم شروع کنند، عملی است که قابل توجیه نیست.

اگر وارد مبحث کلمات معمول بخواهیم بشویم،فیلم «جانبازان فلسطین» یك فیلم صهیونیستی کامل است، واز نظرما، واحتمالا هر منتقد دیگری، هیچ تفاوتی با فیلم «حمله به‌انتبه» ندارد. خودتان تفاوت‌های ظاهری را بسنجید: ماجرای انتبه حمله‌ی کوماندوهای اسراییلی به چریك‌های فلسطینی وآزاد کردن گروگان‌هاست. پس یعنی نمایش شجاعت وشهامت ــ اما درمورد مونیخ چه باید کرد؟ راه چاره سبع کردن چریك‌ها و مظلوم کردن هر چه بیشتر گروگان‌هاست. هردو روی یك سکه.

بهرحال، انواع عوض و بدل کردن‌ها دربرگردان فارسی فیلم‌ها یك طرف، اما اصلا کل ماهیت یك فیلم را (دراینجا) وارونه نشان دادن هم ازآن حرف‌هاست.

اما ببینیم درفیلم، برای تغییر وتبدیل‌های ظریف و ماهرانه‌ی یك حادثه‌ی اتفاق افتاده، چه کرده‌اند.

اولا ــ رشادت‌های موازی طرفین: نگاه کنیم درآغاز به مربی گروه واینکه چه تلاش خارق‌العاده‌یی ازخودبروز

www.ketabha.org

می‌دهد ــ وهمچنین مقاومت یکی ازورزشکاران که به مرگش می‌انجامد.

در مقابل، نگاه کنیم به‌انتهای فیلم، وچگونگی مبارزه‌ی چریك‌ها در باند فرودگاه. اینجور که فیلم‌نشان می‌دهد، شما فکر می‌کنید کدام طرف شجاع‌ترند؟!

ویك سؤال که درجا پیش می‌آید ودربسیاری از موارد دیگر این فیلم نیز شمول پیدا می‌کند: وقتی حالا اکثریت دوطرف مرده‌اند، چه کسی شهامت‌های‌مربی‌گروه را در تنهایی (با این سؤال از خودش که: «چرا بچه‌ها را تنها گذاشتم؟»)، تا لحظه‌ی مرگش، بعداً برای کسی تعریف کرده؟

در حالیکه فیلم ادعای عین واقعیت وشبه مستندبودن را دارد، طبعاً جواب به‌این سؤال لازم است.

وبعد ــ می‌رسیم به‌نقش پلیس آلمان.

نگاه کنیم به‌صحنه‌ی فرودگاه، و بیکارگی پلیس‌ها (یادمان باشد که چگونه بعداً همین کوماندوهای آلمانی، یك هواپیمای به‌گروگان گرفته شده را، با یك یورش برق‌آسا آزاد می‌کنند)، که در نتیجه بر مظلومیت گروگان ها بیش از پیش می‌افزاید.

درعین حال غافل نباشیم که منباب روابط سیاسی و وجهه‌ی بین‌المللی؛ «مهمان دوستی» آقای‌ویلی‌برانت، قاطعیت خانم گلدا مایر، وجبن وناخوشایند بودن نخست وزیر مصر هم وجود دارد ــ بهرحال، در لحظه‌ی ساختن

www.ketabha.org

این فیلم، قرارداد صلح مصر واسراییل هنوز امضاء نشده بود، واین نیش گذرا ومستقیم، ازهمان دم خروس‌هاست که موضع سازندگان فیلم را روشن می‌کند.

همچنین، زن مهماندار دهکده‌ی المپیك، سعی در تحریك انسانیت رهبر چریك‌ها دارد، اما او فقط و مدام حرفی را تکرار می‌کند که به‌تدریج به‌نظر غیر منطقی می‌آید.

یك سؤال دیگر هم وجود دارد. درلحظه‌یی که‌دولت آلمان تصمیم گرفته که از پرواز هواپیما جلوگیری کند وچریك‌ها وگروگان‌ها را فقط می‌خواهد به‌فرودگاه بکشاند (تا ار حمله به‌آنها در دهکده‌ی المپیك و جلوی چشم شاهدان بیشمار، اجتناب کرده باشد)، به‌رغم تمامی صحنه‌ی آخر که کند بودن پلیس عجیب به‌نظر می‌رسد،آیا منطقی این نبوده به‌محض پیاده شدن چریك‌ها وگروگان ها از هلیکوپترها، از همه طرف آنها را به‌گلوله بسته و طرفین را کشته باشند؟ ظاهراً این کار همیشه راه حل‌قاطع ونهایی است وبعلاوه شاهدی هم جز «خودشان» وجود نداشته است.

ویك دم خروس دیگر دراین مورد، وجود ژنرال اسراییلی ونظارت او برعملیات است، که اما،آنجور که فیلم نشان می‌دهد، فقط در نقش لولوی سرخرمن ظاهر شده!

فکر می‌کنیم جدا ازاین موارد، موضع فیلم برای

www.ketabha.org

تماشاگر عادی هم روشن باشد.

اما خود فیلم، به‌علت عدم مهارت‌های کارگردان، از هیجان‌های معمول یك چنبن قضیه‌یی عاری است و شاید به‌علت ریاکاری‌های مورد نظر ـ عملا هیچیك از شخصیت‌های داستان، بعد انسانی نیافته‌اند، و در نتیجه شخصیت‌سازی، فقط در حد توانایی‌های هریك از هنر ـ پیشگان باقی مانده است.

حتی ترکیب همزمانی بازی‌های المپیك با قضیه‌ی گروگان‌گیری نیز موفق نیست، و به‌نظر می‌رسد که دو قضیه در دوجای مختلف اتفاق می‌افتد. اما اضافه می‌کنیم که از آرتیست‌بازی‌های هالیوودی، طبعاً بی‌بهره نیست.

ویك حرف آخر، درباره‌ی برگردان فارسی نطق رییس المپیك در پایان فیلم است؛ حتی دراین خطابه که متن رسمی ودرست آن وجود دارد، نیز دست برده شده است!

کارگردان: ویلیام گریهام
بازیگران: ویلیام هولدن، فرانکونرو، شرلی نایت، آنتونی کوایل، ریچارد بیسهارت
آهنگساز: لارنس روزنتال
آلمان ـ ۱۹۷۶

www.ketabha.org

۱۲ صندلی

فیلم «۱۲ صندلی» (۱۹۷۰) از مل بروکس‌را وقتی می‌بینیم که عملا فیلم‌های بعدی اورا قبل ازاین دیده‌ییم: «فرانکشتین‌جوان» (۱۹۷۵) و «سینمای‌صامت» (۱۹۷۶) را بر پرده‌ی سینماها، و «زین‌های‌سوزان» (۱۹۷۴) را در جلسه‌ی نمایش یك باشگاه سینمایی. باقی می‌ماند فیلم اولش «تهیه‌کننده‌ها» (۱۹۶۸)، وفیلم آخرش «رعشه‌ها» (۱۹۷۸).

به‌این کارنامه که نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که بروکس فاصله‌ی میان فیلم‌های اول و آخرش را عملا با موفقیت پیموده، جمع وجورتر شده، وحتی دوکارگردان هم ازِ میان بازیگران خود تحویل سینما داده است؛ جین وایلدر (برادر زرنگ‌تر شرلوك هولمز- بزرگترین‌عاشق دنیا) و مارتی فلدمن (بوژست). وبعلاوه این کارهای اولیه‌اش هم، به‌رغم تازه کاری‌اش، هیچ بد نیست. که

www.ketabha.org

اما، دریك نقد وبررسی جدی‌تر، به‌ضعف‌ها و عیب‌هایش‌هم می‌رسیم.

بروکس دراین آغاز کار،اولا به‌سنت موردعلاقه‌اش برمی‌گردد. وثانیاً ازیك مایه‌ی به‌کاررفته، استفاده‌می‌کند.

سنت مورد علاقه، سینمای کمدی صامت است، که دراین دستیازی، اصلا به‌فیلم «سینمای صامت»؛ یك فیلم بدون کلام می‌رسد. اما در «۱۲ صندلی»، انجام کار نحوه‌ی دیگری دارد.

نحوه‌ی کار، یك داستان پیچیده برأساس تلاشی احمقانه است، که در نهایت، وهر لحظه، نشان از کمدی «بکوب بکوب» (Slap-stick) دارد. شخصیت‌ها دقیقاً بر اساس سنت، تعدد یافته‌اند، وهمگی به‌دنبال یك هدف هستند. درکمدی‌های صامت، هدف اصلی بیشتر خود دختر بود، امااین‌بار دراینجا،هدف پول است: جواهرات پنهان شده در صندلی‌های ازدست رفته.

درجا به‌مایه‌ی به‌کار رفته اشاره کنیم که به‌سال ۱۹۶۳ برمی‌گردد، در فیلم «دنیای دیوانه‌ی دیوانه‌ی دیوانه» اثر استنلی کریمر. تلاش تعداد زیادی آدم‌که به دنبال پول‌های دفن شده زیر درختی به‌شکل «دبلیو» (W) هستند.

شاید هیچکدام دربه‌کار بردن مایه موفق نبوده‌اند، اما بهرحال، کریمرکمتر موفق بوده است.

درصحبت از موضوع اصلی فیلم (پیدا کردن

www.ketabha.org

جواهرات پنهان شده در یك صندلی از دست رفته)، در عین‌حال بلافاصله به‌مفاهیم عمیقه‌ی فیلم نیزدست‌می‌یابیم؛ قهرمان اصلی فیلم، ژنرالی است که در اثنای انقلاب روسیه از کاخ وثروتش دست برداشته‌گریخته است وحالا پس از ده سال درمی‌یابد که مقدار معتنابهی‌طلاوجواهرات در یکی از صندلی‌های خانه‌اش مخفی بوده ــ که برای رهایی ازفقر وذلت باید به‌دنبال صندلی برود وآن راباز یابد.

حالا، مهره‌ها را سرجایش بگذاریم؛ جواهرات پنهان شده، نماد فشرده‌یی از اشرافیت ــ صندلی، نمادی ازطبقه و «کلاس»ــ وتمامی تلاش، نمادی از کوشش برای استقرار مجدد یك‌چیز ازدست رفته.

همراهان مردچه کسانی هستند: یك مرد جوان بی‌چیز که در جستجوی‌فرصت وثروت‌است ــ ویك کشیش که اتفاقاً ازاین راز باخبر شده، وحالاخودش یك‌پا مدعی است. می‌بینیم که همه به‌دنبال چه‌چیزی هستند و هریك‌چه قسمتی ازآن را می‌خواهند.

اما کارگردان سعی دارد به‌نتیجه‌ی دلخواهی برسد. آنچه او ارائه می‌دهداینست که اشرافیت‌وطبقه در یك مفهوم فشرده وکلی ازبین رفته ، واحیای آن غیر ممکن به‌نظر می‌رسد، معذلك دراین‌جامعه‌ی بی‌طبقه نیز، همه باز به‌دنبال همان نمادی هستند که تجلی طبقه واشرافیت بوده.

www.ketabha.org

در فیلم، دایره‌ی داستانی هنگامی بسته می‌شود که باز همچون آغاز فیلم، کشیش با یك صندلی به‌دست‌آمده، در حال فرار است. وبا بسته شدن این دایره، کشیش از بازی خارج می‌شود. اما کارگردان، با دیدگاه خاص خودش، نتیجه را بعدتر از آن قرارمی‌دهد: ژنرال که از تقلب وریاکاری سرباز زده بود، ظاهراً به‌خاطر نگه‌داشتن دوستش، تن به‌آن می‌دهد، تا ازطریق گدایی وبه‌دست آوردن پول، جوانك را ازدست ندهد. اما در واقع، دراین لحظه دریافته که تلاش عبثی است، وآنچه‌ازبین رفته، به جز پول، تمامی غرور اوهم هست. پس دیگرفرقی‌نمی‌کند اگر برای گدایی، خودش را به‌غش بزند. به‌یاد بیاوریم دفعه‌ی قبلی که این‌بازی را اجرا می‌کند، به‌خاطر دست یافتن به «صندلی» بوده، اما این‌بار در می‌یابد که اصلا فرقی نمی‌کرده است.

اما کارگردان با این چنین موضوعی که خودش فیلمنامه‌اش را نوشته، به‌چه نحو کار می‌کند؟

گفتیم که بروکس به‌سنت فیلم صامت برمی‌گردد و دراین حد بیشترین تأثیرات بصری ممکن را اخذمی‌کند. واین کار را گذشته ازتندکردن حرکت دوربین،با صحنه پردازی نیز انجام می‌دهد. مثل صحنه‌ی شوخی با بخار قطار ویا نیمکتی که ناخواسته به‌زیر دوعابر می‌افتد. اما صحنه‌های کمدی بکوب بکوب که اصلا تکیه‌ی اصلی فیلم برآنها قرار دارد، عملا در بسیاری موارد جای پرتاب‌کیك

www.ketabha.org

خامه‌یی را گرفته‌اند. مثل صحنه‌های نبرد دونفره ویا سه نفره برسر صندلی ـ ویا صحنه‌ی‌بکلی شلوغ خانه‌ی زن وشوهر صاحب دوازده صندلی مشابه، ودرگیری کشیش با آنها.

کمدی را کارگردان در دوسطح‌جلو می‌برد. کمدی با استفاده از بازیگرـ وکمدی ازطریق موقعیت صحنه.

کمدی بازیگر، بخصوص بین کشیش (دام دولوییز) ونوکر ژنرال (که‌مل بروکس نقشش را بازی می‌کند)، تقسیم شده است. وهردو، صحنه‌های موفق وناموفق‌دارند. رابطه‌ی ژنرال ونوکرخوب است ودرنتیجه صحنه‌های بین این دونفر موفقیت دارد. کشیش دارای چند صحنه‌ی‌نسبتاً خوب است و ازجمله درآغاز، هنگامی که از پیرزن محتضر اعتراف گرفته است...

اماکمدی موقعیت صحنه با حضورژنرال، که ازطریق وجود پسرك تعادل جدی‌پیدا می‌کند، به‌وجود می‌آید، مثل تمام صحنه‌های قرب جوار صندلی‌ها.

درعین‌حال، ژنرال دوصحنه‌ی کمدی خیلی خوب دارد. یکی هنگامی که درنقش هنرپیشه در صحنه ظاهر می‌شود: ازیك سو وارد می‌شود، ولی قبل از اجرای‌نقش، براثر کف زدن وتشویق تماشاگران، دچار بهت و حیرت شدید شده‌ازسوی دیگر صحنه خارج می‌شود! (حتی یاد آورکمدی پیتر سلرز به‌نقش کارآگاه «کلوزو»)ـ و دیگر، هنگامی که به‌دنبال صندلی، به‌بالای طناب‌بندبازی

www.ketabha.org

می‌رود...

اشکال اساسی فیلم، عدم وحدت شخصیت‌قهرمان‌های داستان است. کشیش را در حالیکه جدی نمی‌گیریم، در مورد ژنرال وپسرك درمی‌مانیم که بالاخره هرکدام‌دوست داشتنی یا غیر قابل اعتناء هستند. ازاین طریق است کـه فیلم حتی به‌صحنه‌ی زاید هم می‌رسد (مثل صحنه‌ی به‌آب زدن ژنرال به‌دنبال قایق جوانك ــ که صحنه‌ی مقابل‌آن، با ولع غذا خوردن ژنرال است ــ اما درعین‌حال‌هیچکدام به‌دوستی نهایی ارتباط پیدا نمی‌کند، چون‌اصلاماندیده‌ییم که این دوستی چگونه به‌وجود آمده)، اما با موجودیت یك شوخی می‌تواند توجیه‌شود.

می‌بینیم که شخصیت‌های مشخص نشده‌ی‌قهرمان‌های داستان، به‌صحنه‌ی زاید وعدم تداوم صحنه‌ها نیز می‌رسد. اما گفتیم که به‌عنوان یك کاراول خوب است. وچرایش را هم (لااقل یکیش‌را) می‌گوییم:

وقتی جوانك تصمیم به‌ترك ژنرال می‌گیرد، وژنرال به‌خاطر بازگرداندن او رضایت به‌کلاشی می‌دهد، ووقتی جوانك برمی‌گردد، فیلم ناگهان‌می‌افتد. این‌سقوط‌هنگامی محسوس است که ژنرال با نگاه خود، چیز دیگری می گوید. اما وقتی صحنه به‌تکدی، وبعد حرکات غش، به‌یك رقص لزگی تبدیل می‌شود، وفیلم ازتراژدی دوباره بـه کمدی بازمی‌گردد، عملا کارگردان، فیلم را نجات‌داده است. واحتراز از سقوط برای یك کاراولیه، امـیدوار

www.ketabha.org

کننده است ــ چنانکه دیدیم بعدها در «فرانکشتین جوان» مثلا، امید بیهوده‌یی نبوده است.

کارگردان: مل بروکس
بازیگران: فرانك لانجلا، مل‌بروکس
آهنگساز: جان‌موریس
آمریکا ــ ۱۹۷۱

www.ketabha.org

سقوط دیکتاتور

«کارلولیتزانی» که در آغاز منتقد فیلم بوده، به بازیگری وبعد فیلمسازی روی می‌آورد وازسال ۱۹۵۱ در سن سی سالگی، کارگردانی می‌کند. فیلم‌ها اکثراً براساس اشخاص واقعی ووقایع اتفاقیه هستند؛ اعم ازآدم‌های مهم تاریخی ویا پرونده‌های جنایی یا دادگاهی.

در واقع در مسیر این فیلم‌ها، لیتزانی سعی دارد اصلا خودش‌را متعهد نشان‌دهد، تعهدات اجتماعی‌وسیاسی. اما از «دیلینجر» تا «موسولینی»، کارگردان، در واقع طریقه‌های عقیدتی خود را در مقام این تعهدات قرار می‌دهد. اما اینکه در سینما به‌موفقیت می‌رسد یا نه، این‌را درمواجهه با آثارش در موقعیت های مختلف باید متغیر بدانیم،واین امر، به‌علت همان‌جمع بندی عقیده و تعهد است.

فیلم «سقوط دیکتاتور» شرح آخرین روزهای

www.ketabha.org

موسولینی است، از آخرین تلاش‌هایش در میلان، تا حرکت وفرار به‌سوی سوییس، تا گرفتارشدنش. تعهد کارگردان، به‌او حکم کرده که به‌این موضوع بپردازد، اما درعین‌حال این موضوع وسیله‌یی شده تا به‌ابراز عقاید شخصی برسد، واین عقاید را در لابه‌لای لایه‌های فیلمش بپوشاند.

تعهد می‌گوید که فاشیسم چیز هولناکی است، ودر این‌مورد، ایتالیا ازاین سیستم، صدمات شدید دیده است. اما ازفیلم به‌فیلم، در بسیاری ازکارهای همین‌کارگردانان متعهد، به‌تدریج‌به‌این نتیجه می‌رسیم که این امر، نظر شخصی ماست. واین آدم‌ها اصلا نظر دیگری دارند (به صورت معترضه، اشاره می‌دهیم به‌قضیه‌ی نازیسم، از یك دیدگاه جهانی وخارجی، وبعد همین مسئله از دید خود آلمانی‌ها)!

بسیاری ازاین کارگردانان ایتالیایی، می‌بینیم که به‌صورت ملموس تری با قضیه طرف می‌شوند، سیستم را تقبیح می‌کنند، اما نظرشان در عین‌حال، خالی از علاقه وتمایل نیست.

این مورد را لیتزانی در فیلم خود، به‌دوصورت‌انجام داده؛ درمورد شخص، ودرمورد سیستم.

شخص، موسولینی است، ودیدگاه و قضاوت ما، خوانده‌ها ودیده‌هایمان درمورد اوست. حالا، در این‌فیلم، ما با شخص تنها وفرسوده‌یی روبرو هستیم، که از هر طرف مورد فشار وخیانت قراردارد. شرایطی که قضاوت

www.ketabha.org

تاریخ را می‌تواند عوض کند؟ یا لااقل کارگردان به‌نرمی سعی دارد این قضاوت را عوض کند.

می‌بینیم که موسولینی، مرحله به‌مرحله بدتنها گذاشته شدن، وریاکاری‌های اطرافش پی می‌برد، وپرده‌ها یکی یکی ازاطراف او کنار می‌رود.

طبعاً اشکال، نه درانجام واقعه، بلکه در نحوه‌ی باز گویی آن پیش می‌آید. فیلمساز از طریق این شرح‌روایت، با مهارت‌وزیرکی‌آنچنان رفتار می‌کند، که حتی‌موسولینی را به برائت لحظه‌یی بکشاند. واین کاررا گذشته ازطریق حدوث وقایع براو، بعلاوه از چگونگی تغییر حالات موسولینی نیز نشان می‌دهد.

توضیح می‌دهیم: آنچه برموسولینی اتفاق می‌افتد و تنهایی و درماندگی او را هرچه بیشتر نشان می‌دهد، بعلاوه عاملی می‌شود، تا موسولینی در ذهن خودش نیز در برابر حوادث قرار بگیرد، وازاین طریق، حتی به‌تأثر و پشیمانی برسد.

نگاه کنیم به‌صحنه‌هایی که او از به‌یادآوری کشت وکشتارها، دچار تأثر و اشک‌می‌شود.

اما کارگردان، حتی از این موضوع‌هم، بسیارجلوتر می‌رود: برای یادآوری گذشته‌ی باشکوه و دروغین موسولینی، یك صحنه‌ی جلسه‌ی نمایش‌خصوصی‌وجوددارد که فیلمی از رژه‌ی عظیم ارتش فاشیستی، و موسولینی در کنار هیتلر، نشان داده می‌شود. رجوع‌های هراز چندگاه

www.ketabha.org

به‌این صحنه (با استفاده از فیلم‌های مستند)، طبعاً باید موسولینی را به‌تدریج متوجه پوچ بودن ماجرا بکند؛ اما بعلاوه کار دیگری هم انجام می‌گیرد: موسولینی متوجه می‌شود که آلمان‌ها اورا فریب داده‌اند ــ و از این طریق کارگردان، حتی به‌نتیجه‌ی مضاعف تطهیر و معصومیت موسولینی هم می‌خواهد برسد.

نگاه کنیم به‌صحنه‌هایی که سربازهای آلمانی محافظ موسولینی عملا مانع حرکت و فرار او می‌شوند و به‌نوعی حتی اورا گیر می‌اندازند و بعد ترکش می‌کنند (حتی صحنه‌ی رو در رویی سربازهای آلمانی و ایتالیایی های محافظ موسولینی وجود دارد) ــ که عاقبت به‌یك صحنه‌ی کلید، در راه فکر و عقیده‌ی کارگردان‌می‌رسد؛موسولینی پالتوی آلمانی را که برای استتار به‌تن داشته بـه‌زمین می‌اندازد و می‌گوید: «از آلمان‌ها متنفرم».

اینکه اگر موسولینی به‌سوییس می‌رسید، آیا چیزی تغییر می‌کرد یانه، لابد مرحله‌های زیرین‌فکری کارگردان است. در عین حال ما از طریق کاردینال شوستر دریافته‌ییم که سوییس از دادن اجازه‌ی ورود به‌موسولینی خودداری کرده بود.

پس با نگاه کارگردان، این بلایی بود که آلمان‌هاو هیتلر، برسر ایتالیا و موسولینی آوردند.

در مورد پایان کار، تعهدات کارگردان (یا حقایق تاریخی) عملکرد دیگری دارد.

www.ketabha.org

موسولینی که در دست چریک‌های چپ اسیر شده، قرار است به‌یک محاکمه‌ی عمومی کشیده شود ـ اما چریک های ناسیونالیست تصمیم‌به‌اعدام فوری او می‌گیرند، و به این ترتیب حکم اجرا می‌شود.

در طول این مراحل، کارگردان از حضور خانم پتاچی، معشوقه‌ی موسولینی غافل نیست. و رابطه با صحنه های کوتاه میان این دو نفر ساخته می‌شود، تا به منطق صحنه‌ی پایانی برسد.

اما در مورد شخصیت‌ها، می‌بینیم که به‌میزان قدرت بازیگران بستگی دارد ـ همچنانکه به‌علت بازی خانم «لیزا گاستونی» و عدم رهبری‌باقدرت کارگردان،شخصیت خانم پتاچی، پرورش کامل نمی‌یابد ـ اما نقش موسولینی و شخصیت اورا، «راداستایگر» با قدرت بازیگری خودش می‌سازد، که جدای از موسولینی، شخصیت و رفتاراستایگر هنرپیشه، بیشتر قابل لمس و پذیرش می‌شود.

توضیحاً باید اضافه کنیم که طبعاً ایفای این نقش، و یا نقش‌های مشابه معروف، به‌وسیله‌ی این هنرپیشه، اصلا به‌سیستم بازیگری «آکتورز استودیو» برمی‌گردد که مثلا مارلون براندو هم یکی از شاگردان همین مکتب است ـ برای لمس بیشتر نگاه کنید به‌صحنه‌یی که موسولینی در پوشیدن پالتوی آلمانی تردید و ابا دارد، و یاصحنه‌ی تیر خوردن و در غلتیدنش.

دیدیم که لیتزانی چگونه با علاقه وهمدردی، با

www.ketabha.org

شخص (موسولینی)، روبرو می‌شود ــ و گفتیم که همین کار را در مورد سیستم (فاشیسم)، نیز انجام می‌دهد. اما اینجا هوشیارتر است؛ می‌گوید که حتی فاشیسم هم‌ازطریق آدم‌های ناموجه، به‌صورت نادرستی پیاده شده، وگرنه...؟

نگاه کنیم به‌صحنه‌ی برخورد موسولینی‌بایك‌دوجین پسربچه‌ی نوجوان، به‌عنوان باقیمانده‌ی لشگر فاشیست‌ها.

در نهایت، لیتزانی، نه‌موسولینی، نه‌فاشیسم،هیچکدام را تقبیح نکرده، حتی با نشان دادن‌تأثروپشیمانی موسولینی سعی در برائت او نیز داشته است. اگر این امر را هدف فیلمساز فرض کنیم، پس در فیلم خود موفق است، امااز‌دو جهت دیگر؛ کل فیلم به‌عنوان یك کار ریاکارانه،وانتخاب این زاویه‌ی دید از تاریخ برای بیان این ماجرا، می‌توان کارش را طرد کرد ــ همچنان با این تذکر که؛ بسیاری از لحظات و بسیاری از فکرهای سینمایی این فیلم، موفق است، و مثل بقیه‌ی فیلم‌های کارلولیتزانی، برای او به صورت امتیازات مثبتی در سینما، به‌شمار می‌آید.

(اسم‌اصلی: «آخرین بازی‌موسولینی»)
کارگردان: کارلو لیتزانی
بازیگران: راد استایگر، لیزاگاستونی، فرانکوزرو
آهنگساز: انیو موریکونه
ایتالیا ــ ۱۹۷۳

www.ketabha.org

ظهور فاشیسم

از طریق فیلم‌های ایتالیایی که درباره‌ی فاشیسم و موسولینی و یا حواشی آن ساخته شده، و در اینجا امکان تماشای آنها را یافتدایم، اساس نظرات خود را می‌توانیم بر مبانی تنظیم شده‌یی استوار کنیم.

براساس این مبانی، فیلمسازان ایتالیایی ـ وبه‌عبارتی مردم ایتالیا ـ با مسئله‌ی فاشیسم به‌سه‌صورت مواجه‌می‌شوند (که اضافه کنیم نسبت به‌مورد مشابهش در آلمان، اصلا از دیدگاه های دیگری، و از خشونت کمتری، برخوردار است):

اول ـ فاشیسم به‌صورت زندگی روزمره، و نهادی که دربطن این زندگی است. دراین نظریه، فاشیسم‌دارای محاسن و معایبی است ـ که در نتیجه بروز و شدت وضعف هرکدام، به‌نحوه‌ی استفاده از آن برمی‌گردد.

دوم ـ توجیه فاشیسم؛ که روشن است به‌چه منظور،

www.ketabha.org

و این کار بخصوص از طریق جلب علاقه به‌موسولینی، انجام می‌گیرد.

سوم ـ ضد فاشیسم؛ که قسمت عمده‌یی از فیلم‌های این ردیف را تشکیل می‌دهد ـ و البته حتماً به‌صورت‌بی‌طرفانه یی، چون ظاهراً برای محکوم کردن فاشیسم، احتیاج به طرف‌گیری خاصی نیست.

در این نمونه، فیلم «ظهور فاشیسم» را داریم اثـر «فلورستانو وانچینی».

«وانچینی» یك کارگردان متوسط ایتالیایی است، ومی‌بینیم که فیلمش نیز ازاین حد درنمی‌گذرد ـ اما دارای همان مزیتی است که ذکر شد.

کارگردان در وهله‌ی اول می‌کوشد که بی‌طرف باشد، و می‌بینیم که نگاه بغض آلودی ندارد ـ هرچند که این بغض در گلوی همه‌ی ملت گره خورده باشد. و بعد، نگاهش را مستندوار می‌کند. و از این طریق، اصلا بنیاد فیلمش شامل دو قسمت می‌شود:

۱ـ تمامی روزنامه‌های آن زمان، برای نشان دادن موقعیت‌ها و سیر حوادث.

۲ـ پرداخت داستان، در واقع برمبنای همان‌وقایع اتفاقیه.

اما اگر لیترانی برای جلب محبت نسبت به‌موسولینی به‌آخرین روزهای او برمی‌گردد، دراینجا وانچینی‌برای نشان دادن حقیقت، به‌سرچشمه برگشته است و همچنان با

www.ketabha.org

همان لحن مستندوار.

وانچینی در این فیلم، از بعد از جنگ اول شروع می‌کند، از ظهور اولین حزب های سیاسی؛ دموکرات مسیحی، سوسیالیست‌ها، کمونیست‌ها، فاشیست‌ها، و غیره. و اینکه چگونه فاشیسم، طی یك انتخاب فرمایشی، و بازور سرنیزه و تفنگ، اکثریت پارلمان را به‌دست می‌آورد، و موسولینی رهبر حزب، در آن واحد، نخست‌وزیر، وزیر کشور و وزیر خارجه است. فیلم، با بازسازی پارلمان از رو ی‌یك عکس، و با نطق پرشور «کریانکوماتئوتی» نماینده‌ی آزادیخواه، شروع می‌شود.

نام اصلی فیلم «قتل ماتئوتی» است؛ و بنابراین صحنه‌ی کلید فیلم، همین نطق ماتئوتی در پارلمان است، که در نتیجه به‌قتل او باید بیانجامد. اما این نطق و این قتل بلافاصله اتفاق می‌افتد، و حوادث بعدی فیلم براساس همین قتل پی‌ریزی می‌شود، آنچنان که در عالم واقع اتفاق افتاده بوده، و این واقعه ـ قتل ماتئوتی ـ مهم است، زیرا این قتل و پی‌آمدهای آن، تنها جریان مقاوم و مخالفت آشکاری است که در آستانه‌ی به‌قدرت رسیدن فاشیسم و موسولینی انجام می‌گیرد ـ که کل ماجرا شش‌ماه بیشتر طول نمی‌کشد، و پس از آن به‌مدت بیست سال، همه‌چیز در اختناق دیکتاتوری فرو می‌رود؛ مطابق پیش‌بینی ماتئوتی در آخرین نطق پارلمانی‌اش.

نطق ماتئوتی، خشم موسولینی را در پارلمان بر-

www.ketabha.org

می‌انگیزد، و دستور خاموش قتل او را صادر می‌کند. می‌بینیم که در برابر موسولینی، شاه به‌نهایت ضعیف است، و از این لحظه تمامی جریانات متداول و آشنای یك فاشیسم و دیکتاتوری، جلوی چشممان شکل می‌گیرد؛ مزدوران حزبی، چماق‌به‌دست‌ها، آدم‌دزدی، ضرب و جرح شخصیت های مختلف، حمله به کیوسك‌های روزنامه فروشی و آتش زدن‌ها، و تمام اینها تا به‌آن‌حد که رسالت تاریخی پیراهن سیاهان به‌انجام برسد!..

در این میان تمامی شخصیت‌های آن دوران بازسازی می‌شوند؛ از «روسی» تا «گرامشی». و می‌بینیم که در این موج ضد فاشیستی که بزودی در نطفه خفه خواهد شد، نقش یك قاضی از همه بیشتر و پیش‌برنده‌تر است.

قاضی مأمور رسیدگی به‌پرونده‌ی قتل «ماته‌ئوتی» در قالب «ویتوریودسیکا» شکل می‌گیرد، و ازخصوصیات این نقش بهره‌مند می‌شود؛ آنچنانکه بازی راد استایگر در یك فیلم دیگر (سقوط دیکتاتور)، علاقه به‌موسولینی را جلب می‌کند، در اینجا دسیکا نمایشگر استقلال قدرت قضائیه است، که اما اینهمه دیری نخواهد پایید.

اگر بازی نقش قاضی، به‌مهارت بازیگر برمی‌گردد، در نمایانگری نقش موسولینی با بازی «ماریو آدورف»، بی‌تردید فیلمساز نقش اصلی را داشته است. و می‌بینیم که هنرپیشه‌ی فیلم‌های درجه‌ی سوم و چهارم جیمز باندی و جنایی ایتالیایی، ناگهان در حد یك بازیگر پر قدرت

www.ketabha.org

درخشش می‌یابد، هرچند شاید به‌این علت که؛ خصوصیات نقش های قبلی این بازیگر، از خصوصیات واقعی‌موسولینی چندان دور نبوده است!..

کارگردان در حد بازگویی وقایع مربوط و منتج از قتل ماتئوتی، لحن یکدست و راحتی دارد، که هرچند در لحظاتی به‌کندی می‌رسد، اما تماشاگر را به‌دنبال خود می‌کشاند ــ و به‌اضافه‌ی شگردهایی که در دو صحنه‌ی ربودن و ضرب و جرح به‌کار می‌گیرد، که صحنه‌ها را موفق می‌کند ــ و بخصوص در بازسازی فضا ومحیط‌نهایت موفقیت را دارد.

اما بیش از اینها، شاید عامل اصلی، در واقع صداقت بیان فیلم و فیلمساز باشد که معایب را می‌پوشاند.

در پایان شش‌ماه، که این تنها دوره‌ی مبارزه با موسولینی و فاشیسم در ایتالیا پایان می‌گیرد، فیلمساز به ناگاه فیلم خود را از دست می‌دهد، و این امر شاید ناشی از ناامیدی حاصله و باقیمانده باشد.

امتیاز «ظهور فاشیسم»، آگاهی از این لحظات قبل از فاجعه در تاریخ ایتالیاست.

(اسم اصلی: «قتل ماتئوتی»)
کارگردان: کارلو لیزانی
بازیگران: ماریو آدورف، فرانکونرو،ویتوریو دسیکا
ایتالیا ــ ۱۹۷۳

www.ketabha.org

فاشیست‌ها

سینمای ایتالیا به‌طور کلی، درطول مکتب‌ها، سبك ها و به‌عبارت کلی‌تر در طول مسیرهایی که از آغاز تا به‌حال داشته، همواره توجهی اساسی وشدید به‌جنبه‌ی سیاسی سینما داشته است ـ واین امر، بخصوص درسینمای پس ازجنگ ایتالیا بیشتر به‌چشم می‌خورد. واین کار در این مورد خاص، به‌دوگونه انجام می‌گرفته؛ در تأیید فاشیسم، در زمان موسولینی ـ و درتکذیب وتنقید ازآن، در بسیاری از فیلم‌های دوره‌های بعدی.

در این میان خط سومی را هم باید اضافه کرد که عبارت است از برخورد با مسئله، به‌صورتی بنیادی تر، که از حالت تأیید یا تکذیب صرف درآمده باشد.

اینگونه فیلم‌ها به‌پدیده آنگونه می‌نگرند که باآن زندگی کرده‌اند، جزء زیر و بم‌های زندگی روزانه‌شان بوده، مسئله برایشان ازیك مجموعه‌ی عشق ونفرت گذشته،

www.ketabha.org

تبدیل به‌یك نهاد شده، و در برابر شدن با این نهاد است که به‌جواب باید رسید. اما باز، نه‌جوابی از نوع رایج. باز مسئله برسر خوبی و بدی و نفع و ضرر نیست ــ صحبت از نهادی است که گریبانگیر جامعه می‌شود، و ای‌بسا که بسیاری از آن استقبال می‌کنند و به‌آن مؤمن‌هستند.

حالا در این پذیرش و این برخورد است که باید ریشه‌یابی شود؛ نه‌برای اینکه به«چرا»ی شروع برسیم، بلکه برای دست‌یافتن به«چرا»یی که‌از«به کجامی‌انجامد؟» ناشی می‌شود.

فیلم «فاشیست‌ها» (با نام اصلی «کمیسر آهنین») فیلمی از همین رده‌ی سوم است.

داستان اولیه، داستان ساده‌یی است؛ چزاره موری، کمیسری است که از طرف دولت موسولینی مأمـوریت می‌یابد هرج و مرج را د رسیسیل از بین ببرد ــ یك‌داستان واقعی.

بنابراین ما یك شخصیت قهرمان داریم؛ موری، که در برابر بی‌نظمی و بی‌قانونی قرار گرفته است ــ که هر دو داخل یك نهاد هستند؛ فاشیسم.

و «پاسکوآله اسکوتی‌یری» کارگردان فیلم (یك اسم جدید)، کار خود را در همین دو زمینه انجام‌می‌دهد؛ یعنی با انجام یکی، به‌تدریج به‌نتیجه‌ی دوم‌نیز دست‌می‌یابد. به‌زبان ساده‌تر، کار او را به‌دو قسمت تقسیم می‌کنیم؛قسمت رویی و شکل فیلم ــ و قسمت زیرین و عمقی، که همراه

www.ketabha.org

با قالب فیلم به‌پیش می‌رود، و رفته‌رفته‌درهمان‌سطح‌خودش شکل می‌گیرد و به‌نتیجه می‌رسد. می‌توان این سطح‌زیری و این نتیجه را اصلا ندید ـ و فقط در حد «کمیسر آهنین» باقی ماند.

اما سطح رویی و شکل و قالب فیلم: کارگردان از یك کلیشه‌ی استفاده شده و مطمئن استفاده می‌کند. نوع طرف شدن یك مرد در برابر همه، در تاریخ سینما،می‌دانیم که همواره قالب وسترن بوده است ـ حالا در برگردان این قالب، حتی به‌نوع «وسترن اسپاگتی»، باز همان کلیشه پیاده می‌شود. حتی کارگردان از هنرپیشه‌ی فیلم‌های‌این نوع هم استفاده می‌کند؛ «جولیانوجما» همچنان یك‌تنه و مبارز باید به پیش بتازد.

در این باره، نشانه‌های ظاهری مشخص‌تری هم‌وجود دارد ـ مثل صحنه‌یی که کمیسر با تفنگی در دست، مردی را به‌مبارزه دعوت می‌کند، اجازه‌ی شلیك اول را به‌او می‌دهد و بعداورا به‌قتل می‌رساند ـ و یا استفاده ازقطار.

وسنت‌ها عیناً قابل پیاده شدن است: کلانتری که می‌خواهد قانون را برقرار کند، اما بامشکل‌ترس مردم روبرو است. ترس از یاغیان، که در اینجا تبدیل به‌ترس از مافیا شده است.

مردمی که از ترس، حاضر به‌دادن شهادت نیستند. و این ترس ریشه‌گرفته، حتی مانع است که دوست را از دشمن تشخیص دهند.

www.ketabha.org

سنت‌زارعان مورد حمله قرار گرفته وجود دارد؛ در مزارع خود مورد ظلم و تعدی قرار می‌گیرند، و ملا بی‌یار و یاورند ــ وسنت‌قلعه‌ی اشرار، که در اینجا بهری تودرتو بر روی تپه و نفوذناپذیر است.

در عین حال، کارگردان برای فرار از نشانه‌های عین به‌عین ظاهری وسترن، قهرمان بودن مرد را، در شخصیت او و در فکرهایش می‌گنجاند، و کمتر در اعمالش. قهرمان بودنش، در سخت‌بودنش است. هنگامی که برای غلبه بر مردم شهر اشرار، آب را به‌روی آنها می‌بندد.

رفتارش با دشمن به‌همین اندازه سخت و نفوذناپذیر است ــ هنگامی که سردسته‌ی یاغیان را در انتخاب راه خودکشی، آزاد می‌گذارد؛ که به‌صحنه‌ی خوب‌قوام‌یافته‌ی خودکشی می‌انجامد.

در برابر زنان نیز به‌همین اندازه سخت است ــ هر چند یکی‌شان زن خودش است، و دیگری زنی که او به وضوح احساس خوشایندی درباره‌اش دارد. اما اینهمه، فقط در مراحل بعدی زندگی‌اش قرار دارند. «ایده‌فیکس» او قانون، و برقراری آن است.

در عین حال نسبت به‌مردم بی‌سامان است که‌احساس همبستگی می‌کند، و نزد چوپانی بینوا و یتیم اقرارمی‌کند که او نیز، یك‌بچه‌ی سرراهی بوده و در پرورشگاه بزرگ شده است.

به‌این ترتیب به‌رغم واکنش‌های طبقاتی نهفته‌اش،

www.ketabha.org

مثل کشیدن سیگار برگ و پوشیدن لباس‌های خوش‌دوخت و گرانبها، عملا از طبقه‌ی خود جدا نمی‌افتد، و در پشت هدف نفوذ ناپذیر قانون، به‌خاطر مردم بینوا است که می‌جنگد.

فیلم، شامل ماجراهای مختلف زندگیش است که مرحله به‌مرحله در راه پاکسازی پیش می‌رود، از خانه‌های اولیه گرفته، تا اشرار، تا گروه های متشکل ـ و تا دادگستری.

و این آخرین مرحله‌ی مبارزه است.

تا پیش از این، که او با آدم‌ها روبرو بوده، از راه شجاعت وتدبیر، هرکدام را از پای درآورده، اما حالا مسئله‌ی سیستم است.

در این مرحله، می‌بینیم که سیستم سخت از خوددفاع می‌کند، وحتی یکبار سعی در از بین بردنش دارد.

قدم بعدی اما عملا وجود دارد. می‌بینیم که این قدم، همواره لحظه‌یی است که مرد «از خط عبور کرده‌است». و در همین آغاز واکنش شدید را می‌بیند، یا مبارزه‌یی در ذهن نگنجیدنی با سیستم است، یا واپس کشیدن، و یا سازش کردن.

می‌بینیم که واکنش‌های طبقاتی مرد او را به‌سازش می‌کشاند، و پیش از آن، ضربه‌ی فساد طبقه‌ی حاکمه او را تضعیف کرده است. پس، مسیر زندگی کمیسر آهنین، در این انتخاب نهایی، پیوستن به‌سیستم است.

www.ketabha.org

حالا به‌سطح زیرین نگاه کنیم که لایه به‌لایه تا این عاقبت، پیش آمده است:

مرد، نماینده‌ی دولت فاشیستی موسولینی است. به بدئولوژی‌هایش اعتقاد دارد و به‌فاشیسم معتقد است. فیلم می‌گوید که یك فاشیست لزوماً آدم بدی نیست، اختلاف بر سر روش و عمل است. که می‌بینیم کمیسر آهنین، عملا عاری از عیب و خطاست. آنچه او می‌خواهد استقرار نظم و اجرای عدالت است ــ و در این راه ابایی از اعمال زور ندارد، و اتفاقاً از همین طریق هم موفق می‌شود.

در صحنه‌یی که راهزنان از تجاوز به‌یك مزرعه بر می‌گردند، و با گروه سربازان آماده و منتظر روبه‌رو می‌شوند ــ و صحنه‌یی که سردسته‌ی یاغیان، ازیك‌پنجره‌ی شهر مرتفع، ناظر نزدیك شدن ناگهانی فوج‌های سربازان به‌محاصره‌ی شهر است، حتی تجلیل از میلیتاریسم هم‌وجود دارد، به‌عنوان تنها محافظان نظم و قدرت مدافع بی پناهان.

پس، کمیسر موری، یك فاشیست، که آدم خوبی‌است و هدف‌های خوبی در سر دارد، با پشتوانه‌ی فاشیسم و میلیتاریسم (که به‌نظر او کاملا طبیعی و بدیهی است)، دست به‌اقدامات اصلاحی می‌زند و عملا در تمامی‌آنهاموفق می‌شود. یعنی با این زور و اعمال فاشیستی، عملا فاشیسم، نافع است و فایده دارد.

اما مورد به‌همین‌جا ختم نمی‌شود. حالا همان‌فاشیسم

www.ketabha.org

به‌کمیسر موری، یعنی به‌فاشیسم لطمه می‌زند. و این‌هنگامی است که کمیسر با نهاد برخورد پیدا می‌کند،واین‌اصطکاك آغاز راهی است که باید به‌ریشه‌ها برسد.

موری عملا می‌خواهد نهاد را عوض کند، می‌خواهد فساد موجود در سیستم را از بین ببرد. اما سیستم، فاشیسم، باهمان عواملی که موجب پیروزی موری بر آدم های خارج از سیستم شده بود، خود او را از پای درمی‌آورد. و بیش از این، به‌سرعت او را جذب می‌کند: با یك مقام سناتوری قضیه حل می‌شود. می‌بینیم تمام کسانی که‌موری رویشان انگشت گذاشته بود، دوباره به سر کارهـایشان برگشته‌اند، و اینکه موری با آنها دست بدهد یانه، فرقی در اصل قضیه نمی‌کند.

این شکست هنگامی اتفاق می‌افتد، که موری پس از تصفیه‌ی اشرار و یاغیان، حالا دست روی «جنتلمن»هـا گذاشته بود. زیرا نهاد هم شامل اختلاف‌طبقاتی‌است!موری از قدرت نهاد برای سرکوب آدم‌های خارج از نهاداستفاده می‌کند، اما به‌ترکیب خود نهاد دست نمی‌تواند بزند: او دزد گوسفندها را به‌کار اجباری می‌فرستد، اما زمین باز عالیرتبه را نمی‌تواند لمس کند.

کارگردان، بالمس فاشیسم، بدرد فاشیسم رسیده است. اما جدا از این سطح‌های زیرین، فیلم، در حد شخصیت سازی و صحنه‌پردازی متوسطی که دارد، از عهده‌ی بیان داستانش برمی‌آید و به‌این نتیجه‌ی ظاهری، به‌راحتی می‌ـ

www.ketabha.org

رسد: مرد تنهای خوب، در برابر کل مجتمع بد، محکوم به‌شکست است.

نقش بی‌اهمیت زن فیلم را «کلادیا کاردیناله» بازی کرده است.

(اسم اصلی: «کمیسر آهنین»)
کارگردان: پاسکوآله اسکوتی‌یری
بازیگران: جولیانوجما، کلادیاکاردیناله
آهنگساز: انیو موریکونه
ایتالیا ــ ۱۹۷۷

فریاد الجزایر

فیلم «جنگ الجزایر» را «ایوکوری‌یر» و «فیلیپ مونیه» با جمع‌آوری فیلم‌های مستند، تعدادی عکس، و بازسازی ـ از طریق رجوع به‌مکان های مورد نظر، ساخته‌اند.

به‌هرحال فیلم مستند است و سعی دارد در طول‌مدت زمانی‌اش تاریخچه‌یی از جنبش و مبارزات ملت الجزایر را که به‌استقلال انجامید، نشان دهد. در واقع بازگویی وقایع سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۶۲ـبارجوعی کوتاه به۱۹۴۵، سال بعد از پایان جنگ بین‌الملل دوم.

شروع فیلم ـ چون طبعاً سندی در آن‌باره وجود ندارد ـ نشان دادن جاده و دره‌یی است که یك اتوبوس حامل خارجیان برای اولین‌بار مورد حمله قرارمی‌گیرد، وعده‌یی کشته می‌شوند.

پی‌آمد این حادثه، که نطفه‌ی شورش و طغیان‌بعدی

www.ketabha.org

است، به‌بروز شش‌قدیس، شش مرد مبارز الجزایری می‌انجامد که بدون داشتن هیچگونه امکاناتی، در صف مقدم رهبران نهضت قرار می‌گیرند ـ هرشش نفر کسانی هستند که از ۱۹۵۰ در زندگی مخفیانه‌یی به‌سرمی‌برند.

از این لحظه تا هفت‌سال بعد، فقط جنگ و جنایت و شکنجه وجود دارد.

کاری که فیلم انجام می‌دهد، تعقیب حوادث‌به‌ترتیب تاریخ، و مروری بر این دوران است. نگاهی که‌فیلمسازان به‌حوادث دارند، ظاهراً بی‌طرفانه و وقایع نگارانه است (که در واقع اینطورهم نیست، و خواهیم‌گفت‌چرا)، اما به‌هرحال، ما به‌عنوان تماشاگر، تماشاگر کاملا بی‌اطلاع، تقسیم‌بندی های دیگری، در پیش داریم.

اولا دو نهضت متعاقب در الجزایر، علل پیشرفت و شکست هریك، و افتراق در راه و روش‌ها.

ثانیاً تقسیمات جبهه‌ی مقابل؛ اروپایی های مقیم، و نقش دولت مرکزی فرانسه.

در واقع با این چنین تقسیم‌بندی و تعمق و تدقیق در هرکدام، یك تماشاگر علاقمند (وعادی)، باید به‌این نتیجه‌گیری‌ها برسد که:

ـ نقش دولت فرانسه تا قبل از دوگل چه بوده و بر مبنای چه استراتژی حرکت می‌کرده است؟

ـ اهمیت دخالت دوگل واقعاً تاچه حداست؟

ـ کودتای سرهنگ‌ها برچه پایه‌هایی استوار بوده

www.ketabha.org

و به‌چه نتایجی می‌خواسته برسد؟

ـ اولین نهضت الجزایر چرا شکست خورد؟

ـ نقش واقعی ارتش سری فرانسه چه‌بوده؟

ـ در چه مقطعی از رویدادها، این امکان پیش می‌آید که ارتش سری و نهضت دوم الجزایر، باهم به مذاکره و توافق بنشینند؟

ـ شش قدیس و رهبران اولیه چرا کنار گذاشته می‌شوند؟

و به‌همین ترتیب...

اما فیلم، در برابر تماشاگر چه‌کاری انجام می‌دهد؟

هیچیك از موارد مطرح شده را به‌جواب نمی‌رساند، و ظاهراً به‌این دلیل که بی‌طرفانه رفتار می‌کند ـ اما در واقع درست به‌همین دلیل، طرفیت پیدا کرده، وگرنه با امتیاز دادن و سخت نگرفتن، آنوقت باید بگوییم که چه فیلم بی‌خاصیتی است.

فیلم، بی‌طرف نیست، زیرا به‌بسیاری‌ازموارد معروف این جنگ هفت‌ساله اشاره‌یی ندارد ـ مثلا قضیه‌ی جمیله بوپاشا. از خشونت سربازان، نشان زیادی نیست، و اگرهم چند صحنه‌یی می‌آید، در مقابل، قتل عام یك دهکده هم به‌وسیله‌ی چریك‌ها وجود دارد...

بی‌طرف نیست و سعی هم نمی‌کند چیزی را روشن کند.

فیلمسازان، «گلیست» هستند، این را از تمامی‌صحنه

www.ketabha.org

های مربوط به‌حضور دوگل درمی‌یابیم، و بتدریج به‌این نتیجه می‌رسیم که اصلا دوگل ناجی‌وآزادکننده‌ی‌الجزایر است.

برای این چنین نتیجه‌یی، طبعاً صغری کبری هـای دیگر هم لازم بوده، که گفتیم فیلمسازان از چیدن آن خودداری کرده‌اند ـ و تمام‌رابه‌همین‌راه‌خوددرآورده‌اند؛ همانا دوگل و طرفداری از فرانسه.

این لحن مساعد حتی در صحنه‌ی خطابه‌ی کمیسر عالی فرانسوی خطاب به‌ملت الجزایر نیز وجود دارد.

در واقع دوگل چه می‌کند؛ پیشنهاد برابـری بـه الجزایری‌ها به‌این معنی: همه، فرانسوی تمام عیار هستند! و برگزاری رفراندوم.

اما در گام‌های بعدی، کوماندوهای فرانسوی که در هندوچین مجرب و کارآزموده شده‌اند، در واقع‌نهضت را منهدم می‌کنند، ورهبران را ازپای درمی‌آورند ـ که در بین رهبران، در این لحظه اختلاف و عدم هماهنگی وجود دارد.

اما نقش ژنرال «سالان» چیست؟ و ارتش‌سری‌فرانسه چه کاری قرار است انجام دهد؟

فیلم، این ابهام را همچنان مبهم باقی می‌گذارد.

ارتش سری چرا راه مذاکره با نهضت را دارد، و اگر مبارزه بر علیه فرانسه است، آغازاین‌شورش‌وکودتای سرهنگ‌ها چگونه توجیه می‌شود؟...

www.ketabha.org

جواب تماشاگر عادی به‌خود، لابد اینست که اینهم مثل بقیه‌ی قضایای سیاست است! اما بهرحال، یك سؤال پیش می‌آید: چطور سالان که مدت مدیدی در اختفا زندگی می‌کرده و رهبر ارتش سری بوده، در زمان معینی پیدا و دستگیر می‌شود؟

طبعاً این روابط را فیلم دیگری در این باره، باید توضیح دهد، چون این یکی که به‌هرحال این کار رانکرده است.

در عین حال دارای جبهه‌گیری خاصی هم هست، که احتمالا از همان دوگل دوست بودن فیلمسازان‌می‌آید:

می‌بینیم که فرانسوا میتران به‌رغم تظاهرات قبلی، به‌دوگل رای می‌دهد و یا کوماندوهای فرانسوی، جنگ برده را در قاهره رها می‌کنند ـ و یا این سؤال؛ چرا نیرو های جمال عبدالناصر در پورت‌سعید در برابر فرانسوی‌ها شکست می‌خورد، و آیا قرار است که این پیروزی و این شکست به‌نتایج دیگری بیانجامد؟

امید جواب را از فیلم که دیگر نداریم و طبعاً بـه خودمان رجوع می‌کنیم...

اما در حد سینما، پس می‌بینیم که اولا فیلمسازان در حد روایت بی‌طرفانه‌ی یك‌فیلم مستند، بی‌طرف نیستند، و فقط آنچه را که بخواهند، نمایش می‌دهند ـ و ثانیاً، از حد روایتگری بی‌خاصیت و بی‌حاصل نیز درنمی‌گذرند. و توضیح و تفسیری ـ نه از دید خودشان، که از دیدی

www.ketabha.org

جهانی ـ ارائه نمی‌کنند، که اینهمه به‌ضعف و نقص فیلم سازی‌شان برمی‌گردد. و اضافه می‌کنیم: عدم تقسیم‌بندی های روشن و معادله‌های لازم را، برای باز کردن ماجرا ـ و برای تجزیه و تحلیل بعدی، آن را جلوی چشم تماشاگر قرار دادن. که این کار اگر ریاکاری نباشد، عدم توانایی است.

یك تماشاگر بی‌اطلاع از کل این‌ماجرا، این فیلم را می‌تواند به‌عنوان شناخت مقدماتی ببیند، تا بعد به‌شناخت اصلی برسد.

(اسم اصلی: «جنگ الجزایر»)
سازندگان: ایوکوری‌یر
فیلیپ مونیه
ـ مستند ـ
فرانسه ـ ۱۹۶۸

www.ketabha.org

کلاغ

فیلم «کلاغ» را بهرام بیضایی در شرایطی ساخته که احتمالا سانسورهای رایج برداستان و بر فیلم را تحمل کرده است. اما چون بحث، نمی‌تواند بر سر این باشد که اگر سانسوری وجود نمی‌داشت، فیلم چگونه می‌شد، لذا به‌فیلم در هیئت و در جامه‌ی فعلی‌اش نگاه می کنیم.

فقط برای آنکه هیچیك از شمول احتمالی را از دست نداده باشیم، نگاهمان از سه‌زاویه برداشت خواهد کرد؛ ۱ــ رابطه‌ی این فیلم با آثار دیگر این کارگردان، و در نتیجه دستیابی به‌مشغله‌های ذهنی فیلمساز ۲ــ بررسی زاویه دید های اجتماعی و احتمالا سیاسی ۳ ــ ارزشیابی فیلم.

۱

رابطه با قبل را کارگردان از دو طریق به دست می‌آورد؛ ارج گذاردن و تکرار.

www.ketabha.org

اما قبل از آن ببینیم اصلا چرا با قبل رابطه برقرار می‌کند؟ براساس سنت و براساس تجربه. این رابطه را هر فیلمساز صاحب سبکی در دنیای سینما دارد ـ که خود آگاه و ناخودآگاه انجام می‌گیرد.

قبل از آنکه در این دور بغرنجی‌ها گرفتار شویم، بامثال‌ها پیش می‌رویم:

«استنلی کوبریك» کارگردان بزرگ سینما، یك دلمشغولی بزرگ دارد و آن «انسان در برابرماشین» است. جلوه های گوناگون این مسئله را در «رازکیهان»، «دکتر استرنج‌لاو» یا «پرتقال کوکی» می‌بینیم.

حالا، در مورد کوبریك، این رابطه با قبل وبازگشت به‌یك مسئله براساس تجربه است و اصلا خودآگاه است.

جلوتر از او «هواردهاوکز» را داریم که با یك درونمایه‌ی اصلی در یك داستان وسترن، فیلم‌های «رود سرخ»، «ریوبراوو»، «الدورادو» و« ریولوبـو» را می‌سازد ـ که اینجا براساس تجربه، سنت را بـه وجود می‌آورد. و به‌همین ترتیب، جلوتر و جلوتر تا زمان‌سینمای صامت و سینمای اولیه، که هربار هر فیلمساز صاحب‌سبکی در واقع خودش را تکرار می‌کند. اما اینکه این تکرارها نامکرر باشد، به‌درایت و نبوغ و خـوش‌زبانی فیلمساز برمی‌گردد. و فیلمساز صاحب سبك و به عبارتی مؤلف، کوچك وبزرگ ندارد؛ «کوستاگاوراس» سبك مشخصی دارد و «آنتونیونی» هم دارد.

www.ketabha.org

بعد از این مثال ها برمی گردیم به‌حرف قبلی؛ بیضایی از فیلم به‌فیلم، با گذشته‌ی خودش رابطه برقرار می کند ـ براساس سنت، که این سنت از سینمای تثبیت شده‌ی مؤلف می‌آید ـ و براساس تجربه، که حالا راحت‌تر به‌حرف‌های قبلی خودش رجوع می کند.

اما رابطه را خودآگاه ایجاد می کند؛ چون هنوز در افسون یك بیان قبلی است. و ناخودآگاه، در مرحله‌یی که به‌غم غربت می‌رسد.

به‌اینهمه، جدا جدا نگاه کنیم.

بزرگترین دلمشغولی همیشگی بیضایی «شخص در جستجوی هویت خویش» است: از معلم فیلم «رگبار» با زبانی که هنوز تهذیب نیافته بود، تا کودك فیلم «سفر»، تا ناشناس فیلم «غریبه‌ومه».

سر راهمان تا جمله‌ی بعدی، ناگفته نماند که این مشغله‌ی ذهنی واین دلمشغولی، اصلا از شرایط و احوال اجتماعی وسیاسی زمانه باید بیاید که اما درگیر انواع بندها و بازبینی‌ها وسانسورها، به‌تدریج آنچنان تو درتو می‌رود که هزارتو می‌شود وبه‌اسطوره‌ی بغرنجی می‌رسد که بیضایی در فیلم «غریبه ومه» قصد بیانش را داشت، اما بی‌آنکه بداند، تماشاگرش را در چم وخم راه از دست داده بود.

در فیلم «کلاغ» اما، همه دلمشغولی فیلمساز را دارند وهریك به‌نوعی چنگ برخویش انداخته‌اند: در نمای

www.ketabha.org

درشت؛ زن، شوهر، وپیرزن، که درعین حال، این مسئله در نهایت، پیرزن رابه‌آدم اصلی داستان تبدیل می‌کند ـ که در بسیاری نکات نیز به‌تکرار فیلمساز می‌پردازد.

کارگردان، در تکرار خودآگاهانه، خیلی بیش از این پیش می‌رود؛ کودك کر ولال فیلم، اصلا ادامه‌ی شخصیت کودك فیلم «سفر» است، بخصوص که در آن فیلم نیز زن ـ مادر ذهنی، باز همین هنرپیشه (پروانه معصومی) بود.

صحنه‌ی کابوس گونه‌ی کودك در فیلم «سفر» در حالیکه یك کلاه مخملی در تعقیب اوست، این‌بار در فیلم «کلاغ» برای زن تکرار می‌شود، هنگامی که از چنگ ربایندهاش گریخته و در دنیایی آغشته از تصویرهای نماد گونه سرگردان است. بخصوص به‌عینك بزرگ سردریك مغازه نگاه کنیم که در هردو فیلم تکرار شده است.

اما تکرار ناخودآگاهانه، به‌عنوان یك دلمشغولی شخصی ونه‌اجتماعی یاسیاسی، هنگامی‌است‌که کارگردان به‌غم غربت می‌رسد. پیرزن دایم به‌تهران قدیم می‌اندیشد (دراین حد کارگردان یك شوخی خصوصی هم باخودش دارد ؛ هنگامی که مرد ازساختن فیلم گزارشی ازتهران قدیم حرف می‌زند، پیرزن به‌نشانه‌ی تمسخر ومشکل‌بودن کار، دستش را بالا می‌برد) ودرجستجوی جوانی ازدست رفته است.

این زمان‌های از دست رفته را اما؛ به‌نوعی «مارسل

www.ketabha.org

پروست» (از نقطه نظرگاه‌هایی شخصی) ـ و شرایط اجتماعی وسیاسی، هردو، شامل می‌شوند.

دراین غم غربت، کارگردان دست به‌پیشروی‌بیشتری می‌زند واز دوطریق به‌آن نزدیك می‌شود: اول،آدم‌های گذشته در زمانِ حال؛ پیرمردها وپیرزنانی از دنیای قدیم که حالا حتی در نشخوار خاطرات هم دچار فراموشی و کند ذهنی شده‌اند ـ دوم،بازگشت ازحال‌به‌گذشته،هنگامی که زن جوان یکبار به‌همراه پیرزن، ویکبار به تنهایی به این تهران قدیم باز می‌گردد.

که در هر دو طریق، کارگردان صحنه‌پردازی (میزانسن) ماهرانه‌یی ارائه می‌کند. اولی در صحنه‌های داخلی، دراتاق، از دیدگاه زن جوان که تب کرده بر تخت افتاده وصحنه‌ها حالت خواب ورویا را دارد ـ و دومی درصحنه‌های خارجی، باسردر باغ ملی‌واداره‌ی‌سجل احوال ودسته‌ی نوازندگان وموسیقی به‌یاد آورنده.

این غم غربت، یك گریز خصوصی‌ترهم دارد؛همراه بازن جوان (وکارگردان) به‌اتاقی وارد می‌شویم که مملو ازاین وسایل عتیقه شده‌ی تهران قدیم است ویا ترددی‌در گردشگاه عمومی شهر، در جستجوی خیابانی از محله‌ی سنگلج.

ازاین نکات آیا کارگردان به‌برداشت‌های اجتماعی وسیاسی می‌خواهد برسد؟ بدون تردید... وهم از آغاز بگوییم که اگر حالا اینهمه، رنگ‌پریده وبی‌رمق می‌نماید،

www.ketabha.org

به‌خاطر آزادی حرف وبیان این‌زمان است دربرابرسانسور آن دوران.

۲

این اشاره‌های اجتماعی ـ سیاسی به‌دو صورت‌انجام می‌شود؛ آنهایی که حالت انتقاد وریشخند را دارد، و دسته‌یی که نماد صوری حرف واندیشه‌یی از کارگردان است، که طبعاً این قسمت اخیر دارای گنگی و ابهام‌شدیدی است بنابر مقتضیاتی که ذکر شد.

انتقاد از شغل‌ها می‌آید، ریشخند از حرف‌ها.

از شغل: ـ مرد جوان که گزارشگر تلویزیون‌است، شخصیت‌سازی ونحوه‌ی برداشتش ازمسایل، نوع‌روابطش با دیگران وبوچی زندگیش. نگاه کنیم به‌نوع کار گزارشگری‌اش، وبرخوردهایش در زندگی اجتماعی و زندگی خصوصی.

ـ گروهبانی که روی بازویش کلمه‌ی «جودو» الصاق شده و در فکر قشنگی خانه‌ی مورد مراجعه است.

ـ رفتگری که در گردشگاه عمومی شهر، با بی‌حوصلگی، برگی را سر راه خود، با نوك جارویش‌جابه‌جا می‌کند وبعد روی نیمکتی می‌نشیند وچپقش را چاق می‌کند. وغیره.

از حرف:ـ در قسمت پخش خبر، همکاری به‌گوینده یادآوری می‌کند که اگر ازصورت فعلی اخبار خوشش نمی‌آید، می‌تواند آنها را تغییر دهد.

www.ketabha.org

ـ سرکارگری که در مورد آلودگی هوا مورد سؤال قرار می‌گیرد، خطابه‌ی غرا و کاملا بی‌معنایی ایراد می‌کند، که شباهت زیادی به‌آنچه در طول سال‌ها به‌عنوان گزارش‌های رسمی به‌کار می‌رفت، دارد.

ـ گمشده‌هایی که پیدا شده‌اند وهمگی باهم سعی در حرف زدن دارند. وغیره.

بعد نمادهای صوری حرف و اندیشه‌های کارگردان که گفتیم به‌شدت دارای ابهام و پیچیدگی هستند که در نتیجه به‌هر معنایی می‌توان تعبیرشان کرد، بدون آنکه شاید به‌مفهوم اصلی دست یافت.

مثلا در صحنه‌ی بازدید از تهران قدیم، زن جوان در شکل ورفتار، شباهتی ناگهانی با زن بسیار آشنای این سال‌ها پیدا می‌کند؛ با شکل کلاهی که به‌سر دارد، ونوع توجهش به‌اطراف... ویا اینکه مرد جوان، در می‌یابیم که فرزند واقعی پیرزن نیست، وفرزند خوانده است (بزرگ شده وانجام پسری که در جستجوی مادر است)ـ و در نتیجه باز بی‌هویتی وبی‌ریشگی.

۳

ـ حالا، ازاینهمه ببینیم کارگردان چه طرفی می‌بندد.

نخست اینکه چه در دست دارد...

پسر بچه‌ی کرولالی که به‌خانم معلمه، به‌جای‌مادری که ندارد، دل می‌بندد. مردی که زنی اورا به فرزندی پذیرفته، اما ریشه‌یی ندارد. زنی که ازطبقه‌ی خود جدا

www.ketabha.org

شده وحالا سرگردان است. پیرزنی که گمشده‌یی دارد؛ جوانی ازدست رفته، وبه‌دنبال آن‌می‌گردد.

پس، یك عده آدم بی‌هویت وبی‌ریشه که در تلاقی با یکدیگر، همچنان باهم بیگانه وسرگردانند ـ به‌یك معنی، تصویری از یك اجتماع؛ اجتماعی که هویت وریشه را از مردمان آن گرفته‌اند. یا به‌دنبال گمگشته‌یی هستند، ویا به‌رضایت پوچ احمقانه‌یی دست یافته‌اند.

براینهمه، کارگردان نمادها واشاره‌های انتقادی، اجتماعی، سیاسی ونیز غم غربت رامی‌افزاید.

یك وجه ظاهری‌تر هم داستان دارد، وآن قصه‌ی گمشده‌یی‌ست که به‌نوعی همه به‌دنبال آنند.

مسیری را که داستان طی می‌کند تامرحله به‌مرحله به‌حقیقت نزدیك‌تر شود واز صحنه‌های ماقبل‌آخرتا پایان، که موضوع روشن می‌شود، نحوه‌ی نمایشی اوج و فرود با مهارت به‌کارگرفته شده واینهمه از تجربه‌های موفق بیضایی در نمایشنامه‌نویسی ازدست رفته‌ی ما سرچشمه می‌گیرد.

... و در نهایت جوانی از دست رفته‌ی ما.

اما در تداوم داستانی، فیلم کنداست، و بدون‌حرف، وراج می‌شود در بسیاری از صحنه‌ها وقت زیادی تلف می‌شود تا به‌نتیجه برسد، مثلا صحنه‌ی مهمانی اول فیلم، که در نمی‌آید. وشخصیت‌سازی‌ها، یکدست وهمواروموفق نیست. مرد بی‌ریشه وپوچ ساخته می‌شود، اما رابطه‌اش با

www.ketabha.org

زن به موفقیت نمی‌رسد. و زن، که به‌کلی سرگشته باقی می‌ماند، نه به‌شخصیت طبقه‌یی‌اش نزدیك می‌شود و نه به شخصیت روشن فکرانه‌ی داستان. در حالیکه شخصیت‌های فرعی، مثل تمامی آدم‌های مربوط به گذشته، ویا معلم همکار زن، به‌خوبی ساخته می‌شوند.

اشاره‌های اجتماعی، سیاسی مطلقاً فیلم را نجات نمی‌دهند، همچنانکه نه حتی مدرسه ی بچه‌های کرولال و نه راننده‌یی که رباینده ومتجاوز زنان است.

در عوض غم غربت خوب است، کلاس درس خوب است، اتاق مربوط به گذشته خوب است...

نگاه که می کنیم، می‌بینیم که کارگردان هم دراین فیلم، به‌همین اندازه متزلزل ودرفراز وفرود بوده است.

موفقیتی برای بیضایی نیست. می‌پذیریم که درشرایط قبلی، بیش از هبوط کلاغ براین وبرانه‌های انسانی امکانی نداشته (راستی صحنه‌ی تجسم پرواز کلاغ به‌وسیله‌ی خانم معلمه خیلی خوب است وتمامی رابطه را با داستان می‌سازد)، اما حالاکه کلاغ پرداده شده، حالا چی؟

اسفند ۵۷

کارگردان: بهرام بیضایی
بازیگران: پروانه معصومی، حسین پرورش،
مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخیمی
ایران ــ ۱۳۵۶

www.ketabha.org

هفت سامورایی

کشف فرهنگ وهنر خاور دور، در زمان خود همانقدر براروپا وآمریکا تأثیرگذار بود که کشف‌خاور میانه در سال‌های اخیر برای غربیان. به‌عبارتی اینان همانقدر شرق زده شدند وشده‌اند، که شرقیان، غربزده ـ وشاید هم بیشتر.

این امر بخصوص در زمینه‌ی سینما که به‌نوعی، فرهنگ وهنری بصری محسوب می‌شود، واضح‌تر و محسوس‌تر است.

وقتی در چارچوب محدودتری ـ که مورد بحث ماست ـ نگاه می‌کنیم، بخصوص به‌تأثیر سینمای ژاپن‌در سینمای غرب می‌پردازیم، ومحدودتر ازآن، تأثیرسینمای «کوروساوا» در سینمای غربی.

«آکیراکوروساوا» فیلمسازژاپنی، اگرازبزرگترین کارگردانان کشور خود نباشد، جزء بهترین آنهاست.

www.ketabha.org

کوروساوا «خودشناسی» ژاپنی را، از طریق زندگی معاصر، وزندگی گذشته نشان می‌دهد ـ ودر هردوحال، ازطریق بیغوله‌های حومه‌ی شهر، ویا رسم و رزم‌های سامورایی‌ها،وفاداری‌خود را به‌ایدئولوژی‌های‌مسلکی‌اش می‌نمایاند. اما شاید عجیب به‌نظر برسد که از فیلم به‌فیلم، دراین اعتقادات غرق نمی‌شود وبه‌تدریج سینمای خود را از دست نمی‌دهد؛ به‌این‌ترتیب است که وقتی در نهایت، «درسواوزالا» را در شوروی می‌سازد، روایت گورکی‌وار داستان را با سینمای خود درهم می‌آمیزد، وبیش از آن: سینما را فدای ایدئولوژی نمی‌کند.

اما گفتیم که به‌هرحال،نشانه‌های‌اعتقادات‌مسلکی‌اش، در لابه‌لای تمامی فیلم‌هایش وجود دارد، وازاین طریق حرف خود را می‌زند.

برمی‌گردیم به‌مبحث تأثیرگذاری سینمای کوروساوا برسینمای غرب، با سه نمونه‌ی اصلی وروشن. فیلم «هفت سامورایی» را کوروساوا در سال ۱۹۵۳ می‌سازد و درسال ۱۹۶۰ مورد اقتباس جان استرجس با عنوان «هفت دلاور» قرار می‌گیرد، که مورد بحث ما خواهد بود.

وبعلاوه؛ مارتین‌ریت فیلم «تجاوز» (۱۹۶۴) را با اقتباس از «راشومون» (۱۹۵۰) ـ وسرجولئونه فیلم «به‌خاطر یك مشت دلار» (۱۹۶۴) را با اقتباس از «یوجیمبو» (۱۹۶۰) ازآثار کوروساوا می‌سازند، که در

www.ketabha.org

این هرسه مورد یك نکته مشترك است، وآن موفقیت این نسخه‌های تقلید شده است ــ که موفقیت‌عظیم وباورنکردنی «به‌خاطر یك‌مشت‌دلار» وتولدورشد موفقیت‌آمیز «وسترن اسپاگتی» را لابد همه‌ی سینماروها، به‌یاد دارند.

این نسخه‌های تقلیدی، همه به‌نوعی به‌وسترن‌برگشته بودند ــ اما باز نکته‌ی قابل ذکر اینست که : شاید این‌سه فیلم کوروساوا، از هرجهت در دنیا شناخته شده نباشند،اما از هرجهت مزیت‌های بیشتر وکامل‌تری داشتند.

«هفت سامورایی» داستان ساده‌یی دارد؛ اهالی یك دهکده که مدام در معرض قتل وغارت راهزنان هستند، تصمیم به‌استخدام سامورایی‌های جنگاور می‌گیرند تا بتوانند راهزنان را ازبین ببرند ــ یك قصه‌ی کهنه؛استخدام مزدور.

درهمین آغاز، کارگردان یك‌اشاره دارد؛ همزمانی این راهزنی‌هاوقتل وغارت‌ها با قتل عام «سن بارتلمی»در فرانسه؛ درگیری‌های مذهبی، قتل عام پروتستان‌ها به وسیله‌ی کاتولیك‌ها.

و ازاین طریق چیزی را رد می‌کند که در پایان به‌آن خواهد رسید.

در بیان این داستان، فیلم به‌سه قسمت تقسیم می‌شود؛ قسمت اول ــ شامل جستجو برای پیدا کردن سامورایی‌ها قسمت دوم ــ استقرار سامورایی‌ها در دهکده‌وآماده کردن اهالی ــ قسمت سوم ــ جنگ نهایی.

www.ketabha.org

در قسمت اول که به‌معرفی شخصیت‌ها و گرد آمدن ساموراییی‌ها اختصاص دارد، بیان ماجرا، به‌نظر می‌رسد که به‌مدت زمان کمتری احتیاج داشته باشد، همچنان که قسمت دوم نیز دچار همین موقعیت می‌شود. در واقع کارگردان وقت بیشتری برای بیان مطالب کمتری تلف می‌کند.

این ایراد وارد است که برای ساختن شخصیت‌های اصلی داستان وقت زیادی مصرف شده، و بیش ازآن: در واقع ازاین‌طریق، این قسمت از فیلم دارای صحنه‌های زاید شده است.

مثل تمامی صحنه‌ی مست‌بازی «توشیرومیفونه» که در خدمت ساختن این شخصیت به‌کار گرفته شده، و این‌که اصلا کارگردان توجه بیشتری به‌او نشان می‌دهد ــ که به تدریج درخواهیم یافت چرا.

و یا در قسمت دوم فیلم، در راه آماده سازی دهکده و کارهای روزمره، به‌تدریج فیلم دچار کندی و کسالت می‌شود، و حمله‌ی راهزنان می‌رود که فراموش شود. که باز به‌صحنه‌های زاید می‌رسیم، نگاه‌کنید به‌صحنه‌ی اسب سواری میفونه. که اصلا به‌فکاهی می‌رسد.

اما قسمت سوم فیلم، یعنی مبارزه‌ی ساموراییی‌ها و اهالی دهکده از یك طرف، و راهزنان از طرف دیگر، کامل‌ترین و شکیل‌ترین قسمت فیلم است که هم کل حرف فیلم را می‌زند، و هم در اوج کمال کارگردانی و صحنه

www.ketabha.org

پردازی است. نیمی ازاین مبارزه‌ی نهایی ــ که ازقسمت های مختلف تشکیل شده ــ زیر ریزش باران شدید اتفاق می‌افتد، که زیباترین شکل بصری فیلم را می‌سازد.

حرف اصلی فیلم، که به‌آن اشاره کردیم، دهقان‌ها هستند: وکارــ ابزار آن‌ها، سامورایی‌ها. می‌بینیم که در زندگی این دهقان‌ها، در عین حال سطح‌های خفیه‌یی‌وجود دارد: آن‌ها بسیاری از محصولات خودرا، برای جلوگیری از تهاجم راهزنان، در زیر خاك در مخفی‌گاه‌ها، پنهان می‌کنند ــ در عین حال، سلاح‌ها و زره‌های سامورایی‌های مقتول را نیز در اختیار دارند، که نشان می‌دهد مسئله‌ی استفاده از این کارابزار (سامورایی) سابقه‌داراست؛ همچنان که این بار نیز نیمی از سامورایی‌ها در نبرد نهایی کشته می‌شوند.

راهزنان، در شکل‌ها و هیئت‌های مختلف و باعناوین دیگر، در تمامی مسیر تاریخ، مزاحم و متجاوز به‌دهقانان هستند، و دهقانان در طول این مسیر، در حال مقاومت زیر این ضربات قتال، باقی می‌مانند و هرازچندگاهی بااستفاده از کار ابزارهایی مثل سامورایی ها و دیگر جنگاوران، زخمی عمیق به‌قلب دشمن می‌زنند و دوباره ادامه می‌دهندــ ولی دشمنان می‌میرند.

ببینیم آخرین حرف فیلمساز چیست؛ رییس‌سامورایی ها به‌یکی از یاران باقی مانده می‌گوید: «در واقع ایــن دهقانان هستند که برنده‌اند، نه‌ما.» زیرا حالا اودریافته

www.ketabha.org

که در این میان فقط یك وسیله بوده، اما این حرف را از سر نارضایتی نمی‌گوید و به‌آن تمکین دارد.

گفتیم که کارگردان به‌یکی ازسامورایی‌ها (توشیرو میفونه) علاقه‌ی بیشتری نشان می‌دهد: در حالیکه پیش از این دریافته بودیم که میفونه در واقع اصالت سامورایی ندارد، در صحنه‌ی مواجهه باکودك بازمانده در آغازنبرد، درمی‌یابیم که خود او نیز یك دهقان زاده بوده،وسرنوشتی مشابه همین کودك داشته است ــ و می‌بینیم که به‌همان اندازه‌ی سامورایی‌ها، شجاع و بعلاوه انتقامجو و بذله‌گو است. اگر به‌مسیر شرکت سامورایی‌ها در این ماجرا تا پایان آن نگاه کنیم، می‌بینیم که او حتی به‌نوعی، عامل اصلی است، و آن طوری خود را برگروه سامورایی‌ها می‌قبولاند، که دهقانان برسامورایی‌ها...

و تازه متوجه باشیم که سامورایی‌ها در برابر مزد به‌این کار تن درداده‌اند، و آنهم مشتی برنج.

برمی‌گردیم به‌اشاره‌ی اول فیلم، همزمانی درگیری های دهقانان و راهزنان، با قتل عام سن‌بارتلمی. در واقع مقایسه‌ی بین این دو نبرد و نتیجه‌های‌حاصل‌آن،ومقایسه‌ی ضمنی این نتیجه‌ها ــ و این که کدامیك به‌پیروزی واقعی می‌رسد، و کدامیك بیهوده ادامه می‌یابد.

فیلم کوروساوا، پس، وقت بیشتری نسبت‌به‌محتوایش را صرف بیان می‌کند، اما به‌هرحال به نتیجه‌ی دلخواه می‌رسد ــ و این نتیجه به‌رغم صحنه‌های زاید و تداوم

www.ketabha.org

کاهش یافته به‌دست می‌آید.

شلمیت‌سازی‌ها، جدای ازاغراق‌های نوع‌تآترژاپن، در مواردی (مثل رییس گروه) بسیار موفق است.

در مورد برنده بودن دهقان‌ها، یك حرف آخر، در مورد رابطه‌های عاطفی‌ست: نگاه کنیم به‌نحوه‌ی پاگیری عشق میان سامورایی جوان و دختر دهقان ـ که در شب نبرد به‌اوج خود می‌رسد، اما پس از پیروزی، می‌بینیم که دختر در برابر سامورایی جوان، لحظه‌یی بیشتر پای‌درنگ ندارد، و بزودی جزء دهقان‌های آوازخوان در حال کار درمی‌آید، در حالیکه سامورایی جوان، بهت‌زده بـرجای مانده، و حالا درمی‌یابد که آن احساس‌های عاطفی، در واقع روبنای تمناهای جسمی از طرف دختر بوده است؛ نماد دیگری از احتیاج و رابطه‌ی بین دهقان‌هاوسامورایی ها ـ که خود نماد ابزار قدرت هستند.

کارگردان: آکیرا کوروساوا
بازیگران: توشیرومیفونه، تاکاشی شیمورا
آهنگساز: فومیو هایاساکا
ژاپن ـ ۱۹۵۴

www.ketabha.org

یك‌روز بخصوص

در ادامه‌ی بحث فیلم‌های مربوط به‌فاشیسم ایتالیا، این بار فیلم «یك روز بخصوص» را پیش رو داریم که ماجرای آن در قلب حادثه اتفاق می‌افتد، یعنی پس از ظهور، در اوج فاشیسم ـ و قبل از سقوط آن.

ماجرای فیلم طی یك روز اتفاق می‌افتد، و این‌روز، یك روز تاریخی در دوران ایتالیای فاشیست است: روزی که هیتلر به‌ملاقات موسولینی به‌رم می‌آید.

در آغاز فیلم، این «تشریف‌فرمایی» و «استقبال» را از طریق فیلم‌های مستند خبری می‌بینیم، هیتلر درمیان استقبال بی‌نظیر مردم، با قطار به‌ایستگاه می‌رسد، و موسولینی به‌استقبال او آمده است ـ دو نکته در این فصل از فیلم وجود دارد:

اولاً ـ فیلم که حرکات تند شده‌یی دارد، موسولینی را دلقك‌وار در حال جست‌و خیز و حالت‌گرفتن‌های

www.ketabha.org

متداولش نشان می‌دهد ــ که درنتیجه‌بسیار به‌ذات نامتعادل این شخصیت نزدیك می‌شود ــ که می‌بینیم تا چه‌حدمضحك می‌نماید.

ثانیاً ــ به‌یاد بیاوریم فیلم «دیکتاتور کبیر» چارلی چاپلین را ــ و همچنین استقبال هیتلر از موسولینی، که با قطار می‌رسد، و اینکه قطار، در حال توقف در نقطه‌ی مشخصی نیست، و در نتیجه مستقبلین را با خود به‌جلو و عقب می‌کشاند، و حرکات تند شده‌ی چارلی و جست و خیزهایش، و مقایسه‌اش با یك صحنه‌ی مشابه؛ هنگامی که موسولینی سریع به‌پیش می‌آید و براثر سررسیدن یك اتومبیل، ناگهان به‌عقب می‌جهد ــ و یك نکته‌ی مضاعف؛ آهنگ متن صحنه‌ی استقبال موسولینی از قطار، اصلا از فیلم‌های چارلی می‌آید.

در پایان این فیلم خبری، درمی‌یابیم که روز بعد، روز رژه‌ی بزرگ از برابر موسولینی و هیتلر است، و همه‌ی مردم شهر در مراسم این روز بخصوص شرکت خواهند کرد ــ و داستان از صبح این «روز بخصوص» آغاز می‌شود.

دریك مجتمع عظیم ساختمانی، می‌بینیم که از ساعت شش صبح همه‌ی‌ساکنان، گروه گروه‌با لباس‌های‌مخصوص از خانه‌هایشان خارج می‌شوند، تا به‌تماشای مراسم رژه بروند. همه خواهند رفت، جز مادر یك خانواده وشخصیت دیگری که بعدا اورا خواهیم شناخت. و درمی‌یابیم ضامن

www.ketabha.org

این خروج وشرکت در مراسم، زن سرایدار است که عملا نقش جاسوس دولت را نیز به‌عهده دارد.

آنچه فیلم در مرحله‌ی اول نشان می‌دهد این ذوق و شوق عظیم واین اطاعت کورکورانه است، وبعد نطفه‌های خیلی کوچکی ازمخالفت ــ که آنهم خواهیم دید به‌دلایل سیاسی نیست.

فیلم را «اتوره اسکولا» ساخته است. یك فیلمساز ایتالیایی نه‌چندان مشهوری که در سابقه‌ی کاری‌اش، عملا شاید به‌بیش ازدوفیلم نتوان اشاره داشت: **یکی «حسادت** به‌سبك ایتالیایی» (۱۹۷۵)، ودیگری «چقدر همدیگر را دوست می‌داشتیم» (۱۹۷۵)، که این دومی، اصلا وقطعاً کار خوبی‌ست. وبعد می‌رسیم به‌همین «یك‌روز بخصوص».

درصحنه‌های داخلی‌محدود و درمحدوده‌ی‌مشخصی، کارگردان چند کار انجام می‌دهد. اولاازطریق‌محدودیت زمانی ومحدودیت مکانی، به‌محدودیت موضوع می‌رسد ــ که اصلا مورد نظر اوست. و (ثانیاً) ازطریق‌این‌محدودیت هاست که فکر اصلی را بازمی‌کند؛ فاشیسم دراین لحظه از زمان، ودراین لحظه ازتاریخ ایتالیا.

توضیح می‌دهیم: دوقهرمان اصلی وجود دارد؛ یك مادر خانواده (لورن)، ویك مرد تنها (ماسترویانی) ــ به‌اضافه‌ی شوهر خانواده، که خود نماد تمامی بقیه‌ی مردم وحتی زن جاسوس مسلك‌سرایدار است.

اما قبل ازآن، ببینیم خود زن ومرد، نماد چه‌چیزی

www.ketabha.org

می‌توانند باشند؟ گفتیم که کارگردان با محدود کردن زمان ومکان داستانش، موضوع را نیز محدود می‌کند ـ وازاین طریق است که می‌خواهد به‌محور برسد؛ خود ایتالیا.

وحالا، دراین روایت، دوچهره‌ی ایتالیا رامی‌بینیم؛ زن (مادرخانواده) که مرحله‌ی شیفتگی را نشان می‌دهد: آلبومی ازعکس‌ها وسخنان موسولینی درست کرده، یك تصویر چهره‌ی موسولینی ازتعدادی دکمه ساخته (همراه با متلك مرد که: «وقتی برای مردها زیپ را اختراع کرده‌اند، طبعاً دکمه باید به‌کار دیگری بیاید!»)، ویکبار که در خیابان موسولینی را سوار براسب در حال‌عبوردیده ورهبر به‌او لبخند زده، ازشدت خوشی وشعف غش کرده، وبیش ازآن؛ درهمان لحظه متوجه شده که آخرین فرزندش را حامله است!... و چهره‌ی دیگر؛ پدرخانواده، که دریك اطاعت‌کورکورانه، مقهور این سیلی‌ست که همه داخل آن دست وپا می‌زنند. مأمور میزاطلاعات یك اداره است، وازتمامی قضایای 'طرافش، حسی دارد که فکر می‌کند حس افتخار است، وبه‌بچه‌هایش می‌گوید شانس این را داشته‌اند که در مراسم بزرگ رژه واین دیدار تاریخی شرکت کنند، تا بیست سال بعد، همچنان باافتخار راجع به‌آن صحبت کنند. وبعلاوه، رفتار فاشیستی، خیلی به‌مذاقش سازگار است: در برابر بی‌میلی زنش نسبت به عشقبازی، قاطعانه می‌گوید که راجع به‌این موضوع در

www.ketabha.org

رختخواب تصمیم خواهند گرفت ـ واصلا علت این عشقبازی، قضیه‌ی بچه‌ی هفتم است که در نتیجه با این تعداد بچه، ازسوی دولت تشویق وتقدیر خواهند شد... که گفتیم این شوهر وپدر، درعین‌حال نماد چهره‌های دیگر جامعه هم می‌تواند باشد؛ مثل زن سرایدار که باید حساب رفت و آمد همه را داشته باشد ـ ودرعین‌حال بازجویی هم بکند که آیا مردم از شرکت درمراسم رژه راضی بوده‌اند یا نه؟ وآیا دیدار هیتلر وموسولینی، برایشان یك واقعه‌ی مهم بوده است؟ وبالاخره کسانی که برای شرکت در مراسم نرفته بوده‌اند، چه دلیلی داشته؟ـ واحتمالا گزارشی که در این‌باره باید به‌مقامات بدهد ـ که نهایتاً در پایان روز، می‌بینیم به‌نتیجه هم می‌رسد... ودیگران.

اما در مقابل این دوچهره‌ی اصلی ایتالیای آن‌روز، ببینیم چه چیزی وجود دارد؟

مرد باقیمانده در ساختمان، که در آپارتمان خود مشغول تقریر پاکت‌های یك فروشگاه است، وشدیدا وسوسه‌ی خودکشی دارد،درواقع درخواهیم یافت به‌علت ترس است که برای شرکت درمراسم نمی‌رود، نه به‌علت مخالفت، واین ترس‌از منزوی بودنش سرچشمه می‌گیرد که بهتر است‌بگوییم منزوی‌اش کرده‌اند.

قبل ازآن اما توضیحی راجع به‌شخصیت این‌مرد در فیلم بدهیم. که به‌هردلیلی، طبق معمول رایج‌دربرگردان فارسی تغییر کرده، ودرنتیجه مورد او، تبدیل‌به‌یك‌مسئله‌ی

www.ketabha.org

یك روز بخصوص ـــ ٧٥

مبهم وبغرنج شده است. این مرد، همراه با حدس تدریجی تماشاگر، در صحنه‌ی پشت بام، صریحاً به‌زن‌اعتراف‌می‌کند که همه‌ی اشکالاتش به‌خاطر آن است که یك همجنس‌باز است، و دراین لحظه وقتی از زن سیلی می‌خورد، به‌خاطر آن است‌که زن ناگهان حس می‌کند به‌او وبه‌زنانگی‌اش توهین شده است...

با این آگاهی، بنابراین مهره‌ها در جای خود قرار می‌گیرند؛ مرد را به‌رغم همه‌ی تمهیداتش (مثل معاشرت با یك دختر) ازرادیو واز شغلش بیرون می‌کنند ـ در آغاز فیلم می‌بینیم که در عین‌حال، ازطرف مردی که «دوستش» بوده، ترك شده، وازطریق تلفن سعی‌دردلجویی ازاودارد ـ واشاره‌هایی وجود دارد از رفتارهایی که در جامعه با اینان می‌شود؛ مثل آن دوستی که پس ازشناسایی دریك میدان، کتکش زده‌اند، واینهمه، وترس حاصله، باعث منزوی شدن مرد می‌شود ـ که فریاد اعتراضش را در جدلی که با زن دارد، می‌شنویم. نخست به‌زن توضیح می‌داده که در آغوش گرفتنش کاملا بی‌منظور بوده، وبعد علت را می‌گوید ووقتی سیلی می‌خورد، حالا اعتراض‌دارد که اوهم انسان است وکسی حق ندارد اورا از جامعه (که شامل همه چیز می‌شود) بیرون بیندازد.

ازاین لحظه دو مرحله‌ی دیگر باقی می‌ماند: یکی اینکه مرد درواقع نماد آزادی وآزادیخواهی ست، آن‌هم دراین حالت دست وپا شکسته وناتوان و انحرافی، که در

www.ketabha.org

برابر موج فراگیر فاشیسم‌درایتالیا، فقط قطره‌ی‌هرزی‌ست که تازه مخالفتش با رژیم، به‌خاطر آنست‌که پاروی دمش گذاشته‌اند (خواهیم گفت چگونه)، وازامکانات اجتماعی به‌تدریج محرومش کرده‌اند.

اما مرحله‌ی دوم، که دیدگاه تلخ کارگردان است (ظهور فاشیسم جدید در ایتالیای امروز هم یادتان باشد)، دل سوزاندن آن شیفتگی وایثار مطلق در راه فاشیسم؛ دلسوزی زن براین مرد است ـ واین دلسوزی به‌صورت فاعلانه، مرد را از ناامیدی مطلق،اندکی رها می‌سازد (این صحنه از نسخه‌ی فیلمی که در اینجا نشان دادند، حذف شده است)، هرچند که این کورسوی امید و جرقه‌ی توانایی معلوم نیست که راهگشایی به‌سوی آزادی باشد (درپایان جنگ، ظاهراً متفقین‌باعث سقوط فاشیسم و موسولینی می‌شوند)، واین‌آمیزش فقط‌تاآن‌حدنتیجه‌بخش خواهد بود که دانه‌های قهوه در جیب لباس زن (که گذاشتنش را دیده‌ییم)، وجیب کت مرد (که هنگام‌خروج ازخانه، متوجهش می‌شود، ودانه‌یی ازآن را می‌خورد)، نمادی ازدانه‌های آزادی باشند.

اشکال مرد، که در نهایت به مرحله‌ی جلب وبردنش می‌رسد، توقیف وجلب این نوع آدم‌ها به‌دستور مقامات، وگردآوری آن‌ها در محلی خاص است؛ به‌نوعی و در مقیاسی کوچک‌تر، قضیه‌ی یهودیان در رژیم نازی ـ که در ادامه‌ی آن نماد سازی‌ها، این هم تضییق ومحدود کردن

www.ketabha.org

آزادی می‌تواند باشد.

اما اینکه کارگردان، چرا آزادی را با چنین‌نمادی جلوه‌گر کرده، احتمالا نشان دهنده‌ی برداشت ونحوه‌ی دید وتفکر بدبینانه‌ی او نسبت به‌آن اختناق، وجنبش‌های آزادی خواهی بعدی‌ست.

اما نزدیکی وآمیزش اختناق با آزادی عقیم شده‌هم می‌بینیم که خیلی زود به‌نتیجه ومجازات می‌رسد؛ درپایان روز، مأموران امنیتی برای جلب مرد وبردنش می‌آیند- وما با نگاهی ازخارج به‌درون، از پنجره‌ی آپارتمان زن، مسیر همیشگی زندگی زن را می‌بینیم وادامه‌ی آن را حدس می‌زنیم؛ دستی که چراغ را خاموش‌می‌کند،نشانه‌یی از ظلمت سال‌های بعدی‌ست.

کارگردان، در محدوده‌هایی که دارد، اما خوب‌کار می‌کند؛ صحنه پردازی‌ها وروابط دو شخصیت اصلی، تماشاگر رابی‌علاقه رها نمی‌کند- هرچند که بار شخصیت سازی‌ها، قطعاً بردوش این دوبازیگر خوب (ماسترویانی- لورن) استوار است، که اینهمه، موفقیتی نسبی برای فیلم فراهم می‌آورد. رنگ فیلم، سعی شده براساس ودنباله‌ی فیلم‌های خبری آغاز فیلم باشد. آنچه کم دارد، و ازآن موفقیت می‌کاهد، هنگامی‌ست که ما تمامی نمادسازی‌ها و مفاهیم عمیقه‌ی فیلم را کنار بگذاریم- که دراین‌صورت می‌بینیم چیز زیادی باقی نمی‌ماند.

دیگر آنکه کارگردان در برابر کم لطفی تهیه

www.ketabha.org

کننده‌ها، و کم کاری‌اش در طی چندین سال، یك اشاره‌ی خصوصی دارد: مارچلو درمورد اخراجش از رادیو توضیح می‌دهد که؛ لهجه‌ی شهرستانی‌اش (که اهل «تره‌ویکو» ست) غنی ورسا نبوده، وظاهراً «غرور رمی» را ارضاء نمی‌کرده است! (با این یادآوری که زادگاه کارگردان هم «تره‌ویکو»ست وبا تمامی آن سال‌های کنار گذاشته شدنش، و کم کاری در عالم سینما) که این حرف، در معنای دومش، متلك دیگری به این استقبال وشرکت پرشکوه، در مراسم رژه‌ی فاشیست‌ها دراین «روزبخصوص»است...

کارگردان: اتوره اسکولا
بازیگران: سوفیالورن، مارچلو ماسترویانی
مدیر فیلمبرداری: پاسکوآلینو دسانتیس
آهنگساز: آرماندو تروواپولی
ایتالیا ــ ۱۹۷۷

www.ketabha.org

در نوشته‌های این کتاب، این مفهوم‌ها، معادل این کلمات به‌کار رفته‌اند: رجعت به‌گذشته (فلاش‌بك) ــ صحنه‌پردازی (میزانسن) ــ کمدی بکوب بکــوب (اسلپ ــ استیك) ــ نماد (سمبول) ــ نوع (ژانر) ــ وسترن اسپاگتی (وسترن ایتالیایی).

www.ketabha.org

www.ketabha.org