



نظری به چند فیلم بزرگ

نوشته استنلی کوفمن
Stanley Kauffmann



نویسنده این مقاله می‌گوید، هنر فیلم‌سازی در مقام مقایسه با هنرهایی چون ادبیات و تئاتر با سرعتی تشویش‌آور و فزاینده در حال تحول است. «استنلی کوفمن» همراه شاگردانش در دانشگاه ییل Yale فیلم‌هایی که مسیر سینما را در سه دهه اخیر عوض کرده‌اند دوباره می‌بینید و در این مقاله از این مطالعه و تأمل سخن می‌گوید. (این مقاله از شماره ۵ مجله New American Review نقل شده است.)

استنلی کوفمن منتقد سینمایی و عضو هیأت تحریریه و مفسر The New Republic سینمایی تلوریون آموزشی است. وی نویسنده، نمایشنامه‌نویس، بازیگر و منتقد تأثیر نیز بوده است. نقدهایی که بر سینما نوشته است به صورت مجموعه‌ای منتشر شده و مقاله حاضر نیز در کتابی که به سال ۱۹۷۱ چاپ می‌شود درج خواهد شد.

من برای مدت یکسال در دانشکده هنرهای دراماتیک دانشگاه ییل فیلم تدریس می‌کردم و می‌خواهم از تجربه‌ام و از آنچه از دوباره دیدن بسیاری از فیلم‌ها آموختم صحبت کنم. سالی که من درس می‌دادم سال تحصیلی ۶۸ - ۱۹۶۷ بود. تاریخ را به این دلیل ذکر می‌کنم که اهمیت خاص دارد. هر هفته فیلمی برای شاگردان کلاس نمایش می‌دادم؛ آن را معرفی می‌کردم، درجین نشان دادن تفسیرش کردم و بعد از آن درباره‌اش بحث می‌کردم. به این ترتیب در آن سال من در حدود ۳۰ فیلم دیدم که همه را قبلاً نیز دیده بودم، همه آنها حداقل سه سال قبل از تاریخ تدریس من تهیه شده بودند و دو فیلم از میان آنها بیش از ۲۰ سال از عمرشان می‌گذشت. طبیعتاً بعضی از این ۳۰ فیلم به نظر من بهتر از آن آمد که در ذهنم بود و بعضی دیگر بدتر، و بعضی از آنها گرچه در واقع ترقی یا تنزل نکرده بود، معیضاً تغییر یافته بود.

همه ما دوست داریم بگوئیم هیچ مطلقاً در هنر وجود ندارد و بنظر من یکی از دلایل تکرار این عبارت این است که در باطن از اینکه این مطلب درست است متأسفیم. اما این مطلب وقتی پس از مدتی زمانی دوباره به یک اثر هنری برمیخوریم، بیش از همیشه

صادق است ، و در مورد فیلم ها ، خصوصاً فیلم های دههٔ اخیر ، بیش از هر چیز دیگر .

دههٔ اخیر دورهٔ برانگیزاننده‌ای بوده است و دوباره دیدن فیلم های آن ، این نکته را بر من روشن تر کرد . در اینجا فقط مطالبی را در ارتباط با بعضی فیلم ها ذکر می کنم که روشن کنندهٔ چند نکتهٔ اصولی است . این فیلم ها به دلیل اختلافهای موجود بین آنها و یا راههای مختلفی که برای رسیدن به نتیجه‌ای واحد ، پیموده اند به صورت بارزی حرکت سریع فیلم سازی را در این دهه نشان می دهند .

تکنیک باقی وفانی

یکی از قدیمترین فیلم هایی که در این دوره تدریس نشان داده شد به سال ۱۹۴۶ ساخته شده است ، مقصود فیلمی است که دیوید لین David Lean از کتاب « آرزو های بزرگ » *Great Expectations* تهیه کرده است . این فیلم امروز به نظر کمی سالخورده می رسد شاید بیشتر به این دلیل که عادت کرده ایم این نوع فیلم ها را روی پرده های وسیع و تمام رنگی ببینیم . اما بعضی فیلم های متأخر به مراتب سالخورده تر از آن به نظر می رسندند . لاقابل دو دلیل برای کهنه شدن ذاتی فیلم « آرزوهای

بزرگ » موجود است . اول اینکه تکنیک های جدید فیلم برداری با زمان « دیکتور » ناسازگار و متناقض به نظر می رسد . دوم اینکه گرچه فیلم در قالب فیلم سنتسی باقی می ماند ، ولی دیوید لین در هیچ لحظه تنها به الفاظ توخالی فیلمی قانع نمی شود و در تمام مدت با روانشناسی برنده‌ای کار می کند . مشهورترین لحظهٔ فیلم ، در اوایل آن ، یعنی موقعی است که پیب Pip جوان با مگ ویچ Magwitch ، زندانی فراری ، در قبرستان روبرو می شود . این صحنه هر بار که آدم آن را می بیند ، پشت را می لرزاند . جک هریس Jack Harris شرح مفصلی در بارهٔ این صحنه نوشته و توضیح داده است که چگونه وی و لین تصمیم گرفتند دوربین را همراه پیب در بغل مگ ویچ ببندازند و بعد قبل از آنکه تماشاگر فرصت دیدن صورت مرد را داشته باشد ، درست نمایی از فریاد پیب نشان دهند . حتی بعد از آنکه تمام توضیحات فیلم برداری را هم می خوانید باز دیدن این صحنه شمارا می ترساند . و برای همیشه می ترساند . (هارک توپن گفته است « مقصود من از همیشه ، سی سال است. »)

سر فرود آوردن در مقابل روشهای پذیرفته شدهٔ تنقیح فیلم ، به دو فیلم متأخرتر برنامۀ درسی ما صدمه زده بود . من يك فیلم

گننام انگلیسی را از رالف توماس Ralph Thomas به نام « جانی را کسی دوست ندارد » به شاگردان نشان دادم . این فیلم را به این دلیل به معرض نمایش گذاشتم که یکی از فیلم های نادری است که سیاست را به عنوان شغل مطرح می کند فقط متعرض جنجالهای انتخاباتی نمی شود بلکه کارهای روزانه دولت را نشان میدهد . اما در این فیلم (سوی موزیک جسناکش) به نظرم آمد که در زندها و در بازشدنهای متعدد تاتری وجود دارد و از آن دردناکتر صحنه های متعددی است که آهسته در صحنه های بعدی حل می شوند . این شگرد امروز در عالم سینما مترادف جمله هایی از قبیل « مری را سرگرم نامهٔ جان می گذاریم و خودمان برمی گردیم به ... » در عالم رمان نویسی است . نکتهٔ جالب این است که هفت سال قبل نه من از به کار بردن این نحوهٔ خاص در فیلم ها ناراحت می شدم و نه کسان دیگری که می شناسم .

معایبی نظیر اینها (بعلاوهٔ معایب دیگر) فیلم « جان فرانکن هیمر » John Frankenheimer را هم خراب کرده است . فیلم فرانکن هیمر در سال ۱۹۶۲ تهیه شده و اسمش All Fall Down است . داستان این فیلم در بارهٔ زوجی است اهل غرب میانه امریکا و روابطشان با پسرانشان . اگر کسی

شش سال پس از ساخته شدن این فیلم می خواست فیلمی نظیر آن بسازد هرگز از موزیکی شبیه موزیک آن ویا از آن روال آهسته حل شدن صحنهها درهم ، استفاده نمی کرد - و اگر می کرد تماشاگران را بمرسودا و می داشت (چنانکه همین فیلم شاگردان دانشگاه پیل را واداشت .)

اهمیت اجتماعی

سه فیلمی که در بالا ذکرش آمد همه بر روال سنتی تهیه شده اند . برای تسهیل کار خودمان اجازه بدهید فیلم سنتی را چنین تعریف کنم : فیلمی که تماشاگر سالهای ۱۹۵۰ را از نظر تکنیک و تصور کلی ونحوه بیان ، متعجب نمی ساخت . من این تاریخ را به این دلیل انتخاب کردم که تأثیر برگمن و آنتونیونی و «موج نو» ی فرانسه در فیلمهای داستانی سالهای بعد از آن محسوس شد . البته بسیاری کارهای غیرسنتی ، پیش از آن تهیه شده بود ولی روال غیر سنتی جذب جریان اصلی فیلمسازی داستانی نشده بود . البته امروز هم بسیاری فیلمهای سنتی ساخته می شوند و به هیچ وجه هم به دلیل سنتی بودن ، غیر مؤثر نیستند . ولی چشمهای ما کم کم برای پیدا کردن مکانیسم توخالی و تصورات گراف ، تیز شده است .

درست به همین دلیل آن دسته از فیلمهای سنتی که از تیزبینی جدید تماشاگران ، با موفقیت می گذرند گنجینه پربهتری محسوب میشوند .

فیلم « تشکیلاتچی » The Organizer (۱۹۶۳) اثر ماریومونی چلی Mario Monicelli هم از لحاظ ساختمان وهم از لحاظ موضوع داستان (کشمکشهای کارگران شهر تورین ، یکی از شهرهای شمالی ایتالیا ، در پایان قرن گذشته) کاملاً سنتی است . وقتی آن را بار اول دیدم به نظرم آمد که این فیلم قلمه پاکیزه ای است که از بهترین فیلمهای روسی سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ زده شده است . حالا کاملاً معنقم که در آن فیلم ، چشمی با آگاهی تازه به میراث روسی نگاه کرده است . نگاهی توأم با استهزا و عشق . پایان فیلم حالا گرفته تر به نظرم می رسد و تکنیک آن گرندگی را تیزتر می کند . در صحنه ماشین آخرب ، ما همراه کارگری شورشی هستیم که در قطاری ، از جنگ پلیس می گریزد و از معشوقش که در متن صحنه است دور می شود . سوت قطار بلند می شود و صحنه سرعت عوض می شود و سوت کارخانه بلند است . در اینجا باز دوربین حرکت مشابهی می کند ، از حیاط کارخانه بطرف ما می آید و کارگران هم به سمت ما می آیند منتها سریعتر از دوربین بنا بر این

از دوطرف آن می گذرند . اعتصاب شکست خورده است و کارگران با شتاب خود را آماده کار می کنند . سه حرکت متوازی : قطار و دوربین و کارگران - حالا به نظر می رسد که اجزاء نظریه تلخی را بهم مرتبط می سازد که فرضیه های خوشبینانه « سحر گاهان سرخ فام » و « چشم اندازهای مدینه فاضله » را مردود می کند .

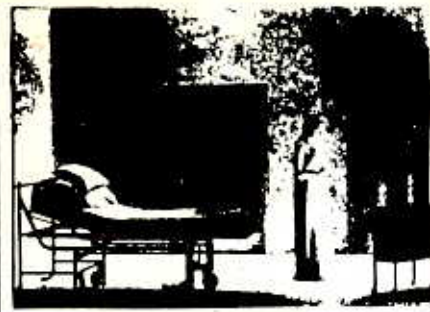
(شاگردان دانشگاه پیل که « آرتو » و « بکت » را خدا می دانند از فیلمهایی که اهمیت اجتماعی دارند ، خسته اند . ولی بیشترشان از دیدن « تشکیلاتچی » مبهوت شدند - و بیشتر به این دلیل که زیر پوشش مواد « قدیمی » هسته فشرده کارهای نورا حس کردند .)

برگمن و آنتونیونی

کارهای متأخر بعضی از کارگردانانی که بانی تغییر و تحول فیلم سازی در این ده سال اخیر هستند موجب شده است که کارهای اولیه خود آنها به نظر دیگرگون بیاید . من فیلم « توت فرنگیهای وحشی » Wild Strawberries (۱۹۵۸) برگمن را از وقتی که « پرسونای » Persona اورا دیدم دیگر ندیده بودم . ولی باز گشت به فیلم قبلی او پس از شاهکار اخیرش فقط در حکم مشاهده تحول کار خود برگمن نیست

بلکه مشاهده تحولی است که این کارگردان در ما به وجود آورده است. او یکی از سینماگران هنرمندی است که به ما آموخته است متوقع باشیم که فیلمبرداری جزئی از فیلم باشد - به ما یاد داده است انتظار داشته باشیم هر جزء تکنیک و هراتارو بود کار، به کل هنر کمک می کند. آنچه ما در هر لحظه «پرسونا» می بینیم و روالی که ما از آن لحظه، به لحظه بعدی می رویم همانقدر خود فیلم است که مکالمات و بازی بازیگران. این مطلب در «توت فرنگیهای وحشی» خیلی کمتر واقعیت دارد. زیبایی های سینمایی در این فیلم چه بسیارند، از جمله طریق هوشمندانه ای که برگمن، ملال دو نفری را که در صندلی جلوی ماشین نشسته اند نشان می دهد.

بعضی قسمتها، منظر به نهایت فشنگی دارد، مثل قسمت مربوط به خاطرۀ تابستان. ولی بیشتر اوقات برگمن در این فیلم صحنه ای را پی صحنه ای جلو دوربین قرار می دهد، درست مثل اینکه پرده فیلم نوع انعطاف پذیرتر صحنه تاتر است. این مطلب وزن کار را بیشتر بر شانه بازیگران می گذارد - که در این مورد بسیار خوب از عهده حمل آن بر می آیند. «توت فرنگیهای وحشی» هنوز هم در بیشتر قسمتهاش سخت می افتد - ولی مردی که آن را خلق کرده به



عکس بالا: صحنه ای از فیلم پرسونا (برگمن)

عکس پایین: از فیلم آگراندیسمان (آنتونیونی)

پوششگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ما نشان داده است که چگونه می‌توان آن را با روانی بیشتر و تمامیت تاروپود ساخت. ده سال بعد این نکته را نشان داد.

« شب » La Notte

(۱۹۶۰) به طریق کاملاً متفاوتی از این دهه متأثر است. تحولات کار آنتونیونی بر خلاف کار برگمن در راه بهتر شدن و کامل شدن نموده است بلکه در جهت تغییر هدفهایش بوده است.

(سبک کار آنتونیونی زودتر و مطمئن‌تر از سبک کار برگمن کامل شد.) آنتونیونی برای تنقیح

کارش بیشتر به انعطاف پذیری زمان توجه دارد تا غوطه‌ور شدن در زمان - مثلاً صحنه آگراندیسمان

عکسها در فیلم «آگراندیسمان» Blow-up تغییر می‌دهد که اکنون در تأثیر

«شب» حس می‌کنیم تغییر سبکی یا تکنیکی نیست بلکه موضوعی است : مربوط است به درک ما

از زوج بازیگر فیلم. این زوج همیشه واقعیند، پیکرهای نمایشی نیستند، معهذاً ابعاد قهرمانی دارند و نمونه‌های اصلی هستند.

اعتقادی که در انسان برای محکوم کردن جامعه‌ای که آنها را پرورده است ایجاد می‌شود - خواه بمبی

وجود داشته باشد خواه نداشته باشد - آنها را در تراژوی دیگری قرار می‌دهد؛ آنها را ذهناً آدمهائی با اندازه‌های متعارف می‌سازد. عده‌ای «شب» را

نسندیدند چون معتقد بودند مخلوق يك مال تصنعی است، اما امروز می‌توان دید که این فیلم بررسی ظریف وقایعی است که مولود

انضجارهای داخلی و خارجی است. به اعتقاد من این فیلم به‌طور ضمنی چیزی را می‌گوید که گدار

Godard در فیلم «چینی» La Chinoise به‌طور صریح گفته است. زوج آنتونیونی ابدأ زوج

نمونه نیستند بلکه قطعاً و همراهند.

زیبائی طبیعی «گدار»

آنچه گفتیم ما را به گدار می‌رساند. از آنجا که خود من از سرسردگان سرسخت گدار نیستم،

دو فیلم او را در دورهٔ تدریس گنجاندم - به این ترتیب گدار تنها کارگردانی بود که دو

فیلمش نمایش داده شد. یکی از این دو فیلم به يك معنا، شابهتی با کارهای معمول گدار ندارد

مقصود فیلم «زن شوهردار» A Married Woman (۱۹۶۵) اوست.

عکسبرداری این فیلم با دقت بسیار صورت گرفته در حالیکه گدار عمداً در سایر فیلمهایش از چنین دقتی بری است.

این فیلم امروز بیش از آنچه چندسال پیش به‌نظر می‌رسید سرد است، کمتر درام است، بیشتر باله‌ای است دربارهٔ زن جوانی که نقش خود را

در این باله با آراستگی تمام ایفا می‌کند بی آنکه آنرا درک کند. اولین فیلم داستانی گدار

«از نفس افتاده» Breathless (۱۹۶۰) حائز اهمیت بیشتری است. بی‌گفتگو، این فیلم منشأ

بسیاری از تحولات دههٔ اخیر است. صحنهٔ طولانی اطاق خواب که دوربین در آن به مشابه مزاحم

آشکاری است (حس می‌کنیم که مایکل ودختر می‌دانند که دوربین آنجاست) و نماهای سریع و برشهای

سراسر فیلم اثر خود را بر بسیاری کارگردانان جوان از قبیل:

بلوکیو Bellocchio سکولسی موسکی Skolimowski، کلوگ Kluge و دیگران گذاشته است.

مسلماً کسی نمی‌تواند منکر شود که فیلم «از نفس افتاده» فیلمی انقلابی و زاینده بوده است.

«از نفس افتاده» هم مثل تمام کارهای هنری انقلابی، صدمهٔ اساسی را از پیروانش خورده است.

پیروان، بدعت کار را زایل کرده‌اند و آن را در حقیقت به مایه‌های اصلیش تقلیل داده‌اند.

یکی از این مایه‌ها زیبایی طبیعی این فیلم است که به مراتب واقعیت‌تر از زیبایی‌های ناشی از کار کشتگی

گدار بنظر می‌آید. در هر حال عوامل تکنیکی این فیلم که امروز به نظر من فقط، زیرکانه است، زمانی نوظهور هم بود. ولی در واقع تم «از نفس

افتاده» است که امروز بیش از هر چیز دیگر این فیلم، کهنه و فرسوده شده است. برخلاف «شب» که گذشت زمان موضوع آن را عمیقتر کرده است، موضوع «از نفس افتاده» در این سالها بی‌رنگ و رنگ‌ورو رفته‌شده است. چون حالا کاملاً واضح است که موضوع این فیلم بیشتر به مناسبت باب روز بودن انتخاب شده تا بر اساس اعتقاد راسخ تاریخی و سلیقه زمان، فیلم «از نفس افتاده» را قدیمی تلقی می‌کند. (شاگردان دانشگاه بی‌بیل موضوع فیلم «از نفس افتاده» را عتیقه به شمار آوردند).

هنر ظریف و استادانه فلینی

فیلم در ابتدای ظهورش به معجزه‌ای می‌آمد و امروز بیش از هر روز معجزه وار شده است. بازهای اول - سه یا چهار بار فیلم ۸۴ (۱۹۶۳) فلینی را دیدم به نظرم خیره کننده اما تهی آمد. تردیدی در مورد ظرافت و استادی گیج کننده‌اش نبود (یکبار از یک منتقد مشهور فیلم پرسیدم «آیا زبان به سینما می‌زوید؟» گفت، «بله هر هفته برای دیدن ۸۴) اما من در آن وقت فکر کردم که اولاً برای بیان موضوعی مهم (فلج شدن یک هنرمند به مناسبت آگاهیهای بیشتر)، و ثانیاً برای پنهان کردن



عکس بالا: از فیلم تشکیلاتی (مونچالی)
عکس پایین: از فیلم از نفس افتاده (گدار)

علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
مجموعه علوم انسانی



از فیلم هشت و نیم (فلینی)

اینکه فلینی به‌طور جدی با موضوع مقابله نکرده است ، در این فیلم شعبده بازی شده است . اما دیدن «۸½» بعد از پنج سال و دیدن اینکه چگونه این فیلم هر کوشش دیگری بر این روال را تحت شعاع قرار می‌دهد (حتی فیلم «ژولیت ارواح» Juliet of the Spirits خود فلینی) و دیدن روانی آن به من این احساس را داد که نظر اولیام، گرچه هنوز به قوت خود باقی است ، ناسپاسانه و غیر کامل است.

مثل تمام فیلمهای طراز اولی که ساخته می‌شود به نظر می‌رسد عکاسی و طراحی این فیلم را کسان دیگری انجام داده‌اند ، تنها به این دلیل که خود کارگردان فرصت اینکارها را نداشته است ، و چون این فرصت را نداشته هنرمندانی را انتخاب کرده (در اینجا جیانی دای و نائزو Gianni

di Venanzo و پیروجرادی Piero Gheradi) که بتوانند دنباله وجود خودش باشند . فلینی از عکاس و «میزان سن» برای اینکه به فیلم حالت صمیمانه اردوگاهی بدهد استفاده می‌کند . یعنی صحنه فیلم او تقلید از زندگانی نیست بلکه «اردویی» است ، چون خود دنیا در حکم «اردو» است ، اگر بوجی و فانی بودن آدمی در نظر گرفته شود می‌بینیم که دنیا را نباید زیاده جدی گرفت . مفهوم دید غریب



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم ، امروز خیلی قویتر درک می‌شود . این مفهوم مناسب‌ریشه‌ی است که فلینی نه فقط در تنقیح فیلم بلکه در قرار دادن صحنه بی صحنه به کار می‌برد . مثلاً صحنه آغاز فیلم که رؤیای خفقان آوری است ، بعد صحنه بیدار شدن در اطاق خواب ، بعد صحنه باغ که صحنه‌ای است کاملاً عادی ولی آدمهای دیوانگانی هستند در پی جبران مافات ، همراه با قطعاتی از واگنر که دسته‌ارکستر می‌نوازند . همه اینها ظرافتهای مشهور و شوخیهای شیطان‌صفتانه‌ای است که توسط هنرمند در فیلم درج شده است .

دائماً می‌شنویم که موضوع تازه‌تر ، هنر ، هنر است ، این مطلب در بارهٔ ۸۳ اکنون بیش از پیش نمودار است و احتمالاً همین مسئله موجب شده است که این فیلم امروز بهتر از پیش جلوه کند . موضوع واقعی در اینجا این نیست که فلینی چه‌راهی را انتخاب کرده که در هر حال موفق نشده است آن را روشن سازد ، بلکه موضوع هنر فلینی است که به طرز بی‌متعالی عرضه شده است .

یکی از کلاسیکهای امریکائی

معهدا با تمام تکاملی که



از فیلم همشهری کین (ولز)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۸۶ در طی زمان یافته ، معمایی آن سال تحصیلی این بود که قدیمترین فیلم سری ما ، از همه تازه تر می نمود . «همشهری کین» Citizen Kane به سال ۱۹۴۱ ساخته شده است ولی از هر لحاظ هنوز فیلمی است چنان پیشگام که کمتر اثر سینمایی به گردش رسیده است - گذشتن از آن که دیگر جای خود دارد . وقتی در آغاز تدریس فهرست فیلمها را تهیه کردم اسم این فیلم را در صدر گذاشتم ولی بعد فکر کردم «پس از آن چه میتوانم نمایش بدهم ؟» و در نتیجه آن را در آخر فهرست آوردم و وقتی دوباره فیلم را دیدم از کاری که کرده بودم شاد شدم . اگر این فیلم در ابتدا نشان داده می شد بسیاری از مطالب فیلم های دیگر را بی رنگ و بی هدف جلوه می داد و بسیاری از بحث های بعدی را بیهوده می ساخت .

به شاگردان کلاس گفته بودم که ارسن ولز Orson Welles بعد از آنکه به سری نمایشهای رادیویی خود (که بهترین سری نمایشهایی است که در این مملکت اجرا شده) خاتمه داده کار ساختن اولین فیلمش دست زد ، و بهمین دلیل در حین دیدن فیلم ذهن خود من بیشتر متوجه زمینه کار رادیویی ولز بود . صداهای فیلم این بار به نظرم به نهایت درخشان آمد . مثلاً ضبط «بد» صدای اخبار (تجر

Thatcher در کمیته بنا) به تجاوز و وسایل خبری به حریم افراد سرشناس جامعه ، اشاره می کند ، استفاده زیرکانه ای که از پژواک شده است (سخنرانی کین در مقابل عکس عظیم خودش) ، در تصور ما تالار کنفرانسی بزرگتر از آنچه ولز در واقع می توانست بسازد «بنا می کند» .

فقط این نکات نیست که قابل ذکر است هنوز چیزهای بسیاری می توان درباره این فیلم گفت مثلاً درباره تنقیح آن : صحنه از لحظه ای که تاجر می گوید : « کریسمس شما شادباد » به روانی تمام به محله بعدی می رود که تاجر دارد می گوید « و سال نو مبارک » گرچه در صحنه بعد تاجر پانزده سال از صحنه قبل مسن تر است . مثلاً درباره کانونهای بصری که بکار رفته است (توسط گرگ تولاند Gregg Toland) می توان گفت : ولز نزدیک دوربین نشسته است ، جوزف کاتین Joseph Cotton در زمینه واز دور ، وارد می شود و به طرف او می آید و هر دو نفر در تمام مدت در کانون ، و روشن دیده می شوند . مثلاً درباره حرکت دوربین می توان گفت : در صحنه ای را ، دوربین از یک درشت نمای دهن سوزان Susan که تنی را امتحان می کند آهسته عقب می رود ، قسمت های مختلف صحنه در جاهای

خود قرار می گیرند و دوربین بیشتر و بیشتر از صحنه را دربر می گیرد ، با بالا رفتن پرده ، بالا می رود تا جایی که یکی از کارگران پشت پرده را نشان می دهد که به طرف کارگردان دیگری برمیگردد و دماغش را می گیرد . آنچه در این صحنه فوق العاده ظریف است حرکت بی رحمانه دوربین است که از دهن سوزان تا دست کارگر ، بدون وقفه ادامه دارد . هر چند زمان می گذرد - ویست و هفت سال در تاریخ سینما ، بیست و هفت دهه است - روشتر می شود «همشهری کین» نه فقط شاهکاری برجسته است ، نه فقط کار شگفت انگیز جوانی است (ولز در موقع ساختن آن ، ۲۵ ساله بود!) بلکه حادثه ای شادی بخش . این فیلم زمانی ساخته شد که استعداد ولز از موفقیت کامل هم برخوردار بود ، در زمانی که او لبریز از اعتماد به نفس و نیرو بود ، زمانی که حادثه جوی تازه اش (در فیلم) جوش و خروش تصوراتش را به اوج رسانده بود ، و مهمتر آنکه در زمانی که آزادی کامل در کار ، به او تفویض شده بود . تمام این عوامل دیگر هرگز برای ولز جمع نیامد .

هنری که همه به آن نیازمندند تمام کشتیاتی که در دوباره دیدن این فیلمها نصیب شد ، به چند

نکته اساسی برمی‌گردد ، و تمام این نکات این مطلب را دربردارد که کوششهایی که در فیلم‌سازی شده است همه به منظور شخصی‌تر کردن و مؤثرتر ساختن آنهاست. کلی‌تر می‌گوییم : زمانی فیلم‌سازان به طریق خودشان می‌خواستند که یک وجود مرکزی را به نام فیلم تغذیه کنند ، و حالا می‌خواهند فیلم به آنها خوراک دهد .

ولی چرا همه این تغییرات چنین سریع پیش آمد ؟ برای اینکه فیلم موقعیت شاخصی دارد . در این باره زیاد نوشته‌اند . خود من هم نوشته‌ام و در اینجا به آوردن دو دلیل اکتفا می‌کنم . اول اینکه هنرهای دیگر به دلیل قدمت بیشترشان میراث عظیمتری از کار برپشت‌هنرمندان، به‌جا گذاشته‌اند. اگر زمانی برناردشاو می‌توانست با فخر بگوید که بر شائشکسپیر و مولیر و دیکنز ایستاده است ، نویسنده امروز بیشتر این احساس را دارد که شکسپیر و مولیر و دیکنز بر شائشکسپیری می‌کنند. درحالی که هنرمند فیلم‌ساز به هیچ‌وجه با چنین حجمی از شاهکارهای گذشته روبرو نیست و این مفری است که بر کسی هم چندان پوشیده نیست .

دوم اینکه بیشتر هنرها در حال تصفیه دوباره جوهری هستند که اکنون گیل‌آلود است در حالیکه این جوهر ، در فیلم ،

گیل‌آلود نشده است و ممکن است هرگز هم نشود . فیلم واقعا باید خیلی یاوه باشد تا سحرش را بکلی از دست بدهد و بیننده را به کلی دور و خارج نگه دارد . درحالی که این حرف درباره نمایشنامه و رمان نادرست است .

به‌طور خلاصه : فیلم تنها هنری است که همه به آن نیازمندند . عمده معدودی به شعر یا نمایشنامه یا نقاشی یا معماری نیاز دارند ولی به فیلم ، همه . عموماً فیلم از دیگر هنرها «برتر» نیست (بیشتر اوقات حتی بدتر است) ولی سالن سینما در دسترس همگان است .

سرعت تحول

درسالهای اخیر هزاران نفر به ساختن فیلم جلب شده‌اند : جوانها ، هنرمندان جدید ، هنرمندان قدیم و هنرمندان هنرهای دیگر . جریان کار تازه کاران بر آنها که دست به کار فیلم زده بودند تأثیر گذاشته است . دلیل عمده تحول سریع فیلم‌سازی در دهه اخیر همین است که دست اندرکاران این هنر ، بسیار متعددند. به دلیل بالا ، سرعتی را که فیلم می‌تواند مطالب را بلع کند اضافه کنید تا دلیل دوم سرعت تحولات فیلم روشن شود . ده

ثانیه در فیلم مدت درازی است . فکری که می‌تواند یک شعر شود ، تصویری که می‌تواند یک تابلو نقاشی شود ممکن است ده ثانیه از فیلمی را پر کند . و تازه فیلم می‌پرسد بعد چه ؟ چون می‌خواهد بیشتر به کار آید و نتیجه بیشتر به‌کار رفتن ، تحولات بیشتر است .

هنوز بیشتر ما با ولع طالب مطلق هنری هستیم ، فقط بعضی از ما توانسته‌ایم با لبخند از آن بگذریم . ابزار ما برای ارزیابی فیلم‌ها بی‌شبهت به ارزیابی که برای ارزیابی تجربه‌ها مان داریم نیست . فیلم مثل زندگی در مقابل چشمهای ما در حال تحول است و چشمهای ما با هر دوی آنها در حال تغییر . ما حق داریم تغییرات را نپذیریم ولی در بیشتر موارد جایی برای حسرت نیست .

ترجمه مهشید امیرشاهی

جوانها ، هنرمندان جدید ، هنرمندان قدیم و هنرمندان هنرهای دیگر . جریان کار تازه کاران بر آنها که دست به کار فیلم زده بودند تأثیر گذاشته است . دلیل عمده تحول سریع فیلم‌سازی در دهه اخیر همین است که دست اندرکاران این هنر ، بسیار متعددند.

به دلیل بالا ، سرعتی را که فیلم می‌تواند مطالب را بلع کند اضافه کنید تا دلیل دوم سرعت تحولات فیلم روشن شود . ده

به دلیل بالا ، سرعتی را که فیلم می‌تواند مطالب را بلع کند اضافه کنید تا دلیل دوم سرعت تحولات فیلم روشن شود . ده