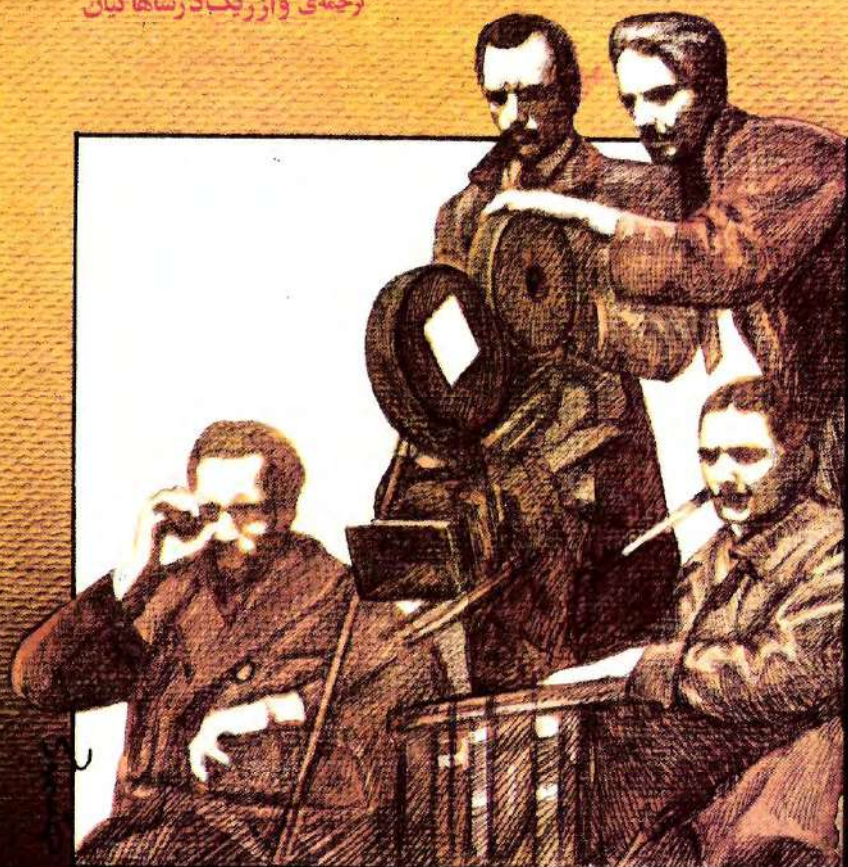


پژوهش‌هایی در

# سینمای مستند

جیم هیلر-آلن لاول

ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان



پژوهش‌هایی در  
سینمای مستند  
جیم هیلر-آلن لاول





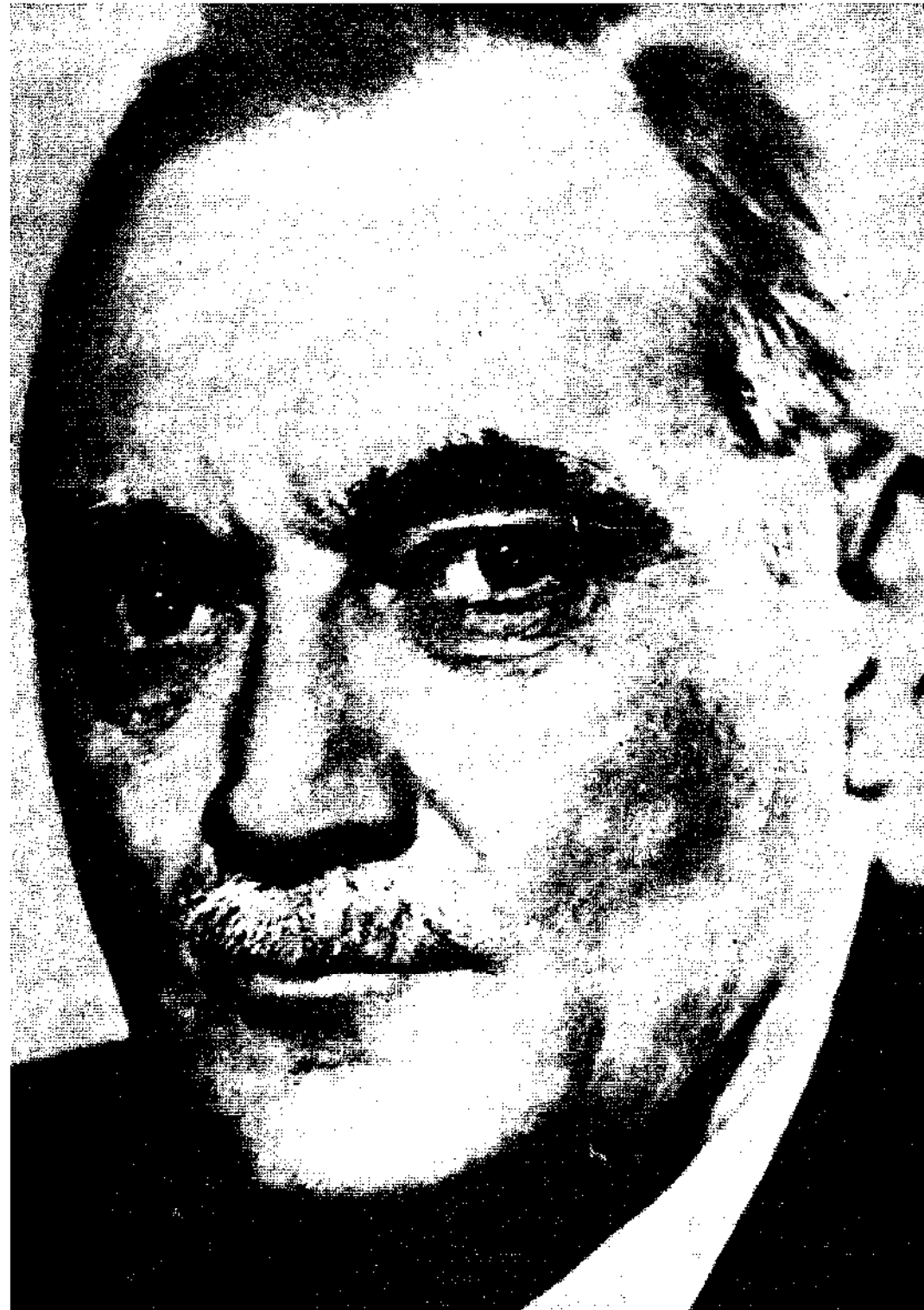
پژوهشهایی در سینمای مستند  
آلن لاول / جیم هیلر  
ترجمه‌ی وازریك درساهاکیان

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| پیشگفتار .....                                        | ۷   |
| ۱. جنبش سینمای مستند : جان گریسن .....                | ۹   |
| نوشته‌ی آلن لاول                                      |     |
| فیلمشناسی : گریسن در مقام تهیه‌کننده و کارگردان ..... | ۳۷۰ |
| ۲. همفری جنیتز .....                                  | ۶۷۰ |
| نوشته‌ی جیم هیلر                                      |     |
| فیلمشناسی .....                                       | ۱۲۷ |
| ۳. سینمای آزاد .....                                  | ۱۴۱ |
| فیلمشناسی .....                                       | ۱۷۱ |
| زندگی‌نامه‌ها .....                                   | ۱۷۸ |
| فهرست فیلم‌ها .....                                   | ۱۸۵ |

سینما - ۷  
 آلن لاول / جیم هیلر  
 Alan Lovell/Jim Hillier  
 پژوهشهایی در سینمای مستند  
 STUDIES IN DOCUMENTARY  
 چاپ اول به زبان انگلیسی : ۱۹۷۲ م.  
 ترجمه‌ی : وازریک درساهاکیان  
 تیراژ : ۲۰۰۰ نسخه  
 چاپ اول : مرداد ماه ۱۳۶۴  
 حروف چینی : سیمرخ  
 لیتوگرافی : الوان  
 چاپ : پژمان  
 نشر و پخش : شرکت تهران فاریاب (سهامی خاص)  
 خیابان فخر رازی ، ساختمان رازی ، تلفن ۶۴۲۳۴۳  
 تمام حقوق محفوظ است

اطلاعات و نقدهای اساسی درباره‌ی سینمای مستند انگلیس آنقدر کم است که هر نوع بحثی درباره‌ی سینمای این کشور را با دشواریهای بسیار روبرو می‌کند. گزارشی جامع و کاملی هم از "سازمان رانک" وجود ندارد، اما البته زندگینامه‌ی لرد آرتور رانک به‌قلم آلن وود، یا تاریخچه‌ی "شرکت آسوشیند بریتیش پیکچرز" یا "بریتیش لاین"، حاوی اطلاعات مفیدی هستند. تنها زندگینامه‌ای که از سر الکساندر کُردا وجود دارد، شرح کوتاهی بیش نیست. چنان بحث نقادانه‌ای درباره‌ی کارگردانان مهمی چون هیچکاک (زمانی که در انگلیس فیلم می‌ساخت)، کارول ریچد یا همفری جنینگز وجود ندارد که طی سالیهای طولانی گذشته تاب آورده باشد. در جنبش مستند (جز در نوشته‌های خود مستندسازان) و "ایلینگ فیلمز" بسیار کم کاوش شده و اسناد اندکی از آن موجود است. جز تعداد انگشت شماری کتاب مفید، مانند مجموعه مقاله‌های گریسن و روتا، تاریخ اوایل سینما اثر ریچل لو، و زندگینامه‌ی سر مایکل بالکن به‌قلم خودش، منتقد امروز در تلاش برای درک سینمای انگلیس باید بر مسامی خود تکیه کند.

این بدان معنی است که بحث سینمای انگلیس بنا بر زیر ظاهری و سطحی است، و چند استنباط کلی پیوسته تکرار می‌شوند - مثلاً: "سینمای انگلیس زیادی ادبی است"، "زیادی طبقاتی است"، "کارگردانانش بی‌استعدادند"، ساده اندیشانه است اگر ادعا کنیم "پژوهش‌هایی در سینمای مستند" قرار است تاثیر عظیمی بر این وضع بگذارد. سه مقاله، در کتابی با این حجم، به سختی می‌تواند کاوش ژرفی را دربرداشته باشد. هدف ما این بوده است که با گردآوری اطلاعات و تحلیل اندیشه‌هایی که تجلیات گوناگون سنت مستندسازی - فیلمهای مستند دهه‌ی سی و "سینمای آزاد" - را رهنمون گردید، و با تحلیل



دقیق کار یکی از برجسته‌ترین مستندسازان - همفری جنینگر - سبب آن شویم که در باب یکی از مهم‌ترین جنبه‌های سینمای انگلیس - سنت مستندسازی - به‌طور جدی بیندیشیم. ما مدعی نیستیم که پرداخت جامع و کاملی از این سه مقوله به‌دست داده‌ایم، بلکه کوشیده‌ایم به‌شیوه‌ای منظم و تحلیلی به‌آنها بپردازیم.

## ۱: جنبش سینمای مستند: جان گریسن

صحبت از هنری براساس تصویر است که عامل مهم آن همیشه، یا تقریباً "همیشه چیزیست که مشاهده شده است. با این حال، سنت واقعگرایی خیلی کند در سینما سر برآورده است. هنگامی که لومیر نخستین‌بار دسته‌ی دوربینش را چرخاند و اولین تکه فیلم تاریخی‌اش را گرفت، این کار را با همان شور زیبا و بی‌پروایی انجام داد که در کار مآتورهای امروزی دیده می‌شود. آن دوربین جدید ضبط تصویرهای متحرک، هنوز از دید او صرفاً دوربین بود، ابزاری بود برای نگرستن به‌زندگی اطرافش. از صف کارگران خودش در حال خروج از کارخانه فیلمبرداری کرد، و این نخستین فیلم، "مستند" بود، و همانقدر طبیعی، از همسر و فرزندش فیلم گرفت. لحظه‌ای به‌نظر رسید که سینما دارد تقدیر طبیعی خود را که همانا کشف انسان است عملی می‌کند، و برای این کار، همه‌چیز هم در اختیار داشت. می‌توانست روی پای خود بایستد، می‌توانست واقعیت را خودمانی‌تر بنگرد، و چه چیزی طبیعی‌تر از اینکه ضبط جهان واقعی باید مایه‌ی الهام اصلی‌اش می‌شد.

من به‌یاد دارم که در آن سالهای حساس قرن حاضر، وقتی بانوی ارباب ما هیجان اولین فیلمها را به‌روستای ما در اسکاتلند آورد، چه آسان پذیرفتیمش، و حالا که فکرش را می‌کنم می‌بینم شهرهای بزرگی چون ادینبورو و گلاسکو مدتی پس از ما با سینما آشنا شدند. آن فیلمها هم مستند بودند و اولین فیلمی که من دیدم، دومین اثر تاریخ سینما بود: پسر لومیر در حال خوردن

سبب آن حالت اعجاب و شگفتی کودکانه ممکن است حافظه‌ام را به‌غراق متغایل سازد، اما سوگند می‌خورم که صورت درشتی در آن فیلم بود که سالها بعد قرار بود د.و. گرفتیت ابداعش کند. نکته‌ای که حالا به‌نظر من اهمیت دارد این است که بزرگترهای ما این سینما را طوری پذیرفتند که با پذیرش تأثیر تفاوت اساسی داشت. هنوز بازی در تأثیرات نوعی گناه می‌پنداشتند، اما در این هنر جدید و نوپای مشاهده و واقعیت، چیز مضری ندیدند. من در شش سالگی به‌سینما پایبند شدم زیرا ربطی به تأثیر نداشت، و تاکنون نیز به‌آن پایبند مانده‌ام. اما سینما به خود پایبند نمانده است. همانطور که بزرگترهای کالوینیست‌ها می‌پنداشتند، سینما چندان هم معصوم نبود. هنوز کارگران از کارخانه خارج نشده بودند و هنوز آن سبب هضم نشده بود که مسافرت به‌ماه سر گرفت، و هم‌ا‌ش یکی‌دو سال بعد بود که یک سفر تمام رنگی به‌دامان شیطان عملی گردید. زنان فاحشه وارد گود شدند، و دروغ بزرگ حقه‌ها و نیرنگهای ساختگی وارد کار شد، و واقعیت و آن شور زیبا و بی‌پروای نخستین کنار گذاشته شد. ۱

بسیاری به‌غلط تصور می‌کنند جان گریسن جادوگری بود که معجزه‌آسا توانست سازمانهایی مانند دفتر بازاریابی امپراتوری (ای.ام.بی) و وزارت پست (جی.پی.ا) را به‌فیلمسازی ترغیب کند و به‌این ترتیب جنبش مستند انگلیس را راه بیندازد. مسلماً "با هر متر و معیاری که بسنجیم، دست‌آورد گریسن چشمگیر بود، اما او جادوگر نبود. به‌هر حال چیزی شبیه به‌سینمای مستند انگلیس بدون کمک گریسن هم احتمالاً به‌وجود می‌آمد. سهم ویژه‌ی او در این مهم آن بود که شرایط را بدقت سنجید و براساس این سنجش توانست مسیر خاص رویدادها را تعیین کند و بر تحولات خاصی تأثیر بگذارد. گریسن در تحول و تکامل سینمای مستند، دو کار عمده انجام داد. در

Grierson on Documentary, edited by H. Forsyth - (۱)  
 Hardy, Faber & Faber, London 1966  
 همه‌ی نقل‌قولهای بعدی از گریسن که مأخذشان ذکر نشده است، از همین کتاب است.

مقام منتقد، نظریه‌پرداز، و تهیه‌کننده بر حال و هوای فیلمهایی که ساخته می‌شد تأثیر گذاشت، و در مقام مدیر و رئیس سازمانهای دولتی به‌ایجاد تشکیلات تجاری‌ای که ساختن و نمایش دادن فیلمها را امکانپذیر می‌ساخت کمک کرد. سهم دیگر گریسن تعیین‌کننده بود، و بحث درباره‌ی تکامل و تأثیر کل جنبش مستند باید در سایه‌ی اندیشه‌های او صورت گیرد. اما اگر چنین کاری بکنیم ناگزیر عده‌ای دیگر را که نقش مهمی در سینمای مستند انگلیس داشته‌اند نادیده گرفته‌ایم. مثلاً "یک گزارش جامع و کامل باید حتماً فعالیت‌های پل روتا، کارگردان و تهیه‌کننده، و همچنین نقد نویس، تاریخ‌نویس و نظریه‌پرداز سینما را نیز که سهم عمده‌ای مانند گریسن دارد دربرگیرد.

سه عامل اساسی، شرایط تکوین سینمای مستند انگلیس را تعیین کردند. اول، رشد و تکامل دموکراسی سیاسی مردمی بود و، در نتیجه‌ی آن، نیاز به‌آموزش و آگاهی دادن به‌رای‌دهندگان، همراه با بدبینی عده‌ای از متفکران سیاسی در مورد انجام این کار. دوم، ظهور رسانه‌هایی مانند مطبوعات پرتیواژ، سینما و رادیو بود، که بحث همگانی دیرپایی درباره‌ی تأثیری که آنها بر دموکراسی داشتند یا قرار بود داشته باشند برانگیخت. و سوم اینکه تبلیغات و روابط عمومی داشتند به‌عنوان بخشهای مهم و بالنده‌ی جامعه‌ی مدرن شناخته می‌شدند.

گریسن هنگامی که سال ۱۹۲۴ به‌قصد مطالعه در باب شکل‌گیری افکار عمومی به‌ایالات متحد می‌رفت به‌این مسائل می‌اندیشید. و هنگام اقامت در آمریکا، بخصوص به‌انتقاد والتر لیپمن از دموکراسی علاقه‌مند شد (که در کتابهایی مانند "افکار عمومی" بیان شده بود). بدبینی لیپمن نسبت به‌عملکرد دموکراسی، ناشی از این اعتقاد او بود که رای‌دهنده‌ی عادی به‌دلیل ناآگاهی آشکار و کمبود وقت برای توجه به‌مسائل روز، هرگز نمی‌تواند آگاهانه قضاوت کند. گریسن در آغاز زندگی حرفه‌ای‌اش تحلیل لیپمن را پذیرفت. اما تعهد روشنفکرانه برای گریسن کافی نبود. او تصمیم داشت جواب سؤالی‌هایی را که در ذهن پرورده بود پیدا کند و سپس وضع را تغییر دهد.

اینکه سینما را به‌عنوان ابزار کار برگزید، به‌منایب، تصادفی هم نبود. هریک از رسانه‌های گروهی می‌توانست در خور مقاصدی باشد که او در ذهن می‌پروراند. گریسن می‌گوید یک اشاره‌ی اتفاقی لیپمن سبب توجه او به‌سینما شد. روزی نزد لیپمن درباره‌ی مشکلات پژوهش مطبوعاتی گله کرد، و لیپمن اشاره کرد



سراستیفن تالنتز

انگلیس و وابستگی متقابل اقتصادی آن را با قصه‌ای عجیب و خیالی تصویر می‌کرد: سواران شاه به سراسر دنیا سفر می‌کنند تا ترکیبات بودینگ کریسمس او را بیاورند.

**ماهگیران** و **یک خانواده** دو شیوهی کاملاً متفاوت استفاده از سینما به عنوان ابزار تبلیغ را پیشنهاد می‌کردند. **ماهگیران** از لحظه‌ای که اولین بار طی برنامه‌ای در پاییز ۱۹۲۹ در کانون فیلم لندن به نمایش درآمد، به عنوان نمونه‌ای برای استفاده‌ی تبلیغاتی از سینما پذیرفته شد. **یک خانواده** دیگر فراموش شده بود.

اگر طرز کار دمکراسی بنا بر تحلیل گریسن به‌طور جدی تغییر می‌یافت، می‌شد مربی "فیلمهایی ساخت. باید یک منبع مالی روبراه می‌شد. فلسفه‌ی اجتماعی گریسن که در پی پاسخ مثبت دفتر بازاریابی تقویت شده بود، طبعاً سازمانهای دولتی را به عنوان محتمل‌ترین حامی مالی در نظر می‌گرفت، و طی زندگی حرفه‌ای‌اش بیشترین نیروی او صرف ترغیب دولت به حمایت از فیلمسازی شد. هنگامی که سازمانهای بزرگ خصوصی از دولت سرمشق گرفتند، تأمین

که در سینما راحت‌تر می‌توان مطالعه کرد زیرا اطلاعات اساسی را آسان‌تر می‌توان به دست آورد. گریسن در پی این پیشنهاد به هالیوود رفت و در آنجا با اشخاصی چون والتر وانگر، چاپلین، فن اشترنبرگ و فن اشترومایم آشنا شد، سخت به سینما علاقه یافت و برای چند نشریه‌ی آمریکایی نقد فیلم نوشت.

در واقع، گزینش سینما توسط او، شاید چندان هم تصادفی نبوده باشد زیرا دهه‌ی بیست شاهد شکوفایی سینما بود. سینمای اکسپرسیونیست آلمان، سینمای شوروی، کم‌دیها و وسترنهای آمریکایی، و همه‌ی انواع سینماهای تجربی، توجه وسیع روشنفکران را برانگیخته بود. استفاده از سینما برای مقاصد اجتماعی و سیاسی در فیلمهای شوروی، مورد علاقه‌ی شدید گریسن بود، اما تجربه‌هایی که در فیلمهای رابرت فلاهرتی، **نانوک شمالی** و **مواتا**، می‌شد خیلی بیشتر با طبع او سازگاری داشت.

هنگامی که گریسن سال ۱۹۲۷ به انگلیس برگشت، به قصد به کار بستن اندیشه‌هایی که در ایالات متحد در ذهن خود شکل داده بود، به دفتر بازاریابی امپراتوری مراجعه کرد. اگر گواهی دال بر این لازم است که گریسن سینمای مستند انگلیس را از هیچ به وجود آورد، وضع دفتر بازاریابی در آن موقع چنین گواهی را به دست می‌دهد. دبیر هیئت امنا، **سراستیفن تالنتز کاملاً** بر این امر آگاه بود که باید درباره‌ی فعالیتهای سازمان تبلیغ کرد. دفتر بازاریابی در همان دوره هم از پوستر و روزنامه و نمایشگاه استفاده می‌کرد، و به سینما نیز توجه داشت. به مؤسسه‌ی ایمپریال پول داده بود تا بتواند برای کودکان فیلم نمایش بدهد. به رودیارد کیپلینگ مراجعه شده بود تا در ساختن فیلمی کمک کند، و گرچه او رد کرده بود، اما دفتر بازاریابی در پی پیشنهاد او والتر کریتون را به مدیریت بخش فیلم گمارده بود. وقتی گریسن به دیدن تالنتز رفت، با استقبال گرم و دوستانه‌ی او روبرو شد، چنان گرم و دوستانه که مدیریت بخش فیلم مشترکاً بر عهده‌ی او و کریتون گذاشته شد.

گریسن در دفتر بازاریابی فعالیتهای گوناگون داشت، اما بی‌تردید چشمگیرترین گام او ساختن فیلمی بود به نام **ماهگیران** که ترکیبی از دید فلاهرتی، فنون تدوین به کار رفته در فیلمهای شوروی، و علاقه‌ی خود گریسن به کنکاش در مسائل اجتماعی بود. در همان زمان، والتر کریتون فیلم دیگری را کار می‌کرد که از نظر مفهوم و نوع دید کاملاً با کار گریسن تفاوت داشت. **یک خانواده** فیلم بلندی بود (**ماهگیران** ۵ دقیقه است) که داستان امپراتوری



آلبرت واکالتی

برمی‌کشند. هنگامی که واحد فیلم "کمپانی شل" ایجاد شد، انستی مسؤولیت آن را پذیرفت؛ دانالد تیلور و رالف کین "شرکت فیلم استراند" را به‌راه انداختند و پل روتا مدیر تولید آن شد؛ بازیل رایت هم "واحد فیلم رآلیست" را به‌راه انداخت.

از نظر گریسن که توجه خاصی به‌سینما به‌عنوان روش تبلیغ اجتماعی داشت، ضروری بود که عده‌ی هرچه بیشتری از مردم فیلمها را تماشا کنند. ابتدا قصد داشت فیلمها را به‌صورت تجارتي به‌نمایش درآورد، و به‌راستی هم در سالهای دهه‌ی سی فیلمهای مستند انگلیسی در برنامه‌های عادی سینماهای تجارتي نمایش داده می‌شدند. مثلاً "شش فیلم اول دفتر بازاریابی امپراتوری (معروف به "شش فیلم امپراتوری") به "شرکت پخش فیلم گومون انگلیس" فروخته شد. اما صاحبان سینماهای تجاری هیچ علاقه‌ای به‌نمایش فیلمهای مستند نداشتند. از این رو گریسن دنبال بازار دیگری گشت. با توجه به‌اینکه خارج از سینماهای تجاری عملاً "تماشاگران بیشتری وجود داشت تا در داخل

بودجه ساده‌تر شد. "کمپانی گراموفن" بودجه‌ی صدای دنیای آرثورالتون را تأمین کرد. "شل - مکس" و "بی.بی" فیلم تماس روتا را ساختند، شرکت کشتریانی "ارینت لاین" کارخانه‌ی گشتی‌سازی روتا را تهیه کرد، "شرکت گاز تجارتي بریتانیا" فیلم مشترک التون و انستی به‌نام مسائل مسکن را ساخت، و "راه‌آهن جنوب" فیلم مد بالنده‌ی روتا را تهیه کرد. "کمپانی شل" در سال ۱۹۳۴ یک واحد فیلم به‌راه انداخت که تمام وقت به‌کار فیلمسازی می‌پرداخت. هنگامی که دولت دفتر بازاریابی را تعطیل کرد، گریسن واحد فیلم را (همراه با سر استیفن تالنتز) به‌وزارت پست (جی.بی.آ) منتقل کرد. در اواخر دهه‌ی سی نقش مهمی در ایجاد "سازمان ملی فیلم" کانادا بر عهده داشت و به سایر دولتها نیز توصیه کرد از سینما استفاده کنند. ده سال بعد، مدیر بخش فیلم "اداره‌ی مرکزی اطلاعات" شد. در امور "کمیته‌ی فیلم اسکاتلند"، سازمان دیگری که زیر نظر دولت اداره می‌شد، نفوذ بسیار داشت. تنها تماس او با صنعت سینمای داستانی از طریق دولت بود، و آن هنگامی بود که او (به‌اتفاق جان پاکستر) از طرف دولت به‌مدیریت "گروه ۳" گمارده شد. "گروه ۳" سازمانی بود که به‌وسیله‌ی "شرکت ملی امور مالی سینما" ایجاد شده بود تا عرصه‌ی آموزش کارگردانان جوان باشد.

احتمالاً مهم‌ترین کاری که گریسن در دفتر بازاریابی انجام داد، آموزش گروهی از فیلمسازان بود. این فیلمسازان تکیه‌گاه اصلی سینمای مستند انگلیس شدند؛ بازیل رایت، آرثورالتون، استوارت لگ، ادگار انستی و پل روتا در شمار آنان بودند. آموزش دامنه‌ی گسترده‌ای داشت؛ علاوه بر مهارت فنی، این دوره شامل بحثهای وسیعی در باب اندیشه‌های اجتماعی و مباحث زیبایی‌شناسی‌ای می‌شد که گریسن می‌پرداخت. روحیه‌ی صنفی‌ای که در دفتر بازاریابی پرورده می‌شد، بخش اساسی عملکرد سینمای مستند انگلیس گردید. کاوالکانتی وضع واحد فیلم وزارت پست را چنین توصیف می‌کند: "شرایط کار، شبیه وضع پیشه‌وران قرون وسطا بود، کار به‌صورت گروهی انجام می‌شد، و فیلمهای هرکس مورد بحث قرار می‌گرفت". "فیلمسازان که خود را صرفاً" کارگردان یا هنرمند منفرد نمی‌دانستند، براحتی از کارگردانی فیلم به‌تهیه - کنندگی و کارهای رایج اجرایی تغییر مقام می‌دادند و باز به‌سراغ کار سابق خود

آنها، وی افزایش "تماشاگران خارج از سینماها" را تشویق کرد، که شامل مدرسه‌ها، انجمنهای فیلم، شعبه‌های انجمن جوانان مسیحی (وای.ام.سی. - ای)، سازمانهای گوناگون زنان، اتحادیه‌های کارگری و بسیاری انجمنهای دیگر می‌شد. دفتر بازاریابی فیلمخانه‌ای همراه انداخت که برایگان فیلم در اختیار مدرسه‌ها می‌گذاشت، جلسه‌های منظم نمایش فیلمهای دفتر بازاریابی و وزارت پست در "مؤسسه‌ی ایمپریال" برگزار می‌شد، هم وزارت پست و هم "شرکت گاز تجارتی بریتانیا" وانت‌هایی را به‌نمایش فیلم در نواحی خارج از شهرها اختصاص دادند، و وزارت پست یک کارشناس آموزشی را مأمور گسترش نمایش فیلم برای "تماشاگران خارج از سینماها" کرد.

آخرین بخش تشکیلاتی که گریرسن به‌ایجاد آن کمک کرد، مجله‌های انتقادی مانند *سینما گوارترلی* و *ورلڈ فیلم نیوز* بود. گرچه این مجله‌ها فقط به سینمای مستند نمی‌پرداختند، اما سه کارکرد مهم برای جنبش مستند داشتند. میدان مناسبی برای برخورد اندیشه‌ها بودند (بسیاری از مقاله‌های گریرسن نخستین‌بار در این مجله‌ها چاپ شد)، ابزار مفیدی برای تبلیغ کار مستندسازان بودند، و با جنبش انجمنهای فیلم رابطه برقرار می‌کردند (در هر دو مجله‌ی یاد شده، گزارشهای مرتب و مفصلی از فعالیتهای انجمنهای فیلم چاپ می‌شد). گریرسن ضمن کمک به‌ایجاد این تشکیلات پیچیده، ویژگی بی‌نظیری به سینمای انگلیس بخشید. وی موفق شد میان فرهنگ فیلم (فیلم به‌عنوان هنر) که در اواخر دهه‌ی بیست رشد یافته بود، و کاربرد آموزشی فیلم (فیلم به‌عنوان وسیله‌ی کارآموزی، آموزش، تبلیغ) ارتباط برقرار کند. گریرسن زمینه‌هایی را که برای هر نوع فرهنگ فیلم ضرورت حیاتی داشت به‌وجود آورد یا تأثیر قاطع بر آنها گذاشت. نخست از طریق واحد فیلم دفتر بازاریابی جوانانی را که سخت به‌سینما علاقه داشتند و احتمال می‌رفت فیلمساز یا نقدنویس بشوند گرد خود آورد. اینجا باید تأکید کرد که این جوانان پیش از رفتن به دفتر بازاریابی هم به‌سینما علاقه‌مند بودند. پل رونا نمونه‌ی شاخص این مورد است. علاقه‌ی رونا به‌سینما مدتها پیش از آنکه با گریرسن کار کند، رشد یافته بود. او در اولین جلسه‌ی نمایش کانون فیلم لندن در ۱۹۲۵ شرکت کرده بود، مدت کمی در بخش هنری یکی از استودیوهای تجارتی کار کرده بود، و کتاب "سینما تا امروز" را ((در ۱۹۳۵)) نوشته بود.

دوم، مقایسه‌ی مجله‌های انتقادی *سینما گوارترلی* و *ورلڈ فیلم نیوز* با

همتای پیشین‌شان *کلوزآپ*، تأثیر ایده‌های سینمای مستند را به‌روشنی نشان می‌دهد. سوم، اندیشه‌هایی که بسط یافت و فیلمهایی که ساخته شد، انجمنهای فیلم را به‌تسخیر آثار مستند درآورد.

### کارکرد سینمای مستند

چنانکه دیدیم، گریرسن با نوع انتقادی که والتر لیپمن از دمکراسی داشت سخت موافق بود:

آن فرض دروغین، این فرض مرموز دمکراتیک است که می‌توان به‌شهروند آموخت که هرآنچه پیرامون او می‌گذرد درک کند، که او و همپانش در توده‌ی مردم می‌توانند، با مشارکت در انتخابات و پارلمان، عملکرد حکومت را به‌طریق آموزشی و عقلایی هدایت کنند... آنچه مورد نظر ماست رسیدن به‌مرتبه‌ای است که بتوانیم تصورات کاملاً "بی‌پایه در مورد دمکراسی را کنار بگذاریم و دیگر به‌این توهم دامن نزیم که وقتی ده میلیون متفکر آماتور با بی‌لیاقتی خود را تسلیم مرگ می‌کنند، مانند موسیقی ((ناشنودنی)) افلاک به‌نظر می‌آید... ما نمی‌خواهیم مردم همیشه همه‌چیز را درباره‌ی همه‌چیز بدانند، زیرا غیر ممکن است. ما نمی‌خواهیم مردم درباره‌ی مسائل تخصصی تصمیم بگیرند، زیرا چنین چیزی از عهده‌ی آنان بر نمی‌آید. ما نمی‌خواهیم شاهد آن باشیم که این تصور کاذب به‌آنان القا شود که به‌عنوان افراد جامعه از آزادیهایی برخوردارند، و سپس با جار و جنجال بی‌پایان در مورد قضاوتهای آماتوری‌شان فلج شوند و قدرت عمل از آنان سلب گردد. بخصوص نمی‌خواهیم شاهد ترغیب جار و جنجالی باشیم که طی آن نتوان خواسته‌های مردم را از دهان خودشان شنید.

لیپمن راضی بود که وضع مطابق آنچه در تحلیلش آمده بود به‌حال خود بماند، یعنی شهروند عادی نقش مهمی در حیات سیاسی که در اختیار خبرگان می‌بود نداشته باشد. گریرسن به‌نتیجه‌ی دیگری رسید. نظر وی این بود که

چنین وضعی شهروند عادی را از جامعه بیزار و بیگانه خواهد کرد و این وضع جز زبان به بار نخواهد آورد. باید برای مشارکت دادن شهروند در امور جامعه‌اش راهی پیدا می‌شد:

ما می‌خواهیم شاهد آن باشیم که هرآنچه آنان ((شهر - وندان)) در حال حاضر به دست نمی‌آورند به آنان داده شود: یک سرویس اطلاعاتی درباره‌ی نیازها و خدمات مبرم حکومت. می‌خواهیم شاهد آن باشیم که هرآنچه در حال حاضر به آنان داده نمی‌شود، داده شود: قدرت تشخیص هرآنچه در جامعه می‌گذرد. با اینکه نمی‌خواهیم ذهن‌شان وظایف غیرممکن را بر عهده گیرد، اما می‌خواهیم شاهد آن باشیم که حساسیت و صداقت آنان به‌صورتی که هم برای مردم مفید است و هم برای حکومت، متبلور شود. بیش از هرچیز، می‌خواهیم شاهد آن باشیم که جامعه‌مان از آشفتگی و سردرگمی رها شود، و بتواند چنان که باید و شاید ایمان و اعتقاد خود را بروشنی بیان کند. سینمای مستند ابزار برگزیده‌ی گریسن برای این کار بود. از این‌رو، کارکرد اساسی آن این بود که القا کننده باشد. سینمای مستند می‌توانست با ارائه‌ی اطلاعاتی درباره‌ی دنیای امروز آغاز شود، اما کارکرد عمده‌ی آن مشارکت دادن شهروند در روند کلی اجتماعی بود.

عجیب به نظر می‌رسد که خواست عمده‌ی سینمای مستند انگلیس، که در دهه‌ی سی و به‌هنگامی سر برآورد که جامعه‌ی انگلیس پیوسته دچار بحرانهای اجتماعی و سیاسی بود و شهرت یافته بود که در قلمرو سیاست رادیکال است، انتقاد کردن نه بلکه القا کردن بوده باشد. برای درک این تناقض، کاوشی در پس‌زمینه‌ی فکری گریسن ضروری است.

گریسن، جز ارجاعات مکرر به‌والتر لیپمن، به‌اندیشه‌هایی که به‌تشکل بیش‌تر او کمک کردند چندان اشاره‌ای نمی‌کند. او بندرت و بسیار کم درباره‌ی اندیشه‌هایش سخن گفته است و از این رو نمی‌توان موضع فکری‌اش را روشن کرد. سرآغاز موضع‌گیری گریسن، برداشت تکنولوژیک - جمع‌گرایانه<sup>۴</sup> از جامعه‌ی مدرن بود. بنا بر این برداشت، تکامل تکنولوژیک، بخصوص در

4) technological/ collectivist

زمینه‌ی ارتباطات، با اختراعاتی مانند رادیو، سینما، هواپیما و غیره، تأثیر قاطع و تعیین‌کننده‌ای بر جامعه‌ی مدرن داشته است. تکامل تکنولوژیک در امر ارتباطات، مردم چهارگوشه‌ی جهان را بیش از پیش به یکدیگر وابسته کرد و بیش از پیش از حال و روز یکدیگر آگاه کرد. از این‌رو، منطق جامعه‌ی مدرن، سازمان جبهی بود.

این برداشت، با تأکیدی که بر تأثیر تکنولوژی بر ساخت جامعه دارد، برخی مفاهیم فرعی مارکسیستی است. اعتقاد گریسن به‌اینکه تاریخ نیرویی مستقل از اراده‌ی انسان است نیز روایت جبرگرایانه‌ای از مارکسیسم را ارائه می‌کند. وی اغلب اصرار می‌ورزید که اگر انسان می‌خواهد اعمالش با معنی و هدف‌مند باشند باید در همان جهتی حرکت کند که تاریخ می‌پیماید:

اما من بر این نکته‌ی نخستین و عمده تأکید می‌کنم که ما روند تاریخ را دریابیم و نگران اتهامات یا اعتراضات اخلاقی نباشیم. آدمیان همه دلفکان تاریخ‌اند، حتی بزرگترین و بهترین آنان ... ما آموزگاران باید در راه تاریخ و نیازهای آدمیان گام برداریم، وگرنه دیگران پا به‌میدان خواهند گذاشت تا مقام آموزگاری ما را به‌چنگ آورند.

اما سایر خطوط موضع‌گیری گریسن کاملاً "غیر مارکسیستی‌اند. او هرگز به‌طبقات اجتماعی اشاره نمی‌کند و گویا نظام سلسله‌مراتبی جامعه مورد رضایت اوست. حکومت، که ((از دید او)) به‌هیچ وجه بخشی از نظام طبقاتی به‌حساب نمی‌آید، همان چیزی است که به‌بهترین وجه ممکن در خدمت منافع درازمدت مردم است: "حکومت ابزاری است که خواستها و منافع مردم را تأمین می‌کند." محتمل به‌نظر می‌رسد که تلقی گریسن ترکیبی از دو رشته اندیشه‌های متفاوت بوده باشد. تأکید تکنولوژیک - جمعگرایانه احتمالاً از کسانی چون ه.ج. ولز، سیدنی جیمز وب و همسرش بتاتریس وب، و انجمن فابیائنها مایه می‌گرفت. (ولز به‌فیلمهای مستند انگلیسی سخت علاقه داشت و گریسن تعریف می‌کند که ولز مرتب در جلسات نمایش کانون فیلم لندن شرکت می‌کرد و حتی - در تالار نمایش وزارت پست - گفته بود از مستندسازان درسها می‌آموزد.)

تشخیص مأخذ دیگر دشوارتر است. اندیشه‌ی "تاریخ به‌مثابه‌ی نیروی مستقل" و "تلقی مثبت در قبال حکومت" نوعی تأثیر هگلی را نشان می‌دهد. برابستی هم هرچه نوشته‌های گریسن را بیشتر بررسی می‌کنیم، بیشتر احتمال



بازیل رایت

می‌دهیم که او تحت تأثیر نئوهگلیسم بوده باشد. نئوهگلیسم، جز احیای توجه به هگل در انگلستان در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، بخصوص به نقش سیاسی حکومت توجه داشت، و می‌خواست آن را از هرگونه تصویری دال بر اینکه موجودیتش در خدمت منافع حزبی است رها سازد. این ایمان به یک حکومت قدرتمند و خیراندیش، یقیناً "در گریسن وجود دارد. (اگر موافقت گریسن با فلسفه‌ی فرانسیس برادلی، توماس هیل‌گرین و برنارد بوزانکت عجیب به نظر می‌رسد، باید گفت گریسن در اواخر جنگ اول جهانی، هنگامی که نئوهگلیسم هنوز در فلسفه‌ی انگلیس و بخصوص در اسکاتلند نفوذ بسیار داشت، در دانشگاه گلاسکو فلسفه می‌خواند — بوزانکت چند سالی در دانشگاه سنت اندروز اسکاتلند فلسفه تدریس می‌کرد.)

تضاد میان تصور گریسن از القاکننده بودن سینمای مستند و شهرتی را که سینمای مستند به‌عنوان یک جنبش انتقاد اجتماعی کسب کرد می‌توان به وسیله‌ی ابهامی در مورد ماهیت حکومت که از ویژگیهای نئوهگلیسم بود توضیح داد. اگر قرار بود حکومت همانا دولت پنداشته شود، می‌شد چنین استدلال

کرد که دولت انگلیس در دهه‌ی سی نماینده‌ی منافع مردم نبود و فعالانه با حرکت تاریخ مخالفت می‌ورزید. اما گریسن تقریباً "بتمامی میان حکومت و سیاستمداران تمایز قائل می‌شد. او در این مورد، با موافقت کامل، از پل والرئ نقل قول می‌کرد:

برخوردها و ستیزه‌های سیاسی، قدرت تمیز مسائل مهم و مسائل مهم را از مردم سلب می‌کند. آنچه حیاتی است فراسوی هر آنچه صرفاً "رفاهی است پنهان می‌شود؛ آنچه آجل است فراسوی آنچه قریب‌الوقوع است؛ و هر آنچه سخت مورد نیاز است فراسوی هر آنچه بسهولت احساس می‌شود.

تا آنجا که او هویت حکومت را با چشم و گوش باز تشخیص می‌داد، گویی آن را همانند سازمانهای روشن‌اندیش بوروکراتیکی مانند دفتر بازاریابی و کارمندان دولتی‌ای مانند سر استیون تالنتز مجسم می‌کرد. شور و شوق او به خاطر کار این‌گونه سازمانها، که از فیلمها ناشی می‌شد، به آن معنی نیست که همه‌ی سیاستهای دولت هم او را به شوق می‌آورد. از این رو، موضع جنبش مستند در دهه‌ی سی در قبال دولت، همیشه مؤدبانه و ملاحظه‌کارانه بود.

گویا خود گریسن می‌دانست که انگای مستندساز به حکومت چه مستلذهای ایجاد می‌کند:

اما باید این نکته‌ی مهم را ذکر کرد که نمی‌توان از دولتها (به‌عنوان حامی سینما) بیش از آنچه من میزان حمایت کلی می‌نامم انتظار داشت. میزان حمایت کلی، همان میزان حمایت حزب حاکم نیست: میزان حمایتی است که همه‌ی احزاب حاضر در پارلمان یا کنگره مجاز می‌دارند... من به‌عنوان یک کارمند قدیمی دولت می‌گویم که اگر میزان حمایت کلی بدقت تعیین شود، می‌توان انتظار حداکثر پشتیبانی از کار خلاقه را داشت. اما هرگاه با استفاده از فرصت، میزان حمایت براساس خطوط حزبی تعیین شود، عجز و دلسردی به‌بار می‌آید.

این، البته، هنرمند خلاق را که کارمند دولت است به وضوح محدود می‌کند زیرا، بدیهی است، میزان حمایت کلی بآسانی اجازه نمی‌دهد که مستقیماً "درباره‌ی مسایل شدیداً جدل‌انگیزی چون سابقه‌ی آمریکا در مورد سیاهان در جنوب یا



پل روتا

شاید تعجب آور نباشد که از مخلوط کالوپنیسم و نئوهگلیسم، چنین تأکیدی به دست آید.

#### ماهیت سینمای مستند انگلیس

گریسن سینمای مستند را با چنان موفقیتی در خدمت مقاصد تبلیغی به کار گرفت که اکنون به نظر می رسد تنها نوع سینمایی بود که می شد به کار گرفت. اما ظاهراً "علل قانع کننده ای در این مورد وجود ندارد، و آن چند فیلمی هم که در سالهای دهه سی ساخته شد حاکی از آن اند که راه های دیگر هم می توانست موفقیت آمیز باشد. پیت و پات ساخته ی کاوالکانتی (محصول واحد فیلم وزارت پست در ۱۹۳۴) مثال خوبی است. این فیلم با استفاده از یک داستان کمیک خیالی، مفید بودن تلفن را برای جامعه تبلیغ می کرد. گریسن با به کار گرفتن سینمای مستند، دست به انتخاب خاصی می زد؛ انتخابی که هرگز

سابقه ی انگلیس در مورد هندیان در شرق بحث شود. اما آن که در کارهای خلاقه فعالیت دارد نباید بسادگی این محدودیت را تقبیح کند و از خدمت دولت خارج شود. اگر او اهل کار باشد و خواهان اصلاحات جدی، وضع را همانطور که هست می پذیرد و به رغم محدودیتهای تحمیل شده نهایت سعی خود را به خرج می دهد، و این یکی از مقرراتی است که هنرمند خلاق باید در این دوره ی خاص جامعه بیاموزد.

ظاهراً "به نظر می رسد این حرف، برداشت معقولی از پایگاه لیبرالی در قبال محدودیتهای حمایت حکومت از سینماست. اما با نگاهی دقیق تر می توان دید که تأکید گریسن بر محدودیتها نیست بلکه بر آن است که با وجود این محدودیتها کار کردن برای حکومت ضروری است. او پس از اشاره ای متصفاانه به "میزان حمایت کلی"، رئیس مآبانه درباره ی خطرات خارج شدن از حدود اخطار می کند. "اما هرگاه، با استفاده از فرصت، میزان حمایت براساس خطوط حزبی تعیین شود، عجز و دلسردی به بار می آید." به همین سان، پس از توصیف مسایل عمده ای که اگر فیلمساز در کنف حمایت حکومت باشد اجازه ی پرداختن به آنها را نخواهد داشت، در ادامه می گوید پذیرش این امر "یکی از مقرراتی است که هنرمند خلاق باید در این دوره ی خاص جامعه بیاموزد".

ارزشی که گریسن به حکومت می داد او را در معرض این اتهام قرار می داد که تلویحا "توتالیترا" است. وی این را می دانست و کوشید آن را رد کند: "من قصد ندارم وانمود کنم که بر میزان توتالیتری بودن بعضی نتیجه گیریهایم، بدون توجه به شرط فوق، آگاه نیستم." شرط مزبور، پافشاری بر این امر است که ارشاد همگانی باید یکروند دو جانبه باشد: "دولت همان قدر می تواند از مردم ارشاد و اطلاعات بگیرد، که مردم از دولت". اما گریسن هرگز چیزی در این باره نگفت که مردم چگونه باید عقاید و نظراتشان را به اطلاع دولت برسانند و گویا هیچ وقت هم به طور جدی به این امر فکر نکرده است. تساکید او همیشه بر تأثیری بود که دولت می توانست بر مردم داشته باشد:

بعضی از ما پرورده ی دین بسیار منضبطی هستیم و دلیلی نمی بینیم که از انضباط و ترک لذات نفسانی بهراسیم. بعضی از ما در مکتبی فلسفه آموخته ایم که می گفت همه چیز به نفع عامه و هیچ چیز به نفع خود.

واقعاً" در آن تردید نکرد و یقیناً هرگز هم نکوشید بهیچگونه توجیهش کند. هرگاه درباره‌ی سینمای مستند بحث می‌کرد، نظریه‌ی واقعگرایی "خام" را به آن صورت که قرار بود زیگفرید کراکوتر مدتی بعد در کتاب "نظریه‌ی فیلم" به تفصیل به‌روراند، پیش می‌کشید. گریسن عقیده داشت ماهیت اساسی سینما ناشی از آن است که توانایی ضبط نمودهای زندگی روزمره (از نظر او، همانا "جهان واقعی") را دارد. سینما به دلیل توانایی ضبط این نمودها، به ماهیت آن زندگی رسوخ می‌کند. گریسن در مقاله‌ی "نخستین اصول سینمای مستند" سه اصل را مطرح کرد:

- ۱- به عقیده‌ی ما می‌توان از ظرفیت سینما در زمینه پیشدستی، در مشاهده و گزینش از خود زندگی، در یک فرم هنری نو و سرزنده بهره‌برداری کرد...
- ۲- به عقیده‌ی ما هنرپیشه‌ی اصیل (یا بومی) و صحنه‌ی اصیل (یا بومی) رهنمونهای بهتری برای تفسیر سینمایی جهان امروزند... آنها به سینما قدرتی می‌بخشند که با استفاده از آن می‌تواند رویدادهای پیچیده و شگفت‌انگیز را چنان تفسیر کند که نه ذهن استودیویی قدرت ابداعش را دارد و نه تکنیسین استودیویی قادر به بازسازی آن است.
- ۳- به عقیده‌ی ما دستمایه‌ها و داستانهایی که به این صورت از افراد ناآزموده به دست می‌آیند، بهتر (و به معنی فلسفی‌اش، واقعی‌تر) از چیزهایی است که سینمای داستانی ارائه می‌کند... کارگردان فیلم وظیفه داشت آن واقعیت را بشناسد.

... (سینمای مستند) باید در محل بر دستمایه‌اش غلبه یابد و در ارائه‌اش صمیمیت به خرج دهد. به نظر می‌رسد این توضیح مختصر و مفید اصول، همانا فرمول‌بندی دلایل زیبایی شناختی گریسن برای انتخاب سبک مستند باشد. انواع دلایل دیگر هم به اندازه‌ی دلایل زیبایی‌شناختی، مهم به نظر می‌آیند. مثلاً "دلیل عملی هزینه" مهم بود، زیرا ساختن فیلم مستند ارزان‌تر از فیلمهای داستانی تمام می‌شد. نگره‌های اخلاقی هم مهم بود. گریسن، فرزند حقیقی کالوینیسیم اسکاتلندی، به داستان‌پردازی دراماتیک بدگمان بود. او غالباً در بحث از فیلم داستانی برخورد اخلاقی دارد، "فریبده" توصیف مطلوب او است. وی

در مقاله‌ای درباره‌ی "کمیته‌ی فیلم اسکاتلند" اشاره‌ای به این وضع دارد و آن را چنین جمع‌بندی می‌کند:

چند تن از کارگردانان جوانی که سبب موفقیت سینمای مستند انگلیس شدند اسکاتلندی بوده‌اند، و حتی شاید رابطهای میان بیستمین و ناکسیستی<sup>۵</sup> و آن نظریه‌ی سینما که تجمعات فریبنده‌ی استودیوها را دور می‌اندازد وجود داشته باشد.

آمادگی روی آوردن به سبک مستند احتمالاً در سینمای دهه‌ی بیست تشویق می‌شد زیرا سینمای مستند در آن سالها بود که شروع به تثبیت خود کرد. فیلمهای فلاهرتی بیشترین تأثیر را بر خود گریسن داشت، اما فیلم فقط ساعتها از کالوالکانتی و برلین ساخته‌ی والتر روتمان احتمالاً تأثیر کلی‌تری داشتند. تمایل کلی سینمای شوروی به مستند، و بخصوص تجربه‌هایی چون سینما چشم زیگا ورتوف و ترک - سیب ویکتور تورین (( درباره‌ی راه‌آهن ترکستان به سبیری)) را نیز باید به اینها افزود.

اگر سینمای مستند تنها بر نظریه‌ی واقعگرایی خام بنیاد یافته‌بود، با فیلم خبری یا فیلم گزارشی<sup>۶</sup> قرابت می‌یافت. گریسن احساس کرد اگر قرار است جاه‌طلبی‌اش در مورد استفاده از سینما به قصد مشارکت دادن مردم در روند تاریخ را عملی کند، دستمایه‌اش باید "دراماتیزه" یا "تفسیر" شود. انگیزه‌ی دراماتیزه کردن دستمایه‌ی اساسی، اغلب با اصل واقعگرایی خام تناقض داشت، اما گریسن گویا هشیارانه بر این تناقض آگاه نبود، و تنها خواهان آن روشهایی از دراماتیزه کردن بود که چندان زنده و ناخوشایند نباشد.

سینمای دهه‌ی بیست سه روش گوناگون دراماتیزه کردن دستمایه‌ی مستند را عرضه می‌کرد. اولین و آشکارترین آنها، روش دراماتیزاسیون تأکیدی<sup>۷</sup> شوروی بود (استفاده از قصه و طرح داستانی<sup>۸</sup>، تیپ‌سازی شخصیت، تمهیدات تدوین فصیح<sup>۹</sup>، و غیره). بدیهی است این همان روشی بود که باید گریسن را مجذوب

۵) Knoxist، شاره به "جان ناکس" (۱۵۷۲ - ۱۵۰۵)، سیاستمدار، نویسنده و مصلح پروتستان اسکاتلندی - م.

6) interest film

7) intese dramatisation

8) plot

9) rhetorical editing

می‌کرد زیرا کارگردانان شوروی هم سینما را یک سلاح اجتماعی می‌دانستند. اما در حقیقت، به نظر نمی‌رسد گریسن چندان هم مجذوب تکنیکهای سینمای شوروی بوده باشد. بی‌اعتمادی و بدگمانی ناشی از پسرمنه‌ی کالوینستی او نسبت به داستان‌پردازی و حقه‌های استادانه‌ی هنری<sup>۱۰</sup>، علت این بی‌علاقگی بود. مهم‌تر از این، گویا، اختلاف ایدئولوژیک او با کارگردانان شوروی بود. گریسن احساس می‌کرد روشهای دراماتیزاسیون تأکیدی آنان تنها به درد وضعیت انقلابی می‌خورد. اما انقلاب سیاسی، از نظر گریسن، مایه‌ی واقعی روند تاریخ نبود:

رابطه‌ی نزدیک با هدف و مضمون، نزد کارگردانان بزرگ شوروی کاملاً "مشهود است. آنان هم کار خود را با تبلیغ سیاسی ((پروپاگاندا)) شروع کردند و ساخته و پرداخته‌ی تبلیغ سیاسی بودند؛ داستانها و سبک کارشان جز این نبود. هنگام ضبط رویدادهای یک انقلاب جهانی، کاری جز همگام شدن با آن نمی‌توان کرد. اما جالب‌ترین داستانهای سینمای روسیه تازه پس از پوتنکین و پایان سن پترزبورگ شروع می‌شود. این فیلمهای اولیه با آن داستانهای راجع به جنگ و مرگهای ناگهانی، دست-مایه‌ی نسبتاً "راحت و آسوده‌ای فراهم می‌آوردند، و ملودرام موجود در آنها چندان تفاوتی با آثار دو، گریفیت نداشت. سبک سینمایی درخشانتری وجود داشت، آفرینش مهم و چشمگیر شخصیت توده‌ای<sup>۱۱</sup> وجود داشت، اما تأثیر کلی آن تکان دهنده، و در نهایت، رمانتیک بود. در دوره‌ی اول انقلاب، هنرمندان هنوز، مانند هموعان دیگرشان، به مضامین کار صادقانه روی نیاورده بودند، و قابل توجه است که چگونه، پس از نخستین تب و تاب سینمایی، مهیج، استعداد روسها فروکش کرد. ربط دادن سینما به مسایل دوران بازسازی، که کمتر حالت ملودرام داشت، آشکارا موضوع دیگری بود.

10) artice

11) Crowd character، منظور آن است که "توده‌ی مردم" شخصیت اصلی و قهرمان فیلم باشند، و نه "یک فرد" - م.

این قطعه، طرز تلفظ اجتماعی و سیاسی گریسن را روشن می‌سازد. می‌توان گفت که انقلاب جایی در آن ندارد، کار (که از زمینه‌ی اجتماعی منتزع شده) مهمترین چیز است. گریسن کمی پایین‌تر در همان مقاله موضع خود را روشن‌تر هم بیان می‌کند:

حالا دیگر این شعار که "اگر انقلاب بشود تازه شروع انقلاب است" حرف پیش‌پا افتاده‌ای شده است. ظاهراً "کارگردانان روس اهمیت این نکته را دریافته‌اند، زیرا سبب خواهد شد به سراغ موضوعهایی بروند که گویا، در حال حاضر، از آنها پرهیز دارند: مسائل جاری زندگی روزمره و راه‌حلهای جاری - و حتی آموزشی - آنها. اما کارگردانان روس در فیلمهایی که برای مشارکت در سینمای آموزشی روسیه می‌سازند، زیاد متعقدند و کارشان فاقد ارزشهای زیبایی شناختی است.

ظاهراً "قضاوت بی‌پروای گریسن در مورد کارگردانان شوروی، به قضاوت ودانوف<sup>۱۲</sup> در زمان استالین بسیار نزدیک بود:

آنان از آزادی‌ای که در جنبش اولیه‌ی غیر انتقادی شور انقلابی به هنرمندان داده شد، سراسیمه، سخت به‌رحمت افتادند. زیرا هرچه بیشتر به‌منزوی کردن خود در برداشتهای خصوصی و آثار خصوصی گرایش یافته‌اند... می‌توان آینده‌ی آنان را با اطمینان خاطر به‌تصمیم‌کمیته‌ی مرکزی واگذار کرد.

سایر روشهای امکان‌پذیر دراماتیزاسیون، توسط فلاهرتی و مکتبی که فقط ساعت‌های کاوالکانتی و برلین زوتمان نماینده‌اش بودند مطرح شد. روش فلاهرتی این بود که فیلمهایش را پیرامون یک داستان ساده دراماتیزه کند. گریسن با این روش مخالف بود زیرا داستانهای فلاهرتی با دید رمانتیک از جهان همراه بود که گریسن آن را منسوخ می‌شمرد. از دیدگاه گریسن، برلین و فقط ساعت‌ها مناسب‌ترین نمونه‌ها بودند. هر دو فیلم، زندگی شهرهایی را در یک روز بخصوص پی می‌گرفتند. با تدوین نماهای حوادثی که تنها وجه مشترکشان

۱۲) آندری الکساندروویچ ودانوف (۱۹۴۸ - ۱۸۹۶)، عضو دفتر سیاسی حزب کمونیست شوروی که در پاییز سال ۱۹۴۶ طی سخنرانیهایی نویسندگان و موسیقیدانان شوروی را محکوم به ترویج فرهنگ غربی کردیم.



سر آرثر التون

همزمان بودن آنها بود، مقطعی عرضی از زندگی شهری را به دست می دادند و دیگر روایت ساده‌ی آن حوادث نبودند. این روش، تأثیر زیادی بر فیلمسازان جوان آن دوره گذاشت. اما گریسن ایراد عمده‌ای به این روش می گرفت. کاوالکانتی و روتمان در مقام هنرمند فیلم می ساختند و نه مبلغ ((بروپاگاندیست)). فنون تدوین شان در جهت آفرینش الگوهای انتزاعی و موزون به کار گرفته می شد. گریسن مدتها با این نوع فیلمسازی مبارزه می کرد و برلین هدف ویژه‌ی او بود. گریسن سرانجام گزارش داستان گونه‌ی وقایع و امور خاص اجتماعی را به عنوان روش اساسی دراماتیزه کردن موضوع فیلم برگزید. مثلاً "ماهگیران جریان کار مردانی را که ماهی صید می کنند پی می گیرد؛ جریانی که از ساحل شروع می شود، با به دریا رفتن و سپس بازگشت آنان و فروش و مصرف ماهیها ادامه می یابد؛ به همین سان پست شبانه قطار پستی را ضمن سفر از لندن به اسکاتلند دنبال می کند، و موتور هواپیما ساختن موتور هواپیما را از ابتدا تا پایان کار نشان می دهد. در گزارش داستانی فیلمها، تأکید خاصی بر تدوین می شد و فنون برگرفته از سینمای شوروی به کار می رفت.

در زیبایی شناسی سینمای مستند انگلیس، صدا بخصوص جای مهمی داشت. جنبش مستند، که همزمان با ورود صدا به سینما تکامل می یافت، تقریباً مجبور بود توجه بسیار به آن میذول دارد. اما حجم و وزن زیاد ابزارهای صدا برداری، استفاده از آنها در مکانهای واقعی<sup>۱۳</sup> را دشوار می کرد، و مستندسازان مجبور می شدند در مورد نوع استفاده از صدا دقت بسیار به خرج دهند. گریسن رساله‌ی کاملی در این باره نوشت، و در آن، این خط ارتدکس آوانگارد را پی گرفت که صدا را نباید به سادگی به صورت ناتورالیستی به کار گرفت. براسستی، جنبش مستند آزمایشگاهی شد برای تجربه‌هایی در کاربرد غیر ناتورالیستی صدا. در پست شبانه روی نوار صدا از شعر استفاده شد، در پت و پات به جای صدای طبیعی چرخهای قطار، رسیاتنیو<sup>۱۴</sup> به کار رفت، در سینه‌ی گار از دسته‌ی کر استفاده شد، و در فیلمهای بیشماری، با ترکیب نماهای یک واقعه با صداهای واقعه‌ای دیگر، تصویر از نوار صدا تفکیک شد. این گونه تجربه‌ها هنرمندانی چون بنجامین بریتن و و. ه. آؤدن را به جنبش سینمای مستند کشاند.

بنابراین سینمای مستند انگلیس را می توان نقطه‌ی تلاقی میان امکان بالقوه‌ی سینما در زمینه‌ی ضبط (توانایی آن در باز تولید پدیده‌های ظاهری زندگی روزمره)، تمهیدات گوناگون زیبایی شناختی‌ای که توسط فیلمسازان دهه‌های بیست و سی به تکامل رسید (اساساً، تدوین صدا و تصویر با هم)، و ایدئولوژی تکنوکراتیک - جمعیگرایانه<sup>۱۵</sup> برشمرد. اغلب تصور می شود عنصر ایدئولوژی چیرگی دارد و رابطه‌ای را تعیین می کند که طی آن، زیبایی شناسی در خدمت هدفهای ایدئولوژیک قرار می گیرد. گریسن در نوشته‌های بعدی اش این رابطه را به شکل زیر شرح می دهد:

سینمای مستند از همان آغاز ... یک جنبش "ضد زیبایی - شناسی" بود ... چیزی که سبب آشفتگی تاریخ می شود آن است که ما همیشه حواسمان جمع بود تا از زیبایی شناسان استفاده کنیم. علت این کارمان آن بود که دوست‌شان داشتیم و نیازمندشان بودیم. عجیب آنکه در نتیجه‌ی کمکهای بی دریغ

13) location

14) recitative

15) technocratic/collectivist

کسانی چون فلاهرتی و کاوالکانتی - باصطلاح: "همکاران خودمان" - در زمینه‌ی مسایل زیبایی‌شناسی بود که فنون لازم برای هدف اصولاً "غیر زیبایی‌شناختی‌مان را آموختیم". درواقع، حتی با وجود شواهدی چون نوشته‌های خود گریسن هم، رابطه‌ی فوق‌چنین نبوده است. گریسن در دهه‌ی سی کوشید زیبایی‌شناسی‌ای بیافریند که با اپیدئولوژی اساسی‌اش سازگار باشد و بدینسان از هرگونه برخوردی میان هدفهای زیبایی‌شناختی و تبلیغ‌گرایانه ((پروپاگانداستی)) پرهیز کند. این زیبایی‌شناسی بر رد زمان‌نسیسم و تمایز قاطعی میان عمومی و خصوصی پایه داشت. زمان‌نسیسم با "امور خصوصی" سر و کار داشت، یعنی با قلمرو ابراز عقاید خود، خوشنودی شخصی، هنر برای هنر و عدم مسؤولیت اجتماعی. و این موضع دیگر کهنه و منسوخ شده بود. زیبایی‌شناسی نوین باید بر پایه‌ی دریافت هرآنچه عمومی است قوام می‌گرفت. مضمونهای هنرمند باید مضمونهای اجتماعی می‌بودند و نه خصوصی؛ هنرمند باید بیشتر به بیان نیازهای حکومت می‌پرداخت تا نیازهای خود؛ هنر هدف و مقصود اصلی او نبود، بلکه فرآورده‌ی فرعی کاری استادانه بود؛ هنرمند باید جزئی از جمع می‌شد و تن به انضباط می‌داد. این زیبایی‌شناسی موجب یکپارچگی جنبش مستند در دهه‌ی سی شد. همیشه میان متخصصان زیبایی‌شناسی و تبلیغ سیاسی نوعی تمایز تلویحی وجود داشت، اما فقط طی سالهای دهه‌ی چهل که نیازهای جنگ مطرح شد آشکار گردید.

فیلمهایی که در مرحله‌ی اول (تا اواسط دهه‌ی سی) ساخته شد، منعکس‌کننده‌ی موضع زیبایی‌شناختی‌ای بودند که گریسن به‌وجود آورده بود. پست‌شبان، سینه‌ی گار، کارخانه‌ی گشتی‌سازی، موتور هواپیما و بریتانیای صنعتی بی‌درنگ این سؤال را مطرح نمی‌کنند که آیا به‌دلایل زیبایی‌شناختی ساخته شده‌اند یا به‌دلایل تبلیغاتی. این تمایز در اواخر دهه‌ی سی و هنگامی آشکارتر می‌شود که فیلمسازان شروع به تجربه در شکلهای گوناگون مستندسازی کردند. مهم‌ترین این تجربه‌ها، تکامل "فیلم خطابه‌ای" ۱۶ بود، یعنی فیلمهایی که تصویر را صرفاً "به‌منظور مصور کردن گفتار به‌خدمت می‌گرفتند" (مسایل مسکن و بچه‌ها در مدرسه از بهترین نمونه‌های این گرایش‌اند). در عین حال تجربه -

هایی هم در زیبایی‌شناسی می‌شد. مؤثرترین آنها تکامل فیلم مستند داستانی ۱۷ بود، که با استفاده از داستانی براساس رویدادهای واقعی بازسازی شده ساخته می‌شد. بازسازی گاه شامل کار در استودیو هم می‌شد اما بازیگران همه غیر حرفه‌ای و معمولاً از کسانی بودند که در رویداد مربوطه شرکت داشتند. پس‌انداز بیل‌بلوئت و دریای شمال از هری‌وات، نمونه‌های بارز این نوع هستند. جز اینها، تجربه‌های فردی هم می‌شد، مانند فیلمهای انتزاعی لن‌لای و افسانه‌ی شگفت‌انگیز کاوالکانتی به‌نام پت و پات.

کاوالکانتی به‌علت حیثیت و اعتبارش همیشه نفوذ و تأثیر کلی بر جنبش مستند داشت، اما وقتی کاوالکانتی در ۱۹۳۷ به‌جای گریسن، که به "مرکز فیلم" رفته بود، مسؤولیت واحد فیلم وزارت پست را برعهده گرفت، حتماً نفوذ او جامع‌تر و آشکارتر بوده است. او در سیر کار خود، علاقه‌ای به تجربه‌های صوری نشان داده بود. اواخر دهه‌ی بیست در جنبش سینمای آوانگارد فرانسه شرکت کرده بود. نخستین فیلم مستند موزون ۱۸، فقط ساعتها را تهیه کرده بود. تمامی کار او در جنبش مستند انگلیس، حالت تجربی داشت: صدا در سینه‌ی گار، موضوع و طرز تلقی در پت و پات و طرز تلقی در شادمانی صبحگاهی. او تهیه‌کننده‌ی پس‌انداز بیل بلوئت و دریای شمال، و همچنین تهیه‌کننده‌ی فیلمهای اولیه‌ی همفری جینگر بود (جینگر در جریان تهیه‌ی فیلم پت و پات فعالانه کمک کرده بود).

به‌دلایل آشکار، جنگ موازنه را به‌سود کفای فیلم صریح تبلیغی به‌هم زد. با اینکه برخی تجربه‌های صوری ادامه یافت - مستند داستانی با فیلمهایی چون هدف امشب، آتشسوزیها شروع شدند و پیشروی در جناح غرب (که حتی رنگی ساخته شد) به‌میزان بیشتری تکامل یافت - سینمای مستند انگلیس در پایان جنگ چشم‌اندازی تنگ‌تر و محدودتر از دهه‌ی سی داشت. این تغییر در نوشته‌های گریسن منعکس است. او در نوشته‌های سالهای جنگ و سالهای پس از آن، کمتر به‌سینما علاقه و توجه نشان می‌دهد و توجه‌اش به‌مسایل زیبایی‌شناختی هم بیش از آن نیست. تقریباً همه‌ی آن نوشته‌ها بر مباحث مربوط به فلسفه‌ی عام اجتماعی او متمرکزاند.

پس از پایان جنگ احساس می‌شد مستندسازی دچار "بحران" شده است، و بحث سینمای مستند هم، تقریباً "بناگزیر" زیر سلطه‌ی این بحران قرار داشت. تصور می‌شد که فیلمهایی با کیفیت آثار دهه‌ی سی دیگر تولید نمی‌شود. علت بحران را عمدتاً ناشی از عدم حمایت از سینمای مستند، بخصوص از سوی دولت کارگری ۱۹، می‌دانستند. نویسندگانی که بعدها درباره‌ی این دوره قلم زده‌اند (مانند دیلیس پاول و دیوید رابینسن) بر سر کار آمدن دولت کارگری را مسبب قطع حمایت از سینمای مستند دانسته‌اند، زیرا حزب کارگر هدفهای اجتماعی‌ای را که در دهه‌ی سی به فیلمسازان جان بخشیده بود زایل تشخیص داد. این هردو توضیح، بی‌تردید واردند، اما باید آنها را در چشم‌انداز وسیع‌تری نگریست.

سینمای مستند دهه‌ی سی از وضع خاصی که در نتیجه‌ی انطباق نظرات روشنفکران (که عملاً همانا منتقدان اجتماعی بودند) با منافع برخی سازمانهای بزرگ بخش خصوصی پیش آمده بود بهره‌برداری کرده بود. این انطباق، از اعتقاد مشترک به نیاز به نوعی جامعه‌ی توده‌ای عقلایی<sup>۲۰</sup>، در چارچوب سرمایه‌داری مدرن مابعد کینز<sup>۲۱</sup>، ناشی می‌شد. بازتاب آن وضع را بسیار خوب تشریح کرده است:

چند سالی بیش طول نکشید که تأمین‌کنندگان نور و حرارت، شروع کردند به بحث (در فیلمها، نمایشگاه‌ها و جزوه‌ها) درباره‌ی مسایل بنیادی ملی: مسکن، تغذیه و آموزش. و با این کارشان، تصویری را که عامه‌ی مردم از آنان داشتند، یک شبه دگرگون کردند، و، البته، بدیهی بود که خانه‌های بیشتر یعنی روشنایی و حرارت بیشتر، غذا و پخت و پز بیشتر و بهتر هم همین معنی را داشت. از هر نظر مؤثر بود.

انتخاب دولت کارگری در سال ۱۹۴۵ حاکی از آن بود که عامه‌ی مردم،

۱۹) حزب کارگر انگلیس پس از پایان جنگ دوم جهانی، در انتخابات پارلمانی سال ۱۹۴۵ با اکثریت قاطعی به پیروزی رسید و تا سال ۱۹۵۰ بر سر قدرت بود - م.

20) *rationalized mass society*

21) *post-Keynesian capitalism* -

به‌طور کلی پذیرفته‌اند که حکومت باید در امور جامعه مداخله کند. این پذیرش، موضع روشنفکران را از زیر تیغ هرگونه انتقاد بیرون کشید و فیلمسازان را به مبلغان مستقیم دولت تبدیل کرد. پس از جنگ، یک نظام بوروکراتیک بسیار پیچیده‌تر هم وجود داشت. کسانی که در دهه‌ی سی مسئول مستقیم حمایت از سینما بودند، تصور روشنی از کار خود نداشتند، و از این رو، فیلمسازان تا حد زیادی از دخالت‌های حامیان راحت بودند. حامیان هر قدر بیشتر با هدفهای این نوع فیلمسازی آشنا می‌شدند، بیشتر به دخالت مستقیم تمایل می‌یافتند. و این تماینها به دلسردی فیلمسازان می‌انجامید بلکه چشم‌انداز فیلمها را محدودتر می‌کرد، و فیلمهای آنان بسیار مستقیم‌تر از پیش به نوعی وسیله‌ی ترویج تبدیل می‌شد. هدف کلی ایدئولوژیکی که گریزن در مورد سینمای مستند در دهه‌ی ۲۰ داشت، از نظرها افتاده بود. و چون هیچیک از مقامات دولت کارگری چندان تمایلی به استفاده از سینما به عنوان ابزار تبلیغ نداشتند، این تغییرات کلی در وضع سینما رو به وخاست می‌رفت. ظاهراً تنها کسی که چنین تمایلی داشت سر استافورد کریز<sup>۲۲</sup> بود، اما او چندان درگیر مسایل اقتصادی بود که نمی‌توانست به مستندسازان کمک کند.

وضع پیش از جنگ، به طریق دیگری هم تغییر یافت. مستندسازان آن زمان، همیشه خود را جزئی از کل سینما می‌دانستند و فعالانه به رویدادهای سینما توجه داشتند. مجله‌هایی چون *ورلد فیلم نیوز* و *سینما گواثرلی*، گرچه توجه خاصی به سینمای مستند داشتند، مجله‌هایی بودند که به کل سینما می‌پرداختند. اما وقتی تشکیلاتی که برای سینمای مستند ایجاد شده بود به خود - کفایی رسید، ناگزیر موجب جدایی سینمای مستند از بقیه‌ی سینما شد و آن را به جهان محدود و بسته‌ای تبدیل کرد. نام و هویت مجله‌ای که جایگزین *ورلد فیلم نیوز* شد - *داکیومنتری نیوز لتر* - که تعداد کمی از صفحاتش به سینمای داستانی اختصاص داشت، نشانه‌ی مشخص این تغییر بود. این انزوای سینمای مستند به این معنی هم بود که رابطه‌ی نزدیک آن با انجمنهای فیلم کاهش

۲۲) از رهبران "جناح چپ" حزب کارگر در دهه‌ی سی و از چهره‌های برجسته‌ی دولت کارگری پس از جنگ دوم که در پست ریاست اتاق بازرگانی، مسئولیت امور بازسازی دوران پس از جنگ را داشت - م.



بازیل رایت در حال گارگردانی روستا به شهر نزدیک می شود.

#### تأثیر جنبش سینمای مستند انگلیس

مشکل بتوان برآورد نقادانه‌ی قاطعی از فیلمهای جنبش مستند به دست داد. این، تا حدی، از آن رو است که بسیاری از موضوعهای آن فیلمها کهنه شده‌اند، و مسایل اجتماعی‌ای که مطرح می‌کنند حالا دیگر مطرح نیستند. حتی آن فیلمهایی را که فقط به قصد جلب توجه تماشاگران به مسایل اجتماعی ساخته نشده‌اند و انگیزه‌ی زیبایی‌شناختی مشخصی دارند، به دشواری می‌توان مورد بحث نقادانه‌ای قرار داد. بسیار دور، و بسیار انتزاعی به نظر می‌رسند. فیلمهایی که ارتباط برقرار کردن با آنها امکانپذیر است، کار افرادی چون همفری جنینگز و لن‌لای هستند که چهره‌هایی در حاشیه‌ی جنبش مستند قلمداد می‌شوند.

اهمیت جنبش مستند، نه در کیفیت تک‌تک فیلمها، بلکه در تأثیری است که بر سینمای انگلیس داشته است. علت علاقه‌مندی گریرسن به سینما این بود که



هری وات

می‌یافت. جدایی سینمای مستند از بقیه‌ی سینما، سرانجام، نشانه‌ی ظهور نسل جدید منتقدان گردید. در مجله‌ی سیگوئنس برداشتهایی بکلی متفاوت از برداشتهای مستندسازان بیان می‌شد، و تا وقتی که سیگوئنس اندک توجهی به جریانات سینمای مستند انگلیس نشان می‌داد، خصومتش خیلی سرپوشیده بود. در پایان دهه‌ی چهل، سینمای مستند اساساً همان چیزی شده بود که امروز است: یک دنیای تخصصی بدون پیوندهای حیاتی با کل سینما، و زیر فشارهای حامیانی که دقیقاً مقاصد انتفاعی داشتند. گریرسن و سایر اعضای گروه اولیه‌ی مستندسازان، مانند پل روتا و بازیل رایت، برای حل قضیه کوشیدند هدفهای جنبش مستند را گسترش دهند و به مسایل بین‌المللی مانند وضع جهانی تغذیه، مسایل بهداشتی و غیره بپردازند، اما مساعی آنان با شکست روبرو شد، آنهم اساساً به این دلیل که نمی‌توانستند تشکیلاتی بین‌المللی برای حمایت از کارشان ایجاد کنند و، از قرار معلوم، همچنین به این دلیل که در سالهای جنگ سرد نمی‌شد ایدئولوژی انترناسیونالیسم را تبلیغ کرد. رونق سینمای مستند در سالهای اخیر، به لطف منابع تازه‌ای چون سینما - حقیقت ۲۳ و تلویزیون بوده است.

## فیلمشناسی: گریسن در مقام تهیه‌کننده و کارگردان

فیلمشناسی زیر مسلماً "همه‌ی فیلمهای مستند انگلیسی سالهای ۶۲-۱۹۲۹ را دربرنمی‌گیرد، بلکه تنها شامل فیلمهایی است که خود گریسن از نزدیک و به‌طور مستقیم با آنها سروکار داشته است:

### جان گریسن

|      |                                                                                                                                    |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ۱۸۹۸ | تولد در دینزتاؤن، پرت شیرا، اسکاتلند.                                                                                              |
| ۱۹۲۳ | پایان تحصیلات در دانشگاه گلاسکو، سه‌سال مسافرت در ایالات متحد با بورس بنیاد راکفلر. همکاری با دانشکده‌ی علوم سیاسی دانشگاه شیکاگو. |
| ۱۹۲۷ | همکاری با واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری بریاست سر استیون تالنتز، در زمینه‌ی پژوهش در مورد استفاده‌ی دولت از رسانه‌های گروهی.  |
| ۱۹۲۸ | ریاست بخش فیلم، تهیه‌ی ماهیگیران و سپس ترانه‌ی سیلان.                                                                              |
| ۱۹۳۳ | ریاست واحد فیلم وزارت پست پس از تعطیل دفتر بازاریابی امپراتوری و انتقال واحد فیلم آن به وزارت پست، و تهیه‌ی تعدادی فیلم مستند، از  |

هنری بود که داشت طی اواخر دهه‌ی بیست به‌خاطر جنبش مستند در انگلیس به تکامل می‌رسید. در عمل، این بدان معنی بود که سینمای مستند، سینمای هنری انگلیس شد. از این رو، هم کار فیلمسازی و هم مبحث نقد، عمیقاً "از مفاهیم سینمای مستند تأثیر پذیرفتند.

به‌طور کلی می‌توان گفت، به‌استثنای مواردی که سینما شیوه‌های مستند را اقتباس کرده است، سینمای مستند گرایشی علیه سینمای داستانی تجارتي به‌وجود آورد. امروزه این تأثیر چندان قوی نیست. گریسن و سینمای مستند از بد افتاده‌اند، و فیلمسازان و منتقدان جوان‌تر دیگر آنها را جدی نمی‌گیرند. با این همه، ایده‌هایی که در اواخر دهه‌ی سی تکامل یافت هنوز یک‌تار عرصه‌ی سینماست، و تشکیلات صنعت مستندسازی هنوز همان است که گریسن در ایجاد آن همت گماشت. نتیجه آنکه بخش مهم و مؤثری از سینمای انگلیس هنوز در قید و بند تصویری از سینماست که گریسن و همکارانش (که عده‌ای از آنان هنوز، بخصوص در مقام تهیه‌کننده، فعالیت دارند) پرورش دادند.

هم‌اکنون بهترین راه تجلیل سینمای انگلیس از این پیش‌کسوتان آن است که ایده‌ها و تأثیر و نفوذ آنان به‌مبارزه خوانده شود، و با این کار، بر اهمیت شان اذعان شود. تصویری نو از سینما و یک سازمان متفاوت فیلمسازی، کاری بس عظیم در پیش است. اما اگر سینمای انگلیس، که زندانی گذشته‌هاست و تصور روشنی از آینده ندارد، اقدام به این کار نکند، به احتمال زیاد همچنان سقوط خواهد کرد.

1) Deanstown, Perthshire

فابریک<sup>۲</sup>) تجدید چاپ شد.  
 دکترای افتخاری حقوق (۱۹۴۸)، دکترای افتخاری ادبیات  
 (۱۹۶۹)، مدال درجه سهی "بریتیش ایمپایر<sup>۳</sup>" (۱۹۶۱)، و  
 برندهی جایزهی "خارشتهی زرین<sup>۴</sup>" از جشنوارهی فیلم ادینبورو  
 (۱۹۶۸). وی در فوریه ۱۹۷۲ درگذشت.

#### گربرسن در مقام کارگردان

##### ماهگیران (۱۹۲۹)

محصول : "نیو ارا فیلمز" برای دفتر بازاریابی امپراتوری  
 تهیهکننده/کارگردان/  
 نویسنده : جان گربرسن  
 فیلمبردار : بازیل امات  
 مدت : ۵۰ دقیقه  
 پخش کننده : بایگانی مرکزی فیلم  
 نمایش در سی و سومین برنامهی کانون فیلم لندن، ۱۰ نوامبر ۱۹۲۹.

#### گربرسن در مقام تهیه کننده

غلبه (۱۹۳۵) (یک فیلم تلفیقی ۵ تجربی، با استفاده از چندین فیلم  
 آمریکایی)  
 محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری

- 2) Faber & Faber
- 3) Commander of the British Empire
- 4) Golden Thistle Award
- 5) compilation film

جمله پست شبانه.  
 ۱۹۳۷ استعفا از وزارت پست به قصد تأسیس "مرکز فیلم"  
 (که خود مدیر آن بود)، به اتفاق آرتور التون،  
 استوارت لگ و ج. پ. ر. گولایتلی.  
 ۴۰-۱۹۳۷ مشاور سینمایی دفتر روابط امپراتوری، و دولتهای  
 کانادا، استرالیا و نیوزیلند.  
 ۲۵-۱۹۳۹ نمایندهی دولت انگلیس در امور سینمایی کانادا،  
 پیشنهاد و تنظیم لایحهی تأسیس "سازمان ملی  
 فیلم"، و به اتفاق استوارت لگ، تهیهی مجموعه  
 فیلمهای دنیای پر تحرک، از جمله جزیرهی  
 چرچیل (اسکار ۱۹۴۱).  
 ۱۹۴۷ هماهنگ کنندهی امور رسانه‌های گروهی در یوسکو.  
 ۱۹۴۸ همکاری با هیئت بازرینی فیلمها در "اداره  
 مرکزی اطلاعات".  
 ۵۴-۱۹۵۱ مقام مشترک مدیر تولید "گروه سه" (یک گروه  
 تجربی وابسته به "شرکت ملی امور مالی فیلم").  
 از جمله، تهیهی شجاعان نمی‌گیرند و تالار لاکس -  
 دیل.  
 ۱۹۵۴ استعفا از "اداره مرکزی اطلاعات"، عضویت در  
 "کمیتهی فیلم اسکاتلند"، نوشتن داستان اولیهی  
 گشتیهای بزرگ به سوی اقیانوس (اسکار ۱۹۶۱).  
 ۱۹۵۵ تهیه و معرفی مجموعهی تلویزیونی این دنیای  
 شگفت‌انگیز برای تلویزیون اسکاتلند، که ده سال  
 پخش می‌شد.

گربرسن سخنرانیها و نوشته‌های بسیار دربارهی سینما دارد.  
 از جمله سخنرانیهایی در کانادا به سال ۱۹۶۹. مجموعهی  
 مقاله‌های او به نام "گربرسن دربارهی سینمای مستند" به  
 ویراستاری ه. فورسایت هاردی، نخستین بار در ۱۹۴۶ چاپ  
 شد، و در ۱۹۶۶ با تجدید نظرهایی (توسط انتشاراتی "فابریک"

گردآورنده : جان گریسن ، بهیاری بازیل رایت  
مدت : ۳۱ دقیقه  
نمایش در چهل و دومین برنامه‌ی کانون فیلم لندن ، ۱۶ نوامبر ۱۹۳۰  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

روستا به‌شهر نزدیک می‌شود (۱۹۳۱)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : بازیل رایت  
فیلمبرداران : جیمز برگر ، بازیل رایت  
مدت : ۱۸ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

سایه‌ی روی گوه (۱۹۳۱)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : آرتور التون  
فیلمبردار : جک میلر  
مدت : ۱۵ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

سرچشمه (۱۹۳۱)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : آرتور التون  
فیلمبردار : جک میلر  
گوینده : اندرو نیوکاتن

مدت : ۱۸ دقیقه  
نسخه‌ای از این فیلم در انگلیس موجود نیست .  
بریتانیای صنعتی (۲ - ۱۹۳۱)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده/تدوینگر : جان گریسن با همکاری ادگار انستی  
کارگردان/فیلمبردار : رابرت فلاهرتی  
مدت : ۲۲ دقیقه  
پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

شاه‌گنده (۱۹۳۲) (عنوان اولیه : الوار ، با نوار صدای جدید)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان/تدوینگر : بازیل رایت  
مدت : ۱۹ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

نسل جدید (۱۹۳۲)

محصول : "نیو ارا فیلمز"  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان/تدوینگر : استوارت لگ  
فیلمبردار : جرال دکیز  
مدت : ۲۵ دقیقه  
نمایش در شصت و یکمین برنامه‌ی کانون فیلم لندن ، ۱۲ فوریه‌ی ۱۹۳۳  
مدت : ۲۵ دقیقه  
نسخه‌ای از این فیلم در انگلیس موجود نیست .

ایر/تور جدید (۱۹۳۲)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری پست  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان : استوارت لک  
فیلمبردار : جerald گیبز  
مدت : ۱۰ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

بر فراز تپه و ماهور (۱۹۳۲)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان/فیلمبردار : بازیل رایت  
گوینده : اندرو بیوکان  
مدت : ۱۷ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

صدای دنیا (۱۹۳۲)

محصول : "نیو آرا فیلمز" برای "کمپانی گراموفن" لندن  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان : آرتور التون  
فیلمبردار : جرج نابل  
مدت : (تقریباً) ۳۰ دقیقه  
نمایش در شصت و سومین برنامه‌ی کانون فیلم لندن، ۲۰ آوریل ۱۹۳۳  
نسخه‌ای از این فیلم در انگلیس موجود نیست.

موتور هواپیما (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان/نویسنده : آرتور التون  
فیلمبردار : جرج نابل  
تدوینگر : آرتور التون  
مدت : ۵۵ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

حمل بار از جاماییگا (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان/فیلمبردار : بازیل رایت  
مدت : ۱۱ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

ظهور شماره گیر (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان : استوارت لک  
فیلمبردار : جerald گیبز  
مدت : ۱۵ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

روستای اسکیمویی (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری برای وزارت دریایی  
تهیه کننده : جان گریسن

کارگردان : ادگار انستی

گشتی به مقصد جنوب (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری برای "ارینت لاین"  
تهیه کننده : جان گریسون  
کارگردان / فیلمبردار : بازیل رایت  
مدت : ۴۴ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است .

پس این است لندن (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری برای "شرکت فیلم استراند" برای "تراول آسوسیه شن"  
تهیه کننده : جان گریسون  
کارگردان : ماریون گریسون  
فیلمبردار : و. شنتون  
موسیقی : ج. فولدر  
مدت : ۲۰ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (تالار ملی فیلم - لندن) موجود است

کارکنان تلگن (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه کننده : جان گریسون  
کارگردان : استوارت لک  
فیلمبردار : جرال د گیبر  
مدت : ۲۵ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است .

آبهای گشفت نشده (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری برای وزارت دریانوردی  
تهیه کننده : جان گریسون  
کارگردان / فیلمبردار :  
تدوینگر : ادگار انستی

آسیاب بادی در باربادوس (۱۹۳۳)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه کننده : جان گریسون  
کارگردان / فیلمبردار : بازیل رایت  
ناظر صدارت : کاوالکانتی  
صدابردار : T. I. پاؤلی  
مدت : (تقریباً) ۹ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است .

بی. بی. سی. : درویت ویچ (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم وزارت پست برای بی. بی. سی.  
تهیه کننده : جان گریسون  
کارگردانان : ادگار انستی ، هری وات  
فیلمبردار : ادگار انستی  
گوینده : S. A. هیبرد  
صدابردار : T. I. پاؤلی  
مدت : ۱۶ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است .

قایق ماهیگیری گرانتن (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده/فیلمبردار : جان گریسن  
تدوینگر : ادگار انستی  
مدت : ۱۱ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

پت و پات (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : گاوالتانتی  
دستیاران کارگردان : بازیل رایت ، استوارت لگ  
فیلمبردار : جان تیلور  
صحنه‌آرایی : همفری جنینگز  
موسیقی : والتر لی  
صدابردار : جان کاکس  
شهروندان خوب : ج. م. ریز (آقای پت) ، مارجری فون (خانم پت) ،  
جون گادفری (پالسی پت) ، بروس وینستون (قاضی) .  
شهروندان بد : اریک هادسن (آقای پات) ، باربارا نیکسون (خانم  
پات) ، جک اسکات (دزد) ، والسکا گیت (کلفت) .  
مدت : ۳۳ دقیقه  
پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

سرعت پست (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
تدوینگر : همفری جنینگز

مدت

: ۳۳ دقیقه

نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

پست ساعت شش و نیم (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردانان : ادگار انستی ، هری وات  
فیلمبردار : ج. د. دیویدسن  
صدابردار : ج. کاکس  
مدت : ۱۶ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

ترانه‌ی سیلان (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم وزارت پست برای دفتر بازاریابی چای سیلان  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان/تدوینگر/فیلمبردار : بازیل رایت  
دستیار کارگردان : جان تیلور  
فیلمنامه : جان گریسن ، بازیل رایت و دیگران ، جزا " براساس  
کتابی درباره‌ی سیلان نوشته‌ی سیاحی به نام رابرت ناکس  
در ۱۶۸۰  
گوینده : لایونل ونت  
موسیقی : (تصنیف و رهبری) والتر لی  
ناظر امور صدابرداری : گاوالتانتی  
صدابردار : T. I. پاؤلسی  
مدت : ۴۰ دقیقه  
پخش‌کنندگان : انستیتو فیلم بریتانیا / بایگانی مرکزی فیلم

بهار با انگلستان می‌آید (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری برای وزارت کشاورزی  
تهیه‌کننده : جان گریسن با همکاری آ. و. کمپل  
کارگردان : دانا لد تیلور  
فیلمبردار : ف. ه. جونز  
موسیقی : ج. فولدرز  
مدت : ۱۲ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

بهار در مزرعه (۱۹۳۴)

محصول : "نیو آرا" / واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : اولین اسپایس  
فیلمبردار : I. T. جیکینز  
مدت : ۹ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

پیش‌بینی وضع هوا (۱۹۳۴)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : اولین اسپایس  
فیلمبردار : جرج نابل  
ناظر صدا برداری : کاوالکانتی  
مدت : ۲۰ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

۴۸

بی. بی. سی. : صدای بریتانیا (۱۹۳۵)

محصول : واحد فیلم وزارت پست برای بی. بی. سی. (با همکاری مهندسان بی. بی. سی.)  
تهیه‌کنندگان : جان گریسن، استوارت لگ  
کارگردان/نویسنده :  
تدوینگر : استوارت لگ و دیگران  
فیلمبرداری : جرج نابل، ج. د. دیویدسن، و. شنتون  
موسیقی : با اجرای ادوین بولت و ارکستر سمفونیک بی. بی. سی. هنری  
هال و ارکستر رقص بی. بی. سی.  
صدابردار : T. I. پاؤلی  
مدت : ۵۶ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

سینه‌ی کار (۱۹۳۵)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان/نویسنده : کاوالکانتی  
شعر : و. ه. آؤدن، مونتگیو اسلیتر  
تدوینگر : ویلیام کلدستریم  
موسیقی : بنجامین بریتن  
نظارت صدا برداری : کاوالکانتی، استوارت لگ، بنجامین بریتن  
صدابردار : T. I. پاؤلی  
مدت : ۱۰ دقیقه  
پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

آشنایی با شماره‌گیر (۱۹۳۵)

محصول : واحد فیلم وزارت پست

تهیه‌کننده : جان گریسن  
 کارگردان : استوارت لگ  
 فیلمبردار : جرالد گیبز  
 مدت : ۶ دقیقه  
 نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

#### پست شبانه (۱۹۳۶)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
 تهیه‌کننده : جان گریسن  
 کارگردانان : هری وات ، بازیل رایت  
 فیلمنامه : جان گریسن ، بازیل رایت ، هری وات  
 شعر : و. ه. آژدن  
 فیلمبرداران : هنری فولی ، جانا جونز  
 تدوینگران : بازیل رایت ، ر. ک. مک ناوتن  
 موسیقی : بنجامین بریتن  
 نظارت صداپردازی : کاوالکانتی  
 صداپرداز : آ. ا. پاؤلی  
 مدت : ۲۵ دقیقه  
 پخش‌کننده : بایگانی مرکزی فیلم

#### پس‌انداز بیل بلوئث (۱۹۳۶)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
 تهیه‌کننده : جان گریسن  
 مباشر تهیه : کاوالکانتی  
 کارگردان/نویسنده : هری وات  
 فیلمبردار : س. آ. نیونز ، جانا جونز  
 موسیقی : بنجامین بریتن  
 مدت : ۲۵ دقیقه

پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا  
 علامت تجاری (۱۹۳۶)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
 تهیه‌کننده : جان گریسن  
 کارگردان : لن لای  
 تدوینگر موسیقی : جگ الیت  
 موسیقی : با اجرای گروه "لکوئونا"  
 مدت : ۵ دقیقه  
 پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

#### تقریم سال (۱۹۳۷)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
 تهیه‌کننده : جان گریسن  
 کارگردان : اولین اسپایس  
 فیلمبرداران : جانا جونز ، هنری فولی  
 موسیقی : بنجامین بریتن  
 صداپرداز : ا. ک. وبستر  
 مدت : ۱۷ دقیقه  
 نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

#### بچه‌ها در مدرسه (۱۹۳۷)

محصول : "واحد فیلم رالیست" برای شرکت گاز تجاری بریتانیا  
 تهیه‌کنندگان : جان گریسن ، بازیل رایت  
 کارگردان : بازیل رایت  
 گوینده : ه. ویلسن هریس  
 فیلمبردار : ا. آ. جیکینز

مدت : ۲۰ دقیقه  
پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا (برای موارد محدود)

چهار مانع (۱۹۳۷)

محصول : واحد فیلم وزارت پست برای "پرو تلفن" (زوریخ)  
تهیه کنندگان : جان گریسن ، هری وات  
کارگردان : کاوالکانتی  
فیلمبردار : جان تیلور  
مدت : ۸ دقیقه  
نسخه‌ای از این فیلم در انگلیس موجود نیست .

شغلی میان یک میلیون شغل (۱۹۳۷)

محصول : واحد فیلم وزارت پست با همکاری منطقه‌ی پستی لندن  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان : اولین اسپایس  
تدوینگر : نورمن مک لارن  
فیلمبردار : س. آنیونز  
موسیقی : برایان ایزدیل  
صدابردار : گ. س. دایموند  
مدت : ۴۱ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

انشعاب تلفن برای کلبه‌ی چی پروا (۱۹۳۷)

محصول : واحد فیلم وزارت پست و "پرو تلفن" (زوریخ)  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان : کاوالکانتی  
فیلمبردار : جان تیلور

موسیقی : موریس ژوبر  
مدت : ۱۰ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

خطر دود (۱۹۳۷)

محصول : "واحد فیلم رآلیست" برای شرکت گاز تجاری بریتانیا  
تهیه کنندگان : جان گریسن ، بازیل رایت  
کارگردان : جان تیلور  
گوینده : پروفیسور ج. ب. س. هالدین  
مدت : ۱۴ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

مادر دودنیا زندگی می‌کنیم (۱۹۳۷)

محصول : واحد فیلم وزارت پست و "پرو تلفن" (زوریخ)  
تهیه کننده : جان گریسن  
کارگردان : کاوالکانتی  
گفتار و فیلمنامه : ج. ب. پرستلی  
فیلمبرداری : جان تیلور  
تدوینگر : ر. ک. مک ناؤتن  
موسیقی : موریس ژوبر  
صدابردار : ا. ک. وبستر  
مدت : ۱۵ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

سیمای اسکاتلند (۱۹۳۸)

محصول : "واحد فیلم رآلیست" برای "کمیته‌ی فیلم اسکاتلند"  
تهیه کننده : جان گریسن

کارگردان : بازیل رایت  
فیلمبردار : ا.آ. جیکینز  
موسیقی : والتر لی  
صدا بردار : و.ف. الیوت  
مدت : ۲۵ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

لندن (۱۹۳۹)

مخصول : "واحد فیلم رالیست" برای شرکت گاز تجاری بریتانیا  
تهیه‌کنندگان : جان گریسن ، بازیل رایت  
کارگردان : جان تیلور (به‌دست‌یاری فیلیپ لیکاک)  
فیلمنامه : جان تیلور  
شعر : و.ه. آوُدن  
فیلمبردار : ا.آ. جیکینز  
تدوینگر : آلن گورلی  
گوینده : هاوارد مارشال  
صدا بردار : ه.گ. هالستد  
مدت : ۲۴ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است.

انسان آفریقایی (۱۹۵۳)

مخصول : "گروه سه"  
تهیه‌کننده : جان گریسن  
کارگردان : سیرل فرانکل  
فیلمنامه : مونتگیو اسلپتر  
گوینده : گوردن هیث  
فیلمبرداری : دنی دنهام  
رنگ : فرانیا کالر ۶

تدوینگر : آلون بیلی  
موسیقی : مالکم آرنولد  
صدا : جان میچل  
فردریک بیچورندا (جاناثان) ، ویولت موکابوره‌زا (ویولت) ، ماتایو بوک ویرا ("سرایز")  
مدت : ۴۴ دقیقه  
پخش‌کننده : ریجنت

گریسن در مقام مدیر تولید ۷ (اکثرا "فیلمهای داستانی")

فیلمهای "گروه سه"

۱۹۵۱ تعویق حکم ، براندی برای کشیش  
۱۹۵۲ شجاعان نمی‌گیرند ، تالار لاکس دیل ، پیشگو ، آقایان لطفاً " صبر کنید ، آدم دو بار جوان است .  
۱۹۵۳ انسان آفریقایی (فیلم مستندی که گریسن تهیه‌کننده‌ی آن بود)  
۱۹۵۴ دستور دستور است  
گریسن علاقه‌ی خاصی به‌تهیه‌ی شجاعان نمی‌گیرند داشت ، و در جریان ساختن فیلم فعالیت بسیار کرد .

شجاعان نمی‌گیرند (۱۹۵۲)

مخصول : "گروه سه"  
مدیر تولید : جان گریسن  
مباشر تهیه : ایزوبل پارکپتر

Ferraniacolor ، نوعی فیلم رنگی شبیه آکفا کالر که از سال ۱۹۵۳ در ایتالیا به‌بازار آمد - م .

7) executive producer

|                 |                                                       |
|-----------------|-------------------------------------------------------|
| محصول           | : "تمپلار فیلم استودیوز" برای "کمیته‌ی فیلم اسکاتلند" |
| کارگردان        | : هیلاری هریس، براساس طرح قصه‌ای از جان گریسن         |
| نویسنده‌ی گفتار | : کلیفورد هنلی                                        |
| گوینده          | : برایدن مرداک                                        |
| فیلمبردار       | : هیلاری هریس                                         |
| نقاشی متحرک     | : جیمز مکاولی                                         |
| رنگ             | : ایستمن                                              |
| تدوینگر         | : هیلاری هریس                                         |
| مدت             | : ۲۹ دقیقه                                            |
| پخش تجاری       | : رانک                                                |
| پخش غیر تجاری   | : اداره‌ی مرکزی اطلاعات                               |

قلب اسکاتلند (۲- ۱۹۶۱)

|               |                                                     |
|---------------|-----------------------------------------------------|
| محصول         | : "تمپلار فیلم استودیوز" برای کمیته‌ی فیلم اسکاتلند |
| تهیه‌کننده    | : آ. ریدل بلک                                       |
| کارگردان      | : لارنس هنس، براساس قصه‌ای از جان گریسن             |
| فیلمبردار     | : ادوارد مک کانل                                    |
| رنگ           | : ایستمن                                            |
| موسیقی        | : فرانک اسپدینگ                                     |
| صدا           | : جان آرموند                                        |
| گوینده        | : برایدن مرداک                                      |
| مدت           | : ۲۵ دقیقه                                          |
| پخش تجاری     | : متروگلدوین مایر                                   |
| پخش غیر تجاری | : بایگانی مرکز فیلم                                 |

|                  |                   |
|------------------|-------------------|
| کنترل تهیه       | : جان باکستر      |
| کارگردان         | : فیلیپ لیکاک     |
| دستیار کارگردان  | : دنیس جانسون     |
| فیلمنامه‌ی اولیه | : مونتاگيو اسلیتر |
| گفتگوهای افزوده  | : لیندسی گالوی    |
| مدیر فیلمبرداری  | : آرتور گرانت     |
| فیلمبردار        | : کن هاجز         |
| تدوینگر          | : جان ترامپر      |
| صحنه‌آرایی       | : مایکل استرینگر  |
| صدابردار         | : لن پیچ          |

جان گرسن (جان گامرون)، مک بیوکانن (مارگارت ویسهارت)، جان ری (دانالد اسلوئن)، فولتن مککی (دن ویسهارت)، اندرو کر (چارلی راس)، وندی نوئل (جین ناکس)، راسل واترز (هیویی ایتکین)، جیمیسون کلارک (دکتر اندرو کر)، اریک وودبرن (راب الیوت)، آرچی دانکن (والتر هاردی)، جک استوارت (ویلی دانکن)، آن بوچارت (بیدی راس)، مک پیکتون (جین ناکس)، جاک مککی (جاک وودز)، جین اندرسن (خانم اسلوئن)، جان سینگر (تام استوارت)، کریس پیچ (جرج)، کلتی مک لیود (خانم دانکن)، هال آرموند (سندی مکنزی)، گاتری میسون (جیمی ناکس)، هاوارد کانل (فرستاده‌ی هیویی)، راسل هانتز (گروهان پلیس)، سام کید (باربر).

مدت : ۹۰ دقیقه

پخش‌کننده : ای. بی. اف. دی.

فیلمبرداری در "ساوت هال استودیوز"، و در مکانهای واقعی در اسکاتلند.  
فیلم انتخاب شده برای برنامه‌ی گشایش ششمین جشنواره‌ی فیلم ادینبورو، ۱۹۵۲.

فیلمهایی براساس داستانهای گریسن

گشیهای بزرگ به‌سوی اقیانوس (۱۹۵۹)

## شرح حال همکاران گریسن

### سرآرتور التون

در ۱۹۰۶ متولد شده است. پس از تحصیل در مارلبورو و کمبریج، در ۱۹۲۷ به‌دایره‌ی فیلم‌نامه‌نویسی استودیو "گینزبرو" پیوست، و به‌کارهای نسخه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی پرداخت. سال ۱۹۲۹ به‌واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری رفت و زیر نظر جان گریسن فیلم‌های سایه‌ی روی گوه و سرچشمه (۱۹۳۱)، صدای دنیا (۱۹۳۲) برای "هیز مسترز وویس" و موتور هواپیما (۱۹۳۳) را ساخت. سال ۱۹۳۴ به‌تهیه‌ی فیلم‌های مستند برای وزارت کار پرداخت و کارگران و مشاغل (۱۹۳۵) را کارگردانی کرد؛ فیلم‌هایی هم برای شرکت گاز تجاری بریتانیا ساخت، از جمله مسائل مسکن (۱۹۳۵)، با همکاری ادگار انستی، و مردان پشت‌گتورها (۱۹۳۵).

سال ۱۹۳۶ پس از استعفای ادگار انستی از مقام ریاست واحد فیلم کمپانی شل، جایگزین او شد، و تعداد زیادی فیلم تهیه کرد، از جمله انتقال برق. سال ۱۹۳۷ به‌اتفاق جان گریسن و بازیل رایت "مرکز فیلم" را تأسیس کرد. در اوایل ۱۹۴۱ در بخش فیلم وزارت اطلاعات، زیر نظارت جم بدینگتن، سرپرستی تولید فیلم را بر عهده گرفت، و سال ۱۹۴۴ به‌ریاست مؤسسه‌ی فیلم‌های علمی گمارده شد. سال ۱۹۴۶ مشاور سینمایی دولت دانمارک، و در ۱۹۴۷ از سوی وزارت خارجه‌ی انگلیس مشاور سینمایی "کمیسیون کنترل آلمان" شد. سال ۱۹۴۸ به‌انگلیس برگشت و به‌شغل سابق خود در کمپانی شل (مشاور سینمایی) پرداخت. در سالهای ۹ - ۱۹۴۸ رئیس انستیتو فیلم بریتانیا بود. در ۱۹۵۱ با همکاری دیگران کتاب "تولید فیلم در شش کشور" را برای یونسکو نوشت، در سالهای ۶۰ - ۱۹۵۷ ریاست "سنترال فیلمز" (وابسته به

1) Marlborough



کمپانی شل) را برعهده داشت و سپس ریاست مرکز فیلم بین‌المللی را برعهده گرفت.

#### ادگار انستی

متولد واتفورد<sup>۲</sup>، ۱۹۰۷. سال ۱۹۳۰ از اداره‌ی تحقیقات علمی و صنعتی استعفا کرد و در واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری به‌جان گریسن پیوست و فیلمهای آبهای گشفت‌نشده، روستای اسکیمویی (۱۹۳۳)، و قایق ماهیگیری گرانتن (۱۹۳۴) را کارگردانی کرد، سپس در واحد فیلم وزارت پست ساعت شش و نیم (۱۹۳۴) را با هری وات ساخت. در سالهای ۵-۱۹۳۴ واحد فیلم کمپانی شل را ایجاد کرد و چند فیلم مستند برای شرکت گاز تجارتی بریتانیا کارگردانی کرد: ساعت شام و مسائل مسکن (۱۹۳۵) با آرتور التون، و غذای کافی (۱۹۳۶). او تا سال ۱۹۳۸ مدیر تولید مجموعه فیلمهای خبری گذر زمان ((در لندن)) بود، و مدتی هم در نیویورک در این مجموعه کار کرد. سال ۱۹۴۰ به‌شورای کارگردانان "مرکز فیلم" پیوست و از طریق این مرکز مسئولیت تهیه فیلمهای واحد فیلم کمپانی شل و مشاورت حامیان تولید فیلمهای مستند را برعهده داشت. طی سالهای جنگ دوم فیلمهای مستند بسیاری برای وزارت اطلاعات و سازمانهای دیگر ساخت، و پس از جنگ هم به عنوان عضو "شورای فیلم" و از طریق "مرکز فیلم" به‌کارهایی چون گویندگی رادیو و نوشتن نقد فیلم پرداخت. در مقام ریاست بخش فیلم کمیسیون ترابری بریتانیا دایره‌ی "بریتیش ترانسپورت فیلمز" را سازماندهی کرد و مدیریت آن را برعهده گرفت، و از جمله فیلمهای سفر به بهاران (۱۹۵۷)، در فاصله‌ی مدها (۱۹۵۸)، و پایانه (۱۹۶۱) را تهیه کرد. سال ۱۹۵۶ به ریاست آکادمی فیلم بریتانیا و در ۱۹۶۱ به ریاست مؤسسه‌ی بین‌المللی فیلمهای علمی گمارده شد.

2) Watford

#### بازیل رایت

سال ۱۹۰۷ در لندن متولد شد، در شربورن<sup>۳</sup> و کرپوس کریستی<sup>۴</sup> (کمبریج) تحصیل کرد، از ۱۹۲۹ به‌بعد زیر نظر جان گریسن، ابتدا در مقام دستیار، و سپس تهیه‌کننده و کارگردان، در واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری و واحد فیلم وزارت پست کار کرده و از جمله فیلمهای زیر را ساخته است: روستا به‌شهر نزدیک می‌شود (۱۹۳۱)، بر فراز تپه و ماهور و شاه‌گنده (۱۹۳۲)، حمل بار از جامایکا، گشتی به‌سوی جنوب و آسیاب بادی در باربادوس (۱۹۳۳)، تراندی سیلان (۱۹۳۴)، و پست شبانه با هری وات (۱۹۳۶). سال ۱۹۳۷ "واحد فیلم رالیست" را ایجاد کرد و فیلمهای بچه‌ها در مدرسه (۱۹۳۷)، سیمای اسکاتلند (۱۹۳۸)، و جبران‌کمبودها (۱۹۴۲) را کارگردانی کرد. در سالهای دهه‌ی چهل در "مرکز فیلم" فعالیت داشت و به تهیه فیلمهای مستند برای وزارت اطلاعات مشغول بود، برای مجله‌ی اسپگیتور نقد فیلم می‌نوشت، و سپس در "واحد فیلم کراؤن" تهیه‌کننده‌ی فیلمهای زیر بود: چنین بود ژاپن، مبارزه‌ی بی‌امان و رودزبای جنوبی (۱۹۴۵). طی سالهای جنگ مدتی در کانادا مشاور امور فنی و طرح‌ریزی سیاستهای اطلاعاتی بود، و پس از جنگ زیر نظارت جان گریسن و سر جولین هاکسلی در یونسکو به‌کار پرداخت. سال ۱۹۴۶ سازمان "اینترنشنال رالیست" را تأسیس کرد و تا ۱۹۴۹ به‌تهیه فیلمهای مستند مشغول بود، از جمله کارگردانی فیلمی به‌نام برنارد مایلز درباره‌ی سگهای شکاری در ۱۹۴۸. از آن پس فیلم آبهای آمازون (۱۹۵۱) را برای شرکت "اداره‌ی بندر لندن" در فستیوال بریتانیا ۵ کارگردانی کرده، و دنیای بی‌پایان (۱۹۵۳) را با همکاری پل روتا ساخته است، همچنین در ۱۹۵۴ فیلم نقاشیهای لئوناردو داونچی را تهیه کرده و فیلم شیشه‌ی رنگی در فیرفورد (۱۹۵۶) را برای "شورای هنرها" کارگردانی است. پس از فیلمهایی که درباره‌ی یونان ساخت و جوایزی هم به خاطر آنها برد - سرزمین جاودان (۱۹۵۸) و پیگروه یونانی - فیلمی به‌نام

3) Sherborne  
4) Corpus Christi  
5) Festival of Britain

مگانی برای طلا (۱۹۶۰) را به سفارش شرکت معظم زرگران ساخت. او در دانشکده‌های سینمایی تدریس کرده و کتابی هم به نام "استفاده از فیلم" دارد.

## پل روتا

سال ۱۹۰۷ در لندن متولد شد، در "مدرسه‌ی هنرهای زیبای اسلید" تحصیل کرده، و پیش از همکاری با واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری به کارهای طراحی، نقاشی و نقد نقاشی، اشتغال داشته است. در سالهای دهه‌ی سی تعدادی فیلم مستند برای سازمانهای صنعتی ساخته است، از جمله تماس (۱۹۳۳) برای "شل-مکس" و "بی.بی."، مد بالنده (۱۹۳۴) با حمایت مالی "راه آهن جنوب" برای "سازمان فیلمهای آموزشی گومون بریتانیا"، کارخانه‌ی گشتی‌سازی (۱۹۳۵) با حمایت مالی شرکت "ارینت لاین" و "ویکرز آرمسترانگ"، و سیمای بریتانیا (۱۹۳۵). در سالهای ۸ - ۱۹۳۶ رئیس تولید "شرکت فیلم استراند" بود و سپس فیلمهایی را برای "واحد فیلم رآلیست" تهیه کرد، و ملکه چهارم (۴۰ - ۱۹۳۹) را برای "تاپیز" کارگردانی کرد. سال ۱۹۴۱ "پل روتا پروداکشنز" را تأسیس کرد و فیلمهای بیشتری در این شرکت زیر نظر او ساخته شد، و خود او فیلم دنیای پربرکت (۱۹۴۳) را برای وزارت اطلاعات کارگردانی کرد. فیلمهای جنگ تمام عیار در بریتانیا (۱۹۴۵)، سرزمین موعود (۱۹۴۶)، و دنیا غنی است (۱۹۴۷) را برای "فیلمز آوفکت" (یکی از شعبه‌های "پل روتا پروداکشنز") به سفارش اداره‌ی مرکزی اطلاعات، و شهری سخن می‌گوید (۱۹۴۷) را برای شرکت منچستر سیتی تهیه و کارگردانی کرد. سال ۱۹۵۰ به ساختن فیلمهای سینمایی روی آورد و جایی برای آرامش نیست (ترکیبی از کار مستند و داستانی) را برای "کالین لسلی پروداکشنز" کارگردانی کرد. سپس در ۱۹۵۳ به اتفاق بازیل رایت دنیای بی‌پایان را برای یونسکو ساخت. و ریاست واحد مستندسازی تلویزیون بی‌بی‌سی را برعهده گرفت. سال ۱۹۵۷ فیلم سینمایی موش و گربه را برای "انویل فیلمز" نوشت، تهیه و کارگردانی کرد، و به ریاست آکادمی فیلم بریتانیا گمارده شد. سال

۱۹۵۹ مهد نیوگ را درباره‌ی "تآثرابی" ساخت، و از آن پس چند فیلم سینمایی در آلمان و هلند کارگردانی کرده است: زندگی آدولف هیتلر (۱۹۶۱) و تهاجم خاموش (۱۹۶۲). او نوشته‌های بسیار درباره‌ی سینما دارد، از جمله کتابهای "سینما تا امروز"، "سلولویید"، "رژه‌ی فیلمها"، "سینمای امروز"، "سینمای مستند" و "روتا درباره‌ی سینما". یک گزارش جامع نیز درباره‌ی جنبش مستند بریتانیا در دست نوشتن دارد که نوعی اتوبیوگرافی است.

## آلبرتو کاولکانتی

سال ۱۸۹۷ در ریودوژانیرو (برزیل) متولد شد، در دانشکده‌ی هنرهای زیبای ژنو تحصیل کرد و در رشته‌ی معماری فارغ‌التحصیل شد و در مقام طراح صحنه به کار سینما پرداخت. در پاریس تعدادی فیلم تهیه و کارگردانی کرد، از جمله فقط ساعتها (۱۹۲۶)، و در بندرگاه (۱۹۲۸). از سال ۱۹۳۴ در واحد فیلم وزارت پست و بعد در واحد فیلم کراؤن به همکاری جان کریسن پیوست و فیلمهای مستند بیشتری را تدوین، تهیه و کارگردانی کرد. معروفترین فیلمهای او در مقام کارگردان عبارتند از: پت و پات و روز باشکوه ششم ژوئن (۱۹۳۴)، سینمای کار (۱۹۳۵) و پیغام از ژنو (۱۹۳۶)، انشعاب تلفن به گلیبه‌ی چی‌یو، چه کسی به سوییس نامه می‌نویسد؟ و ما در دو دنیا زندگی می‌کنیم (۱۹۳۷)، جنبش همگانی (۱۹۳۸)، و فصلی از کلی دردسر (۱۹۳۸). سال ۱۹۴۰ در مقام کارگردان و مباشر تهیه در "ایلینگ استودیوز" به کار پرداخت و فیلم مستند بلند سزار زرد (۱۹۴۱)، و فیلمهای سینمایی امروز خوش گذشت (۱۹۴۳) و چارلی شامپاین (۱۹۴۴) را کارگردانی کرد و فیلم دیگری به نام مردگان شب (۱۹۴۵) را با همکاری دیگران ساخت. پس از ترک "ایلینگ" فیلمهای نیکلاس نیکلسن (۱۹۴۷)، مرا به فرار واداشتند (۱۹۴۷)، مورد توجه متخلفین (۱۹۴۸) و اولین جنتلمن (۱۹۴۹) را ساخت. سال ۱۹۵۰ به برزیل برگشت تا یک سری فیلمهای مستند تهیه کند، و از آن پس

(۷) Abbey Theatre، تالار معروف تآثر در دوبلین (ایرلند) که سال ۱۹۰۴ گشایش یافته است - م.

به‌ساختن فیلم در اروپا و تدریس در آمریکا اشتغال داشته است. مجموعه‌ی مقاله‌های او تحت عنوان "سینماواقعیّت" چاپ شده است.

#### استوارت لگ

سال ۱۹۰۷ در لندن متولد شد و در کالج مارلبرو و کالج سنت جان (کمبریج) تحصیل کرد. کار فیلم را از ۱۹۳۱ در مقام کارگردان و تدوینگر در سازمانهای فیلمهای آموزشی بریتانیا شروع کرد و سپس تا سال ۱۹۳۷ با واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری و واحد فیلم وزارت پست همکاری کرد. طی این مدت فیلمهای زیر را کارگردانی کرده است: نسل جدید و اپراتور جدید (۱۹۳۲)، کارگنان تلغن (۳ - ۱۹۳۲)، گشتی تعمیر کابل و ظهور شماره‌گیر (۱۹۳۳)، تسخیر فضا و بی‌بی‌سی: صدای بریتانیا (۱۹۳۵)، و جاده‌ها (۱۹۳۷) را با همکاری دیگران کارگردانی کرد. پس از آن در "مرکز فیلم" به‌کار پرداخت و مدتی هم در مجله‌ی ورلد فیلم نیوز مشغول شد و کتاب جنجالی "سرمایه‌ی پشت پرده" را نوشت. در سال ۱۹۳۷ مدیر تولید "شرکت فیلم استراند" بود. بعد به‌اتفاق جان گریسن در مقام ناظر تهیه‌کننده برای "سازمان ملی فیلم کانادا" کار کرد، و به‌خصوص طی سالهای جنگ در مجموعه‌ی دنیای پرتحرک همکاری داشت. پس از مدتی کار در نیویورک، به‌انگلستان برگشت و به واحد فیلم کراؤن پیوست. سال ۱۹۵۰ از آنجا به‌مرکز بین‌المللی فیلم رفت و به‌ساختن فیلمهایی با مضامین بین‌المللی برای کمپانی شل و سایر سازمانها و شرکتها پرداخت (از جمله دنیای رقیب و سرود ابرها). از آن پس در مقام تهیه‌کننده‌ی مهمان ۹ برای واحد فیلم کامنولت در استرالیا کار کرده و مدیریت مرکز بین‌المللی فیلم را داشته است. در حال حاضر (۱۹۷۲) در خانه‌اش واقع در ویلتشیر ۱۰ مشغول نویسندگی است.

8) chief producer

9) guest producer

10) Wiltshire

#### هری وات

سال ۱۹۰۶ در ادینبورو متولد شد. در دانشگاه ادینبورو تحصیل کرد و سال ۱۹۳۱ به‌واحد فیلم دفتر بازاریابی امپراتوری پیوست. سپس در واحد فیلم وزارت پست به‌نوشتن و کارگردانی فیلمهای مستند پرداخت. از جمله یک سری از موضوعهای مجموعه‌ی "گذر زمان". تعدادی از فیلمهای او عبارتند از: پست ساعت شش و نیم (۱۹۳۴) با همکاری ادگار انستی، بی‌بی‌سی: درویت ویچ (۱۹۳۴)، پست شبانه (۱۹۳۶) با همکاری بازیل رایت، پس‌انداز بیل بلونت، مردان آلپ و اداره‌ی توزیع (۱۹۳۶)، چهار مانع (۱۹۳۷)، پول کلان، دریای شمال و تندرستی در صنایع (۱۹۳۸)، نخستین روزها (۱۹۳۹) با همکاری جیننگز و جکسون، بریتانیا زیر حمله‌ی دشمن، لندن تاب می‌آورد با همکاری جیننگز، اسگادران ۹۹۲ و دوور - خط‌اول جبهه (۱۹۴۰). از آغاز جنگ در ساختن فیلمهای تبلیغاتی با وزارت اطلاعات، در مقام مباشر تهیه‌کننده در واحد فیلم کراؤن، و با واحد فیلم ارتش همکاری کرد. از جمله فیلمهای مستندی که در این مدت کارگردانی کرده است می‌توان داستان یک بخشنامه‌ی هوایی (۱۹۴۰)، گریسمس در زیر آتش دشمن و هدف آتش (۱۹۴۱)، و بیست و یک مایل (۱۹۴۲) را نام برد. سال ۱۹۴۲ به "ایلینگ استودیوز" پیوست و در آنجا فیلمنامه‌ی یک فیلم داستانی مستندگونه به‌نام نه نفر را نوشت و آن را کارگردانی کرد، و سپس فیلم سینمایی سه ویولن زن (۱۹۴۴) را ساخت و فیلمنامه‌ی برای آنان که در خطرند (۱۹۴۴) را نوشت. از ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۸ دو فیلم دیگر در استرالیا ساخت: گلزاران و دیوار دفاعی یوریکا (۸-۱۹۴۶)، و سپس در آفریقا فیلم آنجا که لا‌شخورها هم پرواز نمی‌کنند (۱۹۵۱) را نوشت و کارگردانی کرد، و غروب زنگبار (۱۹۵۳) را ساخت. سال ۱۹۵۵ در مقام تهیه‌کننده در شبکه‌ی تلویزیونی گرانا‌دا به‌کار پرداخت، اما سال بعد استعفا داد تا باز به‌عنوان کارگردان در "ایلینگ" کار کند، و در آنجا بود که محاصره‌ی پهنچگوت (۱۹۵۹) را نوشت و کارگردانی کرد. از آن پس، دوباره برای گرانا‌دا کار کرده و فیلم مستندی به‌نام مردم ماریا را دوست دارند (۱۹۵۸) برای یونسکو ساخته است.

11) associate producer

## ۲: همفري جنينگز

او يکي از معدود کسانى بود، و هست، که احساس مى‌کنند در اين دنياى بلازده ديگر فرصت چندانى نداريم، ديگر تمامى ايديت را در برابر نداريم، و اگر مى‌خواهيم با مردم ارتباط برقرار کنيم بايد هرچه زودتر دست به‌کار شويم - نيکول ودره ۱

### پسزمينه فکرى جنينگز

"پيش منحصر به‌فرد" (گريسن)، "تابغه" (بازيل رايت)، اصالتى خيره کننده" (گوين لمبرت)، "بى‌همتا و بى‌نظير" (ايان دال ريميل)، "تنها شاعر واقعى‌اى که سينماى انگليس تاکنون عرضه کرده است" (ليندسى اندرسن)، اينها عبارتهايى است که در نقد آثار همفري جنينگز، تنها مؤلف بى‌چون و چراى سينماى انگليس، مى‌بينيم - گرچه شهرت او حاصل چند فيلم کوتاه و تنها يک فيلم بلند است که همه مستند بوده و بيشتر آنها در سالهاى جنگ جهانى دوم ساخته شده‌اند.

جينگز را اغلب محصول جنبش مستند دهى سى انگليس، و شايد نابغه‌يى بدليل آن، برشمرده‌اند. با اين حال، جينگز تا حدى از اين جنبش دورى مى‌گزيد و اولين فيلم شخصى خود را در سال ۱۹۳۹، پس از کناره‌گيرى گريسن، ساخت. جنبش مستند، سنت و زمينه‌اى براى کار به‌جينگز داد، اما در اين مورد نمى‌توان ترديد به‌خود راه داد که استثنائى بودن فيلمهاى او، پيش

1) Nicole Védres



از هرچیز، در نتیجه‌ی پسزمینه‌ی خاص فرهنگ و اندیشه‌هایی است که او وارد سینما کرد.

جنینگز بی‌هیچ سرافکندگی، روشنفکر و هنرمند بود، و وقتی کار در رسانه‌ی مردم‌پسند سینما را شروع کرد، ملاحظات هنرمندانه و روشنفکرانه‌اش را نیز به‌همراه آورد، و این کار را، به‌قول نیکول ودره "بی‌آنکه امتیازی بدهد، و بی‌آنکه ذوق و قریحه‌ی خود را پایین بیاورد" انجام داد. شکل‌گیری فکری جنینگز تا آن حد بر فیلمهای او تاثیر دارد که برای درک آنها باید ابتدا پسزمینه‌ی وی را تشریح کرد. دوستان و منتقدانی چون کتلین رینی، جیکوب براننوسکی، چارلز مچ، جرالد ناکسن و جیمز مزالز توضیحات کامل و جالبی در این باره داده‌اند.

جنینگز که یکپا انگلیسی تمام عیار اهل سافوک<sup>۲</sup> و تحصیل‌کرده‌ی کمبریج (مدرسه‌ی پرس<sup>۳</sup> و کالج پمبروک<sup>۴</sup>) بود از اوان کودکی در فرهنگ انگلیسی غوطه خورده بود و شکسپیر، مارلو، میلتن، بلیک و کانستبل جزو "مراجع دائمی" او بوده‌اند. جنینگز در دانشگاه در رشته‌ی شعر و نمایش دوران الیزابت اول<sup>۵</sup> تخصص یافت. و پس از پایان تحصیلاتش در اوایل دهه‌ی سی روی شکسپیر و گری کار کرد، اما با گروه ادبی ای که سمتگیری علمی داشت و مجله‌ی اکسپریمنت را نشر می‌داد نیز همکاری‌هایی داشت. امپسن، ریاضیدان و شاعر و منتقد، کتلین رینی، پزشک و شاعر و منتقد، براننوسکی، ریاضیدان و منتقد، و همچنین مالکم لاووزی، جولیان تره‌ولیان، بازیل رایت، ریچار ابرهارت (و نیز همکاری از خارج کشور، مانند جویس، مایاکوفسکی، الوار، پاسترناک) از جمله دبیران و همکاران مجله بودند. آثار نیوتن، فارادی، داروین و دیگران "به‌خاطر محتوای شاعرانه‌ی آنها، یعنی قدرت فکریشان، به‌اندازه‌ی علم‌شان" مطالعه می‌شد. علاقه‌ی جنینگز به ادبیات و علم، که مکمل یکدیگر بودند، همراه با

دیدگاه‌های چهره‌ایانه‌ی رایج در محیط روشنفکری آن دوره، او را تمام عمر شیفته‌ی انقلاب صنعتی کرد. جنینگز انقلاب صنعتی را ارتباط متقابل و پیچیده‌ی علم، صنعت، ساختهای اجتماعی و ادبیات می‌شمرد. جنینگز تا زمان مرگش به سال ۱۹۵۰، روی مجموعه‌ی عظیمی از گزیده‌ی آثار نویسندگان، دانشمندان، وقایع نگاران و جز آن کار می‌کرد تا دگرگونی شیوه‌ی نگرش ما به دنیا در فاصله‌ی سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۸۶ را مصور سازد. این کتاب، که قرار بود "دوزخ" نامیده شود، پروژه به‌قصد نشان دادن تغییرات علمی و اجتماعی در ادبیات، طرح‌ریزی شده بود. "دوزخ" هرگز به پایان نرسید اما در یکی از یادداشت‌های اولیه‌ی جنینگز می‌خوانیم:

مرحله‌ی اول (۱۷۲۰ - ۱۶۶۰) دوره‌ی علم ناب، تجربه - های مستقیم و تفکر روشن فلسفی و مادیگرانه بود. اختراع هنوز تنه‌اروی روی کاغذ وجود داشت. مردم - تأثیر بر زندگی - و استثمار بی‌آیند آن، هنوز در نرسیده بود. پیشنهاد: هنگامی که بهره - برداری از این اندیشه‌های علمی و مکانیکی به وسیله‌ی سرمایه آغاز شد و بسیاری از آدمیان را دربرگرفت، آیا این دوره‌ی سرکوب بینش روشن ابتکاری در میان مردم عادی نبود؟ و در نتیجه، دوره‌ی احتمال بهره‌برداری عاطفی از آنان، مثلاً "به وسیله‌ی وسلی<sup>۶</sup>؟

چارلز مچ که با نظرات جنینگز موافق بود و پس از مرگ او روی کتاب ناتمامش کار کرد، تفسیر روشنگرانه‌ای بر این یادداشت دارد:

شاید این توضیح مفید باشد که سر کریستوفر رن و کلیسای جامع سنت پل<sup>۷</sup> برای او سخت اهمیت داشت. این بنا، با آن ابعاد و فرمهای منطقی‌اش، از دید او نماد چیزی بود که آن را "مرحله‌ی اول" می‌خواند. او می‌اندیشید در مرحله‌ی دوم، وجه

- (۶) در متن اصلی به نام کوچک این شخص اشاره نشده است. احتمالاً "منظور جان وسلی، پایه‌گذار مذهب متدیست، یا برادرش چارلز، از واعظان نامدار این مذهب است که هر دو در قرن هجدهم می‌زیستند - م.
- (۷) St. Paul's Cathedral، کلیسایی است که در سالهای ۱۷۱۰ - ۱۶۷۵ توسط کریستوفر رن ساخته شده - م.

- (۲) Suffolk، شهری است در شمال غربی لندن، در کنار دریای شمال - م.
- (۳) Perse School
- (۴) Pembroke College
- (۵) ملکه‌ی انگلستان در سالهای ۱۶۰۳ - ۱۵۵۸، که به‌عنوان علاقه‌ی بسیار داشت و هنرمندان را تشویق می‌کرد. شکسپیر نیز هم‌عصر او بوده است - م.

غیر انسانی و مکانیکی منطق علمی در جای بالاتری قرار می‌گیرد. بنایی که نمادگر این مرحله بود "پان اپتیکن"<sup>۸</sup> ساخته‌ی بنتم بود - طرحی برای یک زندان که در آن هر زندانی را می‌شد از یک نقطه‌ی مرکزی مراقبت، زیر نظر داشت. او می‌اندیشید در قرن نوزدهم بازگشتی به برخورد انسانی‌تر و عاطفی‌تر به زندگی در کار بوده‌است، گرچه زیانهای اجتماعی "صنعتی شدن" در آن زمان در اوج خود بود. خوشبینی آشفته‌ی نمایشگاه جهانی سال ۱۸۵۱ و "کریستال پالاس"<sup>۹</sup> که محل برگزاری آن بود، نماد او برای این مرحله به‌شمار می‌رفت.

جنینگر انقلاب صنعتی (یا به‌طور کلی، تمامی فرهنگ انگلیس) را از آن گذشته نمی‌پنداشت. او همواره به‌وابستگی متقابل گذشته و حال اعتقاد داشت. از دید جنینگر انگلستان با خوب و بد و زیبایی و زشتی نهانش، هم محصول و هم تبیین گذشته است. این تعهد، بویژه تا جایی که به انقلاب صنعتی مربوط می‌شد، در اواخر دهه‌ی سی او را به اشتغال به "مشاهده‌ی توده‌ها" واداشت، که هدف آن به‌شرح زیر تشریح شده است:

... تحقیق کیفی و کمی در افکار عمومی از راه مشاهده‌ی

مستقیم رفتارها در مکانهای عمومی و بالاتر از هر چیز، از راه

شنیدن مکالمات مردم ... نوعی استراق سمع سمعی و بصری

بدون نظم و ترتیب خاص.

"مشاهده‌ی توده‌ها" به‌ابتکار و مدیریت تام هریسن، مردمناس، و چارلز مچ، که کمونیست بود، عملی شد. جنینگر یقیناً "دیدگاه‌های سیاسی چپگرایانه" داشت، اما هرگز از لحاظ سیاسی کمونیست متعهدی نبود. او شیفته‌ی ماتریالیسم تخیلی مارکسیسم بود اما احساس می‌کرد که، مثلاً، "ترانه‌ی لس" از بلیک هر آنچه باید درباره‌ی مالکان و مردان حاضر در متن انقلاب صنعتی گفته شود بیان کرده و "آن را خیلی بهتر از مارکس می‌گوید".

عجیب آنکه علاقه‌ی جنینگر به "مشاهده‌ی توده‌ها" شاید تا حدی هم از

علاقه‌ی او به سوررالیسم ناشی شده باشد، زیرا این هردو به دل بستگی او به تخیل جمعی و بیان آن مربوط می‌شد. او دوست نزدیک بسیاری از سوررالیستهای فرانسوی بود. الوآر و بروتون چند تابلوی نقاشی از جنینگر را در مجموعه‌های خود داشتند و الوآر شعری درباره‌ی او نوشت. او نه تنها در برگزاری نمایشگاه سوررالیستی ۱۹۳۶ لندن فعالیت کرد بلکه تعدادی نقاشی و کولاژ هم در آن به‌نمایش گذاشت. با این حال، جنینگر در اندیشه‌های خود در زمینه‌ی تصویرپردازی مستقل بود. او در ۱۹۳۱ می‌گفت سوررالیستها از "صفات و خصوصیات احساسی موقت ناسازگاری که با الحاق اشیاء به مثابه‌ی اشیاء (همراه با پیوندهای ادبی) فراهم می‌آید" بهره‌برداری می‌کنند. او خواهان "استفاده از تکنیک به مثابه‌ی تکنیک، ایجاد جهش و تحول در موضوع، و از آنجا، قرار گرفتن موضوع در مکان مناسب، به مثابه‌ی شالوده‌ی دگرذیسی توسط رنگ و نه توسط جایگزینی ادبی" گردید، که یعنی: "ایجاد جهش و تحول در موضوع" و رهایی دریافته‌ی انسان از پیوندهای ادبی پیرامون آن ((دریافته‌ها)).

جنینگر همچنین بر اهمیت تصویر عمومی، در مقابله با تصویرهای خصوصی سوررالیستها، تأکید کرد. او از عامل صرفاً "شخصی در بیان هنری بیزار بود. همانطور که در شعر خود عبارتهایی از منابع موجود را ترجیح می‌داد، در نقاشی هم همواره از کارت پستال و عکس الهام می‌گرفت و نه از طبیعت. این مورد در فیلمهای او هم آشکار است. او در فیلمهای از ترانه‌های عامیانه، ساختمانهای آشنا، آثار ادبی مشهور، برنامه‌های رادیویی و غیره وسیعاً استفاده می‌کرد. به‌طور کلی، جنینگر تصویرهای خود را دوست می‌داشت؛ تصویرهایی که به‌قول مرالز "مشروح و مشخص و تاریخی‌اند، اما هرگز من‌دروازی نیستند". بعضی تصویرها، بارها و بارها در آثار جنینگر تکرار می‌شود: کلیسای جامع سنت پل که بسیاری از قطعه‌های "دوزخ" پیرامون آن تمرکز داشت، اسب و لکوموتیو (که هر دو به‌قول کتلین رینی، از گردونه‌ی "ورقه‌های تارو"<sup>۱۰</sup>، نماد قدرت و دستاوردهای انسان، برگرفته شده)، گاو آهن، مزرعه،

۱۰) Tarot cards یا Tarot pack، قدیمی‌ترین ورقهای بازی که تا امروز باقی مانده و در فالگیری استفاده می‌شوند. "ورقه‌های تارو" در اواخر قرن چهاردهم توسط جنگجویان صلیبی یا کولیهای کوچنده به ایتالیا آورده شدند. این ورقها از ۷۸ ورق تشکیل می‌شد که ۵۶ تای آنها

8) Panoptikon

۹) Crystal Palace، کاخی از شیشه و آهن که در هاید پارک لندن ساخته شد - م.

کارخانه، منظره‌ی صنعتی.

اندیشه‌های جنینگر در باب شعر، در یکی از اشعار دوره‌ی جنگ او به‌طرز جالبی روشن شده است.

لندن را می‌بینم

گنبد سنت پل را می‌بینم

همچو پیشانی داروین

لندن را گسترده به‌سوی شمال و شمال شرقی می‌بینم

در امتداد جاده‌های کنار بارانداز و اراضی بالون‌زده

آنجا که پره‌های سیاه زینتی آسمان دور می‌شود

و کلاه‌خودهای سفید گروه نجات در پی می‌آید...

برگهای سبز لیتکن شیر ۱۱ را می‌بینم

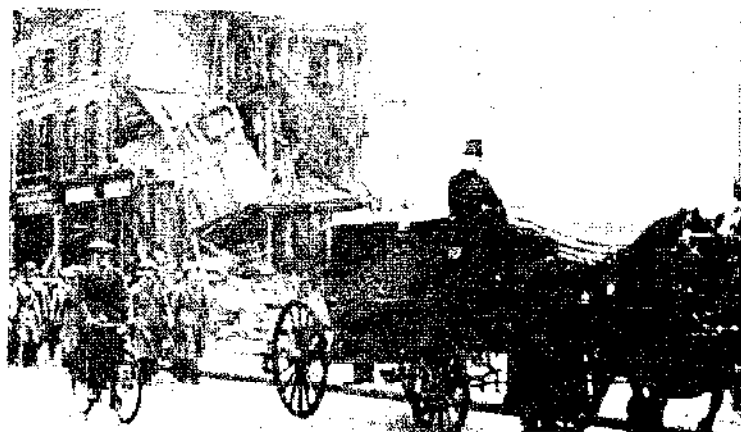
که بر بدنه‌ی خرد شده‌ی یک هواپیما

از میان لندن حمل می‌شود...

این قطعه تقریباً "تصویری از اندیشه‌های او در باب شعر است؛ استفاده از عبارتی که از پیش موجود است (آغاز شعر، از بلیک)، به‌کار بستن تصویرهای خاص، ملموس و سخت بصری (که بسیاری از آنها در فیلمهای او تکرار

"راز کوچک" نام داشت و به‌چهار دست تقسیم می‌شد، شبیه ورقهای امروزی؛ عصا یا گرز (گشنیز)، جام (دل)، شمشیر (بیک)، و ستاره‌ی پنج‌پر (خشت). هر دست از ۱۰ ورق شماره‌دار (آس تا ۱۰) چهار ورق صورت (شاه، بیبی، سرباز و گماشته) تشکیل می‌شد. بیست و دو ورق بقیه، موسوم به "راز بزرگ" یا "حکم" (یا "آنو") از ۱ تا ۲۱ شماره خورده و با تصویرهایی به‌نشانه‌ی قوانین طبعی، عناصر، فضایل و معاصی تزئین شده بودند. ورق بیست و دوم، موسوم به "بله" یا "دیوانه" (ژوکر) شماره نداشت. ورق "گردونه" (chariot) که در متن به‌آن اشاره شده، یکی از ورقهای مصور "تارو" است - م.

11) Lincolnshire



بالا: دو ورق از "ورقهای تارو" (سمت چپ: گردونه، سمت راست: خانه‌ی خدا). پایین: "آنجا که پره‌های سیاه زینتی آسمان دور می‌شود..." (شعرهایی برای جنگ).

می‌شوند)، و اخذ قدرت از کاربرد تصویرهای پیوند خورده‌ای که در واقع پیوند ناپذیرند. شاید جالب‌ترین آنها استفاده از کنایه در "گنبد سنت پل/ همچو پیشانی داروین" باشد. اگر شعر از پیشانی نیوتن سخن رانده بود، تصویر را در محفظه‌ی زمان قرار می‌داد و آن را مشخصه‌ی یک دوره‌ی خاص می‌کرد، اما مطرح کردن داروین، تصویری می‌آفریند که زمان را درمی‌گذرد و نشانه‌ی روشنگری در همه‌ی زمانه‌هاست.

یکی از مسائلی که در برخورد با جنینگر پیش می‌آید - و در فیلمهایش به حادثه‌ترین شکل بروز می‌کند - آن است که هرچند او تصویرهای عمومی را به‌کار می‌برد، این تصویرها حاوی تداعیها و تواردهایی بودند که معمولاً عامه‌ی مردم به‌طور کلی بدان دسترسی ندارند. بیشتر مردم، لکوموتیو را آگاهانه با ورقهای تارو، اسب و انقلاب صنعتی متداعی نمی‌دیدند. با این حال، تردید نیست که وقتی جنینگر چنین تصویری را به‌کار می‌برد، برای او این پیچیدگی مؤکد را دارد. بهترین نمونه سنت پل است که، از دید جنینگر، نماد پیچیده‌ای است، اما شاید از نظر بسیاری دیگر، یک نماد مرسوم و قراردادی باشد. نمایی از مناره‌ی سنت پل بر فراز یک توده‌ی زباله، از یک نظر تصویر نمادین خیلی ساده‌ای است، اما جنینگر به‌این نکته هم آگاهی تواند داشت که این دید ویژه از کلیسای جامع مناظری را نمایش می‌دهد که مردم بیش از یک قرن ندیده‌اند. این گونه جدایی میان تداعیهای خصوصی و دریافتهای عمومی، به توضیح درباره‌ی تفاوت‌های برخورد به جنینگر - که دوستانش او را درخشان می‌پنداشتند اما تقریباً "یقین است که عامه‌ی مردم کاملاً" هم عادی‌اش می‌دانستند - کمک می‌کند.

ممکن است به نظر آید برخی از دیدگاه‌های جنینگر در باب هنر و تاریخ به‌این نکته اشاره دارند که سینمای مستند رسانه‌ی احتمالی او است، اما با وجود تماسهای مکرر و مرتب با جنبش مستند، تازه در سال ۱۹۳۹ بود که او کار فیلمسازی را شروع کرد.

جنینگر در کمبریج یکی از نخستین اعضای انجمن فیلمی بود که فیلمهای فرانسوی و آلمانی و روسی نمایش می‌داد، اما او به‌امور نظری و نقدی علاقه داشت و مانند دوستانی چون استوارت لگ عملاً "به‌کار فیلمسازی نپرداخت. اوایل دهه‌ی سی، جنینگر بیشتر به نقاشی علاقه داشت، اما تماس نزدیکی با دوستان کمبریجی، مانند لگ و رایت و التون را که زیر نظر گریسن برای دفتر

بازاریابی امپراتوری و از ۱۹۳۳ برای وزارت پست کار می‌کردند حفظ کرد. نخستین کار سینمایی جنینگر به سال ۱۹۳۴ بود؛ جرالدناکسن به‌او پیشنهاد کرد تنها به قصد حل مشکلات مالی‌اش یک فیلم کوتاه تبلیغاتی برای یک شرکت نفت آمریکایی بسازد. جنینگر با شوق بسیار دست به‌کار شد تا ماده‌ی خیالی و موهومی به نام *SLUM* را شکل فیزیکی بپرتوانی ببخشد و "واکنش عاطفی مستقیم مردم را" برانگیزد.

پس از آن در چند فیلم وزارت پست کار کرد، اما عضو واحد فیلم آن نشد. فیلم کوتاهی به نام سرعت پست (۱۹۳۴) را تدوین کرد که تاریخ وزارت پست را به وسیله‌ی عکسهای قدیمی انگلیسی بازگو می‌کرد و گویا یکی از نخستین نمونه‌های فیلم باشد که از عکسهای معمولی ساخته شده است. زاویه‌ی دید در عکسهایی از پل روگذر راه‌آهن یا عبور قطار از زیر یک پل، یادآور صحنه‌های مشابهی در فیلمهای بعدی جنینگر است و گویا به‌طور کلی‌تری دال بر شیفتگی او در قبال سنت تصویربرداری انگلیسی است. او در مقام طراح صحنه در فیلم تجربی شگفت‌انگیز وزارت پست به نام پت و پات (۱۹۳۴) آشکارا عامل تنها لحظه‌های جالب فیلم بود - همان لحظه‌های دارای مفاهیم فراواقعی ((سوررئال)) مانند صفوف بلند مسافران هر روزهای ۱۲ که همه دارند چرت می‌زنند. جنینگر در همان سال (۱۹۳۴) داستان چرخ را ساخت که مستندی درباره‌ی مسافرت با وسایط نقلیه‌ی چرخدار از زمانهای قدیم تاکنون است. لکوموتیوها (۱۹۳۵) این موضوع را بسط داد؛ با به‌کار گرفتن مدلهایی از موزه‌ی علوم، فیلم نشان می‌دهد که چگونه بخار به‌وجود می‌آید، و سپس استفاده از پمپ بخار در کارخانه‌ها و معدنیهای زغال سنگ را دنبال می‌کند، تا به‌ساخته - شدن نخستین لکوموتیوها و گسترش شبکه‌ی راه‌آهن می‌رسد.

جنینگر به‌عنوان تجربه‌ای در فرایند فیلم رنگی گاسپار کالر ۱۳، در ساختن تولد یک آدم آهنی (۱۹۳۶) با لن‌لای همکاری کرد. اما جنینگر اساساً از مسیر اصلی مستندهای گریسن کاملاً "برکنار بود.

(۱۲) منظور، کسانی هستند که هر روز برای رفتن به سر کار مجبورند فاصله‌ی خانه تا محل کار را (مثلاً "با قطار") طی کنند - م.

(۱۳) *Gasparcolor*، روش قدیمی چاپ نسخه‌ی مثبت رنگی که از ۱۹۳۴ باب شد - م.

مدتها بعد، گریسن با ستایش بسیار از او سخن گفت، اما در این مرحله آنها وجه اشتراک اندکی داشتند. این ادعای گریسن که سینمای مستند "در هنرهای ظریفه به مخاطره دست می‌زند تا ثابت کند که جزو خدمات عمومی است" ممکن نبود به ذهن جنینگر که عیوب سینمای مستند دولتی را بروشنی می‌دید (و آن را "مصلحه با سفارش دهنده" می‌نامید) خطور کند. گریسن احساس می‌کرد جنینگر یک روشنفکر ناشی و ناوارد است. یقین داریم، در اوج بحران اقتصادی آن سالها، جنینگر در کمبریج روی چاپ نهایی "نوس و آدونیس ۱۴" کار می‌کرد، و بعد در سن‌تروپه به‌کار نقاشی اشتغال داشت، در حالیکه گریسن داشت ماهیگیران، سینه‌ی کار، کارخانه‌ی گشتی‌سازی و بریتانیای صنعتی را تهیه می‌کرد. گرچه فیلم فلاهرتی، مثلاً، سعی می‌کرد از کنار آمدن با بیکاری یا شرایط زندگی صنعتی پرهیز کند، تناقض به‌قدر کافی آشکار است. این نکته هم جالب است که تنها مستندهای دهه‌ی سی که از لحاظ تصویربرداری بیش از بقیه‌ی فیلمها بر جنینگر پیشی می‌گیرند بریتانیای صنعتی فلاهرتی و سینه‌ی کار کوالکانتی هستند - و اینکه جنینگر قرار بود چند فیلم با همکاری کوالکانتی بسازد.

شاید در نهایت، رابطه‌ی جنینگر با جنبش مستند، چیزی شبیه رابطه‌ی فورد، هاوکر یا هیچکاک با نظام هالیوودی بوده باشد. فیلمهای مستند نیز مانند ژانرهای تجارتي آمریکایی، بنا بر فرمولهای خاصی ساخته می‌شدند تا با قواعد بنیادی خاصی سازگاری یابند. و درست همانطور که فورد نیازمند سبک وسترن بود و وسترن نیز نیازمند پیش‌شخصی فورد، جنینگر هم سبکی را در سینمای مستند تبلیغی یافت و این "نوع" را با پیش‌شخصی خود غنی‌تر کرد. تفاوت‌های میان گریسن و جنینگر در مقاله‌های آنان به‌سال ۱۹۳۵ در مجله‌ی آرتز تودی روشن و آشکار شده است. گریسن "ابتدالات" هنر سینما را به‌نفع کاربرد فیلم به‌مثابه‌ی تبلیغ آموزشی رد می‌کند: "... تا شناسایی و قدردانی از خدمات عمومی و هدفهای عمومی باب شود ... تا مردم به‌شیوه‌ای خلافتانه‌تر و سنجیده‌تر خود را شهروند کشورشان احساس کنند." جنینگر، ضمن نوشتاری درباره‌ی تأثیر بی‌آنکه خود را فقط به‌تأثر محدود کند، بر فقدان هنر شاعری سوگواری می‌کند: "تیک آگاهم که این دفاع مداوم از شاعر را انگلیسیها

۱۲) منظومه‌ای از شکسپیر - م.

که امروز ذهن سیاسی پیدا کرده‌اند بسیار ناشیانه خواهند پنداشت. هنر باید اینک اجتماعی و سودمند باشد." جنینگر مقاله‌اش را با این نتیجه‌گیری پایان می‌دهد: "مدتی کوتاه در پایان قرن شانزدهم و آغاز قرن هفدهم، برخی انگلیسیها تأثیر را طبعاً "چنانکه خود می‌فهمیدند، در راه مقاصدی که خود از هنر شاعری و تحلیل رفتارها - *connaissance* - ما کلمه‌ای برای آن نداریم - به‌کار می‌بردند ...". این خواست استفاده از هنر مردمی به‌منظور بیان شخصی را شاید بتوان نوعی ابراز مرام برشمرد.

نخستین فیلم جنینگر در مقام کارگردان و تنها فیلم او که پیش از آغاز جنگ به‌پایان رسید اوقات فراغت (۱۹۳۹) بود. این فیلم برای واحد فیلم وزارت پست، اما به‌عنوان فیلمی به‌قصد "مشاهده‌ی توده‌ها" و درباره‌ی "شیوه‌ی گذران اوقات فراغت مردم" ساخته شد. هم موضوع و هم پرداخت فیلم نشان - دهنده‌ی توجه جنینگر به‌انقلاب صنعتی و پیامدهای آن است. او سه صنعت دارای نزدیک‌ترین رابطه با صنعتی شدن انگلستان را برمی‌گزیند - فولاد (شفیلد ۱۵)، پنبه (منچستر ۱۶ و بالزن ۱۷، موطن کرامپتن ۱۸ و کارگاه آرک - رایت ۱۹) و زغال سنگ (پونتی پرید ۲۰) - و می‌کوشد دورنمای صنعتی را، به‌خاطر توان زیبایی و یکنواختی‌اش، و کیفیت زندگی درون آن، مشاهده کند. مستندسازان سنتی فیلم را به‌خاطر چیزهایی که فکر می‌کردند به‌قصد استهزا و حتی از سر "نفرت شدید" در برخی فصلهای فیلم، بخصوص در صحنه‌ی "ارکستر کاو" ۲۱، گنجانده شده است، بی‌رحمانه کوبیدند. چرا؟ فرضیه‌ی "مشاهده‌ی توده‌ها" از فرضیات روزنامه‌ها درباره‌ی مردم عادی، و راجعیهای آنها در مورد احساسات ملی‌ای که آگاهی اندکی درباره‌اش داشتند و یا هیچ شناختی از آن نداشتند، بیزار بود؛ و می‌کوشید، گرچه ناشیانه و ناپخته،

15) Sheffield

16) Manchester

17) Bolton

۱۸) ساموئل کرامپتن (۱۸۲۷-۱۷۵۳)، مخترع انگلیسی دستگاه‌های نخ‌ریسی - م

۱۹) ریچار آرک‌رایت (۱۷۹۲-۱۷۳۲)، مخترع انگلیسی دستگاه‌های نخ‌ریسی - م

20) Ponypridd

21) Kazoo Band

کشف کند که مردم عادی واقعا "به چه می اندیشند . می شد با اندکی انصاف گفت که بسیاری از فیلمهای مستند دهی سی ، تقریبا " مانند روزنامهها ، با برخورد های اصیل و راستین بیگانه بودند . ایده های آنها ، مانند شأن و حرمت کار ، ایده های مردم عادی نبودند بلکه بهنجگانی چون گریسن تعلق داشتند . پسزمینه "مشاهده ی توده ها" ی چنینگز او را وادار کرد بخواهد فراسوی چهره ی مقبول عامه ی مردم را ببیند ، و افراد مردم و احساسات فردی مردم را فراچنگ آورد . اوقات فراغت نوعی "مشاهده" ی راستین ، گرچه شخصی ، است و با گفتاری پراکنده ، مبهم و تقریبا " خشک بر لحن و آهنگ آن تأکید شده است .

در اوقات فراغت شروع یک سبک شخصی نیز دیده می شود : احساس تمایلی نسبت به منظره ی صنعتی ساختمانها و ماشینها ، که اغلب با زیبایی مبهمی به صورت ضد نور در برابر آسمان بعد از ظهر تصویر شده اند ؛ احساس احترامی نسبت به خلوت مردم عادی ، همراه با قابلیت فردیت دادن به (حتی) کسانی که لحظه ای کوتاه در برابر دوربین ظاهر می شوند ؛ چشمی برای دیدن تصویرهای گویا (مانند کودک چلاق) و هرچیز غیرعادی ، که در نمایش تقریبا " فراواقعی "ارکستر کازو" در یک مرکز تفریح و استراحت در میان خانه های خاکستری ایوان دار بیشتر به چشم می خورد ، اما در مشاهدات کوتاه تر در خیابانها و خانه ها هم دیده می شود . ویلیام سنسام ضمن گفتگو درباره ی کشفیات مداوم بصری چنینگز در جریان فیلمبرداری آتشسوزیها شروع شدند گفته است : "همفزی را می شد به یک حشره ی موزی تشبیه کرد که آنتن هایش همیشه مراقب اند و چیزهای لازم را بی آنکه مانند انسان حیران و سرگردان بماند ، بی درنگ با حساسیت تمام برمی گیرند . " او ذوق و سلیقه ای هم در تنظیم و ترکیب دستمایه به وسیله ی تدوین ، و در استفاده از موسیقی به عنوان یک وسیله ی وحدت آفرین و همچنین وسیله ای برای بیان شیوه های زندگی ، از خود نشان داد (فصلهای شفیلد با موسیقی ارکستر سازهای بادی ، فصلهای لانکاشیر با موسیقی ارکستر کازو ، و فصلهای ویلز با موسیقی کرال به هم پیوند می خورند ) .

وعدهای که در اوقات فراغت داده می شد در دوره ی جنگ (۴۵ - ۱۹۳۹) بی درنگ عملی نشد . همانطور که تکلیف آن "جنگ قلابی" هنوز معلوم نبود ، سینما هم حیران بود که چگونه می تواند بدبترین وجه در خدمت جنگ قرار گیرد . سینمای مستند تحت کنترل بوروکراتیک وزارت اطلاعات درآمد و ابتدا فیلمهای اندکی در دست تهیه بود ، در حالیکه فیلمسازان احساس می کردند که



اوقات فراغت

برای بالا بردن روحیه ملی باید بر میزان فعالیت خود بیفزایند. بیشتر فیلمهای کوتاهی که چنینگر در این دوره ساخته است، فیلمهایی با موضوعهای کم و بیش سخت بودند که به سفارش نهادهای دولتی می ساخت.

**مکالمه از آمریکا** (۱۹۳۹) عمدتاً تکنیکهای تماس تلفنی با آن سوی اقیانوس اطلس را، که سیستم آن برای پخش رادیویی هم به کار می رفت، با تمودار، تشریح می کند. چنینگر آشکارا به خود اصول فنی علاقه داشت، اما با اینکه فیلم خیلی خوب ساخته شده، بی روح است. آدم تصویرهای نواحی ناهموار و بادخیز تفرسلی ۲۲ و باتلاقیهای یکدست را به یاد می آورد، و پایان فیلم اندکی جالبتر به نظر می رسد. اینجا، چنینگر به سیستم پخش رادیویی می پردازد و جنبه فنی کار را تا حدی فراموش می کند. او تصویر بسیار جالبی از آفتاب پشت ابرها را نشان می دهد، سپس نمای مردی را که رادیو گوش می کند می آورد، و سپس کار را با این جمله ی روزولت که ایالات متحده "چه بخواهیم و چه نخواهیم، عامل حیاتی در صلح جهانی است" به پایان می رساند.

**گشتی بخاری ایونیان** (۱۹۳۹)، که با عنوان **در آخرین سفر هم معروف** (است) درباره ی نقش کشتیهای باربری تجارتی در دریای مدیترانه است که با حمایت نیروی دریایی انگلیس فعالیت داشتند. با وجود تلاش برای مقایسه ی سفر کشتیها با ادیسه (که بسختی می توان گفت ایده ی آن از چنینگر بوده یا نه) فیلم در بیشتر قسمتهایش یک کار عادی است. یکی دو تصویر آن جالب است، بخصوص دورنمای نامأنوس یک صومعه ی گوتیک انگلیسی در قبرس که ضمن عبور کشتی در هوای گرم آفتابی دیده می شود، و فیلم حضور مطلق قدرت دریایی انگلیس را القا می کند. اما **گشتی بخاری ایونیان** به بندر لندن برمی گردد و چنینگر چند لحظه ی کوتاه در پایان فیلم، تقریباً "از سر اغماض، آسمان شب بر فراز رود تمز، شکلهای تیره و تار مخازن گاز، دودکشها، جرثقیلها، و مهتاب بر فراز کرجیهای بادبان افراشته را نشان می دهد.

**وفاه کارگران** (۱۹۴۰)، درباره ی شرایط کار در زمان جنگ، بیشتر یک فیلم سفارشی است و چندان قابل یادآوری نیست. ولی حتی در این فیلم هم علاقه ی چنینگر به سزمینه ی تاریخی و صنعتی انگلیس محسوس است. جنگ در عین حال ارتجاعی و مترقی قلمداد می شود. ارتجاعی به این دلیل که کارگران مجبوراند از بیشتر حقوقی که با لوائح مربوط به اتحادیه ها و کارخانه ها به دست آورده اند دست بشویند، و این روندی است که برخی از بدترین جنبه های

انقلاب صنعتی را احیا می کند. با تصویرهای غم افزا، و تا حدی کلوسترو- فوبیک ۲۳، بر این نکته تأکید می شود. اما از طرفی هم، عجیب آنکه، جنگ مترقی است؛ گوینده ی فیلم درباره ی دختر کارگری که به کارخانه ای در یک مزرعه ی ذرت منتقل شده، می گوید: "در مقایسه با کاری که قبلاً انجام می داد، مثل این است که از قرن نوزدهم به قرن بیستم یا گذاشته است."

**حمله ی بهاره (یا پیروزی ثبت نشده)** (۱۹۳۹)، درباره ی احیای اراضی انگلیای شرقی ۲۴ به خاطر مشارکت در فعالیتهای جنگی، دستمایه ی بسیار نزدیکتر به علایق چنینگر را فراهم آورد. چشم انداز دوران کودکی او و موضوعی بود که در فیلم **دفتر خاطراتی برای تیموتی** هم به آن برگشت. نتیجه ی کار، فیلمی بود بسیار بهتر از بیشتر فیلمهای کوتاه اوایل جنگ. **حمله ی بهاره** کاری می کند که ما "جامعیت و تمامیت" جنگ را، که به این مردم و این چشم انداز هم رسیده و سخت بر آنها اثر گذاشته است، احساس کنیم. پس از اخبار جنگ، "برای آنان چه معنایی خواهد داشت؟"، در حالیکه زارعی یک لیوان آبجو سر می کشد؛ "برای زمین چه معنایی خواهد داشت؟"، در حالیکه مزرعه ای پر از بافته های ذرت را می بینیم، و موسیقی دراماتیک، کنترپوش سکون تصویر است. چنینگر حضور یک جوان فراری ((از خدمت سربازی)) در مزرعه و سازماندهی مجدد کشاورزی را به شکل زیبایی با هم مقایسه می کند - جوان هنگامی سر می رسد که اخبار بی بی سی برنامه های دولت را اعلام می کند. فیلم آکنده از تصویر و موسیقی است و زیبایی روستاهای انگلیس را می ستاید (و احساس احترامی شدید نسبت به "مهمترین محصول آن: روستایی انگلیسی" برمی - انگیزد) - مردها و اسبها در چشم اندازی مآلوده، مترسک و دروگری در زمینه ی آسمان صاف. این بازخوانی تداوم گذشته، با گفتارهای پایانی فیلم همخوان است؛ این گفتار بر پاسخ زمین در قبال خواسته های جنگ تأکید می کند و کنایه ی سیاه خاص چنینگر را مطرح می کند، اینکه تنها در زمان جنگ به زمین رسیدگی می کنند - هنگامی که صلح فرا می رسد، این زمین و مردم آن را دوباره فراموش نکنند". تصویر نهایی، درختان تیره و تار فراسوی جوانه های سایه گرفته ی ذرت را نشان می دهد، اما تمایل عاطفی فیلم به چشم انداز، با علاقه ی چنینگر نسبت

۲۳) *claustrophobic* : ترس از بودن در جاهای محصور و بسته - م.

24) *East Anglia* 22) *Lower Thames*.

به ماشین آلات درآمیخته است؛ تراکتورها و غیشهای بخاری چرخان بزرگ، که به خاطر زیبایی و قدرتشان بدانها نگریسته می‌شود، بر صحنه‌های روستایی می‌شکند و این احساس را القا می‌کنند که جنگ، انقلاب صنعتی را به زمینهای کشاورزی آورده است. تراکتورها، هم مکمل و هم مضاف بر اسبها می‌شوند، و ماشین بخار خاک را برمی‌گرداند، و اسبها و شکارها را می‌ترساند.

اهمیتی که به‌رادیو داده می‌شود، ترجیح بند مسلط بر همه‌ی این فیلمهای اولیه است، و ترجیح‌بندی است که در همه‌ی فیلمهای زمان جنگ پایدار ماند. رادیو در جنگ نقطه‌ی کانونی زندگی می‌شود. در حمله‌ی بهاره اخبار بی‌بی‌سی یکی از مهمترین رویدادهای روز است و، همچنانکه در رفاة گارگران، برآستی احساس می‌شود که مردم به‌وسیله‌ی برنامه‌های رادیویی هدایت می‌شوند. رادیو وسیله‌ای دراماتیک است، از این جهت که مردم برای آگاهی از اخبار و رویدادها به آن متکی‌اند. رادیو جنگ را به‌خانه‌های مردم می‌آورد و، همچنانکه در دفتر خاطراتی برای تیموتی، هنگامی که خانواده‌های همه‌ی شخصیت‌های اصلی به دقت به‌اخبار پیاده شدن نیروهای متفقین در آرنهم ۲۵ گوش می‌کنند، نماد یگانگی مردمی پراکنده می‌شود. در فیلم به‌بریتانیا گوش دهید، رادیو-بسادگی جزئی از بافت زندگی است. در دهکده‌ی خاموش، رادیو به‌مجربایی برای هدایت و خبرگیری دشمن تبدیل می‌شود - و بی‌درنگ آن را خاموش می‌کنند.

شاید جالب‌ترین فیلم جنینگر در این دوره نخستین روزها (۱۹۳۹) بود که با همکاری کاوالکانتی، هری وات و پت جکسن ساخته شد. بسختی می‌توان در این فیلم فقط به‌جنینگر اندیشید، اما فیلم حاوی ملاحظات سبکی و مضمونی‌ای است که در فیلمهای بعدی او هم دیده می‌شوند. فصلهای آغازین فیلم، گروه‌های مردم را نشان می‌دهد که دور رادیوها گرد آمده‌اند و به‌پخش اعلان جنگ توسط بریتانیا گوش می‌دهند. نخستین روزها برخلاف سایر فیلمهای کوتاه ۴۰ - ۱۹۳۹ نمی‌گوشد توضیح دهد، توصیف کند یا اظهار نظر نماید، بلکه بیشتر سعی دارد، مانند اوقات فراغت، مشاهده کند و با مشاهداتش به‌حال و هوای لازم دست یابد. فیلم فاقد تار و پود خوش‌بافت فیلمهای کوتاه بعدی است، اما ساختمان مدون برداشتهای کوچک آن که برای به‌دست دادن یک برداشت کلی درهم آمیخته‌اند، باید که کار جنینگر باشد. مشاهدات بسیار در

(۲۵) Arrnhem، شهری در هلند که آلمانیها آن را آرنه‌هایم می‌نامند - م.

فیلم وجود دارد که ما را ترغیب به دیدن موهبت تصویربرداری خاص او در کار می‌نماید: خیابانهای خلوت و خاموش به‌هنگامی که مردم شش‌دانگ حواسشان به شنیدن اخبار رادیو است؛ شتاب مردم هنگام رفتن به‌پناهگاهها، وقتی که آژیر خطر به‌صدا درمی‌آید؛ میلیونها کیسه شن "که مانند مد دریا در خیابانهای ما بالا می‌آیند"، قابهای خالی در نگارستان ملی و فضای خالی موزه‌ی بریتانیا، زنانی که با عصبانیت مشغول بافتندگی‌اند؛ یک بالون دفاعی ۲۶ بر فراز رود تمز، توپچیها هنگام نگهبانی و انتظار؛ پرتو یک نورافکن. و نیز ملاحظات مضمونی: رفتار دوستانه و خلق و خوی خوب؛ حال و هوای مقاومت شادمانه که نقابی است بر عزم و قاطعیت آکنده از دلهره و اضطراب ("مردم شوخی می‌کردند، اما در قلبهایشان احساس نابودی و ویرانی خانه داشت")؛ فداکاری جدا شدن از کسان (فصل زیبای دختر و مرد گل‌فروش، که با انتخاب مرد تازه‌ی ناشناسی با یکتاپوش نظامی توسط دوربین به‌پایان می‌رسد، و بدینسان، آن لحظه‌ی خصوصی تعمیم می‌یابد)؛ غرابیت یک "جهان نو" (یک طرف خیابانی "آفتابی و متمدن"، و طرف دیگرش - دوربین روی صف تانک‌هایی در سایه‌ی درختها می‌چرخد - مانند "کاروانی در فرانسه"؛ یا صحبت مادران لندن در باره‌ی سکوت و آرامش شهر به‌هنگامی که فرزندان‌شان به‌منطقه‌ی امن‌تری فرستاده شده‌اند). هم‌جا احساس خطری بر حال و هوای شادمانه‌ی "شهر سایه‌ها" که "در تاریکترین شب‌هم سوسو می‌زند و ممکن است لندن را لو بدهد" سنگینی می‌کند. آخرین تصویرها این خطر را بیان می‌کنند: کیسه‌های شن و نگهبانان کاخ سلطنتی، یک بالون دفاعی، نگاه شاه و ملکه به‌آسمان، صعود بالون، اوج گرفتن موسیقی و تارک شدن تصویر.

جنینگر به‌سرعت، از لحاظ هنری و شخصی، در برابر جنگ واکنش نشان داد و گویا واکنش او شبیه واکنش نسل جدیدی بوده باشد که لباس سربازی به‌تن کرد و، همچنانکه در نخستین روزها می‌گوید، متوجه شد "که در جهانی عاری از صلح زندگی می‌کند". انگیزه‌ی مرکزی در فیلمهای جنگی جنینگر، درک عمیق زندگی در "یک دنیای غریب جدید" است که تجلیات خاصی از تمدن در آن به خطر افتاده است. آگاهی بر این امر، سرچشمه‌ی اساسی قم و اندوه در این

(۲۶) barrage balloon، بالونی که بر فراز یک هدف نظامی قرار داده می‌شود تا مانع عبور هواپیماهای دشمن گردد - م.

## فیلمهایی برای کمک به فعالیتهای دوران جنگ

بیشتر فیلمهای جنینگر از نوع فیلمهای مستند تبلیغاتی است که به منظور کمک به فعالیتهای دوران جنگ ساخته می شدند. این بدان معنی است که او هم مانند سایر فیلمسازان، با سرعت زیاد و زیر نظارت دولت کار می کرد. همین نکته که فیلمهای جنینگر خیلی بهتر از فیلمهای دیگران مانده اند، دال بر آن است که نوعاً " متمایز و شاید اساساً " متفاوت بودند. پس از لندن تاب می آورد (۱۹۴۵) گویا استعداد خاص جنینگر بیش از همه توسط تهیه کننده ی او ایان دال رپمیل که سخت هوادار و مدافع جنینگر بود تأیید شد، و شاید به همین دلیل، بیش از برخی همکارانش به او آزادی عمل داده شد. تقریباً " همه ی مستندها با فیلمهای خبری ای که در سینماها نمایش داده می شد و گفتارهایشان آکنده از شوونیسم حاد و " نشانه های نژاد هون ۲۷ " و غیره بود، تفاوت داشتند. آنچه از این گونه عقاید احساساتی در فیلمهای مستند باقی می ماند، کم رنگ تر و افسرده تر می شود، اما می توان گفت جنینگر در فیلمهایش، بیش از دیگران، از بیان نظرات صریح درباره ی دشمن پرهیز می کرد. او صلح طلب نبود اما بیشتر به این موضوع توجه داشت که چگونه مردم در زمان محنت و سختی رفتار می کنند و چگونه روحیه ی همگانی مقاومت، تمدن سنتی انگلیس را برمی - انگیزد. فیلمهای او تولید اسلحه و آمادگی کامل سربازان را نشان می دهد، اما حمله یا مقابله به مثل در کار او مسائل فرعی اند. تنها سلاحهایی که در حال شلیک دیده می شوند به قصد دفاع است و بیشتر مدافعان غیرنظامی اند. چنانکه در گفتار لندن تاب می آورد اشاره می شود: " این غیر نظامیان نظامیان خوبی - اند. "

بیشتر مستندهای جنگی به قصد انجام کارکردهای خاصی ساخته

۲۷) Hun، قوم وحشی آتیلا که در قرون چهارم و پنجم میلادی اروپا را به خاک و خون کشید. این لقب اصطلاحاً به سربازان آلمانی اطلاق می - شد.

می شدند: ۵۱ هی و اطمینان دادن به مردم یا تشریح رویدادها. فیلمهایی چون اسکادران ۹۹۲، ملوانان کشتیهای تجاری، پاسداران ساحلی، یا قایقران (که بسیاری از آنها توسط متخصصان همکار جنینگر ساخته شدند) مانند بسیاری از مستندهای دهه ی سی، مردان را در حال انجام کار نشان می دهند. جنینگر گویا علاقه ای به این طرحها نداشت، گرچه آتشسوزیها شروع شدند عناصری از این نگرش را دارد. حتی در فیلمهای اولیه ی قراردادی ای هم که به او سفارش داده می شد، احساس می شود که او سعی دارد موضوع را بشکافد و کاری کند که ((موضوع فیلم)) چیزی بیش از کارکرد عاجلش را بیان کند. بیشتر فیلمهای جنگی بعدی، و بخصوص فیلمهای کوتاه ۴۱ تا ۱۹۴۵، از گفتار و توضیحات توصیفی پرهیز دارند و به مشاهده، بازخوانی و تأمل می پردازند. شاید کیفیتهای ویژه آنها در آن زمان چندان واضح و آشکار نبود. به بریتانیا گوش دهید به عنوان "خلف با آرزو و پرفروش" قایقران و هدف امشب تحسین شد، با این وجود، سلاست بیان و جامعیت تصویری آن تفاوت زیادی با داستان مطلق و نارسای دو فیلم دیگر نداشت.

فیلمهای جنینگر، به عنوان آثار تبلیغاتی، فاقد هدفهای کارکردی دقیقی بودند که رسم روز بود، و این تا حدی به آن دلیل بود که به نکات و دقایق روحیه ی ملی توجه داشتند، و تا حدی هم از آن رو که نمود استعالمی مشاهدات واقعی توسط خود جنینگر هستند. گریسن، که وسواس کاربرد اجتماعی را داشت، دریافت که لندن تاب می آورد (که برای صدور به ایالات متحد ساخته شده بود) فیلم زیبایی است. این فیلم "حسابی سمپاتی ایجاد می کند، تا اینجا بد نیست. مسئله این است که آیا ایجاد سمپاتی لزوماً اعتماد به نفس هم می آفریند یا نه. " و ممکن است حق با گریسن باشد. فیلم تکان دهنده و سمپاتیک است، اما گویا ایجاد اعتماد به نفس هدف اصلی آن نیست. این سخن در مورد تقریباً " همه " فیلمهای جنگی جنینگر صادق است. آتشسوزیها شروع شدند درباره ی "سازمان آشنشانی امدادی" در زمانی بود که این سازمان تعطیل شده بود، و نیز درباره ی حمله ی هوایی در زمانی که خطرش رفع شده بود. در میانه ی نیازهای مرم زمان جنگ، می شد انتظار فیلمی درباره ی "سازمان ملی آشنشانی" را داشت که درباره ی مسائل اخیر سخن بگوید، و احتمالاً " فیلم متفاوتی هم باشد. گریسن، پس از مرگ جنینگر، او را "از نوادر" گروه مستندسازان خواند: "او کسی بود که به خاطر حق تفکر جنگید، و



زمبابوی و ویرانی (لندن تاب می آورد)

رفتن به پناهگاه صاف می کشند، ضرابهنگ حساب شده تر می شود و فیلم به تصویرهای ضد نور از نورافکنها و سربازان دفاع ضد هوایی قطع می شود که اسلحه شان به سوی آسمان نشانه رفته، آرام می چرخند، و در انتظار و خاموش اند. آسمان در کانون توجه جای می گیرد. همراه با صدای آژیر، آسمان روشن بعد از ظهر را بر فراز لندن می بینیم که تنها یک پاره ابر سیاه در آن است، و سپس تصویرهایی از آسمان تیره با تصویرهای دستگاه های دیده بانی میان برش ۲۹ می شود. پیش از نخستین انفجار، پس از صدای متین کوئنتین رینولدز ((کویندهی فیلم)) که می گوید: "شروع کردند"، جنینگر نمایی از آسمان تاریک را که شکاف طولانی و درخشانی در ابرهای آن دیده می شود حفظ می کند، و در این میان غرش موتور

این کار را در زمانه ای کرد که بسادگی امکانپذیر نبود.

به نظر می رسد که نخستین روزها از نظر حال و هوا و ساختمان فیلم پیشینه ای اصلی فیلمهای کوتاه برجسته ای جنینگر در سالهای ۴۱ - ۱۹۴۰ بود. است. در زمان حمله ی بهاره، جنینگر هنوز کاملاً "آشکارا به سینما متعهد نبود، گرچه می خواست در حد توانش در فعالیتهای پشت جبهه مشارکت جوید. لندن تاب می آورد، نخستین توفیق او نزد عامه ی مردم، گویا تجربه ای تعیین کننده بوده است. پس از آن، با دیدن فیلمها، بسختی می توان نسبت به تعهد هنری او در قبال سینما تردید کرد، و ظهور جریان برخورد های مکرر و تمایل مشخص نسبت به ساختار و گزینش تصویر آغاز می شود.

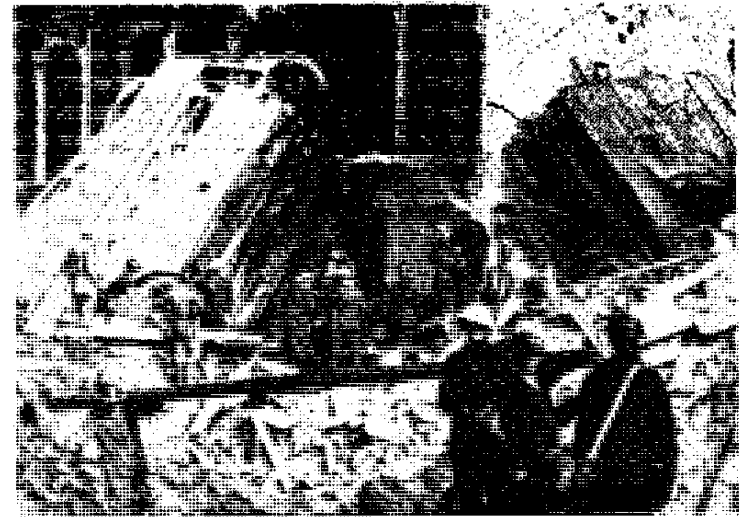
فکر ساختن لندن تاب می آورد (باز یک کار مشترک، با هری وات) از گزارش کوئنتین رینولدز، خبرنگار جنگی سحله ای آمریکایی "کالی پریز ویکی" به وجود آمد. تکه فیلمهای آرشیوی و تازه فیلمبرداری شده حول گفتاری براساس گزارش او تدوین شد تا به آمریکاییها نشان داده شود که لندن هنگام حمله ی هوایی چه وضعی دارد. جنینگر احتمالاً از مشاهدات و سبک گزارش نویسی واقعگرایانه ی رینولدز خوشش آمده بود، اما علی رغم منشأ فیلم، از اینجا بود که جنینگر کشف رابطه ی میان صدا و تصویر، و تصویر و تصویر، و همچنین نیروی عاطفی تکنیک تصویرها را کاملاً شروع کرد. سبک خود رینولدز اهمیت دارد و فیلم شاید کمتر از آثار شخصی تر جنینگر به مخاطرات افراطی خلاصه دست می زند، اما لندن تاب می آورد با این وجود بی هیچ تردید و سوء تفاهمی مهر جنینگر را بر خود دارد، و نخستین گزارش واقعی او از زندگی انگلیسیها با جنگ است و نه چندان دربارهی مشارکت شان در جنگ.

فیلم با گذشت طبیعی زمان از بعد از ظهر تا صبح و آغاز روز دیگری به قصد کار و کوشش شکل می گیرد. در این فاصله "جهان غریب جدید" حمله ی هوایی را داریم، با تضادهای مداوم میان چیزهای عادی و چیزهای خارق - العاده، چیزهای اتفاقی و چیزهای هیجان انگیز، زیبایی و ویرانی، سکون و تحرک، سکوت و سرو صدا، و روشنائی و تاریکی. ابتدا بعد از ظهر است: مردم از سر کار برمی گردند، آرامش بر خیابانهای آفتابی حاکم است، آخرین پرتو نور، بر ایوانی به سبک معماری دوران جرج ۲۸ می تابد. در حالیکه مردم برای

جرج (اول تا چهارم) در انگلستان که بین سالهای ۱۷۱۴ تا ۱۸۳۰ در بی یکدیگر حکومت کردند - م.

29) Intercut

Georgian (۲۸) سبک معماری خاص دوران سلطنت چهار پادشاه به نام



لندن تاب می‌آورد

هواپیماها افزایش می‌یابد، تو گویی انتظار صاعقه‌ای می‌رود. سپس خاموشی است و نخستین انفجار، و بازی رویاروی تاریکی سایه‌مانند و نورافشانی ناگهانی بر توپها و آدمها، ساختمانها، نگهبانان که بی‌خیال سرگرم گپ‌زدن‌اند، آتشسوزیها و آتششنانها. سپس کوتاه‌ترین نمای فیلم می‌آید و طی آن انفجاری گنبد سنت پل را، که آغاز کننده‌ی فیلم است و در طول فیلم مدام تکرار می‌شود، روشن می‌کند. در حالیکه انفجارها و فعالیت آتششنانها ادامه دارد، چنینگر با برون‌برشهایی ۳۰ به‌سراغ مردی که روی نشووناب می‌خورد، مردانی که دارند دارت ۲۱ بازی می‌کنند، و خانواده‌ای در خواب ناز می‌رود. سرانجام ناله‌ی آژیر، سحرگاه را اعلام می‌کند. رود تمز، ساختمان مجلسین در میان مه، و مردم که ضمن رفتن به‌سر کارهاشان مطابق معمول هر روزه، از میان ویرانه‌ها می‌گذرند و میزان خسارتها و خرابیها را تخمین می‌زنند، برخی فکوره‌انه و برخی

30) cut-away

31) dart

سطحی.

برانووسکی می‌گوید. از چنینگر آموخت که "دلفک یا شاعر، صرفاً" با عادی پنداشتن گرافه‌هاست که می‌تواند بذله‌گویی سیاه خود را بر خیالپردازی تحمیل کند"، و لحظه‌هایی از این فیلم (اتوبوسی که به‌هوا پریده و به‌خانه‌ای ویرانه تکیه داده، یا زنی که از ویتترین درهم شکسته‌ی مغازه‌ای وارد آن می‌شود) مانند لحظه‌های مشابهی در سایر فیلمهای چنینگر، این گفته را به‌یادمان می‌آورد. در اواخر فیلم، جمله‌ی "... و آنان هزاران نفر را خواهند کشت" از زبان ریتولدرز، با نمای گریه‌ای همراه می‌شود که محتاطانه از ویرانه‌های خانه‌ای بیرون می‌آید. کاربرد صدا توسط چنینگر، بدون این کارها هم استادانه است. گفتار در کنار تصویرهایی به‌کار رفته است که بیش از آنکه واژه‌ها را مصور سازند، واکنشهای ما را بدان می‌آمیزند. گفتار، هم در خدمت تصویرهاست و هم در خدمت صداها، طبیعی، و هنگامی قطع می‌شود که مثلاً "بم‌افکنها دارند نزدیک می‌شوند و طنین صدایشان فضای لازم را خلق می‌کند. با توجه به‌همه‌ی این ملاحظات، تصویر قصد دارد عواطف کلی واژه‌ها را عینی‌تر و مشخص‌تر سازد: نگهبان زخمی لاقیدی که از یک مسافر تاکسی کبریت می‌خواهد، همانا "روحیه و شجاعت غلبه‌ناپذیر مردم لندن" است.

از لحاظ سبک کار، پیشرفت از لندن تاب می‌آورد تا به‌بریتانیا گوش دهید نشان دهنده‌ی توجه فزاینده به‌ساختمان صوری غیر داستانی دستمایه، و تمایل فزاینده به‌دوری جستن از زبان خاص گفتار است. این هر دو کار سبب رهایی چنینگر شده و دست او را بازتر می‌گذارند تا بتواند مخاطبین خود را پیدا کند.

یک عامل مهم در این جریان، اتکای فزاینده بر صداها، طبیعی و بخصوص بر موسیقی بود. موسیقی پیشتر هم در اوقات فراغت عنصر صوری اساسی فیلم بود، زیرا چنینگر همیشه عاشق موسیقی بود. از یک نظر، موسیقی جنبه‌ای از تصویرهای عمومی او و ایمانش به‌فرهنگ مردمی بود. موسیقی آوازی و لیر (اوقات فراغت، دهکده‌ی خاموش)، ترانه‌های مردمی (به‌بریتانیا گوش دهید، آتشسوزیها شروع شدند، داستان حقیقی لیلی مارلین)، موسیقی نظامی با سازهای بادی (به‌بریتانیا گوش دهید)، موسیقی رقص، موسیقی ارگ دنده‌ای خیابانی و غیره. اما همانطور که وان ویلیامز ۳۲ در جزیره‌ی کوچک تیره تأکید دارد، موسیقی جدی هم در زمان جنگ بسیار مردم پسند بود، چه موسیقی

انگلیسی (پرسل، وان ویلیامز، انگار، هندل) و چه آلمانی (بتهوون، موتسارت، هایدن). البته موسیقی انگلیسی، احساس انگلیسی بودن را تقویت می‌کرد، اما در زمانه‌ای که بربریت همه‌ی ارزشهای انسان متعبد را در خطر نابودی قرار داده است، کل موسیقی به‌عنوان یادآور و سرچشمه‌ی این ارزشها، از سوی جنینگر به‌کار می‌رود. موسیقی موتسارت با اجرای مایرا هس در *بهریتانیا* گوش دهید، که ابتدا کنترپوشن تصویرهای تهدید و خطر در نگارستان ملی است، به‌نماهایی از رویدادهای روزمره‌ی بیرون منتقل می‌شود، و همانند موسیقی هندل در پایان *شعرهایی برای جنگ*، کیفیت متعالی‌اش بدان رویدادها شأن انسانی می‌بخشد. بتهوون ساختمانهای بیماران شده در *قلب بریتانیا* و یکی از بدترین فصلهای دفتر *خاطراتی برای تیموتی* را همراهی می‌کند، و در عین حال، هم طنز فراهم می‌آورد و هم رنج و عذاب.

*قلب بریتانیا* (۱۹۴۱) غور و تأمل جنینگر در زمینه‌ی سنتهای انگلیس را، که حالا جنگ معنی و اهمیت و شأن خاصی هم به‌آن داده است، ادامه می‌دهد. در کاونتری ۳۳ "وظایف روزمره‌ی زنان درست در میان شعله‌های آتش انجام می‌گرفت و جنبه‌ی قهرمانانه می‌یافت"، برای دیگران "ساده‌ترین و دشوارترین کار این بود که در حالیکه جنگ در یک قدمی‌شان جریان داشت، به زندگی خود ادامه دهند". اما فیلم بر تداوم گذشته تأکید دارد، و با این تناقض بازی می‌کند که "نسیم جنگ" به‌داخلی‌ترین بخشهای *قلب بریتانیا* رسیده است، با این حال "قلب بریتانیا آرام و بی‌دگرگونی باقی می‌ماند". این اشاره که "قلب بریتانیا نواحی روستایی آن است" رفته رفته با تصویرهای به‌هم پیوسته‌ی شهرها، مناره‌ها، دودکشها و شفیلهای سیاه ترکیب می‌شود و این احساس را القا می‌کند که عناصر متضاد بریتانیا جدایی‌ناپذیرند، و این نکته در استعاره‌ی "دره‌های قدرت و رودهای صنعت" به‌زیبایی تمام فراچنگ می‌آید. فیلم به‌طرز مؤثری از گفتار استفاده می‌کند، اما وقتی موسیقی جایگزین کلام می‌شود ((گفتار)) قدرت و سلاست بیشتری می‌یابد. ابتدا بتهوون ("ناخه‌ی آلمان قدیم") با اجرای ارکستر هاله ۳۴، بر نماهایی از کلیساها و خانه‌های بیماران

شده‌ی کاونتری می‌آید، از جمله یک تصویر عالی از پرده‌ی تیره‌ای که در پیشزمینه‌ی یک ردیف ساختمانهای بیماران شده تن به‌باد سپرده است، و احتمالاً از فیلمهای خبری استخراج شده است. حتی "سرود هاله‌لویا" با اجرای کر هادرزفیلد ۲۵ ("مردمی را که در چنین زمانه‌ای بدبستان آواز سر می‌دهند نمی‌توان شکست داد") بر نماهایی از مردم در خیابانها و کارخانه‌های ویران ادامه می‌یابد. گروه کر با جمله‌ی "هیچکس نمی‌تواند به‌قلب بریتانیا آسیب برساند و مصون بماند" معرفی می‌شود، و سپس بر مجموعه‌ی پیچیده‌ای از تصویرهای پایانی (خلبانها و هواپیماها، مناره‌ها، هواپیماهایی که از آشیانه‌اش بیرون آورده می‌شود، مناظر روستایی، باز مناره‌های دیگر، دامنهای پر صخره، ملخ هواپیماها که با بسته شدن کابین خلبان به‌چرخش درمی‌آیند، رودخانه‌ای در دوردست، هواپیماهایی که به‌پرواز درمی‌آید) اوج می‌گیرد. این فصل به‌یادمان می‌آورد که در حالیکه تصویرهای جنینگر واقعی و عینی‌اند، همچنین به‌هم می‌آمیزند تا از عناصر عینی، گونه‌ای انتزاع روحانی از "قلب بریتانیا" بیافرینند. موافق اندیشه‌های جنینگر درباره‌ی نقش ابداع شخصی در هنر، لندن *ثاب می‌آورد* از یک امریه‌ی موجود و احتمالاً "مشهور استفاده کرد. *شعرهایی برای جنگ* (۱۹۴۱) نقل قولهای معروف ادبی را در مورد وضع حاضر به‌کار می‌برد (گرچه برخی از گزیده‌های خاص - و نبودن گزیده‌ای از شکسپیر - حیرت‌آور است). حرکت فیلم به‌قصد تفسیر مجدد و دادن شکل عینی به‌شعراست، از توصیف بریتانیا توسط کامدن تا *آریا پاجی تیگی میلتن* (سنت آزادی و آزادگی، همراه با هواپیماهای اسپیت‌فایر ۳۶ و خلبانان به‌عنوان "عقابی که جوجه‌های قدرتمندش را در لانه حبس می‌کند" و نازبها به‌عنوان "کسانی که هوای کرگ و میش را دوست دارند")، شعر اورشلیم‌بلیک (تخلیه‌ی شهرها از کودکان)، شعر *اندیشه‌های میهنی براونینگ* ("چگونه می‌توانم به‌انگلستان کمک کنم؟")، شعر *نگاه‌ها انگلیسیها* نفرت آموختند از کیپلینگ (ویرانی و مرگ‌ناشی از حمله‌های هوایی دشمن)، تا چرچیل و "خطابه‌ی کتیسبورگ" ۲۷ لینکلن. صدا و تصویر به‌هم می‌آمیزند تا دید ما از این هر دو را تغییر دهند. جمله‌ی "ما هرگز تسلیم

35) Huddesfield Choir

36) Spitfire

37) Gettysburg Address

۳۲) رالف وان ویلیامز (۱۹۵۸ - ۱۸۷۲)، آهنگساز انگلیسی - م.

33) Coventry

34) Hallé Orchestra

نخستین مرحله‌ی رشد و تکامل جینگز در سینماست. این فیلم با اتکای کامل بر صداها‌ی طبیعی و (در اواخر فیلم) موسیقی، از ابداع شخصی در گفتار پرهیز می‌کند. مقدمه‌ی فیلم در گفتار به نظر نمی‌رسد که جزء مکمل فیلم باشد و نشان دهنده‌ی این نکته است که هرگاه صدا و تصویر شفاها "بیان شوند تا چه حد از غنای آنها کاسته می‌شود.

این فیلم هیچ وجه اشتراکی با فیلمهای دوران جنگ ندارد. انگیزش اساسی آن توازنی میان خطر (برای فرهنگ و نه‌چندان برای مادیات) از یک طرف، وهماهنگی و تداوم گذشته‌از طرف دیگر است. تصویرهای تهدید و خطر، مدام در کنار تصویرهایی از واکنشهای مردم قرار داده می‌شود. تقریباً "همه‌ی تصویرها تنها هنگامی معنی کامل می‌یابند که در زمینه‌ی کل اثر نگریسته شوند. به این ترتیب، هواپیماهای جنگنده بر فراز سر دروگران و توپچیهای حاضر در مزارع که در کنار هم مشغول کار هستند، به پرواز درمی‌آیند؛ کیسه‌های شن، قابهای خالی و سطوحی پر از شن مخصوص آتشنشانی در نگارستان ملی، با نماهای تعقیبی ۲۸ چهره‌های آرام مراجعان، یا نماهایی از مردم در حال خوردن ساندویچ یا هنگام تماشای تابلوها، همراه با موسیقی متسارت، میان‌برش می‌شود؛ در قطاری که به خاطر ملاحظات ایمنی با چراغهای خاموش حرکت می‌کند، سربازان کانادایی آواز می‌خوانند و حرف می‌زنند؛ "بیگ‌بن" در دل تاریکی و میان تخته‌بندیهای دفاعی قد برافراشته است اما لندن با برنامه‌های خارجی بی‌بی‌سی جهان را خطاب می‌کند؛ زنی بازی کودکان را می‌نگرد، و عکس پسر به جنگ رفته‌اش را نگاه می‌کند؛ صدای تانکها و کامیونها، حرکت یک ستون نظامی را از میان دهکده‌ای آفتابی با ساختمانهای چوبی آغاز می‌کند، و غیره. فصل مشکل از تصویرها اغلب به عنوان یادآورنده‌ی وابستگی متقابل و ماهوی بودن کارکردهای مردم عمل می‌کند (و با روی هم افتادن ۲۹ مداوم صدا، و شروع فصلها به وسیله‌ی صدا، بر آن تأکید می‌شود): پس از معدن زغال سنگ، فصل قطار می‌آید، پس از کارخانه‌ی هواپیماسازی، هواپیماها به پرواز درمی‌آیند، گروه‌های زنان نظامی که در ایستگاهی منتظرند جایگزین دختران کارگر می‌شوند، و سپس گروه سرویس آمبولانس در پی آنها می‌آید. این مونتاژ دیالکتیکی،

- 38) tracking shot  
39) overlapping



#### از پایان شعرهایی برای جنگ

نخواهیم شد "از چرچیل با تصویری از برج سنت پل بر فراز یک کپه خاک و سنگ همراه می‌شود، و اشاره‌ی او به "دنیای نو" در سخنرانی‌اش لینکلن را مطرح می‌کند که جمله‌ی معروفش "دولت مردم، به وسیله‌ی مردم، و برای مردم، از روی زمین محو نخواهد شد" با تصویری از میدان مه گرفته‌ی پارلمان با درختها و عابران و تانکهایی که غرش‌کنان از کنار مجسمه‌ی لینکلن می‌گذرند، همراه می‌شود. قصد فیلم تازه در خاتمه‌ی آن است که کاملاً "روشن می‌شود، یعنی هنگامی که سر و صدای تانکها و موسیقی آب‌هندل (که آغازگر فیلم است و سپس جای‌جای نیز نواخته می‌شود) نوار صدا را قبضه می‌کنند. فیلم بی‌کلام می‌شود، و تصویرهای پایانی، چهره‌های مردان و زنان عادی با یکتاپوش و بدون یکتاپوش را دنبال می‌کنند، در حالیکه موسیقی و سر و صدا به‌اوج خود می‌رسند. ارزشها و عظمت نهفته در نقل قولها، به مردم عادی که نماینده‌ی تداوم گذشته و نیز سرچشمه و تجسم ارزشهای آن‌اند منتقل می‌شود. تأثیر آن مقاومت ناپذیر است.

به‌بریتانیا گوش دهید (۱۹۴۱) هم از لحاظ سبک و هم مضمون، اوج



به بریتانیا گوش دهید

جلوه‌ی آمیزش و گسترش پیوسته‌ی شناخت ما از تگ‌تک نماها را دارد، طوری که، مثلاً،" نمایی از کلاه‌های ایمنی زنان نوعی لحن تلخ و نیشدار به‌فصل آبکی اش گروو ۴۰ می‌افزاید.

تصویرها یا فصلها، با حذف گفتار، اغلب نوعی ابهام غنی که از خصایص همیشگی سبک جنینگر است به‌دست می‌آورند (و به‌یادمان می‌آورد که جنینگر پرورش یافته‌ی مکتب نقد آی.ای. ریچاردز، که تصور امپرس از ابهام یا چندگانگی بیان شعری را به‌وجود آورد، بود). تفسیر معنی تصویرها، یا در بیشتر موارد، روابط میان تصویرها، به‌احساسات تماشاگران واگذار می‌شود (بر-خلاف روش تدوین آرنش‌تاین که نیازمند یک رابط‌هی ذهنی دقیق است). لکوموتیوی که با چراغ‌های خاموش در تاریکی بیابان ایستاده است، و بعد آرام و سنگین به‌حرکت درمی‌آید، و تابش مهتاب تیره بر سطوح فلزی (بخشی از یک فصل که اینجا در همین یک نما هم دارای دیپنامیسم ذاتی است) هم می‌تواند تهدیدآمیز باشد و هم نماد قدرت بسیار (همچنانکه لکوموتیوها معمولاً "در آثار جنینگر چنین خاصیتی دارند)؛ رقصندگان سلک‌پول ۴۱، که میان دو نما از نظاره‌گران ساحل تیره و تار جای گرفته‌اند، می‌توانند شادمان یا نومید باشند. به‌بریتانیا گوش دهید هم، مانند قلب بریتانیا، بیانگر احساس جنینگر در مورد تجزیه ناپذیری بریتانیا، نه‌تنها در انجام وظیفه بلکه در چشم‌اندازها، بخصوص چشم‌اندازهای روستایی و صنعتی است. در لحظه‌ای از فیلم، مانند دیزالو ۴۲ از چهچه‌ی پرنده و دشت پر درخت در سپیده‌دم، به‌صدای پا بر سنگفرش و یک چشم‌انداز دودگرفته‌ی صنعتی، این دو به‌هم می‌آمیزند؛ و در لحظه‌ای دیگر، با یک برش ناگهانی و گیج‌کننده از سوت بخار به‌درختان نیمه تاریک و خاموش، بسادگی، هم‌زمان با هم وجود دارند. فصلهای نهایی به بریتانیا گوش دهید، که بحق شهرت بسیار یافته‌اند، مانند پایان دو فیلم قبلی، وحدت و یگانگی بریتانیا در جنگ را بیان می‌کنند. موسیقی فلاناگان و آلن در رستوران یک کارخانه، با کنسرت مایرا هس (جمعه، ۱۳ ژوئن) در نگارستان ملی به‌هم می‌آمیزد. سپس موتسارت رشته‌ای از تصویرهای "عمومی"

40) Ash Grove

41) Blackpool

42) dissolve

می‌تراود. احساس چنینگر در مورد وحدت و یگانگی و "روح انگلستان" در اینجا به‌بی‌نظم‌ترین شکل خود بیان شده است.

چنینگر پس از پرداختن یک سبک آشکارا متداعی ۴۵ و بی‌داستان در فیلمهای کوتاه سال ۱۹۴۱، کار روی آتشسوزیها شروع شدند (من مأمور آتشنشانی بودم) (۱۹۴۳) را شروع کرد. این فیلم در نظر اول به‌نظر می‌رسد از پیچیدگی کمتری برخوردار است و به‌ارزشهای صوری توجه کمتری دارد. و این بیشتر از آن رو است که فیلم ساختار اساسی خطی، داستانی و دراماتیکی دارد که باید به‌طرح قصه و تکتک شخصیتها توجه نشان دهد (و فیلم تا آن حد درباره‌ی افراد داستانش است که دفتر خاطراتی برای تیموتی به‌گرد آن هم نمی‌رسد). فیلمهای چنینگر تا آتشسوزیها شروع شدند به‌مکاشفه در شخصیت یا روابط دراماتیک نپرداخته بودند و فرم آنها طوری است که گویی بتمامی در مرحله‌ی تدوین به‌آنها تحمیل شده است. اما آتشسوزیها شروع شدند نیازمند پرداخت داستانی و مطالعه‌ی شخصیتها بود، طوری که چنینگر مجبور بود در زمان فیلمبرداری به‌شکل و حرکت فیلم بیندیشد. ویلیام سنسام (ایفاگر نقش بارت در فیلم) گفته است که بازیگران چیزی درباره‌ی طرح اصلی فیلم نمی‌دانستند، که همه‌ی گفتگوها ۴۶ سر صحنه پرداخته می‌شد و مدام در جریان فیلمبرداری سبب پریشانی خیال می‌شد. برای فصل مهم "لطفاً درباره‌ی من حرف نزنید"، لحن و آهنگی که تعیین شد، آشکارا، نتیجه‌ی یک بحث همگانی پنج دقیقه‌ای بود. در این شرایط، قابل توجه است که ملاحظات صوری در آتشسوزیها شروع شدند واقعا "همانقدر مهم‌اند که در سایر آثار چنینگر. و سراسری، تا حدی به به‌دلیل همین ملاحظات صوری است که فیلم از آن حالت عادی وفایده‌طلبانه‌ی سایر مستندهای جنگی پرهیز می‌کند و امروز نیز همچنان شاهکار قلمداد می‌شود.

اما، فقط تا حدی، زیرا آتشسوزیها شروع شدند بهترین کار چنینگر و مشخص‌ترین گزارش خصوصیات مردم عادی - شجاعت‌شان، شفقت انسانی‌شان نسبت به‌دیگران، و تعهد بی‌چون و چرا و مصمانه‌شان به‌کار گروهی - است و بر احساسات افراد به‌مثابه‌ی اعضای یک گروه تأکید می‌کند تا بر عواطف گوناگون فرد فردشان. چنینگر برای مکاشفه در این خصوصیات، به‌زمان حمله‌های هوایی،



به‌بریتانیا گوش دهید

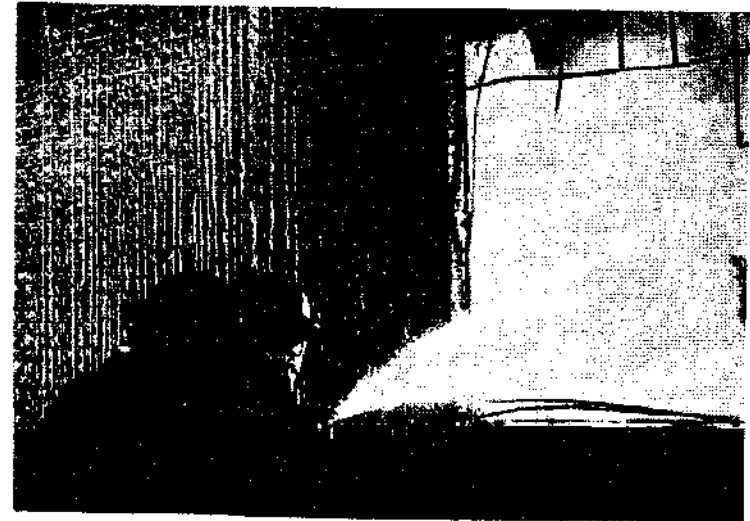
خارجی (درختها، بالون دفاعی، صومعه‌ی "سن مارتین در کشتزار" ۴۳، سوار شدن مردم به‌اتوبوس، نلسن، یک ملوان، نگارستان ملی در کنار میدان ترافالگار ۴۴)، و گستاخانه‌تر، یک کارخانه‌ی تانک‌سازی را، که موسیقی در جریان آن بتدریج در سر و صدا گم می‌شود، همراهی می‌کند. سر و صدای کارخانه با یک دی‌زالو جای خود را به موسیقی سازهای بادی می‌دهد که آغازگر رژه‌ی خیابانی است، و سپس تصویرهایی (به‌سبک بلنک) از یک کارخانه‌ی فولاد در پی می‌آید. از میان سر و صدای کارخانه تنها صدای "غیر طبیعی" فیلم به‌گوش می‌رسد - یک گروه کر بزرگ سرود میهنی Rule Britannia را می‌خواند و نماهای کارخانه‌ها و مزرعه‌ها را که در کنار هم قرار دارند به‌یکدیگر می‌پیوندد. سرود فوق تنها صدایی است که سرچشمه‌ی آن در فیلم معلوم نمی‌شود، و جلوه‌ی اجتناب‌ناپذیرش آن است که گویا از "همه‌ی عناصر فیلم بیرون

45) associative

46) dialogue

43) St. Martin-in-the Field

44) Trafalgar Square



آب و آتش (آتشسوزیها شروع شدند)

یعنی دو سال پیشتر برگشت. هنرپیشه‌ها، که همه از مأموران کمکی آتشنشانی بودند، از کار کردن در این فیلم راضی و خوشحال بودند زیرا در این دوره کمتر بمباران می‌شد. فیلم به‌حمله‌ی هوایی و "سرویس آتشنشانی امدادی" می‌پرداخت، اما در زمانی ساخته شد که این هر دو به‌تاریخ پیوسته بودند. خود حمله‌ی هوایی، همان وقت هم نوعی حال و هوای افسانه‌های پهلوانی را یافته بود. و این لابد در خور مقاصد جنینگز بوده است، زیرا فیلم در برابر لحظه‌ی بخصوصی از زمان، حالت تأمل‌آمیز و حتی نوستالژیک دارد. شاید هدف تبلیغاتی فیلم هم، برآستی، این بود که عظمت و شکوه خود مردم را یادآوری کند.

آتشسوزیها شروع شدند بقیه تا حدی در حد یک افسانه‌ی حماسی عمل می‌کند. حتی بیش از آنچه در فیلمهای ۴۱ - ۱۹۴۰ معمول بود، حمله‌ی هوایی به‌صورت چیزی مشابه یک بلای طبیعی بزرگ تکریم شده است. همانا عنوان فیلم، که بلیک را به‌یاد می‌آورد و در خبرنامه‌های بی‌بی‌سی هم بسیار استفاده می‌شد، گویا به‌این منظور انتخاب شده است تا اشاره‌ای به‌این نکته دربرداشته

باشد که عاملی به‌نام دشمن انسانی موجب این آتشسوزیها بوده است. مأموران آتشنشانی، با اینکه از وجود یک کشتی پر از مهمات در بارانداز خبر دارند، چندان توجهی به‌دشمن، که گویی هیچ اهمیتی ندارد، نشان نمی‌دهند. آنان بسادگی آماده می‌شوند، انتظار می‌کشند و هرگاه فراخوانده شوند وارد عمل می‌شوند. فیلم بُعد نمادینی دارد که به‌توضیح این نکته کمک می‌کند که چرا منظره‌ی حضور انسان در کنار عناصر آتش و آب با چنین قدرتی پرداخت یافته است. این بُعد نمادین بار دیگر علاقه‌ی جنینگز به "ورقه‌های تارو" را به‌یادمان می‌آورد. به‌جز "گردونه"، ورق صورت دیگری که به‌او الهام بخشید "خانه‌ی خدا" ۴۷ بود - خانه‌ای که از آسمان به‌آتش کشیده می‌شود. این صورت مدتها پیش از آنکه حمله‌ی هوایی نماد آن را عملی سازد، یکی از صورتهای کلیدی جنینگز بود. جنینگز هم، مانند بلیک، تاریخ را تحقق تخیلات انسان می‌پنداشت، و آزمون نهایی یک تصویر یا موقعیت نمادین آن بود که باید خود را به‌عنوان یک رویداد واقعی تاریخی تولید کند. این اعتقاد، در ترکیب با این واقعیت که "خانه‌ی خدا"، مانند "گردونه"، در "ورقه‌های تارو" یکی از چهار عنصر بلای آسمانی است، به‌توضیح مفهوم بلا که در آتشسوزیها شروع شدند فراگیر است کمک می‌کند. خاستگاه‌ها و ارزش نمادین دقیق ورق "خانه‌ی خدا" گرچه عموماً "تصور می‌شود معنی شومی داشته باشد، مبهم‌اند. صورتهای "تارو" همیشه معنی دوگانه‌ی مجازی و نمادین داشته‌اند و "خانه‌ی خدا" با کوره‌ی کیمیاگران مقایسه شده است که باید زبانی آتشی از آسمان دریافت کند و هر شخص بی‌مبالاتی که نمی‌توانست آن را پیش‌بینی کند صاعقه بر او نازل می‌شد. بد نیست یادآوری کنیم که علم کیمیاگری، که هدفش وحدت اعداد بود، صرفاً "فیزیکی نبود. هدف غایی‌اش "حجر الفلاسفه" ۴۸ بود و آن

#### 47) Maison-Dieu

۴۸) *Philosopher's Stone*، ماده‌ای از معدنیات که گویند اکسیر از آن ساخته شود (فرهنگ معین). سنگ یا ماده‌ی ترکیب شیمیایی خیالی که کیمیاگران قدیم معتقد بودند می‌تواند فلزات پست را به‌طلا یا نقره تبدیل کند و بر طول عمر بیفزاید (واژه‌نامه‌ی انگلیسی - عربی المورود، چاپ بیروت) ... و برخی آن را همان اکسیر می‌پندارند (واژه‌نامه‌ی بزرگ و بستر) - م ۹



از فصلهای آغازین آتشسوزیها شروع شدند

قایقها در تاریکی شب، و چرخش یک توپ ضد هوایی ادامه می‌یابد؛ آهنگ "ای مرگ زیبایی بحق و قدرتمند" ۵۳ که رامبولد آن را می‌خواند نمایی از آسمان تیره و تار را همراهی می‌کند. روش کار جنینگز در این فصلها شبیه آن است که مدافعان و آنچه از آن دفاع خواهند کرد به طرز مهلکی بهم نزدیک می‌شوند؛ گویی تقدیر چنین حکم کرده است. پس از آنکه ماموران به کار خوانده می‌شوند، دفاع کنندگان و دفاع شوندگان یکی می‌شوند.

در آغاز کار، فعالیت مأموران پرداختی طبیعی‌گراپانه دارد و بر عملیات آنان تمرکز شده است، گرچه اسب هراسان نت دیگری می‌زند. اما مرگ جاکو و رویدادهای پس از آن، پرداختی بسیار صوری و تقریباً "انتزاعی" دارند؛ نمای درشت طناب که از لای انگشتان جاکو می‌لفزد، جاکو در میان شعله‌ها و سقوط او، رها شدن شیلنگ آب، دود سیاه، حالت چهره‌ی جانی در حالیکه بالا را نگاه می‌کند، نمای قارچ حریق از آن سوی رودخانه، و سیاهی در پی آن. پرداخت

والا ترین خصوصیات فکری و اخلاقی را نیاز داشت. در نظر گرفتن این تداعیهای نمادین، احساسات قلبی جنینگز در مورد تأثیر جنگ بر مردم انگلیس و واکنش آنان را بر ما معلوم می‌کند.

بررسی مراحل مختلف فیلم، ساختمان کاملاً "صوری آن را آشکار می‌سازد، و می‌توان این مراحل را در قیاس با تأثیر یا موسیقی، پرده یا موومان نامید. در فصلهای صبح هم با مأموران آشنا می‌شویم و هم با سازمان "سرویس آشنشانی امدادی" که در آن خدمت می‌کنند. ضمن آشنایی با این سازمان، متوجه می‌شویم که "۱۴-ی ۴۹" و بخصوص "گروه بی‌کله‌ها" ۵۰ بخش کوچکی از یک تشکیلات خیلی وسیع‌اند، و این نکته پیوسته به ما یادآوری می‌شود. زندگی مأموران و پایگاه آشنشانی راحت و مفرح است، اما نوعی احساس غیر واقعی بودن هم، تقریباً "مثل خواب و رؤیا، در آن دیده می‌شود که بخصوص با لحظه‌های سرزنده و گذرایی چون صحنه‌ی مربوط به فلوت‌نواز، درخت پرشکوفه، یا سگی که در آفتاب لم داده است فراهم می‌آید. در فصلهای بعد از ظهر و شب، هرچه بیشتر متوجه می‌شویم که جنینگز کنترل شکل کار و حال و هوای فیلم را در دست دارد، در حالیکه جانی دانیلز و بارت دور و بر لنگرگاه را تماشا می‌کنند، و قایقی را می‌بینند که بادبانهایش تن به باد سپرده‌اند، موسیقی بر کیفیت غنائی تصویر تأکید دارد. سپس، از یک بالون دفاعی که از روی قایق سطح باربری بلند می‌شود به جاکو که در "۱۴-ی" خوابیده است دیزالو می‌شود. همچنانکه به شب نزدیک می‌شویم، صحنه‌های استراحت و آمادگی مأموران به صورت کنترپوئن، و با برون برشهایی که مدام افزایش می‌یابند، در کنار نماهایی از رودخانه گذاشته می‌شود که پیوسته تیره‌تر، رموزتر، تهدیدآمیزتر و - عجیب آنکه - زیباتر از پیش به نظر می‌رسد. صدا هم بُعد دیگری به فیلم می‌دهد: آهنگ رومبای بارت روی نماهای رود تیره ادامه می‌یابد (و جلوه‌ی آن به زیبایی تمام، با پس‌برش ۵۱ به نمای جانی و ب. آ. براون که کند و سنگین به آهنگ آن می‌رقصند کاسته می‌شود)؛ صدای آژیر که به پایان آهنگ "یک نفر رفت علف بچیند" ۵۲ می‌پیوندد، روی نمای جرتقیلها و همراه افتادن

49) 14-Y

50) the "crazy gang"

51) cut-back

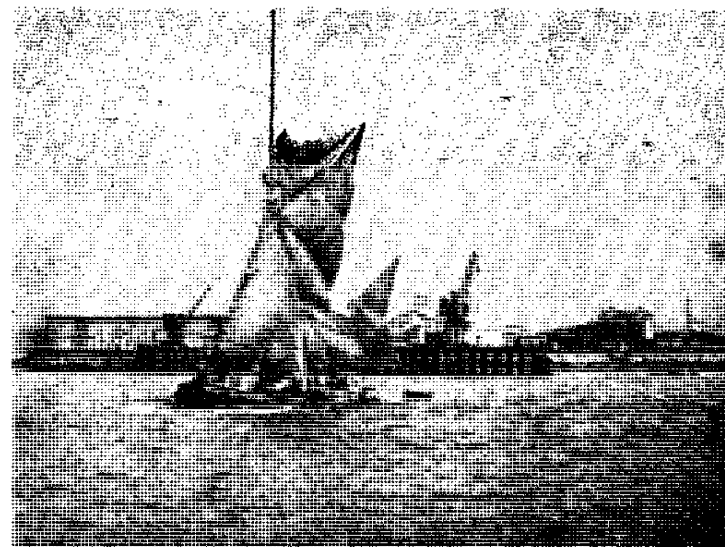
52) One man went to mow

53) O eloquent just and mighty death

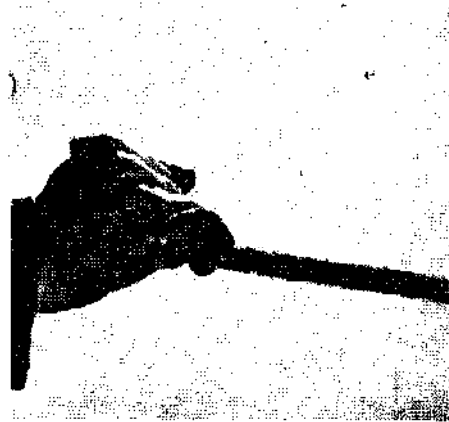
این صحنه هویت واقعه را از آن می‌گیرد و نوعی فداکاری تقریباً "آیینی" را مطرح می‌کند. با پس برش بعدی به ستاد نظارت، بر این فاصله‌گذاری تأکید می‌شود، و واقعه‌ی فوق در زمینه‌ی وسیع ترش جای می‌گیرد، و سبب می‌شود که ما از دیدگاهی بر آن بنگریم که کمتر درگیرمان می‌کند (کارکرد نماهای پُستر مراقبت در آن سوی رودخانه هم همین است).

پس از رسیدن نیروی کمکی آماده‌ی خدمت به محل "۱۴-ی" ("مثل اینکه شماها امشب هم دارید صفا می‌کنید" - "آره، برویچه‌ها حسابی سر حال‌اند") فیلم به صحنه‌های حریق برمی‌گردد، اما حال و هوا تغییر کرده است. آتش که قربانی‌اش را گرفته است، دارد خاموش می‌شود. در حالیکه قبلاً برای پاشیدن آب بر بُن آتش زحمت بسیار کشیده می‌شد، حالا بسیاری از نماها مأموران را در حال کار در ارتفاع بالاتر از حریق و در حال پاشیدن آب از بالا بر شعله‌های آتش نشان می‌دهند. ضرباهنگ تدوین کندتر می‌شود و موسیقی، یکنواخت و تحت کنترل، مبارزه‌ای مداوم را برمی‌انگیزد که فقط نیازمند پشتکار است. سحرگاه، حال و هوایی غم‌افزا و کسالت‌بار دارد. مأموران از مرگ جاکو مطلع شده‌اند، اما این هم کنترپوئن شادمانی مأموران سایر واحدها و دخترها-نشاط‌پریشان موی نمونه‌وار جنب‌بُکر است که در ناهار خوری سیار را باز می‌کند. هنگامی که مأموران "دست از کار می‌کشند و آماده‌ی رفتن می‌شوند"، نماها دیگر چهره‌ها را نشان نمی‌دهند و بر دستها، شیلنگها، پاها و آب متمرکز می‌شوند؛ با پایان یافتن عملیات، مأموران بر حوادث شب گذشته آگاهی می‌یابند. مأموران روی ویرانه‌ها آهسته راه می‌افتند، و در این حال، خیابانها پر از مردمی می‌شود که دارند سرکار می‌روند.

مثل خیلی چیزهای دیگر فیلم، تمامی پرداخت شخصیت جاکو اندکی حالت جبری ((فانتالیستی)) دارد که به ورود بارت مربوط است. فقط در مورد جاکو است که پس از صحنه‌ی مقدماتی‌اش، به نمایی از همسرش، تنها، پس برش می‌شود. در فصلهای بعد از ظهر و شب، نماهای رودخانه و آسمان مکرر به جاکو پس برش می‌شود و لحظه‌ای هست که نایب رئیس هنگام ورود جاکو به اتاق به بارت می‌گوید که حالش خوب خواهد شد. در رشته نماهای درشت در راه رسیدن به محل حریق، جاکو به تنهایی در زمینه‌ی آتش نشان داده می‌شود و هاله‌ای دور سرش می‌بینیم. پس از مرگ جاکو، در حالیکه کار ادامه دارد، بارت برای اولین بار در عملیات اطفای حریق شرکت می‌کند، و در کنار رامبولد، همقطار جاکو



آتشسوزیها شروع شدند





بالا : پس از آتشسوزی (آتشسوزیها شروع شدند). پایین : آتشسوزیها شروع شدند (دیزالو نهایی).

"در آن بالا"، ظاهر می شود، و باز هم بارت است که کلاه ایمنی جاکو را پیدا می کند. پس از خانمی کار، در محل "۱۴ - ی" (جایی که جنینگر نمی خواهد از هیچ نکته ای دال بر مرگ جاکو استفاده کند) بارت دیگر غریبه نیست: آیلین شش فنجان چای می آورد، و حالا دیگر تعداد فنجانها با عده ی مأموران جور است؛ آیلین او را بیل صدا می زند و او آیلین را ماما خطاب می کند. ساختمان فیلم تقریباً "طوری است که گویی پذیرفته شدن بارت به مرگ جاکو بستگی دارد. سرنوشت کشتی حامل مهمات هم به فداکاری جاکو وابسته است. همینکه مأموران به محل حریق می رسند اطلاع می یابند، و به آنان گفته می شود، که کشتی در حال بارگیری است. اندکی بعد، جانی آن را به بارت نشان می دهد - "عجب کشتی بزرگی است، نه؟"، و صدای سرکارگر شنیده می شود که می گوید کشتی بموقع آماده خواهد بود. پس از برون برشهایی به کشتی در ساعات شب، این هر دو نظر را صبح فردا هم می شنویم: هنگامی که از جانی سؤال می شود شب به آنان سخت گذشته است، می گوید کشتی صحیح و سالم "منظره ی خوب است برای چشمهای خسته"، و وقتی همسر جاکو، بی خبر از مرگ شوهرش، از شنیدن اخبار منصرف می شود، فیلم به سرکارگردیزالو می کند که دارد می گوید کارشان را بی عیب و نقص انجام خواهند داد. سرانجام، تدفین جاکو، در حضور همه ی اعضای گروه، از جمله نایب رئیس مجروح، آیلین و خانم جکسن با حرکت کشتی مهمات میان برش می شود، و شیپور خاموشی جای خود را به سرود پیروزی می دهد. دیزالو نهایی، و نه برش، میان شش مأمور آشناسازی و دماغه های کشتی، احساس جنینگر در مورد روابط میان آنها را کاملاً روشن می کند.

دنيس فورمن بحق گفته است که "آدم غریزتا" می داند که آتشسوزیها شروع شدند هرگز نمی تواند قدرت خود را از دست بدهد". خصوصیات صوری و نمادین فیلم، گرچه از نظر زمان و مکان جزء به جزء تشریح شده اند، باضافه ی آن حال و هوای انسانی اش، معنی و مفهومی جهانی به آن می دهند که مقید به زمان نیست. این فیلم نه تنها شاهکار جنینگر بلکه شاهکار مکتب مستند انگلیس و تمامی سینمای انگلیس است.

ترکیب شرکدهای مستندسازی با فنون داستانی و نمایشی در آتشسوزیها شروع شدند در دو فیلم بعدی جنینگر، دهکده ی خاموش (۱۹۴۳) و داستان حقیقی لیلی مارلن (۱۹۴۴)، ادامه یافت.

آتشسوزیها) شروع شدند با استقبال عمومی روبرو شده بود و جنینگز حتماً هنوز آزادی انتخاب موضوعهای دلخواهش را داشته است. دهکده‌ی خاموش داستان لیدیتسه ۵۴، دهکده‌ی معدنی چکسلواکی است که توسط آلمانیها با خاک یکسان شد، و در یک دهکده‌ی معدنی مشابه در ویلز بازسازی شده است. جنینگز علاقه‌ی خاصی به معدنچیان ویلز داشت، و فکر بازسازی داستانی درباره‌ی مقاومت تا پای جان در دفاع از یک شیوه‌ی زندگی متمدن و صنعتی در یک دهکده‌ی معدنی ویلز، که او همان کیفیات را در آن متجلی می‌دید، آشکاراً شدیداً او را جذب می‌کرد. دهکده‌ی خاموش فیلمی است تکان دهنده و با ساختمانی زیبا و بدیع، اما فاقد پویایی دراماتیک. نماهای تقریباً "بستمایی ساکن و استفاده‌ی بیش از حد از موسیقی کرال هم بر نقایص دراماتیک آن ناکید می‌کنند. غالباً از فیلمهای جنینگز به‌خاطر تصویرهای ساکن و بی‌تحرك انتقاد می‌شود، گرچه در فیلمهای دیگر، هر جا شرایط به‌او اجازه داده، از نماهای دارای حرکت چرخشی ((پان)) و تراولینگ استفاده‌ی بسیار و مفیدی کرده است. دهکده‌ی خاموش همچنین فیلمی است بسیار غیر شخصی، و بیش از آنکه فرد درگیر در مبارزه را بسناید، هوادار خارج از گود را می‌سناید.

استعداد جنینگز در مشاهده‌ی وقایع بود، اما در این فیلم نظیر او درباره‌ی اشغال کشور توسط نیروهای بیگانه منعکس شده است. خیلی بیش از سایر فیلمهایش اندکی درباره‌ی وضع روستاییان می‌آموزیم، شاید از آن رو که خودشان هم نمی‌دانند اشغال واقعا "چه معنایی دارد. در حالیکه مشاهده‌ی زندگی روستا سمپاتیک است، فیلم هم از لحاظ مشاهده‌ی جزئیات اشغال و هم از جهت

۵۴) *Lidice*، دهکده‌ای در ۱۸ کیلومتری شمال غربی پراگ، که نازیها به تلافی ترور هایدریش (معاون فرماندار نازی در ایالت بوهم) در ژوئن ۱۹۴۲ نابود کردند. عوامل گشتاپو ابتدا همه‌ی مردان بالای ۱۶ سال را تیرباران کردند، عده‌ای از زنان را دار زدند و بقیه را به اردوگاه‌ها فرستادند. همه‌ی ساختمانها را بکلی ویران کردند، چنانکه اثری از دهکده باقی نماند. آلمانیها مدعی شدند که عده‌ی اهالی دهکده ۴۳۸ نفر بوده، در حالیکه دولت در تبعید چک عقیده داشت که عده‌ی آنان به ۱۲۵۵ نفر می‌رسید. پس از جنگ، پیکره‌ی یادبودی در محل دهکده ساخته شد - م.



بالا: جنینگز در حال کارگردانی صحنه‌ای با شرکت معدنچیان ویلز. پایین: بلندگوی مجهول (دهکده‌ی خاموش).



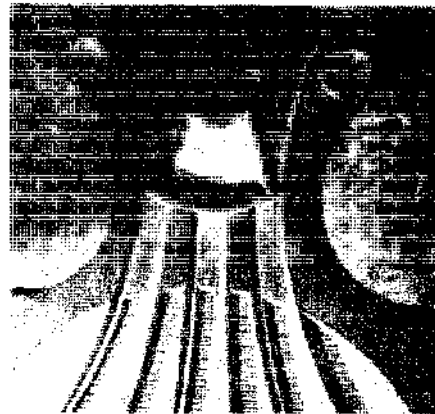
داستان حقیقی لیلی مارلن

انگلیسی گوش می‌دهند. و فیلم نتوانسته است برخی از جالب‌ترین نکته‌ها را درباره‌ی ترانه کشف کند، خواه طنز ناآگاهانه‌ی مردم‌پسند بودن این احساساتی‌ترین و رمانتیک‌ترین ترانه‌ها میان سربازان در وخیم‌ترین شرایط، و خواه دگرگونی‌های مداومی که ترانه از سر گذرانده است. با این همه، تشخیص اینکه چرا چنینگر به‌خاستگاه و تاریخچه‌ی ترانه‌ای علاقه داشت که تخیلات عامیانه‌ی خاص زمان جنگ ارتشهای متخاصم را از طریق رسانه‌ی رادیو جلب کرده بود چندان هم مشکل نیست، و - مانند دهکده‌ی خاموش - لیلی مارلن هم لحظه‌های خوب دارد: سربازانی که شب در بیابانی دور رادیویی که چراغ صفحه‌ی تیونینگ آن روشن است جمع شده‌اند و ترانه را گوش می‌دهند، استفاده از فیلم خبری در جریان تهاجم صحرایی، یا آن فصل اوج گیرنده هنگامی که ترانه هجوم ایتالیایی‌ها را همراهی می‌کند. فصلهای نهایی "باراندازهای لندن در شبی در زمان صلح" به‌طور نمونه، بهتر از بقیه‌ی صحنه‌ها هستند. چنینگر پیش‌بینی می‌کرد که ترانه معنی و مفهوم پایدار نمادین خواهد یافت و این لحظه‌های نهایی فیلم، که رو به آینده‌ای صلح‌آمیز دارند که درباره‌ی

هنرپیشه‌هایی که نقش آلمانیها را بازی می‌کنند خیلی کمتر موفق است. با این همه، دهکده‌ی خاموش از چندین جهت کار جالبی است، و یکی از نکته‌های مهم آن حرفی است که درباره‌ی واکنش مردم در برابر انقلاب صنعتی می‌زند. صحنه‌ی جلسه‌ی هدنچیان درباره‌ی تنگی نفس ناشی از تنفس ذرات مواد معدنی به‌منظره‌ای از کشتزارها دیزالو می‌شود، و فیلم پیوسته وابستگی دهکده به معدن را به‌ما یادآوری می‌کند. اما مردم کار را به‌طور کلی با سربلندی و احساس آگاهی بر توان بالقوه‌ی آن در ایجاد رفاه و زندگی اجتماعی می‌پذیرند. فیلم از یک لحاظ دیگر هم جالب است و آن اینکه نشان می‌دهد چگونه مردم دهکده پس از آنکه احساس خطر و تهدید می‌کنند به‌گذشته‌هایشان روی می‌برند - قلعه‌ی ویرانه در دامان تپه و تمایل به حفظ فرهنگ سنتی‌شان. بخصوص صحنه‌ی بلندگوی مجهول بر اتومبیل نازیها، پس از فصلهای گرم و طولانی دهکده در حال کار و تفریح و بازی، یا استفاده‌ی نمادین از عناصر طبیعی - تغییر وضع رودخانه (که خود نماد نیروی زندگی است) و شروع ناگهانی فصل زمستان در حالیکه عملیات هاوج خود می‌رسد - از لحاظ سبک کار موفق است.

لیلی مارلن از چند جهت فیلم جالب‌تری است، اما به‌نظر من، این هم کار ناموفقی است. عیب این فیلم نیز مانند دهکده‌ی خاموش در پرداخت سخت قراردادی آلمانیها نهفته است که (یقین دارم، بی‌آنکه تعمدی در کار بوده باشد) به‌کاریکاتور تنه می‌زند. مثلاً "تضاد میان آلمانیهای چنینگر و نماهای کوتاه فن پاؤلوس ۵۵ پس از نبرد استالینگراد، که از فیلمهای خبری گرفته شده‌اند، بسیار گویاست. ناتوانی در اجرای صحنه‌های دراماتیک - بسیاری از فصلها آشکارا در استودیو فیلمبرداری شده‌اند و در برخی نماها به‌طرز حیرت‌آوری بیش از حد بر دکور تأکید شده است - و استفاده از تکه فیلمهای خبری خام، یکی از نقضهای اساسی فیلم است. عیب دیگر فیلم ساختمان داستانی آن و پیروی وفادارانه از داستان ترانه است. احتمالاً "موضوع نیازمند برخوردی کلا" تخیلی‌تر و غیر داستانی‌تر بوده است. امکانات چنین برخوردی به‌اختصار مطرح شده است: پخش پیامهای ملاطفت‌آمیز انگلیسیها روی نماهایی از سربازان کثیف و خسته‌ی آلمانی یا پیامهای آلمانیها در حالیکه سربازان

۵۵ فریدریش فن پاؤلوس، فیلد مارشال ارتش نازی و فرماندهی ارتش ششم که در استالینگراد شکست سختی خورد و تسلیم قوای شوروی شد - م.



گذشته‌اش در زمان جنگ می‌اندیشد، نشان دهنده‌ی بسیاری از خصوصیات و کیفیات زندگی‌ای هستند که بریتانیا از آن دفاع می‌کرد: رفاقتها و مساعدتهایی شادمانه و پسر و صدا، مردم عادی در پی کارهای روزمره‌شان، آهنگ ارگ مکانیکی و یک سرباز سابق ارتش هشتم که دم در مغازه‌اش سیگار می‌کشد (مغازه‌ی سیگارفروشی‌نش یک کوچه، مانند مغازه‌ی جاکو در آتشسوزیها شروع شدند)، در حالیکه همسرش در خانه با بچه‌ها سر و کله می‌زند.

لیلی مارلن پرداخت یافته‌ترین فیلم جنینگر و دهکده‌ی خاموش یکی از بی‌تحرك‌ترین فیلمهای او است. این دو فیلم روی هم رفته نشان می‌دهند که او نمی‌توانست از ساختن فیلمهای داستانی در نظام تجارتی راضی باشد. اینکه استعداد حقیقی او، بنا بر نظریه‌های خود او در باب زیبایی شناسی، در بشاهده کردن و دگرگون ساختن عناصر واقعی بود در فیلم کوتاه ۸۰ روز، ساخته‌ی سال ۱۹۴۴، که شهرت اندکی دارد و درباره‌ی حمله‌ی هواپیماهای "وی-۱" به جنوب انگلیس است بخوبی مشهود است. آن احساس خطر خارجی که در نتیجه‌ی حمله‌های هوایی ایجاد شده بود، در سالهای اواسط جنگ وجود نداشت، اما حالا باز برگشته بود، و ۸۰ روز دقیقاً "بر این امر آگاه است: در گفتار می‌آید که مردم "برای بار دوم امتحان پس می‌دهند" و از زیر بار آن شانه خالی نمی‌کنند. فیلم تا حد زیادی به سبک فیلمهای کوتاه قبلی نر می‌گردد و مانند آنها خیلی کم از گفتار استفاده می‌کند و بر نیروی صداهای طبیعی (سر و صدا یا غرش طولانی تراکتوری که در خیابانهای لندن به سوی مرکز شهر می‌رود) و موسیقی (موسیقی از فصلهای کسالت‌بار صبحگاهی آتشسوزیها شروع شدند به آرامی پس از انفجار بمب و گسترش دود بر فراز شهر، که از دور دیده می‌شود، و نما مدتی طولانی روی پرده می‌ماند) متکی است. اینجا هم همان مشاهده‌های پرتوان و صمیمانه‌ی مردم عادی وجود دارد، و همان تصویرپردازی‌نگان-دهنده‌ی سربازان و سلاح‌هایشان، همان طنز قوی، (پسر بچه‌ها در کشتزار سیگار می‌کشند، و حتی مردهای گنده هم تپله‌بازی می‌کنند در حالیکه از آسمان بمب می‌بارد)، همان استعداد استفاده از تصویر تمادین و سخت نگان دهنده، مانند آن عضو گروه نجات که آخر کار مصمانه شلوارش را بالا می‌کشد و کمربندش را سفت می‌کند. سایر عناصر تازه‌اند. نبرد لندن به عنوان بخشی از نبرد فرانسه قلمداد شده و حال و هوای مردم تغییر کرده است. "آن مقاومت سخت و شادمانه‌ی اولین حمله‌های هوایی از بین رفته بود، مردم خسته بودند." عزم

راسخ بر سر جایش باقی است اما ملال‌انگیزتر شده است. تقریباً "برای نخستین بار در آثار جنینگز باظرافت خاصی برترنس و بیم، رنج و عذاب، و مرگ آگاهی می‌یابیم. دفتر خاطراتی برای تیموتی (۵ - ۱۹۴۴) هم به سبک متداعی فیلمهای کوتاه ۱۹۴۱ برمی‌گردد اما آن را در محدوده‌هایش نگه می‌دارد. فیلم داستان دارد، به این معنی که شخصیت‌هایش حضور دارند و حرکت زمانی به جلو هم وجود دارد، اما طرح داستانی ندارد. دفتر خاطراتی برای تیموتی از لحاظ تأثیر جلوه‌هایش سخت به سازمان صوری و تدوین متداعی وابسته است. فصلهایی متشکل از تصاویر بر تماشاگر نمایان می‌شوند و نه نماهایی تک به تک. در قطعه‌ای از فیلم چیزی را می‌توان یافت که تقریباً "توصیف روش جنینگز است و او قصد داشت آن را در کتاب "دروغ" بگنجاند، توصیف برداشت یا تصویری از دفتر خاطرات فارادی: "ترکیب چند جلوه، که هریک به تنهایی بی‌معنی‌اند، به صورت یک مجموعه جلوه‌ای عالی".

فیلم از لحاظ صوری به شش بخش تقسیم شده است که هریک با فید به سبای ۵۷ پایان می‌یابد. اساساً، "نیمه اول فیلم (از سپتامبر تا اکتبر) کاهش آهسته‌ای امید را دنبال می‌کند؛ قطعه‌ای سیانی (نوامبر) ساکن است و سر در جیب تفکر دارد؛ سپس نیمه دوم (از دسامبر تا سال نو) احیای امید از روزهای کریسمس و حمله‌ی روسیه به بعد را دنبال می‌کند. الگوی کلی نزول و صعود، تقارن قابل توجهی دارد. وحدت صوری فیلم به چند طریق مورد تأکید قرار می‌گیرد، و از تعدادی نکته‌ی ثابت ارجاعی استفاده می‌کند - زندگی آلن کشاورز، پیتر خلبان مجروح، گارونوبی معدنچی، بیل لکوموتوران و خود تیم، گذشت زمان و تغییر آب و هوا، اخبار رادیویی، جمع‌آوری مین از ساحل، و آهنگی که مدام تکرار می‌شود.

دفتر خاطراتی برای تیموتی سبک متداعی جنینگز را در تکامل یافته‌ترین و، از لحاظ فکری و همچنین عاطفی، دشوارترین شکل آن نشان می‌دهد. نمونه‌ی بارز آن، فصل متعاقب اخبار پیاده شدن نیروهای متفقین در آرنهم است؛ گزارش رادیویی خانواده‌های گارونوبی و بیل، و مادر تیم و آلن را بهم می‌پیوندد، همه به دقت گوش می‌دهند و دست از کارهایشان می‌کشند، از چهره‌ی متفکر آلن، که پیشاپیش با اجرای "سونات آپاسیوناتا" به وسیله‌ی پیانو

همراه است، تصویر به سراغ خانم مایرا هس و شتوندگان می‌رود؛ قطعه‌ای درباره‌ی باران از گزارش آرنهم پدیدار ۵۷ می‌شود و باز با بلندتر شدن موسیقی ناپدید ۵۸ می‌شود و در نمای بعدی می‌بینیم که باران بر یک آب انبار خیابانی می‌بارد، و سپس با مه‌ای بمباران شده را می‌بینیم و کارگران تعمیرکار را، و باز به سراغ دستهایی که پیانو می‌نوازند می‌رویم. با انعکاس معدن روی زمینهای خیس و "باران، باران بسیار"، فیلم به سراغ فصل دیگری از تصویرها و رویدادها می‌رود: مادر تیم کارت کریسمس می‌نویسد، لکوموتو بیل زیر باران است، باران بر کشتزارها می‌بارد، تعمید تیم، پیتر دوباره راه رفتن می‌آموزد، گارونوبی را با برانکار از معدن می‌آورند. البته می‌توان یک تحلیل اندیشگی از این فصل تصویرها به دست داد اما چنین تحلیلی چندان سودی نخواهد داشت. به نظر می‌رسد جنینگز در پیوند اندیشه‌های خود و تغییر حال و هوای فیلم به چنان حدی از آزادی شخصی رسیده است که ما معنی و مفهوم دقیق حرکت فیلم را به درستی درک نمی‌کنیم و تقریباً "کاملاً" به طور عاطفی در برابر آن واکنش نشان می‌دهیم. این گونه فصلها، با تمام راز و رمز ذاتی‌شان، موفقتانند. مثلاً، "برش به ترویج افتاده از نگاه محزون بیل از پنجره‌ی کلبه‌اش بهمه تاریک و "زیبایی، سفیدی، روز کریسمس" که قبلاً در گفتار به آن اشاره می‌شود. جای دیگری، همانند قطعه‌ی کوتاه میانی - لندن، صحنه‌ی گورکنها از نمایشنامه‌ی هملت، اعضای گروه نجات - تصنع لو می‌رود و جلوه‌ای کمتر شادمانه دارد.

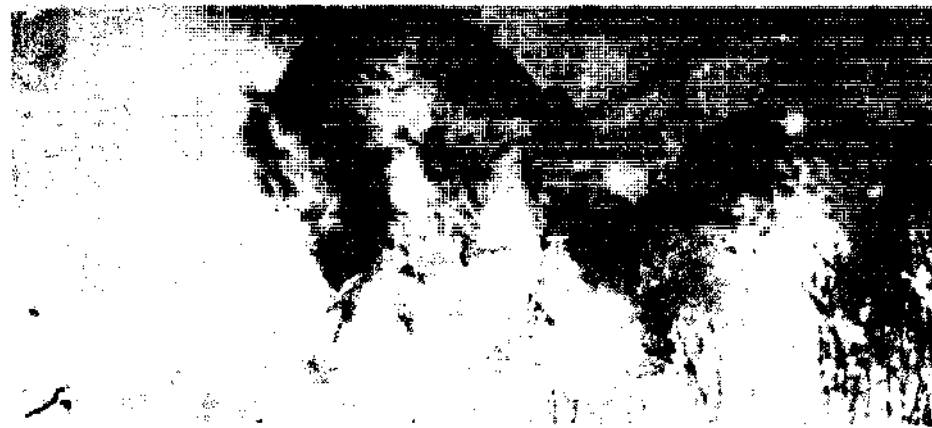
ظاهراً "جنینگز به نوعی بن‌بست رسیده بوده است. پیچیدگی شدید فرم و استفاده‌ی ساختاری و نمادین از شخصیتها (که هرگز آن بُعد صمیمانه‌ی انسانی مأموران آتشسوزیها شروع شدند یا حتی چهره‌های فرعی تر فیلمهای کوتاه اولیه را ندارند) گونه‌ای احساس انزوا و یأس را به ذهن متبادر می‌کند. نکته‌ی جالب آن است که دفتر خاطراتی برای تیموتی نشانه‌ای از بازگشت به کاربرد مرکزی گفتار را در خود دارد. علی‌رغم برخی عبارتهای مطلق که گاه و بیگاه به کار می‌رود و با حال و هوای فیلم هم متناسب است ("و شب کریسمس، مرگ با تلگرام به سراغ بسیاری از ما آمد")، گفتار در اغلب موارد کیفیتی تأثرانگیز پیدا می‌کند و البته احساساتی را به زبان می‌آورد که انتظار می‌رفت جنینگز ناگفته بگذارد.

57) fade-in

58) fade-out

برای کسی چون چنینگز، اینها همه نشانه‌هایی‌اند دال بر کاهش احتمالی اعتماد به نفس در خلافت هنری.

حال و هوای تیره و اندوهگین که قبلاً هم در ۸۵ روز نمودار بود، در دفتر خاطراتی برای تیموتی غلبه دارد. خطری که مردم را تهدید می‌کند در این فیلم خطر برون‌ی بمباران نیست بلکه خطری است درونی - روحیه‌ی مردم پس از پنج سال جنگ و فراق طولانی از کسانی که دوستانشان دارند. جنگ دیگر نازگی‌اش را از دست داده است: مردم مینه‌ای سواحل را با سیم خاردار اشتباه می‌کنند. حتی به نظر می‌آید که تغییرات مداوم حال و هوای فیلم اشاره به جنگی دارند که عادت شده‌است. لحظه‌های شادمانی مانند صبح روز کریسمس نمی‌توانند نومیدی حاکم بر روحیه‌ی مردم را، که با چنان قدرتی در فصل "باران"، باران بسیار"، بر از درد و جراحت و جدایی، آشکار است جبران کنند. فیلم هنگامی به پایان رسید که پیروزی تضمین شده بود، با این وجود حتی فصلهای مربوط به تهاجم روسها و پیشروی متفقین در آستانه‌ی سال نو با اشاره‌ای غم‌انگیز به پایان می‌رسد. گارونوبی، که نگران آینده است، و بیل به‌سر "زندگی روزمره و خطرهای روزمره" برمی‌گردند. در تصویر نهایی، جیف تیم با ریش بمبها میان‌برش شده است، و چهره‌ی او بر روی بالش، طی یک دیزالو طولانی از نمای شعله‌های فروزان ظاهر می‌شود. گفتار به‌او می‌گوید بخت با او یار بوده است که جان سالم در برده و همچنانکه او دارد دستهایش را گاز می‌گیرد می‌پرسد برای این دنیای درهم و برهم چه خواهد کرد، و چهره‌ی کودک حالتی حاکی از اضطراب و نگرانی به‌خود می‌گیرد. او دستهایش را با بی‌اعتنایی، به‌طرفین پرت می‌کند و در این حال موسیقی به‌اوج می‌رسد اما در همان موقع پرده سیاه می‌شود و این موسیقی جای خود را به آهنگ حزن‌انگیز و بلا تکلیف یک ویولن تنها می‌دهد که فیلم با آن شروع شده بود. در این تصویرها و صداهای پایانی - ستیزه‌جو اما مبهم، و عمداً پیچیده و بغرنج - همانطور که در تمامی دفتر خاطراتی برای تیموتی احساس می‌شده، می‌توان نگرانیهای چنینگز از پایت ارزشهایی که جنگ به‌حمایت از آنها سر گرفته است و تردیدهایش در مورد دنیایی که صلح به‌همراه خواهد آورد، قویاً احساس کرد.



## تردید در مورد صلح - فیلمهای پس از جنگ

نگرانیهای جنینگز در مورد فرا رسیدن صلح شاید تا حد اندکی جنبه‌ی اجتماعی داشت. دفتر خاطراتی برای تیموتی درباره‌ی بحران در روحیه‌ی ملی است، اما برای جنینگز فیلمساز همچنین نماینده‌ی بحران در سبک و موضوع است. او در سالهای جنگ شاهد آن بود که افکار و احساساتش در مورد تمدن و نبوغ بریتانیایی توانایی بروز یافته‌اند و او توانسته است در نتیجه‌ی آن بهترین فیلمهایش را بسازد. ریچارد وینینگتن تعریف می‌کند که جنینگز خیلی جدی به‌او گفته است که "فیلمهای خوب را فقط در دوره‌های بحرانی و فاجعه‌بار می‌توان ساخت". گرایشها و طرز برخورد خود جنینگز در زمان صلح نیز دوام آورد، اما در زمان صلح چگونه می‌توانست زمینه‌ای برای بیان آنها پیدا کند؟ مسئله در نخستین فیلم پس از جنگش، مردم مغلوب (۱۹۴۵)، که درباره‌ی زندگی در آلمان و دولت ارتش بریتانیاست، مطرح شده است. فیلم قصد دارد حالتی متضاد، ناشی از ترحم و انتقام، نسبت به آلمان مغلوب را با هم وفق دهد، اما نیاز به توصیف تشکیلات اجرایی، در مقایسه با فیلمهای انگلیسی زمان جنگ، موضوعی در اختیار جنینگز گذاشته بود که از انعطاف خیلی کمتری برخوردار بود. در نتیجه، به نظر می‌رسد که فیلم استخوان‌بندی محکمی ندارد. فصلهای مربوط به قوه‌ی مجریه، شاید به‌جز میان برش‌هایی قضاوت در حال سوگند یاد کردن و بازی بچه‌ها در هوای آفتابی، خسته‌کننده و عاری از طرافت‌اند. برعکس، فصلهای آغازین مربوط به ویرانی شهرها و جاده‌ها، و جوشش "نیروی حیاتی"، هر دو با طرافت و همدردی پرداخت یافته‌اند. آنچه را درباره‌ی آلمانیهای مغلوب گفته می‌شود - "قدرت تخریب ما بسیار زیاد است اما آرزوی زنده ماندن از آن هم قوی‌تر است" - می‌شد درباره‌ی انگلیسیهای در حال جنگ گفت؛ و برای نشان دادن جوشش حیات در میان ویرانه‌ها و به موسیقی ارگ مکانیکی، احساس و عاطفه‌ی خانوادگی، کودکان در حال بازی و شأن و حرمت امور پیش‌پا افتاده و روزمره‌ی زندگی روی می‌آورد. اما ملی‌رغم قطعه‌های جالبش، مشکل بتوان چیز زیادی از مؤلف فیلمهای جنگی‌ارزنده‌ی انگلیسی را در مردم مغلوب دید.

داستان گامبرلند (۱۹۴۷) موضوعی داشت - "سعی و تلاش پیشگام در سازماندهی مجدد معادن زغال سنگ بریتانیا" - که به‌علاقه‌ی او نزدیکتر بود، و

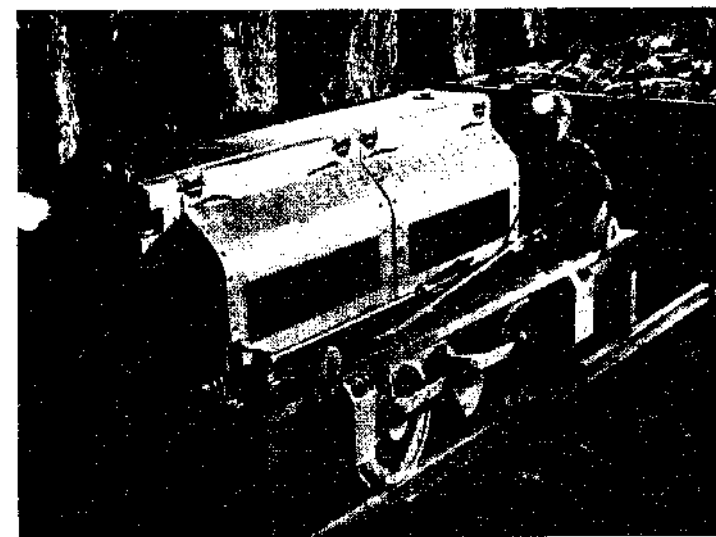
فیلم هم موفق‌تر است. از لحاظ تصویری، آنهمه هیجان و پیچیدگی فیلمهای جنگی را ندارد، با این وجود دارای مشاهدات ظریفی است و از دریا به‌خاطر تصویرپردازی آرامش و خشم بالقوه‌اش استفاده می‌کند. اما از لحاظ اندیشگی، به جریان اصلی تفکر او در باب نبوغ و تهور انقلاب صنعتی و پیامدهای اجتماعی آن تعلق دارد. فیلم حول پندار پیشگامانه‌ی گذشته (به‌صورت یک طرح اکتشاف معدن زیر دریایی در اوایل قرن نوزدهم) و تهور و بینش در زمان حال (در هیئت کارشناسی که مأمور احیای مجدد این صنعت است، و همچنین در هیئت خود معدنچیان) تشکل یافته است. مانع عمده در راه پیشرفت، آگاهی معدنچیان از استثمار سابق و تضعیف روحیه‌ی کنونی است، زیرا طرز تلقی آنان در سالهای غمار دهه‌ی سی شکل گرفته است. کارشناس می‌گوید که آنان عقده‌ی گذشته‌ها را دارند و باید چشم به‌آینده بدورند، اما کارشناس رفته رفته بر قدرت و نیرویی که گذشته به معدنچیان می‌دهد آگاهی می‌یابد، و این از مشخصه‌های آثار جنینگز است. داستان گامبرلند قصد دارد دستیابی به هماهنگی برای آینده را تبلیغ کند. بهر تقدیر، تأثیر کار جنینگز هنگامی به‌کمال می‌رسد که حال و هوای گذشته و اثر مداوم آن در زمان حال را ایجاد می‌کند.

جنینگز پیش از مرگش به سال ۱۹۵۰، تنها دو فیلم دیگر ساخت. جزیره‌ی کوچک تیره و عکس خانوادگی، هر دو نشانگر بازگشت به‌سبک سابق و موضوع خال و هوا و خلق و خوی ملی‌اند. اما در اواخر دهه‌ی چهل او روی طرح فیلمی درباره‌ی ارکستر سنفونیک لندن کار کرد. تنها "پیش‌نویس کار" باقی مانده است اما همین هم بسیار جالب است و نشان می‌دهد که می‌توانست بهترین فیلم پس از جنگ او باشد. یادداشتها چیزی که از بازگشت به‌مضمون رفاقت و همیاری ظریف گروه‌های خلاق (از آتشسوزیها شروع شدند) و ورود به یک قلمرو جدید غیر تبلیغاتی را، که سخت هواخواه آن بود، نشان می‌دهند. به نظر می‌رسد که فیلم می‌بایست اساساً "درباره‌ی "کار خلاقه‌ی اجرای موسیقی" باشد، اما یادداشتهای شتابزده‌ی جنینگز همچنین آکنده از احساس تمایل به پرداختن به مکان، طنز و بیش از هر چیز انسانیت رهبران ارکستر، نوازندگان و کارگران است. همه نوع سیر و سلوک و ایده‌های سعی - بصری در جریان کار پیش‌بینی شده بوده؛ میان‌برش در جریان تمرین رهنمودهای یک رهبر ارکستر و حرفهای کارگران بر پشت بام؛ طنز تمرینی در هوای آزاد "جعبه‌های ویولنسل در کنار صندوقهای مهمات و جعبه‌های آبجو قرار داشت"؛ و تصویر یک تمرین دیگر

به این صورت توصیف شده است: "هنگامی که موومان کند روحانی نواخته می- شود، زن رفتگر چاق و بی خیال از کنار غرفه‌ها آهسته همراه خود می‌رود". در یادداشتها کوچکترین اشاره‌ای به وان ویلیامز وجود ندارد. چنینگر خصوصياتی را در وجود او می‌ستود که می‌توان به خود چنینگر نسبت داد. "گرمای سوزان خلاقه‌اش، و در کنار آن، سرسختی‌اش و بیش از همه تواضع و افتادگی‌اش". به همین سان، ارزیابی او از موسیقی وان ویلیامز را نیز می‌توان به فیلمهای جنگی خود او نسبت داد: او ستفونی لندن ۵۹ را (که قسمتی از آن توسط او درگندن تاب می‌آورد استفاده شده بود) چنین توصیف می‌کند: "نه فقط قطعه‌ای موسیقی شکوهمند به‌طور مجرد، بلکه اثری است برخاسته از ما، تصنیف شده برای ما و درباره‌ی ما".

این فیلم که درباره‌ی موسیقی بود می‌توانست مبدأ تازه‌ای گردد. جزیره‌ی کوچک تیره (۱۹۴۹) به‌علاق ملی برمی‌گردد. "فیلمی کوتاه منبعث از اندیشه‌هایی درباره‌ی گذشته، حال و آینده‌ی ما" است که چهار قلمرو حیات ملی را بررسی می‌کند: خلق و خو، صنعت، طبیعت و فرهنگ. فیلم به چهار قسمت جداگانه تقسیم شده و هریک به یکی از این قلمروها اختصاص دارد که در آنها کارشناسی درباره‌ی گذشته و حال حرف می‌زند؛ سپس، همچنانکه آینده مورد بحث قرار می‌گیرد، قسمتهای جداگانه ترکیب می‌شوند و در رابطه‌ی متقابل با هم قرار می‌گیرند. بدینسان، همانا ساختار فیلم، که هدف آن بالا بردن روحیه و القای اعتماد به آینده است، به‌قصد ایجاد پیوند ملی طرح‌ریزی شده است. حال هوای آغازین فیلم به‌وسیله‌ی نمای باران که بر گودالی می‌بارد (و فصل باران شدید از دفتر خاطراتی برای تیموتی را به یاد می‌آورد) به‌وجود می‌آید: "افسوس، افسوس، شکوه و جلال از میان ما رخت بر بسته است". ارجاعات به گذشته مستقیماً به دیدگاه چنینگر در مورد تاریخ و فرهنگ بریتانیا مربوط اند: خوشبینی بیش از حد "نمایشگاه بزرگ" در کنار مهاجران در حال عزیمتی که "دیگر به انگلستان برنخواهند گشت"، سنت پیشه‌وران گشتی‌سازی و بحران اقتصادی، همزیستی طبیعت و صنعت، ریشه‌های فرهنگی موسیقی انگلیسی در ترانه‌های عامیانه‌ی مردمی. اما نیت و تشبیهات، هنگامی که فیلم به آینده نظر دارد، کمتر متقاعد کننده‌اند. ایده‌ها قراردادی به نظر می‌رسند. آزبرت

(۵۹) از آثار مشهور وان ویلیامز - م.



گذشته و آینده (داستان کامبرلند)

لنکستر<sup>۶۰</sup> درباره‌ی مردم بریتانیا می‌گوید: "گوش‌شان به‌دلیل و منطق به‌دکار نیست ... یقین دارند که خبرگان بی‌تردید در اشتباهند" در حالیکه نماهایی از یک کشتی بزرگ باربری به‌نام "ننوغ انگلیسی" ۶۱ را می‌بینیم. ایان دال-ریپمیل گفته است که چنین‌گز این کشتی را تصادفاً پیدا کرد - اما خودش فکر نمی‌کرد شانس یا اتفاقی بوده باشد؛ خود حقیقت بود و نمی‌شد نادیده‌اش گرفت. با این حال، تصادف یا غیر تصادف، جلوه‌ی آن زورکی و ظاهری به نظر می‌آید، همانند تصویرهای نهایی فیلم، از یک فانوس دریایی که در دور دست چشک می‌زند، و چهره‌ی آن زوج از صحنه‌ی "دیگر به انگلستان بر - نخواهند گشت". اگر "تشبیهات عامه" اش دیگر آن تأثیر سابق را ندارد، شاید به‌آن دلیل باشد که می‌کوشید آن را بر عامه‌ای تحصیل کند که قبولش نداشت و احتمالاً نیازی هم به‌آن احساس نمی‌کرد، و به‌این ترتیب آخرین فیلمهای او آثاری چنان تبلیغی از آب درآمدند که فیلمهای زمان جنگش هرگز نبودند. در اواخر دهه‌ی چهل چنین‌گز و دال ریپمیل در فکر ساختن "فیلم عظیمی ... در ستایش از سهم بریتانیا در رشد و تکامل تمدن در قرنهای گذشته" بودند. آنان نتوانستند این طرح را عملی سازند، اما جان گریسن ساختن فیلم کوتاهی برای "فستیوال بریتانیا" را به‌آنان پیشنهاد کرد که قرار بود هم یادآور گذشته باشد و هم نمایشگر خوشبینی نسبت به‌آینده. برانوسکی از چنین‌گز شنیده بود که در عکس خانوادگی "او می‌خواست نشان دهد که ظهور صنعت در یکصد سال قبل، نه آسان بود و نه مبتذل، بلکه آکنده از اصالت معنوی و شجاعت اخلاقی بود". فیلم، که تصویرها، گفتار و موسیقی‌اش تقریباً به‌تمامی توسط خود چنین‌گز پرداخته شده بود، اثری است شخصی به‌این معنی که جمعیتی او است از نظراتش درباره‌ی انگلیس، و به‌قول کتلین رینی "دریافت او از کل آرکانیک فرهنگ انگلیسی".

از لحاظ صوری، عکس خانوادگی نتیجه‌ی مستقیم فیلمهای کوتاه سال ۱۹۴۱ و دفتر خاطراتی برای تیموتی است، و عشق آنها به تضاد و تداعی و تعارض را بار می‌تابد، ارائه‌ی خلاصه‌ای از آن تقریباً غیرممکن است زیرا فیلم تار و پودش را بسیار استادانه حول تاریخ بریتانیا تنیده است و همه‌چیز را به

۶۰ یکی از گویندگان فیلم - م.

61) British Genius

صورت جریان قابل درک اما پیچیده‌ای مرصه می‌کند. همچنانکه از چنین‌گز انتظار می‌شد داشت، فیلم بندرت تسمیم داده شده است؛ نامها، مکانها، لکوموتیوها و جریانها همه اختراعات، با این حال روحیه‌ای اعم از آنها به‌وجود می‌آید. دو ریسمان فیلم را یکپارچه نگه می‌دارند - ایده‌های مربوط به اختلاط و افشاش شعر و نثر، و ایده‌های مربوط به سیر و سفر یک ملت. فیلم که به‌گونه‌ای خلاصه‌ی فشرده‌ای از یک کتاب ناتمام است برداشت خارق‌العاده‌ای از تاریخ دارد. از بیچی‌هد ۶۲ و بقایای یک ایستگاه رادار زمان جنگ شروع می‌شود، "آرمادا" ۶۳ و همچنین نورمنها و رومیها را به‌یاد می‌آورد، و تعابیری مقدماتی درباره‌ی تفاوت طبیعت و مردم به‌دست می‌دهد، و از شکسپیر نقل قول می‌کند. سپس نخستین ارجاع به اختلاف شعر و نثر - تمز سیمگون در زیر مهتاب و کرجیها و درناهای تیره. و از اینجا گرین‌ویچ ۶۴، نیوتن، صومعه‌ی سنت پل - "مرحله‌ی اول" چنین‌گز - و سپس زغال سنگ، وات، ویلکینسون، تروپتیک و استیفنسون مطرح می‌شوند. ناگهان یک راه‌آهن تیره و تار و آبهای تیره و تار، وضع اندوهبار زیست و کار، اما بعد بلیک، شفتزبری، دیکنز و غیره. تصویر تاریخ انگلستان با ارجاع‌های به ادبیات آزاد منش، روحیه‌ی تحقیق و پژوهش، خاستگاه انگلیسیها در آن سوی دریاها و راه تجارت دو طرفه با دنیا مدام بسط می‌یابد و غنی‌تر می‌شود. تواناییهای تداعی و تضادپردازی چنین‌گز در لحظه‌هایی به نهایت اوج خود می‌رسد: دودگرین‌ویچ را تهدید می‌کند اما همچنین "نشانه‌ی اختراع و ابتکار" است - زغال سنگ، حمل و نقل، فولاد، فیلم از میدان کریکت اوال ۶۵ در سایه‌ی مخازن گاز به‌سراغ درختها، رک‌همستد ۶۶، سالهای گرسنگی زده‌ی دهه‌ی چهل، "تنازع بقا" ی داروین و مسافران هر روزه ۶۷ روی پل

۶۲) Beachy Head، دماغه‌ای در جنوب انگلیس، بین برایتون و ایست-بورن - م.

۶۳) منظور، ناوگان اسپانیایی Armada است که فیلیپ دوم (شاه اسپانیا) به‌سال ۱۵۸۸ به‌جنگ انگلیس فرستاد. این ناوگان که شکست ناپذیرش می‌دانستند، بر اثر بروز توفانهای دریایی نابود شد - م.

۶۴) Greenwich، از قصبه‌های لندن - م. 65) Oval cricket ground 66) Rokhamstead

۶۷) رجوع کنید به پانوشته شماره‌ی ۱۲. همین فصل - م.

لندن؛ در محل جشنواره‌ی دورهام ۶۸ این سخن میلتن یادآوری می‌شود: "... نه بدون غبار و گرما"، و باد پرچم معدنچیان را بالا می‌برد تا کپه‌های تافله‌ی فلز نیم‌سوخته‌ی خاکستری رنگ را پشت آن نمایان کند؛ "ای اشباح فلزکاران قدیم، به صدای پتکهایتان گوش کنید که دیسکهای فولادی عصر جت را می‌گویند"، علم و صنعت — "کدام شعر است و کدام نثر؟"

با این حال، علی‌رغم کیفیتهای انکار ناپذیر آن و تمرکزش بر تفکر چنینگر، عکس خانوادگی در نهایت اثری رضایت‌بخش نیست. از لحاظ اندیشگی بی‌طرف به‌منظر می‌رسد و گویا فاقد شور و حال است. جشنواره‌ی بریتانیا — که حادثه‌ی چندان مهمی نبود — زمینه‌ای چندان توانمند برای افکار او فراهم نیاورد. موقعیت پر از خطر دوران جنگ، شدت و غلظت خاصی به "تصویرهای عمومی" او می‌داد. اینجا نمادها یا نشانه‌هایی چون بیچی‌هد، مرد بلند قامت ویلمینگتن ۶۹ یا میدان اوال قراردادی به‌منظر می‌آیند، و گویی کیفیتی بعید و رسمی به‌فیلم می‌دهند. صحنه‌های بعدازظهر در فیلمهای جنگی هم با آن کیفیت خامشان، کارکرد مهمی دارند، و نماینده‌ی هنگامی هستند که هم زیبایی و صلح و آرامش حاکم است و هم حداکثر خطر. نماهای بیشتر بعد از ظهر در عکس خانوادگی ظاهراً "به‌خاطر کیفیتهای تصویری‌شان برگزیده شده‌اند و نه به‌این دلیل که مناسب بوده‌اند. گرچه فیلم تا حدی درباره‌ی سیر و سفر یک ملت است، حال و هوای آن عمدتاً "حال و هوای آسایش و پاپان سفر است."

در آتشسوزیها شروع شدند تنها کلماتی که درباره‌ی گذشته رد و بدل می‌شود هنگامی است که جانی دانیلز و بارت رسما "می‌پرسند که هریک پیش از جنگ چکاره بوده‌اند. اندکی در این مورد شوخی می‌کنند، و تمام می‌شود. اهمیتی برای آنان ندارد. زمان حال چندان پر مخاطره و چندان پرازش و زنده بود که نمی‌شد وقت را به‌تفکر درباره‌ی گذشته یا، تا مراحل بعدی جنگ (دفتر خاطراتی برای تیموتی)، آینده صرف کرد. گرچه مردم تنها در زمان حال زندگی می‌کردند، هرگز تمامی وزن گذشته‌ی کشور با چنین حساسیتی احساس نمی‌شد، و این تضاد و تناقضی ایجاد نمی‌کند.

هم جزیره‌ی کوچک تیره و هم عکس خانوادگی صریحاً "به‌گذشته ارجاع

می‌دهند، گویی مردم نیازمند یادآوری آن‌اند، و هم اینکه هر دو، گرچه بدون موفقیت، آینده را مد نظر دارند. جزیره‌ی کوچک تیره بخصوص جنگ دوم را به عنوان مبدأ اساسی عزیمت به‌سوی آینده قلمداد می‌کند: کارخانه‌های کشتی‌سازی که از دوره‌ی بحران اقتصادی وارد فعالیتهای زمان جنگ شده و دوباره به‌دوران بحران برگشته‌اند، منطقه‌ی محافظت‌شده‌ی طبیعی که از یک ناحیه‌ی بازمانده از زمان جنگ به‌وجود آمده است، فراخوانی روحیه‌ی دانکرک ۷۰، و جالب‌تر از همه عبارتی است که وان ویلیامز درباره‌ی تجدید حیات موسیقی می‌گوید:

آتش آمده‌ی برافروختن است. حالا نیازمند کبریتی هستیم تا همه‌چیز را شعله‌ور سازد؛ نیازمند خیزش و تحولی عظیم در احساس و آگاهی ملی هستیم. هنرمندان دوران الیزابت این را تجربه کردند و در نتیجه موسیقی و شعری آفریدند که هرگز برتر از آن به وجود نیامده است. آیا ما هم اخیراً "چنین خیزش و تحول ملی‌ای را تجربه نکرده‌ایم؟"

هنگامی که او این کلمات را بر زبان می‌آورد، که مستقیماً "به‌مقاله‌ی سال ۱۹۳۵ چنینگر اشاره دارد، ما فصلهایی از آتشسوزیها شروع شدند را می‌بینیم. این لحظه درباره‌ی سرچشمه‌ی شور و اشتیاق در فیلمهای چنینگر و درباره‌ی آنچه که او امیدوار بود از این خیزش و تحول به‌دست آید، حرفها دارد. با این حال، جوهر فکری جزیره‌ی کوچک تیره پذیرش بیداری و رفع اوهام است. عکس خانوادگی با عکسهای قدیمی یک آلبوم، که یکی از آنها از حمله‌ی هوایی است، شروع می‌شود و پایان می‌یابد. و همچنانکه در دفتر خاطراتی برای تیموتی، چنینگر و جو والانس از ((شخصیتهای)) آتشسوزیها شروع شدند را برای فصلی با محتوای نوستالژی غمگین به‌کار می‌گیرد، در عکس خانوادگی هم، در صحنه‌ای کوتاه در یک میخانه، ب. آ. براون از ((شخصیتهای)) همان فیلم را نشان می‌دهد که هنوز نقش "آدم بامزه" را بازی می‌کنند اما بگونه‌ای اندوهگانه از اوضاع زمان جنگ، که زندگی‌اش چه از لحاظ شخصی و چه ملی ارزش و اعتباری بی‌واسطه داشت، بریده شده است. و این ظاهراً "نماد اتفاقی است که برای بریتانیا و تک تک مردمش افتاده است. مسلماً"، در حالیکه فیلمهای آخری ممکن است همان

68) Durham Gala

69) the Long Man of Wilmington

70) Dunkirk

## فیلمشناسی

### همفری جنینگز

در والبرز ویک، سافوک، متولد شد و سپس در مدرسه‌ی پرس و کالج همبروک در کمبریج در زبان و ادبیات انگلیسی تحصیل کرد. پس از پایان تحصیلاتش در کمبریج ماند و به پژوهش، نقاشی و سرودن شعر پرداخت. همچنین برای تئاتر کمبریج طراحی می‌کرد و با برنامه‌ی "مشاهده‌ی مردم" همکاری داشت.

همکاری با واحد فیلم وزارت پست‌وا، ابتدا در مقام طراح صحنه، شروع کرد. سپس نقشهای کوچکی در پت و پات و روز باشکوه ششم ژوئن برعهده گرفت و چند فیلم تلفیقی تدوین کرد.

به‌اتفاق لسن لای در "شل فیلمز" به‌کار پرداخت.

به‌واحد فیلم وزارت پست برگشت و در سالهای جنگ و پس از آن (در واحد فیلم کراؤن) برای آنها فیلم مستند ساخت. همان سال نمایشگاهی از نقاشیهای او برگزار شد.

ساختن فیلم برای "وسکس فیلمز" را شروع کرد و مأموریت ساختن عکس خانوادگی (۱۹۵۰) به‌عنوان یکی از فیلمهای رسمی برای فستیوال بریتانیایه‌او محول

۱۹۰۷

۱۹۳۴

۱۹۳۶

۱۹۳۸

۱۹۴۹

روشنای صوری و گسترده‌ی ارجاعات فیلمهای زمان جنگ را به‌کار ببرند، فاقد احساس دوستی نسبت به افراد هستند. حتی آن کسانی که تنها لحظه‌ای کوتاه در فیلمهای زمان جنگ نشان داده می‌شوند، فردیت و توانی خارق‌العاده دارند. و آنها، روی هم رفته، روحیه‌ای حقیقتاً "ملی را به‌وجود می‌آورند. فیلمهای آخری به‌نظر می‌رسد محصولاتی حیثیتی هستند که درباره‌ی ملتی سخن می‌گویند که به گونه‌ای با افراد تشکیل دهنده‌ی آن تفاوتها دارد.

گفته می‌شود که جنینگز خوشبینی شخصی‌اش را تا زمان مرگ حفظ کرده بود. گرچه این نظری است که فیلمهای آخری هم می‌خواهند القا کنند، تردیدهایی باقی است. فیلمها خود می‌خواهند آینده را مد نظر داشته باشند، یا این حال عمدتاً "براساس گذشته سخن می‌گویند. او در دوران جنگ، انگیزش و هدف و اقدام به‌کار را احساس و بیان کرده بود. دفتر خاطراتی برای تیموتی با تصور و استنباطی از صلحی که این حال و هوا را تهدید خواهد کرد، به آینده می‌نگریست. فیلمهای پس از جنگ سعی دارند حال و هوای زمان جنگ را ادامه دهند اما احساسیت وی، علی‌رغم خواست او، به‌گذشته نظر داشت تا به آینده. آخرین نقاشیهای او به‌مجموعه‌ای درباره‌ی شخم و آسیاب بادی رجعت کرده‌اند. کتلین رینی تعریف می‌کند که جنینگز در این دوره چشم‌انداز صنعتی باترسی ۷۱ را زمینه‌یابی می‌کرد و می‌گفت: "اینها همه در مدتی کمتر از دویست سال ساخته شده‌اند. آیا کسی تاکنون گفته است که انسان باید به‌این شیوه زندگی کند؟ همه‌ی اینها را باید از یاد برد، زیرا اشتباهی است و خشتناک!" می‌توان گفت اینها افکاری نیست که در زمان جنگ به‌ذهن او خطور کرده باشد. یأس و نومیدی در لابه‌لای فیلمهای آخر او احساس می‌شود. شاید آگاهانه یا ناآگاهانه، او فاقد بینشی نوین و اعتماد به‌آینده بود. و شاید دنیایی هم که او بدان می‌نگریست فاقد آن بود.

دکور : همفری جنینگز  
مدت : ۳۳ دقیقه  
پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

داستان چرخ ( ۱۹۴۳ )

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تدوینگر : همفری جنینگز  
مدت : ۱۲ دقیقه  
فیلمبرداری از نمونه‌ها و نمودارهای موجود در موزهی بریتانیا ، موزهی لندن و موزهی علوم  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

لگوموتیوها ( ۱۹۳۵ )

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تدوینگر : همفری جنینگز  
موسیقی : موسیقی باله از "رزاموند" شوپرت ، تنظیم از جان فولدرز  
مدت : ۲۱ دقیقه  
فیلمبرداری از نمونه‌های موجود در موزهی علوم واقع در کنسزینگتن جنوبی<sup>۳</sup>  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

تولد یک آدم آهنی ( ۱۹۳۶ )

محصول : شرکت نفت شل  
تهیه کننده : لن لای  
کارگردان : لن لای  
فیلمنامه : س. ه. دیوید

3) South Kensington

شد .  
۱۹۵۰ انگلستان را به قصد یونان ترک کرد تا زندگی خوب  
را بسازد . این فیلم قرار بود قسمتی از مجموعه‌ای  
به نام چهره‌ی دگرگون شونده‌ی اروپا باشد . در  
جریان کار در جزیره‌ی پوروس<sup>۲</sup> ، بر اثر سقوط از  
فراز صخره‌ای درگذشت .

جنینگز در روز باشکوه ششم ژوئن در نقش یک تلگرافچی و در پت  
و پات در نقش یک خواربار فروش ظاهر شده است . هر دو فیلم  
ساخته‌ی کاوالکانتی و محصول ۱۹۳۴ هستند .

فیلمهایی که جنینگز کار کرد

سرعت پست ( ۱۹۳۴ )

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تدوینگر : همفری جنینگز  
مدت : ۲۶ دقیقه  
نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

پت و پات ( ۱۹۳۴ )

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه کننده : جان گریرسن  
کارگردان : کاوالکانتی  
فیلمبردار : جان تیلور

2) Poros

مکالمه / آمریکا (۱۹۳۹)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
کارگردان : همفری جنینگز  
فیلمبردار : و.ب. پولارد ، ف. گمچ  
نمودارها : ج. چمبرز  
گفتار : ر. داف  
صدابردار : کن کامرون  
مدت : ۱۰ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است.

گشتی بخاری / یونان (در آخرین سفر) (۱۹۳۹)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
کارگردان : همفری جنینگز  
مدت : ۲۰ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است.  
باربری (در حدود ۹ دقیقه) نسخه کوتاه تر همین فیلم بود.

نخستین روزها (۱۹۳۹) - عنوان اولیه: تدارکات یک شهر

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه کننده : کاوالکانتی  
کارگردانان : همفری جنینگز ، هری وات ، پت جکسن  
گفتار : رابرت سینکلی  
تدوینگر : ر.ک. مک ناوتن  
مدت : ۲۳ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است.

فیلمبردار : آلکس استراسر

مدیریت و نظارت رنگ : همفری جنینگز  
رنگ : گاسپار کالر  
طراحی و ساخت نمونهها : جان بانتینگ ، آلن فانر  
صدابردار : جک الیت  
موسیقی : هولست ، "سویت سیارات"  
مدت : ۷ دقیقه  
پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

سفر پنی (۱۹۳۸)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
کارگردان : همفری جنینگز  
فیلمبردار : هنری فولی ، و.ب. پولارد  
مدت : ۶ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است.

اوقات فراغت (۱۹۳۹)

محصول : واحد فیلم وزارت پست  
تهیه کننده : کاوالکانتی  
کارگردان / فیلمنامه : همفری جنینگز  
گفتار : لاوری لی  
فیلمبردار : هنری فولی  
موسیقی : با اجرای Steel, Peach and Tozer Phoenix  
Works Band / Mancehster Victorian -  
Carnival Band / Handel Male Voice Choir  
صدابردار : یورگ اسکارتلت  
مدت : ۱۸ دقیقه  
نسخه فیلم در فیلمخانه ملی (لندن) موجود است.

لندن تاب می آورد (۱۹۴۰)

محصول : واحد فیلم وزارت پست ، برای وزارت اطلاعات  
کارگردانان : همفری جنینگز ، هری وات  
فیلمبردار : هنری فولی ، جانا جونز  
موسیقی : "سنفونی لندن" اثر وان ویلیامز  
گفتار : کوئنتین رینولدز  
صدا بردار : ر. آ. کامرون  
مدت : ۱۰ دقیقه  
پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

لندن تاب می آورد در اصل برای صدور به آمریکای شمالی و جنوبی در نظر گرفته شده بود . سپس نسخهای پنج دقیقه ای به نام بریتانیا تاب می آورد برای بازار داخلی از آن ساخته شد .

حمله ی بهاره (۱۹۴۰) ، عنوان پخش سینمایی : پیروزی ثبت نشده

محصول : واحد فیلم وزارت پست ، برای وزارت اطلاعات  
تهیه کننده : کاوالکانتی  
کارگردان : همفری جنینگز  
فیلمنامه : هیو گری  
گفتار : آ. گ. استریت  
فیلمبرداران : هنری فولی ، جانا جونز ، اریک گراس  
تدوینگر : جف فوت  
کارگردان هنری : ادوارد کاریک  
موسیقی : لیست ، با تنظیم برایان ایزدیل و بهربری میور متیسن  
صدا بردار : کن کامرون  
مدت : ۲۰ دقیقه

نسخه ی فیلم در فیلمخانه ی ملی (لندن) موجود است .

رقعه کارگران (۱۹۴۰)

محصول : واحد فیلم وزارت پست ، برای وزارت اطلاعات  
تهیه کننده : هری وات  
دستیار تهیه کننده : ج. ب. هولمز  
کارگردانان : همفری جنینگز ، پت جکسن  
فیلمبردار : جانا جونز  
تدوینگر : جک لی  
گفتار : ریچی کالدر  
صدا بردار : کن کامرون  
مدت : ۱۰ دقیقه

نسخه ی فیلم در فیلمخانه ی ملی (لندن) موجود است .

قلب بریتانیا (۱۹۴۱)

محصول : واحد فیلم کراون ، برای وزارت اطلاعات  
تهیه کننده : ایان دال ریمپل  
کارگردان : همفری جنینگز  
فیلمبردار : هنری فولی  
تدوینگر : استوارت مک آلیستر  
موسیقی : بتهوون و هندل ، با اجرای "ارکستر هاله" به رهبری سر-مالکم سارجنت ، و گر هادرز فیلد  
گفتار : جک هولمز  
صدا : کن کامرون  
مدت : ۹ دقیقه

نسخه ی اندکی طولانی تر ، به نام این است انگلستان ، با گفتاری از اد مارو ، برای صدور به آمریکای شمالی و جنوبی ساخته شد .  
نسخه ی فیلم در فیلمخانه ی ملی (لندن) موجود است .

شعرهایی برای جنگ (۱۹۴۱)

|                     |                                                                           |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| محمول               | : واحد فیلم کراؤن ، برای وزارت اطلاعات                                    |
| تهیه‌کننده          | : ایان دال ریمپل                                                          |
| کارگردان / فیلمنامه | : همفری جنینگز                                                            |
| تدوینگر             | : استوارت مک‌آلیستر                                                       |
| موسیقی              | : بنهون و هندل ، با اجرای ارکستر فیلارمونیک لندن به رهبری سر مالکم سارجنت |
| صدا بردار           | : کن کامرون                                                               |
| گفتار               | : لارنس الیویه                                                            |
| مدت                 | : ۸ دقیقه                                                                 |
| پخش کننده           | : انستیتو فیلم بریتانیا / بایگانی مرکزی فیلم                              |

به بریتانیا گوش دهید (۱۹۴۲)

|                      |                                              |
|----------------------|----------------------------------------------|
| محمول                | : واحد فیلم کراؤن ، برای وزارت اطلاعات       |
| تهیه‌کننده           | : ایان دال ریمپل                             |
| کارگردان / فیلمبردار |                                              |
| تدوینگر              | : همفری جنینگز ، استوارت مک‌آلیستر           |
| دستیار کارگردان      | : جو مندوزا                                  |
| فیلمبردار            | : هنری فولی                                  |
| گوینده‌ی مقدمه       | : لئونارد براکینگتن                          |
| صدا بردار            | : کن کامرون                                  |
| مدت                  | : ۲۵ دقیقه                                   |
| پخش کننده            | : انستیتو فیلم بریتانیا / بایگانی مرکزی فیلم |

آتشسوزیها شروع شدند (من مأمور آتشنشانی بودم) (۱۹۴۳)

|       |                                                                                      |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| محمول | : واحد فیلم کراؤن ، با همکاری وزارت کشور ، وزارت امنیت داخلی ، و سازمان ملی آتشنشانی |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------|

تهیه‌کننده : ایان دال ریمپل

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| کارگردان / فیلمنامه                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | : همفری جنینگز                      |
| همکاری در داستان                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | : موريس ریچاردسن                    |
| فیلمبردار                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | : س. پنینگتن - ریچاردز              |
| دکور                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | : ادوارد کاریک                      |
| تدوینگر                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | : استوارت مک آلیستر                 |
| موسیقی                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | : ویلیام آلوین ، بدرهبری میور متیسن |
| صدا برداران                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | : کن کامرون ، جاک می                |
| افسر فرمانده جرج گراوت (نایب فرمانده دایگز) ، ستوان آتشنشانی فیلیپ دیکسن (آتششان والترز) ، ستوان آتشنشانی فرد گریفیتر (جانی دانیلز) ، ستوان آتشنشانی لریس ری (ج. رامبولد) ، آتششان جانی هاؤتن (س. ه. جکسن) ، آتششان ت. پ. اسمیت (ب. ۶. براون) ، آتششان جان بارکر (ج. والانس) ، آتششان و. سنسام (بارث) ، نایب افسر گروه گرین (خانم تاوونز) ، آتششان بتی مارتین (بتی) ، آتششان آیلین وایت (آیلین) . |                                     |
| مدت                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | : ۸ دقیقه                           |
| پخش کننده                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | : انستیتو فیلم بریتانیا             |

دهکده‌ی خاموش (۱۹۴۳)

|                       |                                                                                                      |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| محمول                 | : واحد فیلم کراؤن ، برای وزارت اطلاعات                                                               |
| تهیه‌کننده / کارگردان |                                                                                                      |
| فیلمنامه              | : همفری جنینگز                                                                                       |
| دستیار کارگردان       | : دایانا پاین                                                                                        |
| فیلمبردار             | : هنری فولی                                                                                          |
| تدوینگر               | : استوارت مک‌آلیستر                                                                                  |
| صدا                   | : جاک می                                                                                             |
| موسیقی                | : برای عنوان بندی و چند صحنه‌ی دیگر: بکیت ویلیامز ، رهبر ارکستر: میور متیسن ، اجرای ترانه‌های ویلیز: |

"گروه کر مردان ماریستن یونایتد" ۴، و سرودها :  
 "گروه کلیسای کامگید" ۵

مدت : ۳۶ دقیقه  
 پخش کننده : بایگانی مرکزی فیلم

هشتاد روز (۱۹۴۴)

محصول : واحد فیلم کراؤن ، برای وزارت اطلاعات  
 تهیه کننده / کارگردان : همفری جنینگز  
 گفتار : اد مارو  
 مدت : ۱۴ دقیقه  
 پخش کننده : بایگانی مرکزی فیلم

داستان حقیقی لیلی مارلن (۱۹۴۴)

محصول : واحد فیلم کراؤن  
 تهیه کننده : ج. ب. هولمز  
 کارگردان : همفری جنینگز  
 دستیار کارگردان : گراهام والاس  
 فیلمنامه : همفری جنینگز  
 فیلمبردار : هنری فولی  
 دکور : ادوارد کاریک  
 تدوینگر : سید استون  
 موسیقی : دنیس بلاد ، بهره‌بری میور متیسن  
 مدت : ۳۰ دقیقه  
 نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

- 
- 4) Morriston United Male Choir  
 5) Cwmqiedd Chapel Congregation

وی - ۱ (۱۹۴۴)

محصول : واحد فیلم کراؤن  
 تهیه کننده : همفری جنینگز  
 گفتار : فلچر مارکل  
 مدت : ۱۰ دقیقه

مخصوص پخش در کشورهای دیگر  
 نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

دفتر خاطراتی برای تیموتی (۵ - ۱۹۴۴)

محصول : واحد فیلم کراؤن  
 تهیه کننده : بازیل رایت  
 کارگردان / فیلمنامه : همفری جنینگز  
 نویسنده‌ی گفتار : ای. ام. فارستر  
 گوینده : مایکل ردگریو  
 فیلمبردار : فرد گنج  
 تدوینگر : آلن آزیستن ، جنی هات  
 موسیقی : ریچارد آدین سل ، با اجرای ارکستر سمفونیک لندن به رهبری میور متیسن  
 صداپردازان : کن کامرون ، جاک می  
 مدت : ۳۹ دقیقه  
 پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

مردم مغلوب (۱۹۴۶)

محصول : واحد فیلم کراؤن ، برای دایره‌ی سینمایی ارتش با همکاری کمیسیون کنترل متفقین در آلمان و واحد فیلم ارتش  
 تهیه کننده : بازیل رایت

کارگردان/فیلمنامه : همفری جنینگز  
 فیلمبرداری : واحد فیلم ارتش  
 موسیقی : گای وارویک ، با اجرای ارکستر سمفونیک لندن به رهبری  
 میور متیسن  
 گوینده : ویلیام هارت تل  
 مدت : ۱۹ دقیقه  
 نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

داستان گامبرلند (۱۹۴۷)

محمول : واحد فیلم کراؤن ، برای اداره‌ی مرکزی اطلاعات ، برای  
 وزارت نفت و نیرو با همکاری اتحادیه‌ی شرکتهای فولاد  
 و اتحادیه‌ی ملی کارگران معدن  
 تهیه کننده : آلکساندر شاؤ  
 کارگردان/فیلمنامه : همفری جنینگز  
 فیلمبردار : هنری فولی  
 طراح صحنه : اسکات مک گرگور ، جان کوپر  
 تدوینگر : جاسلین جکسن  
 موسیقی : آرتور بنجامین ، با اجرای ارکستر فیلارمونیک به رهبری  
 میور متیسن  
 صدابردار : جاک می  
 مدت : ۳۹ دقیقه  
 نسخه‌ی فیلم در فیلمخانه‌ی ملی (لندن) موجود است .

جزیره‌ی کوچک تیره (۱۹۴۹)

محمول : وسکس فیلمز ، برای اداره‌ی مرکزی اطلاعات  
 تهیه کننده/کارگردان : همفری جنینگز  
 فیلمبردار : مارتین کرتیس  
 تدوینگر : بیل مگاری

۱۳۸

موسیقی : رالف وان ویلیامز  
 گفتار : آبروت لنکستر ، جان ارمستن ، جیمز فیشر ، رالف وان -  
 ویلیامز  
 مدت : ۱۱ دقیقه  
 پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا  
 عکس خانوادگی (۱۹۵۰)

محمول : وسکس فیلمز  
 تهیه کننده : ایان دال ریمیل  
 کارگردان/فیلمنامه : همفری جنینگز  
 دستیار کارگردان : هارلی یوزیل  
 فیلمبردار : مارتین کرتیس  
 تدوینگر : استوارت مک آلیستر  
 موسیقی : جان گرین وود ، رهبر ارکستر : میور متیسن  
 گفتار : مایکل گودلیف  
 صدابردار : کن کامرون  
 مدت : ۲۵ دقیقه  
 پخش کننده : بایگانی مرکزی فیلم  
 فیلم برای شرکت در فستیوال بریتانیا ساخته شد .

### ۳: سینمای آزاد

اگر بخواهیم سینمای آزاد را با جنبش مستند دهه‌ی سی مقایسه کنیم، بی‌تردید در مرتبه‌ای پایین‌تر از آن جای خواهد گرفت. جنبش مستند دهه‌ی سی عمر طولانی‌تری داشت، فیلمهای بیشتری تولید کرد، از حمایت بیشتری برخوردار بود، و حرکتی جاه‌طلبانه‌تر از سینمای آزاد به‌شمار می‌رفت. ساختاری برای حمایت از فیلمهای مستند به‌وجود آورد که به‌یکی از اجزای همیشگی سینمای انگلیس تبدیل شد و اثرات مهمی هم بر نظام تولید فیلمهای مستند در سایر کشورها گذاشت. تجارب سینمای آزاد در زمینه‌ی کسب حمایت، به‌استفاده از "صندوق فیلمهای تجربی" انستیتو فیلم بریتانیا که مستقل از سینمای آزاد ایجاد شده بود، و تجربه‌ای کوتاه مدت با شرکت اتومبیل‌سازی فورد محدود گردید، و سرانجام اینکه مباحثات انتقادی سینما توسط گریسن و یارانش گستره‌ای وسیع‌تر و عمیق‌تر را دربرمی‌گرفت.

اما چنین مقایسه‌ای چندان هم درست و بحق نیست. جنبش مستند دهه‌ی سی چیزی بود کم و بیش "کامل" و فعالیتی بود که گریسن، رایت، روتا، التون، انستی و دیگران را برای مدتی طولانی از زندگی حرفه‌ای‌شان دربر می‌گرفت. سینمای آزاد چیزی بود "محدود" و فعالیتی بود که در نهایت دوره‌ای کوتاه در رشد و تکامل گرایشی خاص در چارچوب سینمای انگلیس به‌شمار می‌رود. برای آنکه مقایسه منصفانه‌تر گردد، سینمای آزاد را باید به‌اتفاق مجله‌های انتقادی، سیکوئنس و سایت/اند ساوند سالهای ۵۸-۱۹۵۰، و آثار داستانی لیندسی اندرسن، کارل رابرتس و تونی ریچاردسن را (که، البته، هنوز هم ادامه دارد) در یک کفه قرار دهیم. هدف از چنین مقایسه‌ای، عطف توجه به‌واقعیت روشنفکران در سینمای انگلیس است. برحسب ظاهر، به‌نظر می‌رسد که روشنفکران از دهه‌ی سی تا به‌حال با سینمای مستند صمیمانه‌تر ارتباط بوده‌اند.

در سالهای دهه‌ی سی، روشنفکران جوان افکار خود را به‌تمامی از طریق سینمای مستند بیان می‌کردند. اگر سینمای آزاد به‌تنهایی در نظر گرفته شود، به‌نظر می‌آید که نسل بعدی روشنفکران در همان راه کار کرده است؛ اما اگر آن را در ارتباط با سیگوتنس، و با فیلمهای داستانی‌ای چون *شبنه شب* و *یگشنبه صبح*، *طعم عسل*، *زندگی ورزشی*، *ایزادورا*، *ملوانی از جیل الطارق* و اگر... در نظر بگیریم، تداوم آن چندان هم آشکار نیست. رشد و تکامل نسلی که جایگزین مستندسازان دهه‌ی سی شد دارای هویتی متفاوت بوده است؛ و همین هویت، کانون توجه و علاقه در سینمای انگلیس را از فیلم مستند دور کرده است.

#### اندیشه‌های اولیه

گرچه سینمای آزاد دوره‌ای کوتاه در رشد و تکامل یک گرایش بیش نبود، از نقطه‌ی دید مناسی برای بررسی آن گرایش است. سینمای آزاد مشخصاً شامل شش برنامه‌ی نمایش فیلم بود که در فاصله‌ی سالهای ۱۹۵۶ و ۱۹۵۹ در تالار ملی فیلم (لندن) برگزار شدند...

۱- *دنیای خواب و خیال* (به‌کارگردانی لیندسی اندرسن)، *مامان اجازه نده* (تونی ریچاردسن و کارل رایتس)، *باهم* (لورنتسا ماتسنتی و دنیس هورنی) - نمایش در فوریه‌ی ۱۹۵۶.

۲- *همسایه‌ها* (نورمن مک لارن)، *خون حیوانات* (ژرژ فرانژو)، در *خیابان باوری* (لایونل راگزین) - نمایش در سپتامبر ۱۹۵۶.

۳- *خیابان آواز* (ن. آیزاک، ج. ریچی و ر. تاؤنزند)، *قطار سریع‌السير* و *یکفیلد* (لیندسی اندرسن)، *اوقات خوش* (آلن تانر و کلود گورستا)، هر روز *غیر از روز کریسمس* (لیندسی اندرسن) - نمایش در ماه مه ۱۹۵۷ تحت عنوان *کلی‌نگاهی به بریتانیا*.

۴- *آنجا که شیطان شب‌بخیر می‌گوید* (ک. کاراباش و و. اسلوسیکی)، *پاراگراف صفر* (و. بوروچیک)، *جزیره‌ی امید بزرگ* (ب. پوزه‌با)، *خانه‌ی پیرزنان* (ی. لوم‌نیک)، *یکی بود یکی نبود* (یان لنیکا و والریان بوروچیک)، *دُم* (یان لنیکا و والریان بوروچیک)، *دو مرد و یک گنجه لباس* (ر. پولانسکی)

- نمایش در سپتامبر ۱۹۵۸ تحت عنوان *کلی‌نگاهی از لهستان*.

۵- *شیطاناتها* (فرانسوا تروفو)، *سرژ زیبا* (کلود شابرول) - نمایش در سپتامبر ۱۹۵۸ تحت عنوان *کلی‌نوازی در فرانسه*.

۶- *غذا برای یک آدم خجالتی* (الیزابت راسل)، *رانندگان لگوموتیو* (مایکل گریگری)، *به انگلستان پناهنده شوید* (رابرت واس)، *ما بچه‌های لمبت هستیم* (کارل رایتس) - نمایش در مارس ۱۹۵۹ تحت عنوان *کلی آخرین سینمای آزاد*.

افرادی که مسؤول ارائه‌ی این برنامه‌ها بودند گروهی غیر رسمی را تشکیل می‌دادند که فعال‌ترین‌شان عبارت بودند از لیندسی اندرسن، که در این دوره، بیشتر به‌عنوان منتقد شهرت داشت اما تعدادی فیلم مستند هم ساخته بود، کارل رایتس که مسؤول برنامه‌ریزی تالار ملی فیلم بود و نقد فیلم هم می‌نوشت، اما حالا داشت به‌مستندسازی هم روی می‌آورد، جان فلچر که مستندساز بود و در کارهای تکنیکی "همه‌فن حریف" به‌شمار می‌رفت؛ و فیلمبردار مستند والتر لاسالی. در صورت لزوم، آنان از عنوان "کمیته‌ی سینمای آزاد" هم استفاده می‌کردند.

به‌طور کلی، سینمای آزاد دو هدف داشت: نشان دادن آنچه در سینما ارزشمند بود، با تأکید بر فیلمسازان جوان معاصر؛ و تشویق ساختن فیلمهای دیگر با نمایش فیلمهای ساخته شده. اندیشه‌های فراسوی ارائه‌ی برنامه‌ها به‌مستقیم‌ترین شکل ممکن در نوشته‌هایی که به تماشاگران داده می‌شد بیان شده بود. از آنجا که این نوشته‌ها معمولاً چیزی بین اعلامیه و بیانیه‌ی مطبوعاتی بودند، اندیشه‌ها بدقت بیان نشده‌اند، برای درک کامل آنها، باید به‌مقاله‌های اندرسن و رایتس درباره‌ی سینمای آزاد در مجله‌ی *یونیور سیتی‌زاند لفت ریویو* (که نمایش فیلمهای سینمای آزاد در شهرهای دیگر را نیز برگزار می‌کرد)، و به‌برخی مقاله‌های عمومی به‌قلم اندرسن در آن زمان مراجعه کرد، به‌خصوص مقاله‌ی "برخیزید! برخیزید!"<sup>۱</sup> در سایت *اند ساؤند* و "بیا بیرون هل بده"<sup>۲</sup> در کتاب *اعلامیه*.

1) Stand Up! Stand Up!

2) Get out and Push

از این منابع، سه اندیشه عمده را می‌توان تمیز داد: یک، آزادی برای فیلمساز؛ دو، فیلمساز در مقام مفسر جامعه‌ی معاصر؛ سه، ضرورت "تعهد" در کار فیلمساز و منتقد.

همچنانکه عنوان این جنبش نشان می‌دهد، آزادی برای فیلمساز اندیشه‌ی اصلی و کانونی بود. "آزادی" در این زمینه دو معنی متفاوت اما مربوط به هم دارد. اول، به منزله‌ی توانایی فیلمساز به بیان افکار شخصی خود در فیلمهای به شمار می‌رفت. یکی از نخستین بیانیه‌های سینمای آزاد می‌گفت: "این فیلمها به این معنی آزاداند که حرفهایشان کاملاً شخصی است" و "هیچ فیلمی نمی‌تواند چندان هم شخصی باشد". و در معنی دومش به آزادی فیلمساز از قید و بندهای تحمیل شده از سوی نظامهای فیلمسازی تجارتی اشاره داشت. همان بیانیه می‌گفت: "بیشتر آنها ((فیلمها))، تاکنون، خارج از چارچوب صنعت سینما ساخته شده‌اند. این بدان معنی بوده است که کارگردانان آنها توانسته‌اند دیدگاه‌های خود را، که گاه هم غیر عادی است، بدون تن دادن به قراردادهای فنی یا اجتماعی تحمیل شده بر کار در شرایط تجارتی، بیان کنند".

تمامی تبلیغات سینمای آزاد توجه به رابطه‌ی میان هنر و جامعه را نشان می‌داد. ماهیت این رابطه، به آن صورت که سینمای آزاد عرضا می‌کرد، مسلم پنداشته می‌شد. فیلمساز یا یستی مفسر جامعه‌ی معاصر باشد؛ یکی از کیفیتهایی که ادعا می‌شد در فیلمهای انگلیسی برنامه‌های مزبور وجود دارد این بود که آنها جامعه‌ی معاصر را تجسم می‌بخشیدند. در اعلامیه‌ی همراه با آخرین برنامه‌ی سینمای آزاد گفته شده بود: "مکاشفه‌ی بی‌پرده‌ی بریتانیای معاصر، بخش مهمی از این سنت بوده است".

یافشاری بر این که رابطه‌ی مستقیم میان فیلمساز و جامعه ارزشمند است ظاهراً بر دو فرض پایه داشته است: اینکه تجسم جامعه‌ی معاصر کارکرد اساسی سینمای مستند است، و اینکه هنر بدون رابطه‌ی مستقیم با جامعه احتمالاً پیش‌پا افتاده و خسته‌کننده از آب درخواهد آمد. بر این فرض دوم بیشتر تأکید می‌شد. اندرسن در مقاله‌ی "بیا بیرون، هل بده" می‌گفت:

"بریتانیا باید یکی از معدود کشورهایی باشد که هنرمندانش اصرار دارند به تولید آثار سرگرم کننده (کم و بیش درجه یک) یا

به‌ارضای نفس بسنده کنند، و وقتی کسی به آنان می‌گوید که اگر ارتباطی میان کار خود و دنیای بیرون از خود برقرار کنند، با دست کم اگر هنرشان را در ارتباط با هموعان خود مد نظر قرار دهند گستره‌ی کارشان پهناورتر خواهد شد، خشم و غضب بر وجودشان مستولی می‌شود."

به نظر می‌رسد که یافشاری بر رابطه‌ی تنگاتنگ میان هنر و جامعه طبیعتاً به‌ایده‌ی تعهد هنرمند می‌انجامد. در واقع "هنر و جامعه" و "تعهد" در بیشتر نوشته‌های سینمای آزاد به منزله‌ی مضمونهایی جداگانه قلمداد می‌شدند، و سعی نمی‌شد به عنوان بخشی از یک طرح سیستماتیک به هم مرتبط شوند. ضرورت "تعهد" هنرمند ممکن است ایده‌ای چون "تعهد" سارتر را به ذهن متبادر کند. اما، در واقع، بیشتر با اندیشه‌های ناهمنواگراییه<sup>۴</sup> انگلیسی وجه اشتراک دارد تا با سارتر، و عنوان مقاله‌ی "برخیزید! برخیزید!" اندرسن هم دال بر این معنی است. هم در این مقاله و هم در "بیا بیرون، هل بده" گفته شده است هنرمند یا منتقد ناگزیر به‌ارزشهایی معتقد است که در کارش بیان می‌کند، و اینکه باید شهادت ابراز صریح این ارزشها و مبارزه در راه آنها را داشته باشد. اندرسن عقیده داشت که این ارزشها بی‌تردید لیبرالی و انساندوستانه‌اند. آخرین جمله‌های "بیا بیرون، هل بده" منظور او از "تعهد" را بروشنی جمع‌بندی می‌کنند: "اما یک چیز مسلم است: در ارزشهای انساندوستی، و در کار بسرد مصمانه‌ی آنها در سطح جامعه‌ی ما، آینده نهفته است. کافی است به این ارزشها ایمان داشته باشیم."

این ایده‌ها، حتی در مقاله‌های طولانی‌تر و جاندارتر، به صورت نظریه‌ای تکامل یافته در نیامدند. روش مشخص و ویژه این بود که این ایده‌ها با حمله به صنعت سینمای تثبیت شده، هم داستانی و هم مستند، تکامل داده شوند. کارل رایتس در مقاله‌ای درباره‌ی سینمای آزاد در یونیورسیتیز آند لفت ریویو، ایده -

۳) در متن اصلی همه‌جا از کلمه‌ی *commitment* استفاده شده جز در مورد "تعهد" سارتر که کلمه‌ی *engagement* به کار رفته است. کلمه‌ی دوم در زبان فرانسه (عیناً به همین صورت) به معنی "تعهد" به کار می‌رود، اما در زبان انگلیسی بیشتر از *commitment* استفاده می‌شود - م.

4) *non-conformist*

های مربوط به آزادی فیلمساز و رابطی فیلمساز با جامعه را از طریق حمله به نمونه‌ای از سینمای مستند با حیثیت، توانی ابرها، مورد بحث قرار داد. باو بحث را با انتقاد از نبود کیفیتهای شخصی در فیلم شروع کرد:

توانی ابرها نامهای برجسته‌ای در عنوان‌بندی خود دارد و، فیلم علمی به‌کنار، نماینده‌ی معیار صنعت مستند ماست. از دیدگاه فیلمساز، این نکته بخصوص ناراحت کننده است زیرا فیلم نماینده‌ی کناره‌گیری تقریباً "کامل خالق فیلم، کارگردان، است. چنین فیلمی براساس واقعیاتی که عرضه خواهد کرد طرح‌ریزی می‌شود، پرداخت آن به‌صورت گروهی انجام می‌شود، گفتاری دارد که شخص دیگری می‌نویسد، و این شخص می‌کوشد وزن و باری به‌تصویرها بدهد که فاقد آنند. تحت این شرایط، کارگردان وظیفه‌ای در حد یک تکنسین دارد و بس.

در ادامه‌ی مقاله، رایس ضمن بحث در زمینه‌ی رابطی میان فیلمساز و جامعه، می‌گفت که در حال حاضر فیلم مستند تماس اندکی با زندگی معاصر دارد، و اینکه مستندسازان تثبیت شده تغییر موضع داده‌اند:

در حالیکه آنان در سالهای دهه‌ی سی فیلمهای ارزشمندی درباره‌ی زندگی مردم این کشور می‌ساختند... امروزه در بهترین حالت فیلم علمی (مسلماً با ارزش) می‌سازند و یا، در بدترین حالت، وقت‌شان را صرف "نمایش بریتانیا" می‌کنند (یعنی فیلم‌هایی درباره‌ی منطقه‌ی دریاچه‌ها<sup>۵</sup>، باتلاقهای استرلینگ<sup>۶</sup>، تراموای قدیمی، و مناظر زیبای بهاری).

به‌صنعت فیلم داستانی هم اتهامات مشابهی زده شد. لیندسی اندرسن در مقاله‌ی "بیا بیرون، هل بده" سینمای داستانی انگلیس را پرافاده و مقید به

(۵) Lake District، منطقه‌ای پوشیده از دریاچه و کوه در شمال غربی انگلستان - م.

(۶) Stirling، از شهرهای اسکاتلند در شمال غربی ادینبورو - م.

فیود طبقاتی توصیف کرده است. و بعد هم به‌خاطر تصویر مهجوری که از انگلستان ارائه می‌کرد و نیز به‌خاطر طفره رفتنش از واقعیت‌های معاصر، آن را به یاد حمله گرفته است.

صنعت سینما، تنها هدف حمله‌های آنان نبود. ایده‌های سینمای آزاد از طریق حمله به فرهنگ لیبرالی هم بیان می‌شد. اندرسن بخصوص ایده‌های رابطی میان هنرمند و جامعه و نیاز به "تعهد" از طریق تحلیلهای انتقادی فرهنگ موجود لیبرالی را، که از نظر او مجله‌های نیواستیتیزم و آیزورر، و نویسندگانی چون کینگزلی ایمیز و جان وین نماینده‌ی آن بودند، مورد بحث قرار داد. او ضعفهای این فرهنگ را جدایی هنر از جامعه تشخیص داد و گفت در چنین جامعه‌ای هنر صرفاً "مایه‌ی تفریح و سرگرمی، و موجب پریشانی و ملال آن ارزشهای لیبرالی‌ای است که قرار است مدافع‌شان باشد.

#### فیلمها

در بررسی فیلمهای عرضه شده در برنامه‌های سینمای آزاد، منطقی است که بر فیلمهای انگلیسی متمرکز شویم، زیرا منسجم‌ترین بخش برنامه‌ها را تشکیل می‌دادند. این فیلمها کار کسانی بودند که از نزدیک با یکدیگر تماس و رابطه داشتند و فیلمهای یکدیگر را می‌دیدند و مورد بحث قرار می‌دادند. فیلمهای خارجی در زمینه‌های فرهنگی متفاوت و توسط کسانی ساخته شده بودند که یا دورادوز با فیلمسازان سینمای آزاد همکاری داشتند و یا اصلاً همکاری نداشتند. منظور، البته، این نیست که فیلمهای خارجی جای بایسته‌ای در برنامه‌ها نداشتند. آن فیلمها همه مثالهای خوبی از خواست سینمای آزاد در زمینه‌ی آزادی بیان و دیدگاه شخصی هنرمند بودند. انتخاب فیلمهای خارجی، نشانگر دقت نظر هنرمندان جدید بود، زیرا فیلمهای اولیه‌ی فرانزو، تروفو، شابرول، لنینکا، بوروچیک و یولانسکی را دربرمی‌گرفت که همه‌شان در آن زمان ناشناخته بودند. با نگاهی به‌گذشته، می‌توان مشاهده کرد که قرار گرفتن این فیلمها در کنار فیلمهای انگلیسی نخستین نشانه‌های حرکتی است که بعداً "به‌نام موج نو" شهرت یافت، و آن ظهور عده‌ی چشمگیری از کارگردانان جوان جدید در صنعت سینمای بیشتر کشورهای اروپایی (و آشکارتر، در فرانسه) بود.



فیلمهای انگلیسی چه نسبتی با ایده‌های کلی سینمای آزاد داشتند؟ و اصولاً تا چه حد می‌توان گفت که نمونه‌های خوب سینمای آزاد بودند؟ اگر آزادی را به معنی آزادی از قیود و قراردادهای تحمیل شده از سوی ساختارهای تجارتی تعبیر کنیم، فیلمهای سینمای آزاد بی‌تردید موفقیت‌آمیز بودند. هیچکاز آنها شباهتی به مستندهای قراردادی آن زمان ندارند. موضوعهایشان متفاوت است: باشگاه جاز مامان اجازه نده و سربازان بیکاره‌ی اوقات خوش از آن نوع موضوعیایی نبودند که در آثار مستندسازان تثبیت شده به آنها پرداخته می‌شد. گونه‌ای تازگی و صمیمت در نوع مشاهده وجود داشت و فیلمسازان می‌خواستند در برابر هر آنچه می‌بینند واکنش مستقیم نشان دهند. شیوه‌ی نگرش فیلمیایی چون مامان اجازه نده و ما بچه‌های لمبت هستیم به جوانان، عاری از آن تعصبات و پیش‌پنداشت‌های ناهنجار تحریف شده‌ای بود که در مباحثات عمومی آن زمان درباره‌ی جوانان، رواج داشت. همه‌ی فیلمها مقداری از کیفیات مستندهای اولیه، آن توانایی دوربین در فراچنگ آوردن دنیای پیرامون را که موجب شگفتی و شیفتگی تماشاگر می‌شد، دارند.

اگر آزادی را به معنی بیان دیدگاه شخصی تعبیر کنیم، تنها دو فیلم، دنیای خواب و خیال و باهم، می‌توانند چنین ادعایی داشته باشند. دنیای خواب و خیال گزارشی است درباره‌ی یک فانفار ساحلی. نماهای وسایل سرگرمی و مردمی که برای سرگرم شدن به آنجا آمده‌اند طوری کار شده‌اند که با پیوند نماها با یکدیگر و با نوار صدا، نوعی گزارش انتقادی از فانفار به دست می‌آید. واکنش مخالف در برابر این نوع سرگرمی اصولاً "تازگی ندارد؛ کیفیت شخصی فیلم ناشی از دیدگاه آن نیست بلکه حاصل عدم تجانسی است که میان احساس برانگیخته و موضوعی که آن احساس را برمی‌انگیزد وجود دارد. خشم شدیدی را که ابراز شده است با سانی نمی‌توان توجیه کرد. از این لحاظ، دنیای خواب و خیال را می‌توان به‌خوبی با درباره‌ی نیس مقایسه کرد. ویگو هم مانند اندرسن، فیلمش را بر پایه‌ی مشاهده‌ی یک مکان خاص ساخته است. او هم در برابر موضوع فیلمش واکنش شدید نشان می‌دهد. اما در درباره‌ی نیس تناسبی میان واکنش و مشاهده رعایت شده است. ویگو، نیس را به مثابه‌ی تجسم جامعه‌ی منحل بورژوازی عرضه می‌کند و از این رو خشم او موجه است. در دنیای خواب و

7) Nice

خیال فانفار نماینده‌ی هیچ چیز نیست و هرگز چنین کیفیتی پیدا نمی‌کند. تفاوت اساسی میان این دو فیلم، سوررآلیسمی است که ویگو را تشویق می‌کند پا از حدود گزارش صرف فراتر بگذارد.

باهم، با آن عنصر داستانی و شیوه‌ی بیان ظریف و پالوده‌اش (برداشت‌های طولانی، ترکیب‌بندی صوری، ضرباهنگ‌های کند تدوین)، با بقیه‌ی فیلم‌های سینمای آزاد تفاوت بسیار دارد. تنها مشخصه‌ی مشترک این فیلم با بقیه‌ی فیلم‌ها، چارچوب مستندگونه و پس‌زمینه‌ی کارگری آن است. اما با تصویری که از دو دنیای بسته ارائه می‌کند - دنیای کر و لاله‌ها و محیط‌سنجی زندگی کارگران - و باشیوه‌ی برقراری ارتباط میان این دو دنیا، طوری که کر و لاله‌ها دنیای آشنای روزمره را خصمانه و تهدید کننده می‌یابند، نوعی دید شخصی را بیان می‌کند. به‌جز این دو فیلم، نوع دید فیلم‌های سینمای آزاد از دنیا را، که نتیجه‌ی ذهن مشغولیه‌ی رایج میان روشنفکران نیمه‌ی دوم دهه‌ی پنجاه بود، می‌توان پذیرفت. به‌طور کلی، این ذهن مشغولیه‌ها عبارت بودند از: علاقه‌ی سماتیک به جماعت‌ها<sup>۸</sup>، خواه جماعت‌های سنتی صنعتی قطار سریع‌السیر و یکفیلد و خواه جماعت‌های جدید و فی‌البدیهه‌ی باشگاه جاز در مامان اجازه نده؛ شیفتگی نسبت به فرهنگ نوظهور جوانان (مامان اجازه نده، ما بچه‌های لمبت هستیم، اوقات خوش)، تشویش و نگرانی در مورد کیفیت اوقات فراغت در یک جامعه‌ی شهری (اوقات خوش و دنیای خواب و خیال)، و احترام به طبقه‌ی کارگر سنتی (رانندگان لگوموتیو و هر روز غیر از روز گریسمی).

از آنچه قبلاً درباره‌ی فیلم‌ها گفته شده، آشکار است که تقریباً همه بر این عقیده بودند که فیلمساز باید مستقیماً در امور جامعه‌ی معاصر درگیر باشد. احتمالاً به‌استثنای باهم و غذا برای یک آدم خجالتی، همه را می‌توان تصویرهای جامعه‌ی انگلستان دهه‌ی پنجاه توصیف کرد. مانند با خشم به‌گذشته پنگر در شاتر، بخشی از تأثیر آنها بر تماشاگران حاصل ارائه‌ی دنیای معاصر بر پرده‌ی سینما بود، حال آنکه قبلاً از این کار سخت پرهیز می‌شد.

ظاهراً مشارکت فیلمساز در امور جامعه‌ی معاصر، با در نظر گرفتن نوع فیلم‌هایی که فیلمسازان سینمای آزاد می‌ساختند، ایده‌ی کاملاً مناسبی بوده است. اما به‌نظر می‌رسد که ایده‌ی تعهد مناسب خاصی نداشته است. می‌توان

استدلال کرد که فیلم‌های آنان نسبت به ارزش‌های لیبرالی و انسان‌دوستانه تعهد نشان می‌دادند. اما این تعهد تأثیر چندان قاطعی بر ماهیت فیلم‌ها نداشت. اگر ایده‌ی تعهد را در مورد فیلم‌ها به‌صورت جداگانه در نظر بگیریم تنها در مورد دنیای خواب و خیال وارد است که تنها فیلم دارای کیفیت جدلی پرخاشگرانه بود که با فراخوان اندرسن به‌ترنمندان و منتقدان برای کسب آمادگی مبارزه در راه ارزش‌هایشان مطابقت داشت. اما ادعا در این مورد که دنیای خواب و خیال ارزش‌های لیبرالی و انسان‌دوستانه را بیان می‌کند تا چه حد صحت دارد؟ نظر خود من این است که فیلم دو نوع برخورد نشان می‌دهد که لزوماً ارتباطی هم با یکدیگر ندارند. یکی انتقاد از سطح پایین بودن سرگرمی و تفریحی که فانفار عرضه می‌کند، که می‌توان آن را ناشی از تمایلات لیبرالی و انسان‌دوستانه برشمرد. و دیگر ابراز انزجار نسبت به‌ظاهر فیزیکی مردم (باستهای چاق و چله، لباس‌های گل و گشاد) که به‌این وسیله افراد بزرگسال (به‌استثنای چند فرد پیر) در تضاد با کودکان خردسال قرار می‌گیرند؛ مشکل بتوان این را بیان ارزش‌های لیبرالی و انسان‌دوستانه قلمداد کرد.

#### زیبایی‌شناسی سینمای آزاد

سینمای آزاد چندان علاقه‌ای به‌مسائل زیبایی‌شناختی نشان نمی‌داد. برخوردهای زیبایی‌شناختی سینمای آزاد در پهنه‌ی همراه با نخستین برنامه به اختصار بیان شده بود: "تصویر سخن می‌گوید، صدا ((اثر آن را)) تقویت و تفسیر می‌کند. اندازه ((تصویر)) بی‌ربط است. کمال، هدف نیست. طرز برخورد، همانا سبک است. سبک همانا طرز برخورد است." تا جایی که این دعاوی جزو بدیهیات نیستند، دال بر سوءظن نسبت به‌سینمای تجارتی، به‌علت تأکید آن بر کمال فنی و تکامل فنی، هستند. ("اندازه بی‌ربط است" احتمالاً به‌سینماسکوپ و سایر تحولات مشابه که در آن زمان رواج می‌یافتند، اشاره دارد.) و اگر بخواهیم دعوی "طرز برخورد همانا سبک است. سبک همانا طرز برخورد است" را بپذیریم، مسئله‌ی مهم سبک در سینما بسادگی حل می‌شد.

برخورد زیبایی‌شناختی سینمای آزاد را با تماشای فیلم‌ها بهتر می‌توان

بررسی کرد. گزارش<sup>۹</sup>، روش اساسی فیلمهاست. غیر از یاهم، بقیه فیلمها را می توان گزارشی خواند. در این زمینه فیلمسازان سینمای آزاد از پیشرفتهای جدید فنی سود بردند: ابزارهای سبکتر و انعطاف پذیرتر، و فیلم خام حساس تر. فیلمسازان با استفاده از این پیشرفتها می توانستند صمیمت و سرزندگی ای به گزارشهایشان بدهند که برای سینمای مستند نازکی داشت. اوقات خوش درخشان ترین نمونه ای این کیفیتهاست. اگر آزادی عملی که این پیشرفتهای جدید عرضه می کرد نبود، نوع دید آن به میدان پیکادیلی<sup>۱۰</sup> ((لندن)) که به سبک دوربین مخفی<sup>۱۱</sup> کار شده است به دست نمی آمد. انعطاف پذیری و انکا بر بخت و اقبال از سوی تکنیسینهای سینمای آزاد، بخصوص جان فلچر و والتر لاسالی، در موفقیت در این زمینه اهمیت بسزا داشت. اما تا جایی که به کار گزارشی مربوط می شود، دستاورد ما بچه های لمیت هستیم بسیار چشمگیرتر است. کارل رایتس با سود بردن از ابزارهای پیشرفته ای جدید، توانست کیفیت نگاه به باشگاه جوانان را، که کانون توجه فیلم است، بیالاید. در حالیکه در فیلم مستند سنتی، ناظر آشکارا موضعی برونی داشت، رایتس می توانست چنان به موضوعش نزدیک شود که موضعش بیشتر موضع مشارکت کننده باشد، یعنی درگیر در واقع اما از فاصله ای معین. کاربرد صدا در این دستاورد اهمیت خاصی داشت. میکروفن با همان حساسیتی به گفت و شنود جوانان گوش می دهد که دوربین آنان را در حال رقص، بازی کریکت یا سرکار نظاره می کند.

فیلمسازان سینمای آزاد می خواستند فیلمهایشان صرفاً "گزارشی نباشد. کوششهایی می شد تا ابعاد معنایی دیگری هم بر نظاره ای موضوع افزوده شود، طوری که فیلمها ضمن عرضی گزارشی درباره ای آن ((موضوع)) تفسیری هم راجع به آن به دست می دادند. تمهیدهای زیبایی شناختی ای که به این منظور به کار می رفت عبارت بود از: فنون تدوین (مثلاً "در اوقات خوش از اصل آیزنشتاین پیوند دو نما به هم استفاده شده است، طوری که وقتی در کنار هم قرار می گیرند معنی کلی دیگری علاوه بر آنچه نماها به تنهایی در بر دارند می رسانند)؛ تفکیک صدا و تصویر (نمونه ای شاخص آن دنیای خواب و خیال است که خنده ای مکانیکی یک

9) reportage

10) Piccadilly Circus

11) candid-camera

عروسک کوکی روی تصویرهایی بی ارتباط با آن ادامه می باید، طوری که تمامی فانفار حالتی جنون آمیز پیدا می کند)؛ گفتار (که به منزله ای حامل بی واسطه ای معنی به کار رفته است، بخصوص در هر روز غیر از روز گریسمس و ما بچه های لمیت هستیم)؛ و دراماتیزاسیون ساده (به انگلستان پناهنده شوید درباره ای پناهنده ای بود که در لندن به این در و آن در می زد تا نشانی منشویی را که به او داده بودند پیدا کند).

### سینمای آزاد به منزله ای جنبش

ایده های کلی سینمای آزاد نازکی نداشت. مطالبی سینمایی که قید و بندی بر بیان عقاید شخصی هنرمند تحمیل نکند، آرزویی همیشگی در سراسر تاریخ سینما بوده است. نیاز به سینمایی که تصویرگر جامعه ای معاصر باشد نیز بیشتر بارها مطرح شده بود، بخصوص از سوی مستندسازان انگلیسی دهه ی سی و ثور آلستهای ایتالیایی.

ایده ها وضع منسجمی هم ندارند. مثلاً، "حق هنرمند در بیان عقاید شخصی با این خواست که فیلمها باید تصویرگر جامعه ای معاصر باشند متناقض است. اگر حق فیلمساز در بیان عقاید شخصی را مطلق کنیم، نمی توان به او گفت که در فیلمهایش باید به موضوعهای خاصی بپردازد.

به همین سان، روشهای زیبایی شناختی سینمای آزاد روشهایی هستند که از مدت ها پیش تثبیت شده بودند. همینطوری چند نمونه می آوریم: ویگو از همان اصول تدوینی استفاده کرده بود که گورمتا و تانر در اوقات خوش به کار بردند و اندرسن در دنیای خواب و خیال به کار برد؛ چنینگز در بیشتر فیلمهایش از تفکیک صدا و تصویر استفاده کرده بود؛ دراماتیزاسیون، روش رایج مستندهای انگلیسی - مثلاً "در فیلمهای هری وات - بود. تازه، فیلمهای انگلیسی سینمای آزاد در کاربرد گفتار هم خیلی قراردادی عمل می کردند: به نظر می رسد که فیلمهایی چون هر روز غیر از روز گریسمس و ما بچه های لمیت هستیم از یکی از فیلمهای خارجی که در دومین برنامه ی سینمای آزاد نمایش داده شد - خون حیوانات - هیچ چیز نیاموخته اند. در هر دو فیلم مستند انگلیسی یاد شده، گفتار خارج از ساختار دراماتیک فیلم می ماند و کاری جز

## سیگوتنس

سیگوتنس در آغاز نشریهی انجمن فیلم دانشگاه آکسفورد بود، که بعدها مجله‌ی مستقلی شد و در لندن به چاپ رسید. روی هم رفته چهارده شماره، در سالهای ۵۲ - ۱۹۴۷ منتشر شد. حتی پیش از تعطیل شدن سیگوتنس، برخی از نویسندگان یا مجله‌ی انستیتو فیلم بریتانیا، سایت آند ساؤند، همکاری می-کردند. گوین لمبرت یکی از سردبیران سیگوتنس، در ۱۹۵۰ سردبیر سایت آند ساؤند شد.

گرچه سیگوتنس بندرت اصول اساسی‌اش را بروشنی آشکار می‌کرد، استنباط دید کلی سینما از نوشته‌های آن آسان است. بهترین گواه این دید در مقاله‌ای که گوین لمبرت به عنوان تودیع ((با مجله)) نوشت دیده می‌شود. او جمله‌ای کلیدی را از شماره‌ی دوم برگرفته بود: "روحیه‌ی کسب لذت در سینما بسیار کمتر از سایر هنرها پیش می‌آید". او در ادامه گفت: "اما معلوم شد که طی چهار سال پس از آن روحیه‌ی کسب لذت بسیار بیشتر از حد انتظارمان بوده است". لمبرت مسلم می‌پنداشت که هدف اصلی هنر لذت بخشیدن است. و معتقد بود بسادگی می‌توان دریافت که فلان فیلم در لذت بخشیدن موفق است یا نه. "در وهله‌ی اول، آدم واکنش نشان می‌دهد - در برابر سبک، در برابر بینش، یا مشاهده و نظاره‌های هشیارانه، در برابر چیزی که تخیل یا حواس یا (در سینما بندرت) اندیشه را درگیر می‌سازد. واکنش نشان دادن، و آگاه بودن بر اینکه آدم دارد واکنش نشان می‌دهد خیلی ساده است. اساساً، اشاره‌ای است به تفاوت میان خسته شدن و خسته نشدن".

پایه و اساس زیبایی‌شناسی نقادانه‌ی سیگوتنس این بود: واکنش مستقیم و بی‌درنگ در برابر یک فیلم. و آن هم تنها اندکی مشخص‌تر از چیزهایی که

ارائه‌ی اطلاعات ضمنی و تفسیر انجام نمی‌دهد. در خون حیوانات، فرانزو با استفاده از دو صدای متضاد و دادن کارکردهای متفاوت به آنها، گفتار را وارد چارچوب دراماتیک فیلم ساخت و آن را به یکی از اجزای لاینفک فیلم تبدیل کرد. اگر بخواهیم سینمای آزاد را مانند نئورالیسم یا سینمای دهه‌ی بیست و شوری جنبش به‌شمار آوریم، جنبشی است نابالغ و محدود و بازمانده از رشد کافی. اما شاید نگاه کردن به قضیه از این دید، درست نباشد. طی مصاحبه‌هایی در سینما اینترنشنال در ۱۹۶۷، هم لیندسی اندرسن و هم کارل رایتس گفتند که سینمای آزاد در واقع جنبش نبود. اندرسن گفت: "سینمای آزاد بخشی از یک جنبش فکری نبود. اگر می‌خواهید معنی و مفهوم آن را در این کشور توصیف کنید، کلمه‌ی مناسب آن تجربی ۱۲ است. سینمای آزاد به دلایلی اساساً عملی به وجود آمد." و رایتس افزود: "ما فیلم ساختیم و برای آنکه تبلیغی هم برای جنبش کرده باشیم بیانیه‌هایی نوشتیم؛ اما ارزش این فیلمها، اگر ارزشی داشته باشند، در خود فیلمها نهفته است و نه در جنبش."

آیا نمود ظاهری سینمای آزاد به منزله‌ی جنبش را باید بسادگی نقاب به شمار آورد؟ آیا بهتر است آن را تلاش گروهی فیلمساز جوان به‌شمار آوریم که می‌خواستند جایی در صنعت سینما باز کنند؟ در حقیقت یکی از هدفهای مهم‌تر هر جنبشی معمولاً جایگزین ساختن هنرمندان جدید و تثبیت نشده به جای چهره‌های تثبیت شده بوده است. اگر هم این یکی از هدفهای سینمای آزاد بوده باشد، مانع آن نیست که صلاحیت یک جنبش را پیدا کند. سوال اساسی آن است که سینمای آزاد، غیر از این یک، هدفهای دیگری هم داشت یا نه. جواب این سوال بی‌تردید مثبت است. ایده‌هایی که سینمای آزاد بیان کرد چیزی بیش از تمهیدهای سودبخش به قصد تبلیغ بودند. آن ایده‌ها با برخوردها و برداشت‌هایی که سخنگویان سینمای آزاد طی سالها دراز در مقاله‌های انتقادی‌شان در سیگوتنس و سایت آند ساؤند ابراز می‌کردند همخوان بود. پیشتر اشاره کرده‌ام که سینمای آزاد بخشی از یک حرکت وسیع‌تر بود. اگر سینمای آزاد را در ارتباط با خاستگاه‌هایش در سیگوتنس و سایت آند ساؤند در نظر بگیریم، ایده‌هایی را که بیان کرد می‌توان نتیجه‌ی تلاش به‌منظور فرمول-بندی یک موضع کلی در قبال سینما به‌شمار آورد.

۱۴) لازم به‌تذکر است که علت این امر آن بود که در سینمای اواخر دهه‌ی چهل یک وضع استثنایی پیش آمده بود. افزایش تعداد سینماها پس از جنگ به معنی افزایش میزان تولید بود. علاوه بر این، تعداد زیادی از فیلمهایی که به علت جنگ در انگلستان نمایش داده نشده بودند در این سالها روی پرده آمدند.

"زیبایی صوری" در این مورد نارسا و گمراه کننده است، زیرا این عبارت حاکی از ظاهر سرد و خشک فیلمی چون روز هشتم است و نه شعر زنده‌ای که، حتی با وجود یک داستان عادی، نتیجه‌ی کار یک دوربین بیانگر، صحنه‌آرایی و موسیقی احساس-برانگیز، بازیگرانی ورزیده، و مهم‌تر از همه، کارگردانی خلاقه‌ای است که همه‌ی این عناصر را گرد هم می‌آورد و به آنها وحدت و حیات می‌بخشد.

همچنانکه آخرین جمله‌ی این گزیده‌نشان می‌دهد، سیگوئنس کوچکترین تردیدی نداشت که مسؤولیت خلاقیت فیلم بر عهده‌ی یک نفر، کارگردان، است. اندرسن این نکته را به‌طور اخص در مقاله‌ای تحت عنوان "سینمای کارگردان" ۱۵ مورد بحث قرار داد. اعتقاد سیگوئنس به‌برتری نقش کارگردان، در نقدهای آن آشکارتر بود. مطلب اصلی هر شماره از مجله، تجزیه و تحلیل مفصل و دقیق آثار یک کارگردان بود؛ و در این زمینه مقاله‌هایی درباره‌ی فورد، پرستون استرجس، وایلر، هیچکاک، کوکتو، کارنه، دانسکوی، کلر، دیزنی و آرنه سوکسدراف ۱۶ به‌چاپ رسید.

گرچه این اعتقاد به‌کارگردان سفت و سخت حفظ می‌شد، بیشتر برپایه‌ی زمینه‌های عملی بود تا نظری. سیگوئنس به‌کار فیلمبرداری مانند گرگ تالند، یا نویسنده‌ای مانند دادلی نیکولز هم توجه نشان می‌داد. کوین لمبرت شیوه‌ی عملی رسیدن به این اعتقاد را چنین توضیح داده است: "تقریباً" در همه‌ی گیراترین فیلمها متوجه می‌شوید کارگردان است که آمیزش و ترکیب همه‌ی این استعدادها را می‌آفریند، و در مورد بقیه اگر زیادی خوب یا بد باشند متوجه خطای آنها می‌شوید."

اعتقاد به‌اینکه کیفیت در سینما نتیجه‌ی توانایی بیان شخصی یک نفر است، طبیعتاً موجب خصوصیت سیگوئنس نسبت به‌چارچوب تجارّتی صنعت فیلم شد. این خصوصیت مسلم پنداشته می‌شد و مورد بررسی دقیق قرار نمی‌گرفت؛ در نتیجه، تناقض میان تعداد زیاد فیلمهایی که سیگوئنس بر ارزش آنها صحنه می-



چپ: اوقات خوش، راست: به‌انگلستان پناهنده شوید

منتقد در برابرشان واکنش نشان می‌داد بود. صفتی که غالباً "در مجله به‌آن اشاره می‌شد" شعر بود که توصیف آن هم به‌دلیل ماهیتش دشوار بود. لیندسی اندرسن در مقاله‌اش "عناصر خلاقه" ۱۴، زیبایی‌شناسی نقادانه‌ی گروه را به‌بهترین وجه تشریح کرده است:

سبک و محتوا به هم می‌آمیزند تا چیزی تازه و منحصر به‌فرد، کلی بزرگتر از اجزایش، بیافرینند. خلاصه‌ی داستان تا آنجا که معنایی بیش از یک شعر غنایی ندارد؛ گلمنتاین عزیز من روی کاغذ چیزی است در ردیف وسترنهای دیگر، اما وقتی با آن شکوه حرکت و تازگی دید روی پرده می‌آیند، تازه متوجه می‌شویم که با چه نیروی سحرآمیزی ((تماشاگر را)) به هیجان می‌آورند، افسون می‌کنند و جان می‌بخشند. به‌کار بردن توصیف

15) The Director's Cinema

۱۶) مستندساز برجسته‌ی سوئدی (متولد ۱۹۱۷) - م.

14) Creative Elements

گذاشت، که بیشترشان در همان چارچوب خشک تجارتی ساخته شده بودند، و تأثیر بدی که تصور می‌شد این چارچوب ((بر فیلمها)) دارد، هرگز مورد توجه قرار نگرفت.

بر پایه‌ی این توضیح سیگوتنس در مورد اصول اساسی اعتقادی‌اش، کاملاً آشکار است که سینمای آزاد از بسیاری جهات مهم، مستقیماً زاده و پرورده‌ی سیگوتنس بود: هنر به منزله‌ی بیان شخصی؛ "شعر" به منزله‌ی کیفیت متعالی فیلمها؛ کارگردان به منزله‌ی هنرمند؛ خصوصت علیه نظام سینمای تجارتی - اینها همه ایده‌های مشترک سیگوتنس و سینمای آزاد بودند.

سیگوتنس به شیوه‌های معین و مشخص‌تری هم بر سینمای آزاد پیشی می‌گرفت. طی مقاله‌ای در انتقاد از محدودیت‌های تحمیل شده بر فیلمسازی که در تشکیلات خشک تجارتی کار می‌کردند، لیندسی اندرسن اظهار عقیده می‌کرد که تنها چاره‌ی ممکن تولید فیلم به صورت مستقل و با بودجه‌ی اندک است. او این شیوه‌ی فیلمسازی را با ایجاد سینمای آوانگارد یکسان می‌پنداشت، و بعد هم از سر احتیاط می‌افزود که منظورش فقط سینمای تجربی یا سوررئالیستی نیست. او ضمن فهرست کردن تعدادی از فیلمهایی که فکر می‌کرد جزو این مقوله‌ی وسیع آوانگارد هستند (از جمله فیلمهای مستند انگلیسی دهه‌ی سی، با یک قاتل آشنا شدم ساخته‌ی روی کلینو<sup>۱۷</sup>)، و فیلمهای ویگو، و مهد کودک ساخته‌ی بنوا - لهوی<sup>۱۸</sup>)، فیلمها را براساس معیارهایی تشریح می‌کند که می‌توانست در مورد فیلمهای سینمای آزاد نیز مراعات کند:

محدودیت‌هایشان آشکار است: پرداخت درست و بایسته‌ای ندارند، جنس فیلمی که به‌کار برده‌اند غالباً "بد" است، نور صحنه‌ها مدام تغییر می‌کند، دکورها (اگر هم دکور به‌کار برده باشند) متقاعدکننده نیستند. با این حال کمتر از فیلمهای بی‌عیب و نقص کهنه شده‌اند، و اگر هم کهنه شده باشند زیان چندان ندیده‌اند، زیرا در برابر سلیقه‌ها و تعصبات زمانه تن به

۱۷) فیلمبرداری کارگردان انگلیسی (۱۹۵۶ - ۱۹۱۲) - م.

۱۸) تهیه‌کننده و کارگردان فرانسوی (۱۹۵۹ - ۱۸۸۸)، فیلم فوق معروف - ترین اثر او است - م.

سازش نداده‌اند؛ ساخت آنها، پیرو فکر و اندیشه‌ی فیلمساز بوده است نه تقاضای بازار. آنها هنوز هم بکر و تازه، خودانگیزه و منحصر به فرد هستند.

آلن کوک، ضمن بحث درباره‌ی برخی فیلمهای کوتاه جدید آمریکایی و کانادایی در مقاله‌ای به نام "سینمای آزاد"، با لحنی مشخص‌تر ((از اندرسن)) نوشت:

من ترجیح می‌دهم این فیلمها را تحت عنوان دیگری - سینمای آزاد - بیاورم، زیرا به "نوع"ی اشاره دارد که ممکن است همه‌ی فیلمهایی را که بدون سازشکاری یا تحریف خود لذت می‌بخشند یا روشنگری می‌کنند به آن منصوب کنیم. ماسل بیچ، و همچنین آتشبازی، نمونه‌ی بارز سینمای آزاداند. همچنین (از جمله فیلمهایی که در این شماره مورد بحث قرار گرفته‌اند) گاروانسالار، خانه‌های جنگل بولونی، ارفه. همه‌ی این فیلمها، هرچند که مقاصد مختلفی داشته باشند، یک دستاورد مشترک دارند: کاربرد بیانگر و شخصی از رسانه‌ی سینما. سینمای آزاد، فیلمهای موفق و فیلمهای نفرین شده، فیلمهای سنتی و فیلمهای تجربی را به یکسان دربرمی‌گیرد؛ آوانگارد واقعی و اشرافیت حقیقی سینما را تشکیل می‌دهد.

(در کتابی که الیزابت ساسکس درباره‌ی لیندسی اندرسن نوشته است، از قول اندرسن نقل می‌شود: "من این مقاله را بازنویسی کرده بودم تا کمی بر "اهمیت" آن بیفزایم. عبارت "سینمای آزاد" را من ساختم و در آخرین پاراگراف گنجاندم، و عنوان مقاله را هم "سینمای آزاد" گذاشتم.<sup>۱۹</sup>") این نقل قولها در بررسی ماهیت ویژه‌ی سینمای آزاد، هنگامی که آن را

۱۹) کتاب مزبور به ترجمه‌ی پرتو اشراق طی پنج شماره از مجله‌ی "سینما ۵۳" (تهران، ۱۳۵۳، شماره‌های ۱۲ - ۸) به فارسی چاپ شده است. نقل - قول بالا در شماره‌ی ۱۵ (مرداد ۱۳۵۳) صفحه‌ی ۷۴ آمده است - م.



هنر وین فیلد از پیترو گریسینی

به وجود آورده بودند ضامن آن بود. اگر حیثیت و اعتبار کلی سینمای مستند انگلیس را هم بیفزاییم، و همچنین این را که راه مناسب و راحتی برای شروع کار فیلمسازی است، تعجیبی نخواهد داشت که سینمای آزاد به منزله‌ی یک جنبش مستندسازی سر برآورد. به عبارت دیگر، اندرسن و یارانش نبودند که سینمای مستند را برگزیدند، سینمای مستند بود که آنان را برگزید.

تأکید بر رابطه‌ی فیلم با جامعه‌ی معاصر، حالتی دستوری و تجویزی دارد که با جهان‌بینی سیگوتنس بیگانه است. از آنجا که فلسفه‌ی سینمای مستند بر تصور رابطه‌ای صمیمانه میان فیلمساز و جامعه‌اش پایه داشت، هر فیلمساز هشیار، با هر ایده‌ای که قبلاً داشت، می‌باید این امر را در نظر می‌گرفت. اوایل دهه‌ی پنجاه، هنگامی که نویسندگان سیگوتنس نخستین تماسهای جدیشان را با سینمای مستند برقرار می‌کردند، جنبش مستند از لحاظ رابطه‌اش با جامعه‌ی معاصر دچار بحران شده بود. فیلمهای مستند علناً کارکرد سنتی توصیف جامعه‌ی معاصر را عملی نمی‌کردند، مگر به شیوه‌هایی محدود و گمراه کننده. از این رو، اجتناب از رابطه‌ی میان فیلمساز و جامعه دشوار بود، بخصوص برای فیلمساز جوانی که

به منزله‌ی جنبش می‌نگریم، به ما کمک می‌کنند. سینمای آزاد بر پایه‌ی جنبشهای آوانگاردی مانند سوررئالیسم قالب‌ریزی شد؛ اما ایده‌ی "آزاد" با ماهیت اساسی چنین جنبشهایی مغایرت داشت. مفهومی بسیار گسترده بود (فیلم "آزاد" کم و بیش هر فیلمی بود که منتقدان در برابرش واکنش نشان می‌دادند) که فیلمهای بسیار متفاوتی را می‌توانست در یک گروه گرد هم بیاورد. بنابراین، گرچه سینمای آزاد به منزله‌ی جنبش عرضه شد، فاقد یکی از خصوصیات اساسی یک جنبش، یعنی تعریف روشن و واضحی از خود، بود.

### تفاوت‌های میان سینمای آزاد و سیگوتنس

تداوم میان سینمای آزاد و سیگوتنس کامل نبود. سینمای آزاد خصوصیات بیگانه با سیگوتنس داشت که می‌شد آنها را به‌طور کلی تحت عنوان شارکت اجتماعی<sup>۲۰</sup> توصیف کرد. سیگوتنس هنر را پدیده‌ای مستقل می‌دانست، و چندان علاقه‌ای بر رابطه‌ی آن با سایر پدیده‌ها نشان نمی‌داد. تحت پوشش قرار دادن سینمای مستند، تأکید بر رابطه‌ی سینما با جامعه‌ی معاصر و ایده‌ی تعهد را نمی‌توان در سیگوتنس سراغ کرد؛ سیگوتنس با اینکه خصومتی با سینمای مستند نداشت، آن را به منزله‌ی شکل خاصی از سینما خیلی کم مورد توجه و بررسی قرار داد. برخی کارگردانان مستندساز را می‌ستود - جنینگر، فلاهرتی، سوکسورف - اما نه مشخصاً به این دلیل که فیلمهای مستند می‌ساختند. سینمای مستند انگلیس، که در آن زمان با اینکه رفته رفته رو به افول می‌گذاشت هنوز نیرویی زنده و فعال بود، به‌طور کلی نادیده گرفته می‌شد. هر وقت هم ذکری از آن می‌رفت، با عباراتی انتقادآمیز و لحنی سرد همراه بود.

اما هنگامی که نویسندگان سیگوتنس مانند اندرسن و رایتس به فیلمسازی روی آوردند، وارد صنعت مستندسازی شدند. با در نظر گرفتن افکار و برخورد - هایی که در مقام منتقد ابراز کرده بودند، این امر شاید عجیب به نظر آید، اما در واقع اجتناب ناپذیر بود. سینمای مستند، با وجود همه‌ی کمبودها و کاستی - هایش، آسانترین راه ورود جوانان به سینما بود، و ساختاری که گیرسن و یارانش

20) Social involvement

دیدش نسبت به جامعه احتمالاً آن حالت خشک پیشینش را نداشت.

سینمای مستند تنها دلیل این توجه و علاقه‌ی فزاینده به مشارکت اجتماعی فیلمساز نبود. از موضع اساسی سیگوتنس هم دلایل محکمی سر برمی‌آورد. رشد و تکامل ایده‌ی "تعهد" بیش‌تر روشن و واضحی از چگونگی این امر را به دست می‌دهد. در سیگوتنس هیچ اشاره‌ای به "تعهد" نشده است. و ظاهراً نخستین بار به وسیله‌ی گوین لمبرت طی مقاله‌ای در سایت اند ساوند در ۱۹۵۲ به نام "چه کسی طالب حقیقت است؟" ۲۱ به کار رفته است. این مقاله به قصد جستجوی معیارهایی همیشگی برای نقد نویسی، یا به قول لمبرت: "نوعی تعهد"، شروع شد، اما با حمله‌ای علیه تأثیر و نفوذ نظریه و آموزه ۲۲ در سینما ادامه یافت. لمبرت در خاتمه به سراغ مسئله‌ی معیارهای ثابت برمی‌گردد و می‌گوید ((این معیارها)) باید در انساندوستی‌ای که او به صورت عامل مشترک در آثار چاپلین، فورد، ویگو، داوونکو، دسیکا، دانسکوی، کارنه و پررور، و کلر می‌بیند ریشه پیدا کنند. معیارهای ثابت با ارجاع مستقیم به این هنرمندان بزرگ سینما کشف و مورد پشتیبانی قرار گرفته‌اند:

بعضی فیلمها و بعضی فیلمسازها گنجینه‌ی منتقد و تنها عامل تجدید روحیه‌ی او هستند... دستورالعمل برای سینما محکوم به شکست است در حالیکه برخی فیلمسازان و برخی فیلمها مانده‌گارند. واکنش دوباره و دوباره در برابر آنها تنها چیزی است که شخص نوآیین را نجات می‌دهد و کهن کیشان را به آیین نو درمی‌آورد.

این نتیجه‌گیری پایانی، با تأکید سیگوتنس بر واکنش شخصی به منزله‌ی جزء اساسی کار نقد، همخوانی داشت.

بنابراین به نظر می‌رسد که تعهد نادیده گرفته شده بود تا اینکه در مقاله‌ی سال ۱۹۵۶ لیندسی اندرسن در سایت اند ساوند تحت عنوان "برخیزید! برخیزید!" به طور جدی مورد بحث قرار گرفت. ترجیح بند مقاله‌ی

21) Who Wants True?

22) doctrine

اندرسن آن است که ما باید تعهد خود را بپذیریم و به خاطرش مبارزه کنیم. در واقع، تأکید او بر ایده‌ی تعهد با تأکید لمبرت تفاوت دارد. از نظر او تعهد به ارزشهای بنیادی انسانی اشاره دارد تا به معیارهای زیبایی‌شناختی. استدلال اندرسن در حقیقت این بود که معیارهای زیبایی‌شناختی مستقیماً "از ارزشهای بنیادی شخصی ناشی می‌شوند و نیازمند توجه و بررسی جداگانه نیستند. این نتیجه‌گیری او بر پایه‌ی فرضی بود که خود مسلم می‌پنداشت - اینکه فرم و محتوا را نمی‌توان از هم جدا کرد. "امیدوارم بر من ببخشایند اگر بگویم که این جدایی میان فرم و محتوا به گمان من قدری ساده‌اندیشانه است. جوهر شعر (و اصولاً هر رسانه‌ای) چنین است که آنچه را گفته می‌شود نمی‌توان بی‌روشنی از شیوه‌ی گفتن آن جدا کرد."

این دعوی ظنین آن اعتقاد سینمای آزاد بود که: "سبک همانا طرز برخورد است. طرز برخورد همانا سبک است." اندرسن هم مانند لمبرت مسلم می‌پندارد که تعهد بنیادی بایستی در قبال ارزشهای انساندوستانه‌ی لیبرالی باشد. مقاله‌ی اندرسن، غیر از تغییر نقطه‌ی تأکید در ایده‌ی تعهد، راستای بحث را نیز از علاقه‌ی لمبرت به ماهیت معیارهای ثابت، به سوی پافشاری خویش بر نیاز به مبارزه به خاطر آنها تغییر می‌دهد. "برخیزید! برخیزید!" هم‌دا "افشاکننده‌ی نویسندگانی است که از تعهدشان طفره می‌روند.

تفاوت میان سیگوتنس و سینمای آزاد را با مقایسه‌ی این مقاله و مقاله‌ی به نام "شیوه‌های برخورد" ۲۳ که اندرسن برای سیگوتنس نوشته بود می‌توان به روشنی نشان داد. برخورد اندرسن در مقاله‌ی سیگوتنس به نوع برخورد لمبرت خیلی نزدیک است:

نخستین وظیفه‌ی منتقد (و از این لحاظ ما همه منتقدیم) درک هدف فیلم و قضاوت در مورد موفقیت فیلمساز در دستیابی به آن هدف است. این به آن معنی نیست که هر فیلمی را با ارزیابی خود آن فیلم‌پذیریم، بلکه به این معنی است که بگذاریم هر فیلم خود را بنا بر معیارهای خودش توجیه کند، و نه بر مبنای پیش فرضهای ما.

23) Angles of Approach



ما بچه‌های لمبت هستیم

( "برخیزید! برخیزید!" - تأکید از نگارنده است. )  
 بنابراین، اصول و قواعد ثابتی که پیشنهاد می‌کنند ناقص و سطحی‌اند. این اصول نتیجه‌ی تصریح مجدد واکنش شخصی (که اصولاً تا حدی مسبب بروز این معما شده بود) و اعتقاد به انسان‌دوستی هستند. اساساً، لمبرت و اندرسن سعی داشتند معمای لیبرالیسم را با بیان اصول لیبرالیسم به‌شیوه‌ی تازه، حل کنند. و این کار را زمانی می‌کردند - در اوایل دهه‌ی پنجاه - که لیبرالیسم، اصولاً در نتیجه‌ی فشارهای ناشی از جنگ سرد، به‌طور کلی آماج حمله شده بود. اندرسن، ناتوان از کشف ضعفهای موجود در موضعگیری لیبرالی به‌دلیل سوء ظنی که نسبت به‌بحث نظری داشت، ترجیح داد بر عجز و فتور لیبرالیسم تأکید کند و اظهار داشت که اضمحلال آن ناشی از عدم تعهد آن است.  
 تحول سیگوئنس ((و تبدیل آن)) به‌سینمای آزاد را بایستی به‌منزله‌ی بخشی از بحران کلی لیبرالیسم نگریست. اصول لیبرالی مورد حمایت سیگوئنس از چندین طریق و در سطوح مختلف با اعتراض روبرو شد: در سطح انتقاد به‌واسطه‌ی محظوظهای آشکار ناشی از تکیه بر واکنش شخصی؛ در سطح فیلمسازی به‌واسطه‌ی مشکلات فیلمساز در تلاش برای بیان عقاید خویش به‌شیوه‌ی شخصی در درون نظام تجارتی موجود؛ و در سطح سیاست به‌واسطه‌ی فشارهای ناشی از جنگ سرد. سینمای آزاد نتیجه‌ی این کشاکش، و تلاشی بود هم به‌منظور تأیید

و هنگامی که اندرسن به‌قلمرو تعهد رسید، دیدگاهی بسیار نزدیک به دیدگاه لمبرت بیان کرد:

ممکن است کسی بگوید: "خوب ساخته شده است، اما به زحمتش می‌آورد؟" در این مورد جزم‌اندیشی روا نیست: اما باید همچنین به‌یاد آورد که انواع و اقسام کارهای متفاوت به‌زحمتشان می‌آرزد، که بسیاری از آنها، شاید، کارهایی باشند که هرگز به فکر ما هم نرسیده است؛ کارهایی که با هیچیک از افکار از پیش ساخته‌ی ما همخوانی ندارند.

آیا می‌توان توضیح داد که این موضوع تعهد چگونه عَلم شد و چرا به‌این صورت مطرح گردید؟ آیا می‌توان فرمول‌بندیهای اولیه‌ی مسئله توسط اندرسن و لمبرت را با فرمول‌بندیهای بعدی اندرسن تطبیق داد؟

کلید پاسخ این سؤالات را از عنوانی که اندرسن به‌نقل از لایونل تریلینگ ۲۴ برای مقاله‌اش "برخیزید! برخیزید!" برگزیده‌است می‌توان پیدا کرد. تریلینگ معتقد است که در حال حاضر هدف عمده‌ی منتقدان لیبرال باید این باشد که اصول و قواعد لیبرالی را قدری تحت فشار قرار دهند. سیگوئنس هم بی‌تردید بر اصول و قواعد نقد لیبرالی پایه داشت. اگر بنا باشد منتقد بر واکنشهای خود متکی شود و در جهان‌بینی‌اش انعطاف‌پذیر و بردبار باشد، آیا ناگزیر به‌سوی ارزشهای نسبی، که دیدگاه‌های نقادانه‌ی همه‌ی منتقدان هم‌ارز از آب در می‌آید، سوق داده نخواهد شد؟ آیا در این شرایط، احتمال آن وجود ندارد که نقد به‌چیزی در حد تفریح لذت‌بخش فرهنگی تبدیل شود؟

پاسخ بدیهی به‌این معما همانا پرداختن اصول و قواعد ثابت است، که هم لمبرت و هم اندرسن پیشنهاد می‌کنند. اما پرداخت چنین اصولی به‌نظریه و آموزه منجر می‌شود، که اندرسن و لمبرت در مقام لیبرالهای خوب خوش ندارند. "اینکه سینما هنر است، مسئله‌ای نیست که بر پایه‌ی عقیده و سلیقه‌ی این و آن استوار باشد بلکه یک حقیقت محض است. و از این رو، نیازمند بحث نظری نیست - مگر اینکه، البته، شما از این نوع ورزش فکری خوشتان بیاید."

۲۴) ادیب و منتقد آمریکایی (۱۹۷۵-۱۹۰۵) - م.

اصول لیبرالی و هم وفق دادن آن اصول در یک جو ناموافق فرهنگی و سیاسی. زمانی به نظر می‌آمد که به دلیل اتحاد با "چپ نو" راهحلی به دست آمده است و به این دلیل بود که از مجله‌ی یونیورسیتی‌اند لفت ریویو استفاده شد، اما سوطن سینمای آزاد به نظر می‌آمد و ایده‌ها به آن معنی بود که این اتحاد چندان دوام نخواهد آورد. چند سال بعد، لیندسی اندرسن اتحاد مزبور را با چنان لحنی مردود شمرد که معلوم بود از لیبرالیسم سیگوئنس آب می‌خورد:

من متأسف نیستم از اینکه سعی کردیم با "چپ نو" متحد شویم زیرا اگر "چپ نو" چیزی از آب درمی‌آمد، و اگر واقعا جنبش رادیکالی وجود داشت که ما، چه در مقام نویسنده و فیلمساز و چه سیاستمدار، به آن پیوندیم، نتیجه‌ی بسیار خوبی می‌داشت. اما طولی نکشید که "چپ نو" متلاشی شد و به نسل تازه‌ای از سیاستمداران یا نسل تازه‌ای از نظریه‌پردازان دانشگاهی تبدیل گردید. و طولی نکشید که ما کشف کردیم علاقه‌ی آنها به هنر صرفا جنبه‌ی تبلیغات سیاسی دارد. این علاقه تا وقتی پا برجا بود که کار ما به نظر آنها از لحاظ اجتماعی قابل قبول به نظر می‌رسید.

#### پس از سینمای آزاد

تغییر و تحولات سینمای آزاد، اگر نگوئیم به تجزیه‌ی گروه انجامید، دست کم سبب پرمردگی آن گردید. سینمای آزاد با یک یادداشت مبهم تعطیل شد:

... این آخرین ((جلسه)) سینمای آزاد است. عده‌ای خوشحال خواهند شد، و برخی تأسف خواهند خورد. ما خودمان اندکی از هر دو را احساس می‌کنیم. فشارها و مشکلات ساختن فیلم به این شیوه، خارج از نظام ((تجارتی))، پس طاقت - فرساست و نمی‌تواند تا مدتی نامحدود ادامه یابد. مسئله،

فقط فراهم کردن پول نیست. هر بار، وقتی فیلمها ساخته می‌شوند، همان جنگ و دعوا برای حق نمایش آثار ما درمی‌گیرد. به قول آن دیوانهای که وقتی سرش به یک دیوار آجری خورد، گفت: "چه خوب است که آدم بایستد..." ولی ما احساس شکست نمی‌کنیم. ما پیروزیهایی هم داشتیم. (یادداشت برنامه‌ی ششم سینمای آزاد.)

بیشتر کسانی که در سینمای آزاد فعالیت داشتند به کارهای داستانی پرداختند. نخستین فیلمهای داستانی تونی ریچاردسن و کارل رایتس ((با هشتم به گذشته بنگر، نمایشگر، طعم غسل و شنبه شب و یکشنبه صبح)) آشکارا سخت تحت تأثیر گرایشهای سینمای آزاد بودند. سینمای آزاد می‌تواند ادعا کند که در خلق امکاناتی که به تهنه‌ی تعداد بسیاری از فیلمهای اجتماعی معاصر، و از جمله فیلمهای رایتس و ریچاردسن، منجر شد نقش مهمی داشته است. اما پس از تحلیل رفتن این روش فیلمسازی، سینمای آزاد دیگر هیچ تأثیر محسوسی بر سینمای داستانی از خود نشان نداد. فیلمهای بعدی ریچاردسن و رایتس ((مادموازل، ملو، نی از جیل، لطاری، حمله‌ی هنگ سبک، ایزدورا)) ارتباط چندان آشکار و ملموسی با سینمای آزاد ندارند. در زمینه‌ی نقد، ایده‌هایی که در سیگوئنس و سایت اند ساؤند به تکامل رسید، همچنان پایه و اساس موضع سایت اند ساؤند باقی ماند. (پس از گوین لمبرت، یکی دیگر از سردبیران سیگوئنس، بنلوپی هیوستن، سردبیر سایت اند ساؤند شد.) اما این ایده‌ها طی دو دهه‌ی پنجاه و شصت شور و حرارت خود را از دست دادند. و این امر اجتناب ناپذیر بود: حفظ گستره‌ی وسیعی از واکنشهای شخصی در مدتی نزدیک به بیست سال، بدون انگیزه‌ی خارجی، آسان نیست. و، به هر حال، تنی چند از نویسندگان مهم‌تر به کار فیلمسازی پرداخته بودند. از آنجا که از جمله‌ی این نویسندگان گوین لمبرت و لیندسی اندرسن، یعنی دو نویسنده‌ای بودند که بیشترین علاقه را به کشف محدودیتهای برخورد سیگوئنس نشان داده بودند، موضعی که در سایت اند ساؤند به ظهور رسید از لحاظ فکری و معنوی کاملا "عادی" ((عاری از ابهام و پیچیدگیهای روشنفکرانه)) بود و چندان هم به اصول و قواعد اساسی مربوط نبود.

در حال حاضر ((۱۹۷۲)) سنت سیگوئنس/ سینمای آزاد تنها در آثار



لیندسی آندرسن

داری فوق‌العاده دشوار است، موقعی‌های هنرمند در جامعه‌ی ما بس دشوار است. در انگلیس، ایده‌های پرداخت یافته در باب سینما طی دهه‌ی شصت، سرچشمه‌های گوناگون داشته‌اند: تأثیر و نفوذ گایه دو سینما، عمدتاً "از طریق مجله‌ی مووی، سینمای زیرزمینی؛ توجه مجدد فعالان سیاسی به سینما؛ بسط علایق نظری در نتیجه‌ی تأثیر ساختارگرایی ۲۵ و نشانه‌شناسی ۲۶. بنابراین ایده‌ها، سینمای آزاد/ سیگننس به تاریخ سینمای انگلیس پیوسته است. از نظر فعالیت

25) Structuralism

26) semiology

لیندسی آندرسن است که معنی و مفهومی برای سینمای انگلیس دارد. آندرسن در سراسر دوران فعالیت سینمایی‌اش بر این عقیده بود که فیلم بایستی بیان شخصی سازنده‌اش باشد، ربط و مناسبتی با مسائل جامعه‌ی معاصر داشته باشد، و اینکه ارزش غایی زیبایی شناختی "شعر" است و بس. از این لحاظ، می‌توان گفت فیلمهای او صد در صد ادامه‌ی عقایدی است که در نقدهایش ابراز کرده است.

در بحث از سنت سیگننس/ سینمای آزاد، پیوسته سخن از فعالیت‌های آندرسن به میان می‌آید. او یکی از سردبیران سیگننس بود و بیشتر مقاله‌های اصلی آن را نوشت. مطالب تبلیغاتی سینمای آزاد را بیشتر او می‌نوشت و تعداد فیلمهایش در برنامه‌های سینمای آزاد نیز بیشتر از بقیه‌ی فیلمسازان بود. در سالهای دهه‌ی پنجاه هم مرتب با سایت آند ساوند همکاری داشت و مقاله‌های مهمی برای آن می‌نوشت. یکی از ضعف‌های سنت سیگننس/ سینمای آزاد در زمینه‌ی تأثیر و نفوذی که می‌توانست بر سینمای انگلیس داشته باشد، وابستگی آن به آثار یک نفر بود.

گرچه سینمای آزاد به قدر کافی تشریح نشد و قدرت کافی نداشت تا اثر قابل توجهی بر سینمای انگلیس بگذارد، جنبش سیگننس/ سینمای آزاد را می‌توان با این وجود عامل احیا کننده برشمرد. سیگننس در اواخر دهه‌ی چهل، یعنی در دوره‌ای که تحت فشار جنبش مستند دهه‌ی سی سینما را ابزار تبلیغ و آموزش می‌پنداشتند، موجب آن شد که باز به سینما به عنوان هنر توجه شود. گستره‌ی توجه منتقدان را از طریق کشف یا کشف مجدد کارگردانانی چون فورد، ویکو، کوکتو، پولونسکی، مینه‌لی، جنینگز، نیکلاس ری و دیگران، وسعت بخشید. سینمای آزاد بر آگاهی مستند سازان از جامعه‌ای که در آن می‌زیستند افزود و برخی قراردادهای جا افتاده‌ی سینمای مستند را زیر سؤال برد. و به واسطه‌ی این تأثیر شدید بود که توانست سینمای داستانی انگلیس را نیز به همان راستا بکشانند.

اما تأثیر فوق‌پایدار نماند. تحت فشار موقعیتی که نه تحلیل زیبایی-شناختی و نه تحلیل اقتصادی و اجتماعی‌اش از سینما می‌توانست چنان که باید و شاید از پس آن برآید، موضع سینمای آزاد/ سیگننس تعدیل گردید و به نمودار ساده‌ای از سینما تبدیل شد، به مخلوطی از برداشتهای مارکسیستی و لیبرالی - منتر همانا بیان شخصی است، بیان شخصی در چارچوب نظام اقتصادی سرمایه.

فیلمسازی هم این سنت زنده‌تر از پیش نیست و در حال حاضر تنها لیندسی اندرسن می‌تواند مدعی گردد که برداشتها و گرایشهای آن را در آثار خود بیان می‌کند.

## فیلمشناسی

شش برنامه‌ی سینمای آزاد

برنامه‌ی ۱ : ۸-۵ فوریه‌ی ۱۹۵۶

دنیای خواب و خیال (۱۹۵۳)

کارگردان : لیندسی اندرسون  
فیلمبردار : جان فلچر  
مدت : ۱۱ دقیقه  
قبلاً از بخش آن جلوگیری شده بود.

مامان اجازه نده (۱۹۵۶)

تولید : صندوق فیلمهای تجربی انستیتو فیلم بریتانیا  
کارگردانان : کارل رایتس، تونی ریچاردسن  
فیلمبردار : والتر لاسالی  
تدوینگر/صدابردار : جان فلچر  
با شرکت گروه کریس باربر: کریس باربر (ترومبون)، پت هلاکس (ترومپت)،  
مونتی سان شاین (کلارینت)، لانی دانیگن (گیتار)، جیمبری (باس)، ران  
باؤدن (جاز)، آتیلی پترس (آواز).  
مدت : ۲۲ دقیقه  
بخش‌کننده : نسخه‌ی ۳۵ مم - کرزن، نسخه‌ی ۱۶ مم - سنترال  
بوکینگ اجنسی

با هم (۱۹۵۳) (عنوان قبلی: تیل‌های شیشه‌ای)

تولید : صندوق فیلمهای تجربی انستیتو فیلم بریتانیا / هارلم-  
کوبین فیلمز  
کارگردان : لورنتسا ماتسیتی  
داستان : دنیس هورنی  
فیلمبردار : حمید حیدری؛ فیلمبرداران چند صحنه‌ی اضافی:  
جفری سیمپسن، والتر لاسالی، جان فلچر  
ناظر تدوین : لیندسی اندرسن  
تدوینگر/صدابردار : جان فلچر  
موسیقی : دانیل پریس  
با شرکت مایکل اندروز، ادواردو پائولوتسی، والی، دنیس ریچاردسن و  
سسیلیا می  
مدت : ۵۰ دقیقه  
پخش‌کننده : کنواسور  
توجه ویژه ۱، جشنواری فیلم کان، ۱۹۵۶

برنامه‌ی ۲ : ۱۲-۹ سپتامبر ۱۹۵۶

همسایه‌ها (۱۹۵۳)

کارگردان : نورمن مک لارن

خون حیوانات (۱۹۴۹) ۲

کارگردان : ژرژ فرانژو

در خیابان باوری (۱۹۵۶)

کارگردان : لایونل راگزین، بهیازی مارک سوفرین و ریچار بجلي

برنامه‌ی ۳ : ۲۹-۲۵ مه ۱۹۵۷

خیابان آواز (۱۹۵۱)

تولید : واحد فیلم نورتن پارک  
کارگردانان : ن. مک آیزاک، ج. ت. ر.، ریچی، ر.، تاؤن‌زند  
فیلمبرداران : و. گایسلر، ر.، تاؤن‌زند  
با شرکت : دانش‌آموزان مدرسه‌ی نورتن پارک، ادینبورو  
مدت : ۱۸ دقیقه  
پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا - بخش آماتوری  
جایزه‌ی انجمن فیلم گلاسکو، ۱۹۵۲

قطار سریع‌السير ويكفيلد (۱۹۵۲)

تولید : ويكفيلد اكسپرس ليميتد / مایکل رابینسن  
کارگردان : لیندسی اندرسن  
فیلمنامه : لیندسی اندرسن  
فیلمبردار : والتر لاسالی  
دستیار تهیه : جان فلچر  
گفتار : با صدای: جرج پاتز  
مدت : ۳۰ دقیقه  
پخش‌کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

(۱) special montion، در تداول: مانسیون مخصوص - م.

(۲) در متن اصلی سال تهیه‌ی این فیلم ۱۹۵۶ آمده بود که غلط است - م.

اوقات خوش (۱۹۵۷)

|            |                                                                                                            |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| تولید      | : کمیته تولید فیلمهای تجربی انستیتو فیلم بریتانیا                                                          |
| کارگردانان | : کلود گورهتا و آلن تانر                                                                                   |
| فیلمبردار  | : جان فلچر                                                                                                 |
| موسیقی     | : گروه "چاس مک دهویت اسکافل": پیتر سیملت (پیانو)، سوزان بیکر (ویولن)، نانسی ویسکی (آواز)، "کویننت پبتاشتن" |
| صدا        | : جان فلچر                                                                                                 |
| مدت        | : ۱۷ دقیقه                                                                                                 |
| پخش کننده  | : نسخه ۳۵ م - کرزن؛ نسخه ۱۶ م - سنترال بوکینگ اجنسی                                                        |

هر روز غیر از روز کریسمس (۱۹۵۷)

|                                                       |                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| تولید                                                 | : گرافیک فیلمز برای شرکت اتومبیل سازی فورد - نخستین فیلم از مجموعه آنها تحت عنوان نگاهی به بریتانیا |
| تهیه کنندگان                                          | : لفون کلور و کارل رایتس                                                                            |
| کارگردان                                              | : لیتدسی اندرس                                                                                      |
| فیلمنامه                                              | : لیتدسی اندرس                                                                                      |
| فیلمبردار                                             | : والتر لاسالی                                                                                      |
| تدوینگر                                               | : جان فلچر                                                                                          |
| موسیقی                                                | : دانیل پریس                                                                                        |
| صدا                                                   | : جان فلچر                                                                                          |
| دستیاران                                              | : آلکس جیکوبز، برایان پروبین و موریس امار                                                           |
| گفتار                                                 | : با صدای: ایلن آون                                                                                 |
| مدت                                                   | : ۴۷ دقیقه                                                                                          |
| پخش کننده                                             | : انستیتو فیلم بریتانیا                                                                             |
| برنده ی جایزه ی بزرگ مستند، جشنواره ی فیلم ونیز، ۱۹۵۷ |                                                                                                     |

برنامه ی ۴ - ندهایی از لهستان : ۶ - ۳ سپتامبر ۱۹۵۸

آنجا که شیطان شب بخیر می گوید (۱۹۵۶)  
کارگردانان : ک. کاراباش، و. اسلوسیکی

پاراگراف صفر (۱۹۵۶)  
کارگردان : و. بوروچیک

جزیره ی امید بزرگ (۱۹۵۷)  
کارگردان : ب. پورهبا

خانده ی پیرزنان (۱۹۵۷)  
کارگردان : ی. لوم نیکی

یکی بود یکی نبود (۱۹۵۷)  
کارگردانان : والریان بوروچیک، یان لنیکا

دُم (۱۹۵۷)  
کارگردانان : والریان بوروچیک، یان لنیکا

دو مرد و یک گنجه لباس (۱۹۵۷)  
کارگردان : ر. پولانسکی

برنامه ی ۵ - نوزایی در فرانسه : ۹ - ۷ سپتامبر ۱۹۵۸

شیطانها (۱۹۵۷)  
کارگردان : فوانسوا تروفو

سرژ ریب (۱۹۵۸)

کارگردان : کلود شابرول

رانندگان لکوموتیو (۱۹۵۹)

تولید : واحد پنجاه و هفت و با همکاری صندوق فیلمهای

تجربی انستیتو فیلم بریتانیا

کارگردان / فیلمنامه : مایکل گزیگزبی

فیلمبرداران : اندرو هال ، یوان هالمران ، اریک هرین

تدوینگر : کریستوفر فاؤلدز

صدا : مایکل سیل

عنوان بندی : ایان تامپسن

دستیاران : برترام فاربریچ ، جک میلر

مدت : ۲۱ دقیقه

پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

ما بچه‌های لمبت هستیم (۱۹۵۹)

تولید : گرافیک فیلمز برای شرکت اتومبیل سازی فورد - دومین

فیلم از مجموعه‌ی آنها تحت عنوان نگاهی به بریتانیا

ناظر تهیه : رابرت آدامز

تهیه کننده : لئون کلور

کارگردان : کارل رایتس

فیلمبردار : والتر لاسالی

تدوینگر : جان فلچر

موسیقی : جانی دانک و رث و اعضای ارکستر جانی دانک و رث

گوینده : جان رالاسن

دستیاران : لویی والفرز ، راؤل سابل

مدت : ۵۲ دقیقه

پخش کننده : انستیتو فیلم بریتانیا

دیپلم جشنواره‌ی ونیز، ۱۹۵۹؛ گواهی امتیاز از جشنواره‌ی کرک ۳، ۱۹۵۹

برنامه‌ی ۶ : ۲۲ - ۱۸ مارس ۱۹۵۹

غذا برای یک آدم خجالتی (۱۹۵۹ - چند قطعه‌ی برگزیده)

کارگردان / فیلمنامه : الیزابت راسل

فیلمبردار : آلن فوربز

تدوینگر : جک گلد

صدا : مایکل تاجنر

با شرکت : الیزابت راسل ، نیکلاس فرگوسن ، فلیسیتی اینیز ،

برایان اینیز

مدت : (نسخه‌ی کامل) ۳۵ دقیقه ، از پخش آن جلوگیری شده

به انگلستان پناهنده شوید (۱۹۵۹)

تولید : صندوق فیلمهای تجربی انستیتو فیلم بریتانیا

کارگردان : رابرت واس

فیلمنامه : لازلو مارتن ، رابرت واس

فیلمبردار : والتر لاسالی ، لویی والفرز

موسیقی : ترانه‌های عامیانه‌ی مجاری به انتخاب پیتر تیمار

صدا : رابرت آلن

تیسر مولنار (مرد جوان) ، و با شرکت عبدالحمید خان ، لئونارد رایلند ، بیل

کالینز

مدت : ۲۷ دقیقه

پخش کننده : کنوآسور

لیندسی اندرسن، متولد ۱۹۲۳ در بنگالور (هند)، ضمن تحصیل در کالج وادهام (آکسفورد) با کارل رایتس مجله‌ی سیگنوس (۵۲ - ۱۹۴۷) را تأسیس کرد و سردبیری آن را برعهده گرفت. مقاله‌هایی درباره‌ی سینما و تئاتر برای سایت اند ساوند، آبرزوز و تایمز نوشت. سپس چندفیلم مستند برای شرکت سات کلیف (ویکفیلد) ساخت: با پیشخان آشپز شویید (۱۹۴۸)، بیگانه‌هایی که کار می‌کنند (۱۹۴۹)، سه دستگاه (۱۹۵۱) و غلتک نقاله (۱۹۵۴). در ۱۹۵۲ "ساختن یک فیلم" را نوشت (که گزارشی است درباره‌ی جریان تهیه‌ی مأموران مخفی از تارولد دیکینسن)، و فیلم مستند قطار سریع‌السیر ویکفیلد را ساخت که در نخستین برنامه‌ی سینمای آزاد نمایش داده شد. فیلم باغ لذت (ساخته‌ی جیمز براون) را تهیه کرد و نقشی هم در آن برعهده گرفت و فیلم مستند بچه‌های پنجشنبه (۱۹۵۳) را با گاری برنتون ساخت که جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم مستند سال را ربود. به اتفاق کارل رایتس و تونی ریچاردسن جنبش سینمای آزاد را به راه انداخت و فیلمهای دنیای خواب و خیال (۱۹۵۳) و هر روز غیر از روز گریسمس (۱۹۵۷) را که خود مستقلاً ساخته بود در برنامه‌های آن نمایش داد، و نظارت تدوین فیلم باهم (۱۹۵۶) را برعهده گرفت. طی سال ۱۹۵۵ چند فیلم مستند هم برای "بیسک فیلمز" ساخت: تب برقگی برای وزارت کشاورزی، صد هزار بچه، بچه‌های طبقه‌ی بالا، سرزمین سبز و خرم و هنری برای انجمن ملی حمایت از کودکان، هر تن ۳۰ پوند: اول انرژی برای سازمان ملی تولید و عرضه‌ی سوخت صنعتی. چند قسمت از مجموعه‌ی تلویزیونی "رابین‌هود" را در سالهای ۷ - ۱۹۵۶ ساخت. پیشروی به

سوی آلدرمستن (۱۹۵۹) به کارگردانی گروهی که لیندسی اندرسن هم عضو آن بود ساخته شد. در سالهای ۵ - ۱۹۶۴ مدیریت هنری (مشترک) گروه تئاتر انگلیس را برعهده داشت. در جریان ساختن اولین فیلم داستانی‌اش زندگی ورزشی (۱۹۶۲)، نمایشنامه‌ی خاطرات یک مرد دیوانه‌ی گوگول را با شرکت ریچارد هریس در تئاتر رویال کورت کارگردانی کرد. از جمله کارهای تئاتری بعدی او می‌توان باغ آلبالو را نام برد که برای نخستین جشنواره‌ی چیچستر آکار کرد. طی مسافرتی به ورشو در ۱۹۶۷، نمایشنامه‌ی شواهد غیرقابل قبول از جان آبرن را در آنجا روی صحنه برد، و فیلم مستند یک، دو، سه (درس آواز) را ساخت. فیلمهای داستانی بعدی‌اش عبارتند از: اتوبوس سفید (۱۹۶۶) و اگر... (۱۹۶۸) برای "پارامونت". لیندسی اندرسن در تئاتر، و بیشتر در رویال کورت که مدیریت آن را برعهده دارد، هم کار می‌کند و فیلمهای تبلیغاتی (تجارتی) هم می‌سازد. او در سال ۱۹۶۹ به ریاست انستیتو فیلم بریتانیا گمارده شد و در ۱۹۷۰ از این مقام استعفا کرد.

کارهای بعدی: ای مرد خوشبخت (۱۹۷۲)، بزرگداشت (۱۹۷۴)، قدیمیها (برای تلویزیون، ۱۹۷۹)، بیمارستان بریتانیا (۱۹۸۲).

## آلن تانر / کلود گوره‌تا

هر دو متولد سوییس هستند. سال ۱۹۵۶ به انگلیس رفتند و در انستیتو فیلم بریتانیا به کار پرداختند و فیلم اوقات خوش (۱۹۵۷) را در برنامه‌ی سوم سینمای آزاد نمایش دادند. آلن تانر پس از آن حدود یک سال در فیلمهای مستند تلویزیونی دستیار کارگردان بود، دو سال در پاریس گذراند، و سپس به سوییس برگشت تا فیلمی درباره‌ی رامو<sup>۳</sup> بسازد. مستند بلند او به نام گارا موزان (۱۹۶۴) در جشنواره‌ی لوکارنو<sup>۴</sup> نمایش داده شد. تعداد دیگری فیلمهای

2) Chichester

۳) احتمالاً منظور "پتروس رامو" منطق‌شناس و ریاضیدان فرانسوی قرن شانزدهم است که نظراتش دکارت را تحت تاثیر قرار داد - م.

4) Locarno

تلویزیونی ساخت و سال ۱۹۶۶ فیلمی درباره‌ی شهر لوکربوزیه، به‌نام زندگی در چندین ساخت، از فیلم‌های دیگر او کار داستانی است به‌نام شارل: زنده یا مرده که در ۱۹۶۹ در سوئیس ساخته است.

کارهای بعدی: بازگشت از آفریقا (۱۹۷۲)، وسط دنیا (۱۹۷۴)، چونا که در سال ۲۰۰۵، ۲۵ ساله می‌شود (۱۹۷۴)، شهر سفید (۱۹۸۳).

#### الیزابت راسل

فارغ‌التحصیل زبان از دانشگاه کمبریج، هنگام تحصیل در "مدرسه هنرهای زیبای چلسی ۵" فیلم غذا برای یک آدم خجالتی را به‌اتفاق نیکلاس فرگوسن ساخت و سپس آن را به "جشنواره‌ی کرک" برد. مدتی در ایالات متحد بود، و به‌کار طراحی کتاب و مجله می‌پرداخت.

#### کارل رایتس

سال ۱۹۲۷ در چکسلواکی متولد شد. کتاب فن تدوین فیلم را برای آکادمی فیلم بریتانیا تألیف کرده، و مدت سه‌سال مسؤول برنامه‌ریزی تالار ملی فیلم (در لندن) بوده است. فیلم مستند ماوان اجازه نده را که سال ۱۹۵۶ در نخستین برنامه‌ی سینمای آزاد نمایش داده شد به‌اتفاق تونی ریچاردسن کارگردانی کرد. همچنین در سال ۱۹۵۶ ریاست دایره‌ی فیلم و تلویزیون شرکت اتومبیل‌سازی فورد را برعهده گرفت و در تهیه‌ی هر روز غیر از روز گریسمس، به کارگردانی لپندسی اندرسن که در برنامه‌ی سوم (۱۹۵۷) نمایش داده شد، همکاری داشت. سال ۱۹۵۸ با بچه‌های لمبت هستیم (نمایش در برنامه‌ی ششم سینمای آزاد) را ساخت که جایزه‌ی بزرگ جشنواره‌ی تور ۱۹۵۹ را ربود. نخستین فیلم داستانی‌اش شنبه شب و یکشنبه صبح (۱۹۶۰) برای برابرتن بود، و سال ۱۹۶۳ در مقام تهیه‌کننده در ساختن فیلم زندگی ورزشی برای

وودفال همکاری کرد. از آن پس، فیلمهای داستانی او در جشنواره‌ها به‌نمایش درآمد. و جوایزی برده است. از جمله: شب فرا خواهد رسید (۱۹۶۳) برای متروگلدوین مایر، مورگان، بیمار مناسب درمان (۱۹۶۵) برای کویین‌ترا، و ایزادورا (۱۹۶۸) برای یونیورسال.

کارهای بعدی: قمارباز (۱۹۷۴)، چه کسی باران را بند خواهد آورد؟ (۱۹۷۸)، معشوقه‌ی ستوان فرانسوی (۱۹۸۲).

#### تونی ریچاردسن

متولد ۱۹۲۸ در شیلی، یورکشایر. تحصیل در کالج وادهم (آکسفورد) که در آنجا ریاست OUDS را برعهده داشت. سپس در مقام تهیه‌کننده برای تلویزیون بی‌بی‌سی، و همچنین تهیه‌کننده‌ی تئاتر، بخصوص برای رویال کورت، کار کرده است. با گروه بازیگران لندن که یک گروه تئاتری غیر انتفاعی بود نیز همکاری داشته است. در مقام معاون مدیر هنری انجمن تئاتر انگلیس تهیه‌کننده‌ی نمایشنامه‌های با خشم به‌گذشته بنگر، نمایشگر، لوتر و... بوده است. در جنبش سینمای آزاد با لپندسی اندرسن همکاری داشت و به‌اتفاق کارل رایتس ماوان اجازه نده را کارگردانی کرد که در نخستین برنامه‌ی سینمای آزاد در ۱۹۵۶ نمایش داده شد. سال ۱۹۵۸ وودفال فیلمز را تأسیس کرد، و فیلمهای داستانی با خشم به‌گذشته بنگر، و سپس نمایشگر را در ۶۰-۱۹۵۹ کارگردانی کرد؛ همچنین تهیه‌کننده‌ی شنبه شب و یکشنبه صبح بود. سال ۱۹۶۰ فیلم محراب را در هالیوود ساخت، و پس از بازگشت به‌انگلیس طعم غسل (۱۹۶۱)، تنهایی دونده‌ی استقامت (۱۹۶۲) و تام جونز (۱۹۶۳) را برای وودفال کارگردانی کرد. ناظر تهیه‌ی دختر سیزچشم نیز بوده است. فیلم عزیز (۱۹۶۵) را در ایالات متحد برای فیلم ویز، و سپس فیلمهای مادموآزل (۱۹۶۵)، ملوانی از جیل الطارق (۱۹۶۷)، حمله‌ی هنگ سیک (۱۹۶۸)، خنده در تاریکی (۱۹۶۹) و ند کلی (۱۹۷۰) را برای وودفال کارگردانی کرده است.

کارهای بعدی: هملت (۱۹۶۹)، تعادل دقیق (۱۹۷۳)، گواهی مرگ (۱۹۷۴)، جوزف اندروز (۱۹۷۷)، مرز (۱۹۸۴).

#### مایکل گریگزبی

ابتدا تصویر بردار تلویزیون بود، سپس چند فیلم تلویزیونی برای گرانادا کارگردانی کرد و چند فیلم داستانی، از جمله *دگی لرنر* (۱۹۶۵)، *گشتی بخاری لوسیثانیا* و *نواحی جنوبی* را برای آن شرکت ساخت. هم‌اکنون در مقام تهیه‌کننده/کارگردان مستقل کار می‌کند. سال ۱۹۵۷ واحد پنجاه و هفت را به‌راه انداخت (که یک واحد فیلمسازی غیر حرفه‌ای بود که در اوقات فراغت اعضای فیلم می‌ساخت) و *رانندگان لکوموتیو* که در برنامه‌ی سینمای آزاد نمایش داده شد، و سپس *فردا شنبه است* (۱۹۶۲) را کارگردانی کرد. سایر فیلمهای واحد مزبور عبارتند از *قناری*، *شهر بی‌در و پیگر* و *تنها*.

#### لورنتسا ماتسنتی

متولد ۱۹۲۹ در فلورانس (ایتالیا)، فارغ‌التحصیل ممتاز دانشگاه فلورانس، در ۱۹۵۲ به لندن رفت تا در مدرسه‌ی هنرهای زیبای اسلید تحصیل کند. مسئولان مدرسه را به‌تهیه‌ی فیلم کوتاهی براساس داستان "مسخ" کافکا ترغیب کرد، و سپس فیلم دیگری هم بر پایه‌ی "پزشک دهکده"ی کافکا کارگردانی کرد. دانشجویان و استادان مدرسه در این فیلمها بازی کرده بودند. با حمایت مالی صندوق فیلمهای تجربی انستیتو فیلم بریتانیا فیلم *باهم* را با شرکت دنیس هورنی ساخت (که "جایزه‌ی پژوهش" جشنواره‌ی کان ۱۹۵۶ را ربود). و در نوشتن پایانیه‌ی سینمای آزاد با زیچاردسن، رایتس و اندرسن همکاری کرد. پس از بازگشت به ایتالیا، تلویزیون او را دعوت به همکاری کرد و

- 7) Slade Art School
- 8) Prix de Recherche

فیلم مستندی درباره‌ی جوانان ایتالیایی ساخت که جایزه‌ی "سیرزین" ۹ تلویزیون ایتالیا را ربود. رشته‌ی مورد علاقه‌ی او سینمای تجربی است و در ساختن تعدادی فیلم مستند با چزاره زاواتینی و کارگردانان دیگر همکاری کرده است. به دعوت جانکارلو منوتی نمایشنامه‌ای برای جشنواره‌ی اسپولته نوشت، اما نمایش آن ممنوع شد. ماتسنتی داستانهایی هم نوشته است، اولین کتاب او به نام *آسمان فرو می‌ریزد* (که ترجمه‌ی انگلیسی آن به نام *The Sky Falls* در ۱۹۶۲ منتشر شد) به عنوان جالب‌ترین رمان ایتالیایی سال برنده‌ی جایزه‌ی "ویاره‌جو" ۱۱ شد. دومین داستان او به نام *خشمگین* در سال ۱۹۶۵ تحت عنوان *Rage* به انگلیسی ترجمه و منتشر شده است. ماتسنتی هم‌اکنون در رم سکونت دارد.

#### رابرت واس

متولد ۱۹۳۱ در بوداپست (مجارستان)، دو سال در آکادمی هنرهای دراماتیک درس خواند و در مقام کارآموز ویرایش فیلمنامه در تالار ملی بوداپست و همچنین در تئاتر ملی عروسی کار کرد. پس از سرکوبی قیام ۱۹۵۶، مجارستان را ترک گفت و به انگلیس رفت. در آنجا سه سال در انستیتو فیلم بریتانیا در مقام دستیار پژوهشگر کار کرد، نقد فیلم و برنامه‌های تلویزیونی نوشت و چند فیلم تلویزیونی و فیلمهایی از واحد فیلم هیئت ملی معادن زغالسنگ را تدوین کرد. سال ۱۹۵۹ به ساختن فیلمهای مستند پرداخت که نخستین آنها به انگلستان پناهنده شویید بود، و بعد در مقام تهیه‌کننده/کارگردان مستقل فیلمهای مستند برای تلویزیون کار کرد. از جمله فیلمهای مستند او می‌توان آثار زیر را برشمرد: *خیابان نابود شونده* (۱۹۶۵)، *پایان* (۱۹۶۱)، *مرز* (۱۹۶۳)، *دارایی و شرق بدلم* (۱۹۶۶)، *بازماندگان، مجار آرام* و *گسلر درباره‌ی خلاقیت* (۱۹۶۷). از ۱۹۶۸ تمام وقت برای تلویزیون

- 9) Golden Shield
- 10) Spoleto
- 11) Viareggio

## فهرست فیلم‌ها

بی‌بی‌سی کارکرده است، از جمله برنامه‌های تلویزیونی او: سالهای طلایی  
آلساندر گودا (۱۹۶۸)، هنرمندی از مسکو (۱۹۶۹)، و قلب بریتانیا  
(۱۹۷۰) که فیلمی است درباره‌ی همفری جیننگز.

آبهای زمان (Waters of Time - رایت - ۱۹۵۱)  
آبهای کشف نشده (Uncharted Waters - انستی - ۱۹۳۳)  
آتالانت (L'Atalante - ویکو - ۱۹۳۴)  
آتشبازی (Fireworks - انگر - ۱۹۲۷)  
آتشسوزیها شروع شدند (Fires Were Started - جنینگز - ۱۹۴۳)  
آدم دوبار جوان است (You're Only Young Twice - بیشاپ - ۱۹۵۲)  
آسیاب بادی در باربادوس (Windmill in Barbados - رایت - ۱۹۳۳)  
آشنایی با شمارهگیر (Introducing the Dial - لگ - ۱۹۳۵)  
آقایان لطفاً صبر کنید (Time Gentlemen Please - گیلبرت - ۱۹۵۲)  
آنجا که شیطان شب بخیر می‌گوید (Where the Devil Says Goodnight - کاراباش / اسلوسیکی - ۱۹۵۶)  
آنجا که لا شخورها هم پرواز نمی‌کنند (Where No Vultures Fly - وات - ۱۹۵۱)

اپراتور جدید (The New Operator - لگ - ۱۹۳۲)  
اتوبوس سفید (The White Bus - اندرسن - ۱۹۶۶)  
اداره‌ی توزیع (Sorting Office - وات - ۱۹۳۶)  
ارفه (Orphée - کوکتو - ۱۹۵۰)  
اسکادران ۹۹۲ (Squadron 992 - وات - ۱۹۴۰)  
اگر... (If... - اندرسن - ۱۹۶۸)  
امروز خوش گذشت (Went the Day Well - گاوالکانتی - ۱۹۴۳)

انتقال برق (۱۹۳۹، التون - Transfer of Power)

انسان آفریقایی (۱۹۵۳، فرانکل - Man of Africa)

انشعاب تلفن برای کلیه‌ی چی‌یرا (۱۹۳۷، کاولکانتی - Line to Tshierva Hut)

اوقات خوش (۱۹۵۷، تانر / گورمنا - Nice Time)

اوقات فراغت (۱۹۳۹، جنینگر - Spare Time)

اولین جنتلمن (۱۹۴۹، کاولکانتی - The First Gentleman)

ایزادورا (۱۹۶۸، رابینس - Isadora)

ای مرد خوشبخت (۱۹۷۲، اندرسن - O Lucky Man)

این است انگلستان (This is England) - قلب بریتانیا

این دنیای شگفت‌انگیز (مجموعه‌ی تلویزیونی، گریسن - This Wonderful World)

با پیشخان آشنا شوید (۱۹۴۸، ریچاردسن - Meet the Pioneers)

با خشم به گذشته بنگر (۱۹۵۹، ریچاردسن - Look Back in Anger)

باربری (Cargoes) - کشتی بخاری ایونیان

بارگشت از آفریقا

بازماندگان (۱۹۶۷، واس - The Survivors)

باغ لذت (۱۹۵۲، براوتس - Pleasure Garden)

باهم (۱۹۵۳، مانسمتی / هورنی - Together)

با یک قاتل آشنا شدم (۱۹۳۹، کلیسو - I met a Murderer)

بچه‌ها در مدرسه (۱۹۳۷، رایت - Children at School)

بچه‌های پنجشنبه (۱۹۵۳، اندرسن / برنتون - Thursday's Children)

بچه‌های طبقه‌ی بالا (۱۹۵۵، اندرسن - The Children Upstairs)

براندی برای کشیش (۱۹۵۱، الدرینج - Brandy for the Parson)

برای آنان که در خطرند (۱۹۴۴، چارلز کریچتن / فیلمنامه از هری وات - For those In Peril)

بر فراز تپه و ماهور (۱۹۳۲، رایت - O'er Hill and Dale)

برلین (۱۹۲۷، روتمان - Berlin, Symphony of a Great city)

برنارد مایلز درباره‌ی سگهای شکاری (۱۹۴۸، رایت - Bernard Miles on Gundogs)

بریتانیا تاب می‌آورد (Britain Can Take It) - لندن تاب می‌آورد

بریتانیا زیر حمله‌ی دشمن (۱۹۴۰، وات / جنینگر - Britain at Bay)

بریتانیای صنعتی (۱۹۳۲، فلاهرتی - Industrial Britain)

بزرگداشت (۱۹۷۴، اندرسن - In Celebration)

بهار به انگلستان می‌آید (۱۹۳۴، تیلور - Spring Comes to England)

بهار در مزرعه (۱۹۳۴، اسپایس - Spring on the Farm)

به انگلستان پناهنده شوید (۱۹۵۹، واس - Refuge England)

به بریتانیا گوش دهید (۱۹۴۲، جنینگر / مک‌الیستر - Listen to Britain)

بی. بی. سی: در ویت وینچ (۱۹۳۴، انستی / وات - BBC: Droitwich)

بی. بی. سی: صدای بریتانیا (۱۹۳۴، لگ - BBC: The Voice of Britain)

بیست و یک مایل (۱۹۴۲، وات - Twenty-One Miles)

بیکاره‌هایی که کار می‌کنند (۱۹۴۹، اندرسن - Idlers that Work)

بیمارستان بریتانیا (۱۹۸۲، اندرسن - Britannia Hospital)

پاراگراف صفر (۱۹۵۶، بوروویک - Paragraph Zero)

پاسداران ساحلی (۱۹۴۲، هولمز - Coastal Command)

تب برفکی (۱۹۵۵، اندرسن - Foot and Mouth)

پایان (۱۹۶۱، واس - Finale)

پایان سن پترزبورگ (۱۹۲۷، بودوفکین - The End of St. Petersburg)

پایانه (۱۹۶۱، انستی - Terminus)

پت و پات (۱۹۳۴، کاولکانتی - Patt and Pott)

پس انداز بیل بلوئت (۱۹۳۶، وات - The Saving of Bill Blewett)

پس این است لندن (۱۹۳۳، ماریون گریسن - So This is London)

پست ساعت شش و نیم (۱۹۳۴، انستی / وات - Six-Thirty Collection)

پست شبانه (۱۹۳۶، وات / رایت - Night Mail)

پیش‌بینی وضع هوا (۱۹۳۴، اسپایس - Weather Forecast)

پیشروی به سوی آلدرمستن (۱۹۵۹، کارگروهی - March to Aldermaston)

جنگ تمام عیار در بریتانیا (۱۹۴۵، روتا - Total War in Britain)  
 جوزف اندروز (۱۹۷۷، ریچاردسن - Joseph Andrews)  
 جونا گه در سال ۲۰۰۰، ۲۵ ساله می شود (۱۹۷۴، تانر - Jonus Cui Aura  
 25 Ans en l'An 2000)

چارلی شامپاین (۱۹۴۴، کاولکانتی - Champagne Charlie)  
 چنین بود ژاپن (۱۹۴۵، رایت - This Was Japan)  
 چهار مانع (۱۹۳۷، کاولکانتی - Four Barriers)  
 چهره‌ی دگرگون شونده‌ی اروپا (مجموعه - The Changing Face of  
 Europe)  
 چگسی باران را بند خواهد آورد؟ (۱۹۷۸، رایتس - Who'll Stop the  
 Rain?)  
 چه کسی به سویس نامه می نویسد؟ (۱۹۳۷، کاولکانتی - Who Writes to  
 Switzerland)

حمل بار از جامایکا (۱۹۳۳، رایت - Cargo from Jamaica)  
 حمله‌ی بهار/ پیروزی ثبت نشده (۱۹۳۹، جنینگز - Spring Offensive/  
 An Unrecorded Victory)  
 حمله‌ی هنگ سبک (۱۹۶۸، ریچاردسن - The charge of the Light -  
 Brigade)

خانمهای جنگل بولونی (۱۹۴۴، برسون - Les dames du Bois de Bologne)  
 خانه‌ی پیر زنان (۱۹۵۷، لوم نیکی - The House of Old Women)  
 خطر دود (۱۹۳۷، تیلور - The Smoke Menace)  
 خنده در تاریکی (۱۹۶۹، ریچاردسن - Laughter in the Dark)

پیشروی در جناح غرب (۱۹۴۴، جکسن - Western Approach)  
 پیشگو (۱۹۵۲، بنینگتن ریچاردز - The Oracle)  
 پیغام از ژنو (۱۹۳۶، کاولکانتی - Message from Geneva)  
 پیگره‌ی یونانی رایت/ایرتون - Greek Sculpture  
 تالار لاکس دیل (۱۹۵۲، الدریچ - Laxdale Hall)  
 تام جونز (۱۹۶۳، ریچاردسن - Tom Jones)  
 ترانه‌ی ایرها (۱۹۵۷، آرمسترانگ - Song of the Clouds)  
 ترک - سب (۱۹۲۹، تورین - Turksib)  
 تسخیر فضا (۱۹۳۵ - لگ - Conquering Space)  
 تعادل دقیق (۱۹۷۳، ریچاردسن - A Delicate Balance)  
 تعویق حکم (۱۹۵۱، باکستر - Judgement Deffered)  
 تقویم سال (۱۹۳۷ - اسپایس - Calendar of the Year)  
 تماس (۱۹۳۳، روتا - Contact)  
 تندرستی در صنایع (۱۹۳۸، وات - Health in Industries)  
 تنها (۱۹۶۸، دونات - Solo)  
 تنهایی دوندگی استقامت (۱۹۶۲، ریچاردسن - The Loneliness of the  
 Long Distance Runner)  
 تولد یک آدم آهنی (۱۹۳۶، لای - The Birth of a Robot)  
 تهاجم خاموش (۱۹۶۲، رایت - The Silent Raid)  
 تیلدهای شیشه‌ای (Glass Marbles) - باهم

جاده‌ها (۱۹۳۷، لگ - Roadways)  
 جایی برای آرامش نیست (۱۹۵۰، روتا - No Resting Place)  
 جبران کمبودها (۱۹۴۲، رایت - Filling the Gap)  
 جزیره‌ی امید بزرگ (۱۹۵۷، بوره‌یا - Island of Great Hope)  
 جزیره‌ی چرچیل (از مجموعه‌ی دنیای پرتحرک - Churchill's Island)  
 جزیره‌ی کوچک تیره (۱۹۴۹، جنینگز - Dim Little Island)  
 جنبش همگانی (۱۹۳۸، کاولکانتی - Cause Commune)

دنیای خواب و خیال (O'Dreamland - اندرسن - ۱۹۵۳)  
 دنیای رقیب (The Rival World - لگ - ۱۹۵۰)  
 "دوزخ" (کتاب، جنینگر - Pandemonium)  
 دو مرد و یک گنجینه لباس (Two Men and a Wardrobe - پولانسکی - ۱۹۵۷)  
 دوور - خط اول جبهه (Dover-Front Line - وات - ۱۹۴۰)  
 دهکده خاموش (The Silent Village - جنینگر - ۱۹۴۳)  
 دیوار دفاعی یوریکا (Eureka Stokade - وات - ۱۹۴۸)  
 رابین هود (مجموعه تلویزیونی - Robin Hood)  
 رانندگان لکوموتیو (۱۹۵۹، گریگری - Enginemen)  
 رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵، آیزنشتاین - Battleship Potemkin)  
 رفاه کارگران (۱۹۴۰، جنینگر/جکسن - Welfare of the Workers)  
 رودزیای جنوبی (۱۹۴۵، رایت - Southern Rhodesia)  
 روز با شکوه ششم ژوئن (۱۹۳۴، کاولکانتی - Glorious Sixth of June)  
 روز خشم (۱۹۴۳، درایر - Day of Wrath)  
 روستا به شهر نزدیک می شود (۱۹۳۱، رایت - The Country Comes to Town)  
 روستای اسکیمویی (۱۹۳۳، انستی - Eskimo Village)  
 زندگی آدولف هیتلر (۱۹۶۱، روتا - The Life of Adolf Hitler)  
 زندگی خوب (۱۹۵۰، فیلم ناتمام جنینگر - The Good Life)  
 زندگی در چندینگر (۱۹۶۶، تانر - La Vie a Chandigarh)  
 زندگی ورزشی (۱۹۶۳، اندرسن - This Sporting Life)  
 ساعت شام (۱۹۳۵، انستی/التون - Dinner Hour)

خون حیوانات (۱۹۴۹، فرانزو - Le Sang des Betes/Blood of the Beasts)  
 خیابان آواز (۱۹۵۱، آیراک/ریچی/تاوونز - The singing Street)  
 خیابان نابود شونده (۱۹۶۰، واس - The Vanishing Street)  
 داریبی (۱۹۶۶، واس - Belonging)  
 داستان چرخ (۱۹۳۴، جنینگر - The Story of the Wheel)  
 داستان حقیقی لیلی مارلن (۱۹۴۴، جنینگر - The True Story of Lili Marlene)  
 داستان کامبرلند (۱۹۴۷، جنینگر - The Cumberland Story)  
 داستان یک بخشنامه‌ی هوایی (۱۹۴۰، وات - The Story of an Air Communique)  
 دختر سبز چشم (۱۹۶۳، دیویس - The Girl With Green Eyes)  
 درباره‌ی نیس (۱۹۳۰، ویگو - A Propos de Nice)  
 در بندرگاه (۱۹۲۸، کاولکانتی - En Rade)  
 در خیابان باوری (۱۹۵۴ - راگزین - On the Bowery)  
 در فاصله‌ی مدها (۱۹۵۸، انستی - Between the Tides)  
 دریای شمال (۱۹۳۸، وات - North Sea)  
 دستور دستور است (۱۹۵۴، پالنتگی - Orders Are Orders)  
 دفتر خاطراتی برای تیموتی (۱۹۴۴ - ۵، جنینگر - A Diary for Timoty)  
 دگی لرنر (۱۹۶۵، گریگری - Deckie Learner)  
 دم (۱۹۵۷، بوروچیک/لینکا - Dom)  
 دنیا غنی است (۱۹۴۷، روتا - The World is Rich)  
 دنیای بی پایان (۱۹۵۲، روتا/رایت - World Without End)  
 دنیای پر برکت (۱۹۴۳، روتا - World of plenty)  
 دنیای پر تحرک (مجموعه مستند، گریسن/لگ - World in Action)

شعرهایی برای جنگ (۱۹۴۱، جنینگر - Words for Battle)  
 شغلی میان یک میلیون شغل (۱۹۳۷، اسپایس - Job in a Million)  
 شنبه شب و یگشتنبه صبح (۱۹۶۰، رایتس - Saturday Night and Sunday Morning)  
 شهر بی در و پیگر (؟، ؟ - Dirty Old Town)  
 شهری سخن می گوید (۱۹۴۷، روتا - A City Speaks)  
 شهر سفید (۱۹۸۳، تاتر - The White City)  
 شیشه‌ی رنگی در فیرفورد (۱۹۵۶، رایت - Stained Glass at Fairford)  
 شیطانها (۱۹۵۷، تروفو - Les Miston/ The Mischief-Makers)  
 صدای دنیا (۱۹۳۲، التون - The Voice of the World)  
 صد هزار بچه (۱۹۵۵، اندرسن - A Hundred Tousand Children)  
 طعم عسل (۱۹۶۱، ریچاردسن - A Taste of Honey)  
 ظهور شمارهگیر (۱۹۳۳، لگ - The Coming of the Dial)  
 غذا برای یک آدم خجالتی (۱۹۵۹، راسل - Food for a Blush)  
 غذای کافی (۱۹۵۳، انستی - Enough to Eat)  
 غرب زنگبار (۱۹۵۳، وات - West of Zanzibar)  
 غلبه (۱۹۳۵، گریرسن - Conquest)  
 غلتک نقاله (۱۹۵۴، اندرسن - Trunk Conveyor)  
 عزیز (۱۸۶۵، ریچاردسن - The Loved One)  
 عکس خانوادگی (۱۹۵۵، جنینگر - Family Portrait)  
 علامت تجارتی (۱۹۳۶، لای - Trade Tattoo)  
 فردا شنبه است (۱۹۶۲، گریگری - Tomorrow's Saturday)  
 فقط ساعتها (۱۹۲۷، کاوالکانتی - Rien Que les Heures/Only The

سالهای طلایی آلساندر کوردا (۱۹۶۸، واس - The Golden Years of Alexander Korda)  
 سایه روی کوه (۱۹۳۱، التون - Shadow on the Mountain)  
 سرچشمه (۱۹۳۱، التون - Upstream)  
 سرزمین جاودان (۱۹۵۸، رایت - The Immortal Land)  
 سرزمین سبز و خرم (۱۹۵۵، اندرسن - Green and Pleasant Land)  
 سرزمین موعود (۱۹۴۶، روتا - Land of Promise)  
 سرژ زیبا (۱۹۵۸، شابرول - Le Beau Serge)  
 سرعت پست (۱۹۳۴، گریرسن - جنینگر - Post Haste)  
 "سرمایه پشت پرده" (کتاب، لگ - Money Behind the Screen)  
 سرود ابرها (۱۹۵۰، لگ - Song of the Clouds)  
 سزار زرد (۱۹۴۱، کاوالکانتی - Yellow Caesar)  
 سفر به بهاران (۱۹۵۷، انستی - Journey Into Spring)  
 سفر پنی (۱۹۳۸، جنینگر - Penny Journey)  
 سه دستگاه (۱۹۵۱، اندرسن - Three Installations)  
 سه ویولن زن (۱۹۴۴، وات - Fiddlers Three)  
 سیاهای اسکاتلند (۱۹۳۸، رایت - The Face of Scotland)  
 سیاهای بریتانیا (۱۹۳۵، روتا - The Face of Britain)  
 سینما چشم (۱۹۲۲، ورتوف - Kino Eye/ Kino Glaz)  
 سینه‌ی کار (۱۹۳۵، کاوالکانتی - Coalface/Coal Face)  
 شادمانی صبحگاهی (؟، ؟ - Happy in the Morning)  
 شارل: زنده یا مرده (۱۹۶۹، تاتر - Charle: Mort ou Vif)  
 شاه‌کند/الوار (۱۹۳۲، رایت - King Log/Lumber)  
 شب فرا خواهد رسید (۱۹۶۳، رایتس - Night Must Fall)  
 شجاعان نمی‌گریزند (۱۹۵۲، لیکاک - The Brave Don't Cry)  
 شرق بدکم (۱۹۶۶، واس - East of Bedlam)

( Hours )

کلمنتاین عزیز من ( My Darling Clementine - فورد - ۱۹۴۶ )

کلی دودسر ( Mony a Pickle - کوالکانتی - ۱۹۳۸ )

قایقان ( Ferry Pilot - جکسن - ۱۹۴۴ )

قایق ماهیگیری گرانتن ( Granton Trawler - گریزن / انستی - ۱۹۳۴ )

قدیمیها ( The Old Crowd - اندرسن - ۱۹۲۹ )

قطار سریع‌السير ویگفیلد ( Wakefield Express - اندرسن - ۱۹۵۲ )

قلب اسکاتلند ( Heart of Scotland - هنسن - ۱۹۶۱ )

قلب بریتانیا ( Heart of Britain - جنینگز - ۱۹۴۱ )

قلب بریتانیا ( Heart of Britain - واس - ۱۹۷۰ )

قمارباز ( The Gambler - رایتس - ۱۹۷۴ )

قناری ( Canary - ؟ - ؟ )

گذر زمان ( March of time - ۱۹۳۴ - ۲۸ - مجموعه‌ی فیلمهای خبری )

گلهرانان ( The Overlanders - وات - ۱۹۴۶ )

گواهی مرگ ( Dead Cert - ریچاردسن - ۱۹۷۴ )

لکوموتیوها ( Locomotives - جنینگز - ۱۹۳۵ )

لندن تاب می‌آورد ( London Can Take It - وات - ۱۹۴۰ )

لندنیها ( The Londoners - تیلور - ۱۹۳۹ )

کارآموزان ( Les Apprentis - تانر - ۱۹۶۴ )

کارخانه‌ی گشتی‌سازی ( Shipyard - روتا - ۱۹۳۵ )

کارکنان تلفن ( Telephone Workers - لگ - ۱۹۳۳ )

کارگران و مشاغل ( Workers and Jobs - التون - ۱۹۳۵ )

کاروانسالار ( Wagonmaster - فورد - ۱۹۵۰ )

گریسمس زیر آتش دشمن ( Christmass Under Fire - وات - ۱۹۴۱ )

کسلر درباره‌ی خلاقیت ( Koestler on Creativity - واس - ۱۹۶۷ )

گشتی بخاری ایونیان / در آخرین سفر ( SS Ionian/Her - جنینگز - ۱۹۳۹ )

( Last Trip )

گشتی بخاری لوسیتانیا ( SS Lucitania - ؟ - گریگزبی - )

گشتی به مقصد جنوب ( Liner Cruising South - رایت - ۱۹۳۳ )

گشتی تعمیر کابل ( Cable Ship - لگ - ۱۹۳۲ )

گشتیهای بزرگ به سوی اقیانوس ( Seaward the Great - هریس - ۱۹۶۰ )

( Ships )

ما بچه‌های لمبت هستیم ( We are the Lambeth Boys - رایتس - ۱۹۵۹ )

ما در دو دنیا زندگی می‌کنیم ( We leave in two - کوالکانتی - ۱۹۳۵ )

( Worlds )

مادموازل ( Mademoiselle - ریچاردسن - ۱۹۶۵ )

ماسل بیچ ( Muscle Beach - لرنر / استریک - ۱۹۴۸ )

مادام اجازه نده ( Momma Don't Allow - رایتس / ریچاردسن - ۱۹۵۵ )

مأموران مخفی ( Secret People - دیکینسن - ۱۹۵۱ )

ماهگیران ( Drifters - گریزن - ۱۹۲۹ )

مبارزه‌ی بی‌امان ( Unrelenting Struggle - رایتس - ۱۹۴۵ )

مجار آرام ( The Quiet Hungarian - واس - ۱۹۶۷ )

محاصره‌ی پینچگوت ( The Siege of Pinchgut - وات - ۱۹۵۹ )

محراب ( Sanctuary - ریچاردسن - ۱۹۶۴ )

مد بالنده ( Rising Tide - روتا - ۱۹۳۳ - ۴ )

The Drawing of نقاشیهای لئوناردو دایوینچی (۱۹۵۴، رایت -  
Leonardo Da Vinci )  
نگاهی به بریتانیا (مجموعه فیلم - Look at Britain )  
نمایشگر (۱۹۵۹، ریچاردسن - The Entertainer )  
نواحی جنوبی (؟، گریگری - Deep South )  
نه نفر (۱۹۴۲، وات - Nine Men )  
نیکلاس نیکلبی (۱۹۴۷، کاولکانتی - Nicholas Nickleby )

وی - ۱ (۱۹۴۴، جنینگز - V1 )

هدف امشب (۱۹۴۱، وات - Target for Tonight )  
هر تن ۲۰ پوند: اول انرژی (؟، اندرسن - L 20 a Ton: Energy  
First )  
هر روز غیر از روز کریسمس (۱۹۵۷، اندرسن - Every Day Except  
Christmass )  
هشتادروز (۱۹۴۴، جنینگز - The Eighty Days )  
همسایهها (۱۹۵۳، مک لارن - Neighbours )  
هملت (۱۹۶۹، ریچاردسن - Hamlet )  
هنرمندی از مسکو (۱۹۶۹، واس - An Artist from Moscow )  
هنری (۱۹۵۵، اندرسن - Henry )

یک خانواده (۱۹۲۹، کریتون - One Family )  
یک، دو، سه / درس آواز (۱۹۶۷، اندرسن - Raz, Dwa, Trzy/ The  
Singing Lesson )  
یکی بود یکی نبود (۱۹۵۷، بوروچیک / لنیکا - Once Upon a Time )

ما به فرار واداشتند (۱۹۴۷، کاولکانتی - They Made Me a Fugitive )  
مردان آلپ (۱۹۳۶، وات - Men of the Alps )  
مردان پشت گنتورها (۱۹۳۵، التون - Men Behind the Meters )  
مردگان شب (۱۹۴۵، کاولکانتی - Dead of Night )  
مردم ماریا را دوست دارند (۱۹۵۸، وات - People Like Maria )  
مردم مغلوب (۱۹۴۶، جنینگز - A Defeated People )  
مرز (۱۹۶۳، واس - The Frontier )  
مرز (۱۹۸۴، ریچاردسن - The Frontier )  
مسائل مسکن (۱۹۳۳، انستی / التون - Housing Problems )  
معشوقه‌ی ستوان فرانسوی ۱۹۸۲ رایتس - The French Lieutenant's  
Woman )  
مکالمه از آمریکا (۱۹۳۹، جنینگز - Speaking From America )  
مکانی برای طلا (۱۹۶۰، رایت - A Place for Gold )  
ملک چهارم (۴۰ - ۱۹۳۹، روتا - The Fourth Estate )  
ملوانان کشتیهای تجاری (۱۹۴۱، هولمز - Merchant Seamen )  
ملوانی از جیل الطارق (۱۹۶۶، ریچاردسن - The Sailor From  
Gibraltar )  
من مامور آتششانی بودم (I Was a Fireman) — آتشسوزیها شروع شدند.  
موآنا (۵ - ۱۹۲۳، فلاهرتی - Moana )  
موتور هواپیما (۱۹۳۳، التون - Aero-Engine )  
مورد توجه متخلفین (۱۹۴۸، کاولکانتی - For Them that Trespass )  
مورگان، بیمار مناسب درمان (۱۹۶۵، رایتس - Morgan, A Suitable  
Case for Treatment )  
موش و گربه (۱۹۵۷، روتا - Cat and Mouse )  
مهد کودک (۱۹۳۲، بنوا - Le Maternelle )  
مهد نبوغ (۱۹۵۹، روتا - Cradle of Genius )  
نانوک شمالی (۱۹۲۲، فلاهرتی - Nanook of the North )  
نخستین روزها (۱۹۳۹، وات / جنینگز / جکسن - The First Days )  
ند گلی (۱۹۷۰، ریچاردسن - Ned Kelly )  
نسل جدید (۱۹۳۲، لگ - The New Generation )