فصلی در سینما :

# سینمای زمان

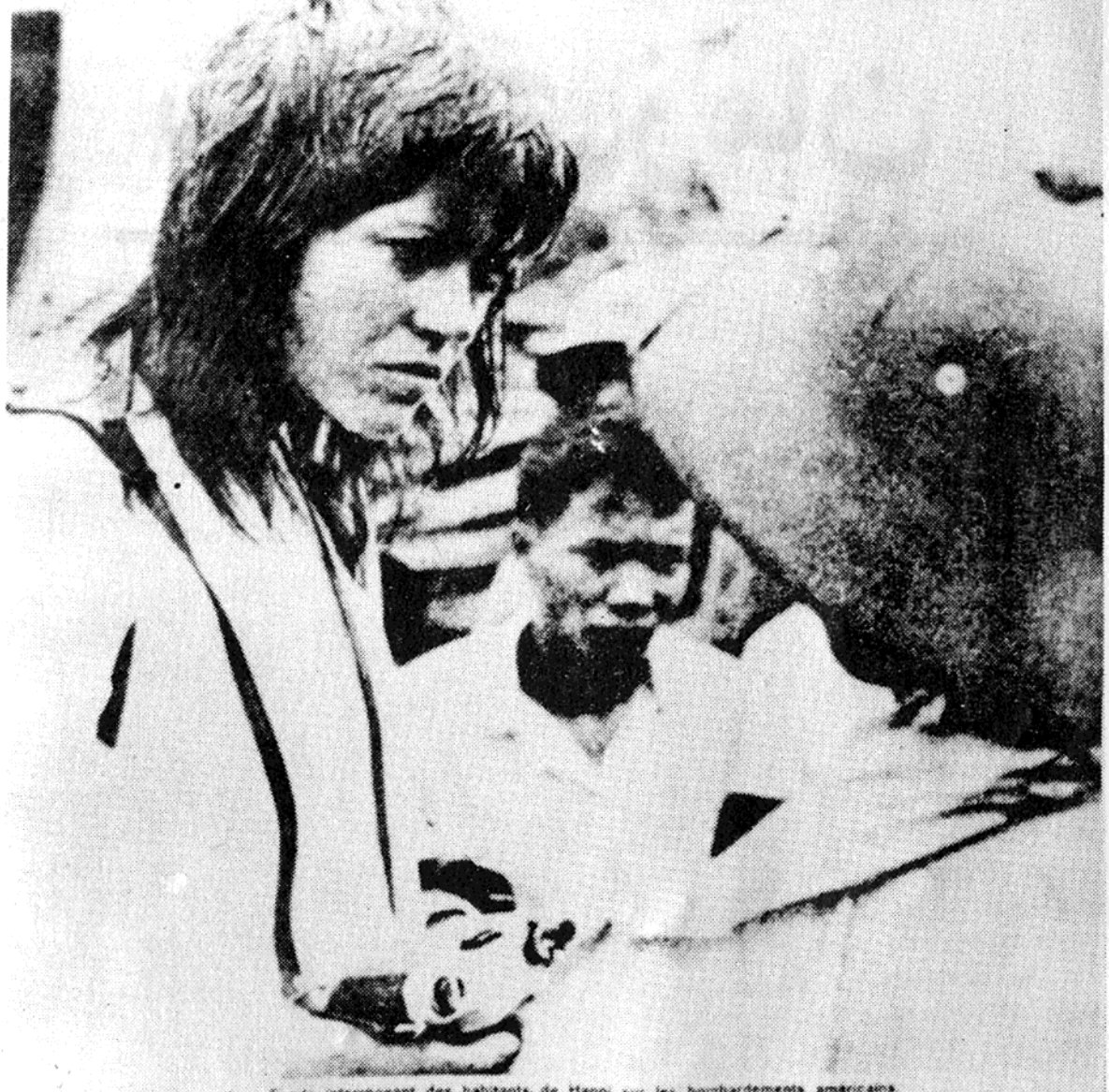
ترجمهٔ پرویز شفا

فصلی در سینما:

# سینمای زمان

ترجمه: پرویز شفا

# RETOUR DE HANOI



Jane Fonda interrogeant des habitants de Hanoi sur les bombardements américains.

Deux Américains à Hanoï. Deux visions différentes. Le premier, Joseph Kraft, est un des journalistes américains les plus connus et des plus mesurés. L'autre, l'actrice Jane Fonda, est une militante acharnée pour la paix au Vietnam. Joseph Kraft est allé à Hanoï pendant une quinzaine de jours, au début de juillet. Son but : évaluer les chances de paix après les différentes initiatives diplomatiques et militaires du président Nixon. Sa conclusion : une solution politique est possible, mais peu probable. Jane Fonda est restée également une quinzaine de jours à Hanoï, invitée par le Comité pour l'amitié avec le peuple américain. Sa conclusion : les Américains bombardent les digues et la population. C'est un crime inutile, la guerre est perdue. L'Express s'est assuré le témoignage de Joseph Kraft et le reportage photographique de Jane Fonda.

**سینما بازتاب واقعیت نیست .**

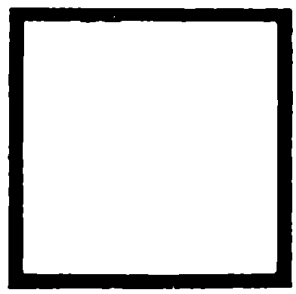
**سینما واقعیت بازتاب است .**

ژان‌لوك گودار

## فهرست


- **تشریفات** ..... روث مك کورمیك
- **اندیشه مونتاژ درهنر وسینمای** ..... دیوید بورد ول
- **ژان‌ویگو** ..... «جوزف فلدمن» و «هری فلدمن»
- **«سینمانوو»ی برزیل** ... مصاحبه: گری کرادوس ـ ویلیام استار
- **روسلینی** ..... مصاحبه: ویکتوریا شولتز
- **«ژان‌لوك گودار»** ..... چاك کلاین‌هانس
- **فیلمسازی و تاریخ** ..... مصاحبه: کریستیان براد تومسون
- **نامه به‌جین** ..... نقل از نوار صدای فیلم

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.
باشگاه ادبیات



فصلـی در سینمـا .
درچاپخانه درخشان چاپ‌شد.
شماره کتابخانه ملی ۴۹۳ تاریخ ۲۵۳۵/۶/۲۳
تهران ، ایران.

# ۱

## تشریفات

«ناگیسا اوشیما» بطور کلی، یکی از مهمترین وشاید جنجالی‌ترین سینما-گران نسل جوان‌تر ژاپن محسوب می‌شود. اگرچه پیروان فراوانی در ژاپن و برخی کشورهای اروپایی دارد، در دیگر کشورهای جهان توجه چندانی به او نشده‌است. اوشیما فیلم‌های «آسان» نمی‌سازد وهرگونه تلاشی درجهت تعبیرو تفسیر آنها بااستفاده از روش تجربی وضد دیالکتیکی که توسط اکثر منتقدان آمریکایی بکارگرفته میشود، محکوم به‌شکست‌است. این فیلم‌ها به‌خاطر تمامی جرقه‌های طنز و هجوشدیدشان ، همواره اضطراب آور و آکنده از خشم و اندوه هستند.

ناگیسا اوشیما بسال ۱۹۳۲ درشهر کیوتو به‌دنیا آمد. در دانشگاه این شهر دررشتهٔ تاریخ سیاسی به‌تحصیل پرداخت، لیکن علاقه‌اش به‌هنرهای دراماتیك وقتی در ۱۹۵۴ فارغ‌التحصیل شد به‌پذیرش شغلی به‌عنوان سناریست ودستیار کارگردان برای شرکت فیلمبرداری «شوچیکو» انجامید، در ۱۹۵۹ دربیست و هفت سالگی، نخستین‌فیلم خود به‌نام «شهرعشق‌وامید» را کارگردانی کرد که تحسین‌وتمجید منتقدین بسیاری را به‌خود جلب کرد. این فیلم، موقعیت اورا به‌عنوان یکی ازخوش‌آتیه‌ترین سینماگران نوپای ژاپنی، تثبیت کرد . از همان آغاز اوروی تکامل اندیشه‌های سیاسی‌درفیلم‌هایش که همواره مسایل‌ازخود ـ بیگانگی، فقر، واپس‌زدگی‌وخشونت‌ذاتی ولاینفك جامعهٔ ژاپنی‌را ترسیم‌میکرد، پافشاری کرده‌است. دوفیلم بعدی‌اش «داستان‌های بی‌رحم جوانی» و «دفن‌خورشید»

نیز از نظر انتقادی و تجاری موفق بودند ـ بی‌تردید این امر به‌علت این حقیقت ذکر می‌شود که گرچه سلسله مراتب شرکت «شوچیکو» ممکن بود تردیدهایی در بارهٔ افکار سیاسی‌اش داشته باشند، لیکن بازهم به‌او اجازه فیلمسازی دادند.

درواقع آن زمان، شرکت «شوچیکو» سیاست تشویق سینماگران جسور جوان را اختیار کرده بود و اوشیما همراه باسینماگران ترقیخواه جوانی چون «ماساهیروشینوادا» و «یوشی‌شیجه‌یوشیدا» و نویسندگانی چون «تاکه‌شی تامورا» و «توشیروایشیدو» به‌عنوان نمایندهٔ «موج نو»ی ژاپنی، تحسین شد. لیکن ماه‌عسل بین‌شرکت شوچیکوو فرزند ناخلف ونافرمانش به‌زودی پایان یافت.

در ۱۹۶۰ ناآرامی فراوان سیاسی که در کشور ژاپن وجـود داشت، اساساً پیرامون مخالفت شدید مردم نسبت به‌انعقاد «پیمان امنیت ژاپن ـ امریکا» متمرکز شد. اوشیما دراین‌زمان، نقش بسیارفعالی میان چپ‌های مبارز، به‌عهده داشت و باسومین فیلمش دراین سال به‌نام «شب‌ومه در ژاپن» کوشید تا مسایل ومشکلات مبارزه سیاسی را بیشتر بررسی کند. این‌فیلم تاآن‌زمان، چـه ازنظر فرم وچه‌ازلحاظ محتوی، افراطی‌ترین‌اثرش بود وانتقادی ازنهضت‌دانشجویان مبارزرا دربرداشت وبه‌همان اندازه، حمله‌ای بود برتجدیدنظر طلبی وریاکاری برخی گـروه‌های چپی. سه‌روز ازنخستین نمایش این‌فیلم درشبکـهٔ سینماهای «شوچیکو» نگذشته بود که «اینه جیروآسانوما» رهبر حزب سوسیالیست ژاپن توسط یك‌جوان‌میهن‌پرست‌افراطی به‌قتل‌رسید.

تقریباً بی‌درنگ‌شرکت شوچیکو فیلم «شب‌ومه‌درژاپن» را به‌بهانهٔ این‌که «مردم‌را جلب نمی‌کند» ازجریان توزیع خارج کرد. اوشیما و همفکرانش در برابر مردم، شرکت‌مزبوررا متهم کردند وگفتند که شرکت شوچیکو به خاطر انگیزه‌های سیاسی عمل کرده‌است. صحت این اتهامات ازاین حقیقت‌سرچشمه می‌گیرد که شوچیکو طی‌سه‌سال، درخواست‌های مصرانه گـروه‌های سیاسی و انجمن‌های فیلم‌را برای‌نمایش آن، رد کرد.

دراین مرحله، اوشیما وتنی چند ازهمکارانش‌در شوچیکو بهمراه دو فیلمنامه نویس «تامورا» و «ایشیدو» تصمیم به‌ترك شرکت و تشکیل یك واحد تهیهٔ مستقل به‌نام «سوزوشا» («جامعهٔ خلاق») گرفتند. به‌هرحال به‌خاطرمشکلات مالی، چهارسال‌طول کشید تا توانستند دست به‌تهیه فیلمی بزنند.

دراین‌موقع اوشیما هم درصنعت فیلمسازی ژاپن به‌عنوان « زهرگیشه ». شهرتی کسب کرد. اوتوسط شرکت«توئی» (Toei) استخدام شده بود تافیلم «آماکوزا شیرو توکی‌سادا» اثری پرخرج دربارهٔ زندگی «انقلابی» معروف قرن هجدهم ژاپن راکارگردانی کند. این فیلم یك داستان کلاسیك «سامورایی» بود لیکن اوشیما آن را از صافی ذهن تحلیلی خویش گذرانید، نتیجه علیرغم تأیید بسیاری از منتقدان، شکست ناراحت کنندهٔ تجاری بود.

اوشیما طی سه سال بعدی، خود را به‌ساختن فیلمهای کوتاه، داستانی و مستند، اکثراً برای تلویزیون و بانوشتن فیلمنامه‌هایی برای رادیو وتلویزیون، مشغول‌می کرد. آنگاه در ۱۹۶۵ باهمکاران «سوزوشا»یش توانستند فیلم«لذات» راتهیه‌کنند. این نخستین اثر از مجموعهٔ فیلم‌هایی است‌که سرانجام به‌وسیلهٔ این‌گروه، قبل از انحلال شرکت در اوایل سال‌گذشته (۱۹۷۴)، تهیه شد.

هریك‌ازفیلم‌های اوشیما پرداختی‌است‌انتقادی‌ازیك‌جنبهٔ جامعهٔ بورژوازی ژاپنی. موضوع‌ها، همچون شیوه‌هایش‌کاملاگوناگون هستند لیکن همواره به‌عنوان بخشی از یك کلیت دینامیك، مورد بحث قرار می‌گیرند: مسایل جنسی، رفتارنژادپرستانه نسبت به‌کره‌ای ودیگر اقلیت‌ها، روابط ناشی از قدرت‌طلبی در میان افراد خانواده، تعدی نسبت به‌کارگران واز خود بیگانگی ایشان، به صورت «شیئی» درآمدن زنان از نظر جنسی، تکبر ثروتمندان، روحیهٔ خراب فقرا، حماقت بوروکراسی. تجاوز تکنوکراسی به‌طبیعت ـ همه وهمه جنبه‌های «ژاپن»ی هستندکه باید تغییر کند.

اوشیما برغیر منطقی بودن نظام موجود باتشریح دقیق هرلحظه‌کلیت آن. حمله‌میکند ومنطق، ابزار برندهٔ‌اوست برای‌تشریح وبیان اندیشه‌هایش. به‌هرحال، منطق‌او، منطقی خشك‌ورسمی نیست‌که بردوگانگی نادرستی میان فرم‌ومحتوی، اشاره می‌کند. اشکالی‌که ممکن است در درك آثارش بـا آن روبرو بشویم، پافشاری‌اش روی رابطهٔ درونی ومتقابل دیـالکتیکی بین «ذهنیت» و «عینیت»، «روانشناسی»، «احساسات»، «عقل»، «رویا» و«واقعیت» است.

اگر اوشیما یکی از افراطی‌ترین سینماگران است، یکی از ژاپنی‌ترین آنها نیز هست. فیلم‌هایش برای مردم ژاپن ساخته می‌شوند ولازمهٔ درك آنها، آشنایی باواقعیت«فرهنگی‌ـ سیاسی»ژاپن‌است. همچنان‌که‌اوشیما اظهارمی‌کند:

«با دانش محدودم از جامعه‌شناسی و مشاهداتم از زندگی روزانه، به‌اندازهٔ کافی برایم واضح و آشکار است که پیشرفت اقتصاد فعلی ژاپن در تضاد با منافع اقتصادی ایالات متحدهٔ امریکا و با زندگی و رفاه مردم آسیای شرقی است. این امر نشان دهندهٔ آن است که ژاپن به‌زودی در همان راهی گام خواهد گذاشت که هجوم به‌کره و منچوری، قبل از جنگ جهانی دوم را به‌دنبال داشت. چه نوع رابطه‌ای بین واقعیت‌های اقتصادی و سیاسی ژاپن امروز و گرایش و مجذوبیت مردم ژاپن نسبت به‌مرگ و حساسیت‌شان به‌خودکشی، وجود دارد؟... تجربه‌های بالینی در فیلم، شاید بیش از اندازه دیر باشد. لیکن از آنجا که کار دیگری ندارم بکنم، فقط میتوانم فیلم‌هایی در سکوت بسازم، در رویای روزهای دور، زمانی که دولت ژاپن، نابود خواهد شد.»

اگر ما گفتهٔ «تی ـ دبلیو ـ آدورنو» را بپذیریم که تنها انتخاب آزاد برای هنرمند از لحاظ سیاسی متعهد در این مرحله از تاریخ، آفرینش «هنری» نفی‌گرایانه است: پس فیلم «تشریفات» ساختهٔ ناگیسا اوشیما باید اثری انقلابی به‌حساب آید. اوشیما به‌عنوان استعاره با بهره‌گیری از یك خانوادهٔ بزرگ و بورژوا، در جستجوی آن است که ماهیت قدرت طلبی را در فیلمش، تجزیه و تحلیل کند. از یك نظر، فیلم مزبور را میتوان به‌منزلهٔ بررسی و مطالعه‌ای از این قدرت طلبی، آنطوری که در خانوادهٔ سنتی ژاپن نمایان است بررسی کرد و از نظرگاهی دیگر به‌عنوان کاوشی در کلیت تجربهٔ ژاپن پس از جنگ در سالهای ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۱ به‌حساب آورد.

یکی از جنبه‌های مهم جامعهٔ سنتی ژاپن، اعتقاد بیش از اندازه به‌شعائر است. «شیوه»‌ای از پیش تعیین شده که در آن بعضی چیزها برطبق رسوم کهن مورد احترام هستند. از آن جمله، پدر سالاری است که از احترام نسبت به‌امپراتور به‌مثابه یك «پدر» در نظر تمامی مردم به‌شناسایی برتری مطلق مردارشد در خانواده، گسترش میابد. عامل سوم، روحیهٔ تسلیم و توکل است. این طرز تلقی که «کاری نمی‌شود کرد» و این طرز فکر در اصل، اشتغال فکری ژاپنی به‌خودکشی و مرگ را می‌رساند.

فیلم «تشریفات» با این عوامل و با این حقیقت که مسایل مزبور می‌توانند همپای اصالت عمل (پراگماتیسم) و متمایل به‌اندیشه تجاری ژاپن «نوین» وجود

داشته باشند. سروکار دارد. فیلم از لحاظ روانی با نمایش تناقض بین شعائری که کاملا بر پایهٔ آیین و آداب ظاهری‌ای قرار دارد و افراد خانوادهٔ «ساکورادا» در آن شرکت می کنند که درخلال برگزاری آن. برخوردهای شدید بین اعضای خانواده، پیش می آید ـ (دیالکتیکی از واپس‌زدگی‌وطغیان) از نظر تاریخی. این خانواده. شبیه قشرهای گوناگون در جامعهٔ ژاپنی است وتأثیر متقابل افراد این خانواده بریکدیگر می‌تواند باپیشرفت‌های سیاسی کشور، مقایسه شود.

به‌منظور این کـه بتوانیم دربارهٔ فیلم «تشریفات» برای تماشاگران غیر ژاپنی سخنی بگوییم وماهیت دو پهلوی آن را روشن کنیم، ایجاد ارتباط میان رشته‌های داستان ورویدادهـای تاریخی همزمـان آن‌هـا از اهمیت خـاصی برخوردار است.

گویندهٔ فیلم وسخنگوی آن «ماسوئو» وارث دودمان خانوادهٔ «ساکورادا» است. مردی سی‌وهشت ساله، برانگیخته شده وسرخورده که همراه بازیتسوکو، یکی از خویشاوندان مؤنث خود، عازم جزیره‌ای دور افتاده است. جایی که خویشاوند دیگرش بنام «ترومیچی» گوشهٔ عزلت گزیده است. ازخلال مکالمه‌ـ شان متوجه می‌شویم که «ترومیچی» به‌وسیلهٔ تلگرام، مـاسوئو را از قصد خود برای خودکشی واین که پدر بزرگ نیز بدرود حیات گفته. مطلع کرده. همچنین از خلال این مکالمه بنظر می‌رسد که ماسوئو عـاشق «ریتسوکو» است. بقیهٔ داستان بوسیلهٔ «ماسوئو» که می کوشد معنی ومفهومی در زندگی خود به‌وسیلهٔ بازسازی گذشته بیابد. در «فلاش بك» بازگو می‌شود. ترکیب نـام ماسوئو در زبان ژاپنی نام منچوری را تشکیل می‌دهد ومعنایش «مردی از منچوری» است. او چنین نام‌گذاری شده چراکه درسال «حادثهٔ منچوری»، هنگامی که نیروهای ژاپنی به‌عنوان اشغالگر در نخستین هجوم خود بـه سوی امپریالیسم واردآن کشور شدند به‌دنیا آمده است. ماسوئو می گوید که پدرش یك افسر نظامی بود. ودر ۱۹۴۶ به‌منظور اعتراض بدنزول امپراتور ازمقام الوهیت خودکشی کرد. بعداً در همان سال، او ومادرش پس از شکست، مجبور بـه‌فرار از منچوری شدند. ماسوئو می گوید که آنهاازدست چینی‌ها وروس‌ها فرارکردند تا اسیر ژاپنی‌ها بشوند.

خـاطره‌های ماسوئو از زنـدگیش پس از این زمـان در اطراف پنج

«تشریفات» خانوادگی بازسازی می‌شوند. رویدادهایی نادر بدهنگامی که تمام افراد خانوادهٔ ساکورادا گردهم می‌آیند تاسوگواری کنند یا جشن بگیرند.

۱۹۴۷ــ ماسوئو ومادرش بدعلاك خانوادگی پدرش در «ساتسوما» مراجعت کرده تادر نخستین یادبود سالگرد مرگ پدر شرکت کنند. برگزاری این تشریفات توسط کازوئومی پدر بزرگ (حاکم مطلق خانوادهٔ ساکورادا). پدر بسیاری از اطفال از معشوقه‌های فراوان. و چنین برمی‌آید که حتی شاید پدر تمامی افراد جوان در خانواده. در بعضی موارد از طریق زنا بامحارم. اداره میشود. «کازوئومی». اریتسوکراتی متین وخوش‌ظاهر ومأمور مهم‌دولتی. درطی جنگ بوده. لیکن از قرار معلوم بدخاطر موقعیت‌اجتماعی‌اش. به وسیلهٔ اشغالگران آمریکایی نادیده‌گرفته شده است.

ماسوئو پسربچهٔ چهارده سالهٔ خجولی است که خویشاوندانش را برای نخستین‌بار ملاقات می‌کند. تنها کسی را که بدخاطر می‌آورد. خاله ستسوکو بیوهٔ یك چینی است که بازاپنی‌ها همکاری می‌کرده و همچنین در منچوری زندگی کرده. خاله «ستسوکو» علاقه مخصوصی به«ماسوئو» پیدا می‌کند. به‌او مهرومحبتی را که ظاهراً بدآن نیاز دارد. ارزانی‌می‌دارد. مابعداً درمی‌یابیم که او عاشق پدر ماسوئو بوده لیکن‌کازوئومی او را فریب داده وآنگاه وی‌را به ازدواج یك چینی خائن درآورده است. او زیبا ومهربان، لیکن از خصلتی برخوردار است که میتوان آن را تسلیم وتوکل جسورانه نامید. احساسات ماسوئو نسبت بداو قویاً «ادیپ»ی است.

گذشته از ماسوئو سه‌کودك دیگرهم در خانواده وجود دارند که قرار است زندگیش به‌نحوی باآنها پیوندبخورد. ترومیچی . این‌کودك ظاهراً یتیم توسط مادر بزرگ پا می‌گیرد ویك سال هم بزرگتر از ماسوئو و «آنتی‌تز» مستقیم اوست: متکی بدنفس. منطقی. کارآمد ومثبت. حال آن‌که ماسوئو سست عنصر. درون بین ومالیخولیایی است. در واقع همچنان‌که فیلم پیش می‌رود. رابطه دیالکتیکی بین«ترومیچی» و«ماسوئو» آشکار می‌شود. گویی ترومیچی همیشه نیمهٔ‌گمشدهٔ «ماسوئو» بوده‌است. «ترومیچی» همواره‌کاری را انجام می‌دهدکه ماسوئو فقط رویای انجامش را می‌بیند. ریتسوکو. دخترستسوکو. دختری است بارفتار پسرانه. سرزنده وکنجکاوکه نسبت به «ماسوئو» و

«تاداشی» . کودك شیطان هفت ساله، پسر یکی دیگر از فرزندان حرامزادهٔ پدربزرگ یك نظامی که در چین به‌عنوان «تبهکارجنگی» نگاهداشته می‌شود. تمایل پیدا میکند وماسوئو نیز بداو علاقمند میشود.

این چهارکودك برای بازی به حیاط می‌روند. ماسوئو زانو می‌زند و گوشش را به‌زمین می‌چسباند گویی به‌صدایی گوش می‌دهد. دیگران از او پیروی می‌کنند. لیکن‌چیزی نمی‌شنوند. ماسوئو به‌آنهامی‌گوید که طی‌مهاجرت وفرار از منچوری. او ومادرش، برادرکوچکترش را در خاك دفن کردند لیکن پس ازآن. او هنوزهم میتواند فریادهای بچه‌را اززیر زمین بشنود . ترومیچی به‌طور جدی بچه‌ها را بدرازداری سوگند می‌دهد.

مطبوع‌ترین خاطره ماسوئو ازآن روز. خاطره‌بازی بیسبال کودکان‌است درحالی‌که ستسوکو داور شده. ماسوئو به‌خاطر می‌آوردکه از مهارت‌های خود دربازی. کلی مغرور بود - پدرش یکی ازقهرمانان مدرسه بود واوخود. بیسبال را از یك بازیگر حرفه‌ای در منچوری آموخت . و درمی‌یابدکه لااقل موردی وجود داردکه درآن، از «ترومیچی» برتر باشد.

در ۱۹۴۷ که ژاپن توسط نیروهای‌آمریکا اشغال وخلع‌سلاح‌کامل انجام شد، گفت‌وگوهای بسیاری دربارهٔ دموکراسی و تجدید حیات سالم چپی، در سراسرکشور وجود داشت . از نظر روانی مردم، خواستارگسستن ازگذشته بودند. بااین‌که افراد بسیاری، امپراتور را نیزیك «تبهکار جنگی» می‌دانستند وبرخی دیگر فکر می‌کردند او هم بایستی لااقل احضار شود تا علت‌کارهای زمان‌جنگش را توجیه‌کند، ژنرال ملك‌آرتورکه در آن زمان فرماندهٔ نیروهای اشغالگر آمریکایی و قدرتمندترین شخصیت زمان بود، به امپراتور دست نزد، به‌این ترتیب ، هیروهیتو ، اگر چه بی‌قدرت ، لیکن در مقام یك پدر ورئیس دولت باقی ماند.

۱۹۵۲ــ ماسوئو از مسابقهٔ بیسبال مراجعت می‌کند تادر مجلس عزای مادرش حضور یابد، در حالی‌که احساسی ازگناه دارد، تصمیم می‌گیرد بازی راکلا رها کند. ستسوکو می‌کوشد او را دلداری دهد و وصیت‌نامهٔ پدرش را بداو می‌دهد. پدربزرگ داخل میشود. وصیت‌نامه‌را بدزور می‌گیرد و«ماسوئو» را بیرون می‌فرستد. او اینجا تصادفاً دعوای بین بزرگترهمایش را می‌شنودکه

رابطهٔ ستسوکو با پدرش را روشن می‌کند. پدر بزرگ می‌کوشد ستسوکو را وادار به‌تسلیم به‌خود کند که ترومیچی ظاهر شده وجویای جریان می‌شود. رئیس خانواده به‌آرامی برمی‌خیزد وخارج می‌شود ومرد جوان‌تر. جای اورا درکنار زن می‌گیرد. ماسوئو دریأس شدیدی رها می‌شود وهنگامی که ریتسوکو می‌خواهد او را تسلی دهد. فقط می‌تواند به‌سردی بگوید که ممکن است خواهرش باشد.

ماسوئو به‌ما می‌گوید که در این زمان از پدر بزرگ کاملا اعادهٔ اعتبار وحیثیت شده بود وداشت درتجارت موفقیت فراوانی به‌دست می‌آورد. ترومیچی به‌منظور فعالیت در تجارت و«سودمند» بودن، مدرسه را رها می‌کند.

در ۱۹۵۲ فضای سیاسی ژاپن در مقایسه با دههٔ چهارم این‌قرن، تغییر کرده بود. ژنرال مك‌آرتور برای فرو نشاندن یك اعتصاب عمومی، به‌طور ناموفقی از بورژوازی پشتیبانی کرده واین بگیروببند. تعدادی از رهبران چپی را به‌فعالیت‌های زیر زمینی واداشته بود. ژاپن درعین حال شروع به‌کامیابی و پیشرفت در همهٔ زمینه‌های صنعتی کرد و با امضای نخستین «پیمان‌امنیت»امریکا. ژاپن در ۱۹۵۱ به‌صورت همکار وشریکی کامل برای آنها درآمد. جنگ سرد در جریان بود وژاپن. پایگاهی شد برای نیروهای آمریکایی که برای جنگ. روانه‌کره می‌شدند.

۱۹۵۶ــ «عمو ایسامو». یکی از اعضای حزب کمونیست، ازدواج می‌کند. از همه درخواست می‌شود آواز بخوانند. پدر بزرگ سعی می‌کند آواز قدیمی دوران مدرسه‌اش را بخواند لیکن دچارلکنت وفراموشی آهنگ می‌شود وستسوکو آهنگ او را به پایان می‌رساند. پدر تاداشی در چین، از زندان چینی‌ها آزاد شده، لیکن هیچ کلمه‌ای به‌زبان نمی‌آورد. پسر بچه که اینك نوجوانی آشفته وسرکش است،نومیدانه می‌کوشد تا با پدرش رابطه فکری برقرار کند وباشوق والتماس سوال می‌کند که آیا چین بهتر از ژاپن است؟ بعداً این چهار جوان باهم مشروب می‌نوشند. تاداشی یك شمشیر سامورایی را تاب می‌دهد که ترومیچی از او می‌گیرد. به‌خاطرش می‌آورد که لازمهٔ یك انقلاب، تفنگ است. ریتسوکو می‌ترسد که مادرش بمیرد ودرنتیجه، بحث وجدلی دربارهٔ این که چهار سال پیش میان ستسوکو وترومیچی چه

اتفاقی افتاده‌بود، پیش می‌آید . ترومیچی سعی‌میکند تاتوضیح‌دهد چیزی‌راکه اودرستسوکوجست‌وجومی‌کرد. «زنانگی» بودواین‌چیزی است‌که‌نمی‌توان با رفتن به‌پیش یك‌فاحشه،به‌آن‌دسترسی یافت. ماسوئو باشمشیر به‌نزد ستسوکـو می‌رود. ستسوکو به‌اومی‌گوید وی‌دقیقاً همان‌چیزی است‌که ترومیچی‌میخواسته او باشد. هنگامی‌که ماسوئو پیشنهادمی‌کند هردوخودکشی بکنند.ستسوکوشمشیر را ازاو می‌گیرد وبه‌آرامی بدیاد ماسوئو می‌آوردکه اومثل پدرش نیست.

آن شب، ریتسوکو و ترومیچی باهم عشقبازی می‌کنند و صبحگاهـان ستسوکو راباشمشیری درقلبش، مرده‌می‌یابند.هنگامی‌که‌پدربزرگ می‌گوید‌که این‌عمل، یك‌خودکشی بوده. هیچکس سؤالی از اونمی‌کند . ماسوئو گمـان جنایت می‌برد لیکن به‌لحاظ خصلت ویژه‌اش کاری‌انجام نمی‌دهد.

۱۹۵۶ــ ژاپن دردوره‌ای از«صلح وترقی روزافزون» استقراریافته‌بود. منافع‌بزرگ‌تجاری باکمك سرمایه‌گذاری آمریکایی. حتی‌ازآنچه‌که پیش از جنگ‌بود،بیشترشد.درهمین زمان، حزب‌کمونیست ژاپن، چیزی راکه‌خط مشی «ماجراجویی چپی» می‌نامیدبه‌نفع یك‌خط‌مشی «جمعی» براساس‌پارلمانتاریسم و همزیستی مسالمت‌آمیز رهاکرد وبسیاری ازمبارزان را بدون رهبری برجا گذاشت.

۱۹۶۰ــ پدربزرگ ازدواجی رابین‌ماسوئوویك «دختر اصیل ژاپنی‌که تأثیرات پس‌ازجنگ، اورانیالوده»، ترتیب می‌دهد. لیکن در آخـرین‌لحظه، قاصدی ازجانب خانوادهٔ عروس وارد می‌شود تا اعلام‌کندکه دختر دچار یك حملهٔ ناگهانی آپاندیسیت شده‌است. درنظرماسوئو روشن است‌که دخترفرار کرده، لیکن پدربزرگ اصرار می‌کند چون میهمانان مهمی دعوت شده‌اند. تشریفات باید ادامه یابد. به‌این‌ترتیب ماسوئو مجبوربه‌برگزاری یك عروسی ومیهمانی بدون عروس‌می‌شود. تاداشی یك‌افسرپلیس‌وجزومبارزان‌دست راستی. برادرش رابه‌خاطر این‌عمل مسخره‌که به‌خاطر «سرمایه‌داران و بوروکرات‌ها» انجام می‌دهد، سرزنش می‌کند ومی‌کوشد تابرای میهمانان‌گردآمده «طرحی برای بازسازی‌یك‌ژاپن‌نوین» رابخواند. پدربزرگ، اورا بیرون می‌اندازد و او. دراثرتصادف بااتومبیل کشته میشود.

عروسی به‌عزا تبدیل میشود. ماسوئو شدیداً ناراحت‌ازپوچی وحشتناك

موقعیت، روی پدر بزرگ می‌پرد ودرحالی که شکل تجاوزجنسی را تقلید می‌کند فریادمی‌زند «نترس دختر اصیل ژاپنی‌ام». ترومیچی، مرد پیررا به همان وضع روی زمین نگاه می‌دارد. ریتسوکو اظهاریهٔ تاداشی رامی‌خواند وحتی‌مادر بزرگ باتأیید، ماجرا رانگاه می‌کند. لیکن «حالت انفجاری» بدزودی‌فرومی‌نشیند. ماسوئو جای تاداشی رادرتابوت می‌گیرد. هنگامی‌که ریتسوکو سعی دارد او راتسلی دهد، ماسوئوبه‌التماس می‌گوید «اگر بامن‌ازدواج کرده بودی‌میتوانستم این‌خانه راترك کنم». ریتسوکو پاسخ‌می‌دهد که شب‌عروسیش قبلا به‌نحوی‌انجام شده‌است. ترومیچی با هردوی آنها خداحافظی می‌کند. ترومیچی به ماسوئو می‌گوید:

«ایکاش می‌توانستم‌صدا رابشنوم»ودست‌هایش رادردست‌های«ماسوئو» و«ریتسوکو» می‌گذارد. بعداً ماسوئودرمحلی تاریك چشم می‌گشاید وپیکری بی‌اعتنا ودرحال گریه‌وزاری را درمحراب خانوادگی می‌بیند. این‌شخص پدر-بزرگ است.

ماسوئو به‌مامی‌گوید که‌بدزودی پس‌ازاین حادثه‌بود که‌دریافت‌ترومیچی، پسرپدربزرگ ازیکی‌ازنامزدهای سابق پدرش‌بود. این نامزد، دختری از یك خانوادهٔ خیلی‌خوب بود وپدربزرگ، ترتیب این وصلت را داده‌بود.

سال ۱۹۶۰ تظاهـرات‌عظیمی علیه تجدید «پیمان‌امنیت» آمریکا وژاپن‌و طغیان‌شدید چپی‌ها راهمراه داشت. برخوردهای خشنی بین‌مبارزان چپی و پلیس‌های تعلیم‌دیده رخ‌داده، صدها نفر بازداشت ومجـروح شدند ویکی از دانشجویان هم کشته‌شد. سرانجام، «پیمان‌امنیت» تصویب شد وحزب کمونیست ژاپن هم بر آن‌صحه‌گذارد. رئیس‌دولت، ضمن‌سخنرانی گفت: که دولت‌به‌نیابت ازطرف «اکثریت ساکت» عمل کرده‌است. درجناح‌های چپ‌وراست، احساس ضدآمریکایی بتدریج بالامی‌گرفت. درهمین‌احوال اکثریت افراد طبقهٔ حاکم، موافق‌پیوندهای بازهم‌نزدیکتری با منافع ومنابع مالی وسرمایه‌داری آمریکایی بودند.

۱۹۷۰ــ پدربزرگ می‌میرد وماسوئو به‌عنوان وارث وجانشین‌قانونی، برمراسم عزای‌او، ریاست‌می‌کند. همچنانکه پیش‌بینی می‌شد او حالا مـربی بیسبال دبیرستان است‌لیکن خانواده، اوراوادارمی‌کند تا «جای پدر بزرگ‌را

بگیرد». اودرمانده و آشفته خود را به‌گوشهٔ خلوتی می‌کشاند وروی کف اتاق می‌اندازد، حالت ووضعیت یك‌جنین را به‌خودمی‌گیرد. اومنجوری را به خاطر می‌آورد.حتی‌خودرا «طفل دفن‌شده» تصورمیکند. ریتسوکو تحت‌تأثیر ترحم و شاید چیزی بیشتر، اورا همچون‌یك «مرد ـ کودك» نوازش‌می‌کند. در این‌جا، داستان ماسوئو از تجربه‌های گذشته‌اش، پایان می‌پذیرد.

فیلم، دورتسلسل‌را تکمیل می‌کند. همچنان‌که ماسوئووریتسوکو به‌جزیرهٔ اقامتگاه ترومیچی واردمی‌شوند، جسدش رامی‌یابند ویادداشتی مبنی براین‌که «من تنها کسی هستم که‌توانایی ادامهٔ خط‌مشی‌خانوادهٔ ساکورادارا دارم.اینك با کشتن‌خودم، خانوادهٔ ساکورادا رانابود می‌کنم». ماسوئوازریتسوکومیخواهد تا با ترومیچی زندگی کند. ریتسوکو به‌اویادآور می‌شودکه درتسوکیو منتظر مراجعت اوهستند تا دربرگزاری تشییع جنازهٔ پدربزرگ، شرکت کند. آنگاه زهرمی‌خورد وبه‌آرامی درازمی‌کشد تا بمیرد.

ماسوئو تنها وباناامیدی درساحل شروع به دویدن می‌کند. ناگهان از حرکت بازمی‌ایستد وبار دیگرخود راکودکی تصور می‌کندکه درحال بازی بیسبال با ترومیچی، ریتسوکو وتاداشی است. رویا برقی‌می‌زند ومحومیشود.فقط یك‌توپ‌لاستیکی بیسبال بچه‌ها برجای‌می‌ماندکه امواج ازروی آن می‌گذرند وپس می‌نشینند. ماسوئو زانو می‌زند، گوش را بدزمین می‌چسباند ومشتاقانه گوش‌می‌دهد.

پایان فیلم منطبق با پایان‌دههٔ ۱۹۶۰ است. در ۱۹۷۰ فضای‌روزانهٔ کشور بیشتر دراندیشه نمایشگاه‌جهانی ۱۹۷۰ بودتا به‌طغیان. «معجزهٔ‌اقتصادی»ژاپن برای جهان‌تحسین‌انگیز بود. وتجدید «پیمان‌امنیت» هم قریب‌الوقوع بنظر میرسید. که درواقع، اعتراض‌های وسیعی به دنبال داشت لیکن‌در هیچ مرحله باندازه توفندگی مبارزات دههٔ ۱۹۶۰ نبود. طبقهٔ کارگرخاموش ودانشجویان گرچه هنوز هم‌روح مبارزه‌جویی داشتند. روحیه‌شان براثراختلاف ودسته‌بندی وانشعاب، خراب شده بود. همچون دربسیاری ازکشورهای صنعتی «جنبش». موقتا دنبالدروی رااختیارکرده بود. کارگزاران تغییروتحول برای‌مدت زمانی دربرابر تمایل‌روبه‌افزون به‌سوی «آمریکایی‌شدن» وفرهنگ مصرفی‌وابسته‌اش ازیك‌سو وتسلیح دوبارهٔ ارتش ژاپن ازسوی دیگر عملا ازکار افتادند. ژاپن

توسط آمریکا همچون موج‌شکنی علیه انقلاب، ساخته شد لیکن در عین حال به‌صورت قربانی امپریالیسم فرهنگی غرب هم درآمد. همچنان که در مورد اروپای غربی هم صادق بود و آمریکا در کمک به اقتصاد ژاپن به‌سوی پیشرفت رقیبی احتمالی در بازارهای جهانی، به‌وجود آورده است.

معمولاً دو فرضیه درباره فیلم «تشریفات» ابراز می‌شود که هیچ‌یک صحیح نیست. نخستین فرضیه براین پایه است که فیلم از خودکشی «یوکیو میشیما» نویسندهٔ ژاپنی قویاً تأثیر پذیرفته و دوم این که فیلم مزبور به‌سادگی، حمله‌ای است بر ارتجاعی‌ترین عوامل جامعهٔ ژاپن.

در نوامبر ۱۹۷۰ یوکیو میشیما، ناسیونالیستی پرشور و مبلغ قانون سامورایی همراه با اعضای ارتش خصوصی‌اش به‌نام «جامعهٔ سپرداران» و همچنین «حامیان امپراتور» وارد مقر فرماندهٔ نیروهای دفاعی شرقی ژاپن شد. آنها ژنرال فرمانده را به‌عنوان گروگان اسیر کردند و یوکیو میشیما درخواست کرد تا برای سربازان پادگان نطقی ایراد کند. او با شور و حرارت برای افراد و سربازان گرد آمده، درباره ضرورت افزایش سریع‌تر سیستم دفاعی، وفاداری به امپراتور، و تجدید روحیهٔ جنگجویانه، سخن گفت. درخواست‌هایش با واکنشی اندک حتی با استهزا، روبرو شد و او و معاونش به دفاتر پادگان مراجعت کردند. و به‌سبک «هاراکیری» اقدام به‌خودکشی کردند. به‌شیوه سنتی سامورایی، دو سر جدا شده از تن این دو، به‌عنوان اشاره‌ای از اعتراض، در محیط پادگان اشغال‌شده برجای گذاشته شد. میشیما قبل از مردن، اعلام کرد می‌خواسته نشان دهد که ارزش‌هایی «مهم‌تر از زندگی» هم وجود دارند.

در زمان این حادثه، نگارش فیلمنامه پایان یافته و فیلم در شرف تهیه بود. بی‌تردید اوشیما شدیداً به‌وسیلهٔ عمل خودکشی میشیما تحت تأثیر قرار گرفت، همچنان که خود او در همان زمان گفت «خود را شوکه یافتن به‌وسیلهٔ مرگش نیز به خودی خود، یک شوک بود.»

میشیما طی زمان طولانی، «غربی»‌ترین نویسندهٔ ژاپنی محسوب می‌شد. در جوانی از فلسفه و ادب اروپایی تأثیر فراوان پذیرفته بود تا این که در نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰، علاقه‌ای پرشور به‌علت‌ها و مسایل ترقیخواهانه پیدا کرد. آثار ادبی‌اش، بررسی‌های درخشانی دربارهٔ از خودبیگانگی هستند که احساس شدید زیبایی-

شناسی، طنز و دلبستگی به موقعیت انسانی را با تعصبی قابل ملاحظه علیه ارزش‌های بورژوایی، درهم می‌آمیزد. به‌هرحال او به‌طور روزافزونی نسبت به جامعه‌اش بدبین شد و بتدریج، این نگرش را تا به آنجا تکامل بخشید که گفت فرهنگ ژاپنی به‌وسیلهٔ تأثیر فاسد کنندهٔ Utilitarianism (اعتقاد به این که منظور از کارهای عمومی و اخلاقی باید تأمین بزرگترین خوشبختی برای حداکثر مردم باشد) و ماتریالیسم غربی، درحال فساد است.

میشیما نیز همچون «سولژنیتسین» همتای روسی‌اش، رستگاری را در گذشته جست‌وجو می‌کرد. او بر این عقیده بود که به‌منظور مقابله با حرص و آز، غیرانسانی شدن و فساد جامعهٔ مدرن، رجعت به ارزش‌های سنتی ژاپنی، عشق به امپراتور، مملکت، خانواده و طبیعت، ضروری است به‌ویژه آن‌چنان که در «بوشیدو» کتاب قانون سلحشوری و جوانمردی، مجسم شده. این اعتقاد، پرورش قدرت روحی، درستی اخلاقی و آن نوع شجاعت جسمانی را ایجاد می‌کند که نه‌فقط به مرگ بی‌اعتنایی می‌کند بلکه به‌استقبال آن نیز می‌شتابد. برای این منظور لزوم انضباط جسم و فکر به‌وسیله هنرهای جنگی ژاپنی، اساسی است. در پیرامون این اصول بود که میشیما، شالودهٔ «جامعهٔ سپرداران»، ارتشی خصوصی، شامل حدود یکصد مرد جوان (که برخی از آنها از جنبش جوانان دههٔ ۱۹۶۰ به‌این انجمن پیوسته بودند) را پایه‌گذارد که ضمناً از بقیهٔ دست راستی‌ها دوری کردند. میشیما خود حالتی کاملاً انتقادی نسبت به فاشیسم داشت و آن را غدهٔ چرکین اضافی جامعهٔ صنعتی غربی می‌دانست.

این مسئله که ژاپن، جامعهٔ صنعتی و مدرنی است. همچنان که در دههٔ ۱۹۳۰ بود و با توجه به‌این که صحبت از فاشیسم بدون صحبت از کاپیتالیسم، مشکل می‌نماید. یکی از جاذبه‌هایی که فاشیسم دارد و همواره توانسته بر توده‌ها اعمال کند، جنبش ارتجاعی‌اش، افکار ظاهری‌اش از فرهنگ بورژوا به نفع فرهنگ و عرفان است.

چیزی که باید برای اوشیما مشوش کننده باشد، جاذبه فراوانی است که نوستالژی رومانتیک برای گذشته می‌تواند بر جوانان، ستمدیدگان و حتی روشنفکران متعهد که از وضع موجود ناخشنود هستند، اعمال کند. فقط با نگاهی به حق آزادی در آمریکا نیاز است تا بتوان به‌رویای آزادی روزهای پیشگامان و

کاشفین سرزمین‌های تازه پی برد. یا به‌شیفتگی‌ای فرورفت که افرادجوان طبقهٔ کارگر نه‌فقط هنرهای نظامی وجنگی‌شرقی، بلکه‌حالت متافیزیکی آنرا مورد ملاحظه قرارمی‌دهند. متحدان احتمالی‌درمبارزه برای‌تغییرو تحول. بدون‌داشتن امیدی به آینده، بدآسانی به بینشی غیرانتقادی از افتخارات گذشته، روی می‌آورند. وبه این ترتیب ، عمل‌تماشایی واگرچه بیهودهٔ دنبال‌کردن مقاصد عالی‌غیرعملی هموطنش یقیناً باید بدگمانی‌های « اوشیما » را دربارهٔ‌حدود تفکر فئودالی‌که هنوزهم درجامعه ژاپن وجود دارد ، تأییدکرده باشد وبه‌همان اندازه دربارهٔ این‌که چگونه درجست‌وجوی یك‌شق دیگر انسانی دربرابر موقعیت خشك و ظالمانهٔ واقعیت استالینی و بورژوایی قرار گرفته ، می‌توان به ایده‌آلیسم بدبینانه‌ای روی‌کردکه درآن ، تمامی امید زمینی برای آینده‌ای بهتر ازدست رفته است .

درفیلم، تاداشی شخصیتی‌خام وایده‌آلیست است‌که بدون هرگونه‌پاسخی به سئوالات خشمگینانه‌اش رهاشده و یك « سامورایی » امروزی می‌شود که آمادهٔ مردن برای تغییر نظام‌وسیستمی است‌که باوظلم می‌کند واوهم ازآن‌تنفر دارد، لیکن‌نمی‌تواندآن را درك‌کند. ازسوی دیگر، ترومیچی‌آدمی‌منطقی‌است که می‌تواند قهرمان قراردادی‌ترین داستان‌ها باشد وبه‌جای اینکه پدر بزرگی دیگر باشد یك مطرود می‌شود و «بدامن طبیعت مراجعت می‌کند. » اگر این عمل به معنای ، مرگ ونابودی خانواده باشد. اونیز آمادهٔ مردن است.

فرضیهٔ نادرست دیگری که دربارهٔ فیلم « تشریفات » ابراز شده ، این است‌که فیلم مزبور «به‌سادگی» ادعانامه‌ای است علیه قدرت طلبی خانوادگی درژاپن. البته، اوشیما خانواده را به عنوان واحدی می‌بیند که در آن ، قدرت دولت منعکس می‌شودودرعوض، این قدرت را تقویت می‌کند وپیوسته شباهتی بین واپس زدگی جنسی وسیاسی ، رسم‌می‌کند . لیکن اگر به کلیت فیلم دقیق شویم درمی‌یابیم که دوره‌ای بیست‌وپنج ساله را دربرمی‌گیرد. قدرت پدربزرگ نیز «به‌نظر می‌رسد» که روبه‌کاهش است. درسکانس نخست ، قدرتش مطلق است. دردومین سکانس، ستسوکو بادادن وصیت‌نامهٔ پدر ماسوئو به‌او، مستقیما به‌او بی‌اعتنایی‌و با آن‌مخالفت‌می‌کندو پدربزرگ‌هم‌ازنظرجنسی‌و به‌خاطر ترومیچی پا پس‌می‌کشد. درسکانس سوم پدربزرگ باید به‌منظور « حفظ آبروی خود »

آدم بکشد. ودرسکانس چهارم طغیان وعدم تمکین افراد خانواده‌اش ، اورا در حال گریه ، در حالت نومیدانهٔ خشمگینی برجای می‌گذارد.

درهمین زمان، حتی همچنان که خانوادهٔ دراصل نیمه فئودال ساکورادا بطور متزایدی بورژوا می‌شود وهمچنان که پدربزرگ ازصورت ارباب املاك به «سوداگری مدرن» تغییر می‌کند وزنان وافرادجوانتر درخانواده شروع به‌سست کردن قدرت غیرمنطقی‌اش می‌کنند، «انفجارهای» زودگذر، مثل اعتراض‌های سیاسی، بی‌درنگ درخانواده دوباره مستحیل می‌شود. پدربزرگ پس‌از مرگ نیزدرافکار ودرقلب‌های ـ اخلاف‌خود زندگی خواهدکرد . ترومیچی ناچار است بمیرد تاخود را ازدست پدرش وسه‌پسر بزرگتر خلاص کند ـ پدر محزون و محافظه‌کار تاداشی ؛ «مامورو»ی لاقید وليبرال و حتی « ایسامو »ی خوش‌گذران استالینیست ـ همگی به ماسوئو برای «جانشینی پدربزرگ» در کسب‌و کار خانوادگی ، اصرار مـی‌کنند . نتیجه‌گیری ماسوئو پس از اینکه آمریکایی شدن . صنعتی شدن و دموکراتیزه شدن روبه افزون بیست‌و پنج سال گذشته را بررسی می‌کند این است که ژاپن اساساً به هیچوجه تغییری نکرده است .

اگرچه اوشیما در بررسی منش ژاپنی توجهش را برلحظات و دقـایق ارتجاعی متمرکز می‌کند. از ارائه راه‌چارهٔ «لیبرالی» دیگری امتناع می‌کند: درواقع امر ، خانوادهٔ ساکورادا نیزچنین می‌کند . همچنان که دربالا دیدیم، «دموکراتیزه» می‌شود لیکن این تغییری کمی است نه تغییری کیفی. این نکته صرفا مسئله « فتی‌شیزم » تمدید شدهٔ خانوادگی وشعائر . قدرت طلبی آریستو-کراتیك بامیلیتاریسم . نیست . هستهٔ خانواده را هنوزهم افراد بـالغ و تسلط مردان ، تشکیل می‌دهد . علاقه به فرآورده‌های تکنولوژی هنوزهم نوعی «فتی-شیزم» است: دموکراسی بورژوایی هنوز هم حکومت طبقاتی است و بالاخره « همزیستی مسالمت‌آمیز » نیز امپریالیسم است وآمادگی برای جنگ راازپیش تدارك می‌بیند.

سپس ، مسئله این نیست که ژاپنی‌ها هرگز دموکراسی را از آن خـود نکرده‌اند لیکن در واقع. دلیلی وجود نداشته است که چنین کنند. هیچ تغییری از زمان جنگ یا ازبابت دیگر ، از زمان استقرار دوبارهٔ « مدایجی » دردههٔ

۱۸۶۰ . از هنگامی که از بورژوازی درحال طلوع برای واژگون کردن طبقهٔ سامورایی حمایت کرد، در روابط اساسی مالکیت بوجود نیامده است. همچنان که ذکر شد ژاپن مثل ایتالیا و آلمان دردههٔ ۱۹۳۰ ، یك دموکراسی بورژوایی داشت: تخم‌های فاشیسم همواره در لیبرالیسمی که نمی‌تواند با تناقض‌های ذاتی ولاینفك موجود در سیستم کاپیتالیستی کنار بیاید، رشد می‌کند. درفیلم «تشریفات» هیچکس به‌طور جدی با پدربزرگ « مبارزه نمی‌کند » . گرچه گهگاه اعتراض می‌کنند - پدربزرگ هرگز مجبور به وادار کردن کسی به انقیاد از خود نیست. در واقع او با رضایت حکومت می‌کند. البته ، زنها درفیلم توسط نظام پدر-سالاری ، تحت‌فشار و تعدی هستند لیکن اگر تمامیت وقدرتی را القا می‌کنند مردان به استثنای احتمالی ترومیچی از آن بی‌بهره‌اند . اگرچه زنها طی برگزاری تشریفات درزمینه قراردارند . درپشت پرده ، نقش اصلی خود را به‌عنوان عامل تعیین کننده درخانواده بازی می‌کنند . گرچه در ابتدا بنظرمی‌رسد که این زنان به‌خاطر اتکای کامل مادیشان به مردان ، نمایشگر نیرویی محافظه-کار هستند هدفی منفی را ازطریق قدرت جنسی خود به‌منزلهٔ «همسران-مردان» برمردها اعمال می‌کنند. آنها نظاره‌می‌کنند درحالی که مردان صحبت‌می‌کنند. لیکن هنگامی که زمان فرامی‌رسد اجازه نمی‌دهند مشاهداتشان مخفی بماند.

ستسوکو مثل ماسوئو پناهنده‌ای فراری از منچوری . تنها عضو دیگر خانواده است که «به خاطر می‌آورد». ستسوکو می‌کوشد ماسوئو را به خوداو نشان دهد. او که پدرماسوئو را دوست می‌داشته است. هم شباهت‌ها وهم تفاوت-هایی بین این‌دومرد می‌بیند. ستسوکو عشق وعلاقه ماسوئو به بیسبال را تشویق می‌کند. لیکن بداو اجازه نمی‌دهد تاهمراهش خودکشی کند زیرا همچنان که خوداو به‌ماسوئو می‌گوید . ماسوئو برخلاف پدرش . آدمی است خیالپرداز . چرا که ستسوکو قادر به یادآوردن گذشته است و در ماسوئو نوید آینده را می‌بیند. این‌نکته مهم است وبه‌زودی درباره‌اش بحث و صحبت خواهد شد . هنگامی که ستسوکو آهنگی را که پدربزرگ، فراموش کرده به‌یادش می‌آورد . برتقدیر خود مهر می‌زند.

بنظرمی‌رسد «ریتسوکو»ی متکبی به‌نفس و بذله‌گو، صاحب جمیع صفاتی است که می‌تواند اورا قهرمان آزادی زنان بکند. به‌منزلهٔ یك کودك. اودرخواست

می کند سوکند رازداری پسر بچه‌ها . شامل حال او بشود و به عنوان یك دختر جوان و بالغ . ندباماسوئو که به سویش پیشرفت های ناموفق جنسی به عمل می‌آورد ، بل‌نسبت به ترومیچی جفت « طبیعی »اش محجوب است. ریتسوکو همچون مادرش، امکاناتی راکه در ماسوئو وجود دارد درمی‌یابد و در مرحله‌ای بداو می‌گوید«توفقط به‌آن خاطر محکوم به‌فنا می‌شوی که خودت می‌خواهی.» در واقع ریتسوکو هم‌مثل ستسوکو همان چیزی است کـه ماسوئو می‌خواهد ریتسوکو باشد . ترومیچی پیوند جنسی را با « زنانگی می‌خواهد» حال آن که هدف ماسوئو چیز دیگری است.

مادربزرگ که بی‌تردید مجبور بوده‌است درمقام همسرمردی مثل‌کازوئومی بامسایل و مشکلات فراوانی کنار بیاید، ثابت می کند که ازپس این مشکل هم برمی‌آید . هنگامی که عروس در مجلس حاضر نمی‌شود. این خانم آرام‌ومتین ژاپنی همراه باشیرین‌ترین لبخندها اظهار عقیده می کند که ممکن است دختر جوان فرارکرده باشد. بعداً درصحنهٔ عزاداری، درمیان گریه وزاری، می‌گوید «هرچیز، یك‌جور خنده‌دار است.» و به مکالمه‌ای شادمانه باخویشاوندی دیگر درباره شب عروسی‌خود واندازه « چیز » پدربزرگ ، مشغول می‌شود.هنگامی که افراد جوان به پدربزرگ حمله می کنند ، او بارضایت کاملی نگاه می کند وهنگامی که‌افراد خانواده می کوشندتا «ماسوئو»ی«دیوانه» ازشدت‌عصبانیت‌را ازتابوت بیرون بکشند، به‌پدر بزرگ‌اظهارمی کند که«اگراو دیوانه‌است، نمی‌فهمد واگر دیوانه‌نیست به‌هرحال به‌حرف توگوش نخواهدکرد .» لذت مادربزرگ از نابودی نقشه‌های بادقت طرح ریزی شدهٔ شوهرش، انتقامی است که به‌حق صورت‌گرفته‌است. فقط زنان هستند که احساسی واقعی ازطنزنشان می‌دهند، که می‌تواند به عنوان احساسی‌از موقعیت آنها تلقی بشود. به‌هرحال اوضاع‌چنان است که گویی آنها که درحاشیه جامعه نگاهداشته شده‌اند به‌اندازهٔ مردان‌از اضمحلال جامعه، متأثر نمی‌شوند.اوشیما نیز همچنین تلویحاً اشاره می کند که عامل بالقوه‌ای برای یك‌نظام برتـر اجتماعی درلحظه مادرسالاری عطوفت و پذیرش ، نقطه مقابل قدرت طلبی وتأکید پدرسالاری بر «اصل پرفورمانس » وجود دارد.

اگر ما به فیلم «تشریفات» ازنقطه‌نظر کاملا زیبایی شناسانه نگاه کنیم .

اثری است باشکوه، زیبا و حاکی از پیشگویی عجیبی از حکم تقدیر و درعین حال سرگرم‌کننده . فیلم «تشریفات» شهرت فراوانی در ژاپن و اروپای غربی به دست‌آورد وازلحاظ تجاری، موفق‌ترین فیلم ناگیسا اوشیما بود. فیلمبرداری «تویچروناروشیما» کاملا فارغ ازکارهایاتمهیدات بصری خیره‌کننده‌است . این فرم است‌که همواره درخدمت محتوی است. آنهایی که‌بافیلم‌های «یاسوجیرو- اوزو» آشنایی دارند شباهت‌های قطعی تکنیکی بویژه درسکانس‌های برگزاری تشریفات، آن‌جا که شخصیت‌هادریك پرسپکتیو «طرازچشم» فیلمبرداری‌شده‌اند را تشخیص خواهندداد، اشاره‌ای کنایه‌آمیز درفیلم ازتمامی آنچه‌که «اوزو»ی محافظه‌کار درزندگی خانوادگی ژاپنی جشن می‌گیرد، وجـود دارد. مـوزیك زیبای « توروتاکه میتسو » حالت‌کشش و هیجانی راکه ازخود شخصیت‌هـا ناشی می‌شود ، تقویت می‌کند.

فیلم « تشریفات» ظاهراً بنظرمی‌رسدکه راه‌گریزی برای ماسوئو،یاغی- های خانوادهٔ ساکورادا ، ژاپنی‌ها یاتلویحاً هریك ازما، ازناتوانی دربـرابر وضع موجود ، عرضه نمی‌کند. تنها نت‌مخالف درچیزی کـه درغیراینصورت می‌تواند بایك تراژدی یونانی مقایسه شود خود مـاسوئو است. اوشخصیتی خشم برانگیز و «بازنده‌ای » واقعی است . کمی شبیه داستین هـافمن خجول فیلم «گراجوئیت » مجموعه‌ای از «اگرها» وحالات ترحم‌انگیز نسبت به‌خود. مخلوقی کاملا منفی. لیکن اوکلید فیلم است به‌این‌دلیل ساده‌که او می‌تواندبه- خاطر بیاورد وهمچنین می‌تواند تخیلش رابکار اندازد.

آمادگی برای مردن که‌تااین اندازه بخشی ازطـرزفکر ژاپنی است . فقط پدیده‌ای مذهبی یانتیجه و حـاصل تهاجم درونی نیست. آرزوی مـرگ همچنین نفی‌کشش و هیجان است‌که زندگی باشد . همچون غرایز شهوانـی انسان، غریزهٔ زندگی، غریزهٔ مرگ‌که حظ نفس را جست‌وجو می‌کند و بدان وسیله پایان خواسته‌ها وامیال است. این میل‌دوله به‌وسیلهٔ پدرماسوئو، ستسوکو، تزومیچی وریتسوکو درتوانایی‌شان برای عشق‌ورزی ومردن ، انجام مـی‌شود. تاداشی، سامورایی‌ای‌که مرگ را به‌صورت شعائر مذهبی‌درمی‌آوردنیزهمچنین میل وخواستهاش راکه طبق دلخواه برآورده نشده است. تشخیص مـی‌دهد. آنچه‌که هیچ‌یك ازشخصیت‌های ذکرشده بالا درك نمی‌کنند، خواستهٔ آنهاست

برای نوعی زندگی خود مختار. آنها برای به‌دست‌آوردن این خواسته‌دشوار وبرای گریز ازخانواده، باید بمیرند.

فقط پدربزرگ وماسوئو وارث وجانشین برحق وگـرچه غیر محتملش هستند که به‌آن مفهومی که دیگران می‌میرند، «نمی‌میرند» . روابط پدربزرگ بازن‌هادرقلمروتسلط است نه‌درقلمروغرایزشهوانی‌انسان؛ درمقام یك‌حکمران که امیالش واقعیت می‌یابند . ازسوی دیگر . ماسوئو کاملا ناتوان‌است . خاطره‌هایش، کلیت را درلحظات آشکارکننده‌اش نمایشگرند. تاریخی ازمیل ازقوه به فعل درنیامده، هم‌جنسی وهم سیاسی. لیکن اوفقط می‌تواند درروبا فروبرود ودر این عالم است که چیزها دیده می‌شوند نه‌آنچنان که درزمان حال هستند، بل آن‌چنان که آنها می‌توانستند باشند .

هنگامی که در مراحل متعددی درفیلم، ماسوئو شعائر شخصی‌اش چـون چسباندن‌گوش به‌زمین را تکرار می‌کند، همواره درلحظاتی ازتضاد و نومیدی است. صدای کودك زیرزمین نه‌فقط براشتغال فکری او باگـذشته دلالت دارد . بلکه نشان دهندهٔ جست‌وجوی اوست برای امکان سرآغازی نو. ریشه‌هایش در منچوری باسیاستی امپریالیستی ازطرف‌کشورش که به فاجعه انجامید مطابقت می‌کند. این‌را اوهرگز فراموش نمی‌کند.

ناتوانی ماسوئو درحالی‌که ازمنچوری مراجعت‌کرده وکاملا بـه وسیلهٔ خانواده احاطه شده. برای ازقوه به‌فعل درآوردن رابطهٔ جنسی با ستسوکو یا ریتسوکو ناتوانی‌ای است‌برای ارتکاب‌زنا بامحارم، و«مثل‌پدربزرگ بودن». و برانکار تنفر ازبیگانه که‌سنتی است ژاپنی، تلویحا اشاره دارد. خـاطره‌اش ازمنچوری، خاطره‌ای،هم‌ازرحم مادر وهم از «کشوری دیگر»، سرانجام اورا ازامکان دوست داشتن «دیگری» آگاه می‌کند. خاطره‌هایش باسفری که به‌ژاپن ازمنچوری آغاز می‌شود وروی ساحل جزیره‌ای دورافتاده و«متمدن نشده» به‌وسیلهٔ ژاپن پایان می‌پذیرد . درپایان فیلم . ماسوئو درحالی‌که به‌زانو افتاده و گوش خود رابه‌زمین چسبانده وتسبیحی بودایی رادر دست می‌فشارد . نمودی از توانایی می‌شود. چراکه اوهنوز وجود دارد، او درروند « شدن » است . ناتوانی‌اش برای مردن یابه‌اندازه هم‌سطح شدن با انتظارات گوناگون دیگر اعضای‌خانواده، باید برطرف‌شود. او باید‌جانشین پدربزرگ بشود. لیکن‌سؤال پاسخ

داده نشده این است که چگونه؟

شیفتگی ماسوئو نسبت به بیسبال بیشتر از کسب وکار تجاری پدر بزرگ اورا درمقایسه باهنرمند، آدمی خیالپرداز وانقلابی می کند. ضعف وناتوانی‌اش دراین که بصورت یك متابعت کننده درآید، اورا متحد تمامی ستمدیدگان می کند. ماسوئو در جست‌و جویش برای یافتن محبتی مادرانه و افکار عملا «سودمندبودن» می‌تواند چیزها را آن‌چنان که هستند نفی کند. بینش‌اودرپایان فیلم، پس ازاین که امکانات گذشته وحال راکاملا مورد استفاده قرارداده. بینشی ازخود اوست درنقش بازیگری دربیسبال بهنگام بازی همراه باترومیچی، ریتسوکو وتاداشی. زیرنظارت شادمانهٔ ستسوکو. رویایش، نمایشی ازمیل او برای عمل منطقی، انجام عمل جنسی، تفاهم متقابل و حرارت مادرانه است، میلی برای وحدت منافع ومسئولیت باآنهایی که اوعلیرغم عدم امکانات درنظام موجود، دوستشان دارد. رویایی ازآینده. عامل اساسی امیدو فرضیه‌ای‌منطقی است که بوسیلهٔ تخیل زیبایی شناسانه طرح شده. احتمالا می‌تواند به نمونه وسرمشق عملی واقعاً انقلابی رهنمون شود.

اوشیما راه‌حلی پیشنهاد نمی کند. تنها یك روش است که توسط آن‌راه حلی‌می‌تواند به‌دست آید. متأسفانه، اخیراً اکثر ترقیخواهان در بدبینی‌اش شرکت می کنند. لیکن این ناامیدی‌نیست. جهان همواره درروند تغییرو تحول است واین انسان‌ها هستند که تغییرمی کنند برای بهتریابدتر شدن.

اوشیما هرگز حالتی تعلیم دهنده ندارد ومصلح اخلاق نیست. اوموعظه نمی کند. شعارهای چرب ونرم. خوش‌بینی لفظی و نصیحت هایی به منظور پیروزی. برایش مطرح نیست. مارا بامسایل ظاهراً حل‌نشده روبرو می کند و بدحل آنها می‌خواند. اگرفیلم‌هایش مشکل هستند، انقلاب کردن مشکل‌تر است. اوبه‌طور پوست کنده‌ای از عرضهٔ هرگونه تسلایی بدماکه ممکن است مارا با زمان حال آشتی دهد، امتناع می کند وبه‌ایده‌ئولوژی مسلط تابه‌آن مرحله‌حمله میکند که‌این ایده‌ئولوژی کاملا برهنه، عاری ازتمامی قول وقرارهای کاذبش، ظاهر شود. اهمیتش درمقام یك‌هنرمند سیاسی دراین امتناع قطعی برای پذیرش وضع موجود یارها کردن امیدی که مامی‌توانیم خود را ازآن آزاد کنیم نهفته است. اوشیما. در اصل عنوان فیلم را «ژاپن وژاپنی‌ها» گذاشته بود.

## مصاحبه‌ای با ناگیسا اوشیما

سؤال ــ فیلم‌هایتان را برای چه‌نوع تماشاگرانی درنظر می‌گیرید؟

اوشیما ــ تاحدممکن تماشاگران بیشتر. بهرحال بستگی بـه موضوع فیلم دارد، ممکن است هدف ومنظورم ، گروه‌های مختلف باشد. گرچه فیلم‌هایم بطورکلی برای دانشجویان وروشنفکران جوان ، دارای جاذبه هستند .

سؤال ـ مردم عـادی و منتقدان درژاپن ، چگونه بافیلم هایتان روبـرو می‌شوند ؟

اوشیما ــ سؤال مشکلی است. مردمی که فیلم‌هایم را دنبال می‌کنند ، معمولا به‌دودسته تقسیم می‌شوند : آنهایی‌که مسایل زمان‌ما رادرك می‌کنند واز نظرمن، بهترین تماشاگرانند وآنهایی‌که ــ حتی گرچه درك فیلم‌هایم را مشکل مییابند ـ بهرحال آنهارا می‌بینند وسعی می‌کنند چیزی‌از محتوای‌آنها بیرون بکشند. بسیاری ازجوانان، پس ازاین‌که دانشگاه راتمام می‌کنند ، رویهمرفته ازفیلم دیدن دست می‌کشند ومرافقط به‌عنوان سینماگری‌که فیلم‌های خیلی‌مشکل می‌سازد . می‌شناسند.

منتقدانی‌وجود دارند‌که نسبت‌به‌آثارم‌نظری دوستانه دارند، لیکن‌منتقدان محافظه‌کار بهیچوجه دربارهٔ فیلم‌هایم به‌خـود زحمتی نمی‌دهند . ازآنجاکـه «تشریفات» جایزهٔ بهترین فیلم ۱۹۷۱ رابه دست آورد ، لااقل اینك مجبورند که مرابپذیرند.

سئوال ــ «سولانس» و«گودار» دربارهٔ «سینما به مثابهٔ تفنگ» صحبت می‌کنند. آیافکر می‌کنید فیلم می‌تواند به‌طور مؤثری درفراهم آوردن‌امکانات تغییر وتحول اجتماعی کمك کند؟

اوشیما ــ نمی‌توانم بگویم‌که در این جمله ، حقیقتی وجود ندارد لیکن یك‌فیلم ، هرگز کسی را نکشته است وصرفاً داشتن تفنگ هم به‌آن معنی نیست که میتوان تغییر وتحول را انجام داد. تنهایك‌چیز واحد نیست‌که میتواندتغییر درجامعه را فراهم آورد. شاید فیلمی بتواند به‌ترقی آگاهی مردم به این‌ترتیب کمکی کند تابه‌تغییر وتحولی بیانجامد. به‌همین دلیل است‌که به‌ساختن‌فیلم‌ها ادامه می‌دهم.

بدهرحال روبهمرفته احساس می‌کنم قدرتی که سینما برای تغییر جامعه دارد، خیلی جزیی است وهمچنان‌که سال‌ها یکی‌پس از دیگری میگذرند از زمانی‌که من ابتدا بعنوان سینماگر، بکار آغازکردم بدبینی، بیشتر وبیشتر در من ریشه دوانیده است.

سؤال ـ یك‌فیلم برای‌شما بچه‌چیز باید نایل شود تا آنرا موفق بحساب آورید؟

اوشیما ـ هرموقع که فیلمی را به پایان می‌رسانم، نخستین واکنشم این است که موفق شده‌ام. بهرحال بعضی اوقات چندین‌سال طول‌میکشد تا بدانم فیلمی‌را که ساخته‌ام، هدفی‌را که درنظر داشته‌ام، برآورده است یانه. آن وقت است که میتوانم نسبت به‌آن احساسی ازخشنودی یاناخشنودی داشته باشم.

سؤال ـ درباره تحلیل خیلی رسمی فیلم ازطرف بعضی‌ها درجناح چپ که پدیده شناسی، Structuralism (مکالمهٔ زبان بعنوان سیستم‌علامات ونشانه‌ها)، صحبت ازنقش عناصر فرهنگی در زندگی اجتماعی وغیره راتشدید میکنند، مثل گروه‌های «کایه‌دوسینما» و«سینه‌تیك» درفرانسه چه فکرمیکنید؟

اوشیما. (می‌خندد) اگرمی‌خواهند بررسی کنند، بگذارید بکنند.

سؤال ـ آیافکرمیکنید این‌تحلیل، بی‌حاصل است؟

اوشیما. من‌فیلمسازی را به این‌خاطر که از آن خوشم می‌آمد، آغاز نکردم. من بعنوان‌کارگر دراستودیوی فیلم. آغاز بکارکردم. این شغلی بود و همچنان‌که‌کار می‌کردم، فراگرفتم. برخی ازدستیارکارگردان‌ها در استودیوی «شوچیکو» برای مطالعه وبررسی فیلم، گروهی تشکیل دادند (می‌خندند) که من به آنها ملحق نشدم.

سؤال ـ آیادرژاپن‌گروه‌های سیاسی فیلم، مثل «نیوزریل» آمریکایی یا Slon در فرانسه وجود دارند؟

اوشیما ـ من‌واقعاً با«نیوزریل» آشنایی ندارم. من‌نمی‌دانم که‌سینماگران مستندساز خیلی جدی درژاپن وجود دارندکه بمیان مردمی‌که درباره‌شان‌فیلم می‌سازند می‌روند وباآنها زندگی می‌کنند باین منظورکه به‌مبارزه آنها کمك کنند. اینان فیلم‌هایی دربارهٔ موضوع هایی می‌سازندکه شرکت های بزرگ بورژوایی هرگزدست‌به‌تهیه‌آنها نمی‌زنند. این‌سینماگران تمایلی به‌بدبینی‌شدید

دارند ومطمئن نیستند که میتوانندکاری بامعنی انجام‌دهند، لیکن به‌کوشش‌خود ادامه میدهند. اینك درمرحله‌ای هستندکه آماده‌اند بامردمی‌که خود را وقف آزادی آنها کرده‌اند، بمیرند.

سؤال - این بدبینی‌نیز درفیلم‌های شما به چشم‌میخورد.

اوشیما - به راحتی میتواند چنین باشد.

سؤال - درواقع ازفیلم «تشریفات». بیننده این‌را برداشت میکندکه‌شما فکرمیکنید جامعهٔ امروزی ژاپن تقریباً محکوم به‌فناست.

سؤال ــ ساخت جامعهٔ امروزی ژاپن فکرمیکنم همواره در حـال تغییر است، لیکن مطابق احساسات ژاپنی یاروحیهٔ پشت‌سر این‌ساخت، تغییر خیلی کمی وجود داشته است.

سؤال ــ من‌بویژه دربارهٔ دوبرادر درفیلم فکرمی‌کردم. برادر بزرگتر که محافظه‌کارتر ومیلیتاریست‌تراست‌خودکشی میکند، لیکن برادر جوان‌تر ازمیان تغییرات فراوانی میگذرد و احتمالا نمونه‌ای است‌از جوانان ژاپن‌فعلی.

اوشیما - درابتدای امربادرنظرگرفتن این‌دوجوان، فکرمیکنم کـه هیچ یك نمی‌خواهد قدرتمند یاقدرتمندنما همچون پدربزرگشان بشوند. بـرادر بزرگتر خودکشی می‌کند چرا که قوی است ومی‌داند که اگر به زندگی ادامه‌دهد، درخطر مثل «پدربزرگ شدن» قراردارد. اورا شخصی میلیتاریست یادست راستی به‌شمار نمی‌آورم. من این شخص تااندازه‌ای هراسناك راخلق کردم وتصورنمی‌کنم «کسی» مثل‌او درژاپن وجود داشته باشد. برادر جوانتر واقعی‌تر است وشخصیت اوبراساس شخصیت جوانان واقعی قراردارد - اودایم درباره خود به‌عنوان شخصی ناتوان فکرمیکند، امـااحتمالا درسیستم فردی، بسیار قدرتمند خواهد شد.

سؤال ــ اشارات تکراری درفیلم‌هایتان به تأثیرات اشغال ژاپن توسط نیروهای آمریکایی وجود دارد. آیافکر میکنیدکه نفوذ فرهنگ آمریکایـی در زندگی ژاپنی، زیان آوربوده است یامنافعی برحسب جداکردن ژاپن‌ازچیزی که بنظرمیرسد تنگ‌نظری به‌حساب میآید داشته است.

اوشیما ــ یکی‌از مهمترین چیزهایی‌که اشغال ژاپن توسط آمریکایی‌ها بمامآموخت، اصطلاح «دموکراسی» بود. اماهمین اشغالگران آمریکایی کـه

دموکراسی را به ما دادند بی‌درنگ شروع به انهدام همان دموکراسی کردند. نه فقط در ژاپن بلکه درسراسر آسیای جنوب شرقی. البته، دولت ژاپن از سیاست‌های آمریکاهمواره تبعیت کرده است وشریکی راضی در امپریالیسم است. عامل عمدهٔ دیگر، تسلط فرهنگی بوسیلهٔ آمریکاست، لیکن تا آنجا که به تنگ‌نظری ژاپن مربوط می‌شود، موقعیت جغرافیایش باید در نظر گرفته شود.

سؤال ــ بخاطر می‌آورم در کتابی از نویسنده‌ای کاملا دست راستی آمریکایی خواندم که چقدرژنرال مك‌آرتور درابقای امپراتور، زیرکی به‌خرج داد. اوخاطرنشان می‌کرد که به‌منظورابقای وضع‌موجود یا آن‌چنان‌که اواظهار می‌کرد به منظور مبارزه با کمونیسم وسوسیالیسم، یك‌شخصیت نیرومند پدرسالاری ضروری بود، هرنوع حکومت آن‌سبکی، ارجح می‌نمود.

اوشیما ــ بله، بدیهی است که سیاست آمریکا، محدود کردن دموکراسی در ژاپن بود، لیکن مسئله این است که خود ژاپنی‌ها، امپراتور را ابقاء می‌کنند. من بویژه ازامپراتور فعلی صحبت نمی‌کنم بلکه از احساسی عمومی از نیازی برای تبعیت از یك رهبر، از یك پدر، حرف می‌زنم.

سؤال ــ پس شما فکر میکنید جدود و ثغوری برای این‌که چگونه یك دموکراسی موفق بورژوایی اصلا می‌توانست در ژاپن باشد، وجود دارد.

اوشیما ــ ماهرگز دموکراسی بورژوایی نداشته‌ایم. مادموکراسی را برحسب تئوری فراگرفتیم نه‌درعمل. بورژوازی واقعی درژاپن به‌مفهوم غربی کلمه، وجود ندارد.

سؤال ـ اما شما می‌گویید که اشرافیت فئودالی هنوزهم، لااقل در اندیشه وفکرمردم، وجود دارد.

اوشیما ــ بله البته، آریستوکراسی هنوزهم موجودیت دارد، حتی اگرچه بسیاری ممکن است دموکراسی را موعظه کنند، آنها هنوز برحسب و تحت شرایط فئودالی فکرمی‌کنند.

سؤال ــ آیاعقیده دارید که‌مردم‌ژاپن‌می‌توانند تغییر و تحول‌مؤثراجتماعی‌را

از طریق رأی گیری ؛ از طریق راه‌های دموکراتیك و صلح‌جویانه بـدست آورند ؟

اوشیما ــ خیر. تنها راهی که در آن ژاپن تغییر خواهد کرد ؛ نظر به‌این که به امپریالیست بودن نسبت به دیگر کشورهـای آسیایی ادامـه میدهد ؛ عبارت از این است که سرانجام مغلوب و مقهور آنها بشود . به‌آن روزچشم دوخته‌ام .

# ۲

## اندیشهٔ مونتاژ در هنر وسینمای شوروی

مسایل مبهم مربوط به‌تاریخ فیلم را میتوان برطبق شرایط وتکامل سینما به‌تنهایی پاسخ داد. لازمهٔ بررسی مسایل دیگر هنری‌این است‌که مورخ، سینما را در زمینهٔ گسترده‌تری قرار بدهد. برای مثال سینماگر اروپایی‌که از نظر تاریخی بااهمیت تلقی میشود، غالباً پیوندهای هنری دیگری‌هم خارج ازسینما دارد، درکارگردانی تئاتر (سیستروم، ویسکونتی، برگمان)، نقاشی (آنتونیونی، برسون) یاحتی شعر وشاعری (برادران پره‌ور) تجربه‌هایی داشته‌اند. به این دلیل، مسایل بسیاری در تاریخ اروپا را میتوان با بررسی و تحقیق در رابطه میان فیلم ودیگر هنرها توجیه‌کرد.

تاریخ سینمای شوروی چنین مسئله‌ای را مطرح میکند. میان سال‌های ۱۹۲۴ و۱۹۳۰، تعدادی از فیلم‌های روسی اساساً «سبك سینمایی» تازه‌ای ارایه دادندکه اینك بدعنوان «سبك مونتاژ» معروف شده است. از مونتاژبرای بیان داستان (باتنظیم وزمان وفضایی ساختگی برای راهنمایی توجه بینندگان‌از یك مرحلهٔ دیگر). برای‌کنترل ریتم ، برای خلق استعارها ونکات داستان را در قالب تصویر بیان‌کردن، استفاده‌شد. مشهورترین طرفداران این سبك‌کولیشف، پودفکین، ایزینشتین‌و ورتف ــ درعین‌حال فصیح‌ترین وبزرگترین‌تئوریسین‌های مونتاژ بودند واساس تئوری آنها براین اصل بودکه معنای سینمایی داستان، ازگردآوری نماهایی پدید می‌آیدکه «سن‌تز» جدیدی‌را خلق می‌کند، مفهومی

کلی که نه‌فقط درهر جزء قرار دارد بلکه درواقعیت پیوند تصاویر. معهذا علیرغم نوعی توافق اصولی پیرامون اساس مونتاژ، کولیشف، پودفکین، ورتوف و ایزنیشتین در مکتب واحدی نبودند. مغایرت‌های مهم زیبایی شناسی، سبك و شیوهٔ فکری آنها را از یکدیگر جدا میکرد. پس چرا این سینماگران به‌ابداع وتنظیم تئوری مونتاژ اقدام کردند وشیوهٔ مونتاژ خاص خودرا درهمان زمانی که مخالفت‌هایی ضمنی بایکدیگر داشتند، دقیقاً به‌کارگرفتند؟ چرا مونتاژ با گذشت زمان، ازاین‌که خط‌مشی مشخص فیلمسازی شوروی ازحدود سال ۱۹۳۰ به‌بعد بشود، بازایستاد؟ مورخان فیلم با روشی سنتی سه پاسخ برای نخستین سؤال ارایه کرده‌اند:

۱ــ کولیشف رهبری آزمایش ویژه‌ای ازمونتاژ، میان سال‌های ۱۹۱۹ و۱۹۲۴ به‌عهده داشت که دیگر سینماگران را تحت تأثیر قرار داد.

۲ــ کمیابی فیلم خام در شوروی.

۳ــ فیلم «تعصب» ساخته دیویدگریفیث، کارگردان معروف آمریکایی که «ساخت تصویری‌اش» اصل مونتاژ را مورد استفاده قرار میدهد، نخستین‌باردر ۱۹۱۹ در شوروی به‌نمایش‌گذاشته شد وسینماگران، این فیلم را به‌عنوان‌مدل وسرمشق قرار دادند.

این توضیحات، آنقدرکه ناقص است، نادرست وغلط نیست، بی‌تردید این سه عامل در آن موقع نقشی مهم بازی‌کردند، لیکن به‌عنوان توضیح واقعیت‌های تاریخی، توضیحات فاقد صحت و ارتباط هستند. نخست این‌که برخلاف تصوری‌که خیلی‌ها دارند، آزمایش‌های کولیشف چندان نوآورانه و ابداعی نبود، ژیگاورتوف نیز در مسیری مشابه وبه‌موازات کولیشف کارمیکرد وبه‌زودی نسبت به‌کارها وپیشرفت‌های کولیشف در مورد فیلم داستانی، شدیداً دچار تردید شد. دوم اینکه کمبود فیلم خام‌را به‌زحمت میتوان موقعیت‌وزمینه‌ای قبلی برای خلق سبك مونتاژ دانست. فیلم «مادر»، اختراع ضرورت نبود. سرانجام، بااین‌که فیلم «تعصب» در بسیاری ازکشورها به‌نمایش‌گذاشته شدو مورد تحسین قرارگرفت، معهذا نمی‌توان در هیچ‌کشور تأثیری راکه در تکامل شیوهٔ مونتاژ در شوروی برجای‌گذاشت، مشاهده‌کرد. خلاصه درحالی‌که این رویدادها نقشی در پیدایش‌سبك مونتاژ شوروی بازی‌کرد، عوامل ویژهٔدیگری

هم وجود داشت که جهت و زمان سنجی مراحل تکاملی این سبك را تحت تأثیر قرار داد. من تصور میکنم که این عوامل را میتوان درزمینهٔ وسیع‌تر فعالیت‌های هنری آن زمان در شوروی، کشف وبررسی کرد.

روشن است که اگر تئوری مونتاژ را بـه‌گونه‌ای انتزاعی‌تر مورد نظر قرار بدهیم، در خارج از حیطهٔ فیلم هم میتواند کاربردی داشته بـاشد. بنظر میرسد اصول اساسی ــ گردآوری اجزاء متباین، پیوند این اجزاء درخواست از بینندگان برای ایجاد رابطه‌های فکری وتصوری در رابطه‌ای اساساً نومیان اجزاء و بخش‌های کلی یك اثر هنری ــ قابل انتقال بـه‌درام، موسیقی، ادبیات، نقاشی و پیکره سازی باشد. «مه‌یرهولد» این نکته را بدخوبی بیان کرده‌است: «با در نظرگرفتن قدرت حافظه آدمی، موجودیت دو واقعیت در عمل پیونـد، ارتباط و بستگی آنها را باعث میشود؛ مـا بیدرنگ بـه شناخت وبررسی این ارتباط و بستگی می‌پردازیم. درهمان لحظه‌ای که کمپوزیسونی پدیـد می‌آید و اندیشه‌هایش به‌خود نمایی آغاز میکند.» میتوان بدون پیگردی طولانی برای یافتن تأثیرات دقیق تاریخی ، اصول مونتاژ راکه درکوبیسم، در شعرآپولینر، درطرح‌های گرافیك «گروژ» و «هارتفلید» دادییست، و «موسیقی بنیادی» فوتوریست‌های ایتالیایی مشاهده کنیم.

## پیوندهای هنری امروزی

احتمالا زمانی امکان کاربرد اصل مونتاژ درهنرهای گوناگون بیشترمیشود که متوجه میشویم فیلـم‌های روسی متکی به‌مونتاژ، دوگرایش تـا اندازه‌ای مشخص ومتمایز را آشکار میکند. در فیلم‌های کولیشف وبیشتر فیلم‌های پودفکین، مونتاژ صرفاً برای هدف‌های ریتمیك وداستان‌گویی به‌کار برده میشود، الحاق وپیوند نماها، روشی برای ارایه فرم، اختلافات ونوسانات جزیی یك داستان میشود. فیلم‌های ورتوف وایزنیشتین پیوسته به‌فراسوی تدوین داستان برای ایجاد بیانیه‌های استعاری وبیانی بـه‌کمك مونتاژگام مینهد. تئوری‌هـای ایزنیشتین و ورتوف غالباً جاه‌طلبانه است. ایزنیشتین ادعا میکند که تئوری او، «تبدیل تصور انتزاعی مسیر وتوقف اندیشه‌ها را بدون میانجی، پیشگویی کرد ، یعنی بدون توسل به داستان یـاطرحی اختراعی.» ورتوف اظهار می‌کرد کـه فیلم خبری

می‌تواند هرگونه بحث وجدل ایدئولوژیك، هر بحث سیاسی، اقتصادی یا موضوع مهم دیگری را در برگیرد. هم فیلم‌ها وهم تئوری‌های ورتوف و ایزنیشتین اساساً تجربی‌تر از فیلم‌ها و تئوره‌های کولیشف وپودفکین هستند. لیکن چرا؟

موقعیت هنری زمان، سررشته‌هایی بدست میدهد. از یك‌سو بنظرمی‌رسد زمانی که کولیشف به‌عنوان یك نقاش تعلیم دید، آثار او وشاگردش پودفکین، بطور نسبی خارج از روند فعال عمومی هنری سال‌های خطیر ۱۹۲۴-۱۹۱۷ قرار داشته‌اند. هردو مرد جوان به‌طورکلی در حیطهٔ فیلم‌کار وفعالیت‌میکردند. برعکس، ورتوف وایزینشتین در فعالیت‌های هنری زمان خود دست داشته‌اند. ورتوف پیش از این‌که به سینما راه یابد، نوول، شعر و هجویه می‌نوشت و «موسیقی بنیادی» تصنیف کرده بود، همین‌که به‌سینما راه یافت، پیوندهای نیرومند خود را با فوتوریست‌ها تقویت کرد. ایزینشتین، فردی تحصیلکرده بود که دانش‌گسترده‌ای در زمینهٔ هنرها به‌ویژه تئاترگرافیك داشت، او به طراحی پوسترها و دکورهای صحنه تئاتر پرداخت وچند نمایش تئاتری را شخصاً کارگردانی کرد. علاوه براین، ورتوف وایزینشتین، برخلاف‌گروه کولیشف، خود را با «لف»، گروه هنرمندانی‌که از نظر سیاسی وزیبایی شناسی انقلابی بودند ومتحد وهمداستان‌کردند. سرانجام، تئوری‌هایی‌که ورتوف و ایزینشتین مطرح‌کردند،شدیداً مخالف‌ومغایر تئوری‌های‌گروه‌کولیشف بود. «لوراشنیتزر» و«ژان‌شنیتزر» بادقت فراوان، تفاوت‌های اساسی این دوگروه‌را بیان‌کرده‌اند: کولیشف وپودفکین از نظر هنری، درجناح پیشرو سینماگران محافظه‌کار قرار گرفتند، حال آن‌که ورتوف وایزینشتین با قاطعیت در بخش هنرمندان پیشرو افراطی بودند. خلاصه درعین این‌که توضیحات استاندارد در مورد شکوفایی مونتاژ، نقش‌کولیشف را تأکیدکرده است، علتی‌که از نظرگاه تاریخی نیز کامل است باید زمینه‌ای راکه ورتوف وایزینشتین در آن‌کار میکردند مورد ملاحظه قرار بدهد. این زمینه آشکار میکند که اصل مونتاژ، یك استراتژی برجسته هنر شدیداً پیشروی شوروی بود.

انگیزه‌های هنر پیشرو شوروی ریشه درگرایش‌های هنری روسیه قبل از انقلاب دارد. در حوالی سال ۱۹۱۹، جنبش فوتوریست شوروی بسیاری از

خلاق‌ترین مغزهای زمان را به خود جلب کرد. فوتوریست‌های روسی که هم از کوبیسم فرانسوی وهم ازفوتوریسم ایتالیایی تأثیرپذیرفته بودند، اعلام کردند که هنر قراردادی باید از بین برود وهنری نومتناسب باعصر ماشین، جانشین آن بشود. از این‌رو، فوتوریست‌ها موضوع‌های خود را از زندگی مدرن الهام میگرفتند ونوعی تکنیك الحاق وپیوند تکان دهنده‌را مورد استفاده قرار دادند. این جنبش، قدرت و طرفـداراتی در نقاشی وادبیات کسب کرد: سال ۱۹۱۲، سال نخستین نمایشگاه مهم آثـار نقاشانی چون «لاریانوف»،«گونچاروا» ، «مالەویچ» و«تاتلین» وهمچنین زمان ملاقات «ولادیمیر مایاکوفسکی» شاعر و «داویـدبورلیوك» نقاش بودکه مـایـاکوفسکی طی این ملاقـات اظهارکرد «فوتوریسم روسی، زاده شد.» چندین عامل در تجزیه واتحاد فوتوریست‌هـا دخالت داشت: سفرفوتوریست‌ها بەشهرها وروستاهای روسیه، دیداری‌ازجانب «ماری‌نتی» فوتوریست برجسته ایتالیایی وبـەویژه محاصره روسیه در۱۹۱۴ که فوتوریست‌ها را ازتأثیرات وتحولات اروپایی جداکرد. طی‌این سال‌هانوعی پیگرد وبررسی زیبایی‌شناسی فوتوریستی آغاز شد .

بیشتر این پیگرد و بررسی بـەتکنیك مونتاژ مربوط میشد. نقاشی‌هـای «کوبیست ـ فوتوریست» مالەویچ، عناصرگونـاگونی را در نوعی ترکیب و آمیختگی بصری کنارهم قرار داد؛ برای‌مثال، تابلوی «یك انگلیسی درپاریس» (۱۹۱۴)، اشیاء متعددی (ماهی، قاشق، خنجر، چاقو، شمع، نردبام، عمارت) را باارقام، حروف، پیکان‌ها، شکل‌های دندانه‌دار، وسطوح مستوی منکسردرهم می‌آمیزد. بدهمین ترتیب، دکترین «تاتلین» دربارهٔ مواد واقعی درفضای‌واقعی درآثاری چون «تسکین» (۱۹۱۴) و«کنج خلوت» (۱۵ - ۱۹۱۴) نشان داده شدکه از مواد نامتجانس وشکل‌های فرورفته‌ای‌که در برخوردهای شدید قطع میشونـد، تشکیل میشود. کـارهـای مشابهی در طراحـی صحنه نیز تـوسط «الکساندراکستر» انجام شد. در همین زمان، اشعار مایاکوفسکی، کلمات را خرد میکرد ودگرباره آنها را در تصاویری بی‌رحمانه وخشن، گردهم‌می‌آورد. در ۱۹۱۶، دنیس‌کوفمان‌که بعداً در سینما بانام «ژیگاورتوف» شهرت‌یافت، در «آزمایشگاه شنوایی» خود بەانجام آزمایشی پرداخت‌کـه آن را «مونتاژ یادداشت‌های تندنویسی وضبط‌صدا» نامید: دوسال بعد ورتوف بەآزمایش‌های

سینمایی مونتاژ خود آغاز کرد. رویهمرفته، دوران ۱۷ - ۱۹۱۴ هنر پیشرو روسیه، مرحلهٔمقدماتی مهمی را در تعقیب وپیگردی اصل مونتاژ، رقم می‌زند.

در اکتبر ۱۹۱۷ به‌گونه‌ای قابل پیش‌بینی، هنر پیشرو نیز بـه صفوف پیوست. «مالەویچ» یادآور میشودکه «کوبیسم وفوتوریسم»، فرمهای انقلابی در هنری بودندکه انقلاب در زنـدگی سیاسی و اقتصادی ۱۹۱۷ را از پیش خبرمیداد .ومایاکوفسکی در خاطراتش مینویسد «پذیرفتن یانپذیرفتن؟برای من (همچنین برای دیگر فوتوریست‌های مسکو) این سؤال هرگز مطرح نشد. این است انقلاب من.» فوتوریست‌هـا خود را در خدمت رژیم شوروی قرار دادند ودر جبههٔ «جنگ‌های داخلی» خدمت کردند ودرمجامع تبلیغاتی به‌کارپرداختند وآثار هنری متعددی را برای یادآوری وبزرگداشت انقلاب، پدید آوردنـد. در نتیجه این همکاری درسال ۱۹۱۸ فوتوریسم، سبك‌وشیوهٔ رسمی هنرشوروی شد. IZO (ادارهٔ هنرهای زیبا) تأسیس شد. مالەویچ، تاتلین، کـاندینسکی، رودچنکو، آلتمـان، بریـك ، پـونین - همگی فـوتوریست‌های برجسته - برای رهبری ومدیریت شوراهای «ادارهٔ هنرهـای زیبا»ی مسکو وپتروگراد، منصوب شدند.

در ۱۹۱۹ (سالی‌که فیلم «تعصب» نمایش داده شد)، دو شخصیت کـه بعداً برسینمای‌شوروی تأثیری‌فراوان‌گذاشتند بـاگرایش‌ها وتفکرات هنرمندان پیشرو متحد وهمآهنگ شدند: ورتوف، تهیه مجموعه‌ای از فیلم‌هـای خبری را زیرنظر ونظارت خود اداره میکرد وگروه پرآوازه‌ای را برای ساختن‌فیلم‌های مستند تشکیل داد وایزینشتین شروع به‌مطالعه وبررسی‌آثار تئاتری «مەیرهولد» کردکه به تازگی ازکـارگردانی نمایشنامهٔ Mystery – Bouffe فـارغ شده بود. علاوه براین، پس از انقلاب هم آزمایش‌های مونتاژ ــ در شعر، در موسیقی (سمفونی‌های صدا مرکب از شیپور، سوت ودیگر صداهای شهری) و در فیلم‌های خبری ورتوف ادامه یافت. بـانگاهی به‌گذشته، حتی کولیشف هم انقلاب در سیاست را بایك سبك هنر انقلابی درهم آمیخت: «مـا خیلی جوان بودیم، میخواستیم از همه چیز سر دربیاوریم، ما فکر میکردیم، بحث و جدل میکردیم... مـا انقلاب را در پیش‌رو داشتیم کـه علیرغم مشکلات، تمامی این امکانات را در اختیارمان‌گذاشت. انقلاب، انسان، فکر وهنرمندانی راکه تحت

سلطهٔ تزاریودند و پیش‌ازاین دچار خفقان شده بودند آزاد کرد. زمان مونتاژ فرارسیده بود. مونتاژ باید کشف میشد. این امری اجتناب‌ناپذیر بود.»

لیکن با برتری رسمی فوتوریسم، مشکلی پیش آمد. چگونه هدف‌های فوتوریسم میتوانست باهدف‌های جامعهٔ شوروی درهم بیامیزد؟ از آن‌جا که فوتوریست‌ها ازنظرسنتی، توده‌هارا به‌استهزارگرفته بودند، گروهای کارگری، فوتوریسم رابه‌عنوان این‌که هنرخواص است، موردحمله‌قراردادند. فوتوریستها تجزیه‌شدند: گروهی به‌رهبری «ولادیمیر تاتلین» پیکره‌ساز، معتقدبودند که هنر بایستی موادصنعتی رامورد استفاده‌والهام‌خودقراربدهد تا برای‌تمامی مردم‌قابل فهم‌ودسترسی باشد، گروهی دیگر به رهبری «کازیمیرمالەویچ»، درمورد هنری غیرعینی وبنابراین، هنری‌غیرایدئولژیکی، بحث و جدل میکردند. تأثیر ونفوذ تاتلین، قاطع‌بود. طرح‌اوتحت عنوان «یادی ازانترناسیونال سوم» (که درسال ۱۹۲۰ طراحی‌شد لیکن‌هرگز ساخته‌نشد)، مثال‌جالبی را از این‌که چگونه هنرمند میتوانست ازنظرگاه ایدئولوژیکی، عضوی مفید ومؤثر در جمع باشد مطرح‌میکند.

## «لف» و «کنستروکتیویست»ها

ازجانب گروه «تاتلین» بودکه جنبش تازه‌ای به‌نام «کنستروکتیویسم» پدیدآمد ودر حوالی ۱۹۲۲، شهرت واعتباری یافت. «کنستروکتیویست»ها که ازادبیات، تئاتر، نقاشی، پیکره‌سازی وفیلم به‌این‌جنبش پیوسته‌بودند ازنظر زیبایی‌شناسی به‌همان اندازه‌که آثارفوتوریست‌ها تجربی بود، آثاراین افراد نیز تجربی بود، لیکن «کنستروکتیویست»ها درعین‌حال، هنررا بعنوان پاره‌ای از جامعهٔ خواص نمی‌دانستند، بلکه‌آن را به‌عنوان مکتبی برای خلق آثار ازنظر اجتماعی سودمندوانقلابی، مدنظرقرار دادند. نقاشان «کنستروکتیویست» به‌طراحی‌پوسترها، کتاب‌ها، اشیاء منزل، لباس‌ها، گرافیك، حروف‌چاپی‌وتزیینات خیابانی آغازکردند. بهره‌گیری مدیرهولد ازدکور صنعتی وتئوری بازیگری «بیومکانیك» اوسبب شدکه کنستروکتیویسم به تئاترنیز کشانده بشود. درظرف یکسال، رادیکالی‌ترین کنستروکتیویست‌ها پیرامون‌گروه پیشروما یاکوفسکی که به‌نام «لف» شهرت یافته‌بودگرد آمدند. وابستگان «لف»، هنرمندانی نظیر رود-

چنکو. استپانووا. زبان‌شناس‌هایی نظیر «بریك» و «سکلووسکی». شاعرانی چون «کروچنویچ» و «پاسترناك». کارگردان‌های تئاتر نظیر مه‌یرهولد و ایزنشتین. و فیلمسازهایی ازقبیل ژیگاورتوف را شامل میشد. بسیاری ازوابستگان «لف». فوتوریست‌های پیشین بودند ودرروزنامهٔ ارگان جنبش تازه بنام «لف» به این بحث ادامه دادند که هنر ناب شوروی، نابودی فرم‌های سنتی هنر را طلب میکند ــ سبکی نو برای جامعه‌ای نو.

مایاکوفسکی مینویسد «گروه لف ازتمامی منابع فوتوریسم برای بیان مضامین بزرگ اجتماعی استفاده کرد.»

یکی ازاین منابع، اصل مونتاژ بود. در ۱۹۲۳، سالی که کولیشف سرگرم انجام مهمترین آزمایش‌های تجربی مونتاژ خود بود، شعرای وابسته به «لف» اعلام کردند:

«ما اینك غبار کهنگی زبان ملفوظ را کنار زده‌ایم وفقط از پاره‌ها وقطعات استفاده خواهیم کرد.» کارگران (درواقع هنرمندان دست‌اندرکار) در دیگر هنرها نیز به بررسی استراتژی‌های گوناگون گردهم آوری، آغاز کردند. در اجرای نمایش «دریاچه لیول» (۱۹۲۳) توسط مه‌یرهولد، نمایشنامه را به چند اپیزود کوتاه تقسیم کرد که به‌وسیلهٔ فضاو محیطی که سریعاً قابل حرکت و تغییر در نور پردازی بود به‌یکدیگر پیوند داده میشدند. «الکساندررود چنکو»ی نقاش نخستین فتومونتاژهای خودرا برای مصور کردن نشریهٔ «لف» و کتاب «دربارهٔ این». نوشتهٔ مایاکوفسکی به‌مرحله اجرادرآورد. درهمین سال، ایزنشتین به‌تهیهٔ «هرانسان خردمند» نوشتهٔ «استروووسکی» مبادرت کرد ومتن نمایشنامه را به‌عنوان مجموعه‌ای ازحرکات. پانتومیم‌ها وشوخی‌های متعارف درسیرك ـ تکنیکی که‌او «مونتاژجاذبه» نامیده‌است ـ عرضه کرد. مقارن همین زمان، ورتوف نیزسرگرم تجربهٔ مونتاژ درفیلم‌های مستند «سینما ــ حقیقت» خود بود. در اوایل ۱۹۲۴، مه‌یرهولد هم نمایشنامهٔ «جنگل» را به روی صحنه آورد که متن را به بیش از سی اپیزود تقسیم کرده‌بود. او توضیح میدهد ایزنشتین، پیوند دوشات متضادرا تبلیغ میکرد. نحوهٔ اجرای نمایشنامهٔ «جنگل» کاملا برهمین اصل ساخته و پرداخته‌شد، براساس تضاد اپیزودها».

طی این سال‌ها، همفکری‌های ایزنشتین و ورتوف با «لف» دربالاترین

حدخود بود. نخستین مقالهٔ مهم تئوریك ایزنیشتین بنام «مونتاژ جاذبه» ومقالهٔ اصلی ورتوف درشمارهٔ واحدی ازنشریهٔ «لف» چاپ شد وهیچ یك ازاین مقالدها رانمی توان بدون توجه به برنامهٔ «کنستروکتیویست» و «اجتماعی ـ انقلابی» وابستگان «لف». درك کرد. مقالهٔ ایزینشتین: «جاذبه رابه عنوان عنصرمهم و مقدماتی درساخت یك اجرای تئاتری، تعریف میکند» ودرمونتاژ چنین «لحظات تهاجمی»، ازطریق هدایت بیننده است که وظیفهٔ اصلی هرتئاترسودمند (تبلیغاتی، پوستر، آموزش بهداشت وغیره) نمودارمی شود.» مقداری گرایشهای «پرستش ماشین» فوتوریستی وکنستروکتیویستی از لابلای مقالهٔ ورتوف که ادعا میکند چشم مکانیکی دوربین میتواند قوهٔ بینایی آدمی را کامل کرده وبدهمان ترتیب عمل کند، خودنمایی میکند. «من، یك ماشین، دنیایی رابه شما نشان میدهم که مشابه آن رافقط من میتوانم ببینم.» ورتوف نیزچون ایزینشتین اصرار میکردکه این جهان رامیتوان ازپاره ها وقطعات ساخت («تمامی مسئله، الحاق وکنارهم گذاردن یك لحظه بصری درکنار لحظهٔ بصری دیگراست») واین روشی است که بایدجانشین فیلم های خائنانه بورژوایی بشود. آثار بعدی سینمایی ایزینشتین و ورتوف در بردارندهٔ بررسی وتجسس امکانات اصول مونتاژ است که در هر دو مقاله تأثیرپذیرفته شان ازجنبش فکری پیشرو ووابستگان «لف». در ۱۹۲۳ مختصراً شرح داده بودند.

با این همه تأثیرونفوذ، بطورکلی یك طرفه نبودچرا که دراین دوره نوعی فعل وانفعال متقابل فوق العاده درمیان کنستروکتیویست ها درمدیوم های گوناگون رخ داد. دراثنایی که ایزینشتین، سبك تئاتری خودرا بدنبال تجربه اندوزی هایش بامه یرهولد تکامل بخشید و «رودچنکو» را به عنوان مدل وسرمشق مونتاژ در هنرهای بصری تلقی کرد، ودراثنایی که ورتوف به تأثیرپذیری خود از اشعار مایاکوفسکی اعتراف کرد، هنرمندان وابستهٔ «لف» دردیگرهنرها، احترام تازه ای برای سینما قایل شدند. رودچنکو بطراحی پوسترو نوشته های میانی فیلم های ورتوف اقدام کرد. حال آن که مه یرهولد با بهره گیری ازاصول مونتاژ بدکاری مبادرت کرد که خرد آن را «سینمایی کردن» تئاترنامید. منتقدانی چون «شکلوفسکی» و «بریك» شروع به نگارش فیلمنامه کردند. مایاکوفسکی که ده سال پیش ترنسبت به امکانات هنری سینما تردید کرده بود، اینك مینویسد «برای شما، سینما یك

منظرهٔ نمایشی است. برای من سینما، تقریباً اندیشه و تصوری از جهان است.» از این رو، تردیدی نیست که هنرمندان وابستهٔ «لف» حتی مایاکوفسکی هم بر تئوری های مونتاژ ورتوف وایزنشتین تأثیر گذاشتند وهم از آن تأثیر پذیرفتند. همچنان که ویکتور شکلووسکی بدخاطر می آورد: هنرهای گوناگون . . . درحال تکامل بودند ودرمسیر ونقطه‌ای مشترك تلاقی کردند. به هرحال، استنباط تئوری‌های ورتوف وایزنشتین... بدون توجه به نظریه‌های مایاکوفسکی، غیرممکن است. و همچنین شعر «دربارهٔ این» را ــ که قهرمانش از یك مرحله به مرحلهٔ دیگری می رود ودچار مسخ‌های متعددی میشود ــ نمی توان بدون دانش واطلاعی از سینما توگرافی زمان، بدون آگاهی از این که چه مفهومی برای هنرمندان داشت تا شدیداً با قطعاتی که دارای مفهوم کلی مشترك که در تعدادی از تضادها آشکار میشود، درك کرد.

پس، این زمینه‌ای بود که ورتوف وایزنشتین در ۱۹۲۳، تئوری‌های مونتاژ خودرا ارایه کردند. زمان سنجی کامل بود، چرا که در پایان همین سال «سیاست جدید اقتصادی» دولت، ثبات اقتصادی را واقعیت بخشید و کمپانی‌های متعدد سینمایی بتدریج درمجموعهٔ بزرگ «سووکینو» ترکیب شدند. قوس صعودی در تهیهٔ فیلم‌ها، چشمگیر است: از بیست فیلم بلنداستانی در ۱۹۲۳ به سی و هفت فیلم در ۱۹۲۴، به پنجاه وهشت فیلم در ۱۹۲۵، وتا صد ودوازده فیلم در ۱۹۲۸. تولید روزافزون فیلم‌ها، آزمایش‌ها وتجربه‌های هنری را تشویق وترغیب کرد و ازاین رو، میان سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۳۰، مونتاژ، سبك وشیوهٔ اصلی وهمه‌جاگیر سینمای پیشروشوروی شد. دراین دوره بود که نه‌فقط فیلم‌های «مستروست در سرزمین بلشویك» (۱۹۲۴)، «اشعهٔ مرگ» (۱۹۲۵) و «برطبق قانون» (۱۹۲۶) از کولیشف، وفیلم‌های «تب شطرنج» (۱۹۲۵)، «مادر» (۱۹۲۶)، «پایان سن پترزبورك» (۱۹۲۷) و «توفان برفراز آسیا» از پودفکین تهیه شدند بلکه آثاری تجربی شخصی‌تر و اندیشمندانه‌تری مثل «سینما ــ حقیقت» (۱۹۲۴) «سینما ــ چشم» (۱۹۲۴)، «یك ششم دنیا» (۱۹۲۶) «به پیش سوویت» (۱۹۲۶)، «یازدهمین سال» (۱۹۲۷) «مردی بادوربین فیلمبرداری» (۱۹۲۹) و «شور و اشتیاق» (۱۹۳۰) از ژیگاورتوف، وفیلم‌های «اعتصاب (۱۹۲۴)»، «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵)، «اکتبر» (۱۹۲۷)، «خط مشی عمومی» (۱۹۲۹) نیز ساخته شدند.

## بوروکراسی در برابر آوانگارد

چرا در حوالی ۱۹۳۰ سبک مونتاژ بتدریج اهمیت خود را از دست داد؟ مجدداً باید به این نکته اشاره کرد که پاسخ به این سؤال تا اندازه‌ای به زمینه فعالیت هنری شوروی بطور کلی، مربوط میشود. در ۱۹۲۲، کنستروکتیویسم در گرافیک و ادبیات، مورد حملات متعددی قرار گرفت. برای نمونه در مسکو، نمایشگاهی تشکیل شد که آثار هنرمندان محافظهٔ کار و کنستروکتیویست را در مقابل یکدیگر قرار داد و همین باعث بحث و جدلی شد که با شکست هنرمندان کنستروکتیویست پایان یافت. تقریباً مقارن همین زمان، هنرمندان وابسته به حزب، حمله به مایاکوفسکی و «لف» را آغاز کردند؛ سرانجام، زمینه نامساعدی پیش آمد که باعث ازهم پاشیدگی گروه شد. بوروکراسی نسبت به آوانگارد بی‌توجه شد و از شیفتگی به در آمد. چرا که عامه مردم هنری را که کمتر مشکل بود ترجیح می‌دادند. در ۱۹۲۸، «انجمن نویسندگان پرولتاریا» که مجمعی محافظه‌کار بود به دیکته کردن روش و خط‌مشی فعالیت‌های ادبی پرداخت. اگرچه مونتاژ در فیلم برخلاف مونتاژ در دیگر هنرها مورد حمله قرار نگرفت. ایزنشتین و ورتوف توانستند به انجام تجربه‌های سینمایی مونتاژ در «اکتبر» و «یازدهمین سال» ادامه بدهند. برنامه پنج ساله دولت، درحال پیشرفت بود. یادآوری مغرورانه از دوران «کمونیسم قهرمانی» به وسیله کنترل شدید بوروکراتیک در هرجنبه و شکل زندگی، موقعیت خود را تقریباً از دست داد. در ۱۹۳۰، کمیته سانسور تئاتر، نمایش «گرمابه» از مایاکوفسکی را رد کرد؛ ایزوستیا نیز فیلم «زمین» از الکساندر داوژنکو را به عنوان اثری «ضد انقلابی» و «شکست‌گرا» مورد حمله قرار داد؛ و مایاکوفسکی خودکشی کرد. آزمایشگران مونتاژ، دیگر بیش از این گروه پیشرو مورد نظر و صاحب امتیاز هنر شوروی نبودند. استالین، صنعت سینما را سازمانی تازه داد و آن را زیر کنترل و مراقبت «بوریس شومیاتسکی» قرار داد که فرم سنتی داستان را به مونتاژ بیانی و نمایشی ترجیح می‌داد. با تصویب نامه‌ای از جانب «کمیته مرکزی» در مورد «تجدید سازمان مؤسسات ادبی و هنری» (۱۹۳۲)، حزب توانست کنترل تمامی فعالیت‌های هنری را زیر نظر بگیرد و «رئالیسم اجتماعی» سبک رسمی دولتی شد.

در هریك از هنرها، مونتاژ، اینك «فرمالیسم» تلقی می‌شد و از این رو ممنوع.

طی دهه ۱۹۳۰، فشار بوروکراتیك، سبك تجربی مونتاژ را از میدان بدر کرد. در ۱۹۳۷، ایزینشتین بتدریس پناه برد وورتوف بتدوین فیلم‌های خبری روکرد. وحتی بـه کارگردان‌هایی نظیر پودفکین وداوژنکو، علیرغم تغییر در سبك وشیوه خود وپیروی از دستورات وخواسته‌های حزب کارکمی رجوع شد. فیلم‌هایی که در این زمان بـاشدیدترین حمایت دولتی روبرو شدنـد. عبارتند از «چاپایف» (۱۹۳۵) و «تریلوژی مـاکسیم» (۳۹ - ۱۹۳۵) ـ فیلم‌هایی که سبك کلاسیك مونتاژ را نادیده‌گرفتند. در دیگر هنرهـای بصری و ادبیات، مونتاژ جای‌خودرا بسبك نمایشی‌حیله‌آمیزی داد که از سیاست‌وروش رسمی دولتی الهام می‌گرفت، سیاستی که شایستگی یك اثر هنری را بـه‌وسیله محتوای آن داوری می‌کرد. رئالیسم اجتماعی برفرمالیسم پیروز شده بود. از این‌رو هرگونـه‌گزارشی در مورد مونتاژ سینمایی شوروی که بخواهد کـامل باشد، باید شامل هردو رشته تکاملی بشود: آزمایش‌های کولیشف و پودفکین، و از سوی دیگر، آزمایش‌های ورتوف وایزینشتین. بی‌تردید کمیابی فیلم خـام، تدوین دوباره فیلم‌های قدیمی را تشویق کرد، همچنین تردیدی نیست که‌مطالعه وتحلیل فیلم «تعصب» بنوعی آگاهی از قدرت تـدوین ومونتاژ، کمك کرده است. لیکن شرایط ویژه‌ای هم در پیدایش سبك مونتاژ بودکه در جنبش‌های هنر آوانگارد ریشه داشت.

ورتوف وایزینشتین نیز وابستگی‌های شدیدی بدیگر هنرهای آوانگارد داشتند. از این‌رو محو تدریجی سبك مونتاژ را نه‌تنها باید بـه‌عنوان واکنشی نسبت بـه مجموعه‌ای از فیلم‌هـای بطور فزاینده مشکل بررسی کرد، بلکه همچنین باید به عنوان بخشی از تلاش وکوششی توسط بوروکراسی سیاسی وائتلاف‌های هنری برای محو وحذف سبك مونتاژ از تمامی هنرهـا موردنظر قرار داد.

نکاتی که تاکنون ذکر شد، طرحی ساده است از موقعیتی تاریخی که‌در پیدایش وترقی تئوری‌ها وسبك‌های مونتاژ، نقشی بازکرد. بدیهی است‌محققی که بدزبان روسی آشنایی داشته باشد بهتر میتواند دربـارهٔ این موقعیت بـه‌

بررسی و تحقیق اقدام کند و رابطه‌های دقیق میان گروه «لف» و گروه کولیشف (همچنین گروه FEX که از میان اعضای آن میتوان از «کوزنتسف» و «تروبرگ» نام برد) را دنبال و پی‌گیری کند. بطور کلی، مطالعه سینمای اروپا را باید با در نظر گرفتن زمینه‌های مشابه در دیگر مناطق جغرافیایی و دوران‌ها دنبال کرد.

چرا مطالعه را همراه با جزییات بیشتر درباره رابطه میان سینماگران و کارگردان‌های تئاتر اکسپرسیونیست آلمان یا میان کارگردان‌های نئورنالیست ایتالیایی و جنبش نئورنالیست ادبی دنبال نکنیم؟ ما به تحقیق و بررسی‌هایی که تاریخ فیلمسازی و تئوری فیلم‌را بطور کلی در صفحات تاریخ هنر مدرن قرار می‌دهد، نیازمند هستیم؛ مسئله اصلی ردیابی و دنبال کردن شباهت‌هایی است از نظر سبك و تصویر، و یافتن رابطه‌های دقیق تاریخی. خلاصه، تاریخ سینما، جدا از تاریخ دیگر هنرها نمی‌تواند باشد. چنانچه ما اگر بخواهیم تاریخ سینمایی معتبر و موثق بنویسیم، به‌مطالعه و تحقیقی بیش از تحقیق درباره فیلم، نیاز داریم.

فوتوریسم ــ شیوه‌ای است در هنر که در ۱۱-۱۹۰۹ در ایتالیا رواج یافت. این روش هنری توسط «ماری‌نتتی» (۱۹۴۴-۱۸۷۶) بنیاد شد. «ماری‌نتتی» در کتاب خود، بنام «مانیفست‌فوتوریسم» می‌نویسد: «ما، پیروزی رو به‌صعود ماشین را می‌ستاییم»؛ «یك اتومبیل مسابقه، زیباتر از مجسمهٔ Nike of Samothrace» است.

این همچنان که دعوت به‌ستایش «دینامیسم صنعتی» می‌کند، نمی‌توانست جوهر واقعی فوتوریسم را که نمایش ایدئولوژی بورژوازی مهاجم ایتالیایی بود، پنهان کند. هدف ایده‌آلی که فوتوریست‌ها از ماشین داشتند، خیلی دور از درك وارزش‌گذاری کار وزحمت بشر بود، ودرواقع اعمال آنها درپرستش تکنولوژی و تجلیل میلیتاریسم «مکانیزه شده» (شعرها و نوول‌های «ماری‌نتتی») خلاصه می‌شود. خصوصیات برجستهٔ نقاشی‌هاومجسمه‌های فوتوریست‌ها، تصاویر جامع «ریتم‌ها» و «حرکات»، نمادهای ذهنی، اشیاء متحرك از شکل طبیعی خارج شده، عناصر اروتیك یاگرایش‌های عرفانی بود. فوتوریسم روسی که در ۱۹۱۰ آغاز شد، جنبشی متباین درادبیات وهنر بود. فوتوریست‌های روسی

(برادران بورلیوك، کروچه‌نیخ ،خلبنیکف، لیفشیتز، کامنسکی) مخالف جوهر ارتجاعی مانیفست های «ماری‌نتتی» بودند، لیکن آثار آنها نیز شدیداً تحت تأثیر اندیشه‌های پتی بورژوازی و آنارشیسم بود. مایاکوفسکی ودیگران پس از درك استدلال‌های غلط و دلایل سفسطه‌آمیز ایدئولوژیك وزیبایی شناسی فوتوریست‌های فرمالیست از فوتوریسم بریدند وبه‌جانب رئالیسم اجتماعی رو کردند.

دادائیسم : روشی که در ۱۶–۱۹۱۵ در هنر وادبیات بورژوایی آغاز شد، توسط شاعران وهنرمندانی که بـه‌خاطر وحشیگری‌های جنگ اول جهانی ازسوییس فرار کردند،شاعرانی چون تریستان تزارا،ریچاردهولزنبك‌وژان کوکتو وهنرمندانی چون هانس آرپ، مارسل‌دوشان. ژوان‌میرو، پل کله، ماکس‌ارنست، فرانسیس‌پیکابیا ودیگران. طغیان آنارشیستی دادائیست‌ها علیه ضد انسانی بودن جنگ، بردرماندگی وعجز روشنفکران پتی‌بورژوا که کوشش می کردند تضاد ـ های طبقاتی و رنج‌های مردم را بـه‌وسیلهٔ طبیعت آدمی توضیح بدهند، دلالت می کند. اصول زیبایی شناسی دادائیست‌ها عبارت بودند از جنون تخریب و انهدام، قسا وقدر پوچ ، تصاویر وطرح‌های داستانی، وبدگمانی. از این‌رو، شگردهای غیر هنری دادائیستی مثل حروف چاپی واژگون، ترکیبات بی‌معنی صداها، وپاره‌های کاغذ وشیشهٔ خرد شده کـه روی کرباس مخصوص نقاشی چسبانده می‌شد، بخشی از کارهای دادائیست‌ها شد. بـاگذشت زمان، بیشتر دادائیست‌ها بسوی هنر انتزاعی وسوررئالیسم که طلایـه‌داران بلاواسطهٔ آنها بودند، کشیده شدند.

کوبیسم: مکتبی از هنر که زادگاهش فرانسه بود. پایه‌گذارانش‌عبارت بودند از ژرژبراك ( ؟ ـ۱۸۸۱) وپـابلوپیکاسو (۱۹۷۳–۱۸۸۱) کـه تئوری‌فرمالیستی این‌مکتب هنری‌را که قبلاتوسط «پل‌سزان» (۱۹۰۶-۱۸۳۹) فرمول بندی شده بودنـد، توجیه کردنـد . ا . درآین (۱۹۵۴–۱۸۸۰) راکه تئوری سزان دربارهٔ تقدم وبرتری ساخت‌درونی وساختمان اشیاء درهنر تکمیل کرد، می‌توان به‌عنوان پیوندی میان آنها تلقی کرد. کوشش کوبیست‌ها را می‌توان به‌عنوان یك روش کاذب علمی برای نمایش و بیان معرفت کـامل ذهنی اشیاء یااندام آدمی ـ که به‌عنوان یك شیمی تلقی می‌شود ـ تعریف کرد.

درخلال نخستین دوره (۱۹۱۲-۱۹۰۸). نقاشانی چون ژ ـ متزنیگر» (مؤلف نخستین پرتره کوبیستی) ، «فرنان لژه» و دیگران به‌مکتب کوبیسم رو کردند. خصوصیات این دوره کوبیسم وهمچنین خصوصیات دورهٔ بعدی (مشهور به «علمی»). تحریف طبیعت. تبدیل اشیاء بداجسام ابتدایی هندسی، وطرح‌ریزی چیزهاست. امتناع برای دریافت و شناخت اندیشه‌های اجتماعی و بازسازی زیبایی دنیای واقعی. کوبیست‌هارا بدنفی بازسازی اشیاء متصور وقابل رؤیت سوق داد.

کنستروکتیویسم: مکتبی در هنرکه پیروانش اهمیت ویژه‌ای برای جنبه‌ساختمانی در بیان هنری و مواد مورد استفاده، قایل هستند. کنستروکتیویسم پس از نخستین جنگ جهانی در نتیجهٔ تکامل تکنیک‌های صنعتی و پیشرفت در زمینهٔ مواد جدید ساختمانی (بتون آرمه وشیشه) رواج یافت و بخصوص در معماری، طرفداران سرسختی پیدا کرد. در کنستروکتیویسم ، چندین روش مشخص می‌شوند، مثل فونکسیونالیسم، منطق‌گرایی، ومدرنیسم درمعماری‌وغیره. نمایندگان اصلی کنستروکتیویست‌ها عبارتند از «لوکوربوزیه» (فرانسه)، «گروپیوس»و«مندلسن» و«توت» (آلمان)،فرانك للویدرایت (آمریکا)ودیگران. کنستروکتیویسم برعنصر وابسته در فرمهای معماری و همچنین برتسهیلات و اقتصاد تأکید می‌کند. در عین حال از نقاط ضعف و عیوب جدی هم برکنار نیست: ساده سازی بیش از اندازه؛ توجه اندك به سنت‌های ملی؛ گرایش و تمایل بیش ازاندازه بدزیباترکردن مواد مدرن وتکنیك‌های‌گوناگون معماری. کنستروکتیویسم بهادبیات و موسیقی نیز رخنه‌کرد و طرفدارانی پرحرارت دست‌وپا کرد.

# ۳

## ژان‌ویگو : لحظاتی مبهم از یك زندگی کوتاه

ژان‌ویگو شاید از ناشناخته‌ترین کارگردان‌های بزرگ فرانسوی است. اطلاعات اندکی از زندگی او در دست است. ژان‌ویگو به سال ۱۹۰۵ در پاریس بدنیا آمد، خانواده‌اش از اهالی «باسك» اسپانیا بود و «ژان‌ژور»، سوسیالیست مشهور، صلح طلب وشهید فرانسوی، پدر تعمیدی‌اش. پدرش، «آلمریداویگو»، روزنامه‌نگار بود وسردبیری مجله‌ای ضد جنگ را به عهده داشت. طی دوران نخستین جنگ جهانی، بدخاطر مخالفت‌های سازش‌ناپذیرش باجنگ‌ومبارزه، توسط دولت فرانسه‌دستگیر و زندانی شد. ژان که دراین‌زمان کودکی خردسال بود، برای ملاقات پدرش بدزندان برده می‌شد. سال‌ها بعد چنین‌گفت‌که او نخستین‌گام‌های خودرا در زندان برداشت. پدرش هرگز از زندان آزاد نشد و در زندان تحت شرایط مرموزی از جهان رفت. مرگ او رسماً بعنوان یك «خودکشی» اعلام شد.

احتمالاً مرگ پدر عامل مهمی در شکل پذیری وضع روحی وروانی «ژان» بود، چراکه پدرش برای آرمانی بزرگ، جان را از کف بداد، و ژان» نیز زندگی خود را وقف اصولی کردکه بدان معتقد بود: او بدخدمت بازگوکردن حقیقت‌درآمد، وازطریق مدیوم فیلم و باهمان سرسپردگی مصالحه‌ناپذیر پدرش،درنقش صاحب‌طلبی فعال بدخدمت پرداخت‌که شباهت این‌نمونه‌ها بی‌درنگ آشکار می‌شود.

«ژان ویگو» به‌یاری دوستداران وتحسین کنندگان پدرش به‌عرصه رسید ودانش آموخت. او بیشتر دوران کودکی خودرا درمدارس«شبانه روزی» گذراند وتجربه‌هایی که دراین مدارس کسب کرده بوددرفیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» ترسیم و تصویر کرد.

ژان ویگو زندگی حرفه‌ای خودرا باخدمت به‌عنوان‌کارآموز و دستیار یك عکاس درشهر «نیس» که صحنهٔ حوادث نخستین فیلم‌اوشد ، آغـاز کرد . لیکن در۱۹۲۷ ودربیست‌ودو سالگی به مـرض سل مبتلا شد و اجباراً رهسپار آسایشگاه مسلولین درجنوب فرانسه‌شد. درآنجا با«لیدو»، دختری که بعداً بااو ازدواج کرد وهمان کسی که سرمایه تهیه نخستین فیلم‌را دراختیارش گذاشت ، آشناشد. ژان‌ویگو برای نمایش ومعرفی فیلم‌های «آوانگارد» ومستند، انجمنی درشهر « نیس » تأسیس کرد. باقیماندهٔ زندگی‌او، مبارزه‌ای دایمی وخستگی‌ناپذیر باءشکلات مادی در تحقق بخشیدن به خواسته های خـود برای ساختن فیلم بود. بنظرمی‌رسد که این‌مشکلات اورابیش‌ازحدخسته ودرمانده کرده باشد، اودرسال ۱۹۳۴ ؛ مدت زمانی کوتاه پس‌از اتمام فیلم « آتلانت » ، سرانجام ازپای درآمد وتسلیم بیماری کشنده‌اش شد.

## (۲۶ آوریل ۱۹۰۵ : تولد ژان‌ویگو)

۲۴ ـ ۱۹۲۳ : « ویگو » دانش آموزی است در « لیسه مارسو » در « شارتر ».

۱۹۲۵ : دانشجویی است در « دانشکدهٔ ادبیات» پاریس.

۲۷ ـ ۱۹۲۶ : بیمـاری است بستری درکـلینیك «اسپرانس»، «فون ـ رومو».

۳۰ ـ ۱۹۲۸ : زندگی در « نیس » برای بازیابی سلامت ، کار به‌عنوان دستیارعکاس.

۲۴ ژانویه ۱۹۲۹ : ازدواج با « الیزابت لازیسنکا » (« لیدو ») .

۱۹۳۱ : به عنوان عضو کمیتهٔ فدراسیون سینه کلوب های فرانسوی ، انتخاب می‌شود.

۳۰ ژوئن ۱۹۳۱ : تولد « لوس ویگو» .

۵نوامبر ۱۹۳۴ : مرگ «ژان ویگو» .

# فیلم‌های ژان ویگو

## « ژان‌ویگو » ، چهاراثر سینمایی کامل خلق کرد:

### ۱۹۳۰ : «دربارهٔ نیس»

سناریست ، کارگردان ، مونتور : ژان‌ویگو . فیلمبردار : بوریس کوفمان. دستیار : ژیولا زیلزر. مدت نمایش : چهل‌وپنج دقیقه .

فیلمی‌است مستند دربارهٔ « ریویرا»ی فرانسه. این‌فیلم به‌عنوان «یکی‌از غیر قراردادی‌ترین فیلم‌های مستندی‌که تاکنون ساخته شـده » ، توصیف شده است ـ با کنایه‌ای تلخ وبرا ، قابل مقایسه با کنایه‌های تلخ اریك‌فن اشتروـ هایم . دوربین فیلمبرداری ، این مرکز فساد طبقهٔ متوسط ، مهمانخانه هـای عظیم را باخیل مستخدمین ، کازینوهایی بسبك معماری باروك ، زنان‌پیرعاشقـ پیشه راباژیگولهای بی‌پروایشان ، کوچه پس‌کوچه‌های متعفن و «بیستروها»های دودزده وکثیف وانباشته‌ازولگردان ، دلالان محبت وهمهٔ نازیبایی‌ها رابـه دقت نظاره وبررسی میکند : « کنتراستی مهوع ازنادارن بیکاره تنبل و ثروتمندان بیکاره وتنبل.» (جرج موریسن درشمارهٔ ششم مجلهٔ « سکانس » ).

متأسفانه این‌فیلم ، سالها خارج ازدسترس بوده است وهرگز در آمریکا وانگلستان به‌نمایش عمومی‌گذاشته نشد. ساختن این‌فیلم، قریب سه‌سال بطول انجامید : ژان‌ویگو برای فیلمبرداری بخش هایی ازفیلم ، ازدوربین شانـزده میلی‌متری استفاده‌کرد ـ او،دوربین پنهان شده زیرکت خودرا بداین سوی وآن سوی برد ـ وفیلم، سندیت خشن و زنده‌اش رابه این روش فیلمبرداری پنهانی مدیون‌است. « نقطه‌نظر مستند » ، جمله‌ای بودکه‌توسط ژان‌ویگو برای‌توصیف نخستین فیلمش، مورد استفاده قرارگرفت.

در چهاردهم ژوئن ۱۹۳۰ ، فیلم « دربارهٔ نیس » در «ویوکولومبیه»، برای‌گروهی ازتماشاگران ویژه، مرکب از «گروه تماشاگران آوانگارد» به‌ـ نمایش‌گذاشته شد. ژان ویگودر آغاز جلسه ، خطابـه‌ای معرفـی گونه تحت عنوان « به‌سوی سینمایی اجتماعی» که درخلال آن ، ازآثار « لوییس‌بونوئل»

به نیکی گفت . ایرادکرد و برخی ازنکات عمدهٔ اندیشه‌های خود را مختصراً شرح داد :

« من مایل هستم دربارهٔ فرم جامع‌تر سینمای اجتماعی » صحبت بکنم ، سینمایی که من به آن نزدیکتر هستم ــ مستند اجتماعی یا بگونه‌ای دقیق‌تر ، « نقطه‌نظر مستند ».

درزمینهٔ این پیگردی . من باقاطعیت اظهار می کنم کـه دوربین . سلطان است ـ یالااقل رئیس‌جمهوری « ریپوبلیك ».

« من نمی‌دانم که آیا نتیجه، اثری هنری خواهد بود یـاخیر ، لیکـن مطمئن هستم که سینما خواهد بود. سینما ازاین جهت که هیچ‌هنر یاعلم دیگری نمی‌تواند جای‌آن‌را بگیرد».

« سازندهٔ مستندهای اجتماعی . انسانی است به اندازهٔ کافی ظـریف تابتواندخود را ازطریق سوراخ کلید بداخل اتاق ببرد واز «پرنس کارول». حین برخاستن از رختخواب ، درلباس خوابش، فیلمبرداری کند ـ بااین‌فرض که این منظره ـ ارزش بذل توجه را داشته باشد . او آدمی است به اندازهٔ کافی کوچك تابتواند خودرا زیرصندلی‌خدایان بزرگ‌کازینودر «مونت‌کارلو» جای دهد وبه‌آسانی می‌توانید تصورکنید که این‌عمل ، کارچندان آسانی هم نیست .

« مستند اجتماعی ازفیلمهای کوتاه معمولی‌وفیلم‌های‌خبری هفتگی‌جداست ازآن‌جا که‌درمستند اجتماعی .خالق اثر. نقطه‌نظر خودرا مطرح خواهد کرد... ونظراتش را باتأکید هرچه بیشتر ، عرضه میکند.

« اگر مستند اجتماعی ـ هنرمند رادرگیر تعهد نمی کند ، لااقل‌می‌توان گفت که انسان رادرگیر می کند.... رفتارآگاهانه نمی‌تواند تحمل بشود، اگر قرار است تمامی ارزش « مستند » این نوع‌سینما به دست آید . مـوضوع و شخصیت‌مقابل دوربین فیلمبرداری باید بوسیلهٔ احساس حضوردوربین.شگفت‌زده نشود» .

«ما به‌هدف‌خود دست خواهیم یافت اگربتوانیم منطق پنهان برای یـك حرکت را آشکارکنیم . اگربتوانیم ازشخصی معمولی ـ یاکاریکاتوری از او ــ زیبایی درون اورا بطورکاملا اتفاقی بیرون بکشیم . اگرمابتوانیم روح ونفس

کاملا درونی اورا ازطریق تظاهرات صرفا خارجی وی آشکار بکنیم.

فیلم « دربارهٔ نیس » ، فقط پیش نویسی است ... ما در این فیلم که تصویری ازگذرایی تمامی شهر ازروی تنبلی محض است. بینندگانی هستیم در محاکمهٔ دنیایی خاص. پس ازاین نمایش این زندگی واتمسفر « نیس » ـ ودریغ همچون هرجای دیگری ـ فیلم به سوی برداشتی تعمیم یافته از لذات غیراخلاقی به‌جانب نشانه‌های مختلفی ازهستی عجیب و بی‌تناسب، وبرداشتی از شهوت و مرگ . به‌پیش می‌رود. این‌ها ، آخرین تلاش‌های مذبوحانه و دست و پازدن‌های جامعه‌ای است که ازمسئولیت های خود غافل مانده است تا به آن مرحله که به شما حالتی از تهوع می‌دهد و شمارا در راهی انقلابی ، همدستی متعهد می کند . »

« سازندهٔ مستند اجتماعی بنظرمی‌رسد شهری راکه در آن به‌خاطر دلایل مربوط به سلامتی باهمسرش مجبور به دوسال زندگی در آن بوده است . هم دوست دارد وهم نفرت .

« شهرنیس برای برگزاری کارناوال آماده می‌شد... کانون مرکزی تمامی هیجانات . « پرومونادز آنگلد » . مرکز فعالیت (!) برای افراد تنبل و بیکاره بین‌المللی بود.

« روش‌ما عبارت بود ازضبط حقایق . فعالیت‌ها . طرزتلقی‌ها و حالات بدون اطلاع مردم ومتوقف کردن فیلمبرداری به‌محض اینکه شخصی پی‌می‌برد ازاوفیلمبرداری می‌شود.

« نقطه‌نظر مستند:

« نیس قدیمی باخیابان‌های تنگ وباریکش که مارپیچ بین‌خانه‌ها پیش می‌رفت وگورستان آن‌که به‌سبک معماری باروك ایتالیایی ساخته شده، به‌چشم می‌خورد. لذت‌ها. مسابقات قایقرانی. کشتی‌های جنگی درلنگرگاه. مهمانخانه‌ها ورودسیاحان... کارخانه‌ها. زنی‌پیر. دختری جوان که لباس خود را در وسط گردشگاه عوض‌می کند (تمهید سینمایی) و سرانجام کاملا برهنه می‌شود. مراسم دفن... سوسمارها. آفتاب. شترمرغ ماده. شترمرغ نر. کارناوال. «مسابقه ورقابت گل‌ها»، رقص‌هایی که بتدریج آهسته و کند می‌شوند تا از حرکت بایستند .

« بالاتر از تمامی این شادمانی پوچ ، چشم اندازهای گریه و شوم دودکش‌ها» .

« شایدحالا تمامی این‌ها کمی ساده بنظر برسد، لیکن ماصمیمی و صادق بودیم. ماازهرچه که اهمیتی برجسته‌داشت یاازحالت پیش‌پاافتاده‌ای برخوردار بود ، صرفنظر کردیم. داستان می‌باید بدون اظهار تفسیری یازیرنوشته‌ها،تفهیم بشود . به‌همین دلیل به‌هنگام تدوین. ماتوانستیم « پرومونادزآنگله » را با گورستان نیس، جایی که مجسمه‌های‌مرمری ( به‌سبك باروك) همان‌شکل‌مسخره‌ای را داشت که انسان‌ها درگردشگاه ، درکنار یکدیگر قراربدهیم.

« همکاری باویگو - ذوق واستعداد پایان ناپذیرش ، درستی‌اش، ژرف - نگری وخوشدلی‌اش ، سازش ناپذیری‌اش ، غیبت هرگونه شرایط خسته‌کننده وعادی ، مرا به درون نوعی بهشت فیلمسازی سوق داد . این حالت، حالتی ایده‌آل بود. »

( ازگزارشی دربارهٔ فیلم : توسط «بوریس کوفمان» که درنشریهٔ «سینه کلوب» در فوریه ۱۹۲۹ چاپ شد. )

## ۱۹۳۲ : ژان تاریس ، قهرمان شنا

سناریست، کارگردان، مونتور : ژان‌ویگو . فیلمبردار : بوریس کوفمان. مدت فیلم : ده دقیقه . این فیلم در استخر شنای « کلوب اتومبیل فرانسه » فیلمبرداری شد.

این‌فیلم ، مطالعه‌ای است درسبك شنای شناگرمعروف فرانسوی که به‌خاطر فیلمبرداری زیبای زیرآب و بهره‌گیری استادانه‌اش از حرکت آهسته (اسلوموشن)، اثری قابل توجه است. درپایان فیلم ، سبك‌کاملا مشخص ومنظور شخصی سازنده به‌خوبی مشاهده میشود . در عمل معکوس حرکات ، شناگر را می‌بینیم که‌ازاستخر خالی به‌بیرون پرتاب‌می‌شود : درحالی که آب‌ازاومی‌چکد. وروی لبهٔ سنگی استخر فرو می‌ریزد و سکوت نوار صوتی فیلم برای نخستین و آخرین‌بار ، به‌وسیلهٔ صدای خشن موسیقی جاز شکسته می‌شود . شناگر روی لبهٔ استخرمی‌ایستد درحالی که‌قطرات آب ازاندام اومیچکد واشکال‌گوناگونی

دراطراف پاهایش به‌وجود می‌آورد. سپس او بطور ناگهانی خشك می‌شود و کاملا لباس پوشیده است وشروع به‌راه رفتن روی‌آب می‌کند تا اینکه اندام‌اورا سایه‌های سمت دیگر استخر دربرمی‌گیرند.

## ۱۹۳۳ : نمرهٔ اخلاق صفر

محصول : «گومون فرانکوفیلم ــ اوبر». سناریست،کارگردان: مونتور: ژان ویگو.دستیاران : آلبرژی‌ئرا ،هانری استورك؛ پی‌یرمول. فیلمبردار: بوریس‌ـ کوفمان. موزیك : موریس ژوبر. شعر: شارل گلدبلات. مدت نمایش: چهل‌و پنج‌دقیقه. بازیگران ژان‌داسته( ژان )روبرلوفلون («سورپوس»)،دووروون(ناظم مدرسه)، دلفین (مدیرمدرسه)، مادام امیل (مادرهاریکو)، لاریو (معلم‌ریاضی)؛ لویی لوفبور (کوسسا)، ژیلبر پروشون (کولن) ، کوکوگلدستین (دروئل) ، ژراردوبداریو (تابار)، لویی دوگونزاگ ـ فریك (میصر)،رایادیلیژان (آتش‌ـ نشان).

این فیلم کوتاه به‌طول تقریبی چهل‌وپنج دقیقه، آنچنان که معمولا نشان داده میشود ، یکی ازشاهکارهای واقعی وبی‌بدیل سینمای فرانسه ، تلقی‌میشود ، فیلم برپایهٔ سطوح بسیارمتفاوتی موجودیت وارزش خودرا به‌ثبوت میرساند. به‌عنوان مطالعه‌ای مستند اززندگی دریك‌مدرسه شبانه‌روزی برای کودکان ، به‌ عنوان مقاله‌ای درزمینهٔ روانشناسی کودك ، به‌عنوان اثری شرح‌حال‌گونه باصحنه‌ هایی ملهم ازدوران کودکی خود ژان‌ویگو،وبه‌عنوان نمایشی سمبولیك‌ازعناصر گوناگون درجامعهٔ فرانسوی . داستان این‌فیلم دربارهٔ گروهی از پسربچه‌ها در مدرسه ، شکایت‌ها ودرماندگی‌هایشان ، دردورنج‌های روحی‌شان ، شادی‌ها و بازیگوشی‌هایشان ، تعطیلات و « طغیان » عجیب وخیالی‌شان علیه‌آموزگارانی که آنهارا عذاب می‌دهند . درعین حال بسیار ساده است : لیکن نوسانات روانی واجتماعی داستان، هم‌لطیف وهم عمیق است. فیلم ازنظربینش وژرف‌ـ نگری به‌واقعیت‌های دوران کودکی، تکان دهنده است. منظور ژان‌ویگو ازاین اندیشه‌که پسربچه‌ها سرانجام مدرسه‌را به‌عنوان « زندانی » می‌بینندکه توسط «آدم بزرگ‌هایی» اداره‌می‌شودکه زشت، خرده‌پا ، غیرمنصف وبی‌رحم‌هستند، پایان فیلم «واکسی» ساختهٔ بی‌نظیر ویتوریودسیکا را باتقریباً پانزده سال فاصلهٔ

زمانی. پیشگویی میکند. «نمرهٔ اخلاق صفر» همچنین از این امتیاز برخوردار است که توسط سانسور پاریس بهاین دلیل که فیلم. حملهای بدخواهانه بهروش‌های آموزشی فرانسه بود ودیدن آن برای کودکان مضر - قطع‌نظر از اثرات احتمالی‌اش روی آدم‌بزرگ‌ها ــ توقیف شد.

بهنگام نمایش فیلم برای خبرنگاران مطبوعات درپاریس، «کاوالکانتی» نیز حضور داشت وخاطره‌اش رادرمجلهٔ«سینما کوارترلی» اینطورمنعکس میکند: «احساسات بورژوایی بینندگان عمیقاً بهخاطر رفتار کودکان، آنچنان که توسط ژان‌ویگو نشان داده میشد. جریحه‌دار شد. طی‌نمایش فیلم: چراغ‌های سالن اجباراً چندین‌بار روشن شد ونمایش فیلم درجنگ وجدالی تقریباً آزاد وهمه‌جانبه پایان یافت.»

## ۱۹۳۴ : آتالانت

محصول : «ژ. ال. تونه ـ گومون». کارگردان : ژان‌ویگو. سناریو : ژان‌گینه. دیالوگ وسناریوی دکوپاژ شده: ژان‌ویگو ـ آلبری‌ئرا. فیلمبردار: بوریس کوفمان ــ لویی‌برژه. موزیك: موریس‌ژوبر. طراح: فرانسیس‌ژوردن. مونتور: لویی شاوانس.

مدت نمایش فیلم:هشتادونه دقیقه. آهنگ اضافه شده بهفیلم:«کشتی‌بار-کشی که می‌گذرد» از «ث. آ. بیکزیر». بازیگران: ژان داسته ( ژان)، دیتا-پالارلو (ژولیت). میشل سیمون (باباژول) ژیل‌مارگاریتیس (دستفروش). لویی لوفبور ( پسربچه ) زموریس ژیل ( صاحب کشتی موتوری ) . رایادیلی‌ژان (قایقران).

افراد معدودی این فیلم‌را در«فرم اریژینال» دیده‌اند. توزیع کنندگان فیلم درتدوین ژان ویگو تغییراتی دادند وفیلم‌را درفرمی که تصورمیشد. آن‌را تجاری‌تر خواهد کرد، عرضه کردند. اینان. آهنگ مردم پسندی بهموسیقی متن اضافه کردند. برخی‌سکانس‌هاراحذف کردند وشات‌هایی ازیك آرتیست موزیك هال را درفواصلی از فیلم قرار دادند. فیلم آن چنان که برای مردم نشان داده شد کاملا فیلم ژان‌ویگو نیست. لیکن شباهتی کمابیش درخور توجه بهفیلم اریژینال او دارد. «لویی شاوانس» که بهعنوان سناریست شهرتی کسب کرد

(«کلاغ» وغیرو)، تا اندازه‌ای مسئول تغییرات ثانوی فیلم بود.

طرح داستانی فیلم درفرم تجدید نظرشده‌اش ، فاقد چسبندگی و ربط واقعی است. شخصیت‌ها: کاپیتان جوان و بی‌پروای یك قایق موتوری باری و همسرجوانش، کارگری سال‌خورده وپسربچه‌ای هستند. لیکن فیلم، به‌هیچوجه باقاطعیت ویابه تنهایی پیرامون روابط زوج جوان یا کارگرسالخورده وپسربچه دورنمی‌زند، بلکه پیوندهای انسانی آنان را از طریق دلایل عقلی که برای بیننده قابل قبول است، مورد بحث‌قرارمیدهد وسرانجام، رشته‌های عاطفی آن‌ها به‌یکدیگر متصل میشود . بطوری که‌ازقراین برمی‌آید، ژان‌ویگو درنظر داشته است تاقایق موتوری بارکش به‌عنوان موضوع درفیلم وهمچنین به‌عنوان پیوند ورابطی مسلط میان شخصیت‌های فیلم ، عمل کند. شاید نیت او آشکارکردن تأثیر فراوان محیط دوروبرشان روی‌زندگی‌شخصیت‌ها بوده‌است. لیکن‌توزیع‌کنندگان فیلم، بعداً این‌طرح را تغییردادند. ظاهراً اندیشهٔ بهره‌گیری ازوجود یك شیئی‌عظیم ، عبوس وجامد یك‌قایق موتوری به‌عنوان رشتهٔ پیوند وموضوع اصلی دریك فیلم ، فاقدجاذبه وکشش‌عمومی بود.

باوجود این ، «آتلانت» درفرم فعلی‌اش هم‌ازشایستگی‌های بی‌همتایی برخوردار است. این‌فیلم، عشق یك‌زوج جوان راکه تازه‌ازدواج کرده‌اند با بینش ، مهربانی وصراحتی فوق‌العاده ترسیم میکند؛ این‌فیلم ، فضای واقعی یك «دانسینگ» سطح پایین پاریسی راچنان‌که فقط « رنه‌کلر » و « برناردشان » تاکنون قادربه تصویرکردن آن‌بوده‌اند ، ضبط میکند؛ وکارگر سالخوردهٔ قایق موتوری ، یعنی «باباژول»، با اتاق عجیب‌وغریب انباشته ازآت وآشغال‌هایش درقایق موتوری، بایدبه‌عنوان یکی‌ازبزرگترین مخلوقات وپدیده‌های‌شخصیت‌پردازی درتمامی دوران فیلمسازی، درنظرگرفته بشود.

«دختری دهاتی باکاپیتان یك‌قایق موتوری بارکش ازدواج میکند،قایق موتوری رهسپار سفری طولانی به‌سوی پاریس میشود. دخترجوان باتصوردیدن پاریس ورؤیاهایی‌که ازآن میسازد به‌هیجان می‌آید .کاپیتان، همچون قایقرانی سفرکرده، بهتروبیشتر ازهمسرش‌ازپاریس اطلاع‌دارد ،آنها به‌ساحل می‌روند. دختربازهم هیجان‌زده‌تر می‌شود. آنهامرافعه می‌کنند و جدا می‌شوند و قایق موتوری به‌راه‌خود ادامه می‌دهد. این‌داستان ، خیلی‌ساده لیکن واقعی است....

نکتهٔ اصلی دربارهٔ فیلم،شایستگی ژان‌ویگو به‌عنوان‌کارگردان است. اوداستانی واقعی وموثق رابازگو می کند، اوداستان رابه‌شیوهٔ خاص خودبازگو می کند. این سبك ، شیوه‌ای هیجان‌انگیزاست.... در ورای واقعیگرایی، دنیای دیـوانهٔ سمبول‌ها وتصاویر، «ویگو»ی دیوانه قراردارد.کارگری سالخورده،کابین‌خودرا بااشیاء کهنه وعتیقه‌ای که ازفروشگاه‌های این‌نوع خرده‌ریزه‌ها واز سفرهایـی دریایی وزیردریایی به‌دست آورده، انباشته کرده است. اونیز به‌گونه‌ای‌ترسناك، نمایشگر عشق ودلبستگی است: باصدف‌ها، ارهٔماهی‌ها ، عکس‌های فاحشه‌ها، جعبه‌های موزیك، ودست‌های نمك‌سود شدهٔ یك‌همقطار مرده. اوبدنی خالکوبی شده‌دارد ــ که‌بادقت ، آرایش‌وخالکوبی شده است. سفر به‌ساحل برخوردار از دقایقی جالب است. دراین‌جا، عشق ودلبستگی بالحنی ساده و قـراردادی توصیف نمی‌شود، بلکه درحرکات مسخره‌آمیز فروشنده‌ای دوره‌گردکه نوار و روبان‌عرضه میکند وبه‌طرف‌پایین تپه‌های بلندچرخ‌سواری می کند،تصویرمی‌شود. اوسوداگری تردست است‌وبدون هیچ‌دلیل ومنطقی، گاه بایك‌باند موزیك‌یکنفرهٔ مردانه ظاهرمیشود. این‌روش، شیوهٔ تازه ومجذوب‌کنندهٔ داستان‌گویی است و ژان‌ویگو آشکارا یکی‌ازنوآورترین‌کارگردان‌های‌جوان دراروپاست.» این‌اشاره به‌فیلم «آتالانت»، نوشتهٔ «جان‌گریرسن»، سینماگر بزرگ وسازندهٔ تعدادی از معروفترین‌فیلم‌های مستند انگلیسی، به‌هنگامی‌که فیلم مزبور برای‌نخستین‌باردر «انجمن فیلم‌انگلیس» نشان داده‌شد به‌تأثیر شدیدی‌که فیلم‌در فرم‌تحریف شده وناقص آن، پدیدآورده است، گواهی می‌دهد.

«ژان‌ویگو» خود، سناریوفیلم‌هایش رامی‌نوشت وفیلم‌هارا مونتاژمیکرد: بوریس‌کوفمان، برادرکارگردان مشهورآوانگاردیست شوروی ، «ژیگاورتوف»، درسراسر دوران فیلمسازی ژان ویگو به‌عنوان فیلمبردار مورد علاقداش خدمت کـرد .

ویگوبین سال‌های (۱۹۳۱ و ۱۹۳۳) درنظرداشت فیلمی دربارهٔ تنیس (با«هانری‌کوشه») بسازد. ویکی دیگر دربارهٔ بازگشت یك‌زندانی به‌جامعه ، وفیلمی دیگر با«بلزساندرار» نویسنده‌بسازد، لیکن‌این‌طرح‌های هرگز به سبب عدم استطاعت مالی، به‌سرانجام نرسید.

درآخرین روزهای فیلمبرداری « آتالانت »، سرمایه آنها تمام شد: فقـط

یك سکانس باقی‌مانده‌بود که میبایست در ایستگاه«اوسترلیتز» پاریس فیلمبرداری بشود ودوستان ژان‌ویگو ازمردم درخواست کردند تا به‌عنوان سیاهی‌لشگرظاهر بشوند. در این سکانس، بسیاری‌ازافرادبرجسته درزمینهٔ هنرهاوادبیات رامی‌توان دید، به‌انضمام «ژاك‌پره‌ور» و «پی‌یر پره‌ور» که مردم را تمام شب باشعرها و آوازهای ساختهٔ خود سرگرم می‌کردند.

## طـرح‌هـــا

فهرست ذیل ، فهرست فیلم‌هایی است که ژان‌ویگو درنظر داشته بسازد، لیکن نتوانست برای هیچ یك‌از آنها، حمایتی مادی جلب‌بکند.

«تنیس» (۱۹۳۲). ژان ویگو درنظرداشت فیلمبرداری‌این‌طرح رادرماه فوریه درمونت‌کارلو آغازکند. قراربود «هانری‌کوشه» بازیگر اصلی باشد . سناریست، کارگردان، مونتور: ژان‌ویگو. دستیار: شارل‌گلابـلات. فیلمبردار : میشل‌کلبر ــ قراربود فیلمی ناطق ودرحدود چهل‌دقیقه‌باشد ودرنسخه‌هایی بـه‌ـ زبان‌های انگلیسی ، فرانسه وآلمانی ساخته شود ، بـاگفتاری تفسیری توسط «هانری‌کوشه » ــ درآخرین لحظه‌کمپانی تهیه‌کنندهٔ فیلم، منصرف شد.

«انگشترها» (۱۹۳۲). فیلمنامه‌ای از«سرژشوبین» و«هانری پولای» که در ژوییه به «پاکس‌فیلم‌کمپانی» تسلیم شد، لیکن پذیرفته نشد.

«لاکامارگ» (۱۹۳۲) مستندی رومانتیك دربارهٔ این‌ناحیهٔ فرانسه بدون بازیگران حرفه‌ای به‌طول پنجاه‌دقیقه:سناریست، کارگردان ، مونتور: ژان‌ویگو. دستیار : ــ آلبرری‌ئرا . فیلمبردار : بوریس‌کوفمان . فیلمنامه در مـاه اکتبر نوشته شد.

«دلقك برای عشق» (۱۹۳۳)، فیلمنامه‌ای از «ژرژ دولافوشاردیر» برای « بدبه » دلقك.

علاوه براینها، دستخطهایی ازطرح‌های بدون تاریخ که پس‌از مـرگ ژان‌ویگو ، درخانه‌اش شمارهٔ ۲۳ کوچهٔ گازان، پاریس درپنجم نوامبر۱۹۳۴ بین‌کاغذهایش یافته شده است.

«خطوط دست». آکروباتی‌که روی دست‌هایش راه می‌رود، بدملاقات کنت بین می‌رود.

«مرگ مضاعف فردریك بلوت» قراربود توسط «کلودآولین» از نوول

خوداو اقتباس بشود.

«شووینیسم»، هجویه‌ای دربارهٔ Jingoism (کسی که به‌خاطر میهن‌پرستی ازسیاست جنگجویانه دولت خود طرفداری میکند).

«اعدام مارینش». فیلمنامه از«کلودآولین» و ژانویگو. فصلی ازنـــوول «سپیده‌دم» نوشتهٔ کلودآولین.

«Le Bagne» (ازکلمهٔ ایتالیایی Bagno به‌معنی حمام، یامحلی که محکومین به‌اعمال شاقه‌را دربندرجا می‌دادند یامحلی که اعمال شاقه وکار-های اجباری درآن انجام‌میگرفت). فیلمنامه‌ای براساس مقاله‌هایی در«پارتیزان کوچك» ودوکتاب نوشتهٔ «آلبرلوندر» به‌اسامی «Au Bagne» و«مردی که فرارکرد.»

اقتباس: ژولین دوپون، اوژن دیودونه. کارگردان : ژانویگو. بازیگران : اوژن دیودونه ، گابی مورلای.

Si On Pariait فیلمنامه‌ای از«ژول سوپروی» از«جعبهٔ سورپریز» و Matineé از «لئون لوی» و«هانری استورك» درمیان دیگرفیلمنامه هـــایی بودندکه در مالکیت ژان ویگو قرارداشت. گرچـــه معلوم نیست آیـــااو قصد ساختن آنهارا داشته یاخیر.

## ارزش‌های سینمایی آثار ژان‌ویگو :

تمامی بازده دوران فیلمسازی ژانویگو را میتوان تقریبا درسه‌ساعت‌ونیم طول زمانی دید، لیکن این سه‌ساعت‌ونیم همچون مجموعهٔ جیبی‌اشعار «جان-کیتس» برای ادبیات ، برای سینماارزشمند است. ژانویگو با دوفیلم کوتاه و دوفیلم تقریبا بلندکاملا دیدنی، نشانی همیشگی ، پایدار و پرارج برتارك تاریخ سینما باقی‌گذاشت. ژان ویگو خدمتی بزرگ به‌سینما کرد وکوشش‌اوبرمحور پرهیز از ابتذال دورمی‌زد. همچنان‌که «یوزف فن‌اشترنبرگ» بادریغی فراوان درمصاحبه‌ای به«هرمن واینبرگ» گفت:«مدیوم سینماغلباً به‌عنوان‌یك‌صنعت وحرفه مورد استفاده قرارگرفته است‌تایك هنر.» ژان ویگو کوشید نـــه‌فقط حساسیتی درخورتوجه پدیدآورد،بلکه همچنین «شخصیت» یك شاعررا در فیلم هـــایش داشته باشد. درنتیجه ، این‌شخصیت بارز اوست که ژان ویگو را سینماگـــری

برجسته جلوه‌میدهد ـ سینماگرانی وجود داشته‌اند که به‌عنوان «شاعران سینما» شهرت یافته‌اند، وافراد بسیاری که‌ازاستعداد طبیعی فراوانی برخوردار بوده‌اند. لیکن‌معدودی ازآنهافقط راستی وصداقت ژان‌ویگورا‌داشته‌اند. معدودی ازآنها به‌سینما باسادگی وسرسپردگی صمیمانه‌ای خدمت کرده‌اند . ژان ویگو مطلقاً آدمی مصالحه‌ناپذیر بود : اوحتی‌یك‌گذشت ناصواب هم به‌گرایش‌های‌تجاری درفیلم‌هایش به‌عمل نیاورد، اوهرگز زندگی را با تصاویرضبط‌شده درفیلم‌هایش، مخدوش نکرد؛ اوهرگز به‌وسوسهٔ آفرینش فریبندگی وزیبایی ظاهری‌وساختگی، تسلیم نشد؛ اوهرگز در برابر گرایش‌های احساسی یاملودرام ، سرفرود نیاورد . او به‌سادگی، بینش درونی خودرا با آنچه‌که در نظرش وفاداری و حقیقت مطلق بود ، بیان‌کرد. تغییرات ناصواب آخرین‌فیلمش توسط توزیع کنندگان هنگامی انجام‌شد که اودرمانده ودرشرف‌مرگ از ذات‌الریه بود.

اشاره‌ای از «تظاهر» درطرزفکر ژان‌ویگو وجود نداشت. اوهرگز برای استقلال خود جنجالی بپانکرد. راستی وصداقت هنری آنچنان درشخصیت او جایگزین شده بودکه هرگز توسل به‌اشارات دراماتیك دربارهٔ استقلال خودرا درعین اینکه جالب‌است، ضروری ندید .

## سرمایه‌گذاری و تهیه فیلم‌های ژان‌ویگو :

مراحل تهیهٔ فیلم‌های ژان‌ویگو تااندازه‌ای غیرقراردادی بود. اودرواقع سینماگری «مؤلف» بود. اوکاری به‌صنعت سینمای تجاری نداشت. او بطرز چشمگیری نسبت به‌جنبه‌های تجاری فیلم ، بی‌تفاوت بود. «لیدو» ، همسرش ، نخستین فیلم‌اورا به‌عنوان نشانه‌ای ازعشق‌وایمان ، تهیه‌کرد . ژان‌ویگو،دومین فیلمش را خود تهیه‌کرد ، وکارخانه‌داری فرانسوی‌که قبلا هرگز باتجارت‌فیلم سروکار وارتباط نداشته بود، مخارج تهیهٔ سومین وچهارمین فیلم اوراپرداخت کرد. به‌هرحال، ژان‌ویگو به‌عنوان سینماگری آماتور ، قادربه آفرینش فیلم‌های حرفه‌ای‌بود. درمقایسه‌بااو ، تنهااسم‌دیگری که‌یادآورده میشود، «یوزف‌فن‌اشترنبرگ»است. اشترنبرگ درنخستین‌فیلم‌خود به‌نام«شکارچیان رستگاری» در زمانی‌که به عنوان یك آماتورکار میکرد ، همین امتیاز برجستهٔ حرفه‌ای را درکارخود به‌دست آورد.

## ژان‌ویگو و سنت واقعیگرای فرانسوی

ژان‌ویگو به‌سنت‌های‌شیوهٔ واقعیگرای‌فرانسوی‌پابند بود ــ سنت«بالزاك»، «فلوبر» و «گی‌دوموپاسان». ژان‌ویگو ، زندگی را به زبان‌کنایه و باحالتی توأم باشفقت ودلسوزی ونوساناتی شاعرانه همراه بابازتاب هایی ازفانتزی.عرضه کرد. لیکن‌اودربارهٔ موقعیت‌هایی‌که توصیف‌کرد تفسیری به‌عمل نیاورد ــ او: نوعی پروپاگاندیست نبود، بداین دلیل، فیلم‌هایش بازتابی از حقیقت مطلق در خود دارند. ژان‌ویگو درعین حال بینشی قابل ملاحظه درروانشناسی و شناخت شخصیت داشت. تصویرپسربچه درفیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» که مادرش‌اورا به‌لباس پوشیدن مثل یك‌دختر مجبور میکند ، احساسی دردآور و بینشی بی‌همتاازرنج وعذاب‌های واقعی دوران‌کودکی او راآشکار میکند. شخصیت«بابازول»، کارگرسالخوردهٔ فیلم«آتلانت» باآکاردئون‌اش ، گرامافون شکسته‌اش ، گربه‌های بی‌شمارش، سینهٔ خالکوبی شده‌اش ومجموعهٔ بی‌پایان آثار ولوازم کهنه وعتیقه‌اش‌درزمانی که‌او به‌عنوان‌یك«جاشو» خدمت میکرد ازصدها بندری‌جمع‌آوری شده‌که کشتی دراین نقاط لنگرمی‌انداخت ، آفرینشی درخور وشایستهٔ بالزاك است . او،هم نمونه‌ای‌معمولی وهم‌نمونه‌ای خارق‌العاده واستثنایی‌است ودرمیان خاطره‌هایش زندگی میکند وحرکات ورفتارش واشیایی‌که اوباآنها ، خودرا دوره‌کرده ، نمونه‌ای‌بی‌نظیر ونمایشی عالی‌و سینمایی‌ازتجسم‌شخصیت‌پردازی است.

## تأثیر ژان ویگو :

ژان ویگو درفرانسه ، شخصیتی استثنایی باقی می‌ماندکه گـویی هیچ مرید وتأثیری قابل تشخیص وآشکار روی هیچ‌کارگردان بعدی سینمای فرانسه نداشته است. لیکن درایتالیا ، فیلم‌هایش توسط بسیاری از جوان‌ها، زمانی‌که موسولینی سقوط کـرد ، همان کسانی‌کـه رهبران رنسانس وتجدید حیات «سینمای نئورئالیستی» شدند ، مورد مطالعه وبررسی قرارگرفت. لااقل‌یك‌فیلم ایتالیایی « Anello Di Fade » از«جولیوکولتی» ــ باداستانی‌دربارهٔ کاپیتان جوان یك‌قایق موتوری ، نوعروسش ، ونخستین هم‌آغوشی‌ــ آشکاراز فیلم «آتلانت» الهام میگیرد.

ژان ویگو، روش‌های نئورئالیست‌های ایتالیایی را تقریباً با پانزده سال فاصله ، پیش‌بینی کرد. این نکته نه‌فقط در انتخاب موضوع فیلم‌هایش آشکار است بلکه درروش‌های بیانی‌اش به‌چشم‌میخورد. برای نمونه، روش‌رهبری بازیگران درفیلم‌هایش به رهبری بازیگران درفیلم‌های ویتوریودسیکا، شباهت دارد. ژان‌ـ ویگو از بازیگران معمولی وغیرحرفه‌ای یا نمونه‌های طبیعی درفیلم‌هایش استفاده کرد، لیکن از هنر بازیگران حرفه‌ای نیـز سودجست . به‌هرحال ، ژان ویگو بازیگرحرفه‌ای را ازتمامی آنچه‌که اورا بازیگری حرفه‌ای میساخت ،عاری می‌کرد و بی‌رحمانه تمام سخت‌کوشی وتقلا برای «تأثیرات» و تمامی تکنیك سنجیده بازیگری را محو میکرد. او، بازیگرحرفه‌ای را به‌عنوان فردی عادی درعوض موجودیتی‌ساختگی‌وجعلی ژان‌ویگو مورداستفاده‌قرار می‌داد وشخصیت واقعی بازیگر را درمقابل شخصیت‌ساخته شده توسط استودیو ، آشکار میکرد. این روش ، همان روشی است‌که توسط ویتوریودسیکا درساختن « واکسی »و «دزد دوچرخه» وتوسط روبرتو روسلینی در «رم، شهر بی‌دفاع » و « پاییزا » دنبال شد ، وتحسین همگانی وکاملا گسترده‌ای را موجب شد. بازیگران‌فیلم‌ـ های ژان ویگو ، همچون مردم عادی‌که در زندگی روزمـره صحبت میکنند ، صحبت میکردند،بدون اشاره‌ای از «حسن انتخاب لغت» یا«ارایه»: آنها بدون کمترین نشانه‌ای ازخودآگاهی ، حرکت واجرای نقش میکردند. هیچ عاشق جوانی هرگز درفیلمی اینقدر طبیعی رفتارنکرده است، آنچنان که عشاق فیلم «آتلانت» رفتار کرده‌اند. آنهایکدیگر را درآغوش میگرفتند وبدون‌هیچ‌گونه تکنیك ظاهری ، مرافعه می‌کردند،گویی اینان افرادی واقعی در موقعیتی‌واقعی بودند، گویی اینان ازحضور دوربین آگاه‌نبودند. این نتیجه‌ای است سخت‌ـ کوشانه‌که ازجانب بسیاری از سینماگران دنبال میشود ، لیکن افراد معدودی موفق میشوند.

کمپوزیسیون‌های ژان‌ویگو نیزمانند کمپوزیسیون هـای ویتوریودسیکا ، فقدانی ازطرح ظاهری را آشکار می‌کند : آنها کامـلا ساده وطبیعی هستند ، شخصیت‌هایی‌که همراه باافراد دیگر ظاهر میشوند ، هرگز حالتی ندارند که حاکی ازتظاهر باشد.درهیچ‌جا، تلاش‌وکوششی برای‌تأثیر بیشتر یا کمپوزیسیون چشمگیر وجود ندارد ؛ وباوجود این ، نماهایی چون نمای کودك تنهامانده

درزیردرخت درفیلم «نمرهٔاخلاق صفر» یا«بچه‌گربه‌ها روی گرامافون شکسته» درفیلم «آتلانت»وجود دارد که با بهترین کمپوزیسیون‌های سینمایی رقابت‌میکند ودر نتیجه باید اعتراف کرد که کاملااستادانه وسنجیده هستند. واما برای«طغیان- رویایی» کودکان در«نمرهٔ اخلاق صفر» بااستفاده‌ای که از « حرکت آهسته » (اسلوموشن) واشاره‌هایی که به‌سوررئالیسم شده ، این‌فیلم به خوبی میتواند به عنوان یکی ازکاملترین وشادی آورترین لحظات درتمامی تـاریخ سینما ، درنظرگرفته بشود. هنروهمراه باآن ، تکنیك ژان ویگو، هنری است که هنر را پنهان میکند.

## «نمرهٔ اخلاق صفر» و «آتلانت»

**نوشته : جیمز ایجی**

اگرشما تجربه را به‌عنوان تظاهروتمامی آنچه‌که شماراگیج میکند به- عنوان توهین حساب شدهٔ شخصی تلقی میکنید، واگراصولا از هنر درخواست می‌کنید تابرای درك وفهم ، آسان باشد به‌شما توصیه میشودکه وقت خودرا بادیدن فیلم‌های « نمرهٔ اخلاق صفر » و «آتلانت» از ژان‌ویگو ، هدرندهید . به‌خواب بازگردید، ای‌آدم خوش شانس‌که دوغ ودوشاب برایت یکی‌است . به‌خواب بازگرد وخودرا درزمرهٔ ناقدانی جای‌ده‌که اینهمه اهانت آمیزدربارهٔ فیلم‌های ژان‌ویگو ، نقدنوشته‌اند . اگرشما تجربه‌را بـه‌عنوان عملی مسخره تلقی‌میکنید وسردرگمی خودرا به‌عنوان‌فرصت وموقعیتی‌برای ریشخندواستهزای آنهایی‌که گیجی وسردرگمی خودرا اعتراف می‌کنند ، واگر شما از هنر فقط درخواست میکنیدکه اغراق‌آمیز باشد، من نمی‌توانم فریادهای شدید درونی شمارا خاموش‌کنم ، یا ازهجوم شما به‌سینمای « پلی هاوس » خیابـان پنجم ممانعتی‌به عمل آورم، من‌فقط میتوانم امیدوار باشم‌که شمارا درآن‌جاملاقات نکنم. ازسوی دیگر، اگرشما بطور اتوماتیك باتذکر صرف آوانگـاردیسم دچار وجد وجذبه‌ای نشده‌اید، اگرچشمتان به‌اندازهٔ کافی بازاست بطوری‌که بیرحمانه ازهنرمندی‌که میکوشد چشم شمارا تااندازه‌ای بازترکند ، رنجشی ندارید، خیلی امیدوارهستم‌که شما این‌فیلم‌ها را ببینید. من به‌هیچوجه تضمین نمی‌کنم‌که ازآنها خوشتان بیاید ، وخیلی‌کمتر این‌که از آنها لذت ببرید و

آنهارا به‌اندازه‌ای که‌من تحسین می‌کنم، تحسین بکنید ــ چرا که‌این فیلم‌ها خیلی تخصصی هستند . من فقط می‌توانم منطقاً مطمئن باشم که تماشای این فیلم‌هارا تجربه‌ای پرارزش خواهید یافت.

« نمرهٔ اخلاق صفر »، فیلمی‌است چهل‌وپنج دقیقه‌ای دربارهٔ‌یك‌مدرسهٔ شبانه‌روزی پسرانه فرانسوی. برای من، تصور این که چگونه ممکن است کسی باچشمانی کنجکاو ودرایتی کافی نتواند بادیدن آن به‌هیجان آید، مشکل‌است ، به‌این‌خاطر که فیلم مزبور ازنظر بصری یکی ازفصیح‌ترین ودلیرانه‌ترین فیلم‌هایی‌است که من‌دیده‌ام . لیکن‌تصورمیکنم لذت کامل دیـدن آن تا اندازه‌ای به‌کیفیت تصادفی ذهنی آن بستگی‌دارد. اتفاقاً من‌هم تااندازهٔ قابل ملاحظه‌ای بانوع خاص وسوسه ومجذوبیت فکری ژان ویگو بـرای آزادی و تلاش علیه قدرت‌نمایی‌های پوچ ، هم‌عقیده هستم ومیتوانم این نکته‌را به وضوح دررفتار وکلام کودکان وآموزگاران یك‌مدرسه احساس کنم ، همچنان‌که ژان ویگـو احساس میکند . به‌این ترتیب ، روح این فیلم را می‌توان در درنده‌خویـی و خوشدلی‌اش، غیبت‌کامل تشخیص بیماری ودستورالعمل مداوای آن ، درنیروی عظیم «نی‌هی‌لیسم» آزادکنندهٔ کاذبش ، طنزش، صراحت: ملاطفت، مجرمیت و تزویرش جست‌وجو کرد واین‌ها همه برای من، نمایش انقلابی رضایت‌آمیزی را شکل میدهند که من به‌خوبی میشناسم.

به‌هرحال ، فیلم بایکبار دیدن کاملاگیج کننده است ، حتی‌اگرشما طرح اصلی آن‌را درك کنید، همچنان که من‌درابتدا ، دراستنباط آن کمی کندبودم،لیکن اگرشما طرح داستان رادرك کنید وآن‌را بپذیرید، این حالت گیجی ، نکته‌ای ذاتی وضروری‌برای شعر وبرای لذت شمامیشود. آنطوری که من‌استنباط‌میکنم این شگردی‌است ساده که‌ژان‌ویگو مورد استفاده‌قرارمی‌دهد تا به‌درون‌شخصیت‌های فیلمش، عمیق‌تردست‌یابد واین‌کاری‌است که‌افراد بسیاری درسینما برای آن کوشیده‌اند، لیکن‌موفقیت ژان‌ویگو راکسب‌نکرده‌اند، چرا که اونگران‌مراحل تغییر بین واقعیت عینی ، ذهنی ، خیالی وضمیرنیمه هشیار نیست و بسیاری از سبك‌ها وتمهیدات مکانیکی‌دوربین‌را آنچنان که‌مناسب می‌بیند، درهم‌می‌آمیزد ــ تا آنجا که من‌می‌توانستم‌متوجه‌بشوم،همواره‌شیوه‌ای دقیق ودرست رادرلحظه‌ای مناسب مورد استفاده قرارمی‌دهد وهمواره ازاین شیوه با قدرت ، فریندگی و

اصالت بهره میگیرد. من مسلم می‌دانم که او در نظرداشته است به‌عنوان یکی ازنکات اصلی شیوهٔ کارش ، درمورداین که سطوح مختلف واقعیت ازنظرارزش، برابرهستند ودریکدیگر مؤثر ، پافشاری بکند، ومن این نکته را ازنظر زیبایی‌شناسی می‌پذیرم، به‌این‌خاطر که‌استغنای بینش، استعاره وشگردشاعرانه زیبایی‌شناسی‌را می‌پذیرم، حتی‌اگرازنظرفکری آن را رد بکنم.

بنظرمن روشن وآشکار می‌رسد که درفضای وحشی و خودسرانهٔ « نمرهٔ اخلاق صفر» ودرسطوحی کمتر ماجراجویانه ومخاطره آمیز ، چشم‌بدون‌تعصب می‌تواند راه خودرا پیرامون چنین پرداخت وطرزعملی پیچیده وبغرنج‌بیابد، به‌همان حالت طبیعی‌ای که چشم‌آموخت تابسیاری از تفاوت‌های کلی‌ای راکه فرهنگ اساسی فیلم‌های قراردادی راتشکیل می‌دهند، به‌یکدیگر پیوند بدهد . بیشتر فیلم‌ها ، به‌انضمام بسیاری‌ازبهترین فیلم‌ها، خائنانه وتحت موانع بزرگ ساخته شده‌اند وباالفبای سینمایی که‌بیشترآن درحوالی سال۱۹۲۵ شکل‌گرفت وسپس از حرکت به‌سوی تعالی بازایستاد. نکتهٔ مهم این است که ژان ویگو از «غیرقرار دادی‌بودن » خیلی به‌دور است.اواز باقیماندهٔ الفبای‌قابل‌دسترس استفاده میکند. من‌تصور میکنم که ژان ویگو ازاین جهت همچون ایزینشتین‌یا داوژنکو ــ البته درجهت کاملا متفاوتی ــ پیش‌رفته است وکارهای متعددی که اودراین‌فیلم کرده،درعین این که جسورانه‌است ، بایستی کمتر به‌عنوان‌تجربه‌ای قابل تقلید ، ازدست اندازی بیشتر به‌زمینهٔ کاملی که کارهـای بعدی‌را میتوان درآن انجام داد تلقی بشود. گویی ژان‌ویگو بودکه چرخ را اختراع کرد. در این مرحله ، افرادبسیاری سرگرم کورمالی وجست‌وجو بودند ، برخی هنوزهم هستند ؛ لیکن هیچ‌کس باقدرت‌وصلاحیت او، در یافتن استفادهٔ بیشتری برای این‌پدیده کوششی نمی‌کند؛ وامکان دارد آدمی به‌عنوان «فضل‌فروشی»ی رسمی، عاجز از«لذت بردن» ازفیلم‌ها ، برچسب بخورد، اگراوآنقدرجرأت وشهامت درخودبیابد تابه‌نفع وطرفداری‌ازاین‌شگردها وتدابیر مقدماتی که باکمك‌آنها دامنهٔ لذت‌جویی بایستی توسعه یابد، حرفی بزند.

پسربچه‌های فیلم «نمرهٔ‌اخلاق صفر»،آنچنان که‌یکدیگررا می‌بینند، دیده میشوند؛بیننده‌نیزیکی‌ازآنهااست.اگرچه‌اینان، دشوارترین‌وشادمان‌ترین کودکانی بنظر می‌رسند که من‌در فیلم‌دیده‌ام ، بااین‌همه ، ازجهتی آنهاباکیفیتی ناشی‌از

سانتیمانتال بودن، نمایش‌داده می‌شوند . این پسربچه‌ها ، زیبایی‌خشن‌وخطرناك حیوانات جوان ووحشی‌شکاری رادارند؛ حال‌آنکه برخی ازبچه‌مدرسه‌ای‌هایی که من می‌شناختم ازهمان روزی‌که متولد شدند ، آدمهای کودن ، محتاط‌کار وچاپلوس بودند ــ کادر آموزشی مدرسه‌هم. من‌آرزومی کنم که‌این پسربچه‌ها بااین‌تنوع در«شخصیت»هم‌نشان داده می‌شدند. هرقدر که میتوانست ستایشی‌را که ویگو ازکودك به‌عمل می‌آورد وخشم آنارشیستی اوراپیچیده کرده باشند. درهرحال، آموزگاران‌مدرسه ،ازاین‌نظر ، باصحت ودقت‌کامل تصویرمی‌شوند، آموزگاران ، آنچنان‌که پسربچه‌ها آنهارا می‌بینند یاامیدوار هستندکه آنهارا ببینند ، دیده می‌شوند، ودراینجا آموزگاران شاهکارهای‌کاریکاتور هستند.اساساً یکی‌درنده‌خو، یکی به‌گونه‌ای‌خونسردانه دلسوز،یکی بطرزمبالغه‌آمیزی‌تحسین‌آمیز. آموزگار سمپاتیکی‌که الهام دهندهٔ پسربچه‌ها برای طغیان است، نوعی «چارلی‌چاپلین» عامیانه است؛ یکی‌دیگر، مجموعه‌ای خلاصه شده ازفضولی، به «گراچومارکس» یابازهم بیشتر، به یك خرچنگ دریایی‌کند و آهسته‌ای شباهت داردکه‌درهیأت مقاطعه‌کار کفن‌ودفن ظاهرمیشود؛ مدیرمدرسه، کوتوله‌ای پرافاده ، بی‌رحم، جیغ وویغی است.

صحنه‌های زیبای بسیاری وجود داردکه من فقط چندتایی را می‌توانم دراین‌نوشته،ذکربکنم: صحنهٔساکت ومرموز آغازفیلم که درآن،دوتاازپسربچه‌ها درکوپهٔ یك‌قطار ، زیباترین شعبده‌بازی‌ای‌راکه من تاکنون باعروسك‌ها،شگردها واشاراتی ازشرارت قابل رقابت دیده‌ام ، انجام میدهند . ضبط درماندگی و سکون زمان دریك روزیکشنبه ، وروی قالی‌دفتر مدیرمدرسه ؛ شورش واجتماع پسربچه‌ها درخوابگاه ، درحالی‌که آموزگار مصلوب شده‌ای را ازمیان‌توفان اسلوموشن پرهای بالش‌ها حمل‌می‌کنند،که شعائر ومناسك کاتولیك بدوی را به‌عنوان تصویر و انگاره‌ای از خـوشی ولذت پیروزمندانهٔ هزار ساله در هم می‌آمیزد وتاآنجاکه من‌میدانم فقط نماهای فیلم خبری «آزادی پاریس» است که باآن برابری میکند. ژان ویگو به‌انجام بعضی‌کارهای زیبا و جالبی نیز با «اسلوموشن» اقدام میکند؛ ودکورهای لخت وخشن ولحظاتی ضمنی و اتفاقی آکسیون‌کاملا ناتورالیستی ، همچون رگه‌های سنگ ، سخت ومحکم هستند . موسیقی متن ساخته «موریس ژوبر»، خوب است لیکن ازنظر موسیقی ، اثری

فوق‌العاده نیست، با این‌همه به‌خوبی با فیلم جوردر آمده است و آن را نیز همچون نوول داستایوسکی دوست دارم.

بنظرمن «نمرهٔ اخلاق صفر» همه‌چیز هست به‌جز الهامی بدون خدشه که آزادانه وازروی اطمینان درجهان خاص و بی‌سابقهٔ خود ازآغاز تاانتهاحرکت میکند و یکی از معدود شعرهای بزرگ سینمایی است . من ، فیلم « آتلانت» را کمتر تحسین میکنم ، این فیلم ، فقط بهترین فیلم فرانسوی‌است، از زمان بهترین آثار سینمایی « رنه‌کلر ». « نمرهٔ اخلاق صفر » بنظر می‌رسد از داخل به خارج ساخته شده است ، همچنان که بهترین آثارهنری باید چنین ساخته و پرداخته بشوند ؛ رویهمرفته ، « آتلانت » از خارج به داخل پیوند میخورد . این هم فیلم بسیار خوبی است، به‌گونه‌ای متناوب در لحظات آن، شعر بزرگی است که با نثری بسیار خوب همراه شده است ؛ من فتوی می‌دهم که استعدادی بزرگ میکوشد تاآنجاکه در ید قدرت برای مقابله دارد، آن‌را به‌گونه‌ای قراردادی وتجاری بکار ببرد.

داستانی که ژان ویگو به جای ابداع ، اقتباس کرده ، تقریباً میتوانست یکی ازآن چیزهای سادهٔ‌کاذب وهمه‌کس پسندی باشد که تعدادی ازسینماگران فرانسوی بازیبایی و مهارت، برای مطبوع خاطر آمریکایی‌های تحصیل کرده‌ای که آثار ویگو را حقیر می‌شمرند ، انجام می‌دهد . زندگی جنسی کاپیتان حسود یك قایق موتوری باری وعروس دهاتی سرکش او ؛ خزیدن خفقان‌آور و نام‌گذاری کنایه آمیز قایق موتوری‌ای که روی رود « سن » پیش میرود ؛ لاس زدن‌های غیر طبیعی ؛ رنجش ؛ پیوند دوباره . لیکن طرزعمل وپرداخت ژان ویگو ، فیلم‌های « کلاسیك » فرانسوی راکه واقعاً تمرین‌هایی ادبی از این آثار هستند ، آشکار میکند ؛ از آن خندهٔ قدیمی بی‌جا وسفیهانهٔ « متمدن شده » و « فرانسوی» آشنا ، دراین فیلم ژان ویگو باید خودداری بشود : اینان ، افرادی جدی ، غریزی وبی‌مغز هستندکه باصراحت بی پیرایه‌ای که ورای حمایت یاخنده‌ای باشند ، حتی ورای نشان ویژه‌ای از سمپاتی ، عرضه میشوند. اتمسفری که درآثار بعدی‌این‌نوع «فیلم» به گونه‌ای‌بسیار زیباطراحی وتصویر می‌شود ، در این فیلم ، زیبانیست بلکه شدیداً دریادماندنی و کاملا نافذ است . بهره‌گیری زیرکانه ودرعین حال ساده‌ای که ازاثاثیه ولوازم‌صحنه

درفیلم‌های فرانسوی به‌عمل می‌آید دراین‌جا نمایشی محبت‌آمیز و با عطوفت چیزهای کم بهای طبیعی وساده دربرابر اثاثیه‌آرامش‌بخش نیست، بلکه‌انباشته‌ای ازاشیاء محکم‌وجامداست که‌بطورتندوپرشوری، به‌استثنای‌حالت‌پوشیده ومرموزی که دارند، به‌خاطرآنچه‌که هستند وبرای صاحبان خود معنی ومفهومی دارند، مورد احترام قرارمیگیرند.

« آتلانت» در بهترین لحظاتش ، ازنظر لذتی که بطور جسمانی پدید می‌آورد ، خیلی غنی‌تر و زیباتر از «نمرهٔ اخلاق صفر» است ــ علیرغم نسخه‌هایی که تااندازه‌ای خسارت دیده‌اند ، بدیهی است که فیلمبرداری « بوریس کوفمان » درهردو فیلم بایستی به‌تنهایی وبه‌خودی خــود در مقاله‌ای دیگــر مورد بحث کامل قرار بگیرد ــ و گاهی فیلم به‌دنیای نیمه دیوانه و بــاعظمت شاعرانهٔ ژان‌ویگو گام میگذارد وازقیود بسیاری رهامیشود . مراسم عروسی‌از کلیسا به‌قایق موتوری صحنهٔ آغاز فیلم ، بخشی ارزشمند و قابل توجه، رقت‌انگیز ، بی‌رحمانه، خنده‌دار و به‌طور ناراحت کننده‌ای بدقیافه و شوم است . «دیتا پارلو» (عروس)، کاملترین‌مظهرتجسم سکس ساده‌وار است که من‌دیده‌ام ؛ فروشندهٔ دوره گرد اشیاءکم بهایی که« دیتا پارلو » بااولاس میزند ، شخصیت دورگهٔ شگفت‌انگیز کمدی ساده وکمدی هوشمندانه است و « میشل سیمون»، به‌نقش مردسالخوردهٔ نیمه عاقل ، حتی به‌گونه‌ای فوق‌العاده‌تر به‌عنوان‌شخصیتی شاعرانه‌تر و یك « کاپیتان» قرن بیستم ، واقعیت پیدا میکند. ژان ویگو زمانی که به‌کارگردانی «آتلانت» اقدام‌کرد ، سینماگری با تجربه‌تر شده بــوده و فیلم «آتلانت» ، استعدادهای اوراکاملا نشان میدهد ، همچنان‌کــه در « نمرهٔ اخلاق صفر» نمودار شده بود. لیکن « آتلانت » باتمام شایستگی وکیفیت‌های ارزشمندش ، اشاره برتقلاهای آدمی دیوانه درروپوش تیمارستان دارد ، حال آن‌که در «نمرهٔ اخلاق صفر » ، آزادانه حرکت میکند وچنین برمی‌آیدکه‌او فقط برای «جهان شدیداً مستحق ویرانی» خطرناك است.

از قراین برمی‌آیدکه ژان‌ویگو مقدار قابل توجهی از فیلم‌های آلمانی اوایل دههٔ ۱۹۲۰ ، از « رنه‌کلر» و«چارلی چاپلین» و ازتمامی افکار خلاق پاریس زمان خویش، برداشت‌کرده است. درواقع، درروزی‌مه‌آلود یاباچشمی متعصب ، امکان اشتباه آثار اوباآثارفراوان وبی‌ارزش آوانگارد وجودخواهد

داشت ؛ همچنان که برخی ازناقدان ، به‌انضمام آنهایی که معمولا مورداحترام من هستند ، اشتباه کردند . لیکن ژان‌ویگو ، همانقدر که یك پاانداز هالیوودی نبود یك‌آوانگاردیست قراردادی‌هم‌نبود؛ اویکی ازچند استعداد جبلی‌ومعدودی بوده که تاکنون درزمینه سینما ، اقدام به‌ساختن فیلمی کرده است . هیچ کس دیگری به‌مهارت ودقت درکنترل واقعیت ؛ هوشیاری وزیرکی ، وزمان‌درفیلم ( در«نمرهٔ اخلاق صفر ») نزدیك نشده است یادرنشان‌دادن ارتباطی چنین زنده ناشی ازعواطف حیوانی او، حواس‌های‌حیوانی او، وبی‌تحرك‌او وتأثیر متقابل آنها (در«آتلانت») پیشی نگرفته است. ومن‌هرگز جزدر بهترین آثار معدودی از استادان بزرگ ، انعطاف ، غنا، خلوص، شوروهیجان وخلاق سازنده‌ای نیافته‌ام تاباشایستگی‌های ژان ویگو درهردوفیلمش ، برابری‌کند .

## فیلم‌های ژان‌ویگو

### نوشته : ژرژ بارو

«آتلانت»،نام یك‌قایق‌موتوری روی‌رودخانهٔ «سن» است با محموله‌ای نامشخص‌وچهار شخصیت«سینمای فرانسه». کاپیتان قایق موتوری ونوعروسش که از روستایی سرراه آورده واینك در روند فراگیری زندگی و بسربردن بایکدیگر هستند. شخصیت سوم، کارگر ودستیار سالخوردهٔ سپیدمویی است (میشل سیمون ، اوج نمایش «شخصیت فرانسوی» ) و پسربچه‌ای‌که از نظر فکری‌رشد چندانی نکرده لیکن به‌خوبی ازعهدهٔ نیالودن پردهٔ سینما برمی‌آید، اینهاشخصیت‌های این‌فیلم هستند به‌اضافهٔ گربه‌های بیشمار کارگر سالخورده . شخصیت پنجمی‌هم وجود داردکه درقالب «مرد جوان ابدی» ظاهر میشود . شاید نمایشگر روح سرزندگی وعشق خوش‌بینانه به‌زندگی باشدکه در واقع نموداری ازخواسته‌های «ویگو»ی پاك ودردمند بود. واین درصورتی است‌که ما بپذیریم پاکی درفیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» کاملانمایش داده شده است. «مرد جوان»،فروشنده‌ای دوره‌گرد است.چراکه دراین‌جهان هرکس باید شغلی‌داشته باشد، ازاین‌رو، اوشخصیتی بیش‌از یك فروشنده . یك‌ارکستر یکنفره وافسون‌کنندهٔ زمان است . او. شخصیتی چون یك‌شعبده‌باز دارد. و مسلماً منظری از چنین شخصیتی‌را داراست‌که این‌فیلم نسبتاً آهسته و کسالت آور رابرای چند

دقیقه‌ای تحرك می‌بخشد وسپس به‌همان طریقی که آمده بود، ازنظر پنهان میشود. این چنددقیقه ، افسون‌کننده است ووضوح داستان فیلم‌را موجب میشود.

فروشندهٔ دوره‌گرد ، خواستهٔ سرکوفتهٔ نوعروس رابرای دیدن پـاریس تشدید میکند به‌ترتیبی که دخترجوان لباس میپوشد وکلاهـی برسر میگـذارد و برای چندساعتی درسرزمین پریان ، سرگـردان ومحو میشود . شوهـرش خیلی فرانسوی‌وار ، حسود است . درحالتی عصبی که ناشی از رنجش خاطر است وبطورناگهانی وسریع براومستولی شده، بدون همسرش لنگربرمی‌دارد. دراین اثناء ، نوعروس جوان، کیف‌خود راگم میکند ونمی‌تواندخودرا به‌قایق برساند. آنها ازدرد تیرهای جانگداز جدایی رنـج میبرند و در این وقت است که از طریق خدمات مهربانانه وپرعطوفت کارگرسالخورده قایق موتوری وهمچنین کمی خوش اقبالی ، باردیگر به‌هـم میرسند. داستان ، لطیف وسانتیمانتال و فیلم، لااقل دوبرابر طولانی‌است . بدون وجودفروشندهٔ دوره‌گرد که موجودیت سینمایی‌اش درزبان سینمایی به‌عنوان شخصیتی‌واقعاً جهانی، اززیبایی وخارق‌العاده بودن چیزی کم ندارد، فیلم «آتلانت»می‌توانست به‌عنوان‌یك‌فیلم‌فرانسوی ازنوع برتر به‌حساب آیدکه به‌شکلی ابتدایی ازروش‌های خاص کارگردان ، ازیکنواختی درآمده‌وجلوه‌ای درخورتوجه یافته است. معهذا باحذف‌فروشندهٔ دوره‌گرد ، آشکار میشودکه ژان ویگو حساسیتی غیر معمولی بـرای جزییات آشکارکننده شخصیت‌های فیلم‌خود ومحیط‌وموقعیت‌های آنان دارد، خیلی‌زیرکانه ودقیق‌تر از «ژولین دوویویه»، «مارسل کارنه»، «ژان رنوار» وغیره و همچنین کمتر «ژرف‌نگر» است. به‌این ترتیب ، فیلم «آتلانت» ، سینمای فـرانسه در بهترین وبدترین جنبه‌اش خواهدبود : خانم کوچولو همهٔ‌کارهارا روبراه‌میکند، یا «میشل سیمون» به‌نقش «شرلی تمپل».

«نمرهٔ اخلاق صفر» (۱۹۳۲) چیزدیگری است. جست‌وجو برای‌یافتن ایراداتی در این فیلم، به‌ناچار حالت خرده‌گیری‌های نهانی به‌خود میگیرد و این همان روشی بودکه توسط منتقدروزنامه «نیویورك تایمز» اعمال واظهار شده است. «این‌فیلم، مطالعه‌ای دربارهٔ زندگی یك‌مدرسه شبانه‌روزی فرانسوی برای پسران ، مجموعه‌ای‌ازاعمال متظاهرانه ودلفریبی است که هیأت‌آموزشی مدرسه را هجو می‌کند وباشورشی عجیب و غریب ورؤیا مانند تمامی‌دانش‌

آموزان، به‌اوج می‌رسد. این صحنه‌های بی‌شکل وقواره که به‌وسیلهٔ تداومی‌مبهم به‌یکدیگر پیوند خورده‌اند، ممکن‌است هنرباشد، لیکن این‌صحنه‌ها درعین‌حال خیلی بی‌نظم وآشفته هستند.» منتقد نیویورك تایمز ازتوجه به‌این نکته‌که فیلم موردنظر، مطالعه‌ای درشورش وطغیان است، غافل وعاجز می‌ماند. این فیلم، تنها برای آنهایی غیرقابل فهم خواهد بودکه طغیان وعصیان را، هم احمقانه وهم مسخره‌آمیز بیابند. اگرطغیان، یك‌فعالیت مهم انسانی است، خواه‌بی‌هوده یاباهوده، یاقهرمانانه باشد، «نمرهٔ اخلاق صفر» را باید اثری مهم تلقی کرد، چراکه در بردارندهٔ حکایتی ازطغیان ابتدایی وپیش‌رس کودکان است. سه‌نفر ازچهار توطئه‌گر این فیلم، انگیزه‌هایی نیرومند دارند: مادر «تابار» اورا همچون دختری لباس میپوشاند، مادر «کولن» هرروز برای ناهارش در مدرسه لوبیا می‌پزد و«کوسسا» باقیم خودزندگی میکند. دلایل «دروئل» نامعلوم است؛ شاید اوماجرا را به‌خاطرماجرادوست دارد. بقیه بچه‌ها، افرادی‌معمولی هستند وسرانجام می‌توان گفت‌که این مدرسه شبانه‌روزی، زندانی است که توسط «آدم بزرگ‌های» بداخلاق، کثیف، حقیرو دیکتاتورمنش، اداره‌میشود. طغیان برطبق قواعد بازی‌های معمولی «نیم‌وجبی‌های شیطان صفت» بیان‌میشود وهمواره قانون‌شکنی‌های متعددی را دربر میگیرد و درنتیجه، مجازاتی که اعمال می‌شود به‌طور مساوی، بیهوده وپوچ است. گروه «دروئل»، «کوسسا» و«کولن»، پیوسته«نمرهٔ اخلاق صفر» می‌گیرند، که‌ظاهراً نهایت تنبیه‌ومجازات است. انتقام آنها، توطئه است که با مهره‌های پنهان شده آغاز میشود، سپس بتدریج؛ جنگ بالش‌ها درخوابگاه، ومراسم جمعی وپرجذبهٔ «مذهبی» در خوابگاه (عمل قهرمانی ومسخرهٔ برافراشتن پرچم جمجمه واستخوان‌های‌دزدان دریایی ساختهٔ خود را روی پشت‌بام توسط «تابار» رادربرمی‌گیرد)، شوخی با آموزگار به‌خواب رفته وقطع مراسم رسمی جشن مدرسه. «شورشیان»، آشغال وزباله‌هارا به‌داخل حیاط مدرسه‌که مملو ازشخصیت‌های مهم ودانش‌آموزانی است‌که بطرزمسخره وتصنعی به‌صف ایستاده‌اند، پرتاب میکنند.

ژان ویگو تقریبا هرچیزرا به‌دوطریق نشان میدهد: آنسان‌که پسربچه‌ها محیط واشیاء دوروبر خودرا می‌بینند وآنچنان‌که دوربین او، محیط یاشیئی را خواهد دید چنان‌چه اگر اینها، «واقعی» یا«طبیعی» می‌بودند. این دونگرش و

نظریه بطرززیرکانه‌ای باهم‌درمی‌آمیزند و بیننده پیوسته درتوجه‌به‌این‌که تغییری رخ داده است، شگفت‌زده میشود. ازجهت تقدم سودمندی برزیبایی‌ومطبوعیت. نکته‌ای‌که درفوق ذکرشد به‌تماشاگران‌یادآورمیشود وآنهارا وا می‌داردتادقیق‌تر نگاه‌کنند، لیکن نکتهٔ مهم‌تر این‌که غنای جزئیات رازودتر ازقبول این‌اندیشه که‌طغیان، یك‌فعالیت مهم‌انسانی است، آشکارنمی‌کند. به‌کاری‌استادانه نیازمند است وفقط معدودی ازهنرمندان بوده‌اندکه اصولا به‌این مرحله رسیده‌اند.

درصحنه‌ای تحت عنوان «کوسسا روزیکشنبه راباقیم‌خویش‌می‌گذراند»، فقط یك زاویهٔ دوربین وجود دارد . درسمت چپ، روزنامه‌ای روی صندلی قراردارد، ازقرار معلوم با آدم بالغ وبزرگ سالی درپشت آن. درمرکز زمینه تصویر، دوصندلی وجوددارد و«کوسسا» چشم بسته روی یکی‌ازآنها، سفت و سخت نشسته است: بیننده بیدرنگ به‌این فکرمی‌افتد «چه بی‌رحمی‌ای!»ودنبال حادثه می‌گردد. درسمت راست، دخترکوچکی به آهستگی وآرامی روی پیانو درحال خزیدن است وآشکارا میکوشد تاکاملا ساکت باشد. دخترلندست‌دراز میکند ویك‌گوی کوچك بلوری را برمیدارد وبا دقت واحتیاطی دردآوروپرتقلا از پیانوپایین می‌آید وگوی بلورین را مقابل پسر بچهٔ چشم بسته آویزان میکند ونوار را از روی چشمان اوبرمیدارد ، هردو به‌این‌حقه وکلك می‌خندند وهمچنین کلکی‌است به شخصی که فکر میکرده این«دیسیپلین»، بی‌رحماناست. لیکن واقعیت دیسیپلین ، بطور ناپخته وخشنی باقی نمی‌ماند (آدم شلاق زدن سادیستی‌وحرکات‌وشکلك‌های‌بدقواره وشکلی رانشان می‌داد) بلکه به‌اندازه‌کافی برای بیننده، قوی باقی می‌ماند تاحقه وکلك کارگردان را بدخود ببخشاید،که همین‌کافی است. دراین ضمن، کودکان راهی برای گذراندن یك روز یکشنبه کسالت‌آور اختراع‌کرده‌اند واین امر هرهفته ، میلیون‌ها بار رخ میدهد.

این فیلم چهل وپنج دقیقه‌ای، بی‌اغراق مملوازنکات روشنگرانه است.از هرطریق وزاویه‌ای این نکات را موردنظر وبررسی‌قراربدهیم،ثبات وسازگاری آنها حیرت‌انگیزاست وتمامی این مظاهرروشنگرانه به «انقلاب» رهنمون‌میشود که میتواند نشانه‌ای باشد ازتغییروتحول دوران‌کودکی‌به دوران‌بلوغ، این‌تغییر وتحول‌ازجهانی به‌جهانی دیگر، بدون بازگشت است واین‌نوع دگرگونی‌همیشه با رویدادهای تند و توفانی وظاهراً وغیرعقلی وغیر منطقی ، همراهی میشود .

تضاد وستیز، میان دنیای «آدم بزرگ»هاودنیای «کودکان»است. این تضاد در سرتاسرفیلم فقط بایك مرحله آرامش وسکون پیش میرود وآن هم حضور تازه‌ترین آموزگار، یعنی «هوگویه» است که بنظرمی‌رسد ازنظراداری دریك سمت واز نظرعاطفی درسمت دیگر باشد. رده بندی اوازنقطه نظر هردوجبهه، عملی غیر ممکن خواهد بود. چراکه هریك، دراتسفری آکنده ازتضادی آشتی ناپذیر، اورا همکار وهمدست دیگری خواهد خواند، نظر بداین که اواعتماد واطمینان هردوجبهه را حفظ میکند. این رده‌بندی رخ نمی‌دهد، مدیرمدرسه اورا به‌عنوان «مسئله»ای تلقی میکند، اگرچه نه بعنوان مسئله‌ای جدی. «هوگویه» هرگز بطور رسمی توبیخ یا تنبیه نمیشود، هرچندکه اونیزبه اندازهٔ دانش آموزان، تخطی وقانون شکنی می‌کند. او در وسیع‌ترین مفهوم کلمه، آدم باحسن نیتی است، ونمونهٔ کاملی ازآدمی دوست داشتنی. نامیدن اوبه عنوان کودکی بالغ و سالمند به شیوه‌ای که داستایوسکی، قهرمان کتاب خود را می‌نامد، بطورضمنی دلالت براین داردکه «هوگویه» ازجانب‌کادرآموزشی واداری مدرسه، مورد شوخی واستهزا وکنایه قرارمیگیرد، یا این که‌به خاطر «روش» رفتارش باکودکان که‌درآنصورت بی‌تردید ازنرمش‌های اوسوء استفاده خواهندکرد. «هوگویه»، «آلیوشا»ی متفاوتی است، بدون سلاح عمده و ابتدایی معصومیت کودکانهٔ قهرمانان مخلوق داستایوسکی در دنیایی شریر. او بطورتحسین‌آمیزی خردمند است، لیکن داور وسازشکارنیست (که مستلزم داشتن شخصیتی دورازدسترس و انفعالی است، وبطورمنطقی به‌جنگ صریح وقطعی‌بین دو دنیا، رهنمون‌میشود) این شخصیت ایده‌آل ومطلوب، همیشه قبل وپس ازهربحرانی، دردسترس است. مهم‌ترین نقش اوعبارتست ازاجازه دادن به دوجبهه تا با «طنز» ازمیدان‌خارج بشوند. مفهوم واشارهٔ ضمنی این است که تضاد واقعی خصمانه بین کودکان و بزرگترها وجودندارد، چراکه دوگروه درسطوح مختلف ومتفاوتی‌زندگی‌میکنند وازاین رو نمی‌توانند یکدیگر را محووحذف بکنند. «هوگویه» به عنوان یادآورندهٔ دایمی‌ای عمل میکندکه افراد بالغ نیز زمانی کودك بوده‌اند، وحالاهمه چیزرا به‌گونه‌ای متفاوت می‌بینند.

فضا واهمیتی که به «انقلاب» داده شده، کلید وسررشته‌ای‌است به‌نگرش وگرایش ژان ویگو: «برای کودکان، طغیان امری طبیعی است‌وهنگامی که‌بزرگترها

طغیان میکنند، به‌کودکی بازمیگردند.» درفیلم «نمرهٔ اخلاق صفر»، کودکان با شوروحرارت فراوان، سرگرم نوعی بازی هستند. جستجوبرای یافتن مهره‌های پنهان شده توسط «تابار» به یك طغیان‌کلی تغییرشکل میدهد. راهروهای میان تخت‌های خوابگاه بصورت میدان عمومی نطق وخطابه درمی‌آید، و بیانیه‌ای برای‌گروه‌گردآمده خوانده میشود، وسپس‌گروه دست به طغیان وجنگ (جنگ با بالش‌ها) می‌زند. کنترل ازدست میرود، ومستی وسکری‌که با این مراسم و تجمع مذهبی نمایانده میشود، نوعی هیستری مرموزجمعی است. دراین ضمن، «تابار»که غرض وخصومتش ازهمه تلخ‌تروشدیدتراست، به‌تنهایی پرچم‌طغیان را روی بام مدرسه برمی‌افرازد. تصلیب تقلیدی «پلیس‌ـآموزگار»که درخلال حـالت سبکسری که صبح روز بعد رخ میدهد، مفهومی سه‌گانه دارد. این سبکسری، حالتی مذهبی دارد که پیروزی یکشبه و همبستگی «تودهٔ مردم» را تحکیم میکند، وشوخی غیرقابل‌کنترل توطئه‌گران (حالا چهارنفر، قبلا سه‌نفر) را که سپس برای عمل بعدی ونهایی‌شان به پشت بام می‌روند، ادامه میدهد. شوخی وفریب دیگری دراین ترم تحصیلی وجود ندارد، تنها به‌این خاطر که ترم تحصیلی پایان یافته است. وهمینطورهم فیلم، هنگامی‌که«هوگویه»،محمولهٔ فراموش نشدنی خود را به حیاط پرتاب می‌کند، آموزگاران مجبوربه یافتن پوشش وپناهگاهی میشوند. عمل «هوگویه» هم «درود» است و هم«وداع».

«هوگویه» میتواند تجلی باطنی دیگـری از ژان ویگو باشدکه دارای کیفیت‌های برتر وقـابل پذیرش جهانی است ودر این‌جا به‌نحو جالبی توسط «ژان داسته» بازی وارایه شده، هرگونه تجزیه وتحلیل قابل‌فهم فیلم باید این شخصیت را به‌عنوان شخصیتی که صرفاً بیش ازیك آموزگارسمپاتیك، آدمی خنده‌آور، یك احمق اداری یا یك «پولیانا»، است به‌حساب آورد و بایـد او را جایی درکنار **Pied Piper** قرارداد. در واقـع، هرگونه تجزیه و تحلیلی قابل فهم، به مفهومی مطلق، غلط ازآب در می‌آید همچنان که همیشه هنگامی‌که‌بایك اثرواقعی‌هنری روبرو میشویم، ازآب درمی‌آید.

«نمرهٔ اخلاق صفر»، اثری «آوانگارد» وآفرینشی «اتفاقی» یك «شاعر سینما» نامیده شده است. درغیبت اطلاعات صریح در حضوراثری عمیقاً تکان‌دهنده وموثر. چنین تقسیم بندی، پوچ وبیهوده بنظرمیرسد، به همان طریقی‌که

تعبیر و بتفسیر «فروید»ی هنرها پوچ و بیهوده است. هیچ جانشینی برای تجربه نمی‌تواند، وجود داشته باشد وجورکردن اثری که تجربه را درطرح‌ونقشه‌ای سخت وجدی درمی‌آورد، کوشش برای جانشین کردن این‌گفته اشتباه است که اثرهنری میتواند درفرمی‌دیگروجود داشته‌باشد. چراکه‌تقسیم‌بندی‌ها فقط برای مواد خام وانعطاف‌پذیر هستند.

ژان ویگواستنباطی طبیعی وغریزی ازمدیوم مورداستفاده‌اش‌داشت. فرمی که اندیشه‌هایش در«نمرهٔ اخلاق صفر» به خود میگیرد، نیمه شفاف ومه‌آلود است، به‌استثنای دومرحله‌که تدابیر وشگردهای‌جالب وباارزش‌سینمایی حرکت سریع وحرکت کند، ازافشاومکاشفهٔرویدادها می‌کاهند. کشیشی درخیابان باعجله حرکت می‌کند (در واقع جست وخیزمی‌کند)ومامیگویم «آن،حرکت‌سریع؟» برگزاری وحرکت دسته‌جمعی‌مذهبی، دارای حالتی‌رؤیایی وپیچ وخم‌داراست وما می‌گوییم «آهان، حرکت‌کند؟» تمهیدات سینمایی‌دوربین فیلمبرداری‌دراین دومرحله، نقایص فیلم بشمارمیروند چراکه این‌تمهیدات سینمایی، توجه رابه‌خود جلب میکنند وبه مرور به نظرمی‌رسدکه اعمالی غیرضروری هستند. دراین مرحله، بنظرمی‌رسد که فیلمساز، سبك خاص خود و توانایی مورد نیاز را از دست داده است وبرای تأکید اثرات مورد نظرش، بیش ازحد فشارمی‌آورد. به هرحال، درمقایسه باغنای موفقیت چشمگیرفیلمسازدرسرتاسرفیلم، این نقایص را در واقع باید موانعی جزیی به حساب آورد. ژان ویگوبراساس‌نکات مؤثر مطرح شده دراین فیلم، به عنوان یکی ازآن افراد استثنایی نادری پدیدار میشودکه برحسب«گرامرسینمایی»فکرمیکرد وکسی‌بودکه میتوانست‌فیلمی بسازد بدون‌اجبار دربیان داستان بوسیلهٔ کلمات‌یاازجهتی«ثابت‌کند» که ضرورت‌های مدیوم سینما به‌کیفیت‌های توهمی تصویرفتوگرافیك وغیبت‌تسلسل «فضا ـ زمان» مربوط میشود (ردولف آرنهایم)، واین قاعدهٔ کلی که«مجاورت دوتصویر، بیش ازمجموع محتوای ظاهری‌شان، اطلاعاتی انتقال میدهد» (موزهٔ هنرهای مدرن ودیگران). اثرسینمایی «کمدی مدرسه»ای ژان ویگوآکنده ازحوادثی‌است که با تمهیدات سینمایی ترکیب میشود، بی‌تردید معدن ومنبعی غنی برای‌نسل‌های بعدی دوستداران سینما باقی خواهد ماند. دراین جابی‌مناسبت نیست‌که یاد ـ آور بشویم که تکنیك‌های او برای بیان و نمایش اندیشه‌هایش، بقدر کافی

مناسب است .

تقریباً خاطرنشان کردن این که «نمرهٔ اخلاق صفر» فیلمی است جدی‌در هیأت یك کمدی،غیرضروری بنظرمیرسد وباترکیب‌شیوه‌های کم‌خرج‌فیلمبرداری وبا توجه به‌نقش تاریخی تجارت و سوداگری فیلم‌ها: این تنها روشی بودکه فیلم را می‌شد تهیه‌کرد، لیکن به یادداشتن این نکته نیزمهم است که‌این‌فیلم را نمی‌توان به عنوان اثری «آوانگارد» یا محصولی از«سینمای فرانسوی» تلقی کرد، به این خاطر که هردواصطلاح، بیش ازاندازه محدود هستندتا اثری‌هنری وخالص را دربرگیرند .

شکست تجاری ژان‌ویگو ممکن است ازکیفیت‌های بی‌همتایش‌سرچشمه گرفته باشد وشاید این نکته هم انتظاری بیش از اندازه‌باشدکه‌فرانسوی‌های بالغ، او را بطورناگهانی بپذیرند. آنها برای مدت‌زمانی طولانی، کلیشه‌های قراردادی هالیوود را رد می‌کردند؛ آنها همچنین برای مدت زمانی طولانی کلیشه‌های قراردادی را که درفیلم‌هایی مثل «تونی»، «سعادت»، «پایان روز»، «Regain»، « Un Carnet Du Bal »، «مایرلینگ» وغیره راکه بدوفور یافت میشود، تحسین می‌کردند. همین حالا، آثارمورد نظرومعبودآنها، فیلم‌هایی چون «دختر چاه‌کن» واثرخام وجنجال برانگیز «رم، شهربی دفاع» هستند . ممکن است سیزده سال دیگرهم طول بکشد، لیکن سرانجام باید پول خودرا روی ژان‌ویگوشرط بندی‌کنید، چراکه برندهٔ واقعی اوست .

( به من گفته‌اند که فیلم « دربارهٔ نیس» که نخستین اثر سینمایی ژان‌ویگو بشمارمیرود، مستندی‌کنایه آمیزاست و او در این فیلم به احساسات ضد بورژوایی خود ، اجازهٔ بازی وخودنمایی‌کامل‌را داده بطوری که از قراین برمی‌آید درمقایسه فیلم «دربارهٔ نیس»، فیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» را اثری‌واقعاً لطیف وملایم، جلوه می‌دهد. اخیراً درپاسخ به یك استعلام، نامه‌ای از جانب آقای «هانری‌لانگلوا»، مدیر«سینما تك»فرانسه دریافت کرده‌ام که می‌تواندبرای خوانندگان هم جالب باشد: فیلم «دربارهٔ نیس» که نسخهٔ نگاتیف ونسخه‌ای پوزتیف ازآن را دراختیارداریم، یك «Film - Clef» (یا کلید سینمایی) است، این فیلم، نقطهٔ عطفی درتکامل‌وپیشرفت‌فیلم‌های مستند بود وبرمحصولات سینمایی اخیر، شدیداً تأثیرگذارده است، به‌ویژه برفیلم‌هایی که‌مربوط به‌مکتب

جوان ونوپای مستند ایتالیایی میشود. «دربارهٔ نیس»، عملی ملهم ازایمان بود که با پول خود ویگو وهمسرش ساخته شد. «نمرهٔ اخلاق صفر» و«آتلانت»، توسط کارخانه‌دار ثروتمندی تهیه شدکه به استعداد شکوفای ژان‌ویگو اعتقاد داشت. همچنان‌که شما احتمالا میدانید، «نمرهٔ اخلاق صفر» به عنـوان فیلمی صامت فیلمبرداری شد وصدا بعداً به آن اضافه شد. این فیلم پس‌ازتظاهراتی خصمانه درنخستین شب نمایش آن توسط سانسورتوقیف شد .... وامادر مورد «آتلانت» فقط تنی چند ازافراد هستندکه این فیلم را واقعاً درفـرم اریژینال دیده‌اند. ژان ویگوتا مدتی به خاطرابتلابه ذات الریه دربستربیماری و مرگ بود، وناتوان ازدفاع ازفیلم خود درمقابل سفاهت وکوته فکری‌توزیع کنندگان تجاری، وبالاخره «لویی شاوانس» هم فیلم را به ترتیب دیگری مونتاژکرد و تغییراتی درفیلم‌ایجادکرد ، به‌ویژه درصدای‌فیلم... متأسفم که شما فیلم«تاریس» (چهارمین‌فیلم ژان ویگو) راکه اوشکوه وزیبایی‌ناب عکاسی‌است، ندیده‌اید.

مجله بالی‌تیکس ــ زمستان ۱۹۴۸

## خاطره‌هایی از ژان‌ویگو

**نوشته : ژیولا زیلزر**

به عنوان دوست نزدیك ژان ویگودرفرانسه با او طی فعالترین بخش زندگی‌اش، آشنا شدم. من این اقبال را داشتم‌که او را بیشتربشناسم وقبل از اینکه ژان ویگوبه صورت افسانهٔ درآید، با اومحشورباشم .

همچنین بایستی بداین نکته اشاره بشود که برای فرانسه سال‌ها طـول کشیدتاتوانست ژان ویگو راکشف کند وقدربگذارد.درسال ۱۹۴۳، فیلم«نمرهٔ اخلاق صفر» ازجانب سانسوربه عنوان بی‌حرمتی وتحقیرمؤسسات آموزشی، و مضربرای‌کودکان، توقیف شد.امروز، فیلم‌های ژان ویگوپیوسته درفرانسه به‌عنوان آثارکلاسیك یك نابغهٔ فرانسوی نشان داده میشود، و جوانان بانگاهی تحسین‌آمیز وبه منزلهٔ سمبولی فروزان وسوزنده به‌او می‌اندیشند .

شناخت وآشنایی با سرگذشت و داستان زندگی ژان ویگو سررشته‌ای است به درك آثارش. تنها برطبق‌مقتضیات وحوادث‌برجستهٔ دوران‌کودکی‌اوست که میتوان آثار برجسته وبی‌همتایی راکه درسن بیست وپنج سالگی آفرید ، درك‌کرد. با اعتقاد به این هنرنوپای زمان‌کـه درقوطی‌ها نگهداری و حفاظـت

میشود، ژان ویگوشهامت آن را داشت تا با تلاش و کوشش‌های خستگی‌ناپذیر خویش، فیلم‌هایی خلق کند که از آثار اکثر معاصرینش بیشتر عمر کرده است، حال آن که دیگران از پول، تخصص و همهٔ امکانات تکنیکی برخوردار بودند.

تردیدی نیست که ما می‌توانیم دربارهٔ نقایص وعدم کمال آثار سینمایی او بحث کنیم. استنباط برخی از منتقدان، از این که چه چیزی واقعی یا خوب یا حقیقی است برای مدت زمانی طولانی به‌خاطر تماشای صدها اثر سفیهانه و از نظر تکنیکی کامل، رنگ باخته است، و در نتیجه قدرت این را نداشته‌اند که به‌فراسوی این نقایص ابتدایی نظر بکنند. لیکن مردمان سرزمین‌های تراژیك اروپا توانایی دیدن و تشخیص زیبایی در آفرینش‌های غریب این جوان را که اینك پانزده سال ازمرگ اومیگذرد، نداشتند.

خانوادهٔ ژان ویگو از اهالی «باسك» در دامنهٔ جبال «پیرنه» بود، جایی که پدربزرگش، یك کارمند مهم دولتی بود. اگر بتوان دربارهٔ کسی گفت که او «یك انقلابی متولد شده است» مطمئناً این گفته را میتوان دربارهٔ ژان ویگوهم تکرار کرد. پدرتعمیدی‌اش، ژان ژور، سوسیالیست بزرگ فرانسوی، رهبری مخالفین جنگ اول جهانی را به عهده‌داشت ودرطلیعهٔ جنگ، دردفتر روزنامه‌ای که بنیادش را خود ریخته‌بود. یعنی روزنامهٔ «اومانیته» هدف گلوله قرارگرفت وکشته شد. پدر ژان ویگو به اسم «آلمریداویگو» روزنامه نگاروسردبیرمجله‌ای ضد جنگ بود: خیلی پیش ازاین که جنگ اول جهانی آغازبشود، او سرگرم مبارزه باظهور ودرگیری با جنگ بود، وپس از شعله‌وری جنگ، او بازهم با شجاعتی فراوان به مبارزه ومخالفت خود علیه جنگ ادامه داد تا این که سرانجام روزنامه‌اش توسط دولت وقت توقیف شد وخود اوهم به زندان افتاد. «ژان» که درآن زمان کودکی بیش نبود، برای ملاقات پدرش به زندان برده میشد. ویگوتمامی داستان این روزهای محنت بار را طی یك بعدازظهر برای من بازگو کرد، همچنان که ماروی تراس کافهٔ کوچکی درپاریس، پشت میزی که مختص نویسندگان «اومانیته» بود، نشسته بودیم. اومی‌گفت که نخستین گام‌هایش رادر زندان برداشت. هنگامی که پدرش بطورناگهانی درزندان درگذشت، اعلامیهٔ رسمی دربارهٔ مرگ اوحکایت از «خودکشی» می کرد.

ژان‌ویگو پس ازمرگ تراژیك پدرش، توسط دوستان وتحسین کنندگان «آلمریدا»، بزرگ شد وبه‌عرصه رسید. بعدها درمدرسه‌های شبانه‌روزی متعددی تحصیل کرد.

ژان‌ویگو، قدرت وانرژی اجدادش وفارغ‌البالی کوه‌نشینان را بهارث برد. اواحساس وادراکی ازاختلاف وتمایزبین بزرگ و کـوچك و همچنین احساسی از انزوا وغنای درونی‌ای داشت که فقط به افرادی تعلق دارد که در جوامع کوچك و دورافتاده زندگی میکنند. درهمین زمان، ژان ویگو ازدوران طفولیت ترسناك خود به بعد، تلخی وبرندگی خاصی‌را درخود داشت که‌بعدها برتمامی آثارش مستولی شد. فیلم‌هایش، تصویر وشبیه سازی خلق شده برای سرگرمی نبودند، بلکه نمایشی از زندگی بودند ، با خونی که درآنها جریان داشت .

اوکارحرفه‌ای خود را دریك استودیوی عکاسی آغازکرد و بعد دستیار فیلمبردارشد. به خاطرسلامتی ناپایدارش دوماهی را دریك آسایشگاه مسلولین در جنوب فرانسه گذراند . در آن جا با «لیدو» که اونیز بیماری مسلول در این آسایشگاه بود، آشنا شد. بعداً، «لیدو» و «ژان» ازدواج کردند ودر«نیس» سکنی‌گزیدند. «لیدو» با پول اندکی که داشت ودلگرمی‌فراوانی که درواقعیت بخشیدن به‌نخستین رؤیای ژان‌به‌عنوان «کارگردان ــ تهیه‌کننده ــ وهمه‌کارهٔ» فیلم «دربارهٔ نیس» می‌آفرید، به تکامل نابغه‌ای بی‌همتا کمك کرد.

درآن روزها، حوالی سال ۱۹۲۸، من نقاشی‌جوان درگیرتلاش ومبارزه برای ارایه هنرخود ومشکلات روزمره زنـدگی‌ام بودم. من سابقاً طرح‌هـای پرشوری علیه فاشیسم وبی‌رحمی‌اش میکشیدم که درمجلهٔ هفتگی «لوموند»متعلق به «هانری باربوس» چاپ میشد. این طرح‌ها، توجه ژان ویگو را جلب کرد وموجبات نزدیکی ودوستی ما را فراهم آورد. من نمی‌توانم این‌که اوچگونه مرا ازفقر و پریشانی‌ام با دعوت من به‌خانه‌اش نجات داد وتاششماه به عنوان میهمان با او وخانواده‌اش زندگی بکنم ، فراموش کنـم . «بوریس کوفمان» فیلمبرداربا استعداد نیزبا همسرش با مازندگی میکردند .

تقدیر این بود که او تمامی شاهکارهای ژان ویگو را « فیلمبـرداری کند » .

دراین دوران، ژان ویگوسرگرم طرح ریزی فیلم مستند خود دربارهٔ شهر «نیس» بود. قراربودکه «کارناوال نیس» زمینهٔ فیلم باشد: تلاش‌های خستگی‌ناپذیرصدها نفراز اهالی «نیس» که با جدیت ، تمامی سال را بـرای ساختن «پیکره‌های کاغذی»ای که ضمن برگزاری‌مراسم کارناوال به‌نمایش گذاشته‌میشد، زحمت میکشیدند. هنرطراحی وساختن این هیولاهـای رؤیایی ازنسلی به نسل بعدی به‌ارث‌گذاشته میشد. درخلال ماه‌های‌سال، درحالی که سیاحان بی‌حوصله وکسل درمهمانخانه‌های شیك، وقت خود را به بطالت میگذراندند، مردم شهر درتهیه وتدارك‌هفتهٔ کارناوال کارمی کردند. ژان ویگواین بی‌حوصلگی‌وکسالت ثروتمندان وشوروهیجان مردم فقیررا که مشتاق سرگرم‌کردن‌آنها بودند درفیلم خود ضبط میکند .

من به‌خاطر می‌آورم چقدر نومیدانه ــ چقدرناموفق ــ ما درانتظار یك روزصاف وآفتابی بودیم. علیرغم افسانهٔ «ریویرا»ی آفتابی که آنقدرغیورانه وپرحرارت‌توسط ادارهٔ سیاحان اشاعه‌میشود، شاهکار ژان ویگو دریك «نیس» ابری قراردارد. نقش من درمراحل تهیهٔ این فیلم، نقشی جزیی بود: من‌درحمل دوربین سنگین فیلمبرداری به‌دیگران کمك میکردم ودرضمن به من اجازه داده شده بود تا این جاوآن جا چنانچه اگر زاویه‌ای جالب بدیع منظررا میدیدم که فکرمیکردم ارزش فیلمبرداری‌دارد تذکربدهم.

ژان ویگوقبل ازاین‌که «نیس»را ترك بکند،یك انجمن فیلم برای‌نمایش بهترین فیلم‌های آوانگارد ومستند تأسیس‌کرد. بعداً، اوبا همکاری « بـوریس کوفمان» فیلمی دربارهٔ «تاریس» قهرمان شنا ساخت . با بهره‌گیری از تکنیك «حرکت کند» به‌این خاطر که شیوهٔ استادانهٔ شنای این قهرمان را به‌بهترین وجهی بنمایاند. اوهمچنین می‌خواست فیلمی دربارهٔ تنیس بسازد،لیکن به‌خاطر فقدان سرمایهٔ کافی، مجبوربه رها کردن طرح ونقشه‌هایش شد. دراین زمان بود که اوبه‌کار روی «نمرهٔ اخلاق صفر» پرداخت‌که شاید بهترین وکاملترین‌فیلم اوباشد. ژان ویگو دراین فیلم، زندگی خود درمدارس شبانه روزی را همراه با سخت‌گیری‌هاوبی‌رحمی‌های تحمیلی برکودکان، تصویرکرد؛ وشاید آرزوی او، تصویرکردن انتقام‌کودکان نسبت به‌بزرگترهای ظالم‌شان است. دراین‌فیلم من قبلا یاد آورشده‌ام‌که سانسورپاریس، این فیلم را حمله‌ای بربهترین مسایل

وقویترین مؤسسات آموزشی فرانسه تلقی و تماشای فیلم را برای کودکان ، مضر اعلام کرد. ژان ویگو هم نمایش آن را برای عامهٔ مردم ، قدغن و منع کرد .

درجریان نمایش فیلم برای خبرنگاران مطبوعات،خصومت‌های آشکاری وجود داشت. حساسیت‌های افراد خوش رفتار وبانزاکت وابسته بورژوازی با دیدن اعمال چنین کودکانی، آنچنان که ژان‌ویگوعرضه کرده بود، عمیقاً آزرده‌خاطرشد. طی نمایش، چراغ‌های سالن بالاجبارچندین بار روشن‌شد ونمایش فیلم سرانجام بازدوخوردهایی آشکار وهمه جانبه، پایان یافت. این فیلم، اثری بود دربارهٔ کودکان، ودرآن هیچ نوع مصالحه وتوجهی به مسایل و حالت احساساتی فیلم‌های تجارتی به عمل نیامده بود. ژان‌ویگو، خاطره‌های همیشه‌زندهٔ خود را برای تأیید واثبات حقیقت اظهار وبیانیه‌هایش، به‌یاد داشت. این خاطرات به اوشجاعت‌وشهامت‌می‌داد تاآن‌چه راکودکان‌احتمالادربارهٔ بزرگترها فکرمی‌کنند، نشان بدهد.

روش‌های تازهٔ بسیاری درفیلم«نمرهٔ اخلاق‌صفر» مورداستفاده‌قرارگرفت. برخی ازاین روش‌ها را میتوان سوررئالیست نامید ، اگرچه ژان‌ویگورا هرگز یك سوررئالیست تمام عیارتلقی نکردند .

ــ چراکه‌پی‌گردی‌اش برای رئالیسم خیلی‌عمیق بود. به هرحال، بهره‌گیری ازعناصر ومنابع خاطره‌هایی‌که کمابیش شکل واقعی خود را از دست داده‌اند همچون درصحنه‌های خوابگاه یا راه‌پیمایی در بعدازظهررا میتوان به‌حق، اکسپرسیونیسم نامید.

ویگو پس از رد فیلم « نمرهٔ اخلاق صفر» ، که هیچ‌کس ندیده بود لیکن‌همه درباره‌اش صحبت می‌کردند، فیلمنامه‌های تازه‌ای‌آماده‌کرده وکوشید تاحمایت مادی‌برای تهیهٔ آن را فراهم‌کند. اومیخواست فیلمی‌با«بلزساندرار»، وفیلم دیگری با«لافوشاردیر»که سناریوی فیلم عالی «ماده سگ»را نوشته‌بود، بسازد . او همچنین طرح تهیهٔ فیلمی دربارهٔ زندگی وبازگشت یك محکوم به‌جامعه را ریخته بود. مشکلات مادی‌ازانجام وتحقق تمامی این‌نقشه‌هاجلوگیری کرد، لیکن اونمی‌توانست دلسرد بشود. اندام نحیف اوهمچون قالبی پولادین بود با چراغ‌های الکتریکی که ازداخل‌این قالب، پرتوافشانی می‌کرد واعتقاد

راسخ و روحیهٔ خستگی‌ناپذیرش از ورای آن، جلوهٔ تابنده‌ای داشت. او به‌کار خود ادامـه می‌داد.

آنگاه اندیشهٔ ساختن فیلم «آتلانت» پدید آمد. ایـن فیلم که از نظر موضوع، اساساً خیلی رومانتیك، لیکن به خاطر کندی وظاهر بی‌زرق وبـرق و رویدادهای ظاهراً کسالت‌آورش به‌زحمت میتوان اصطلاح رومانتیك را به‌مفهوم عادی سینمایی فیلم‌ها بر آن گذاشت، داستان یك قایق موتوری بـارکش است. کارگر کشتی در کابین دربسته و تقریباً بـدون منظره و چشم‌اندازی از افق، زندگی می‌کند ــ و بازهم، هربچه‌ای برای زندگی روی یکی از این قایق موتوری‌ها، خیال‌پردازی میکند. ژان ویگو نیز باید زمانی همین رؤیاهـا را داشته بـوده باشد، چراکه او فیلـم خود را براساس عناصر این رؤیـاها ساخت: کندی، تیرگی، بی‌زمانی. داستان فیلم درعین سادگی، زیباست. دختری دهاتی به خاطر «ماجرا» بـاکاپیتان یك قایق موتوری ازدواج میکند. قایق موتوری رهسپار سفری طولانی وآهسته به سوی پاریس میشود. دختر جوان دربارهٔ «پاریس»ی‌که هرگزندیده است، به رؤیا فرومیرود. باگـذشت زمان، این سفر، او بیشتر و بیشتر هیجان زده میشود. سرانجام هنگامی که‌قایق موتوری به پاریس میرسد، ناخدا ونوعروسش برسرمسایل جزیی دعوا ومرافعه میکنندو زن جوان، کشتی را ترك میکند تا به‌تنهایی به‌کشف زیبایی‌های‌رؤیایی پاریس بپردازد. دریك دانسینگ درجه‌سه، اوبه دلربایی‌های‌ازخود خاطرجمع یك‌جوان پاریسی، به منظورجلب نظراولبخند میزند لیکن دخترجوان درشهری بزرگ، تنها وگمشده است. بالاخره موقعی که‌کارگرسالخوردهٔ قایق موتوری او را سر بزنگاه پیدا میکند، دخترجوان بدون ابراز کلمه‌ای به قایق موتوری مراجعت میکند. داستان درمؤثرترین شیوهٔ بصری بـازگومیشود. این فیلم اساساً اثـری مستند است. صحنه‌های خارجی روی یك قایق مـوتوری واقعی و صحنه‌هـای داخلی دریك‌دکورکامل ودقیق‌قایق موتوری دراستودیوفیلمبرداری‌شد. دکورهای خارجی، حالتی رئالیست دارد لیکن فضای داخل‌کابین، جهانی رؤیایی وغریب را نشان میدهدکه توسط‌کارگر سالخوردهٔ قایق ازگنجینه‌های مغازه‌های عتیقه‌فروشی ویادگار سفر به‌دریاهای شرق، انباشته شده است.

همزمان با پایان فیلمبرداری وطی مراحـل فنی‌فیلم«آتلانت»، ژان‌ویگو

شدیداً بیمارشد. دوازده سال قبل از تکامل داروهای معجزه‌آسای امروزی بود. امید به‌زنده ماندن از دست رفته بود. تمام دوستانش دریافتند که اومحکوم به‌فنا است.

درهمین احوال بود که فیلم «آتلانت» دراختیار توزیع کنندگان گذاشته شد. آنها ازفیلمی که درآن، یك‌قایق موتوری، دربرابر زمینهٔ ساده وبی‌پیرایهٔ یك‌آبراه، اهمیتی اساسی داشت‌هراسان بودند وازاین رو تصمیم گرفتندنسخه‌ای تجاری ازآن، تهیه‌بکنند. یك‌آهنگ متن، یك‌ملودی سانتیمانتال مدروز به اسم «کشتی درحال‌عبور»، به‌فیلم اضافه شد. عنوان آهنگ، عنوان‌فیلم شدوبه‌منظور آخرین بی‌حرمتی وتحقیر نسبت به«ژان ویگو»ی بیچاره، کلوزآپ هنرمندان عامه‌پسند « موزیك هال »ها روی فیلم سوپرایمپوز شد . دستکاری و تحریف فیلم، شکنجه‌ای دردناك برای‌ژان ویگو بود که به‌دردهای‌آخرین هفتهٔ بیماریش افزوده شد.

ما، اورا دریکی ازروزهای بارانی فصل پاییز که ویژهٔ پاریس است در حضور تمام دوستانی که برای وداع بااوگرد آمده‌بودند ، به‌خاك سپردیم.همان شب، فیلم «کشتی درحال عبور» به‌نمایش‌گذاشته شد . جوانان پاریس برای دیدن‌فیلم، درمقابل‌وداخل سینمای‌نمایش دهندهٔ فیلم،گردآمده بودند.بازیگرانی که درفیلم شرکت داشتند ، درحالی که گریه‌میکردند وعمیقاً متأثربودنـد ، در خطابه‌هایی که به‌عنوان بزرگداشت از ژان ویگو ایراد شد، شرکت کردنـد . منظره‌ای فراموش نشدنی از قدردانی وتحسین ازنابغه‌ای بود که خیلی زود در دل خاك جای‌گرفت.

چنین بودزندگی یکی ازبااستعدادترین کارگردان های فـرانسوی . او میتوانست فیلم‌های بزرگ وشاهکارهای بی‌بدیل دیگری هم بسازد. اوصاحب قدرتی عظیم وتخیلی وسیع بود. او، شعرواقعی رادرجهان سایه‌هایی که به‌روی پرده افکنده میشود، یافت .

همراه باخاطره‌های دوران کودکی خوددرزندان باپدرش، ژان ویگو به‌صورت آدمی درطغیان‌علیه بی‌عدالتی‌های زمانهٔ ماتکامل یافت. ویگو که‌توسط تحریم فیلم‌هایش ازجانب سانسور دولتی‌وتقاضاهای تجاری برای کسب‌منافع بیشتر، دچار خفقان فکری و مبارزه‌ای پایان ناپذیر شده بود، امروزه سمبولی

زنده از سینماگری خلاق درجنگی بازنده است علیه قیود دنیای تجاری فیلم.

ژان‌ویگو یکبارنامه‌ای به‌من نوشت. من‌در آن زمان دچار سرخوردگی ویأس بودم واین نامه به‌من کمك کرد تااز میان ظلمات بگذرم. این‌نامه، هنوز هم ظلمت زندگی‌ام راروشن می‌کند. راست برو، سربالا، بالاخره چیزی را خواهی دید.... جرأت داشته باش، موفق خواهی‌شد ، دوست عزیزم!

## ژان ویگو

**نوشتهٔ : زیگفرید کراکائر**

ژان ویگو که درپاییز ۱۹۳۴ ، قبل از این‌که سی‌ساله بشود جهان را بدرود گفت، تنها چندفیلم ازخود به‌جای‌گذاشت. نخستین فیلم‌او به‌نام«درباره نیس» را دراین‌جا فقط میتوان اسم برد نظر به‌اینکه این‌فیلم طی سال‌ها دوراز دسترس بوده است . در سال ۱۹۳۳ ، به‌دنبال این مستند هجایی ، « نمرهٔ اخلاق صفر» ارایه‌شدکه فیلمی متأثر از «رنه‌کلر» و«آنگارد»های فرانسوی بود ودر آن، طغیان دانش‌آموزان یك‌مدرسهٔ شبانه‌روزی نشان داده میشود. این مجموعهٔ مختصر بافیلم«آتلانت» (۱۹۳۴)، شاهکاری‌که ژان‌ویگو را درصف مقدم‌کارگردان‌های سینمای‌فرانسه جای‌داد، پایان می‌پذیرد. ازمیان‌کارگردان‌های فرانسوی، شاید فقط ژان ویگو ورنه‌کلر سازندهٔ فیلم‌های عظیم پاریسی باشند که توانسته‌اند زمینه‌هایی راکه انحصاراً برای فیلم درنظر گرفته شده با بینشی خاص ومنحصر به‌فردکشف کنند و زیرسلطهٔ خود دربیاورند. و هرچندکه ژان‌ویگو فاقد خوشدلی فوق‌العادهٔ رنه‌کلر است، بااین همه درعلاقهٔ عمیقانه‌اش نسبت به‌حقیقت بر رنه‌کلر پیشی میگیرد.

روش انتخاب کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی تصویری او، رابطه‌ای اصیل به‌سینما را آشکار میکند . طرح‌های داستانی فیلم‌های ژان‌ویگو، ترکیب وتعبیر-های کلاسیك وشدیداً سربستهٔ طراحی شدهٔ آنها به خودی خود، به‌منظور تولید دلهره نیستند؛ بلکه درعوض، این‌طرح‌های داستانی، ساده وخیلی آزادانه به‌هم بافته شده‌اند . طرح داستانی فیلم «آتلانت» نمی‌تواند ازاین ساده‌تر باشد : ژان، کاپیتان جوان‌یك قایق موتوری‌رودخانه‌پیما به‌نام «آتلانت»، با ژولیت‌که به‌زودی‌برای دوری ونجات ازیکنواختی کابین خود، آب‌های دوروبر وچشم-اندازهای تکراری، آرزوی دیدن پاریس را دارد، ازدواج می‌کند. نوعروس

جوان، شوهرخودرا که نسبت به‌پاریس وتمامی دنیا، احساس حسادت می‌کند، ترك می‌گوید ودرشهر پاریس سردرگم می‌شود واگربه‌خاطر «باباژول»،کارگر سالخوردهٔ قایق موتوری نبود، شاید فراق آنها بیش از این‌طولانی می‌شد : «باباژول»، ژولیت رابه‌نزد ژان بیچاره بازمی‌گرداند. تأکید روی حوادث انفرادی کوچك متعدد ودر عین حال مهم است که هریك دربردارندهٔ حادثه‌ای پیش‌پاافتاده میباشد. به‌هرحال، این‌حادثه‌های کوچك ومهم، طرح داستانی‌فیلم راشکل می‌دهند بی‌آنکه برای ساخت ومعنی، اتکایی به‌آن داشته باشند. بخش افتتاحیهٔ فیلم که درآن ، «ژان» و«ژولیت» درلباس عروسی، همچون بیگانه‌ها ، به‌آرامی درکنار یکدیگر ازمیان جنگل وازوسط مزرعه‌ای به سوی ساحل ، خیلی جلوتر از میهمانان عروسی پیش می‌روند، قطعه شعر کاملی است. ژان‌ـ ویگو باپیوند وبه‌رشته‌کشیدن تمامی این‌خورده حوادث مهم مثل دانه های مروارید، یك حقیقت تکنیکی را بامقصود زیبایی‌شناسی درهم می‌آمیزد ــ این حقیقت که نوار سلولوید ، درمعنی بی‌پایان است ومی‌توان آن را درهرموقع وزمانی، قطع کرد.

مهم‌ترازهمه، نتایجی که‌ژان‌ویگو بدست می‌آورد ازاین حقیقت‌سرچشمه می‌گیردکه دوربین‌میان آدم‌هاواشیاء ، وطبیعت‌بی‌جان وجاندارفرقی‌نمی‌گذارد. گویی اوتوسط دوربینی که‌همه‌جا درپی‌حقیقت است راهنمایی میشود و روند تکاملی اجزاء مادی ومراحل تعالی فکری‌را نمایش‌میدهد. ما درفیلم «آتلانت» باتمام حواس‌هایمان تجربه میکنیم که رودخانه ، ردیف درخت‌ها ، و مزارع دورافتاده چقدر بر فکر تأثیر میگذارند ورابطهٔ ملاح به شهر چه‌گونه به‌وسیلهٔ این حقیقت تعیین ومعلوم میشودکه او به‌اتاق‌های کرایه‌ای روی دیوار ساحلی اسکله که درجای‌بلندتری‌ازسطح دریاقرارگرفته ، نگاه‌می‌کند. دیگرکارگردان‌ـ های فیلم نیزاشیاء رابه‌عنوان همدستان خاموش افکار واحساساتمان، مشخص کرده‌اند. لیکن ژان‌ویگو بازهم‌فراتر می‌رود. به‌سادگی، به‌جای آشکاری‌نقشی که اشیاء می‌توانند درمشروط کردن ذهن بازی کنند، اودرمورد موقعیت‌هایی بحث میکند که نفوذ وتأثیراین موقعیت‌ها رامسلط میکند؛ وبه‌این ترتیب‌امکانات دوربین راتاحد کمال،پی‌گردی میکند. ونظر به‌این که‌آگاهی‌فزایندهٔ روشنفکری به‌کاهش قدرت اشیاء روی فکر وذهن تمایل دارد ، ژان ویگو ازروی منطق

افرادی را که عمیقاً دردنیای مادی ریشه دارند به‌عنوان شخصیت‌هـای اصلی دوفیلم بلند داستانی خودانتخاب میکند.

پسربچه‌های نابالغ، قهرمانان فیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» هستند. در اوایل فیلم، دونفر ازآنها شب‌هنگام درکوپهٔ درجهٔ سه‌قطار مسافربری ، عازم مدرسه هستند : گویی آنهارا دریك کلبهٔ سرخ‌پوستی که به‌آهستگی بارؤیاهـایشان در هم می‌آمیزد، به‌خودشان واگذاشته‌اند. ما، ساق‌پاهای مردی راروی یکـی از نیمکت‌ها می‌بینیم، وآنگاه روی‌نیمکت دیگر بالاتنهٔ مسافرخوابیده‌ای‌رامیبینیم. این‌دونیم کردن یك(یادرواقع دو) آدم خوابیده، اورا به‌عنوان موجودی جامد می‌نمایاند وامپرسیون جدایی وانزوا ازجهان را افزون میکند ، امپرسیونی که اینك به‌وسیلهٔ دودی که جهان فراسوی پنجرهٔ قطاررا درخود گرفته ، برانگیخته می‌شود. دیواره وجدارکوپه تااندازه‌ای مایل درتصویر قراردارد، زاویه‌ای که برای این صحنه انتخاب‌شده براین‌حقیقت اشاره‌داردکه تمامی سکانس‌مذکور نمی‌تواند درفضا وزمانی واقعی قرارداشته باشد. سواری پرماجرا وحـادثه‌آفرین‌آنها، دوپسربچه رابه‌شوخی وانجام سرگرمی‌هایی برمی‌انگیزد. ازجیب‌های چون چاه ویل وبی‌سروته خود، به‌تناوب یك‌فنر مارپیچ باتوپ‌کوچکی که ازآن بیرون می‌آید ، یك‌فلوت ، یك‌بادکنك ورچروکیدهٔ نیمه‌باد، دسته‌ای تیغ جوجه تیغی که پسربچهٔ‌مسن‌تر خودرا باآن تزیین میکند وسرانجام‌سیگاری به‌طول یك«یارد» بیرون می‌کشند وبه‌راه خودادامه میدهند.این‌صحنه که‌اززاویهٔ پایین به‌بالا فیلمبرداری شده وبچه‌ها باسربلندی وافتخار درجای خودمی‌نشینند ودرهمان حال‌که دودلوکوموتیو بادودسیگار آنها درهم می‌آمیزد واز لابلای دود، بادکنك‌های گرد، مقابل چهره‌های رنگ پریده شان، ازاین طرف به‌آن‌طرف، تکان می‌خورند. دقیقاً چنین اندیشه‌ای شکل میگیردکه گویی این‌دو در کلبهٔ سرخ پوستی جادویی‌شان درمیان زمین وهواسواری میکنند. بایك‌تکان ، آدم به‌خواب رفته به‌پایین می‌افتد . یکی از پسربچه‌ها وحشتزده فریاد می‌کند «مرده است!» همراه بابادکنك‌هایی که دوروبر آنهاتکان میخورند،ازقطار پیاده میشوند: درخارج، مااین نوشته‌را می‌خوانیم: «سیگارنکشید» وکلبهٔ‌سرخ‌پوستی بیدگنگ به‌صورت یك کوپهٔ معمولی قطار راه‌آهن ، تغییر شکل می‌دهد .

درحالی‌که درفیلم «نمرهٔ‌اخلاق صفر»، اشیاء دربازی‌های کودکانه‌شرکت

دارند یا گهگاه بچه‌ها را وحشتزده می‌کنند ، در فیلم « آتلانت » ، به‌صورت بت‌هایی درمی‌آیند . و به‌همین سبب، این اشیاء بروجود « باباژول » مستولی میشوند و زندگی تنها و منزوی اورا اشغال می‌کنند . « باباژول » کـه نقش او را « میشل سیمون » بازی میکند ، درمیان بزرگترین شخصیت‌هایـی قرار می‌گیرد که تاکنون به‌وسیلهٔ بازیگر یا سینماگری روی پردهٔ سینما خلـق شده است. مرد سالخورده ، یك‌ملاح پیشین ، همراه باآکوردئـون و گربـه های فراوان خـود و همچنین پسربچه‌ای نیمه دیوانه ، از « آتـلانت » نگهداری می‌کند . درحالی که بطور ناشمرده و نامفهوم با خود غـرولند میکند ، بیـن سکان قایق وکابین خود با نوعـی سرگشتگی بالا و پایین می‌رود ــ آنقدر بـا « آتلانت » یکی شده که گویی از تیروتخته‌های قایق مزبور تـراشیده شده است . تمامی آنچه براو تأثیر می‌گذارد ، اعمال فیزیکی است که اوبه‌هرحال به‌طرز هوشمندانه‌ای تجربه نمی‌کند ، بلکه بی‌درنگ بااعمال وعکس‌العمل‌های مشابهی بازپس می‌دهد . « ژان » ؛ « ژولیت » رادرحالی که پشت به‌پشت داده‌اند از زمین بلند می‌کند : « باباژول » که ناظر این صحنهٔ عاشقانه است ، به رؤیا فرومیرود . ژولیت، کتی راکه مشغول دوختن است بـرتن او امتحان می‌کند : کت ، اورا وسوسه میکند تابـه تقلید از « رقص شکـم » یك رقاصهٔ آفریقایی بپردازد ونظر به‌این که‌آفریقا درنظراو از « سن‌سباستیان» زیـاد دور نیست ، او این‌کت را همچون پارچهٔ قرمزی کـه برای خشمگین کردن و تحریك گاوبکار می‌رود ، در برابرگاوی خیالی ، مورد استفاده قرار میدهد . او رویدادها را به‌خاطر نمی‌آورد ، لیکن آنهارا بدنبال علامت‌های ویژه‌ای دوباره تولید وتقلید میکند.

او به‌جای بکارگیری اشیایی کـه در اختیار دارد ، به‌صورت مـایملك آنها در آمده است . افسون جادویی‌ای‌که این اشیاء برتصورات او دارند ، در اپیزودی بی‌نظیر آشکار میشود که طی‌آن ، « باباژول » تمامی یادگارهایی راکه از سفرهای دریایی خود به همراه آورده است به ژولیت نشان می‌دهد. اشیاء عتیقهٔ روی هم انباشته‌ای کـه کابین اورا پرکرده ، بـه چنان شیوه‌ای نمایانده می‌شوند که ما احساس میکنیم این اشیاء بی‌اغراق روی او رشدکرده و جوانه زده‌اند . ژان ویگو برای نشان دادن ایـن‌امپرسیون از جهات متعدد و سطوح بسیاری روی اشیاء عطف توجه می‌کند ، بی‌آن‌کـه رابطهٔ فضایـی

آنهـا را کاملا روشن بکند ـ جز مدیوم شات و کلوزآپ‌هایی کـه بـه‌خاطر فضای کوچك کابین، وجودشان ضروری بوده ، از شات دیگری استفاده نشده است . ساعت شماطه‌دار ، جعبهٔ موسیقی ، عکسی از « باباژول » که اورا در زمان جوانی بین دوزن در لباس های زرق وبـرق‌دار نشان می‌دهد ، دنـدان دراز فیل ، و تمامی اشیاء کهنه و عتیقه‌ای که کم کم بنظر مـی‌رسد، محفظه‌ای غیرقابل نفوذ را تشکیل می‌دهند که پیوسته با پاره‌هایی از خود پیرمرد تکمیل می‌شوند : بازو ، پشت خالکوبی شده و چهره‌اش . این‌نمایش تـدریجی . چقدر به‌درستی ودقت ، توکل و تسلیم اورا به اشیاء دوروبرش می‌نمایاند و همچنین می‌توان آن را ازاین حقیقت استنباط کرد که اودسـت‌هـای یك دوست از دست رفته را در کابین خود نگهداری می کند . بت‌ها به‌سهم خود ، بـه‌گونه‌ای پیروزمندانه قـدرت‌های ذاتی خـود را آشکار می کنند . در بـالای طاقچهٔ کابین قایق موتوری ، ژان ویگو عروسکی راکه راه می‌رود قرار داده و هنگامی که عروسك ، به‌وسیلهٔ « باباژول » به حرکت درمـی‌آید ، درست همانند رهبر ارکستر ، موسیقی مکانیکی یك نمایش عروسکی را رهبری میکند. زندگی جادویی عروسك به حوادث عجیب و غریبی که به‌دنبال می‌آید، به‌تمامی اشیاء منتقل می‌شود .

« برازیاك » در کتاب خود تحت عنوان « تاریخ سینما »، دربـارهٔ فیلم « دربارهٔ نیس » چنین می‌نویسد : « اثری مستند وکاملا رومانتیك ، لیکن با خشونتی فوق‌العاده وزیبا ، جایی که پیرزنان جلف وعاشق‌پیشه و ژیگول‌های طبقهٔ بورژوازی ، به‌وضع وحشتناکی بی‌آبرویند.»

به‌هرحال ژان‌ویگو در واکنش خود به‌جاذبه وکشش پدیده های مادی زندگی، بیش‌ازپیش از انتقاداجتماعی دوری کرد . درواقع در فیلم«آتلانت»، این نکته به‌خوبی جلب توجه می کند ، گویی او به‌راستی می‌خـواسته است طرز فکـری خصمانه نسبت به‌آگاهی روشنفکرانـه را اظهار کند . بـه‌این ترتیب آیازندگی حرفدای ژان ویگو مسیری قهقرایی را درپیش گرفته بود ؟ لیکن در « نمرهٔ اخلاق صفر » هنوزهم هجو و کنایهٔ گزندهٔ خود را آشکار می کند و شاید او در جادوی اشیاء گنگ و غرایز تیره و تاریك فقط به‌این منظور که روزی بطور کاملتر و زیرکانه‌تری ، وظیفهٔ«ازشیفتگی‌درآمدن» رادنبال کند، زیاده روی کرد .

# ۴

## «سینمانوو»ی برزیل در برابر استعمار فرهنگی
## «مصاحبه‌ای با گلوبر روشا»

«هرجا سینماگری را یافتید که مایل به‌نشان دادن واقعیت درفیلم خود و آمادهٔ مقابله با ریاکاری وسانسور روشنفکری است، آن‌جا روحیهٔ زندهٔ «سینما-نوو» را خواهید یافت.

«هرجا که سینماگری آمادهٔ مبارزه علیه تجارت، پورنوگرافی وشیفتگی صرف نسبت به ریزه‌کاری‌های فنی وجود دارد، آن‌جا می‌باید روحیهٔ زندهٔ «سینما نوو» یافته شود.

«هرجا که سینماگری با هراصلیت وسن وسالی مایل است هنرواثرش را درخدمت نتیجه‌ها وعلت‌های عظیم عصرش قراردهد، آن‌جاست که میتوان روحیهٔ زندهٔ «سینما نوو» را یافت.

«تعریف صحیح «سینمانوو» درآن‌جاست وازطریق این تعریف، «سینما-نوو» خودرا ازسینمای تجاری که به‌منزلهٔ یك صنعت به‌غیرواقعی بودن واستثمار متعهد است، جدا نگاه می‌دارد.»

گلوبرروشا ــ ۱۹۶۵

«سینمانوو»ی برزیل شاید متشکل‌ترین و به‌یقین، شناخته‌ترین جنبش سیاسی فیلمسازی در جهان سوم است. اسم «سینما نوو» ابتدا در حدود سال‌های ۶۰-۱۹۵۹ به‌کار برده شد، زمانی که گروهی ازناقدان جوان فیلم، درمقابلهٔ با مجموعه‌های به‌ظاهر بی‌پایان «کمدی موزیکال» های ارزان وتقلیدی هالیوودی

سینمای برزیل، تصمیم گرفتند یك گروه مستقل تهیه وتولید را سازمان بدهند که به‌بررسی تاریخ، اسطوره وافسانهٔ کشورشان بپردازد.

برای نخستین‌بار، سینمای برزیل، بررسی و بحث دربارهٔ مضمون‌های بی‌نظیر برزیلی‌را آغاز کرد: Serato، دشت‌های منطقهٔ خشك ولم‌یزرع وکم‌جمعیت شما شرق کشور وساکنانش، Cangaceiros (راهزنان شورشی) و Retirantes (کارگران مهاجری که ازقحطی وخشکسالی فرار کرده‌اند)؛ Favelados (تپه‌نشینان) ریودوژانیرو، دهقانانی که در شهرك‌های حصیری تپه‌های اطراف شهرسکونت دارند؛ تأثیرعرفان برمردم وغیره.

به‌جرأت میتوان «گلوبرروشا» را با استعدادترین سینماگر «سینما نوو» همچنین سخنگوی ایدئولوژیکی آن، به حساب آورد. گلوبرروشا در تعریف هدف نهضت اظهارکرده‌است: «ساختن فیلم کمکی است به‌انقلاب و شعله‌ور‌کردن آن به‌منظور این‌که مردم برزیل را از شرایط خود آگاه کند. همچنان کـه گلوبرروشا درمصاحبهٔ ذیل اظهار میکند، وظیفهٔ مهم و خطیر «سینما نوو» به‌طور مساوی، مبارزه باچیرگی زیبایی شناسی، واقتصاد سینمای برزیل علیه فیلم‌های وارداتی‌خارجی ــ بیشتر آمریکایی ــ است ( سینماهای برزیل قانوناً موظف‌اند حداقل پنجاه وشش روز درسال، فیلم‌های برزیلی را نمایش‌دهند).

زمانی که این مصاحبه با گلوبرروشا به‌عمل آمد وی برای افتتاح فیلم خود، «آنتونیوداس مورتاس» به‌نیویورك سفر کرده بود. ازآن زمان، دو فیلم به‌پایان رسانده است ــ «شیرهفت‌سر» دربارهٔ به‌استعمارکشیدن قارهٔ آفریقا که در«برازاویل» ـ کنگو فیلمبرداری شد و Cabezas Cortadas، مربوط به «آخرین روزهای یك دیکتاتور آمریکای جنوبی» که در شهر «بارسلون» اسپانیا ساخته شد.

---

سؤال ــ یکی ازمعروف‌ترین فیلم‌های «سینما نوو» درامریکا، «زندگی‌های بی‌ثمر» است که قبل ازاین‌که دولت نظامی فعلی قدرت را دردست‌بگیرد ساخته شد، آیا امکان دارد امروزه فیلمی مثل‌آن دربرزیل ساخت؟

روشا ــ بله، زیرا هرچند که سانسور برزیل، شدید عمل‌میکند، لیکن سانسور بازدارنده‌ای نیست. اکثرفیلم‌های ماازنظرسانسوربامشکلاتی درگیرند اما پخش واجازهٔ نمایش‌آنهارا درسایهٔ اعتباروشهرت‌جهانی‌ای که «سینمانوو»

از طـریق جشنواره‌هـا وبالاتر از همه به جهت تقاضا برای فیلم‌هایمان در فرانسه وایتالیا بدست آورده است، کسب میکنیم. بنابراین توانسته‌ایم برسانسور پیروز بشویم؛ حتی اگرروز به‌روز وضع بدترشود. تمامی فیلم‌های اخیر «سینما-نوو»، کاملا سیاسی‌اند وازهمان‌خط‌مشی‌وروحیه‌ای برخوردارند که «زندگی‌های بی‌ثمر» دارا بود.

میتوان‌گفت که «سینما نوو» در ۱۹۶۲ بافیلم «زندگی‌های بی‌ثمر» آغاز شد وفقط یازده سینماگردراین گروه نوپای تهیه وتولید فیلم فعالیت داشتند که اینك تعدادشان به‌سی‌نفرمیرسد وما علیرغم‌گوناگونی سبك‌ها، هدف‌های سیاسی مشترکی داریم.

سؤال ــ آیا دستیارانی هم برای این سینماگران در «سینما نـوو» وجود دارند؟

روشا ــ بله چهار نفر لیکن پس از آغاز جنبش، بسیاری از آنها به-فیلمسازی تجاری روکردند ومتأسفانه‌هنوزهم عنوان «سینما نوو» را مورداستفاده قرار میدهند. بنابراین، اینك وازیاسیونی از «سینما نوو» دربرزیل،وجوددارد که آشفتگی بزرگی تولید میکند. برای ماطبیعی است که مرجع تقلید قرار بگیریم، چراکه سینمای برزیل درسایهٔ «سینما نوو»، پیشرفت فراوانی حاصل کرده است. برای نمونه در ۱۹۶۲، دربرزیل فقط سی‌فیلم تهیه شد و امسال (۱۹۷۳)، برزیل یکصدوچهار فیلم تهیه کرده است. درست است که تعدادی فیلم «بد» هم ساخته‌شد، لیکن برای ما این مسئله، به‌همان‌اندازه‌اهمیت داشت که سینمای برزیل، سرانجام به تشکیل یك جبههٔ سالـم موفق شده است. این، تأیید و پاسخ مثبت سینمایی برای اقتصاد ما نیز اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت.

سؤال ــ آیا نظرتان این است که «سینما نوو»، خواه ازلحاظ سبك و شیوه، خواه ازلحاظ سیاسی، بسیاری ازدیگرسینماگران معاصربرزیلی راتحت تأثیر قرار داده‌است؟

روشا ــ ازجهت سیاسی نه، لیکن «سینما نوو» باعث بهبود تکنیك‌بیان‌و داستان سینمایی وموجب تأثیر ونفوذ تکنیکی شده است، لیکن آنطوری که به‌اندیشه‌های‌تازه هم‌مربوط می‌شود. در۱۹۶۲، سینمای برزیل خیلی بدبود ــ

فیلمبرداری، صدا، تدوین ــ وموضوع‌ها، تقلیدی ازفیلم‌های آمریکایی بود، در صورتی که امروزه ، کیفیت فنی صدا و فیلمبرداری، خیلی خوب است . اگر فیلم‌های ارتجاعی هم‌ساخته میشود، لیکن این‌فیلم‌ها، دربارهٔ مردم برزیل‌است. واین وضع، انقلاب وتحولی جزیـــی است . بااین همه فکر میکنم به ساختن فیلم‌های تقلیدی واستعماری، رجحان داشته باشد .

سؤال ــ فیلم‌دیگرتان، «آنتونیوداس‌مورتاس»،غالباً درمفهوم، «اپرایی» تلقی میشود . آیا قبلا تجربه‌ای درزمینهٔ اپرا داشته‌اید ؟

روشا ــ خیر، تجربه‌ای در اپرا یا تئاترنداشتم بلکه سعی کرده‌ام کلیه فیلم‌هایم را، ازنخستین تاآخرین آنها، «اپرا»یی بسازم . به‌طورکلی،علاقه‌ای به‌تئاتر ندارم، بلکه به «تئاتر سینمایی» و نوعی بینش نوین تئاتری علاقمندم، همچنین به‌موسیقی به عنوان یك عنصرسینمایی بیان .

سؤال ــ آیـا زمانی که فیلمی می‌سازید، تماشاگران خاصی‌را درنظر میگیرید ؟

روشاــ خیر، برعکس، تمامی فیلم‌هایم اساساً برای مصرف عموم‌ساخته میشود . فیلم‌هایم برای یك فرهنگ عامه ساخته میشودکه ازآن ، مایه میگیرد. این فیلم‌ها در برزیل، آفریقا وبه‌طورکلی در جهان سوم، طرفداران فراوانی دارند؛ اگربرای تماشاگران بورژوا، استنباط این‌فیلم‌ها مشکل است، علت‌آن، فقدان درك آنها ازفرهنگ عامه است .

سؤال ــ بادرنظرگرفتن تماشاگر، به‌ویژه برزیلی، آیا بیشتر منظورتان، تماشاگر روستایی است یا شهری ؟

روشا ــ تصور میکنم فیلم‌هایم رابرای هرنوع تماشاگر میسازم . من ، موقعیت و حالت خاصی علیه‌عامه ندارم ؛ مهم‌این است که فیلم‌های تجاری نمی‌سازم . لیکن اگراین فیلم‌ها، توزیع درستی داشته باشند، هرکسی‌میتواند آنها را ببیند .

سؤال ــ زمانی‌که فیلمی میسازید، تماشاگر جهانی را در نظرمی‌گیرید؟

روشا ــ بله فکر میکنم که فیلم ، یك زبان بین‌المللی است ، لیکن من فیلم‌هایی دربارهٔ جهان سوم می‌سازم چراکه خودم از جهان سوم هستم . اگر «آنتونیو داس مورتاس»، فیلمی آمریکایی می‌بود، احتمالا یك وسترن، یا اگر

ژاپنی بود، می‌توانست یك فیلم سامورایی باشد .

سؤال ــ شما مطمئناً علاقمند به‌تأثیرگذاری بر بقیه جهان هستید چراکه فیلم‌هایتان در اصل سیاسی و به‌ویژه ، تبلیغاتی سیاسی است .

روشا ــ فیلم‌هایم اصولا تبلیغاتی نیستند . من‌سعی میکنم مسایل سیاسی جهان درحال پیشرفت راآشکارکنم، لیکن عنوان تبلیغات سیاسی‌را، رد میکنم. من فیلم‌های سیاسی می‌سازم نه‌تبلیغاتی .

سؤال ــ فیلم‌های «سینما نوو» برای کلیه مردم‌ازطریق یك شرکت‌بزرگ پخش وتوزیع در سراسر برزیل توزیع میشوند و برای سینه‌کلوب‌ها نیز به‌صورت شانزده میلی متری نشان داده میشوند. آنان، فیلم«آنتونیوداس‌مورتاس» را درنه(۹) سینمای بزرگ ریودوژانیرو وچهار سینمای بزرگ «سائوپائولو» به‌نمایش گذاشتند . در ایالات متحده ودرپاریس، این فیلم رابه‌عنوان‌یك‌فیلم تجربی در سینماهای کوچك فیلم‌های هنری نمایش دادند . فکر خوبی است چراکه‌فیلم درمحیط خاص خود دیده میشود، اگرچه‌توسط تعدادکمی‌از مردم. مسئله اساسی، این‌نیست‌که فیلم برای عامهٔ مردم مشکل‌است، بل این است‌که فیلم به‌طور صحیحی توزیع نمیشود .

سؤال ــ پس برای شما، درمورد تماشاگران کشورهای جهان ، بیشتر مسئلهٔ «کیفیت» مطرح است تا «کمیت» ؟

روشا ــ بله؛ بااینکه فکرمیکنم عامهٔ مردم، خیلی‌هوشمند وحساس هستند ولی‌مسئله این است‌که عامه، به وسیلهٔ مکانیسم تبلیغات تجاری وتوزیع،تحت تسلط قرارمیگیرد وفرصتی‌که خود، فیلم‌ها را انتخاب کنند، ندارند، چراکه سیستم توزیع ، منصفانه نیست. این سیستم، «سیستم فاشیستی» توزیع است چون‌خودسرانه تصمیم میگیردمردم چه‌فیلم‌هایی رادر چه‌کشوری‌ببینند. عامه‌مردم حساسیت بسیار دارند لیکن آنهامشروط میشوندکه انواع ویژه‌ای ازفیلم‌هارا به‌وسیلهٔ تبلیغات تجاری، دوست بدارند، این‌امردر اروپا وآمریکا هم مثل‌برزیل انجام می‌گیرد .

برای نمونه، مردم درآمریکای لاتین، توسط فکری اشاعه شده به وسیلهٔ هالیوود، استعمار شده‌اند. نفوذ هالیوود درآمریکای‌لاتین بااهمیت است چرا که نه فقط‌آموزشی «زیبایی شناسامه» به‌همراه دارد، بل همچنین ، نظر به‌این

که حالت مشروط کردن روانی هم دارد، آموزشی «استعماری» نیزهست .

سؤال ــ شما دربارهٔ «ارزش ومعیار»های هالیوود صحبت میکنید ...؟

روشا ــ ارزش‌ها وزیبایی‌شناسی هالیوود . من بعضی چیزهای هالیوود را دوست دارم، لیکن فکر میکنم که درآمریکای جنوبی بایستی سینمایی کاملا مخالف سینمای هالیودی ایجاد کرد .

سؤال ــ متفاوت یا مخالف ؟

روشا ــ مخالف، چراکه هالیوود، سینمای استعماری را توسعه میدهد و ما به سینمای ضداستعماری نیاز داریم . لیکن درباب «آنتونیوداس مورتاس» باید بگویم که فکرمیکنم، فیلمی انقلابی ساخته‌ام چرا که فیلمی مخالف با اصول زیبایی شناسی سینمای مسلط است .

سؤال ــ آیا میتوانید تفاوت و وجه تمایز استعمار اقتصادی و استعمار فرهنگی را بیان کنید وبگویید کدام یك، مهمتراست ؟

روشا ــ این، مسئله‌ای کاملا دیالکتیکی است ...

سؤال ــ برای نمونه، آیا راندن اتومبیل آمریکایی و داشتن فرهنگ برزیلی در یك کشور آمریکای جنوبی که اساساً آمریکایی شده ، امکان‌پذیر است ؟

روشا ــ ما با آمریکایی‌ها مخالف نیستیم ، بلکه با سیاست خارجی آمریکا که برضد منافع داخلی‌ماست، مخالفیم . تاآنجاکه به‌سینمامربوط‌میشود، مبارزه با آمریکایی‌هاخیلی‌مشکل‌است‌چراکه‌این‌کشور،بازارهای سینمایی کشورما را دراختیار دارد وحساسیت‌های روشنفکرانهٔ مارا استعمارکرده است. به‌همین دلیل، مجبوریم علیه نفوذ هالیوود به‌مبارزه‌ای‌قطعی دست‌بزنیم ــ مابایدسینمایی ملی پی‌ریزی کنیم وآن را تکامل بخشیم تا بتواند با سینمای استعماری مبارزه کند .

سؤال ــ آیا ارزش‌هایی راکه ازطریق فیلم‌های هالیوودی انتقال داده میشود، ارزشهای هالیوودی وبه‌ویژه آمریکایی به‌حساب می‌آورید ؟

روشا ــ فکرمیکنم سیاسی‌ترین سینما، سینمای هالیوود است . این‌سینما ازلحاظ سیاسی، مؤثرترین سینمایی‌است‌که ایدئولوژی«ایده‌آلیسم اجتماعی» را می‌پراکند . برای نمونه ، سینمای چپ‌گرا ، هنوز نتایجی برابر با نتایج

سینمای آمریکایی کسب نکرده‌است. درسینمای برزیل، زیبایی شناسی مردم‌پسند تجاری وجود ندارد ومشکل اکثراین‌فیلم‌های مردمی‌دراین‌است که واقعاً انقلابی نیستند. سینمای انقلابی نبایستی حس‌سازشگری مردم راباعث شود بلکه‌باید طغیان‌آن‌هارا برانگیزاند. برای نمونه، فیلمی مثل«زی» (Z)، کاملا هالیوودی است وفیلم «تعطیل آخرهفته» ساختهٔ گودار، حقیقتاً انقلابی است. چرا که فیلمی است که مردم را برمی‌انگیزاند.

خلاصه، مهمترین مسئله، زبانی است که پیامی‌را انتقال میدهد. ما بدشیوه‌های بیانی نونیاز داریم. شکلی نوکه‌کامل ویك شکل میشود ــ ضرورتاً نه‌شکلی کامل، بل‌شکلی که منظور ما را برآورده میکند. بهتر است فیلمی با پرداختی بد داشته باشیم، لیکن تازه ونوین.

سؤال ــ اگر منظورتان رابه درستی استنباط‌کرده باشم، انقلابی که‌شما تصورمیکنید به‌همان اندازه‌که هنری است سیاسی هم هست وحتی شاید جهت هنری‌آن مهمتراز جهت سیاسی‌آن باشد چراکه ازدیدگاه شما، انقلاب سیاسی ضرورتاً از انقلاب‌هنری متابعت میکند ــ محتوی، فرم را دنبال میکند.

روشا ــ کاملا هم این طورنیست. فکرمیکنم که درتمامی انقلاب‌ها، پیشرفت فرهنگی، برابر با پیشرفت اقتصادی است. برای مثال، ما هنرمندان جهان سوم، علیه فشار ظالمانهٔ سیاسی، همچنین علیه شرایط موجود فرهنگی، مبارزه میکنیم ــ مبارزه‌ای سیاسی ودرعین‌حال فرهنگی. من، کلمهٔ «هنری» را بدکار نمیبرم، بلکه بیشتر ازکلمهٔ «فرهنگ»بهره میگیرم چراکه از دیدگاهی گسترده‌تر، این مبارزه (مبارزهٔ فرهنگی)، شامل‌مبارزهٔ سیاسی، اقتصادی وهنری نیز میشود.

سؤال ــ منظور، مفهوم سنتی کلمه است؟

روشا ــ بله منظورم مفهوم سنتی کلمه است‌که برای ما تازگی دارد. ضروری است‌که ما شکل‌های زبان وطرز برقراری رابطهٔ خود راجست وجو کنیم، چراکه این شکل نو، زبان ناخودآگاه مردم است. برای مثال، در فیلم «آنتونیوداس مورتاس»، تحقیق‌های فراوانی پیرامون تئاتر عامه، سلوك اخلاقی و روانی وطرز فکر دهقانان، شعر، موسیقی، زبان ودیگر مسایل فرهنگی آنها به عمل آوردم. واز فرم تئاتر عامه برای‌بیان یك تصویر واقعیتگرا ازعواطف

مردم، آن طوری که خود بامسایل‌شان برخورد میکنند ، استفاده کردم .

سؤال ـ آیا فرقی بین انقلاب سیاسی قایل میشوید؟ یعنی، آیا شما یا دیگر سینماگران «سینما نوو» فکرمیکنید که انقلاب هنری یا زیبایی شناسی ، اساساً به اندازهٔ انقلاب سیاسی اهمیت دارد ؟ با توجه به این مسئله دانستن و آگاهی به این که تـا چه‌اندازه سینماگران «سینما نوو» دربارهٔ کیفیت کاملا سیاسی فیلم‌ها وعقایدشان، جدی هستند ؟

روشا ـ مشکل بتوان باقاطعیت‌حرفی«گفت» چراکه امروزه درآمریکای جنوبی دراین فکریم که انقلابی سیاسی برپاکنیم تاانقلابی فرهنگی .لیکن‌در همان زمان، فکرمیکنیم که انقلابی سیاسی بـدون‌فرهنگی، هیچ‌چیزی نیست . برای ما این دوانقلاب، جدانشدنی است چراکه شیوهٔ جاری زندگی جامعه ، زیرفشار ظالمانهٔ اطلاعات است . اطلاعات اساساً ، فرهنگ است . بنابراین نمی‌توانیم بدون در نظرگرفتن پیشرفت اطلاعـات فرهنگی، دربارهٔ پیشرفت اقتصادی‌فکرکنیم. ترجیح میدهیم تلاش‌هایمان رابه منزلهٔ پژوهش‌های‌فرهنگی، که به‌هنر وزیبایی‌شناسی مربوط میشود، توصیف کنیم. لیکن هنگامی که دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی صحبت میکنیم ازجهتی دربارهٔ مقولـه‌ای خیلی سیاسی و ایدئولوژیك صحبت میکنیم. به‌طورکلی،گفت‌وگو دربارهٔ اصطلاحات زیبایی‌شناسی، برای ما خیلی‌مشکل است .

سؤال ـ نظربه‌اینکه سینماگران«سینما نوو» درگیرتحول فرهنگی برزیل هستند، اگربه‌دلایلی تحول فرهنگی برزیل ازطریق سینما غیرممکن می‌بود،آیا این سینماگران به‌گونه‌ای فعال‌تر آمادهٔ ورود به‌دنیای سیاست می‌بودند ؟

روشا ـ اکثر روشنفکران‌برزیلی ازنظرسیاسی به‌دلایل‌خاصی، فعال‌هستند. برای نمونه، هنگامی که ما با سانسور مبارزه‌میکنیم وعلیه تمام مسایل اجتماعی وسیاسی برزیل بی‌پرده سخن می‌گوییم ، نـه‌فقط سینماگران بلکه روشنفکران برزیلی وبالاتر ازهمه، روشنفکران جوان، معمولا درسیاست، فعال‌هستند. به‌این معنی که بایدگفت هردستآورد وفرآوردهٔ هنری‌دربرزیل ـ موسیقی،تئاتر یاسینما ـ به‌سادگی، فعالیتی سیاسی‌است چراکه ماهمگی تهیه‌کنندگان فیلم‌های خودمان هستیم وبنابراین مبارزه‌ای اقتصادی وسیاسی‌درحد مبارزه‌ای تئوریك، پیش‌رو داریم. برای نمونه، جهت‌کار درفیلم، ما مجبوریم شرکت‌های کوچك تهیه‌فیلم

خودمان وسیستم‌های توزیع راخود برپا کنیم، همراه با دیگر روشنفکران، در ستیز با شرایط سیاسی موجود هستیم .

سؤال ــ آیا سینماگران «سینما نوو» و روشنفکران برزیلی با جهت‌یابی جدی وآشنایی جدی سیاسی درگیرهستند؟ یعنی آیا نارضایی آنها، به‌ویژه‌افراد جوان، تا به‌آن حد است که یك ایدئولوژی تنظیم کرده‌اند ؟

روشا ــ اوضاع سیاسی دربرزیل، موقعیتی پیچیده وغامض است چرا که چندین حزب چینی باگرایش‌های متفاوت وهدفهای متفاوتی‌فعالیت دارند. برزیل، کشوری پرتضاد وخشن است چراکه هم شامل بخش‌های عقب‌مانده و هم شامل بخش‌های‌کاملا پیشرفته میشود . برزیل ازهر کشور دیگری درجهان، اختلافات بیشتری دارد ــ هیچ‌کشور ومکانی نیست‌که این اندازه ثروتمند و درعین حال فقیر، سازشگر وتااین حد انقلابی باشد . برزیل، کشوری است غیرقابل‌پیش‌بینی، جایی‌که وقوع هرحادثه‌ای‌امکان‌پذیراست. من حتی‌نمی‌دانم این وضعیت، یك‌مشکل است یا مزیت ؟ وتصورنمی‌کنم هیچیك ازما بداند .

سؤال ــ دربارهٔ اندیشه‌ها درسینما صحبت کردیم، از نظر روشنفکری ، اندیشه‌ها وافکار جدی درفراسوی «سینما نوو» چیست ؟

روشا ــ مااساساً دوچیز میخواهیم که‌دقیقاً به‌هم پیوسته است : سازمانی برای توزیع فیلم ، مستقل از اندیشه‌های سودجویانهٔ اقتصادی نظام موجود و آزادی درساختن فیلم‌هایی که بیانی سینمایی دربارهٔ سیاست وفرهنگ برزیلی دارند . ماهمگی، هدف‌های سیاسی واقتصادی مشابه ومشترك، درمقابل‌شیوه‌های گوناگون داریم، چراکه ما مخالف اصول تاریك‌اندیشی هستیم . وفکرمیکنم ماهم باید چون برزیل، پیچیده وغامض بشویم، باید رسوم فراوانی راتوسعه و اشاعه دهیم . برای مثال ، فیلم‌هایی بر اساس مضمونی مشابه با سبك‌های متفاوت میسازیم ــ فیلم‌هایی دربارهٔ Serato ، «مثل زندگی‌های بی‌ثمر» که خیلی واقعیتگراست ویا «آنتونیوداس مورتاس» که خیلی «اپرا»یی است . یا زمانی که فیلم‌هایی دربارهٔ قدرت سیاسی میسازیم ، این‌گونه فیلم‌ها میتوانند آموزشی یا دراماتیك باشد .

اخیراً فیلم مهمی به‌اسم «Macunaima» به‌کارگردانی «خواکیم پدرودآندراده» به‌اتمام رسانده‌ایم ــ به زعم‌ما،این فیلمی است تازه، چراکه

اثری است کمدی . دراماتیك نیست بلکه اثری است کمدی هجوآمیز بهشیوهٔ **Tropicalist** ، فیلمی آنارشیستی و خشن . ما فیلم‌های دیگری هم بهشیوهٔ مذکور ساخته‌ایم که درآمریکا نیز نمایش داده خواهدشد، مثل «برزیل ، سال دوهزار» ساختهٔ«والترلیما» وفیلم«وارثان» ساختهٔ «کارلوس دیه‌گو»،فیلمی‌دربارهٔ دیکتاتوری « وارگاس » در برزیل . «وارثان» فیلم هجوآمیزی است وشامل تمامی عناصری میشود که بیننده را به‌سبك **Tropicalist** پیوند میدهد ــ کمدی، شادمانی، موسیقی؛ وخیلی متفاوت ازفیلم‌های شمال‌شرقی کشور ، مثل «تفنگ‌ها» و «زندگی‌های بی‌ثمر» .

سؤال ــ آیا «سینما نوو» بامشکلاتی به‌غیرازسانسور هم مواجه‌میشود؟

روشا ــ مطبوعات ارتجاعی، اینك مبارزهٔ تبلیغاتی گسترده‌ای را علیه ما رهبری میکند، چراکه‌گردانندگان مطبوعات می‌گویندما، فقط فیلم‌هایی دربارهٔ فلاکت ، فقر ، نابسامانی و بی‌عدالتی میسازیم در حالی که میباید فیلم‌هایی دربارهٔ بورژوایی ، خوشبختی وخوش‌بینی بسازیم ــ یعنی نظرگاه مطبوعات ارتجاعی .

سؤال ــ هنگامی‌که ازمطبوعات ارتجاعی‌صحبت میکنید، آیا منظورتان مطبوعات افراطی دست راستی است یا مطبوعات میاندرو ؟

روشا ــ تمام مطبوعات .

سؤال ــ مطبوعات «سائوپائولو» یا مطبوعات را به‌طورکلی میگویید؟

روشا ــ بله‌به‌طورکلی مطبوعات موجودبرزیلی، دل‌خوشی از«سینمانوو» ندارد چرا که ما به‌استقلال اقتصادی در بازار اروپایی وموقعیت خود دربازار برزیل، ادامه میدهیم. «سینمانوو» برای ساختن‌فیلم به‌نظام موجود سرمایه‌داری برزیلی، متکی نیست . ما مستقل‌هستیم وهمین موضوع، گروه‌های دست راستی سینمایی برزیل را پریشان‌خاطر میکند . مطبوعات به منافع اقتصادی نظام خود وابسته میشود وهستند صاحبان روزنامه‌هایی‌که میخواهند به‌صنعت فیلم داخل بشوند،لیکن‌آنها میدانندکه به ما نیازدارند چراکه ما هستیم‌که استعداد وذوق فیلمسازی داریم. وبه‌علت عدم‌همکاری باما، سینمای برزیل‌است‌که درکارش، پیشرفتی حاصل نمیکند .

همچنین از نظر سیاسی ، مخالف سندیکاهای بزرگ تهیهٔ فیلم تجاری

برزیلی‌ودیگر توزیع کننده‌های خارجی هستیم.درعین‌حال باشرکت‌های‌توزیع اروپایی‌وبه‌ویژه‌آمریکایی‌دربرزیل، مبارزه میکنیم.شرکت‌های‌توزیع‌آمریکایی به مبارزهٔ سیاسی وسیعی‌علیه مادست زده‌اند. برای مثال، مردی به‌اسم «هرولد استورمن» ، یك نفرآمریکایی است که درسطوح سیاسی و اقتصادی ، علیه ما مبارزه وکارشکنی‌میکندچراکه مابرضد سینمای‌هالیوودی، بی‌پرده سخن‌میگوییم وهمچنین به‌این علت که به‌ساختن فیلم‌هایی بـا سرمایهٔ شرکت‌های بزرگ آمریکایی ، برخلاف سینماگران دیگر کشورهای جهان، موافقت نکرده‌ایم .

اخیراً قانونی‌تصویب شد ـ چیزی پرتضاددرسیاست برزیل ـ که‌تمامی پول وسرمایهٔ توزیع کنندهای آمریکایی دربرزیل راملی‌اعلام‌کرد. قانون‌مزبور به‌این منظور طرح شد تا تهیهٔ فیلم‌های تجاری برزیل را تشویق‌وترویج کند، لیکن‌این‌امر فقط به‌فساد وتباهی روشن‌بینی مردم‌کشورمان خواهد افزود. پول و سرمایه برای تشکیل شرکتی‌دولتی جهت تهیهٔ‌فیلم، ملی‌شده است لیکن‌مامخالف آن هستیم چراکه این قانون وشرکت، قانون وشرکتی فاشیستی است ، نوعی تکامل تدریجی اقتصـادی که فقط به‌تهیهٔ فیلم‌هایی بـه شیوهٔ هـالیوودی صحه میگذارد .

سؤال ـ شماگفتیدکه این شرکتی فاشیستی بود لیکن مطمئناً، نه‌از جهت سیاسی، چراکه شرکت مزبور ، سندیکا نیست . آیامقصودتان ارتجاعی‌است ؟

روشا ـ بلی ارتجاعی، چراکه آنهافیلم‌هایی« زیبا » میسازند، فیلم‌هایی که ازخلال شیشه‌های رنگ گل‌سرخی، بدبختی وفلاکت برزیـل را نـادیده میگیرند.هدف آنها ازلحاظ‌اقتصادی این است که‌می‌خواهند فیلم‌های پرفروشی مثل فرانسه وایتالیا بسازند. نئورنالیسم ایتالیایی و« موج‌نو» فرانسوی، عملا به‌وسیلهٔ توزیع آمریکایی این فیلم‌ها که تمام سینماگران به‌استثنای گودار وچند نفردیگر را خریده، محونابود شده است . امروزه، کلودشابرل، روژه وادیم، فرانسواتروفو و بسیاری دیگر ، فیلم‌های تجاری برای تماشاگران آمریکایی می‌سازند.

سؤال ـ لیکن آنها اساساً درقصد و هدف ، بورژوا هستند.

روشا ـ آنها براثر مکانیسم اقتصادی به‌فساد و تباهی کشانده میشوند.

سؤال ـ این که آنها تحت تأثیرمکانیسم اقتصادی قرارگرفته‌اند تردیدی

نیست ، لیکن کاملا «فاسد وتباه شده» نیستند .

روشا ـ بله ، البته بعضی ازآنها نمی‌دانند چگونه ازاین مکانیسم، دوری کنند. فیلم‌های تمامی سینماگران بزرگ ایتالیایی ـ ویسکونتی، آنتونیونی، فلینی ـ به‌وسیلهٔ شرکت‌های آمریکایی تهیه میشوند. فیلمی که کارلو پونتی تهیه میکند با پول آمریکایی سرمایه‌گذاری وتأمین میشود. ایتالیاواقعاً بیش ازاین یك صنعت ملی فیلم یاسینمایی حقیقتاً ملی ندارد .

سؤال ـ عدم وجود صنعت ملی فیلم ، دلیل اقتصادی ندارد چرا که فیلم‌هایشان آنقدرخرج برمیدارد که مطلقاً ضروری‌است این‌فیلم در بازارجهانی به‌نمایش‌گذاشته‌بشود درصورتی که‌فیلم‌های شما، چندان سرمایه‌ای نمی‌خواهد. برای نمونه ، هرفیلمتان چقدر تمام می‌شود؟

روشا ـ بله حق دارید ، هرفیلم من رویهمرفته درحدود چهل میلیون Cruzeiros (یکصدوبیست‌هزاردلار)خرج برمیدارد.دربرزیل بایدبابودجه‌های خیلی اندك کارکنیم واین، یکی ازاصول سازمانی «سینمانوو» است .

سؤال ـ آیامبارزهٔ تبلیغاتی مطبوعات علیه شما، تنها باموفقیت‌های اخیر «سینما نوو» آغازشد؟

روشا ـ درحدود ده‌سالی که ازموجودیت جنبش مامی‌گذرد، «سینمانوو» مشکلات جدی وفراوانی بامطبوعات داشته که دایماً جانبداری‌ازدولت را علیه ماانتخاب کرده است. تلاش‌آنها چندان موفقیت‌آمیزنبوده است چراکه‌معروفیت واعتبار جهانی ما هرگونه اقدام شدید از سوی آنهارامیتواند با جنجالی روبروکند. به‌هرحال، تهدیدهای شدیدی دریافت کرده‌ایم ودر آینده، مشکلات بیشتری راباسانسور وخرابکاری اقتصادی انتظار داریم. ماازلحاظ قدرت،خیلی رشدکرده وتوانایی آن راداشته‌ایم که فیلم‌هایمان راخود تهیه کنیم، هرفیلمی که می‌خواهیم بسازیم، افرادی برای مبارزه بامامتحد وهمداستان می‌شوند. یکی ازوجوه این مبارزهٔ مجادله‌آمیز بزرگ علیه ما وفیلم‌هایمان این است که مارا «کمونیست وخرابکار»خطاب میکنند ومارا به‌ساختن‌فیلم‌های تبلیغاتی ناخوشایند صادراتی متهم میکنند ومیگویندکه فقط فلاکت ودرماندگی رانشان می‌دهیم و همیشه‌گام‌های‌بلندی راکه برزیل بسوی ترقی‌وتعالی برمیدارد، نادیده میگیریم. به‌طور خلاصه، تماماً بحث وجدل‌های ارتجاعی.

سؤال ــ خیلی شبیه به‌آن چیزی است که دریکی از کشورهای عربی در حال روی دادن است. آیا ایــن مبارزهٔ تبلیغاتی از سوی دولت هــم تشویق می‌شود؟

روشا ـ بله، به‌وسیلهٔ این‌مطبوعات که عامل‌وکارگزار دولت‌است.

سؤال ــ به‌عبارت دیگر، منافع خصوصی است که انگیزه های آنان را تعیین میکند نه‌منافع عمومی؟

روشا ــ منافع خصوصی «خارجی»، چرا که مشکلات سیاسی موجوددر برزیل، مشکلات اقتصادی هم‌هستند. مثل توافق‌های اقتصادی‌بین کشورآمریکاو برزیل‌درموردقهوه،نفت‌وتمامی آن‌چیزهایی که‌بازارهارا تحت کنترل آمریکایی‌ها نگاه می‌دارد. اینك که توزیع فیلم‌های برزیلی تا این‌حد افزایش یافته است می‌خواهیم بنیاد بازارهای فیلم‌را تغییر دهیم یاحتی ملی اعلام‌کنیم. کنگره‌ای جهانی ازتهیه‌کنندگان فیلم درپاریس تشکیل شد ویك‌تهیه‌کنندهٔ برزیلی‌ازطرف گروه ما به‌آنجا رفت که‌خودرامورد تهدیددیگر تهیه‌کنندگان‌یافت. در کنگره، یکنفر ایتالیایی‌گفت‌اگر شما درانجام‌این مهم‌موفق بشوید، این‌موفقیت برورود فیلم‌های‌خارجی‌بداخل برزیل، تأثیر خواهدگذاشت. ما ایــن نکته‌را با **Ifpa** (انجمن تهیه‌کنندگان بین‌المللی‌فیلم) در میان گذاشتیم و پرسیدیم چه می‌توان کرد، چرا که‌اگر بازارهای داخلی‌رانداشته‌باشیم بدیهی‌است که سینمای‌برزیل، جان سالم‌بدرنخواهد برد. صنعت‌برزیل،کنترل مؤثر فیلم‌ها رابه **Ifpa** داده است، درست‌همچنان‌که دولت،کنترل قهوه را بخشیده است. اگر ما بتوانیم سینمارا ملی‌بکنیم، این‌عمل می‌تواند همچون دیگر توافق‌های اقتصادی‌باشدکه بوسیلهٔ برزیل‌به‌عمل‌آمده‌است.

دولت ما، دولتی‌است که‌خط‌مشی‌هایش، امپریالیستی است، تنها به‌جهت همدستی‌اش‌بادولت‌آمریکا. اماطرزفکروگرایش‌های نیرومند ناسیونالیستی‌دارد، حتی‌درارتش که مثل کشور«پرو» می‌توانست نبردی‌را علیه‌نیروهای امپریالیستی رهبری‌کند. چندی‌قبل مقاله‌ای‌به‌اسم «سینمای‌استعماری برزیل» نوشتم که‌درآن، تمامی‌این‌مسایل‌راخاطرنشان کردم وگفتم به‌خاطراین‌استعماری شدن‌اقتصادی‌است که مردم‌کاملا بوسیلهٔ ایده‌آل‌های زندگی اروپایی وآمریکایی تحت‌تأثیرقرار میگیرند. ازآنجا که من‌دراین‌مقاله به‌فیلم‌های خارجی حمله‌کردم، خودم توسط

برخی افراد وابسته به‌مطبوعات موردحمله قرارگرفتم و به‌عنوان یك «کمونیست» تقبیح شدم. لیکن این نبردی‌است که باید پیگیری‌شود چرا که مسایل سینمای برزیل، فقط مشکلات هنری‌نیست‌بلکه سیاسی‌نیز هست. برزیل، کشوری است با هشتادو پنج‌میلیون نفرجمعیت که‌ازاین تعداد، بیش‌ازپنجاه درصد، بی‌سواد یا نیمه‌باسواد هستند و بنابراین، سینما برای کسب‌اطلاعات، مهم‌تر از کتاب‌است.

سؤال ــ آیا اکثر سینماگران «سینمانوو» از نظرفکری، پیرو عقایدفلسفهٔ علمی‌هستند؟

روشا ــ از نظر فکری، شاید بگویند کمونیست هستند، لیکن عضو حزب کمونیست نیستند.

سؤال ــ مارکسیست‌نیستند. تمایزسنتی روشنفکرانه.... درست‌مثل‌اروپا که بسیاری ازمارکسیست‌هامخالف‌حزب کمونیست‌وحتی‌مخالف‌احزاب‌سوسیالیست هستند که این‌یکی‌خیلی‌جالب‌توجه‌است.

روشا ــ در برزیل، ما در برابراین‌نظام‌موجودفکری ــ سیاسی‌مقاومت میکنیم چراکه‌ازیك سو، توسط‌فرهنگ «فرهنگ‌های توده» استعمار میشویم واز سوی دیگر به‌وسیلهٔ چپ‌های اروپایی. بنابراین، اگرفکرمی‌کنیم که هالیوود برای ما خطرناك‌است، بسیاری از روشنفکران دیگرنیز چنین می‌اندیشند. ماسعی‌می‌کنیم به‌منظوررسیدن به‌طرز تفکر صحیح سیاسی، رابطهٔ عمیق‌تری باواقعیت زندگی خودداشته‌باشیم.

سؤال ــ به‌نظرمی‌رسد عناصرعرفانی، نقش‌مهم وعمده‌ای در «سینمانوو» بازی می‌کند. آیا کسی از سینماگران «سینمانوو» فیلمی ساخته است که نقش اجتماعی‌مذهب‌سازمان‌یافته‌را موردحمله قرارداده‌باشد؟

روشا ــ تااین‌زمان، فقط چهارفیلم «سینمانوو» به‌بررسی‌مسئلهٔ مذهب‌پرداخته است: «تفنگها» ساختهٔ «روی‌گوئررا»، فیلم‌های خودمن به‌اسامی «خدای سیاه، شیطان‌سفید» و «آنتونیوداس‌مورتاس» وسرانجام «متوفی» ساختهٔ «لئون‌هیرشمان» که دربارهٔ عرفان‌گرایی در شهرها صحبت می‌کند.

در «سینمانوو» میتوان سه مرحله پیدا کرد. مرحلهٔ نخست تشکیل می‌شود ازفیلم‌هایی دربارهٔ شمال‌شرق کشور ــ «زندگی‌های بی‌ثمر»، «تفنگها»، «خدای سیاه، شیطان‌سفید»، «اکثریت مطلق»، «Aruanda» وفیلمی از طغیان سیاهان

در برزیل به‌اسم «گانگازومبا». آنگاه درمرحلهٔ دوم می‌رسیم به‌فیلمهایی که‌دربارهٔ قدرت سیاسی‌است وداستان آنها درشهراتفاق می‌افتد. این فیلم‌ها عبارتند از «مبارزه‌طلبی»، «سرزمین محزون»، «جنگجوی شجاع»، «زندگی آزمایشی» و «آرزوی‌عشق». این‌فیلم‌ها پس‌ازکودتای اخیرساخته شدند. داستان‌آنهادرشهر رخ‌می‌دهد وفسادسیاسی برزیل، مسایل‌سرمایه‌داری وغیره‌رانشان‌می‌دهند.ومرحلهٔ سوم که‌آن‌رامرحلهٔ«Tropicalist» می‌نامیم، شامل‌فیلم‌های سیاسی‌واجتماعی می‌شود ــ لیکن‌باتراشی‌تازه، تصویرمناطق‌گرمسیری ومردمش، تصویری«واقعی». این فیلم‌هاعبارتنداز«آنتونیوداس‌مورتاس» ، «Macunaima» ، «وارثان»، «برزیل، سال‌دوهزار »و«بیگانه‌گرا». ماقبلا بیشترتحت‌تأثیر تصویری و بصری اروپایی بوده‌ایم، لیکن‌اینك به‌کشف «تصویر» تجسمی واقعی بـرزیل آغاز کرده‌ایم ــ آن‌را به‌خاطر رنگ، سبك، تعبیروتفسیر شخصیت‌ها واحساس‌طنزی که درتمدن برزیلی خیلی‌مهم است **Tropicalist** مینامیم . همچنین تحت تـأثیر موسیقی و سلوك سیاهان ، کیفیتی از انسان‌شنـاسی واقعی به‌سینمای برزیل می‌دهد.

سؤال ــ در برزیل ، همچون اکثر کشورهای آمریکای جنوبی،مشکل کنترل موالید ومسئله مشهوربه «ازدیاد جمعیت » وجود دارد. آیا فیلمی‌ازآثار «سینمانوو» به‌بررسی این‌موضوع‌اقدام کرده‌است؟

روشا ــ نه هنوز، لیکن سینماگرجدیدی به‌نام «ادوارد واسکول» هست که به‌گروه مابستگی‌دارد وبسیاری ازفیلم‌های مارابه‌انضمام «آنتونیوداس‌مورتاس» تدوین کرده‌است، درنخستین تجربهٔ سینمایی خود درنقش‌یك کارگردان،به‌این موضوع‌پرداخته است.

سؤال ــ آیا اینك دربرزیل، فیلمهای دیگری‌هم‌هست که به‌بررسی‌موضوع کنترل موالیدبپردازد؟

روشا ــ خیر. من‌فقط‌یك‌فیلم،فیلمی‌ازبولیوی، ساختهٔ «خورخه‌سان‌هی‌نس» دیدم که درجشنوارهٔ ونیز نمایش داده شد («خون‌کرکس‌های‌شمالی» که‌جریان عقیم‌کردن زنان سرخپوست **Guechua** در بولیوی، توسط گروه صلح را بازگو میکند) . کنترل موالید در برزیل، مسئله‌ای جدی و خطیر است . گروه صلح‌آمریکا مشغول عقیم‌کردن زنان به‌طوردسته‌جمعی‌است. افراد این‌گروه در

سال ۱۹۷۰، بیش ازیکصد هزار زن ازخانواده‌های فقیررا عقیم کردند. و این سیاست‌ها توسط گروه صلح و باموافقت «کمایش» دولت انجام میشود.

سؤال ــ آیا «سینمانوو» تحت‌هرگونه شرایطی با کنترل موالیدمخالف خواهدبود؟

روشا ــ بااین مسئله، آشنایی چندانی ندارم، لیکن به هرحال مخالف عقیم کردن زنان هستم چراکه این عمل، درحل مسئلهٔ اجتماعی، روش پست و بی‌ارزشی است. اما من‌اطلاع چندانی دربارهٔ مسئلهٔعلم جمعیت نگاری برزیل ندارم وضرورت ایجاب میکندکه دراین مورد بااقتصاددانان برزیلی مشورت شود، تادریافت‌که مسایل واقعی کدامند.

سؤال ــ آیافیلم‌های سیاسی دیگر کشورهای آمریکای لاتین رادیده‌اید؟

روشا ــ برخی را دیده‌ام، لیکن نه در برزیل. این فیلم‌ها در برزیل نشان داده نمیشوند چراکه برزیل به‌اروپا وآمریکا، پیوند نزدیکتری دارد تا به‌آمریکای لاتین. ما، پرتغالی صحبت میکنیم و فرهنگی متفاوت از فرهنگ آرژانتینی‌ومکزیکی‌داریم. مارابطهٔچندانی باآنهانداریم‌وهمین، مسئله‌ای‌جدی است. فیلم‌های آمریکای لاتین رادر اروپا دیده‌ام. برای نمونه، فکر میکنم «فرناندو سولاناس» سینماگر مهمی‌است.

سؤال ــ آیا فیلم La Hora De Los Hornos را دیده‌اید؟

روشا ــ نیمهٔ اول فیلم را دیدم وخیلی پسندیدم. تمامی‌فیلم را ندیده‌ام لیکن‌فکر میکنم «سولاناس» یکی‌از مهمترین سینماگران امروزاست.

سؤال ــ فیلم اوکمابیش فیلمی مستند است، مگرنه؟

روشا ــ بله، اثری مستند است در بارهٔ موقعیت و شرایط سیاسی آرژانتین.

سؤال ــ آیا ساختن فیلم مستند، نظرشمارا به‌عنوان روشی ازفیلمسازی جلب میکند، البته ازنظرشخص شما؟

روشا ــ دوست دارم فیلم‌های مستند را ببینم، اما نسازم چرا که فکر نمی‌کنم استعداد مستند سازی داشته باشم.

سؤال ــ آیا فکرمیکنید مشکل است؟

روشا ــ یکبار امتحان‌کردم ودلخواه ازآب درنیامد. من به‌اپرا وتئاتر

بیش ازفیلم‌های مستند علاقه دارم . فیلم مستند، انضباطی متفاوت میخواهد ــ سخت‌گیری وعینیت میخواهد که من فاقدش هستم .

سؤال ــ لیکن La Hora De Los Hornos ، اثری مستند است که دربارهٔ یك واقعیت صحبت میکند، لیکن بهیچوجه، عینی نیست .

روشا ــ بله، اما شیوهٔ مستند، توجه‌ام راجلب نمی‌کند . من مایلم این فیلم‌ها را ببینم، لیکن ساختن آنها توجهم را جلب نمی‌کند .

سؤال ــ آیا نشریات ومجلاتی‌در برزیل یافت میشود که‌انحصاراً به«سینما-نوو» اختصاص داشته باشد ؟

روشا ــ خیر، ماهرگز مجلهٔ سینمایی‌منتشر نکرده‌ایم، چرا که‌نمی‌خواستیم در برزیل، تئوری ازعمل، جلوتر باشد . امسال (۱۹۷۳) ، نخستین نشریه‌مان را منتشرخواهیم کرد . چرا که مبارزهٔ تبلیغاتی شدیدی علیه ما در جریان‌است، حالا زمان خوب ومناسبی برای انتشار این‌نشریه است .

سؤال ــ آیا این روش تمام‌کشورهای آمریکای لاتین است که باعمل آغاز کنند وسپس به‌تئوری بپردازند ؟

روشا ــ بله، قبل ازاین‌که بساختن فیلم آغاز کنیم ، مجلات سینمایی فراوانی دربرزیل موجود بود، لیکن فیلمی نبود . ازاین‌رو، تصمیم به تغییرآن گرفتیم .آنها مجله‌هایی شبیه «پوزیتیف» یا «کایه دوسینما» که مجله‌های‌خوبی هستند، منتشر میکنند لیکن شخص نباید ازآنها تقلیدکند . ماعلیه طرز فکر انتقادی سنتی، تلاش ومبارزهٔ فراوان کرده‌ایم .

سؤال ــ به‌این ترتیب،شماهنوز ایدئولوژی خاصی برای‌جنبش «سینما-نوو» طرح ریزی نکرده‌اید ؟

روشا ــ خیر، مقاله‌های فراوان نوشته‌ایم ومصاحبه‌های بسیار کرده‌ایم ، لیکن‌مخالف هرگونه«نظام‌آرایی»فکری هستیم همچنان‌که بافاشیسم وفرمالیسم مخالفیم . در ۱۹۶۱ ، کتابی دربارهٔ سینمای برزیل به‌اسم « تجدید نظری انتقادی درسینمای برزیل» نوشتم که برشکل‌گیری «سینما نوو» تأثیرگذاشت . سال‌بعد، دومین بخش این کتاب راکه تجزیه وتحلیلی خواهدبود ازکوشش-های خودمان ، خواهم نوشت . واینك کتاب‌های دیگری هم در دست نگارش وچاپ است .

سؤال ــ به‌طور کلی، شما کدام نشریات‌سینمایی را مهمترین نشریه بحساب می‌آورید ؟

روشا ــ من، مجله‌های آمریکایی‌را نمی‌خوانم چرا که انگلیسی نمی‌دانم. لیکن «کایه دوسینما» و «پوزیتیف» را که نقطهٔ مقابل یکدیگرهستند، میخوانم . تجزیه وتحلیل‌هایی که به‌وسیلهٔ «کایه دوسینما» از زیبایی‌شناسی فیلم و بررسی‌هایی دربارهٔ زبان فیلم‌های روز به‌عمل می‌آید، گرچه خیلی پیچیده و غامض است با این همه فکر میکنم برای تکامل دانش‌زیبایی‌شناسی سینماگر و به‌همان اندازه منتقد، بسیار بااهمیت است. ومن همچنین ازجنبه‌های سیاسی واجتماعی «پوزیتیف»، خیلی خوشم می‌آید .

سؤال ــ آیا مجله‌های مسئولی بـرای آفرینش اندیشه‌های سینمایی «سینما نوو» وجود دارد ؟

روشا ــ هیچ مجله‌ای دراین زمینه وجود ندارد .

سؤال ــ «کایه ..؟»

روشا ــ خیر . مدت‌های مدیدی مخالف «کایه دوسینما» بودم چرا که فکر میکردم این‌مجله درآغاز کارش، دست راستی بود . اینك «کایه‌دوسینما» رادرشکل فعلی‌اش‌خیلی میپسندم، یعنی‌منقدان جوانترش راکه درآن به‌نویسندگی پرداخته‌اند . لیکن ما بیشتر از طریق کتاب‌هایی دربارهٔ فیلم، آموزش دیدیم نه‌ازطریق‌مجله‌ها.

سؤال ــ کدام کتاب‌ها ؟

روشا ــ چیزی‌که بیشتردرسینه‌کلوب‌های برزیل‌مطالعه کردیم، کتاب‌های ایزینشتین بود . ایزینشتین، پیشرفته‌ترین تئوری فیلم راکه اینك به‌خاطر بعضی موقعیت‌های سیاسی زمان، کاملا فراموش شده است به رشتهٔ تحریر درآورد . وچیزی که تأثیر بیشتری برما داشت ، «موج نو» نبود بلکه نخستین فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیایی بود ــ فیلم‌هایی‌مثل «پاییزا» یا «زمین میلرزد» .

سؤال ـ به‌این‌ترتیب، بیشترازطریق فیلم‌ها بودکه اندیشهٔ «سینما نوو»ی برزیل شکل گرفت ؟

روشا ــ بلـه ، میتوان گفت سه نوع فیلـم در پیشرفت « سینمانوو » نقش اساسی داشت : نخستین فیلم‌های روسلینی و ویسکونتی ــ بیشتر « زمین

میلرزد » ، «رم ، شهر بی‌دفاع» و «پاییزا» ؛ فیلم‌های مکزیکی بونوئل ، مثل « فراموش شدگان » و «نازارین»؛ و فیلم‌های قدیمی روسی از «داوژنکو» و «ایزینشتین» . این فیلم‌ها، علاقهٔ ما را آن قدر جلب کردند که تئوری آنها را مطالعه وبررسی کردیم . لیکن، علیه «موج نو» هم خیلی مبارزه کردیم چرا که ازفیلم‌های سینماگران این جنبش، خوشمان نمی‌آید . اینك ازگودار خوشمان می‌آید لیکن قبلا چنین نبود، چرا که او را خیلی فرمالیست و منطقی وخیلی بورژوا تلقی میکردیم .

سؤال ــ بنابراین ، وقتی میگویید حالا زمان انتشار یك مجله برای «سینما نوو» فرارسیده ، مقصودتان این است که شایداینك موقعیت بهتری برای بیان اندیشه‌های «سینما نوو» باشد ؟

روشا ــ بله، زیرا اینك که چند سال تجربه‌اندوزی وکار عملی راپشت سرگذارده‌ایم میتوانیم ازتجربه‌های عملی صحبت کنیم . و همچنین میتوانیم براساس تئوریك، به‌سادگی بیشتر ازسطحی ژورنالیستی ، بحث کنیم . امروزه مسایلی‌وجود دارد که برای سینما، اساسی میدانم ــ جست وجوی نقش ویژه و واقعی‌سینما، بحث دربارهٔ اصول زبان سینمایی . فکرمیکنم شخص بایستی به‌شیوه‌ای خیلی خشن وشدید ؛ با آگاهی کامل سنتی از زبان سینمایی به‌این بحث وهمچنین دربارهٔ پیشرفت امکانات واقعی بپردازد .

در ده‌یا دوازده سال‌گذشته، چیزهای خیلی مهمی وجود داشته که شخص میتوانست بگوید تاریخ سینمای آینده بوده است ــ موج نو ، فیلم‌های زیرزمینی‌آمریکایی، سینمای سیاسی‌جهان سوم وغیره. لیکن تمامی‌این‌ها،تعریفی ازسینما نیست، بلکه بیشتر چیزی است که به‌سینمای آینده رهنمون میشود .من فکر میکنم که امروزه، همه‌چیز بالاجبار باید مورد پرسش قرار گیرد تا به این ترتیب ما بتوانیم امکانات واقعی سینمارا کشف کنیم .

# ۵

## مصاحبه با روبرتو روسلینی

### انسان درحیطهٔ تاریخ

سؤال ـ فیلم‌های نئورئالیستی شما شدیداً باتاریخ سروکار داشت، لیکن باتاریخ دورانی که خود شما تجربه کرده بودید. دراواخر دههٔ ۱۹۵۰، شما به‌کلی ازفرم داستانی فیلم چشم پوشیدید. فیلم‌هایی که ازآن به‌بعد ساخته‌اید، به‌بررسی گذشته‌ای دور می‌پردازد. نظرتان دربارهٔ تاریخ امروز چیست؟

روسلینی ـ این تغییر از جهتی به‌طبیعت من مربوط می‌شود. در دوران شکوفایی نئورئالیسم به‌تاریخ آن زمان نظر داشتم لیکن منظور و نیت من، اساساً عبارت بود ازنگاهی به‌درون و کنه‌برخی تجربه‌هایی که ماازسرگذرانده بودیم، تجربه‌هایی که‌کاملا دراماتیك بود. ما به بررسی این تجربه‌ها پرداختیم ودرگیر شدیم وازاین‌رو، همگی‌ما برای پیدایش وظهور این جنبش که حاصل تجربه‌های تلخ وشیرین بود، مسئول بودیم. من کوشیدم به کنه رویدادها نگاهی بیندازم ودر دورهٔ نئورئالیسم، موقعیت این وقایع را حدس بزنم وعلت و معلول‌ها را درك‌بکنم. من تصورمیکردم که تحقیق ونگرشی عمیق به مسایل، نکته‌ای مهم وارزنده بود.

حقیقت این است که آدمی، نومیدانه جست‌وجو می‌کند تاجهتی بیابد. انسان میخواهدموقعیت‌چیزهارا تعیین‌بکند. هرگونه‌جهت‌یابی، حتی‌جهت‌یابی‌ای نادرست، درانجام این مهم نقشی خواهد داشت اگرراه خاصی‌را نشان بدهد؛

این تلاش را هنگامی خواهید دید که به‌پدیدهٔ «نازیسم» دقیق بشوید. این پدیده، مطلقاً هراس‌انگیز بود، لیکن مردم از آن تغذیه می‌کردند و براساس تعلیمات آن عمل کردند، وقویاً باورداشتند که دراجرای عدل وانصاف کوشاهستند نه در اقدامی ناصواب. هنگامی که نظروعقیده‌ای که برای همه قابل‌درك واستنباط باشد، گسترش‌مییابد، بیدرنگ جذب‌میشود. لیکن‌سرانجام‌معلوم‌میشوداین‌نوع‌عقیده، چیزبی‌ارزشی است. دردورانی ویژه ازتاریخ بشر، سقراط‌گفت دنیا پرازعقاید ونظریات است، لیکن تهی از دانش ومعرفت. بنابراین، دانش ومعرفت مهم است نه‌عقاید ونظریات. عقاید تغییرمی‌کند، امروزه عقیده‌ای وجود دارد و فردا یکی دیگر. لیکن یك‌عقیده می‌تواند حاجت ونیاز آدمی به‌تعیین موقعیت چیزی را برآورده‌کند، چراکه آموزش مسلماً این‌کار رانمی‌کند. من‌قویاً‌معتقد هستم سیستم مدارسی که امروزه درجهان وجود دارد، و درآغاز قرن گذشته تکامل یافت، اساساً برای آماده‌کردن مردم بوده‌است، ازاین جهت‌که دربازار حرفه‌ها عرضه‌بشوند. این تصوروعقیده باواقعیت زمان، انقلاب صنعتی، پیشرفت وتکامل تکنیك ونخستین گام‌های علم، مطابقت میکرد. دراین عصر ودوره، به‌آدم کاملا متخصص برای پیگرد و بررسی تمامی امکانات، نیازی فراوان وجود داشت. لیکن تردیدی نیست که آنها افرادی بدون نظرگاه و نگرش‌های کلی بودند.

سالها پیش، مقالهٔ جالبی دربارهٔ « Kitch » نوشتهٔ «دوایت‌مکدانلد» خواندم. او در خلال این مقاله اظهار می‌کرد که اگرشما تمامی آن فیلم‌ها، تمامی چیزهایی‌که بینندگان‌رابرای مصرف این‌کالا فرامیخواند، ببینیدبی‌درنگ تشخیص می‌دهیدکه این فیلم‌ها بطورمساوی برای کودکان وبزرگترها درنظر گرفته وساخته می‌شوند. این‌اشاره‌چنین‌معنی‌میدهدکه‌یك‌چیزاشتباه وناصواب هم برای‌بزرگترها وهم برای‌کودکان، وجوددارد. درواقع، Kitch ــ واژه‌ای‌است آلمانی که عملا به‌معنای صنعتی شدن هنروصنعتی شدن مظاهربیانی است‌برای مصرف عموم ــ بچه‌ها را تااندازهٔ قابل‌توجهی برمی‌انگیزد ومقام و موقعیت فکری بزرگترها را پایین می‌آورد. چنین چیزمسخره‌ای، کاملا امکان‌پذیر بود چراکه افرادی‌که‌تخصص کسب می‌کردند، نظرگاههایی‌خارج‌از حوزهٔ‌تخصصی خود نداشتند. اگرآنها افرادی‌بانگرش‌ها ونظرگاه هایی وسیع‌تر بودند،

هرگز چنین وضعیتی را نمی‌پذیرفتند. امروزه، ما در مورد همه چیز بحث می‌کنیم.

من تصور میکنم که جنبش جوانان، جنبشی سالم است چرا که آنها احساس میکنند که مسایل نادرستی وجود دارد و آنان، شجاعت ابراز آن را دارند. شاید آنها به‌خوبی ودرستی نتوانند آنچه‌را که ناصواب میدانند، مشخص کنند لیکن لااقل احساس واندیشهٔ «مشکل» را درخود دارند.

من به‌خاطر می‌آورم که دوران مدرسه وتحصیل من، دورانی مطلقاً لجام‌گسیخته، ترسناك وخشن بود، چرا که خیلی کسالت‌آور بود. من باعلم و دانش «همذات پنداری» نمی‌کردم. بااین همه اجباراً درمدرسه باقی ماندم تافارغ‌التحصیل بشوم.

بارجعت به مسئلهٔ حاجت ونیاز برای تعیین موقعیت مشکلاتی که باآنها روبروهستیم، چراما ازرسانه‌های ارتباطی که اینقدر گسترده و نیرومند است استفاده نکنیم ونمونه‌هایی ازتجربهٔ گذشته رابه مردم عرضه نکنیم به‌ترتیبی که آنها بتوانند انتخاب موردنظر خودرا به‌عمل آورند و موقعیت شناسی خود را تکامل بخشند؟ من تصور می‌کنم که انجام چنین خواسته‌ای مهم و ضرروی است. درآغاز پیدایش نئورئالیسم، من کوشیدم برای تعیین موقعیت مسایل‌مورد نظرم، به‌کنه تجربیات ویژه‌ام راه یابم. اینك نظریه‌هایم، گسترده‌تر هستند ومن به این‌که درجریان واقعی زندگی قراربگیرم تاموقعیت آن‌را تعیین‌کنم، نیازی‌فراوان دارم؛ معنی ومفهوم آنچه ما می‌کنیم،چیست؟ معنی ومفهوم‌اعمال روزانه‌مان چیست؟ معنی ومفهوم آینده چیست؟ معنی ومفهوم گذشته چیست؟ این‌ها سؤالاتی است‌که من‌درپاسخ به‌آنها کوشش می‌کنم، همچنان‌که به‌انسان در زمینهٔ تاریخ، نگاه می‌کنم. تاریخ، برگردان معکوس‌کاری است که‌من‌میکنم. من کوشش می‌کنم تا به‌انسان در زمینهٔ رویدادها، یعنی حقایق تاریخی، نگاه بکنم.

سؤال ـ آیا این‌عمل نگاه‌کردن، افق‌عقیدهٔ شمارا دربارهٔ چگونگی استفاده ازفیلم، گسترش داده است؟

روسلینی ـ حقیقت این‌است‌که فیلم، بیشتر برای سرگرمی مورد استفاده قرارگرفته است. برخی ازمؤلفان کوشیده‌اندازمدیوم سینما برای‌نیت ومنظور‌

های بزرگتری استفاده کنند. لیکن همیشه داستان‌های فیلم را براساس مسایل معدودی قرار می‌دهند، مسایلی که ما به بحث و جدل دربارهٔ آنها عادت داده شده‌ایم. این وضعیت، نتیجهٔ مستقیم اطلاعات محدود ماست. برای مثال، درزمان ومرحلهٔ خاصی، «فروید» یا «فروید» تحریف‌شده، به‌صورت آیین وفرهنگ درآمد. برای توجیه وبیان هرچیز، وهمچنین برای معرفی عقاید ومفاهیم ازخود بیگانگی، ناتوانی درایجاد رابطه، وکلماتی مثل آن، «فروید» بود که مورد استفاده قرار میگرفت. توده‌های مردم، ازخودبیگانگی وناتوانی در ایجاد رابطه را تجربه و اعمال می‌کردند، یعنی همواره همان نوع تجربه را دربرابر خودمی‌دیدند. واقعیت، خیلی گسترده‌تر ازاین زمینهٔ محدود است. ازاین‌رو، من کوشیده‌ام تاازاین زمینهٔ عادی بدرآیم، وبه‌بررسی مطالب بیشتری بپردازم ونکات ضروری راخاطرنشان بکنم، چراکه درفیلم، جنبشی وجود دارد ونتیجه‌ای که ازآن برای شما بدست می‌آید، امکانی برای داوری است.

## نگرش جهانی.

سؤال ـ نئورئالیسم، به‌عنوان نگرشی جهانی ازجهان نامیده شده‌است...*

---

[* نئورئالیسم، توصیف جهانی واقعیت است ازطریق آگاهی وشناخت جهانی. بااین تعریف، منظورم این است که نئورئالیسم، مخالف تئوری‌های زیبایی‌شناسی واقعیت است که پیش از آن وجود داشت وبه‌ویژه مخالف تئوری‌های زیبایی‌شناسی ناتورالیسم وحقیقت‌گرایی، ازاین جهت که واقعیگرایی نئورئالیسم آنقدرها به‌گزینش موضوع‌ها توجه ندارد که بربیدار کردن، آگاهی وشناخت توجه دارد. پس می‌توان گفت چیزی که درفیلم «پاییزا» واقعیگراست، مقاومت ایتالیایی‌هاست، لیکن چیزی که نئورئالیست است، «میزانسن» روسلینی و شیوهٔ اودرنمایش رویدادهاست که بطور همزمان، محذوف وترکیبی است. باوجود این، به‌عبارتی دیگر، نئورئالیسم برطبق این تعریف، دربرابر تجزیه وتحلیل (سیاسی، اخلاقی، روانی، منطقی، اجتماعی یاهرچیز دیگری) شخصیت‌ها و اعمال آنها، مقاومت می‌کند. نئورئالیسم، واقعیت را به عنوان یك قالب درنظر میگیرد، که یقیناً غیرقابل‌فهم نیست بلکه پایدار است. دقیقاً به‌همین خاطراست که نئورئالیسم، اگرچه الزاماً ضدنمایشی نیست (حتی اگر کیفیت نمایشی بطور ←

مؤثری نسبت به‌آن، بیگانه باشد) لااقل از لحاظ سنتی، ضد تئاتری است به‌آن‌حد که بازی بازیگر تئاتر، مستلزم تجزیه و تحلیلی روانی از احساسات و اکسپرسیونیسمی فیزیکی است، سمبولی ازتمامی مجموعه مقولات اخلاقی. ]

---

آندره بازن ، کتاب «سینما چیست؟» فصل چهارم : زیبایی‌شناسی واقعیت : «نئورئالیسم»، صفحهٔ ۱۵۴.

روسلینی ـ نئورئالیسم، آزمایش‌وتجربه‌ای‌برای ایجاد وبرقراری‌نگرشی جهانی دربارهٔ جهانی ویژه در مرحله‌ای ویژه از تاریخ بود. لیکن بی‌تردید ، این آزمایش وتجربه عبارت بود ازنگاهی به‌انسان درگیر آن‌رویداد، نه این که دیدن وبررسی رویداد، خارج ازانسان. این‌گرایش ، اصل مهمی درجنبش نئورئالیسم بود. انواع متعددی ازنئورئالیسم‌وجود دارد، هرکس، نئورئالیسم خود را داشت. برای این‌که ابهامی نباشد بایدبگویم که نئورئالیسم من، فقط پوزیسیونی اخلاقی بود، تلاشی برای درك وشناخت خویش وخود رادرضمیر پدیده قراردادن.

سؤال ـ سینماگران نئورئالیست، مسایل وبیانیه‌های سیاسی را اضافه کردند...

روسلینی ـ سیاست ، یکی ازهزاران چیزی است که‌مارا دراحاطهٔ خود دارند وبی‌تردید مسئله‌ای مهم است، لیکن‌اصول اخلاق، موقعیت جغرافیایی‌و محیط نیزمهم هستند، اصولا همه‌چیز مهم است . زندگی ماخیلی پیچیده‌است. کوشش من برآن است که به‌صافی‌ضمیر چیزها راه بیابم . آیا هرگزدیده‌اید که الاغ چگونه عمل می‌کند؟ اگرشما الاغی رادرمحیطی تازه قراربدهید ، نخستین کاری که میکندخودرا روی‌زمین می‌اندازد و شروع به‌غلتیدن می‌کند ، چراکه باید بو، مگس‌ها، وخاك محیط‌تازهٔ خودرا احساس کند تاتوانایی‌درك اوضاع واحوال را داشته باشد.من‌درست مثل یك‌الاغ هستم ومی‌خواهم‌همه‌جا غلت بزنم واحساس دقیقی ازمحیط ومسایل داشته باشم.

سوال ـ آیا شما به‌حزبی سیاسی وابسته هستید؟

روسلینی ـ خیر، زندگی‌ما، تولدی مجدد ومداوم است حتی‌اگر چه به‌سوی مرگ ونیستی راه می‌سپرد. من ازارشاد ، تنفردارم چراکه ارشاد قرار‌دادی، مشاهده ومعاینهٔ چیزهای بی حرکت و جنبش ناپذیر است. مازیر نفوذ

وتسلط افراد مرده‌ای هستیم که به‌فرهنگ ما، به‌دانش ومعرفت ما، تعلق دارند. مشاهده ومعاینهٔ آنها چیزی در بر ندارد. لیکن آدمی حقایق را می‌پذیرد چرا که او به‌تشخیص وتعیین موقعیت خود نیازدارد وهمچنین به‌این خاطر که هراسان ووحشتزده است، اگرچه درعین حال میخواهد ماجراهایی هم‌داشته باشد. من از این جهت کاملا آزاد هستم.

سؤال ــ آخرین فیلم داستانی شما، اپیزود «Illibatezza»، با صحنه‌ای که به‌توهم فیلم اشاره میکند، پایان می‌پذیرد. آیا این امر، وداعی آگاهانه به‌نوع سنتی فیلم بود؟

روسلینی ــ من واقعاً نمی‌دانم، حتی فیلم‌را هم به‌خاطر نمی‌آورم. ازاین رو، برای من ابراز کلمه‌ای در این‌باره مشکل است. این‌صحنه، چیزی ساده بود، لطیفه‌ای مناسب.

سؤال ــ صحنهٔ مزبور طغیانی است علیه جذبهٔ معنوی وعرفانی فیلم که همچنین دردیگر فیلم‌ها نیز آشکار است. چگونه به‌محو این جذبهٔ معنوی‌وکاذب فیلم اقدام میکنید و برایتان‌چه مفهومی دارد؟

روسلینی ـ خودتصویر، خطرایجاداین جذبهٔ کاذب‌را دربردارد. ازآن‌جا که من ازتزویر وتحریف متنفرم، تصویر رابادقت فراوان به‌کار می‌برم. اگرشما بیش‌ازحد اشاره‌کننده ووسوسه‌آمیز باشید، به‌تحریف قضایا خواهید پرداخت. خطرپروپاگاند، خطر اشاره والقایی است که بطورضمنی به بیننده می فهماند که آنچه می‌بیند، واقعیت است. باید ازدربندکشیدن احتراز کرد، دربندکشیدن به‌معنای صدمه وآزار به‌دیگری وموظف کردن اوست. من میخواهم درخدمت آزادی باشم، نه‌درخدمت انقیاد.

سؤال ـ چگونه میتوانید عاطفه را بافاصله‌ای که برقرار میشود، متناسب کنید؟

روسلینی ــ تمامی‌عواطف یاازتصاویرروی‌پرده پدید می‌آید یاازجانب بیننده. کوشش من‌دراین‌است که خیلی صادق وصمیمی باشم چون‌به‌این‌ترتیب میتوان درضمیرخود، عاطفه‌ای رابسط‌داد، هیچ‌چیز ناصوابی دراین موردوجود ندارد. البته من نمی‌خواهم عواطف خودرا القاکنم ونمی‌خواهم از طریق عواطف، دیگران رابه‌بند بکشم. این‌نکته‌ای دقیق وظریف، لیکن نکته‌ای بسیار

مهم است. به‌گریه واداشتن مردم ، خیلی آسان است ومن مـی‌توانستم این‌کار را درپایان فیلم « سقراط » انجام بدهم . جدا مانـدن ، مسئله‌ای بس مشکل است.

سؤال ــ آیامیتوانید دقیقاً خاطرنشان کنید چگونه به‌این جداسازی‌نایل می‌شوید ؟

روسلینی ــ برای مثال، سکانس‌هایی درفیلم «سقراط»،نمایی‌دورازگرد ـ هم آیی افراد متعدد است. دراین‌جا به‌آسانی میتوانستیم عواطف تماشاگران را برانگیزانیم. زمان سنجی،نکتهٔ‌اصلی این‌صحنه است وبه‌خاطر وضوح‌صحنه، همه‌چیز با دقت انتخاب ورعایت شده ، چون من نمی‌خواهم کسی را وسوسه واغوا بکنم .

سؤال ــ آیا کوشش شما براین است‌که دربـارهٔ تغییراتی‌که درطـی دوران‌های مختلف در فیلم‌های تاریخی‌تـان رخ داده است ، نکات تـازه‌ای کشف کنید ؟

روسلینی ـ تغییرات همواره وجود دارد. درابتدا ، تغییرات درطی‌قرن‌ها پدید می‌آمد، اینك تغییرات میتواند درخلال روزها، ساعت‌ها، یاحتی ثانیه‌ها شکل بگیرد. مانمی‌دانیم هم‌اکنون چه‌تغییراتی درشرف تکوین است، چراکه ماهنوز ازوجود آنها مطلع نیستیم، لیکن‌هنگامی‌که اطلاعات مورد نیازراکسب کنیم، خواهیم دیدکه تغییرات، خیلی‌خیلی سریع‌هستند.

سؤال ــ پس‌درنظر شما ، داستان‌های روایتی درمقایسه با رویدادهـای واقعی، رنگ باخته هستند؟

روسلینی ـ مسلماً قصه، فقط مسئلهٔ‌کوچکی رامطرح می‌کند. برش‌مسئله، خود مسئله نیست، ومسئله، تمامی زندگی ، تمامی عالم و هرآنچه راکـه شما می‌بینید دربرمیگیرد.

سؤال ــ آیافیلم‌های فعلی خود را مستندهای تاریخی می‌نامید؟

روسلینی ــ من‌هرگونه تعبیر واصطلاحی را می‌پذیرم،به‌خصوص‌اگراین تعبیر واصطلاح به‌درك مفاهیم کمك‌کند. این‌فیلم‌ها به‌طریقی‌کـه در نظر گرفته میشوند، قصه‌نیستند. قصه، اختراع محض، اختراعی اختیاری ودلبخـواه است ومن‌نمی‌خواهم کاری سرخود و اختیاری انجام بدهم . اختراع بایـد استنباط

هوشمندانهٔ ضمیر و باطن مسایل باشد . راستی ازنظر ریشهٔ لغوی، هوشمندی ، ظرفیت خواندن ضمیر و باطن چیزی معنی میدهد. به‌این ترتیب اگر چیزها را آنچنان‌که هستند درنظر بگیریم و کوشش برای تعبیر و تفسیر ، درك، وخواندن ضمیر آنها بکنیم، این‌عمل میتواند در عوض ادامهٔ فانتزی ، مهیج‌ترین تجربه وآزمایش باشد. من‌تصور میکنم، فانتزی همواره از واقعیت کمتراست .

## لویی چهاردهم

سؤال ــ چگونه واقعیت « به‌قدرت رسیدن لویی چهاردهم » راکشف کردید ؟

روسلینی ــ اگرما به‌واقعیت‌ساده نگاهی‌بکنیم، این عمل‌چیزی به‌مانمی‌گوید، حال آنکه ما باید این واقعیت ساده‌را به‌شیوهٔ‌گسترده تری موردنظر و معاینه قرار بدهیم، موضوع این نیست‌که من‌توانایی دیدن آن‌را دارم ، بل اطلاعاتی‌که من دارم‌کم‌کم روی هم‌انباشته میشود و به‌آدمی نگرشی‌گسترده‌تر می‌دهد. این حقیقتی‌است‌که امپراتوری‌روم درساختن جامعه‌ای جهانی، کوششی خردمندانه‌کرد، جامعه‌ای ازمردم درکنار یکدیگر، وتااندازه‌ای هم به‌این مهم نایل شد. زمانی‌که امپراتوری روم سقوط‌کرد، این اندیشه باقی‌ماند و مردم خودرا باامپراتوری روم، «همذات پنداری» میکردند. نیرومندترین‌حکام همیشه اظهارمیکردندکه آنان، امپراتور امپراتوری روم‌هستند، نه‌چیزدیگر، هرچندکه دراین‌گفته حقیقتی موجود نبود .

لویی چهاردهم اندیشهٔ ایجادکشوری را با بهره‌گیری ازقدرتی کاملا پابرجا درسرمی‌پروراند. برای‌تحقق این‌خواسته، اوهیأت‌کوچکی راکه‌توانایی وصلاحیت مبارزه ورقابت بادیگر هیأت‌های پیرامون خودرا داشت، به‌وجود آورد. ما به‌آسانی میتوانیم تکنیك‌هایی‌راکه اوبرای برقراری قدرت خویش مورد استفاده قرار داد ، در سیاست او بیابیم . تکنیك هایی‌که کاملا بدیهی هستند .

درساختن فیلم، ما باید زاویهٔ دید خودرا جست‌وجوکنیم، چراکه اگرما خود را درموقعیتی درست ومناسب قراربدهیم، میتوانیم نکات خیلی‌بیشتری را درك‌کنیم ودورتر راببینیم. نکتهٔ مهمی‌که اززندگی درزمان لویی چهاردهم

آشکار میشود، چیست؟ شیوه‌ای که مردم لباس‌میپوشیدند و به‌این ترتیب، ما اگراز خود بپرسیم چرا آنها چنین لباس می‌پوشیدند. می‌توانیم نظری دقیق بیندازیم وتوضیح آن رادریابیم. لویی چهاردهم،شخصیتی زیرك بود اوضعف‌های آدمی وتمایلات وی به‌چیزهای سطحی، مد، وغروراحمقانه وحقیراورامیشناخت. ازاین رو، اوتمامی قدرت خودرا براین اساس قرارداد ونجبا و اشراف راکه علیه پادشاه عکس‌العمل نشان داده‌بودند، چون تصورات قدیمی‌ای که به‌آن‌عادت داده شده بودندبیش ازاین وجود نداشت، به‌انقیاد خود درآورد. نجباواشراف برآن‌شدند باایجادزمینه‌ای، جنگ‌های « فروند » (توضیح: جنگ‌های‌فلاخن) را که شورش آنها علیه جامعهٔ پادشاه ، پرنس، دوك ، کنت‌وغیره بود، فراهم کنند. تمامی آنها به‌خاطر منافع ویژه‌ای به‌یکدیگر وابسته بودند وبعدأشروع به‌طغیان علیه یکدیگر کردند، چراکه هریك می‌خواست نیرومندترین فرد گروه باشد. دیدن اینکه چگونه افراد زیرك‌نما، توانایی زیرك نمایی را به‌منظور برقراری قدرت دارند، نکته‌ای‌کاملا شگفت‌انگیز در تاریخ بشری است. ویا اعمال قدرت برمردم آنها را کاملابی‌ارزش واهمیت می‌دانند. «نبردمن»نوشتهٔ «آدلف هیتلر»، بی‌حرمتی وتوهینی‌کامل ودایمی به‌مردم تحت نفوذاو ، یعنی‌مردم آلمان، است.او رؤیای رهبری‌مردمی رامی‌دیدکه نسبت‌به‌آنها کاملابی‌اعتنایی میکردواهمیتی برایشان قایل‌نبود. این‌کتاب، اثری است پوچ و احمقانه، لیکن به‌عنوان «تورات»ی آسمانی‌تلقی میشد وهرآلمانی،این‌کتاب را درخانه‌داشت ومن‌تصورمی‌کنم که‌آنها تمامی‌این‌توهین‌هارابه‌خود می‌خواندند . این اوضاع واحوال، موقعیتی پوچ واحمقانه بود. برای استنباط واقعی مسایل بایدموقعیتی برای تعیین وشناخت، واقعی وگستردهٔ مسایل‌ایجادشود وهنگامی‌که افرادموقعیت را به‌خوبی تشخیص بدهند، بردباروصبور می‌شوند.

سؤال ـ نظرتان دربارهٔ شخصیت‌های تاریخی ازچه قراراست ؟

روسلینی ـ انسان آنقدرها تغییر نکرده است ، شرایط واوضاع‌هستند که تغییرکرده‌اند . مردم چگونه به‌اوضاع وشرایط تازه واکنش‌نشان می‌دهند؟ برای مثال، برقراری دموکراسی درآتن، مسئلهٔ شانس وتصادف بود، نه‌چیزی دیگر. گزینش دیگری وجودنداشت. یابـاید ازروی شانس و تصادف تصمیم گرفته میشد یااین‌که به‌حکم اکثریت‌گردن نهاده می‌شد. قراردادن دموکراسی

بر اساس شانس و تصادف ، امری خردمندانه‌تر است یا بر اساس رأی اکثریت ؟ هنگامی که اکثریت، رکن اساسی‌است ، پایین‌ترین درجات جامعه را نیزدربر میگیرد وبه‌همین دلیل‌است که مردم علیه‌آن، به‌شکوه وشکایت آغاز کردند . امادر واقع، اگرهمه چیز به‌خوبی عملی بشود، همه باید از آمیزش با پایین درجه‌ترین مردم آگاه‌باشند و ابایی هم نداشته باشند، چراکه درغیر این‌صورت ، جامعه به‌شکل متفاوتی درمی‌آید . سپس تصوری وجود دارد که برگزیدگان و خواص جامعه ، سعی درخردکردن دیگران دارند . اگر کسی بخواهد از دیگران استفاده و بهره‌برداری کند ، باید خود را با این وضعیت مطابقت بدهد .

لیکن نکتهٔ اصلی ، ترویج واشاعهٔ دانش ومعرفت است که من تصور نمی‌کنم این عمل درجامعهٔ تاریخی انجام شده‌باشد . حتی دریونان، جایی‌که مردمش می‌کوشیدند خیلی چیزها ومطالب‌را حدس بزنند، فقط‌تعداد محدودی این‌کاررامی‌کردند، دیگران به‌دادوستد سرگرم بودند وتوجه چندانی به‌حدس زدن، تفکر وپیش‌بینی‌حوادث نداشتند . تحقیقی جامع، مطالعه‌ای خردمندانه و منطقی‌ازساخت مسایل، وازاین‌که‌چرا بعضی مسایل‌به‌شکل خاصی درآمده‌اند، وجود نداشت .

سؤال ــ چگونه سناریوی‌اصلی فیلم«لویی چهاردهم» را آماده‌کردید؟

روسلینی ــ هنگامی که زاویهٔ دید موردنظر خود را یافته باشید ، نیاز فراوانی به مدارك و اسناد تاریخی دارید چرا که من خوش ندارم سناریو و دیالوگی راکه از قبل نوشته وآماده شده‌است، دراختیار داشته باشم . آخرین کاری‌که درشب قبل ازفیلمبرداری انجام می‌دهم ، نگارش دیالوگ است و با افرادی کارمیکنم‌که باروش من‌آشنایی دارند . من، اندیشه‌های خاصی دارم. من‌ازاین‌اندیشه‌ها پیروی می‌کنم وچیزهایا نکاتی‌راکه به‌وضوح‌هرچه‌بیشتر به‌این اندیشه‌ها کمك میکنند، انتخاب میکنم .*

---

[* روسلینی «کایه دوسینما ــ شمارهٔ ۵۰»، دراین مورد مطالبی مینویسد ودرپانویس‌توضیح میدهد چرا اونوشتن سناریویی دکوپاژشده راجهت‌امضای یك قرارداد هالیوودی ردکرد . این‌مطلب میتواند کمکی به توضیح روش‌فعلی اودر ساختن فیلم باشد :

(۱) درحینی‌که من درمحیط داخلی یادرمحیط خارجی بدون‌نکات‌درنظر

گرفته شده ازقبل، فیلمبرداری میکنم، فقط میتوانم «میزانسن» موردنظرم را با توجه به دکوری که خود رادرآن می‌یابم، بداهه‌سازی کنم . ازاین رو ،ستون سمت چپ سناریوی دکوپاژ شده ، خالی باقی میماند ، البته اگرچنین‌ستونی وجود داشته باشد .

(۲) من، بازیگران مکمل صحنه‌های فیلم خودرا درسرصحنهٔ فیلمبرداری ودرزمان فیلمبرداری انتخاب میکنم، چرا که نمی‌توانم قبل از دیـدن آنها ، دیالوگی راکه حتماً تئاتری وکاذب خواهد بود، بنویسم . ستون سمت راست نیز خالی باقی خواهد ماند .

(۳) سرانجام ، من اعتقاد فراوانی به الهام دارم . «کایه دو سینما ـ شماره ۵۰ » ].

---

سؤال ـ به‌این ترتیب، فیلم«لویی چهاردهم»،کاملا براساس مدارك‌مستند قرار دارد ؟

روسلینی ـ بله، تمامی حوادث فیلم را میتوان دراسناد ومدارك تاریخی یافت، هیچ چیزی را اختراع نکرده‌ام . اجازه بدهیدکمك فکری بکنم، آیا چیزی اختراعی وجود دارد ؟ خیر، من که فکرنمی‌کنم . دیالوگی که با خیاط ردوبدل میشود ازجهتی اختراع شده‌است چـراکـه چنین محاوره‌ای دراسناد تاریخی وجود نداشت، لیکن‌بحث وجدلی راکه لویی چهاردهم دراین‌صحنه بکارمیبرد، بحث وجدلی‌است که اوقبلا هزاران بار درزمینه‌های دیگر، بکاربرده بوده است . تحریف بسیار اندکی درفیلم وجود دارد، وآن تلاش و کوششی برای وضوح مطالب میباشد .

درفیلم «سقراط»، صحنهٔ ساده‌ای وجـود دارد که درآن، «سقراط» و «کریتوس» بایکدیگر قدم می‌زنند وراهبی را درحال قربانی کـردن خروسی می‌بینند، کاملا ساخته وپرداختهٔ ماست، لیکن حقیقت این است که آخرین‌سطر دیالوگی که «سقراط» به «کریتوس» میگوید : ( به خاطر داشته باش که ما بایدخروسی‌رابرای «اسکولاپیوس»، قربانی کنیم): درپروندهٔ مدارك تاریخی ، موجود است . مابایدتوضیح می‌دادیم که این جمله ازچه‌قرار بود، و احتمالا هم‌چنین‌میبود.«اسکولاپیوس»، خدای طب وسلامتی بود . چرا خروسی را بداو پیشکش کنیم؟این‌صحنه‌درفیلم،فقط به‌خاطرتوضیح آخرین‌سطردیالوگ،ابداع‌شد.

سؤال ـ بنظر میرسدفیلمی که تحت عنوان «سقراط»ساخته‌اید، به‌اوبیشتر به‌عنوان یك انسان توجه دارد تا یك فیلسوف ...

روسلینی ـ سقراط یك انسان بود وکوشید تا یك انسان باقی بماند. نکتهٔ مهم برای من، این است که درعصراو، انسان شروع کرد تا به‌وسیلهٔ این اندیشه که ازدیگران زیرك‌تر است، وسوسه بشود. قبل ازاین، از انسان‌ها به‌عنوان بردگان استفاده‌میکردند وسربازان شلاق به‌دست، توده‌های وسیع مردم را تحت سلطهٔ‌خود داشتند. سپس‌فصاحت وبلاغت که ازنظر صرف ونحولغوی، هنر ترغیب معنی میدهد، شروع کرد تا بخشی اززندگی بشود. لیکن ترغیب، جرم است چراکه درعین‌حال میتوانند به‌شخصیت، عقاید وافکاردیگران صدمه وآسیب برساند. فصاحت وبلاغت، جنبه‌های‌گوناگون یافت، لیکن روشی که بکارگرفته شد، حالتی وسوسه‌آمیز واغواکننده داشت. سقراط خردمند بود، و علیه این‌روش قد علم کرد. تمامی اعمال اوبه‌جست وجوی حقیقت، جست و جوی چیزهای خیلی ساده مربوط میشد. دیالوگ‌های سقراط مطلقاً قابل فهم هستند چراکه هرگز دیالوگ‌های فیلسوفی بزرگ نیستند، بلکه دیالوگ‌هایی هستند درجست وجوی منطق زندگی.

سؤال ـ چرا شما درفیلم «سقراط»، نگرش سنتی «گزانتیپ» بـه عنوان زنی ستیزه‌جو را نادیده‌گرفتید ؟

روسلینی ـ این زن‌همیشه درنظردیگران عملا همچون‌کاریکاتوری ارایه شده‌است، حال‌آنکه اوزنی خوب ومحصول آن‌زمان بود. اوزنی ناراحت و مضطرب بود، وانسان‌ها همیشه ناراحت وناآرام هستند، چراکه نه؟

درواقع، زنان یونانی به‌خانه فرستاده شدند وفقط‌کارهای خانه به آنها محول شد،چراکه مقارن پایان دوران تمدن مادرسالاری بود. یونانی‌هاجامعهٔ پدرسالاری را آغازکردند، جایی که‌مرد ازاهمیت خاصی برخوردارشد. پیش ازاین، تمامی خطهٔ اروپا زیرسلطهٔ‌کامل‌تمدن مادرسالاری بود. درفیلم «مبارزهٔ انسان برای تنازع بقا» ما بااین دگرگونی آغازکردیم چـرا که مقارن زمان انقلاب‌کشاورزی بود. تردیدی نیست‌که کشاورزی، پایه واساس فراوانی و وفور بود. زن، سمبول بود وباماه همذات‌پنداری میشد چرا که بیست وهشت

روزی که ماه گردشی به‌دورزمین می کند نیز بادورهٔ عادت ماهانهٔ زنان مطابق بود. درآن زمان، آنها به‌خوبی وضع حرکت ماه‌را معاینه وبررسی کردند. لیکن مدت زمانی طول کشید تاتشخیص دادند که حتی مردان‌نیز بارور بودند. زنان سابقاً خودرا درمعرض آب‌وبادقرار می‌دادند تاآبستن بشوند. این‌حقیقت که‌مرد باحاملگی زنان رابطه‌ای دارد، کشفی بود که خیلی بعدتر پدیدآمد. به‌دنبال‌این کشف، زنان‌مجبورشدند مردان رانیز درکارها دخالت‌بدهند، لیکن‌پادشاه، یعنی شوهرملکه، این‌زن زیباوعشوه‌گر، رییس قبیله، هنگامیکه‌کاری برای جامعهٔ‌خود انجام میداد، هنوزهم می بایست‌مثل‌زنی لباس‌بپوشد باپستان‌ها وچیزهای‌مصنوعی. ملکه سابقاًشوهرخود، یعنی‌مردموردنظرش، رادرزمان اعتدال شب وروززمستان، هنگامی که روزها بتدریج بلندتر میشد، انتخاب میکرد واورا تازمان اعتدال شب‌وروز تابستان، یعنی تازمانی که‌اورا قربانی‌میکرد، نزدخود نگاه میداشت چراکه این‌عمل باعث‌باروری تمامی جامعه میشد. آنها بعداً بامعاینه و مشاهدهٔ ستارگان دریافتند که یك‌سال قمری بایك‌سال شمسی فرق‌دارد وبه‌این ترتیب، مرددیگر هرهفت‌ماه قربانی نشد. درآن‌زمان، هنگامی که یونانی‌ها که خدایان مخصوصی داشتند ومردمی کشاورز نبودند بلکه رمه‌دار بودند، ازشرق به‌حوزهٔ مدیترانه‌آمدند واین‌مهاجرت باعث‌ایجاد جامعهٔ پدرسالاری‌شد. تمامی‌میتولوژی یونانی، توضیح وشرحی است دربارهٔ این‌که طی‌تغییر وتحول‌از جامعهٔ مادرسالاری به‌جامعهٔ پدرسالاری چه‌حوادثی رخ‌داد.

سؤال ــ به‌این‌ترتیب، درزمان سقراط، مردبود که حکومت میکرد؟

روسلینی ــ بله، مردهاقدرت رادردست داشتند وزنان همراه بابردگان‌در خانه‌ها زندانی شدند. این‌رسم تابه‌امروزهم دراین منطقه ادامه‌دارد. این تغییر وتحول، درعین‌حال تغییروتحولی‌مذهبی نیز بود چراکه‌نخستین خدایان، خدایان خانه، وخدایان خانواده بودند. یك‌خانواده، خدایی داشت وخانواده‌ای‌دیگر، خدای دیگر، ودرصدر تمام این خدایان، خدایانی‌چون ژوپیتر پدیدآمدند که همه‌چیز رادرحیطهٔ قدرت‌خویش داشتند. خانه‌نیز معبدی بود باوظایف ویژه‌ای برای‌خدایان‌خانه که زنان ازآن مواظبت میکردند.

بطورکلی، کتب تاریخ مطالبی رادربارهٔ رویدادهای اصلی به‌ما بازگو میکنند. تاریخ نیز ازآن‌جهت نوشته شد تاقدرت را حمدگوید. لیکن‌تاریخ‌واقعی،

کشف انسان است، انسان ساده‌ای که زندگی‌اش هرگز برصفحهٔ تاریخ نقش نبست. تحقیق وتتبعی که درسال‌های اخیر به عمل آمده، ازاین جهت‌عملی بزرگ است که اینك میتوان مطالب فراوانی را کشف کرد. تاریخ، تاریخ انسان‌هایی است که مثل‌ماهستند، فقطازنظرترتیب زمانی، درمرحلهٔدیگری اززمان‌میزیستند. ما دانش‌واطلاعاتی دراختیار داریم واینك چه‌میکنیم ؟ این است مبارزهٔ مداوم انسان.

سؤال ــ آیا این‌همان چیزی است که شمامی‌خواستید در فیلم « مبارزهٔ انسان برای تنازع‌بقا » نشان‌بدهد؟

روسلینی ـ بله.

سؤال ــ آیابرای متقاعدکردن تلویزیون ایتالیا و فرانسه جهت‌کسب اجازهٔ ادامه طرح‌هایتان بامشکلاتی روبروبودید؟

روسلینی ــ بله، من‌درآغاز، اوقات سختی‌را گذراندم چرا که به‌خوبی میدانید که‌این‌دو مرکزارتباطی،تلویزیون‌های دولتی هستندوبایدوظایف‌اجتماعی خاصی را به‌انجام برسانند. من‌گفتم که می‌خواهم به‌آموزش بپردازم وتوضیح دادم منظورم ازآموزش چه‌بود. به‌هرحال، تمامی برنامه‌های آموزشی ، مسئلهٔ چندان مورد علاقهٔ آنها نبودچراکه آموزش‌کسالت‌آور است. به‌این ترتیب ، چگونه می‌توان توضیح دادکه آموزش میتواندچیز دیگری باشد، وآموزش میتواند حس‌کنجکاوی مردم‌را تحریك بکند وسپس این‌کنجکاوی راقناع‌کند، این بزرگترین‌تمامی‌سرگرمی‌هاست.ارسطودرکتاب «اخلاقیات» خود می‌گوید: کەسرگرمی را پایان‌کار تلقی‌کردن، ناصواب واشتباه است ، درواقع ، کار ، سرگرمی است‌چراکه این‌عمل، اشتغال‌ذهنی و فکری است ، بخشی از وجود شماست‌که میبایست وظیفهٔ خودرا نسبت به‌جامعه‌انجام بدهد. اما آنگاه،زمانی که باخود هستید، بخش دیگری هم‌وجود داردکه باید ازآن استفاده کنید . تا امروز عقیده براین‌بودکه هدف، ارضای‌نیازهای جامعه است. نیازی عمیق‌برای تخصص و افراد بااستعداد وفراوانی برای کاوش درزمینهٔ خاصی وجودداشت، چون آموزش، آمادگی وتدارکی برای زندگی‌تلقی میشد.اینك همه‌چیزآنقدر سریع میگذرد وتغییرات آنقدر بزرگ‌هستندکه آموزش، همچنان‌که ارسطو متذکرشد، باید به‌عنوان بخش‌اصلی زندگی ما درنظرگرفته‌بشود. آموزش‌باید

دایمی ومداوم باشد، وهمیشه بایددرگیر کننده باشد به‌ترتیبی که بتوان تغییراتی را که درشرف تکوین است، درك کرد. اگراین وضع بتواند رخ بدهد، ضربهٔ آینده، همچنان که در کتاب «تافلر» توصیف شده، معنی‌ومفهومی نخواهدداشت. مردم این‌احساس رادارند ، هرچیزی که پیرامون آنها، درضمیرآنها ودرجامعهٔ آنهاست، درحال تغییر وتحول است، وآنها به‌وسیلهٔ تغییروتحول یاتهدید تغییر وتحول، دچارضربه می‌شوند. لیکن اگرمردم ازاین‌مسایل آگاه‌باشند وآنهارا درك بکنند، همه‌چیز مطلقاً روبراه است ومیتوان به‌زندگی ادامه‌داد واز ماجراها وحوادثی که رخ‌می‌دهد، لذت برد.

سؤال ــ آیادوران‌های تاریخی‌ای که شما برای بررسی برگزیده‌اید توسط تلویزیون‌های متعدد به‌شما پیشنهادشده‌اند؟

روسلینی ــ خیر، من‌هرگز پیشنهادی رانمی‌پذیرم . کوشش من براین‌است که‌کارم رابرای خودم وافرادی که بامن کارمیکنند، منطقی ازآب دربیاورم. در مجموعه‌ای به‌نام «مبارزهٔ انسان‌برای تنازع‌بقا» که یك برنامهٔ تلویزیونی‌دوازده ساعتی است، کوشش می کنم تاریخ بشررا دربطن رویدادهای تاریخی که از عصر زندگی‌درغار آغازمی‌شود وتا به‌امروزپیش‌میآید، به‌رشتهٔ تحریردرآوریم. طبعاً دوازده ساعت اصلاچیزی نیست، بلکه فقط‌خطی‌مبهم ازتاریخ است،لیکن لااقل به‌بیننده نگرشی می‌دهد. بعدازآن، بیننده بایدخود به‌دنبال مطالب برود ورویدادهای تاریخی رادقیقاً بررسی کند. ازاین‌رو، مانقاط عطف تـاریخ را برگزیدیم. ازجملهٔ چنین نقاط‌عطفی ، دوران گسترش واشاعهٔ مسیحیت‌بود.چرا مسیحیت؟ دردنیای کافر، که بخش‌بزرگی ازدنیای آن‌زمان ، یعنی دنیای حوزهٔ مدیترانه رادربر میگرفت، خدایان سمبول طبیعت بودند. به‌این ترتیب، طبیعتی که خداشناس باشد ، مطلقاًغیر قابل دسترسی بود. طبیعت درنظر پیروان‌مذهب یهود، عطیه‌ای ازجانب خداوند به‌انسان بود واگرانسان می‌خواست خود را ازحیوانات مشخص ومتمایز بکند،مجبوربود که ازاین عطیه، سودببرد. این‌طرز فکر، فرصتی به‌استعداد وظرفیت آدمی می‌دهد تا به‌کنه طبیعت نگاهی بیندازدو قوانین‌آن‌را درك کند ، ازموقعیت استفاده‌کند وتسلط خودرا گسترش دهد،این دقیقاً همان چیزی است که امروز درحال رخ‌دادن است. این‌تغییر وتحول‌بزرگ دراخلاق جهان رخ نمیدادچنانچه اگرنخستین پیروان دین‌مسیح، عقیده‌ای‌را که

توسط گروه کوچکی از یهودیان در بیت‌المقدس برای دنیای کفار موعظه میشد ، درمیان مردم فقیر اشاعه‌نکرده بودند. این‌وضع برتغییر وتحول کامل‌رفتارانسان، تأثیرگذاشت. ازاین‌رو، این‌یکی‌ازنقاط عطف تاریخ است که در بخش«اعمال حواریون» دیده می‌شود. چراکه این‌رویداد درزمینهٔ سه تمدن بزرگ بیت ـ المقدس،آتن وروم‌رخ‌داد، ومن‌فیلم «سقراط» رابرای‌این‌که نظری به‌یونانی‌ها داشته باشد ساختم وحالاطرحی برای ساختن فیلمی دربارهٔ «کالیگولا» دارم‌که مربوط به‌عصر رومی‌ها می‌شود. این‌بخش سوم مجموعه است.

## کالیگولا

سؤال ـ چرا«کالیگولا» راانتخاب کردید؟

روسلینی ـ درابتدای امر، منظور ، کشف وتحقیق دربارهٔ چگونگی امپراتوری روم بود. اگرشما نوشته‌های « Svetonius » مورخ راجع به‌زندگی دوازده قیصراولیهٔ روم‌را خوانده باشید می‌گوید که تمامی دوازده نفر، افرادی دیوانه، شریر وترس‌آوربودند. «کالیگولا» که جوانی بیست‌وپنج ساله بود، احتمالا دیوانه‌ترین آنها بود. حالا باید ازخود سؤال کرد چراهمگی آنها دیوانه بودند، واگردیوانه بودند، چگونه رومی‌ها ازآنان حمایت می‌کردندو نابودشان نکردند؟ هنگامی‌که یکی ازآنها به‌قتل‌رسید، یکی دیگرراکه حتی دیوانه‌تر ازنفر قبلی‌بود، به‌جانشینی اوانتخاب می‌کردند. این‌وضع، نمایشگر پوچی محض تاریخی است. همین مورخ بعداً مینویسد: هنگامی‌که خانوادهٔ دیگری قدرت رادر دست داشت، درنتیجه، اومجبور بود مطالب بدی دربارهٔ حکمران‌های قبلی بنویسد. معهذا،حقایق‌تاریخی باقی میمانند. برای مثال، در مرحله‌ای‌ازهمین‌تاریخ،«کالیگولا»اسب‌خودرا به‌نمایندگی سنای روم که‌موقعیتی کاملا برجسته وطراز اول درامپراتوری روم داشت، منصوب کرد.

آنگاه‌اواعلان‌جنگ نمود وجنگ علیه‌دریای‌شمال‌راآغاز کرد.«کالیگولا» همراه ارتشی بزرگ ازروم رهسپار دریای شمال‌شد. هنگامی‌که به‌ساحل این دریا رسید ازسربازان خود درخواست‌کرد تا گوش‌ماهی‌هایی گردآوری کنند واین است طریقی‌که او «دریای شمال» رامغلوب ومنکوب کرد. ومردم‌همه‌چیز را باآرامش پذیرفتند. چرا مردم‌این‌دیوانگی‌راپذیرفتند، اگر«کالیگولا»دیوانه

بود؟ من نمی‌دانم که اودیوانه بود، شاید دیوانه نبود، لیکن دیگرانی که اعمال اوراپذیرفتند حتی ازاوهم دیوانه‌تر بودند. این‌نکته حقیقت دارد کـه درراه مراجعت به‌روم ازدریای شمال، اوتأخیر کرد، درراه به‌سوی روم، باگروهی از سناتورها برخوردکرد. آنها می‌خواستند اورا ببینند وتقاضا می کردند که‌حتی - الامکان زودتر مراجعت کندچرا که تصمیم گرفته بودند، مراسم بزرگی به‌افتخار اوبرای پیروزی بردریای شمال ترتیب بدهند. «کالیگولا» پاسخ داد «این‌شمشیر هم بامن می‌آید». من تصور می کنم ، این گفته ، تهدیدی آشکاربود.

ازاین‌رو،منظور«کالیگولا» چه‌بود؟ اوپسر «ژرمانیکوس»، ژنرال‌رومی ، بودکه همراه‌جمهوریخواهان‌علیه‌سلطنت‌طلبان جنگیده‌بود. هنگامی که‌جمهوری‌خواهان پیروزشدند، آنها امپراتوری‌ای بنیادکردندکه مطلقاً بی‌معنی‌واحمقانه بود. «کالیگولا» که‌پسریك‌جمهوریخواه بود،احتمالا نوعی‌جمهوری‌ایده‌آل‌درفکر داشت. هنگامی که اوحکمرانی برامپراتوری روم را آغازکرد ، کارهای کاملا خردمندانه‌ای‌انجام‌داد. برای‌مثال، مادرودونفرازبرادرانش‌قبلا توسط«تیبریوس»، امپراتور سابق، به‌قتل رسیده بودند. مدارکی ازپرونده‌های محاکمات وجود داردکه‌درآن‌ها، شواهد دروغین، علیه مادروبرادران«کالیگولا»،اتهامات وچیز- هایی ازاین قبیل، اقامه‌کردند. نخستین عمل«کالیگولا» پس ازانتخاب به‌مقام امپراتورروم، سوزاندن تمامی مدارك محاکمه درمیدان عمومی بـود تاتنفر و انزجار ادامه نیابد. این‌عمل، نگرشی‌عاقلانه بود. اورومیان رابـه انتخابـات فراخواند، لیکن کسی دعوت اورا اجابت نکرد، مردم‌توجهی بـه انتخابات نداشتند. آنهامیخواسیند به‌سیرك بروند وخوش بگذرانند، آنها می‌خواستندنان داشته باشند. درروم باستان، آنهاهرروز سیصدهزار جیرهٔ نان مجانی توزیـع میکردند. درهمهٔ اوقات، بازی‌های سیرك‌مجاناً برای‌همه‌کس وجود داشت.این، روش خوبی برای تسلط بود، یك‌از خودبیگانگی واقعی، وچگونه میتوان آن رامتوقف کرد؟شاید کوشش«کالیگولا» براین بودکه‌دربرابرچشمان رومی‌ها نشان بدهدکه‌امپراتوری روم،چیزی واقعاً وحشتناك بود. این‌چیزی است که‌اوکوشید به‌انجام برساند، لیکن دراین‌کار موفق‌نشد.

هرروزصبح، افرادبرجسته برای دیدن «کالیگولا» به‌دربارمیرفتند. روزی اودرحالی که عصایی طلایی که سمبول رعدوبرق بود در دست داشت ، ریشی

طلایی وملبس درجامه‌ای‌خیلی مضحك، ظاهرشد. اودر برابرهمهٔ حاضران،شروع به‌ایراد دیالوگی خیالی با ژوپیتر کرد ومیگفت «خوب، یکی ازما دونفرزیادی است، یاتویامن. مابایدتصمیمی بگیریم.» اوروزهای متمادی علناً به این بحث خود باژوپیتر ادامه داد. سرانجام تصمیم گرفت باژوپیتر آشتی کند چراکه‌آنها یکدیگر رادرك کرده بودند، لیکن هیچ کس نمی‌دانست این تفاهم ازچه قرار بود. تفاهم آنهاعملی محرمانه بود. «کالیگولا» روانهٔمحراب ژوپیتر شدتامراسم رفع اختلاف رابا تقدیم قربانی، جشن بگیرد. سناتورها مجبور به‌حمل گاوی به‌آستانهٔ محراب شدند تابرای ژوپیتر وتفاهمش با«کالیگولا»،قربانی‌شودچراکه «کالیگولا» خود نقش‌کاهن‌رابازی‌می‌کرد.اوچکش بزرگی‌دردست‌داشت‌تابتواند باضربه‌ای‌به‌سر گاو،اورا ازپابیندازد. «کالیگولا» چکش‌رابلند کرد وبه‌جای‌گاو سناتوری رابه‌قتل رساند. همه، این‌عمل رابدون خنده، پذیرفتند. این نمونه ، نوعی فساد وتباهی رانشان میدهد واین‌که ازخودبیگانگی تاچه‌اندازه میتواند پیش برود . من تصور می‌کنم‌که ساختن این‌فیلم از اهمیت خاصی برخوردار باشد .

سؤال ــ آیادرنظر دارید که روم قدیمی رابازسازی کنید؟

روسلینی ــ بله. تااندازه‌ای، برای نشان دادن واحساسی داشتن از این که رم چگونه بود . در ابتدای امر، رم ، شهرخیلی کثیف ونفرت‌انگیزی بود. طی قرون دوم وسوم درشهر رم، آسمانخراشی چهل‌و چهار طبقه وجود داشت که نمای خارجی آن ازآجر ساخته شده بود، لیکن فضای داخل طبقات مثل تمام ساختمان‌های شهر، باچوب ازیکدیگر جداشده بود. به‌همین دلیل‌است‌که شهررم غالباً وخیلی سریع‌آتش میگرفت. تنهاتوالت عبارت بـود از پرتاب مدفوع به‌خارج‌ازپنجره،ازاین‌رو میتوان‌تصور کرد که خیابان‌ها چه وضعی‌داشتند. درفیلم‌ها، چیزهای باشکوه میبینیم، همه‌چیز ازمرمر است. فقط تعدادی از این ساختمان‌ها وجود داشت، بقیه، نبردبی‌رحمانهٔ مردمی کاملا مهاجم بود .

## گل‌های سن‌فرانسیس

سؤال ــ بنظرمیرسد«گل‌های سن‌فرانسیس» که‌در ۱۹۵۰ ساخته شد،منادی فیلم‌های اخیرتان باشد. چگونه تصمیم به‌ساختن آن‌گرفتید؟

روسلینی ـ زمانی که من فیلم «پاییزا» راساختم، واحدی ازارتش آمریکا درساختن این فیلم، کمک‌هایی به‌من کرد. سه زندانی جنگی آلمانی را برای بازی نقش سربازان آلمانی دراختیار داشتم. ما در شهرکی در جنوب ایتالیا بودیم ومحافظی هم برای زندانیان همراه ما بود. روزی، محافظ ناپدید شدو چون آلمانی‌ها، زندانیان جنگی بودندونسبت به‌این نکته‌کاملاحساس،میخواستند توسط شخصی محافظت بشوند. آنهاازصومعهٔ راهبانان فرانسیسکن، درخواست کمک کردند. به‌این ترتیب، درآن‌جامی‌خوابیدند وغذامی‌خوردند، وبرای بازی نقش خود درفیلم به‌محل فیلمبرداری میآمدند وسپس به‌صومعه‌مراجعت‌میکردند. درنتیجه، من‌موفق به‌کشف صومعه ورهبانان‌فرانسیسکن شدم. ازمعصومیت آنها، شدیداً تکان‌خوردم وتحت تأثیرقرارگرفتم. از سویی، معصومیتی باشکوه بود و ازسوی دیگر، کشفی دلپذیر. یك راهب سالخوردهٔ خیلی خردمند به‌نام «برادر رافائل» که‌مستخدم بود نه‌راهبی واقعی، به‌من‌گفت که اویك‌شاعر است. من‌از اوسؤال کردم چه‌نوع شعری می‌سراید. اوپاسخ‌داد: «من، شعری دربارهٔ گل‌سرخ نوشته‌ام.» من‌ازاو درخواست کردم که این‌شعررا برایم بخواند. اوچشم‌هایش رابست وصورت خودرا به‌سوی آسمان بلندکرد وگفت «آه، گل‌سرخ!» واین بودتمامی شعر. چگونه میتوان شعری بهترازاین داشت؟ این‌شعر درعین حال، علامت ونشانه‌ای ازفروتنی وتواضع بسیاربود. من‌باتنی چنداز راهبانان فرانسیسکن دوستی کاملا نزدیك وصمیمی برقرارکردم وبه‌صرافت ساختن‌فیلمی درباره «سن فرانسیس»افتادم.

سؤال ـ درطی‌سی‌دقیقه‌ابتدای فیلم،من‌نمی‌توانستم بگویم که شماحالتی کنایه‌آمیز نسبت به‌سادگی وبی‌ریایی برداران دینی دارید یاخیر...

روسلینی ـ پیش‌از هرچیز، «آنها» کنایه‌آمیز بودند، چراکه به‌نظرمن، پیام‌بزرگ «سن‌فرانسیس» عبارت بود ازردتمامی تشریفات. همه‌چیز کاملاساده بود و«سن‌فرانسیس» همیشه به‌خود می‌خندید چرا که او شخصی ساده و فقیر بود.

سؤال ـ ... بعداً درفیلم، احساس عظیم و باشکوهی ازدین‌داری پدید می‌آید.

روسلینی ـ درآن‌جا نیزدین‌داری وجودداشت. چگونه میتوان به‌یك چنان

چیزساده وفروتنی مثل‌دین‌داری نایل‌شد، اگرباغرور به‌خود بنگریم. مافقط باید این حالت را باپیدایش‌ارزش‌های واقعی، وارونه کنیم. حقیقت، چیزی‌خیلی‌خیلی کوچك، خیلی خیلی ساده است وبه‌همین دلیل، کشف آن بسیار مشکل است. اگرما فروتنی نداشته باشیم ، چگونه مـی‌توانیم به‌حقیقت نـزدیك بشویم ؟ چگونه میتوان مرتکب اشتباهی نشد؟ مامیتوانیم عقیده‌ای رابسازیم، لیکن همین عقیده، غرور است.

سؤال ـ آیاشما از«پدران» واقعی برای بازی نقش کشیش‌هـا استفاده کردید؟

روسلینی ـ بله، بله به استثنای مردی سالخورده ومضحك . اومردی فقیر ومستمند درآن شهرك بود . او از میل وخواسته برای کمك به‌من، آکنده‌بود ومرا عمیقاً دوست داشت وهمیشه فریاد میزد «آه، سرانجام من هم حالاپدری یافته‌ام» واین پدر، من‌بودم چراکه کمی به اوکمك کردم . اوسرشار از حسن نیت بود . او، «په‌په‌روله» نامیده میشدکه معنای‌آن، آدمی‌است با بینی‌سرخ ، چراکه او سابقاً مشروب میخورد . من‌به او میگفتم ، «حالا ، این صحنهٔ مورد نظرم‌است. ببین، آن سن‌فرانسیس‌است. توداخل صحنه می‌شوی وبه‌سن‌فرانسیس می‌گویی : اوه! سن‌فرانسیس، من‌می‌خواهم باتوباشم .» آیا منظورم‌رامی‌فهمی؟ «بله قربان.» من‌می‌گفتم که «پس می‌توانیم تمرین کنیم، توهم‌می‌توانی‌امتحان بکنی»، وبه‌این ترتیب شروع می‌کردیم . اومی‌گفت «من به این ترتیب ظاهر می‌شوم وسن‌فرانسیس را می‌بینم ومی‌پرسم ...» ومن فریاد می‌زدم «خیر، گوش کن، این توضیح من‌بود، تومجبور نیستی آن راتکرارکنی . فهمیدی؟».«بله ، بله، بله.» . «بنابراین‌مجدداً تمرین می کنیم .»، «من‌ظاهرمی‌شوم، به‌سوی‌سن‌ـ فرانسیس می‌روم ومی‌گویم، اما این‌که توضیح شماست ، امـامن باید بگویم که ...» اوتمام وقت مشغول‌تکرارتمامی اندیشه وحرف‌های من‌بود، وغیرممکن بود اورا ازتکرار مطالب، جدا وفارغ کرد .

به‌منظور استفاده از او، به‌این‌خاطر که کاراکترجالبی بود، درحینی که من‌صحنه را آماده می‌کردم، دستیارم اورا ازنقطهٔ دوردستی آورد . بدون‌ادای کلمه‌ای اورا باحرکت دست‌به نزدخود فراخواندم، چراکه‌حرف‌های‌مراتکرار می‌کرد، واورا بداخل صحنه هل‌می‌دادم واوهم بداهه‌سازی می‌کرد .

سؤال ــ «برادران» روحانی چگونه به‌فیلمبرداری واکنش نشان‌دادند؟

روسلینی ــ آنها با فروتنی وتواضع وروی خوش باآن روبرو شدند. همه چیز خیلی ساده وبی‌ریا بود.

سؤال ــ آیا فدریکو فلینی که به‌عنوان یکی ازسناریست‌های فیلم، نام برده شده است مستقیماً در آفرینش شخصیت ستمگر و سکانسی در قرارگاه «نیکلایو»، دست داشت؟

روسلینی ــ بله، ازجهتی.

لیکن سکانس قرارگاه، یکی از«Fioretti» آقای سن‌فرانسیس، «برادر جینه پرو» و «برادر جیووانی» است، همان داستان‌های کوچك. صحنهٔ مربوط به‌ستمگر«ویتربو» درقصهٔ «جینه‌پرو» هست، کسی برای موعظه به‌قرارگاه‌می‌رود. گزارش آن را خیلی به‌ندرت می‌توان یافت. به طورکلی، هنگامی که قصه‌ها به‌چاپ می‌رسند، این‌قسمت حذف می‌شود چراکه این قسمت، ابلهانه‌ترین و باوجود این، ارزشمندترین قسمت هاست.

سؤال ــ با فلینی چگونه کارکردید؟

روسلینی ــ همیشه فقط صحبت می‌کردیم، ماهرگز سناریویی ننوشتیم، درغیراین صورت، نگارش سناریو چندسالی طول می‌کشید. چگونگی‌ارایه ونمایش «نیکلایو»، خیلی بدیهی بود. درآن عهد، آنها زره و لباس جنگی نداشتند، بعداً به وجود آمد، لیکن می‌توان نوعی تحریف تاریخی را به‌این خاطرکه قدرتی به‌شخصیت بدهد، اعمال کرد.

حتی دراین فیلم نیزهیچ‌چیزی اختراع نمی‌شود، همه‌این‌ها درافسانه‌های کوچکی که توسط فرانسیسکن‌ها بازگو میشود، وجود دارد. گهگاه، دو یاسه افسانهٔ قدیمی را انتخاب میکردم و اپیزودی واحد از مجموع آنها میساختم. لیکن تمامی این‌ها دراسناد ومدارك تاریخی، موجود است. آنها میخواستند که کند ذهن ومسخره باشند سن‌فرانسیس خود را دلقك خداوند مینامید، او میخواست‌کاملا ابله واحمق باشد، چراکه ازطریق مسخره‌بودن، میتوان حقیقت را یافت. عنوان اصلی فیلم، «دلقك خداوند» است.

## در جست وجوی عینیت:

سؤال ــ درفیلم‌های نئورنالیست، تصاویر فیلم‌ها به‌باز سازی یك‌واقعیت

مادی کمك میکرد . درفیلم‌های اخیرتان، برای نمونه در «سقراط»، شما از این جهت دیگر با واقعیت سروکای ندارید .

روسلینی ــ من‌باید بگویم که چندان پای‌بند این موضوع نیستم . حالا میگویم چرا . در نئورئالیسم، مسئلهٔ اصلی درآن زمان،آغاز به‌انجام چیزی‌تازه ورهایی ازاستودیوها بود. خرابه‌ها دربیرون از استودیو به‌چشم می‌خوردند ، این‌ها واقعی بودند؛ خانه‌های مخروبهٔ فقرا همه جا وجود داشت . در سراسر دنیا، میلیون‌ها خانهٔ فقیرانه وجود دارد . جست وجـوی واقعیت ، رهایـی از استودیو را نیزشامل میشدچراکه استودیو، معبدی بودکه درآن،عمل‌فیلمسازی را جشن میگرفتند . استودیو، سازمانی‌کاملا جدی باانضباطی خشك وانعطاف‌ناپذیر بود، مبالغ هنگفتی صرف نگهداری آن میشد و دخول به این فضای افسانه‌ای، مشکل مینمود . از این‌رو، ماسعی درتکامل‌انواع تکنیك‌ها کردیم‌به‌این منظور که ازآنچـه در دسترس ما بود ، حداکثر بهره‌برداری را به عمل آوریم. مردم، قسمت‌های سطحی وسادهٔ نئورئالیسم رادرك میکردند. دلیل‌واقعی درفراسوی‌این‌عمل، مسایل اقتصادی بود نه زیبایی‌شناسی، اگرچه معلوم‌شد به‌مسایل زیبایی شناسی هم مربوط میشود . واقعیت در حال تکوین ، چیزی مهم است نه واقعیت صحنه .

فیلم «سقراط» بانوعی سیستم که ماخود تکمیل‌کرده بودیم، ساخته شد . من این‌فیلم رادر اسپانیا باهمکاری یك‌فیلمبردار اسپانیایی‌که به هیچوجه‌عادت وآشنایی بااین چیزها نداشت، فیلمبرداری کردم، از این رونتیجهٔ کار چندان رضایت‌بخش نبود،گرچه من‌اهمیتی نمی‌دهم . من تعدادی ازاین نوع نماهارا نیزدرفیلم «لویی چهاردهم» داشتم، نماهایی ازساختن قصر «ورسای» ودرآغاز فیلم، نماهایی مربوط به‌کاخ «لوور» لیکن دراین فیلم ، فیلمبرداری داشتم که صلاحیت بیشتری ازفیلمبردار قبلی داشت .

سؤال ــ این نوع نماها راچگونه فیلمبرداری میکنید ؟

روسلینی ــ خوب، ما اجسام‌کوچکی در زمینه قـرار میدهیم وپرده‌ای بلورین نیز درمقابل دوربین نصب میشود . روی آن پرده، فقط بخشی که باید ازپشت منعکس شود، آینه‌وار نشان داده میشود .

سؤال ــ دربارهٔ افه‌های نورپردازی در فیلم «لویی چهاردهم» ، جایی

که‌درسراسرفیلم، نورصحنه به‌تدریج به‌سوی روشنایی بیشتری افزایش میابد، چه دارید بگویید ؟ آیا این‌کار را آگاهانه انجام دادید ؟

روسلینی ـ خوب، این‌که کارآسانی است ، میتوان چراغهای بیشتری روشن‌کرد، همین . من‌تصور می‌کنم‌این عمل تااندازه‌ای‌آگاهانه وتااندازه‌ای ناآگاهانه بود. زمانی‌که آدمی درضمیر چیزی قراردارد، هنگامی‌که‌اندیشه‌ای دارد، به‌همه چیزرخنه میکند. ازاین‌رو،باید هرجزء را انتخاب‌کرد وآفرینش مجدد اندیشه را درنظر داشت .

سؤال ـ شما قبل ازکار درزمینهٔ فیلم‌های مستند، بندرت ازرنگ استفاده می‌کردید ...

روسلینی ـ به این خاطرکه فیلم رنگی به‌اندازهٔ کافی و مورد نیاز در دسترس نبود ، این تنها دلیل عدم استفاده از رنگ بود . ومجـدداً، خطری که برای تصویر وجـود دارد چیست ؟ نیت من دستیـابی مستقیم وبی‌واسطه به‌حقیقت است، و واقع این که تصویر خیلی وسوسه‌آمیز است . هنگامی که به‌عکس سیاه وسفید نگاه میکنید، باید تصویررا ساخت ، به‌ترتیبی که حاکی ازمطالب بیشتری باشد . لیکن بااستفاده از رنگ ، نیازکمتری برای ساختن تصویر وجود دارد و این بیش از آن چیزی است که من میخواهم باشد . من فقط میتوانم آن را نشان بدهم . من‌کوشش میکنم تا حداقل ممکن در تصویر مداخله بکنم، دخالت من‌فقط برای یافتن زاویهٔ دید است وبیان آنچه که‌اساسی است، نه‌بیشتر . به‌همین دلیل است‌که من واقعاً وقویاً دربرابراین‌که من،آدمی هنرمند هستم مقاومت میکنم ، من به هیچوجه یك هنرمند نیستم، من فقط‌کارگر هستم ودوست دارم یك کارگر باشم .

سؤال ـ آیا نگرش خلاقه خودرا جست وجویی برای عینیت می‌نامید؟

روسلینی ـ مسلماً، مسلماً این‌طرز تلقی خلاقه، پیگردی برای عینیت‌است. تمامی نکته دراین است‌که یاباید به‌بشراعتقاد داشت یا نداشت . اگراعتقادی به‌آنها وجوددارد آنگاه باید پیامی را القاءکرد چراکه باید ازآنها استفاده کرد یا برای این‌که مثل شما فکر بکنند، تعلیم داد . اگرشما به بشر ایمان و اعتقاد داشته باشید، روند برخورد و روند متقابل ، کاملا متفاوت است . شما میتوانید به مردم پیشنهاد بکنید وبگویید چه‌امکاناتی برای گردآوری، دیدن و

بررسی داشته‌اید . شما حتی میتوانید ، لیکن به‌نرمی هرچه تمامتر ، نقطه‌نظر خود راکه دربطن پیشنهاد شماست به فوریتی‌که انتخاب خـود را بـه عمل می‌آورید، ارایه بکنید .گزینش ازشخصیت شما سرچشمه میگیرد، چیزی،بیش ازچیزی دیگر، نظرشما را جلب میکند. افرادی وجود دارندکه دوست‌دارند دیگران راکتك بزنند وافرادی هم‌وجود دارندکه دوست دارندکتك بخورند، لیکن شما میتوانید ازچنین چیزی، دوری‌وپرهیز بکنید. منظور من هرگز انتقال والقای یك پیام، یاترغیب، نیست بلکه عرضهٔ فرصت مشاهده واظهار عقیده ، حتی نسبت به‌معاینه وبررسی حرف‌های من، به‌همگان است . چراکه نه ؟

سؤال ــ شما به‌ندرت به‌هنگام فیلمبرداری، صدا راضبط میکنید . چرا ؟

روسلینی ــ ما درخلال فیلمبرداری، صدا راهم ضبط میکنیم، لیکن‌اهمیت چندانی به‌کیفیت‌آن نمی‌دهیم،این‌صدا فقط به‌عنوان راهنمایی برای ما به‌شمار میرود . پرخرج‌ترین عامل ، کار روزانهٔ ماست و باید تـا آن جاکه میتوانیم فیلمبرداری بکنیم، ازاین‌رو آنقدرها اهمیتی به جزییات نمی‌دهیم. برای مثال، درکشور فرانسه، افراد بقدری‌کارآمد ولایق هستندکه میتوان صدای مستقیم را ضبط‌کرد . من فیلم «لویی چهاردهم» را در عرض بیست وسه روز ساختم . شاید شما متوجه شده‌باشیدکه‌صداهای فراوانی ازحرکت‌کالسکه‌ها به‌این‌طرف وآن طرف وجود دارد. می‌دانید چرا؟ من مجبوربه‌محو سروصدای اتومبیل‌ها وهواپیماهای‌جت‌بودم،ازاین روصداهای مربوط به‌آن‌عصر راروی‌فیلم‌گذاشتم. تنها تحریف در فیلم، نوار صوتی فیلم است . ما معمولا صدا را بعداً ضبط و منطبق میکنیم،چراکه ما درایتالیا واقعاً از داشتن وسایل خوب صدا ، محروم هستیم . وسایل‌خوبی هم وجود دارد، لیکن افراد فنی،آشنایی چندانی با این وسایل ندارند، اینان برای انجام این نوع‌کارها، تعلیم‌ندیده‌اند . نکتهٔ‌اصلی، فیلمبرداری فیلم است، اگردرجست وجوی‌کمال هستید، درغیراین صورت‌باید گفت‌که وقت خود راتلف‌میکنید .

سؤال ــ آیا شما اندیشه‌های خـود رابه مقدار زیـادی دربارهٔ تکنیك ساختن فیلم‌های تاریخی، تغییر داده‌اید ؟

روسلینی ــ این تغییر، تنها به خاطر فیلم‌های تاریخی نیست . من‌مجبور به‌کشف دیگر انواع تکنیك‌ها شدم به‌این منظورکه فیلم‌ها را با سرعتی بیشتر

ومخارجی کمتر بسازم، چراکه مقاومت علیه فیلم‌ها، خیلی بزرگ بود. بمنظور کسب موفقیت، من‌مجبور شدم با پول خیلی کمی، کارهای خود را انجام بدهم. به‌این ترتیب، تکنیک‌های فراوانی را ابداع وتکمیل کردم، برای مثال میتوانم استفاده از «زوم» را نام ببرم. تمامی حرکات ومومان این فیلم‌ها باعدسی زوم فیلمبرداری شده، بدون استفاده از وسایلی دیگر. ما یك دستگاه کنترل ازدور بادستگاه کوچکی داخل زوم برای کاهش افه‌های ناجور اپتیکی، قرار میدهیم. هنگامی که زوم ازحرکت می‌ایستد، همواره کمی لرزش وارتعاش دارد وحتی درحین حرکت کاملا نرم ویکدست نیست. دستگاه کنترل ازدور اجازهٔ انجام فیلمبرداری، تمامی حرکاتی راکه میخواهیم، عقب وجلو، عقب و جلو درهمه وقت، به‌ما می‌دهد. هنگامی که من‌یا پسرم کارگردان باشیم، ماحتی‌درآکسیون دخالت وشرکت بیشتری داریم تااین‌که درحال معمولی هستیم. اگربازیگر، هنگامی که صحنه‌ای را بازی میکند، کمی‌ضعیف باشد میتوان بادقت بیشتری به‌اونگاه کرد وحرکات واعمالش‌رازیرنظرداشت. حرکات خیلی‌نرم وجزیی‌ای که بازیگر به‌هنگام بازی «نقش» خویش باید داشته‌باشد، واقعاً آنچه راکه اوانجام می‌دهد، تأکید میکند وبه‌او نوعی قدرت ونیروی خاص میدهد. این دوربین «پانیکور»، بطورقابل ملاحظه‌ای‌کار راتسریع میکند. من فیلم « لویی چهاردهم» را درعرض بیست وسه‌روزساختم، «سقراط» رادربیست وچهارروز. می‌بینید، ما قطعاتی طولانی ازفیلم برای پیوند به‌یکدیگر داریم، به‌این‌ترتیب درعرض سه‌روز میتوانیم فیلم راتدوین وآماده کنیم.

سؤال ــ آیا صحنهٔ شکار درفیلم«لویی چهاردهم» بادوربین «پانیکور» فیلمبرداری شد؟

روسلینی ــ بله، درغیر اینصورت چگونه میتوانستیم آن را فیلمبرداری کنیم؟ هنگامی که باچنین طرزفکری کارمیکنید، بادرنظرگرفتن سکانس‌ها وپلان‌هاست که درکار خود تسریع میکنید، نه این‌که برش درنظرگرفته شود. شما هرچه راکه دارید به‌یکدیگر پیوند خورده است، میتوان صحنه‌ای بـه طول هزار فیت یا شصد فیت داشت و همه چیز روی آن ضبط شده باشد، حرکات بازیگران وزوم‌ها.

سؤال ــ آیا شما خودتان، فیلم‌ها را تدوین میکنید؟

روسلینی ــ بله، همیشه تدوین فیلم راخودم انجام داده‌ام وحالاهم‌همین کار را میکنم، اصلا چیزمهمی نیست. من درخانه یك «موویولا» دارم و در عرض دویاسه شب،کارتدوین فیلم‌را تمام میکنم. این‌که کارخیلی ساده‌ای‌است.

## حرکت مداوم

سؤال ــ چگونه ریتم داخل سکانس‌ها را تکمیل می‌کنید؟

روسلینی ــ هدف من، القا وانتقال چیزی است‌که‌کشف میکنم وآن‌را میتوان معماری فکر نامید. سابقاً در فیلم‌ها مسئلهٔ‌اصلی، تمپو بود، میدانیدکــه منظور، سریع، سریع وسریع پیش‌رفتن لحظات فیلم بود لیکن ازاین‌طریق، معماری فکر کاهش‌خواهد یافت. ازاین‌رو، من‌حالا میکوشم روش دیگری را تکمیل کنم.

برای‌مثال، درمجموعهٔ «مبارزهٔ انسان‌برای‌تنازع‌بقا»، سندی در«پاپروس» یافتم دربارهٔ یك‌وزیر، یك‌سرمهندس معدن طلا دربیابان‌که به‌دیدن سلطان که همان فرعون باشد می‌رودکه درآن زمان، خدا بود. اوبه‌درگاه خداوندکرنش ودرخواست میکند تامعجزه‌ای بکند، چراکه‌آنها دیگر آب‌نداشتند وهمهٔ‌افراد ازتشنگی، حتی‌الاغ‌هایی‌که آب‌حمل میکردند درشرف مرگ بودند. الاغ‌ها درطول راه مجبوربه مصرف‌آب میشدند والا ازتشنگی می‌مردند. واقعاًمشکل عظیمی بود. از آن جاکه اوخداوند را مورد خطاب قرارداده بود، نمازش طولانی شد. هیچ‌چیزمهمتر ازانجام فرایض‌کامل دعا ونیایش نیست. متأسفانه من به‌اندازهٔ کافی شجاعت نداشتم تاتمامی آن‌رامورد استفاده قراربدهم،فقط بخش‌اساسی‌آن رادرفیلم‌گنجاندم. ازاین‌رو، می‌بینید ساختی‌که‌اجزاء تشکیل‌دهندهٔ جامعه وتمدن راآشکار میکند به‌خاطرچیزی‌که انسان به‌خداوندکه خود اوهم یك انسان بود،گفت، خیلی‌روشنگر است، وپاسخ نیز شدیداً جالب‌است چراکه فرعون، یعنی خدا، پاسخی دادکه خیلی بدیهی است. او گفت خیلی خوب، ده هزارنفر را دراختیار بگیر وآبراهی میان رودنیل ومعدن حفربکن. این راهنمایی برای دیگری به منزلهٔ معجزه‌ای بود. از طریق چیزی مثل این نمونه، خیلی بهترمیتوان ابعاد هرتمدنــی را خیلی بیش از هرنــوع بررسی دیگری، کشف کرد.

اگر من درفیلم«اعمال‌حواریون» کوشیده‌ام تا آکسیون‌هارا بدون‌هیچگونه قطع و وقفه‌ای فیلمبرداری بکنم، برای نشان دادن بعضی چیزهاست . بـرای مثال، هنگامی که حواریون درخانهٔ «مارك» زندگی‌میکنند ، مسیحیان دیگر به‌این خانه مراجعه میکنند وبه‌آنها چیزهایی ازقبیل مرغ، خوك، کمی گندم وغیره می‌دهند .آنها حساب دقیق‌همه‌چیزرا نگاه می‌دارند. درآن زمان، قیمت کاغذ و مرکب واقعاً گران‌بود. درنتیجه‌آنها ازخاك سرخ برای‌نوشتن‌استفاده‌میکردند. صحنه‌ای دراین فیلم وجود داردکه حواریون رادرحال خمیرکردن خاك رس و سپس پختن آن درآتش، نشان میدهد. ازاین رو، تمامی صحنه،سه دقیقه‌بی‌وقفه آکسیون طول میکشد وبینندگان نیزآن را کاملا به‌راحتی می‌پذیرند ، چرا که چنین منظره‌ای، حالتی از کنجکاوی را برمـی‌انگیزد . ساختن و نمایش این صحنه با تمپوی معمولی، میتوانست مطلقاً بی‌معنی ومزخرف بوده باشد .

سؤال ــ طی این سکانس سه‌دقیقه‌ای ، آیا زوایای دوربین را تغییری دادید ؟

روسلینی ــ خیر، همه‌چیز از زاویهٔ واحدی دیده میشود . چـرا باید زاویه‌های متعددی داشته باشیم؟این عمل، باعث درهم برهمی واغتشاش‌میشود، باید مستقیماً به‌بطن داستان راه یافت . سکانس‌مرگ «سقراط» نیزدرنما وزاویهٔ واحدی است . من به‌خوبی میدانم موقعی‌که سرگرم فیلمبرداری بودم ، دایماً برای فیلمبرداری کلوزآپ‌ها وخیلی چیزهای دیگر، وسوسه میشدم . لیکن به‌خود میگفتم خیر، من باید ریسك بکنم، ریسك‌کردن لذت بیشتری دارد .اگر ریتم صحنه درست باشد صحنه حالتی زنده وپویا خواهد داشت . ازاین‌رو ، من نمای واحدی را در زمانی واحد، فیلمبرداری کرده‌ام .

سؤال ــ به‌این ترتیب، شما بیشتر ازکیفیت‌های تجسمی درچهار چوب داخل نما یاسکانس استفاده می‌کنید ؟

روسلینی ــ بله، این نوع دیگری از زبان تصویری است . ما به خوبی میدانیم فیلمسازی‌بدون صدا، چگونه‌بود؛ سبك سینمای صامت، خود نوعی‌زبان بود . وهنگامی‌که صدای فیلم دراختیارمان قرارگرفت، زبانی دیگر شد . در نتیجه، افراد بسیاری، تئوری‌های فراوانی عرضه‌کردند ــ فیلم واقعی، تصویر و ریتم‌است‌نه‌کلام ملفوظ،لیکن‌ما زبان ملفوظ داریم پس‌چراازآن‌استفاده‌نکنیم.

زبان چیز باشکوهی است . درابتدا، مونتاژ بودکه عامل‌اساسی بشمارمیرفت، لیکن امروزه، اهمیت سابق را ندارد چراکه دیگربیش‌از این، یك‌زبان‌نیست، گزینش نماهای فیلم است . و چیزی‌که غالباً نادیده گرفته میشود، این‌حقیقت است‌که فیلم، میکروسکپی است‌که همه‌چیز را بزرگ میکند. من‌تصورمیکنم، وسیلهٔ شگفت انگیز و باشکوهی است .

سؤال ــ آندره‌بازن خاطرنشان کرده‌است که‌اورسن‌ولز درفیلم«همشهری‌کین» وشما درفیلم‌های اولیهٔ‌نئورئالیستی‌خود بهره‌گیری از **Deep Focus** به‌شیوه‌ای کاملا آگاهانه برای جانشینی مونتاژ، آغاز کردید . آیا هنوز هم آگاهانه وبا تعمد از «دیپ فوکوس» استفاده می‌کنید ؟

روسلینی ــ توجه داشته باشیدکه من خوش ندارم فرضیه پردازی بکنم. کشفیات تکنیکی، کشفیات تکنیکی‌هستند، هرکس میتواند روش‌بیان خواسته‌ها واندیشه‌های خود را بهبود بخشد ، من‌هرگز به‌دوست داشتن این چیزها یــا چیزهای دیگر،پابند نمی‌شوم، درعوض‌آنچه راکه‌برایم ضرورت دارد تاروشن وآشکار بشود، انجام می‌دهم .

سؤال‌ــ آیاکاری‌راکه درفیلم‌های‌اخیرخودانجام می‌دهید،میزانسن‌مینامید؟

روسلینی‌ــ خوب، من‌کوشیده‌ام میزانسن‌را به‌حداقل‌ممکن‌کاهش بدهم واگراندیشه شما صریح باشد احتیاجی به‌میزانسن نیست .آنچه‌که خیلی‌خیلی مهم است. ریتم فیلم‌است . حالا مثالی میزنم‌که برای من ، روشنگرانه‌ترین تجربه زندگی‌ام بود .

درانتهای فیلم «رم، شهری بی‌دفاع» صحنه‌ای داشتم‌که‌کشیش ازکامیون کوچکی خارج میشود ، مقداری راه میرود وسپس بــه یك صندلی طناب‌پیچ میشود . تمامی صحنه راخودم فیلمبرداری کردم . درآن زمان، سرمایهٔ ماناچیز بود.بنابراین فقط میتوانستیم نگاتیو فیلم را خریداری‌کنیم وپولی برای‌چاپ آن دربساط نبود . ازاین‌رو، نماهای فیلمبرداری شده راسه‌ماه بعد دیدیم . و هنگامی‌که فیلم راتدوین‌کردم، ماتریال اندکی دراختیارم بود چراکه ازهمان ابتدا ازفیلمبرداری از زوایای مختلف، تنفرداشتم . من می‌خواستم ریسك‌هایی بکنم، این‌کار را دوست دارم. به‌هنگام تدوین فیلم «رم، شهربی‌دفاع» احساس کردم‌که تمامی صحنهٔ مزبور، شدیداً سطحی است، چیزی‌کم دارد . ماسرگرم تدوین فیلم وتهیهٔ نوارهای صوتی بودیم و من احساس ناراحتی می‌کردم که

چه باید کرد . درست در آخرین لحظه، این فکر ازمغزم خطور کرد که نوعی ریتم خاص به صحنه بدهم. این کارخیلی ساده‌ای بود، میکروفنی را نصب کردیم و با انگشت، ضرباتی به‌صندلی می‌زدم وصدای تاپ، تاپ ازآن برمی‌خاست واین صدای کوچك وتقریباً جزیی، ریتم صحنه راکاملا تغییرداد . به‌این‌ترتیب، من ازطریق این عمل وتجربهٔ ساده، خیلی‌چیزها یادگرفته‌ام وبه خوبی می‌دانم که‌نکتهٔ اصلی، یافتن ریتم درست ومناسب است برای کاری که‌انجام می‌گیرد.

سؤال ــ منظورتان ریتم صداست ؟

روسلینی ــ خیر، ریتم به‌طورکلی، حرکت دوربین وفیلمبرداری وافراد است درقالب صحنه . مثل‌همان صحنه درفیلم «رم، شهربی‌دفاع» که سطحی‌بود چراکه ریتم، درست ومناسب نبود .ازاین‌رو، من مجبور به‌کمی دستکاری‌شدم وآن ریتم را ازطریق صدا اضافه‌کردم‌که برحالت خاصی تأکید داشت . من تصور می‌کنم‌که این‌صحنه،کاملا مؤثر وتکان دهنده‌است .

سؤال ــ نوعی ریتم مشابه درفیلم «سقراط» هم وجود دارد، یك‌ملودی تمام اشارات به مرگ را همراهی می‌کند .

روسلینی ــ این صدا حتی یك ملودی نیست، بلکه ضربه وارتعاش سیم «باس» است . این، ریتم است .

سؤال ــ چگونه برای فیلم‌هایتان موسیقی انتخاب می‌کنید ؟

روسلینی ــ پیشترها، من‌با برادرم‌کار می‌کردم . لیکن‌حالا چندسالی‌است که‌با «ناچیمبنه» که دوست نزدیك وصمیمی من است،کارمی‌کنم. ماخیلی‌خوب بایکدیگر کنارمی‌آییم، می‌نشینیم و بداهه سازی می‌کنیم . اومردی است بـا استعداد فراوان برای درك مسایل . ازاین‌رو، من ازاو درخواست می‌کنم اگر چیزی خوب‌است ، یاخوب نیست‌بگوید چراکه‌ممکن‌است قدری سریع‌تر یا کندتر بشود یا بایستی صدای دیگری را امتحان کرد، واوباید با خیال راحت مطرح بکند . این روش همکاری ما بایکدیگر است .

## سینما شناسی

سؤال ــ شما چگونه بازیگران رابرای فیلم‌های خود انتخاب میکنید؟

روسلینی ــ من درجست وجوی افرادی هستم که مناسب شخصیت‌های

فیلم باشند. من توجهی به این ندارم که آنها بازیگران یا ستاره‌های بزرگ و صاحب نامی هستند، ما به‌آنها نیازی نداریم. من با همکاری بازیگران کوچك وبدون شهرت، بازیگران آماتور ومردم معمولی ، راحت‌تر ازعهدهٔ خلق فیلم برمی‌آیم . نقش «لویی چهاردهم» را «ژان ـ ماری پاته» بازی کرد ، یکی از دوستانم که درآن زمان دراستخدام وزارتخانه‌ای بود . حالا اوکارگردان صحنه درتئاتر تجربی است، اوجوانی بسیار زیرك وهوشمند، لیکن کمی خجول است. بازیگر نقش «سقراط» ، بازیگری کاملاغیرحرفه‌ای وآدمی معمولی بود. اوصاحب چشم‌های فوق‌العاده‌ای بود ومرد خوبی‌است. من به چشم‌ها نیازداشتم وچهرهٔ «سقراط» را براساس این خصوصیات ، شکل دادم .

سؤال ـ چرا شما بازیگران غیرحرفه‌ای ویا معمولی‌را ترجیح می‌دهید؟

روسلینی ـ خوب، می‌دانید که یکی ازمسایل اصلی مورد نظرمن، داشتن تضمینی برای آزادی عمل‌است که‌نوعی‌کار باپول وسرمایهٔ‌اندك معنی می‌دهد . هرقدر کمتر خرج بکنید، مجبورمی‌شوید که بیشترفکر بکنید ، این یکی‌ازنکات مورد نظرم است. این‌وضع،ایجاد هیجان نیزمی کند. چرا که فیلم خیلی‌خلاقه‌تر می‌شود وباید تمامی جوانب اثررا بیشتر کنترل کرد چرا که باید همه را به‌تحرك واداشت. سرانجام ، نتیجهٔ‌کار پیچیده‌تر، قوام یافته‌تر وموجزترخواهد بود، البته من اینطورتصور می کنم.

سؤال ــ از شما نقل قول شده است که‌گفته‌اید بازیگران، عواطف را به‌جعل پرداخت می کنند.

روسلینی ـ بازیگرحرفه‌ای با استعدادهای خویش دربرابردوربین قرار می‌گیرد ومی‌خواهدکه وجودش‌احساس بشود. لیکن من‌تصورنمی کنم که این شیوهٔ انجام نقش‌باشد . چیزی‌که من می‌خواهم انجام بدهم ، القاء وانتقال نکته‌ای‌کاملا صریح ودقیق است، از این رو، باید فکری وجود داشته باشد . چیزی‌که مهم است، حالت شخص است .

سؤال ـ حالتی که ازعواطف سرچشمه می‌گیرد؟

روسلینی ـ درابتدای امر، همه چیزازفکرسرچشمه می‌گیرد. مسئلهٔ اصلی داشتن فکر صحیح است. نیل ودسترسی به عاطفه ، خیلی آسان است لیکن داشتن فکری صریح ودقیق، آنقدرها آسان نیست .

سؤال ــ هنگامی که شما به رهبری بازیگران فیلم‌های‌خود می‌پردازید، آیا حرکات عاطفی یا فیزیکی را به‌آنها نشان می‌دهید ؟

روسلینی- فقط اشارات فیزیکی وهندسی، نه چیزی دیگر. من به آنها می‌گویم:ازاین جا به آن جا بروند ، سرخود را بلندکنند یا پایین بیاورند یا با دست خود، حرکتی را انجام دهند . تمامی این اعمال، اعمالی‌کاملافیزیکی است .

سؤال ــ آیا شما تمام بازیگران را برای فیلم‌هایتان به‌انضمام آنهایی که در صحنه‌های فیلم ، نقش سیاهی‌لشگر را به عهده دارند خود انتخاب می‌کنید ؟

روسلینی- بطورکلی دستیارانم این‌کار را انجام می‌دهند. من به آنها می‌گویم دقیقاً چه شخصیت‌ها یا آدم‌هایی را باید برای منظورخود، جست‌وجو بکنیم . لیکن بازیگران اصلی را خودم انتخاب می‌کنم . من در طی دوران زندگی حرفه‌ای خود، هرگزفیلم‌کوتاه آزمایشی ازبازیگران نگرفته‌ام . من ترجیح می‌دهم ریسك بکنم، چراکه شما را وادار به درگیری بیشتری‌می‌کند. اگرمن ضمانت‌ها واطمینان خاطرهای فراوانی را ازقبل تدارك‌کرده باشم ، مجبورهستم روی تنبلی خودمان‌نیزحساب بکنم . شما یا تنبل هستید یاهیجان‌زده ، ومن دوست دارم همه وقت هیجان‌زده باشم .

برای مثال، به این‌نکته توجه‌کنید که درفیلم «اعمال‌حواریون»شخصیتی که‌نقش«پترمقدس» رابازی می‌کند درزندگی‌واقعی، یك دلقك است ودرنقش خود درفیلم ، عالی است. «پترمقدس» ، ماهیگیربود. ازاین رو، من می‌دانستم بدمردی نیازدارم‌که بااندام‌خود درآرامش‌کامل باشد و نوعی چشمان خاص و معصوم داشته باشد . من با این دلقك برخوردکردم و او را مطلقاً عالی و مناسب اجرای این‌نقش‌یافتم. مسئلهٔ اساسی ومهم، یافتن چهرهٔ مناسب بازیگر است وزمانی‌که از این مرحله فارغ شدید، بخش بزرگی ازشخصیت فیلم ، شکل‌گرفته است واگر بازیگر به اندازهٔکافی از شایستگی وقدرت برای ایفای نقش برخوردارنیست، باید به اوکمك‌کنید تا برهمه چیزفایق‌آید .

سؤال- درفیلم‌های نئورئالیستی ، شما به شکار شخصیت می‌پرداختید و اورا درسراسرفیلم ازنزدیك دنبال می‌کردید. آیا این رویه را درفیلمهای‌اخیر خود نیز به‌کار برده‌اید ؟

روسلینی ــ شما بطورذهنی مجبور به دنبال کردن یك شخص می‌شوید. تحقیق است که به‌این طریق انجام می‌شود، نه‌فیلمبرداری. بدون‌تحقیق، کار را باید براساس‌شانس واتفاق‌قرارداد که ربطی به‌کاری که می‌خواهید انجام‌بدهید ندارد. درفیلمسازی، دومرحله وجود دارد: یکی، هنگامی است که اندیشهٔ شما بارورمی‌شود ورشدمی کند، که باید از مشاهده و معاینه سرچشمه بگیرد و شما انتخاب می کنید، البته‌بعضی چیزها مطلقاً مهم هستند، چیزهای دیگرمهم‌نیستند. ازاین‌رو، شمامجبور به‌گردآوری این چیزها می‌شوید. درمرحلهٔ بعدی، به خلق دوبارهٔ آنچه که درفکرتان‌می‌خلیده است، آغاز می کنید وکاررا براساس‌حقیقت وآنچه مشاهده کرده‌اید، قرارمیدهید.

سؤال ــ هنگامی که شماشروع به‌فیلمبرداری می کنید، آیااندیشه‌تان‌خیلی روشن وواضح است؟

روسلینی ــ بله، بله،اندیشه‌ای‌کاملا روشن. من‌می‌توانم حالت آن‌اندیشه را تاآخرین‌لحظه بهبود ببخشم،لیکن‌این اندیشه بایدکاملا روشن وواضح‌باشد. امروزه نه‌فقط درفیلم‌ها بلکه، درهمه‌جا، حالات‌ما ازاحساسات مبهمی سرچشمه می‌گیرد،چراکه برای ماتعیین‌موقعیت «چیزی» دردنیایی که اینقدرپیچیده است، خیلی مشکل است. اگرشما بخواهید احساس مبهمی رابیان‌بکنید باید آن را بادقتی راسخ همچون استواری سنگ، بیان‌کنید. درعوض، خیلی اوقات بـا افرادی سروکار دارید که احساسات مبهم‌خودرا به‌شیوه‌ای کاملا مبهم بیان‌می کنند ونتیجه،کاملا ضعیف‌ازآب درمی‌آید. این‌عمل، خلق نوعی انسانیت ازهوشمندی و درایت خود شخص نیست، بلکه پایگاهی زیبایی‌شناسانه است.

سؤال ــ آیاتلویزیون درکارهایتان به‌شما آزادی عمل‌می‌دهد؟

روسلینی ــ کاملا. من‌درتلویزیون به‌قدری آزادهستم که به‌هنگام طرح و تهیهٔ فیلم، حداکثر ورقهٔ‌کاغذی به‌آنها می‌دهم‌وآنچه‌راکه می‌خواهم انجام‌بدهم به‌آنها می‌گویم. آنهاهرگز بیش‌ازیك ورقه دریافت نمی کنند، البته‌بعضی‌اوقات دو ویاسه ورقه،آن‌هم موقعی است که تصورمی کنم بیان‌طرح موردنظرم، مشکل است‌ویك‌ورقهٔ نوشته، کمکی به‌آنها نمی کند. افرادی که درحیطهٔ بوروکراسی تلویزیون‌کار می کنند، نیازفراوانی به‌توضیح دارند.

سؤال ـ Orizzonte 2000 (افق ۲۰۰۰) چیست؟

روسلینی ـ نام‌شرکتی است که ما برای حمایت خود تأسیس کرده‌ایم. ما افرادی هستیم‌وابسته به‌گروهی کوچك، وهمیشه بایك‌دیگرکار می‌کنیم. اساساً گروهی خانوادگی است، یکی‌از همسران سابقم، لباس‌ها رامی‌دوزد، پسرم، خواهرم، برادرزاده‌ام، خواهرزاده‌ام‌نیز باماکار می‌کنند. افراد دیگری نیزوجود دارند، دقیقاً قبیله‌ای مشترك‌المنافع شده‌است.

ماصدهاکارداریم که‌باید انجام‌بدهیم، ساختن فیلم‌های تازه، تکنیك‌هایی که باید تکمیل بکنیم. به‌این منظـور فیلم‌هارا با مخارج کمتری تهیه‌کنیم و همچنین‌کارهای ویژهٔ دیگری درپیش داریم. برای ساختن فیلمی دربارهٔ علم، مامجبور شدیم شش‌ماه تمام فقط برای حل‌بعضی مشکلات فنی، وقت صـرف بکنیم. برای مثال، چگونه می‌توان فضارا کشف کرد، آن را به‌فیلم برگرداند؟ ما اگر بخواهیم‌فضا ومجموعه‌های‌خیلی‌دور ولایتناهی را به فیلم برگردانیم، نیازمند «اکسپوژر»ی طولانی هستیم، چراکه پروتون‌ها، یعنی نوری که ازدوردست‌ها می‌آید، ازپیامی به‌دنبال‌پیامی‌دیگر ترکیب وتشکیل‌می‌شوند. برای مثال، ما باید تمامی این‌پیام‌هارا به‌یکدیگر پیوندبدهیم. میان ماوچیزی که فیلمبرداری‌می‌کنیم، هزاران هزارستارهٔ کهکشان‌خودما قرار دارد، اگرشما ازکهکشان دیگری‌عکس‌برداری کنید، باید ازمیان‌کهکشان خودمان عبورکنید. چگونه می‌توان ازاین کاراجتناب‌کرد؟ ازاین‌رو، هنوزهم عکسی که ازروی‌کرهٔ زمین گرفته شده‌باید مورد استفاده قراربگیرد. نکتهٔ اصلی، موضوع حساب‌کردن چگونگی به‌کار‌بردن واستفاده ازآن است.

سؤال ـ بسیاری ازفیلم‌های‌اخیرشما راپسرتان، رنزوروسلینی، کارگردانی کرده‌است. چگونه بایکدیگر کارمی‌کنید؟

روسلینی ـ مجموعهٔ «مبارزهٔ انسان برای تنازع بقا» راپسرم به تنهایی کارگردانی کرد، چراکه‌من باید به‌بررسی‌امکانات‌جدید می‌پرداختم وخیلی‌مشغول وگرفتاربودم. درفیلم «لویی‌چهاردهم»، صحنه‌هایی که درآشپرخانه وصحنه‌های مربوط به‌شام پادشاه، توسط پسرم کارگردانی شد. من‌مجبور بودم باعجله به‌فلورانس بروم، جایی که یکی ازدخترانم، عمل‌جراحی مشکل متون فقرات‌در

پیش داشت، آن‌هم‌درست دراواسط فیلمبرداری. پسرم‌راخبر کردم تااین‌صحنه‌ها راکارگردانی بکند. من به‌اوگفتم:دقیقاً چه‌اهمیتی صحنهٔ مزبور باید داشته‌باشد واورا به‌اختیار خود گذاشتم.

سؤال ــ آیا او زاویه‌هارا انتخاب کرد؟

روسیینی ــ البته.

سؤال ــ آیافیلم‌هایی زیرنظارت خودساخته است؟

روسلینی ــ خیر، کوشش اودرانجام چیزدیگری است. سینما، مرده‌است یادرحال نزع، دراین‌باره تردیدی وجود ندارد. تماشاگران دایماً وهرثانیه،از سینماها می‌گریزند. من‌تصور می‌کنم، فیلمسازان وافراد وابسته به‌صنعت فیلم ، تلویزیون، اتومبیل، قایق یانمی‌دانم چه‌چیز دیگری راسرزنش می‌کنند.حقیقت این است‌که فیلم‌ها دیگر جاذبه‌وکششی‌ندارند ، وجاذبیتی برای مردم‌ندارند. پسرم قویاً معتقد است‌که اگر راهی برای برانگیختن توجه تماشاگران بتوان یافت، آنگاه مسئله حل‌خواهد شد. اوتشکیلاتی بوجود آورده است‌که فیلم‌ها به‌شکل‌تعاونی‌وهمکاری‌دسته‌جمعی تهیه می‌شوند.هرفردکارخودراخودانجام‌میدهد. پسرم ، تمامی تشکیلات رامی‌گرداند وپول اندکی راکه درواقع چندان هم چشمگیرنیست وبرای ساختن فیلم‌مورد نیازاست، فراهم‌می‌کند چراکه به‌هیچ کس پولی پرداخته نمی‌شود. فقط بایدپول بنزین اتــومبیل ونــگاتیو فیلم را پرداخت، واواعتبارلازم برای‌چاپ‌فیلم‌ها را ازلابراتوار می‌گیرد. به بازیگران نیزپولی پرداخته نمی‌شود. هریك، پورسانتاژکوچکی می‌گیرند، البته اگرفیلم سرانجام به‌نمایش تجاری وعمومی گذاشته بشود. این‌روش، تنهاراه تحقیق و کاهش مخارج به‌صفر است وهمه‌چیزرا امتحان‌کردن. نیاز شدیدی برای خون تازه، مردم‌تازه، اندیشه‌های‌نو، شیوه‌های‌نو، وخلاصه هرچیز تازه‌ای وجوددارد.

سؤال ــ آیافکرمی‌کنیدکه فیلم، توسط یك مؤلف خلق می‌شود یا این که محصول گروهی است؟

روسلینی ـ این‌که دروغ محض‌است، فیلم‌که هرگز توسط‌گــروه ساخته نمی‌شود. رسماً وظاهراً توسط یك‌گروه ساخته می‌شود، حال‌آن‌کــه اساساً در ساختن آن، فقط یك‌نفر است‌که دخالت کامل دارد. این‌ها قرضیه پردازی هایی است، چراکه اگراعتقادات سیاسی خاصی داشته باشید، اصرار خواهیدکــرد

که گروه است که سازندهٔ فیلم بشمار می‌رود. این حقیقت ندارد، همیشه گروه باشخصیتی که بالاتر ازدیگران وجود دارد. اوخودرا تحمیل می‌کند. این عمل را می‌توان باغرور انجام داد، چرا که این طریقی است که چرخش واقعیت برآن استوار است. وچرامستقیماً به‌نکتهٔ اصلی نپرداخت ونگوییم اوضاع ازچه قرار است. درعوض این که به‌دروغگویی متوسل بشویم حتی به‌خودمان؟ نکتهٔ اصلی انسان بودن است. من‌هرگز به‌دنبال کسب موفقیت نبوده‌ام. وباور کنید که من هیچوقت فیلمی را که ساخته‌ام مجدداً ندیده‌ام، هیچوقت درزندگی‌ام.

سؤال ـ چرانه؟

روسلینی ـ چرا که نمی‌خواهم به‌چیزی وابسته شوم. من می‌خواهم به‌پیش بروم. بعضی‌اوقات، موفقیتی کسب می‌کنید. اگر به این موفقیت وابسته بمانید به‌تکرار آن‌ادامه می‌دهیدو کما بیش مطمئن هستید که‌سال‌ها موفق‌خواهید بود. لیکن سرانجام، سرزنش خواهید شد. «آه! حالا که اوپس کشیده، لابد دچار بحران است چرا که‌به‌آنچه قبلا بود، شباهتی‌ندارد.» نکته دراین‌است که من دیگر چنین نیستم.

سؤال ـ آیا فیلم‌هایی وجودداشته‌اند که برای‌شما ازفیلم‌های دیگرمهم‌تر بوده‌اند؟

روسلینی ـ خیر، حتی‌یك فیلم‌هم وجود نداشته است، این حرف‌ها برای من مطرح نیست. کوشش من براین است آنچه را که انجام داده‌ام، رد بکنم.

سؤال ـ لیکن شما باید خیلی درس‌ها ازاین فیلم‌ها آموخته باشید؟

روسلینی ـ بله، لیکن من‌خیلی‌چیزها اززندگی، اززندگی روزمره، مسایل روزنامه‌ها، ازهرچیز، آموخته‌ام. من‌فکرمی‌کنم رها کردن آن درمرحله‌ای، مطلقاً مسخره است، اصلا بی‌معنی است. خیلی‌آسان می‌توان به‌صورت یك‌آدم دیوانه درآمد. من، نمی‌خواهم‌آدمی دیوانه باشم، یادست‌کم خوش ندارم جنون‌ها و عشق‌های مفرط دیگری داشته باشم.

## هند ۱۹۵۸

سؤال ـ آیامیتوانید دربارهٔ‌این که‌چگونه بدساختن فیلم «هند۱۹۸۵»،

ترغیب شدید، مطالبی بگویید؟

روسلینی ـ ساختن این‌فیلم، مرحله‌ای‌کاملا خاص درزندگی من‌بود،چرا که بااکتریسی بسیارصاحب‌نام ازدواج کرده بودم. مسئله این‌بود که مـن‌خیلی ریسك کردم وازاین جهت هردوی ما مورد تنفر وانزجار دیگران قرارگرفتیم، به‌درستی نمی‌دانم چرا. فیلم‌های مشترك مابه هیچوجه موفقیت تجاری‌نداشت، وبامشکلات عظیمی مواجه بودیم.ازجمله این که سه‌فرزند هم‌داشتیم . همسرم ازمشکلات آگاه بود وفکر کردکه مراجعت به‌دامان صنعت سینما عاقلانه‌است، فقط به‌این منظورکه وضع نامساعد زندگی مادی مارانجات بدهد. من ، این اندیشه راخیلی تحسین کردم، وتصورمی کنم که عملی منطقی و عاقلانه بـود . متأسفانه من‌خودم مطلقاً نابخرد ونامعقول بودم و نمی‌خـواستم شوهـر ستاره‌ای بزرگ باشم. ازاین‌رو، خیلی دوستانه، خیلی سریع وباتفاهمی کامل وعطوفتی انسانی، تصمیم به‌جدایی گرفتیم. این‌تصمیم، تصمیمی سخت بود ، چراکه ما یکدیگررا دوست داشتیم وسه‌فرزنـد هـم داشتیم . به‌هرحال ، جـدایی کامـلا دردناکی بود.

من تصور می کردم بهترین‌کاری که میتوانستم بکنم ، سفری به سرزمین های دوردست بودوتصمیم گرفتم به‌هندوستان بروم. من کششی فراوان به‌هندوستان داشتم،چراکه درنظرم،«گاندی» تنهاانسان‌کاملا خردمند در تاریخ زمان مابود . به‌این دلیل بودکه من نسبت به‌هندوستان کششی‌داشتم. من فرصت ملاقات بااو راهنگامی که درراه شرکت درنخستین جلسهٔ میزگرد درلندن، ازرم عبورمیکرد، پیداکردم. پس ازمرگ پدرم ماخانهٔ خودرا فروختیم ودراین خانه، «گاندی» دویاسه روزمیهمان مابود. درنتیجه، بااودرخانه‌ام ملاقات کردم وشدیـداً تحت تأثیر افکارش قرارگرفتم، لیکن نمی‌دانم چگونـه، چراکه اوبنظـرم آدم خیلی صریحی آمد.بعداً، هنگامی که با«جواهرلعل نهرو»ملاقات کردم، واقعاًاحساسی ازدیدن یك قدیس داشتم. نخستین انگیزهٔ من، خواسته‌ای برای قراردادن سرم روی شانه‌اش‌بود، تاازحمایت اوبرخوردار بشوم، هرچندکه‌این‌کاررانکردم.او مردی فوق‌العاده بود.

سؤال ـ آیا اندیشهٔ ساختن فیلم، موقعی که در هندوستان بودید ، شکل گرفت ؟

روسلینی ــ خیر، من با اندیشهٔ ساختن فیلم، راهی هندوستان شدم، لیکن به‌درستی نمی‌دانستم چه‌اندیشه‌ای. چرا که من با این کشور آشنایی نداشتم و تجسم آن در ایتالیا، عملی مسخره واحمقانه بود. من، یك دوربین، فیلم نگاتیو و اسپاگتی باخود همراه داشتم، چرا که می‌خواستم در آن‌جا به‌خوبی زندگی کنم! لیکن اشتباهی مرتکب شدم و آنهم همراه بردن صدپوند اسپاگتی به‌هندوستان بود، به‌این‌خاطر که اسپاگتی‌هم درهندوستان به‌وفور یافت می‌شد. اسپاگتی در ابتدا از چین به‌اروپا آورده شد. از این‌رو اسپاگتی در هند هم‌وجود دارد.

درهندوستان، همچنان‌که من‌همیشه تصور می‌کردم، ازبازدید هرگونه موزهٔ تاریخی یا نقاط وساختمان‌های دیدنی تاریخی گذشته، امتناع کردم. در ابتدای امر، می‌خواستم احساس واقعی کشور رادرك بکنم. اگر آشنایی را با بازدید ازموزه‌ها شروع کنید، کاملا سردرگم می‌شوید، چرا که نخستین امپرسیون شما باقی‌میماند وفکرمی‌کنید که همه‌چیز ازهمین قراراست. واقعیت هندوستان دراین است که این کشور ازچند شهر بزرگ وپنجاه وهشت‌هزار روستا تشکیل می‌شود. درابتدای اقامتم درهندوستان، اتومبیلی تهیه کردم ودرعرض یك‌سال، نزدیك‌پنجاه‌وشش هزارمایل‌را با اتومبیل‌زیرپاگذاشتم، واگر بتوانید راه‌هایی که با قطار وهواپیما پیمودم در نظر بگیرید، فکر می‌کنم که تقریباً تمامی مملکت را دیدیم.

سؤال ــ آیادرحینی که بدین طرف وآن‌طرف سفرمی‌کردید، فیلمبرداری هم‌می‌کردید؟

روسلینی ــ خیر، من‌مدت زمانی‌را صرف مطالعه ودیدن محل کردم. بعداً تصمیم گرفتم که چه‌چیزهایی رابایدبه‌فیلم برگردانم.

سؤال ــ آیااین تجربه، نقطهٔ عطفی برای‌شما بود؟

روسلینی ــ درکشف بعضی چیزها. ما ازلحظه‌ای که‌وارد مدرسه میشویم، وحتی‌قبل‌ازآن، شروع به‌فراگیری می‌کنیم، که‌یکی‌ازبزرگترین محسنات‌زندگی، فقراست. لیکن اهمیتی به‌آن نمی‌دهیم چراکه می‌خواهیم ثروتمند بشویم. در هندوستان، من به‌این‌نکته پی‌بردم ودیدم‌که ساده وخردمند بودن، ووابسته نبودن به‌منافع مادی، چه‌معنی ومفهومی برای آدمی‌دارد.

زندگی هندی به‌شیوه‌ای‌کاملا خردمندانه، سازمان یافته است. تصور کنید

شما کودکی دریك خانه هستید ، همه‌کس شما را دوست دارد. بـه شما نیز به‌اندازهٔ ممکن‌معرفت، صلاحیت، لذت وفرصت ابرازعقیده داده می‌شود. شما بزرگ میشوید ، ازدواج می کنید ، خانواده‌ای تشکیل میدهید ومسایل‌مربوط به‌خودرا دارید . دراین مرحله، شما باید دین خودرا بـه‌جامعه ادا کنید وفرد سودمندی باشید. شما به‌این‌ترتیب‌بزرگ می‌شوید.فرزندان شما ازدواج‌می کنند و صاحب‌نوه‌های‌متعدد می‌شوید.دراین‌مرحله.زندگی‌خودرا باموفقیت‌گذرانیده‌اید، آنگاه زمانی فرامی‌رسد که باید درفکر خودتان باشید، ونفس خویش را بهبود بخشید . برای مثال، من‌درروستاهایی که بودم، تمامی افراد خانواده رادیـدم که مشترکاً دریك‌خانه زندگی‌میکردند. مردی رابه‌یاد می آورم که فقط درروز شنبه به‌سؤالات پاسخ میداد وبقیهٔ روزهای هفته رافکر می کرد. این‌مرد ،کمی به‌مرد سالخوردهٔ فیلم «هند ۱۹۵۸» شباهت داردکه همراه‌گاوهایش برای‌تفکر به‌جنگل میرود. درنتیجه، دراین مرحله اززندگی، شمامی‌توانید ثمرهٔ تفکرخود را به‌خانواده وجامعه، ارزانی کنید. این‌وضع، تقسیم خیلی خردمندانهٔ زندگی است .

سؤال ــ آیا تجربه‌ای که‌درهندوستان‌بدست‌آوردید، شامل کشف فیلم‌های مستند هم می‌شود ؟

روسلینی ــ این‌فیلم، بیش‌از آن‌که یك‌مستندباشد، یك‌سند است . مـن کوشیده‌ام حقیقت را انتقال بدهم، فقط‌همین.

## گریفیث ، مورنائو، اشتروهایم

سؤال ــ درابتدا ، چگونه به‌فیلمسازی روکردید؟

روسلینی ــ تصورمی کنم که‌بیشتر ازروی‌اتفاق وتصادف بود. پدرم‌مردی ثروتمند بود. ازاین‌رو، نگران مخارج زندگی‌نبودم. من آدمی خیلی کنجکاو بودم ، وقت خود را بیشتر به‌سفر، دیدن چیزها ودرگیری در ماجراهـای بسیار می‌گذراندم. لیکن یکشنبه، روزی بودکه درخانهٔ مابـرای گذراندن باپـدرم اختصاص داشت. هنرمندان وافراد صاحب‌نام به‌خانهٔ مامی‌آمدند. این‌ملاقات‌های‌هفتگی، فرصت مناسبی برای فراگیری وتحول فکری بود. در حوالی سال ۱۹۱۹، پدرم نخستین سینمای مدرن رم را تأسیس کرد . من اجازه داشتم .

برای دیدن فیلم‌ها بسینما بروم وگاه حتی تا پانزده‌بار درروز بسینما می‌رفتم. این‌زمان، «عصرطلایی» فیلم‌ها بود ومن به‌دیدن فیلم‌های گریفیث، مورنائو و اشتروهایم پرداختم. سپس پدرم به‌طور ناگهانی درگذشت. وما پس از دو یاسه‌ماه دریافتیم که مطلقاً ورشکسته شده‌ایم.

سؤال ــ ... وشروع بساختن فیلم کردید؟

روسلینی ــ این‌عمل برای من، امری طبیعی بود. دوستانی بودند که با آنها تماس گرفتم وشروع بکار کردیم. افراد دیگری نیزدرزمینهٔ فیلم‌وجودداشتند ودرزمان من،فیلم بیش ازفلسفه، مجذوب کننده بود.شروع به‌کار درزمینهٔ‌فیلمسازی کردم وبه‌منزلهٔ جوانی با اندیشه‌های فراوان، لیکن خطرناک تلقی می‌شدم.

سؤال ــ لیکن شما نسبت به حفظ اندیشه‌هایتان مصر بودید؟

روسلینی ـ بله، من خیلی کله‌شق ویك‌دنده هستم وتصور میکنم که بهترین وصادقانه‌ترین خصیصه درزندگی، این است که آدمی، خودش باشد، حتی‌اگر مرتکب اشتباهی میشود. خوب که‌چی؟

این اشتباه‌هم اشتباه دیگری است میان میلیاردها اشتباه. چرا بایستی از اشتباهاتمان شرمنده وسرافکنده باشیم؟باارتکاب اشتباهات متعدداست که‌میتوان کاری‌نوانجام داد، واگرموفقیت‌چندانی حاصل نشد، دست‌کم خودمان که هستیم نکتهٔ اصلی در همین جاست.

## انقلاب صنعتی وانقلاب آمریکایی

سؤال ـ طرح‌های فعلی شما برای ساختن فیلم‌ازچه قراراست؟

روسلینی ــ نخست‌این که‌من‌سرگرم‌تهیهٔ مجموعه‌ای درحدود ده،دوازده‌تا پانزده ساعت دربارهٔ انقلاب صنعتی هستم. انقلاب صنعتی رویدادی جدید و پدیده‌ای‌نو درتاریخ بشری است. ازمرحلهٔ پیدایش انقلاب صنعتی تاکنون، بیش ازدویست سال نمی‌گذرد، لیکن این پدیده توانسته است موازنهٔ جامعه راتغییر بدهد. انقلاب‌صنعتی، اختراع‌کارخانه‌ها بودکه مردم رابه رفتن‌ازخانه‌هایشان به‌کارخانه‌ها وکاردر آن‌جا، مجبور کرد. این‌وضع، باعث پیدایش‌مسایل تازه، تئوری‌های نونگرش‌های جدید سیاسی‌شد. ما دربارهٔ لیبرالیسم وفلسفهٔ علمی صحبت می‌کنیم، لیکن هیچ‌کس به‌درستی معنی ومفهوم این واژه‌ها را

نمی‌داند . هنگامی میتوان این واژه‌ها را درك کرد که آنهارا در زمینهٔ واقعیت تاریخیشان قرارداد . نژادبشردرمقایسه باقدمت‌کائنات، خیلی‌جوان است و بیش از پنجاه یا شصت هزارسال از پیدایش اونمی‌گذرد. حال‌آنکه عمر کرهٔ زمین به‌چهارمیلیارد سال‌میرسد. این که‌چیزی به‌حساب نمی‌آید،درواقع ما حالا به‌خاطر تغییر وتحولات سریع، حتی‌جوان‌ترهم هستیم؛ ماخیلی سریع رشدمی کنیم . تغییرات به ثانیه‌هاهم بستگی دارد وما به‌تکنیك‌های تازه‌ای دست می‌یابیم. در دوران زندگی خود، شاهد اختراع اتومبیل بوده‌ام. به‌یاد می‌آورم موقعی که کودك بودم ورود پدرم را به‌خانه همراه باآن صدای جالب اسب ودرشکه می‌شنیدم. من شاهد پیدایش رادیو، تلویزیون وتلفن بوده‌ام.

بشر به شناختی برای‌تعیین موقعیت واحساسی از میل باطنی برای اینکه احساس امنیت بکند، نیازدارد. اگرماخودرا وقف‌کار میکنیم باید به‌آن معتقد باشیم وآن را بپذیریم. تمامی این خشك‌اندیشی‌ها، نشانه‌ای ازفداکاری و سرسپردگی است ، گرچه عملی خردمندانه نیست . آدمی میتواند نکته‌ای کاملا خردمندانه رادرعصر ویژه‌ای اظهارکرده باشد، لیکن این‌گفته برای آن‌زمان و حتی‌درزمان ما.حدس‌ونظریه‌است نه‌راه‌حل‌مسئله وازآن‌جا که‌گاهی‌ماخودراوقف «چیزی» می کنیم،آن را به‌عنوان‌حقیقت می‌پذیریم اگرچه با واقعیت‌هم جور درنیاید وبه‌این‌دلیل، آشفتگی وسرگشتگی بزرگ جهان، ادامه‌می‌یابد. کوشش من درمجموعهٔ «انقلاب صنعتی» این‌است که حقایقی راکه وجود داشته، مطالعه وبررسی بکنم به‌این منظورکه آدمی را دربطن آن‌تغییر وتحولات مشاهده کنم وآن اندیشه‌ها را درك بکنم . ماآن پردهٔ مرموزرا به‌کناری میزنیم ودرنتیجه میتوان ازطریق واقعیت مسایل، بدنیا نظرکرد.

طرح دومی که انجام خواهم داد فیلمی است دربارهٔ «علم» که بیانیه‌ای خواهد بود دربارهٔ این‌که «علم» را امروزه چه‌می‌شناسند. این فیلم، شکل معمولی‌مستند رانخواهدداشت که آموزگاری سرگرم تدریس است‌یامصاحبه‌ای بادانشمندان. ما به‌چیزهای واقعی توجه خواهیم کرد که خیلی هم ساده هستند . امروزه همه‌کس‌سنگ‌های ماه رادیده است. *

---

[* روسلینی برای‌تبیین‌نظرخود،مرا به‌دیدن‌مقداری سنگریزه‌های ماه برد که در«دانشگاه رایس» امریکا تحت‌مطالعه وبررسی است. راهنمای ما دراین‌زمینه

«دیترهایمان» بود که متخصص گازماه‌است و روسلینی‌دربارهٔ‌جنبه‌های فضایی‌فیلم دربارهٔ «علم» بااوهمکاری می‌کند]. اگر باکمك عدسی‌های یك میکروسکوپ نگاه بکنیم، میتوانیم خیلی‌چیزها را درك کنیم وسؤالاتی‌برای خود مطرح کنیم و پاسخ‌هایی منطقی بدهیم .

---

از طرف «امریکن فیلم انستیتو» ازمن درخواست شدکه فیلمی دربارهٔ « انقلاب امریکا » بسازم‌که رویدادی بزرگ درتاریخ بشریت است، چنانچه لحظه‌ای درباره‌اش فکـر بکنید ، این انقلاب ، انقلابی‌کاملا متفاوت ازدیگـر انقلاب‌ها بود. این انقلاب ، انقلاب طبقه‌ای برای غصب قدرت ازطبقهٔ دیگر نبود، بلکه انقلابی‌بود فقط براساس اندیشه‌ها. تصوری از یك قدرت مرکزی که بتواند حداقل هماهنگی‌را درزندگی‌تضمین‌کند، بدون‌ایجاد وسوسه قدرت یا فرصت برای یك شخص مستبد که بر اریکهٔ قدرت مستولی شود ، وجود داشت . تقسیم مبانی حکومت به‌سه قدرت ــ مقننه ، مجریه وقضایی ــ دامنهٔ سیطره وتسلط فرد راکاملا مشکل‌کرد . بی‌تردید در بطن این نوع حکومت‌ها همیشه باید فکر کرد . بانیان انقلاب‌امریکا، زمانی‌که اندیشه‌های خود راشکل می‌دادند، خیلی‌خردمند بودند، حتی اگرهم درانجام این اندیشه‌ها کاملا موفق نشدند، بذری راکاشتند که ما دیدیم بتدریج رشدکرد وروبه‌کمال است . من تصورمی‌کنم‌که انقلاب امریکایی، انقلابی دایمی است وهنوز هم ادامه دارد.

سؤال ــ آیا این فیلم، طولانی خواهد بود ؟

روسلینی ــ خیـر ، حـدود دو ساعت . من آن را در محل‌های واقعی فیلمبرداری خواهم کرد وداستان فیلم، قبل از جنگ استقلال وتصویب قانون اساسی شروع می‌شود .

سؤال ــ آیا سرگرم خواندن تاریخ امریکا بوده‌اید ؟

روسلینی ــ من فقط به‌بررسی دربارهٔ بعضی نظریه‌ها پرداخته‌ام و بیشتر درپی یافتن اسناد ومدارك هستم. اینك من خود را مجبور به‌گذراز تصور و اندیشه به‌حقایق واقعی می‌بینم، که درصحنه‌ها گنجانده خواهد شد. من‌مجبور هستم‌که مفاد ومدارکی مستند برای دیالوگ‌ها بیابم.

سؤال ــ این فیلم، نخستین اثر امریکایی شما خواهد بود. آیا زمـانی نمی‌خواستید درهالیوودکار بکنید.؟

روسلینی ــ بله . لیکن آدمی مثل من با آن نظریه‌های خاص ، چگونه

می‌تواند خودرا در سازمان کاملا قوی «صنعتی» که خیلی جدی است و بعضی کارهای خوب هم انجام داده است، جای بدهد. من مخالف آن نیستم. لیکن بدرد من نمی‌خورد. من رؤیای دیگری درزندگی دارم. من نمی‌خواهم پول و پله‌ای بهم بزنم.

برای مثال، شاید فرزندانم کمی از روش ونگرش من به زندگی، رنج برده باشند. این که رنج برده‌اند یا خیر، بدرستی نمی‌دانم، من تصورمیکنم که آنها کاملا خوشبخت هستند، لیکن درمقایسه با استاندارد متداول، آنها از نوع دیگری زندگی برخوردار بوده‌اند. آنها فیلمهای مرا فقط دو یا سه ماه پیش دیدند. من هرگزفیلمی راکه خودم ساخته بودم پیش‌از این، بآنهانشان نداده بودم. درسینمایی درشهررم، تمام فیلمهای مرا نمایش می‌دادند. از آنجا که فرزندانم به اندازهٔ کافی رشدکرده‌اند، کنجکاو دیدن فیلم‌های پدرشان بودندکه چه کارهایی کرده است، به دیدن فیلم‌ها رفتند. من باید بگویم که بعضی اوقات کمی احساس غرور میکنم که آنها تحت تأثیر فیلمهایم قرار گرفتند. ازفیلم‌ها خوششان‌آمد وخیلی چیزها دربارهٔ زندگی من درك کردند. ما خانواده‌ای خیلی سرجمع و وابسته هستیم. من، یك پدر نیستم، در واقع کمابیش یك فرد حامی وراهنما هستم. هنر، افقی است‌گسترده.

سؤال ــ چگونه هنر را تعریف می‌کنید به ویژه باتوجه به فیلم؟

روسلینی ــ هنر، قدرت خلاصه‌کردن چیزی‌است درچیزی دیگر که‌بتواند نگرشی ازافقی‌گسترده‌تر عرضه‌کند وکمك به درك مسایل‌کند حتی از طریق عواطف. من تصور میکنم، هنراین‌باشد. اگرشما با مغز وفکرخود وهمچنین با قلب‌خود درگیر بشوید، آنوقت‌است که‌کاملا «درگیر» شده‌اید.

سؤال ــ به‌نظر میرسد که‌کارفعلی شماگشایش راه تازه‌ای‌برای هنر«فیلم داستانی» است.

روسلینی ــ نمی‌دانم. من‌میکوشم که‌کنجکاوی خود را اقناع‌کنم. تامرحلهٔ خاصی درتاریخ، هنرمند رابیش‌ازیك‌کارگرتلقی نمی‌کردند. فقط این اواخر، طی دورهٔ «رومانتیك» بود که هنرمند به‌منزلهٔ «نیمه خدا»یی انگاشته شدکه میتواند هرکاری راکه بخواهد، انجام بدهد. همهٔ افراد، اورا تحسین میکنند، چراکه او اصالت دارد، نه به‌این‌خاطرکه اوعاقل وخردمند است ومن‌تصور

میکنم به همین دلیل است که امروزه، هنردچار بحران شده است . برای مثال ، اگر به‌نقاشی نگاهی بکنید که ازهمهٔ هنرها قرابت نزدیکتری به‌فیلم دارد ، وقوع این‌وضع را میتوان مشاهده کرد.«لئون باتیستا آلبرتی» میگوید: نقاش، نقاش نیست اگر از هندسه اطلاعی ندارد . آنها باید آناتومی بدانند . پی‌جویی برای حقیقت آنقدر عمیق بود که بسیاری ازنقاشان رنسانس وحتی قبل از آن ، اتاق تاریك را طراحی‌ونقاشی میکردند . اگر اتاقی تاریك با سوراخی کوچك داشته باشیم ، آنچه را که در بیرون روشن می‌شود ، میتوانیم روی دیوار بازسازی بکنیم . ناگهان در قرن گذشته ، « نی‌پس » عکاسی را اختراع کرد ، به‌این ترتیب حقیقت دراختیارمردم قرارگرفت. ازآن زمان ، نقاشان ازحقیقت فراری بوده‌اند . من نمیخواهم ازاین‌گفته ، نتیجه‌ای بگیرم، لیکن حقیقت است.

عکاسی باعث تشدید وگسترش فانتزی‌هایمان شد، احتمالا امپرسیونیسم ازضربهٔ عکاسی وتئوری جدید نورامواج پدیدآمد. ازاین رو، تحقیق‌ازوجود ترسناك عکاسی، دوری جست. تمامی این نکات، نوعی اهمیت خاص دارد ، مردم‌کمی دیوانه وابله هستند ، داشتن کمی حماقت هم بد نیست، لیکن باید در پی چیزهای واقعی وغیرخیالی بود.

اگرازساخت وترکیب‌بعضی‌چیزهااطلاع داشته‌باشیم، صاحب دانش و معرفت هستیم. لیکن‌اگراز«معماری فکر» اطلاعی نداشته‌باشیم رسوخ به‌مسایل واستنباط آنها، امری غیرممکن است.

سؤال ــ آیا احساس میکنید که داستان باید به طورکلی مراحل‌پیشرفت تدریجی «دراماتیك» داشته باشد ؟

روسلینی ــ میتواند از این رویه پیروی‌کند یا ازرویه‌ای دیگر . چرا؟ خیر. من‌واقعاً آدمی‌آزاد هستم. شایدکمی دیوانه باشم،نمی‌دانم، لیکن لااقل کاملاآزادهستم. من‌هرگزخودرا بدتئوری‌هایم‌وابسته نمی‌کنم، چراکه ازتئوری تنفر دارم .

سؤال ــ آیا به‌جنبه‌های نوظهوردرتاریخ وسرآغازها، مراحل بحرانی، هدف‌ها برخورد نمیکنید؟

روسلینی ــ توجه دارید که هرچیز موردی دارد. زندگی،آغازی وپایانی

دارد، یا بهتر بگویم آغازی‌وادامه‌ای. این‌ها درمقیاس ومعیار کاملاطبیعی درنظر ماهستند. اگرمابخواهیم برآنها تأکیدی داشته‌باشیم یادرمدلی قرارشان‌بدهیم، کارعبثی کرده‌ایم. مسایل‌وحقایقی‌وجود دارند، چرا باید آنهارا دراماتیزه کرد؟

سؤال ــ اخیراً فیلمی دیده‌اید؟

روسلینی ــ خیر، پانزده‌سال است که به‌سینما نرفته‌ام. *

سؤال ــ چرانه؟

روسلینی ــ به‌این‌خاطر که من‌وقت وفرصت ندارم وهمچنین به‌این‌خاطر که ترس تأثیرپذیری از دیگران دارم.

## آزادی ومسئولیت ــ مدرسهٔ سینمایی

سؤال ــ شما در دومدرسهٔ سینمایی فعالیت می‌کنید، «مرکز تجربیات سینمایی» درشهررم‌ودیگری در «مرکزوسایل ارتباط جمعی» دردانشگاه‌رایس. فکرمی‌کنید فیلمسازی بایستی‌چگونه تدریس شود؟

روسلینی ــ درمدرسهٔ دولتی‌درشهررم که من‌رئیس‌آن هستم، هرکاری راکه

---

[* این‌گفته وهمچنین گفتهٔ قبلی که روسلینی میگوید او هرگز فیلم‌های خودرا دوبارندیده است بایستی بیشتر برگرایشی کلی دلالت داشته باشد تا برواقعیتی صرف. روسلینی برای دیدن فیلم به‌سینما «نمی‌رود»، لیکن فیلم‌های دیگر فیلمسازان را میبیند، آنهم هنگامی که ازاو درخواست‌بشود. من به‌خوبی به‌یاد می‌آورم که روسلینی درخلال یکی ازسفرهایش، تمامی یك بعدازظهر یکشنبهٔ اواخرسال ۱۹۶۶ رابه‌تماشای آثار برگزیدهٔ سینماگران زیرزمینی امریکا در «سینما تك سینماگران»، گذراند. من همچنین به‌یادمی‌آورم چگونه پس ازدیدن فیلم «Window Water Baby Moving»، از «استنلی براکیج»، کاملابه‌هیجان‌آمده‌بود وصحبتی کرد دایربراین که‌براکیج دراین فیلم، همان‌کاری را انجام می‌دهد که او همواره کوشش در انجام آن‌کرده است؛ او همچنین دربارهٔ این‌که چقدر طرز فکر آنها ازنظر اشتغالات ذهنی به‌واقعیت‌ها وحقایق زندگی، به‌شیوه‌ای کاملا درست وصریح شباهت دارد، صحبت‌کرد. اوهمچنین بیشتر فیلم‌های «گودار» و «تروفو» راکه برایش فرستاده اند، دیده است و می‌گوید تقریباً وابستگی پدرانه‌ای به‌آنها دارد، وآنها نیز درتماس دایم بااو هستند.].

بخواهم آزادانه می‌توانم انجام بدهم. برای من، معنی ومفهوم مدرسه‌دردرجهٔ اول، ساختن آدمی و کمك به‌او برای «پرورش‌خویش» است ، بدون تحمیل به‌او،لیکن بادادن فرصتی به‌اوتادرهمه اوقات خودرا باخود مقایسه‌کند. به‌این منظورکه بدرشد وبلوغ فکری بیشتری دست بیابد. هدف اصلی یك‌مدرسه‌باید ترتیب وآماده‌کردن افراد باشد. اگرآن فرد دارای استعداد حرفـه‌ای است ، بسیارخوب، خیلی هم‌بهتر است، لیکن مهمتریـن مسئله نیست. معمولا همیشه معکوس آن تصور می‌شود،افراد می‌خواهند مهارت حرفه‌ای خوبی داشته‌باشند لیکن اهمیتی به‌این‌که آدمی بافضیلت باشند، نمی‌دهند. درمدرسهٔ زیر نظارت من‌درشهررم، به‌دانشجویان‌آزادی‌کامل می‌دهم، آنها مطلقاً آزادهستند. مدرسینی خاصی وجود ندارد . ما مدرسین رابرای یك‌هفته، ده‌روز ، دویاسه‌ماه دعوت می‌کنیم تا در حوزه‌ها وشعبات ویژه‌ای کار بکنند ، جایی‌که شایددانشجوی واحدی بخواهد مطالعات یا تجربه‌های عمیق‌تری بدست بیاورد ، البته بیشتر در زمینه‌های تکنیکی .

ماواقعاً بایدکارفیلمسازی‌رابه‌کارساده‌یك‌قلم تقلیل بدهیم، تابه‌این‌ترتیب، نگرانی‌هایی دربارهٔ مدیوم فیلم نداشته‌باشیم وتمام نگرانی‌هایمان را بتوانیم به‌افکارمان ربط‌بدهیم. این‌است چیزی‌که من‌کوشش درانجامش دارم.

سؤال ــ آیامدیوم سینما برای‌شما معادل وهم‌ارز قلم‌شده است؟

روسلینی ــ بله، بایدهم مثل‌یك قلم باشد. همچنان‌که دانشجویانم دررم، کاملا آزاد هستند، من‌بتدریج تشخیص داده‌ام‌که مدرسه‌ای براساس چنین‌آزادی وآزادمنشی ، مدرسه‌ای شدیداً بی‌رحم است . افراد باید مسئولیت‌های خودرا درنظر بگیرندوپاسخگوباشند. آنهااز مسئولیت هـراسان هستند. آنها آزادی می‌خواهند ومن‌باآزادی‌آنها موافق هستم، لیکن‌آنها نیزباید احساس‌مسئولیت داشته‌باشند. گاه، دانشجویانی به‌من مراجعه‌می‌کنند وبه‌طورخصوصی‌درخواست صوابدید می‌کنند.

چرا صوابدید؟ من‌از آنها سؤال می‌کنم، به‌خاطراین‌که صوابـدید من می‌تواند احمقانه‌ترین‌چیزدنیا باشد. چه‌کسی به‌صوابدید نیازدارد؟ ودرنتیجه، این‌معنی ومفهوم راپیدا می‌کندکه شمامیخواهید خودنمایی وخودفروشی بکنید واین‌عمل، عملی‌کاملا پوچ وبیهوده است. آدمی باید خودش بـاشد ، همین .

جروبحث درونی شماست که ارزش دارد، نه جروبحث بیرونی تان. امروزه تمامی جروبحث درفیلم، همه‌اش دربارهٔ سبك است. تردیدی نیست که سبك می‌تواند فیلم را غنی بکند. بیان چیزی احمقانه با سبکی زیبا، حماقتی محض است. ما باید بدانیم که چه‌می‌خواهیم بگوییم.

سؤال ــ آیا فیلم‌های دانشجویان را می‌بینید؟

روسلینی ــ بله. موقعی که آنها بخواهند فیلم را به‌من نشان بدهند. بعضی ازدانشجویانم به‌خاطر فیلم‌هایشان آنقدر شرمنده هستند وموقعی که سرانجام فیلم خودرا می‌سازند، نمی‌خواهند من یا کس دیگری آن‌را ببینند.

## قلم صرف

سؤال ــ دیروز، من نام فیلمسازان فرانسوی راذکر کردم که طی «شورش ماه مه» درپاریس، گفتند: که‌همه، به‌ویژه کارگران وزارعین بایستی فیلم بسازند. درپاسخ گفتید که تااندازه‌ای مسئول این گفته بوده‌اید. چرا؟

روسلینی ــ کمی مسئول بودم، چراکه من همیشه سعی کرده‌ام. حجاب مرموزیت فیلم راپس بزنم. فیلم، همچون یك قلم است وخیلی بهترخواهد بود. اگرماازهر کس وهرچیز خبری داشته باشیم. اگرهر کس بتواندخودرا بیان بکند، تصور می کنم کاهش عظیمی درخشونت واصلاح وپیشرفتی دراستنباط ماازجهان خواهدبود. مامی‌توانیم احساس نزدیکی وآمیزش بادیگران بکنیم. من، اندیشهٔ جامعهٔ توده‌ای را مردود می‌شمارم، لیکن اندیشهٔ جامعه ساخته شده ازافراد را که ازطریق عشق‌ودوستی، تفاهم وخواسته همزیستی، به‌یکدیگر وابسته‌انــد، دوست‌دارم. فردیت هرشخص باید صیانت شود، چراکه طبیعت این‌حق‌وامتیاز را به‌ماداده است که خود باشیم نه کسی دیگر. بی‌نظیر بودن انسان، اصل مهمی است وباید آن‌را برای دیدن از زوایای مختلف وفراوانی مورد استفاده قرار بدهیم ودرك کنیم که‌قوانین، هرچندکه قاعده‌هایی بدیهی هم باشند، می‌توانند فردا دچارتغییروتحول بشوند. رومیان‌درتشکیلات خود درسراسر دورهٔ‌جمهوری، خیلی عاقل وخردمند بودند، متصدی امورقضایی وکشوری درروم باستان کــه قوانین را تغییر وتفسیر می کرد ــ اساس حکومت روم بر قانون استوار بود ــ مجبور به‌گزینش‌قانون وقاعده‌ای برای‌بیان وتوضیح قوانین درنخستین روزسال

بود. قوانین ازجهتی انتزاعی بودند ومی بایست با واقعیت روزمره منطبق شوند. هرسال، رومیان نظریات خودرا تغییر می‌دادند و آنرا Editum Perpetum، یعنی «تغییردایمی»، می‌نامیدند که قوانین‌را به‌واقعیت پیوند می‌داد. ازاین‌رو، ما باید مجدداً کوشش بکنیم تا به‌ضمیر چیزها راه یابیم، از واقعیت‌ها آگاه باشیم وتااندازهٔ ممکن، اطلاعات بیشتری کسب کنیم.

سؤال ــ آیا «مرکز وسایل ارتباط جمعی» برای تمامی دانشگاه‌وجامعهٔ شهر «هیوستون» کار می کند؟

روسلینی ــ این اندیشه، نقشهٔ اولیه‌من بود. همین که به‌این‌جا قدم‌گذاشتم، اظهار کردم که این‌جایك مرکز است و « مرکز وسایل ارتباط‌جمعی » نامیده میشود. ازسویی ، دانشگاه را دراختیار دارد وازسوی دیگر، شهررا. اگر از این‌ها استفاده نشود ، «مرکز وسایل ارتباط جمعی»، مثل‌یك نژادنایاب مرغ ، ازبین خواهد رفت.

سؤال ــ برای‌گسترش برنامه، کوشش شما ازچه قراربود؟

روسلینی ــ «مرکز وسایل ارتباط‌جمعی» به‌تمامی دانشجویان‌وپرفسور-هایی که سرگرم تحقیق و تتبع هستند ، یاری ومساعدت می کند؛ ودر نتیجه ، آنها می‌توانند به‌کارهای خود سندیت ببخشند و اطلاعات خود را با افراد دیگری که اطلاعات متفاوتی دارند ، مبادله بکنند . آنهانیز رؤیاهای خود را دارند ، لیکن با کمك‌وسایل ارتباط جمعی ، می‌توانند دریابندکه انواع‌دیگری از انسان‌ها باریشه‌هایی عمیق در چیزها وموارد خاص ، وجود دارند . این تعاون، درعین حال شیوه‌ای است برای کشف چیزهای تازه.

امروزه ، مقدار قابل توجهی خشونت ، به وسیلهٔ آن صداهای بلند و آزاردهنده که از وسایلی مثل رادیو ، تلویزیون و سینما برمی‌خیزد باعث می‌شود که دایم صحبت و وراجی بشود لیکن دنیا ، توانایی پاسخ را نداشته باشد . اگرما که سرگرم‌صحبت هستیم، من‌دست خود را روی دهان شما بگذارم وشما امکان پاسخ به‌مرا نداشته باشید ، پس ازمدتی ، لگدی به‌من می‌زنید، در این‌مورد که تردیدی نیست. اگرماازصداهای بلند بطورصحیح برای‌صحبت و دریافت صحبت دیگران با تلاشی واقعی استفاده بکنیم ، در نتیجه می‌توانیم کاری بکنیم که جوامع انسانی را به‌یکدیگر نزدیکتر بکنیم .

اگرما طریقی برای ارتباط نداشته باشیم ، چگونه می‌توانیم بایکدیگر باشیم ؟ مامی‌توانیم ازطریق اطاعت وفرمانبرداری بایکدیگر باشیم و زندگی بکنیم، لیکن باید توجه‌داشت که این چیزدیگری‌است. اطاعت، کاهش‌مسؤلیت خود وارزش‌تعقل وتفکرمغزاست . واین‌انکار وچشم‌پوشی ازبخش اصلی ومهم وجـود خویش است ؛ به‌ترتیبی که فقط بتوانیم اطاعت وفرمانبرداری کرده وبا تغییر شکل دادن به صورت گله‌ای گوسفند دربیآییم .

# ٦

## «ژان‌لوك گودار» و فیلمی دربارهٔ زنان

نوآوری‌های «ژان لوك گودار» درفرم ومحتوی، طی دههٔ گذشته، اورا درصدر سینماگران بین‌المللی قرارداده است. حتی با پیدایش ورشد (یادرواقع شناسایی؟) فیلمسازی زنان به‌ویژه در آمریکا، «گودار» درکنار سینماگرانی قرارمی‌گیرد که چشم‌اندازی ضد «سکس‌گرایی» عرضه می‌کنند. این نکته، به‌گونه‌ای آشکارتر، درفیلم «همه‌چیز بروفق مراد است» (۱۹۷۲) به‌چشم میخورد که تااندازه‌ای، رشد وکیفیت به«آگاهی رسیدن زنان» را درشخصیتی که توسط «جین فاندا» بازی شده، تصویرمی‌کند. به‌همین ترتیب، فیلم «ولادیمیروروزا» که‌اثری‌است پیش‌از«همه‌چیز بروفق‌مراداست» وساختهٔ«گودار ـ گورن»، تك‌گویی(مونولوگ) تعمیم یافته‌ای را توسط یك‌شخصیت فعال طرفدار آزادی زنان، عرضه میکند. (این شخصیت، درحالی‌که زیر پیراهنی‌های مردانه را بامشت‌های گره‌شده و سمبول نهضت زنان، نقش می‌اندازد، حرف می‌زند) وگفت وگویی بین او و یك‌مرد، پیرامون آزادی زنان، صورت می‌گیرد.

بهره‌گیری همدردانهٔ «گودار» ازقهرمانان زن، ازهمان نخستین‌فیلم‌هایش قابل ملاحظه بوده است. نمونه برجسته‌آن در فیلم «تحقیر» وجود دارد. در این فیلم، «بریژیت باردو» درمقام زنی با مجموعه‌ای عواطف، مـورد بحث قرارداده میشود، نه‌صرفاً به‌منزلهٔ سمبول سکس، یاستاره‌ای کمیك و خوشگل. هم‌چنان که در مقالهٔ «برای گذران زندگی»، (درهمین کتاب)، خاطرنشان شده

است، فیلم مزبورهم، همین پرداخت شخصیت زنان را که در فیلم‌های سیاسی بعداز(۱۹۶۸) یافت میشود،ازپیش‌نشان می‌دهد. به هرحال ، پیشرفت«گودار» ازتصویر کردن همدردانهٔیك قهرمان زن («برای گذران زندگی» ـ ۱۹۶۲)؛ بدرغبتی برای بررسی صریح نسبت بمحتوای آزادی‌گرای زنان در فیلم‌های اخیرش، بیکباره‌صورت نگرفت.فیلم«دویاسه‌چیز دربارهٔ اومی‌دانم» (۱۹۶۷)، فیلمی‌مهم درتکامل فکری اوست، چراکه دیگرباره،«گودار» با انتخاب مضمون فحشا، بمرزنهایی تجزیه‌وتحلیل‌خود می‌رسد وآنگاه،دست بتجزیه وتحلیل‌نوتر ودقیق‌تری‌ازدیدگاه فلسفهٔ علمی‌میزند،تجزیه وتحلیلی که‌فیلم‌های‌بعداز(۱۹۶۸) اورا، آگاه‌کننده می‌کند . «دو یاسه‌چیز دربارهٔاو می‌دانم»، نبایستی بعنوان یکی ازآخرین فیلم‌های پیش از دورهٔ سیاسی شدن «گودار»، بررسی شود، بل بعنوان فیلمی ازمجموعهٔفیلم‌هایی‌مورد بررسی بایدقرارگیرد («ساخت‌آمریکا»، «دختر چینی» ، «تعطیل آخرهفته») که جهش او را به درون موج اعتصابات «مه ـ ژوئن ۱۹۶۸» وآنگاه بسوی ساختن‌فیلم‌های صریحاً سیاسی که بدنبال آمد : تحقق بخشید .

گرچه، «دویاسه چیز ...» یك روز از زندگی زنی را ارایه می‌دهد و موقعیت زنان رادر«پاریس مدرن» نشان می‌دهد ودرباره‌اش اظهاراتی‌میکند ، بااین‌همه نمی‌تواند بطور رضایت‌آمیزی، تنهااز نظرمحتوی، مضمون، داستان واندیشه‌ها مورد بررسی قراربگیرد . برای دستیابی به‌استنباطی کاملتر ، آدمی بایدهمچنین‌فرم وشیوه‌ای راکه«گودار»مورد استفاده قرار میدهد، بویژه‌تدابیر «ضد داستانی» و«آنتی‌سمپاتیك» گوناگون را درنظربگیرد . «گودار» در فیلم «دویا سه‌چیز ....» بطور همزمان، مسایل «اجتماعی‌ـ سیاسی» را ازیك‌سو مسایل زیبایی‌شناسی را ازسوی دیگر،هم درفرم وهم‌درمحتوی، مطرح میکند. زمانی‌که این‌فیلم را می‌ساخت ، درحیطهٔ ایدئولوژی مسلط غربی («اندیشه و طرزفکر بورژوایی») کارمیکرد.«گودار»، ناآرام وبی‌تاب دراین‌حیطه ونگرش جهانی، در«دویاسه چیز...» سعی میکند که مرزهای نهایی فیلم را هم‌درسبك و شیوه وهم دراندیشه‌ها،گسترش دهد .

## یك روز از زندگی :

داستان فیلم «دویاسه‌چیز .... » یك روز از زندگی «ژولیت هانسون»،

(مارینا ولادی) را تصویر می‌کند . «ژولیت» در خانه‌اش نشان داده میشود ــ ظرف‌های شام را میشوید ، مجله‌ای می‌خواند، ودوکودکش را به‌رختخواب می‌فرستد ــ در حالی که شوهرش ودوست اوبه‌یك رادیوی موج‌کوتاه گوش می‌دهند . صبح روز بعد، «ژولیت»،کوچکترین کودکش را ترك میکند و از مجتمع آپارتمانی (حومهٔ پاریس) که درآن زندگی میکند، به‌مرکز شهرمیرود. به‌خرید لباس می‌پردازد، دریك‌کافه، جایی که‌بادوستش (یك‌زن) صحبت میکند، توسط پا اندازی ، اذیت میشود، یك کوکاکولا می‌نوشد . سپس اورا دراتاق هتل بایك‌مشتری ــ جوانی که‌در«مترو»کارمیکند ــ می‌بینیم. پس‌ازآن،«ژولیت» به‌سالن‌آرایش می‌رود، جایی که دوستش «ماریان»، کارمیکند . دونفری آن‌جا را به‌منظور فروش تن وهمخوابگی با یك آمریکایی ، ترك میکنند ، سپس به‌تعمیرگاه اتومبیل، جایی که شوهر «ژولیت» کار میکند، سری میزنند. «ژولیت» برای تدارك شام به‌خانه مراجعت میکند، بچه‌هایش رابه‌رختخواب‌می‌فرستدو دررختخواب باشوهرش به‌خواندن‌کتاب می‌پردازد .

به‌هرحال، نامیدن این رشته از رویدادها به عنوان یك داستان، نادرست است. چراکه«گودار»، این‌رشته از رویدادها را باجای دادن تکه‌های مرکب ومجزای سمعی‌وبصری وگریزهایی پیرامون سؤالات فلسفی‌توسط شخصیت‌ها؛ وتوسط خود او (خارج از دید دوربین) ازهم می‌گسلد و کوششی برای‌ارایهٔ «ژولیت» به‌منزلهٔ یك «شخصیت»، به‌مفهوم ادبی یا سینمایی، به‌عمل نمی‌آید. دلیلی‌دوگانه درارایهٔ سطحی «ژولیت» وجود داردکه نمونه‌ای است ازترکیب دلبستگی‌های تصویری ومحتوای «گودار». نخست، «ژولیت» پیوسته به‌عنوان زنی بی‌عاطفه و یك بعدی نشان داده میشود، چرا که «ژولیت»، تجسمی است ازتأثیرات ویرانگرجامعهٔ مدرن روی فرد . دو، «گودار»، به‌گونه‌ای عمدی ، تدابیر وسبك خاص خود را برای نمایش یك «ژولیت» خیلی سطحی ، به منظور بازداشتن تماشاگران ازشکل‌گیری تدریجی به یك «همذات‌پنداری» با او، به‌کار میگیرد. «گودار» به‌جای اینکه به‌مااجازه‌دهد با «ژولیت» احساس کنیم، مارا بدیدن «ژولیت» درزمینهٔ بی‌واسطه واجتماعی‌اش ، وبرای دیدن او و همچنین موقعیتش با یك فاصلهٔ انتقادی معین ، مجبور میکند . یك صحنهٔ کوتاه اززندگی «ژولیت» میتواند این‌دوگانگی را نشان بدهد . صحنهٔمورد

نظردر آشپزخانهٔ منزل آنها، بعداز مراجعت «ژولیت» وشوهرش بهخانه،اتفاق می‌افتد (مدیوم‌شات «ژولیت» بهدنبالش مدیوم‌شات «روبر»).

روبر : آهان ... دیگه رسیدیم !

ژولیت : به‌کجا رسیدیم ؟

روبر : ( درحالی‌که از دیدرس دوربین، خارج میشود) خونه .

ژولیت : وبعدش، چی‌کارمی‌خوایم بکنیم ؟

روبر : (خارج ازکادر) بخوابیم دیگه . . . منظورت چیه؟

ژولیت : خب بعدش ؟

روبر : (خارج ازکادر) ازخواب پامیشی .

ژولیت : (درحالی‌که خواربارخریداری شده‌را ازپاکت‌ها درمی‌آورد) خب بعدش چی ؟

روبر: (خارج‌ازکادر) همین‌دیگه. دوباره شروع‌میکنی ... («ژولیت»، قفسه‌ای راباز میکند وجعبه‌ای ماکارونی درآن میگذارد) کار می‌کنی . غذا می‌خوری .

ژولیت : خب بعدش ؟

( «روبر» بهداخل کادر می‌آید و رودر روی «ژولیت» قرار میگیرد . عینکش را برمیدارد) .

روبر : من نمی‌دونم ... (مکث، به «ژولیت» نگاهی میکند وعینکش‌را کناری میگذارد) لابد مردن .

ژولیت : خب بعدش ؟

(بهدرجهٔ اندازه‌گیری یك پمپ بنزین، کات میشود، همچنان که درجه از 00 . 00 به 01.10 لیتر می‌رسد) .

دراینجا،گفتهٔ پیش‌پا افتاده ومفاهیم بدیهی سخنان «روبر» رامدنظرداریم که همراه فعالیتی‌که با بیرون آوردن خواربار خریداری شده، انجام می‌گیرد وبا سؤال‌اساسی «ژولیت» دربارهٔ زندگی، برای مقایسه وبررسی هرچه‌بیشتر، درکنارهم گذاشته میشود : دراکثر فیلم‌ها، آدمی درانتظارچنین پیکرد فلسفی، دریك لحظهٔ هیجانی بهنگام رخ دادن آن است. همچنان که دراین‌جا، نزدیك اواخرفیلم، رخ میدهد. درصورتیکه چنین‌نیست، همه چیزحالتی بهظاهرسطحی

پیدا میکند و وظایف روزانه در آشپزخانه با دیالوگ ، هماهنگ نیست ، بلکه تقریبادرهمان سطح ازاهمیت قراردارد. زندگی، پرسش دربارهٔ زندگی، بازکردن بسته‌های خواربار و بالاخره؛ نمایش ارقام ، همگی بطور یکسان ، وجود دارند. «مارناولادی» در بازی واجرای این صحنه، همچون بازیش در سراسر فیلم، ازحالت صورت یا اندام، انعطاف و زیر یا بم ساختن صدا که باوضع « ژولیت » جور درمی‌آید ، کمتر استفاده می‌کند . « ژولیت » قادر نیست حالت‌های عاطفی وشخصی را با حالت‌های روشنفکرانه وانتزاعی، پیونددهد. معهذا ، واکنش ما بوسیلهٔ «کاملا سطحی» بودن این‌ارایه، صورت میگیرد ، نه‌توسط واکنشی مؤکد نسبت به «ژولیت» در حالی که او احساس‌عمیقی از خودبیگانگی دارد . پرسش او دربارهٔ زندگی، ما را بداین فکرنمی‌اندازدکه «ژولیت» در اندیشهٔ خودکشی است . بلکه بیشتر، واکنش ما دراین‌مرحله، و بطورکلی درسراسر فیلم ، نگریستن به زندگی «ژولیت» بطور انتقادی وبا خودآگاهی است وبه‌این وسیله است که نسبت بدآن بطور هوشمندانه‌تری، واکنش نشان می‌دهیم . همین دیالوگ می‌توانست به شیوه‌ای توأم باگریه و اشک‌بیان شود وحالت آشفته و رقت‌انگیزی را نسبت بقهرمان زن برانگیزد. لیکن بهرحال ، « گودار » مؤکدانه ، کوششی در ترسیم وضع رقت‌انگیز «ژولیت» نمی‌کند. بلکه‌کوشش او بیشتر در تصویر وارایهٔ دلیلی منطقی برای وضع ازخودبیگانه‌کنندهٔ «ژولیت» است .

## زنان وجامعه :

سینمای معترض بورژوایی.ازحدود تجزیه وتحلیل‌لیبرالی ویافتن داروی مسکن برای همهٔدردهای‌لیبرالی، پافراترنمی‌گذارد.این‌سینمای معترض‌می‌تواند تعدی وفشار برزنان ( یا هرگروه دیگری که زیر فشار است) را در وضعیت جاری، تصویرکند . ازآن جاکه این سینمای معترض ، گرایش به‌نشان دادن فاجعهٔ یك زن دارد وموجب خشم یااحتمالا ترحمی میشود. نشان‌دهندهٔ ضعفی اساسی نیزهست : (علیه نظام اجتماعی چه میتوان کرد؟) درنهایت ، آنچه به‌عنوان درمان عرضه میشود، راه‌حلی‌است فردی به‌جای یك راه حل جمعی ؛ پیروزی‌یك‌فرد (زن)، بیش ازتغییری دروضع تمامی‌زنان، مطرح‌است.«گودار»

درتصویر کردن «ژولیت»، درپایان بطور ناموفقی سعی دارد که از حدودوطرز تفکر لیبرالی، پا فراترگذارد ...

«گودار» درحالی که به‌گونه‌ای کاملا واقعی با زندگی «ژولیت»، سروکار دارد و به‌بررسی آن می‌پردازد، زندگی دیگر زنان طبقهٔ کارگر، و در زمینه‌ای وسیع‌تر پاریس، و به‌اشاره، جامعهٔ نوین غربی‌را نیز بررسی میکند. «گودار». موقعیت «ژولیت»را به‌صریح‌ترین‌شکل، بررسی میکند وفاحشگی اتفاقی «ژولیت» را به‌عنوان نمونه‌ای ویژه ازشرایط وسیع‌تراجتماعی، موردتوجه قرارمیدهد. همچنان‌که در «برای‌گذران زندگی»، استعارهٔ فاحشگی، به‌فراسوی فرد هم گسترش می‌یابد. یکی‌ازمنابع «گودار» برای فیلم، گزارشی «ژورنالیستی» از مجتمع‌های بزرگ آپارتمانی بود. «گودار» اظهارکرده‌است که این موضوع. ازجمله اندیشه‌های اساسی او را بیان میکند :

[«برای زندگی‌درجامعهٔ پاریسی امروز»، آدمی مجبور میشود درهرسطحی که‌هست وهرموقعیتی که دارد، به‌شکلی‌خودرا بفروشد یا طبق قوانینی که‌به‌یاد-آورندهٔ قوانین فاحشگی است، زندگی کند. یك‌کارگرکارخانه، سه‌چهارم‌وقت خود را به‌این‌طریق، به‌معرض فروش فاحشه‌وار می‌گذارد : به‌اوپول پرداخت میشودتاکاری‌را انجام دهد که‌نمی‌خواهدبکند.. در«جامعهٔ‌صنعتی‌مدرن»، فاحشگی از شرایط‌عادی زندگی است. ]

در «دویاسه چیز...» ما مکرراً، محدودیت‌هایی را مشاهده میکنیم که برزنان معاصر تحمیل میشود : درمغازهٔ لباس فروشی، فروشندگان درمرتب کردن لباس‌ها ولبخند زدن به‌مشتریان هستند؛ درصفحات یك مجلهٔ فرانسوی که چیزی معادل مجلهٔ «پلی بوی» آمریکایی است، عکسی از یك «توئیگی» پرزرق وبرق دیده میشود، ودر رفتار زنی که سعی دارد باشوهر «ژولیت» در کافه، شروع به‌صحبت کند. این زن به‌خاطرگستاخی‌اش، پس‌زده میشود(شوهر «ژولیت» مشغول «نوشتن» است وآنگاه، مکالمه را بازن «آغاز میکند» واورا به‌موقعیتی می‌کشاند که درواقع «نوك» اورا چیدن‌است). نیشدارترین موضوعی که در دیالوگ ارایه میشود، برخوردی است دریك‌کافه‌بین زنی جوان ومردی مسن‌تر ازاو(«ایوانف» که‌به‌ماگفته میشود برندهٔ‌جایزهٔ‌نوبل‌است) که «ایوانف» راتحسین میکند وآنگاه، بدوسیلهٔ تکبر سنجیدهٔ حرفه‌ای این‌مرد، پس‌زده‌میشود.

موقعیت زنان، آن‌چنان که در «دویاسه چیز ...» تصویر شده . عبارت است از استثمارشدن، کشانده شدن به‌فحشا و به‌صورت شیئی درآمدن . جامعه، هرفرد را به‌صورت مصرف کنندهٔ فردی دیگر ، درآورده است . مردان ، از آن‌جاکه درسطحی بالاترقرار دارند، زنان رامصرف میکنند . «ژولیت»،شرح نتایج فوق‌العاده‌ای راکه‌به‌وسیلهٔ استفاده از نوعی جوراب کشباف جدیدزنانه میتواند به‌دست آید با صدای بلند برای شوهر و دوست شوهرش، می‌خواند. درحینی که شوهر، حرف‌های او را احمقانه می‌خواند، «ژولیت» با ذکرمرجع صلاحیت دار، واکنش نشان می‌دهد : «مادام اکسپرس»، صفحهٔ زنان یك مجلهٔ هفتگی فرانسوی . استهزای بیشتر . «ژولیت» خارج میشود تا به‌بچه‌ها سری بزند، دوست‌آنها ازشوهر «ژولیت» سؤال میکندکه چگونه‌پول اتومبیل‌تازه‌اش را پرداخته است . آنگاه ، شوهر «ژولیت» باحالتی فخرفروشانه می‌گوید که «ژولیت» پول‌را فراهم کرد. (بدیهی‌است‌که ازطریق خودفروشی‌اش) ودوست مزبور آرزو میکنندکه ای‌کاش اوهم این‌قدر خوش‌شانس می‌بود ..... همگی مصرف‌کننده‌اند. «گودار» به‌ما می‌گوید: این درواقع شوهر «ژولیت» بودکه از او خواست خود را به‌معرض «فروش» بگذارد تابه‌این ترتیب با استاندارد زندگی هماهنگی داشته باشند . پول برای دلخوشی‌ها وآسایش‌ها مورد نیاز است :آب‌گرم، اجارهٔخانه، تلویزیون، ماشین، ماشین رختشویی ، تعطیلات . اگرچه مردها درسراسر فیلم به‌طور غیرهمدردانه‌ای ( غیر سمپاتیك ) تصویر میشوند، معهذا «گودار»، آنها را منبع‌اصلی‌ایجاد وضع وموقعیت ناگوار زنان نمی‌یابد، بلکه توجه خودرا روی «موقعیت زنان» به‌عنوان یك بی‌نظمی کلی اجتماعی، متمرکز میکند .

فروریختگی وتجزیهٔ جامعهٔ «نرمال» ویا«انسانی»،مکرراً بوسیلهٔاندازه‌های (غیرانسانی) مجتمع‌های آپارتمانی به‌شیوهٔ «لوکوربوزیه» ((آرشیتکت سوررئالیست وبسیارمعروف فرانسوی)) وبه‌وسیلهٔ هجوم پی درپی سروصدای خیابان وصداهای ساختمان سازی‌که روی‌نوارفیلم می‌آیند، نشان داده می‌شود. دراین نوع زندگی، حرف‌های جسته و گریختهٔ «ژولیت» از یك مونولوگ معرفت شناسی دربارهٔ زنان، واقعیت وغیره که‌با بیانیه‌ها واظهارات نوارصوتی «گودار» پیرامون همین‌موضوع‌ها، جوردرمی‌آید وهماهنگ میشود ، آنقدرها

هم ناجور یا غریب به نظر نمی‌آیند . در حالی که از زنی از طبقهٔ کارگر . مادر دوکودك وفاحشه‌ای نیمه‌وقت‌مثل «ژولیت» دراحتمالات معمولی نمی‌توان انتظار داشت که مسایل (معرفت‌شناسی) را به‌همان شمردگی «مارینا ولادی» . ایفاگر نقش«ژولیت»، بررسی کند که به‌عنوان بیانیهٔ سمبولیك یا استعاری«گودار» دربارهٔ وضع «ژولیت» است . در تجزیه وفروریختگی زندگی حقیقی آدمی . همه‌چیز مورد پرسش قرار میگیرد، از جملهٔ ماهیت واقعی بورژوایی واین که چگونه ما باید آن واقعیت را بشناسیم . ازاین جهت ، درازگویی و طناب فلسفی که به‌گونه‌ای اجمالی‌درفیلم ازنظرمی‌گذرد بیهوده نیست؛ بل‌درست‌است، چرا که معرفت‌شناسان و پدیده‌شناسان به‌اندازهٔ دانشمندان دیگر ، قالب‌های ایدئولوژی بورژوایی، تأثیرات جامعه‌را روی فرد وماهیت ازخود بیگانه‌کنندهٔ دنیای فیزیکی‌و(دنیای اجتماعی) رابررسی کرده‌اند . ازاین‌رو، یك‌مصاحبه‌گر، خارج ازکادر دوربین، بایك پسرجوان (پسر جوان نیز در کادر دیده نمیشود). درخلال سکانسی‌حرف می‌زند ومی‌پرسد: «پدرت چیکار میکند ؟ »، «توشرکت هواپیمایی کار میکنه» . «مادرت»، «مادرم ... کار نمیکنه . » جنبهٔ فلسفی با جنبهٔ عادی وروزمره، تداخل پیدا میکند ..... مادری که شغلی درخارج ازخانه ندارد، یك وجود ناوجود است . . . کلامی برای پسر جوان جهت تکمیل جملهٔ «مادرم ...» وجود ندارد. چراکه کارهای خانه ومواظبت ازبچه،«کار» محسوب نمیشود .

«گودار» درفیلم«دویاسه‌چیز...»، در تصویر کردن تأثیرات جامعهٔ مدرن، صریح و ویرانگر است . «او» ی‌عنوان فیلم (Elle) . «مارینا ولادی» یا «ژولیت»نیست، بل‌همچنان که ازعنوان اصلی فیلم برمی‌آید ، منطقهٔ (پاریس) است . دنبالهٔ فیلم هم حتی دربارهٔ این که «Elle» چیست، صراحت بیشتری دارد : بی‌رحمی سرمایه‌داری جدید ، فحشا، منطقهٔ پاریس ، حمام سرخانه‌ای که هفتاددرصدفرانسوی‌هاندارند،مقررات ناراحت کنندهٔمجتمع‌های آپارتمانی، عشق‌جسمانی، زندگی‌مدرن، جنگ در ویتنام، دختران تلفنی‌مدرن، فنای زیبایی، انتشار اندیشه‌ها، گشتاپوی ساخت ونظام‌اجتماعی .معهذا باتمام‌آنها«گودار»، برای نشان دادن تأثیرات وتوانایی‌اش به‌منظور یافتن مجموعه‌ای از ضعف‌ها برای حمله، ازسرمایه‌داری پیشرفتهٔ صنعتی‌گرفته تافقدان زیبایی، اوعلل‌اساسی

برای اوضاع و احوالی را که توصیف میکند، نمی یابد. «گودار»، زمینه‌ای تاریخی ندارد که نشان دهد؛ چرا و چگونه ضعف‌ها به این شکل، تکامل یافته‌اند ؛ او راه حلی عرضه نمی کند. فیلم «دو یا سه چیز دربارهٔ او میدانم» با صحنه‌ای از چمنزاری پر از جعبه‌های متعدد و خوش آب و رنگ فرآورده‌های مصرفی، پایان می پذیرد: و «گودار»، خود در مقام گوینده به ما میگوید که او به صفر رسیده است و ضروری است که دوباره از این نقطه آغاز کند .

## اهمیت شیوهٔ «گودار»

معنی یا «پیام» فیلم «دو یا سه چیز ...» آن چنان که تاکنون توصیف شده، تنها به محتوای آن بستگی ندارد بل محتوی، آن چنان که هست به وسیلهٔ فرم فیلم، شکل میابد. فیلم «دو یا سه چیز ...» در شیوهٔ خود، در حیطهٔ فرم بورژوایی عمل میکند، معهذا به محدودیت‌هایش پابند نیست. برای نمونه، شیوهٔ تصویر کردن «ژولیت» است. همچنان که خاطر نشان شد، «گودار» به ما اجازه نمی‌دهد پیوندی همدردانه با «ژولیت»، پیدا کنیم . این موضوع به شکل‌های گوناگون حاصل میشود، همچون شیوه‌ای که «گودار»، حوادث جزیی و بی اهمیت یک روز از زندگی «ژولیت» را با اظهاریه‌های سینمایی توسط زنان دیگر و همچنین در بارهٔ زنان دیگر، نماها و صداهایی از ساختمان سازی پاریس ، نماهایی از جلد کتاب‌ها و سخنرانی‌هایی پیرامون معرفت‌شناسی و مسایل هنری سینما، قطع میکند .

در ابتدا، این «ژولیت» نیست که به ما معرفی میشود، بلکه «مارینا ولادی» است و آنگاه، چند لحظه بعد ، «مارینا ولادی» بازیگر نقش «ژولیت» معرفی میشود. هدف از این شیوه، دقیقاً پیروی از شیوهٔ «برشت» است، چرا که «گودار» در پی ایجاد فاصله‌ای است بین تماشاگران از آکسیون روی پرده و همچنین جلوگیری از «همدردی» نشان دادن ایشان با یک شخصیت قراردادی در یک داستان قراردادی . با این شیوه و دیگر شیوه‌های فاصله‌گذاری، ما هرگز بآنچه که برای «ژولیت» یا دیگر شخصیت‌های فیلم، رخ می‌دهد بیش از اندازه دلبستگی عاطفی پیدا نمی کنیم . دلهره و هیجان از میان می‌رود و تجزیه و تحلیل و انتقاد، جایگزین آن میشود . علیرغم شباهت ویژه‌ای که در کنار هم نهادن «توهم» و «واقعیت» با بررسی معماوار این دو مفهوم در فیلم «سال گذشته در مارین باد» ساختهٔ «آلن رنه» وجود دارد ، تأثیر فیلم «گودار»، برانگیختن دلبستگی عاطفی ما به معما نیست ،

بلکه واداشتن به‌تماشای آن به‌گونه‌ای (غیرانتقادی وعاطفی). شیوهٔ بازی «مارینا-ولادی» درفیلم، به‌این تأثیر، کمك میکند. «مارینا‌ولادی» به‌گونه‌ای ناتورالیستی. بازی نمی‌کند، بلکه عملی مثل ظرف شستن یا خرید ازیك مغازهٔ لباس‌فروشی را به‌شکلی بازی میکند که غالباً صورتش را روبه دوربین می‌چرخاند و حرف‌هایش را بامکث‌هایی که بین جمله‌ها به طورغیرمعمولی طولانی است، ادا میکند. بعضی از جمله‌ها را همچون واکنش‌هایی نسبت به یك بازجوی خارج ازکادر فیلم، ابرازمیکند. (تماشاگران، سؤال‌مطرح‌شده‌را نمی‌شنوند)؛ دیگر جمله‌ها بدون آمادگی قبلی و به طور فی‌البداهه ایراد میشود. در این مورد، جمله ازطریق یك‌گیرندهٔ رادیو که پشت گوشش مخفی شده و توسط «گودار» به‌اوگفته میشود، بازگو می‌شود.

سبك ویژهٔ بازی‌ای که «گودار» از هنرپیشگاه زن ومرد فیلمش میگیرد، دوکاربرد ویژه دارد. همچنان که ذکرشد: ازیك‌سو، مانع ازواکنشی‌همدردانه (سمپاتیك) نسبت به‌شخصیت میشود (علتی که بسیاری ازتماشاگران، فیلم‌های این‌دورهٔ «گودار»را «خشمگین کننده» می‌یابند ــ «گودار» این‌اعتراض‌را به‌عنوان گواهی براین نکته میگیردکه تأثیر مورد نظرش را به‌دست آورده است.) درعین‌حال، شیوهٔ بازی «مارینا‌ولادی» ازنقطه‌نظر سمبولیك، به‌عنوان‌نشانه‌ای از ماهیت خردشدهٔ زندگی «ژولیت» وهمچنین به‌عنوان ابتذال‌کامل‌آن است. برای نمونه، درسکانس فروشگاه لباس، «ژولیت» درفروشگاه بابی‌هدفی پرسه می‌زند وبه‌اجناس‌نگاه‌میکند؛ میخواهدکتی را امتحان‌کند؛ ازاین‌کار منصرف میشود وسرانجام‌لباسی‌راکه نسبت به‌آن کاملا بی‌علاقه است، انتخاب میکند. ماهیت مکانیکی ومتمرکز نشدهٔ اعمال دیگرش، نکته‌ای را ثابت میکند وآن، این که دریك جامعهٔ مصرفی، اعمال‌وی از صفات و خصایص انسانی عاری شده است.

درسکانسی دیگر، «ژولیت» همراه مردی جوان وارد اتاقی درهتل‌میشود. لیکن طی‌این صحنه، برخورد تحریك آمیز جنسی یك فاحشه و مشتری، رخ نمی‌دهد. درعوض، دوربین، این دو را به‌عنوان دو موجود مجزا، مورد‌نظر قرار میدهد ومعمولا زمانی‌که یکی را نشان میدهد دیگری که درخارج کادر است، صحبت میکند. هیچ‌کدام لباسش را ازتن بیرون نمی‌آورد، «ژولیت»،

کسی ماتیك قرمز روشن به‌لب‌هایش میمالد وهمچنان که مونولوگی گیج کننده وبی‌ربط را ایراد میکند، روبه‌دوربین دارد وپردهٔ عریض، چهره‌اش را ازبالای چانه تابالای ابروها، قطع میکند . عدسی وایداسکرین، صورت اورا بدشکل می‌کند وآن‌را ازپرسپکتیو معمولی‌خارج می‌کند. «گودار»، دراین‌سکانس،قصد نشان دادن تصویری رئالیستی‌ازبرخورد بین فاحشه ومشتری‌که شخصیت‌فاحشه را تکامل می‌بخشد ندارد. (به‌عنوان نمونه ، درفیلم «کلوت» به‌طورکلی و در صحنه‌های عمومی اصلی از «بری» قهرمان زن فیلم به‌ویژه ، هنگامی‌که طی همخوابگی، نظری پنهانی به‌ساعتش می‌اندازد ، متوجه فاصلهٔ اواز «شغل»اش می‌شویم).«گودار»، به‌جای‌تأکید برافرادیاآکسیون ، بیشترازکادربندی دوربین برای نشان دادن سطحی ومکانیکی بودن «معامله» واز خودبیگانگی ذاتی و لاینفك در «معامله» ، استفاده می‌کند. «گودار»، «حقیقت» رابه آن معنی‌که ما به‌عنوان«همچون زندگی‌واقعی» می‌پذیریم،عرضه نمی‌کند (اتفاقاًویانه‌آنقدرها اتفاقی،تحریك تماشاگران باعرضهٔ نمایش ممنوعه ــ ونه با«معیار رهایی‌بخش اجتماعی»، انجام می‌گیرد). «گودار» به‌آن شگرد بسیارمشکل‌عرضه به‌ماهمراه باارائه‌ابتذال وتفسیردربارهٔ آن، متوسل می‌شود. «گودار»، بیشتر از«یك مقطع زندگی» که بادقت برای پیروی ازمسایل احساساتی وفروش گیشه، برش داده شده، معمولی بودن رویدادرانشان‌می‌دهد. «گودار»، اظهارمی‌کندکه این‌نکته واقعیت حقیقی دنیای روزانهٔ ماست‌ودرفراسوی ظاهرسادهٔ آن ، ساختی‌اجتماعی وجود دارد .

صحنهٔ دیگری‌که «ژولیت» به‌نقش فاحشه ظاهر می‌شود، به‌همین‌سان‌است. «ژولیت» توسط دوستش «ماریان» به‌هتل خیلی آبرومندی برده می‌شود و یك آمریکایی‌که زیرپیراهنی‌ای بانقش پرچم‌آمریکا روی سینه‌اش به‌تن دارد وبه‌ما می‌گوید: نامش «جان بوگس» وشغلش خبرنگار جنگی در«سایگون»است و برای‌گذراندن تعطیلات درپاریس به‌سرمی‌برد، آنهارا کرایه می‌کند.خبرنگار ازآنهاعکس می‌گیرد ووادارشان‌می‌کند لخت شوندوآنگاه باساك‌های‌شرکت‌های هواپیمایی «پان‌امریکن» و « TWA » روی سرشان (فیلم‌برداری شده ازگردن به‌بالا) دراتاق، رژه بروند. «ژولیت»، صحنه رابا مونولوگی معرفت شناسانه‌کد بااخبار «ویتنام» وسروصداهای جنگ، درهم آمیخته می‌شود، پایان

می‌دهد. هیچ‌عملی برای او در بیان این که روزنامه‌نگار مزبور، «واقعی» یا حتی کاریکاتوری مناسب یک‌خبرنگار آمریکایی است، صورت نمی‌گیرد. حرف‌های خبرنگار که‌غالباً تمام‌رخ به‌سوی دوربین. ایراد می‌شود حکایت ازخود ـ بیگانگی اودارد («یک ویت کنگ مرده، بیست میلیون دلار برای خزانه‌داری آمریکاخرج برمیدارد. «پرزیدنت‌جانسن» بااین‌قیمت می‌تواند بیست‌هزاردختر مثل این‌ها رابرای خودش بخرد»). این حرف‌ها بدون‌کنایه وبه‌شکلی سطحی و بی‌حالت‌گفته می‌شود،گویی اوبه‌گونه‌ای مکانیکی، لطیفهٔ بی‌مزه‌ای‌راکه دریک «بار»(سایگون) شنیده‌است، نقل‌میکند.مکالمه‌ها، «غیرمکالمه» هستند وبرخوردها «غیر برخورد».

ماریان: بگو ببینم،روی‌زیرپیراهنی‌ات،آلمانی‌نوشته‌که«آمریکابرترازهمه»؟

امریکایی: آره...امااینا همونایی هستن‌که جیپ وناپالم اختراع‌کردن.

ماریان:...آره، شهر، ساختمانی درفضاست... عناصر متحرك شهر...من نمی‌دونم. ساکنان... آره، عناصر متحرك بـه همون اندازهٔ عناصر ثابت وغیرمتحرك. مهمن... وحتی موقعی‌که همه‌چیز یکنـواخت و خسته‌کننده است، منظرهٔ شهر میتونه باعث لذت خاصی بشه.

جریانی روان ومنطقی دراین‌گفتگو (دیالوگ) وجود ندارد؛ این‌خصلت ویژهٔفیلم‌است، چراکه«گودار»،دنیایی‌اجتماعی رانشان می‌دهدکه درآن،ارتباط بدزحمت برقرار می‌شود وافکارشخص درآن به‌زحمت گسترش میابد. در میان فیلم‌های«گودار»، مضمون‌این‌فیلم، غیرمعمولی‌نیست. برای نمونه، این مضمون بخش بزرگی ازفیلم قبلی او، یعنی«آلفاویل» رادربرمیگیرد. «آلفاویل»،شهری بودکه برای غریبه‌ای تازه‌وارد ونیز برای ساکنانش، هیچگونه معنی ومفهومی نداشت. معهذا، نیرویی هوشیار ودرعین‌حال عجیب‌ودیوانه درکانون قدرت‌آن وجود داشت‌که شهررا کنترل‌می‌کرد. پاریس فیلم «دویاسه‌چیز ...» بـاتمام ظاهر شناخته شده‌اش، ازیك ناخوشی ودردبدترهم رنج میبرد، چراکه‌کسی‌در فیلم نیست تا به‌وضوح اظهار کندکه این‌حالت، حالتی از هرج‌ومرج شدید است.درعوض، همه درآن‌به‌دام افتاده‌اند. گویی‌حتی«گودار»هم بامونولوگ‌های‌فلسفی‌اش (خارج ازکادر فیلم) که‌گهگاه بیان می‌شود، قادربه اظهارچیزی نیست تاازآن نتیجه‌گیری‌کند. شخصیت‌ها وکارگردان، یادرابتـذال واز خود ـ بیگانگی‌روابط اجتماعی به دام افتاده‌اند، یادر انتزاعی بودن اثیری فلسفه.

درسکانس سالن آرایش که زنی را زیر موخشک کن نشان می‌دهد ( از نیمرخ فیلمبرداری شده و به‌این‌وسیله، بر بی‌حالت‌بودن آن تشدید و تأکید می‌شود) به‌اندازهٔ کافی طولانی به‌نظر می‌رسد. زن، بی‌هیچ علت وزمینهٔ قبلی می‌گوید : «هروقت که ازخیابون ردمیشم، خیلی مواظبم. به‌تصادف‌ها قبل‌از اونکه اتفاق بیفتن، فکرمیکنم واگه‌زندگیم تموم‌بشه... بیکاری... ناخوشی... پیری... مرگ؟ هیچوقت ... نقشه‌ای برای آینده ندارم، چون که افق‌بسته است...» افکار اتفاقی ازیك زندگی ازخودبیگانه شده ... این : تمامی آن چیزی است که میتوان حدس زد.

«گودار» بارها درفیلم، تفسیری برموقعیت زنان ابراز می کند وسبك وشیوه‌های گوناگونی رابه‌کار می‌گیرد. گاه، اظهاریه‌ای نسبتاً صریح به شیوهٔ معمول فیلم‌های مستند، ارایه می‌شود: نمایی کوتاه‌مدت اززنی‌صندوقداردریك‌فروشگاه بزرگ که مشغول محاسبهٔ قیمت اجناس خریداری‌شده باماشین حساب است ؛ نمایی تله‌فتو از فاحشه‌ای که به‌دیواری تکیه کرده وسپس از پااندازی که به‌او نزدیك می‌شود؛ زنی‌درحدود چهل‌ساله، درحالی که روبه‌دوربین دارد ، به‌شیوهٔ مصاحبه‌های خیابانی، توضیح می‌دهد که اوبیش‌از اندازه مسن است تادرجایی به‌عنوان منشی استخدام‌شود، گرچه‌صلاحیت آن‌را دارد وازاین رو، تن خودرا میفروشد. باوجوداین، «گودار» حتی‌دراستفاده ازاین‌شیوه، تعمداً انتظاراتی را که ازقوانین‌برجای مانده از«سینما ــ حقیقت» (سینما وریته) وجوددارد، نادیده می‌گیرد. مونولوگ زن، لاینقطع‌ادامه دارد، درحالی که تصویرزن باتصاویری کوتاه ازتابلوی یك‌سوپرمارکت، یك‌مجتمع آپارتمانی، نمایشگاه مبل‌واثاثیهٔ منزل ودیگر جزییات پاریس از دید «گودار» ، اینترکات می‌شود.

درعین حال‌شیوه‌های دیگری نیزمورد استفاده قرارمی‌گیرد که به الحاقی عمدی برای جلب توجه به‌جزییات محتوی، منتج‌می‌شود. در بخشی کمیك،مرد سالخورده‌ای رادرآپارتمان مدرنش‌می‌بینیم که‌به‌طور همزمان، هم‌سرویس‌بچه‌داری دایر کرده (والدین ، زحمات اورا بادادن اجناس جبران می کنند که می‌تواند انتقادی تأکیدشده ازجامعهٔ مصرف باشد)وهم‌اتاق‌های خواب‌را برای مدتی کوتاه به‌فاحشه‌ها ومشتری‌ها، اجاره می‌دهد. (هنگامی که مرد سالخورده به‌اتاق خوابی، سرك می کشد،«گودار» فرصتی‌میابد تاتوقعات چشم‌چرانی را

با نشان دادن شخصی در لباس کارگری، به‌گونه‌ای بی‌حالت و لوس درحال نوازش ساق‌پای زن‌جوانی است که به‌همان اندازه بی‌حالت است، برآورده کـند) . «ژولیت»، دخترش را برای مواظبت دراین‌جا می‌گذارد ودوربین ازداخل پنجره به‌بیرون «پن» می‌کند واورا درپیاده‌رو ونیز پلیسی‌را که دومرد بازداشت شده‌را همراه می‌کشد، نشان می‌دهد... لحظهٔ کمیك، به‌سرعت پایان می‌یابد.

دریك‌لحظه رومانتیك وغنایی که درفیلم‌های‌این‌دورهٔ«گودار»، کمتر یافت می‌شود، زنی‌جوان ازاهالی‌الجزایر به‌نام «پولت» که‌درسالن آرایش‌کارمیکند، درنمایی درشت، چنین اعتراف میکند:

«به‌عنوان‌منشی که نتونستم‌کار کنم. (مکث)، نه،اعتقادی هم به‌آینده‌ندارم. راه‌میرم ...دوست‌ندارم جایی حبس‌باشم. موقعی که بتونم، مطالعه‌میکنم. آره، دوست دارم‌شخصیت مردها رومطالعه کنم...دوست‌دارم‌قدم‌بزنم.... کوهنوردی کنم... دوچرخه‌سواری کنم. فیلم؟ دویاسه‌دفعه درماه. امانـه درتابستون... تئاتر؟ هیچوقت به‌تئاتر نرفته‌ام. اما ازتئاتر خیلی خوشم میاد. ولی‌ترجیح میدم مطالعه کنم. زندگینامه‌ها. مطالعه زندگی مردم... شخصیت‌اونا ؛ کارشون... سفرنامه‌ها، تاریخ باستانی. یك‌درخت. بعداً، زمانی‌هم با فرانسوا ازدواج خواهم کرد... (مکث) دیگه‌چی‌کارمیکنم؟ خیلی چیزای معمولی. (تبسم میکند).

درچنین‌لحظه‌ای، قصد «گودار» ازفاصله‌گذاری میان‌تماشاگر وآکسیون روی‌پرده، برآورده نمی‌شود. این‌که «پولت» محدودیت‌های زندگیش را به‌گونه‌ای مالیخولیایی می‌پذیرد، آنسان‌که واکنشی مؤکد راموجب میشود ودر واقع اگر ساختمان اصلی فیلم، پیوسته اجازهٔ چنین‌تماشاکردنی غیرانتقادی را میداد، این‌واکنش‌حتی‌قوی‌تر ازآنچه‌که هست، میتوانست‌بوده‌باشد. دراین‌جا، زنی ازطبقهٔ‌کارگر به‌شیوه‌ای صریح تصویرمی‌شود، وبه‌خاطر جنسیت وطبقه‌اش است‌که همدردی را برمی‌انگیزد. «پولت» به‌طور جدی وبامتانت ، به‌عنوان شخصی شایسته‌که سزاوار احترام است، نشان داده میشود.

## انتقاد اجتماعی و سینمایی

این‌که بگوییم «گودار»، منتقدی‌اجتماعی‌است، توضیح واضحات‌است .

خاطرنشان کردن این که گودار، هنگام ساختن این فیلم، شیفتهٔ پرسش‌هایی بود دربارهٔ واقعیت، هستی، و این که آدم‌ها، دنیای پیرامون خودرا چگونه ارزیابی میکنند، ازتماشای خودفیلم، آشکاراست. آنچه که به‌درستی روشن نیست، رابطهٔ پرسش «اجتماعی ـ سیاسی» وفلسفی «گودار» است باگزینش‌های سینمایی وزیبایی‌شناسی که در «دویاسه‌چیز...» انجام‌گرفته است. شیوه‌های بیانی‌ای که در این فیلم بکارگرفته شده، درواقع باتئوری‌های اجتماعی، سیاسی وفلسفی که این فیلم دربردارد، لازم وملزوم یکدیگرند.

فیلم «دویاسه‌چیز...»، یکی ازفیلم‌های اجتماعی‌تر «گودار» است. لیکن «گودار، دردشناس اجتماعی» دراین فیلم، پیوسته با «گودارسینماگر» برخورد میکند. هردوی این نقش‌ها در تصمیم گودار، مبنی بر این که «دویاسه‌چیز...» نوعی مستند، مقاله‌ای سینمایی وچیزی بیش ازیك داستان ساختگی باشد، درهم می‌آمیزند. باوجود این، گودار، درعین‌حال به‌شیوهٔ سنتی نویسندگان رئالیست قرن نوزدهم، کارمیکند. همچون «بالزاك» و «زولا»، گودار نیز صداوصحنه‌های زندگی روزمره را ضبط‌میکند وصحنه‌هایی‌را که غالباً براساس گزارش‌های روزنامه‌ای است از محیط شهری تصویرمیکند: زنی که ازآب گرم حمام برای شستن خود استفاده میکند وبی‌توجه به‌آن که می‌باید برای گازی که آب راگرم میکند، پولی بپردازد؛ زن ومردی درزیرزمین آپارتمان، عشقبازی میکنند، چرا که جای خلوت دیگری یافت نمیشود؛ مردسالخورده‌ای که درمجتمع‌های آپارتمانی، اتاق‌هایش‌را برای فاحشگی به‌خودفروشان اجاره‌میدهد. چرا که ساختمان‌های مدرن (Hotel de passe) (هتل‌هایی که اتاق راساعتی به‌منظورعشقبازی کرایه‌میدهند) این‌درآمد کوچك راازبین برده‌است. «گودار»، همچون «گوستافلوبر»، بلاهت مثبت‌گرایانهٔ روشنفکران لومپن‌جامعهٔ بورژوایی رادرصحنه‌ای درکافه تصویر می‌کند، هنگامی که‌دونمونهٔ متوسط ازشخصیت‌های آثار «فلوبر» به‌اسم «بووار» و «پکوشه» را یك باردیگر معرفی میکند.

باوجود این، درسنت واقعیگرا وسنت مستند، تعصبی ذاتی وجوددارد که «گودار» آن رادرك میکندوازآن تنفردارد. واقعیگرایی‌مستند، آنچه‌راکه‌مشاهده می‌شودبه‌صورت یك‌شیئی‌نظری درمی‌آورد. این حالت، روندکاررا دربی‌حرکتی منجمد میکند ودرتجسمی مادی اززندگی، پایان می‌یابد. (درچنین موقعیتی، حدو

مرزی وجوددارد، چراکه فیلم درآن‌صورت نمی‌تواند منبع عمل باشد ، بلکه فقط منبع بازتاب زندگی‌خواهدبود).«گودار»، درمواجهه‌بااین‌وضع دشوار و محدودیت مستند، راه‌حلی متعلق به‌قرن نوزدهم راتکرارمیکند: اوباتجزیه‌کردن مستند درشکل کلاسیك، آن‌را مورد حمله‌قرار میدهد؛ تقریباً همان کاری‌که نویسندگان مدرنیست («پروست» ونویسندگان «رمان نو» ) انجام داده‌اند. معهذا، حتی این‌تغییر هم به‌بن‌بست می‌انجامد واوراه‌حل دیگری رامی‌آزماید، به‌این‌گونه که اثر باید حالتی از«خودبازتابی»داشته‌باشد. (همچنان‌که «آندره ژید» ودیگران درمورد«نوول» انجام داده‌اند). گودار، باافزودن‌گفتارهای‌تفسیری خود، دربارهٔ ساختن‌فیلم، گزینش‌هایش به‌ویژه درتصویرهای فیلم وتفکردربارهٔ واقعیت وعلم معانی زبان وارتباط بصری ، به‌نوعی راه‌گشایی مبادرت میکند. معهذا این نیزراه‌حلی متعلق به‌قرن نوزدهم است ؛ اوچندین‌بار تابلوی نئون یك پمپ‌بنزین (Azur) رادرنماهای حرکت عمودی دوربین به‌بالا، درحالی که آسمان درزمینهٔ کادرقرار دارد، نشان میدهد. این‌عمل، تکرار همان‌جست و جوی «مالارمه» ودیگرشاعران سمبولیست است‌برای (L'azur) ــ کلامی که «مالارمه» به‌عنوان نمادی از آنچه‌که مطلق ونگفتنی است به‌کار برد.

این‌دوگانگی«گودار»،درتوصیف عینی به‌شیوهٔ سنت واقعیگرا وتوصیف افراطی ذهنی به‌شیوهٔ نمادگرا (سمبولیست)، حالتی «روان پریشانه» نیست ، بلکه بیشتر ،کوششی‌است‌برای‌پیوند تناقضات‌اساسی «رومانتی‌سیسم»اروپایی‌ــ شناخت فردیت‌ذهنی‌وبه‌طورهمزمان، شناخت‌واقعیت‌تردیدناپذیر ماهیت‌اجتماعی بشریت. درتمام هنرهای فرانسه درقرن نوزدهم،این‌تناقض به‌دوجبههٔ مخالف ــ واقعیگرا ونمادگرا ــ رسوخ‌کرد، لیکن«گودار»، بافاصلهٔ یك قرن به‌طرح یك «سن‌تز» مبادرت میکند.«گودار» درساختن«دویاسه‌چیز...»نمی‌تواندبه‌قلمروهای اثیری اندیشهٔ نمادگرا (سمبولیست) داخل شود. وهمچنین بنظر می‌رسدکه او نمی‌تواند باردیگر به‌سینمای داستانی بورژوایی روی‌آورد وباعرضهٔ برداشتی ازواقعیت، خودرا راضی‌کند (حتی‌هنگامی‌که واقعیت به‌بخش‌های کوچکتر تقسیم میشود، مثل‌فیلم «برای گذران زندگی») ، چراکه برداشت حاصل شده توسط تماشاگران، هم برشناختی عینی دلالت دارد وهم‌برنوعی ایهام. این ، شناختی است‌که درآن، آنچه می‌بینیم ومی‌شنویم، «آشنا» است و نوعی ایهام

است، چرا که جزییات، پرسش‌های اساسی مانند «چرا این چنین است؟» را دشوار و پیچیده می‌کند وطرح داستانی، به‌طور ضمنی اشاره‌براین دارد که زندگی، رشته‌ای‌است دنباله‌دار ودارای تکاملی منطقی. داستان گویی سنتی به‌شیوهٔ کلاسیك، مخالف‌خواستهٔ «گودار»، دراین‌فیلم‌است‌برای کشف اندیشه‌های ایستای فلسفهٔ لیبرالی به‌منظور ارایه ماهیت اتفاقی وبی‌معنای زندگی ازخود ـ بیگانه شده.

فیلم «دویاسه‌چیز...» به‌آسانی برشیوهٔ «خودبازتابی»اش‌تکیه نمی‌کند، اگرچه بسیاری ازناقدان فیلم، توجه خودراروی ماهیت هنرسینمایی به‌عنوان دلبستگی اصلی‌کارگردان درساختن‌فیلم، متمرکز کردند (به‌ویژه: تفسیرگودار که همراه نمای بسیار درشت فنجانی قهوه، ایرادمی‌شود). درواقع: تصور می‌شود که‌بررسی دایره‌وار گودار ازماهیت فیلم درفیلم، برطبق اصطلاحات ونظریات خوداو، ناموفق است واین، محتوای واقعیگرای همان‌استعارهٔ «فاحشگی»است که پس‌ازتماشای فیلم، درفکرتماشاگران باقی میماند وپس‌از چندین‌باردیدن فیلم است‌که میتوان به‌دلبستگی اصلی کارگردان، پی‌برد.

معهذا،«گودار»، میتواندبه‌ترتیب، دودلبستگی‌را درهم بیامیزد. دریکی‌از لحظات جالب درپایان فیلم، گودارمیتواند توجه مارانسبت به آنچه‌که تاآن لحظه به‌ما آموخته، جلب‌کند، پسرده‌سالهٔ«ژولیت»، انشایی‌راکه برای مدرسه، تحت عنوان «دوستی» نوشته‌است برای مادرش میخواند. کودك، از دخترهای خوشگل، دخترهایی‌که زیباوبه‌درد بخورهستند‌خوشش می‌آید، لیکن از دختر‌هایی‌که عینك میزنند یادخترانی‌که باهوش وغیره هستند، تنفردارد. اجتماعی شدن‌او،مربوط می‌شودبه‌کوشش‌های‌ساده‌اش به‌منزلهٔ یك‌مقاله نویس.دردشناسی اجتماعی‌وهنر، درهم‌می‌آمیزد؛چون‌این‌بیان وطرزبرخورد،ازایدئولوژی‌اجتماعی منتج میشود.

در«دویاسه‌چیز...» است‌که تمامی دلبستگی‌های قبلی‌گودار با وضوح بیشتری خودنمایی می‌کند وبه‌همین دلیل است‌که فیلم مزبور به‌گونه قابل ملاحظه‌ای ازمعانی‌ومفاهیم متعددآکنده‌است. درواقع، دربارهٔ هرچیزی به‌طور مستقیم یابه‌طورغیر مستقیم ازطریق تصویر، صداودرکنارهم قرار دادن آنها، مطالب تفسیری بیان میشود. زندگی به‌عنوان جهانی ازاشیاء نشان داده میشود:

اجزای داخلی یك‌رادیو، آپارتمان‌های‌مرتفع، اثاثیه، تابلوهای نئونی،عناوین کتاب‌ها ودیگراشیاء . معهذا، مردم‌ودنیای اجتماعی‌شان نیز به‌صورت اشیاء در می‌آیند. گفت‌وگوها هرگز ازروی شانهٔ‌یك شخصیت درحالی‌که روبه‌دیگری دارد، فیلمبرداری نمی‌شود. زمانی‌که هردوشخصیت نشان‌داده می‌شوند. معمولا هردودریك خط‌قرارگرفته‌اند: یعنی روبه‌دوربین دارند یا طوری نگاه می‌کنند که چشم‌هایشان تلاقی نمی‌کند یا به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، یکی‌از شخصیت‌های خارج ازدید دوربین است. بدزحمت چنین به‌نظر می‌رسد که روابطی بین شخصیت‌ها وجوددارد.«ژولیت» ومردجوانی‌که در«مترو»کارمیکند، در حالی‌که دراتاق مهمانخانه‌ای‌ارزان قیمت رادمیروند، صحبت می‌کنند ودرواقع به‌حضور دیگری بی‌توجه‌اند، گویی آنها بطورتصادفی درمترو به‌هم برخورد کرده‌اند . به‌این ترتیب ، استعارهٔ فاحشگی به‌شکل بیانیهٔ‌نهایی درمی‌آید ؛ دربارهٔ تجسم تمایلات جنسی‌وعشق‌جسمانی. درواقع، مردم واعمال متقابل آنها به‌صورت‌اشیاء ظاهرمی‌شوند.درست طبق‌تصور«ماریان» ـ دربخشی که‌قبلاذکرشد ـ ساختمان‌ها، اشیاءثابت‌شهرهستندومردم،اشیاء متحرك آن.ازاین‌چشم‌انداز،فیلم«دویاسه‌چیز..»، «دربارهٔ» موقعیت زنان پاریسی نیست، همچنان‌که «دربارهٔ» جنگ ویتنام که‌آن هم‌مورد بحث‌قرار می‌گیرد نیزنیست . هردوی این‌ها به‌مثابهٔ نمونه‌هایی ویژه از یك عارضهٔ کلی‌محسوب می‌شوند. بنابراین، داستان «ژولیت»، داستانی جهانی است. چنین تجزیه و تحلیلی از جامعه ، ادامهٔ همان نگرش «گودار» درفیلم « برای گذران زندگی » است که علت و معلول رانادیده می‌انگارد و آنجا که انگیزه‌ها به‌روشنی بیان می‌شود ؛ تمامی آنچه‌که بدما نشان داده می‌شود. موقعیت‌های عینی است . معهذا ، یك چنین ارایه و نمایشی به تنهایی نیز محدود کردن فکر است . چراکه بدون تشریح و توضیح ، تمامی آنچه‌که می‌توان انجام داد عبارتست از نشان دادن یا سنجیدن یك موقعیت ، لیکن سنجش متفکرانه دربارهٔ این‌که چرا یاچگونه این موقعیت به‌وجود آمده و یا این‌که چگونه می‌تواند به‌طور عمده‌ای تغییر داده شود ، صورت نمی‌گیرد. آنگاه دراین‌مرحله،«گودار»: درحدنهایی. یك‌فرد باافکاری رادیکالی‌است،لیکن هنوز منتقد بورژوای جامعه است. یافتن علت‌هایی برای معلول‌ها و نشان دادن این‌که تغییر چگونه می‌تواند صورت بگیرد، عنصرتازه‌ای درفیلم‌های سیاسی

او پس‌از (۱۹۶۸) میشود.

انتقاد اجتماعی گودار در «دویاسه چیز ...»؛ همچون یك اثـر هجایی جالب است که میتواند تصویر ومحکوم کند ، لیکن نمی‌تواند راه حـل‌هایی پیشنهاد کند . درحیطهٔ داستان این‌فیلم، اندیشهٔ گودار فقط میتواند دایره‌وارعمل کند . سپس،گودار دراین‌مرحله ازتکامل ذهنی خویش، درحـد نهایی نگرشی منفی‌نسبت‌به‌جامعه وبه‌ویژه درحدنهایی بررسی سکس‌گرایی‌جامعه قرارمیگیرد. او میتواند استثمار زنان رانشان دهد، لیکن ازپیشنهاد راه‌حلی، عاجز میماند. همه چیز در تردید و انجماد است ... ما هنوز در « سرزمین سترون »، نوشتهٔ «تی.اس .الیوت» هستیم، تماشاگرانی بی‌جنبش وبی‌تأثیر درغوغای همیشگی وسروصداهای شهر وهجوم عاری از صفات انسانی آگهی‌های تجارتی بصری.

درانتهای دومین صحنهٔ کافه‌ـ یکی دیگرازآن‌لحظاتی که تمامی آکسیون قبلی فرو می‌ریزد تا بصیرتی تازه‌را به‌وجود آورد ـگودار هنوز هم‌دراندیشهٔ جدایی است . گردآورندگان خستگی‌ناپذیر جملات ، «بووار» و «پکوشه»؛ درپناه تودهٔ انبوهی کتاب مینشینند وازمیان این‌انبوه، جملاتی رابه‌طور سرخود انتخاب ورونویسی‌میکنند. «پکوشه» غذا می‌خورد وهمچنان‌که مشغول جویدن است، همکارش یکریز حرف‌میزند، مسئول‌بار (بارمن) از«پکوشه»می‌پرسد که بعد از غذا چه میخواهد بخورد. او درخواست یك « Mystére » میکند. (به‌اصطلاح « رمز، مرموز » وهمچنین نوعی دسربستنی). همچنان‌که «بووار» بخشی از مطالعات پدیده شناسی ، دربارهٔ «اندیشه» و«هستی» را میخواند ، « بارمن » فریاد می‌زند که «هیچ‌گونه رمزی وجود ندارد» (شوخی گودار : نه دسری ونه رمزی) و «پکوشه» به دوربین خیره میشودگویی اندیشه‌ای تازه بدمغزش خطور کرده است ـ پدیده‌شناسی ودر مورد خوراك‌ها آشنا بودن ، درهم می‌آمیزد ؛ انتزاعی و واقعی درهم‌آمیخته میشود . شاید ، این مرحله‌ای است که «گودار» ، اندیشهٔ غیرماتریالیستی را نفی میکند .

## نتیجه‌گیری :

«گودار»، درفیلم‌های‌این‌دوره، به‌حد غایی‌ونهایی انتقاد اجتماعی امکان‌پذیر درحیطهٔ ایدئولوژی مسلط جامعهٔ سرمایه‌داری غربی،یعنی اندیشه وطرز فکر بورژوایی، دست یافت . فیلم «دو یاسه چیز ... » وضع زنان را به‌منزلهٔ

نموداری برای بررسی جامعهٔ معاصر،مورد توجه قرار میدهد. واین‌بررسی بد- انتقادی شدیداً نافذ دربارهٔ نقش زنان وهمچنین جامعه به‌طور وسیع‌تر ، منجر میشود . به‌هرحال، گودار درعین این که به‌توصیف ، تجزیه و تحلیل و انتقاد آنچه‌که در «دویاسه چیز...» وجود دارد می‌پردازد به گونه‌ای آگاهانه ، به- بن‌بست می‌رسد .

ویژگی پیام گودار در «دویاسه چیز ...» به‌استنباط محتوای آشکار و همچنین به‌منظورهای زیبایی‌شناسی نمایش داده شده درفرم فیلم، بستگی دارد. دراین‌مرحله، بانمایش‌زندگی«ژولیت»، به‌عنوان واقعی‌ترین‌مضمون بررسی‌شده درفیلم، می‌باید دقیقاً سؤال کنیم که گودار چه‌نوع چشم‌اندازی برضدسکس- گرایی ارایه می‌دهد .گودار طی دوران زندگی حرفه‌ای خود، شیفتهٔشخصیت- های اصلی زن درفیلم‌هایش بوده وبه‌طورکلی نسبت به آنها ، اظهار همدردی کرده است. چنین به‌نظر می‌رسدکه این همدردی، ازخصلت وخواستهٔ شخص گودارسرچشمه می‌گیرد، لیکن به‌هنگام ساختن‌فیلم «دویاسه‌چیز...»، اوهنرمندی مشهور بود،کارگردانی‌که می‌توانست هرگونه موقعیتی را برای فیلم‌های‌رنگی وایداسکرین باپخش وتوزیع معمولی‌تجاری دراختیار داشته باشد. کارگردان مشهور در «دویاسه چیز . » نظریات خود را دخالت می‌دهد . برای نمونه ، تداخل مداوم رنگ‌های اصلی آبی،زرد وقرمز برای بیان ونمایش یك منظور زیبایی‌شناسی را در نظر بگیرید که بدون «معنی» ویژه‌ای ، انجام میشود . بدهمین‌ترتیب، مونولوگهای خشك فلسفی‌شخصیت‌ها وخودگودار، تنها باتعدی وارده بر«ژولیت» به‌عنوان یك‌زن، قابل‌لمس‌ترین‌رابطه را داراست .گودار در «دویا سه چیز ..» ، هنگامی درحداقل تأثیرگذاری است که می‌خواهد خیلی هنری باشد ومؤثرترین لحظاتش،زمانی است که صریح‌است، همچون‌صراحت اودرمونولوگ «پولت» .

دراین زمان، عامل دیگری نیز در تکامل کودار تأثیرداشت . این عامل دیگر، سیاسی شدن روزافزون او وتأثیر شدید اندیشهٔ چپ‌گرایان معاصربود. تکامل عمدهٔ ناآرامی‌های رادیکالی‌دههٔ (۱۹۶۰)، تأکید برفرم‌های عصیانگرانه وملی بود : (آزادی جهان سوم)، ناحیه‌ای (برای اصلاح آموزش وپرورش، بهداشت وغیره)، وگروه‌های تحت فشاری‌که می‌خواهند فاصلهٔ طبقاتی را از

میان بردارند (زنان، اقلیت‌های نژادی وقومی، دانشجویان، جوانان وغیره). واین عصیانگری، هم ازگروه‌هایی که عملا مبارزه می کنند ناشی می‌شود وهم ازفکر واندیشهٔ فلسفه علمی شرقی (گرچه گرایش گودار به‌این طرز تفکر،در نهایت امر، مبهم است وهرگز به‌گروه سیاسی ویژه‌ای وابسته نیست) ونفوذاین جهت تازه رادیکالی، مطابق‌خواستهٔ گودار برای‌بررسی جدی چنین‌مبارزه‌هایی برطبق ضوابط وشرایط خود، بدون همسازی آنها با تجزیه و تحلیل طبقاتی خشك «چپ‌قدیمی»، مشاهده نمی‌شود. به‌این ترتیب، درفیلم‌های «تعطیل‌آخر هفته» و «یك به‌اضافهٔ یك»، «مبارزه درایتالیا»، «ولادیمیرو‌روزا» و«همه چیز بروفق مراداست» بابخش‌هایی که در بردارندهٔ مونولوگ‌های موافقین‌مبارزات زنان است، روبه‌رومی‌شویم.

بی‌تردید، گودار می‌بایستی به‌خاطر شناخت و ارایه نیروهای مترقی، تحسین‌شود. معهذا، دراین طرزتلقی، نکته‌ای وجود دارد. برای نمونه، درفیلم «صداهای بریتانیا»، دانشجویان شورشی،کارگران ومونولوگ‌های مربوط به‌مبارزهٔ آزادی‌بخش ارایه می‌شود بی‌آنکه زمینه‌ای بیشتراز «همینی‌که هست» فراهم کند. گودار به‌هنگام‌فیلمبرداری‌فیلم‌ناتمام «One A.M.» (که سرانجام توسط شخص دیگر وتحت عنوان «One P.M.» تمام شد) نگرشهای بسیار متفاوت وحتی ضد ونقیض رادیکال را درکنار هم می‌گذارد: مبارزه جویی قدرت سیاه «الوریج کلیور»؛ مونولوگ «تام هیدن» پیرامون «چپ‌نو» و ناسیونالیسم فرهنگی سیاهان «لی‌روی جونز». (بااین‌همه باید نسبت به‌گودار منصف باشیم وشاید ناتوانی دریافتن راه‌حلی برای وضع دشوار، دلیلی‌برای رها کردن این فیلم بود.) گودار بدون‌بهره‌گیری از «سن‌تز»ی قانع‌کننده به‌بررسی نگرش‌های متضاد وطرز تلقی‌های «چند نقطه‌نظر»ی‌لیبرالی که دراخبار تلویزیون ومستندهای‌تلویزیونی‌آمریکا دربررسی مباحث وموضوعات روزوجود دارد، می‌پردازد ودریغ که پا ازاین فراتر نمی‌گذارد. گودار نگرشی فاضلانه در مرحله‌ای واحد به‌دست نمی‌آورد؛ بلکه چشم انداز سیاسی‌اش با فیلم‌های پس‌از «۱۹۶۸»، گسترش می‌یابد وعمیق می‌شود.

گودار به‌منظورگام نهادن درفراسوی ترویج اندیشه در «دویاسه چیز...» (که در فیلم‌های سیاسی بعدش انجام می‌دهد) دربررسی علل تعدی جنسی،

نژادی وطبقاتی، اجباراً به‌دونتیجه می‌رسد : نخست آن که انسانها ، محصول روابط اجتماعی‌شان هستند (یعنی ازنظر روانی،مشروط شده‌اند وهمین‌روابط به‌طور تغییر پذیری وضع آنها را تعیین میکند) و «واقعیت» و«حقیقت»دربارهٔ انسان‌ها فقط ازطریق تفاهم روابط اجتماعی پدید می‌آید . نتیجهٔ دیگری که «گودار»، مجبور بود به‌آن دست‌یابد،این بود که طبیعت‌انسان‌ها وروابط‌اجتماعی‌شان، مسئله‌ای تاریخی است .گودار دردورهٔ وابستگی به‌گروه «ژیگاورتوف»، خود را متعهدکرد که اندیشه‌های قبلی رامورد بررسی وارزیابی دوباره‌قرار دهد . بافیلم «همه چیز بروفق مراد است»، اوباز هم اندیشه‌های اخیررا که‌طی وابستگی به‌گروه «ژیگاورتوف»آغازکرده بود، دنبال میکند. هنگامی که این نکته درنظرگرفته شود،برای مسایلی که درفیلم‌های‌قبل‌از «۱۹۶۸ ≳ طرح‌میشد، راه‌حلی پدید می‌آید : انسان‌ها میتوانند وضع خودرا که از لحاظ تاریخی تأثیر پذیرفته، به‌وسیلهٔ مداخله درتاریخ، تغییردهند. ازاین‌رو، «همه‌چیز بروفق مراد است» به‌سادگی شرایط وموقعیت شخصیت اصلی زن‌فیلم را نشان میدهد ودرعین حال او راسرگرم مبارزه برای«آزادی» هم‌نشان میدهد. دراین مرحله است که‌گودار ــ اینك «گودار» و«گورن» ــ مایل نیست تنها به‌بررسی جهان آن‌چنان که هست بپردازد ، بلکه ترجیح میدهد جهان راهمچنان که تغییر میکند واین که چگونه جهان ممکن است تغییرکند درفیلم‌هایش نشان بدهد .

---

**توضیح:**«بووار وپکوشه»نام یکی‌ازآثار«گوستاوفلوبر»است. دوسیاح بازنشسته‌اندکه به‌هنررومیکنند وبه‌بررسی وبازنویسی آثار دیگران می‌پردازند وحاصل تمام این غور وتفحص‌ها، نومیدی‌است . وگودار هم دراین فیلم ، از شخصیت‌های شناخته شدهٔ ادبیات فرانسه برای بیان منظورش مددمی‌گیرد.

# ۷

## فیلمسازی و تاریخ

سؤال ـ چگونه وکی با«ژان‌لوك گودار» آشنا شدید ؟

گورن ـ در «۱۹۶۵» بایکی از گروه‌های فعال که‌گاهنامه‌های سیاسی منتشرمی‌کرد، همکاری داشتم .گودار ، چیزهایی راکه ما منتشرکرده بودیم ، خوانده بود وتوجهش به‌کارهایی‌که ماانجام می‌دادیم، جلب شد. می‌خواست در خلال تحقیقاتی‌که برای تنظیم سناریوی فیلم «دخترچینی» به‌عمل می‌آورد بایکی ازما آشنا بشود . به این ترتیب، ما به بحث دربارهٔ سینما پرداختیم که درعین‌حال، شامل بحث پیرامون هرموضوعی دربارهٔ فیلم نیز می‌شد؛ از جمله: نوع فیلم‌هایی‌که این روزها به‌ما عرضه می‌شود ، و نظامی که آنها را تولید می‌کند. وهمچنین به‌بحث دربارهٔ سیاست و زیبایی‌شناسی، وزیبایی‌شناسی‌رابه‌عنوان نوعی خط‌مشی آغازکردیم . این آشنایی، درسال‌های بعد نیز توأم با رابطـه‌ای آزاد وبی‌تعهد ادامه یافت . من درتنظیم ونگارش سناریوی «دختر چینی» مستقیماً درگیرنبودم ودخالتی نداشتم ، لیکن‌بسیاری ازچیزهایی را که به«گودار»گفته‌بودم، واغلب به‌عنوان شوخی ومزاح‌بود، بعداًدرفیلم«دخترچینی» گنجانیده شد . گودار همواره ازاستعداد شگرفی برای انتخاب چیزهایی‌که می‌خواهد وازکار درآوردن آنها طبق خواسته ومیل خویش، برخورداراست . خیلی‌پیش ازاین‌که بااو ملاقات‌کنم، می‌دانستم وبه‌خوبی دریافته بودم که‌فیلم‌هایش، تنها فیلم‌هایی (انقلابی وتحولی) هستندکه درفرانسه ساخته می‌شوند .

نخستین نمایش عمومی فیلم«تفنگداران» (۱۹۶۳) را به‌خوبی به‌یاد می‌آورم. فقط ۹ نفر این فیلم را دیدند، ومن یکی از آنها بودم .

سؤال ــ زمانی که «دخترچینی» به‌نمایش درآمد، بسیاری از انقلابیون . این فیلم را به‌خاطرداشتن جنبه‌های فکری «پتی‌بورژوا»، مورد انتقاد قراردادند. شما که یك روشنفکر «مردمی» هستید چه‌فکرمی‌کنید ؟

گورن ــ زمانی که فیلم رادیدم ، برداشت‌های درهم و برهمی داشتم . نخست این‌که خیلی‌عصبانی شده‌بودم، چراکه درآن زمان، خودرا خیلی جدی می‌گرفتم واز تصویری‌که گودار از گروهی‌که من با آن‌هاکارمی‌کردم، ترسیم کرده بودکاملا برآشفته وعصبانی شده بودم . خیلی‌ها فکرکردندکه‌گودار ما را به‌مسخره واستهزا گرفته، لیکن اصل موضوع خیلی پیچیده‌تر ازاین‌ها بود وفیلم به‌درستی توانست روحیهٔ واقعی‌جنبش ونهضت جوانان درآن زمان خاص رابه‌خوبی‌ضبط کند . فیلم،گزارشی واقعیگرابود نه‌گزارشی انتقادی .«گودار»، با تمامی این جنبش‌ها ، همدردی وهمفکری فراوانی‌داشت ــ به‌خاطر جوان‌گرایی تمامی آنها .

دراین موقع بودکه من، فرم فیلم مزبور را کاملا رضایت‌بخش یافتم . لیکن پس ازآغاز همکاری با یکدیگر ، به تماشای فیلم نشستیم ، به این نکته پی‌بردیم که فیلم«دخترچینی» ازنظرداستانی واقعاً خیلی‌سنتی بوده‌است، وچنین به‌نظرمان رسیدکه ازجهات مختلفی، فرمی کهنه و قراردادی دارد . این فیلم . پیشرفت ناچیزی‌درمقایسه بافیلم‌های «دویا سه‌چیز دربارهٔاومی‌دانم» یا«مذکر. مؤنث» یاحتی «ساخت‌آمریکا»؛ (موقعی‌که برای نخستین بار این‌فیلم را دیدم به‌هیچوجه ازآن خوشم نیامد) را نشان می‌دهد، لیکن ازاین‌جهت جالب‌است که می‌کوشد پیوندی میان دوکلمه که وجه مشترکی بیش از دوحرف نخست خود دارند ــ Politics و Poetry ــ به وجود آورد.

موضوع بحث‌هایمان مشخص‌تر شدوبیشتر پیرامون نکات ومسایل‌مربوط به زیبایی‌شناسی دور می‌زد . هردو، نیاز شدیدی برای دگرگونی در زیبایی‌شناسی‌سینما که در بادی‌امر به هیچوجه سیاسی به‌نظر نمی‌رسد، لیکن در واقع چنین است ، احساس می‌کردیم . گودار پس از فیلم «تعطیل آخر هفته» به‌مرحله‌ای بحرانی در زندگی خودگام نهاد ودرصدد برآمد فیلم‌های شانزده

میلی‌متری بسازد، لیکن بعداً تصمیم گرفت آنچه‌را که تهیه کرده بود، دور بریزد. وآنگاه «تراکت‌های سینمایی» ماه مه (۱۹۶۸). (دربارهٔ اعتصاب وسیع دانشجویان وکارگران) را ساخت که راهی بود برای ساختن فیلم‌های تبلیغاتی-سیاسی، وضمناً نشان بدهد که فیلم‌را می‌توان خیلی سریع وبا بودجه‌ای بسیار اندك ساخت. درواقع، بحران اودرپایان سال «۱۹۶۷» آغاز شد، یعنی هنگامی که برای ساختن فیلمی‌داستانی به«کوبا» رفت، اما با بن‌بست روبروشد ونتوانست فیلم را به پایان برساند. پس از مراجعتش از کوبا، رابطهٔ ما خیلی نزدیك وصمیمانه شد.

سؤال ــ ازگودار چنین نقل‌قول شده که‌ازجمله دلایلی که او به همکاری شما ادامه داده، این بوده است که او درشرف ترك سینما بود، به‌این منظور که فرد سیاسی فعالی بشود، وشما درشرف ترك اردوگاه سیاسی خود بـه منظور فعالیت وکار درسینما بودید.

گورن ــ مدتی بود که می‌خواستم فیلم‌هایی بسازم لیکن نمی‌خواستم ازطریق نظام سنتی فیلمسازی به‌این‌کاراقدام کنم، از این‌رو، به تجزیه و تحلیل فیلم‌هایی که درفرانسه تهیه شده بود واین که چه نوع زیبایی‌شناسی‌ای متناسب با مسایلی‌است که‌کوشش درتعیین ویژگی‌ها یا محوآنها دارم، به‌کاردرسینما روکردم و به‌زودی برایم آشکار شد که من‌نمی‌توانم باهیچ کس دیگری به‌جز «ژان‌لوك‌گودار»، همکاری بکنم. البته این‌گزینش، راهی پرخطر ومخاطره‌آمیز برای ورود وکار در زمینهٔ ساختن فیلم بود، چرا که گودار تمامی حواس خود راروی اندیشه‌هایش متمرکز کرده‌بود وازهمهٔ خصوصیات مرموز یك«مؤلف» برخوردار بود. درآغازسال (۱۹۶۸)، پس‌ازاین که از جانب مجلهٔ «لوموند» مقاله‌هایی‌درزمینهٔ نقد ادبی دراین‌مجله می‌نوشتم ــ اخراج شدم، درکارخانه‌ای به‌کارپرداختم. گودار می‌خواست فیلمی با همکاری همهٔ گروه‌های مختلف و افرادگوناگونی که می‌کوشیدند به‌شیوه‌ای نو زندگی کنند، بسازد: گروه‌هایی که باسیاست، موسیقی، تئاتر وغیره درگیری و سروکار داشتند. قرار این بود که فیلمی بیست وچهار ساعته به نام «Communications» باشد و از من خواست که ساختن بخشی ازاین فیلم را به‌عهده بگیرم. به‌این ترتیب، شروع کردم به نگارش سناریویی با نام «یك‌فیلم فرانسوی»، براساس‌تجربه‌ای

که طی دوسال درسازمان دادن وتشکیل گروه‌های سیاسی به‌دست آورده بودم.
پس ازنگارش، سناریو را به‌گودار دادم. کوشش‌این بودکه مطالب ونکات سیاسی را در فرم زیبایی‌شناسی خاصی بگنجانیم، والبته این طرح هرگز به‌فیلم برگردانده‌نشد. اما کلیه‌فیلم‌هایی که ما پس‌ازسال«۱۹۶۸»به‌بعد ساخته‌ایم‌از جهتی، یك «دگرسازی» کلی‌ازاین‌سناریوی‌اریژینال هستند: «صداهای‌بریتانیا»، «پراودا»، «همه چیز بروفق مراد است» وغیره ....گودارهم بازتاب‌های‌فکری خود را به‌سناریو اضافه‌کرد وتکامل تدریجی من‌نیزچیزهایی تازه به‌آن‌افزود.

سؤال ــ به‌این ترتیب، سناریوی مزبور راواقعاً باید سرآغاز پیدایش «گروه ژیگاورتوف» دانست؟

گورن ــ بله، لیکن بااین همه، بازهم نخستین فیلم‌ها را خود گودار ساخت: «فیلمی مانندبقیه»، «صداهای بریتانیا»، «پراودا». وسپس این‌فیلم‌ها تحت عنوان آثاری ازجانب «گروه ژیگاورتوف» عرضه شد به‌این منظور که به‌تماشاگران خاطرنشان‌کند، درست است‌که فیلم‌های مزبورساختهٔ «ژان‌لوك ـ گودار» هستند، درعین حال حاصل ونتیجهٔ بحث‌های مربوط به‌مسایل زیبایی‌ـ شناسی میان مادونفر نیز هستند.

اسم‌گروه درآغاز، بیشتر جنبهٔ‌شوخی داشت، البته درهمان زمان هم‌عملی سیاسی در زیبایی‌شناسی به‌شمار می‌رفت. اگر ما می‌خواستیم نـوع و شیوهٔ تازه‌ای از زیبایی‌شناسی مطرح کنیم و بخواهد با این‌حقیقت‌که ما در زندگی خود با محتواهـای جدید ومتناقضی‌که تجربه می‌کنیم، متناسب باشد، باید به‌مشخص‌کردن اثرسینمایی‌خودمان باشیوه‌ای‌که هنوزدرآن زمان «موجودیتی» ندارد، شدیداً پایبند باشیم: یعنی « تاریخ واقعی فیلمسازی.» وشیوهٔ نگارش وضبط رویدادهای تاریخ فیلمسازی هنوزهم برهمان‌اساس «ایده‌آلیستی»ای‌که تمامی تاریخ‌ادبیات را دربرمی‌گیرد، قراردارد. به‌عنوان مثال، هنگامی که ما نام «ژیگاورتوف» را برای‌گروه خود اختیارکردیم، هرچندکه وضع‌وموقعیت متفاوتی با اوداشتیم، منظورمان این‌بودکه توجه خود را روی نخستین فیلمساز (دوران انقلاب بلشویك) متمرکزکنیم. مانمی‌خواستیم پدری‌برای خودمان‌دست وپا کنیم، چراکه ما «فروید»ی نیستیم، ونمی‌خواستیم این حرف پیش آید که ما حالا می‌خواهیم همان‌کاری را بکنیم‌که «ژیگاورتوف» انجام داد. ما

فقط می‌گوییم که او(ورتوف)، تجربه‌ای واقعی از بنیادهای تبلیغات سیاسی داشت، ودرنتیجه بعضی مسایل را طوری می‌توان ازکار درآوردکه برای مقاصد مورد نظرمان، مورد استفاده قرار بگیرد.

سؤال ــ لیکن موقع «ایزینشتین» هم مشخص بود. پس دلیل انتخاب ورتوف چه بود؟

گورن ــ به‌این‌خاطر که (ورتوف) درآن زمان، هیچ شهرت ومعروفیتی نداشت ونقش واقعی‌اش به‌خاطر «شخصیت» ایزینشتین کاملا تحت‌الشعاع قرار گرفت، وبه‌این خاطر که او با مـواد ومطالب خبری سروکار داشت وسرانجام به‌خاطر قدرت ونیرویی باورنکردنی نوشته‌های زیبایی‌شناسی وسیاسی ورتوف. روشی که ما درانتخاب نام «ژیگاورتوف» پیش گرفتیم، راهی بود برای مخالفت وضدیت با شهرت وجلال فراوان ایزینشتین، وبه‌ویژه روشی که‌افتخار وجلال او با مقولهٔ سست وبی‌پایهٔ زیبایی‌شناسی بورژوایی درهم آمیخته شده بود.

ایزینشتین و«ورتوف» رو در روی موقعیتی خیلی ساده وآسان بودند و به‌سازمان وتشکیلاتی سیاسی وابسته بودندکه می‌خواست تمامی قدرت توفندهٔ مردم روسیه را آزادکند. این‌نیروی انقلابی، این دو هنرمند خلاق‌را نیز در بر می‌گرفت، و در نوشته‌های تئوریك ایزینشتین، برخلاف نوشته‌های تئوریك ورتوف، شیوهٔ کاملا متفاوتی برای فرد درحال «عمل» می‌بینیدکه فکر واندیشه دارد وخود را درتاریخ زمان خویش منعکس می‌کند. ایزینشتین همچون یك «مؤلف» کار می‌کرد وبدیهی است‌که کشش او، یك کشش خیلی سنتی بود. البته ورتوف نیز یك «مؤلف» بود، همه هستند. مسئله این نیست‌که تئوری «مؤلف» با تئوری دیگری به‌مخالفت ومعارضه برمی‌خیزد، مسئله این است که فرد چگونه دربارهٔ فردیت خویش، فکر می‌کند. «ورتوف» ــ خیلی صریح‌تر از «ایزینشتین» ــ فردیت خود را با نیروهای انقلاب در آمیخت. تفاوت و تمایزی که ما میان ورتوف و ایزینشتین قایل می‌شویـم، در تجزیه و تحلیل نهایی جایی ندارد، لیکن به‌خاطر نوع زیبایی‌شناسی مورد نیاز آن‌زمان، نکتهٔ تراژیك این بود که ورتوف و ایزینشتین، مسئله‌ای را به‌درستی درك‌نکردندکه این دونفر، دوقطب یك «ارگانیسم» بودند، و ما باید هردوی آنها را به‌دقت مطالعه وبررسی کنیم. ما همواره به‌منزلهٔ افرادی اهل بحث وجدل عمل کرده‌ایم

وهرگز همچون صاحبنظران آکادمیك که از حقایق ابدی سخن می‌گویند عمل نکرده‌ایم که بخواهیم ورتوف را بدایزینشتین ترجیح بدهیم. ما برای هر دو نفر ارزش واحترام فراوان قایل هستیم.

درواقع، نخستین فیلم‌های ژان‌لوك گودار ومن که باهمکاری یکدیگرساختیم بدترتیب عبارت بودند از«باد شرقی»، «مبارزه درایتالیا» و «همه‌چیز بر وفق مراد است». بدیهی است که اگر ژان‌لوك گودار از نام و شهرتی کـه فعلا برخوردار است، برخورداری نمیداشت، این فیلم‌ها هرگز ساخته نمی‌شدند. ونکتهٔ خنده‌آور در این بود که اگر من، سناریوی فیلم «مبارزه در ایتالیا» را عرضه می‌کردم، به‌عنوان اثری کاملا دیوانه‌وار و نامعقول تلقی می‌شد، حال‌آن که اگر همین سناریو ازجانب گودار پیشنهاد می‌شد، همه‌آن‌را به‌عنوان‌شاهکاری از یك نابغه قلمداد می‌کردند. همه تعجب می‌کنند که ما چگونه با یکدیگر کار می‌کنیم... چه کسی مسئول چه‌چیزی است، وچه کسی می‌گوید«حرکت!» خوب، گودار می‌گوید «حر» ومن می‌گویم «کت».

سؤال ــ لیکن با نگاه به‌سه فیلم اخیری که در ساختن آنها مستقیماًدست داشته‌اید، چنین بنظر می‌رسد که ازنظر سیاسی، منظم‌ترین وواضح‌ترین آثار مورد بحث هستند، از این‌رو، آیا حقیقت ندارد که شرکت ودخالت اصلی‌شما تجزیه وتحلیل«واضح سیاسی» موضوع است؟

گورن ــ خیر، من تصور می‌کنم که عکس‌آن درست باشد، چراکه این سه فیلم اخیر، فیلم‌هایی هستند که اساساً من ساخته‌ام. شرکت ودخالت اصلی من به‌زیبایی‌شناسی فیلم‌ها مربوط می‌شد،واین‌هم کاری پیچیده بود ازاین‌جهت که من همواره کوشیده‌ام چیزی‌را از میان چیزهایی که می‌شناسم، مطرح کنم. وآنچه من‌خواستم امکان انقلاب و تغییری اساسی در زیبایی‌شناسی‌ای بود که گودار در فیلم‌های قبلی خود، مطرح کرده بود. اساساً هرکاری که من انجام داده‌ام ازآثار پیشین‌گودار الهام می‌گیرد وبه‌همین دلیل‌است که بعضی ازفیلم‌های اخیرمان،کاملا«گودار»ی تلقی می‌شوند، حتی با توجه به‌این کـه من‌آنها را ساخته‌ام. البته این نظر و رجعت به‌آثارگذشته،کاری معمولی است، چراکه من نیازی به بازگشت و بـررسی دوباره کارهای اولیهٔ او داشتم و در نتیجه، جنبه‌هایی ازکار او راکه حتی خودش هم کشف نکرده بـود، کشف کردم.

گودار هرگز در ابراز این‌که آثار پیشین او، آثاری مهجور بودند ، موضعی تدافعی نمی‌گیرد ، این‌گفته را از زبان او نقل می‌کنند، لیکن حقیقت ندارد. من باگودار دربارهٔ فیلم‌های قبلی‌اش مثل «تفنگداران» ، «پی‌یروی دیوانه» یا «دویاسه چیز دربارهٔ او می‌دانم» ، خیلی صحبت می‌کنم . تردیدی نیست که گودار تنها فیلمسازی درفرانسه‌بوده است‌که نوعی انقلاب را درزمینهٔ زیبایی‌شناسی فیلم پدید آورده ومااز همین جاست که‌کار خود را دنبال می‌کنیم .

سؤال ــ حال‌که صحبت از اشاره‌هایی به‌فیلم‌های اولیه‌گودار پیش‌آمد، نقل قول صریحی درفیلم «همه چیز بروفق مراد است » از صحنهٔ آغـاز فیلم «تحقیر» وجود دارد .

گورن ــ بله این صحنه، صحنه‌ای تقلیدی بود، نوعی شوخی ومزاح‌که می‌خواستم درفیلم بگنجانم. دیالوگ، دقیقاً دیالوگ است، لیکن محتاطانه‌تر، چرا که «جین‌فاندا» این دیالوگ را به‌شیوه‌ای‌که تااندازه‌ای‌کنایه‌آمیز است، ایراد می‌کند وسپس آنها همگی موافقت می‌کنند : خوب، اگر مـا بـا چنین وضعی آغازکنیم، همه‌چیز بصورت بازسازی مکانیکی فیلم‌های قبلی‌ظاهرمی‌شود. به‌هرحال، مسئله این نیست که می‌خواستم فیلم «تحقیر» را مـورد انتقاد قرار بدهم . این فقط شیوه‌ای برای حرف‌زدن بود، او به شیوهٔ دلخواه خود ابراز کرده و حالا ما این را طبق دلخواه خودمان می‌گوییم .

سؤال ــ بنظرنمی‌رسد که زوج قهرمان فیلم «همه چیز بروفق‌مراداست» بازن وشوهرهای فیلم‌های گـودار از همان ابتدای «ازنفس افتاده» ، تفاوت چندانی داشته باشند، لیکن بنظرمـی‌رسد که از نظر سیاسی ، تکامل آگاهانهٔ زوج‌های قبلی هستند .

گورن ــ موقعی کـه مشغول ساختن فیلم «همه چیز بر وفق مراد است» بودیم، شعار وهدف ما این بود که ما می‌خواهیم به همان کارقدیمی مبادرت کنیم که به‌گونه‌ای متفاوت، وحتی با توجه‌به‌این‌نکته، عنوان اولیهٔ فیلم«همه‌چیز بروفق‌مراد است»، «قصهٔ‌عشق» بود . ما‌می‌خواستیم فیلمی کنایه‌آمیز وشادبسازیم که باقواعد ومقررات سینمای معمولی، سروکار داشته باشد وآن‌رادست‌بیندازد، و به همین‌دلیل است که‌مراحل تکاملی‌رابطهٔ‌میان «جین‌فاندا» و«ایومونتان» اینقدر شبیه فیلم‌های دیگراست، لیکن باید توجه داشت موقعی‌که همه‌چیز اینقدربه‌

یکدیگر شباهت دارند، امکان تولید عناصر تازه‌ای هم‌وجود دارد. شایدمشکل فیلم «همه‌چیز بروفق مراد است» این باشد که ما درانجام وارایه متفاوت‌همین نکته ، موفق نشده‌ایم، چرا که درنظرتماشاگران فرانسوی ، این فیلم ، فیلمی کاملا متفاوت است. ازسوی دیگر، شاید به‌همین خاطرباشد که دیگرضرورتی به‌کوشش برای سروکارداشتن با قواعد و قوانین سنتی‌وجود ندارد . ما واقعاً به تهیهٔ فیلم‌هایی که آثاری متحول ، پیشرو وسنت‌شکن هستند ، نیاز داریم ـ ما به‌تهیه وتولیدعناصر تازه، تصاویری‌تازه، صداهایی‌تازه، وتفکری دوباره‌راجع به‌اندیشه ومفهوم تدوین نیاز داریم. به‌همین دلیل است که ژان لوك‌گودار به‌کار درتلویزیون روکرده است . ضبط تلویزیونی ، تغییر وتحولی کامل در مفهوم تدوین است، چرا که‌به‌هنگام فیلمبرداری، تدوین هم صورت می‌گیرد . گودار می‌خواهد ده‌سال جلوترباشد، چرا که این شیوهٔ کار هنوز به‌صورت تکنیکی رام نشده است که باید با منابع خاص زیبایی‌شناسی خود بررسی بیشتری بشود .

سؤال ــ ازاین جهت، روش کارش به‌سال‌ها پیش می‌ماند، یعنی زمانی که فیلمنامه را درحینی که فیلمبرداری می کرد، می‌نوشت .

گورن ــ بله، وازهمین روست که او واقعاً فیلمسازی انقلابی بود . او هیچ مشکلی با داستان روایتی یا هرنوع طرح داستانی دیگری که از نقطه‌ای شروع می‌شود، نداشت . تمامی مجموعهٔ آثارش ، همچنان‌که «جیمزجویس» می‌گوید ــ کاری درمرحلهٔ پیشرفت وتکوین است ــ اوهرگز با مشکل محتوای فیلم، روبرو نبوده است، لیکن به تغییرشکل و دگرسازی فرم در مورد محتوای ویژه‌ای، بامشکلاتی‌روبرو میشد. چنانچه اگر بخواهید نکتهٔ تازه‌ای را مطرح کنید ، خواه‌ناخواه ، دربهره‌گیری از فرم‌های قدیمی زیبایی‌شناسی با تناقض‌ــ هایی مواجه خواهید شد . باید ظاهر وباطن فیلم را درنظرگرفت .

سؤال ــ دراصل با شما موافق هستم، لیکن چگونه به‌حل این مشکل موفق می‌شوید، موقعی که مطالب تازه‌ای رادرفرمی‌نو بیان می کنید ودرنتیجه‌آن ممکن است که هیچ بیننده‌ای نداشته باشید ؟

گورن ــ چنیــن تصوری ، واقعیت ندارد . می‌توان بینندگانی را که فیلم باید داشته باشد، جلب کرد. من‌تصور نمی کنم که سینماهای نمایش‌دهندهٔ

فیلم برای این ساخته شده‌اند که همیشه پر باشند، آنها برای این ساخته‌شده‌اند که گاهی هم نیمه‌پر باشند، یا این کـه فقط بیست نفردر زمانی واحد درآن جمع شده باشند. مردمی که علاقمند دیدن فیلم‌های سیاسی و مترقی هستند؛ هنوزهم‌دراین‌تصور قدیمی و«ناصواب» هالیوود که فیلم‌ها بایستی تماشاگران فراوان ومتعددی داشته باشند، گرفتار هستند. لیکن مـا در فیلم «صداهای بریتانیا» به‌روشنی‌وصراحت می‌گوییم که‌یك میلیون‌نسخهٔ‌یك فیلم انقلابی، برابر با یك‌نسخه‌ازفیلم «برباد رفته»است (توضیح: «برباد رفته»، اثرسینمایی‌معروف هالیوود باشرکت ستارگان‌آن دوره،«کلارك‌گیبل»و«ویوین‌لی»ساخته شد). ما با بعضی از فیلم‌هایی که ساخته‌ایم، فقط ده‌نفررا درنظر داشته‌ایم، لیکن‌فرداهمین ده‌نفر، هزارنفر یا بیشترخواهند شد. این عمل، بخشی‌ازیك روند تاریخی‌است وهمچنین موضوع جدی گرفتن فیلم‌ها هم مطرح است. طرح بعدی را که قرار است من به‌تنهایی بسازم، لااقل یك سوم نکاتی را که می‌خواهم درآن مطرح کنم، از دست‌خواهد داد، چراکه فیلمی کاملا گمنام و ناشناخته‌است.

سؤال ــ امادرمورد انتخاب (جین‌فاندا) ــ (ایومونتان) برای «همه‌چیز بروفق مراد است» ... آیا این عمل، کوششی برای دسترسی به تماشاگرانی بیشتر نبود؟

گورن ــ چرا. مابه‌ساختن‌فیلمی مثل‌این‌فیلم درآن مرحله ازدرگیری ــ هایمان نیاز داشتیم، چراکه مواجه با بحرانی‌جدی بودیم و واقعاً می‌خواستیم از این وضعیت نامساعد مادی، خلاص بشویم. درواقع، این انتخاب،درعین حال‌هم به استراتژی ما مربوط می‌شد و هم ازنظراقتصادی اهمیت داشت، در نتیجه برای ساختن فیلمی که درنحوهٔ تماشای فیلم‌ها توسط مردم دخالت بکند مامجبورشدیم که‌ازهنرپیشگان‌بزرگ‌و«صاحب‌نام»استفاده کنیم، چراکه‌ستارگان پایه و اساس پدیدهٔ فیلم هستند. البته، ستارگانی را انتخاب کردیم که نـه فقط در دنیای فیلم، ستاره بودند بل‌به خاطر موضعی کـه درزمینهٔ اجتماعی و سیاسی اختیارکرده بودند، شاخص‌و«ستاره» بودند. درعین‌حال، شاید انتخاب این‌ستارگان، به‌خاطر خواستهٔ خودمان برای سروکار پیداکردن بـا بزرگترین مشکل، یعنی‌هدایت بازیگران به شیوه‌ای نووجدایی بانظام قدیمی بازیگری به روش استانیسلاوسکی بود.

سؤال ـ آیا انتخاب ستارگان ازجانب تهیه‌کننده به شما تحمیل نشد ؟

گورن ـ خیر. مامستقیماً به‌سراغ«جین‌فاندا» و«ایومونتان» رفتیم،چراکه می‌خواستیم باآنهاکارکنیم. باآنها دربارهٔ سناریوی فیلم‌صحبت کردیم وجویا شدیم که آیابه‌همکاری وساختن این فیلم باما، رغبتی‌دارند وآنها هم موافقت خودرابراساس پورسانتاژ اعلام کردند. درنتیجه ، ماتوانستیم باداشتن نام‌های مشهوری چون «جین‌فاندا»، «ایومونتان» و«ژان‌لوك‌گودار» ، سرمایهٔ ضروری تهیهٔ برای این‌فیلم‌را فراهم کنیم.

سؤال ـ آیاکار باستارگان بزرگ مشکل بود؟

گورن ـ بله، چراکه‌آنها درنظام وروندی‌کاملا متفاوت ازفیلم‌هایی که قبلا می‌ساختند ، قرارداده شدند. جین‌فاندا به‌تازه‌گی فیلم «کلوت» رابه پایان رسانده‌بود ودرصدد تهیهٔ فیلمی‌با«جوزف لوزی» بود، ودراین فاصله،به‌ساختن فیلمی‌هم باماشغول شد،لیکن ازآن‌جاکه‌جین‌فاندا به‌فیلم علاقمندبود،درهمکاری باما کمك‌های فراوانی کرد،به‌این خاطرکه اودرمکتب بازیگری‌کاملا متفاوتی‌از مکتب بازیگری ایومونتان، تعلیم‌یافته بود. درمکتب آمریکایی بازیگری، روش ورفتاربازیگری خیلی بیشتری وجوددارد، حال‌آنکه بازیگران فرانسوی اساساً حالتی‌طبیعی‌دربازی‌و«ارایه‌نقش» دارند، ومانیزهمچون «برتولت برشت»،روش ورفتار بازی بازیگر را به طبیعت وحالت طبیعی‌بازی، ترجیح می‌دهیم.ماواقعاً بامشکلات بزرگی درکار بابازیگران روبرو بودیم وبعضی‌اوقات، همه‌چیز بنظر می‌رسیدکه ازکنترل ماخارج شده‌است. به‌همین‌دلیل‌است‌که گودار ازبازیگران دل‌خوشی ندارد وازآنها خوشش نمی‌آید، اوهیچوقت از بازیگران خوشش نمی‌آید، لیکن‌باوجوداین،بازیگرانی‌که درفیلم‌های اولیه‌اش بازی‌کرده‌بودند، امروزه ستارگان بزرگ سینمای فرانسه هستند: بلموندو، پیکولی، کارینا .

نکتهٔ‌جالب دربارهٔ «همه‌چیز بروفق مراداست» این‌است‌که مبارزهٔ‌طبقاتی نیزدر تفاوت‌ها واختلاف‌های نمونهٔ بازی هنرپیشگان درجهٔ‌دوم وسوم‌باستارگان بزرگ، مشخص می‌شود. نقش‌کارگرانی‌که درفیلم ظاهرمی‌شوند، توسط مردم عادی اجرامی‌شودکه تجربهٔ بازیگری‌چندانی ندارند، ونکتهٔ‌خنده‌دار این‌است که آنها یك‌سنت ویژهٔ بازیگری‌راکه درزمانی‌دور، درسینمای فرانسه متداول بود،کشف وزنده‌کردند. آنها به‌هیچوجه بایکدیگر تناسب وتوافقی نداشتند:

مثلا ، بازیگری خیال می‌کند در یك فیلم ژان‌ویگو بازی می‌کند و یکی‌دیگر مثل نقش‌هایی که «ژان‌گابن» درفیلم‌های قدیمی‌اش بازی‌می‌کرد، بازی‌می‌کند و یا آن یکی ادای بازی «آرلتی» را درمی‌آورد ، وهمهٔ آنها ازبازی خود لذت می‌بردند واوقات خوشی‌داشتند. این‌وضع، «روندی» واقعاًعجیب وغریب‌بود،و با توجه به‌اصل‌واساس‌آن، به‌زمان «ژان رنوار» وتمامی‌سنت‌های دههٔ«۱۹۳۰»، بازمی‌گردد که یك‌سنت سیاسی بازیگری بود، چرا که‌از«جبههٔ عامه»، پدیدآمد. شاید نکتهٔ جالبی که دربارهٔ فیلم «همه‌چیز بروفق مراد است» وجوددارد، این احساس قوی‌باشد که آدمی‌هم‌ازفردیت درمیان کارگران‌ودرهمان زمان،ازفردیت وآگاهی تودهٔ مردم، اطلاع دارد. دوستارهٔ بزرگ فیلم درسکانس‌کارخانه، واقعاً هراسان ووحشتزده بودند، چرا که همه‌چیز بنظرمی‌رسید که به‌مسایل بازیگران ارتباط پیدامی‌کند.درحالی‌که کوشش براین‌است تافیلم‌های غیرروانی یافیلم‌هایی‌تهیه‌کنند که درآن‌ها روانشناسی، «روانشناسی»‌ای کاملا متفاوت باشد.

سؤال ــ لیکن بااین‌همه،فیلم «همه‌چیز بروفق مراد است»، هنوزهم‌فیلمی روانی است، مگرنه؟

گورن ـ بله، لیکن‌روانشناسی‌دراین‌فیلم‌وسیله‌ی‌بیان رویدادهای اجتماعی میباشد . در این فیلم ، آدمی نمی‌تواند احساس درگیری کند یا به‌همان شیوه‌ای‌که ازنظر روانی دردیگر فیلم‌ها احساس درگیری می‌کرد. این فیلم ، فیلمی است‌که همواره بیننده را زیرفشارمی‌گذارد، وفیلمی است با خط‌مشی مشخص. بیننده فکرمی‌کند که باردیگر درمراحل «روند همزات‌پنداری» قرار می‌گیرد ، وآنگاه همه‌چیز منفجر می‌شود . این تاریخ نیست، این فیلمی است «دربارهٔ» تاریخ.

هنگامی‌که فیلمی می‌سازید، این‌عمل ساختن ، روش خاصی است برای بازی وبیان میل‌وخواسته خودتان؛ وبه‌این طریق‌است که‌آدمی موجودیت‌خودرا درتاریخ مشخص ومنعکس‌می‌کند، این تجسم وبازتاب سیاسی، درفرم فیلم قرار دارد. سیاست، موضوع محتوای تنها نیست، موضوع فرم‌وبیان هم هست. زمانی‌که فیلمسازمشغول «ساختن»درفیلمی‌است همواره بااین‌نکتهٔ‌مهم،سروکاری ذهنی دارد. فیلم‌چیست؟ پدیدهٔ تدوین‌رادرنظر بگیرید. تدوین درواقع، روندی است‌که ازطریق مراحل دقیق آن، فیلمسازمبادرت به‌عملی خطیرمی‌کند، به‌این

ترتیب که واقعیت ویژه‌ای را به‌منظور پیوند دوبارهٔ قطعات و لحظات آن به‌شیوه‌ای دیگر و به‌اجزاء کوچکتری تقسیم می‌کند. اگر آدمی خودرا بطورکامل از تصور واندیشهٔ این توهم که درفیلم باید تأثیرات واقعیگرا تولید کند، جدا نکند، آن‌وقت است که به‌هیچ‌جا نمی‌رسد. شیوه‌ای غیرواقعیگرا برای این که واقعیگراتر باشیم، وجود دارد واین اندیشه دقیقاً همان چیزی‌است که مارا «درخود» دارد.

ژان‌لوک‌گودار آشکارا نخستین فردی است که فیلم‌های صدادار (یا به‌مفهومی ناطق) می‌سازد. موضوع نوارصوتی فیلم‌هایش، اصل مهمی است وما برای این که اطلاعات بیشتری کسب کنیم، به‌کنکاش بیشتری‌نیاز داریم. یک مسئلهٔ‌اساسی، توانایی برای‌شنیدن آوای‌اجتماعی است که با آن، درگیری‌داریم. مردم میگویند که فیلم‌های‌ما، فاقدموسیقی است. با این‌همه، بنظر من فیلم‌هایی مثل «مبارزه درایتالیا» و«همه‌چیز بروفق مراد است»، آثاری‌کاملا موزیکال و آهنگین هستند، ومن‌حتی فکرمی‌کنم که ما به‌موسیقی وشعر بیشتری درسینما نیاز داریم، لیکن موقعی که می‌گویم شعر، واقعاً به‌مردمی اشاره می‌کنم که در بطن وضمیرزبان مبارزه می‌کنند، واین‌عمل، هم‌مبارزه‌ای زیبایی شناسانه است وهم مبارزه‌ای سیاسی. هرکس‌را که می‌بینید مارا به‌خاطرفیلم‌هایی که می‌سازیم، مورد سرزنش وانتقادقرار می‌دهد. اینان، فیلم‌هایمان را غیرسیاسی تلقی‌میکنند ودرعین حال‌می‌گویند که‌این فیلم‌هارا نمی‌توان«فیلم»تلقی کرد، درست مثل آن افرادی که می‌گفتند، «نوول‌های جیمزجویس» که نوول نیستند.

سؤال ــ معمولا فیلم‌را به‌عنوان وسیله‌ای ازوسایل ارتباط جمعی‌تعریف می‌کنند، وتاآن‌جا که من‌استنباط می‌کنم، شمافیلم رافقط به‌عنوان فیلم‌در نظر می‌گیرید، لیکن‌تأثیراجتماعی وسیاسی فیلم‌هایتان چه‌خواهد بود؟

گورن ــ اگرشما ازواقعیت آغازنکنید، اگرازاین حقیقت که فیلم، فیلم است، آغازنکنید آن وقت است که هیچگونه تأثیر مثبتی به‌خاطر عدم‌وضوح نکات مهم‌درفیلمتان، درساخت‌اجتماعی تولید نخواهید کردو به‌به‌دانستن وآگاهی ازاینکه حرف‌هایتان وموضع‌گیری‌تان معین ومشخص است، نیازدارید ــ به‌این منظورکه به‌بررسی مسایل زیبایی‌شناسی اقدام کنید، چراکه این‌مسایل باید برای‌فیلمساز، معین‌ومشخص باشند. تأثیراجتماعی فیلمتان هرچه می‌خواهدباشد، این‌تأثیر به‌موضع‌گیری‌وموقعیت‌شمادرساخت‌اجتماعی‌ودرروندتولید بستگی‌دارد

وهمچنین به‌شیوه‌ای که برای مبارزه‌ومقابله با «نظامی» که کوشش درخفقان شمادارد، انتخاب می کنید. اگرشما، دلایل قاطع شخصی ودرونی برای‌طغیان علیه این نظام‌را درخود ندارید، به‌هیچ پیشرفتی نایل نخواهید شد.

روندتکاملی ساختن فیلم، روندی است که شما پیوسته به‌خود می گویید : «خوب، من که‌توسط هزاران‌تصویروصدا احاطه‌شده‌ام ودرخیابان‌های‌پاریس‌هم که همین‌نظام پذیرفته شدهٔ صداوجود دارد وبا اینکه‌من‌می‌دانم یك‌حالت عادی وبه‌هنجار چه‌معنی‌ومفهومی دارد وچه‌اثری برمن‌می‌گذارد؟ آیا تأثیرفعلی‌حالتی‌از دیوانگی است.» ازاین‌رو، به‌عنوان یك‌فیلمساز ، روی این‌تأثیر وعواقب آن کارکرده وجوانب‌گوناگون‌راموردبررسی‌قرارمیدهم- انفصال وجدایی‌عناصر این‌واقعیت را امتحان‌کنید ودوبارهٔ این‌عناصر جداشده رابه‌سبك و روشی‌دیگر به‌یکدیگر پیوند بدهید.

شما به‌رسیدن ونیل به‌نقطه‌ای‌نیازدارید که‌ازآن مرحله، به‌عنوان یك «خود» صحبت‌نکنید، بلکه‌باید به‌مرحله‌ای بیاندیشید که چیزی ازدرون وازطریق‌شماسخن می‌گوید. این‌روند، روندتحلیل‌کامل «خود» است: ازطریق من چیزی سخن می‌گوید که تاریخ است، نه‌فقط‌تاریخ خودمن، بلکه‌قرن‌ها تاریخ. این‌اندیشه، نوعی تجربهٔ واقعاً شیزوفرنی (روان نژندی - روان پریشی) است وموضوعی است که می‌خواهم درفیلم بعدی‌ام مطرح کنم . بعضی‌اوقات، حرف‌های پیچیده وثقیل مارکسیستی، طرزفکر انعطاف‌ناپذیر وخشك سیاسی ، فقط راهی برای حفظ وصیانت فردیت است وتلاشی برای رام‌کردم وتسلط برواقعیت. درعوض بیایید‌گسستن وجدایی ازفردیت راامتحان کنیم وواقعیت را وادار‌یم تاازطریق ماسخن بگوید. این‌عمل، دقیقاً همان مرحله‌ای است که شما تمامی راز ورمز «مؤلف» رادرهم می‌ریزید.

چنانچه اگرفیلم‌هایی‌مثل «بادشرقی» و«مبارزه‌درایتالیا» رادرنظربگیریم، آنها بازتاب‌هایی خیره‌کننده برسطح رودخانه‌ای هستندکه واقعاً مارا تحت تأثیرقرارمیدهند،ومنظوراین بازتاب‌ها،انعکاس‌ها،«مبارزهٔطبقاتی»درفرانسه‌است. دراین‌فیلم‌ها، نوعی سرسام وهذیان تاریخی وجوددارد. ما، درجامعهٔ غربی‌خود به‌نوعی سخن وبیان نیازداریم که‌به‌درستی بتواند به‌تشریح واقعیتی که باآن روبروهستیم - واقعیت امپریالیسم - بپردازد ودرآن ، مداخله‌کند. امپریالیسم،

واقعیتی است که یك کشور، قبل از استعمار دنیای خارج، در آن زندگی میکند. طرز فکر اروپایی در پیلهٔ بدون منفذ و بستهٔ خود به‌دام افتاده وزمانی که در آینه به‌خودمان نگاه می‌کنیم، آنچه که می‌بینیم، دقیقاً تصویری کامل از نیت ماست برای احاطه کردن خودمان. کوشش ما، درمسیر نفی این حقیقت است که ما در «موقعیتی ایجادشده بوسیلهٔ امپریالیسم»، زندگی می‌کنیم. ما، تمدن آینه‌ها هستیم وهمواره به‌چهره‌های خود نگاه می‌کنیم، چرا که این امر، پدیده‌ای کاملا اروپایی است. درچین، آینه‌ها فقط برای اژدها بودند، چون می‌گفتند هیولا از دیدن چهرهٔ خویش، هراسان و بیمناك خواهدشد. ما هیولاهایی هستیم، وخیلی خوب می‌دانیم که پوست سفیدمان برای مردمی که مورد ظلم و ستم قرارشان می‌دهیم، «مرگ معنی» می‌دهد.

می‌توان اثرات آنچه را که درشرق رخ داد، روی ما درنظر گرفت: درست مثل باز کردن یك شکاف بود. ما رودرروی قاره‌ای هستیم که به‌درستی وعملا درحال پیوند و آمیزش عناصر «فلسفهٔ علمی» باواقعیت وطرز فکر تمدن باستانی خوداست. ما همچنین باید درقرن‌ها فرهنگ «شکل گرفتهٔ» خود، به‌جای اعتماد واطمینان دوباره‌ای که تحت نام فلسفهٔ علمی برای خودمان وطرز فکرمان به عمل می‌آوریم. باید درقرن‌ها فرهنگ شکل گرفته‌امان به کنکاش وکاووشی راستین بپردازیم، و به‌این ترتیب، کوشش درجبران صدا وندای «خداوند» داشته باشیم که دانش و معرفت کامل تاریخ بود. معرفت مطلق، خداونداست، لیکن ما که معرفت مطلق نداریم. در این زمان نیاز فراوانی به‌آنچه که مردم، سیاست می‌نامند وبطور کلی، منظور تاریخ است، وجوددارد. مردم به‌جای افسانه وداستان، به‌تاریخ که به‌شیوه‌ی خاص نوشته می‌شود ومی‌تواند ارزش حضور ما را متذکرشود، نیاز دارند واشتیاق نشان می‌دهند.

سؤال ــ البته با نگاهی به‌فیلم‌های قدیمی گودار، می‌توان پی برد که این فیلم‌ها درهمان نخستین سکانس نخستین فیلم، جایی که گانگستری، پلیسی راهدف قرارمیدهد، سیاسی هستند. لیکن این فیلم‌ها شاید به‌شیوه‌ای تقریباً ناخودآگاه، سیاسی هستند، بی‌آن که گودار واقعاً ازاین نکته اطلاعی داشته باشد. آیا چنین فکر نمی‌کنید؟

گورن ــ دراین‌جا، مسئلهٔ آگاهی یا ناآگاهی مطرح نیست ــ فیلم‌ها همانی

«هستند» که هستند. واگر شما فکر میکنید که ضمیر غافل ما درفیلم «مبارزه در ایتالیا» کار نمی کند، سخت اشتباه میکنید. این حالت و کیفیت، بشیوه‌ای مؤثرتر از فیلم‌های قبلی اش، به کار و راه خود ادامه می‌دهد. فیلم «پی‌یروی دیوانه»، داستانی سنتی داشت که همه، آن را درک می کردند، وچنانچه به دیدن فیلمی مثل «مبارزه در ایتالیا» بروید، واقعاً حیران ومتحیر خواهید شد. شما فکر میکنید که این فیلم . اثری کاملا خودآگاهانه است، حال آن که چنین نیست، هنگامی که با شخصی برخورد می کنید که به‌عنوان یك فرد، فرصت یا امکانی برای بیان خواسته های خویش نداشته است، لیکن می کوشد زبان خاص خودرا ازطریق گذری به تاریخ نشان دهد ، یاموقعی که باشخصی برخورد می کنید که از اصل وریشهٔ زبان خود جدا شده، آنوقت است که این ضمیر غافل به‌گونه‌ای سیاسی عمل میکند ودرسطحی که نمیتوان تصورش را کرد.

چنین فیلمی که همه‌چیز در آن فقط به‌طور ناآگاه جریان دارد، وجودندارد و به‌همین شکل هم فیلمی که فقط باخودآگاهی کامل عمل کند نیست. وقتی که آدمی درحال ساختن فیلم است، چیزی ازطریق اوسخن میگوید واین چیز، چشم‌انداز درونی فردی نیست، بلکه نظروتصوری جمعی یانظر وتصوری تاریخی است . افرادی مثل «آرتوررمبو» و«آنتونن آرتو»را زمانی می‌توان به‌درستی درك کرد که آدمی، آنها را به‌عنوان شخصیت های کاملا اشباع شده‌از « با » تاریخ درنظر بگیرد ، وهمین نکته درمورد «ژان‌لوك گودار» هم صدق میکند . موقعی که فیلمی میسازید، آن‌را به‌تنهایی نمی‌سازید. این فیلم‌را می‌سازید به‌این خاطر که بدسنت تاریخی ویژه‌ای تعلق دارید. گودار آشکارا به‌ترتیبی که به‌عنوان یك «مؤلف» ظاهر میشود، انقلاب وتحولی پدید آورده است. او نسونه‌ای کاملاغریب از «مؤلف» است چرا که اوهرگز کلام وسخنی شخصی مطرح نکرده است. به‌عنوان یك تدوین کننده، گودار اساساً روی جدایی‌ها و ناپیوستگی‌های زمینهٔ تاریخی کار کرده است. ازاین‌رو، گودار نیست که این «فیلم‌ها» رامی‌سازد . فیلم‌های ژان‌لوك گودار هستند که ازطریق شخصی ـ که اتفاقاً آن شخص، ژان‌لوك گودار است ـ ساخته می‌شوند. اوخودرا درموقعیت یك بلندگو قرارمیدهد .

**سؤال ـ گویا شما میادرت به‌ساختن فیلمی تاریخی دربارهٔ وضع و موقعیت فلسطینی‌ها کرده‌اید . چه حادثه‌ای برای فیلم رخ داده است ؟**

گورن ــ سه‌سال است که سنگینی وبـار مسئولیت این فیلم را بردوش خود احساس می‌کنیم، واز چهار یا پنج مرحلهٔ تدوین گذشته است. یکی از جالب‌ترین نکات دربارهٔ این فیلم، ناتوانی و عدم امکان ما برای تدوین آن است، لیکن فکر می‌کنم که ما اینك نوعی امکان سازنده برای به‌خاطر آوردن واندیشه‌کردن دربارهٔ عدم‌امکان تدوین نوارهای‌فیلم یافته‌ایم. ما درصددساختن چهار یا پنج فیلم از مواد موجود هستیم، هریك به‌طول زمانی یك ساعت ونیم از ده‌ساعت فیلمی که درآن‌جا تهیه کرده‌ایم. این فیلم‌ها، فیلم‌های پرکشاکشی خواهند بود از این‌جهت که ما دربارهٔ مسایلی که درتلاش وکوشش‌خود برای فیلم کردن یك روند و مرحلهٔ تاریخـی، روبرو بوده‌ایم، صادقانه صحبت خواهیم کرد.

سؤال ــ به این ترتیب، فیلم‌های مزبور درواقع،دربارهٔعدم امکان‌اتمام و پایان دادن فیلم خواهد بود ...

گورن ــ ... بله، کدامکانی برای به پایان رساندن فیلم خواهد بـود. این عمل، نوعی جدایی وگسستن ازفیلم‌های مبارز معمولی خـواهد بود که دربارهٔ برخوردهای خارجی ساخته می‌شوند. به‌خاطردلایل متعدد تاریخی،مسئلهٔ فلسطین شامل جاده‌های متقاطع فراوانی می‌شود. فلسطین چیست، اگر تأثیر سقوط و زوال امپریالیسم کهنهٔ انگلیس وفرانسه، وتسلط وجانشینی آنها را به‌وسیلهٔ رئیس تازهٔ امپریالیسم ــ امریکا ــ نادیده بگیریم؟ فلسطین چیست اگر شما به دوران روسیهٔ تزاری یا به‌آلمان میان دوجنگ جهانی، باز نگردید؟ فلسطین چیست‌اگرشما به‌تاریخ‌اعراب (رجوع‌نکنید) که‌کاملا ناشناخته ومهجور است، رجوع نکنید؟ فلسطین، مسئلهٔ اساسی‌ومهم دورانی است‌که باآن‌روبرو هستیم ومن تصور می‌کنم، دیدن این‌که چگونـه مسایل اساسی عصرما درهمهٔ دقایق به زندگی ما رسوخ‌می‌کندوتأثیری ابدی برجا می‌گذارد، جالب‌توجه‌تر است. بررسی وانجام تجربه‌هایی بامـوادی‌که فیلمبرداری کرده‌ایم،جالب‌تر از ساختن فیلمی است‌که وانمود می‌کند که دریك تـداوم داستانی و سینمایـی، جنبه‌های باورنکردنی مسئله را خلاصه می‌کند.

سؤال ــ آیا منظورتان این است که ساختن فیلمی تاریخی را اساساً غیرممکن می‌یابید؟

گورن ــ خیلی هم مشکل، وجنبهٔ دیگر این که من از نوع موفقیتی که ممکن است به‌وسیلهٔ ساختن چنین فیلمی به‌دست بیاورم. هراس دارم ؛ من دربارهٔ این حقیقت که با رجوع واشاره به تئوری تاریخ، که تئوری فلسفهٔ علمی است . خیلی محتاط هستم. می‌توانم تجزیه وتحلیلی را مطرح کنم که به‌عنوان یك امکان جزیی برای بررسی تاریخ نقل خواهدشد که می‌تواند به‌طریقی تکمیل شود که مردم معمولاً به‌تاریخ نگاه می‌کنند و شاید فیلمی مبتنی براساس «فلسفهٔ علمی» دربارهٔ تاریخ، امکان‌پذیر باشد . لیکن باتوجه به‌مسایلی که مواجه بوده‌ایم، تردید دارم. من تردیدی ندارم که نوعی تجزیه وتحلیل را می‌توان مطرح کرد، لیکن تردید دارم که این تجزیه وتحلیل بتواند خود را درفرم یك فیلم، عرضه کند . مجدداً، مسئله، ساختن فیلمی برمبنای فلسفهٔ علمی دربارهٔ تاریخ نیست ، بلکه ساختن فیلمی تاریخی بشیوه‌ای مطابق با فلسفهٔ علمی است . بدیهی است که ما پرستیژ آسان و «آسان‌پذیری» فیلم رپرتاژ را کاملا ردمی کنیم . ما فیلمی نمی‌سازیم که بتوان صدای گوینده‌ای را که‌صدای «خدا» است وتمامی جنبه‌های یك واقعیت تکان‌دهنده را تسخیر می کند ، روی نوار صوتی فیلم جای داد . مامی‌خواهیم کاری کاملا پیچیده‌تر انجام بدهیم که نوع تازه نگرش و برخورد زیبایی‌شناسی وسیاسی به‌مسئله را ایجاد خواهد کرد .

هرفیلمی، سیاسی است . هرفیلمی، آگاهانه یا ناآگاهانه ، موضع و نمایندهٔ چیزی است ، ازاین‌رو، مسئله عبارت‌است ازاینکه‌چه‌نوع خط‌مشی و سیاستی درفیلم، مطرح است ؟ دریك فیلم، سیاست. خودرا در زیبایی شناسی متجلی و بیان‌می کند، چرا که‌دریك‌فیلم ،مسئله،استحالهٔ محتوای معین‌وخاصی‌مطرح است درفرمی‌معین‌وخاص.«برتولت‌برشت» گفته‌است که: «من برای خودم مسایل فرم رامطرح می کنم، چراکه مسایل سیاسی را برای خودم مطرح می کنم ، » ومسئله‌ای که ماامروز با آن روبروهستیم، این است که کلمهٔ «سیاست» هرروز مفهوم‌گسترده‌تری پیدامی کند . این نکته، موقعیتی راکه مانسبت به«فیلم»های به اصطلاح «سیاسی» اختیارکرده‌ایم و آن‌ها را به عنوان « فیلم‌هایی دربارهٔ سیاست» تعریف می کنیم، مشخص می کند . این توضیح به‌معنای آن است که در فیلم‌هایی که می‌سازید ، شخصیت‌هایی وجود دارند که در میان فعالیت‌های متعددشان ، به فعالیت‌های سیاسی نیزدست می‌زنند . این روش و

رویه‌ای است که طبقهٔ حاکم اروپایی با آن «سیاست» را تعریف می‌کنند. از این جهت مردم از سیاست خسته و فارغ شده‌اند، این وضع، در دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم، حکم بیانیه‌ای کاملا سیاسی را دارد. با اتکا به فعالیتی که مردم در ساحت اجتماعی دارند، نکته‌ای که در فوق ذکر شد بعضی اوقات می‌تواند خیلی ارتجاعی باشد، لیکن نمونه‌هایی هم وجود دارد که این رویه در واقع انکار نظام‌یافتهٔ سیاست طبقهٔ حاکم و مفهوم و تأثیری انقلابی دارد. این جاست که مسایل زیبایی‌شناسی و مسایل مربوط به فرم‌های فرهنگی مطرح می‌شود. به‌همین دلیل است که ما برای تماشاگران متعدد و فراوان، که منظور و هدف ایدئولوژی‌ها لیوود است، فیلمی نمی‌سازیم. ما معتقد به این نیستیم که یك فیلم چیزی «می‌گوید.» یك فیلم، همان چیزی است که گفته می‌شود. و در مرحله‌ای از فیلم، دگرگونی و استحاله‌ای که آدمی توجه خود را روی آن متمرکز کرده، بایستی فیلم را به دگرگونی وادارد. تاریخ فیلم، پر از فیلم‌هایی است دربارهٔ دیوانگی، فیلم‌هایی دربارهٔ عشق، فیلم‌هایی دربارهٔ سیاست، لیکن در قسمت فیلم‌های عصبی، فیلم‌های عشقی و فیلم‌های سیاسی، فقدان قابل ملاحظه‌ای وجود دارد ــ جایی که موضوع فیلم، به‌صورت «گوشت و خون» فیلم درمی‌آید.

آدمهای شیزوفرنی را در نظر بگیرید: آنها دچار هراس و وحشت از تاریخ می‌شوند، و همچنین «آرتو» و «باتای». آنها، تاریخ را از روی تن و بدن خود به‌عقب می‌رانند. آنها همواره در روند خالکوبی تاریخ روی پوست سفیدشان هستند. موقعی که فیلمی می‌سازیم، پرده، فقط پوست سفیدی است برای خالکوبی. مردم شیزوفرنی می‌توانند ازمیان قرن‌ها گذر کنند، و ما در فیلم‌هایی نظیر «باد شرقی» و «مبارزه در ایتالیا» به‌چه‌کاری مشغول بوده‌ایم؟ این فیلم‌ها، تصویری کامل از مبارزه‌جویی در آن زمان خاص هستند، تمایلی باورنکردنی به‌دیوانگی و عصبی بودن که در آنها می‌خلید. این فیلم‌ها از تاریخ، تأثیر می‌پذیرند نه در سطحی تئوریك. بل در گوشت و خون فیلم‌ها. نمایش این تأثیر پذیری، نوعی تجربه است که در آن، آدمی به‌خویشتن دسترسی پیدا می‌کند، نه بعنوان یك «خود»، لیکن به‌منزلهٔ مقدار و میزانی باورنکردنی از انرژی متقابل و بیایید آن را فقط بینشی شاعرانه نام بگذاریم. البته آنهایی که تئوری تاریخ را ساخته‌اند با همین نوع شعر و شاعری سروکار داشتند. نمی‌توان گفته‌های

واضع «فلسفهٔ علمی» را به‌این‌آسانی‌ها درك کنید مگر این‌که به‌ساخت ماشین کاپیتالیستی آشنایی حاصل کرده باشید. او دوست داشت‌که تمامی عناصر را در کنار یکدیگر بگذارد. چون دوست داشتن کاری‌که آدمی انجام می‌دهد. خیلی مهم است.

بسیاری از افراد سیاسی،ضمیری آگاه ودلبستگی‌هایی اعلان شده‌دارند که‌آن‌راحالتی‌انقلابی‌می‌نامند، لیکن دلبستگی‌هایی ناخودآگاه هم‌وجود دارند که‌می‌تواندکاملا ارتجاعی باشد، حتی اگر آنها به منافع ارتجاعی پیوندی نزدیك داشته‌باشند. البته‌این‌مسئله‌هم پیش می‌آید، موقعی‌که می‌گویم: «بشر، مغزت را گسترش بده وبکوش تا درضمیر ناخودآگاه خویش کاوش‌کنی برای یافتن‌جایی‌که سرمایه‌گذاری وسوددر آنجا بهتر است.» ما درساختی‌دیوانه‌هستیم، دورافتاده وجدا از اصل وریشه امان بدوسیلهٔ هیولایی سردکه ایدئولوژی طبقهٔ حاکم است. باید از فردیت‌های خود جدا بشویم واز اشاره به طبقهٔ کارگر به‌عنوان طبقه‌ای انتزاعی دست برداریم. جست و جوی ما باید برای گروه‌های واقعی در این‌جا ودر این زمان باشد. چه درست می‌گفت که یك انقلابی واقعی، احساسی بزرگ وعمیق از عشق ودوستی درخود دارد، ومن با گفتن‌نکته‌ای دراین‌جا،جزو طرفداران وپیروان «متافزیك» نمی‌شوم. درواقع، من به‌صورت‌فردی «مادی‌گرا» درمی‌آیم. گاهی یك حالت فکری وجود دارد که چیزی به‌عنوان خوب یا بد، یأس یاشادی وجود ندارد. شما درفراسوی این تناقضات قرار دارید، وهرچیزی را که درنظر بگیرید، تجربه‌ای تام و تمام است. درلحظات ومراحل انقلابی، این تجربه همان چیزی است که توده‌ها درجست وجویش هستند. ماه مه (۱۹۶۸)، تجربه‌ای کاملا عمومی بود. مردم درحال صحبت ورقص در خیابان‌ها بودند و هر نوع کار مسخره و دیوانه‌وار ازآنهاسرمی‌زدوموقعی‌که‌ازاین مرحله‌عبور کرده باشید، می‌خواهید که این زمان، مجددا رخ بدهد.

«مك‌لوهان» اساساً دچار اشتباه بودکه دربارهٔ مرگ «گوتنبرگ» سخن می‌راند. مردم، به‌خلاف تمدن تصاویر واصوات، فیلم را نمی‌بینند، آنها را می‌خوانند، چراکه مردم به‌وسیلهٔ کتاب‌ها، دیدن وخواندن را فراگرفته‌اند. از روی تصادف واتفاق‌نیست‌که ماکاملا فاقد احساس دیدن هستیم. این‌وضع،

پدیدهٔ تاریخی جامعهٔ امپریالیستی است . اگرفرهنگ باستانی مکزیك را در نظر بگیرید ، می بینید که رابطهٔ میان یك پزشك که می‌خواهد مرد جوانی را به‌رموزکارش آگاه کند، رابطه‌ای کاملا سنتی است که میان شاگرد وآموزگاروجود دارد.این رابطه اساساً رابطه‌ای مخاطره‌آمیز است و«مردطب» درحال تحویل دانش ومعرفت خود نیست ــ اودرحال تحویل «راه»ی است که‌دانش ومعرفت بداو تحویل‌داده‌است. این‌رابطه، براساس تجربه‌ای گرانقدرقرار دارد نه برای اساس دانش ومعرفت ادبی . هرکس می‌تواند این موضوع را درکتاب‌های فوق‌العاده وجالب «کارلوس کاسته ندا» دربارهٔ تعلیم وآموزش « دون ژوان » بیابد. این کتاب‌ها،نخستین کتاب‌هایی هستندکه شامل انتقادی اساسی از رویه وشیوهٔ «غربی استدلال» میباشند .

بعضی اوقات ، خودرا همچون سرخ‌پوستی کاملا پیر احساس می کنم و دوست دارم مکزیکی صحبت کنم . مارکسیسم برای زنــدگی ، کمکی به من نمی کند ومن نمی‌خواهم خود را یك مارکسیست قلمداد کنم . من، آنرا به‌مردمی‌واگذار می کنم که‌با مارکسیست‌نامیدن خود، خشنود و راضی می‌شوند. هرکس می‌تواند آموزگار و تعلیم‌دهندهٔ این فلسفه باشد . این افکار ، کسی را آزار نمی‌دهد ، این افکار فقط برای آموزش و آمــوختن هستند ، ولی زندگی کجاست ؟

# ۸

## نامه به جین

«ژان‌لوك گودار» و«ژان پی‌یر گورن»، پس ازساختن‌فیلم «همه چیز بروفق مراداست»،فیلم کوتاهی باسم«نامه به‌جین» در«۱۹۷۲» تهیه کردند، به‌این‌منظور که درجشنواره‌های سانفرانسیسکو، نیویورك و ونیز، همراه‌با «همه چیز بروفق مراد است»، نمایش داده بشود. این نوشته از نوارصوتی فیلم، تلخیص شده تاانگیزه‌ای‌باشدبرای‌بحث دربارهٔ «زیبایی‌شناسی تصویر» و رابطهٔ «روشنفکر» درجوامع غربی.از«جین‌فاندا» هم‌درخواست شد پاسخی به«نامه» بدهد.لیکن او، سکوت را برگزید.

**گورن : ... درنگارش این نامه‌که فیلم «همه‌چیز بروفق مراد است» را درجشنواره‌های ونیز، نیویورك وسانفرانسیسکو همراهی می‌کند، سخن دربارهٔ یك عکس تو در ویتنام است‌که آنرا به عکسی ازفیلم ، ترجیح دادیم .**

**گودار : ما به‌این عکس** درشماره‌ای ازمجلهٔ «اکسپرس» اوایل ماه اوت «۱۹۷۲» برخورد کردیم وتصور می‌کنیم‌که این عکس به ما توانایی خواهد داد که جدی‌تر دربارهٔ مسایل مطرح شده در «همه‌چیز بروفق مـراد است» ، صحبت‌کنیم . این امر، بهانه‌ای نیست برای تغییر موضوع‌صحبت دربارهٔ«همه چیز بروفق مراد است» ، ونه این که ما از صحبت دربارهٔ این فیلم ، هراسی داریم . خیر، به‌هیچوجه ... درواقع، این‌عکس ومتن‌کوتاهی‌که با آن چاپ شد از نظر خلاصه کردن معانی « همه چیز بروفق مراد است » وبیان آنچه

می‌خواستیم نشان بدهیم، خیلی بهترعمل می‌کند وآن‌هم به خاطر دلیلی بسیار ساده . این عکس به‌همان سؤالی پاسخ می‌دهد که فیلم مطرح می‌کند : چه نقشی بایستی روشنفکر غربی‌درتحول ودگرگونی جامعهٔ خود بازی کند ؟عکس مزبور، پاسخی سودمند وعملی به‌این پرسش می‌دهدوپاسخی که‌می‌دهد، پاسخی عملی است . این‌عکس ترا نشان می‌دهد، بله‌تو (چین) را، درحال خدمت به‌مبارزهٔ مردم ویتنام برای کسب استقلال ...

گورن : ما به تومی‌گوییم که پاسخ ندادن ما، همچون ویتنامی‌ها وتودر این عکس، روشی غیرمستقیم برای طرح سئوال‌هایی تازه بود . روشی غیر مستقیم . روشی نه‌چندان صریح . حالا می‌توانی بفهمی چرا مجبور بودیم قبل ازسخن دربارهٔ فیلم، راه رادور بزنیم .

گودار : چرا که مسیر این راه می‌باید از میان ویتنام بوده باشد . در بادی‌امر، چون همهٔ مردم درمورد این حقیقت که درآن‌جا بعضی‌سؤال های‌تازه مطرح می‌شود، موافقت دارند . ودوم به‌این خاطرکه بعد ازمدتی که‌با مابودی با آنها بسربردی ...

گورن : این اشاره به‌آن معنی نیست که فرصتی وامکانی میخواهم‌برای بحث دربارهٔ «همه چیز بروفق مراد است» ، ما می‌خواهیم خود را بیرون از دایرهٔ حرفهای این‌فیلم، قرار بدهیم. به‌منظور صحبت دربارهٔ ماشین، ما به‌خارج ازکارخانه‌ای که ازآن بهره می‌گیرد، می‌رویم . مادر پی یافتن پایه و اساسی برای بحث خارج از دنیای سینما هستیم، بااین امید که دربازگشت ، دیدگاه بهتری داشته باشیم . به‌این منظورکه‌برای یافتن پاسخ مسایل واقعی این‌دوره، در راه بهتری گام بگذاریم که سینما نیز یکی از عناصرش خواهد بود . ما نمی‌خواهیم «همه چیز بروفق مراد است» را نادیده بگیریم . ما می‌خواهیم برای مدتی‌ازآن دوربشویم؛ ودرعوض به‌جای دیگری برویم، برای نمونه به‌ویتنام، چون تو ازآن‌جا بازگشته‌ای، ونکتهٔ مهم این است که ما می‌خواهیم با افزار خودمان، سفری به‌آن‌جا بکنیم . دربارهٔ چه‌افزاری صحبت می‌کنیم ؟ با همین افزارهایی که کار می‌کنیم وبه‌این خاطرکه آنها را ازدیدگاهی اجتماعی مورد استفاده قرار بدهیم ـ تودرعکسی که درویتنام گرفته‌ای، وما درفیلم ، در پاریس . ما برای ارزیابی این عکس، درموقعیت بهتری خواهیم بود چرا که

برای یکبارهم که شده، تنها نخواهیم بود . تماشاگر نیزدرآن جاخواهد بود. اودرهمان زمان که یك تهیه کننده است، مصرف کننده هم خواهد بود وما، مصرف‌کنندگانی خواهیم بود که درهمان زمان، تهیه کننده هم هستیم .

گودار: ... ما می‌خواهیم ازاین عکس استفاده کنیم. سپس به‌بحث خود ادامه بدهیم وبرای یافتن پاسخی به‌این‌سؤال درویتنام، اقدام کنیم : چگونه سینما می‌تواند به‌مردم ویتنام درکسب استقلال کشورشان کمك کند ؟ وهمچنان که بارها گفته‌ایم، ماتنها کسانی نیستیم که برای رفتن به‌ویتنام، این عکس را مورد استفاده قرارداده‌ایم. هزاران نفردیگر هم،چنین کرده‌اند . امکان دارد که بسیاری این عکس را دیده باشند . وهریك، چند ثانیه‌ای آن را به شیوهٔ خود برای رفتن به‌ویتنام، مورد استفاده قرار داده باشند . تصورمی کنیم این نکته، همان «چیزی» است که برای آگاهی، مهم‌است. چگونه هریك ازاین افراد،این عکس را برای رفتن به ویتنام مورد استفاد قرار داده است ... مجتمع «ویتنام شمالی ـ ویت کنگ» نشان داده‌اند که چقدر به این عکس اهمیت می‌دهند . همان اهمیتی که‌برای پرسش‌هایی دربارهٔ نتایج عملی قایل‌هستند وهمان‌اهمیتی که برای پرسش«چه‌چیزی مهم است» قایل می‌شوند . از این رو، عکس‌مورد نظر، پاسخی است کاری که مردم ویتنام تصمیم‌گرفته‌اند باکمك ومساعدت‌تو به پرسش مهمی بدهندکه ما قبلا مطرح کرده‌ایم : «چه‌نقشی بایستی سینما در پیشبرد مبارزات انقلابی بازی کند ؟ یا به‌عبارت‌دیگر، چگونه‌بایستی روشنفکران غربی درانقلاب کشورهایشان شرکت کنند؟ این‌عکس، پاسخی‌عملی و سودمند به‌این پرسش است ، پاسخی برای همهٔ مردم مغرب زمین . این عکس چاپ شده ، به‌شیوهٔ زیرکانه‌ای‌گرفته شده‌است تا اطمینان حاصل شود کـه عکس مزبور، چاپ ومنتشر خواهد شد . «همه چیزبروفق مراد است» به این پرسش نیز پاسخ می‌گوید، لیکن ازجایی دیگر وبگونه‌ای دیگر . درواقع، به‌گونه‌ای نه‌چندان سریع، به‌این سؤال پاسخ می‌گوید . شیوه‌ای که وسیلهٔ بیان و ابزار اندیشه‌ها است، دراین‌جا، درفرانسه، جایی که ما در(۱۹۷۲) هستیم، وتوسط دوستان آمریکایی‌ها و روس‌ها اداره می‌شود، مسایل آنقدرها روشن و واضح هم نیست . جزییات مسایل آنقدرها هم بدیهی نیستند .

زمانی نمایندهٔ یکی ازکشورهای آمریکای لاتین درسازمان ملل گفت : برای یك فرد انقلابی ، حقایق بدیهی وجود ندارد . چراکه حقایق بدیهی .

اختراع امپریالیسم است وآنهایی که بزرگ وابرقدرت هستند، حقایق بدیهی را برای فشار وتعدی به آنهایی که کوچك وضعیف هستند ، زیرکانـه بکار می‌گیرند ...

مسئله دیگری هم وجود دارد که ما نمی‌توانیم نادیده‌اش بگیریم. هردوی ما، مردهستیم که «همه‌چیز بروفق مراد است» را ساخته‌ایم وتو، یك زن هستی. در ویتنام، مسئله به‌این شکل مطرح نمی‌شود، حال آن که دراین‌جا، چنین‌است. وتودرمقام یك زن، بی‌تردید ازاین حقیقت که مامی‌خواهیم شیوهٔ بازی تو در این عکس رامورد نقد وبررسی قراربدهیم، کم وبیش رنجیده خواهی شد . مگرنه ؟ چراکه یکبار دیگر، طبق معمول ، مردان دربی یافتن راهـی هستند برای حمله به زنان، وبه‌همین خاطر،ما امیدواریم که توبیایی واز طریق‌صحبت باما،پاسخی به‌این نامه بدهی ودرحینی که ما به خواندن این «نامه» دردو یاسه شهر دیگر آمریکا، ادامه می‌دهیم... به‌منظوربحث دربارهٔ همهٔ نکات مطرح‌شده، ما این عکس را پیش چشم‌مردم برای نگاهی دوباره قرارمی‌دهیم ، نظر به‌این که ویتنامی‌ها وتو،قبلا هم‌این عکس رامقابل‌خود قرارداده بودید وبه‌عبارت دیگر، ماپرس وجو می‌کنیم وخودرا مورد پرسش قرارمی‌دهیم که آیا ما واقعاً به این عکس نگاه کرده بودیم؟ درآن چه دیدیم؟ و زیراین پرسش ، پرسش دیگری کشف می‌کنیم . برای نمونه، چگونه به‌این عکس نگاه‌کردیم ؟وچه چیزی مردم را به‌نگاهی دیگر ومتفاوت وادار می‌کند ؟ وبازهم پرسشی‌دیگر: چه چیزی لحن وآهنگ صدای ما را وامی‌دارد تا این نگاه را به‌شیوهٔخاصی تعبیر وتفسیر کند، بجای شیوهٔ دیگری ؟

گورن : «همه‌چیز بروفق مراد است» تمامی این سؤال‌هـا را مطرح می‌کند . تمامی این سؤال‌ها را می‌توان در«سؤال بزرگ » نقش روشنفکران غربی درمبارزات انقلابی خود، خلاصه‌کرد یا این‌که ، آدمی متوجه می‌شود این سؤال بزرگ وزبانزد همهٔ روشنفکران غربی : حالتی باز دارنده دارد و درنتیجه، دیگران را هم‌ازکار می‌اندازد. چون سرانجام نمی‌توان‌آن راسؤالی دانست‌که متعلق به‌انقلاب‌باشد. به‌این ترتیب، سؤال‌های امروزی دربارهٔتحول ودگرگونی‌که ما در رابطه با این عکس‌کشف می‌کنیم، بایستی چنین باشد : چگونه باید دنیای کهنه را تغییر داد . آدمی بی‌درنگ می‌تواند دنیای کهنه

ومتزلزل روشنفکرغربی رابیند ... ما کوشش خواهیم کرد اجزاء تشکیل‌دهندهٔ عناصری که این عکس را می‌سازند، تشریح کنیم . ازسوی دیگر، ماهمه‌چیز راطوری تشریح خواهیم کردکه گویـی با ساخت مولکولی عکاسی سروکار داریم وهمچنین گویی بانوعی سلول عصبی اجتماعی سروکار داریم . آنگاه کوشش خواهیم کردتارابطه و پیوند میان بررسی‌وتحقیق علمی و بررسی وتحقیق سیاسی رانشان بدهیم .

گودار: اندیشه‌های درست وصحیح ازکجاسرچشمه می‌گیرند؟ ازمبارزه برای تولید، ازمبارزهٔ طبقاتی وازآزمودن تجربهٔ علمی .

گورن : درانجام این تحقیق، یعنی مورد پرسش قراردادن این عکس ، ماکاری نمی‌کنیم جز کوشش دریافتن پاسخ‌هایی که این عکس در زمینهٔ مبارزه درویتنام می‌دهد .

گودار :آن وقت است که خواهیم‌دید این پاسخ برای همهٔ مردم،پاسخی کاملا رضایت‌بخش است ، به‌نفع کسانی؟ علیه چه‌کسانی ؟ وشاید سؤال‌های دیگری هم مطرح شود، نه‌فقط سؤال‌هایی که فیلم«همه چیز بروفق مراداست» به‌نحوی درمطرح کردن آنها موفق می‌شود . برای مثال، یك نکتهٔ ....

گورن : ... فهم عکس، حالت وقیافهٔ هنرپیشه است، رابطهٔ میان‌چشم‌ها ودهان . به‌عقیدهٔ ما، بدیهی است که آدمی نمی‌تواند رضایتی از این عکس ، آنچنان‌که هست، داشته باشد . آنهایی‌که این عکس را گرفته‌اند ــ مجتمع «ویت‌کنگ ــ ویتنام شمالی»، واین‌امردر ابتدا کاملا معمولی بنظر می‌رسد ــ مصمم بودند که‌این عکس‌گرفته شود، فقط زمینه‌ای متفاوت داشته باشد .آنگاه این‌سؤال پیش‌می‌آید که‌چه‌چیزی،اندیشهٔ معمولی‌بودن‌چیزی رامشروط می‌کند؟

گودار : درابراز این عقیده، ما آن‌کاری رانمی‌کنیم که بیشتراحزاب کمونیست ومتحدانش دردنیای غرب، پاپ، سازمان ملل، صلیب سرخ انجام می‌دهند وبه‌سادگی می‌گویند، بیایید برای استقرار صلح‌درویتنام، دست به‌دست هم بدهیم . لیکن چیزی‌که ماگفته‌ایم، نکته‌ای دقیق‌تر را دربرمی‌گیرد . برای مثال، بیایید برای‌تحقق وحدت «ویتنام شمالی‌ــ ویتنام‌جنوبی» کمك کنیم تاصلح وآرامش‌تسلط خود را عملی کند وحتی دقیق‌تر ، از آن‌جاکه ویتنام با تغییرو دگرگونی دنیای کهنهٔ خویش به ما درتغییر و دگرگونی دنیای خـودمان کمك

می‌کند، درعوض ماچگونه می‌توانیم به‌گونه‌ای جدی وثمربخش به‌آنها کمك کنیم ؟ ونظر به‌این‌که مجتمع «ویتنام شمالی ـ ویتنام جنوبی» درحال مبارزه، انتقاد وتغییر شکل آسیای جنوب شرقی است ، چگونه مـا می‌توانیم در زمینهٔ خودمان برای تغییر ودگرگونی اروپا وآمریکا مبارزه کنیم ؟ البته، تحقق تمامی این‌ها کمی بیش ازگفتن «صلح درویتنام» طول می‌کشد . ودر نتیجه، ضرورت ایجاب می‌کند که بعضی کارها رابطور کامل‌ترودقیق‌تر انجام بدهیم تا این‌که دویاسه ویتنام وجود داشته باشد.وبه‌همین دلیل‌است که نویسندهٔ کتاب«سرمایه» درمقدمهٔ نخستین چاپ کتاب، جویای خوانندگانی شد که ازجزییات به منظور سرنگونی «مالك دوزخ» وآزادکردن تمامی شیاطین کوچك‌تر، هراسان‌نباشند. اینك باعکسی ازتو روبروشده‌ایم که چند ماه قبل توسط ویتنامی‌ها واینك ما، مورد استفاده قرارگرفته است وهرشخص دیگری هم می‌تواند اگرمایل باشد، تحقیق وبررسی خود را انجام دهد . آنوقت است که می‌توان نتایج رامقایسه کرد وبا آن‌هایی که درحال‌گوش دادن هستند، صحبت کرد . شایدبتوانیم،فقط برای لحظه‌ای، کمی دربارهٔ خودمان و«تحول» وراجی کنیم.

گورن : ونکتهٔ دیگر این‌که تواحساس نخواهی کرد که مستقیماً مورد حمله قرارگرفته‌ای، اگرچه ما واقعاً نمی‌توانیم ازاین کار اجتناب کنیم و در غیراین صورت،احساس می‌کنیم که سؤال به‌گونه‌ای نادرست مطرح شده‌است. لیکن ما امیدوار هستیم که درانتهای این‌نامه، مطالب روشنی بیشتری پیدا کنند و واقعاً به‌همین‌دلیل است که به‌تو نیازداریم تا بیایی ومستقیماً به‌ما پاسخ بدهی. چرا که مادرحال نگارش نامه‌ای به‌تو هستیم نه‌فقط به‌عنوان «مؤلفان « همه چیز بروفق مراد است » . بل‌به‌این خاطر که مامشغول تماشا و بررسی این عکس بوده‌ایم . وتو بایستی اعتراف کنی؛این‌نخستین باری است که کسی عکسی را درمجله‌ای دیده است ودرباره‌اش به‌این طریق چیزی می‌گوید . به‌ترتیبی که تواحساس نخواهی کرد، آن‌چنان که می‌گویند، قربانی انتخابی ما هستی و به‌ترتیبی که درك خواهی کرد، هدف ما ، «جین» نیست بلکه نقش ویژهٔ «جین» است ، وموقعی که ما این عکس را مورد پرسش قرار می‌دهیم به‌تو با ضمیر سوم‌شخص مفرد. اشاره خواهیم کرد. مانخواهیم گفت«جین» چنین وچنان کرده است،ما ازکلمات «هنرپیشه» یا «مبارز» یاری خواهیم گرفت، درست به‌همان

طریقی که در متن همراه عکس آمده است . به عقیدهٔ ما. این‌ها عناصر اصلی مطالبی هستند که درمجلهٔ فرانسوی «اکسپرس» در آغاز ماه اوت ۱۹۷۲ ، ظاهر شد .

گودار : عناصر اصلی . این عکس به‌درخواست دولت ویتنام شمالی که دراین موقعیت، نمایندهٔ اتحاد انقلابی میان مردم ویتنام جنوبی و ویتنام‌شمالی است، گرفته شده . این‌عکس، توسط «جوزف کرافت» گرفته شده و در زیر عکس، به‌نام او درمتنی که توسط آنهایی‌که مسئول گرفتن این‌عکس بودند ، نوشته نشده، بل‌توسط آنهایی که آن راچاپ‌کردند به‌نام او اشاره می‌شود ، به عبارت دیگر ، متنی کـه توسط تنی چنـد از نویسندگان «اکسپرس» که تماسی با نمایندهٔ ویتنام شمالی درفرانسه‌برقرارنکرده‌اند، نوشته شده‌است. ما این مطلب را سؤال کردیم . متن‌زیرعکس، «جوزف کرافت» را به‌عنوان یکی ازمشهورترین و میانه‌روترین ژورنالیست‌های آمریکایی، توصیف می کند .این متن‌همچنین می‌گوید که «هنرپیشه» ، مبارزی مؤمن وفدایی برای صلح درویتنام است . لیکن متن مزبور ازافراد ویتنامی که درعکس دیده می‌شوند ، ذکری نمی کند. برای مثال، متن به‌مانمی‌گوید ویتنامی‌ای را که در زمینهٔ عکس به‌وضوح نمی‌توان دید، یکی‌ازگمنام‌ترین مردم ویتنام‌است واصلا میانه‌رونیست. این عکس، مثل‌هرعکس دیگری، ازنظر ظاهر، لال وگنگ است . این عکس ازطریق دهان خطهایی که زیرآن نوشته شده ، سخن می‌گوید. این متن تأکید نمی کند. تکرارهم‌نمی کند، چرا که‌یک عکس‌فقط به‌شیوهٔ خود، سخن می‌گوید. حقیقت این است که هنرپیشهٔ مبارز درپیش‌زمینه قرار دارد و ویتنامی درپس‌زمینه. متن‌می‌گوید که «جین‌فاندا» در حال سؤال از مردم هانوی است . لیکن مجله، سؤال‌هایی‌را که پرسیده شده، چاپ نمی کند همچنین پاسخ‌هایی‌را که توسط نمایندگان ویتنام شمالی دراین عکس داده شده است . درواقع، متن‌مزبورهم نبایستی عکس رابه‌عنوان این‌که «جین‌فاندا» درحال پرسش‌است، توصیف کند بل به‌عنوان این که «جین‌فاندا» درحال‌گوش دادن است . چون‌این قدرآشکار و بدیهی‌است که‌شاید این‌لحظه‌فقط $\frac{۱}{۱۵۰}$ ثانیه طول کشیده. لیکن‌همین $\frac{۱}{۲۵۰}$ ثانیه ضبط شده به سرتاسر دنیای غرب فرستاده شده است .

**متنی که به این شیوه نوشته شده باشد، احتمالا می کوشد تا به ما بگوید**

که عکس مزبور به‌گونه‌ای اتفاقی طی یك بحث وصحبت برداشته شده، جایی که «هنرپیشه ــ مبارز» واقعاً درحال پرسش‌واستفسار ازمردم (هانوی) است و بنابراین ما نبایستی به‌جزییات وحالت دهان بسته، توجهی بکنیم. بل‌اندکی بعد خواهیم دید که ازاین مسئله تصادف واتفاق، حتی اگر تصادف واتفاقی درمیان باشد، طبق‌ضرورت منطقی «سرمایه‌داری» بهره‌برداری می‌شود ــ ضرورت برای سرمایه‌داری تا توصیف کند که چه‌چیزی واقعی است. به‌عبارت دیگر، ضرورت حقه زدن و خام کردن مشتریان دربارهٔ فرآورده‌هایشان.

عناصر ابتدایی‌تر. دوربین، این عکس را از زاویه‌ای پایین به بالا گرفته است. درواقع، درتاریخ سینما، این زاویهٔ دید پایین را نمی‌توان زاویه‌ای معصوم و بی‌نظر تلقی کرد. حقیقت این است که اهمیت این زاویهٔ دوربین، ازنظرفنی‌واجتماعی، توسط «اورسن‌ولز» درنخستین فیلم‌هایش تأکیدشد. انتخاب کادر هم از روی بی‌نظری یا بی‌طرفی نیست. کادر عکس در رابطه با اکتریسی که نگاه می‌کند، زاویه‌بندی شده، بیش ازآن‌که نسبت به چیزی که هنرپیشه درحال‌نگاه‌کردن است. دراین‌کادر، «اکتریس» طوری نشان داده می‌شود که گویی یك ستاره است ودر واقع چنین هم هست چرا که هنرپیشه مزبور، ستارهٔ معروف بین‌المللی است.

بدین ترتیب از یك‌سو، کادر عکس، ستاره را در فعالیتی مبارز نشان می‌دهد وازسوی دیگر، توجه را بدفرد مبارز، به‌عنوان هنرپیشه‌ای که می‌تواند همان فرد مبارز در ویتنام باشد معطوف می‌کند. لیکن نه‌دراروپا ونه درآمریکا. صفحهٔ بعدی مجله، عکس‌هایی ازآنچه راکه فرد مبارز درلحظات دیگرمشاهده کرد نه بدآن چیزی که اودراین‌عکس نگاه می‌کند، نشان می‌دهد. تاآن‌جاکه بدما مربوط می‌شود، این‌ها، عکس‌های‌مشابهی هستندکه حالا بطور اتوماتیك ازطریق کانال‌های تلویزیون و نشریات خبری در دنیای‌آزاد، توزیع می‌شود. عکس‌هایی که صدها هزار بار دیده‌ایم. به همان فراوانی و اندازه‌ای که عیب‌هایی وجود داشته است و این، هیچ چیزی را تغییر نمی‌دهد، سوای آنهایی‌که درحال مبارزه برای سازمان دادن این‌توزیع به‌شیوهٔ معین وخاصی هستند ــ شیوهٔ خودشان.

حقیقت این است‌که ما فکرمی‌کنیم اگر این عکس توسط خانمی مثلا

«میس جونز» یا «میس اسمیت» ارایه می‌شد،همین روزنامه‌ها ونشریات‌خبری. آن را به‌عنوان عکسی خیلی خیلی معمولی ، رد می کردند. باید اعتراف کرد که لغت «معمولی»، درست همچنان‌که برای جامعه‌ی کشاورزی که در خارج از «هانوی» واقع شده تا ساختمان مدرسه‌اش را پس از این که فانتوم‌های «کی‌سینجر» درهم کوبیده‌اند ، برای بیستمین‌بار بازسازی کند ، معمولی شده است . لیکن، البته‌که هیچ‌کس نمی‌خواهد دربارهٔ این حقیقت «فوق‌العاده ــ معمولی» حرفی بزند . نه‌فرد مبارزی که با اوهمچون ستاره‌ای رفتار شده‌است ونه «اکسپرس» .

گورن : ونه‌چیزی دربارهٔ مطالبی که اکتریس آمریکایی یاخواهرانش، اکتریس‌های ویت مینه که عکس‌آنها را می‌توان درصفحهٔ بعد دید، به‌یکدیگر گفته‌اند، می‌گوید . آیا اکتریس آمریکایی دربارهٔ شیوهٔ بازیگری در ویتنام سؤال کرد یا این‌که چگونه فردی‌که درهالیوود بازی می کند ، می‌تواند در هانوی‌هم بازی کند؟باعلم به‌این‌که باید به‌هالیوود مراجعت کند. مجلهٔ اکسپرس دراین باره چیزی ذکرنمی کند وما فکرمی کنیم به‌این خاطر است که‌اکتریس امریکایی در این‌باره صحبتی نمی کند . حقیقت داردکه فرد مبارز در مورد بمب‌های ضد مردم غیرنظامی‌وآب بندها صحبت کرد، لیکن نباید فراموش کرد که فرد مبارز درعین حال یك‌اکتریس هم‌هست، درصورتی که «دادگاه‌راسل» و «رمزی کلارك»، به‌عنوان مثال، بازیگر نیستند . مافکرمی کنیم که آدمی باید به‌این‌نکته توجه‌داشته باشد که «جین‌فاندا»یك‌اکتریس است ودرنتیجه‌کارمندان «کاخ سفید». چنانچه‌کسی آنها را بازندارد ، درابراز این گفته که اکتریس کمابیش به طور ناخودآگاه با دشمن تبانی کرده و آلت دست شده و او فقط درحال ایراد متنی‌است که حفظ کرده ، مشکلی نخواهند داشت . چنین انتقادی به‌آسانی می‌تواند تمامی تلاش و کوشش‌های اکتریس و مبارز را بی‌رنگ واهمیت جلوه دهد وآدمی باید به‌درستی‌درك کند، چراکه‌اکتریس‌در برابر این‌نوع حمله، زخم‌پذیر باقی می‌ماند . دراین مورد ، دلیلی که‌بنظرمان می‌رسد این است که «اکتریس‌ــمبارز» با استفاده از همتای ویتنامی خویش که برای پرکردن سوراخ‌های آب‌بندها کار می کند و آنگاه در یك نمایش تئاتری در روستاهایی بازی می کندکه دایم بوسیلهٔشکستن آب بندها تهدید

می‌شود، به‌آب بندها اشاره نمی‌کند . در این مورد، مامعتقد هستیم که اگر این فرد مبارز، درابتدای امر خودرا به‌عنوان یك اکتریس به‌حساب می‌آورد و ویتنامی‌ها ازموقعیت او درسطح مورد نظرشان استفاده می‌کردند، اکتریس می‌توانست به بازی نقشی ازلحاظ تاریخی آغازکندکه کاملا متفاوت ازنقشی است‌که در هالیوود بازی می‌کرد، شاید ویتنامی‌ها هنوز نیازی صریح وبی‌واسطه برای این نقش نداشته باشند ، اما شاید آمریکایی‌هـا احتیاج داشته باشند . بنابراین، ویتنامی‌هاهم به‌طور غیرمستقیم به‌آن نیاز دارند . بازهم ما ضرورت عبور وگذری را احساس می‌کنیم ــ ویتنامی‌ها مجبوربه عبور وگذر ازطریق ایالات متحده آمریکا هستند .

گودار : دراین عکس، دراین بازتاب واقعیت، دوآدم دیـده می‌شوند که روبه دوربین دارند . دیگران پشت به دوربین دارند . ازاین دو، یکی‌در وضوح کامل است و دیگری نیست . دراین عکس، آمریکایی مشهور ، واضح دیده می‌شود و ویتنامی گمنام، تار وغیر واضح است . لیکن در واقعیت، این «آمریکایی چپ‌گرا» است‌که تار وغیر واضح است و «ویتنامی چپ‌گرا»، به‌گونه‌ای استثنایی، واضح ونمایان است . همچنین در واقعیت ، «آمریکایی ــ راست‌گرا»است‌که همیشه به‌گونه ویژه‌ای واضح است ، حال‌آن‌که «ویتنامی راست‌گرا»ی ویتنامی‌کردن، هرروز بیش‌از روز پیش وضوح خودرا از دست می‌دهد . درنتیجه، دربارهٔ میانه‌روی «جوزف کرافت» که زاویهٔ دیدی میانه‌رو ازاین تناقض اختیار کرد، دیافراگم‌دوربین را میزان‌کرد وبرحسب آن،فاصلهٔ کانونی را محاسبه، چه بایستی فکر بکنیم ؟ تمامی این‌ها به‌دقت اندازه‌گیری شد، همچنان که درانتخاب کادر عکس هم دیدیم . واو به‌طور عمدی ، نقطه توجه را روی ستاره، به‌هنگام فعالیت‌های مبارزش به منظور به دست آوردن محصول وبرداشتی معین ــ یك کالای معین ایدئولوژیك ــ وبا هدفی سنجیده درذهن، میزان‌کرد . دراین‌جا نباید فراموش کردکه مراحل عمل آوردن این فرآورده، مستقیماً توسط ویتنام شمالی کنترل می‌شود . لیکن چاپ وتوزیع آن درخارج از ویتنام، توسط ویتنام شمالی کنترل نمی‌شود . یااگرهم چنین‌باشد به‌طریقی‌کاملا غیرمستقیم صورت می‌گیرد، بدون ذکر پژواك آن : این توزیع و پخش عکس ، توسط شبکه‌های تلویزیون و نشریات خبری جهان آزاد ،

کنترل می‌شود .

وبه‌این ترتیب‌می‌بینیم که یکی ازحرکات ضروری برای تکمیل این‌عمل وبازی «برقراری‌ارتباط» نمی‌تواند توسط آنهایی صورت بگیرد که طرح و نقشه‌اش را ریختند . کدام حرکت ؟ یااین‌که حرکتی دریك بازی وسرگرمی؟ وچه‌کسی حق بازی دارد ؟ وچه‌کسی برای چه‌کسی بازی می‌کند ؟ علیه چه کسی ؟ دراین مرحله‌که باردیگر به‌آن رجوع خواهیم‌کرد، دربررسی رابطه میان‌چیزی‌که واضح به‌نظرمی‌رسد و چیزی‌که واضح بنظر نمی‌رسد، دررابطه بادوچهره‌ای‌که درعکس دیده می‌شود،نکته‌ای کاملاغیرمعمولی کشف کرده‌ایم. چهرهٔ غیرواضح، واضح وروشن است . فرد ویتنامی می‌تواند تحمل این که خارج از «فوکوس» وناواضح دیده شود را داشته باشد چراکه اوبرای‌مدت زمانی طولانی درواقعیت زندگی روزمره‌اش دروضوح ونقطهٔ توجه‌کامل بوده است‌اینجاآمریکایی‌است‌که مجبور می‌شود با وضوح کامل درعکس ظاهربشود چراکه روش ویتنامی به‌منظور این‌که آشکارا خارج‌از«فوکوس»باقی بماند، این وضع را امری اجتناب‌ناپذیر می‌کند. آمریکایی مجبور می‌شود توجه همگان را آشکارا روی فقدان واقعی وضوح خود، معطوف‌کند . لیکن درمتن چیزی دراین باره‌گفته نمی‌شود . تأثیرکلی این‌عکس، تأثیرعکس دیگری از اکتریس را روی جلدهمان شمارهٔ (اکسپرس) تأکید وتشدید می‌کند. این «کمپوزیسیون» روی جلد، خیلی‌فاش‌کننده‌خواهد بود، اگرآدمی مایل به درك دقیق این نکته باشدکه یك عکس می‌تواند به‌همان اندازه‌ای‌که آشکارمی‌کند ازچشم‌ها پنهان‌کند . یك عکس، درعین این‌که صحبت می‌کند، سکوت راهم تحمیل می‌کند .

گورن : به عقیدهٔ ما، این یکی ازاصول مؤثرفرم‌دوگانهٔ ـ چون«دکتر جکیل‌ـ مسترهاید» ـ مزام اخلاقی مصلحتی‌است‌که«اطلاعات ـ تحریف»به‌ـ خود می‌گیرد، «هنگامی»که‌با تصاویروصداهای عصر ودورهٔ ما که تصاویر و صداهای زوال وانحطاط امپریالیسم و گرایش ذهنی عمومی به‌سوی تحول و دگرگونی‌است وبه‌سرتاسر جهان مخابره می‌شود .

گودار : «آمریکایی چپ‌گرا» می‌گویدکه تراژدی درویتنام نیست،بلکه درآمریکا است . حالت صورت فرد مبارز دراین عکس ، حالت صورت یك

اکتریس تراژیك است . لیکن یك اکتریس تراژیك با پیشینهٔ ویژهٔ اجتماعی وفنی که به وسیلهٔ مکتب هالیوودی «استانیسلاوسکی» و حـرفهٔ نمایشی، شکل گرفته ودگرگون شده است. در حلقهٔ سوم فیلم «همه‌چیز بروفق است»، حالت صورت این‌مبارز همین‌بود هنگامی که به‌عنوان‌یك‌اکتریس به‌یکی ازبازیگران فرعی فیلم که متن نوشته شده‌ای توسط «لوتاکونتینوا» را باآواز می‌خواند، گوش می‌داد .

گودار: اکتریس همین‌حالت وقیافه را درفیلم«کلوت» داشت، همچنان که با احساسی تراژیك ازترحم روی صورت اکتریس به‌دوستش، پلیسی که نقش اورا «دونالدساترلند» عهده‌داربود، نگاه می‌کرد برای‌این‌که عزم‌خودرا جزم‌کند تاشبی را با اوبگذراند .

گورن : همین حالت صورت را می‌توان توسط «هنری فاندا» درفیلم‌های دههٔ«۱۹۴۰» ، ازجمله‌برای‌نشان دادن یك‌کارگر استثمارشده در«خوشه‌های خشم » ، نوشتهٔ «جان استین بك» ، فاشیست «بعدی»، مشاهده‌کرد .

گودار : وحتی دورتر برویم ودرحیطهٔ تاریخ سینما به تاریخچهٔ پدری اکتریس توجه‌کنیم، همین «حالت‌چهره»بودکه «هنری‌فاندا» برای‌نظرونگاهی عمیق وتراژیك به‌مردم‌سیاه پوست درفیلم«لینکلن جوان» که‌توسط «جان‌فورد»، دریاسالار بعدی نیروی دریایی ساخته شد ، به کار برد .

گورن : همچنین می‌توان‌این حالت چهره‌را درجبههٔ مخالف هم‌مشاهده کرد، همچنان‌که «جان‌وین» دریغ وافسوس‌های عمیق اشگ انگیـز خود را دربارهٔ خرابی وویرانگری، جنگ درفیلم«کلاه سبزها» بیان می‌کند . به‌عقیدهٔ ما، این‌حالت چهره ، این مرام اخلاقی مصلحتی، از علامت داد و ستد آزاد «طرح جدید» (فرانکلین‌روزولت)، الهام‌گرفته‌است . درواقع، نمایشگرحالت ودوره‌ای‌است که‌به‌طورکاملااتفاقی زمانی ظاهرشدکه فیلم‌های ناطق به‌تدریج با موفقیت تجاری ومادی روبرو می‌شدند . این‌حالت چهره ، گویای چیزی است و حرفی برای گفتن‌دارد، لیکن فقط برای این‌که بگوید مثلا چقدر در بارهٔ سقوط اقتصادی بورس می‌داند . به‌عقیدهٔما ، به‌همین دلیل است‌که این حالت وقیافهٔ«روزولت»ی ازنظرفنی،ازقیافه‌ها وحالاتی‌که پیش ازآن درتاریخ سینما وجود داشته‌اند، تفاوت دارد . «حالت ساکت» ستارگانی‌خلق می‌کند :

«لیلیان گیش»، «رودلف والنتینو»، «فالکو نتی». وغیره. کافی است که فقط آزمایشی کرده واین چهره‌ها را وادار کنید که به‌تصویری از جنایات آمریکا در ویتنام نگاه بکنند. حتی یکی هم حالت وقیافهٔ مشابهی نخواهد داشت ، هرچند که همگی آنها همان نگاه وظاهر زیرکانه را دارند .

گورن : فیلم، مساوی تدوین «من می بینم» است .

گودار: چرا که قبل ازناطق، فیلم‌های صامت، نقطهٔ شروع مادی‌داشتند.

گورن : بازیگران می‌گویند «من، فیلم‌هستم»، بنابراین من فکرمی کنم، دستکم من‌دربارهٔ این‌حقیقت فکرمی کنم که ازمن فیلم برمی‌دارند، به‌این‌خاطر که من وجود دارم که فکرمی کنم .

گودار : پس ازپیدایش ناطق ، رابطهٔ جدیدی میان ماده‌ای که مورد فیلمبرداری بود (بازیگر) وفکر، ایجاد شد .

گورن : بازیگر شروع به‌صحبت کرد، من فکرمی کنم که من یك بازیگر هستم؛ بنابراین، من‌فیلم هستم . به این خاطر که من فکرمی کنم که هستم . من فکرمی کنم، پس من‌هستم .

گودار : همچنان که دراین آزمایش که دنباله وتکامل آزمایش« کولیشف» است، مشاهده کردیم‌وپیش‌ازآن که «طرح‌جدید»خودرا بیان کرده‌باشد،هرستارهٔ سینمای صامت، حالت وقیافهٔ فردی خود را داشت و شهرت گستردهٔ فیلم‌های صامت ، حقیقتی واقعی وانکارناپذیر بود . برعکس ، به‌محض این‌که فیلم‌ها ، مثل «طرح جدید»، شروع به‌صحبت کردند، هربازیگر به‌گفتن چیزی مشابه‌آغاز کرد .کافی‌است که همین آزمایش‌را درمورد هرستارهٔ بزرگ دنیای «سینما» ، «ورزش» یا «سیاست» تکرار کنید .

گورن : من فکرمی کنم، پس من هستم .

گودار : من فکرمی کنم، پس‌من هستم .

گورن : من فکرمی کنم، پس من‌هستم .

گودار : من فکرمی کنم، پس من‌هستم . این‌حالت وقیافه، گویای این است که خیلی چیزها می‌داند، حالت وقیافه‌ای است که بـرای واضح تردیدن مسایل شخصی وخصوصی آدمی، کمکی به‌او نمی کند؛ به‌عنوان مثال، مشاهدهٔ این که چگونه ویتنام می‌تواند روشنایی و پرتویی حاکی از آگاهی برآنها

بتابد، جالب است.

گورن: به‌این‌ترتیب، چرا از آن راضی وخشنود باشیم وبگوییم که از هیچ، بهتراست ــ چیزی که تا اندازه‌ای تفهیم می‌شود، همچون درحلقهٔ سوم «همه‌چیز بروفق مراد است» درخلال سخنرانی اتحادیه، یا درسخنرانی نمایندهٔ حزب کمونیست درهمین فیلم، درحلقهٔ پنجم.

گودار: وچرا، اگر اکتریس برای بازی و توانایی بازی به گونه‌ای متفاوت نداریم، آنچنان‌که مایل هستیم این توانایی را داشته باشیم، چگونه ویتنامی‌ها بایستی ازآن راضی و خشنود باشند؟ به عقیدهٔما، درعمل مخاطره‌آمیز انجام واجرای آن، با ایجاد وجدانی صادق برای خودمان ازراهی پست وبی‌ارزش، موجب ضرر وخسران بیشتری می‌شویم تا خیروصلاح. به‌اضافه، این‌حالت وقیافهٔ صورت، ما راهم موردخطاب قرار می‌دهد ــ ما، یعنی آنهایی که برای بار دوم نگاهی موشکافانه‌تر به‌این عکس می‌کنیم. این چشم‌ها و این دهان، هیچ چیزی به‌ما نمی‌گویند، آنها شباهت خود را با چشم و دهان بی‌فریاد کودکان «چکسلواکی» دربرابر تانک‌های روسی هم‌آهنگ می‌کنند...

گورن: وهمچنین باشکم‌های کوچک‌ومتورم کودکان «بیافرا» یا «بنگلادش» یا عبور وگذر شتابزدهٔ «فلسطینی‌ها درگل‌ولای» کاملا تاریخی که‌آکنده از معانی توخالی‌است و زیر نظر سازمان ملل متحد صورت می‌گیرد. لیکن فقط‌مواظب ومراقب «کاپیتالیسم» بایدبود، چراکه‌کاپیتالیسم می‌داند چگونه وحساب شده، اوضاع را به‌هم بریزد وچشم‌های دشمنان واقعی آینده‌اش را باخلاء وپوچی پر کند وآنها را وادارد تا به‌هیچ جانگاه نکنند.

گودار: آدمی چگونه می‌تواند علیه این‌جریان مبارزه کند؟ فکرنمی‌کنم بدوسیلهٔ تحریم‌چاپ‌این‌نوع عکس. اومی‌بایست ادامهٔ این برنامه‌های‌تلویزیونی ورادیویی‌درهر کشورجهان وهمینطور چاپ هرشکل‌روزنامه راکه نوعی‌وراجی است، عملا متوقف کند، خیر. لیکن می‌توان آنها را به‌طور متفاوتی چاپ و پراکنده‌کرد ودررابطه باهمین‌تفاوت به‌خاطرمنافع ودلبستگی‌های مادی‌وفرهنگی است‌که ستارگان می‌توانندنقشی مهم، یاهمچنان‌که خود آنهامی‌گویند، «نقشی خیلی سنگین»، بازی‌کنند. وتراژدی واقعی این است‌که آنها نمی‌دانندچگونه این نقش سنگین را بازی‌کنند.

گورن : آدمی چگونه می‌تواند «بازی‌این‌نقش» را بیآموزد . هنوز هم سؤال‌های فراوانی باید دراروپا و آمریکا مطرح بشوند، پیش از آن که ما بتوانیم پاسخی روشن وصریح ارایه کنیم .

گودار: ماچندتایی را در «همه چیز بروفق مراد است» مطرح‌می‌کنیم، همچنان که «تئوریسین» متقدم فلسفهٔ علمی‌هم درزمان خودش با برداشت و در نظر گرفتن «ایدئولوژی ژرمنی» و طرح سؤال‌هایی دربارهٔ فقر فلسفه ، علیه «پرودهون» که فقط می‌دانست چگونه دربارهٔ بد بختی وفلاکت، فلسفه‌بافی کند، چنین روشی را پیش‌گرفت .

گورن : اگر با دقت به ویتنامی‌های پشت سراکتریس نگاهی بکنیم ، بی‌درنگ تشخیص می‌دهیم که هرچهره ، حالت ونکته‌ای‌کاملا متفاوت ازحالت «مبارزآمریکایی»را نشان می‌دهد. لیکن حتی اگر نتوان آنچه را که ویتنامی درحال نگاه کردنش‌است، مشاهده کرد. بااین همه می‌توان‌گفت که چهرهٔ این مرد ویتنامی،آنچه راکه هرروز باید باآن‌روبرو بشود، منعکس می‌کند-هراس ازبمب‌های ضدافراد غیرنظامی،آب‌بندهای شکسته واجساد پاره ودریده شدهٔ زنان‌مرده، خانه‌ای‌که برای چندمین‌بار باید بازسازی شود، بیمارستان ودرسی که باید فراگرفته شود . «ولادیمیرایلیچ» گفت : «درس نخست . بیاموزید . درس دوم : بیاموزید . درس سوم : بیاموزید . » و چهرهٔ این فرد ویتنامی بی‌درنگ، مبارزهٔ روزمره ومداوم ویتنام‌را به‌دلیلی‌کاملا ساده، بازتاب می‌کند . این چهره، فقط چهرهٔیك انقلابی نیست،بلکه‌چهرهٔ یك«انقلابی‌ویتنامی» است . سابقهٔ طولانی مبارزه با امپریالیسم فرانسه، ژاپن وآمریکا برچهره‌اش نوشته شده ونقش بسته است. درواقع، این‌چهره، اینك برای مدت زمانی است که‌در سراسر جهان‌به‌عنوان‌چهرهٔ انقلاب، شناخته شده است،حتی توسط دشمنانش . بیایید ازکلمات، ترس نداشته باشیم . این چهره، چهره‌ای است که هم‌اکنون استقلال شیوه ارتباطی خودرا به‌دست‌آورده است. امروزه، هیچ چهرهٔانقلابی دیگری به‌اندازهٔ این چهره ، مبارزهٔ روزمرهٔ این افراد را منعکس نمی‌کند . به سادگی به این خاطر که هیچ انقلابی دیگری بـه استثنای چینی‌ها به راه‌پیمایی‌ای طولانـی ، همچون انقلابی ویتنامی ، اقـدام نکرده است . بیایید تجربه‌اش کنیم .

گودار : برای مثال، این انسان سیاه‌پوست‌را درنظر بگیرید . ما بی‌درنگ نمی‌توانیم بگوییم چرا اودرحال مبارزه است یااین که درکجا وچگونه ـ در «دیترویت» یادر خط تهیه و تولید کارخانهٔ «کرایسلر» برای دستمزدی بهتر و میـزان کار کمی آهسته‌تر در « ژوهانسبورگ » ، یا این که حق ورود به ـ سینمایـی را داشته باشد که افراد سفیـدپوست ، فیلم‌هـای سفید پوستان را نمایش می‌دهند .

گورن : واین کارگر .

گودار : واین دختر اروپایی .

گورن : واین عرب .

گودار : واین جوان رادیکال .

گورن : همچنان که «عمو برتولت» گفت ، آدمی باید شجاعت ابراز این گفته را داشته باشدکه ما دربارهٔ این چهره‌ها ، چیزی برای‌گفتن نداریم مگر این که زیر نوشته‌ای بـا مقداری چرندیات یـا دروغ‌هایی که بتوان به‌ما حقنه کرد ، وجود داشته باشد . و آدمـی باید شجاعت اعتراف به ـ ضعف و شکست خویش را داشته باشد ، بـه این خاطر که چیزی برای گفتن ندارد .

گودار : این چهرهٔ ویتنامی، برعکس، به‌کلمات نوشته شدهٔ زیرعکس نیازی ندارد . در هرجای دنیا، مردم خواهند گفت که این مرد، یك ویتنامی است، ویتنامی‌ها درحال جنگ ومبارزه هستند برای بیرون راندن امریکایی‌ها ازآسیای‌جنوب‌شرقی. ازسوی دیگر، بیایید به‌چهرهٔ آمریکایی، بی‌توجه به بقیه عکس، نگاهی بکنیم. بی‌درنگ می‌توان مشاهده کرد که هیچ چیزی را منعکس نمی‌کند یا بهترگفته باشم، فقط خود را بازتاب می‌کند . لیکن «خود»ی که درهیچ جانیست ودربرابر عظمت وبزرگی غیرقابل تصور وجزییات جاودانی پیکرهٔ «مریم مقدس» اثر «میکلانژ»، محوو‌گم‌می‌شود. چهرهٔ زنی که بازتابی‌از دیگر زنان نیست . چهرهٔ ویتنامی، یك‌عامل بازتاب‌کنندهٔ واقعیت است ، حال آن‌که چهرهٔ اکتریس امریکایی، عاملی است‌که فقط نقش ویژه‌ای را بازتاب می‌کند.چهره‌ای‌که می‌تواند به‌یك «هیپی» تعلق داشته باشد که به‌داروی‌مخدر نیاز دارد، می‌تواند ازآن دانشجویی در «یوجین» ایالت «اورگون» باشد که

شاهد باخت «پروفانتین»، دوندهٔ محبوب ومورد نظرش، درمسابقهٔ پنج‌هزارمتر المپیك باشد،یا مال دخترجوان دل‌ازکف داده‌ای باشد که درآن لحظه،دوست پسرش اورا ترك کرده، وهمچنین می‌تواند به‌فردی مبارز در ویتنام تعلق داشته باشد . اطلاعات بیش از اندازه‌ای درعنصری بیش از اندازه کوچك فضاو زمان وجود دارد .

ضمناً ما مطمئن هستیم که این فرد مبارز دربارهٔ ویتنام فکر می‌کند ؛ با این همه به هیچوجه مطمئن نیستیم، چراکه امکان دارد اکتریس در حال فکر دربارهٔ چیزی باشد کاملا متفاوت از آنچه که ماپیشنهاد کردیم . از این‌رو، سرانجام باید این سؤال را مطرح کرد ، چراکه‌این‌عکس اکتریس مبارز که در حـال فکر دربارهٔ ویتنام است ، چاپ می‌شود . چون اهمیت واقعی این عکس، دقیقاً درهمین نکته است : ستاره‌ای که به‌خاطر غیبت «ماکس فاکتور» تغییر قیافه داده و قیافهٔ واقعی‌اش آشکار شده . لیکن «اکسپرس» دراین باره چیزی نمی‌گوید . چراکه این عمل، سرآغاز انقلاب و تحولی در روزنامه‌ها خواهد بود . این کار ، همچون انقلابی دراروپا وآمریکا خواهد بودکه این روزها گرفتن عکس کسی درحال‌فکردربارهٔ بعضی چیزهاـ ویتنام، همخوابگی، کمپانی فورد، کارخانه‌ها، شنی روی ساحل وغیره ـ امکان پذیر نیست .

گورن : شاید بعضی‌ها بگویندکه مانمی‌بایستی این بخش تصور را از بقیهٔ عکس جدامی کردیم، نظربه‌این‌که به‌عنوان بخشی ازیك‌کل، چاپ شد . لیکن ما فکرمی‌کنیم که این بحث آنها، مجادله‌ای کاملا نادرست ونارواست . ما این بخش راجداکردیم تانشان بدهیم که این بخش درواقع ، اکنون هم می‌تواند به خودی‌خود مفاهیمی داشته باشد وتراژدی، دراین«جدایی»است . اگر ما توانسته‌ایم این چهره را از بقیهٔ تصویر جداکرده باشیم به‌این خاطر است‌که چهره، برای این جدایی، مناسب است .

گودار : حال‌آن‌که چهرهٔ ویتنامی، برعکس ، بخشی از محیط دوروبر خود باقی می‌ماند حتی‌اگرکوشش کنیم به‌طور مجزا بـه آن نگاه‌کنیم . این چهره، یك «ریورس‌شات» قطعی‌دارد .

گورن : دراین‌جا برعکس، «ریورس شات»ی وجود ندارد .

گودار : بدون «ریورس شات» .

گورن : ما، درفرانسه، باحالت وقیافه‌ای که توسط اکتریس دراین تصویر نموده شده، کاملا آشنا هستیم .

گودار: این حالت، نمونه‌ای جالب ومؤثر ازروندفکری به‌دنبال اندیشه‌های «دکارت» است. من فکرمی کنم، پس من هستم ـ همان روند فکری‌ای که الهام‌بخش مجسمهٔ معروف «رودن» شد . چرا این مجسمه را به این جا و آن‌جا بزنیم ، درهرجای دنیا که فاجعه‌ای وجود دارد تا الهام‌بخش مردم و جمعیت‌ها با احساسی از رحم وشفقت باشد .

گورن: بااین‌کار، فریب وظاهرسازی که خصیصهٔ بارز هنر وانساندوستی کاپیتالیستی است، بی‌درنگ برملاء خواهد شد . ما باید درك کنیم که ستارگان مجاز به‌تفکر نیستند ، ستارگان فقط عوامل اجتماعی هستند . آنها بـه عنوان عامل درنظرگرفته می‌شوند وشما رابه فکر وامی‌دارند .

گودار : فقط لازم است که به بازی «متفکران بزرگ»، مثل(مارلون ـ براندو) یاهرناکس‌دیگری نگاه کردتادریافت‌چرا سرمایه به‌این‌نوع آدمها برای تشدید وتقویت قدرت فلسفهٔ ایده‌آلیستی در نبرد وپیکار خود ، نیاز دارد . . .

گورن : ... علیه فلاسفه‌ای که نمایندهٔ مردم خویش هستند .

گودار : ما گفته‌ایم که می‌توانیم چهرهٔ اکتریس آمریکایی در تصویر را از عوامل دیگر تصویر جدا وتفکیك کنیم . حالا می‌خواهیم حالت کشور را دراین جمله، بیان کنیم ـ مجزا کردن، جدا کردن.«ولادیمیرایلیچ» می‌گفت: که به‌نوعی جدایی انقلابی برای مبارزه علیه شیوه وروشی کـه کاپیتالیسم ، کارگران را درطبقه‌های مجزا جا می‌دهد، مورد نیاز است . چهرهٔ فـرد مبارز آمریکایی وچهرهٔ فرد ویتنامی دراین تصویر، مغایر و متضاد هستند . مبارزه و برخورد ضدین، دقیقاً چیزی است که درواقعیت تصوری این تصویر ، در حال رخ دادن است. چشم ویتنامی در ویتنام فقط با خواندن کلمهٔ «ترس ووحشت» راضی‌می‌شود . چشم ویتنامی، واقعیت آمریکا را در تمام «ترس و وحشت» ـ هایش می‌بیند .

گورن : دراین‌صحنه، در«پسزمینه»است که ویتنامی ظاهرمی‌شود، همچون یك سیاهی لشگر فیلم، لیکن درپشت‌سرش، می‌توان نیروی ماشین حیرت‌انگیز وباور نکردنی‌ای راکه توسط «مجتمع ویت‌کنگ ـ ویتنام شمالـی» ساخته

شده، احساس کرد .

گودار: ودرپشت سرستارهٔ معروف، می‌توان ماشین مخبط، پلید ومرگ‌آور کاپیتالیسم را دید واحساس کرد که بانگاهی ازفروتنی وتواضع حیله ـ گرانه که با هرج ومرج، پیوندی نزدیك دارد به‌اوضاع می‌نگرد ، « ماجرا ، ماجراست . » در تمامی این مراحل ، مـی‌توان به مبارزه‌ای که میان آنچه که هنوز نیست و آنچه که هـم‌اکنون هست ، پی‌برد ؛ جنگ و مبارزه میان کهنه و نو .

گورن : مبارزه‌ای که هدف خود رادرگرفتن‌وپراکندن‌این‌عکس،خلاصه و محدود نمی‌کند، بل درشیوه‌ای که این‌عکس، چاپ ومنتشر وبا توجه به‌این حقیقت که مردم حاضر درسینما، دراین لحظه درحال نگاه‌کردن به آن هستند ارزشی جاودانه می‌یابد . مبارزهٔ میان روند ساختن یك‌فرآورده وروند توزیع آن به‌این نکته بستگی دارد که چه کسی ، روند مزبور را کنترل می‌کند ـ کاپیتالیسم یا تحول .

گودار : دیگر اصول وعناصر مقدماتی .

گورن : مردم ویتنام شمالی در عمل مخاطره‌آمیز چاپ و انتشـار این عکس، ذیحق هستند ، یابهترگفته باشیم آنها دلایلی برای این‌کار دارند . این عکس ، نقش یك مهرهٔ کوچك در مکانیسمی را دارد که برای تکمیل هجوم «نظامی ـ دیپلوماتیك» اخیرخود درنظرگرفته شده است . این عکس، یکی از هزاران عکسی است‌که ویتنامی‌ها با خون خود درپاسخ به جنایات و اعمال جنگی آمریکا، ارایه کرده‌اند .

گودار : راستی «جین» شاید توجه کرده باشی‌که «مجتمع ویت‌کنگ‌ـ ویتنام شمالی»، غالباً اسناد ومدارك مبارزات خودرا چاپ ومنتشر می‌کندلیکن به‌ندرت بی‌رحمی‌ها را بیان می‌کنند .

گورن : دراین مورد ، دولت ویتنام شمالی به نیابت مردم کشورش و به‌ویژه به‌نمایندگی ازطرف «کمیتهٔ‌دوستی‌با مردم آمریکا»، ازطریق درخواست مساعدت وخدمات «جین‌فاندا» که معنایش درخواست بـازی نقش معین و ویژه‌ای است به‌آنها پاسخ گفته است .

گودار : ومثل عملی‌که بسیاری ازآمریکایی‌ها می‌توانند انجام بدهند،

اکتریس آمریکایی هم سفر بهویتنام را برای بازی این نقش، پذیرفته‌است. او بههانوی رفت تا به انقلاب ویتنام، کمك و مساعدت کند. حالا، می‌توان این سؤال را مطرح کرد «چه کمکی«جین‌فاندا» می‌تواندبکند؟» یا دقیق‌تر گفته باشیم «او این نقش را چگونه بازی می‌کند؟»

گورن: اکتریس آمریکایی سرگرم‌کار وبازی نقش‌دراین عکس، سرگرم مساعدت به مردم ویتنام درمبارزهٔ آنها برای‌کسب استقلال است، لیکن اونه فقط در ویتنام کمك می‌کند، بل بهویژه درآمریکا واروپا است‌که چنین‌کاری‌را ادامه می‌دهد، نظربه‌این‌که درفرانسه است‌که این عکس بهدست مارسیده. به‌این عکس نگاه می‌کنیم وخودرا آزادانه بهطرح این سؤال مؤظف می‌بینیم: «آیا این عکس‌بهماهم کمك می‌کند؟» وبالاتر ازاین‌ها، «آیا بهما کمك‌میکند تا به ویتنام‌کمك بکنیم؟» ویتنام‌مارا مجبورمی‌کند تااین پرسش را مطرح کنیم.

گودار: یعنی کنار هم نهادن بعضی عناصر مقدماتی.

گورن: نه مجلهٔ «اکسپرس»، ونه فرد مبارز آمریکایی، تمایزی میان «جین فاندا» درحال صحبت وطرح سؤال‌ها، و «جین فاندا»ی در حال گوش دادن بهعمل نیاورده است.

گودار: بهاین خاطرکه برای ویتنام، درمرحلهٔ فعلی و تاریخی مبارزهٔ خود، مهم‌ترین حقیقت دربارهٔ عکس مزبور این است که «جین فاندا» درآن است. وبهعقیدهٔ ما، برای آنها چندان اهمیتی ندارد که‌آیا«جین‌فاندا» درحال صحبت است یا درحال‌گوش دادن، چراکه سکوت نیز به همان اندازه، مؤثر است. نکتهٔ مهم، این است که «جین» درآن‌جاست. لیکن دراین‌جا، درسال «۱۹۷۲» میلادی، مهم‌ترین‌نکته، الزاماً مشابه ویکسان نیست. ما بایداین که چه چیزی این «الزاماً» را تعیین می‌کند، مشخص‌کنیم. ما نمی‌توانستیم متن زیرعکس راکه دروغ می‌گفت نادیده بگیریم آنهم وقتی‌که صریحاً ادعامیکند که اکتریس درحال صحبت با ساکنان هانوی است، نظربه‌این‌که عکس، بطور واضح ومشخص نشان می‌دهد که فردمبارز درحال گوش دادن است. ونظربه‌این‌که ما بهحقیقت متناقض این‌عکس ونه‌بهحقیقت ابدیش نیاز داریم، همچنین مشاهدهٔ این‌که «اکسپرس» درتمامی سطوح وازهرجهت دروغ می‌گوید برای مانیز مهم‌است. لیکن همچنین باید اضافه کنیم که اگر مجله توانایی دروغ

گفتن را دارد به‌این خاطراست که عکس مزبور، این‌کار را امکان پذیرمی کند. درواقع، «اکسپرس» ازقدرت واختیار ضمنی ومطلق عکس برای پنهان کردن این‌حقیقت که فرد مبارز درحال‌گوش دادن است، استفاده می کند. «اکسپرس» با بیان این‌که «جین» درحال صحبت دربارهٔ صلح درویتنام است ، می‌تواند از ابراز این‌که او درحال صحبت دربارهٔ چه نوع صلحی است ، خود داری کند واین را فقط به‌خود عکس واگذار می کند . گویی که عکس دقیقاً بیان می کندکه چه نوع صلحی را درنظر دارد . به‌هرحال، ما ثابت کرده‌ایم که مسئله این نیست . لیکن اگر «اکسپرس» می‌تواند این کار رابکند،احتمالا به‌آن خاطر است‌که اکتریس آمریکایی، مبارزه را با درنظرگرفتن این‌که اویك فرد مبارز است، بیان نمی کند وهمه‌چیز می‌گوید جز « صلح در ویتنام » ، و چراکه اودقیقاً ازخود نمی‌پرسد چه‌صلحی، وبه‌ویژه چه‌نوع صلحی درآمریکا. واگر اوهنوز این سؤال را ازخود نمی‌پرسد یانمی‌تواند بپرسد، به‌این خاطر است که‌او هنوز هم به مثابهٔ یك اکتریس، بازی وعمل می کند نه همچون یك فرد مبارز . لیکن برعکس، ازآن‌جا که اوبه‌عنوان یك‌فردمبارز هنوز هم‌سؤال‌هایی در بارهٔ برخورد وشیوه‌ای که می‌تواند در نقش ویژه‌اش به عنوان یك اکتریس، هم ازنظر فنی وهم ازلحاظ اجتماعی، مؤثرباشد، مطرح نمی کند . به‌عبارت دیگر، اوبه‌عنوان یك‌اکتریس ، فعالیت مبارزه جویانه‌را موردبررسی قرار نمی‌دهد، حتی اگر مردم ویتنام شمالی دقیقاً اورا به عنوان «اکتریس ــ مبارز» به‌کشور خود دعوت کردند .

گورن : واو از محلی، سوای مقام وموقعیتی که واقعاً در آمریکا دارد ، صحبت می کند واین چیزی است‌که توجه مردم ویتنام شمالی را بیش ازهرچیز جلب می کند . به همین دلیل است که اونیز این حقیقت را که مهم‌ترین حقیقت دربارهٔ این عکس که گوش دادن است، پنهان می کند ــ گوش دادن به «ویتنام» ، پیش از سخن گفتن دربارهٔ آن . حال آن که در همان زمان . جناب«نیکسون» و «کی‌سینجر» به‌هیچ چیزی‌گوش نمی‌دهند ، وازگوش دادن به مطالبی که درجلسات گفت وگوی پاریس ایراد می‌شود، امتناع می کنند . ما باید توانایی«بررسی» و«آزمایشی»این بهانه ونمایش‌ظاهری راداشته‌باشیم‌و نقاب ازچهرهٔ ریاکار آنها برداشتن به معنای اظهار « صلح درویتنام » نیست ،

چرا که او نیز همین را می‌گوید و همینطور هم جناب «برژنف». آدمی باید مخالف و نقطهٔ مقابل چیزی را بگوید که این‌ها می‌گویند. آدمی باید بگوید «من درحال گوش دادن به ویتنامی‌هایی هستم که می‌خواهند به من بگویند چه نوع صلحی آنها در کشورشان می‌خواهند.» و آدمی باید به‌عنوان یك آمریکایی بگوید: «من دهانم را می‌بندم چرا که اعتراف می‌کنم در این باره، چیزی برای گفتن ندارم. ویتنامی‌ها هستند که باید آن را بگویند. پس من باید گوش بدهم به هر آنچه که آنها برای گفتن دارند، زیرا من بخشی از آسیای جنوب شرقی نیستم.» بقیهٔ کارها، یك بالماسکهٔ کامل است.

**پایان**