

استعمار
و ضد
استعمار در سینما

ترجمه پروین شفا



۱۹۳۰

استعمار و ضد استعمار

در سینما

ترجمه پرویز شفا

- استعمار و ضد استعمار در سینما
- ترجمه پرویز شفا
- چاپ مسعود سعد
- انتشارات توس ، اول خیابان دانشگاه، تهران
- طرح روی جلد از صبیحه امیرشاهی

۵		پیشگفتار
۱۷	جینا بلو منقلو	لینا و رتمولی : دنیای ...
۴۴	لوچی کواچینلا	لینا و رتمولر انقلابی یا ...
۵۵	سوزان مانتکت	گودار
۱۱۵		مصاحبه با گروه ژینگاورتنف
۱۴۷	$\left\{ \begin{array}{l} \text{جوانادی برناردو} \\ \text{فابیو دی ویکو} \\ \text{روبرتودنی} \end{array} \right\}$	برنار دو برتولوچی
۱۸۹	جون ملن	پونته کوروو: شعله‌های آتش
۲۱۸	هرولد کالیشمن	مصاحبه با پونته کوروو
۲۴۸	$\left\{ \begin{array}{l} \text{زیرنظر «گی‌هنه‌بل» باهمکاری} \\ \text{مصطفی ابوعلی و طاهر شریعه} \end{array} \right\}$	سینمایی در آغاز راه (سینمای فلسطین)
۲۶۵	گی‌هنه‌بل	سینمای عرب

پیش گفتار

بیش از هشتاد سال از پیدایی رسانه فیلم می گذرد و حالا در مرحله ای از فراگرد تاریخی قرار داریم که این رسانه گروهی درزندگی تمامی مردم دنیا رخنه کرده است. در خلال سال های که از پیدایی آن می گذرد، نظریه پردازان متعددی به بررسی عوامل سازنده و تأثیرگذار سینما پرداخته اند و نظریات خود را در قالب نوشته ها و یا فیلم های ساخته شده، ابراز کرده اند. در عرض مدت نسبتاً کوتاهی که از موجودیت سینمایی گذرد، آدمی پایه عصر و دوره تازه ای نهاده است که آن را عصر و دوره تکنولوژی نامیده اند. سینما، زاده این پیشرفت صنعتی بوده است.

در اوایل قرن بیستم، هنرمندان بسیاری به سینما رو کردند و بانوآوری های خود از سینمای ضبط کننده، هنری مناسب با نیازهای زمان پدید آوردند و با گذشت زمان که توأم با حوادث تاریخی بود، تجربیات و بررسی های بعدی، ابعاد هنری و فرهنگی سینما را گسترش بیشتری داد و آن را به صورت تأثیرگذارترین شکل هنری و ارتباطی و درعین حال به صورت هنری درآورد که می تواند اندیشه فرهنگی قوم و ملتی را در اکناف دنیا در معرض نمایش بگذارد. هنرمندان آغاز سینما با معصومیت فراوان به سینما رو آوردند و فیلم سازی به تدریج توسعه یافت. پس از چندی، برخی از آنان به نیروی بالقوه و نهانی این رسانه شگفت انگیز پی بردند و در قالب داستان های

سینمایی به طرح مسایل و اشتغالات ذهنی خویش پرداختند. در نظر دیوید گریفیث، هنرمند بزرگ سینمای آمریکا، سینما به منزله سلاح قدرتمندی بود تا با استفاده از آن، در دو فیلم معروف خود با نام‌های «تولد يك ملت» و «تعصب» به بررسی عارضه‌های اجتماعی و تاریخی دنیا و آمریکا بپردازد. تأثیر فراوانی که این دو فیلم بر اذهان آمریکائیان و دیگر مردم دنیا بر جانهاد، تردید ناپذیر است. در عین حال، سینمای گریفیث با بررسی جنبه‌هایی از تاریخ و عوارض اجتماعی، در چینه دنیای تازه‌ای را در پیش روی هنرمندان سینما گشود و آنان را به ارزیابی‌های بیشتر و دقیق‌تری در زمینه تأثیر سینما بر اذهان عامه مردم تشویق کرد.

در خلال سال‌های دهه ۱۹۲۰، زمانی که سینمای شوروی در سر آغاز مسیر تاریخی خود بود، نظریات سینمایی دیوید گریفیث مورد تجزیه و تحلیل علمی قرار گرفت و در نتیجه، پس از مطالعات بسیار دقیق و ارزشمندی که به عمل آمد، دوران طلایی سینمای صامت شوروی با پیدایی افرادی چون کولیشف، پودفکین، دوفونکو، ورتف و بالائر از همه، ایزنشتین آغاز شد و سینمای شوروی پا به مرحله نوینی نهاد که همگام با نیازهای نظام جدید بود. بانگاهی به تاریخ تحول سینما که مبین پیشرفت‌های تجربی و فنی است، سینماگران شوروی با بهره‌گیری از این رسانه جدید توانستند اندیشه‌های دشوار و گاه نامفهوم اجتماعی رژیم خود را به مردم عرضه کنند و در عین آموزش‌گاران مرام تازه، هنرمندان تصویرهای متحرک، به تبلیغ هدف‌های سیاسی حکومت جدید شوروی بپردازند. فیلم‌هایی که آنان در دوران شکوفایی کشور خویش ساختند، هنوز هم پس از گذشت سال‌ها ارزش‌های دیرین خود را از دست نداده و جای بررسی و مطالعه دارد.

نظریه پردازان ارزشمند دیگری نیز پدید آمدند که هر کدام در زمینه فعالیت‌های سینمایی در کشورهای گوناگون، و یا سینمای ویژه‌ای، تبحر و دانش خود را بکار انداختند و تجزیه و تحلیل‌های دقیق، ارزش‌هایی را نه از نظر پنهان مانده بود، آشکار کردند. سینمای آمریکا از همان آغاز به صورت

پیش‌گفتار ۷

بزرگترین و بارورترین سازنده فیلم درآمد و در نتیجه، فرهنگ آمریکایی در همه جای دنیا رخنه کرد. سینماگران آمریکایی در هزینه‌ای به تجربه پرداختند و گام خستگی‌ناپذیر تولید فیلم درآمد-ریکا هیچگاه بطنی نشد. سینمای آمریکا، با در نظر گرفتن نیازها و ضرورت‌های زمان، در خدمت نظام حاکم درآمد و همگام با خط‌مشی‌های سیاسی و اقتصادی و جنگی این کشور، محصولات سینمایی عرضه کرد. در سال‌های دهه ۱۹۳۰، سینمای آمریکا به دوران پس از بحران اقتصادی توجه کرد و به صورت مظهری از نوید و امید برای آمریکاییان ورشکسته و نومید درآمد. تمامی ماشین سینمایی هالیوود برای پیشبرد هدف‌های نظام جدید بکار افتاد و برزخ‌های حاصل از نومی‌دی و آرزوهای درهم شکسته آمریکاییان مرهم نهاد و چشم انداز نوید بخشی را در پیش چشم‌ها ترسیم کرد.

جنگ جهانی دوم و پی‌آمدهایش باز هم هالیوود (و سینمای کشورهای دیگر) را در مسیر تازه‌ای قرارداد و با ساختن فیلم‌های تبلیغاتی جنگی علیه رژیم ویرانگر نازیسم که دنیا را به نابودی تهدید می‌کرد، تصویری فراموش‌نشده از همبستگی جهانی و شجاعت بی‌پایان مردم کشورهای متفق عرضه کرد و تأثیر شگفت‌انگیزی در روحیه جهانیان برجا گذاشت. پایان جنگ، حوادث دیگری در دنبال داشت و عهد و پیمان‌های گذشته یکسره نادیده گرفته شد و باز دیگر، سینمای هالیوود (و سینمای کشورهای دیگر) خود را به پاکسازی و پیروی از روش تازه‌ای مجبور دید و تأثیر فراوان فیلم‌هایش بر افکار مردم کشورهای مختلف ادامه یافت. واقعیت‌ها تحریف شد و جنگ سرد، خود نمود.

سینمای قصه‌گو باب روز شد و قصه‌گفتن برای التیام دردهای مردم و ترسیم چشم اندازهای خوشایند، رکن اساسی سینمای هالیوود (و کشورهای دیگر) شد. و با این ترتیب، و به تدریج، قصه‌ها جای واقعیت‌های بسیار مهم و اساسی را گرفت و حتی اگر در مواردی هم به مسئله‌ای اشاره می‌شود تنها برای تهییج احساسات و عواطف مردم است. از این نظر، گروهی از

صاحب‌نظران معتقدند که بازی با احساسات آدمی موجب نتیجه‌گیری‌های نادرست می‌شود، حال آن‌که با کمک گرفتن از قدرت منطق و تعقل آدمی می‌توان او را به تحلیل دقیق‌تر مسائل و ادراک کرد. سینماگرانی که فیلم‌های ایشان در این کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرد، نظریات خود را در این زمینه و باروشنی کامل ابراز کرده‌اند.

اواخر دهه ۱۹۵۰ و آغاز دهه ۱۹۶۰، سرآغاز فصل تازه‌ای در تاریخ سینما بود. با گذشت زمان و بالا رفتن سطح فرهنگ عمومی در همه زمینه‌ها، سینما نیز به تحول تازه‌ای نیاز داشت. در تمامی کشورهای اروپایی جنبش‌هایی پدید آمد که پژوهش‌ها را تا به امروز طنین انداز است. دو دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را باید دوره تازه‌ای در تاریخ سینما بشمار آورد چرا که بسیاری از نظریه‌های زیبایی‌شناسی و اجتماعی مربوط به سینما باز هم مورد بررسی قرار گرفت و به رد شدن بعضی از آنها انجامید. سینمای نو، نوید تازه‌ای بود. سینماگران متعددی به فعالیت پرداختند و هر کدام به فراخور حال و همبستگی‌های اجتماعی خویش از سینما به عنوان عامل فرهنگی و تبلیغ سیاسی استفاده کردند. شماره این افراد بسیار است و در این کتاب، اندیشه‌ها و نظریات برخی از آنان بررسی می‌شود.

به تدریج، اندیشه سینمای سیاسی شکل گرفت. سینماگران جوان بر آن شدند تا استعدادهای خود را در امر بالا بردن فرهنگ عمومی بکار اندازند. سینما از قصه‌گویی و رویا پردازی فاصله گرفت و محتوای کلی سینمای سیاسی را مهم‌ترین مسائل روز تشکیل داد. در این جا، به تحلیل بعضی از آثار سینماگران متعهد و سیاسی پرداخته می‌شود. سینماگران مورد نظر در این کتاب عبارتند از: لینا ورتمولر، ژان لوك گودار، برناردو برتولوچی، جیلو پونته کوروو، گلو برروشا و سرانجام سینماگران فلسطین. بی‌مناسبت نخواهد بود تا برای آشنایی بیشتر، شمه‌ای از پیشینه هر کدام از این افراد ذکر بشود.

لینا ورتمولر، کارگردان معروف ایتالیایی، در چهاردهم اوت ۱۹۳۰

در خانواده‌ای که تبار سونسی دارد به دنیا آمد. پس از جنگ، در دنبال دریافت گواهینامه آموزگاری در آکادمی کارگردانی به شیوه استانیسلاوسکی که زیر نظر «پیترو شاروف» اداره می‌شد، ثبت‌نام کرد. از ۱۹۵۲ به بعد در مقام دستیار کارگردان و نویسنده بیش از ده نمایشنامه و نمایش موزیکال در تئاتر کار کرد. دوره زندگی حرفه‌ای سینمایی او در ۱۹۶۳ به عنوان دستیار کارگردان با فیلم «هشت و نیم» فلمینی آغاز شد و در همان سال نخستین فیلم خود با نام «مارمولک‌ها» را نوشت و کارگردانی کرد. این فیلم، توسط منتقدان به خاطر بینش دقیق وزیرکانه‌ای که در توصیف زندگی بی‌تحرک و کمالت‌آور مردم طبقه متوسط در یک شهرک جنوب ایتالیا بکار رفته بود، تحسین شد. دومین فیلم او که از حملات انتقادی بی‌نصیب نماند، «بیایید درباره مردان صحبت کنیم» نام داشت که در ۱۹۶۶ به نمایش درآمد. تا ۱۹۷۲ به نوشتن برای رادیو و تلویزیون رو کرد و در ضمن، فیلم «میمی» کارگر آهنکار» را کارگردانی کرد که با اقبال عمومی روبرو شد. فیلم دیگرش «عشق و آنا رشی» نام دارد که در فوریه ۱۹۷۳ در ایتالیا به نمایش گذاشته شد و استقبال مردم از این فیلم، نشانه‌ای از تبحر فوق‌العاده و رتمولر در ارائه زندگی فرد عادی بود، اگرچه از جانب برخی از منتقدان ایتالیایی با بی‌مهری روبرو شد. در فیلم بعدی او با نام «گمگشته» که در جشنواره جهانی فیلم تهران به نمایش درآمد و جایزه‌ای هم برد بار دیگر به بررسی مسایل و حوادث سیاسی رو در روی فرد معمولی می‌پردازد. در نوشته‌های منتقدان، نظرهای متفاوتی ارائه شد. آخرین فیلم او «هفت خوشگل» بود باز هم در تهران در خلال برگزاری جشنواره فیلم‌های زنان نمایش داده شد که غوغایی برپا کرد و بسیاری از منتقدان را واداشت تا به مخالفت یا موافقت با یکدیگر اظهار نظر کنند. فیلم اخیر او با شرکت «کنديس برگن» و «جیانکارلو جیانی‌نی» در آمریکا ساخته می‌شود. در فصل مربوط به رتمولر، فیلم‌های جدید او مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد و آنگاه

مصاحبه بسیار روشنگرانه‌ای که با این کارگردان زن به عمل آمده، در دنبال می‌آید.

در بخش دوم، آثار اولیه ژان لوک گودار از آغاز تا سال ۱۹۶۸ با دقت فراوان موشکافی می‌شود و مفاهیم مورد نظر گودار را آشکار می‌کند و پس از آن، مصاحبه‌ای از او و ژان پی‌یر گورن خواهد بود که مبین اندیشه‌های سیاسی این دو نفر است. در مصاحبه مزبور که در دنبال حوادث ماه‌های مه و ژوئن ۱۹۶۸ صورت گرفت، گودار و گورن درباره موجودیت سینما به عنوان هنر و همچنین به عنوان رسانه‌ای که توانایی آشکار کردن ضعف‌ها و نارسایی‌های جامعه را از دیدگاهی علمی دارد، سخن می‌گویند. گودار و گورن، پس از آشنایی در دنبال حوادث ۱۹۶۸، با استفاده از نام «ژیکاورتف»، سینماگر بزرگ و انقلابی شوروی، گروهی تشکیل دادند و فیلم‌های خود را به عنوان تولید گروهی «گروه ژیکاورتف» عرضه کردند. در دوره همکاری گودار و گورن، فیلم‌هایی ساخته شد که دریچه تازه‌ای را به دنیای سینمای سیاسی و متعهد گشود. نظریات جالب این دو سینماگر روشنفکر در خلال مصاحبه‌ای که با آنان انجام شده، روشنگر مطالب نوینی درباره سینما است. حاصل این همکاری دوفره، با استفاده از نام «گروه ژیکاورتف»، فیلم‌های زیر بوده است: سرو صداهای بریتانیایی (۱۹۶۹)، پراودا (۱۹۶۹)، باد شرقی (۱۹۶۹)، مبارزه در ایتالیا (۱۹۶۹)، تاپیروزی (۱۹۷۰)، ولادیمیر و روزا (۱۹۷۱)، همه چیز بروفق مراد است (۱۹۷۲) و «کمونیکاسیون» که در ۱۹۶۹ در کانادا آغاز شد، لیکن پایان نیافت.

برناردو برتولوچی نیز از کارگردان‌های جوان و روشنفکر ایتالیا است. برتولوچی در شانزدهم مارس ۱۸۴۰ در «پارما» به دنیا آمد. ژرژ سادول در کتاب «فرهنگ سینماگران» از او به عنوان فیلمساز با دلبستگی‌ها و تعهدات اخلاقی و سیاسی یاد می‌کند که با فیلم «پیش از انقلاب» (۱۹۶۴) شهرتی کسب کرد. فیلم‌های مستندی برای تلویزیون ساخته است. فیلم «شریک» (۱۹۶۸)، تصویری از انسان روشنفکر امروزی است، «سازشگر» (۱۹۶۹)

و «استراتژی عنکبوت» (۱۹۷۰) به بررسی عصر سلطه فاشیسم در ایتالیا می‌پردازد. فیلم «آخرین تانگو در پاریس» با سروصدای فراوان موافقان و مخالفان به نمایش در آمد و «پالین کیل»، منتقد معروف آمریکایی، فیلم مزبور را شدیداً تحسین کرد و آن را حادثه بزرگی در دنیای هنردانست که از زمان اجرای «پرستش بهار» از ایگور استراوینسکی تاکنون سابقه نداشته است. برتولوچی با ساختن هر فیلم، خود را با مسایل فردی و تاریخی دنیا درگیرتر نشان داد و اینک «هزار و نهصد» را عرضه کرده است. همچنان که از فحوای مصاحبه او برمی‌آید، حوادث تاریخی فیلم «هزار و نهصد» در نخستین روز و طلوعه قرن بیستم میلادی آغاز می‌شود و در روز بیست و پنجم آوریل ۱۹۴۵ به پایان می‌رسد. این فیلم به صورت تاریخ‌مصور ایتالیا و مبارزات خستگی ناپذیر مردم این کشور درمی‌آید. برتولوچی علاوه بر سخن گفتن از رویدادهای تاریخ معاصر ایتالیا، با درین فراوان از فرهنگ‌های محلی که در برابر هجوم بی‌امان فرهنگ‌های حرامزاده و بی‌ارزش رنگ می‌بازد و به تدریج محو می‌شود، یاد می‌کند و بازبان تصویر در «هزار و نهصد» به نمایش می‌گذارد. در مصاحبه‌اش در مورد ضدیت‌های خود با افکار و روش‌های سینماگران سیاسی و متعهد دیگر و همچنین در مورد سینما و به طور کلی در باره فرهنگ بشری در قرن بیستم سخن می‌گوید. «هزار و نهصد» سرودی حماسی در ستایش بزرگترین مبارزه مردم ایتالیا در بحرانی‌ترین دوره تاریخی خویش است. غنای تصویری فیلم هماهنگ با محتوای ارزشمند آن، دنیایی از صفا، صمیمیت، خشونت، وسوسه، قدرت طلبی، ساده اندیشی، همبستگی و خلاصه، تمامی زشتی‌ها و زیبایی‌ها، می‌آفریند و حماسه زندگی را با قدرت کم نظیری می‌متابد.

فصل بعدی، تجزیه و تحلیل کاملی از فیلم «شعله‌های آتش» ساخته «جیلوپونته کوروو» و همچنین مصاحبه جالبی با این فیلمساز خواهد بود. «شعله‌های آتش» که بارها در تهران به نمایش در آمده، نمونه کاملی از اندیشه‌های سیاسی پونته کوروو در زمینه بررسی عوامل سازنده استعمار و استعمارنو است. پونته کوروو در دوره فیلمسازی خود فقط چهار فیلم بنند

داستانی ساخته و با هر فیلم، در سبک و محتوای فیلم‌های خود تحول و پیشرفتی را نشان داده است. با ساختن «نبرد الجزیره» گام بزرگی در امر گسترش ابعاد سینمای سیاسی برداشت و با «شعله‌های آتش» با بهترین وجهی افکار سیاسی خود را در قالب تصویر ارائه کرد. در این فیلم اخیر، از زمان حال فاصله گرفت و به عصریکه تازه استعمارگران قرن نوزدهم روکرد و در نتیجه، چشم‌انداز هولناک و دقیقی از رسوخ تدریجی دواپای استعمار در کشورهای نوپا و در میان مردم جهان سوم ترسیم کرد. نویسنده این تحلیل دقیق از «شعله‌های آتش» به تمام جنبه‌های فکری، سیاسی و سینمایی پونته-کوروو توجه دارد. والیته‌درپی این بررسی، برای تکمیل بحث مربوط به پونته-کوروو، مصاحبه او خواهد بود. فیلم‌هایی که پونته-کوروو تاکنون ساخته عبارت است از: راه بزرگ آبی (۱۹۵۷)، کاپو (۱۹۶۰)، نبرد الجزیره (۱۹۶۶)، شعله‌های آتش (۱۹۶۹).

در بخش بعدی، نوشته و مصاحبه کوتاه گلوبروشا برای مقابله به بقیه مطالب افزوده می‌شود. روشا در سال ۱۹۳۸ در «باهیا»ی برزیل به دنیا آمد. یکی از مؤثرترین افراد در پیشبرد جنبش «سینمانوو»ی برزیل بوده است. در اواخر سال‌های دهه ۱۹۵۰ به عنوان روزنامه‌نگار و منتقد فیلم، و آنگاه در مقام فیلمساز، به صورت سخنگو و نظریه پرداز اصلی این جنبش سینمایی و سیاسی درآمد. در بیست و سه سالگی نخستین فیلم بلند خود با نام **Barravento** را ساخت و از آن زمان، تمامی فیلم‌هایش، همچون فیلم‌های اعضای دیگر این گروه، به تأثیرات اروپایی پشت کرده و به ریشه‌های فرهنگی و سنتی کشورش که آکنده از تضادها و خشونت‌ها است بازگشته است. «خدای سیاه و شیطان سفید» (۱۹۶۴) با غنای تصویری و رویدادهای ملهم از واقعیت‌های اجتماعی برزیل، «سینمانوو» را به دنیای خارج از برزیل معرفی کرد، «زندگی‌های بی‌ثمر» (۱۹۶۶) موقعیت سیاسی شهرها و نقش روشنفکران برزیلی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد، در حالی که فیلم تا اندازه‌ای قراردادی‌تر «آنتونیو-داس مورتس» (۱۹۶۸) به اسطوره و زندگی دهقانان شمال شرق برزیل رو کرد. فیلم‌های دیگر او عبارت است از «کابه‌زاس کورتاداس» (۱۹۷۰) و «شیر

هفت سر» (۱۹۷۰).

سینمای فلسطین در آغاز راه بسیار پرمخاطره‌ای قرار دارد. سینماگران فلسطینی که هنوز نتوانسته‌اند، آنچنان که باید و شاید، به نیازهای مردم خویش بپردازند، متفق القول هستند که یافتن هویتی ملی به آنان و ملت فلسطین اجازه خواهد تا از منابع فرهنگی و تاریخی خود الهام بگیرند و در جوار دیگر کشورهای جهان سوم سینمایی مطابق با نیازها و ضرورت‌های ملت خویش پدید آورند. در خلال مصاحبه‌ای که با سینماگران فلسطینی به عمل آمده است، آنان از عوارض بزرگ تاریخی دامن‌گیر ملت خویش سخن می‌گویند و همچنین فیلم‌هایی را که تاکنون به عنوان نشانه‌هایی از همبستگی به جنبش آزادی‌بخش فلسطین ساخته شده، بررسی می‌کنند. نام بعضی از این سینماگران نامشخص باقی می‌ماند چرا که به دلایل امنیتی ذکر نام عده‌ای ضروری نبود. در هر حال، سینماگران فلسطینی از تعهد تاریخی خویش آگاهی دارند و درصدد تحقق بخشیدن و ترسیم تصویری واقعی از ملت خویش هستند. و این، آخرین بخش کتاب خواهد بود.

در گزینش فیلمسازان و مطالب این کتاب، هدف خاصی دنبال شده است. غرض این بود تا اندیشه‌های سیاسی سینماگران مزبور را که اصل و ریشه واحدی دارد، لیکن در نگرش آنان نسبت به کاربرد فعلی سینما و نحوه اجرای آن تا اندازه‌ای متفاوت است، مورد بررسی قرار بگیرد و پس از مروری بر آثار آنان، خواننده بتواند با آگاهی بیشتری با شیوه فیلمسازی ایشان بشود و چه بسا سخنان و روش کار کارگردان مورد نظر خود را مطلوب‌تر از دیگران بیابد. تردیدی نیست که سینماگران مزبور هدف مشترکی را دنبال می‌کنند لیکن در عین حال، تضاد فراوانی نیز در کارها و سخنان آنان یافت می‌شود. مطالبی را که بر تئولوژی در خلال مصاحبه خود می‌گوید، گاه در تناقض مستقیم با مطالبی است که گودار مطرح می‌کند و حتی بر تئولوژی، روش فکری گودار را مردود می‌شمارد و از سوی دیگر، گودار نیز نکات بسیار مهمی را پیش می‌کشد. پونته کورو و نیز در عین هماهنگی کلی، از گودار

فاصله دارد و به برتولوچی نزدیک‌تر است. با سینماگران موج نوی فرانسه و به ویژه نویسندگان «کایه دو سینما» میانه‌ای ندارد. در هر حال، مطلب اصلی مورد بحث سینماگران مزبور این است که آیا سینما می‌تواند نقش واقعاً متحولی در ایجاد دگرگونی‌های اساسی اجتماعی بازی کند؟ بیشتر آنان پاسخ مثبت به این پرسش می‌دهند. اما نکته اساسی مورد بحث گودار، نفی سینماست (یا دست‌کم سینمای امروزی با قواعد و قراردادهای زیبایی‌شناسی ویژه‌اش) چرا که تصویری دروغین از ریشه‌ها و علل اصلی درد و مرارت مردمان ارائه کرده و بیش از آن که از ریشه درد و فساد سخن بگوید به ارائه تصویری نقایشی از زندگی پرداخته است. حال آن که دیگران، عقیده‌ای خلاف نظر او ابراز می‌کنند با این معنی که در قالب داستان و بازگو کردن حماسه ملت‌ها بهتر می‌توان به ریشه‌های عوارض اجتماعی پی برد و آن را با دقت بیشتری بررسی کرد و در صدد التیام برآمد.

در هر حال، آنچه که در این کتاب گردآوری شده، برای ایجاد چشم اندازی، روشن‌تر و استنباطی بیشتر از عوامل سازنده سینمای سیاسی است. با این همه، تردیدی نیست که فرازونشیب زندگی آدمی و درگیرهای سیاسی در مناطق مختلف دنیای امروز به چیزی بیش از تماشای فیلم‌ها (وشیفتگی محض به میزانش!) و کسب آگاهی‌های بیشتر نیاز است تا از فرو افتادن در دام مهیب و پوچی که حاصل نوعی استعمار اقتصادی و فرهنگی و تفتیش عقاید است، پرهیز کرد. نکته لازم به توضیح این است که ورتمولر، گودار، برتولوچی و پونته کوروو، اروپایی هستند و گلوبر روشا و سینماگران فلسطینی به کشورهای جهان سوم تعلق دارند. منظور این بوده تا تنی چند از سینماگران مهم و روشنفکر جهان سوم را در برابر سینماگران برجسته و متعهد اروپایی قرارداد تا از تقابل نظریه‌های روشنفکران اروپایی در مقابل اندیشه‌های سیاسی سینماگران جهان سوم، به نتیجه مطلوب‌تری برسیم.

از آن جا که مطالب این کتاب، مجموعه‌ای گردآوری شده از نوشته‌های پراکنده نویسندگان متعدد است، ضرورت ایجاد می‌کند که معرفی کوتاهی

از نویسندگان مزبور به عمل آوریم.

«جینابلو منفلد» که نخستین بخش مربوط به ورتمولر را نوشته، یکی از افراد بارز و فعال «چپ‌نو» در نیویورک است و مطالب گوناگونی درباره جنبش آزادی زنان نوشته و با سینماگران جوان در تهیه فیلم‌های ایشان همکاری دارد. Lucy Quacinella نویسنده «لینا ورتمولر: انقلابی یا...» در زمان تهیه فیلم «هفت خوشگل»، دستیار ورتمولر بوده است و فعلاً با گروه سینماگران طرفدار جنبش آزادی زنان در ایتالیا همکاری می‌کند.

سوزان سانتگ، نویسنده معروف آمریکایی، که به بررسی آثار اولیه گودارمی پرداخت مولف چندین کتاب و نویسنده مقالات فراوان در زمینه‌های گوناگون از جمله آزادی زنان، روانشناسی، سینما، و مسایل اجتماعی است. نوشته‌های او در مهم‌ترین نشریه‌های ادبی و سیاسی آمریکا به چاپ می‌رسد. «سفرنامه‌هانوی» یکی از خواندنی‌ترین نوشته‌هایی است که توسط یک آمریکایی پس از بازگشت از هانوی نوشته شده است. در سال‌های اخیر، چند فیلم نیز کارگردانی کرده که از جمله می‌تواند از فیلم مستندی درباره اوضاع فلسطین و اسرائیل با نام «سرزمین موعود» اسم برد.

«جوانادی برناردو»، «فایودی ویکو» و «روبرتو دنی» با برتولوچی درباره «هزار و نهصد» صحبت کرده‌اند. «روبرتو دنی» دانش‌آموز دبیرستان و عضو فعال کادر سیاسی نوجوانان است و با Roma Giovani همکاری نزدیک دارد. «جوانادی برناردو» بازیگر تئاتر و سینمای ایتالیا است. «فایودی ویکو» در سرویس حمل و نقل عمومی رم کار می‌کند و عضو حزب کمونیست ایتالیا است و با Roma Giovni همکاری می‌کند.

«جون ملن»، استاد سینمای دانشگاه‌های آمریکا، نویسنده بررسی جامع فیلم «شعله‌های آتش» است. مقالات فراوانی در زمینه‌های گوناگون مسایل سیاسی و اجتماعی سینما نوشته است. در ۱۹۷۲ به خاطر مقاله‌ای که به تجزیه و تحلیل اشاره‌های تلویحی سیاسی فیلم‌های کوروساوا می‌پرداخت، به ژاپن دعوت شد تا با برجسته‌ترین افراد سینمای ژاپن گفت‌وگو کند. حاصل این سفر، کتاب Voices From The Japanese Cinema

بود و بعداً برای تکمیل پژوهش‌هایش برای نگارش کتاب دیگری با نام **The Waves at Genji's Door** بارها به ژاپن مراجعت کرد .

«هرولد کالیشن» یکی از فیلمسازان جوان آمریکایی و شیفته آثار هونتو کوروو است. مستقلاً فیلم می‌سازد و به فیلم‌های سیاسی توجه خاصی دارد و گاه سناریوهایی نیز درمورد مسایل اجتماعی و سیاسی می‌نویسد . مصاحبه با سینماگران فلسطینی زیر نظر «کی‌هنه بل»، مورخ و صاحب‌نظر فرانسوی سینما، با همکاری «مصطفی ابوعلی» (فیلمساز) و «طاهر شریعه» صورت گرفته است.

با این اطلاعات اولیه، امید است که مطالب متن کتاب نیز به اندازه کافی مورد استفاده خوانندگان قرار بگیرد.

پرویز شفا

آذرماه ۱۳۵۶

Lina Wertmüller



لینا ور تمولر: دنیای زنانه یا مردانه...

نوشته‌های فراوانی درباره «پدیده‌ای بانام ورتمولر» چاپ شده است. با این حال بعضی اوقات در ارزیابی «درست و دقیق» فیلم‌های ورتمولر سردرگم می‌مانیم. عده‌ای او را «نیروی مقاومت ناپذیر» می‌دانند و گروهی دیگر خلاف آن را می‌گویند. در هر حال، در این نکته تردیدی نیست که او در آمریکا و در بسیاری از کشورهای دنیا سروصدای فراوانی برپا کرده. البته، باز هم تردیدی نیست که درونمایه فیلم‌های ورتمولر از مسایل و رویدادهای اجتماعی و سیاسی دهه گذشته الهام می‌گیرد، رویدادهایی که تأثیر خود را نه تنها بر آمریکایی‌ها، بلکه بر اروپایی‌ها نیز برجای گذاشته است. در هر صورت، هر قدر هم شیوه پرداخت درونمایه فیلم‌هایش نامتعادل و به طرفداری از مردان باشد باز هم باید به این نکته گواهی داد که هیچ سینماگر دیگری در این دوره، چنین تلاش صریح و مداومی برای کشف و بررسی رو در رویی میان سکس و سیاست به عمل نیاورده است و هیچ کارگردان دیگری تصویری این چنین مهیج از عواطف گوناگون - از ترس و وحشت به استهزا و سپس به مرحله‌ای قابل تأمل و تفکر - را از برخورد و آمیزش این گونه حالت‌های انسانی عرضه نکرده است. اینک باید منتظر بود و دید که آیا ورتمولر می‌تواند موضوع مورد بحث خود و مقایسه آن آن را با درستی درک کند یا همچنان که «بدگویان» اش می‌گویند او آدمی فرصت طلب است که با جریان مردم پسند سیاسی زمان سروکار دارد و از توجه عمومی به کارگردان‌های زن که نتیجه «جنبش آزادی زنان» است، بهره

برداری می‌کند.

در هر صورت، اگر این پندارها و گمان‌ها را در کناری بگذاریم، واکنشی که از سوی توده مردم به فیلم‌هایش ابراز می‌شود در واکنش آنان به نگرش‌های سیاسی و اجتماعی این کارگران در برخورد بر حرارت و بحث انگیزش بارسانه‌های گروهی که دیدار او به آمریکا را همراهی می‌کرد، بیان شده است. با در نظر گرفتن تمامی حرف‌ها و سخن‌پردازی‌ها، منتقدان، نویسندگان و مصاحبه‌کنندگان به طور کلی به دو گروه تقسیم شده‌اند: گروهی که در صدر آن، «جان سایمن» قرار دارد و بانثر شورانگیز و مسحور کننده خود در مقاله مفصلی برای مجله «نیویورک» مشخص می‌شود و گروه دیگر که نمونه آن نوشته‌های انتقادی و تند «پالین کیل» درباره آخرین فیلم ورتمولر با نام «هفت خوشگل» است که دو مجله معتبر «نیویورکر» به چاپ رسیده است. خلاصه کلام این که پندارهای آنان، نکته اصلی بحث و گفت و شنود درباره ورتمولر را در برمی‌گیرد (البته، تصادفی نیست که این نوشته‌ها، تناقض‌های «بیان شده» و «متضمن» در فیلم‌های این کارگردان را بازتاب می‌کند).

در نظر «جان سایمن»، فیلم «هفت خوشگل» گامی به پیش در زمینه هنر سینما است که ورتمولر را در بالاترین مدارج هنر سینمایی و در کنار کارگردان‌های بزرگ جا می‌دهد. جان سایمن از انتخاب زاویه‌های دوربین و شیوه تدوین ورتمولر با تحسین بسیار یاد می‌کند و در ورای این درگیری‌های عاطفی، در مورد جنبه‌های تصویری و تکنیکی فیلم معتقد است دستمایه‌هایی را که این کارگردان در تمثیل «تنازع بقا با هر قیمت» برمی‌گزیند. مسایل زمانه‌ای که به طور روز افزونی، منافع فرد را علیه منافع جمعی درگود مبارزه قرار می‌دهد به خوبی درک می‌کند و بر ارزش‌های آن ارجح می‌گذارد. ماجرای فیلم «هفت خوشگل»، همچون درگیری‌های داستانی فیلم‌های دیگر ورتمولر، پیرامون «فرد معمولی» رو در روی «این یا آن» موضوع زمان مادور می‌زند: عشق یا سیاست، امنیت مادی یا ارزش و وقار انسانی،

برتری فردی یا مسئولیت اجتماعی. این بار ، «فرد معمولی» مورد نظر ورتمولر، آدمی با اسم «پاسکوالینو» است، «مافیا»یی خرده پایبی از اهالی ناپل که بنا بر نوشته جان سایمن، «نمایشگر استعداد ناچیز و حقیر و تا اندازه ای بیزارکننده انسانی سرسخت برای تنازع بقا است.» پاسکوالینو پس از کشتن پا انداز خواهرش به خاطر شرافت و ارزش اجتماعی ، درگیر زنجیره ای از موقعیت ها و حوادثی می شود که به گونه فزاینده ای ناگوار و تحقیر آمیز است - از زندان به بیمارستان، و به ارتش کشیده می شود و سرانجام ، از ادوگاه امیران سردر می آورد - برای نجات جان خویش، کوشش فراوانی می کند و در پایان، هنگامی که به آغوش مهربان خانواده اش باز می گردد، نشان می دهد که توان کشیدن ناراحتی های گذشته را داشته که زنده مانده است. اما از این تجربه اش چه چیزهایی فرا گرفته است ؟ پاسکوالینو گفته هم زندانی خود در اردوگاه را که «آنا رشیست» ی اسپانیایی بود به خاطر می آورد - لیکن آنچه را به خاطر می آورد ، ناقص و ناتمام است. آنچه آنا رشیست آرزو می کند «آدمی نو» و پدیده آدمی در بی ترتیبی است که باید برای برتری بر نظام مرگ آور و متجاوز خود کامگی خلق بشود. منظور از این حرف ، پایه گذاری نوعی همبستگی انسانی بر اساس مدارا و سازش و درك ارزش های گوناگونی فردی است که بر پایه یکنواختی و همخوانی اجباری قرار ندارد. بدون خلق این نمونه جدید «بی ترتیبی» متمدن، بشریت محکوم به ایفای نقش در تراژدی هستی تا انتهای این نمایشنامه غم انگیز است و حکایت از این دارد که «آدم ها برای تصاحب يك سیمب هم با یکدیگر جنگ و ستیز می کنند.» پاسکوالینو بدون بررسی و تعمق در این درس مطابق با ایدئولوژی اجتماعی « داروین »ی که بر اساس دور نمایه متعارف این ایدئولوژی زاده و پرورده برای تنازع بقا شده، در پیشبرد مقاصد و اندیشه های خام خود آن را به صورت مسخ شده ای به اجرا می گذرد. او به معشوقه اش می گوید که آنها باید بی درنگ ازدواج کنند و صاحب می فرزند بشوند تا به هنگام فرارسیدن فاجعه که فزونی بیش از اندازه جمعیت و

گرسنگی را با خود به همراه می‌آورد، آنها و فرزندان ایشان آماده دفاع از خود باشند.

در نظر پاسکوالینو، این دنیا همواره دنیای «ضعیف در برابر قوی» بوده است و برای او با همین شکل هم باقی می‌ماند و باتصور وحشتناک گسترش این اندیشه، ما به پرتگاه نابودی نزدیکتر می‌شویم. ما برای تنازع بقا و نجات بشریت به بررسی‌هایی جدی‌تر از حسابگری موزیانه نیاز داریم. این حسابگری که فقط زاده نفع شخصی و میل برای زندگی است، «عقلانیت» سرمایه‌داری است که به مقدار زیادی مسئول تبدیل انسان‌ها به «منابع» انسانی است که با چنان کفایت و کارآیی مطلوبی (البته در نظر بهره‌بردارانش) در اردوگاه‌های مرگ در خلال جنگ جهانی دوم به کار برده می‌شد. همچنان که ورتمولر می‌گوید «اگر قدرت و نیروی زندگی در پرتو تابناک حس آگاهی آدمی قرار نگیرد، می‌تواند بیش از زندگی، مرگ به ارمغان آورد.»

پاسکوالینو با همه افسون شیرین و خوشایندش وزنده دلی سرکش رام نشدنی‌اش، همچنان که جان سایمن می‌گوید، هنوز هم یکی از آن «هنرمندان باز مانده احمقی» است که ورتمولر در صحنه‌های کوتاه و مونتاژ تند آغاز فیلم «هفت خوشگل» به آنها اشاره می‌کند. اینان کسانی هستند که فکر می‌کنند آدم‌های خیلی زرنگ و زیرکی هستند، سعی می‌کنند از دیگران پیشی بگیرند، و این کار را به اصطلاح با «دیر آمدن و زود رفتن...» در هم می‌آمیزند، لیکن کسانی هستند که «وارد در کار نیستند و نمی‌دانند که به این موهبت دست نخواهند یافت.» ورتمولر در بررسی و شرح اصول عقاید «پاسکوالینو» ها، به جای بررسی پایه و بنیاد فکری افرادی چون هیتلر و موسولینی، درباره خطرهای ذاتی آموزه روزه‌ره و «عادی» نادانی، خودبینی و نفع شخصی - آموزه‌ای که برای دوام افرادی چون هیتلر و موسولینی ضروری بود و به همان اندازه برای ادامه جاذبه گمراه کننده آنان - به تفسیر می‌پردازد.

نه ایدئولوژی خطرناک و خودبینانه «صیانت نفس» پاسکوالینو، و

نه عمل بزرگ منشانه لیکن بی‌هوده اعتراض و مخالفت دوستش «پدرو»- با این معنی که غرق شدن درحوضچه مدفوع را انتخاب می‌کند تا این که شاهد تسلیم پاسکوالینو در برابر فشارهای غیرانسانی فاشیستی باشد- نمی‌تواند راهی مناسب برای چاره جویی مسایل اجتماعی و سیاسی که در برابر او قرار دارد، باشد. «راه حل‌ها در ورای این حقایق متناقض قرار دارد که ما بدون تعمق می‌پذیریم، حقایق متناقضی که مخالف زندگی مادی در برابر بزرگی و مقام انسانی است.» اگر چه ورتمولر به شرح این راه حل‌ها نمی‌پردازد با این همه، فقط به پرسش‌هایی در مورد آرزوهای برباد رفته این قرن به شیوهای برانگیزنده بسنده می‌کند. بی‌تردید، این اقدام او را نمی‌توان کار کوچکی بشمار آورد. درونمایه فیلم‌های ورتمولر به بررسی و ژرف نگری همه ما، خواه جزو آن دسته‌ای باشیم که می‌گویید «بله قربان» یا جزو آنهایی باشیم که هرگز «با سیاست درگیر نمی‌شوند» یا آنهایی که می‌گویند «این‌جا که همه چیز اشتباه و نادرست است»، نیاز دارد.

جنبه دیگر فیلم‌های ورتمولر در مطالب و نوشته‌های انتقادی استادانه و باریک بین «پالین کیل» بیان می‌شود. آنچه که در نظر «جان سایمن»، فیلمی است که «نیروی عظیم را با حالتی کنایه آمیز و شیطنت بار درهم می‌آمیزد، حتی اگر ظرافت و نکته بینی کامل قلمداد نشود»، در نظر پالین کیل به «مزه‌پرانی لوس و اهانت ایتالیایی وار به بینندگان» منتهی می‌شود. اصلاتی که به قوه خیال بی‌همتای ورتمولر نسبت داده می‌شود از سوی پالین کیل به عنوان «رشته‌ای از تأثیر پذیری از فیلم‌های پیترو جرمی» بشمار می‌آید. پالین کیل، آثار سینمایی ورتمولر را در ردیف تئاتر سنتی توده پسند قرار می‌دهد که «همه‌اش تأکید» است و «شخصیت‌های کلیشه‌ای و پرقیل و قال ایتالیایی را تکرار می‌کند.» چیزی که دیگران به عنوان پیام وادار کننده سیاسی می‌بینند، پالین کیل آن را «عملی در دنبال عملی دیگر که اجرا کنندگان برچسب‌های سیاسی دارند و شما می‌دانید در حال نگاه کردن به چه چیزی هستید» - تئاتری از اندیشه‌های تحریف شده تلقی

می‌کند. پالین کیل در نوشته انتقادی خود چنین نتیجه‌گیری می‌کند «با تمامی وراجی‌های سیاسی شخصیت‌ها، معنای فیلم هفت خوشگل شدیداً ارتجاعی و حاکی از تنفر از زنان است. این فیلم، واکنش بینندگان را با تأکید بر آنچه که مردم در خرافاتی‌ترین و اماندگی‌های فکری به آن معتقد هستند، به سوی خود جلب می‌کند: که طبیعت آدمی بوی گند می‌دهد و کاری هم درباره‌اش نمی‌توان انجام داد. شخصیت‌ها، خوک‌ها و کرم‌هایی پریل و قال (یا این که شهیدان از دست رفته‌ای) هستند، جدایی کاملی برای کسانی که احساس می‌کنند به خوبی می‌دانند که نمی‌خواهند، شهیدانی از دست رفته باشند.»

از دیدگاهی انتقادی، اعتراض‌های پالین کیل به فیلم‌های ورتمولر، نکته‌های جالبی را مطرح می‌کند. با این معنی که فیلم‌های ورتمولر از نظر زیبایی‌شناسی، قراردادی است و از نظر سیاسی، ارتجاعی و حاکی از بیزاری از زنان. عاملی که تمامی انتقادهای پالین کیل را به یکدیگر پیوند می‌دهد، بدگمانی اصولی به خواست‌های سیاسی ورتمولر است. حتی اعتراض پالین کیل به سبک کمیک ورتمولر با این معنی که اصالت ندارد و براساس قراردادهای کهنه تئاتری ایتالیایی است، برای تأیید گفته‌هایش مورد استفاده قرار می‌گیرد که محتوای فیلم‌های ورتمولر نیز محتوایی کهنه و قراردادی است. البته باید در نظر داشت که ورتمولر ادعا نکرد که سبک و شیوه فیلم‌سازی او بدون تأثیر پذیری از جایی شکل گرفته است؛ در عوض، منتقدان بودند که با تحسین افسارگسیخته و شتابزده، مسئول این اشتباه هستند که هم فیلم و هم شخصیت این کارگردان را بیش از اندازه ظرافت، منطقی جلوه دادند. در این که فیلم‌های ورتمولر را می‌توان به روشنی وابسته و تأثیر پذیرفته از شیوه سنتی فرهنگی و تئاتری‌ای دانست که ریشه ایتالیایی دارد، با زحمت انتقادی شدید از فیلم‌هایش را پی‌ریزی می‌کند. حال آن که فیلم‌هایش می‌تواند در کارهای مسخره و دلقک بازی‌های خود، صراحتی کوبنده داشته باشد و همچنین می‌توان به سود او گفت که این کیفیت

دلگامیز، بعضی اوقات، حالت‌هایی آزادی بخش و پرنشاط از بعضی از تمایل‌های متضاد در آثار مشهورترین فیلمسازان هموطنش به وجود می‌آورد: خود شیفته‌گی زیبا و «نی‌هی‌لیست»ی آنتونیونی، حالت‌های احساساتی ویتوریودسیکا، نفس‌گرایی روشنفکرانه برناردو برتولوچی، نوستالژی غیرانتقادی و عادی فدریکوفلینی.

ابهام در ونمایه سیاسی فیلم‌های ورتمولر، مسئله‌ای دیگر و در عین حال جدی‌تر است. این ابهام را نمی‌توان صرفاً به نیاز فیلم‌هایش نسبت داد (اگرچه ورتمولر اعتراف کرده است مجبور به حذف صحنه‌ای شد که پیام سیاسی فیلم «هفت خوشگل» در خلال آن بیان می‌شود و حذف این صحنه به خاطر آن بود که باعث وقفه در پیشبرد حوادث و تحرك فیلم می‌شد). چنانچه دورنمای کلی مصاحبه‌هایش را در نظر بگیریم، آشفتگی موجود در مورد خواست‌های سیاسی ورتمولر حاصل روش‌های گوناگون خود اوست و در عین حال به نکته‌های دیگر فیلم‌هایش هم مربوط می‌شود. همچنان‌که در شرح اندیشه‌های خود بیان کرده، نگرش آشکارا سیاسی او که به عنوان اندیشه‌ای مبهم سایه تأسف جلوه داده می‌شود از شیوه اندیشه‌های «چپ‌گرا»یی اروپایی‌های امروزی الهام می‌گیرد و در نتیجه، بدون هیچ تردیدی به او اجازه می‌دهد از «ماریوسوارش» سوسیالیست پرتغالی به خاطر وفاداری حزبی دفاع کند و در مرحله بعد به نقل قول از «مالاتستا» بپردازد. هنگامی که این گونه کشش‌های نخبه‌گزینی سطحی سیاسی در فیلم‌هایش به چشم می‌خورد، موجب نامفهومی و ابهام ارزشمندترین بینش‌هایش می‌شود. میل دلیزیر کردن اندیشه‌های رادیکالی برای مردمی که ورتمولر آرزوی دستیابی به آنان را دارد، گاه این اندیشه‌ها را آنقدر ساده می‌کند که موجب بدجلوه دادن آنها شده و همین باعث می‌شود که اندیشه‌های مزبور به اشتباه برداشت و درك بشوند. در فیلم «هفت خوشگل»، هنگامی که پاسکوالینو، درس سرشار از معنای انسانی «پدرو» را در ذهن علیل خود به یاد می‌آورد و در واقع، آن را تعریف

می‌کند، این عمل، تنها، نتیجه نادانی و حماقت اوست، همچنان که ورتمولر در نظر داشته است. این برداشت نادرست نیز به واسطه شیوه ابتکاری و ساده‌ای که اندیشه‌ها در وهله اول توسط سخنگوی ورتمولر برای «آدمی در بی‌ترتیبی» به پامسکوالینو عرضه شد، اجتناب ناپذیر می‌شود. تردیدی نیست که اشاره به خطرهای «ازدیاد بیش از اندازه جمعیت» کار بسیار خوبی است ولی اگر تعیین‌کننده‌های اجتماعی و سیاسی این پدیده، توضیح داده نشود ویژگی «اجتناب ناپذیری ریاضی» را بر خود می‌گیرد که باید توسط «هرکس برای خود» مورد اقدام قرار بگیرد.

با همین ترتیب، تصویری که ورتمولر از مبارزه طبقاتی به عنوان جنگی میان دو جنس مخالف در فیلم «گمگشته» ترسیم می‌کند به گونه‌ای خطرناک در بردارنده اشاره‌ها و مفاهیم ارتجاعی است. در ظاهر، هر قدر «شگرد» در اتماتیک در نمایش این که برتری و چیرگی طبقاتی، پدیده‌ای طبیعی نیست با موفقیت بیشتری (از طریق رابطه معکوس قدرت در جزیره) روبرو بشود، در عین حال، تلویحاً اشاره بر این دارد که برتری و چیرگی جنسی، پدیده‌ای طبیعی است- یعنی که بخشی «طبیعی» از وضع آدمی است. همین جنبه تنفر از زنان در فیلم‌های ورتمولر است که سایه‌ای از تردید و بدگمانی، از نظر پالین کیل، بر تمامی نیت‌های سیاسی این کارگردان می‌اندازد و همچنین برای کسان دیگری که در آغاز به طور مطلوبی نسبت به فیلم‌هایش نظر موافق داشتند. خواه ورتمولر زنان را «دوست داشته باشد» یا «دوست نداشته باشد»، خواه او به خلق تعدادی شخصیت‌های دوست داشتنی و فراموش نشدنی زنانه موفق بشود یا نشود، موضوع بحث نیست. لیکن این حقیقت باقی می‌ماند که ورتمولر بارها پیام سیاسی خود را در اختیار خشن‌ترین و رذیل‌ترین کلیشه‌های قراردادی زنان گذاشته است با این منظور که قرص تلخ مره ایدئولوژیک با آسانی و راحتی از گلوی «فرد معمولی» طبقه کارگر که مورد خطاب اوست پایین برود. توجه

کنید که پالین کیل چگونه این پا اندازی برای تعصب‌های مردانه را توصیف می‌کند:

در فیلم «همه چیز آماده است، هیچ چیزی کار نمی‌کند»... زنان، افرادی پست و حيله‌گر هستند، حال آن که مردان، کارگرانی دوست‌داشتنی در تلاش برای بسربردن با آنها.

موفقیت فیلم «گمگشته» به اندازه قابل توجهی به عنصر فانتزی اروتیک فیلم مربوط می‌شود. این فیلم، بی‌شبهت به نسخه جدید «شیخ» با شرکت «رودلف والناتینو» نیست. تجاوزی سعادتمندانه برای زن متمایل و ناراضی که آزاد شده است. و اطمینان مجدد و استوار برای مردان بیننده فیلم که زنان فقط می‌خواهند تحت تسلط و تحکم آنها باشند، با وجود این، جانوران حيله‌گر و تودار کوچولویی هستند که هرگز نباید مورد اعتماد قرار بگیرند.

سرانجام، پالین کیل درباره تصویریری که از زنان به عنوان گردانندگان قدرت در فیلم‌های ورتمولر (به ویژه در «هفت خوشگل» و «گمگشته») ترسیم می‌شود با طرح يك پرسش مهم، چنین اظهار نظر می‌کند:

حقیقت کلی این است که از هنرمند خواسته نمی‌شود، لیکن می‌توان پرسید چرا مسایل مهم را باید با این ترتیب، تحریف کرد. بینش «تازیانه» در دست زنان دادن برای چیست؟ نکته مهم دیگری وجود دارد که خیلی وقت‌ها از ورتمولر پرمیده می‌شود (و اغلب نیز از سوی او به درستی درک نمی‌شود یا از پاسخ‌طفره می‌رود): چرا قهرمانان اصلی فیلم‌ها، مرد هستند؟ چرا زنان در فیلم‌ها (خواه با نظر مساعد نشان داده بشوند یا خیر) همیشه با توجه به گزینش‌های اخلاقی و سیاسی که به عنوان نقطه مرکزی در زندگی بشر امروزی مشخص می‌شود، قهرمانانی حاشیه‌ای و دست دوم هستند. آیا امکان دارد که به سادگی نتوانی زنی را با درستی در این قالب و نقش تصویر کنی؟ اگر چنین

چیزی حقیقت داشته باشد، بطور کنایه آمیزی زندگی خویش را بازتاب می‌کند. به ویژه از این نظر که اخیراً با امضای قرارداد کارگردانی چهار فیلم آمریکایی برای «کمپانی برادران وارنر» موافقت کرده است. اینک که مسئله پیچیده اخلاقی و سیاسی‌ای که او به عنوان مسئله‌ای مردانه تصویر می‌کند، دوباره مطرح می‌شود آیا و رتمولر به روش «اجتماعی - انتقادی» خود ادامه خواهد داد و از منابع عظیم صنعت سینمای آمریکا با منظور دستیابی به بینندگان بیشتر استفاده خواهد کرد؟ یا این که هالیوود «به پاک سازی فیلم هایش» موفق خواهد شد و آنها را از درونمایه سیاسی عاری خواهد کرد و فقط هیجان‌های شدید و زودگذر عاطفی را که زمینه‌کار او شده است و به خوبی با هیجان‌های ساده فیلم‌های تجاری آمریکایی هماهنگی دارد، برجا خواهد گذاشت؟

در پایان، فیلم‌های و رتمولر بیش از پاسخ، پرسش‌هایی را مطرح می‌کند و اگر از او بپرسید، اصرار خواهد کرد که نیت او دقیقاً همین است. از آن‌جا که گفته است می‌خواهد «سینمایی عامه‌پسند» و توده‌گیر به وجود آورد، بهره‌گیری از وسایل موجود و دردسترس را برای ساختن فیلم‌های عظیم تجاری با منظور اثبات و تفهیم نکته‌های سیاسی مورد نظرش، به‌طور منجیده انتخاب کرده است و هیچ «شگرد» نمایشی (به انضمام کوسه و آسمان‌خراش‌های مشتعل) آنقدر بی‌ارزش نیست که نتواند به عنوان وسیله‌ای سینمایی برای جلب توجه به موضوع‌های اجتماعی آزموده نشود. از آن‌جا که قوانین و قراردادهای بازار اقتصادی را به‌خوبی درک می‌کند، هرکاری که از عهده‌اش برآمده برای گسترش شهرت و اعتبار خود، اگر نه برای والایی آن، انجام داده است. او می‌داند که اعتبار و شهرت هنرمند به‌مقدار قابل ملاحظه‌ای، ارزش اثر هنری را تعیین می‌کند - لیکن اگر این ارزش تقریباً انحصاری جنبه «ارزش مبادله کالا» را بگیرد، تأثیرش بر اثر هنری چه خواهد بود؟

ورتمولر در پذیرش و استفاده از وسایل و منابع سینمایی و فرضیه‌های

اقتصادی بازارکه در برابر فیلم‌هایش قرار دارد به طرح چند موضوع مهم برای هنرمندان و فیلمسازان رادیکالی که آثار آنها بطور کلی بر اساس «فرضیه مخالف» استوار است، می‌پردازد که چنین تلاش و کوشش‌هایی محکوم به تباهی است. بسیاری از هنرمندان تندرو، از جمله «برشت» و گودار، ظرفیت و توانایی عوامل نمایشی را برای گسترش آگاهی، مسود پرورش قرار داده‌اند و چنین نتیجه‌گیری کرده‌اند که عوامل نمایشی می‌تواند به قدری جاذب باشد که توجه را از نیت‌های اصلی هنرمند منحرف کند. از سوی دیگر، تلاش و کوشش‌های آنان در مورد فرضیه «ضد نمایشی» - نمایش واضح و غیر احساساتی اندیشه‌ها - به ندرت ثابت‌کرده است که وسایل و رسانه‌های مناسبی برای روشن‌فکری توده مردم باشند. آنان در عین حال از تأثیر فراوان «ستارگان و ستاره‌سازی» در کارهای هنری خود بیمناک بودند و در بهره‌گیری از رسانه‌های گروهی آنچنان که رتمولر گستاخانه انجام داده است، بی‌میل بوده‌اند. با در نظر گرفتن شرایط و قیدهای سنتی رادیکالی و تأثیرش بر فرهنگ مجذوب‌کننده بورژوازی باید به این پرسش روکنیم: آیا رتمولر خواهد توانست تمامی نیروهای اقتصادی بازار فیلمسازان دیگری که خود را رادیکالی بشمار می‌آورند و محتاطانه با آن دست و پنجه نرم می‌کنند، کنترل کند؟ یا ایی که نیروی مزبور، نیت‌های پذیرفته و قابل احترام او را هوج و بی‌ارزش خواهد کرد؟ هر نتیجه‌ای که از این تلاش و کوشش‌ها حاصل بشود، تجربه‌ای آموزنده خواهد بود برای او و همه ما، به گونه‌ای کاملاً صریح و واقعی.

نتیجه و حاصل برنامه‌اش برای آفرینش سینمای پیوندی «رادیکالی» - عامه‌پسند به خاطر دلیل دیگری دارای اهمیت است. با تمامی شرایط و احتیاط‌کاری‌ها در مورد نمایش زنان در فیلم‌هایش، سیاست و روش انتخابی او و همچنین در پذیرش صمیمانه تجربه‌های عملی صنعت سینمای تجاری از سوی رتمولر، هنوز هم بعد دیگری در آثارش وجود دارد که بر این اعتراض‌ها چیره می‌شود و انتقادی اساسی وریشه‌ای از جامعه امروزی عرضه می‌کند.

انتقادی که به فراسوی بسیاری از جبهه‌گیری‌های به ظاهر ریشه‌ای گسام می‌نهد. ورتمولر در تردید خود نسبت به فرضیه‌های «واقع بینی» در پس کارها و اعمال افراد و همچنین حالت‌های آنان، نه فقط اصول عقاید سرمایه‌داری را مورد پرسش قرار می‌دهد بلکه به بنیاد و پایه عقاید اردوگاه به اصطلاح سوسیالیست نیز می‌تازد.

منطق اعتقاد به اصل اخلاقی «صیانت نفس» که منطق برتری و چیرگی است با روشی معین و سیستماتیک، تنوع را از بین می‌برد، افراد را با منظور راحتی و حسابگری شخصی به مناسب‌ترین و پایین‌ترین «مقسوم علیه مشترک» تبدیل می‌کند. همچنان که «ماکس هورک هایمر» و «تئودور آدورنو» توضیح داده‌اند که «در میان فرماندهان، صیانت نفس حيله گرانه، شکل مبارزه برای قدرت فاشیستی را بر خود می‌گیرد و در میان افراد عادی، به عنوان سازش با بی‌عدالتی به هر قیمت، بیان می‌شود.» این اندیشه، عمیقاً در بنیادهای فکری انسانی از طریق مبارزه طولانی تاریخی برای زنده ماندن علیه نیروهای طبیعی، جایگیر شده است. و همین طرز فکر در قرن بیستم است که به عنوان «برداشت و مفهوم عمومی» به صورت نگرشی غالب درآمده: دنیا به منزله آوردگاهی برای مبارزه «همه علیه یکدیگر»، خواه در «آشویتز» باشد یا در «مجمع‌الجزایر گولاک». در چنین دنیایی دو راه برای فرد وجود دارد: تسلیم به بی‌عدالتی‌های نظامی که در ظاهر به حمایت از او برخاسته یا از خود گذشتگی و مرگ. این به اعتبار ورتمولر است که حتی در اعتراض علیه پیشرفت به سوی دنیایی که هر روز از روز پیش با چیرگی بیشتری اداره می‌شود و در آن نفع و غرض شخصی، بالاترین ارزش‌ها را دارد، ورتمولر در نمایش اعمال بزرگ منشانه لیکن خود ویرانگر و سرانجام خودکشی آنارشیست‌هایی که اعتراض او را بیان می‌کنند، زیاده روی و اغراق نمی‌کند؛ مشکل ما، مشکلی است که نمی‌توان آن را از طریق شهادت صرف پس زد. چیزی که ورتمولر به آن نمی‌پردازد، عرضه بینشی دیگر از سیاست است که از قوانین غیر قابل

لینا ور تمولر: دنیای/۳۱

پذیرش شهادت اجتناب کند و در نتیجه نوعی عمل سیاسی را مشخص می‌کند که بازتاب جامعه‌ای نیست که با آن مخالفت می‌کند. این کمبود بزرگ در فیلم‌هایش، بیش از هر چیز دیگر، دلیل درستی است که پالین کیل و دیگران برای عقیده ابراز شده خود، بیان می‌کنند که فیلم‌های ورتمولر، فیلم‌هایی حاکی از بدگمانی، عیبجویی و «نی‌هی‌لیست»ی است. بدون تلاش و کوشش در نشان دادن کاری دیگر یا فعالیت سیاسی، جامعه «بی‌ترتیب و متمدن» ورتمولر در بهترین مفهوم خود، فقط مدینه‌ای فاضله باقی می‌ماند. همین نقص و ایراد بزرگی است که جدی‌ترین نقص فیلم‌های او بشمار می‌رود نه روانی و شیوایی بیان سینمایی‌اش یا فعالیت و تحرک بیش از اندازه قهرمانانش. در هر صورت، ورتمولر تاکنون فراتر از آنچه بیشتر فیلمسازان در زمینه مورد پرسش قرار دادن اصول عقلی جامعه پیشرفته صنعتی و طرح پرسش‌هایی برای رسیدگی و بررسی توده مردم پیش رفته‌اند، پیش رفته است.

توضیح- پاکین کیل از معروفترین منتقدان آمریکایی است. نوشته‌های او در مجله معروف «نیویورکر» چاپ می‌شود. از جمله معروفترین نوشته‌هایش، مطالبی است درباره فیلم‌های «بانی و کلاید» و «آخرین تانگو در پاریس» که در معروفیت این دو فیلم، تأثیر بسزایی داشته است. جان سایمن نیز یکی از منتقدان معروف آمریکا است و درجه دکتری ادبیات انگلیسی از دانشگاه‌ها روارد دارد. نوشته‌های بسیار جالب این منتقد در مجله‌های گوناگون از جمله «نیولیدر»، «نیویورکر» و غیره به چاپ می‌رسد.

مصاحبه با لینا ورتمولر

پرسش- شما بارها گفته‌اید که مردم مورد خطاب فیلم‌هایتان ، طبقه کارگر است، لیکن مردمی که در آمریکا برای دیدن این فیلم‌ها در خیابان صف کشیده‌اند، بی‌هیچ تردیدی از طبقه کارگر نیستند، در ضمن باید بدانید فرصت این که فیلم‌هایتان در «درایوین سینما»های شهرهای جنوبی آمریکا و یا خارج از مراکز بزرگ شهری و دانشگاه‌ها یا سینماهای نشان دهنده فیلم‌های هنری به نمایش درآید خیلی ناچیز و کم است.

ورتمولر- ما باید تمامی توانایی خود را برای تغییر این وضعیت به کار اندازیم. بزرگترین خواست من، ایجاد و پایه‌گذاری سینمایی مردم‌پسند است. من هرکاری که از دستم برآید برای پرهیز از مورد خطاب قراردادن گروه نخبه و برگزیده، روشنفکر یا هر نوع دیگر، انجام می‌دهم. برای مثال، نخستین فیلم من برنده چهارده جایزه بین‌المللی شد لیکن این فیلم، مسیر قراردادی سینمای امروز را دنبال می‌کرد، با این معنی که فیلمی برای روشنفکران بود. من با در نظر گرفتن اهمیت مسئله، خط مشی خود را تغییر دادم. روش برخورد و تحلیل مسایل را عوض کردم و در مسیر یافتن قانون وقاعده‌ای برای سینمایی مردم‌پسند قرار گرفتم و درعین حال کوشیدم هر چیزی که می‌توانست مرا در برقراری ارتباط با مردم یاری کند

از نظر دور نکنم. با اعتقاد فراوانی که به قدرت خنده و گریه دارم بدون بیم از این که مبدا حرف‌هایم بیش از اندازه بدیهی و پیش پا افتاده بنظر برسد به کار خود ادامه دادم و همیشه کوشش می‌کنم با بینندگان فیلم‌هایم، ارتباطی اصولی برقرار کنم و در عین حال سرگرم کننده باشم و در پایان با این امید که مردم فیلم‌هایم را با مسایلی برای تفکر و اندیشیدن ترک خواهند کرد و به سرکار و خانه و زندگی خویش باز خواهند گشت. تصور می‌کنم که در دستیابی فکری به بینندگان در بسیاری از نقاط دنیا به این گونه، موفق شده‌ام. من امیدوارم بتوانم همین کار را هم در آمریکا بکنم بی آن که به «کوسه»ها یا «آسما نغراش‌های مشتعل» متوسل بشوم، با این همه، اگر ضرورت ایجاب کند، چنین نیز خواهم کرد.

پرسش- چه واکنشی مردم ایتالیا به فیلم‌هایتان نشان داده‌اند؟ به ویژه واکنش مردم به فیلم «میمی، کارگر فلزکار» چه بود؟

و رتمولر- عالی بود. این فیلم در شهر «تورین» در شمال کشور که صنعتی‌ترین بخش ایتالیا است و اتومبیل می‌سازد، افتتاح شد در سینمایی با ظرفیت سه هزار نفر به نمایش گذاشته شد. ما از این که چه رخ خواهد داد هیچ گونه تصویری نداشتیم. نظر به این که من یا «جان کارلو جیانی‌نی» یا «ماری آنجلو ملاتو» در آن جا هیچ شهرتی نداشتیم. لیکن در شهر کارگران فلزکار، کلمه «فلزکار» در عنوان فیلم، معجزه کرد و سینمای نمایش دهنده فیلم به اندازه ظرفیت پرشد. این جابود که من به راستی بيمناك شدم. در این جا بود که می‌بایست با بینندگان واقعی فیلم روبرو بشوم نه با منتقدان یا روشنفکران یا وابستگان بورژوازی. و واکنش کارگران، واکنشی باور نکردنی و همه جانبه بود. آنها منظور مرا درك کردند. و شما هم باید توجه داشته باشید که اینان، بینندگانی به راستی سیاسی بودند.

پرسش- شما ناآرامی‌های سیاسی موجود در ایتالیا را قرصیم می‌کنید به ویژه در فیلم «همه چیز آماده، هیچ چیز کار نمی‌کند». لیکن آیا روش کمیک شما سرانجام به ریشخند و استهزای سیاست‌منجر نخواهد شد؟ آیا این روش،

فعالیت سیاسی را مسخره نمی‌کند؟

ورتمولر - چرائکته‌ها و مسایل سیاسی بایستی همواره باشیوه‌ای جدی عرضه بشود؟ این شیوه که تنها روش نمایش و عرضه مسایل سیاسی نیست، تجربه نشان می‌دهد که عکس آن هم می‌تواند درست باشد و «روش» برخورد جدی ممکن است نکته مورد نظر خود را کمتر از شیوه کمیک، مطرح و ثابت کند. باید در نظر داشت که در ایتالیا، روش برخورد تحلیلی جدی و خوفناک به سیاست، مردم را از سیاست فراری می‌دهد، آنان را می‌ترساند، آنان را به این فکر می‌اندازد که سیاست فقط متعلق به کارشناسان است. سیاست از زندگی روزانه ما جدا نیست و هر عمل و فعالیت ما، نتیجه‌ای به دنبال دارد. هر تجربه آشنای زندگی برخوردار از همه فراز و نشیب‌های تراژیک و ترسناک و در عین حال شادی‌آور است. از این رو، چرا ما بایستی فقط تماشای ظاهر تراژیک و سخت سیاست را انتخاب کنیم؟

من همواره از نمایش قدرت به شیوه‌ای جدی هراس دارم، چرا که «قدرت» برای ایجاد ترس، به این حالت جدی نیازمند است. به منظور دوام ظرفیت خود برای پذیرش انتقاد، به جنبه آشنا و مضحک قدرت نیز نیاز داریم. همچنین به خنده‌ای انتقادی از خود نیاز داریم، آن خنده‌ای که نشان می‌دهد برای آشکار کردن این نکته که به اندازه کافی مسخره و مضحک هستیم، متهم شده‌ایم. این که مسخره و مضحک باشیم آنقدرها وحشتناک و بد نیست و من خودم گواه و نمونه زنده این نکته هستم. من همیشه آدمی خنده‌دار و دلچسب بوده‌ام و بی شباغت به آن الاغ در فیلم «میمی»، کارگر فلز کار» نیستم. کار من، در هدف و خواستش همیشه جدی است، لیکن برای جدی بودن نیازی نیست که این حالت، دائم روی چهره من نقش بسته باشد.

پرسش - با این ترتیب، شما خنده را برای از هاله رمزو ابهام در آوردن منبع قدرت بکار می‌برید؟ آیا به همین دلیل است تصمیم گرفتید فاشیستی را که در فیلم «عشق و آنا رشی» ظاهر می‌شود، آدمی احمق و

تو خالی عرضه کنید؟

ورتمولر- این شخصیت، جعل و پرداختی تخیلی نبود، او خیلی شبیه به فاشیست‌های واقعی بود. لیکن حقیقت دارد که من می‌خواهم اسطوره را از منبع قدرت جدا کنم. قدرت همچون دارویی مخدر است و هر کسی را که با آن سروکار دارد از حالت طبیعی خارج می‌کند و به همین جهت باید در برخورد با آن، محتاط و مواظب باشیم. به من بگویید چرا بایستی با شخصی که در يك موقعیت موقتی، قدرت به دست می‌آورد مثل خدا رفتار بشود و همواره از این ترس داشته‌ایم که مبدا پایش روی پوست موز قرار بگیرد و بلغزد؟ خداسازی آنهایی که در کشورهای غربی و کمونیستی براریکه قدرت تکمیه زده‌اند همیشه به معنای جدا کردن آنان از چیزهای «صرفاً فانی صرف» از طریق لباس، مراسم و زبان ویژه‌ای بوده است. ما باید به فراگیری نگاه کردن و دیدن از لابلای این تجملات ظاهر آجاودانی که نیروی خدایی به واقعیت فانی و انسانی می‌دهد، موفق بشویم.

پرسش- آیا فکر نمی‌کنید که برای طرح نکته‌ها و مطالب سیاسی، این خطر وجود دارد که بار سنگین طنز، تأثیر جدی فیلم‌هایتان را از بین خواهد برد؟

ورتمولر- گمان نمی‌کنم، چون هر روزنامه نگاری که با من مصاحبه کرده پرسش‌های مهمی درباره جامعه‌ای که می‌کوشم به وسیله فیلم‌هایم به تحرك وادارم، نپرسیده است. بنظر می‌رسد که برخلاف هیجان نیروی زندگی، حتی در آشفتگی احساسات متناقض، مسایل فراوانی وجود دارد که باید سامان بگیرد و بیننده با اندیشه‌هایی کمابیش تکان دهنده برای بحث و نکته‌سنجی برجا می‌ماند. فیلم‌هایم از روی عمد، برانگیزنده است با این منظور که مسایلی را مطرح کند و آنها را برای بحث آشکار، از تاریکی و ابهام به درآورد. هدف من این است: برانگیختن و بحث.

پرسش- بنظر می‌رسد که شخصیت‌های دوست داشتنی و مطلوب شما در «عشق و آنا رشی» و «هفت خوشگل»، افرادی آنا رشیست هستند. منظور

و اهمیت نقل قول از «مالاتستا» در پایان «عشق و آناش» چیست؟

ورتمولر - «مالاتستا» آدم بسیار جالبی بود. اوفیلسوف «مدینه فاضله» غیر ممکن بود. لیکن در رؤیای مدینه فاضله اش، هسته و اصل مهمی قرار دارد، «هسته اصل آزادی فرد». این اندیشه بایستی همه ما را راهنمایی کند و برای آفرینش «آدمی دربی ترتیبی» الهام بخش باشد.

پرمش - اگرچه در بعضی از مصاحبه ها، خود را سوسیالیست عنوان کرده اید، با این همه بنظر می رسد که احساسات شما بیشتر با آناشیسیم همگام باشد، نه از نوع فتنه انگیزش، بلکه «آناشیسیم»ی زیر کنترل مردم، و نظر به این که بیشتر آمریکایی ها، سوسیالیسم را به ساخت سلسله مراتب حزبی مربوط می کنند که چندان هم از ساخت بوروکراتیک احزاب جمهوریخواه و دموکرات در آمریکا، متفاوت نیست آیا ممکن است توضیح بدهید منظورتان از سوسیالیسم چیست؟

ورتمولر - ما در ایتالیا دو حزب سوسیالیست داریم، حزب سوسیال دموکرات و حزب سوسیالیست. همچنین گروه های چپی دیگری داریم که انتخابات را به رسمیت نمی شناسند - گروه هایی مثل «ایل مانیفستو» و «پوتره اپرایو» - قطع نظر از حزب کمونیست، حزب دموکرات مسیحی و کلیه احزاب دست راستی. ممکن است این وضع در نظرتان خیلی درهم و برهم جلوه کند، لیکن فکر می کنم که بایستی صد تا حزب وجود داشته باشد. در زیرال و پرچند حزب بزرگ، برخوردها و تضادهای بسیاری را می توان پنهان کرد. اگر احزاب بیشتری وجود می داشت، وجود آنها همه چیز را مشکل تر می کرد و افراد مجبور می شدند درگیری بیشتری با سیاست داشته باشند و اختلاف های سیاسی را درک کرده و در مورد مسایل مهم، جبهه ای سیاسی اختیار کنند.

من به فرد معتقد هستم و حزب سوسیالیست ایتالیا - برعکس کمونیست ها و سوسیال دموکرات ها که فقط به ایجاد جامعه توده ای صنعتی علاقمند هستند - تنها حزبی است که نگران و علاقمند آزادی فرد است. در ایتالیا، کسانی که من احترام بیشتری برایشان قایل هستم، سوسیالیست ها هستند.

پرسش- آیا حزب سوسیالیست ایتالیا قابل مقایسه با حزب سوسیالیست پرتغال «ماریوسوارش» است؟

ورتمولر- من، «ماریوسوارش» را خوب می‌شناسم؛ او مرد بزرگی است. در هر صورت، موقعیت‌های سیاسی در کشورهای ما از پایه متفاوت است. از زمانی که فاشیسم از تکیه گاه قدرت در ایتالیا پایین کشیده شد، بسیاری از احزاب، نوعی تمایلات سوسیالیستی دارند. سوسیالیسم مملکت ما نوعی سوسیالیسم مستقر و رشد کرده است. حال آن که در پرتغال، اوضاع خیلی پیچیده‌تر است. ماریوسوارش می‌کوشد تا حزب سوسیالیست پرتغال را به نمونه ایتالیایی آن نزدیکتر کند.

پرسش- در آمریکا ما این برداشت را داریم که ماریوسوارش، مأمور و دست‌نشانده آمریکا است، یعنی حقوق‌بگیر «سیا».

ورتمولر- این شایعه در ایتالیا نیز گهگاه شنیده می‌شود. با آشنایی و شناختی که از او دارم به این گفته بدگویان اعتقادی ندارم و تصور می‌کنم این عمل، نوعی شایعه پراکنی توسط آنها می‌باشد که می‌خواهند تلاش‌های «ماریوسوارش» را در پرتغال محدود و مخدوش کنند. پراکندن تخم نفاق و آشفتگی خیلی آسان است، در نتیجه باید درباره منابع این گفته‌ها و شایعه پراکنی‌ها دقیق و محتاط باشیم.

پرسش- بنظر می‌رسد مبارزه‌هایی که در ایتالیا جریان دارد و در آمریکا توجه مردم را جلب می‌کند مبارزه‌هایی باشد که توسط نیروهای غیر وابسته به احزاب بزرگ و صاحب نماینده هدایت می‌شود؟

ورتمولر- در این مورد تردیدی نیست که مبارزه‌های نیروهای کوچک و با اراده برای زندگی و ایجاد نیروی تازه در احزاب عمده سیاسی، بی‌تأثیر نبوده است. نه حزب کمونیست و نه سوسیال دموکرات‌ها نمی‌دانند چگونه پاسخگوی تقاضاهای زنان و مردان جوان باشند. به همین جهت است که این نیروها، خدمت مهمی در طرح مسایل کرده است.

در مورد موضوع مربوط به زنان، خیلی میل دارم آنها را که طرفدار

جنبش آزادی زنان هستند و به فیلم‌هایم نظری خصمانه دارند، رودر و مورد خطاب قرار بدهم. واقعاً از واکنش آنان دلگیر هستم چرا که احساسات پاک آزادی زنان را در خود نیز جوشان می‌بینم. من زنان را دوست دارم... و همچنین مردان را. تصور می‌کنم که منتقدان وابسته و طرفدار جنبش آزادی زنان، نیت و منظور مرا به اشتباه درک کرده‌اند و این، ناراحت‌کننده است چرا که من آماده همکاری با زنان هستم، لیکن در چهار چوب توانایی‌هایم. دلم می‌خواهد از همه روزنامه نگارانی که با من صحبت می‌کنند خواهش کنم این پیام را به همه زنان برسانند، خواه طرفدار جنبش آزادی زنان باشند یا نباشند: اگر آنها دستمایه داستانی، نوول یا موضوع دیگری در اختیار دارند که از دیدگاه اجتماعی به مسایل زنان مربوط می‌شود و بتوان برای فیلم از آن بهره گرفت، همکاری خود را برای تهیه این گونه فیلم‌ها اعلام می‌کنم، خواه خودم آن را بسازم یا با کمک آنها فیلم را بسازم.

پرسش - هم‌اکنون (در زمان برگزاری این مصاحبه) پنج فیلم شما در شهر نیویورک نشان داده می‌شود و مردم در خیابان‌ها و مقابل سینماها برای دیدن این فیلم‌ها صف کشیده‌اند. آیا فکر می‌کنید این شهرت و اقبال همه جانبه، ارتباطی با این حقیقت دارد که زن هستید؟

ورتمولر - می‌خواهم زنان بدانند که من توانایی ساختن این فیلم‌ها را داشتم، زیرا ساحره‌ای هستم با قدرت‌های بیش از معمول. لیکن بیشتر به این خاطر که به تجزیه و تحلیل و درک قانون حقیقی که بر جامعه غربی ما حکومت می‌کند، نایل شده‌ام. این قانون، قانون تغییر ناپذیر پدر سالاری قادر مطلق کتاب‌های مقدس قدیمی نیست. بل قانونی صرفاً اقتصادی است. موفقیت فیلم‌هایم با این حقیقت که زن هستم ارتباطی ندارد. اگر پنج فیلم مرا همزمان در شهر نیویورک نمایش می‌دهند لابد به این خاطر است که در این مملکت، کسانی هستند که فکر می‌کنند از نمایش این فیلم‌ها پولی به جیب خواهند زد.

برای من خوشایند نیست که درباره خودم با در نظر گرفتن این ضوابط

مشکل اقتصادی فکر کنم، لیکن شیوه و خط مشی جامعه چنین است. و از جهتی، قانون جالبی است چرا که برای هر کس، چه زن یا مرد، همین قانون اعمال می‌شود. زنان بایستی این قانون را درک کنند و در ابراز ارزش خود، ترس و بیمی نداشته باشند. اگر آنها به کار، اندیشه‌ها و توانایی‌های خود اعتقاد و ایمان داشته باشند، می‌توانند بر کلیه موانع اقتصادی غالب آیند چرا که این موانع، اجتناب ناپذیر و خدا داده نیست.

پرسش- حال که صحبت از «داده» به میان آمد، در فیلم «گمگشته» چه می‌خواستید بگویید؟ آیا کوشش شما برای اثبات این نکته درباره اجتناب ناپذیری طبیعی رابطه‌های «سادستی- مازوخیستی» بین زنان و مردان بود یا کوشش می‌کردید نکته بزرگتر و مهم‌تری را در مورد ماهیت برتری و چیرگی به طور کلی به اثبات برسانید - در باره اربابان و بردگان؟

ورتمولر- حالت «سادستی - مازوخیستی» می‌تواند عنصر و عامل بزرگی در نشان دادن اروتیسم باشد لیکن فیلم‌های من، اروتیک نیست. فیلم «گمگشته» تفسیری در باره زنان و مردان نبود بلکه نمایشگر روابط و مناسبات ناشی از قدرت بین طبقات اجتماعی بود. در این فیلم، زن، نمایشگر بورژوازی است و مرد، نمایشگر جهان سوم، یعنی آنهایی که واقعاً بیچاره و درمانده هستند. در واقعیت، این زن، نمایشگر مردان است و مرد، نمایشگر زنان. اگر از این دیدگاه نظر کرده شود، معنی فیلم کاملاً متفاوت خواهد بود. شما ممکن است به این خاطر که زن مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد، عصبانی بشوید لیکن در پایان فیلم، اگر توجه کرده باشید، هم زن و هم مرد، نمونه‌هایی سمبولیک از رابطه بین بورژوازی و مردم هستند که از طریق وابستگی و خشونت آشکار می‌شود.

پرسش- بی‌توجه به هدف و نیت شما، هنوز هم چنین بنظر می‌رسد که فیلم «گمگشته» این اندیشه را تقویت می‌کند که عشق در روابط زنان و مردان نمی‌تواند بدون برتری و چیرگی وجود داشته باشد، یا در نظر گرفتن این فرض، زنان می‌توانند برای بهتر کردن و اصلاح موقعیت خویش با کار

در زمینه دستیابی به حقوق مساوی به کوشش جدی بپردازند، لیکن آنها باید این نگرش جنبش آزادی زنان در مورد کیفیت رابطه‌های تازه اجتماعی را که بر اساس برتری و چیرگی قرار دارد، نه آن را که بر این اساس قرار ندارد، فراموش کنند.

ورتمولر- هنگامی سخن از این نکته می‌گویید که جنبش آزادی زنان با مسائلی بیش از حقوق اجتماعی برابر سروکار دارد، منظورتان چیست؟ آیا این روابط و مناسبات تازه اجتماعی مستلزم آن است که زنان بر مردان برتری داشته باشند؟ آیا منظور کینه‌جویی و انتقام است؟ در ایتالیای باستان ظاهر آ شهری بانام «لاتزیو» نزدیک شهر رم وجود داشت که توسط زنان و قدرت برتر ما در سالاری حکومت و اداره می‌شد. زنان بایشتگر می‌زندگی در خانه، قدرت سیاسی داشتند. مردان، جنگجویان و در ضمن، مأموران و کارگزاران اندیشه‌های سیاسی زنان بودند. این شهر، حالتی در بست جنگی و نظامی داشت. در این موقعیت، اگرچه ساخت قدرت که زنان در بالای آن قرار داشتند وارونه و معکوس شده بود با این همه، قدرت هنوز هم برای اجرای خواست‌های تهاجمی آنها مورد استفاده قرار می‌گرفت. بنظر من می‌رسد که باید بالاتر از هر چیز بخاطر داشته باشیم که ما، همگی انسان هستیم و نبایستی ویژگی‌های اختصاصی را برای فرق‌گذاری به منظور سوء استفاده از انسان دیگری بکار ببریم. هماهنگی اجتماعی که در طلبش هستیم باید بر اساس گوناگونی، بر اساس بی‌ترتیبی خلاقه، و برپایه گوناگونی مردم و عقاید باشد.

پرسش- تصور می‌کنم که بسیاری از زنان طرفدار جنبش با این احساسات موافقت خواهند کرد. شاید آنها مایوس و سرخورده شده باشند زیرا فکر می‌کنند که اگر شما به راستی می‌خواهید به ریشه این برتری و چیرگی چنگک بیندازید باید آن را به درستی فهمیده باشید تا بر آن پیروز بشوید و در جست و جوی خود به فراسوی مبارزه طبقاتی به مسیر و مرحله اساسی‌تر این رابطه که از منبع قدرت الهام می‌گیرد، گام می‌نهادید - یعنی به فراسوی

رابطه بین زنان و مردان. در عوض بنظر می‌رسد که شما از کلیشه‌های قرار دادی زنان به عنوان افرادی تناقض‌دار و مضحک، خواه از نظر جسمانی یا در مقایسه با مردان، سوء استفاده می‌کنید. در پایان، چنین بنظر می‌رسد که زنان همواره به خاطر این رابطه، «بازنده» می‌شوند. برای نمونه، معشوقه «میمی»، زنی مستقل و سیاسی است، لباس خود را می‌دوزد و از عهده مخارج خویش بر می‌آید. سپس، وقتی که کدبانوی خانه «میمی» می‌شود، همه چیزها را به خاطر مردش‌رها می‌کند.

و رتمولر- با این تفسیر هیچ موافق نیستم. من این شخصیت را به راستی دوست دارم، اوزنی واقعی است! هرگز زندگی و وظایف خود در خانه را انکار نمی‌کند. از نظر سیاسی هم فردی کوشنده است. اوزن با کراهی است چرا که هیچ وقت عاشق نشده زیرا که به «عشق» ایمان دارد، نه به ازدواج. این زن، خانه‌داری سربراه و فرمانبر «میمی» نیست. خیر برعکس، به حسادت و شرافت دروغین مردش نیش‌خند می‌زند، لیکن به دوست داشتن این مرد بدون لحظه‌ای تردید و درنگ ادامه می‌دهد. در هر صورت، هنگامی که در می‌یابد «میمی» مرتکب گزینش‌های نادرست فراوانی شده است با این که هنوز هم او را دوست دارد، ترکش می‌کند زیرا فکر می‌کند «میمی»، اصولی را که او به آنها ایمان داشت از کف داده است. چه چیزی می‌تواند در این مورد، خونسردی و فروتنی بیش از اندازه باشد؟

برش- پس از این که با «میمی» درگیری عاطفی پیدا می‌کند، از فیلم خارج می‌شود و به صورت سایه «میمی» در می‌آید و ما او را فقط در قرار دادی- ترین موقعیت‌ها مشاهده می‌کنیم.

و رتمولر- در ابتدا باید بدانید که بخش‌کننده آمریکایی فیلم، سی دقیقه از فیلم «میمی»، کار گریفلز کار را که شامل صحنه‌های مهم می‌شد، حذف کرده است. با این همه باید، بگویم که فیلم در باره «میمی» است. ما باید او را به خاطر وضع دشوارش دنبال کنیم، زیرا او آدمی است که با همه درک و آگاهی سیاسی که بنظر می‌رسد هادی و راهنمای اوست در دام می‌افتد. ما داستان

زندگی او را دنبال می‌کنیم چرا که «میمی» ، فردی است نمایشگر همه‌ما. پرسش- آیا فیلمی خواهید ساخت که زنی نمایشگر همه‌ما باشد؟

ورتمولر- با تمام‌علاقه، چرا که نه؟ در واقع، پیش از این هم فیلمی درباره‌ رابطه بین زن و مرد زیرعنوان «این بار درباره‌ مردان صحبت کنیم» ساخته‌ام. این فیلم هنوز در آمریکا نشان داده نشده، لیکن فرصتی داشته‌اید که زنان را در فیلم «عشق و آناش» مورد مطالعه قرار بدهید. اینان، زنان به راستی نیرومند و بااراده‌ای هستند، آنها بطورغریزی‌علیه‌نظامی‌گری و نظام پدر سالاری طغیان می‌کنند. چرا هیچوقت ازسوی منتقدان طرفدار جنبش آزادی زنان یادی از این افراد نشده است؟

پرسش- برخلاف شخصیت پردازی‌های موثر، زنان سرانجام مرد را از قتل موسولینی مانع می‌شوند و عشق را برسیاست ترجیح می‌دهند. بنظر می‌رسد شما می‌خواهید بگویید که زنان از روی ناچاری این راه را انتخاب می‌کنند و به تاریخ پشت می‌کنند.

ورتمولر- اگر به درستی توجه کنید، در می‌یابید گرچه این زنان، فاحشه هستند که برای امرارمعاش، تن خود را به مردان می‌فروشند، لیکن در این ناراحت کننده‌ترین وضع بازهم موفق می‌شوند درمبارزه‌های سیاسی علیه بورژوازی درگیر و کوشنده بشوند. «ماری آنجلو ملاتو» مغزاندیشمند سیاسی این فیلم بشمار می‌رود. اوست که میان وضع دشوار استفاذه از «جیانی‌نی»، فردی از نظر سیاسی ساده، برای انجام این عمل سیاسی، به فکر واداشته می‌شود و حیران است که آیا «جیانی‌نی» برای اجرای این عمل و پذیرش نتایج بعدی، آمادگی دارد یا خیر. این زن باید تصمیم بگیرد که آیا بهره‌برداری از احساسات غریزی «جیانی‌نی» برای منظورهای سیاسی، صحیح است یا خیر. این وضع دشوار او مضمون فیلم نیز هست.

پرسش- بنظر می‌رسد که در همه‌ فیلم‌هایتان لحظه‌ای یاوقفه‌ای دربرخورد حوادث داستانی، مردم و اندیشه‌ها وجود دارد که دوربین روی تمامی صحنه به حرکت در می‌آید و ترس و بی‌رحمی کامل ناشی از موقعیت را آشکار

مصاحبه با لینا ورتمولر/۴۴

می‌کند. منظور از این لحظه چیست، نظریه این که قهرمان فیلم هرگز به آنسوی خط طغیان علیه «ستم‌وزور» پانمی‌گذارد؟

ورتمولر-حقیقت دارد که این لحظه در فیلم‌هایم وجود دارد. این لحظه دربار بدون پاکسازی قهرمانان می‌گذرد زیرا فقط در زندگی است که مردم می‌توانند خود را آزاد کنند و بشورند. با فیلم که نمی‌شود شوراند. مرحله خطرناکی در فیلم وجود دارد و آن موقعی است که آدم بد فیلم می‌میرد، اگر این آدم بد، هیتلر یا موسولینی می‌بود، بیننده احساس می‌کرد که او را به راستی از پا انداخته و اینک فردی آزاد است. لیکن اگر بیشتر برویم، مفهوم عمیق فیلم‌هایم فقط تحریک برای طغیان نیست. باید در خاطر داشت که در زندگی واقعی، اگر چه هیتلر و موسولینی ممکن است مرده باشند، پس مانده آنها هنوز هم در درون ما وجود دارد. با این دلیل، من به زمان «پس از» درنگ طغیان علاقمند هستم، دوره‌ای که در آن، بنیادی اجتماعی باید پدید آید که به نوعی هماهنگی- هماهنگی بی‌ترتیبی- واقعیت ببخشد و این چیزی است که در فیلم‌هایم بازگو می‌کنم.

با منظور آمادگی برای هماهنگی باید درک کنیم که هر یک از ما، مسئول و بازتابی از شکل و اساس عقلی جامعه خود هستیم. ما خود باید مسئولیت کارهای بد و نادرست و آنچه را که بیهوده است بر عهده بگیریم فقط هیتلر و موسولینی نیستند که مسئول هستند، همه ما مسئول هستیم. ما به خاطر نادانی و ناهمپی خود در مورد این آدم‌های غربی است که به آنان اجازه می‌دهیم بر ما فرمان برانند.

لینا و رتمولر انقلابی یا...

آیا و رتمولر در وسعت نگرش انسانی قابل مقایسه با فنی، آنتونیونی یا ویسکونتی است؟ همچون داستایوسکی، کاوشگر ژرفنهای روح آدمی است؟ و حتی، انقلابی تر از برتولد برشت است؟

معمادارترین نکته‌ها در باره «لینا» ی مقدس - لقب و عنوانی که روزنامه‌های رم به و رتمولر داده‌اند و پس از نمایش فیلم هفت «خوشگل» در آمریکا هم حالت يك قدیسه سینمایی را پیدا کرده است - اشاره‌های سیاسی در آثار سینمایی او هستند. از ۱۹۷۴، یعنی از زمان نمایش نخستین فیلم‌های و رتمولر در آمریکا (با فیلم‌های «اغوای میمی» و «عشق آنارشی» و سپس در ۱۹۷۵، «گمگشته» و «همه چیز آماده هیچ چیز کار نمی‌کند»)، اکثریت منتقدان آمریکایی با حالتی آمیخته از احترام براین عقیده‌اند که لینا و رتمولر نه فقط نابغه‌ای در سینما است، بلکه در عین حال، نماینده و بازتاب واقعی فردی انقلابی بشمار می‌رود. به جز در چند مورد استثنایی، مطبوعات وابسته به نظام مستقر اجتماعی، به گوناگونی نشریه‌های چپ و راست موافقت دارند که و رتمولر فیلم‌های از نظر تجاری مناسب و از نظر هنری، ارزشمند می‌سازد که با آرمان‌های صمیمانه سیاسی گروه‌های چپی سازگاری ندارد. نمونه‌ای قابل اشاره در تجزیه و تحلیل مجله معروف «فیلم کوارترلی» به چشم می‌خورد که براساس قواعد فلسفه علمی به بررسی عوامل عمده و

موجود در فیلم‌های ورتمولر می‌پردازد و در پایان بررسی فیلم « همه چیز آمده، هیچ چیز کار نمی‌کند» می‌نویسد «آنهايي که در انتظار پیشرفتي انقلابی هستند، ورتمولر را به عنوان نماینده انقلابی خود می‌دانند.»

در این که ورتمولر در زمینه مسایل نمایشی، آدمی حرفه‌ای است مهارت و ابتکار شگفت‌انگیزی برای خلق لحظه‌های کمیک و به همان اندازه غیرعادی دارد، جای تردید نیست. لیکن تمامی این هیاهو در باره سینمایی که از نظر سیاسی، آگاهنده باشد واقعاً توجیه پذیر است؟

«عشق و آنارشی» را در نظر بگیرید. برغم نقل قولی که از «انریکو مالاتستا»، يك آنارشیست قرن نوزدهم، می‌شود فیلم مزبور از نظر سیاسی، روحیه و مفهومی انقلابی ندارد. حرکات و رفتار کوکانه «تونین»، و تلاش بی‌نتیجه او برای به قتل رساندن موسولینی، براساس يك منطق خیلی احساسی و غریزی است (فاشیست‌ها، دوست خیلی صمیمی او را کشته‌اند) بیش از آن که براساس واکنشی سیاسی همراه با تجزیه و تحلیل عوامل سازنده دنیای دوروبر او باشد. حتی «سالومه»، زنی که او را همراهی و راهنمایی می‌کند - سالومه فردی فعال و فاحشه‌ای تمام وقت است که اطلاعاتی از فاشیست‌ها جمع‌آوری می‌کند - توانایی و شعور دیدن در فراسوی لحظه را ندارد و هنگامی که زمان عمل فرا می‌رسد، به خاطر عشق و علاقه‌ای که به «تونین» پیدا کرده، اجازه می‌دهد که او بیش از اندازه بخوابد و فرصت بزرگی را برای دگرگونی مسیر تاریخ از دست بدهد. فیلم ممکن است که در امر رابطه متقابل بین رابطه شخصی و سیاسی، آگاه کننده باشد، لیکن توصیف و توضیح ورتمولر از تك روی افراد، واقعاً نمایشگر گسترش آگاهی سیاسی در بین طبقه‌های دهقانی و کارگری ایتالیا نیست که به عنوان یکی از پیشرفته‌ترین طبقه‌های پرولتاریایی اروپای غربی در مسایل سیاسی شناخته می‌شوند. کانون توجه فیلم روی فردی است که از نظر سیاسی، آدمی ساده لوح و جاهل است و لابد دلالت بر این دارد که مردم، ناآگاه و ناآماده هستند؛ این روش نمایشی و تحلیلی، هشداري عليه بی‌قیدی فرضی توده‌ها است و به همین جهت، بازحمت

می‌تواند نگرشی سیاسی باشد.

فیلم «گمگشته»، مفهوم بی‌قیدی و عدم مسئولیت را گامی فراتر می‌برد. از لحظه آغاز فیلم، یعنی زمانی که کارخانه داران اهل میلان سرگرم شنا کردن و بهره‌مندی از گرمای مطبوع آفتاب هستند و درباره سیاست و راجی می‌کنند، ضربه‌های استهزاآمیزی به چپ و به همان اندازه به راست، وارد می‌آورند. فیلم روی این اندیشه که «سیاست» فقط در حرف‌های خنده‌دار و وراجی و پرگویی‌های بی‌ربط خلاصه می‌شود، کار می‌کند. یک خانم ارباب کاپیتالیست و خادم پرولتاریایی او، خود را در جزیره دور افتاده متروکی می‌یابند که در آن‌جا به دور از شرایط جاری جامعه، برده، ارباب می‌شود و خانم ارباب، برده. این وضع، به گونه‌ای قابل رویت و قابل فهم، اشاره‌ای تمثیلی و کنایه‌آمیز به زور و تعدی طبقه حاکم بر توده‌هاست؛ «جنارینو» زمانی توانایی و قدرت چیرگی بر «رافائلا» را دارد که کنترل وسایل تهیه را مستقیماً در اختیار می‌گیرد. لیکن این قدرت تازه به دست آمده را چگونه باید به مرحله اجرا و در بونه آزمایش بگذارد؟ به «رافائلا» تجاوز می‌کند، او را در سراسر جزیره به دنبال خود می‌کشد و کتک می‌زند. رافائلا به سهم خود به صورت برده‌ای راغب در می‌آید. هر کدام از آنها، شخصیت و منش درونی و کاملاً در تناقض با سیاستی را که در ظاهر اعتراف دارند، آشکار می‌کند. مفهوم ضمنی روشن است - سیاست، کلامی احمقانه، تو خالی و فریب‌دهنده است و هر سمت و رافعه می‌کوشد دست طرف دیگر را رو کند. اگرچه امکان دارد همدردی ما، زمانی که در پایان بسیار معمولی - و شاید مبتذل - فیلم، در زمانی که دست رد بر سینه جنارینو خورده است، همراه با او باشد و بار دیگر توسط یکی از وابستگان طبقه ثروتمند رو دست می‌خورد، وضع نادرست سیاسی و ناآگاهی اویه نیاز برای دگرگونی اساسی آشکار می‌شود، درائینی که همسرش را که در دنبال اوست بالگدی در روی موج شکن بر زمین می‌زند. نظریه این که روابط استثماری و قدرت اساساً بی توجه به ایدئولوژی سیاسی، دست نخورده باقی می‌ماند، بطور کلی اهمیتی ندارد که آدمی از کدام جبهه جانبداری می‌کند. در **Qualunquismo** که یک جنبش انقلابی

قبل از جنگ جهانی اول بود، سابقه‌ای برای این خط فکری و روش اقامه دلیل یافت می‌شود که حالت احساسی و نفع شخصی را به عنوان عامل مهم‌تری از تمامی قواعد ایدئولوژی سیاسی در نظر می‌گرفت. پرداخت سینمایی فیلم «گمگشته» از نظر سیاسی در نشان دادن تناقض‌های طبقاتی در جامعه‌ای سرمایه‌داری، مبهم است برای این که اگر چه حکایت تکراری و سخن‌پیش پا افتاده و کلاسیک در بارهٔ پرولتاریاها و اربابان، ستم‌دیدگان و ستمگران، به میان می‌آید با این همه باید گفت که پیچ و تاب‌های خنده‌دار داستان چنان است که آدمی واقعا مطمئن نیست در پایان فیلم، فیلساز از نظر جبهه‌گیری فکری در چه موقعیتی قرار دارد.

داستان «میمی» - کارگری از اهالی «جنوب» ایتالیا که به «شمال» می‌رود و در ضمن کار در کارخانه دچار دگرگونی عمیق فکری می‌شود، اما سرانجام، آرمان‌های چپی خود را زیر فشار «مافیا» رها می‌کند - از تفسیر دقیق و هوشمندانه وضع اجتماعی یک کارگر مهاجر فاصله دارد، در حالی که بسیاری از منتقدان اروپایی و آمریکایی ادعا کرده‌اند که چنین بررسی دقیق اجتماعی در فیلم یافت می‌شود. «اغوای میمی» فقط به گونه‌ای سطحی و ظاهری، با سنت نئورئالیسم ایتالیایی - یک جنبش سینمایی پس از جنگ دوم جهانی که از نظر زیبایی شناسی و برحسب درونمایه، به خاطر تعهد و درگیری عمیق اجتماعی و توجهش به طبقه‌های پایین جامعه مشخص می‌شود - پیوندی دارد، حال آن که به مجموعه «کمدی بریلانتی» (Commedia Brillanti) که با تصویر آشنا و کلیشه‌وار Terrone (واژه‌ای موهن و خفت‌آور برای یک فرد «جنوبی») همراه می‌شود، نزدیک است. تمامی عوامل اصلی را در این فیلم می‌توان یافت - یک مرد راضی از مردانگی خود که به طور استهزا آمیزی کوتاه فکر و ریاکار است و به خاطر کمبودها و نقطه ضعف‌هایش فریب می‌خورد. برخلاف نئورئالیسم، جایی که «گوش»‌های محلی، صدای طبیعی مردم است، «کمدی بریلانتی» از گوش محلی برای تشدید کاریکاتوری بودن یک شخصیت استفاده می‌کند و با این نحوه آسان‌گیری، از «گوش» برای طبقه‌بندی افراد بر طبق کلیشه‌های

قراردادی بهره‌ناصواب می‌گیرد. برای مثال، همین مکانیسم‌هم در فیلم‌های آمریکایی به چشم می‌خورد، جایی که مرد سیاه پوست از روی دستپاچگی و با حالتی سراسیمه به این طرف و آن طرف می‌رود، چشم‌ها را در حلقه‌ها به گردش در می‌آورد و بالحنی مسخره «بله ارباب، بله ارباب» می‌کند. یک فرد از اهالی جزیره سیشیل که توسط «میمی» به عنوان نمونه و نماینده‌اش نشان داده می‌شود با این نوع تصویر و وجهه محدود کننده آدم سیاه‌پوست در فیلم‌های آمریکایی مطابقت دارد. از آن جا که فیلم «شدیداً خنده‌آور و عمیقاً عجیب و غریب است» مورد تحسین قرار گرفته است، لیکن نگرش و بررسی تحلیلی طبقاتی سینمایی و رتموایر نکته تازه‌ای به این رده از فیلم‌ها، به جز وانمود سازی و تظاهر به تجزیه و تحلیل سیاسی علمی، اضافه نمی‌کند.

فیلم «اغوای میمی» به رغم وجود یک ضد قهرمان پرولتاریایی و دلالت‌های ضمنی سیاسی، آشکارا محافظه کارانه است. مسیر حرکت «میمی» دایره‌ای بسته است و امکان این را که «جنوب» ایتالیا می‌تواند از نحوه تفکرستمگرانه و کوتاه بینانه‌ای که به خاطر قرن‌ها عدم پیشرفت و عقب ماندگی اقتصادی، کلیسا، مافیا، و دموکرات مسیحی‌ها بر آن تحمیل شده است بگریزد بالحنی عزل‌آمیز، و در واقع جدی، ردمی‌کند. چنین بدبینی جبهه‌گیری خطرناکی علیه طبقه کارگر است، نظر به این حقیقت که با موقعیت واقعی سیاسی مطابقت ندارد - «میمی» در جهل و نادانی خود از این که بازتاب کننده پرولتاریای اهل «جنوب» باشد که به مراکز بزرگ صنعتی مهاجرت کرده‌اند و با کارگران اهل «شمال» آغاز به همکاری کرده‌اند، خیلی فاصله دارد. در سال ۱۹۷۲، یعنی مقارن زمانی که فیلم مزبور در ایتالیا به نمایش درآمد، قراردادهای صنعتی تازه پس از مبارزه‌ای که در آن، کارگران مهاجر، نقش مهم و قاطعی بازی کرده بودند، امضا شد. حتی پیش از این تاریخ، رویدادها به پیشرفت و شکل‌گیری احساس مسئولیت و آگاهی سیاسی در بین کارگران مهاجر گواهی می‌دادند. «جنوبی»هایی که به «شمال» رفتند، بدون خانه و

مسکن، پیشگامان جنبش بزرگ اقامت در زمین های غیر معمول در «تورین» در ۱۹۶۸ بودند. از اوایل دهه ۱۹۵۰، آنها در شماره های چشمگیر در کارخانه فیات متشکل شدند و در ۱۹۶۸، فعالانه در اعتصابات شرکت کردند. چگونه يك فيلم كه اين غير «میمی» ها را نادیده می گیرد، می تواند به عنوان سینمایی از نظر سیاسی، آگاه پنداشته شود؟

مطالب بسیاری درباره فیلم «عفت خوشگل» گفته شده است، از جمله این که فیلم مزبور، تصویری کلی از «دد» درون ما است، لیکن باز هم کلیشه تکراری «جنوبی» مسخره - این بار، یکی از اهالی بی رحم ناپل - به چشم می خورد که محدودیت های فکری فیلم را می خواهد بر طبق ضوابط سینمای عامه پسند «اهدأ شده به توده ها» تحمیل کند. فیلم به ما می گوید که اگر گانگستر خرده پایی با مجموعه کاملی از خواهران چاق و زشت هستید، فقط چند راه گزینش در پیش رو دارید که تیمارستان و بازداشتگاه نازی ها، دنباله زندگی و اهمه آور در خیابان های ناپل است. در هر حال، نکته مورد نظر فیلم با تاکید فراوان ابراز می شود که پاسکوالینو سرانجام به خاطر گزینش هایی شخصی که به عمل می آورد، از سوراخی در دوزخ به سوراخ دیگری در دوزخ، فرو می افتد. نکته مورد پرسش، مسئله احساس مسئولیت اخلاقی فرد در پیش فراگرد بی امان تاریخ است، لیکن بازی کردن با نمونه کلیشه ای آدمی از اهالی ناپل - مخلوقی رندانه حيله گر که بطور خطرناکی متورم از خودبینی و گرفتار احترام پوچ به خود شده - تکیه می کند با این منظور که نمادی از فرومایگی نوع بشر را با هر زوری که شده از او بیرون بکشد، در نهایت بنظر می رسد که ذوقی دون و بی ارزش باشد چنانکه اگر این حقیقت را در خاطر داشته باشیم که در ایتالیا، مسئله تعصب «نژادی» مانند تعصب علیه «جنوب» هنوز هم از رفع شدن، خیلی فاصله دارد. درك این که چگونه چنین نگرش های تقویت کننده ای می تواند منافع توده ها را تأمین کند، مشکل است.

جمله «من ، فیلم خود را به توده‌ها تقدیم می‌کنم» تقریباً به صورت شعار و نشانه‌آشنای آثار سینمایی و رتمولر در آمریکا درآمده است، به طوری که در هر مقاله تحلیلی هم اشاره‌ای به آن شده است. در هر صورت ، این مفهوم ضمنی در ایتالیا غالباً مورد معارضة قرار می‌گیرد. برای نمونه، بر طبق نوشته مجله سینمایی «سینما نوو» که «میمی... مظهر و نشانه داستانی است که به گونه‌ای ناشیانه و بدبازگو می‌شود - یا بهتر به گونه‌ای ابراز می‌شود که اربابان می‌خواهند گفته شود.» روزنامه «پائزاسرا» ، يك نشریه مستقل چپی، و رتمولر را متهم کرد که در فیلم «گمگشته» در پی «نتایج و برداشت‌های حداکثر تجاری با حداقل تلاش و کوشش روشنفکری» است . چنین انتقادهایی - در برابر شور و هیجان فراوان واکنش آمریکایی‌ها - را باید در زمینه کلی بررسی و درك کرد .

در مفهوم کلی ، تقریباً اکثریت هنرمندان و روشنفکران ایتالیایی گرایش به چپ دارند . بیست سال حکومت فاشیسم ، غالباً به عنوان دوره‌ای از «بی فرهنگی» توصیف می‌شود . بیشتر کارگردان های ایتالیایی که شهرت بین‌المللی دارند، به نحوی با سازمان‌های سیاسی چپی همکاری می‌کنند . برتولوچی ، بلوکیو ، فره‌ری ، آنتونیونی ، پازولینی و ویسکونتی همگی از جهتی با حزب کمونیست ایتالیا ارتباط داشته‌اند ، خواه به عنوان اعضای با کارت عضویت بوده‌اند یا به عنوان منتقدان اجتماعی که گرایش‌های هم‌نواز و منطبق دارند . از زمان جنگ دوم جهانی ، یعنی از زمانی که پارتیزان‌های کمونیست علیه فاشیسم می‌جنگیدند ، جبهه چپ پیوسته ، حقانیت و محبوبیتی در اذهان عامه مردم به دست آورده است . همچنان که نتایج آخرین انتخاب ایتالیا گواهی می‌دهد، وجود شعبه‌های بسیار و از نگرش فلسفی متفاوت چپی در طیف سیاسی ، دیگر موجب برانگیخته شدن خشم و هیجان شدید در بین مردم نمی‌شود. در هر حال، در آمریکا، جایی که عمل ابراز و اعتراف آشکار به عنوان يك فرد رادیکال، چپی یا سوسیالیست، هنوز هم قدرتی برای وحشتزده کردن بخش بزرگی از جمعیت را دارد ، یا

این همه، گرایش به چپ از جذبه و حالت معنوی ویژه‌ای برخوردار است. آثار و رتمولر ممکن است در آمریکا، جایی که مضمون‌های سیاسی به ندرت در فیلم‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد، به عنوان آثاری واقعاً متعهد یا به گونه‌ای استثنایی صمیمی بنظر برسد؛ زمانی که و رتمولر را در زمینه فرهنگی و وطنش در نظر بگیریم، او هم آدمی است در بین آدم‌های فراوانی که درباره «توده‌های استعمار شده» صحبت می‌کنند، می‌نویسند و فیلم می‌سازند.

در واقع، در آوردگاه سیاست قابل تعمق ایتالیا، جبهه گیری رسمی و رتمولر، چندان هم از مرکز فاصله‌ای ندارد. جیاکومو مانچینی، رهبر جناح محافظه کار حزب به هیچ عنوان سیاسی سوسیالیست، بت مطلوب و معبود سیاسی و رتمولر است. سوسیالیست‌های ایتالیا از برنامه‌ای که حتی از برنامه کمونیست‌ها اصلاح طلبانه‌تر بنظر می‌رسد، طرفداری می‌کنند. کمونیست‌ها دائماً توسط گروه‌های چپی که در پارلمان راهی نداشتند، زیر حمله و فشار بوده‌اند (البته، از زمان انتخابات بیستم ژوئن ۱۹۷۶، زمانی که ائتلاف گروه‌های افراطی چپی «دموکرات‌سیا پرولتاریا» شش کرسی در پارلمان به دست آورد و طرفداران حقوق عامه با نام «پارتیتو رادیکاله» چهار کرسی را از آن خود کردند، این فشارها کاهش یافته است) از این نظر که در بررسی و سروکار داشتن با دموکرات مسیحی‌ها و وضع موجود، تاکتیک‌های سازشگرانه‌ای را اختیار می‌کنند. با چنین تعدد و گوناگونی، برای کسی که بخواند در جبهه چپ قرار بگیرد، راه‌ها و شیوه‌های بسیاری یافت می‌شود. نوع سوسیالیسمی که و رتمولر تبلیغ می‌کند، معمولاً به عنوان این که گرایش به سوی منافع «توده‌های پرولتاریا» بی دارد، مشخص نمی‌شود.

چرا آمریکایی‌ها و خیلی از منتقدان خارجی دیگر اینقدر در ارزیابی و رتمولر، گیج و شتابزده شده‌اند؟ تلاشی ظاهری دادن به هدیه‌ای که به خوبی بسته بندی شده باشد، می‌تواند توجه را از آنچه که در واقع و عملاً در داخل آن است، منحرف کند. بینندگان آمریکایی-ایتالیایی یا هر آدم دیگری- هنوز با موقعیت‌های سیاسی سروکار نداشته‌اند تا روی پرده سینما صریحاً مورد بحث قرار بگیرد. توجه به زیبایی شناسی و زیباتر کردن عوامل بصری،

فضای تهی فیلم را پر می‌کند. سبك و شیوه نمایشی و رتمولر، ماهرانه و زرق و برق دار است و گول می‌زند؛ رنگ و زاویه‌بندی تصاویر فیلم‌هایش، تأثیر گذار است، گام فیلم‌هایش، بیننده را با سرعتی فراوان به همراه خود می‌کشاند. بینندگان که به وسیله چنین نیروی کردار و بهر مهارت سینمایی از راه اصلی منحرف شده‌اند، ممکن است غرور فراوان، اغراق شده و مردانه «میمی» سیسیلی را مشاهده کنند و آن را در مورد کارگران همکارش، جنگ «طبقاتی - جنسی» بین «جنارنیو» و «رافائلا» و میل غیرسیاسی و بدون مسئولیت پاسکوالینو برای زدن مانند را به عنوان يك «سن‌تر» جسورانه و استادانه سیاسی و شخصی در نظر بگیرند. در هر صورت، بانگای دقیق‌تر، می‌توان پی‌برد که سیاست و خط مشی این فیلم‌های زیرکانه عامه پسند، تصویری است از این که چگونه سینما می‌تواند یا بایستی از نظر اجتماعی و سیاسی متعهد باشد؛ و رتمولر از يك درمانده مظلوم پروتاریایی، ضد قهرمانی بوجود می‌آورد و از این رو، در رسیدن به نتایجی که از نظر سیاسی محافظه کارانه است، موفق می‌شود.

از فاصله‌ای دور، امکان خندیدن به حماقت غریب و ایتالیایی وار شخصیت‌های آثار و رتمولر وجود دارد. زمانی که محدودیت کلیشه‌های قراردادی خارج از محیط و زمینه موجودیتش در نظر گرفته بشود، کمتر آشکار است. به علاوه، اگرچه شباهت‌های بسیاری را می‌توان بین رفتارهای این شخصیت‌ها و شرایط موجود در آمریکا یافت، روش کاریکاتور کردن افراد به فاصله ویژه‌ای اجازه خودنمایی می‌دهد.

معروفیت و پیروزی فیلم‌های و رتمولر در آمریکا را می‌توان با يك برآورد جدی و دقیق، به «بی‌خطری» وضع سیاسی او مربوط کرد. «جان - سایمن» منتقد معروف آمریکایی، از طریق پوزش خواهی تقریباً رسمی، در «نیویورک مگازین» نوشته است که «خود و رتمولر، سوسیالیست است - چرا که دنیا با آرامی به سمت چپ می‌رود - لیکن نه يك کمونیست، مثل بسیاری از دوستانش در دنیای سینمایی ایتالیا».

آمریکایی‌ها، عمل رد کردن انتقادی آثار و رتمولر از جانب ایتالیایی‌ها

لیماور تمولر انقلابی یا.../ ۵۳

را به عنوان اشتباه نظری بزرگ، موردی ناشی از کوتاه بینی فرهنگی ، یا نتیجه نوعی ناتوانی سیاسی برای پذیرش تصویری منفی از خود ، بشمار آورده اند. لیکن خیلی احتمال دارد که در این مورد، آمریکا است که از فقدان و ناتوانی دریافتن چشم اندازی سیاسی رنج می برد و به همین دلیل، آن کشور را طعمه آسان تری برای پذیرش تابش وتلاو فرآورده ای کاملاً زرق و برق دار و خوب بسته بندی شده می کند.



گودار

«شاید حقیقت باشد که آدمی ناگزیر است میان اصول اخلاق و زیبایی شناسی، گزینشی به عمل آورد، لیکن به همین اندازه هم حقیقت دارد که هر کدام را برگزیند، همواره دیگری را در پایان راه خواهد یافت. به این خاطر که اصل تعریف دقیق وضع انسانی بایستی در خود میزانش باشد.»

* * *

در سال‌های اخیر، آثار سینمایی گودار با شور و حرارتی بیش از آثار عرسینماگر امروزی دیگری مورد بحث قرار گرفته است. هرچند می‌توان ادعا کرد که گذشته از روبرسون، گودار بزرگترین کارگردان و سینماگری بشمار می‌آید که در صحنه سینمای امروز فعالانه کار می‌کند، با این همه، هنوز هم برای افراد هوشمند، امری عادی است تا از فرم و محتوای فیلم‌هایش به خشم آیند و احساس سرخوردگی کنند و حتی آن فیلم‌ها را غیر قابل تحمل ببانند. فیلم‌های گودار هنوز به مقام و مرتبه شامخ آثار کلاسیک و شاهکارهای سینمایی ارتقا نیافته است. آنچه آن‌چنان که بهترین آثار ایزنشتین، گریفیث، گانس، درایر، لانگ، هابست، رنوار، ولز و دیگران، به عنوان آثاری کلاسیک و ارزشمند سینمایی در نظر گرفته می‌شوند؛ یا با در نظر گرفتن موارد تازه‌تری همچون فیلم‌های «حادثه» (از آنتونیونی) و «ژول و ژیم» (از فرانسوا تروفو). به این معنی که فیلم‌هایش هنوز خوشایند، جاودانی، و به گونه‌ای پرابهام (و صرفاً) «زیبا» نیستند. این فیلم‌ها، نیروی پرغلیان خود را از آزدن اندیشه‌ها و تصوراتی نضج گرفته بینندگان

به دست می‌آورند تا این که «زشت»، غیرمستول، بی‌معنی، با ادعای زیاد و توخالی باشند. سینماگران و بینندگان هنوز هم فرصتی دارند تا از فیلم‌های گودار، مطالب ارزنده‌ای بیاموزند، و هنوز هم با این فیلم‌ها درگیر بحث و جدل هستند.

در این اثنا، گودار موفق می‌شود (تقریباً هرچند ماه با تهیه فیلم تازه‌ای) با سرعت و زیرکی هرچند تمام‌تر از هجوم سخت و قاطع حالت تقدس فرهنگی پیدا کردن پیشی بگیرد؛ ابعاد مسایل کهنه را گسترش بدهد و راه حل‌های قدیمی را رد کند یا برپیچیدگی مفاهیم آنها بیفزاید - و تحسین کنندگان قدیمی و کمابیش فراوان خود را آزرده‌خاطر کند و در ضمن، تقریباً با همان اندازه‌ای که از شماره طرفدارانش کاسته می‌شود، دوستداران تازه‌ای را جلب کند. سیزدهمین فیلم او بانام «دویاسه چیز در باره او می‌دانم» (۱۹۶۶)، شاید ساده‌ترین و درعین حال مشکل‌ترین فیلم دوران قبل از سیاسی شدن او باشد. چهاردهمین فیلمش، «دخترچینی» (۱۹۶۷)، در تابستان ۱۹۶۷ در پاریس به نمایش گذاشته شد و در سپتامبر همین سال، جایزه مخصوص داوران جشنواره و نیز را به دست آورد؛ لیکن گودار برای دریافت جایزه‌اش (نخستین جایزه مهم جشنواره‌ای سینمایی برای او) به ونیز نرفت چرا که فیلمبرداری فیلم بعدی خود بانام «تعطیل آخر هفته» را آغاز کرده بود که در ژانویه ۱۹۶۸ در شهر پاریس به نمایش گذاشته شد.

فیلم‌هایی که تا سال ۱۹۶۸ ساخته است بالغ بر پانزده فیلم بلند داستانی می‌شود که به نمایش درآمده‌اند، نخستین این فیلم‌ها، فیلم معروف «از نفس افتاده» (۱۹۵۹) است. فیلم‌های بعدی او، سوای فیلم‌هایی که ذکر شد به ترتیب عبارتند از:

سرباز کوچک (۱۹۶۰)

زن، زن است (۱۹۶۱)

برای گذران زندگی (۱۹۶۲)

تفنگداران (۱۹۶۳)

تحقیق (۱۹۶۳)

دسته بیگانگان (۱۹۶۴)

زن شوهردار (۱۹۶۴)

آل‌فویل (۱۹۶۵)

پی‌روی دیوانه (۱۹۶۵)

مذکر-مونث (۱۹۶۶)

ساخت آمریکا (۱۹۶۶)

علاوه بر این‌ها، پنج فیلم کوتاه هم بین سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۸ تهیه کرده که جالب‌ترین این فیلم‌های کوتاه، دو فیلم است با نام‌های «شارلوت و ژولش» و «تاریخ آب» که در ۱۹۵۸ ساخته شد، همچنین هفت «اپیزود» در فیلم‌های دیگر: نخستین اپیزود، «کاهلی» بود که یکی از بخش‌های کسوتاه فیلم «هفت گناه کبیره» (۱۹۶۱) است؛ سه اپیزود دیگر هم در سال ۱۹۶۷ ساخته شدند - «پیش‌بینی» در فیلم «معروف‌ترین شغل دنیا»؛ بخشی از فیلم «دوراز ویتنام»، ساخته‌ای گروهی که توسط «کریس مارکر» مونتاژ شد؛ و اپیزودی در «انجیل ۷۰» که در ایتالیا ساخته شد. باید در نظر داشت که گودار در ۱۹۳۰ متولد شده و فیلم‌هایش را در حیطه سینمای تجاری ساخته است، این شماره فیلم‌ها، به طور قابل ملاحظه‌ای مجموعه بزرگی از آثار سینمایی کارگردانی جوان را تشکیل می‌دهد. متأسفانه، بسیاری از فیلم‌هایش در بیشتر کشورهای جهان و حتی در کانون‌های فیلم به نمایش در نیامده‌اند، یا این که شماره بسیار کمی از آنها در کشورها و در سینماهایی که فقط فیلم‌های هنری نمایش می‌دهند به روی پرده آمده است. البته، اگرچه تمام فیلم‌هایش از ارزش مساوی برخوردار نیستند، این نارسایی‌ها و ارزش‌های نامتوازن اهمیت خاصی دارد. فیلم‌های گودار برخلاف فیلم‌های بیشتر سینماگرانی که تکامل هنری آنها، جنبه خیلی شخصی و تجربی ندارد - را باید کامل تماشا کرد چرا که تداوم و تحول فکر و اندیشه تجربی کارگردان، چنین کاری را اجتناب ناپذیر می‌کند. یکی از جنبه‌های امروزی هنر گودار، این

است که هر کدام از فیلم‌هایش، ارزش نهایی خود را در مقام و مرتبه‌ای که در مجموعه‌ای بزرگ‌تر دارد به دست می‌آورد. هر فیلم از جهتی، بخش و پاره‌ای از کل است که به خاطر تداوم و پیوستگی‌های مابین آثارش، مطالب و نکته‌های گاه ابهام‌آور آثار دیگرش را روشن می‌کند.

در واقع و عملاً هیچ کارگردان دیگری، با استثنای روبر برسون، نمی‌تواند با سابقه گودار در ساختن فیلم‌هایی که به طور غیرقابل اشتباه و سازش‌ناپذیری، نمایشگر اندیشه‌های تکامل‌یافته مؤلف خود باشند، برابری کند. (از این جهت، گودار را با دوتن از با استعدادترین هم‌دوره‌ای‌هایش مقایسه کنید: «آلن رنه» که پس از ساختن فیلم عالی و کم‌نظیر «موریل» توانست به ساختن فیلم «جنگ به پایان می‌رسد» نزول کند و فرانسوا تروفو که توانست «ژول و ژیم» را با «پوست نرم» دنبال کند - که در مورد هر کدام از این دو کارگردان، فقط چهارمین فیلم بلند داستانی آنان بود). در این که گودار بی‌چون و چرا پرنفوذترین و مؤثرترین کارگردان نسل خویش بوده است، تردیدی نیست با این همه هنوز هم به طور آشکاری غیرقابل پیش‌بینی باقی می‌ماند. هر آدمی که به دیدن فیلم تازه‌ای از روبر برسون می‌رود تا اندازه‌ای خاطر جمع است که باشاهکار دیگری روبرو خواهد شد. وقتی همین آدم به دیدن آخرین فیلم گودار می‌رود آماده دیدن تجربه‌ای در حال آزمایش و آشفته است، «اثری در حال تکوین» که به آسانی نمی‌تواند مورد تحسین قرار بگیرد. برخلاف برسون، عواملی که گودار را قهرمان فرهنگی می‌کند (و همچون برسون، یکی از هنرمندان مهم معاصر)، دقیقاً نیروی مفرط، دل به دریا زدن آشکار، فردگرایی پرایهام استادانه‌اش در هنری ترکیبی و شدیداً تجاری شده است.

لیکن گودار، فقط آدمی هوشمند و صرفاً براندازنده عقاید نادرست و کهنه نیست. او، «ویرانگر» عمدی سینما است - شاید نخستین فردی باشد که سینما تاکنون شناخته لیکن بی‌تردید، مصمم‌ترین هنرمند با آثار متعدد و از نظر زمانی، بهترین فرد با این ویژگی‌ها است. نگرش تحلیلی او به قواعد و قوانین پذیرفته شده تکنیک فیلم، همچون برش ساده، ثبات نقطه نظر، و

خط آشکار داستانی با مردود شمردن و رد زبان «تونال» از جانب «شوئبرگ» که در موسیقی حوالی سال ۱۹۲۰ متداول بود، زمانی که شوئبرگ با به دوران «آتونال» خویش گذاشت یا بامبارزه پیگیر کویست‌ها باچنان قوانین مقدس و خدشه ناپذیر نگارگری چون تصویر کردن و نشان دادن شکل رئالیستی فضای سه بعدی تصویری، قابل مقایسه است.

قهرمانان بزرگ فرهنگی زمان ما، ازدو کیفیت مشترک برخوردارند: تمامی آنها از جهتی قابل نمونه و سرمشق بوده‌اند و از جهتی دیگر، ویرانگر-هایی بزرگ. لیکن این جنبه مشترک به دو نگرش متفاوت و در عین حال به نگرش-هایی که بطور مساوی نسبت به خود «فرهنگ» عوامل وادارنده هستند، اجازه خودنمایی داده است. بعضی-مارسل دوشان، ویتگنشتین، جان کیچ-هنر و فکر خود را بانگرشی اهانت آمیز نسبت به فرهنگ والا و زمان گذشته سربوط می‌کنند یا دست کم، حالت و کیفیتی کنایه آمیز تجاهلی یا عدم درک از کارهایشان را ادامه می‌دهند. دیگران-مثل جیمز جویس، پابلو پیکاسو، ایگور استراوینسکی، ژان لوك گودار-اشتهای مفرضی برای جذب و ارائه بازتاب فرهنگ و شیوه‌ای نوین را از خود بروز می‌دهند (اگر چه با میل فراوان در پی جذب بازمانده‌های آثار کم‌ارزش فرهنگی هستند تا آثار بزرگی که برای موزه‌ها اختصاص یافته است)؛ آنها به‌راء خود ادامه می‌دهند و در ضمن این که حریصانه در پس مانده‌های فرهنگ، کندوکاو می‌کنند، اعلام می‌دارند که هیچ چیزی نسبت به هنرشان بیگانه نیست.

از اشتهای فرهنگی در این مقیاس، آفرینش اثری پدید می‌آید که خلاصه‌ای ذهنی از آموخته‌ها است؛ به گونه‌ای اتفاقی، حالتی فرهنگ نامه‌ای و گزیده و از نظر تصویری و داستانی، حالتی منتخب دارد که با برگردان سریع سبک‌ها و فرم‌ها مشخص می‌شود. از این رو، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار سینمایی گودار، تلاش و کوشش‌های جسورانه‌ای است که در پیوند منابع هنری گوناگون به عمل می‌آورد. آمیزه‌های بی‌پروای «تونالیت»ها، مضامین، و روش‌های داستان‌پردازی، بر نکته‌هایی مثل وحدت بر تولد برشت و آلن رب گریه، جین کلی و فرانسیس پونز، گرت رود استاین و

دیوید رایزمن، جرج اورول و رابرت راشنبرگ، بوله و ریموند چند لر، هگل و راک اندرول اشاره دارند. در آثار گودار، تکنیک‌های ادبیات، نگارگری، «تأثیر و تلویزیون، همگام با اشاره‌هایی به تاریخ سینما، آزادانه در یکدیگر ادغام می‌شوند. این عناصر بیشتر وقت‌ها متناقض بنظر می‌رسند - همچون نکته‌ای که (در فیلم‌های آخر دوره پیش از سیاسی شدن) «ریچارد راود» آن را «روش خردسازی - کولاز داستانی» می‌نامد که از شعر و نگارگری پیشرفته برداشت شده که با اصول زیبایی‌شناسی بی‌پیرایه و صریح تلویزیون در هم می‌آمیزد (توجه شود به مصاحبه‌هایی که در نماهای درشت و نماهای متوسط از شخصی که رودر روی دوربین قرار دارد، صورت می‌گیرد از جمله در فیلم‌های «زن شوهردار»، «مذکر - مؤنث»، «دویاسه چیز درباره اومی دانه»؛ یا هنگامی که گودار، ترکیب‌های کاملاً مشخص سبک تصویری خود را (مثل رنگ‌های آبی و قرمز که در فیلم‌های «زن، زن است»، «تحتیر»، «پی‌روی دیوانه»، «دختر چینی»، و «تعطیل آخر هفته» تکرار می‌شود)، در همان زمانی بکار می‌گیرد که به ایجاد تصویری از ظاهر بداعه پردازی شده فیلم‌هایش مشتاق بنظر می‌رسد و پیگردی مداوم را برای نمایش مظاهر «طبیعی» حالت و شخصیت باطنی در برابر چشم حقیقت بین و سختگیر دوربین فیلمبرداری رهبری می‌کند. لیکن، هر قدر که این ترکیب‌ها ممکن است در اصل ناهنجار و ناموزون باشند از نتایجی که گودار از این تجربه‌ها به دست می‌آورد، معلوم می‌شود که باید چیزی همانند - از نظر اخلاقی درگیرکننده و از نظر عاطفی قوی و موثر - وجود داشته باشد.

جنبه بازتاب‌کننده - دقیق‌تر گفته باشیم، جنبه آگاهنده - فیلم‌های گودار کلیدی خواهد بود که به تفهیم علت وجودی انرژی پرغلیان آنها رهنمون می‌شود. فیلم‌هایش، بررسی‌های شدیداً تکان‌دهنده‌ای از «امکانات سینما» هستند و شامل بیان دوباره این موضوع می‌شود که نام او باید به عنوان نخستین شخصیت آگاه و ویرانگر سینما، در تاریخ سینما ثبت بشود و این همان چیزی است که قبلاً هم درباره‌اش بحث شد. اگر این بحث به نحو دیگری

مطرح بشود، بیننده می‌تواند بی‌ببرد که گودار شاید نخستین کارگردان مهم در سطح تولید تجاری باشد که با قصد هدفی آشکارا انتقادی به سینما رو کرده است. او اعلام کرده بود «من، هنوز هم همان منتقدی هستم که در طی دوران نویسندگی در کایه دو سینما بودم» (گودار به طور مرتب، بین سال ۱۹۵۶ و ۱۹۵۹، مطالبی برای این نشریه می‌نوشت و بعداً هم گهگاه مطالبی از او چاپ می‌شد). «تنها تفاوت در این است که به جای نگارش مطالب انتقادی، اینک آنها را فیلم می‌کنم.» در جای دیگر، فیلم «سرباز کوچک» را به عنوان اثری شامل «انتقاد از خود» توصیف می‌کند و این گفته در مورد تمامی فیلم‌هایش مصداق دارد.

باید به خاطر داشت که در فیلم‌های گودار، نحوه بیان مطالب به صورت اول شخص مفرد صورت می‌گیرد و شامل تراوش‌های فکری نغز و غالباً طنزآمیز در باره سینما به عنوان رسانه‌ای ارتباطی می‌شود و این عمل، هوس و خواست موقتی شخصی نیست بلکه تکمیل نگرش کاملاً تعمیم یافته‌ای در باره هنرها می‌شود تا خود آگاه‌تر و در بر دارنده اشاره‌های بیشتری به ماهیت و کاربرد خود بشوند. فیلم‌های گودار، مثل هر مجموعه آثار مهم در قاموس فرهنگ معاصر، به سادگی همانی هستند که هستند و در عین حال، رویدادهایی بشمار می‌آیند که بینندگان را به بررسی و تجدید نظر در معنی و گستره فرم هنری که این آثار، نمونه‌های هستند به پیش می‌رانند؛ این فیلم‌ها، فقط آثاری هنری نیستند، بل فعالیت‌های ماورای هنری هم هستند که هدف آنها، تشکل دوباره حساسیت و آگاهی کامل بینندگان است و من معتقد هستم که جدا از این نگرش، نوید دهنده‌ترین کاربرد آینده فیلم به منزله هنر در این مسیر قرار دارد. لیکن به شیوه‌ای که فیلم‌ها به عنوان هنری جدی و درخور توجه، در مراحل پایان قرن بیستم به راه خود ادامه می‌دهند و شخصی‌تر و انتقادی‌تر می‌شوند، باز هم به گوناگونی فراوان اندیشه‌ها اجازه خودنمایی و موجودیت می‌دهند. روش گودار از ساخت پرهیبت، آگاهانه دلپسند و خود ویرانگر فیلم «پرسونا» اثر

بزرگ اینگمار برگمان، خیلی فاصله دارد. شیوه‌های تحلیلی گودار خیلی امیدوارکننده‌تر، توأم با شوخی و طنز، غالباً بدله‌گوتر، نگاه بی‌رواثر، گاه کاملاً مسخره هستند. گودار هم مانند خرآدم می‌جالد که با استعدادی (که اینگمار برگمان نیست) از شجاعت و شهامت ساده بیان منظور خود برخوردار است. این کیفیت ساده، در بیشتر کارهای گودار وجود دارد به همان اندازه‌ای که نوعی سخاوت و روح همکاری نسبت به بینندگان در فیلم‌هایش به چشم می‌خورد، حالتی تهاجمی به آنها نیز در وجودش موج می‌زند؛ و شاید تا اندازه‌ای هم فقط لبریز شدن آگاهی و حساسیتی پایان‌ناپذیر باشد که پیوسته با روح و نشاط است.

نگرشی که گودار در بطن رسانه فیلم مورد استفاده قرار می‌دهد، غالباً باحالتی حاکی از توهین و خوارشماری، «ادبی» نامیده می‌شود. معمولاً منظور از این اتهام - همچون زمانی که «اریک ساتی» به تصنیف موسیقی ادبی، یا «رنه ماگریت» به نقاشی کردن تابلوهای ادبی متهم شدند - مجذوبیتی ذهنی به اندیشه‌ها و ادراک‌ها است با نادیده گرفتن تمامیت نیروی نفسانی و عاطفی اثر - بطور کلی، عادت نقض و تخطی (که نوعی بد سلیقگی فرض می‌شود) وحدت اساسی فرم هنری ویژه‌ای با دخول عناصر بیگانه در آن. در این که گودار جسورانه وظیفه مشکل نمایش یا تجسم اندیشه‌های انتزاعی را بر عهده گرفته، انکار ناپذیر است، کاری که هیچ سینماگر دیگری قبل از او نکرده بوده است. حتی در شماره‌ای از فیلم‌هایش، حضور افراد روشنفکر برجسته به چشم می‌خورد؛ شخصیتی داستانی بافیلسوفی واقعی درگیر بحث می‌شود (قهرمان زن فیلم «برای گذران زندگی»، در کافه‌ای با «بریس پارت» روبرو می‌شود و از او درباره زنان و صداقت، پرسش‌هایی می‌کند؛ در فیلم «دختر چینی»، دانشجوی دختر فیلم، در اثنای سفر با قطار با «فرانسیس ژانسن» همسفر می‌شود و با او درباره اصول اخلاقی تروریسم به بحث می‌پردازد)؛ منتقدی سینماگر، درگیر گفت و گویی ذهنی و نظری با خود می‌شود (در فیلم «زن شوهردار»، «روژه لین هارت» شخصیت معروف سینمای فرانسه، درباره

عوشمندی، بصیرت و سازشکاری صحبت می‌کند)؛ استادپیر تاریخ سینما، برای ترمیم دوباره وجهه تا اندازه‌ای از رونق افتاده شخصی خویش، فرصتی به دست می‌آورد (فریتزلانگ با نام و شخصیت واقعی خود ظاهر می‌شود، به صورت فرد برگزیده‌ای از هم‌نویان در می‌آید که درباره شعر آلمانی، غور، فیلم‌سازی، و درستی اخلاقی به غور و تفکر در فیلم «تحقیر» مشغول می‌شود). بسیاری از شخصیت‌های ساخته و پرداخته گودار، هرچند گاه، به گونه‌ای سازنده، برای غور و تفکر با خویش، خلوت می‌کنند و با دوستان خود را با موضوع‌هایی چون تفاوت میان «چپ» و «راست»، ماهیت سینما، راز و رمز زبان، نوعی خلاء روحانی که زمینه رضایت‌های ظاهری در جامعه مصرف می‌شود، درگیر می‌کنند. علاوه بر این، فیلم‌های گودار نه فقط آکنده از اندیشه‌های گوناگون است، بلکه بسیاری از شخصیت‌های آثارش، شخصیت‌هایی آشکارا ادبی هستند. در واقع، از اشاره‌های متعددی که به کتاب‌ها و ذکر اسامی نویسندگان، نقل قول‌های کوتاه و بخش‌های بزرگتری از متون ادبی که در فیلم‌هایش پراکنده‌اند، چنین برمی‌آید که گودار، تصور و برداشتی از درگیری در مناظره‌ای بی‌پایان با واقعیت محسوس ادبیات را به دست می‌دهد. واقعیت محسوسی که او می‌کوشد تا اندازه‌ای با ترکیب ادبیات و شخصیت‌های ادبی در فیلم‌هایش جابدهد. گودار جدا از بهره‌گیری کامل از این روش (یعنی آمیزه‌ای از ادبیات و شخصیت‌های ادبی در فیلم)، به منزله هدفی سینمایی، درگیر و علاقمند ادبیات می‌شود، هم به عنوان نمونه و سرمشقی برای فیلم و هم به عنوان احیای راه متفاوتی در برابر فیلم. در مصاحبه‌ها و نوشته‌های انتقادی خود، رابطه بین سینما و ادبیات، مضمون بازگردنده‌ای است. یکی از تفاوت‌هایی که گودار به آن اهمیت فراوانی می‌دهد، این است که ادبیات «از همان آغاز به عنوان هنر» موجودیت خود را تثبیت کرد، لیکن چنین امری در مورد سینما مصداق ندارد. اما او همچنین به شباهت‌های فراوان میان این دو هنر اشاره می‌کند که ما «نوویست‌ها و سینماگران، محکوم و مقدر به تجزیه و تحلیل کردن جهان و واقعیت شده‌ایم؛ نقاشان و موسیقی‌دانان اجباری ندارند.»

از همه این گذشته، گودار سینما را به عنوان تمرینی در هوشمندی و زیرکی در نظر می‌گیرد و هر گونه تمایز مشخص بین هوشمندی و درایت «ادبی» و «بصری» (یا سینمایی) را رد می‌کند. در تعریف کوتاه و موجزی گفته است که اگر فیلم «تجزیه و تحلیل» چیزی «باتصاویر و اصوات» باشد، هیچ گونه عمل لغو و نادرستی نمی‌تواند در این که ادبیات را به صورت موضوعی برای تجزیه و تحلیل سینمایی درآورد، وجود داشته باشد. هرچند که این نوع موضوع ممکن است برای فیلم‌ها، دست‌کم درچنین شماره بزرگی، عجیب و بیگانه بنظر برسد، گودار بدون لحظه‌ای تردید بحث خواهد کرد که کتاب‌ها و دیگر عوامل آگاهی فرهنگی، بخشی از دنیای ما هستند و از این رو، به فیلم هم تعلق دارند. در واقع، گودار با هم‌طراز قرار دادن این حقیقت که مردم کتاب می‌خوانند و فکر می‌کنند و بطور جدی به سینما می‌روند با این حقیقت که آنها گریه می‌کنند، فرار می‌کنند و عشق‌بازی می‌کنند، حالت غنایی و گیرایی تازه‌ای برای سینما را آشکار کرده است: در حالت کتابی بودن، در اشتیاق ناب فرهنگی، در خام بودن روشنفکری، در ناراحتی آدمی که در افکار خود، خفه می‌شود. (نمونه‌ای از شیوه اصل گودار در برخورد با موضوعی آشنا تر، یعنی حالت شعردهاتی وار و خام دست، سکانس دوازده دقیقه‌ای در فیلم «تفنگداران» است که در خلال آن، سربازان از جنگ بازگشته، غنیمت‌های جنگی خود را که شامل کارت پستال‌های یادگاری می‌شود از چمدان بیرون می‌آورند). نکته مورد نظرش این است که هیچ موضوع و دستمایه‌ای به خودی خود غیر قابل بحث نیست. لیکن باید در نظر داشت که ادبیات نیز در واقع مراحل تغییر شکل و دگرسازی به ماده مورد نظر را طی می‌کند، درست مثل هر چیز دیگری. تماشای آنچه را که می‌توان عرضه کرد، زبده مطالب ادبی، یعنی پس‌مانده‌های ماترک ادبیات است. ادبیات به منظور این که توسط سینما جذب شود باید به واحدهای پراکنده تقسیم شود؛ آنگاه، گودار می‌تواند بخشی از «محتوا»ی روشنفکرانه هر کتاب (قصه یا غیر قصه) را مناسب سینما کند، از محیط فرهنگی عمومی، هر گونه حالت و آهنگ اختلاف

دار صدا (اصیل یا عامی- شریف یا پیش افتاده) را برداشت کند، در لحظه ای، تشخیص ناراحتی و بی قراری زمان را که از نظر داستانی با موضوع مورد نظرش هماهنگی دارد، به کمک بطلبد بی توجه به این که چقدر حالت و آهنگ مزبور می تواند با گستره روانی یا صلاحیت دماغی شخصیت ها آنچنان که مقرر شده، مناسبتی داشته باشد.

در نتیجه، با توجه به این که فیلم های گوداد تا اندازه ای « ادبی » هستند، نکته ای هم واضح بنظر می رسد که همبستگی گوداد به ادبیات بر- دل بستگی های کاملاً متفاوتی از دل بستگی هایی قرار دارد که سینماگران تجربی را قبلاً به نوشته های پیشرو ادبی عصر خودشان پیوند می داد. اگر گوداد به ادبیات رشک می برد، آنقدرها به خاطر نوآوری های تصویری که در قرن بیستم انجام شده، نیست بل به خاطر زحمت و بار سنگین قوه تخیل و تصور صریحی است که با مفهوم (یا زمینه) فرم های ادبیات منشور همراه شده است. هر گونه تصور و پنداری که گوداد ممکن است از خواندن کتاب های فاکنر یا بکت یا مایا کوفسکی برای نوآوری های تصویری در سینما، کسب و برداشت کرده باشد، تداخل سلیمه مشخص ادبی در فیلم هایش، اساساً به عنوان وسیله و عاملی برای تقلید و ایجاد صدایی همگانی تر یا ابراز استادانه بیانه های عمومی تر عمل می کند. در ضمن این که سنت اصلی فیلم سازی آوانگارد، سینمایی «شاعرانه» بوده است (مثل فیلم هایی که در خلال دو دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ با الهام از آزادی شعر نو از بند روایت داستان گونه و قصه وار و سخنرانی مداوم به نمایش صریح و تداعی توأم بالذات های جسمانی و چند بیانی اندیشه و تصویرها ساخته شد)، گوداد سینمایی را که تا اندازه قابل ملاحظه ای ضد شاعرانه است، دنبال کرده که یکی از نمونه های اصلی ادبی آن، مقاله منشور است. گوداد حتی گفته است که: «من، خود را یک مقاله نویس بشمار می آورم. مقاله هایی در قالب نوول، یا نوول هایی در قالب مقاله می نویسم.»

توجه کنید که گوداد در این جا، نوول را با فیلم مشابه دانسته است-

این نظر از جهتی مناسب است چرا که سنت نوول با وزن بیشتری بر سینما سنگینی می‌کند و نمونه جالبی از این است که در سال‌های اخیر، ویژگی‌های نوول امروزی به شکلی درآمده که گودار را تحریک می‌کند. (چنانچه اگر از دیدگاه تاریخی سخن بگوییم، بنظر می‌رسد که ادبیات امروزی شدیداً از سینما تأثیر پذیرفته است، نه برعکس. لیکن مسئله تأثیرپذیری، مسئله‌ای بغرنج و پیچیده است. برای مثال، و راخی‌تی‌لووا، کارگردان برجسته چکسلواکی می‌گوید که نمونه مورد نظرش برای فرم غیرمتعارف فیلم نخست و درخشانش بانام «چیزی متفاوت»، شیوه‌های متناوب داستان‌گویی «نخل‌های وحشی» بود؛ از سوی دیگر می‌توان قضیه را تعمیم داد و تأثیر هرچه بیشتر تکنیک‌های سینما را روی سبک بالغ و کمال یافته ساخت داستان پردازی «فاکتر» در نظر گرفت. و گودار نیز که تحت تأثیر حالت الهام بخش «نخل‌های وحشی» از فاکتر قرار داشت، می‌خواسته دو فیلم «ساخت آمریکا» و «دویا سه چیز در باره او می‌دانم» را که در تابستان ۱۹۶۰ فیلمبرداری کرده بود، بطو همزمان و متناوباً بایکدیگر نشان بدهد، به این معنی که حلقه‌ای از یک فیلم و سپس حلقه‌ای از فیلم دیگر). در مرحله‌ای از فیلم «پی‌روی دیوانه»، قهرمان فیلم باحالتی که تا اندازه‌ای حاکی از استهزای خویش است، در حالی که زیر لب سخن می‌گوید و در ضمن آهنگ صدا و حرکات «میشل میمون» را تقلید می‌کند، حرف‌هایی با این مضمون می‌زند: «اندیشه‌ای برای نوشتن نوول یافته‌ام. نه، نمی‌خواهم در باره زندگی انسان‌ها چیزی بنویسم، بلکه فقط زندگی، خود زندگی. چیزی که بین مردم وجود دارد، فضا... صدا... و رنگ‌ها... باید راهی برای نیل به آن وجود داشته باشد؛ جویس این تجربه را آزمود، لیکن انسان باید... باید توانایی بهتر انجام دادن آن را داشته باشد.» بی‌تردید، گودار در این جا به عنوان سینماگر، برای خویش سخن می‌گوید و مطمئن بنظر می‌رسد که فیلم، کاری را می‌تواند انجام بدهد که ادبیات از انجام آن ناتوان است و این ناتوانی تا اندازه‌ای به موقعیت کمتر مطلوب «انتقادی» بستگی دارد که هراثر ادبی مهم در آن حیطه جا داده شده است. آنچه تاکنون

درباره آثار گودار گفته شد، دلالت بر این دارد که فیلم‌های گودار، آگاهانه، ویرانگر و براندازنده قرار داده‌ای کهنه سینمایی هستند. لیکن این وظیفه خطیر ویران سازی با نیروی آدمی انجام و اجرا می‌شود که در فرم هنری نوپا و از نظر تجربه، ناآزموده کار می‌کند که در آستانه بزرگترین پیشرفت خود قرار دارد تا در پایان راه. گودار، ویران سازی قوانین کهنه را به عنوان کوششی سازنده در نظر می‌گیرد. برعکس عقیده مسورد قبول عامه درباره سرنوشت فعلی ادبیات. همچنان که خود او نوشته است: «منتقدان ادبی، غالباً آثاری مثل اولیس یا پایان بازی را تحسین می‌کنند چرا که آنها، رده خاصی از هنر را تحلیل می‌برند و درها را به روی آینده می‌بندند. لیکن در سینما، ما پیوسته آثاری را تحسین می‌کنیم که درها را باز می‌کنند.»

* * *

فصل مهمی از تاریخ سینما را رابطه‌ای روشن می‌کند که از طریق نمونه‌های ادبیات ارائه شده است. از آن جا که فیلم به خاطر وضع دوگانه سرگرمی عمومی و شکل هنری‌اش، در موقعیتی محفوظ و صیانت شده قرار دارد، آخرین پایگاه ارزش و معیارهای نوول و تئاتر قرن نوزدهم باقی می‌ماند. این نکته حتی از جانب افراد بسیاری که آثار و نوشته‌های مکتب قصه نویسی نو، مثل «اولیس»، «میان پرده‌ها»، «ناهار عریان»، «آتش کمرنگ» و درام‌های دارای نیروی مخرب و در عین حال دور از اصول دراماتیک متعارف افرادی چون ساموئل بکت و هرولد پینتر و دیگران را قابل درک و لذت بخش یافته‌اند، پذیرفته شده است. بنابراین، انتقاد معمول و پذیرفته‌ای که علیه گودار و سینمای او پایه‌ریزی شده، بر این اساس قرار دارد که طرح‌های داستانی فیلم‌هایش غیر دراماتیک، با موضوعی نه چندان منطقی و غالباً به سادگی، بی‌ربط هستند؛ و سینمای او اصولاً از نظر عاطفی، حالتی سرد و ایستا دارد و به جز ظاهری پر از حرکات‌های بی‌معنی و متنوع که با اندیشه‌های غیر دراماتیک، و به گونه‌ای غیر ضروری، سنگینی فریبده‌ای دارد که ابهام انگیز است. در این میان، نکته‌ای را که بدگویان

گودار درك نمی‌کنند این است که او نمی‌خواهد کاری را که آنها او را به خاطر انجام ندادنش، مورد سرزنش قرار می‌دهند، انجام دهد. با این ترتیب بود که بینندگان در آغاز کار، پرش‌هایی را که در تدوین فیلم «از نفس افتاده» وجود داشت به نشانه غیر حرفه‌ای بودن یا تمسخر و استهزایی خودسرانه در برابر قواعد بدیهی تکنیک سینما تلقی کردند. در واقع، انگار که دوربین، ناآگاهانه در جریان فیلمبرداری نما، برای چند ثانیه از حرکت باز ایستاده و بار دیگر شروع به کار کرده است. حال آن که گودار، آگاهانه به هنگام تدوین فیلم، با بیرون آوردن و حذف قسمتی از صحنه‌های فیلمبرداری شده‌ای که تداوم حرکت در آنها، نرم و منجیده بود، این تأثیر را به دست آورد. (در هر حال، اگر امروز فیلم «از نفس افتاده» را تماشا کنیم، برش‌ها و حرکت‌های نامأنوس دوربین روی دست که زمانی آزاردهنده بنظر می‌رسید، تقریباً عادی شده است چرا که تکنیک‌هایی از این منخ، به گونه‌ای گسترده، مورد تقلید قرار گرفته است). سینمای رسمی و پذیرفته شده، از نوول قرن نوزدهم که بر رشته علت و معلول رویدادها، صحنه‌های اوج و نتیجه‌های منطقی استوار است، مایه می‌گیرد و بی‌اعتنایی گودار به میثاق‌های سنتی چنین سینمایی، کمتر از پشت کردن به قواعد بدیهی در تکنیک سینما نیست. به هنگام برگزاری یکی از جشنواره‌های سینمایی در شهر «کان»، گودار با «ژرژ فرانژو» که یکی از هوشمندترین و مومن‌ترین سینماگران نسل پیشین فرانسه است به مباحثه پرداخت. بنابر گزارشی از این مباحثه، و در مرحله‌ای از آن، ژرژ فرانژو با حالتی خشمگین از گودار می‌پرسد: آقای گودار، بی‌گمان، شما دست کم ضرورت وجود آغاز، وسط، و پایان در فیلم‌هایتان را اعتراف می‌کنید.» گودار پاسخ می‌دهد: مسلماً، لیکن نه الزاماً با این ترتیب.

بی‌اعتنایی و بی‌پروایی گودار به نظرم، کاملاً موجه است. نکته واقعاً شگفت‌انگیز این است که کارگردان‌های سینما برای مدت زمانی به بهره‌گیری از این واقعیت که آنچه که در تجربه سینمایی «نشان داده» می‌شود

(یا شنیده می‌شود)، بطور مداوم و مصر «وجود» دارد، خود را از آنچه که اساساً اندیشه‌های قصه‌گویی روایتی است دور کرده‌اند و استقلال بیشتری به دست آورده‌اند. لیکن، همچنان که خاطر نشان شد، تاکنون تنها راه دیگری که به خوبی درك و تفهیم شده، گسستن کامل از ساخت‌های رسمی و پذیرفته شده قصه‌منثور، یعنی این که به طور کلی صرفنظر کردن از «داستان» و «شخصیت‌ها»، بوده است. این راه دیگر، که بطور کلی درخارج از حیطه صنایع سینمای تجاری آزموده شده، نتیجه‌اش پیدایی فیلم «انتزاعی» یا فیلم «شاعرانه» براساس تجمع و تداعی تصاویر بوده است. حال آن که روش گودار برعکس، تا اواخر سال ۱۹۶۸، هنوز هم روشی روایتی و داستانی است اگر چه از پیروی و تبعیت از قانون حقایق قابل رویت و اتکابرتوضیح روانشناسی که بیشتر افراد به نوبل‌های جدی ارتباط می‌دهند، جدا شده است. چرا که این دو ویژگی، بیش از آن که گسستنی کامل از قراردادهای قصه‌منثور باشند که اساس سنت اصلی سینما را تشکیل می‌دهند، آنها را تعدیل می‌کنند و فیلم‌های گودار نیز افراد بسیاری را با معمای بیشتر و پیچیده‌تری از فیلم‌های صریح «شاعرانه» یا «انتزاعی» آوانگارد رسمی و پذیرفته شده سینمایی روبرو می‌کنند.

بنابراین، دقیقاً وجود داستان نه غیبت آن، در فیلم‌های گودار است که به انتقاد معمول این افراد اجازه خودنمایی می‌دهد. با این که طرح‌های داستانی فیلم‌های گودار ممکن است در نظر بسیاری از منتقدان و بینندگان، راضی‌کننده نباشد، با این همه، بادشواری می‌توان فیلم‌های گودار را آثاری بدون داستان نامید درست مثل این است که بگوییم فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» ساخته ژیکاورتف و دو فیلم صامت بونوئل («سگ اندلسی» و «عصر طلایی») یا فیلم «رستاخیز عقرب» ساخته «کنت انگر»، فیلم‌هایی بدون داستان است، حال آن که فیلم‌های مزبور، جزو آثاری بشمار می‌رود که در آنها خط داستانی به عنوان چهارچوب و قالب اصلی روش بیانی و روایتی فیلم کاملاً نادیده گرفته شده است. فیلم‌های گودار مثل همه فیلم‌های

بلند داستانی معمولی، رابطه درونی و متقابل گروهی از شخصیت‌های به ظاهر ساختگی را در محیط و چشم اندازی شناخته شده و ثابت، نشان می‌دهد: در مورد فیلم‌های او، معمولاً محیطی امروزی و شهری (در واقع شهرپاریس). لیکن در عین این که رشته رویدادهای آثار سینمایی گودار به داستانی کاملاً مشخص اشاره دارد، به صورت داستانی متعارف نموده نمی‌شود و به بینندگان فیلم، خطی داستانی ارائه می‌شود که تا اندازه‌ای محو و دور از شکل و حالت معمولی است (معادل ساختمانی پرش تدوینی). گودار با بی‌اعتنایی به قانون سنتی نویسندگان نوول در توضیح همه چیز به طور کامل که بنظر می‌رسد به توضیحی کامل و همه جانبه نیاز دارد، انگیزه‌های ساده‌ای فراهم می‌آورد یا این که غالباً انگیزه‌ها را بدون توضیح رها می‌کند؛ کارها بیشتر وقت‌ها مبهم هستند و ظاهراً به هیچ‌گونه نتیجه منطقی هم نمی‌رسند؛ و گاه حتی گفت و گوی میان شخصیت‌ها نیز به درستی شنیده نمی‌شود (فیلم‌های دیگری نیز هستند مثل «سفر در ایتالیا» ساخته روبرتورو سلینی، و «موریل» ساخته آلن رنه که تقریباً روش یابل مقایسه «غیر رئالیستی» روایتی را که در آن، داستان پیام به عناصر عینی جدا از هم، تقسیم و متلاشی می‌شود، بکار می‌گیرند؛ لیکن گودار، تنها سینماگری است با مجموعه کاملی از آثار سینمایی در این زمینه که بیش از هر سینماگر دیگری راه‌های گوناگونی برای «تجربیدی کردن» داستان به ظاهر «رئالیستی» فیلم، پیشنهاد کرده است. جز این، مشخص کردن ساخت‌های گوناگون تجربیدی کردن داستان فیلم‌ها نیز اهمیت بسیاری دارد. برای نمونه می‌توان به «تجربیدی کردن» داستان فیلم «پرسونا» ساخته اینگمار برگمان و طرح‌های داستانی فیلم‌های گودار توجه کرد.

اگر چه روش‌های روایتی و داستانی گودار ظاهر آکتر مدیون نمونه‌های سینمایی است تا نمونه‌های ادبی (دست کم او هرگز گذشته «آوانگارد» سینما را در مصاحبه‌ها و بیانیه‌ها ذکر نمی‌کند، لیکن غالباً از آثار «جوئیس» و «فاکتر» به عنوان نمونه‌های مورد نظر یاد می‌کند) و هرگز کوشش نکرده

و ظاهراً امکان پذیر هم بنظر نمی‌رسد که در آینده به مضمون و مایه هر گونه اثر جدی قسمت مکتب قصه نویسی امروزی در برگردان سینمایی آن، رو کند. گودار پیش از آن که یکسره از قراردادهای قصه منشور که زیربنای سینمای سنتی و رسمی است، بگسلد به دگرگونی آن برخاسته است. و ظاهراً از این روست که بیننده برای درک بیان صریح «شاعرانه» و «تجربیدی» سینماگران رسمی پیشرو (آوانگارد) با مشکل‌های بیشتری روبروست. مشکل دیگر، منابعی است که مبنای طرح‌های داستانی فیلم‌های گودار را تشکیل می‌دهند، او به جای از بین بردن این منابع به دگرگون کردن آنها می‌پردازد. گودار نیز مثل بسیاری از کارگردان‌ها، دستمایه و مواد معمولی و حتی غیر ادبی را از آن‌جا که به وسیله «میزانسن» خاصی، آسان‌تر زیر نفوذ او درمی‌آید و دگرگونی حاصل می‌کند، برداستان‌های خوب ادبی ترجیح می‌دهد. گودار با مطالبی که در این زمینه نوشته است موضوع را تا اندازه‌ای ساده‌تر می‌کند: «من واقعاً خوش ندارم داستان بگویم. در عوض، ترجیح می‌دهم از پرده‌ای دیوارکوب یا زمینه‌ای که بتوانم اندیشه‌هایم را بر آن نقش بیندازم، استفاده کنم. اما بطور کلی، به داستانی هم نیاز دارم. این نیاز را حتی داستانی قراردادی هم برآورده می‌کند و شاید بهتر.» و این گفته، موضوع و مشکل را تا اندازه‌ای ساده می‌کند. با این ترتیب، گودار داستان «روح در بعد از ظهر» نوشته «آلبرتوموراویا» را که بر مبنای آن، فیلم درخشان «تحقیر» ساخته شد، بی‌رحمانه چنین توصیف کرده است: داستانی خوب و سرگرم‌کننده برای مطالعه به هنگام سفر با قطار و پراز هیجان‌های سطحی. لیکن با چنین داستانی است که می‌توان بهترین فیلم‌ها را ساخت.» (از سوی دیگر و به عنوان موردی نمونه، فیلم «مذکر-مونث» قرار دارد که هیچگونه ربط و ارتباط قابل شناختی به داستان‌های **La Signe, La Femme de Paul** نوشته «گی دوموپاسان» که مبنای الهام گودار هستند، ندارد).

خواه متنی ادبی باشد یا چیزی کمتر، بیشتر نوول‌هایی که گودار به

عنوان نقطه آغاز برگزیده است، داستان‌هایی آکنده از طرح‌های پرتحرک هستند. او شیفتگی خاصی برای **Kitsch** آمریکایی دارد: فیلم «ساخت آمریکا» براساس کتاب **The Jugger** از «ریچارد استارک»، «پی‌یروی دیوانه» براساس کتاب «وسوسه» از «لایونل وایت» و «دسته بیگانگان» براساس **Fool's Gold**، نوشته «دلورس هیچنز» هستند. گودار به میثاق‌های داستانی و داستان‌های عامه پسند آمریکایی به منزله پایه‌ای محکم و زمینه‌ای بارور برای گرایش‌های «ضدداستانی» خود رومی‌کند. گودار زمانی گفت که «آمریکایی‌ها به خوبی می‌دانند که چگونه داستان بگویند؛ فرانسوی‌ها به هیچوجه نمی‌دانند. فلوبر و پروست نمی‌دانند که چگونه داستان بگویند؛ آنها کار دیگری می‌کنند.» اگرچه این «کار دیگر» دقیقاً همان چیزی است که گودار نیز به دنبال آن است، او به سودمندی آغاز کردن بادستمایه داستانی پی‌برده و ارزش آن را تشخیص داده است. اهدای خاطره انگیز فیلم «از نفس افتاده» به «موتوگرام پیکچرز» اشاره بر این استراتژی دارد. (در نسخه اصلی فیلم «از نفس افتاده» هیچگونه نوشته‌ای در ابتدای فیلم وجود نداشت و نخستین تصویر فیلم پس از درودی موجز به‌پرحاصل‌ترین سازنده فیلم‌های کم‌خرج و پرحادثه‌ای هالیوود در دهه ۱۹۳۰ و اوایل دهه ۱۹۵۰ آغاز می‌شود). گودار در این مورد، غیرمنطقی و بی‌توجه نبود. یا شاید فقط اندکی. ملودرام یکی از منابع کامل‌کننده طرح داستانی او بود. در این باره به فرم «کمیک استریپ» (منظور تصاویر داستان‌های پرحادثه‌ای است که بررسی روانی شخصیت‌ها چندان مورد نظر طراح یا نویسنده نیست-م) فیلم «آلفاویل»، «رومانتی‌سیسم» فیلم‌های گانگستری «از نفس افتاده»، «دسته بیگانگان» و «ساخت آمریکا»، دو گونگی آثار پرهیجان جاسوسی فیلم‌های «سرباز کوچک» و «پی‌یروی دیوانه» بیندیشید. ملودرام-که با اغراق و ابهام ساده حوادث داستانی مشخص می‌شود- چهارچوب و قالبی است که در محدوده آن می‌توان روش‌های منتی‌واقعگرایی داستان فیلم جدی را، هم تشدید کرد و هم آن را به تعالی رساند، اما به نحوی

که الزاماً به خاطر حالت راز وره‌زی و ابهام ظاهری، مورد اعتراض قرار نگیرد (آنچنان که فیلم‌های سوررئالیستی به همین خاطر مورد اعتراض و انتقاد قرار می‌گرفتند). گودار با استفاده و بکار بردن دستمایه‌های آشنا، دست دوم و عامیانه - اسطوره‌های عامه پسند پر حادثه و فریبنده جنسی - آزادی قابل ملاحظه‌ای برای «انتزاعی کردن» به دست می‌آورد بی‌آن که امکان جلب بینندگان سینمای تجاری را از دست بدهد.

این‌که چنین دست‌مایه‌ها و موضوع‌های آشنا، خود را در اختیار نوعی پرداخت انتزاعی‌کننده می‌گذارد - حتی در بر دارنده ریشه و منشاء آن هم می‌شود - بارها توسط «لویی قوی یاد»، یکی از بزرگترین کارگردان‌های قدیمی فرانسه، که در فرم به ظاهر پست و بی‌ارزش سریال‌های جنایی کار کرده (فانتوم‌ها، وامپیرها، ژودکس، تی‌مینه)، نشان داده شده است. مثل نمونه‌های کم ارزش ادبی که «قوی یاد» مطالب و موضوع‌های فیلم‌های خود را از بین آنها دست‌چین می‌کرد، این سریال‌ها نیز (بزرگترین آنها بین سال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۱۶ ساخته شد) بامعیارهای پذیرفته شده‌ی راست‌نمایی، خیلی کم قابل‌سنجش و ارزیابی است. داستان این فیلم‌ها خالی از هرگونه توجهی به روانشناسی است که در این زمان در فیلم‌های دیوید گریفیت و «سیسیل ب - دومیل» به‌خودنمایی آغاز کرده بود و بطور قابل ملاحظه‌ای توسط شخصیت‌هایی که نقش‌هایشان به‌تناوب دچار دگرگونی می‌شود، همراه با حادثه‌ای که آن را فقط از نظر کلی می‌توان دنبال کرد، پرمی‌شود. لیکن این معیارها، معیارهایی نیستند که فیلم‌ها بایستی برطبق ضوابط آنها مورد داوری قرار بگیرند. نکته‌ای که در سریال‌های ساخته «قوی یاد» به حساب می‌آید، ارزش‌های تصویری و عاطفی آنها است که به‌وسیله پیوند دقیق رئالیستی و درضمن کاملاً غیرمحتمل تولید می‌شود. واقع‌گرایی فیلم‌هایش در کیفیت ظاهری آنها قرار دارد («قوی یاد» یکی از نخستین کارگردان‌های اروپایی بود که بیشتر اوقات در محل‌های واقعی و خارج از استودیو، فیلمبرداری می‌کرد)؛ این حالت ناموجه و باورنکردنی

از ماهیت وحشی حادثه‌های نقش بسته بر این فضای عینی و طبیعی و ریتم‌هایی که به گونه‌ای غیر طبیعی، ثبت شده، قرینه‌های تصویری، و تکراری بودن حادثه پرتحرک پدید می‌آید. در فیلم‌های «فوی‌یاد»، همانند شماره‌ای از فیلم‌های اولیه فریتزلانگ و آلفرد هیچکاک، کارگردان فیلم، کیفیت داستان دراماتیک را تا منتهی درجه پوچی پیش می‌برد، به طوری که حادثه‌های داستانی، حالتی توهمی و خیالی برخورد می‌گیرد. البته، این درجه تجربیدی کردن دست‌مایه‌های واقع‌گرا در منطق فانتزی، مستلزم و نیازمند بهره‌گیری سخاوتمندانه از حذف و ادغام است. اگر انگاره‌های زمانی و حادثه‌ای قرار است قاطع و مسلط باشند، حادثه نیز باید «مبهم» باشد. از جهتی، چنین فیلم‌هایی آشکارا داستانی هم دارند. داستان‌هایی از نوع صریح‌ترین و پرحادثه‌ترین داستان‌ها. لیکن از جهتی دیگر، یعنی از نظر تداوم، ثبات و موضوع ذهنی غایی رویدادها، داستان به هیچ‌وجه اهمیتی ندارد. بنظر می‌رسد که عدم وجود نوشته‌های پراکنده در لابلای تصاویر بعضی از فیلم‌های «فوی‌یاد» که امروزه فقط در نسخه‌ای منحصر به فرد باقی مانده‌اند، به زحمت اهمیتی داشته باشد، درست مانند نفوذ ناپذیری سخت طرح داستانی فیلم‌های «خواب بزرگ» ساخته‌ی هاوارد هاکس و «بوسه مرگ» ساخته رابرت آلدریچ که اهمیتی نیز ندارد و در واقع، کاملاً راضی‌کننده هم بنظر می‌رسد. چنین داستان‌های سینمایی، وزن و ارزش عاطفی و زیبایی شناسی خود را دقیقاً از طریق همین حالت غیر قابل فهم بودن به دست می‌آورند، همچنان که «ابهام» برخی از شاعران (مالارمه، رومل، استیونس، امپسون) عیب و نقصی در کار آنها نیست، بلکه وسیله و عامل تکنیکی مهمی برای گردآوری و ترکیب عواطف مناسب و همچنین برای برقراری سطح‌ها و واحدهای متفاوت «مفهوم» است. ابهام طرح‌های داستانی فیلم‌های گودار («ساخت آمریکا» بیش از فیلم‌های دیگر در این زمینه پیش می‌رود) بخشی از برنامه تجربیدی کردن دست‌مایه‌ای است که در اختیار دارد. با وجود این، دست‌مایه‌های مورد نظر هرچه می‌خواهند باشند، گودار

مقداری از جاذبیت این نمونه‌های ساده ادبی و سینمایی آثار خود را حفظ می‌کند. حتی زمانی که از میثاق‌های داستانی و روایتی قصه‌های «مجموعه سیاه» و فیلم‌های جنایی‌ها لیوود بهره می‌گیرد، و این سنت‌های قراردادی را با عناصر انتزاعی درهم می‌آمیزد، به نیروی اتفاقی و حسی این دست مایه‌ها واکنش نشان داده است و بعضی از این خصیصه‌ها را در آثار خویش، داخل کرده است. از این رو، نتیجه حاصل از این قرار است که بیشتر فیلم‌هایش، برداشت و تصویری از سرعت را نشان می‌دهد که گاه به آستانه شتابزدگی می‌رسد. در مقایسه، خلق و خوی «لویی فویاد»، سرسخت‌تر بنظر می‌رسد. فیلم‌های «فویاد» بر اساس چند مضمون تقریباً محدود (مثل زیرکی، بی رحمی و وقار ظاهری)، شماره ظاهر آ پایان ناپذیر و اریاسیون‌های تصویری را نمایشگرند. و از همین رو، انتخابی که «فویاد» در مورد شکل و قالب سریال بدون پایان و نتیجه به عمل می‌آورد، کاملاً به جا و مناسب بنظر می‌رسد. پس از بیست اپیزود «وامپیرها» که نمایش آنها تقریباً هفت ساعت طول می‌کشد، آشکار می‌شود که پایانی الزامی برای کارهای شگفت انگیز و شدیدآسود جویانه «موزیدورا»ی پرهیت و دسته جنایتکاران نقابدارش وجود ندارد، با همین ترتیب هم مبارزه شدیداً ماهرانه و هماهنگ سردهسته دزدان و سردهسته کارآگاهان در فیلم «ژودکس» هرگز پایان نمی‌پذیرد. ریتمی که «فویاد» برای بازگویی حوادث داستان ایجاد می‌کند تابع تکرار و پیرایه گسترش یافته‌ای است که همچون يك تصور و توهم جنسی پنهانی می‌ماند که در خلال دوره‌ای طولانی برآورده شده است. فیلم‌های گودار با ریتم کاملاً متفاوتی پیش می‌روند؛ این فیلم‌ها فاقد وحدت فانتزی به اضافه جاذبه و سوسه انگیز و تکراری بودن پایان ناپذیر و تا اندازه‌ای مکانیکی آن هستند.

علت تفاوت را می‌توان با توجه به این حقیقت یادآور شد که داستان پرحادثه خیالی، پوچ و انتزاعی شده در ضمن این که دستمایه و منبع اصلی برای گودار است، فرم فیلم‌هایش را کنترل نمی‌کند، حال آن که فرم فیلم‌های «فویاد» را کنترل می‌کرد. اگرچه برای گودار در این زمان، شکل

ملودرام، نمونه‌ای از گرایش نمایشی او باقی می‌ماند، آنچه که به گونه‌ی نوازنده‌ای به منزله نمونه مقابل آن پدید آمده، بهره‌گیری از منابع حقیقت و واقعیت است. لحن و حالت اجباری و گاه از هم گسسته ملودرام با جاذبه و خشم کنترل شده بر ملایم سازی ادبار زندگی توسط علم جامعه‌شناسی (توجه شونده مضمون بازگردنده و تکراری فحشا که در نخستین اثر واقعی سینمایی گودار - در فیلم کوتاه «زن نوند» که در سال ۱۹۵۹ ساخته شد - به چشم می‌خورد و در فیلم‌های «برای گذران زندگی»، «زن شوهردار»، «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم»، و «پیش‌بینی» ادامه می‌یابد) و حتی با لحن سردتر هستند و صریح و جسامه‌شناسی نیمه کاذب (در فیلم‌های «مذکر، مونث»، «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم»، «دختر چینی») فرق دارد.

اگر چه گودار با اندیشه فرم سریال کمابیش سروکار داشته است و در فیلم‌هایش استفاده کرده، مثل پایان فیلم «دسته بیگانگان» (که گودار در پایان فیلم مزبور قول می‌دهد دنباله‌ای را در مورد پیگیری مساجراهای قهرمان زن و مرد در آمریکای لاتین بسازد، لیکن این دنباله هرگز ساخته نشد) و همچنین مفهوم کلی «آلفاویل» اشاره به چنین وضعیتی داشت (که به عنوان آخرین ماجرای قهرمان مجموعه پلیسی فرانسوی با نام «لمی کوشن» مطرح می‌شود) به شیوه داستان‌های سریال نزدیک شده است، با این همه باید در نظر داشت که فیلم‌های گودار به وضوح به هیچ‌کدام از این رده فیلم‌ها وابسته نیست. انتهای بدون نتیجه و ادامه‌دار فیلم‌های گودار، همچون در فیلم‌های «فوی یاد»، به معنای بهره‌گیری بیش از اندازه از رده یا سبک هنری واحدی نیست، بلکه در بر گرفتن حریصانه و دائمی تمامی سبک‌ها است. مضمون مخالف این حالت و فعالیت ناآرام شخصیت‌ها در آثار سینمایی گودار، بیان ناخرسندی نسبت به محدودیت‌ها و کلیشه‌ای کردن «حادثه‌ها» است. با این ترتیب، در فیلم «پی‌روی دیوانه»، «ماریان» با حالتی کسل و بی‌حوصله، چیزی را که طرح داستانی نامیده می‌شود، به پیش می‌برد؛ در مرحله‌ای از فیلم، ماریان روبه دوربین می‌کند و می‌گوید:

بیاید قصه ژول ورن را به کناری بگذاریم و به داستان پامپسی با هفت تیر و غیره بازگردیم. «بیانیۀ عاطفی فیلم «زن، زن است»، در آرزو و خواست «آلفردو» ی ژان پل بلموندو و «آنزلا» ی آنسا کارینا بیان و خلاصه می شود که می خواهند «جین کلی» و «سیدچریس» در فیلمی موزیکال مربوط به اواخر دهه ۱۹۴۰ باشند که رقص های فیلم توسط «مایکل کید» تنظیم و رهبری شده است. «پولانلسن» در اوایل فیلم «ساخت آمریکا» می گوید: «خون و رمز، همین. من که احساسی از حرکت و نزدیکی در فیلمی از والت دیزنی با شرکت هامفری بوگارت دارم. در نتیجه، این فیلم باید فیلمی سیاسی باشد.» اما گفته مزبور دلالت بر این دارد که فیلم «ساخت آمریکا» تا چه اندازه فیلمی سیاسی است و هم فیلمی سیاسی نیست. در مورد این که شخصیت های آثار سینمایی گودار غالباً از قالب «حادثه های داستان خارج می شوند با این منظور که خود را به عنوان بازیگران فیلم مشخص کنند، فقط می تواند تا اندازه ای به عنوان بخشی از مهارت های فنی و درعین حال طنز نوستالژیک اول شخص مفرد از جانب گودار فیلمساز باشد؛ این کار، بیشتر انکار و نفی کنایه آمیز تعهد به هر گونه سبک یا شیوه در نظر گرفتن ابعاد حادثه است.

اگر اصل سازمان دهنده فیلم های «قوی یاد»، تکراری بودن موضوع های سریال و مهارت در وسوسه انگیز کردن این فیلم ها است، اصل سازمان دهنده فیلم های گودار، در کنار هم نهادن و پیوند عناصر مخالف و صراحت غیر قابل پیش بینی است. «قوی یاد» در فیلم هایش، هنر را صراحتاً به منزله لذت و ادامه فانتزی و خیال در نظر می گیرد، در صورتی که فیلم های گودار بطور ضمنی بر نقش ویژه کاملاً متفاوتی برای هنر اشاره دارد: درهم ریزی فکری و حسی. هر يك از فیلم های گودار، کلیتی است که خود را تحلیل می برد، کلیتی که از کلیت سردر آورده (با استفاده از کلام سارتر).

* * *

به جای گزینش و استفاده از داستانی که به وسیله ربط و ارتباط

رویدادها (طرح داستانی) و لحنی مداوم (کمیک، جدی، رویایی، و غیره) هماهنگ شده باشد. فیلم‌های گودار به طور منظم به خاطر بی‌ارتباطی رویدادها و همچنین به وسیله تغییرهای ناگهانی در لحن و وضع گمت و گو، پاره و گسسته می‌شود. رویدادها در نظر بینندگان، تا اندازه‌ای به عنوان رویداد هایی که به سوی تقارن داستانی پیش می‌روند و تا اندازه‌ای هم به عنوان تداوم و توالی کلیتی مستقل بنظر می‌رسند.

بدیهی‌ترین شیوه‌ای که گودار سکانس‌های داستان فیلم خود را به چند قسمت یا تابلو تقسیم می‌کند، به وسیله برگردان و تئاتری کردن مریخ بخشی از موضوع و دست مایه در اختیارش است و بسار دیگر این تعصب شدید را که ناسازگاری و عدم تناسبی اساسی بین عناصر تئاتر و آن فیلم‌ها وجود دارد، نادیده می‌گیرد. میثاق‌های قراردادی فیلم‌های موزیکال‌ها وجود، همراه با آوازها و اجراهای روی صحنه که تداوم داستان را قطع می‌کند، سابقه‌ای مورد استناد برای گودار فراهم می‌آورد. اندیشه کلی فیلم «زن، زن است»، رقص سه نفری در «دسته بیگانگان»، سکانس‌های آواز و برنامه‌های کوتاه پر اشاره اعتراض آمیز به جنگ ویتنام در فیلم «پی‌روی دیوانه» که در هوای آزاد اجرا می‌شود، تلفن کردن همراه با آواز در فیلم «تعطیل آخر هفته» از جمله مواردی است که از این میثاق‌ها الهام پذیرفته است. البته، نمونه دیگری را که به عنوان منبع الهام گرفتن گودار می‌توان ذکر کرد، تئاتر غیر واقعگرا و آموزشی است که توسط برتولد برشت تسریع شده است. یکی از جنبه‌های سبک ویژه گودار در ساختن فیلم‌های سرگرم کننده و تفننی با اندک مایه سیاسی، براساس چنین تأثیرپذیری از اندیشه‌های برشت قرار دارد: برای نمونه، در فیلم «دخترچینی» نمایشی سیاسی توسط شخصیت‌های فیلم در محل اقامت آنها اجرا می‌شود که تهاجم آمریکا به ویتنام را بازسازی می‌کند؛ یا گفت و گویی به سبک نوشته‌های «جولز قایفر»، نویسنده شوخ طبع آمریکایی، که توسط دوتسن از گویندگان رادیو در آغاز فیلم «دو یا سه چیز...» بیان می‌شود. لیکن، تأثیر شدیدتر «برشت»

در ویژگی‌های تصویری نمودار می‌شود که گودار برای خنثی کردن و جلوگیری از پیشبرد مراحل معمولی طرح داستانی و مشکل کردن درگیری عاطفی بینندگان، مورد استفاده قرار می‌دهد. یکی از این تمهیدها، روش گفت و گوی شخصیت‌ها روبه دور بین در بسیاری از فیلم‌های او است، که برای نمونه در فیلم‌های «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم»، «ساخت آمریکا» و «دختر چینی» از این روش به فراوانی استفاده شده است. (مارینا ولادی در آغاز فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم» به روایت از برشت می‌گوید «آدمی بایستی چنان حرف بزند که گویی در حال روایت و نقل حقیقت است. بازیگران باید روایت کنند»). روش دیگری که گهگاه در فیلم‌های گودار مورد استفاده قرار می‌گیرد و از «برشت» الهام گرفته، تجزیه داستان به سکانس‌های کوتاه است: در فیلم «برای گذران زندگی»، علاوه بر این عمل، گودار پیش درآمدهای خلاصه‌ای را هم روی پرده نشان می‌دهد که صحنه بعدی و حوادثی را که به دنبال می‌آید، توصیف می‌کند. حوادث داستان فیلم «تفنگداران» به قسمت‌های کوتاه تقسیم می‌شود و هر کدام با نوشته‌ای طولانی که بیشتر به کارت پستال‌هایی شباهت دارد، معرفی می‌شود که «اولیس» و «میکالانژ» از جبهه‌های جنگ به وطن ارسال می‌کنند؛ نوشته‌ها را با دست نوشته‌اند و به همین جهت برای خواندن، مشکل‌تر می‌شود و این حقیقت در پیش روی بینندگان قرار می‌گیرد و از آنان خواسته می‌شود که این نوشته‌ها را بخوانند. شیوه ساده‌تر دیگری که بکار گرفته می‌شود، تقسیم بندی‌های کوچک‌تر نسبتاً سرخود حوادث کلی داستان به سکانس‌هایی است که هر کدام با شماره‌ای مشخص می‌شود، همچون زمانی که نوشته‌های آغاز فیلم «مذکر، مونث» اعلام می‌کند که فیلم شامل «پانزده حادثه کامل» است؛ شیوه‌ای که در حدی پایین‌تر قرار دارد، بیان کنایه آمیز و کاذب درباره چیزی در فیلم است، همچون مورد فیلم «زن شوهردار»، و نامونولوگ کوتاه و موج‌پس‌ر کوچک شارلوت که توضیح می‌دهد چگونه عمل نام‌شخصی را می‌توان در ده مرحله، به طور کامل انجام داد؛ یا در فیلم

«پی‌روی دیوانه»، هنگامی که در آغاز صحنه‌ای از فیلم، صدای «فردینان» شنیده می‌شود که اعلام می‌کند: «فصل هشتم. ما از فرانسه عبور می‌کنیم.» مثال دیگر: عنوان اصلی فیلم «دو یا سه چیز درباره‌ی او می‌دانم» است. «او» یی که یقیناً بیش از دو یا سه چیز درباره‌اش آگاهی حاصل می‌شود، شهرپاریس است. و گودار به منظور حمایت و تقویت این کنایه‌ها و معانی مجازی داستانی تا اندازه‌ای نامتجانس، بسیاری از روش‌های مخصوصاً حسی را که برای پاره کردن تداوم داستان سینمایی مورد استفاده قرار می‌گیرند، برای آزمایش هم که شده به مرحله عمل در می‌آورد. در واقع، بیشتر عناصر آشنای شیوه‌های بصری و تصویری در آثار گودار - برش تصویری که آهنگ سریع و شتابزده‌ای دارد، استفاده از نماهای ناهمساز، نماهای سریع زودگذر، تدوین متناوب نماهایی که در زیر نور شدید آفتاب فیلمبرداری شده با نماهایی خاکستری و رنگ باخته، کنترپوان تصویرهایی از اشیاء از قبل ساخته شده (علامت‌های راهنمایی و تجاری، نقاشی‌ها، اعلانات، کارت پستال‌ها، پوسترها)، موسیقی منقطع و بریده - با این نحو عمل می‌کند.

گذشته از استراتژی کلی «تئاتر»، شاید برجسته‌ترین کاربرد اصل جدا سازی که توسط گودار اعمال می‌شود، پرداخت سینمایی اندیشه‌ها است. تردیدی نیست که اندیشه‌ها در آثار گودار با روشی معین و قطعی تکامل نمی‌یابند، برخلاف آنچه که در متن یک کتاب انجام می‌گیرد. منظور هم چنین نیست. اندیشه‌ها برعکس نقش خود در تئاتر «برشت»ی، عناصر و عوامل اصلی تصویری گودار هستند، یعنی واحدهای محرکه حسی و عاطفی. دست کم، نقش ویژه اندیشه‌ها در جدا سازی و از هم گسستن، این قدر است که در خاطر نشان کردن «معنای» حادثه‌های داستان و روشن کردن آن، بکار گرفته شوند. این اندیشه‌ها که غالباً در قالب مجموعه‌هایی از کلمه‌ها ارائه می‌شوند، تماسی نزدیک با حوادث داستانی دارند. واکنش‌ها و اظهار عقیده «نانا» درباره‌ی صداقت و زبان در فیلم «برای گذران زندگی»، بررسی‌ها و اظهار عقیده‌های «برونو» درباره‌ی حقیقت و حوادث داستانی در فیلم

«سرباز کوچک»، خودآگاهی واضح شارلوت در فیلم «زن شوهردار» و ژولیت در فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم»، استعداد خارق‌العاده و چشمگیر «لمی‌کوشن» برای درک اشاره‌های ادبی در فیلم «آلفاویل»، بررسی روانشناسی واقع‌گرای این شخصیت‌ها نیستند. (شاید از میان تمامی شخصیت‌های مخلوق گودار که واکنشی اندیشمندانه و روشنفکرانه دارند، فقط «فردینان» در فیلم «پی‌روی دیوانه» باشد که به هنگام اندیشیدن و بازتاب فکری آن اندیشه باز هم در «قالب شخصیت» اصلی فیلم باقی می‌ماند). اگرچه گودار اشاره می‌کند که مراحل مختلف داستان فیلم حسالتی پیوسته باز در برابر اندیشه‌ها دارد با این همه، اندیشه‌ها فقط عنصری در شکلی از داستان پردازی هستند که رابطه‌ای عمداً مبهم، باز و هزل‌آمیز با «تمامی» بخش‌ها در برابر طرح کلی دارند.

تمایل و شیفته‌گی گودار به «متن»‌های داخل شونده ادبی در حوادث داستان فیلم که قبلاً هم به آن اشاره شد، یکی از دگرگونی‌های اصلی از حضور اندیشه‌ها در فیلم‌هایش است. در میان نمونه‌های بسیار می‌توان به چندتایی اکتفا کرد: شعری از مایا کوفسکی که دختری در آخرین لحظه‌های پیش از مرگ، هنگامی که در برابر جوخه آتش فیلم «تنه‌سداران» قرار گرفته است با صدای بلند قرائت می‌کند؛ بخشی برگزیده از داستانی نوشته «ادگار آلن پو» که در اپیزود مسابقه قبل آخر فیلم «برای گذران زندگی» خوانده می‌شود؛ مطالبی از نوشته‌های «دانت»، «هولدرلین» و «برشت» که فریتز لانگ در فیلم «تحتیر» نقل می‌کند؛ خطابه‌ای از «سن ژوست» توسط آده‌سی که همچون «سن ژوست» بنظر می‌رسد و در فیلم «تعطیل آخر هفته» ایراد می‌شود؛ گزیده‌ای از کتاب «تاریخ هنر» نوشته «الی فور» که فردینان برای دختر کوچکش در فیلم «پی‌روی دیوانه» قرائت می‌کند؛ بخشی از ترجمه فرانسوی نمایشنامه «رومئو و ژولیت» که آموزگار زبان انگلیسی در فیلم «دسته بی‌کائگان» به شاگردانش دیکته می‌کند، صحنه‌ای از نمایش «برنیس» نوشته «رامین» که توسط شارلوت و معشوقش در

اتاق خواب فیلم «زن شوهردار» تمرین واجرا می‌شود؛ روایتی از فریتز لانگ که «کامیل» در فیلم «تحقیر» با صدای بلند می‌خواند؛ بخش‌هایی از نوشته‌های مائو که با حرارت فراوان توسط مأمور جبهه آزادیبخش فیلم «سرباز کوچک» قرائت می‌شود؛ از برخوانی و بیان متناوب دو گروه از شخصیت‌ها از کتاب کوچک سرخ در فیلم «دختر چینی». معمولاً پیش از آغاز هر سخنرانی، یکی از شخصیت‌ها، مطلبی را اعلام و مطرح می‌کند و یا می‌توان او را دید که متنی ادبی را از کتابی انتخاب می‌کند و مطالب برگزیده‌ای را از روی متن ادبی برای دیگران می‌خواند. اگر چه بعضی وقت‌ها از این نشانه‌های بدیهی برای دخول متنی ادبی، خبری نیست. همچون در مورد گزیده‌هایی از «بووار و پکوشه» نوشته گوستاو فلوبر که توسط دوتن از مشتریان کافه در فیلم «دویاسه چیز در باره او می‌دانیم» خوانده می‌شود، یا گزیده‌ای طولانی از کتاب *death on the installment plan* که توسط مستخدمه (مادام سنین) در فیلم «زن شوهردار» ایراد می‌شود. (هرچند که این متن‌ها معمولاً متون ادبی هستند یا این همه، گاه می‌تواند فیلمی هم باشد؛ همچون بخشی از فیلم «مصائب ژاندارک» ساخته «کارل درایر» که «نانا»ی فیلم «برای گذران زندگی» تماشا می‌کند، یا دقیقه‌ای از فیلمی که توسط خود گودار در سوئد فیلمبرداری شده و شهرت دارد که هجویه‌ای در باره فیلم «سکوت» ساخته اینگمار برگمان است که «پل» و دو دختر فیلم «مذکر، مونث» تماشا می‌کنند). وجود این متن‌ها، عناصری را که از نظر روانی نااهم‌نگ هستند به حادثه‌های فیلم داخل می‌کنند؛ این متون ادبی یا پاره‌های سینمایی باعث ایجاد تنوعی ریتمیک می‌شوند (مثلاً بطور موقت، پیشبرد حوادث داستانی را کند می‌کنند و از سرعت تکوین رویدادهای می‌کاهند)؛ همچنین لحظه‌های داستان را دچار وقفه می‌کنند و تفسیری ابهام‌آمیز در باره آن ارائه می‌دهند؛ و این متن‌ها همچنین نگرشی را که در فیلم نموده شده، تنوعی می‌بخشند و ادامه‌اش می‌دهند. بیننده فیلم در نتیجه، در موقعیتی قرار می‌گیرد که به آسانی

در فیلم یا به عنوان نمونه‌هایی از نگرش کلی که به وسیله فیلم تبلیغ می‌شود و احتمالاً در نظر کارگردان هم از ارج و اهمیتی برخوردار است، تلقی کند. احتمالاً، خلاف این تصور می‌تواند درست باشد یا نکته مورد نظر کارگردان خلاف این تصورها است. داستان فیلم‌های گودار، خواه از «اندیشه‌ها» یا از «متون» گوناگون الهام گرفته باشد از کیفیتی برخوردار است که مصرف و تحلیل نگرش‌های نموده شده در آنها را شامل می‌شود. حتی اندیشه‌های سیاسی که در آثار گودار بیان و نشان داده می‌شود - مقداری «مارکسیست»ی و مقداری «آنارشیزم»ی به شیوه معمول افراد دانش‌اندوخته و روشنفکر فرانسه پس از جنگ - تابع این قانون وقاعده است.

نمونه‌های گوناگون فرهنگی، همچون اندیشه‌ها، که به عنوان عناصر تقریباً قاطع و اصلی در فیلم‌های گودار مجسم می‌شوند، تا اندازه‌ای به عنوان شکلی از پیچیده‌سازی و همچنین به عنوان وسیله و عاملی برای انحراف و معطوف کردن توجه انرژی عاطفی به چیزی، بکار گرفته می‌شوند. (در فیلم «سرباز کوچک» برای مثال، هنگامی که «برونو» برای نخستین بار درباره «ورونیکا» سخن می‌گوید، «ورونیکا» را طوری می‌بیند که گویی او را به یاد قهرمان زن مخلوق «ژان ژیرودو» می‌اندازد، و بعداً در حیرت می‌رود که آیا رنگ چشم‌های ورونیکا، خاکستری به شیوه نقاشی‌های «اگوست رنوار» است یا خاکستری به شیوه تابلوهای «ولاسکوئز». تاثیر اصلی این اشاره‌ها در غیر قابل پذیرش بودن آنها از جانب بینندگان است). سرانجام، گودار خطر و تهدید حرمزاده کردن فرهنگ را که در قالب شخصیت تهیه‌کننده آمریکایی با جزوه مسئله‌اش در فیلم «تحتیر»، ابعاد گسترده‌تری به خود می‌گیرد، مطرح می‌کند. و در ضمن، آثارش با اشاره‌ها و مضامین ادبی طراز اول انباشته می‌شود چرا که او در طلب طرح برنامه و ایجاد زمینه‌ای مستعد برای کار دشوار اشاعه فرهنگ است - همچنان که «فردینان» در فیلم «پی‌روی دیوانه» در صدد انجام آن برمی‌آید و هنگامی که به خاطر سفری رومانتیک به جنوب از زندگی در پاریس دست می‌کشد، فقط کتابی از آثار قدیمی کمیک را بساخود

همراه می‌برد. گودار در فیلم «تعطیل آخر هفته» ادعای نامه‌ای علیه بربریت حقیر بورژوازی صاحب اتومبیل شهری صادر می‌کند، طبقه‌ای که در پی پاک کردن مناطق خارج از شهر از دست جوانانی است که در یک ارتش آزادی بخش به شیوه هیپی‌ها گردآمده‌اند. مضمون رهایی و سبک کردن بار فرهنگی به گونه‌ای کامل‌تر و کنایه‌آمیزتر در فیلم «دختر چینی» مورد بررسی قرار می‌گیرد. در یکی از سکانس‌های فیلم، جوانان دلبسته به انقلاب فرهنگی نشان داده می‌شوند که سرگرم تخلیهٔ قفسه‌ها از تمامی کتاب‌هایشان به استثنای کتاب سرخ کوچک هستند. در سکانس کوتاه دیگری، فقط تخته سیاهی دیده می‌شود که روی آن، فهرست منظم و دقیقی از شماره‌ای در حدود دوازده اسم از ستارگان و بزرگان فرهنگ غربی، از افلاطون گرفته تا شکسپیر و سارتر نوشته شده است؛ سپس این اسم‌ها را یکی پس از دیگری پاک می‌کنند و آخرین نامی که روی تخته باقی می‌ماند نام «برشت» است که آن هم پاک می‌شود. پنج دانشجوی طرفدار چین که بایکدیگر زندگی می‌کنند، می‌خواهند نگرش واحدی داشته باشند و این تنها نگرش، نظریه صدرمائو است؛ لیکن گودار بی‌آن که هوشمندی بیننده را مورد بی‌حرمتی قرار بدهد، نشان می‌دهد که در حقیقت، امید به داشتن نگرشی بدینسان واحد چقدر واهی و نامتناسب با واقعیت (و با وجود این چقدر پرجاذبه) است. گودار با همهٔ اندیشه‌های رادیکالی که در ذهنش جا گرفته و به عنوان یکی از شاگردان انقلاب فرهنگی دیگری که همان فرهنگ غربی باشد ظاهر می‌شود و به همین خاطر است است که «هنرمند-متفکر» را به داشتن چندگونگی نگرش‌ها دربارهٔ هر موضوعی تشویق می‌کند.

تمامی تدابیری را که گودار برای تعبیر و تفسیر دائمی نگرش خود در فیلم به کار می‌گیرد از جهت و نظرگاهی دیگر می‌تواند مورد بررسی قرار بگیرد. به عنوان ضمیمه‌هایی از یک نوع استراتژی مثبت، یعنی استراتژی بزرگتری که شامل کنار هم گذاشتن شماره‌ای از صداها یا بازیگران می‌شود به این خاطر که تفاوت و یا ارتباط بین گفتار اول شخص

و سوم شخص مفرد را نشان بدهد و با توجه به همین روش است که فیلم «آلفاویل» با سه نمونه گفتار و روایت اول شخص مفرد آغاز می‌شود: ابتدا، گفتاری مقدماتی که توسط گودار، خارج از دید دوربین، ایراد می‌شود، سپس اظهاریه‌ای که توسط «آلفا. ۰۶»، مغز الکترونیک و حاکم، صادر می‌شود و آنگاه، صدای معمولی «مأمور مخفی»، یعنی قهرمان فیلم، شنیده می‌شود که با حالتی عبوس، سوار بر اتومبیل بزرگش وارد شهر آینده می‌شود در ضمن این که با خود حرف می‌زند. بنظر می‌رسد که گودار در این فیلم به جای افزودن «نوشته‌ها» بی بین صحنه‌ها به عنوان نشانه‌های داستانی (برای نمونه: «برای گذران زندگی»، «زن شوهردار»)، صدای راوی یا گوینده را ترجیح می‌دهد. این صدا می‌تواند به شخصیت و بازیگر اصلی فیلم تعلق داشته باشد؛ گفته‌های متفکرانه «برونو» در فیلم «سرباز کوچک»، مطالب ساده و متبذل ادبی که «شارلوت» در فیلم «زن شوهردار» آزادانه و با بی‌قیدی بر زبان می‌آورد، حرف‌های «پل» در فیلم «مذکر، مونث»، نمونه‌هایی از تدابیری است که گودار برای تفهیم نکته‌های مورد نظر و یا اشاره‌هایی به مسایل گوناگون، در فیلم‌های خود جامی دهد. این صدا می‌تواند صدای کارگردان باشد همچون در فیلم‌های «دسته بیگانگان» و «کلاهدار بزرگ» (۱۹۶۳). نکته جالب‌تر زمانی است که دو صدا وجود دارد، همچون در فیلم «دویاسه چیز درباره او می‌دانم» که در سرتاسر فیلم مزبور، هم گودار (با صدایی آرام و نجوا مانند) و هم قهرمان زن فیلم، درباره حوادث داستان فیلم، مطالبی تفسیری ایراد می‌کنند. در فیلم «دسته بیگانگان»، زمینه زیر کسانه‌ای در ارائه داستان اختیار می‌شود که می‌تواند به عنوان «پارانتز»ی باشد که در لابلای حادثه‌های داستان «باز می‌شود» و بینندگان را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و مطالبی را درباره فرانس، اودیل، و آرتور می‌گوید که در آن لحظه چه احساسی دارند و یا چگونه فکر می‌کنند؛ گوینده می‌تواند به گونه کنایه آمیزی در حادثه‌های داستان مداخله کند یا درباره حقیقت تردید ناپذیر

تماشای فیلم در آن لحظه به تفسیر بیردازد. (هائزده دقیقه پس از آغاز فیلم، گودار خارج از دید دوربین، سخن آغاز می‌کند: «برای آگاهی دیرآمدگان، آنچه که تاکنون رخ داده، از این قرار است...»). از این رو، دو زمان متفاوت لیکن همزمان و متقارن در فیلم به وجود می‌آید. زمان حادثه‌هایی که نشان داده می‌شود و زمان پژواک اندیشه‌گوینده درباره آنچه که نموده شده است. به گونه‌ای که رفت و برگشت آزادانه بین زمان گفتار «اول شخص مفرد» و ابراز لفظی «سوم شخص مفرد» درباره حادثه‌های فیلم را اجازه می‌دهد.

اگر چه صدای گوینده، به ترتیبی که گفته شد، نقش عمده‌ای درباره‌ای از آثار اولیه گودار دارد (برای نمونه، تک‌گویی استادانه کمیک در آخرین فیلم کوتاه گودار پیش از فیلم «از نفس افتاده»، با نام «تاریخ آب»)، با این همه او خود را به وظیفه‌ای خطیر متعهد کرده و آن هم ادامه گسترش ابعاد و پیچیده کردن بیان مملو است. و در فیلم‌های اواخر این دوره، یعنی دوره قبل از سیاسی شدن فیلم‌هایش، به آراستگی‌های تازه‌ای در این زمینه دست می‌یابد (مثل آغاز فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم»)، به ترتیبی که گودار خارج از دید دوربین به معرفی «مارینا ولادی»، بازیگر اصلی با نام واقعی‌اش می‌پردازد و آنگاه او را در قالب شخصیتی که بازی خواهد کرد، توصیف می‌کند. البته این شیوه‌ها موجب تقویت و تشدید جنبه درون اندیشی و اشاره به خود در فیلم‌هایش می‌شود به این خاطر که حضور و وجود نهایی داستان فیلم به سادگی، حقیقت خود سینما است که از آن، به خاطر نفس حقیقت، رسانه‌ای سینمایی به دنبال می‌آید که باید خود را در پیش چشم بیننده، ظاهر و آشکار کند. روش‌های گودار برای انجام این کار، روش ساده و داشتن بازیگر به بازی عزل‌آمیز رو به دوربین (رو به بیننده فیلم) در میانه حادثه‌ها و استفاده از برداشت بدو تکراری در فیلم «زن، زن است» را شامل می‌شود. آناکارینا درحالی که قسمت‌هایی از دیالوگ خود را بازگو می‌کند، مرتکب اشتباهی می‌شود و در همان‌جا

می‌پرسد که آیا ایرادی ندارد، و آنکاء همان جمله را تکرار می‌کند. فیلم «تفنگداران» پس از این که ما در ابتدا، صدای سرفه و حرکت افراد و دستورهایی را در سر صحنه فیلمبرداری می‌شنویم که توسط شخصی داده می‌شود شاید صدای آهنگساز یا صدا بردار باشد آغاز می‌شود. گودار در فیلم «دختر چینی» یادآور این نکته می‌شود که بینندگان سرگرم تماشای فیلم هستند و برای تأکید منظور خود، گهگاه با نمایش زودگذر «کلاکت» و همچنین بهره‌گیری از تمهیدهای دیگری چون برش و تدوینی که ریتم و آهنگ سریع و شتابزده‌ای ایجاد می‌کند و صحنه‌ای از «رائول کوتار» فیلمبرداری مزبور و بیشتر فیلم‌های این دوره‌اش را که پشت دوربین خود سرگرم کار نشان می‌دهد، بخشی از سبک و شیوه سینمایی خود کرده است. لیکن بیننده آنگاه، شخص دیگری را در ذهن تصویر می‌کند که «کلاکت» دیگری در دست دارد و شخصی هم اجباراً باید پشت دوربین دیگری برای فیلمبرداری از رائول کوتار باشد. تجربه سینما بدون دستیابی به امکانات و میانجی‌گری خود سینما برای نفوذ به دنیای روی پرده و دنیای فراسوی آن، ناممکن است.

همچنان که تا کنون بحث شد، یکی از نتایج بی‌توجهی گودار به قواعد زیبایی‌شناسی، یعنی داشتن نظرگاهی ثابت و مداوم، این است که او تمایز میان گفتار اول شخص و سوم شخص مفرد را از بین می‌برد. شاید درست‌تر باشد که بگوییم گودار، مفهوم تازه‌ای از نگرش و نظرگاه هنرمند را به پیش می‌کشد که این مفهوم، امکان ساختن فیلم‌هایی به شیوه داستانی و روایتی اول شخص مفرد را سبب می‌شود. براین مبنا، به سادگی، غرض تنها آن نیست که بگوییم فیلم‌هایش آثاری شخصی یا ذهنی هستند، حال آن که آثار بسیاری از کارگردان‌های دیگر، به ویژه آوانگارد‌های سینمایی و سینماگران زیرزمینی چنین است. منظور از بیان این نکته، در مفهومی دقیق‌تر، خاطر نشان کردن اصالت کارهای او است به ویژه در فیلم‌های آخر دوره قبل از سیاسی شدنش که حضور کارگردان در داستان را تشدید کرده

است که اینک به منزله عنصر اصلی و عمده «ساختمانی» در داستان سینمایی بشمار می‌آید. این سینماگر «اول شخص مفرد» ، شخصیتی واقعی در فیلم نیست. با این معنی که او روی پرده ظاهر نمی‌شود (بدجز در اپیزودی در فیلم «دور از ویتنام» که فقط گودار را در برابر دوربین در حال صحبت کردن نشان می‌دهد و در لابلای گفتارش ، صحنه‌ای کوتاه و زودگذری از فیلم «دخترچینی» جاداده شده است) ، هرچند که صدایش نیز گهگاه شنیده می‌شود و بیننده هم به گونه فزاینده‌ای از حضور او در خارج از تصویر فیلم ، آگاه است . لیکن این شخصیت خارج از تصویر فیلم ، شخصیت هوشمند قابل رویت و سازمان دهنده‌ای مثل شخصیت ناظر در بسیاری از داستان‌ها باضمیر «اول شخص مفرد» که به گونه‌ای مشخص و مستقل قالب‌ریزی شده‌اند ، نیست . بنابراین شرح و گفته قابل توجه گودار درباره فیلمساز ، «اول شخص مفرد» غایی و مورد نظر در فیلم‌های او ، شخص مسئول برای ساختن فیلم است که خارج از دید دوربین به منزله مغز متفکری عمل می‌کند و به خاطر علایق و نگرانی‌های پیچیده و گوناگونی که در فراسوی هر فیلم وجود دارد ، انتخاب می‌شود . عمیق‌ترین درام سینمایی گودار از برخورد این آگاهی ناآرام و گسترده کارگردان و بحث و استدلال محدود شده فیلم ویژه‌ای که او خود را به ساختن آن متعهد کرده است به وجود می‌آید. از این رو ، هر فیلم ، بطور همزمان ، فعالیتی خلاقه و ویرانگر است. در واقع ، کارگردان از تمامی نمونه‌ها ، منابع اندیشه و آخرین علایق اخلاقی و هنری استفاده می‌کند و شکل ظاهری فیلم شامل نکات متعددی می‌شود تا به بینندگان مجال آگاهی یافتن به آنچه را که در حال رخ دادن و تکوین است ، بدهد . این نحوه دیالکتیک در کاملترین شکل خود تاکنون در فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم» نمودار می‌شود که «فیلم اول شخص مفرد» برجسته‌تری از هر فیلم دیگر گودار در این دوره است.

با جرأت می‌توان گفت که برتری و مزیت شیوه «اول شخص مفرد» برای سینما در این است که شیوه مزبور آزادی فیلمساز را افزایش می‌دهد ،

در عین این که در همان زمان، انگیزه‌هایی برای سادگی تصویری با دقت بیشتر به وجود می‌آورد و این عمل، مشابه خواست‌ها و هدف‌های بیشتر قصه نویسان وابسته به مکتب نواست که سینماگران نیز دنبال کرده‌اند. با توجه به این توضیح، آندره ژید، «ادوار»، «مولف قهرمان» کتاب «سکه سازان» را و می‌دارد تا تمامی نوول‌ها و قصه‌های پیشین را محکوم کند زیرا طرح و زمینه این داستان‌ها اگر چه با ترتیب و نظم کاملی توصیف شده است، لیکن در بردارنده چیزی هستند که «حالتی مرده یا عاری از زندگی» دارد. ادوار (یا آندره ژید) می‌خواست نوولی بنویسد که «آزادانه جریان یابد»، از این رو، شیوه‌ای را برگزید که بنا بر آن، نتوان «پیچ و خم‌های نوول را پیش‌بینی کرد». لیکن آزاد سازی نوول به این گونه بود که شامل نوشتن نوولی درباره نگارش نوول دیگری بشود: ارائه «ادبیات» در دل «ادبیات». در زمینه‌ای متفاوت، برتولد برشت هم «تئاتر» را در دل «تئاتر» کشف کرد. گودار هم «سینما» را در «سینما» کشف کرده است. هر اندازه که فیلم‌های گودار در ظاهر سست یا سرخود و یا از نظر گاه شخصی، خود بیانگر بنظر برسند، عاملی را که باید در کار گودار ارج گذاشت، اندیشه و مفهوم جدی بیگانه سازی و بیگانه پنداری هنر است که به آن متعهد بسود: سینمایی که سینما را می‌بلعد و در خود تحلیل می‌برد. هر فیلم، رویدادی مهم است که باید به‌طور همزمان، ترویج و نابود بشود. صریح‌ترین بیانیه گودار درباره این مضمون، مونولوگ دردناک بازپرسی از خود است که سهم او به فیلم «دور از ویتنام» بود و شاید هوشمندانه‌ترین بیانیه‌اش در این مورد، صحنه‌ای از فیلم «تفنگداران» باشد (شبیه به پایان فیلمی دو حلقه‌ای مربوط به اوایل کار سینمایی «مک سنت»، کمدی ماز بزرگ، با نام «حرفه مهیج میبل») که میکلائو، یکی از قهرمانان اصلی فیلم، در فرصتی کوتاه، بازی جنگ را کنار می‌گذارد تا برای دیدن فیلمی به سینما برود، ظاهراً برای نخستین بار، از آن‌جا که واکنش‌های او شبیه به واکنش‌های بینندگان فیلم در آغاز پیدایش سینما به هنگام نمایش عمومی نخستین فیلم در کشورهای

کونا کون است. میکلائز، حرکتهای بازیگران روی پرده را با تمام وجودش دنبال می کند، وقتی قطاری ظاهر می شود، زیر صندلی خم و راست می شود و سرانجام، هنگامی که دختری در فیلم داخل فیلم «تفنگسداران» لباس از تن به در می آورد تا داخل «وان» حمام بشود، میکلائز اختیار از کف می دهد، مثل فتر از جا می پرد و به بالای صحنه هجوم می برد. پس از این کار، روی پنجه پاهایش می ایستد و می کوشد نگاهی به داخل «وان» بیندازد، آنگاه در صدد برمی آید موجودیت حسی و فیزیکی دختر روی پرده را امتحان کند و سرانجام بر آن می شود تا دختر را به چنگ آورد که در نتیجه، قسمتی از پرده سینمای داخل سینما را پاره می کند و آشکار می شود که دختر و حمام، جز تصاویر نوری و مجازی روی دیواری کثیف، چیز دیگری نبوده است. همچنان که گودار در فیلم «کلاهدار بزرگ» می گوید «سینما، زیباترین کلاهداری در دنیا است».

اگرچه تمامی تمهیدهای سینمایی خاص و مشخص گودار در خدمت هدف اصلی او یعنی از هم گسیختن داستان یا ایجاد تغییرهایی در ابعاد داستانی است اما به طور قطع، گاهی مفهوم تجسمی کارهای بازیگران را ماهرانه طرح ریزی می کند، همچون طرح های دقیق و زیبای بصری در صحنه عشقبازی شارلوت با فامق خود و همچنین باشوهرش در فیلم «زن شوهردار» و استعاره تصویری درخشان فیلمبرداری «مونو کرم» در «سه رنگ سیاسی» دراپیزودی بانام «پیش بینی»، «با این همه، فیلم های گودار بطور مشخصی از سادگی تصویری که در آثار سینمایی روبر برسون و ژان ماری استروب و همچنین در بهترین فیلم های ارسن ولز و آلن رنه، کیفیتی برتر بشمار می رود، عاری است.

برای نمونه، پرش های تدوینی در فیلم «از نفس افتاده» را می توان در نظر گرفت که بخشی از یک طرح کلی دقیق موزون و ریتمیک نیست، لیکن مطالعه ای است که از طریق گزارش و ارائه منطقی علت ها توسط گودار دنبال می شود. گودار می گوید: در فیلم «از نفس افتاده» متوجه شدم هنگامی که بحث میان دو نفر ملال آور و خسته کننده می شود با راحتی می توان

میان صحبت‌ها (در واقع تصاویر) برش ایجاد کرد و آن را يك بار آزمودم، خیلی خوب پیش رفت و در نتیجه، این روش را در سراسر فیلم دنبال کردم. «احتمالا، گودار حالت کشف اتفاقی نگرش خود در اتاق تدوین را اغراق‌آمیز جلوه داده است، اما اتکای او به الهام درونی و الهام در صحنه فیلمبرداری کاملا شناخته شده است. از همین رو، هیچ کدام از فیلم‌هایش، فیلمنامه دکوپاژ شده از پیش آماده‌ای ندارد و در بسیاری از فیلم‌ها و در بیشتر موارد، به هنگام فیلمبرداری، بداهه سازی‌هایی وجود دارد و در فیلم‌های قبل از ۱۹۶۸ که همگی با صدای همزمان، فیلمبرداری می‌شدند، بازیگران را و می‌داشت تا گوشی‌های کوچکی در گوش بگذارند و با این ترتیب هنگامی که در برابر دوربین به بازی مشغول می‌شوند، او بتواند با هر يك از آنها به طور مجزا و خصوصی صحبت کند، مطالب دیالوگ را به آنها بگوید یا پرسش‌هایی برای ایشان مطرح کند که آنها باید پاسخ بدهند (مصاحبه‌های روبه دوربین). و اگرچه گودار به طور کلی از بازیگران حرفه‌ای استفاده می‌کند، به گونه فزاینده‌ای نسبت به دخول و ترکیب وقایع اتفاقی در فیلم‌هایش، انعطاف داشته است. (نمونه‌ها: در فیلم دو یاسه چیز در باره او می‌دانم گودار خارج از کادر تصویر فیلم با دختر جوانی مصاحبه می‌کند که در يك سالن آرایش کار می‌کند و فقط برای يك روز فیلمبرداری انتخاب شده بود: ساموئل فولر با هویت واقعی خود با فردینان، که در قسالب داستان با بازیگری ژان پل بلوندو ارائه می‌شود، در خلال برگزاری شب نشینی دوستانه‌ای در آغاز فیلم «پی‌روی دیوانه» صحبت می‌کند چرا که ساموئل فولر، سینماگر آمریکایی مورد ستایش گودار [البته در آن روزها]، در زمان تهیه این فیلم، در پاریس بوده و برای دیدن گودار به محل فیلمبرداری رفته بود). هنگامی که گودار از ضبط مستقیم و همزمان صدا استفاده می‌کند، به طور کلی از استفاده از سروصدای طبیعی یا اتفاقی که ممکن است روی نوار صدا ضبط بشود، ابایی ندارد و حتی اگر سروصدای مزبور، حالتی نامربوط به حوادث فیلم داشته باشد. از آن جا که نتایج این آسان‌گیری در تمامی موارد،

امکان دارد چیز جانبی از کار در نیاید، بعضی از بهترین تأثیرهایی که گودار به دست آورده، نوآوری‌های آخرین لحظه‌ای یا نتیجه اتفاق بوده است. صدای نسا فوس‌های کلیسا که به هنگام مرگ نانا در فیلم «برای گذران زندگی» شنیده می‌شود، به رغم شگفتی همگان، درست موقع فیلمبرداری به صدا درآمد. صحنه جالب و تفکربرانگیزی که با استفاده از نگاتیو در لابلای فیلم «آلفاویل» دیده می‌شود، در واقع با این نحو انجام پذیر شد که در آخرین لحظه، رانول کوتار به گودار خاطر نشان کرد که برای روشن کردن صحنه، به اندازه کافی وسایل نورپردازی در اختیار ندارد (چرا که شب بود) و گودار تصمیم می‌گیرد که کار را به هر حال باید ادامه داد. در جایی دیگر، گودار، گفته بود که پایان تماشایی و چشمگیر «پی‌روی دیوانه» که شامل خودکشی «فردینان» از طریق اتصال دینامیت به دور سر خود می‌شود در محل فیلمبرداری به ذهنم خطور کرد، برخلاف آغاز فیلم که سازمان یافته و فکر شده بود. این عمل، نوعی رویداد جالب، لیکن رویدادی کاملاً کنترل شده بود. دو روز پیش از شروع، چیزی در اختیار نداشتم، مطلقاً هیچ چیز. با این همه، کتاب را داشتم و چند محل فیلمبرداری. «اعتقاد راسخ گودار مبنی بر این که امکان جذب و استفاده از اتفاق وجود دارد، بهره‌گیری از آن را به منزله عاملی اضافی برای تکمیل اندیشه‌های نسو، امکان پذیر می‌کند، آن را به فراسوی انجام تدارك حداقلی مقدماتی برای فیلم گسترش می‌دهد و شرایط فیلمبرداری را از نظر تدوین، انعطاف پذیر نگاه می‌دارد. گودار گفته است «گناه، نماهایی در اختیار داشتم که بد فیلمبرداری شده بودند، زیرا زمان یا پول کافی نداشتم. فراهم آوردن آنها، تأثیر متفاوتی خلق می‌کند؛ من این وضع را رد نمی‌کنم، برعکس، حداکثر کوشش خود را به عمل می‌آورم تا این اندیشه تازه را متبلور کنم.»

آثار سینمایی گودار، نوعی زیبایی‌شناسی (و بی‌تردید، نوعی حالت و حساسیت) خلاف زیبایی‌شناسی فیلم‌های برسون را نشان می‌دهد. نیروی پرغلیان اخلاقی که فیلم‌سازی گودار را آگاهنده می‌کند، در عین این که

چیزی از نیروی اخلاقی فیلم‌های پرسون کم ندارد، به نوعی ساده‌گرایی کاملاً متفاوتی رهنمون می‌شود.

حالت پذیرا و بازگودار در برابر عوامل تصادفی، با رجعانی که او برای فیلمبرداری در محل‌های واقعی قایل است، حمایت می‌شود. در فیلم‌هایی که تا ۱۹۶۸ ساخت- فیلم‌های بلند داستانی، فیلم‌های کوتاه، و اپیزودها- فقط سومین فیلم او با نام «زن، زن است» در استودیو فیلمبرداری شد، بقیه فیلم‌ها را در محل‌های «یافته شده» واقعی فیلمبرداری کرد (اتاق‌های کوچک، همان‌خانه‌ای که حوادث فیلم «شارلیوت و ژولش» در آن می‌گذرد، جایی بود که گودار زندگی می‌کرد؛ و آپارتمان فیلم «دخترچینی»، جایی بود که گودار بعداً در آن اقامت کرد). در واقع، یکی از درخشان‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین جنبه‌های داستان‌های «علمی-تخیلی» گودار- اپیزود کوتاه «روگوباگ» (۱۹۶۲)، «دنای نو»، «آلفاویل» و «پیش‌بینی»- این است که فیلم‌ها را در محل‌های کاملاً واقعی دست‌نخورده‌ای چون ساختمان‌های موجود در گوشه و کنار پاریس نیمه دوم دهه ۱۹۶۰، از جمله «فرودگاه اورلی» یا «هتل اسکریب» و بنای تازه‌ساز Electricity Board، فیلمبرداری کرد. البته، این درست همان چیزی را می‌رساند که منظور گودار بوده است. قصه‌هایی درباره آینده، ضمناً، مقاله‌هایی درباره امروز هستند. رگه فانتزی تحت تأثیر فیلم‌ها که در سراسر آثار گودار شدیداً وجود دارد، همواره به وسیله آرمان‌طلبی حقیقت بی‌چون و چرای موردنظر هستند، تعیین می‌شود.

از تمایل گودار برای بداهه‌سازی، برای هماهنگ‌کردن و ترکیب حادثه‌ها و برای فیلمبرداری در محل‌های واقعی، می‌توان به درک رابطه و ریشه اصلی زیبایی‌شناسی و قواعد زیبایی‌شناسی نئورئالیستی که با فیلم‌های ایتالیایی سی‌سال گذشته چون «وسوسه» و «زمین می‌لرزد» ساخته لوکینو-ویسکونتی آغاز شد و معروفیت یافت و سپس با فیلم‌های پس از زمان جنگ روبرتوروسلینی و «ارمانو اولمی» به نقطه اوج رسید، پی برد. لیکن گودار،

اگر چه متایشگر پرشور روسیینی است، با این همه، سینماگر دنیو رئالیست نو» بی هم نیست و از این هدف نه چیزهای ساختگی و دروغین باید از هنر جدا بشود، بسیار به دور است. آنچه را که او جست و جو می کند، تلفیق و ترکیب تضادها و تمایلات سنتی تفکر پیش رونده بی هدف و فیلم پایان یافته، یا ترکیب و تلفیق نوشته های انتزاعی و بیانیهای کاملاً از قبل فکر شده است. حالت سرخود و بی هدف، تصادفی و سرزندگی به خودی خود دارای ارزش هایی نهفته برای دودار نیستند، چرا که او بیشتر به «تقارب» حالت خود به خودی با انضباط عاطفی تجرد و بی خبری از کیفیت های واقعی و ظاهری (تجزیه و تحلیل «موضوع») علاقمند است. طبعاً، نتیجه هایی که به دست می آید، از آراستگی های اثرناب هنری برخوردار نیست. اگر چه گودار توانست عوامل سبک ویژه خود را بسیار زود (۱۹۵۸) مشخص کند، لیکن خلق و خوی نا آرام و ولع آشکار روشن فکرانه اش، او را واداشت تا موضعی اساساً تحلیلی نسبت به فیلم سازی اختیار کند تا بتواند مسئله طرح شده لیکن حل نشده در فیلم را با شروع فیلم دیگری، پاسخ بدهد. با این همه - اگر آثارش را به عنوان کلیتی در نظر بگیریم - فیلم های گودار از نظر مسایل و دیدگاه های اختیار شده به آثار هنرمندان ناب گرای رادیکال و فرمالیست در سینما، مثل روبرسون، خیلی نزدیک تر است تا به آثار نئورئالیست ها، حتی اگر رابطه و شباهت های سبک و شیوه او با برسون نیز باید بیشتر در زمینه تقابل های بین این دو نفر در نظر گرفته بشود.

روبرسون نیز سبک به کمال رسیده اش را خیلی زود به دست آورد، لیکن سراسر زندگانی حرفه ای او، شامل عرضه آثار کاملاً از پیش تعقل شده و مستقلی می شود که در حیطه زیبایی شناسی دقیق و پروسواس او قابل درک است. (برسون به سال ۱۹۱۰ متولد شد، و تا پایان ۱۹۶۸، هشت فیلم بلند داستانی ساخته که نخستین آنها در ۱۹۴۳ و آخرین آنها در ۱۹۶۷ بوده است). ویژگی هنر برسون به کیفیت ناب و شاعرانه، به لحن و حالتی طبعاً متعالی، و به وحدتی دقیقاً پایه گذاری شده، بستگی دارد.

روبر برسون در مصاحبه‌ای که توسط ژان لوك گودار انجام شد (کایه دوسینما، شماره ۱۷۸، ماه مه ۱۹۶۶) گفته است که برای او «بداهه سازی، اساس آفرینش درسینما است.» لیکن بی‌تردید، ظاهر فیلم‌های برسون، «آنتی‌تزه» بداهه سازی است. در يك فیلم پایان یافته، هر نما باید هم مستقل و هم ضروری باشد؛ گفته مزبور چنین معنی می‌دهد که فقط يك راه منحصر به فرد صحیح و مطلوب برای ترکیب بندی و انتخاب زاویهٔ هر نما وجود دارد (هرچند که این کیفیت می‌تواند از طریق مکاشفه‌ای کاملاً درونی حاصل شود) و همچنین می‌توان شیوهٔ صحیح و مطلوبی برای تدوین و پیوند نماهای داستان فیلم یافت. فیلم‌های برسون با تمام نیروی قابل ملاحظه‌ای که در خود دارند، حالت سنجیدهٔ تصویری، و حالتی سازمان‌یافته با ریتمی دقیقاً حساب شده را نمایشگرند که بر مبنای این خصیصه‌ها، ضروری بنظر می‌رسد تا هر چیز غیر مهم از فیلم حذف شود. با توجه به این شیوهٔ سادهٔ زیبایی‌شناسی برسون، مناسب بنظر می‌رسد که موضوع مشخص و مطلوب برسون، نمایش آدمی باشد که یا بطور اغراق‌آمیزی در موقعیتی دشوار گرفتار شده و یا تحت فشار قرار گرفته است. در واقع، اگر وحدت حادثه‌های داستانی و لحن آن را به عنوان شاخص اصلی برای فیلم بپذیریم، ساده‌گرایی سهل و ممتنع برسون - حداکثر استفاده از حداقل دست مایهٔ داستانی، کیفیت «بسته» تفکری فیلم‌هایش - انگار که به راستی تنها رویه و شیوهٔ صحیح بوده است.

هر فیلم گودار، نمودار گونه‌ای زیبایی‌شناسی نقطهٔ مقابل زیبایی‌شناسی برسون است (وبی‌تردید، نمایشگر خلق و خوی و احساساتی متفاوت). نیروی اخلاقی آگاهندهٔ فیلم‌سازی گودار، با آن که از نیروی اخلاقی فیلم‌سازی برسون کم قدرت‌تر نیست، به نوعی ساده‌گرایی کاملاً متفاوتی رهنمون می‌شود: درد و رنج بی‌پایان «از خود پرسی» که عنصر بنیادی و سازنده در هراثر هنری است. در ۱۹۶۵، گودار گفت: «چنین بنظر می‌رسد که با هر فیلم، بیش از پیش، بزرگترین مسئلهٔ فیلم‌سازی، تصمیم گرفتن

در این مورد است که کجا و چرا نمایی را باید آغاز کرد و به آن پایان داد. مسئله در این است که گودار نمی‌تواند هیچ راه حلی جز راه حل‌های اختیاری و سرخود برای این شکل در نظر بگیرد. از آن جا که هر نما به خودی خود مستقل است، هر قدر هم درباره‌اش اندیشه شود، تمایز بین این که چه چیزی ضروری یا غیر ضروری است، بی‌معنی می‌شود. درست به همان گونه که هیچ شاخص مطلق و ماندگار را نمی‌توان برای تعیین کمپوزیسیون، مدت زمان و جای قرار دادن نما کشف کرد، همچنین نمی‌تواند دلیل واقعاً قاطعی برای حذف چیزی از فیلم، وجود داشته باشد. این نگرش و نظریه در باره فیلم به عنوان گردآوری و تدوین، بیش از ایجاد نوعی وحدت، در فراسوی خصیصه‌های ظاهر آ ساده‌ای قرار دارد که گودار بسیاری از فیلم‌های پیش از ۱۹۶۸ خود را با در نظر گرفتن این نکته‌ها ساخته است. درباره فیلم‌هایش مطالبی گفته است که: «پی‌روی دیوانه، واقعاً فیلم نیست، کوششی در قالب فیلم است.» در مورد فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم»: «سخن کوتاه، این که فیلم نیست، کوششی در قالب فیلم است و با همان ترتیب نیز ارائه شده.» فیلم «زن شوهر دار» در نوشته‌های اصلی آغاز فیلم، چنین توصیف شده است: «بخش‌هایی از فیلمی که در ۱۹۶۴ فیلمبرداری شد»، و در باره «دختر چینی» چنین آمده است: «فیلمی در فراگرد ساخته شدن.» گودار با این ادعا که چیزی بیش از «کوشش‌ها» یا «تلاش‌ها» ارائه نمی‌کند به حالت بازی سرخود بودن ساختمان فیلم‌هایش، معترف است. هر فیلم، پاره‌ای از کل باقی می‌ماند به خاطر این که امکانات ساختن و ارتباطش با پاره‌های دیگر را نمی‌توان از بین برد. بدیهی است که قابلیت پذیرش، حتی درجه تمایل و اشتیاق، روش الحاق و پیوند («من به مادگی ترجیح می‌دهم چیزها را در کنار یکدیگر بگذارم») که عناصر مخالف و متضاد را بدون هماهنگ کردن آنها، دور هم گرد می‌آورد در واقع نمی‌تواند از نظر درونی و باطنی، پایان ضروری و رضایت بخشی برای یک فیلم‌گودار باشد، حال آن که می‌تواند برای یک فیلم‌پرسون، پایان مناسبی باشد. هر فیلم یا باید به طور ناگهانی از هم گسیخته بشود یا

بطور اختیاری و سرخود، پایان بپذیرد - غالباً بامرک خشونت آمیزیکی یا چندتن از شخصیت های اصلی در آخرین حلقه فیلم، مثل «از نفس افتاده»، برای گذران زندگی، سرباز کوچک، تفنگداران، تحقیر، مذکر- مؤنث، بی پروی دیوانه .

گفتنی است که گودار از نظریه های خود در مورد رابطه (بیش از تفاوت گذاری) بین «هنر» و «زندگی» با پافشاری تمام، حمایت کرده است . گودار ادعا می کرد به هنگام کار، هرگز احساسی را که به تصور او، يك نوولست باید داشته باشد، نداشته است که «من تفاوتی بین زندگی و آفرینش قایل می شوم». زمینه و موضوع آشنای اسطوره ای باردیگر مطرح می شود: «سینما در جایی بین هنر و زندگی قرار دارد.» درباره فیلم «بی پروی دیوانه» چنین نوشت: «زندگی، موضوع فیلم است به طریقه سینماسکوپ، و رنگ به عنوان نشانه های... زندگی را آنچنان که هست دوست دارم به تصویر برگردانم با استفاده از نماهایی که دوربین روی طبیعت چرخ می زند، نماهای ثابت روی مرگ، نماهای کوتاه، برداشت های درازمدت و طولانی، صدا های آرام و بلند، حرکتهای آنا کارینا و ژان پل بلوندو. سخن کوتاه کنم، زندگی همچون جریان آبی است که وان حمام را پر می کند و همزمان با آن از جرایبی دیگر با سرعتی یکسان خالی می شود، پرده سینما را نیز پر می کند.» این بیان به ادعای گودار، تفاوتی است که بین او و برسون وجود دارد. هنگامی که برسون فیلمی می سازد، «تصور و برداشتی از دنیا» دارد که «می کوشد آن را بر پرده جا دهد تا به تصور و برداشتی از سینما برسد» و این کوششی است تا برداشت خود را در مورد دنیا اعمال کند. « برای سینما گری مثل برسون، «سینما و دنیا، قالب هایی هستند که باید پر شوند، حال آن که در بی پروی دیوانه نه قالبی وجود دارد و نه دست مایه ای.»

البته، فیلم های گودار، وان حمام نیستند و گودار، احساسات و هیجان های پیچیده خود در بازه دنیا و هنر خویش را با همان اندازه و بسته شیوه دشابهی که برسون می پروراند، پرورش می دهد. لیکن به رغم لغزش در نوعی

لفاظی ناسره، اختلاف و تفاوت با برسون هنوز هم به فوت خود باقی است. در نظر برسون که در اصل نقاش بود، سخت گیری ودقت در گزینش و کاربرد عوامل سینمایی است که این هنر را برای او، هنری پرارج می کند (هرچند که فیلم های معدودی دارد). در نظر گودار، حقیقت این است که سینما، وسیله ای بسیار سست، بی قاعده و رسانه ای خوش ظاهر است که به فیلم ها، حتی به بسیاری از فیلم های بی ارزش، قدرت و فریبندگی ارزانی می دارد. فیلم می تواند فرم ها، شیوه ها، نقطه دیدها را درهم بیامیزد، لیکن نمی تواند به وسیله هیچ يك از این عناصر ترکیبی به تنهایی مشخص بشود. در واقع، نکته ای را که فیلم ساز باید در نظر داشته باشد، این است که هیچ چیزی حذف یا نادیده گرفته نشود. گودار می گوید «هر چیزی را می توان در فیلم جاداد. هر چیزی را باید در فیلم جا داد.»

فیلم به منزله ارگانیسم زنده ای در نظر گرفته می شود: نه آنقدرها به عنوان شیئی، بل به مثابه موجودیتی زنده یا به منزله مواجهه ورود رویی. رویدادی کاملاً تاریخی یا امروزی که سرنوشت و تقدیرش، پیشی گرفتن رویدادهای آینده بر آن است. گودار در پی آفرینش سینمایی بود که زمان حال واقعی را دربر بگیرد، و در فیلم هایش پیوسته و مرتب به بحران های سیاسی روز، اشاره می کرد: الجزایر، سیاست داخلی ژنرال دوگل، آنگولا، جنگ ویتنام. (در هر يك از چهار فیلم اوقبل از ۱۹۶۸، صحنه ای وجود دارد که در آن، شخصیت های فیلم، تجاوز آمریکا به ویتنام را تقبیح می کنند و گودار اعلام کرده بود تا زمانی که این جنگ پایان نگرفته باشد، چنین صحنه ای را در هر فیلمی که می سازد، جا خواهد داد) همچنین امکان دارد که فیلم ها، اشاراتی اتفاقی و ابراز احساسات زودگذری را نیز به همراه داشته باشند - سخنی هزل آمیز در باره آندره مالرو، ستایشی از هانری لانگموا (مدیر فکید سینماتک فرانسه)، اعتراضی به آپاراتچی های بی بندوباری که فیلم قدیمی معمولی را در ابعاد سینما سکوپ نمایش می دهند، یا اشاره ای تبلیغاتی برای فیلم هنوز به بازار نیامده يك سینماگر همکار و دوست باشد. گودار

از موقعیتی که سینما برای نمایش مسایل روزمره و به گونه‌ای «روزنامه‌وار» دارد، استقبال می‌کند و با بهره‌گیری از شیوه معمول مصاحبه در «سینما وریته» و فیلم‌های مستند برای تلویزیون، می‌تواند شخصیت‌ها را به‌خاطر عقایدشان در باره قرص ضدبارداری یا اهمیت «باب دیلن»، برای مخاطب قرار دادن عامه مردم، دست‌چین کند. کیفیت کار روزنامه‌ای می‌تواند زمینه‌ای برای فیلم فراهم کند: گودار که فیلمنامه همه فیلم‌هایش را می‌نویسد با توسل به نوشته *Ou en est la Prostitution?* از «مارسل ساکوت» (Marcel Sacotte) به‌عنوان منبعی برای فیلم «برای گذران زندگی» ارائه سند می‌کند؛ داستان فیلم «دو یا سه چیز در باره او می‌دانم» ملهم از داستان بلندی است که در «نول او بسرواتور» به چاپ رسید و در این داستان به مسایل مربوط به زنان خانه‌داری اشاره می‌شود که در مجتمع‌های جدید آپارتمان‌های ارزان قیمت زندگی می‌کنند و به صورت فاحشه‌های پاره‌وقت در می‌آیند تا به درآمد خانوادگی کمکی کرده باشند.

سینما، همچون عکاسی، همواره عتری بوده است که لحظه‌ها را در زمان حال ضبط می‌کند، لیکن این توانایی تاکنون، جنبه غفلت شده‌ای از جانب فیلم‌های بلند داستانی بوده است و در واقع، آن را نادیده گرفته‌اند. گودار، نخستین سینماگر مهمی است که عمداً پاره‌ای از جنبه‌های در حال تکوین و محتمل الوقوع زمان و موقعیت اجتماعی ویژه زمانی را که مشغول فیلمبرداری و تهیه فیلمی است با عوامل دیگر داستان فیلم درهم می‌آمیزد و گاه، همین مسایل روز، چهارچوبی برای فیلم او می‌شود. باین ترتیب، چهارچوب و ساختمان داستانی فیلم «مذکر، مونث»، گزارشی در باره وضع و موقعیت جوانان فرانسوی در خلال سه ماه از نظر سیاسی خطیر و بحرانی زمستان ۱۹۶۵، بین انتخابات مرحله اول ریاست جمهوری و مرحله دوم است، و فیلم «دخترچینی» دسته‌بندی دانشجویان کمونیست در پاریس را که در پاریس ۱۹۶۷ از انقلاب فرنگی چین الهام گرفتند، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. با این همه، گودار قصد ندارد تا حقایقی را با مفهوم

عملاً واقعی عرضه کند، مفهومی که ربط و ارتباط تخیل و فانتزی را انکار می‌کند. بنابراین عقیده او، «هرکس می‌تواند از داستان یا مستند آغاز کند. لیکن از هر کدام که آغاز کند، به ناچار دیگری را در پایان راه خواهد یافت.» شاید جالب‌ترین مراحل تکاملی این عقیده، فیلم‌هایی نباشد که شکل رپرتاژ دارد، بل آن فیلم‌هایی باشد که شکل قصه‌ها و حکایت‌های اخلاقی را دارد. جنگ بی‌پایان و عالمگیری که موضوع فیلم «تفنگداران» است با استفاده از فیلم‌های مستند جنگ جهانی دوم، مصور و آراسته می‌شود و منظور از آشغال‌دانی که قهرمانان اسطوره‌ای (میکلائو، اولیس، کلوپاتر، ونوس) در آن زندگی می‌کنند، بطور دقیق و واقعی، فرانسه امروز است. بنابراین گودار، فیلم «آلفاویل»، «قصه‌ای است با زمینه‌ای واقعی»، چرا که شهر بین‌ککشانی نیز، در واقع، پاریس امروز است.

گودار نگران موضوع و مایه ناسره فیلم‌هایش نیست - اصلاً دست مایه غیرقابل استفاده‌ای برای فیلم وجود ندارد - با این همه، در موقعیت خطیری قرار گرفته بود: کوشش برای تدبیر کردن ساخت و قالبی برای فیلم‌ها که در زمان حال ناب‌تری سخن بگوید. کوشش گودار، ساختن فیلم‌هایی است که در زمان حال واقعی قرار دارند و آنچه را که اکنون رخ داده است، بازگو می‌کنند. البته در این مورد، گودار جهتی را که مکتب قصه نویسی نو اختیار کرده است، دنبال می‌کند. تا این اواخر، قصه و داستان، هنری بود که از گذشته سخن می‌گفت و به گذشته تعلق داشت. هنگامی که خواننده به خواندن کتابی می‌پردازد، رویدادهایی که در داستانی حماسی یا قصه بازگو می‌شوند، تا این لحظه، در زمان گذشته بوده‌اند. اما در بیشتر داستان‌های مکتب قصه نو، رویدادها گویی در زمان حال که با زمان صدای گوینده و راوی هماهنگ است از پیش روی ما می‌گذرد (به گونه‌ای دقیق‌تر، با زمانی که در آن، خواننده به وسیله صدای گوینده، مخاطب قرار می‌گیرد). بنابراین، رویدادها در زمان حال وجود دارند - دست کم آن اندازه از زمان حال که خواننده در آن زندگی می‌کند.

از این رو است که نویسندگان چو ساموئل بکت، گسرتروود استاین، آلن رب گریه و دیگران ترجیح می‌دهند زمان حال واقعی یا معادل آن را به کار ببرند. (شیوه‌ای دیگر: قایل بودن به تفاوتی بین زمان گذشته، حال و آینده در بیان معمایی صریح، و معمایی حل نشدنی- برای نمونه، در بعضی از قصه‌های «بورخس» و «لاندولفی» و در کتاب «آتش بی‌رنگ».) لیکن اگر این پیشرفت برای ادبیات امکان‌پذیر باشد بنظر می‌رسد که می‌تواند برای فیلم، مناسب‌تر هم باشد تا جنبش مشابهی به سوی این هدف به عمل آورد، نظر به این که داستان فیلم، از جهتی، «فقط» زمان حال را می‌شناسد. (هرچه که نشان داده می‌شود، در زمان حال است و اهمیتی ندارد چه هنگام رخ داده). ضرورتی که برای فیلم وجود دارد تا از آزادی طبیعی خود سود جوید، پیوندی مستقیم و در عین حال کمتر ادبی با «داستان گویی» سنتی دارد. به جای داستان با مفهوم سنتی- چیزی که قبلاً و تاکنون رخ داده است- یعنی موقعیتی که به پاره‌های گوناگون تقسیم شده، جایگزین کلیتی پیوند خورده می‌شود که در خلال این عمل، از پاره‌ای ارتباط‌های توضیحی بین صحنه‌ها جلوگیری به عمل می‌آید تا تصور و برداشتی از حادثه‌ای را که پیوسته آغاز می‌شود، و در زمان حال آشکار می‌شود، خلق کند.

و به خاطر ضرورت، این زمان حال باید به منزله نگرش تا اندازه‌ای رفتارگرا، ظاهری و بیرونی، ضد روانشناسی وضع و موقعیت انسانی، نمودار بشود. به این خاطر که استنباط و درک مبتنی بر اصول روانشناسی به در ذهن نگاهداشتن ابعاد زمان گذشته، حال و آینده به طور همزمان بستگی دارد. تصویر کردن و دیدن شخصی از لحاظ روانی، کنار هم گذاردن عم ارزهایی زمانی است که این شخص، در آن‌ها قرار دارد. هنری که هدفش سخن گفتن از زمان حال باشد، نمی‌تواند به این نوع «عمق نگری» یا «درون نگری» در تجسم و تصویر کردن آدم‌ها، دلبسته باشد. و این درسی است که آشکارا از آثار «استاین» و «بکت» آموخته‌ایم؛ گودار این موضوع

را در سینما دنبال می‌کند و با تصاویر نشان می‌دهد.

گودار به این انتخاب و گزینش، تمهایکبار، با توجه به فیلم «برای گذران زندگی» با صراحت اشاره می‌کند و می‌گوید: «... فیلم را در تابلوهای متعددی ساختم تا جنبهٔ تئاتری فیلم را تأکید کنم. به‌رغم نکتهٔ مزبور، این نحوهٔ تقسیم و جدا سازی با نگرش و نگاه ظاهری با چیزهایی مطابقت می‌کند که با بهترین وجهی به من اجازه دادند تا احساسی از آنچه را که در داخل جریان داشت، نشان بدهم. به عبارت دیگر، روشی مخالف و مقابل روشی است که توسط پرسون در فیلم «جیب‌پر» بکار برده شده است و منظوره در اتخاذ شیوهٔ مزبور این بود که درام موجود از داخل دیده شود. چگونه کسی می‌تواند «داخل و درون» را ارائه کند؟ تصور می‌کنم با حواسی هشیار و آگاه در خارج ماندن. لیکن، اگرچه مزیت‌های آشکاری در این مورد وجود دارد. انعطاف‌پذیری، آزادی از راه حل‌های محدود کنندهٔ تحمیلی. گزینشی که گودار اشاره و پیشنهاد می‌کند آنقدرها صریح و روشن نیست. شاید شخص هرگز با مفهومی که گودار به پرسون نسبت می‌دهد، راهی به «داخل» نیابد. رویه‌ای که بطور قابل ملاحظه‌ای با خواندن فیلم‌ها و خلاصه کردن زندگی شخصیت‌های ترویج شده توسط مکتب قصه پردازی رئالیستی قرن نوزدهم تفاوت دارد. در واقع، با توجه به این معیارهای شاخص و پذیرفته شده، رو بر پرسون نیز بطور تفکربرانگیزی در «خارج» از شخصیت‌های فیلم خود قرار دارد؛ برای مثال، با حضور و وجود مادی آنها، ریتم حرکت ایشان و سنگینی غیر قابل توضیحی که شخصیت‌هایش تحمل می‌کنند، درگیری بیشتری دارد.

با وجود این، سخن گودار نه در مقایسه با پرسون، در «خارج» از شخصیت‌های فیلم خود قرار دارد، سخنی به جا است. یکی از روش‌هایی که نشان می‌دهد گودار به عوامل خارجی توجه دارد، تغییر دائمی نقطهٔ دیدی است که از آن نقطهٔ دید، داستان فیلم با کنار هم قرار دادن عناصر متقابل داستانی بازگویی شود؛ عناصر واقعی در کنار عناصر غیرموجه داستان،

نوشته‌هایی که بین تصاویر دیده می‌شود، «متن‌ها»یی که با صدای بلند فراتر می‌شود و هر یک به «حاجت» و «نیاز» می‌کند، «صاحب‌های بدون تحرک» در برابر حوادث و حرکات‌های سریع، افزودن صدای «دوینده‌ای» که درباره رویدادهای داستان فیلم به شرح یا تفسیر می‌پردازد و غیره. شیوه دیگری که گودار در کنار خود دخالت می‌دهد ارائه «اشیاء» به گونه‌ای بی‌تفاوت است در برابر بیش‌کاملاً شخصی برسون از این اشیاء، به‌عنوان اشیایی که توسط مردم بکار گرفته می‌شود، مورد بحث قرار می‌گیرد، نادیده گرفته می‌شود و یا این‌که در اثر استفاده، فرسوده می‌شود. این اشیاء در فیلم‌های برسون، خواه قاشق، صندلی، تکه‌ای نان یا یک جفت کفش باشد همیشه به‌خاطر استفاده‌ای انسانی که از آنها به عمل می‌آید، مشخص می‌شود. نکته در این است که آنها چگونه مورد استفاده قرار می‌گیرند. خواه به گونه‌ای ماهرانه باشد (مثل استفاده‌ای که زندانی فیلم «یک محکوم به مرگ» فرار کرده از قاشق خود می‌کند، و قهرمان زن فیلم «موشت» از ماهی تابه و کسه‌ها برای درست کردن قهوه) یا به‌طور ناشیانه. در فیلم‌های گودار، این چیزها، عوامل کاملاً بیگانه‌شده‌ای را نمایش می‌دهند. با توجه به خصیصه و کاربرد یک، این وسایل روزه‌ر زندگی با بی‌تفاوتی مورد استفاده قرار می‌گیرد، نه ماهرانه و نه ناشیانه؛ این چیزها به سادگی وجود دارند. گودار می‌نویسد که: «اشیاء وجود دارند و اگر کسی به آنها بیش از آدم‌ها توجه می‌کند، دقیقاً به این خاطر است که وجود آنها بیش از آدم‌ها احساس می‌شود. اشیاء مرده، هنوز هم زنده هستند. آدم‌های زنده، غالباً مرده‌اند.» این چیزها ممکن است موقعیتی برای تمهید کمیک تصویری باشد (مثل تخم مرغ معلق در فضا در فیلم «زن، زن است» و پوسته‌های فیلم در یک انبار کالا در فیلم «ساخت آمریکا») یا عنصری بسیار زیبایی و جاذبه فراوان (همان‌گونه که یک «پونزیست» در فیلم «دو یا سه چیز» درباره او می‌دانم)، قسمت روشن و سوزان سیکار و حباب‌های هوا که روی قهوه داغ داخل فنجان از یکدیگر جدا می‌شوند و به هم می‌آیند، مطالعه و بررسی

می‌کند)، این تمهیدهای کمیک تصویری همواره در زمینه جداسازی عاطفی رخ می‌دهد. همچنین برای تشدید آن بکار گرفته می‌شود. چشمگیرترین نحوه‌ای که گودار چیزها را به گونه‌ای جدا شده ارائه می‌دهد، غوطه‌وری دوگانه او در جادوی تصویری نقاشی‌های فرم «پاپ» و نمایش تا اندازه‌ای طعنه آمیز او از رواج سمبولیک سرمایه‌داری شهری است - ماشین‌های بازی «پین بال»، قوطی‌های پودر رختشویی و ظرفشویی، اتومبیل‌های تندرو، تابلوهای نئون، تابلوهای آگهی تجارتي، مجله‌های مد. با گسترش و تعمیق نکته مزبور، این کشش و جذبه نسبت به چیزهای بیگانه‌کننده، فضای بیشتر فیلم‌های گودار را تشکیل می‌دهد: بزرگراه‌ها، فرودگاه‌ها، اتاق‌های مهمانخانه - های بی‌نام و نشان یا آپارتمان‌های بی‌روح امروزی، کافه‌های تازه ساز روشن، سینماها. اثاثه و فضای فیلم‌های گودار در این دوره، چشم‌انداز و دورنمای از خود بیگانگی است - خواه نگاهی ترحم‌آمیز به زندگی واقعی آدم‌های دربدر شهری، مثل اراذل خرده پا، زنان شوهردار ناسازشی، دانشجویان چپی، فاحشه‌ها (مسایل موجود هر روز) بیندازد یا فانتزی‌های مقابل دنیای «ناکجا آباد» و رویایی در باره آینده بی‌رحم و سخت را ارائه دهد.

هر فیلم، شبکه‌ای درهم بافته و موقتی از بن‌بست‌های عاطفی و روشنفکری است. احتمالاً با استثنای نگرش گودار درباره ویتنام، طرز فکری رانمی‌توان یافت که او در فیلم‌های خود مطرح نکرده باشد و این کار را با دراماتیزه کردن شکاف بین زیبایی و اغواگری اندیشه‌ها و ابهام‌خشن یا شاعرانه و غنایی وضع انسانی گروه‌بندی می‌کند - و بنابراین مورد انتقاد قرار می‌دهد. همین احساس بن‌بست، داوری‌های اخلاقی گودار را مشخص می‌کند. با تمام استفاده‌ای که از استعاره و حقیقت فاحشگی برای خلاصه کردن بدبختی‌های امروزی به عمل می‌آید، فیلم‌های گودار را نمی‌توان «عالیه» فاحشگی و «موافق» لذت‌جویی و آزادی با آن مفهوم بدون ابهام دانست - در مقایسه با فیلم‌های یرسون که عشق، صداقت، شجاعت و مناعت را صریحاً می‌ستایند و

از وجود بی‌رحمی و جبن ابراز تأسف می‌کنند.

از دیدگاه گودارد، آثار بروسون دارای قدرت فصاحت بیان فراوانی است، در صورتی که گودارد به ازین بردن هنرمعانی بیان با استفاده بسیار از استهزا و کنایه تمایل دارد. و این، نتیجه‌ای آشنا است هنگامی که آدم هوشمند ناآرام و تا اندازه‌ای پریشان تلاش می‌کند تا يك «رومانتیسیسم» سرکش و درخمن، تمایل برای اندرزگویی اخلاقی را باطل کند. گودارد بسیاری از فیلم‌های خود، آگاهانه و سنجیده در پی یافتن و بنیاد چهارچوبی از تمسخر و هجو برای ارائه تناقض است. برای مثال، در فیلم «زن، زن است»، مراحل بازگویی داستان با ارائه مضمونی ظاهر آجدی (زنی سرخورده و دلگیر به عنوان همسر و مادر آینده) در قالبی کنایه آمیز و احساساتی پیش می‌برد. گودارد می‌گوید قهرمان فیلم «زن، زن است»، شخصیتی است که در حال يك، وضعیت خاص موفق می‌شود. لیکن، من این موضوع را در چهار چوب و قالب يك اثر موزیکال نئورئالیستی در نظر گرفتم: «تناقضی مطلق»، لیکن به همین دلیل است که می‌خواستم این فیلم را بسازم. نمونه‌ای دیگر، پرداخت غنایی مسئله نسبتاً پلید گانگستریسم در «دسته بیگانگان» است که با استهزای کامل «پایان خوش» همراه شده است و در پایان فیلم، «اودیل» همراه «فرانز» سوار بر کشتی می‌شود و برای پیگیری ماجراهای رومانتیک بیشتری، روانه آمریکای جنوبی می‌شود. نمونه‌ای دیگر: فهرست نام‌ها در فیلم «آلفاویل» است، فیلمی که گودارد در آن، پاره‌ای از جدی‌ترین مضمون‌هایش را مطرح و دنبال می‌کند و مجموعه‌ای از شخصیت‌های شناخته شده داستان‌های «کمیک استریپ» را به نمایش می‌گذارد (شخصیت‌ها و قهرمانان این فیلم، نام‌هایی چون «لمی کوشن»، قهرمان مجموعه معروف داستان‌های پلیسی فرانسوی؛ هانری دیکسن، پروفیسور لئونارد نوسفراتو با نام مستعار «فن‌سراون» پروفیسور جکیل دارند) و نقش اصلی فیلم، توسط «ادی کنستانتین»، بازیگر آمریکایی که سال‌هاست کشور خود را ترک کرده، بازی می‌شود که قیافه‌اش، نمونه مورد تقلید و تکراری فیلم‌های کارآگاهی درجه دوم فرانسوی در

خلال دو دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ شده بود؛ در واقع، عنوان اصلی و مورد نظر گودار برای این فیلم، «تارزان علیه آی بی ام» بود. بازنم نحوه‌ای دیگر: فیلمی که گودار تصمیم گرفت براساس مضمون دو قتل «بن برکه» و «جان گندی» با عنوان «ساخت آمریکا» بسازد در واقع، تقلیدی هجوآمیز از فیلم «خواب بزرگ» است (این فیلم در تابستان ۱۹۶۶ در یکی از سینماهای پاریس نشان داده می‌شد) که در آن، هامفری بوگارت در نقش يك کارآگاه خصوصی با بارانی یقه پهن خود ظاهر می‌شود و به تدریج در تارهای تنیده شده معمایی ظاهراً غیرقابل حل گرفتار می‌آید. در فیلم گودار، این نقش را آنا کارینا بازی می‌کند. خطر استفاده‌ای چنین خودسرانه و افراطی از هجو و کنایه در این است که اندیشه‌های جدی نیز در لبه استهزا و مسخرگی بیان و نمایش داده می‌شوند، و عواطف، فقط موقعی که بی‌اثر و تحریف شده باشند، باید توجه داشت که طعنه و هجو آنچه را که محدودیت قابل ملاحظه در مورد عواطف در فیلم است و به خاطر پافشاری و ابرام بر زمان حال بودن کامل داستان و توصیف سینمایی نتیجه می‌شود که در آن، موقعیت‌هایی با اثرگذاری کمتر ژرف با بی‌تناسبی تصویر خواهند شد - به ضرر حالت‌های غم، خشم، اشتیاق و درد جسمانی که به گونه زنده‌ای تصویر می‌شود - تشدید می‌کند. از این رو، در حالی که روبربرسون تقریباً در بالاترین مرحله نامتنوعی روش نمایشی خویش می‌تواند عواطف عمیق را بی آن که اصلاً احساساتی باشد، به بیننده القا کند، گودار در موارد کمتر موثر روش نمایشی خویش، پیچ و تاب‌هایی برای نتیجه‌گیری از طرح داستانی تدبیر می‌کند که بی‌رحمانه یا احساساتی (و در همان زمان، از نظر عاطفی سطحی) بنظر می‌رسد.

در نظر من، گودار زمانی موفق‌تر است که «صراحت» دارد - خواه در حالت ترحم و تأثر نادری باشد که به آن در «مذکر - مؤنث» اجازه خودنمایی داده است یا در سردی و عنانک فیلم‌های صریحاً پرشور و هیجانی چون «تفنگداران»، «تحقیر»، «پی‌روی دیوانه» و «تعطیل آخر هفته» باشد.

این مردی و هم‌ناله، کیفیتی فراگیرنده در فیلم‌های گودار است. آیا این فیلم‌ها با تمام خشونت‌های در حوادث وجود دارد و صراحتی که در روابط جنسی قهرمانان داستان به چشم می‌خورد، رابطه‌ای گنگ و گسسته با عوامل جدا از هم دارند. در فیلم‌های گودار لحظه‌هایی را می‌توان یافت که افراد مورد شکنجه قرار می‌گیرند و اغلب می‌میرند، لیکن این مرگ و میرها، پیش‌آمدهایی تقریباً اتفاقی است. (چنین برمی‌آید که گودار شیفته‌ی خاصی به تصادفات اتومبیل‌ها دارد؛ پایان فیلم «تحتیر»، تصادف اتومبیل در «پی‌روی دیوانه»، چشم‌اندازی از خونریزی و برخورد‌های به ظاهر بی‌دلیل در بزرگراه در فیلم «تعطیل آخر هفته»). در فیلم‌های گودار، آدم‌ها به ندرت در حال عشق‌بازی نشان داده می‌شوند، اگرچه ممکن است مشغول این کار هم باشند، اما آنچه که توجه گودار را جابج می‌کند آمیزش جسمانی نیست، بل آن چیزی است که جنسیت (سکس) در باره فضا‌های بین افراد آشکار می‌کند. در این فیلم‌ها، لحظه‌های پرشور ولذت جنسی زمانی فرا می‌رسد که افراد جوان با یکدیگر می‌رقصند یا آوازی خوانند یا بازی می‌کنند. و به این طرف و آن طرف می‌دوند - آدم‌ها به طرز زیبایی در فیلم‌های گودار می‌دوند - نه زمانی که عشق‌بازی می‌کنند.

ساموئل فولر، کارگردان معروف آمریکایی، که در فیلم «پی‌روی دیوانه» ظاهر می‌شود، در صحنه‌ای از فیلم می‌گوید: «سینما، احساس و عاطفه است» و می‌توان گمان برد که گودار نیز با چنین عقیده‌ای موافقت دارد. لیکن در نظر گودار، عاطفه و احساس همواره با ظاهری از هوش و زیرکی و کمی هم دست بردن در ماهیت آنها همراه می‌شود و این چیزی است که او آشکارا در قانون فراگرد سازندگی هنر قرار می‌دهد. این اشاره، تا اندازه‌ای مجذوبیت ذهنی گودار بازبان را - که روی پرده‌ی شیشه و عم دیده می‌شود - بیان می‌کند. زبان به عنوان وسیله و عاملی برای فاصله‌گذاری عاطفی از حوادث داستانی عمل می‌کند. عنصر تصویر، بار عاطفی دارد و صریح است؛ لیکن کلمات (به انضمام نشانه‌ها، متن‌ها، داستان‌ها، گفته‌های مشهور، از

بر خوانی‌ها، مصاحبه‌ها) بار عاطفی کمتری دارند. در حالی که تصاویر فیلم، بیننده را به همذات پنداری با آنچه که دیده می‌شود، دعوت می‌کند، حضور عینی کلمات، بیننده را به صورت يك منتقد در می‌آورد.

لیکن بهره‌گیری گودار از کلمه‌ها به پیروی از شیوه «برشت»، فقط جنبه‌ای از این موضوع است. با تمام دینی که گودار به «برشت» دارد نحوه پرداخت و برخورداری او از زبان، پیچیده‌تر و پراپیهم است و این بیشتر به تلاش‌های برخی از نقاشان مربوط می‌شود که کلمات نوشته شده را به منظوره‌ای خاصی در تابلوهای خود بکار بردند. به سادگی، مسئله این نیست که گودار مقام و مرتبتهای به زبان می‌دهد که هیچ‌کارگردان دیگری پیش از او نکرده است. (پراگویی فیلم‌های گودار را با مطالب لفظی دقیق و نافذی که در دیالوگ فیلم‌های برسون به گوش می‌رسد، مقایسه کنید). گودار در رسانه فیلم مانعی نمی‌بیند تا او را از گزینش زبان به عنوان موضوعی سینمایی باز ندارد - همچنان که زبان، موضوع اصلی بیشتر اشعار امروزی و به مفهومی استعاره‌ای، موضوع بعضی از نقاشی‌های مهم، همچون نقاشی‌های «جسپر جانز»، شده است. اما بنظر می‌رسد که زبان فقط در آن مرحله‌ای می‌تواند موضوع سینما باشد که سینماگر مسحور ویژگی‌های گیج‌کننده و پراپیهم زبانی شود که افکارش را دائماً به خود معطوف کرده است - همچنان که گودار آشکارا مجذوب نگاره‌های پرنقش و نگار و مفاهیم کلمه‌ها شده است. چیزی را که کارگردان‌های دیگر اساساً به مثابه ضمیمه‌ای از «رنالیسم» (دقیق‌تر (مزیت فیلم‌های ناطق در مقایسه با فیلم‌های صامت) در نظر گرفته‌اند، در فیلم‌های گودار، وسیله و عاملی واقعاً مستقل و گاه ویرانگر می‌شود.

تاکنون به شیوه‌های گوناگونی که گودار از زبان به عنوان هنر سخن‌گویی استفاده می‌کند - نه فقط در قالب دیالوگ، بلکه در قالب تک‌گویی، به منزله بیان ملفوظ، به انضمام نقل قول‌ها، و در تفسیرها و بازجویی‌های فکری خارج از دید دوربین - اشاره شده است. زبان همچنین عامل مهم

بصری یا تجسمی در فیلم هایش بشمار می‌رود. گاه، پرده سینما با متن یا حروف چاپی که جانشینی برای تصاویر یا هم‌نوازی بر آن است، پرمی‌شود (به این چند نمونه توجه کنید: نوشته‌های آغاز فیلم که گاه، مقداری از آن حذف شده‌است؛ پیام‌های روی کارت‌پستال که از جانب دوسرباز فیلم «تفنگداران» به وطن ارسال می‌شود؛ تابلوهای مربوط به آگهی‌های تجارتي، پوسترها، جلد صفحات آهنگ‌ها، و آگهی‌های روزنامه‌ها در فیلم‌های «برای گذران زندگی»، «زن شوهردار» و «مذکر- مؤنث»؛ صفحاتی از دفتر خاطرات «فردینان» که فقط بخشی از آن خوانده می‌شود در «پی‌روی دیوانه»؛ مکالمه‌ای که از طریق جلد‌های کتاب‌ها در «زن، زن است» صورت می‌گیرد؛ جلد کتاب‌های مجموعه IDEE که از نظر داستانی برای پیشبرد حوادث در فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم» مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ شعارهای سیاسی روی دیوارهای آپارتمان در فیلم «دختر چینی»). گودار اساساً سینما را نه فقط به مثابه عکس‌های متحرک مد نظر دارد و با توجه به این که فیلم، رسانه‌ای تصویری است، پذیرش ارزش و اعتبار زبان در نظر او دقیقاً عاملی است که به سینما، در مقایسه با فرم‌های هنری دیگر، گستره و آزادی برترش را ارزانی می‌دارد. عناصر تصویری یافتوگرافیک، به‌منهومی، فقط دستمایه‌های اولیه و خام سینمای گودار است؛ عامل ترکیبی دیگرگون کننده، زبان است. از این رو، خرده‌گیری از گودار به خاطر پرگویی فیلم‌هایش، استنباط و تعبیر نادرست دستمایه‌ها و نیت‌های او خواهد بود. در فیلم «دختر چینی»، روی دیوار محل زندگی دانشجویان، نوشته‌ای به چشم می‌خورد: «آدمی باید تصویرهای واضح را جایگزین اندیشه‌های مبهم کند.» لیکن، همانسان که گودار می‌داند، این فقط يك روی سکه است. گاه، تصاویر خیلی واضح و خیلی ساده هستند. (فیلم «دختر چینی» نمونه‌ای از پرداخت همدردانه وزیر کانه گودار از این آرزوی بسیار رومانتيك است که آدمی بتواند منظور خود را خیلی ساده، و رویه‌مرفته، واضح و روشن عرضه کند). دیالكتيك بين تصوير و زبان - گاه - به گونه‌ای متزلزل برقرار است. همچنان

که گودار با صدای خود در آغاز فیلم «آلفاویل» اعلام می‌کند: «در زندگی انتقال و القای لفظی بعضی چیزها، بسیار مشکل است. از این رو، قصه‌ای می‌سازیم تا آنها را جهانگیر و عمومی کنیم.» اما باز هم آشکار است که عالمگیر کردن همه چیزها ممکن است سادگی بیش از حد را سبب شود که با این سادگی بیش از حد باید از طریق معانی ذاتی و ابهام کلمه‌ها مبارزه شود. گودار همواره مسحور حالت ابهامی و جبری زبان بوده است، و ویژگی بازگردنده و تکراری داستان فیلم‌هایش، نوعی دست بردن و تحریف سخنان و کلمات است. احتمالاً، ساده‌ترین سخنان - لیکن هنوز هم ناراحت کننده‌ترین - را در تک‌گویی همستریک فیلم‌هایی چون «شارنوت و ژولش» و «تاریخ آب» می‌توان یافت. سخن می‌تواند همچون در استفاده ابتدایی گودار از بخش‌های مصاحبه - در اپیزود «کلاهدار بزرگ» و در فیلم «از نفس افتاده» در صحنه‌ای در فرودگاه «اورلی» که پاتریشیا بانویسنده‌ای (این نقش توسط ژان پی درملویل، کارگردان فقید فرانسوی، بازی شده) مصاحبه می‌کند - غیرمداوم و ناقص باشد. سخن می‌تواند تکراری باشد همچون در دوبله کردن مکالمه‌های قهرمانان فیلم توسط یک مترجم به چهار زبان در فیلم «تحقیر» و با همین ترتیب در «دسته بیگانگان»، مواردی که پایان جمله‌ها از جانب آموزگار زبان انگلیسی در خلال دیکته‌ای که می‌گوید، بطور غریبی تکرار می‌شود. نمونه‌های بسیاری از ناانسانی شدن آشکار سخن در فیلم‌های گودار به چشم می‌خورد. مثل صدای غریب و کند شده کامپیوتر آلفا، و حرف‌های بی‌خاصیت و ماشینی‌وار افراد تابع که گویی هوش و حواس خود را از دست داده‌اند در فیلم «آلفاویل»؛ و سخنان «مقطع» مسافر در فیلم «پیش‌بینی». دیالوگ ممکن است با رویداد داستان هماهنگ نباشد، همچون در تفسیر متناوب و دو صدایی در فیلم «پی‌روی دیوانه»؛ یا به سادگی از رساندن و القای معنی و مفهوم عاجز باشد، مثل گزارش مربوط به «مرک منطق»، به دنبال انفجاراتمی روی شهر پاریس، که در فیلم «دنای نو» ارائه می‌شود. گاهی گودار از درک صحیح سخن جلوگیری به عمل

می آورد - مثلاً در صحنه آغاز فیلم «برای گذران زندگی» ویا سواری که صدای غیر قابل درك «ریچاردیو» روی آن ضبط شده است ویا در اعتراف طولانی و اروتیک در آغاز فیلم «تعطیل آخر هفته» در فیلم های گودار، تکمیل کننده این دستکاری و تحریف ها در سخن، بحث های بسیار و صریح درباره مسئله زبان است. معما در این است که چگونه می توان مفهومی اخلاقی پاروشنفکری را با سخن گفتن و ردیف کردن کلمات حل کرد. راز و رمز «برگردان» از زبانی به زبانی دیگر، مضمون فیلم های «تحقیر» و «دسته بیگانگان» است؛ زبانی که در آینده باید مورد استفاده قرار بگیرد، موضوع مورد تفکر برای «گیوم» و «ورونیک» در فیلم «دختر چینی» است (کلمه ها چنان بر زبان آورده می شوند که گویی فقط صدا و ماده هستند)؛ جنبه بی اهمیت و بی ارزشی که در تبادل حرف های «ماریان»، «کارگر» و «کافه چی» در فیلم «ساخت آمریکا» وجود دارد؛ کوشش برای تزکیه زبان فلسفی و فرهنگی، مضمون صریح و اصلی فیلم های «آلفاویل» و «پیش بینی» است، و موفقیتی که آدمی در تلاش های خود برای انجام این مهم به دست می آورد، راه حلی دراماتیک برای هر دو فیلم فراهم می کند.

در زمان نگارش این بررسی تحلیلی بنظر می رسید که مسئله زبان، مایه و موضوع اصلی فیلم های گودار شده بود. در ورای پرگویی های گاه مزاحم این فیلم ها می توان درگیری با دورویی و ابتذال زبان را مشاهده کرد. تا زمانی که «صدایی» وجود دارد که در فیلم هایش سخن می گوید، این صدایی است که همه صداهای دیگر را مورد پرسش قرار می دهد. زبان، گسترده ترین زمینه ای است که در برابر آن، مضمون بازگردنده فاحشگی مورد نظر گودار نهاده می شود. با تمام علاقه و توجه صریح اجتماعی که گودار نسبت به فاحشگی به عنوان دردی دلی ابراز می کند، مسئله فاحشگی، استعاره تعمیم یافته گودار برای سرنوشت زبان، یعنی سرنوشت آگاهی، است. ائتلاف این دو، مضمون در کابوس داستان «علمی-تخیلی» فیلم «پیش بینی» واضح تر نمایان می شود: در مهمانخانه يك فرودگاه، زمانی در آینده (که در واقع، زمان

حال است)، مسافران حق‌گزینش دونوع مصاحب جنسی‌موقتی را دارند ، کسی که عشقبازی جسمانی می‌کند بی‌آن‌که سخنی بگوید یا کسی که می‌تواند کلمه‌های عشق را با حالت و آهنگ بر زبان آورد لیکن نمی‌تواند در هیچ گونه‌هم‌آغوشی جسمانی شرکت کند. این روان‌پریشی جسمانی و روحانی که تهدیدی بشمار می‌رود ، الهام بخش مزدویت ذهنی‌گودار بازبان و نمایشگر شرایط دردناک و از خود پرسی‌های هنر ناآرام او است. همچنان که «ناتاشا» در پایان «آل‌فویل» اعلام می‌کند، «کلمه‌هایی وجود دارند که من نمی‌دانم.» لیکن، بنا براسطوره‌داستانی ناظر بر سینمای‌گودار، همین دانایی و معرفت دردناک است که برآغاز رستگاری «ناتاشا» رقم می‌زند؛ و در نتیجه، با گسترش و تعمیم چنین‌هدفی، بر رستگاری هنرنیز رقم خواهد زد.



مصاحبه با گروه ژینگاور تف:

گودار و گورن

پرسش - چرا تصمیم گرفتید که خود را «گروه ژینگاورتف» بنامید؟
 گودار - برای اتخاذ این تصمیم دو دلیل وجود دارد. یکی از این دلایل، خود نام «ژینگاورتف» است و دیگری «گروه ژینگاورتف». نام گروه برای خاطر نشان کردن و تأکید روی يك برنامه و برای به اهتزاز درآوردن يك پرچم است نه این که فقط برای تأکید روی شخص بخصوصی باشد. چرا ژینگاورتف؟ از آن جا که در آغاز این قرن، او واقعاً فیلمسازی پیرو اندیشه‌های فلسفه علمی بود. فردی انقلابی بشمار می‌رفت که برای پیشبرد هدف‌های انقلاب روسیه از راه ساختن فیلم كمك می‌کرد و فقط يك هنرمند نبود. ورتف‌های هنرمندی متمدنی بود که به انقلاب پیوست و از طریق مبارزه، هنرمندی انقلابی شد. او می‌گفت که وظیفهٔ مشکل Kinoki «کینوکی» به معنای فیلمساز نیست، به معنای کارگر فیلم‌است (فقط ساختن فیلم نیست، بلکه تهیهٔ فیلم‌هایی برای رسیدن به «انقلاب جهانی افزارمندان» است. از این نظر، تفاوت فاحشی بین ورتف و همکاران دیگرش مثل ایزینشتین و وپودفکین که هرگز انقلابی نبودند، وجود داشت...

پرسش - آیا «ورتف» موردی بیش از نمونه‌ای تاریخی است؟ آیا امروزه هم همان اصول را می‌توان اجرا کرد؟ و اگر چنین باشد، چگونه این اصول را که می‌تواند به مقتضیات متفاوتی تعلق داشته باشد، قابل اجرا دانست؟

گودار - بله، این يك تناقض است. در ابتدا باید با این تناقض سروکار

پیدا کرد و از وجود آن آگاه بود. تشکیل «گروه ژینگاورتف» به معنای آن است که ما کوشش می‌کنیم، حتی اگر دویا سه نفر باشیم، به منزله گروه کار کنیم. نه فقط کار کردن با یکدیگر و به عنوان رفقای همگام، بل به‌مثابه گروهی سیاسی که به معنای جنگیدن و مبارزه کردن در فرانسه است. درگیری در هر گونه مبارزه به معنای این نه ما باید از طریق فیلم‌ها مبارزه کنیم و برای رسیدن به آرمان‌های خود از کوشش باز نایستیم. ساختن فیلم به منزله بازده و حاصل کار یک گروه سیاسی، در زمان حال، خیلی مشکل است چرا که ما از نظر سیاسی در موقعیت واحدهایی فردی قرار داریم که می‌کوشند در مسیر مشابهی پیش بروند. یک گروه و موجودیت آن، فقط به معنای افرادی که در کنار یکدیگر در مسیر مشابهی پیش می‌روند، نیست بلکه به معنای راه رفتن و همگامی با یکدیگر از نظر سیاسی است.

پرسش- آیا کار کردن به منزله گروه ضروری است؟ آیا یک فرد، یک فیلم‌ساز مستقل، می‌تواند در رابطه با نظرگاه سیاسی، فیلم‌هایی بسازد؟
گودارد- بستگی دارد. در بادی امر باید کوشش کرد که مستقل از اقتصاد طبقه حاکم بود. باید به درستی توجه داشت که «استقلال» چه معنایی دارد. فقط به معنای «همی» ژنده پوش دانشگاهی بودن نیست. بسیاری از مردم فکر می‌کنند که محلی مثل «برکلی»، منطقه به اصطلاح آزاد شده‌ای است، اما هنگامی که به مرز این منطقه آزاد شده می‌رسند، بی‌درنگ میله‌های باقیمانده و پابرجای زندان را می‌بینند، فقط میله‌ها کمی نامریی‌تر شده‌است. در ابتدا باید از ایدئولوژی بورژوازی مستقل و بی‌نیاز بود، پس از آن است که می‌توان به سوی یک ایدئولوژی انقلاب پیش رفت. حاصل چنین کار و تصمیمی به معنای آن است نه شما خود را مارکس می‌بینید که به منزله یک گروه همبسته، به عنوان یک سازمان فکری واحد و متشکل کار کنید. پیام‌ها به سادگی عاملی برای کمک به ایجاد این وحدت و همبستگی جهانی است. فیلم ساختن فقط دوره کوچکی در ساختن یک «میوه تازه» سیاسی است. گورن- کوشش مادر جهت ساختن فیلم‌هایی انقلابی است نه دگرگونی

انقلابی را رواج می‌دهد. در نتیجه، فردی که در این راه گام می‌گذارد، بایستی همه زنجیرهای دست و پاگیر قدیمی را پاره کند. نخستین تصویری را که باید محو کرد و از بین برد، بی‌شک تردیدی، تصور و اندیشه ایده‌آلیستی «مولف» است.

گودار اندیشه و تصور در باره یک مولف، وقوه تخیل مستقل، حرف پرت و بی‌اساسی است. اما این تصور بورژوازی هنوز برجای خود باقی است. نخستین گام امحای آن به سادگی می‌تواند گردآوری مردم برای نظرخواهی و همکاری باشد. دست کم، در آن موقع است که می‌توان یک بحث آزاد داشت. اما اگر شما به کار دشوار خود ادامه ندهید و براساس افکار سیاسی سازمان نیابید، چیزی بیش از یک بحث آزاد نخواهید داشت. در نتیجه، آفرینش و باز ده کار جمعی واقعاً چیزی بیش از غذا خوردن دسته جمعی در رستوران نخواهد بود.

پرسش - آیا در تحقیق بخشیدن به این وظیفه دشوار به استعداد و صلاحیت یا به نوع ویژه‌ای از معرفت نیاز است؟

گودار - بله، اما برای شما دشوار است تا در باره انواع معرفت و استعداد سخن بگویید، فقط می‌توانید از انواع کار برد اجتماعی معرفت و کاربرد اجتماعی استعدادها صحبت کنید. البته، برای بکار بردن تفنگ به صلاحیت و توانایی ویژه‌ای نیاز است. برای سرب دوییدن، به داشتن پاهای خوب و ورزیده و تعابیه مناسب نیاز دارید. و هنگامی که عکسبرداری می‌کنید، برای این که همه چیز واضح باشد به صلاحیت و آگاهی‌های ویژه‌ای نیازمند هستید. اما، ارزش استفاده و کاربرد اجتماعی آن صلاحیت ویژه بعداً مطرح می‌شود. آن روش کار یا صلاحیت و استعداد، مثل ابزارها، فقط در هوا و فضا نیست.

پرسش - شما تلویحاً به این نکته اشاره کردید که منظورشان نه فقط شام از بین بردن مشهور یک زیبایی شناسی می‌شود، بلکه تمامی تاریخ فیدم باید بی‌ارزش و پوچ انگاشته شود. آنگاه، این پرسش پیش می‌آید که اندیشه‌های

متحول سیاسی داشتن قبل از فیلمساز شدن و کوشش در ساختن فیلم‌های انقلابی سودمندتر است یا به عکس؟

گودار - من، قبلاً يك فیلمساز بورژوا بودم و بعداً فیلمسازی مرفقی شدم، و آنگاه، دیگر فیلمساز نبودم، بلکه فقط به صورت کارگری در آمدم که در فیلم‌ها کار می‌کند. «ژان پی‌یر» (گورن) در ابتدا دانشجو بود و سپس يك مجاهد، و آنگاه به فکر افتاد که برای زمان کوتاهی هم که شده به فیلمسازی رو کند، دقیقاً از این نظر که فیلمسازی نیز بخش مهمی از مبارزه‌ای ایدئولوژیکی است که جنبه مقدماتی مبارزه طبقاتی را در فرانسه امروز تشکیل می‌دهد. در نتیجه، ما هم به این جنبش پیوستیم. و «ژان پی‌یر» مجبور شد تا کمی بیش از من، تکنیک‌ها و فنون را فرا بگیرد و من مجبور شدم روش‌های کار سیاسی را به منزله يك وظیفه، نه به عنوان سرگرمی و کار ذوقی، فرا بگیرم.

پرسش - آیا استفاده از تخصص و مهارت حرفه‌ای دیگران امکان‌پذیر است؟ آیا شما در حالی که بین خودتان کار می‌کند و می‌دانید چه نوع فیلمی می‌خواهید بسازید، می‌توانید آدمی مثل «رائول کوتار» را بکار بگیرید؟

گودار - چرا که نه؟ برای مثال، ما فعلاً به يك مونتور زن یا مرد نیاز داریم نه به خاطر این که نمی‌توانیم کارهای مونتاژ را خودمان انجام بدهیم و یا نمی‌دانیم چگونه این کار را بکنیم، بل، کسی را می‌خواهیم که تعلیم یافته‌تر باشد. در نتیجه، کار سریع‌تر پیش می‌رود و ما این روزها مجبوریم تا حد امکان سریع کار کنیم. منظورم این است که ولادیمیر ایلیچ برای رفتن از جایی به جای دیگر نمی‌تواند در انتظار تا کسی بماند و خواه - ناخواه اهمیتی هم نمی‌دهد که راننده تا کسی فاشیست باشد. همین وضع در مورد تدوین هم صدق می‌کند. ما برای سازمان «الفتح» فیلمی ساخته‌ایم و حالا در انتخاب دو دختر که از نظر سیاسی به شیوه متفاوتی درگیر هستند به تأمل پرداخته‌ایم. این دو نفر در مراحل متفاوت فراگرد سیاسی هستند و باید آن‌کس را که از نقطه نظر سیاسی برای منظور ما مناسب‌ترین است،

انتخاب کنیم. یکی از دخترها به گروهی وابسته است که برنامه منظم سیاسی دارد و ما فعلاً با آن موافقت فکری و مسملکی داریم. دختر دیگر، از نظر سیاسی، موقعیت و روحیه‌ای کمتر مجاهد داشته است اما اگر بتواند روی این فیلم کار کند، ممکن است پیشرفتی داشته باشد و به خاطر این پیشرفت، احتمال دارد که رابطه سیاسی بارورتری با یکدیگر داشته باشیم...

... هنگامی که برای کاهش پیچیدگی تمامی مسایل به اصطلاح فنی به ساده کردن آنها روآوریم، گامی به پیش برداشتیم. زمانی که کتابی درباره عکاسی می‌خوانید، خواه توسط عکاسان حرفه‌ای هالیوود نوشته شده باشد یا یک کودک، دقیقاً مثل ساختن بمب اتمی مشکل بنظر می‌رسد، در حالی که چنین نیست. در واقع، همه این کارها نسبتاً ساده است، در نتیجه، کوشش ما بر این است که فقط چند تصویر بسازیم، با بیش از دوازده صدا کار نکنیم، تا به این ترتیب، درهم آمیزی صدا و تصویر آسان باشد. فعلاً، بیشتر فیلمسازان به استثنای بعضی از سینماگران «زیر زمینی»، با نوارهای متعدد صدا کار می‌کنند و درهم آمیزی این نوارها یک هفته طول می‌کشد، حال آن که درهم آمیزی نوارهای صدای فیلم مافقط به سه یا چهار ساعت وقت نیاز دارد. ما فقط با دو نوار صدا کار می‌کنیم و احتمالاً بعداً با یک نوار، چرا که با یک نوار می‌توانیم باز هم صدای ساده‌تری داشته باشیم. لیکن فعلاً ظرفیت سیاسی کار کردن با یک نوار را نداریم. این مرحله، گامی سیاسی است نه با این سادگی که فقط مسئله‌ای فنی باشد.

پرسش - آیا «صداهای بریتانیایی» نخستین فیلمی است که کوشش

کرده‌اید آن را هماهنگ با فراگرد انقلابی سیاسی توصیفی خود بسازید؟

گودارد - نخستین فیلم، «فیلمی مثل بقیه» نامیده می‌شود. این فیلم به به دنبال حوادث «مه ژوئن» ۱۹۶۸ در فرانسه ساخته شد. لیکن شکست کاملی بود. از این رو، نخستین کوشش واقعی، با کمی فکر کردن، فیلم «صداهای بریتانیایی» است که هنوز هم اثری بورژوازی بشمار می‌رود لیکن از بسیاری از جهات، ساختن این فیلم، گامی مترقی بود مثل سادگی عوامل فنی آن.

برای مثال، در «صداهای بریتانیایی»، نمای زن‌های لخت می‌تواند یک بحث واقعاً موقی را موجب شود. موقی نه در شیر «آستین» در ایالت تکزاس بودم، دانشجویی به‌من گفت که بین فیلم «زابریسکی پوینت» و «صداهای بریتانیایی» تفاوتی وجود ندارد. من گفتم «خیلی خوب، اما پس از دیدن فیلم زابریسکی پوینت چکار کردی؟» در پاسخ گفت که «آه، بیشتر فکر می‌کنم.» من پرسیدم «خیلی خوب، در باره‌چه چیزی بیشتر فکر می‌کنی؟» در پاسخ گفت «خوب... درست نمی‌دانم.» در عوض، در مورد «صداهای بریتانیایی» این پرسش را مطرح کرد که چرا به جای بدن یک‌زن، از بدن برهنه یک مرد استفاده نکردیم؟ و من در پاسخ گفتم «به خاطر این که ما در واقع در باره چگونگی کوشش در ساختن تصویری واقعی از آزادی زنان بحث می‌کردیم.»

و آنگاه، درگیر بحثی سیاسی و موقی شدیم که مطلقاً نمی‌تواند در حد ظرفیت فیلمی مثل «زابریسکی پوینت» باشد. این همان چیزی است که منظور ما را توجیه می‌کند و باید اضافه‌کنم که روش‌های ساده، اندیشه‌های سیاسی موقی را به تحرك وامی‌دارد.

پرسش - با این ترتیب، چگونه می‌توانید اندازه گام دیگری را که برداشته‌اید، تعیین کنید؟ آیا موفقیت هر فیلم بعدی براساس واکنش مردمی که فیلم را می‌بینند قرار دارد یا براساس نگرش‌های خودتان در مورد فیلم، یا آمیزه‌ای از این دو؟

گودار - بیشتر نگرش‌ها و خط مشی‌های ما را کیفیت موقی مسئله تعیین می‌کند چرا که تاکنون، رویهم‌رفته نکات فنی بیشتری در فیلم‌هایمان وجود داشته است. اما در حقیقت می‌توان جنبه‌های منفی را در فیلم‌های بعدی به صورت جنبه‌های مثبت در آورد، چرا که این جنبه‌های منفی، در هر حال، در بررسی دیدگاهی موقی به دست آمده است. عمل بریدن از عوامل کهنه و وامانده، عملی موقی بود و اگرچه نتایجی که حاصل شده اصولاً مثبت بوده است، ما هنوز هم می‌توانیم بعضی از نکات و جنبه‌های موقی را

در لابلای مطالب مورد بحث آن بیابیم شما به تماشای فیلمی مثل Ameriko می‌روید که ساخته و پیرداخته گروه «نیوزریل» در سانفرانسیسکو است و من اخیراً با سازندگانش به تماشای آن نشستیم. خود آنها می‌گویند این فیلم حاوی احساسات که به نظر من خوب نیست. خود آنها هم به این نکته پی برده اند لیکن فقط احساس می‌کنند؛ آنها صلاحیت گفتن آنچه را که خوب نیست، ندارند. در فیلم «صداهای بریتانیایی» به این نکته توجه داریم که در نمای مربوط به خط تهیه کارخانه که کارگران را مشغول کار نشان می‌دهد، در عوض استفاده از صدای کارگران، مجبور به استفاده از کلمات قصار مارکس شده‌ایم، کار خوبی نبوده است. با وجود این، و به همین خاطر، می‌توانیم شروع به بررسی مسایل طبقاتی در بریتانیا بکنیم. لیکن «نیوزریل» نمی‌تواند چنین کاری را انجام دهد. آنها نمی‌توانند چرا که فیلم‌های بعدی هم مشابه همین یکی خواهد بود. اما اگر هم هم مشابه نباشند به خاطر دیگر گونی‌های فکری وریشه‌ای آنها نیست. به خاطر این است که تغییر و تحولی در آمریکا پدید آمده و این تغییر و تحول در آمریکا تنها از منابع داخلی آمریکا نشأت نمی‌گیرد، بلکه ناشی از مبارزه «علیه» آمریکا در «خارج» از آمریکا است. پرشش - آیا فیلم «پراودا» را گامی فزاینده از «صداهای بریتانیایی» می‌دانید؟

گودار - بله، اما فقط به جهت این که «پراودا» از نظر جنبه منفی تفاوت دارد؛ ما برای به پایان رساندن، و نه برای رها کردن، تلاشی به عمل آوردیم و گفتیم که این فیلم، فقط فیلمی معمولی است. لیکن در اثنایی که این تلاش روانی صوت می‌گیرد، ما هم خود را موظف می‌بینیم که اختاریه‌ای روی آن بگذاریم. این اثر سینمایی، یک فیلم معمولی چپی است که می‌تواند شگرد خوبی برای درگیری فکری با آن باشد. دست کم حالا می‌دانیم که چه کاری را دیگر نباید انجام داد. ما از خانه‌ای دیدار کرده‌ایم که هرگز به داخل آن قدم نخواهیم گذاشت. ما فکر می‌کردیم که این کار، گامی به پیش به حساب می‌آمد لیکن دریافتیم که پرشی به درون خلاء و پوچی بوده است.

این موقعیت، فراگردی برای فراگیری بود و نخستین نکته‌ای را که آموختیم، این بود که فیلم مزبور حاصل کار دسته جمعی نبوده، بلکه فقط توسط دو نفر ساخته شده است.

پرسش- شما به استفاده از استعاره «گامی به پیش» ادامه می‌دهید.
آیا تلویحاً اشاره به این نکته دارید که در مرحله‌ای، گامی نهایی، یعنی يك
فیلم انقلابی تمام عیار وبدون هیچ گونه جنبه منفی، وجود خواهد داشت؟
گودار- خیر. فقط ادامه بی وقته انقلاب. مردم فکر می‌کنند که
هدف ما، پیشروی به سوی نمونه‌ای است که بتوان این نمونه قابل تقلید
را چاپ کرد و آنگاه به عنوان راهی انقلابی در معرض فروش گذاشت. این
حرف‌ها، ترهات صرف است. این همان کاری بود که پیکاسو انجام داد و هنوز
هم کاری بورژوازی است.

گورن- دقیقاً. تفاوت بین این دو مفهوم چیست؟ یکی می‌گوید که
هنر در هر حال هنر است، یعنی که عناصر و عوامل سازنده زندگی ما همانی
است که هست و امیدوار است همه چیز به همین صورتی که هست، باقی بماند.
ما می‌گوییم که هنر، هنر انقلابی است و هنر، نوعی احساس، و شوری برای
تحرك و جنبش است. فقط جنبش‌های انقلابی ویژه‌ای می‌تواند در موقعیت
های ویژه وجود داشته باشد. منظورم این است که هنر انقلابی، همچون
گستره باز و وسیعی است که در آن فقط ارائه يك شکل از بررسی عوارض
اجتماعی وجود ندارد، بلکه صدها و هزاران شکل - مثل خود انقلاب
سیاسی- یافت می‌شود چرا که این فراگرد هرگز متوقف نخواهد شد.

پرسش- در آغاز، احتمال اندازه‌گیری گام‌هایی که به پیش برداشته
می‌شود، کار آسانی خواهد بود، لیکن پس از حرکت اولیه، پیشرفت را چگونه
اندازه‌گیری خواهید کرد؟

گودار- در مرحله خاصی، آدمی مجبور می‌شود برای رسیدن به
کیفیت، به مکتب رو کند. تا زمانی که «فیلمی مثل بقیه» را ساختم، يك
فیلمساز و مولف بودم و فقط از نظر کمی پیشرفت می‌کردم. آنگاه، به تدریج

مصاحبه با گروه ژینگاور تف/۱۳۵

دریافتیم که انجام این کار فقط با کمک توده‌ها امکان‌پذیر است. برای شخص من، این آگاهی، پیشرفت مهمی بود. این پیشرفت را در مقام فرد تنها نمی‌توان انجام داد و به آن دست یافت. این کار را به تنهایی نمی‌توان سروسامانی داد حتی اگر شخص، عنصری مترقی و مجاهدی مومن باشد. چرا که لازمه مجاهد مومن و راسخ بودن - حتی الامکان - به معنای داشتن رابطه با توده‌ها است.

پرسش - آنگاه، آیا گفته می‌شود این موضوع را دنبال می‌کند که فیلمسازان انقلابی دیگر، با فیلمسازان به اصطلاح انقلابی، نکات بی‌اهمیتی برای فراگیری از تجربه خود دارند و دوم این که، در مرحله ویژه‌ای، هر فیلم رابه تنهایی می‌توان فقط در زمینه و مفهوم مخصوصی که با خود دارد مورد داوری قرار داد؟ و آن فیلم حتی نمی‌تواند به فیلمی که قبل از آن ساخته شده شده است یا فیلم‌هایی که پس از آن خواهد آمد، مربوط بشود؟

گورن - خیر، من فکر می‌کنم که همه فیلمسازان انقلابی، در هر حال، در نقطه معینی با یکدیگر تلاقی خواهند کرد. آنها نیز با همان مشکلاتی روبرو می‌شوند که ما مواجه شدیم. در بادی امر، آنها باشیوه خودشان درگیر نبردی فرساینده و کاملاً مشابه مبارزه ما خواهند شد. اما باید روی اصول کلی کار کرد چرا که هر گام انقلابی موجب برخوردی تحلیلی و متعادل با موقعیت ایجاد می‌کند. تردیدی نیست که بایستی نمونه‌های متفاوت و گوناگونی از فیلمسازان انقلابی وجود داشته باشد و گاه، ما هم باید از نظر ایدئولوژیکی با آنها مشاجره و نزاع بکنیم زیرا از این طریق است که می‌توانیم اصول مورد نظر خود را در بوتۀ آزمایش و تجزیه و تحلیل بگذاریم.

گودارد - برای مثال، گروه فیلمسازان «نیوزریل» با فیلمسازان زیرزمینی آمریکایی درگیر مشاجره و مرافعه سختی است، و از سوی دیگر، دو گروه «زیرزمینی» و «نیوزریل» دست در دست یکدیگر به مبارزه علیه قراردادها و قواعد زیبایی شناسی هالیوود برخاسته‌اند. توجه داشته باشید که وجود این وضع، نمایشگر تناقضی صریح در چهارچوب بنیادی نظام امپریالیستی است.

و آنگاه «گروه ژینگاورتف» خود می‌نماید. گروه ما به مبارزه علیه هالیوود، نیوزریل، و گروه «زیرزمینی»، کمربسته است. اما هاردی پیش می‌آید که ما با فیلمسازان گروه «نیوزریل» در جبهه واحدی قرار می‌گیریم، چرا که در مرحله خاصی، همکاری با آنها به منظور جنگیدن با فیلمسازان زیرزمینی و هالیوود دارای اهمیت است. برای مثال، فیلمی را که در لائوس فیلمبرداری و ساخته شده بود (ما فکر می‌کنیم که فیلمی همگام با عقاید تجدید نظر طلبی است، حتی اگر آنها خودشان، فیلم مزبور را فیلمی مارکسیستی بنامند) برای نمایش به نزد جنگاوران فلسطینی بردیم فقط به این خاطر که آنها فرصتی داشته باشند تا با مبارزان دیگری که در بخش دیگری از دنیا در حال جنگ علیه امپریالیسم هستند، آشنا بشوند. بنابراین، در آن موقعیت، ما در پی یافتن و ایجاد جبهه متحد و واحدی بودیم. و این درست به موقعیتی می‌ماند که افراد در خیابان حادث به تظاهرات بزنند. بعضی از اوقات باید اندیشه‌های سیاسی یک گروه را با گروه دیگری که شخص از نظر ایدئولوژیکی با آن در مبارزه است یا از آن حمایت می‌کند، هماهنگ کرد. این روش کار را باید برای تمرکز حواس روی دشمن واقعی در آن موقعیت اتخاذ کرد. برخورداری از یک شکل انقلابی به معنای بحث و مجادله بین دو پیرزن روشنفکر و محترم درائشای نوشیدن فنجان چای نیست. برخورداری از شکلی انقلابی، بخشی از ارتباط مستقیم با مبارزه و تجلی آن مبارزه است. یکی از نمونه‌ها و موارد متناقضی که با آن سروکار داریم، لائوراتوارهای چاپ فیلم است. شاید به استثنای کشور چین، موقعی که فیلمی می‌سازید حتی فیلم‌های انقلابی، با کسانی که در ظهور و چاپ این فیلم‌ها دخالت دارند، ابداً رابطه‌ای ندارید. فقط به آنها مراجعه می‌کنید، درست مثل این است که برای خریدن مواد غذایی به فروشگاه‌های مراجعه کرده‌اید. موقعیت چنین است. و مشکلی که در مورد فیلم‌ها وجود دارد از همین جا سرچشمه می‌گیرد. واقعیت اقتصادی، مسئله لائوراتوار و استودیو را شامل می‌شود. لیکن، آنها فقط عوامل کار است. پرسش ما این‌ها عواملی نیست که شما فعلاً باید مورد استفاده قرار

شعبه ؟

گودارد: و ما همین کار را می‌کنیم. از آن‌ها استفاده می‌کنیم. از آن‌ها بهره‌برداری می‌کنیم. برای مثال، اگر نماهای بسیاری را که دارید با سرعت تدوین کنید، باید از وضع آدمی که در لابراتوار، کارهای مربوط به پرش‌نگاتیو را انجام دهد آگاه باشید. رئیس لابراتوار این شخص را مجبور می‌کند تا کار خود را هرچه سریع‌تر انجام دهد گویی که فقط چند نما را باید سرهم کند. متوجه که می‌شوید؟ این شخص هم درست مثل یک کارگر در خط تهیه کارخانه است و این خط تهیه فقط برای فیلم و ساختن آن، تصویر در دنبال تصویر، فعالیت می‌کند.

پرسش- آیا یکی از این تناقض‌ها مسئله پخش فیلم است؟

گودارد- بله، یکی از تناقض‌های موجود، تناقض بین پخش و تولید است. این تناقض بسیار مهم توسط امپریالیست‌هایی برقرار شده است که امور پخش فیلم را در زیر فرمان خود دارند و می‌گویند «از آن‌جا که ما فیلم‌ها را پخش می‌کنیم، خود را موظف می‌دانیم فیلم‌ها را به شیوه‌ای تهیه کنیم که بتوان آن‌ها را پخش کرد.» بنابراین، ما افراد وابسته به «گروه ژینگاورتف» مجبوریم که نقطه کاملاً متقابل این روش را در پیش بگیریم. در ابتدا ما باید بدانیم چگونه فیلمی تهیه کنیم، چگونه این فیلم را بسازیم و سوار کنیم و سپس، طرز پخش آن را نیز خواهیم آموخت. منظورم این است که با مواد خام اندک و با پول ناچیزی که در اختیار داریم، عسواره باید کوشش کنیم تا به شیوه متعارف وارد در کار پخش نشویم. شیوه قدیمی عبارت بود از ساختن و فروختن. ساختن یکی دیگر و باز هم فروختن آن. و باز هم ساختن و فروختن. حالا، این شیوه کار برای ما پایان یافته است. منظورم این است که شاید به خاطر دلایل اقتصادی و یا شاید به خاطر تصمیمات سیاسی از ساختن فیلم دست برداریم. ما در مرحله خاصی از تاریخ خواهیم دانست که آیا ساختن فیلم مهم‌تر است یا نساختن آن.

پرسش- آیا افرادی یافت می‌شوند که فیلم‌های سره و ناب انقلابی

بسازند، فیلم سیاسی به منزله یک عامل سیاسی موثر؟

گودار - شاید، اما اگر هم کسانی یافت بشوند، باید خیلی ناشناخته باقی مانده باشند؛ و باید هم چنین باشد. شاید در قاره آسیا، يك یا دو نفر پیدا بشوند و يك یا دو نفر هم در آفریقا، من به درستی نمی دانم. احتمالاً فقط در چین است که فیلمسازان با این ترتیب کار می کنند، اما در هر حال به موقعیت چین مربوط و وابسته اند. این گرایش برای چینی ها آسان تر است چرا که بیش از بیست و چند سال از برقراری دیکتاتوری توده ها می گذرد، و توده ها اینک در شرف تسلط و در اختیار گرفتن عوامل سازنده زیر بنا ورو بنای ایدئولوژیکی هستند. در نتیجه باید گفت که چینی ها واقعاً ظرفیت و صلاحیت شروع به کار در زمینه هنر و ادبیات به شیوه واقعی چینی و انقلابی را دارند.

پرسش - فیلم هایی مثل «نبرد الجزیره» و «زد» را چگونه ارزیابی می کنید ؟

گودار - عرفینم انقلابی باید از مبارزه طبقاتی یا از جنبش های آزادی بخش پدید آید. فیلم هایی که فعلاً تهیه می شود فقط به ضبط رویدادهای پردازدو بخشی از مبارزه نیست. آنها فقط فیلم هایی در مورد سیاست است که با داستان زندگی سیاستمداران همراه شده. بنظر من، این فیلم ها کاملاً خارج از چهارچوب فعالیت و تحرکی است که ضبط می کند و ابداً فرآورده يك جنبش وزاده واقعی آن نیست. در نهایت، شاید فیلم های لیبرالی باشد.

ادعای فیلم های مزبور این است که پیوسته به نقطه ضعف های جامعه حمله می کند، در حالی که فیلم های درمورد سیاست را می توان به منزله چیزی به حساب آورد که چینی ها آن را يك فشنگ بسته بندی شده با شکر و شیرینی می نامند. این فشنگ های شکر دار شیرین، خطرناک ترین فشنگ ها برای مردم است.

فیلم هایی که درمورد سیاست است معمولاً راه حلی را پیشنهاد می کند پیش از آن که به تجزیه و تحلیل مسئله بپردازد. از این رو، آنها راه حل را مقدم بر مسئله قرار می دهند. در همان زمان، واقعیت را با بازتابها اشتباه می کنند. يك فیلم، واقعیت نیست، بلکه فقط يك بازتاب است. فیلمسازان

بورژوا توجه خود را به سوی بازتاب‌های واقعیت معطوف می‌کنند. ما با واقعیت آن بازتاب سروکار داریم. اما در این زمان، باید در ابتدا به بررسی چند منبع پردازیم. این، يك موقعیت واقعی است. فیلم‌هایی که از جانب تلویزیون بریتانیا، ایتالیا و فرانسه به ما ارجاع شد، پس از بازبینی، رد شد چرا که این فیلم‌ها، نظام‌بنیادی آن کشورها را شدیداً مورد حمله قرار می‌داد. و آنها نیز ما را با همان سوءظنی نگاه می‌کنند که سازمان «اف.بی.آی» را. و بالطبع، برای ما امکان دریافت جایزه اسکار یا فروش فیلم خودمان به CBS (یکی از سه شبکه بزرگ تلویزیونی در آمریکا که گویا توسط صاحبان یهودی اداره می‌شود) وجود ندارد. ما مطلقاً در چنین موقعیتی قرار نداریم.

گورن - سینما در زمانی اختراع شد که هنرهای قدیمی بورژوایی در شرف نزول و زوال بود. در نتیجه، از سینما برای تقویت تمامی اشارات تلویجی هنرهای دیگر استفاده شد. در واقع، فیلم‌های هالیوود از همان قماش پوسیده و شکل تعریف شده «روانی-سیاسی» نوول است.

گودار- با نگاهی به زندگانی امیل زولا، نمونه خوبی در پیش‌رو خواهیم داشت. او به منزله نویسنده‌ای، متری آغاز به کار کرد و با کارگران معدن محشور بود و از موقعیت طبقه کارگر اطلاع داشت (توضیح مترجم: به کتاب «ژرینال» نوشته زولا رجوع کنید تا صحت این گفته‌ها معلوم شود). آنگاه، همینقدر که توانست نسخه‌های بیشتر و بیشتری از کتاب‌هایش را به فروش برساند، به صورت يك بورژوای واقعی درآمد و مقارن همین احوال بود که دوربین عکاسی هم اختراع شد. آنگاه، او در مقام يك هنرمند شروع به عکاسی و عکسبرداری کرد. اما در پایان زندگانی خودش چه نوع عکس‌هایی می‌گرفت؟ فقط به تصویر برداری از همسر و فرزندانش در باغ قناعت کرد. در آغاز، در کتاب‌هایش به بررسی عوامل اقتصادی و احتساب کارگران ذغال سنگ می‌پرداخت. تفاوت را می‌بینید؟ او دست کم می‌توانست باز هم با عکسبرداری از اعتصاب‌گران آغاز کرده باشد اما در حال عکسبرداری از همسرش در باغ خانه شان درست همان کاری را همیشه

کرد که نقاشان امپرسیونیست نیز در حال انجام آن بودند. «هائده»، نقاش معروف امپرسیونیست، تصاویری از ایستگاه راه آهن را بر تابلوهای خود منتشر می‌زد. اما دریغ که مطلقاً از اعتصاب بزرگی که در ایستگاه جریان داشت، آگاه نبود. در نتیجه، این نکته را می‌توان ثابت کرد که مراحل پیشرفت فنی سینما و اختراع دوربین به معنای ترقی نبود بلکه فقط نوعی وسیله متفاوت و شکرت تازه‌ای برای انتقال همان خزعاتی بود که در نول یافت می‌شد. با همین دلیل است که رابطه بین نول و فیلمسازی، به طریقی که فیلمنامه نوشته می‌شود و شیوه‌ای که کارگردان، بازیگران مورد نظر خود را برای اجرای نقش شخصیت‌ها برمی‌گزیند، در واقع همگی برای تقویت بنیادهای همان ایدئولوژی طبقه حاکم است. خط داستانی، راه را برای مرگ نول همراه کرد. نویسندگان نول از تطبیق دادن خود با این تغییر و دگرگونی متری جنبش انقلابی شدند چرا که هرگز منبع و سرچشمه پیدایی خط داستانی را مورد بررسی دقیق قرار ندادند. این خط داستانی توسط چه کسی ابداع شده بود؟ برای چه کسی و علیه چه کسی؟ در فیلم، عوامل فنی سره و ناب وجود ندارد، و در واقع هیچ چیزی مثل یک دوربین بی طرف یا زوم یافت نمی‌شود. فقط کاربرد اجتماعی زوم، مطرح است و همچنین کار برد اجتماعی دوربین. کاربرد اجتماعی دوربین شانزده میلی متری هم می‌توانست وجود داشته باشد. اما زمانی که این دوربین ساخته شد، هیچ گونه تجزیه و تحلیلی از کاربرد اجتماعی دوربین سبک وزن و قابل حمل شانزده میلی متری به عمل نیامد. با این ترتیب، کاربرد اجتماعی آن توسط هالیوود مهار شد.

پرسش - آیا امکان دارد که همه شکل‌های هنری به اندازه فیلم، متضمن عناصر ایدئولوژیکی در مبارزه انقلابی باشد؟

گودارد تصور می‌کند که برای نقاشان و پیکره سازان مشکل‌تر باشد، و خیلی مشکل‌تر برای هنرهایی مثل تئاتر و موسیقی، چرا که علم موسیقی، و کاربرد اجتماعی موسیقی کاملاً در اختیار ابریا نیست و است و فعلاً راه متفاوت دیگری وجود ندارد. به گروه «رولینگ استونز» توجه کنید. چند

سال قبل، افراد این گروه را به عنوان هیپی‌های پیشرو بشمار می‌آوردند که پس از «بیتل‌ها» قرار دارند، اما نگاه کنید که چه رخ داده است. افراد گروه «رولینگ استونز» برنامه‌ای در «آلتامونت» اجرا کردند و اجازه دادند تا موقعیتی پیش‌آید که چند نفری کشته بشوند. ظاهراً، دیگر چیزی برای گفتن باقی نمی‌ماند،

گوردن- تعریف یک شکل اصلی هنر که بیش از شکل‌های دیگر هنری نمایشگر جنبش سیاسی جاری باشد، خیلی مشکل است. اما در این خطه- مشی سیاسی، برای یکپارچگی و اتحاد عناصر مختلف مبارزه، فیلم خیلی سودمندتر از موسیقی است. اما این گفته، به عنوان مثال، به معنای آن نیست که مثلاً در چین، تمامی شکل‌های هنری نمی‌تواند انقلابی باشد. گودار- ما تصور می‌کنیم که در این زمان، موسیقی در چین، کمتر از تأثیر انقلابی است دقیقاً به این خاطر که سنت تأثیر در این کشور، بیش از موسیقی، چینی است. برای مثال، سیاه‌پوستان آمریکایی در مورد موسیقی خود با مشکل بزرگی روبرو شده‌اند، زیرا موسیقی آنان توسط سفیدپوست‌ها به سرقت رفته است. از این رو، سیاه‌پوستان در ابتدا باید آنچه را که از دست داده‌اند به دست آورند و پس از آن باید تغییرهایی در این موسیقی بوجود آورند چرا که سفیدپوستان توانسته‌اند آواها و نواهای مخصوص موسیقی سیاه‌پوستان را در موسیقی خود داخل کنند و این فراگرد باز سازنده، فراگردی واقعاً مشکل و فرساینده است.

پرسش- آیا امکان دارد مرحله‌ای پیش‌آید و شما تصمیم بگیرید که در ساختن فیلم، هدف و ارزش قابل ملاحظه‌ای وجود ندارد؟ آیا ممکن است که تصمیم بگیرید نیروی خلاقه خود را بطور کامل صرف پیشبرد و اشاعه نوع متفاوتی از فعالیت‌های انقلابی بکنید که اجازه فیلم ساختن را به شما نخواهد داد؟

گودار- خوب، فعلاً چیزی نمی‌توان گفت چرا که هنوز با فیلم سروکار داریم. بعضی‌ها به «چه‌گوار» چشم دارند زیرا در حال جنگ و

مبارزه از پا درآمد و فکر می‌کنند که آنها هم باید همین کار را بکنند، لیکن باید خاطر نشان کرد که چنین تصویری، کاملاً رومانتيك است. مادر این‌جا از نحوه سازماندهی و تشکل که توسط پیشگامان فلسفه عامی و پیروان بزرگ ایشان مطرح شده است، سخن می‌گوییم. سازماندهی به معنای تغییر روش زندگی است، حتی زندگی شخصی فرد را نیز شامل می‌شود. به معنای واقعی ارتباط داشتن با شیوه‌ای نوین است. برای من، به معنای کار کردن با «ژان پییر» در ساختن فیلم‌ها است. به معنای داشتن توانایی فکری برای کار کردن و درک کارگرانی است که با آنها ارتباط داریم. اما در عین حال به معنای سازمان دادن به زندگی خود من است، برای مثال، ارتباط داشتن با تمامی آنها، و همچنین ایجاد تغییری سازنده در رابطه با همسر من.

پرسش- این که شدیداً مشکل بنظر می‌رسد. و همچنین بنظر می‌رسد که افراد بسیاری، اگرچه ممکن است تندرو هم باشند، فقط به خاطر رابطه با هویت مقدم اجتماعی خود، در فعالیتی سیاسی درگیر می‌شوند یا کاری را انجام می‌دهند در حالی که زندگی شخصی آنها کاملاً جدا و دست نخورده باقی می‌ماند.

گودارد- بله البته، و این کار به همان اندازه برای بورژواها مشکل است که برای کارگران. تلاش اصلی رادانشجو یا بورژوا باید به عمل آورد، زیرا آنها در موقعیتی هستند که می‌توانند امکان انجام چنین گذر انتقالی را سریع‌تر از کارگران داشته باشند. و در زمان حال، این جایی است که مشکل واقعی خود می‌نماید.

پرسش- راجع به مشکل فراهم آوردن حمایت مالی برای ساختن فیلم- هایتان چه دارید بگویید؟ در آثاری که بازارهای فروش و منابع پخش فیلم، مثل ایستگاه‌های تلویزیون، هر روز بیش از روز پیش از منقاد و نوع فیلم‌هایی که شما می‌خواهید بسازید و دلایلی که برای ساختن آن فیلم‌ها دارید آگاه می‌شوند، آیا بیشتر منابع معمولی برای کسب حمایت مالی و گردآوری پول، کاملاً دور از دسترس نخواهد بود؟

گودار- با توجه به همین دلیل است که امکان دارد مجبور بشویم تا فقط در حومه شهر یادریک کارخانه بخصوص با کمک نوار تلویزیون به کار خود ادامه بدهیم. تنها امکان دیگر می تواند درخواست پولی برابر با ده سنت در هر هفته از دویست نفر باشد با این منظور که اطلاعاتی «از» آنها را به خودشان برسانیم. و این کار، کاری سیاسی خواهد بود اما فعلاً چهار فیلم در دست تهیه داریم که قرار است برای Grove Press بسازیم. این شرکت هم اکنون دو فیلم را به طور مساعده خریداری کرده است. این عمل برای ما چه مفهومی دارد؟ به معنای آن است که می توانیم عوامل بخش این فیلم ها را به جز در آمریکا کنترل کنیم. و از سوی دیگر، به معنای دریافت پول بیشتری از تمامی درآمد ما در دو سال گذشته است و در نتیجه برای شش یا هفت ماه فرصت و امکان فکر کردن و کار کردن روی فیلم را خواهیم داشت. و همچنین به معنای آن است که برای شش ماه با مشکل نان و غذا روبرو نیستیم و امکانات خلافت بیشتری در اختیار داریم. به معنای آن است که می توانیم دستمزدی برابر به افرادی بپردازیم که با ما کار می کنند. با وجود این، هنوز هم نمی دانیم که «گرووپرس» کیست یا چیست، لیکن مامی دانیم که چیستیم و کیستیم. بنابراین، نخستین فیلم قرارداد جدید، «ولادیمیر و روزا» نام دارد که به بررسی مسایل جنسی می پردازد. مامی دانیم که «گرووپرس» به همان اندازه به مسایل و عوامل اروتیک توجه دارد که سیاست و هنر آوانگارد. و نظر به این که رییس شرکت مزبور به چنین کارهایی علاقه دارد ما هم کوشش کرده ایم تا در این چهارچوب کار کنیم و بهترین فیلمی را عرضه بداریم که از عهده ما برمی آید. اما در همان زمان، مجاهدان سیاسی هم می توانند چیزی از این فیلم ها بیاموزند. و اگر آنها از این که فیلم توسط «گرووپرس» کنترل و اداره می شود خشمگین بشوند که این خود یک تناقض است، دست کم از نظر ساختن و عرضه کردن فیلمی که مردم را ناراحت و آشفته خواهد کرد، کاری مترقی خواهد بود. از این رو، اگر افراد مجاهد واقعاً به خشم آیند، شاید این خشم بتواند به فعالیتی سیاسی

منجر بشود. در این که تناقضی وجود دارد جای هیچ تردیدی نیست، لیکن پاسخ هم کاملاً روشن است: ما در برخورد و بررسی تحلیلی خود از آنهایی که طوری عمل می‌کنند که گویی انقلاب هم اکنون رخ داده است، خیلی واقع‌بین‌تر هستیم.

پرمش-اگر يك شرکت بزرگ فیلمسازی به شما مراجعه کند و بگوید که مثلاً پانصد هزار دلار برای ساختن فیلمی از روی فیلمنامه‌ای که آنها انتخاب کرده‌اند در اختیارتان می‌گذارد به این پیشنهاد چگونه واکنش نشان خواهید داد؟

گودار- مایه درنگ می‌پذیریم، دست کم امروز آن را بی‌درنگ می‌پذیریم. از فردا اطلاعی ندارم! فعلاً که شدیداً به پول نیاز داریم. حتی هنگامی که فیلمسازی بورژوا بودم هرگز چنین مبلغی به من پیشنهاد نشد، حتی موقعی که «پی‌روی دیوانه» یا «زن شوهردار» را می‌خواستم بسازم. لیکن حالا، هیچ‌کس چنین مبلغی را پیشنهاد نخواهد کرد.

پرمش- آیا می‌توانید فیلمی تجاری با نیت بهره‌برداری از منافع آن برای طرح‌های سیاسی دیگر خود بسازید؟

گودار- تقریباً به قراردادی می‌ماند که با شرکت «یونایتد آرتیستز» داشتم و يك سال پیش از جانب آنها فسخ شد. قرار بر این بود که فیلمی با عنوان **Little Murders** از روی نوشته «جولز فایفر» بسازم. دو فیلمنامه‌نویس ورزیده با نام‌های «رابرت بنتون» و «رابرت نیومن» در اختیار داشتیم که بر طبق دستورهای راهنمایی‌های ما فیلمنامه‌ای آماده کردند و آنگاه روسای یونایتد آرتیستز به رابرت نیومن گفتند که «خیلی خوب... فیلمنامه‌تان خوب است، اما ما نمی‌خواهیم با این گودار سروکاری داشته باشیم.» من فکر می‌کنم که این دو فیلمنامه‌نویس، لیبرال‌های صادقی هستند- آنها پول را پس دادند و آن وقت بود که یونایتد آرتیستز هم بی آن که چیزی به من بگوید، قرارداد را فسخ کرد. و پنجهزار دلار باقیمانده از قرار دادم را نیز به من نپرداختند. ظاهراً یونایتد آرتیستز شنیده بود که ما فیلمی برای

مصاحبه با گروه ژیمناورن/۱۳۵

تلویزیون ساخته ایم که رد شده بود و آنها هم می ترسیدند که مبادا در چهار دیواری مملکت خودشان مورد حمله قرار بگیرند.

پرسش- مطالبی که گفتید واقعاً پاسخ پرسش نبود.

گودار- اگر آنها می گفتند که ما چه کاری باید بکنیم، فیلم رامی ساختیم و سعی می کردیم پول را به شیوه مطلوبی خرج کنیم. در نتیجه، کوشش ما بر این منوال می بود که با در نظر گرفتن جنبه های سیاسی، با افراد و اعضای وابسته به اتحادیه کارکنیم و مقداری از پول را با آگهی هایی که در مجله «ورایتی» (توضیح: این مجله در واقع ارگان شرکت های فیلم سازی است و خبرهای دست اول هالیوود را چاپ می کند) چاپ می کردیم به شیوه ای سیاسی مورد استفاده قرار بدهیم. البته، کارچندان مهمی نمی توانست باشد و منظور، فقط پول گرفتن بود. اما لااقل می توانست به معنای دخول در جنگ و جدل باشد. تنها افرادی که فعلاً می توانند پولی برای ساختن فیلم به ما بدهند، بعضی از اوقات، این کار را کاملاً از روی ترحم و خیرخواهی می کنند.

پرسش- آیا «ولادیمیر وروزا»، فیلمی داستانی خواهد بود؟

گودار- در «ولادیمیر وروزا» باردیگر، داستان را تجربه خواهیم کرد، لیکن از نظر بیننده عادی داستان مشکلی خواهد داشت. دقیقاً در آغاز چنین تجربه تازه ای در فلسطین بودیم، چرا که موقعیت فلسطینی ها با صراحت و وضوح فراوان همراه بود. مسیری که به قصه و داستان منتهی می شود، هنوز روشن نیست و پیچ و خم هایی دارد.

پرسش- آیا این حرف، اشاره به هدف مشخصی دارد- ساختن فیلم های

انقلابی داستانی؟

گودار- ما فکر می کنیم که همه فیلم ها داستان و قصه است و واقعیت، واقعیت باقی می ماند. همین. تصور نمی کنم که فیلم های مستند، واقعیت باشد. قصه، قصه است و واقعیت، واقعیت و تمامی فیلم ها، قصه است. تنها مسئله، کوشش برای ساختن قصه ای انقلابی است. قصه پردازی

بورژوازی و دستیابی به قصه انقلابی به معنای راهپیمایی از میان کشورهای است که تاریکی و ظلمت بر آن‌ها مستولی شده.

پرسش- آیا فیلم مربوط به سازمان «الفتح» با نام «تاپیروزی» را موفق‌ترین کوشش سینمایی خود می‌دانید؟

گورن- من که چنین فکر نمی‌کنم. هر جنبش سیاسی، متضمن وابستگی به يك جنبش آزادی بخش سیاسی است و ما به سوی هدف مورد نظر برای کسب آزادی خودمان به راه افتاده‌ایم.

گودار- مسئله این است که چگونه می‌توانیم این جنبش آزادی بخش را به داخل مبارزه‌های طبقاتی نیز بکشانیم.

پرسش- آبادر آمریکا موقعیتی واقعاً انقلابی که به نحوی با موقعیت مردم فلسطین قابل مقایسه باشد، وجود دارد؟

گودار- این دو وضعیت را نمی‌توان با یکدیگر مقایسه کرد.

پرسش- بنابراین، فیلم فقط می‌تواند عاملی موثری از درگیری سیاسی شما با موقعیت سیاسی خاصی باشد که خود را به آن وابسته می‌دانید؟

گودار- درست مثل رابطه بین زن و مرد می‌ماند. شما فقط زمانی می‌توانید با یکدیگر کار کنید که هر يك از شما، بیرون و درون دیگری باشد. در غیر این صورت، حاصل کار فقط يك ازدواج بورژوازی خواهد بود. برای مثال، قراردادی که ما با «گروو پرس» امضا کرده‌ایم، ازدواج و پیوندی بورژوازی است. اما فعلاً ایرادی ندارد چرا که امروزه این روش متداولی است که مردم ازدواج می‌کنند...

پرسش- فیلم‌های قدیمی خود را چگونه ارزیابی می‌کنید، به ویژه آن فیلم‌هایی که مثل «دختر چینی»، «لجن سیاسی تند و پرکنایه‌ای دارد»؟

گودار- این فیلم‌ها، آثاری سینمایی به سبک هالیوود است چرا که من پیش از این، هنرمندی بورژوا بودم. این فیلم‌ها، اجساد بی‌جان از دوران گذشته زندگانی من است.

پرسش- بگوئید که این گسستن از شیوه فیلم‌سازی بورژوازی به خاطر

آغاز دوره فیلمسازی انقلابی دقیقاً در چه مرحله‌ای از زمان رخ داد؟
گودارد- در خلال رویدادهای «مف ثوئن» ۱۹۶۸ در فرانسه.
پرمش- آیا در بین فیلم‌های اولیه، فیلمی وجود دارد که شما آن را به
خاطر کیفیت کمایش شایسته‌اش بپذیرید؟

گودارد- شاید «تعطیل آخر هفته» و «پی‌بروی دیوانه». نکات گاه
جالبی هم در فیلم «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم» یافت می‌شود. فیلم
«يك به اضافه يك»، آخرین فیلم بورژازی من بود. از ساختن این فیلم،
احساس نخوت و غرور فراوانی داشتم و فکر می‌کردم که با همین آسانی
می‌توانم درباره انقلاب صحبت کنم- یعنی تصاویری ضبط کنم با این تصور
که از معانی این تصاویر آگاه هستیم.

پرمش- درباره فیلم ONE A.M. (يك فيلم آمریکایی) که دو سال پیش
در خلال آخرین سفر خود به ایالات متحده ساختید چه می‌گویید؟ آیا این
فیلم را به پایان خواهید رساند؟

گودارد- خیر، باید بگویم که این طرح، طرح مرده‌ای است. در آغاز
که فیلم‌های چاپ شده را نگاه می‌کردیم در این تصور بودیم که می‌توانیم
آن را با دو یا سه روز تدوین تکمیل کرد، اما ابداً چنین نشد. اینك دو
سال از عمر این طرح می‌گذرد و به دوره کاملاً متفاوتی تعلق دارد. زمانی
که به فیلمبرداری این فیلم مشغول بودم، مانند هنرمندی بورژوا فکر
می‌کردم که صرفاً می‌توانم با افرادی مثل «الدريج کلیور» و «تام‌هیدن»
تماس بگیرم و با آنها مصاحبه کنم. اما کاملاً اشتباه بودم. و «تام‌هیدن»
هم اشتباه کرد که به من اجازه داد تا با او مصاحبه کنم چرا که این عمل،
فقط بخشی از يك بازی فیلمسازی بودنه يك فعالیت سیاسی. زمانی که در
«برکلی» بودم در این باره با «تام‌هیدن» صحبت کردم و از او پوزش خواستم
و صراحتاً به او گفتم که فکر می‌کنم اشتباه کردم. اما «الدريج کلیور» اشتباه
نکرده بود. برای انجام این مصاحبه، هزار دلار پول نقد به او پرداختیم
و پذیرش این مبلغ از سوی «کلیور» کار درستی نبود. عمل او در بردارنده

تصمیمی سیاسی بود. او برای فرار از آمریکا به پول نیاز مبرم داشت. پرسش- آیا هنوز هم با دوستان دوران بورژوازی خود رابطه‌ای دارید، افرادی مثل تروفو، کوتار؟

گودار- خیر، واقعاً خیر. ما دیگر چیزی برای صحبت کردن نداریم. ما اینک علیه یکدیگر مبارزه می‌کنیم، نه به منزله فرد، بل از این نظر که آنان فیلم‌های چرند بورژوازی می‌سازند و من هم فیلم‌های به اصطلاح انقلابی (خنده).

پرسش- امکان دارد که بعضی از بینندگان به خاطر کیفیت صدای فیلم‌های «صداهای بریتانیایی» و «پراودا» و همچنین کیفیت رنگ فیلم اخیر، خشمگین بشوند. آیا این مسایل فنی، مسئله زمان و پول بود یا ازجهاتی، عمدی؟

گودار- فیلم «صداهای بریتانیایی» را بایستی با صدای بلند نمایش داد به ویژه در طی نمای طولانی حرکت دوربین در کارخانه «بریتیش موتور کمپانی» که فیلم با آن آغاز می‌شود. این فیلم در اصل برای نمایش در تلویزیون ساخته شد و سروصدای وحشتناک آن، نکته مهمی است. برای مردمی بورژوا که در خلال این صحنه یازده دقیقه‌ای احساس ناآرامی می‌کنند، شاید به فکر بیفتند که چگونه کارگران باید در تمامی زندگی خود، هر روزه با این صدای بلند و گوشخراش و فرساینده سروکار داشته باشند و چه عذابی را متحمل بشوند.

از نظر فنی، مشکلاتی در استفاده از دوناوار صدا وجود داشت و در ضمن، فرصت درهم آمیزی صدا هم خیلی کم بود. اما، مهم این نیست که هر کلمه شنیده و درک بشود. ولیکن درباره «پراودا» باید بگویم که فیلم خام مناسبی در دسترس نداشتیم، اما ظاهر رنگ باخته فیلم، رنگ درستی است. چکسلواکی، از نظر سیاسی، یک کشور رنگ باخته است. از سوی دیگر، شخصی که کارهای مربوط به نوار صدای «پراودا» را برعهده داشت، آدم بی تجربه‌ای بود و ما هم فرصت چندانی برای تکرار نداشتیم. با این همه،

مصاحبه با گروه زیگموند/ ۱۳۹

باز هم باید بگویم که منظور آن نیست تا هر چه که گفته می‌شود، دقیقاً شنیده و درك بشود.

پرسش- شما به بعضی از سینماگران اشاره کردید که احتمالاً از عناصر مَترقی که در آثارشان یافت می‌شود، آگاه نیستند اما صلاحیت این را دارند تا سینماگرانی پیرو فلسفه علمی باشند. آیا ممکن است در این باره توضیحی بدهید؟

گودارد- بله، موقعی که از کاربرد اجتماعی تکنیک‌های سینمایی صحبت می‌کنم، این مورد درست است. من فقط گفتم که افرادی مثل «جری لوییس» یا «لورل و هاردی»، چنانچه اگر در زمان انقلاب روسیه می‌بودند، می‌توانستند فیلم‌های علمی بسازند چرا که از نظر بیولوژیکی، توانایی و صلاحیت این کار را می‌داشتند. یا اگر آنها هم اکنون در چین می‌بودند، انقلاب چین می‌توانست از این استعدادها و توانایی‌های فکری به شیوه‌ای انقلابی استفاده کند. فقط در ذهن خود، «لورل» را به عنوان یک کمیسر سیاسی مجسم کنید و «هاردی» را به منزله یک دهقان. در تکنیک آنها، در تصاویر و صدای فیلم‌هایشان، امکان تجزیه و تحلیلی سیاسی وجود دارد. آنها به بررسی مفاهیم- مفاهیم بورژوازی- پرداختند، اما با وجود این، فقط و فقط سروکار داشتن با مفاهیم بود. حتی برادران مارکس هم این کار را نکردند چرا که اینان به نمونه آدمی مثل «جری روبین» نزدیکتر هستند. آنها با مفاهیم سر و کار ندارند. جری لوییس و «لورل و هاردی» را می‌توان در رده هنرمندانی که پیرو فلسفه علمی هستند، قرارداد.

گورن- در فیلم‌های «لورل و هاردی» مطلقاً حالتی احساسی یافت نمی‌شود و در فیلم‌های جری لوییس، فقط چند مورد محدود. حال آن که در فیلم‌های چارلی چاپلین، فقط احساس است که به چشم می‌خورد. گودارد- و تمامی این احساسات و عواطف را می‌توان با کمک توده‌ها تغییر داد...

گورن- جری لوییس و «لورل و هاردی»، لاف‌زن، برای این که به مان‌شان

بدهند سینما در واقع چیست، کوشش دامنه‌داری از خود بروز می‌دهند هیچ چیزی واقعیت انگاشته نمی‌شود.

گودار- با این ترتیب باید یادآور شد آنچه که گفتیم فقط برای خنده و تفریح نبود.

پرسش- تصور می‌کنم که متوجه منظورتان شده باشم اما بسیاری از مردم آنچه را که جری لوییس انجام می‌دهد جدی نمی‌گیرند، چرا که بنظر می‌رسد او با معیارهای طبقه متوسط آمریکایی در شکل «کمیک استریپ» و سطحی سروکار دارد.

گودار- باید به این نکته توجه داشت که جری لوییس و «لورل وهاردی» واقعاً از يك فيلم، «تخته سیاه»ی می‌سازند. يك «تخته سیاه» بورژوازی، لیکن در هر حال، تخته سیاه است. «تخته سیاه»ی که بتوان روی آن چیزهایی نوشت، دانشگاه نیست. اما روی این «تخته سیاه» امکان ساختن و ایجاد خیلی چیزها وجود دارد.

پرسش- لابد منظور از «تخته سیاه» بطور تلویحی اشاره به فراگیری و تفهیم موقعیت است. آیا تأثیر بالقوه‌ای در بهره‌گیری از فیلم برای برانگیختن احساسات و آنگاه، بکار بردن آن احساسات وجود دارد؟

گودار- البته، اما برای احساسات هم باید جای مناسبی در نظر گرفت. ولی تاکنون، احساسات در وضع مهار شده‌ای قرار داشته است. نخست احساسات و آنگاه مفاهیم. ما باید عکس این معادله را انجام بدهیم و البته وقتی که می‌گوییم به احساسات اعتقادی نداریم، فقط برای زمان خاصی است. این مدت زمان خاص می‌تواند صد سال باشد، اما در عین حال، باید احساسات را پس از مفاهیم مورد بررسی و بهره‌گیری قرار بدهیم. برای مثال، در پایان فیلم فلسطینی، کوشش ما بر این است که از عوامل احساسی بهره بگیریم، لیکن فقط به خاطر این که امکان استفاده صحیح از آن را در اختیار داریم. ما می‌توانیم از آهنگ یا آوازی استفاده کنیم و همراه با آن، حالتی از صمیمیت و محبت مطبوع پدید می‌آید، اما از آن جا که مقدم

مصاحبه با گروه ریگاورتف/۱۴۱

بر هر چیز دیگری، مبارزه مسلحانه‌ای جریان دارد، صمیمیت محبت آمیز حاصل از آن را به شیوه درستی می‌توان احساس کرد. این آواز یا آهنگ، آدمی را به فراموش کردن و گریز از واقعیت‌ها ترغیب نمی‌کند، برعکس، وجود پرملاکت و جدی آن را تشدید می‌کند.

پرسش- نکته جالب دیگر، تفاوتی است که شما بین تصویر برداری و تصویر سازی قایل می‌شوید و نکته دوم، رابطه بین صدا و تصویر. این مفاهیم، از نظر سیاسی، چگونه به یکدیگر مربوط می‌شود؟

گودار- به خاطر این که شما امروزه در آمریکا یا ما در فرانسه به جامعه ویژه‌ای وابسته‌ایم، موقعی که سخن می‌گویید فکر می‌کنید که کلمات ونحوه ساخت و ترکیب آنها از جانب شما همراه یکدیگر پیش می‌رود و وحدت کاملی به وجود می‌آید. لیکن، وحدتی وجود ندارد. بین آنچه می‌گویید و آنچه را که فکر می‌کنید چالش و برخوردی دائمی با شیوه زندگی شما در یک وضع خاص اجتماعی جریان دارد. آدمی به تنهایی نمی‌تواند وحدت عوامل سازنده جامعه باشد و کوشش می‌کند تا به صورت وحدت عوامل درآید، لیکن حقیقت این است که چنین تصویری باطل است. و فیلم هم به سادگی- از آن جا که فقط تصویر و صدا است- نمایشگر این واقعیت می‌تواند باشد که نکته اصلی و مورد نظر فقط اضافه کردن به یکدیگر و رویهم‌انباشتن نیست- این درگیری‌ها، چالش بزرگی است. هالیوود معمولاً تنها کاری که می‌کند، افزودن صدا به تصاویر روی پرده است و درست به این می‌ماند که شما تمبری را روی نامه‌ای بچسبانید.

پرسش- دقیقاً بگویید که منظورتان از فیلم به منزله یک وحدت ارگانیک چیست؟

گودار- خوب، با این منظور که فیلم را از نظر اقتصادی و زیبایی شناسی، به عنوان فرآورده‌ای ایدئولوژیکی برای هدف و قصد متفاوتی، بسازیم. یک فیلمساز بورژوا چکار می‌کند؟ او با صدا و تصویر سروکار دارد. او نیز در حال ساختن و سوار کردن است. لیکن برای چه این کار را می‌کند؟ برای بدست آوردن و رسیدن به مرحله نمایشی تجسمی که حقیقتی تر

از واقعیت است و برای قابل پذیرش در آوردن فرآورده افکار و اخورده خود از صدها تکه نوار صدا استفاده می کند، مثلاً می خواهد موقعی که کسی پایش را روی فرش اتاق می گذارد، دقیقاً همان صدای پا را در اختیار داشته باشد. اما، همه تلاش‌ها، مفهومی بالاتر از این ندارد. او فکر می کند که این کار، پیروی صرف از واقعیت است، اما چنین نیست. مانیز همین عناصر را مورد استفاده قرار می دهیم، لیکن شیوه کاربردی که برای آنها در نظر می گیریم موجب دگرگونی‌هایی اساسی می شود. در نتیجه، مقاصد ما کاملاً متفاوت از مقاصد سینماگران بورژوا است که در فیلم به عامل تصویر و صدا فقط به عنوان بازتابی از واقعیت رو کردند.

چه باید کرد؟

ما باید فیلم‌های سیاسی بسازیم
ما باید به گونه‌ای سیاسی فیلم بسازیم.
اولی و دومی در تعارض با یکدیگرند و به دو مفهوم مخالف از دنیا
تعلق دارند.

اولی به مفهوم ایده‌آلیستی و متافیزیک دنیا تعلق دارد.
دومی به مفهوم علمی و دیالکتیک دنیا تعلق دارد.
فلسفه علمی علیه ایده‌آلیسم مبارزه می‌کند، و دیالکتیک علیه متافیزیک.
این مبارزه، مبارزه‌ای بین کهنه و نو، بین اندیشه‌های نو و کهنه است.
شیوه زندگی آدمیان، نحوه فکر و اندیشه آنان را تعیین می‌کند.
مبارزه بین کهنه و نو، مبارزه طبقه‌ها است.
انجام اولی به معنای عضوی وابسته به طبقه بورژوا باقی ماندن است.
انجام دومی، گزینش و پیوستن به جبهه طبقه افزارمندان است.
انجام اولی، به معنای توصیف موقعیت‌ها است.
انجام دومی، به معنای تجزیه و تحلیل دقیق موقعیت‌های واقعی است.
انجام اولی، به معنای ساختن فیلم «صداهاى بریتانیایی» است.
انجام دومی، به معنای مبارزه برای نشان دادن «صداهاى
بریتانیایی» در تلویزیون انگلیس است.

انجام اولی به معنای درك قواعد و قوانین دنیای عینی به منظور توضیح آن دنیا است.

انجام دومی به معنای درك قواعد و قوانین دنیای عینی به منظور فعالانه تغییر شکل دادن آن دنیا است.

انجام اولی به معنای توصیف نكبت و بدبختی دنیا است.

انجام دومی به معنای نشان دادن مردم دنیا در مبارزه است.

انجام دومی به معنای نابود کردن اولی با سلاح انتقاد و انتقاد از خود است.

انجام اولی به معنای ارائه منظرهٔ کاملی از رویدادها به نام خود حقیقت است.

انجام دومی به معنای جعل کردن تصاویر بیش از حد کامل دنیا به نام حقیقت نسبی نیست.

انجام اولی به معنای صحبت از این است که پدیده‌ها چقدر واقعی است (برشت)

انجام دومی به معنای صحبت از چقدر واقعی بودن پدیده‌ها است (برشت).

انجام دومی به معنای تدوین فیلم پیش از فیلمبرداری آن، ساختن آن در حین فیلمبرداری و پس از فیلمبرداری است (ورث).

انجام اولی به معنای پخش يك فیلم پیش از تهیه آن است.

انجام دومی به معنای تهیه فیلم پیش از پخش آن، آموختن رموز تهیه آن در دنبال این اصل است که: عامل تهیه است که بر پخش تسلط و نظارت دارد؛ سیاست است که بر اقتصاد تسلط دارد.

انجام اولی به معنای فیلمبرداری از دانشجویانی است که می‌نویسند: اتحاد - دانشجویان - کارگران.

انجام دومی به معنای دانستن این است که اتحاد، کشمکش و مبارزه اضداد است برای آگاهی از این نکته که هر دو، یکی هستند.

انجام دومی به معنای مطالعه و بررسی تناقض‌های موجود بین طبقات مردم با تصاویر و صدا است.

مصاحبه با گروه زیگاورف/۱۴۵

انجام دومی به معنای مطالعه و بررسی تناقض‌های موجود بین روابط تولید کننده و نیروهای مولد است .

انجام دومی به معنای جرأت و شهامت به خرج دادن برای آگاهی از این که آدمی در چه مرحله‌ای قرار دارد و از کجا آمده، دانستن و آگاهی از موقع خود در فراگرد تولید با منظور بعداً تغییر دادن آن است.

انجام دومی به معنای آگاهی از تاریخ مبارزات انقلابی و مصمم شدن است.

انجام دومی به معنای ایجاد دانش و معرفتی علمی از مبارزات انقلابی و تاریخ و شرح وقایع آنها است.

انجام دومی به معنای دانستن و آگاهی از این که فیلمسازی، فعالیتی ثانوی، پیچ و مهره‌ای کوچک در انقلاب است.

انجام دومی به معنای استفاده از تصاویر و صداها به منزله اسلحه و دندان برای گاز گرفتن است.

انجام اولی به معنای فقط باز کردن چشم‌ها و گوش‌ها است.

انجام دومی به معنای خواندن گزارش‌های «کیانگک تسینگک» است.

انجام دومی به معنای مجاهد بودن است .

ژان لوك گودارد- ژانویه ۱۹۷۰



برناردو برتولوچی: هزار و نهصد

به دنبال نمایش فیلم «هزار و نهصد» در جشنواره «کان»، برناردو برتولوچی در خلال يك کنفرانس مطبوعاتی اظهار کرد که فیلم «هزار و نهصد» بیش از آن که فیلمی سیاسی باشد، بیانیه‌ای ایدئولوژیک است. اگرچه این تفاوت گذاری تا اندازه‌ای مبهم بنظر می‌رسد، با وجود این، نمایشگر تفاوت قاطع و مهمی است چرا که «هزار و نهصد» مفهوم محدودی ندارد و از سوی دیگر، در بر- دارنده هیچ گونه خط مشخص صریح سیاسی نیست. در عوض، ویژگی‌های شاخص و اساسی مبارزه طبقاتی در نواحی روستایی ایتالیا در خلال سال‌های سده بیستم میلادی را با زنده کردن تعدادی شخصیت‌های جالب و بررسی موشکافانه شماره بزرگی از روابط کاملاً دراماتیک تصویر می‌کند. این فیلم، مراحل توسعه قدرت دهقانان و زوال تدریجی مالکان زمیندار را با همان ترتیب زمانی که در واقعیت رخ داده، نشان می‌دهد و چگونگی رشد آگاهی طبقاتی و ایدئولوژی علمی در بین دهقانان را بازگو می‌کند. این اثر سینمایی، فیلمی غنی و چند لایه، آکنده از نیروی آزادی بخش زندگی است که با دقت و جزئیات به تجلیل شکوه فراوان و والای فرهنگ طبقه دهقانی می‌پردازد. عنوان «هزار و نهصد» که فیلم با آن شهرت یافته، اسم نادرستی است. کلمه ایتالیایی Novocento در واقع به معنای «سال‌های قرن بیستم» یا «قرن بیستم» است که توصیف دقیقی‌تری از این چکامه بزرگ و حماسی سینمایی درباره جنبش اشتراکی دهقانی است. این فیلم از نظر مقیاس و میدان دید، تقریباً به هیچ اثر دیگری در تاریخ سینما شباهت ندارد؛ شاید فیلم

«ناپلئون» اثر معروف «آبل گانس» را بتوان به عنوان سابقه‌ای قبلی در نظر گرفت، هرچند که «هزار و نهصد» را باید با قدرتمندی و تأثیر آثاری همچون اپراهای کلاسیک «ایل تراواتوره» یا حتی ... واگنر مقایسه کرد. شاید کتاب «جنگ و صلح» مناسب‌ترین همتای ادبی آن باشد.

«هزار و نهصد» پنج ساعت و ده دقیقه طول می‌کشد و در جشنواره‌کان (وبه هنگام بخش درایتالیا) در دو قسمت بازمان‌های تقریباً برابر نمایش داده شد. بخش نخست که کیفیتی غنایی‌تر و از نظر عاطفی، تأثیری قوی‌تر دارد در سال ۱۹۰۰ آغاز می‌شود. در یک ملک روستایی در منطقه «امپلیا»، در گذر یک روز، دو پسر به دنیا می‌آیند. آلفردو (رابرت دی‌نرو)، وارث املاکی است که به پدر بزرگش (برت لنکستر) تعلق دارد. اولمو (ژرار دوپاردیو)، نوۀ نامشروع مرد بزرگ (استرلینگ هیدن) یک خاندان دهقانی است. روابط و حوادث درهم بافته زندگی «آلفردو» و «اولمو»، رابطه‌های داخلی فیلم را تشکیل می‌دهد. همه شخصیت‌های فیلم «هزار و نهصد»، هر کدام به گونه‌ای سمبولیک، تراشی مشخص از طبقه اجتماعی خود را نمایشگر است و با وجود این، هر یک به طور دقیق و کاملاً انسانی، فردیت و شخصیت خود را حفظ کرده‌است. آنان، به منزله نمادها، ما را به اندیشیدن در باره تاریخ ایتالیا وادار می‌کنند؛ و به عنوان افراد انسانی، ما را به خنده، گریه، وجد و رنج کشیدن با آنها مجبور به همراهی می‌کنند.

«اولمو» در آغاز فیلم، شخصیت قوی‌تری دارد؛ چالش‌های دوران کودکی او (وپیشگامی بعدی در مبارزه طبقاتی)، دشوار و غالباً همراه با خشونت بوده است، لیکن دوستی و اعتماد این دو در برتو جوانی مشترک آنها رشد می‌کند و شکوفا می‌شود. «اولمو» تحسین غبطه‌آمیز «آلفردو» را با دراز کشیدن بین خط‌های راه‌آهنی که از آن حوالی می‌گذرد، و اجازه می‌دهد تا قطار از روی او عبور کند، به سوی خود جلب می‌کند. پنج ساعت زمان سینمایی بعد، «آلفردو» که اینک مرد سالخورده‌ای شده، زندگی خود را داوطلبانه با تکرار همین حرکت، پایان می‌دهد؛ او سرانجام با دوست دیرین و آنتاگونیست (عارض) دراز مدت دوران حیات خویش، قدرت برابری

می‌یابد و در اجرای این عمل، به گونه‌ای سمبولیک، نمایشگر فنای بورژوازی می‌شود. لیکن در این احوال، حوادث شگفتی‌آوری رخ می‌دهد.

«آلفردو» با «آدا» (دومینیک ساندای زیبا و اشرافی که نمونه یک «زن نو» دهه ۱۹۲۰ است و بر طبق خودنمایی‌های رایج زمان، سیگار دود می‌کند، اتومبیل «پوگاتی» خود را شخصاً می‌رانند و شعر نو بداهه پردازی می‌کند، آشنایی می‌شود و پس از چندی با او ازدواج می‌کند. هنگامی که «آلفردو» کنترل ماترک خود را بر عهده می‌گیرد، مدارا و اتکابرنهضت رو به رشد فاشیسم برای «آدا» تحمل ناپذیر می‌شود. آنچه که شخصیت «آدا» را می‌سازد به تدریج فرو می‌ریزد و او به مشروب‌خواری پناه می‌برد، و سرانجام «آلفردو» را ترک می‌کند. «آلفردو» هرگز از این غم خویش رهایی نمی‌یابد.

«اولمو» بایک آموزگار جوان و مجاهد (استفانیا ساندولی) ازدواج می‌کند. در اثنای که رشته‌های مبارزه دهقانی پس از جنگ بین‌الملل اول قوام بیشتری می‌یابد و ابعاد بزرگتری به خود می‌گیرد، این دو، نقش قاطعی در پیشبرد جنبش بازی می‌کنند. به‌ویژه آموزگار جوان که به خاطر شجاعت و از خود گذشتگی در راه کمک به مردم، نمونه‌ای مشخص از مجاهدان جوان آن دوران می‌شود. در ساختمان «مرکز خلق» آن منطقه که بعداً توسط فاشیست‌ها و با رهبری «آتیلا» (دونالد ساترلند)، مباشر املاک آلفردو، به آتش کشیده می‌شود، کلاس‌هایی برای سواد آموزی سالمندان تشکیل می‌دهد. مراسم تشییع جنازه سالخورده‌گانی که در این آتش‌سوزی بزرگ جان از کف داده‌اند، در آخرین روزهای پاییز، در میدان دهکده برگزار می‌شود. این صحنه، شاید تکان‌دهنده‌ترین و موثرین صحنه در تمامی فیلم باشد. «پیراهن سیاهان» در حال رژه هستند. زمستان به زودی فرا می‌رسد. بخش نخست فیلم با حالتی از تراژدی غم‌افزا و سرمازدگی و انجماد پایان می‌پذیرد؛ بخش دوم با فضایی مه‌آلود به نشانه سیطره همه‌جانبه فاشیسم آغاز و همراه می‌شود.

اگر بخش نخست به خاطر حالت غنایی خود مشخص می‌شود، بیشتر

بخش دوم، موقعیتی خطرناك و درگیر کننده را نشان می‌دهد. نیمه نخست بخش دوم با زوال و مرگ شخصیت‌ها و عوامل اجتماعی همراه و مشخص می‌شود و از نظر سبك و شیوه تصویری، حالتی غم‌افزا دارد و با سردی محیط کلی و شخصیت‌ها مطابقت می‌کند. در قالب افرادی چون «آتیلا» و همسرش «رجینا» (لأورا بتی)، ترس و وحشت‌های ذهنی و روحیه فاشیستی به گونه‌ای تصویری و همراه با خشونت آکنده از تنفر و انزجار نشان داده می‌شود. به ویژه «آتیلا» که ابعاد تقریباً خیلی بزرگتری از اندازه‌های يك انسان عادی به دست می‌آورد؛ این دوشخصیت منفور تقریباً نیمه «اپرا» بی، گهگاه از این که انسان باشند باز می‌ایستند و به سادگی، نمایشگر ایدئولوژی سرسپرده خود می‌شوند. در عوض، آنها نیز سرانجام در بهار ۱۹۴۵، به هنگامی که آزادی فرا می‌رسد به طرز وحشیانه‌ای توسط دهقان خشمگین به قتل می‌رسند.

تقریباً دو سوم زمانی پس از آغاز بخش دوم، بحث انگیزترین سکانس فیلم رخ می‌نماید. جنگ به پایان رسیده است. دهقان، املاك آلفردو را به تصرف درمی‌آورند و او را زندانی می‌کنند. اولمو پس از يك دوره همکاری با گروه‌های پارتیزانی که همگام با آنان در مخفیگاه‌ها به جنگ و گریز سرگرم بوده است، مراجعت می‌کند. به ناگهان، جشنی بزرگ و شاد در بین دهقانان سر می‌گیرد. موسیقی و رقص آغاز می‌شود. پرچم‌های سرخی را که مدت‌ها در زیر خاک پنهان کرده بودند، بیرون می‌کشند و آنها را به اهتزاز درمی‌آورند. پوست‌های استالین در همه جا ظاهر می‌شود. دهقانان، صحنه تاریخ را اشغال می‌کنند، اما در عین حال، کنترل فیلم را که ادامه داستان قطع می‌شود و پروتاگونیست‌هایش به تدریج در لابلای توده‌های مردم ناپدید می‌شوند، در اختیار می‌گیرند. این سکانس، خیلی طولانی است و فقط زمانی پایان می‌پذیرد که يك واحد پارتیزانی، دهقانان گرد آمده را به تحویل دادن سلاح‌هایشان ترغیب می‌کند. در این مرحله، بار دیگر پروتاگونیست‌ها ظاهر می‌شوند و فیلم باز نوعی موخره داستانی پایان می‌یابد و در خلال آن، «اولمو» و «آلفردو» ی سالیخورده را می‌بینیم که هنوز با یکدیگر سرنزاع و مراقبه دارند و تال‌حظه‌ای

که «آلفردو» خود را به زیر چرخ های قطار سریع السیر در حال حرکت می اندازد، مشاجره آنها ادامه دارد.

شاید مطالب تحلیلی بیشتری در مورد این سکانس در مقایسه با هر سکانس دیگری در فیلم «هزار و نهصد» نوشته شده باشد. حوادث سر نوشت ساز این سکانس به عنوان يك مرحله پر شکوه و انقلابی در سبك و شیوه ارائه و از سوی دیگر، در سلاست و روانی فیلم، و همچنین موردی برای مشاجره با پخش کنندگان آمریکایی بوده است که طبعاً احساس می کنند بهترین محل برای شروع به بریدن با منظور کوتاه کردن فیلم، در همین جا است. تردیدی نیست که سکانس مزبور، احساس و ظاهر متفاوتی دارد، نظریه این که - اگر اغراق نباشد - می توان گفت خارج از زمان قرار می گیرد، اما بقیه فیلم که به خاطر آورنده دوره های گوناگونی است که حادثه در آن ها رخ می دهد، با شیوه ای سنتی به تصویر برگردانده شده است. برای نمونه، بسیاری از صحنه های دهه ۱۹۳۰ در فیلم «هزار و نهصد»، فیلم های فرانسوی آن دوره، و همچنین فیلم «سازشگر»، یکی از آثار قبلی برتولوچی، را در خاطره ها زنده می کند.

توصیف عظمت فیلم «هزار و نهصد» در این نگاه گذرا و مطالب اندک که اشاره شد، دشوار است. فیلم «هزار و نهصد» شامل صحنه های فراموش نشدنی فراوان، بازی های خوب، زمینه ای شدیداً دراماتیک و روانی، قدرت عاطفی، و چنان نظام غنی سمبولیسم سیاسی می شود که سرانجام در برابر هر گونه خلاصه توصیفی سربه مقاومت بر می افرازد. همینقدر گفتن بس که «هزار و نهصد»، يك تجربه فراموش نشدنی سینمایی است. همواره باید امیدوار بود که آن را در کلیت، یعنی همراه با سکانس های مربوط، تماشا کرد.

در متن مصاحبه ای که به دنبال می آید، برتولوچی درباره فیلم «هزار و نهصد» و همچنین درباره وضع سینمای امروز سخن می گوید و چشم اندازهای تازه ای را در برابر چشم هایمان می گشاید. تنها سینما نیست که موردی برای تجزیه و تحلیل می شود بلکه تمامی نظام فکری دنیای امروز نیز مورد

پرسش قرار می‌گیرد.

گفت‌وگو با برناردو برتولوچی

پرسش - به طوری که از قرائن برمی‌آید، بینندگان آمریکایی ممکن است اقبال دیدن نسخه کامل پنج‌ساعت و ده دقیقه‌ای «هزار و نهصد» را که در جشنواره کان به نمایش درآمد به دست نیاورند. گویا مشکلاتی برای پخش کنندگان آمریکایی وجود دارد و شایع است که آنها از شما خواهند خواست فیلم را کوتاه کنید که در این صورت، احتمالاً جنجالی برپا خواهد شد.

برتولوچی - اگر صحنه‌ای از فیلم بریده شود، همه روزنامه‌ها واکنش نشان خواهند داد. من واقعاً روی این نکته حساب می‌کنم. در هر حال، من یقین دارم که این فیلم با همین ترتیبی که هست، پخش خواهد شد زیرا پخش کنندگان مستقلی هستند که آن را می‌خواهند. آنها به فیلم «هزار و نهصد» ایمان دارند، از آن خوششان می‌آید، و می‌گویند که این فیلم، نمایشگر چیزی است که نمونه‌اش پیش از این هرگز در آمریکا دیده نشده است، چیزی که برای عامه مردم آمریکا، تکان دهنده و هیجان‌انگیز خواهد بود و من نیز با آنها هم عقیده هستم. دو کشوری که واکنش‌هایشان را با اشتیاق و کنجکاوی می‌خواهم بدانم، کشورهای آمریکا و شوروی هستند.

پرسش - آیا فکر می‌کنید که از طریق ساختن و نمایش فیلم‌های سیاسی، امکان تغییر و دگرگونی روحیه و زمینه فکری وجود دارد؛ ایجاد نوعی زمینه فکری و آگاهی سیاسی برای مردم یا فقط تحریک وابستگان طبقه‌ای که از پیش هم زمینه‌ای سیاسی داشته، امکان‌پذیر است؟

برتولوچی - من مطلقاً چنین تصویری نمی‌کنم، آنچنان که بسیاری از مجاهدان سیاسی در ۱۹۶۸ فکر می‌کردند که دوربین فیلمبرداری می‌تواند همچون مسلسل باشد. من فکر می‌کنم در دنیایی که کمونیسم (ارتباط جمعی برقرار کردن) جانشین فرهنگ شده است، فرهنگ‌های محلی به تدریج

و به نحو خفت‌آور و زنده‌ای خفه شده‌اند. مایک زندگی خیلی ناشاد، در مانده و توأم با بدبینی را می‌گذرانیم و من می‌خواستم درباره‌ی گذشته‌ای که برای قشرهای مردم نمایشگر نوعی همذات‌پنداری است فیلمی بسازم. من تصور می‌کنم با نشان دادن این که ما گذشته‌ای توأم با مبارزه‌ها و هیجان‌ها، و بنابراین، گذشته‌ای مملو از سرزندگی و شادمانی داشته‌ایم خیلی بااهمیت است. در حالی که اکنون نوعی زندگی بدون سبک و شیوه و در واقع، از ریخت افتاده را می‌گذرانیم. اگر گذشته‌ای داشته باشیم، آینده‌ای هم خواهیم داشت.

این فیلم، نارسایی‌های روانی بسیاری از افرادی را که مستغرق در اندیشه‌های مالی‌خولیایی می‌شوند و فیلم «هزار و نهصد» را به خاطر فضای خوش‌بینانه حاکم بر آن به باد انتقاد می‌گیرند، رسوا و مفتضح کرد. در نظر من، خوش‌بینی با هر شیوه‌ای که می‌خواهد باشد، یکی از شرایط اساسی مورد نیاز برای پیوستن به مبارزه طبقاتی است. من فکر می‌کنم نکته مهم این است که مردم، حتی اگر فقط برای یک لحظه هم باشد، برای یکبار هم که شده، متوجه بشوند که زندگی متفاوتی وجود دارد و می‌تواند در آینده هم متفاوت باشد. من فکر نمی‌کنم که فیلم‌ها، حاصل و تأثیری بی‌درنگ و آنی داشته باشند. اما تصور می‌کنم هنگامی که فیلم‌ها برخوردار از حالتی زیبا و فوق‌العاده بشوند، به صورت شعر در می‌آیند، ضمن این که اعتقادی به سودمندی بی‌درنگ و آنی شعر ندارم، به سودمندی آینده نوید دهنده‌اش معتقد هستم.

پرسش - این نحوه بیان، نام پازولینی و شیوه فکری او را به ذهن متبادر می‌کند. او و شما هر دو شاعر بودید، هر دو کارگردان و پیرو فلسفه علمی. چرا او بدبین بود، حال آن که شما خوش‌بین هستید؟

برتولوچی - جمله زیبایی از «گرامشی» درباره «بدبینی شعور و خوش‌بینی اراده» وجود دارد. لیکن پازولینی تازمان ساختن فیلم‌های «هزار و یکشب» و «داستان کانترپوری» آدم بدبینی نبود.

اما، « هزار و نهصد » فیلمی است که پذیرش، یکی شدن و تعذیل رفتن و فضای خود نابود سازی را که اصولاً در بین افراد وابسته به جناح چپ وجود دارد، رد می‌کند. این فیلم، بسیاری از چپ‌گرایان را با ضربه‌ای روحی روبرو کرد. آنها می‌گویند معنی و مفهوم سیاسی فیلم به خاطر دلارهای آمریکایی که در تهیه آن سرمایه‌گذاری شده - و به عقیده من، يك نگرش خیلی پیش پا افتاده اخلاقی و ابتدایی - لوٹ شده است.

پرسش - می‌خواهم به شما بگویم که من فکر می‌کنم مسئولیت بزرگ و خطیری را برعهده گرفتید، همه چیز خود را به خاطر ساختن این فیلم به خطر انداختید. آیا این عمل، عملی حاکی از شجاعت و بی‌باکی بود؟

برتولوچی - در شهر ونیز، بعضی از روشنفکران به سادگی به خاطر استقبال از خطری که مصممانه پذیرفتم، خشمگین شدند. آنها به خاطر چیزی که شما، اتهامات می‌نامید، و آنها به عنوان خودبینی و گستاخی تلقی می‌کردند و چیزی که خودم احتمالاً آن را عملی جاه طلبانه فرض می‌کنم به خشم آمده بودند. با این سادگی‌ها نمی‌توان فضای متضادی را که «هزار و نهصد» خلق کرده است، تصور کرد. از يك سو، آدم‌های خیلی ساده و پاکدلی را که عمیقاً تحت تأثیر قرار گرفته‌اند، ملاقات می‌کنم و از سوی دیگر با نوعی خودنمایی و فضل‌فروشی روشنفکران حرفه‌ای روبرو می‌شوم که کشف می‌کنند فیلم‌ها، محصول و فرآورده جامعه مصرف است و عامه مردم نیز فرآورده همین جامعه مصرف هستند، و در ضمن، خود منتقدان و بدگویان هم فرآورده‌های جامعه مصرف بشمار می‌آیند. زمانی که از آنها می‌پرسم «خب، شما چه پیشنهاد می‌کنید؟» چیزی برای پاسخ ندارند. آنها صرفاً شاهد و گواهی بر ناتوانی مداوم خود هستند.

متأسفانه، من نمی‌توانم آرام بمانم و فقط نگاه کنم. در ضمن باید توضیح بدهم که من مفری اطمینان بخش از واقعیتی که در آن زندگی می‌کنم، داشتم. من این واقعیت را دوست نداشتم و از این رو، دنیای خودم را خلق کردم، دنیایی که دوست داشتم، دنیایی که بتوانم در آن زندگی کنم، و ساختن

این دنیا سه سال طول کشید. این دنیا، دنیای «هزار و نهصد» و مراحل تهیه و تدارك آن بود، دنیایی که در فیلم می‌توان دید و دنیای فراسوی آن. چیزی که اینک خیلی دوست دارم انجام بدهم، ساختن دنباله‌ای برای «هزار و نهصد» است که رویدادهای از سال ۱۹۴۵ تا زمان حال را دربر بگیرد. این گفته، تهدیدی به‌آنجایی خواهد بود که از «هزار و نهصد» تنفر دارند و نویدی خواهد بود به کسانی که به آن اعتقاد و ایمان دارند، اگرچه نمی‌دانم که آیا در تحقق بخشیدن به این آرزو موفقیتی خواهم داشت یا خیر.

از این جهت باید بگویم که منتقدان بیشتر در باره آنچه که در «حاشیه» فیلم رخ داده است سخن می‌گویند و خیلی کم در باره خود فیلم. اگر چه فکر می‌کنم فیلم «هزار و نهصد» اثری است که خیلی حرف‌ها می‌توان درباره‌اش گفت، با این همه، منتقدان من و فیلم‌من از توضیح واقعیت‌های موثر فیلم فاصله می‌گیرند. همچنان که شما می‌گویید، دست به ساختن «هزار و نهصد» زدن، کار خیلی خطرناک و پر مخاطره و تا اندازه‌ای موفقیت‌آمیز بود، لیکن خیلی‌ها را دچار ضربه ناراحت‌کننده روحی یا فکری کرد - حتی چپی‌هایی را می‌توان سراغ کرد که می‌گویند در فیلم «شماره بیش از اندازه‌ای پرچم‌های سرخ» به چشم می‌خورد و مشاهده این که جناح چپ، بدون درك واقعیت‌های ارزشمند این پرچم‌های سمبولیک، شیوه بازی قدرتمندان حاکم را در پیش گرفته، بسی ناراحت‌کننده است. این روش، نوعی بازی زاینده‌از سر خوردگی و درماندگی فکری است.

پرمش - در جایی خواندم که يك جلسه نمایش خصوصی برای تمام دهقانان منطقه «امیلیا»، ناحیه‌ای که فیلم را در آن جا فیلمبرداری کردید، ترتیب دادید. چه تفاوتی بین واکنش‌های دهقانان کمونیست و روشنفکران چپی وجود دارد؟

برتولوچی - متأسفانه هنگامی که فیلم را برای دهقانان نمایش دادند، من در پاریس بودم، لیکن يك نوار تلویزیونی از مصاحبه با آنها وجود دارد که درست پس از اتمام نمایش فیلم، ضبط شده است. آنها به شگفت آمده

بودند، احساسات ایشان شدیداً برانگیخته شده بود. لیکن این احساس، احتمالاً بازتاب آنی دیدن خود روی پرده بود. آنها با تفسیرهای زیرکانه و تحلیل خود، واکنش مطبوعی نشان دادند.

پرسش - بنابراین، شما مخالف آن گروه فیلم‌های روشنفکرانه‌ای هستید که می‌خواهند آدمی را به تفکر وادار کنند بی‌آن‌که عاطفه و احساسی به وجود آورند؟

برتولوچی - در سال‌های دهه ۱۹۶۰، برتولد برشت که نظریه‌هایش کاملاً به غلط استنباط و تفسیر شد، به صورت پایه و اساسی مورد تقلید برای اندیشه‌های سینمایی درآمد که نیت داشت مردم را بی‌آن‌که موقعیت و رابطه‌ای عاطفی را احساس کنند به فکر بیندازد. این تصور، تصویری کاملاً نادرست بود چرا که نمایشنامه‌های برشت، شدیداً عاطفی هستند، عاطفی با همان شدتی که در نمایشنامه‌های شکسپیر به چشم می‌خورد، و آنها نیز آدمی را به فکر وادار می‌دارند. من باور دارم کسانی که با نوع سینمای خواص برگزیده به کار ادامه می‌دهند، جداً مریض و از نظر فکری، علیل هستند، مریض به خاطر ترس از دستیابی و رسیدن به بینندگان بیشتر. آنان افرادی هستند که هرگز نتوانسته‌اند توده بینندگان را جلب کنند و هرگز هم چنین فرصتی به دست نخواهند آورد، دست کم نه از طریق سینما (توضیح مترجم - منظور از این اشاره صریح، لیکن بی‌آن‌که اسمی برده شود، افرادی چون ژان لوک گودار، ژان ماری استروب و دیگران هستند).

دهه ۱۹۶۰، سال‌هایی آکنده از هیجان، تجربه اندوژی، بررسی و نوآوری بود. من در این زمان، مسیر معین و مشخصی را انتخاب کرده‌ام و تصور می‌کنم که با ضمیر خود نیز در تماس و ارتباط نزدیک هستم. بعضی از فیلمسازان، هنوز هم، نمونه رایج عدم برقراری ارتباط دهه ۱۹۶۰ را که برای آن سال نادرست می‌نمود، ولیکن حالا به گشایش گفت و شنود و ادامه و پیشرفت در این زمینه نیاز است، دنبال می‌کنند. ادامه دادن باتک گویی‌های دائمی بدون وقفه و طولانی، دیگر غیرممکن شده است.

پرمش- در خلال سال‌های آخر دهه ۱۹۳۰ در انگلستان از گروهی معدنچی درخواست شد تا فیلمنامه‌ای بنویسند با این امید که آگاهی آنها موجب نفوذ و رسوایی عمیق به بطن مسایل و مشکلات طبقه کارگر بشود. نظراتان درباره چنین تجربه‌هایی چیست ؟

برتولوچی- من فکر می‌کنم که نوعی عوام‌فریبی است، مانند هنگامی که در ۱۹۶۸، تجربه‌های مشابهی مثل دادن دوربین فیلمبرداری به کارگران وجود داشت. کارگران بایدخانه بسازند، سینماگران هم باید فیلم بسازند، دندانسازها هم کارشان متوقف کردن دندان‌ها است. با این همه، در پایان فیلم «هزار و نهصد»، تجربه ارزنده‌ای به دست آوردیم. فیلم با همان ترتیبی که شروع شده بود با فرا رسیدن روز بیست و پنجم آوریل به پایان می‌رسد. دهقانان، اداره املاک و مزارع «Berlinghieri» را برعهده می‌گیرند. جشن بزرگی تدارک می‌بینند که نوعی نمایش دسته جمعی، شبیه به مراسم بت‌پرستان، توأم باید زبانی و بی‌حرمتی به زمیندار می‌شود و در خلال این پیروزی سکرآور، زمیندار را به محاکمه می‌کشند. آنها می‌گویند «مالک زمین، مرده است لیکن او را نخواهیم کشت چرا که وجود او، دلیل زنده‌ای بر مرده بودن اوست.» این طرز بیان، تداعی‌های آزادی از برخی تجربیات چینی‌ها است.

من از خود پرسیدم «چگونه می‌توان این مسایل را از طریق رسانه فیلم حل کرد؟» در پایان، به دهقانان اجازه دادم تا کنترل و خط مشی فیلم را در دست بگیرند، همچنان که در تاریخ واقعی ایتالیا، و در روز بیست و پنجم آوریل، چنین کردند و با این ترتیب توانستم راه حل مناسبی برای رفع مسایل بیابم. من این کار را با دادن دوربین فیلمبرداری به دهقانان انجام ندادم، بلکه با برانگیختن و تشویق نیروی پرغلیان و خلاقه آنان که در انتهای فیلم به صورت يك پیشنهاد واقعی فرهنگی در برابر فرهنگ بنیادی بقیه فیلم درآمد، به این مهم دست یافتیم. در نیم ساعت آخر فیلم، تصور و توهمی از انقلاب وجود دارد و فکر می‌کنم که این قسمت می‌تواند بهترین

بخش فیلم باشد. دهقانان باور دارند که در عوض پیروزی در جنگ علیه فاشیست‌ها، در جنگ علیه نظام سرمایه‌داری، پیروز شده‌اند. مابدهن نتیجه‌ای قابل توجه می‌رسیم، نتیجه‌ای که به درازای زندگی یک بروانه، یعنی فقط یک روز، طول می‌کشد. در شب، همه چیز پایان می‌گیرد، و این زمانی است که «کمیته جنبش آزادی بخش ملی» درخواست بازگرداندن تمامی سلاح‌ها را مطرح می‌کند.

نکته جالبی را که برخی از روشنفکران سرخورده از فیلم هرگز درک نخواهند کرد این است که روزیست و پنجم آوریل در ۱۹۴۵ نیست. آن حالت لبریز از خوشی و شادمانی که ما می‌بینیم، مربوط به امروز و زمان حال است، چرا که سینما فقط در زمان حال موجودیت دارد. از این رو، حتی برانگاشت و فرضیه‌ای هم درباره آینده نیست. همچون مدینه فاضله‌ای می‌ماند، و مثل هر مدینه فاضله، در سورتی که واقعیت پیدا کند چیزی دارد که سودمند خواهد بود. من فکر می‌کنم دهقانان و شعرا تا حدودی رسالتی مبنی بر پیشگویی دارند و این حالت، هدف «هزار و نهمصد» است. پرسش - آیا شما موافق و طرفدار «سازش تاریخی»^۱ هستید؟

برتولوچی - من با آن چپی‌های افراطی که، همچون در ۱۹۶۸، می‌گویند فرهنگ فقط به ثروتمندان خدمت می‌کند، مخالف هستم. لنین پس از پیروزی، موزه «هرمیتاژ» را به آتش نکشید. برعکس، برای میلیون‌ها روسی فرصتی فراهم آورد تا همه شاهکارهایی را که در آن جا بود از نزدیک ببینند. شاهکارهایی از یک فرهنگ عظیم و درخشان، فرهنگ بورژوازی تا زمان انقلاب کبیر روسیه. (توضیح مترجم - ژان پل سارتر در خلال یکی از مصاحبه‌هایی که چند سال پیش به عمل آورد، در پاسخ به این پرسش که اگر همین امروز موزه لوور در اختیار او گذاشته شود چه خواهد کرد، بدون لحظه‌ای درنگ پاسخ داد «نخستین کاری که خواهد کرد از بین بردن تابلوی معروف لیبخند ژوکوند خواهد بود» زیرا این تابلو نمایشگر فرهنگی است که در طی قرون به استثمار فرهنگی مردم پرداخته است. و اشاره برتولوچی به «هرمیتاژ»

و حفاظت از آثار موجود در آن، نمودار دیگری از برداشت‌های روشنفکران غربی درباره تمدن گذشته، و نماز برای از صفر شروع کردن است. همچنان که ژان لوک گودار نیز درباره سینما چنین عقیده‌ای دارد). بله، من به سازش تاریخی اعتقاد دارم. سیاست بازان نمی‌خواهند این واقعیت را بپذیرند، لیکن سازش تاریخی هم اکنون نیز وجود دارد، چنانچه اگر کمی با دقت به اطراف خود نگاهی بیندازید. کارگران کاتولیک و کارگران کمونیست در کنار یکدیگر برای کسب حقوق و امتیازات اجتماعی مشابهی مبارزه می‌کنند. از آن جا که من پیشینه‌ای بورژوازی دارم، کوشش من دریافتن عامل وحدت و همبستگی دیالکتیکی بین اندیشه‌های واضح فلسفه علمی و فروید است. اما من نمی‌دانم چرا با این فیلم، همواره صحبت به سیاست، جامعه مصرف یا فرهنگ صنعتی کشیده می‌شود و کمتر صحبتی از خود فیلم به میان می‌آید. گروه معین و مشخصی از روشنفکران در این که به خود اجازه رهایی و احساسی از عاطفه و همدردی بدهد، دشواری دارد گویی که طرح این موضوع، تحقیق آمیز و خوارکننده است.

پرسش- فیلم «هزار و نهصد» موجب بروز عواطف و واکنش‌های متفاوت می‌شود که به زمینه فکری و پیشینه فردی بینندگان بستگی دارد. لازم است که به نمونه‌ای اشاره کنم. با یکی از دوستانم که زمینه اجتماعی کاملاً متفاوتی از زمینه اجتماعی من دارد به دیدن این فیلم رفتیم. او عمیقاً تحت تأثیر صحنه‌هایی قرار می‌گرفت که مرا کاملاً بی تفاوت برجا می‌گذاشت، در حالی که من تحت تأثیر صحنه‌هایی قرار می‌گرفتم که او اصلاً احساسی نسبت به آنها نداشت. کوشش بیشتر فیلم‌ها در این است که تلنگر و ضربه‌ای خفیف به عواطفی بزنند که در تمامی بینندگان به گونه مشابهی وجود دارد، عواطفی همچون ترس، عشق و غیره. در نظر من، پیگردی «اولمو» برای یافتن پدرش، عمیقاً موثر و دردناک بود. من واقعاً هنگامی به حیرت آمدم که «آلردو» بی‌خود سال در روز اعتصاب، روی خط‌های راه آهن دراز کشید. هنگامی که «آدا» شروع به فریاد کرد که «من کور شده‌ام»، احساس

کردم این لحظه می‌توانست لحظه‌ای کاملاً غنایی بوده باشد، لیکن شدت و ضربه کاری خود را از دست داد چرا که در نحوه بازی، کمی اغراق شده بود.

برتولوچی - من می‌خواستم از سبک و شیوه‌ای که سال‌ها در باره‌اش صحبت می‌کردم، استفاده کنم و بنابراین، نحوه حرکت کردن و راه رفتن «آدا» چنان است که گویی در یک فیلم دهه ۱۹۳۰ بازی می‌کند. با وجود این، فکر می‌کنم که «آدا»، آدمی است که خود را شدیداً به مسخره می‌گیرد. پرسش - بله موافق هستم، لیکن دقیقاً همین حالت خود را مسخره کردن است که احساس و تأثیر صحنه را کاهش می‌دهد.

برتولوچی - «آدا» نمایشگر و نماینده بخش روشنفکر و هوشمند بورژوازی ایتالیا است. او توانایی پذیرش چنین ترس و وحشت‌ها را ندارد، از این رو، هنگامی که فاشیست‌های سوار بر کامیون را می‌بیند، فریاد برمی‌آورد که «من کور شده‌ام»، لیکن بعداً، از این کار به عنوان شگردی فریب دهنده استفاده می‌کند. «آدا»، فردی ضد فاشیست است، نه به خاطر دلایل طبقاتی، بلکه به خاطر دلایل زیبایی‌شناسی. فاشیست‌ها بی‌زاری و انزجار در او برمی‌انگیزند زیرا آنان، افرادی مبتذل، خرده پا و خشن هستند، از آن جاکه ابتذال و کوتاه اندیشی فاشیستی، ابتذالی حقیر و بورژوازی است. پذیرش فاشیسم از سوی «آدا» امری محال است و این نکته، رابطه‌ای صریح با ظرافت طبع اشرافی او دارد.

پرسش - این نکته در صحنه مربوط به اتومبیل روشن می‌شود هنگامی که «آدا» و «آلفردو» با کامیون فاشیست‌ها روبرو می‌شوند. من همچنین از زمانی که مه برمی‌خیزد و بر ظهور و پیدایی فاشیسم با رنگ‌های تیره تأکید می‌کند، خوشم آمد.

برتولوچی - صحنه‌های مربوط به دوران کودکی را در تابستان فیلمبرداری کردم. همه چیز از صافی چشم کودکان دیده می‌شود و بنابراین، حالتی اسطوره‌ای، غنایی و حماسی دارد. همراه با فاشیسم، پاییز فرا می‌رسد. در

بخش دوم، فاشیسم موجب تغییر در سبک و شیوه تصویری فیلم می‌شود - شیوه نمایشی فیلم، حالتی خفقتان‌آور پیدا می‌کند. فضاهای بزرگ و باز از دیده‌ها پنهان می‌شود، همه چیز در اتاق‌ها و حیاط‌های کوچک رخ می‌دهد. فیلم نیز حالتی روانشناسانه به خود می‌گیرد، رابطه‌ها اهمیت بیشتری کسب می‌کنند، لیکن در ترکیب این رابطه‌ها، حالت غنایی کمتری از بخش نخست وجود دارد.

پرسش - زمانی که «آدا» بار دیگر در انبار علوفه، کور شدن خود را تکرار می‌کند، آیا او هنوز هم این کار را به خاطر دلایل زیبایی‌شناسی می‌کند یا از روی احساسی از گناه؟

برتولوچی - خیر، این عمل حالا نمایشگر لطیفه‌ای فضل‌فروشانه شده است. «آدا» احساس صادقانه و راستینی را که زمانی با کلام «من کور شده‌ام» به خاطر انکار دیدن فاشیست‌ها بیان می‌کرد، اکنون با مسخرگی، تقلید و تکرار می‌کند. او این کار را به هنگام برگزاری رقص برای خودنمایی، به عنوان روشی برای ضربه وارد آوردن بر «آلفردو» انجام می‌دهد. لیکن زمانی که «آدا»، دهقان سالخورده‌ای را در حال رقص با عروسک می‌بیند به ناگهان متوجه پوچی رفتار خود می‌شود، چیزی بر او ضربه می‌زند، ضربه‌ای تکان‌دهنده.

منتقدانی که فیلم را به «مانی‌گرایی» و پیروی از این مشرب متهم می‌کنند به این خاطر که تمامی شرارت‌ها و پلیدی‌ها در یک سو قرار دارد و نیکی و اعمال پسندیده در سوی دیگر، افرادی واقعاً کوتدبین و ساده لوح هستند. من شخصاً تصور نمی‌کنم هیچ‌گونه جانبداری در گزینش دهقانان وجود داشته باشد. در بخش نخست فیلم، نقش ملاک بورژوا را برتولوچی با عشق و علاقه فراوان ایفا می‌کند و گیرایی و جاذبه این شخصیت، امری بدیهی و چشمگیر است. آنگاه، زمانی که نهضت فاشیسم ظاهر می‌شود و در همه ارکان زندگی مردم ایتالیا جایی برای خود باز می‌کند، فیلم هم آشکارا، اندیشه سیاسی خاصی را دنبال می‌کند. اگر نگرش فیلم، نشانه‌ای

ازمانی گرایی می‌داشت، به هیچ عنوان، «آدا» را در آن قرار نمی‌دادم. او شخصیتی بورژوا، لیکن مسحورکننده است و نماینده يك بورژوازی از دست رفته بشمار می‌رود، همان بورژوازی که همواره احساسی از تنهایی، زوال و مرگ دارد، لیکن در عین حال، جاذب هم هست.

پرسش - من همچنین در باره صحنه‌ای فکر می‌کنم که برت لنکستر و نوه کوچکش با یکدیگر بازی می‌کنند و خیلی شاعرانه بنظر می‌رسد.

برتولوچی - اگر من شدیداً «مانی‌آیین» و یا «استالین»ی می‌بودم، می‌گفتم که تمامی دهقانان، فرشته هستند و تمامی بورژواها باید شیطان باشند. در آن صورت، این صحنه را فیلمبرداری نمی‌کردم. تصور می‌کنم که می‌بایستی شروع به ساختن فیلم‌های شانزده میلی‌متری سیاه و سفید می‌کردم تا افراد معینی را راضی و آرام نگاهدارم.

پرسش - شخصیت و نقش پدر، عامل بازگردنده‌ای در فیلم‌هایتان است. آیا اتفاقی است که «اولمو»، قهرمان فیلم «هزار و نهصد»، پدر ندارد؟

برتولوچی - هر دو کودک، سایه سنگین و پرهیبت قدرت پدر را نادیده گرفته‌اند و در عوض، متکی بر شخصیت پدر بزرگ هستند که پناهگاه حفاظتی مطمئن‌تری است و اگر از طریق چشم ذهن این دو کودک به آنان نظر افکنده شود، مقام و رفعتی اسطوره‌ای به خود می‌گیرند. به همین دلیل است که دوبازیگر قدرتمند هالیوودی را برای بازی نقش پدر بزرگ‌ها انتخاب کردم. این شخصیت‌ها نمایشگر و نماینده ملودرام قرن نوزدهم هستند و مقدر آن است که همراه با آنان زوال یابد.

همچنان که گفتید، همواره يك شخصیت پدر با نقشی قاطع در فیلم‌هایم وجود دارد. در فیلم «شگرد عنکبوت»، پیگردی نو میدانه‌ای برای پی بردن به داستان و ماجرای واقعی پدر گنجانیده شده است. پیوسته تأثیری ملهم از اندیشه‌های فروید در فیلم‌هایم به چشم می‌خورد، نه به این خاطر که نوشته‌های فروید را خوانده‌ام، بل بیشتر به این خاطر که بیش از شش سال است که به نزد روانکاومی روم و برای آرامش و التیام بعضی از زخم‌های روحی،

برناردو برتولوچی.../۱۶۵

روانکاوی می‌شوم. طبعاً، این وضع، برمن و برفیلم‌هایم تأثیر می‌گذارد. پرسش- آیا فکر می‌کنید که بین سرکوبی جنسی و فاشیسم رابطه‌ای وجود دارد؟

برتولوچی - با قطع و یقین می‌گویم که فاشیست‌های فیلم من به بلوغ جنسی نرسیده‌اند و بنابراین، در عالمی آکنده از رفتار «سادستی» - «مازوخیستی» زندگی و سیر می‌کنند. فاشیست‌ها به ابداع يك شخصیت پدر پر قدرت و تحکم آمیزی چون «سولینی» نیاز داشتند. در فیلم «هزار و نهصد» که مطلقاً اثری تاریخی نیست، بلکه کاملاً تخیلی است، فاشیست‌ها ونهضت فاشیسم توسط بورژوازی زمیندار و مالک خلق می‌شوند. آنها از آگاهی روبه افزون وجدان آگاه طبقه در شرف قیام و آماده دهقانان برای پیگیری مبارزه اجتناب نپذیری که از آن قیام منتج می‌شود، هراس دارند. از این رو، فاشیسم را خلق می‌کنند. برای مثال، در فصلی از بخش نخست فیلم، گروهی از اربابان و شکارچیان، نه بر حسب تصادف، در يك کلیسا گرد می‌آیند و در این جا با هم بر حسب اتفاق نیست که جوخه فاشیست‌ها از نخستین حمایت مادی خود برخوردار می‌شود. «آتیلا» و «رجینا» نیز دوشخصیتی هستند که توسط طبقه حاکم برای ابراز حالتی‌ها حجمی که بورژوازی محترم زمیندار، فاقد شجاعت برای به مرحله اجرا در آوردن است، انتخاب می‌شوند. در نتیجه، این دو فرد، نمایشگر عصاره خشن‌ترین گرایش‌های فکری این جامعه روبه زوال می‌شوند.

پرسش- من به این نکته پی برده‌ام که در فیلم‌هایتان، دوربین هرگز ثابت و آرام نیست، بلکه پیوسته در حال جنب و جوش است. دوربین نه فقط به عنوای چشمی عمل می‌کند که همه چیز را زیر نظر دارد، همچنین به عنوان عاملی که در حرکت و جنبش مداوم است و به همه جا راه می‌یابد.

برتولوچی- به این خاطر که دوربین فیلمبرداری نیز به صورت یکی از شخصیت‌های درگیر درمی‌آید. دوربین، رابطه‌ای دیالکتیکی با بازیگران دارد و صرفاً ضبط‌کننده تصویری رویدادها نیست، بلکه شرکت‌کننده‌ای

نامرئی است با روح (خاص) خود. گاه، دوربین حتی به رقابت با بازیگر می‌پردازد. در اثنایی که بازیگر حرکت می‌کند، دوربین هم مستقلاً حرکت می‌کند. من تصور می‌کنم که در فیلم «هزار و نهصد» این شخصیت نامرئی، یعنی دوربین فیلمبرداری، بلوغ مورد نظر خود را یافته است و رابطه‌هایش طبیعی‌تر از فیلم‌های قبلی من شده است.

هرش- به تازگی مقاله‌ای از مسکو به قلم «آلبرتو مورایا» خواندم. او گفته است در مقابل روشنفکری که می‌خواهد دنیا را تغییر بدهد، هنرمندی وجود دارد که صرفاً در نمایش آن بی‌جوبی می‌کند. هم به عنوان هنرمند و هم به عنوان روشنفکر، آیا موافق هستید؟

برتولوچی- مورایا درجایی دیگر هم نکته خیلی زیبایی گفته، اگر چه آن را کمی ساده کرده است. او گفته است که هنرمند مثل دریچه اطمینانی برای جامعه می‌ماند که هنرمند می‌خواهد از درون آن، دنیا را نشان بدهد و روشنفکر می‌خواهد آن را تغییر بدهد، او نوعی دوگانگی و انشعاب خلق می‌کند که عملاً وجود ندارد. من باور دارم که در واقعیت، این دو نیروهای مقابل و مخالف نیستند، بلکه چون سلسله زنجیر وابسته‌ای عمل می‌کنند که قوام و قدرت یکی بستگی به دیگری دارد. گاه، حتی فکر می‌کنم که عکس این عقیده هم صحت دارد: یعنی هنرمند است که می‌خواهد دنیا را تغییر بدهد و روشنفکر است که می‌خواهد آن را به نمایش بگذارد.

من تصور می‌کنم که بی‌مایگی و سطحی‌نگری بسیاری در تحلیل جدی فیلم‌ها وجود دارد. بعضی مسایل و نکات خیلی واضح است، لیکن به نادرستی تعبیر می‌شوند. برای مثال، شخصی را در ویز ملاقات کردم که نوای موسیقی ارکستری که «انترناسیونال» را در میدانی خالی می‌نواخت با نوای موسیقی در فیلمی و مترن که معمولاً و رود نیروهای تقویتی و امدادی را همراهی می‌کند، تشبیه و مقایسه می‌کرد. حالا، در این جا، «نیروهای تقویتی» که او درباره‌اش صحبت می‌کرد، هزاران دهقانی هستند که در مراسم تشییع جنازه گریه می‌کنند. این تشییع جنازه، فقط تشییع

برناردو برتولوچی/۱۶۷

جنازه چهارمرد سالخورده نیست که توسط فاشیست‌ها از پا درآمده‌اند، حال آن که می‌تواند به معنای تشییع جنازه آزادی در ایتالیا هم باشد. این مراسم، نمایشگر زوال و مرگ دموکراسی است. فیلم «آخرین تانگو در پاریس» را در نظر بگیرید که در کهکشان آکنده از نومییدی و درماندگی آن، دو شخصیت اصلی فیلم به سوی سرنوشت خویش پیش می‌روند. من فکر می‌کنم که چنین ناشادمانی درونی ناشی از عوارض برونی و مسری وسایل ارتباط جمعی و شست و شوی مغزی اطلاعاتی شیوه زندگی ما شده است. من، این بیماری عارضه جمعی را فراموشی می‌دانم چرا که ما را به فراموشی و از یاد بردن این که فقط يك شیوه متفاوت زندگی وجود دارد، مجبور و مشروط کرده‌اند.

فیلم «هزار و نهصد» می‌خواهد علیه این فراموشی مبارزه کند. شکاف هایی را که در خاطره‌های مردم ایجاد شده با عامل احساسی و عاطفی پر کند و به آنها بگوید اگر تلاش و مبارزه در آن دوران‌های دشوار امکان‌پذیر بود، پس امروز هم می‌تواند امکان‌پذیر باشد. از این رو، من فکر می‌کنم مشکلی که رودر روی روشنفکران وابسته به جناح چپ قرار دارد این است که آنان از فراگرد جنبش‌های توده مردم جدا شده‌اند. در خلال یازده ماه فیلمبرداری با دهقانان، من بطور اجتناب ناپذیری با نوعی خوش‌بینی که اصلی و ریشه در مبارزه خستگی‌ناپذیر آنها دارد، آشنا شدم و تزکیه نفس کردم. چرا آنها خوش‌بین و امیدوار هستند؟ به این خاطر که می‌دانند پیروزی کارگران علیه استثمار و بهره‌برداری، امری اجتناب ناپذیر است و بنابراین، من هم خوش‌بین هستم.

پرسش - شما با دهقانان و بازیگران آمریکایی فیلمی ساخته‌اید. بعضی از این ستارگان‌ها لیوود، رویهم‌رفته، در تصویر کردن و واقعیت بخشیدن به قهرمانان دهقانی موفق می‌شوند. آیا برخورد یا تضاد طبقاتی همان‌گونه‌ای هم در صحنه فیلمبرداری وجود داشت؟ رابطه‌ها از چه قرار بود؟ برتولوچی - رابطه‌ها درست مثل رابطه‌ها به هنگام ساختن هر فیلم

دیگری بود، لیکن به جای افراد سیاهی لشکر که تظاهر به دهقان بودن می‌کنند، دهقانان واقعی هستند که با احساسات و عواطف راستین، بازیگر و ذکاوت، شادی‌ها و سرزندگی‌ها و گاه ناپختگی‌های خود، در فیلم بازی می‌کنند. پس از این که دهقانان فیلم را دیدند، از آنها سوال شد عقیده آنها درباره بازیگران چیست. آنان پاسخ دادند که بازیگران در کوشش خود برای این که بخشی از دنیای آنان بشوند و شخصیت‌های دهقانی را تصویر کنند، موفق می‌شوند. و من یقین دارم که همه بازیگران، در طی یازده ماه کار مداوم و دشوار، کوشش کردند تا جذب این دنیا بشوند.

پرمش - چرا واکنش منتقدان نسبت به فیلم «هزار و نهصد» اینقدر شدید و خصمانه بوده است ؟

برتولوچی - خوب، تصور می‌کنم که استفاده از هزاران دلار پول آمریکایی برای به اهتزاز درآوردن پرچم‌های سرخ، از دیدگاه مرام اخلاقی عده‌ای خرده بورژوازی خاص، اهانت آمیز بوده است. این فیلم، يك اثر بزرگ تاریخی در باره تناقض‌های نظامی است که در آن زندگی می‌کنیم نظام مشابهی برای هر کارگردانی که در آن کار می‌کند، از پول و سرمایه‌ای بهره‌مند می‌شود که اگر آمریکایی نباشد، ایتالیایی است و من در این میان، تفاوتی نمی‌بینم. من، پول ایتالیایی را طیب و طاهرتر از پول آمریکایی نمی‌بینم. تناقض بین سرمایه‌ای که از فیلم حمایت می‌کند و مضمون‌های آرمان طلبانه بسیاری از کارگردان‌های با استعداد، پوچ و مسخره بنظر می‌رسد، اما این تناقض همیشه وجود داشته است. من کوشیدم راهی به داخل بیابم و سپس، آن را از درون منفجر کنم و با در نظر گرفتن واکنش‌ها، گویا موفق هم شده‌ام.

فیلم «هزار و نهصد»، بزرگسازي تمامی تناقض‌هایی است که مادر داخل آن حرکت می‌کنیم و فیلم می‌سازیم. من، عمداً، از دهقانان واقعی و ستاره‌های هالیوود به عنوان عوامل دیالکتیکی چنین تناقضی استفاده کردم. شعر و نثر؛ دیالکتیک بین پرچم‌های سرخ و دلارهای آمریکایی. من این اثر بزرگ

تاریخی را باچنان ماده منفجره نیرومندی آکنده کردم که همه چیز دوروبر خود را به نابودی تهدید می کند، و هنگامی که واکنش برخی اژپخش کننده های آمریکایی و آنگاه، واکنش های بسیاری از چپ گرایان ایتالیایی را می بینم، درعین مسخره بودن، مشابه و همخوان هستند.

«هزار و نهصد، شعری از مبارزه طبقاتی :

پرسش - به دنبال ساختن «آخرین تانگو در پاریس»، چه اندیشه ای شما را به «هزار و نهصد» رهنمون شد.

برتولوچی - اندیشه مرتبط به این فیلم، پیش از «آخرین تانگو» پدیده آمد بود. من در آن زمان با کلم «کیم آرکالی» و برادرش «جوزیه» کار روی فیلمنامه را آغاز کرده بودیم، اما بعداً متوجه شدم که این اثر، فیلمی بسیار پرخرج، طولانی و مشکل خواهد بود، از این رو، آن را کنار گذاشتم. در آن زمان، در موقعیت مناسبی برای فراهم آوردن سرمایه ضروری ساختن این فیلم نبودم. در واقع، به خاطر موفقیت فیلم «آخرین تانگو در پاریس» بود که به من فرصت ساختن «هزار و نهصد» داده شد.

اما اندیشه فیلم، پس از آن همه وقت که از پیدایی اش گذشته، برای گفتن مشکل است... تقریباً پنج سال از آن زمان گذشته است. اندیشه های مربوط به ساختن فیلم با نیرویی توفنده و پرجلیان در آدمی شکل می گیرد: شاید به خورشید می ماند که در روز روشن با ابری پوشیده بشود و نور و پرتویی که از آن ساطع می شود، پرتوی مشابهی را به خاطرتان می آورد که احتمالاً به هنگام کودکی آن را دیده اید، تمامی این خاطره های می تواند دستمایه ای فکری برای ساختن يك فیلم باشد. یا شاید بخواهید به جاهایی بازگردید که در زمانی که کودک بودید، در آن جاها زندگی می کردید. برای من، اندیشه های ساختن فیلم همواره در اتفاقی ترین و عجیب ترین شیوه ها به ذهنم خطور می کند. ابتدا، بینش و بصیرتی درونی به وجود می آید و همچون دانه تخمی می ماند که به تدریج شروع به رشد می کند و سرانجام در قالب فیلم عرضه می شود: این تخمی است که بعداً مفهوم مفهوم ایدئولوژیک

برخود می‌گیرد.

زمانی که روی این موضوع شروع به کار کردم، پندارهای نومیدانه و تراژیک پازولینی دربارهٔ موقعیت فرهنگ عامه در ایتالیا، بحث وجدل‌های فراوانی را دامن زده بود. او می‌گفت که فرهنگ عامه، بطورکامل، در زیر فشار شدید اقتصاد مصرفی، محو و نابود شده است. این گفته بی‌تردید، گفته‌ای بجا و درست است لیکن استثنایی هم باید قایل شد: «امیلیا رومانیا». من می‌خواستم ببینم که آیا دنیای دهقانی با ویژگی‌های خاص فرهنگی و عوامل وابسته به خود و برپایه ماترک فکری گذشته برای ساختن حال و آینده وجود دارد. موقعی که به آن جا رفتیم، من فکر می‌کردم که فیلمی دربارهٔ تلاش مذبوحانهٔ فرهنگ دهقانی برای ادامهٔ بقا خواهیم ساخت، لیکن از همان آغاز از نخستین بازرسی مکان‌های فیلمبرداری، یعنی هنگامی که در جستجوی چهره‌های مردم واقعی بودیم، پی بردم که این فیلم، فیلمی خواهد شد در بارهٔ عنصر خیلی زنده‌ای. به خوبی به خاطر دارم که برای لحظه‌ای در بن‌بستی فکری قرار گرفتیم، و دیدن دستگاه‌های برقی شیر دوشی از گاوها، و فکر کردن در این مورد که «خدایا، این که با خط تهیهٔ کارخانه تفاوتی ندارد» لیکن در عوض، چهره‌های «برگامینی» ها - در «امیلیا» گاوداران با این اسم نامیده می‌شوند زیرا بر طبق سنت، این افراد در شهر «برگامو» زاده شدند و بعداً کوچ کردند - چهره‌هایی بودند که من از دوران کودکی به خاطر آورده‌ام، چهره‌هایی که همواره همین صلابت و زیبایی طبیعی را داشته‌اند.

در محدودهٔ مرزهای ایتالیا، موجودیت «امیلیا» همچون معجزه‌ای می‌ماند. این معجزه چگونه رخ داد؟ چگونه این جزیره وجود دارد در حالی دنیای دهقانی آن هنوز هم تقریباً در ابقای شخصیت و هویت خود کاملاً دست نخورده باقی مانده است؟ من فکر می‌کنم که فقط يك توضیح وجود دارد. «امیلیا» منطقه‌ای است که از زمان پیدایی سوسیالیسم، سوسیالیست بوده، و پیرو مرام اشتراکی، از زمانی که این مرام پدید آمده است. از طریق آزمودن رهنمون‌های مرام سوسیالیسم و اشتراکی بوده است که دهقانان «امیلیا»

از فرهنگ خود و ارزش والای آن، آگاهی یافته‌اند و درك کرده‌اند این چیزی است که باید صمیمانه از آن دفاع کنند .

نکته‌ای خیلی متناقض، یا ظاهراً متناقض، لیکن در همان زمان، دقیقاً به جا و صحیح رخ نموده است: مرام اشتراکی به عنوان عاملی برای صیانت و حفظ فرهنگ عمل کرده است. از این رو، فیلم که در آغاز قرار برد فیلمی در بارهٔ تباهی، مرگ، تشییع جنازهٔ فرهنگ دهقانی باشد، در عوض، به صورت فیلمی دربارهٔ روحیهٔ شاد و سرزندهٔ مردم و فرهنگ آنها درآمد. پرسش - دربارهٔ واکنش انتقادی که به دنبال نمایش فیلم در جشنوارهٔ «کان» ابراز شد، چه فکر می‌کنید؟

برتولوچی - در بسیاری از نوشته‌های انتقادی فرانسوی، البته با استثنای مقاله‌ای در «اومانیته»، در مقاله‌هایی که در روزنامه‌های چپ گرا یا چپ مرکزی، یا در روزنامه‌های مترقی بورژوازی نوشته شد، پیوسته دو نکته به چشم می‌خورد: مانئ گرای و گرایش‌های حزبی. این کلمه‌ها، کلمه‌هایی است که دیگر در ایتالیا مورد استعمال ندارد، حتی روزنامه‌های دست راستی هم از بکار بردن آنها اکراه دارند. اگر اشتراکی بودن به معنای مانوی آیین و گرایش‌های حزبی داشتن است، آنگاه می‌توان گفت که فیلم «هزار و نهصد»، مانئ آیین است و گرایش‌های حزبی دارد. در هر حال، این نوع واکنش، معیاری برای اندازه‌گیری شدت اندیشه‌ای سیاسی است - چنانچه اگر به شیوهٔ تا اندازه نویی ارائه شود که فکر می‌کنم «هزار و نهصد» ارائه می‌شود - که در اختیار من قرار داده شده است.

پرمش - شما در خلال مصاحبه‌ای در «نوا جزا تسیونه» گفته‌اید نیت این بود که «هزار و نهصد»، فیلمی به دنبال‌های پندارهای سیاسی «گرامشی» باشد نظریه‌ای که هم با خوش بینی اراده و هم با بدبینی شعور سروکار دارد. آیا ممکن است کمی در بارهٔ طرح داستانی فیلم در پرتو این نظریه توضیح بدهید؟

برتولوچی - نوعی گستاخی است که گفته شود «هزار و نهصد»، فیلمی

به دنبال شیوه فکری «گرامشی» است؛ من در این جا، تعریف مزبور را رد می‌کنم. اما باید در نظر داشت که «هزار و نهصد» فیلمی درباره فرهنگ عامه است و هدفش در خدمت به منافع فرهنگ عامه خلاصه می‌شود؛ از این جهت، من فکر می‌کنم که تا اندازه قابل ملاحظه‌ای در این راه موفق بوده است.

فیلم بر اساس آن عاملی است که من به منزله دیالکتیک بی‌واسطه‌ای بین «اولمو» و «آلفردو»، دو قهرمان اصلی فیلم، که هر دو در یک روز، در یک سال، در آغاز این قرن، زاده شده‌اند، یکی فرزند مالکی زمیندار و دیگری دهقان زاده، می‌بینم، دیالکتیک بین این دو شخصیت، نمادی آشکار، طبیعی و ابتدایی در مناظره طبقاتی، و دیالکتیک بین طبقه دهقانی و طبقه حاکم است.

پس از آن که قدری پیش رفتم، از خود پرسیدم ساخت و شکل فیلمی درباره روستا چگونه بایستی باشد و آنگاه درباره فصل‌های سال که چهار چوبی برای کار کشاورزی و کشاورزان فراهم می‌کند به اندیشه پرداختم. از این رو، نخستین بخش، در تابستان قرار داده شد، تابستانی که بادوران کودکی دو قهرمان اصلی فیلم و همچنین با ایتالیای قبل از دوران چیرگی فاشیست‌ها، هنگامی که دهقانان بدون آگاهی و وجدان بیدار طبقاتی بودند، مطابقت دارد. بر طبق شیوه نمایشی داستان فیلم، نخستین «فصل» (منظور فصل سال) فیلم، در این تابستان طولانی، غنایی، حماسی و دلپسند شکل می‌گیرد. در این زمان، جنبش سیاسی هنوز هم «پوپولیست» است؛ آگاهی و وجدان طبقاتی وجود ندارد، هنوز زاده نشده، در شرف زاده شدن است. آنگاه، فیلم با جنگ و بازگشت «آلفردو»، یکی از قهرمانان اصلی، ادامه می‌یابد. حتی اگر چه به ندرت از جنگ سخنی به میان می‌آید، روشن است که دشمنان مردم، بیش از خارجی‌ها، کارمندان ایتالیایی هستند و در این جا است که بخش دوم فیلم، یعنی فصل دوم فیلم، آغاز می‌شود. پاییز و زمستان با سال‌های استیلای فاشیسم مطابقت دارند؛ مردم (و شخصیت‌های

برناردو برتولوچی/۱۷۳

فیلم) مجبور به مجبوس کردن خود در خانه‌ها می‌شوند. در ۱۹۱۹، طبقه دهقانی ایتالیا به اندازه کافی آگاهی و وجدان بیدار سیاسی به دست آورده بود و در حال ابداع و آزمودن شیوه‌های تازه مبارزه بود؛ واکنش‌های حاصل در آن زمان، خیلی شدید بود، لیکن بعداً که فاشیسم به مقابله به مثلاً برخاست و سرکوبی جنبش‌ها را دنبال کرد، همه چیز در هم ریخت و محو شد. برطبق حوادث داستان، سبک و شیوه تصویری فیلم در طی این «پاییز - زمستان» دوران سیطره فاشیسم دگرگونی حاصل می‌کند و روانشناسی‌تر می‌شود، تقریباً چنان است که گویی فاشیسم تشبث به روانشناسی را به خاطر ارائه کامل خود، امری ضروری کرده است.

بهار، یعنی آخرین فصل فیلم، باروزآزادی مطابقت دارد. بیست و پنجم آوریل ۱۹۴۵، روزآزادی است، نه فقط آزادی از زیریوغ «نازیسم- فاشیسم»، بلکه بالاتر از همه، از زیریوغ بی‌امان استثمار. با این ترتیب، من کوشش کردم تا بیست و پنجم آوریل را به عنوان لحظه پیروزی و همچنین لحظه‌ای در رویای دهقانان نشان بدهم در روز آزادی، دهقانان، ساختار مدینه فاضله انقلاب را به نمایش می‌گذارند.

همچنان که در ابتدا گفتم، فیلم براساس دیالکتیک قرار دارد، برپایه قواعد دیالکتیک طبقاتی، لیکن دیالکتیکی که در همه سطوح به چشم می‌خورد. برای مثال، دیالکتیک بین شعر و نشر، بین غنایی و روانشناسی، بین مستند و داستان، بین افزار تولید، یعنی مخارج فیلم، و ایدئولوژی آن که با مبارزه طبقه کارگری کاملاً هماهنگ می‌شود.

پرسش- میل دارم که درباره این نکته واضح‌تر سخن بگویید. چگونه توانستید چنین فیلمی بسازید، فیلمی که در آن، قهرمان اصلی، مبارزه طبقاتی است؟ شما پیش از این، سطح‌های گوناگون دیالکتیک در فیلم را مطرح کرده و یادآور شده بودید، لیکن مبارزه طبقاتی در این جا، بیش از هر چیز دیگری به چشم می‌خورد. در نتیجه، چگونه ایدئولوژی انقلابی فیلم و سرمایه‌گذاری سه شرکت پخش آمریکایی فیلم که ساختن آن را امکان‌پذیر

کرد، توضیح می‌دهید؟

برتولوچی - من هرگز کاری با شرکت‌های پخش آمریکایی فیلم نداشتم. فیلم «هزار و نهصد» توسط «آلبرتو گریمالدی» که يك ایتالیایی است، تهیه شد. در تئوری، من حتی اجباری نداشتم تا بدانم که فیلم در عوض «لیر» ایتالیایی بادلارهای آمریکایی ساخته شد. من کار خودم را کردم - حتی نمی‌دانم چگونه این کار را کردم - و در فراز و نشیب تناقض‌های این نظام به کاری دست‌زدم که موفقیت‌آمیز بود و سرمایه‌بزرگی را براساس اعتقاد و ایمان، اعتقاد و ایمان تا اندازه‌ای بی‌بصیرت و کورکورانه، که صرفاً به خاطر ارقام در آمدی بود که پس از نمایش «آخرین تانگو» در اختیار تهیه‌کنندگان گذاشته شد، از آمریکایی‌ها بگیرم. من، چهره‌های برافروخته پخش‌کنندگان آمریکایی فیلم را در «کن» دیدم، آنها فیلم را قبلاً ندیده بودند. پس از دیدن فیلم، خیلی برآشفته شده بودند؛ و واقعاً برای آنها جنجال انگیز می‌نمود نمایش تمامی آن به اعتراض در آمدن‌های غیرمنتظره پرچم‌های سرخ.

بسیاری از افراد پابند اصول و مبانی اخلاقی وابسته به جناح چپ، اتهام‌های گوناگونی علیه من مطرح کرده‌اند، حتی پیش از آن که فیلم را دیده باشند، تصویری از پیش در نظر گرفته شده داشتند. اینان می‌گویند «فیلمی که با پول و سرمایه فراوان ساخته بشود، نمی‌تواند از نظر سیاسی، صحیح و معتبر باشد.» من واقعاً ترجیح می‌دهم به چنین بیانی‌های اخلاقی، واکنشی نشان ندهم، در عین این که نیاز و ضرورتی هم هست، و بنابراین آنچه را که برای گفتن دارم در يك کلام خلاصه می‌کنم که فیلم با پول ساخته می‌شود. صحت و اعتبار مضمون سیاسی يك فیلم، به گونه‌ای معکوس، مناسب با مخارج آن است؛ مخارج کم الزاماً به معنای آزادی نیست، و مخارج گزاف هم حتماً به معنای فشار و محدودیت نمی‌تواند باشد. در هر مورد، موضوع فرق می‌کند.

پرسش - شما گفته‌اید که «هزار و نهصد»، فیلمی عامه پسند است. آیا

به این خاطر «عامه‌پسند» است که مردم را مورد خطاب قرار می‌دهد، یعنی مردمی که معمولاً به دیدن فیلم می‌روند، که منظور همان بیننده معمولی باشد؟

برتولوچی - بله، من از این نظر فکر می‌کنم که «هزار ونهصد»، فیلمی «عامه‌پسند» است زیرا آکنده از فرهنگ عامه است، و در دنبال‌نوول و ملودرام در پایان قرن نوزدهم که اهمیت و مفهوم عامه‌پسندی در مبارزه برای استقلال ایتالیا داشت و در بردارنده حالت پرشور و تحرك يك جنبش نیرومند ملی بود، پیش می‌رود. ویژگی ملهم از نوول که در بخش نخست فیلم آشکار می‌شود و این مربوط به صحنه‌ای می‌شود که دو مرد در يك روز به دنیا می‌آیند و چنان است که سرنوشت آنها به یکدیگر پیوندی ناگستنی می‌خورد، به شخصیت‌های نوول نزدیک می‌شوند، درست همچون قهرمانان نوول‌های عامه‌پسند در پایان قرن نوزدهم.

عامه‌پسند از آن جهت، و همچنین عامه‌پسند به این خاطر که «هزار ونهصد»، نخستین فیلمی است که با تصور بهره‌برداری معنوی ساخته‌ام. من همواره مخالف اندیشه سودمندی این عوامل بودم که در ۱۹۶۸ بطور گسترده‌ای مورد بحث قرار گرفت. من آن وقت هم از این کلام نفرت داشتم و این نفرت تا به امروز هم ادامه دارد زیرا چیزی نیست که بتوان آن را اندازه‌گیری کرد، برای مثال، مانند بعضی از چپ‌گویان که در ۱۹۶۸ کوشش می‌کردند تا ثابت کنند که «رافائلو» يك نوکر و پادو برای اربابان بود. سودمندی شعر، قابل اندازه‌گیری نیست؛ سودمندی يك اثر هنری، خیلی مرموز است.

«عامه‌پسند» در نظر من به معنای صحبت درباره نظام اندیشه‌ها، درباره مبارزه طبقاتی، درباره مرام اشتراکی به منظور روشن کردن جنبه‌های هولناك بسیاری است که همواره به گونه‌ای انتزاعی در آمریکا با آنها همراه می‌شود، و این به خاطر تبلیغات تمام عیاری است که در آنجا ادامه دارد. من می‌خواستم فیلمی بسازم که به همه‌جا راه یابد، حتی به نقاطی که در

آنجا، فلسفه و بینش علمی، پایان آزادی، پایان انسانیت، و پایان فردیت بشمار می‌آید. در نظر پخش‌کنندگان فیلم، «عامه پسند» به معنای پاره کردن بلیت‌های فراوان و به جیب زدن مبالغ هنگفتی پول است؛ در نتیجه، از این نظر، نوعی همگرایی و تقارن در نیت‌های ما وجود دارد که ما هر دو می‌خواهیم عده بیشتری از مردم، این فیلم را ببینند.

زمانی در ۱۹۷۰، من از سخن یکی از رهبران حزب کمونیست ایتالیا خشمگین و برآشفته شدم. ما مشغول صرف غذا بودیم و من به او گفتم که می‌خواهم فیلمی سیاسی، در واقع فیلمی مستند، بسازم. او پاسخ داد، «نگاه کن، مردم به یک شاعر، بیش از یک سیاستمدار نیاز دارند.» در آن زمان، این نحوه نگرش و طرز بیان واقعاً مرا خشمگین کرد، واقعاً سرخورده و دلخور شدم. لیکن باید بگویم که امروز با این حرف موافق هستم.

لیکن با ابراز این که می‌خواهم فیلم سودمندی بسازم، حتی اگر کلام هم نوعی روده درازی باشد، چرا که اندیشه سودمندی و سودمند بودن همیشه مال جامعه مصرف است، آغاز کردم. بیایید آن را تغییر بدهیم، چرا که از «سودمند بودن»، به مفهوم رایج، خوشم نمی‌آید. بیایید بگویم من می‌خواهم فیلم عامه پسندی بسازم، این کلام، کلام درست و دقیقی برای ابراز نیت واقعی من است، منظورم فیلمی است که حتی بتواند در ایالت‌های میانی آمریکا، یعنی آن بخش از آمریکا که بیش از هر نقطه دیگری از تهدید کمونیسم به وحشت می‌افتد و تصور می‌کند که پیروانش، نابودکنندگان وحشی و بی‌رحم انسانیت و غیره هستند، تأثیرگذار باشد. من می‌خواستم این کار را بی‌آن که عوام‌غریب باشم انجام بدهم، لیکن با زمینه بحث براساس یک سطح ابتدایی درباره مبارزه‌ای که مردم برعهده گرفته بودند تا علیه استثمار انسان توسط انسان مقابله کنند و صحبت کردن باید همراه با شیوه‌ای ساده و صریح باشد، همچنین عاطفی و درگیرکننده،

چرا که اگر نوعی درگیری در سطح عاطفی وجود نداشته باشد، من که فکر نمی‌کنم بتوان در دستیابی به شماره بزرگی از توده‌های مردم خیلی پیش رفت.

پرسش- فکر می‌کنید این فیلم در آمریکا، جایی که مردم حتی فرصت تماشای فیلم «نشویل» را به دست آورده‌اند- فیلمی که در ایتالیا پنداشته می‌شود جبهه کاملاً انتقادی از جامعه آمریکا اختیار کرده است- با چه استقبالی روبرو خواهد شد؟

برتولوچی- بله، آن فیلم را در تلویزیون نشان می‌دهند، لیکن از واقعیت انتقادی بودن فیلم به عنوان شگرتی تجاری برای فروش آن، استفاده می‌کنند. من معتقد هستم که رابرت آلتمن، کارگردان بزرگ و با ارزشی است و او را تحسین می‌کنم و «نشویل» هم فیلمی عمیق و تفکربرانگیز است، اگر چه از جهتی، روی دیگر همان سکه است، قطب مخالف فیلم‌های آمریکایی دوران اولیه، هنگامی که قهرمان فیلم معمولاً آدمی بلند قد، موبور، خوش سیم و نیک طبع بود. در این جا، قهرمان آمریکایی، آدم بدبین تحمل ناپذیر و نامطبوعی است، سالوس و ریاکاری فرصت طلب برای صعود از پلکان ترقی اجتماعی است. رابرت آلتمن با همان شیوه رمز آمیزی به گیج کردن عامه می‌پردازد که سینمای قدیمی آمریکایی دنبال می‌کرد- منظورم مطالب بزرگ، جالب و دهان پرکن آن شماره از فیلم‌های آمریکایی است که من هم تحسین می‌کنم. اجازه بدهید منظورم را با توضیح بیشتری همراه کنم. اشتباه است که بگوییم همه آمریکایی‌ها، غریت‌هایی شیطان صفت هستند، مثل شخصیت‌های فیلم «نشویل»، جایی که يك استثنا هم به چشم نمی‌خورد. لیکن آلتمن هنوز هم یکی از چند کارگردانی است که بدون ادعای پیروی از فلسفه علمی، تجزیه و تحلیل عمیقی از جامعه آمریکایی به عمل می‌آورد.

پرسش- با این همه، فکر می‌کنید که واکنش مردم نسبت به «هزار و نهمصد» چگونه خواهد بود؟

برتولوچی - من به درستی نمی‌دانم آمریکایی‌ها چه واکنشی نشان خواهند داد. شاید از طریق گفت و شنود بایستی بعضی از مطالب را که برای ما بدیهی و آشکار است، مثل برخی از فصول رویدادهای تاریخی درباره پیدایی فاشیسم و غیره روشن کنم؛ اما چنین بنظر می‌رسد زمانی که در ۱۹۰۸، «مونتانارو»، کارگر روزمزد، گوش خود را می‌برد، عمل او نمونه خیلی آشکار اعتراض فردی قبل از اعتراض سیاسی است. من تصور می‌کنم که چنین عملی در همه جای دنیا قابل فهم است، خواه در آمریکا باشد یا در چین، در هر جایی که فکرش را بکنید. و من معتقد هستم که فیلم، اعتبار داستانی و عاطفی دارد؛ احساس و عاطفه، واکنش همه‌جاگیر و همه مردم است. هنگامی که احساس و عاطفه وجود داشته، باشد، در همه جای عالم قابل رویت و درک است.

پرسش - شما برای بازی نقش زمیندار سالخورده، برت لنکستر را - که همچنین در فیلم «یوزپلنگ» بازی داشت - انتخاب کردید. فیلم شما اساساً از همان نقطه‌ای آغاز می‌شود که «یوزپلنگ» پایان می‌پذیرد. آیا استفاده از این بازیگر، دقیقاً نمایشگر نوعی سلسل در پی آمد حوادث است؟ برتولوچی - خیر، من هرگز کاری به فیلم «یوزپلنگ» ندارم و درباره‌اش هم فکر نمی‌کنم، اگرچه این فیلم، اثر بزرگ و برجسته‌ای است، لیکن در تجزیه و تحلیل نهایی، فیلم وسیکونتی پیوسته از روانشناسی مدد می‌گیرد. «هزار و نهصد»، مثل همه فیلم‌هایم، از تمامی امکانات استفاده می‌کند نه فقط از امکانات سینما، بلکه از ادبیات، نقاشی و موسیقی هم بهره‌وافی می‌گیرد، خلاصه، از هر چیزی که پیش از آن آمده است. در اصل، سینما واقعاً نوعی مخزن و منبع نگهداری خاطره‌های جمعی و گروهی مردم این قرن شده است.

فکر نمی‌کنم اهمیتی داشته باشد یا ابرادی بر آن وارد باشد که فیلم‌هایم آکنده از اشاره‌های سینمایی است. «هزار و نهصد» فقط درباره مبارزه طبقاتی نیست، درباره تاریخ سینما هم هست به همان گونه‌ایی که «سازشگر» درباره

سینمای دهه ۱۹۳۰، و بیش از همه درباره سینمای فرانسه، بود. من عقیده دارم که باید آزادی کافی در استفاده از هر عامل فرهنگی وجود داشته باشد، چرا که فرهنگ، حالت زنجیر پیوسته‌ای را دارد که توالی آن هرگز وقفه و توقفی ندارد.

هنگامی که برت لنگستر را برای بازی نقش مسالك زمیندار در فیلم «هزار و نهصد» انتخاب کردم، فیلم «یوزپلنگ» را در ذهن نداشتم. حال آن که درباره يك شخصیت پدر سالاری فکر می‌کردم درست به همان گونه‌ای که در مورد پدر بزرگ دهقان (استرلینگ هیدن) فکر کرده بودم که بیش از يك بازیگر است، او يك شاعر است. این دو مسرد سالخورده از طریق چشمان کبودکان دیده می‌شوند، اینان دو شخصیت کهنسال اسطوره‌ای هستند. در اصل، از اسطوره تاریخ سینما بهره گرفتم چرا که برت لنگستر و استرلینگ هیدن، دو اسطوره بزرگ سینمایی هستند، دو شاه بنوط‌تناور و کهنسال.

پرسش- درباره تأثیر آثار نمایشی آمریکایی و روسی چه دارید بگویید؟
برتولوچی- چنین بنظر می‌رسد که يك «کار نمایشی» بیشتر در ذهن و مخیله هر کسی که این کلام را می‌گوید، وجود دارد تا در خود فیلم، خواه شما از نسخه آمریکایی صحبت می‌کنید یا از نسخه روسی. کار نمایشی راه دیگری برای برقراری و ایجاد ارتباط با عامه مردم در سطح گسترده‌ای است. فیلم اساساً يك عامل كوچك بشمار می‌رود، و «هزار و نهصد»، فیلم کوچکی درباره پاره کوچکی از کره زمین، ایکن در قالب فیلمی بزرگ، همچون يك چشم انداز تماشایی است، با این همه، «هزار و نهصد» واقعاً فیلمی درباره مسایل خیلی ابتدایی است.

پرسش- کمی هم درباره «آتیل»ی فاشیست- شخصیتی «صفت»، بدگمان، هرزه و فاسد برای ما بگویید. آیا این شخصیت، رابطه و پیوندی با تصور پازولینی از فاشیسم در «سالو» دارد؟

برتولوچی- درست است، رابطه و پیوندی هم وجود دارد، اگرچه

در اثنايي که من مشغول فیلمبرداری «هزار و نهصد» بودم ، بازولینی هم «سالو» را فیلمبرداری می کرد، و از این نظر تماس و رابطه ای یا تأثیری صریح وجود نداشت. تنسی ویلیامز رییس هیأت داوران در جشنواره کان ، به عنوان اعتراض به خشونت در فیلم های عرضه شده در جشنواره، يك کنفرانس مطبوعاتی ترتیب داد و به «هزار و نهصد» اشاره ای صریح کرد. او گفت «من نمی خواهم ببینم که کودکان به شیوه های ترسناك و هول انگیزی به قتل می رسند، درست مثل حوادثی که در دو هزار سال پیش در کالسیوم رخ داد» ، و من چنین پاسخ دادم ، «مثل مسی لای^۱ شش سال پیش یا در بازداشتگاه های زندانیان در دوران استالین خشونت يك رویداد خصوصی نیست که فقط به رومیان باستان تعلق داشته باشد.»

بورژوازی فرانسوی در پایان قرن هجدهم، انقلابی پدید آورد و آنگاه در قرن نوزدهم ، برخوردار از لحظه های تاریخی بزرگ و فوق العاده ای شد ، حتی از نظر فرهنگی ، و امروز هم هنوز به صورت يك طبقه خیلی قوی و زورمند باقی مانده است . لیکن در ایتالیا، هرگز يك طبقه بورژوازی مشابه طبقه بورژوازی فرانسه وجود نداشته است چرا که، در میان خیلی چیزهای دیگر، ایتالیا به منزله يك ملت واحد ، خیلی دیر توانست به این آرمان و وحدت ملی دست یابد. مابه خاطر مشکلات تاریخی و جغرافیایی بسیاری که در وحدت کشورمان وجود داشت، هرگز بورژوازی قدرتمندی نداشتیم . در نتیجه ، به محض این که جنبش های کارگران و دهقانان پا گرفت، بورژوازی ایتالیا هم به ابداع شیوه تازه ای برای خفه کردن این جنبش ها نیاز داشت؛ و حاصل این ابداع ، شگردی با نام فاشیسم بود .

سکانسی در فیلم وجود دارد و گردآمدن مالکان زمیندار را در کنیسا نشان می دهد که درست مثل روزهای یکشنبه، موقعی که متصدی جمع آوری پول وادعانه با سیدی در دست، در اطراف راه می رود و کمک های مادی برای

باقای نطفه تازه جان گرفته فاشیسم تقدیم می‌شود. فکر می‌کنم که منظورم را به خوبی نشان داده‌ام، اگر چه بعضی از مسایل مربوط به چگونگی پیدایی فاشیسم را نادیده گرفتم. درست لحظه‌ای پیش از صحنه‌ای که صاحبان زمین‌های کشاورزی به فاشیست‌ها کمک مادی می‌کنند، صحنه‌ای را می‌بینیم که در آن، گروهی از دهقانان علیه آگهی اخراج خود، اعتراض می‌کنند، پلیس پادشاه، تفنگ‌های خود را برای تیراندازی آماده می‌کنند و نشانه می‌گیرند؛ و زن‌ها روی زمین دراز می‌کشند. به عبارت دیگر، می‌بینیم که مبارزه حالتی سازمان یافته دارد. از این رو، مشابه شکل و سازمان یافتگی مبارزه مردم، سازمان یافتگی و شکل طبقه حاکم و ابداع نهضت فاشیسم است.

من در این فیلم کوشیده‌ام تا اندازه ممکن به تاریخ احترام بگذارم، لیکن علاوه بر این، زمینه‌ای روانشناسی در فیلم وجود دارد که از طریق بررسی شخصیت‌های «آتیلا» و «رجینا» که بر حسب قواعد و یافته‌های علم روانشناسی، آنان را دو مخلوق حقیر، خرده‌پا و مفلوک، برگردان مبتذل «مکبث» و «لیدی مکبث» دیدم، نموده می‌شود. من حتی به نکته‌ای پی‌بردم که این دو شخصیت دو صفت و خشن، از جهتی قربانی‌های حاضر و آماده طبقه حاکم بشمار می‌روند چرا که آنان، قربانی‌های کاملاً فاقد شعور و نگرش هستند، به عبارت دیگر، قربانیان نظامی که آنان را به صورت عامل دست‌اندازی‌ها و مطامع ثروتمندان قدرتمند درآورده است. طبقه حاکم به «آتیلا» و «رجینا» تمامی حالت تهاجمی و سیمی را که خود فاقد شهادت اجرای آن است تا صریحاً برآز کند به این شخصیت‌های خونخوار دست‌آموز می‌کند. «آتیلا» و «رجینا» اشباع و غرقه در تمامی عوامل تهاجمی می‌شوند که آنان را احاطه کرده است، یعنی به صورت بخشی از طبقه‌ای - یعنی طبقه حاکم - در می‌آیند که به آنان اجازه بلند پروازی و بالا رفتن از نردبام ترقی اجتماعی را داده است.

درباره این دو تن چه می‌توان گفت؟ کوشش کردم تا به شخصیت آنها

ابعادی تراژیک بدهم؛ اما این کار اساساً اشتباه بود زیرا اگر توجه کنید با راحتی درمی یابید تنها چیزی که فاشیسم از آن بهره ای نداشت، تراژدی بود. اگر فاشیسم را با نازیسم مقایسه کنیم، فاشیسم در برابر نازیسم بیشتر به یک «اپرت» می ماند. لیکن در هر حال، به این گونه است که دوشخصیت مزبور در خلال لحظه های فیلم شکل می گیرند؛ آنها به مفهوم دوران «الیزابت»ی افرادی تراژیک هستند، جنایت های دیو صفتانه ای مرتکب می شوند، کودکی را به قتل می رسانند، میخ های بزرگی را در تن زنی فرو می کنند، و کارهای هولناک و باور نکردنی دیگری صورت می دهند.

بعضی از مردم، مرا به استالینسم متهم کرده اند. اگر فیلم از خط مشی استالین پیروی می کرد، به هیچ وجه نمی بایستی بی رحمی دهقانان به هنگامی که از دو فاشیست خونخوار و سفاک انتقام می گیرند، نشان داده شود. نکته خیلی مهم دیگری وجود دارد. در آن لحظه که مردم از زندگی بی بهره می شوند و فاقد عوامل مادی، استثمار می شوند، شکنجه می شوند، و به زندان انداخته می شوند، و همین که واکنش نشان می دهند و درآزاد کردن خود موفق می شوند، در پی انتقام برمی آیند. این دهقانان، افرادی خشن و بی رحم هستند و من فکر می کنم که نشان ندادن بی رحمی آنان، پیروی از خط مشی «استالین»ی می بود؛ اگر آنها را به عنوان افرادی ملایم، نرم خو و نیک سرشت نشان می دادم، آن وقت می شد گفت که از روشی «استالین»ی پیروی کرده ام.

در فیلم ها، حتی در فیلم های کمونیستی - این هم باید گفته شود غالباً فقدان شجاعت در رودررویی با حقیقت، درباره ابراز این که چیزهای زندگی واقعاً بر چه پایه و اساسی قرار دارند، به چشم می خورد. من فکر می کنم بی رحمی و خشونت که علیه «اتیلا و ورجنیا» اعمال می شود، عمل بسیار زیبایی است و تصور می کنم که موجه و خیلی هم طبیعی است. و در ضمن، من فکر می کنم که در این مرحله از فیلم، رابطه ای دیالکتیکی بین لحظه بی رحمی و خشونت که دهقانان در صدد تلافی برمی آیند با صحنه ای که پرچم های سرخ به تموج و اهتزاز در می آیند، یافت می شود که در خلال آن، دهقانان هر چیز دیگری را

فراموش می‌کند .

برای من، در این جاست که کلید استنباط فیلم یافت می‌شود . معنی و منظور فیلم «هزار و نهصد» چیست؟ منظور فیلم را می‌توان چنین خلاصه کرد: دیگر، اربابی وجود ندارد ، او مرده است. و این همان چیزی است که دهقانان در پایان محاکمه می‌گویند. آنها، ارباب را به محاکمه می‌کشند، درست همان کاری را می‌کنند که در چین می‌کنند . من تعدادی عکس از محاکمه‌های چینی را دیده‌ام و این تصاویر، تمامی چیزی بود که برای الهام گرفتن نیاز داشتم؛ در عکس‌ها دیدم که آنان همواره میزی را در وسط اتاق دادگاه قرار می‌دهند و با انگشت‌هایشان به آن اشاره می‌کنند. نقش اربابان را باید پایان یافته تلقی کرد.

تصور می‌کنم نکته‌ای را که بعضی از افراد در باره فیلم درک نکردند، این باشد که در آن مرحله، دیگر نمی‌شود که حوادث در روز بیست و پنجم آوریل ۱۹۴۵ رخ می‌دهند - در زمان حال و آینده رخ می‌دهند . همچنان که قبلاً گفتم، حوادث بعدی مربوط به امروز و فردا است. در این فصل از فیلم، پیشنهادی مطرح می‌شود که همه چیز را از زمینه تاریخی صرف خارج می‌کند و آن لحظه در نظر من، نمایشگر و نموداری از ضربه تکان دهنده و قاطع فیلم است، جایی که مفهوم مطالب به فراسوی داستان، و به فراسوی لحظه‌ها، تعمیم داده می‌شود. مدینه فاضله برای يك لحظه زودگذر واقعیت می‌یابد، با این که در ایتالیای امروز، هنوز هم ارباب وجود دارد.

اگر مدینه فاضله روی پرده برای دهقانان آنجا به صورت واقعیتی در آید، آن وقت برای بینندگان هم در اثنای تماشای فیلم، واقعیت می‌یابد. من معتقد هستم که رابطه احساسی و عاطفی حاصل از موقعیت مدینه فاضله‌ای را زنده کردن، راهی برای اجرای سیاست است و روزی خواهد رسید که دیگر، مدینه فاضله نخواهد بود.

پرسش - می‌گویند که فیلم چند پایان دارد: زمانی که سرانجام زمیندار سالخورده می‌میرد؛ هنگامی که پرچم‌ها در فضا و در فاصله‌ای دور، در میان

دشت‌ها، پیش می‌روند؛ وقتی که آلفردو می‌گوید «ارباب زنده است»؛ زمانی که مردان سالخورده در بین خود به جنگ و نزاع می‌پردازند؛ و بالاخره، هنگامی که در یک پایان آشکارا و کاملاً شاعرانه ...

برتولوچی- ترجیح می‌دهم بگوییم، اغراق شاعرانه ...

پرسش- در اثنایی که قطار سریع‌السیر Socc Rosso Rosso در شرف ورود است، آلفردو روی خط‌های راه‌آهن دراز می‌کشد، لیکن او خود را همچون یک کودک روی خط‌ها قرار نمی‌دهد، بل خود را در موقعیت آدمی قرار می‌دهد که گویی آمادهٔ مرگ بوده است. آیا این عمل، خودکشی است، مثل عمل پدر بزرگش؟

برتولوچی- این عمل را باید خودکشی دانست که او را در سراسر زندگی به سوی خود می‌کشیده است. زمانی که «اولمو» او را از حیاط‌خانهٔ روستایی بیرون می‌برد، مامی بینیم که این دو با یکدیگر جروبخت می‌کنند. این عمل، گونه‌ای مبارزهٔ طبقاتی است که حتی تا دوران سالخوردگی آنان ادامه می‌یابد، یعنی تا لحظه‌ای که ارباب درمی‌یابد که دیگر برای تغییر و دگرگونی آنچه در حال رخ دادن است، کاری از او ساخته نیست. بورژوازی، خود ویرانگر است- نه از این جهت که همهٔ اربابان خودکشی خواهند کرد- اما کشتی به سوی از خود ویرانگری در طبقهٔ قدرتمند حاکم وجود دارد که به آگاهی و شعور دربارهٔ ارزش و اعتبار اندیشه‌های طبقهٔ پرولتاریا مربوط می‌شود. شاید در ابراز این گفته کمی زیاده روی شده باشد، اما چرا که نه؟ بعداً چه رخ می‌دهد؟ قطاری که با سرعت پیش می‌آید و در شرف زیر گرفتن «آلفردو» است، قطار (بازی) کودکان است؛ «آلفردو»ی بزرگ و بالغ، بار دیگر در قالب «آلفردو»ی خردسال ظاهر می‌شود، و «اولمو» سوار بر قطاری است که از روی او عبور می‌کند. ریزه‌کاری‌های تمثیلی فراوانی در فیلم وجود دارد که در سراسر فیلم بانوعی اغراق شاعرانه توأم می‌شود. آنگاه یک موش کور از سوراخی در زمین بیرون می‌آید و به بررسی اطراف می‌پردازد. این موش، کور است. این موش به صورت تمثیل و استعاره‌ای از

تولد چیزی می‌شود، چرا که از زمین بیرون می‌آید؛ برای لحظه‌ای می‌بینیم که زمین به لرزه درمی‌آید و موش کور سرازخاک برمی‌آورد، گویی که وجود او از ذرات خاک زمین تولید شده باشد. همگام با بیرون آمدن موش کور، زمین نیز شدیداً به لرزه درمی‌آید و همه چیز دگرگون می‌شود؛ سالخوردگان به صورت کودکان درمی‌آیند؛ کودک، پدر انسان می‌شود و قطار با پرچم‌های سرخ عبور می‌کند.

در این جا می‌خواهم باردیگر یادآور بشوم که آخرین فصل فیلم، یعنی برگزاری جشن دهقانی بیست و پنجم آوریل، بیش از هر بخش دیگری در «کان» مورد انتقاد قرار گرفت، حتی روزنامه‌های ایتالیایی نیز تاسی کردند. در این جا، ضرورت دارد چگونگی آن را توضیح بدهم. در همه فیلم، قراردادهای پذیرفته شده‌ای وجود دارد که در «هزار و نهمصد» نیز محترم شمرده می‌شود، لیکن در پایان، از آن‌ها تخطی می‌شود و حالت انفجار آمیزی پدید می‌آید. این لحظه قاطع و سرنوشت ساز، هنگامی است که دهقانان در آن روز در یاد ماندنی بیست و پنجم آوریل، قدرت را در دست می‌گیرند. در این مرحله، من با خود گفتم «چطور است دهقانانی که قدرت را در دست می‌آورند، نشان بدهم»، و سپس برای بررسی بیشتر این اندیشه به تفکر پرداختم و در ضمن به تدریج دریافتم که تنها راه برای القای احساس قدرت واقعی که بابه قدرت رسیدن دهقانان، این مجرمان واقعی از نعمت‌های زندگی، حاصل می‌شود این است که در فیلم هم قدرت را در دست بگیرند، و همه پروتاگونیست‌ها و هر کس می‌شود این دیگری را که يك دهقان واقعی نبود، تعقیب و دنبال کنند.

این درست همان چیزی است که فکر می‌کنم بیشتر و افراد را برآشفته کرد. برخی از آنان، فیلم را کلاً رد کردند. برخی دیگر از آن خیلی خوششان آمد لیکن فقط تا همین مرحله اخیر که ذکر شد؛ یعنی از لحظه‌ای که وارد اتاق دادگاه می‌شویم، دیگر مورد پسند آنها قرار نگرفت. چرا نه؟ زیرا در نظر آنها، جای پروتاگونیست‌ها خالی بود، چرا که آنها توانایی پذیرش این گونه نادیده گرفتن‌های خشن را ندارند. در این مرحله، چه حادثه‌ای رخ می‌دهد؟

انقلاب، و برای يك لحظه کوتاه، رایحه انقلاب همه جا را فرا می گیرد. و البته، برای دستیابی به آن، قیمتی هم باید پرداخته بشود. ما دیگر «آدا» یا «اوتاویو» را نمی بینیم، اما هنوز هم «اولمو» و «آلفردو» را برای دیدن درپیش رو داریم، اما آنان عملاً به صورت دونماد درآمده اند. دستمایه زنده این بخش، چهره ها و سرودهای مردم است.

پرسش- و با این ترتیب، مردم به صورت پروتا گونیست های اصلی فیلم در می آیند.

برتولوچی-بله، مردم پروتا گونیست های فیلم می شوند. چنان که گویی گروه همخوانان در اپرا، به جلوی صحنه خیلی پیش آمده اند، و در همان زمان، خواننده های Tenor، باریتون و Contralto با پیشرفت آنان به داخل جایگاه نوازندگان سقوط کرده اند و گروه همخوانان در پرتو چراغ های صحنه و مرکز توجه، گام نهاده است، این برداشت، برای پذیرش خیلی مشکل است. در این مرحله، تصویری را که از مؤلف داریم از هم می پاشد؛ تصور کلاسیک مؤلف در کشورهای بورژوازی و به همان اندازه در کشورهای سوسیالیستی، نرم و انعطاف پذیر می شود چرا که دهقانان، به عنوان وزنه ای با اهمیت و قدرتی تعادل برهم زن در می آیند که حتی از تصور من نیز پیشی می گیرند.

پرسش- روزنامه های ایتالیایی اظهار نظر کرده اند که تفاوت ویژه و چشمگیری بین بخش اول و بخش دوم وجود دارد. فکر می کنید چه چیزی آنها را به داشتن چنین تصویری وامی دارد؟

برتولوچی- فیلم هم مثل يك ساختار معماری، جنبه ای وحدت یافته دارد. درست مثل این می ماند که بگوییم تعمیدگاهی که در «پارما» وجود دارد فقط از سطح زمین تا طبقه سوم زیبا است و از طبقه سوم تا طبقه ششم دیگر زیبایی ندارد؛ یا این که در اپرای «ایل تراواتوره»، پرده اول زیباتر از پرده آخر است. این حرف ها، حرف هایی پوچ و بی معنی است، هراتر هنری را باید در کلیت آن داوری کرد.

پرسش - هنگامی که در آغاز به تفکر درباره «هزار و نهصد» پرداختید آیا خط فکری شما پیرامون فیلمی دور می زد که در آن، توده های مردم، مبارزه طبقاتی، پروتاگونیست ها و عوامل اصلی فیلم بودند یا این که فیلمی را مطابق با قواعد روانشناسی که به عنوان نتیجه، مبارزه طبقاتی و تلاش های مردم را در خود داشت، پیش خود تصویر می کردید؟

برتولوچی - من با فیلمنامه، ساختاری خلاق می کنم و آنگاه، در اثنای فیلمبرداری، جاهای خالی را پر می کنم. فیلمبرداری این فیلم، یازده ماه طول کشید که زمانی طولانی است و بنابراین با گذشت زمان، خیلی چیزها تغییر کرد، و تأکید می کنم که در خلال فیلمبرداری، دیگر گونی های همه جانبه پدید آمد. حضور طبقه پرولتاریایی که به صورت پروتاگونیست فیلم در می آید، قبلاً هم در فیلمنامه، در یک سطح حسی و درونی وجود داشت، لیکن اصل مسئله زمانی است که واقعیت را در پیش روی خود دارید و از آن فیلمبرداری می کنید، و آن وقت است که شروع می کنید به درک آنچه می خواهید بگویید، آنچه را که درونی احساس کرده بودید، لیکن در آن زمان، به درستی از نظر عقلی، درک و استنباط نشده بود.

من دریافتم که فیلم واقعاً هنگامی مراحل تکاملی را در پیش دارد که دوربین رو در روی دنیا، در مقابل واقعیت قرار می گیرد. در این، مواجهه و رو در رویی بین دوربین و واقعیت رخ می دهد و این زمانی است که فیلم، زاده می شود.

توضیح:

۱- «سازش تاریخی» اشاره ای است به تلاش جاری حزب کمونیست ایتالیا و همچنین احزاب کمونیست کشورهای دیگر اروپایی برای تغییر وجهه عمومی خود و رهایی از سیطره نفوذ شوروی و ماشین سیاسی آن است تا به تدریج وجهه عامه پسند یک حزب دموکراتیک و ناسیونالیست به دست آورند. این احزاب خود را از طریق راه های قانونی مثل رأی گیری عمومی در به دست آوردن و سهمیدن در قدرت دولتی متعهد کرده اند.

- ۲- آنتونیو گرامشی یکی از شخصیت‌های عمده در بین پایه‌گذاران و نظریه پردازان حزب کمونیست ایتالیا بود. مهم‌ترین نوشته‌های او دربارهٔ فرهنگ، مفهوم تفوق ایدئولوژیکی و نقش روشنفکران بوده است.
- ۳- Soccorso Rosso در اصل يك واحد مدد کاری اضطراری بود که برای پرستاری و مواظبت از کودکان کارگران اعتصابی تشکیل شده بود .



پونته کوروو : شعله‌های آتش

فیلم «شعله‌های آتش» با کارگردانی جیلوبونته کوروو، بی‌تردید یکی از فیلم‌هایی است که در ارزیابی آن کوتاهی شده و اهمیت آن دست کم گرفته شده است. این وضع را تا اندازه‌ای می‌توان با توجه به طرح داستانی درگیر کننده و پیچیده‌اش توضیح داد که در نخستین دیدار، برای دنبال کردن مشکل می‌نماید. سرویلیام واکر (مارلون براندو)، آدمی جویای نام و ثروت، ماجراجو و فرستاده دولت پادشاهی انگلستان است که در خلال سال‌های دهه ۱۸۴۰ برای انجام مأموریتی به جزیره‌ای با نام «کونمادا» اعزام می‌شود. این جزیره در اثر آتش‌سوزی سطحی در جریان پیشرفت‌های نظامی و جهان‌نگشایی‌های همه‌جانبه‌است پرتغالی‌ها که آن را به عنوان «مستعمره» خود اعلام کردند، در اصل به خاکستر تبدیل شده بود - و از این رو، نام «کونمادا» به معنای «سوخته» است. مأموریت واکر، عبارت از برانگیختن مردم و ایجاد زمینه‌ای انقلابی در میان عامه کشاورز زیر فشار و تعدی، علیه پرتغالی‌هاست، با این نیت که تسلط و چیرگی بریتانیای کبیر را جانشین «بطره پرتغالی‌ها» کند. ویلیام واکر برای شروع کار، جوان کشاورزی با نام «خوزه دلورس» را ابتدا برای آگاهی از مقدار جرأت و تسلخ‌گامی می‌آزماید و آنگاه او را مسلح می‌کند. دلورس همراه با دسته کوچکی از پیروان و تحت رهبری واکر، برای ادامه مبارزه علیه پرتغالی‌ها، طلاهای بانک پرتغال جزیره را سرقت می‌کند. دلورس پس از پیروزی در می‌یابد که حکمران جدید جزیره، خود او نخواهد بود، بلکه قرار است شخصی از وابستگان بورژوازی محلی با نام «تدی سانچز» حکومت جزیره را در دست بگیرد.

ویلیام واکر که توانسته است عصیان کشاورزان را برای بیرون راندن پرتغالی‌ها برانگیزد، این بار، بورژوازی ساکن جزیره را متشکل می‌کند و به وابستگان این طبقه هشدار می‌دهد که کشاورزان و مردم عادی، پس از چندی، به فراسوی استقلال خواهند رفت و کنترل اقتصادی و سیاسی برای تأثیرگذاران بر نابرابری‌های اجتماعی را درخواست خواهند کرد.

ساکنان دست‌آموز و استثمار شده جزیره برای نگاهبانی سرمایه‌گذاری بریتانیا و دسترسی سرمایه سالاریان این کشور به منابع کوئامادا بسیج می‌شوند. مفهوم «استقلال» در عمل، به صورت جانشینی پرتغال توسط گروه کوچکی از ساکنان وابسته به طبقه حاکم جزیره درمی‌آید که از نظر نظامی زیرلای حمایت بریتانیا قرار دارد. برای کشاورزان، اربابی، جانشین ارباب دیگری می‌شود. فلاکت، بی‌قدرتی و عجز آنها ادامه می‌یابد. این روش، برای از پیش نشان دادن الگوی «استعمار» امروزی است.

دلورس از این رد و انکار حیل‌گرا نه نسبت به خود و نتیجه‌پوچی که از مبارزه حاصل می‌شود به خشم می‌آید و اورنگک نایب السلطنه پیشین پرتغال را با زور تصاحب می‌کند. لیکن در می‌یابد که اگرچه قدرت را برای مدت زمانی کوتاه در اختیار دارد، فاقد وسایل و عوامل ضروری برای تهیه مواد غذایی مورد نیاز مردم کشورش است و درعین حال قادر به فروش نیشکر جزیره نیست. هیچگونه دانش و آگاهی از رموز بازرگانی بین‌المللی یا آگاهی از وضع بازارهای دیگر وجود ندارد. آموزگار یا تکنسین‌های واجد شرایط در جزیره یافت نمی‌شوند. خلاصه، مردم کشورش بدون تجهیزات و وسایل آن تمدنی هستند که آنها را در وهله نخست، مورد تعدی قرار داده بود. در حالی که خوزه دلورس، ناتوان و درمانده، دریافته‌اش را برای نجات از گرداب سقوط، مذبوحانه تلاش می‌کند و نیشکرهای انباشته شده در باراندازهای کنار دریا می‌گندید و فاسد می‌شد، با اکراه از اریکه قدرت پایین می‌آید و به «سانچز» اجازه می‌دهد که زمام حکومت جزیره را در اختیار بگیرد. لیکن فرمانده «ساکنان وابسته به «بورژوازی سفید» با نام «ژنرال پرادا» در تشخیص

این که کوئمادا را می توان برای سرمایه گذاری خارجی باز گذاشت، سریع تر از مانچز عمل می کند و معتقد است که حکومت بورژوازی فقط زمانی می تواند با امنیت و آسایش فرمانروایی کند که شورشیان متجاسر برای همیشه خلع سلاح و سرکوب بشوند .

ده سال می گذرد. و اگر که اینک هیچگونه هدف و منظور ظاهری در زندگی ندارد به صورت آدمی فاجر و عرزه در آمده و در حاشیه جامعه انگلیس، در پست ترین جاها زندگی می کند. خوزه دلورس باردیگر، مردم گرمته دوروبر خود را در قیام و شورش جدیدی بانیت از بین بردن حکمرانان و مالکان زمیندار، رهبری می کند. این رستاخیز جدید، تمامی ساخت و بنیاد کنترل اقتصادی بریتانیا را که به طور ضمنی در فراسوی کوئمادا هم گسترش می یابد، مورد تهدید می دهد، چنین رستاخیز شورشی اگر با موفقیت همراه بشود . در سراسر جزیره های ناحیه کارائیب بسط خواهد یافت و به فراسوی این منطقه نیز می رود و آتش شورش و نا آرامی را دامن خواهد زد. حکومت بریتانیا بار دیگر ، به واکر رو می آورد با این امید که از آگاهی و آشنایی های بانهضت کشاورزان و دهقانان بهره برداری کند و در عین حال از رابطه دیرینه اش با خوزه دلورس رهبر شورشیان متجاسر، برای خواباندن بلوا یاری بگیرد. از او خواسته می شود تا به کوئمادا مراجعت کند و با عنحنوی که شده ، شورش را بخواباند. واکر می پذیرد. در ابتدا، کوشش می کند که با خوزه دلورس تماس بگیرد با این تصور که شاید از دوستی و رابطه قدیمی خود با او بهره برداری کند ، لیکن همین گذشته و رابطه اش بوده که چشم های دلورس را نسبت به کارهای واکر باز کرده است و در نتیجه ، درخواست او را رد می کند . واکر که حالا آشکارا در هیأت مزدوری حرفه ای در آمده است، دلورس را بی امان دنبال می کند، ضمن این که مردم و حیوانات را قتل عام می کند و سبزیکاری ها را از بین می برد و با این ترتیب، نیمی از جزیره را به آتش می کشد. او برای خود، نوعی نظریه به وجود می آورد که شورشیان را فقط زمانی می توان مغلوب

و منکوب کرد که دهقانان و زارعانی که شورشیان را در میان خود پناه می‌دهند، تجهیزشان می‌کنند و مایحتاج آنها را فراهم می‌آورند، از روستاهای موطن خود بیرون رانده بشوند و همه چیز به آتش کشیده شود. سبزیکاری‌ها و درخت‌ها را هم باید سوزاند نظر به این که آنها نیز شورشیان را در پناه خود پنهان می‌کنند، منطق شکست دادن جنبش ملی، متضمن کشتار بی - رحمانه و نابودی تمام جزیره است.

سرانجام، خوزه دلورس به دام می‌افتد و اسیر می‌شود و از «پیشنهاد» واگر برای فرار، سر باز می‌زند و به دار آویخته می‌شود. دلورس آموخته است که آزادی باید در مبارزه به چنگ آید. و می‌داند که پیشنهاد آزادی او برای لطمه زدن و ایجاد عدم اطمینان مردم به رهبر مبارزشان طراحي شده است. او همچنین در می‌یابد، واکر با این که شورش و قیام اهالی جزیره را با سختی درهم کوبیده است، می‌خواهد از ظهور يك رهبر شهید و افسانه‌ای پایدار جلوگیری کند. دلورس با حالتی بی‌اعتنا و خونسرد، مرگ را به عنوان بخشی از برآورده شدن منظورش، به جای رهیدن از قفس، ترجیح می‌دهد. واکر شخصاً به خاطر این تقابل شدید بین رضایت دلورس در اعتقاد راسخ اخلاقی، و خلاء شخصی خود شدیداً ناراحت و زخم خورده می‌شود و اینک می‌تواند این پوچی را به درستی و کامل درک کند. گاه - موزه پیروزی، تلخ است.

واکر که مأموریتش پایان یافته، به هنگام عزیمت از کوئمادا، دربارانداز جزیره، درست لحظه‌ای پیش از سوار شدن بر کشتی، توسط باربری - بومی زخمی کاری می‌خورد. مردم کوئمادا بر پامی خیزند، تشجیع می‌شوند و به صورت مردمی آشتی ناپذیر درمی‌آیند. دور بین شروع به حرکت روی صورت های خسته و کوفته مردمی می‌کند که در آنجا گردآمده‌اند، حالت شورشی آنها به تدریج از مهار خارج می‌شود، و نمونه شجاعانه دلورس، در ضمیر آگاه آنها به پرتوافشانی و سوزشی برافروخته می‌پردازد. آرزوها و خواست‌های سیاسی فیلم «شعله‌های آتش» جاه طلبانه است.

پونته کورو: شعله‌های آتش/۱۹۵

برخلاف «نبرد الجزیره»، فیلم قبلی پونته کورو، که بررسی آسانتری از استعمار و خواست همگانی برای استقلال را بدون توجه به بنیادها و بررسی شکل‌های اجتماعی یا آگاهی سیاسی «نهضت آزادیبخش ملی» اختیار می‌کند، فیلم «شعله‌های آتش» به درستی می‌داند که حکومت مستقیم استعمار، فقط شکلی از حکومت و انقیاد خلق‌هاست. استعمار نو به طرز زشت و نفرت‌انگیز و دشمن خیلی زیرک‌تر نشان داده می‌شود. حضور قدرتمند میاست پویای آمریکا در ویتنام با ترسیم دقیق تصویری آن از «ویتنامی کردن»، مطمئناً باید دلیل اصلی وقایعی برای بی‌اعتنایی انتقادی نسبت به «شعله‌های آتش» در کشور آمریکا باشد. پونته کورو، توقف بعدی واکر را در نخستین عزیمتش از کوئمادا در هندوچین قرار می‌دهد، نظریه این‌که فرانسوی‌ها، نه انگلیسی‌ها، بودند که در دهه ۱۸۴۰، هندوچین را اشغال کردند. این کار، کنایه‌ای تلخ است هنگامی که دوستش «خوزه دلورس»، هنوز از وجوه و مفهوم خیانت آگاهی ندارد باحالتی معصوم، جام خود را به خاطر عزیمت واکر و به «سلامتی هندوچین» بلند می‌کند.

همچنان‌که پالین کیل می‌نویسد، شرکت یونایتد آرتیست بدون آگاهی و نمایش‌های قبلی، فیلم را در بدترین وضعی به نمایش گذاشت. روسای این شرکت پخش فیلم، پونته کورو را به تغییر نام اشغالگران جزیره از اسپانیا به پرتغال مجبور کردند، احتمالاً به این خاطر که بازار فیلم‌های یونایتد آرتیست در خطر بود. آنها عنوان انگلیسی فیلم را به طور هوج و مسخره‌ای به جای ترجمه صحیح و مناسب «سوزانده شده» که حقیقت را نشان می‌دهد به صورت وجه امری «بسوزان!» در آوردند و از این رو، بطور ضمنی خواسته بودند بفهمانند که از تراژدی تصویر شده در فیلم، حمایت می‌کنند؛ همچنین عنوان مورد بحث، یادآوری کامل از شعار معروف «بسوزان، جانم، بسوزان» شورش در مجله‌های سیاهان در آمریکا است. این شیوه کار، با هدف و چشمداشتی به بازار سیاهان، معنای عنوان فیلم را تا اندازه‌ای دگرگونه و تحریف می‌کند، چرا که پرتغالی‌ها و انگلیسی‌ها، کوئمادا را به آتش کشیدند

و آن را سوزاندند، نه مردمی که قربانی شدند و هرگز خواستار «سوزاندن» خانه وزندگی خود نبودند و در نتیجه، همه چیز را از دست دادند. شرکت یونایتد آرتیست در این فیلم که ممکن است با اقبال مردم و موقعیت تجاری خوبی روبرو شود، تردید داشت، لیکن روسای این شرکت پخش فیلم از ماهیت واقعی آتش سوزی که اهمیت چندانی هم برای آن قایل نبودند تا دقیقاً مشخص بشود، بی اطلاع بودند. اگر اتباع پرتغال و بریتانیا، خرابکاران مطمئن تری برای یونایتد آرتیست بودند، تداعی خشن و بی رحمانه نژادپرستی (نگاه توام با فروتنی و دلسوزی واکر به خوزه دلورس در سراسر فیلم) همراه با امپریالیسمی که مضمون داستان را برای سیاهان آمریکایی ملموس تر کرد، فیلم از بی توجهی شدید پخش و نحوه آگهی در آمریکا متحمل ضرر شده است، با این همه، «شعله های آتش» مضمونی عمیق تر دارد و از این هم فراتر می رود. در این فیلم، پونته کوروو خیلی بیشتر از «نبرد الجزیره» به بررسی مضمون مورد نظر «فراتر قانون» می پردازد که از طریق خشونت کاملاً سرکوفته و آزادی بخش، مردمی که تحت زور و فشار بسر می برند به سوی احترام و اعتماد بنفس و دوران، بلوغ خویش پیش می روند. دلورس پس از حمله به سربازان پرتغالی همراه با افرادش، در عیش و نوشی توأم با رقص و آواز فرو می رود که تا صبح گاهان ادامه می یابد. پس از نسل هایی که با حالتی انفعالی و بی اراده در برابر تجاوز و استعمار سر تسلیم فرو آورده بودند، آنها اینک به عنوان مردمی مستقل و خودکامه پدید می آیند. کاملاً احتمال دارد که جریان هایی در پس پرده وجود داشتند که در چنین اوضاعی، حتی شرکتی تجاری مثل یونایتد آرتیست، دریغی به خاطر از دست دادن پول نداشته باشد.

مسئله ای که «شعله های آتش» را جالب تر از «نبرد الجزیره» می کند، به خاطر مسایلی است که مطرح می کند و «نبرد الجزیره» در جدایی قدیمی تر خود از پرداختن به آن، ظنره رفته است. مسئله از این قرار است، چه رخ خواهد داد هنگامی که تشکیلات و سازمانی انقلابی در کشوری شدیداً مقید و استثمار شده، قدرت را در دست بگیرد و در «نبرد الجزیره» به آن اشاره می شود، زمانی که «بن مهدی» به «علی» چنین پند می دهد: شروع انقلاب

پونته کوروو: شعله‌های آتش/۱۹۷

خیلی مشکل است ، لیکن مشکل‌تر، ضمانت بقای آن است، بازهم مشکل‌تر، نیل به پیروزی است» ، با این همه پس از انقلاب است که تازه مشکلات واقعی شروع می‌شوند و خودمی‌نمایند.» فیلم «شعله‌های آتش» این مضمون خطیر وجدلی را اختیار می‌کند . یکی از زیرکانه‌ترین و درعین‌حال حيله - گرانه‌ترین بینش‌هایی که استعمار با یاری آن در ضرر زدن به قربانی‌هایش که بایستی قدرت را در دست بگیرند، موفق می‌شود این است که مردم استعمار شده را باید از قدرت و حساسیت بررسی اوضاع و همچنین عوامل موثر برای کاربرد بنیادهای اجتماعی در جامعه محروم کرد . ویلیام واکر از دلورس می‌پرسد «چه کسی صنایع شمارا اداره خواهد کرد، یا این که تجارت را سرو صورت خواهد داد ، برجزیره حکومت خواهد کرد، بیمارهایتان را درمان خواهد کرد ، در مدرسه‌هایتان درس خواهد داد؟» و با این ترتیب، مطمئن از موقعیت و پایگاه برتر خویش، نقطه ضعف‌هایی را عنوان می‌کند. باز هم با نشان دادن و اشاره به وضع و حالت تحقیرآمیز نگهبانان خوزه دلورس که عاجزانه و بدبخت در برابرش ایستاده‌اند ، به صحبت‌های خود ادامه می‌دهد و می‌گوید: «این مرد یا آن یکی دیگر؟ تمدن که موضوع ساده‌ای نیست. با این آسانی‌ها که نمی‌توان راز و رمزهایش را یکشبه یاد گرفت.»

«شعله‌های آتش»، فیلمی شدیداً رومانتيك است، تناقضی آشکار با توجه به سخت دلی و بی‌رحمی سیاست‌هایی که در آن نشان داده می‌شود. فیلم با صراحت و روشنی با «تمدن غرب» (شیطانی و خبیث، چرا که تمدنی نژادپرست و استثمارگری بوده است) مخالفت می‌کند، حال آن‌که در برابر پاکی قربانی‌های این تمدن که هیچ چیز با ارزشی را در تمدنی که دقایقاً می‌کوشد آنها را برای همیشه در مسیر تکاملی بشریت می‌خکوب و بی‌حرکت نگهدارد، نمی‌بینند. لیکن، آنهایی که به قطع ساقه‌های نیشکر می‌پردازند ، آفرینندگان واقعی تمدنی هستند که «تمدن سفید پوستان» را رد و انکار می‌کنند. خوزه دلورس به واکر می‌گوید «ما، همان کسانی هستیم که نیشکرها را قطع می‌کنند.» اندیشه این که کار نمی‌تواند بدون تهیه کننده‌ای وجود داشته باشد ، به تدریج، به عنوان کشنی دگرگون ساز و دگرگون کننده بر دلورس فرود

می آید .

متأسفانه، پونته کوروو همذات پنداری و شباهت ساده‌ای بین آزادی نیاکان بردگان کوئمادا و رد و انکار «تمدن سفید» به عمل می‌آورد. زیرا ثروت بیکرانی که با توسل به زور از سوی کشورهای مستعمراتی از کار و زحمت قربانی‌هایشان به دست آمده، به تمدنی شکوفا اجازه رشد و پیدایش داده است و فیلم «شعله‌های آتش»، مسیر تکاملی هنرها، علوم و تکنولوژی فعلی را که به خودی خود، موجب شکل‌گیری این تنفر و انزجار هستند، دنبال نمی‌کند. تردیدی نیست که اروپایی‌های سفید پوست با این تمدن تداعی می‌شوند و به عنوان علتی برای نژاد پرستی اروپایی‌ها ذکر می‌شود که برای لکه‌دار کردن و سلب حیثیت آنهایی را که غارت و چپاول می‌کنند، بکار می‌برند، لیکن نژاد پرستی را در شکل دگرگون شده‌اش، نادیده می‌گیرد. این نکته‌ای است که پونته کوروو نادانسته انجام می‌دهد هنگامی که به دلورس اجازه پیشگویی می‌دهد نه صرفاً در باره پایان نظامی که براستثمار اتکا و بستگی دارد، بلکه همچنین در باره فرهنگی که زائیده آن است. نظر به این که تمامی فرهنگ‌ها اصل و منشاء مشابهی دارند، حالت احساساتی، مبلغ آزادی را در نقش و قالب آدمی خرابکار و ویرانگر جامی دهد. لیکن وظیفه مهم فیلم عبارت است از نشان دادن دلورس و پیروانش به عنوان سازندگان جامعه‌ای متفاوت، جامعه‌ای که استثمار را پایان خواهد داد و فرهنگی مطابق با آن خلق خواهد کرد. روشن است که ذخیره و گردآوری سرمایه مادی به پیشرفت فنی و فرهنگی که مستلزم فرصت و مجال است اجازه موجودیت می‌دهد، تا از این همه کار و زحمت برخوردار بشود. پایه و شالوده اجتماعی «فرهنگ غرب»، در مرحله صنعتی و فنی فعلی‌اش، در فیلم «شعله‌های آتش» تا مبداء خشن و بی‌رحمانه‌اش دنبال می‌شود.

آخرین کلمه‌های خوزه دلورس با منظور سرزنش و شماتت واکر به این واژدگی روحی او مربوط می‌شود: «تمدن به سفیدها تعلق دارد. اما چه تمدنی؟ تاچه وقت؟» کلمات دلورس شاید برای بیان واقعیت مسئله قاصر

پونته کوروو: شعله‌های آتش/۱۹۹

باشد اگرچه به عنوان آخرین گفته‌های آدمی که زندگی خود را به‌خاطر ایمان به راسخ‌ترین عقایدش از دست می‌دهد، قدرت به دست می‌آورند. از آن جا که فیلم، این اندیشه را بدون بررسی، مطرح می‌کند، منبع آتی این تمدن نوپا، مبهم و در پرده باقی می‌ماند - همچنان که چنین هم باید باشد - به‌خاطر این که تمدن نوپای مزبور نیز مجبور می‌شود تا جنبه‌های برتر فرهنگ بورژوازی را به‌عنوان نقطه آغاز حرکت و سازندگی، بیش از سرآغازی برای عقب‌نشینی، اختیار کند اگر این فرهنگ و تمدن نوپا می‌خواهد که فرهنگی متعالی قهر و غلبه طبقه‌ای بر طبقه دیگر باشد. پونته کوروو گفته است که «جهان سوم باید تمدن خاص خود را پدید آورد و یکی از ضعف‌های جهان سوم امروز این است که فرهنگش، فرآورده‌های نویست‌تابتواند خود را از نفوذ و زنگار فرهنگ سفید پوست‌ها دور نگه‌دارد، بلکه اشتقاق و اقتباسی از این فرهنگ وامانده است.» لیکن مردم وابسته به فرهنگی نوپا، آنچه را که برایشان سودمند است، برداشت خواهند کرد و از آنجا باید به سازندگی پردازند. در هر صورت، هیچ فرهنگی را نمی‌توان فرآورده‌ای نودانست. چنین نگرشی بازحمت می‌تواند نگرشی تاریخی باشد، چه برسد به این که نگرشی علمی باشد.

پونته کوروو پس از همه این‌ها در توضیح و توصیف مبارزه خوزه-دلورس، نه يك ایدئولوژی «نو»، بل بازتابی از ایدئولوژی واضح فلسفه علمی را که هم‌اروپایی بود و هم فرآورده سرمایه‌داری و تمدن اروپایی، عرضه می‌کند. سرویلیام واکر در اثنایی که خود را برای نبرد علیه دلورس و متجاسران همگامش آماده می‌کند، نکته مهمی را می‌گوید که بین يك دوره تاریخی و يك دوره تاریخی دیگر، ده سال هم می‌تواند زمانی کافی باشد تا تناقض‌های سده‌ای را آشکار کند.

پونته کوروو از کلام و گفته‌های واضح فلسفه علمی به بهترین وجه ممکن بهره می‌گیرد، نظریه این که به يك ایدئولوژی نو نیاز نیست. همچنین اهمیتی نمی‌دهد که واکر از واژه‌ها و رده‌بندی‌های مکتب علمی حتی پیش

از آن که «بیانیۀ علمی» نوشته بشود، استفاده می‌کند!! پس چرا با صحبت از طریق دهان شخصیت‌های فیلم، روکشی برای محکومیت تمامی اندیشه‌ها، ارزش‌ها و فلسفه‌هایی که از زمان یونانی‌ها در اروپا ظاهر شده، عرضه می‌کند؟ یکی از شورشی‌ها می‌گوید «اگر این چیزی که ما در کشورمان داریم، تمدن است، آن را نمی‌خواهیم. با وجود این درجملۀ بعدی، اندیشه‌هایی را که بر زبان می‌آورد، اندیشه‌ها و گفته‌های واضعان فلسفه علمی است: «اگر انسانی برای انسان دیگری کار کند، حتی اگر کارگر هم نامیده بشود، باز هم به صورت برده باقی خواهد ماند.» این تناقض‌ها در فیلم وجود دارد و نه فقط باعث اشتباهی تاریخی می‌شود، در عین حال، گونه‌ای نارسایی فکری و روشنفکری دارد و به ویژه ناراحت کننده خواهد بود در فیلمی که هدفش، گسترش برداشت و درک ما از ماهیت استعمار نو و رابطه‌اش با فرهنگ است. جنبه‌های تکامل نیافته دیگری هم در فیلم وجود دارد. «سر ویلیام واکر» در خدمت دولت بریتانیا هنگامی آمادگی کشتن خوزه دلورس را احساس می‌کند که امتیازها و منافع بریتانیا مورد تهدید قرار می‌گیرد. لیکن، واکر احساس مهر و دلبستگی عمیقی برای رهبر شورشیان دارد. در واقع، علاقه و دلبستگی او به دلورس تقریباً به همان اندازه تلاش بعدی او برای به دام انداختن و دستگیری این شخص، به صورت عقده‌ای و سوسه‌انگیز در می‌آید و در پایان، واکر به خاطر تحقیقی که از جانب دلورس نسبت به او ابراز می‌شود از نظر روحی از پا در می‌آید. این حالت در عمل، یکی از روشن‌گرانه‌ترین و زیرکانه‌ترین دستمایه‌های فیلم است. هنگامی که دست رد بر سینه واکر می‌خورد، سرزندگی و معصومیت دلورس درست در مقابل حالت جنون‌آمیز و عصبی او قرار دارد، حتی در زمانی که استعمارگران به دوستی و تأیید استعمار شدگان نیاز دارند باز هم انسان را زیر فشار می‌گذارند و در همین حال برای ثبات وضع خویش به محو و نابودی گردنفرانان آگاه اقدام می‌کنند. این نحوه عمل، اجازه راست نمایی روانی به کارهای واکر می‌دهد و این در زمانی است که او با عنوان يك

پوخته کوروو: شعله‌های آتش/ ۲۰۱

مأمور عالیرتبه بی‌رحم مراجعت می‌کند تا هرساقه گیاه را برای جلوگیری از اشاعه اندیشه‌های شورشی دلورس به مستعمره‌ها و جزایر دیگری که «شرکت شکرروپال» منافع در آنها دارد، از بیخ و بن بسوزاند.

در هر حال، ضعف اصلی در نحوه اجرای نقش توسط مارلون براندو؛ ابهام آشکار واکنش او است که در فیلم به اندازه کافی پرورش نیافته و نموده نمی‌شود. مسئله را باید از این زاویه نگاه کرد که چهره براندو با آسانی و راحتی، حالت کنایه و نکته‌های ظریف و دقیق را می‌رساند. او زمانی در بهترین وضع خود قرار می‌گیرد که موقعیت مبهم باشد، لیکن بنظر می‌رسد که فیلم، درست در لحظه‌ای که آمادگی پذیرش وضع واکرا را داریم که او بدون خودپرسی و بررسی عوامل، تمامی ارزش‌های انسانی خود را به خاطر خدمت کردن به اربابی غایب - برای دستمزد و مواجی آنقدر حقیر که حتی نمی‌توان آن را «بهره»ای قابل قبول نامید - انکار خواهد کرد، ابهام پرمصلاحت موقعیت را نادیده می‌گیرد.

انگیزه روانی، مستلزم زمینه‌سازی و توصیف دقیق‌تری است. بطوری که از قرائن تصویری برمی‌آید، هنگامی که در اواسط داستان فیلم، براندو در قالب آدمی مست و لالایی پرخاشجو در آمده است، نمی‌تواند فرسایش و تباهی درونی واکرا را برساند. حادثه و ملودرام، بی‌توجه به این که چقدر انگیزه‌های گوناگون دیگر به کمک آن بیایند، بیش از اندازه ضعیف است تا بتواند شکاف و فاصله بین جنبه‌ای از شخصیت پردازی، یعنی ظاهر خارجی، و جنبه دیگر شخصیت پردازی، یعنی زندگی درونی، واکرا را پنهان کند. پیوند و رابطه‌ای روانی بین واکرا و دلورس، ستمگر و ستم کشیده، برقرار نمی‌شود. پوخته کوروو برای بیان علت دگرگونی واکرا ساده‌نگری می‌کند و چنین می‌گوید «واکرا تغییر کرد زیرا دریافت هیچ چیز قابل ارزشی در پس جبهه‌ای که او به کمکش برخاسته است، وجود ندارد... افرادی مثل واکرا، از سرزندگی و تحرک آکنده‌اند، آنگاه بطور ناگهانی، مسیر وجهت این نیروی سرزندگی را تغییر می‌دهند. آنها به دریا می‌زنند،

قایقی خریداری می‌کنند، به مشروب پناه می‌برند، بامردم کتک کاری می‌کنند. گویی به هیچ چیزی معتقد نیستند.»

گفته مزبور بامنتور توضیح این است که چرا واکر برای خدمت مجدد برای «شرکت شکرروپال» و رهایی جزیره از دست شورشیان و گردنفرزان مراجعت می‌کند، یعنی در قالب آدم پوچ و بی‌هدفی ظاهر می‌شود که گویی این جبهه، به گونه‌ای قابل درک، با جبهه دیگر تفاوتی ندارد. لیکن این شیوه شخصیت پردازی، واکر را به شخصیتی کاغذی، کاهش می‌دهد و مارلون براندو از تصور اجرای نقش واکر در فیلمی که نکات خیلی ظریف و دقیق روانی را نادیده می‌گیرد، ناراحت است. و این چیزی است که تا لحظه‌های آخر فیلم «شعله‌های آتش» از دست می‌دهیم، یعنی لحظه رودر رویی با خود و دریافت این که واکر، خلاء روانی و پوچی هدف خویش را درک می‌کند و آماده انجام دادن هر کاری می‌شود.

در عوض توضیح بیشتر، در یک سکانس، عزیمت او را به «هندوچین» می‌بینیم و در سکانس بعدی، منظر «براندو» بی‌لایالی و ژولیده در پیش چشم‌هایمان قرار داده می‌شود. در این جا بنظر می‌رسد که گویی پونته کورو و هراس دارد تا مبادا در مورد لحظه‌های بینش و بصیرت روانی در فیلم، یعنی به آنچه که چپ‌گرایان عامی ممکن است توسل و پناه جستن به «فردگرایی بورژوایی» بنامند، زیاده روی بشود. هر قدر که احساس ترحم بیشتر باشد و همه توجه روی تاوان خسروانی معطوف شود که شخص باید بپردازد، یعنی وضع ناگواری که از جانب امپریالیسم برعمال و کارگزارانش تحمیل می‌شود، فقط می‌تواند تصویر تجزیه و تباهی روحی در انسانی شدیداً گستاخ و با استعداد چون واکر را تضعیف کرده باشد. با توجه به منبع خروشان که پونته کورو و براندو سراغ داشت، از فرصت مغتنمی برای آفرینش شخصیتی که در آن واحد، به خاطر توانایی درک دقیق‌تری که در خود دارد تا قدرتمندتر یا تراژیک‌تر باشد، غفلت کرده است.

پونته کورو و در این جا نیز همچون در فیلم «نبرد الجزیره» بیشتر از

پونته کوروو: شعله‌های آتش/۲۰۳

بازیگران غیر حرفه‌ای استفاده کردند. گذشته از مارلون براندو، تنها بازیگر حرفه‌ای دیگر، رناتو سالواتوری بود که نقش تدی سانچز، رهبر میوسایل د، وکرات‌ها، را بازی می‌کند، دست آموزی که با آسانی می‌توان از اریکه قدرت به زیرش آورد، هنگامی که متوجه می‌شود: «اگر شرکت شکر رویال وجود نمی‌داشت، «خوزه دلورس»ی هم وجود نمی‌داشت.» نقش ژنرال پرادا با زیرکی و اعتماد بنفس خاصی، توسط یک وکیل حقوقی در کلمبیا بازی شد. نقش «مستر شلتون»، نماینده شرکت شکر رویال که واکر را در خلال حوادث نیمه دوم فیلم همراهی می‌کند، توسط رییس «بریتیش پترولیوم» در کلمبیا ایفا شد. او نقش خود را با راحتی و بطور متقاعدکننده‌ای بازی کرد. فقط در مورد «اواریس تومار کوئز» (خوزه دلورس) بود که پونته کوروو از نظر بازی، بخت و اقبال چندانی نداشت.

ابراهیم حاجیاج، دهقان بی‌سوادی که چیزی در باره فیلم و سینما نمی‌داند، برای بازی در فیلم «نبرد الجزیره» تغییر ماهیت داد و در قالب «علی»، هر حرکت و حالتش بی‌انگیز عملی مناسب بود. مارکوئز نیز دهقانی بی‌سواد بود که تا زمان برخورد با پونته کوروو، هرگز فیلمی ندیده بود. او بدون هیچگونه آزمایش سینمایی برای اجرای نقش انتخاب شد زیرا چهره‌اش دقیقاً با تصویری که پونته کوروو از «خوزه دلورس» در ذهن داشت، مطابقت می‌کرد. لیکن در این مورد، تجربه با عدم موفقیت روبرو شد. پونته کوروو دریافت که مارکوئز نمی‌تواند با اشاره لازم بچرخد یا حرکت کند. در نتیجه، یکی از منشی‌های صحنه مجبور بود با پا به پایش بزند و او را از حرکت بعدی آگاه کند. موقع فیلمبرداری، مارلون براندو در خارج از دید دوربین، اداهای ساده‌ای برای مارکوئز که روبروی دوربین قرار داشت، درمی‌آورد در آثایی که پونته کوروو فیلمبرداری می‌کرد. اگرچه پونته کوروو می‌گوید که مارکوئز پس از ده روز به‌طور قابل توجهی بهتر شد، فیلم به خاطر ناهماهنگی حرکت‌ها و حالت عدم اطمینان و اعتمادی که ضمن صحبت در لحن و بیانش وجود داشت، صدمه دیده است.

در مرحله‌ای از فیلمبرداری، موقعی که دلورس به شیوه‌ای کاملاً مکانیکی رهبری می‌شد و آموزش می‌دید، برانندو با طعنه گفت «اگر این صحنه خوب از آب درآید، حتم دارم که کسی در گورش چرخ می‌خواهد زد» که البته منظور، استانیسلاوسکی بود. متأسفانه برای پونته کوروو، آرامش و استراحت استانیسلاوسکی برهم نخورد. حتی از نحوه بازی اواریستومار کوئز روشن نیست که آیا خوزه دلورس آنچه را که فیلم به عنوان اندیشه‌هایش نشان می‌دهد، درک می‌کند. دلورس باید در جریان پیشرفت فیلم «شعله‌های آتش» بلوغ فکری پیدا کند - از آدمی بدون کمترین آگاهی از وضع خویش، کاملاً ناآگاه از ماهیت دشمن، به رهبری آبدیده و مرد و گرم روزگار چشیده‌ای در آید که دقیقاً می‌داند «کجا دارد می‌رود»، حتی اگر همیشه هم از «چگونه رسیدن به هدف» مطمئن نباشد. او باید به عنوان رهبر مردمی در حال عصیان درآید. لیکن درمورد دلورس، و گاه در مورد واکر، نمایش انگیزه‌ها و احساسات آنها بیشتر اوقات در نماهای دور صورت می‌گیرد. در واقع، آنچه را که به ما گفته می‌شود که در برابر ما قرار دارد، نمی‌بینیم. فیلم «شعله‌های آتش» علی‌رغم این ضعف‌ها، اثری کاملاً برجسته و استثنایی است. بسیاری از عوامل قدرتمند و تأثیرگذار فیلم «نبرد الجزیره» در این جا هم وجود دارد، لیکن گستره تاریخی آن خیلی وسیع‌تر از مضمون ساده استقلال از زیر یوغ ستمگری است که توسط تاریخ به عنوان عامل مهجور استعمار محکوم شده است. نکته جالب و قابل احترام «شعله‌های آتش»، سبک شیوه واقعاً سینمایی آن است. پونته کوروو در این اثر سینمایی، دو مجذوبیت بزرگ ذهنی خود را که موسیقی (و صدا بطور کلی) و تصویر پردازی باشد که با استفاده از دوربین دائماً متحرک خلق می‌شود، در هم می‌آمیزد. نتیجه، مقاله‌ای علیه استعمارنو نیست، بل باله‌ای است که در آن، رقصندگان بر طبق سناریویی که از پیش به‌خاطر ضرورت‌های جبرگرایی تاریخی تعیین شده است، اجرای نقش می‌کنند.

پونته کوروو: شعله‌های آتش/ ۲۰۵

در جریان شکل‌گیری و تکوین حوادث «شعله‌های آتش» سبك و شیوه تصویری فیلم هم با تغییر بخت و اقبال خوزه دلورس، تغییر می‌کند. ورود واکر در مکانس نخست فیلم، روی «کشتی نقاشی شده‌ای صورت می‌گیرد که روی اقیانوس نقاشی شده‌ای» قرار دارد پرندگان، آرام و سبکبال، در فضای بارانداز پرواز می‌کنند و نغمه سر می‌دهند و دورین روی جزیره انبوه و سرسبز به حرکت در می‌آید. بازگشت مجدد واکر به جزیره، زمانی که مأموریتش برای برانداختن و نابودی خوزه دلورس و انقلابیون است، در مه و غبار و در فضایی «ایرآلود» قرار دارد. زمینه آخرین صحنه‌های فیلم با نخستین صحنه‌ها شدیداً آتقابل دارد. تماشای رنگ‌ها، رنگ باخته‌اند. پرندگان اوج می‌گیرند تا از دود بگریزند. در آثابی که اجساد مردگان، پرده سینما را پر می‌کند، کرکس‌ها به صورت حضوری چهره در می‌آیند که در همه جا خودنمایی می‌کنند و روی زمین، فقط درخت‌های سیاه و ذغال شده به چشم می‌خورد. پونته کوروو از دوربینش مدد می‌گیرد تا هم‌ارزهای بصری و عینی برای احساسات مردم مقهور شده این جزیره بیابد.

لیکن با وجود کیفیت غنی تصویری فیلم، پونته کوروو از صدا نیز به بهترین وجهی استفاده می‌کند و گاه از موسیقی هم برای القای مضامین فیلم‌هایش کمک می‌گیرد. فیلم «شعله‌های آتش» با صدای گلوله تفنگ آغاز می‌شود و طلایه‌دار نوشته‌هایی است که راه خود را با زور به داخل و روی پرده پاره شده با عکس‌هایی از خود فیلم، بار می‌کنند و هر کدام درخشونتی تأکید شده با زمینه قرمز رنگ و موسیقی پرکشش به نوشته‌های بعدی راه می‌دهد. این تأثیر، تأثیر فیلمی است که درخواست می‌کند تا پیام آن دیده و شنیده بشود.

مایه اصلی موسیقی فیلم که با خوزه دلورس تداعی می‌شود، هنگامی به گوش می‌رسد که کاپیتان کشتی، جزیره‌ای را به واکر نشان می‌دهد، جایی که گفته می‌شود اجساد بردگانی که در راه کونمادا مرده‌اند، پرتاب شده‌اند. با این ترتیب، موسیقی به خوزه دلورس به عنوان فرد، علاقمند

نیست (اوهنوز ظاهر نشده)، لیکن به منزله مظهری از مردم رنج دیده و ستم کشیده جزیره اش به او توجه دارد. واکر هم به همین ترتیب نشان داده می شود که به دژخیمان دلورس یاد می دهد تا حلقه طناب را چگونه گره بزنند (مرد جلاد می گوید «می بینی پاکو، این راهی است که او ناانجام میدن»)، مظاهر فرهنگی خشن و بی رحم را نشان می دهد، نقشی که انگیزه محبت همدردی برای دلورس را در دل ها جایگزین می کند.

در اثنایی که پلکان کشتی برای پیاده شدن مسافران پایین می آید، این عمل با «زوم» سریعی برای در برگرفتن منظره بزرگتری از باراندازها و ننگرگاه های کوئمادا دنبال می شود، صدا و تصویر با یکدیگر مطابقت و هماهنگی دارند. دورگه های جزیره با حالتی مشتاقانه در انتظار ورود کشتی هستند، و در همان احوال نیز مردم بومی، برای کسب درآمد و معاش قلیلی روی بارانداز سرگردان هستند، در این جا، واکر با خوزه دلورس، باربری که درس خود را به خوبی آموخته است که تنها راه برای زنده ماندن دردنیای انسان سفید پوست، عبارت است از جلب لطف و عنایت خارجی ها به خویش، برخورد می کند: «چمدان هایتان، مینیور» نخستین کلمه های «همراه با تبسم» او هستند. پونته کوروو با دوربین روی دست، ما را برای گردش به بازار کوئمادا می برد که از زندگی بارور است، و به زودی شلوغی آن باید به خاطر ورود دسته ای از بردگان سیاه پوست در غل و زنجیر دگرگون شود.

پونته کوروو حتی در این جا نیز بیش از «نبردالجزیره» از حرکت زوم استفاده می کند و غالباً حرکت زوم را به عنوان وسیله ای برای القای حالت سریعاً در حال تغییر آگاهی و آگاهی یافتن در شخصیت، استادانه بکار می گیرد. یک حرکت «زوم» به چشم های براندو وجود دارد، هنگامی که از لابلای میله های پنجره به تشییع جنازه «سانتیاگو»، انقلابی به قتل رسیده، نگاه می کند که اگر زنده می ماند، می توانست در طرح ریزی سرنگونی حکومت قاهرانه پرتغال به او کمک کند. تکنیک نمایشی ای که در این جامورد استفاده قرار می گیرد، در مورد خوزه دلورس هم به کار گرفته می شود در اثنایی که یک سرباز پرتغالی

پونته کوروو: شعله‌های آتش/۲۰۷

به زن سیاه‌پوست برده‌ای با خشونت رفتار می‌کند، سنگی از زمین برمی‌دارد. پونته کوروو برای تأکید بر لحظه‌ای که واکر، خوزه دلورس را به عنوان جانشینی برای «سانتیاگو» می‌مرده می‌بیند، تصویر فیلم را از حرکت باز می‌دارد. در نظر پونته کوروو، تصویر بی‌حرکت به منزله هم‌ارزی برای تأکید آهنگین است. درست به همان ترتیبی که مایه آهنگین موسیقی می‌تواند شروع بشود و از حرکت بایستد، تصویر بی‌حرکت نیز می‌تواند قدرت و تأثیر عوامل بصری را تشدید کند. در این لحظه از فیلم، هویت خوزه دلورس نمایان می‌شود و آینده‌اش به خاطر رفتار و واکنش او و آمادگی برای طغیان، قلم می‌خورد.

پونته کوروو، بطور برابر، کوشش می‌کند تا از مونتاژ هم به عنوان عامل موثری برای بیان درونمایه داستان استفاده کند. از همسر داغ‌دیده «سانتیاگو» در اثنایی که جسد بی‌سر شوهرش را به خانه می‌برد به کرکسی که در پهنه آسمان پرواز می‌کند، برش می‌دهد. کرکس، نمایشگر غارتگری و درنده‌خویی‌های می‌شود که مردم کوئمادا را استثمار می‌کنند و همان کسانی که سانتیاگو را به قتل رساندند. سبك و شیوه مونتاژ پونته کوروو به مقدار قابل توجهی به او اجازه درهم فشردگی و ایجاز می‌دهد، به ویژه در فیلمی که چنین طرح داستانی پیچیده‌ای دارد، سودمند است. واکر به خوزه دلورس و مردانش آموزش می‌دهد که چگونه از سلاح جنگی استفاده کنند، در پایان، درس خود را با این جمله تمام می‌کند: «بیایید، تفنگ آماده است.» بی‌درنگ، همراه با چرخش سریع دوربین به اجساد از پا در آمده و بیجان سربازان پرتغالی که در نتیجه، قتل‌عام شده‌اند، برش داده می‌شود. پونته کوروو، خیلی وقت‌ها از این ضربه، همچون در «نبرد الجزیره» به عنوان عاملی برای تشدید هیجان و تأکید بر ماهیت خطیر حادثه و یا عمل، بهره می‌گیرد.

پونته کوروو برای تصویرهای نزدیک، بطور کلی بر چشم‌های بازیگرانش متکی است. بازیگران را غالباً بر اساس قدرت و گویایی چشم‌ها انتخاب می‌کند. تصویر بزرگ چشم‌های خوزه دلورس در شرف حمله به واکر، که

جوهر او را با خطاب کردن مادرش به عنوان فاحشه، آزموده است، بی درنگ خشم و غضب فراوان او را القا می‌کند. تصویرهای درشت با تأکید بر چشم‌های پراشک بچه‌های یتیم سانتیاگو که برای حرکت دادن جنازه به مادرشان کمک می‌کنند بر تأثیر صحنه می‌افزاید. اشکی که در چشمان آنها حلقه زده، در واقع به صورت اشک‌های تمامی کسانی در می‌آید که بطور پوچ و خودخواهانه به رنج کشیدن مجبور شده‌اند. چنین لحظه‌هایی با لحظه‌هایی که پونته کوروو با استفاده از ضرب‌های آهنگین موسیقی، سر-زندگی و تحرک در آدم‌های ستم‌دیده پدید می‌آورد، زمانی که این آدم‌ها فعالانه در به زور پس گرفتن آزادی خود، شرکت می‌کنند، تقابل دارد. خوزه دلورس پس از کشتار سربازان پرتغالی، همراه با زنان و مردانی که به او کمک کرده‌اند، بدرقصبی جذبه‌آور می‌پردازد. فریاد تیزی از حلقوم خود بر-می‌آورد که بازتاب و پژواک فریاد زنان الجزیرهای را به ذهن می‌آورد موقعی که این زنان، مرده‌هایشان را با اصرار به خونخواهی و انتقام از بمب‌گذاری در کازبا وادار کردند. این فریادی که از حلقوم خوزه دلورس بیرون می‌آید بابه خاطر آوردن فریاد در فیلم قبلی، مبارزه او را با مبارزه‌ای که در الجزایر جریان داشت، پیوند می‌دهد. همچنین فرصتی برای پونته کوروو فراهم می‌کنند تا نشان دهد که برای مردم کشورهای در حال پیشرفت در امر رو در رویی با استعمار و بعداً با استعمار نو، وظیفه‌ای مشابه وجود دارد. فراگرد خود آزادسازی، الگوی مشابهی را دنبال می‌کند. خوزه دلورس در حالی که بچه‌ای در بغل دارد به رقص می‌پردازد و به صورت مظهر تکرار شونده و مورد علاقه پونته کوروو در می‌آید. نشان‌دهنده احساس او از دردی است که خوزه دلورس باید تحمل کند و این به نسل‌های آینده بستگی خواهد داشت که تا پیروزی نهایی، مبارزه را ادامه بدهند.

شکست پرتغال که در فیلم نشان داده می‌شود، بطور کلی خیلی سریع صورت می‌گیرد. تا اندازه‌ای غیرقابل باور است که قدرتی نظامی (و دریایی) مثل پرتغال را بتوان با این آسانی‌ها با مبارزه و تلاشی چنین کوچک

در تقویت پادگان نظامی از کوئمادا بیرون راند. در شب کارناوال، دوربین روی حکمران پرتغالی که قرار است تدی سانچز او را به قتل برساند، لیکن در واقع توسط واکر که نقش او تجسم خارجی می‌گیرد زمانی که آرنج لرزان همکار توطئه‌گرش را برای شایک گلوانه ثابت نگه‌می‌دارد، زوم می‌کند. تدی-سانچز که با فشار برای ملاقات با مردم ظاهر می‌شود بانجوا، کلمه «آزادی» را بر زبان می‌آورد، ترس و وحشت طبقه خود را از قیام و رستاخیز توده‌ای نشان می‌دهد. به گونه اسرارآمیزی، یک پرچم در حال اهتزاز پرتغال ظاهر می‌شود که برای تصویر، ریتم و رنگ- و سانچز را با فرصتی برای پاره کردن آن- فراهم می‌کند. این عمل، صدایش را نیز به او می‌گرداند. در اثنايي که برای «آزادی» ندا در می‌دهد، طبل‌ها بازديگر، استقرار دو باره زندگي خوشي را که آزادی نوید می‌دهد، اعلام می‌کنند

همدردی کارگردان با خوزه دلورس به نحو آشکارتری در موسیقی پژواک کننده‌ای که سرود مذهبی را ماند، نمودار می‌شود و توسط هم‌نویان سیاه‌پوست که دلورس و ارتش او را در کناره دریا به هنگام ورود به داخل شهر همراهی می‌کنند، خوانده می‌شود. از آن جا که موسیقی پرتغالی است، پونته کوروو صحنه را با نمای خیلی دوری از دلورس و افرادش که بعضی پیاده راه می‌روند، گروهی سوار بر اسب‌های خسته و نزار، و بیشتر آنها در لباس‌هایی ژنده، و همگی در سکوت مطلق، آغاز می‌کند. فقط هنگامی که به داخل میدان دید مانزديك‌تر شده‌اند نخستین نت‌های ارگ را می‌شنویم که آهنگ را بطور کامل به گوش می‌رساند. این موسیقی- اگرچه رومانتيك- شدیداً تأثیرگذار است و در هر حال، در توصیف خوره دلورس به عنوان شمای سعادت‌آمیز و فرخنده، در سر سپردگی بی‌چون و چرایش به خیر و سعادت انسانی، موفق می‌شود. پونته کوروو برای تشدید این کیفیت متعالی‌قهرمان فیلم خود، جماعت بزرگی از زنان و بچه‌های شهر را نشان می‌دهد که در کناره ساحل برای خوشآمدگویی و درود به دلورس، دوان هستند. هیچ صدایی در صحنه شنیده نمی‌شود به جز آهنگ موسیقی جالبی که توسط

پونته کوروو در مراکش ضبط شده بود. این موسیقی جدا از موسیقی پرتغالی لحظه قبلی است. زنان متسبب درحالی که اشک شوق از چشم هایشان بر گونه سرازیر است، دست به سوی دلورس دراز می کنند، گویی در شرف لمس کردن خدایی بزرگ هستند. نمایی از بازوها، دستها، بدنها، کودکان، مضمون نیروی جمعی را تشدید می کند و مثل موجی در مبارزه علیه استعمار به هم می آیند.

پونته کوروو همچنین برنامه هایی که واکنش شخصیت ها را می توان مشاهده کرد برای نمایش نقطه نظر سیاسی، بهره درست می گیرد. چهره خوزه دلورس (و در این جا، مارکونز کاملاً مناسب و قدرتمند بنظر می رسد) هنگامی که خبر می شود تدی سانچز به عنوان رهبر دولت موقتی اعلام شده است به نحو تأثیر گذاری تغییر می کند. لیکن، بهترین نما از واکنش شخصیت ها در فیلم، زمانی است که گروهی از سربازان انگلیسی، در یونیفورم های کاملاً قرمز رنگ، از کشتی ای که آنها را برای از بین بردن شورشیان آورده است، پیاده می شوند. سرباز جوان بچه صورتی که شاید در نخستین مأموریت جنگی خود باشد، با غرور راه می رود و هنگامی که همه آن زنان ملبس در لباس های زیبا و رنگارنگ را می بیند که برای خوش آمد گویی آمده اند، لبخند می زند. لبخندش به تدریج در اثر حالت از نگرانی و ترس شدید محو می شود، به محض این که نگاه پرخشونت و بی رحم آکنده از تنفر را در چشم های مردان کوئمادا که آنان نیز از بندرگاه ناظر این صحنه هستند - می بیند. نمای ورود سربازان ارتش انگلستان در میان مردمی که دستمال هایشان را همراه با فریاد شادی تکان می دهند، راه می روند، شدیداً به ظهور «کلنل ماتیو» و سربازانش در فیلم «نبرد الجزیره» شباهت دارد. هر دو صحنه، نمایشگر موضعی هستند که امپریالیسم از تمامی تکنولوژی و نیرویی که در اختیار دارد برای درهم کوبیدن هر گردن فرازی که هدفش بر انداختن سیطره و چیرگی اقتصادی امپریالیسم از سرزمین های فلاکت زده باشد، استفاده می کند. از آن جا که صحنه مزبور به یادآورنده صحنه های فراوانی از فیلم «نبرد الجزیره» است،

پونته کوروو: شعله‌های آتش/۲۱۱

صحنه مزبور در فیلم «شعله‌های آتش» مجدداً برای تکرار و تصریح نگارش پونته کوروو که مبارزه تمامی این مردمان، اساساً مبارزه‌ای مشابه و یکسان است، عمل می‌کند. دشمن آنها همواره با شیوه‌های مشابه رفتار می‌کند چرا که هدف تسلط و چیرگی، اساساً حيله‌ها، تدابیر و ارزش مشابهی در بردارد.

خوزه دلورس در مبارزه کسب قدرت پیروز می‌شود، لیکن این پیروزی فقط برای مدت زمان کوتاهی است. کیفیت مشکل و ظاهراً شکست‌ناپذیر موانع و گرفتاری‌هایی که رو در روی او قرار دارند، با حرکت تراکینگ دوربین از داخل اتاق‌های قصر که هرج و مرج بر آن حکمفرما است و خرده ریزه‌های فراوان، مردانی که روی کف اتاق‌ها خوابیده‌اند، سگی که زوزه می‌کشد و خلاصه نوعی بی‌نظمی عمومی درهمه جا به چشم می‌خورد. دلورس در اثنای مراجعت به اردوگاه، ضمن این که نوای موسیقی‌ای که با او تداعی می‌شده است، این بار با حالتی از درخواست ترحم شنیده می‌شود. صحنه، يك «تابلوی زنده» است؛ مردم دست‌هایشان را به سوی اودراز می‌کنند، درست با همان طرزى که این کار را قبلاً در روی ساحل نیز انجام داده بودند. و لبخندی می‌زند، لیکن در قلب خود می‌داند که آزادی آنها، در زمان فعلی، کوتاه مدت خواهد بود. نوای موسیقی باریک‌تر با حالتی محزون به گوش می‌رسد هنگامی که لحظه‌هایی بعد، در نمای بازگشت به گذشته، سربازان ارتش شورشیان نشان داده می‌شوند که تفنگ‌های خود را بر زمین می‌اندازند.

پونته کوروو قصد دارد فقط از موسیقی برای القای دلیل مراجعت واکر به کوئمادا استفاده کند. واکر در عوض ده سال زندگی توأم با فساد و هرزگی، از نیروی دریایی انگلستان مستعفی شده و در زاغه‌های شهر عمر می‌گذرانده است. او دیگر نمی‌خواهد همگام با معیارها و روش طبقه‌اش زندگی کند. ظاهراً بنظر می‌رسد که صحنه‌های مربوط به انگلستان در استودیوهای «چینه‌چیتا» در خارج از شهر رم فیلمبرداری شده‌اند. این صحنه‌ها

تا حدی غیر واقعی بنظر می‌رسند، با اتمسفر و مه‌مصنوعی، مثل این می‌ماند که دیکتاتور را از طریق چشم‌های «ربه‌کای مزرعه‌مانی بروک» تماشا کنیم. قابل پذیرش بودن تمامی سکانس زمانی حاصل می‌شود که فرستاده‌های شرکت نیشکر رویال که اینک عملاً حکمران جزیره کوئمادا شده است به او می‌گویند که نیاز فراوانی به خدمات او وجود دارد. واکر پیشنهاد آنها را به باد انتها می‌گیرد تا این که به او اطلاع داده می‌شود مأموریت تازه‌اش با «نیشکر» هم ارتباطی دارد چهره واکر بی‌درنگ تغییر می‌کند و روزهایی را که با دلورس گذرانده بود به خاطر می‌آورد. همراهی‌کننده حالت آرزومند و دود کشیده‌اش، نوای آهنگین موسیقی است که ما بسا خوره دلورس تداعی می‌کنیم و نمایشگر تمامی ارزش‌هایی است که در فیلم، گرامی داشته می‌شوند.

همذات پنداری واکر با این نوای موسیقی است که او را وسوسه می‌کند. و در این جا، در ناتوانی برای نشان دادن مراحل تدریجی و تکاملی همبستگی‌های او است که فیلم کمی نارضایتی ایجاد می‌کند. به ناگهان در سکانس بعدی، واکر مزدوری سرسخت می‌شود که برای نگهداری و صیانت دارایی و مایملک شرکت بی‌رحم و نفع‌پرست نیشکر رویال، هرکاری را که ضروری باشد انجام می‌دهد بی‌توجه به این که چه باید انجام بدهد تا زمانی که این «کار را به خوبی انجام می‌دهد»، دلخوش است.

برای بار دوم، از طریق آوای موسیقی است که حالت ابهام فکری و شخصیت واکر به ما عرضه می‌شود. و بار دیگر، موسیقی به تنهایی نمی‌تواند تمامی روانشناسی و نوسان تضادهای شخصیت را در خود جادهد. واکر به هنگام مراجعت خویش، پیانی برای دلورس می‌فرستد و از او می‌خواهد برای گفت و گویی دوستانه نزد او برود. فرستاده هراسان واکر، پیام و درخواست ملاقات را به مقصد می‌رساند (و پاسخ پیام، بعداً با کشتار سه سرباز داده می‌شود). لیکن پیش از آن که حادثه مزبور رخ بدهد، واکر راضی از خویش و با رغبت فراوانی که برای ملاقات دوست قدیمی خود دارد به

پونته کوروو: شعله‌های آتش/ ۲۱۳

خارج از چادرش گام می‌نهد. از قراول کشیک می‌پرسد چرا او « همراه با دیگران در کوه‌های سییراما دره نیست. » (ابن نام، بی‌درنگ اشاردهای صریح به کوه‌های «سییرامائسترا» دارد و ما را به پیش می‌راند تا در قالب خوزه-دلورس، پیشرو و طلایه‌داری از ظهور فیدل را ببینیم). بار دیگر نوای موسیقی که بادلورس تداعی می‌شود، واکر را در بر می‌گیرد، در اثنایی که به بیرون از چادر گام می‌گذارد تا به غروب آفتاب نگاه کند. این صحنه، یکی از بزرگترین لحظه‌های خوشحالی و سرور او را در فیلم نشان می‌دهد. موسیقی فیلم در این جا بطور نیشداری، خواست و آرزوهای پرغلیانی را که در ذهن واکر موج می‌زند، بیان می‌کند لیکن موسیقی، اعتقاد ما را به مأموریتی که واکر آنقدر بی‌رحمانه در پی انجام دادن آن است، علی‌رغم احساسی که برای دلورس دارد، کم می‌کند. در این جا، عامل خود آگاهی نادیده گرفته می‌شود و همراه با آن، عامل درهم آمیزی دوگانگی واکر در زمینه ارائه تصویری مناسب و دقیق از آنچه که در روح او می‌گذرد، از دست می‌رود.

پونته کوروو برای محکوم کردن سربازانی که باید تمامی جزیره کونمادا را برای دستگیری خوزه-دلورس و گروه پارتیزان‌هایش بسوزانند، از گفتار و مکالمه استفاده نمی‌کند. حال آن که حالت نوای موسیقی، آنها را داوری می‌کند همچنان که مردم روستاها را مجبور به تخلیه خانه و زندگی خویش می‌کنند. گاه صدا و تصویر برای افزایش حالت کنایه‌آمیز، تلاقی بیشتری پیدا می‌کنند. در مرحله‌ای از فیلم، در زمانی که مردم را دسته دسته از خانه‌هایشان بیرون می‌آورند، کلمه‌های صحنه بعدی را می‌شنویم: تدی سانچز به توده بزرگ پناهندگان گرسنه می‌گوید: «متوجه هستید که ما مسئول این تراژدی نیستیم، مسئول اصلی خوزه-دلورس است.» لحظه‌ای بعد، در خلال توزیع نان از گاری، عصیان‌های شدید شکل می‌گیرد و سربازان به پیروی از دستورهای ژنرال پرادا، به روی مردم آتش می‌گشایند. تدی سانچز، آدمی بانیت‌های خوب انسان‌دوستی بورژوازی و فردی سوسیال دموکرات، معتقد است تا زمانی که دستمزدهای مناسب پرداخته می‌شود، همگی می‌توانند آزادانه

در زیر لوای «شرکت نیشکرروپال»، در صلح و آرامش زندگی کنند، حال آن که «ژنرال پرادا، شخصیتی واقع بین تر است و در تمامی مدت می دانسته که «شرکت نیشکرروپال» و گروه مردم راضی و مرفه، عوامل آشتی ناپذیر در برابر نیازهای مبرم مردم جزیره هستند که تضاد و ستیز آنها فقط از طریق دهان و تفنگ حل شدنی است، به عنوان جانشین تدی سانچز برگزیده می شود. پونته کوروو در خلال صحنه های تخلیه خانه و زندگی روستاییان، دوربین خود را به سوی پسریچه ای می چرخاند که دست هایش را به حالت تسلیم بالا برده است. نت تأکید آمیز آهنگی که تصویر را همراهی می کند توسط پونته کوروو تصنیف شد و در نتیجه، او هم این قسمت را به پیام اضافه کرد. در این مورد می گوید: «از روی خرافات بود، نظریه این که شعله های آتش، نخستین فیلمی است که او در تصنیف موسیقی آن همکاری نکرد، چرا که برای مونتاژ فیلم، فقط دوماه وقت داشت.»

پونته کوروو دوربین خود را روی سرباز جوانی «زوم» می کند که در پی دستگیری خوزه دلورس است تا با این ترتیب، تمایل و رغبت این مردان جوان در کونما را برای جنگ در خدمت واکر بهتر نشان بدهد. یکی از سربازان زیر فرماندهی واکر می گوید که امپراتور است دلورس به این زودی ها به دام نیفتد زیرا تازمانی که خوزه دلورس زندگی می کند، او شغلی دارد و در نتیجه دستمزد و درآمد مناسبی. همین سرباز از واکر می پرسد «آیا برای شما هم همینطور است؟» سرباز جوانی که از دلورس نگرهبانی می کند و در کنار او باقی می ماند، برای پونته کوروو به صورت وسیله و عامل خوبی درمی آید تا به دلورس اجازه داده شود اندیشه هایش را از این طریق ارائه کند. او دستگیر کننده خود را مورد حمله لفظی قرار نمی دهد: او می گوید که الهام بخش باشد و او را از نظر فکری دگرگون کند. به سرباز جوان می گوید که آزادی آزادی ندارد چرا که این کار خواه ناخواه صورت خواهد گرفت. هر آنچه که به دشمنانش خدمت کند برای او ضرر است. به سرباز جوان می گوید «آزادی چیزی نیست که کسی بتواند به شما ارزانی بدارد.» دلورس

پولته کوروو: شعله‌های آتش/ ۲۱۵

مورث پرسش سربازان قرار می‌گیرد چرا که به گونه‌ای ثنایه آمیز، در افرادی مثل سربازی که در اجرای حکم اعدام کمک می‌کند، لیکن به‌خاطر صلابت شخصیت دلورس، بهت‌زده و مضطرب می‌شود، آینده انقلابی‌های کوئمادا را در حال رشد می‌بیند. مرحله دخول به جاده آگاهی، متضمن دنبال کردن آن تا مرحله طغیان و عصیان است.

ژنرال پرادا ازسوی واکر ترغیب می‌شود تا دلورس را تحریک به درخواست آزادی کند، چرا که آزادی اونیت‌های آنان را بهتر از آفریدن شهید راه آزادش برآورده خواهد کرد، در غیر این صورت، روح او بطور خطرناکی در سراسر جزایر دریای آنتیل پرسه خواهد زد. واکر که اینک تضاد دوگانه فکری‌اش ظاهر شده، نمی‌خواهد مسئولیت ریختن خون دلورس را برعهده بگیرد. صحنه‌ای که ژنرال پرادا، پیشنهاد خود را به دلورس اعلام می‌کند به ویژه با استادی انجام و تدوین شده است. ماهمراه با واکر برای دریافت خبر، انتظار می‌کشیم، لیکن تمامی چیزی که می‌شنویم، کلمه‌های نامفهوم «آفریقا» و «پول» است که با خنده بلندی از جانب دلورس دنبال می‌شود و ما را لرزه‌ای به خاطر حالت سرد خنده او دربرمی‌گیرد، همچنان که باید واکر را نیز دربر گرفته باشد. حوادث این اپیزود نشان داده نمی‌شود چرا که فیلم در تحسین خود برای دلورس، پوچی این نقشه را از همان آغاز به دنبال داشته است. واکر شکست خورده نیز در پایان صحنه دیده نمی‌شود، اگرچه مافقط جمله «من رفتم بخوابم» را می‌شنویم.

آخرین ملاقات و گفت و گوی واکر با دلورس در بردارنده لحظه‌های قدرتمند و تکان دهنده است. واکر نو می‌دانه آرزو می‌کند که دلورس را از بندرهایی دهد. دلورس از صحبت با او امتناع می‌کند. دوربین روی چهره برانندو متمرکز می‌شود که اینک برتری و قدرت اخلاقی او را دلورس به عنوان یک انقلابی رشد یافته تحت الشعاع قرار داده، نمی‌تواند با درستی درک کند چرا انسان از تسلیم کردن و از کف دادن زندگی خود ابایی ندارد حتی اگر فرصت گریز از بند را داشته باشد. دلورس، هدف و مفهومی در

زندگی و مرگ خود دارد. واکرد در این زمان، هیچ هدف و مقصدی در زندگی ندارد و حالا با نگاه به دلورس آبدیده از حوادث روزگار، با دنیایی دیگرگون روبرو شده است، یعنی درست به همان چیزی رسیده که پونته کوروو «خلاء و بیکرانی پوچی خود او» نامیده است. پونته کوروو در باره فیلمبرداری این صحنه با حرارت فراوان سخن می‌گوید:

«واگر هنگامی مایوس می‌شود که دلورس امتناع می‌کند. او خلاء درون خود را در برابر چشم‌هایش می‌بیند. و ما یک روز برای این صحنه، کار را تعطیل کردیم، چرا که براندو هراسان بود. ممکن است خیلی غریب بنظر برسد، لیکن براندو به خاطر حساسیت فراوان خود، پس از سال‌ها و سال‌ها ایفای نقش، پس از سال‌ها موفقیت، خیلی وقت‌ها از صحنه‌های مشکل هراسان است، شدیداً هراسان. و ناراحت و عصبی می‌شود زمانی که در چنین موقعیتی قرار می‌گیرد. در این موقعیت، با درستی نمی‌تواند عمل کند. مکالمه این بخش فیلم، در اصل طولانی‌تر بود... با اجبار، تمام مکالمه را حذف کردیم. و به یکی از افراد گفتیم که «کانتاتا ۱۵۶» باخ را پخش کند زیرا می‌دانستیم این آهنگ، حالت و کیفیت دقیق احساسی صحنه مزبور را به وجود می‌آورد. تمامی گفت‌وگوها را حذف کردم. بدون اشاره به براندو، گفتم که ظاهراً بیش از اندازه وقت صرف کرده‌ایم، این بار عملاً فیلمبرداری می‌کنیم. آهنگ را درست در همان لحظه‌ای که می‌خواستیم دست‌هایش را باز کند و احساس خلاء و پوچی را نشان بدهد، روی گرامافون گذاشتیم. بی‌آن که چیزی به او بگوییم، موسیقی به صدا درآمد. فقط گفتم که آخرین بخش دیالوگ را نمی‌خواهد بگوید. براندو هم موافقت کرد. بعداً، از کیفیت اجرای این صحنه خیلی راضی بود؛ می‌گفت که استفاده از این همه دیالوگ، احمقانه است. از این لحظه، آندره تحت تأثیر موسیقی قرار گرفت که صحنه را به نحو فوق‌العاده‌ای اجرا کرد. زمانی که اجرای این صحنه پایان یافت، تمامی افراد فنی و دیگران برایش کف زدند. در آن جا، خیلی موثرتر از روی پرده بود. این هیجان ناگهانی که به دست آوردیم، شکفت انگیز بود.

پونته کوروو: شعله‌های آتش/ ۲۱۷

و مارلون براندو می‌گفت نخستین باری است که می‌بیند دو صفحه دیانوگ را با موسیقی عوض کرده باشند.»

پونته کوروو در این جا، در انهایی که واکر به پیام آخر دنورس که سکوت او را در عم می‌شکند «انگلیسی به خاطر داشته باش که چپ گشتی. تمدن به سفید پوست ها تعلق دارد. اما چه تمدنی. تا کی؟» گوش می‌دهد به طرف واکر زوم می‌کند. زخم کشنده‌ای که یک شورش برانگیخته بر واکر در مسیر خود به سوی کشتی وارد می‌کند بطور همزمان، با حالتی تکراری از فریاد الجزیره‌ای‌ها برای آزادی، فرا می‌رسد. این صحنه، همراه با ضربهای طبل، با حرکت دوربین روی چهره‌های خشمگین و مرموز سیاه‌پوستان روی بارانداز، دنبال می‌شود. حرکت داخل کادر فیلم متوقف می‌شود و حالت مرموز چهره‌های آنان را به گونه‌ای دریادماندنی در ذهن ما ثابت نگه میدارد. موسیقی پایان فیلم، قطعه‌ای از آواز همخوانان است. این موسیقی که در لحظه‌های آخر زندگی واکر که روی خاک افتاده به گوش می‌رسد، خیلی رومانتيك و در عین حال تکان دهنده است و پیروزی ستم‌دگان و سقوط ستمگر را خبر می‌دهد، حالتی ستایش آمیز دارد. احساسی را که در بیننده باقی می‌گذارد بطور همزمان، احساسی از وحشت و توجه است، اگرچه مرگ واقعی واکر مدت زمانی پس از اضمحلال و نابودی اخلاقی او رخ می‌دهد.

ساختن فیلم «شعله‌های آتش» بیش از «نبرد الجزیره» با برابری واقعی خشونت وسیع و همه جانبه‌ای که توسط فرانسوی‌ها اعمال شد، گامی شهادت آمیز برای پونته کوروو بوده است. فقط چند فیلم وجود دارد که این چنین پرشور و ناسازشگرانه به بررسی عوامل و ماهیت واقعی امپریالیسم به عنوان نظامی جهانی می‌پردازد و کمتر فیلمی را می‌توان یافت که این چنین مؤثر و مشتاقانه با قربانی‌های حکومت استعمارنو همدردی و همدات- پنداری کند. از زمان ایزینشتین، هیچ فیلمی اینقدر صریح و بی‌پرده و با چنین هنرمندی، سرود پیروزی جلال و ضرورت اخلاقی انقلاب را سر نداده است.

مصاحبه با پونته کوروو

شهرت پونته کوروو بیشتر مدیون کارگردانی فیلم «نبرد الجزیره» است در باره یکی از مراحل خطیر وقایع در جنگ آزادیبخش الجزایر از ۱۹۵۴ تا ۱۹۶۲. این فیلم به خاطر قدرت و کشش دراماتیک صحنه‌ها، احساسی از واقعیت، پرداخت هوشمندانه و انسانی‌اش و در عین حال حماسی مضمون سیاسی استعمار و مبارزه مردم برای آزادی ملی، در سراسر جهان با تحسین فراوان روبرو شد.

پونته کوروو در نوامبر ۱۹۱۹ در شهر «پیزا»ی ایتالیا به دنیا آمد و پنجمین فرزند از ده فرزند خانواده یهودی متوسط ایتالی است. در طی سال‌های تحصیل در دانشگاه به فعالیت‌های سیاسی پرداخت و در ۱۹۴۱ به عضویت حزب کمونیست ایتالیا درآمد. اندکی پس از آن، به نهضت مبارزان ضد فاشیست ملحق شد و در میلان و مناطق آلب به مقام فرماندهی رسید. پس از جنگ، شغل خبرنگاری روزنامه را برگزید و در فرانسه به کار پرداخت و پس از گذراندن دوره کارآموزی فیلمسازی زیر نظر «یوریس ایونس» و «ایو آلگرم»، در خلال سال‌های دهه ۱۹۵۰، تعدادی فیلم مستند ساخت که جوایزی هم دریافت کردند. نخستین فیلم داستانی خود با نام «راه بزرگ آبی» با شرکت «ایومونتان» و «آلیداوالی» را براساس فیلمنامه‌ای از فرانکو سولیناس (که تا به امروز، فیلمنامه عمده فیلم‌های او را نوشته است) ساخت

مصاحبه با پونته کوروو/۲۱۹

که در ۱۹۵۷ به نمایش گذاشته شد. در ۱۹۵۹، فیلم «کاپو» را پیرامون زندگی دریکی از بازداشتگاه‌های آلمانی در زمان جنگ جهانی دوم ساخت و آنگاه در ۱۹۶۶، فیلم «نبرد الجزیره» بود که توجه تمام جهانیان را به سوی او جلب کرد.

پونته کوروو در فیلم «شعله‌های آتش» (۱۹۶۹) باردیگر به بررسی موضوع استعمار و استعمارنومی پرداخت، این بار در باره استعمار در نیمه نخست قرن نوزدهم. مارلون براندو در نقش یک انگلیسی با نام «سرویلیام واکر» ظاهر می‌شود که برای شعله‌ور کردن انقلاب با منظور جدایی جزیره «کولمادا» واقع در دریای «کارائیب» از حیطة قدرت پرتغالی‌ها و کسب امتیاز انحصاری تجاری نیشکر جزیره برای بریتانیا، عازم این جزیره می‌شود. لیکن پس از ده سال، «واکر» باید باردیگر به جزیره مراجعت کند تا این بار به سرکوبی و فرونشانی قیامی اقدام کند که توسط «خوزه دلورس» رهبری می‌شود، همان برده سیاه پوستی که او سال‌ها پیش به عنوان فردی انقلابی تعلیم داده بود.

پونته کوروو اینک سرگرم تدارک مقدمات تهیه فیلمی تاریخی درباره «مسیح» است که در این فیلم، مسیح به عنوان شخصیتی «عمیقاً انقلابی» و مخالف جامعه ستمگر زمان خود، نشان داده می‌شود.

* * *

پرسش- شما گفته‌اید که اگر قرار بود امروز فیلم «کاپو» را دوباره بسازید، موضوع عشقی پایان فیلم بین «نیکول» و زندانی روسی را حذف می‌کردید. آیا اگر قرار می‌بود که «نبرد الجزیره» را باردیگر بسازید، بازهم تغییرهایی می‌دادید؟

پونته کوروو- شاید گفته‌ام کمی مغرورانه بنظر برسد - یا شاید فقط فقدان تخیل باشد - با این همه، تصور نمی‌کنم تغییری در فیلم به عمل آورم. البته اگر فیلم را در اتاق تدوین تماشا کنم، آن وقت شاید چیزهایی برای تغییر پیدا کنم... بله، شاید چیزهایی وجود داشته باشد. عمر (قهرمان

فیلم «نبرد الجزیره»، هنگامی که پسری خردسال بود، میکروفنی می‌زد زد و ماصدایش را می‌شنویم. شاید بهتر می‌بود از صدای شخص بالغی استفاده می‌شد. لیکن این عمل، باعث کاهش تأثیرش می‌شد و احتمالاً متقاعدکننده‌تر و واقعی‌تر بنظر می‌رسید... نکته‌های کوچکی از این قبیل.

خیلی صریح باید بگویم که از این واقعیت به شگفت آمدم هنگامی که در سال گذشته، فیلم «نبرد الجزیره» را که بیش از هشت سال از زمان ساختن آن می‌گذشت تماشا کردم این احساس را داشتم - حال نمی‌دانم که احساس مزبور، خوب یا بد است - که فیلم، تغییری نکرده و هنوز هم تازه و جذاب است. از سوی دیگر، امروز که به فیلم «کاپو» نظر می‌کنم، درمی‌یابم که داستان عشقی و احساساتی آن خیلی قدیمی و کهنه است. با این اوصاف، نسبت به هشتاد درصد فیلم، همان احساسی را دارم که هفده یا هژده سال پیش داشتم. تردیدی نیست که داستان عشقی و احساساتی این فیلم با شیوه‌ای قدیمی مطرح شده است - لیکن شیوه و روشی است که بسیاری از افراد هنوز هم از آن استفاده می‌کنند. لیکن دیگر در نظرم جلوه‌ای ندارد و امروزه این فیلم را با همان شیوه نخواهم ساخت.

پرسش - شما همچنین گفته‌اید از جمله دلایلی که موجب حذف داستان عشقی می‌شود، این بوده که می‌خواهید سقوط و نزول اخلاقی نیکول، کامل باشد. آیا این عمل، نمایشگر تغییری در نگرش شما در باره این شخصیت است؟

پونته کوروو - خیر، چنین چیزی نیست. فقط خواستی است برای توصیف هر چه صادقانه‌تر واقعیت موقعیت بافاصله‌گیری بیشتری از بعضی عوامل طرح داستانی. یکی از چشمگیرترین نقاط ضعف فیلم‌ها به طور کلی، پیروی از الگوهای نمایشی ویژه‌ای است و کمتر کوششی به عمل می‌آید تا دنیا را در واقعیتش تصویر کرد، بلکه آن را هر چه بیشتر زیبا جلوه داد. تصور می‌کنم که هر شخص دیگری هم در موقعیت دختر فیلم «کاپو» که این نزول اخلاقی را آغاز کرد، قرار می‌داشت احتمالاً او نیز به لبه پرتگاه

مصاحبه با پونته کوروو/۲۴۱

وسپس سقوط در اعماق ورطه، پیش می‌رفت. این امکان هم وجود دارد که او بتواند از طریق عشق و دوستی، موقعیت را تغییر بدهد لیکن این عمل، مخالف رفتار و واکنش‌های همه زندانی‌ها می‌بود.

از سوی دیگر، اعتقاد و ایمان چندانی به عامه مردم و بینندگان فیلم نداشتیم. اکنون تصور می‌کنم من و همکارانم دریافته‌ایم که عامه مردم هم می‌توانند آثاری جدا از الگوهای هالیوودی را بپذیرند، لیکن در آن زمان، سینمای رسمی در سراسر دنیا، با این الگوهای هالیوودی پیوندی نزدیک و ظاهراً ناگسستنی داشت. در زمان نمایش فیلم «کاپو»، کیفیت و ویژگی‌های نیمه نضجت فیلم، گامی واقعاً بلند به پیش در فرانسه و ایتالیا بود، چرا که فیلم‌های آن زمان، خیلی «شیرین و گوارا» - گریز از واقعیت و داشتن حالتی رومانتیک - بودند و ساختن فیلمی بدون داشتن داستانی متعارف و خارج از حیطه الگوهای معمولی، کاری مخاطره‌آمیز بود. «فرانکوسوالیناس» و من در مرحله‌ای از کار، از انعطاف ناپذیری و خشکی داستان، هراسان بودیم و در نتیجه، این اندیشه ناصواب افزودن چاشنی حوادثی احساساتی به داستان در ما پدید آمد. این کیفیت احساساتی، فقط چند دقیقه طول می‌کشید. داستان عشقی فیلم، فقط پانزده دقیقه از یک ساعت و پنجاه دقیقه زمان را شامل می‌شود - لیکن همین قدر هم کافی بود تا تمامی فیلم را به ورطه بکشاند و کار را خراب کند.

شاید وحدت هزار بار محکم‌تری در بقیه فیلم وجود داشته باشد که تصور می‌کنم تنهایی این دختر را هنگامی که سرانجام از بازداشتگاه آزاد می‌شود، نشان بدهد. نود درصد افراد، جان خود را از دست داده‌اند و فقط ده درصد آزاد می‌شوند - شاد و آکنده از سروری دلپذیر به خاطر از سر گرفتن زندگی معمولی. بین تمامی این حوادث، تنهایی دختر جوان بیش از هر داستان عشقی دیگر، حالتی کاملاً سوزناک و رقت‌انگیز دارد.

پرسش - آیا تغییری در «شعله‌های آتش» به عمل می‌آورید؟

پونته کوروو - نکته‌ای را روشن‌تر خواهم کرد. به درستی نمی‌دانم

که آیا مردم، پایان فیلم را به خوبی درک می کنند. زمانی که «سرویلیام واکر» به ژنرال فرماندار و حکمران جزیره «کونمادا» توصیه می کند تا «خوزه دلورس» را آزاد کنند، امکان دارد در نظر بعضی این طور جلوه کند که «واکر» با هدف های مادی «کمپانی نیشکر رویال» و رهبران رژیم تازه، متحد و همداستان می شود، حال آن که «واکر» به این خاطر توصیه آزادی «خوزه دلورس» را مطرح می کند که نمی خواهد این جوان بومی را به قتل برسانند. اگر «خوزه» کشته بشود و به صورت شهیدی در راه آزادی درآید بی آن که پیش از مرگ، کلامی با «واکر» رد و بدل کرده باشد، ممکن است شخصیت بزرگتری از «واکر» بشود و آنگاه، احساسی در او به وجود خواهد آمد که گویی همه چیز را از دست داده است. لیکن در عوض، اگر «خوزه» آزاد بشود، «واکر» مسئول آنچه که «خوزه» در جزیره انجام داده، نخواهد بود. از این جهت، به درستی نمی دانم که آیا نکته مزبور به اندازه کافی در فیلم، واضح هست یا خیر.

پرمش- چنین بنظر می رسد که در مرحله ای از فیلم، ابهامی اخلاقی در مورد «سرویلیام واکر» وجود دارد. پس از این که سربازان و دسته های چریکی را از بین برده و تمامی جزیره را به آتش کشیده است و سرانجام موفق به دستگیری «خوزه دلورس» می شود، انتظار دارد که «خوزه» روی خوش به او نشان بدهد و دست او را بفشارد. بنظر می رسد که «سرویلیام واکر» در این مرحله از ماجرا در می یابد که «خوزه» واقعاً از او متنفر بوده است.

پونته کوروو- در این صحنه، کوشش ما بر این بود که رفتار «رومانتیک بورژوازی» آن دوران را که دوستی و وفاداری در جنگ هنوز هم ارزش هایی معتبر برایش بودند، حدس بزنیم. برای «ویلیام واکر»، دوستی و رابطه شخصی بود که اهمیت داشت. هر عملی در جنگ، مجاز بود لیکن هنگامی که جنگ و مبارزه پایان می یابد، مهم نبود که او نیمی از جزیره را نابود کرده است، او هنوز هم می تواند دست دوستی دراز کند. حال آن که برای «خوزه دلورس»،

مصاحبه با پونته کوروو/۲۲۳

مسئله خیلی پیچیده‌تر از این‌ها بود - مسئله استثمار توسط سفیدپوست‌ها و چگونگی واکنش‌های او به این استثمار خارجی. لابد اطلاع دارید که شماره بزرگی از افراد چپی در کشورهای مختلف و از جمله «جهان سوم» باور دارند که گنت و شنودی واقعی بین ستمگر و ستمدیده وجود ندارد. صحنه، مزبور اشاره‌ای تلویحی به این موقعیت است. خوزه دلورس حتی نمی‌خواهد باواکر کلامی ردوبدل کند و این سکوت، یکی از سنگین‌ترین و مهم‌ترین نکته‌ها در تمامی فیلم است. در «شعله‌های آتش» همواره داستانی ثانوی به موازات داستان اصلی، بازگو می‌شود. داستان اصلی، همچون مساجرایبی بنظر می‌رسد، لیکن داستان ثانوی، مقابله بین دوشبوه فکری است.

پرش - این شبوه، طرز فکر دوران ملکه «ویکتوریا» است...

پونته کوروو - نه فقط مربوط به آن دوره، بلکه در مورد بورژوازی

فرانسوی هم صدق می‌کند.

پرش - «سروینیام واکر» و «کلنل» ماتیو»ی فیلم «نبرد الجزیره»، دستاوردهای جامعه بورژوازی هستند. هر دو، «حرفه‌ای‌ها»یی بی اعتقاد به به قوانین اخلاقی و هر دو، نمونه کامل اخلاق «حرفه‌ای»، و عقلانی درخور توجه هستند. موجب شگفتی است که آنها، منظور شما از انسان بورژوا را مجسم می‌کنند!

پونته کوروو - در آغاز فیلم «شعله‌های آتش»، کوشش ما بر آن بود که «واکر» را به منزله پرورده نمونه بورژوازی دموکراتیک انگلیسی آن عصر ترسیم کنیم، آدمی که به مفهوم «ترقی» معتقد بود، البته «ترقی» و پیشرفتی که به وسیله دموکراسی انگلیسی و جامعه بورژوازی آن اشاعه می‌شد. پس از گذشت ده سال و در نیمه دوم فیلم، تجربه این مرد درخشان نشان داده است تمامی آنچه که او درباره ترقی، درباره پیشرفت و تکامل بورژوازی انگلیسی تصور می‌کرده، خیالی نادرست و باطل بوده است، کاملاً باطل. او این کار را به خاطر ضرورتی حیاتی انجام می‌دهد. در عین حال، تصور می‌کنم که او می‌تواند نمونه قابل مطالعه‌ای از دوران ابتدای پیشرفت بورژوازی

د. وکراتیک قرن نوزدهم باشد. و فکر می‌کنم برای نمایش واقعیت ریشه‌های خون‌آلود سرمایه‌داری، قالب وزنیته نصیج‌گیری تمدن سفید پوستی ما و اصل و مبداء تهدیدهای فعلی، نمونه‌بدی نباشد.

پرسش - شما گفته‌اید که در اروپای پس از جنگ جهانی دوم، افرادی مثل «واکر» وجود داشته‌اند و احساس می‌کردند جبهه‌ای که آنها برایش جنگیده‌اند، چیز ارزشمندی برای ارائه نداشت.

پونته کوروو - کاملاً این طور هم نبود. احساس پرچی «واکر» به حالت پوچی‌ای که افراد بسیاری پس از جنگ جهانی دوم احساس کردند، خیلی نزدیک است - افرادی که برای ایجاد دنیای بهتری جنگیدند لیکن دیدند که دگر باره همه چیز به زوال و ازهم پاشیدگی آغاز کرده است. تصور می‌کنم این جمله «واکر» که می‌گوید «بعضی وقت‌ها، ده سال...»

پرسش - «... بین دوره‌ای تاریخی و دوره‌ای دیگر، بعضی وقت‌ها ده سال می‌تواند تناقض‌های یک قرن را آشکار کند.»

پونته کوروو - این کلمه‌ها را خیلی دوست دارم. این کلمه‌ها در لحظه‌ای مالیخولیایی بیان می‌شوند. زمان فیلمبرداری این قسمت را به خوبی به یاد دارم، چرا که خیلی غمناکی بودم - دقیقاً می‌خواستیم لحظه‌ای از عطوفت و مهربانی را در این انسان که همواره آنقدر مطمئن از خود، آنقدر فعال و تهاجمی بود، نشان بدهم. او فقط همین یک لحظه مهربانی، دلنگی، تأمل و اندیشه در باره امید بزرگی را دارد که در سراسر جوانی خود در ذهن داشته است. می‌دانید که «شعله‌های آتش» را اخیراً دیده و تا این زمان، همواره «نبرد الجزیره» و حتی «کاپو» را بر آن ترجیح می‌دادم. لیکن در این دیدار اخیر، در سینه کلوبی در ایتالیا، به گونه‌ای مطبوع و لذت بخش، از قدرت فیلم به شکفت آمدم - کیفیتی در این فیلم وجود دارد که برایم خیلی جالب بود.

پرسش - لابد «سرویلیام واکر» به تنهایی، جالب‌ترین شخصیت در فیلم‌هایتان است؟

پونته کوروو - بالاستثنای این صحنه نهایی، آنجا که هدف مورد نظرمان

چندان روشن نیست. جای تأسف است، چرا که فقط به افزودن سه یا چهار کلمه بیشتر برای روشن کردن این ابهام نیاز بود. لیکن، بعضی وقت‌ها مطلبی می‌نویسید یا فیلمی را فیلم‌برداری می‌کنید و همه چیز در ذهن آنقدر واضح است که بدیهی بنظر می‌رسد. لیکن بعد، پس از يك یا دو سال، دوباره که فیلم را از دیدگاه مردم نگاه می‌کنید به نقطه ضعفی پی می‌برید و باخود می‌گویید «حیف، آنچه که می‌خواستیم، در این جا روشن و واضح نیست.» و این احساسی بود که اخیراً، پس از دیدن فیلم، داشتم.

پرسش- همراه باخلاق شخصیت «ویلیام واکر»، از خلق قهرمان گروهی و در میان جمع فیلم «نبرد الجزیره» دور شدید و باخلاق دو قهرمان فردی، تغییر جهتی در شیوه کار خود پدید آوردید. آیا این نکته، تغییری در دلبستگی شما نسبت به جنبش توده‌ها و به سوی گزینش اخلاقی فردی را بازتاب می‌کند؟

پونته کوروو- خیر.

پرسش- در فیلم بعدی خود با نام «مسیح»، آیا او موضوع و محور اصلی داستان است؟

پونته کوروو- بله، لیکن از که غوطه‌ور در محیط و موقعیت اجتماعی عصر خویش است به مرحله تصمیم‌گیری رانده می‌شود.

پرسش- آیا فیلم «شعله‌های آتش»، نخستین فیلم رنگی شما بود؟
پونته کوروو- خیر، نخستین فیلم رنگی من «راه بزرگ آبی» بود. این فیلم، داستانی ایتالیایی با مضمونی اجتماعی دارد. داستان ماهیگیری آناش نیست در دهکده‌ای کوچک است که به تشکیل اتحادیه برای ماهیگیران اقدام می‌کند. فیلم خیلی بدی است. نه، واقعاً بد، بد، بد.

پرسش- چطور؟

پونته کوروو- چطور؟ چرا که نتوانستم بهتر از این بسازم؟
پرسش- خیر، منظور این است که از چه جهت فیلم بدی است؟ آیا غیر واقعی است؟ رومانتيك است؟

پونته کوروو- خیر. این نخستین بار و تنها دفعه‌ای بود که به دادن امتیازهای فرانسه مجبور شدم. تهیه کننده‌های فیلم می‌خواستند که «آلیداوالی»، نقش همسر ماهیگیر را بازی کند. با این که می‌دانم آلیداوالی، هنرمند بزرگی است، لیکن اگر اومی تواند همسر یک ماهیگیر سیسیلی باشد، پس من هم می‌توانم یک هواپیما باشم - اگر دست‌هایم را به طرفین باز کنم، لابد من هم یک هواپیما می‌شوم. دوم این که می‌خواستم فیلم مزبور را با طریقه سیاه و سفید فیلمبرداری کنم به خاطر این که واقع‌گراتر، قوی‌تر و کوبنده‌تر باشد. و گذشته‌های دیگری هم وجود داشت، مثل قرار دادن بچه‌های شیرخواره و خردسال در بعضی از صحنه‌ها برای گریاندن مردم. فیلم با موفقیت کمابیش تجاری روبرو شد، لیکن من که از آن خوشم نمی‌آید.

پرسش- با این ترتیب، نخستین بار در فیلم «شعله‌های آتش» بود که از رنگ به گونه‌ای حساب شده استفاده کردید. آیا برای ایجاد تمهیدات لائوتواری کوششی شد، همچنان که برای فیلمبرداری سیاه و سفید در «نبرد الجزیره» و «کاپو» به عمل آوردید؟

پونته کوروو- خیر، فقط به بهترین وجهی که می‌توانستم، صحنه‌ها را فیلمبرداری کردم. اما در فیلم «مسیح»، رنگ را با شیوه‌ای مخصوص به کار خواهم برد، مثل «نبرد الجزیره» و «کاپو». ما با فیلمبرداری سیاه و سفید Grainsy در «کاپو» آغاز کردیم و تافلیمبرداری تکامل یافته «نبرد الجزیره» پیش رفتیم. اینک در فیلم «مسیح»، مشکل دیگری داریم، مشکلی مضاعف یافتن نوعی حالت صادقانه و راستین فیلمبرداری مطابق با صحنه‌های محیط و موقعیت واقعی آن دوران، مشکل و مرارت زندگی در جامعه‌ای ستمگر، زیر محبوز فاجعه رومی. بخشی متأثر از افکار «کارل یونگ» در فیلم داریم که حالت انفجاری و فوران انباشته‌های ضمیر ناآگاه مسیح و تمامی بینش‌های روحانی او را تصویر می‌کند و کوشش بر این است تا به نوعی کیفیت فیلمبرداری دست یابیم که شیوه‌اش از شیوه دونه‌قاش خیلی متفاوت از یکدیگر-

«گویا» و «بوش» - تأثیر پذیرفته باشد.

پرسش - می دانیم روبرتوروسلینی ، زمانی که به فیلمسازی آغاز کردید ، تأثیری بر شما گذاشته است و ...

پونته کوروو - نه فقط بر من ، بلکه بر بسیاری از سینماگران .

پرسش - آیا فیلم های تاریخی روسلینی - لوئی چهاردهم ، سقراط ، پاسکال - براندیشه های شما درباره چگونگی تصویر کردن عیسی مسیح ، تأثیری گذارده اند ؟

پونته کوروو - خیر . من خیلی بیشتر از هنر روسلینی بود که تأثیر پذیرفتم . تنها فیلمی از این فیلم ها که خیلی پسندیدم «لوئی چهاردهم» بود . پرسش - غالباً گفته اید که موضوع فیلم را با دقت و وسواس فراوان انتخاب می کنید و درواقع ، فقط موقعی فیلمی می سازید که تصور می کنید آن فیلم «بایستی» ساخته شود . زمانی که موضوعی را در نظر می گیرید ، چه ملاک و معیارهایی را بکار می برید ؟

پونته کوروو - پاسخ بسیار ساده ای می دهم - موقعی که احساس نزدیکی با موضوع می کنم ، موقعی که موضوع مورد نظر با احساسات ، افکار و امیدهایم موافقتی داشته باشد . با تمام این حرف ها ، بعضی اوقات چنین احساسی را نسبت به موضوعی دارید اما درعین حال احساس می کنید شما آن کسی نیستید که بتواند از عهده انجام دادن این مهم بر آید . ممکن است احساس کنید که زبان و شیوه نگارش شما - اگر این حرف ها به عنوان اظهار فضل تلقی نشود - نمی تواند شیوه درستی برای بازآفرینی تحلیلی موضوع باشد . بعضی اوقات مجبور می شوید موضوعی را رد کنید چرا که در مقابلش احساس ضعف می کنید . نکته این نیست که همواره به هنگام حدس زدن ، محق هستید لیکن مجبورید که احساس خود را - درست یا نادرست ، دنبال کنید .

پرسش - آنچه را که در انتخاب موضوع فیلم ها در خلال دوره فیلمسازی شما جالب توجه می یابم ، این است که با ایتالیا که محیطی واسطه فرهنگی و سیاسی شما است ، مستقیماً و صریحاً کاری ندارید .

پونته کوروو - این اظهار عقیده صحیح ترمی بود اگر فیلم‌های بسیار ساخته بودم . اگر سینماگری که فیلم‌های بسیار ساخته است هرگز به بررسی مسایل ایتالیائی نمی پرداخت ، این عقیده ، مفهومی پیدا می کرد . لیکن این طرز فکر در مورد ، سینماگری که در عرض بیست سال ، فقط چهار فیلم ساخته است ، صحیح نمی تواند باشد . دوبار کوشیدم فیلمی درباره ایتالیا بسازم : بار اول ، موضوع را با این علت رها کردم که داستانی را که نوشته بودم ، راضی کننده نیافتم . مورد دیگر کار بیش از اندازه مشکلی بود - تازه شروع به جمع آوری پول کرده بودم . با این ترتیب فقط از روی اتفاق است که از سه فیلم قبلی ام ، فیلمی درباره ایتالیا نساخته ام . شاید یکی از فیلم‌های بعدی مستقیماً درباره مسایل ایتالیایی باشد .

هرش - من فکر می کردم شاید مسایل بورژوازی ایتالیا و حتی مسایل مربوط به پرولتاریا در مقایسه با مضمون‌های بزرگ تاریخ که شما به بررسی آنها پرداخته اید ، پیش پا افتاده بنظر برسد ؟

پونته کوروو - مطلقاً خیر . این مضمون‌های تاریخی را دوست دارم ، چرا که فکر می کنم در ایتالیا ، همچون در فرانسه ، صحبت درباره استعمار حتی اگر فقط چند مستعمره هم داشته باشیم ، ارزش دارد . این حالت سیطره طلبی ، قالب و کیفیت نضج گیری فرهنگ ما را تشکیل می دهد - برای ایتالیا ، برای آمریکا - قالب استثمار مستعمره ها . بنابراین ، حتی فکر می کنم اگر درباره مستعمره‌های مردم دیگر هم صحبت کنیم به زندگی خود مادر ایتالیا هم ارتباط پیدا می کند . اما باز هم می گویم فقط وضعیتی کاملاً اتفاقی بوده است که مستقیماً به بررسی مسایل ایتالیایی پرداخته ام . امکان دارد مضمون اجتماعی با رزشی هم در سطح بین المللی در ایتالیا یافت بشود . هرش - گویا شما در پی یک مضمون با ارزش ، بین المللی هستید . با این همه بنظر نمی رسد که می خواهید آینده‌ای در برابر واقعیت جامعه ایتالیایی نگاه دارید ، حال آن که بسیاری از همکارانتان چنین می کنند .

پونته کوروو - با نظریه شما چندان موافق نیستم . من تصور می کنم

فیلمی که بازتاب فرهنگ و جامعه‌ای باشد که شخص در آن زندگی می‌کند، مطلقاً با ارزش است و تصویر هم نمی‌کنم این امر از مضمونی بین‌المللی، کم‌اهمیت‌تر باشد.

پرسش - شما در طی جنگ، در «ماکوئیس» بودید. در واقع، همگام با دسته‌های چریکی، مبارزه می‌کردید. این تجربه باید تأثیر فراوانی بر گزینش شما برای ساختن دو فیلم درباره نهضت‌های چریکی گذاشته باشد.

پونته کوروو - مسلماً. هر چیزی خواه، ناخواه تأثیر دارد، لیکن به‌ویژه این نوع تجربه. در طی دوره‌ای در حدود دو سال و نیم این همکاری پارتیزانی ادامه داشت که برایم بی‌نهایت با اهمیت بود. پس از جنگ، وارد سیاست شدم و تمام وقت برای حزب کمونیست ایتالیا کار کردم تا این که در سال ۱۹۶۵، از فعالیت‌هایم کاستم.

پرسش - به دلیل حوادث مجارستان؟

پونته کوروو - به خاطر مسایل بسیاری که با آنها موافقتی نداشتم. لطفاً توجه داشته باشید، من دشمن کمونیست‌ها نیستم لیکن باخیلی از مسایل مسلکی موافقتی ندارم. و همین مسایل کافی بود تا بیش از این با سیاست درگیر نشوم. برای مدت زمانی طولانی، مسئول «جنبش جوانان» در ایتالیا بودم، یعنی در خلال سال‌های آخر جنگ جهانی دوم و آغاز مبارزه‌های پارتیزانی آزادی‌بخش.

پرسش - آیا با گفته «الیوپتری» موافق هستید که «ایتالیا بدون حزب کمونیست، اسپانیای فرانکو خواهد شد؟»

پونته کوروو - نمی‌توانم حدس بزنم، من که جادوگر نیستم. این گفته، خیلی صراحت دارد، لیکن تصور می‌کنم نکته مورد نظرش این بوده است که حزب کمونیست در آزاد کردن و آزادی نیروها در ایتالیا، نقشی مهم بر عهده دارد. با این نکته موافق هستم. بدون توانایی و قدرت حزب کمونیست، احتمال این که حادثه ناگواری رخ بدهد، همواره وجود دارد - من نمی‌دانم آیا به ناگواری وضعیت یونان در زمان سرهنگ‌ها یا اسپانیا خواهد بود یا

خیر. در هر حال، غیر قابل تصور است... باید این نکته را بدانید که حزب کمونیست از حمایت رأی دهندگان فراوانی برخوردار است.

پرمش- شماره روبه افزون سینماگران سیاسی در ایتالیا را چگونه توجیه می‌کنید؟

پونته کوروو- شاید به قدرت و وحدت طبقه کارگر و حتی توانایی احزاب کمونیست و سوسیالیست که تأثیر شدیدی بر زندگی فرهنگی ما برجا گذاشته است، مربوط می‌شود.

پرمش- آیا از نویسندگانی که درباره زیبایی شناسی علمی مطالبی نوشته‌اند، کسانی وجود دارند که بر طرز فکر شما تأثیر گذاشته باشند؟

پونته کوروو- البته گریگوری لوکاچ. همه کس از او تأثیر پذیرفت. از ایتالیایی‌ها باید از «اوه‌برتو باربارو»، فیلسوفی که اکنون زنده نیست لیکن در زمان حیاتش به بررسی جدی زیبایی شناسی فیلم پرداخت، نام ببرم.

پرمش- موضوع و باب تازه مورد بحث در مجامع سینمایی این است که آیا به فرم‌های تازه سینمایی برای نمایش مضامین رادیکالی و انقلابی نیاز هست یا این که شیوه‌های سینمایی سنتی را می‌توان برای بیان منظور به خدمت گرفت. مراحل تکاملی شیوه شما از سنت نئورئالیست به شیوه تعبیر و تفسیری-وبا بهره گیری از کلام روسلینی که می‌گفت مضامین سیاسی را باید با پرداختن «آموزشی» همراه کرد- ظاهراً به این نکته دلالت دارد که شما نیز در پی یافتن شیوه تازه بیانی و نمایشی هستید. آیا مایل هستید درباره تکامل اندیشه‌های خود و به طور کلی، نیاز برای فرم‌های جدید اظهار نظری بکنید؟

پونته کوروو- با آن دسته از سینماگران پیشرو که می‌گویند فیلم‌هایی که با روال سنتی درباره سیاست، تهیه و توزیع می‌شوند عملاً بی‌فایده و بی‌ثمر هستند چرا که این فیلم‌ها نمی‌توانند به عمق مطلب پردازند، موافق نیستم. در مرحله نخست، از این جهت با گفته آنان موافقتی ندارم که به تناقض‌های نظام سرمایه‌داری معتقد هستیم. من معتقدم که تهیه‌کننده، فیلمی

سیاسی خواهد داشت حتی اگر مخالف شعور طبقاتی اش باشد، مادامی که فکر می‌کند می‌تواند از آن پولی بسازد. من حتی فکر می‌کنم که او حاضر است فیلمی بسازد که در آن نشان داده می‌شود پدرش، دزد است و مادرش همه کاره، به شرطی که مطمئن باشد فیلم، پول در می‌آورد. با این ترتیب، همه چیز بستگی به موقعیت زمانی دارد به اضافه مردم. عامه مردم هستند که تصمیم می‌گیرند به کدام فیلم‌ها باید اجازه ساختن داده بشود و تهیه کدام فیلم‌ها را مجاز ندانست - این موقعیت، موقعیتی «دیالکتیک» است.

همچنین بنظر می‌رسد تقبیح فیلم‌هایی که برای بازار معمولی به‌روالی معمولی - داستانی، درام-اتیک، غیره - ساخته می‌شوند و سپس غیر سودمند محسوب کردن این فیلم‌ها، کاری به اصطلاح تجملی و لذت‌آور برای ثروتمندان و مردمی است که شاید واقعاً به نتایج سیاسی علاقمند نیستند. این روش، کاری تفریحی برای آقاها سرها، خرده‌گیری بیش از حد برای بچه پولدارها و برای دست پرورده‌های بورژوازی است. شیوه خاص این «آناارشیست‌های سطحی و ظاهری» - که «کایه دوسینما» نمونه خوبی از آن است - برای این که «فضل فروش»‌هایی در باره فیلم‌های سیاسی باشند، عبارت بود از ایجاد تفاوت و تمایز بین فیلم‌هایی «درباره» یا «پیرامون» سیاست و «فیلم‌های سیاسی». این افراد ظاهراً می‌گویند که فیلم «نبرد الجزیره» قابل انتقاد است و آن را از نظر گاه مسلکی «جبهه چپ» مورد انتقاد قرار می‌دهند - نه این که زمینه‌هایی برای انتقاد از این فیلم وجود نداشته باشد - لیکن زمانی که از «نبرد الجزیره» یا «شعله‌های آتش» انتقاد می‌کنند، همواره حرفی تکراری را بازگو می‌کنند - این حرف‌ها خیلی کم ارزش است. لیکن در کشورهایی که مسایل استعمار و استعمارنو هنوز هم رودرروی مردم قرار دارد، صاحبان قدرت - که خیلی خوب می‌دانند چه چیزی واقعاً سودمند است یا خیر - از نمایش این نوع فیلم‌ها جلوگیری کرده‌اند - برای نمونه، در جمهوری دو مینیك و در برخی از کشورهای آمریکای لاتین. و گروه‌های انقلابی - مثل «پلنگان سیاه» و مردم

کوبه. از این فیلم‌ها خوششان آمده و خوشحالند که چنین فیلم‌هایی نشان داده می‌شود. مردمی که واقعاً در جنگ و مبارزه هستند، این فیلم‌ها را نه کمکی بزرگ، اما در هر حال کمکی بشمار می‌آورند، حتی در فراسوی داوری زیبایی شناسی. این مطالب فقط به خاطر فیلم‌های خود من نیست که با قاطعیت ابراز می‌کنم، فقط به این دلیل که نسبت به واکنش آنان، آگاهی بیشتری دارم. همین نحوه نگرش به دیگر «فیلم‌های درباره سیاست» - به طوری که این فیلم‌ها را می‌نامند - نیز اطلاق می‌شود که در داخل حیطه قدرت نظام حاکم ساخته و توزیع می‌شود.

پرسش - با این ترتیب، انتقاد و خرده‌گیری «از سوی جناح چپ» به دلیل ساخته شدن فیلم‌ها در چهارچوب نظام حاکم مربوط می‌شود؟

پونته کوروو - بله، و من فکر می‌کنم که تقبیح این فیلم‌ها، کم‌ارزیابی کردن و دست‌کم گرفتن بزرگترین مسئله‌ای است که من در این زمان، در نگرش تحلیلی به تغییرات ریشه‌ای بشمار می‌آورم: مسئله اتحاد و اتفاق بخش‌های گوناگون مردم جامعه، وحدت طبقه کارگر با طبقه‌های دیگر، مثل «خرده بورژوازی» که متحد بالقوه‌اش است. اگر این مسئله را به عنوان یکی از مهم‌ترین مسایل به حساب آورید، در عین، در نظر داشته باشید که فیلم‌هایی هم باید برای بینندگان معمولی بسازید. منظور من این نیست که سینمایی نو و متفاوت نباید متولد بشود. این دو سینما باید همراه یکدیگر پیش بروند. مثل دوران مبارزه‌های زیرزمینی، زمانی که کارهای جنگی را بر عهده می‌گرفتیم لیکن در عین حال، در میان توده‌ها هم کار می‌کردیم. فرض کنید که در شهر کوچکی به فعالیت مبارز مشغول هستید، مثل «توپامارو» های امروزی، علیه آلمانی‌ها و فاشیست‌ها. گروهی مسلح با اهداف صریح و روشن - لیکن شما که نمی‌توانید از فعالیت سیاسی در میان توده‌ها، زنان، کارگران، دانشجویان، و مردمی که در بازار و خیابان ابزار نارضایتی می‌کنند، غافل بشوید. البته، این مقایسه کمی غیرمحمول است، اما به شما اجازه می‌دهد تا با درستی به مفهوم مقصود و منظور من پی ببرید، زمانی که می‌گویم ما باید به طور محذمان، هم

در داخل نظام حاکم کار کنیم و هم برای ایجاد سینمایی متفاوت بکوشیم. از این جهت، حتی موجودیت سینمای متفاوت به معنای روش‌های استفاده و بهره‌گیری از این رسانه است، و در نتیجه، سینما به صورت منبع ضداطلاعات در خواهد آمد. برای مثال، اگر بخواهیم وارد جزئیات فنی بشویم، منظور عبارت است از تهیه فیلمی شانزده میلی متری دربارهٔ مبارزهٔ کارگران و نمایش دادن فیلم به همان کارگران و سپس دعوت کردن مردم و کارگران نقاط دیگر برای تماشای فیلم، درست مثل کارهایی که زاواتینی این روزها انجام می‌دهد. خلاصه، هر آنچه که اجازه بدهد نظامی نرمش‌پذیرتر و انعطاف‌پذیرتر - فیلم‌های کوتاه، فیلم‌های دو دقیقه‌ای، فیلم‌های یک ساعته، همراه با اسلایدها و غیره - به وجود آید. من به این کار خیلی معتقدم و حتی خودم هم در این زمینه کار کرده‌ام. برای مثال، چند سال قبل، در خلال اشغال معادن سولفور در «کابارناردی» فیلم‌های خبری ساختم. و تصور می‌کنم نمایش فیلم‌های این اعتصاب برای مردمی که در موقعیت‌های مشابه بودند، خیلی سودمند و جالب بود. بنابراین معتقدم که هر دوشیوه، قابل بحث و معتبر هستند و پیش‌بینی این که مراحل نهایی پیشرفت سینمای متفاوت، سرانجام به سینمای خیلی مهمی منتج خواهد شد، نه فقط از لحاظ سیاسی بلکه با توجه به فرم و طبیعت سینما، امر مشکلی نیست.

پرسش - برای نمونه، فکر می‌کنید فیلمی که هدفش جلب بینندگان بیشتر باشد - فیلم‌های داستانی یا دراماتیک که فعلاً می‌سازید - حداکثر تأثیری را که می‌توان از نظر تأثیر سیاسی روی بینندگان امید داشت، چقدر است؟ فکر می‌کنید که فیلم چه کاری می‌تواند انجام بدهد؟

پونته کوروو - راستش این است که من فکر نمی‌کنم فیلم بتواند کار چندانی انجام بدهد. تصور می‌کنم اگر آنچه که از دستان برمی‌آید - هر چند هم اندک باشد - لیکن در جبههٔ وسیعی صورت گیرد، می‌تواند کمک بزرگی در نتیجه‌گیری نهایی بشمار آید. اگر به گروه وسیعی از مردم دسترسی پیدا کنید، گام کوچکی به پیش برداشته‌اید. همین هم خودش بسیار ارزشمند و

سودمند است. اما با توجه به آنچه که گفته‌ام، همچنین باید بگویم که ما نیاستی بیش از اندازه بر کاربرد عملی فیلم‌ها متکی باشیم، فیلم، فیلم است. همچنان که می‌دانید لنین گفت «سینما، مهم‌ترین هنرها است»، باین همه، هنوز هم یکی از هنرها است. هنر که عمل نیست.

هرش- باین ترتیب، به عنوان سینماگری پیرو فلسفه علمی در نظام سرمایه‌داری فیلم، می‌دانید که تناقض‌های خاصی وجود دارد. لیکن آیا احساس می‌کنید که عوارضی بر شما تحمیل می‌شود؟ آیا موضوع‌هایی وجود دارد که می‌خواهید به بررسی آنها اقدام کنید اما به خاطر نظام موجود نمی‌توانید؟ پونته کوروو- فقط یک بار، هنگامی که تازه شروع به کار کرده بودم و نفوذ کمتری داشتم و آن هم زمانی بود که موقعیت در ایتالیا حتی از حالا هم بدتر بود - ما دولتی خیلی ارتجاعی داشتیم، دولت «سلبا»- کوشیدیم فیلمی درباره کارخانه و کارگران «فیات» در «تورین» بسازم، لیکن نتوانستیم سرمایه ضروری تهیه فیلم را فراهم کنیم. باید بگویم که پس از آن زمان، تقریباً در انجام دادن هر چه می‌خواسته‌ام آزاد بوده‌ام، چرا که تهیه‌کنندگان همواره فکر کرده‌اند که با تهیه فیلم‌هایم می‌توانند پولی به جیب بزنند.

توضیح مترجم- «اومبرتو باربارو» (۱۹۵۹-۱۹۰۲) فیلمساز و نظریه پرداز سینما بود که نقش بسیار مهمی در جنبش نئورئالیسم ایتالیا بازی کرد. در مدرسه «چنترواسپریمنتاله» در رم تدریس می‌کرد و مسئول ترجمه نوشته‌های تئوریک ایزنشتین، پودفکین و «بلابلاش» به زبان ایتالیایی بود. آثارش از این قرارند:

1- Problemi Del Film

2- Poesia Del Film

3- Il Film Eil Risarcimento Marxista Dell Arte



گلوبروشا: کابه‌زاس کورتاداس

درخانه‌ای بزرگ و اشرافی، در یکی از کشورهای جهان سوم،
«دیار» آدمی بی بهره از عشق و قدرت، دچار توهمات هذیان آمیز
می‌شود. باشبانی روبرو می‌شود که، در آن واحد، او را هراسناک و مجذوب
می‌کند.

«دیار» در رویای خود به سفری دور و دراز می‌رود و سرخ پوستان
بومی، کارگران، و دهقانان را به بردگی وامی‌دارد.
در طی این سفر به تدریج کشف می‌کنیم که «دیار» اهل یکی از
کشورهای آمریکای لاتین با نام «الدورادو» است و در آن جا، قدرت و دم و
دستگاهی دارد.

در این خانه بزرگ، «دیار» تصوراتی هذیانی دارد و قربانی‌هایش او را
به نابودی تهدید می‌کنند.

شبان برای افراد دوروبر خانه بزرگ چند چشمه از کرامات خود را
نشان می‌دهد.

حالت هذیانی «دیار» فزونی می‌یابد و در ضمن متوجه می‌شود که
هیچ قدرتی ندارد. «دیار» پاهای خود را در خون قربانیان مضامعش می‌شوید و
به موسیقی گوش می‌دهد.

و باز هم تصورات موهوم تازه‌ای دارد؛ دختری را می‌یابد که به کار
شبان اشتغال دارد و برایش مظهر پاکی می‌شود.

«دیار» پندار هول‌انگیز مرگ را پذیرا می‌شود و می‌داند که دیر یا

زود، شبان ژنده پوش، او را خواهد کشت.
درخانه بزرگ، «دیار» به برگزاری مراسمی می پردازد که به مراسم تشییع جنازه خود اوشباهت دارد.
شبان ژنده پوش هم «دیار» را به قتل می رساند و دختر چوپان را از اسارت آزاد می کند.

*

پرسش - از زمانی که برزیل را ترک کرده اید، بارها با شما مصاحبه شده و در این مصاحبه ها، نگرش آشکار اروپایی ها نسبت به جهان سوم را رد کرده اید. علاوه بر این، برخی از نظریه هایی که پس از حوادث ۱۹۶۸ در مسیر تکاملی خود قرار گرفته بر اساس يك اصل ناخود آگاه روانی است مبنی بر این که نظریه های جاری هنوز هم نوعی ارتباط فکری با استعمار دارد. روشنفکران اروپایی، سینما را از این جهت که به اندازه کافی سیاسی نیست مورد انتقاد قرار می دهند و فیلم های شما - همچنین فیلم فرناندو سولاناس، کارگردان معروف آرژانتین - را به عنوان نمونه های متفاوت و تأثیر گذار ذکر می کنند. ممکن است بگویید در این باره چه عقیده ای دارید؟

روش - در ابتدا بایستی به تعریف دقیق مسئله بپردازیم و آن را به گونه ای مطابق با قواعد علمی توضیح بدهیم. سینما چیست؟ سینما رسانه ای با اصل و منشأ تکنولوژیکی برای برقراری ارتباط است که به پیشرفت های تکنولوژیکی شدیداً وابستگی دارد و در رابطه با این پیشرفت، قدرت اشاعه اطلاعات و اندیشه ها - اگرچه ممکن است باشیوه های گوناگون صورت گیرد - افزایش می یابد. برای مثال، امروزه سینما به همه جای عالم نفوذ کرده و این نفوذ و تأثیر همه جا گیر آن نه فقط از طریق پرده بزرگ سینما صورت گرفته، بلکه از طریق پرده كوچك تلویزیون نیز امکان دستیابی بیشتری به افراد را یافته است. در این جا، مسئله كوچکی خود می نماید. آیا تلویزیون با سینما رقابت می کند یا این که سینما به رقابت با تلویزیون برخاسته است؟ یا پرده جهان نمای كوچکی که در خانه داریم، همان پرده ای است که در هر حال به رسانه های موجود

برقراری ارتباط شباهت دارد یا این که رسانه تلویزیون را باید به عنوان شیوه تازه‌ای برای ارتباط جمعی بشمار آورد؟ تفکر درباره مسایل مزبور بایستی شامل بررسی و استنباط این نکته باشد که هدف بحث نمی‌تواند صرفاً سینما باشد، بل استفاده‌ای است که از آن به عمل می‌آوریم؛ نه زبان «سمعی و بصری»، بلکه بررسی چگونگی کاربرد آن بایستی مد نظر باشد.

اگر به این حقیقت توجه کنیم که سینما، بطور کلی، شامل عناصر تصویری و صوتی می‌شود، در عین حال حقیقت دارد که انسان می‌تواند فیلم‌های علمی یا آموزشی، ضبط حوادث یا روایت‌های شعری و داستانی بسازد، درست با همین ترتیب هم می‌تواند متن‌های علمی، مقاله‌های سیاسی، جزوه‌ها، اشعار یا نوول را از زبان نوشتاری به زبان لفظی (و تصویری) منتقل کند. به نظر من نوشتن نوول به خودی خود، فعالیتی مترقی‌تر از نوشتن يك جزوه، یا نوشتن شعر، مترقی‌تر از يك مقاله نیست. اگر سازندگان فیلم، این تفاوت‌ها را در سینمایی یافته باشند که در جای دیگری وجود ندارد، حاکی از احساس عمیقی از گناه است. چرا که وظیفه خود را به درستی انجام نداده‌اند.

در عوض، معتقدم که سینما نقش اساسی بازتاب کردن باشیوه‌های متفاوت و بی‌قاعده را دارد؛ واقعیتی که در آن، مسایل اساسی، عنصر غالب است. با وجود این، انسان می‌تواند طرح‌ها و نظام‌های ذهنی را دنبال کند، به همانسان که نمی‌تواند با استفاده از زبان سینمایی، خود را کاملاً مقید و دربند کند. این کار نیز به دلیل سیاست صورت می‌گیرد و در مفهوم واقعی به معنای عمل است؛ یعنی آن مرحله‌ای که منافع يك طبقه اجتماعی درگیر تعارض مستقیم با منافع طبقه اجتماعی دیگری می‌شود. در عمل، جای‌چندانی برای ابراز ذهنیت فرد وجود ندارد، لیکن هنگامی که سخن از «فیلم سیاسی» به میان می‌آید به سیاست به منزله يك علم اشاره می‌شود، یعنی به چیزی که هنوز به مرحله خط‌مشی يك عمل درنیامده و در واقع، مراحل تدارکاتی و مقدماتی آن است. در این جا با آسانی نمی‌توان بی‌طرفانه مسئله مورد بحث را بررسی کرد. سیاسی بودن به معنای دربند شیوه‌ای شدن است که در آن زندگی می‌کنیم، چگونه روابط

اجتماعی خود را درك می‌کنیم، چه مقام و مرتبتهای در دوران زندگی خود برای این روابط قایل هستیم، چگونه به ارزش‌گذاری این روابط اجتماعی و طبقاتی بابرانگاشت‌هایمان از عمل سیاسی اقدام می‌کنیم.

من می‌توانم دوربین فیلمبرداری خود را از نظر سیاسی یا برای به‌فیلم برگرداندن واقعیت یا برای بازآفرینی آن واقعیت باتکیه بر بینش‌های ذهنی و درونی خودم بکار بگیرم. لیکن در هر دو مورد، ذهنیت فردی من نیز از جهت دخالته دارد. حتی اگر من فقط «فیلم بگیرم» به هیچ‌وجه بی‌طرف نیستم. در واقع، واقعیتی را بازسازی خواهم کرد که توجه مرا جلب می‌کند و دقیقاً به آن وابسته و مربوط هستم. در هر صورت، این حقیقت که در جهان سوم، گزینشی متفاوت و از نظرگاه سیاسی مناسب بین نوعی سینمای اختصاص یافته به آثار مستند و نوعی سینمای اختصاص یافته به داستان و قصه وجود دارد، ابداع غریب فکر و تخیل اروپاییان است.

من شخصاً معتقدم که برای جهان سوم، هدف مشترك باید آزاد کردن بازار عرضه از سیطره امپریالیست‌ها باشد. البته، بدیهی است که امپریالیسم سینمایی ترجیح می‌دهد که هنرمندان متعهد و ناآلوده خودمان را در فضای نامساعدی محصور و زندانی کنیم و باتسلیم در برابر مطامع بزرگسالاران این امپریالیسم سینمایی، از تسلط بر بازار عرضه دست بکشیم. لیکن ما نیز باید درك کنیم که مسئله آزاد کردن اقتصادی يك ملت در سینما، همچنین در زمینه‌های دیگر و مهم‌تر، نخستین شرط آزادی سیاسی است.

در این‌جا، تناقضی هم وجود دارد. من می‌خواهم بگویم که در اروپا و در کشورهایالات متحده، جناح چپ در صدد از بین بردن جامعه مصرف‌است، در صورتی که در جهان سوم، جناح چپ در صدد خلق و ایجاد چنین جامعه مصرفی است. و تناقض اساسی در این‌جا است. احتمالاً باتشبیث به چنین شیوه‌ای، یعنی از طریق مجموعه‌ای از دگرسازی‌ها و تغییرات بنیادی (منطقی و ایدئولوژیکی)، گونه‌ای تصورات آکنده از بدبینی و تردید از جانب جناح چپ اروپایی نسبت به فرهنگ جهان سوم پدید آمده که اساساً از ذهنی‌گرایی غیرعلمی سرچشمه می‌گیرد و حکایت از این دارد که جناح چپ اروپایی در

بعضی از اوقات، قوانین مراحل پیشرفت تاریخی خود را می‌خواهد بر جامعه‌ای که تاریخ متفاوتی دارد، تحمیل کند.

پرسش- لیکن از چه نظر سینمای جهان سوم، یا سینمای خود شما از فیلم **Barravento** تا «کابه‌زاس کورتاداس»، به آزاد سازی مردم کمک می‌کند؟ احتمالاً بیشتر تردید و بدبینی اروپاییان نسبت به سینمای برزیل بر اساس این برداشت قرار دارد که هیچ پاسخ بنیادی و قاطعی نمی‌توان به این پرسش داد.

روشا- اما توجه کنید تا چه اندازه مقاله‌ای صرفاً سیاسی که در مجله‌ای اروپایی با تیراژ چند هزار نسخه چاپ می‌شود می‌تواند در کسب آزادی ملت‌ها کمک کند؟ من واقعاً نمی‌دانم. صریحاً بگویم که من معتقدم که امکان ناپذیری دادن پاسخ به چنین پرسشی، از عوامل «امکان ناپذیر» خود پرسش پدید می‌آید که انتزاعی و صرفاً ایدئولوژیکی است. اگر من فیلمی بسازم که یک میلیون نفر از مردم آمریکای لاتین آن را ببینند، دقیقاً نمی‌توانم از اندازه آگاهی و اطلاعاتی که این مردم از محتوای کلی فیلم برداشت می‌کنند، اطلاع حاصل کنم. لیکن، اگر چه مدرک و دلیل قاطعی در اختیار ندارم با این همه، متقاعد شده‌ام که فیلم‌های «سینما نو» بطور کلی به‌رهایی و آزاد کردن بخشی از عامه مردم برزیل از عقده‌های استعمار امپریالیستی با انگاره‌های فکری تحمیلی و زدودن زنگار فراوانی که به قدمت قرن‌ها از فرهنگ اروپا مداری پدید آمده، کمک بزرگی کرده است و تا حد مقدور ادامه خواهد داد.

در زمان حال، افراد بسیاری یافت می‌شوند که از تظاهرات، فیلم‌های مستندی درباره واقعیت می‌سازند. این کار، کار، شبت و سودمندی است. لیکن اگر من بخوانم فیلمی بسازم که هیچ‌کس دیگری نمی‌سازد، در عوض کاری که دیگران هم انجام می‌دهند، هنوز هم می‌توانم کار سودمندی انجام داده باشم، چرا که این نیز امری ضروری است. البته، من نمی‌توانم خود خود را با بازی ساختن فیلم، سرگرم و محدود کنم. سینما حاوی اطلاعات، مطالب آموزشی، و انگیزش است؛ سینما از نظر ارتباط کیفی باید رسانه‌ای

فرهنگی باشد، از آن جا که ارتباط کیفی، ارتباطی انقلابی است و با توجه به این که فقط ارتباط انقلابی می تواند در بیداری و آگاهی وجدان دیگر گونی پدید آورد. خواه تمامی این کار را با استناد به اسناد صریح یا با قصه و داستان، با درام یا کمدی، با هزل و هجو یا اشعار حماسی انجام دهیم، فقط بر طبق شرایط ذهنی (سوپرکتیو) یا عینی (ابژکتیو) تاریخی تعیین می شود. برای مثال، در برزیل، توضیح مسایل مهم به دهقانان از طریق استفاده و نشان دادن «کانگاسیرو» ها (راهنمایان شورشی) از نشان دادن و استفاده از کارگران، آسان تر است. با همین ترتیب، توصیف و تصویر کردن وضع دهقانان برای مردم طبقه متوسط از طریق ارائه قهرمانی چون «ماکوناایما» (انگل های بومی و شهری) آسان تر است تا از طریق نشان دادن «کانگاسیرو» ها.

به عبارت دیگر، انقلاب يك عمل فعال است، حتی اگر با آگاهی های مختلف همراه باشد، فقط تا آن جایی می تواند تاریخی بشمار آید که توأم با عمل باشد. به منظور این که چنین عملی، عملی بنیادی باشد باید شرایط تاریخی تعیین شده ای را که متفاوت است، حتی اگر ظاهر مشابهی دارد، مورد توجه قرار داد. خطر واقعی، همواره خلق کردن طرح و نموداری از عمل است، یعنی سخن گفتن از طرح و نموداریك موقعیت تاریخی. از آن جا که هر موقعیت تاریخی وضع متفاوتی دارد، جنبه بنیادی عملی که موجب تغییر آن می شود نیز باید متفاوت باشد. با این ترتیب، هیچ گونه گرایش مذهبی نمی تواند و نباید در انقلاب وجود داشته باشد؛ یا این که انقلاب دارای عقاید مخالف عقاید موقعیت جاری است یا این که اصلاً پیشرفتی نمی کند. در بیان این نکته، سوء تفاهم هایی به چشم می خورد که در برخی از ادعاهای افرادی که به بررسی و مکاشفه انقلاب پرداخته اند، وجود دارد. این ادعاها با نادیده گرفتن عوامل فرهنگی و تاریخی، خطر بزرگی را پنهان می کنند. برای مثال، مائوئیسم به منزله يك مسلك و مرام تاریخی خیلی مهم است، اما دقیقاً به منزله يك انقلاب چینی. لیکن هنگامی که این مرام سیاسی توسط روشنفکران اروپایی به کشور دیگری صادر می شود، فقط به دلیل این که بخشی از تاریخ است، و در نتیجه

چون به تاریخ و موقعیت منطقه دیگری تعلق دارد، به صورت «نئو امیتالینیسزم» تغییر شکل و ماهیت می‌دهد.

باهمین ترتیب، درسینما نیز باید از عرضه و ابقای طرح‌ها و الگوها، نظام‌های مرسوم و روش‌های اجباری و الزام‌آور حذر کرد.

پرسش- بنظر می‌رسد در دنبال بیانی‌های بسیاری که صادر کرده‌اید، با فیلم «شیر هفت سر» می‌خواستید روش فیلم‌سازی خود را مورد پرسش قرار بدهید. و بنظر می‌رسد که این عمل، بخشی از عصیان گسترده‌تر انتقاد کلی از خود باشد که تمامی سینمای برزیل را در بر می‌گیرد. لیکن رابطه بین «کابه‌زاس کورتاداس» و فیلم‌های پیشین شما از چه قرار است؟

روشا- من شخصاً این تصور را دارم که «کابه‌زاس کورتاداس» با فیلم‌های دیگری که ساختم، تفاوت دارد. این فیلم شاید رابطه‌هایی با «زندگی‌های بی‌ثمر» داشته باشد. پس از «شیر هفت سر» که به عقیده من، دور مجموعه فیلم‌های «آموزشی-حماسی» را تکمیل می‌کند، «کابه‌زاس کورتاداس» باید سرآغاز فیلم‌های دور تازه‌ای باشد، فیلم‌هایی درباره رویدادهای پرماجرا و شاعرانه که زیر کنترل طرح و الگوهای از قبل برقرار شده نباشد. «کابه‌زاس کورتاداس» فیلمی سخت و جدی است، لیکن لحن سخت و جدی آن از دیالکتیک ساختاری تدوین فیلم پدید می‌آید.

پرسش- تاکنون همه فیلم‌های شما با استثنای فیلم «شیر هفت سر» که در آفریقا به عنوان گونه‌ای بررسی و ردیابی نقاطی که بخشی از فرهنگ برزیل در آن جا اصل و منشأ دارد، تهیه شد در داخل کشور برزیل فیلمبرداری شده بود. چرا این بار اسپانیا را انتخاب کردید؟

روشا- «ریکار دو مونوز» و «پدرو فاخس» مرا برای ساختن یک فیلم به اسپانیا دعوت کردند، آنگاه اندیشه ساختن فیلم «کابه‌زاس کورتاداس» پدید آمد. اسپانیا، از نظر فرهنگی، خیلی به آمریکای لاتین و همچنین به برزیل شباهت دارد، حتی اگر چه در اسپانیا آدم سیاه پوست یافت نمی‌شود. با این

همه، فکر می‌کنم که «کابه‌زاس کورتاداس»، يك فيلم اسپانیایی است. در واقع، بادر نظر گرفتن تمامی احتمالات، باز هم نمی‌توانستیم مشابه این تصاویر را در کشور دیگری خلق کنیم و این تصاویر را با صداهای مشابه و مکمل خود درهم بپیامیزیم. جنبه تمثیلی فیلم از منابع کاملاً وابسته به فرهنگ و سنت عامه الهام می‌گیرد. و شاید این جنبه کار در کشورهای اروپایی که ممالکی توسعه یافته و صنعتی هستند، جایی که ابراز وجود هنر عامه مردم تحت الشعاع و مجذوب هجوم بی‌امان عوایل صادراتی جامعه مصرف‌کنندگان قرار گرفته است ناممکن می‌بود.

پرسش - در این فیلم، همچنان که در «زندگی‌های بی‌ثمر» مشخص بود و شما هم کمی پیش از این به آن اشاره کردید، آمیزه‌ای از عناصر تراژیک و خیالی و پراوهم وجود دارد. حتی روی کاغذ هم این آمیزه غریب می‌تواند وحدت سبك و شیوه فیلم را به مخاطره بیندازد.

روشا - پیش از «شیر هفت سر» در تئاتر کار می‌کردم و به نظر می‌رسد «کابه‌زاس کورتاداس» فیلمی است که در فاصل اندیشه سر خود که سوررئالیسم اسپانیایی را به خاطر می‌آورد و استنباط موقتی و واضحی که ناآگاه از خود «خورخه لوئیس بورخس» برداشت کرده‌ام، پیش می‌رود. برای مثال، در «کابه‌زاس کورتاداس» نیز شکسپیر در «ضد شکسپیر»ی‌ترین شکل وجود دارد، گویی که بطور غیرمتعارف در متنی نوشته «بورخس» نقل شده باشد. با وجود این، «کابه‌زاس کورتاداس» نه خیالی و پراوهم است و نه تراژیک، و فکر می‌کنم در بین تمامی فیلم‌هایم، فیلمی است که بطور کلی از نظر سبك، از وحدت بیشتری بهره دارد و این وحدت با گزینش شیوه خاصی برای تدوین و مونتاژ ایجاد شده است. در نظر من، این فیلم، يك فیلم کاملاً «سینمایی» است که هیچ تصویر یا صدایی هرگز، به تنهایی، گویا و توضیح دهنده نیست. در نظر من، عامل خیالی و پراوهم، يك واقعیت خیلی ملموس فرهنگ و زندگی مردم آمریکای لاتین است. این عامل خیالی و پراوهم مسلط و چیره، مانع تعبیر و تفسیر واقعیت موجود در «کابه‌زاس کورتاداس»

با آن آزادی تخیل که نشانه ویژه بخش بزرگی از هنر «اسپانیایی» است، نمی‌شود.

پرسش - عنوان استعاری فیلم چه معنایی دارد؟

روشا - «کابه‌زاس کورتاداس» به معنای «سرهای بریده از تن است». «جمعیتی بدون سر، جمعیت ساکت و پربیشان احوالی است. این روزها، فاشیسم در تمامی کشورهای دنیا به صورت يك واقعیت درآمده است.

پرسش - آیا «کابه‌زاس کورتاداس» را نیز می‌توان فیلمی در باره جهان سوم بشمار آورد؟

روشا - بله، تمامی عوامل سازنده محتوای این فیلم از فرهنگ جهان سوم برداشت و استنتاج شده است، نه فقط از فرهنگ گرسنگی و فقر، بلکه از یکی از مرموزترین و درعین حال پیچیده‌ترین جنبه‌های فرهنگ «اسپانیایی» - آمریکایی، و این نوعی شور و هیجان بیش از حد است که ریشه در سرخوردگی و درماندگی عمومی دارد. شناخته شده‌ترین شور و هیجان افراطی در آمریکای لاتین، به مناطق و قهرمانان استوایی «گارسیا مارکوئز» و «ماکوناایما» مربوط می‌شود. از سوی دیگر، نوع دیگری از شور و هیجان بیش از اندازه و افراطی، خواست‌های پرشور و امیال سرکوفته «ایگنازیو دلایولا» مقدس است. در نتیجه، «کابه‌زاس کورتاداس» فیلمی است که منبع الهام آن را باید در شور و هیجان بیش از حد دین کاتولیک جست و جو کرد، اگرچه فیلمی در باره دین نیست.

پرسش - آیا فکرمی‌کنید که این فیلم با خطر بیش از حد جهانی بودن

روبرو است و در نتیجه، عامه ویژه‌ای را مورد خطاب قرار نمی‌دهد؟

روشا - نمی‌دانم، اما فکرمی‌کنم زمانی که سرگرم فیلمبرداری هستم یا کارهای مربوط به تدوین را انجام می‌دهم، تمامی کوشش من بر این است که خود را از قید ضرورت‌های تحمیلی اخلاق، ایدئولوژی یا سانسور جدا و دور کنم. در سینما، دو راه متفاوت وجود دارد: سینمایی «داخلی» که در بازار

هنر، مثل نقاشی و شعر، دست به دست می‌شود، و سینمایی «خارجی» که توده‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد، سینمایی تجاری. هر دو مورد از اهمیت خاصی برخوردار است، حتی راهی که به ساختن فیلم‌های تجاری منتهی می‌شود. در واقع، من عقیده دارم که برای دستیابی به دانش و معرفت عمیق‌تری از پدیده سینما، پیش از آن که نظریه‌هایی تنظیم کنیم، همواره درهم و برهم بودن، گرایش‌های افراطی ساختن و گاه حتی سطحی بودن نیز ضرورت تجربی دارد.

پرسش - در نتیجه گیری از تجزیه و تحلیل بالا به مسئله‌ای باز می‌گردیم که در آغاز گفت و شنود هم مطرح شد و چنین بنظر می‌رسد که فیلم شما مقاصد سیاسی دارد بی آن که فیلمی «سیاسی» باشد. آیا فکر می‌کنید که چنین تعبیر و تفسیری - و با این دلیل - موجب کاهش تأثیر سیاسی فیلم خواهد شد؟
 روشا - در ابتدا، به منظور پایان دادن به این بحث، باید چند نکته را باز هم تأکید کنم که برای من اندازه گیری آنچه که به عنوان تأثیر سیاسی فیلم تلقی می‌شود، ناممکن است و دوم این که در توجیه و استنباط مفهوم سینمای «سیاسی» سوء تفاهم بزرگی وجود دارد. بادر نظر گرفتن شرایط مطلق، سینما فقط موقعی از نظر سیاسی نتیجه بخش است که وسیله و عاملی دائمی برای تبلیغات باشد. برای مثال، سینمای هالیوود، قوی‌ترین عامل و کارگزار خط‌مشی‌های امپریالیستی است. باز هم تکرار می‌کنم، این روزها مرده‌ی یافت می‌شوند که تصور می‌کنند که فیلم سیاسی باید فیلم مستندی در باره فعالیت چریک‌ها باشد. برای سینمای سیاسی و جدی، فیلمبرداری از هم‌آیش‌ها، زد و خوردها، اعتصاب‌ها و غیره با این تصور که در حال ساختن فیلمی سیاسی هستیم، کافی نیست. امروزه، مفهوم ظاهری «فیلم سیاسی» به قدری معنای خود را از دست داده که حتی هالیوود هم به کارگردانان تازه «فیلم‌های سیاسی» برای پر کردن خلأ ایجاد شده در بازار عرضه فیلم نیاز دارد. سینمای «داخلی» حاشیه‌ای - خواه فیلمی داستانی یا مستند در باره چریک‌ها باشد - تأثیری آنی و بی‌درنگ ندارد به علت این که چنین فیلم‌هایی، یک نظام توزیع برنامه‌ریزی شده و مرتب

برای نمایش در اختیار ندارد. در ظاهر، این فیلم‌ها می‌تواند تا اندازه‌ای مؤثرتر از بعضی آثار ادبی بوده باشد. لیکن موضوع سودمندی هنر، قصه‌ای قدیمی و کهنه است و تصور می‌کنم که نوعی احساس گناه، مشخصه بارز روشنفکران اروپایی و جهان سوم، در این جا بازتاب دارد، احساسی از گناه که بیش از آن که ریشه‌ای علمی داشته باشد، ملهم از مسیحیت است.

سینما وسیلهٔ بیانی قدرتمندی است که راه‌های تازه‌ای را به سوی کسب دانش و معرفت باز می‌کند. تصور نمی‌کنم که کاربرد مهم‌تر دیگری می‌تواند برای سینما وجود داشته باشد. حتی اگر در طی دوران‌های تاریخی ویژه‌ای، سینما به عنوان وسیله‌ای برای انگیزش و تبلیغات با اهمیت جلوه کند، فقط در خلال يك دورهٔ معین و در مقتضیات کاملاً مشخصی می‌تواند مؤثر باشد. بالاتر از همه، سینما برای «دوستانان سینما» و برای عامه مردم، نوعی «برانگیزندهٔ رویا»، نوعی محرك، همچون مادهٔ مخدر است. عامهٔ مردم برای یافتن بینش و بصیرت‌سی درونی از واقعیت، حتی در طبیعی‌گراترین فیلم‌ها، که «رویا مانند» باشد به تماشای فیلم می‌روند. از سوی دیگر، روشنفکران برای یافتن سرنخی ارتباطی که حالتی رمزی پیدا کرده و در پاسخ به وسوسه‌های درونی و فکری خویش، با دقت کمابیش انتقادی‌تری به فیلم‌ها نگاه می‌کنند. بعد از همهٔ این حرف‌ها، فیلم هم مثل ورزش، نوعی بازی است. راستش را بخواهید، بر طبق تأثیرگذاری متعارف از مفهوم سینمای سیاسی، پس باید گودار و استروب را که فیلم‌هایی می‌سازند که در سطح تأثیر آنی و بی‌درنگ جلوه‌ای ندارد، نادیده بگیریم.

سینمایی در آغاز راه ...

برای مدت زمانی دراز، تنها سینمای عرب، سینمای مصر بود. با گذشت زمان، روشنفکران به تدریج متوجه شدند که تأثیر این سینما در دنیای عرب، تأثیری نادرست و نکوهیده داشته است به ویژه روی سینمای لبنان که از حوالی سال ۱۹۵۲ شروع به نشان دادن تأثیر روش‌های سینمای مصر (ملودرام، همراه با آوازا و رقص شکم) کرد. در حال، امروزه این حالت انحصاری فرهنگی از هر جهت مورد تهدید و اعتراض قرار گرفته و مبارزه‌ای پیگیر ادامه دارد: از یک انتهای دنیای عرب تا انتهای دیگر، سینما تابع تغییرهای عمیق شده است. خواه در دمشق یا الجزیره، قاهره یا تونس، بیروت یا کویت باشد، به طور کلی، کارگردانان، افراد فنی، منتقدان و روشنفکران مجاهد درگیر فعالیتی سخت برای اشاعه سینمایی سیاسی هستند که خواست‌های توده‌های عرب را بازتاب کند.

سه عامل در کمک به این نوسازی سینمای عرب دخالت داشته است:

۱- «انقلاب ناصری سال ۱۹۵۲ که گرچه متأسفانه به سرانجامی

نرسید با این همه به تغییرهای گسترده‌ای در سینمای مصر، همچون تعدیل سانسور، تأسیس مؤسسه فیلم در قاهره برای آموزش و پرورش فیلمسازان تازه و ساختن فیلم‌هایی در زمینه گسترده و وسیع تری از مضمون‌های قبلی که شامل مجموعه فیلم‌هایی به سبک و شیوه نئورئالیسم ایتالیایی از فیلمسازانی

سینمایی در آغاز راه.../۲۴۹

چون «یوسف شاهین»، «صلاح ابوسیف» و «توفیق صلاح» می‌شود، رهنمون شد.

۲- مبارزه آزادی بخش مردم الجزایر از سال ۱۹۵۴ تا ۱۹۶۲ که امروزه نیز به دنبال اصلاحات سال ۱۹۷۱ ادامه یافته و به پیدایی «سینمای جدید» بسیار نوید دهنده‌ای در آینده نزدیک انجامیده است. فیلم‌های این جنبش را می‌توان وابسته به نوعی «موج نو» بشمار آورد که توسط نسل دوم سینماگران الجزایری پدید آمد، و به علت تعبیر و تفسیر دوباره جنگ‌های آزادی بخش نه به عنوان پایانی به خودی خود، بلکه فقط مرحله‌ای در تلاش برای ساختن و پیریزی جامعه‌ای سوسیالیستی و افزایشی در شمار فیلم‌های تحلیلی درباره مسائل امروزی، مشخص می‌شود.

۳- نهضت مقاومت فلسطین که پس از شکست ژوئن ۱۹۶۷، قدرتی دوباره و جانی تازه گرفت.

در واقع، نهضت مقاومت فلسطین امروزه هم به رغم مشکل‌های جدی و خطیری که پیش رودارد، عامل عمده‌ای در آگاهی فزاینده سیاسی در خاور میانه عربی است. برای مثال، آشکار است که مسئله فلسطین، منبع اصلی الهام یا اشتیاق و اضطراب (به نقطه نظر شخصی بستگی دارد) برای اکثریت فیلمسازان در این منطقه است. نخستین «جشنواره سینمای جوان عرب» در دمشق در مارس ۱۹۷۲، و نخستین «جشنواره فیلم فلسطین» در بغداد در مارس ۱۹۷۳ (همراه با جلسه‌های گوناگون «جشنواره فیلم کارتاژ» که از ۱۹۶۶ شروع شد) به گشایش گفت و شنودی بین فیلمسازان و همه علاقمندان سینما، سهمی داشته که اینک شروع به ثمر دادن کرده است. «انجمن فیلم فلسطین» با اعلام برپایی خود، بیانیه‌ای چاپ کرده که در اختیار اعراب قرار داده است:

«سینمای عرب، برای مدت زمانی بیش از حد از پرداختن به موضوع‌هایی بهره برده که ارتباطی با واقعیت نداشته و یا اگر هم به بررسی آن پرداخته، با شیوه‌ای بسیار تصنعی و سطحی بوده است. این روش نگرش، بر اساس

نمونه‌های قراردادی و واخورده، عادت‌های نفرت‌انگیزی را درین بینندگان عرب اشاعه کرده که سینما برای آنان به صورت نوعی تریاک و مخدری نشئه‌آور درآمده است. این سینمای کاذب موفق شده که توجه تسوده‌های مردم را از مسایل واقعی ایشان دور کند و در نتیجه توانسته است بر حساسیت‌ها و آگاهی‌های آنان، زنگاری از بی تفاوتی بنشانند.

«البته گهگاه، در طول تاریخ سینمای عرب نیز تلاش‌هایی جدی برای نمایش واقعیت دنیای ما و مشکل‌هایش وجود داشته، لیکن این تلاش‌ها با سرعت و تندی توسط هواداران و حامیان ارتجاع که با درنده‌خویی علیه پیدایش هرگونه سینمای نو مبارزه کرده‌اند، فرونشانده شده است.

«در عین به رسمیت شناختن نکته مورد علاقه این کوشش‌ها، معهودانکته‌ای را هم باید روشن کرد که این تلاش‌های سینمایی انگشت‌شمار، از نظر محتوی معمولاً به طور ناقص و ناخوشایندی ارائه می‌شد و از نظر تصویری، همواره نامناسب و ناکافی بود. بنظر می‌رسید که هرگز نمی‌تواند از چنگال ماترک رنج آور سینمای قراردادی، گریزی وجود داشته باشد.

«ولیکن، شکست ژوئن ۱۹۶۷، تجربه‌ای ناهنجار و تکان دهنده بود و مسایلی اساسی را در پیش رو قرارداد. سرانجام، همچنین پیدایی استعداد‌های جوان و متعهد، به آفرینش و ایجاد سینمایی کاملاً نودرجه‌ان عرب کمک کرد و فیلمسازان متقاعد شدند که تغییر کاملی باید فرم را همچون محتوی، تحت تأثیر قرار دهد.

«این فیلم‌های نو، پرمش‌هایی درباره دلایل شکست ما را به پیش می‌کشد و جبهه‌گیری‌های دلیرانه به حمایت از نهضت مقاومت اختیار می‌کند. در واقع، وجود و پیشرفت سینمایی فلسطینی که توانایی و صلاحیت داشته باشد تا با احترام و بیانی شایسته از مبارزه ملت حمایت کند، حقایق واقعی موقعیت ما را آشکار کند و مراحل مبارزه اعراب و ما فلسطینی‌ها را برای آزاد کردن سرزمین زادگاهمان تصویر کند، امری ضروری است، سینمای مورد نظر ما می‌بایست خود را وقف نمایش مبارزات زمان حال و

به همان اندازه، گذشته و آینده کند. قدرت ترکیبی این سینما، دسته بندی دوباره تلاش های فردی را دربر خواهد گرفت: در واقع، پیشگامی های شخصی - هر آنچه ارزش آنها ممکن است باشد - محکوم است:

«به سویی این هدف است که ما، کارگران سینما و ادب، با بخش این بیانیه، درخواست ایجاد «انجمن فیلم فلسطین» را مطرح می کنیم. ما خود را به این شش وظیفه خطیر متعهد می دانیم:

۱- تهیه فیلم هایی با کارگردانی فلسطینی ها درباره قضیه فلسطین و هدف - هایش، فیلم هایی که از ضمیر و باطن زمینه ای عربی سرچشمه بگیرد و منبع الهام محتوای آن، دموکراتیک و متمدن باشد.

۲- کوشش برای پیدایی و تنظیم نوعی قواعد زیبایی شناسی نو برای جانشین کردن زیبایی شناسی کهنه، اصولی زیبایی شناسی که بتواند محتوای نو را که با موقعیت ما ارتباطی داشته باشد، نمایش دهد.

۳- قرار دادن سینما در خدمت انقلاب فلسطین و مبارزات اعراب .

۴- در نظر گرفتن فیلم هایی که برای عرضه و نمایش هدف فلسطین به تمامی دنیا باشد.

۵- تأسیس يك كانون سینمایی که فیلم ها و عکس هایی درباره مردم فلسطین را با منظور ردیابی دوباره مراحل گذاشته اش، گردآوری کند.

۶- تقویت رابطه با گروه های انقلابی و متمدن سینمایی در سراسر دنیا، شرکت در جشنواره ها با نام فلسطین و آسان کردن کار کلیه گروه های دوستانه ای که به سوی تحقق بخشیدن آرمان ها و هدف های انقلاب فلسطین فعالیت می کنند.

« انجمن فیلم فلسطین، خود را بخش تکمیلی نهادهای انقلاب فلسطین بشمار می آورد. سرمایه اش به وسیله سازمان های عربی و فلسطینی که با خط مشی آن هماهنگ هستند، تأمین خواهد شد. اداره و دفتر این انجمن در «مرکز پژوهشی سازمان آزادی بخش فلسطین» خواهد بود.

مصاحبه زیر شامل گفت و شنودی با چند تن از اعضای «انجمن فیلم

فلسطین» می‌شود به انضمام «مصطفی ابوعلی» (فیلمساز) و «حسن ابوقنیمه» (منتقد) درست پیش از جنگ‌های بیروت در ۱۹۷۵، توسط «کی‌هنه بل»، «طاهر شریعه» و «سرژ لوپرون» بزرگ‌گزار شد. بعضی از دخالت‌ها و گفته‌های شخصی که در خلال این مصاحبه ابراز شده است، دلالت ندارد بر این که اعلامیه‌ها و گفتارها توسط «انجمن» تصویب شده باشد. گفته‌های «حسن ابوقنیمه» از نوشته پژوهشی او درباره «سینمای فلسطین و سینمای انقلابی» بیرون کشیده شده که در شماره «ژوئن-اوت» ۱۹۷۳ در مجله «ندای کارگر اردنی» به چاپ رسید.

* * *

پرمش-منشاء پیدایی «انجمن فیلم فلسطین» از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ پاسخ-پیش‌ازاین، هر سازمان فلسطینی، گروه سینمایی مستقلی داشت. یکی برای سازمان «الفتح»، یکی برای «جبهه خلق برای آزادی فلسطین»، و یکی هم برای «جبهه دموکراتیک خلق برای آزادی فلسطین»، و یکی دیگر هم برای «مرکز فرهنگی» سازمان آزادی‌بخش فلسطین وجود داشت. هر یک از این سازمان‌ها، فیلم‌هایی می‌سازد که کمابیش برای هدف‌های آموزشی در نظر گرفته شده، یا این که به دیگران اجازه می‌دهد که فیلم‌هایی برایش بسازند. آهسته و به تدریج، ما از ضرورت اتحاد و اتفاق آگاه می‌شویم. اندیشه‌ای که ما را به دور هم گردآورد، این بود که سینما بایستی بازویی بشود، بازویی جنگنده، در خدمت آزادی فلسطین.

پس از بحث‌ها و نشست‌های فراوان، روی اصول سه ماده زیر به توافق

رسیدیم:

- ۱- ضرورت ادامه تهیه و نمایش فیلم‌هایی درباره انقلاب فلسطین.
- ۲- اولویت بیشتری که باید به کارهای مربوط به جمع‌آوری سندهای تصویری و ایجاد کانونی برای نگهداری آنها داده شود.
- ۳- نیاز و ضرورت گسترش رابطه‌های دوستانه با سازمان‌های ترقیخواه و پیشرو در سراسر دنیا.

بنیادی که در این دسته بندی دوباره صمیمانه همکاری کرد، «مرکز پژوهشی فلسطین» بوده است که ابتدا با واگذار کردن محلی برای گفت و شنود های اعضا، کار را تسهیل کرد و آنگاه با پافشاری در مورد اهمیت ایجاد يك كانون سینمایی و کارهای مربوط به آن، درباره ضرورت گردآوری و نگاهداری شماره هرچه بیشتر تصاویری که به مراحل پیشرفت و توسعه مبارزه فلسطین ارتباط می یابد، نقش مهمی بازی کرده است. نخستین اجلاس در نوامبر ۱۹۷۲، پس از پایان جشنواره کارتاژ صورت گرفت، اگرچه چندی پیش از آن، بحث هایی هم در خلال برگزاری «جشنواره دمشق» وجود داشته بود.

پرسش - کیفیت بنیادی «انجمن» از چه قرار است؟

پاسخ - کیفیت بنیادی ما خیلی انعطاف پذیر است. به دلایل گوناگون، در مورد پیوستن و تحلیل گروه های موجود در سازمان واحدی پافشاری نمی کنیم. شاید به این علت که موقعیت هنوز به اندازه کافی مساعد نیست. همچنین، بعضی عناصر پیشرو روی مسئله باقی ماندن در موقعیت حاشیه ای، اگر نه در موقعیتی نسبتاً نهانی، پافشاری کرده اند. این عمل صرفاً به خاطر هدف های تاکتیکی بوده است؛ زمانی در آینده، احتمالاً برای «انجمن» ما ممکن است تصویری پیش آید که روی يك یا چند نهضت و سازمان موجود متکی باشد. علاوه بر این، «انجمن فیلم فلسطین» فقط پیشنهاد وحدت فیلم سازان فلسطینی را مطرح نمی کند بلکه از همه سینماگران عرب نیز که مترقی بودن پایگاه های فکری خود را ثابت کرده اند و علاقه ای به هدف های مردم فلسطین ابراز کرده اند، دعوت به عمل می آورد. برای مثال، در نظر ما، توفیق صلاح، فیلم ساز مصری، را می توان یکی از همگامان خود بشمار آورد. امتناع و جلوگیری های بیش از اندازه رسمی و اداری به ما فقط چنین امکانی را اجازه می دهد.

پرسش - موقعیت سیاسی، خط مشی ایدئولوژیک شما با توجه به نهضت مقاومت فلسطین از چه قرار است؟

پاسخ - «انجمن» ما از لحاظ استراتژی با سازمان آزادی بخش فلسطین

موافقت و هماهنگی دارد. ما به هیچ کدام از سازمان‌های موجود امروزی تعلق نداریم، لیکن در عین حال، تمایل و دلبستگی بیشتری به اتحاد و همبستگی کلیه سینماگران عرب و فلسطینی داریم که علاقمند و نگران آینده فلسطین هستند. بعضی اوقات، در فعالیت‌های واقعی خود تا کتیک‌های خاصی را دنبال می‌کنیم لیکن در بطن «انجمن»، تهیه فیلم‌هایی را که خیلی کم یا زورکی توانایی بازتاب کردن خط مشی سازمان واحدی را دارد، مجاز نمی‌دانیم. منظور این نیست که این نوع فیلم‌ها نباید ساخته شود، بلکه باید در نظر داشت ما به هیچ وجه مسئولیت موضوع‌های مطرح شده در آن را بر عهده نمی‌گیریم. باز هم تکرار می‌کنیم که «انجمن» مابطور کامل از راه حل‌های سیاسی سازمان آزادی بخش فلسطین پیروی می‌کند.

۱- توضیح: سازمان آزادی بخش فلسطین، سازمان پوششی برای وحدت کلیه گروه‌های گوناگون مقاومت فلسطین است که به گونه گسترده‌ای به عنوان تنها نماینده قانونی مردم فلسطین به رسمیت شناخته شده است. در هر صورت، سازمان آزادی بخش فلسطین به عنوان هماهنگ کننده فعالیت‌های بسیاری از سازمان‌های گوناگون سیاسی، خود را در نقش مشکل کوشش برای میانجیگری و رفع تفاوت‌ها و مشاجرات بین اعضایش می‌یابد. برای نمونه، به هنگام نگارش این نوشته، سازمان آزادی بخش فلسطین درخواست مهم خود را به خاطر ابقای وحدت و اتفاق فلسطینی‌ها، برگزاری رأی گیری و همه پرسی درباره توصیه جنجال برانگیز برای تأسیس دولت جدید فلسطین در ساحل غربی رود اردن و در نوار غزه را تازمانی که اسرائیل مجبور به عقب نشینی از این منطقه‌ها شود، به تعویق انداخت. در میان گروه‌های عمده‌ای که سازمان آزادی بخش فلسطین را تشکیل می‌دهند، گروه الفتح به رهبری یاسر عرفات، قرار دارد که استقرار «دولت غیر مذهبی دموکراتیک» را پیشنهاد می‌کند که مسلمانان، یهودیان و مسیحیان می‌توانند با حقوقی برابر زندگی کنند. الفتح، نخستین سازمان فلسطینی برای شروع مبارزه مسلحانه بود [ژانویه ۱۹۶۵]، لیکن تاکنون در مطرح کردن و عرضه برنامه مناسب-

پرسش - ممکن است عقیده خود را در باره فیلم‌هایی که تاکنون در باره مسئله فلسطین ساخته شده ، بگویید؟

پاسخ- پرسش مهمی است که به دانش و پاسخ دقیق نیاز دارد. در بادی امر ، فکر می‌کنیم تفاوت گذاشتن بین سه نوع فیلم ضروری است : فیلم‌هایی که توسط سازمان‌های فلسطینی ساخته شده، فیلم‌هایی که در کشورهای عربی تهیه شده ، و آنهایی که توسط فیلمسازان دوست از کشورهای غیرعرب ساخته شده است . و این تفاوت گذاری با آن منظور نیست که اشاره‌ای بر درجه بندی داشته باشد بلکه فقط از نظر تجزیه و تحلیل ، سودمند است.

پرسش- فیلم‌هایی که توسط سازمان‌های فلسطینی تهیه شده، کدام است؟ چند فیلمساز فلسطینی وجود دارد؟

پاسخ - تاکنون شمار بزرگی از کارگردانان فلسطینی وجود نداشته است. در این جا، در بیروت، اگر تکنیسین‌ها را به حساب آوریم، یازده تن از ما به اضافه چند زن در این زمینه فعال هستند. ما نمی‌خواهیم به دلایلی که درک می‌کنید، نامی از کسی بر زبان آوریم. اگر اسم «مصطفی ابوعلی» در نوشته‌های چند فیلم دیده شده است، این کارتا اندازه‌ای از روی اتفاق و

→ سیاسی یا یک ایدئولوژی در فراسوی ناسیونالیسم تعریف شده فلسطینی ناموفق بوده است. «جبهه خلق برای آزادی فلسطین» به رهبری دکتر جرج حبشو «جبهه دموکراتیک خلق برای آزادی فلسطین» به رهبری «نایف حواتمه» که هر دو خود را سازمان‌هایی چپی بشمار می‌آورند، ولیکن تاکنون در گسترش سازمان‌های توده‌ای، موفقیت سازمان‌الفتح را نداشته‌اند و بیشتر بر واحدهای مسلح خود و کارهایی مثل هواپیما ربایی متکی بوده‌اند. این دو گروه اخیر، در اوایل سال ۱۹۶۹، پس از مناقشه‌هایی درباره مسایل سازمانی و سیاسی انشعاب کردند، لیکن بطور کلی با اهداف سوسیالیستی و اعتقاد راسخ بر این که مبارزه فلسطین باید با انقلاب در کشورهای عرب پیوندی داشته باشد، موافقت دارند).

تصادف بوده و همچنین با این علت که او یکی از سازمان دهندگان «انجمن فیلم فلسطین» بوده است. منظور این است که مابین فیلم‌های سازمان‌های فلسطینی که توسط فلسطینی‌های بومی ساخته شده و فیلم‌هایی که برای آن سازمان‌ها توسط فیلمسازان عرب از ملیت‌های دیگر تهیه شده، تفاوتی نمی‌گذاریم.

سینمای فلسطین برای نخستین بار در حوالی سال ۱۹۶۵ پدید آمد لیکن تا پس از ۱۹۶۷ به ویژه تا ۱۹۶۸، شروع به توسعه نکرده بود. سازمان الفتح تا این تاریخ، شش فیلم کوتاه و نیمه بلند درباره موضوع‌هایی مثل تظاهرات عظیم علیه «طرح راجرز» در ۱۹۶۹ در عمان، رویدادهای سپتامبر ۱۹۷۰ در عمان، برخوردهایی در جنوب لبنان در ۱۹۷۲، پیشرفت و توسعه تدریجی هنر مردمی و شرکت زنان فلسطینی در مبارزه‌های نهضت مقاومت، تهیه کرده است. طول زمانی تمامی این فیلم‌ها رویهم‌رفته صد و پنجاه دقیقه است. سازمان الفتح همچنین به بسیاری از سینماگران خارجی از جمله فیلمسازان وابسته به حزب کمونیست ایتالیا، ژان لوك گودار فرانسوی و گروه‌های آمریکایی مثل «نیوزریل» و «ترای کنتینتال فیلم سنتر» برای تهیه فیلم، کمک کرده است.^۱

۱- توضیح: طرح راجرز، «طرح صلح» آمریکا برای مسئله خاورمیانه عربی بود که در ژوئن ۱۹۷۰ توسط ویلیام راجرز، وزیر خارجه وقت آمریکا، پیشنهاد شد. مواد پیشنهادی راجرز شامل عقب‌نشینی اسرائیل از سرزمین‌های اشغالی در ازای شناسایی اسرائیل به عنوان دولتی مستقل و حاکم، توسط کشورهای عرب می‌شد. توضیح دیگری که باید در نظر گرفت مربوط به فیلم «تا پیروزی» فیلم ژان لوك گودار و ژان پییر گورن می‌شود. ظاهراً گودار و همکارش، تکمیل این فیلم را که قرار بود «تا پیروزی» نامیده شود فعلاً رها کرده‌اند.

سینمایی در آغاز راه.../۲۵۷

«جبهه خلق برای آزادی فلسطین» سه فیلم تهیه کرده است: «آب سرد است» از «قاسم حاول» عراقی در مورد وضع بهداشت در اردوگاه «نهر البارد» که محل زندگی بیست و پنج هزار آواره فلسطینی در لبنان است؛ «غسان کنفانی، کلامی واحد: تفنگک» ساخته همین کارگردان که فیلمی است درباره مبارزه درمرز اسرائیل، و فیلم سوم درمورد عملیات و فعالیت های هوایی در عمان است. طول تمامی این فیلم ها رویهم رفته، شصت دقیقه می شود. «جبهه دموکراتیک خلق برای آزادی فلسطین» از «رفیق هاجر» فیلمساز لبنانی خواسته است که فیلم «جاده» و فیلم دیگری درباره برخورد نظامی بین نیروهای فلسطینی و لبنانی را برای این سازمان بسازد.

از بین فیلم هایی که «انجمن فیلم فلسطین» توزیع می کند بایستی از فیلم های «باتمامی روح و خونم» و «ترور یسم یهود» ساخته «مصطفی ابوعلی»، «صحنه هایی از اشغال غزه» و غیره را نام برد.

پرسش - آیا فیلمی تاریخی برای ردیابی مراحل گوناگون مقاومت فلسطینی ها تهیه کرده اید؟

پاسخ - خیر، هنوز فیلم بلندی که بتواند تاریخ مردم ما در مبارزه را نشان بدهد، تهیه نکرده ایم. باید در نظر داشت که ما هنوز در آغاز راه هستیم و از تمامی کارهایی که بعداً باید انجام شود، خیلی هم آگاہ هستیم. برای نمونه، باید گفت که پژوهش های مربوط به گردآوری مدارک تصویری کار بسیار مشکلی است. از سویی، پول یا عوامل کافی در اختیار نداریم و از سوی دیگر، بیشتر این مدارک بایگانی شده در بریتانیا، آلمان، اسرائیل و البته در آمریکا یافت می شود. مثلاً ما می دانیم فاقد فیلمی هستیم که بتواند به اشاره های تحریف شده و مدارک نادرست فیلمی چون «دیواری در بیت المقدس» ساخته فردریک روسینف، کارگردان فرانسوی، واکنش نشان بدهد. پرسش - عقیده شما در باره فیلم هایی که به وسیله کشورهای عربی در مورد مسئله فلسطین ساخته شده از چه قرار است؟

پاسخ - باز هم باید تفاوتی بین فیلم های بخش خصوصی و فیلم های

بخش دولتی قایل شد، یعنی بین فیلم‌هایی که توسط تهیه‌کنندگان تجاری و آنهایی که توسط دولت‌ها ساخته می‌شود. از دیدگاه ما، فیلم‌های تجاری و تقریباً همگی بی‌ارزش و قابل انتقاد است، آثاری نکوهش‌پذیر و خوارشمردنی که باشیوه‌ای هست و تجاری، اندیشه و آرزوی مشروع یگانگی و اتفاق مردم عرب بانهضت مقاومت فلسطین را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد. بازحمت می‌توان کلامی که به اندازه کافی قدرتمند و کوبنده برای محکوم کردن این بازده، نفرت‌انگیز سینمایی که در عین حال، هم‌تاهایی در حوزه‌های دیگر هم دارد، یافت، منظور از این گفته، سالنامه‌ها، زیر سیگاری‌ها و وسایل سرگرمی دیگری است که به خاطر «تجلیل از پیروزی نهضت مقاومت فلسطین» ساخته و در بازار ارائه می‌شود.

در بین ناروا ترین فیلم‌های این نوع آثار بی‌ارزش که به ویژه باید تقبیح کرد، فیلم‌هایی است که می‌توان «وسترن‌های عربی» نامید مثل «همه‌ما فداییان هستیم» ساخته‌ای از «کاری گارابدیان» و «قیام فلسطین» از «رضامیسر». نامه‌هایی از هم‌زمان خود دریافت کرده‌ایم که ما را به خاطر اجازه دادن به تهیه‌چنین فیلم‌هایی، سرزنش کرده‌اند. متأسفانه ما نمی‌توانیم از فیلم‌برداری و تهیه‌چنین فیلم‌هایی جلوگیری کنیم، ما فقط کاری با آنها نداریم. این فیلم‌ها با ارائه تصویری غیرواقعی از فداییان، با جدا کردن نهضت مقاومت از تمامی حمایت واقعی قشرهای عرب در منطقه به نهضت مقاومت صدمه زده‌اند.

تنها از روی اتفاق نیست که این فیلم‌ها پس از فعالیت مجدد نهضت مقاومت فلسطین به دنبال شکست ژوئن ۱۹۶۷ ظاهر شده است. نخستین فعالیت‌های مسلحانه در آن زمان، موجب تولید شوق و شور بزرگی در میان مردم شد لیکن ایرادی که بر این فیلم‌ها وارد است، از این نظر قابل ملاحظه است که فیلم‌های مزبور نشان داده مسایل جدی دیگری هم وجود داشته، و رابطه و تعادل نیروها وضع نامطلوبی داشته است. در عین حال، در زمانی که نهضت مقاومت فلسطین مجبور شد فشار فراوانی را تحمل کند،

مردم از درك آن غافل ماندند. البته این عمل، اصلی است نظر به این که مردم به پذیرش و باور کردن چیزی واداشته شده بودند که فداییان در واقع «سوپرمن» ها، «تارزان» ها و «زورو» های شکست ناپذیری هستند. این فیلم ها با خصیصه ویژه ای که دارند چندان مطلوب نیستند و از آن زمان به بعد، از تهیه آنها خودداری شد. امروزه مردم دیگر این شخصیت پردازی های دروغین را خریدار نیستند و فروشندگان دوره گرد هم این را می دانند. پرسش - در مورد فیلم های تهیه شده در بخش دولتی و وابسته چه فکر می کنید؟

پاسخ - البته، این فیلم ها از نظر شماره خیلی محدود است و بطور کلی از ارزش هایی هم برخوردار است. با این همه، جذوبیت های فکری و جبهه گیری های نهضت مقاومت را کمتر از آن کشورهایی که فیلم را تهیه کرده اند، بازتاب می کند - غالباً نوعی سازش سیاسی پدید می آید. در زمینه سینمای تجاری، ما متوجه ارزش فیلمی از الجزایر با نام «ما باز خواهیم گشت» ساخته «سلیم ریاض» هستیم که بعضی از ما با او کار کرده اند. مابه فیلم های سیاسی و فیلم های تحلیلی بسیار نیازمند هستیم. از این نظر، تنها فیلمی که بطور کامل قبول داریم فیلم «ساده لوحان» ساخته توفیق صلاح است که از داستان «مردان در آفتاب» نوشته «غسان کنفانی» اقتباس شده.

پرسش - فعالیت های شما در زمینه پخش فیلم از چه قرار است؟
پاسخ - اهمیت فراوانی برای پخش فیلم های مبارز قابل هستیم. در ۱۹۶۷، به مقدار قابل ملاحظه ای به گسترش فعالیت پخش فیلم در اردن، در روستاها و اردوگاه های پناهندگان و در بین چادر نشینان صحرا موفق شدیم که بیشتر، فیلم های ویتنامی، الجزایری، کوبایی و چینی را نمایش می دادیم. پس از درگیری های سپتامبر ۱۹۷۰، نیروهای خود را به سوریه و لبنان عقب کشیدیم. با این همه، بدنبال نمایش فیلم هایی از این رده، موفق به ساختن یکی از نخستین فیلم های فلسطینی شدیم که فیلم کوتاهی با نام «پاسخ

منفی به راه حل صلح جویانه» است. حتی پس از سپتامبر ۱۹۷۰ به کارپخش فیلم‌هایمان ادامه داده‌ایم لیکن در مقیاس کوچکتری، چراکه تعدادی از فیلم‌ها را در خلال نبردهای اردن از دست دادیم. امروزه، پس از نمایش‌هر فیلم، پرسش‌نامه‌هایی را بین بینندگان توزیع می‌کنیم که در آنها از مردم درخواست شده تا واکنش خود را منعکس کنند و در نتیجه با بررسی این پرسش‌نامه‌ها است که می‌توانیم دریابیم چه نوع سینمایی مورد نظر و مطلوب آنها است.

به‌طور کلی، به‌لذت بزرگی که فلسطینی‌ها از دیدن خود به‌منزله مردم وقهرمانان روی پرده احساس می‌کنند، پی‌برده‌ایم. بسیاری از آنها به ما گفتند که این نوع فیلم‌ها را بر فیلم‌های تجاری داستانی که در گذشته در سینماها بر آنان تحمیل می‌شد، ترجیح می‌دهند. برای ما، تهیه و نمایش فیلم‌ها با منظور برقراری گفت و شنودی با مردم ملت خودمان است. لیکن درنیل به این نتیجه‌ها در مقیاس بزرگ، خیلی فاصله داریم نظریه این که فاقده‌مواد اولیه ضروری هستیم. فکرش را بکنید که در خلال برخورد با ارتش لبنان، فقط صدقیت فیلم خام در اختیار داشتیم.

پرسش - مامی دانیم که شما در صدد تهیه فیلم‌های خبری هستید.
پاسخ - این طرحی است که حدود یک‌سال در باره‌اش فکر و بررسی کرده‌ایم و بایستی بتوانیم به زودی به تهیه‌اش بپردازیم. از کشور آلمان شرقی درخواست وسایل ضروری کرده‌ایم و احتمالاً در دمشق کار خواهیم کرد، و فیلم‌های خبری بین پانزده تا سی دقیقه خواهیم ساخت. غالباً مردم پیش از این، ما را به خاطر نشان دادن فیلم‌ها پس از گذشت مدت زمانی طولانی از رخ دادن رویدادها، مورد انتقاد قرار می‌دادند. با همین دلیل است که می‌خواهیم فیلم‌های خبری بسازیم تا هرچه زودتر از کم و کیف واقعیت امر اطلاع حاصل کنند.

پرسش - آیا گاهی از اوقات به تعدیل سبک شیوه نمایشی فیلم‌هایتان یا ساخت داستانی آنها با توجه و رعایت سلیقه‌های مردم مجبور می‌شوید؟

پاسخ- بنده، مادر یافته‌ایم که منظور فیلمساز باید کاملاً واضح و ساده باشد، البته زمانی که فیلم تبلیغاتی برانگیزنده می‌سازد.

مصطفی ابوعلی- برای مثال، بخش‌های سمبولیک در فیلمی که با نام «با تمامی روح و خونم» ساختیم، از سوی بینندگان درك نشد و از این‌رو- تصمیم گرفته‌ام که از این فرم‌ها در فیلم‌های آینده‌ام استفاده‌ای نکنم. زبان پرمطراق انتزاعی به‌خوبی و راحتی ارتباط برقرار نمی‌کند.

ظاهر شریعه- من میل دارم به پشتیبانی از مصطفی ابوعلی در این بحث دخالت کنم. معربان به آسانی، اندیشه‌ای را از طریق زبان انتزاعی درك نمی‌کنیم. زبان از طریق استعاره‌ای واقعی که اشاره بر حقیقت‌های تجربه شده دارد خیلی بهتر ارتباط برقرار می‌کند تا از طریق نشانه‌های انتزاعی.

مصطفی ابوعلی- اگر از سبک و شیوه‌ای بیش از حد رمزی و مبهم پیروی شود فقط شماره بسیار معدودی آن را درك می‌کنند، بیشتر مردم از آن سر در نمی‌آورند. این گفته به مفهوم آن نیست که با بهانه ساده‌کردن موضوع نمایشی باید از «سمبولیسم»ی انتزاعی بهره گرفت (همچنان که نوع ویژه‌ای از سینمای امروزی چنین می‌کند)، نتیجه‌های مورد نظر به دست نخواهد آمد، نظریه این که حالت تمثیلی تصویری یا فلسفی هنوز از جانب بسیاری از مردم قابل درك نیست.

ظاهر شریعه- همین پدیده را در شعر عرب هم می‌توان یافت. به عنوان مثال، دنیایی متفاوت بین شعر کلاسیک عرب و شعر عامه پسند امروزی وجود دارد. مضمون و مایه‌ها معمولاً مشابه است. مسئله، مسئله نحوه ترکیب یا وزن‌های شعری نیست، بلکه آنها به سادگی دو زبان متفاوت هستند. ادبیات کلاسیک عرب، آژنده از دستورها و قاعده‌های انتزاعی است حال آن که ادبیات عامه پسند عرب برعکس، بر استعاره‌ها و تمثیل‌های ملموس از زندگی روزمره متکی است.

پرسش- نقش سینمای امروز را چگونه می‌بینید؟

پاسخ-هنگامی که موقعیت جاری سینما را از نظر می‌گذرانیم، در ابتدا متوجه می‌شویم که این سینما شدیداً زیر نفوذ و تسلط فکری سینمای آمریکا است که اصول زیبایی‌شناسی، رده‌های فیلم و قهرمانانش را بر تمامی جهان و جهانیان تحمیل کرده است. در کشورهای دیگر از قبیل ایتالیا، آلمان غربی، فرانسه نیز می‌توان با وضوح مشاهده کرد که سینما در خدمت برده‌وارانحصار طبان سرمایه‌داری در می‌آید. و تازه، این هاسینماهایی است که برای سودهای بیشتر، آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین را با ساخته‌های مجعول سینمایی خود در اختیار بلامنازع دارد. بیشتر فیلم‌های غربی که در کشورهای ما پخش می‌شود، اثرات زیان‌آوری دارد چرا که فیلم‌های مزبور بطور کلی عواملی چون خشونت، تبهکاری، اعتقادهای منحرف جنسی و غیره را ترویج و اشاعه می‌کند. فیلم‌های پیشرویی هم وجود دارد لیکن فعلاً شماره آنها خیلی محدود است.

پرمش-چه چیزی را به عنوان طبیعت و وظایف اصلی سینمای انقلابی می‌دانید؟

پاسخ- با توجه به اهمیت انقلابی و بیدار کننده سینما، می‌توان گفت که این سینما باید به نیازهای فوری موقعیت جاری و آگاه کردن مردم ما و اکثس سریع و به جانشان بدهد و سینمایی باشد که با استراتژی درازمدت‌تری هماهنگی داشته باشد. لیکن در هردو مورد، ملال کار باید سودمندی آن باشد.

از دیدگاهی دیگر، سینمای انقلابی باید چهار نیاز را برآورده کند:

- ۱- عدالت و حقانیت- فیلمساز باید از ایدئولوژی انقلابی پیروی کند و همه کوشش خود را وقف تحقق بخشیدن عمومی و واقعی آن کند.
- ۲- موضوع باید بطور جدی بررسی شود- با این هدف نه باید راه-حل‌هایی برای پایان دادن به روش‌های سنتی سینمای هالیوود بیاید و آنها را باروش‌های تازه عوض کند تا با نیازهای مردمی که درگیر مبارزه‌ای سخت هستند مطابقت کند به این منظور نه بادقت و واقعیت هرچه تمامتر، امیدها

و خواست‌های‌شان را نمایش دهد.

۳- پیام مورد نظر باید به‌طور صحیح انتقال داده شود - زبان باید ساده باشد و اصول زیبایی‌شناسی واضح؛ باید از زیاده روی‌های سینمایی و مهارت‌های فنی و غیرفنی باب روز، شدیداً خودداری و استنکاف کرد. بطور کلی باید از پیچیده سازی پرهیز کرد و برای وضوح بیشتر، کوشش به عمل آورد به ترتیبی که توده‌ها بتوانند محتوای انقلابی فیلم را درک کنند. مسئله رابطه بین فیلم و توده‌ها را نیز باید با دقت بررسی کرد و آنگاه برای دگرگونی تمامی اصول کهنه کوشش کرد. همچنان که قبلاً هم اشاره شد، سینما در کلی، تأثیری منفی بر جا می‌گذارد. چرا؟ با این خاطر که به عنوان نوعی سرگرمی، حتی به عنوان تریاک یا دارویی مخدر، در نظر گرفته می‌شود. فقط با تبادل افکار و گفت و شنود بین توده‌ها و فیلمسازان است که مفهوم و اندیشه تازه‌ای از سینما شکل خواهد گرفت.

۴- مأموریت سینمای انقلابی بالاتر از هر چیز باید بحث و بررسی مسایل محلی و درعین حال جدی‌ترین آنها با توجه به واقعیت موجود در تمامی ابعادش- سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی- باشد. توصیف و نمایش این واقعیت بایستی شامل پرده برداشتن و برملا کردن علت‌های عمیق و اساسی رفتاری‌هایی بشود که مردم را رنج می‌دهد. سرانجام باید توده‌ها را با عواقب کار و تغییرهای مناسب آشنا کرد و بر طبق ضرورت، نکته‌هایی نیز پیشنهاد کرد.

از این چشم‌انداز، فیلمسازان انقلابی، هر که هستند، نباید فراموش کنند که هدف و آماج اصلی آنان باید امپریالیسم نظامی، اقتصادی و فرهنگی باشد که آفریقا، آسیا، و آمریکای لاتین را غارت می‌کند و به بردگی می‌کشاند. جهالت، فقر و عدم پیشرفت این منطقه‌های پر جمعیت، اصل و ریشه در سیاست‌ها و خط مشی‌های امپریالیسم دارد.

نیازی به تذکر دوباره نیست که مادرپی ارتباطی دائمی با تمامی دوستان

خارجی به منظور بحث درباره‌ی این مسایل هستیم تا همراه یکدیگر به تعریف نوع جدیدی از سینما در تمامی کشورهای دنیا بپردازیم، لیکن منظور اصلی ما، ایجاد سینمایی در کشورهای جهان سوم است که به آزاد کردن خود از زیر یوغ فرهنگی امپریالیسم غربی نیاز دارد. ما، سینمایی مردمی می‌خواهیم که در آن سینما، مردم بتوانند خود را در فراگرد ساختن تاریخ ببینند.



سینمای عرب

از رنسانس ادبی اواخر قرن نوزدهم تا سینمای از لحاظ سیاسی متعهد امروز، پیشرفت‌های فرهنگی خاورمیانه عربی همواره در ارتباط با مبارزات سیاسی این منطقه بحرانی بوده است. در نتیجه، بررسی هر گونه خط‌مشی فرهنگی را می‌توان با این هنر دراماتیک - یعنی سینما - هم‌آغاز کرد.

مقاله‌ای که «گینه‌بل» درباره سینمای عرب نوشته است، از بیداری کلی، اما ناچیز فیلم‌سازان و دیگر گونی‌هایی که این فرم فرهنگی با الهام از عوامل و نتایج مبارزات بزرگ حاصل کرد، سخن می‌گوید. رساله کوتاهی از «لطفی محرز» زیر عنوان «پیام محدود ایدئولوژیک» - که محتوای آن از نگرش انتقادی که در لابلای نوشته «گینه‌بل» درباره عوامل فرهنگی و محصولات سینمای الجزایر ابراز شده، تا اندازه‌ای تقابل دارد، به منظور شناخت بیشتر از افکار و موقعیت سینماگران عرب، به ویژه الجزایری، به آن اضافه شده است. در هر حال، این تقابل نظری، نشانه‌ای از مورد کلاسیک تضاد عقاید درباره تبلیغات و هنر است.

در نوشته‌ای که به دنبال می‌آید، «گینه‌بل» ناقد و مورخ معروف فرانسوی، به گونه‌ای موجز، پیشرفت سینما در دنیای عرب را مورد بررسی قرار می‌دهد. این بخش برگزیده که از کتابی درباره سینمای جهان سوم برداشت شده، الزاماً قیاسی است. با وجود این می‌تواند بررسی کوتاه و لیکن جامعی در مورد تاریخ سینمای عرب باشد. در این بخش، از مسایل تئوریک، کمتر سخن به میان می‌آید و «گینه‌بل» هم فقط نقش سینما را در

امپریالیسم امروزی، یعنی چیرگی بی‌چون و چرای نظام تهیه و توزیع شرکت‌های آمریکایی‌ها لیوود را که نشانه‌ای هراس‌آور از تفوق و استیلای «فرهنگی - ایدئولوژیکی» سرمایه آمریکایی است به بحث می‌کشد.

«هنه‌بل» با این ترتیب به بحث می‌پردازد که محصولات سینمایی در دنیای عرب از اثرات مهلك استعماری که موقعیت باز دارنده‌ای ایجاد می‌کند، مصون نیست. یکی از نتایج زیان‌آور و ظاهراً ماندگار ما تترك فرهنگ استعمار و استعمار طلبان، مردود شمردن فرهنگ عرب توسط روشنفکران بود، زیرا آنان متقاعد شده بودند که فقط از طریق تقلید از فرهنگ استعمارگر می‌توان برنزول و عقب ماندگی ملی غلبه کرد. نتیجه این تصور باطل، به صورت عوامل بسیار سطحی و تقلیدی از فرهنگ بیگانه ارائه شد.

سینماگران عرب که از نشان دادن واکنش موثر سیاسی در برابر استعمار فرهنگی ناتوان بودند به تمهیدات اغراق شده هالیوود ابراز تمایل کردند و دستخوش پیروی از احساسات عاطفی بینندگان فیلم‌های خود شدند و با عرضه آثاری که نموداری از گریز از واقعیت‌های دردناک امت عرب بود، کوشیدند تا از طریق سینما، کمبودهای عاطفی آنان را جبران کنند. با توجه به آنچه که گفته شد، شیوه سینمایی چیره‌ای ده این افرا را انتخاب کردند، ملودرام‌های رومانتيك و اشك انگيز بود.

«هنه‌بل» در بررسی خود به نکته مهمی اشاره می‌کند که این حالت تکراری و تمایل به ساختن فیلم‌های ساده و مردم پسند با نقطه عطف‌های بزرگ سیاسی که در تاریخ معاصر عرب پدید آمده است، دگرگونی حاصل کرد: انقلاب سال ۱۹۵۲ در مصر، شکست اعراب در ژوئن ۱۹۶۷ در برابر اسرائیل، نهضت مقاومت فلسطین، مبارزه آزادی بخش مردم الجزایر و غیره.

* * *

کودتای «افسران آزاد» در سال ۱۹۵۲، طلیعه انقلاب ناصری در مصر را خبر می‌داد. حکومت فاسد فتودالیسم مزدور و چیره خوار امپریالیسم

بریتانیا که مظهر آن ملک فاروق بود، جای خود را به حکومت بورژوازی ملی داد که در صدر آن، «رییس» قرار داشت.

«سمیر فرید»، منتقد صاحب نام مصری، در مطالعه شایان توجهی که درباره «شش نسل سینمای مصر» به عمل آورده است، چنین می نویسد تأثیر رژیم ناز، خیلی زود خود را آشکار کرد. تمایل به پیروی از «رنالیسم اجتماعی» که در دهه ۱۹۴۰ توسط «جمال سلیم» ابراز شده بود بار دیگر قوت گرفت. این تمایل به بررسی عوارض و مسایل اجتماعی که به تدریج در فیلم ها نیز نمود کرد به طور فزاینده ای جدی بود و با مجموعه جالب و در خور توجهی از فیلم های ساخته «صلاح ابوسیف» که با فیلم «استاد حسن» (۱۹۵۲) آغاز می شود، دنبال شد. در فیلم «استاد حسن»، مبارزه طبقاتی موجود در بین جمعیت قاهره را از طریق عرضه تمثیلی پل کوچکی که بخش مربوط به توده مردم فقیر را به محله مسکونی ثروتمندان وصل می کند، مورد بررسی قرار می دهد. معروفترین فیلم های دیگر این مجموعه (که می توانند فیلم های نئورنالیست نامیده شوند)، «پهلوان» (۱۹۵۷) و «آغاز و پایان» (۱۹۶۰) بودند. فیلم نخست، نقاب از ماهیت مزورانه قدرت سرمایه داری برمی دارد و شیوه ای را که در بازار داد و ستد به مورد اجرا می گذارد تقبیح می کند، حال آن که فیلم دوم، بهترین بیان نمایشی از تناقض ها و بحران های «یتی بورژوازی» مصری است. فیلم «آغاز و پایان» از روی نوولی از «نجیب محفوظ» اقتباس شد که سناریوی فیلم «پهلوان» را نیز نوشته بود و در فیلم های دیگر «رنالیسم اجتماعی» ساخته «صلاح ابوسیف» همکاری داشت. روند «رنالیسم اجتماعی» با نمایش فیلم های «آسمان جهنمی» (۱۹۵۲) از «یوسف شامین» و «مبارزه قهرمانان» (۱۹۶۲) از «توفیق صلاح» که هر دو به بحث درباره شرایط دشوار زندگی در روستاهای زیر یوغ فئودالیسم می پردازند، و همچنین فیلم «آوای پرنده» (۱۹۵۹) - از روی نوشته ای از «طه حسین» - ساخته «حلیم برکت» که «عدم بویایی سنت ها در مصر علیا» را آشکار می کند به اوج خود رسید.

اثری که انقلاب سال ۱۹۵۲ «افسران آزاد» مصری در همه جنبه‌های زندگی مردم بر جا گذاشت به فیلم‌های تجاری هم رخنه کرد. اما «توفیق صلاح» می‌گوید که:

اگر رقص و آواز اهمیت کمتری یافت، در عوض، به سود آثار ملودرام تمام شد. خیلی راحت می‌توان گفت که در این دوره، از بین چهل فیلم بلندی که در سال تهیه می‌شد، دست‌کم، سی و شش فیلم، آثاری ملودرام بود. پیدایی این نوع فیلم‌ها نه اتفاقی بود و نه نقش آنها، معصوم: این فیلم‌ها پژواکی مناسب و مورد نظر از مطالب سخنرانی‌های معروف جمال عبدالناصر را منعکس می‌کرد. همه این کارها، حاصل سیاست شدیداً زیر کانه‌ای بود! شاید، زمانی که دولت تازه، خواست خود را مبنی بر دگرگونی همه جانبه بنیادها در سینما اعلام کرد، صداقت داشت، لیکن با مرور زمان، چنان کارهای ساده لوحانه‌ای انجام داد که دست‌آخر نتوانست دگرگونی فکری مورد نظر خود را در مردم، عامه مردم، ایجاد کند...

«نئو رئالیسم مصری» از فاصله زمانی دوری از نئو رئالیسم ایتالیایی الهام گرفت^۱ (سبك فیلم «گناه» از «حلیم برکت» را که در سال ۱۹۶۵ ساخته شد، می‌توان با شیوه نمایشی و نگرش فیلم‌های ویتوریو دسیکا مقایسه کرد)، اما نتیجه‌ای منطقی نداشت. فیلم‌های ملهم از این جنبش نئو رئالیستی از لحاظ شماره خیلی محدود است و شاهکارهای واقعی به ندرت در بین آنها یافت می‌شود. دو دلیل برای این حالت «نیمه موفقیت - نیمه شکست» (از هر زاویه‌ای که مایل هستید به آن نگاه کنید) می‌توان برشمرد: همچنان که «یوسف شاعین» نیز یادآور می‌شود، از يك سو، رشد سیاسی فیلمسازان آنقدرها نبود که بتواند همه خواست‌ها را برآورده کند و از سوی دیگر، رژیم حکومتی نیز آمادگی تحمل تجزیه و تحلیلی صریح و بی‌پرده از طبیعت اجتماعی خود را نداشت (موضوع بیشتر فیلم‌های انتقادی

مربوط به زمان ملك فاروق می‌شد و از آن دوره الهام می‌گرفت).
در طی این دوره، توفیق صلاح، پیشروترین اندیشه‌ها را داشت و سرسختی بیشتری نشان داد. توفیق صلاح در فیلم «خیابان دیوانگان» (۱۹۵۵) کوشش کرد تا بطور ریشه‌ای وقایع از فرم کهنه و انعطاف‌ناپذیر سینمای سنتی مصر دوری کند، لیکن کوشش او که توأم با نیت‌های نوآورانه بود از لحاظ تجاری با شکست کامل روبرو شد. در نتیجه، زمانی که رژیم حکومتی کوشش برای گفت و گو و ارتباط منطقی با توده‌ها را نایده‌می‌گیرد، نمونه عدم موفقیت نوآوری‌های توفیق صلاح، دشواری شکل و همداستانی یک گروه پیشرو سیاسی و هنری را نشان می‌دهد. فیلم دیگر توفیق صلاح با نام «شورشیان» (۱۹۶۷)، روایتی استادانه در آشکار کردن تناقض‌های «ناصریسم» است. کارگردان این فیلم با پیشگویی و آینده‌نگری حیرت‌انگیزی، خبر از شکست ژوئن ۱۹۶۷ می‌دهد. از بسیاری جهات، این فیلم شدیدالحن (که متأسفانه با دخالت‌های سانسور به صورت ناقص و تحریف شده‌ای به نمایش درآمد) از نظر ارزش کیفی، هم سطح داستان «ساعت آتش افروزی» ساخته معروف «فرناندو سولاناس» (فیلمی در باره آرژانتین و پرونیسم) است.

شکست اعراب در جنگ پنجم ژوئن ۱۹۶۷

در زمان حکومت عبدالناصر، بیشتر افراد وابسته به قشر روشنفکر مصری در گرایش به ساده‌پسندی، فولکور و بالاخره کسب مال و منال غرقه شدند. مارکس می‌گوید به منظور ایجاد تغییر و تحولی ریشه‌ای، پی‌بردن به اصل و اساس پدیده‌ها ضروری است. اما، کسانی که مسئول تعیین سرنوشت فرهنگ مصری بودند از درك نزدیک شدن «شب شمارش سال‌ها»، که منظور اصلی و عنوان دیگر فیلم «مومیایی» ساخته «شادی عبدالسلام» بود غافل ماندند، چرا که آنان برای مدت زمانی دراز با نادیده انگاشتن نارسایی‌ها و طفره رفتن از مقابله با آنها، خاطر خود را آرامش و تسکین می‌دادند. لیکن زمان حساب پس دادن به گونه‌ای بسی رحمانه و غافلگیر

کننده در پنجم ژوئن ۱۹۶۷ فرار رسید. آنگاه، رادیوها در سراسر دنیای عرب با سروصدای فراوان طبل‌های جنگ، از آنلانتیک تا خلیج فارس، از مغرب تا مشرق، غوغا سردادند که: «امروز صبح، اسرائیل با پشتیبانی بی‌دریغ امپریالیسم آمریکایی به امت عرب حمله کرده است.» دریغا، پس از طغیان خشم و ناراحتی‌های سرکوفته و به رغم گامی ده برای اعاده احترام به خود برداشته شده بود، غم‌واندوه حاصل از سال‌ها خود فریبی، همچون غریب‌ی توفان‌زا به صدا درآمد و آنگاه، افسردگی و پزیشانی دوران خفت و خواری فرار رسید. پس از دروغ‌ها و سرو صداهای توخانی، بیداری گنج کشیده به دنبال آمد.

این درام ملی موجب بررسی همه جاذبه‌های از سوی صادق‌ترین و آگاه‌ترین روشنفکران درباره پدیده‌های متعدد شد. «انجمن سینمای نو» (جماعت السینما الجدید) در حاشیه «مجنه مردان جوان خشمگین» شکل گرفت. این جریان سینمایی در بعضی از اوقات «سینما شباب» (سینمای جوان) نیز نامیده می‌شود. در ۱۹۶۸، انجمن مزبور با همکاری چهل عضو شروع به کار کرد و تا چهارصد عضو پذیرفت که شامل فیلسازان، افراد فنی، منتقدان و بطور کلی، هنرمندان می‌شد و بیانیه‌ای منتشر کرد که خط‌مشی‌های نهضت جدید سینمایی را برای بررسی عمیق اعلام می‌داشت.

به سوی «سینما شباب»؟

در خلال برگزاری جشنواره سینمایی دمشق در ۱۹۷۲، چند تن از نمایندگان «جماعت السینما الجدید» درباره هدف‌های خود سخن گفتند:

نسل ۱۹۵۲، شایستگی‌ها و ایامت‌های خود را داشت. این نسل در راه تحقیق آرمان‌ها، خط‌برها کرد و دوشید مسیر و جهت تازه‌ای را به سینمای مصر عرضه کنند. لیکن فعالیت به شیوه‌ای سازمان نیافته و بی‌سامان، اقتضای بود. هر کس به تنهایی و با اتکاء بر خود، کوشش و مبارزه می‌کرد. تنها نکته‌ای که همگان در آن سهیم بودند... فشارهای بازدارنده از سوی

دولت بود. اما، در مورد این نهضت جوان باید بگوییم که احساس می‌کنیم که به همکاری دسته جمعی نیاز داریم. اگر افراد وابسته به این گروه با افراد نسل پیش مقایسه بشوند، روشن خواهد شد که ما، بیشتر به عامل سیاسی توجه داریم. ما می‌دانیم که به انجام دادن تجزیه و تحلیل دقیقی از موقعیت جامعه خودمان نیازمند هستیم. کوشش ما بر این است که موقعیت عینی را تعریف و بررسی کنیم و همراه با گروه‌های دیگر، مسئله اساسی امپریالیسم آمریکا، یعنی حامی اصلی صهیونیسم، را مد نظر قرار دهیم. از این تفسیرها و پی‌جویی‌ها، طرز فکری زاده شد که آن را «بیانیه ۱۹۶۸» می‌نامیم. در این بیانیه، خصیصه پیوندی و عدم وجود ویژگی واقعی در سینمای مصر را تقبیح می‌کنیم.

تصور ما بر این است که موقعیت ایجاب می‌کند تا پیدایی سینمایی نو را که ریشه در زندگی مردم امروزی مصر داشته باشد، تحقق یابد. برقراری گفت و گو و تبادل نظر واقعی در زمینه فرهنگ مصرف به منظور یافتن و آفرینش فرم‌های نو ضروری است. فرم‌هایی که پیوسته از نمونه‌های خارجی تقلید و نسخه برداری نخواهد کرد. ما برای مدت زمانی طولانی در پی تقلید از غرب بوده‌ایم. موقعیت ما، موقعیتی توأم با تعارض و مبارزه‌جویی برپایه مجموعه‌ای از خودداری‌ها قرار دارد: خودداری از دنبال کردن مسیر پیشین سینمای مصری، خودداری از دنبال کردن روش‌های دهنه، سرپیچی از فشارهایی که به سازش و مصالحه می‌انجامد. آنچه ما می‌خواهیم، دهیدن سروش معرفت برای بیداری دوباره عامه مردم و فراخواندن آنان برای سهیم شدن در نبردی است که ما در پیش گرفته‌ایم. با این هدف، فعلاً از سینماگران دعوت می‌کنیم تا بر فرم‌های پیچیده و غامض بیانی متکی نباشند و در ورطه تقلید فرو نیفتند. این روش پیشنهادی،

يك اصل اخلاقی صرف نیست، بلکه يك موقعیت دیالکتیکی بر اساس مقتضیات بی واسطه‌ای است که خود را در آن می‌یابیم. ما به مرحله مبارزه دشواری با سه گرایش پراشتباه و ناصواب در در سینمای «مدرنیست» مصری رسیده‌ایم:

زیباشناسی بی‌هدف: این گرایش در سینما، یکی از شکل‌های رمق تازه بخشیدن به سینمای درمانده از برآوردن نیازهای مردم و تحقق رسالت خود، توسط نظام حاکم است. برخی از سینماگران، همچون «ممدوح شکری» در «وهم‌های عشق» (۱۹۶۹)، فیلم‌هایی ساخته‌اند که زیبا و لیکن تهی از محتوی است. داستان این فیلم‌ها در پیرامون درام زندگی «فرد» دور می‌زند و فیلمساز مصری، به اصطلاح، می‌خواهد جامعه مصری و نارسایی‌های آن را با زبان تصویر، توصیف و بازگو کند؛ در واقع، باید گفت که اشاره‌های ظاهراً کنایه آمیز و گاه انتقادی، کاملاً سطحی و فشری است. این نوع سینما که وانمود می‌کند که در دوسطح پیش می‌رود، در نهایت امر، نه حقیقتاً اجتماعی است و نه واقعاً صادق.

فرم‌های معمولی و تقلیدی: روش دیگر که در ظاهر مخالف طرز فکر هنر به خاطر هنر است درست به همان بن‌بستی می‌رسد که گرایش نخست می‌رسد و با دستاویز و مستمسک اهمیت قایل شدن به محتوای صرف، فرم آثار هنری را ناچیز می‌پندارد. و این اشتباهی است که «شفیق شامی» به عنوان مثال، در فیلم «جنگ تن به تن» مرتکب شده است.

بهره‌برداری مزورانه از مضمون‌های بزرگ: این گرایش به خصوص در طرز فکر و فیلم‌های سینماگران نسل پیشین یافت می‌شود که کوشش می‌کردند از طریق بررسی سطحی و ساده با مشکلات مصر سر و کار داشته باشند. ولیکن، نیت پنهانی آنان عبارت بود از متقاعد کردن مردم که، در هر حال، شکست در برابر اسرائیل و یا عقب ماندگی مملکت، عوارض خبیث طبیعی است که کاری برای راست کردن آنها از دست ما ساخته نیست. به عنوان نمونه برجسته این روش پر نیرنگ و مزورانه، دو فیلم را

می‌توان ذکر کرد: «ترس» از «سید مرزوق» و «شایعه درنیل» از «حسین جمال» (که متأسفانه، فیلم بسیار موفقی در نزد بینندگان بود: اندیشه‌ای پلید و توأم با احساسی از سرخوردگی و نومیدی که عامه مردم را به آسانی با نیشتر زدن به عقده‌ها و تسویه حساب‌های نادرست که هیچ پایه و اساس منطقی و اهمیت واقعی نداشت، راضی و خشنود کرد). این فیلم‌ها به منزله دریچه‌های اطمینان است چرا که فقط به بیداری و آگاهی جزئی توجه دارند. به منظور منکوب کردن و از بین بردن (تا اندازه امکان) بخش خصوصی و عمومی بهره‌بردار، تهیه محصولات مشترک با دولت را پیشنهاد کردیم. نتیجه این همکاری، دو فیلم بود: «آواز در جاده» از «علی عبدالخالق» و «سایه‌هایی در آن سوی ساحل» از «غائب شاز».

در سطح اصول کار با این فکر آغاز کردیم که فرم و محتوی از اجزا اساس دیالکتیک به یکدیگر پیوند خورده و مربوط هستند. ما معتقدیم که مطرح کردن و عرضه محتوای نو، خواه ناخواه، به فرم‌های نو رهنمون خواهد شد. اما فعلاً نمی‌توانیم این زیبایی‌شناسی نو را که در کشورهای عرب بطور اعم و در سینمای مصر به‌طور اخص طالب هستیم، دقیقاً مشخص و تعریف کنیم. این نیاز به برقراری و ایجاد گونه‌ای زیبایی‌شناسی نو، فقط شکلی از استدلال قیاسی و استنتاج علت و معلول‌هاست که موجب خواهد شد توانایی تجزیه و تحلیل تأثیر شدید محتوای نو را بر فرم مورد نظر به‌دست آوریم. آنچه که به تأکید نیاز دارد این است که فعالیت‌های ما در زمینه بیداری همه جاذبه آگاهی‌ها در جامعه مصری صورت می‌گیرد. ما، خودمان، قبول داریم که در مقابل مردم، مسئول پاسخگویی هستیم، مردمی که به چیزی بیش از «سینما - تریاک» که تاکنون آنان را سرخوش و مرعوب کرده است، استحقاق دارند.

در سال ۱۹۷۴، «سینمای جوان» مصر از لحاظ امکانات بالقوه، غنی‌تر از نتایج عملی بود. رژیم انور سادات به‌برچیدن «جماعت‌السینما الجدید» رأی داد. اعضای وابسته به‌این انجمن، از نظر فکری، مجذوب دو مضمون اصلی شده بودند: تجزیه و تحلیل علل شکست ژوئن ۱۹۶۷، و دیگر، توصیف و دفاع از هدف مردم فلسطین. خواه ناخواه، وجود این سینماگران نمی‌توانست خوشایند دسانی باشد که قدرت را در دست داشتند و مسئول بودند. در نتیجه، برای محدود کردن توزیع و نمایش فیلم «آواز در جاده» از «علی عبدالخالق»، کوشش‌هایی به عمل آمد. این فیلم در سطح زیبایی شناسی، چاره‌ای موقتی بود، لیکن دست‌کم، شایستگی و شهامت برای نخستین بار مطرح کردن مسئله خطیر رفاه ظاهری و از خود راضی بودن توخالی را داشت. «مهمان صبحدم» از «ممدوح شکری» نیز که تمثیل تا اندازه‌ای زیرکانه درباره نقش پلیس بود، از سوی مقامات با سردی و تنفر روبرو شد.

فیلم «کنجشک» از یوسف شاعین، تجزیه و تحلیل نافذ و قاطعی از شیوه‌های خدعه‌آمیزی است که در سال ۱۹۶۸ توسط طبقه حاکم با قیمانده از فئودالیسم قدیمی و بوروکرات‌های بورژوازی دولتی برای تحمیل مردم مصر اعمال شد. به دنبال این نارضایتی مقامات دولتی، یوسف شاهین از جانب بعضی از جناح‌های مطبوعات، بر طبق معمول، شدیداً مورد حمله قرار گرفت و به عنوان مزدور و جیره‌خوار بیگانان معرفی و متهم شد.

«سینمای نو» مصری تا به امروز تحت تأثیر عظمت فردی فیلم شاهکار «مومیایی» ساخته شادی عبدالسلام قرار دارد. این فیلم مسحور کننده، زیبایی و لطافت خوشایند داستان‌های عامه پسند را دارد. «مومیایی» اثر برجسته‌ای است که برای نخستین بار رابطه بین تمدن فراعنه و تمدن عرب را از طریق قصه‌ای تاریخی تجزیه و تحلیل می‌کند. این فیلم، غور و تعمقی جدی درباره سرنوشت و تقدیر یک فرهنگ ملی است که برای مدت

زمانی بیش از حد در اعماق عقب ماندگی مدفون بوده و همچنین دعوتی به يك انقلاب فرهنگی است (فیلم مزبور خالی از اشارات ایده‌آلیستی نیست، چرا که مولف فیلم، فردی مارکسیست نیست). در هر صورت، در این تفسیر مترقی از گذشته و حال، همه ناقدان مصری اتفاق آراء ندارند.

هر آنچه که حاصل چهارمین جنگ اعراب و اسرائیل در ۱۹۷۳ (که يك کمدين، این جنگ را «بهترین ملودرام در سینمای مصر» نامیده است) می‌خواهد باشد، این تردید هم وجود دارد که آیا شرایط برای شکوفایی فرهنگی در مصر برای مدت زمانی فراهم و آماده خواهد شد؟ لیکن بنظر می‌رسد که عناصر يك جنبش آوانگارد دارد به وجود می‌آید. در هر حال، شکفتی‌آور خواهد بود اگر آنان نتوانند با نادیده گرفتن «تابو»ها و پاره - کردن محدودیت‌ها به هدف خود نرسند.

نهضت مقاومت فلسطین

مضمون نهضت مقاومت مردم فلسطین، از ۱۹۴۸ تاکنون، سینمای دنیای عرب را همواره به وسوسه و درگیری فکری واداشته است. اما به نکته‌ای هم باید توجه کرد که از میان بیش از بیست فیلم مصری و لبنانی اختصاص یافته به این موضوع، تقریباً همه آنها با منظور کسب موفقیت‌های تجاری ساخته شده‌اند که نیتی پست و بی‌ارزش است.

از ۱۹۶۷ و «شکست خوش فرجام» اعراب (بیانی متهورانه و بی‌شرمانه از «انور عبدالملك» در *La Pensée Arabe Contemporaine*)، نهضت مقاومت مردم فلسطین به شیوه‌ای مثبت موجب ازعم گسیختگی و تفرقه نهضت مقاومت فلسطین شده است و این تفرقه توانسته سه عامل امید و عنصری مریی در سینمای عرب بشود.

در ۱۹۶۷ در سوریه، توفیق صلاح فیلم «ساده لوحان» را می‌سازد. داستان فیلم از روی نوولی نوشته «غسان کفانی»، سخنگوی «جهنم خلق برای آزادی فلسطین» ده در ۱۹۷۲، در اثر انفجار اتومبیل بمب‌گذاری

شده‌اش به قتل رسید، برداشت شد. فیلم از طریق داستانی تمثیلی، از تلاش سه فلسطینی فقیر برای دخول به کویت، سرزمین زرخیز کاذب، با تنفیری آشکار از خیانت حکومت‌های عرب و ناتوانی کادر رهبری مقاومت برای دادن و برقراری استراتژی صحیح و دقیق به مبارزه آزادی بخش مردم فلسطین یاد می‌کند و به تقبیح این عوامل بازدارنده می‌پردازد. کتاب مزبور در ۱۹۶۵، یعنی در زمانی نوشته شد که بنظر می‌رسید که نهضت مقاومت فلسطین بطور قطعی موجود نابود شده است و از این رو، فیلم از نوعی تحریف واقعیت سیاسی لطمه می‌بیند، لیکن همان گونه که توفیق صلاح می‌گوید، شایستگی فراوانی در هشدار دادن «به همه مردم جهان سوء بطور کلی» دارد.

از سوی دیگر، در حوالی سال ۱۹۶۸، گروه‌هایی چون «الفتح» و «جبهه خلق برای آزادی فلسطین» و «جبهه دموکراتیک خلق برای آزادی فلسطین» به ساختن فیلم‌های کوتاه تبلیغاتی، همانند فیلم‌هایی که توسط «جبهه آزادی بخش ملی» مردم ویتنام ساخته شد، اقدام کردند. تعدادی از این فیلم‌ها ساخته شد.

در ۱۹۷۲، «انجمن سینمای فلسطین» با هدف تجمع و گردهم آوردن سینماگران وابسته به همه این گروه‌های نهضت مقاومت که تا آن زمان بطور جداگانه کار می‌کردند، تشکیل شد. فکراین گردهمایی بیش از همه از سوی «مصطفی ابوعلی» فیلم‌ساز و «حسن ابو غنیمه» ناقد مطرح شد. با تشکیل این انجمن، هماهنگ کردن نظریه‌ها و نیروی همه سینماگران عرب، فلسطینی یا غیر فلسطینی، نه برای اشاعه هدف اصلی و حقانیت مردم فلسطین کار می‌کردند، پیشنهاد شد.

در بیانیه‌ای که «انجمن سینمای فلسطین» منتشر کرد، جنبه‌های بی‌ارزش و تقلیدی سینمای عرب را تجزیه و تحلیل می‌کند و در انتها به این نتیجه می‌رسد که:

سینمای عرب برای مدت زمانی دراز در بند موضوع‌هایی بوده که ربطی به واقعیت ندارد یا فقط به بحث و پیش کشیدن

موضوع های به اصطلاح جدی به شیوه ای سطحی ، دل خوش داشته است. این شیوه کار که براساس عرضه شخصیت ها و موقعیت های قالبی و قراردادی است ، عادات نفرت انگیزی را در بین بینندگان عرب که سینما برایشان به صورت نوعی مخدر درآمده ، پدید آورده است. این سینمای کاذب ، مردم را از مشکلات واقعی دور کرده و بر ابهام قضایا افزوده است.

البته گهگاه ، در تاریخ سینمای عرب ، تلاش هایی جدی برای بیان واقعیت دنیای ما و پیچیدگی هایش به عمل آمده است ، لیکن این تلاش ها بی درنگ از جانب حامیان و دست نشاندگان ارتجاع که بابی رحمی علیه پیدایی هرگونه سینمای تازه به معارضه و گردن فرازی برخاسته ، سرکوب شده است.

درست است که درك تعهد اجتماعی و شهادت برخی از سینماگران را نباید از نظر دور داشت ، با این حال ، بایستی تأکید و روشن شود که تلاش های مزبور از لحاظ فحوای کلی دچار نارسایی در پیشبرد اهداف خود بوده و در سطح تصویربرداری هم کمبودهایی داشته است . با این ترتیب ، بنظر می رسد که هرگز نمی توان از ما ترك و پس مانده های توانفرمای روحی سینمای قراردادی رهایی پیدا کرد.

ولیکن ، شکست ژوئن ۱۹۶۷ ، تجربه ای لرزاننده و بیداری از کابوس خود بزرگ بینی بود و زمینه را برای مطرح کردن بعضی از پرسش های اساسی آماده کرد. سرانجام ، استعداد های جوان و متعهد به آفرینش سینمای کاملاً جدیدی در دنیای عرب پدیدار شدند ، سینماگرانی که معتقد بودند که دیگر گونی اساسی در این زمینه باید به همان اندازه ای فرم را در برگیرد که محتوی را .

فیلم های تازه ، پرسش هایی درباره دلایل شکست را پیش

می‌کشد و جبهه‌ای مشخص و شجاعانه به طرفداری از نهضت مقاومت مردم فلسطین اختیار می‌کند. در واقع، ایجاد زمینه‌ای مستعد و مناسب برای پیشرفت سینمای فلسطین که توانایی حمایت بی‌دریغ و در خور از مبارزه مردم ما را داشته باشد و آشکار کردن واقعیت‌های خدشه‌ناپذیر موقعیت ما و توصیف مراحل سخت مبارزه ما اعراب و فلسطینی‌ها برای آزاد کردن سرزمین آباء و اجدادی از بیگانگان زورگو، بسیار مهم است...

«انجمن سینمای فلسطین» که در سال ۱۹۷۲ جای خود را به «فیلم‌های فلسطینی» داد، می‌تواند قطب تعیین‌کننده‌ای در پیشرفت تدریجی سینمای عرب باشد. با مورد پرسش قرار دادن موجودیت کشور اسرائیل و طرح موضوع فلسطین و آوارگی مردم آن که بعد اساسی مشکلات دنیای معاصر عرب است به همان اندازه‌ای که از نقطه نظر سیاسی اهمیت دارد، از نقطه نظر فرهنگی هم درخور توجه است. همین عامل جدید معارضه (همچنان که قبلاً جنگ الجزایر بود)، تردیدها، دل‌تنگی‌ها و اضطراب‌های صد میلیون عرب، یعنی وارثان تمدنی را که در دوران اوج خود یکی از پیشرفته‌ترین تمدن‌ها بود، بازتاب می‌کند. آیا آنان همه نشانه‌های تهاجم‌هایی را که در طی این شب دراز فساد و تباهی متحمل شده‌اند از صفحه روزگار پاک خواهند کرد و باز هم صندلی‌های خود را در جایی خواهند گذاشت که به گونه‌ای ناتوان و وارفته به تماشای تصویرهایی از تاریخ بنشینند، و یا باز دیگر، بازیگرانی مستقل و متکی بر خود در صحنه جهانی خواهند شد؟ این پرسش اساسی، پرسش مورد نظر همه هنرمندان، به اضافه سینماگران، است.

لبنان

تولد سینمای لبنان در ۱۹۳۰ صورت گرفت. این سینما برای مدت زمان درازی به خاطر پیروی و تقلید از نمونه‌های نامناسب سینمای مصر نمونه‌های فراوان دید، اینک طبیعت صد و پنجاه فیلم بلند خود را مورد

سینمای عرب/۲۸۱

پرسش قرار داده است. این مورد پرسش قرار دادن با تجربه بی نتیجه نئورئالیستی دو فیلمی که «جرج ناصر» در ۱۹۵۸ ساخت، آغاز می شود (در فیلم های «به سوی ناشناخته» و «بیگانه کوچک»). فیلمسازان جوان، طرز فکر جهان وطنی و نوکر صفتی بورژوازی لبنانی را ملامت می کنند. «برهان علوی» سازنده فیلم زیبا و فوق العاده «کفر قاسم» (یک روستای فلسطینی که ساکنانش در ۱۹۵۶ توسط صهیونیست ها قتل عام شدند) ^۲ اعلام کرد: «مبارزه مردم فلسطین، یعنی پیشگامان نهضت آزادی بخش عرب است که مرا به ساختن فیلم های متعهد (Cinema Enage) رهنمون شده». کریستیان غازی، کارگردان فیلم بلند و ناشناخته «صد چهره برای یک روز» که همچنین به داستان زندگی توأم با مبارزه مردم فلسطین ربط پیدا می کند، اندیشه های خود را به شیوه مشابهی بیان کرده است.

سوریه

در ۱۹۶۸، سینمای سوریه در اثر همت و کوشش «حمید مرعای» به عنوان رئیس شرکت دولتی، فیلم هایی ساخته بود که به مشکل دستیابی و نیل به هدف مردم فلسطین و امت عرب بطور کلی می پردازد، جهش مثبتی را در مسیر درستی نشان داد. حمید مرعای علاوه بر فیلم «ساده لوحان» از توفیق صلاح که قبلاً هم ذکری از آن شد، فیلم های «مردان در خورشید» از «نبیل المالح»، «مروان المودن» و «محمد شاهین»، «یوز پلنگ» از «نبیل المالح»، «انسان» از «فیصل یسری»، «تا آخرین نفر» از «امین البونی»، «الیا زلی» از «کلس زبیدی»، و به ویژه «زندگی روزمره در یک روستای سوری» از «عمر امیرعلی» را که انتقادی تلخ و شدید از رژیم بعثی سوریه توسط یک فیلمساز مارکسیست است، تهیه کرد.

عراق و کویت

سینمای عراق هنوز در پی یافتن راهی برای ابراز وجود است. «خلیل

شوقی» در ۱۹۶۶ به تجربه بی‌پایه و ناموفق نئورئالیستی فیلم «نگهبان شب» دست زد. توفیق صلاح به تدریس در «انستیتوی سینما» در بغداد مشغول شد که شاید در آینده، فعالیت‌های او ثمرای به بار آورد.

در کویت بود که استعدادی جوان با نام «خالد الصدیق» ظاهر شد. فیلم «دریای بی‌رحم» (۱۹۷۱) که داستان یک غواص مروارید است، شرایط زندگی ساکنان این کشور را پیش از کشف نفت نشان می‌دهد. این فیلم، به رغم چشم انداز سیاسی‌اش که خیلی محدود و حتی مورد مناقشه و مجادله است، شایستگی‌های درخور توجه دارد.

شبه جزیره عرب

در جنوب شبه جزیره عرب، نخستین نهضت ملی آزادی بخش عرب که گرایش‌های مارکسیستی دارد به وجود آمده است. «هانی مرور»، فیلمساز لبنانی، در ۱۹۷۲ برای ساختن فیلمی یک ساعته با نام «سروش آزادی به صدا در آمده است» و نخستین فیلم بر طبق رهنمودهای افکار و عقاید علمی است به آن دیار رفت، چنین می‌گوید:

عاملی که توجه مرا جلب کرد و در نظر من ستودنی و شایان تقلید آمد، خصیصه ریشه‌ای مبارزه جبهه خلق عمان برای آزادی بود، به همان اندازه ریشه‌ای، که خصیصه بارز مبارزه آزادی بخش مردم ویتنام می‌توانست باشد. به عنوان یک زن عرب، از این واقعیت که هر انقلاب، اصلی را پیش می‌کشد و هیچ انقلاب حقیقی برای مردان نمی‌تواند بدون آزادی مشترک و همزمان زنان وجود داشته باشد، واقعاً به هیجان آمدم. فیلم من بر محور دو نکته اصلی دور می‌زند: اهمیت ایجاد خط مشی و سیاستی صحیح برای هدایت یک انقلاب موفق ملی و اجتماعی، و اهمیت آزادی کامل زنان به خاطر این که هر انقلاب بتواند به هدف و مفهوم کامل مورد نظرش دست یابد.

ارزش فیلم «سروش آزادی به صدا در آمده است» به خصوص در این

است که «هانی سرور» توانسته نوعی آموزش خیلی روشن و مربوط به اصول و مبنای سیاست را با احساسی انسانی که لحن و آهنگ واقعاً تأثیر گذاری به فیلم داده است درهم بیاویزد.

مغرب

الجزایر : از مبارزه آزادی بخش ملی تا انقلاب ارضی

اگرچه ، مغرب از مشرق تفازت دارد، با این همه، بی هیچ گونه تردیدی، بخشی از همان دنیای عرب است. در این منطقه، کشور الجزایر از لحاظ سینما، پیشرفت های بسیار کرده و تسلط مطلق دارد چرا که رهنمود و گرایش سوسیالیستی در این کشور، پیدایی ساخت های مناسب برای تلفیق فرم و محتوای نو را آسان می کند.

در واقع امر، جنگ آزادی بخش ملی (که هفت سال به طول انجامید و نیم ویک میلیون کشته بر جا نهاد) بود که برای فیلمسازان الجزایری، انگیزه و زمینه آگاهی ایدئولوژیک فراهم کرده است. در خلال نخستین مرحله پس از استقلال که ده سال طول کشید (از ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۲)، سینماگران الجزایری برجسته ترین واقعیت های اعمال قهرمانی مبارزات آزادی بخش را که در طی آن، مردم الجزایر ده درصد از جمعیت خود را قربانی دادند، به روی پرده آوردند. همراه با «سینمای جنگ» یا «سینمای مجاهد»، فیلم های برجسته ای پدید آمد: «تند بادی از اورس» از «لخدر حمینه»، «نبرد الجزیره» از «پونته کوروو» که توسط «یا صف سعدی» تهیه شد، «فجر نفرین شدگان» از «احمد راشدی»، «راه» از «سلیم ریاض»، «ده سال جهنمی» که يك ساخته گروهی بود و غیره ...

سینمای «مجاهد» به فیلم های الجزایری، ارزش کیفی قابل مقایسه و رقابت با محصولات بین المللی داد. اما از لحاظ زیبایی شناسی، اصول بی قاعده ای داشت. اصالت اندکی در «میزانسن» که شدیداً از نمونه های خارجی تأثیر پذیرفته بود به چشم می خورد. به ویژه، از این نظر که فیلم ها

غالباً در دام تقلید از فیلم‌های وسترن و پرماجرا می‌افتادند (چند نمونه بارز رامی‌توان نام برد: «ترياك و چوبدست» از «احمد راشدی»، «شب از خورشید هراس دارد» از «مصطفی بیدی»، «یاغیان» از «توفیق فارس»، «سامبر» از «اخدر حمینه»).

در کنار این نسل متقدم، سینماگران تا اندازه‌ای جوان‌تر دیگری هم بودند که یادآور می‌شدند که تجزیه و تحلیل سیاسی بعضی از فیلم‌ها، بسیاری از خواست‌های مورد حاجت جامعه و مردم را برآورده نکرده است و به دلیل نیاز به بودجه‌های کلان و انحصار مطلق مضمون جنگ آزادی بخش، ابراز نگرانی کردند. اینان می‌خواستند فیلم‌هایی درباره واقعیت معاصر الجزایر بسازند و تکرار می‌کردند که رسیدن به استقلال ملی، پایان راه نیست، بلکه پیشروی برای رفع نارسایی‌ها و تحقق آزادی اقتصادی و اجتماعی ضروری است.

آیا فیلم‌های جنگی، همچون در برخی از کشورهای اروپای شرقی، به صورت لالایی خواب‌آوری در خواهد آمد؟

«مصطفی الاشرف»، نظریه پرداز و مولف اثر برجسته «الجزایر، ملت و جامعه» (۱۹۷۰)، در گفت و گویی که با او به عمل آمد از وجود این خطر، هشدار داد:

قهرمانی در مفهوم فردی و مخربش و اعتقاد به تکرار بی‌خود و رومانتيك آن، بطور فزاینده‌ای فضای ادبی (سینمایی) منطقه مغرب را مورد حمله قرار می‌دهد. این تمایل به جاودانه کردن ناسیونالیسمی که از نظر تاریخی ممکن است دگوگونی حاصل کند، مردم را از واقعیت‌های تازه و مبارزه ضروری برای تغییر شکل جامعه بر اساس استوار و منطقی منحرف می‌کند. بهره برداری میهن پرستانه کاذب به گونه‌ای عمدی، یا تقریباً عمدی، تحریف کننده است و در نتیجه، پیشنهادهای اصلاحی روشنفکران و کارگران از سوی بورژوازی کاسبکار و بهره بردار

نادیده گرفته می‌شود.

شروع انقلاب ارضی در هشتم نوامبر ۱۹۷۱ به سینمای الجزایر اجازه داد تا با به مرحله نوینی بگذارد: سینمای «جدید». در ژانویه ۱۹۷۲، از فیلمسازان الجزایری که برای تسلیویون کار می‌کردند درخواست شد فیلم‌هایی برای بزرگداشت سالگرد عین سال استقلال از استعمار فرانسه بسازند. بی‌هیچ گونه فشاری از بالا، بیست فیلم بلند (شانزده میلی‌متری، سیاه و سفید) در زمینه پیشرفت‌های انقلاب ارضی ساخته شد.

خیلی به ندرت، سینماگرانی جوان یا چنین استدلال منطقی و ارتباط فکری و نیروی قابل ملاحظه پدیدار شده‌اند. بارزترین نمونه فیلم‌های این جنبش عبارتند از: «ذغال‌فرش» از «محمد بوعماری»، «نوا» از «عبدالعزیز طلبی»، «زیر درخت صنوبر» از «موسی حداد»، «غار تگران» از «لمین مرباح»، «خانواده‌های خوب» از «جعفر دمرجی»، «طناب» و «سگ‌ها» از «الهاشمی شریف»، «دست نشانده» و «گمشده» از «محمد شیوخ»، «خاطرات یک کارگر جوان» از «محمد افثم»، «جنگ آزادی بخش» از «فاروق بلوفا» و «Black Sweat» از «سید علی مضاف».

سینمای «جدید» الجزایر، یکی از بهترین نمونه‌های امروزی «سینمای تبلیغات سیاسی» است. سینماگران به تهیه فیلم‌هایی که از لحاظ تماشای سطحی، مطبوع و خوشایند باشد تا به مجرد این که مردم از سینما خارج شدند، همه چیز به فراموشی سپرده شود. رغبت چندانی نشان نمی‌دهند و بیشتر در زمینه انتقال دانش و اطلاعات به بینندگان راغب هستند تا بتوانند در انقلاب ارضی، و به همان اندازه درهم ارزهایش در حوزه صنعتی و فرهنگی، تشریک مساعی و همکاری کنند. «عبدالعزیز طلبی» می‌گوید «نقش ماعبارت از رفتن به فراسوی رویدادها و تسریع تحقق یافتن آنها است».

سینمای استوار بر واقعیت :

فیلم‌های سینمای «جدید» دو نشانه مشخص و بارز دارد:

۱ - به تفسیر دوباره جنگ آزادی بخش ملی می‌پردازد و به هیچ عنوان نمی‌خواهد از این مضمون چشم‌پوشد. در این فیلم‌ها، یادآوری واقعیت‌های گذشته و تجلیل از فداکاری‌های بزرگ «شهدا» ادامه دارد. استقلال مملکت، دیگر به خودی خود، هدف غایی در نظر گرفته نمی‌شود بلکه به عنوان گامی مهم در مسیر خیلی طولانی‌تری نشان داده می‌شود.

۲ - تجزیه و تحلیل نارسایی‌ها و کاستی‌های اجتماعی براساس - لاقابل بطور تلوویزی - مبارزه طبقاتی. در همه این فیلم‌ها، ترسیم و توصیف فتودال‌ها به منزله کسانی که با اشغالگران همکاری کرده‌اند و استثمارگران مردمان هستند به چشم می‌خورد. به علاوه، برخی از فیلم‌های دیگر سینمای «جدید» به پدیده بوروکراتیک نیز عمده می‌کنند. تعدادی از این فیلم‌ها در امر ضرورت اجرای دگرگونی‌های اساسی در نظام قضایی پافشاری به خرج می‌دهند.

سینمای «جدید»، در سطح هنری، از امکانات و بازدهای کافی برای به میان کشیدن وصحبت از يك «مکتب» تازه برخوردار است. این سینما، خاطره فیلم‌های بزرگ دوران طلایی سینمای شوروی را زنده می‌کند، اگر چه مولفان، بطور کلی، داستان‌ها و مسایل شخصی (برای مثال، ارائه يك فرد انسانی در چهارچوب محیط و مقتضیات بی‌واسطه دور و برش) را برترسیم غنایی فعالیت‌های دسته جمعی ترجیح می‌دهند.

گزینش‌های زیبایی شناسی به شرح زیر است:

۱ - خودداری از ساختن فیلم‌های نمایشی عظیم و سرگیجه‌آور به سبک فیلم‌های غربی که جنبه‌های نمایشی، همه مسایل دیگر را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد و مردم را با نمایش منظرانه‌ای سرگرم می‌کند.

۲ - ضرورت ساختن فیلم‌ها از نقطه نظر شخصی که بتوان ارتباط هر چه بیشتری با وسیع‌ترین گروه بینندگان برقرار کرد.

۳ - رد تمایل به ساده پسندی و اشاعه تصویری بدبختی و نکبت، حالت‌هایی که غالباً نمایشگر ذوق و سلیقه‌های اجباراً تحریف شده مردمی است که تحت تأثیر افسون سینمای وسترن و مصری قرار داشته‌اند. باید

گفت که در بیشتر موارد، از این اشتباهات اجتناب نشده است.

۴- نیاز برای باز کردن داستان‌های واقعی و مستند که مستقیماً با تجربه روزانهٔ عامهٔ مردم سروکار دارد.

۵- نیاز کامل به آموزش سیاسی که فرم فیلم‌ها را تعیین می‌کند. این روند آموزش سیاسی غالباً با برداشت‌هایی از بهترین فیلم‌های شورئالیست ایتالیایی ترکیب می‌شود.

۶- توجه به اصول تئوریک که با اتکا بر آن بتوان سنت‌های فرهنگی ملی را ترسیم کرد و آنها را از موطن و منشاء فولکلوریک خود به‌درآورد و قدرتی را که به خاطر تبعاهی و استعمار از دست داده‌اند به آنها بازگرداند.

۷- مونتاژ (تدوین) نو و نویسنده‌گی انعطاف‌پذیر.

۸- در نظر گرفتن فیلم نه به عنوان اثری به خودی خود بسته و محدود، بلکه به عنوان نخستین عامل در پی‌جویی مبانی زیبایی‌شناسی و تجزیه و تحلیل سیاسی.

سینمای «جدید» محدودیت‌های خاص خود را دارد. تردیدی نیست که این سینما از کمبودها و نارمایی‌هایی لطمه می‌بیند. برای مثال، فیلم‌های متعدد فقط بطور غیرمستقیم از عدم حضور «حزب» (جبههٔ آزادی بخش ملی) در انقلاب ارضی تنقید می‌کنند. بورژوازی بوروکراتیک جدید به ندرت با خشونت و شدتی که در فیلم «خانواده‌های خوب» دیده می‌شود، مورد حمله قرار می‌گیرد. عوامل زیبایی‌شناسی فیلم‌ها غالباً این تردید و دو دلی‌های ایدئولوژیک را به خوبی بازتاب می‌کند.

با وجود این، سینمای «جدید»، از هر جهت، و در مقیاس وسیع، می‌تواند نمونه‌ای مورد تقلید باشد. این سینما با امتناع از تجلیل از قهرمانان دروغین و ساختگی که درد کورهای ملهم از شیوهٔ زندگی بورژوازی قرار می‌گیرند خود را از سینمای پیشین و هالیوود متمایز می‌کند. سینمای «جدید» از اهراز علاقه به مفاهیم کهنه «میزانسن» آثار نمایشی بزرگ که داستان‌هایی را بازگو می‌کند که ربطی به واقعیت زندگی عامهٔ مردم ندارد،

خودداری می‌رزد. این سینما با خودداری از تکرار پرشکوه «سینمای موافک‌گرا» همچون در سینمای غربی، جایی که حاصل خیال و وهم شخص فیلمساز به عنوان نمونه‌ای از نبوغ کما بیش قابل توجه که از آسمان پا بر زمین نهاده، مقدم بر هیامی می‌شود که ارزش بهره‌وری دسته جمعی دارد، متمایز می‌کند. این سینما از دنباله روی سینمایی که دیلومترها فیلم را پیوسته به بحث در مورد موضوع «عصیان اگزیستانسیالیستی» اختصاص می‌دهد و نا آرامی مطبوع و نشئه آور روشنفکران را که از دیگر گونی‌های فاحش در «میزانسن» لذت می‌برند و پوچی حاصل در روحیه ایشان هشدار دهنده است، خودداری می‌کند.

با توجه به همه این دلایل، سینمای «جدید» را می‌توان در صف مقدم سینماهای جدید امروزی قرار داد، اما متأسفانه بنظر می‌رسد که پس از آغازی خوش و نوید دهنده در حال درجا زدن باشد. «محمد بن سلامه»، ناقد صاحب نام الجزایری، در شماره سی‌ام مجله «اکران ۷۴»، حتی امکانات بقای این سینما را مورد پرسش و تردید قرار می‌دهد.

پیام محدود ایدئولوژیک

در سال ۱۹۷۵، در جشنواره سینمایی «کان»، جایزه اول «نخل طلایی» به فیلم «خاطرات سال‌های خاکستر» از «لخدر حمیند» اهدا شد. و از سوی دیگر بنظر می‌رسد که انتخاب فیلم «چادر نشینان» از «سید علی مضیف» برای نمایش در جشنواره ۱۹۷۶، نشانه‌ای از تجدید حیات سینمای الجزایر باشد. ناگفته نباید گذاشت که این موفقیت قابل ملاحظه - که می‌تواند خیلی مهم باشد - موقعیت واقعی سینمای الجزایری را بازتاب نمی‌کند. با هستی محصولات سینمای الجزایری و جنبه‌های اختصاصی ارزش‌های کیفی آنها را با احتیاط و نگاهی انتقادی مورد بررسی قرار داد. فیلم‌هایی که تهیه شد، به دور از انجام وظیفه آماده کردن و تحقق موفقیت آمیز هدف‌های فرهنگی، پیوسته زیر نفوذ فکری و وسوسه جنک آزادی بخش

ملی، مخارج گزاف، و زبانی تقلیدی که از هالیوود به عاریه گرفته شده، بوده است. فیلم به عنوان «تصویری از انقلاب» در نظر گرفته می‌شود، اما در واقعیت، نیت اصلی، کسب سود و منفعت است. البته، در این میان، عصیان نسل جوان «خشمگین» وابسته به سینمای «جدید» خود نموده است. لیکن باید به خاطر داشت که بیشتر فیلم‌های ایشان خارج از فرامردم‌معمولی تهیه فیلم، ساخته شده‌اند. این فیلم‌ها، فیلم‌های بلندی بودند که (با توجه به محدوده محظورها و التزام‌های خاص) به منظور بزرگداشت دومین سالگرد اجرای برنامه انقلاب ارضی برای تلویزیون الجزایر ساخته شدند. فیلم‌هایی که امروزه ساخته می‌شوند، برخلاف فیلم‌های خوب و معدودی که در موقعیت‌های خاص تهیه می‌شوند، حاوی پیام‌ها و مفاهیم سیاسی و فرهنگی همسانی نیستند، اگرچه موضوع زنان و همچنین انقلاب ارضی در دو فیلم جدید مورد بررسی قرار گرفته است (در فیلم‌های «چادر نشینان» و «باد جنوب»).

بحران موجود، بحران مخصوص به سینما نیست. این بحران به بخش‌های فرهنگی و روایت‌های فرهنگی نیز سرایت کرده است. بیشتر هنرمندان از این رکود فرهنگی آگاه هستند، حتی اگر بعضی از آنان هم که مسئولیت هدایت و رهبری بخش‌هایی از این عوامل فرهنگی را بر عهده دارند به ابراز تحسین و تمجید حاکمی از رضایت خود درباره اشاعه سنت‌ها و آداب ملی ادامه می‌دهند.

کشور الجزایر پس از شانزده سال استقلال، در عصر تازه‌ای از دموکراسی و انتقاد از خود بسر می‌برد. بحث و مناظره فوق‌العاده روشنگرانده‌ای که درباره «برنامه ملی» پیشنهاد شد به مردم الجزایر اجازه داد تا ناراحتی‌ها و نارضایتی‌ها را با صدای بلند ابراز کنند.

توجه و علاقه توأم با نگرانی آنان به احسان پیوجی فرهنگی و ایدئولوژیکی، در مورد آزادی بیان، تقبیح فساد و ارتشاء، بوروکراسی و تقلیدی بودن آثار هنری، برداشت‌های ساده لوحانه کسانی را که مسئولیت

خطیر هدایت ورهبری فرهنگی را برعهده دارند باطل می‌کند... بسیاری از کسانی که در بحث و مناظره شرکت می‌کنند، رسانه‌های گروهی را به دلیل سهل انگاری در اجرای نقش خطیری که برعهده دارند، سرزنش و ملامت می‌کنند. برنجوه برنامه‌ریزی سینماها شدیداً نظارت می‌شود و آثار نمایشی پر زرق و برق، توسط «کمون‌ها» تشویق می‌شود. عده‌ای درخواست کردند که چرا «صنعت سینما را، آشکارا و بی‌دغدغه، در وزارت دارایی ادغام نکنیم؟»

نظریه مشابهی نیز در باره تلویزیون در مطبوعات الجزایری ابراز شد: «مجموعه‌های دراز مدت و فیلم‌های لبنانی، مصری و آمریکایی که محتوای آنها ابایی در پنهان کردن ایدئولوژی کاذب و مسحورکننده خود ندارد، بیننده را در خواب فرو می‌برد.»

این بحث جانب و دموکراتیک، انگشت روی اصل و منشاء کستی‌ها و عارضه‌های فرهنگ الجزایری می‌گذارد. در خلال بحث خاطر نشان شد که راه حل برای رفع بحران، در حوزه ادراکی، تشکیلاتی، و یا زبانی نیست بلکه راه حل این بحران را باید در سطح دکترین و ایدئولوژی جست و جو کرد.

مادام که ناسیونالیسم متعصب و راکدی بر قدرت استدلال و مباحثه ایدئولوژیک چیرگی دارد، و مادام که همکاری طبقاتی وجود نداشته باشد و حزب فاقد اصول لازم رهبری باشد، فرهنگ خواه ناخواه به صورت یک پیام محدود ایدئولوژیک، جدا از واقعیت‌های امروزی الجزایر، در خواهد آمد.

سینما، تئاتر، تلویزیون، کتاب‌ها، و عوامل فرهنگی دیگر به جاودانه کردن مضمون‌های تکراری قهرمانان و گذشته ادامه می‌دهند. این مضمون‌های تکراری، تصورات ظاهر آقدس و خدشه ناپذیر نسوعی آزادگی خودپسندانه از تناقض‌ها را بازتاب می‌کند.

حقایق تاریخی چیز دیگری به ما می‌گوید. عوامل ناسیونالیسم الجزایری،

علیه حاکمیت مطلق استعمار، متحد و همداستان شد اما هنوز هم تناقضها و نارسایی‌هایی دارد. تفکر درباره تناقض‌های موجود، اندیشه‌های تازه و پرثمری را که در پیش نویس «برنامه ملی» درباره «گسترش ایدئولوژیک» به آن اشاره می‌شود، مطرح می‌کند. ما مطمئن هستیم که این بحث‌های سودمند، شالوده وزیر بنای یک انقلاب فرهنگی را پایه‌ریزی خواهد کرد. و این جریان به تنهایی می‌تواند به تعهدی آگاهانه‌تر و انتقادی‌تر مردم الجزایر در مسیر تحقق سوسیالیسم در این کشور اجازه موجودیت بدهد. این تعهد همگانی، شهر و ندانی از مردم الجزایر خواهد ساخت که به اندازه کافی به رأی دادن به برپایی یک دموکراسی انقلابی، نه فقط برای حیف و میل اشیاء مصرفی و انفعالی، اعتقاد پیدا کرده‌اند.

برای آفرینش آثار هنری، برای شکوفایی پر دوام فرهنگ، و برای تحقق دموکراسی سوسیالیستی، تفسیری را نقل می‌کنیم: «این دموکراسی که امروزه در الجزایر وجود دارد باید در زندگی همه مردم گسترش یابد تا مشخصه بارز جامعه سوسیالیستی بشود.»

نونس و مراکش. آزمودن و فراگرفتن

سینماهای دیگر همانک «مغرب» دنیای عرب، در فاصله بعیدی، پس از سینمای الجزایر قرار دارند. کشور تونس شاعر ظهور و پیدایی چند سینماگر با ارزش بوده است. از زمان نمایش نخستین فیلم بلند تونس با نام «صبحدم» که در ۱۹۶۵ ساخته شد، دوطرز فکر و گرایش مشخص پدید آمده است: نخست، روش کار افرادی چون «عمر خلیفی» و «احمد خشن» و دیگران خود می‌نمایند که می‌توان این افراد را ساده‌گرا و تابع خواست‌های مردم عادی دانست. این شیوه کار به وسیله استناد از فرم‌های بیانی برای خوشایند عامه مشروط شده توسط سینمای غربی و مصری مشخص می‌شود. شیوه دوم، «روشنفکر گرایی» گروه دوم است که شامل آثار سینماگرانی چون «صدوق بن عایشه»، «عبدالمطیف بن عمار»، «فرید بوقدیر» و «رشید

فرشو» می‌شود که مسایل مخصوص به بورژوازی رایج و فرهنگی (به عنوان مثال، ازدواج میان طبقاتی) را مطرح می‌کنند. سال ۱۹۷۲ شاهد يك جنبش نسبی به فراسوی این روش‌های متفاوت تا اندازه‌ای نادرست بود: چند تن از سینماگران هردوگروه، محدودیت فرم‌های بیانی‌ای را که در آغاز برگزیده بودند، درک کردند. مضمون‌های انتخابی آنان به خواست‌های واقعی مردم نزدیکتر شد: وضع و موقعیت زنان در فیلم «پیک نیک» از عمر خلیفی، مهاجرت از روستا در فیلم «و فردا» از «ابراهیم بابای»، یا «روستای من، روستایی در میان روستاهای دیگر» از «طیب لوشی شی». سال ۱۹۷۲، همچنین سالی بود که «ردنا بنی» با نمایش فیلم خود که «آستانه‌های متنوعه» نامیده می‌شد، بمبئی در صحنه سینمای تونس منفجر کرد: این فیلم کوتاه، بطور مساوی، از سرخوردگی جنسی جوانان و همچنین از خود بیگانگی مملکت سخن می‌گوید و عارضه دامنگیر همگان را سرزنش می‌کند. تهیه این فیلم، موجب بیداری وجدان افراد و دردسر فکری برای سانسور شد.

در سال ۱۹۷۴، دومین فیلم بلند داستانی عبداللطیف بن عمار با نام «زندانی»، که فیلم تند و دردآوری بود به نمایش درآمد. فیلم مسرور از طریق بازگویی مراحل آگاهی و احساسات ضد استعماری در يك جوان محصل در ۱۹۵۲، با زیرکي هرچه تمامتر بعضی از گسستی‌های رژیم موجود را مورد بحث جدی قرار می‌دهد. شاید این فیلم، خبر از پیدایی قریب الوقوع سینمای جدید تونسی می‌دهد.

سینمای مسراکش هنوز خود را از قید باز دارنده فئودالیسم که بر مملکت چیرگی دارد، خلاص نکرده است. نخستین سه فیلمی که ساخته شد همراه با شکست بود. چهارمین فیلم با نام Wechma از «حمید بنانی»، پیدایی فیلمساز با استعداد و کاملاً شایسته‌ای را که با تکیه بر فرهنگ عمیق «عربی - اسلامی» به طرح مسایل و مشکلات جامعه تونس می‌پردازد، نوید داد. «حمید بنانی» در این فیلم با نگاهی شدیداً انتقادی به عوامل ترکیبی و ارتجاعی این فرهنگ می‌نگرد و از این نظر - اگرچه در زمینه خیلی متفاوت

فرهنگی قرار دارد - فیلم‌های پراز ریشخند و هجو آمیز بونوئل را به یاد می‌آورد. این شاهکار سینمای مراکش با هجویه پرخشونت با نام «هزار و يك دست» از «سهیل بن برکه» دنبال شده که با ژرف نگری کمتر، ولیکن لحنی آشکارتر، سادگی کمتر، ولیکن مروضه‌ای بیشتر، ساخت اجتماعی مملکت را مورد انتقاد و شماتت قرار می‌دهد... جایی که هزاران دست برای منافع انحصاری يك نفر کار می‌کنند.

توضیح مترجم

۱- «صلاح ابومسیف» در شماره ۵۲ مجله *Afrique - Asie* ، عقیده متفاوتی ابراز می‌کند: من فکر نمی‌کنم که نورثالیسم سینمایی در مصر، ثمره تأثیر از نورثالیسم ایتالیایی بوده باشد. در واقع، این سبك، قبلاً در فیلم «العزیمه» که «کمال سلیم» در ۱۹۳۹ ساخت و من، تهیه‌کننده فیلم و دستیار کارگردان بودم، آغاز شد. علاوه بر این، به خوبی بیاد می‌آورم که «کمال سلیم»، طرح خلاصه‌ای از يك سناریو را که شرح حوادث ناگوار زندگی مرد فقیر و درمانده‌ای است که گاوش را که تنها نان آور او است از دست می‌دهد به شخصی که گویا «اشتولف» نام داشت، فروخت. بنظر من، این خلاصه داستان از خیلی جهات به اساس داستان فیلم «دزد دوچرخه» که ویتوریو دسیکا در ۱۹۴۸ در ایتالیا ساخت، شباهت دارد. با توجه به تفاوت بین مصر و ایتالیا، جای گاو را با دوچرخه عوض کردند. من می‌توانم نمونه‌های دیگری هم ارائه بدهم: تردیدی نیست که فیلم *La Sfida* از «فرانچسکورزی» که در سال ۱۹۵۸ ساخته شد، از سناریویی مشابه سناریوی فیلم «پهلوان» که در جشنواره برلین بر نمایش درآمد، الهام گرفته است. لحظه‌های دراماتیک، شباهت فراوان دارد، فقط شخصیت‌ها تغییر یافته‌اند.

در پایان، صلاح ابومسیف تصور می‌کند که نورثالیسم به موقعیت کلی‌تر زمانی سینما در مراکش دنیا بستگی دارد.

۲- در فیلم «کفر قاسم» ، برهان علوی کارگردان لبنانی، در ضمن توصیف فعالیت‌های برادران خود در کشورهای دیگر، چند تناقض از دنیای عرب را نیز برملاء می‌کند و با این ترتیب، تصویری مستند و سندی حقیقتاً تاریخی از واقعیت زندگی امت عرب ارائه می‌دهد. «کفر قاسم» نام يك روستای کوچک فلسطینی است که در بیست کیلومتری «تل‌اوو» واقع شده . زمان وقوع حوادث فیلم بین بیست و سوم ژوئیه و بیست و نهم اکتبر ۱۹۵۶ قرار دارد. تاریخ نخست، روز جشن گرفتن ملی شدن کانال سوئز است و تاریخ دوم ، شب تاریخی قتل عام است که در آن شب ، چهل و نه تن از اعراب فلسطینی «کفر قاسم» توسط نیروهای اسرائیل از پا درآمدند . در آن روز، فرماندهی اسرائیل ، برقرار حکومت نظامی را در ساعت چهار و نیم بعد از ظهر اعلام کرد با علم به این که آگاه کردن کارگرانی که در مزارع سرگرم کار بودند و بر طبق معمول، حدود ساعت شش و نیم به روستای خود بازمی‌گشتند، عملاً ناممکن بود . از بحث‌های سربازان اسرائیلی متوجه می‌شویم که برنامه این قتل از قبل طراحی و درباره‌اش تصمیم گرفته شده بود و صراحت دستورات، جایی برای ابهام باقی نمی‌گذاشت: به هر کسی که پس از آغاز ساعت حکومت نظامی برخورد کردید، تیراندازی کنید .

برهان علوی درورای نمایش قتل عام که با دقت تمام بازسازی شده، در ازای توسل به برانگیختن احساسات و انساندوستی کاذب، به تجزیه و تحلیل مکانیسم کینه‌توز و وحشیانه «قتل عام» فلسطینی‌ها توسط عمال صهیونیسم می‌پردازد . فیلم «کفر قاسم» جدا از این تلخ و تند ، تجزیه و تحلیل بسیار صریح، و چنانچه از لحاظ تاریخی هم در نظر گرفته شود ، از موقعیت دنیای عرب است. برهان علوی می‌گوید که جمال عبدالناصر در ۱۹۵۶، کانال سوئز را ملی کرد. اسرائیل ، فرانسه و انگلستان مداخله‌ای را علیه مصر تدارك دیدند زیرا که در ملی شدن کانال، منافع خود را در خطر یافتند. اما چرا اسرائیل در این مداخله نظامی درگیر شد ؟ این پرسش، طبیعت «استعمار نو»ی اسرائیل را کاملاً آشکار می‌کند. پس از سه

ماه که از ملی شدن کانال سوئز گذشته بود و هر ماه ضرورت اجرای تاکتیک تازه‌ای را ایجاد می‌کرد، اسرائیل بدین فکر افتاد که هر طور شده اعراب ساکن مناطق اشغالی را با یک گوشمالی بیاد مساندنی از عمل و عکس‌العمل باز بدارد. اسرائیلی‌ها می‌خواستند نمونه‌ای در دست داشته باشند، نمونه‌ای بازدارنده. و بنابراین، اجرای قتل عادی اعراب به عنوان شکلی از تهدید و ایجاد خوف و وحشت تصویب شد.

نکته مهم این است که فیلم با نطق ضد استعماری جمال عبدالناصر و اعلام ملی شدن کانال سوئز آغاز می‌شود و بدین وسیله، مقدمه‌ای متریقی برای فیلم فراهم می‌آورد و در عین حال، تناقضی دیالکتیکی را خاطر نشان می‌کند: ناصر اعلام می‌کند که «فلسطین، قلب دنیای عرب است.» لیکن در آن لحظه تاریخی، دنیای عرب، دنیای ازهم پاشیده و تقسیم شده‌ای است که توسط مخالفان هر اسان از قیام فلسطینی‌ها اقداماتی به عمل آمده تا اعراب را بازور و اجبار «اسرائیلی» کنند و آنگاه، سال‌ها طول خواهد کشید تا اعراب بتوانند خود را از زیر فشار این نفاق وجدایی تحمیلی برهانند. در نظر کمونیست‌های ناصری که از عمل جمال عبدالناصر شادمان بودند، موقعیتی تاریخی پیش آمد که در ۱۹۶۷ به جنگ شش روزه انجامید. و فیلمساز به تقابل این نظریه و مسیر تاریخ می‌پردازد.

برهان علوی با این عبارات به توضیح موقعیت می‌پردازد: «در آن زمان، در داخل حزب کمونیست اسرائیل که حزب کمونیست عرب نیز با آن مربوط بود، اختلاف نظرهای تحلیلی وجود داشت. بعضی‌ها (تجدید نظر - طلبان) وانمود می‌کردند که عاملی که کارگران عرب را از کارگران اسرائیلی جدا می‌کند، صهیونیسم است. آنان معتقد بودند که مشکل کارگران عرب به مجرد آغاز مبارزه طبقاتی برطرف خواهد شد. آن وقت، کارگران عرب مجبور خواهند شد با کارگران اسرائیلی متحد و همداستان بشوند. دیگران (ناصری‌ها)، در مقابل، این تجزیه و تحلیل موقعیت را به دلیل این که فلسطینی‌ها در موقعیت مشابه مبارزه طبقاتی نبودند، رد کردند. هر دو

«فرضیه» را در داخل حزب کمونیست به مناظره گذاشتند. با گذشت زمان ثابت شد که وضعیت، فقط مناظره‌ای تاریخی بود و کمی بعد، کسانی که به گزینش نخست تمایل داشتند، خود را با مبارزه آزادی بخش ملی همداستان کردند.»

علاوه بر این، فیلم «کفر قاسم»، فراگرد سلب مالکیت را که توسط صهیونیست‌ها بر زمین‌های حاشیه مرزی فلسطین اعمال شد، نشان می‌دهد. برهان علوی در فیلم خود از زمین‌های مردم فلسطین که زیر نظارت قانون «زمین بایر» قرار گرفت، سخن می‌گوید. هنگامی که فتوی و حکم داده شد که زمین‌هایی که به دهقانان تعلق داشت و غالباً تنها منبع کسب معیشت آنان بشمار می‌آمد، به دلیل نزدیکی این زمین‌ها به مرز برای امنیت دولت صهیونیستی اساسی است، بدون پرداخت خسارت از تملک فلسطینی‌ها درآمد و در اختیار دولت اسرائیل قرار گرفت. زمین‌ها را بی آن که درختکاری یا کشت کنند، رها کردند و به زودی به زمین‌های بایر تبدیل شد. پس از یک سال، قطعه زمین‌های بایر در اختیار مالکیت عمومی قرار گرفت و باین ترتیب، به صورت مناطق حائل در حاشیه مرزها درآمد. در نتیجه، از چند روستای فلسطینی، یکی پس از دیگری، سلب مالکیت شد و در عوض، زمین‌ها را به مهاجران یهودی که از اروپا می‌آمدند، واگذار کردند. علوی توضیح می‌دهد که: «نهضت سیاسی عرب در ۱۹۶۰ شکل گرفت و به درستی «الارض» (زمین) نامیده شد بر اساس نیاز به استرداد و پس گرفتن زمین‌های فلسطینی در مناطق اشغالی بود. صهیونیست‌ها به خوبی می‌دانستند که اعراب بدون زمین از اصل و ریشه‌های اقلیمی خودکنده و آواره می‌شوند و کوشیدند زمین‌ها را از طریق اجرای دو قانون مالک شوند - مرحله اول، اجرای قانون «زمین بایر» بود که در فیلم مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. قانون دیگری هم با نام قانون «غیبت» وجود داشت که خیلی شدیدتر بود - و از طریق اجرای جابرانه این دو قانون، دهقان عرب بیکار شد یا برای کار در مزارع در استخدام استعمارگران تازه درآمد.» دقیقاً، همین افراد بی‌کار

یا با کار بودند که در «کفر قاسم» زندگی می کردند و در اکتبر ۱۹۵۶ توسط نیروهای اسرائیل از پا درآمدند. برهان علوی در مرحله ای از فیلم، یکی از شخصیت ها را به گفتن این عبارت وا می دارد: «عرب هر جا که برود، عرب باقی می ماند و همه از او هراس دارند.»

۳- بورژوازی مدی که در فیلم های عربی (و همچنین در فیلم های آفریقایی) در مورد «استقلال» مطرح می شود، دقیقاً نسکته ای است که «عبداللطیف بن عمار» می خواهد در فیلم «زندانی» تقبیح کند. «زندانی» جنبه فراموش شده یا کمتر شناخته شده مبارزه برای استقلال تونس و نقشی را ده جناح چپ و نهضت کارگران تونسی در طی سال های نیمه دهه ۱۹۵۰ در این مبارزه داشتند، نشان می دهد و با بهره گیری از اصول و قواعد علمی، بدون توسل به عوامل احساساتی، به بررسی بازتاب های فکری مردم می پردازد و بیش از هر چیز می کوشد اسطوره «بورقیبه» را از هاله رمزی که دوره اش کرده به درآورد و برای نیل به این منظور، از طریق نمایش فراگرد آگاهی روبه رشد محصل جوانی که پیشینه بورژوایی دارد، تکامل تدریجی افکار سیاسی او را نشان می دهد، نقشی را که در نهضت کارگران باری خواهد کرد، و دوران کارآموزی و تعلیم سیاسی که او را در مبارزه ای همگام با رفقای تازه اش برای یک مملکت به تازگی از زیر یوغ استعمار رهایی یافته و خود مختار درگیر کرده، بررسی می کند.

بن عمار از طریق بررسی بنیادی ساخت های اجتماعی، کوششی برای دوباره قراردادن مبارزه ملی در بطن مبارزه کارگران به عمل می آورد و از طرز فکر خاصی که موجب خیانت و نفاق طبقاتی می شود با تلخی یاد می کند (هم جوان قهرمان فیلم و هم فیلم ساز، به طبقه اجتماعی مشابهی وابسته اند) و نمونه ای از جدایی و اشتقاق طبقاتی ارائه می دهد که در گزینش عوامل سازنده ساخت سینمایی او - قهرمان دراماتیک، چهارچوب دراماتیک، هر دو، تا اندازه ای کلاسیک - نمودار است. در نتیجه، فیلم به نشان دادن برخی از جنبه های مبهم سیاسی و ناآرامی هایی که ذهن سینماگر را به خود

، مشغول داشته ، می پردازد.

اما باید توجه داشت که ساختن چنین فیلمی در تونس امروز، هنگامی که انتخاب حمید بورقیبه به عنوان «رئیس جمهوری تمام عمر» محرز شده ، اشاره ای ضمنی به بعضی از فشارهای فکری است. فیلم مزبور ، نمونه ای با ارزش و راه گشای قاطعی در سینمای تونس است. کوشش برای زنده کردن حقایق تاریخی که بورژوازی ملی سعی دارد آنها را فراموش کند یا درهاله ای از ابهام و نا آشنایی فرو برد، ادامه دارد.