واقعی‌گرایی نو

شیء (ارزش تصویری تجسمی و سینمای آن)

ترجمه: کامیار محسنین

هر تلاشی در نمایشی عمومی یا فیلمی سینمایی باید بر آشکار نمودن ارزش‌های شیء متمرکز باشد - حتی به بهای موضوع و هرچیز دیگر که عنصر تصویری نمایش خوانده شود، هر چه که می‌خواهد باشد.

کل سینمای امروز رویایی، ادبی، تاریخی، اکسپرسیونیستی و از این قبیل است. اگر موافق باشید این همه را فراموش کنیم و به:

یک پیپ - یک صندلی - یک دست - یک چشم - یک ماشین‌تحریر - یک کلاه - یک پا و ... فکر کنیم.

بیایید به این چیزها، برای آنچه می‌توانند بر پرده نمایش دهند فکر کنیم، درست همانطور - جدا شده - که ارزششان به هر شکل شناخته شده افزایش یافته. در این فهرست آگاهانه اعضای بدن آدمی را گنجانده‌ام تا بر این حقیقت تأکید ورزم که در واقعی‌گرایی نو انسان و شخصیت تنها در این اجزاء گیرا هستند و باید تصور شود این اجزاء از هر شیء یا یک جزء به آن شخصیتی می‌دهد که هیچ گاه نداشته است و به این شکل آن را به ابزاری با توان شاعرانه و تجسمی کاملاً نو بدل می‌کند.

خاطرنشان می‌کنم پیش از اختراع سینما هیچ کس توان نهان یک دست - یک پا - و یک کلاه را نمی‌شناخت.

البته این اشیاء مفید شناخته شده بودند - آنها دیده می‌شدند اما هرگز نگریسته نمی‌شدند. بر پرده می‌توانند نگریسته شوند - می‌توانند کشف شوند - و درک شوند آن زمان که درست نمایش داده شوند صاحب زیبایی تجسمی و نمایشی هستند. ما در دورهٔ تخصص یافتن‌ها هستیم - در دورهٔ تخصص‌ها، اگر اشیاء مصنوع درک خوب کار می‌کنند و به نحو چشم‌گیری ظریفند - به این سبب است که به دست متخصصان ساخته می‌شوند و مورد آزمایش قرار می‌گیرند.

من پیشنهاد می‌کنم این فرمول را بر پرده به کار بندیم و توان نهان تجسمی در جزء بزرگ شده را مطالعه کنیم که (در نمای درشت) بر پردهٔ تصویر شده، تخصصی شده، نگاه کرده شده و از هر نقطه نظر ساکن و متحرک مطالعه شده.

دنیایی کاملاً نو از روش‌های سینماتوگرافی.

این اشیاء، این اجزاء، و این روش‌ها قابل شمارش نیستند - بی‌شمارند. زندگی پر از آنها است. بیایید بر پرده آنها را ببینیم.

نکته، دانستن چگونه «سوءاستفاده» کردن از آنهاست - نکته پیدا کردن راه درست استفاده از آنها است و از آنچه به نظر میرسد بسیار دشوارتر است.

برای دستیابی به مفهوم تجسمی صحیح، روشهای معمول سینماتوگرافی باید به کل فراموش شوند. سایه - روشن در درجهٔ اول اهمیت قرار گیرد. درجات مختلف حرکت باید با ضرب‌آهنگهایی که سرعتهای مختلف نمایش را کنترل می‌کنند da muniterie میزان شود. زمان‌بندی‌های نمایش باید به طو دقیق محاسبه شود. مردانی نو مورد نیازند. مردانی که حسن نو به شیء و تصویرش داشته باشند. برای مثال اگر یک شی بیست ثانیه نمایش داده شود و ارزش کاملش را عرضه کند - اگر سی ثانیه نمایش داده شود نتیجهٔ عکس خواهد داشت.

یک شیء شفاف می‌تواند ساکن باقی بماند، و نور به آن. حرکت بخشد. در این صورت یک شیء مات می‌تواند با ضرب‌اهنگ زمانی شیء شفاف حرکت داده شود. به این شکل مفاهیم گوناگون بی‌شماری با استفاده از اشیاء مختلف که در خود هیچ حسی ندارند اما با درک و دانش به کار گرفته شده‌اند حاصل می‌شود همه چیز نور است شیء را به کلی تغییر می‌دهد - به شخصیتی مستقل تبدیل می‌شود.

قابلمه‌ای آلومینیومی بردارید. بگذارید پرتوهای نور از تمام زوایا بر آن بتابد، آن را بشکافد و تغییر دهد. آن را در یک نمای درشت بر پرده نمایش دهید - توجه بینندگان را برای مدتی جلب می‌کند - تا زمانی که قابل تشخیص شود هرگز لازم نیست بینندگان حتی بدانند این تأثیرپذیر و از نور در شکل‌های مختلف که آن را این قدر خوشایند می‌کند چیزی جز یک قابلمهٔ آلومینیومی نیست.

تکرار می‌کنم - چون تمام مطلب این مقاله همین است. مفهوم دیدنی - و توانمند شیء در حال حاضر یکسره نادیده گرفته می‌شود.

نور، به اشیاء جان می‌بخشد و ارزش سینماتوگرافی می‌دهد.

این نقطه‌نظر نو درست برخلاف هر چیزی است که تا امروز در سینما انجام گرفته است - توانایی‌های اجزاء و عناصر همواره نادیده گرفته شده‌اند تا توده‌های گنگ کارگرفته شده‌اند حاصل می‌شود.

برای دستیابی به مفهوم تجسمی صحیح، روش‌های معمول سینماتوگرافی باید به کل فراموش شوند. سایه روشن در درجه اول اهمیت قرار گیرد.

متحرک با ضرب آهنگ تند زندگی روزانه نمایش داده شوند. همه چیز به خاطر مفهومی که تاب هیچ ارتباطی با واقعیت ندارد قربانی شده است. واقعی‌گرایی سینما هنوز آفریده نشده است - این کار آینده است.□

□ لیتل ریویو - زمستان ۱۹۲۶
نویسنده: فرنان لژه

فرنان لژه

نقاش - فیلمساز
تولد: ۴ فوریه ۱۸۸۱ در ارژانتان، فرانسه - مرگ: ۱۹۵۵

دلمشغولی هنرمند مشهور کوبیست به سینما بیشتر بسط هنر خویش در مقام نقاش بود تا کشف مستقیم واسطه بیانی فیلم. او پس از دیدن فیلمی از چارلی چاپلین جذب قدرت بیانی سینما شد و نخستین همکاری خود در این حوزه را با طراحی صحنه برای بنگذل (۱۹۲۳، ک. مارسل لربیه) - در کنار گروه به همراه کلود اوتان لارا، آلبرتوکاوالکانتی - به انجام رساند. یک سال بعد با همکاری تکنیکی شخصی آمریکایی به نام دادلی مورفی **باله‌مکانیک** را ساخت. فیلم تجربی کوتاهی در کشف ضرباهنگ و حرکت که از آن زمان به نقطه عطفی در سینمای آوانگارد بدل شده است. سپس لباسهای تخیلی محصول بریتانیایی **آنچه که خواهد آمد** (۱۹۶۳، ک. ویلیام کامرون منزیس) بر اساس فانتزی اچ. جی. ولز را طراحی کرد. تمام مدت جنگ دوم جهانی را در آمریکا گذراند و سوژه مستندی با عنوان **دنیای فرنان لژه** قرار گرفت که خود به کارگردانی آن کمک کرد. بعد در نگارش فیلمنامه‌ای برای **رویاهایی که می‌توان با پول خرید** (۴۶ - ۱۹۴۴، ک. هانس ریشتر) مشارکت نمود. در زمان مرگ مشغول طرح‌ریزی برای ساخت فیلمی با عنوان **بالد رنگ‌ها** بود.□

□ فرهنگنامه سینمایی افرایم کتز

لژه و زیبایی‌شناسی سینما

□ نوشته: چیمز جانسون سوییتی

سرگئی آیزنشتاین گفته است که در میان فرانسویان هیچ یک درکی درست‌تر از فرنان لژه نسبت به سینما نداشته‌اند. اخیراً کالری لوی (Levy) نیویورک و کلوب هنری شیکاگو با نمایش بالهٔ مکانیک لژه، امکان فهم ویژگی اثر پیشگام او در این زمینه را برای طیفی وسیع‌تر از بینندگان آمریکایی فراهم نموده‌اند. فیلمی بدون سیناریو که تنها به تباین (contrast) و ضرب‌آهنگ (rhythm) به منظور تأثیرات آن متکی است. سینمای ناب. در سال ۱۹۲۴ - تاریخی که درک از «مونتاژ» ناچیز بود و بهره‌گیری از ضرب‌آهنگ‌ها به عنوان ابزار زمانمند بیان کمتر از آن بود. این موضوع اخیر حتی امروز هم از نقطه‌ای که نتیجه کار لژه است کمتر گسترش یافته است.

با این همه، به تمام این دلایل، فیلم او می‌بایست دیدگاهی از سال ۱۹۲۴ را نمایش می‌داد. شاید آیزنشتاین در شاخب بینانیه خود در شش سال بعد چیزی واقعی‌تر را در ذهن داشته است. در حقیقت، نگره نیز همچون شیوه کار لژه مسیر پیگیر کنجکاوکننده گسترش را دنبال کرده است؛ اما آنچه بی‌تردید مورد اشاره آیزنشتاین بوده چیزی در دلبستگی اصلی هم عصر لژه - نقاشی - است که ارتباط نزدیک آن با آزمانهای خود او در سینما برایش به اثبات رسیده است. چون هر فرمول‌بندی گنگره فیلم آیزنشتاین خلاصه‌ای از دیدگاه زیبایی‌شناسی کلی اوست. مطمئناً چنین پیوندی برای لژه نیز ناخوشایند نخواهد بود. حتی جدا از اجتماعی که برای آیزنشتاین قابل بود، حتی اگر که به هیچ دلیلی جز انزجارش از «دیرینه‌پرستی» نبود. هنر باید «ضرورت عصر خود» باشد؛ به عقیدهٔ او سینما متعلق به عصر هواپیما است. تئاتر متعلق به عصر اسب است.»

تضاد، اصل اساسی بنیانی تمام آثار هنری و تمام شکل‌های هنری است و در نتیجه در فیلم و شخصیت بخشی به آن، شاید چیزی که اتفاق می‌افتد چنین توصیف می‌شود: کنتر پوان دیداری.

در گزارش «دومین کنگره بین‌المللی سینمای مستقل» که چند ماه قبل در بلژیک برگزار شد، منتقدی می‌نویسد «اوست که با جدا کردن وضوح سینماگران امروز را رهنمود می‌دهد. خوش‌ذوقی در تباین (ناهماهنگ - یا قیاسی)...» خود آیزنشتاین در تعدادی از شماره‌های اخیر «close ups» می‌نویسد «تضاد، اصل اساسی بنیانی تمام آثار هنری و تمام شکل‌های هنری است و در نتیجه در فیلم و شخصیت بخشی به آن، شاید چیزی که اتفاق می‌افتد چنین توصیف می‌شود:

کنترپوان دیداری».

آیزنشتاین در توضیح این نظر «نما» و «مونتاژ» را عناصر بنیانی سینما قرار می‌دهد و می‌گوید: تعیین طبیعت و مونتاژ، حل مشکل خاص سینما است.»

بنا به گفته آیزنشتاین؛ فیلمسازان قدیمی‌تر بنا به عادت «مونتاژ» را ابزاری برای نمایش توصیف چیزی به بیننده با چسباندن نماهایی مجزا، یکی به دیگری، چون آجرهای ساختمانی می‌دانستند. به عقیده او «مونتاژ» واقعی نقل ایده‌ای از طریق «نماها» یا قطعه فیلم‌هایی که به دنبال یکدیگر می‌آیند نیست، بلکه باید ایده‌ای را از تضاد دو قطعه مستقل از یکدیگر پدید آورد. او این یکی را اصل «پویه‌نگر» (dynamic) و دیگری را «حماسی» (epic) می‌خواند - واژگان با درک از روش‌شناسی شکل به‌کارگرفته شده‌اند تا با اشاره به محتوا و کنش و قیاس مشهور خویش از هیروگلیف‌های ژاپنی را عرضه می‌دارد که دو نشانه ایده‌نگار مستقل (معادل «نماها») بر هم نهاده می‌شوند و مفهومی نو را شکل می‌دهند. پس:

چشم به علاوه آب - گریه کردن کردن

و دهان به علاوه پرندگان - آواز خواندن.

درجه ناسازگاری میان یک «نما»ی بعدی «شدت اثرپذیری را مشخص می‌کند - تنش را مشخص می‌کند - که در تلفیق با «نمای»ی بعدی عنصر بنیانی واقعی ضرباهنگ

از نظر من نقاشی نقطه مقابل دیوار است، یعنی باید صدا و حرکت داشته باشد.

خاصی می‌شود». و این ضرباهنگ به ادعای او تنها ضرباهنگ سینمایی واقعی است.

اندک زمانی پس از خاتمه جنگ، لژه در نامه‌ای به لئونس روزنبرگ - که در L'Effort Moderne چاپ شد - نوشت: «اینک آرزوی من دستیابی به حد نهایتی در پرداخت تصویری با تباین تمام ابزار تجسمی است... خاستگاه‌های من: تأثیر امپرسیونیست‌ها از نقطه‌نظر رنگ (رنوار، سورا): از نقطه‌نظر شکل (انگر، داوید). پیش از جنگ: بدون قدرت تصمیم‌گیری، نبردی با تأثیرات و «خوش‌ذوقی» - بزدلی، عدم قطعیت ... سه سال جنگ بدون تماسی با قلم‌مو، که در تماس با بی‌روح‌ترین و وحشیانه‌ترین واقعیت... بی‌درنگ در زمان رهایی منفعت این آزادی مشروط را به همان تلخی که بوذ حس کردم. من قدرت تصمیم‌گیری یافته‌ام. اینک را رنگ‌مایه‌های محلی و حجم آشکار واقعی بدون هیچ‌گونه سازشی مدل می‌سازم. از آرایش‌های خوش‌ذوقی، خاکستری‌ها، و پس‌زمینه‌های سطح مرده تصویر فراتر رفته‌ام... و بسی بدتر از همه برای «شکل خوب»، «ذوق خوب» و «سبک» به آن معانی که شناخته می‌شوید که اگر در نقاشی‌های من نشانی از آن یابید بعدها کسی درخواهد یافت. اکنون به خلق سامانه‌های «زنده» دل بسته‌ام. از نظر من نقاشی نقطه مقابل دیوار است، یعنی باید صدا و حرکت داشته باشد.»

او بعدها در مقاله‌ای درباره «تجربه تجسمی معاصر» نوشت که ابتدا «حالت شدت تجسمی سامان یافته» را جستجو می‌کرد. برای دستیابی به آن به گفته خود «از قانون تباین‌ها که ابزاری جاودانی برای خلق اثرپذیری فعالیت و «زندگی» است بهره می‌برم.» ... تقلا می‌کنم تضادهایی سامان یافته از حجم‌های متقابل، حجم‌های متباین، و خطوط متباین بسازم.»

و در تابلوهای او از سال ۱۹۱۹ وضوحی با رشدی دائمی، پیچیدگی رابطه دو سویه، و آشکاری تنش میان این متباین‌ها را شاهد هستیم. تابلوهای او در ابتدا از بی‌کرانگی «شبکه تضاد» جزئی در رنگ، شکل و خط انباشته شده بود. او می‌توانست تمام آشوب بزرگشهری مدرن را در ترکیب‌بندی منفردی چون اثر بزرگش شهر Laville جمع کند. اما حسی از انباشتگی - ناآرامی در قبال هر حرکتی - وجود داشت و فقدان چند عنصر غالب؛ به این دلیل که یکپارچگی مورد تأکید لازمه عظمت است. و رنگهای او هنوز چیزی از هم جوشی امپرسیونیستی خویش را حفظ کرده بودند.

بی‌تردید نمای نزدیک حوزه‌ای از عظمت تجسمی ضایع نشده‌ای را به او نشان داده. دلبستگی او به تباین‌ها محفوظ مانده و در حقیقت حتی جسورانه‌تر هم شده.

اما به تدریج ساده‌سازی فزاینده‌ای را به خاطر می‌سپاریم. دلبستگی نویی به جزء گسترش می‌یابد - و اکنون جزء بزرگ شده را چنانکه در نمای نزدیک می‌بینیم؛ و همچنین همنشینی خشن‌تری از اجزاء متباین را در مقاله‌ای که او در سال ۱۹۳۰ نوشته است می‌خوانیم:

«سینما به اجزاء شخصیت می‌بخشد. در قابشان قرار می‌دهد و با واقعگرایی نویی نشانشان می‌دهد که نتیجه آن می‌تواند غیرقابل پیش‌بینی باشد.

دکمه یقه در زیر عدسی و بازتابیده بر پرده، شاید سیاره‌ای تابناک شود.»

بی‌تردید نمای نزدیک حوزه‌ای از عظمت تجسمی ضایع‌نشده‌ای را به او نشان داد. دلبستگی او به تباین‌ها محفوظ ماند و در حقیقت حتی جسورانه‌تر هم شد. با ساده‌سازی شکل‌های اصلی، طبیعتاً تباین‌های خط و حجم او کمتر، آشکارتر و زودفهم‌تر شد. اینک رنگ بود که نقش کلیدی را در کنترپوان بازی می‌کرد و البته همیشه تأثیرات بازنمایی حجم و نگاره‌ای گسترده‌تر را تداوم می‌بخشید. و رنگ یقیناً حوزه‌ای باریک‌بینانه‌تر را نشان می‌داد که می‌شد از خلال آن ضرباهنگ کل اثر را تنظیم کرد

همچنانکه آیزنشتاین می‌گوید:

«رنگ مایه، ضرباهنگ مفروض ارتعاشی را به دیده ما منتقل می‌کند. (این موضوع را باید نه استعاری، که حقیقتاً فیزیولوژیکی دانست، چون رنگها با تعداد ارتعاش‌ها از یکدیگر بازشناخته می‌شوند). رنگ مایه‌ای نزدیک، میزان ارتعاش دیگری دارد.

کنترپوان (تضاد) دو رنگ مایه - که پذیرفته است و اینک، جایگزین میزانهای ارتعاش شده است - پویایی درک بازی رنگ را به بار می‌آورد.

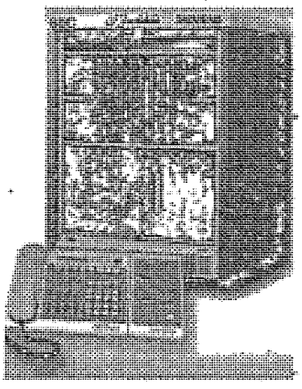
به این دلیل که ما از ارتعاش‌های دیداری به سوی ارتعاش‌های شنیداری تنها گامی برداشته‌ایم و در حوزه موسیقی ایستاده‌ایم.»

بی‌تردید این «ضرباهنگهای تباین»-هستند که در هر عنصر آثار لژه یافت می‌شوند - یا شاید به بیان بهتر جسارت خاص او در حس تنش میان چنین ضرب آهنگ‌هایی باشد - که کیفیت و فردیت به آنها می‌بخشند. استعداد او جسارت و توانایی در بسط ترکیب‌بندی تا نزدیکی نقطه شکست یا پافشاری بر تباین تا مرز ناسازگاری تجسمی است. آن روز که لژه نخستین بار سازشی را تصدیق کند، نتیجهٔ آن زیبایی زنانه خالی از لطفی خواهد بود. ○

Creative Arts □

ژوئن ۱۹۳۲

زیمنس نامی آشنا در مخابرات دنیا



شرکت آسیا تلفن

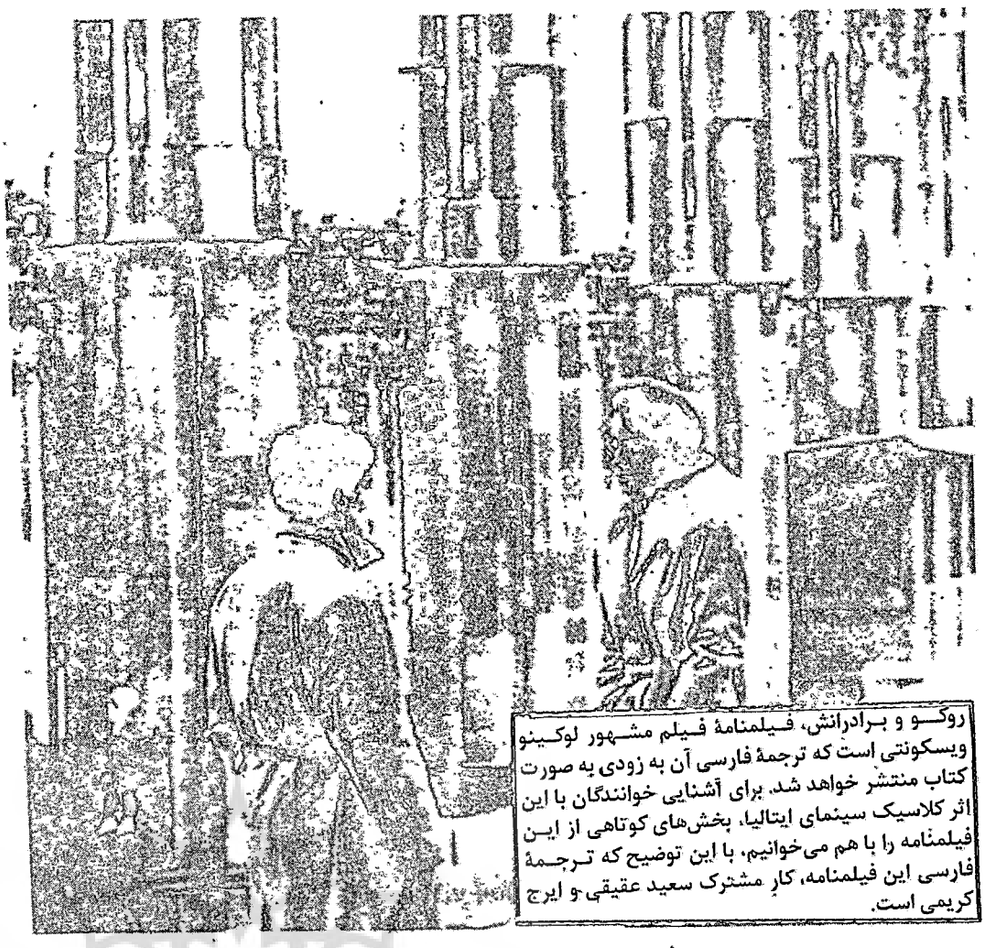
نماینده تلفسازان در امر فروش مراکز تلفن سانترال زیمنس آلمان

مدلهای EMS ، کامپکت و تیم ست در ظرفیتهای مختلف با گارانتی یکساله و ضمانتنامه معتبر برای تأمین قطعات و ارائه سرویس و خدمات پس از فروش در سراسر ایران

آدرس: خیابان جمهوری، چهارراه دانشگاه، پلاک ۱۸۱، طبقه سوم، تلفن: ۶۴۶۴۰۷۳

نمایندگی مرکزی در تهران

- نمایشگاه مرکزی ارتباطات ایران -
۳۱۱۸۱۴۰ - ۳۰۴۸۷۳
- گالری تلفن -
۳۹۶۱۱۱ - ۳۱۱۸۰۰۸
- شرکت الکترونیک تلفن ایران -
۶۴۰۰۸۷۳



روکو و برادرانش، فیلمنامهٔ فیلم مشهور لوکینو ویسکونتی است که ترجمهٔ فارسی آن به زودی به صورت کتاب منتشر خواهد شد. برای آشنایی خوانندگان با این اثر کلاسیک سینمای ایتالیا، بخش‌های کوتاهی از این فیلمنامه را با هم می‌خوانیم، با این توضیح که ترجمهٔ فارسی این فیلمنامه، کار مشترک سعید عقیقی و ایرج کریمی است.

روکو و برادرانش (۱۹۶۰)

کارگردان: لوکینو ویسکونتی ـ **فیلمنامه:** ویسکونتی، سوزو چکی دآمیکو، پاسکواله فستاکامپانیله ـ **بازیگران:** آلن دلون (روکو)، رناتو سالواتوری (سیمونه)، کلادیا کاردیناله (جینتا)، آنی ژیراردو (نادیا)، روژه هانن (مورینی).

پرتگاهی سنگی رو به دریا. سپیده‌دم

باد و سیلاب باران. دریا وحشی و توفانی‌ست. موج‌ها بر ساحل سنگی می‌کوبند.

چهارپیکر سیاهپوش بر لبهٔ صخره‌ای ایستاده‌اند که بر فراز دریا پیش‌رفته است. دو نفرشان تابوتی را روی دستهایشان بالا گرفته‌اند. دو نفر دیگر، با قدو قامتی کوتاه‌تر، چند قدمی عقب‌تر ایستاده‌اند. خرد و خراب تازیانهٔ باد و باران، چندی بی‌حرکت می‌مانند. آن گاه دو حامل تابوت بارشان را بالا می‌برند و آن را از لبهٔ صخره پرت می‌کنند.

تابوت به آهستگی در هوا پایین می‌افتد و در کام موج‌های سرکش بلعیده می‌شود. هر چهار پیکر در سکوت نظاره‌گرند.

اکنون نخستین مرد پیش می‌آید؛ با چهره‌ای شیارخورده از باران و اشک. هنگام صحبت می‌کوشد جلو گریه‌اش را بگیرد.

سیمونه پاروندی: من سیمونه‌ام. وینچنزو الان باید با تو حرف می‌زد: پسر ارشدت اونه، خبر هم نداره. اگه توی زمستان نمرده بودی می‌بردیمت برنالدو که قبرستان داره. ولی حالا او جا پر از گل و لاست و جاده‌ای هم در کار نیست...

دومین حامل تابوت می‌آید کنار او می‌ایستد. تأثر چهره‌اش موقع صحبت به مراتب بیشتر است.

روکو پاروندی: من روکو هستم. ما داغدار و عزادار توایم اماکسان دیگری هم ته دریا هستند که همه دوستان تواند...

روکو با گفتن این حرفها صلیب می‌کشد و در پی او، سیمونه و دو پسر جوان‌تری هم که پشت سر آنها ایستاده‌اند ـ چیرو، شانزده ساله و لوکا، دوازده ساله ـ صلیب می‌کشند. دو پسر که از سرما می‌لرزند، ژاکت‌هاشان را سخت به تن می‌فشارند.

اکتبر ۱۹۵۵ ـ ایستگاه مرکزی میلان. داخلی. عصر

قطار به ایستگاه رسیده است. درها باز می‌شود؛ استقبال‌کنندگان به سوی درهای باز می‌دوند و مسافران پیاده می‌شوند. داخل قطار. همان وقت. کوپهٔ خانوادهٔ پاروندی.

سیمونه که سیبی را گاز می‌زند مادر را بیدار می‌کند؛ همین‌طور لوکا را که در آغوش مادر به خواب رفته است.

سیمونه: پاشو مادر، ما در میلان هستیم. لوکا، رسیدیم.

ادامه ـ محوطه ایستگاه.

خانوادهٔ پاروندی در حال پیاده‌شدن و بیرون بردن وسایل‌شان از قطارند. همه به جز سیمونه از قطار پیاده شده‌اند. روکو کنار پنجره کوپه خودشان ایستاده است که سیمونه از داخل کوپه او را صدا می‌کند.

سیمونه: روکو، سبد.

او سبد را از پنجرهٔ قطار به روکو می‌دهد.

ادامه. داخل قطار

سیمونه کلاه و بارانی و وسایل دیگر را برمی‌دارد و به دوروبرش می‌اندازد تا چیزی را جا نگذارد. آن گاه از قطار پیاده می‌شود.

ادامه ـ محوطه ایستگاه.

همه از قطار پیاده شده‌اند. چیرو دستی بر سر لوکا می‌کشد.

چیرو: چیزی شده؟ خسته‌ای، لوکا؟

مادر (غرغرکنان به چیرو): پس چی که چیزی شده؛ وینچنزو کجاست؟ چرا پیداش نیست؟

چیرو: شاید بیرون باشه...

مادر: سیمونه. سیمونه. چرا وینچنزو این جا نیست؟

چیرو (خارج از تصویر): همین دوروبرها نیست؟

مادر (به سیمونه): برو یه نگاهی بنداز.

سیمونه وسایل‌اش را به روکو می‌دهد.

سیمونه (به مادر): پس برم بگردم دنبال وینچنزو؟

مادر: آره، اما زود برگرد.

سیمونه کمی از آنها دور می‌شود و نگاهی به اطراف می‌اندازد. اندکی مردد و دست‌پاچه است. در فضای مه گرفته و غبارآلود محوطه ایستگاه چند قدم جلو می‌رود و با درماندگی برمی‌گردد.

سیمونه: نمی‌تونم کسی رو ببینم.

مادر و چهار پسرش وسایل‌شان را برمی‌دارند و محوطه را ترک می‌کنند.

داخل اتوبوس میلان. خارجی. شب

روشنایی‌های چشمگیر شهر در چشم‌انداز شیشه‌های بخار گرفتهٔ اتوبوس پیداست. خانواده با دیدن منظرهٔ بیرون، آشکارا هیجان زده‌اند. مادر به آرامی دستی به پشت چیرو می‌زند که روی صندلی جلویی او نشسته است.

مادر: چیرو؛ اون جارو ببین ...

در صندلی جلوی چیرو، روکو نشسته است. سیمونه که ابتدا ایستاده، می‌آید و کنار روکو می‌نشیند.

سیمونه: روکو، نگاه کن ... ویترین مغازه‌ها، چراغ‌ها... عین روز می‌مونه.

مادر کنترلچی اتوبوس را صدا می‌زند و تکه کاغذی را به او نشان می‌دهد.

مادر: اگه این جا بخوایم بریم کجا باید پیاده بشیم؟

کنترلچی: ایستگاهِ آخر. انتهای همین خیابان. شما باید لامبواته پیاده بشین.

مادر عکسی را به مأمور نشان می‌دهد.

مادر: پسر ارشدمه.

دو عکس از وینچنزو دیده می‌شود.

صدای مادر (خارج از تصویر): الان داریم می‌رویم اون رو ببینیم.

* * *

باشگاه. داخلی. عصر.

کثیف‌ترین باشگاهِ قابلِ تصور. زیرزمینی بزرگ، نمور و زشت. مشتریان‌اش هم به این وضع می‌خورند؛ اکثراً جوانهای شروری با عرقگیرهای پشمی ژنده‌اند که سرسختانه گرم تمرین روی کفِ تخته‌ایِ زمخت باشگاه‌اند و اراده‌شان را سراپا معطوف به نظم حرکتهای پا و بازوشان ساخته‌اند. وینچنزو و جوان دیگری سرگرم تمرین بوکس‌اند و یک مربی حرکات آنها را زیر نظر دارد. آن دو یک راند را تمام می‌کنند و با دستور مربی از هم جدا می‌شوند. آشکار است که وینچنزو حریف تمرینی بوکسور دیگر است. وینچنزو به طناب تکیه می‌دهد تا استراحت کند. مربی برای تنظیم گاردِ غلطِ حریف به او تذکر می‌دهد.

مربی (به بوکسور دیگر): راستت را بپوشان. چند دفعه بهت بگم؟

در همان حال، نگاه وینچنزو متوجه جایی می‌شود. از مربی‌اش اجازه می‌گیرد.

وینچنزو: معذرت می‌خوام مرلی. یک دقیقه...

از رینگ بیرون می‌آید. از میان جوانان در حال تمرین می‌گذرد و به چیرو، سیمونه و روکو می‌رسد که گوشه‌ای ایستاده‌اند. سیمونه سیگاری به لب دارد.

وینچنزو: چه می‌خواهید؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

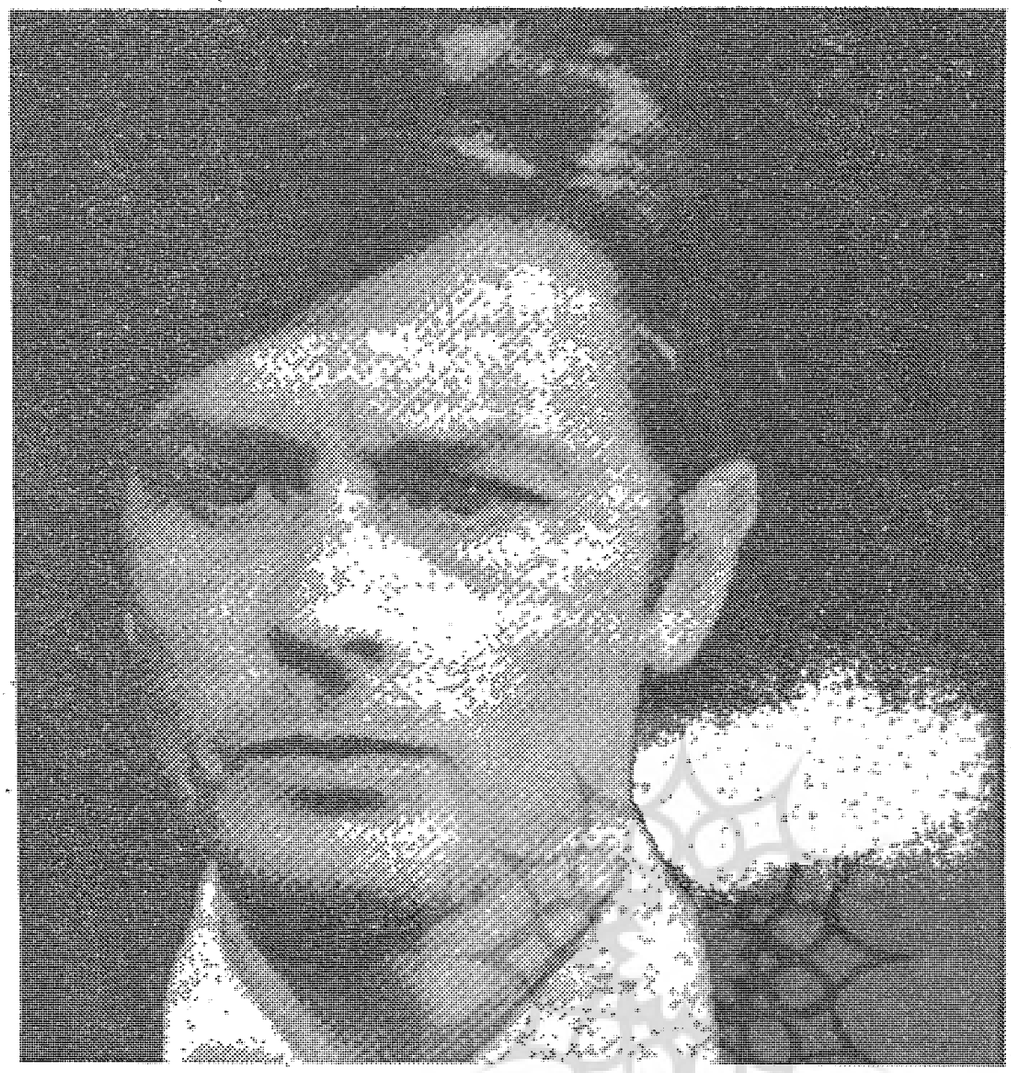
سیمونه: آمده‌ایم یه نگاهی بندازیم.
مربی (خارج از تصویر): این ها کی‌اند؟
وینچنزو: برادرهام‌اند. ببخشین. من دعوت‌شان نکردم.
مربی (یکی از همکاران‌اش را صدا می‌زند): کومبی، آن پسرها بیرون!
کومبی به پسرها نزدیک می‌شود.
کومبی (به وینچنزو): بجنب، برگرد توی رینگ. (به پسرها) راه بیفتین. منتظر تاکسی هستین؟
سیمونه و روکو به سمت رختکن می‌روند. صدای کومبی وسط راه متوقف‌شان می‌کند.
کومبی (خارج از تصویر): آی هالو! با اون سیگارت...

روکو و سیمونه به سمت صدا برمی‌گردند.
سیمونه: با منی؟
کومبی (وارد تصویر می‌شود. به سیمونه نزدیک می‌شود و سیگار را از لب‌اش برمی‌دارد): می‌دانی، شماها عوض بشو نیستین.
هر سه برادر مسیرشان را ادامه می‌دهند و جوانهای دیگر با تمسخر وراندازشان می‌کنند.
کومبی (به سمت خارج از کادر): جنوبی‌ها! سیگار می‌کشند. آن وقت توقع دارند بوکسور هم بشوند.

داخلی. رختکن (ادامه)
پسرها وادر رختکن می‌شوند و به سرعت لباس عوض می‌کنند.
سیمونه (به روکو): زود باش بپوش.
جوانی می‌آید و رو به روشان می‌نشیند.
جوان: مال کجایید؟
سیمونه: لوکانیا.
جوان: کجا هست؟
سیمونه: خیلی‌خیلی دوره.
جوان: این جا برای بوکس آمده‌اید؟
سیمونه: چرا که نه؟
جوان: سخته.
سیمونه: ما که آمده‌ایم...

داخلی. سالن تمرین (ادامه)
بوکسورها که مشغول تمرین‌اند، ناگهان دست از تمرین می‌کشند و به قهقه می‌خندند: سیمونه، روکو و چیرو با زیرجامه‌های سفید رو به روی آنها ایستاده و منظرهٔ مضحکی ساخته‌اند.

سالن و ورودی رختکن. داخلی. شب
شب مسابقات منطقه‌ای آماتورها. سالن پر از تماشاگران پرشور، پرخاشگر و پر سروصدای ویژهٔ چنین مسابقه‌هایی‌ست: آواها، فریادها.
دو مرد جوان در رینگ بیش‌تر با خشم با همدیگر می‌جنگند تا با اصول برخی از بوکسورهایی که بعداً در همین شب مسابقه دارند، از درِ ورودیِ رختکن مسابقهٔ جاری در سالن را دنبال می‌کنند. وینچنزو که در نزدیکی رینگ ایستاده، داره به گروهی از مردم نگاه می‌کند که در جای دیگری از سالن نشسته‌اند. همان‌گونه که رسم چنین فضایی‌ست، سالن آکنده از دود است و به زحمت می‌توان از پشتِ پردهٔ دود دید که جینتا در کنار برادران و بستگان‌اش که همه جنوبی‌اند نشسته است.
مسابقه در ادامه و در بحبوبهٔ ناخرسندی جمعی به بن‌بست می‌کشد. وینچنزو راهش را به سوی رختکن با گذشتن از رینگ می‌گشاید. او سیمونه را در ورودی رختکن می‌یابد. وینچنزو خیلی بیش‌تر از برادرش عصبی‌ست. او سیمونه را بغل می‌کند.
وینچنزو (با لکنت): خانوادهٔ جانلی این جاست. یادت باشه که اگه ببری حتی ممکنه باهاشان آشتی هم بکنیم.
سیمونه: وای، چه عالی! که محض خاطر جانلی‌ها صورت من را دربو داغان بکنند.



وینچنزو: فقط خواستم بهت گفته باشم
سیمونه با دست‌اش دوستانه روی شانه برادرش می‌زند. دو بوکسوری که مسابقه‌اشان را تمام کرده‌اند با بدرقهٔ «هو» تماشاگران به رختکن بازمی‌گردند. چری پیش سیمونه می‌آید. بعد کمک‌ها را که یکی‌شان وینچنزو است، صدا می‌زند.
چری: برویم.
در حال عبور برای ورود به رینگ، اولین مربی سیمونه از او استقبال می‌کند.
مربی: نگذار که من بد جلوه کنم، باشد؟ (رو به چری، پرخاشگرانه). من کسی‌ام که تعلیم‌اش داده، یادت باشه.
مبارزان نمایندهٔ منطقه‌های گوناگونی از ایتالیا هستند و تماشاگران هم بر اساس منطقه‌های مختلف تقسیم‌بندی شده‌اند. آنها به لهجه‌های محلی خود، برای قهرمان‌هاشان فریاد می‌کشند و پوسترهای آراسته به شعارهای منطقه‌ای را به اهتزاز درمی‌آورند. ورود سیمونه با کلمهٔ «لومبارِدی» روی ردای او آناً موجی از فریاد، هو و ناسزاهای گزنده را در برابر هورای میلانی‌ها برای دست پروردهٔ چری برمی‌انگیزاند.
صداها: بکش‌اش! خائن! خود فروخته!
وینچنزو که می‌کوشد تا سرچشمهٔ این فریادها را شناسایی کند، با احساس خطر به دورو بر نگاه می‌کند.
مربی: آنها همشهری‌های لوکانیایی‌ات‌اند.
وینچنزو: می‌دانم! می‌دانم! اگه دستم بهشان می‌رسید...
مربی: چه کارش می‌شود کرد؟ فعلاً آرام بگیر.
سیمونه و حریف‌اش در دو سوی رینگ ایستاده‌اند. در میان تماشاگران، جینتا و برادرش آلفردو دیده می‌شوند.

آلفرد (با فریاد): بزن ناکارش کن!
داور وسط رینگ ایستاده است و با صدای بلند دو حریف را معرفی می‌کند.
داور: مسابقهٔ دستهٔ میان وزن؛ سه راندِ سی‌دقیقه‌ای. پاروندی از لومباردی، باشگاه آئوروزایِ میلان.
سیموونه به وسط رینگ می‌آید و به تماشاگران ادای احترام می‌کند، اما آنها که لوکانیایی میان‌شان فراوان است، سیمونه راهو می‌کنند و ناسزا می‌گویند. جینتا می‌خواهد از جابرخیزد و مانع ناسزا گفتن برادرش شود، اما موفق نمی‌شود.
آلفردو (ایستاده و فریادزنان): پاروندی، خوب همشهری‌هات را فروختی!
وینچنزو می‌خواهد واکنش نشان دهد، اما مربی مانع‌اش می‌شود.
مربی (به وینچنزو): ول‌شان کن. یه مشت متعصب‌اند.
وینچنزو (به سیمونه): برادرهای جینتااند.
داور به معرفی حریف می‌پردازد.
داور: ورسوس ویتولو از لوکانیا، باشگاه ویرتوس پوتنزا.
تشویق جمعیت. روکو نگاه نگرانی به اطراف می‌اندازد. دو حریف با یکدیگر دست می‌دهند و برای شروع مسابقه به گوشهٔ رینگ می‌روند. یک لوکانیایی با یک لوکانیایی دیگر می‌جنگند! لوکانیایی‌های میان جمعیت اختیار از کف داده‌اند. مسابقه شروع می‌شود. ویتولو سراپا عضله و گردن کلفت است. حین مبارزه، مورینی از میان جمعیت راه باز می‌کند و به رینگ نزدیک می‌شود. ویتولو هجوم می‌برد اما حمله‌اش عاری از مهارت است. لوکا کنار روکو ایستاده و سیمونه را تشویق می‌کند.