داود ایپکچی

نگاهی به سینمای جوان ایران در پاریس

داود ایپکچی مدرسه سینمائی لندن را گذرانده واکنون بکار آسیستانی فیلمهای کمر شل در پاریس مشغول است . طبعا نظریات او درباره فیلمهای فارسی بیش از سلیقه و عقیده یك تماشاگر عادی آموزنده و خواندنی تواند بود .

در ماه گذشته تعداد دوازده فیلم طویل‌ایرانی (و چند فیلم کوتاه) در دو سینمای شهر پاریس و در سینما تك فرانسه بمعرض تماشاگذارده شد. هفت تای اینها : گاو ، هالو ، داش‌آکل ، بلوچ، رگبار ، آرامش در حضور دیگران و تیلی ، برنامه اصلی هفته سینمای ایران در پاریس را تشکیل میداد . مابقی : شب قوزی ، زنبورك ، بیتا ، چشمه ، و شهر قصه بعنوان نمونه های دیگری از سینمای جوان ایران در سینما تك پاریس عرضه شدند . فیلم آخر ، شهر قصه ، تنها برای جماعتی از خواص منظور شده بود وبنابر این راقم این سطور از دیدار آن محروم ماند . فیلم « رضا موتوری» که ابتدا برای نمایش در سینما تك در نظر گرفته شده بود در آخرین لحظه از برنامه حذف گردید در حالی که عده‌ای مایل‌بدیدن آن بودند. غالب‌تماشاگران این‌فیلم‌ها را بیشك ایرانیان مقیم پاریس تشکیل میدادند و در هر جلسه نمایش تنها عده معدودی از افراد غیر ایرانی شرکت داشتند و این خود دلیل برآنکه سینمای ایران هنوز محتاج نامی است برای خود در عرصه جهانی . بهر تقدیر دست چین بالا تصویری کلی برای سنجش احوال سینمای معاصر ایران بدست میدهد . چند نقد و گزارش کوچکی که بوقت خود در پاریس منتشر گشت لحن معمول حامیانه و امیدوارانه را داشتند بی آنکه خود را بزحمت غیرضرور اظهارات تحسین‌آمیز بیندازند. تا آنجا که بمحافل روشنفکرانه ایرانی مقیم‌پاریس مربوط می‌شود ، ظاهرا دو فیلم « رگبار » و «آرامش در حضور دیگران » بیش از سایر نمونه های انتخابی مورد توجه واقع شده‌اند : نظر هر کس حداقل برای همانکس محترم است !

در مقایسه با خاطره‌ای که از ایام قدیم از پدیده « فیلم فارسی » باقیست (هرچند که این پدیده همچنان بعمر خود ادامه میدهد) پدیده‌های جدید دست کم این حقیقت را برملا میسازند که سینمای ایران سال صفر خود را پشت سر نهاده است .

اما توضیح آنکه سال یك سینمای ایران مصادف است با یك سلسله تحولات خاص دوسینمای اروپا و امریکا (و نه الزاما در جهت مثبت) که لاجرم از بعضی جهات این سینمای بومی را تحت تاثیر قرار میدهد .

از نقطه نظر فنی (واستیکی ـ «افه»ـسهل‌ـ الوصول (زوم) و حرکات اغراق آمیز دوربین روی‌دست ازاین‌قبیل است . آزار دهندگی قضیه در این نیست که سینمای ایران تاثیر پذیر است (چراکه‌همه آثارومکتب های‌هنری تاثیرپذیرند). نامطبوعی قضیه در آنست که فیلمساز جوان ایرانی هنوزدر بهترین حدخود به‌مجموعه‌تاثیراتی که از خارج گرفته است (در رابطه با عوامل عاطفی و فکری موضوع فیلمش) نظمی نبخشیده است . شمارش یکدسته نقائص و ضعف های مشترك سینمای ایران ضروری است . سناریو و دیالوگ نویسی هنوز بطرز آشکاری از ناموزونی و بی‌منطقی اساسی برخوردار است و مقایسه این نقیصه بتنهائی قادر است سرنوشت اغلب فیلم‌هارا از پیش تعیین کند . اثر بد دیالوگهای مصنوعی یا بی‌ربط بخصوص با قوبلاز صدای بازیگران که امری رایج بنظر میرسد (صدای بسیاری از هنر پیشگان آشکارا توسط یك گروه همیشه حاضر که کمترین آگاهی‌ئی‌از امکانات‌خلاقه واحتیاجات منطقی کلمات و نحوه ادای آنها از خود بروز نمی‌دهند ، دوبله میگردد) ، بحد اکثر تشدید می‌یابد . مشکل کمبود هنر پیشه و محدودیت های بازیگری بازیگران ایرانی است اما این امر دوم خود امری نسبی است چونکه میتوان بازیگران را با تشکیلاتی خاص در زمینه خاص تا جائیکه مقاصد یك فیلم بر آورده می‌شود رهبری کرد ، میتوان زوائد بیانی وحرکاتی بازیگران را در مواردی خاص‌پوشاند یاقیچی کرد . اما مهم‌آنست که بازیگر را برای اجرای نقش خود بدرستی پروراند . قابل تذکر است که مثلا « عزت‌الله انتظامی» با « روش گرائی» متبلور شده‌اش حضور « تآترال» خود را بر صحنه های فیلم ـ‌هایش‌بطرزتقریباتحمل‌ناپذیری اعمال‌میکند وحال آنکه « بهروز وثوقی » با تعادل و تواضع‌حد خوبی را در فیلم های ایرانی پایه میگذارد .

عکاسی ، موسیقی ، دکور ، گریم و غیره در درجات بعدی قرار میگیرند . عکاسی فیلم در مقایسه با زمینه های دیگر در حد پیشرفته تری قرار دارد . آقایان بهارلو و حقیقی در حدخود دارای صلاحیت لازم‌اند اما کار آنها محدود و زمینه آزمایشی‌شان بسته و تنگ است . موسیقی فیلم در حالیکه اغلب گرایش غنائی و رمانتیك خود را تاکنون تثبیت کرده است هنوز حد قابل توجهی از نحوه بیان دراماتیك عرضه نمیدارد ، مسلم است که در شرایط اقتصادی ، اجتماعی و فردی ـ ذهنی موجود نمیتوان انتظار تسهیلات وسیع و پیشرفته تکنیکی را ازسینمای درحال رشد ایران داشت اما در همه حال ، در فرآیند تحولی این سینما میتوان اثر اینگونه کمبودها را در یکایك فیلم‌ها جست و بررسی کرد . بویژه این حقیقت که ایران فاقد تاریخ وسنتی غنی در زمینه هنرهای نمایشی بوده است (از تعزیه‌گردانی و تآتر روحوضی واشکال شبیه‌باین دوکه بگذریم)، نقش اساسی در تعیین خصوصیت های نا همگون سینمای امروز بازی میکند .

سینمای ایران بطرز اجتناب ناپذیری صاحب نوعی کیفیت «دنیای سومی » است و لازمست که یکروزی هم از نقطه نظر فنی و هم بینش خود ، براین خصوصیت غالب آید . دراین رابطه، رشته میان سینما واجتماع ناگسستنی است .

در چهارچوب عملکرد سینمای جدید ایرانی، دوگرایش قابل تشخیصند : یکی از آن سینمای «روشنفکرانه» است و دیگری در جهت حفظ بعضی اصول «عامه‌پسند» گام برمیدارد واین خود علی رغم‌نسبیت قضیه‌و تداخل بعضی‌ازعوامل یکدسته بدرون دسته‌دیگرصورت‌میگیرد. فیلمهای «داریوش مهرجوئی» نمونه تمایل نوع اولست مضافابراینکه این‌فیلم‌هاازطریق‌انتخاب موضوعشان و هم از طریق‌اطلاق فرم‌بصری‌شان بدنبال نوعی

«استاندارد» هنری‌میگردند. فیلمهای «مهرجوئی» تا بحال میان یك بیان مطول و تحت‌اللفظی و متکی بمقاصد و معانی کلمات (آقای هالو) و یك تصویر پردازی اقتباسی و تعدمی مزاج و در نتیجه فاقد وحدت (گاو و پستچی) معطل مانده‌اند. «تمثیل» و «شکل‌گرائی» چه در نحوه تصویر پردازی و چه در محتوای دیالوگ‌ها بخصوص در دو فیلم اخیرالذکر بر محتوای اصلی سبقت میجویند. معنا جای خود را بتظاهر به معنا میدهد. یك میزانسن رئالیستی بناگاه بنحو دلبخواهی جای خود را به تصویر سازی «سوررئالیستی» می‌بخشد. کاراکتر های اصلی در جریان تحولی‌خود بناگاه تماس‌خود را با تماشاچی قطع میکنند تا میدان را برای خود نمائیهای انحصاری یك کاراکتر فرعی خالی بگذارند و در یك چنین هرج و مرج استتیکی که بهیانه حیاتی بودن سخنرانی‌اجتماعی فیلم حاصل شده است، تعیین و تبیین خط فاصل میان کمدی و تراژدی بامان سرنوشت واگذار میگردد.

نمیتوان بدرستی گفت آیا «مهرجوئی» برنوشت رقت‌بار قهرمانان ساده‌لوح و عقیم خود که قربانی اجتماع گشته‌اند میخندد یا متاسف‌است. جواب درست ممکن است عبارت باشد از اینکه هر دو کار را میکند و یا هیچکدام را. درهردو صورت‌فاصله‌گیری‌محسوس کارگردان ازقهرمانانش بقصد نوعی نگرش عینی بردنیا و ماجراهایش در اصل غیر صمیمانه است. «خوکها» و «گوسفند»های «مهرجوئی» استعاره دقیق وقابل بیانی نیستند و در واقع جبهه مخالفی را نسبت بیکدیگر نمی‌سازند و «دینامیك»ی را چه از نقطه نظر جسمانی و چه از نظر گاه اخلاقی و تمثیلی زاینده نیستند و بدینسان فیلم های مورد بحث پایگاهی قابل اتکاء از نقطه نظر ارزش‌های عاطفی ارائه نمیدهند و صرفا بر پای تمایلات فکری «بیگانه شده» کارگردان صحه میگذارند (هرگونه احساس ترحم نسبت بمرد دهاتی فیلم «گاو» همانقدر کاذب میتواند باشد که احساسات همان مرد دهاتی نسبت بگاوش بشکلی انتزاعی که در فیلم عرضه شده است.) این نوع فاصله‌گیری فیلسوفانه یا روشنفکرانه از موضوع، خود از مشخصات سینمای باصطلاح روشنفکرانه است که در غالب موارد تصویری کاذب از «عینیت‌گرائی» بدست‌میدهد. ظاهرا «مهرجوئی» بآنچه‌که درخارج‌از کادرفیلمسازی شخصی‌اش‌میگذرد وقعی‌نمیگذارد: درحالیکه «هژیر داریوش» بروش فیلمسازان‌موج نوی سینمائی فرانسه در فیلم «بی‌تا» از همکار خود «داریوش مهرجوئی» سپاسگزاری میکند، «داریوش مهرجوئی» با چسباندن اعلان فیلم «گاو» بدیوار صحنه‌ای از فیلم «هالو»، خویشتن را مورد تقدیر قرار میدهد!

«بیتا»ی «هژیر داریوش» فیلمی است ساده و مستقیم که نه‌کمتر ونه بیشتر از سناریویش در برداره و حال آنکه موسیقی متنش زیاده‌تر از آنچه که در فیلم هست، بر خود حمل میکند. فیلمی است بیك عبارت «زنانه» نه صرفا باین خاطر که سناریست آن زن است، بلکه همچنین بخاطر رویه غیر تحمیلی کارگردانش. لحن‌کلی فیلم همانقدر تابع احساسات و تمایلات شخصیت اول فیلم است که میزانسن فیلم تحت‌تسلط‌هنرپیشه اول آن «گوگوش». واین خود بقیمت تقریبا ناچیز ساختن اهمیت بقیه کاراکتر های فیلم‌تمام میشود درواقع مابین‌یك «گود مقدس» (منظور شده در برنامه هفته سینمای ایران) و یك «بیتا» تغییر چندانی در نحوه کارگردانی «داریوش» بچشم نمیخورد:

یك میزانسن مستقیم وتابع محتویات صحنه. تحت‌اللفظی اما نه تأتری. اگر فیلم خیلی زود شروع بتجزیه و فساد میکند این در وهله اول منوط است به عواطف بسیار محدود کاراکتر اول فیلم از یکطرف، وافراط کارگردان در بهره‌برداری فرساینده‌اش از این عواطف، از طرف دیگر. تفاوت میان «گوگوش» و جوان اول فیلم، تفاوت بین دو جسم مایع و جامد است. اولی استعداد قابل توجهی از خود بروز میدهد. دومی تماشاچی را از پرده‌سینما روگردان میسازد. بهمین نسبت بازیگران دیگر فیلم منجمله آقای «هژیر داریوش» توسط آقای هژیر داریوش بسیار بد انتخاب شده‌اند. خام‌پردازیهای فیلم از قرائت و تکرار محتویات مجله فردوسی شروع میشود و در خانه جوانك روزنامه‌نگار بحد اعلا میرسد. حد فاصل این‌دو قطب عبارتست از یك «عزت‌الله انتظامی» (یك سوپاپ اطمینان یا حرکاتی «کنترل» شده) که بی‌آنکه عمری (وبعدی) بیابد، زبان بسترحت‌از جهان بر می‌بندد.

سلیقه «فرخ غفاری» در طنز سیاه‌فیلم های «شب قوزی» و «زنبورك»، هنوز در حد اروپائی است! در هردو فیلم او اشارات گوناگون بفرهنگ فرانسوی و تأثیرات مشتق از آن بچشم میخورد. اما ایده‌های طنز آمیز و خنده‌دار «غفاری» در انتقال از سطح کاغذ بسطح سلولوئید، رنگ می‌بازند. در حالیکه «شب قوزی» بآسمان این کارگردان امیدواری چندی حاصل آمده، بعداز تماشای «زنبورك»، که بنقش نوعی جهت یاب را در طول دوره هنری مقطع او بازی میکند، جای هیچگونه شعفی برای تماشاچی نیست.

هردو فیلم مورد بحث از زیر بنائی واحد حرکت میکنند: ایده ادبی گنجانده در آنها. درمقابل، میزانسن «غفاری» «ناشمرده»، ناهنجار و مطول است. این تصور پیش میآید که بهتر می‌بود کارگردان طریق‌قصه نویسی‌اختیار میکرد. توجه و التفات «غفاری» به عوامل تأتر رو حوضی ایرانی همچنین‌این سئوال را پیش میآورد که چرا وی تاکنون بکار تأتر نپرداخته است که باحتمال قوی امید خلاقیت بیشتری در آن زمینه (و بخصوص در زمینه یك تأتر رئالیستی ولی نه فاقد تمثیلات خود) برای او هست. تا جائی که مربوط به سینما است، کمتر محلی برای قصه های تمثیلی موجود است. «غفاری» ممکن است بفوریت «پازولینی» را اقامه کند در رد این ادعا. اما کسانی هستند و خواهند بود که «سینما» را اقامه کنند در رد «پازولینی». در واقع تصادفی نیست که «زنبورك» قدری بفیلم های اخیر «پازولینی» بویژه «دکامرون» میماند. ظاهرا روحیه ورفتار «جلف» «پازولینی» بهواخواه ایرانی اش جرات میبخشد. ولی از طرف دیگر مگر بعضی از مظاهر روزمره زندگی ایرانی باآن ایتالیائی مشابه نیست؟ اما میدانیم که در امر بهره‌برداری ازاینگونه مظاهر، حس مسئولیت و تناسب از بیشتر فیلم‌های ایتالیائی غائب است. فیلم «غفاری» (زنبورك) با اینکه بایك تمثیل اجتماعی‌جدی آغازمیکند، تدریجاخودرا در طول راه بوسوسه «قلقك» های جنسی تسلیم میکند. «غفاری» ممکن است در این وسوسه (و دراین آدمها ومظاهر) نوعی «استتیك» بیابد ولی‌دراصل این چیزی نیست مگر منتهای زشتی.

فیلم «بهرام بیضائی»، «رگبار»، همانند فیلم‌های «مهرجوئی»، فیلمی است در جستجوی فرم از لابلای تلاشهای فرمالیستی. اینکه در پایان حتی ریتم خود را هم تثبیت نمی‌کند، نتیجه عدم هم آهنگی میان دکوپاژ فیلم است ومونتاژ آن ویا بهتر، نتیجه فقدان یك‌ایده کلی میزانسن است. در چنین وضعی مداخلات ادیبانه و روشنفکرانه کارگردان درارائه سخنرانی اجتماعی فیلمش توازن و تناسب میان ادای یك رساله اجتماعی شفاهی‌و یك بند دیالوگ رئالیستی‌وایسته بیك موقعیت رئالیستی را رعایت نمی‌نماید. تکنیك مورد استفاده در صحنه نزاع مستانه دو رقیب عاشق شاهد این مدعاست که بیضائی مانند اغلب همکارانش تنقی ساده‌گرایانه‌ای از امکانات دوربین دارد. «مازوشیسم» «بیضائی» دروجود شخصیت اول فیلم بشکل آزار دهنده‌ای تجلی میکند و ترحمی که در پایان بشکل زیاده ازحد ملودراماتیك (و حتی تا حدیك کاریکاتور) بر گرد این کاراکتر بر میانگیزد در تضاد با مقاصد اولیه فیلم قرار دارد. اما بهر حال صمیمیت، سلامت و عطوفت فیلم رگبار، باضافه چند ایده قابل توجه گنجانده در آن (صحنه اجرای نمایش کودکان و یا دنباله‌گیری «این خطرابگیروبیا») امتیازیست‌قابل‌شمارش‌وستایش.

«آرامش در حضور دیگران» فیلمی است بسیار کند و نابسامان که بقصد جدی بودن بطرز بدی کارگردانی شده است. این فیلم مملو است از زمان‌ها و فضاهای پراکنده، «مرده» و فاقد استفاده که صرفا بخاطر در برگرفتن سخنرانی‌های طولانی خسته کننده قهرمانان فیلم موجودیت دارند (شبح «آنتونیونی» در سایه‌های ملال‌آور فیلم میلولد) تصنع موقعیت ها، دیالوگ‌ها، و بازی‌ها همه موید این نظرند که «ناصر تقوائی» برائر ندانم کاری بآسانی جزء را قربانی کل و میزانسن را قربانی پیام فیلم میسازد. هیچگونه عذری در این مورد پذیرفتنی نمیتواند بود.

فیلم‌های شمرده در بالا بترتیب خاصی، بعلت تقدم‌سخنرانی اجتماعی‌ـ اخلاقی‌ـ فلسفی‌شان برآکسیون و فضای درونشان، در صنوف سینمای (روشنفکرانه) ایرانی در میآیند. بهترین حداین

ردیف بنظر راقم این سطور فیلمهای « غفاری » و بدترین آن فیلم «آوانسیان» است . بعنوان نماینده افراطی ترین گرایشهای روشنفکرمآبانه ، «چشمه» میتواند از درون سینمای هر کشوری و یا از درون هر مدرسه سینمائی کشوری ، بشکل کمابیش مشابهی بجوشد .

این فیلم میخواهد انقلابی باشد در شکستن یکایك «نورم» های ثبت شده سینما درون یکایك تصاویر غسل یافته‌اش ، تصاویری که هرکدام چندین و چند ثانیه طولانی‌ترند از آنچه لازم است ، و حرفی زده نمی‌شود مگر از طریق قطره چکانی اطوار «سوپر ــ فرمالیستی» فیلم در رگهای خسته تماشاچی و در نتیجه بیمار و بیزار ساختن‌او ازهرچه که‌نامش سینماست. «آوانسیان» میتواند براحتی حق ادعای توارث سینمائی قشر روشنفکر « بورژوا ــ اسنوب» مملکتی را برای خود ثبت نماید . هنگام نمایش فیلم « چشمه » در سینماتك حادثه قابل ذکری رخ میدهد . در اواسط نمایش ، هنگام تعویض یکی از حلقه‌های فیلم ، یك وقفه نیم دقیقه‌ای پیش میآید . حالت کلی فیلم طوریست که در پایان حلقه مورد بحث تصور اتمام نمایش فیلم را پیش میآورد . گروهی قصد خروج از سالن نمایش را مینمایند اما با شروع حلقه بعدی توهم حاصله از بین میرود . هنگام خروج تماشاگران پس از پایان حقیقی‌فیلم، دختر خانمی ایرانی با حالتی پراز احساس حاکی از تاثیر عمیق فیلم براو خطاب بدوستش میگوید: « برای من فیلم همانجا در فاصله تعویض حلقه آن تمام شد » و دوستش فورا جواب میدهد : «برای من فیلم همانجا بعداز پنج دقیقه اول‌آن تمام شد . »

در مورد فیلم «تیلی» که بقطب سینمای «روشنفکرانه» متعلق نیست ، تنها کافیست بگوئیم که کارگردان در صحنه گشایش فیلمش ، برای اثبات بلاهت باور نکردنی شخصیت اول آن بتماشاچی ، خود از یکی از بلاهت آمیز ترین طریقه‌ها استفاده میکند . این فیلم از جانب دیگر «اشتاین‌بك» را با تشریفاتی خاص بضرب یك موسیقی قندابی (ممزوجی از تمهای یونانی و ایرانی) وارد حوزه « فیلم فارسی » مینماید .

کارگردان دیگری که بواسطه خصوصیت شخصی خود و تعلق خاطرش بنوع جداگانه‌ای از عوامل سینمائی در خارج از خط روشنفکرانه مرسوم بالا قرار میگیرد « مسعود کیمیائی»است. بنظر راقم این سطور «کیمیائی» مهمترین فیلم‌ــ سازیست که در چهارچوب سینمای امروزی ایران اشتغال بکار دارد . فیلم‌های «داش‌آکل» و «بلوچ» شواهد کافی براین مدعاینند . پیدایش یك «کیمیائی» در دستگاه سینمائی ایران علی‌رغم همه ضعف‌ها و ناهنجاریها و تناقضاتی که در کار این فیلمساز وجود دارد (که این امری استثنائی در سینمای ایران نیست) وعلی‌رغم خصوصیت‌های نطفه‌ای و تحول نیافته فیلم های مورد بحث ، مایه مسرت و هم شگفتی است . در حالیکه شرائط موجود فیلمسازی در ایران (محدودیت آموزشی در مدرسه سینمائی‌ــ عدم‌امکان تماشای سیستماتیك فیلم های بزرگ و کوچك تاریخ سینما در سینه کلوبهای موجود) تشکل فکری اجتناب ناپذیری بفیلمساز میبخشد کـه از خصوصیات آن یکـی تنقی ساده‌گـرایانه‌ایست از « فرم سینمائی » و «سینمای هنری» ، که لاجرم باعث برخی‌جهش های عجولانه و نسنجیده او در حیطه تجربه میشود ، « کیمیائی» تنها کسیست که علی رغم اینگونه بی‌نظمی‌های فکری شمرده در بالا در حد قابل توجهی از خود توانائی یك پرداخت نسبتا «ارگانیك» و دریافتی هر چند غریزی از نوعی «معـماری» سینمائی نشان میدهـد . سینمای «کیمیائی» بآن نسبت که معمارانه است ، بهمان نسبت هم در نحوه دخول در محتوی اجتماعی‌اش عمیق‌تر است . وجود یك « کیمیائی» در صحنه سینمای ایران خود دلیل بارزیست براینکه تحول تکنیکی صرف ضـامن دارا بودن یك سینمای پیشرفته از نقطه نظر بیانی نیست و همواره در شرایط عینی منوط به وسائل بیان فراهم بودن زمینه ذهنی مربوط به انحاء بیان نیز از شروط اصلی عمل است . در این رابطه در حالیکه میباید مثلا به « داریوش مهرجوئی» گونه‌ای « شم ــ تکنیکی» نسبت داد ، در « مسعود کیمیائی» میتوان نوعی « شم سینمائی» سراغ کرد . مثال بارز مهارت قابل‌توجه تکنیکی « پلان‌ــ سکانس» « فلینی‌وار» فیلم بسنجی (بی‌نظیر در سینمای کنونی ایران) در مقایسه با تمامی سکانس تدفین وتعزیه فیلم «داش‌آکل» است ــ درمورد اول‌پلان جزء مرکب ساختمانی فیلم مواجه هستیم و کارگردان بطرزی متناقرانه پیام اجتماعی فیلم را بر تماشاچی تحمیل میکند . در مورد دوم با نوعی کوشش درجهت نوعی‌میزانسن « غنائی ــ دراژیك» سینما سروکار داریم که در آن حرکـت بازیگران فیلم بسمت تداوم ، تقویت و بنحو رساندن حالت عاطفی فیلم گام برمیدارد . « کیمیائی» همچنین درون معماری قابل توجه فیلمش کوشش «نقاشانه»‌ای در آرایش اجزاء صحنه‌های فیلمش بکار میبرد که علاوه براینکه به غنای احساسی آن میافزاید . اهمیت نقش لحظه‌ای هریك از آن اجزاء را تاکیدوتثبیت‌مینماید . اگرمثلا سینمای «آوانسیان» سینمائی‌است «خاجان‌آور» که میخواهد بدور هر تصویرش تعلق صوفیانه و ادیبانه ایجاد کند، سینمای « کیمیائی» سینمائی است «هیجان‌آور» که باکی ندارد ازاینکه نیروی خود را در هر صحنه‌اش صرف ایجاد و گسترش یك فضـای «دراماتیك ــ شورانگیز» نماید . در حالی‌کـه «کیمیائی» «برانگیزنده » است ، « اوانسیان » «ملال‌آور» است .

«آوانسیان» از منشاء اروپائی «آوانگاردیسم» ما بعد عصر برگمان و آنتونیونی و رنه تغذیه میکند ، «کیمیائی» از بهترین تراديسیون هـای حماسی ــ غنائی سینمائی امریکا یا ژاپن بهره میگیرد . تنها یك صحنه کوتاه دیدار نخستین داش آکل‌از چهره‌بیحال معشوقه‌دست نیافتنی‌اش در کنار درخت، برتری خودرا بر تمامی فرآورده های‌کنونی سینمای‌ایران ثابت‌میکند و نحوه‌ایکه رقاصه میخانه در بالاخانه ظاهر می‌شود واز پله‌ها به‌پائین میخرامد ومیخواهد که‌موسیقی‌بنوازد و موسیقی که مینوازد و رقاصه که با عدم رغبت شروع بتکان دادن اندام خود میکند : بگوئیم این سینماست ! کیمیائی بطرز اعجاب انگیزی در خلق این لحظه توفیق می‌یابد . «بلوچ» فیلمی است بمراتب کمتر درخور توجه اما در ابتدائی‌ــ ترین صورتش نطفه‌های یك سینمای وفادار به‌رموز خودرا در بردارد و بی آنکه بخواهد یا بتواند چیز خارق‌العاده‌ای بیآفریند ، از طریق دنبال کردن خط داستانی خود بطرز تامل آمیزی کم‌کم بلایه زیرین بافت اجتماعی موضوعه خود نفوذ میکند و گاه بیگاه تصاویر طعنه‌آمیز و با معنائی ارائه میدهد که حاکی از سلیقه و قوه ابداع نسبتا قابل توجه فیلمساز است . تمامی سکانس جرح و خونریزی «ایرن» نمونه علاقه و احترام این فیلم سازاست به فرمی از سینما (مقدماسینمای آمریکا) که در آن «آکسیون» و سیر منطقی‌آن وسیله‌ایست برای تثبیت و علنی ساختن محرکه اخلاقی خود و ترکیب این دو عامل ، کلیت پیچیده و تجزیه ناپذیر واقعیت وهم انعکاس ساخته و پرداخته آن در سینما را موکد میسازد . من حیث‌المجموع مورد «کیمیائی» شاهد کافیست براین مدعا که فیلمساز ایرانی بیش از آنکه محتاج بفراگرفتن فنون خود در مدرسه سینمائی باشد ، نیاز به سینما رفتن و تجزیه و تحلیل تئوریك فیلم‌های دیگران دارد و دست آخرسینما در پنج یا شش نام «بزرگ»ی که برسر همـه زبانهاست ، خلاصه نمی‌شود .

تا اینجا لحن مجموعا « منفی» این مقاله نباید حمل بر نفی جنبش سینمای جوان ایران گردد . خاصیت توسعه یافته این جنبش انکار ناپذیراست . کیفیت بسیار مثبت این سینما درگیری آنست با مسائل جامعه‌اش و این خود بخش مهمی است از مجموعه انتظاراتی که میباید از آن داشت . هرگونه انتظارات بعدی منوط خواهد بود بسنجش شرائط عینی فیلمسازی در جامعه‌ای مانند ایران در رابطه با درجه رشد (یا عدم رشد) مادی و ذهنی‌اش . تحلیلی ازاین قبیل خارج از حوصله ماست ونیازمند همت شما.

داود ایپکچی

پاریس ــ هشت خرداد پنجاه‌ودو