

فصلی در سینما :

سینمای زمان

ترجمه پرویز شفا



فصلی در سینما:

سینمای زمان

ترجمه: پرویز شفا

RETOUR DE HANOI



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

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

سینما بازتاب واقعیت نیست .

سینما واقعیت بازتاب است .

ژان لوک گودار

فهرست

- تأثیرات روث مک کورمیک
- اندیشه مونثاژ در هنر و سینمای دیوید بوردول
- ژان ویگو «جوزف فلدمن» و «هری فلدمن»
- «سینما نو»ی برزیل مصاحبه: گری کرادوس- ویلیام استار
- روسلینی مصاحبه: ویکتور یاشولتز
- «ژان لوک گودار» چاک کلاین هانس
- فیلمسازی و تاریخ مصاحبه: کریستیان براد تومسون
- نامه به جین نقل از نوار صدای فیلم

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

باشگاه ادبیات



فصلی در سینما .
در چاپخانه درخشان چاپ شد.
شماره کتابخانه ملی ۴۹۳ تاریخ ۲۵۳۵/۶/۲۳
تهران ، ایران.

«ناگیسا اوشیما» بطور کلی، یکی از مهمترین و شاید جنجالی ترین سینما-گران نسل جوان تر ژاپن محسوب می شود. اگرچه پیروان فراوانی در ژاپن و برخی کشورهای اروپایی دارد، در دیگر کشورهای جهان توجه چندانی به او نشده است. اوشیما فیلم های «آسان» نمی سازد و هرگونه تلاشی در جهت تعبیر و تفسیر آنها با استفاده از روش تجربی و ضد دیالکتیکی که توسط اکثر منتقدان آمریکایی بکار گرفته میشود، محکوم به شکست است. این فیلم ها به خاطر تمامی جرقه های طنز و هجو شدیدی شان، همواره اضطراب آور و آکنده از خشم و اندوه هستند.

ناگیسا اوشیما بسال ۱۹۳۲ در شهر کیوتو به دنیا آمد. در دانشگاه این شهر در رشته تاریخ سیاسی به تحصیل پرداخت، لیکن علاقه اش به هنرهای دراماتیک وقتی در ۱۹۵۴ فارغ التحصیل شد به پذیرش شغلی به عنوان سناریست و دستیار کارگردان برای شرکت فیلمبرداری «شوچیکو» انجامید، در ۱۹۵۹ در بیست و هفت سالگی، نخستین فیلم خود به نام «شهر عشق و امید» را کارگردانی کرد که تحسین و تمجید منتقدین بسیاری را به خود جلب کرد. این فیلم، موقعیت او را به عنوان یکی از خوش آتیه ترین سینماگران نوپای ژاپنی، تثبیت کرد. از همان آغاز او روی تکامل اندیشه های سیاسی در فیلم هایش که همواره مسایل از خود - بیگانگی، فقر، واپس زدگی و خشونت ذاتی و لاینفک جامعه ژاپنی را ترسیم میکرد، پافشاری کرده است. دو فیلم بعدی اش «داستان های بی رحم جوانی» و «دفن خورشید»

نیز از نظر انتقادی و تجاری موفق بودند. بی تردید این امر به علت این حقیقت ذکر می شود که گرچه سلسله مراتب شرکت «شوچیکو» ممکن بود تردیدهایی درباره افکار سیاسی اش داشته باشند، لیکن بازهم به او اجازه فیلمسازی دادند.

درواقع آن زمان، شرکت «شوچیکو» سیاست تشویق سینماگران جسور جوان را اختیار کرده بود و اوшіما همراه با سینماگران ترقیخواه جوانی چون «ماساهیروشینوآدا» و «یوشی شیجه یوشیدا» نویسندگانی چون «تاکهشی تامورا» و «توشیرو ایشیدو» به عنوان نماینده «موج نو»ی ژاپنی، تحسین شد. لیکن ماه عسل بین شرکت شوچیکو و فرزند ناخلف و نافرمانش به زودی پایان یافت.

در ۱۹۶۰ ناآرامی فراوان سیاسی که در کشور ژاپن وجود داشت، اساساً پیرامون مخالفت شدید مردم نسبت به انعقاد «پیمان امنیت ژاپن-امریکا» متمرکز شد. اوшіما در این زمان، نقش بسیار فعالی میان چپ‌های مبارز، به عهده داشت و با سومین فیلمش در این سال به نام «شب و مه در ژاپن» کوشید تا مسایل و مشکلات مبارزه سیاسی را بیشتر بررسی کند. این فیلم تا آن زمان، چه از نظر فرم و چه از لحاظ محتوی، افراطی‌ترین اثرش بود و انتقادی از نهضت دانشجویان مبارز را در برداشت و به همان اندازه، حمله‌ای بود بر تجدیدنظر طلبی و ریاکاری برخی گروه‌های چپی. سه روز از نخستین نمایش این فیلم در شبکه سینماهای «شوچیکو» نگذشته بود که «اینه جیرو آسانوما» رهبر حزب سوسیالیست ژاپن توسط یک جوان مینهن پرست افراطی به قتل رسید.

تقریباً بی درنگ شرکت شوچیکو فیلم «شب و مه در ژاپن» را به بهانه این که «مردم را جلب نمی کند» از جریان توزیع خارج کرد. اوшіما و همفکرانش در برابر مردم، شرکت مزبور را متهم کردند و گفتند که شرکت شوچیکو به خاطر انگیزه‌های سیاسی عمل کرده است. صحت این اتهامات از این حقیقت سرچشمه می گیرد که شوچیکو طی سه سال، درخواست‌های مصرانه گروه‌های سیاسی و انجمن‌های فیلم را برای نمایش آن، رد کرد.

در این مرحله، اوшіما و تنی چند از همکارانش در شوچیکو به همراه دو فیلمنامه نویس «تامورا» و «ایشیدو» تصمیم به ترک شرکت و تشکیل یک واحد تهیه مستقل بدنام «سوزوشا» («جامعه اخلاق») گرفتند. به هر حال بدخاطر مشکلات مالی، چهار سال طول کشید تا توانستند دست به تهیه فیلمی بزنند.

در این موقع اوشیما هم در صنعت فیلمسازی ژاپن به عنوان «زهرکبشه» شهرتی کسب کرد. او توسط شرکت «توئی» (Toei) استخدام شده بود تا فیلم «آماکوزا شیرو توکی سادا» اثری پرخرج درباره زندگی «انقلابی» معروف قرن هجدهم ژاپن را کارگردانی کند. این فیلم یک داستان کلاسیک «سامورایی» بود لیکن اوشیما آن را از صافی ذهن تحلیلی خویش گذرانید، نتیجه علیرغم تأیید بسیاری از منتقدان، شکست ناراحت کننده تجاری بود.

اوشیما طی سه سال بعدی، خود را بد ساختن فیلمهای کوتاه، داستانی و مستند، اکثراً برای تلویزیون و بانوشتن فیلمنامه‌هایی برای رادیو و تلویزیون، مشغول می‌کرد. آنگاه در ۱۹۶۵ با همکاران «سوزوشا» یس توانستند فیلم «لذات» را تهیه کنند. این نخستین اثر از مجموعه فیلم‌هایی است که سرانجام به وسیله این گروه، قبل از انحلال شرکت در اوایل سال گذشته (۱۹۷۴)، تهیه شد.

هریک از فیلم‌های اوشیما پرداختی است انتقادی از یک جنبه جامعه بورژوازی ژاپنی. موضوع‌ها، همچون شیوه‌هایش کاملاً گوناگون هستند لیکن همواره به عنوان بخشی از یک کلیت دینامیک، مورد بحث قرار می‌گیرند: مسایل جنسی، رفتار نژادپرستانه نسبت به کمره‌ای و دیگر اقلیت‌ها، روابط ناشی از قدرت‌طلبی در میان افراد خانواده، تعدی نسبت به کارگران و از خود بیگانگی ایشان، به صورت «شیئی» درآمدن زنان از نظر جنسی، تکبر ثروتمندان، روحیه خراب فقراء، حماقت بوروکراسی، تجاوز تکنوکراسی به طبیعت - همه و همه جنبه‌های «ژاپن»ی هستند که باید تغییر کنند.

اوشیما بر غیر منطقی بودن نظام موجود با تشریح دقیق هر لحظه کلیت آن، حمله می‌کند و منطق، ابزار برنده اوست برای تشریح و بیان اندیشه‌هایش. به هر حال، منطق او، منطقی خشک و رسمی نیست که بردوگانگی نادرستی میان فرم و محتوی، اشاره می‌کند. اشکالی که ممکن است در درک آثارش با آن روبرو بشویم، پافشاری‌اش روی رابطه درونی و متقابل دیالکتیکی بین «ذهنیت» و «عینیت»، «روانشناسی»، «احساسات»، «عقل»، «رویا» و «واقعیت» است.

اگر اوشیما یکی از افراطی‌ترین سینماگران است، یکی از ژاپنی‌ترین آنها نیز هست. فیلم‌هایش برای مردم ژاپن ساخته می‌شوند و لازمه درک آنها، آشنایی با واقعیت «فرهنگی - سیاسی» ژاپن است. همچنان که اوشیما اظهار می‌کند:

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

اگر ما گفته «تی - دلیو - آدورنو» را بپذیریم که تنها انتخاب آزاد برای هنرمند از لحاظ سیاسی متعهد در این مرحله از تاریخ، آفرینش «هنری» نفی گرایانه است؛ پس فیلم «تشریفات» ساخته ناگیشا اوشیما باید اثری انقلابی به حساب آید. اوشیما به عنوان استعاره با بهره‌گیری از يك خانواده بزرگ و بورژوا. در جستجوی آن است که ماهیت قدرت طلبی را در فیلمش، تجزیه و تحلیل کند. از يك نظر. فیلم مزبور را میتوان به منزله بررسی و مطالعه‌ای از این قدرت طلبی، آنطور که در خانواده سنتی ژاپن نمایان است بررسی کرد و از نظر گاهی دیگر به عنوان کاوشی در کلیت تجربه ژاپن پس از جنگ در سالهای ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۱ به حساب آورد.

یکی از جنبه‌های مهم جامعه سنتی ژاپن، اعتقاد بیش از اندازه به شعائر است. «شیوه» ای از پیش تعیین شده که در آن بعضی چیزها بر طبق رسوم کهن مورد احترام هستند. از آن جمله، پدر سالاری است که از احترام نسبت به امپراتور به مثابه يك «پدر» در نظر تمامی مردم به شناسایی برتری مطلق مردارشد در خانواده، گسترش مییابد. عامل سوم، روحیه تسلیم و توکل است. این طرز تفکی که «کاری نمی‌شود کرد» و این طرز فکر در اصل، اشتغال فکری ژاپنی به خودکشی و مرگ را می‌رساند.

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

داشته باشند. سروکار دارد. فیلم از لحاظ روانی بانمایش تناقص بین شعاری که کاملاً بر پایه آیین و آداب ظاهری ای قرار دارد و افراد خانواده «ساکورادا» در آن شرکت می کنند که در خلال برگزاری آن، برخوردهای شدید بین اعضای خانواده، پیش می آید - (دیالکتیکی از واپس زدگی و طغیان) از نظر تاریخی. این خانواده، شبیه قشرهای گوناگون در جامعه ژاپنی است و تأثیر متقابل افراد این خانواده بر یکدیگر می تواند با پیشرفت های سیاسی کشور، مقایسه شود. بدمنظور این که بتوانیم درباره فیلم «تشریفات» برای تماشاگران غیر ژاپنی سخنی بگوییم و ماهیت دو پهلوی آن را روشن کنیم، ایجاد ارتباط میان رشته های داستان و رویدادهای تاریخی همزمان آنها از اهمیت خاصی برخوردار است.

گوینده فیلم و سخنگوی آن «ماسوئو» وارث دودمان خانواده «ساکورادا» است. مردی سی و هشت ساله، برانگیخته شده و سرخورده که همراه بازیسوکو، یکی از خویشاوندان مؤنث خود، عازم جزیره ای دور افتاده است. جایی که خویشاوند دیگریش بدنام «ترومیچی» گوشه عزالت گزیده است. از خلال مکالمه شان متوجه می شویم که «ترومیچی» بد وسیله تلگرام، ماسوئو را از قصد خود برای خودکشی و این که پدر بزرگ نیز بدرود حیات گفته، مطلع کرده، همچنین از خلال این مکالمه بد نظر می رسد که ماسوئو عاشق «ریتسوکو» است. بقیه داستان بوسیله «ماسوئو» که می کوشد معنی و مفهوم در زندگی خود بد وسیله بازسازی گذشته یابد، در «فلاش بک» بازگو می شود. ترکیب نام ماسوئو در زبان ژاپنی نام منچوری را تشکیل می دهد و معنایش «مردی از منچوری» است. او چنین نام گذاری شده چرا که در سال «حادثه منچوری»، هنگامی که نیروهای ژاپنی به عنوان اشغالگر در نخستین هجوم خود به سوی امپریالیسم وارد آن کشور شدند بد دنیا آمده است. ماسوئو می گوید که پدرش یک افسر نظامی بود. و در ۱۹۴۶ بد منظور اعتراض بد نزول امپراتور از مقام الوهیت خودکشی کرد. بعداً در همان سال، او و مادرش پس از شکست، مجبور به فرار از منچوری شدند. ماسوئو می گوید که آنها از دست چینی ها و روس ها فرار کردند تا اسیر ژاپنی ها بشوند.

خاطره های ماسوئو از زندگی پس از این زمان در اطراف پنج

«تشریفات» خانوادگی بازسازی می‌شوند، رویدادهایی نادر به‌هنگامی که تمام افراد خانواده ساکوراداگردهم می‌آیند تاسوگواری کنند یا جشن بگیرند.

۱۹۴۷- ماسوئو و مادرش بداملاک خانوادگی پدرش در «ساتسو-ما» مراجعت کرده نادر نخستین یادبود سالگرد مرگ پدر شرکت کنند. برگزاری این تشریفات توسط کازوئومی پدر بزرگ (حاکم مطلق خانواده ساکورادا)، پدر بسیاری از اطفال از معشوقه‌های فراوان، و چنین برمی‌آید که حتی شاید پدر تمامی افراد جوان در خانواده، در بعضی موارد از طریق زنا با محارم، اداره می‌شود. «کازوئومی»، اریتموکراتی متین و خوش‌ظاهر و مأمور مهم دولتی، در طی جنگ بوده، لیکن از قرار معلوم بدخاطر موقعیت اجتماعی‌اش، به وسیله اشغالگران آمریکایی نادیده گرفته شده است.

ماسوئو پسر بچه چهارده ساله خجولی است که خویشاوندانش را برای نخستین بار ملاقات می‌کند. تنها کسی را که بدخاطر می‌آورد، خاله سستو کو بیوه یک چینی است که بی‌اثرانی‌ها همکاری می‌کرده و همچنین در منچوری زندگی کرده. خاله «سستو کو» علاقه مخصوصی به «ماسوئو» پیدا می‌کند، به او مهر و محبتی را که ظاهراً بدان نیاز دارد، ارزانی می‌دارد. مابعداً درمی‌یابیم که او عاشق پدر ماسوئو بوده لیکن کازوئومی او را فریب داده و آنگاه وی را به ازدواج یک چینی خائن در آورده است. او زیبا و مهربان، لیکن از خصلتی برخوردار است که می‌توان آن را تسلیم و توکل جسورانه نامید. احساسات ماسوئو نسبت به او قویاً «ادیپ»ی است.

گذشته از ماسوئو سه کودک دیگر هم در خانواده وجود دارند که قرار است زندگی‌شان به نحوی با آنها پیوند بخورد. ترومیچی، این کودک ظاهراً یتیم توسط مادر بزرگ پیاپی گیرد و یک سال هم بزرگتر از ماسوئو و «آنتی تز» مستقیم اوست؛ متکی بدنفس، منطقی، کارآمد و مثبت. حال آن که ماسوئو سست عنصر، درون بین و مایل‌خولیایی است. در واقع همچنان که فیلم پیش می‌رود، رابطه دیالکتیکی بین «ترومیچی» و «ماسوئو» آشکار می‌شود، گویی ترومیچی همیشه نیمه گمشده «ماسوئو» بوده است. «ترومیچی» همواره کاری را انجام می‌دهد که ماسوئو فقط رویای انجامش را می‌بیند. ریتسو کو، دختر سستو کو، دختری است با رفتار پسرانه. سرزنده و کنج‌کار که نسبت به «ماسوئو» و

«تاداشی» . کودك شیطان همت ساله. پسر یکی دیگر از فرزندان حرامزاده پدر بزرگ يك نظامی که در چین بدعنوان «تبهکار جنگی» نگاهداشته می شود. تسایل پیدا میکنند و ماسوئو نیز بداو علاقمند میشود.

این چهار کودك برای بازی بد حیاط می روند. ماسوئو زانو می زند و گوتش را بد زمین می چسباند گویی بد صدایی گوش می دهد. دیگران از او پیروی می کنند. لیکن چیزی نمی شنوند. ماسوئو بد آنها می گوید که طی مهاجرت و فرار از منچوری. او و مادرش. برادر کوچکترش را در خاک دفن کردند لیکن پس از آن. او هنوز هم میتواند فریادهای بچه را از زیر زمین بشنود . ترومیچی بد طور جدی بچه ها را بد ارزداری سوگند می دهد.

مطبوع ترین خاطره ماسوئو از آن روز. خاطره بازی بیسبال کودكان است در حالی که ستور کو داور شده. ماسوئو بد خاطر می آورد که از مهارت های خود در بازی. کلی مغرور بود - پدرش یکی از قهرمانان مدرسه بود و او خود. بیسبال را از يك بازیگر حرفه ای در منچوری آموخت . و در می یابد که لااقل موردی وجود دارد که در آن. از «ترومیچی» برتر باشد.

در ۱۹۴۷ که ژاپن توسط نیروهای آمریکا اشغال و خلع سلاح کامل انجام شد. گفت وگوهای بسیاری درباره دموکراسی و تجدید حیات سالم چینی. در سراسر کشور وجود داشت . از نظر روانی مردم. خواستار گسستن از گذشته بودند. با این که افراد بسیاری. امپراتور را نیز يك «تبهکار جنگی» می دانستند و برخی دیگر فکر می کردند او هم بایستی لااقل احضار شود تا علت کارهای زمان جنگش را توجیه کند. ژنرال مک آرتور که در آن زمان فرمانده نیروهای اشغالگر آمریکایی و قدرتمندترین شخصیت زمان بود. بد امپراتور دست نزد. بد این ترتیب ، هیروهیتو ، اگر چه بی قدرت ، لیکن در مقام يك پدر و رئیس دولت باقی ماند.

۱۹۵۲ - ماسوئو از مسابقه بیسبال مراجعت می کند تادار مجلس عزای مادرش حضور یابد. در حالی که احساسی از گناه دارد. تصمیم می گیرد بازی را کلا رها کند. ستور کو می گوید او را دل داری دهد و وصیت نامه پدرش را بد او می دهد. پدر بزرگ داخل میشود. وصیت نامه را بد زور می گیرد و «ماسوئو» را بیرون می فرستد. او اینجا تصادفاً دعوای بین بزرگترهایش را می شنود که

رابطه ستسو کو با پدرش را روشن می کند. پدر بزرگ می کوشد ستسو کو را وادار به تسلیم به خود کند که ترومیچی ظاهر شده و جویای جریان می شود. رئیس خانواده به آرامی برمی خیزد و خارج می شود و مرد جوان تر. جای او را در کنار زن می گیرد. ماسوئو در یاس شدید رها می شود و هنگامی که ریتسو کو می خواهد او را تسلی دهد. فقط می تواند بدسردی بگوید که ممکن است خواهرش باشد.

ماسوئو بدعا می گوید که در این زمان از پدر بزرگ کاملاً اعاده اعتبار و حیثیت شده بود و داشت در تجارت موفقیت فراوانی بدست می آورد. ترومیچی به منظور فعالیت در تجارت و «سودمند» بودن، مدرسه را رها می کند.

در ۱۹۵۲ فضای سیاسی ژاپن در مقایسه با دهه چهارم این قرن، تغییر کرده بود. ژنرال مک آرتور برای فرو نشاندن يك اعتصاب عمومی. به منظور ناموفقی از بورژوازی پشتیبانی کرده و این بگیر و ببند. تعدادی از رهبران چپی را بدفعالیت های زیر زمینی واداشته بود. ژاپن در عین حال شروع بدکامبایی و پیشرفت در همه زمینه های صنعتی کرد و با امضای نخستین «پیمان امنیت» آمریکا. ژاپن در ۱۹۵۱ بدصورت همکار و شریکی کامل برای آنها درآمد. جنگ سرد در جریان بود و ژاپن. پایگاهی شد برای نیروهای آمریکایی که برای جنگ. رواند کمره می شدند.

۱۹۵۶ - «عمو ایسامو». یکی از اعضای حزب کمونیست، ازدواج می کند. از همه درخواست می شود آواز بخوانند. پدر بزرگ سعی می کند آواز قدیمی دوران مدرسه اش را بخواند لیکن دچار لکنت و فراموشی آهنگ می شود و ستسو کو آهنگ او را به پایان می رساند. پدر تاداشی در چین، از زندان چینی ها آزاد شده، لیکن هیچ کلمه ای بد زبان نمی آورد. پسر بچه که اینک نوجوانی آشفته و سرکش است، نومیدانه می کوشد تا با پدرش رابطه فکری برقرار کند و باشوق و التماس سوال می کند که آیا چین بهتر از ژاپن است؟ بعداً این چهار جوان باهم مشروب می نوشند. تاداشی يك شمشیر سامورایی را تاب می دهد که ترومیچی از او می گیرد. بدخاطرش می آورد که لازمه يك انقلاب، تنگ است. ریتسو کو می ترسد که مادرش بمیرد و در نتیجه، بحث وجدلی درباره این که چهار سال پیش میان ستسو کو و ترومیچی چه

اتفاقی افتاده بود، پیش می‌آید. ترومیچی سعی میکند تا توضیح دهد چیزی را که او در سسوکو جست و جوی کرد. «زنانگی» بود و این چیزی است که نمی‌توان با رفتن به پیش يك فاحشه، به آن دسترسی یافت. ماسوئو باشمشیر به نزد سسوکو می‌رود. سسوکو کویداومی گوید وی دقیقاً همان چیزی است که ترومیچی می‌خواسته او باشد. هنگامی که ماسوئو پیشنهاد می‌کند هر دو خود کشتی بکنند. سسوکو باشمشیر را از او می‌گیرد و به آرامی بدیاد ماسوئو می‌آورد که او مثل پدرش نیست.

آن شب، ریتسو کو و ترومیچی باهم عشق‌بازی می‌کنند و صبحگاهان سسوکو را باشمشیری در قلبش، مرده می‌یابند. هنگامی که پدر بزرگ می‌گوید که این عمل، يك خودکشی بوده. هیچکس سوالی از او نمی‌کند. ماسوئو گمان جنایت می‌برد لیکن به لحاظ خلصت و پره‌اش کاری انجام نمی‌دهد.

۱۹۵۶- ژاپن در دوره‌ای از «صلح و ترقی روزافزون» استقرار یافته بود. منافع بزرگ تجاری با کمک سرمایه‌گذاری آمریکایی، حتی از آنچه که پیش از جنگ بود، بیشتر شد. در همین زمان، حزب کمونیست ژاپن، چیزی را که خط مشی «ماجر اجویی چپی» می‌نامید به نفع يك خط‌مشی «جمعیتی» بر اساس پارلمان‌تاریسم و همزیستی مسالمت‌آمیز رها کرد و بسیاری از مبارزان را بدون رهبری برجا گذاشت.

۱۹۶۰- پدر بزرگ از دواجی را بین ماسوئو و يك «دختر اصیل ژاپنی که تأثیرات پس از جنگ، او را نیالوده»، ترتیب می‌دهد. لیکن در آخرین لحظه، قاصدی از جانب خانواده عروس وارد می‌شود تا اعلام کند که دختر دچار يك حمله ناگهانی آپاندیسیت شده است. در نظر ماسوئو روشن است که دختر فرار کرده، لیکن پدر بزرگ اصرار می‌کند چون میهمانان مهمی دعوت شده‌اند، تشریفات باید ادامه یابد. بدین ترتیب ماسوئو مجبور به برگزاری يك عروسی و میهمانی بدون عروس می‌شود. تاداشی يك افسر پلیس و جزو مبارزان دست راستی. برادرش را به خاطر این عمل مسخره که به خاطر «سرمایه‌داران و بوروکرات‌ها» انجام می‌دهد، سرزنش می‌کند و می‌کوشد تا برای میهمانان گردآمده «طرحی برای بازسازی يك ژاپن نوین» را بخواند. پدر بزرگ، او را بیرون می‌اندازد و او، در اثر تصادف با اتومبیل کشته می‌شود.

عروسی به‌عزا تبدیل می‌شود. ماسوئو شدیداً ناراحت از بوجی و حشتناک

موقعیت، روی پدر بزرگ می‌پرد و در حالی که شکل تجاوز جنسی را تقلید می‌کند فریاد می‌زند «ترس دختر اصیل ژاپنی ام». ترومیچی، مرد پیر را به همان وضع روی زمین نگاه می‌دارد. ریتسو کو اظهاریه تاداشی را می‌خواند و حتی مادر بزرگ با تأیید، ماجرا را نگاه می‌کند. لیکن «حالت انفجاری» بدزدی فرو می‌نشیند. ماسوئو جای تاداشی را در تابوت می‌گیرد. هنگامی که ریتسو کو سعی دارد او را تسلی دهد، ماسوئو به التماس می‌گوید «اگر با من ازدواج کرده بودی می‌توانستم این خانه را ترک کنم». ریتسو کو پاسخ می‌دهد که شب عروسیش قبلاً به نجوی انجام شده است. ترومیچی با هر دوی آنها خدا حافظی می‌کند. ترومیچی به ماسوئو می‌گوید:

«ایکاش می‌توانستم صدا را بشنوم» و دست‌هایش را در دست‌های «ماسوئو» و «ریتسو کو» می‌گذارد. بعداً ماسوئو در محلی تاریک چشم می‌گشاید و پیکری بی‌اعتنا و در حال گریه‌و زاری را در محراب خانوادگی می‌بیند. این شخص پدر بزرگ است.

ماسوئو به‌نامی گوید که بدزدی پس از این حادثه بود که دریافت ترومیچی، پسر پدر بزرگ از یکی از نامزدهای سابق پدرش بود. این نامزد، دختری از یک خانواده خیلی خوب بود و پدر بزرگ، ترتیب این وصلت را داده بود.

سال ۱۹۶۰ تظاهرات عظیمی علیه تجدید «پیمان امنیت» آمریکا و ژاپن و طغیان شدید چپی‌ها را همراه داشت. برخوردهای خشن بین مبارزان چپی و پلیس‌های تعلیم‌دیده رخ داده، صدها نفر بازداشت و مجروح شدند و یکی از دانشجویان هم کشته شد. سرانجام، «پیمان امنیت» تصویب شد و حزب کمونیست ژاپن هم بر آن صحنه گذارد. رئیس دولت، ضمن سخنرانی گفت: که دولت به نیابت از طرف «اکثریت ساکت» عمل کرده است. در جناح‌های چپ و راست، احساس ضد آمریکایی بتدریج بالایی گرفت. در همین احوال اکثریت افراد طبقه حاکم، موافق پیوندهای با زهم نزدیکتری با منافع و منابع مالی و سرمایه‌داری آمریکایی بودند.

۱۹۷۰ - پدر بزرگ می‌میرد و ماسوئو به عنوان وارث و جانشین قانونی، بر مراسم عزای او، ریاست می‌کند. همچنانکه پیش‌بینی می‌شد او حالا - مربی بیسبال دبیرستان است لیکن خانواده، او را وادار می‌کند تا «جای پدر بزرگ را

بگیرد». اودرمانده و آشفته خود را به گوشه خلوتی می کشاند و روی کف اتاق می اندازد، حالت و وضعیت يك جنین را به خود می گیرد. اومنچوری را به خاطر می آورد. حتی خود را «طفل دفن شده» تصور میکند. ریتسو کو تحت تأثیر ترحم و شاید چیزی بیشتر، او را همچون يك «مرد-کودك» نوازش می کند. در این جا، داستان ماسوئو از تجربدهای گذشته اش، پایان می پذیرد.

فیلم، دور تسلسل را تکمیل می کند. همچنان که ماسوئو ریتسو کو به جزیره اقامتگاه ترومیچی وارد می شوند، جسدش را می یابند و یادداشتی مبنی بر این که «من تنها کسی هستم که توانایی ادامه خط مشی خانواده ساکورادا را دارم، اینك با کشتن خودم، خانواده ساکورادا را نابود می کنم». ماسوئو از ریتسو کو می خواهد تا با ترومیچی زندگی کند. ریتسو کو بدو یادآور می شود که در تسو کیو منتظر مراجعت او هستند تا در برگزاری تشییع جنازه پدر بزرگ، شرکت کند. آنگاه زهر می خورد و بد آرامی دراز می کشد تا بمیرد.

ماسوئو تنها و بانامیدی در ساحل شروع به دویدن می کند. ناگهان از حرکت باز می ایستد و بار دیگر خود را کودکی تصور می کند که در حال بازی بیسبال با ترومیچی، ریتسو کو و تاداشی است. رویا برقی می زند و محو می شود. فقط يك توپ لاستیکی بیسبال بچدها بر جای می ماند که امواج از روی آن می گذرند و پس می نشینند. ماسوئو زانو می زند، گوش را بد زمین می چسباند و مشتاقانه گوش می دهد.

پایان فیلم منطبق با پایان دهه ۱۹۶۰ است. در ۱۹۷۰ فضای روزانه کشور بیشتر در اندیشه نمایشگاه جهانی ۱۹۷۰ بود تا بدطغیان «معجزه اقتصادی» ژاپن برای جهان تحسین انگیز بود. و تجدید «پیمان امنیت» هم قریب الوقوع بنظر می رسید. که در واقع، اعتراض های وسیعی بدنبال داشت لیکن در هیچ مرحله باندازه توفندگی مبارزات دهه ۱۹۶۰ نبود. طبقه کارگر خاموش ودانشجویان گرچه هنوز هم روح مبارزه جویی داشتند، روحیدشان بر اثر اختلاف و دسته بندی وانشعاب، خراب شده بود. همچون در بسیاری از کشورهای صنعتی «جنبش». موقتا دنبالدروی را اختیار کرده بود. کارگزاران تغییر و تحول برای مدت زمانی در برابر تمایل روبه افزون به سوی «آمریکایی شدن» و فرهنگ مصرفی وابسته اش از يك سو و تسلیح دوباره ارتش ژاپن از سوی دیگر عملا از کار افتادند. ژاپن

توسط آمریکا همچون موج شکنی علیه انقلاب، ساخته شد لیکن در عین حال به صورت قربانی امپریالیسم فرهنگی غرب هم در آمد. همچنان که در مورد اروپای غربی هم صادق بود و آمریکا در کمک به اقتصاد ژاپن به سوی پیشرفت رقیبی احتمالی در بازارهای جهانی، به وجود آورده است.

معمولاً دو فرضیه درباره فیلم «تشریفات» ابراز می شود که هیچ يك صحيح نیست. نخستین فرضیه بر این پایدار است که فیلم از خود کشی «یوکیو میشیما» نویسنده ژاپنی قویاً تأثیر پذیرفته و دوم این که فیلم مزبور به سادگی، حمله ای است بر ازتجاعی ترین عوامل جامعه ژاپن.

در نوامبر ۱۹۷۰ یوکیو میشیما، نامیو نایستی پر شور و مبلغ قانون سامورایی همراه با اعضای ارتش خصوصی اش بدنام «جامعه سپرداران» و همچنین «حامیان امپراتور» وارد مقر فرمانده نیروهای دفاعی شرقی ژاپن شد. آنها ژنرال فرمانده را به عنوان گروگان اسیر کردند و یوکیو میشیما درخواست کرد تا برای سربازان پادگان نطقی ایراد کند. او با شور و حرارت برای افراد و سربازان گرد آمده، درباره ضرورت افزایش سریع تر سیستم دفاعی، وفاداری به امپراتور، و تجدید روحیه جنگجویانه سخن گفت. درخواست هایش با واکنشی اندک حتی با استهزار، روبرو شد و او و معاونش به دفاتر پادگان مراجعت کردند. و بدسبک «هارا کیری» اقدام به خود کشی کردند. بدشيوه سنتی سامورایی، دوسر جدا شده از تن این دو، به عنوان اشاره ای از اعتراض، در محیط پادگان اشغال شده برجای گذاشته شد. میشیما قبل از مردن، اعلام کرد می خواسته نشان دهد که ارزش هایی «مهم تر از زندگی» هم وجود دارند.

در زمان این حادثه، نگارش فیلمنامه پایان یافته و فیلم در شرف تهیه بود. بی تردید او میما شدیداً به وسیله عمل خود کشی میشیما تحت تأثیر قرار گرفت، همچنان که خود او در همان زمان گفت «خود را شو که یافتن به وسیله مرگش نیز به خودی خود، يك شوک بود.»

میشیما طی زمان طولانی، «غربی» ترین نویسنده ژاپنی محسوب می شد. در جوانی از فلسفه و ادب اروپایی تأثیر فراوان پذیرفته بود تا این که در نیمه دهه ۱۹۶۰، علاقه ای پر شور به علت ها و مسایل ترقی خواهانه پیدا کرد. آثار ادبی اش، بررسی های درخشانی درباره از خود بیگانگی هستند که احساس شدید زیبایی-

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

میشیما نیز همچون «سولزیتسین» همسای روسی‌اش، رستگاری را در گذشته جست‌وجو می‌کرد. او بر این عقیده بود که به‌منظور مقابله با حرص و آز غیر انسانی شدن و فساد جامعه مدرن، رجعت به ارزش‌های سنتی ژاپنی، عشق به امپراتور، مملکت، خانواده و طبیعت، ضروری است. بدویزه آن چنان که در «بوشیدو» کتاب قانون سلحشوری و جوانمردی، مجسم شده. این اعتقاد، پرورش قدرت روحی، درستی اخلاقی و آن نوع شجاعت جسمانی را ایجاد می‌کند که نه فقط به سرگت بی‌اعتنایی می‌کند بلکه به استقبال آن نیز می‌شتابد. برای این منظور لزوم انضباط جسم و فکر به وسیله هنرهای جنگی ژاپنی، اساسی است. در پیرامون این اصول بود که میشیما، شالوده «جامعه‌سپرداران»، ارتشی خصوصی، شامل حدود یکصد مرد جوان (که برخی از آنها از جنبش جوانان دهه ۱۹۶۰ به این انجمن پیوسته بودند) را پایه‌گذاری کرد که ضمناً از بقیه دست راستی‌ها دوری کردند. میشیما خود حالتی کاملاً انتقادی نسبت به فاشیسم داشت و آن را غده چرکین اضافی جامعه صنعتی غربی می‌دانست.

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

چیزی که باید برای او شیما مشوش‌کننده باشد، جاذبه فراوانی است که نوستالژی رومانتیک برای گذشته می‌تواند بر جوانان، ستم‌دیدگان و حتی روشنفکران متعهد که از وضع موجود ناخشنود هستند، اعمال کند. فقط با نگاهی به حق آزادی در آمریکانیا زاست تا بتوان به رویای آزادی روزهای پیشگامان و

کاشفین سرزمین های تازه پی برد. یا به شیفته گی ای فرورفت که افراد جوان طبقه کارگر نه فقط هنرهای نظامی و جنگی شرقی، بلکه حالت متافیزیکی آنرا مورد ملاحظه قرار می دهند. متحدان احتمالی در مبارزه برای تغییر و تحول، بدون داشتن امیدی به آینده، به آسانی به بینشی غیر انتقادی از افتخارات گذشته، روی می آورند. و به این ترتیب، عمل تماشایی و اگر چه بیهوده دنبال کردن مقاصد عالی غیر عملی هموطنش یقیناً باید بدگمانی های «اوشیما» را درباره حدود تفکر فئودالی که هنوز هم در جامعه ژاپن وجود دارد، تأیید کرده باشد و به همان اندازه درباره این که چگونه در جست و جوی يك شق دیگر انسانی در برابر موقعیت خشك و ظالمانه واقعیت استالینی و بورژوایی قرار گرفته، می توان به ایده آلیسم بدبینانه ای روی آورد که در آن، تمامی امید زمینی برای آینده ای بهتر از دست رفته است.

در فیلم، تاداشی شخصیتی خام و ایده آلیست است که بدون هر گونه پاسخی به سؤالات خشمگینانه اش رها شده و يك «سامورایی» امروزی می شود که آماده مردن برای تغییر نظام سیستمی است که با و ظلم می کند و او هم از آن تنفر دارد، لیکن نمی تواند آن را درك کند. از سوی دیگر، ترومیچی آدمی منطقی است که می تواند قهرمان قراردادی ترین داستان ها باشد و به جای اینکه پدر بزرگی دیگر باشد يك مطرود می شود و «بدامن طبیعت مراجعت می کند.» اگر این عمل به معنای، مرگ و نابودی خانواده باشد، او نیز آماده مردن است.

فرضیه نادرست دیگری که درباره فیلم «تشریفات» ابراز شده، این است که فیلم مزبور «به سادگی» ادعای نامده ای است علیه قدرت طلبی خانوادگی در ژاپن. البته، اوشیما خانواده را به عنوان واحدی می بیند که در آن، قدرت دولت منعکس می شود و در عوض، این قدرت را تقویت می کند و پیوسته شباهتی بین واپس زدگی جنسی و سیاسی، رسم می کند. لیکن اگر به کلیت فیلم دقیق شویم درمی یابیم که دوره ای بیست و پنج ساله را در بر می گیرد. قدرت پدر بزرگ نیز «بد نظر می رسد» که زو به کاهش است. در سکانس نخست، قدرتش منطبق است. در دومین سکانس، ستسو کو با دادن وصیت نامه پدر ماسو او بد او، مستقیماً بد او بی اعتنایی و با آن مخالفت می کند و پدر بزرگ هم از نظر جنسی و بدخاطر ترومیچی پاپس می کشد. در سکانس سوم پدر بزرگ باید به منظور «حفظ آبروی خود»

آدم بکشد، و در سکناس چهارم طعنان و عدم تمکین افراد خانواده اش . او را در حال گریه ، در حالت نومیدانه خشمگینی بر جای می گذارد.

در همین زمان، حتی همچنان که خانواده در اصل نیمه فئودال ساکورادا به طور متزایدی بورژوا می شود و همچنان که پدر بزرگ از صورت ارباب املاک به «سوداگری مدرن» تغییر می کند و زنان و افراد جوانتر در خانواده شروع به دست کردن قدرت غیر منطقی اش می کنند، «انفجارهای» زودگذر، مثل اعتراض های سیاسی، بی درنگ در خانواده دوباره مستحیل می شود. پدر بزرگ پس از مرگ نیز در افکار و در قلب های - اخلاف خود زندگی خواهد کرد . ترومیچی ناچار است بپردازد تا خود را از دست پدرش و سه پسر بزرگتر خلاص کند - پدر محزون و محافظه کار ناداشی : «مامورو» ی لاقید و لیبرال و حتی «ایسامو» ی خورش گذران استالینیست - همگی به ماسوئو برای «جانشینی پدر بزرگ» در کسب و کار خانوادگی ، اصرار می کنند . نتیجه گیری ماسوئو پس از اینکه آمریکایی شدن . صنعتی شدن و دموکراتیزه شدن روبه افزون بیست و پنج سال گذشته را بررسی می کند این است که ژاپن اساساً به هیچ وجه تغییری نکرده است .

اگرچه اوشیسا در بررسی منش ژاپنی توجهش را بر لحظات و دقایق ارتجاعی متمرکز می کند، از ارائه راه چاره «لیبرالی» دیگری امتناع می کند: در واقع امر ، خانواده ساکورادا نیز چنین می کند . همچنان که در بالا دیدیم، «دموکراتیزه» می شود لیکن این تغییری کمی است نه تغییری کیفی. این نکته صرفاً مسئله «فتی شیزم» تمهید شده خانوادگی و شعائر . قدرت طلبی آریستوکراتیک با میلیتاریسم . نیست . هسته خانواده را هنوز هم افراد بالغ و تسلط مردان ، تشکیل می دهد . علاقه به فرآورده های تکنولوژی هنوز هم نوعی «فتی-شیزم» است : دموکراسی بورژوازی هنوز هم حکومت طبقاتی است و بالاخره «همزیستی مسالمت آمیز» نیز امپریالیسم است و آمادگی برای جنگ را از پیش تدارک می بیند.

سپس ، مسئله این نیست که ژاپنی ها مرکز دموکراسی را از آن خود نکرده اند لیکن در واقع، دلیلی وجود نداشته است که چنین کنند. هیچ تغییری از زمان جنگ یا از بابت دیگر ، از زمان استقرار دوباره «مدایحی» در دهه

۱۸۶۰. از هنگامی که از بورژوازی در حال طلوع برای واژگون کردن طبقه سامورایی حمایت کرد، در روابط اساسی مالکیت بوجود نیامده است. همچنان که ذکر شد ژاپن مثل ایتالیا و آلمان در دهه ۱۹۳۰، يك دموکراسی بورژوازی داشت: تخم‌های فاشیسم همواره در لبرالیسمی که نمی‌تواند با تناقض‌های ذاتی ولاینفک موجود در سیستم کاپیتالیستی کنار بیاید، رشد می‌کند. در فیلم «تشریفات» هیچکس به‌طور جدی با پدر بزرگ «مبارزه نمی‌کند». گرچه گهگاه اعتراض می‌کنند - پدر بزرگ هرگز مجبور به وادار کردن کسی به انقیاد از خود نیست. در واقع او با رضایت حکومت می‌کند. البته، زن‌ها در فیلم توسط نظام پدر-سالاری، تحت فشار و تعدی هستند لیکن اگر تمامیت و قدرتی را القا می‌کنند مردان به استثنای احتمالی ترومپچی از آن بی‌بهره‌اند. اگرچه زن‌ها طی برگزاری تشریفات در زمینه قرار دارند، در پشت پرده، نقش اصلی خود را به عنوان عامل تعیین‌کننده در خانواده بازی می‌کنند. گرچه در ابتدا بنظر می‌رسد که این زنان بدخاطر اتکای کامل مادیشان به مردان، نمایشگر نیرویی محافظه‌کار هستند هدفی منفی را از طریق قدرت جنسی خود به‌منزله «همسران-مردان» بر مردها اعمال می‌کنند. آنها نظاره‌می‌کنند در حالی که مردان صحبت می‌کنند. لیکن هنگامی که زمان فرا می‌رسد اجازه نمی‌دهند مشاهداتشان مخفی بماند.

ستسو کو مثل ماسوئو پنهانده‌ای فراری از منچوری. تنها عضو دیگر خانواده است که «بدخاطر می‌آورد». ستسو کو می‌کوشد ماسوئو را به خود او نشان دهد. او که پدر ماسوئو را دوست می‌داشته است. هم شباهت‌ها و هم تفاوت‌هایی بین این دو مرد می‌بیند. ستسو کو عشق و علاقه ماسوئو به بیسبال را تشویق می‌کند. لیکن بدو اجازه نمی‌دهد تا همسراش خود کشتی کند زیرا همچنان که خود او به ماسوئو می‌گوید، ماسوئو برخلاف پدرش، آدمی است خیال‌پرداز. چرا که ستسو کو قادر به یاد آوردن گذشته است و در ماسوئو نوید آینده را می‌بیند. این نکته مهم است و بدزودی درباره‌اش بحث و صحبت خواهد شد. هنگامی که ستسو کو آهنگی را که پدر بزرگ، فراموش کرده به یادش می‌آورد، بر تقدیر خود مهر می‌زند.

بنظر می‌رسد «ریتسو کو» ی متکی به نفس و بدله‌گو. صاحب جمیع صفاتی است که می‌تواند او را قهرمان آزادی زنان بکند. به‌منزله يك کودله او در خواست

می‌کند سوکند رازداری پسر بچه‌ها. شامل حال او بشود و به عنوان يك دختر جوان و بالغ، ندباماسوئو که به سويش پیشرفت های ناموفق جنسی به عمل می‌آورد، بل نسبت به ترومیچی جفت «طبیعی» اش محبوب است. ریتسو کو همچون مادرش، امکاناتی را که در ماسوئو وجود دارد درمی‌یابد و در مرحله‌ای بد او می‌گوید «توقف به آن خاطر محکوم بد فنا می‌شوی که خودت می‌خواهی.» در واقع ریتسو کو هم مثل ستسو کو همان چیزی است که ماسوئو می‌خواهد ریتسو کو باشد. ترومیچی پیوند جنسی را با «زنانگی می‌خواهد» حال آن که هدف ماسوئو چیز دیگری است.

مادر بزرگ که بی‌تردید مجبور بوده است در مقام همسر مردی مثل کازونومی بامسایل و مشکلات فراوانی کنار بیاید، ثابت می‌کند که از پس این مشکل هم برمی‌آید. هنگامی که عروس در مجلس حاضر نمی‌شود، این خانم آرام و متین ژاپنی همراه با شیرین‌ترین لبخندها اظهار عقیده می‌کند که ممکن است دختر جوان فرار کرده باشد. بعداً در صحنه عزاداری، در میان گریه و زاری، می‌گوید «هرچیز، يك جور خنده دار است.» و به مکالمه‌ای شادمانه با خویشاوندی دیگر درباره شب عروسی خود و اندازه «چیز» پدر بزرگ، مشغول می‌شود. هنگامی که افراد جوان به پدر بزرگ حمله می‌کنند، او با رضایت کاملی نگاه می‌کند و هنگامی که افراد خانواده می‌کوشند تا «ماسوئو»ی «دیوانه» از شدت عصبانیت را از تابوت بیرون بکشند، به پدر بزرگ اظهار می‌کند که «اگر او دیوانه است، نمی‌فهمد و اگر دیوانه نیست به هر حال بد حرف تو گوش نخواهد کرد.» لذت مادر بزرگ از نابودی نقشه‌های بادقت طرح ریزی شده شوهرش، انتقامی است که بدحق صورت گرفته است. فقط زنان هستند که احساسی واقعی از طنز نشان می‌دهند، که می‌تواند به عنوان احساسی از موقعیت آنها تلقی بشود. به هر حال اوضاع چنان است که گویی آنها که در حاشیه جامعه نگاه داشته شده‌اند به اندازه مردان از اضمحلال جامعه متأثر نمی‌شوند. او شیما نیز همچنین تلویحاً اشاره می‌کند که عامل بالقوه‌ای برای يك نظام برتر اجتماعی در لحظه مادر سالاری عطف و پذیرش، نقطه مقابل قدرت طلبی و تأکید پدر سالاری بر «اصل پر فورمانس» وجود دارد.

اگر ما به فیلم «تشریفات» از نقطه نظر کاملاً زیبایی شناسانه نگاه کنیم.

اثری است باشکوه، زیبا و حاکی از پیشگویی عجیبی از حکم تقدیر و درعین حال سرگرم کننده. فیلم «تشریفات» شهرت فراوانی در ژاپن و اروپای غربی به دست آورد و از لحاظ تجاری، موفق ترین فیلم ناگایسا اوشیما بود. فیلمبرداری «تویچروناروشیما» کاملاً فارغ از کارهای یا تمهیدات بصری خیره کننده است. این فرم است که همواره در خدمت محتوی است. آنهایی که با فیلم های «یاسوجیرو-اوزو» آشنایی دارند شباهت های قطعی تکنیکی به ویژه در سکانس های برگزاری تشریفات، آنجا که شخصیت هادریک پرسپکتیو «طراز چشم» فیلمبرداری شده اند را تشخیص خواهند داد، اشاره ای کنایه آمیز در فیلم از تمامی آنچه که «اوزو»ی محافظه کار در زندگی خانوادگی ژاپنی جشن می گیرد، وجود دارد. موزیک زیبای «توروتا که میتسو» حالت کشش و هیجانی را که از خود شخصیت ها ناشی می شود، تقویت می کند.

فیلم «تشریفات» ظاهراً بنظر می رسد که راه گریزی برای ماسوئو، یاغی-های خانواده ساکورادا، ژاپنی ها یا تلویحاً هر یک از ما، از ناتوانی در برابر وضع موجود، عرضه نمی کند. تنها نت مخالف در چیزی که در غیر این صورت می تواند بایک تراژدی یونانی مقایسه شود خود ماسوئو است. او شخصیتی خشم برانگیز و «بازنده ای» واقعی است. کمی شبیه داستین هافمن خجول فیلم «گراجوئیت» مجموعه ای از «اگرها» و حالات ترحم انگیز نسبت به خود. مخلوقی کاملاً منفی. لیکن او کلید فیلم است بدین دلیل ساده که او می تواند به خاطر بیاورد و همچنین می تواند تخیلش را بکار اندازد.

آمادگی برای مردن که تا این اندازه بخشی از طرز فکر ژاپنی است. فقط پدیده ای مذهبی یا نتیجه و حاصل تهاجم درونی نیست. آرزوی مرگ همچنین نفی کشش و هیجان است که زندگی باشد. همچون غرایز شهوانی انسان، غریزه زندگی، غریزه مرگ که حفظ نفس را جست و جو می کند و بدان وسیله پایان خراسته ها و امیال است. این میل دلبه به وسیله پدر ماسوئو، ستسو کو، ترومیچی و ریئتسو کو در توانایی شان برای عشق ورزی و مردن، انجام می شود. تاداشی، سامورایی ای که مرگ را به صورت شعائر مذهبی درمی آورد نیز همچنین میل و خواسته اش را که طبق دلبخواه بر آورده نشده است. تشخیص می دهد. آنچه که هیچ یک از شخصیت های ذکر شده بالا درك نمی کنند، خواسته آنهاست

برای نوعی زندگی خود مختار. آنها برای به دست آوردن این خواسته دشوار و برای گریز از خانواده. باید بمیرند.

فقط پدر بزرگ و ماسوئو وارث و جانشین برحق و گرچه غیر محتملش هستند که به آن مفهومی که دیگران می میرند، «نمی میرند». روابط پدر بزرگ با زن هادر قلمرو تسلط است نه در قلمرو غرایز شهوانی انسان؛ در مقام يك حکمران که امیالش واقعیت می یابند. از سوی دیگر. ماسوئو کاملاً ناتوان است. خاطره هایش، کلیت را در لحظات آشکار کننده اش نسایشگرند. تاریخی از میل از قوه به فعل در نیامده، هم جنسی و هم سیاسی. لیکن او فقط می تواند در رویا فرو برود و در این عالم است که چیزها دیده می شوند نه آنچنان که در زمان حال هستند، بل آنچنان که آنها می توانستند باشند.

هنگامی که در مراحل متعددی در فیلم، ماسوئو شعائر شخصی اش چون چسباندن گوش به زمین را تکرار می کند، همواره در لحظاتی از تضاد و نومیدی است. صدای کودک زیر زمین نه فقط بر اشتغال فکری او با گذشته دلالت دارد. بلکه نشان دهنده جست و جوی اوست برای امکان سرآغازی نو. ریشه هایش در منچوری با سیاستی امپریالیستی از طرف کشورش که به فاجعه انجامید مطابقت می کند. این را او هرگز فراموش نمی کند.

ناتوانی ماسوئو در حالی که از منچوری مراجعت کرده و کاملاً به وسیله خانواده احاطه شده. برای از قوه به فعل در آوردن رابطه جنسی با ستسو کو یا ریتسو کو ناتوانی ای است برای ارتکاب زنا با محارم، و «مثل پدر بزرگ بودن»، و برانکار تنفر از بیگانده که سستی است ژاپنی، تلویحاً اشاره دارد. خاطره اش از منچوری، خاطره ای، هم از رحم مادر و هم از «کشوری دیگر»، سرانجام او را از امکان دوست داشتن «دیگری» آگاه می کند. خاطره هایش با سفری که به ژاپن از منچوری آغاز می شود و روی ساحل جزیره ای دور افتاده و «متمدن نشده» به وسیله ژاپن پایان می پذیرد. در پایان فیلم. ماسوئو در حالی که بدزانو افتاده و گوش خود را به زمین چسبانده و تسبیحی بودایی را در دست می فشارد. نمودی از توانایی می شود. چرا که او هنوز وجود دارد، او در روند «شدن» است. ناتوانی اش برای مردن یا بداندازه هم سطح شدن با انتظارات گوناگون دیگر اعضای خانواده، باید بر طرف شود. او باید جانشین پدر بزرگ بشود، لیکن سؤال پاسخ

داده شده این است که چگونه؟

شیفتگی ماسوئو نسبت به یسبال بیشتر از کسب و کار تجاری پدر بزرگش
اورا در مقایسه با هنرمند، آدمی خیالپرداز و انقلابی می‌کند. ضعف و ناتوانی‌اش
در این که بصورت يك متابعت کننده درآید، اورا متحد تمامی ستم‌دیدگان
می‌کند. ماسوئو در جست و جویش برای یافتن محبتی مادرانه و افکار عملا
«سودمند بودن» می‌تواند چیزها را آن‌چنان که هستند نفی کند. بینش او در پایان
فیلم، پس از این که امکانات گذشته و حال را کاملاً مورد استفاده قرار داده، بینشی
از خود اوست در نقش بازیگری در یسبال به هنگام بازی همراه با ترومیچی،
ریتسو کو و تاداشی، زیر نظارت شادمانه ستسو کو. رویایش، نمایشی از میل او
برای عمل منطقی، انجام عمل جنسی، تفاهم متقابل و حرارت مادرانه است،
میلی برای وحدت منافع و مسئولیت با آنهایی که او علیرغم عدم امکانات در نظام
موجود، دوستان دارد. رویایی از آینده، عامل اساسی امید و فرضیه‌ای منطقی
است که بوسیله تخیل زیبایی شناسانه طرح شده. احتمالاً می‌تواند به نمونه
و سرمشق عملی واقعا انقلابی رهنمون شود.

اوشیما راه حلی پیشنهاد نمی‌کند. تنها يك روش است که توسط آن، راه
حلی می‌تواند به دست آید. متأسفانه، اخیراً اکثر ترقیخواهان در بدبینی‌اش
شرکت می‌کنند؛ لیکن این ناامیدی نیست، جهان همواره در روند تغییر و تحول
است و این انسان‌ها هستند که تغییر می‌کنند برای بهتر یا بدتر شدن.

اوشیما هرگز حالتی تعلیم دهنده ندارد و مصلح اخلاق نیست، او موعظه
نمی‌کند. شعارهای چرب و نرم، خوش‌بینی لفظی و نصیحت‌هایی به منظور
پیروزی، برایش مطرح نیست. مارا با مسایل ظاهراً حل نشده روبرو می‌کند و
بدخل آنها می‌خواند. اگر پیام‌هایش مشکل هستند، انقلاب کردن مشکل‌تر است.
او به‌طور پوست‌کننده‌ای از عرضه هرگونه تسلاپی بدما که ممکن است مارا با
زمان حال آشتی دهد، امتناع می‌کند و بدایده‌تولوژی مسلط تا به آن مرحله حملد
میکند که این ایده‌تولوژی کاملاً برهنده، عاری از تمامی قول و قرارهای کاذبش،
ظاهر شود. همیشه در مقام يك هنرمند سیاسی در این امتناع قطعی برای پذیرش
وضع موجود یارها کردن امیدی که مایه توانیم خود را از آن آزاد کنیم نهفته
است. اوشیما، در اصل عنوان فیلم را «ژاپن و ژاپنی‌ها» گذاشته بود.

مصاحبه‌ای با ناگيسا اوشیما

سؤال - فیلم‌هایتان را برای چه نوع تماشاگرانی در نظر می‌گیرید؟

اوشیما - تا حد ممکن تماشاگران بیشتر. به هر حال بستگی به موضوع فیلم دارد، ممکن است هدف و منظورم، گروه‌های مختلف باشد. گرچه فیلم-هایم به طور کلی برای دانشجویان و روشنفکران جوان، دارای جاذبه هستند.

سؤال - مردم عادی و منتقدان در ژاپن، چگونه با فیلم‌هایتان روبرو می‌شوند؟

اوشیما - سؤال مشکلی است. مردمی که فیلم‌هایم را دنبال می‌کنند، معمولاً به دو دسته تقسیم می‌شوند: آنهایی که مسایل زمان‌ما را درک می‌کنند و از نظرم، بهترین تماشاگرانند و آنهایی که - حتی گرچه درک فیلم‌هایم را مشکل می‌یابند - به هر حال آنها را می‌بینند و سعی می‌کنند چیزی از محتوای آنها بیرون بکشند. بسیاری از جوانان، پس از این که دانشگاه را تمام می‌کنند، رویهم‌رفته از فیلم دیدن دست می‌کشند و مرافقه به عنوان سینماگری که فیلم‌های خیلی مشکل می‌سازد، می‌شناسند.

منتقدانی وجود دارند که نسبت به آثارم نظری دوستانه دارند، لیکن منتقدان محافظه‌کار به هیچ‌وجه درباره فیلم‌هایم به خود زحمتی نمی‌دهند. از آنجا که «تشریفات» جایزه بهترین فیلم ۱۹۷۱ را به دست آورد، لاقلاً اینک مجبورند که مرا بپذیرند.

سؤال - «سولانس» و «گودار» درباره «سینما به مثابه تفنگ» صحبت می‌کنند. آیا فکر می‌کنید فیلم می‌تواند به طور مؤثری در فراهم آوردن امکانات تغییر و تحول اجتماعی کمک کند؟

اوشیما - نمی‌توانم بگویم که در این جمله، حقیقتی وجود ندارد لیکن يك فیلم، هرگز کسی را نکشته است و صرفاً داشتن تفنگ هم به آن معنی نیست که میتوان تغییر و تحول را انجام داد. تنها يك چیز واحد نیست که میتواند تغییر در جامعه را فراهم آورد. شاید فیلمی بتواند به ترقی آگاهی مردم به این ترتیب کمکی کند تا به تغییر و تحولی بیانجامد. به همین دلیل است که به ساختن فیلم‌ها ادامه می‌دهم.

بدهر حال رویه پرفته احساس می کنم قدرتی که سینما برای تغییر جامعه دارد، خیلی جزیی است و همچنان که سال ها یکی پس از دیگری میگذرند از زمانی که من ابتدا بدعنوان سینماگر، بدکار آغاز کردم بدینی، بیشتر و بیشتر در من ریشه دوانیده است.

سؤال - يك فيلم برای شما بد چه چیز باید نایل شود تا آن را موفق بد حساب آورید ؟

اوشیما - هر موقع که فیلمی را بد پایان می رسانم ، نخستین واکنشم این است که موفق شده ام. بدهر حال بعضی اوقات چندین سال طول میکشد تا بدانم فیلمی را که ساخته ام ، هدفی را که در نظر داشتم، بر آورده است یا نه. آن وقت است که میتوانم نسبت بد آن احساسی از خشنودی یا ناخشنودی داشته باشم.

سؤال - درباره تحلیل خیلی رسمی فیلم از طرف بعضی ها در جناح چپ که پدیده شناسی ، **Structuralism** (مکالمه زبان بدعنوان سیستم علامات و نشانه ها)؛ صحبت از نقش عناصر فرهنگی در زندگی اجتماعی و غیره راتشدید میکند، مثل گروه های «کایدو سینما» و «سیندیک» در فرانسه چه فکر میکنید؟ اوشیما ، (می خندد) اگر می خواهند بررسی کنند ، بگذارید بکنند.

سؤال - آیا فکر میکنید این تحلیل ، بی حاصل است؟

اوشیما . من فیلم سازی را بد این خاطر که از آن خوشم می آمد، آغاز نکردم. من بدعنوان کارگر در استودیوی فیلم. آغاز بدکار کردم. این شغلی بود و همچنان که کار می کردم، فرا گرفتم . برخی از دستیار کارگردان ها در استودیوی «شوچیکو» برای مطالعه و بررسی فیلم . گروهی تشکیل دادند (می خندند) که من بد آنها ملحق نشدم.

سؤال - آیا در ژاپن گروه های سیاسی فیلم . مثل «نیوزریل» آمریکایی یا **Slon** در فرانسه وجود دارند ؟

اوشیما - من واقعا با «نیوزریل» آشنایی ندارم. من نمی دانم که سینماگران مستند ساز خیلی جدی در ژاپن وجود دارند که بد میان مردمی که درباره شان فیلم می سازند می روند و با آنها زندگی می کنند بداین منظور که به مبارزه آنها کمک کنند. اینان فیلم هایی درباره موضوع هایی می سازند که شرکت های بزرگ بورژوازی هرگز دست بد تهیه آنها نمی زنند. این سینماگران تمایلی به بدینی شدید

دارند و مطمئن نیستند که میتوانند کاری بامعنی انجام دهند، لیکن به کوشش خود ادامه میدهند. اینک در مرحله‌ای هستند که آماده‌اند بامردمی که خود را وقف آزادی آنها کرده‌اند، بمیرند.

سؤال - این بدینی نیز در فیلم‌های شما به چشم می‌خورد.

اوشیما - به راحتی میتواند چنین باشد.

سؤال - در واقع از فیلم «تشریفات» بیننده این را برداشت میکند که شما فکر میکنید جامعهٔ امروزی ژاپن تقریباً محکوم به فناست.

سؤال - ساخت جامعهٔ امروزی ژاپن فکر میکنم همواره در حال تغییر است، لیکن مطابق احساسات ژاپنی یا روحیهٔ پشت سر این ساخت، تغییر خیلی کمی وجود داشته است.

سؤال - من بویژه دربارهٔ دو برادر در فیلم فکرمی کردم. برادر بزرگتر که محافظه‌کارتر و میلیتاریست‌تر است خودکشی میکند، لیکن برادر جوان‌تر از میان تغییرات فراوانی می‌گذرد و احتمالاً نمونه‌ای است از جوانان ژاپن فعلی.

اوشیما - در ابتدای امر با در نظر گرفتن این دو جوان، فکر میکنم که هیچ يك نمی‌خواهد قدرتمند یا قدرتمند نما همچون پدر بزرگشان بشوند. برادر بزرگتر خودکشی می‌کند چرا که قوی است و می‌داند که اگر به زندگی ادامه دهد، در خطر مثل «پدر بزرگ شدن» قرار دارد. او را شخصی میلیتاریست یادست راستی به‌شمار نمی‌آورم. من این شخص تا اندازه‌ای هراسناک را خلق کردم و تصور نمی‌کنم «کسی» مثل او در ژاپن وجود داشته باشد. برادر جوان‌تر واقعی‌تر است و شخصیت او بر اساس شخصیت جوانان واقعی قرار دارد - او دایم درباره خود به عنوان شخصی ناتوان فکر میکند، اما احتمالاً در سیستم فردی، بسیار قدرتمند خواهد شد.

سؤال - اشارات تکراری در فیلم‌هایتان به تأثیرات اشغال ژاپن توسط نیروهای آمریکایی وجود دارد. آیا فکر میکنید که نفوذ فرهنگ آمریکایی در زندگی ژاپنی، زیان آور بوده است یا منفعی بر حسب جدا کردن ژاپن از چیزی که بنظر میرسد تنگ‌نظری به حساب می‌آید داشته است.

اوشیما - یکی از مهمترین چیزهایی که اشغال ژاپن توسط آمریکایی‌ها به ما آموخت، اصطلاح «دموکراسی» بود. اما همین اشغالگران آمریکایی که

دموکراسی را به مادادند بی درنگ شروع به انهدام همان دموکراسی کردند. نه فقط در ژاپن بلکه در سراسر آسیای جنوب شرقی. البته، دولت ژاپن از سیاست‌های آمریکا همواره تبعیت کرده است و شریکی راضی در امپریالیسم است. عامل عمده دیگر: تسلط فرهنگی بوسیله آمریکا است، لیکن تا آنجا که به تنگت- نظری ژاپن مربوط می‌شود، موقعیت جغرافیایش بساید در نظر گرفته شود.

سؤال - بدخاطر می‌آورم در کتابی از نویسندگانی کاملاً دست راستی آمریکایی خواندم که چقدر ژنرال مک آرتور در ابقای امپراتور: زیرکی به خرج داد. او خاطر نشان می‌کرد که به منظور ابقای وضع موجود یا آن‌چنان که او اظهار می‌کرد به منظور مبارزه با کمونیسم و سوسیالیسم، یک شخصیت نیرومند پدر- سالاری ضروری بود، هر نوع حکومت آن سبکی، ارجح می‌نماید.

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

سؤال - پس شما فکر میکنید حدود و ثغوری برای این که چگونه یک دموکراسی موفق بورژوازی اصلاً می‌توانست در ژاپن باشد، وجود دارد.

اوشیما - ماهرگز دموکراسی بورژوازی نداشته‌ایم. مادموکراسی را بر حسب تئوری فراگرفتیم و در عمل، بورژوازی واقعی در ژاپن بد مفهومی غریبی کلمه، وجود ندارد.

سؤال - اما شما می‌گویید که اشرافیت فئودالی هنوز هم، لاقلاً در اندیشه و فکر مردم، وجود دارد.

اوشیما - بله البته، آریستوکراسی هنوز هم موجودیت دارد، حتی اگر چه بسیاری ممکن است دموکراسی را موعظه کنند، آنها هنوز بر حسب و تحت شرایط فئودالی فکر می‌کنند.

سؤال - آیا عقیده دارید که مردم ژاپن می‌توانند تغییر و تحول مؤثر اجتماعی را

از طریق رأی گیری ، از طریق راه‌های دموکراتیک و صلح‌جویانه بدست آورند ؟

اوشیما - خیر. تنها راهی که در آن ژاپن تغییر خواهد کرد ، نظر بداین که به امپریالیست بودن نسبت به دیگر کشورهای آسیایی ادامه می‌دهد ، عبارت از این است که سرانجام مغلوب و مقهور آنها بشود . به آن روزچشم دوخته‌ام .

مسایل مبهم مربوط به تاریخ فیلم را میتوان برطبق شرایط و تکامل سینما بدتهایی پاسخ داد. لازمه بررسی مسایل دیگر هنری این است که مورخ، سینما را در زمینه گسترده تری قرار بدهد. برای مثال سینماگر اروپایی که از نظر تاریخی با اهمیت تلقی میشود، غالباً پیوندهای هنری دیگری هم خارج از سینما دارد، درکارگردانی تئاتر (سیستروم، ویسکونتی، برگمان)، نقاشی (آنتونیونی، برسون) یا حتی شعر و شاعری (برادران پرهور) تجربه هایی داشته اند. به این دلیل، مسایل بسیاری در تاریخ اروپا را میتوان با بررسی و تحقیق در رابطه میان فیلم و دیگر هنرها توجیه کرد.

تاریخ سینمای شوروی چنین مسئله ای را مطرح میکند. میان سال های ۱۹۲۴ و ۱۹۳۰، تعدادی از فیلم های روسی اساساً «سبك سینمایی» تازه ای ارائه دادند که اینك به عنوان «سبك مونتاز» معروف شده است. از مونتاز برای بیان داستان (با تنظیم و زمان و فضایی ساختگی برای راهنمایی توجه بینندگان از يك مرحله دیگر). برای کنترل ریتم، برای خلق استعارها و نکات داستان را در قالب تصویر بیان کردن، استفاده شد. مشهورترین طرفداران این سبك کولیشف، بودفکین، ایزنشتین و ورتف - درعین حال فصیح ترین و بزرگترین تئوریسین های مونتاز بودند و اساس تئوری آنها براین اصل بود که معنای سینمایی داستان، از گردآوری نماهایی پدید می آید که «سن تز» جدیدی را خلق می کند، مفهومی

کلی که نه فقط در هر جزء قرار دارد بلکه در واقعیت پیوند تصاویر، معنیدار و غیرم
نوعی توافق اصولی پیرامون اساس مونتاز، کولیشف، پودفکین، ورتوف و
ایزنیشتین در مکتب واحدی نبودند. مغایرت‌های مهم زیبایی‌شناسی، سبک و
شیوه فکری آنها را از یکدیگر جدا میکرد. پس چرا این سینماگران بدادبداع
و تنظیم تئوری مونتاز اقدام کردند و شیوه مونتاز خاص خود را در همان زمانی
که مخالفت‌هایی ضمنی بایکدیگر داشتند، دقیقاً به کار گرفتند؟ چرا مونتاز بسا
گذشت زمان، از این که خط‌مشی مشخص فیلم‌سازی شوروی از حدود سال ۱۹۳۰
به بعد بشود، بازایستاد؟ مورخان فیلم با روشی سنتی سه پاسخ برای نخستین
سؤال ارائه کرده‌اند:

۱- کولیشف رهبری آزمایش ویژه‌ای از مونتاز، میان سال‌های ۱۹۱۹ و
۱۹۲۴ به عهده داشت که دیگر سینماگران را تحت تأثیر قرار داد.

۲- کمپایی فیلم خام در شوروی.

۳- فیلم «تعصب» ساخته دیوید گریفیث، کارگردان معروف آمریکایی که
«ساخت تصویری‌اش» اصل مونتاز را مورد استفاده قرار میدهد، نخستین بار در
۱۹۱۹ در شوروی به نمایش گذاشته شد و سینماگران، این فیلم را به عنوان مدل
و سرمشق قرار دادند.

این توضیحات، آنقدر که ناقص است، نادرست و غلط نیست، بی‌تردید
این سه عامل در آن موقع نقشی مهم بازی کردند، لیکن به عنوان توضیح
واقعیت‌های تاریخی، توضیحات فاقد صحت و ارتباط هستند. نخست این که
برخلاف تصویری که خیلی‌ها دارند، آزمایش‌های کولیشف چندان نوآورانه و
ابداعی نبود. ژینگاورتوف نیز در مسیری مشابه و به موازات کولیشف کار میکرد
و به زودی نسبت به کارها و پیشرفت‌های کولیشف در مورد فیلم داستانی، شدیداً
دچار تردید شد. دوم اینکه کمبود فیلم خام را به زحمت میتوان موقعیت و زمینه‌ای
قبلی برای خلق سبک مونتاز دانست. فیلم «مادر»، اختراع ضرورت نبود.
سرانجام، با این که فیلم «تعصب» در بسیاری از کشورها به نمایش گذاشته شد و
مورد تحسین قرار گرفت، معنیدار نمی‌توان در هیچ کشور تأثیری را که در تکامل
شیوه مونتاز در شوروی برجای گذاشت، مشاهده کرد. خلاصه در حالی که این
رویدادها نقشی در پیدایش سبک مونتاز شوروی بازی کرد، عوامل ویژه دیگری

هم وجود داشت که جهت و زمان سنجی مراحل تکاملی این سبک را تحت تأثیر قرار داد. من تصور میکنم که این عوامل را میتوان در زمینه وسیع تر فعالیت‌های هنری آن زمان در شوروی، کشف و بررسی کرد.

روشن است که اگر تئوری مونتاز را به گونه‌ای انتزاعی تر مورد نظر قرار بدهیم، در خارج از حیطه فیلم هم میتواند کاربردی داشته باشد. بنظر میرسد اصول اساسی - گردآوری اجزاء متباین، پیوند این اجزاء درخواست از بینندگان برای ایجاد رابطه‌های فکری و تصویری در رابطه‌ای اساساً نو میان اجزاء و بخش‌های کلی يك اثر هنری - قابل انتقال به درام، موسیقی، ادبیات، نقاشی و پیکره سازی باشد. «مهره‌ها» این نکته را بدخوبی بیان کرده است: «با در نظر گرفتن قدرت حافظه آدمی، موجودیت دو واقعیت در عمل پیوند، ارتباط و بستگی آنها را باعث میشود؛ مسا بیدرنگ به شناخت و بررسی این ارتباط و بستگی می پردازیم. در همان لحظه‌ای که کمپوزیونی پدید می آید و اندیشه‌هایش به خود نمایی آغاز میکنند.» میتوان بدون پیگردی طولانی برای یافتن تأثیرات دقیق تاریخی، اصول مونتاز را که در کوبیسم، در شعر آپولینر، در طرح‌های گرافیک «گروژ» و «هارتفیلد» دادیست، و «موسیقی بنیادی» فوتوریست‌های ایتالیایی مشاهده کنیم.

پیوندهای هنری امروزی

احتمالاً زمانی امکان کاربرد اصل مونتاز در هنرهای گوناگون بیشتر میشود که متوجه میشویم فیلم‌های روسی متکی به مونتاز، دوگرایش تا اندازه‌ای مشخص و متمایز را آشکار میکند. در فیلم‌های کولیشف و بیشتر فیلم‌های پودفکین، مونتاز صرفاً برای هدف‌های ریتمیک و داستان‌گویی به کار برده میشود، الحاق و پیوند نماها، روشی برای ارایه فرم، اختلافات و نوسانات جزئی يك داستان میشود. فیلم‌های ورتوف و ایزنشتین پیوسته به فراسوی تدوین داستان برای ایجاد بیانیه‌های استعاری و بیانی به کمک مونتاز گام مینهد. تئوری‌های ایزنشتین و ورتوف غالباً جاه طلبانه است. ایزنشتین ادعا میکند که تئوری او، «تبدیل تصور انتزاعی مسیر و توقف اندیشه‌ها را بدون میانجی، پیشگویی کرد، یعنی بدون توسل به داستان یا طرحی اختراعی.» ورتوف اظهار می کرد که فیلم خبری

می‌تواند هرگونه بحث وجدل ایدئولوژیک، هر بحث سیاسی، اقتصادی یا موضوع مهم دیگری را در برگیرد. هم فیلم‌ها و هم تئوری‌های ورتوف و ایزنشتین اساساً تجربی‌تر از فیلم‌ها و تئورهای کولیشف و پودفکین هستند. لیکن چرا؟

موقعیت هنری زمان، سرشته‌هایی به‌دست می‌دهد. از یک سو بنظر می‌رسد زمانی که کولیشف به‌عنوان یک نقاش تعلیم دید، آثار او و شاگردش پودفکین، بطور نسبی خارج از روند فعال عمومی هنری سال‌های خطیر ۱۹۲۴-۱۹۱۷ قرار داشته‌اند. هردو مرد جوان به‌طور کلی در حیطه فیلم کار و فعالیت می‌کردند. برعکس، ورتوف و ایزنشتین در فعالیت‌های هنری زمان خود دست داشته‌اند. ورتوف پیش از این که به سینما راه یابد، نوول، شعر و هجویه می‌نوشت و «موسیقی بنیادی» تصنیف کرده بود، همین که به‌سینما راه یافت، پیوندهای نیرومند خود را با فوتوریست‌ها تقویت کرد. ایزنشتین، فردی تحصیل‌کرده بود که دانش گسترده‌ای در زمینه هنرها به‌ویژه تئاتر گرافیک داشت، او به طراحی پوسترها و دکورهای صحنه تئاتر پرداخت و چند نمایش تئاتری را شخصاً کارگردانی کرد. علاوه بر این، ورتوف و ایزنشتین، برخلاف گروه کولیشف، خود را با «لف»، گروه هنرمندانی که از نظر سیاسی و زیبایی‌شناسی انقلابی بودند و متحد و همداستان کردند. سرانجام، تئوری‌هایی که ورتوف و ایزنشتین مطرح کردند، شدیداً مخالف و مغایر تئوری‌های گروه کولیشف بود. «لوراشنیتزر» و «ژان‌شینتزر» با دقت فراوان، تفاوت‌های اساسی این دو گروه را بیان کرده‌اند: کولیشف و پودفکین از نظر هنری، در جناح پیشرو سینماگران محافظه‌کار قرار گرفتند، حال آن که ورتوف و ایزنشتین با قاطعیت در بخش هنرمندان پیشرو افراطی بودند. خلاصه درعین این که توضیحات استاندارد در مورد شکوفایی مونتاز، نقش کولیشف را تأکید کرده است، علتی که از نظرگاه تساریخی نیز کامل است باید زمینه‌ای را که ورتوف و ایزنشتین در آن کار می‌کردند مورد ملاحظه قرار بدهد. این زمینه آشکار میکند که اصل مونتاز، یک استراتژی برجسته هنر شدیداً پیشروی شوروی بود.

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

خلاق‌ترین مغزهای زمان را به خود جلب کرد. فوتوریست‌های روسی که هم از کوبیسم فرانسوی و هم از فوتوریسم ایتالیایی تأثیرپذیرفته بودند، اعلام کردند که هنر قراردادی باید از بین برود و هنری نومتناسب با عصر ماشین، جانشین آن بشود. از این‌رو، فوتوریست‌ها موضوع‌های خود را از زندگی مدرن‌الهام می‌گرفتند و نوعی تکنیک الحاق و پیوند تکان دهنده را مورد استفاده قرار دادند. این جنبش، قدرت و طرفدارانی در نقاشی و ادبیات کسب کرد: سال ۱۹۱۲، سال نخستین نمایشگاه مهم آثار نقاشانی چون «لاریانوف»، «گونچارووا»، «ماله‌ویچ» و «تاتلین» و همچنین زمان ملاقات «ولادیمیر مایاکوفسکی» شاعر و «داوید بورلیوک» نقاش بود که مایاکوفسکی طی این ملاقات اظهار کرد «فوتوریسم روسی، زاده شد.» چندین عامل در تجزیه و اتحاد فوتوریست‌ها دخالت داشت: سفر فوتوریست‌ها به شهرها و روستاهای روسیه، دیداری از جانب «ماری‌نتی» فوتوریست برجسته ایتالیایی و به‌ویژه محاصره روسیه در ۱۹۱۴ که فوتوریست‌ها را از تأثیرات و تحولات اروپایی جدا کرد. طی این سال‌ها نوعی پیگرد و بررسی زیبایی‌شناسی فوتوریستی آغاز شد.

یستر این پیگرد و بررسی به تکنیک مونتاژ مربوط میشد. نقاشی‌های «کوبیست - فوتوریست» ماله‌ویچ، عناصر گوناگونی را در نوعی ترکیب و آمیختگی بصری کنار هم قرار داد؛ برای مثال، تابلوی «یک انگلیسی در پاریس» (۱۹۱۴)، اشیاء متعددی (ماهی، قاشق، خنجر، چاقو، شمع، نردبام، عمارت) را با ارقام، حروف، پیکان‌ها، شکل‌های دندان‌دار، و سطوح مستوی منکسر درهم می‌آمیزد. بدهمین ترتیب، دکترین «تاتلین» دربارهٔ مواد واقعی در فضای واقعی در آثاری چون «تسکین» (۱۹۱۴) و «کنج خلوت» (۱۵ - ۱۹۱۴) نشان داده شد که از مواد نامتجانس و شکل‌های فرورفته‌ای که در برخورد های شدید قطع میشوند، تشکیل میشود. کارهای مشابهی در طراحی صحنه نیز توسط «الکساندر اکستر» انجام شد. در همین زمان، اشعار مایاکوفسکی، کلمات را خرد میکرد و دوباره آنها را در تصاویری بی‌رحمانه و خشن، گردهم می‌آورد. در ۱۹۱۶، دنیس کوفمان که بعداً در سینما با نام «ژبگاورتوف» شهرت یافت، در «آزمایشگاه شنوایی» خود به انجام آزمایشی پرداخت که آن را «مونتاژ یادداشت‌های تندنویسی و ضبط صدا» نامید؛ دو سال بعد ورتوف به آزمایش‌های

سینمایی مونتاز خود آغاز کرد. رویهمرفته، دوران ۱۷ - ۱۹۱۴ هنر پیشرو روسیه، مرحله‌مقدماتی مهمی را در تعقیب و پیگردی اصل مونتاز، رقم می‌زند. در اکتبر ۱۹۱۷ به‌گونه‌ای قابل پیش‌بینی، هنر پیشرو نیز به صفوف پیوست. «ماله‌ویچ» یادآور می‌شود که «کوئسم و فوتوریسم»، فرم‌های انقلابی در هنری بودند که انقلاب در زندگی سیاسی و اقتصادی ۱۹۱۷ را از پیش خبر میداد. و مایا کوفسکی در خاطراتش می‌نویسد «پذیرفتن یا نپذیرفتن؟ برای من (همچنین برای دیگر فوتوریست‌های مسکو) این سؤال هرگز مطرح نشد. این است انقلاب من.» فوتوریست‌ها خود را در خدمت رژیم شوروی قرار دادند و در جبهه «جنگ‌های داخلی» خدمت کردند و در مجامع تبلیغاتی به‌کار پرداختند و آثار هنری متعددی را برای یادآوری و بزرگداشت انقلاب، پدید آوردند. در نتیجه این همکاری در سال ۱۹۱۸ فوتوریسم، سبک و شیوه رسمی هنر شوروی شد. IZO (اداره هنرهای زیبا) تأسیس شد. ماله‌ویچ، تاتلین، کاندینسکی، رودچنکو، آلمان، بریک، پونین - همگی فوتوریست‌های برجسته - برای رهبری و مدیریت شوراهای «اداره هنرهای زیبا»ی مسکو و پتروگراد، منصوب شدند.

در ۱۹۱۹ (سالی که فیلم «تعصب» نمایش داده شد)، دو شخصیت که بعداً بر سینمای شوروی تأثیری فراوان گذاشتند بساگرایش‌ها و تفکرات هنرمندان پیشرو متحد و هماهنگ شدند: ورتوف، تهیه مجموعه‌ای از فیلم‌های خبری را زیر نظر و نظارت خود اداره میکرد و گروه پرآوازه‌ای را برای ساختن فیلم‌های مستند تشکیل داد و ایزنشتین شروع به مطالعه و بررسی آثار تئاتری «مدرهولد» کرد که به تازگی از کارگردانی نمایشنامه **Mystery - Bouffe** فارغ شده بود. علاوه بر این، پس از انقلاب هم آزمایش‌های مونتاز - در شعر، در موسیقی (سمفونی‌های صدا مرکب از شیپور، سوت و دیگر صداهای شهری) و در فیلم‌های خبری ورتوف ادامه یافت. بانگاهی بدگذشته، حتی کواشیف هم انقلاب در سیاست را بایک سبک هنر انقلابی درهم آمیخت: «ما خیلی جوان بودیم، میخواستیم از همه چیز سر دریاوریم، ما فکر میکردیم، بحث و جدل میکردیم... ما انقلاب را در پیش‌رو داشتیم کسده علیرغم مشکلات، تمامی این امکانات را در اختیارمان گذاشت. انقلاب، انسان، فکر و هنرمندانی را که تحت

سلطه تزاری بودند و پیش از این دچار خفقان شده بودند آزاد کرد. زمان مونتاز فرارسیده بود. مونتاز باید کشف میشد. این امری اجتناب ناپذیر بود. لیکن بابرتری رسمی فوتوریسم، مشکلی پیش آمد. چگونه هدف‌های فوتوریسم می‌توانست با هدف‌های جامعه شوروی درهم یامیزد؟ از آنجا که فوتوریست‌ها از نظر سنتی، توده‌ها را به استهزار گرفته بودند، گروه‌های کارگری، فوتوریسم را به عنوان این که هنر خواص است، مورد حمله قرار دادند. فوتوریست‌ها تجزیه شدند: گروهی به رهبری «ولادیمیر تاتلین» پیکره ساز، معتقد بودند که هنر بایستی مواد صنعتی را مورد استفاده و الهام خود قرار دهد تا برای تمامی مردم قابل فهم و دسترسی باشد، گروهی دیگر به رهبری «کازیمیر مالدهویچ»، در مورد هنری غیر عینی و بنا بر این، هنری غیر ایدئولوژیکی، بحث و جدل میکردند. تأثیر و نفوذ تاتلین، قاطع بود. طرح او تحت عنوان «یادی از انترناسیونال سوم» (که در سال ۱۹۲۰ طراحی شد لیکن هرگز ساخته نشد)، مثال جالبی را از این که چگونه هنرمند می‌توانست از نظرگاه ایدئولوژیکی، عضوی مفید و مؤثر در جمع باشد مطرح میکند.

«لف» و «کنستروکتیویست»‌ها

از جانب گروه «تاتلین» بود که جنبش تازه‌ای به نام «کنستروکتیویسم» پدید آمد و در حوالی ۱۹۲۲، شهرت و اعتباری یافت. «کنستروکتیویست»‌ها که از ادبیات، تئاتر، نقاشی، پیکره سازی و فیلم به این جنبش پیوسته بودند از نظر زیبایی‌شناسی به همان اندازه که آثار فوتوریست‌ها تجربی بود، آثار این افراد نیز تجربی بود، لیکن «کنستروکتیویست»‌ها در عین حال، هنر را بعنوان پاره‌ای از جامعه خواص نمی‌دانستند، بلکه آن را به عنوان مکتبی برای خلق آثار از نظر اجتماعی سودمند و انقلابی، مد نظر قرار دادند. نقاشان «کنستروکتیویست» به طراحی پوسترها، کتاب‌ها، اشیاء منزل، لباس‌ها، گرافیک، حروف چاپی و تزئینات خیابانی آغاز کردند. بهره‌گیری مدیر هولد ازدکور صنعتی و تئوری بازیگری «یومکانیک» اوسبب شد که کنستروکتیویسم به تئاتر نیز کشانده بشود. در ظرف یکسال، رادیکالی ترین کنستروکتیویست‌ها پیرامون گروه پیشرو مایاکوفسکی که به نام «لف» شهرت یافته بود گرد آمدند. وابستگان «لف». هنرمندانی نظیر رود-

چنکو. استپانووا، زبان‌شناس‌هایی نظیر «بریک» و «سکورووسکی»، شاعرانی چون «کروچنویچ» و «پاسترناک»، کارگردان‌های تئاتر نظیر مدیره‌ولد و ایزنشتین، و فیلمسازهایی از قبیل ژینگاورتوف را شامل میشد. بسیاری از وابستگان «لف» فوتوریست‌های پیشین بودند و در روزنامه ارگان جنبش تازه به نام «لف» به این بحث ادامه دادند که هنر ناب شوروی، نابودی فرم‌های سنتی هنر را طلب میکند - سبکی نو برای جامعه‌ای نو.

مایاکوفسکی مینویسد «گروه لِف از تمامی منابع فوتوریسم برای بیان مضامین بزرگ اجتماعی استفاده کرد.»

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

«ما اینک غبار کهنگی زبان مفلوظ را کنار زده‌ایم و فقط از پاره‌ها و قطعات استفاده خواهیم کرد.» کارگران (در واقع هنرمندان دست‌اندرکار) در دیگر هنرها نیز به بررسی استراتژی‌های گوناگون گردهم‌آوری، آغاز کردند. در اجرای نمایش «دریاچه لیول» (۱۹۲۳) توسط مدیره‌ولد، نمایشنامه را به چند اپیزود کوتاه تقسیم کرد که به وسیله فضا و محیطی که سریعاً قابل حرکت و تغییر در نورپردازی بود به یکدیگر پیوند داده میشدند. «الکساندر رود چنکو» ی نقاش نخستین فوتو مونتاژهای خود را برای مصور کردن نشریه «لف» و کتاب «درباره این»، نوشته مایاکوفسکی به مرحله اجرا درآورد. در همین سال، ایزنشتین به تهیه «هراسان خردمند» نوشته «استرووسکی» مبادرت کرد و متن نمایشنامه را به عنوان مجموعه‌ای از حرکات، پانتومیم‌ها و شوخی‌های متعارف در سیرال تکنیکی که او «مونتاژ جاذبه» نامیده است - عرضه کرد. مقارن همین زمان، ورتوف نیز سرگرم تجربه مونتاژ در فیلم‌های مستند «سینما-حقیقت» خود بود. در اوایل ۱۹۲۴، مدیره‌ولد هم نمایشنامه «جنگل» را به روی صحنه آورد که متن را به بیش از سی اپیزود تقسیم کرده بود. او توضیح میدهد ایزنشتین، پیوند دوشات متضاد را تبلیغ میکرد. نحوه اجرای نمایشنامه «جنگل» کاملاً بر همین اصل ساخته و پرداخته شد، بر اساس تضاد اپیزودها.

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

حد خود بود. نخستین مقاله مهم تنوریك ایزنشتین بدنام «مونتاز جاذبه» و مقاله اصلی ورتوف در شماره واحدی از نشریه «لف» چاپ شد و هیچ يك از این مقاله‌ها رانمی توان بدون توجه به برنامه «کنستروکتویست» و «اجتماعی - انقلابی» وابستگان «لف» درك كرد. مقاله ایزنشتین: «جاذبه را به عنوان عنصر مهم و مقدماتی در ساخت يك اجرای تئاتری، تعریف میکند» و در مونتاز چنین «لحظات تنهاجمی»، از طریق هدایت بیننده است که وظیفه اصلی هر تئاتر سودمند (تبلیغاتی، پوستر، آموزش بهداشت و غیره) نمودار می شود. «مقداری گرایشهای «پرستش ماشين» فوتوریستی و کنستروکتویستی از لابلای مقاله ورتوف که ادعا میکند چشم مکانیکی دور بین میتواند قوه بینایی آدمی را کامل کرده و به همان ترتیب عمل کند، خودنمایی میکند. «من، يك ماشين، دنیایی را به شما نشان میدهم که مشابه آن را فقط من میتوانم ببینم.» ورتوف نیز چون ایزنشتین اصرار میکرد که این جهان را میتوان از پاره‌ها و قطعات ساخت («تمامی مسئله، الحاق و کنار هم گذاردن يك لحظه بصری در کنار لحظه بصری دیگر است») و این روشی است که باید دانشجویان فیلم‌های خائنانده بورژوازی بشود. آثار بعدی سینمایی ایزنشتین و ورتوف در بردارنده بررسی و تجسس امکانات اصول مونتاز است که در هر دو مقاله تأثیر پذیرفته‌شان از جنبش فکری پیشرو و وابستگان «لف» در ۱۹۲۳ مختصراً شرح داده بودند.

با این همه تأثیر و نفوذ، به طور کلی يك طرفه نبود چرا که در این دوره نوعی فعل و انفعال متقابل فوق‌العاده در میان کنستروکتویست‌ها در مدیوم‌های گوناگون رخ داد. در آثایی که ایزنشتین، سبک تئاتری خود را به دنبال تجربه اندوزی‌هایش با مدیر هولد تکامل بخشید و «رودچنکو» را به عنوان مدل و سرمشق مونتاز در هنرهای بصری تلقی کرد؛ و در آثایی که ورتوف به تأثیر پذیری خود از اشعار مایا کوفسکی اعتراف کرد؛ هنرمندان وابسته «لف» در دیگر هنرها، احترام تازه‌ای برای سینما قایل شدند. رودچنکو به طراحی پوسترو نوشته‌های میانی فیلم‌های ورتوف اقدام کرد. حال آن که مدیر هولد با بهره‌گیری از اصول مونتاز به کاری مبادرت کرد که خود آن را «سینمایی کردن» تئاتر نامید. منتقدانی چون «شکلوفسکی» و «بریک» شروع به نگارش فیلمنامه کردند. مایا کوفسکی که ده سال پیش تر نسبت به امکانات هنری سینما تردید کرده بود، اینک مینویسد «برای شما، سینما يك

منظره نمایشی است. برای من سینما، تقریباً اندیشه و تصویری از جهان است.» از این رو، تردیدی نیست که هنرمندان وابسته «لف» حتی مایا کوفسکی هم بر تئوری های مونتاز ورتوف وایزینشتین تأثیر گذاشتند و هم از آن تأثیر پذیرفتند. همچنان که ویکتور شکلووسکی بدخاطر می آورد: هنرهای گوناگون . . . در حال تکامل بودند و در مسیر نقطه ای مشترک تلاقی کردند. به هر حال، استنباط تئوری های ورتوف وایزینشتین... بدون توجه بد نظریه های مایا کوفسکی، غیر ممکن است. و همچنین شعر «درباره این» را - که قهرمانش از یک مرحله بد مرحله دیگری می رود و دچار مسخ های متعددی میشود - نمی توان بدون دانش واطلاعی از سینما توگرافی زمان، بدون آگاهی از این که چه مفهومی برای هنرمندان داشت تا شدیداً با قطعاتی که دارای مفهوم کلی مشترك که در تعدادی از تضادها آشکار میشود، درك کرد.

پس، این زمینه ای بود که ورتوف وایزینشتین در ۱۹۲۳: تئوری های مونتاز خود را ارایه کردند. زمان سنجی کامل بود، چرا که در پایان همین سال «سیاست جدید اقتصادی» دولت، ثبات اقتصادی را واقعیت بخشید و کمپانی های متعدد سینمایی بتدریج در مجموعه بزرگ «سو و کینو» ترکیب شدند. قوس صعودی در تهیه فیلم ها، چشمگیر است: از بیست فیلم بلند داستانی در ۱۹۲۳ به سی و هفت فیلم در ۱۹۲۴، به پنجاه و هشت فیلم در ۱۹۲۵، و تا صد و دوازده فیلم در ۱۹۲۸. تولید روز افزون فیلم ها، آزمایش ها و تجربه های هنری را تشویق و ترغیب کرد و از این رو، میان سال های ۱۹۲۴ و ۱۹۳۰، مونتاز، سبك و شیوه اصلی و همه جا گیر سینمای پیشرو شوروی شد. در این دوره بود که نه فقط فیلم های «مستروست در سرزمین بلشویك» (۱۹۲۴)، «اشعه مرگ» (۱۹۲۵) و «بر طبق قانون» (۱۹۲۶) از کولیشف، و فیلم های «تب شطرنج» (۱۹۲۵)، «مادر» (۱۹۲۶)، «پایان سن پترزبورگ» (۱۹۲۷) و «توفان بر فراز آسیا» از پودفکین تهیه شدند بلکه آثاری تجربی شخصی تر و اندیشمندانه تری مثل «سینما - حقیقت» (۱۹۲۴)، «سینما - چشم» (۱۹۲۴)، «يك ششم دنیا» (۱۹۲۶)، «بد پیش سوویت» (۱۹۲۶)، «یازدهمین سال» (۱۹۲۷)، «مردی بادورین فیلم برداری» (۱۹۲۹) و «شور و اشتیاق» (۱۹۳۰) از زیگاورتوف، و فیلم های «اعتصاب» (۱۹۲۴)، «رژمن اوپو تمکین» (۱۹۲۵)، «اکتبر» (۱۹۲۷)، «خط مشی عمومی» (۱۹۲۹) نیز ساخته شدند.

بوروکراسی در برابر آوانگارد

چرا در حوالی ۱۹۳۰ سبک مونتاژ بتدریج اهمیت خود را از دست داد؟ مجدداً باید بدین نکته اشاره کرد که پاسخ به این سؤال نااندازه‌ای به زمینه فعالیت هنری شوروی بطور کلی، مربوط می‌شود. در ۱۹۲۴، کنستروکتیویسم در گرافیک و ادبیات، مورد حملات متعددی قرار گرفت. برای نمونه در مسکو، نمایشگاهی تشکیل شد که آثار هنرمندان محافظه‌کار و کنستروکتیویست را در مقابل یکدیگر قرار داد و همین باعث بحث وجدلی شد که باشکست هنرمندان کنستروکتیویست پایان یافت. تقریباً مقارن همین زمان، هنرمندان وابسته به حزب، حمله به مایاکوفسکی و «لف» را آغاز کردند؛ سرانجام، زمینه نامساعدی پیش آمد که باعث از هم پاشیدگی گروه شد. بوروکراسی نسبت به آوانگارد بی‌توجه شد و از شیفتگی بدرآمد؛ چرا که عامه مردم هنری را که کمتر مشکل بود ترجیح می‌دادند. در ۱۹۲۸، «انجمن نویسندگان پروتاریا» که مجمعی محافظه‌کار بود بدیگته کردن روش و خط‌مشی فعالیت‌های ادبی پرداخت. اگرچه مونتاژ در فیلم برخلاف مونتاژ در دیگر هنرها مورد حمله قرار نگرفت. ایزنشتین و ورتوف توانستند به انجام تجربه‌های سینمایی مونتاژ در «اکتبر» و «یازدهمین سال» ادامه بدهند. برنامه پنج ساله دولت، در حال پیشرفت بود. یاسه‌آوری مغرورانه از دوران «کمونیسم قهرمانی» به وسیله کنترل شدید بوروکراتیک در هر جنبه و شکل زندگی، موقعیت خود را تقریباً از دست داد. در ۱۹۳۰، کمیته سانسور تئاتر، نمایش «گرما» از مایاکوفسکی را رد کرد؛ ایزوستیا نیز فیلم «زمین» از الکساندر داورنکورا به عنوان اثری «ضد انقلابی» و «شکست‌گرا» مورد حمله قرار داد؛ و مایاکوفسکی خود کشتی کرد. آزمایشگران مونتاژ، دیگر بیش از این گروه پیشرو مورد نظر و صاحب امتیاز هنر شوروی نبودند. استالین، صنعت سینما را سازمانی تازه داد و آن را زیر کنترل و مراقبت «بوریس شومیا تسکی» قرار داد که فوراً سنتی داستان را به مونتاژ بیانی و نمایشی ترجیح می‌داد. با تصویب نامدای از جانب «کمیته مرکزی» در مورد «تجدید سازمان مؤسسات ادبی و هنری» (۱۹۳۲)، حزب توانست کنترل تمامی فعالیت‌های هنری را زیر نظر بگیرد و «رنالیسم اجتماعی» سبک رسمی دولتی شد.

در هریک از هنرها، مونتاز، اینک «فرمالیسم» تلقی می‌شد و از این رو
مسنوع.

طی دهه ۱۹۳۰. فشار بوروکراتیک، سبک تجربی مونتاز را از میدان
بدر کرد. در ۱۹۳۷، ایزینشتین بدتدریس پناه برد و ورتوف بدتدوین فیلم‌های
خبری رو کرد. حتی به کارگردان‌هایی نظیر پودفکین و دواژنکو، علیرغم تغییر
در سبک و شیوه خود و پیروی از دستورات و خواسته‌های حزب کارکمی رجوع
شد. فیلم‌هایی که در این زمان باشدیدترین حمایت دولتی رو برو شدند.
عبارتند از «چاپایف» (۱۹۳۵) و «تریلوژی ماکسیم» (۳۹ - ۱۹۳۵) -
فیلم‌هایی که سبک کلاسیک مونتاز را نادیده گرفتند. در دیگر هنرهای بصری و
ادبیات، مونتاز جای خود را به سبک نمایشی حیل آمیزی داد که از سیاست و روش
رسمی دولتی الهام می‌گرفت، سیاستی که شایستگی یک اثر هنری را به وسیله
محتوای آن دآوری می‌کرد. رئالیسم اجتماعی بر فرمالیسم پیروز شده بود. از
این رو هرگونه گزارشی در مورد مونتاز سینمایی شوروی که بخواهد کامل
باشد، باید شامل هر دو رشته تکاملی بشود: آزمایش‌های کولیشن و پودفکین، و
از سوی دیگر، آزمایش‌های ورتوف و ایزینشتین. بی‌تردید کمیابی فیلم خام،
تدوین دوباره فیلم‌های قدیمی را تشویق کرد، همچنین تردیدی نیست که مطالعه
و تحلیل فیلم «تعصب» به نوعی آگاهی از قدرت تدوین و مونتاز، کمک کرده
است. لیکن شرایط ویژه‌ای هم در پیدایش سبک مونتاز بود که در جنبش‌های
هنر آوانگارد ریشه داشت.

ورتوف و ایزینشتین نیز وابستگی‌های شدیدی بدیگر هنرهای آوانگارد
داشتند. از این رو محور تدریجی سبک مونتاز را ندتها باید به عنوان واکنشی
نسبت به مجموعه‌ای از فیلم‌های بطور فزاینده مشکل بررسی کرد، بلکه
همچنین باید به عنوان بخشی از تلاش و کوششی توسط بوروکراسی سیاسی
و ائتلاف‌های هنری برای محو و حذف سبک مونتاز از تمامی هنرها مورد نظر
قرار داد.

نکاتی که تاکنون ذکر شد، طرحی ساده است از موقعیتی تاریخی که در
پیدایش و ترقی تئوری‌ها و سبک‌های مونتاز، نقشی باز کرد. بدیهی است محقق
که بد زبان روسی آشنایی داشته باشد بهتر میتواند درباره این موقعیت به

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

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

فوتوریسم — شیوه‌ای است در هنر که در ۱۱-۱۹۰۹ در ایتالیا رواج یافت. این روش هنری توسط «ماری نتتی» (۱۸۷۶-۱۹۴۴) بنیاد شد. «ماری نتتی» در کتاب خود، بدنام «مانیفست فوتوریسم» می‌نویسد: «ما، پیروزی روبه‌صعود ماشین را می‌ستاییم»؛ «یک اتومبیل مسابقه، زیباتر از مجسمه Nike of Samothrace است».

این هم‌چنان که دعوت بدست‌آتش «دینامیسم صنعتی» می‌کند، نمی‌توانست جوهر واقعی فوتوریسم را که نمایش ایدئولوژی بورژوازی مهاجم ایتالیایی بود، پنهان کند. هدف ایده‌آلی که فوتوریست‌ها از ماشین داشتند، خیلی دور از درک ارزش‌گذاری کار و زحمت بشر بود، و در واقع اعمال آنها در پرستش تکنولوژی و تجلیل میلیتاریسم «مکانیزه شده» (شعرها و نوول‌های «ماری نتتی») خلاصه می‌شود. خصوصیات برجسته نقاشی‌ها و مجسمه‌های فوتوریست‌ها، تصاویر جامع «ریتیم‌ها» و «حرکات»، نمادهای ذهنی، اشیاء متحرک از شکل طبیعی خارج شده، عناصر اروتیک یا گرایش‌های عرفانی بود. فوتوریسم روسی که در ۱۹۱۰ آغاز شد، جنبشی متباین در ادبیات و هنر بود. فوتوریست‌های روسی

(برادران بورلیوک، کروجیخ، خلینیکف، لیفیشز، کامنسکی) مخالف جوهر ارتجاعی مانیفست های «ماری ننتی» بودند، لیکن آثار آنها نیز شدیداً تحت تأثیر اندیشه های پتی بورژوازی و آنارشیزم بود. مایا کوفسکی و دیگران پس از درك استدلال های غلط و دلایل سفسطه آمیز ایدئولوژیک و زیبایی شناسی فوتوریست های فرمالیست از فوتوریسم بریدند و بدجانب رئالیسم اجتماعی رو کردند.

دادایسم : روشی که در ۱۶-۱۹۱۵ در هنر و ادبیات بورژوایی آغاز شد، توسط شاعران و هنرمندانی که بدخاطر وحشیگری های جنگ اول جهانی از سویس فرار کردند، شاعرانی چون تریستان تزارا، ریچارد هولز، نیک وژان کوکتو و هنرمندانی چون هانس آرپ، مارسل دوشان، ژوان میرو، پل کله، ماکس ارنست، فرانسیس پیکابیا و دیگران، طغیان آنارشیزمی دادایست ها علیه ضد انسانی بودن جنگ، بردرماندگی و عجز روشنفکران پتی بورژوا که کوشش می کردند تضاد های طبقاتی و رنج های مردم را بدوسیله طبیعت آدمی توضیح بدهند، دلالت می کنند. اصول زیبایی شناسی دادایست ها عبارت بودند از جنون تخریب و انهدام، قضا و قدر پوچ، تصاویر و طرح های داستانی، و بدگمانی. از این رو، شگردهای غیر هنری دادایستی مثل حروف چاپی واژگون، ترکیبات بی معنی صداها، و پاره های کاغذ و شیشه خرد شده که روی کرباس مخصوص نقاشی چسبانده می شد، بخشی از کارهای دادایست ها شد. بسا گذشت زمان، بیشتر دادایست ها بدسوی هنر انتزاعی و سوررئالیسم که طلایه داران بلاواسطه آنها بودند، کشیده شدند.

کویسم: مکتبی از هنر که زادگاهش فرانسه بود. پایه گذارانش عبارت بودند از ژرژ براک (؟ - ۱۸۸۱) و پابلو پیکاسو (۱۸۸۱-۱۹۷۳) که تئوری فرمالیستی این مکتب هنری را که قبلاً توسط «پل سزان» (۱۸۳۹-۱۹۰۶) فرمول بندی شده بودند، توجیه کردند. ا. ا. در آبن (۱۸۸۰-۱۹۵۴) را که تئوری سزان درباره تقدم و برتری ساخت درونی و ساختمان اشیاء در هنر تکمیل کرد، می توان بدعنوان پیوندی میان آنها تلقی کرد. کوشش کویست ها را می توان بدعنوان يك روش کاذب علمی برای نمایش و بیان معرفت کامل ذهنی اشیاء یا اندام آدمی - که بدعنوان يك شیمی تلقی می شود - تعریف کرد.

در خلال نخستین دوره (۱۹۱۲-۱۹۰۸). نقاشانی چون ژ - متزنگر» (مؤلف نخستین برتره کویستی) ، «فرنان لژه» و دیگران به مکتب کویسم رو کردند. خصوصیات این دوره کویسم و همچنین خصوصیات دوره بعدی (مشهور به - «علسی»). تحریف طبیعت، تبدیل اشیاء به اجسام ابتدایی هندسی، و طرح ریزی چیزهاست. امتناع برای دریافت و شناخت اندیشه‌های اجتماعی و بازسازی زیبایی دنیای واقعی. کویست‌ها را بدنی بازسازی اشیاء متصور و قابل رؤیت سوق داد.

کنستروکتیویسم: مکتبی در هنر که پیروانش اهمیت ویژه‌ای برای جنبه - ساختمانی در بیان هنری و مواد مورد استفاده، قایل هستند. کنستروکتیویسم پس از نخستین جنگ جهانی در نتیجه تکامل تکنیک‌های صنعتی و پیشرفت در زمینه مواد جدید ساختمانی (بتون آرمه و شیشه) رواج یافت و به خصوص در معماری، طرفداران سرسختی پیدا کرد. در کنستروکتیویسم، چندین روش مشخص می‌شوند، مثل فونکسیونالیسم، منطق گرایی، و مدرنیسم در معماری و غیره. نمایندگان اصلی کنستروکتیویست‌ها عبارتند از «لوکوربوزیه» (فرانسه)، «گروپییوس» و «مندلسن» و «توت» (آلمان). فرانک لویه رایت (آمریکا) و دیگران. کنستروکتیویسم بر عنصر وابسته در فرم‌های معماری و همچنین بر تسهیلات و اقتصاد تأکید می‌کند. در عین حال از نقاط ضعف و عیوب جدی هم برکنار نیست؛ ساده سازی بیش از اندازه؛ توجه اندک به سنت‌های ملی؛ گرایش و تمایل بیش از اندازه به زیباتر کردن مواد مدرن و تکنیک‌های گوناگون معماری. کنستروکتیویسم به ادبیات و موسیقی نیز رخنه کرد و طرفدارانی پر حرارت دست و پا کرد.

ژان ویگو : لحظاتی مهم از يك زندگي کوتاه

ژان ویگو شاید از ناشناخته‌ترین کارگردان‌های بزرگ فرانسوی است. اطلاعات اندکی از زندگي او در دست است. ژان ویگو به سال ۱۹۰۵ در پاریس بدنیا آمد، خانواده‌اش از اهالی «باسک» اسپانیا بود و «ژان ژور». سوسیالیست مشهور، صلح طلب و شهید فرانسوی، پدر تعمیدی‌اش. پدرش، «آلمرید او یگو»، روزنامه‌نگار بود و سردبیری مجله‌ای ضد جنگ را به عهده داشت. طی دوران نخستین جنگ جهانی، بدخاطر مخالفت‌های سازش‌ناپذیرش با جنگ و مبارزه توسط دولت فرانسه دستگیر و زندانی شد. ژان که در این زمان کودکی نهم سال بود، برای ملاقات پدرش به زندان برده می‌شد، سال‌ها بعد چنین گفت که او نخستین گام‌های خود را در زندان برداشت. پدرش هرگز از زندان آزاد نشد و در زندان تحت شرایط مرموزی از جهان رفت، مرگ او رسماً به عنوان يك «خودکشی» اعلام شد.

احتمالاً مرگ پدر عامل مهمی در شکل‌پذیری وضع روحی و روانی «ژان» بود، چرا که پدرش برای آرمانی بزرگ، جان را از کف بداد، و «ژان» نیز زندگي خود را وقف اصولی کرد که بدان معتقد بود؛ او به خدمت بازگو کردن حقیقت درآمد، و از طریق مدیوم فیلم و باهمان سرسپردگی مصالحه‌ناپذیر پدرش، در نقش صاحب‌طلبی فعال به خدمت پرداخت که شباهت این نمونه‌ها بی‌درنگ آشکار می‌شود.

«ژان ویگو» به یاری دوستان و تحسین کنندگان پدرش به عرصه رسید و دانش آموخت. او بیشتر دوران کودکی خود را در مدارس «شبانه روزی» گذراند و تجربه‌هایی که در این مدارس کسب کرده بود در فیلم «نمره اخلاق صفر» ترسیم و تصویر کرد.

ژان ویگو زندگی حرفه‌ای خود را با خدمت به عنوان کارآموز و دستیار يك عكاس در شهر «نیس» که صحنه حوادث نخستین فیلم او شد، آغاز کرد. لیکن در ۱۹۲۷ و در بیست و دو سالگی به مرض سل مبتلا شد و اجباراً رهسپار آسایشگاه مسلولین در جنوب فرانسه شد. در آنجا با «لیدو»، دختری که بعداً با او ازدواج کرد و همان کسی که سرمایه تهیه نخستین فیلم را در اختیارش گذاشت، آشنا شد. ژان ویگو برای نمایش و معرفی فیلم‌های «آوانگارد» و مستند، انجمنی در شهر «نیس» تأسیس کرد. باقیمانده زندگی او، مبارزه‌ای دایمی و خستگی‌ناپذیر با مشکلات مادی در تحقق بخشیدن به خواسته‌های خود برای ساختن فیلم بود. بنظر می‌رسد که این مشکلات او را بیش از حد خسته و درمانده کرده باشد، او در سال ۱۹۳۴، مدت زمانی کوتاه پس از اتمام فیلم «آتلانت»، سرانجام از پای درآمد و تسلیم بیماری کشنده‌اش شد.

(۲۶ آوریل ۱۹۰۵ : تولد ژان ویگو)

۲۴ - ۱۹۲۳ : «ویگو» دانش آموزی است در «لیسه مارسو»

در «شارتر».

۱۹۲۵ : دانشجویی است در «دانشکده ادبیات» پاریس.

۲۷ - ۱۹۲۶ : بیماری است بستری در کلینیک «اسپرانس»،

«فون - رومو».

۳۰ - ۱۹۲۸ : زندگی در «نیس» برای بازیابی سلامت، کار

به عنوان دستیار عکاس.

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

۱۹۳۱ : به عنوان عضو کمیته فدراسیون سینه کلوب‌های

فرانسوی، انتخاب می‌شود.

۳۰ ژوئن ۱۹۳۱ : تولد «لوس ویگو».

۵ نوامبر ۱۹۳۴ : مرگ «ژان ویگو».

فیلم‌های ژان ویگو

«ژان ویگو»، چهار اثر سینمایی کامل خلق کرد:

۱۹۳۰: «درباره نیس»

سناریست: کارگردان، مونتور: ژان ویگو. فیلمبردار: بوریس کوفمان. دستیار: ژیولا زیلزر. مدت نمایش: چهل و پنج دقیقه. فیلمی است مستند درباره «ریویرا»ی فرانسه. این فیلم به عنوان «یکی از غیر قراردادی‌ترین فیلم‌های مستندی که تا کنون ساخته شده» توصیف شده است. با کنایه‌ای تلخ و برا، قابل مقایسه با کنایه‌های تلخ اریک فن اشترو-هایم. دوربین فیلمبرداری، این مرکز فساد طبقه متوسط، مهمانخانه‌های عظیم را باخیل مستخدمین، کازینوهای بدسبک معماری باروک، زنان پیرعاشق-پیشه را با بازیگولهای بی پروایشان، کوچه پس کوچه‌های متعفن و «بیسترو»های دودزده و کثیف و انباشته از ولگردان، دلالتان محبت و همه نازیبایی‌ها را به دقت نظاره و بررسی میکند: «کنتراستی مهووع از ناداران بیکاره تنبل و ثروتمندان بیکاره و تنبل». (جرج مورین در شماره ششم مجله «سکانس»).

متأسفانه این فیلم، سالها خارج از دسترس بوده است و هرگز در آمریکا و انگلستان بدنمایش عمومی گذاشته نشد. ساختن این فیلم، قریب سه سال بطول انجامید: ژان ویگو برای فیلمبرداری بخش‌هایی از فیلم، از دوربین شانزده میلی‌متری استفاده کرد. او، دوربین پنهان شده زیر کت خود را بدین سوی و آن سوی برد. و فیلم، سندیت خشن و زنده‌اش را به این روش فیلمبرداری پنهانی مدیون است. «نقطه نظر مستند»، جمله‌ای بود که توسط ژان ویگو برای توصیف نخستین فیلمش، مورد استفاده قرار گرفت.

در چهاردهم ژوئن ۱۹۳۰، فیلم «درباره نیس» در «ویو کولومبیه»، برای گروهی از تماشاگران ویژه، مرکب از «گروه تماشاگران آوانگارد» به-نمایش گذاشته شد. ژان ویگو در آغاز جلسه، خطابه‌ای معرفی گونه تحت عنوان «به سوی سینمایی اجتماعی» که در خلال آن، از آثار «لویس بونوئل»

به نیکی گفت . ایراد کرد و برخی از نکات عمده اندیشه‌های خود را مختصراً شرح داد :

« من مایل هستم دربارهٔ فرم جامع‌تر سینمای اجتماعی « صحبت بکنم ، سینمایی که من به آن نزدیکتر هستم - مستند اجتماعی یا بدگونه‌ای دقیق‌تر . « نقطه نظر مستند » .

در زمینهٔ این پیگردی . من با قاطعیت اظهار می‌کنم که دورین . سلطان است - یا لاقل رئیس جمهوری « ریپوبلیک » .

« من نمی‌دانم که آیا نتیجه ، اثری هنری خواهد بود یا خیر ، لیکن مطمئن هستم که سینما خواهد بود . سینما از این جهت که هیچ هنر یا علم دیگری نمی‌تواند جای آن را بگیرد » .

« سازندهٔ مستندهای اجتماعی . انسانی است به اندازهٔ کافی ظریف تا بتواند خود را از طریق سوراخ کلید به داخل اتاق بیرون واز « پرنس کارول » . حین برخواستن از رختخواب ، در لباس خوابش ، فیلمبرداری کند - با این فرض که این منظره - ارزش بذل توجه را داشته باشد . او آدمی است به اندازهٔ کافی کوچک تا بتواند خود را زیر صندلی خدایان بزرگ کازینو در « مونت کارلو » جای دهد و به آسانی می‌توانید تصور کنید که این عمل : کارچندان آسانی هم نیست .

« مستند اجتماعی از فیلمهای کوتاه معمولی و فیلم‌های خبری هفتگی جداست از آن جا که در مستند اجتماعی ، خالق اثر ، نقطه نظر خود را مطرح خواهد کرد ... و نظراتش را با تأکید هر چه بیشتر ، عرضه می‌کند .

« اگر مستند اجتماعی - هنرمند را درگیر تعهد نمی‌کند ، لاقل می‌توان گفت که انسان را درگیر می‌کند ... رفتار آگاهانه نمی‌تواند تحمل بشود ، اگر قرار است تمامی ارزش « مستند » این نوع سینما به دست آید . موضوع و شخصیت مقابل دورین فیلمبرداری باید بوسیلهٔ احساس حضور دورین ، شگفت زده نشود » .

« ما به هدف خود دست خواهیم یافت اگر بتوانیم منطق پنهان برای يك حرکت را آشکار کنیم . اگر بتوانیم از شخصی معمولی - یا کاریکاتوری از او - زیبایی درون او را بطور کاملاً اتفاقی بیرون بکشیم . اگر ما بتوانیم روح و نفس

کاملاً درونی اورا از طریق تظاهرات صرفاً خارجی وی آشکار بکنیم.

فیلم «دربارهٔ نیس» ، فقط پیش نویسی است ... ما در این فیلم که تصویری از گدایی تمامی شهر از روی تبلی محض است . بینندگان هستیم در محاکمهٔ دنیایی خاص . پس از این نمایش این زندگی و اتمسفر «نیس» - و دریغ همچون هر جای دیگری - فیلم به سوی برداشتی تعمیم یافته از لذات غیر اخلاقی به جانب نشانه‌های مختلفی از هستی عجیب و بی تناسب، و برداشتی از شهوت و مرگ . به پیش می‌رود. این‌ها ، آخرین تلاش‌های مذبحخانه و دست و پا زدن‌های جامعه‌ای است که از مسئولیت‌های خود غافل مانده است تا به آن مرحله که به شما حالتی از تهوع می‌دهد و شما را در راهی انقلابی ، همدستی متعهد می‌کند .»

« سازندهٔ مستند اجتماعی بنظر می‌رسد شهری را که در آن به خاطر دلایل مربوط به سلامتی با همسرش مجبور به دو سال زندگی در آن بوده است . هم دوست دارد و هم نفرت .

« شهر نیس برای برگزاری کارناوال آماده می‌شد... کانون مرکزی تمامی هیجانانگیزات . « پرومونا در آنکه » . مرکز فعالیت (!) برای افراد تبلی و بیکاره بین‌المللی بود.

« روش ما عبارت بود از ضبط حقایق . فعالیت‌ها . طرز تلقی‌ها و حالات بدون اطلاع مردم و متوقف کردن فیلمبرداری به محض اینکه شخصی بی‌می‌برد از او فیلمبرداری می‌شود.

« نقطه نظر مستند:

« نیسی قدیمی با خیابان‌های تنگ و باریکش که مارپیچ بین‌خانه‌ها پیش می‌رفت و گورستان آن که به شبکه معماری باروک ایتالیایی ساخته شده، به چشم می‌خورد. لذت‌ها. مسابقات قایقرانی. کشتی‌های جنگی در لنگرگاه. مهمانخانه‌ها و ورودی‌ها... کارخانه‌ها. زنی پیر. دختری جوان که لباس خود را در وسط گردشگاه عوض می‌کند (تمهید سینمایی) و سرانجام کاملاً برهنه می‌شود. مراسم دفن... سوسنارها. آفتاب. شتر مرغ ماده. شتر مرغ نر. کارناوال. «مسابقه ورقاب گل‌ها»، رقص‌هایی که بتدریج آهسته و کند می‌شوند تا از حرکت بایستند .

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

« شاید حالا تمامی این‌ها کمی ساده بنظر برسد، لیکن ماصمیمی و صادق بودیم. ما از هر چه که اهمیتی برجسته داشت یا از حالت پیش پا افتاده‌ای برخوردار بود ، صرف نظر کردیم. داستان می باید بدون اظهار تفسیری یا زیرنوشته‌ها، تفهیم بشود . به همین دلیل به هنگام تدوین، ما توانستیم « پرومونا دز آنگله » را با گورستان نیس، جایی که مجسمه‌های مرمری (به سبک باروک) همان شکل مسخره‌ای را داشت که انسان‌ها در گردشگاه ، در کنار یکدیگر قرار بدهیم.

« همکاری باویگو - ذوق و استعداد پایان ناپذیرش ، درستی اش، ژرف - نگرانی و خوشدلی اش ، سازش ناپذیری اش ، غیبت هر گونه شرایط خسته کننده وعادی ، مرا به درون نوعی بهشت فیلمسازی سوق داد . این حالت، حالتی ایده آل بود. »

(از گزارش دربارۀ فیلم : توسط « بوریس کوفمان » که در نشریه «سینه کلوب» در فوریه ۱۹۴۹ چاپ شد.)

۱۹۳۲ : ژان تارپس ، قهرمان شنا

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

این فیلم ، مطالعۀ ای است در سبک شنای شناگر معروف فرانسوی که به خاطر فیلمبرداری زیبای زیر آب و بهره گیری استادانداش از حرکت آهسته (اسلوموشن)، اثری قابل توجه است. در پایان فیلم : سبک کاملاً مشخص و منظور شخصی سازنده بدنبوبی مشاهده میشود . در عمل معکوس حرکات ، شناگر را می بینیم که از استخر خالی بد بیرون پرتاب می شود : در حالی که آب از او می چکد. و روی لبۀ سنگی استخر فرو می ریزد و سکوت نوار صوتی فیلم برای نخستین و آخرین بار ، بدوسیله صدای خشن موسیقی جاز شکسته می شود . شناگر روی لبۀ استخر می ایستد در حالی که قطرات آب از اندام او می چکد و اشکال گوناگونی

در اطراف پاهایش به وجود می آورد. سپس او بطور ناگهانی خشک می شود و کاملاً لباس پوشیده است و شروع به راه رفتن روی آب می کند تا اینکه اندام او را سایه های سمت دیگر استخر در بر می گیرند.

۱۹۳۳ : نمره اخلاق صفر

محصول : «گومون فرانکوفیلم - اوپر». سناریست، کارگردان: مونتور: ژان ویگو. دستیاران: آلبرژی ترا، هانری استورک؛ پی یرمول. فیلمبردار: بوریس-کوفمان. موزیک: موریس ژوبر. شعر: شارل گلدبلات. مدت نمایش: چهل و پنج دقیقه. بازیگران ژان داسته (ژان) روبر لوفلون («سورپوس»)، دوورون (ناظم مدرسه)، دلفین (مدیر مدرسه)، مادام امیل (مادر هاریکو)، لاریو (معلم ریاضی)، لویی لوفبور (کوسسا)، ژیلبر پروشون (کوان)، کوکو گلدستین (دروئل)، ژرارد ویداریو (تابار)، لویی دوگونزاک - فریک (مبصر)، ریادیلیژان (آتش- نشان).

این فیلم کوتاه به طول تقریبی چهل و پنج دقیقه، آنچنان که معمولاً نشان داده میشود، یکی از شاهکارهای واقعی و بی بدیل سینمای فرانسه، تلقی میشود، فیلم بر پایه سطوح بسیار متفاوتی موجودیت و ارزش خودش خود را بدیهوت میرساند. بدعنوان مطالعه ای مستند از زندگی در یک مدرسه شبانه روزی برای کودکان، بدعنوان مقاله ای در زمینه روانشناسی کودک، بدعنوان اثری شرح حال گونه باصحنه های ملهم از دوران کودکی خود ژان ویگو، و بدعنوان نمایشی سمبولیک از عناصر گوناگون در جامعه فرانسوی. داستان این فیلم درباره گروهی از پسر بچه ها در مدرسه، شکایت ها و درماندگی های شان، دردورنج های روحی شان، شادی ها و بازیگوشی های شان، تعطیلات و «طغیان» عجیب و خیالی شان علیه آموزگارانی که آنها را عذاب می دهند، در عین حال بسیار ساده است: لیکن نوسانات روانی و اجتماعی داستان، هم لطیف و هم عمیق است. فیلم از نظربینش و ژرف نگری به واقعیت های دوران کودکی، تکان دهنده است. منظور ژان ویگو از این اندیشه که پسر بچه ها سرانجام مدرسه را بدعنوان «زندانی» می بینند که توسط «آدم بزرگ هایی» اداره می شود که زشت، خورده پا، غیر منصف و بی رحم هستند، پایان فیلم «واکسی» ساخته بی نظیر ویتوریو دسیکا را با تقریباً پانزده سال فاصله

زمانی. پیشگویی میکند. «نمرة اخلاق صفر» همچنین از این امتیاز برخوردار است که توسط سانسورپاریس به این دلیل که فیلم. حمله‌ای بدخواهانه بدروش. های آموزشی فرانسه بود و دیدن آن برای کودکان مضر - قطع نظر از اثرات احتمالی اش روی آدم بزرگ‌ها - توقیف شد.

به هنگام نمایش فیلم برای خبرنگاران مطبوعات درپاریس، «کاولکانتی» نیز حضور داشت و خاطره‌اش را در مجله «سینما کوارترلی» اینطور منعکس میکند: «احساسات بورژوازی بینندگان عمیقاً بدخاطر رفتار کودکان، آنچنان که توسط ژان ویگو نشان داده میشد، جریحه‌دار شد. طی نمایش فیلم، چراغ‌های سالن اجباراً چندین بار روشن شد و نمایش فیلم در جنگ وجدالی تقریباً آزاد و همه جانبه پایان یافت.»

۱۹۳۴ : آتلانت

محصول : «ژ. ا. ل. نونه - کومون». کارگردان : ژان ویگو . سناریو : ژان گینه. دیالوگ و سناریوی دکوپاژ شده: ژان ویگو - آلبری ترا . فیلمبردار: بوریس کوفمان - لویی برژه. موزیک: موریس ژوبر . طراح: فرانسیس ژوردن. مونتور: لویی شاونس.

مدت نمایش فیلم: هشتاد و نه دقیقه. آهنگ اضافه شده بدفیلم: «کشتی بار-کشی که می‌گذرد» از «آ. بیکزیر». بازیگران: ژان داسته (ژان)، دیتا-پالارلو (ژولیت)، میشل سیمون (باباژول) ژیل مارگاریتیس (دستفروش). لویی لوفبور (پسر بیچه) زموریس ژیل (صاحب کشتی موتوری) . رابادیلی ژان (قایقران).

افراد معدودی این فیلم را در «فرم اریژینال» دیده‌اند. توزیع کنندگان فیلم در تدوین ژان ویگو تغییراتی دادند و فیلم را در فرمی که تصور میشد. آن را تجاری تر خواهد کرد، عرضه کردند. اینان، آهنگ مردم پسندی بد موسیقی متن اضافه کردند. برخی سکانس‌ها را حذف کردند و شات‌هایی از یک آرتیست موزیک هال را در فواصلی از فیلم قرار دادند. پیام آن چنان که برای مردم نشان داده شد کاملاً فیلم ژان ویگو نیست. لیکن شباهتی کمابیش درخور توجه بدفیلم اریژینال او دارد. «لویی شاونس» که بدعنوان سناریست شهرتی کسب کرد

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

طرح داستانی فیلم در فرم تجدید نظر شده‌اش، فاقد چسبندگی و ربط واقعی است. شخصیت‌ها: کاپیتان جوان و بی‌پروای يك قایق موتوری بسازی و همسر جوانش، کارگری سال‌خورده و پسر بچه‌ای هستند. لیکن فیلم، به هیچ‌وجه با قاطعیت و یا به تنهایی پیرامون روابط زوج جوان یا کارگر سال‌خورده و پسر بچه دور نمی‌زند، بلکه پیوندهای انسانی آنان را از طریق دلایل عقلی که برای بیننده قابل قبول است، مورد بحث قرار می‌دهد و سرانجام، رشته‌های عاطفی آن‌ها به یکدیگر متصل می‌شود. بطوری که از قراین برمی‌آید، ژان ویگو در نظر داشته است تا قایق موتوری بارکش به عنوان موضوع در فیلم و همچنین به عنوان پیوند و رابطی مسلط میان شخصیت‌های فیلم، عمل کند. شاید نیت او آشکار کردن تأثیر فراوان محیط دور و برشان روی زندگی شخصیت‌ها بوده است. لیکن توزیع-کنندگان فیلم، بعداً این طرح را تغییر دادند. ظاهراً اندیشه بهره‌گیری از وجود يك شیئی عظیم، عبوس و جامد يك قایق موتوری به عنوان رشته پیوند و موضوع اصلی در يك فیلم، فاقد جاذبه و کشش عمومی بود.

با وجود این، «آتلانت» در فرم فعلی‌اش هم از شایستگی‌های بی‌همتایی برخوردار است. این فیلم، عشق يك زوج جوان را که تازه ازدواج کرده‌اند با بئش، مهربانی و صراحتی فوق‌العاده ترسیم می‌کند؛ این فیلم، فضای واقعی يك «دانسینگ» سطح پایین پاریسی را چنان که فقط «رنه کله» و «برناردشان» تا کنون قادر به تصویر کردن آن بوده‌اند، ضبط می‌کند؛ و کارگر سال‌خورده قایق موتوری، یعنی «باباژول»، با اتاق عجیب و غریب انباشته از آت و آشغال‌هایش در قایق موتوری، باید به عنوان یکی از بزرگترین مخلوقات و پدیده‌های شخصیت-پردازي در تمامی دوران فیلم‌سازی، در نظر گرفته بشود.

«دختری دهاتی با کاپیتان يك قایق موتوری بارکش ازدواج می‌کند، قایق موتوری رهسپار سفری طولانی به سوی پاریس می‌شود. دختر جوان با تصور دیدن پاریس و رؤیاهایی که از آن می‌سازد به هیجان می‌آید. کاپیتان، همچون قایقرانی سفر کرده، به ترویشتر از همسرش از پاریس اطلاع دارد، آنها به ساحل می‌روند. دختر باز هم هیجان زده‌تر می‌شود. آنها مراغه می‌کنند و جدا می‌شوند و قایق موتوری به راه خود ادامه می‌دهد. این داستان، خیلی ساده لیکن واقعی است....»

نکته اصلی درباره فیلم، شایستگی ژان ویگو به عنوان کارگردان است. اوداستانی واقعی و موثق را بازگو می کند، اوداستان را به شیوه خاص خود بازگو می کند. این سبک، شیوه ای هیجان انگیز است.... در ورای واقع گرایی، دنیای دیوانه سمبول ها و تصاویر، «ویگو»ی دیوانه قرار دارد. کارگری سالخورده، کابین خود را با اشیاء کهنه و عتیقه ای که از فروشگاه های این نوع خرده ریزه ها و از سفرهایی دریایی و زیر دریایی به دست آورده، انباشته کرده است. او نیز به گونه ای ترسناک، نمایشگر عشق و دل بستگی است: با صدف ها، اره ماهی ها، عکس های فاحشه ها، جعبه های موزیک، و دست های نمک سود شده يك هم قطار مرده. او بدنی خالکوبی شده دارد - که بادقت، آرایش و خالکوبی شده است. سفر به ساحل برخورد از دقایقی جالب است. در این جا، عشق و دل بستگی بالحنی ساده و قراردادی توصیف نمی شود، بلکه در حرکات مسخره آمیز فروشنده ای دوره گرد که نوار و روبان عرضه میکند و به طرف پایین تپه های بلند چرخ سواری می کند، تصویر می شود. او سوداگری تردست است و بدون هیچ دلیل و منطقی، گاه بایک باند موزیک یکنفره مردانه ظاهر میشود. این روش، شیوه تازه و مجذوب کننده داستان گویی است و ژان ویگو آشکارا یکی از نوآورترین کارگردان های جوان در اروپاست.» این اشاره به فیلم «آتلانت»، نوشته «جان گریسن»، سینماگر بزرگ و سازنده تعدادی از معروفترین فیلم های مستند انگلیسی، به هنگامی که فیلم مزبور برای نخستین بار در «انجمن فیلم انگلیس» نشان داده شد به تأثیر شدیدی که فیلم در فرم تحریف شده و ناقص آن، پدید آورده است، گواهی می دهد.

«ژان ویگو» خود، سناریو فیلم هایش را می نوشت و فیلم هارا مونتاژ میکرد: بوریس کوفمان، برادر کارگردان مشهور آوانگاردیست شوروی، «ژینگاورتوف»، در سراسر دوران فیلم سازی ژان ویگو به عنوان فیلمبردار مورد علاقش خدمت کرد.

ویگو بین سال های (۱۹۳۱ و ۱۹۳۳) در نظر داشت فیلمی درباره تنیس (با «هانری کوشد») بسازد. ویکی دیگر درباره بازگشت يك زندانی به جامعه، و فیلمی دیگر با «بلز ساندرار» نویسنده بسازد، لیکن این طرح های هرگز به سبب عدم استطاعت مالی، به سرانجام نرسید.

در آخرین روزهای فیلمبرداری «آتلانت»، سرمایه آنها تمام شد؛ فقط

يك سكانس باقى مانده بود كه مييايست در ايستگاه «اوسترليتز» پاریس فيلمبردارى بشود و دوستان ژان ويگو از مردم درخواست کردند تا بد عنوان سیاہى لشگر ظاهر بشوند. در این سکانس، بسيارى از افراد برجسته در زمینه هنرها و ادبيات رامى توان دید، به انضمام «ژاک پرهور» و «پى پررهور» كه مردم را تمام شب باشعرها و آوازهاى ساخته خود سرگرم مى کردند.

طرح‌ها

فهرست ذیل ، فهرست فيلم‌هاى است كه ژان ويگو در نظر داشته بسازد، ليكن نتوانست براى هيچ يك از آنها، حمايتى مادى جلب بکند.

«تنيس» (۱۹۳۲). ژان ويگو در نظر داشت فيلمبردارى اين طرح را در ماه فوریه در مونت كارلو آغاز کند. قرار بود «هانرى كوشه» بازيگر اصلى باشد . سناريست، كارگردان، مونتور: ژان ويگو. دستيار: شارل گلابالات. فيلمبردار : ميشل كلبر- قرار بود فيلمى ناطق و در حدود چهل دقيقه باشد و در نسخه‌هاى سه- زبان‌هاى انگليسى ، فرانسه و آلمانى ساخته شود ، با گفتارى تفسيرى توسط «هانرى كوشه» - در آخرين لحظه كمپانى تهيه كننده فيلم، منصرف شد.

«انگشترها» (۱۹۳۲). فيلمنامه‌اى از «سرژ شوين» و «هانرى پولاي» كه در ژوييه به «پاكس فيلم كمپانى» تسليم شد، ليكن پذيرفته نشد.

«لاكمارگ» (۱۹۳۲) مستندى رومانتيك درباره اين ناحيه فرانسه بدون بازيگران حرفه‌اى به طول پنجاه دقيقه: سناريست، كارگردان ، مونتور: ژان ويگو. دستيار : - آلبرى ثرا . فيلمبردار : بوريس كوفمان . فيلمنامه در ماه اكتوبر نوشته شد.

«دلقك براى عشق» (۱۹۳۳)، فيلمنامه‌اى از «ژرژ دولافوشاردير» براى «به‌به» دلقك.

علاوه بر اينها، دستخط‌هاى از طرح‌هاى بدون تاريخ كه پس از مرگ ژان ويگو ، درخاندان شماره ۲۳ كوچه گازان، پاریس در پنجم نوامبر ۱۹۳۴ بين كاغذهايش يافته شده است.

«خطوط دست». آكروباتى كه روى دست‌هايش راه مى‌رود، بد ملاقات كنف بين مى‌رود.

«مرگ مضاعف فردريك بلوت» قرار بود توسط «كلود آولين» از نوول

خود او اقتباس بشود.

«شوینسم»، هجویدای درباره Jingoism (کسی که به خاطر میهن-پرستی از سیاست جنگجویانه دولت خود طرفداری میکند).
«اعدام مارینش». فیلمنامه از «کلود آولین» و ژان ویگو. فصلی از نوول «سپیده دم» نوشته کلود آولین.

«Le Bagne» (از کلمه ایتالیایی Bagno به معنی حمام، یا محلی که محکومین به اعمال شاقه را در بندرجا می دادند یا محلی که اعمال شاقه و کارهای اجباری در آن انجام میگرفت). فیلمنامه ای براساس مقاله هایی در «پارتیزان کوچک» و دو کتاب نوشته «آلبر لوندرو» به اسمی «Au Bagne» و «مردی که فرار کرد.»

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

Si On Pariait فیلمنامه ای از «ژول سوپروی» از «جعبه سورپریز» و Matinée از «لئون لوی» و «هانری استورک» در میان دیگر فیلمنامه هایی بودند که در مالکیت ژان ویگو قرار داشت. گرچه معلوم نیست آیا او قصد ساختن آنها را داشته یا خیر.

ارزش های سینمایی آثار ژان ویگو:

تمامی بازده دوران فیلمسازی ژان ویگو را میتوان تقریباً در سه ساعت و نیم طول زمانی دید، لیکن این سه ساعت و نیم همچون مجموعه جیبی اشعار «جان-کیتس» برای ادبیات، برای سینما ارزشمند است. ژان ویگو با دو فیلم کوتاه و دو فیلم تقریباً بلند کاملاً دیدنی، نشانی همیشگی، پایدار و پراج بر تارک تاریخ سینما باقی گذاشت. ژان ویگو خدمتی بزرگ به سینما کرد و کوشش او بر محور پرهیز از ابتذال دور می زد. همچنان که «یوزف فن اشتربنرگ» بادرینی فراوان در مصاحبه ای به «هرمن واینبرگ» گفت: «مدیرم سینما غالباً به عنوان يك صنعت و حرفه مورد استفاده قرار گرفته است تا يك هنر.» ژان ویگو کوشید نه فقط حساسیتی در خور توجه پدید آورد، بلکه همچنین «شخصیت» يك شاعر را در فیلم هایش داشته باشد. در نتیجه، این شخصیت بارز اوست که ژان ویگو را سینماگری

برجسته جلوه می‌دهد - سینماگرانی وجود داشته‌اند که به‌عنوان «شاعران سینما» شهرت یافته‌اند، و افراد بسیاری که از استعداد طبیعی فراوانی برخوردار بوده‌اند. لیکن معدودی از آنها فقط راستی و صداقت ژان ویگور داشته‌اند. معدودی از آنها به‌سینما باسادگی و سرسپردگی صمیمانه‌ای خدمت کرده‌اند. ژان ویگو مطلقاً آدمی مصالحه‌ناپذیر بود: او حتی يك گذشت ناصواب هم به‌گرایش‌های تجاری در فیلم‌هایش به‌عمل نیاورد، او هرگز زندگی را با تصاویر ضبط‌شده در فیلم‌هایش، مخدوش نکرد؛ او هرگز به‌وسوسه آفرینش فریندگی و زیبایی ظاهری و ساختگی، تسلیم نشد؛ او هرگز در برابر گرایش‌های احساسی یا ملودرام، سرفروود نیاورد. او به‌سادگی، بینش درونی خود را با آنچه که در نظرش وفاداری و حقیقت مطلق بود، بیان کرد. تغییرات ناصواب آخرین فیلمش توسط توزیع‌کنندگان هنگامی انجام شد که او درمانده و در شرف مرگ از ذات‌الریه بود.

اشاره‌ای از «تظاهر» در طرز فکر ژان ویگو وجود نداشت. او هرگز برای استقلال خود جنجالی پیا نکرد. راستی و صداقت هنری آنچنان در شخصیت او جایگزین شده بود که هرگز توسط به‌اشارات دراماتیک درباره استقلال خود را در عین اینکه جالب است، ضروری ندید.

سرمایه‌گذاری و تهیه فیلم‌های ژان ویگو:

مراحل تهیه فیلم‌های ژان ویگو تا اندازه‌ای غیر قراردادی بود. او در واقع سینماگری «مؤلف» بود. اوکاری به‌صنعت سینمای تجاری نداشت. او بطرز چشمگیری نسبت به جنبه‌های تجاری فیلم، بی تفاوت بود. «لیدو»، همسرش، نخستین فیلم او را به‌عنوان نشانه‌ای از عشق و ایمان، تهیه کرد. ژان ویگو، دومین فیلمش را خود تهیه کرد، و کارخانه‌داری فرانسوی که قبلاً هرگز با تجارت فیلم سروکار و ارتباط نداشته بود، مخارج تهیه سومین و چهارمین فیلم او را پرداخت کرد. به هر حال، ژان ویگو به‌عنوان سینماگری آماتور، قادر به آفرینش فیلم‌های حرفه‌ای بود. در مقایسه با او، تنها اسم دیگری که یادآورده می‌شود، «یوزف-فن اشترنبرگ» است. اشترنبرگ در نخستین فیلم خود به‌نام «شکارچیان رستگاری» در زمانی که به‌عنوان يك آماتور کار می‌کرد، همین امتیاز برجسته حرفه‌ای را در کار خود به‌دست آورد.

ژان ویگو و سنت واقعی‌گرای فرانسوی

ژان ویگو به سنت‌های شیوه واقعی‌گرای فرانسوی پابند بود - سنت «بالزاک»، «فلوربر» و «گی دوموپاسان». ژان ویگو، زندگی را به زبان کنایه و باحالتی توأم با شفقت و دلسوزی و نوساناتی شاعرانه همراه با بازتاب‌هایی از فانتزی، عرضه کرد. لیکن او درباره موقعیت‌هایی که توصیف کرد تفسیری به عمل نیاورد - او، نوعی پروپاگاندیست نبود، بدین دلیل، فیلم‌هایش بازتابی از حقیقت مطلق در خود دارند. ژان ویگو در عین حال بینشی قابل ملاحظه در روانشناسی و شناخت شخصیت داشت. تصویر پسر بچه در فیلم «نمره اخلاق صفر» که مادرش او را به لباس پوشیدن مثل یک دختر مجبور میکند، احساسی دردآور و بینشی بی‌همتای از رنج و عذاب‌های واقعی دوران کودکی او را آشکار میکند. شخصیت «باباژول»، کارگر سالخورده فیلم «آتلانت» با آکاردئون‌اش، گرامافون شکسته‌اش، گریه‌های بی‌شمارش، سینه خالکوبی شده‌اش و مجموعه بی‌پایان آثار و لوازم کهنه و عتیقه‌اش در زمانی که او به عنوان یک «جاشو» خدمت میکرد از صدها بندری جمع‌آوری شده که کشتی در این نقاط لنگر می‌انداخت، آفرینشی درخور و شایسته بالزاک است. او، هم نمونه‌ای معمولی و هم نمونه‌ای خارق‌العاده و استثنایی است و در میان خاطره‌هایش زندگی میکند و حرکات و رفتارهایش و اشیایی که او با آنها، خود را دوره کرده، نمونه‌ای بی‌نظیر و نمایشی عالی و سینمایی از تجسم شخصیت پردازی است.

تأثیر ژان ویگو :

ژان ویگو در فرانسه، شخصیتی استثنایی باقی می‌ماند که گویی هیچ مرید و تأثیری قابل تشخیص و آشکار روی هیچ کارگردان بعدی سینمای فرانسه نداشته است. لیکن در ایتالیا، فیلم‌هایش توسط بسیاری از جوانان، زمانی که موسولینی سقوط کرد، همان کسانی که رهبران رنسانس و تجدید حیات «سینمای نئورئالیستی» شدند، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. لا اقل یک فیلم ایتالیایی «Anello Di Fade» از «جولیو کولتی» - با داستانی درباره کاپیتان جوان یک قایق موتوری، نوع روشش، و نخستین هم‌آغوشی - آشکارا از فیلم «آتلانت» الهام می‌گیرد.

ژان ویگو، روش‌های نئورئالیست‌های ایتالیایی را تقریباً با پانزده سال فاصله، پیش‌بینی کرد. این نکته نه فقط در انتخاب موضوع فیلم‌هایش آشکار است بلکه در روش‌های یانیش به چشم می‌خورد. برای نمونه، روش رهبری بازیگران در فیلم‌هایش به رهبری بازیگران در فیلم‌های ویتوریودسیکا، شباهت دارد. ژان ویگو از بازیگران معمولی و غیر حرفه‌ای یا نمونه‌های طبیعی در فیلم‌هایش استفاده کرد، لیکن از هنر بازیگران حرفه‌ای نیز سود جست. به هر حال، ژان ویگو بازیگر حرفه‌ای را از تمامی آنچه که او را بازیگری حرفه‌ای می‌ساخت، عاری می‌کرد و بی‌رحمانه تمام سخت‌کوشی و تقلا برای «تأثیرات» و تمامی تکنیک سنجیده بازیگری را محو می‌کرد. او، بازیگر حرفه‌ای را به عنوان فردی عادی در عوض موجودیتی ساختگی و جعلی ژان ویگو مورد استفاده قرار می‌داد و شخصیت واقعی بازیگر را در مقابل شخصیت ساخته شده توسط استودیو، آشکار می‌کرد. این روش، همان روشی است که توسط ویتوریودسیکا در ساختن «واکسی» و «دزد دو چرخه» و توسط روبرتو روسلینی در «رم، شهری دفاع» و «پایزا» دنبال شد، و تحسین همگانی و کاملاً گسترده‌ای را موجب شد. بازیگران فیلم‌های ژان ویگو، همچون مردم عادی که در زندگی روزمره صحبت می‌کنند، صحبت می‌کردند، بدون اشاره‌ای از «حسن انتخاب لغت» یا «ارایه»: آنها بدون کمترین نشانه‌ای از خودآگاهی، حرکت و اجرای نقش می‌کردند. هیچ عاشق جوانی هرگز در فیلمی اینقدر طبیعی رفتار نکرده است، آنچنان که عشاق فیلم «آتلانت» رفتار کرده‌اند. آنها یکدیگر را در آغوش می‌گرفتند و بدون هیچ گونه تکنیک ظاهری، مرافعه می‌کردند، گویی اینان افرادی واقعی در موقعیتی واقعی بودند، گویی اینان از حضور دورین آگاه نبودند. این نتیجه‌ای است سخت-کوشانه که از جانب بسیاری از سینماگران دنبال می‌شود، لیکن افراد معدودی موفق می‌شوند.

کمپوزیسیون‌های ژان ویگو نیز مانند کمپوزیسیون‌های ویتوریودسیکا، فقدان از طرح ظاهری را آشکار می‌کند: آنها کاملاً ساده و طبیعی هستند، شخصیت‌هایی که همراه با افراد دیگر ظاهر می‌شوند، هرگز حالتی ندارند که حاکی از تظاهر باشد. در هیچ‌جا، تلاش و کوششی برای تأثیر بیشتر یا کمپوزیسیون چشمگیر وجود ندارد؛ و با وجود این، نماهایی چون نمای کودک تنها مانده

در زیر درخت در فیلم «نمره اخلاق صفر» یا «بچه گربه ها روی گرامافون شکسته» در فیلم «آتلانت» وجود دارد که با بهترین کمپوزیسیون های سینمایی رقابت میکند و در نتیجه باید اعتراف کرد که کاملاً استادانه و سنجیده هستند. و اما برای «طغیان» رویایی» کودکان در «نمره اخلاق صفر» با استفاده ای که از «حرکت آهسته» (اسلوموشن) و اشاره هایی که به سوررئالیسم شده، این فیلم به خوبی میتواند به عنوان یکی از کاملترین و شادی آورترین لحظات در تمامی تاریخ سینما، در نظر گرفته بشود. هنر و همراه با آن، تکنیک ژان ویگو، هنری است که هنر را پنهان میکند.

«نمره اخلاق صفر» و «آتلانت»

نوشته: جیمز ایجی

اگر شما تجربه را به عنوان تظاهر و تمامی آنچه که شمارا گیج میکند به عنوان توهین حساب شده شخصی تلقی میکنید، و اگر اصولاً از هنر درخواست می کنید تا برای درک و فهم، آسان باشد بد شما توصیه میشود که وقت خود را با دیدن فیلم های «نمره اخلاق صفر» و «آتلانت» از ژان ویگو، هدر ندهید. به خواب بازگردید؛ ای آدم خوش شانس که دوغ و دوشاب برای یکدیگر است. به خواب بازگرد و خود را در زمره ناقدانی جای ده که این همه اهانت آمیز در باره فیلم های ژان ویگو، نقد نوشته اند. اگر شما تجربه را به عنوان عملی مسخره تلقی میکنید و سردرگمی خود را به عنوان فرصت و موقعیتی برای ریشخند و استهزای آنهایی که گیجی و سردرگمی خود را اعتراف می کنند، و اگر شما از هنر فقط درخواست میکنید که اغراق آمیز باشد، من نمی توانم فریادهای شدید درونی شما را خاموش کنم، یا از هجوم شما به سینمای «پلی هاوس» خیابان پنجم ممانعتی به عمل آورم، من فقط میتوانم امیدوار باشم که شما در آن جاملات نکنم. از سوی دیگر، اگر شما بطور اتوماتیک باتذکر صرف آوانگاردیسم دچار وجد و جذبه ای نشده اید، اگر چشمتان به اندازه کافی باز است بطوری که بیرحمانه از هنرمندی که میکوشد چشم شما را تا اندازه ای بازتر کند، رنجشی ندارید، خیلی امیدوار هستم که شما این فیلم ها را ببینید. من به هیچوجه تضمین نمی کنم که از آنها خوشتان بیاید، و خیلی کمتر این که از آنها لذت ببرید و

آنها را به اندازه ای که من تحسین می کنم، تحسین نکنید - چرا که این فیلم ها خیلی تخصصی هستند . من فقط می توانم منطقاً مطمئن باشم که تماشای این فیلم ها را تجربه ای پر ارزش خواهید یافت.

« نمره اخلاق صفر »، فیلمی است چهل و پنج دقیقه ای درباره يك مدرسه شبانه روزی پسرانه فرانسوی. برای من، تصور این که چگونه ممکن است کسی با چشمانی کنجکاو و درایتی کافی نتواند بادیدن آن به هیجان آید، مشکل است، به این خاطر که فیلم مزبور از نظر بصری یکی از فصیح ترین و دلیرانه ترین فیلم های است که من دیده ام . لیکن تصور میکنم لذت کامل دیدن آن تا اندازه ای به کیفیت تصادفی ذهنی آن بستگی دارد. اتفاقاً من هم تا اندازه قابل ملاحظه ای بانوع خاص وسوسه و مجذوبیت فکری ژان ویگو برای آزادی و تلاش علیه قدرت نمایی های پوچ، هم عقیده هستم و میتوانم این نکته را به وضوح در رفتار و کلام کودکان و آموزگاران يك مدرسه احساس کنم، همچنان که ژان ویگو احساس میکند. به این ترتیب، روح این فیلم را می توان در درنده خوئی و خوشدلی اش، غیبت کامل تشخیص بیماری و دستورالعمل مداوای آن، در نیروی عظیم «نی هی لیسم» آزادکننده کاذبش، طنزش، صراحت، ملاطفت، مجرمیت و تزویرش جست و جو کرد و این ها همه برای من، نمایش انقلابی رضایت آمیزی را شکل میدهند که من به خوبی میشناسم.

به هر حال، فیلم بایکبار دیدن کاملاً گیج کننده است، حتی اگر شما طرح اصلی آن را درك کنید، همچنان که من در ابتدا، در استنباط آن کمی کند بودم، لیکن اگر شما طرح داستان را درك کنید و آن را بپذیرید، این حالت گیجی، نکته ای ذاتی و ضروری برای شعر و برای لذت شما میشود. آنطوری که من استنباط میکنم این شگردی است ساده که ژان ویگو مورد استفاده قرار می دهد تا به درون شخصیت های فیلمش، عمیق تر دست یابد و این کاری است که افراد بسیاری در سینما برای آن کوشیده اند، لیکن موفقیت ژان ویگو را کسب نکرده اند، چرا که او نگران مراحل تغییر بین واقعیت عینی، ذهنی، خیالی و ضمیر نیمه هشیار نیست و بسیاری از سبک ها و تمهیدات مکانیکی دور بین را آنچنان که مناسب می بیند، درهم می آمیزد - تا آنجا که من می توانستم متوجه بشوم، همواره شیوه ای دقیق و درست را در لحظه ای مناسب مورد استفاده قرار می دهد و همواره از این شیوه با قدرت، فریبندگی و

اصالت بهره میگیرد. من مسلم می دانم که او در نظر داشته است به عنوان یکی از نکات اصلی شیوه کارش، در مورد این که سطوح مختلف واقعیت از نظر ارزش، برابر هستند و در یکدیگر مؤثر، پافشاری بکند، و من این نکته را از نظر زیبایی-شناسی می پذیرم، به این خاطر که استغنای ینش، استعاره و شگردشاعرانه زیبایی-شناسی را می پذیرم، حتی اگر از نظر فکری آن را رد بکنم.

بنظر من روشن و آشکار می رسد که در فضای وحشی و خودسرانه «نمره اخلاق صفر» و در سطوحی کمتر ماجراجویانه و مخاطره آمیز، چشم بدون تعصب می تواند راه خود را پیرامون چنین پرداخت و طرز عملی پیچیده و بفرنج یابد، به همان حالت طبیعی ای که چشم آموخت تا بسیاری از تفاوت های کلی ای را که فرهنگ اساسی فیلم های قراردادی را تشکیل می دهند، به یکدیگر پیوند بدهد. بیشتر فیلم ها، به انضمام بسیاری از بهترین فیلم ها، خائنه و تحت موانع بزرگ ساخته شده اند و با القای سینمایی که بیشتر آن در حوالی سال ۱۹۲۵ شکل گرفت و سپس از حرکت به سوی تعالی باز ایستاد. نکته مهم این است که ژان و یگو از «غیر قرار دادی بودن» خیلی به دور است. او از باقیمانده القای قابل دسترس استفاده میکند. من تصور میکنم که ژان و یگو از این جهت همچون ایزنشتین یا داوژنکو - البته در جهت کاملاً متفاوتی - پیش رفته است و کارهای متعددی که او در این فیلم کرده، در عین این که جسورانه است، بایستی کمتر به عنوان تجربه ای قابل تقلید، از دست اندازی بیشتر به زمینه کاملی که کارهای بعدی را میتوان در آن انجام داد تلقی بشود. گویی ژان و یگو بود که چرخ را اختراع کرد. در این مرحله، افراد بسیاری سرگرم کورمالی و جست و جو بودند، برخی هنوز هم هستند؛ لیکن هیچ کس با قدرت و صلاحیت او، در یافتن استفاده بیشتری برای این پدیده کوششی نمی کند؛ و امکان دارد آدمی به عنوان «فضل فروشی» رسمی، عاجز از «لذت بردن» از فیلم ها، بر چسب بخورد، اگر او آنقدر جرأت و شهامت در خود بیابد تا به نفع و طرفداری از این شگردها و تدابیر مقدماتی که با کمک آنها دامنه لذت جویی بایستی توسعه یابد، حرفی بزند.

پسر بچه های فیلم «نمره اخلاق صفر»، آنچنان که یکدیگر را می بینند، دیده میشوند؛ بیننده نیز یکی از آنها است. اگر چه اینان، دشوارترین و شادمان ترین کودکانی بنظر می رسند که من در فیلم دیده ام، با این همه، از جهتی آنها با کیفیتی ناشی از

سانتیمانتال بودن، نمایش داده می‌شوند. این پسر بچه‌ها، زیبایی خشن و خطرناک حیوانات جوان و وحشی شکاری را دارند؛ حال آنکه برخی از بچه‌مدرسه‌ای‌هایی که من می‌شناختم از همان روزی که متولد شدند، آدمهای کودن، محتاط‌کار و چاپلوس بودند - کادر آموزشی مدرسه‌م. من آرزو می‌کنم که این پسر بچه‌ها با این تنوع در «شخصیت» هم نشان داده می‌شدند. هر قدر که میتوانست ستایشی را که ویگو از کودک به عمل می‌آورد و خشم آنارشیستی او را پیچیده کرده باشند. در هر حال، آموزگاران مدرسه، از این نظر، با صحت و دقت کامل تصویر می‌شوند، آموزگاران، آنچنان که پسر بچه‌ها آنها را می‌بینند یا میدوار هستند که آنها را ببینند، دیده می‌شوند، و در اینجا آموزگاران شاهکارهای کاریکاتور هستند. اساساً یکی درنده‌خو، یکی به‌گونه‌ای خون‌سردانه دلسوز، یکی بطرز مبالغه‌آمیزی تحسین-آمیز. آموزگار سمپاتیکی که الهام دهنده پسر بچه‌ها برای طغیان است، نوعی «چارلی چاپلین» عامیانه است؛ یکی دیگر، مجموعه‌ای خلاصه شده از فضولی، به «گراچومار کس» یا باز هم بیشتر، به یک خرچنگ دریایی کند و آهسته‌ای شباهت دارد که در هیأت مقاطعه‌کار کفن و دفن ظاهر میشود؛ مدیر مدرسه، کوتولهای پرافاده، بی‌رحم، جیغ و ویغی است.

صحنه‌های زیبای بسیاری وجود دارد که من فقط چندتایی را می‌توانم در این نوشته، ذکر بکنم: صحنه‌ساکت و مرموز آغاز فیلم که در آن، دو تا از پسر بچه‌ها در کوچه‌ی یک قطار، زیباترین شعبده‌بازی‌ای را که من تا کنون با عروسک‌ها، شگردها و اشاراتی از شرارت قابل رقابت دیده‌ام، انجام میدهند. ضبط درماندگی و سکون زمان در یک روز یکشنبه، و روی قالی دفتر مدیر مدرسه؛ شورش و اجتماع پسر بچه‌ها در خوابگاه، در حالی که آموزگار مصلوب شده‌ای را از میان توفان اسلوموشن پره‌ای بالمش‌ها حمل می‌کنند، که شعائر و مناسک کاتولیک بدوی را به عنوان تصویر و انگاره‌ای از خوشی و لذت پیروزمندان هزار ساله در هم می‌آمیزد و تا آنجا که من میدانم فقط نماهای فیلم خبری «آزادی پاریس» است که با آن برابری میکند. ژان ویگو به انجام بعضی کارهای زیبا و جالبی نیز با «اسلوموشن» اقدام میکند؛ و دکورهای لخت و خشن و لحظاتی ضمنی و اتفاقی آکسیون کاملاً ناتورالیستی، همچون رگه‌های سنگ، سخت و محکم هستند. موسیقی متن ساخته «موریس ژوبر»، خوب است لیکن از نظر موسیقی، اثری

فوق‌العاده نیست، با این همه به خوبی با فیلم جور در آمده است و آن را نیز همچون نول داستایوسکی دوست دارم.

بنظر من «نمره اخلاق صفر» همه چیز هست به جز الهامی بدون خدشه که آزادانه و از روی اطمینان در جهان خاص و بی سابقه خود از آغاز تا انتها حرکت میکند و یکی از معدود شعرهای بزرگ سینمایی است. من، فیلم «آتلانت» را کمتر تحسین میکنم، این فیلم، فقط بهترین فیلم فرانسوی است، از زمان بهترین آثار سینمایی «رند کلر». «نمره اخلاق صفر» بنظر می‌رسد از داخل به خارج ساخته شده است، همچنان که بهترین آثار هنری باید چنین ساخته و پرداخته بشوند؛ رویهمرفته، «آتلانت» از خارج به داخل پیوند می‌خورد. این هم فیلم بسیار خوبی است، به گونه‌ای متناوب در لحظات آن، شعر بزرگی است که بانثری بسیار خوب همراه شده است؛ من فتوی می‌دهم که استعدادی بزرگ میکوشد تا آنجا که در ید قدرت برای مقابله دارد، آن را به گونه‌ای قراردادی و تجاری بکار برد.

داستانی که ژان ویگو به جای ابداع، اقتباس کرده، تقریباً میتواند یکی از آن چیزهای ساده کاذب و همه کس پسندی باشد که تعدادی از سینماگران فرانسوی بازیابی و مهارت، برای مطبوع خاطر آمریکایی‌های تحصیل کرده‌ای که آثار ویگو را حقیر می‌شمرند، انجام می‌دهد. زندگی جنسی کاپیتان حسود يك قایق موتوری باری و عروس دهاتی سرکش او؛ خزیدن خفقان آور و نام‌گذاری کنایه آمیز قایق موتوری‌ای که روی رود «سن» پیش میرود؛ لاس زدن‌های غیر طبیعی؛ رنجش؛ پیوند دوباره. لیکن طرز عمل و پرداخت ژان ویگو، فیلم‌های «کلاسیک» فرانسوی را که واقعاً تمرین‌هایی ادبی از این آثار هستند، آشکار میکند؛ از آن خنده قدیمی بی‌جا و سفیهانه «متمدن شده» و «فرانسوی» آشنا، در این فیلم ژان ویگو باید خودداری بشود؛ اینان، افرادی جدی، غریزی و بی‌مغز هستند که با صراحت بی‌پیرایه‌ای که ورای حمایت یا خنده‌ای باشند، حتی ورای نشان ویژه‌ای از سمپاتی، عرضه میشوند. اتمسفری که در آثار بعدی این نوع «فیلم» به گونه‌ای بسیار زیبا طراحی و تصویر می‌شود، در این فیلم، زیبا نیست بلکه شدیداً دریادماندنی و کاملاً نافذ است. بهره‌گیری زیرکانه و درعین حال ساده‌ای که از اثاثیه و لوازم صحنه

در فیلم‌های فرانسوی به عمل می‌آید در این جا نمایشی محبت‌آمیز و با عطف و چیزهای کم بهای طبیعی و ساده در برابر اثاثیه آرامش بخش نیست، بلکه انباشته‌ای از اشیاء محکم و جامد است که بطور تند و پرسشوری، به استثنای حالت پوشیده و مرموزی که دارند، به خاطر آنچه که هستند و برای صاحبان خود معنی و مفهومی دارند، مورد احترام قرار می‌گیرند.

«آتلانت» در بهترین لحظاته‌اش، از نظر لذتی که بطور جسمانی پدید می‌آورد، خیلی غنی‌تر و زیباتر از «نمره اخلاق صفر» است - علیرغم نسخه‌هایی که تا اندازه‌ای خسارت دیده‌اند، بدیهی است که فیلمبرداری «بوریس کوفمان» در هر دو فیلم بایستی به تنهایی و به خودی خود در مقاله‌ای دیگر مورد بحث کامل قرار بگیرد - و گاهی فیلم به دنیای نیمه دیوانه و بساطت شاعرانه ژان ویگو گام می‌گذارد و از قیود بسیاری رها می‌شود. مراسم عروسی از کلیسا به قایق موتوری صحنه آغاز فیلم، بخشی ارزشمند و قابل توجه، رقت‌انگیز، بی‌رحمانه، خنده‌دار و به طور ناراحت کننده‌ای بدقیافه و شوم است. «دیتا پارلو» (عروس)، کاملترین مظهر تجسم سکس ساده‌وار است که من دیده‌ام؛ فروشنده دوره گرد اشیاء کم بهایی که «دیتا پارلو» با اولاس میزند، شخصیت دورگه شگفت‌انگیز کم‌دی ساده و کم‌دی هوشمندانه است و «میشل سیمون»، به نقش مرد سالخورده نیمه عاقل، حتی به گونه‌ای فوق‌العاده‌تر به عنوان شخصیتی شاعرانه‌تر و يك «کاپیتان» قرن بیستم، واقعیت پیدا میکند. ژان ویگو زمانی که به کارگردانی «آتلانت» اقدام کرد، سینماگری با تجربه‌تر شده بوده و فیلم «آتلانت»، استعدادهای او را کاملاً نشان می‌دهد، همچنان که در «نمره اخلاق صفر» نمودار شده بود. لیکن «آتلانت» با تمام شایستگی و کیفیت‌های ارزشمندش، اشاره بر تقلای آدمی دیوانه در روپوش بیمارستان دارد، حال آن که در «نمره اخلاق صفر»، آزادانه حرکت میکند و چنین برمی‌آید که او فقط برای «جهان شدیداً مستحق ویرانی» خطرناک است.

از قراین برمی‌آید که ژان ویگو مقدار قابل توجهی از فیلم‌های آلمانی اوایل دهه ۱۹۲۰، از «رنه کلر» و «چارلی چاپلین» و از تمامی افکار خلاق پاریس زمان خویش، برداشت کرده است. در واقع، در روزی مه‌آلود یا با چشمی متعصب، امکان اشتباه آثار او با آثار فراوان و بی‌ارزش آوانگارد وجود خواهد

داشت ، همچنان که برخی از ناقدان ، به انضمام آنهایی که معمولاً مورد احترام من هستند ، اشتباه کردند . لیکن ژان ویگو ، همانقدر که يك پانداژ هالیوودی نبود يك آوانگاردیست قراردادی هم نبود؛ او یکی از چند استعداد جلی و معدودی بوده که تا کنون در زمینه سینما ، اقدام به ساختن فیلمی کرده است . هیچ کس دیگری به مهارت ودقت در کنترل واقعیت ، هوشیاری و زیرکی ، و زمان در فیلم (در «نمره اخلاق صفر») نزدیک نشده است یادرنشان دادن ارتباطی چنین زنده ناشی از عواطف حیوانی او، حواس های حیوانی او، وی تحرك او و تأثیر متقابل آنها (در «آتلانت») پیشی نگرفته است. و من هرگز جز در بهترین آثار معدودی از استادان بزرگ ، انعطاف ، غنا، خلوص، شور و هیجان و خلاق سازنده ای نیافته ام تا با شایستگی های ژان ویگو در هر دو فیلمش ، برابری کند .

فیلم های ژان ویگو

نوشته : ژرژ باربارو

«آتلانت»، نام يك قایق موتوری روی رودخانه «سن» است با محموله ای نامشخص و چهار شخصیت «سینمای فرانسه». کاپیتان قایق موتوری و نوع روشش که از روستایی همراه آورده و اینک در روند فراگیری زندگی و بسر بردن بایکدیگر هستند. شخصیت سوم، کارگر و دستیار سالخورده سپیدمویی است (میشل سیمون ، اوج نمایش «شخصیت فرانسوی») و پسر بچه ای که از نظر فکری رشد چندانی نکرده لیکن به خوبی از عهده نیالودن پرده سینما برمی آید، اینها شخصیت های این فیلم هستند بداضافه گر به های بیشمار کارگر سالخورده . شخصیت پنجمی هم وجود دارد که در قالب «مرد جوان ابدی» ظاهر میشود . شاید نسايشگر روح سرزندگی و عشق خوش بینانه به زندگی باشد که در واقع نموداری از خواسته های «ویگو» ی پاك و دردمند بود. و این در صورتی است که ما بپذیریم پاکی در فیلم «نمره اخلاق صفر» کاملاً نمایش داده شده است. «مرد جوان»، فروشنده ای دوره گرد است، چرا که در این جهان هر کس باید شغلی داشته باشد، از این رو، او شخصیتی بیش از يك فروشنده ، يك اركستر يكتفره و افسون کننده زمان است . او، شخصیتی چون يك شعبده باز دارد. و مسلماً منظری از چنین شخصیتی را داراست که این فیلم نسبتاً آهسته و کسالت آور را برای چند

دقیقه‌ای تحرك می‌بخشد و سپس به همان طریقی که آمده بود، از نظر پنهان میشود. این چند دقیقه، افسون‌کننده است و وضوح داستان فیلم را موجب میشود. فروشنده دوره‌گرد، خواسته سرکوفته نوجروس را برای دیدن پاریس تشدید میکند به‌ترتیبی که دختر جوان لباس میپوشد و کلاهی بر سر میگذارد و برای چند ساعتی درس‌زمین پریان، سرگردان و محو میشود. شوهرش خیلی فرانسوی‌وار، حسود است. در حالتی عصبی که ناشی از رنجش خاطر است و بطور ناگهانی و سریع بر او مستولی شده، بدون همسرش لنگر برمی‌دارد. در این اثناء، نوجروس جوان، کیف خود را گم میکند و نمی‌تواند خود را به قایق برساند. آنها از درد تیرهای جانگداز جدایی رنج می‌برند و در این وقت است که از طریق خدمات مهربانانه و پرعطوفت کارگر سالخورده قایق موتوری و همچنین کمی خوش اقبالی، باردیگر به هم میرسند. داستان، لطیف و سانسیمانتال و فیلم، لافل دو برابر طولانی است. بدون وجود فروشنده دوره‌گرد که موجودیت سینمایی‌اش در زبان سینمایی به عنوان شخصیتی واقعاً جهانی، از زیبایی و خارق‌العاده بودن چیزی کم ندارد، فیلم «آتلانت» می‌توانست به عنوان يك فیلم فرانسوی از نوع برتر به حساب آید که به شکلی ابتدایی از روش‌های خاص کارگردان، از یکنواختی درآمده و جلوه‌ای درخور توجه یافته است. معهذا با حذف فروشنده دوره‌گرد، آشکار میشود که ژان ویگو حساسیتی غیر معمولی برای جزئیات آشکارکننده شخصیت‌های فیلم خود و محیط و موقعیت‌های آنان دارد، خیلی زیرکانه و دقیق‌تر از «ژولین دوویویه»، «مارسل کارنه»، «ژان رنوار» و غیره و همچنین کمتر «ژرف‌نگر» است. به این ترتیب، فیلم «آتلانت»، سینمای فرانسه در بهترین و بدترین جنبه‌اش خواهد بود: خانم کوچولو همه کارها را رو برآه میکند، یا «میشل سیمون» به نقش «شرلی تمپل».

«نمره اخلاق صفر» (۱۹۳۲) چیز دیگری است. جست‌وجو برای یافتن ایراداتی در این فیلم، به ناچار حالت خرده‌گیری‌های نهانی به خود می‌گیرد و این همان روشی بود که توسط منتقد روزنامه «نیویورک تایمز» اعمال و اظهار شده است. «این فیلم، مطالعه‌ای درباره زندگی يك مدرسه شبانه‌روزی فرانسوی برای پسران، مجموعه‌ای از اعمال متظاهرانه و دلفریبی است که هیأت آموزشی مدرسه را هجو می‌کند و با شورشی عجیب و غریب رويا مانند تمامی دانش-

آموزان، به اوج می‌رسد. این صحنه‌های بی‌شکل و قواره که به وسیله تداومی مبهم به یکدیگر پیوند خورده‌اند، ممکن است هنر باشد، لیکن این صحنه‌ها در عین حال خیلی بی‌نظم و آشفته هستند.» منتقد نیویورک تایمز از توجه به این نکته که فیلم مورد نظر، مطالعه‌ای در شورش و طغیان است، غافل و عاجز می‌ماند. این فیلم، تنها برای آنهایی غیر قابل فهم خواهد بود که طغیان و عصیان را، هم احمقانه و هم مسخره‌آمیز ببینند. اگر طغیان، یک فعالیت مهم انسانی است، خواه بی‌هوده یا باهوده، یا قهرمانانه باشد، «نمره اخلاق صفر» را باید اثری مهم تلقی کرد، چرا که در بردارنده حکایتی از طغیان ابتدایی و پیش‌رس کودکان است. سه نفر از چهار توطئه‌گر این فیلم، انگیزه‌هایی نیرومند دارند: مادر «تابار» او را همچون دختری لباس میپوشاند، مادر «کولن» هر روز برای ناهارش در مدرسه لویا می‌پزد و «کوسا» باقیم خود زندگی میکند. دلایل «دروئل» نامعلوم است؛ شاید او ماجرا را به خاطر ماجرا دوست دارد. بقیه بچه‌ها، افرادی معمولی هستند و سرانجام می‌توان گفت که این مدرسه شبانه‌روزی، زندانی است که توسط «آدم بزرگ‌های» بد اخلاق، کثیف، حقیر و دیکتاتور منش، اداره می‌شود. طغیان بر طبق قواعد بازی‌های معمولی «نیم‌وجبی‌های شیطان صفت» بیان می‌شود و همواره قانون‌شکنی‌های متعددی را دربر می‌گیرد و در نتیجه، مجازاتی که اعمال می‌شود به‌طور مساوی، بیهوده و پوچ است. گروه «دروئل»، «کوسا» و «کولن»، پیوسته «نمره اخلاق صفر» می‌گیرند، که ظاهراً نهایت تنبیه و مجازات است. انتقام آنها، توطئه است که با مهره‌های پنهان شده آغاز می‌شود، سپس بتدریج؛ جنگ بالش‌ها در خوابگاه، و مراسم جمعی و پر جذبه «مذهبی» در خوابگاه (عمل قهرمانی و مسخره برافراشتن پرچم جمجمه و استخوان‌های دزدان دریایی ساخته خود را روی پشت بام توسط «تابار» را در بر می‌گیرد)، شوخی با آموزگار به خواب رفته و قطع مراسم رسمی جشن مدرسه. «شورشیان»، آشغال و زباله‌ها را به داخل حیاط مدرسه که مملو از شخصیت‌های مهم و دانش‌آموزانی است که بطرز مسخره و تصنعی به‌صفت ایستاده‌اند، پرتاب می‌کنند.

ژان ویگو تقریباً هر چیز را به دو طریق نشان می‌دهد: انسان که پسر بچه‌ها محیط و اشیاء دوروبر خود را می‌بینند و آنچنان که دور بین او، محیط یا شیئی را خواهد دید چنان‌چه اگر اینها، «واقعی» یا «طبیعی» می‌بودند. این دو نگرش و

نظریه بطرز زیرکانه‌ای باهم درمی آمیزند و بیننده پیوسته در توجه به این که تغییری رخ داده است، شگفت زده می‌شود. از جهت تقدم سودمندی بر زیبایی و مطبوعیت. نکته‌ای که در فوق ذکر شد به تماشاگران یاد آور می‌شود و آنها را وادار می‌دارد تا دقیق‌تر نگاه کنند، لیکن نکته مهم‌تر این که غنای جزئیات را زودتر از قبول این اندیشه که طغیان، يك فعالیت مهم انسانی است، آشکار نمی‌کند. به کاری استادانه نیازمند است فقط معدودی از هنرمندان بوده‌اند که اصولاً به این مرحله رسیده‌اند.

در صحنه‌ای تحت عنوان «کوسا روزیکشبه را باقیم خویش می‌گذرانند»، فقط يك زاویه دور بین وجود دارد. درست چپ، روزنامه‌ای روی صندلی قرار دارد، از قرار معلوم با آدم بالغ و بزرگ سالی در پشت آن. در مرکز زمینه تصویر، دو صندلی وجود دارد و «کوسا» چشم بسته روی یکی از آنها، سفت و سخت نشسته است؛ بیننده بیدرنگ به این فکر می‌افتد «چه بی‌رحمی‌ای!» و دنبال حادثه می‌گردد. درست راست، دختر کوچکی به آهستگی و آرامی روی پیانو در حال خزیدن است و آشکارا می‌کوشد تا کاملاً ساکت باشد. دختر که دست دراز میکند و يك گوی کوچک بلوری را بر میدارد و با دقت و احتیاطی درد آور و پرتلا از پیانو پایین می‌آید و گوی بلورین را مقابل پسر بچه چشم بسته آویزان میکند و نوار را از روی چشمان او بر میدارد، هر دو به این حقه و کلک می‌خندند و همچنین کلکی است به شخصی که فکر می‌کرده این «دیسپلین»، بی‌رحمانه است. لیکن واقعیت دیسپلین، بطور ناپخته و خشنی باقی نمی‌ماند (آدم شلاق زدن سادیستی و حرکات و شکلک‌های بدقواره و شکلی را نشان می‌داد) بلکه به اندازه کافی برای بیننده، قوی باقی می‌ماند تا حقه و کلک کارگردان را بدخود ببخشاید، که همین کافی است. در این ضمن، کودکان راهی برای گذراندن يك روز یکشنبه کسالت آور اختراع کرده‌اند و این امر هر هفته، میلیون‌ها بار رخ می‌دهد.

این فیلم چهل و پنج دقیقه‌ای، بی‌اغراق مملو از نکات روشنگرانه است. از هر طریق و زاویه‌ای این نکات را مورد نظر و بررسی قرار بدهیم، ثبات و سازگاری آنها حیرت‌انگیز است و تمامی این مظاهر روشنگرانه به «انقلاب» رهنمون می‌شود که بتواند نشانه‌ای باشد از تغییر و تحول دوران کودکی به دوران بلوغ، این تغییر و تحول از جهانی بدجوانی دیگر، بدون بازگشت است و این نوع دگرگونی همیشه با رویدادهای تند و توفانی و ظاهراً و غیر عقلی و غیر منطقی، همراهی می‌شود.

تضاد وستیز، میان دنیای «آدم بزرگ» هاودنیای «کودکان» است. این تضاد در سرتاسر فیلم فقط بایک مرحله آرامش و سکون پیش میرود و آن هم حضور تازه ترین آموزگار، یعنی «هوگو» است که بنظر می رسد از نظرا داری در یک سمت و از نظر عاطفی در سمت دیگر باشد. رده بندی او از نقطه نظر هر دو جنبه، عملی غیر ممکن خواهد بود. چرا که هر یک، در اتمسفری آکنده از تضادی آشتی ناپذیر، او را همکار و همدست دیگری خواهد خواند، نظر بداین که او اعتماد و اطمینان هر دو جنبه را حفظ میکند. این رده بندی رخ نمی دهد، مدیر مدرسه او را به عنوان «مسئله» ای تلقی میکند، اگر چه نه بعنوان مسئله ای جدی. «هوگو» هرگز بطور رسمی توییح یا تنبیه نمیشود، هر چند که او نیز به اندازه دانش آموزان، تخطی و قانون شکنی می کند. او در وسیع ترین مفهوم کلمه، آدم با حسن نیتی است، و نمونه کاملی از آدمی دوست داشتنی. نامیدن او به عنوان کودک بالغانه و سالمند به شیوه ای که داستایوسکی، قهرمان کتاب خود را می نامد، بطور ضمنی دلالت بر این دارد که «هوگو» از جانب کادر آموزشی و اداری مدرسه، مورد شوخی و استهزا و کنایه قرار میگیرد، یا این که به خاطر «روش» رفتارش با کودکان که در آن صورت بی تردید از نرمش های اوسوء استفاده خواهند کرد. «هوگو» «آلیوشا» ی متفاوتی است، بدون سلاح عمده و ابتدایی معصومیت کودکانه قهرمانان مخلوق داستایوسکی در دنیایی شریر. او بطور تحسین آمیزی خردمند است، لیکن داور و سازشکار نیست (که مستلزم داشتن شخصیتی دور از دسترس و انفعالی است، و بطور منطقی به جنگ صریح و قطعی بین دو دنیا، رهنمون میشود) این شخصیت ایده آل و مطلوب، همیشه قبل و پس از هر بحرانی، در دسترس است. مهم ترین نقش او عبارتست از اجازه دادن به دو جنبه تا با «طنز» از میدان خارج بشوند. مفهوم و اشاره ضمنی این است که تضاد واقعی خصمانه بین کودکان و بزرگترها وجود ندارد، چرا که دو گروه در سطوح مختلف و متفاوتی زندگی میکنند و از این رو نمی توانند یکدیگر را محو و حذف بکنند. «هوگو» به عنوان یادآورنده دایمی ای عمل میکند که افراد بالغ نیز زمانی کودک بوده اند، و حالا همه چیز را به گونه ای متفاوت می بینند.

فضا و اهمیتی که به «انقلاب» داده شده، کلید و سر رشته ای است به نگرش و گرایش ژان ویگو: «برای کودکان، طغیان امری طبیعی است و هنگامی که بزرگترها

طغیان میکنند، به کودکی باز میگردند.» در فیلم «نمره اخلاق صفر»، کودکان با شور و حرارت فراوان، سرگرم نوعی بازی هستند. جستجو برای یافتن مهره‌های پنهان شده توسط «تابار» به يك طغیان کلی تغییر شکل میدهد. راهروهای میان تخت‌های خوابگاه بصورت میدان عمومی نطق و خطابه درمی‌آید، و بیانیه‌ای برای گروه گردآمده خوانده میشود، و سپس گروه دست به طغیان و جنگ (جنگ با بالش‌ها) می‌زند. کنترل از دست میرود، و مستی و سکری که با این مراسم و تجمع مذهبی نمایانده میشود، نوعی هیستری مرموز جمعی است. در این ضمن، «تابار» که غرض و خصوصیتش از همه تلخ‌تر و شدیدتر است، به تنهایی پرچم طغیان را روی بام مدرسه برمی‌افرازد. تصلیب تقلیدی «پلیس-آموزگار» که در خلال حالت سبکسری که صبح روز بعد رخ میدهد، مفهومی سه‌گانه دارد. این سبکسری، حالتی مذهبی دارد که پیروزی یکشبه و همبستگی «توده مردم» را تحکیم میکند، و شوخی غیرقابل کنترل توطئه‌گران (حالا چهار نفر، قبلاً سه نفر) را که سپس برای عمل بعدی و نهایی‌شان به پشت بام می‌روند، ادامه میدهد. شوخی و فریب دیگری در این ترم تحصیلی وجود ندارد، تنها به این خاطر که ترم تحصیلی پایان یافته است. و همین‌طور هم فیلم، هنگامی که «هوگو» به محموله فراموش نشدنی خود را به حیاط پرتاب می‌کند، آموزگاران مجبور به یافتن پوشش و پناهگاهی میشوند. عمل «هوگو» هم «درود» است و هم «وداع». «هوگو» میتواند تجلی باطنی دیگری از ژان ویگو باشد که دارای کیفیت‌های برتر و قابل پذیرش جهانی است و در این جا به نحو جالبی توسط «ژان داسته» بازی و ادایه شده، هرگونه تجزیه و تحلیل قابل فهم فیلم باید این شخصیت را به عنوان شخصیتی که صرفاً بیش از يك آموزگار سمپاتیک، آدمی خنده‌آور، يك احمق اداری یا يك «پولیانا»، است به حساب آورد و باید او را جایی در کنار **Pied Piper** قرارداد. در واقع، هرگونه تجزیه و تحلیلی قابل فهم، به مفهومی مطلق، غلط از آب در می‌آید همچنان که همیشه هنگامی که بایك اثر واقعی هنری روبرو میشویم، از آب درمی‌آید.

«نمره اخلاق صفر»، اثری «آوانگارد» و آفرینشی «اتفاقی» يك «شاعر سینما» نامیده شده است. در غایت اطلاعات صریح در حضور اثری عمیقاً تکان‌دهنده و موثر. چنین تقسیم بندی، پوچ و بیهوده بنظر میرسد، به همان طریقی که

تعبیر و تفسیر «فروید»ی هنرها پوچ و بیپهوده است. هیچ جانشینی برای تجربه نمی‌تواند، وجود داشته باشد و جور کردن اثری که تجربه را در طرح و نقشه‌ای سخت و جلدی درمی‌آورد، کوشش برای جانشین کردن این گفته اشتباه است که اثر هنری می‌تواند در فرمی دیگر وجود داشته باشد. چرا که تقسیم‌بندی‌ها فقط برای مواد خام و انعطاف‌پذیر هستند.

ژان ویگوا استنباطی طبیعی و غریزی از مدیوم مورد استفاده‌اش داشت. فرمی که اندیشه‌هایش در «نمره اخلاق صفر» به خود می‌گیرد، نیمه شفاف و مه‌آلود است، به استثنای دو مرحله که تدابیر و شگردهای جالب و با ارزش سینمایی حرکت سریع و حرکت کند، از افشا و مکاشفه رویدادها می‌کاهند. کشیشی در خیابان با عجله حرکت می‌کند (در واقع جست و خیز می‌کند) و ما می‌گوییم «آن، حرکت سریع؟» برگزاری و حرکت دسته‌جمعی مذهبی، دارای حالتی رؤیایی و پیچ و خم دارد است و ما می‌گوییم «آهان، حرکت کند؟» تمهیدات سینمایی دورین فیلمبرداری در این دو مرحله، نقایص فیلم بشمار می‌روند چرا که این تمهیدات سینمایی، توجه را به خود جلب می‌کنند و به مرور به نظر می‌رسد که اعمالی غیر ضروری هستند. در این مرحله، بنظر می‌رسد که فیلمساز، سبک خاص خود و توانایی مورد نیاز را از دست داده است و برای تأکید اثرات مورد نظرش، بیش از حد فشار می‌آورد. به هر حال، در مقایسه با غنای موفقیت چشمگیر فیلمساز در سرتاسر فیلم، این نقایص را در واقع باید موانعی جزئی به حساب آورد. ژان ویگوا بر اساس نکات مؤثر مطرح شده در این فیلم، به عنوان یکی از آن افراد استثنایی نادری پدیدار میشود که بر حسب «گرامر سینمایی» فکر می‌کرد و کسی بود که می‌توانست فیلمی بسازد بدون اجبار در بیان داستان به وسیله کلمات یا از جهتی «ثابت کند» که ضرورت‌های مدیوم سینما به کیفیت‌های توهمی تصویر فتوگرافیک و غایت تسلسل «فضا - زمان» مربوط میشود (ردولف آرنه‌ایم)، و این قاعده کلی که «مجاورت دو تصویر، بیش از مجموع محتوای ظاهری‌شان، اطلاعاتی انتقال می‌دهد» (موزه هنرهای مدرن و دیگران). اثر سینمایی «کم‌دی مدرسه» ای ژان ویگوا آکنده از حوادثی است که با تمهیدات سینمایی ترکیب میشود، بی‌تردید معدن و منبعی غنی برای نسل‌های بعدی دوستداران سینما باقی خواهد ماند. در این جایی مناسب نیست که یاد آور بشویم که تکنیک‌های او برای بیان و نمایش اندیشه‌هایش، بقدر کافی

مناسب است .

تقریباً خاطر نشان کردن این که «نمره اخلاق صفر» فیلمی است جدی در هیأت يك كمدي، غیر ضروری بنظر میرسد و با ترکیب شیوه های کم خرج فیلمبرداری و با توجه به نقش تاریخی تجارت و سوداگری فیلم ها، این تنها روشی بود که فیلم را می شد تهیه کرد، لیکن به یادداشتن این نکته نیز مهم است که این فیلم را نمی توان به عنوان اثری «آوانگارد» یا محصولی از «سینمای فرانسوی» تلقی کرد، به این خاطر که هر دو اصطلاح، بیش از اندازه محدود هستند تا اثری هنری و خالص را در بر بگیرند .

شکست تجاری ژان ویگو ممکن است از کیفیت های بی همتایش سرچشمه گرفته باشد و شاید این نکته هم اکتظاری بیش از اندازه باشد که فرانسوی های بالغ، او را بطور ناگهانی بپذیرند. آنها برای مدت زمانی طولانی، کلیشه های قراردادی هالیوود را رد می کردند، آنها همچنین برای مدت زمانی طولانی کلیشه های قراردادی را که در فیلم هایی مثل «تونی»، «سعادت»، «پایان روز»، «Regain»، «Un Carnet Du Bal»، «مایرلینگ» و غیره را که به وفور یافت میشود، تحسین می کردند. همین حالا، آثار مورد نظر و معبود آنها، فیلم هایی چون «دختر چاه کن» و اثر خام و جنجال برانگیز «رم، شهر بی دفاع» هستند . ممکن است سیزده سال دیگر هم طول بکشد، لیکن سرانجام باید پول خود را روی ژان ویگو شرط بندی کنید، چرا که برنده واقعی اوست .

(به من گفته اند که فیلم «درباره نیس» که نخستین اثر سینمایی ژان-ویگو بشمار میرود، مستندی کنایه آمیز است و او در این فیلم به احساسات ضد بورژوازی خود، اجازه بازی و خودنمایی کامل را داده بطوری که از قرائین برمی آید در مقایسه فیلم «درباره نیس»، فیلم «نمره اخلاق صفر» را اثری واقعاً لطیف و ملایم، جلوه می دهد. اخیراً در پاسخ به يك استعلام، نامه ای از جانب آقای «هانری لانگلو»، مدیر «سینما تک» فرانسه دریافت کرده ام که می تواند برای خوانندگان هم جالب باشد: فیلم «درباره نیس» که نسخه نگاتیف و نسخه ای پوزتیف از آن را در اختیار داریم، يك «Film - Clef» (یا کلید سینمایی) است، این فیلم، نقطه عطفی در تکامل و پیشرفت فیلم های مستند بود و بر محصولات سینمایی اخیر، شدیداً تأثیر گذارده است، به ویژه بر فیلم هایی که مربوط به مکتب

جوان ونوپای مستند ایتالیایی میشود. «دربارهٔ نیس»، عملی ملهم از ایمان بود که با پول خود ویگو و همسرش ساخته شد. «نمرهٔ اخلاق صفر» و «آتلانت»، توسط کارخانه دار ثروتمندی تهیه شد که به استعداد شکوفای ژان ویگو اعتقاد داشت. همچنان که شما احتمالاً میدانید، «نمرهٔ اخلاق صفر» به عنوان فیلمی صامت فیلمبرداری شد و صدای آن اضافه شد. این فیلم پس از تظاهراتی خصمانه در نخستین شب نمایش آن توسط سانسور توقیف شد.... و مادر مورد «آتلانت» فقط تنی چند از افراد هستند که این فیلم را واقعاً در فرم اریژینال دیده‌اند. ژان ویگو تا مدتی به خاطر ابتلا به ذات الریه در بستر بیماری و مرگ بود، و ناتوان از دفاع از فیلم خود در مقابل سفاقت و کوتاهی فکری توزیع کنندگان تجاری، و بالاخره «لویی شاونس» هم فیلم را به ترتیب دیگری مونتاژ کرد و تغییراتی در فیلم ایجاد کرد، به ویژه در صدای فیلم... متأسفم که شما فیلم «تاریس» (چهارمین فیلم ژان ویگو) را که اوشکوه و زیبایی ناب عکاسی است، ندیده‌اید.

مجله بالی تیکس - زمستان ۱۹۴۸

خاطره‌هایی از ژان ویگو

نوشته: ژولیو زیلزر

به عنوان دوست نزدیک ژان ویگو در فرانسه با او طی فعالترین بخش زندگی‌اش، آشنا شدم. من این اقبال را داشتم که او را بیشتر بشناسم و قبل از اینکه ژان ویگو به صورت افسانه درآید، با او محشور باشم.

همچنین بایستی به این نکته اشاره بشود که برای فرانسه سال‌ها طول کشید تا توانست ژان ویگو را کشف کند و قدر بگذارد. در سال ۱۹۴۳، فیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» از جانب سانسور به عنوان بی‌حرمتی و تحقیر مؤسسات آموزشی، و مضر برای کودکان، توقیف شد. امروز، فیلم‌های ژان ویگو پیوسته در فرانسه به عنوان آثار کلاسیک یک نابغهٔ فرانسوی نشان داده میشود، و جوانان بانگاهی تحسین‌آمیز و به منزلهٔ سمبولی فروزان و سوزنده به او می‌اندیشند.

شناخت و آشنایی با سرگذشت و داستان زندگی ژان ویگو سر رشته‌ای است به درک آثارش. تنها بر طبق مقتضیات و حوادث برجستهٔ دوران کودکی اوست که میتوان آثار برجسته و بی‌همتایی را که درس بیست و پنج سالگی آفرید، درک کرد. با اعتقاد به این هنرنویای زمان که در قوطی‌ها نگهداری و حفاظت

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

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

خانواده ژان ویگوازا هالی «باسک» در دامنه جبال «پرنه» بود، جایی که پدر بزرگش، یک کارمند مهم دولتی بود. اگر بتوان درباره کسی گفت که او «یک انقلابی متولد شده است» مطمئناً این گفته را میتوان درباره ژان ویگو هم تکرار کرد. پدر تعمیدی‌اش، ژان ژور، سوسیالیست بزرگ فرانسوی، رهبری مخالفین جنگ اول جهانی را به عهده داشت و در طلیعه جنگ، در دفتر روزنامه‌ای که بنیادش را خود ریخته بود، یعنی روزنامه «اومانیته» هدف گلوله قرار گرفت و کشته شد. پدر ژان ویگو به اسم «آلمرید اوویگو» روزنامه نگار و سردبیر مجله‌ای ضد جنگ بود؛ خیلی پیش از این که جنگ اول جهانی آغاز بشود، او سرگرم مبارزه با ظهور و درگیری با جنگ بود، و پس از شعله‌وری جنگ، او با زهم با شجاعتی فراوان به مبارزه و مخالفت خود علیه جنگ ادامه داد تا این که سرانجام روزنامه‌اش توسط دولت وقت توقیف شد و خود او هم به زندان افتاد. «ژان» که در آن زمان کودکی بیش نبود، برای ملاقات پدرش به زندان برده میشد. ویگو تمامی داستان این روزهای محنت بار را طی یک بعد از ظهر برای من بازگو کرد، همچنان که ماروی تراس کافه کوچکی در پاریس، پشت میزی که مختص نویسندگان «اومانیته» بود، نشسته بودیم. اومی گفت که نخستین گام‌هایش را در زندان برداشت. هنگامی که پدرش بطور ناگهانی در زندان درگذشت، اعلامیه رسمی درباره مرگ او حکایت از «خودکشی» می‌کرد.

ژان ویگو پس از مرگ تراژیک پدرش، توسط دوستان و تحسین کنندگان «آلمریدا»، بزرگ شد و به عرصه رسید. بعدها در مدرسه‌های شبانه‌روزی متعددی تحصیل کرد.

ژان ویگو، قدرت و انرژی اجدادش و فارغ‌البالی کوه‌نشینان را به ارث برد. او احساس و ادراکی از اختلاف و تمایز بین بزرگ و کوچک و همچنین احساسی از انزوا و غنای درونی‌ای داشت که فقط به افرادی تعلق دارد که در جوامع کوچک و دورافتاده زندگی میکنند. در همین زمان، ژان ویگو از دوران طفولیت ترسناک خود به بعد، تلخی و برندگی خاصی را در خود داشت که بعدها بر تمامی آثارش مستولی شد. فیلم‌هایش، تصویر و شبیه‌سازی خلق شده برای سرگرمی نبودند، بلکه نمایشی از زندگی بودند، با خونی که در آنها جریان داشت.

او کار حرفه‌ای خود را در یک استودیوی عکاسی آغاز کرد و بعد دستیار فیلمبردار شد. به خاطر سلامتی ناپایدارش دوماهی را در یک آسایشگاه مسلولین در جنوب فرانسه گذراند. در آن جا با «لیدو» که اونیز بیماری مسلول در این آسایشگاه بود، آشنا شد. بعداً، «لیدو» و «ژان» ازدواج کردند و در «نیس» سکنی گزیدند. «لیدو» با پول اندکی که داشت و دلگرمی فراوانی که در واقعیت بخشیدن به نخستین رؤیای ژان به عنوان «کارگردان - تهیه‌کننده - و همه کاره» فیلم «در باره نیس» می‌آفرید، به تکامل نابغه‌ای بی‌همتا کمک کرد.

در آن روزها، حوالی سال ۱۹۲۸. من نقاشی جوان درگیر تلاش و مبارزه برای اراده هنر خود و مشکلات روزمره زندگی‌ام بودم. من سابقاً طرح‌های پرشوری علیه فاشیسم و بی‌رحمی‌اش میکشیدم که در مجله هفتگی «لوموند» متعلق به «هانری باربوس» چاپ میشد. این طرح‌ها، توجه ژان ویگو را جلب کرد و موجبات نزدیکی و دوستی ما را فراهم آورد. من نمی‌توانم این که او چگونه مرا از فقر و پریشانی‌ام با دعوت من به خانه‌اش نجات داد و تا شش ماه به عنوان میهمان با او و خانواده‌اش زندگی بکنم، فراموش کنم. «بوریس کوفمان» فیلمبردار با استعداد نیز با همسرش با ما زندگی میکردند.

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

در این دوران، ژان ویگوسرگرم طرح ریزی فیلم مستند خود درباره شهر «نیس» بود. قرار بود که «کارناوال نیس» زمینه فیلم باشد: تلاش‌های خستگی‌ناپذیر صدها نفر از اهالی «نیس» که با جدیت، تمامی سال را برای ساختن «پیکره‌های کاغذی» ای که ضمن برگزاری مراسم کارناوال به نمایش گذاشته می‌شد، زحمت میکشیدند. هنر طراحی و ساختن این هیولاهای رؤیایی از نسلی به نسل بعدی به ارث گذاشته می‌شد. در خلال ماه‌های سال، در حالی که سیاحان بی‌حوصله و کسل در مهمانخانه‌های شبک، وقت خود را به بطالت می‌گذرانند؛ مردم شهر در تهیه و تدارک هفته کارناوال کار می‌کردند. ژان ویگو این بی‌حوصلگی و کسالت ثروتمندان و شور و هیجان مردم فقیر را که مشتاق سرگرم کردن آنها بودند در فیلم خود ضبط میکند.

من به خاطر می‌آورم چقدر نو میداند - چقدر ناموفق - ما در انتظار یک روز صاف و آفتابی بودیم. علیرغم افسانه «ریویرا»ی آفتابی که آنقدر غیورانه و پر حرارت توسط اداره سیاحان اشاعه می‌شود، شاهکار ژان ویگو دریک «نیس» ابری قرارداد. نقش من در مراحل تهیه این فیلم، نقشی جزئی بود: من در حمل دورین سنگین فیلمبرداری به دیگران کمک می‌کردم و در ضمن به من اجازه داده شده بود تا این جاوآن جا چنانچه اگر زاویه‌ای جالب بدیع منظور را میدیدم که فکر می‌کردم ارزش فیلمبرداری دارد تذکر بدهم.

ژان ویگو قبل از این که «نیس» را ترک بکند، یک انجمن فیلم برای نمایش بهترین فیلم‌های آوانگارد و مستند تأسیس کرد. بعداً، او با همکاری «بوریس کوفمان» فیلمی درباره «تاریس» قهرمان شنا ساخت. با بهره‌گیری از تکنیک «حرکت کند» به این خاطر که شیوه استادانه شنای این قهرمان را به بهترین وجهی بنمایاند. او همچنین می‌خواست فیلمی درباره تنیس بسازد، لیکن به خاطر فقدان سرمایه کافی، مجبور به رها کردن طرح و نقشه‌هایش شد. در این زمان بود که او به کار روی «نمره اخلاق صفر» پرداخت که شاید بهترین و کاملترین فیلم او باشد. ژان ویگو در این فیلم، زندگی خود در مدارس شبانه روزی را همراه با سخت‌گیری‌ها و بی‌رحمی‌های تحمیلی بر کودکان، تصویر کرد؛ و شاید آرزوی او، تصویر کردن انتقام کودکان نسبت به بزرگترهای ظالم‌شان است. در این فیلم من قبلاً یاد آور شده‌ام که سانسور پاریس، این فیلم را حمله‌ای بر بهترین مسایل

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

در جریان نمایش فیلم برای خبرنگاران مطبوعات، خصوصت‌های آشکاری وجود داشت. حساسیت‌های افراد خوش رفتار و بانزاکت وابسته بورژوازی با دیدن اعمال چنین کودکانی، آنچنان که ژان ویگکو عرضه کرده بود، عمیقاً آزرده-خاطر شد. طی نمایش، چراغ‌های سالن بالا جبارچندین بار روشن شد و نمایش فیلم سرانجام باز دو خوردهایی آشکار و همه جانبه، پایان یافت. این فیلم، اثری بود دربارهٔ کودکان، و در آن هیچ نوع مصالحه و توجهی به مسایل و حالت احساساتی فیلم‌های تجارتنی به عمل نیامده بود. ژان ویگکو، خاطره‌های همیشه-زندهٔ خود را برای تأیید و اثبات حقیقت اظهار و بیانیه‌هایش، به یاد داشت. این خاطرات به او شجاعت و شهامت می‌داد تا آنچه را کودکان احتمالاً دربارهٔ بزرگترها فکرمی‌کنند، نشان بدهد.

روش‌های تازهٔ بسیاری در فیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» مورد استفاده قرار گرفت. برخی از این روش‌ها را میتوان سوررئالیست نامید، اگرچه ژان ویگورا هرگز يك سوررئالیست تمام عیار تلقی نکردند .

— چرا که پی‌گردی‌اش برای رئالیسم خیلی عمیق بود. به هر حال، بهره-گیری از عناصر و منابع خاطره‌هایی که کمابیش شکل واقعی خود را از دست داده‌اند همچون در صحنه‌های خوابگاه یا راه‌پیمایی در بعد از ظهر را میتوان به-حق، اکسپرسیونیسم نامید.

ویگکو پس از رد فیلم «نمرهٔ اخلاق صفر» ، که هیچ‌کس ندیده بود لیکن همه درباره‌اش صحبت می‌کردند، فیلمنامه‌های تازه‌ای آماده کرده و کوشید تا حمایت مادی برای تهیهٔ آن را فراهم کند. او میخواست فیلمی با «بلزساندرار»، و فیلم دیگری با «لافوشاردیر» که سناریوی فیلم عالی «ماده سگ» را نوشته بود، بسازد . او همچنین طرح تهیهٔ فیلمی دربارهٔ زندگی و بازگشت يك محکوم به-جامعه را ریخته بود. مشکلات مادی از انجام و تحقق تمامی این نقشه‌ها جلوگیری کرد، لیکن او نمی‌توانست دلسرد بشود. اندام نحیف او همچون قالبی پولادین بود با چراغ‌های الکتریکی که از داخل این قالب، پرتوافشانی می‌کرد و اعتقاد

راسخ و روحیه خستگی ناپذیرش از ورای آن، جلوه تابنده‌ای داشت. او به کار خود ادامه می‌داد.

آنگاه اندیشه ساختن فیلم «آتلانت» پدید آمد. این فیلم که از نظر موضوع، اساساً خیلی رومانتيك، ليكن به خاطر كندی و ظاهري زرق و برق و رویدادهای ظاهراً كسالت‌آورش به زحمت ميتوان اصطلاح رومانتيك را به مفهوم عادی سينمايی فيلم‌ها بر آن گذاشت، داستان يك قايق موتوري باركش است. كارگر كشتی در كاين در بسته و تقريباً بدون منظره و چشم‌اندازی از افق، زندگي می‌كند - و باز هم، هر بچه‌ای برای زندگي روی يکی از اين قايق موتوري‌ها، خيال‌پردازي مي‌كند. ژان ويگو نيز بايد زمانی همين رؤياها را داشته بوده باشد، چرا كه او فيلم خود را بر اساس عناصر اين رؤياها ساخت: كندی، تيرگی، بی‌زمانی. داستان فيلم در عين سادگی، زیباست. دختری دهاتی به خاطر «ماجرا» بساكاپتان يك قايق موتوري ازدواج مي‌كند. قايق موتوري رهسپار سفری طولانی و آهسته به سوی پاریس ميشود. دختر جوان درباره «پاریس»ی كه هرگز ندیده است، به رؤيا فرو ميرود. باگذشت زمان، اين سفر، او يستر و يستر هيجان زده ميشود. سرانجام هنگامی كه قايق موتوري به پاریس ميرسد، ناخدا و نوعروسش بر سر مسایل جزیی دعوا و مرافعه مي‌كنند و زن جوان، كشتی را ترك مي‌كند تا به تنهایی به كشف زیبایی‌های رؤيایی پاریس بپردازد. در يك دانسينگ درجه سه، او به دلربایی‌های از خود خاطر جمع يك جوان پاریسی، به منظور جلب نظر او لبخند ميزند ليكن دختر جوان در شهری بزرگ، تنها و گمشده است. بالاخره موقعی كه كارگر سالخورده قايق موتوري او را سر بزنگاه پيدا مي‌كند، دختر جوان بدون ابراز كلمه‌ای به قايق موتوري مراجعت مي‌كند. داستان در مؤثرترین شیوه بصری بازگو ميشود. اين فيلم اساساً اثری مستند است. صحنه‌های خارجی روی يك قايق موتوري واقعی و صحنه‌های داخلی در يك دكور كامل و دقیق قايق موتوري در استودیو فیلمبرداری شد. دكورهای خارجی، حالتی رئالیست دارد ليكن فضای داخل كاين، جهانی رؤيایی و غریب را نشان مي‌دهد كه توسط كارگر سالخورده قايق از گنجينه‌های مغازه‌های عتيقه - فروشی و يادگار سفر به دریاهاى شرق، انباشته شده است.

همزمان با پایان فیلمبرداری وطنی مراحل فنی فيلم «آتلانت»، ژان ويگو

شدیداً بیمار شد. دوازده سال قبل از تکامل داروهای معجزه‌آسای امروزی بود. امید به زنده ماندن از دست رفته بود. تمام دوستانش دریافتند که او محکوم به فنا است.

در همین احوال بود که فیلم «آتلانت» در اختیار توزیع کنندگان گذاشته شد. آنها از فیلمی که در آن، یک قایق موتوری، در برابر زمینه ساده و بی‌پیرایه یک آبراه، اهمیتی اساسی داشت هراسان بودند و از این رو تصمیم گرفتند نسخه‌ای تجاری از آن، تهیه بکنند. یک آهنگ متن، یک ملودی سانتیمانتال مدروز به اسم «کشتی در حال عبور»، به فیلم اضافه شد. عنوان آهنگ، عنوان فیلم شد و به منظور آخرین بی‌حرمتی و تحقیر نسبت به «ژان ویگو»ی بیچاره، کلوژ آپ هنرمندان عامه‌پسند «موزیک هال»ها روی فیلم سوپرایمپوز شد. دستکاری و تحریف فیلم، شکنجه‌ای دردناک برای ژان ویگو بود که به دردهای آخرین هفته بیماریش افزوده شد.

ما، او را در یکی از روزهای بارانی فصل پاییز که ویژه پاریس است در حضور تمام دوستانی که برای وداع با او گرد آمده بودند، به خاک سپردیم. همان شب، فیلم «کشتی در حال عبور» به نمایش گذاشته شد. جوانان پاریس برای دیدن فیلم، در مقابل و داخل سینمای نمایش دهنده فیلم، گرد آمده بودند. بازیگرانی که در فیلم شرکت داشتند، درحالی که گریه می‌کردند و عمیقاً متأثر بودند، در خطابه‌هایی که به عنوان بزرگداشت از ژان ویگو ایراد شد، شرکت کردند. منظره‌ای فراموش نشدنی از قدردانی و تحسین از نابغه‌ای بود که خیلی زود در دل خاک جای گرفت.

چنین بود زندگی یکی از با استعدادترین کارگردان‌های فرانسوی. او می‌توانست فیلم‌های بزرگ و شاهکارهای بی‌بدیل دیگری هم بسازد. او صاحب قدرتی عظیم و تخیلی وسیع بود. او، شعرواقعی را در جهان سایه‌هایی که به روی پرده افکنده میشود، یافت.

همراه با خاطره‌های دوران کودکی خود در زندان با پدرش، ژان ویگو به صورت آدمی در طغیان علیه بی‌عدالتی‌های زمانه ماتکامل یافت. ویگو که توسط تحریم فیلم‌هایش از جانب سانسور دولتی و تقاضاهای تجاری برای کسب منافع بیشتر، دچار خفقان فکری و مبارزه‌ای پایان ناپذیر شده بود، امروزه سمبولی

زنده از سینماگری خلاق در جنگی بازنده است علیه قیود دنیای تجاری فیلم. ژان ویگو یکبارنامه‌ای به من نوشت. من در آن زمان دچار سرخوردگی ویاس بودم و این نامه به من کمک کرد تا از میان ظلمات بگذرم. این نامه، هنوز هم ظلمت زندگی‌ام را روشن می‌کند. راست برو، سربالا، بالاخره چیزی را خواهی دید..... جرأت داشته باش، موفق خواهی شد، دوست عزیزم!

ژان ویگو

نوشته: زیگفرید کراکائر

ژان ویگو که در پاییز ۱۹۳۴، قبل از این که سی ساله بشود جهان را بدرود گفت، تنها چند فیلم از خود به جای گذاشت. نخستین فیلم او به نام «درباره نیس» را در این جا فقط میتوان اسم برد نظر به اینکه این فیلم طی سال‌ها دوران دسترس بوده است. در سال ۱۹۳۳، به دنبال این مستند هجایی، «نمره اخلاق صفر» ارایه شد که فیلمی متأثر از «رنه کالر» و «آنگارد»های فرانسوی بود و در آن، طغیان دانش‌آموزان یک مدرسه شبانه‌روزی نشان داده میشود. این مجموعه مختصر با فیلم «آتلانت» (۱۹۳۴)، شاهکاری که ژان ویگو را در صنف مقدم کارگردان‌های سینمای فرانسه جای داد، پایان می‌پذیرد. از میان کارگردان‌های فرانسوی، شاید فقط ژان ویگو و رنه کالر سازنده فیلم‌های عظیم پاریسی باشند که توانسته‌اند زمینه‌هایی را که انحصاراً برای فیلم در نظر گرفته شده باینشی خاص و منحصر به فرد کشف کنند و زیرسلطه خود دریاورند. و هرچند که ژان ویگو فاقد خوشدلی فوق‌العاده رنه کالر است، با این همه درعلاقه عمیقانه‌اش نسبت به حقیقت بر رنه کالر پیشی می‌گیرد.

روش انتخاب کمپوزسیون و ترکیب‌بندی تصویری او، رابطه‌ای اصیل به سینما را آشکار میکند. طرح‌های داستانی فیلم‌های ژان ویگو، ترکیب و تعبیرهای کلاسیک و شدیداً سربسته طراحی شده آنها به خودی خود، به منظور تولید دلهره نیستند؛ بلکه در عوض، این طرح‌های داستانی، ساده و خیلی آزادانه به هم بافته شده‌اند. طرح داستانی فیلم «آتلانت» نمی‌تواند از این ساده‌تر باشد: ژان، کاپیتان جوان یک قایق موتوری رودخانه‌پیما به نام «آتلانت»، با ژولیت که به زودی برای دوری و نجات از یکنواختی کابین خود، آب‌های دوروبر و چشم‌اندازهای تکراری، آرزوی دیدن پاریس را دارد، ازدواج می‌کند. نوعروس

جوان، شوهر خود را که نسبت به پاریس و تمامی دنیا، احساس حسادت می کند، ترك می گوید و در شهر پاریس سردرگم می شود و اگر به خاطر «باباژول»، کارگر سالخورده قایق موتوری نبود، شاید فراق آنها بیش از این طولانی می شد: «باباژول»، ژولیت را به نزد ژان بیچاره باز می گرداند. تأکید روی حوادث انفرادی كوچك متعدد و در عین حال مهم است که هر يك در بردارنده حادثه‌ای پیش پا افتاده می باشد. به هر حال، این حادثه‌های كوچك و مهم، طرح داستانی فیلم را شکل می دهند بی آنکه برای ساخت و معنی، اتکالی به آن داشته باشند. بخش افتتاحیه فیلم که در آن، «ژان» و «ژولیت» در لباس عروسی، همچون بیگانه‌ها، به آرامی در کنار یکدیگر از میان جنگل و از وسط مزرعه‌ای به سوی ساحل، خیلی جلوتر از میهمانان عروسی پیش می روند، قطعه شعر کاملی است. ژان و یگو با پیوند و به رشته کشیدن تمامی این خورده حوادث مهم مثل دانه های مروارید، يك حقیقت تکنیکی را با مقصود زیبایی شناسی درهم می آمیزد - این حقیقت که نوار سلولوید، در معنی بی پایان است و می توان آن را در هر موقع وزمانی، قطع کرد.

مهم تر از همه، نتایجی که ژان و یگو بدست می آورد از این حقیقت سرچشمه می گیرد که دور بین میان آدم‌ها و اشیاء، و طبیعت بی جان و جاندار فرقی نمی گذارد. گویی او توسط دور بینی که همه جا در پی حقیقت است راهنمایی میشود و روند تکاملی اجزاء مادی و مراحل تعالی فکری را نمایش میدهد. ما در فیلم «آتلانت» با تمام حواس هایمان تجربه میکنیم که رودخانه، ردیف درخت‌ها، و مزارع دور افتاده چقدر بر فکر تأثیر میگذارند و رابطه ملاح بد شهر چه گونه به وسیله این حقیقت تعیین و معلوم میشود که او به اتاق‌های کرایه‌ای روی دیوار ساحلی اسکله که در جای بلندتری از سطح دریا قرار گرفته، نگاه می کند. دیگر کارگردان‌های فیلم نیز اشیاء را به عنوان هم‌دستان خاموش افکار و احساساتمان، مشخص کرده‌اند. لیکن ژان و یگو باز هم فراتر می رود. بدسادگی، بد جای آشکاری نقشی که اشیاء می توانند در مشروط کردن ذهن بازی کنند، او در مورد موقعیت‌هایی بحث میکند که نفوذ و تأثیر این موقعیت‌ها را مسلط میکند، و به این ترتیب امکانات دور بین را تا حد کمال، پی گردی میکند. و نظر به این که آگاهی فزاینده روشنفکری بدکاهش قدرت اشیاء روی فکر و ذهن تمایل دارد، ژان و یگو از روی منطق

افرادی را که عمیقاً دردنیای مادی ریشه دارند به عنوان شخصیت‌های اصلی دوفلم بلند داستانی خودانتخاب میکند.

پسر بچه‌های نابالغ، قهرمانان فیلم «نمره اخلاق صفر» هستند. در اوایل فیلم، دونفر از آنها شب‌هنگام در کوچه درجه سه قطار مسافربری، عازم مدرسه هستند: گویی آنها را در يك كلبه سرخ‌پوستی که به آهستگی بارو یا هایشان در هم می‌آمیزد، به خودشان وا گذاشته‌اند. ما، ساق‌پاهای مردی راروی یکی از نیمکت‌ها می‌بینیم، و آنگاه روی نیمکت دیگر بالاتر مسافرخواهیده‌ای رامی‌بینیم. این دو نیم کردن يك (یادرواقع دو) آدم خواهیده، او را به عنوان موجودی جامد می‌نمایاند و امپرسیون جدایی و انزوا از جهان را افزون میکند، امپرسیونی که اینك به وسیله دودی که جهان فراسوی پنجره قطار را درخود گرفته، برانگیخته می‌شود. دیواره و جدار کوچه تا اندازه‌ای مایل در تصویر قرار دارد، زاویه‌ای که برای این صحنه انتخاب شده بر این حقیقت اشاره دارد که تمامی سکانس مذکور نمی‌تواند در فضا و زمانی واقعی قرار داشته باشد. سواری پرماجرا و حادثه‌آفرین آنها، دو پسر بچه را به شوخی و انجام سرگرمی‌هایی برمی‌انگیزد. از جیب‌های چون چاه و یل و بی‌سروته خود، به تناوب يك فتر ماریچ باتوپ کوچکی که از آن بیرون می‌آید، يك فلوت، يك بادكنك و رچرو كیده نیمه‌باد، دسته‌ای تیغ جوجه تیغی که پسر بچه مسن‌تر خود را با آن تزیین میکند و سرانجام سیگاری به طول يك «یارد» بیرون می‌کشند و به راه خود ادامه میدهند. این صحنه که از زاویه پایین به بالا فیلمبرداری شده و بچه‌ها با سر بلندی و افتخار در جای خود می‌نشینند و در همان حال که دود لوکوموتیو باد و دسیگار آنها درهم می‌آمیزد و از لابلای دود، بادكنك‌های گرد، مقابل چهره‌های رنگ پریده شان، از این طرف به آن طرف، تکان می‌خورند. دقیقاً چنین اندیشه‌ای شکل می‌گیرد که گویی این دو در كلبه سرخ‌پوستی جادویی شان در میان زمین و هوا سواری میکنند. با يك تکان، آدم به خواب رفته به پایین می‌افتد. یکی از پسر بچه‌ها وحشتزده فریاد می‌کند «مرده است!» همراه با بادكنك‌هایی که دور و بر آنها تکان می‌خورند، از قطار پیاده میشوند: در خارج، ما این نوشته را می‌خوانیم: «سیگار نکشید» و كلبه سرخ‌پوستی بیدگنگ به صورت يك کوچه معمولی قطار راه آهن، تغییر شکل می‌دهد.

در حالی که در فیلم «نمره اخلاق صفر»، اشیاء در بازی‌های کودکانه شرکت

دارند یا گهگاه بچه‌ها را وحش‌زده می‌کنند ، در فیلم « آتلانت » ، به‌صورت بت‌هایی درمی‌آیند . و به‌همین سبب ، این اشیاء بوجود « باباژول » مستولی میشوند و زندگی تنها و منزوی او را اشغال می‌کنند . « باباژول » که نقش او را « میشل سیمون » بازی میکند ، درمیان بزرگترین شخصیت‌هایی قرار می‌گیرد که تاکنون به‌وسیلهٔ بازیگر یا سینماگری روی پردهٔ سینما خلق شده است . مرد سالخورده ، يك ملاح پیشین ، همراه با آکوردئون و گربه‌های فراوان خود و همچنین پسر بچه‌ای نیمه دیوانه ، از « آتلانت » نگهداری می‌کند . درحالی که بطور ناشمرده و نامفهوم با خود غرو لند میکند ، بین سکان قایق و کابین خود با نوعی سرگشتگی بالا و پایین می‌رود - آنقدر با « آتلانت » یکی شده که گویی از تیرو تخته‌های قایق مزبور تراشیده شده است . تمامی آنچه بر او تأثیر می‌گذارد ، اعمال فیزیکی است که او به‌هر حال به‌طور هوشمندانه‌ای تجربه نمی‌کند ، بلکه بی‌درنگ با اعمال و عکس‌العمل‌های مشابهی باز پس می‌دهد . « ژان » ، « ژولیت » رادرحالی که پشت به پشت داده‌اند از زمین بلند می‌کند : « باباژول » که ناظر این صحنهٔ عاشقانه است ، به رؤیا فرو میرود . ژولیت ، کتی را که مشغول دوختن است بر تن او امتحان می‌کند : کت ، او را وسوسه میکند تا به تقلید از « رقص شکم » يك رقاصهٔ آفریقایی پردازد و نظر بداین که آفریقا در نظر او از « سن سباستیان » زیاده دور نیست ، او این کت را همچون پارچهٔ قرمزی که برای خشمگین کردن و تحریک گاوبکار می‌رود ، در برابر گاوی خیالی ، مورد استفاده قرار میدهد . او رویدادها را به‌خاطر نمی‌آورد ، لیکن آنها را به‌دنبال علامت‌های ویژه‌ای دوباره تولید و تقلید میکند .

او به‌جای بکارگیری اشیایی که در اختیار دارد ، به‌صورت مایملک آنها در آمده است . افسون جادویی‌ای که این اشیاء بر تصورات او دارند ، در ایزودی بی‌نظیر آشکار میشود که طی آن ، « باباژول » تمامی یادگارهایی را که از سفرهای دریایی خود به همراه آورده است به ژولیت نشان می‌دهد . اشیاء عتیقهٔ روی هم انباشته‌ای که کابین او را پر کرده ، به چنان شیوه‌ای نمایانده می‌شوند که ما احساس میکنیم این اشیاء بی‌اغراق روی او رشد کرده و جوانه زده‌اند . ژان و یگو برای نشان دادن این امپرسیون از جهات متعدد و سطوح بسیاری روی اشیاء عطف توجه می‌کند ، بی‌آن که رابطهٔ فضایی

آنها را كاملاً روشن بکند - جز مديوم شات و كلوزآپ‌هایی كه به‌خاطر فضای كوچك كابين، وجودشان ضروری بوده ، از شات دیگری استفاده نشده است . ساعت شماطه‌دار ، جعبه موسیقی ، عكسی از « باباژول » كه او را در زمان جوانی بین دوزن در لباس‌های زرق و برق‌دار نشان می‌دهد ، دندان‌دراز فیل ، و تمامی اشیاء كه‌ند و عتیقه‌ای كه كم كم بنظر می‌رسد، محفظه‌ای غیرقابل نفوذ را تشكيل می‌دهند كه پیوسته با پاره‌هایی از خود پیرمرد تكمیل می‌شوند : بازو ، پشت خالکوبی شده و چهره‌اش . این نمایش تدریجی . چقدر به‌درستی ودقت ، توكل و تسلیم او را به اشیاء دوروبرش می‌نمایاند و همچنین می‌توان آن را از این حقیقت استنباط كرد كه اودست‌های يك دوست از دست رفته را در كابين خود نگهداری می‌كند . بت‌ها به‌سهم خود ، به‌گونه‌ای پیروزمندانه قدرت‌های ذاتی خود را آشكار می‌كنند . در بالای طاقچه كابين قایق موتوری ، ژان ویگو عروسکی را كه راه می‌رود قرار داده و هنگامی كه عروسك ، به‌وسیله « باباژول » به حرکت درمی‌آید ، درست همانند رهبر اركستر ، موسیقی مكانیكی يك نمایش عروسکی را رهبری می‌كند . زندگی جادویی عروسك به حوادث عجیب و غریبی كه بدنبال می‌آید، به‌تمامی اشیاء منتقل می‌شود .

« برازيك » در كتاب خود تحت عنوان « تاريخ سينما »، درباره فیلم « درباره نیس » چنین می‌نویسد : « اثری مستند و كاملاً رومانتيك ، لیكن با خشونتی فوق‌العاده وزیبا ، جایی كه پیرزنان جلوف و عاشق‌پیشه و ژيگول‌های طبقه بورژوازی ، به‌وضع وحشتناکی بی‌آبرویند.»

به‌رحال ژان ویگو در واكنش خود به‌جاذبه و كشش پدیده‌های مادی زندگی، بیش‌ازپیش از انتقاد اجتماعی دوری كرد . درواقع در فیلم «آتلانت»، این نکته به‌خوبی جلب توجه می‌كند ، گویی او به‌راستی می‌خواسته است طرز فكري خصمانه نسبت به‌آگاهی روشنفكرانه را اظهار كند . به‌این ترتیب آیا زندگی حرفه‌ای ژان ویگو مسیری قهقراپی را درپیش گرفته بود ؟ لیكن در « نمره اخلاق صفر » هنوزهم هجو و كنایه گزنده خود را آشكار می‌كند و شاید او در جادوی اشیاء گنگ و غرایز تیره و تاریك فقط به‌این منظور كه روزی بطور كاملتر و زیركانه‌تری ، وظیفه «ازشیفتگی در آمدن» را دنبال كند، زیاده روی كرد .

«سینمانوو»ی برزیل در برابر استعمار فرهنگی «مصاحبه‌ای با گلوبروشا»

«هرجا سینماگری را یافتید که مایل به نشان دادن واقعیت در فیلم خود و آماده‌ی مقابله با ریاکاری و سانسور روشنفکری است، آن‌جا روحیه‌ی زنده‌ی «سینما-نو» را خواهید یافت .

«هرجا که سینماگری آماده‌ی مبارزه علیه تجارت، پورنوگرافی و شیفتگی صرف نسبت به ریزه‌کاری‌های فنی وجود دارد، آن‌جا می‌باید روحیه‌ی زنده‌ی «سینما نو» یافته شود .

«هرجا که سینماگری با هر اصلیت و سن و سالی مایل است هنر و اثرش را در خدمت نتیجه‌ها و علت‌های عظیم عصرش قرار دهد، آن‌جا است که میتوان روحیه‌ی زنده‌ی «سینما نو» را یافت .

«تعریف صحیح «سینمانوو» در آن‌جا است و از طریق این تعریف، «سینما-نو» خود را از سینمای تجاری که به منزله‌ی يك صنعت به غیر واقعی بودن و استثمار متعهد است، جدا نگاه می‌دارد .»

گلوبروشا - ۱۹۶۵

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

سینمای برزیل، تصمیم گرفتند يك گروه مستقل تهیه و تولید را سازمان بدهند که به بررسی تاریخ، اسطوره و افسانه کشورشان پردازد.

برای نخستین بار، سینمای برزیل، بررسی و بحث درباره مضمونهای بی نظیر برزیلی را آغاز کرد: **Serato**، دشت های منطقه خشك و لم یزرع و کم- جمعیت شما شرق کشور وساکنانش، **Cangaceiros** (راهزنان شورشی) و **Retirantes** (کارگران مهاجری که از قحطی و خشکسالی فرار کرده اند)؛ **Favelados** (تپه نشینان) ریودوژانیرو، دهقانانی که در شهرک های حصیری تپه های اطراف شهر سکونت دارند؛ تأثیر عرفان بر مردم و غیره.

بدجرات میتوان «گلوبروشا» را با استعدادترین سینماگر «سینما نو» همچنین سخنگوی ایدئولوژیکی آن، به حساب آورد. گلوبروشا در تعریف هدف نهضت اظهار کرده است: «ساختن فیلم کمکی است به انقلاب و شعله ور کردن آن به منظور این که مردم برزیل را از شرایط خود آگاه کند. همچنان که گلوبروشا در مصاحبه ذیل اظهار میکند، وظیفه مهم و خطیر «سینما نو» به طور مساوی، مبارزه با چیرگی زیبایی شناسی، و اقتصاد سینمای برزیل علیه فیلم های وارداتی خارجی - بیشتر آمریکایی - است (سینماهای برزیل قانوناً موظف اند حداقل پنجاه و شش روز در سال، فیلم های برزیلی را نمایش دهند). زمانی که این مصاحبه با گلوبروشا بدعمل آمد وی برای افتتاح فیلم خود، «آنتونیوداس مورتاس» به نیویورک سفر کرده بود. از آن زمان، دو فیلم به پایان رسانده است - «شیر هفت سر» درباره به استعمار کشیدن قاره آفریقا که در «پرازاویل» - کنگو فیلمبرداری شد و **Cabezas Cortadas**، مربوط به «آخرین روزهای يك دیکتاتور آمریکای جنوبی» که در شهر «بارسلون» اسپانیا ساخته شد.

سؤال - یکی از معروف ترین فیلم های «سینما نو» در آمریکا، «زندگی های بی ثمر» است که قبل از این که دولت نظامی فعلی قدرت را در دست بگیرد ساخته شد، آیا امکان دارد امروزه فیلمی مثل آن در برزیل ساخت ؟

روشا - بله، زیرا هر چند که سانسور برزیل، شدید عمل میکند، لیکن سانسور بازدارنده ای نیست. اکثر فیلم های ما از نظر سانسور با مشکلاتی درگیرند اما بخش و اجازه نمایش آنها را در سایه اعتبار و شهرت جهانی ای که «سینما نو»

از طریق جشنواره‌ها و بالاتر از همه به جهت تقاضا برای فیلم‌هایمان در فرانسه و ایتالیا بدست آورده است، کسب میکنیم. بنابراین توانسته‌ایم برسانسور پیروز بشویم، حتی اگر روز به روز وضع بدتر شود. تمامی فیلم‌های اخیر «سینما-نو» کاملاً سیاسی‌اند و از همان خط‌مشی و روحیه‌ای برخوردارند که «زندگی‌های بی‌ثمر» دارا بود.

میتوان گفت که «سینما نو» در ۱۹۶۲ با فیلم «زندگی‌های بی‌ثمر» آغاز شد و فقط یازده سینماگرد در این گروه نوپای تهیه و تولید فیلم فعالیت داشتند که اینک تعدادشان به سی نفر میرسد و ما علیرغم گوناگونی سبک‌ها، هدف‌های سیاسی مشترکی داریم.

سؤال - آیا دستیارانی هم برای این سینماگران در «سینما نو» وجود دارند؟

روشا - بله چهار نفر لیکن پس از آغاز جنبش، بسیاری از آنها به فیلمسازی تجاری رو کردند و متأسفانه هنوز هم عنوان «سینما نو» را مورد استفاده قرار میدهند. بنابراین، اینک وازیا سیونی از «سینما نو» در برزیل، وجود دارد که آشفته‌گی بزرگی تولید میکند. برای ما طبیعی است که مرجع تقلید قرار بگیریم، چرا که سینمای برزیل در سایه «سینما نو»، پیشرفت فراوانی حاصل کرده است. برای نمونه در ۱۹۶۲، در برزیل فقط سی فیلم تهیه شد و امسال (۱۹۷۳)، برزیل یکصد و چهار فیلم تهیه کرده است. درست است که تعدادی فیلم «بد» هم ساخته شد، لیکن برای ما این مسئله، به همان اندازه اهمیت داشت که سینمای برزیل، سرانجام به تشکیل یک جبهه سالم موفق شده است. این، تأیید و پاسخ مثبت سینمایی برای اقتصاد ما نیز اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت.

سؤال - آیا نظرتان این است که «سینما نو»، خواه از لحاظ سبک و شیوه، خواه از لحاظ سیاسی، بسیاری از دیگر سینماگران معاصر برزیلی را تحت تأثیر قرار داده است؟

روشا - از جهت سیاسی نه، لیکن «سینما نو» باعث بهبود تکنیک بیان و داستان‌سینمایی و موجب تأثیر و نفوذ تکنیکی شده است، لیکن آنطوری که بداندیشه‌های تازه هم مربوط می‌شود. در ۱۹۶۲، سینمای برزیل خیلی بد بود -

فیلمبرداری، صدا، تدوین - و موضوع‌ها، تقلیدی از فیلم‌های آمریکایی بود، در صورتی که امروزه، کیفیت فنی صدا و فیلمبرداری، خیلی خوب است. اگر فیلم‌های ارتجاعی هم ساخته می‌شود، لیکن این فیلم‌ها، دربارهٔ مردم برزیل است. و این وضع، انقلاب و تحولاتی جزیبی است. با این همه فکر میکنم به ساختن فیلم‌های تقلیدی و استعماری، رجحان داشته باشد.

سؤال - فیلم‌دیگرتان، «آنتونیو داس مورتاس»، غالباً در مفهوم، «اپرایی» تلقی میشود. آیا قبلاً تجربه‌ای در زمینهٔ اپرا داشته‌اید؟

روشا - خیر، تجربه‌ای در اپرا یا تئاتر نداشتم بلکه سعی کرده‌ام کلیه فیلم‌هایم را، از نخستین تا آخرین آنها، «اپرا»یی بسازم. به‌طور کلی، علاقه‌ای به تئاتر ندارم، بلکه به «تئاتر سینمایی» و نوعی بینش نوین تئاتری علاقمندم، همچنین به موسیقی به عنوان يك عنصر سینمایی بیان.

سؤال - آیا زمانی که فیلمی می‌سازید، تماشاگران خاصی را در نظر میگیرید؟

روشا - خیر، برعکس، تمامی فیلم‌هایم اساساً برای مصرف عموم ساخته میشود. فیلم‌هایم برای يك فرهنگ عامه ساخته میشود که از آن، مایه میگیرد. این فیلم‌ها در برزیل، آفریقا و به‌طور کلی در جهان سوم، طرفداران فراوانی دارند؛ اگر برای تماشاگران بورژوا، استنباط این فیلم‌ها مشکل است، علت آن، فقدان درک آنها از فرهنگ عامه است.

سؤال - با در نظر گرفتن تماشاگر، به‌ویژه برزیلی، آیا بیشتر منظورتان، تماشاگر روستایی است یا شهری؟

روشا - تصور میکنم فیلم‌هایم را برای هر نوع تماشاگر می‌سازم. من، موقعیت و حالت خاصی علیه عامه ندارم؛ مهم این است که فیلم‌های تجاری نمی‌سازم. لیکن اگر این فیلم‌ها، توزیع درستی داشته باشند، هر کسی میتواند آنها را ببیند.

سؤال - زمانی که فیلمی می‌سازید، تماشاگر جهانی را در نظر می‌گیرید؟

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

ژاپنی بود، می‌توانست يك فیلم سامورایی باشد .

سؤال - شما مطمئناً علاقمند به تأثیرگذاری بر بقیه جهان هستید چرا که فیلم‌هایتان در اصل سیاسی و به‌ویژه ، تبلیغاتی سیاسی است .
روشا - فیلم‌هایم اصولاً تبلیغاتی نیستند . من سعی میکنم مسایل سیاسی جهان در حال پیشرفت را آشکار کنم، لیکن عنوان تبلیغات سیاسی را، رد میکنم.
من فیلم‌های سیاسی می‌سازم نه تبلیغاتی .

سؤال - فیلم‌های «سینما نوو» برای کلیه مردم از طریق يك شرکت بزرگت بخش و توزیع در سراسر برزیل توزیع میشوند و برای سینه‌کلوب‌ها نیز به صورت شانزده میلی متری نشان داده میشوند. آنان، فیلم «آنتونیو داس مورتاس» را در نه (۹) سینمای بزرگ ریودوژانیرو و چهار سینمای بزرگ «سائوپائولو» به نمایش گذاشتند . در ایالات متحده و در پاریس، این فیلم را به عنوان يك فیلم تجربی در سینماهای كوچك فیلم‌های هنری نمایش دادند . فکر خوبی است چرا که فیلم در محیط خاص خود دیده میشود، اگرچه توسط تعداد کمی از مردم. مسئله اساسی، این نیست که فیلم برای عامه مردم مشکل است، بل این است که فیلم به‌طور صحیحی توزیع نمیشود .

سؤال - پس برای شما، در مورد تماشاگران کشورهای جهان ، بیشتر مسئله «کیفیت» مطرح است تا «کمیت» ؟

روشا - - بله، با اینکه فکر میکنم عامه مردم، خیلی هوشمند و حساس هستند ولی مسئله این است که عامه، به وسیله مکانیسم تبلیغات تجاری و توزیع، تحت تسلط قرار میگیرد و فرصتی که خود، فیلم‌ها را انتخاب کنند، ندارند، چرا که سیستم توزیع ، منصفانه نیست. این سیستم، «سیستم فاشیستی» توزیع است چون خود سرانه تصمیم میگیرد مردم چه فیلم‌هایی را در چه کشوری ببینند. عامه مردم حساسیت بسیار دارند لیکن آنها مشروط میشوند که انواع ویژه‌ای از فیلم‌ها را به وسیله تبلیغات تجاری، دوست بدارند، این امر در اروپا و آمریکا هم مثل برزیل انجام می‌گیرد .

برای نمونه، مردم در آمریکای لاتین، توسط فکری اشاعه شده به وسیله هالیوود، استعمار شده‌اند. نفوذ هالیوود در آمریکای لاتین با اهمیت است چرا که نه فقط آموزشی «زیبایی شناسانه» به همراه دارد، بل همچنین ، نظر بد این

که حالت مشروط کردن روانی هم دارد، آموزشی «استعماری» نیز هست .
سؤال - شما درباره «ارزش و معیار» های هالیوود صحبت میکنید ...؟
روشا - ارزش ها و زیبایی شناسی هالیوود . من بعضی چیزهای هالیوود
را دوست دارم، لیکن فکر میکنم که در آمریکای جنوبی بایستی سینمایی کاملاً
مخالف سینمای هالیوودی ایجاد کرد .

سؤال - متفاوت یا مخالف ؟

روشا - مخالف، چرا که هالیوود، سینمای استعماری را توسعه میدهد و
ما به سینمای ضد استعماری نیاز داریم . لیکن در باب «آنتونیو داس مورتاس»
باید بگویم که فکر میکنم، فیلمی انقلابی ساختم چرا که فیلمی مخالف با
اصول زیبایی شناسی سینمای مسلط است .

سؤال - آیا میتوانید تفاوت و وجه تمایز استعمار اقتصادی و استعمار
فرهنگی را بیان کنید و بگویید کدام يك، مهمتر است ؟
روشا - این، مسئله ای کاملاً دیالکتیکی است ...

سؤال - برای نمونه، آیا راندن اتومبیل آمریکایی و داشتن فرهنگ
برزیلی در يك کشور آمریکای جنوبی که اساساً آمریکایی شده ، امکان -
پذیر است ؟

روشا - ما با آمریکایی ها مخالف نیستیم ، بلکه با سیاست خارجی
آمریکا که برضد منافع داخلی ماست، مخالفیم . تا آنجا که به سینما مربوط میشود،
مبارزه با آمریکایی ها خیلی مشکل است چرا که این کشور، بازارهای سینمایی کشور ما
را در اختیار دارد و حساسیت های روشنفکرانه ما را استعمار کرده است . به همین
دلیل، مجبوریم علیه نفوذ هالیوود به مبارزه ای قطعی دست بزنیم - ما باید سینمایی
ملی پی ریزی کنیم و آن را تکامل بخشیم تا بتواند با سینمای استعماری
مبارزه کند .

سؤال - آیا ارزش هایی را که از طریق فیلم های هالیوودی انتقال داده
میشود، ارزشهای هالیوودی و به ویژه آمریکایی به حساب می آورید ؟
روشا - فکر میکنم سیاسی ترین سینما، سینمای هالیوود است . این سینما
از لحاظ سیاسی، مؤثرترین سینمایی است که ایدئولوژی «ایده آلیسم اجتماعی»
را می پراکند . برای نمونه ، سینمای چپ گرا ، هنوز نتایجی برابر با نتایج

سینمای آمریکایی کسب نکرده است. درسینمای برزیل، زیبایی شناسی مردم پسند تجاری وجود ندارد و مشکل اکثر این فیلم های مردمی در این است که واقعاً انقلابی نیستند. سینمای انقلابی نبایستی حس سازشگری مردم را باعث شود بلکه باید طغیان آنها را برانگیزاند. برای نمونه، فیلمی مثل «زی» (Z)، کاملاً هالیوودی است و فیلم «تعطیل آخر هفته» ساخته گودار، حقیقتاً انقلابی است. چرا که فیلمی است که مردم را برمی انگیزاند.

خلاصه، مهمترین مسئله، زبانی است که پیامی را انتقال میدهد. ما به شیوه های بیانی نیاز داریم. شکلی نو که کامل و يك شکل میشود - ضرورتاً نه شکلی کامل، بل شکلی که منظور ما را برآورده میکند. بهتر است فیلمی با پرداختی بد داشته باشیم، لیکن تازه و نوین.

سؤال - اگر منظورتان را به درستی استنباط کرده باشم، انقلابی که شما تصور میکنید به همان اندازه که هنری است سیاسی هم هست و حتی شاید جهت هنری آن مهمتر از جهت سیاسی آن باشد چرا که از دیدگاه شما، انقلاب سیاسی ضرورتاً از انقلاب هنری متابعت میکند - محتوی، فرم را دنبال میکند.

روشا - کاملاً هم این طور نیست. فکر میکنم که در تمامی انقلاب ها، پیشرفت فرهنگی، برابر با پیشرفت اقتصادی است. برای مثال، ما هنرمندان جهان سوم، علیه فشار ظالمانه سیاسی، همچنین علیه شرایط موجود فرهنگی، مبارزه میکنیم - مبارزه ای سیاسی و در عین حال فرهنگی. من، کلمه «هنری» را بدکار نمیرم، بلکه بیشتر از کلمه «فرهنگ» بهره میگیرم چرا که از دیدگاهی گسترده تر، این مبارزه (مبارزه فرهنگی)، شامل مبارزه سیاسی، اقتصادی و هنری نیز میشود.

سؤال - منظور، مفهوم سنتی کلمه است؟

روشا - بله منظورم مفهوم سنتی کلمه است که برای ما تازگی دارد. ضروری است که ما شکل های زبان و طرز برقراری رابطه خود را جست و جو کنیم، چرا که این شکل نو، زبان ناخود آگاه مردم است. برای مثال، در فیلم «آنتونیو داس مورتاس»، تحقیق های فراوانی پیرامون تئاتر عامه، سلوك اخلاقی و روانی و طرز فکر دهقانان، شعر، موسیقی، زبان و دیگر مسایل فرهنگی آنها به عمل آوردم. و از فرم تئاتر عامه برای بیان يك تصویر واقعیت گرا از عواطف

مردم، آن طوری که خود با مسایل شان برخورد میکنند ، استفاده کردم .
سؤال -- آیا فرقی بین انقلاب سیاسی قابل میشوید؟ یعنی، آیا شما یا دیگر سینماگران «سینما نو» فکر میکنید که انقلاب هنری یا زیبایی شناسی ، اساساً به اندازه انقلاب سیاسی اهمیت دارد؟ با توجه به این مسئله دانستن و آگاهی به این که تا چه اندازه سینماگران «سینما نو» درباره کیفیت کاملاً سیاسی فیلم ها و عقایدشان، جدی هستند؟

روشا -- مشکل بتوان با قاطعیت حرفی «گفت» چرا که امروزه در آمریکای جنوبی در این فکری که انقلابی سیاسی برپا کنیم تا انقلابی فرهنگی . لیکن در همان زمان، فکر میکنیم که انقلابی سیاسی بدون فرهنگی، هیچ چیزی نیست . برای ما این دو انقلاب، جدانشدنی است چرا که شیوه جاری زندگی جامعه ، زیر فشار ظالمانه اطلاعات است . اطلاعات اساساً ، فرهنگ است . بنابراین نمی توانیم بدون در نظر گرفتن پیشرفت اطلاعات فرهنگی، درباره پیشرفت اقتصادی فکر کنیم . ترجیح میدهم تلاش هایمان را به منزله پژوهش های فرهنگی، که به هنر و زیبایی شناسی مربوط میشود، توصیف کنیم . لیکن هنگامی که درباره هنر و زیبایی شناسی صحبت میکنیم از جهتی درباره مقوله ای خیلی سیاسی و ایدئولوژیک صحبت میکنیم . به طور کلی، گفت و گو درباره اصطلاحات زیبایی شناسی، برای ما خیلی مشکل است .

سؤال -- نظر به اینکه سینماگران «سینما نو» درگیر تحول فرهنگی برزیل هستند، اگر به دلایلی تحول فرهنگی برزیل از طریق سینما غیر ممکن می بود، آیا این سینماگران به گونه ای فعال تر آماده ورود به دنیای سیاست می بودند؟

روشا -- اکثر روشنفکران برزیلی از نظر سیاسی به دلایل خاصی، فعال هستند . برای نمونه، هنگامی که ما با سانسور مبارزه میکنیم و علیه تمام مسایل اجتماعی و سیاسی برزیل بی پرده سخن می گوئیم ، نه فقط سینماگران بلکه روشنفکران برزیلی و بالاتر از همه، روشنفکران جوان، معمولاً در سیاست، فعال هستند . به این معنی که باید گفت هر دست آورد و فرآورده هنری در برزیل -- موسیقی، تئاتر یا سینما - به سادگی، فعالیتی سیاسی است چرا که ماهمگی تهیه کنندگان فیلم های خودمان هستیم و بنابراین مبارزه ای اقتصادی و سیاسی در حد مبارزه ای تئوریک، پیش رو داریم . برای نمونه، جهت کار در فیلم، ما مجبوریم شرکت های کوچک تهیه فیلم

خودمان و سیستم‌های توزیع را خود برپا کنیم، همراه با دیگر روشنفکران، در ستیز با شرایط سیاسی موجود هستیم .

سؤال - آیا سینماگران «سینما نو» و روشنفکران برزیلی با جهت‌یابی جدی و آشنایی جدی سیاسی درگیر هستند؟ یعنی آیا نارضایتی آنها، به‌ویژه افراد جوان، تا به آن حد است که يك ایدئولوژی تنظیم کرده‌اند؟

روشا - اوضاع سیاسی در برزیل، موقعیتی پیچیده و غامض است چرا که چندین حزب چینی با گرایش‌های متفاوت و هدف‌های متفاوتی فعالیت دارند. برزیل، کشوری پرتضاد و خشن است چرا که هم شامل بخش‌های عقب‌مانده و هم شامل بخش‌های کاملاً پیشرفته می‌شود. برزیل از هر کشور دیگری در جهان، اختلافات بیشتری دارد - هیچ کشور و مکانی نیست که این اندازه ثروتمند و در عین حال فقیر، سازشگر و تا این حد انقلابی باشد. برزیل، کشوری است غیر قابل پیش‌بینی، جایی که وقوع هر حادثه‌ای امکان‌پذیر است. من حتی نمی‌دانم این وضعیت، يك مشکل است یا مزیت؟ و تصور نمی‌کنم هیچ‌یک از ما بدانند. سؤال - درباره‌ی اندیشه‌ها در سینما صحبت کردیم، از نظر روشنفکری، اندیشه‌ها و افکار جدی در فراسوی «سینما نو» چیست؟

روشا - ما اساساً دو چیز می‌خواهیم که دقیقاً به هم پیوسته است: سازمانی برای توزیع فیلم، مستقل از اندیشه‌های سودجویانه اقتصادی نظام موجود و آزادی در ساختن فیلم‌هایی که بیانی سینمایی درباره‌ی سیاست و فرهنگ برزیلی دارند. ماهمگی، هدف‌های سیاسی و اقتصادی مشابه و مشترک، در مقابل شیوه‌های گوناگون داریم، چرا که ما مخالف اصول تاریک اندیشی هستیم. و فکر می‌کنم ما هم باید چون برزیل، پیچیده و غامض بشویم، باید رسوم فراوانی را توسعه و اشاعه دهیم. برای مثال، فیلم‌هایی بر اساس مضمونی مشابه با سبک‌های متفاوت می‌سازیم - فیلم‌هایی درباره‌ی Serato، «مثل زندگی‌های بی‌ثمر» که خیلی واقع‌نگر است و یا «آنتونیو داس مورتاس» که خیلی «اپرا» بی‌است. یا زمانی که فیلم‌هایی درباره‌ی قدرت سیاسی می‌سازیم، این گونه فیلم‌ها می‌تواند آموزشی یا دراماتیک باشد.

اخیراً فیلم مهمی به اسم «Macunaima» به کارگردانی «خواکیسم پدرود آندراده» به اتمام رسانده‌ایم - به زعم ما، این فیلمی است تازه، چرا که

اثری است کم‌دی . دراماتیک نیست بلکه اثری است کم‌دی هجوآمیز به‌شیوه Tropicalist ، فیلمی آنارشستی و خشن . ما فیلم‌های دیگری هم به‌شیوه مذکور ساخته‌ایم که در آمریکا نیز نمایش داده خواهد شد، مثل «برزیل ، سال دوهزار» ساخته والتر لیما» و فیلم «وارثان» ساخته «کارلوس دیه‌گو»، فیلمی دربارهٔ دیکتاتوری «وارگاس» در برزیل . «وارثان» فیلم هجوآمیزی است و شامل تمامی عناصری میشود که بیننده را به‌سبک Tropicalist پیوند میدهد - کم‌دی، شادمانی، موسیقی؛ و خیلی متفاوت از فیلم‌های شمال‌شرقی کشور ، مثل «تفنگ‌ها» و «زندگی‌های بی‌ثمر» .

سؤال - آیا «سینما نو» با مشکلاتی به‌غیر از سانسور هم مواجه میشود؟
 روشا - مطبوعات ارتجاعی، اینک مبارزهٔ تبلیغاتی گسترده‌ای را علیه ما رهبری میکنند، چرا که گردانندگان مطبوعات می‌گویند ما، فقط فیلم‌هایی دربارهٔ فلاکت ، فقر ، نابسامانی و بی‌عدالتی می‌سازیم در حالی که میباید فیلم‌هایی دربارهٔ بورژوازی ، خوشبختی و خوش‌بینی بسازیم - یعنی نظرگاه مطبوعات ارتجاعی .

سؤال - هنگامی که از مطبوعات ارتجاعی صحبت میکنید، آیا منظورتان مطبوعات افراطی دست راستی است یا مطبوعات میاندرو ؟
 روشا - تمام مطبوعات .

سؤال - مطبوعات «سائوپائولو» یا مطبوعات را به‌طور کلی می‌گویید؟
 روشا - بله به‌طور کلی مطبوعات موجود برزیلی، دل‌خوشی از «سینما نو» ندارد چرا که ما به استقلال اقتصادی در بازار اروپایی و موقعیت خود در بازار برزیل، ادامه می‌دهیم . «سینما نو» برای ساختن فیلم به‌نظام موجود سرمایه‌داری برزیلی، متکی نیست . ما مستقل هستیم و همین موضوع، گروه‌های دست راستی سینمایی برزیل را پریشان‌خاطر میکند . مطبوعات به منافع اقتصادی نظام خود وابسته میشود و هستند صاحبان روزنامه‌هایی که میخواهند به‌صنعت فیلم داخل بشوند، لیکن آنها میدانند که به ما نیاز دارند چرا که ما هستیم که استعداد و ذوق فیلمسازی داریم . و به‌علت عدم همکاری با ما، سینمای برزیل است که در کارش، پیشرفتی حاصل نمیکند .

همچنین از نظر سیاسی ، مخالف سندیکا‌های بزرگ تهیهٔ فیلم تجاری

برزیلی و دیگر توزیع کننده های خارجی هستیم. در عین حال با شرکت های توزیع اروپایی و به ویژه آمریکایی در برزیل، مبارزه میکنیم. شرکت های توزیع آمریکایی به مبارزه سیاسی وسیعی علیه مادمست زده اند. برای مثال، مردی به اسم «هرولد استورمن»، يك نفر آمریکایی است که در سطوح سیاسی و اقتصادی، علیه ما مبارزه و کارشکنی میکند چرا که ما بر ضد سینمای هالیوودی، بی پرده سخن میگوئیم و همچنین به این علت که به ساختن فیلم هایی با سرمایه شرکت های بزرگ آمریکایی، برخلاف سینماگران دیگر کشورهای جهان، موافقت نکرده ایم.

اخیراً قانونی تصویب شد - چیزی بر تضاد در سیاست برزیل - که تمامی پول و سرمایه توزیع کننده های آمریکایی در برزیل را ملی اعلام کرد. قانون مزبور به این منظور طرح شد تا تهیه فیلم های تجاری برزیل را تشویق و ترویج کند، لیکن این امر فقط به فساد و تباهی روشن بینی مردم کشورمان خواهد افزود. پول و سرمایه برای تشکیل شرکتی دولتی جهت تهیه فیلم، ملی شده است لیکن ما مخالف آن هستیم چرا که این قانون و شرکت، قانون و شرکتی فاشیستی است، نوعی تکامل تدریجی اقتصادی که فقط به تهیه فیلم هایی به شیوه هالیوودی صحنه میگذارد.

سؤال - شما گفتید که این شرکتی فاشیستی بود لیکن مطمئناً، نه از جهت سیاسی، چرا که شرکت مزبور، سندیکا نیست. آیا مقصودتان ارتجاعی است؟

روشا - بلی ارتجاعی، چرا که آنها فیلم هایی «زیبا» میسازند، فیلم هایی که از خلال شیشه های رنگ گل سرخی، بدبختی و فلاکت برزیل را نادیده میگیرند. هدف آنها از لحاظ اقتصادی این است که می خواهند فیلم های پر فروشی مثل فرانسه و ایتالیا بسازند. نئورئالیسم ایتالیایی و «موج نو» فرانسوی، عملاً به وسیله توزیع آمریکایی این فیلم ها که تمام سینماگران به استثنای گودار و چند نفر دیگر را خریده، محو نابود شده است. امروزه، کلود شابرل، روزه وادیم، فرانسوا تروفو و بسیاری دیگر، فیلم های تجاری برای تماشاگران آمریکایی میسازند.

سؤال - لیکن آنها اساساً در قصد و هدف، بورژوا هستند.

روشا - آنها بر اثر مکانیسم اقتصادی به فساد و تباهی کشانده میشوند.

سؤال - این که آنها تحت تأثیر مکانیسم اقتصادی قرار گرفته اند تردیدی

نیست ، لیکن کاملاً «فاسد و تباه شده» نیستند .

روشا - بله ، البته بعضی از آنها نمی‌دانند چگونه از این مکانیسم، دوری کنند. فیلم‌های تمامی سینماگران بزرگ ایتالیایی - ویسکونتی، آنتونیونی، فلینی - به وسیله شرکت‌های آمریکایی تهیه میشوند. فیلمی که کارلو پونتی تهیه میکند با پول آمریکایی سرمایه‌گذاری و تأمین میشود. ایتالیا واقعاً بیش از این يك صنعت ملی فیلم یا سینمایی حقیقتاً ملی ندارد .

سؤال - عدم وجود صنعت ملی فیلم ، دلیل اقتصادی ندارد چرا که فیلم‌هایشان آنقدر خرج بر میدارد که مطلقاً ضروری است این فیلم در بازار جهانی به نمایش گذاشته بشود در صورتی که فیلم‌های شما، چندان سرمایه‌ای نمی‌خواهد. برای نمونه ، هر فیلمتان چقدر تمام می‌شود؟

روشا - بله حق دارید ، هر فیلم من رویه‌مرفته در حدود چهل میلیون Cruzeiros (یکصد و بیست هزار دلار) خرج بر میدارد. در برزیل باید با بودجه‌های خیلی اندک کار کنیم و این، یکی از اصول سازمانی «سینمانوو» است .

سؤال - آیا مبارزه تبلیغاتی مطبوعات علیه شما، تنها با موفقیت‌های اخیر «سینما نوو» آغاز شد؟

روشا - در حدود ده سالی که از موجودیت جنبش مامی گذرد، «سینمانوو» مشکلات جدی و فراوانی با مطبوعات داشته که دائماً جانبداری از دولت را علیه ما انتخاب کرده است. تلاش آنها چندان موفقیت آمیز نبوده است چرا که معروفیت و اعتبار جهانی ما هرگونه اقدام شدید از سوی آنها را میتواند با جنجال‌های روبرو کند. به هر حال، تهدیدهای شدیدی دریافت کرده‌ایم و در آینده، مشکلات بیشتری را با سانسور و خرابکاری اقتصادی انتظار داریم. ما از لحاظ قدرت، خیلی رشد کرده و توانایی آن را داشته‌ایم که فیلم‌هایمان را خود تهیه کنیم، هر فیلمی که می‌خواهیم بسازیم، افرادی برای مبارزه با ما متحد و هم‌داستان می‌شوند. یکی از وجوه این مبارزه مجادله آمیز بزرگ علیه ما و فیلم‌هایمان این است که ما را «کمونیست و خرابکار» خطاب میکنند و ما را به ساختن فیلم‌های تبلیغاتی ناخوشایند صادراتی متهم میکنند و می‌گویند که فقط فلاکت و درماندگی را نشان می‌دهیم و همیشه گام‌های بلندی را که برزیل بسوی ترقی و تعالی بر میدارد، نادیده می‌گیریم. به‌طور خلاصه، تماماً بحث وجدل‌های ارتجاعی.

سؤال - خیلی شبیه به آن چیزی است که در یکی از کشورهای عربی در حال روی دادن است. آیا این مبارزه تبلیغاتی از سوی دولت هم تشویق می‌شود؟

روشا - بله، به وسیله این مطبوعات که عامل و کارگزار دولت است.

سؤال - به عبارت دیگر، منافع خصوصی است که انگیزه های آنان را تعیین میکند نه منافع عمومی؟

روشا - منافع خصوصی «خارجی»، چرا که مشکلات سیاسی موجود در برزیل، مشکلات اقتصادی هم هستند. مثل توافقی‌های اقتصادی بین کشور آمریکا و برزیل در مورد قهوه، نفت و تمامی آن چیزهایی که بازارها را تحت کنترل آمریکایی‌ها نگاه می‌دارد. اینک که توزیع فیلم‌های برزیلی تا این حد افزایش یافته است می‌خواهیم بنیاد بازارهای فیلم را تغییر دهیم یا حتی ملی اعلام کنیم. کنگره‌ای جهانی از تهیه‌کنندگان فیلم در پاریس تشکیل شد و یک تهیه‌کننده برزیلی از طرف گروه ما به آنجا رفت که خود را مورد تهدید دیگر تهیه‌کنندگان یافت. در کنگره، یکنفر ایتالیایی گفت اگر شما در انجام این مهم موفق بشوید، این موفقیت بر ورود فیلم‌های خارجی بداخل برزیل، تأثیر خواهد گذاشت. ما این نکته را با **Ifpa** (انجمن تهیه‌کنندگان بین‌المللی فیلم) در میان گذاشتیم و پرسیدیم چه می‌توان کرد، چرا که اگر بازارهای داخلی را نداشته باشیم بدیهی است که سینمای برزیل، جان سالم بدر نخواهد برد. صنعت برزیل، کنترل مؤثر فیلم‌ها را به **Ifpa** داده است، درست هم‌چنان که دولت، کنترل قهوه را بخشیده است. اگر ما بتوانیم سینما را ملی بکنیم، این عمل می‌تواند هم‌چون دیگر توافقی‌های اقتصادی باشد که بوسیله برزیل به عمل آمده است.

دولت ما، دولتی است که خط‌مشی‌هایش، امپریالیستی است، تنها به جهت همدستی‌اش با دولت آمریکا. اما طرز فکر و گرایش‌های نیرومند ناسیونالیستی دارد، حتی در ارتش که مثل کشور «پرو» می‌توانست نبردی را علیه نیروهای امپریالیستی رهبری کند. چندی قبل مقاله‌ای به اسم «سینمای استعماری برزیل» نوشتم که در آن، تمامی این مسایل را خاطر نشان کردم و گفتم به خاطر این استعماری شدن اقتصادی است که مردم کاملاً بوسیله ایده‌آل‌های زندگی اروپایی و آمریکایی تحت تأثیر قرار می‌گیرند. از آنجا که من در این مقاله بد فیلم‌های خارجی حمله کردم، خودم توسط

برخی افراد وابسته به مطبوعات مورد حمله قرار گرفتند و به عنوان يك «کمونیست» تقیح شدم. لیکن این نبردی است که باید پیگیری شود چرا که مسایل سینمای برزیل، فقط مشکلات هنری نیست بلکه سیاسی نیز هست. برزیل، کشوری است با هشتاد و پنج میلیون نفر جمعیت که از این تعداد، بیش از پنجاه درصد، بی سواد یا نیمه باسواد هستند و بنا بر این، سینما برای کسب اطلاعات، مهم تر از کتاب است.

سؤال - آیا اکثر سینماگران «سینمانوو» از نظر فکری، پیرو عقاید فلسفه علمی هستند؟

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

سؤال - مارکسیست نیستند. تمایز سنتی روشنفکرانه... درست مثل اروپا که بسیاری از مارکسیست ها مخالف حزب کمونیست و حتی مخالف احزاب سوسیالیست هستند که این یکی خیلی جالب توجه است.

روشا - در برزیل، ما در برابر این نظام موجود فکری - سیاسی مقاومت میکنیم چرا که از يك سو، توسط فرهنگ «فرهنگ های توده» استعمار میشود و از سوی دیگر به وسیله چپ های اروپایی. بنا بر این، اگر فکری کنیم که هالیوود برای ما خطرناک است، بسیاری از روشنفکران دیگر نیز چنین می اندیشند. ماسعی می کنیم به منظور رسیدن به طرز تفکر صحیح سیاسی، رابطه عمیق تری با واقعیت زندگی خود داشته باشیم.

سؤال - به نظر می رسد عناصر عرفانی، نقش مهم و عمده ای در «سینمانوو» بازی می کند. آیا کسی از سینماگران «سینمانوو» فیلمی ساخته است که نقش اجتماعی مذهب سازمان یافته را مورد حمله قرار داده باشد؟

روشا - تا این زمان، فقط چهار فیلم «سینمانوو» به بررسی مسئله مذهب پرداخته است: «تفنگها» ساخته «روی گوئرا»، فیلم های خود من به اسمی «خدای سیاه»، «شیطان سفید» و «آنتونیو داس مورتاس» و سرانجام «متوفی» ساخته «لئون هیرشمان» که درباره عرفان گرایی در شهرها صحبت می کند.

در «سینمانوو» میتوان سه مرحله پیدا کرد. مرحله نخست تشکیل می شود از فیلم هایی درباره شمال شرق کشور - «زندگی های بی ثمر»، «تفنگها»، «خدای سیاه»، «شیطان سفید»، «اکثریت مطلق»، «Aruanda» و فیلمی از طغیان سیاهان

در برزیل به اسم «گانگازومبا». آنگاه در مرحله دوم می‌رسیم به فیلمهایی که درباره قدرت سیاسی است و داستان آنها در شهر اتفاق می‌افتد. این فیلم‌ها عبارتند از «مبارزه طلبی»، «سرزمین محزون»، «جنگجوی شجاع»، «زندگی آزمایشی» و «آرزوی عشق». این فیلم‌ها پس از کودتای اخیر ساخته شدند. داستان آنها در شهر رخ می‌دهد و فساد سیاسی برزیل، مسایل سرمایه‌داری و غیره را نشان می‌دهند. و مرحله سوم که آن را مرحله «Tropicalist» می‌نامیم، شامل فیلم‌های سیاسی و اجتماعی می‌شود. لیکن با تراشی تازه، تصویر مناطق گرمسیری و مردمش، تصویری «واقعی». این فیلم‌ها عبارتند از «آنتونیو داس مورتاس»، «Macunaima»، «وارثان»، «برزیل، سال دوهزار» و «یگانده‌گرا». ماقبل بیشتر تحت تأثیر تصویری و بصری اروپایی بوده‌ایم، لیکن اینک به کشف «تصویر» تجسمی واقعی برزیل آغاز کرده‌ایم. آن‌را به خاطر رنگ، سبک، تعبیر و تفسیر شخصیت‌ها و احساس‌طنزی که در تمدن برزیلی خیلی مهم است Tropicalist می‌نامیم. همچنین تحت تأثیر موسیقی و سلوک سیاهان، کیفیتی از انسان‌شناسی واقعی به سینمای برزیل می‌دهد.

سؤال- در برزیل، همچون اکثر کشورهای آمریکای جنوبی، مشکل کنترل موالید و مسئله مشهور به «ازدیاد جمعیت» وجود دارد. آیا فیلمی از آثار «سینمانو» به بررسی این موضوع اقدام کرده است؟

روشا- نه هنوز، لیکن سینماگر جدیدی به نام «ادوارد واسکول» هست که به گروه وابستگی دارد و بسیاری از فیلم‌های ما را به انضمام «آنتونیو داس مورتاس» تدوین کرده است، در نخستین تجربه سینمایی خود در نقش يك کارگردان، به این موضوع پرداخته است.

سؤال- آیا اینک در برزیل، فیلمهای دیگری هم هست که به بررسی موضوع کنترل موالید پردازد؟

روشا- خیر، من فقط يك فیلم، فیلمی از بولیوی، ساخته «خورخه سان‌هی‌نس» دیدم که در جشنواره ونیز نمایش داده شد («خون کرکس‌های شمالی» که جریان عقیم کردن زنان سرخپوست Guechua در بولیوی، توسط گروه صلح را بازگو میکند). کنترل موالید در برزیل، مسئله‌ای جدی و خطرناک است. گروه صلح آمریکا مشغول عقیم کردن زنان به طور دسته‌جمعی است. افراد این گروه در

سال ۱۹۷۰، بیش از یکصد هزار زن از خانواده‌های فقیر را عقیم کردند. و این سیاست‌ها توسط گروه صلح و با موافقت «کمایش» دولت انجام میشود.

سؤال - آیا «سینما نو» تحت هرگونه شرایطی با کنترل موالید مخالف خواهد بود؟

روشا - با این مسئله، آشنایی چندانی ندارم، لیکن به هر حال مخالف عقیم کردن زنان هستم چرا که این عمل، در حل مسئله اجتماعی، روش پست و بی‌ارزشی است. اما من اطلاع چندانی درباره مسئله علم جمعیت نگاری برزیل ندارم و ضرورت ایجاب میکند که در این مورد با اقتصاددانان برزیلی مشورت شود، تا دریافت که مسایل واقعی کدامند.

سؤال - آیا فیلم‌های سیاسی دیگر کشورهای آمریکای لاتین را دیده‌اید؟

روشا - برخی را دیده‌ام، لیکن نه در برزیل. این فیلم‌ها در برزیل نشان داده نمیشوند چرا که برزیل به اروپا و آمریکا، پیوند نزدیکی دارد تا به آمریکای لاتین. ما، پرتغالی صحبت میکنیم و فرهنگی متفاوت از فرهنگ آرژانتینی و مکزیک داریم. ما رابطه چندانی با آنها نداریم و همین، مسئله‌ای جدی است. فیلم‌های آمریکای لاتین را در اروپا دیده‌ام. برای نمونه، فکر میکنم «فرناندو سولاناس» سینماگر مهمی است.

سؤال - آیا فیلم *La Hora De Los Hornos* را دیده‌اید؟

روشا - نیمه اول فیلم را دیدم و خیلی پسندیدم. تمامی فیلم را ندیده‌ام لیکن فکر میکنم «سولاناس» یکی از مهمترین سینماگران امروز است.

سؤال - فیلم او کمایش فیلمی مستند است، مگر نه؟

روشا - بله، اثری مستند است در باره موقعیت و شرایط سیاسی آرژانتین.

سؤال - آیا ساختن فیلم مستند، نظر شما را به عنوان روشی از فیلمسازی جلب میکند، البته از نظر شخص شما؟

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

سؤال - آیا فکر میکنید مشکل است؟

روشا - یکبار امتحان کردم و دلخواه از آب در نیامد. من به اپرا و تئاتر

بیش از فیلم‌های مستند علاقه دارم. فیلم مستند، انضباطی متفاوت می‌خواهد - سخت‌گیری و عینیت می‌خواهد که من فاقدش هستم.

سؤال - لیکن *La Hora De Los Hornos*، اثری مستند است که دربارهٔ يك واقعیت صحبت میکند، لیکن بدهیچوجه، عینی نیست.

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

سؤال - آیا نشریات و مجلاتی در برزیل یافت می‌شود که انحصاراً بد «سینما-نو» اختصاص داشته باشد؟

روشا - خیر، ماهرگز مجلهٔ سینمایی منتشر نکرده‌ایم، چرا که نمی‌خواستیم در برزیل، تئوری از عمل، جلوتر باشد. امسال (۱۹۷۳)، نخستین نشریه‌مان را منتشر خواهیم کرد. چرا که مبارزهٔ تبلیغاتی شدیدی علیه ما در جریان است، حالا زمان خوب و مناسبی برای انتشار این نشریه است.

سؤال - آیا این روش تمام کشورهای آمریکای لاتین است که با عمل آغاز کنند و سپس به تئوری بپردازند؟

روشا - بله، قبل از این که بد ساختن فیلم آغاز کنیم، مجلات سینمایی فراوانی در برزیل موجود بود، لیکن فیلمی نبود. از این رو، تصمیم به تغییر آن گرفتیم. آنها مجله‌هایی شبیه «پوزیتیف» یا «کایه دوسینما» که مجله‌های خوبی هستند، منتشر می‌کنند لیکن شخص نباید از آنها تقلید کند. ما علیه طرز فکر انتقادی سنتی، تلاش و مبارزهٔ فراوان کرده‌ایم.

سؤال - به این ترتیب، شما هنوز ایدئولوژی خاصی برای جنبش «سینما-نو» طرح ریزی نکرده‌اید؟

روشا - خیر، مقاله‌های فراوان نوشته‌ایم و مصاحبه‌های بسیار کرده‌ایم، لیکن مخالف هر گونه «نظام آرای» فکری هستیم همچنان که با فاشیسم و فرمالیسم مخالفیم. در ۱۹۶۱، کتابی دربارهٔ سینمای برزیل به اسم «تجدید نظری انتقادی در سینمای برزیل» نوشتم که بر شکل‌گیری «سینما نو» تأثیر گذاشت. سال بعد، دومین بخش این کتاب را که تجزیه و تحلیلی خواهد بود از کوشش‌های خودمان، خواهم نوشت. و اینک کتاب‌های دیگری هم در دست نگارش و چاپ است.

سؤال - به طور کلی، شما کدام نشریات سینمایی را مهمترین نشریه بحساب می آورید ؟

روشا - من، مجله های آمریکایی را نمی خوانم چرا که انگلیسی نمی دانم. لیکن «کایه دوسینما» و «پوزیتیف» را که نقطه مقابل یکدیگر هستند، میخوانم. تجزیه و تحلیل هایی که به وسیله «کایه دوسینما» از زیبایی شناسی فیلم و بررسی-هایی درباره زبان فیلم های روز به عمل می آید، گرچه خیلی پیچیده و غامض است با این همه فکر میکنم برای تکامل دانش زیبایی شناسی سینماگر و به همان اندازه منتقد، بسیار با اهمیت است. و من همچنین از جنبه های سیاسی و اجتماعی «پوزیتیف»، خیلی خوشم می آید.

سؤال - آیا مجله های مسئولی برای آفرینش اندیشه های سینمایی «سینما نو» وجود دارد ؟

روشا - هیچ مجله ای در این زمینه وجود ندارد.

سؤال - «کایه ...؟»

روشا - خیر. مدت های مدیدی مخالف «کایه دوسینما» بودم چرا که فکر میکردم این مجله در آغاز کارش، دست راستی بود. اینک «کایه دوسینما» را در شکل فعلی اش خیلی می پسندم، یعنی منقدان جوان ترش را که در آن به نویسندگی پرداخته اند. لیکن ما بیشتر از طریق کتاب هایی درباره فیلم، آموزش دیدیم نه از طریق مجله ها.

سؤال - کدام کتاب ها ؟

روشا - چیزی که بیشتر در سینه کلوب های برزیل مطالعه کردیم، کتاب های ایزنشتین بود. ایزنشتین، پیشرفته ترین تئوری فیلم را که اینک به خاطر بعضی موقعیت های سیاسی زمان، کاملاً فراموش شده است به رشته تحریر درآورد. و چیزی که تأثیر بیشتری بر ما داشت، «موج نو» نبود بلکه نخستین فیلم های نئورئالیسم ایتالیایی بود - فیلم هایی مثل «پایزا» یا «زمین میلرزد».

سؤال - به این ترتیب، بیشتر از طریق فیلم ها بود که اندیشه «سینما نو»ی برزیل شکل گرفت ؟

روشا - بله، میتوان گفت سه نوع فیلم در پیشرفت «سینما نو» نقش اساسی داشت: نخستین فیلم های روسینی و ویسکونتی - بیشتر «زمین

میلرز «، «زم، شهر بی دفاع» و «پایزا»؛ فیلم‌های مکزیکی بونوئل، مثل «فراموش شدگان» و «نازارین»؛ و فیلم‌های قدیمی روسی از «داوژنکو» و «ایزینشتین». این فیلم‌ها، علاقه ما را آن قدر جلب کردند که تئوری آنها را مطالعه و بررسی کردیم. لیکن، علیه «موج نو» هم خیلی مبارزه کردیم چرا که از فیلم‌های سینماگران این جنبش، خوشمان نمی‌آید. اینک ازگودار خوشمان می‌آید لیکن قبلاً چنین نبود، چرا که او را خیلی فرمالیست و منطقی و خیلی بورژوا تلقی می‌کردیم.

سؤال - بنابراین، وقتی می‌گویید حالا زمان انتشار يك مجله برای «سینما نو» فرا رسیده، مقصودتان این است که شاید اینک موقعیت بهتری برای بیان اندیشه‌های «سینما نو» باشد؟

روشا - بله، زیرا اینک که چند سال تجربه‌اندوزی و کار عملی راپشت سرگزارده‌ایم می‌توانیم از تجربه‌های عملی صحبت کنیم. و همچنین می‌توانیم براساس تئوریک، به‌سادگی بیشتر از سطحی ژورنالیستی، بحث کنیم. امروزه مسایلی وجود دارد که برای سینما، اساسی میدانم - جست‌وجوی نقش ویژه و واقعی سینما، بحث درباره اصول زبان سینمایی. فکر می‌کنم شخص بایستی به‌شیوه‌ای خیلی خشن و شدید، با آگاهی کامل سنتی از زبان سینمایی به‌این بحث و همچنین درباره پیشرفت امکانات واقعی پردازد.

در دهه یا دوازده سال گذشته، چیزهای خیلی مهمی وجود داشته که شخص می‌توانست بگوید تاریخ سینمای آینده بوده است - موج نو، فیلم‌های زیرزمینی آمریکایی، سینمای سیاسی جهان سوم و غیره. لیکن تمامی این‌ها، تعریفی از سینما نیست، بلکه بیشتر چیزی است که به سینمای آینده رهنمون می‌شود. من فکر می‌کنم که امروزه، همه چیز بالاجبار باید مورد پرسش قرار گیرد تا به این ترتیب ما بتوانیم امکانات واقعی سینما را کشف کنیم.

انسان در حیطه تاریخ

سؤال - فیلم‌های نئورئالیستی شما شدیداً با تاریخ سروکار داشت، لیکن با تاریخ دورانی که خود شما تجربه کرده بودید. در اواخر دهه ۱۹۵۰، شما بدکلی از فرم داستانی فیلم چشم پوشیدید. فیلم‌هایی که از آن به بعد ساخته‌اید، به بررسی گذشته‌ای دور می‌پردازد. نظرتان درباره تاریخ امروز چیست؟

روسلینی - این تغییر از جهتی به طبیعت من مربوط می‌شود. در دوران شکوفایی نئورئالیسم به تاریخ آن زمان نظر داشتم لیکن منظور و نیت من، اساساً عبارت بود از نگاهی به درون و کنه برخی تجربه‌هایی که ما از سرگذرانده بودیم، تجربه‌هایی که کاملاً دراماتیک بود. ما به بررسی این تجربه‌ها پرداختیم و درگیر شدیم و از این رو، همگی ما برای پیدایش و ظهور این جنبش که حاصل تجربه‌های تلخ و شیرین بود، مسئول بودیم. من کوشیدم به کنه رویدادهای نگاهی بیندازم و در دوره نئورئالیسم، موقعیت این وقایع را حدس بزنم و علت و معلول‌ها را درک بکنم. من تصور می‌کردم که تحقیق و نگارشی عمیق به مسایل، نکته‌ای مهم و ارزنده بود.

حقیقت این است که آدمی، نویدانه جست‌وجو می‌کند تا جهتی بیابد.

انسان می‌خواهد موقعیت چیزها را تعیین بکند. هرگونه جهت‌یابی، حتی جهت‌یابی‌ای نادرست، در انجام این مهم نقشی خواهد داشت اگر راه خاصی را نشان بدهد؛

این تلاش را هنگامی خواهید دید که به پدیده «نازیسم» دقیق بشوید. ایسن پدیده، مطلقاً هراس انگیز بود، لیکن مردم از آن تغذیه می کردند و بر اساس تعلیمات آن عمل کردند، و قویاً باور داشتند که در اجرای عدل و انصاف کوشا هستند نه در اقدامی ناصواب. هنگامی که نظریه عقیده ای که برای همه قابل درک و استنباط باشد، گسترش میابد، بیدرننگ جذب میشود. لیکن سرانجام معلوم میشود این نوع عقیده، چیزی بی ارزشی است. دردورانی ویژه از تاریخ بشر، سقراط گفت دنیا پر از عقاید و نظریات است، لیکن تهی از دانش و معرفت. بنا براین، دانش و معرفت مهم است نه عقاید و نظریات. عقاید تغییر می کند، امروزه عقیده ای وجود دارد و فردا یکی دیگر. لیکن يك عقیده می تواند حاجت و نیاز آدمی به تعیین موقعیت چیزی را برآورده کند، چرا که آموزش مسلماً این کار را نمی کند. من قویاً معتقد هستم سیستم مدارس که امروزه در جهان وجود دارد، و در آغاز قرن گذشته تکامل یافت، اساساً برای آماده کردن مردم بوده است، از این جهت که در بازار حرفه ها عرضه بشوند. این تصور و عقیده با واقعیت زمان، انقلاب صنعتی، پیشرفت و تکامل تکنیک و نخستین گام های علم، مطابقت میکرد. در این عصر و دوره، به آدم کاملاً متخصص برای پیگرد و بررسی تمامی امکانات، نیازی فراوان وجود داشت. لیکن تردیدی نیست که آنها افرادی بدون نظرگاه و نگرش های کلی بودند.

سالها پیش، مقاله جالبی درباره «Kitch» نوشته «دوايت مکدانلد» خواندم. او در خلال این مقاله اظهار می کرد که اگر شما تمامی آن فیلم ها، تمامی چیزهایی که بینندگان را برای مصرف این کالا فرامیخواند، ببینید بی درنگ تشخیص می دهید که این فیلم ها بطور مساوی برای کودکان و بزرگترها در نظر گرفته و ساخته می شوند. این اشاره چنین معنی میدهد که يك چیز اشتباه و ناصواب هم برای بزرگترها و هم برای کودکان، وجود دارد. در واقع، Kitch - واژه ای است آلمانی که عملاً به معنای صنعتی شدن هنر و صنعتی شدن مظاهر بیانی است برای مصرف عموم - بچه ها را تا اندازه قابل توجهی برمی انگیزد و مقام و موقعیت فکری بزرگترها را پایین می آورد. چنین چیز مسخره ای، کاملاً امکان پذیر بود چرا که افرادی که تخصص کسب می کردند، نظرگاه هایی خارج از حوزه تخصصی خود نداشتند. اگر آنها افرادی با نگرش ها و نظرگاه هایی وسیع تر بودند،

هرگز چنین وضعیتی را نمی پذیرفتند. امروزه، ما در مورد همه چیز بحث می کنیم.

من تصور می کنم که جنبش جوانان، جنبشی سالم است چرا که آنها احساس می کنند که مسایل نادرستی وجود دارد و آنان، شجاعت ابراز آن را دارند. شاید آنها به خوبی و درستی نتوانند آنچه را که ناصواب میدانند، مشخص کنند لیکن لاقلاً احساس و اندیشه «مشکل» را در خود دارند.

من به خاطر می آورم که دوران مدرسه و تحصیل من، دورانی مطلقاً لجام گسیخته، ترسناک و خشن بود، چرا که خیلی کسالت آور بود. من با علم و دانش «همذات پنداری» نمی کردم. با این همه اجباراً در مدرسه باقی ماندم تا فارغ التحصیل بشوم.

بارجعت به مسئله حاجت و نیاز برای تعیین موقعیت مشکلاتی که با آنها روبرو هستیم، چرا ما از رسانه های ارتباطی که اینقدر گسترده و نیرومند است استفاده نکنیم و نمونه هایی از تجربه گذشته را به مردم عرضه نکنیم به ترتیبی که آنها بتوانند انتخاب مورد نظر خود را به عمل آورند و موقعیت شناسی خود را تکامل بخشند؟ من تصور می کنم که انجام چنین خواسته ای مهم و ضروری است. در آغاز پیدایش نئورئالیسم، من کوشیدم برای تعیین موقعیت مسایل مورد نظر، به کته تجریبات ویژه ام راه یابم. اینک نظریه هایم، گسترده تر هستند و من به این که در جریان واقعی زندگی قرار بگیرم تا موقعیت آن را تعیین کنم، نیازی فراوان دارم؛ معنی و مفهوم آنچه ما می کنیم، چیست؟ معنی و مفهوم اعمال روزانه مان چیست؟ معنی و مفهوم آینده چیست؟ معنی و مفهوم گذشته چیست؟ اینها سؤالاتی است که من در پاسخ به آنها کوشش می کنم، همچنان که به انسان در زمینه تاریخ، نگاه می کنم. تاریخ، برگردان معکوس کاری است که من می کنم. من کوشش می کنم تا به انسان در زمینه رویدادها، یعنی حقایق تاریخی، نگاه بکنم.

سؤال - آیا این عمل نگاه کردن، افق عقیده شمارا درباره چگونگی استفاده از فیلم، گسترش داده است؟

روسلینی - حقیقت این است که فیلم، بیشتر برای سرگرمی مورد استفاده قرار گرفته است. برخی از مؤلفان کوشیده اند از مدیوم سینما برای نیت و منظور.

های بزرگتری استفاده کنند. لیکن همیشه داستان‌های فیلم را براساس مسایل معدودی قرار می‌دهند، مسایلی که ما به بحث و جدل درباره آنها عادت داده شده‌ایم. این وضعیت، نتیجه مستقیم اطلاعات محدود ماست. برای مثال، در زمان و مرحله خاصی، «فروید» یا «فروید» تحریف شده، به صورت آیین و فرهنگ درآمد. برای توجیه و بیان هر چیز، و همچنین برای معرفی عقاید و مفاهیم از خود یگانگی، ناتوانی در ایجاد رابطه، و کلماتی مثل آن، «فروید» بود که مورد استفاده قرار میگرفت. توده‌های مردم، از خود یگانگی و ناتوانی در ایجاد رابطه را تجربه و اعمال می‌کردند، یعنی همواره همان نوع تجربه را در برابر خود می‌دیدند. واقعیت، خیلی گسترده‌تر از این زمینه محدود است. از این رو، من کوشیده‌ام تا از این زمینه عادی بدرآیم، و به بررسی مطالب بیشتری پردازم و نکات ضروری را خاطر نشان بکنم، چرا که در فیلم، جنبشی وجود دارد و نتیجه‌ای که از آن برای شما بدست می‌آید، امکانی برای داوری است.

نگرش جهانی.

سؤال - نئورئالیسم، به عنوان نگرشی جهانی از جهان نامیده شده است...*

[* نئورئالیسم، توصیف جهانی واقعیت است از طریق آگاهی و شناخت جهانی. با این تعریف، منظورم این است که نئورئالیسم، مخالف تئوری‌های زیبایی-شناسی واقعیت است که پیش از آن وجود داشت و به ویژه مخالف تئوری‌های زیبایی‌شناسی ناتورالیسم و حقیقت‌گرایی، از این جهت که واقع‌گرایی نئورئالیسم آنقدرها به گزینش موضوع‌ها توجه ندارد که بر بیدار کردن، آگاهی و شناخت توجه دارد. پس می‌توان گفت چیزی که در فیلم «پایزا» واقع‌گراست، مقاومت ایتالیایی‌هاست، لیکن چیزی که نئورئالیست است، «میزانسن» روسلینی و شیوه او در نمایش رویدادهاست که بطور همزمان، محذوف و ترکیبی است. با وجود این، به عبارتی دیگر، نئورئالیسم بر طبق این تعریف، در برابر تجزیه و تحلیل (سیاسی، اخلاقی، روانی، منطقی، اجتماعی یا هر چیز دیگری) شخصیت‌ها و اعمال آنها، مقاومت می‌کند. نئورئالیسم، واقعیت را به عنوان یک قالب در نظر می‌گیرد، که یقیناً غیر قابل فهم نیست بلکه پایدار است. دقیقاً به همین خاطر است که نئورئالیسم، اگرچه الزاماً ضد نمایشی نیست (حتی اگر کیفیت نمایشی بطور —

مؤثری نسبت به آن، یگانه باشد) لااقل از لحاظ سنتی، ضد تئاتری است به-
آن حد که بازی بازیگر تئاتر، مستلزم تجزیه و تحلیلی روانی از احساسات و
اکسپرسیونیسمی فیزیکی است، سمبولی از تمامی مجموعه مقولات اخلاقی. [

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

روسلینی - نئورئالیسم، آزمایش و تجربه‌ای برای ایجاد و برقراری نگرشی
جهانی دربارهٔ جهانی ویژه در مرحله‌ای ویژه از تاریخ بود. لیکن بی‌تردید،
این آزمایش و تجربه عبارت بود از نگاهی به انسان درگیر آن رویداد، نه این
که دیدن و بررسی رویداد، خارج از انسان. این گرایش، اصل مهمی در جنبش
نئورئالیسم بود. انواع متعددی از نئورئالیسم وجود دارد، هر کس، نئورئالیسم
خود را داشت. برای این که ابهامی نباشد باید بگویم که نئورئالیسم من، فقط
پوزیسیون اخلاقی بود، تلاشی برای درک و شناخت خویش و خود را در ضمیر
پدیده قرار دادن.

سؤال - سینماگران نئورئالیست، مسایل و بیانیه‌های سیاسی را اضافه
کردند...

روسلینی - سیاست، یکی از هزاران چیزی است که ما را در احاطهٔ خود
دارند و بی‌تردید مسئله‌ای مهم است، لیکن اصول اخلاق، موقعیت جغرافیایی و
محیط نیز مهم هستند، اصولاً همه چیز مهم است. زندگی مایحلی پیچیده است.
کوشش من بر آن است که به صافی ضمیر چیزها راه یابم. آیا هرگز دیده‌اید
که الاغ چگونه عمل می‌کند؟ اگر شما الاغی را در محیطی تازه قرار بدهید،
نخستین کاری که میکند خود را روی زمین می‌اندازد و شروع به غلتیدن می‌کند،
چرا که باید بو، مگس‌ها، و خاک محیط تازه خود را احساس کند تا بتوانی درک
اوضاع و احوال را داشته باشد. من درست مثل يك الاغ هستم و می‌خواهم همه جا
غلت بزنم و احساس دقیقی از محیط و مسایل داشته باشم.

سؤال - آیا شما به حزبی سیاسی وابسته هستید؟

روسلینی - خیر، زندگی‌ما، تولدی مجدد و مداوم است حتی اگر چه به-
سوی مرگ و نیستی راه می‌سپرد. من ازارشاد، تنفردارم چرا که ارشاد قرار-
دادی، مشاهده و معاینهٔ چیزهای بی حرکت و جنبش ناپذیر است. مازیر نفوذ

و تسلط افراد مرده‌ای هستیم که به فرهنگ ما، به دانش و معرفت ما، تعلق دارند. مشاهده و معاینه آنها چیزی در بر ندارد. لیکن آدمی حقایق را می‌پذیرد چرا که او به تشخیص و تعیین موقعیت خود نیاز دارد و همچنین به این خاطر که هراسان و وحشتزده است، اگرچه در عین حال می‌خواهد ماجراهایی هم داشته باشد. من از این جهت کاملاً آزاد هستم.

سؤال - آخرین فیلم داستانی شما، اپیزود «Illibatezza»، با صحنه‌ای که به توهم فیلم اشاره میکند، پایان می‌پذیرد. آیا این امر، وداعی آگاهانه به نوع سنتی فیلم بود؟

روسلینی - من واقعاً نمی‌دانم، حتی فیلم را هم به خاطر نمی‌آورم. از این رو، برای من ابراز کلمه‌ای در این باره مشکل است. این صحنه، چیزی ساده بود، لطیفه‌ای مناسب.

سؤال - صحنه مزبور طغیانی است علیه جذبه معنوی و عرفانی فیلم که همچنین در دیگر فیلم‌ها نیز آشکار است. چگونه به محو این جذبه معنوی و کاذب فیلم اقدام میکنید و برایتان چه مفهومی دارد؟

روسلینی - خود تصویر، خطر ایجاد این جذبه کاذب را در بر دارد. از آن جا که من از تزویر و تحریف متنفرم، تصویر را با دقت فراوان به کار می‌برم. اگر شما بیش از حد اشاره کننده و وسوسه آمیز باشید، به تحریف قضایا خواهید پرداخت. خطر پروپاگاندا، خطر اشاره و القایی است که بطور ضمنی به بیننده می‌فهماند که آنچه می‌بیند، واقعیت است. باید از در بند کشیدن احتراز کرد، در بند کشیدن به معنای صدمه و آزار به دیگری و موظف کردن اوست. من می‌خواهم در خدمت آزادی باشم، نه در خدمت انقیاد.

سؤال - چگونه میتوانید عاطفه را با فاصله‌ای که برقرار میشود، متناسب کنید؟

روسلینی - تمامی عواطف یا از تصاویر روی پرده پدید می‌آید یا از جانب بیننده. کوشش من در این است که خیلی صادق و صمیمی باشم چون به این ترتیب میتوان در ضمیر خود، عاطفه‌ای را بسط داد، هیچ چیز ناصوابی در این مورد وجود ندارد. البته من نمی‌خواهم عواطف خود را القا کنم و نمی‌خواهم از طریق عواطف، دیگران را به بند بکشم. این نکته‌ای دقیق و ظریف، لیکن نکته‌ای بسیار

مهم است. به گریه واداشتن مردم، خیلی آسان است و من می توانستم این کار را در پایان فیلم «سقراط» انجام بدهم. جدا ماندن، مسئله ای بس مشکل است.

سؤال - آیا می توانید دقیقاً خاطر نشان کنید چگونه به این جداسازی نایل می شوید؟

روسلینی - برای مثال، سکانس هایی در فیلم «سقراط»، نمایی دور از گرد - هم آبی افراد متعدد است. در این جا به آسانی می توانستیم عواطف تماشاگران را برانگیزانیم. زمان سنجی، نکته اصلی این صحنه است و به خاطر وضوح صحنه، همه چیز با دقت انتخاب و رعایت شده، چون من نمی خواهم کسی را وسوسه واغوا بکنم.

سؤال - آیا کوشش شما بر این است که درباره تغییراتی که در طی دوران های مختلف در فیلم های تاریخی تان رخ داده است، نکات تازه ای کشف کنید؟

روسلینی - تغییرات همواره وجود دارد. در ابتدا، تغییرات در طی قرن ها پدید می آمد، اینک تغییرات می تواند در خلال روزها، ساعت ها، یا حتی ثانیه ها شکل بگیرد. ما نمی دانیم هم اکنون چه تغییراتی در شرف تکوین است، چرا که ما هنوز از وجود آنها مطلع نیستیم، لیکن هنگامی که اطلاعات مورد نیاز را کسب کنیم، خواهیم دید که تغییرات، خیلی خیلی سریع هستند.

سؤال - پس در نظر شما، داستان های روایتی در مقایسه با رویدادهای واقعی، رنگ باخته هستند؟

روسلینی - مسلماً قصه، فقط مسئله کوچکی را مطرح می کند. برش مسئله، خود مسئله نیست، و مسئله، تمامی زندگی، تمامی عالم و هر آنچه را که شما می بینید در بر می گیرد.

سؤال - آیا فیلم های فعلی خود را مستندهای تاریخی می نامید؟

روسلینی - من هر گونه تعبیر و اصطلاحی را می پذیرم، به خصوص اگر این تعبیر و اصطلاح به درک مفاهیم کمک کند. این فیلم ها به طریقی که در نظر گرفته میشوند، قصه نیستند. قصه، اختراع محض، اختراعی اختیاری و دلخواه است و من نمی خواهم کاری سر خود و اختیاری انجام بدهم. اختراع باید استنباط

هوشمندانه ضمیر و باطن مسایل باشد. راستی از نظر ریشه لغوی، هوشمندی، ظرفیت خواندن ضمیر و باطن چیزی معنی میدهد. به این ترتیب اگر چیزها را آنچنان که هستند در نظر بگیریم و کوشش برای تعبیر و تفسیر، درك، و خواندن ضمیر آنها بکنیم، این عمل میتواند در عوض ادامه فانتزی، مهیج ترین تجربه و آزمایش باشد. من تصور میکنم، فانتزی همواره از واقعیت کمتر است.

لویی چهاردهم

سؤال - چگونه واقعیت « به قدرت رسیدن لویی چهاردهم » را کشف کردید؟

روسلینی - اگر ما به واقعیت ساده نگاهی بکنیم، این عمل چیزی بهمانی - گوید، حال آنکه ما باید این واقعیت ساده را به شیوه گسترده تری مورد نظر و معاینه قرار بدهیم، موضوع این نیست که من توانایی دیدن آن را دارم، بل اطلاعاتی که من دارم کم کم روی هم انباشته میشود و به آدمی نگرشی گسترده تر می دهد. این حقیقتی است که امپراتوری روم در ساختن جامعه ای جهانی، کوششی خردمندانه کرد، جامعه ای از مردم در کنار یکدیگر، و تا اندازه ای هم به این مهم نایل شد. زمانی که امپراتوری روم سقوط کرد، این اندیشه باقی ماند و مردم خود را با امپراتوری روم، «همذات پنداری» میکردند. نیرومندترین حکام همیشه اظهار میکردند که آنان، امپراتور امپراتوری روم هستند، نه چیز دیگر، هرچند که در این گفته حقیقتی موجود نبود.

لویی چهاردهم اندیشه ایجاد کشوری را با بهره گیری از قدرتی کاملاً پابرجا در سر می پروراند. برای تحقق این خواسته، او هیأت کوچکی را که توانایی صلاحیت مبارزه و رقابت با دیگر هیأت های پیرامون خود را داشت، به وجود آورد. ما به آسانی میتوانیم تکنیک هایی را که او برای برقراری قدرت خویش مورد استفاده قرار داد، در سیاست او بیابیم. تکنیک هایی که کاملاً بدیهی هستند.

در ساختن فیلم، ما باید زاویه دید خود را جست و جو کنیم، چرا که اگر ما خود را در موقعیتی درست و مناسب قرار بدهیم، میتوانیم نکات خیلی بیشتری را درك کنیم و دورتر را ببینیم. نکته مهمی که از زندگی در زمان لویی چهاردهم

آشکار میشود، چیست؟ شیوه‌ای که مردم لباس میپوشیدند و به این ترتیب، ما اگر از خود پرسیم چرا آنها چنین لباس می‌پوشیدند. می‌توانیم نظری دقیق بیندازیم و توضیح آن را در یابیم. لویی چهاردهم، شخصیتی زیرک بود اوضاع‌های آدمی و تمایلات وی به چیزهای سطحی، مد، و غرور احمقانه و حقیر او را می‌شناخت. از این رو، او تمامی قدرت خود را بر این اساس قرارداد و نجبا و اشراف را که علیه پادشاه عکس‌العمل نشان داده بودند، چون تصورات قدیمی‌ای که به آن عادت داده شده بودند پیش از این وجود نداشت، به انقیاد خود درآورد. نجبا و اشراف بر آن شدند با ایجاد زمینه‌ای، جنگ‌های «فروند» (توضیح: جنگ‌های فلاخن) را که شورش آنها علیه جامعه پادشاه، پرنس، دوک، کنت و غیره بود، فراهم کنند. تمامی آنها به خاطر منافع ویژه‌ای به یکدیگر وابسته بودند و بعداً شروع به طغیان علیه یکدیگر کردند، چرا که هر یک می‌خواست نیرومندترین فرد گروه باشد. دیدن اینکه چگونه افراد زیرک‌نما، توانایی زیرک‌نمایی را به منظور برقراری قدرت دارند، نکته‌ای کاملاً شگفت‌انگیز در تاریخ بشری است. و با اعمال قدرت بر مردم آنها را کاملاً بی‌ارزش و اهمیت می‌دانند. «نبرد من» نوشته «آدلف هیتلر»، بی‌حرمتی و توهینی کامل و دایمی به مردم تحت نفوذ او، یعنی مردم آلمان، است. او رؤیای رهبری مردمی را می‌دید که نسبت به آنها کاملاً بی‌اعتنایی میکرد و اهمیتی برایشان قایل نبود. این کتاب، اثری است پوچ و احمقانه، لیکن به عنوان «تورات»ی آسمانی تلقی میشد و هر آلمانی، این کتاب را در خانه داشت و من تصور می‌کنم که آنها تمامی این توهین‌ها را به خود می‌خواندند. این اوضاع و احوال، موقعیتی پوچ و احمقانه بود. برای استنباط واقعی مسایل باید موقعیتی برای تعیین و شناختن، واقعی و گسترده مسایل ایجاد شود و هنگامی که افراد موقعیت را به خوبی تشخیص بدهند، بردبار و صبور می‌شوند.

سؤال - نظر تان درباره شخصیت‌های تاریخی از چه قرار است؟

روسلینی - انسان آنقدرها تغییر نکرده است، شرایط و اوضاع هستند که تغییر کرده‌اند. مردم چگونه به اوضاع و شرایط تازه واکنش نشان می‌دهند؟ برای مثال، برقراری دموکراسی در آتن، مسئله شانس و تصادف بود، نه چیزی دیگر. گزینش دیگری وجود نداشت. یا باید از روی شانس و تصادف تصمیم گرفته میشد یا این که به حکم اکثریت کردن نهاده می‌شد. قرارداد دموکراسی

بر اساس شانس و تصادف، امری خردمندانه‌تر است یا بر اساس رأی اکثریت؟ هنگامی که اکثریت، رکن اساسی است، پایین‌ترین درجات جامعه را نیز دربر میگیرد و به همین دلیل است که مردم علیه آن، به شکوه و شکایت آغاز کردند. اما در واقع، اگر همه چیز به خوبی عملی بشود، همه باید از آمیزش با پایین درجه‌ترین مردم آگاه باشند و ابایی هم نداشته باشند، چرا که در غیر این صورت، جامعه به شکل متفاوتی درمی‌آید. سپس تصویری وجود دارد که برگزیدگان و خواص جامعه، سعی در خرد کردن دیگران دارند. اگر کسی بخواهد از دیگران استفاده و بهره‌برداری کند، باید خود را با این وضعیت مطابقت بدهد.

لیکن نکته اصلی، ترویج و اشاعه دانش و معرفت است که من تصور نمی‌کنم این عمل در جامعه تاریخی انجام شده باشد. حتی در یونان، جایی که مردمش می‌کوشیدند خیلی چیزها و مطالب را حدس بزنند، فقط تعداد محدودی این کار را می‌کردند، دیگران به دادوستد سرگرم بودند و توجه چندانی به حدس زدن، تفکر و پیش‌بینی حوادث نداشتند. تحقیقی جامع، مطالعه‌ای خردمندانه و منطقی از ساخت مسایل، و از این که چرا بعضی مسایل به شکل خاصی درآمده‌اند، وجود نداشت.

سؤال - چگونه سناریوی اصلی فیلم «لویی چهاردهم» را آماده کردید؟
 روسلینی - هنگامی که زاویه دید مورد نظر خود را یافته باشید، نیاز فراوانی به مدارك و اسناد تاریخی دارید چرا که من خوش ندارم سناریو و دیالوگی را که از قبل نوشته و آماده شده است، در اختیار داشته باشم. آخرین کاری که در شب قبل از فیلمبرداری انجام می‌دهم، نگارش دیالوگ است و با افرادی کار می‌کنم که باروش من آشنایی دارند. من، اندیشه‌های خاصی دارم. من از این اندیشه‌ها پیروی می‌کنم و چیزها یا نکاتی را که به وضوح هر چه بیشتر به این اندیشه‌ها کمک می‌کنند، انتخاب می‌کنم.*

[* روسلینی «کایه دوسینما - شماره ۵»، در این مورد مطالبی مینویسد و در پایان توضیح می‌دهد چرا او نوشتن سناریویی دکوپاژ شده را جهت امضای يك قرارداد هالیوودی رد کرد. این مطلب میتواند کمکی به توضیح روش فعلی او در ساختن فیلم باشد:]

(۱) درحین که من در محیط داخلی یا در محیط خارجی بدون نکات در نظر

گرفته شده از قبل، فیلمبرداری میکنم، فقط میتوانم «میزانسن» موردنظرم را با توجه به دکوری که خود را در آن می‌یابم، بداهه‌سازی کنم. از این رو، ستون سمت چپ سناریوی دکوپاژ شده، خالی باقی میماند، البته اگر چنین ستونی وجود داشته باشد.

(۲) من، بازیگران مکمل صحنه‌های فیلم خود را در سر صحنه فیلمبرداری و در زمان فیلمبرداری انتخاب میکنم، چرا که نمی‌توانم قبل از دیدن آنها، دیالوگی را که حتماً تئاتری و کاذب خواهد بود، بنویسم. ستون سمت راست نیز خالی باقی خواهد ماند.

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

سؤال - به این ترتیب، فیلم «لویی چهاردهم»، کاملاً بر اساس مدارك مستند قرار دارد؟

روسلینی - بله، تمامی حوادث فیلم را میتوان در اسناد و مدارك تاریخی یافت، هیچ چیزی را اختراع نکرده‌ام. اجازه بدهید کمک فکری بکنم، آیا چیزی اختراعی وجود دارد؟ خیر، من که فکر نمی‌کنم. دیالوگی که با خیاط رد و بدل میشود از جهتی اختراع شده است چرا که چنین محاوره‌ای در اسناد تاریخی وجود نداشت، لیکن بحث وجدلی را که لویی چهاردهم در این صحنه بکار میرد، بحث وجدلی است که او قبلاً هزاران بار در زمینه‌های دیگر، بکار برده بوده است. تحریف بسیار اندکی در فیلم وجود دارد، و آن تلاش و کوششی برای وضوح مطالب میباشد.

در فیلم «سقراط»، صحنه ساده‌ای وجود دارد که در آن، «سقراط» و «کریتوس» بایکدیگر قدم می‌زنند و راهبی را در حال قربانی کردن خروسی می‌بینند، کاملاً ساخته و پرداخته ماست، لیکن حقیقت این است که آخرین سطر دیالوگی که «سقراط» به «کریتوس» می‌گوید: (به خاطر داشته باش که ما باید خروسی را برای «اسکولا پیوس»، قربانی کنیم)؛ در پرونده مدارك تاریخی، موجود است. ما باید توضیح می‌دادیم که این جمله از چه قرار بود، و احتمالاً هم چنین می‌بود. «اسکولا پیوس»، خدای طب و سلامتی بود. چرا خروسی را به او پیشکش کنیم؟ این صحنه در فیلم، فقط به خاطر توضیح آخرین سطر دیالوگ، ابداع شد.

سقراط

سؤال -- بنظر میرسد فیلمی که تحت عنوان «سقراط» ساخته‌اید، به‌او بیشتر به‌عنوان يك انسان توجه دارد تا يك فیلسوف ...

روسلینی -- سقراط يك انسان بود و کوشید تا يك انسان باقی بماند . نکته مهم برای من، این است که در عصر او، انسان شروع کرد تا به وسیله این اندیشه که از دیگران زیرک‌تر است، وسوسه بشود . قبل از این، از انسان‌ها به عنوان بردگان استفاده می‌کردند و سربازان شلاق به‌دست، توده‌های وسیع مردم را تحت سلطه خود داشتند. سپس فصاحت و بلاغت که از نظر صرف و نحولغوی، هنر ترغیب معنی می‌دهد، شروع کرد تا بخشی از زندگی بشود . لیکن ترغیب، جرم است چرا که در عین حال می‌توانند به شخصیت، عقاید و افکار دیگران صدمه و آسیب برسانند . فصاحت و بلاغت، جنبه‌های گوناگون یافت، لیکن روشی که بکار گرفته شد، حالتی وسوسه‌آمیز و اغواکننده داشت . سقراط خردمند بود، و علیه این روش قد علم کرد . تمامی اعمال او به جست و جوی حقیقت، جست و جوی چیزهای خیلی ساده مربوط میشد . دیالوگ‌های سقراط مطلقاً قابل فهم هستند چرا که هرگز دیالوگ‌های فیلسوفی بزرگ نیستند، بلکه دیالوگ‌هایی هستند در جست و جوی منطق زندگی .

سؤال -- چرا شما در فیلم «سقراط»، نگرش سنتی «گزانتیپ» به عنوان زنی ستیزه‌جو را نادیده گرفتید ؟

روسلینی -- این زن همیشه در نظر دیگران عملاً همچون کاریکاتوری ارایه شده است، حال آنکه اوزنی خوب و محصول آن زمان بود . اوزنی ناراحت و مضطرب بود، و انسان‌ها همیشه ناراحت و ناآرام هستند، چرا که نه؟

درواقع، زنان یونانی به‌خانه فرستاده شدند و فقط کارهای خانه به آنها محول شد، چرا که مقارن پایان دوران تمدن مدارسلاری بود . یونانی‌ها جامعه پدرسالاری را آغاز کردند، جایی که مرد از اهمیت خاصی برخوردار شد . پیش از این، تمامی خطه اروپا زیر سلطه کامل تمدن مدارسلاری بود . در فیلم «مبارزه» انسان برای تنازع بقا» ما با این دگرگونی آغاز کردیم چسرا که مقارن زمان انقلاب کشاورزی بود . تردیدی نیست که کشاورزی، پایه و اساس فراوانی و وفور بود . زن، سمبول بود و باماه همذات‌پنداری میشد چرا که بیست و هشت

روزی که ماه گردش به دور زمین می کند نیز با دوره عادت ماهانه زنان مطابق بود. در آن زمان، آنها به خوبی وضع حرکت ماه را معاینه و بررسی کردند. لیکن مدت زمانی طول کشید تا تشخیص دادند که حتی مردان نیز بارور بودند. زنان سابقاً خود را در معرض آب و باد قرار می دادند تا آبستن بشوند. این حقیقت که مرد با حاملگی زنان رابطه ای دارد، کشفی بود که خیلی بعدتر پدید آمد. به دنبال این کشف، زنان مجبور شدند مردان را نیز در کارها دخالت بدهند، لیکن پادشاه، یعنی شوهر ملکه، این زن زیبا و عشوه گر، رئیس قبیله، هنگامیکه کاری برای جامعه خود انجام میداد، هنوز هم می بایست مثل زنی لباس پوشد با پستانها و چیزهای مصنوعی. ملکه سابقاً شوهر خود، یعنی مرد مورد نظرش، را در زمان اعتدال شب و روز زمستان، هنگامی که روزها بتدریج بلندتر میشد، انتخاب میکرد و او را تا زمان اعتدال شب و روز تابستان، یعنی تا زمانی که او را قربانی میکرد، نزد خود نگاه میداشت چرا که این عمل باعث باروری تمامی جامعه میشد. آنها بعداً با معاینه و مشاهده ستارگان دریافتند که یک سال قمری با یک سال شمسی فرق دارد و به این ترتیب، مرد دیگر هر هفت ماه قربانی نشد. در آن زمان، هنگامی که یونانی ها که خدایان مخصوصی داشتند و مردمی کشاورز نبودند بلکه رમે دار بودند، از شرق به حوزه مدیترانه آمدند و این مهاجرت باعث ایجاد جامعه پدرسالاری شد. تمامی میتولوژی یونانی، توضیح و شرحی است درباره این که طی تغییر و تحول از جامعه مادر-سالاری به جامعه پدرسالاری چه حوادثی رخ داد.

سؤال - به این ترتیب، در زمان سقراط، مرد بود که حکومت میکرد؟
 روسلینی - بله، مردها قدرت را در دست داشتند و زنان همراه با بردگان در خانه ها زندانی شدند. این رسم تا به امروز هم در این منطقه ادامه دارد. این تغییر و تحول، در عین حال تغییر و تحولی مذهبی نیز بود چرا که نخستین خدایان، خدایان خانه، و خدایان خانواده بودند. یک خانواده، خدایی داشت و خانواده ای دیگر، خدای دیگر، و در صدر تمام این خدایان، خدایانی چون ژوپیتر پدید آمدند که همه چیز را در حیطه قدرت خویش داشتند. خانه نیز معبدی بود با وظایف ویژه ای برای خدایان خانه که زنان از آن مواظبت میکردند.

بطور کلی، کتب تاریخ مطالبی را درباره رویدادهای اصلی به ما بازگو میکنند. تاریخ نیز از آن جهت نوشته شد تا قدرت را حمد گوید. لیکن تاریخ واقعی،

کشف انسان است، انسان ساده‌ای که زندگی‌اش هرگز بر صفحه تاریخ نقش نیست. تحقیق و تبیی که در سال‌های اخیر به عمل آمده، از این جهت عملی بزرگ است که اینک میتوان مطالب فراوانی را کشف کرد. تاریخ، تاریخ انسان‌هایی است که مثل ما هستند، فقط از نظر ترتیب زمانی، در مرحله دیگری از زمان می‌زیستند. ما دانش و اطلاعاتی در اختیار داریم و اینک چه می‌کنیم؟ این است مبارزه مداوم انسان.

سؤال - آیا این همان چیزی است که شما می‌خواستید در فیلم «مبارزه انسان برای تنازع بقا» نشان بدهد؟
روسلینی - بله.

سؤال - آیا برای متقاعد کردن تلویزیون ایتالیا و فرانسه جهت کسب اجازه ادامه طرح‌هایتان با مشکلاتی روبرو بودید؟

روسلینی - بله، من در آغاز، اوقات سختی را گذراندم چرا که به خوبی میدانید که این دو مرکز ارتباطی، تلویزیون‌های دولتی هستند و باید وظایف اجتماعی خاصی را به انجام برسانند. من گفتم که می‌خواهم به آموزش پردازم و توضیح دادم منظورم از آموزش چه بود. به هر حال، تمامی برنامه‌های آموزشی، مسئله چندان مورد علاقه آنها نبود چرا که آموزش کسالت‌آور است. به این ترتیب، چگونه می‌توان توضیح داد که آموزش میتواند چیز دیگری باشد، و آموزش میتواند حس کنجکاوی مردم را تحریک بکند و سپس این کنجکاوی را اقناع کند، این بزرگترین تمامی سرگرمی‌هاست. ارسطو در کتاب «اخلاقیات» خود می‌گوید: کد سرگرمی را پایان کار تلقی کردن، ناصواب و اشتباه است، در واقع، کار، سرگرمی است چرا که این عمل، اشتغال ذهنی و فکری است، بخشی از وجود شماست که میبایست وظیفه خود را نسبت به جامعه انجام بدهد. اما آنگاه، زمانی که با خود هستید، بخش دیگری هم وجود دارد که باید از آن استفاده کنید. تا امروز عقیده بر این بود که هدف، ارضای نیازهای جامعه است. نیازی عمیق برای تخصص و افراد با استعداد و فراوانی برای کاوش در زمینه خاصی وجود داشت، چون آموزش، آمادگی و تدارکی برای زندگی تلقی میشد. اینک همه چیز آنقدر سریع می‌گذرد و تغییرات آنقدر بزرگ هستند که آموزش، همچنان که ارسطو متذکر شد، باید بدعنوان بخش اصلی زندگی ما در نظر گرفته بشود. آموزش باید

دایمی و مداوم باشد، و همیشه باید درگیر کننده باشد به ترتیبی که بتوان تغییراتی را که در شرف تکوین است، درک کرد. اگر این وضع بتواند رخ بدهد، ضربه آینده، همچنان که در کتاب «تافلر» توصیف شده، معنی و مفهومی نخواهد داشت. مردم این احساس را دارند، هر چیزی که پیرامون آنها، در ضمیر آنها و در جامعه آنهاست، در حال تغییر و تحول است، و آنها به وسیله تغییر و تحول یا تهدید تغییر و تحول، دچار ضربه می شوند. لیکن اگر مردم از این مسایل آگاه باشند و آنها را درک بکنند، همه چیز مطلقاً روبراه است و میتوان به زندگی ادامه داد و از ماجراها و حوادثی که رخ می دهد، لذت برد.

سؤال - آیا دوران های تاریخی ای که شما برای بررسی برگزیده اید توسط تلویزیون های متعدد به شما پیشنهاد شده اند؟

روسلینی - خیر، من هرگز پیشنهادی رانمی پذیرم. کوشش من بر این است که کارم را برای خودم و افرادی که بامن کار میکنند، منطقی از آب دریاورم. در مجموعه ای به نام «مبارزه انسان برای تنازع بقا» که یک برنامه تلویزیونی دوازده ساعته است، کوشش می کنم تاریخ بشر را در بطن رویدادهای تاریخی که از عصر زندگی در غار آغاز می شود و تا به امروز پیش می آید، به رشته تحریر درآوریم. طبعاً دوازده ساعت اصلاً چیزی نیست، بلکه فقط خطی مبهم از تاریخ است، لیکن لااقل به بیننده نگرشی می دهد. بعد از آن، بیننده باید خود به دنبال مطالب برود و رویدادهای تاریخی را دقیقاً بررسی کند. از این رو، مانعاً عطف تاریخ را برگزیدیم. از جمله چنین نقاط عطفی، دوران گسترش و اشاعه مسیحیت بود. چرا مسیحیت؟ دردنیای کافر، که بخش بزرگی از دنیای آن زمان، یعنی دنیای حوزه مدیترانه را در بر میگرفت، خدایان سمبول طبیعت بودند. به این ترتیب، طبیعتی که خداشناس باشد، مطلقاً غیر قابل دسترسی بود. طبیعت در نظر پیروان مذهب یهود، عطیه ای از جانب خداوند به انسان بود و اگر انسان می خواست خود را از حیوانات مشخص و متمایز بکند، مجبور بود که از این عطیه، سود ببرد. این طرز فکر، فرصتی به استعداد و ظرفیت آدمی می دهد تا به کنه طبیعت نگاهی بیندازد و قوانین آن را درک کند، از موقعیت استفاده کند و تسلط خود را گسترش دهد، این دقیقاً همان چیزی است که امروز در حال رخ دادن است. این تغییر و تحول بزرگ در اخلاق جهان رخ نمیداد چنانچه اگر نخستین پیروان دین مسیح، عقیده ای را که

توسط گروه کوچکی از یهودیان در بیت المقدس برای دنیای کفار موعظه میشد ، در میان مردم فقیر اشاعه نکرده بودند. این وضع بر تغییر و تحول کامل رفتار انسان، تأثیر گذاشت. از این رو، این یکی از نقاط عطف تاریخ است که در بخش «اعمال حواریون» دیده می شود. چرا که این رویداد در زمینه سد تمدن بزرگ بیت المقدس، آتن و روم رخ داد، و من فیلم «سقراط» را برای این که نظری بدیونانی ها داشته باشد ساختم و حالا طرحی برای ساختن فیلمی درباره «کالیگولا» دارم که مربوط به عصر رومی ها می شود. این بخش سوم مجموعه است.

کالیگولا

سؤال - چرا «کالیگولا» را انتخاب کردید؟

روسلینی - در ابتدای امر، منظور ، کشف و تحقیق درباره چگونگی امپراتوری روم بود. اگر شما نوشته های «Svetonius» مورخ راجع به زندگی دوازده قیصر اولیه روم را خوانده باشید می گوید که تمامی دوازده نفر، افرادی دیوانه، شریر و ترس آور بودند. «کالیگولا» که جوانی بیست و پنج ساله بود، احتمالاً دیوانه ترین آنها بود. حالا باید از خود سؤال کرد چرا همگی آنها دیوانه بودند، و اگر دیوانه بودند، چگونه رومی ها از آنان حمایت می کردند و نابودشان نکردند؟ هنگامی که یکی از آنها بدقتل رسید، یکی دیگر را که حتی دیوانه تر از نفر قبلی بود، به جانشینی او انتخاب می کردند. این وضع، نمایشگر پوچی محض تاریخی است. همین مورخ بعداً مینویسد: هنگامی که خانواده دیگری قدرت را در دست داشت، در نتیجه، او مجبور بود مطالب بدی درباره حکمران های قبلی بنویسد. معذراً، حقایق تاریخی باقی میمانند. برای مثال، در مرحله ای از همین تاریخ، «کالیگولا» اسب خود را به نمایندگی سنای روم که موقعیتی کاملاً برجسته و طراز اول در امپراتوری روم داشت، منصوب کرد.

آنگاه او اعلان جنگ نمود و جنگ علیه دریای شمال را آغاز کرد. «کالیگولا» همراه ارتشی بزرگ از روم رهسپار دریای شمال شد. هنگامی که به ساحل این دریا رسید از سربازان خود درخواست کرد تا گوش ماهی هایی گردآوری کنند و این است طریقی که او «دریای شمال» را مغلوب و منکوب کرد. و مردم همه چیز را با آرامش پذیرفتند. چرا مردم این دیوانگی را پذیرفتند، اگر «کالیگولا» دیوانه

بود؟ من نمی‌دانم که اودیوانه بود، شاید دیوانه نبود، لیکن دیگرانی که اعمال او را پذیرفتند حتی از او هم دیوانه‌تر بودند. این نکته حقیقت دارد که در راه مراجعت به روم از دریای شمال، او تأخیر کرد، در راه به سوی روم، با گروهی از سنا تورها برخورد کرد. آنها می‌خواستند او را ببینند و تقاضا می‌کردند که حتی - الا مکان زودتر مراجعت کند چرا که تصمیم گرفته بودند، مراسم بزرگی به افتخار او برای پیروزی بر دریای شمال ترتیب بدهند. «کالیگولا» پاسخ داد «این شمشیر هم بامن می‌آید». من تصور می‌کنم، این گفته، تهدیدی آشکار بود.

از این رو، منظور «کالیگولا» چه بود؟ او پسر «ژرمانیکوس»، ژنرال رومی، بود که همراه جمهوریخواهان علیه سلطنت طلبان جنگیده بود. هنگامی که جمهوریخواهان پیروز شدند، آنها امپراتوری‌ای بنیاد کردند که مطلقاً بی‌معنی و احمقانه بود. «کالیگولا» که پسر یک جمهوریخواه بود، احتمالاً نوعی جمهوری ایده‌آل در فکر داشت. هنگامی که او حکمرانی بر امپراتوری روم را آغاز کرد، کارهای کاملاً خردمندانه‌ای انجام داد. برای مثال، مادر و دو نفر از برادرانش قبلاً توسط «تیر یوس»، امپراتور سابق، به قتل رسیده بودند. مدارکی از پرونده‌های محاکمات وجود دارد که در آنها، شواهد دروغین، علیه مادر و برادران «کالیگولا»، اتهامات و چیزهایی از این قبیل، اقامه کردند. نخستین عمل «کالیگولا» پس از انتخاب به مقام امپراتور روم، سوزاندن تمامی مدارک محاکمه در میدان عمومی بود تا تنفر و انزجار ادامه نیابد. این عمل، نگرشی عاقلانه بود. او رومیان را به انتخابات فراخواند، لیکن کسی دعوت او را اجابت نکرد، مردم توجهی به انتخابات نداشتند. آنها می‌خواستند به سیرک بروند و خوش بگذرانند، آنها می‌خواستند نان داشته باشند. در روم باستان، آنها هر روز سیصد هزار جیره نان مجانی توزیع می‌کردند. در همه اوقات، بازی‌های سیرک مجاناً برای همه کس وجود داشت. این، روش خوبی برای تسلط بود، یک از خودیگانگی واقعی، و چگونه میتوان آن را متوقف کرد؟ شاید کوشش «کالیگولا» بر این بود که در برابر چشمان رومی‌ها نشان بدهد که امپراتوری روم، چیزی واقعاً وحشتناک بود. این چیزی است که او کوشید بدانجام برساند، لیکن در این کار موفق نشد.

هر روز صبح، افراد برجسته برای دیدن «کالیگولا» به دربار میرفتند. روزی او در حالی که عصایی طلایی که سمبول رعد و برق بود در دست داشت، ریشی

طلایی و ملیس در جامه‌ای خیلی مضحك، ظاهر شد. او در برابر همه حاضران، شروع به ایراد دیالوگی خیالی با ژوپتر کرد و میگفت «خوب، یکی از ما دو نفر زیادی است، یا تو یا من. ما باید تصمیمی بگیریم.» اروزهای متمادی علناً به این بحث خود با ژوپتر ادامه داد. سرانجام تصمیم گرفت با ژوپتر آشتی کند چرا که آنها یکدیگر را درك کرده بودند، لیکن هیچ کس نمی‌دانست این تفاهم از چه قرار بود. تفاهم آنها عملی محرمانه بود. «کالیگولا» روانه محراب ژوپتر شد تا مراسم رفع اختلاف را با تقدیم قربانی، جشن بگیرد. سناتورها مجبور به حمل گاوی به آستانه محراب شدند تا برای ژوپتر و تفاهمش با «کالیگولا»، قربانی شود چرا که «کالیگولا» خود نقش کاهن را بازی می‌کرد. او چکش بزرگی در دست داشت تا بتواند با ضربه‌ای به سر گاو، او را از پایندازد. «کالیگولا» چکش را بلند کرد و به جای گاو سناتوری را به قتل رساند. همه، این عمل را بدون خنده، پذیرفتند. این نمونه، نوعی فساد و تباهی را نشان میدهد و این که از خود بیگانگی تا چه اندازه میتواند پیش برود. من تصور می‌کنم که ساختن این فیلم از اهمیت خاصی برخوردار باشد.

سؤال - آیا در نظر دارید که روم قدیمی را بازسازی کنید؟

روسلینی - بله. تا اندازه‌ای، برای نشان دادن و احساسی داشتن از این که روم چگونه بود. در ابتدای امر، رم، شهر خیلی کثیف و نفرت‌انگیزی بود. طی قرون دوم و سوم در شهر رم، آسمان‌خراشی‌های چهار طبقه وجود داشت که نمای خارجی آن از آجر ساخته شده بود، لیکن فضای داخل طبقات مثل تمام ساختمان‌های شهر، با چوب از یکدیگر جدا شده بود. به همین دلیل است که شهر رم غالباً و خیلی سریع آتش می‌گرفت. تنها توالی عبارت بود از پرتاب مدفوع به خارج از پنجره، از این رو میتوان تصور کرد که خیابان‌ها چه وضعی داشتند. در فیلم‌ها، چیزهای باشکوه می‌بینیم، همه چیز از مرمر است. فقط تعدادی از این ساختمان‌ها وجود داشت، بقیه، نبردی رحمانه مردمی کاملاً مهاجم بود.

گل‌های سن فرانسیس

سؤال - بنظر میرسد «گل‌های سن فرانسیس» که در ۱۹۵۰ ساخته شد، منادی

فیلم‌های اخیرتان باشد. چگونه تصمیم به ساختن آن گرفتید؟

روسلینی - زمانی که من فیلم «پایزا» را ساختم، واحدی از ارتش آمریکا در ساختن این فیلم، کمک‌هایی به من کرد. سه زندانی جنگی آلمانی را برای بازی نقش سربازان آلمانی در اختیار داشتم. ما در شهرکی در جنوب ایتالیا بودیم و محافظی هم برای زندانیان همراه ما بود. روزی، محافظ ناپدید شد و چون آلمانی‌ها، زندانیان جنگی بودند و نسبت به این نکته کاملاً حساس، میخواستند توسط شخصی محافظت بشوند. آنها از صومعه راهبانان فرانسیسکن، درخواست کمک کردند. به این ترتیب، در آن جامی خوابیدند و غذایی خوردند، و برای بازی نقش خود در فیلم به محل فیلمبرداری میآمدند و سپس به صومعه مراجعت میکردند. در نتیجه، من موفق به کشف صومعه و راهبانان فرانسیسکن شدم. از معصومیت آنها، شدیداً تکان خوردم و تحت تأثیر قرار گرفتم. از سویی، معصومیتی باشکوه بود و از سوی دیگر، کشفی دلپذیر. يك راهب سالخورده خیلی خردمند به نام «برادر رافائل» که مستخدم بود نه راهبی واقعی، به من گفت که او يك شاعر است. من از او سؤال کردم چه نوع شعری می‌سراید. او پاسخ داد: «من، شعری درباره گل سرخ نوشته‌ام.» من از او درخواست کردم که این شعر را برایم بخواند. او چشم‌هایش را بست و صورت خود را به سوی آسمان بلند کرد و گفت «آه، گل سرخ!» و این بود تمامی شعر. چگونه میتوان شعری بهتر از این داشت؟ این شعر در عین حال، علامت و نشانه‌ای از فروتنی و تواضع بسیار بود. من باتنی چند از راهبانان فرانسیسکن دوستی کاملاً نزدیک و صمیمی برقرار کردم و به صرافت ساختن فیلمی درباره «سن فرانسیس» افتادم.

سؤال - در طی سی دقیقه ابتدای فیلم، من نمی‌توانستم بگویم که شما حالتی کنایه‌آمیز نسبت به سادگی و بی‌ریایی برداران دینی دارید یا خیر...

روسلینی - پیش از هر چیز، «آنها» کنایه‌آمیز بودند، چرا که به نظر من، پیام بزرگ «سن فرانسیس» عبارت بود از رذلت‌های تشریفات. همه چیز کاملاً ساده بود و «سن فرانسیس» همیشه به خود می‌خندید چرا که او شخصی ساده و فقیر بود.

سؤال - ... بعداً در فیلم، احساس عظیم و باشکوهی از دین‌داری پدید می‌آید.

روسلینی - در آن جا نیز دین‌داری وجود داشت. چگونه میتوان به يك چنان

چیز ساده و فروتنی مثل دین‌داری نایل شد، اگر با غرور به خود بنگریم. مافقط باید این حالت را با پیدایش ارزش‌های واقعی، وارونه کنیم. حقیقت، چیزی خیلی خیلی کوچك، خیلی خیلی ساده است و به همین دلیل، كشف آن بسیار مشكل است. اگرما فروتنی نداشته باشیم، چگونه می‌توانیم به حقیقت نزدیک بشویم؟ چگونه میتوان مرتكب اشتباهی نشد؟ ما میتوانیم عقیده‌ای را بسازیم، لیکن همین عقیده، غرور است.

سؤال - آيا شما از «پدران» واقعی برای بازی نقش كشیش‌ها استفاده كردید؟

روسلینی -- بله، بله به استثنای مردی سالخورده و مضحك. او مردی فقیر و مستمند در آن شهرك بود. او از میل و خواسته برای كمك به من، آكنده بود و مرا عمیقاً دوست داشت و همیشه فریاد میزد «آه، سرانجام من هم حالا پدری یافته‌ام» و این پدر، من بودم چرا كه كمی به او كمك كردم. او سرشار از حسن نیت بود. او، «په‌په‌روله» نامیده میشد كه معنای آن، آدمی است با بینی سرخ، چرا كه او سابقاً مشروب میخورد. من به او می‌گفتم، «حالا، این صحنه مورد نظرم است. ببین، آن سن فرانسیس است. تو داخل صحنه می‌شوی و به سن فرانسیس می‌گویی: او! سن فرانسیس، من می‌خواهم با تو باشم.» آیا منظورم را می‌فهمی؟ «بله قربان.» من می‌گفتم كه «پس می‌توانیم تمرین كنیم، تو هم می‌توانی امتحان بكنی»، و به این ترتیب شروع می‌كردیم. او می‌گفت «من به این ترتیب ظاهر می‌شوم و سن فرانسیس را می‌بینم و می‌پرسم...» و من فریاد می‌زدم «خیر، گوش كن، این توضیح من بود، تو مجبور نیستی آن را تكرار كنی. فهمیدی؟». «بله، بله، بله». «بنابراین مجدداً تمرین می‌كنیم.» «من ظاهر می‌شوم، به سوی سن - فرانسیس می‌روم و می‌گویم، اما این كه توضیح شماست، اما من باید بگویم كه...» او تمام وقت مشغول تكرار تمامی اندیشه و حرف‌های من بود، و غیرممکن بود او را از تكرار مطالب، جدا و فارغ كرد.

به منظور استفاده از او، به این خاطر كه كارا كتر جالبی بود، در حینی كه من صحنه را آماده می‌كردم، دستیارم او را از نقطهٔ دور دستی آورد. بدون ادای كلمه‌ای او را با حركت دست به نزد خود فراخواندم، چرا كه حرف‌های مرا تكرار می‌كرد، و او را بداخل صحنه هل می‌دادم و او هم بداهه‌سازی می‌كرد.

سؤال - «برادران» روحانی چگونه به فیلمبرداری واکنش نشان دادند؟
روسلینی - آنها با فروتنی و تواضع و روی خوش با آن روبرو شدند .
همه چیز خیلی ساده و بی‌ریا بود .

سؤال - آیا قدریکو فللینی که به‌عنوان یکی از سناریست‌های فیلم، نام
برده شده است مستقیماً در آفرینش شخصیت ستمگر و سکانسی در قرارگاه
«نیکلایو»، دست داشت؟

روسلینی - بله، از جهتی .

لیکن سکانس قرارگاه، یکی از «Fioretti» آقای سن‌فرانسیس، «برادر
جینه پرو» و «برادر جیووانی» است، همان داستان‌های کوچك . صحنهٔ مربوط
به ستمگر «ویتربو» در قصهٔ «جینه پرو» هست، کسی برای موعظه به قرارگاه می‌رود.
گزارش آن را خیلی به‌ندرت می‌توان یافت . به‌طور کلی، هنگامی که قصه‌ها
به چاپ می‌رسند، این قسمت حذف می‌شود چرا که این قسمت، ابلهانه‌ترین و
باوجود این، ارزشمندترین قسمت هاست .

سؤال - با فللینی چگونه کار کردید؟

روسلینی - همیشه فقط صحبت می‌کردیم، ماهرگز سناریویی ننوشتیم،
در غیر این صورت، نگارش سناریو چندسالی طول می‌کشید . چگونگی ارایه
ونمایش «نیکلایو»، خیلی بدیهی بود . در آن عهد، آنها زره و لباس جنگی
نداشتند، بعداً به وجود آمد، لیکن می‌توان نوعی تحریف تاریخی را به این
خاطر که قدرتی به شخصیت بدهد، اعمال کرد .

حتی در این فیلم نیز هیچ چیزی اختراع نمی‌شود، همه این‌ها در افسانه‌های
کوچکی که توسط فرانسیسکن‌ها بازگو می‌شود، وجود دارد . گهگاه، دو یاسه
افسانهٔ قدیمی را انتخاب می‌کردم و ایزودی واحد از مجموع آنها می‌ساختم .
لیکن تمامی این‌ها در اسناد و مدارك تاریخی، موجود است . آنها می‌خواستند
که کند ذهن و مسخره باشند سن‌فرانسیس خود را دلقك خداوند مینامید، او
می‌خواست کاملاً ابله و احمق باشد، چرا که از طریق مسخره بودن، می‌توان حقیقت
را یافت . عنوان اصلی فیلم، «دلقك خداوند» است .

در جست و جوی عینیت :

سؤال - در فیلم‌های نئورئالیست، تصاویر فیلم‌ها به بازسازی يك واقعیت

مادی كمك ميكرد . در فيلم هاي اخيرتان ، براي نمونه در «سقراط» ، شما از اين جهت ديگر با واقعيت سروكاي نداريد .

روسليني - من بايد بگويم كه چندان پاي بند اين موضوع نيستم . حالا ميگويم چرا . در نئورئاليسم ، مسئله اصلي در آن زمان ، آغاز به انجام چيزي تازه و رهايي از استوديوها بود . خرابه ها در بيرون از استوديو به چشم مي خوردند ، اين ها واقعي بودند ؛ خانه هاي مخروبه فقرا همه جا وجود داشت . در سراسر دنيا ، مليون ها خانه فقيرانه وجود دارد . جست وجوي واقعيت ، رهايي از استوديو را نيز شامل ميشد چرا كه استوديو ، معبدي بود كه در آن ، عمل فيلمسازي را جشن ميگرفتند . استوديو ، سازماني كاملا جدی با انضباطي خشك و انعطاف ناپذير بود ، مبالغ هنگفتي صرف نگهداري آن ميشد و دخول به اين فضاى افسانه اي ، مشكل مينمود . از اين رو ، ماسعي در تكامل انواع تكنيك ها كرديم به اين منظور كه از آنچه در دسترس ما بود ، حداكثر بهره برداري را به عمل آوريم . مردم ، قسمت هاي سطحی و ساده نئورئاليسم را درك ميكردند . دليل واقعي در فراسوي اين عمل ، مسایل اقتصادي بود نه زيبايي شناسي ، اگرچه معلوم شد به مسایل زيبايي شناسي هم مربوط ميشود . واقعيت در حال تكوين ، چيزي مهم است نه واقعيت صحنه .

فيلم «سقراط» بانوعي سيستم كه ما خود تكميل كرده بوديم ، ساخته شد . من اين فيلم را در اسپانيا با همكاري يك فيلمبردار اسپانيايي كه به هيچوجه عادت و آشنائي با اين چيزها نداشت ، فيلمبرداري كردم ، از اين رويتجه كار چندان رضائيت بخش نبود ، گرچه من اهميتي نمي دهم . من تعدادي از اين نوع نماها را نيز در فيلم «لويي چهاردهم» داشتم ، نماهايي از ساختن قصر «ورساي» و در آغاز فيلم ، نماهايي مربوط به كاخ «لوور» ليكن در اين فيلم ، فيلمبرداري داشتم كه صلاحيت بيشتري از فيلمبردار قبلي داشت .

سؤال - اين نوع نماها را چگونه فيلمبرداري ميكنيد ؟

روسليني - خوب ، ما اجسام كوچكي در زمينه قرار ميدهيم و پرده اي بلورين نيز در مقابل دوربين نصب ميشود . روي آن پرده ، فقط بخشي كه بايد از پشت منعكس شود ، آينه وار نشان داده ميشود .

سؤال - درباره افه هاي نورپردازي در فيلم «لويي چهاردهم» ، جايي

که در سراسر فیلم، نور صحنه به تدریج به سوی روشنائی بیشتری افزایش میابد، چه دارید بگویید؟ آیا این کار را آگاهانه انجام دادید؟

روسلینی -- خوب، این که کار آسانی است، میتوان چراغهای بیشتری روشن کرد، همین. من تصور می کنم این عمل تا اندازه ای آگاهانه و تا اندازه ای ناآگاهانه بود. زمانی که آدمی در ضمیر چیزی قرار دارد، هنگامی که اندیشه ای دارد، به همه چیز رخنه میکند. از این رو، باید هر جزء را انتخاب کرد و آفرینش مجدد اندیشه را در نظر داشت.

سؤال -- شما قبل از کار در زمینه فیلم های مستند، بندرت از رنگ استفاده می کردید ...

روسلینی -- به این خاطر که فیلم رنگی به اندازه کافی و مورد نیاز در دسترس نبود، این تنها دلیل عدم استفاده از رنگ بود. و مجدداً، خطری که برای تصویر وجود دارد چیست؟ نیت من دستیابی مستقیم و بی واسطه به حقیقت است، و واقع این که تصویر خیلی وسوسه آمیز است. هنگامی که به عکس سیاه و سفید نگاه میکنید، باید تصویر را ساخت، به تریبی که حاکی از مطالب بیشتری باشد. لیکن با استفاده از رنگ، نیاز کمتری برای ساختن تصویر وجود دارد و این بیش از آن چیزی است که من میخواهم باشد. من فقط میتوانم آن را نشان بدهم. من کوشش میکنم تا حداقل ممکن در تصویر مداخله بکنم، دخالت من فقط برای یافتن زاویه دید است و بیان آنچه که اساسی است، نه بیشتر. به همین دلیل است که من واقعاً و قویاً در برابر این که من، آدمی هنرمند هستم مقاومت میکنم، من به هیچوجه يك هنرمند نیستم، من فقط کارگر هستم و دوست دارم يك کارگر باشم.

سؤال -- آیا نگرش خلاقه خود را جست و جویی برای عینیت می نامید؟
روسلینی -- مسلماً، مسلماً این طرز تلقی خلاقه، پیگردی برای عینیت است. تمامی نکته در این است که یا باید به بشر اعتقاد داشت یا نداشت. اگر اعتقادی به آنها وجود دارد آنگاه باید پیامی را القاء کرد چرا که باید از آنها استفاده کرد یا برای این که مثل شما فکر بکنند، تعلیم داد. اگر شما به بشر ایمان و اعتقاد داشته باشید، روند برخورد و روند متقابل، کاملاً متفاوت است. شما میتوانید به مردم پیشنهاد بکنید و بگویید چه امکاناتی برای گردآوری، دیدن و

بررسی داشته‌اید. شما حتی می‌توانید، لیکن به نر می هر چه تمامتر، نقطه نظر خود را که در بطن پیشنهاد شماست به فوریتی که انتخاب خود را به عمل می‌آورید، ارایه بکنید. گزینش از شخصیت شما سرچشمه میگیرد، چیزی، یش از چیزی دیگر، نظر شما را جلب میکند. افرادی وجود دارند که دوست دارند دیگران را کتک بزنند و افرادی هم وجود دارند که دوست دارند کتک بخورند، لیکن شما می‌توانید از چنین چیزی، دوری و پرهیز بکنید. منظور من هرگز انتقال و القای يك پیام، یا ترغیب، نیست بلکه عرضه فرصت مشاهده و اظهار عقیده، حتی نسبت به معاینه و بررسی حرف‌های من، به همگان است. چرا که نه؟

سؤال - شما به ندرت به هنگام فیلمبرداری، صدا را ضبط می‌کنید. چرا؟

روسلینی - ما در خلال فیلمبرداری، صدا را هم ضبط می‌کنیم، لیکن اهمیت چندانی به کیفیت آن نمی‌دهیم، این صدا فقط به عنوان راهنمایی برای ما به شمار میرود. پرخرج‌ترین عامل، کار روزانه ماست و باید تا آن جا که می‌توانیم فیلمبرداری بکنیم، از این رو آنقدرها اهمیتی به جزئیات نمی‌دهیم. برای مثال، در کشور فرانسه، افراد بقدری کارآمد و لایق هستند که میتوان صدای مستقیم را ضبط کرد. من فیلم «لویی چهاردهم» را در عرض بیست و سه روز ساختم. شاید شما متوجه شده باشید که صداهای فراوانی از حرکت کالسکه‌ها به این طرف و آن طرف وجود دارد. می‌دانید چرا؟ من مجبور به محو سروصدای اتومبیل‌ها و هواپیماهای جت بودم، از این رو صداهای مربوط به آن عصر را روی فیلم گذاشتم. تنها تحریف در فیلم، نوار صوتی فیلم است. ما معمولاً صدا را بعداً ضبط و منطبق می‌کنیم، چرا که ما در ایتالیا واقعاً از داشتن وسایل خوب صدا، محروم هستیم. وسایل خوبی هم وجود دارد، لیکن افراد فنی، آشنایی چندانی با این وسایل ندارند، اینان برای انجام این نوع کارها، تعلیم ندیده‌اند. نکته اصلی، فیلمبرداری فیلم است، اگر در جستجوی کمال هستید، در غیر این صورت باید گفت که وقت خود را تلف می‌کنید.

سؤال - آیا شما اندیشه‌های خود را به مقدار زیادی درباره تکنیک

ساختن فیلم‌های تاریخی، تغییر داده‌اید؟

روسلینی - این تغییر، تنها به خاطر فیلم‌های تاریخی نیست. من مجبور به کشف دیگر انواع تکنیک‌ها شدم به این منظور که فیلم‌ها را با سرعتی بیشتر

و مخارجی کمتر بسازم، چرا که مقاومت علیه فیلم‌ها، خیلی بزرگ بود. بمنظور کسب موفقیت، من مجبور شدم با پول خیلی کمی، کارهای خود را انجام بدهم. به این ترتیب، تکنیک‌های فراوانی را ابداع و تکمیل کردم، برای مثال میتوانم استفاده از «زوم» را نام ببرم. تمامی حرکات و موومان این فیلم‌ها باعدسی زوم فیلمبرداری شده، بدون استفاده از وسایلی دیگر. ما یک دستگاه کنترل ازدور بادستگاه کوچکی داخل زوم برای کاهش افه‌های ناجور اپتیک، قرار میدهم. هنگامی که زوم از حرکت می‌ایستد، همواره کمی لرزش و ارتعاش دارد و حتی درحین حرکت کاملاً نرم و یکدست نیست. دستگاه کنترل ازدور اجازه انجام فیلمبرداری، تمامی حرکاتی را که میخواهیم، عقب و جلو، عقب و جلو در همه وقت، به ما می‌دهد. هنگامی که من یا پسر کارگردان باشیم، ماحتی در آکسیون دخالت و شرکت بیشتری داریم تا این که در حال معمولی هستیم. اگر بازیگر، هنگامی که صحنه‌ای را بازی میکند، کمی ضعیف باشد میتوان با دقت بیشتری به او نگاه کرد و حرکات و اعمالش را زیر نظر داشت. حرکات خیلی نرم و جزیبی‌ای که بازیگر به هنگام بازی «نقش» خویش باید داشته باشد، واقعاً آنچه را که او انجام می‌دهد، تأکید میکند و به او نوعی قدرت و نیروی خاص میدهد. این دوربین «پانیکور»، بطور قابل ملاحظه‌ای کار را تسریع میکند. من فیلم «لویی چهاردهم» را در عرض بیست و سه روز ساختم، «سقراط» را در بیست و چهار روز. می‌بینید، ما قطعاتی طولانی از فیلم برای پیوند به یکدیگر داریم، به این ترتیب در عرض سه روز میتوانیم فیلم را تدوین و آماده کنیم.

سؤال - آیا صحنه شکار در فیلم «لویی چهاردهم» با دوربین «پانیکور» فیلمبرداری شد؟

روسلینی - بله، در غیر این صورت چگونه میتوانستیم آن را فیلمبرداری کنیم؟ هنگامی که با چنین طرزفکری کار میکنید، با در نظر گرفتن سکانس‌ها و پلان-هاست که در کار خود تسریع میکنید، نه این که برش در نظر گرفته شود. شما هر چه را که دارید به یکدیگر پیوند خورده است، میتوان صحنه‌ای به طول هزار فیت یا شصد فیت داشت و همه چیز روی آن ضبط شده باشد، حرکات بازیگران و زوم‌ها.

سؤال - آیا شما خودتان، فیلم‌ها را تدوین میکنید؟

روسلینی - بله، همیشه تدوین فیلم را خودم انجام داده‌ام و حالا هم همین کار را می‌کنم، اصلاً چیز مهمی نیست. من در خانه يك «موویولا» دارم و در عرض دو یا سه شب، کار تدوین فیلم را تمام می‌کنم. این که کار خیلی ساده‌ای است.

حرکت مداوم

سؤال - چگونه ریتم داخل سکانس‌ها را تکمیل می‌کنید؟
روسلینی - هدف من، القا و انتقال چیزی است که کشف می‌کنم و آن را میتوان معماری فکر نامید. سابقاً در فیلم‌ها مسئله اصلی، نمپو بود، میدانید که منظور، سریع، سریع و سریع پیش رفتن لحظات فیلم بود لیکن از این طریق، معماری فکر کاهش خواهد یافت. از این رو، من حالا میکوشم روش دیگری را تکمیل کنم.

برای مثال، در مجموعه «مبارزه انسان برای تنازع بقا»، سندی در «پاپروس» یافتم دربارهٔ يك وزیر، يك سرمهندس معدن طلا در یابان که به دیدن سلطان که همان فرعون باشد می‌رود که در آن زمان، خدا بود. او به درگاه خداوند کرنش و درخواست می‌کند تا معجزه‌ای بکند، چرا که آنها دیگر آب نداشتند و همه افراد از تشنگی، حتی الاغ‌هایی که آب حمل می‌کردند در شرف مرگ بودند. الاغ‌ها در طول راه مجبور به مصرف آب میشدند و الا از تشنگی می‌مردند. واقعاً مشکل عظیمی بود. از آن جا که او خداوند را مورد خطاب قرار داده بود، نمازش طولانی شد. هیچ چیز مهم‌تر از انجام فرایض کامل دعا و نیایش نیست. متأسفانه من به اندازه کافی شجاعت نداشتم تا تمامی آن را مورد استفاده قرار بدهم، فقط بخش اساسی آن را در فیلم گنجاندم. از این رو، می‌بینید ساختی که اجزاء تشکیل‌دهندهٔ جامعه و تمدن را آشکار می‌کند به خاطر چیزی که انسان به خداوند که خود او هم يك انسان بود، گفت؛ خیلی روشن‌گر است، و پاسخ نیز شدیداً جالب است چرا که فرعون، یعنی خدا، پاسخی داد که خیلی بدیهی است. او گفت خیلی خوب، ده هزار نفر را در اختیار بگیر و آبراهی میان رود نیل و معدن حفر بکن. این راهنمایی برای دیگری به منزلهٔ معجزه‌ای بود. از طریق چیزی مثل این نسوند، خیلی بهتر میتوان ابعاد هر تمدنی را خیلی بیش از هر نوع بررسی دیگری، کشف کرد.

اگر من در فیلم «اعمال حواریون» کوشیده‌ام تا آکسیون‌ها را بدون هیچ‌گونه قطع و وقفه‌ای فیلمبرداری بکنم، برای نشان دادن بعضی چیزهاست. برای مثال، هنگامی که حواریون در خانه «مارک» زندگی میکنند، مسیحیان دیگر به این خانه مراجعه میکنند و به آنها چیزهایی از قبیل مرغ، خوک، کمی گندم و غیره می‌دهند. آنها حساب دقیق همه چیز را نگاه می‌دارند. در آن زمان، قیمت کاغذ و مرکب واقعاً گران بود. در نتیجه آنها از خاک سرخ برای نوشتن استفاده میکردند. صحنه‌ای در این فیلم وجود دارد که حواریون را در حال خمیر کردن خاک رس و سپس پختن آن در آتش، نشان میدهد. از این رو، تمامی صحنه، سه دقیقه‌بی وقفه آکسیون طول میکشد و بینندگان نیز آن را کاملاً به راحتی می‌پذیرند، چرا که چنین منظره‌ای، حالتی از کنجکاوی را برمی‌انگیزد. ساختن و نمایش این صحنه با تمپوی معمولی، میتواند مطلقاً بی‌معنی و مزخرف بوده باشد.

سؤال - طی این سکانس سه دقیقه‌ای، آیا زوایای دوربین را تغییری دادید؟

روسلینی - خیر، همه چیز از زاویه واحدی دیده میشود. چرا باید زاویه‌های متعددی داشته باشیم؟ این عمل، باعث درهم برهمی و اغتشاش میشود، باید مستقیماً به بطن داستان راه یافت. سکانس مرگ «سقراط» نیز در نما و زاویه واحدی است. من به خوبی میدانم موقعی که سرگرم فیلمبرداری بودم، دائماً برای فیلمبرداری کلوزآپ‌ها و خیلی چیزهای دیگر، وسوسه میشدم. لیکن به خود میگفتم خیر، من باید ریسک بکنم، ریسک کردن لذت بیشتری دارد. اگر ریتم صحنه درست باشد صحنه حالتی زنده و پویا خواهد داشت. از این رو، من نمای واحدی را در زمانی واحد، فیلمبرداری کرده‌ام.

سؤال - به این ترتیب، شما بیشتر از کیفیت‌های تجسمی در چهار چوب داخل نما یا سکانس استفاده می‌کنید؟

روسلینی - بله، این نوع دیگری از زبان تصویری است. ما به خوبی میدانیم فیلمسازی بدون صدا، چگونه بود؛ سبک سینمای صامت، خود نوعی زبان بود. و هنگامی که صدای فیلم در اختیارمان قرار گرفت، زبانی دیگر شد. در نتیجه، افراد بسیاری، تئوری‌های فراوانی عرضه کردند - فیلم واقعی، تصویر و ریتم است نه کلام ملفوظ، لیکن ما زبان ملفوظ داریم پس چرا از آن استفاده نکنیم.

زبان چیز باشکوهی است. در ابتدا، مونتاز بود که عامل اساسی بشمار میرفت، لیکن امروزه، اهمیت سابق را ندارد چرا که دیگریش از این، يك زبان نیست، گزینش نماهای فیلم است. و چیزی که غالباً نادیده گرفته میشود، این حقیقت است که فیلم، میکروسکپی است که همه چیز را بزرگ میکند. من تصور میکنم، وسیله شگفت انگیز و باشکوهی است.

سؤال - آندره بازن خاطر نشان کرده است که اورسن ولز در فیلم «همشهری-کین» و شما در فیلم های اولیه نئورئالیستی خود بهره گیری از **Deep Focus** به شیوه ای کاملاً آگاهانه برای جانشینی مونتاز، آغاز کردید. آیا هنوز هم آگاهانه و با تعمد از «دپ فوکوس» استفاده می کنید؟

روسلینی - توجه داشته باشید که من خوش ندارم فرضیه پردازی بکنم. کشفیات تکنیکی، کشفیات تکنیکی هستند، هر کس میتواند روش بیان خواسته ها و اندیشه های خود را بهبود بخشد، من هرگز به دوست داشتن این چیزها یا چیزهای دیگر، پابند نمی شوم، در عوض آنچه را که برایم ضرورت دارد تاروشن و آشکار بشود، انجام می دهم.

سؤال - آیا کاری را که در فیلم های اخیر خود انجام می دهید، میزانسن مینامید؟ روسلینی - خوب، من کوشیده ام میزانسن را به حداقل ممکن کاهش بدهم و اگر اندیشه شما صریح باشد احتیاجی به میزانسن نیست. آنچه که خیلی خیلی مهم است. ریتم فیلم است. حالا مثالی میزنم که برای من، روشنگرانه ترین تجربه زندگی ام بود.

در انتهای فیلم «رم، شهری بی دفاع» صحنه ای داشتم که کشیش از کامیون کوچکی خارج میشود، مقداری راه میرود و سپس به يك صندلی طناب پیچ میشود. تمامی صحنه را خودم فیلمبرداری کردم. در آن زمان، سرمایه مانا چیز بود. بنابراین فقط میتوانستیم نگاتیو فیلم را خریداری کنیم و پولی برای چاپ آن در بساط نبود. از این رو، نماهای فیلمبرداری شده راسه ماه بعد دیدیم. و هنگامی که فیلم را تدوین کردم، ماتریال اندکی در اختیارم بود چرا که از همان ابتدا از فیلمبرداری از زوایای مختلف، تنفر داشتم. من می خواستم ریسک هایی بکنم، این کار را دوست دارم. به هنگام تدوین فیلم «رم، شهری بی دفاع» احساس کردم که تمامی صحنه مزبور، شدیداً سطحی است، چیزی کم دارد. ماسرگرم تدوین فیلم و تهیه نوارهای صوتی بردیم و من احساس ناراحتی می کردم که

چه باید کرد . درست در آخرین لحظه، این فکر از مغزم خطور کرد که نوعی ریتم خاص به صحنه بدهم. این کار خیلی ساده‌ای بود، میکرو فنی را نصب کردیم و با انگشت، ضرباتی به صدای می‌زدم و صدای تاپ، تاپ از آن برمی‌خاست و این صدای کوچک و تقریباً جزیی، ریتم صحنه را کاملاً تغییر داد . به این ترتیب، من از طریق این عمل و تجربه ساده، خیلی چیزها یاد گرفته‌ام و به خوبی می‌دانم که نکته اصلی، یافتن ریتم درست و مناسب است برای کاری که انجام می‌گیرد.

سؤال - منظور تان ریتم صداست ؟

روسلینی - خیر، ریتم به‌طور کلی، حرکت دوربین و فیلمبرداری و افراد است در قالب صحنه . مثل همان صحنه در فیلم «رم، شهری دفاع» که سطحی بود چرا که ریتم، درست و مناسب نبود . از این رو، من مجبور به کمی دستکاری شدم و آن ریتم را از طریق صدا اضافه کردم که بر حالت خاصی تأکید داشت . من تصور می‌کنم که این صحنه، کاملاً مؤثر و تکان دهنده است .

سؤال - نوعی ریتم مشابه در فیلم «سقراط» هم وجود دارد، يك ملودی تمام اشارات به مرگ را همراهی می‌کند .

روسلینی - این صدا حتی يك ملودی نیست، بلکه ضربه و ارتعاش سیم «باس» است . این، ریتم است .

سؤال - چگونه برای فیلم‌هایتان موسیقی انتخاب می‌کنید ؟

روسلینی - پیشترها، من با برادرم کار می‌کردم . لیکن حالا چند سالی است که با «ناچیمبنه» که دوست نزديك و صمیمی من است، کار می‌کنم. ما خیلی خوب با یکدیگر کنار می‌آییم، می‌نشینیم و بداهه سازی می‌کنیم . او مردی است با استعداد فراوان برای درك مسایل . از این رو، من از او درخواست می‌کنم اگر چیزی خوب است ، یا خوب نیست بگوید چرا که ممکن است قدری سریع‌تر یا کندتر بشود یا بایستی صدای دیگری را امتحان کرد، و او باید با خیال راحت مطرح بکند . این روش همکاری ما با یکدیگر است .

سینما شناسی

سؤال - شما چگونه بازیگران را برای فیلم‌های خود انتخاب می‌کنید؟

روسلینی - من در جست و جوی افرادی هستم که مناسب شخصیت‌های

فیلم باشند. من توجهی به این ندارم که آنها بازیگران یا ستاره‌های بزرگ و صاحب نامی هستند، ما به آنها نیازی نداریم. من با همکاری بازیگران کوچک و بدون شهرت، بازیگران آماتور و مردم معمولی، راحت‌تر از عهده خلق فیلم برمی‌آیم. نقش «لویی چهاردهم» را «ژان - ماری پاته» بازی کرد، یکی از دوستانم که در آن زمان در استخدام وزارتخانه‌ای بود. حالا او کارگردان صحنه در تئاتر تجربی است، او جوانی بسیار زیرک و هوشمند، لیکن کمی خجول است. بازیگر نقش «سقراط»، بازیگری کاملاً غیر حرفه‌ای و آدمی معمولی بود. او صاحب چشم‌های فوق‌العاده‌ای بود و مرد خوبی است. من به چشم‌ها نیاز داشتم و چهره «سقراط» را براساس این خصوصیات، شکل دادم.

سؤال - چرا شما بازیگران غیر حرفه‌ای و یا معمولی را ترجیح می‌دهید؟
 روسلینی - خوب، می‌دانید که یکی از مسایل اصلی مورد نظر من، داشتن تضمینی برای آزادی عمل است که نوعی کار با پول و سرمایه‌اندک معنی می‌دهد. هر قدر کمتر خرج بکنید، مجبور می‌شوید که بیشتر فکر بکنید؛ این یکی از نکات مورد نظر من است. این وضع، ایجاد هیجان نیز می‌کند. چرا که فیلم خیلی خلاقانه‌تر می‌شود و باید تمامی جوانب اثر را بیشتر کنترل کرد چرا که باید همه را به تحرك واداشت. سرانجام، نتیجه کار پیچیده‌تر، قوام یافته‌تر و موجز تر خواهد بود، البته من اینطور تصور می‌کنم.

سؤال - از شما نقل قول شده است که گفته‌اید بازیگران، عواطف را به جمل پرداخت می‌کنند.

روسلینی - بازیگر حرفه‌ای با استعدادهای خویش در برابر دوربین قرار می‌گیرد و می‌خواهد که وجودش احساس بشود. لیکن من تصور نمی‌کنم که این شیوه انجام نقش باشد. چیزی که من می‌خواهم انجام بدهم، اللقاء و انتقال نکته‌ای کاملاً صریح و دقیق است، از این رو، باید فکری وجود داشته باشد. چیزی که مهم است، حالت شخص است.

سؤال - حالتی که از عواطف سرچشمه می‌گیرد؟

روسلینی - در ابتدای امر، همه چیز از فکر سرچشمه می‌گیرد. مسئله اصلی داشتن فکر صحیح است. نیل و دسترسی به عاطفه، خیلی آسان است لیکن داشتن فکری صریح و دقیق، آنقدرها آسان نیست.

سؤال - هنگامی که شما به رهبری بازیگران فیلم‌های خود می‌پردازید، آیا حرکات عاطفی یا فیزیکی را به آنها نشان می‌دهید؟

روسلینی - فقط اشارات فیزیکی و هندسی، نه چیزی دیگر. من به آنها می‌گویم: از این جا به آن جا بروند، سرخود را بلند کنند یا پایین بیاورند یا با دست خود، حرکتی را انجام دهند. تمامی این اعمال، اعمالی کاملاً فیزیکی است.

سؤال - آیا شما تمام بازیگران را برای فیلم‌هایتان به‌انضمام آنها می‌کنید؟

روسلینی - بطور کلی دستیارانم این کار را انجام می‌دهند. من به آنها می‌گویم دقیقاً چه شخصیت‌ها یا آدم‌هایی را باید برای منظور خود، جست‌وجو بکنیم. لیکن بازیگران اصلی را خودم انتخاب می‌کنم. من در طی دوران زندگی حرفه‌ای خود، هرگز فیلم کوتاه آزمایشی از بازیگران نگرفته‌ام. من ترجیح می‌دهم ریسک بکنم، چرا که شما را وادار به درگیری بیشتری می‌کند. اگر من ضمانت‌ها و اطمینان خاطرهای فراوانی را از قبل تدارک کرده باشم، مجبور هستم روی تنبلی خودمان نیز حساب بکنم. شما یا تنبل هستید یا هیجان‌زده، و من دوست دارم همه وقت هیجان‌زده باشم.

برای مثال، به این نکته توجه کنید که در فیلم «اعمال حواریون» شخصیتی که نقش «پتر مقدس» را بازی می‌کند در زندگی واقعی، يك دلّك است و در نقش خود در فیلم، عالی است. «پتر مقدس»، ماهیگیر بود. از این رو، من می‌دانستم به‌مردی نیاز دارم که با اندام خود در آرامش کامل باشد و نوعی چشمان خاص و معصوم داشته باشد. من با این دلّك برخورد کردم و او را مطلقاً عالی و مناسب اجرای این نقش یافتم. مسئله اساسی و مهم، یافتن چهره مناسب بازیگر است و زمانی که از این مرحله فارغ شدید، بخش بزرگی از شخصیت فیلم، شکل گرفته است و اگر بازیگر به اندازه کافی از شایستگی و قدرت برای ایفای نقش برخوردار نیست، باید به او كمك کنید تا بر همه چیز فایز آید.

سؤال - در فیلم‌های نئورئالیستی، شما به شکار شخصیت می‌پرداختید و او را در سراسر فیلم از نزدیک دنبال می‌کردید. آیا این رویه را در فیلم‌های اخیر خود نیز به کار برده‌اید؟

روسلینی - شما بطور ذهنی مجبور به دنبال کردن يك شخص می شوید . تحقیق است که به این طریق انجام می شود، نه فیلمبرداری. بدون تحقیق: کار را باید بر اساس شانس و اتفاق قرارداد که ربطی به کاری که می خواهید انجام بدهید ندارد. در فیلمسازی، دو مرحله وجود دارد: یکی، هنگامی است که اندیشه شما بارور می شود و رشد می کند، که باید از مشاهده و معاینه سرچشمه بگیرد و شما انتخاب می کنید، البته بعضی چیزها مطلقاً مهم هستند، چیزهای دیگر مهم نیستند. از این رو، شما مجبور به گردآوری این چیزها می شوید. در مرحله بعدی، به خلق دوباره آنچه که در فکرتان می خلیده است، آغاز می کنید و کار را بر اساس حقیقت و آنچه مشاهده کرده اید، قرار می دهید.

سؤال - هنگامی که شما شروع به فیلمبرداری می کنید، آیا اندیشدتان خیلی روشن و واضح است؟

روسلینی - بله، بله، اندیشه ای کاملاً روشن. من می توانم حالت آن اندیشه را تا آخرین لحظه بهبود ببخشم، لیکن این اندیشه باید کاملاً روشن و واضح باشد. امروزه نه فقط در فیلم ها بلکه، در همه جا، حالات ما از احساسات مبهمی سرچشمه می گیرد، چرا که برای ما تعیین موقعیت «چیزی» در دنیایی که اینقدر پیچیده است، خیلی مشکل است. اگر شما بخواهید احساس مبهمی را بیان بکنید باید آن را با دقتی راسخ همچون استواری سنگ، بیان کنید. در عوض، خیلی اوقات با افرادی سروکار دارید که احساسات مبهم خود را به شیوه ای کاملاً مبهم بیان می کنند و نتیجه، کاملاً ضعیف از آب در می آید. این عمل، خلق نوعی انسانیت از هوشمندی و درایت خود شخص نیست، بلکه پایگاهی زیبایی شناسانه است.

سؤال - آیا تلویزیون در کارهایتان به شما آزادی عمل می دهد؟

روسلینی - کاملاً. من در تلویزیون به قدری آزاد هستم که به هنگام طرح و تهیه فیلم، حداکثر ورقه کاغذی به آنها می دهم و آنچه را که می خواهم انجام بدهم به آنها می گویم. آنها هرگز بیش از يك ورقه دریافت نمی کنند، البته بعضی اوقات دو و یا سه ورقه، آن هم موقعی است که تصور می کنم بیان طرح مورد نظر، مشکل است و يك ورقه نوشته، کمکی به آنها نمی کند. افرادی که در حیطه بوروکراسی تلویزیون کار می کنند، نیاز فراوانی به توضیح دارند.

سؤال - Orizzonte 2000 (افق ۲۰۰۰) چیست؟

روسلینی - نام شرکتی است که ما برای حمایت خود تأسیس کرده ایم . ما افرادی هستیم وابسته به گروهی کوچک، و همیشه بایک دیگر کار می کنیم . اساساً گروهی خانوادگی است، یکی از همسران سابقم، لباس ها را می دوزد ، پسر م، خواهرم، برادرزاده ام، خواهرزاده ام نیز با ما کار می کنند. افراد دیگری نیز وجود دارند، دقیقاً قبیله ای مشترك المنافع شده است.

ما صدها کار داریم که باید انجام بدهیم، ساختن فیلم های تازه، تکنیک هایی که باید تکمیل بکنیم . به این منظور فیلم ها را با مخارج کمتری تهیه کنیم و همچنین کارهای ویژه دیگری در پیش داریم . برای ساختن فیلمی درباره علم ، ما مجبور شدیم شش ماه تمام فقط برای حل بعضی مشکلات فنی ، وقت صرف بکنیم . برای مثال، چگونه می توان فضا را کشف کرد، آن را به فیلم برگرداند ؟ ما اگر بخواهیم فضا و مجموعه های خیلی دور و لایتناهی را به فیلم برگردانیم، نیازمند «اکسپوژر»ی طولانی هستیم ، چرا که پروتون ها، یعنی نوری که از دور دست ها می آید، از پیامی به دنبال پیامی دیگر ترکیب و تشکیل می شوند. برای مثال، ما باید تمامی این پیام ها را به یکدیگر پیوند بدهیم . میان ما و چیزی که فیلم برداری می کنیم، هزاران هزار ستاره کهکشانی خود ما قرار دارد، اگر شما از کهکشان دیگری عکس- برداری کنید، باید از میان کهکشان خود مان عبور کنید. چگونه می توان از این کار اجتناب کرد؟ از این رو، هنوز هم عکسی که از روی کره زمین گرفته شده باید مورد استفاده قرار بگیرد. نکته اصلی ، موضوع حساب کردن چگونگی به کار- بردن و استفاده از آن است.

سؤال - بسیاری از فیلم های اخیر شما را پسر تان، رنزو روسلینی، کارگردانی کرده است. چگونه بایکدیگر کار می کنید؟

روسلینی - مجموعه «مبارزه انسان برای تنازع بقا» را پسر م به تنهایی کارگردانی کرد، چرا که من باید به بررسی امکانات جدید می پرداختم و خیلی مشغول و گرفتار بودم. در فیلم «لویی چهاردهم»، صحنه هایی که در آشپزخانه و صحنه های مربوط به شام پادشاه ، توسط پسر م کارگردانی شد. من مجبور بودم با عجله به فلورانس بروم، جایی که یکی از دخترانم، عمل جراحی مشکل متون فقرات در

پیش داشت، آن‌هم درست در واسطه فیلمبرداری. پسر مرا خبر کردم تا این صحنه‌ها را کارگردانی بکند. من به او گفتم: دقیقاً چه اهمیتی صحنه مزبور باید داشته باشد و او را به اختیار خود گذاشتم.

سؤال - آیا او زاویه‌ها را انتخاب کرد؟

روسینی - البته.

سؤال - آیا فیلم‌هایی زیر نظارت خود ساخته است؟

روسینی - خیر، کوشش او در انجام چیز دیگری است. سینما، مرده است یا در حال نزع، در این باره تردیدی وجود ندارد. تماشاگران دائماً و هرثانیه، از سینماها می‌گریزند. من تصور می‌کنم، فیلمسازان و افراد وابسته به صنعت فیلم، تلویزیون، اتومبیل، قایق یا نمی‌دانم چه چیز دیگری را سرزنش می‌کنند. حقیقت این است که فیلم‌ها دیگر جاذبه و کششی ندارند، و جاذبیتی برای مردم ندارند. پسرم قویاً معتقد است که اگر راهی برای برانگیختن توجه تماشاگران بتوان یافت، آنگاه مسئله حل خواهد شد. او تشکیلاتی بوجود آورده است که فیلم‌ها به شکل تعاونی و همکاری دسته‌جمعی تهیه می‌شوند. هر فرد کار خود را خود انجام می‌دهد.

پسر، تمامی تشکیلات را می‌گرداند و پول اندکی را که در واقع چندان هم چشمگیر نیست و برای ساختن فیلم مورد نیاز است، فراهم می‌کند چرا که به هیچ کس پولی پرداخته نمی‌شود. فقط باید پول بنزین اتومبیل و نگاتیو فیلم را پرداخت، و او اعتبار لازم برای چاپ فیلم‌ها را از لابراتوار می‌گیرد. به بازیگران نیز پولی پرداخته نمی‌شود. هر يك، پورسانت‌اژ کوچکی می‌گیرند، البته اگر فیلم سرانجام به نمایش تجاری و عمومی گذاشته بشود. این روش، تنها راه تحقیق و کاهش مخارج به صفر است و همه چیز را امتحان کردن. نیاز شدیدی برای خون تازه، مردم تازه، اندیشه‌های نو، شیوه‌های نو، و خلاصه هر چیز تازه‌ای وجود دارد.

سؤال - آیا فکر می‌کنید که فیلم، توسط يك مؤلف خلق می‌شود یا این

که محصول گروهی است؟

روسینی - این که دروغ محض است، فیلم که هرگز توسط گروه ساخته نمی‌شود. رسماً و ظاهراً توسط يك گروه ساخته می‌شود، حال آن که اساساً در ساختن آن، فقط يك نفر است که دخالت کامل دارد. این‌ها فرضیه پردازی‌هایی است، چرا که اگر اعتقادات سیاسی خاصی داشته باشید، اصرار خواهید کرد

که گروه است که سازنده فیلم بشمار می‌رود. این حقیقت ندارد، همیشه گروه باشخصیتی که بالاتر از دیگران وجود دارد. او خود را تحمیل می‌کند. این عمل را می‌توان با غرور انجام داد، چرا که این طریقی است که چرخش واقعیت بر آن استوار است. و چرا مستقیماً به نکته اصلی پرداخت و نگوییم اوضاع از چه قرار است. در عوض این که به دروغ‌گویی متوسل بشویم حتی به خودمان؟ نکته اصلی انسان بودن است. من هرگز به دنبال کسب موفقیت نبوده‌ام. و باور کنید که من هیچوقت فیلمی را که ساختم مجدداً ندیده‌ام، هیچوقت در زندگی‌ام.

سؤال - چرا نه؟

روسلینی - چرا که نمی‌خواهم به چیزی وابسته شوم. من می‌خواهم بد-پیش بروم. بعضی اوقات، موفقیتی کسب می‌کنید. اگر به این موفقیت وابسته بمانید به تکرار آن ادامه می‌دهید و کمابیش مطمئن هستید که سال‌ها موفق خواهید بود. لیکن سرانجام، سرزنش خواهید شد. «آه! حالا که او پس کشیده، لابد دچار بحران است چرا که به آنچه قبلاً بود، شباهتی ندارد.» نکته در این است که من دیگر چنین نیستم.

سؤال - آیا فیلم‌هایی وجود داشته‌اند که برای شما از فیلم‌های دیگر مهم‌تر بوده‌اند؟

روسلینی - خیر، حتی يك فیلم هم وجود نداشته است، این حرف‌ها برای من مطرح نیست. کوشش من بر این است آنچه را که انجام داده‌ام، رد بکنم.

سؤال - لیکن شما باید خیلی درس‌ها از این فیلم‌ها آموخته باشید؟
روسلینی - بله، لیکن من خیلی چیزها از زندگی، از زندگی روزمره، مسایل روزنامه‌ها، از هر چیز، آموخته‌ام. من فکر می‌کنم رها کردن آن در مرحله‌ای، مطلقاً مسخره است، اصلاً بی‌معنی است. خیلی آسان می‌توان به صورت يك آدم دیوانه درآمد. من، نمی‌خواهم آدمی دیوانه باشم، یادست کم خوش ندارم جنون‌ها و عشق‌های مفرط دیگری داشته باشم.

هند ۱۹۵۸

سؤال - آیا می‌توانید درباره این که چگونه بد ساختن فیلم «هند ۱۹۵۸»:

ترغیب شدید، مطالبی بگویید؟

روسلینی - ساختن این فیلم، مرحله‌ای کاملاً خاص در زندگی من بود، چرا که با اکثریتی بسیار صاحب‌نام ازدواج کرده بودم. مسئله این بود که من خیلی ریسک کردم و از این جهت هردوی ما مورد تنفر و انزجار دیگران قرار گرفتیم، به‌درستی نمی‌دانم چرا. فیلم‌های مشترک ما به هیچ‌وجه موفقیت تجاری نداشت، و با مشکلات عظیمی مواجه بودیم. از جمله این که سه‌فرزند هم داشتیم. هم‌سرم از مشکلات آگاه بود و فکر کرد که مراجعت به دامان صنعت سینما عاقلانه‌است، فقط به این منظور که وضع نامساعد زندگی مادی ما را نجات بدهد. من، این اندیشه را خیلی تحسین کردم، و تصور می‌کنم که عملی منطقی و عاقلانه بود. متأسفانه من خودم مطلقاً نابخرد و نامعقول بودم و نمی‌خواستم شوهر ستاره‌ای بزرگ باشم. از این رو، خیلی دوستانه، خیلی سریع و با تفاهمی کامل و عطوفتی انسانی، تصمیم به جدایی گرفتیم. این تصمیم، تصمیمی سخت بود، چرا که ما یکدیگر را دوست داشتیم و سه‌فرزند هم داشتیم. به هر حال، جدایی کاملاً دردناکی بود.

من تصور می‌کردم بهترین کاری که می‌توانستم بکنم، سفری به سرزمین‌های دوردست بود و تصمیم گرفتم به هندوستان بروم. من کشتی فراوان به هندوستان داشتم، چرا که در نظر من، «گاندی» تنها انسان کاملاً خردمند در تاریخ زمان ما بود. به این دلیل بود که من نسبت به هندوستان کشتی داشتم. من فرصت ملاقات با او را هنگامی که در راه شرکت در نخستین جلسه میزگرد در لندن، از رم عبور می‌کرد، پیدا کردم. پس از مرگ پدرم ما خانه خود را فروختیم و در این خانه، «گاندی» دو یا سه روز میهمان ما بود. در نتیجه، با او در خاندام ملاقات کردم و شدیداً تحت تأثیر افکارش قرار گرفتم، لیکن نمی‌دانم چگونه، چرا که او بنظر آدم خیلی صریحی آمد. بعداً، هنگامی که با «جواهر لعل نهرو» ملاقات کردم، واقعاً احساسی از دیدن یک قدیس داشتم. نخستین انگیزه من، خواستهای برای قراردادن سرم روی شانه‌اش بود، تا از حمایت او برخوردار بشوم، هر چند که این کار را نکردم. او مردی فوق‌العاده بود.

سؤال - آیا اندیشه ساختن فیلم، موقعی که در هندوستان بودید، شکل گرفت؟

روسلینی - خیر، من با اندیشه ساختن فیلم، راهی هندوستان شدم، لیکن به درستی نمی دانستم چه اندیشه ای. چرا که من با این کشور آشنایی نداشتm و تجسم آن در ایتالیا، عملی مسخره و احمقانه بود. من، يك دورین، فیلم نگانیو و اسپاگتی با خود همراه داشتم، چرا که می خواستم در آن جا به خوبی زندگی کنم! لیکن اشتباهی مرتکب شدم و آنهم همراه بردن صد پوند اسپاگتی به هندوستان بود، بداین خاطر که اسپاگتی هم در هندوستان به وفور یافت می شد. اسپاگتی در ابتدا از چین به اروپا آورده شد. از این رو اسپاگتی در هند هم وجود دارد. در هندوستان، همچنان که من همیشه تصور می کردم، از بازدید هرگونه موزه تاریخی یا نقاط و ساختمان های دیدنی تاریخی گذشته، امتناع کردم. در ابتدای امر، می خواستم احساس واقعی کشور را درك بکنم. اگر آشنایی را با بازدید از موزه ها شروع کنید، کاملاً سردرگم می شوید، چرا که نخستین امپرسیون شما باقی میماند و فکرمی کنید که همه چیز از همین قرار است. واقعیت هندوستان در این است که این کشور از چند شهر بزرگ و پنجاه و هشت هزار روستا تشکیل می شود. در ابتدای اقامت در هندوستان، اتومبیلی تهیه کردم و در عرض يك سال، نزدیک پنجاه و شش هزار مایل را با اتومبیل زیر پا گذاشتم، و اگر بتوانید راه هایی که با قطار و هواپیما پیمودم در نظر بگیرید، فکر می کنم که تقریباً تمامی مملکت را دیدیم.

سؤال - آیا در حینی که بداین طرف و آن طرف سفر می کردید، فیلمبرداری هم می کردید؟

روسلینی - خیر، من مدت زمانی را صرف مطالعه و دیدن محل کردم. بعداً تصمیم گرفتم که چه چیزهایی را باید بد فیلم برگردانم.

سؤال - آیا این تجربه، نقطه عطفی برای شما بود؟

روسلینی - در کشف بعضی چیزها، ما از لحظه ای که وارد مدرسه می شویم، و حتی قبل از آن، شروع به فراگیری می کنیم، که یکی از بزرگترین محسنات زندگی، فقر است. لیکن اهمیتی به آن نمی دهیم چرا که می خواهیم ثروتمند بشویم. در هندوستان، من بداین نکته پی بردم و دیدم که ساده و خردمند بودن، و وابسته نبودن به منافع مادی، چه معنی و مفهومی برای آدمی دارد.

زندگی هندی به شیوه ای کاملاً خردمندانه، سازمان یافته است. تصور کنید

شما کودکی در يك خانه هستید ، همه كس شما را دوست دارد. به شما نیز به اندازه مسكن معرفت، صلاحيت، لذت و فرصت ابراز عقیده داده می شود. شما بزرگ میشوید ، ازدواج می كنید ، خانواده ای تشكيل میدهید و مسایل مربوط به خود را دارید . در این مرحله، شما باید دین خود را به جامعه ادا كنید و فرد سودمندی باشید. شما به این ترتیب بزرگ می شويد: فرزندان شما ازدواج می كنند و صاحب نوه های متعدد می شويد. در این مرحله زندگی خود را با موفقیت گذرانیده اید، آنگاه زمانی فرامی رسد كه باید در فكر خودتان باشید، و نفس خویش را بهبود بخشید . برای مثال، من در روستاهایی كه بودم، تمامی افراد خانواده را دیدم كه مشترکاً در يك خانه زندگی می كردند. مردی را بیداد می آورم كه فقط در روز شنبه به سوالات پاسخ میداد و بقیه روزهای هفته را فكر می كرد. این مرد ، كمی به مرد سالخورده فیلم «هند ۱۹۵۸» شباهت دارد كه همراه گاوهایش برای تفكر به جنگل می رود. در نتیجه، در این مرحله از زندگی، شما می توانید ثمره تفكر خود را به خانواده و جامعه، ارزانی كنید. این وضع، تقسیم خیلی خردمندانه زندگی است .

سؤال - آیا تجربه ای كه در هندوستان به دست آوردید، شامل كشف فیلم های مستند هم می شود؟

روسلینی - این فیلم، بیش از آن كه يك مستند باشد، يك سند است . من كوشیده ام حقیقت را انتقال بدهم، فقط همین.

گريفيث ، مورنائو، اشتروهايم

سؤال - در ابتدا ، چگونه بدفيلم سازی رو كردید؟

روسلینی - تصور می كنم كه بیشتر از روی اتفاق و تصادف بود. پدرم مردی ثروتمند بود. از این رو، نگران مخارج زندگی نبودم. من آدمی خیلی كنجكاو بودم ، وقت خود را بیشتر به سفر، دیدن چیزها و درگیری در ماجراهای بسیار می گذراندم. لیكن يكشنبه، روزی بود كه در خانه ما برای گذراندن با پدرم اختصاص داشت. هنرمندان و افراد صاحب نام به خانه ما می آمدند. این ملاقات های هفتگی، فرصت مناسبی برای فراگیری و تحول فكري بود. در حوالی سال ۱۹۱۹، پدرم نخستین سینمای مدرن رم را تأسیس كرد . من اجازه داشتم ،

برای دیدن فیلم‌ها به سینما بروم و گاه حتی تا پانزده بار در روز به سینما می‌رفتم. این زمان، «عصر طلایی» فیلم‌ها بود و من به دیدن فیلم‌های گریفیث، مورنائو و اشتروهایم پرداختم. سپس پدرم به‌طور ناگهانی درگذشت. و ما پس از دو یا سه ماه دریافتیم که مطلقاً ورشکسته شده‌ایم.

سؤال - ... و شروع به ساختن فیلم کردید؟

روسلینی - این عمل برای من، امری طبیعی بود. دوستانی بودند که با آنها تماس گرفتم و شروع بکار کردیم. افراد دیگری نیز در زمینه فیلم وجود داشتند و در زمان من، فیلم بیش از فلسفه، مجذوب کننده بود. شروع به کار در زمینه فیلم‌سازی کردم و به منزله جوانی با اندیشه‌های فراوان، لیکن خطرناک تلقی می‌شدم.

سؤال - لیکن شما نسبت به حفظ اندیشه‌هایتان مصر بودید؟

روسلینی - بله؛ من خیلی کله‌شق و یک‌دنده هستم و تصور می‌کنم که بهترین و صادقانه‌ترین خصیصه در زندگی، این است که آدمی، خودش باشد، حتی اگر مرتکب اشتباهی می‌شود. خوب که‌چی؟

این اشتباه هم اشتباه دیگری است میان میلیاردها اشتباه. چرا بایستی از اشتباهاتمان شرم‌منده و سرافکنده باشیم؟ با ارتکاب اشتباهات متعدداست که می‌توان کاری‌نوا انجام داد، و اگر موفقیت‌چندانی حاصل نشد، دست کم خودمان که هستیم نکته اصلی در همین جاست.

انقلاب صنعتی و انقلاب آمریکایی

سؤال - طرح‌های فعلی شما برای ساختن فیلم از چه قرار است؟

روسلینی - نخست این که من سرگرم تهیه مجموعه‌ای در حدود ده، دوازده تا پانزده ساعت درباره انقلاب صنعتی هستم. انقلاب صنعتی رویدادی جدید و پدیده‌ای نو در تاریخ بشری است. از مرحله پیدایش انقلاب صنعتی تا کنون، بیش از دو بیست سال نمی‌گذرد، لیکن این پدیده توانسته است موازنه جامعه را تغییر بدهد. انقلاب صنعتی، اختراع کارخانه‌ها بود که مردم را به رفتن از خانه‌هایشان به کارخانه‌ها و کار در آنجا، مجبور کرد. این وضع، باعث پیدایش مسایل تازه، تئوری‌های نو و نگرش‌های جدید سیاسی شد. ما درباره لیبرالیسم و فلسفه علمی صحبت می‌کنیم، لیکن هیچ کس به درستی معنی و مفهوم این واژه‌ها را

نمی‌داند. هنگامی میتوان این واژه‌ها را درك كرد كه آنها را در زمینه واقعیت تاریخیشان قرارداد. نژاد بشر در مقایسه با قدمت کائنات، خیلی جوان است و بیش از پنجاه یا شصت هزار سال از پیدایش او نمی‌گذرد؛ حال آنکه عمر کره زمین بدیستار میلیارد سال میرسد. این که چیزی بد حساب نیسی آید، در واقع ماحالاً بد خاطر تغییر و تحولات سریع، حتی جوان تر هم هستیم؛ ماخلی سریع رشد می کنیم، تغییرات به ثانیه‌ها هم بستگی دارد و مابه تکنیک‌های تازه‌ای دست می‌یایم. در دوران زندگی خود، شاهد اختراع اتومبیل بوده‌ام. بدیاد می‌آورم موقعی که کودك بودم ورود پدرم را بد خانه همراه با آن صدای جالب اسب و درشکه می‌شنیدم. من شاهد پیدایش رادیو، تلویزیون و تلفن بوده‌ام.

بشر به شناختی برای تعیین موقعیت و احساسی از میل باطنی برای اینکه احساس امنیت بکند، نیاز دارد. اگر ما خود را وقف کار می‌کنیم باید به آن معتقد باشیم و آن را بپذیریم. تمامی این خشك اندیشی‌ها، نشاندای از فسادکاری و سرسپردگی است، گرچه عملی خردمندانه نیست. آدمی میتواند نکته‌ای کاملاً خردمندانه را در عصر ویژه‌ای اظهار کرده باشد، لیکن این گفته برای آن زمان و حتی در زمان ما، حدس و نظریه است نه راه حل مسئله و از آن جا که گاهی ما خود را وقف «چیزی» می‌کنیم، آن را به عنوان حقیقت می‌پذیریم اگرچه با واقعیت هم جور در نیاید و بداین دلیل، آشفتگی و سرگشتگی بزرگ جهان، ادامه می‌یابد. کوشش من در مجموعه «انقلاب صنعتی» این است که حقایقی را که وجود داشته، مطالعه و بررسی بکنم بداین منظور که آدمی را در بطن آن تغییر و تحولات مشاهده کنم و آن اندیشه‌ها را درك بکنم. ما آن پرده مرموز را بد کناری می‌زنیم و در نتیجه میتوان از طریق واقعیت مسایل، بد دنیا نظر کرد.

طرح دومی که انجام خواهم داد فیلمی است درباره «علم» که بیانیه‌ای خواهد بود درباره این که «علم» را امروزه چدمی‌شناسند. این فیلم، شکل معمولی مستند را نخواهد داشت که آموزگاری سرگرم تدریس است یا مصاحبه‌ای با دانشمندان. مابه چیزهای واقعی توجه خواهیم کرد که خیلی هم ساده هستند. امروزه همه کس سنگ‌های ماه را دیده است. *

[* روسلینی برای تبیین نظر خود، مرابه دیدن مقداری سنگ‌یزه‌های مادبرد که در «دانشگاه رایس» امریکا تحت مطالعه و بررسی است. راهنمای ما در این زمینه

«دیترا ایمان» بود که متخصص گاز ماه است و روسلینی دربارهٔ جنبه‌های فضایی فیلم دربارهٔ «علم» با او همکاری می‌کند. اگر با کمک عدسی‌های يك میکروسکوپ نگاه بکنیم، میتوانیم خیلی چیزها را درك کنیم و سؤالاتی برای خود مطرح کنیم و پاسخی منطقی بدهیم.

از طرف «امریکن فیلم انستیتو» از من درخواست شد که فیلمی دربارهٔ «انقلاب امریکا» بسازم که رویدادی بزرگ در تاریخ بشریت است، چنانچه لحظه‌ای درباره‌اش فکر بکنید، این انقلاب، انقلابی کاملاً متفاوت از دیگر انقلاب‌ها بود. این انقلاب، انقلاب طبقه‌ای برای غصب قدرت از طبقهٔ دیگر نبود، بلکه انقلابی بود فقط بر اساس اندیشه‌ها. تصویری از يك قدرت مرکزی که بتواند حداقل هماهنگی را در زندگی تضمین کند، بدون ایجاد وسوسه قدرت یا فرصت برای يك شخص مستبد که بر اریکهٔ قدرت مستولی شود، وجود داشت. تقسیم مبانی حکومت به سه قدرت — مقننه، مجریه و قضایی — دامنهٔ سیطره و تسلط فرد را کاملاً مشکل کرد. بی‌تردید در بطن این نوع حکومت‌ها همیشه باید فکر کرد. بانیان انقلاب امریکا، زمانی که اندیشه‌های خود را شکل می‌دادند، خیلی خردمند بودند، حتی اگر هم در انجام این اندیشه‌ها کاملاً موفق نشدند. بذری راکشتند که ما دیدیم بتدریج رشد کرد و روبه کمال است. من تصویری کنم که انقلاب امریکایی، انقلابی دایمی است و هنوز هم ادامه دارد.

سؤال — آیا این فیلم، طولانی خواهد بود؟

روسلینی — خیر، حدود دو ساعت. من آن را در محل‌های واقعی فیلمبرداری خواهم کرد و داستان فیلم، قبل از جنگ استقلال و تصویب قانون اساسی شروع می‌شود.

سؤال — آیا سرگرم خواندن تاریخ امریکا بوده‌اید؟

روسلینی — من فقط به بررسی دربارهٔ بعضی نظریه‌ها پرداخته‌ام و بیشتر در پی یافتن اسناد و مدارك هستم. اینك من خود را مجبور به گذر از تصور و اندیشه به حقایق واقعی می‌بینم، که در صحنه‌ها گنجانده خواهد شد. من مجبور هستم که مفاد و مدارکی مستند برای دیالوگ‌ها بیابم.

سؤال — این فیلم، نخستین اثر امریکایی شما خواهد بود. آیا زمانی نمی‌خواستید در هالیوود کار بکنید؟

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

می تواند خود را در سازمان کاملاً قوی «صنعتی» که خیلی جلدی است و بعضی کارهای خوب هم انجام داده است، جای بدهد. من مخالف آن نیستم. لیکن به درد من نمی خورد. من رؤیای دیگری در زندگی دارم. من نمی خواهم پول و پله ای بدهم بزنم.

برای مثال، شاید فرزندانم کمی از روش و نگرش من به زندگی، رنج برده باشند. این که رنج برده اند یا خیر، به درستی نمی دانم، من تصور میکنم که آنها کاملاً خوشبخت هستند، لیکن در مقایسه با استانداردهای متداول، آنها از نوع دیگری زندگی برخوردار بوده اند. آنها فیلمهای مرا فقط دو یا سه ماه پیش دیدند. من هرگز فیلمی را که خودم ساخته بودم پیش از این، به آنها نشان نداده بودم. در سینمایی در شهرم، تمام فیلمهای مرا نمایش می دادند. از آنجا که فرزندانم به اندازه کافی رشد کرده اند، کنجکاو دیدن فیلمهای پدرشان بودند که چه کارهایی کرده است، به دیدن فیلمها رفتند. من باید بگویم که بعضی اوقات کسی احساس غرور میکنم که آنها تحت تأثیر فیلمهایم قرار گرفتند. از فیلمها خوششان آمد و خیلی چیزها درباره زندگی من درک کردند. ما خانواده ای خیلی سرجمع و وابسته هستیم. من، یک پدر نیستم، در واقع کمابیش یک فرد حامی و راهنما هستم. هنر، افقی است گسترده.

سؤال - چگونه هنر را تعریف می کنید به ویژه با توجه به فیلم؟
روسلینی - هنر، قدرت خلاصه کردن چیزی است در چیزی دیگر که بتواند نگرشی از افقی گسترده تر عرضه کند و کمک به درک مسایل کند حتی از طریق عواطف. من تصور میکنم، هنر این باشد. اگر شما با مغز و فکر خود و همچنین با قلب خود درگیر بشوید، آنوقت است که کاملاً «درگیر» شده اید.

سؤال - به نظر میرسد که کار فعلی شما گشایش راه تازه ای برای هنر «فیلم داستانی» است.

روسلینی - نمی دانم. من میکوشم که کنجکاوای خود را اقناع کنم. تا مرحله خاصی در تاریخ، هنرمند را بیش از یک کارگر تلقی نمی کردند. فقط این اواخر، طی دوره «رومانتیک» بود که هنرمند به منزله «نیمه خدا» بی انگاشته شد که میتواند هرکاری را که بخواهد، انجام بدهد. همه افراد، او را تحسین میکنند، چرا که او اصالت دارد، نه به این خاطر که او عاقل و خردمند است و من تصور

میکنم به همین دلیل است که امروزه، هنر چهار بحران شده است. برای مثال، اگر به نقاشی نگاهی بکنید که از همه هنرها قرابت نزدیکتری بدفیلیم دارد. وقوع این وضع را میتوان مشاهده کرد. «لئون باتیستا آلبرتی» میگوید: نقاش، نقاش نیست اگر از هندسه اطلاعی ندارد. آنها باید آناتومی بدانند. پی جویی برای حقیقت آنقدر عمیق بود که بسیاری از نقاشان رنسانس و حتی قبل از آن، اتاق تاریک را طراحی و نقاشی میکردند. اگر اتاقی تاریک با سوراخی کوچک داشته باشیم، آنچه را که در بیرون روشن می شود، میتوانیم روی دیوار بازسازی بکنیم. ناگهان در قرن گذشته، «نی پیس» عکاسی را اختراع کرد، بدین ترتیب حقیقت در اختیار مردم قرار گرفت. از آن زمان، نقاشان از حقیقت فراری بوده اند. من نمیخواهم از این گفته، نتیجه ای بگیرم، لیکن حقیقت است.

عکاسی باعث تشدید و گسترش فانتزی هایمان شد، احتمالاً امپرسیونیسم از ضربه عکاسی و تئوری جدید نور و امواج پدید آمد. از این رو، تحقیق از وجود ترسناک عکاسی، دوری جست. تمامی این نکات، نوعی اهمیت خاص دارد، مردم کمی دیوانه و ابله هستند، داشتن کمی حماقت هم بد نیست، لیکن باید در پی چیزهای واقعی و غیر خیالی بود.

اگر از ساخت و ترکیب بعضی چیزها اطلاع داشته باشیم، صاحب دانش و معرفت هستیم. لیکن اگر از «معماری فکر» اطلاعی نداشته باشیم رسوخ به مسایل و استنباط آنها، امری غیر ممکن است.

سؤال - آیا احساس میکنید که داستان باید به طور کلی مراحل پیشرفت تدریجی «دراماتیک» داشته باشد؟

روسلینی - میتواند از این رویه پیروی کند یا از رویدای دیگر. چرا؟ خیر، من واقعاً آدمی آزاد هستم. شاید کمی دیوانه باشم، نمی دانم، لیکن لااقل کاملاً آزاد هستم. من هرگز خود را به تئوری هایم وابسته نمی کنم، چرا که از تئوری تنفر دارم.

سؤال - آیا به جنبه های نوظهور در تاریخ و سرآغازها، مراحل بحرانی، هدفها برخورد نمیکند؟

روسلینی - توجه دارید که هر چیز موردی دارد. زندگی، آغازی و پایانی

دارد، یا بهتر بگویم آغازی و ادامه‌ای. این‌ها درمقیاس و معیار کاملاً طبیعی در نظر ما هستند. اگر ما بخواهیم بر آنها تأکیدی داشته باشیم یا درمدلی قرارشان بدهیم، کار عبثی کرده‌ایم. مسایل و حقایقی وجود دارند، چرا باید آنها را دراماتیزه کرد؟

سؤال - اخیراً فیلمی دیده‌اید؟

روسلینی - خیر، پانزده سال است که به سینما نرفته‌ام. *

سؤال - چرا نه؟

روسلینی - به این خاطر که من وقت و فرصت ندارم و همچنین به این خاطر که ترس تأثیرپذیری از دیگران دارم.

آزادی و مسئولیت - مدرسه سینمایی

سؤال - شما در دو مدرسه سینمایی فعالیت می‌کنید، «مرکز تجربیات سینمایی» در شهر رم و دیگری در «مرکز وسایل ارتباط جمعی» در دانشگاه رایس. فکرمی کنید فیلمسازی بایستی چگونه تدریس شود؟

روسلینی - در مدرسه دولتی در شهر رم که من رئیس آن هستم، هرکاری را که

[* این گفته و همچنین گفته قبلی که روسلینی می‌گوید او هرگز فیلم‌های خود را دوبار ندیده است بایستی بیشتر برگرایی کلی دلالت داشته باشد تا برواقعیتی صرف. روسلینی برای دیدن فیلم به سینما «نمی‌رود»، لیکن فیلم‌های دیگر فیلمسازان را می‌بیند، آنهم هنگامی که از او درخواست بشود. من به خوبی به یاد می‌آورم که روسلینی در خلال یکی از سفرهایش، تمامی يك بعد از ظهر یکشنبه اواخر سال ۱۹۶۶ را به تماشای آثار برگزیده سینماگران زیرزمینی امریکا در «سینما تک سینماگران»، گذراند. من همچنین به یاد می‌آورم چگونه پس از دیدن فیلم «Window Water Baby Moving»، از «استلی براکیج»، کاملاً به هیجان آمده بود و صحبتی کرد دایر بر این که براکیج در این فیلم، همان کاری را انجام می‌دهد که او همواره کوشش در انجام آن کرده است؛ او همچنین درباره این که چقدر طرز فکر آنها از نظر اشتغالات ذهنی به واقعیت‌ها و حقایق زندگی، به شیوه‌ای کاملاً درست و صریح شباهت دارد، صحبت کرد. او همچنین بیشتر فیلم‌های «گودار» و «تروفو» را که برایش فرستاده اند، دیده است و می‌گوید تقریباً وابستگی پدرانه‌ای به آنها دارد، و آنها نیز در تماس دایم با او هستند.]

بخواهم آزادانه می توانم انجام بدهم. برای من، معنی و مفهوم مدرسه در درجه اول، ساختن آدمی و کمک به او برای «پرورش خویش» است، بدون تحمیل به او، لیکن با دادن فرصتی به او تا در همه اوقات خود را با خود مقایسه کند. به این منظور که بدرشد و بلوغ فکری بیشتری دست یابد. هدف اصلی يك مدرسه باید ترتیب و آماده کردن افراد باشد. اگر آن فرد دارای استعداد حرفه ای است، بسیار خوب، خیلی هم بهتر است، لیکن مهمترین مسئله نیست. معمولاً همیشه معکوس آن تصور می شود، افراد می خواهند مهارت حرفه ای خوبی داشته باشند لیکن اهمیتی به این که آدمی با فضیلت باشند، نمی دهند. در مدرسه زیر نظارت من در شهرم، به دانشجویان آزادی کامل می دهم، آنها مطلقاً آزاد هستند. مدرسینی خاصی وجود ندارد. ما مدرسین را برای يك هفته، ده روز، دو یا سه ماه دعوت می کنیم تا در حوزه ها و شعبات ویژه ای کار بکنند، جایی که شاید دانشجوی واحدی بخواهد مطالعات یا تجربه های عمیق تری بدست بیاورد، البته بیشتر در زمینه های تکنیکی.

ما واقعاً باید کار فیلم سازی را به کار ساده يك قلم تقلیل بدهیم، تا به این ترتیب، نگرانی هایی درباره مدیوم فیلم نداشته باشیم و تمام نگرانی هایمان را بتوانیم به افکارمان ربط بدهیم. این است چیزی که من کوشش در انجامش دارم.

سؤال - آیا مدیوم سینما برای شما معادل و هم ارز قلم شده است؟

روسلینی - بله، باید هم مثل يك قلم باشد. همچنان که دانشجویانم درم، کاملاً آزاد هستند، من بتدریج تشخیص داده ام که مدرسه ای بر اساس چنین آزادی و آزادمنشی، مدرسه ای شدیداً بی رحم است. افراد باید مسئولیت های خود را در نظر بگیرند و پاسخگو باشند. آنها از مسئولیت هراسان هستند. آنها آزادی می خواهند و من با آزادی آنها موافق هستم، لیکن آنها نیز باید احساس مسئولیت داشته باشند. گاه، دانشجویانی به من مراجعه می کنند و به طور خصوصی درخواست صوابدید می کنند.

چرا صوابدید؟ من از آنها سؤال می کنم، به خاطر این که صوابدید من می تواند احتمالاً ترین چیز دنیا باشد. چه کسی به صوابدید نیاز دارد؟ و در نتیجه، این معنی و مفهوم را پیدا می کند که شما می خواهید خودنمایی و خودفروشی بکنید و این عمل، عملی کاملاً پوچ و یهوده است. آدمی باید خودش باشد، همین.

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

سؤال - آیا فیلم‌های دانشجویان را می‌بینید؟

روسلینی - بله، موقعی که آنها بخواهند فیلم را به من نشان بدهند. بعضی از دانشجویانم به خاطر فیلم‌هایشان آنقدر شرمنده هستند و موقعی که سرانجام فیلم خود را می‌سازند، نمی‌خواهند من یا کس دیگری آن را ببیند.

قلم صرف

سؤال - دیروز، من نام فیلمسازان فرانسوی را ذکر کردم که طی «شورش ماه مه» در پاریس، گفتند: که همه، به ویژه کارگران و زارعین بایستی فیلم بسازند. در پاسخ گفتید که تا اندازه‌ای مسئول این گفته بوده‌اید. چرا؟

روسلینی - کمی مسئول بودم، چرا که من همیشه سعی کرده‌ام. حجاب مرموزیت فیلم را پس بزنم. فیلم، همچون يك قلم است و خیلی بهتر خواهد بود. اگر ما از هر کس و هر چیز خبری داشته باشیم. اگر هر کس بتواند خود را بیان بکند، تصور می‌کنم کاهش عظیمی در خشونت و اصلاح و پیشرفتی در استنباط ما از جهان خواهد بود. ما می‌توانیم احساس نزدیکی و آمیزش با دیگران بکنیم. من، اندیشهٔ جامعهٔ توده‌ای را مردود می‌شمارم، لیکن اندیشهٔ جامعه ساخته شده از افراد را که از طریق عشق و دوستی، تفاهم و خواسته همزیستی، به یکدیگر وابسته‌اند، دوست دارم. فردیت هر شخص باید صیانت شود، چرا که طبیعت این حق و امتیاز را به ما داده است که خود باشیم نه کسی دیگر. بی‌نظیر بودن انسان، اصل مهمی است و باید آن را برای دیدن از زوایای مختلف و فراوانی مورد استفاده قرار بدهیم و درك کنیم که قوانین، هر چند که قاعده‌هایی بدیهی هم باشند، می‌توانند فردا دچار تغییر و تحول بشوند. رومیان در تشکیلات خود در سراسر دورهٔ جمهوری، خیلی عاقل و خردمند بودند، متصدی امور قضایی و کشوری در روم باستان که قوانین را تغییر و تفسیر می‌کرد - اساس حکومت روم بر قانون استوار بود - مجبور به گزینش قانون و قاعده‌ای برای بیان و توضیح قوانین در نخستین روز سال

بود. قوانین از جهتی انتزاعی بودند و می‌بایست با واقعیت روزمره منطبق شوند. هر سال، رومیان نظریات خود را تغییر می‌دادند و آن را **Editum Perpetum**، یعنی «تغییر دایمی»، می‌نامیدند که قوانین را به واقعیت پیوند می‌داد. از این رو، ما باید مجدداً کوشش بکنیم تا بدضمیر چیزها راه یابیم، از واقعیت‌ها آگاه باشیم و تا اندازه ممکن، اطلاعات بیشتری کسب کنیم.

سؤال - آیا «مرکز وسایل ارتباط جمعی» برای تمامی دانشگاه و جامعه شهر «هیوستون» کار می‌کند؟

روسلینی - این اندیشه، نقشه اولیه من بود. همین که به این جا قدم گذاشتم، اظهار کردم که این جایک مرکز است و «مرکز وسایل ارتباط جمعی» نامیده میشود. از سویی، دانشگاه را در اختیار دارد و از سوی دیگر، شهر را. اگر از این‌ها استفاده نشود، «مرکز وسایل ارتباط جمعی»، مثلاً یک نژاد نایاب مرغ، از بین خواهد رفت.

سؤال - برای گسترش برنامه، کوشش شما از چه قرار بود؟

روسلینی - «مرکز وسایل ارتباط جمعی» به تمامی دانشجویان و پرفسور-هایی که سرگرم تحقیق و تتبع هستند، یاری و مساعدت می‌کند؛ و در نتیجه، آنها می‌توانند به کارهای خود سندیت ببخشند و اطلاعات خود را با افراد دیگری که اطلاعات متفاوتی دارند، مبادله بکنند. آنها نیز رؤیاهای خود را دارند، لیکن با کمک وسایل ارتباط جمعی، می‌توانند دریابند که انواع دیگری از انسان‌ها باریشه‌هایی عمیق در چیزها و مواردی خاص، وجود دارند. این تعاون، در عین حال شیوه‌ای است برای کشف چیزهای تازه.

امروزه، مقدار قابل توجهی خشونت، به وسیله آن صداهاى بلند و آزار دهنده که از وسایلی مثل رادیو، تلویزیون و سینما بر می‌خیزد باعث می‌شود که دایم صحبت و وراجی بشود لیکن دنیا، توانایی پاسخ را نداشته باشد. اگر ما که سرگرم صحبت هستیم، من دست خود را روی دهان شما بگذارم و شما امکان پاسخ به مرا نداشته باشید، پس از مدتی، لگدی به من می‌زنید، در این مورد که تردیدی نیست. اگر ما از صداهاى بلند بطور صحیح برای صحبت و دریافت صحبت دیگران با تلاشی واقعی استفاده بکنیم، در نتیجه می‌توانیم کاری بکنیم که جوامع انسانی را به یکدیگر نزدیکتر بکنیم.

اگرما طریقی برای ارتباط نداشته باشیم ، چگونه می توانیم بایکدیگر باشیم ؟ مای توانیم ازطریق اطاعت وفرمانبرداری بایکدیگر باشیم و زندگی بکنیم ، لیکن باید توجه داشت که این چیزدیگری است. اطاعت، کاهش مسئولیت خود وارزش تعقل وتفکر مغز است . واین انکار وچشم پوشی ازبخش اصلی ومهم وجود خویش است : به ترتیبی که فقط بتوانیم اطاعت وفرمانبرداری کرده وبا تغییر شکل دادن به صورت گله ای گوسفند دریآییم .

«ژان لوک گودار» و فیلمی دربارهٔ زنان

نوآوری‌های «ژان لوک گودار» در فرم و محتوی، طی دههٔ گذشته، او را در صدر سینماگران بین‌المللی قراردادده است. حتی با پیدایش ورشد (یادرواقع‌شناسایی؟) فیلمسازی زنان به‌ویژه در آمریکا، «گودار» در کنار سینماگرانی قرار می‌گیرد که چشم‌اندازی ضد «سکس‌گرایی» عرضه می‌کنند. این نکته، به‌گونه‌ای آشکارتر، در فیلم «همه چیز بروفی مراد است» (۱۹۷۲) به چشم می‌خورد که تا اندازه‌ای، رشد و کیفیت به «آگاهی رسیدن زنان» را در شخصیتی که توسط «جین فاندا» بازی شده، تصویر می‌کند. به همین ترتیب، فیلم «ولادیمیر و روزا» که اثری است پیش از «همه چیز بروفی مراد است» و ساختهٔ «گودار-گورن»، تک‌گویی (مونولوگ) تعمیم یافته‌ای را توسط یک شخصیت فعال طرفدار آزادی زنان، عرضه می‌کند. (این شخصیت، درحالی که زیر پیراهنی‌های مردانه را بامشت‌های گره‌شده و سمبول نهضت زنان، نقش می‌اندازد، حرف می‌زند) و گفت و گویی بین او و یک مرد، پیرامون آزادی زنان، صورت می‌گیرد.

بهره‌گیری همدردانهٔ «گودار» از قهرمانان زن، از همان نخستین فیلم‌هایش قابل ملاحظه بوده است. نمونه برجسته آن در فیلم «تحقیر» وجود دارد. در این فیلم، «بریژیت باردو» در مقام زنی با مجموعه‌ای عواطف، مورد بحث قراردادده می‌شود، نه صرفاً به‌منزلهٔ سمبول سکس، یا ستاره‌ای کمیک و خوشگل. هم‌چنان که در مقالهٔ «برای گذران زندگی»، (در همین کتاب)، خاطر نشان شده

است، فیلم مزبور هم، همین پرداخت شخصیت زنان را که در فیلم‌های سیاسی بعد از (۱۹۶۸) یافت می‌شود، از پیش نشان می‌دهد. به هر حال، پیشرفت «گودار» از تصویر کردن همدردانه یک قهرمان زن («برای گذران زندگی» - ۱۹۶۲)؛ بدرستی برای بررسی صریح نسبت به محتوای آزادی‌گرای زنان در فیلم‌های اخیرش، بدیگبار صورت نگرفت. فیلم «دو یاسه چیز درباره اومی دانم» (۱۹۶۷)، فیلمی مهم در تکامل فکری اوست، چرا که دیگر باره، «گودار» با انتخاب مضمون فحشا، بدرزنیایی تجزیه و تحلیل خود می‌رسد و آنگاه، دست به تجزیه و تحلیل نو تر و دقیق‌تری از دیدگاه فلسفه علمی می‌زند، تجزیه و تحلیلی که فیلم‌های بعد از (۱۹۶۸) او را، آگاه‌کننده می‌کند. «دو یاسه چیز درباره اومی دانم»، نبایستی به عنوان یکی از آخرین فیلم‌های پیش از دوره سیاسی شدن «گودار»، بررسی شود، بل به عنوان فیلمی از مجموعه فیلم‌هایی مورد بررسی باید قرار گیرد («ساخت آمریکا»، «دختر چینی» - «تعطیل آخر هفته») که جهش او را به درون موج اعتصابات «مد - ژوئن ۱۹۶۸» و آنگاه به سوی ساختن فیلم‌های صریحاً سیاسی که بدنبال آمد: تحقق بخشید.

گرچه، «دو یاسه چیز ...» یک روز از زندگی زنی را ارائه می‌دهد و موقعیت زنان را در «پاریس مدرن» نشان می‌دهد و درباره اش اظهاراتی می‌کند؛ با این همه نمی‌تواند به طور رضایت‌آمیزی، تنها از نظر محتوی، مضمون، داستان و اندیشه‌ها مورد بررسی قرار بگیرد. برای دستیابی به استنباطی کاملتر، آدمی باید همچنین فرم و شیوه‌ای را که «گودار» مورد استفاده قرار می‌دهد، به ویژه تدابیر «ضد داستانی» و «آنتی سمپاتیک» گوناگون را در نظر بگیرد. «گودار» در فیلم «دو یاسه چیز ...» به طور همزمان، مسایل «اجتماعی - سیاسی» را از یک سو و مسایل زیبایی‌شناسی را از سوی دیگر، هم در فرم و هم در محتوی، مطرح می‌کند. زمانی که این فیلم را می‌ساخت، در حیطه ایدئولوژی مسایل غربی («اندیشه و طرز فکر بورژوازی») کار می‌کرد. «گودار»، نا آرام و بی‌تاب در این حیطه و نگرش جهانی، در «دو یاسه چیز ...» سعی می‌کند که مرزهای نهایی فیلم را هم در سبک و شیوه و هم در اندیشه‌ها، گسترش دهد.

يك روز از زندگی :

داستان فیلم «دو یاسه چیز ...» یک روز از زندگی «ژولیت هانسون»؛

(مارینا ولادی) را تصویر می‌کند. «ژولیت» در خانه‌اش نشان داده میشود - ظرف‌های شام را میشوید، مجله‌ای می‌خواند، و دو کودکش را به رختخواب می‌فرستد - در حالی که شوهرش و دوست او به يك رادیوی موج کوتاه گوش می‌دهند. صبح روز بعد، «ژولیت»، کوچکترین کودکش را ترك می‌کند و از مجتمع آپارتمانی (حومه پاریس) که در آن زندگی میکند، به مرکز شهر میرود. بدخرید لباس می‌پردازد، در يك کافه، جایی که با دوستش (يك زن) صحبت میکند، توسط پا اندازی، اذیت میشود، يك کواکولا می‌نوشد. سپس او را در اتاق هتل با يك مشتری - جوانی که در «مترو» کار میکند - می‌بینیم. پس از آن، «ژولیت» به سالن آرایش می‌رود، جایی که دوستش «ماریان»، کار میکند. دوفری آن‌جا را به منظور فروش تن و همخوابگی با يك آمریکایی، ترك می‌کند، سپس به تعمیرگاه اتومبیل، جایی که شوهر «ژولیت» کار میکند، سری می‌زنند. «ژولیت» برای تدارك شام به خانه مراجعت میکند، بچه‌هایش را به رختخواب می‌فرستد و در رختخواب با شوهرش به خواندن کتاب می‌پردازد.

به هر حال، نامیدن این رشته از رویدادها به عنوان يك داستان، نادرست است. چرا که «گودار»، این رشته از رویدادها را با جای دادن تکه‌های مرکب و مجزای سمعی و بصری و گریزهایی پیرامون سؤالات فلسفی توسط شخصیت‌ها؛ و توسط خود او (خارج از دید دوربین) از هم می‌گسلد و کوششی برای ارایه «ژولیت» به منزله يك «شخصیت»، به مفهوم ادبی یا سینمایی، به عمل نمی‌آید. دلیلی دوگانه در ارایه سطحی «ژولیت» وجود دارد که نمونه‌ای است از ترکیب دلبستگی‌های تصویری و محتوای «گودار». نخست، «ژولیت» پیوسته به عنوان زنی بی‌عاطفه و يك بعدی نشان داده میشود، چرا که «ژولیت»، تجسمی است از تأثیرات ویرانگر جامعه مدرن روی فرد. دو، «گودار»، به گونه‌ای عمده، تدابیر و سبک خاص خود را برای نمایش يك «ژولیت» خیلی سطحی، به منظور بازداشتن تماشاگران از شکل‌گیری تدریجی به يك «همذات‌پنداری» با او، به کار می‌گیرد. «گودار» به جای اینکه به ما اجازه دهد با «ژولیت» احساس کنیم، ما را بدیدن «ژولیت» در زمینه بی‌واسطه و اجتماعی‌اش، و برای دیدن او و همچنین موقعیتش با يك فاصله انتقادی معین. مجبور میکند. يك صحنه کوتاه از زندگی «ژولیت» میتواند این دوگانگی را نشان بدهد. صحنه مورد

نظر در آشپزخانه منزل آنها، بعد از مراجعت «ژولیت» و شوهرش به خانه، اتفاق می افتد (مدیوم شات «ژولیت» به دنبالش مدیوم شات «روبر»).

روبر : آهان ... دیگه رسیدیم !

ژولیت : به کجا رسیدیم ؟

روبر : (درحالی که از دیدرس دورین، خارج میشود) خونه .

ژولیت : و بعدش، چی کار می خوایم بکنیم ؟

روبر : (خارج از کادر) بخوایم دیگه ... منظور چی؟

ژولیت : خب بعدش ؟

روبر : (خارج از کادر) از خواب پامیشی .

ژولیت : (درحالی که خوار بار خریداری شده را از پاکت ها درمی آورد)

خب بعدش چی ؟

روبر : (خارج از کادر) همین دیگه . دوباره شروع میکنی ... («ژولیت» ،

ففسدای را باز میکند و جعبه ای ما کارونی در آن میگذارد) کار می کنی . غذا می خوری .

ژولیت : خب بعدش ؟

(«روبر» به داخل کادر می آید و رودر روی «ژولیت» قرار میگیرد .

عینکش را بر میدارد) .

روبر : من نمی دونم ... (مکث ، به «ژولیت» نگاهی میکند و عینکش را

کناری میگذارد) لابد مردن .

ژولیت : خب بعدش ؟

(به درجه اندازه گیری يك پمپ بنزین، کات میشود، همچنان که درجه

از 00 . 00 به 01.10 لیتر می رسد) .

در اینجا، گفته پیش پا افتاده و مفاهیم بدیهی سخنان «روبر» را مدنظر داریم

که همراه فعالیتی که با بیرون آوردن خوار بار خریداری شده، انجام می گیرد

و با سؤال اساسی «ژولیت» درباره زندگی، برای مقایسه و بررسی هر چه بیشتر،

در کنار هم گذاشته میشود : در اکثر فیلم ها، آدمی در انتظار چنین پیگرد فلسفی،

در يك لحظه هیجانی به هنگام رخ دادن آن است، همچنان که در این جا، نزدیک

اواخر فیلم، رخ میدهد. در صورتیکه چنین نیست، همه چیز حالتی به ظاهر سطحی

پیدا میکند و وظایف روزانه در آشپزخانه بادیالوگک ، هماهنگ نیست ، بلکه تقریباً در همان سطح از اهمیت قرار دارد. زندگی ، پرسش درباره زندگی ، باز کردن بسته‌های خواربار و بالاخره؛ نمایش ارقام ، همگی به‌طور یکسان ، وجود دارند. «مارینا ولادی» در بازی و اجرای این صحنه، همچون بازی در سراسر فیلم، از حالت صورت یا اندام، انعطاف و زیر یا بم ساختن صدا که با وضع «ژولیت» جور درمی‌آید ، کمتر استفاده می‌کند . «ژولیت» قادر نیست حالت‌های عاطفی و شخصی را با حالت‌های روشنفکرانه و انتزاعی، پیونددهد. معیندا . واکنش ما بدو سیله «کاملاً سطحی» بودن این ارایه، صورت می‌گیرد ، نه توسط واکنشی مؤکد نسبت به «ژولیت» در حالی که او احساس عمیقی از خوددییگانگی دارد . پرسش او درباره زندگی، ما را بدین فکر نمی‌اندازد که «ژولیت» در اندیشه خودکشی است . بلکه بیشتر، واکنش ما در این مرحله، و به‌طور کلی در سراسر فیلم ، نگریستن به زندگی «ژولیت» به‌طور انتقادی و با خودآگاهی است و به این وسیله است که نسبت به آن به‌طور هوشمندانه‌تری، واکنش نشان می‌دهیم . همین دیالوگک می‌توانست به شیوه‌ای توأم با گریه و اشک بیان شود و حالت آشفته و رقت‌انگیزی را نسبت به قهرمان زن برانگیزد. لیکن به هر حال ، «گودار» مؤکدانه ، کوششی در ترسیم وضع رقت‌انگیز «ژولیت» نمی‌کند. بلکه کوشش او بیشتر در تصویر و ارایه دلیلی منطقی برای وضع از خوددییگانده‌کننده «ژولیت» است .

زنان و جامعه :

سینمای معترض بورژوازی، از حدود تجزیه و تحلیل لیبرالی و یافتن داروی مسکن برای همه دردهای لیبرالی، پافرا تر نمی‌گذارد. این سینمای معترض می‌تواند تعدی و فشار بر زنان (یا هر گروه دیگری که زیر فشار است) را در وضعیت جاری، تصویر کند . از آن جا که این سینمای معترض ، گرایش به نشان دادن فاجعه يك زن دارد و موجب خشم یا احتمالاً ترحمی میشود، نشان‌دهنده ضعیفی اساسی نیز هست : (علیه نظام اجتماعی چه میتوان کرد؟) در نهایت ، آنچه به‌عنوان درمان عرضه میشود، راه‌حلی است فردی بد جای يك راه حل جمعی ؛ پیروزی يك فرد (زن)، بیش از تغییری در وضع تمامی زنان، مطرح است. «گودار»

در تصویر کردن «ژولیت»، در پایان به‌طور ناموفقی سعی دارد که از حدود و طرز تفکر لیبرالی، پا فراتر گذارد...

«گودار» در حالی که به‌گونه‌ای کاملاً واقعی با زندگی «ژولیت»، سروکار دارد و به بررسی آن می‌پردازد، زندگی دیگر زنان طبقه کارگر، و در زمینه‌ای وسیع‌تر پاریس، و به‌اشاره، جامعه نوین غربی را نیز بررسی میکند. «گودار» موقعیت «ژولیت» را به‌صریح‌ترین شکل، بررسی میکند و فاحشگی اتفاقی «ژولیت» را به‌عنوان نمونه‌ای ویژه از شرایط وسیع‌تر اجتماعی، مورد توجه قرار میدهد. همچنان که در «برای گذران زندگی»، استعاره فاحشگی، به‌فرا سوی فرد هم گسترش می‌یابد. یکی از منابع «گودار» برای فیلم، گزارش «ژورنالیستی» از مجتمع‌های بزرگ آپارتمانی بود. «گودار» اظهار کرده است که این موضوع، از جمله اندیشه‌های اساسی او را بیان میکند:

[«برای زندگی در جامعه پاریسی امروز»، آدمی مجبور میشود در هر سطحی که هست و هر موقعیتی که دارد، به شکلی خود را بفروشد یا طبق قوانینی که به‌یاد آورنده قوانین فاحشگی است، زندگی کند. یک کارگر کارخانه، سه چهارم وقت خود را به این طریق، به‌معرض فروش فاحشه‌وار می‌گذارد؛ به‌او پول پرداخت میشود تا کاری را انجام دهد که نمی‌خواهد بکند... در «جامعه صنعتی مدرن»، فاحشگی از شرایط عادی زندگی است.]

در «دویاسه چیز...» ما مکرراً، محدودیت‌هایی را مشاهده میکنیم که بر زنان معاصر تحمیل میشود: در مغازه لباس فروشی، فروشندگان در مرتب کردن لباس‌ها و لبخند زدن به مشتریان هستند؛ در صفحات يك مجله فرانسوی که چیزی معادل مجله «پلی بوی» آمریکایی است، عکسی از يك «توئیگی» پر زرق و برق دیده میشود، و در رفتار زنی که سعی دارد باشوهر «ژولیت» در کافه، شروع به صحبت کند. این زن به‌خاطر گستاخی‌اش، پس‌زده میشود (شوهر «ژولیت» مشغول «نوشتن» است و آنگاه، مکالمه را بازن «آغاز میکند» و او را به‌موقعیتی می‌کشاند که در واقع «نوک» او را چیدن است). نیش‌دارترین موضوعی که در دیالوگ ارایه میشود، برخوردی است در يك کافه بین زنی جوان و مردی مسن‌تر از او («ایوانف» که به‌ما گفته میشود برنده جایزه نوبل است) که «ایوانف» را تحسین میکند و آنگاه، به‌وسیله تکبر سنجیده حرفه‌ای این مرد، پس‌زده میشود.

موقعیت زنان، آن چنان که در «دویاسه چیز ...» تصویر شده . عبارت است از استثمار شدن، کشانده شدن به فحشا و به صورت شیئی درآمدن . جامعه، هر فرد را به صورت مصرف کننده فردی دیگر ، درآورده است . مردان . از آن جا که در سطحی بالاتر قرار دارند. زنان را مصرف میکنند . «ژولیت» شرح نتایج فوق العاده ای را که به وسیله استفاده از نوعی جوراب کشف جدید زنانه میتواند به دست آید با صدای بلند برای شوهر و دوست شوهرش، می خواند. در حینی که شوهر، حرف های او را احسمانه می خواند، «ژولیت» با ذکر مرجع صلاحیت دار، واکنش نشان می دهد : «مادام اکسپرس»، صفحه زنان يك مجله هفتگی فرانسوی . استهزای بیشتر . «ژولیت» خارج میشود تا به بچه ها سری بزند، دوست آنها از شوهر «ژولیت» سؤال میکند که چگونه پول اتومبیل تازه اش را پرداخته است . آنگاه ، شوهر «ژولیت» با حالتی فخر فروشانه می گوید که «ژولیت» پول را فراهم کرد. (بدیهی است که از طریق خود فروشی اش) و دوست مزبور آرزو میکنند که ای کاش او هم این قدر خوش شانس می بود همگی مصرف کننده اند. «گودار» به ما می گوید: این در واقع شوهر «ژولیت» بود که از او خواست خود را به معرض «فروش» بگذارد تا به این ترتیب با استاندارد زندگی هماهنگی داشته باشند . پول برای دلخوشی ها و آسایش ها مورد نیاز است : آب گرم، اجاره خانه، تلویزیون، ماشین، ماشین رختشویی ، تعطیلات . اگر چه مردها در سراسر فیلم به طور غیرهمدردانه ای (غیر سمپاتیک) تصویر میشوند. مع هذا «گودار»، آنها را منبع اصلی ایجاد وضع و موقعیت ناگوار زنان نمی یابد، بلکه توجه خود را روی «موقعیت زنان» به عنوان يك بی نظمی کلی اجتماعی، متمرکز میکند .

فروریختگی و تجزیه جامعه «نرمال» و یا «انسانی»، مکرراً به وسیله اندازه های (غیر انسانی) مجتمع های آپارتمانی به شیوه «لو کوربوزیه» ((آرشیتمک سوررئالیست و بسیار معروف فرانسوی)) و به وسیله هجوم پی در پی سروصدای خیابان و صداهای ساختمان سازی که روی نواری فیلم می آیند، نشان داده می شود. در این نوع زندگی، حرف های جسته و گریخته «ژولیت» از يك مونولوگ معرفت شناسی درباره زنان، واقعیت و غیره که با بیانیدها و اظهارات نوار صوتی «گودار» پیرامون همین موضوع ها، جور در می آید و هماهنگ میشود ، آن قدرها

هم ناجور یا غریب به نظر نمی آیند . در حالی که از زنی از طبقه کارگر . مادر دو کودک و فاحشه ای نیمه وقت مثل «ژولیت» در احتمالات معمولی نمی توان انتظار داشت که مسایل (معرفت شناسی) را به همان شمردگی «مارینا ولادی» . ایفاگر نقش «ژولیت» بررسی کند که به عنوان بیانیه سمبولیک یا استعاره «گودار» درباره وضع «ژولیت» است . در تجزیه و فروریختگی زندگی حقیقی آدمی . همه چیز مورد پرسش قرار میگیرد، از جمله ماهیت واقعی بورژوازی و این که چگونه ما باید آن واقعیت را بشناسیم . از این جهت ، درازگویی و طناب فلسفی که به گونه ای اجمالی در فیلم از نظرمی گذرد بیهوده نیست، بل درست است، چرا که معرفت شناسان و پدیده شناسان به اندازه دانشمندان دیگر ، قالب های ایدئولوژی بورژوازی، تأثیرات جامعه را روی فرد و ماهیت از خود بیگانه کننده دنیای فیزیکی و (دنیای اجتماعی) را بررسی کرده اند . از این رو، يك مصاحبه گر، خارج از کادر دوربین، بایك پسر جوان (پسر جوان نیز در کادر دیده نمیشود)، در خلال سکانسی حرف می زند و می پرسد: «پدرت چیکار میکند ؟»، «تو شرکت هواپیمایی کار میکنه» . «مادرت»، «مادرم ... کار نمیکنه .» جنبه فلسفی با جنبه عادی و روزمره، تداخل پیدا میکند مادری که شغلی در خارج از خانه ندارد، يك وجود ناوجود است کلامی برای پسر جوان جهت تکمیل جمله «مادرم ...» وجود ندارد. چرا که کارهای خانه و مواظبت از بچه، «کار» محسوب نمیشود .

«گودار» در فیلم «دو یاسه چیز...»، در تصویر کردن تأثیرات جامعه مدرن، صریح و ویرانگر است . «او» ی عنوان فیلم (Elle) . «مارینا ولادی» یا «ژولیت» نیست، بل همچنان که از عنوان اصلی فیلم برمی آید ، منطقه (پاریس) است . دنباله فیلم هم حتی درباره این که «Elle» چیست، صراحت بیشتری دارد : بی رحمی سرمایه داری جدید ، فحشاء، منطقه پاریس ، حمام سرخانه ای که هفتاد درصد فرانسوی ها ندارند، مقررات ناراحت کننده مجتمع های آپارتمانی، عشق جسمانی، زندگی مدرن، جنگ در ویتنام، دختران تلفنی مدرن، فتای زیبایی، انتشار اندیشه ها، گشتاپوی ساخت و نظام اجتماعی . معهذاً با تمام آنها «گودار»، برای نشان دادن تأثیرات و توانایی اش به منظور یافتن مجموعه ای از ضعف ها برای حمله، از سرمایه داری پیشرفته صنعتی گرفته تا فقدان زیبایی، او علل اساسی

برای اوضاع و احوالی را که توصیف میکند، نمی‌یابد. «گودار»، زمینه‌ای تاریخی ندارد که نشان دهد؛ چرا و چگونه ضعف‌ها بدین شکل، تکامل یافته‌اند، او راه حلی عرضه‌نسی کند. فیلم «دویاسه چیز دربارهٔ او میدانم» با صحنه‌ای از چمنزاری پر از جعبه‌های متعدد و خوش آب و رنگ فراآورده‌های مصرفی، پایان می‌پذیرد: «گودار»، خود در مقام گوینده به‌ما می‌گوید که او به‌صفر رسیده‌است و ضروری است که دوباره از این نقطه آغاز کند.

اهمیت شیوهٔ «گودار»

معنی یا «پام» فیلم «دویاسه چیز...» آن‌چنان که تاکنون توصیف شده، تنها به‌محتوای آن بستگی ندارد بل محتوی، آن‌چنان که هست به وسیلهٔ فرم فیلم، شکل می‌یابد. فیلم «دویاسه چیز...» در شیوهٔ خود، در حیطهٔ فرم بورژوایی عمل میکند، معنای محدودیت‌هایش پابند نیست. برای نمونه، شیوهٔ تصویر کردن «ژولیت» است. هم‌چنان که خاطر نشان شد، «گودار» به‌ما اجازه نمی‌دهد پیوندی هم‌دردانه با «ژولیت» پیدا کنیم. این موضوع به‌شکل‌های گوناگون حاصل میشود، هم‌چون شیوه‌ای که «گودار»، حوادث جزئی و بی‌اهمیت یک روز از زندگی «ژولیت» را با اظهار ایده‌های سینمایی توسط زنان دیگر و هم‌چنین در بارهٔ زنان دیگر، نماها و صداهایی از ساختمان سازی پاریس، نماهایی از جلد کتاب‌ها و سخن‌رانی‌هایی پیرامون معرفت‌شناسی و مسایل هنری سینما، قطع میکند.

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

بلکه واداشتن به تماشای آن به گونه ای (غیر انتقادی و عاطفی). شیوه بازی «مارینا-ولادی» در فیلم، به این تأثیر، کمک میکند. «مارینا ولادی» به گونه ای ناتورا لیستی، بازی نمی کند، بلکه عملی مثل ظرف شستن یا خرید از یک مغازه لباس فروشی را به شکلی بازی میکند که غالباً صورتش را روبه دورین می چرخاند و حرف هایش را بامکت هایی که بین جمله ها به طور غیر معمولی طولانی است، ادا میکند. بعضی از جمله ها را همچون واکنش هایی نسبت به یک بازجوی خارج از کادر فیلم، ابراز میکند. (تماشاگران، سؤال مطرح شده را نمی شنوند)؛ دیگر جمله ها بدون آمادگی قبلی و به طور فی البداهه ایراد میشود. در این مورد، جمله از طریق یک گیرنده رادیو که پشت گوشش مخفی شده و توسط «گودار» به او گفته میشود، بازگو می شود.

سبک ویژه بازی ای که «گودار» از هنر پیشگاه زن و مرد فیلمش میگیرد، دو کاربرد ویژه دارد. همچنان که ذکر شد: از یک سو، مانع از واکنشی همدردانه (سمپاتیك) نسبت به شخصیت میشود (علتی که بسیاری از تماشاگران، فیلم های این دوره «گودار» را «خشمگین کننده» می یابند- «گودار» این اعتراض را به عنوان گواهی بر این نکته میگیرد که تأثیر مورد نظرش را به دست آورده است.) در عین حال، شیوه بازی «مارینا ولادی» از نقطه نظر سمبولیک، به عنوان نشانه ای از ماهیت خرد شده زندگی «ژولیت» و همچنین به عنوان ابتذال کامل آن است. برای نمونه، در سکانس فروشگاه لباس، «ژولیت» در فروشگاه بابت هدیه پرسه می زند و به اجناس نگاه میکند؛ میخواهد کتی را امتحان کند؛ از این کار منصرف میشود و سرانجام لباسی را که نسبت به آن کاملاً بی علاقه است، انتخاب میکند. ماهیت مکانیکی و متمرکز نشده اعمال دیگرش، نکته ای را ثابت میکند و آن، این که در یک جامعه مصرفی، اعمال وی از صفات و خصایص انسانی عاری شده است.

در سکانسی دیگر، «ژولیت» همراه مردی جوان وارد اتاقی در هتل میشود؛ لیکن طی این صحنه، برخورد تحریک آمیز جنسی یک فاحشه و مشتری، رخ نمی دهد. در عوض، دورین، این دو را به عنوان دو موجود مجزا، مورد نظر قرار میدهد و معمولاً زمانی که یکی را نشان میدهد دیگری که در خارج کادر است، صحبت میکند. هیچ کدام لباسش را از تن بیرون نمی آورد، «ژولیت» ،

کمی ماتیک قرمز روشن به لب‌هایش می‌مالد و همچنان که مونولوگی گیج‌کننده و بی‌ربط را ایراد می‌کند، روبه‌دورین دارد و بردهٔ عریض، چهره‌اش را از بالای چانه تا بالای ابروها، قطع می‌کند. عدسی وایداسکرین، صورت او را بدشکل می‌کند و آن را از پرسپکتیو معمولی خارج می‌کند. «گودار»، در این سکانس، قصد نشان دادن تصویری رئالیستی از برخورد بین فاحشه و مشتری که شخصیت فاحشه را تکامل می‌بخشد ندارد. (به عنوان نمونه، در فیلم «کلوت» به‌طور کلی و در صحنه‌های عمومی اصلی از «بری» قهرمان زن فیلم به‌ویژه، هنگامی که طی همخوابگی، نظری پنهانی به ساعتش می‌اندازد، متوجه فاصلهٔ آواز «شغل» اش می‌شویم). «گودار»، به جای تأکید بر افراد یا آکسیون، بیشتر از کادربندی دورین برای نشان دادن سطحی و مکانیکی بودن «معامله» و از خودیگانگی ذاتی و لاینفک در «معامله»، استفاده می‌کند. «گودار»، «حقیقت» را به آن معنی که ما به عنوان «همچون زندگی واقعی» می‌پذیریم، عرضه نمی‌کند (اتفاقاً و یا نه آنقدرها اتفاقی، تحریک تماشاگران با عرضهٔ نمایش ممنوعه - و نه با «معیار رهایی بخش اجتماعی»، انجام می‌گیرد). «گودار» به آن شگرد بسیار مشکل‌عرضه به‌ما همراه با ارائهٔ ابتذال و تفسیر دربارهٔ آن، متوسل می‌شود. «گودار»، بیشتر از «یک مقطع زندگی» که بادقت برای پیروی از مسایل احساساتی و فروش گیشه، برش داده شده، معمولی بودن رویداد را نشان می‌دهد. «گودار»، اظهار می‌کند که این نکته واقعیت حقیقی دنیای روزانهٔ ماست و در فراسوی ظاهر سادهٔ آن، ساختن اجتماعی وجود دارد.

صحنهٔ دیگری که «ژولیت» به نقش فاحشه ظاهر می‌شود، به همین سان است. «ژولیت» توسط دوستش «ماریان» به هتل خیلی آبرومندی برده می‌شود و یک آمریکایی که زیر پیراهنی‌ای با نقش پرچم آمریکا روی سینه‌اش بدن دارد و به‌ما می‌گوید: نامش «جان بوگس» و شغلش خبرنگار جنگی در «سایگون» است و برای گذراندن تعطیلات در پاریس به سر می‌برد، آنها را کرایه می‌کند. خبرنگار از آنها عکس می‌گیرد و وادارشان می‌کند لخت شوند و آنگاه با ساک‌های شرکت‌های هواپیمایی «پان امریکن» و «TWA» روی سرشان (فیلم برداری شده از گردن به بالا) در اتاق، رژه بروند. «ژولیت»، صحنه را با مونولوگی معرفت‌شناسانه که با اخبار «ویتنام» و سروصداهای جنگ، درهم آمیخته می‌شود، پایان

می‌دهد. هیچ عملی برای او در بیان این که روزنامه‌نگار مزبور، «واقعی» یا حتی کاریکاتوری مناسب يك خبرنگار آمریکایی است، صورت نمی‌گیرد. حرف‌های خبرنگار که غالباً تمام‌رخ بدسوی دورین. ایراد می‌شود حکایت از خود-بیگانگی او دارد («يك ويت كنگك مرده»، بیست میلیون دلار برای خزانه‌داری آمریکا خرج برمی‌دارد. «پرزیدنت جانسن» با این قیمت می‌تواند بیست هزار دختر مثل این‌ها را برای خودش بخرد). این حرف‌ها بدون کنایه و بدشکلی سطحی و بی‌حالت گفته می‌شود، گویی او به‌گونه‌ای مکانیکی، لطیفه‌بی‌مزه‌ای را که در يك «بار» (سایگون) شنیده‌است، نقل می‌کند. مکالمه‌ها، «غیر مکالمه» هستند و برخوردها «غیر برخورد».

ماریان: بگو ببینم، روی زیر پیراهنی ات، آلمانی نوشته که «آمریکا بر ترا زهمه»؟
 امریکایی: آره... اما اینا همونایی هستن که جیب و ناپالم اختراع کردن.
 ماریان: آره، شهر، ساختمانی در فضا است... عناصر متحرک شهر... من نمی‌دونم. ساکنان... آره، عناصر متحرک به همون اندازه عناصر ثابت و غیر متحرک، مهمن... و حتی موقعی که همه چیز یکنواخت و خسته‌کننده است، منظره شهر میتونه باعث لذت خاصی بشه.

جریان‌های روان و منطقی در این گفتگو (دیالوگ) وجود ندارد؛ این خصلت ویژه فیلم است، چرا که «گودار»، دنیایی اجتماعی را نشان می‌دهد که در آن، ارتباط به زحمت برقرار می‌شود و افکار شخص در آن به زحمت گسترش می‌یابد. در میان فیلم‌های «گودار»، مضمون این فیلم، غیر معمولی نیست. برای نمونه، این مضمون بخش بزرگی از فیلم قبلی او، یعنی «آلفاویل» را در بر می‌گیرد. «آلفاویل»، شهری بود که برای غریبه‌ای تازه‌وارد و نیز برای ساکنانش، هیچ‌گونه معنی و مفهومی نداشت. معه‌ذا، نیرویی هوشیار و در عین حال عجیب و دیوانه در کانون قدرت آن وجود داشت که شهر را کنترل می‌کرد. پاریس فیلم «دویاسه چیز...» با تمام ظاهراً شناخته شده‌اش، از يك ناخوشی و درد بدتر هم رنج می‌برد، چرا که کسی در فیلم نیست تا بدو وضوح اظهار کند که این حالت، حالتی از هرج و مرج شدید است. در عوض، همه در آن بدام افتاده‌اند. گویی حتی «گودار» هم بامونولوگه. های فلسفی‌اش (خارج از کادر فیلم) که گهگاه بیان می‌شود، قادر به اظهار چیزی نیست تا از آن نتیجه‌گیری کند. شخصیت‌ها و کارگردان، یاد را بت‌زال و از خود-بیگانگی روابط اجتماعی به دام افتاده‌اند، یاد را انتزاعی بودن اثیری فلسفه.

درسكانس سالن آرایش که زنی را زیر موخشك كن نشان می‌دهد (از نیمرخ فیلمبرداری شده و به این وسیله، بر بی‌حالت بودن آن تشدید و تأکید می‌شود) بدان‌اندازه کافی طولانی به نظر می‌رسد. زن، بی‌هیچ علت و زمینه قبلی می‌گوید: «هروقت که از خیابون رد میشم، خیلی مواظبم. به تصادف‌ها قبل از اونکه اتفاق بیفتن، فکر میکنم و اگه زندگیم تموم بشه... بیکاری... ناخوشی... پیری... مرگ؟ هیچوقت... نقشه‌ای برای آینده ندارم، چون که افق بسته است...» افکار اتفاقی از يك زندگی از خود بیگانه شده... این: تمامی آن چیزی است که میتوان حدس زد.

«گودار» بارها در فیلم، تفسیری بر موقعیت زنان ابراز می‌کند و شبیه‌ها. های گوناگونی را بدکار می‌گیرد. گاه، اظهاریدای نسبتاً صریح به شیوه معمول فیلم‌های مستند، ارایه می‌شود: نمایی کوتاه مدت از زنی صندوقدار در يك فروشگاه بزرگ که مشغول محاسبه قیمت اجناس خریداری شده با ماشین حساب است؛ نمایی تله‌فتو از فاحشه‌ای که به دیواری تکیه کرده و سپس از پا اندازی که به او نزدیک می‌شود؛ زنی در حدود چهل ساله، در حالی که روبه دورین دارد، به شیوه مصاحبه‌های خیابانی، توضیح می‌دهد که او بیش از اندازه مسن است تا در جایی به عنوان منشی استخدام شود، گرچه صلاحیت آن را دارد و از این رو، تن خود را می‌فروشد. با وجود این، «گودار» حتی در استفاده از این شیوه، تماماً انتظاراتی را که از قوانین برجای مانده از «سینما - حقیقت» (سینما وریته) وجود دارد، نادیده می‌گیرد. مونولوگ زن، لاینقطع ادامه دارد، در حالی که تصویر زن با تصاویری کوتاه از تابلوی يك سوپرمارکت، يك مجتمع آپارتمانی، نمایشگاه مبل و اثاثیه منزل و دیگر جزئیات پاریس از دید «گودار»، اینترکات می‌شود.

در عین حال شیوه‌های دیگری نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد که به الحاقی عمدی برای جلب توجه به جزئیات محتوی، منتج می‌شود. در بخشی كميك، مرد سالخورده‌ای را در آپارتمان مدرنش می‌بینیم که به‌طور همزمان، هم سرویس بچه‌داری دایر کرده (والدین، زحمات او را با دادن اجناس جبران می‌کنند که می‌تواند انتقادی تأکید شده از جامعه مصرف باشد) و هم اتاق‌های خواب را برای مدتی کوتاه به فاحشه‌ها و مشتری‌ها، اجاره می‌دهد. (هنگامی که مرد سالخورده به اتاق خوابی، سرک می‌کشد، «گودار» فرصتی می‌یابد تا توقعات چشم‌چرانی را

با نشان دادن شخصی در لباس کارگری، به گونه‌ای بی‌حالت و لوس در حال نوازش ساق پای زن جوانی است که به همان اندازه بی‌حالت است، برآورده کند). «ژولیت»، دخترش را برای مواظبت در این جا می‌گذارد و دورین از داخل پنجره بدیرون «پن» می‌کند و او را در پیاده‌رو و نیز پلیسی را که دوبرد بازداشت شده را همراه می‌کشد، نشان می‌دهد... لحظة كميك، به سرعت پایان می‌یابد.

در يك لحظه رومانتيك و غنایی که در فیلم‌های این دوره «گودار»، کمتر یافت می‌شود، زنی جوان از اهالی الجزایر بدنام «پولت» که در سالن آرایش کار می‌کند، در نمایی درشت، چنین اعتراف می‌کند:

«به عنوان منشی که نتوانستم کار کنم. (مکت)، نه، اعتقادی هم به آینده ندارم. راه میرم... دوست ندارم جایی حبس باشم. موقعی که بتوانم، مطالعه می‌کنم. آره، دوست دارم شخصیت مردها رو مطالعه کنم... دوست دارم قدم بزنم... کوهنوردی کنم... دوچرخه سواری کنم. فیلم؟ دو یا سه دفعه در ماه. امانه در تابستون... تئاتر؟ هیچوقت به تئاتر نرفته‌ام. اما از تئاتر خیلی خوشم میاد. ولی ترجیح میدم مطالعه کنم. زندگینامه‌ها. مطالعه زندگی مردم... شخصیت‌اونا، کارشون... سفرنامه‌ها، تاریخ باستانی. يك درخت. بعداً، زمانی هم با فرانسوا ازدواج خواهم کرد... (مکت) دیگه چی کار می‌کنم؟ خیلی چیزای معمولی. (تبسم می‌کند).

در چنین لحظه‌ای، قصد «گودار» از فاصله‌گذاری میان تماشاگر و آکسیون روی پرده، برآورده نمی‌شود. این که «پولت» محدودیت‌های زندگی‌اش را به گونه‌ای مالیخولیایی می‌پذیرد، انسان که واکنشی مؤکد را موجب می‌شود و در واقع اگر ساختمان اصلی فیلم، پیوسته اجازه چنین تماشاکردنی غیرانتقادی را میداد، این واکنش حتی قوی‌تر از آنچه که هست، میتواند بوده باشد. در این جا، زنی از طبقه کارگر به شیوه‌ای صریح تصویر می‌شود، و به خاطر جنسیت و طبقه‌اش است که همدردی را برمی‌انگیزد. «پولت» به طور جدی و بامتانت، به عنوان شخصی شایسته که سزاوار احترام است، نشان داده می‌شود.

انتقاد اجتماعی و سینمایی

این که بگوییم «گودار»، منتقدی اجتماعی است، توضیح واضح‌تر است.

خاطر نشان کردن این که گودار، هنگام ساختن این فیلم، شیفته پرسش‌هایی بود دربارهٔ واقعیت، هستی، و این که آدم‌ها، دنیای پیرامون خود را چگونه ارزیابی میکنند، از تماشای خود فیلم، آشکار است. آنچه که به درستی روشن نیست، رابطهٔ پرسش «اجتماعی-سیاسی» و فلسفی «گودار» است با گزینش‌های سینمایی و زیبایی-شناسی که در «دویاسه چیز...» انجام گرفته است. شیوه‌های بیانی‌ای که در این فیلم بکار گرفته شده، در واقع با تئوری‌های اجتماعی، سیاسی و فلسفی که این فیلم در بردارد، لازم و ملزوم یکدیگرند.

فیلم «دویاسه چیز...»، یکی از فیلم‌های اجتماعی تر «گودار» است. لیکن «گودار، در دانش اجتماعی» در این فیلم، پیوسته با «گودار سینماگر» برخورد میکند. هر دوی این نقش‌ها در تصمیم گودار، مبنی بر این که «دویاسه چیز...» نوعی مستند، مقاله‌ای سینمایی و چیزی بیش از یک داستان ساختگی باشد، درهم می‌آمیزند. با وجود این، گودار، در عین حال به شیوه سنتی نویسندگان رئالیست قرن نوزدهم، کار میکند. همچون «بالزاك» و «زولا»، گودار نیز صدا و صحنه‌های زندگی روزمره را ضبط میکند و صحنه‌هایی را که غالباً بر اساس گزارش‌های روزنامه‌ای است از محیط شهری تصویر میکند: زنی که از آب گرم حمام برای شستن خود استفاده میکند و بی توجه به آن که می‌باید برای گازی که آب را گرم میکند، پولی پردازد؛ زن و مردی در زیر زمین آپارتمان، عشقبازی میکنند، چرا که جای خلوت دیگری یافت نمیشود؛ مرد سالخورده‌ای که در مجتمع‌های آپارتمانی، اتاق‌هایش را برای فاحشگی به خود فروشان اجاره میدهد. چرا که ساختمان‌های مدرن (Hotel de passe) (هتل‌هایی که اتاق را ساعتی به منظور عشقبازی کرایه میدهند) این درآمد کوچک را ازین برده است. «گودار»، همچون «گوستافلو بر»، بلاهت مثبت گریانهٔ روشنفکران اومپن جامعهٔ بورژوازی را در صحنه‌ای در کافه تصویر می‌کند، هنگامی که دو نمونهٔ متوسط از شخصیت‌های آثار «فلو بر» به اسم «بووار» و «پکوشه» را يك بار دیگر معرفی میکند.

با وجود این، در سنت واقع‌گرا و سنت مستند، تعصبی ذاتی وجود دارد که «گودار» آن را درك میکند و از آن نفردارد. واقع‌گرایی مستند، آنچه را که مشاهده می‌شود به صورت يك شیئی نظری درمی‌آورد. این حالت، روند کار را در بی‌حرفی منجمد میکند و در تجسمی مادی از زندگی، پایان می‌یابد. (در چنین موقعیتی، حد و

مرزی وجود دارد، چرا که فیلم در آن صورت نمی تواند منبع عمل باشد، بلکه فقط منبع بازتاب زندگی خواهد بود). «گودار»، در مواجهه با این وضع دشوار و محدودیت مستند، راه حلی متعلق به قرن نوزدهم را تکرار میکند: او با تجزیه کردن مستند در شکل کلاسیک، آن را مورد حمله قرار میدهد؛ تقریباً همان کاری که نویسندگان مدرنیست («پروست» و نویسندگان «رمان نو») انجام داده اند. معنذا، حتی این تغییر هم به بن بست می انجامد و او راه حل دیگری را می آزماید، به این گونه که اثر باید حالتی از «خود بازتابی» داشته باشد. (همچنان که «آندره ژید» و دیگران در مورد «نوول» انجام داده اند). گودار، با افزودن گفتارهای تفسیری خود، درباره ساختن فیلم، گزینش هایش به ویژه در تصویرهای فیلم و تفکر درباره واقعیت و علم معانی زبان و ارتباط بصری، به نوعی راه گشایی مبادرت میکند. معنذا این نیز راه حلی متعلق به قرن نوزدهم است؛ او چندین بار تا بلوی نئون یک پمپ بنزین (Azur) را در نماهای حرکت عمودی دور بین به بالا، در حالی که آسمان در زمینه کادر قرار دارد، نشان میدهد. این عمل، تکرار همان جست و جوی «مالارمه» و دیگر شاعران سمبولیست است برای (l'azur) - کلامی که «مالارمه» به عنوان نمادی از آنچه که مطلق و نگفتنی است به کار برد.

این دوگانگی «گودار»، در توصیف عینی به شیوه سنت واقعگرا و توصیف افراطی ذهنی به شیوه نمادگرا (سمبولیست)، حالتی «روان پریشانه» نیست، بلکه بیشتر، کوششی است برای پیوند تناقضات اساسی «رومانتیسیسم» اروپایی - شناخت فردیت ذهنی و به طور همزمان، شناخت واقعیت تردیدناپذیر ماهیت اجتماعی بشریت. در تمام هنرهای فرانسه در قرن نوزدهم، این تناقض به دو جبهه مخالف - واقعگرا و نمادگرا - رسوخ کرد، لیکن «گودار»، با فاصله یک قرن به طرح یک «سن تز» مبادرت میکند. «گودار» در ساختن «دو یاسه چیز...» نمی تواند به قلمروهای اثیری اندیشه نمادگرا (سمبولیست) داخل شود. و همچنین بنظر می رسد که او نمی تواند بار دیگر به سینمای داستانی بورژوازی روی آورد و با عرضۀ برداشتی از واقعیت، خود را راضی کند (حتی هنگامی که واقعیت به بخش های کوچکتر تقسیم میشود، مثل فیلم «برای گذران زندگی»)، چرا که برداشت حاصل شده توسط تماشاگران، هم بر شناختی عینی دلالت دارد و هم بر نوعی ابهام. این، شناختی است که در آن، آنچه می بینیم می شنویم، «آشنا» است و نوعی ابهام

است، چرا که جزییات، پرسش‌های اساسی مانند «چرا این چنین است؟» را دشوار و پیچیده می‌کند و طرح داستانی، به‌طور ضمنی اشاره‌براین دارد که زندگی، رشته‌ای است دنباله‌دار و دارای تکاملی منطقی. داستان گویی سنتی به شیوه کلاسیک، مخالف خواسته «گودار»، در این فیلم است برای کشف اندیشه‌های ایستای فلسفه لیبرالی به‌منظور ارایه ماهیت اتفاقی و بی‌معنای زندگی ازخود-بیگانه شده.

فیلم «دویاسه‌چیز...» به آسانی بر شیوه «خود بازتابی» اش تکیه نمی‌کند، اگرچه بسیاری از ناقدان فیلم، توجه خود را روی ماهیت هنر سینمایی به عنوان دلبستگی اصلی کارگردان در ساختن فیلم، متمرکز کردند (به‌ویژه، تفسیر گودار که همراه نمای بسیار درشت فنجانی قهوه، ایرادمی‌شود). در واقع، تصور می‌شود که بررسی دایره‌وار گودار از ماهیت فیلم در فیلم، بر طبق اصطلاحات و نظریات خود او، ناموفق است و این، محتوای واقعی‌گرایی همان استعاره «فاحشگی» است که پس از تماشای فیلم، در فکر تماشاگران باقی میماند و پس از چندین بار دیدن فیلم است که میتوان به دلبستگی اصلی کارگردان، پی برد.

معهدا، «گودار»، میتواند به ترتیب، دودلبستگی را درهم بیامیزد. در یکی از لحظات جالب در پایان فیلم، گودار میتواند توجه ما را نسبت به آنچه که تا آن لحظه به ما آموخته، جلب کند، پس‌دره‌سالة «ژولیت»، انشایی را که برای مدرسه، تحت عنوان «دوستی» نوشته‌است برای مادرش میخواند. کودک، از دخترهای خوشگل، دخترهایی که زیبا و به‌درد بخور هستند خوشش می‌آید، لیکن از دخترهایی که عینک می‌زنند یا دخترانی که باهوش و غیره هستند، تنفر دارد. اجتماعی شدن او، مربوط می‌شود به کوشش‌های ساده‌اش به منزله يك مقاله نویس. در دشناسی اجتماعی و هنر، درهم می‌آمیزد؛ چون این بیان و طرز برخورد، از ایدئولوژی اجتماعی منتج میشود.

در «دویاسه‌چیز...» است که تمامی دلبستگی‌های قبلی گودار با وضوح بیشتری خودنمایی می‌کند و به همین دلیل است که فیلم مزبور به گونه قابل ملاحظه‌ای از معانی و مفاهیم متعدد آکنده است. در واقع، درباره هر چیزی به‌طور مستقیم یا به‌طور غیر مستقیم از طریق تصویر، صدا و در کنار هم قرار دادن آنها، مطالب تفسیری بیان میشود. زندگی به عنوان جهانی از اشیاء نشان داده میشود:

اجزای داخلی يك رادیو، آپارتمان‌های مرتفع، اثاثیه، تابلوهای نمونی، عناوین کتاب‌ها و دیگر اشیاء. معه‌ذا، مردم و دنیای اجتماعی‌شان نیز به صورت اشیاء در می‌آیند. گفت‌وگوها هرگز از روی شانه‌يك شخصیت در حالی که روبه‌دیگری دارد، فیلمبرداری نمی‌شود. زمانی که هر دو شخصیت نشان داده می‌شوند، معمولاً هر دو در يك خط قرار گرفته‌اند؛ یعنی روبه‌دورین دارند یا طوری نگاه می‌کنند که چشم‌هایشان تلاقی نمی‌کند یا به عنوان نمونه‌ای دیگر، یکی از شخصیت‌های خارج از دید دورین است. به زحمت چنین به نظر می‌رسد که روابطی بین شخصیت‌ها وجود دارد. «ژولیت» و مرد جوانی که در «مترو» کار میکند، در حالی که در اتاق مهمانخانه‌ای ارزان قیمت راه می‌روند، صحبت می‌کنند و در واقع به حضور دیگری بی‌توجه‌اند، گویی آنها بطور تصادفی در مترو به هم برخورد کرده‌اند. بدین ترتیب، استعاره فاحشگی به شکل بیانیة نهایی در می‌آید؛ درباره تجسم تمایلات جنسی و عشق جسمانی. در واقع، مردم و اعمال متقابل آنها به صورت اشیاء ظاهر می‌شوند. درست طبق تصور «ماریان» - در بخشی که قبلاً ذکر شد - ساختمان‌ها، اشیاء ثابت شهر هستند و مردم، اشیاء متحرک آن. از این چشم انداز، فیلم «دو یاسه چیز...»، «درباره» موقعیت زنان پاریزی نیست، همچنان که «درباره» جنگ ویتنام که آن هم مورد بحث قرار می‌گیرد نیز نیست. هر دو این‌ها به مثابه نمونه‌هایی ویژه از يك عارضه کلی محسوب می‌شوند. بنابراین، داستان «ژولیت»، داستانی جهانی است. چنین تجزیه و تحلیلی از جامعه، ادامه همان نگرش «گودار» در فیلم «برای گذران زندگی» است که علت و معلول را نادیده می‌انگارد و آنجا که انگیزه‌ها به روشنی بیان می‌شود؛ تمامی آنچه که بدما نشان داده می‌شود. موقعیت‌های عینی است. معه‌ذا، يك چنین ارابه و نمایشی به تنهایی نیز محدود کردن فکر است. چرا که بدون تشریح و توضیح، تمامی آنچه که می‌توان انجام داد عبارتست از نشان دادن یا سنجیدن يك موقعیت، لیکن سنجش متفکرانه درباره این که چرا یا چگونه این موقعیت به وجود آمده و یا این که چگونه می‌تواند به طور عمده‌ای تغییر داده شود، صورت نمی‌گیرد. آنگاه در این مرحله، «گودار»، در حد نهایی، يك فرد با افکاری رادیکالی است، لیکن هنوز منتقد بورژوازی جامعه است. یافتن علت‌هایی برای معلول‌ها و نشان دادن این که تغییر چگونه می‌تواند صورت بگیرد، عنصر تازه‌ای در فیلم‌های سیاسی

او پس از (۱۹۶۸) میشود.

انتقاد اجتماعی گودار در «دویاسه چیز...»: همچون يك اثر هجایی جالب است که میتواند تصویر و محکوم کند، لیکن نمیتواند راه حل‌هایی پیشنهاد کند. در حیطه داستان این فیلم، اندیشه گودار فقط میتواند دایره وار عمل کند. سپس، گودار در این مرحله از تکامل ذهنی خویش، در حد نهایی نگرشی منفی نسبت به جامعه و به ویژه در حد نهایی بررسی سکس گرایی جامعه قرار میگیرد. او میتواند استثمار زنان را نشان دهد، لیکن از پیشنهاد راه حلی، عاجز میماند. همه چیز در تردید و انجماد است... ما هنوز در «سرزمین سترون»، نوشته «تی.اس. الیوت» هستیم، تماشاگرانی بی جنبش و بی تأثیر دروغای همیشگی و سروصداهای شهر و هجوم عاری از صفات انسانی آگهی‌های تجارتی بصری. در انتهای دومین صحنه کافه یکی دیگر از آن لحظاتی که تمامی آکسیون قبلی فرو می‌ریزد تا بصیرتی تازه را به وجود آورد - گودار هنوز هم در اندیشه جدایی است. گردآورندگان خستگی‌ناپذیر جملات، «بووار» و «پکوشه»، در پناه توده انبوهی کتاب مینشینند و از میان این انبوه، جملاتی را به طور سرخود انتخاب و رونویسی میکنند. «پکوشه» غذا می‌خورد و همچنان که مشغول جویدن است، همکارش یکریز حرف می‌زند، مسئول بار (بارمن) از «پکوشه» می‌پرسد که بعد از غذا چه میخواهد بخورد. او درخواست يك «Mystère» میکند. (به اصطلاح «رمز، مرموز» و همچنین نوعی دسر بستنی). همچنان که «بووار» بخشی از مطالعات پدیده شناسی، درباره «اندیشه» و «هستی» را میخواند، «بارمن» فریاد می‌زند که «هیچ گونه رمزی وجود ندارد» (شوخی گودار: نه دسری و نه رمزی) و «پکوشه» به دورین خیره میشود گویی اندیشه‌ای تازه به مغزش خطور کرده است - پدیده شناسی و در مورد خوراها آشنا بودن، درهم می‌آمیزد؛ انتزاعی و واقعی درهم آمیخته میشود. شاید، این مرحله‌ای است که «گودار»، اندیشه غیر ماتریالیستی را نفی میکند.

نتیجه گیری:

«گودار»، در فیلم‌های این دوره، به حد غایی و نهایی انتقاد اجتماعی امکان پذیر در حیطه ایدئولوژی مسلط جامعه سرمایه داری غربی، یعنی اندیشه و طرز فکر بورژوازی، دست یافت. فیلم «دو یاسه چیز...» وضع زنان را به منزله

نموداری برای بررسی جامعه معاصر، مورد توجه قرار می‌دهد. و این بررسی به انتقادی شدیداً نافذ درباره نقش زنان و همچنین جامعه به‌طور وسیع‌تر، منجر می‌شود. به هر حال، گودار در عین این که به توصیف، تجزیه و تحلیل و انتقاد آنچه که در «دویاسه چیز...» وجود دارد می‌پردازد به گونه‌ای آگاهانه، به بن بست می‌رسد.

ویژگی پیام گودار در «دویاسه چیز...» به استنباط محتوای آشکار و همچنین به منظورهای زیبایی‌شناسی نمایش داده شده در فرم فیلم، بستگی دارد. در این مرحله، با نمایش زندگی «ژولیت»، به عنوان واقعی‌ترین مضمون بررسی شده در فیلم، می‌باید دقیقاً سؤال کنیم که گودار چه نوع چشم‌اندازی بر ضد سکس-گرایی ارایه می‌دهد. گودار طی دوران زندگی حرفه‌ای خود، شیفته شخصیت‌های اصلی زن در فیلم‌هایش بوده و به‌طور کلی نسبت به آنها، اظهار همدردی کرده است. چنین به نظر می‌رسد که این همدردی، از خصیلت و خواسته شخص گودار سرچشمه می‌گیرد؛ لیکن به هنگام ساختن فیلم «دویاسه چیز...»، او هنرمندی مشهور بود، کارگردانی که می‌توانست هر گونه موقعیتی را برای فیلم‌های رنگی و ایداسکرین با بخش و توزیع معمولی تجاری در اختیار داشته باشد. کارگردان مشهور در «دویاسه چیز...» نظریات خود را دخالت می‌دهد. برای نمونه، تداخل مداوم رنگ‌های اصلی آبی، زرد و قرمز برای بیان و نمایش يك منظور زیبایی‌شناسی را در نظر بگیرید که بدون «معنی» ویژه‌ای، انجام می‌شود. به همین ترتیب، مونولوگ‌های خشک فلسفی شخصیت‌ها و خود گودار، تنها با تعدی وارده بر «ژولیت» به عنوان يك زن، قابل لمس‌ترین رابطه را داراست. گودار در «دویاسه چیز...»، هنگامی در حداقل تأثیرگذاری است که می‌خواهد خیلی هنری باشد و مؤثرترین لحظاته‌اش، زمانی است که صریح است، همچون صراحت او در مونولوگ «پولت».

در این زمان، عامل دیگری نیز در تکامل گودار تأثیر داشت. این عامل دیگر، سیاسی شدن روزافزون او و تأثیر شدید اندیشه چپ‌گرایان معاصر بود. تکامل عمده ناآرامی‌های رادیکالی دهه (۱۹۶۰)، تأکید بر فرم‌های عصیانگرانه و ملی بود: (آزادی جهان سوم)، ناحیه‌ای (برای اصلاح آموزش و پرورش، بهداشت و غیره)، و گروه‌های تحت فشاری که می‌خواهند فاصله طبقاتی را از

میان بردارند (زنان، اقلیت‌های نژادی و قومی، دانشجویان، جوانان و غیره). و این عصیانگری، هم از گروه‌هایی که عملاً مبارزه می‌کنند ناشی می‌شود و هم از فکر و اندیشه فلسفه علمی شرقی (گرچه گرایش گودار به این طرز تفکر، در نهایت امر، مبهم است و هرگز به گروه سیاسی ویژه‌ای وابسته نیست) و نفوذ این جهت تازه رادیکالی، مطابق خواسته گودار برای بررسی جدی چنین مبارزه‌هایی بر طبق ضوابط و شرایط خود، بدون همسازی آنها با تجزیه و تحلیل طبقاتی خشک «چپ قدیمی»، مشاهده نمی‌شود. به این ترتیب، در فیلم‌های «تعطیل آخر هفته» و «يك به اضافه يك»، «مبارزه در ایتالیا»، «ولادیمیر و روزا» و «همه چیز بروفق مراد است» با بخش‌هایی که در بردارنده مونولوگ‌های موافقین مبارزات زنان است، روبه‌رو می‌شویم.

بی‌تردید، گودار می‌بایستی به خاطر شناخت و آرایه نیروهای مترقی، تحسین شود. معهذاً، در این طرز تلقی، نکته‌ای وجود دارد. برای نمونه، در فیلم «صداهای بریتانیا»، دانشجویان شورشی، کارگران و مونولوگ‌های مربوط به مبارزه آزادی بخش آرایه می‌شود بی‌آنکه زمینه‌ای بیشتر از «همینی که هست» فراهم کند. گودار به هنگام فیلمبرداری فیلم ناتمام «One A.M.» (که سرانجام توسط شخص دیگر و تحت عنوان «One P.M.» تمام شد) نگرش‌های بسیار متفاوت و حتی ضد و نقیض رادیکال را در کنار هم می‌گذارد: مبارزه جنویسی قدرت سیاه «الوریج کلیور»، مونولوگ «تام هیدن» پیرامون «چپ‌نو» و ناسیونالیسم فرهنگی سیاهان «لی‌روی جونز». (با این همه باید نسبت به گودار منصف باشیم و شاید ناتوانی در یافتن راه‌حلی برای وضع دشوار، دلیلی برای رها کردن این فیلم بود.) گودار بدون بهره‌گیری از «سن‌تر»ی قانع‌کننده به بررسی نگرش‌های متضاد و طرز تلقی‌های «چند نقطه‌نظر»ی لیبرالی که در اخبار تلویزیون و مستندهای تلویزیونی آمریکا در بررسی مباحث و موضوعات روز وجود دارد، می‌پردازد و دریغ که با از این فراتر نمی‌گذارد. گودار نگرشی فاضلانده در مرحله‌ای واحد به دست نمی‌آورد، بلکه چشم انداز سیاسی‌اش با فیلم‌های پس از «۱۹۶۸»، گسترش می‌یابد و عمیق می‌شود.

گودار به منظور گام نهادن در فراسوی ترویج اندیشه در «دویاسه چیز...» (که در فیلم‌های سیاسی بعدش انجام می‌دهد) در بررسی علل تعدی جنسی،

نژادی و طبقاتی، اجباراً به دو نتیجه می‌رسد: نخست آن که انسانها، محصول روابط اجتماعی‌شان هستند (یعنی از نظر روانی، مشروط شده‌اند و همین روابط به‌طور تغییر پذیری وضع آنها را تعیین میکند) و «واقعیت» و «حقیقت» دربارهٔ انسان‌ها فقط از طریق تفاهم روابط اجتماعی پدید می‌آید. نتیجهٔ دیگری که «گودار»، مجبور بوده آن دست‌یابد، این بود که طبیعت انسان‌ها و روابط اجتماعی‌شان، مسئله‌ای تاریخی است. گودار در دورهٔ وابستگی به گروه «ژینگا ورتوف»، خود را متعهد کرد که اندیشه‌های قبلی را مورد بررسی و ارزیابی دوباره قرار دهد. با فیلم «همه چیز بروفق مراد است»، او باز هم اندیشه‌های اخیر را که طی وابستگی به گروه «ژینگا ورتوف» آغاز کرده بود، دنبال میکند. هنگامی که این نکته در نظر گرفته شود، برای مسایلی که در فیلم‌های قبل از «۱۹۶۸» مطرح میشد، راه‌حلی پدید می‌آید: انسان‌ها میتوانند وضع خود را که از لحاظ تاریخی تأثیر پذیرفته، به وسیلهٔ مداخله در تاریخ، تغییر دهند. از این رو، «همه چیز بروفق مراد است» به سادگی شرایط و موقعیت شخصیت اصلی زن فیلم را نشان میدهد و در عین حال او را سرگرم مبارزه برای «آزادی» هم نشان میدهد. در این مرحله است که گودار - اینک «گودار» و «گورن» - مایل نیست تنها به بررسی جهان آن‌چنان که هست پردازد، بلکه ترجیح میدهد جهان را همچنان که تغییر میکند و این که چگونه جهان ممکن است تغییر کند در فیلم‌هایش نشان بدهد.

توضیح: «یووار و پکوشه» نام یکی از آثار «گوستاو فلوبر» است. دوسیاح بازنشته‌اند که به هنر و می‌کنند و به بررسی و بازنویسی آثار دیگران می‌پردازند و حاصل تمام این غور و تفحص‌ها، نویدی است. و گودار هم در این فیلم، از شخصیت‌های شناخته شدهٔ ادبیات فرانسه برای بیان منظورش مدد می‌گیرد.



فیلمسازی و تاریخ

سؤال - چگونه و کی با «ژان لوك گودار» آشنا شدید ؟

گورن - در «۱۹۶۵» بایکی از گروه‌های فعال که گاهنامه‌های سیاسی منتشر می‌کرد، همکاری داشتم. گودار، چیزهایی را که ما منتشر کرده بودیم، خوانده بود و توجهش به کارهایی که ما انجام می‌دادیم، جلب شد. می‌خواست در خلال تحقیقاتی که برای تنظیم سناریوی فیلم «دختر چینی» به عمل می‌آورد بایکی از ما آشنا بشود. به این ترتیب، ما به بحث درباره سینما پرداختیم که در عین حال، شامل بحث پیرامون هر موضوعی درباره فیلم نیز می‌شد؛ از جمله: نوع فیلم‌هایی که این روزها به ما عرضه می‌شود، و نظامی که آنها را تولید می‌کند. و همچنین به بحث درباره سیاست و زیبایی‌شناسی، و زیبایی‌شناسی رابطه عنوان نوعی خط‌مشی آغاز کردیم. این آشنایی، در سال‌های بعد نیز توأم با رابطه‌ای آزاد و بی‌تعهد ادامه یافت. من در تنظیم و نگارش سناریوی «دختر چینی» مستقیماً درگیر نبودم و دخالتی نداشتم، لیکن بسیاری از چیزهایی را که به «گودار» گفته بودم، و اغلب به عنوان شوخی و مزاح بود، بعداً در فیلم «دختر چینی» گنجانیده شد. گودار همواره از استعداد شگرفی برای انتخاب چیزهایی که می‌خواهد و از کار در آوردن آنها طبق خواسته و میل خویش، برخوردار است. خیلی پیش از این که با او ملاقات کنم، می‌دانستم و به‌خوبی دریافته بودم که فیلم‌هایش، تنها فیلم‌هایی (انقلابی و تحولی) هستند که در فرانسه ساخته می‌شوند.

نخستین نمایش عمومی فیلم «تفنگداران» (۱۹۶۳) را به خوبی به یاد می آورم. فقط ۹ نفر این فیلم را دیدند، و من یکی از آنها بودم.

سؤال - زمانی که «دختر چینی» به نمایش درآمد، بسیاری از انقلابیون. این فیلم را به خاطر داشتن جنبه های فکری «پتی بورژوا»، مورد انتقاد قرار دادند. شما که يك روشنفکر «مردمی» هستید چه فکری کنید؟

گورن - زمانی که فیلم را دیدم، برداشت های درهم و برهمی داشتم. نخست این که خیلی عصبانی شده بودم، چرا که در آن زمان، خود را خیلی جدی می گرفتم و از تصویری که گودار از گروهی که من با آن ها کار می کردم، ترسیم کرده بود کاملاً برآشفته و عصبانی شده بودم. خیلی ها فکر کردند که گودار ما را به مسخره و استهزا گرفته، لیکن اصل موضوع خیلی پیچیده تر از این ها بود و فیلم به درستی توانست روحیه واقعی جنبش و نهضت جوانان در آن زمان خاص را به خوبی ضبط کند. فیلم، گزارشی واقعگرا بود نه گزارشی انتقادی. «گودار»، با تمامی این جنبش ها، همدردی و همفکری فراوانی داشت - به خاطر جوان-گرایی تمامی آنها.

در این موقع بود که من، فرم فیلم مزبور را کاملاً رضایت بخش یافتم. لیکن پس از آغاز همکاری با یکدیگر، به تماشای فیلم نشستیم، به این نکته پی بردیم که فیلم «دختر چینی» از نظر داستانی واقعاً خیلی سنتی بوده است، و چنین به نظرمان رسید که از جهات مختلفی، فرمی کهنه و قراردادی دارد. این فیلم. پیشرفت ناچیزی در مقایسه با فیلم های «دو یا سه چیز در باره اومی دانم» یا «مذکر، مؤنث» یا حتی «ساخت آمریکا»؛ (موقعی که برای نخستین بار این فیلم را دیدم به هیچوجه از آن خوشم نیامد) را نشان می دهد، لیکن از این جهت جالب است که می کوشد پیوندی میان دو کلمه که وجه مشترکی بیش از دو حرف نخست خود دارند - Poetry و Politics - به وجود آورد.

موضوع بحث هایمان مشخص تر شد و بیشتر پیرامون نکات و مسایل مربوط به زیبایی شناسی دور می زد. هر دو، نیاز شدیدی برای دگرگونی در زیبایی-شناسی سینما که در بادی امر به هیچوجه سیاسی به نظر نمی رسد، لیکن در واقع چنین است؛ احساس می کردیم. گودار پس از فیلم «تعطیل آخر هفته» به مرحله ای بحرانی در زندگی خود گام نهاد و در صدد برآمد فیلم های شانزده

میلی متری بسازد. لیکن بعداً تصمیم گرفت آنچه‌را که تهیه کرده بود، دور بریزد. و آنگاه «تراکت‌های سینمایی» ماه مه (۱۹۶۸). (در باره اعتصاب وسیع دانشجویان و کارگران) را ساخت که راهی بود برای ساختن فیلم‌های تبلیغاتی-سیاسی، و ضمناً نشان بدهد که فیلم را می‌توان خیلی سریع و با بودجه‌ای بسیار اندک ساخت. در واقع، بحران اودر پایان سال «۱۹۶۷» آغاز شد، یعنی هنگامی که برای ساختن فیلمی داستانی به «کوبا» رفت، اما با بن بست روبرو شد و نتوانست فیلم را به پایان برساند. پس از مراجعتش از کوبا، رابطه‌ما خیلی نزدیک و صمیمانه شد.

سؤال - از گودار چنین نقل قول شده که از جمله دلایلی که او به همکاری شما ادامه داده، این بوده است که او در شرف ترك سینما بود، به این منظور که فرد سیاسی فعالی بشود، و شما در شرف ترك اردوگاه سیاسی خود به منظور فعالیت و کار در سینما بودید.

گورن - مدتی بود که می‌خواستم فیلم‌هایی بسازم لیکن نمی‌خواستم از طریق نظام سنتی فیلمسازی به این کار اقدام کنم، از این رو، به تجزیه و تحلیل فیلم‌هایی که در فرانسه تهیه شده بود و این که چه نوع زیبایی‌شناسی‌ای متناسب با مسایلی است که کوشش در تعیین ویژگی‌ها یا محتوا آنها دارم، به کار در سینما رو کردم و به زودی برایم آشکار شد که من نمی‌توانم با هیچ کس دیگری به جز «ژان لوك گودار»، همکاری بکنم. البته این گزینش، راهی پرخطر و مخاطره آمیز برای ورود و کار در زمینه ساختن فیلم بود، چرا که گودار تمامی حواس خود را روی اندیشه‌هایش متمرکز کرده بود و از همه خصوصیات مرموز يك «مؤلف» برخوردار بود. در آغاز سال (۱۹۶۸)، پس از این که از جانب مجله «لوموند» مقاله‌هایی در زمینه نقد ادبی در این مجله می‌نوشتم - اخراج شدم، در کارخانه‌ای به کار پرداختم. گودار می‌خواست فیلمی با همکاری همه گروه‌های مختلف و افراد گوناگونی که می‌کوشیدند به شیوه‌ای نو زندگی کنند، بسازد: گروه‌هایی که با سیاست، موسیقی، تئاتر و غیره درگیری و سروکار داشتند. قرار این بود که فیلمی بیست و چهار ساعته به نام «Communications» باشد و از من خواست که ساختن بخشی از این فیلم را به عهده بگیرم. به این ترتیب، شروع کردم به نگارش سناریویی با نام «يك فيلم فرانسوی»، بر اساس تجربه‌ای

که طی دو سال در سازمان دادن و تشکیل گروه‌های سیاسی به دست آورده بودم. پس از نگارش، سناریو را به گودار دادم. کوشش این بود که مطالب و نکات سیاسی را در فرم زیبایی‌شناسی خاصی بگنجانیم، و البته این طرح هرگز به فیلم برگردانده نشد. اما کلیه فیلم‌هایی که ما پس از سال «۱۹۶۸» به بعد ساخته‌ایم از جهتی، يك «دگر سازی» کلی از این سناریوی اریژینال هستند: «صداهای بریتانیا»، «پراودا»، «همه چیز بروفق مراد است» و غیره.... گودار هم بازتاب‌های فکری خود را به سناریو اضافه کرد و تکامل تدریجی من نیز چیزهایی تازه به آن افزود. سؤال - به این ترتیب، سناریوی مزبور را واقعاً باید سر آغاز پیدایش «گروه ژینگاورتوف» دانست؟

گورن - بله، لیکن با این همه، باز هم نخستین فیلم‌ها را خود گودار ساخت: «فیلمی ماند بقیه»، «صداهای بریتانیا»، «پراودا». و سپس این فیلم‌ها تحت عنوان آثاری از جانب «گروه ژینگاورتوف» عرضه شد به این منظور که به تماشاگران خاطر نشان کند، درست است که فیلم‌های مزبور ساخته «ژان لوك - گودار» هستند، در عین حال حاصل نتیجه بحث‌های مربوط به مسایل زیبایی-شناسی میان ما دونفر نیز هستند.

اسم گروه در آغاز، بیشتر جنبه شوخی داشت، البته در همان زمان هم عملی سیاسی در زیبایی‌شناسی بدشمار می‌رفت. اگر ما می‌خواستیم نسوع و شیوه تازه‌ای از زیبایی‌شناسی مطرح کنیم و بخواهد با این حقیقت که ما در زندگی خود با محتواهای جدید و متناقضی که تجربه می‌کنیم، متناسب باشد، باید به مشخص کردن اثر سینمایی خودمان با شیوه‌ای که هنوز در آن زمان «موجودیتی» ندارد، شدیداً پایبند باشیم: یعنی «تاریخ واقعی فیلمسازی». و شیوه نگارش و ضبط رویدادهای تاریخ فیلمسازی هنوز هم بر همان اساس «ایده آلیستی» ای که تمامی تاریخ ادبیات را در بر می‌گیرد، قرار دارد. به عنوان مثال، هنگامی که ما نام «ژینگاورتوف» را برای گروه خود اختیار کردیم، هر چند که وضع و موقعیت متفاوتی با اوداشتیم، منظورمان این بود که توجه خود را روی نخستین فیلمساز (دوران انقلاب بلشویك) متمرکز کنیم. ما نمی‌خواستیم پدری برای خودمان دست و پا کنیم، چرا که ما «فروید»ی نیستیم، و نمی‌خواستیم این حرف پیش آید که ما حالا می‌خواهیم همان کاری را بکنیم که «ژینگاورتوف» انجام داد. ما

فقط می‌گویم که او (ورتوف)، تجربه‌ای واقعی از بنیادهای تبلیغات سیاسی داشت، و در نتیجه بعضی مسائل را طوری می‌توان از کار درآورد که برای مقاصد مورد نظرمان، مورد استفاده قرار بگیرد.

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

گورن - به این خاطر که (ورتوف) در آن زمان، هیچ شهرت و معروفیتی نداشت و نقش واقعی‌اش به خاطر «شخصیت» ایزینشتین کاملاً تحت الشعاع قرار گرفت، و به این خاطر که او با مواد و مطالب خبری سروکار داشت و سرانجام به خاطر قدرت و نیرویی باورنکردنی نوشته‌های زیبایی‌شناسی و سیاسی ورتوف، روشی که ما در انتخاب نام «ژینگاورتوف» پیش گرفتیم، راهی بود برای مخالفت و ضدیت با شهرت و جلال فراوان ایزینشتین، و به‌ویژه روشی که افتخار و جلال او با مقولهٔ سست و بی‌پایهٔ زیبایی‌شناسی بورژوازی درهم آمیخته شده بود.

ایزینشتین و «ورتوف» رو در روی موقعیتی خیلی ساده و آسان بودند و به‌سازمان و تشکیلاتی سیاسی وابسته بودند که می‌خواست تمامی قدرت توفندهٔ مردم روسیه را آزاد کند. این نیروی انقلابی، این دو هنرمند خلاق را نیز در بر می‌گرفت، و در نوشته‌های تئوریک ایزینشتین، برخلاف نوشته‌های تئوریک ورتوف، شیوهٔ کاملاً متفاوتی برای فرد در حال «عمل» می‌بینید که فکر و اندیشه دارد و خود را در تاریخ زمان خویش منعکس می‌کند. ایزینشتین همچون یک «مؤلف» کار می‌کرد و بدیهی است که کشش او، یک کشش خیلی سنتی بود. البته ورتوف نیز یک «مؤلف» بود، همه هستند. مسئله این نیست که تئوری «مؤلف» با تئوری دیگری به مخالفت و معارضة برمی‌خیزد، مسئله این است که فرد چگونه دربارهٔ فردیت خویش، فکر می‌کند. «ورتوف» - خیلی صریح‌تر از «ایزینشتین» - فردیت خود را با نیروهای انقلاب در آمیخت. تفاوت و تمایزی که ما میان ورتوف و ایزینشتین قایل می‌شویم، در تجزیه و تحلیل نهایی جایی ندارد، لیکن به خاطر نوع زیبایی‌شناسی مورد نیاز آن زمان، نکتهٔ تراژیک این بود که ورتوف و ایزینشتین، مسئله‌ای را به‌درستی درک نکردند که این دونفر، دو قطب یک «ارگانیسم» بودند، و ما باید هر دوی آنها را به‌دقت مطالعه و بررسی کنیم. ما همواره به‌منزلهٔ افرادی اهل بحث و جدل عمل کرده‌ایم

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

درواقع، نخستین فیلم‌های ژان لود گودار و من که با همکاری یکدیگر ساختیم بدترتیب عبارت بودند از «باد شرقی»، «مبارزه در ایتالیا» و «همه چیز بر وفق مراد است». بدیهی است که اگر ژان لود گودار از نام و شهرتی که فعلاً برخوردار است، برخوردار نمی‌داشت، این فیلم‌ها هرگز ساخته نمی‌شدند. و نکته خنده‌آور در این بود که اگر من، سناریوی فیلم «مبارزه در ایتالیا» را عرضه می‌کردم، به‌عنوان اثری کاملاً دیوانه‌وار و نامعقول تلقی می‌شد، حال آن که اگر همین سناریو از جانب گودار پیشنهاد می‌شد، همه آن را به‌عنوان شاهکاری از یک نابغه قلمداد می‌کردند. همه تعجب می‌کنند که ما چگونه با یکدیگر کار می‌کنیم... چه کسی مسئول چه چیزی است، و چه کسی می‌گوید «حرکت!» خوب، گودار می‌گوید «حر» و من می‌گویم «کت».

سؤال - لیکن با نگاه به‌سه فیلم اخیری که در ساختن آنها مستقیماً دست داشته‌اید، چنین بنظر می‌رسد که از نظر سیاسی، منظم‌ترین و واضح‌ترین آثار مورد بحث هستند، از این‌رو، آیا حقیقت ندارد که شرکت و دخالت اصلی شما تجزیه و تحلیل «واضح سیاسی» موضوع است؟

گورن - خیر، من تصور می‌کنم که عکس آن درست باشد، چرا که این سه فیلم اخیر، فیلم‌هایی هستند که اساساً من ساختم. شرکت و دخالت اصلی من به‌زیبایی‌شناسی فیلم‌ها مربوط می‌شد، و این هم کاری پیچیده بود از این جهت که من همواره کوشیده‌ام چیزی را از میان چیزهایی که می‌شناسم، مطرح کنم. و آنچه من خواستم امکان انقلاب و تغییری اساسی در زیبایی‌شناسی‌ای بود که گودار در فیلم‌های قبلی خود، مطرح کرده بود. اساساً هرکاری که من انجام داده‌ام از آثار پیشین گودار الهام می‌گیرد و به‌همین دلیل است که بعضی از فیلم‌های اخیر من، کاملاً «گودار»ی تلقی می‌شوند، حتی با توجه به این که من آنها را ساختم. البته این نظر و رجعت به آثار گذشته، کاری معمولی است، چرا که من نیازی به بازگشت و بررسی دوباره کارهای اولیه‌ام داشتم و در نتیجه، جنبه‌هایی از کار او را که حتی خودش هم کشف نکرده بود، کشف کردم.

گودار هرگز در ابراز این که آثار پیشین او، آثاری مهجور بودند، موضعی تدافعی نمی‌گیرد، این گفته را از زبان او نقل می‌کنند، لیکن حقیقت ندارد. من با گودار دربارهٔ فیلم‌های قبلی‌اش مثل «تفنگداران»، «پی‌روی دیوانه» یا «دویاسه چیز دربارهٔ او می‌دانم»، خیلی صحبت می‌کنم. تردیدی نیست که گودار تنها فیلمسازی در فرانسه بوده است که نوعی انقلاب را در زمینهٔ زیبایی-شناسی فیلم پدید آورده و ما از همین جاست که کار خود را دنبال می‌کنیم. سؤال - حال که صحبت از اشاره‌هایی به فیلم‌های اولیه گودار پیش آمد، نقل قول صریحی در فیلم «همه چیز بروفق مراد است» از صحنهٔ آغاز فیلم «تحقیر» وجود دارد.

گورن - بله این صحنه، صحنه‌ای تقلیدی بود، نوعی شوخی و مزاح که می‌خواستم در فیلم بگنجانم. دیالوگ، دقیقاً دیالوگ است، لیکن محتاطانه‌تر، چرا که «جین فاند» این دیالوگ را به شیوه‌ای که نااندره‌ای کنایه‌آمیز است، ایراد می‌کند و سپس آنها همگی موافقت می‌کنند: خوب، اگر ما با چنین وضعی آغاز کنیم، همه چیز بصورت بازسازی مکانیکی فیلم‌های قبلی ظاهر می‌شود. به هر حال، مسئله این نیست که می‌خواستم فیلم «تحقیر» را مورد انتقاد قرار بدهم. این فقط شیوه‌ای برای حرف زدن بود، او به شیوهٔ دلخواه خود ابراز کرده و حالا ما این را طبق دلخواه خودمان می‌گوییم.

سؤال - بنظر نمی‌رسد که زوج قهرمان فیلم «همه چیز بروفق مراد است» بازن و شوهرهای فیلم‌های گودار از همان ابتدای «از نفس افتاده»، تفاوت چندانی داشته باشند، لیکن بنظر می‌رسد که از نظر سیاسی، تکامل آگاهانهٔ زوج‌های قبلی هستند.

گورن - موقعی که مشغول ساختن فیلم «همه چیز بروفق مراد است» بودیم، شعار و هدف ما این بود که ما می‌خواهیم به همان کار قدیمی مبادرت کنیم که به گونه‌ای متفاوت، و حتی با توجه به این نکته، عنوان اولیهٔ فیلم «همه چیز بروفق مراد است»، «قصهٔ عشق» بود. ما می‌خواستیم فیلمی کنایه‌آمیز و شاد بسازیم که با قواعدها و مقررات سینمای معمولی، سروکار داشته باشد و آن را دست‌نبرد، و به همین دلیل است که مراحل تکاملی رابطهٔ میان «جین فاند» و «ایومونتان» اینقدر شبیه فیلم‌های دیگر است، لیکن باید توجه داشت موقعی که همه چیز اینقدر به-

یکدیگر شباهت دارند، امکان تولید عناصر تازه‌ای هم وجود دارد. شاید مشکل فیلم «همه چیز بروفق مراد است» این باشد که ما در انجام و ارایه متفاوت همین نکته، موفق نشده‌ایم، چرا که در نظر تماشاگران فرانسوی، این فیلم، فیلمی کاملاً متفاوت است. از سوی دیگر، شاید به همین خاطر باشد که دیگر ضرورتی به کوشش برای سروکار داشتن با قواعد و قوانین سنتی وجود ندارد. ما واقعاً به تهیه فیلم‌هایی که آثاری متحول، پیشرو و سنت‌شکن هستند، نیاز داریم. ما به تهیه و تولید عناصر تازه، تصاویری تازه، صداها و تازیه، و تفکری دوباره راجع به اندیشه و مفهوم تدوین نیاز داریم. به همین دلیل است که ژان لوک گودارد به کار در تلویزیون رو کرده است. ضبط تلویزیونی، تغییر و تحولی کامل در مفهوم تدوین است، چرا که به هنگام فیلمبرداری، تدوین هم صورت می‌گیرد. گودارد می‌خواهد ده سال جلوتر باشد، چرا که این شیوه کار هنوز به صورت تکنیکی رام نشده است که باید با منابع خاص زیبایی‌شناسی خود بررسی بیشتری بشود.

سؤال - از این جهت، روش کارش به سال‌ها پیش می‌ماند، یعنی زمانی که فیلمنامه را در حینی که فیلمبرداری می‌کرد، می‌نوشت.

گورن - بله، و از همین روست که او واقعاً فیلمسازی انقلابی بود. او هیچ مشکلی با داستان روایتی یا هر نوع طرح داستانی دیگری که از نقطه‌ای شروع می‌شود، نداشت. تمامی مجموعه آثارش، همچنان که «جیمز جویس» می‌گوید - کاری در مرحله پیشرفت و تکوین است - او هرگز با مشکل محتوای فیلم، روبرو نبوده است، لیکن به تغییر شکل و دگر سازی فرم در مورد محتوای ویژه‌ای، با مشکلاتی روبرو میشد. چنانچه اگر بخواهید نکته تازه‌ای را مطرح کنید، خواه ناخواه، در بهره‌گیری از فرم‌های قدیمی زیبایی‌شناسی با تناقض - هایی مواجه خواهید شد. باید ظاهر و باطن فیلم را در نظر گرفت.

سؤال - در اصل با شما موافق هستم، لیکن چگونه به حل این مشکل موفق می‌شوید، موقعی که مطالب تازه‌ای را در فرمی نو بیان می‌کنید و در نتیجه آن ممکن است که هیچ بیننده‌ای نداشته باشید؟

گورن - چنین تصویری، واقعیت ندارد. می‌توان بینندگانی را که فیلم باید داشته باشد، جلب کرد. من تصور نمی‌کنم که سینماهای نمایش‌دهنده

فیلم برای این ساخته شده‌اند که همیشه پرباشند، آنها برای این ساخته شده‌اند که گاهی هم نیمه‌پر باشند، یا این که فقط بیست نفر در زمانی واحد در آن جمع شده باشند. مردمی که علاقمند دیدن فیلم‌های سیاسی و مترقی هستند؛ هنوز هم در این تصور قدیمی و «ناصواب» هالیوود که فیلم‌ها بایستی تماشاگران فراوان و متعددی داشته باشند، گرفتار هستند. لیکن ما در فیلم «صداهای بریتانیا» به روشنی و صراحت می‌گوییم که یک میلیون نسخهٔ یک فیلم انقلابی، برابر با یک نسخه از فیلم «بر باد رفته» است (توضیح: «بر باد رفته»، اثر سینمایی معروف هالیوود با شرکت ستارگان آن دوره، «کلارک گیل» و «ویوین لی» ساخته شد). ما با بعضی از فیلم‌هایی که ساخته‌ایم، فقط ده نفر را در نظر داشته‌ایم، لیکن فردا همین ده نفر، هزار نفر یا بیشتر خواهند شد. این عمل، بخشی از یک روند تاریخی است و همچنین موضوع جدی گرفتن فیلم‌ها هم مطرح است. طرح بعدی را که قرار است من به تنهایی بسازم، لااقل یک سوم نکاتی را که می‌خواهم در آن مطرح کنم، از دست خواهد داد، چرا که فیلمی کاملاً گمنام و ناشناخته است. سؤال - اما در مورد انتخاب (جین فاند) - (ایو مونتان) برای «همه چیز بروفق مراد است»... آیا این عمل، کوششی برای دسترسی به تماشاگرانی بیشتر نبود؟

گورن - چرا. ما به ساختن فیلمی مثل این فیلم در آن مرحله از درگیری -- هایمان نیاز داشتیم، چرا که مواجهه با بحرانی جدی بودیم و واقعاً می‌خواستیم از این وضعیت نامساعد مادی، خلاص بشویم. در واقع، این انتخاب، در عین حال هم به استراتژی ما مربوط می‌شد و هم از نظر اقتصادی اهمیت داشت، در نتیجه برای ساختن فیلمی که در نحوهٔ تماشای فیلم‌ها توسط مردم دخالت بکند ما مجبور شدیم که از هنرپیشگان بزرگ و «صاحب نام» استفاده کنیم، چرا که ستارگان پایه و اساس پدیدهٔ فیلم هستند. البته، ستارگانی را انتخاب کردیم که نه فقط در دنیای فیلم، ستاره بودند بل به خاطر موضعی که در زمینهٔ اجتماعی و سیاسی اختیار کرده بودند، شاخص و «ستاره» بودند. در عین حال، شاید انتخاب این ستارگان، به خاطر خواستهٔ خودمان برای سروکار پیدا کردن با بزرگترین مشکل، یعنی هدایت بازیگران به شیوه‌ای نو و جدایی با نظام قدیمی بازیگری به روش استانیسلاوسکی بود.

سؤال - آیا انتخاب ستارگان از جانب تهیه کننده به شما تحمیل نشد؟
گورن - خیر. مامستقیماً به سراغ «جین فاندا» و «ایومونتان» رفتیم، چرا که می خواستیم با آنها کار کنیم. با آنها دربارهٔ سناریوی فیلم صحبت کردیم و جویسا شدیم که آیا به همکاری و ساختن این فیلم با ما، رغبتی دارند و آنها هم موافقت خود را بر اساس پورسانت‌ها اعلام کردند. در نتیجه، ما توانستیم با داشتن نام‌های مشهوری چون «جین فاندا»، «ایومونتان» و «ژان لوک گودار»، سرمایه ضروری تهیه برای این فیلم را فراهم کنیم.

سؤال - آیا کار با ستارگان بزرگ مشکل بود؟
گورن - بله، چرا که آنها در نظام و روندی کاملاً متفاوت از فیلم‌هایی که قبلاً می ساختند، قرارداد داده شدند. جین فاندا به تازه گی فیلم «کلوت» را به پایان رسانده بود و در صدد تهیهٔ فیلمی با «جوزف لوزی» بود، و در این فاصله، به ساختن فیلمی هم با ما مشغول شد، لیکن از آن جا که جین فاندا به فیلم علاقمند بود، در همکاری با ما کمک‌های فراوانی کرد، به این خاطر که او در مکتب بازیگری کاملاً متفاوتی از مکتب بازیگری ایومونتان، تعلیم یافته بود. در مکتب آمریکایی بازیگری، روش و رفتار بازیگری خیلی بیشتری وجود دارد، حال آنکه بازیگران فرانسوی اساساً حالتی طبیعی در بازی و «ارایه نقش» دارند، و ما نیز همچون «برتولت برشت»، روش و رفتار بازی بازیگر را به طبیعت و حالت طبیعی بازی، ترجیح می دهیم. ما واقعاً با مشکلات بزرگی در کار با بازیگران روبرو بودیم و بعضی اوقات، همه چیز بنظر می رسید که از کنترل ما خارج شده است. به همین دلیل است که گودار از بازیگران دل خوشی ندارد و از آنها خوشش نمی آید، او هیچوقت از بازیگران خوشش نمی آید، لیکن با وجود این، بازیگرانی که در فیلم‌های اولیه اش بازی کرده بودند، امروزه ستارگان بزرگ سینمای فرانسه هستند: بلموندو، پیکولی، کارینا.

نکتهٔ جالب دربارهٔ «همه چیز برون فوق مراد است» این است که مبارزهٔ طبقاتی نیز در تفاوت‌ها و اختلاف‌های نمونهٔ بازی هنرپیشگان درجهٔ دوم و سوم با ستارگان بزرگ، مشخص می شود. نقش کارگرانی که در فیلم ظاهر می شوند، توسط مردم عادی اجرا می شود که تجربهٔ بازیگری چندانی ندارند، و نکتهٔ خنده دار این است که آنها یک سنت ویژهٔ بازیگری را که در زمانی دور، در سینمای فرانسه متداول بود، کشف و زنده کردند. آنها به هیچوجه بایکدیگر تناسب و توافقی نداشتند:

مثلاً ، بازیگری خیال می کند در يك فيلم ژان ویگنو بازی می کند و یکی دیگر مثل نقش هایی که «ژان گابن» در فیلم های قدیمی اش بازی می کرد، بازی می کند و یا آن یکی ادای بازی «آرلنی» را درمی آورد ، و همه آنها از بازی خود لذت می بردند و اوقات خوشی داشتند. این وضع ، «روندی» واقعاً عجیب و غریب بود، و با توجه به اصل و اساس آن، به زمان «ژان رنوار» و تمامی سنت های دهه «۱۹۳۰»، بازی گرد که يك سنت سیاسی بازیگری بود، چرا که از «جبهه عامه»، پدید آمد. شاید نکته جالبی که درباره فیلم «همه چیز بروفق مراد است» وجود دارد، این احساس قوی باشد که آدمی هم از فردیت در میان کارگران و در همان زمان، از فردیت و آگاهی توده مردم، اطلاع دارد. دواستاره بزرگ فیلم در سکانس کارخانه، واقعاً هراسان و وحش زده بودند، چرا که همه چیز بنظر می رسید که به مسایل بازیگران ارتباط پیدامی کند. در حالی که کوشش بر این است تا فیلم های غیرروانی یا فیلم هایی تهیه کنند که در آن ها روانشناسی، «روانشناسی» ای کاملاً متفاوت باشد.

سؤال - لیکن با این همه، فیلم «همه چیز بروفق مراد است»، هنوز هم فیلمی روانی است، مگر نه؟

گورن - بله، لیکن روانشناسی در این فیلم وسیله ی بیان رویدادهای اجتماعی میباشد. در این فیلم ، آدمی نمی تواند احساس درگیری کند یا به همان شیوه ای که از نظر روانی در دیگر فیلم ها احساس درگیری می کرد. این فیلم ، فیلمی است که همواره بیننده را زیر فشار می گذارد، و فیلمی است با خط مشی مشخص. بیننده فکر می کند که بار دیگر در مراحل «روند همزات پنداری» قرار می گیرد ، و آنگاه همه چیز منفجر می شود. این تاریخ نیست، این فیلمی است «درباره» تاریخ.

هنگامی که فیلمی می سازید، این عمل ساختن ، روش خاصی است برای بازی و بیان میل و خواسته خودتان؛ و به این طریق است که آدمی موجودیت خود را در تاریخ مشخص و منعکس می کند، این تجسم و بازتاب سیاسی، در فرم فیلم قرار دارد. سیاست، موضوع محتوای تنها نیست، موضوع فرم و بیان هم هست. زمانی که فیلم ساز مشغول «ساختن» در فیلمی است همواره با این نکته مهم، سروکاری ذهنی دارد. فیلم چیست؟ پدیده تدوین را در نظر بگیرید. تدوین در واقع، روندی است که از طریق مراحل دقیق آن، فیلم ساز مبادرت به عملی خطیر می کند، به این

ترتیب که واقعیت ویژه‌ای را به منظور پیوند دوباره قطعات و لحظات آن به شیوه‌ای دیگر و به اجزاء کوچکتری تقسیم می‌کند. اگر آدمی خود را بطور کامل از تصور و اندیشه این توهم که در فیلم باید تأثیرات واقعی‌گرا تولید کند، جدا نکند، آن وقت است که به هیچ جانی نمی‌رسد. شیوه‌ای غیر واقعی‌گرا برای این که واقعی‌گرا تر باشیم، وجود دارد و این اندیشه دقیقاً همان چیزی است که مارا «در خود» دارد.

ژان لوک گودار آشکارا نخستین فردی است که فیلم‌های صدا دار (یا بد-مفهومی ناطق) می‌سازد. موضوع نوار صوتی فیلم‌هایش، اصل مهمی است و ما برای این که اطلاعات بیشتری کسب کنیم، به کنکاش بیشتری نیاز داریم. یک مسئله اساسی، توانایی برای شنیدن آوای اجتماعی است که با آن، درگیری داریم. مردم می‌گویند که فیلم‌های ما، فاقد موسیقی است. با این همه، بنظر من فیلم‌هایی مثل «مبارزه در ایتالیا» و «همه چیز بر وفق مراد است»، آثاری کاملاً موزیکال و آهنگین هستند، و من حتی فکر می‌کنم که ما به موسیقی و شعر بیشتری در سینما نیاز داریم، لیکن موقعی که می‌گویم شعر، واقعاً به مردمی اشاره می‌کنم که در بطن و ضمیر زبان مبارزه می‌کنند، و این عمل، هم مبارزه‌ای زیبایی شناسانه است و هم مبارزه‌ای سیاسی. هر کس را که می‌بینید مارا به خاطر فیلم‌هایی که می‌سازیم، مورد سرزنش و انتقاد قرار می‌دهد. اینان، فیلم‌هایمان را غیر سیاسی تلقی می‌کنند و در عین حال می‌گویند که این فیلم‌ها را نمی‌توان «فیلم» تلقی کرد، درست مثل آن افرادی که می‌گفتند، «نوول‌های جیمز جویس» که نوول نیستند.

سؤال - معمولاً فیلم را به عنوان وسیله‌ای از وسایل ارتباط جمعی تعریف می‌کنند، و تا آن جا که من استنباط می‌کنم، شما فیلم را فقط به عنوان فیلم در نظر می‌گیرید، لیکن تأثیر اجتماعی و سیاسی فیلم‌هایتان چه خواهد بود؟

گورن - اگر شما از واقعیت آغاز نکنید، اگر از این حقیقت که فیلم، فیلم است، آغاز نکنید آن وقت است که هیچگونه تأثیر مثبتی به خاطر عدم وضوح نکات مهم در فیلمتان، در ساخت اجتماعی تولید نخواهید کرد و به بداندستن و آگاهی از اینکه حرف‌هایتان و موضع‌گیری‌تان معین و مشخص است، نیاز دارید - به این منظور که به بررسی مسایل زیبایی‌شناسی اقدام کنید، چرا که این مسایل باید برای فیلمساز، معین و مشخص باشند. تأثیر اجتماعی فیلمتان هر چه می‌خواهد باشد، این تأثیر به موضع‌گیری و موقعیت شما در ساخت اجتماعی و در روند تولید بستگی دارد

و همچنین به شیوه‌ای که برای مبارزه و مقابله با «نظامی» که کوشش در خفقان شما دارد، انتخاب می‌کنید. اگر شما، دلایل قاطع شخصی و درونی برای طغیان علیه این نظام را در خود ندارید، به هیچ پیشرفتی نایل نخواهید شد.

روند تکاملی ساختن فیلم، روندی است که شما پیوسته به خود می‌گویید: «خوب، من که توسط هزاران تصویر و صدا احاطه شده‌ام و در خیابان‌های پاریس هم که همین نظام پذیرفته شده صدا وجود دارد و با اینکه من می‌دانم یک حالت عادی و بهنجار چه معنی و مفهومی دارد و چه اثری بر من می‌گذارد؟ آیا تأثیر فعلی حالتی از دیوانگی است.» از این رو، به عنوان یک فیلمساز، روی این تأثیر و عواقب آن کار کرده و جوانب گوناگونش را مورد بررسی قرار میدهم - انفصال و جدایی عناصر این واقعیت را امتحان کنید و دوباره این عناصر جدا شده را به سبک و روشی دیگر به یکدیگر پیوند بدهید.

شما به رسیدن و نیل به نقطه‌ای نیاز دارید که از آن مرحله، به عنوان یک «خود» صحبت نکنید، بلکه باید به مرحله‌ای بیانیدشید که چیزی از درون و از طریق شما سخن می‌گوید. این روند، روند تحلیل کامل «خود» است: از طریق من چیزی سخن می‌گوید که تاریخ است، نه فقط تاریخ خود من، بلکه قرن‌ها تاریخ. این اندیشه، نوعی تجربه واقعی شیروفرنی (روان نژندی - روان پریشی) است و موضوعی است که می‌خواهم در فیلم بعدی‌ام مطرح کنم. بعضی اوقات، حرف‌های پیچیده و ثقیل مارکسیستی، طرز فکر انعطاف‌ناپذیر و خشک سیاسی، فقط راهی برای حفظ وصیانت فردیت است و تلاشی برای رام کردن و تسلط بر واقعیت. در عوض بیاید گسستن و جدایی از فردیت را امتحان کنیم و واقعیت را واداریم تا از طریق ماسخن بگوید. این عمل، دقیقاً همان مرحله‌ای است که شما تمامی راز و رمز «مؤلف» را در هم می‌ریزید.

چنانچه اگر فیلم‌هایی مثل «باد شرقی» و «مبارزه در ایتالیا» را در نظر بگیریم، آنها بازتاب‌هایی خیره‌کننده بر سطح رودخانه‌ای هستند که واقعاً ما را تحت تأثیر قرار میدهند، و منظور این بازتاب‌ها، انعکاس‌ها، «مبارزه طبقاتی» در فرانسه است. در این فیلم‌ها، نوعی سرسام و هذیان تاریخی وجود دارد. ما، در جامعه غربی خود به نوعی سخن و بیان نیاز داریم که به درستی بتواند به تشریح واقعیتی که با آن روبرو هستیم - واقعیت امپریالیسم - پردازد و در آن، مداخله کند. امپریالیسم،

واقعیتی است که يك کشور، قبل از استعمار دنیای خارج، در آن زندگی میکند. طرز فکر اروپایی در پيله بدون منفذ و بسته خود به دام افتاده و زمانی که در آینه به خودمان نگاه می کنیم، آنچه که می بینیم، دقیقاً تصویری کامل از نیت ماست برای احاطه کردن خودمان. کوشش ما، در مسیر نفی این حقیقت است که ما در «موقعیتی ایجاد شده بوسیله امپریالیسم»، زندگی می کنیم. ما، تمدن آینه ها هستیم و همواره به چهره های خود نگاه می کنیم، چرا که این امر، پدیده ای کاملاً اروپایی است. در چین، آینه ها فقط برای ازدها بودند؛ چون می گفتند هیولا از دیدن چهره خویش، هراسان و بیمناک خواهد شد. ما هیولا هایی هستیم، و خیلی خوب می دانیم که پوست سفیدمان برای مردمی که مورد ظلم و ستم قرارشان می دهیم، «مرگ معنی» می دهد.

می توان اثرات آنچند را که در شرق رخ داد، روی ما در نظر گرفت: درست مثل باز کردن يك شکاف بود. ما رو در روی قاره ای هستیم که به درستی و عملاً در حال پیوند و آمیزش عناصر «فلسفه علمی» با واقعیت و طرز فکر تمدن باستانی خود است. ما همچنین باید در قرن ها فرهنگ «شکل گرفته» خود، به جای اعتماد و اطمینان دوباره ای که تحت نام فلسفه علمی برای خودمان و طرز فکرمان به عمل می آوریم، باید در قرن ها فرهنگ شکل گرفته امان به کنکاش و کاوشی راستین بپردازیم، و به این ترتیب، کوشش در جبران صدا و ندای «خداوند» داشته باشیم که دانش و معرفت کامل تاریخ بود. معرفت مطلق، خداوند است، لیکن ما که معرفت مطلق نداریم. در این زمان نیاز فراوانی به آنچه که مردم، سیاست می نامند و بطور کلی، منظور تاریخ است، وجود دارد. مردم به جای افسانه و داستان، به تاریخ که به شیوه ی خاص نوشته می شود و می تواند ارزش حضور ما را متذکر شود، نیاز دارند و اشتیاق نشان می دهند.

سؤال - البته با نگاهی به فیلم های قدیمی گودار، می توان پی برد که این فیلم ها در همان نخستین سکانس نخستین فیلم، جایی که گانگستری، پلیسی راهداف قرار میدهد، سیاسی هستند. لیکن این فیلم ها شاید به شیوه ای تقریباً ناخود آگاه، سیاسی هستند، بی آن که گودار واقعاً از این نکته اطلاعی داشته باشد. آیا چنین فکر نمی کنید؟

گورن - در این جا، مسئله آگاهی یا نا آگاهی مطرح نیست - فیلم ها همانی

«هستند» که هستند. و اگر شما فکر میکنید که ضمیر غافل ما در فیلم «مبارزه در ایتالیا» کار نمی کند، سخت اشتباه میکنید. این حالت و کیفیت، به شیوه ای مؤثرتر از فیلم های قبلی اش، بدکار و راه خود ادامه می دهد. فیلم «پیروی دیوانه»، داستانی سنتی داشت که همه آن را درک می کردند، و چنانچه به دیدن فیلمی مثل «مبارزه در ایتالیا» بروید، واقعاً حیران و متحیر خواهید شد. شما فکر میکنید که این فیلم، اثری کاملاً خود آگاهانه است؛ حال آن که چنین نیست، هنگامی که با شخصی برخورد می کنید که به عنوان يك فرد، فرصت یا امکانی برای بیان خواسته های خویش نداشته است، لیکن می کوشد زبان خاص خود را از طریق گذری به تاریخ نشان دهد، یا موقعی که با شخصی برخورد می کنید که از اصل وریشه زبان خود جدا شده، آنوقت است که این ضمیر غافل به گونه ای سیاسی عمل میکند و در سطحی که نمیتوان تصورش را کرد.

چنین فیلمی که همه چیز در آن فقط به طور نا آگاه جریان دارد، وجود ندارد و به همین شکل هم فیلمی که فقط با خود آگاهی کامل عمل کند نیست. وقتی که آدمی در حال ساختن فیلم است، چیزی از طریق او سخن میگوید و این چیز، چشم انداز درونی فردی نیست، بلکه نظر و تصویری جمعی یا نظر و تصویری تاریخی است. افرادی مثل «آرتور رمبو» و «آنتوان آرتو» را زمانی می توان به درستی درک کرد که آدمی، آنها را به عنوان شخصیت های کاملاً اشباع شده از «با» تاریخ در نظر بگیرد، و همین نکته در مورد «ژان لوك گودار» هم صادق میکند. موقعی که فیلمی میسازید، آن را بدتنهایی نمی سازید. این فیلم را می سازید به این خاطر که بدست تاریخی و ویژه ای تعلق دارید. گودار آشکارا بدترتیبی که به عنوان يك «مؤلف» ظاهر میشود، انقلاب و تحولی پدید آورده است. او نمونه ای کاملاً غریب از «مؤلف» است چرا که او هرگز کلام و سخنی شخصی مطرح نکرده است. به عنوان يك تدوین کننده، گودار اساساً روی جدایی ها و ناهنجاری های زمینه تاریخی کار کرده است. از این رو، گودار نیست که این «فیلم ها» را می سازد. فیلم های ژان لوك گودار هستند که از طریق شخصی - که اتفاقاً آن شخص، ژان لوك گودار است - ساخته می شوند. او خود را در موقعیت يك بلندگو قرار میدهد.

سؤال - گویا شما مبادرت به ساختن فیلمی تاریخی درباره وضع و موقعیت فلسطینی ها کرده اید. چه حادثه ای برای فیلم رخ داده است؟

گورن - سه سال است که سنگینی و بار مسئولیت این فیلم را بردوش خود احساس می کنیم، و از چهار یا پنج مرحله تدوین گذشته است. یکی از جالب ترین نکات درباره این فیلم، ناتوانی و عدم امکان ما برای تدوین آن است، لیکن فکر می کنم که ما اینک نوعی امکان سازنده برای بدخاطر آوردن و اندیشه کردن درباره عدم امکان تدوین نوارهای فیلم یافته ایم. ما در صدد ساختن چهار یا پنج فیلم از مواد موجود هستیم، هر یک به طول زمانی يك ساعت و نیم از ده ساعت فیلمی که در آن جا تهیه کرده ایم. این فیلم ها، فیلم های پر کشاکشی خواهند بود از این جهت که ما درباره مسایلی که در تلاش و کوشش خود برای فیلم کردن يك روند و مرحله تاریخی: روبرو بوده ایم، صادقانه صحبت خواهیم کرد.

سؤال - به این ترتیب، فیلم های مزبور در واقع، درباره عدم امکان اتمام و پایان دادن فیلم خواهد بود ...

گورن - ... بله، کدامانی برای به پایان رساندن فیلم خواهد بود. این عمل، نوعی جدایی و گسستن از فیلم های مبارز معمولی خواهد بود که درباره برخوردهای خارجی ساخته می شوند. بدخاطر دلایل متعدد تاریخی، مسئله فلسطین شامل جاده های متقاطع فراوانی می شود. فلسطین چیست، اگر تأثیر سقوط و زوال امپریالیسم کهنه انگلیس و فرانسه، و تسلط و جانشینی آنها را به وسیله ریئس تازه امپریالیسم -- امریکا -- نادیده بگیریم؟ فلسطین چیست اگر شما به دوران روسیه تزاری یا به آلمان میان دو جنگ جهانی، باز نگردید؟ فلسطین چیست اگر شما به تاریخ اعراب (رجوع نکنید) که کاملاً ناشناخته و مهجور است، رجوع نکنید؟ فلسطین، مسئله اساسی و مهم دورانی است که با آن روبرو هستیم و من تصور می کنم، دیدن این که چگونه مسایل اساسی عسرها در همه دقایق به زندگی ما رسوخ می کند و تأثیری ابدی بر جا می گذارد، جالب توجه تر است. بررسی و انجام تجربه هایی با موادی که فیلم برداری کرده ایم، جالب تر از ساختن فیلمی است که وانمود می کند که در يك تداوم داستانی و سینمایی، جنبه های باور نکردنی مسئله را خلاصه می کند.

سؤال - آیا منظورتان این است که ساختن فیلمی تاریخی را اساساً غیر ممکن می یابید؟

گورن - خیلی هم مشکل، و جنبه دیگر این که من از نوع موفقیتی که ممکن است بد وسیله ساختن چنین فیلمی بد دست بیاورم. هراس دارم: من درباره این حقیقت که با رجوع و اشاره به تئوری تاریخ، که تئوری فلسفه علمی است، خیلی محتاط هستم. می توانم تجزیه و تحلیل را مطرح کنم که به عنوان يك امکان جزئی برای بررسی تاریخ نقل خواهد شد که می تواند به طریقی تکمیل شود که مردم معمولاً به تاریخ نگاه می کنند و شاید فیلمی مبتنی بر اساس «فلسفه علمی» درباره تاریخ، امکان پذیر باشد. لیکن با توجه به مسائلی که مواجهه بوده ایم، تردید دارم. من تردیدی ندارم که نوعی تجزیه و تحلیل را می توان مطرح کرد، لیکن تردید دارم که این تجزیه و تحلیل بتواند خود را در فرم يك فیلم، عرضه کند. مجدداً، مسئله، ساختن فیلمی بر مبنای فلسفه علمی درباره تاریخ نیست، بلکه ساختن فیلمی تاریخی بد شیوه ای مطابق با فلسفه علمی است. بدیهی است که ما پرستیژ آسان و «آسان پذیری» فیلم رپرتاژ را کاملاً رد می کنیم. ما فیلسی نمی سازیم که بتوان صدای گوینده ای را که صدای «خدا» است و تمامی جنبه های يك واقعیت تکان دهنده را تسخیر می کند، روی نوار صوتی فیلم جای داد. ما می خواهیم کاری کاملاً پیچیده تر انجام بدیم که نوع تازه نگارش و برخورد زیبایی شناسی و سیاسی به مسئله را ایجاد خواهد کرد.

هر فیلمی، سیاسی است. هر فیلمی، آگاهانه یا نا آگاهانه، موضوع و نماینده چیزی است، از این رو، مسئله عبارت است از اینکه چه نوع خط مشی و سیاستی در فیلم، مطرح است؟ در يك فیلم، سیاست، خود را در زیبایی شناسی متجلی و بیان می کند، چرا که در يك فیلم، مسئله، استحاله محتوای معین و خاصی مطرح است در فرمی معین و خاص. «برتولت برشت» گفته است که: «من برای خودم مسائل فرم را مطرح می کنم، چرا که مسائل سیاسی را برای خودم مطرح می کنم،» و مسئله ای که ما امروز با آن روبرو هستیم، این است که کلمه «سیاست» هر روز مفهوم گسترده تری پیدا می کند. این نکته، موقعیتی را که ما نسبت به «فیلم» های به اصطلاح «سیاسی» اختیار کرده ایم و آن ها را به عنوان «فیلم هایی درباره سیاست» تعریف می کنیم، مشخص می کند. این توضیح به معنای آن است که در فیلم هایی که می سازید، شخصیت هایی وجود دارند که در میان فعالیت های متعددشان، به فعالیت های سیاسی نیز دست می زنند. این روش و

رویدای است که طبقه حاکم اروپایی با آن «سیاست» را تعریف می کنند. از این جهت مردم از سیاست خسته و فارغ شده اند، این وضع، دردنیایی که ما در آن زندگی می کنیم. حکم بیانیدای کاملاً سیاسی را دارد. با اتکا به فعالیتی که مردم در ساخت اجتماعی دارند، نکته ای که در فوق ذکر شد بعضی اوقات می تواند خیلی ارتجاعی باشد، لیکن نمونه هایی هم وجود دارد که این روید در واقع انکار نظام یافته سیاست طبقه حاکم و مفهوم و تأثیری انقلابی دارد. این جاست که مسایل زیبایی شناسی و مسایل مربوط به فرم های فرهنگی مطرح می شود. به همین دلیل است که ما برای تماشاگران متعدد و فراوان، که منظور و هدف ایدئولوژی هالیوود است. فیلمی نمی سازیم. ما معتقد بدین نیستیم که يك فیلم چیزی «می گوید». يك فیلم، همان چیزی است که گفته می شود. و در مرحله ای از فیلم، دیگرگونی و استحاله ای که آدمی توجه خود را روی آن متمرکز کرده، بایستی فیلم را به دیگرگونی وادارد. تاریخ فیلم، پراز فیلم هایی است درباره دیوانگی، فیلم هایی درباره عشق، فیلم هایی درباره سیاست، لیکن در قسمت فیلم های عصبی، فیلم های عشقی و فیلم های سیاسی، فقدان قابل ملاحظه ای وجود دارد. جایی که موضوع فیلم، به صورت «گوشت و خون» فیلم درمی آید.

آدمهای شیزوفرنی را در نظر بگیرید: آنها دچار هراس و وحشت از تاریخ می شوند، و همچنین «آرتو» و «باتای». آنها، تاریخ را از روی تن و بدن خود به عقب می رانند. آنها همواره در روند خالکوبی تاریخ روی پوست سفیدشان هستند. موقعی که فیلمی می سازیم، پرده. فقط پوست سفیدی است برای خالکوبی. مردم شیزوفرنی می توانند از میان قرن ها گذر کنند، و ما در فیلم هایی نظیر «باد شرقی» و «مبارزه در ایتالیا» به چه کاری مشغول بوده ایم؟ این فیلم ها، تصویری کامل از مبارزه جویی در آن زمان خاص هستند، تمایلی باور نکردنی بدیوانگی و عصبی بودن که در آنها می خلید. این فیلم ها از تاریخ، تأثیر می پذیرند نه در سطحی تئوریک. بل در گوشت و خون فیلم ها. نمایش این تأثیر پذیری، نوعی تجربه است که در آن، آدمی به خویشتن دسترسی پیدا می کند، نه بعنوان يك «خود»، لیکن به منزله مقدار و میزانی باور نکردنی از انرژی متقابل و بیاید آن را فقط ینشی شاعرانه نام بگذاریم. البته آنهایی که تئوری تاریخ را ساخته اند با همین نوع شعر و شاعری سروکار داشتند. نمی توان گفته های

واضع «فلسفه علمی» را به این آسانی‌ها درك كنيد مگر اين كه به ساخت ماشین کاپیتالیستی آشنایی حاصل کرده باشید. او دوست داشت که تمامی عناصر را در کنار یکدیگر بگذارد. چون دوست داشتن کاری که آدمی انجام می‌دهد. خیلی مهم است.

بسیاری از افراد سیاسی، ضمیری آگاه و دلبستگی‌هایی اعلان شده دارند که آن را حالتی انقلابی می‌نامند، لیکن دلبستگی‌هایی ناخودآگاه هم وجود دارند که می‌تواند کاملاً ارتجاعی باشد، حتی اگر آنها به منافع ارتجاعی پیوندی نزدیک داشته باشند. البته این مسئله هم پیش می‌آید، موقعی که می‌گوییم: «بشر، مغزت را گسترش بده و بکوش تا در ضمیر ناخودآگاه خویش کوش کنی برای یافتن جایی که سرمایه‌گذاری و سود در آنجا بهتر است.» ما در ساختن دیوانه هستیم، دور افتاده و جدا از اصل وریشه‌آمان به وسیله هیولایی سرد که ایدئولوژی طبقه حاکم است. باید از فردیت‌های خود جدا بشویم و از اشاره بسط طبقه کارگر به عنوان طبقه‌ای انتزاعی دست برداریم. جست و جوی ما باید برای گروه‌های واقعی در این جا و در این زمان باشد. چه درست می‌گفت که يك انقلابی واقعی، احساسی بزرگ و عمیق از عشق و دوستی در خود دارد، و من با گفتن نکته‌ای در این جا، جزو طرفداران و پیروان «متافريك» نمی‌شوم. در واقع، من به صورت فردی «مادی‌گرا» در می‌آیم. گاهی يك حالت فکری وجود دارد که چیزی به عنوان خوب یا بد، یأس یا شادی وجود ندارد. شما در فراسوی این تناقضات قرار دارید، و هر چیزی را که در نظر بگیرید، تجربه‌ای تام و تمام است. در لحظات و مراحل انقلابی، این تجربه همان چیزی است که توده‌ها در جست و جوی هستند. ماه مه (۱۹۶۸)، تجربه‌ای کاملاً عمومی بود. مردم در حال صحبت و رقص در خیابان‌ها بودند و هر نوع کار مسخره و دیوانه‌وار از آنها سر می‌زد و موقعی که از این مرحله عبور کرده باشید، می‌خواهید که این زمان، مجدداً رخ بدهد.

«مك لوهان» اساساً دچار اشتباه بود که دربارهٔ مرگ «گو تیرگ» سخن می‌راند. مردم، به خلاف تمدن تصاویر و اصوات، فیلم را نمی‌بینند، آنها را می‌خوانند، چرا که مردم به وسیله کتاب‌ها، دیدن و خواندن را فرا گرفته‌اند. از روی تصادف و اتفاق نیست که ما کاملاً فاقد احساس دیدن هستیم. این وضع،

پدیده تاریخی جامعه امپریالیستی است . اگر فرهنگ باستانی مکزیك را در نظر بگیرید ، می بینید که رابطه میان يك پزشك که می خواهد مرد جوانی را بهرموزکارش آگاه کند ، رابطه ای کاملاً سنتی است که میان شاگرد و آموزگار وجود دارد . این رابطه اساساً رابطه ای مخاطره آمیز است و «مردطب» در حال تحویل دانش و معرفت خود نیست - او در حال تحویل «راه»ی است که دانش و معرفت به او تحویل داده است . این رابطه ، بر اساس تجربه ای گرانقدر قرار دارد نه برای اساس دانش و معرفت ادبی . هر کس می تواند این موضوع را در کتاب های فوق العاده و جالب «کارلوس کاسته ندا» درباره تعلیم و آموزش «دون ژوان» یابد . این کتاب ها ، نخستین کتاب هایی هستند که شامل انتقادی اساسی از رویه و شیوه «غربی استدلال» میباشند .

بعضی اوقات ، خود را همچون سرخ پوستی کاملاً پیر احساس می کنم و دوست دارم مکزیکی صحبت کنم . مارکسیسم برای زندگی ، کمکی به من نمی کند و من نمی خواهم خود را يك مارکسیست قلمداد کنم . من ، آن را به مردمی واگذار می کنم که با مارکسیست نامیدن خود ، خشنود و راضی می شوند . هر کس می تواند آموزگار و تعلیم دهنده این فلسفه باشد . این افکار ، کسی را آزار نمی دهد ، این افکار فقط برای آموزش و آموختن هستند ، ولی زندگی کجاست ؟



«ژان لوک گودار» و «ژان پییر گورن»، پس از ساختن فیلم «همه چیز بروفق مراد است»، فیلم کوتاهی با اسم «نامه به جین» در «۱۹۷۲» تهیه کردند، به این منظور که در جشنواره‌های سانفرانسیسکو، نیویورک و ونیز، همراه با «همه چیز بروفق مراد است»، نمایش داده بشود. این نوشته از نوادصوتی فیلم، تلخیص شده تا انگیزه‌ای باشد برای بحث درباره «زیبایی‌شناسی تصویر» و رابطه «روشنفکر» در جوامع غربی. از «جین فاند» هم درخواست شد پاسخی به «نامه» بدهد. لیکن او، سکوت را برگزید.

گورن: ... در نگارش این نامه که فیلم «همه چیز بروفق مراد است» را در جشنواره‌های ونیز، نیویورک و سانفرانسیسکو همراهی می‌کند، سخن درباره یک عکس تو در ویتنام است که آنرا به عکسی از فیلم، ترجیح دادیم.

گودار: ما به این عکس در شماره‌ای از مجله «اکسپرس» اوایل ماه اوت «۱۹۷۲» برخورد کردیم و تصور می‌کنیم که این عکس به ما توانایی خواهد داد که جدی‌تر درباره مسایل مطرح شده در «همه چیز بروفق مراد است»، صحبت کنیم. این امر، بهانه‌ای نیست برای تغییر موضوع صحبت درباره «همه چیز بروفق مراد است»، و نه این که ما از صحبت درباره این فیلم، هراسی داریم. خیر، به هیچوجه... در واقع، این عکس و متن کوتاهی که با آن چاپ شد از نظر خلاصه کردن معانی «همه چیز بروفق مراد است» و بیان آنچه

می‌خواستیم نشان بدهیم، خیلی بهتر عمل می‌کند و آن‌هم به خاطر دلیلی بسیار ساده. این عکس به‌همان سؤالی پاسخ می‌دهد که فیلم مطرح می‌کند: چه نقشی بایستی روشنفکر غربی در تحول و دگرگونی جامعه خود بازی کند؟ عکس مزبور، پاسخی سودمند و عملی به این پرسش می‌دهد و پاسخی که می‌دهد، پاسخی عملی است. این عکس ترا نشان می‌دهد، بلکه تو (جین) را، در حال خدمت به مبارزه مردم ویتنام برای کسب استقلال ...

گورن: ما به تومی گوییم که پاسخ ندادن ما، همچون ویتنامی‌ها و تودر این عکس، روشی غیرمستقیم برای طرح سؤالاتی تازه بود. روشی غیر مستقیم. روشی نه‌چندان صریح. حالا می‌توانی بفهمی چرا مجبور بودیم قبل از سخن درباره فیلم، راه را دور بزنیم.

گودار: چرا که مسیر این راه می‌باید از میان ویتنام بوده باشد. در بادی امر، چون همه مردم در مورد این حقیقت که در آن‌جا بعضی سؤالاتی تازه مطرح می‌شود، موافقت دارند. و دوم به این خاطر که بعد از مدتی که با ما بودی با آنها بسر بردی ...

گورن: این اشاره به آن معنی نیست که فرصتی و امکانی می‌خواهم برای بحث درباره «همه چیز بروفق مراد است»، ما می‌خواهیم خود را بیرون از دایره حرفهای این فیلم، قرار بدهیم. به منظور صحبت درباره ماشین، ما به خارج از کارخانه‌ای که از آن بهره می‌گیرد، می‌رویم. مادر پی یافتن پایه و اساسی برای بحث خارج از دنیای سینما هستیم، با این امید که در بازگشت، دیدگاه بهتری داشته باشیم. به این منظور که برای یافتن پاسخ سایل واقعی این دوره، در راه بهتری گام بگذاریم که سینما نیز یکی از عناصرش خواهد بود. ما نمی‌خواهیم «همه چیز بروفق مراد است» را نادیده بگیریم. ما می‌خواهیم برای مدتی از آن دور بشویم؛ و در عوض به جای دیگری برویم، برای نمونه به ویتنام، چون تو از آن‌جا بازگشته‌ای، و نکته مهم این است که ما می‌خواهیم با ابزار خودمان، سفری به آن‌جا بکنیم. درباره چه افزاری صحبت می‌کنیم؟ با همین افزارهایی که کار می‌کنیم و به این خاطر که آنها را از دیدگاهی اجتماعی مورد استفاده قرار بدهیم. تو در عکسی که در ویتنام گرفته‌ای، و ما در فیلم، در پاریس. ما برای ارزیابی این عکس، در موقعیت بهتری خواهیم بود چرا که

برای یکبار هم که شده، تنها نخواهیم بود. تماشاگر نیز در آن جا خواهد بود. او در همان زمان که يك تهيه کننده است، مصرف کننده هم خواهد بود و ما مصرف کننده گانی خواهیم بود که در همان زمان، تهيه کننده هم هستیم.

گودار: ... ما می خواهیم از این عکس استفاده کنیم، سپس به بحث خود ادامه بدهیم و برای یافتن پاسخی به این سؤال در ویتنام، اقدام کنیم: چگونه سینما می تواند به مردم ویتنام در کسب استقلال کشورشان کمک کند؟ و همچنان که بارها گفته ایم، ما تنها کسانی نیستیم که برای رفتن به ویتنام، این عکس را مورد استفاده قرار داده ایم. هزاران نفر دیگر هم، چنین کرده اند. امکان دارد که بسیاری این عکس را دیده باشند. و هر يك، چند ثانیه ای آن را به شیوه خود برای رفتن به ویتنام، مورد استفاده قرار داده باشند. تصویری کنیم این نکته، همان «چیزی» است که برای آگاهی، مهم است. چگونه هر يك از این افراد، این عکس را برای رفتن به ویتنام مورد استفاد قرار داده است ... مجتمع «ویتنام شمالی ... ویت کنگ» نشان داده اند که چقدر به این عکس اهمیت می دهند. همان اهمیتی که برای پرسش هایی درباره نتایج عملی قایل هستند و همان اهمیتی که برای پرسش «چه چیزی مهم است» قایل می شوند. از این رو، عکس مورد نظر، پاسخی است کاری که مردم ویتنام تصمیم گرفته اند با کمک و مساعدت تو به پرسش مهمی بدهند که ما قبلاً مطرح کرده ایم: «چه نقشی بایستی سینما در پیشبرد مبارزات انقلابی بازی کند؟ یا به عبارت دیگر، چگونه بایستی روشنفکران غربی در انقلاب کشورهایشان شرکت کنند؟ این عکس، پاسخی عملی و سودمند به این پرسش است، پاسخی برای همه مردم مغرب زمین. این عکس چاپ شده، به شیوه زیر کانه ای گرفته شده است تا اطمینان حاصل شود که عکس مزبور، چاپ و منتشر خواهد شد. «همه چیز بروفق مراد است» به این پرسش نیز پاسخ می گوید، لیکن از جایی دیگر و بگونه ای دیگر. در واقع، به گونه ای نه چندان سریع، به این سؤال پاسخ می گوید. شیوه ای که وسیله بیان و ابزار اندیشه ها است، در این جا، در فرانسه، جایی که ما در (۱۹۷۲) هستیم، و توسط دوستان آمریکایی ها و روس ها اداره می شود، مسایل آنقدرها روشن و واضح هم نیست. جزییات مسایل آنقدرها هم بدیهی نیستند.

زمانی نماینده یکی از کشورهای آمریکای لاتین در سازمان ملل گفت: برای يك فرد انقلابی، حقایق بدیهی وجود ندارد. چرا که حقایق بدیهی.

اختراع امپریالیسم است و آنهایی که بزرگ و ابرقدرت هستند، حقایق بدیهی را برای فشار و تعدی به آنهایی که کوچک و ضعیف هستند، زیرکانه بکار می گیرند ...

مسئله دیگری هم وجود دارد که ما نمی توانیم نادیده اش بگیریم. هر دوی ما، مرد هستیم که «همه چیز برونق مراد است» را ساخته ایم و توریست زن هستی. در ویتنام، مسئله به این شکل مطرح نمی شود، حال آن که در این جا، چنین است. و تو در مقام یک زن، بی تردید از این حقیقت که مامی خواهیم شیوه بازی تو در این عکس را مورد نقد و بررسی قرار بدیم، کم و بیش رنجیده خواهی شد. مگر نه؟ چرا که یکبار دیگر، طبق معمول، مردان در پی یافتن راهی هستند برای حمله به زنان، و به همین خاطر، ما امیدواریم که توبیایی و از طریق صحبت با ما، پاسخی به این نامه بدهی و درحین که ما به خواندن این «نامه» در دو یاسه شهر دیگر آمریکا، ادامه می دهیم... به منظور بحث درباره همه نکات مطرح شده، ما این عکس را پیش چشم مردم برای نگاهی دوباره قرار می دهیم، نظر به این که ویتنامی ها و تو، قبلاً هم این عکس را مقابل خود قرار داده بودید و به عبارت دیگر، ما پرس و جو می کنیم و خود را مورد پرسش قرار می دهیم که آیا ما واقعاً به این عکس نگاه کرده بودیم؟ در آن چه دیدیم؟ و زیر این پرسش، پرسش دیگری کشف می کنیم. برای نمونه، چگونه به این عکس نگاه کردیم؟ و چه چیزی مردم را به نگاهی دیگر و متفاوت وادار می کند؟ و باز هم پرسشی دیگر: چه چیزی لحن و آهنگ صدای ما را وامی دارد تا این نگاه را به شیوه خاصی تعبیر و تفسیر کند، بجای شیوه دیگری؟

گورن: «همه چیز برونق مراد است» تمامی این سؤال ها را مطرح می کند. تمامی این سؤال ها را می توان در «سؤال بزرگ» نقش روشنفکران غربی در مبارزات انقلابی خود، خلاصه کرد یا این که، آدمی متوجه می شود این سؤال بزرگ و زبانزد همه روشنفکران غربی: حالتی باز دارنده دارد و در نتیجه، دیگران را هم از کار می اندازد. چون سرانجام نمی توان آن را سؤالی دانست که متعلق به انقلاب باشد. بدین ترتیب، سؤال های امروزی درباره تحول و دگرگونی که ما در رابطه با این عکس کشف می کنیم، بایستی چنین باشد: چگونه باید دنیای کهنه را تغییر داد. آدمی بی درنگ می تواند دنیای کهنه

و متزلزل روشن فکر غربی را ببیند ... ما کوشش خواهیم کرد اجزاء تشکیل دهنده عناصری که این عکس را می سازند، تشریح کنیم . از سوی دیگر، ماهمه چیز راطوری تشریح خواهیم کرد که گویی با ساخت مولکولی عکاسی سروکار داریم و همچنین گویی بانوعی سلول عصبی اجتماعی سروکار داریم . آنگاه کوشش خواهیم کرد تا رابطه و پیوند میان بررسی و تحقیق علمی و بررسی و تحقیق سیاسی را نشان بدهیم .

گودار: اندیشه های درست و صحیح از کجاسر چشمه می گیرند؟ از مبارزه برای تولید، از مبارزه طبقاتی و از آزمودن تجربه علمی .

گورن : در انجام این تحقیق، یعنی مورد پرسش قرار دادن این عکس ، ماکاری نمی کنیم جز کوشش دریافتن پاسخ هایی که این عکس در زمینه مبارزه درویتنام می دهد .

گودار : آن وقت است که خواهیم دید این پاسخ برای همه مردم، پاسخی کاملاً رضایت بخش است ، بدنفع کسانی؟ علیه چه کسانی ؟ و شاید سؤال های دیگری هم مطرح شود، نه فقط سؤال هایی که فیلم «همه چیز بروفق مراد است» بدنحوی در مطرح کردن آنها موفق می شود . برای مثال، یک نکته

گورن : ... مهم عکس، حالت وقیافه هنرپیشه است؛ رابطه میان چشم ها و دهان . بدعقیده ما، بدیهی است که آدمی نمی تواند رضایتی از این عکس ، آنچنان که هست، داشته باشد . آنهایی که این عکس را گرفته اند - مجتمع «ویت کنگ - ویتنام شمالی»، و این امر در ابتدا کاملاً معمولی بنظر می رسد - مصمم بودند که این عکس گرفته شود، فقط زمینه ای متفاوت داشته باشد . آنگاه این سؤال پیش می آید که چه چیزی، اندیشه معمولی بودن چیزی را مشروط می کند؟ گودار : در باره این عقیده، ما آن کاری را نمی کنیم که بیشتر احزاب کمونیست و متحدانش در دنیای غرب، پاپ، سازمان ملل، صلیب سرخ انجام می دهند و به سادگی می گویند، بیا بید برای استقرار صلح در ویتنام، دست بدست هم بدهیم . لیکن چیزی که ما گفته ایم، نکته ای دقیق تر را در بر می گیرد . برای مثال، بیا بید برای تحقق وحدت «ویتنام شمالی - ویتنام جنوبی» کمک کنیم تا صلح و آرامش تسلط خود را عملی کند و حتی دقیق تر ، از آن جا که ویتنام با تغییر و دگرگونی دنیای کهنه خویش به ما در تغییر و دگرگونی دنیای خودمان کمک

می‌کند، در عوض ما چگونه می‌توانیم به گونه‌ای جدی و ثمربخش به آنها کمک کنیم؟ و نظر به این که مجتمع «ویتنام شمالی - ویتنام جنوبی» در حال مبارزه، انتقاد و تغییر شکل آسیای جنوب شرقی است، چگونه ما می‌توانیم در زمینه خودمان برای تغییر و دگرگونی اروپا و آمریکا مبارزه کنیم؟ البته، تحقق تمامی این‌ها کمی بیش از گفتن «صلح در ویتنام» طول می‌کشد. و در نتیجه، ضرورت ایجاب می‌کند که بعضی کارها را بطور کامل تر و دقیق‌تر انجام بدهیم تا این که دویاسه ویتنام وجود داشته باشد. و به همین دلیل است که نویسنده کتاب «سرمایه» در مقدمه نخستین چاپ کتاب، جوایز خوانندگانانی شد که از جزییات به منظور سرنگونی «مالک دوزخ» و آزاد کردن تمامی شیاطین کوچک‌تر، هراسان نباشند. اینک با عکسی از تو رو برو شده‌ایم که چند ماه قبل توسط ویتنامی‌ها و اینک ما، مورد استفاده قرار گرفته است و هر شخص دیگری هم می‌تواند اگر مایل باشد، تحقیق و بررسی خود را انجام دهد. آنوقت است که می‌توان نتایج را مقایسه کرد و با آن‌هایی که در حال گوش دادن هستند، صحبت کرد. شاید بتوانیم، فقط برای لحظه‌ای، کمی درباره خودمان و «تحول» و راجی کنیم.

گورن: و نکته دیگر این که تو احساس نخواهی کرد که مستقیماً مورد حمله قرار گرفته‌ای، اگرچه ما واقعاً نمی‌توانیم از این کار اجتناب کنیم و در غیر این صورت، احساس می‌کنیم که سؤال به گونه‌ای نادرست مطرح شده است. لیکن ما امیدوار هستیم که در انتهای این نامه، مطالب روشنی بیشتری پیدا کنند و واقعاً به همین دلیل است که به تو نیاز داریم تا بیایی و مستقیماً به ما پاسخ بدهی. چرا که مادر حال نگارش نامه‌ای به تو هستیم نه فقط به عنوان «دولان» همه چیز بروفق مراد است». بل به این خاطر که ما مشغول تماشا و بررسی این عکس بوده‌ایم. و تو بایستی اعتراف کنی؛ این نخستین باری است که کسی عکسی را در مجله‌ای دیده است و درباره‌اش به این طریق چیزی می‌گوید. به ترتیبی که، تو احساس نخواهی کرد، آن‌چنان که می‌گویند، قربانی انتخابی ما هستی و به ترتیبی که درك خواهی کرد، هدف ما، «جین» نیست بلکه نقش ویژه «جین» است، و موقعی که ما این عکس را مورد پرسش قرار می‌دهیم به تو با ضمیر سوم شخص مفرد. اشاره خواهیم کرد، ما نخواهیم گفت «جین» چنین و چنان کرده است، ما از کلمات «هنرپیشه» یا «مبارز» یاری خواهیم گرفت؛ درست به همان

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

گودار: عناصر اصلی. این عکس به درخواست دولت ویتنام شمالی که در این موقعیت، نماینده اتحاد انقلابی میان مردم ویتنام جنوبی و ویتنام شمالی است، گرفته شده. این عکس، توسط «جوزف کرافت» گرفته شده و در زیر عکس، بدنام او در متنی که توسط آنهایی که مسئول گرفتن این عکس بودند، نوشته نشده، بل توسط آنهایی که آن را چاپ کردند بدنام او اشاره می‌شود، به عبارت دیگر، متنی که توسط تنی چند از نویسندگان «اکسپرس» که تماسی با نماینده ویتنام شمالی در فرانسه برقرار کرده‌اند، نوشته شده است. ما این مطلب را سؤال کردیم. متن زیر عکس، «جوزف کرافت» را به عنوان یکی از مشهورترین و میانه‌روترین ژورنالیست‌های آمریکایی، توصیف می‌کند. این متن همچنین می‌گوید که «هنرپیشه»، مبارزی مؤمن و فدایی برای صلح در ویتنام است. لیکن متن مزبور از افراد ویتنامی که در عکس دیده می‌شوند، ذکر نمی‌کند. برای مثال، متن به ما نمی‌گوید ویتنامی‌ای را که در زمینه عکس به وضوح نمی‌توان دید، یکی از گمنام‌ترین مردم ویتنام است و اصلاً میانه‌رو نیست. این عکس، مثل هر عکس دیگری، از نظر ظاهر، لال و گنگ است. این عکس از طریق دهان خط‌هایی که زیر آن نوشته شده، سخن می‌گوید. این متن تأکید نمی‌کند، تکرار هم نمی‌کند، چرا که یک عکس فقط به شیوه خود، سخن می‌گوید. حقیقت این است که هنرپیشه مبارز در پیشزمینه قرار دارد و ویتنامی در پسزمینه. متن می‌گوید که «جین فاند» در حال سؤال از مردم هانوی است. لیکن مجله، سؤال‌هایی را که پرسیده شده، چاپ نمی‌کند همچنین پاسخ‌هایی را که توسط نمایندگان ویتنام شمالی در این عکس داده شده است. در واقع، متن مزبور هم نبایستی عکس را به عنوان این که «جین فاند» در حال پرسش است، توصیف کند بل به عنوان این که «جین فاند» در حال گوش دادن است. چون این قدر آشکار و بدیهی است که شاید این لحظه فقط ۱۵ ثانیه طول کشیده. لیکن همین ۱۵ ثانیه ضبط شده به سرتاسر دنیای غرب فرستاده شده است.

متنی که به این شیوه نوشته شده باشد، احتمالاً می‌کوشد تا به ما بگوید

که عکس مزبور بدگونه‌ای اتفاقی طی يك بحث و صحبت برداشته شده، جایی که «هنرپیشه - مبارز» واقعاً در حال پرسش و استفسار از مردم (هائوی) است و بنابراین «ما نیاستی بدجزییات و حالات دهان بسته، توجهی بکنیم، بل اندکی بعد خواهیم دید که از این مسئله تصادف و اتفاق، حتی اگر تصادف و اتفاقی در میان باشد، طبق ضرورت منطقی «سرمایه‌داری» بهره‌برداری می‌شود - ضرورت برای سرمایه‌داری تا توصیف کند که چه چیزی واقعی است. بدعبارت دیگر، ضرورت حقه زدن و خام کردن مشتریان درباره فرآورده‌هایشان.

عناصر ابتدایی تر، دورین، این عکس را از زاویه‌ای پایین به بالا گرفته است. درواقع، در تاریخ سینما، این زاویه دید پایین را نمی‌توان زاویه‌ای معصوم و بی‌نظر تلقی کرد. حقیقت این است که اهمیت این زاویه دورین، از نظر فنی و اجتماعی، توسط «اورسن ولز» در نخستین فیلم‌هایش تأکید شد. انتخاب کادر هم از روی بی‌نظری یا بی‌طرفی نیست. کادر عکس در رابطه با اکثریتی که نگاه می‌کند، زاویه‌بندی شده، بیش از آن که نسبت به چیزی که هنرپیشه در حال نگاه کردن است. در این کادر، «اکتریس» طوری نشان داده می‌شود که گویی يك ستاره است و در واقع چنین هم هست چرا که هنرپیشه مزبور، ستاره معروف بین‌المللی است.

بداین ترتیب از يك سو، کادر عکس، ستاره را در فعالیتی مبارز نشان می‌دهد و از سوی دیگر، توجه را بدفرد مبارز، بدعنوان هنرپیشه‌ای که می‌تواند همان فرد مبارز در ویتنام باشد معطوف می‌کند، لیکن ندراروپا و نه در آمریکا. صفحه بعدی مجله، عکس‌هایی از آنچه را که فرد مبارز در لحظات دیگر مشاهده کردند بدان چیزی که او در این عکس نگاه می‌کند، نشان می‌دهد. تا آن جا که بدما مربوط می‌شود، این‌ها، عکس‌های مشابهی هستند که حالا بطور اتوماتیک از طریق کانال‌های تلویزیون و نشریات خبری در دنیای آزاد، توزیع می‌شود. عکس‌هایی که صدها هزار بار دیده‌ایم. به همان فراوانی و اندازه‌ای که غیب‌هایی وجود داشته است و این، هیچ چیزی را تغییر نمی‌دهد، سوای آنهایی که در حال مبارزه برای سازمان دادن این توزیع بدشیوه معین و خاصی هستند - شیوه خودشان.

حقیقت این است که ما فکرمی‌کنیم اگر این عکس توسط خانمی مثلاً

«میس جونز» یا «میس اسمیت» ازایده می‌شد، همین روزنامه‌ها و نشریات خبری. آن را بدعنوان عکسی خیلی خیلی معمولی، رد می‌کردند. باید اعتراف کرد که لغت «معمولی»، درست همچنان که برای جامعدی کشاورزی که در خارج از «هانوی» واقع شده تا ساختمان مدرسه‌اش را پس از این که فانتوم‌های «کی‌سینجر» درهم کوبیده‌اند، برای بیستمین بار بازسازی کند، معمولی شده است. لیکن، البته که هیچ کس نمی‌خواهد درباره این حقیقت «فوق‌العاده - معمولی» حرفی بزند. نفرد مبارزی که با او همچون سناره‌ای رفتار شده است ونه «اکسپرس».

گورن: ونه چیزی درباره مطالبی که اکتریس آمریکایی یاخواهرانش، اکتریس‌های ویت مینه که عکس آنها را می‌توان در صفحه بعد دید، به یکدیگر گفت‌اند، می‌گوید. آیا اکتریس آمریکایی درباره شیوه بازیگری در ویتنام سؤال کرد یا این که چگونه فردی که در هالیوود بازی می‌کند، می‌تواند در هانوی هم بازی کند؟ با علم به این که باید به هالیوود مراجعت کند. مجله اکسپرس در این باره چیزی ذکر نمی‌کند و ما فکرمی‌کنیم به این خاطر است که اکتریس آمریکایی در این باره صحبتی نمی‌کند. حقیقت دارد که فرد مبارز در مورد بمب‌های ضد مردم غیر نظامی و آب بندها صحبت کرد، لیکن نباید فراموش کرد که فرد مبارز در عین حال یک اکتریس هم هست، در صورتی که «دادگاه راسل» و «رمزی کلارک»، بدعنوان مثال، بازیگر نیستند. ما فکرمی‌کنیم که آدمی باید بدین نکته توجه داشته باشد که «جین فاند» یک اکتریس است و در نتیجه کارمندان «کاخ سفید»، چنانچه کسی آنها را باز ندارد، در برابر این گفته که اکتریس کمابیش بد طور ناخود آگاه با دشمن تبانی کرده و آلت دست شده و او فقط در حال ایراد متنی است که حفظ کرده، مشکلی نخواهند داشت. چنین انتقادی بد آسانی می‌تواند تمامی تلاش و کوشش‌های اکتریس و مبارز را بی‌رنگ و اهمیت جلوه دهد و آدمی باید بد درستی درک کند، چرا که اکتریس در برابر این نوع حمله، زخم پذیر باقی می‌ماند. در این مورد، دلیلی که بنظرمان می‌رسد این است که «اکتریس - مبارز» با استفاده از همتای ویتنامی خویش که برای پر کردن سوراخ‌های آب بندها کار می‌کند و آنگاه در یک نمایش تئاتری در روستاهایی بازی می‌کند که داریم به وسیله شکستن آب بندها تهدید

می‌شود، بدآب بندها اشاره نمی‌کند. در این مورد، مامعتقد هستیم که اگر این فرد مبارز، درابتدای امر خود را به‌عنوان يك اکتريس به‌حساب می‌آورد و ویتنامی‌ها از موقعیت او در سطح مورد نظرشان استفاده می‌کردند، اکتريس می‌توانست به بازی نقشی از لحاظ تاریخی آغاز کند که کاملاً متفاوت از نقشی است که در هالیوود بازی می‌کرد، شاید ویتنامی‌ها هنوز نیازی صریح وی - واسطه برای این نقش نداشته باشند، اما شاید آمریکایی‌ها احتیاج داشته باشند. بنابراین، ویتنامی‌ها هم به‌طور غیرمستقیم به‌آن نیاز دارند. بازهم ما ضرورت عبور و گذری را احساس می‌کنیم - ویتنامی‌ها مجبوره عبور و گذر از طریق ایالات متحده آمریکا هستند.

گودار: در این عکس، در این بازتاب واقعیت، دو آدم دیده می‌شوند که روبه دورین دارند. دیگران پشت به دورین دارند. از این دو، یکی در وضوح کامل است و دیگری نیست. در این عکس، آمریکایی مشهور، واضح دیده می‌شود و ویتنامی گمنام، تار و غیر واضح است. لیکن در واقعیت، این «آمریکایی چپ‌گرا» است که تار و غیر واضح است و «ویتنامی چپ‌گرا»، به-گونه‌ای استثنایی، واضح و نمایان است. همچنین در واقعیت، «آمریکایی - راست‌گرا» است که همیشه به‌گونه ویژه‌ای واضح است، حال آن‌که «ویتنامی راست‌گرا»ی ویتنامی کردن، هر روز بیش از روز پیش وضوح خود را از دست می‌دهد. در نتیجه، درباره‌ی میاندروی «جوزف کرافت» که زاویه‌ی دیدی میانه‌رو از این تناقض اختیار کرد، دیافراگم دورین را میزان کرد و بر حسب آن، فاصله‌ی کانونی را محاسبه، چه بایستی فکر بکنیم؟ تمامی این‌ها به‌دقت اندازه‌گیری شد، همچنان که در انتخاب کادر عکس هم دیدیم. و او به‌طور عمدی، نقطه‌ی توجه را روی ستاره، به‌هنگام فعالیت‌های مبارزش به‌منظور به‌دست آوردن محصول و برداشتی معین - يك كالای معین ایدئولوژیک - و با هدفی سنجیده در ذهن. میزان کرد. در این جا نباید فراموش کرد که مراحل عمل آوردن این فرآورده، مستقیماً توسط ویتنام شمالی کنترل می‌شود. لیکن چاپ و توزیع آن در خارج از ویتنام، توسط ویتنام شمالی کنترل نمی‌شود. یا اگر هم چنین باشد به‌طریقی کاملاً غیرمستقیم صورت می‌گیرد، بدون ذکر پروا که آن: این توزیع و پخش عکس، توسط شبکه‌های تلویزیون و نشریات خبری جهان آزاد،

کنترل می شود .

و به این ترتیب می بینیم که یکی از حرکات ضروری برای تکمیل این عمل و بازی « برقراری ارتباط » نمی تواند توسط آنهایی صورت بگیرد که طرح و نقشه اش را ریختند . کدام حرکت ؟ یا این که حرکتی در يك بازی و سرگرمی ؟ و چه کسی حق بازی دارد ؟ و چه کسی برای چه کسی بازی می کند ؟ غلبه چه کسی ؟ در این مرحله که بار دیگر به آن رجوع خواهیم کرد، در بررسی رابطه میان چیزی که واضح به نظر می رسد و چیزی که واضح بنظر نمی رسد، در رابطه باد و چهره ای که در عکس دیده می شود، نکته ای کاملاً غیر معمولی کشف کرده ایم . چهره غیر واضح، واضح و روشن است . فرد ویتنامی می تواند تحمل این که خارج از « فوکوس » و نا واضح دیده شود را داشته باشد چرا که او برای مدت زمانی طولانی در واقعیت زندگی روزمره اش در وضوح و نقطه توجه کامل بوده است اینجا آمریکایی است که مجبور می شود با وضوح کامل در عکس ظاهر بشود چرا که روش ویتنامی به منظور این که آشکارا خارج از « فوکوس » باقی بماند، این وضع را امری اجتناب ناپذیر می کند . آمریکایی مجبور می شود توجه همگان را آشکارا روی فقدان واقعی وضوح خود، معطوف کند . لیکن در متن چیزی در این باره گفته نمی شود . تأثیر کلی این عکس، تأثیر عکس دیگری از اکتریس را روی جلد همان شماره (اکسپرس) تأکید و تشدید می کند . این « کمپوزسیون » روی جلد، خیلی فاش کننده خواهد بود، اگر آدمی مایل به درك دقیق این نکته باشد که يك عکس می تواند به همان اندازه ای که آشکار می کند از چشم ها پنهان کند . يك عکس، در عین این که صحبت می کند، سکوت را هم تحمیل می کند .

گورن : به عقیده ما، این یکی از اصول مؤثر فرم دوگانه - چون « دکتر جکیل - مستر هاید » - مزام اخلاقی مصلحتی است که « اطلاعات - تحریف » به خود می گیرد، « هنگامی » که با تصاویر و صداهای عصر و دوره ما که تصاویر و صداهای زوال و انحطاط امپریالیسم و گرایش ذهنی عمومی به سوی تحول و دگرگونی است و به سرتاسر جهان مخابره می شود .

گودار : « آمریکایی چپ گرا » می گوید که تراژدی در ویتنام نیست، بلکه در آمریکا است . حالت صورت فرد مبارز در این عکس ، حالت صورت يك

اکتریس تراژیک است. لیکن يك اکتريس تراژيك با پیشینه ویژه اجتماعی و فنی که به وسیله مکتب هالیوودی «استانیسلاوسکی» و حرفه نمایشی، شکل گرفته و دگرگون شده است. در حلقه سوم فیلم «همه چیز بروفق است»، حالت صورت این مبارز همین بود هنگامی که به عنوان يك اکتريس به یکی از بازیگران فرعی فیلم که متن نوشته شده ای توسط «لوتا کونتینوا» را با آواز می خواند، گوش می داد.

گودار: اکتريس همین حالت وقیافه را در فیلم «کلوت» داشت، همچنان که با احساسی تراژیک از ترحم روی صورت اکتريس به دوستش، پلیسی که نقش او را «دونالد ساترلند» عهده دار بود، نگاه می کرد برای این که عزم خود را جزم کند تاشبی را با او بگذراند.

گورن: همین حالت صورت را می توان توسط «هنری فاندا» در فیلم های دهه «۱۹۴۰»، از جمله برای نشان دادن يك کارگر استمار شده در «خوشه های خشم»، نوشته «جان استین بك»، فاشیست «بعدی»، مشاهده کرد.

گودار: و حتی دورتر برویم و در حیطه تاریخ سینما به تاریخچه پدری اکتريس توجه کنیم، همین «حالت چهره» بود که «هنری فاندا» برای نظرونگاهی عمیق و تراژیک به مردم سیاه پوست در فیلم «لینکلن جوان» که توسط «جان فورد»، دریا سالار بعدی نیروی دریایی ساخته شد، به کار برد.

گورن: همچنین می توان این حالت چهره را در جبهه مخالف هم مشاهده کرد، همچنان که «جان وین» دریغ و افسوس های عمیق اشک انگیز خود را درباره خرابی و ویرانگری جنگ در فیلم «کلاه سبزها» بیان می کند. به عقیده ما، این حالت چهره، این مرام اخلاقی مصلحتی، از علامت داد و ستد آزاد «طرح جدید» (فرانکلین روزولت)، الهام گرفته است. در واقع، نمایشگر حالت و دوره ای است که به طور کاملاً اتفاقی زمانی ظاهر شد که فیلم های ناطق به تدریج با موفقیت تجاری و مادی روبرو می شدند. این حالت چهره، گویای چیزی است و حرفی برای گفتن دارد، لیکن فقط برای این که بگوید مثلاً چقدر در باره سقوط اقتصادی بورس می داند. به عقیده ما، به همین دلیل است که این حالت وقیافه «روزولت»ی از نظر فنی، از قیافه ها و حالاتی که پیش از آن در تاریخ سینما وجود داشته اند، تفاوت دارد. «حالت ساکت» ستارگانی خلق می کند:

«لیلیان گیش»، «رودلف والتینو»، «فالكونتی»، و غیره. کافی است که فقط آزمایشی کرده و این چهره‌ها را وادار کنید که به تصویری از جنایات آمریکا در ویتنام نگاه بکنند. حتی یکی هم حالت وقبافه مشابهی نخواهد داشت، هر چند که همگی آنها همان نگاه و ظاهر زیرکانه را دارند.

گورن: فیلم، مساوی تدوین «من می بینم» است.

گودار: چرا که قبل از ناطق، فیلم‌های صامت، نقطه شروع مادی داشتند. گورن: بازیگران می گویند «من، فیلم هستم»، بنابراین من فکرمی کنم، دستکم من درباره این حقیقت فکرمی کنم که از من فیلم برمی دارند، به این خاطر که من وجود دارم که فکرمی کنم.

گودار: پس از پیدایش ناطق، رابطه جدیدی میان ماده‌ای که مورد فیلمبرداری بود (بازیگر) و فکر، ایجاد شد.

گورن: بازیگر شروع به صحبت کرد، من فکرمی کنم که من يك بازیگر هستم؛ بنابراین، من فیلم هستم. به این خاطر که من فکرمی کنم که هستم. من فکرمی کنم، پس من هستم.

گودار: همچنان که در این آزمایش که دنباله و تکامل آزمایش «کولیشف» است، مشاهده کردیم و پیش از آن که «طرح جدید» خود را بیان کرده باشد، هرستاره سینمای صامت، حالت وقیافه فردی خود را داشت و شهرت گسترده فیلم‌های صامت، حقیقتی واقعی و انکارناپذیر بود. برعکس، به محض این که فیلم‌ها، مثل «طرح جدید»، شروع به صحبت کردند، هر بازیگر به گفتن چیزی مشابه آغاز کرد. کافی است که همین آزمایش را در مورد هرستاره بزرگ دنیای «سینما»، «ورزش» یا «سیاست» تکرار کنید.

گورن: من فکرمی کنم، پس من هستم.

گودار: من فکرمی کنم، پس من هستم.

گورن: من فکرمی کنم، پس من هستم.

گودار: من فکرمی کنم، پس من هستم. این حالت وقیافه، گویای این است که خیلی چیزها می‌داند، حالت وقیافه‌ای است که برای واضح تردیدن مسایل شخصی و خصوصی آدمی، کمکی به او نمی‌کند؛ به عنوان مثال، مشاهده این که چگونه ویتنام می‌تواند روشنایی و پرتویی حاکی از آگاهی بر آنها

بتابد، جالب است.

گورن: به این ترتیب، چرا از آن راضی و خشنود باشیم و بگوییم که از هیچ، بهتر است - چیزی که تا اندازه‌ای تفهیم می‌شود، همچون درحلقه سوم «همه چیز بروفق مراد است» درخلال سخنرانی اتحادیه، یا درسخنرانی نماینده حزب کمونیست درهمین فیلم، درحلقه پنجم.

گودار: و چرا، اگر اکثریس برای بازی و توانایی بازی به گونه‌ای متفاوت نداریم، آنچنان که مایل هستیم این توانایی را داشته باشیم، چگونه ویتنامی‌ها بایستی از آن راضی و خشنود باشند؟ به عقیده ما، درعمل مخاطره - آمیز انجام و اجرای آن، با ایجاد وجدانی صادق برای خودمان از راهی پست و بی ارزش، موجب ضرر و خسران بیشتری می‌شویم تا خیر و صلاح. به اضافه، این حالت وقیافه صورت، ما را هم مورد خطاب قرار می‌دهد - ما، یعنی آنهایی که برای بار دوم نگاهی موشکافانه‌تر به این عکس می‌کنیم. این چشم‌ها و این دهان، هیچ چیزی به ما نمی‌گویند، آنها شباهت خود را با چشم و دهان بی‌فریاد کودکان «چکسلواکی» در برابر تانک‌های روسی هم‌آهنگ می‌کنند...

گورن: و همچنین باشکم‌های کوچک و متورم کودکان «بیافرا» یا «بنگلادش» یا عبور و گذر شتابزده «فلسطینی‌ها در گل ولای» کاملاً تاریخی که آکنده از معانی تو خالی است و زیر نظر سازمان ملل متحد صورت می‌گیرد. لیکن فقط مواظب و مراقب «کاپیتالسم» باید بود، چرا که کاپیتالسم می‌داند چگونه و حساب شده، اوضاع را به هم بریزد و چشم‌های دشمنان واقعی آینده‌اش را با خلاء و بوجی پر کند و آنها را وادارد تا به هیچ جا نگاه نکنند.

گودار: آدمی چگونه می‌تواند علیه این جریان مبارزه کند؟ فکر نمی‌کنم به وسیله تحریم چاپ این نوع عکس. او می‌بایست ادامه این برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی در هر کشور جهان و همین‌طور چاپ هر شکل روزنامه را که نوعی و راجی است، عملاً متوقف کند، خیر. لیکن می‌توان آنها را به‌طور متفاوتی چاپ و پراکنده کرد و در رابطه با همین تفاوت به خاطر منافع و دلبستگی‌های مادی و فرهنگی است که ستارگان می‌توانند نقشی مهم، یا همچنان که خود آنها می‌گویند، «نقشی خیلی سنگین»، بازی کنند. و تراژدی واقعی این است که آنها نمی‌دانند چگونه این نقش سنگین را بازی کنند.

گورن : آدمی چگونه می تواند «بازی این نقش» را بیاموزد . هنوز هم سؤال های فراوانی باید در اروپا و آمریکا مطرح بشوند، پیش از آن که ما بتوانیم پاسخی روشن و صریح ارائه کنیم .

گودار: ماچندتایی را در «همه چیز بروفق مراد است» مطرح می کنیم. همچنان که «تئوریسین» متقدم فلسفه علمی هم در زمان خودش با برداشت و در نظر گرفتن «ایدئولوژی ژرمنی» و طرح سؤالی درباره فقر فلسفه، علیه «پرودهون» که فقط می دانست چگونه درباره بدبختی و فلاکت، فلسفه بافی کند، چنین روشی را پیش گرفت .

گورن : اگر با دقت بدویتنامی های پشت سرائکنریس نگاهی بکنیم ، بی درنگ تشخیص می دهیم که هرچهره ، حالت و نکته ای کاملاً متفاوت از حالت «مبارز آمریکایی» را نشان می دهد. لیکن حتی اگر نتوان آنچه را که ویتنامی در حال نگاه کردنش است، مشاهده کرد. با این همه می توان گفت که چهره این مرد ویتنامی، آنچه را که هر روز باید با آن روبرو بشود، منعکس می کند. هراس از بمب های ضد افراد غیر نظامی، آب بندهای شکسته و اجساد پاره و دریده شده زنان مرده، خانه ای که برای چندمین بار باید بازسازی شود، بیمارستان و درسی که باید فرا گرفته شود . «ولادیمیر ایلیچ» گفت : «درس نخست . بیاموزید . درس دوم : بیاموزید . درس سوم : بیاموزید .» و چهره این فرد ویتنامی بی درنگ، مبارزه روزمره و مداوم ویتنام را به دلیلی کاملاً ساده، بازتاب می کند . این چهره، فقط چهره یک انقلابی نیست، بلکه چهره یک «انقلابی ویتنامی» است . سابقه طولانی مبارزه با امپریالیسم فرانسه، ژاپن و آمریکا بر چهره اش نوشته شده و نقش بسته است. در واقع، این چهره، اینک برای مدت زمانی است که در سراسر جهان به عنوان چهره انقلاب، شناخته شده است، حتی توسط دشمنانش . بیاید از کلمات، ترس نداشته باشیم . این چهره، چهره ای است که هم اکنون استقلال شیوه ارتباطی خود را به دست آورده است. امروزه، هیچ چهره انقلابی دیگری به اندازه این چهره ، مبارزه روزمره این افراد را منعکس نمی کند . به سادگی به این خاطر که هیچ انقلابی دیگری به استثنای چینی ها به راه - پیمایی ای طولانی ، همچون انقلابی ویتنامی ، اقدام نکرده است . بیاید تجربه اش کنیم .

گودار: برای مثال، این انسان سیاه پوست را در نظر بگیرید. مای درنگ نمی‌توانیم بگوییم چرا او در حال مبارزه است یا این که در کجا و چگونه - در «دیترویت» یاد ر خط تهیه و تولید کارخانه «کرایسلر» برای دستمزدی بهتر و میزان کار کمی آهسته‌تر در «ژوهانسبورگ»، یا این که حق ورود به - سینمایی را داشته باشد که افراد سفید پوست، فیلم‌های سفید پستان را نمایش می‌دهند.

گورن: و این کارگر.

گودار: و این دختر اروپایی.

گورن: و این عرب.

گودار: و این جوان رادیکال.

گورن: همچنان که «عمو برتولت» گفت، آدمی باید شجاعت ابراز این گفته را داشته باشد که ما درباره این چهره‌ها، چیزی برای گفتن نداریم مگر این که زیر نوشته‌ای با مقداری چرن‌دیات یا دروغ‌هایی که بتوان به ما حقنه کرد، وجود داشته باشد. و آدمی باید شجاعت اعتراف به - ضعف و شکست خویش را داشته باشد، به این خاطر که چیزی برای گفتن ندارد.

گودار: این چهره ویتنامی، برعکس، به کلمات نوشته شده زیر عکس نیازی ندارد. در هر جای دنیا، مردم خواهند گفت که این مرد، یک ویتنامی است، ویتنامی‌ها در حال جنگ و مبارزه هستند برای بیرون راندن امریکایی‌ها از آسیای جنوب شرقی. از سوی دیگر، بیاید به چهره آمریکایی، بی توجه به بقیه عکس، نگاهی بکنیم. بی درنگ می‌توان مشاهده کرد که هیچ چیزی را منعکس نمی‌کند یا بهتر گفته باشم، فقط خود را بازتاب می‌کند. لیکن «خود»ی که در هیچ جانست و در برابر عظمت و بزرگی غیر قابل تصور و جزئیات جاودانی پیکره «مریم مقدس» اثر «میکالانژ»، محو و گم می‌شود. چهره زنی که بازتابی از دیگر زنان نیست. چهره ویتنامی، یک عامل بازتاب‌کننده واقعیت است، حال آن که چهره اکثریس امریکایی، عاملی است که فقط نقش ویژه‌ای را بازتاب می‌کند. چهره‌ای که می‌تواند به یک «هیپی» تعلق داشته باشد که به داروی مخدر نیاز دارد، می‌تواند از آن دانشجویی در «یوجین» ایالت «اورگون» باشد که

شاهد باخت «پروفانتین»، دوندۀ محبوب و مورد نظرش، در مسابقۀ پنج هزار متر المپیک باشد، یا مال دختر جوان دل از کف داده‌ای باشد که در آن لحظه، دوست پسرش او را ترك کرده، و همچنین می‌تواند به فردی مبارز در ویتنام تعلق داشته باشد. اطلاعات بیش از اندازه‌ای در عنصری بیش از اندازه کوچک فضا و زمان وجود دارد.

ضمناً ما مطمئن هستیم که این فرد مبارز درباره ویتنام فکر می‌کند؛ با این همه به هیچوجه مطمئن نیستیم، چرا که امکان دارد اکثریس در حال فکر درباره چیزی باشد کاملاً متفاوت از آنچه که ما پیشنهاد کردیم. از این رو، سرانجام باید این سؤال را مطرح کرد، چرا که این عکس اکثریس مبارز که در حال فکر درباره ویتنام است، چاپ می‌شود. چون اهمیت واقعی این عکس، دقیقاً در همین نکته است: ستاره‌ای که به خاطر غیت «ماکس فاکتور» تغییر قیافه داده و قیافۀ واقعی‌اش آشکار شده. لیکن «اکسپرس» در این باره چیزی نمی‌گوید. چرا که این عمل، سرآغاز انقلاب و تحولی در روزنامه‌ها خواهد بود. این کار، همچون انقلابی در اروپا و آمریکا خواهد بود که این روزها گرفتن عکس کسی در حال فکر درباره بعضی چیزها- ویتنام، همخوابگی، کمپانی فور، کارخانه‌ها، شنی روی ساحل و غیره - امکان پذیر نیست.

گورن: شاید بعضی‌ها بگویند که مانمی بایستی این بخش تصور را از بقیۀ عکس جدایی کردیم، نظر به این که به عنوان بخشی از یک کل، چاپ شد. لیکن ما فکر می‌کنیم که این بحث آنها، مجادله‌ای کاملاً نادرست و نارواست. ما این بخش را جدا کردیم تا نشان بدهیم که این بخش در واقع، اکنون هم می‌تواند به خودی خود مفاهیمی داشته باشد و تراژدی، در این «جدایی» است. اگر ما توانسته‌ایم این چهره را از بقیۀ تصویر جدا کرده باشیم به این خاطر است که چهره، برای این جدایی، مناسب است.

گودار: حال آن که چهرۀ ویتنامی، برعکس، بخشی از محیط دوروبر خود باقی می‌ماند حتی اگر کوشش کنیم به‌طور مجزا به آن نگاه کنیم. این چهره، يك «ریورس شات» قطعی دارد.

گورن: در این جا برعکس، «ریورس شات»ی وجود ندارد.

گودار: بدون «ریورس شات».

گورن : ما، در فرانسه، با حالات و قیافه‌ای که توسط اکتریس در این تصویر
نموده شده، کاملاً آشنا هستیم .

گودار: این حالت، نمونه‌ای جالب و مؤثر از روند فکری به دنبال اندیشه‌های
«دکارت» است. من فکرمی کنم، پس من هستم - همان روند فکری‌ای که الهام-
بخش مجسمه معروف «رودن» شد . چرا این مجسمه را به این جا و آن جا
بزنیم ، در هر جای دنیا که فاجعه‌ای وجود دارد تا الهام بخش مردم و جمعیت‌ها
با احساسی از رحم و شفقت باشد .

گورن: با این کار، فریب و ظاهرسازی که خصیصه بارز هنر وانساندوستی
کاپیتالیستی است، بی‌درنگ بر ملاء خواهد شد . ما باید درک کنیم که ستارگان
مجاز به تفکر نیستند ، ستارگان فقط عوامل اجتماعی هستند . آنها به عنوان
عامل در نظر گرفته می‌شوند و شما را به فکر وامی‌دارند .

گودار : فقط لازم است که به بازی «متفکران بزرگ»، مثل (مارلون -
براندو) یا هر نا کس دیگری نگاه کرد تا دریافت چرا سرمایه به این نوع آمده‌ها برای
تشدید و تقویت قدرت فلسفه ایده‌آلیستی در نبرد و پیکار خود ، نیاز دارد . . .
گورن : ... علیه فلاسفه‌ای که نماینده مردم خویش هستند .

گودار : ما گفته‌ایم که می‌توانیم چهره اکتریس آمریکایی در تصویر
را از عوامل دیگر تصویر جدا و تفکیک کنیم . حالا می‌خواهیم حالت کشور
را در این جمله، بیان کنیم - مجزا کردن، جدا کردن. «ولادیمیر ایلیچ» می‌گفت:
که به نوعی جدایی انقلابی برای مبارزه علیه شیوه و روشی که کاپیتالیسم ،
کارگران را در طبقه‌های مجزا جا می‌دهد، مورد نیاز است . چهره فرد مبارز
آمریکایی و چهره فرد ویتنامی در این تصویر، مغایر و متضاد هستند . مبارزه و
برخورد ضدین، دقیقاً چیزی است که در واقعیت تصویری این تصویر ، در حال
رخ دادن است. چشم ویتنامی در ویتنام فقط با خواندن کلمه «ترس و وحشت»
راضی می‌شود . چشم ویتنامی، واقعیت آمریکا را در تمام «ترس و وحشت» -
هایش می‌بیند .

گورن : در این صحنه، در «پسر مینه» است که ویتنامی ظاهر می‌شود، همچون
یک سیاهی لشکر فیلم، لیکن در پشت سرش، می‌توان نیروی ماشین حیرت‌انگیز
و باور نکردنی‌ای را که توسط «مجمع ویت کنگ» - ویتنام شمالی» ساخته

شده، احساس کرد .

گودار: ودر پشت سرستاره معروف، می توان ماشین مخطا، پلید و مرگ-
آور کاپیتالسم را دید و احساس کرد که بانگاهی از فروتنی و تواضع حيله -
گرانه که با هرج و مرج، پیوندی نزدیک دارد به اوضاع می نگرد، « ماجرا ،
ماجراست . » در تمامی این مراحل ، می توان به مبارزه ای که میان آنچه
که هنوز نیست و آنچه که هم اکنون هست ، پی برد ؛ جنگ و مبارزه میان
کهنه و نو .

گورن : مبارزه ای که هدف خود را در گرفتن و پرا کندن این عکس، خلاصه
و محدود نمی کند، بل در شیوه ای که این عکس، چاپ و منتشر و با توجه به این
حقیقت که مردم حاضر در سینما، در این لحظه در حال نگاه کردن به آن هستند
ارزشی جاودانه می یابد . مبارزه میان روند ساختن يك فرآورده و روند توزیع
آن به این نکته بستگی دارد که چه کسی ، روند مزبور را کنترل می کند -
کاپیتالسم یا تحول .

گودار : دیگر اصول و عناصر مقدماتی .

گورن : مردم ویتنام شمالی در عمل مخاطره آمیز چاپ و انتشار این
عکس، ذیحق هستند ، یا بهتر گفته باشیم آنها دلایلی برای این کار دارند . این
عکس ، نقش يك مهره كوچك در مکانیسمی را دارد که برای تکمیل هجوم
«نظامی - دیپلوماتیک» اخیر خود در نظر گرفته شده است . این عکس، یکی از
هزاران عکسی است که ویتنامی ها با خون خود در پاسخ به جنایات و اعمال
جنگی آمریکا، ارایه کرده اند .

گودار : راستی «جین» شاید توجه کرده باشی که «مجمع ویت کنگ»-
ویتنام شمالی،، غالباً اسناد و مدارك مبارزات خود را چاپ و منتشر می کند لیکن
به قدرت بی رحمی ها را بیان می کنند .

گورن : در این مورد ، دولت ویتنام شمالی به نیابت مردم کشورش و
به ویژه به نمایندگی از طرف « کمیته دوستی با مردم آمریکا »، از طریق درخواست
مساعدت و خدمات «جین فاند» که معنایش درخواست بسازی نقش معین و
ویژه ای است به آنها پاسخ گفته است .

گودار : و مثل عملی که بسیاری از آمریکایی ها می توانند انجام بدهند،

اکتریس آمریکایی هم سفر بدویشنام را برای بازی این نقش، پذیرفته است . او بهمانوی رفت تا به انقلاب ویتنام، کمک و مساعدت کند . حالا ، می توان این سؤال را مطرح کرد «چه کمکی «جین فاندا» می تواند بکند ؟» یا دقیق تر گفته باشیم «او این نقش را چگونه بازی می کند ؟»

گورن: اکتریس آمریکایی سرگرم کار و بازی نقش در این عکس، سرگرم مساعدت به مردم ویتنام در مبارزه آنها برای کسب استقلال است ، لیکن او نه فقط در ویتنام کمک می کند، بل به ویژه در آمریکا و اروپا است که چنین کاری را ادامه می دهد، نظر به این که در فرانسه است که این عکس بدست مارسیده . به این عکس نگاه می کنیم و خود را آزادانه به طرح این سؤال مؤظف می بینیم : «آیا این عکس به ما هم کمک می کند ؟» و بالاتر از این ها، «آیا به ما کمک میکند تا به ویتنام کمک بکنیم ؟» ویتنام ما را مجبور می کند تا این پرسش را مطرح کنیم . گودار : یعنی کنار هم نهادن بعضی عناصر مقدماتی .

گورن : نه مجله «اکسپرس» ، و نه فرد مبارز آمریکایی ، تمایزی میان «جین فاندا» در حال صحبت و طرح سؤال ها، و «جین فاندا»ی در حال گوش دادن به عمل نیاورده است .

گودار : به این خاطر که برای ویتنام، در مرحله فعلی و تاریخی مبارزه خود، مهم ترین حقیقت درباره عکس مزبور این است که «جین فاندا» در آن است . و به عقیده ما، برای آنها چندان اهمیتی ندارد که آیا «جین فاندا» در حال صحبت است یا در حال گوش دادن، چرا که سکوت نیز به همان اندازه، مؤثر است . نکته مهم، این است که «جین» در آن جا است . لیکن در این جا، در سال «۱۹۷۲» میلادی، مهم ترین نکته، الزاماً مشابه و یکسان نیست . ما باید این که چه چیزی این «الزاماً» را تعیین می کند ، مشخص کنیم . ما نمی توانستیم متن زیر عکس را که دروغ می گفت نادیده بگیریم آنهم وقتی که صریحاً ادعا میکند که اکتریس در حال صحبت با ساکنان هانوی است، نظر به این که عکس، بطور واضح و مشخص نشان می دهد که فرد مبارز در حال گوش دادن است . و نظر به این که ما به حقیقت متناقض این عکس و نه به حقیقت ابدیش نیاز داریم، همچنین مشاهده این که «اکسپرس» در تمامی سطوح و از هر جهت دروغ می گوید برای ما نیز مهم است . لیکن همچنین باید اضافه کنیم که اگر مجله توانایی دروغ

گفتن را دارد به این خاطر است که عکس مزبور، این کار را امکان پذیر می کند. درواقع، «اکسپرس» از قدرت و اختیار ضمنی و مطلق عکس برای پنهان کردن این حقیقت که فرد مبارز در حال گوش دادن است، استفاده می کند. «اکسپرس» با بیان این که «جین» در حال صحبت درباره صلح در ویتنام است، می تواند از ابراز این که او در حال صحبت درباره چه نوع صلحی است، خودداری کند و این را فقط به خود عکس واگذار می کند. گویی که عکس دقیقاً بیان می کند که چه نوع صلحی را در نظر دارد. به هر حال، ما ثابت کرده ایم که مسئله این نیست. لیکن اگر «اکسپرس» می تواند این کار را بکند؛ احتمالاً به آن خاطر است که اکثریس آمریکایی، مبارزه را با در نظر گرفتن این که او یک فرد مبارز است، بیان نمی کند و همه چیز می گوید جز «صلح در ویتنام»، و چرا که او دقیقاً از خود نمی پرسد چه صلحی، و به ویژه چه نوع صلحی در آمریکا. و اگر او هنوز این سؤال را از خود نمی پرسد یا نمی تواند پرسد، به این خاطر است که او هنوز هم به مثابه یک اکثریس، بازی و عمل می کند نه همچون یک فرد مبارز. لیکن برعکس، از آن جا که او به عنوان یک فرد مبارز هنوز هم سؤال هایی در باره برخورد و شیوه ای که می تواند در نقش ویژه اش به عنوان یک اکثریس، هم از نظر فنی و هم از لحاظ اجتماعی، مؤثر باشد، مطرح نمی کند. به عبارت دیگر، او به عنوان یک اکثریس، فعالیت مبارزه جویانه را مورد بررسی قرار نمی دهد، حتی اگر مردم ویتنام شمالی دقیقاً او را به عنوان «اکتریس - مبارز» به کشور خود دعوت کردند.

گورن: و او از محلی، سوای مقام و موقعیتی که واقعاً در آمریکا دارد، صحبت می کند و این چیزی است که توجه مردم ویتنام شمالی را بیش از هر چیز جلب می کند. به همین دلیل است که او نیز این حقیقت را که مهم ترین حقیقت درباره این عکس که گوش دادن است، پنهان می کند - گوش دادن به «ویتنام»، پیش از سخن گفتن درباره آن. حال آن که در همان زمان جناب «نیکسون» و «کی سینجر» به هیچ چیزی گوش نمی دهند، و از گوش دادن به مطالبی که در جلسات گفت و گوی پاریس ایراد می شود، امتناع می کنند. ما باید توانایی «بررسی» و «آزمایشی» این بهانه و نمایش ظاهری را داشته باشیم و نقاب از چهره ریاکار آنها برداشتن به معنای اظهار «صلح در ویتنام» نیست.

چرا که او نیز همین را می‌گوید و همین‌طور هم جناب «برژنف». آدمی باید مخالف و نقطه مقابل چیزی را بگوید که این‌ها می‌گویند. آدمی باید بگوید «من در حال گوش دادن بدویتنامی‌هایی هستم که می‌خواهند به من بگویند چه نوع صلحی آنها در کشورشان می‌خواهند.» و آدمی باید به عنوان يك آمریکایی بگوید: «من دهانم را می‌بندم چرا که اعتراف می‌کنم در این باره، چیزی برای گفتن ندارم. ویتنامی‌ها هستند که باید آن را بگویند. پس من باید گوش بدهم به هر آنچه که آنها برای گفتن دارند، زیرا من بخشی از آسیای جنوب شرقی نیستم.»
بقیه کارها، يك بالماسکه کامل است.

پایان