سینما

از نظر چند نویسنده

تئودور درایزر
لوتالستوی
برناردشانو
برتولت برشت
ویلیام فالکنر
جك لندن
ژان پل سارتر
ویرجینیا ولف

ترجمه و تلخیص
امید روشن‌ضمیر

سینما
از نظر چند نویسنده

ترجمه و تلخیص

امید روشن ضمیر

انتشارات پیام

تهران، ۱۳۵۸

انتشارات پیام

تهران، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، تلفن ۶۴۵۷۷۲
۶۴۹۵۳۱

سینما از نظر چند نویسنده

ترجمه و تلخیص. امید روشن‌ضمیر

چاپ اول. ۱۳۵۸

چاپخانه زر تهران.

حق چاپ محفوظ است.

تئودور درایزر

گناهان اصلی هالیوود

«تعقیب صنعت پرقدرت فیلم امریکا»

من فکر می‌کنم که سینما امکانات زیادی به‌عنوان یك رسانهٔ هنری دارد. افه‌های تصویری فیلم حقیقی هستند در صورتی که در تأتر ـ مخصوصاً صحنه‌هایی از طبیعت ـ مصنوعی هستند. دوربین علاوه برتفسیر می‌تواند به‌وسیلهٔ حرکت سریع به هر ایده و مکانی در دنیا خلاقیتی از خود بروز دهد. از این لحاظ سینما بیشتر از تأتر به‌رمان شبیه است.

ولی آیا هالیوود هیچ استفاده‌ای از این هنری بودن سینما می‌کند؟ آیا رفتار هالیوود همدردی و خلاقیت نشان می‌دهد و یا در سطح پائین و نابودکننده است؟ نزدیك به‌یك سال پیش زمانی که در کالیفرنیا بودم با مجریان کمپانی‌های فیلم پارامونت، یونیورسال، برادران وارنر و مترو گولدوین مایر صحبت کردم و متوجه شدم که تمام آنها کاسبکار و تاجرپیشه هستند. هیچکدام از آنها دارای قوهٔ تخیل قوی ویا خلاق نبودند. آقای زوکر، آقای لاسکی و آقای تالبرگ و دیگران هنرمند نیستند بلکه کاسبکار هستند. البته اگر این آقایان

کاسبکار به‌نویسندگان و کارگردانان و بازیگران اجازهٔ خلق در یك محیط آزاد را می‌دادند جایی برای شکایت بـاقی نمی‌ماند. ولی این چیزی است که آنها هیچوقت اجازه نداده‌اند. من به‌طور جدی با این آقایان برسر این مسأله گفتگو کردم و این مطلب عمدهٔ صحبتمان است.

این آقایان نمایندگان کمپانی‌ها اظهار داشتند کـه مثلاً ترجیح می‌دهند که امتیاز عنوان یك نمایشنامه اوژن‌اونیل ـ مثلاً «فاصلهٔ عجیب» را ـ بخرند چرا که خود نمایشنامه برای تماشاچی متوسط سینما خیلی سنگین است. ولی وقتی عنوان نمایشنامه در اختیارشان بود، نویسندگان آنها ـ سناریو نویسان ـ مـی‌توانند سناریویـی بنویسند که حداقل در بعضی جاها شبیه کار اصلی اوژن‌اونیل باشد. آنها بعد گفتند که این لازم بود چرا که تنها چیزی که عامهٔ مردم امریکا دربارهٔ این نمایشنامه می‌دانند اینست که: اوژن اونیل نمایشنامهٔ مـوفقی در نیویـورك داشته به‌اسم «فاصله عجیب». خوشا بحال آمریکا!

این آقایان اشاره کردند که این نمایشنامه یك مطالعهٔ عمیق روانی است و اکثریت تماشاچیان سینما آنـرا نخواهند فهمید حتی اگـر با امانت‌داری تمام نمایشنامه به‌صورت سناریو دربیاید. آنها به‌این مسأله اشاره کردند که هر وقت فیلم‌های هنری‌ای از این قبیل در سالن‌های سینمای شهرهای کوچك در کانزاس ویا داکوتای شمالی نمایش داده می‌شدند، مسئولین این سینماها تلگراف می‌زدند که تماشاچیان این فیلم‌ها را نمی‌خواهند و آنها مجبور خواهند شد کـه سینماهایشان را ببندند مگر اینکه فیلم‌هایی مردم پسندتر دریافت کنند.

منهم می‌توانم بفهمم که سینما کسب و کار است و موجودیتش

به‌پول درآوردن بستگی دارد. ولی این مسأله‌ای است عمیق‌تر که در اینجا مطرح است.

اما این‌مسأله پائین‌آوردن سطح فیلم وهمسطح کردنش باشعور و دید اخلاقی تودهٔ مردم نه‌تنها عقیدهٔ نمایندگان صنعت فیلم بوده‌بلکه قانون نیزهمین عقیده را دارد. این بدین دلیل است که من درماه ژوئیه گذشته درداد گاه‌نیویورك سعی کردم که جلوی‌پخش فیلم «یك تراژدی آمریکایی» که از روی کتاب من اقتباس شده بود، بگیرم. دلایل اینکار من این بود که در فیلم نشان نداده بودند که اوضاع و احوال پرسناژ اصلی فیلم را ـ که آدم بد ذاتی نبود ـ وادار به‌قتل می‌کند و بدین ترتیب بعد روانی کتاب من را تاحد یك داستان سادهٔ جنایی تنزل داده بودند. داد گاه‌برضد من رأی داد.ولی وقتی‌تصمیم داد گاه را خواندم مسأله‌ای برای من روشن شد. داد گاه گفته بود: «تهیه‌کننده باید درنظر بگیرد که اکثریت مردم می‌خواهند که قانون برجنایت پیروز شود و علاقه‌ای به‌شرایط غیرقابل اجتنابی که کلاید ـ پرسناژ اصلی فیلم ـ در آن گرفتار آمده، ندارند». آیا این شرایط مرگ هنر را موجب نمی گردد؟

علیرغم‌عقیده‌قضایی مبنی‌برسطح‌فکری‌فیلم‌ها، اعتراض‌من‌براین بناشده‌است که کمپانی‌های فیلم، بخشی‌از سودهای کلان‌خودرا مدیون پیشرفت هنری سینما هستند. اگر فرض کنیم که فرضیات آنها در بارهٔ سطح فکری عامهٔ مردم درست باشد، آیا نباید یك‌کوشش جدی در جهت اقتباس از یك شاهکار ادبی بشود، یا یك هنرپیشه زن یا مرد چنان نقش‌شان را ارائه کنند که شاهکار ادبی بیشتر قابل ارائه باشد

و درضمن بازی‌هنرپیشه‌ها هم‌قابل قبول‌تر باشد؟ فکرمی کنم که‌جواب مثبت است. بدین‌طریق سطح کار ممکن است بالا رود و درآنجایی که هست درجا نزند ویا پائین برود. ولی این کاری است که سینما انجام نمی‌دهد و اینست گناه بزرگ آن.

شاید بجا باشدکه در اینجا راجع به‌سرنوشت عجیب و یگانه این وسیلهٔ هنری صحبتی بکنم. قبل‌از این همیشه هنر به‌معنی مزیتی مطرح بود و هنرمند یك فرد بود. ولی امروزه سینما مانند استخراج زغال و آهن و فولاد یك صنعت را تشکیل می‌دهد و در روزنامه‌های وال‌استریت هم یك صنعت بحساب می‌آید. برطبق آماری نه چندان قدیمی‌صنعت سینما ازبزرگترین صنایع امریکا محسوب می‌شود. پس برای اولین‌بار دربارهٔ یك هنرچنان بحث می‌شودکه گویی نمایندهٔ یك سرمایه گذاری است. این سرمایه گذاری در حدود ۲ میلیارد و ۵۰۰ میلیون دلار است. آمار نشان می‌دهدکه روزانه درحدود ۱۰ میلیون بلیط به‌مشتاقان سینما فروخته می‌شود. مشتاقان سینما درحدود هفته‌ای ۱۰۰ میلیون نفرهستندکه به‌سینما می‌روند.

اشتیاق به‌سینما رفتن با درنظر گرفتن اینکه جمعیت امریکا فقط ۱۲۵ میلیون نفراست، خیلی‌زیاد است.البته مردم امریکا فرصت‌زیادی برای سینما رفتن دارند و ۱۵ تا ۲۰ هزار سینما درامریکا وجود دارد. درحقیقت صنعت‌فیلم با دستمزدهای کلانی که به‌این یا آن ستاره می‌دهد و با تبلیغاتش و سرمایه‌گذاری‌اش و غیره از صنعت فولاد هم که به نمایندگانش دستمزدهای کلانی می‌دهد، پیش افتاده است. آیا خیلی از اعیان وال‌استریت می‌توانند ادعاکنندکه دستمزدی بیشتراز دستمزد

فلان هنرپیشه دارند؟ به‌طور کلی دستمزدهای سینما بالغ بر ۵۰۰ میلیون دلار درسال می‌شود...

البته، صنعت فیلم آمریکا بزرگترین صنعت فیلم در دنیاست و با صنایع تمام اروپا تقریباً برابر است. غول صنعت فیلم امریکا بر دنیا حکمروایی می‌کند. نه‌تنها تمام بازار آمریکا بلکه ۶۰ درصدبازار خارجی در دستش است.

... ولی‌این صنعت واین‌اختاپوس با این همه وسایل وامکانات چه‌کاری‌را انجام می‌دهد؟ این زائده‌ها که مرکزشان‌یکی است فرهنگ وتعلیم وتربیت دنیا را در مشتشان دارند.

ولی اینها به‌چه درجاتی از زیبایی دست یافته‌اند؟

سینما تاکجا بخاطر هنر ویاکمال پیش می‌رود؟

به‌عنوان شروع مهم است متوجه باشیم که‌کمپانی‌های فیلم گنجینهٔ ادبیات دنیا و همچنین با استعدادترین هنرپیشه‌های تأتر را در دست دارند. و منابع مالی نیز برای به‌هدف رسیدن در دسترس‌ایشان است. ولی آنها چکار می‌کنند؟

من ۴۵ انتقاد فیلم از ۴۵ فیلم را خوانده‌ام که از ۱۹۲۵ به‌این طرف تهیه شده‌اندکه تمام آنها اقتباس از رمان‌ها و یا نمایشنامه‌های معروف بوده‌اند و تمام انتقادها توسط مردان یا زنانی‌که مشتاق سینما یا این صنعت بوده‌اند نوشته شده است. برطبق این نقدها ۲۰ فیلم مانند رمان یا نمایشنامه اصلی نبوده و یا ایده‌کلی آنرا نمی‌رساندند و ۱۷ فیلم به‌رمان یا نمایشنامه اصلی وفادار بوده‌اند...

نه‌تنها شاهکارهای ادبیات‌به‌وسیلهٔ این‌اقتباس‌ها خراب نمی‌شوند

بلکه ستارگان زن سینما، که بسیاری از آنها با استعداد هستند، مجبور می‌گردند کـه در یك سری فیلم‌های مبتذل بازی کنند تـا آنجا کـه تماشاچیان که از داستان فیلم‌ها خسته شده‌انـد از ستارگان نیز خسته شوند و هالیوود نیز آنها را بیرون اندازد ویـك عدهٔ جدید که از نظر تبلیغاتی با ارزش باشد ـ هرچند هم که آن عده جدید خالی از احساس باشند ـ به‌جای آنها می‌آورد...

پولانگری (*Pola Negri*) یك مثال عالی قـربانی ستاره برای تبلیغات است. لیلیان گیش (*Lilian Gish*) مثال دیگری است. برای تأکید بیشتر روی مسأله قربانی کردن ستاره می‌توانیم رودلف والنتینو (*Rudolph Valentino*) را در نظر بگیریم که تنهـا هنرپیشه سینمایی بود که نبردی علیه رفتار کمپانی‌ها دراین‌مورد آغاز کرد. او در ملأ ـ عام و درمقابل قانون اظهار داشت کـه او برای پول درآوردن بـرای کمپانی پارامونت عملاً پست و کم‌بهـا شده بود. والنتینو که به‌وسیلهٔ فیلم «چهار سوار» به‌شهرت رسیده بود ـ که این فیلم یکی از بهترین فیلم‌ها بود ـ فوراً بعداز این فیلم ـ و به‌خاطر قراردادش با «کمپانی بـازیگران مشهور لاسکی» (*Famous players ـ Lasky*) نقشی در فیلم‌های «شیخ» و «راجهٔ جوان» به‌او داده شد.

وی از اینکه این نقش‌ها به او داده شده خیلی عصبانی شد و در سپتامبر ۱۹۲۲ به «کمپـانی بـازیگران مشهور لاسکی» (*Famous Players ـ Lasky*) گفت که از اداره و کارگردانی فیلم‌هایش ناراضی است و می‌خواهـد قراردادش را فسخ کنند. همان‌طـور که خـودش گفته بود او از فیلم «شیخ» متنفر بود و اضافه کرد کـه به‌جنبه‌هـای هنری

فیلم بیشتر علاقه دارد تا جنبه‌های مادی آن و فیلم‌هایی که تازه ساخته بـود هیچکدام ذوق هنری وی‌را ارضاء نمی‌کنند.«کمپانی بـازیگران مشهور لاسکی» از دادگاه حکمی گرفت که والنتینو حق ندارد تا وقتی که قراردادش تمام نشده با هیچ کمپانی دیگری قرارداد ببندد و وقتی این موضوع به‌دادگاه عالی رجوع شد، والنتینو دوباره باخت. بعداً در ماه ژوئیه ۱۹۲۳ وقتی قراردادش بـا «کمپانی بـازیگران معروف لاسکی» تمام شد قراردادی با کمپانی ریتز ـ کارلتون (*Ritz–Carlton*) بست. برطبق مفاد این قرارداد اواز نظر هنری نظارت‌کامل روی فیلم‌هایش داشت. بعداً به علـلی نـاشناخته در عرض ۶ مـاه والنتینو به «کمپانی بازیگران معروف لاسکی» بـاز گشت. شاید متوجه شد کـه کمپانی کوچکتر منابع و وسایل«کمپانی‌بازیگـران معروف لاسکی» را ـ مثلاً کنترل هزاران سینمارا ـ در دسترس‌ندارد و به‌وسیلهٔ کمپانی بزرگتر قلع و قمع خواهد شد. و با اینکه پس از بازگشتش از نظر هنری آزادی‌هـای بیشتری به‌او داده شد (همانطورکه می‌دانیم ایـن آزادی‌ها زیاد نبودند) ولی موفقیت گذشته را تجدید نکرد و مرگش در سال ۱۹۲۶ دیگر جایی برای تعمق نمی‌گذارد کـه سرانجام چه بر سرش ممکن بود بیاید.

به‌هرحال مسأله‌ای که من می‌خواهم به‌آن اشاره کنم اینست که هنرپیشگانی مانند والنتینو، گاربو و دیتریش (یا هرکسی که به‌اندازهٔ کافی استعداد داشته بوده که هنر والاتری را عرضه کند) باید به‌وسیلهٔ کمپانی‌های فیلم طوری بکار گرفته می‌شدند که حداقل درسال یك فیلم برتر از آنها به‌نمایش‌درمی‌آمد. هنرپیشگانی‌نظیر اینها می‌توانند به‌طرز

شگفتی‌انگیز سطح فیلم‌های تهیه‌شده را بالا ببرند. بدین‌ترتیب مارلین‌ـ دیتریش‌می‌تواند درنقش تائیس (*Thais*) ظاهرشود. چه کسی‌می‌تواند شك کـند کـه گرتا گاربو در «بلـندی‌های بـادگیر» امیلی بـرونته نمی‌درخشید؟...

اشکال برسر اینست که سرنوشت تمام این هنرپیشگان عموماً و کلاً بوسیلهٔ کمپانی‌هایی که باآنها قرار داد دارند تعیین‌می‌شود. چرا که اگر ۱۰ سال پیش‌این قراردادها برای‌یك فیلم و یا یك مدت زمان کوتاه بودند، قراردادهای امروزی برای سال‌هاست. و همینطور اگر سال‌ها قبل هنرپیشگان برای هشت یا ده یا دوازده کمپانی دریك مدت کوتاه‌کار می‌کردند حالا سرنوشتشان در دست یك کمپانی یا یك گروه متحد است و ازنظر هنری هیچگونه آزادی ندارند.

کمپانی‌های بزرگ‌عملاً چنان قراردادهای بازیگران‌را شدیداً کنترل می‌کنند که آینده هنری آنها مانند یك کابـوس جلوه می‌کند. فکر هر تهیه‌کنندهٔ تازه از راه رسیده‌ای اینست که خـود را مهمتر و بزرگتر ازهنرپیشگان (که‌برای خوشی‌مردم‌فعالیت‌می‌کنند) جلوه‌بدهد. آنها از همه نظر کنترل می‌شوند و باید از ترس افکار عمومـی کاملاً اطاعت کنند. و معهذا هالیوود سعی می‌کند که راجع به‌سینمای کاملاً تجارتی وکاسب‌کارانهٔ خود به‌مثابه یك هنر صحبت کند...

البته این بهره‌کشی از هنرپیشه صرفاً بخاطـر پـول در آوردن است. فیلم‌های شورانگیز ومهیج بیشتر طرفدار دارند تا دیگر فیلم‌ها. وهمچنان‌که نه میل و نه قدرت به فـکرکـردن، در بارهٔ مسائل برتـر زندگی، به‌وسیلهٔ این گردانندگان فیلم‌تشویق شده، فیلم‌هـا به‌صورت

یك نمونهٔ محرومیت ذهنی و محرومیت اجتماعی درآمده‌اند. هر چیز دیوانه‌واری به‌مردم کم تجربـه و ساده لـوح تحمیل شده و مـی‌شود. همانطور که‌می‌دانیم وقتی نوشته‌های مربوط به‌برنامه آینده روی پرده می‌آیند، مطلبی کـه عظمت فیلم را وعده می‌دهد نمایان می‌شود، که معمولاً به‌وسیلهٔ مدیر سینما امضاء شده و این نوشته‌های «خصوصی» درتمام مملکت و درانظار میلیون‌ها نفر ظاهر می‌شود که عدهٔ زیـادی از آنها به «عظمت» و «عمق» و «قدرت» فیلم برنامهٔ آینده اعتقادداشته و یا دارند. اگر چه بعداً و به‌دلیل این تهیهٔ اتومـاتیك سیستم قرارداد ـ که‌مدیر سینما درمقابل و برضد آن‌هیچ‌راهی‌وچاره‌ای‌ندارد ـ تماشاچیان معنی‌لغت «بی‌معنی» را می‌فهمند وهو کردن را یادمی گیرند. وهمچنین به‌دلیل این‌که شرکت‌های تهیهٔ فیلم مستقل ویا سینماهای مستقل وجود ندارند،این چیزها را باید تماشاچیان تماشا کنند ویا درخانه بمانند...

سرانجام، همانطور که قبلاً گفتم، شاهکارهای ادبی که به‌وسیلهٔ هالیوود اقتباس می‌شوند یا کاملاً مسخ شده و یا عوض‌شده تابه نظر یك فروشنده ـ تهیه کننده ـ درست آید. واین مکتب تهیه فیلم هرروز بدتر می‌شود. من حتی فکرمی کنم که هالیوود هرساعت بیشترنامعقول ومصنوعی می‌شود. اگر شك دارید، انتقادهـای فیلم‌های قـدیمی را بخوانید و یا بخاطر بیاورید که سال‌ها پیش «بینوایان» خیلی دقیق از روی رمان«هوگو» به‌فیلم‌درآمد. به‌همین ترتیب آثار بالزاك، تولستوی، آناتول فرانس ودانونزیو (*d' Annunzio*) و دیگران‌به‌فیلم درآمدند. وحتی فیلم «نامهٔ بدنام» هاتورن (*Hawthorne*) هم‌کاملاً ازروی کتاب این شخص ساخته شد. و او چقدر از این مسأله خوشحال می‌شدا گر

امروز زنده بود.

بگذارید که سرانجام اشاره کنم که از لحاظ موازین هنری فیلم‌های امریکایی در سطح پائین‌تری از فیلم‌های اروپایی قرار دارند. من انتقادهای ۴۵ فیلم خارجی و امریکایی را خواندم و از ۹ فیلم خارجی ۸ فیلم داستان اصلی را دنبال کردند ولی از ۳۶ فیلم امریکایی فقط ۹ فیلم داستان اصلی را دنبال کرده‌اند. حالاخودتان قضاوت کنید.

و آن فیلم‌هایی که به‌قول منتقدین امریکایی ـ و نه خارجی ـ شامل بازی خوب هنرپیشگان و به‌داستان اصلی وفادار بودند ۷ فیلم امریکایی و ۶ فیلم خارجی بودند.

و معهذا آقای ساموئل گلدوین (تهیه کننده امریکایی) چند روز قبل گفت: «مردم زیادی فیلم‌های روسی را دست بالا می گیرند. در فیلم‌های خارجی زیاد «تعلیم و تربیت» وجود دارد. امریکایی‌ها برای درس خواندن به‌سینما نمی‌روند. وقتی می‌خواهند درس بخوانند به‌مدرسه می‌روند». خوب، همانطور که همیشه درمواجه شدن با چیزهای عجیب وغریب می گوئیم اینجاهم می‌توانیم بگوئیم: «دربارهٔ این یکی چه می گوئی؟».

لو تولستوی

شاید وسیلهٔ با قدرتی از آب درآید

«ـ خواهید دید که این دستگاه سادهٔ فیلم در زندگی ما انقلابی به‌راه خواهد انداخت ـ منظورم در زندگی نویسندگان است. این وسیله به‌مثابهٔ حملهٔ مستقیمی است به‌شیوه‌های قدیمی نویسندگی. ما باید خودمان را به‌این پردهٔ پر سایه و روشن دستگاه سرد نمایش فیلم عادت بدهیم و شیوه‌های نوینی را برای نویسندگی اختیار کنیم. من درباره این‌مسأله زیاد تعمق‌نموده و به‌گمانم آینده را به‌درستی پیش‌بینی کرده‌ام.

و معهذا به‌این آینده‌خوش‌بین هستم. این تعویض سریع‌صحنه و این معجون احساسات و تجربه‌ها خیلی نافع‌تر از آن نثر سنگین و کشداری‌است که‌ما نویسندگان به‌آن‌عادت کرده‌ایم. به‌زندگی‌نزدیك‌تر است، چراکه در زندگی گذر ازیك مرحله به‌مرحله‌ای دیگر به‌سرعت جریان می‌یابد و عواطف و احساسات روح به‌مثابه طوفانی سریع می‌گذرد. سینما کلید راز «حرکت» را یافته است و درست به‌همین دلیل است که وسیله‌ای است عالی.

هنگامی که من‌پیس «لاشه‌زنده» را می‌نوشتم بااشکالات‌بیشماری

روبرو بودم چرا که صحنه‌ها و تصاویری کافی در دست نداشتم و در ضمن نمی‌توانستم به‌سرعت دلخواه از یك واقعه به‌واقعه‌ای دیگر پیس را منتقل کنم. صحنهٔ تأتر مانند لقمه‌ای در گلوی من گیر کرده بود ومجبور شدم که ازنمایشنامه صحنه‌هایی را کنار بگذارم تا خود را با الزامات زیبایی‌شناسی و اسلوب تأتر هماهنگ کنم. بخاطر می‌آورم که زمانی کسی به‌من گفته بود که در تأتر صحنهٔ چرخنده‌ای درست کرده‌اند به‌طوری که ۱ یا ۲ صحنه را می‌شد بدون افتادن پرده از قبل آماده کرد. من مانند یك بچه شادمان شده، به‌خودم اجازه دادم که یك نمایشنامهٔ ۱۰ صحنه‌ای بنویسم. ولی حتی در آن هنگام هم ایمان کافی به‌اسلوب تأتری پیدا نکردم.

ولی سینما عالیست چرا که به‌سرعت می‌توان داستان را ازیك صحنه به‌صحنه‌ای دیگر منتقل کرد. دریا را می‌بینیم و ناگهان ساحل و شاید یك شهر و بعد یك کاخ و تراژدی‌ای که در کاخ در جریان است «همیشه تراژدی‌هایی درکاخ‌ها درجریان است، همچنانکه در آثارشکسپیر هم می‌بینیم».

من همیشه درنظر داشته‌ام که سناریویی برای سینما بنویسم و موضوع‌اش‌را هم دارم که داستانی است پر زد وخورد و خونین. من هیچگاه از موضوع‌های خونین اجتناب نکرده‌ام. به‌عنوان مثال هومر یا کتاب مقدس را در نظر بگیرید که پر از صحنه‌های خونین مانند قتل‌ها و جنگ‌های مختلف است. ولی معهذا این کتاب‌ها برای دوستداران ادبیات جزو کتب مقدسی هستند که خواندن آنها انسان را به‌عرش می‌رساند. این خود موضوع نیست که وحشتناك است بلکه

واقعیت خونریزی و کشتار است که همراه بـا دلایلی که له آن ارائـه می‌شود انسان را تکان‌می‌دهد. یکی از رفقایم که از کورسك (*Kursk*) برگشته بود واقعـه‌ای تکان دهنده را بـرایم تعریف کرد که داستانش به‌درد فیلم می‌خورد چرا که نه قابلیت برگرداندن به‌ادبیات را دارد و نه قابلیت روی صحنهٔ تأتر آوردن را، در نتیجه فقط به‌درد صحنهٔ سینما می‌خورد و شاید چیزی با قدرت از آب درآید».

دراینجا لو تولستوی داستان را با جزئیاتش نقل کرد. خیلی با هیجان صحبت می کرد ولی این‌موضوع‌را هیچگاه به‌رشتهٔ تحریر درـ نیاورد. همیشه اینطوربود. هنگامی که واقعه‌ای به‌او الهام می‌بخشید، در هنگام فکر کردن به‌امکانات این داستان هیجـان زده می‌شد. اگـر اتفاقاً کسی پهلوی وی بود، او داستان را با جزئیاتش برایش تعریف می کرد ولی بعداً قضیه را کاملاً فراموش می کرد. هر گاه واقعه‌ای را که به‌او الهام می‌داد در ذهنش بـه‌صورت یك داستان در مـی‌آورد، آنرا عموماً به‌رشتهٔ تحریر درنیاورده، فراموشش می کرد.

شخصی در مورد دست‌اندازی تجار سودپرست به‌قلمـرو هنر فیلم اشاره‌ای کرد و تولستوی گفت:

«ـ بله، کسی قبلاً با من دراین مورد صحبتی کرده بود. سینما به‌دست یك‌عده سودپرست افتاده به‌طوری که جنبه‌های هنری آن در خطر است. به‌هرحال این اشخاص سودپرست همه‌جـا ریخته‌اند.» و بعدشروع به‌تعریف کردن‌یکی‌از آن قصه‌های کوتاهی کرد که بخاطرش خیلی معروفیت داشت:

«ـ چندی پیش در کنار یکی از حوضچه‌های باغمـان ایستاده

بودم ظهرروز گرمی‌بود و پروانه‌های رنگارنگ بزرگ و کوچکی در نور آفتاب مشغول گذراندن زندگی بسیار کوتاهشان بودند چرا که همراه با غروب آفتاب زندگی یك‌روزهٔ آنان نیز به‌اتمام می‌رسید. ولی کنار علف‌ها حشره‌ای را دیدم که روی بال‌هایش لکه‌های بنفش رنگ داشته ومانند بقیهٔ پروانه‌ها دور می‌زد با این تفاوت که دایره‌های مسیر پروازش کوتاه‌وکوتاه‌تر می‌شد. وقتی ازنزدیك نگاه کردم متوجه وزغ سبز رنگ عظیم‌الجثه‌ای شدم که درطرفین سر پهن و مسطحش دو چشم، که با خیرگی خاصی به‌اطراف می‌نگریستند، داشت و با دهان باز وگلوی سبزرنگش به‌تندی نفس‌می کشید. این‌حیوان‌حشره‌خوار به‌پروانه نمی‌نگریست‌ولی خود پروانه طوری درحول و حوش او پرواز می کرد که گویا خودش دلش می‌خواست که دیده شود. و بعد چه اتفاق افتاد؟ وزغ حشره‌خوار به‌بالا نگریست و دهانش را تماماً بازکرد و خود پروانه به‌اختیار خود به‌درون دهان او فرو رفت و سپس حشره‌خوار دهانش را بست و پروانه درون دهانش ناپدید شد!

و بعد بخاطرآوردم که بدین ترتیب پروانه در شکم این حیوان تخم‌هایش را جا می گذارد تا رشدکرده و دوباره روی این زمین خدا به‌صورت کرم حشره ظاهر شود. این کرم حشره جریان طبیعی رشد و تکامل خودرا طی کرده تا اینکه‌پروانه‌ای دوباره متولد شود و بعدبازی کردن درآفتاب و زندگی را از نو خلق کردن دوباره جریان می‌یابد.

سینما وضع مشابهی دارد. در نیزار هنر فیلم وزغ حشره‌خوار «تاجر» به‌کمین نشسته‌است. بالای سراوحشره «هنرمند» درحال‌پرواز

است. تاجر پس از یك نگاه هنرمند را می‌بلعد. معهذا ایـن به‌عنوان نابودی کامل نیست و حتی می‌توان گفت که نوعی از تولید نسل است چرا که درشکم حشره‌خوار است که تخم‌های زندگـی آینده ریخته می‌شود. این تخم‌ها سرانجـام روی زمین خدا پدیدار شده و زندگی زیبا و درخشنده خودرا دوباره آغاز خواهند کرد».

جرج برنارد شاو

دربارهٔ سینما

هندرسون: آیا گسترش وسیع سینما به‌تأتر کمکی کرده است یا برعکس؟

شاو: نه. تماشاچیان فراوان چندملیتی اجباراً موجب کیفیت متوسط فیلم می‌شوند. فیلم بخاطراینکه همه‌جا بتواند برود و همه را راضی کند باید هدفش یك تماشاچی متوسط باشد. فیلم به‌توزیع وسیع درام کمك می کند ولی چون باید همهٔ مردم را راضی کند نمی‌تواند آن دسته از تماشاچیان هنردوست را که شاید بیشتر از ۱۰ درصد تماشاچیان نیستند هدف خود قرار دهد. نتیجه اینست که فیلم جای مقاله‌نویسی قدیم را گرفته است و غرق در اخلاقیات است ولی جرأت نمی کند به‌ارزش‌های واقعی‌نزدیك‌شود. این ارزش‌های واقعی هستند که بدون توجه به‌اخلاقیات شریان اصلی تأتر خوب را تشکیل می‌دهند.

هندرسون: بجز تنی‌چند از کارگردانان مانند گریفیث، دومیل، لوبیچ

و دان (*Dwan*) ، شاید این درست باشد که بگوئیم صنعت فیلم در دست کسانی است که از نظر هنری درست‌پرورش نیافته وهدفشان فقط سود مادی است.

شاو: تمام‌صنایع توسط‌این گونه اشخاص زیرسلطهٔ سرمایه‌داری هستند. اگر سرمایه‌داران به‌جای نفع مادی دنبال ارزش‌های هنری می‌رفتند فوراً ورشکست می‌شدند. ما نمی‌توانیم سود مادی را با ارزش‌های هنری تلفیق کنیم.

هندرسون: آیا بهتر نبود که تهیه‌کنندگان فیلم به‌جای اینکه پول زیادی بابت نوول یا داستان یانمایشنامه‌ای به‌نویسنده بپردازند و بعد یك نویسندهٔ قلابی را برای نوشتن سناریو استخدام کنند، نویسندگان درجه یك را برای نوشتن با حقوقی خوب استخدام می کردند؟

شاو: نویسندگان درجهٔ یك، نه. چراکه دموکراسی همیشه درجهٔ دومی‌ها را ترجیح می‌دهد. این یك رسوایی است که اشخاص‌درس‌نخوانده درصنعت‌فیلم‌استخدام می‌شوند. در روزنامه‌نگاری هم وضع به‌همین بدی است ... کار ادبی به‌کسانی داده می‌شود که آنقدر بیسوادند که‌حتی الفبا را هم به‌سختی می‌دانند. من‌هم با شما دربارهٔ اینکه سناریوها از روی نمایشنامه‌ها و رمان‌ها تنظیم شوند موافقم. سناریوها باید توسط اشخاصی نوشته‌شوند که‌دارای قوهٔ تخیلی بکرباشند.

ولی بخاطرداشته باشید که همانطور که تمام موسیقی ما روی ۱۲ نت ساخته می‌شود داستان سرایی مـا هم روی چند طـرح اصلی دور می‌زند. اگر همین چند طرح را هم از ما بـگیرند کار چنان به‌تنگنا می کشد کـه نویسنده به هر چیزی که دم دستش باشد چنگ می‌اندازد.

هندرسون: آیا طرح‌هایی برای بهتر شدن فیلم تجویز می کنید؟

شاو: بایدسناریوهای‌بهتری‌نوشت. راه دیگری‌وجودندارد. پیشرفت باید ازمرکزشروع شود نه از محیط...تهیه‌کنندگان فیلم هرقدر فیلم پرخرج‌تر باشد بیشتر به‌آن ایمان دارند. واین پولی است که بی‌هدف خرج شده است. اگردولت امریکا یك محدودیت ۲۵۰۰۰ دلاری برای تهیهٔ هرفیلم وضع‌می کرد خیلی بهتر می‌شدچرا که تهیه کنندگان مجبور می‌شدند به‌جای نمایش‌های پرخرج تخیل دراماتیك خودرا بکار اندازند.

هندرسون: پیروزی انحصارهای فیلم امریکایی بدون گفتگوست. ولی آیا فیلم‌های آمریکایی ازهمهٔ فیلم‌های دیگربهترند؟

شاو: نه، خیلی‌ازآنهاپراز اشتباهات‌زیاد هستند...فیلمسازان شما خیلی خود بین هستند و شم خوب اصلاً وجود ندارد. ولی‌آقای چاپلین ازاین قاعده مستثنی است و آقای هارولد للوید تنها رقیبی است که آنقدرباهوش هست تا از چاپلین تقلید کند. ما بزودی بـاید در اول

هر حلقه فیلم ده‌دقیقه بنشینیم تا اطلاعات زایدی از قبیل مشخصات تکنیسین‌های مختلف فیلم را به‌خورد ما بدهند. فیلمسازان شما جداً نمی‌دانند چطور رفتار درستی داشته باشند...

هندرسون: آیا امکان این هست که نمایشنامه‌نویسی در حال زوال باشد و مردم بیشتر به‌فیلم‌های صامت علاقمندند؟

شاو: شاید بتوان گفت که مردم اصلاً بدون نمایشنامه یا فیلم هم‌می‌توانند زندگی کنند... فیلم دارد امکانات سکوت و صامت بودن را اشباع می‌کند. چارلی چاپلین و بقیهٔ بازیگران فیلم هر کاری را که در فیلم صامت می‌شود انجام داد ـ مانند کارهای اکروباتیگ ـ انجام داده‌اند. کسی که از آنها بتواند بهتر موفق شود در آن جرگه و حرفه نیست بلکه یك اسکار وایلد سینما ضروری است که البته از راه نویسندگی بهتر موفق می‌شود.

هندرسون: اگر اینطور است پس چرا تا بحال نمایشنامه‌ای به‌قلم شما به‌فیلم درنیامده است؟

شاو: برای اینکه من اجازه نمی‌دادم. من تکرار می‌کنم که یك نمایشنامه که با حذف بعضی از جملات به نمایش در آید چیز مزخرفی خواهد شد. وقتی راجع به‌نمایشنامه‌های کلاسیك صحبت‌می‌کنیم حذف لغات وجملات درسناریو کار عبث و بیهوده‌ای‌خواهد بود. تازه عکس‌العمل مردم را درنظر بگیرید. مردم

یك فیلم «مکبث» را خواهند دید. آنها فکـر خواهند کرد که «مکبث» را دیده‌اند ودیگر نمی‌خواهند ببینند. پس وقتی‌یك‌نفرمی‌خواهد نمایشنامهٔ «مکبث» را اجرا کند متوجه می‌شود که سالن خالی است. این بلایی است که برسرچندیـن نمایشنامه خـوب که به‌صورت فیلم درآمده‌اند، آمده است. من تا آنجایی که قدرتم اجازه می‌دهد نمی‌گذارم این بـلاسر نمایشنامه‌هـای من بیاید.

برتولت برشت

دربارهٔ فیلم (۱۹۲۲)

به نظر من موانع زیر بر سر راه همکاری نویسنده با ساختن سناریو فیلم قرار دارد:

۱. سناریو فیلم یك سناریوی بالبداهه است. نویسنده که از خارج آن محیط می‌آید با وسایل و احتیاجات استودیوهای مختلف بیگانه است. هیچ مهندسی طرح یك سد را به امید اینکه روزی شرکتی درست به همان طرح احتیاج داشته باشد نمی‌ریزد.

۲. دست‌اندرکاران همیشه به‌کسانی‌که خود را می‌خواهند تازه واردکار کنندبدگمان هستند.وکسانی که مواظب‌دست‌اندرکاران هستند هم دراین تنفر مشترکند.

۳. رقابت بین فیلم‌ها مانند رقابت بین اسب‌های کالسکه است و توجه بیشتر روی‌کالسکه‌های بنفش رنگ‌و رنگ اسب‌هاست. هیچ شاعری دراین شرایط نمی‌تواند دوام بیاورد.

۴. اگر متصدیان فیلم فکر می‌کنند که تفنن ارزان قیمت بهتراز کارهای حسابی است، این‌گناه قابل اغماضی است‌که توسط ظرفیت نامحدود تماشاچیان برای مصرف این تفنن ارزان قیمت وشاعرانی‌که

کیفیت را فدای موضوعات ملال‌آور می‌کنند «شاعرانـی‌که فقط در خلوت هنرنمایی می‌کنند» بوجودآمده است. معهذا اشتباه شاعرانی که فیلم را یك تفنن ارزان قیمت می‌پندارند ولی با این‌همه برای فیلم می‌نویسند غیرقابل اغماض است. فیلم‌های موفقی هستند که حتی کسانی را که آنها را فقط یك تفنن ارزان قیمت می‌پندارند تحت تـأثیر قرار می‌دهد. ولی هیچوقت یك فیلم موفق توسط کسانی که فیلـم را تفننی ارزان قیمت می‌پندارند نوشته نشده است.

۵. قدمی بزرگ درجهت صحیح خواهد بود اگر سناریوهای فیلم‌های هنری به‌طرزی صحیح توزیع شوند.

ویلیام فالکنر

نویسنده و سینما

مصاحبه‌کننده: آیا کار در سینما به‌کار نویسندگی خود شما لطمه‌ای می‌زند؟

فالکنر اگر آدم یك نویسندهٔ درجه یك باشد هیچ چیزی به‌کارش لطمه‌ای نخواهد زد. اگر هم نویسندهٔ درجه یك نباشد، هیچ چیزی به‌او کمك نخواهد کرد. واگر درجه یك نباشد این مسأله مطرح نخواهد شد چراکه او از قبل روحش را به‌خاطر یك استخر شنا فروخته است.

سؤال: آیا یك نویسنده در هنگام‌کار برای سینما سازشی هم می‌کند؟

جواب: همیشه اینطور است چراکه کار فیلم از لحاظ طبیعتش یك تشریك مساعی است و هرتشریك مساعی یك‌نوع سازش است چرا که معنی‌اش اینست که یك بده و بستانی انجام می‌گیرد.

سؤال: باکدام هنرپیشه‌ها شما بیشترحاضر به‌همکاری هستید؟

جواب: همفری بوگارت هنرپیشه‌ای است که همکاریش با من از همه بهتر بوده است. ما در فیلم «داشتن و نداشتن» و «خواب بزرگ» با هم همکاری کرده‌ایم.

سؤال: آیا میل دارید که یك فیلم دیگر بسازید؟

جواب: بله، من میل دارم که کتاب «۱۹۸۴» اثر جورج‌اورول را به‌فیلم درآورم. من یك‌پایانی برای این فیلم درنظر دارم که تز همیشگی من را ثابت می‌کند: آن اینکه انسان نابود نشدنی‌است چرا که‌همیشه میلی به‌آزادی داشته است.

سؤال: در هنگام‌کاربرای فیلم چگونه بهترین‌نتیجه را بدست می‌آورید؟

جواب: به‌نظرمن بهترین‌کارفیلم من موقعی‌انجام شد که‌نویسنده و هنرپیشه‌ها سناریو را به‌کنار گذارده و قبل از اینکه دوربین شروع به‌کار کند درموقع تمرین صحنه‌بداهه‌سرایی کردند. راست‌بگویم من اگرکار فیلم را جدی نمی‌گرفتم هرگز دراین رشته سعی نمی‌کردم. حالا می‌دانم که هرگزسناریست خوبی نخواهم شد. بدین ترتیب‌کار فیلم‌هرگزآن ضرورتی‌را که‌کار نویسندگی برایم دارد نخواهد داشت.

جك لندن

پیام سینما

پانتومیم ونقش‌ها نهادهایی هستند که درتمام دوره‌های پیشرفت وتکامل انسان اثر گذاشته‌اند.

چیزهای گنگی که درحافظه و خاطر انسان بدوی بودند وی را ناچار کردند که وسیله‌ای برای اظهار کردن آنها بیابد و زبان گلویی و حلقی متولد شد. شاید در آنروز مجموع لغات از سی یا چهل لغت تشکیل می‌شد که‌راجع به‌چیزهای عینی بودند. وبعد دوره‌ای ناشناخته پیش آمد که در سلول‌های مغزی تحولاتی انجام شد. یك انسان‌بدوی که تند و ناشمرده سخن می گفت از میان شاخه‌ها و برگ‌های لرزان پناهگاه درختی‌اش محتاطانه بیرون را نگاه مـی کرد. پیشانـی او در مقایسه با هم نوعانش کمتر کج بود و دماغش کشیده‌تر بـود. وقتی سلول‌های عوض شده ایده‌ای ناچیز را به‌مفهومی کلی تغییر دادنـد و فکر متولد شدوی‌خیلی درتعجب بود. او می‌خواست این اتفاق‌عجیب را اظهار کند ولی هیچ صدایی‌برای رساندن معنی‌اش وجود نداشت. او صدایی تازه را اختراع کرد و بقیه به‌او خیره شده با تعجب با هم حرف زدند. در نتیجه او متوسل به‌پانتومیم شد تا این صدای تازه را

به‌همه بفهماند.

وقتی اولاد وی‌درختها را ترك کرده و به‌غارها و صخره‌ها روی آوردند، میل به‌اظهار فکرشان آنها را به‌کشفی نو هدایت کرد. با یك سنگ نوك تیزمی‌توانستند نمونهٔاجسام و چیزها را که صدایی‌نداشتند روی دیوار نقش کنند. و بدین ترتیب آنها نقش‌ها را اختراع کردند و صداهایی اختراع کردند که معنی آنها را در لغات می‌رساند.

زبان بسط پیدا کرد. افکار ازطریق‌اظهار آنها وتوانایی‌مشورت کردن درباره آنها گسترش یـافت. این نیمه انسانها یـاد گرفتند که چگونه در مقابل هیولاهای بدوی با هم متحد شوند.

زبان فاصلهٔ قرون را طی کرد تا انسانیت را قادر ساخت که از آن روزگار اولیه زندگی بدوی خودرا به‌زندگی امروزهٔ روزنامه‌ها و برق برساند. بدون نقش‌هـا و پانتومیم این فاصله طی نمی‌شد و آنهـا کمك کردند که این پل زده شود.

انگیزهٔ اجتماعی مردمان را وادار کرده بود که بـا هم زندگـی کنند. زبان اشارات فکر را رسانده بود که آنها را وادار می کرد کـه ضعف فردی را با همکاری از بین ببرند. روزگار پرزوری وقدرت رو به‌اتمام بود. وقتی یك‌هیولای خود خواهی انسان از بین می‌رودیکی دیگر سر برمی‌آورد که تحول نسل انسان را به‌خطر مـی‌اندازد. این چیزی‌است موروثی که مانند نوعی شباهت نسل‌ها به‌هم است.

پانتومیم و نقش‌ها باعث بوجـود آمدن لغات شدند؛ لغات راه را به‌سوی زبان هموار کرد و زبان‌راه را به‌سوی تعلیم وتربیت هموار کرد. در خودخواهی دانش برتر، تعلیم و تربیت آن‌کارکنان دون‌پایه

را که به‌خلقتش کمك کرده بودند فراموش کرد. فاصله‌ای نوین بر سر راه پیشرفت بوجود آمد.

دودمان حکومت به‌وسیلهٔ قدرت فکر، نتیجهٔ تعلیم و تربیت بود که نخست وزیرش هم‌زبان بود. اشخاص باید نخست وزیر را خوب می‌شناختند تا به دایرهٔ درونی وخصوصی دربار راه پیدا می کردنـد و عدهٔ قلیلی از خودخواهان خواستند که دایره کوچك بماند. دیگـران لنگ لنگان و کند و افسرده از دنبال می‌آمدند. آنها دیگر ازخطرات جنگل‌ها وصخره‌ها نمی‌ترسیدند. آنها از هیولاهای غارتگر از نوع خودشان که‌حسابگر وخونسرد بودند و ـ با برده‌داری‌بیرحم و نه‌مرگ آنها را شکنجه می‌دادند ـ می‌ترسیدند.

وبدینسان از دوران قرون وسطایی گذشتند. مردم دنبال راهـی می گشتند که فکرهای بی‌شکل و تاری که برضد ظلـم و ستم داشتند اظهار کنند. در ذهنی کمی پیشرفته‌تر، اینجا و آنجا، نطفهٔ نقش ذهنی شکل گرفت وآنها سعی کردند که پیام را برسانند. خیلی‌هـا اصوات تازه «لغات تازه»را نمی‌توانستند بفهمند. ولـی بقیه معنی را دریافته و شناخت تازه را بین مـردم پخش کردند. مـردم متحد شده و اصوات تازه به‌صورت شعار انقلاب درآمدند. در نتیجه تعلیم و تربیت بـرای همه آزاد شد.

این طبیعت انسان است که ناچیز و بی‌نتیجه باشد. بعدازاینکه پیروزی بدست آمد بعضی‌ها در به‌نتیجه رسیدن کند بوده و بعضی‌هـا اصلاً فرصت نداشتند. لغاتی که یك مرد متوسط امروزه مـی‌داند در حدود ۲۰۰ واژه است. افکار گنگ ستم وبیعدالتی سلول‌های مغزی‌را

پر کرده بدون اینکه قدرت اظهار آنها در شخص وجود داشته باشد. همهٔ اینها در حالیکه اقلیتی غارتگر مشغول درو محصولات برده‌داری صنعتی هستند.

دوباره دوران‌تحول به‌پانتومیم ونقش‌ها برمی‌خورد. اینبار با سینما روبروست. سینما موانع فقر ومحیط راکه راه تعلیم و تربیت را سد می‌کنند درهم می‌کوبد و دانش را به‌زبانی که همه می‌فهمند پخش می‌کند. کارگری که لغات زیادی نمی‌داند با مرد دانشمندبرابر است. حکومت قدرت فکر به‌وسیلهٔ لغات فرمانروایی می‌کرد. این حکومت درحال زوال است. تعلیم و تربیت همگانی و دنیایی ـ این پیام اصلی است.

بگذارید آنهایی که شکاکند بدانند که تحول به‌آرامی سیرش را طی می‌کند. فیلم‌های امروزی را با یك دههٔ قبل که کمیتی ناچیز داشت مقایسه کنید. زمان و فواصل به‌وسیلهٔ سینما از بین رفته‌اند تا مردم دنیا را به‌یکدیگر نزدیك‌تر کنند. درحین مسافرت‌ازطریق‌تماشای فیلم، ما مرد سیاه‌پوستی را می‌بینیم که بدون درنظر گرفتن محیط به‌ما خیلی‌شباهت‌دارد. خانه‌ها ودهکده‌های مردان‌زردپوست‌به‌نظراسباب‌بازی می‌آیند وخودآنها مانند بچه‌ها می‌مانند. شهرهای خودمان را ببینیم، رشته‌های زندگی اجتماعی را حس خواهیم کرد که ما را به آنهایی که درسینما می‌بینیم پیوند می‌دهند. با وحشت به‌صحنه‌های جنگ‌نگاه کنید وبعد صلح‌طلب خواهید شد. هیچ‌زبانی به‌این‌روشنی نمی‌تواند روی ذهن شما اثر بگذارد.

متفکرترین مغزها از طریق کتاب یا نمایشنامه پیام خود را

می‌رساندند. سینما آن را روی پردهٔ سینما پخش می‌کند، جایی که همه می‌توانند بخوانند و بفهمند و لذت ببرند. اکنون دیگر لذات تأترفقط مال پولدارها نیست. پشیزهای یك مرد فقیرهم بهترین درام را در دسترس او وخانواده‌اش می‌گذارد. هنرپیشه‌هایی با شهرت‌جهانی درمقابل دیدگان آنها راه رفته وحتی حرف می‌زنند.

وبدین ترتیب دورترین قشرهای اجتماع به وسیلهٔ این طریقهٔ جادویی بهم نزدیك شده نقشی در دوباره‌سازی زندگی انسان‌ها بازی می‌کند.

ژان پل سارتر

خاطرات دوران کودکی

در روزهای بارانی آن ماری از من می‌پرسید که چکار میل دارم بکنم. ما مدتی طولانی دربارهٔ رفتن به‌سیرك، تماشاخانه شاتله وموزه گره‌ون تأمل می‌کردیم. در لحظهٔ آخر، با حالتی حساب شده تصمیم می‌گرفتیم که به‌سینما برویم. یکبار موقعی که درحال خروج از خانه بودیم پدر بزرگم از اطاقش بیرون آمد و پرسید که به‌کجا می‌رویم. مادرم جواب داد که به‌سینما می‌رویم. او ابروانش را درهم کشید و مادرم فوری اضافه کرد: «سینمای پانتئون. نزدیك است. ما فقط باید از کوچه سوفلو رد شویم.» واو در حالیکه شانه‌هایش را بالا انداخت اجازه داد ما برویم. پنجشنبه بعد او به‌آقای سیمونو گفت: «گوش کن سیمونو. تو مرد جدی‌ای هستی. آیا این را می‌فهمی؟ دخترم نوه‌ام را به‌سینما می‌برد.» و آقای سیمونو با لحنی استمالت‌آمیز جواب داد: «من خودم هرگز نرفته‌ام ولی زنم گاهی اوقات می‌رود».

نمایش شروع شده بود و ما لغزان مأمور کنترل بلیط را دنبال می‌کردیم. من حس می‌کردم که مشغول یك‌کار مخفی هستم. بالای سرمان یك ستون نور از سالن می‌گذشت و گرد وغبار را می‌توانستی

در آن رقصان ببینی. یك نفر هم در حال نـواختن پیانو بـود. نقش گلابی‌های بنفش روی دیوار می‌درخشید و گلویم از بوی موادضد-عفونی کننده می گرفت. بوی آن محیط زندهٔ تاریك به‌من فشار می آورد روی یك صندلی جیرجیری می‌نشستم و مادرم برای بهتر دیدن من یك پتو زیرم تامی کرد وبالاخره من به‌پرده می‌نگریستم. یك منظرهٔ بارانی را می‌دیدم. همیشه باران می آمد حتی وقتی که آفتاب می‌درخشید و یا حتی وقتی که در آپارتمان بودیم. این به‌خاطر نسخهٔ قدیمی فیلم بود. گاهی ستاره‌ای آتشین از اطاق مهمان یك بارون رد می‌شد بدون آنکه او متوجه آن شود. من آن باران را که مانند اضطرابـی بیقرار بـود دوست می‌داشتم. پیانیست پیش درآمد «غارفینگال» را می‌نواخت و همه می‌فهمیدند که آدم خبیث فیلم الان ظاهر می‌شود. خانم بارون از ترس رنگش سفید می‌شد. ولی جای صورت رنگ مات و زیبای او نوشته‌ای ظاهرمی‌شد بدین مضمون: پایان قسمت اول. چراغ‌ها روشن می‌شد و ما گویا یك مرتبه بیدار می‌شدیم. کجا بودم؟ در یك مدرسه یا در یك اداره؟ کمترین تزئینی وجود نداشت: ردیف صندلـی‌ها در حالیکه فنرهایشان پیدا بود، دیوازی که از گل اخرا پوشیده شده بود و زمینی که پراز ته سیگار و تف بود. پیچ‌پیچ‌های درهم برهمی سالـن را پرمی کرد گوئی‌زبان دوباره اختراع شده‌بودومأمور کنترل بلیط که آب‌نبات و شیرینی می‌فروخت در سالن بالا و پائین می‌رفت. مـادرم برایم آب‌نبات می‌خرید و من آنها را درحال نگاه به‌چراغ‌های خروج اضطراری مـی‌مکیدم. مردم چشمهایشان را می‌مـالیدند و هـر کسی همسایه‌اش را ورانداز می کرد. سربازها و کلفت‌های همسایه هم‌بودند.

پیرمردی استخوانی هم تنباکو می‌جوید. دخترهای کارگر هم بـا سر برهنه بلند می‌خندیدند. آنجا دنیای ما نبود. خوشبختانه اینجا و آنجا در دریای سرها گاهی هم سری را با یـك کلاه بزرگ می‌دیـدی که تسکین دهنده بود.

درجه‌بندی اجتماعی تأثر به‌پدر بزرگم و مرحوم پـدرم ـ که به‌بالکن‌های درجه ۲ عادت کرده بودند ـ علاقـه‌ای نسبت به‌تشریفات آموخته بود. خیال می کردند وقتی اجتماعی از مردم وجود دارد این مردم باید به‌وسیله آئین‌ها و تشریفات ازهم‌جدا بشوند وگرنه همدیگر را می‌خورند. سینما خلاف این را ثابت کرد. ایـن تماشاچیان متنوع ظاهراً از ترس یك فاجعه و نه یك جشن با هم‌آمیخته بـودند. آداب معاشرت که حالا مرده بود حلقهٔ اتصالی اصلی را در میان مردم آشکار می کرد و آن چیزی نبود جز پیوستگی. من از تشریفات بدم می‌آید و از انبوه مردم خیلی خوشم می‌آید. من انواع و اقسام توده‌های مردم را دیده‌ام ولی تنهـا باری که دوباره آن برهنگی، آن رابطهٔ مستقیـم بین فردفرد مردم، آن حالت خواب و بیداری آن آگاهی مبهم به‌انسان بودن را تجـربه کردم در بازداشتگاه آلمـان‌ها در زمـان جنگ دوم جهانی بود.

مادرم شجاع‌تر شده بود ومرا به‌سینماهای بلوار می‌برد. مـن سریال‌های «زیگومار» و «فانتومـاس» و «حماسه‌هـای ماسیست» و «اسرار نیویورك» را دیـدم. مطلا کاری به لـذتم لطمه می‌زد. تأثـر حاضر نبود تجمل سابقش را از دست بدهد: تا لحظهٔ آخر پـرده‌ای قـرمز رنگ صحنه را می‌پوشاند و سه ضربهٔ عصا روی چوب شروع

نمایش را اعلام می‌کرد. دستهٔ ارکستر یك‌پیش درآمد را می‌نواخت و پرده بالا می‌رفت و چراغ‌ها خاموش می‌شدند. من از این تشریفات ناجور و این تجمل خاك آلوده که فقط شخصیت‌های داستان را دورتر می‌کرد ناراحت می‌شدم. در بالکن ویا در خودسالن پدران ما ـ که تحت تأثیر چلچراغ و نقاشی‌های روی سقف بودند ـ نمی‌خواستند و نمی‌توانستند باور کنند که تأثر مال آنها بوده: از آنها فقط پذیرایی می‌شد. ولی من دلم می‌خواست که فیلم را هر چه بیشتر از نزدیك ببینم. من در سینماهای ناراحت مجاورمان فهمیده بودم که هنر نوین مال من بود همانطور که مال همهٔ اشخاص دیگر بود. ما از نظر فکری همسن بودیم: من هفت ساله بودم و می‌توانستم بخوانم و هنر سینما ۱۲ ساله بود و نمی‌توانست حرف بزند. مردم می‌گفتند که هنرسینما در بدو تولدش است و برای پیشرفت هنوز محل دارد. فکر کردم که ما با هم بزرگ می‌شدیم. من بچگی مشترکمان را فراموش نکرده‌ام: هر وقت کسی به‌من آب نبات تعارف می‌کند و یا وقتی که زنی در کنار من به‌ناخن‌هایش جلا می‌دهد یا هر وقت که در توالت یك هتل شهرستانی بوی مواد ضد عفونی کننده به مشامم می‌رسد و یا هر وقت که یك لامپ قرمز را در یك ترن شبانه می‌بینم، چشم‌هایم و دماغم و زبانم دوباره مرا یاد نور و بوی آن سالن‌های سینما می‌اندازد. چهار سال‌پیش در هوایی طوفانی در ساحل «غار فینگال» پیانویی را در حین وزش باد شنیدم.

من با اینکه به مقدسات بی‌اعتنا بودم ولی از شعبده‌بازی و

جادو بسیار خوشم می‌آمد. سینما حضوری مشکوك داشت که من حتی با کمبودهایش به طوری هرزه دوستش می‌داشتم. آن جریان تصاویر همه چیز بود و هیچ چیز نبود. همه چیز بود که به‌هیچ چیز تبدیل شده بود. من شاهد سرسام و هذیان یك دیوار بودم. اجسام از وزن خود رها شده بودند، وزنی که روی من ـ حتی روی بدنم ـ سنگینی می‌کرد و آرمان خواهی نوپای من از این انقباض بی‌نهایت ذوق زده شده بود. بعدها جابجا شدگی وچرخش مثلث‌ها مرا به‌یاد صورت‌های رز اندود صحنهٔ سینما می‌انداخت. من حتی در هندسه هم سینما را دوست می‌داشتم. از نقطه نظر من سیاه و سفید رنگهایی بودند که همهٔ رنگهای دیگر را شامل می‌شدند و فقط آنها را به‌اشخاصی برگزیده نشان می‌دادند. از دیدن این رنگهای ناپیدا ذوق زده می‌شدم. قبل‌از همه چیز از سکوت علاج‌ناپذیر قهرمانانم خیلی خوشم می‌آمد. ولی نه. آنها لال نبودند چرا که می‌توانستند ارتباط برقرار کنند. وسیلهٔ ارتباط ما موسیقی بود. آن موسیقی صدای زندگی درونی آنها بود. بیگناهی زجر و آزار داده شده فقط راجع به‌رنج و عذاب صحبت نمی‌کرد. آن بیگناهی به‌وسیلهٔ موسیقی‌ای که از آن‌پخش می‌شد مرا اشباع می‌کرد. دیالوگ و گفتگو را می‌خواندم ولی امید و تلخی را می‌شنیدم. به‌وسیلهٔ گوش آن غم صامت را می‌شنیدم. من سازش کردم چرا که آن بیوهٔ جوان که در فیلم می‌گریست من نبودم و معهذا ما هر دو دارای یك روح بودیم چراکه موسیقی مارش عزای شوپن ما را بهم پیوند می‌داد و لازم‌نبود که اشك‌های او چشمان‌مرا تر کند. من حس کردم که‌پیغمبری

بودم بدون آنکه بتوانم آینده را پیش‌بینی کنم. حتی قبل از اینکه خیانتکار فیلم خیانت کند جنایتش وارد وجود من شده بود. وقتی همه چیز در قصر به‌نظر آرام می‌آمد موزیکی شوم حضور قاتل را خبر می‌داد. آن کابوی‌ها و آن شمشیرزن‌ها و آن کارآگاه‌ها چقدر خوشحال بودند. آینده آنها آنجا بود در آن موزیك از پیش خبر دهنده ـ و بر زمان حال فرمانروایی می‌کرد. یك آواز بدون انقطاع با زندگیشان آمیخته شده بود و آنها را به‌طرف پیروزی یا مرگ می‌برد در حالیکه خود به‌سوی پایان خویش می‌رفت. اشخاص مانند دختری که در خطر بود و یا ژنرال و یا خیانتکاری که در جنگل بود و یا دوستی که کنار یك جعبه باروت دست و پایش را بسته بودند و غمگین به فتیلهٔ روشن می‌نگریست منتظر آنان بودند. آن فتیلهٔ روشن، آن دختر باکره که با آدم ربا ستیز می‌کرد و آن قهرمان که چهار نعل در حال تاخت بود ـ آمیختهٔ تمام این تصاویر و آن سرعت و قبل از همهٔ اینها قطعهٔ موسیقی انتخاب شده‌از «لعنت فاوست» یك چیزبیش نبود: سرنوشت. قهرمان از اسبش پائین آمده و فتیله را خاموش می‌کرد و خیانتکار به طرف او می‌جهید و دوئلی با چاقو شروع می‌شد. حوادث این دوئل هم از پشتیبانی موسیقی برخوردار می‌شد. این حوادث‌قلابی فقط نظم‌جهانی را در دنیای فیلم آشکار می‌کردند. چه خوش بود وقتی که آخرین ضربهٔ چاقوباآخرین نت موسیقی همزمان می‌شدند. کاملاً راضی بودم چرا که دنیایی را که می‌خواستم در آن زندگی کنم پیدا کرده بودم و در ضمن به مطلق هم دسترسی پیدا کرده بودم. چه احساس

بـدی وقتی که چراغ‌هـا روشن می‌شدند. من عاشق اشخاصی بـودم که ناپدید شده و دنیای خودشان را با خود برده بودند. من پیروزی آنهـا را تا مغز استخـوانم حس کـرده بودم ولی آن پیـروزی از آن آنها بود و نـه من. وقتی به‌خیابان می‌آمـدیم من خود را زائـد می‌پنداشتم.

ویرجینیا ولف

سینما و واقعیت

مـردم مـی‌گویند کـه انسان وحشی دیگـر در ما وجود ندارد و ما آخرین مراحل تمدن را می‌گذرانیم و همه‌چیز گفته شده و دیگربرای جاه‌طلبی دیر شده است. ولی این فیلسوف‌هـا از قرارمعلوم سینمـا را فراموش کرده‌اند. آنها هرگز وحشی‌های قرن‌بیستم را درحال تماشای فیلم ندیده‌اند. آنها هرگز جلوی پردهٔ سینما ننشسته‌اند که فکـر کنند که چطور با وجود تمام لباس‌های تنشان و قالی‌های زیرپایشان فاصلهٔ آنها با انسان‌هـای بدوی لخت ـ کـه دو قطعه آهن را بهـم زده و از صدایش چیزی نظیر پیش درآمـد موزیك موزارت را می‌شنیده‌اند ـ زیاد نیست.

دو قطعه آهن در زمان معاصر آنقدر با چیزهای غریب پوشیده شده که اصلاً صدایش در نمی‌آید. همه چیز در صداهای نـامشخص گم شده است. ما درحال نگاه به‌درون دیگی هستیم که قطعاتی از همه اندازه و شکل درآن مشغول جوشیدن هستند. گاهی قطعه‌ای بـزرگ خودرا بالا می‌کشد و به‌نظر می‌آید که می‌تواند خودرا ازاین هرج و مرج بیرون بکشد. معهذا در نگاه اول هنرسینمـا به‌نظر خیلی سـاده و حتی احمقانه می‌آید. سلطان را می‌بینیم که مشغول دست دادن با یـك

تیم فوتبال است. قایق آقای توماس لیپتون را می‌بینیم. جاك هورنر را درحال‌بردن یك مسابقه می‌بینیم. چشم تمام اینها را فوراً می‌بیند و مغز، که به‌طور رضایت‌بخشی غلغلك داده شده، آرام می‌نشیند و این وقایع‌را بدون فکر کردن تماشا می‌کند. چراکه چشم معمولی ـ چشم انگلیسی که از لحاظ زیبایی‌شناسی کمبود دارد ـ مکانیسم ساده‌ای است که مواظب است که بدن در گودالی نیافتد و درعین حال برای مغز نقش آرام‌کننده را بازی می‌کند و می‌شود به‌عنوان یك پرستار به‌او اطمینان‌کرد تا موقعی که مغز تصمیم می‌گیرد که از خواب بلند شود. پس تعجبی نیست وقتی درمیان خواب و بیداری ناگهان بیدار شده و تقاضای کمك می‌کند. اشکالاتی برای چشم بوجود آمده و او کمك می‌خواهد. چشم به مغزمی گوید «خبرهایی هست که من اصلاً نمی‌فهمم و به‌تواحتیاج دارم.» آنها با هم به‌سلطان و به‌قایق وبه‌اسب نگاه می‌کنند و مغز فوراً متوجه می‌شود که آنها دارای کیفیتی هستند که ازآن یك عکس ساده زندگی حقیقی نیست. آنها زیباتر نشده‌اند ـ آنطوری که‌فرضاً عکس‌هازیبا هستند ـ ولی‌حقیقی‌تر هستند ـ حقیقتی ورای آنچه در زندگی روزانه ما با آن برخورد می‌کنیم. ما آنها را می‌بینیم درحالیکه خودمان‌آنجا نیستیم. زندگی را آنطوری می‌بینیم که ما درآن نقشی نداریم. همینطور که نگاه می‌کنیم به‌نظر می‌آید که از حقارت زندگی حقیقی دورمی‌شویم. اسب‌ما را زمین نخواهد زد. سلطان دست ما را نخواهد فشرد. و موج‌ها پایمان را خیس نخواهد کرد. ازاین نظرگاه همانطور که ما مشغول تماشا هستیم وقت این را داریم که احساس‌ترحم وسرگرمی بکنیم وکلی‌بافی کرده و به‌یك فرد

خصوصیات نژاد را نسبت بدهیم. درحال تماشای قایق و امواج وقت این را داریم که ذهن خودرا به‌زیبایی عادت داده و آن احساس عجیب را هم لمس کنیم: این زیبایی ادامه خواهد داشت و چه ما ببینیمش چه نبینیم فوران خواهد کرد. تازه به‌ما می گویند که این اتفاقات مال ده سال‌پیش است. ما دنیایی‌را تماشا می کنیم که در زیر امواج مدفون شده است. عروس‌ها از کوچه بیرون می آیند ــ آنها الان مادرهستند. پیشخدمت‌ها خونگرم و باحرارت هستندــ آنها هم‌الان ساکت هستند. مادران اشک می‌ریزند و مهمان‌ها خوشحال هستند. چیزی برده شد و چیزی باخته شد وهمه چیز الان تمام شده است. جنگ جدایی را در پای این بیگناهی و نادانی انداخت. همینطور بود که ما می‌رقصیدیم و روی پاشنه‌هایمان چرخ می‌خوردیم و زحمت می کشیدیم وآرزو می کردیم و همینطور بود که خورشید می‌درخشید و ابرها سبك و تا آخر پرواز می کردند.

ولی به نظر می آمد فیلمسازان از این گذشت زمان و این اشارات به واقعیت راضی نیستند. آنها از پرواز مرغ‌های دریایی، کشتی‌های‌روی رودخانه تایمز، پرنس‌ویلز وسیرك‌پیکادلی تنفرداشتند. آنها می‌خواستند پیشرفت کنند، تغییر پیدا کنند و هنر خودشان را بوجود بیاورند واین طبیعی بود چرا که در دسترس آنها قرار داشت. هنرهای دیگری هم آماده بودند تا کمك کنند مانند ادبیات. تمام رمان‌های مشهورجهان با پرسوناژهای شناخته شده وصحنه‌های‌معروف فقط گوئی تقاضا می کردند که به فیلم درآیند. چه چیزی ازاین آسان‌تر و ساده‌تر بود؟ سینما با درنده‌خویی به‌جان قربانی خویش افتاد و تا

این لحظه هم از بدن قربانی بدشانسش تغذیه می‌کند. ولی نتیجه‌برای هر دو خیلی بد بود. این همکاری غیرطبیعی بود. چشم ومغز بیرحمانه ازهم جدا شده ولی‌سعی می‌کردندکه با هم‌کارکنند. چشم می‌گوید: «ـ اینهم آناکارنینا» خانمی هوس‌انگیز در مخمل سیاه و جواهرات جلوی ما می‌آید. ولی مغز می‌گویدکه این‌آناکارنینا نیست. چرا که مغزآناکارنینا را به‌واسطهٔ ذهن او ـ جذابیت او و شور او و ناامیدی او ـ می‌شناسد. در سینما تمام تأکید و تکیه روی دندان‌های او و جواهرات و لباس مخملی او است. بعد آناکارنینا عاشق ورونسکی (*Vronsky*) می‌شود. یعنی‌خانم مخمل‌پوش دربازوان مردی اونیفورم‌پوش می‌افتد و با حرکاتی بی‌نهایت و با شادابی عظیم همدیگر را می‌بوسند درحالیکه روی‌مبل نشسته‌اندکه‌درون یك کتابخانه قرار دارد و در ضمن باغبان هم درباغچه مشغول باغبانی است. بدینسان ما تمام رمان‌های مشهورجهان را می‌بینیم. و ما آنها را بالغات‌یك هجایی هجی می‌کنیم آنهم بادستخط‌های یك شاگردمدرسهٔ بیسواد. یك بوسه معنی عشق را می‌دهد، یك فنجان شکسته معنی حسادت را می‌رساند، یك لبخند معنی خوشبختی را می‌دهد، مرگ درکسوت یك نعش‌کش ظاهر می‌شود. هیچ کدام از اینها ارتباطی با رمان تولستوی ندارد. و فقط موقعی‌که ما ازکوشش در ارتباط دادن تصاویر باکتاب دست برمی‌داریم ازطریق‌یك صحنهٔ تصادفی ـ مانندباغبان در باغچه ـ متوجه می‌شویم‌که سینما چکارمی‌توانست بکند اگربه‌حال خود رهاشده بود.

ولی وسایل سینما چه هست؟ اگر دیگر یك طفیلی نبود چطور می‌توانست راست راست‌راه برود؟ درحال حاضر از اشارات است‌که

ما می‌توانیم فرضیه‌ای را درست کنیم. به‌طور مثال در حین نمایش «دکتر کالیگاری»سایه‌ای مانند یك بچه قورباغه در گوشهٔ تصویرظاهر شد و بزرگ شد و لرزید و دوباره به نیستی فرو رفت. برای لحظه‌ای به‌نظر آمد که موجودی است از تخیل مرد دیوانه که پرسناژ اول فیلم بود. در یك لحظه به‌نظر آمد که فکر می‌تواند به‌وسیلهٔ شکل و فرم بهتر از لغات رسانده شود. آن سایهٔ هیولاوار و لرزان به‌نظر می‌آمد که خود ترس‌است نه جملهٔ «من‌می‌ترسم». در حقیقت آن سایه‌اتفاقی بود و غرضی در بین نبود. ولی‌وقتی یك سایه دریك لحظهٔ بخصوص می‌تواند خیلی بیشتر از حرکات وحرفهای مردم در موقع ترس معنی ترس را برساند، به‌نظر می‌آید که سینما سمبول‌هایی ویژه برای احساسات دارد که تابحال دست نخورده مانده‌اند. وحشت ورای‌آنچه معمولاً هست، فرم سایه یك‌بچه قورباغه را هم دارد که می‌لرزد وتکان می‌خورد و بعد ناپدید می‌شود. عصبانیت فقط حرف و صورت‌های سرخ شده و مشت‌های گره شده نیست. شاید خطی سیاه برحاشیهٔیك کاغذ سفید است. آناکارنینا و ورونسکی (*Vronsky*) الزاماً نباید اخم بکنند و شکلك دربیاورند. ولی‌آنها تحت فرمان خودشان چی دارند؟ آیا زبانی مخفی‌وجود دارد که ما می‌بینیم و حس می‌کنیم ولی هرگز به‌زبانش نمی‌آوریم؟ وآیا این می‌تواند برای چشم عیان شود؟ آیا فکر خصوصیاتی دارد که‌بدون کمك گرفتن از لغات بتواند عیان‌شود؟ این سرعت‌های مختلف دارد ومی‌تواند مستقیم و یا غیر مستقیم وجود داشته باشد. ولی در لحظات احساسی قدرت خلق تصاویر را نیز دارا هست و میل دارد بارش را بر دوش دیگری‌گذاشته و اجازه دهد که

تصویری در کنار او وی را همراهی کند. چیزی که شباهتی به فکر دارد از خود فکر زیباتر و قابل فهم تر و بیشتر در دسترس است. همانطور که همه می‌دانند در آثار شکسپیر پیچیده‌ترین فکرها و موضوعات یك زنجیری از تصاویر را تشکیل می‌دهند که ما باید آنها را دنبال کرده و درحال چرخش و عوض شدن به‌مقصد برسیم. تمائیل یك شاعر مجموعه‌ای از هزاران نکته است که جنبهٔ تصویری آن فقط بارزترین آن است. حتی ساده‌ترین تصاویر مانند: «عشق من مانند یك گل سرخ است که درماه ژوئن روییده» ما را با خیال گرما و نم داشتن ودرخشش رنگ سرخ و نارنجی گلبرگ‌ها که هوس و تأمل یك عاشق را به‌یاد می‌آورد روبرو می‌کند. سینما باید از تمام این چیزها که فقط در حیطهٔقدرت لغات هستند دوری کند.

ولی اگر اینقدر از افکار و احساسات ما مربوط به‌دیدن می‌شود، باقی مانده‌ای‌از احساسات‌بصری که نه بدرد نقاش می‌خورد و نه بدرد شاعر بایداز آن سینما باشد. خیلی امکان دارد که‌این نمادها و سمبول‌ها مانند اشیاء واقعی که در جلوی روی ما قرار دارند نباشند. چیزی تجریدی باشد که حرکتش حساب شده است و اندکی از لغات و موزیك کمك می‌طلبد ولی ازآنها برای‌گویا بودن استفاده می‌کند. از این حرکات است که سینما می‌تواند در آینده استفاده کند. در واقع وقتی نمادها و سمبل‌های تازه‌ای برای ادای فکر یافت می‌شوند فیلمساز منبعی لایزال در دست خواهد داشت. در آن صورت عینی بودن واقعیت و قدرت متعجب کننده‌اش‌برای اشاره و القاء مفاهیم در دست فیلمساز خواهند بود. ما خود آناکارنینا و ورونسکی را خواهیم

دید. اگر دراین واقعیت مـی‌توانستیم احساسات را داخـل کنیم و در شکل کامل می‌توانستیم فکر را وارد سازیم، آنوقت به‌پیروزی بزرگی دست پیدا می‌کردیم. بعد همانطور که از وزوو (*Vesuvius*) دودبلند می‌شود، ما می‌توانستیم فکـر را در کمال وحشی بودنش و زیبائیش و عجیب بودنش، در مردانی که آرنج‌هایشان روی میز است یا زنانی که کیف‌هایشان به‌طرف زمین می‌لغزند ببینیم. ما این احساسات را در حالیکه با هم مخلوط می‌شوند و همدیگر را تحت تأثیر قرار مـی‌دهند خواهیم دید.

ما تغییرات ناگهانی احساسات را از برخورد آنها خواهیم‌دید. عجیب‌ترین تباین‌ها وفرق‌های نمایان با چنان سرعتی از مقابل‌دیدگان ما خواهند گذشت که در نویسندگی غیرممکن خواهد بود. آن چنان که‌درخواب‌هایمان آبشارهای کوچك سقوط کرده و به‌جایشان‌چشمه‌ها نمایان می‌شوند، سینما هم می‌تواند دربیداری به‌این مهم موفق شود. هیچ خواب وخیالی‌غیرقابل دسترسی و بی‌اساس نخواهد بود. گذشته می‌تواند نمایان شود، فاصله‌ها را می‌توان ازمیان برداشت، فـاصله‌ای که رمان‌ها را تضعیف می‌کنند «وقتی که به‌عنوان مثال تـولستوی از لوین (*Levin*) به‌آنـاکارنینا می‌خـواهد بپردازد داستانش را متوقف می‌کند. تا از اوضاع نامطلوب بگذردو افکار ما تمرکز یابد. می‌تواند به‌وسیلهٔ یکی بودن زمینه و تکرار یك صحنه از میان برداشته شود.

چگونه سعی‌خواهد شد که این چیزها بدست‌آورده شود معلوم نیست‌وهیچکس‌نمی‌تواند درحال حاضر به‌ما بگوید. شاید ما اشاراتی را در هرج‌ومرج یك‌خیابان درهنگام یکی‌شدن رنگ وصدا وحرکت

که زود گذر است درمی‌یابیم و متوجه می‌شویم که این صحنه به‌درد سینما می‌خورد. و گاهی هم در سینما در میان مهارتی عظیم وخبر گی و تخصصی چشمگیر پرده‌ها کنار رفته و مادر دورادور یك زیبایی غیرمنتظره خواهیم دید. ولی این فقط برای دقیقه‌ای کوتاه است. چیز عجیبی اتفاق افتاده است: همهٔ هنرهای دیگر برهنه بدنیا آمده‌اند ولی این جوانترین هنر کاملاً لباس پوشیده بدنیا آمده است. همه چیز را می‌تواند بگوید قبل از اینکه چیزی برای گفتن داشته باشد. مثل اینکه قبیلهٔ وحشی‌ها به جای دو میلهٔ آهنین برای بهم کوفتن انواع و اقسام آلات موسیقی را در ساحل پیداکرده و با نیرویی نمونه ولی بدون دانستن یك نت موسیقی مشغول نواختن همهٔ آنها در یك زمان باشد.

انتشارات جیبی

قیمت ۶۰ ریال