بررسی و تحلیل

ژرژ سادول[1]

ترجمهٔ حمید هدی‌نیا

نگاهی به فیلم تولد یک ملت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تابستان امسال، فیلمخانهٔ ملی ایران، مروری بر آثار گریفیث فیلمساز آمریکایی داشت و «تولد یک ملت» یکی از فیلمهایی بود که در آن به نمایش در آمد. به همین مناسبت مطلب ذیل را که مقاله‌ای است از ژرژ سادول برای انتشار در نظر گرفتیم. این مقاله برگرفته از جلد چهارم کتاب شش جلدی «تاریخ عمومی سینما» می‌باشد.

هنگامی که در اوت ۱۹۱۴، جاده‌های اروپا مملو از سربازان با کلاههای نظامی نوک‌تیز و شلوارهای قرمز می‌شد، یک نبرد بازسازی شده زیر نظر دیوید وارک گریفیث[۲] در حومهٔ لس‌آنجلس در حال اتمام بود. فیلمساز از ۱۴ ژوییه همین سال، فیلمبرداری اولین فیلم عظیم خود به نام تولد یک ملت[۳] را شروع کرده بود.

داستان فیلم از رمان **مردکلان**[۴] گرفته شده بود. نویسندهٔ آن عالیجناب (کشیش) توماس دیکسون[۵] بود. در توضیح عنوان کتاب نوشته شده بود *این اثر، یک رمان تاریخی راجع به کوکلوکس کلان*[۶] *می‌باشد*. نویسنده، اثر را به دایی خود تقدیم کرده بود: «*تقدیم به یکی از فرماندهان ایرلندی - اسکاتلندی جنوب آمریکا، به دایی سرهنگ لروی مک آفی*[۷]*، تیتان بزرگ*[۸] *امپراتوری پنهان کوکلوکس کلان*.

دیکسون، نویسندهٔ کتاب، در مقدمهٔ چاپ

۱۹۰۴، اهداف خود را چنین مشخص کرده بود:

داستان **مردکلان** تمامی ماجرای واقعی فتنهٔ کوکلوکس کلان که چهرهٔ دوران بازسازی[۹] - بعد از جنگ داخلی - را دگرگون کرده، به نمایش گذاشته است.

این تشکیلات توسط فرماندهٔ کل ملقب به جادوگر اعظم[۱۰] که در ممفیس زندگی می‌کرد، اداره می‌شد. اژدهای بزرگ[۱۱] بر یک کشور، تیتان بزرگ بر یک ناحیه و سیکلوپ بزرگ[۱۲] بر یک بخش حکومت می‌کردند... هرج و مرج و تعصبات کورکورانه‌ای که در پی قتل آبراهام لینکلن مطرح شد امروزه غیرقابل باور است... تلاش بی‌رحمانهٔ تدیوس استیونس[۱۳] برای آفریقایی کردن ده ایالت بزرگ آمریکای متحد، بیشتر شبیه داستان افسانه‌ای هزار و یک شب می‌باشد.

من (نویسندهٔ داستان) تصور می‌کنم شکل و محتوای آن دورهٔ برجسته را در رمان حفظ کرده‌ام. قهرمانان این درام انتقام جویانه و بی‌رحم، شخصیتهای تاریخی می‌باشند. من این درام را با یک داستان عشقی در هم آمیخته‌ام. شخصیتهای فیلم واقعی هستند. من تنها نامشان را عوض کرده‌ام. تلاشم بر این بوده که وقایع تاریخی را بدون دخل و تصرف ذکر کنم.

در تاریکترین دوران حیات جنوب، در دورانی که یک ملت مجروح در ژنده پاره‌ها و خاکسترهای ناشی از جنگ دست و پا می‌زد، ناگهان از فراز کوهها، از میان منقار و چنگالهای ووتور (کرکس)، یک دست انسانی از میان ابر سفیدی پدیدار شد. این دست تا آن اندازه رشد کرد که پردهٔ اسرار زمین و آسمان پوشیده از دود، انفجار خمپاره‌ها و بمبها را پوشانید. یک امپراتوری «نهان» از میان میادین مرگ به وجود آمد و «آشکار» را به یک مبارزهٔ مرگبار فراخواند.

اینکه چگونه جنوب جوان به توسط روح دوباره جان گرفتهٔ «مردان کلان» اسکاتلند قدیم، جان تازه‌ای یافت و در مقابل تبعید، حبس و مرگ توأم با بی‌آبرویی مقاومت

نمایش فیلم «تولد یک ملت» باعث اعتراضات شدیدی شد و گریفیث برای دفاع از فیلم جزوه‌ای منتشر کرد. وی اطمینان داده بود که قصد او حمله به نژاد سیاه به آن شکلی که در جامعه جریان داشت، نبوده است، در حالی که هم فیلمنامه و هم فیلم خلاف آن را ثابت می‌کنند.

کرد و زندگی یک ملت را نجات داد، یکی از غم‌انگیزترین بخشهای تاریخ نژاد آریایی را تشکیل می‌دهد.»

از همین تنها مقدمهٔ کتاب می‌توان فهمید که رورند توماس دیکسون نگارش بسیار بدی داشته است. اثر او جایی در تاریخ ادبیات آمریکا ندارد. این را **دایرةالمعارف بریتانیکا**[۱۴]ی چاپ آمریکا می‌گوید که در آن هیچ اشاره‌ای به این رمان نشده است.

پدران گریفیث و رورند توماس دیکسون، سرهنگ بودند و در ارتش جنوب کار می‌کردند. دیکسون متولد شهر دیکسونال[۱۵] (در ایالت ویرجینیا) و گریفیث متولد شهر لاگرانژ[۱۶] (در ایالت کنتاکی) بود. گریفیث تحت تأثیر محتوای سیاسی داستان دیکسون قرار گرفت. این شخصیت بزرگ سینمایی متعلق به خانواده‌ای بود که در اثر جنگ داخلی از هستی ساقط شده بودند. دوران کودکی او مملو از قصه‌هایی راجع به جنگ شمال و جنوب و دوران بازسازی بود، دورانی که سیاهان از حقوقی برابر با حقوق سفیدپوستان برخوردار بودند. این قانون خود موجب عکس‌العملهایی در جامعهٔ جنوب و تأسیس تشکیلات کلان شد. جنوبیها بر این عقیده بودند که سیاهان از نژاد پست می‌باشند و تنها برای بردگی مناسب می‌باشند. بنابر این به تلاش آنان جهت آزادی از بند اسارت بردگی باید با آهن و آتش پاسخ داد. گریفیث تا پایان عمر قوانین نژادپرستی را چون حقیقتی مطلق پذیرفت.

نمایش فیلم **تولد یک ملت** باعث اعتراضات شدیدی در ایالات مختلف آمریکا شد. گریفیث برای دفاع از فیلم در سال ۱۹۱۶ جزوه‌ای را منتشر کرد. او در آن، این اطمینان را داده بود که قصد او حمله به نژاد سیاه به آن شکلی که در جامعه جریان داشت، نبوده است. هم فیلمنامه و هم فیلم خلاف این را ثابت می‌کنند. واقعیت این است که در فیلم، سیاهان خوب زیاد هستند؛ اما این سیاهان خوب، بردگان احمقی می‌باشند که از اربابان سفید خود اطاعت کورکورانه‌ای می‌کنند، حتی آنها با کوکلوکس کلانها علیه برادران رنگین پوست خود همکاری می‌کنند. در واقع می‌توان گفت کینه‌جوترین جنوبیها هم، نژاد سیاه را نفی نکرده‌اند و قصد نابودی این نژاد را نداشته‌اند. چرا که این نژاد هم کارهای دشوار را انجام می‌داده و هم حقوق بسیار ناچیزی دریافت می‌کرده است. آنها بر این اندیشه بودند که مردم رنگین پوست در جای درست خود که بردگی یا نیمه بردگی بود می‌بایست قرار بگیرند. این همان عقیده‌ای (تزی) بود که گریفیث در فیلم خود از آن دفاع کرد و همخوانی کامل با افکار دیکسون داشت.

در مقدمهٔ رمان مرد **کلان**، از کوکلوکس کلان به عنوان یک تشکیلات مخفی یاد شده که مدت کوتاهی بعد از جنگ شمال و جنوب شکل گرفته و هدف آن دفاع از «نژاد آریایی» و کیفر جزایی علیه سیاهان بود. دسته‌های این تشکیلات برای شناخته نشدن و ایجاد وحشت بیشتر از لباس سفیدی استفاده می‌کردند که شبیه به لبادهٔ کشیشها بود و باشلق داشت. این باشلق، صورت را می‌پوشاند و در محل چشم، دو سوراخ برای دیدن داشت. دولت این تشکیلات را که بشدت نژادپرست و از جنبه‌هایی، آغازی بر فاشیسم هیتلری و موسولینی می‌باشند، در سال ۱۸۷۰ ممنوع اعلام کرد. اما تشکیلات کلان علی‌رغم ممنوعیت، به صورت پراکنده به حیات خود ادامه داد، متعصبان جنوبی خواب تولد دوباره‌اش را می‌دیدند. این سازمان از ابتدای پاییز سال ۱۹۱۵،

در سطح گسترده‌ای، مجدداً فعالیت خود را از سرگرفت؛ این تشکیلات کلان جدید در ادامهٔ کار خود به فاشیسم آلمانی و ایتالیایی پیوند می‌خورد. اثر توماس دیکسون و فیلم گریفیث با ستایش از کلان، به عنوان مبلغان کمک به ظهور مجدد این تشکیلات تروریستی شناخته شدند. بنابر این مشکل بتوان باور کرد که کوکلوکس کلان در اصل یک تشکیلاتی باشد که بر پایه‌های عشق میان انسانها، برادری میان نژادها، محبت و عشق به پیشرفت و دفاع از دموکراسی بنا شده باشد.[۱۷]

گریفیث در واقع شیفتهٔ خشونت تبلیغاتی نژادپرستانهٔ موجود در داستان توماس دیکسون شد. این پذیرفتنی است؛ اما دقیقاً نمی‌توان گفت که گریفیث یک فاشیست بوده است. کوکلوکس کلان وجوه مشترکی با گروههای فاشیستی دارد، این کاملاً مشخص است. اما همان طور که میان این گروههای فاشیستی و ضد طرفداران دریفوس فرانسوی سال ۱۹۰۰ که گرایشهای ضدیهودی داشتند، تفاوت وجود دارد، باید میان گروه کلان و گروه فاشیستی اختلاف قایل شد.

همچنین سان - نوارها[۱۸] که تشکیلات یهودکشی در روسیهٔ تزاری بودند، با پیراهن سیاهان (فاشیستهای ایتالیایی) یا اس اس ها (آلمان‌نازی) تفاوت داشتند. گریفیث پسر خانوادهٔ جنوبی ورشکسته به واسطهٔ سنت خانوادگی مخالف نژادسیاه بود و در طول زندگی خود از این اندیشهٔ ارتجاعی خلاص نشد. گریفیث با این وجود با زندگی مشقت بار کارگران آشنا شد. او قبل از کار بازیگری، به حِرف گوناگونی اشتغال ورزید. واکسی، پادویی، مأمور آتش نشانی و شغلهایی از این نوع...او بشدت توسط کارفرمایان خود استثمار شد. وقتی مسئلهٔ نژادپرستی در میان نبود، او در فیلم تعصب موقعیتهایی را ایجاد کرد که استثمار نژاد سفید توسط نژاد سفید را مشخص

می‌کرد. این تضاد، شخصی نبود. منطقهٔ جنوب از گذشته مرکز دموکراتهابود و از نقطه نظرات زیادی پیشرفته‌تر از جمهوری خواهان بود. دموکراتهای جنوب مانند گریفیث؛ ویلسون و روزولت و همچنین ترومن را به مقام ریاست جمهوری رساندند. رهبران سیاسی دموکراتها از این مسائل ضد و نقیض بری نبودند. رییس جمهور ویلسون (که فیلم تعصب از مبارزات انتخاباتی او در سال ۱۹۱۶ دفاع کرد)، در کتاب خود به نام **تاریخ مردم آمریکا** نظریاتی دربارهٔ بازسازی و نقش کوکلوکس کلان مطرح کرده است که گریفیث برای درستی فیلم و ایدئولوژی خود توانسته خاطرنشان کند.

فیلمنامهٔ تولد یک ملت توسط گریفیث و همکار قدیمیش فرانک وود[۱۹] نوشته شد. فرانک وود، همکار قدیم گریفیث از زمان فعالیت او در شرکت بیوگراف[۲۰] بود. این فیلمنامه در مجموع، خط فکری نویسندهٔ داستان را رعایت کرده و بیش از شکل اثر به محتوای آن وفادار مانده بود. بعضی از بخشهای کوتاه و بی‌اهمیت داستان در فیلمنامه گسترش یافتند. برای مثال، نبرد پترزبورگ، که یکی از قسمتهای مهم فیلم می‌باشد، دو صفحه از داستان را در برمی‌گیرد. در صورتی که شیوهٔ نقل قول آن به شکلی است که از دهان قهرمان داستان بازگو می‌شود.

فرانک وود و گریفیث از یک اثر دیگر توماس دیکسون به نام **داغ لئوپارد** برای نگارش فیلمنامهٔ خود استفاده کردند: *این اثر اولین جلد از داستانهای تاریخی راجع به برخورد نژادها می‌باشد... و تصویری از روند تاریخی آزادی سیاهان (بردگان) تا محرومیت آنها از حق انتخابات را نشان می‌دهد...* آخرین جمله‌های رورند دیکسون در واقع تأیید نظرات گریفیث در **فیلم تولد یک ملت** می‌باشد. چرا که گریفیث به عواقب آزادی حقوق سیاهان به مثابهٔ یک شهروند آزاد اشاره کرده و به این نتیجه رسیده است که می‌بایست سیاهان را از شرکت در انتخابات محروم کرد و این محرومیت باید تا آنجا پیش برود که تمام حقوق یک همشهری آمریکایی آزاد از او سلب شود.

در اینجا خلاصهٔ فیلمنامهٔ د. و. گریفیث را نقل می‌کنیم. او فیلمبرداری این فیلم را از ژوییهٔ سال ۱۹۱۴ شروع کرد:

یک مقدمهٔ کوتاه با تصاویر نمادین ورود برده‌های سیاه در قرن هفدهم به آمریکا، بازار فروش برده و اولین تحرکات طرفداران الغای برده فروشی را به نمایش می‌گذارد.

اولین قسمت فیلم صحنه‌هایی از زندگی جنوبیهای خوش و سعادتمند قبل از جنگ را نشان می‌دهد. خانوادهٔ کامرون[۲۱] زندگی آرام و خوبی را در خانهٔ زیبای خود در شهر پیدمونت[۲۲] در کالیفرنیای جنوبی می‌گذرانند. دکتر کامرون (اسپاتیسوود آیتکن)[۲۳] و همسرش (جوزفین کرال)[۲۴]، سه پسر به نام بنجامین(هانری ب. والت‌هال)[۲۵]، وید[۲۶] و داک[۲۷] ودودختر به نام مارگارت (میریام کوپر)[۲۸] - دختر بزرگ - و فلورا (می مارش)[۲۹] - دختر کوچک - دارند. دوستانی از پنسیلوانیا به دیدن آنها می‌آیند. این دوستان، دو پسر آستین استون من (رالف لویز)[۳۰] نمایندهٔ مجلس به نام تد (رابرت هارون)[۳۱] و فیل (المر کلیفتون)[۳۲] می‌باشند. فیل عاشق مارگارت دختر بزرگ خانوادهٔ کامرون می‌شود، در عین حال که بن کامرون - قهرمان فیلم - تنها با یک نگاه به عکس الزی استون من (لیلین گیش)[۳۳]، شیفتهٔ او می‌شود. جنگ شمال و جنوب شروع می‌شود. خانوادهٔ استون من طرفدار شمالیها و خانوادهٔ کامرون طرفدار جنوبیها می‌شوند. بن کامرون و فیل استون من در نبردهای پترزبورگ، تنها بازماندگان جوان این جنگ،

رودرروی هم قرار می‌گیرند. میان نویس اعلام می‌کند: پترزبورگ دوران ویرانی، تخریب، غارت و چپاول را می‌گذرانند.

نبرد پترزبورگ، اولین قسمت مهم فیلم است. شهر آتلانتا در آتش می‌سوزد، مردم بی‌دفاع و فراری در کنار جاده‌ها پراکنده هستند و ارتشهای متخاصم به سوی هم پیشروی می‌کنند. جنگ در میان دود شروع می‌شود. مواد غذایی ارتش جنوب تقریباً تمام شده و بنابر این روی هر دانهٔ گندم باید حساب کرد. بن کامرون که در ارتش جنوب درجهٔ سرهنگی گرفته، شجاعانه نبرد می‌کند؛ اما از پا در می‌آید و توسط دوست قدیمی خود فیل استون من دستگیر و زندانی می‌شود. از طرف دیگر نزدیک به جبههٔ نبرد، خانواده و خواهران بن کامرون از سروصدای میدان نبرد، در خانه دچار وحشت و ترس هستند.

جنوب شکست می‌خورد. ژنرال لی[۳۴] خود را تسلیم ژنرال گرانت (دونالد کریسپ)[۳۵] می‌کند. الزی استون من، پرستار جذاب و مهربان بیمارستان از سرهنگ کوچولو - بن کامرون - مراقبت و نگهداری می‌کند. الزی نیز دل در گرو بن دارد. الزی خبر پیدا شدن بن را به مادر او می‌دهد. خانم کامرون نزد آبراهام لینکلن رییس جمهور وقت می‌رود و از او درخواست عفو پسرش را می‌کند و بالاخره به نتیجه می‌رسد. با این وجود آستین استون من، یکی از افراطیون کنگرهٔ طرفداران سیاهان می‌شود. او که تعصب خاصی نسبت به سیاهان دارد، یک دو رگه به نام سیلاس لینچ (جورج سی‌یگ من)[۳۶] را متقاعد می‌کند که رهبر سیاسی آنها بشود. آستین استون من، بعد از قتل آبراهام لینکلن (که تمام جزئیات آن در فیلم بازسازی شده)، یک امپراتور (بدون تاج و تخت) می‌شود و عملاً بر تمام آمریکا حکومت می‌کند. دوران معروف به بازسازی شروع می‌شود. این دوره توسط گریفیث به صورت حکومت وحشت سیاهان تصویر شده است. «سلطهٔ کارپت بگرز[۳۷] شروع می‌شود. اتحادیهٔ سیاهان در انتخابات دولتی اکثریت آرا را به دست می‌آورد. سیلاس لینچ، دو رگه، به عنوان معاون فرماندار انتخاب می‌شود. در مجلس، اکثریت نمایندگان را کارپت بگرزها و سیاهان تشکیل می‌دهند. عدم تساوی و رعایت قانون، خود قانون می‌شود. سفیدپوستان را در خیابانها شکار می‌کنند، فهرست سفیدها را از انتخابات خط می‌زنند و اغلب دارایی سفیدها را مصادره می‌کنند.»[۳۸]

بن کامرون رییس جنبش مقاومت سفیدها می‌شود، استون من (نمایندهٔ مجلس)، به دنبال این حرکت، نامزدی دخترش (الزی) را با او به هم می‌زند. اوگرستوس سزار که قبلاً خدمتکار کامرونها بود و معروف به گاس (والتر لانگ)[۳۹] می‌باشد، به گاردسیاه سیلاس لینچ می‌پیرند. گاس در نظر دارد با جوانترین دختران کامرون به نام فلورا (می مارش) ازدواج کند. خانوادهٔ کامرون که در اثر جنگ از هستی ساقط شده، در بدترین شرایط زندگی می‌کنند. یک روز که فلورا برای برداشتن آب به چشمهٔ جنگل اطراف می‌رود، از روی کنجکاوی به داخل جنگل می‌رود، او توسط گاس تعقیب می‌شود که قصد تجاوز به او را دارد. فلورا برای حفظ ناموس، خود را از بالای صخره به پایین می‌اندازد و کشته می‌شود. بن کامرون جسد او را پیدا کرده و سوگند می‌خورد انتقام خون خواهرش را از سیاهان بگیرد. تعقیب فلورا توسط گاس و نبرد پترزبورگ، دومین بخش مهم فیلم می‌باشد. بن که در اندیشهٔ امکاناتی برای مبارزه با سیاهپوستان است، دو پسربچهٔ سفید را می‌بیند که روی سرخود شمد انداخته‌اند و بچه‌های سیاهپوست را می‌ترسانند. این نوع بازی، ناگهان جرقه‌ای در ذهن او می‌زند. او فرقهٔ کوکلوکس کلان را تأسیس می‌کند و خود را اژدهای بزرگ می‌نامد. او هدف از ایجاد این فرقه را ترساندن کسانی می‌داند که می‌خواهند جنوب سفید را در زیر پاشنه‌های کفش جنوب سیاه از بین ببرند. عملیات مجازات علیه سیاهان شروع می‌شود. آستین استون من در واشنگتن، چشم خود را بر کارهای سیاهان در جنوب بسته

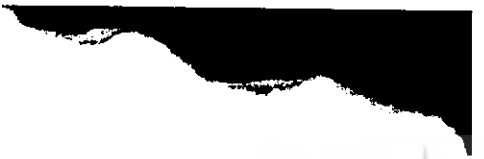
و نمی‌خواهد به خود بیاید و به اشتباهات خود پی ببرد و حتی نمی‌پذیرد تا به لینچ دو رگه بگوید که با مردم میانه رو باشد.

سیلاس لینچ دکتر کامرون را تهدید به بازداشت می‌کند. دکتر کامرون همراه همسر پیر خود، دختر جوانش و چند تن از نوکران با وفای خود به کلبه‌ای در وسط یک مزرعه پناه می‌برد. گاردسیاه برای حمله به کلبه آماده می‌شود. الزی استون من پیش سیلاس لینچ می‌رود تا علت دستور توقیف خانوادهٔ کامرون و برادر خودش فیل را جویا شود که نامزد مارگارت کامرون است و شریک سرنوشت خانوادهٔ کامرون می‌باشد.

لینچ قصد ازدواج اجباری و هتک ناموس از الزی را می‌کند. استون من به اشتباه خود در مورد دفاع از سیاهان پی می‌برد. اما توسط لینچ بازداشت می‌شود. گارد سیاه با نظارت سیلاس لینچ به مزرعه حمله می‌کند. خانوادهٔ کامرون به آنها تیراندازی می‌کنند. در این نبرد نابرابر، گارد سیاه موفق می‌شود از حصار چوبی بگذرد و به کلبه برسد. درست در آخرین لحظات شکست خانوادهٔ کامرون، فرشتگان انتقامجو، یعنی سواران سفیدپوش کوکلوکس کلان که توسط اژدهای بزرگ خود، بن کامرون هدایت می‌شوند، گارد سیاه را تارومار می‌کنند. گاس کشته می‌شود و خانوادهٔ استون من آزاد می‌شوند. استون من به اشتباهات گذشتهٔ خود اعتراف می‌کند و قول می‌دهد که از این به بعد مدافع سفیدها باشد.

پایان فیلم، بازگشت زندگی همراه با عشق و آرامش را تحت سلطهٔ کوکلوکس کلان نشان می‌دهد. دو ازدواج میان خانوادهٔ کامرون و استون من نمادی از اتحاد جدید میان شمال و جنوب می‌باشد. آخرین تصاویر فیلم که به اندازهٔ اولین تصاویر فیلم پرمعنا می‌باشند، از ظهور یک ملت جدید از اتحاد واقعی همهٔ ایالتها خبر می‌دهد که بعد از گذشت سالها، توانسته است خود را از سیلاب خون جنگ برهاند. این ملت جدید، آرزوی یک اتحاد جهانی هزار

«تولد یک ملت» علی‌رغم اندیشه و محتوای نژادپرستانه، اشتباهات مشخص تکنیکی و ضعف پرداخت بعضی از قسمتها، نقطهٔ عطفی در سینمای آمریکا می‌باشد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساله‌ای را می‌کند که پیوند عشق میان ملتها را خواهد پوشاند. اینک در مقابل خدای جنگ، چهرهٔ شاهزادهٔ صلح، مسیح ظاهر می‌شود...

برای ساختن چنین فیلمنامهٔ جاه‌طلبانه‌ای، یک فیلم بلند و سرمایهٔ عظیم لازم بود. نسخهٔ پخش (تجارتی) فیلم **تولد یک ملت**، ۱۲ حلقه و برابر با دو ساعت و سه ربع زمان نمایش بود. تولید فیلم به توسط شرکت اپوچ[۴۰] که توسط گریفیث و ایتکن[۴۱] تأسیس شده بود، سرمایه‌گذاری شد. ایتکن یکی از تهیه کنندگانی بود که با شرکت موتوآل[۴۲]، کِیسِل و بومان[۴۳] همکاری می‌کرد.

آقای سیمور استرن دربارهٔ مخارج فیلم چنین نوشته است: «هزینهٔ فیلم ۱۱۰/۰۰۰ (صدوده‌هزار) دلار شد. این مبلغ نسبت به بودجهٔ فیلمهای امروزی پول زیادی نیست. اما نسبت به بودجهٔ فیلمهای آن زمان (۱۹۱۴)، واقعاً بی‌سابقه و رؤیایی بود. این مبلغ، پنج برابر بودجهٔ یک فیلم پرخرج در آن زمان بود.»

اما فتو درامای[۴۴] شهر شیکاگو که در سال ۱۹۱۲، حقوق فیلم ایتالیایی **آخرین روزهای پمپئی**[۴۵] را به مبلغ ۲۵۰۰۰۰ (دویست و پنجاه هزار) دلار خرید، ثابت کرد سرمایه‌گذاریهای بیشتر در بازار آمریکا کاملاً قابل برگشت هستند. باید متذکر شد بودجهٔ بسیاری از فیلمهای ایتالیایی، دانمارکی یا انگلیسی یا برابر با بودجهٔ فیلم **تولد یک ملت** شده یا از آن فراتر رفته است (و این خلاف گفتهٔ آقای سیمور استرن می‌باشد). حتی یک فیلم دوازده حلقه‌ای آمریکایی در آن زمان چیز تازه‌ای نبود. فیلمهای فرانسوی و ایتالیایی این حد را گذرانده بودند.

در هر حال اقدام برای ساخت این فیلم تا حدود زیادی مخاطره‌آمیز بود زیرا ایتکن حاضر شد فقط ۲۵۰۰۰ (بیست و پنج هزار) دلار بپردازد. بقیهٔ بودجه زمانی توسط سهامداران تأمین شد که به دلیل بالارفتن مخارج فیلم (صد هزار دلار) دچار وحشت شده بودند. بنابر این پول لازم توسط خود گریفیث و چند تن از همکاران او فراهم شد. این احتمال وجود دارد که این مبلغ توسط چند مرد کلان معروف (از جمله همین ایتکن سرمایه‌دار از شهر پاسادنا[۴۶] که چند هزار دلار از طریق جی. دی. باری[۴۷] منشی کارگردان به گریفیث پرداخت کرد) و به دلیل حمایت از سیاست آنها، پرداخت شده است. در هر حال مراکز گوناگونی که در یک مقیاس بزرگ، فرقهٔ کوکلوکس کلان را بازسازی کردند، از نمایش فیلم حمایت کردند.

فرانک وود و گریفیث فیلمنامه را در عرض شش هفته نوشتند. فیلمبرداری در ماه ژوییه، اوت و هفتهٔ اول سپتامبر ۱۹۱۴ انجام شد. شروع فیلمبرداری از صحنه‌های بزرگ تماشایی جنگ داخلی بود. دکورها در استودیوهای رولیانس ماجستیک[۴۸] چیده شد. این استودیوها خیلی ابتدایی بودند و مؤسس و اداره‌کنندهٔ آنها توماس اینس[۴۹] بود. بظاهر بسیاری از این دکورها در استودیو مسخره‌آمیز به نظر می‌آمدند. بنابر این آنها را در هوای آزاد برپا کردند. با این وجود تلاش جالبی جهت بازسازی یک شهر کوچک جنوبی در هوای آزاد، بازسازی تئاتر فورد[۵۰] (که در آن به آبراهام لینکلن سوء قصد شد) و مجلس که اکثریت آن را سیاهان تشکیل می‌دادند، صورت گرفت.

تدوین فیلم با نظارت کامل گریفیث صورت گرفت و بیش از شش هفته به طول انجامید. یک پارتیسیون[۵۱] توسط جی - سی بریل[۵۲] نوشته شد و با ملودیهای معروف آمریکایی که از قطعات

معروف آهنگسازانی چون بتهوون، لیست، روسینی، وردی، چایکوفسکی و گریگ همراه بود یک پات - پوری[۵۳] جالب تشکیل داد. حرکت پیروزمندانهٔ کوکلوکس کلان - که با توجهٔ به بخشهای قبلی فیلم حالت نمادینی دارد - همراه با موسیقی سوارکاری وال کی‌ریز[۵۴] از ریچارد واگنر می‌باشد.

فیلم **تولد یک ملت** دوازده حلقه بود و ۱۵۴۴ نما داشت. این فیلم در آخرین روزهای سال ۱۹۱۴ تمام شد و برای اولین بار به صورت عمومی در تالار موسیقی کلونس[۵۵] (واقع در لس‌آنجلس که امروزه فیلارمونیک نامیده می‌شود)، در ۸ فوریه ۱۹۱۴ تحت عنوان اصلی «مرد کلان» به نمایش گذاشته شد. این فیلم هفت ماه تمام در آن سالن نمایش داده شد. «مرد کلان» یک ماه بعد از نمایش در لس آنجلس تحت عنوان **تولد یک ملت** در لیبرتی تئاتر[۵۶] نیویورک به نمایش عمومی گذاشته شد. قیمت بلیت دو دلار تعیین شد. با این وجود، این فیلم به مدت چهل و چهار هفتهٔ پی در پی (تا آغاز سال ۱۹۱۶) روی پرده بود.

افتتاح فیلم با تشریفات و مراسمی بود که معمولاً در مورد بعضی از رویدادهای مهم آمریکا صورت می‌گرفت. سالن سینما تزیین شده بود، کنترلچیهای زن لباس محلی پوشیده بودند، بلیت سینما را مانند بلیت تئاتر رزرو می‌کردند. ایتکن در تمام ایالتها به دنبال سینماهای درجهٔ اول برای نمایش فیلم بود: کولونیال[۵۷] در شیکاگو، تری مونت[۵۸] در بوستون، فوررست[۵۹] در فیلادلفیا، آتلانتا[۶۰] در آتلانتا و غیره. استقبال از فیلم در همه جا قابل توجه بود و همراه با احساسات تند مردم از آن شد.

سازمانهای آزادیخواه (دموکراتیک) بلافاصله علیه اقتباس سینمایی از کتاب موضع مخالف

گرفتند. آنها این فیلم را عامل تحریک نفرت نسبت به ده میلیون هموطن آمریکایی رنگین پوست می‌دانستند. اولین تظاهرات زیرنظر پلیس در لس‌آنجلس انجام گرفت. کاخ سفید احساس خطر کرد، رییس جمهور وقت ویلسون، ناچار شد فیلم را در یک جلسهٔ خصوصی (البته با خانواده)، به مهمانان خود که شخصیتهای سیاسی و دیپلماتیک بودند، نشان بدهد. تاریخ مجدد انتخابات نزدیک می‌شد و رییس جمهور احتیاج به آرای دموکراتهای جنوب داشت. نمایش فیلم ممنوع نشد و حتی ادارهٔ سانسور هم آن را کوتاه نکرد. گریفیث برای دفاع از خود دهها هزار بروشور تحت عنوان «اهمیت و زوال آزادی بیان در آمریکا» در میان مردم پخش کرد. تظاهرات علیه فیلم در نیویورک، شیکاگو، بوستون و غیره در ماه مه ۱۹۱۵ شدت گرفت و باعث قربانیان زیادی شد. بعضی از مسئولان شهرهای کوچک جهت جلوگیری عواقب آتی، نمایش فیلم را ممنوع اعلام کردند. اما حتی در آنجا فعالیت سانسور علیه این حملهٔ خشونت بار ضد سیاه محدود شد.

لیبرالها حداقل به صورت آشکار علیه این تبلیغات طرفدار نژادپرستی و تروریسم جبهه‌گیری کردند. دو مجلهٔ بزرگ لیبرالها به نام نیوریپابلیک[۶۱] (با قلم منتقد سینمایی آن فرانسیس هاکت)[۶۲] و دنیشن[۶۳] (با امضای مدیر آن اسوالدگریسون ویلارد[۶۴]) فیلم را محکوم کردند. رییس دانشگاه هاروارد به نام چارلز الیوت[۶۵] فیلم را به عنوان فساد و تباهی آرمان سفیدپوست افشا کرد. «مؤسسهٔ ملی برای پیشرفت مردم رنگین پوست»، برای مبارزه با فیلم بروشوری منتشر کرد که توسط تشکیلات سیاهان یا لیبرالها در سطح کشور توزیع شد.

برخوردها، خونهای ریخته شده و مطالب نوشته شده نه تنها به فیلم آسیبی نرساندند، بلکه به عکس یک عامل مهم و عظیم تبلیغاتی برای فیلم شدند. سیل طلا به گیشه‌های تئاترها (سینماها) سرازیر شد. فروش این فیلم در سینمای آمریکا بی‌سابقه بود. فروش این فیلم در بازار داخلی از پانزده میلیون دلار تجاوز کرد. فیلمهای آمریکایی بعد از دوران ناطق توانستند به این حد فروش برسند. بلافاصله سود حاصله میان سهامداران اپوچ فیلم تقسیم شد، سهم هر کدام بیست برابر مبلغ سرمایه‌گذاری در فیلم بود. باری، مستشی گریفیث در عوض هفتصد دلار حق کمیسیونی که بابت موافقت و سرمایه‌گذاری پاسادنا به او پیشنهاد شده و او رد کرده بود، چهارده هزار دلار گرفت. اینکن که بیست و پنج هزار دلار سرمایه‌گذاری کرده بود، نیم میلیون دلار دریافت کرد. گریفیث به تنهایی یک میلیون دلار در یک سال به دست آورد. دلیل آن هم این است که یک فیلم صدهزار دلاری نه تنها می‌تواند سرمایهٔ اولیهٔ خود را به دست بیاورد، بلکه می‌تواند فروش کلانی هم داشته باشد. به این ترتیب دورهٔ جدیدی در سینمای آمریکاآغاز شد. تولد یک ملت، تولد جدید هالیوود را خبر می‌داد.

موقعیت فیلم در خارج از آمریکا دچار مشکلات بیشتری بود. بازارهای اروپای مرکزی به دلیل جنگ بر روی کالاهای آمریکایی بسته شده بودند. فیلم تنها در روسیه به نمایش درآمد.[۶۶] در اردوگاه متحدین، نارضایتیها و مقاومتها شکل گرفتند. آیا لازم بود به نفرت از سیاهان و پیش قضاوتهای نژادی دامن زد، در زمانی که بسیاری گروههای استعماری در تمام جبهه‌ها می‌جنگیدند؟ به نظر می‌رسد در لندن، نمایش

فیلم را تا پایان دشمنی ادامه دادند. فیلم در فرانسه توسط سانسور ممنوع اعلام شد. این فیلم در پاریس در اواسط سال ۱۹۲۱ به شکل یک نسخهٔ مثله شده به نمایش در آمد. همچنین نمایش آن در مناطق اشغالی فرانسه در آلمان ممنوع اعلام شد. چرا که ملی‌گراها علیه حضور گروه سنگالیها در رنانی[۶۷] تظاهرات کردند. در واقع بعد از امضای قرارداد صلح، کار نمایش فیلم به شکل جدی در اروپا دنبال شد. برای مثال، وقتی فیلم در فرانسه به نمایش درآمد، آن شکوه میزانسن و ابداعات تکنیکی آن کهنه شده بودند. استقبال از فیلم در آمریکا یک واقعهٔ عظیم بود؛ اما در بقیهٔ کشورهای جهان از آن زیاد استقبال نشد و حتی روی علاقه‌مندان سینما اثر چندانی نگذاشت.

طرفداری از فیلم **تولد یک ملت** آغاز برتری سینمایی آمریکا را نشان داد. اما نباید فراموش کرد فیلم، ضعفهایی نیز دارد. هدایت بازیگران اشکال دارد. آن جدیت و تندی، مناسب شخصیت هانری ب. والت هال می‌باشد؛ اما کج خلقی می‌مارش (که بازیگر فراموش نشدنی فیلم **تعصب** می‌باشد) در نقش فلورا زیاد هم یکدست نیست. نقش لیدیا براون[۶۸] معشوقهٔ دورگهٔ آستین استون من توسط ماری آلدن[۶۹] بازی شده که گاه غیرقابل تحمل می‌شود. او در قالب یک زن سیاه، چشمان سفید خود را به این طرف و آن طرف می‌گرداند. او را برای فیلم، سیاه کرده‌اند. تمام نقشهای سیاهان بد، توسط سفیدهایی بازی شده که گریم شده‌اند؛ اما چندان شباهتی به سیاهان ندارند. خصوصیات شخصیتها خیلی کلی و به شکل خلاصه به شیوهٔ آدمهای خوب (جنوبیها و خدمتکاران سیاه پوست آنها) و آدمهای بد (سیاهان و طرفدارانشان) مشخص شده‌اند. ارزش فیلم تنها در

امپریالیسم آمریکا، بعد از پیروزی فیلم «تولد یک ملت»، چهرهٔ مشخص خود را در زمینهٔ سینما، با آن قدرت نمایش فیلمهای آمریکایی در تمام دنیا، آشکار می‌سازد. ایدئولوژی ارتجاعی و نژادپرستانهٔ این فیلم به مفهومی دیگر خصلت و خصوصیت امپریالیسم آمریکا را به نمایش می‌گذارد.

روان شناسی یا هدایت بازیگران نیست، بلکه توانایی گریفیث را در تدوین فیلم و رهبری انبوه سیاهی لشگر نشان می‌دهد.

گریفیث سه ماه و نیم صرف تدوین فیلم کرد، در صورتی که زمان فیلمبرداری ده هفته طول کشید. تدوین، کلید (راه حل) اساسی هنر گریفیث، شیوهٔ کار و سبک او می‌باشد که جهت او را در ساخت فیلم بعدیش **تعصب**[۷۰] مشخصتر می‌کند.

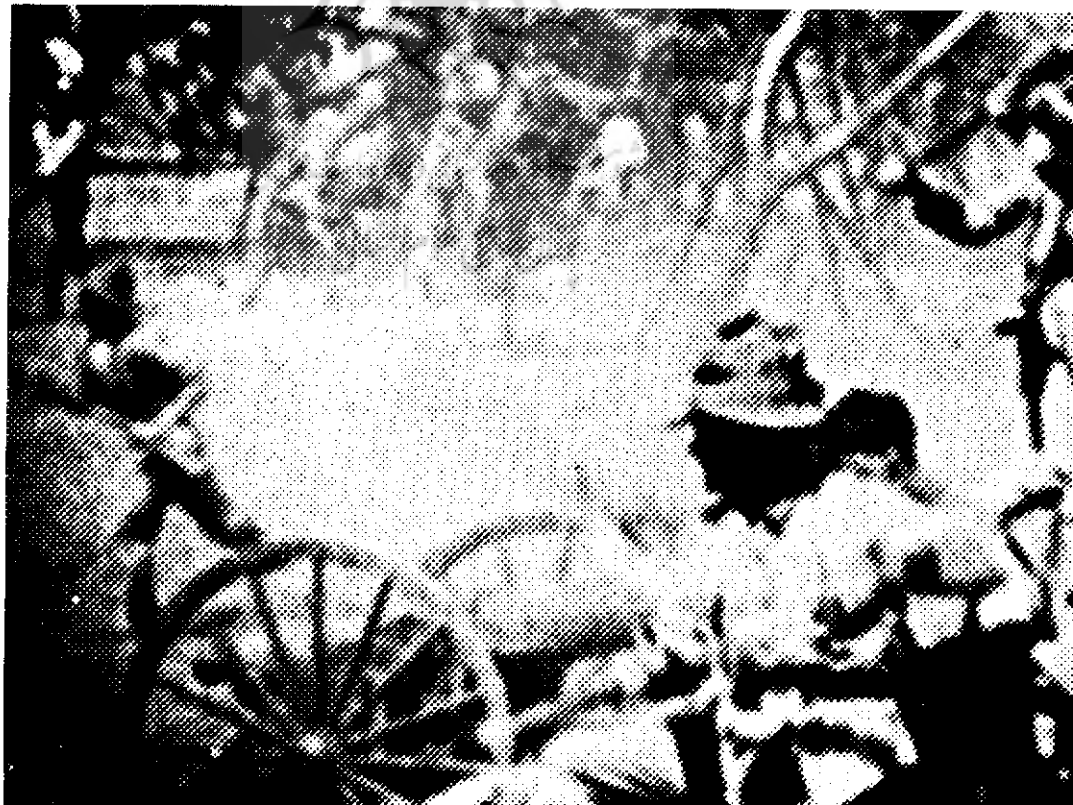
حرکت پان (چرخشی) و تراولینگ در فیلم **تولد یک ملت** (و در دیگر آثار گریفیث) کاربرد کمی دارد. حرکت دوربین در یک فیلم سه ساعته به پنج دقیقه هم نمی‌رسد. بهترین استفادهٔ حرکت دوربین در آغاز صحنهٔ راه‌پیمایی گروه شرمن[۷۱] به طرف دریا می‌باشد. یک نقاب (ماسک)[۷۲] گرد، در روی پردهٔ سیاه، یک زن فراری را در کادر خود می‌گیرد که بچه‌اش را به سینه می‌فشرد. سپس نقاب ثابت می‌شود، دوربین از نمای بسیار درشت زن حرکت پان (چرخشی) می‌کند و نمای بسیار دور دستهٔ سربازان را در کادر خود می‌گیرد که در دامنهٔ تپه‌ای که در بالای آن زن فراری مشاهده می‌شود، در حرکت‌اند. اثر این نوع حرکت دوربین از یک طرف به دلیل تضاد دونما، ناشی از حرکت چرخشی و اختلافی که میان بیچارگی زن و از طرف دیگر، دستگاه بیرحم جنگی در حال حرکت می‌باشد. در عین حال استفاده از نقاب، تأثیر را تشدید می‌کند. نقاب در اینجا کاربرد یک نورافکنی را دارد که به دنبال چیزی در تاریکی می‌گردد.

نقش نقاب در ساختار **تولد یک ملت** به طور قابل ملاحظه‌ای برجسته‌تر از حرکت دوربین می‌باشد. گریفیث درعین حال که تمام آن روشهایی را که **قبل از او استفاده شده، گسترش**

داده و تحت قواعد معینی در آورده است، از طرف دیگر با استفاده از انواع نقاب، به این شکل یکنواخت پردهٔ مستطیل شکل پایان داده، ترکیب‌بندی تصاویر خود را اصلاح کرده و از تنوع کادربندی برای سکانسهایی که پایان تکان دهنده و غم‌انگیزی داشته باشند، استفاده می‌کند. از سال ۱۹۳۰ استفاده از نقاب تقریباً منسوخ شده است. از این بابت باید اظهار تأسف کرد و امیدوار بود که کارگردانان سینما مجدداً قابلیتهای این شیوه (نقاب) را بشناسند و از آن استفاده کنند.

تغییر محل دوربین (منظور *جابه‌جایی دوربین* است و نه حرکت دوربین) در کار گریفیث یک اصل مهم می‌باشد. این کارگردان در فیلم **تولد یک ملت** از جابه‌جایی مکرر دوربین بیشترین بهره را برده است. این تغییر جا به گریفیث این امکان را داده تا به تناوب از مکانی به مکان دیگر برود یا اینکه جزئیات کامل یک صحنه را با نماهای خیلی نزدیک یا خیلی دور به تناوب نشان دهد. جابه‌جایی پیوستهٔ دوربین باعث خلق ریتم فوق‌العاده‌ای شده که ناشی از هنر گریفیث در استفادهٔ متناوب نماها می‌باشد.

جابه‌جایی پی‌درپی نقطهٔ دید، نتیجهٔ عمل تعقیب و اشکال مختلف آن می‌باشد که عبارت‌اند از «نجات در آخرین لحظه» و «تدوین متناوب». این دو شیوهٔ تدوین، ویژگی کارگریفیث است. در **تولد یک ملت** سه سکانس وجود دارند که از نقطه نظر خصوصیات ویژهٔ تدوین، حایز اهمیت می‌باشند. یکی سکانس تعقیب فلورا به توسط گاس و دو سکانس دیگر، نجات در آخرین لحظهٔ خانوادهٔ کامرون توسط مردان کلان و گردهمایی مردان کلان است. گریفیث از تدوین متناوب مرتب در لابه‌لای فیلم استفاده کرده است و با این



روش موفق شده به اثرات و نتایج شگفت‌آوری برسد.

یک تحلیل سینمایی توسط تئودور هوف[۷۳] در مورد نجات در آخرین لحظهٔ الزی استون من انجام گرفته که لوییس جیکوبز[۷۴] آن را چاپ کرده است. این تحلیل مشخص می‌کند که گریفیث چگونه از این فرایند در یک سکانس که منتج به حادثه آفرینی می‌شود، استفاده می‌کند. لینچ دورگه، الزی را به خانه‌اش دعوت می‌کند. در آنجا او دختر جوان را تحت فشار روحی قرار می‌دهد تا با او ازدواج کند و ملکهٔ امپراتوری سیاه شود. اما لینچ با مخالفت و خشم شدید دختر جوان‌روبه‌رو می‌شود، با این وجود از تلاش خود دست بر نمی‌دارد و به فشار و اصرار خود می‌افزایند. در خلال این مدت، مردان کلان علیه دورگه تجهیز و بسیج می‌شوند. لینچ علی‌رغم جواب منفی دختر، قصد ازدواج با او را دارد. در همین هنگام پدر الزی - که نمایندهٔ مجلس و طرفدار سیاهان است - وارد می‌شود. ورود غیرمنتظرهٔ پدرالزی، دورگه را ناچار می‌کند تا قربانی خود را رها کند و امکان فرار را به او بدهد. دورگه قصد ازدواجش را با یک دختر سفید، به اطلاع استون من می‌رساند، اما اسم آن دختر را به زبان نمی‌آورد. نمایندهٔ مجلس (استون من) از این امر خوشحال می‌شود. از طرف دیگر گردهمایی مردان کلان به اوج خود می‌رسد.

این سکانس با دو سری نما شروع می‌شود که از نظر طولی برابرند و هر سری، شش نما دارد: صحنهٔ اول، پیشنهاد ازدواج دورگه با الزی می‌باشد (این صحنه در دکور استودیو کار شده است)، صحنهٔ بعدی که تجمع کلانها می‌باشد، در فضای آزادکار شده است. در سری بعدی که بیست نما دارد، دورگه دستور تدارک ازدواج اجباری را می‌دهد. چهارنما در لابه‌لای این بیست نما، شروع تجمع کلانها را نشان می‌دهد. دونما از این چهارنما اختصاص به تصاویری از یک جریان تند و خروشان آب دارد که نمادی از جریان رو به رشد مردان کلان می‌باشد. نمای جریان تند و خروشان آب مجدداً در یک رشته نمای هفت تایی که مربوط به اجتماع مردان کلان است، نشان داده می‌شود. طول و تعداد نماهای این قسمت، تقریباً برابر رشته نمای مردان کلان در ابتدای همین سکانس می‌باشد.

بیست و دو نمای بعدی به تناوب در داخل خانهٔ دورگه - که دختر جوان را می‌خواهد وادار به ازدواج کند - و در خیابان می‌گذرد. صحنهٔ خیابان جایی است که استون من به طرف خانهٔ دورگه می‌آید. خیابانها مملو از جمعیت سیاه می‌باشند. این مردم سیاهپوست با رنگ سفید لباس مردان کلان که تجمعشان کامل می‌شود، در تضاد می‌باشند. ورود استون من به خانه، نوعی *نجات در آخرین لحظه* است. مردان کلان در بیست نمای بعدی نیستند. زمانی که استون من و لینچ (دورگه) با هم روبه‌رو می‌شوند و استون من به خاطر تصمیم ازدواج با یک دختر سفید به او تبریک می‌گوید (استون من نمی‌داند که با ورود به خانه، دخترش را نجات داده است)، مجدداً نمایی از اجتماع مردان کلان نشان داده می‌شود. سکانس نجات الزی استون من با نمایی خیلی دور از تجمع کلانها تمام می‌شود، این نما از نظر مدت، طولانیتر از نماهای دیگر این سکانس می‌باشد. در این نماها صدها نفر از مردان کلان سوار بر اسب تحت فرمان رییس خود، اژدهای بزرگ، گردآمده و با اسبان خود چهار نعل به سوی پیروزی پیش می‌روند.

آکسیون اصلی، کشمش (دراماتیک) میان لینچ و الزی است. اما مرد کلان که منجی ناموس و شرف زنان سفید است، در تمام لحظات فیلم حضور دارد.

حضور مداوم مرد کلان به طور کوتاه در لابه‌لای فیلم و آگاهی از فعالیتش باعث افزایش تنش دراماتیک و خلق نوعی ریتم می‌شود. به همان نسبت هم اندازهٔ قاب نماها با هم تضاد دارد. زوج (دورگه و دختر سفیدپوست) اغلب در نمای نزدیک (یا درشت) دیده می‌شود (از نمای خیلی نزدیک تقریباً استفاده نشده است). حرکات آن دو در یک دکور معمولی محدود شده است و تحرک زیادی دیده نمی‌شود. بعکس، مردان کلان در فضای خارجی (و بیرون از استودیو) زیاد می‌شوند و اغلب در نمای دور دیده می‌شوند، یک نمای نزدیک میان دو صحنهٔ داخلی و خارجی قرار دارد. این تناوب از یک محیط بسته (اتاق لینچ) و هوای آزاد (تجمع کلانها)، از زندانی که دیوارهای اتاق تداعی می‌کنند تا آزادیی که مکان باز القا می‌کند، روشی برای ایجاد اثرات دراماتیکی می‌باشد. گریفیث مبتکر این روش تدوین نبود. این سنت در فیلمهای وسترن رایج شده بود که وقتی قهرمان زن اسیر از طرف یک راهزن مورد تهدید و آزار قرار می‌گرفت، توسط گروهی از کابویها که در کوهستانها چهارنعل می‌تاختند، نجات داده می‌شد... گریفیث به این روش کلاسیک عامل جدیدی را اضافه کرد، یک استعارهٔ بصری از یک جریان تند و خروشان آب و سیلاب (که شاید هم ناآگاهانه صورت گرفت) و در پی آن، امواج انسانی کوکلوکس کلان را به دنبال داشت. این ابتکاری بود که شاید یک پودوفکین می‌توانست آن را منظم و کامل کند.[۷۵] مونتاژ

متناوب، گریفیث را به سوی یک کنترپوان تصویری هدایت کرده است. در اینجا مقایسه با موسیقی قابل بررسی می‌باشد. سکانسی را که قبلاً مطالعه کردیم، مجدداً مضمونی را که قبلاً با مرگ فلورا شروع شده بود، مطرح می‌کند. در این سکانس، دختر جوان (فلورا) که توسط گاس (سیاه خائن و مرتد) در جنگل تعقیب می‌شود، برای حفظ ناموس خود را از پرتگاه پایین می‌اندازد و کشته می‌شود. گروهبان کوچک، برادر او، زمانی به محل واقعه می‌رسد که خیلی دیر شده است. مضمون نجات یک زن سفیدپوست توسط یک مرد سفید پوست از حملهٔ سیاهپوستان، مجدداً در سکانس نجات الزی استون من تکرار می‌شود. در این سکانس، تجمع مردان کلان نسبت به ورود ناگهانی نمایندهٔ مجلس، جایگاه مهمتری دارد. همین مضمون نجات سفیدها در پایان فیلم که شکل حماسی و قهرمانی می‌گیرد، گسترش می‌یابد و به اوج خود می‌رسد، این مضمون همچنین پایان و نقطهٔ اوج دراماتیک فیلم است: نجات سفیدها در آخرین لحظه به توسط مردان کلان (کامرونها) که توسط محافظان سیاهپوست لینچ محاصره شده‌اند. کار گریفیث به کار یک آهنگساز بسیار نزدیک می‌باشد. یک آهنگساز نیز در لابه‌لای یک سمفونی، یک قطعهٔ کوتاه قرار می‌دهد، آن را گسترش داده، مجدداً آن را رها کرده و در آخرین موومان (فینال) تمام گسترش را به آن می‌بخشد. به این ترتیب، گریفیث از تمام امکانات و تنوع مونتاژ متناوب استفاده کرده، به این صورت که هر بار مضمون نجات را با اهمیت رشد یابنده‌تری به کار برده که این هم از مونتاژ متناوب گرفته شده است. با این وجود، برجسته‌ترین این مضامین نجات، اولین مضمون یعنی مرگ فلورا می‌باشد. آخرین مضمون که نجات خانوادهٔ کامرون توسط کلانهاست، معروف و قابل ستایش می‌باشد. با وجودی که این تکنیک بسیار استادانه است؛ اما گریفیث از روشهایی استفاده کرده که خیلی قدیمی و معمولی شده‌اند. مرگ فلورا به خاطر تأثیر و امکاناتی که به کاربرده شده، قابل توجه است.

سکانس مرگ فلورا تماماً در مناظر طبیعی و در جنگل کاج می‌گذرد. فلورا خانهٔ پدری را ترک می‌کند و برای آوردن آب به یک چشمه می‌رود؛ اما چون آنجا آب ندارد برای پیدا کردن آب وارد جنگل می‌شود. در اینجا تصاویر بسیار خوب کادربندی و فیلمبرداری شده‌اند. شاخه‌های خشک و بی‌پوست، مانند استخوانهای گیاهی هستند که در بالای سر دختر جوان قرار دارند و او را تهدید می‌کنند. این شکل کادربندی و فیلمبرداری خبر از وقوع حادثه‌ای می‌دهد که پایان بخش آن، تعقیب سرنوشت ساز و مرگ فلورا می‌باشد.

در مورد این فضاسازی، لازم است به اهمیت نقش فیلمبرداری جی. دبلیو. بیتزر (گاتلیب ویلهلم بیتزر معروف به بیلی بیتزر)[۷۶] در فیلمهای گریفیث اشاره کرد. بیتزر بیشتر نقش یک مشاور را برای گریفیث داشت. این فیلمها با یک فیلمبردار دیگر، بخش زیادی از ارزش خود را از دست می‌دادند. بیلی بیتزر و گریفیث، هر دو در شرکت بیوگراف حرفهٔ سینما را آموختند. بیتزر در تمام دوران اوج معروفیت گریفیث، یک مشاور وفادار برای او بود. بیتزر شناخت ضمنی شگفت‌انگیزی در کادربندی و فیلمبرداری داشت. تعجب‌آور این است که او توانست با وسایل خیلی ابتدایی زمان خود مانند دوربین فیلمبرداری پاته[۷۷] کار کند که یک مدل

معمولی بود، یک بدنهٔ ساده با یک اهرم دستی که تقریباً شبیه دوربین ابتدایی و اولیهٔ لویی لومی‌یر بود. بیتزر، یک فیلمبردار بدون رقیب بود که تنها در شرایط استثنایی از نور مصنوعی استفاده می‌کرد. استفادهٔ ابتدایی و ناکافی از نور مصنوعی در فیلم **تولد یک ملت** منحصر به چند صحنهٔ نبرد در طول شب است که تصور می‌شود با نور حاصل از آتش سوزیها گرفته شده‌اند. بیلی بیتزر از طرف دیگر می‌دانست چگونه از منابع نور طبیعی استفاده کند. درک استثنایی او از کادربندی، همیشه این امکان را به او می‌دهد تا اصل را ثبت کند. تصاویر به خودی خود حاوی معنای مؤثر خارق‌العاده‌ای هستند. فیلمبردار بالأخره به خوبی می‌داند چگونه از عناصر مناظر طبیعی استفاده کند، کار او در صحنه‌های خارجی خیلی بهتر از کار او در صحنه‌های داخلی (استودیو) می‌باشد.

تصاویر جالب و تکان‌دهندهٔ بیلی بیتزر در ابتدای سکانس مرگ فلورا، تنشی را ایجاد می‌کند که فضا را برای فاجعهٔ تعقیب آماده می‌سازد. تضاد میان مرد سیاه با خصلت حیوانی و دختر جوان معصوم و دست نخورده با لباس سفید که قربانی خشونت او می‌شود، ساده و مشخص است. شدت این فاجعه توسط جستجوی بی‌فایدهٔ برادر فلورا تشدید می‌شود. وقتی ریتم این تعقیب تند می‌شود، مناظر (طبیعت) هم شکلی وحشی به خود می‌گیرند (در طبیعت وحشی فیلمبرداری شده است). صخره‌هایی که فلورا از فراز آنها خود را به پایین می‌اندازد، دشتهایی‌که در عمق کادر دیده می‌شوند و سرسبز هستند، فضای یک سرزمین حاصلخیز را می‌سازند که مورد توجه رمان‌نویسهای جنوبی می‌باشد. اگر نژادپرستی کراهت انگیز و تبلیغات دروغین مسموم‌کنندهٔ این

فیلم «تولد یک ملت» یک قدم کلیدی در تاریخ هنر فیلم است. علاوه بر آن یک موفقیت کلیدی در تاریخ صنعت سینما نیز تلقی می‌باشد. این فیلم، ظهور یک امپریالیسم جدید سینمایی را نوید می‌دهد.

صحنه را جدا کنیم، پی به کیفیات دراماتیکی و پلاستیکی آن می‌بریم.

سکانس نبرد پترزبورگ با شیوهٔ کاملاً متفاوتی کار شده است، مضمون نجات ندارد و از مونتاژ متناوب با شکل دیگری (نسبت به سه سکانس مهم فیلم) استفاده می‌شود.

حرکت پن (چرخشی) قابل تحسینی که آغازگر این قسمت است و قبلاً شرح دادیم (فراریان و ارتشهای در حال حرکت)، به تنهایی ایجادگر دو مضمون این سکانس است: توصیف یک نبرد وحشیانه و مصایب جنگ بر مردم غیرنظامی. گریفیث این دو مضمون را به تناوب نشان می‌دهد و حتی سعی می‌کند آنها را در یک کادر قرار دهد: نقابهایی (ماسکهایی) که کادر را به صورت افقی یا عمودی تقسیم می‌کنند، این امکان را به او می‌دهند تا همزمان نبرد پترزبورگ و آتلانتای در آتش را از دید مردم غیر نظامی و حیران و دیوانه شده، در اثر جنگ نشان دهد که از بمباران و آتش سوزی گریخته و به ارتفاعات پناه برده‌اند... این شیوهٔ ارائه که نتایج چندان جالبی هم نداد، شکل جدیدی از نمایش «رؤیا» بود که قبلاً به توسط سوپرایمپوز نشان داده می‌شد و در زمان گریفیث قدیمی شده بود. اما برای او نتیجهٔ منطقی تدوین متناوب بود. چرا که دو عنصر تدوین در یک کادر قرار گرفته بود.

صحنه‌های نبرد بیشترین سهم را در سکانس نبرد دارند. در میان «بدبختیهای جنگ»، تکان‌دهنده‌ترین تصاویر مربوط به خانوادهٔ کامرون می‌باشد که ناامید و نگران هستند. این تصاویر، درام تاریخی عظیم را به سرنوشت فردی قهرمانان پیوند می‌زنند. هر چند این صحنه‌های کوتاه تکان دهنده هستند؛ از دیدی دیگر ضعیف می‌باشند.

فقر دکورهای استودیو با آن عظمتی که دوربین بیلی بیتزر از هوای آزاد کشف کرده، تفاوت محسوس دارد، همچنین بازی اغراق‌آمیز بازیگران با سادگی بیان چهره‌هایی که در صحنهٔ نبرد دیده می‌شوند، در تضاد کامل است.

گریفیث در توصیف صحنه‌های نبرد، از تمام نقاط دید استفاده کرده است، از نمای خیلی دور تا نمای خیلی نزدیک. از نمای دور (*لانگ شات*) بیش از دیگر نماها استفاده شده و بهترین نتیجه را داده است، مثلاً در نمای عمومی میدان نبرد. در این نما، دره‌ای نشان داده می‌شود که در آن لایه‌های پی‌درپی دود (در اثر شلیک توپها)، به این صحنه عظمت و شکوه می‌بخشد. این نما از بالای تپه گرفته شده است. تکان دهنده‌ترین نمای درشت (یا نمای نزدیک) در صحنه‌ای می‌باشد که دستان سربازان جنوبی آخرین دانه‌های گندمی را که از آذوقه باقی مانده و در ماهی تابه بو داده‌اند، با دقت تمام میان هم تقسیم می‌کنند. این تصویر تکان دهنده حاکی از بیچارگی ارتش جنوب است. گریفیث در صحنه‌های نبرد (به معنی واقعی کلمه) می‌داند که چگونه به تناوب، فتوحات فردی را در نماهای نزدیک و درگیریهای عمومی را در نماهای دور نشان دهد. روشی که باعث می‌شود تا توصیف صحنه‌های نبرد مؤثرتر باشد. این روش زمانی به اوج دراماتیک خود می‌رسد که *کلنل* کوچک در یورشی مأیوسانه، پرچم جنوبیها را در دهانهٔ توپ دشمن قرار می‌دهد...

استفاده از جمعیت در صحنه‌های شلوغ فوق‌العاده است و گریفیث در اینجا از تجربیاتی که در ساخت فیلمهای راجع به جنگ داخلی در کالیفرنیا به دست آورده بود، فراوان استفاده کرده است. اما برای این فیلم از یک امتیاز ویژه بهره برده است. او توانست از گروههایی استفاده کند که برای استودیوهای توماس اینس و کسل و بومان کار می‌کردند. مسئولان این گروهها (سیاه لشگرها) از ۱۹۱۲، متخصصان صحنه‌های جنگهای داخلی شدند (در اثر تجربیات زیاد در فیلمها). شباهت تکان دهنده میان صحنه‌های **تولد یک ملت** و فیلمهای قبلی توماس اینس تصادفی نمی‌باشد. این دو فیلمساز متقابلاً از یکدیگر الهام گرفته‌اند و کار هر یک از دیگری تأثیر پذیرفته است.

نبرد پترزبورگ با یک لامنتوی[۷۸] دردناک و حزن‌انگیز تمام می‌شود، دوربین جنازه‌هایی را نشان می‌دهد که روی زمین افتاده‌اند. این سکون و آرامش بعد از صحنه‌های تکان دهندهٔ نبرد، متأثرکننده است. تحرک صحنه‌های نبرد و مونتاژ سریع، جای خود را به آرامش مرگ در میدان می‌دهد. گریفیث قبلاً از این روش تدوین استفاده کرده بود. او در یکی از فیلمهای اولیه‌اش به نام **محتکر غله**، برای آنکه سکون مرگبار را بعد از تحرک نشان دهد، این شیوهٔ تدوین را به شکل فوق‌العاده‌ای به کار برد. ارزش مهارت گریفیث در فیلم **تولد یک ملت** این است که او می‌داند چگونه از طریق تدوین متناوب، صحنه‌های پرجمعیت را به صحنه‌های فردی و سرنوشت تاریخی را به سرنوشت فردی پیوند دهد. او همچنین قادر است صحنه‌های خارجی را - که تعدادشان در فیلم زیاد است - با صحنه‌های داخلی (در استودیو) ترکیب کرده و این صحنه‌ها را به تناوب نشان دهد.

در مورد دکور داخل استودیو باید اعتراف کرد بسیاری از دکورها به علت نبود سرمایه یا بی‌تجربگی طراحان صحنه (دکوراتورها) خیلی بد ساخته شده‌اند. گریفیث با این وجود، در هنر داستان گویی استاد است: او از رمان ضعیف و بد

رورند توماس دیکسون، فیلم خوبی ساخته است. داستان دیکسون ابهام زیاد دارد. آکسیون خیلی پیچیده است و دقیقاً توضیح زیادی داده نمی‌شود، فیلمنامه در چند جا ضعف دارد. توصیف زندگی آرام و خوش جنوبیها قبل از جنگ و معرفی شخصیتهای اصلی (در ابتدای فیلم) کند و خسته کننده است.

تولد یک ملت علی‌رغم اندیشه و محتوای نژادپرستانه، اشتباهات مشخص تکنیکی و ضعف پرداخت بعضی از قسمتها، نقطهٔ عطفی در سینمای آمریکا می‌باشد. هنر فیلم برای اولین بار در دنیای نو (آمریکا) به کمال خود می‌رسد. این فیلم، مجموعهٔ تجربیات آمریکایی و تحقیقات گوناگون اروپایی می‌باشد.

استقبال و فروش زیاد فیلم، راهگشای فیلمهای عظیم با بودجهٔ زیاد شد. فروش و معروفیت این فیلم در اروپا به حدی بود که بر بازار فیلمهای فرانسوی و دانمارکی اثر گذاشت و مجدداً، تنها رقیب در بازار سینما بود.

امپریالیسم آمریکا، بعد از پیروزی فیلم **تولد یک ملت**، چهرهٔ مشخص خود را در زمینهٔ سینما، با آن قدرت نمایش فیلمهای آمریکایی در تمام دنیا، آشکار می‌سازد. ایدئولوژی ارتجاعی و نژادپرستانهٔ این فیلم، به مفهومی دیگر خصلت و خصوصیت امپریالیسم آمریکا را به نمایش می‌گذارد.

در هر حال فیلم **تولد یک ملت**، یک فیلم کلیدی در تاریخ هنر فیلم است. علاوه بر آن یک موفقیت کلیدی در تاریخ صنعت سینماتوگراف می‌باشد. این فیلم، ظهور یک امپریالیسم جدید سینمایی را نوید می‌دهد که سلطهٔ خود را بر خرابه‌های سلطهٔ سینمای فرانسه بنا می‌کند.

پاورقی

1 - Georges Sadoul
2 - David Wark Griffith
3 - Naissance d'une Nation (Birth of the Nation)
4 - The Clansman (L'Homme du Klan)
5 - le Révérend Thomas Dixon
6 - Ku Klux Klan
7 - Leroy Mc Afee
8 - le grand Titan
9 - Reconstruction
10 - le Grand Sorcier
11 - le Grand Dragon
12 - le Grand Cyclope
13 - Thadeus Stevens
14 - l'Encyclopaedia Britannica (1929)
15 - Dixondale
16 - la Grange

۱۷ - با وجود این، آقای سیمور استرن (Seymour Stern) در دفاع از کوکلوکس کلان در بروشور (دفترچهٔ راهنما) مربوط به فیلم چنین نوشته است: «نباید کوکلوکس کلان تاریخی در فیلم را با تشکیلات مشخص و شناخته‌ای که نام کوکلوکس کلان را دارد و در یک دورهٔ نسبتاً جدید، همچون لکهٔ کثیفی بر دموکراسی آمریکایی قرار داشت، یکی دانست. اینها یک سری تشکیلات پراکنده بودند که از نظر خصوصیات، اهداف، آیینها، قوانین و نحوهٔ عضوگیری متفاوت بودند. تاریخ کلان جنوب قدیم، خصوصیت، فعالیتها و اهداف آن، اعضای بی‌تفاوت و مرتجع آرمان‌گرا، تأثیر تمدن‌گرایانهٔ آن که بر هرج و مرج دوران بازسازی فایق آمد، تمامی اینها توسط استندلی هورن (Standly Horn) در اثر **امپراتوری پنهان** (۱۹۴۰) به توصیف در آمده‌اند. این اثر با رمان **راه آزادی** نوشتهٔ هوارد فاست که جزو ادبیات معاصر به شمار می‌رود و تاریخ را واژگونه نشان داده، در تضاد می‌باشد. مشابه چنین آثار تبلیغات سیاسی وجود دارند که به شیوه‌ای سطحی و تصنعی به صورت رمان در آمده‌اند.» برای قبول چنین ماجراهای اغراق‌آمیز و غیرمعقول که آقای سیمور استرن به منظور یک هدف مشخص تبلیغ سیاسی انجام داده، می‌بایست از داستان توماس دیکسون و فیلم گریفیث بی‌اطلاع بود. خشونت و نژادپرستی موجود در آن آثار برای اغلب تماشاگران فرانسوی تکان دهنده و کراهت‌آمیز می‌باشند. (زرژ سادول)

18 - Cent - Noirs صد سیاهپوش
19 - Frank Wood
20 - Biograph
21 - Cameron

22 - Piedmont
23 - Spottiswoode Aitken
24 - Josephine Crowell
25 - Benjamin (Henry B. Walthall)

اسامی داخل پرانتز نام اصلی بازیگران می‌باشد.

26 - Wade
27 - Duck
28 - Margaret (Miriam Cooper)
29 - Flora (Mae Marsh)
30 - Austin Stoneman (Ralph Lewis)
31 - Ted (Robert Harron)
32 - Phill (Elmer Clifton)
33 - Elsie Stoneman (Lillian Gish)
34 - Lee
35 - Grant (Donald Crisp)
36 - Silas Lynch (George Siegman)
37 - Carpetbaggers

این اصطلاح از رمان **بربادرفته** گرفته شده است. کارپت بگر به سیاستمداری گفته می‌شد که بلافاصله بعد از جنگ داخلی و پیروزی شمالیها، جهت حفظ منافع سیاهپوستان از شمال به جنوب آمد. او تنها چیزی که با خود حمل می‌کرد یک چمدان پر از قالیچه و پردهٔ قلابدوزی بود. (ژ. س.)

۳۸ - نقل قول از لوییس جیکوب دربارهٔ **تولد یک ملت**. (ژ. س.)

39 - Augustus Cesar (Gus, Walter Long)
40 - Epoch
41 - Aitken
42 - Mutual
43 - Kessel, Bauman
44 - Photodrama
45 - Les Derniers Jours de Pompéi
46 - Pasadena شهری نزدیک لس آنجلس (در ایالت کالیفرنیا)
47 - J. D. Barry
48 - Reliance Majestic
49 - Thomas Ince
50 - Ford's Theatre
51 - partition قطعه‌ای در موسیقی
52 - J. - C. Breil
53 - pot - pourri

نوعی موسیقی سبک که تمهای گوناگون دارد

54 - Walkyries قطعه‌ای اپرایی از واگنر
55 - Clunes
56 - Liberty Theatre
57 - Colonial
58 - Tremont
59 - Forrest
60 - l'Atlanta
61 - New Republic
62 - Francis Hackett
63 - The Nation
64 - Oswald Garrison Villard
65 - Charbes Eliot

۶۶ - نمایش این فیلم بعد از انقلاب اکتبر در روسیه ممنوع شد - م.

67 - Rhénanie
68 - Lydia Brown
69 - Mary Alden
70 - Intolérance
71 - Sherman
72 - Mask
73 - Théodore Huff
74 - Lewis Jacobs

۷۵ - برخلاف آنچه سیمور استرن با قاطعیت ابراز داشته است، نمی‌توان تأثیر مستقیم فیلم **تولد یک ملت** را بر مکتب سینمای شوروی تأیید کرد. پودوفکین در آوریل ۱۹۵۱ به من گفت که هرگز این فیلم را ندیده است. ایزنشتاین توانست این فیلم را در اواخر سالهای دههٔ بیست در برلین ببیند. براساس صحبت پودوفکین، کولشوف احتمالاً توانسته است برحسب تصادف، این فیلم را یک بار ببیند؛ اما مدت زمانی بعد از فیلم **تعصب** و بدون آنکه به آن اهمیتی بدهد. دلوک هم در کتاب **سینما و زندگی** که در سال ۱۹۱۹ به چاپ رسید، از وجود کارگردان آمریکایی (گریفیث) بی‌اطلاع بوده و در کتاب خود کمترین اشاره‌ای به او نکرده است. (ژ.س.)

76 - Gotlieb Wilhelm Bitzer (Billy Bitzer, 1874 - 1944)
77 - Pathé
78 - lamento حالت غمگین و حزن‌انگیز در موسیقی