ایوان مخوف (۲)

شوروی - (۴۶ - ۱۹۴۲)
کارگردان، نویسنده فیلمنامه و تدوین: سرگئی میخائیلوویچ، ایزنشتاین
فیلمبردار (صحنه‌های خارجی): ادوارد تیسه
فیلمبردار (صحنه‌های داخلی): آندره‌یی مسکووین
موسیقی: سرگئی پروکوفیف، طراح صحنه: ایزاک شاپین، ل. ناثوموا
بازیگران: نیکلای چرکاسف، لودمیلا سیمیسکووسکایا، سارافیما بیرمان

فیلمی دو قسمتی از آیزنشتاین که بر اساس شخصیتهای شرور حکومت استبدادی ساخته شده و حقیقتاً اثری با شکوه است. ایوان مخوف خود را به بیننده تحمیل می‌کند ولی در پرداخت ابعاد انسانی دچار کمبود می‌باشد به شکلی که ممکن است شما آن را همانند یک تعدی تلقی نمایید. شاید بتوان گفت واقعیت در لایه‌های فیلم به گونه‌ای بسیار عظیم تصویر شده و همانند یک شاهکار سینمایی ساکن، تأثیرگذار و غالباً خنده‌آور است. شیوه فیلمبرداری به گونه‌ای بسیار دقیق طراحی شده و بازیگران با حرکات اغراق‌آمیز خود به داخل دیوارها نفوذ می‌کنند و سایه‌هایشان بر روی دیوارها ادامه پیدا می‌کند. شهر آلماآتا با تمام وسعت در مرکز آسیا بازسازی شده و میلیونها روبل صرف تهیه لوازم و وسایل دکورها گردیده است. قسمت اول که در سال ۱۹۴۵ به نمایش گذاشته شد ایوان تاج‌گذاری کرده، اما به دلیل مخالفت اشراف و نجبای روسیه مجبور به کناره‌گیری و استعفا می‌شود. همسر ایوان، نیز توسط اشراف مسموم و کشته می‌شود. قسمت دوم که آیزنشتاین آن را توطئه خانواده‌های اشرافی نامیده است و طی سالهای ۴۶ - ۱۹۴۵ ساخته شد توسط کمیته مرکزی حزب توقیف گردید و تا پنج سال پس از مرگ استالین به نمایش در نیامد. در بخش دوم ایوان با کمک و همیاری مردم مجدداً به قدرت می‌رسد اما از سوی عمه پیر و کینه‌جوی خود (که امیدوار است پسر دیوانه خویش را بر تخت سلطنت بنشاند) تحت فشار قرار می‌گیرد. ایوان موفق می‌شود توطئه اشراف برای سرنگونی خودش را خنثی نماید و با نابودی تمامی دشمنانش به پیروزی بزرگی دست یابد. ایوان مخوف دارای ساختاری اپراگونه است و همانطور که اپرا بدون آوازه‌خوان عجیب به نظر می‌رسد فیلم هم در بخشهای غیرمنتظره جلوه می‌کند. استفاده از فضاهای تیره و تاریک، سبک اکسپرسیونیسم و سایه‌های کشیده و عملاً تأثیر فیلم را دو چندان کرده است. تضاد درونی شخصیت ایوان بین انسانی شریف که تمام اوقاتش را صرف تأمین آسایش مردم کرده یا بالعکس حاکم نظامی که تنها به قدرت فکر می‌کند بخوبی پرداخت شده است.

تصادفاً بنظر می‌رسد گریم نیکولای چرکاسف در نقش ایوان بر اساس گریم کنراد وید در فیلم مجسمه‌های مومی (۱۹۲۴) انتخاب شده و ایوان به سادگی هیتی ترسناک یافته است.

در پاره‌ای از صحنه‌ها ایوان مخوف به فیلمهای ترسناک نزدیک می‌شود و برای یک تماشاگر آمریکایی ممکن است اسرارآمیز تلقی گردد. چیزی نظیر کابوکی که اغلب با آن مقایسه می‌شود.

پالین کیل

ایوان مخوف ۱ و ۲ - ایوان گروسنی (۴۶ - ۱۹۴۴) - تصنیفی دو قسمتی از ایزنشتاین بر روی شخصیتهای شریر حکومت استبدادی می‌باشد. این فیلم بروشنی کاری باشکوه است و سبک خود را به بیننده تحمیل می‌کند ولی هنوز در پرداخت به ابعاد انسانی دچار کمبود می‌باشد بطوریکه ممکن است شما آن را همانند یک تجاوز تلقی کنید. حقیقت در هر فریم از آن به شکلی عظیم دیده می‌شود - این یک مجموعه روشن از تصاویر تبلیغاتی است - اما همانند یک سینما، ساکن، مؤثر و غالباً خنده‌آور است که به شکلی استادانه تمهید شده است، فیلمبرداری با دقتی بیش از اندازه طراحی شده است و بازیگران با حرکات غلوآمیز و افراطی چشمان خود به داخل و خارج دیوارها نفوذ می‌کنند و سایه‌هایشان در پشت دیوارها ادامه پیدا می‌کند.

شهر آلماآتا با تمام اندازه در مرکز آسیا با الوار وارده شده از سیبریا، بازسازی می‌شود و میلیونها روبل ارزش اسباب کامل، داسها و پارچه‌های زربفتی است که در فیلم استفاده شده - یک حجم سنگین دکور - در قسمت اول، که در سال ۱۹۴۵ پخش شد، ایوان تاج‌گذاری کرده است و سپس بدلیل مخالفت خانواده‌های اشرافی روسیه (یانجا)،

کسانی که یکی از کارهای شیطانیشان، مسموم کردن همسر ایوان است، مجبور به کناره گیری می‌شود. قسمت دوم که ایزنشتاین آن را توطئه خانواده‌های اشرافی نامیده است، آخرین فیلم او بود. ساخته شده در سال ۴۶ ـ ۱۹۴۵ و پوسیله کمیته مرکزی سانسور و توقیف گردید و تا ۵ سال بعد از مرگ استالین به نمایش در نیامد (کارگردانی که هنوز مورد غضب بود، در سال ۱۹۴۸ فوت کرده بود). ایوان مجدداً با کمک ملت به قدرت می‌رسد اما تحت رهبری افروزینیا، عمه پیر پست خود، کسی که امید دارد که پسر (دیوانه؟ دو جنسی؟ یا هر دو) خود را بر سلطنت قرار دهد با کمک خانواده‌های اشرافی روسیه توطئه می‌کنند تا ایوان را به قتل برسانند. یک کتاب اشعار اُپرا را القا کند. فیلم دارای شکلی اپرایی است و اپرا بدون آوازه‌خوانها دارای شکلی عجیب و غریب است. چیزی که بنظر واجب می‌رسد مربوط به ساخت غیرقابل تغییر و عظیمی است که در فیلم به ما نشان داده می‌شود. این تقریباً مثل این می‌ماند که آهنگی در حال شروع شدن باشد (در یکی از لحظه‌های موردپسند در قسمت اول یک آهنگ وجود دارد). برتری یافتن در سبک، سینما را به یک دیوار اکسپرسیونیست غول‌پیکر تشبیه می‌کند. جزئیات شبیه عنکبوتها و جوندگان غول پیکری، هستند، همانند آنچه در افسانه‌های علمی وجود دارد و بنظر می‌رسد که تغییرات شدیدی روی داده است. نزاع در درون ایوان، بین مرد خوبی که وقتش را برای تأمین آسایش مردمش وقف کرده و ظالمی با قدرتی دیوانه کننده، می‌باشد (و زمانی که ساخته شد آن را براحتی به عنوان همانندی برای استالین می‌دانستند). تصادفاً، بنظر می‌رسید که گریم نیکولای چرکاسف به نقش ایوان بر اساس گریم کنراد وید در فیلم مجسمه‌های مومی (۱۹۲۴) می‌باشد، ایوان بسادگی در هیبتی ترسناک نشان داده شده است (دکور و دوربین نیز یادآور مجسمه‌های مومی هستند) و همانطور که جیمز ایج اشاره کرد، ایزنشتاین، یک زنجیر و جمجمه به چرکاسف داد که حتی بیشتر اشاره داشت که شبیه جان باریمور در نقش دکتر هایداست. در بعضی جاها فیلم به ژانر فیلم ترسناک نزدیکتر است. این فیلم همچنان برای چشمان یک آمریکایی، اسرارآمیز و برای فکر او همچون کابوکی است، چیزی که اغلب با آن مقایسه می‌شود. موسیقی بوسیله پروکوفیف و فیلمبرداری توسط ادوارد تیسه می‌باشد و آندره مسکوین نیز در قسمت دوم با ایزنشتاین همکاری کرده است. فیلم به زبان روسی و بصورت سیاه و سفید ساخته شده است با یک توالی طولانی در قسمت دوم و با رنگی آزمایشی و قوی.

تضاد درونی شخصیت ایوان بین انسانی شریف که تمام اوقاتش را برای تأمین آسایش مردم صرف کرده یا بالعکس حاکم ظالمی که تنها به قدرت فکر می‌کند بخوبی درآمده است تصادفاً به نظر می‌رسد.

دیکتاتور بزرگ

آمریکا

تهیه‌کننده، نویسنده، بازیگر و کارگردان: چارلز چاپلین
فیلمبردار: کارل استراس و رولی توتر
تدوین: ویلیارد نیکو
موسیقی: مردیت ویلسون
بازیگران: پولت گودار، جک اوکی، رجینالد گاردینر، هنری دانیل، بیل گیلبرت.

محصول یونایتد آرتیست ـ سیاه و سفید ـ ۱۲۷ دقیقه

آرایشگر یهودی (چاپلین)، سرباز جنگ جهانی اول، حافظه‌اش را طی حمله‌ای هوایی از دست می‌دهد و فقط هنگامی آن را بازمی‌یابد که آد نوید هینکل (چاپلین)

دیکتاتور تومانیا می‌شود. آرایشگر با هانا (گردار) که یهودی جوانی است، دوست می‌شود و وقتی هینکل شروع به تعقیب و آزار یهودیان می‌کند، مغازه‌اش به آتش کشیده می‌شود و می‌سوزد. خود او هم به سبب پنهان کردن دوستی قدیمی دستگیر و به اردوگاه اسرای جنگی فرستاده می‌شود، هانا به آوسترلیخ می‌گریزد. هینکل از ناپالونی (اوکی) دعوت می‌کند تا پیرامون حمله به آوسترالیخ مذاکره کنند. آرایشگر فرار می‌کند و با هینکل، که در آن نزدیکی‌ها مشغول تیراندازی به مرغابی‌ها است اشتباه گرفته می‌شود. هینکل دستگیر می‌شود و آرایشگر در مقام فاتح آوسترلیخ قدم بر کرسی خطابه می‌نهد و برای مردم نطق گیرایی ایراد می‌کند. نطق انسانی او افسرانش، گاربیش و هرنیگ را غرق در شگفتی می‌کند.

داستان فیلم، نخست در سال ۱۹۳۵ به ذهن چاپلین خطور کرد، در سال ۱۹۳۸ (تحت عنوان دیکتاتور) در آن تجدید نظر کرد و در سال ۱۹۳۹ تولید آن را از روی نسخه سوم فیلمنامه آغاز کرد. با وجود آن که سعی می‌شد تهیه فیلم پنهان بماند، عموم از موضوع ضد فاشیستی آن اطلاع حاصل کردند. سفیر آلمان اعتراض کرد، سازمانهای مخفی نازیست در آمریکا نامه‌های تهدیدآمیزی برای چاپلین فرستادند و پس از سپتامبر ۱۹۳۹، طرفداران عدم مداخله در جنگ و کمیته فعالیتهای غیرآمریکایی به صف حمله کنندگان پیوستند. هزینه تولید فیلم دو میلیون دلار شد، که در آن زمان رقم گزافی بود. فیلم درست به هنگام ورود نازیها به پاریس تکمیل شد و یکی از چند فیلم آمریکایی، قبل از جریان حمله ژاپن به پرل هاربر بود که به فاشیسم آلمان حمله می‌کرد. واکنش منتقدان آمریکایی سرد بود (بسیاری معتقد بودند که نطق آخر فیلم مبتذل و موضوع فیلم خیلی جدی است)، اما استقبال مردم از فیلم به معنای اثبات مقبولیت کامل آن بود. سخنرانی پایانی چاپلین تا حدود زیادی بیان احساسات صادقانه شخصی خودِ اوست. وی روی شانه‌شینی که کلمه آزادی بر آن حک شده بود مردم جهان را به امید و تسلیم نشدن به دیکتاتورها فرا می‌خواند: «شما، مردم، قدرت آن را دارید که زندگی آزاد و زیبایی برای خود بسازید ـ ساختن این زندگی کاری است شگفت‌انگیز. پس به نام دموکراسی ـ بیایید از این قدرت سود جوییم، بیایید متحد شویم. بیایید در راه دنیایی نو مبارزه کنیم ـ دنیایی که به انسانها امکان کارکردن می‌دهد ـ دنیایی که به جوانان آینده‌ای امیدبخش و به سالمندان امنیت و آرامش می‌بخشد.»

■ ژرژ سادول

نخستین فیلم ناطق چارلی چاپلین، که در آن مسحور ملاحظه راهی است که ساختمان و اساس فیلمهای صامت وی را تبدیل به مجموعه بی‌بدیل از اسلپ استیک (بزن بکوب)، بازی با کلمات، هزل و تعابیر کنایه‌آمیز سیاسی می‌کند. این خواسته روشن و خالصانه چاپلین است برای صلح جهانی در منطقه‌ای که خواستگاه فاشیزم و نسل‌کشی توده‌هاست.

چاپلین که بر شباهت ظاهری بین شخصیت ولگرد و شیرین خودش از سویی، و ادولف هیتلر از سوی دیگر واقف است، به خوبی در هر دو نقش ظاهر می‌شود.

دیکتاتور بزرگ در برگیرندهٔ برخی از عالی‌ترین لحظه‌های چاپلین است، منجمله سکانس پرواز که در آن آرایشگر حتی نمی‌فهمد که مستقیم پرواز نمی‌کند، سکانس دیگر سخنرانی آتشین هینکل که بی‌خردانه با لهجهٔ نامفهوم انگلیسی ـ آلمانی ایراد می‌شود و سکانس بازی هینکل با کره زمین، آن را بالا می‌اندازد، لگد می‌زند، ستایش می‌کند و دست آخر نابودش می‌کند این صحنه به مانند اندیشه تخریب جهان توسط دیکتاتورها است.

قدرت فیلم با فهم این نکته فزونی می‌یابد که نهایت طبیعت انسانی در نیمه اول قرن حاضر به وسیله این دو شخصیت سیبیلو جان گرفته است، هیتلر و آوارهٔ کوچک.

دیکتاتور بزرگ اولین فیلم چاپلین بود که بازیگرانش با یکدیگر گفتگو می‌کنند. او فیلمنامه آنرا جلوتر تهیه کرد و نیز در دو دهه فعالیت سینمایی وی نخستین فیلمی بود که وی در آن نقش یک آواره خانه به دوش را بازی نمی‌کرد. در این فیلم وی در نقش ۲ نفر ظاهر شد. یک آرایشگر جوان یهودی که تقریباً شبیه آن آواره‌خانه به دوش است و ادنوید هینکل دیکتاتور بزرگ سرزمین تومانیا که در واقع نسخه آشکار آدولف هیتلر می‌باشد و چاپلین به طعنه این نقش را شبیه او ساخته است. نمایش طنزآمیز چاپلین به هنگام سخنرانی، ادا و اطوار او و ضلالت شکوه و عظمت هیتلر از جالبترین سکانسهای این فیلم می‌باشد. در یکی از این سکانسهای طنزآلود هینکل یک سخنرانی بسیار پر شور و حرارتی را ایراد می‌کند که میکروفن ذب و خمیده می‌شود. شور و احساسات خطابه‌ای او چنان آتشی بر جانش می‌زند که نه تنها او مجبور می‌شود با نوشیدن آبی گلوی خود را خنک کند بلکه مقداری آب را هم در درون شلوار خود می‌ریزد که اشاره نغز به اظهارات فرویدی است که بیشتر شور اغواگریهای سیاسی هیتلر را از قدرت جنسی او می‌دانست. در به یاد ماندنی‌ترین سکانس فیلم هینکل کل کره خاکی را یک بازیچه بادکنک مانند می‌بیند

و با آن گوی شناور و متحرک به یک رقص بالت رومانتیک و رؤیایی دست می‌زند و با عباراتی عاشقانه از جاه‌طلبیهای خود برای دست‌یابی به کل کره خاکی پرده برمی‌دارد.

در برابر پندارهای غلط و فریبکاریهای دیکتاتور، رفتار عملی و واقعی آن آرایشگر قرار دارد. سربازی آلمانی که در جنگ اول جهانی مجروح شده از ضعف حافظه رنج می‌برد تنها بدین خاطر به جامعه توماتیا بازگشته تا در جهانی ناآشنا که یهودیان را افراد مطرود جامعه می‌داند خود را بیابد. در پاسخ آنی به رقص دیکتاتور با کره زمین آرایشگر را می‌بینیم که در حین اصلاح ریش یک مشتری با ریتم قطعه‌ای از براهس مشغول رقصیدن است. رفتار سرزنده، حیات‌بخش و انسان مدار آرایشگر عامدانه با رقص تکنفره و ارضاءگرانه دیکتاتور تفاوتی چشمگیر دارد. همچنین آرایشگر از نظر رابطه زبانی نیز با دیکتاتور تفاوت دارد. برخلاف آن خطابه آتشین، آرایشگر کم‌سخن می‌گوید که باز هم شاید این امر نشانه‌ای از آن چارلی خانه بدوش و آواره است. اما در پایان فیلم که آرایشگر به خاطر شباهتهای جسمانی‌اش به اشتباه به جای دیکتاتور گرفته می‌شود و از او می‌خواهند تا به خاطر پیروزی و اشغال استرلیخ سخنرانی نماید، بسیار حراف می‌شود و با شجاعت و احساس تمام از ناظرین می‌خواهد به امید، صلح و انسانیت چشم داشته باشند. گرچه این سخنرانی سیاسی طولانی و روش عامدانه در فیلم گنجانده شده است ـ و تضاد روابط دیکتاتور و آرایشگر را به هنگام سخنرانی در حضور مردم نشان می‌دهد ـ ولی بسیاری از منتقدین کاربرد این تکسرایی را در میان کمدی، طعنه، اعمال فیزیکی چاپلین بیش از حد واضح بدون شور و نشاط و بی‌دقت دانسته‌اند.

چاپلین مدعی است در زمانیکه این فیلم را می‌ساخت از بیم و هراس وجود اردوگاههای مرگ نازی خبر نداشت. حس نامعمول حرکات طنزآمیز فیلم موید این باور آمریکائیان است که هیتلر نه تنها تهدیدی هول‌آور نبود بلکه تنها به دلقکی می‌ماند که موجب خندیدن است. در دلقک انگاشتن یاران و متحدان هیتلر نیز همین رویه تکرار شده است ـ گورنیگ به هرینگ، گوبلز به باربیتش، موسلینی به بندینو ناپالونی تبدیل شده‌اند که همگی زاییده تخیل جک اوکی می‌باشد. بعدها چاپلین اظهار داشت که اگر از قصاوت و جدی بودن تهدیدات نازیها خبر داشت هرگز به ساختن چنین فیلمی همت نمی‌گماشت.

■ جرالد مَست

دوش فنگ

آمریکا ـ ۱۹۱۸
کارگردان، نویسنده فیلمنامه، بازیگر و تهیه‌کننده: چارلی چاپلین
فیلمبردار: رالی توترو
بازیگران: ادنا پروایانس، سیدنی چاپلین، جک ویلسون، هنری برگمن، آلبرت اوستین
محصول فرست نشنال

این طنز گزنده از جنگ و ارتش آمیزه‌ایست کامل از توصیف واقعگرا (سنگرهای پر گل و لای)، (گودالهای آب گرفته) و احساسات و حرکات آزادانه چارلی، که خود را به شکل درختی استتار می‌کند، به عالم خیال پناه می‌برد، یک دختر زیبای فرانسوی را نجات می‌دهد، قیصر، ولیعهد و ژنرال آلمانی را اسیر می‌کند و تک و تنها جریان جنگ را تغییر می‌دهد.

پس از چنین کاری بود که الی فور توانست به حق چاپلین را با شکسپیر مقایسه کند. هر چند لویی دلوک آن را فیلمی توصیف کرد که: «به نحوی هراس‌انگیز، رو به ماه زوزه می‌کشد، اما در عین حال گفت: هر آنچه را که در سینما می‌توان امید دست یافتن به آن را داشت به دست آورده است.»

چاپلین ابتدا قصد داشت فیلمی پنج حلقه‌ای تهیه کند ما «فرست نشنال» به بعضی از صحنه‌های جنجال برانگیزش ایراد گرفت. از آن جمله قسمت پایانی فیلم، که در آن چارلی، پس از پیروزی، در میهمانیهایی که به افتخار وی از سوی پرانکاره، جورج پنجم و ویلسون ترتیب داده می‌شود. شرکت می‌کند، دکمه‌ها و نشان‌هایشان را به عنوان یادگاری می‌دزدد و آنها را وا می‌دارد در حالی که شلوارهایشان را به چنگ گرفته‌اند از معرکه فرار کنند. حتی با وجود این حلقه‌ها، «فرست نشنال» از «طعم تلخ» فیلم نگران بود و سرانجام با اندکی ترس، پس از اعلام متارکه جنگ، آن را به نمایش گذاشت، محبوبیت فیلم استثنایی بود و از نظر برخی اشخاص، هنوز هم شاهکار چاپلین به شمار می‌رود.❀

■ ژرژ سادول

پسر بچه

آمریکا ـ ۱۹۲۱
تهیه‌کننده، نویسنده، بازیگر و کارگردان: چارلز چاپلین
فیلمبرداری: رولی توترو
بازیگران: جکی کوگان، ادنا پرویانس، کارل میلر، چارلز چاپلین، تام ویلسون، هنری برگمن
محصول استودیوی فرست نشنال، سیاه و سفید، صامت ـ ۵۲ دقیقه.

پسر بچه اولین فیلم داستانی بود که چاپلین آنرا نوشت و کارگردانی کرد و طولانی‌ترین فیلمی بود که پس از فیلم Tillie's puntured Romance کنی استون در هفت سال پیش در آن ظاهر شد و سه برابر فیلمهای دو حلقه‌ای بود که او در ظرف شش سال در ساختن آنها متخصص شده بود. و تقریباً دو برابر دیگر فیلمهای عمده وی بود که از سال ۱۹۱۸ برای کمپانی «فرست نشنال» ساخته بود. طولانی‌تر بودن این فیلم نشان دهندهٔ بسط فضای کمدی آن است تا چاپلین بتواند موضوعات قویتر، شخصی و اجتماعی‌تر، اخلاقی‌تر و احساسی‌تری را در آن بگنجاند. رابطه چارلی آواره و خانه بدوش با پسر بچه ۵ ساله‌ای به نام جکی کوچولو (جکی کوگان) اساس این فیلم می‌باشد. مادر جکی او را در ایام کودکی رها کرده و چارلی او را یافته و به عنوان پسر خوانده خود بزرگ کرده است. جکی هم همانند اسکراپ، سگ دورگه فیلم زندگی سگی (۱۹۱۸) نمونه کوچکی از خود چارلی آواره است. فردی که از نظر قوانین و قراردادهای متعارف یک جامعه سازمان یافته پست‌ترین فرد اجتماع قلمداد می‌شود و تنها بدین خاطر زنده است که برخلاف جثه کوچکش سرسخت است، برخلاف بی‌سواد بودنش هوشی وافر دارد و در مواقع ضروری هم جان سخت است و هم با ترحم.

چاپلین بسیاری از خصوصیات چارلی آواره و مهارتهای طنزآلود خود را به جکی کوچولو انتقال داده است. موفقیت و محبوبیت فیلم مرهون ایفای نقش بسیار عالی کوگان بود و برای اولین مرتبه که بازیگر دیگری تحت هدایت کامل چارلی می‌توانست به عنوان یک چارلی دیگر و با شکل و شمایلی متفاوت قدرت تأثیربخشی خوبی را از خود بر جای گذارد. (نقش آفرینی‌های ادنا پورویانس در فیلم زن پاریسی، ویرجینیا چریل در چراغهای شهر و پولت گودار در فیلم عصر جدید می‌تواند سه تغییر شکل دیگر باشند.) در ورای موضوع داستانی این فیلم انسان می‌تواند تأثیر تجربیات زندگی خصوصی چاپلین را تیز احساس کند، تجربیاتی که وی در ایام طفولیت و رها شدنش در خیابانهای قدیمی و شلوغ لندن، مرگ اولین فرزندش به خاطر تولدی زودرس و فروپاشی اولین ازدواجش که حداقل ناشی از مرگ

فرزندش بود، بدست آورد.

در چهارچوب قرار دادن بررسیهای جدی و طنزگونه شادیهای چکی و چارلی، زندگی فقیرانه و آرام و توام با مهر و محبت آنها، مطلب دیگری است. فیلم با سکانسی از دودلی و تردید مادر چکی (ادنا پرویانس) در رها کردن فرزندش شروع می‌شود، و رابطه او را با پدر بی‌رحم (نقاشی که دیگر به فکر زن نیست) و با مفاهیم قراردادی اجتماع از اخلاق و مشروعیت به تصویر می‌کشد (که آکنده از نمادهای مسیحیت می‌باشد). از یک طرف مادر چکی می‌بیند جامعه ازدواج یک زن جوان را با یک پیرمرد پولدار مشروع می‌داند ولی از طرف دیگر عمل او را حتی اگر هم از روی عشق و علاقه صورت گرفته باشد و نه از روی مادیات یک عمل غیرمشروع تلقی می‌کند. باز هم در آخر فیلم که چارلی در به در به دنبال کودک ربوده شده خود می‌گردد به خواب می‌رود و خواب مکانی زیباتر را می‌بیند که در آن نیز همچون دیگر سکانسهایی که چارلی خواب می‌بیند دیگر خبری از واقعیتهای دردآور جهان مادی نیست، باز هم می‌بینیم که نمادگرایی مسیحیت چهره می‌نمایاند. در این رویا که تنی چند از منتقدان آنرا نامربوط خوانده‌اند چاپلین صحنه‌ای طنز از هبوط را به تصویر می‌کشد که در آن گروهی از افراد بهشتی که در میانشان چارلی آواره و تمامی همسایگان او در خیابانهای شلوغ لندن حضور دارند از فراز خیابانها سفید و پر از گل و بوته یک مدینه فاضله عبور می‌کنند اما وقتیکه ارواح شیطانی افراد شهوتران و خبیث وارد شهر بهشتی می‌شوند رویای چارلی آشفته می‌شود و صلح و آرامش کامل جای خود را به هرج و مرجی تلخ می‌دهد. هر چند که چارلی آواره از خواب بیدار می‌شود و بار دیگر چکی و ادنا را در کنار خود می‌بیند ولی این سکانس رویا بیانگر احساس چارلی از فانی بودن لحظات واقعی عشق و شادی انسان است و از فرار موقتی از واقعیتهای تلخ و ضروریات زجرآور زندگی مادی خبر می‌دهد.

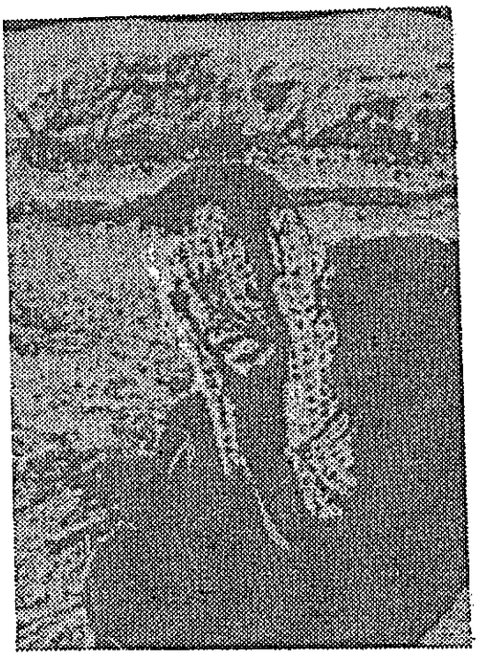
■ جرالد مست

کوایدان

ژاپن - ۱۹۶۴
کارگردان: ماساکی کوبایاشی
نویسنده فیلمنامه: یوکو میزوکی
** بر اساس داستانهایی نشوته سیدو هیرن*
فیلمبردار: یوشیو میاجما
موسیقی: تارو تاکامیتسو
طراح صحنه: شیگر ماساتودا
بازیگران: رنتارو میکونی، کانجیرو ناکامورا، کاتسوئو ناکامورا، میچیو آراماتا، میساکو واتانابه، کیه‌کوکیشی
** نامزد بهترین فیلم خارجی زبان*
** برنده جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره کن ۱۹۶۵*

چهار داستان درباره روح به نامهای، سیه‌مو، زن برفی، هیوجی بی‌باک و یک فنجان چای.

در میان آثار عالی و تکامل یافته کوبایاشی فیلم کوایدان بطور عجیبی از هر بُعد سیاسی و اجتماعی مبرا می‌باشد. کارگردان به نوبه خود می‌خواسته تا به بررسی همجواری ماهیت مادی انسان و ماهیت روحانی او بپردازد و به وادی رویا و اشتیاق گام بگذارد بر آن بوده تا «نهایت اعلاء را در سبک اسلوب‌بندی شده فیلم خود بیان نماید.» هر چند که تحقق موفقیت‌آمیز و بلندپروازیهای اولین خواسته در سایه شک و تردید قرار دارد ولی این فیلم



می‌تواند مدعی نیل به دومین خواسته باشد.

کوایدان بر اساس چهار داستان از مجموعه داستانهای Lafcadio Hearn که از داستانهای قدیمی ژاپنی و مربوط به ارواح است، ساخته شده (هر چند که در برخی از نسخه‌ها قسمت دوم حذف شده است) در سینمای ژاپن از قدیم‌الایام داستانهای مربوط به ارواح از جایگاه رفیعی برخوردار بودند که در این زمینه می‌توان به فیلم کلاسیک اوگتسو مونگاتاری اثر میزوگوچی اشاره کرد. کوبایاشی در خلق ترکیبهای چشم‌نواز از دیدگاه دقیق و بینش تیزبین خود بهره می‌برد. کوایدان اولین فیلم رنگی او محسوب می‌شود و وی برای کسب بهترین کنترل بر رنگها با مشقت تمام تمامی دکورها را در درون یک آشیانه بلااستفاده هواپیما نصب کرد و خود به رنگ‌آمیزی تمامی آنها پرداخت. از زمان دکورهای هرمان وارم در فیلم مطب دکتر کالیگاری چنین پس زمینه‌های جالبی در روی صحنه‌های دیده نشده بود و حتی تأثیر کوایدان را در دکورهای فیلم دودسکادن کوروساوا به خوبی نمایان است. در این فیلم برای بدست آمدن یک فضای اکسپرسیونیستی عامدانه از واقع‌گرایی محض پرهیز می‌شود. در قسمت دوم در داستان زن برفی (Yoki onne) چشمی بزرگ از آسمان به دقت بر وقایع داستان نظارت دارد تا در فیلم تأثیری مشوش‌کننده بوجود آورد.

- کوبایاشی بر روی نوار صدای فیلم نیز زحمات زیادی کشید. به مدت شش ماه با تورو تاکه‌میتو آهنگ‌ساز فیلم به همکاری تنگاتنگی پرداخت تا به میکس صدا و تصویر بپردازند. در هر داستان تاکه میتو برای زمینه موسیقی الکترونیکی خود - صدای خرد کردن هیزم، خوردن شنها به یکدیگر، همراهی بدون کلام با درام نوآ (Noh) و نواختن ساز شامیزن (سازی شبیه بانجو) صدایی مختلف را برگزید تا لحنی عجیب و ناراحت‌کننده‌ای را بیافریند که با صحنه‌های چشمگیر فیلم بخوبی ترکیب شوند.

هر یک از داستانها حال و هوای ویژهٔ خود را دارند. در این جهت می‌توان به غم و اندوه بی‌حد سومشکی (kurokami) خلوت سرد و منجمد کننده زن برفی - Yoki onna، شوخ طبعی تمسخرآمیز در یک فنجان چای (chawan no naka) اشاره کرد. شاید قصه سوم یعنی هوئیچی بدون گوش (mini nashi hoichi) به یاد ماندنی‌ترین قصه این فیلم باشد. در این قسمت ارواح جنگجویان طایفه‌هایکه هر شب یک راهب جوان و نابینا را وادار می‌کنند تا سرود دایرا - نو - اورا را برایشان بخواند. مردان روحانی برای از بین بردن این طلسم در تمام بدن آن جوان نوشته‌ها و دعاهای مقدس می‌نویسند تا او را از چشم ارواح به دور نگه دارند. اما فراموش می‌کنند که بر روی گوشهایش کلمات مقدس را بنویسند و بدین خاطر ارواح مخالف در اوج خشم و ناامیدی گوشهای او را می‌برند.

هرچند که کوایدان برخلاف بهترین فیلمهای کوبایاشی همچون هاراکیری (seppuku) و عصیان (joiuchi) فاقد مفاهیم گسترده - و شاید هم ارضاءکننده - اجتماعی باشد ولی مطمئناً از نظر تصاویر چشمگیر و دلفریب زیباترین فیلم این کارگردان محسوب می‌شود و از نظر تجاری نیز موفق‌ترین فیلم وی بوده است. و جایزه مخصوص داوران جشنواره کان را به خود اختصاص داده است. کوبایاشی همیشه خواهان آن بود که بیشتر به دلمشغولیهای فلسفی و اجتماعی خود بپردازد. کوایدان در میان فیلمهای او یک اثر منحصر به فرد، ماهرانه و خیره‌کننده می‌باشد.

■ فیلیپ کمپ

کائوس

ایتالیا - ۱۹۸۴
کارگردانها: برادران تاویانی
فیلمنامه: بر اساس داستانی از لوئیجی پیرآندللو
فیلمبردار: جوزپه لانچی
موسیقی: نیکولا پیوانی
بازیگران: مارگریتا لوتزانو، کلودیو پیگالی، انریکا ماریا مودونیو، چیچو اینگراسیا، فرانکو فرانکی، بیاجو بارونه، اومرو آنتونوتی
محصول رای - فیلمتره

چهار داستان درباره زندگی دهقانان در آغاز قرن حاضر در سیسیل است که آخرین آن، داستان بازگشت پیرآندللو به زادگاه خود کائوس اختصاص دارد.

کائوس تا حدی از لحاظ مالی بوسیله تلویزیون ایتالیا تأمین شده است، این فیلم بوسیله پائولو و ویتوریو تاویانی و با اقتباسی از چهار داستان محلی از پیراندللو که محل وقوع حوادث در سیسیلی است، ساخته شده است. به همراه یک پیش درآمده و یک مؤخره. ابتدا تصمیم گرفته شده بود که در چهار قسمت و شبیه تئاترهای تلویزیونی نمایش داده شود اما وقتی توزیع‌کنندگان خارجی حق اجرا آن را برای اجرای تئاتری خریدند تاویانی‌ها توافق کردند که یک داستان یا یک قسمت کوچکتر دیگری را که برای ذائقه مردم کشورشان مناسب است، انتخاب کنند. توزیع‌کننده آمریکایی تصمیم گرفته که فیلم را در تئاتر اجرا کند. یک فیلم طولانی و بشدت زیبا که مدت آن ۳ ساعت و ۸ دقیقه است. عظمتی جهان‌نما که شما را از پا درمی‌آورد. شما احساس می‌کنید که بصورتی احساساتی توسط داستانهای اول و دوم اشباع شده‌اید، داستانهایی که مربوط به تقدیر هستند و دارای لحظاتی باشکوه و عالی می‌باشند. در طول سومین و چهارمین داستان که راجع به نیرنگ و فریب هستند شما احساس بیزاری می‌کنید. با این حال این دو قسمت از آغاز تا پایان، شدیداً در خور تحمل می‌باشند. در واقع تکان‌دهنده هستند. پایانی که یک تجلی کامل است و خوشحالی در این فیلم عظمتی وجود دارد اما عاقلانه این است که خود را برای رویدادهایی که ناهنجار و کسل‌کننده می‌باشند آماده کنیم، عصبانی نشویم و فیلم را ترک نکنیم تا زیبایی هیجان‌انگیز انتهای فیلم را از دست ندهیم. مارگاریتا لوزانو باشکوه در نقش زنی دیوانه در

داستان اول و در لحظات پایانی، امرو آنتونانی در نقش پیراندللو بازی می‌کنند. تونینو گوئرا با تاویانی‌ها در نوشتن متن همکاری کرده است، موسیقی حیرت‌آور فیلم توسط نیکولا پیروانی ساخته شده است. فیلمبرداری توسط جوز به لانچی انجام شده است و برای نخستین بار توسط متروگلدوین مایرو یونایند آرتیست کلاسیک به نمایش درآمده است. فیلم بصورت رنگی ساخته شده است.

خانم ناپدید می‌شود

The Lady Vanishes

انگلستان ۱۹۳۸
کارگردان: آلفرد هیچکاک
فیلمنامه‌نویس‌ها: آلماره ویل، سیدنی گیلیات، فرانک لوندر
بر اساس رمان «چرخ می‌چرخد»
نوشته «اتل لینا وایت
مدیر فیلمبرداری: جک کاکس
تدوینگران: آلفرد روم، ر. ی. دیرینگ
طراحان صحنه: آلکس وتچینسکی، موریس کاتر، آلبرت جولیون
موسیقی متن: لویی له روی
تهیه‌کننده: ادوارد بلک
بازیگران: مارگارت لاک وود (ایریس هندرسون)، مایکل رد گریو (گیلبرت ردمن)، پل لوکاس (دکتر هارتز)، دیم می‌ویتی (خانم فروی)، سیسیل پارکر (اریک تاد هانتر)، لیندن تریورز (مارگارت تادهانتر)، مری کلر (بارونس)، نانتون وین (کالدیکات)، بازیل رادفورد (چارترز)، امیل بوره‌نو (مدیر هتل)، فیلیپ لیور (آقای دوپو)
محصول: گینزبرو پیکچرز - ۳۵ و ۱۶ میلی‌متری، سیاه و سفید، حدود ۹۷ دقیقه.

آیریس هندرسون، که تعطیلاتش را در تیرول می‌گذارند. با پیرزنی خوش‌طبع به نام خانم فروی آشنا می‌شود که معلم سرخانه است و موسیقی درس می‌دهد. آن دو سوار قطار می‌شوند که به طرف لندن می‌رود؛ ولی کمی بعد خان فروی به طرز اسرارآمیزی ناپدید می‌شود، در حالی که به جای او، در کوپه‌اش، زنی با صورت بی‌احساس نشسته که شباهت چندانی به خانم فروی ندارد.

آیریس برای یافتن خانم فروی از موسیقی دان جوانی به نام گیلبرت کمک می‌طلبد؛ همین طور از سرنشینان عجیب و غریب قطار. ابتدا کسی حرف آیریس را باور نمی‌کند. دکتر هارتز معتقد است که خانم فروی ساخته ذهن آیریس است و دلیلش ضربه‌ای است که به سر آیریس خورده و او را از خود بی‌خود کرده است ولی آیریس به راهبهٔ عجیبی مشکوک می‌شود که در میان اثاثیه‌اش کفشهای پاشنه بلند دارد. دست آخر معلوم می‌شود که یکی از مسافران، که باندپیچی شده است، اصلاً زخمی نیست و خانم فروی هم از دست اسیرکنندگان خود آزاد می‌شود. در ضمن معلوم می‌شود که خانم فروی یک مأمور ضدجاسوسی است که سعی دارد مطلبی سرّی را به طور مخفیانه به لندن برساند. مطلبی که به شکل رمز در قسمتی از یک ترانه محلی ترکیب شده است. همچنین روشن می‌شود که مسافران قطار همه عضو گروه جاسوسان دشمن هستند که با فرار خانم فروی نقشهٔ آنها نقش بر آب می‌شود. آیریس و گیلبرت هم که سر به زنگاه فرار کرده‌اند، در لندن به خانم فروی می‌پیوندند.

هنوز هم سی و نه پله و خانم ناپدید می‌شود محبوب‌ترین فیلمهای دوره انگلیسی آثار هیچکاک محسوب می‌شوند. آنها که خانم ناپدید می‌شود را بهترین فیلم هیچکاک می‌دانند (که این روزها امثال آنها در امریکا زیادند) کسانی هستند که از فیلم به عنوان یک وسیله سرگرمی خوب انتظار چندانی ندارند. این فیلم نمونه بسیار خوبی از یک اثر مهیج همراه با تعلیق و کمدی است که فضاسازی آن به شکل صریحی شاد و هیجان‌آور است. فیلمنامه، که بر اساس رمان چرخ می‌چرخد نوشته شده، از اولین تا آخرین نما ترکیبی سنجیده و شیرین دارد. بیشتر رویدادهای داستان در قطاری می‌گذرد که ظاهراً از اتریش به سوی لندن در حرکت است. گفت و گوها با بذله گویی آمیخته‌اند که به طرزی موجز بیان اصطلاحات و کنایه‌ها تعادل ایجاد می‌کند.

منتقدی به نام موریس یاکوور ادعا کرده است که خانم ناپدید می‌شود از لحاظ دستمایه ناقص است. بی آن که بخواهد فیلم را یکسر باطل اعلام کند. از لحاظ او کارگردان از همان ابتدا می‌داند که چه می‌کند: در آثار عمیق‌تر هیچکاک علامتها و نشانه‌هایی از مضامین اصلی وجود دارند که به تدریج در فیلم روشن می‌شوند، اما خانم ناپدید می‌شود صرفاً برای سرگرمی ساخته شده است.

خانم ناپدید می‌شود نوعی «گراند هتل» است که به واگن‌های قطار منتقل شده است. شخصیت‌های فرعی فیلم به نوبت و به طور مستقل معرفی می‌شوند، و همگی در طرح داستان نقش مشخصی دارند. شخصیتهای اصلی «جنتلمن»های انگلیسی در خارج از کشورشان هستند. آدمهایی نظیر چارترز و کالدیکات بچه مدرسه‌ای‌های بزرگ و آداب‌دانی هستند که برای آنها نتیجه «مسابقه» یک بازی «کریکت» جالب‌تر از جاسوسها و وضعیت وخیم دنیا است.

پیچیدگی نام فیلم مستقیماً از دیوار کوب («پوستر») تبلیغی «خانمی که ناپدید می‌شود» گرفته شده است. نام فیلم صراحتاً به خانم فروی مربوط است. ولی آیریس هم در آخر فیلم همان خانمی است که ناپدید می‌شود. به علاقه آیریس به گیلبرت دائماً افزوده میشود و این کمک می‌کند که او بر احساس تردیدآمیز خود نسبت به نامزدش غلبه کند تا در ایستگاه ویکتوریای لندن با گیلبرت سوار تاکسی شود و جوانک بیچاره را منتظر بگذارد. پس آیریس هم ناپدید می‌شود، و این آخرین تعارض در فیلمی است که به دلیل جسارتش قابل توجه است.

خانم ناپدید می‌شود در میان آثار هیچکاک فیلمی است که می‌توان آن را با لذت تماشا کرد. پرداخت فیلم نشان می‌دهد که کارگردان روی هر نمای فیلم نظارت دقیق داشته است؛ برای مثال آن چه خانم فروی با انگشت روی شیشه می‌نویسد درست موقعی پاک می‌شود که آیریس برای اثبات وجود این خانم پیر به گیلبرت به آنها احتیاج دارد، یا ظاهر ترسناک آن «بیمار» باندپیچی شده و این که گیلبرت برچسب چای را روی شیشه پنجره می‌چسباند و همین دلیلی میشود که او حرفهای آیریس را باور کند، و بالاخره سیما و رفتار راهبه‌ای با کفشهای پاشنه‌بلند.

سبک خانم ناپدید می‌شود شبیه سی و نه پله است، ولی از این نظر سی و نه پله از آن پیشی می‌گیرد؛ زیرا طنز ظاهری سی و نه پله بیانیه عمیق‌تری درباره جست و جوی هویت و مضمون ایجاد وابستگی در یک سفر است. ولی در این فیلم روی هیچ کدام از این مضامین تأکید خاصی نشده است. هیچکاک با این فیلم پس از ساختن خرابکاری و فیلم سیاه و احساساتی جوان و بی‌گناه (۱۹۳۷) نفسی تازه می‌کند. فیلم قابل بحثی است؛ فشرده‌ترین و محکم‌ترین و جست‌وجوگرترین فیلم دوره انگلیسی آثار هیچکاک است. سی و نه پله فیلمی صمیمی و تلاشی است هوشمندانه که با طنزی عمیق راه را برای نمایشی دنیای سراسر آشوب در خرابکاری هموار کرد. در خانم ناپدید میشود تقریباً از این مضامین صرف‌نظر شده است. این فیلم پایان خوش قاطعانه‌ای دارد و از این نظر در کارنامه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیچکاک قدری غیرعادی است؛ هیچ گونه ابهام اخلاقی ندارد. این فیلم معجون سینمایی فوق‌العاده است که ساخته شده تا آن را بچشند، نه این‌که تحلیلش کنند.

خانم ناپدید می‌شود

حالت تعلیقی در منتهای درجه گیج‌کننده، مدرن شده اما بشکلی از نفس افتاده و سریع. خانم ناپدید می‌شود یکی از بهترین فیلمهای انگلیسی هیچکاک است، یک معمای کلاسیک که ما را به آمیختن شوخی با احساس طبیعی و تهدید، راهنمایی می‌کند ـ به انواع شخصیتهایی که هر کسی آرزوی ملاقات با آنها را در یک سفر قطاری اروپای مرکزی دارد توجه نکنید.

فیلم هنگامی به حرکت در می‌آید که یک پیرزن، خانم فروی (ویتی) هنگام سوار شدن به ترنی که عازم انگلیس است ناپدید می‌شود. یک آشنا به نام ایریس (لاک وود) به این موضوع علاقمند شده و جستجو را جهت پیدا کردن پیرزن آغاز می‌کند. علی‌رغم این واقعیت که فقط تعداد محدودی مکان جهت پنهان کردن او در قطار سریع‌السیر وجود دارد، ویتی را نمی‌تواند پیدا کند. حتی عجیب‌تر این که هیچ فردی متقاعد نمی‌گردد که او واقعاً وجود داشته است. خانم ناپدید می‌شود به آهستگی پیش می‌رود اما بتدریج بهبود می‌یابد. یک پایان تعلیقی حرکت می‌کند. بعد از به نتیجه رسیدن کارش با دیوید او، سلزنیک، هیچکاک یک فیلم انگلیسی دیگر بنام میهمانخانه جامائیکا را کامل می‌کند و سپس موضوعی عاشقانه را با آمریکایی‌ها شروع می‌کند و او ۳۰ سال بعد و برای فیلم جنون به انگلیس برمی‌گردد.

خانمی ناپدید می‌شود در آمریکا مورد استقبال قرار گرفت و حقه‌های سینمایی آن برای کارگردان بزرگ انگلیسی در هالیوود شهرت به ارمغان آورد.

■ جیمز موناکو

ام M

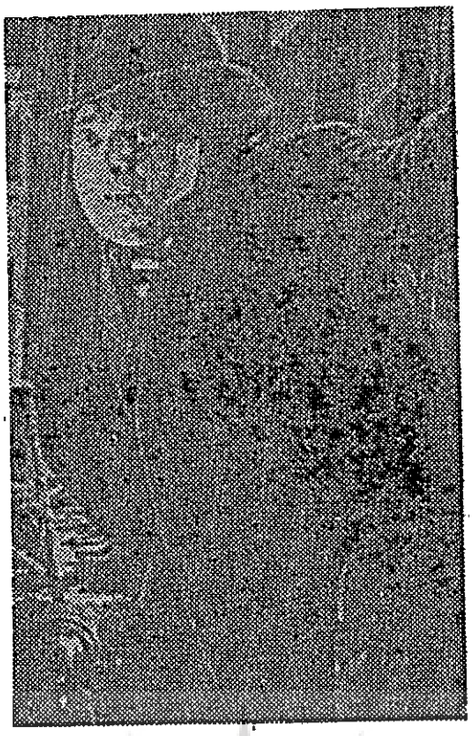
■ محمدرضا فریدی

(آلمان ـ ۱۳۱۹)

کارگردان: فریتس لانگ
فیلمنامه: تئاقن هاربو، پل فالکنبرگ، آرنوویانس، کارل وش
مدیر فیلمبرداری: فریتس آرنو واگز
موسیقی متن: کارل ولبرحت، امیل هاسلر
بازیگران: پیتر لور، اتو ورینک، گوستا و گروندگن، تئودور لوس، الن ویدمان، گئورگ جون
۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، زبان اصلی، ۱۱۸ دقیقه (نسخه‌های موجود ۹۹ دقیقه)

در شهری بزرگ، قاتلی روانی دختر بچه‌ها را به قتل می‌رساند. ناامنی و اعتراض عمومی باعث می‌شود که پلیس کار را بر دزدان و جیب‌برها سخت بگیرد. گروه دزدان که عرصه را بر خود تنگ می‌بینند تصمیم می‌گیرند قاتل را دستگیر کنند. بالاخره بسیج عمومی دزدان منجر به دستگیری قاتل می‌شود اما ...

وجود تنشهای پر اضطراب بین تضادهای اخلاقی، سیاه و سپید، بیگناهی و تبهکاری، نظم و هرج و مرج از ویژگیهای فیلم فریتز لانگ می‌باشد. از دید یک هنرمند نمی‌توان هیچ موضوعی را از حیطه تجارب انسانی و روشنگری خارج و نامربوط دانست. به قول لانگ



فیلمهای او بسان «افسانه‌های جن و پری دوست داشتنی آلمانی است که برخلاف زیبایی آنها سرشار از قساوتها، جفاکاریها و جنایتهاست.» لانگ در مورد علت وجود این تنشها در داستانهای کودکانه و نیز فیلمهای خود می‌گوید: «داستانهای جن و پری ساده‌ترین و اخلاقی‌ترین قانون بشر را در خود جای داده است: خوبها پاداش می‌گیرند و بدها به مجازات می‌رسند. در میان تأسف و اندوه خوبها ملموستر می‌شوند و بدها با کامیابی اولیه بد ذاتی‌هایشان منفورتر می‌گردند. فیلم به به سادگی هرچه تمامتر همانند قصه‌های جن و پری سعی می‌کند تا این قانون جا افتاده را به تحقق برساند. البته به شکلی که مطابق زمان آن باشد.»

مطمئناً ام که اولین فیلم ناطق لانگ به شمار می‌رود دارای چنین وظیفه‌ای است. این فیلم که در نظر اکثر منتقدان شاهکار لانگ محسوب می‌شود به آن قانون اخلاقی تحقق می‌بخشد و در کنار آن نیز ترس و هراس جامعه آن دوران را منعکس می‌کند: سالهای بعد از جنگ اول جهانی که به قول لانگ دوره‌ای آکنده از عمیق‌ترین ناامیدیها، جنون، بدگمانیها و فسق و فجورهای سرسام‌آور بود. تورم لجام گسیخته و دیگر معضلات هرج و مرج طلبانه به تدریج نظم اجتماع را در هم گسست.

تا سال ۱۹۳۰ یعنی یکسال پیش از آنکه لانگ فیلم ام را بسازد گروه‌های شبه نظامی نازی با کمک پلیس و دادگاههای خود به قتل و کشتار مردم، بمب گذاریها و خرابکاریهایی دست می‌زدند و بوروکراسی جمهوری وایمار نیز به آرامی در ورطه تشریفات خود خفه می‌شد.

لانگ از طریق الحاق بسیار منظم تصاویر بصری و صوتی و با آمیزه‌ای تأثیرگذار از سبکهای واقعگرا و اکسپرسیونیست با به تصویر کشیدن این هرج و مرج فزاینده در قالبهای شخصی و اجتماعی به بررسی آن می‌پردازد.

در قالبهای شخصی، شخصیت اصلی فیلم یعنی هانس بکرت، قاتل کودکان، نمادی از مبارزه بین یک نظم رو به زوال و یک هرج و مرج قدرتمند و بدنهاد فزاینده می‌باشد. بکرت که خود تحت استیلای یک روح همزاد جنایتکار و شیطانی قرار دارد بورژوایی متوسط و کودک مآبی است که تحت تأثیر اشتیاق غیرقابل کنترل آدم‌کشی قرار گرفته است:

واقعاً نمی‌توانم هیچ کمکی به خودم بنمایم. بر این ابلیسی که در درونم لانه کرده هیچ کنترلی ندارم... همواره در وجودم هست مرا به خیابانها می‌کشاند... خودم در جستجوی خودم... می‌خواهم بگریزم، از خودم فرار کنم... ولی غیرممکن است ... باید از او اطاعت کنم.»

زمانیکه این روح شیطانی بر او استیلا می‌یابد وی به سبک Peer Gynt سوت می‌زند که برای این ابلیس درونی موسیقی مناسبی است. گیت فردی بدون مسئولیت دمدمی مزاج و بی‌احساس است که با غرق کردن یک فرد دیگر زندگی خود را نجات داده است. همچنین بکرت با کشتن دختران جوان و با بی‌تفاوتی نسبت به اصیلترین تمایلات خویش روح تقسیم شده خود را بکر و دست نخورده نگه می‌دارد.

لانگ در مجموعه‌ای از تصاویر بکرت را هم به شکل یک روح شیطانی، قربانی و قربانی‌کننده گنج، یک کودک مآب منزوی، به تصویر می‌کشد و در آیینه‌ها و دیگر سطوح منعکس کننده نشان می‌دهد. در حالیکه پلیس می‌کوشد تا پرونده و سابقه روانی بکرت را تهیه نماید، دوربین بکرت را نشان می‌دهد که در آیینه به تصویر خود خیره شده است. در صحنه‌ای دیگر سیب می‌خورد و از پنجره انباری نگاه می‌کند. از را در میان نمایی الماس‌گونه از چاقوها می‌بینیم و زمانیکه دوربین تصویر مورد نظر بکرت را نشان می‌دهد در پشت نمای پنجره تصویری آیینه‌ای می‌بینیم ـ که باز در محاصره چاقوها قرار دارد. ناگهان دخترک کوچکی ـ که نماد یک قربانی است ـ ظاهر می‌شود. بکرت بار دیگر به شکل پرکینت سوت میزند و مشخص می‌شود که روح شیطانی کنترل او را به دست گرفته است. سرانجام اینکه ابتدا بکرت نمی‌داند که دیگران نیز می‌توانند از وجود روح شیطانی او با خبر شوند تا اینکه او انعکاس حرف M ـ علامت قابیل ـ را که در روی شانه‌اش حک شده می‌بیند.

سایه بکرت نیز نمایشی از روح شیطانی اوست. توپ البی قل می‌خورد و در کنار تابلو اعلاناتی قرار می‌گیرد که جایزه یافتن قاتل رد آن درج شده است. سایه بکرت روی ستون می‌افتد و نمایی از آن «شرور سیاهپوشی» (ساطور بدست) را می‌بینیم که در آغاز سرود کودکان آمده است.

چنین تصاویری دو طرز فکر را بیان می‌کند. اول بکرت فردی به خود فرو رفته و پیچیده است و دوم اینکه وی را تنها می‌توان از طریق فرافکنی شخصیتی او شناخت. فکر اول از طریق تصاویر مختلف بصری و گفتاری به دست می‌آید: پنجره کوچکی را می‌بینیم که همانند حلزون به دور محور خود می‌چرخد (و انسان را به یاد دوایر روی نقشه‌های پلیس می‌اندازد). عادات تثبیت شده بکرت (مثل خوردن سیب و آب نبات، نوشیدن برندی، سیگار کشیدن و تنبیه دست خود پس از یک آدم‌ربایی موفق). سکوت نسبی او تا صحنه آخر که می‌خواهد از خود دفاع کند. (و به عبارتی این حقیقت که او تنها می‌تواند برای خود و یا کودکان صحبت کند). فرافکنی شخصیتی و وسواسهای کلامی او سرانجام راز او را برملا می‌سازد و او را گرفتار می‌کند. یک پاکت سیگار پلیس در تعقیب، او راهنمایی می‌کند و سوت زدن ناخواسته گدایان حضور او را باخبر می‌سازد. آشغالهایش (مثل تراشه‌های مداد قرمز) وی را به دام می‌اندازند. لانگ بار دیگر این مضمون را با قرار دادن آخرین مخفی‌گاه بکرت در اتاقی پر از زباله تکرار می‌کند که استعاره‌ای آشکار برای اختلالهای بی‌معنای افکار و شیوه خود انزوایی اوست. صحنه‌های دیگری نیز به این تصور قوت می‌بخشند. گدایانی را می‌بینیم که خود با ضایعات و اشغالهای دیگران زندگی می‌کنند ولی به تعقیب بکرت می‌پردازند و سرانجام در یک کارگاه متروک آبجوسازی، وی توسط مطرودین جامعه به محاکمه کشانده می‌شود.

هرج و مرج شخصیت بکرت یادآور اغتشاش موجود در صحنه اجتماعی آن دوران است. مبارزه‌ای که بین نیروهای پلیس (که نماد جمهوری و ایما هستند) و جهان

مخفی تبهکاران (که نمادی از سازمان نازی محسوب می‌شوند) وجود دارد. به هر حال مبارزه واقعی بین دو گروهی که هر چند گاه کنترل امور را در دست دارند و بکرت که فاقد کنترل است می‌باشد. محو تدریجی کنترل و سیادت در آلمان بعد از جنگ نه در بین دو سازمان بلکه در شباهتهای فزاینده منعکس گردیده است. لانگ با فیلمنامه و تدوینی ماهرانه و با استفاده از دکورهای یکسان، زوایای دوربین و تصاویر هر دو گروه این شباهتها را منتقل می‌کند.

تصویرهای لانگ از تحقیقات موازی آنها بر ماهیت تکمیل کنندهٔ پلیس و دنیای مخفی تبهکاران تأکید می‌کند. دوربین مداوماً از نشت نیروهای پلیس به سراغ جلسات تبهکاران می‌رود تا بگوید این اقدامات توسط رئیس تبهکاران شروع شد و با اقدامات رئیس پلیس کامل گردید. پس از اینکه یکی از سارقان می‌گوید که پلیس نباید به دنبال یافتن بکرت در میان گروه مخفی تبهکاران باشد که یک کارآگاه کهنه کار به این نتیجه می‌رسد که قاتل باید فردی آرام و خانواده دوست باشد که حتی آزارش هم به یک مگس نمی‌رسد. سارقی می‌ایستد و به پشت صندلی خود تکیه می‌کند سپس صحنه دیگری را می‌بینیم که در آن بازرس روی صندلی خود خم شده ست. اتاقهای هر دو جلسه پر از دود سیگار است و در حین گفتگوها افراد برمی‌خیزند و راه می‌روند. زوایای یکسان دوربین بر شباهت گفتگوها و دکورها تأکید می‌کند. تبادل نهایی مشخصات تقریباً در انتهای جستجو برای یافتن بکرت رخ می‌دهد و رهبران هر دو گروه را درگیر می‌کند: شرانکر رئیس تبهکاران خود را جای پلیسی جا می‌زند تا به مخفیگاه بکرت نفوذ کند و او همان رئیس پلیس به روشهای غیرقانونی (چون دروغگویی و رشوه دادن) متوسل می‌شود تا بداند گروه تبهکاران در کجا می‌خواهند بکرت را محاکمه کنند.

لانگ بدون اینکه بخواهد فیلمی روایت‌گونه ببازد از یک نوآوری تکنیکی صوتی استفاده می‌کند تا پیام دوربین را تکمیل کند. تیری کونتزل کارشناس برجسته فیلم می‌گوید: لانگ برای متصل کردن نیروهای پلیس با جهان مخفی تبهکاران از دو زنجیرهٔ مهم صوتی و تصویری استفاده می‌کند در گام نخست نظارت بر جهان تبهکاران (بصری) و تحقیقات پلیس (صوتی و کلامی) نتیجه‌ای نمی‌دهد. در این شرایط دو نکته مهم ظاهر می‌شود: نامه به مطبوعات (تصویری) و سوت زدن در برابر مردی نابینا (صوتی) که برای پلیس دو نکته مهم بصری را در بر دارد: پاکت سیگار و تراشه‌های مداد. حال آنکه تبهکاران را نیز از طریق دو نکته مهم صوتی دیگر یعنی سوت زدن بکرت به شیوه پرگینت در برابر یک مرد کور و صداهایی که او در حین فرار از مخفی‌گاهش درمی‌آورد، حلقه محاصره بکرت را تنگتر می‌کنند.

لانگ در مساوی انگاشتن پلیس با تبهکاران، تمایز بین چهره خوب و شر، نظم و هرج و مرج در صحنه‌های اجتماعی را مبهم می‌کند. در آخرین قضاوت و داوری فیلم ام این تمایزها در حوزه‌های مشخصی نیز چندان مشخص نمی‌شود، بکرت در زمان ادای دفاعیه خود در برابر دادگاه ساختگی هم از روح پلید و جنایتکار خود و هم از عوامل جنایت‌زای جامعه سخن می‌گوید و از یک تبهکار شرور به یک قربانی بی‌یار و یاور تغییر چهره می‌دهد. بدین ترتیب لانگ چگونه می‌تواند در زمانیکه بیگناه و گناهکار چنین درهم آمیخته شده‌اند بر قضه جن و پری گونه خود آن قانون جا افتاده اخلاقی را حکمفرما سازد. وی همانند صحنه‌های اولیه که از بالابر فیلم اشراف داشت از نظر صوتی نیز بالاتر از نقشها عمل می‌کند از نمادهای عمودی و مشرف استفاده می‌کند تا جنبه شریرانه و یا روحانی را نشان دهد. خارج از حیطهٔ دوربین صدایی

می‌شنویم که: «به نام قانون» و تصویر ثابت می‌ماند ما گوینده را نمی‌بینیم ولی قانون برتر باید جاری شود بالاخره یکی باید عامل جنایتکار جامعه را از بین برد و از کودکان بیگناه حمایت کند.❀

■ کاترین هنری

زمین

روسیه ـ ۱۹۳۰

کارگردان، فیلمنامه، تدوین: الکساندر داوژنکو
دستیاران کارگردان: یولیا سونتسوا، لازار بودیک
فیلمبردار: دانیلو دموتسکی
بازیگران: سیمون سواشنکو، استپان شکورات، میکولا نارمسکی، یلنا ماکسیووا، میخائیلف، پیوتر مازوخا، یولیا سه‌نتوا
تهیه‌کننده: ووخکو، کیف

در یک دهکده اوکراینی، کولاکی ثروتمند از تقسیم زمینش برای ایجاد مزرعه اشتراکی سرباز می‌زند. واسیلی (سواشنکو) صدر جوان شورای دهکده که با دختری (ماکسیووا) نامزده شده، تراکتوری می‌خرد، زمین را به زور از کولاک می‌گیرد و مزرعه اشتراکی را به موفقیت می‌رساند. اما روزی واسیلی به قتل می‌رسد. پسر کولاک (مازوخا) متهم می‌شود اما اتهام را نمی‌پذیرد. پدر واسیلی (شکورات) تقاضا می‌کند که مراسم تدفین پسرش به طریق «جدید» و توسط جوانان انجام گیرد و نه با حضور کشیش، و جوانان سرودهای زندگی نوین را بخوانند. هنگامی که رفیقی در ستایش صلح و آرامش سخن می‌راند، باران در می‌گیرد و بر غلات نورسیده فرو می‌بارد.

سکانسهای عمده: مقدمه: پیرمرد با شادی سیبی را گاز می‌زند و در آرامش جان می‌دهد، خانواده‌ای که غمزده به نظر می‌رسد، اما بعد معلوم می‌شود آنها کولاکهایی هستند که به خاطر تشکیل جلسه برای ایجاد یک مزرعه اشتراکی خود را باخته‌اند؛ ورود تراکتوری که رادیاتورش به جوش آمده، اما وقتی که با ادرار پر می‌شود دوباره به راه می‌افتد، درو و دروگران زیباروی، صحنه روابط عاشقانهٔ واسیلی و دختر روستایی، واسیلی از کنار دختر رقصکنان دور می‌شود و ناگهان به زمین در می‌غلتد، پسر کولاک او را کشته است، خانواده عزادار، کشیش (میخائیلوف) را بیرون می‌کنند، مراسم تشییع و سرودخوانی شادمانه جوانان در حالی که شاخه‌های درختان میوه سر و روی واسیلی را می‌نوازد، کشیش که در کلیسا به تنهایی دعا می‌خواند، نامزد واسیلی که در چنگال رنج و اندوه دست و پا می‌زند، زنی که از قرط اندوه هنگام گذشتن تابوت به درد زایمان می‌افتد (این چهار صحنه با هم میان برش شده‌اند)، سخنرانی بر فراز گور واسیلی، رقص دیوانه‌وار پسر کولاک در میان گورها با باران بر غلات فرو می‌ریزد و سپس آسمان صاف می‌شود و بار دیگر آفتاب می‌آید و آرامش برقرار می‌گردد.

داوژنکو در ۱۹۳۰ درباره هدفها و روشهایش نوشت: «خواستم وضع یک روستای اوکراین را در سال ۱۹۲۹ نشان دهم، یعنی زمانی که گذار اقتصادی از مرحله‌ای به مرحله دیگر مطرح بود و ذهنیت توده‌ها تغییر می‌کرد. اصول من از این قرارند:

۱ـ به خود داستانها اهمیتی نمی‌دهم، آنها را انتخاب می‌کنم تا به بهترین بیان اشکال روابط اجتماعی دست یابم.

۲ـ با موارد نمونه‌وار کار می‌کنم و روشهای ترکیبی را به کار می‌برم، قهرمانان من و رفتارهایشان نمایانگر طبقاتشان‌اند.

۳ـ مواد فیلمهایم از لحاظ زمان فوق‌العاده متمرکز است و در عین حال آنها را از منشور عواطفی که به آن زندگی و شیوایی می‌بخشد می‌گذارنم. هرگز در برابر این موارد بی‌تفاوت نیستم. اگر قرار است که هنر انسان خشک و جزمی نباشد باید که عشق و نفرت هر دو ژرف و عمیق باشد. من با بازیگران سروکار دارم. اما آنان اشخاصی هستند که از میان جمع انتخاب کرده‌ام. مواد کارم این را می‌طلبد. نباید از استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای بیمی به خود راه داد، زیرا باید به خاطر داشت که هر کس، دست کم یک بار می‌تواند نقشش را به روی صحنه بیاورد.»

داوژنکو اضافه می‌کند: «از آغاز کار تصمیم گرفتم که از هیچ گونه تأثیر خارجی، ترفندهای فیلمبرداری و تکنیکهای اکروباتیک استفاده نکنم، بلکه تنها روشهای ساده را به کار برم. موضوع کارم را زمین و بر این زمین، یک دهکده روسی (ایزبا) و در این دهکده مردم عادی و وقایعی که هر یک خود به تنهایی پیش افتاده‌اند، قرار داده‌ام. فیلم پیش از آنکه به نمایش عمومی گذاشته شود ۳۲ بار برای سازمانهای مختلف نمایش داده شد.»

[دست کم سه سکانس پیش از صدور فیلم به کشورهای دیگر به دست سانسورچیان روسیه قیچی شده است؛ پر کردن رادیاتور تراکتور با ادرار، نامزد واسیلی که از قرط اندوه لباسهایش را پاره پاره می‌کند، زنی که در خلال تشییع جنازه به درد زایمان دچار می‌شود.]

گرچه پایه داستان فیلم (اشتراکی کردن کشاورزی در اوکراین و مقابله کولاکها) به دوره مشخصی مربوط می‌شود، با این وصف زمین درونمایه‌های عام دارد که از چهارچوب موضوع خود فراتر می‌رود. باروری زمین، نوزایی سالانهٔ آن، زندگی، عشق و مرگ. تصویر داوژنکو از این درونمایه‌هاست که زمین را از قدرت غنایی مؤثری برخوردار می‌سازد و مجمع منتقدین را وا می‌دارد که آن را از جمله دوازده فیلم برتر تاریخ سینما به شمار آورند.

فیلمبرداری ظاهراً ساده آن که هر عنصر را به معنی ذاتی‌اش برمی‌گرداند، زیبایی شگرفی دارد و با درخشش تمام احساس جلگه‌های پهناور، درختان میوه و گلهای بزرگ آفتابگردان را در زیر آسمان بیکران به بیننده القا می‌کند. و بر فراز همهٔ این چیزها عشق داوژنکو به زادبومش اوکراین، جلوه گر است.❀

■ ژرژ سادول

آگوئیر ـ خشم پروردگار

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: ورنر هرتزوگ
فیلمبردار: توماس مانخ
موسیقی: پوپول ووه
تهیه‌کننده: ورنر هرتزوگ، هسیشر روندفونگ
بازیگران: کلاوس کینسکی، روی گوئورا، هلنا روخو، سیسیلیار یورا

در سال ۱۵۶۰ در بین افسران پیزارو افسری خودبین و خودرأی است و با گروهی در حرکت است. طی راه با این گروه که حدود چهل سرباز هستند با کلک و زرنگی خاصی از رودخانه‌ای که مسیر سختی دارد سرازیر می‌شوند اما خودرایی و افکار بیهوده و اعتماد زیادی افسر، باعث نابودی او و گروهش می‌شود.
این فیلم در سال ۱۹۷۲ در آلمان غربی تهیه شد و مدت آن ۹۵ دقیقه، رنگی.

شما فقط یک بار زندگی می‌کنید

آمریکا ـ ۱۹۳۷
کارگردان: فریتس لانگ
نویسنده فیلمنامه: گراهام بیکر
بر اساس داستانی از جین تاون
فیلمبردار: لئون شامروی
طراح صحنه: آلکساندر تولوبُف
موسیقی: آلفرد نیومن
تدوین: دانیل مندل
بازیگران: هنری فوندا، سیلویا سیدنی، بارتن مک لین، جین دیکسون، ویلیام گارگن، جروم کاون، مارگرت همیلتون، وارد باند، جین استاردر.

ادی تیلور (فاندا) که به دلیل ارتکاب جرایمی زندانی شده، پس از سومین عفو از زندان آزاد می‌شود. با جون (سیدنی) که در انتظار آزادی‌اش مانده بود، ازدواج می‌کند و زندگی عادی‌اش را از سر می‌گیرد. اما از روی قراین و به دلیل سابقه، به اتهام قتل شش نفر در جریان سرقت یک بانک محکوم به مرگ می‌شود. به کمک همسرش چند ساعت پیش از اجرای حکم از زندان می‌گریزد و کشیشی (گارگن) را که خبر برائتش را آورده به قتل می‌رساند. جون کودکش را در یک کلبه بیرون شهر گذاشته، به ناچار او را رها می‌کند و به شوهرش می‌پیوندد. پلیس در سراسر آمریکا آنها را تعقیب می‌کند و سرانجام هنگام عبور از مرز کانادا جراحاتی مرگبار برمی‌دارند.
این فیلم و خشم بهترین آثار هالیوودی فریتس لانگ به شمار می‌روند و به موضوع گناه و بزهکاری که مورد علاقه لانگ است می‌پردازد. در اینجا نیز مانند خشم، این جامعه است که مسئول است، نه سرنوشت، اما در حالی که در خشم، لانگ انبوه نامشخص جمعیت را مقصر می‌داند، در اینجا گناه جامعه به صورتی گسترده‌تر طرح شده است. کمپوزیسیون و نورپردازی فیلم که از لحاظ اثرات فضا و زمینه‌سازی تصویری خیره کننده است، گهگاه اکسپرسیونیسم را به یاد می‌آورد. هر چند طرح داستانی آن عمدتاً ملودراماتیک است، اثر کلی فیلم بسیار قوی است. نیمه نخست که سند محکومیت بیکاری، بی‌عدالتی، تعصب، شرایط زندان و وحشیگری پلیس است، تصویری از آمریکای دهه سی است. نیمه دوم، فرار زن و مرد از میان چشم‌اندازهای دلگیر شبانه، باران، جنگلها و باتلاق‌ها، پایانی اجتناب‌ناپذیر دارد ـ مرگ زن و شوهر در آغوش یکدیگر، در همان حالیکه صدای فارغ از جمعیت کشیش مرده اعلام می‌کند: «ادی، تو آزادی.»

فریتز لانگ پس از اینکه از کشور خود آلمان به فرانسه گریخت در سال ۱۹۳۴ بنا به دعوت دیوید. او. سلزنیک به امریکا رفت. او هم همانند اکثر پناهندگان آن دوران، امریکا را سرزمین امیدها و آرزوهایی دید که می‌خواست تمام عمر خود را وقف آنها نماید. همانطور که برای پیتر باگدانوویچ تعریف کرده: در آمریکا به مطالعه شخصیت و زندگی واقعی آمریکائیان پرداخت، به مسافرت رفت. روزنامه خواند و مطالب آنرا برید و جمع کرد و با هر کس که توانست صحبت نمود. وی می‌گوید: غیرممکن است که انسان تمامی امور را فقط از طریق تجربه بیاموزد ولی در عوض بهترین روش روزنامه خواندن است.
لانگ به محض اینکه داستان چهار صفحه‌ای اولین فیلم آمریکایی‌اش یعنی Fury را در دست گرفت متوجه شد که آن می‌تواند یک درام اجتماعی باشد که مطبوعات امریکا برای آن سر و دست می‌شکنند و همچنین به عنوان یک گزارش مهیج و پر ارزش تبلیغاتی فراوانی دارد. او این فیلم و جانشین بلافصل آن یعنی فیلم «شما فقط یکبار زندگی می‌کنید» را به عنوان اسناد و شواهد اجتماعی می‌خواند. و در آن برخلاف سایه روشنهای شدید فیلمهای اکسپرسیونیستی دهه ۱۹۲۰ آلمان بر فیلمبرداری خبری تأکید می‌کند.
دومین فیلم امریکایی وی یعنی «شما فقط یکبار زندگی می‌کنید» از نظر جایگاه اجتماعی مشابه فیلم Fury می‌باشد. یک جنایتکار سابق با حمایت همسر تازه‌اش می‌خواهد در راه درست گام بردارد ولی متوجه می‌شود که سابقه و گذشته تیره‌اش علیه او می‌باشد. به خاطر یک مدرک کاملاً تصادفی وی را با بی‌انصافی تمام به قتلی که در جریان یک سرقت مسلحانه از بانگ رخ داده متهم می‌کند. پیش از اینکه شواهدی دال بر بی‌گناهی او آشکار شود و در زمانیکه می‌خواهد از سلول مرگ خود فرار کند کشیش زندان را می‌کشد. کشیش سعی می‌کرده او را متقاعد سازد که عفو او صادر شده است. در آخر فیلم ما شاهد یک پایان سرشار از غم و اندوه هستیم. مرد و زن به محض اینکه به مرز می‌رسند هدف گلوله قرار می‌گیرند.
این فیلم دارای قدرتی ناخوشایند است و تجربه لانگ در ساخت ملودرامهای خیالپردازانه به خوبی به او کمک می‌کنند. و برای ایجاد تأثیری واقعگرایانه در موقعیتهایی که به نظر واقعی می‌رسند مهارت تکنیکی او به یاریش برمی‌خیزد.
ویلیام فار یکی از تیزبین‌ترین منتقدان بریتانیایی آن دوران این فیلم را که «کیفرخواستی ناخوشایند علیه بی‌عدالتیها، تعصبات و بی‌رحمی‌هایی می‌داند که به نام عدالت برعلیه یک جنایتکار سابق انجام می‌شود.» وی معتقد است که بازی هنری فوندا و سیلویا سیدنی و نیز سبک کارگردانی لانگ بسیار طبیعی می‌باشد ولی این مطلب که خود داستان فیلم به نحوی طراحی شده تا حداکثر تعلیق را بوجود آورد آنرا به شکل یک ملودرام درآورده است.» فار سپس ادامه می‌دهد که: «هنری فوندا که در پی جلب ترحم دیگران است. در برابر افراد نظامی که او را به دلیل جرمی ناکرده محکوم و به کشتن مردی وادار می‌کنند که همواره مورد اطمینان او بوده است، تا آخر مقاومت می‌کند و از اعتراض خود دست برنمی‌دارد.» به نظر او روند این فیلم به هیچ وجه شبیه فیلم Fury نمی‌باشد چرا که تا حدودی داستان آنرا با مهارت ساخته و پرداخته کرده‌اند. خود لانگ نیز که ۳۰ سال بعد به این فیلم نگاه می‌کند با این مطلب موافق است و می‌گوید: انگار در ساختن آن داستان فیلم را یک مقدار جمع و جور کرده‌ایم. نه؟ به نظر او این فیلم نیز همانند فیلم Fury بطور ضمنی از جدال انسان با سرنوشت خود سخن می‌گوید ـ و این مضمونی است که در تمامی فیلمهایم آمده است. بدین خاطر در نمایی آخر فیلم که فوندا را از دریچه چشمی یک اسلحه می‌بینیم ناگهان به این فکر می‌افتیم که آیا شلیک خواهد کرد یا نه؟

■ راجر مانول

آکیرا کوروساوا

زیستن / زندگی

فیلمنامه‌نویس‌ها: آکیرا کوروساوا، هیده‌نو اوگونی، هاشیموتو
فیلمبردار: آساکازو ناکایی
طراح صحنه: سوماتسو یاما
موسیقی متن: فومیو هایاساکا
بازیگران: تاکاشی شیمورا، تویوئو کانه‌کو، کیوکه سه‌کی، میکی اوداگیری، کاماتاری فوجی وارا، ماکوتو کوبوری، کومه‌کو اورابه، یوشیه مینامی
تهیه‌کننده: توهو
۱۹۵۲ ژاپن ـ ۱۴۰ دقیقه ـ سیاه و سفید.

خلاصه داستان: کانجی واتانابه، منشی شهرداری، که همکارانش او را مومیایی نام گذاشته‌اند، متوجه می‌شود که بر اثر ابتلا به سرطان مزمن معده بیش از چند ماه دیگر زنده نیست. او که تا این زمان زندگی آرام و باوقاری داشته و اجازه نداده سکوت زندگی‌اش مخدوش شود، پس از این که از پسر و عروسش قطع امید می‌کند به دنبال راهی می‌گردد تا در آخرین ماه‌های عمرش زندگی خود را تلف نکند. نخستین بار اوقاتی را به خوش‌گذرانی سپری می‌کند و با زن جوان پرشوری دوست می‌شود. اما راضی نمی‌شود. روزی از میان پرونده‌های غبار گرفته روی

میزش متوجه تقاضای گروهی از مادران یک محله پرت افتاده و کثیف می‌شود که از شهرداری منطقه خواستار احداث پارک کودکان شده‌اند. کانجی می‌کوشد و تا قبل از مرگ پارک کودکان را در آن محله احداث می‌کند. روزی که هوا برفی است، او سرخوش و باطراوت به پارک جدیدالتأسیس می‌رود و روی تاب می‌نشیند و در حال بازی کودکانه می‌میرد.

در بین فیلمهای کوروساوا، که مربوط به «عصر طلایی خلاقیت» او است، زیستن همان جایگاهی را دارد که هفت سامورایی در بین آثار تاریخی او پیدا کرده است. زیستن در عین حال که شکوه‌ای است از تغییرناپذیری سرنوشت، سرودی حماسی است از امکانات و نیروی شگرف آدمی که می‌خواهد به آخرین لحظات زندگی خود مفهومی اجتماعی ببخشد.

شخصیت اصلی فیلم کارمند پیری است که در ماههای آخر زندگی‌اش سالهایی از عمرش را از سر گذرانده باطل می‌داند و ناگهان تصمیم می‌گیرد تمام نیرویش را در خشک کردن زمینهای باتلاقی یکی از محله‌ها صرف کند و زنانی را که به همین منظور بیهوده و بی‌نتیجه از یک اداره به اداره دیگر متوسل شده‌اند یاری دهد. موقعی که باتلاق‌ها خشک می‌شوند و در محل آن پارکی برای بازی کودکان احداث می‌شود، دیگر پیرمرد در قید حیات نیست. در جریان مراسم ختم او همکاران و دوستانش احداث پارک را مرهون زحمات شهردار می‌دانند. روز بعد همه آنها از نو به کار یکنواخت و کسالتبار اداری خود می‌پردازند. گویی هرگز در اطراف آنها جنب و جوشی انسانی و تلاشی ستایش‌برانگیز برای خلاص شدن از رکود و جمود آدمی، در محدودهٔ زندگی عادی، رخ نداده است.

در فصل اختتامیه فیلم صحنه‌ای خیالی و اعجاب‌انگیز وجود دارد که در نوع خود بی‌نظیر است. پیرمرد در حالی که در یک تاب کودکان سرخوش و بانشاط نشسته است و دانه‌های برف از آسمان فرو می‌ریزد به آرامی تصنیفی را زیر لب زمزمه می‌کند. حرکت خواب‌آور و آرام تاب با چهره سرد و بی‌روح پیرمرد، که بی‌شباهت به مجسمه سنگی نیست، در تضادی نظرگیر قرار دارد. چنین صحنه‌های ظریف و لطیفی را فقط در فیلمهایی مثل امبرتو. د (دسیکا) می‌توان سراغ گرفت.

منتقدان زیادی با اطلاق رو بودن هجو اجتماعی فیلم و اغراق‌آمیز خواندن تأثیرهای عاطفی‌اش زیستن را فیلمی پُر تکلف و گنده‌گویانه ازیابی کردند، اما هیچ یک از آنها دیدگاه‌های ویژه و از بعضی لحاظ منحصر بفرد بودن کار کوروساوا را در نظر نیاوردند. گروهی دیگر از منتقدان زیستن را برای تنوع، ساختار روایی، ابداعات و انعکاس سینمایی و انعکاس نیروی احساسی بسیار ارزنده ستودند، و نقطه پایانی برای تجزیه و تحلیل آن مشخص نکردند. آندره بازن، پنج سال پس از نمایش عمومی فیلم درباره آن نوشت: «شاید زیستن، زیباترین، ماهرانه‌ترین و هیجان‌انگیزترین فیلم ژاپنی باشد که من تا امروز دیده‌ام... چه بسا من موسیقی ناب ژاپنی و الهامات میزوگوچی را ترجیح می‌دهم، اما در مقابل چشم‌اندازهای باز، روشنفکرانه، اخلاقی و زیبایی شناختی فیلمی همچون زیستن سلاحم را زمین می‌گذارم.»

زیستن در فهرست منتقدان ژاپن برای انتخاب بهترین فیلمهای تولیدات ملی نیم قرن اخیر مقام دوم را احراز کرده است.

تار زندگی

(آلمان/ انگلستان) ـ ۱۹۹۱

کارگردان: چن کایگه
تهیه‌کننده: دن رانور
فیلمنامه: چن کایگه
فیلمبردار: گوچانگوای
موسیقی متن: کوشیانوسونگ
بازیگران: لیوژونگ یوآن، هانونگ لای، شوکینگ، ژانگ ژنگوآن، مالینگ، یوآجینگو، ۳۵میلیمتری، رنگی، به زبان چینی
** جشنواره‌ها: کن (۱۹۹۱) ـ مونترال (۱۹۹۱) ـ تورنتو (۱۹۹۱) ـ لندن (۱۹۹۱) ـ ونکوور (۱۹۹۱)*

دو نوازنده نابینا، یک مرد سالخورده و همراه جوانش، در سفر بی‌پایان بر پهنه بیابانها درگذرند. به پیرمرد گفته شده است وقتی هزارمین تار بانجوی او پاره شود، او بینایی به دست خواهد آورد. ولی نوازنده عشق را بر موسیقی ترجیح می‌دهد ولی هنگامیکه دختر مورد علاقه‌اش درمی‌گذرد او نیز به بازیابی بینایی دل می‌بندد. سرانجام پیرمرد هزارمین تار بانجو را می‌شکند ولی همچنان نابینا است. پیش از مرگ مرد سالخورده، همراه جوانش از او می‌پرسد که آیا راهی برای بازیابی بینایی هست و پیرمرد پاسخ می‌دهد: «فقط به نواختن ادامه بده».

تار زندگی، فیلمی که بصورت نمایشی به موضوع نابینای می‌پردازد، در برگیرنده شمار زیادی تصاویر حیرت‌آور، در تاریخ صنعت سینمای اخیر می‌باشد نظیر غلبه‌ای زیبا بر آبشارهای رعدآسا، مناطق کوهستانی درخشان و صخره‌های غبارآلود ایالت شانزی چین. مکان، ملوک‌الطوایفی (فئودالی) می‌باشد جائیکه یک موسیقیدان پیر نابینا بسادگی به عنوان یک قدیس لیسو ژونگیوان شناخته شده است. او به همراه شاگرد جوان و نابینا، شیتو (هوانگ لی) بصورت هدف‌داری، سرگردان شده است. او، خود در جوانی شاگرد استاد بزرگ بوده است کسی که به او گفته بود اگر روزهای خود را با تمرینهای پیوسته سانکیسم (بانجوگردن دراز) سپری کند، نابینای او پایان خواهد یافت. همه آنچه قدیس باید انجام می‌داد این بود که ۱۰۰۰ تار را در حال نواختن بانجو پاره کند. این تکلیف ۶۰ سال از عمر او را در برگرفت و تعداد تارها به ۹۹۰ عدد رسید. در این بین، شیتو به لذایذ مادی و زمینی در شکل یک دختر روستایی بنام لانکیسو (شوکینگ) اشتیاق پیدا می‌کند. قدیس این موضوع را نمی‌پسندد اما در نهایت مجبور می‌شود عقیده بی‌چون و چرای خود را در قانون اخلاقی خشک و جدی که بوسیله آن زندگی می‌کرد، مورد تجدیدنظر قرار دهد. تار زندگی، خود را همانند یک افسانه حماسی در خصوص کسی که روحیه اخلاقی صحیح او سالها تحت تأثیر قرار نگرفته به نمایش می‌گذارد و اجازه می‌دهد که بسیاری از مفاهیم به نمایش افزوده شود. کایگه هر کادر را با اندیشه یک صنعتگر، طراحی کرده است. او حرکات دوربین خود را محدود به حرکات کند و آهسته کرده است، برداشتهایی با حرکات پن متقارن و شبیه بهم و حرکات طولی که باعث کند شدن ریتم داستان می‌شود اما موجب می‌شود که مسائل مادی با کیفیتی افسانه‌ای نشان داده شوند. گیراترین آن یک توالی غزل‌وار از نماهای دوری است که در آن قدیس، جنگ بین دو طایفه را با لنگان لنگان رفتن در قلب نیروهای مخالف و خواندن در باب صلح و برادری، پایان می‌دهد. همانطور که صدای زودگذر نوازنده سیار افسانه‌ای، حاشیه فیلم را پر می‌کند، جنگجویان در اطراف او به هم می‌پیوندند و تشکیل یک کاروان منفرد و عظیم را می‌دهند. بهر حال در طی روزهای طاقت‌فرسا و تار، تار زندگی، یک تأثیر بادوام را بر روی چشم باقی می‌گذارد.

داستان توکیو (۱۹۵۳)

تهیه‌کننده: شوچیکو
فیلمنامه: ازوکوگونودا
فیلمبردار: یوهارو آتسوتا
موسیقی متن: تاکانوبوساتیو
بازیگران: چیشورایو، چیکو هیگاشیماما، هاروکو سوگیمورا، ستسوکوهارو، سویا مامورا، شیرو اوزاکا، کیوکه کاگاوا
۳۵ میلیمتری ـ سیاه و سفید ـ به زبان اصلی ـ با زیرنویس انگلیسی.

یک زوج پیر به نام شوکیچی وتامی که در بندر جنوبی اوتومیشی زندگی می‌کنند به دیدار فرزندانشان به توکیو می‌روند. پسر بزرگ آنها، کوتیچی، که یک پزشک است به دلیل مشغله زیاد نمی‌تواند پدر و مادرش را به گردش ببرد و دختر بزرگ آنها، شیگه نمی‌تواند کارش را در یک سالن زیبایی رها کند ولی عروس بیوه آنها به نام نورویکو یک روز مرخصی می‌گیرد و آنها را به دیدن نقاط تماشایی شهر می‌برد. کوتیچی وشیگه ظاهراً برای دلجویی از پدر و مادر ولی در واقع برای خلاص شدن از دست آنها، پدر و مادرشان را به چشمه آبگرم می‌فرستند. ولی آنها نمی‌توانند محیط شلوغ چشمه آبگرم را تحمل کنند و زودتر از موعد به توکیو بازمی‌گردند. نوریکو از مادرشوهرش در آپارتمان کوچکش نگهداری می‌کند در حالیکه پیرمرد با یک دوست قدیمی به گردش می‌رود و دیرهنگام به منزل دخترش می‌رسد. پس از یک اقامت کوتاه، زوج سالخورده عازم شهر خود می‌شوند و در سر راه در اوزکا توقف می‌کنند تا پسر دیگرشان، کیزو را نیز ملاقات کنند. زن سالخورده بیمار می‌شود و چند روز بعد فرزندانش تلگرامی حاکی از وخامت حال مادر دریافت می‌کنند. وقتی آنها به شهر زادگاهشان می‌رسند که حال مادر وخیم‌تر شده است، مادر از همه آنها تشکر کرده و به ویژه از زحمات نوریکو قدردانی می‌کند. پس از درگذشت مادر و پایان گرفتن مراسم تدفین، فرزندانش بلادرنگ به توکیو بازمی‌گردند ولی عروس خانواده نزد پدر می‌ماند. جوانترین دختر خانواده بزودی ازدواج خواهد کرد. نوریکو اعتراف می‌کند که زندگی در تنهایی بسیار مشکل است و پیرمرد به او توصیه می‌کند مجدداً ازدواج کند. در آخرین صحنه پیرمرد را می‌بینیم که تنها در خانه نشسته است در حالیکه صدای قایقهای موتوری از دوردست حکایت از ادامه زندگی دارد.

یوجیمبو (۱۹۶۱)

تهیه کننده: توهو
فیلمنامه: ریوزو کیکوشیما، آ. کوروساوا
فیلمبردار: کازوئو میاگاوا
موسیقی متن: ماسارو ساتو
بازیگران: توشیرو میفونه، ایچیرو تونو، تاکاشی شیمورا، تاتسویا ناکادایی، ایسوزو یامادا
سیاه و سفید ـ زبان فارسی ـ زیرنویس انگلیسی

نامزد جایزه اسکار بهترین طراحی لباس

یک سامورایی به نام یوجیمبو که در خدمت کسی نیست وارد شهری می‌شود. در شهر میان دو گروه از حاکمان نبرد قدرتی در جریان است. یوجیمبو ابتدا به خدمت گروهی در می‌آید که پول بیشتری به او می‌دهند. اما سپس ترتیبی می‌دهد که دو گروه در جریان نبرد نهایی یکدیگر را از بین ببرند.

یوجیمبو فیلمی که توسط استاد ژاپنی آکیراکوروساوا کارگردانی شده است، داستانی غیرمتعارف اخلاقی دارد. یک سامورایی در شهری که به دلیل جنگ داخلی به دو قسمت تقسیم شده، سرگردان است. در یک طرف تازائمون، تاجر ابریشم و در طرف دیگر توکائمون. تاجر ساکی قرار دارند و هر دو به یک اندازه شریرانند.

سانجورو نبرد آنها را همچون فرصتی مغتنم برای کسب پول و تأمین غذا و محل سکونت، زیر نظر قرار می‌دهد. او بوسیله تازائمون به عنوان یوجیمبو (محافظ شخصی) استخدام می‌شود. سانجورو نقشه منحرف‌کننده خود را به اجرا درمی‌آورد. وی تظاهر می‌کند که به استخدام توکائمون درآمده است سپس به صورت مخفیانه تعدادی از مردان او را می‌کشد. معهذا سانجورو دستگیر می‌شود و به شکل وحشیانه کتک می‌خورد و به زندان انداخته می‌شود. او فرار می‌کند و بزودی شاهد نزاعی مهم بین دو دسته می‌باشد که در نهایت، صلح را به دهکده تک‌تکه شده باز می‌گرداند. کارگردانی سرگرم‌کننده کوروساوا، فیلمبرداری اسکوپ و زیبایی کازوئو میاگاوا و بازیهای درخشان میفونه با هم ترکیب شده‌اند تا یوجیمبو را به یک فیلم موفق و پرفروش تبدیل کنند و بدنبال این توفیق استودیوی توهو از کارگردانان خود خواست تا ادامه‌یی بر این فیلم بسازند. نتیجه این امر فیلم سانجورو بود که مجدداً میفونه در آن به نقش یک سامورایی که دارای عقیده‌ای ناصحیح است را بازی می‌کند. در سال ۱۹۶۴ فیلم دیگری با عنوان یک مشت دلار بر اساس این فیلم ساخته شده است.

■ جیمز موناکو

یوجیمبو (۱۹۶۱) ـ کمدی ـ هجونامه‌ایی افراطی و سترگ از آکیراکوروساوا راجع به ظلم و تعدی و با شرکت توشیرو میفونه به نقش یک سامورایی بیکار به همراه شمشیرش برای اجیر شدن. وقتی یک هفت تیرکش وارد یک شهر می‌شود، گرچه گذشتهوی اغلب تاریک است اما او طرف حق را می‌گیرد ـ کشاورزان ضد قماربازان و گاودزدان این سامورایی به داخل شهری تقسیم شده بوسیله دو تاجر رقیب که بر سر یک امتیاز انحصاری در ستیزند قدم می‌گذارد. هر تاجر، دسته‌ای از قاتلین را استخدام کرده است. او مهارتهای مخصوص خود و بقایای یک قاعده رفتاری را دارا می‌باشد اما وفاداری خود را در اختیار چه کسی می‌تواند بگذارد؟ او خود را به هر دو کرایه می‌دهد و بشکلی سیستماتیک نیز از شر هر دو خلاص می‌شود. ممکن است انتظار داشته باشیم که ظلم و تعدی به نهایت رسیده، تهوع‌آور باشد اما کوروساوا با یک قطعه موسیقی (مخصوص فواصل پرده‌های نمایشی) از اصول فنی موسیقی پرآب و تاب، فیلم را به یک کمدی انفجاری و نشاط‌آور بدل می‌سازد. جانشینهای بیشماری برای قراردادهای سینمایی معمول وجود دارد که ما وقت و تمایل پرسش در مورد این که چرا از فیلم حادثه‌ای لذت می‌بریم را نداریم ولی به شکل احساسی عضلانی واکنش نشان می‌دهیم. یوجیمبو یکی از نوادر فیلمهای ژاپنی است که برای تماشاچی آمریکایی هم عظیم است و هم مفرح. (سر جیو لئونه شکلی متفاوت از این فیلم را با نام یک مشت دلار ساخت) فیلم به زبان ژاپنی و به صورت سیاه و سفید تهیه شده است.

■ پالین کیل

کانال (۱۹۵۷)

تهیه کننده: استانیسلاو آدلر (ز. ر. ف. «کادر»)
فیلمنامه: یرژی استفان استاوینسکی
بر اساس داستان کوتاهی به قلم خودش
فیلمبردار: یرژی لیپمن
موسیقی متن: یان کرنز
تدوین: هالینا ناوروکا
بازیگران: وین چیسلاوگلنیسکی، ترزا ایزفسکا، تادیوش پانچار، امیل کارویچ، ولادیسلاو شایبال، استانیسلاومیکولسکی، ترزا برزوفسکا، تادیوش گویازدوفسکی.
۳۵ میلیمتری ـ سیاه و سفید ـ به زبان اصلی.

در جریان شورش ماه اوت ۱۹۴۴ در ورشو گروهی از شورشیان از همرزمانشان جدا می‌افتند و تنها راه عقب‌نشینی برای آنها عبور از کانال فاضلاب شهر است. پس از رفتن به کانال شورشیان یکدیگر راگم می‌کنند و در سه گروه مختلف مسیرهای متفاوتی را در پیش می‌گیرند. یک گروه به رهبری مادری شامل هالینکاویک آهنگساز نیمه دیوانه است. هالینکا زیر فشار روحی از پا در می‌آید و خودکشی می‌کند. مادری سرانجام یک راه خروج پیدا می‌کند و در یک میدان شهر که در محاصره سربازان آلمانی است از کانال بیرون می‌آید. گروه دوم شامل استاکروتاو کوراب است که از مجرایی که به رودخانه می‌پیوندد سر در می‌آورند ولی از بخت بد آنها انتهای مجرا با شبکه آهنین مسدود است. رهبر گروه سوم زادرا است و سایر افراد آن را یک گروهبان سررشته‌داری و یک سرباز تشکیل می‌دهند. آنها از گروه‌های دیگر بسیار دور افتاده‌اند ولی زادراگمان می‌کند دیگران به فاصله کوتاهی در پشت سر آنها هستند. سرباز در نیمه راه کشته می‌شود ولی زادراگروهبان نجات می‌یابند. وقتی زادرا متوجه می‌شود که گروهبان او را فریب داده و همرزمانش در کانال گم شده‌اند گروهبان را با شلیک گلوله به قتل می‌رساند و به جستجوی دوستانش به کانال بازمی‌گردد.

کانال دومین فیلم آندره وایدا بر اساس داستانی از جرزی استفان استاوئیسکی ساخته شده است که برای اولین بار در مجله Tworczose چاپ شد. وقایع داستان از تجربیات شخصی نویسنده نشأت گرفته است. وی در سال ۱۹۳۹ در سن ۱۹ سالگی در جنگ ورشو شرکت نمود و سپس در سال ۱۹۴۴ نیز در قیام ورشو مشارکت داشت.

وایدا عامدانه هرگونه احتمال تهیه یک تاریخ شمار خسته کننده از قیام و یا سرودن شعری در یادبود قیام‌کنندگان قهرمان را رد کرده است. روش او در بررسی این واقعه متفاوت است. از همان آغاز خود را محدود به زمانی می‌کند که داستان در آن شکل می‌گیرد. قیام ۶۳ روز به طول کشید و او از پنجاه و هفتمین روز، درست چند شبانه‌روز بیش از سرکوبی قیام به زندگی قهرمانان خود می‌پردازد. از همان گفتار اولیه فیلم در مورد فردفرد شخصیتها شکست را می‌توان حس کرد. «این ماجرای غمناک قهرمانان است، به دقت بنگرید، این اوقات آخرین ساعات زندگی آنها می‌باشد.» از همین دیدگاه است که ما شاهد داستان گروهی از رزمندگانی هستیم که دیگر توان ایستادگی در برابر دشمن را ندارند و مجبورند به داخل کانالهای زیرزمینی پناه برند.

این فیلم در دو بخش شکل گرفته که در نحوه کاربرد تکنیکهای سینمایی از یکدیگر متمایزند. اولین قسمت در اصل یک فیلم مستند است. تماشاگران را با قهرمانان آشنا می‌سازد و به اختصار از موقعیت آنها در پیش از قیام سخن می‌گوید. دوربین آنها را در حین انجام فعالیتهای روزانه تعقیب می‌کند: آنها غذا می‌پزند، اصلاح می‌کنند، به مهرورزی می‌پردازند از معشوقه‌ها و گذشته‌اشان حرف می‌زنند. اثرات جنگ هم در این امور روزانه همواره به چشم می‌آید و وقایع در میان ویرانه‌های شهری که حتی یک خانه سالم نیز ندارد اتفاق می‌افتد. و هر از چندگاهی با انفجار و حملات کوچکی رخ می‌نمایاند. این آرامش نسبی از طریق برداشتهای طولانی، نماهای تعقیبی و بیان حداقل جزئیات نشان داده می‌شود. تراژدی واقعی زمانی شکل می‌گیرد که گروه به زیرزمین پناه می‌برد. حال ما شاهد تغییری در شیوهٔ بیان ماجراها هستیم. فصاحت گویایی به چشم می‌خورد، نحوه نورپردازی تغییر می‌کند، تضادهای بیشتر سایه و روشنها چشم را نوازش می‌دهد. دوربین به جزئی‌ترین مسائل قهرمانان می‌پردازد. سکانسهای واقع‌گرا به صحنه‌هایی تبدیل می‌شوند که معانی نمادین دارند. و مقایسه دو بخش کاربرد خاص صدا، نور و تاریکی را نشان می‌دهد.

در روی زمین در آغاز فیلم و پیش از آنکه گروه به کانالهای زیرزمینی پناه برد عنصر اصلی صدا، صدای منقطع سلاحهای گرم می‌باشد. در حالیکه در زیرزمین عنصر صدا به مراتب قویتر است و شاهد صداهای تغییریافته قهرمانان، صداهای درهمی که تماشاگر در اغلب موارد نمی‌تواند آنرا تشخیص بدهد، و حتی صدای هماهنگ و یکپارچه ساز اکاریتا را می‌شنویم. در واقع در این قسمت صدا وظیفهٔ به اوج رساندن فیلم را بر عهده دارد. چراکه این اودیسهٔ زیرزمینی باید در سکوتی همه جانبه واقع شود تا قیام‌کنندگان در برابر سربازان المانی که در روی زمین پرسه می‌زنند از مواضع خود دست نکشند. سایه روشنها نیز نقش واحدی دارند. بخش اول در نور و سایه‌ها و بدون وجود تضاد خاکستری به تصویر کشیده می‌شود. در حالیکه در سکانسهای مربوط به زیرزمین تاریکی و نورهای تند و تیز به چشم می‌خورد. از قدیم‌الایام نور و خورشید نماد امید بوده‌اند اما برای وایدا این نماد معنای دیگری دارد. به کارگیری نور نشان دهنده مرگ قهرمانان داستان است و بدینسان در آخر می‌بینیم که این معانی نمادین یعنی نوری که نماد خوبیهاست و تاریکی که نماد تهدیدها و خطرات است ـ هر دو درکنار یکدیگر جریان می‌یابند و در تراژدی به آخر می‌رسند و بود و نبود نور بر پایانی حتمی و لاعلاج تکیه می‌کند.

فیلم کانال در سال ۱۹۵۷ برای اولین بار در لهستان به نمایش درآمد و در همان سال نیز در فستیوال بین‌المللی کان نشان داده شد و جایزه‌ای را به خود اختصاص داد. واکنش کشورهای دیگر به این فیلم مثبت بود ولی نمایش آن در لهستان مباحثی را به راه انداخت که نظرات مثبت و منفی را به دنبال خود داشت. آن کشور هنوز هم خاطره خوشی از آن قیام ندارد. مردمی که خود مستقیماً در این تراژدی تاریخ جدید شرکت داشتند هنوز در قید حیات هستند و گاهی به هیچوجه با این فیلم کنار نیامدند و می‌خواستند آن روایتی دقیق از ماجراها و تجربیات آنها باشد. به هر حال وایدا نتوانست چنان فیلمی بسازد. وی به عنوان یک کارگردان بر تجربیات شخصی خود تکیه می‌کند و در فیلم فقط سرنوشت گروهی را نشان می‌دهد بدون آنکه به قهرمانگرایی آنها توجهی نمی‌کند و یا اینکه به دنبال محکوم کردن کسی باشد. چراکه آنها خود آزادانه سرنوشت خود را انتخاب کردند و بدنبال بدست آوردن جاه و مقام نبودند بلکه علیه انقیا و بندگی جنگیدند و بالاترین بها را نیز بابت آن پرداختند.

فیلم کانال در سینمای لهستان از جایگاه رفیعی برخوردار است. منادی فیلمهایی است که به خاطر دیدگاههای هوشیارانه از اسطوره‌های ناشی از جنگ و قیام مورد توجه قرار گرفته‌اند. و از این نظر وظیفه فیلم به یک اعلان سیاسی شباهت دارد.

■ پی. یورگو شیکوا

آندری روبلف

روسیه

تهیه کننده: موسفیلم
فیلمنامه: آندری میخائیلکوف کونچالوفسکی و آندری تارکوفسکی
فیلمبردار: ولادیمیر یوسوف
موسیقی متن: ویاچسلاو اووچی نیکوف
بازیگران: آناتولی سولونیتسین، ایوان لاپیکوف، نیکلای گرینکو، نیکلای سرگییف، ایرما تارکوفسکایا، نیکلای بورلیایف
۳۵ میلیمتری ـ سیاه و سفید ـ یک صحنه رنگی.

فیلم شرح زندگی آندری روبلف نقاش روسی قرن پانزدهم است که در هشت پرده نمایش داده می‌شود. در آغاز فیلم آندری روبلف عابد و نقاش جوانی است که با یارانش در راه سفر به شهر ولادیمیر هستند. آنان شاهد خشونت سربازان نسبت به دهقانی هستند که از راه نمایشهای خنده‌آور در روستاها نان می‌خورد. در پرده‌ی بعد تئوفان یونانی استاد روبلف را می‌بینیم که از جانب

کلیسا مأمور شده تا نقاشی‌هایی بر دیوار کلیسای شهر ولادیمیر ترسیم کند و همکارش روبلف است. نقش روبلف مورد اعتراض دوست او کریل است که همواره نسبت به روبلف حسادت داشته است. در پرده‌های بعد شاهد حساسیت روبلف نسبت به خشونتی هستیم که سربازان امیر شهر نسبت به سکنه‌ی شهر نشان می‌دهند، خاصه او پس از شنیدن خبر وحشتبار کور کردن نقاشان به دست جلادان امیر تصمیم می‌گیرد که نقاشی را ترک کند.

در پی خیانت برادر امیر، تاتارها شهر را فتح می‌کنند، بسیاری از ساکنین و کودکان را می‌کشند. روبلف به ناچار سربازی را به قتل می‌رساند تا زنی جوان را از خطر تجاوز برهاند. همراه با زن از شهر می‌گریزد و سالها بعد زن او را ترک می‌کند.

روبلف یک شب روح تئوفان را به خواب می‌بیند و به او می‌گوید که با مشاهده خشونتهای غیرانسانی ایمان خود به عظمت روحی آدمها را از دست داده و دیگر اراده کرده که آفرینش هنری را ترک کند. اضافه به این تصمیم دارد که دیگر کلمه‌ای هم به زبان نیاورد.

سالها می‌گذرند. در پرده‌ی پایانی فیلم، بوریس پسرکی که تمام اعضای خانواده‌اش را به دلیل طاعون از دست داده است، با اینکه به راستی نمیداند ناقوس کهن کلیسا در چه زمینی پنهان شده، به سربازان امیر می‌گوید که از محل اختفای ناقوس با خبر است. به نیروی ایمان در پی ناقوس زمین را حفاری می‌کند. ناقوس را به شکلی معجزه‌آمیز می‌یابد. روبلف با مشاهده این واقعه چنان تکان می‌خورد که به سوی آفرینش هنری بازمی‌گردد. در صحنه آخر، آثاری که از روبلف باقی مانده‌اند را ـ به صورت رنگی ـ می‌بینیم.

اوگتسو موناگاتاری
افسانه ماه پریده رنگ

Ugetsu Monogatari (1953)

کارگردان: کنجی میزوگوچی
فیلمنامه‌نویس: ماتسوتارو کاواگوشی، یوشیکاتا یودا
بر اساس دو داستان کلاسیک از: آکیناری اویدا
مدیر فیلمبرداری: کازئو میاگاوا
موسیقی متن: فومیو هایاساکا، ایچی‌رو سایتو
تدوینگر: میتسوجی میاتا
طراح صحنه: کیساکو ایتو
بازیگران: ماچیکو کیو (بانو واکاسا)، ماسایوکی موری (گنجورو)، کینویو تاناکا (میاگی / همسر گنجورو)، ساکایی اوزاوا (توبه / برادر گنجورو)، میتسوکو میتو (اوهاما / همسر توبه)، سوجیساکو اویاما (راهب پیر)، سیاه و سفید، ۹۶ دقیقه.

اوگتسو مونوگاتاری اقتباسی است از دو افسانه از مجموعه آثار کلاسیکی به همین نام اثر آکیناری اویدا، که در ۱۷۷۶ تألیف شده است. پیش از میزوگوچی، سالها پیش، کوری‌ها را بر اساس این افسانه فیلمی ساخت که اثر میزوگوچی دوباره‌سازی آن فیلم محسوب می‌شود. اگرچه فیلم میزوگوچی نه ارتباط زیادی با اصل اثر اویدا دارد و نه فیلم کوری‌ها را، در واقع میزوگوچی جنبهٔ ملودرماتیک افسانه را رها کرده و بسیاری از ابداعات راندر فیلم مرعی داشته است. او همچنین پاره‌ای از جنبه‌های غیراخلاقی و پست را که در اصل افسانه وجود داشته حذف کرده است.

میزوگوچی مصمم بود فیلمی در سبک نقاشی‌های سالوادور دلی بسازد، اما فکر اصلی به عمل درنیامد. در عوض او و همکار فیلمنامه‌نویس‌اش یوشیکاتا یودا اجرای سوررئالیستی ـ یا به تعبیر دیگر فراواقعی ـ را در ساختار فیلم جا دادند و برای عملی کردن آن به شگردهای استفاده شده در تئاتر سنتی ژاپن متوسل شدند و همان بافت نمایش «نو» را در فیلم به کار بستند.

فضای تمثلی خلق شده توسط میزوگوچی بر سراسر فیلم سایه می‌گسترد و دوربین او با توسل به نمادهای دور درامی انسانی می‌آفریند. در صحنه دیدار گنجورو و واکاسا شاهد فضاهای خالی هستیم که تهی بودن زندگی‌شان را به یاد می‌آورد. این تمهید را یاسوجیرو ازو نیز با زیبایی تمام به کار می‌بست. لوک مولە گفته است: «آن چه ما غربی‌ها نمی‌فهمیم ـ یعنی سمبولیسم بومی ـ ابداً اهمیتی ندارد. به عبارت دیگر آن‌چه که یک فرهنگ لغت امکان کشف آن را می‌دهد اهمیت هنری ندارد، و از طرفی به همین دلیل است که هر از گاهی دیدن فیلمی از میزوگوچی ـ حتی بدون زیرنویس ـ به همان اندازه هیجان‌انگیز است که هیجان‌انگیزترین نمایش جهان، نمایش راش. نکته اصلی درک این موضوع است که چیزی برای فهمیدن وجود دارد، که ما آن را نمی‌فهمیم. در این جا وسیله هدف است؛

زیرا خود هدف همیشه پیش پا افتاده می‌نماید. فهمیدن این که مثلاً لوبیا سبز سمبل مرگ است تأثیری به حال شما ندارد، یا هر چیز دیگر از این دست. در واقع وخیم‌تر آن است که برخی روابط ظریف ناشی از برخورد سمبولها، یا برخورد سمبولها با آن چه که ما می‌فهمیم، بر ما پوشیده می‌ماند.»

اوگتسو مونوگاتاری کامل‌ترین و عمیق‌ترین بیانیهٔ کنجی میزوگوچی درباره جاه‌طلبی، بیهودگی، عشق و دستاوردهای مادی و زندگی است. در فیلمنامه اصلی میزوگوچی قرار نبود که توبه (برادر کوچکتر) بعد از پیوستن به سلک سامورایی‌ها به سوی همسرش بازگردد، اما اداره سانسور ژاپن اجازه نمی‌داد چنین پایان تلخی بر فیلم سایه افکند.

بهترین سرآغاز برای توصیف هنر میزوگوچی مقایسه او با کارگردان بزرگ همدوره‌اش ازو است. تنوع زیاد موضوع و نحوهٔ بیان فیلمهای میزوگوچی چنین مقایسه‌ای را پیچیده‌تر می‌کند. سانشوی مباشر و اوگتسو مونوگاتاری بزرگترین و کاملترین نمونه از فیلمهایی است که میزوگوچی ساخته است. این دو فیلم با یکدیگر و با سایر کارهای متأخر میزوگوچی از جمله فیلم با شکوه خیابان شرمساری، که دارای جنبه‌های ظاهری متفاوتی است، رابطه نزدیکتری دارند. این دو فیلم درون‌مایهٔ اصلی کارهای متأخر میزوگوچی را تشکیل می‌دهند.

با آن که میزوگوچی و ازو در کنار هم قطبهای متضادی به نظر می‌رسند هر دو در برابر کوروساوای بیشتر متأثر از غرب و فیلمهای وسترن قرار داده می‌شوند. تعداد زیادی از فیلمهای کوروساوا از ادبیات مغرب زمین اقتباس شده و پاره‌ای از فیلمهای او، در هالیوود و ایتالیا بازسازی شده‌اند. بنابراین عجیب است که تاکنون کسی نخواسته است داستان توکیو یا سانشوی مباشر را در محیط امریکایی دوباره‌سازی کند. ظاهراً چنین تصور می‌شود که رنگ و حال بومی این فیلمها قابل انطباق با معیارهای جوامع مغرب زمین نیستند، حال آن که سبک آرام و اندیشمندانهٔ این دو فیلم مهمترین ویژگی آنها است. یک نظر این است که سبک کار میزوگوچی، بیش از هر کارگردان ژاپنی دیگر، با کارهای افولس از یک طرف و روسلینی از طرف دیگر نزدیکی دارد. با این حال نمی‌توان نتیجه گرفت که او مدیون سینمای اروپا است. این نزدیکی را می‌توان بیشتر حاصل تصادف یا زایدهٔ قرابت روحی ذاتی دانست تا نتیجه تأثیر هر یک بر دیگری. بی‌شک سبک کار میزوگوچی و ازو در فلمهای متأخرشان حاصل یک دوره طولانی رشد تکاملی در سینمای ژاپن و در غایت در فرهنگ ژاپنی است.

خطوط اصلی کمپوزیسیونهای بصری ازو در انحصار چهارگوشه‌ها و راست گوشه‌ها است، حال آن که کمپوزیسیونهای میزوگوچی مشخص و به تأکید نظرگیر و مداوم بر خطوط مورب است. غایت گرایش سینمای ازو رشته‌ای از تصاویر ساکن است. بازیگران او درست روبه‌روی دوربین یا در نیم‌رخ کامل نسبت به آن ایستاده یا نشسته‌اند و طرحهای چهارگوشه یا راست گوشه دکور (دیوارها و درها و پنجره‌ها) بازیگران را گویی که بخواهد در محفظه کوچکش از دیگران جدا سازد در بر می‌گیرد.

کمپوزیسیون صحنه‌های بی‌تحرک گفت و گو در فیلمهای میزوگوچی بر اساس خطوط مورب، که از پهنای پرده می‌گذرند، تنظیم شده است. بازیگران و حتی بوریایی که بر آن می‌نشینند در زوایای غیرمنظم نسبت به دوربین قرار دارند. بر عکس ازو که بازیگران را راست جلوی دریا یا دیوار می‌نشاند، میزوگوچی اغلب یک گوشه را به عنوان نقطهٔ کانونی برمی‌گزیند. کمپوزیسیون‌های میزوگوچی هر قدر زیبا باشد (و در سینما کمپوزیسیونهای زیباتری سراغ نداریم)، خطوط مورب در همه حال چشم را به ورای حدود پرده سینما می‌کشانند.

آنچه که در مورد صحنه‌های داخلی گفته شد در مورد صحنه‌های خارجی نیز صدق می‌کند؛ جاده‌ها اغلب اقطار پرده را طی می‌کنند. در اوگتسو مونوگاتاری قایق حامل ماهی‌گیر در حال مرگ در مسیری مایل بر بدنه قایقی که اوهاما به ساحل بسته است از میان مه پدیدار می‌شود. در مادام یوکی یک قایق سریع‌السیر دنباله کف‌آلود خط مورب بر پرده ترسیم می‌کند.

این تضاد را سبک کاملاً متفاوت دو کارگردان در به کار گرفتن دوربین تشدید می‌کند. در کارهای اخیر ازو دوربین تقریباً هیچوقت حرکت نمی‌کند. قطع از یک نمای ساکن به نمای ساکن دیگر سبب می‌شود که قسمتهای کوچکی از دنیا مجزا از هم به عنوان موضوع اندیشه مشاهده شود. در فیلمهای متأخر میزوگوچی دوربین در بیشتر نماها حرکت می‌کند و حرکات آن اغلب طولانی و پیچیده است. حرکت دوربین که طی آن یک قسمت از دنیا از زاویهٔ دید خارج می‌شود و قسمتهای دیگری داخل کادر گرفته می‌شود، وظیفهٔ ایجاد وحدت و به هم پیوستن را انجام می‌دهد. بدین ترتیب عبارت «سینمای تأمل و اندیشه» بیشتر توصیفی از سینمای ازو است تا از سینمای میزوگوچی، که در آن اندیشه پیوسته توسط تحرک فیلم متوازن می‌شود و گاهی نیز تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرد. در اینجا اشاره به محتوای کار هر دو کارگردان می‌تواند روشنگر این وجه افتراق باشد. هر دو مکرراً با تم خانواده سروکار دارند، در حالی که شخصیتهای ازو سرانجام تنها و از هم جدا هستند، اما شخصیتهای میزوگوچی حتی وقتی که بعضی از آنها مرده باشند تقریباً بدون استثناء به نوعی به هم پیوستگی روحی دست می‌یابند. بدین ترتیب می‌توان ادعا کرد که تفاوت سبک این دو کارگردان اگر که بیان‌کننده تضاد گرایشهای کلی آنان نباشد، با آن بی‌ارتباط نیست.

مردی که زیاد می‌دانست

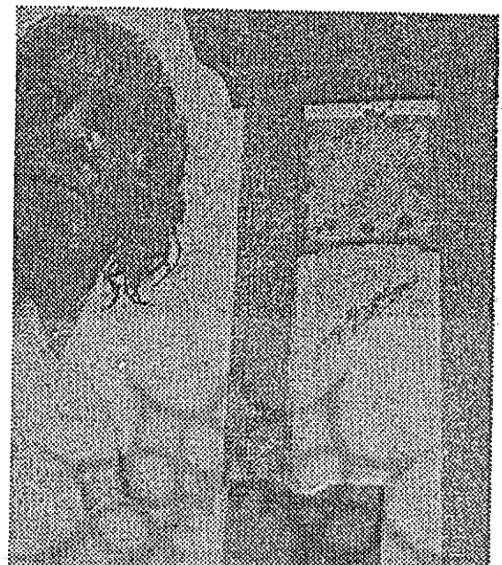
کارگردان: آلفرد هیچکاک
نویسندگان فیلمنامه: ای. آر. راولینسون، چارلز بنت، دی. بی. ویندهام، لوئیس ایملین ویلیامز، ادوین گرین‌وود
فیلمبردار: کرت کورانت
تدوین: هیو استورات
موسیقی: آرتور بنجامین
کارگردان هنری: آلفرد جانگ
تهیه‌کننده: مایکل بالکون
بازیگران: لزلی بانکز (باب)، ادنا بست (جیل)، پیتر لوره (آیوت)، فرانک وسپر (رامون)، هیو ویکفیلد (کلیو)، نوا پیلبیم (بتی)، پیر فرنه (لوئیس)، سیسیلی اوتس (پرستار)
محصول استودیوی گومون ـ سیاه و سفید ـ ۷۵ دقیقه انگلستان (۱۹۳۵)

جاسوسی (فرونه) قبل از آنکه کشته شود پیامی خطاب به مقامات، به خانم و آقای لارنس (بنکس، بست) که مشغول گذراندن تعطیلات خود در سن موریتس هستند می‌دهد. دخترشان (پیلبیم) توسط گروه جاسوس رقیب به رهبری یک اروپایی مرموز (لوره) ربوده می‌شود. لارنس حاضر نمی‌شود پیام را به پلیس بدهد، زیرا می‌داند در اینصورت دخترش کشته می‌شود. سرانجام، پس از خنثی شدن یک توطئه آدمکشی، خانم لارنس دخترش را از پشت‌بام مخفیگاه تبهکاران نجات می‌دهد و تبهکاران توسط پلیس دستگیر و یا به قتل می‌رسند.

زوج ازدواج کرده باب و جیل لورنس تعطیلات خود را به همراه دخترشان بتی در سوئیس می‌گذرانند. دقیقاً در زمانی که لوئیس برنارد فرانسوی کسی که دوست آنان می‌باشد به قتل رسیده است. با وجود این، او قبل از مرگ، رازی را بازگو می‌کند ـ این که یک دیپلمات جهت ایجاد گرفتاری برای دولت بریتانیا به قتل خواهد رسید. جهت مهر خاموشی زدن بر لبان باب، بتی دزدیده می‌شود و تا زمانی که قتل توسط قاتلی اجیر شده بنام ایوت (لوره) روی دهد آزاد نمی‌شود، این دسیسه باید در طول کنسرتی که در سالن آلبرت لندن برگزار می‌شود، رخ دهد. باب باید به وظیفه خود همانند یک فرد انگلیسی عمل کند و از قتل جلوگیری کند اما در همان زمان باید تمام قدرت خود را جهت تضمین سلامتی فرزندش بکار برد. این داستانی است که هیچکاک با آن پیشرفت خود را در یک موضوع نشان داده است. او همچنین باید آن را در فیلمهایی که در آینده قصد ساختن آنها را داشت تکرار می‌کرد ـ قربانی بی‌گناهی که ناگهان در حالتی رعب‌آور و بدون هیچ راه خروج روشنی گرفتار می‌شود و همچنین با تعقیب‌هایی بی‌جنبش در مکانهای عمومی مشهور پیوند خورده است. این اولین حضور لوره در یک فیلم انگلیسی بود، او به تقاضای هیچکاک به انگلستان آورده شد البته بعد از این که هیچکاک بازی او را در فیلم مؤثر فریتز لانگ بنام ام دید هیچکاک، کسی که برای بازیگران کودک مشهور، ناشناخته نبود با پیلبیم جوان به خوبی سر کرد بطوریکه هیچکاک سه سال بعد اولین نقش مهم جوانی او را در فیلم خود بنام جوان و بی‌گناه به او داد.

این تریلر هیچکاک در مورد بچه دزدی و یک قتل سیاسی از پیش تعیین شده می‌باشد. این فیلم استادی و فراست و بذله گویی زیر پوستی کارگردان را بهمراه دارد. بهترین صحنه‌ها ـ مخصوصاً صحنه مبادرت به قتل در سالن سلطنتی آلبرت ـ خیره‌کننده‌اند، اما بنظر می‌رسد که هیچکاک به شکلی حساساتی در توجه به اصول غیرمتقاعدکننده بین حقه‌ها و شوخی‌ها، بی‌علاقه است. (اشتباهی که بعدها، در سال ۱۹۵۵، به شکلی شدیدتر در بازسازی رنگی آن و با شرکت جیمز استوارت و دوریس دی تیز تکرار کرد). فیلم بصورت سیاه و سفید ساخته شده است.

■ پالین کیل ـ ۱۹۹۳



دانتون

(لهستان ـ فرانسه)

کارگردان: آندره‌ای وایدا
تهیه‌کننده: گومون، تلویزیون فرانسه و فیلم پولسکی ـ ۱۹۸۲
فیلمنامه: آندره‌ای وایدا و ژان کلود کاریر
فیلمبردار: ایگور لوتر
موسیقی متن: ژان پرود رومیه
بازیگران: ژرار دپاردیو، وی سیچ پزرنیاک، پاتریس جریو، آنجلا وینکلر، آن آلوارو و رولان بلانش
۳۵ میلمتری، رنگی
** نمایش در جشنواره‌های کان، لندن، سیدنی و نیویورک*

جمهوری فرانسه در سال ۱۷۹۳ وحدت خود را از دست داده و انقلاب با شکست روبرو شده است. دشمنان انقلاب در «واندە» پیروز شده‌اند، «لیون» در دست سلطنت طلبان و «تولون» در اشغال انگلیسی‌هاست. قحطی و تورم بر همه جا حاکم است. در پنجم سپتامبر کمیته نجات بشر برای مبارزه با دشمنان انقلاب به توصیه روبسپیر حکومت ترور برقرار می‌سازد. بسیاری از کسانی که در مظان اتهام هستند محکوم به اعدام شده و تسلیم گیوتین می‌شوند. در آغاز ماه نوامبر دانتون برای پایان دادن به حکومت ترور قدم به میان می‌گذارد. وی قصد دارد راه حلی برای برقراری صلح و آرامش پیداکند. در نتیجه روبسپیر و دانتون دست اتحاد بهم می‌دهند ولی این اتحاد زیاد بطول نمی‌انجامد و تضاد فکری آنها منجر به محاکمه و اعدام دانتون در پنج آوریل ۱۷۹۴ می‌شود. دو ماه بعد روبسپیر نیز بپای تیغه گیوتین می‌رود.

● درباره فیلم «دانتون»

این فیلم نخستین اثری است که وایدا پس از اعلان حکومت نظامی در لهستان ساخته است و بگونه‌ای سومین فیلم از تریلوژی «مرد مرمرین، مرد آهنین و دانتون» به حساب می‌آید. با توجه به محتوای سیاسی بحث‌برانگیز فیلم، باعث بروز عکس‌العمل‌های مختلفی در تماشاگران کشورهای مختلف شده است. فیلم به بحث در مورد اسطوره‌های سیاسی انقلاب فرانسه را می‌پردازد، اما دو تن از سردمداران آن را مورد توجه قرار می‌دهد. و برغم سبک واقعیت‌گرایانه‌اش، شکلی کابوس‌گونه دارد. اضطراب هستی‌گرایانه وایدا و نیز پرداخت روانشناسی شخصیتها در فیلم وسیله‌ای برای انتقاد اجتماعی محسوب می‌شود.

فیلم برخوردار از بازیهای درخشان دو بازیگر نقش اول، صحنه‌آرایی‌های دقیق و باشکوه، پرداختی روان و حرکات دوربین سیال و پرقدرت اثری بیادماندنی است.

● برخی جوایز و شرکت در جشنواره‌ها:

۱ـ دریافت جایزه دلوک و سزار (اسکار فرانسوی) بسال ۱۹۸۳، برای بهترین کارگردانی.
۲ـ دریافت جایزه نخل طلای جشنواره کان بسال ۱۹۸۲.

دانتون یکی از درامهای انقلابی قوی می‌باشد. داستان فیلم حول محور رقابت بین دانشجوی رشته مردم‌شناسی، ژرژ دانتون (شاخصاً یادآور ژرار دو پاردیو) و دانشجوی رشته ایدئولوژی، ماکسیمیلیان روبسپیر (وویتسک پسونیاک) متمرکز شده است دانتون مشهورترین انقلابی فرانسه، به طور موقت از سیاست کناره‌گیری کرده و به حومه شهر برگشته است. او جهت متوقف کردن حاکمیت ترس و وحشت که بوسیله روبسپیر هدایت شده است به پاریس برمی‌گردد. روبسپیر همان هموطن قدیمی اوست که تلاشهایش در انقلاب «میهن‌پرستان اصیل» را به عنوان قدرتی که ستمگری را تغییر داده است، حفظ کرد. گرچه روبسپیر، یک مبارز بزرگ آزادی و استدلال‌کننده سیاست، مذهب و حقوق بشر بود اما باکمیته امنیت عمومی خودش، به اندازه همان پادشاهی که بر علیه‌اش می‌جنگید ستم پیشه شد. علی‌رغم واقعیت این دانتون است که یک قهرمان مردمی است. روبسپیر، خودش را متقاعد کرد که باید جمهوری را به جای آنکه نجات دهد، نابود سازد.

دانتون یک فیلم تکان‌دهنده از آندره‌وایدا ـ در اولین کار کارگردانی او در خارج از لهستان ـ است که راجع به آزادی می‌باشد. این فیلم به دلیل سکون و اغراق‌آمیز (تئاتری) بودن، مورد انتقاد قرار گرفت. سینمایی که توجه داشت که فقط مرکز انقلاب و عواقب بعدی آن را نشان دهد: نبرد بین دانتون و روبسپیر و جنگ پنهانی برای آزادی که پشت ردهای بسته به وقوع پیوست.

■ پالین کیل

سبک کار وایدا با بیان احساسی و مونتاژ تیز، از همین اولین فیلم او بخوبی مشاهده می‌شود. وایدا در فیلم «کانال» ماجرای فرار شورشیان ورشو در جریان نبرد با نازی‌ها را بنحوی کنایه‌آمیز طرح کرده و این اقدام بی‌سرانجام را با پناه بردن به جهنم از ترس مرگ، مقایسه می‌کند.

فیلمهای او از نظر تصویری بسیار غنی هستند و شاید به همین علت مرزهای کشورش را پشت سر گذاشته و جوایز متعددی را در عرصه بین‌المللی بخود اختصاص داده‌اند. هر چند نباید از یاد برد که بسیاری از این تحسین‌ها بدلایل سیاسی و باخطر تضاد محتوای آنها با سیاستهای دولت لهستان صورت گرفته است.

وایدا دلبستگی عمیقی به تاریخ کشورش و بویژه به رابطه فرد با وقایع اجتماعی در این تاریخ پرتلاطم دارد. فیلمهای اولیه او بیشتر به مسائل جنگ و نهضت مقاومت لهستان آنها با دیدگاهی واقعگرا می‌پردازد و در اکثر آنها فداکاری قهرمانان گمنام لهستان، محور ماجراست.

وایدا از نخستین نسل سینماگران مستعد پس از جنگ است. نبرد پرمعنا و پرسوز و گدازی که او در مقابله نهضت مقاومت با نازیها می‌دید منجر به ساختن تریلوژی (آثار سه گانه) وی درباره جنگ شد. اولین آنها یک نسل (محصول ۱۹۵۴) چهره کارگران نوجوان و پارتیزان را در ورشوی اشغال شده به نحوی روانکاوانه ترسیم می‌کرد. فیلم دوم «کانال» بود که آوازه‌ای بین‌المللی نصیب وایدا کرد. در این یکی، گروهی از پارتیزانها در جریان قیام ۱۹۴۴ ورشو به زیرزمینها پناه می‌برند، چند دسته می‌گردند، بدام می‌افتند و کشته می‌شوند. کانال لطیف‌ترین و در عین حال وحشیانه‌ترین بخش از این تریلوژی جنگ است و عنصر مشترک آثار وایدا یعنی مرگ شاعرانه و بنحو مشکوکی افتخارآمیز قهرمانان کشورش را در خود دارد.

فیلم سوم «خاکستر و الماس» (۱۹۵۸) به تردیدها و سرگردانیهای یک تروریست دست راستی می‌پردازد که مأموریت دارد یک مقام مردمی را در نخستین روز صلح به قتل برساند. فیلم حاضر در عین وفاداری به حوادث واقعی بصورتی رؤیائی و پیشگویانه ساخته شده است منظره شهر که در آتش می‌سوزد و فاضلابها که مدافعین هنگام پناه بردن به داخل آن گویی به قعر جهنم نزول می‌کنند، از تکان دهنده‌ترین تصاویری است که از جنگ ترسیم شده. خود وایدا فیلم را با دوزخ دانه مقایسه کرده است.

پارتیزانها همچون اشباحی سرگردان در سایه روشنهای فاضلاب به این سو و آن سو می‌روند و گاهی با مشاهده نوری شدید، امیدوارانه بسوی آن یورش می‌برند اما در می‌یابند که پنجره‌ای فولادین آنها را محکوم به جدایی از نور کرده است.

نمایش فیلم کانال در لهستان، جنجال فراوانی برانگیخت. پیش از نمایش، برخی انتظار یک فیلم متعالی و غرور آفرین را از آن داشتند اما بعداً یکی از منتقدان نوشت:

«این ورشو با تمام قیامش در کثافت و لجن تاریخ دست و پا می‌زنند.»

دیگری نوشت:

«مردم ورشو مشتی تبهکار که وایدا ترسیم کرده، نبودند.»

اما برخی دیگر آنرا ستودند و گفتند:

«شاید این یک آغاز باشد، آغاز بیان حقیقت درباره تاریخ لهستان، درباره خودمان و درباره یک نسل.»

فیلم بار بودن جایزه بهترین کارگردانی از جشنواره کان و درخشش در جشنواره‌های مسکو و لندن، آغازی بر یک سلسله موفقیتهای جهانی برای فیلمهای وایدا شد و او را در برابر تماشاگران غیرلهستانی قرار داد.

مصائب ژاندارک

دانمارک ـ ۱۹۲۸
کارگردان: کارل تئودور درایر
نویسندگان فیلمنامه: درایر و جوزف دلتیل
** بر اساس کتابی از دلتیل.*
تدوین: کارل تئودور درایر
فیلمبردار: رودلف ماته.
بازیگران: ماریا فالکونتی (ژان)، اگنس سیلوین (پیر)، آندره برلی (جین)، موریس شوتس، آنتونین آرتاد، میشل سیمون
** زمان در اصل ۱۱۰ دقیقه، سیاه و سفید، صامت. در سال ۱۹۵۲ آثاری از اسکارلاتی، آلبینونی، ویوالدی و باخ به فیلم اضافه شد و نسخه ناطقی از این فیلم به نمایش گذاشته شد.*

آخرین فیلم صامت کارل درایر یکی از مشهورترین آثار تاریخ سینما محسوب می‌شود. اکثر پیش می‌آید که در فهرست ده فیلم بدتر جهان نامی از این فیلم برده نشود. فیلمهای معدودی وجود دارند که جزء جزء آنها در معرض بررسی و تحلیل موشکافانه مقالات و کتابها قرار گرفته باشد و گاهی انسان فکر می‌کند که فیلم واقعی در تئوری و زیبا گرایی دفن شده است. ولی یک اثر کلاسیک هنرمندانه یعنی فیلم مصائب ژاندارک در نزد تماشاگر مقبول جلوه می‌کند و او را با سادگی زیبای خود به وجد می‌آورد. فیلم فوق روایت غمناک زن جوان و دردکشیده‌ای است که با جهان خصومتها می‌جنگد. شاید تحسین و تمجید ژان لوک گر دارد از این فیلم نغزترین تمجیدی باشد که صورت گرفته است. وی در فیلم خود vivre sa vie زن روسپی را (با بازی آنا کارینا) نشان می‌دهد که با دیدن فیلم مصائب ژاندارک در یکی از سینماهای پاریس در دهه ۱۹۶۰ عمیقاً تحت تأثیر چهره‌ای قرار می‌گیرد که درایر با مهارت تمام از این قهرمان افسانه‌ای به تصویر می‌کشد. وی زن زجرکشیده و جوان این فیلم را الگوی خود قرار می‌دهد.

از زمانی که درایر کار فیلمنامه را در اکتبر سال ۱۹۲۶ شروع کرد تا زمان پایان ساخت فیلم، پنج سال و نیم طول کشید. محاکمه تاریخی ژان بیش از یکسال به درازا انجامید. درایر ۲۹ جلسه استنطاق بازجویی از ژان را به یک جلسه طولانی تبدیل کرد که در فیلم در روز ۳۰ می ۱۴۳۱ یعنی آخرین روز زندگی کوتاه ژان تشکیل می‌شود. بدین سان وی موفق شد انسجام و وحدت زمان، مکان و داستان را حفظ نماید.

سبک فیلم، که آنرا فیلمی آکنده از نماهای نزدیک دانسته‌اند، مستقیماً از منابع آن گرفته شده است و شیوه مرسوم مکالمه را القاء می‌کند. زمانیکه فیلم به نمایش درآمد تکنیک استفاده از نماهای نزدیک حیرت‌آور خوانده شد. در دفاع از این مسأله درایر گفت: «در مورد محاکمه و توطئه قضات علیه ژان تک و تنهایی که شجاعانه از خود در برابر مردانی دفاع می‌کرد که با حیله‌ای ریاکارانه او را در خیمه‌اشان به دام انداخته بودند منابع مغشوشی وجود داشت. تنها می‌شد این توطئه را از طریق نماهای نزدیک و بسیاری به تصویر کشید که با بی‌رحمی واقعگرایانه سودجویی بیش از حد قضاتی را نشان داد که در پشت نقاب مهربانی منافقانه خود مخفی شده‌اند و از طرف دیگر می‌بایست به همان نسبت نیز از ژان بناهای نزدیکی نشان داده شود تا با نشان دادن چهره پاک او بر این نکته تأکید نمود که تنها او با ایمان به پروردگار قدرت یافته است.» همانند تمامی فیلمهای عمده درایر سبک از مضمون فیلم پروبال می‌گیرد. درایر می‌خواست در مصائب ژاندارک طوری بیننده را تحریک نماید که با جان و دل مصائب ژاندارک را حس نماید. و با استفاده از تکنیک نماهای نزدیک بود که او توانست بیننده را به تمامی زوایای قلب و عزم ژان و قضات سوق دهد.

تکنیک نمای نزدیک هستهٔ اصلی فیلم است چرا که داستان را فراتر از مکان و زمان معین می‌برد و در روایت یک واقعیت تاریخی بدون طرد زیبایی و واقعگرایی روشی رضایتمندانه و عالی است. اما این علاقه به بی‌زمانی در تمام اجزاء فیلم منعکس شده است ولی فیلم به جز کار بد و بسیار نماهای نزدیک، تکنیکهای دیگری را هم در خور دارد. درایر از نماهای نیمه درشت، حرکات عمودی واقعی دوربین، نماهای متحرک و تدوینهای پیچیده نیز استفاده می‌کند. علی‌الخصوص در انتهای فیلم برای ایجاد تأثیر بیشتر برشهای متقاطع بکار می‌رود. ریتمهای بسیار مهیج و نماهایی که به انسانی تغییر می‌یابند در انتهای فیلم همچون نماهای نزدیک با مهارت و استادی تمام کنترل می‌شوند. این زبان تصویری بسیار پیچیده است و به هیچ وجه خسته کننده نمی‌باشد. دکورها و لباسها به نحو خردمندانه‌ای چنان طراحی شده‌اند که توازن بین تاریخ و عصر جدید را بیشتر نشان دهند. نورپردازی، سیدی فراگیر و همه جانبه تصاویر در تأکید فیلم بر سادگی و روشنی سهیم است.

مصائب ژاندارک شروع مختصر مرارتهای یک فرد است، روایت روحی است که به تصاویر تبدیل نشده است. نگاه سردی بر اوضاع دارد و درایر این روش خود را یک تصوف آگاهانه می‌خواند. وی با عینیت خود می‌تواند با موفقیت هر چه تمامتر مشکلات را قابل درک نموده و به آنها شفافیتی غیرمنطقی ببخشد. فیلم از لازمه رنج بردن برای رستگاری انباء بشر سخن می‌گوید. ژان نیز همانند تمامی قهرمان درایر طعم شکست را می‌چشد ولی به نظر این کارگردان کامیابیهای این جهان اهمیتی ندارد و مهمترین مطلب پیروزی روح بر زندگانی مادی است. البته نگاه درایر به حقایق تاریخی یک بینش متوازن نمی‌باشد. ژان قهرمانی است که در جنگ علیه جهان رسمی و بیرحم درایر را نیز در کنار خود دارد.

در میان تمامی آثار درایر فیلم مصائب ژاندارک تمامی منابع سینمایی زمان خود را گرد هم می‌آورد و کارگردان کاملترین و خالصانه‌ترین روایت هنری خود را به تصویر می‌کشد. و در این راستا هیچیک از فیلمهایش به قدر این گفتهٔ او مناسب تو نیست که: روح در سبک هویدا می‌شود، سبکی که در واقع از چگونگی بینش یک هنرمند به مسائل سخن می‌گوید.

این فیلم در زمان نمایش به خوبی مورد استقبال قرار گرفت ولی از نظر مالی یک فیلم موفق محسوب نشد. از آن زمان به بعد به شهرت فیلم افزوده شده است و مداوماً در سالیان درازی در آرشیوها و کلوپهای فیلم در سراسر جهان به نمایش گذارده شده است. نسخه اصلی فیلم در سال ۱۹۲۸ در آتش‌سوزی که در UFA برلین رخ داد از بین رفت. متخصصان فیلم در تلاشند تا آنرا احیا کنند. هنوز هم نسخه‌های هر چند متفاوتی از آن بر جای مانده است ولی حتی یک نسخه خاص نیز نباید باعث تغییر برداشت ما از این شاهکار سینمایی شود.

■ اب مونتی