بودیم ، مجموعه رقص‌هایی‌ست که به وسیله «رابرت دووارن» بر اساس حرکات صوفیانه دراویش طرح شده است . رقص های بچنوردی‌که برای اولین‌بار به اجرا درمی‌آمد ، واجد جاذبه‌ای بود همپای رقص‌های کردی ، که از کارهای پیشین «دووارن» است. دکورهای «تئولاو» و لباس های «هما پرتوی» بر جذابیت صحنه می‌افزود .

برنامه مخصوص کودکان

آموزنده‌ترین برنامهٔ تالار در سومین جشن فرهنگ و هنر ، برنامه‌ای بود مخصوص کودکان که مجریان آن نیز همه‌کودکان ونوجوانانی بودند که در هنرستان های عالی موسیقی و موسیقی ملی وهنرستان باله به فراگیری های هنری اشتغال دارند . استقبال کودکان‌ونوجوانان و حتی مربیان و والدین اطفال از این‌برنامه بیش ازحد انتظار بود . ادامهٔ برگزاری این گونه برنامه‌ها از نظر تربیتی وآموزشی و ایجاد رغبت و علاقه کودکان و نوجوانان به هنر و موسیقی ، بسیار مؤثر خواهد بود.

رسیتال «ماینارده»

« انریکوماینارده » یکی از ویولن‌سل نوازان بزرگ جهان (از ایتالیا) رسیتالی را در تالار رودکی اجرا کرد . «ماینارده» درمیلان تولد یافته (۱۸۹۷) واز سیزده سالگی تاکنون به عنوان تک‌نواز برجسته ویولن‌سل شهرت یافته است . ماینارده در رسیتال خود آثاری از : «ویوالدی»،باخ، بتهوون‌ونیز اثری از خودرابه‌اجرا درآورد .

●

آنچه در مدت جشن فرهنگ‌و هنر ، در تهران گذشت ، به‌مقیاس کوچک‌تر ، در تمام استان ها و شهرهای‌ایران روی داد . نمایشگاه های متعددی دایر شد و آثارهنری وصنایع دستی هر منطقه در همان منطقه به نمایش گذاشته شد . موزه های تازه‌یی در شهرستان‌ها افتتاح گردید .

گروه‌های مختلف به اجرای برنامه های رقص و آوازونواختن سازهای محلی و ملی پرداختند . در دبستان‌ها و دبیرستان‌ها وتالار های شهرداری ها و سالن های دیگر ، نمایشنامه‌هایی به روی صحنه آمد و سخنرانی‌هایی ایراد گردید. در مجالس شعرخوانی و گفت‌وگو برپا شد . هنرمندان اعزامی از مرکز به شهر های مختلف برنامه‌هایی اجرا کردند . دبیران و معلمان شهرستانی‌جلسات گوناگون تشکیل دادند . دربرخی شهرستان‌ها گروهی از مردم از آثار باستانی دیدن کردند . در بسیاری از شهرستان‌ها فیلم هایی ویژه‌ی جشن فرهنگ و هنر به نمایش درآمد . تلویزیون‌ها و رادیوهای شهرستان‌ها تا آنجا که مقدورشان بود جشن سوم را یاری وهمراهی کردند .

زبان تازهٔ سینما

نوشتهٔ دیوید موات

David Mowat

برای کسانی‌که سینما را همراه با تازگی و توأم با رگه‌های انقلابی می‌پسندند سال‌های اول ۱۹۶۰ ، طلوع سینما بود . کودکی‌که تاآن زمان افتان و خیزان می‌رفت ناگهان به دویدن پرداخت ، آن هم با سرعت و قدرتی شگفت‌آور . دیدهای تازه‌ای از اطراف واکناف عرضه می‌شد ؛ نام‌های تازه‌ای چون ترووفو Truffaut مال Malle گدار ، آنتونیونی ، فلینی ، بازولینی چشم‌ها را خیره می‌کرد ؛ روش‌های تازه‌ای چون فیلم‌برداری روی دست ، عکس‌کردن تصاویر ، فیلم‌برداری در جهت خورشید وغیره ، که هرکدام تحولی تاریخی درصنعت فیلم‌سازی بود به‌کارگرفته می‌شد . ومنتقدین با هیجان

درمورد این زبان تازه به سخن‌گفتن پرداختند. واکنون درآغاز دههٔ هفتاد به نظر می‌رسد که قدرت وسرعت بیشتر این اسامی عظیم تخفیف یافته است؛ فقط معدودی نام تازه به چشم می‌خورد؛ سرزمین‌های تازه ــ بیشتر در اروپای شرقی ــ فقط خودی نشان داده‌اند. آن فضای هیجان‌آلود آرام‌گرفته وجز تنی چند از وفاداران متعصب، بقیه اذعان دارند که کارگردانان بزرگ قدیمی فیلم‌های بد ساخته‌اند. زبان تازه‌ای که زمانی فقط به برگزیدگان تعلق داشت زبانی شده است همگانی، روش‌هایی که زمانی هیجان‌انگیز بود، آشناتر ازآن شده است که بتواند مؤثر افتد واین واقعیتی گریز ناپذیر است که هیچ چیز برای همیشه تازه نمی‌ماند. ولی مسئله‌ای که هنوز باقی‌است، بهره‌برداری نادرست ازاین زبان به علت درك غلط ازآن‌زبان است ــ و اگر بهره‌برداری نادرست متوقف نشود، این زبان ــ هرقدر هم همگانی شده باشد ــ ممکن است تبدیل به زبانی سروپا شکسته گردد.

شاید قسمتی از مسئولیت این سقوط برگردن کارگردانان انگلیسی (و امریکایی) باشد. در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ هنگامی که هنوز کارگردانان به سادگی امروز نمی‌توانستند سوار هواپیما شوند و ازمملکتی به مملکتی پرواز کنند ــ فیلم‌های اروپایی از فیلم‌های انگلیسی و امریکایی کاملاً متمایز بود. بدین معنی که فیلم‌های انگلیسی‌زبان، حتماً دارای داستانی مشخص بود ــ وآن را ساده وبی‌پیرایه بیان می‌کرد ــ ولی فیلم‌های اروپایی بیشتر درقید فرم وسبك وبیان‌هنرمندانه بود وگاه درخلال این کار داستان به‌کلی فراموش می‌شد. گروهی به نحوهٔ بیان هنرمندانه یعنی «قالب» اهمیت می‌دادند وگروهی دیگر به‌داستان یعنی«محتوی» سینماگران اروپایی خواستهٔ گروه اول وسینماگران انگلیسی‌زبان خواستهٔ گروه دیگررا برآورده می‌کردند. ولی‌امروزه این تفاوت ازمیان رفته است، بسیاری از سینماگران انگلیسی به سبك‌آوری گرایش پیداکرده‌اند. نتیجه کار هم چندان مطلوب نیست، چون این کارگردانان ظاهراً به‌پای رقبای‌اروپایی خود نمی‌رسند وسینماگران‌اروپایی هم، گویی محض هنرمندی، ازخط خود خارج شده‌اند.

چرا چنین شده است؟ برای یافتن جواب این سوال باید چگونگی این تحول را از ابتدا بررسی‌کرد. باید به ابتدای دههٔ ۶۰ وتفاوت عمدهٔ فیلم‌ها دراین تاریخ بازگشت. درآن زمان کارگردانان‌اروپایی دوران قبل‌ازشهرت کامل را می‌گذراندند، یعنی‌تازه داشتند به معروفیت جهانی‌دست می‌یافتند. بهای خرید این شهرت جهانی‌دراندا ــ حتی امروز ــ گذاشتن زیرنویس برای فیلم‌هایشان بود. [تك کارگردان انگلیسی‌زبان برای فیلم بی‌زیرنویسش سیتمد میلیون تماشاگر دارد. ولی فرانسوی‌هاوایتالیائی‌ها وسوئدی‌ها که زبانشان برای مردم امریکا (این گروه غول‌آسای‌تماشاگر) کاملاً مسخره‌است، از چنین بازاری بهره‌مند نیستند.] کارگردان اروپائی ناگزیر بود زیرنویس گردن نهاد، یعنی چشم را با گوش معامله‌کرد ودراین‌کار به تحولی کاملاً سینمایی دست یافت، یعنی به تدریج تصاویر جای‌کلمات راگرفت و بیان‌ها عینی و تصویری و تصاویر گویاتر شد. برهمین پایه روال داستان‌نویسی نیز دگرگون شد. معمولاً داستان به وسیلهٔ دهان‌گفته وبه وسیلهٔ گوش‌شنیده می‌شود ولی اگر زبان مشترکی وجود نداشته باشد، برای عرضهٔ مسائل تمام‌کوشش‌ها به طور عینی به‌کارمی‌رود. پس‌شخصیت داستان به جای‌اینکه عامل‌داستان‌پردازی باشد، وسیلهٔ بیان می‌گردد ــ به جای آنکه بگوید براو چه‌گذشته، می‌بینیم براو چه می‌گذرد. این فرمول ساده را هیچ‌گاه فیلم‌سازان انگلیسی به درستی درنیافتند، نه دراوایل دههٔ ۶۰ ونه‌حتی دراواسط این‌دهه‌که تظاهرات هنرمندانه خیلی باب روز بود. به دلیل درك نکردن این نکته، فیلم‌هایی ساختند ازقبیل:

« Petulia » , « Poor Cow » و «Herostatus» که قابل قیاس با مثلاً «Une Femme Mariée» , «Muriel» و « خوف »نبود. استحکام این سه فیلم اخیر مدیون نوع غذایی بودکه به‌خورد آنها داده شده بود ــ این غذا پس مانده‌های بیات شدهٔ طرح‌های متداول نبود، بلکه خوراکی بود، ازلحاظ شخصیت‌پردازی ورداشت عمومی، درخور سینما.

پس کلید زبان جدید، چنانکه اشاره‌کردم، شخصیت‌پردازی است. فیلم درواقع‌منعکس‌کننده ضعف‌هاوقدرت‌های شخصیت فیلم است، بیان رابطهٔ اوست با محیط اطرافش وشاهد تعیدها و دفع تعهداتش. اگر قالب فیلم براساس برداشت این شخصیت ریخته شده باشد، محتوی فیلم نوع رابطهٔ او با محیط اطرافش خواهد بود.

این شکل اساسی می‌تواند نتایج کاملاً متفاوتی داشته باشد. درمکتب ایتالیایی (یعنی مکتب آرام) موضع شخصیت معمولاً تعیین‌کنندهٔ‌محدودیتهای همان شخصیت نیز هست. شخصیت از محیطی‌که برایش غریب است دوری می‌گزیند یا به دلیل آنچه هست مقصود وهدف را گم می‌کند. اگر این مطلب به زبان سینماترجمه شود تصویر آرام ... آرام رسم می‌شود: یعنی همان چیزی‌که میزانه شمارکارهای آنتونیونی است وبه

بازولینی امکان داده است که نگاه‌های خیره و طولانی و شگفت‌انگیزش را عرضه کند. تعبیر مکتب ایتالیائی ازاین شکل اساسی این ضرب‌آرام است ومکتب فرانسوی به دلیل خوی انقلابگرش ضربی تند وسریع (قیچی ادیتورها "کیوتین جدید فرانسوییهاست). تعهد، قهرمان فیلم‌های فرانسوی را به عمل وامی‌دارد وسرعت عمل را چند برابر می‌کند. وقتی قهرمان غیرمتعهد است، درمعرض نبض تند آگاهیش قرار می‌گیردکه با ضرب محیط هماهنگ است. به عبارت دیگر وقتی متعهد است تند وسریع پیش می‌رود ووقتی نیست وساکن وثابت مانده است باران حوادث بی‌شکل برسرش می‌بارد. درهردوحال فیلم متحرک است ودرهردوحال این تحرک به دلیل خاصیت شخصیت فیلم است ــ یعنی مسئول‌بودن این شخصیت.

فیلم انگلیسی با هیچ یک ازاین‌دو سنت وفق‌نمی‌دهد. فیلم انگلیسی، زبان جدید سینما را می‌پسندد ولی درپند آن نیست که راه سخن‌گفتن با آن را فراگیرد: نوآور نیست، گلچین می‌کند، اگر جمله‌ای را ازاین زبان‌تازه بپسندد آن‌را می‌قاپد. پسندها هم طبق هوی‌وهوس کارگردان‌است ودلیل اصلی گرفتاری‌ها. هنوزکارگردانان انگلیسی درنیافته‌اند کجا باید ازشخصیت‌ها جدا شوند. در نتیجه زبانی‌که به‌کار می‌برند نه‌تنها زبانی تازه نیست بلکه کلماتی بریده ونامفهوم است. وقتی می‌بایست فیلم ازطریق شخصیت شروع شود وازطریق دید او به سبک دست یابد گاه با داستان شروع می‌شود وحتی‌بدتر، گاه با سبک- وبه‌جای آنکه این دو با هم هماهنگ باشند معمولاً با یکدیگر درجدالند ودر این‌جدال آنکه قبل‌ازهمه آسیب می‌بیند تماشاگر است (برای اثبات صدق این گفتار کافی‌است یکی‌ازفیلم‌های انگلیسی راکه ذکرشان دربالا آمد ببینید).

کارهای اخیر اینگمار برگمن، این‌کارگردان بارور سینمای جدید، از زیادی پیوندهای نامتجانس، بروزات بیماری پارانوئیا، وکوشش برای بدیع بودن، آسیب فراوان دیده است. ولی نباید فراموش‌کردکه درسال‌های ۱۹۵۰ یعنی قبل‌ازاین‌اغتشاش‌ها، کارهای این کارگردان تأثیر عظیمی درتعویض مسیر سینما داشت. مثلاً درفیلم «توت فرنگی‌های وحشی» که درسال ۱۹۵۵ ساخته شد تأثیر متقابل شخصیت فیلم به‌خوبی دیده می‌شودکه بی‌گمان به‌بدعت وقدرت‌کارکمک فراوان کرد و موجب شهرت جهانی اینگماربرگمن شد. کاملاً روشن بودکه این فیلم با بیشتر فیلم‌های آن زمان مغایر است واختلاف بین آن وبقیه شایان ملاحظه.

در «توت فرنگی‌های وحشی» با یک داستان روبرو نیستیم بلکه استاد پیری را می‌بینیم. بیان وقایع به طور تصویری وعینی، به جای نقل داستان، بازی راکوتاه می‌کند وزبان فیلم را به تحلیل ماجرای یک روز تقلیل می‌دهد. درمقام مقایسه با فیلم‌های سنتی، «توت فرنگی‌های وحشی» ماجراهای کمتری را دربرمی‌گیرد و درعوض مطالب بیشتری بیان می‌کند. ضرب فیلم رفته رفته با ضرب تفکر هماهنگ می‌شود. البته حوادث باز درجریانند. (هیچ روزی کاملاً بی‌حادثه نمی‌گذرد) اما همهٔ حوادث، جزیی از افکار و ذهنیات قهرمان داستان هستند.

این از برداشت کلی فیلم. قالب فیلم هم درحد شخصیت ومحتوی فیلم درخشان‌است. استاد (Alf Sjöberg) پیر است، این همهٔ وضع اوست وهمین مسئله بین او ومحیط اطرافش ایجاد برخورد می‌کند. چون پیر است، به دو سوی متضادکشیده می‌شود، ازطریق خاطراتش به جوانی گذشته و ازطریق وحشت، به مرگ آینده. وزمان حالش عقربهٔ ترازوی بین این دو کفه است، زمان حال برحسب بار این‌دوکفه تعریفی می‌یابد. تعیین جهت وآرامش ذهنی زمان حالش بستگی به این خواهد داشت که با این دونصورکنار بیاید. قالب این فیلم این نکته را به خوبی بیان می‌کند. زمان حال فیلم درچهار لحظهٔ اساسی متوقف می‌شود که متناوباً کابوس، خاطره، کابوس، خاطره‌ای را بنمایند.

سبک‌فیلم‌شباهت‌بسیاری به شخصیت پیرمرد دارد. یعنی متلون، تیره، آزمایشی وپرغربت است. اما سبک را کارگردان به فیلم تحمیل نکرده است، بلکه درواقع شخصیت اصلی فیلم است که شکل وکیفیت فیلم راکارگردانی کرده است.

سلیس‌بودن‌فیلم بیشترمدیون‌قدرت «زبان تازهٔ» آن است. تحولاتی‌که از نظر تکنیک دراین فیلم به چشم می‌خورد و دورشدن آن را ازفیلم‌های سنتی نشان می‌دهد مثل بسیاری ازفیلم‌های دیگر به ضرب آن مربوط است. ضرب تحول یافتهٔ این فیلم (که ضرب آهسته‌ای‌است) بیشتر قابل تجزیه وتحلیل وبیشتر در خور غور وتحقیق است. باکارگذاشتن «داستان» و به کارگرفتن موضوع‌های منقطع ومربوط به شخصیت فیلم ریتمی تازه‌تر، عمیق‌تر و بی‌تردید، عینی‌تر به دست آمده است. دراین فیلم زمان به طور مشخص منبسط شده است: هم با رؤیاهای‌گذشته وهم با تصور آینده (که اولی انتقاد برخود است و دومی ترس ازتنهایی ومرگ).

آنتونیونی که یکی دیگر از کارگردانان با نفوذ دوران جدید است، همین روال را با ظرافت بیشتری به‌کار گرفته است. مثل برگمن، بسیاری از کارهای او نیز براساس موضع شخصیت

اصلی خلق شده است که طبعاً درمعرض تجزیه وتحلیل عینی قرار می‌گیرد. به‌طور کلی می‌توان گفت: موضع شخصیت، دوری گزیدن ازمحیط سرکش وناموافق است. این دوری گزیدن منتهی به موضعی بی‌هدف می‌شود. زندگی بدون هدف، نه انتخاب کننده است ونه جهت معینی دارد، بنابراین به‌صورت یک رشته وقایع منقطع بی‌کشش، حتی معمولاً بی‌حرف و با تأکید مؤثر برحالت خاص آن لحظه سیری می‌شود.

فیلم «خوف» (۱۹۶۳) در روزی کوتاه‌تر ازروز «توت فرنگی‌های وحشی» می‌گذرد. قهرمان زن فیلم (مونیکا ویتی که درنهایت‌وضوح موضع شخصیت فیلم را معین می‌کند) جهت ومسیری ندارد. قالب این فیلم هم مثل کار برگمن برحسب کیفیت موضع این زن بنا شده است، وباز ساختمان فیلم بی‌هیجان‌است، یک رشته وقایع متساوی منقطع است. پانزده دقیقه‌ای که درمرکز بورس، فعالیت مورچه‌وار آدمها را نشان می‌دهد فقط به این منظور درفیلم آمده است که روال آرام وست بقیه فیلم را بهتر بنمایاند. این صحنهٔ زیاده فعال، کیفیت فعالیتی راکه کارگردان ازطریق قهرمان زنش نفی می‌کند، نشان می‌دهد. خاتمهٔ فیلم نیز نمایش همین برداشت‌است درنهایتش وبا بیانی‌فشرده. دوری‌گزیدن ازفعالیت زندگی به آنجا رسیده است که حتی روابط جنسی بشری نیز ازآن حذف شده ودرعوض، توجه تنها به یک رشته «چیز» جلب می‌شود. درواقع به‌جای آنکه فیلمی دربارهٔ «چیزها» ببینیم می‌بینیم که خود فیلم «چیز» هاست.

رنه Resnais یکی‌ازکارگردانانی است که به داستان‌پردازی بی‌توجه است ولی‌بافت کارهایش با فیلم‌های آنتونیونی تفاوت‌بسیار دارد. تفاوت‌عمدهٔ کار این‌دو نفرمربوط است به‌شخصیت‌ها. آنتونیونی فیلمش را دراطراف شخصیت‌هایی بنا می‌کند که موضعشان آنها را به‌سمت تفکراتی بی‌هدف دربارهٔ محیط سوق می‌دهد. رنه ترجیح‌می‌دهد‌ازشخصیتهایی استفاده‌کند که موضعشان مرکز برخوردی است بین زندگی حاضرشان با حادثه‌ای درگذشته. زمان حال شخصیت‌های رنه هم، مثل زمان حال استاد درفیلم «توت فرنگی‌های وحشی»، متزلزل است. خاطره‌ای از زمان گذشته به علت رویدادهایی درزمان حال زنده می‌شود وسبب تشتت وبرهم زدن تعادل می‌گردد. آنگاه تلاشی عاجل برای آشتی با زمان گذشته لازم می‌آید واین‌همان حالتی‌ست که روانشناسان «Perseveration» می‌نامند یعنی مداوماً خاطرهٔ حادثه‌ای را به‌امید متعادل کردن زمان‌حال، کاویدن.

این فرمول به قدری درکار رنه تکرار می‌شود که تصور می‌رود این الگو اساس کار او درساختمان فیلم است. و احتمالاً وقتی نوشتهٔ فیلم را یک نویسنده‌اش در میان می‌گذارد لباسی‌که برازندهٔ این تصور اساسی اوست برقامت داستان می‌برد. بی‌تردید رابطه‌اش با سناریونویسان هم در به دست‌آوردن این نتیجه نافذ مؤثر است.

درفیلم «هیروشیما، عشق من» (۱۹۵۹) درحقیقت دو واقعه وجوددارد که گذشتهٔ دوقهرمان داستان را زخمی کرده‌است ودر هردو مورد، زخم براثر برخورد دوقدرت متقابل ایجاد شده‌است. این دونفر که به دوسرزمین متفاوت‌تعلق دارند درماجرایی عشقی به هم نزدیک شده‌اند. ولی دراین‌بستگی بین دوقطب مخالف، آرامش کمی وجود دارد. ملاقات این دو، درهرکدام زخمی راکه برگذشته‌اش اثر گذاشته است به درد می‌آورد. اختلاط فکرهایی دربارهٔ ویرانگری اتمی (خاطرهٔ پسر) ورابطهٔ اجباری با سربازآلمانی (خاطرهٔ دختر) مرکز فیلم را می‌شکافد. بستگی آنها موجب تجزیه افکارشان‌می‌شود. گذشته، قدرت زمان‌حال را متزلزل می‌کند (مثل تمام فیلم‌های اساسی رنه). برای بیان این موقعیت دوگانه با «زبان تازه» طریقه درخشانی به‌کار رفته است، یعنی بریدن نماها به وسیلهٔ نماهای منقطع وسریع ازمحلی به‌محل دیگر (هیروشیما: نیور) یا اززمانی به‌زمان‌دیگر (۱۹۴۵: ۱۹۵۹). ازاین‌گذر است که فیلم شکل می‌گیرد. این‌طریقه برش‌نماها جایگزین نحوهٔ «بازگشت به عقب» است که سابقاً در فیلم‌ها به کار می‌رفت (و معمولاً درشت‌نمایی بود ازچشم‌های قهرمان که به آلود درخاطرات‌گذشته محو می‌شد). گذشته دراینجا کم وکیف زمان حال را تعیین می‌کند. فیلم دیگر زمان حال متحرک نیست، بلکه برخورد شدید دو روال متقابل است.

فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» (۱۹۶۱) هم‌کندوکاوی بود درموضعی مشابه: زمان‌حالی دگرگون شده به‌دلیل زخم‌هایی که تصورات‌دربارهٔ عشق‌ومرگ برذهن‌گذاشته است. یگانگی‌فیلم برپایهٔ پراکندگی ذهن استوار است: قالب‌فیلم منطبق‌است برکیفیت‌خاطرات، برکوششی که ذهن برای جهت دادن به واقعه‌ای درگذشته می‌کند. دراین فیلم علاوه بر تعویض سریع صحنه‌ها، طرق دیگری نیز برای نشان‌دادن طبیعت آن خاطره به‌کارگرفته شده‌است‌ازجمله – غیرمداوم بودن نماها، کج ومعوج‌کردن تصاویر، استیلیزه‌کردن اشکال، کم و یا زیاد نوردادن به صحنه‌ها. این قبیل‌کارها وکارهایی مشابه درزمینهٔ منحرف شدن ازمعیارهای سینمایی، تحول لغت‌نامهٔ جدیدی را نشان می‌دهدکه می‌خواهد نمایشگر کیفیت موضع‌ها باشد.

معهذا حتی اگر این زبان شکل

نهایی راهم به خود بگیرد. تضمینی وجود ندارد که با آن محترمانه و یا حتی با تفاهم رفتار خواهد شد. استفاده از روش‌هایی که در بالا ذکرش آمد ممکن است فقط لقبی چون «نو»، «تجربی» و یا «پیشگام» برای فیلم بخرد. این نوع فیلم‌ها در مرحلهٔ اول فقط به دلیل تازه بودنشان جلب نظر می‌کنند. ممکن است در حال حاضر حد نوع از این روش‌ها در فیلم به‌کار گرفته شود که برده‌ای آن‌ها بتوان برچسب «کلیشه» زد. در زبان تازه بین بدعت و کلیشه و محتوی غیرمعمول داشتن سه قدم فاصله است که به‌راحتی هم طی می‌شود. با سرعت چهار نعلی که سینمای امروز پیش‌می‌رود ممکن است این قدم‌ها زیاده آسان و زیاده از روی بی‌فکری برداشته شود.

شیوهٔ برش متناوب که از طریق رنه تعمیم یافت، امروز فیلم مشخص این زبان تازه، به حساب می‌آید. برش‌هایی سریع و دور از انتظار از نمایی به نمایی دیگر در برداشت کلی، جهشی ایجاد می‌کند که پرجاذبه است، مؤثر است، بدیع است (تا قبل از ۱۹۵۹ بسیار کم از آن استفاده شده بود)، و کار بسیار ساده‌ای است (فقط به یک قیچی نیاز دارد). بنابراین هرجا فوریت و تأثیر آنی و تازگی مورد توجه باشد، از این روش استقبال می‌شود.

تکنیک فیلم‌های رنه، همانطور که قبلاً هم اشاره کردم، مرتبط است با عامل برخورد در موضع شخصیت فیلم. کارگردانان دیگری که از این روش به عنوان گذرنامه‌ای به سرزمین نوآوری استفاده کرده‌اند به کلی آن را بی‌ارزش و نامفهوم ساخته‌اند. در فیلم Herostratus (۱۹۶۸)، دون‌لاوی Don Lavy از این طریق برای نمایاندن ضمیر ناآگاه شخصیت اصلی فیلم و هزاران تأثیر زودگذری که بر ذهن آدمی می‌گذارد استفاده کرده است. مانعی هم ندارد ولی کاری است قراردادی. اولاً این مسئله واقعیتی است همگانی و ارتباط خاصی با «ماکس»، قهرمان این فیلم ندارد. بنابراین بیشتر از هرچیز تصادفی به نظر می‌رسد. باید اذعان کرد که همین نحوهٔ کار هم وقتی با قدرت کافی به‌کار گرفته شود کاملاً مؤثر می‌افتد ولی به ثبت درانتظار تماشایی می‌مانیم که شخصیت و یا موضوع ایجاد می‌کند. ضمیر ناآگاه هم بغرنج است و هم پرتحرک، درمغزی جای دارد که متعلق به آدمی است و نمی‌توان آن را جدا از آن آدم بررسی کرد، جدا از ترس‌ها و میل‌های آن آدم. بریده‌های خبری مربوط به هیتلر و چرچیل هم در این فیلم بسیار خوب است و ممکن است برکسانی که شاهد آن دوران بوده‌اند (مثل خود کارگردان فیلم) تأثیر بسیار بگذارد ولی برای ماکس (جوان تازه بالغ) این‌ها همه قراردادی باقی می‌ماند: او نمی‌تواند در آن حوادث دخالتی داشته باشد. حالات او (نومیدی، خشم، ناامنی در روابط جنسی) نمی‌تواند یادآور مثالی باشد که ربع قرن از عمرشان گذشته است. شاید معقول باشد که به نمایش لختی‌ها و باکشتارگاهی فکر کرد و درهرحال بیشتر احتمال دارد که ذهنش به جنگ اتمی مشغول باشد تا هیتلر در نورنبرگ. درسراسر این فیلم این احساس دست می‌دهد که به حس نوخواهی ما بناء آورده شده است، فیلم سنتی هدف حمله است و مسئلهٔ عاجل خلق شخصیت در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار گرفته است.

وبعد به فیلمی مثل «پنولیا» اثر دیک لستر Dick Lester (۱۹۶۸) برمی‌خوریم که گویی تلاشی است برای ساختن رنه‌ای در هولیوود که سخت ناموفق است. پنولیا (جولی کریستی) جراحت یا جراحاتی از گذشته دارد که ظاهراً برای عبوردادن او ازمیان بریده‌های گذشته ـ حال کافی است. ولی شخصیتش چنان وارفته است (مثل شخصیت ماکس: نیم‌کلیشه ونیم‌بی‌رنگ) که حتی نمی‌تواند دلیل کافی برای استفاده ازفانتزی‌های برش متناوب، باشد. وباز از لا به لای سبک رنگین‌کمانی، طرحی ملال‌آور سر بیرون می‌کند با رگه‌هایی سانتیمانتال وچاشنی مد روز و ظلم و البته تمام امکانات ثروتمندان مرفه. («ژولیتای ارواح» فلینی حتماً برای باب‌کردن این نوع کار مسئول است. بسیار خوب، ما دراجتماعی این‌چنینی زندگی می‌کنیم، وقت آن است که به مطالب دیگر هم بپردازیم.) یک فیلم سیاه وسفید مستند دربارهٔ سانفرانسیسکو می‌توانست به‌مراتب جالب‌تر ازاین فیلم باشد. با دیدن «پنولیا» زبان تازه را دربدترین وجهش مشاهده می‌کنیم.

این دوفیلم یک وجه اشتراک مهم دارند: هردو رنگی هستند. درگذشتن از روال تکنیکی متعارف، یکی ازعلائم مشخصهٔ فیلم‌هایی است که درسال‌های ۶۰ ساخته شده است و احتمالاً مسئول اختلاف‌های رسمی عمیقی است که تأثیرشان نمی‌بایست ناچیز شمرده شود ـ بعض از این تأثیرات حتی بسیار قابل مطالعه‌اند.

اصلی که تعیین‌کنندهٔ نوع فیلمهای سال‌های ۱۹۵۰ بود مسئلهٔ فروش فیلم‌ها بود. فیلم‌های سرگرم‌کننده وفیلم‌های خانوادگی که فروش خوب داشت می‌توانست مخارج رنگی‌بودن را متحمل شود (بچه‌ها همیشه این نوع را ترجیح می‌دهند). فیلم‌های «جدی» که تماشاگرانی معدودتر داشت (دانشجویان وغیره) وفروش کمتری، نمی‌توانست. این تقسیم‌بندی ابتدایی استثنا بردارنبود، کسی هم معترض به این طبقه‌بندی نبود. بعد دراواخر سال‌های ۵۰ فیلم‌هایی که از قالب‌های موجود فراتر می‌رفت زمینه‌های تازه‌ای فراهم آورد و این

اصول مطلق را درهم شکست. مثلاً فیلم «زازی درمترو» ساختهٔ لوئی‌مال را نمی‌توان کاملاً کمدی بچه‌ها دانست و یا فیلم «تام سرکش» اثر مایکل پاول Michael Powell را صرفاً یکی‌از فیلم‌های ترسناک رنگ وروغن خورده. درواقع این دوفیلم نقطهٔ عطفی به شمار می‌آیند. واین‌دو کارگردان (که بی‌تردید فیلم سازانی درخشان هستند) نشان‌دادند که رنگ‌درفیلم می‌تواند ازجنبهٔ تزیینی بحث فراتر رود

ولی این فراتر رفتن چندان ساده هم نبود. رنه با دقت فراوان در فیلم «موریل» (۱۹۶۳) ازاین خطرجست. دیگر کارگردانان‌این‌اندازه موفق نبودند. مردم درچند سال بعدی شاهد سقوط تقریباً تمام فیلم‌سازان مشهور بودند. بعضی (مثلاً آنتونیونی) دراین سقوط فقط انگشتی شکستند ولی سایرین به‌نظر آمدندکه برای همیشه فلج شده‌اند. برگمن و فلینی وگدار فیلم‌های باوه ساختند (فقط هواداران متعصب با این حرف مخالفند) وحتی پرچم‌دارانی، مثل مال، به‌نظرآمدکه سکندری‌خوردند. درکنارکارهای سیاه‌وسفید قبلی‌کارهای جدید رنگی فاقد قدرت بود. رنه بایک ضربهٔ ناگهانی، که اخطار به موقعی بود، با فیلم «جنگ تمام شده است» (۱۹۶۶) به میدان بازگشت. اما هجوم دیگران را نمی‌شد متوقف ساخت. کارگردان انگلیسی ناگزیر بود بخت‌آزمایی‌کند. به‌تدریج بعضی درس لازم‌را آموختند: کلود لولوش و «آنیس‌واردا» Agnes Varda رنگ را به خدمت رساندند وحتی برآن غالب آمدند. ژوزف لوزی نشان دادکه هم‌رتبهٔ رقیبان اروپایی خویش است و با ساختن فیلم «حادثه» ازاین‌جدال پیروز بیرون‌آمد. رمز موفقیت لوزی در به‌کارگرفتن ضرب وسرعتی بودکه علامت مشخصهٔ تیر آکسفورد خواب‌آلود درتابستان‌بود وهم‌آهنگ با محتوی شخصیت‌هایش.

تفاوت عمدهٔ بین فیلم رنگی‌وسیاه وسفید چیست؟ آیا درسالهای ۱۹۵۰ بین این‌دو مورد اختلاف دیگری سوای مسئلهٔ اقتصادی وجود داشت؟ بیشتر براین عقیده‌اند که فیلم سیاه و سفید مؤثرتر، سریع‌تر وصریح‌تر است وفیلم رنگی مفرح‌تر، غنی‌تر وآرامبخش‌تر. چرا؟ مردم معمولاً با سه چشم می‌بینند نه بادو: دوچشم‌که زمان‌حال‌را می‌بیند (وهیچ چیز جز زمان حال نمی‌بیند) ویك‌چشم ذهنی، چشم‌درونی‌که برگذشته وآینده می‌نگرد. زمان حال همیشه با ماست، دراطراف ماست، الك نشده و سرند نشده درانتظار طبقه‌بندی ماست. اما چشم ذهنی برجریان مداومی دوخته نشده بلکه به ماجراهای طبقه‌بندی شده وتصاویر ظاهرشدهٔ خاطرات است که می‌نگرد ویا برانتظارات‌وآرزوهای آتی. چشم ذهنی تعیین میکند: یامواد که انتخاب شده‌اند سروکار دارد ونه با مطالبی‌که مداوماً هجوم می‌آورند. بنابراین دارای تأثیری آنی‌تر وعظیم‌تر است.

فرض را چنین می‌گیریم: زمان حال همیشه همراه رنگ است، غیرزمان حال، دررنگ‌های تعدیل شده. برای آزمایش‌چشمتان‌را ببندید وتمام رنگهای اطافی راکه درآن هستید مجسم کنید. هرجا چشم ذهنتان رنگ‌را به یاد نیاورد آن را تعدیل می‌کند. این تعدیل رنگ از تابش‌های رنگ اکناکروم تا سیاه وسفید می‌تواند پیش برود. اما ازآن بیشتر نمی‌تواند برود ــ بدون رنگهای سیاه وسفید تصویری نمی‌تواند وجود داشته باشد. به‌گمان من سیاه وسفید ــ یعنی نهایت تعدیل رنگ‌ها ــ می‌تواند گویاترین نماد رنگ‌های تعدیل شده‌باشد وبرای نمایاندن آنچه چشم ذهن می‌بیند بسیار مناسب است. شاید به همین علت است‌که فیلم سیاه وسفید مفهوم سینمای متفکر وفیلم رنگی‌مفهوم سینمای‌تفریحی را (یعنی فیلمی‌که وقتی تماشاگر سالن سینما را ترك می‌گوید تمام شده است) تداعی می‌کرده است (مفهومی‌که تا ۱۹۶۳ به‌قوت خود باقی بود). وشاید به همین دلیل وقتی‌کارگردانان سینمای متفکر ازرنگ استفاده‌کردند زبان‌جدید دچار لکنت شد؟ چرا منتقد سینمایی مجلهٔ تایمز بعد ازدیدن فیلم «صحرای سرخ» (۱۹۶۴) ناگهان اعلام کرد که «آقای آنتونیونی» روشنفکر ایست؟ شاید این حرف بی‌ربط باشد ولی مسلماً درفیلم سیاه‌وسفید از «آقای آنتونیونی» نقاب برگرفته نمی‌شد. منتقد تایمز در ۱۹۶۳ از L'Eclisse ایرادی نگرفت. برگردیم به مسئلهٔ شخصیت‌ها. به تصور من چون برداشت شخصیت بستگی‌کامل به فکرش و ذهنش وچشم درونیش دارد مناسب است‌که با سیاه وسفید نمایانده شود. اما دومفرهم وجود دارد: (۱) رنگ فیلم به‌شدت تعدیل شود وهرچه ممکن است ازرنگ‌های متعدد دور بماند. (۲) رنگ (ومنزادفش، مطلقاً درزمان حال زیستن) جزیی‌ازفیلم باشد. خیال می‌کنم فقط آنیس واردا در فیلم «خوشبختی» (۱۹۶۵) این‌رمز راکشف‌کرده باشد. دراین فیلم استفادهٔ از رنگ‌ها در نشان‌دادن دنیای زمان‌حال هوسناك وشاد قهرمان فیلم به نهایت کمك می‌کند. شخصیت رنگ است وبالعکس. چه‌کسی جزکارگردانی اروپایی می‌توانست به‌این فرمول دست یابد؟

آخرین نکته مربوط است به‌یکی دیگر ازبرداشت‌های اساسی این زبان تازه: وآن بدیهه‌پردازی است. هم برای کارگردانانی که می‌خواهند باب روز شوند باب روز است وهم برای آنها

که مکالمهٔ ازقبل پرداخته شده گوشتان را می‌آزارد واقعی است. البته کار مشکلی است. سؤالی که مطرح می‌شود این است که اساساً به زحمتش می‌ارزد یا خیر؟ بدیهه پردازی بی‌قید وشرط سوای تأثیراتی که بریك دستی فیلم دارد ازنظر محدودیت‌های فنی هم ممکن نیست. تا اندازه‌ای نظارت بر آن لازم است ولی هرچه قیدوبندها بیشتر شود بدیهه‌پردازی کمتر واقعی خواهد شد. توجه به این نکته به جاست که لازمهٔ مکالمهٔ ازقبل پرداخته شده ابتذال نیست: اولین برخورد باتی وکلاید با «سی. و. ماس» مسحورکننده‌است. اما دومطلب می‌تواند هرفیلمی را به ابتذال بکشاند: مکالمهٔ بد وکم تمرین‌کردن بازیگران. گاه کارگردانان برای اینکه ازاین خطر بجهند بدیهه پردازی می‌کنند بی آنکه توجه داشته‌باشند دراین راه چه خطراتی موجود است. بدیهه‌پردازی سحروجادو نیست. درهربدیهه پردازی واقعی مکالمه وبازی باید هماهنگ باشد وطبق قانون شمارهٔ یك فیلم (که ساختمان بدنی انسان آن را به تصویب رسانده است) درجنگ مستقیم، چشم، گوش را مغلوب می‌کند- حرکت، حرف را می‌کشد. لولوش در فیلم «یك مرد ویك زن» با این مسئله برخوردی هوشمندانه دارد. بازیگرانش را دور میز ناهارخوری می‌نشاند وحرکت را به‌طرزی معقول محدود می‌کند ورنگ را با به‌کاربردن فیلتر تعدیل می‌کند وتوجهات جنبی را از کارش خارج می‌کند. ازاین بدیهه‌پردازی تقریباً خانگی که درحد خودش پذیرفتنی است نتیجهٔ مطلوب را می‌گیرد (بازیگران طبیعتاً می‌خواهند بخورند، دستور غذا بدهند وگپ بزنند).

با آگاهی ازاین موفقیت برداشتی که فیلمی مثل «Poor Cow» ازبدیهه‌پردازی دارد بیشتر به نظر تکنیك باب روز می‌آید تا اختیاردادن به شخصیت‌ها برای بهترنشان‌دادن شخصیتشان. دراین فیلم این احساس دست می‌دهد که بدیهه‌پردازی قالبی‌است، آزادی بدیهه‌پردازی مورد نظر است درحالیکه میدان عمل سخت محدود است - مثل این است که گفته شود «دراین یك وجب، بدو». نتیجه، تمام نتایج منفی بدیهه‌پردازی است، بدون هیچ‌یك ازنتایج مثبت آن. درواقع آخرین نماهای فیلم (درشت نماهای کارول وایت که معمولاً بازیگر فوق‌العاده خوبی است) نمایشگر آدم تازه‌کاری است درکار بدیهه پردازی وموجب شرمندگی می‌شود.

موفقیت دون لاوی در فیلم Herostratus مختصری بیشتراست. بازیگران میدان عمل وسیع‌تری دارند ولی ازآنجاکه طرح فیلم آنچنان است که می‌دانیم و شخصیت‌ها (ماکس وفارسون) همانها هستندکه می‌دانیم، به نظر می‌رسدکه مداوماً درمیدانی از بلاهت راکد در حرکتند. هردوکوشش می‌کنندکه‌کلیشهٔ فیلمی نباشند ولی با زنجیر نمادها به ساختمان ابلهانهٔ طرح فیلم پیوسته‌اند. البته ضدونقیض حرف می‌زنند وگاه حرفشان تکراری است. دون لاوی با نسبتاً آزادگذاشتن آنها زیاده بی‌مسیر و جهتشان کرده است. بهترین نمونه برای اثبات این حرف صحنهٔ صبحانه درزختخواب است وراه رفتن‌های فارسون دور ماکس. بیشتر حرف‌هایی هم‌که زده می‌شود معمولاً ازمکالمهٔ ازقبل پرداخته شده ماشینی‌تر است. این بازیگران برای اینکه بتوانند بالبایشان را درست بگشایند باید بیش ازاین خودرا ازقید برهانند اما دراین وضعی که به‌طرح فیلم نیم بسته‌اند و شخصیت‌هایی کلیشه‌ای دارند بیشتر به پرندگانی زخمی‌که بروی زمین پرپر می‌زنند شبیهند.

بنابراین باز مسئلهٔ «شخصیت از طریق طرح» مطرح است. کنارگذاشتن طرح کاملاً بلامانع است به شرط این‌که صمیمانه باشد - نیمه طرح داشتن بی‌معناست. بسیاری ازفیلم‌های درخشان ومؤثر، طرح نداشته‌اند، مثل Il Posto (شغل) و La Notte (شب) و L'Eclisse (خسوف)، اما در این فیلم‌ها، یك شخصیت عمیقاً وبه تفصیل بررسی می‌شود. کیفیت عمدهٔ این فیلم‌ها هم مدیون همین امر است. کارگردان (به علامت قدرت واقعی) شخصیت خودرا کنار می‌گذارد تا به پروراندن شخصیت قهرمان‌فیلم بپردازد. بنابراین تکنیك کار را مثل یك قماربازِ خوب به موقع وبه جا رو می‌کند. مهار کردن کار مشکل است؛ کم یا زیادش ممکن است خطرناك باشد. باید درست تفهیم شود ودرست به‌کارگرفته شود. فقط وقتی نظارت برتکنیك وبرموضوع وبرشخصیت درست وبه اندازه رعایت شود می‌توان انتظار آزادی واقعی درکار وراحتی گفتار با این زبان تازه را داشت.

ترجمهٔ مهشید امیرشاهی

نقل ازمجلهٔ Encounter