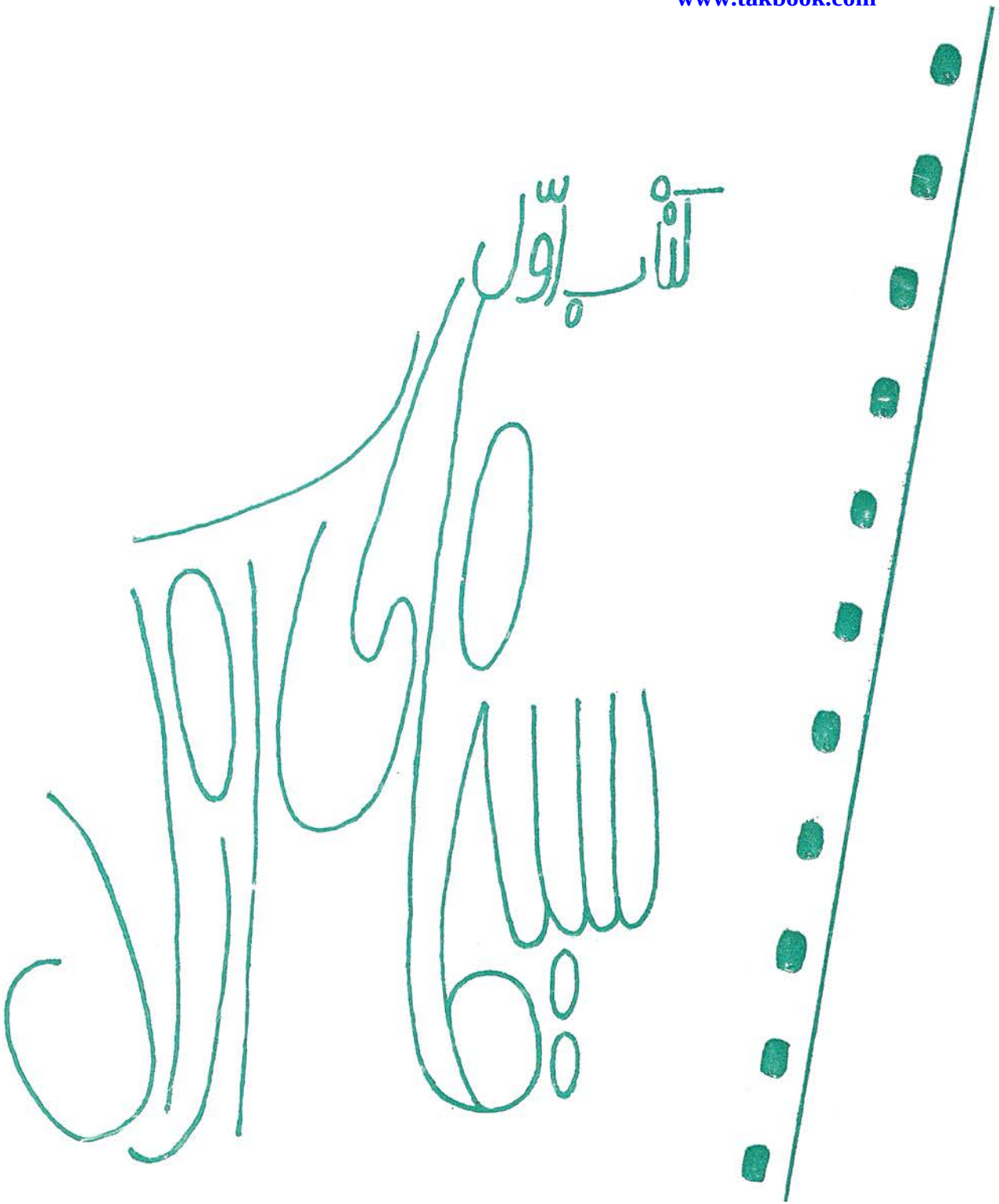
www.takbook.com



www.takbook.com

عنوان	مترجم	نویسنده	صفحه
سپنتاوسینما	—	ساسان‌سپنتا	۲
عمق منظره	—	هوشنك کاوسی	۱۰
فیلمسازان جوان	سوسن قراگزلو	روجرلارسون	۱۸
ظهورفیلم	—	—	۳۱
نقاشی متحرك	سیروس هرمزی	—	۳۹
تروکاژ	—	م ـ بکتاش	۴۶
رنك در سینما	—	چارلزرینولد	۵۲
گفتارفیلم جام‌حسنلو	—	محمدرضا اصلانی	۵۹
سیاوش‌درتخت‌جمشید(شعر)	—	بهرام اردبیلی	۶۱
سیاوش در تخت‌جمشید	—	نصیب نصیبی	۶۲
دونظردرباره‌سیاوش...	—	هانری‌لانگلوا ـ پاتریك‌استرارام	۶۹
آرشیوفیلم‌ایران	—	—	۷۳
مرك یك قصه	—	هوشنك طاهری	۷۵
خانه سیاه است	—	هوشنك‌کاوسی	۷۷
بررسی‌فیلم‌های‌استان‌ویندربیك	—	فرید نوین	۸۵
شب قوزی	—	سام	۹۱
رومن پولانسکی	—	رضا سهرابی	۹۴
پازولینی ، مده‌آ ـ دکامرون	—	جمشید اکرمی	۱۰۵
معرفی یك همکار	—	—	۱۱۳
رادیو تلویزیون و مطبوعات ...		—	۱۱۵
سینمای‌تجربی‌ـسینمای‌فارسی‌ـسینمای‌آزاد		گفتگوباآربی‌اوانسیان	۱۱۷
چه هراسی دارد ظلمت‌روح	—	فرخ تمیمی	۱۲۸
دایره سرخ	—	محمدعلی هاشمی	۱۲۳

www.takbook.com

عبدالحسین سپنتا بهنگام تهیه‌ی فیلم لیلی و مجنون ۱۳۱۵ بمبئی

www.takbook.com

بخاطر بزرگداشت بنیانگزار سینمای ایران ، جلسه‌ی ۲۶ سینمای آزاد در آمفی تآتر دانشگاه آریامهر ویژه‌ی عبدالحسین سپنتا بود . در این جلسه باتشکیل نمایشگاه کامل از کار های سپنتا ـ و نمایش فیلم ـ اسلاید و سخنرانی هوشنگ کاوسی کوشش شد تا چهره‌ی سپنتا به جوانان شناسانده شود . کتاب را با یاد سپنتا آغازمیکنیم .

سپنتا و سینما

ضبط‌صداروی فیلم و نمایش حاصله از این ابداع که آغاز سینمای ناطق شمرده می‌شود مورد استقبال مردم واقع شد .

در سالهای ۱۳۱۰ و ۱۳۱۱ در ایران بیشتر سینماها بادستگاههای نمایش فیلم بدون صوت و صامت کار می‌کردند ودستگاه نمایش‌فیلم ناطق عمومیت نیافته بود .

ازاوایل ۱۳۱۱ بتدریج‌چند سینما مجهز به‌دستگاههای نمایش ناطق شدند و اولین فیلمهای ناطق را نشان می‌دادند ولی مکالمات برای بیننده نا مفهوم بود ، چون بزبان خارجی بود ، در بعضی سینماها یکنفر مانند نقال داستان فیلم را برای مردم تعریف‌می‌کرد.

در همین سالها یکی از ایرانیان بنام اردشیر ایرانی که در بمبئی یك استودیوی فیلم برداری دایر کرده بود و فیلمهای صامت تهیه‌می‌کرد ، پس از شنیدن آوازه اختراع دستگاههای سینمای ناطق درآمریکا،مبادرت بخریدیك سیستم فیلمبرداری و دستگاههای ضبط صدا روی فیلم نمود و این درست چند سالی بعد از اولین فیلم ناطق دنیا بنام «خواننده جاز» می‌باشد.

www.takbook.com

پس از نصب دستگاهها اولین فیلم ناطق هندوستان بنام « عالم آرا » در استودیوی این کمپانی تهیه شد و بتدریج تا ۱۹۳۳ چند فیلم ناطق دیگر را تهیه کرد .

در طول این سالها عبدالحسین سپنتا که بدعوت دین شاه ایرانی رئیس دانشمند انجمن زرتشتیان بمبئی برای ترجمه کتاب های ایران شناسی از ایران به بمبئی رفته بود و بکار ترجمه و تألیف مشغول بودوسیله دینشاه با اردشیر ایرانی و استودیوی او آشنائی حاصل کرد و بکار سینما علاقمند شد .ضمن کار روزانه اوقات اضافی خود را به آموختن سناریونویسی کارگردانی وتکنیك سینما اختصاص داد و به تشویق دانشمند معروف پهلوی دان یعنی پرفسور انکلساریا نظر اردشیرایرانی را بساختن یك فیلم ناطق فارسی جلب کرد . ولی از آنجا که در ایران سینما های معدودی وسیله نمایش فیلم ناطق داشتندسرمایه‌ی گزاری‌در این‌راه و اعتماد به هزینه مصروفه مخاطره داشت با وجود این از آنجا که اردشیر به وطن اصلی خود ایران و صنعت سینما واقعاً علاقمند بود شبی در جلسه‌ای با حضور دینشاه ایرانی‌وپرفسورانکلساریا، تصمیمی گرفته شد که در تاریخ سینمای ایران نقطه آغازاست .

اردشیر ایرانی موافقت خود را با تهیه اولین فیلم ناطق فارسی اعلام میدارد و سپنتا نویسنده داستان‌آن که ازمدتها پیش‌منتظر چنین فرصتی بود عهده دار تهیه سناریو و اشعار و ترانه های فیلم میگردد .

ولی باید صبر کنند تا بقیه فیلمهائی که استودیو در دست‌تهیه داشت خاتمه یابد و دستگاهها و تکنسین ها برای فیلم جدید آماده شوند ـ سپنتا صورت لوازم لباسها ـ تعدادهنرپیشگان ـ صحنه‌ها و دکور را به اردشیر میدهد . لباسها باید ایرانی باشد واز لباسهای موجود دراستودیو که بسبك‌هندی

www.takbook.com

است نمیتوان استفاده کرد کمپانی مشغول تهیه فیلم خام و سایر لوازم برای صحنه‌ها میگردد .

در ایران حجاب و تعصبات خرافاتی زیاد است و پیدا کردن زنی که بدون حجاب روی پرده سینما ظاهر شود ممکن نیست بناچار زن یکی از کارکنان استودیوی امپریال که ایرانی بود حاضر میشود نقش اصلی فیلم را بعهده بگیرد .

مناظر بیرون از استودید باید بدقت انتخاب شود و چون مناظر ایران باشد .

سپنتا مکالمات «Dialogue» را مینویسد و بنظر اردشیر ایرانی میرساند ، اردشیر نکات فنی لازم را به سناریو اضافه میکند، اکنون شش ماه گذشته است و همه چیز آماده است ، هنرپیشگان مهم عبارتند از ، روح انگیز در نقش گلنار ـ سنپتا در نقش جعفرهادی در نقش قلی‌خان و سهراب در نقش رمضان .

اکنون صحنه فیلم « دختر لر » آماده فیلمبرداری است ، سپنتا که نقش جعفر را بعهده دارد دیالگ خود را تمرین میکند .

اردشیر ایرانی در کار گردانی او را یاری میسازد ، چند جلسه تمرین قبلا انجام شده ، این صحنه بیرون از استودیو است در نور طبیعی .

منعکس کننده‌های نور تنظیم شده است ، رستم ایرانی فیلمبرداری فیلم را بعهده دارد و برای آخرین بار دوربین را بررسی کرده است. بهرام ایرانی جای میکروفن‌ها را معین میکند و صدابردار است .

صحنه درختی است نزدیک چاه آب ، جعفر باید نام خود را روی آن حک کند و این شعر را بآواز بخواند :

هان عمر گران را مده رایگان

چون آب روان بگذرد زندگانی

و اکنون همه چیز برای شروع کار مهیا است ، اردشیر فریاد میزند حاضر .

متصدیان فیلم برداری ـ ضبط

www.takbook.com

صدا ـ نور ـ علامت مثبت میدهند.
اودستور شروع فیلمبرداری میدهد
صدای تق بر خورد چوب کلاکت
شنیده میشود و از اینجا فیلمبرداری
یکی از صحنه‌ای فیلم « دختر لر »
اولین فیلم ناطق فارسی شروع شده
است داستان این فیلم یك داستان ملی
بود ، این فیلم در سال ۱۳۱۱
(۱۹۳۳) بدست ایرانیان
تهیه شد طول فیلم چهارده هزار
فوت است ، سعی شده است از بکار
بردن نام مقدسین مذهبی در فیلم
خود داری شود آهنگها و ترانه‌ها
از موسیقی اصیل ایرانی است و
مکالمات روان انتخاب شده است.
تصویر بادوربین میچل ۳۵میلمتری
فیلمبرداری شده و صدا بطریق
نوری « اپتیك» سر صحنه برداشته
و حاشیه فیلم چاپ شده است این
فیلم نه فقط از نظر آنکه اولین
فیلم ناطق فارسی است بلکه از آنجا
که درردیف فیلمهای اولیه سینمای
ناطق دردنیا است از نظر تکنیك
سینما ـ نور ـ ضبط صدا ـ زبان
مکالمه و موسیقی قابل تحقیق و
مطالعه است .
فیلم بـایران آمـد ـ مورد
استقبال مردم واقع شد و سرمایه
اردشیر ایرانی بهدر نرفت بلکـه
درآمد قابلی هم برایش ببار آورد.
جشنهای هزارمین سال تولد
فردوسی درایران برپا شد وکمپانی
امپریال دومین فیلم فارسی را بنام
«فردوسی» به سپنتا واگذار کرد .
این فیلم کوتاه بود و زندگی
فـردوسی و وضع زمـان سلطان
محمود غزنوی را نشان میدهد ،
فیلم بعدی « شیرین و فرهاد » بود
اقتباس از داستان باستانی ایران .
کـلیه طرح لباسها دکـور
و مکالمات باتوجه به نقوش باستانی
و روایتهای کتابهای پهلـوی تهیه
شده است .
هنرپیشگان این فیلم را سپنتا
در سفر دوم خود از ایران بهند
دعوت کرد خانم وزیری (در نقش
شیرین) خانم ایران دفتری (در
نقش ندیمه) و آقای نصرت الله

www.takbook.com

محتشم نقش خسرو پرویز را با مهارت ایفا کردند .

در این ایام سپنتا سناریوی فیلم « چشمهای سیاه » را آماده میسازد ، داستان حمله نادر شاه بهندوستان وفتح لاهور بدست نادر است فیلمبرداری چنین موضوعی در هندوستان کار مشکلی است.

کمپانی امپریال بانظر محافظه کاری به سناریو نگاه میکند .

کمپانی دیگری بنام، کریشنا فیلم ، در بمبئی داوطلبانه حاضر میشود بدون هیچ قید وشرطی این سناریو را بفیلم درآورد وازمخاطره تعصبات ملی نمیهراسد. فیلم داستان دو دلداده را بنام هما و همایون که در اردوی نادر بهند رهسپارهستند نشان میدهد .

این فیلم از داخل غارهای تاریخی منقش کـه محل عبادت بودائیان قدیم بوده است وتاآنزمان پـای هیچ فیلمبرداری بـدانـجا نرسیده بـوده است فیلمبر داری میشود ، از عملیات مرتاضین هیپنوتیزم و عجائب آن قاره عظیم.

فیلم چشمهای سیاه » خاتمه مییابد، و سانسور هندوستان بعضی قسمتهای آنرا که آتش زدن لاهور بدست نادر شاه باشد تعدیل میسازد فیلم بایران میآیـد و بـاز مورد استقبال مردم واقع میشود.

از دوسال قبل از آن سپنتا سناریوی فیلم « لیلی و مجنون » را مینوشت ، حال که مجله های سینمائی هندوستان او راشناخته اند و کمپانیهای فیلم برداری او را می‌پذیرند باید فیلمی بسازد که جنبه هنری آن با ادبیات باستانی ما اثری جاویدان بجای گذارد .

بخصوص در موضوعی که انتخاب کـرده است فیلم بـاید نمایشگـر یکی از لطیف ترین داستانهای عشقی جهان باشد .

مـوضوع فیلـم از روی سه کتاب قدیمی و سند اصلی عربی بنام قیس بن عامر ـ خمسه نظامی و وحشی بافقی اقتباس شـده ، دو سال سناریوی آن بطول انجامیده

www.takbook.com

است .

استودیوهای موجود در بمئی نمیتواند جوابگوی بفیلم آوردن این اثر باشد .

بهمن ایرانی که از دوستان سپنتا بود از کلکته باو می‌نویسد که در آنجا یکی از میلونرهای هندوستان کمپانی مجهزی با همکاری یکی از کمپانی های فیلمبرداری هولیود آمریکا درست کرده است و آخرین دستگاههای فیلمبرداری لابراتواروصدا برداری و چاپ فیلم را با امکانات وسیعی در اختیار دارد .

سپنتا با کمپانی مذکور که بنام « ایست ایندیا » خواند میشد در کلکته وارد مذاکره میشود . رئیس کمپانی سناریوی « لیلی و مجنون » را مطالعه می‌کند پس از پانزده روز جواب مثبت است .

در نوامبر ۱۹۳۵ فیلمبرداری لیلی و مجنون شروع میشود .

صورت لوازم هر صحنه طرح دکورها ـ دکوپاژ .

لباس‌وگریم و نوتهای موزیك فیلم قبلا به متخصصین داده شده‌است تا صحنه‌ها آماده شود .

سناریوی کامل فیلم‌امروزدر دست است ، در این سناریو تعداد صحنه‌ها (داخل یاخارج استودیو) تعیین شده وبرای‌هر صحنه‌مکالمات حرکت هنرپیشه ـ لباس ـ نور ـ صدا ـ وسائل صحنه ـ حرکت دوربین و یاد داشتهای لازم برای ادیت (مونتاژ) فیلم و لابراتوار جداگانه بدقت‌تعیین شده است .

دکوپاژ هر صحنه کشیده شده حرکات دوربین بطریق افقی و عمودی باذکر درجه زاویه‌حرکت دوربین برای هر صحنه تعیین شده فیلمبرداری شروع میشود .

« داس » یکی‌ازمعروفترین فیلم برداران بنگال فیلمبرداری را بعهده میگرد .

دوربین ساخت کارخانه **Mitchel** ۳۵ میلمتری با سه عدسی برای دور ـ متوسط ـ نزدیك و دارای موتور همزمان « Sync » با

www.takbook.com

دستگاه ضبط صدا است .

دستگاه ضبط صدا که تازه اختراع شده بود ساخت کارخانه RCA است و صدا را بطریق «اپتیك» نوری روی یك فیلم دندانه دار ضبط میکند . صدای گفتگو و مکالمات هرصحنه ضبط میشود ـ فیلم دندانه داری که صدا روی آن ضبط میشود مثل فیلم منفی «Negetive» درمقابل نور حساس است بنا بر این داخل دستگاه ضبط صدا مانند دوربین خالی ازهر منفذی است و تاریك است .

این فیلم دندانه‌دار صدا با فیلم منفی داخل دوربین همزمان و بدون لحظه‌ای پیش و پس با هم پیش میرود ، بعد در ـ لابراتوارصدارا حاشیه فیلم«مثبت» چاپ می‌کند .

کارگردانی و نقش مجنون را خود سپنتا عهده‌دار بود ـ بقیه هنرپیشگان این فیلم عبارتند از :

خانم وزیری	در نقش	لیلی
محمد حسین کرمانشاهی		
در نقش		پدر لیلی
احمدشیرازی	«	ابن سلام
خانم مارکار	«	مادر لیلی
منوچهر آریان	«	عارف
زاهد	«	طفولیت قیس
نورین	«	« لیلی

فیلم در سیزده هزار فوت و در سیزده حلقه بوده است ، نمونه فیلم جداگانه در یك حلقه هزار فوتی است که امروزدر دست است. همانگونه که گذشت فیلمبرداری آن از نوامبر ۱۹۳۵ شروع و تا اوت ۱۹۳۶ خاتمه یافت . آهنگها از ترانه های اصیل ایرانی است . مکالمات فیلم روان است . کارگردانی آگاهانه و با نظر روانی انجام شده . از نظر تعادل نور صحنه ها و فیلمبرداری و حرکات دوربین ـ Panning سریع افقی که بدون هیچ پرش در فیلم بچشم می‌خورد قابل مطالعه است .

از این فیلم نمونه‌ای در ـ دست است که درجلسه‌ای که «سینمای

www.takbook.com

آزاد» بیاد بودعبدالحسین سپنتا تشکیل دادنمایش داده شد وهمین نمونه که بیش از ده دقیقه نیست نمایشگر موارد فوق است.

سپنتا درمدت اقامت درهند نظر کمپانیهای بزرگ را که با او همکاری کرده بودند به تأسیس یك کمپانی فیلمبرداری در ایران جلب کرد. و پس از جلب موافقت آنان برای مذاکره در این خصوص بایران آمد ولی در همین موقع جنگ جهانی دوم بمنتهای اوج خود رسیده بود. فیلمهای فارسی هم گرفتار عوارض گمرکی بود و ازاین فیلمها همان عوارضی گرفته می‌شد که از فیلمهای کمپانیهای معظم هولیود بود. عدم علاقه داخلی‌ها به اینکار ومحدودیتهای دیگر او را ازادامه کار های سینمائی منصرف کرد گو اینکه تا اواخر عمر باز باآنچه در اختیار داشت یعنی یك دوربین ۸ میلیمتری کـوکـی فیلمبرداری، فیلمهائی ازمناظر ایران می‌ساخت ولی دیگرعملا در فعالیتهای سینما شرکت نکرد.

نسل گـذشته با آثـار او آشنائی داشتندولی نسل جدیدفقط روایتهائی از آثار او شنیده بودند ولی از آنجاکه این جوانها آگاهند و جستجوگر خواستند مستقیم با ـ اولین آثار سینمای ایران روبرو شوندو «سینمای آزاد» با جلسه‌ای که به معرفی سپنتا اختصاص داد این سکوت راشکست و اعضاء سینمای آزاد با قیافه های صمیمی با آثاری که بیش از یك ربع قرن از دیدگان آنان مستور نگاهداشته شده بود آشناشدند وصمیمانه بدان نگریستند.

ویژگی کار سپنتا در هنر ـ سینما عبارتست از آشنائی کامل به ادبیات فارسی و نویسندگی، نوشتن سناریوی کامل هر فیلم با استفاده ازوسائل موجوددرآنزمان و صمیمت در ارائه داستانهای ملی ایرانی بوسیله فیلم و ایجاد رابطه وی با بیننده.

ساسان سپنتا

www.takbook.com

عمق منظره

سینما در بدو اختراع جز یك وسیله ضبط حرکت انسان یا اشیاء نبود . اما نخستین فیلمسازان خیلی زود متوجه گردیدند که با این وسیله میتوان داستانی را نیز حکایت کرد . آنروز که این جویندگان به این نتیجه رسیدند ، تاریخ سینما مبدل به تاریخ جستجوی بهترین طرق کار بردن از یك وسیله ضبط مکانیك بمنظور دمیدن بهترین نتیجه ممکنه دراماتیك به داستانهائی گردید که این ماشین میتوانست به مردم تماشاگر نشان دهد .

در نخستین روزهای اختراع سینما ، کیفیت ابژکتیف ـ های فیلمبرداری نیز مثل درجه حساسیت فیلم ها و امور لابراتواری کامل نبود و بایستی روی آن بمنظور رسیدن به تکامل کوشش هائی انجام میگرفت .

همان اوقات که وسایل سینمائی از آزمایشگاههای فیزیك دانان خارج میشد بدست مردان تجارت می‌افتاد ، یك ایده آل فنی برای تکنسین‌ها پیدا شد و آن عبارت بود از : بدست آوردن

www.takbook.com

تصاویر واضح که جزئیات در آن قابل تشخیص باشد .

در همین موقع عکاسان نیز مشغول جستجو بودند تا یك ظرافت به جزئیاتی که روی صفحه حساس نقش می‌بست ببخشند .آنروزها چنین رایج بودکه با دیافراگم (۶۴:) عکاسی شود . اما خیلی زود عکاسان متوجه گردیدندکه امکان برای تجسم ایده های هنری باین طریق ، کاملا محدود است . در آن ایام چندان اهمیتی نداشت چنانچه برگهای درختی که در صد متر دهانه دور بین قرار میگرفت واضح و خوانا نمیشد در حقیقت قدرت چشم بشری نیز به این حد نیست ، برعکس یك وضوح کمتر امکان اینرا میداد که عکس برای چشم مطبوع ترشود .

فیلمسازان نیز بنوبه خود در راه همین جستجو و کنکاش روانه شدند . نتیجتاً به این نظر رسیدند که یك عکاسی ملایم و بدون وضوح کامل ، به بعضی صحنه ها و مناظر مشخصه‌ای موثر تر ملایم و خلاصه دراماتیك تر میدهد و یك وضوح کامل حالتی عادی و بدون اثر به تصویر می‌بخشد . ضمناً در مورد نخست ، بازی با « افه » های نور و تنظیم یك سایه روشن روی سوژه ، نتیجه‌ای بهتر میدهد .

www.takbook.com

از بدو سینما به بعد فیلمبرداران هر سال کمتر طرفدار تصاویر کاملا واضح و عمیق میشدند . حتی از فیلم‌ها از «فلو» و عدم وضوحی و « تار » بودن عمق استفاده گردید ـ کار بجائی رسید که صحبت «فلو»ی هنری‌پیش آمد ومورد استفاده بسیاری ازفیلمبرداران قرار گرفت‌سالهای ۳۰ عهد پر ثمر این نوع فیلم‌ها است .

در داخل استودیو با گذاشتن شیشه های « پخش کننده » جلوی نور افکن‌ها تابش آنرا بحد اعلا پخش می‌نمودند . در صحنه‌های خارج که از نور طبیعی استفاده‌میگردید بجای کار کردن با دیافراگم فیلترهای خنثی دهانه دور بین می‌گذاشتند و با دیافراگم کاملا باز کار میکردند . حتی پا را فراتر گذاشته و به لابراتوارها و به سازندگان نوار حساس فیلم توصیه میکردند که چه در ترکیب دو او چه در آماده ساختن مایه حساس روی فیلم طوری عمل نمایند که عکس‌ها نرم‌تر بدست آید، یعنی کاملا واضح و « نت » نگردد . حتی صافی های پخش کن و « ترام » های مخصوص مقابل ابژکتیف قرار داده میشد تا صورتها مطبوع و رؤیائی تر شود مخصوصاً در پلان های درشت از زنان ، باین طریق ما چهره‌گرتا ـ

www.takbook.com

گاربوها و نور ماشیررها ژو جین هارلوها و مارلن دیتریش ها را دیدیم و تحسین کردیم .

اما از طرف دیگر فیلمبرداران متوجه گردیدند که این سبك عکس برداری باتمام موضوع‌ها سازگار نیست . مثلا فیلم‌های کنگستری و وحشت آور احتیاج بیشتری ، نسبت به فیلم های عاشقانه و رمانتیك ، به تصاویر کاملا واضح و«نت»دارد . فیلم هائی که‌دارای سوژه های‌مستند است نمی‌تواند ازعکاسی «فلو» و«تار» استفاده کند . درهمین موقع‌واکنش مؤثری از طرف فیلمبرداران مستند یا سوژه های کنگستری و وحشت آور نشان داده شد . و در پیشاپیش این نهضت کریگ تولاند فیلمبردار هنرمند شاهکارمعروف «همشهری کین» قرار گرفت.

استفاده از تکنیك عمق منظره یا عمق میدان که عبارت از واضح بودن ردیف‌ها و پلان‌ها از نزدیکترین تا دورترین سوژه به دوربین است با تکامل صنعت‌ابژکتیف سازی استفاده از مایه‌های حساس و سریع‌موجود روی فیلم ، کاملا عملی شد . امروزفیلمبرداران انواع ابتکار را در ایجاد وضوح‌درعمق منظره بکار میبرند . اما بایدگفت که استفاده از «ابژکتیف» های با فاصله کانونی کوتاه و دیافراگم های بسته ، گر چه تصاویری

www.takbook.com

کاملا واضح و روشن با وضوح شدید درعمق صحنه میدهد اما برجستگی تصاویر وکیفیت غیر قابل بیانی راکه بتصویر دو بعدی یك وهم سه‌بعدی می‌بخشد ،از آن سلب مینماید.

ضمناً در این کوشش شدید برای بدست آوردن وضوح کامل در عمق منظره خطردیگری‌وجود دارد و آن عبارت از ضایع کردن‌کاراکتر خاص داستان ضمن پیشرفت در اماتیك آنست یعنی روی یك تصویر که ردیف های آن از جلو تا آخر کاملا «فت» و واضح است تماشاگر به‌نگاه اول نمیتواند مرکز ثقل ونقطه ارزش ماجرا را بیابد . در صورتیکه‌وقتی از تکنیك وضوح کمتر در عمق منظره استفاده میشود و یك «فلو»ی‌نسبی بکار میرود کارگردان وفیلمبردار میتوانند آنچه را که درپلان اول‌ارزش در اماتیك قرار میگیرد تجسم دهند ونقطه یاگوشه‌ای را تقویت وتضعیف نمایند در این‌صورت نگاه‌تماشاگر بدنبال خواست کارگردان و فیلمبردار بطرز اتوماتیك پیش میرود .

در نخستین فیلم‌هائی که‌تهیه‌گردیده تنها زاویه فیلمبرداری عبارت بود از مناظر عمومی و چنین نقطه دیدی مطابق با میدان رؤیت تماشاگر تئاتر است که از صندلی خود به سن نگاه می‌کند ـ در چنین موردی

www.takbook.com

بمحض آنکه پیشرفت آکسیون تقویت میگردید در آن گوشه از پلان عمومی ، کهٔ باید توجه تماشاگر را بسوی خود بکشد ، بازی یك جنبه غلو آمیز میافت یا اینکه آن قسمت از تصویر روشن تر از نقاط دیگر میشد . چندی بعد براثر بهبودی که در امر تکنیك فیلمبرداری پیش‌آمد دوربین را بسمت نقطه حساس درامی به تدریج نزدیك تر قرار دادند تا جزئیات دیگر از میدان دید تماشاگر بیرون باشد و توجه بیننده بسوی نقطه‌ای معین متمرکز شود .

یك پلان‌عمومی را درنظر میآوریم ، در جلوی دوربین یك آکتور قرار دارد و در ردیف های دور تر یك سالن با عده‌ای سیاهی لشگر دیده میشود ـ آکتور در جلو و سیاهی لشکر دورتر هر دو با یك درجه‌وضوح دیده میشوند . اگر دوربین را خیلی نزدیك آکتور قرار دهیم و یابدون نزدیك شدن به او ، از ابژکتیف با فاصله کانونی طولانی استفاده نمائیم خواهیم دید که عدم وضوح در عمق منظره نمی‌تواند آکتور را در جلو و سیاهی لشکر را در عمق ، با یك درجه وضوح بما نشان دهد . این خاصیت در مواردی ممکن است امتیاز و حسنی شمرده شود . مثلا دریك پلان نزدیك عامل اساسی آکتور است ـ از نظر ارزش دراماتیك آنچه‌که

www.takbook.com

در پشت سر او قرار می‌گیرد ، دارای هیچگونه نفع فوری برای بیننده نیست ـ چنین وضعی عین زندگی حقیقی است : وقتی شما کاملا نزدیك کسی می‌نشینید و با او صحبت می‌کنید ، توجهی ندارید که پشت اوچه میگذرد ، گرچه در میدان رؤیت شما واقع باشد ، هیچگونه توجهی به آن نمی‌کنید .

در بعضی فیلم‌ها آنچه‌که در نزدیکترین نقطه‌بدوربین و یا دورترین نقاط از آن میگذرد ممکن است دارای نفع دراماتیك و ارزش آکسیون مشابه باشد بنا براین لازم است‌با یك میزان وضوح دیده شود .میزآنسن

www.takbook.com

اورسن ولز در « همشهری کین » با تکنیك عمق منظره تولاند بستگی و پیوند نزدیك‌دارد ، چنانکه یکی بدون دیگری بدون معنی‌و ارزش میگردد . بهرحال جز درچنین مواردی‌استفاده از وضوح در تمام‌ردیفها کاری بدون‌خاصیت است .

اما از طرفی برای سینما هم ، مثل‌خیلی ازچیزهای دیگر همیشه نمیتوان قاعده و قراری وضع نمود .همانطورکه تکنیك «فلو» درسالهای ۳۰ موجب یافتن نکات جالب توجهی شد . تکنیك عمق منظره فعلی نیز رازهائی رادر بیان سینمائی برما مکشوف و روشن می‌سازد . این دیگر با کارگردان و فیلمبردار است که در موقع خاص از چه نوع تکنیکی استفاده کنند ـ این دو باید با هم تفاهم فنی و امکانات لازم هر روز در مجموع وسایل فنی کار خود پیشتر روند تا مسائلی را که در هر فیلم به طرزی‌خاص ومتفاوت با فیلم‌دیگر ارائه میگردد ، برای‌خود ودیگران حل نمایند.

هوشنگ کاوسی

بخوانید

تکان

ماهنامه‌ی اندیشمندان

www.takbook.com

فیلمسازان جوان

نوشته‌ی روجر لارسون
ترجمه‌ی سوسن قراگزلو

روجرلارسون ازسال ۱۹۶۳ با گروهی از نوجوانان ۱۳ الی ۱۹ ساله در برنامه‌ی هنری تابستانی تئاتری واقع در مرکز ارتباطی « ماشلو مونت فیوز » نیویورك همکاری داشت ـ پیشنهاد کرد علاوه بر کار تئاتر در زمینه‌ی فیلمسازی نیز فعالیت داشته باشند .

روجر لارسون موفق شد یك مرکز موقت کار در خیابان « ۹۲ نیویورك » پیدا کند . در ضمن کار با جوانان و نو جوان که سینما را دوست داشتند به مسائلی برخورد کرد ، به‌کنکاش روحیه‌اینگونه سینماگران پرداخت و برای شناخت‌جهت های فکری‌آنان و همچنین تشریح تکنیك کارشان بسیار کوشید (بهمین جهت نوشته‌ی لارسون را در بخش تکنیك می‌آوریم) و کتاب فیلمسازان جوان را نوشت ـ شاید کار گروه روجر لارسون بی شباهت به سینماگران گروه سینمای آزاد نباشد . بخصوص که سینماگران گروه لارسون اکثراً فیلم های ۸ میلمتری می‌سازند ، برای آشنائی سینما گران جوان ایرانی با گروه های مشابه در آمریکا ، قسمت هائی از کتاب فیلمسازان جوان را که خانم سوسن قراگزلو برای کار نامه‌ی کانون پرورش فکری کودکان و نو جوانان ترجمه کرده است نقل می‌کنیم ، و باقیمانده رادر کتاب دوم خواهید خواند .

www.takbook.com

. . . معتقدم فیلمی را که یك جوان تازه سال برای ساختن انتخاب می‌کند ، وابسته به عوامل مختلفی‌میباشد که عبارتند از موقعیت اجتماعی ، محل زندگی ، محیط خانوادگی و بالاخره محیط مدرسه ای که در آن درس می‌خواند . و این موردی غیر قابل انکار است که عوامل فوق در بیان او (بوسیله تصویر) و شخصیت او و رفتارش سهم بسزائی دارند .

تقسیم بندی فیلم یا سازنده فیلم بطور کاملا دقیق و روشن امکان‌پذیر نیست .

چون همانطور که مردم از نظر درونی آدمهای متفاوتی با خلق و خوی خاص خویش هستند (مثلا برون گرا ، درون گرا ، بد بین خوشبین ، هنرمند ـ متفکر ، ورزشکار زرنگ یا تنبل و . . .) فیلمها هم بطور کلی می‌توانند دارای خصوصیاتی ثابت ازاین قبیل باشند .

من چند نمونه از فیلمهائی را که مبین این مطلب میباشند و توسط نوجوانان ساخته و تهیه شده‌اند ذکر میکنم .

در گروه نخست فیلم « بابی Bubby » که در ردیف فیلمهای مستند است (فیلم های مستند به فیلم هائی گفته میشود که فیلمساز در جزئیات سوژه‌مورد نظر هیچگونه تغییری‌ایجاد نکند بعبارت بهتر ، زندگی یا یك رویداد از زندگی را به همان صورت که هست با دور بین خود ضبط کند البته بعداً برای القاء بیان یا موضوع خاصی‌میتواند در موقع مونتاژ تغییراتی را ایجاد کند .)

« بابی » نام مادر بزرگ ، سازنده فیلم « موری » میباشد که یك جوان ۱۸ ساله است. « موری » زمانی که پسر کوچکی بود با مادر بزرگش زندگی میکرد و علاقه و احترام

www.takbook.com

خاصی نسبت به مادر بزرگش در خود احساس می‌کرد .

و ضمناً باید این را اضافه کرد که « موری» شباهت زیادی به مادر بزرگش‌داشت. هدف او در این فیلم نشان دادن نحوه زندگی مادر بزرگ هشتاد ساله‌اش بود . او برای‌ساختن این فیلم از همان خانه مادر بزرگش استفاده کرد با همان اشیاء موجود در اطاق و همان تزئین اولیه و همان نور موجود در اطاق . و در نتیجه فیلم به زیبا ترین شکلی زندگی معمولی مادر بزرگش را ـ نظیر غذا خوردن ، شستن ظروف ، تماشای تلویزیون راه رفتن از اطاقی باطاق دیگر ، خود را در آئینه برانداز کردن و از پنجره به بیرون نگریستن ـ نشان میداد .

گذشته‌ازصحنه‌های فوق . منظره غروب آفتاب ، تابلوهای نقاشی و عکسهای شصت‌سال پیش مادر بزرگ راباشوهر متوفی وفرزندانش را که روی دیوار نصب‌شده بودند در فیلم خود استفاده کرد . و همه این تصاویر در فیلم او مشاهده می‌شوند . در فصل های اول فیلم ، بدنبال یك صحنه از عکس دوران جوانی ، شوهر مادر بزرگ . صحنه‌ای را نشان میدهد که دختر جوان گمنامی کنار رودخانه ایستاده است . صحنه‌ها ، مربوط‌به‌جریان‌آب رودخانه در روی صخره ها با قطعات چوب و خاشاك که بر روی آب شناور است با صحنه هائی از رفت و آمد مادر بزرگ در داخل خانه مونتاژ شده است .

هنگامیکه مادر بزرگ بطرف‌ظرفشوئی

www.takbook.com

میرودبلافاصله‌صحنه قطع میشود وصحنه دیگر دیده میشود که یکدسته علف وسبزه کنده شده بوسیله‌جریان‌شدید آب رودخانه به کنارآ بشار میرسند و همان موقع‌که علف‌ها به کنار آبشار میرسند صحنه قطع‌می‌شودوصحنه دیگر نمایان می‌شود مادربزرگ دستش را بطرف قطرات آبی که از شیرمی‌چکدمی‌برد وشیر آب را می‌بندد و این پایان فیلم است .

لزوم فیلمبرداری از وقایع طبیعی به همان شکل اولیه خودش از محدودیتهای یك فیلم‌مستنداست . «موری» نمی‌توانست از مادر-بزرگش‌بخواهد که رفتارش جلوی‌دوربین‌سوای رفتار معمولیش باشد ، چون دریك فیلم مستند وقتی فیلمساز موفق خواهد بود که شخصیت ها را ، زندگی را بدون دخالت شخصی خودش به

همان شکلی که هست نشان دهد و برای رسیدن به این هدف باید در هنگام « مونتاژ » دقت نظر بیشتری بعمل بیاورد . و به همین جهت « موری » نیز از قطع صحنه های رودخانه که سمبل جریان و نیروی زندگی است استفاده کرده یا در جای دیگر هنگامیکه دسته علفها روی‌آبشارحرکت‌می‌کنند ما بی‌اختیارمیخواهیم که آنرا از خطر متلاشی شدن در انتهای‌آبشار با جلوگیری از جریان رودخانه نجات دهیم . بدنبال صحنه‌ایکه مادر بزرگ در آن ریزش قطرات آب رامتوقف‌می‌سازد ما گریز واحتیاج او را از گذشت زمان احساس می‌کنیم .

موضوع فیلم « موری » توسط‌یك امر غریزی‌کنترل می‌شود نه ازروی تعمد . او فقط یك تصویر نهائی ولی اصلی از مادر بزرگش را

www.takbook.com

بحساب میآورد در بقیه صحنه های فیلم دوربین را درفاصله نسبتاً نزدیکی میگذارد و در نتیجه ازغذا خوردن مادر بزرگ اشتیاق او را بزیستن تأکید میکند .

اگر دوربین هشت یا ده فوت دورتر بود این نتیجه مطلوب بدست نمی‌آمد موری بدون مطالعه این مطلب را بشکلی غریزی حس کرده است .

نحوه کار « فرن » **Farn** با « موری » فرق دارد ، «فرن» بجای ساختن فیلم از زندگی شخص دیگر یا موضوع دیگری زندگی خودش را فیلم ساخته بعبارت دیگر یك اتوبیوگرافی ساخته **An Autobiografhical Film** او در عوض کار کردن با درك مستقیم دقیقاً آنچه را که انجام خواهد داد ، دلیل آنرا پیشا پیش

برنامه ریزی می‌کند .

« فرن» درسن شانزده سالگی به کارگاه فیلمسازی ما آمد و همواره از تجربیات تلخ خود در اردوی تابستانی هنر تآتر گفتگو میکرد، و میل زیادی داشت که راجع به آن توضیح دهد ، او بخاطر علاقه به‌هنر پیشگی به اردوی تآتر رفته بود ، اما مجبور بشرکت در کلاس رقص شده بود . او میگفت که احساس ناراحتی زیادی میکرده و این دوران از دردناکترین دوران زندگیش بشمار می‌رفته است . فیلم او ، « دیانا » خدای شکار و افسانه ای قدیم رم ، خوانده میشد.از نقطه‌نظر او دیانا مظهر تناسب اندام و زیبائی است . در آغاز فیلم دختر زیبا « دیانا » همراه با صدای ضربه های پی در پی طبل ، بسوی ساختمان بزرگ مؤسسه‌ای پیش

www.takbook.com

می‌رود ، واز آنجاکه گوئی بسوی مرگ می‌رود، داخل راهروئی می‌گردد و سپس به اطاق خالی سفید رنگی که میله‌ای برای تمرین رقص باله بر دیوار آن نصب شده وارد می‌شود . چهره‌ای وحشت زده دارد . در این لحظه از نزدیك تصویر دست زنی که طبل می‌زند دیده می‌شود و صدای طبل طنین می‌افکند دو دختر دیده میشوند که با استفاده از میله مخصوص سر گرم تمرین رقص هستند ، دوباره تصویر دستها وطبل نشان داده می‌شود و این بار دست ها از زدن باز می‌ایستند و به دیانا که آب دهانش را بسختی فرو میدهد اشاره می‌کنند و او شروع به تمرین رقص می‌کند . اطاق تاریك می‌شود و او در پرتو نور قرار می‌گیرد ، صدای ضربه طبل جایش را به آهنگ پیانو می‌دهد ، دیانا

چند لحظه با مهارت و زیبائی تمام می‌رقصد ، نور خشن سفید و طنین طبل باز می‌گردد و او را دوباره سرگرم رقصیدن در کلاس درس مشاهده می‌کنیم ، بار دیگر او به عالم فانتزی و خیال می‌گریزد ولی بلافاصله به کلاس رقص که برایش غمناك و متأثر کننده است باز می‌گردد و با چشمانی اشکبار ازاطاق فرار میکند و سپس او را می‌بینیم که خارج از ساختمان در حال رفتن است . دختر کوچکی در خیابان برایش دست تکان می‌دهد و بطرف او میدود و در آغوشش جای می‌گیرد بعد هر دو با هم دست در دست ، همراه بانغمه آرام پیانو براه خود ادامه می‌دهند.

من هیچوقت بدرستی نفهمیدم که پایان این فیلم چه معنی داشت .این یك نمونه خوبی است از اینکه چگونه یك فیلمساز می‌تواند

www.takbook.com

رابطه ذهنی با بیننده برقرار نماید و بیننده با وجود اینکه احساس‌میکند پیغام او را دریافته است قادر به تشریح‌آن نیست .

آیا وجود دختر خرد سال واقعاً حقیقت دارد و یا اینکه خیالی بیش نیست ؟ آیا این دختر در انتظار دیانا بوده‌و یا اینکه بیگانه‌ای بیش‌نیست ؟

آیا تهیه کننده فیلم قصد داردبگویدکه دیانا می‌تواندبجای رقص باله وظایف‌مادری را بعهده بگیرد و یا اینکه او آرزوی‌کودك بودن را در سر می‌پروراند ؟ من نمیتوانم جوابی به این سوالات بدهم ولی بعقیده من بقیه و پایان فیلم قابل فهم است . «دیانا» نمایشگر حقیقتی است که‌گویای امر تغییر و تحول تجربه شخصی در قالب یك فیلم می‌باشد کـه صرفاً برای

بازگوئی مستقیم‌حوادث ساخته نشده است بلکه دارای نکات ذهنی‌عالی می‌باشدبرای رسیدن به این هدف استفاده از تکنیك فیلمبرداری لازم می‌باشد در صحنه‌ای که دیانا به انتهای راهرو میرود عدسی « تله فوتو » (عدسی مخصوص فیلمبرداری از فاصله‌خیلی دور ، بطوری که تماشاچی هیچ احساس دور بودن تصویر را نمیکند) دید را طوری تغییر میدهد که انسان گمان می‌برد دیانا قدمهای بیشماری برمیدارد، بدون اینکه بجائی برسد . در حقیقت راهرو کوتاهتر از آن است که هنر پیشه را وادار به بر داشتن این تعداد گام بنماید در نتیجه فرق احساس بی رغبتی و مسخ شدن قهرمانش را به کلاس درس انتقال می‌دهد .

صحنه دویدن دیانا و دخترك در پایان

www.takbook.com

فیلم که حالتی مافوق طبیعی و با شکوهی دارد ومبین آنست‌که فرن بخوبی از منظور خود در استفاده از تکنیك مذکور آگاه و بر آن مسلط است . چنین بر میآید که اوقصد ندارد توصیف عینی از چگونگی وضع کلاس بنماید ، بلکه می‌خواهد احساسات خود را در بارهٔ این کلاس بازگو کند . فیلمی که‌شرح‌حال زندگی شخصی را بیان می‌کند می‌تواند گویای تلاش جدی سازندهٔ آن برای‌نمایش دادن‌یك تجربه شخصی باشد .

فیلم‌ازشرح‌زندگی‌شخصی میتواند گویای تلاش جدی‌فیلمساز جهت دوباره سازی توصیف تجربه‌ای شخصی باشد .

فیلم « خاطره » از جان ارل JOHN EARL نیز ، چنین‌خصوصیتی راداراست .

جان درکارولینای جنوبی متولد وبزرگ شد . در سن ۱۸ سالگی با عمه‌اش به دلیل سختیها و مشقاتی که بسبب سیاه بودن رنگ چهره شان متحمل شده بودند به میدل تان Middle Town واقع در ایالت کانکتیکات Connecticut عزیمت کرد . جان درمدرسه تحصیل‌کافی نکرد : اما او شاعر و هواخواه هنر است او در برنامه آپ وارد باوند Upward Bound در وسترن یونیورسیتی Wsetern Uniersity که به او فرصت مطالعه تآتر و فیلمسازی را می‌داد شرکت کرد ، برای او ندانستن جمع و تفریق اهمیتی ندارد چرا که می‌گوید .

« من می‌توانم بگویم که چه وقتی به من کلك می‌زنند و احتیاجی به شمردن پول

www.takbook.com

خردهایم ندارم.»

او در حال حاضر سر گرم فرا گرفتن دستور زبان‌است که جهت نوشتن شعر وسناریو ضروری است .

هنگامیکه برای اولین بار فیلمش رادر مؤسسه فیلم میکرز هپنینگ **Filmmakers Haqqening** واقع در نیویورك دیدم تحت تأثیر قرار گرفته و بعدها با او راجع به فیلمش صحبت کردم . چنانکه میگفت داستان فیلم در حقیقت برای خود او اتفاق افتاده واوهمیشه آرزو داشته که فیلمی از آن تهیه کند .

در جواب درخواست معلم فیلمبرداری در آپ وارد باوند **Uqward Bound** جهت تهیه موضوع یك فیلم ، جان تجربه اش را بازگو کرده بود همکلاسانش از شنیدن آن

بهت زده شده بودند و در نتیجه تصمیم گرفته شد که در برنامه‌ی تابستانی فیلمی از آن تهیه کنند .

فیلم خاطره از جان ارل در کارولینای جنوبی اتفاق میافتد . جان ایفاگر نقش چهارده سالگی خودش میباشد ، او همراه سه نفر از دوستانش برای صرف غذا به کافه‌ای در شهر میرود . در پشت پیشخوان همسر صاحب کافه که خانم سفید پوستی است ؛ از دیدن آنها بوحشت میافتد و شوهر خود را صدا میزند .

صاحب کافه قطعه گوشتی را که جان دستور داده تهیه کرده و به نحوی توهین آمیز به جان می‌دهد.

جان به طرز رفتار صاحب کافه اعتراض میکند و در پاسخ دشنام می‌شنود .

www.takbook.com

جان بدفاع از حیثیت فردی در برابر صاحب‌کافه قدعلم میکند، درحالیکه دوستانش با زیرکی ، بی‌سر وصدا از کافه‌بیرون میروند .

مردك بیش از پیش بهیجان می‌آید جان میگوید تامادامیکه عمل خلافی انجام نداده ، اجازهٔ چنین رفتاری را به هیچکس نمیدهد ـ در این هنگام صاحب کافه از پشت پیشخوان بیرون می‌آید و یقهٔ جان را میگیرد و او را به بیرون از کافه روی پله پرتاب میکند و بهمسرش میگوید که تفنگ او را بیاورد دوستان جان در کامیونی که بدان وسیله از مزرعه‌ای‌که در آن‌کار میکنند به شهر آمده‌اند انتظارش را میکشند . درست هنگامیکه زن با تفنگ مشاهده‌میشود جان به آنهامی‌پیوندد.

در اینجا ،صحنه‌حالت مسخره‌ای بخود می‌گیرد ، زیرا درست هنگامیکه صاحب کافه با تفنگ بطرف جان نشانه می‌گیرد ، متوجه میشود که تفنگش گلوله ندارد به تفنگش دشنام می‌دهد و فریاد می‌زند که زنش فشنگ بیاورد .

پسرها منتظر اطاعت همسر او نمی‌شوند و با ماشین‌دور میشوند . اما صاحب کافه به این آسانی ها دست بردار نیست و دو پسرش را وادار میکند که با ماشین به تعقیب بچه ها بروند .

دوستان جان از خطر به هراس می‌افتند و اصرار دارند که جان آنها را ترك کند . جان نیز ازکامیون بیرون می‌پرد و برای پنهان شدن شروع بدویدن میکند . تعقیب کنندگان او را دنبال میکنند . جان در حالیکه صورت

www.takbook.com

و بدنش مجروح و خون آلود شده از خستگی به زمین می‌خورد . سه نفر تعقیب کننده او را در زیر تفنگ پر گلوله محاصره می‌کنند . صاحب کافه به او میگوید که « ما تو را بعداً دستگیرخواهیم‌کرد.» وسپس اورا ترك‌می‌کنند.

جان در حالیکه بدرستی قادر به راه رفتن نیست بسوی جاده حرکت می‌کند . در آنجا مرد سفید پوستی که هیچگونه اقدامی جهت‌کمك به جان‌نکرده بود و فقط در سکوت شاهد حوادث بود دیده می‌شود . از حالت او چنین‌استنباط‌می‌شود که از واردشدن در معرکه هراس داشته است . در اینجا بنظر میرسد که جان احساس‌بگریستن‌می‌کند و مرد باوپیشنهاد می‌کند که بهتر است او را به دکتر ببرد .

هنگامی‌که‌فیلمسازجوان‌ازیك خاطره‌ای

تجربه ای وحشتناك دارد و سعی می‌کنداز آن رهایی یابد ، خیلی امکان دارد که پس از بازگوئی آن با ساختن یك فیلم احساس‌راحتی کند .

جان قصد دارد بقیه این داستان حقیقی را در فیلم‌دیگری در دو قسمت شرح دهد .

قسمت دوم مبین رفتار خشن و سهل انگاری دکترمعالج نسبت‌به او و سومین قسمت شرح ناتوانی وکیل دادگستری‌است که گر چه عطوفت و دلسوزی خاص نسبت به جان نشان می‌داده است ، نتوانسته بود هنگام وقایع گذشته پاسخی از اداره‌ی دادگستری واشنگتن بدست‌آورد .

اشکال اساسی درتهیه‌ی این فیلم ساختن شهرکوچکی‌شبیه‌کارولینای‌جنوبی‌در نیوانگلند

www.takbook.com

بود نظر باینکه جان محل سکونت خود را بخوبی می‌شناسد توانست جای مناسبی شبیه به آن در میدل تاون پیدا کند . رمز موفقیت کار در انتخاب دقیق مناظر هنگام فیلمبرداری می‌باشد ـ صحنه‌ای که می‌توانست در روی پرده‌ی‌سینما مناسب باشد امکان دارد . با ظهور ساختمان دیگری که بلا فاصله کنار آن ولی خارج از صحنه قرارگرفته است ؛ بکلی جلوه‌ی خود را از دست بدهد .

این اولین فیلمی است که من از آن نام می‌برم و حاوی چند سطری گفتگو است . طی یك روز از ۸ صبح تا غروب انجام گرفت کار این فیلم هرگز نمی‌توانست باصدابرداری‌مستقیم یا (Synchronous) انجام شود زیرا صدا ـ برداری در روی صحنه از سرعت عمل میکاهد .

اگر چه این کار یك بر نامه دسته جمعی بود ولی جان در تمام قسمت های تهیه شده دست داشت .

او کار سناریو ، کارگردانی‌چند صحنه ، بازی در فیلم ، مونتاژ و دوبله را خود شخصاً انجام داد . شاگردان بعد از مدت دو هفته مونتاژ آماده بودند که صدا را به فیلم اضافه کنند . جان بعلت اینکه هنرپیشگان لهجه‌ی جنوبی نداشتندبرای‌تهیه صدای فیلم از ساکنین جنوب که در میدل تاون سکونت داشتند استفاده کرد .

پس از نمایش فیلم باز اهالی مزبور ، گفتگوهای آنها باحرکت لب‌های هنر پیشگان مطابقت داده شد . مفاد خوانده شده بر روی نوارضبط‌شد وبعدبه‌نوارآبتیکال « Obtical »

www.takbook.com

انتقال داده شد در فیلم مذکور صدا ها فاصله‌ی عجیبی با فیلم دارند و کمی غیر واقعی بگوش میرسند و این خود بر احساس شریك بودن در خاطره را افزایش‌میدهد .

از این گذشته نوارصدا حاوی Sound Effects (مجموعه صداها ونغمه های موسیقی که بجز محاورات‌وگفتگوهادرفیلم‌مورد استفاده قرار می‌گیرد) گوناگون و یك نغمه‌ی موسیقی که هنر پیشه‌ی نقش صاحب کافه در فیلم اجرا کرده است می‌باشد . در واقع جان و دوستانش ماجرای‌اورا باحداکثر دقت‌دوباره‌زنده‌کرده‌اند.

تمام نشده است

بخوانید

رز

همچون در آئینه

فیلمنامه‌ی اینگمار برگمان
ترجمه‌ی هوشنگ‌طاهری

ناشر : انتشارات‌رز

www.takbook.com

ظهور فیلم

نقل از : Film Making

یك عکاس به ظاهر کردن فیلم ـ هایش اهمیتی مساوی با گرفتن عکس ها می‌دهد و بعضی وقت ها بسته به نوع کار عکاسی‌اش . این مسئله‌فنی‌اهمیتش‌ازخودعکسبرداری هم بیشتر می‌شود .

. . . ولی‌یك فیلمساز اغلب کار ظهورفیلم‌هایش‌را به‌کمپانی‌هائی‌مثل آگفا یا کداك‌واگذارمی‌کندتا بتواند آسوده تر و با دقت‌بیشتر تجربه‌اش را درجنبه های مختلف فیلمسازی مثل تکنیك ، برش‌ومونتاژافزایش دهد .

فیلمسازان زیادی هستند که تمایل دارند ظهور فیلمها را خودشان انجام دهند .

دودلیل‌برای این کارهست.

اول اقتصادی بودن بیشتر این کار است‌چون‌فیلم هائی که‌بدون‌گرفتن حق ظهور فروخته می‌شوند بسیار ارزانتر هستندودوم اینکه‌می‌توان در مرحلهٔ ظهور کار های زیادی با فیلم کرد .

برای نمونه ، اگر نور فیلم کمتر یا بیشتر از معمول شده‌باشد می‌توان آنرا تصحیح کردو بعلاوه افه های مخصوص از قبیل‌فید ـ دیزالو و . . . . . می‌توان به فیلم داد . این کار مسلماً به تمرین و تجربهٔ زیادی محتاج است ولی سعی‌می‌کنیم‌که‌تجربه‌ها اندوخته ـ مان را در این‌مطلب به شمامنتقل

www.takbook.com

سازیم .

در این شماره از وسائل موردنیاز برای ساختن یك «لابراتوار ظهورخانگی» سخن خواهیم گفت.

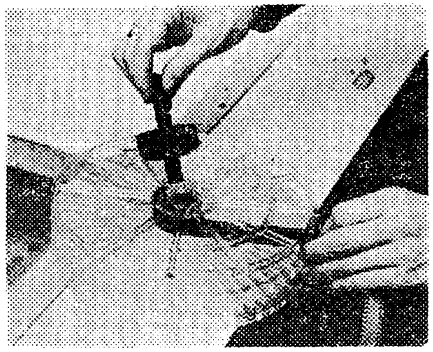
اساسی‌ترین لازمهٔ وجود این لابراتوار یك تاریکخانه است . این تاریکخانه لزومی ندارد که زیاد بزرگ باشد فقط باید کاملا سیاه باشد تا لطمه‌ای به فیلم وارد نیاید . فیلم های سیاه و سفید را می‌توان در نورهای مخصوص برای ظهور آماده کرد .

بعضی از این فیلم ها نسبت به نور سبز حساسیتی ندارند پس می‌توان در شرایطی که نور سبز تیره باشد راحت کار کرد .

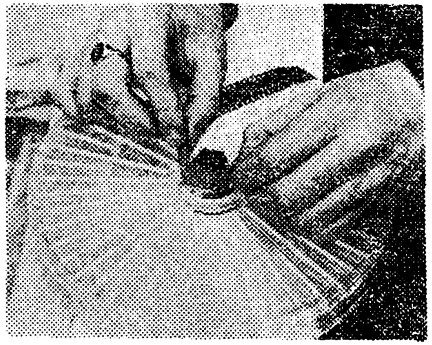
هر فیلم ترکیبات بخصوص خودش را برحسب کارخانه ایکه فیلم را تولید کرده دارا است .

پس با دردست نداشتن اطلاعاتی راجع به فیلم نمی توان گفت که مثلا این فیلم بخصوص در مقابل نور سبز حساسیت دارد یا نه . به عقیده‌ی من بهتر است از این امتیاز هم بگذریم و کار ظهور را در تاریکی مطلق به انجام رسانیم .

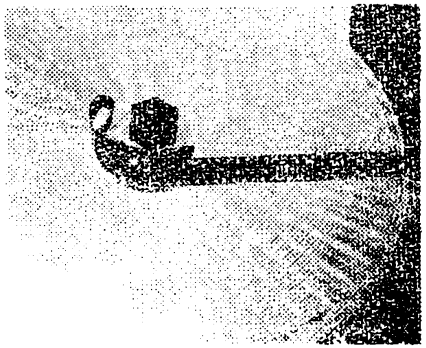
تاریکخانه که آماده شد باید مقداری وسائل تهیه کرد و بهتر است که این وسائل را بسته به نوع کاری که دارند از متخصصین همان نوع کار تهیه کرد که تازه وسائل دست دوم را هم می‌توان از آنها

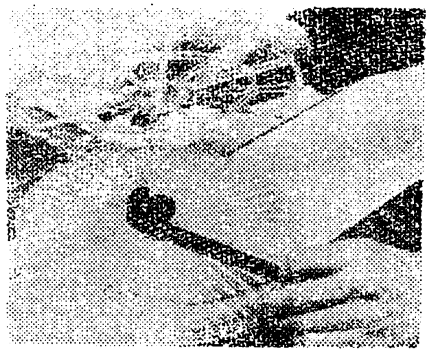


روش سوار کردن فیلمها روی حلقه‌ی ظهور در چهار تصویر



www.takbook.com





بقیمت ارزانتری خرید . و چون خود این کار را تجربه کرده اند راهنمائی‌های آنها در مورد مشکلاتی که یك تازه‌کار خواهد داشت بحو مؤثری راه گشا خواهد بود .

تانك ظهور

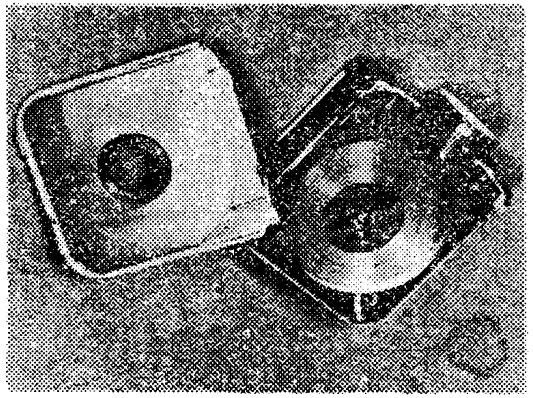
انتخاب تانك‌های ظهور محدود است ومن فکر می‌کنم که تنها یك نمونه تانك قابل استفاده وجوددارد اگرچه می‌توان از مدل‌های قدیمی که گنجایش ۳۰ فوت فیلم را دارد هم سود برد ولی برای کسانیکه با فیلم‌های سوپر کار می‌کنند مناسب نیست چون باید برای ظهور فیلمهایشان را به دو قطعه تقسیم کنند .

تانکی که گفتم یك مدل روسی است که می‌توان با آن فیلم هشت معمولی ، سوپر ۸، ۹/۵ میلیمتری ۱۶ و ۳۵ میلیمتری را تنها با تغییر دادن فاصله های دو قطعه ، ظاهر کرد وقیمتی در حدود ۱۵۰۰ ریال دارد و تازه مسئله‌ی کسانی را که فیلم‌های سوپر ۸ می‌سازند هم حل می‌کند چون گنجایش آن بیش از ۵۰ فوت است . بعد از تانك به وجود یك وسیله نیاز است تا فیلم را از پهنا به دو قسمت تقسیم کند و فیلمسازی که با ۸ معمولی کار می‌کند بتواند پس از ظهور فیلم را بصورتی قابل استفاده در آورد و هم چنین یك دفتر چه راهنما برای نشان دادن چگونگی سوار کردن

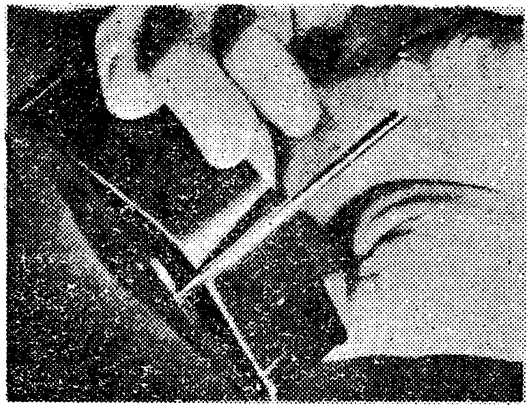
www.takbook.com

فیلم های مختلف در روی حلقه . طریقه‌ی سوار کردن فیلم در زیر تصاویر شرح داده شده است .

برای‌سوارکردن فیلم‌ها باید به یك نکته توجه داشت . قبل‌از آنکه در تاریکخانه یك فیلم را روی حلقه سوار کنید ، در نور معمولی با یك حلقه فیلم غیر قابل استفاده این کار را چند بارتکرار کنید ، هر چند که در این کار تجربه‌ی فراوانی‌داشته باشید ،این تمرین بشما امکان خواهدداد که در تاریکخانه دچار اشکال‌نشوید. و نکته دیگر اینکه سعی کنید امولسیون فیلم بطرف داخل قرار بگیرد .



با کمك پیچ گوشتی کاست فیلم سوپر را می‌شکنیم و فیلم را خارج می‌کنیم .



تاریکخانه و تانك ظهور

لازمه های اولیه لابراتوار ظهور هستند و برای تکمیل آنها علاوه به ترکیبات شیمیائی خاصی که احتیاج دارید ، وسائل دیگری هم هستند . از جمله یك حرارت سنج . برای بهره گیری صحیح تر ازکار ظهوربه‌کنترل درجه‌حرارت و هم چنین زمان نیاز دارید . در بیشتر مواقع حرارت محلول های ظهور باید در حدود ۶۸ درجه فارنهایت‌باشد(۲۵درجه‌سانتیگراد) و اگر با فیلم رنگی کار می‌کنید این تعداد تغییر می‌کند .

حساس‌ترین مرحله‌ی‌ظهور اولین مرحله‌است‌چون تعیین‌کنندهٔ

www.takbook.com

ساختمان نهائی تصویر است و اگر درین مرحله حرارت وزمان کنترل نشدند هیچگاه نتیجه‌ی دلخواه را بدست نخواهید آورد .

البته با تغییر دادن زمان و درجه حرارت می‌توان تصاویری را که کمتر و یا زیادتر از حد معمول نور گرفته‌اند اصلاح کرد ، ولی باید دقیقاً بدانید که چه می‌کنید این مسئله را هم در شماره‌ی بعد کاملتر خواهیم گفت .

حرارت سنج های متعددی هستند که می‌توان از آنها استفاده کرد : الکلی و جیوه‌ای ولی باید جدا از جنس مشخصی که انتخاب می‌کنید، بتوان درجات آنرا راحت خواند و درجه بندیش تا $\frac{1}{4}$ درجه هم قابل تشخیص باشد . توجه داشته باشید که اگر درجه حرارت محتوی ظرفی را اندازه می‌گیرید که آنرا به تانك ظهور منتقل کنید، خود تانك تعدادی از حرارت آنرا جذب می‌کند و حرارت محلول پائین می‌آیند ، پس بمحض ریختن محلول در تانك درجه حرارتش را مشخص کنید .

هم چنین باید در نظر داشت که در مدت ظهور ۱۰ یا ۱۲ دقیقه درجه حرارت کاهش می‌یابد و شدت کاهش آن بسته به رطوبت هوا است. برای جلوگیری از این کاهش میتوان از یك صفحه‌ی گرمائی استفاده کرد تا در طول ظهور درجه حرارت بیش از یك درجه کاهش نیابد و این یك درجه زیاد مهم نیست .

سیلندر های محتوی محلول ظهور

تعداد سیلندر برای ساختن دوا های مخصوص ظهور (که بنام حمام ظهور معروفند) بسته به نوع فیلم ـ رنگی یا سیاه وسفید متفاوت است . در مورد فیلم های رنگی به سیلندر های بیشتری احتیاج است چون حمام های ظهور بیشتر هستند هر یك از این ظرف‌ها را می‌توان با قیمت ارزانی تهیه کرد و اگر خیلی صرفه‌جو هستند با دو سیلندر

www.takbook.com

هم می‌توانید کار کنید . سعی کنید گنجایش هر یك حدود ۱۲۰۰ cc باشد . دواهای شیمیائی ظهور ، تانك ، یك ترمومتر و دو سیلندر وسائل اساسی کار ظهورند که‌رویهم درحدود ۲۰۰۰ ریال قیمت دارند اگر میخواهیدلا براتوارمجهز تری داشته باشید وسائل تکمیل کننده دیگری هم هستند . یك ساعت مخصوص تاریکخانه برای اندازه‌گیری مدت ظهور در هر حمام بی آنکه احتیاجی به نگاه کردن به ساعت باشد . می‌توان ساعت را برای مدت زمان معین تنظیم کرد تا پس از خاتمه این مدت زنگ بزند .

یکی ازوسائل دیگر یك قیف

است که بوسیله‌ی آن باید محلولها را در تانك خالی کرد و وسائل دیگری که‌من زیاد آنها راضروری نمی‌بینم مثل لوله های شیشه‌ای ، صفحه‌ی گرمائی و فیلتر های آب.

ظهورفیلم

پس از آماده کردن وسائل ظهور باید دانست که چه فیلمی را می‌توان درخانه ظاهر کرد قبل از همه‌باید بگویم که‌فکر فیلم های Kodachrome11 و AGFACK16 را از سر بدر کنید چون مکمل رنگ‌این‌فیلم‌هادر امولسیون‌نیست بلکه در دوای ظهور است . از فیلم هائی که این خصوصیت را ندارند و قابل استفاده اند می‌توان Prinzcolor - Dixons

MC25A و Ferrania Vc40A LGP واز فیلم‌سوپر Ektachrome۸ نام برد .

از این میان تنها LGP رنگی دوای ظهورمخصوص‌خودش را دارد من با Ferrania تجربه کردم و دریافتم که شباهت زیادی بین‌امولسیون‌این‌نوع فیلم با LGP وجود دارد وظهوراین فیلم بادوای مخصوص LGP نتیجه‌ی خوبی بدست می‌دهد . Prinz کاملا با فرانیاو LGP متفاوت‌است‌واستفاده از همان دواهای ظهور نتیجه‌خوبی بدست نمی‌دهد .

درمورد‌فیلم Ektachrome 11

من هنوزدر حال تجربه‌ام می‌توان تجربه های اولیه را با دوا هائی

www.takbook.com

که فرمول آنها در عکاسی‌هاموجود است انجام داد . اگر چه مراحل ظهور فیلم ۳۵ میلیمتری Ekta chrome در مورد آن بکار می‌برند ، ولی نتیجه‌ی نسبتاً خوبی دارد .

قیمت فیلم سوپر ۸ ، LGq اگر در خانه ظاهر شود فوق‌العاده ارزان است هر حلقه‌ی آن حدود ۱۲۰ ریال است . مخارج ظهور برای هر فیلم حدود ۱۷۰ ریال است ولی بهتر است که ۲ حلقه فیلم سوپر را باهم ظاهر کرد تا هزینه‌ی کمتری بهرکدام تعلق بگیرد و هر دوای ظهور ۴ یا ۵ بارقابل‌استفاده است پس می‌توان حدود ۱۰ فیلم سوپر و ۲۰ فیلم معمولی ۸ را با آن ظاهر کرد ، در مقایسه با یك کاست فیلم سوپر ۸ اگفا یا کداك که حدود ۴۵۰ ریال تمام می‌شود این قیمت خیلی ارزانتر است .

اگر دقت و حوصله داشته باشید مانعی در راه ایجاد یك لابراتوار فیلم خانگی نخواهد بود و اگر نمی‌خواهید که در مورد یك فیلم ریسك کنید ، ۵۰ فوت فیلم فقط برای تمرین ظهور بگیرید ، اگر نواقصی در کار ظهورتان بود آنها را در مراحل بعدی وکارهای بعدی برطرف کنید .

باز کردن کاست سوپر ۸

برای کسی که با فیلمهای معمولی ۸ کار می‌کند مشکلی در پیاده کردن فیلم از حلقه اولیه‌اش نیست ولی‌در مورد سوپرمشکلاتی پیش می‌آید دو روش برای این کار هست . می‌توان از دریچه‌ی عبور فیلم در کاست آنرا با یك قیچی برید . آنگاه راحت فیلم‌را از روی حلقه اولیه کشید و روی حلقه‌ی‌ظهور پیاده کرد .

روش دیگر این است که کاست را شکست که این طریق را بیشتر می‌پسندم . در قسمت بالای کاست دو لایه‌ی پلاستیکی رویهم قرار دارند که می‌توان با یك پیچ گوشتی آنرااز بدنه جداکرد. قسمت پائین را باید با دست نگاه

www.takbook.com

داشت . اکنون فیلم برای انتقال به حلقه‌ی ظهور آماده است .

اگر از ابتدا تصمیم بکار کردن ، بافیلمهای رنگی را دارید دستور عمل را می‌توانید روی دوا های ظهور بخوانید ، با این وجود در شماره‌ی بعد آنرا شرح خواهم داد واگر در شروع کارتان، فیلم سیاه وسفید را ترجیح میدهید دستور کاری نخواهید داشت و پس از چند حلقه ظهور اولیه خودتان در مورد کنتراست و سرعت فیلم آزادی عمل خواهید داشت .

در قسمت بعد این مسائل را بررسی خواهیم کرد فقط بخاطر داشته باشید که این کار به حوصله زیادی نیاز دارد قبل از آنکه راه رفتن را آموخته باشید سعی به دویدن نکنید .

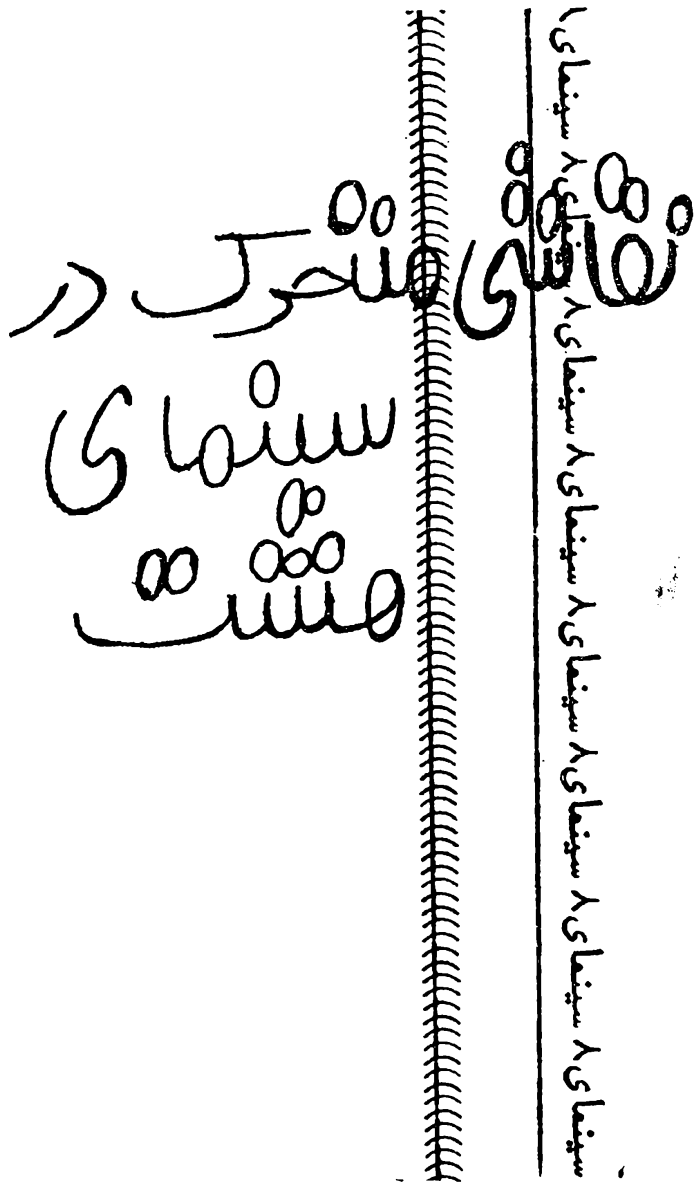
تمام نشده است

سیاوش دوم

فیلمبرداری دومین فیلم سینمائی فریدون رهنما با نام سیاوش دوم نزدیك باتمام است که هرچه کوشش کردیم نتوانستیم در باره ی آن اطلاع کاملی بدست آوریم حتی گفتگوئی با او هم نتوانست راه گشا باشد ، به احتمال زیاد نام فیلم تغییر خواهد کرد بازیگران راهم نمی‌شناسیم وهمچنین گروهی که رهنما را یاری مینمایند مشخص نیستند، واز حکایت فیلم هم که اصلا بی‌خبریم بهرحال فقط میتوانیم با اشتیاق بسیار انتظار نمایش فیلم راهنمارا داشته باشیم .

با این امید واری که « سیاوش دوم » بمانند « سیاوش در تخت جمشید » باعث سرفرازی و اعتبار سینمای کشورمان باشد .

www.takbook.com



در سینمای حرفه ای فیلم های انیمیشن (۱) به هزینه‌ی فراوانی احتیاج‌دارد در حالیکه درکار های ناحرفه‌ای‌یك‌فیلم انیمیشن ارزانترین و با صرفه ترین نوع فیلمسازی است .

خواست ما از این نوشته آشنا شدن‌آغازگران سینمای ناحرفه‌ای به مقداری اصول سینمای انیمیش و بخصوص رابطه‌ی آن با دنیای فیلم سازی هشت میلیمتری است ، در سینمای حرفه ای بیشتر خرج فیلم دست مزدیست که افـراد فنی می‌گیرند.درسینمای‌هشت‌میلیمتری با اتاقی‌کوچك ودستگاهائی بسیار محدود می‌شود کار را بـه انجام رسانید وکمی‌پشتکار ووقت‌می‌تواند

www.takbook.com

نتیجه‌ی کار یك سینماگر ناحرفه ای را در حد یك سینماگر حرفه ای بالا ببرد .

کوششی که فیلمساز انیمیش برای هر کادراز فیلمش بکار می برد بـه هزینه‌ی مصرف شده درین راه ارزش واقعی می‌دهـد . تعجب‌آور نیست که مدت زمان واکنش‌ها در فیلم‌های انیمیش درمقایسه بامدت زمان همین واکنش هـا در دنیای واقعی کوتاهتر است چون خطوط داستانی و پیام‌ها بدون بکار گرفتن حرکات زاید ودرحاشیه ، در طرح تصاویر مشخص می‌شوند. ساختن فیلم های انیمیش‌را به دومرحله تقسیم می‌کنیم اول طراحی تصاویر وآماده کردن وسایل و دوم فیلمبرداری و اتمام کار .

تطبیق طرح ها

برای تطبیق طرح ها احتیاج به وسیلداایست . برای ساختن این وسیله احتیاج به یك کاغذ سوراخ کن است که‌فاصله‌ی مراکزوسوراخ آن۸ میلیمتر باشد . می‌توان‌دومیله راکه قطرشان برابر قطر سوراخ‌ها باشد در آنها جای داد ـ سوراخ‌ها را می‌توان روی یك‌کارت پستال‌هم تعبیه کرد . این وسیله برای قرار دادن طرح‌ها رویهم‌است . می‌توان از چوب هـم این وسیله را ساخت وحتی‌از کلاسورهای معمولی‌سودبرد

کاغذ های تحریر ۸ × ۱۰ اینچ برای کارانیمیشن مناسب‌است وسوراخ کردنشان‌هم بادستگاههای ساده‌ی کاغذ سوراخ کن ممکن است ، برای‌کشیدن ساختمان‌اولیه طرح ها می‌توان از مداد های B یا HB استفاده‌کرد .

نوع خوب ورقه های کاغذ استات در کار های انیمیشن مصرف دارند ولی خرید جزئی آنها کمی دچار اشکال می‌کند . برای انتقال تصاویر به این‌ورقه‌ها ازچندوسیله می‌توان استفاده کرد .

در قدیم برای کشیدن تصاویر از قلم فـرانسه و مـرکب چین استفاده می‌شد ولی اخیراً بجای

www.takbook.com

مداد کنته　　قلم طراحی　　قلم فرانسه

آنها از قلم‌های مخصوص طراحی استفاده می‌شود که نوك فولادی دارد وخطوط را مشخص‌تر می‌کشد وسیله‌ی دیگری که بتازگی متداول شده مداد های **Chinagraph** (کنته) است که می‌توان نوك آنرا بحد دلخواه تیز کرد .

طرح های مرکبی را در جهت پشت ورقه‌های استات باید رنگ آمیزی کرد و برای اینکه فهمید که مقدار رنگ متناسب است می‌توان فشار جزئی بآن واردکرد رنگ باید به سطح دیگر کاغذ بیاید . نباید پس از خشك شدن ، رنگ ور بیاید بعضی رنگ‌ها بسیار غلیظ و سفت

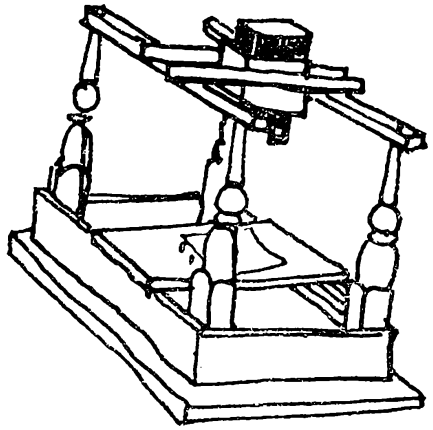
www.takbook.com

هستند وپس ازمدت کوتاهی قابلیت انعطافشان را از دست می‌دهند و در نتیجه چـون مانند خود ورقه استات قادر بـه انحنا پیدا کردن نیستند ورمی‌آیند ، امولسیون نوع مناسب رنگ است ، برای سطح‌هائی کـه بایـد فقط رنـگ های سیاه و سفید بگیرنـد ، **pammastic** نوع مناسبی است چون هیچ رنـگی نمی‌تواند در آن نفوذ کند .

نوع رنـگ‌های مورد لزوم می توانند بسته به امکانات انتخاب شوند. **PelikanPlaka** نوع مناسبی است که دامنه‌ی رنـگ وسیعی دارد و برای مصرف باید به آن آب افزود و قلم مو را پس از اتمام کار باآب

کاملا تمیز کرد . برای کار به چند نوع قلم‌مو احتیاج است ـ شماره ۱ برای رسم جزئیات شماره ۳ ویا ۴ برای طرح اشکالی که فضای زیادتری را اشغال می‌کنند . بهتر است قلم‌مو هرچه مرغوبتر انتخاب کرد وخوب آنرا نگاهداشت .

برای دیدن آنچه که طراحی کرده ایدو پی بردن به نواقص احتمالی آن باید میزی داشته باشید که درروی آن محلی برای قراردادن کاغذ طراحی تعبیه شده باشد و میتوانید از پائین به کاغذ نور بدهید . برای اینکه احتیاج به طراحی دو باره‌ی تمام جزئیات نداشته باشید . دوطرح را روی هم قرار دهید و طرح حد واسط آنها



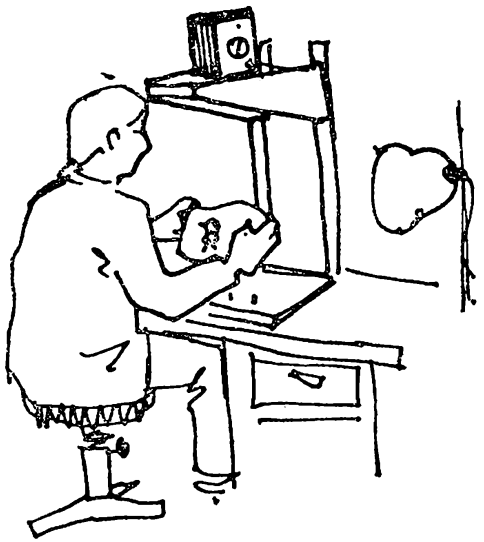
از میز می‌شود به جای پایه انیمیشن استفاده کرد

را روی کاغذ سوم رسم کنید .

جعبه‌ی نور

این وسیله را می‌توان براحتی ازچوب ساخت . اندازه‌ی قاعده‌ی آن باید درحـدود ۱۵×۲۰ اینچ باشد و ضخامت آن ۵ تا ۶ میلیمتر .

www.takbook.com



دریکی ازوجه های این جعبه می‌توان سوراخی برای خروج اشعه‌ی نور درست‌کرد . منبع نور که در داخل جعبه قرار دارد می‌تواندیك‌لامپ ۲۵وات باشد که به کمك یك کلید برق قطع ووصل می‌شود . بهتر است کاغذ ها زائده هائی داشته باشند چون می توان با تکان دادن‌کاغذ ویا حرکت‌دادن آن درجهت‌های مختلف‌هم حرکت آفرید .

نقاشی زمینه

زمینه‌های نقاشی‌شده بیشتر روی کاغذهای مخصوص آبرنك انتخاب می‌شدند ، ولی‌این‌روش‌به هزینه‌ی زیادی نیاز دارد . نوع‌ارزان‌کاغذ **Bockingford** است که بعلت ضخامت در هنگام کارکردن باآب یارنك‌های پوسترچروك نمی‌شود .

برای این‌که کاغذهای نازك به فرم قابل استفاده ای در آیند و چروکیدگی در آنها ایجاد نشود می‌توان دوطرف آنرا با آب کاملا مرطوب کرد و بعد آنرا کشیده روی سطح صافی نگاهداشت تا خشك شود .

بهترین نوع رنك برای کار درین زمینه ، رنك‌های **Gauche** است . می‌توان ضعف یا شدت این رنك‌ها را با افزودن مقداری آب تغییر داد و استفاده از هر نوع آب رنك دیگری هم بجای **Gauche** امکان‌پذیراست . بایدهمیشه توجه داشت‌که زمینه ، فقط زمینه است ونباید عامل اصلی‌که روی ورقه‌ی استات طراحی شده در زمینه گم بشود .

www.takbook.com

اگر نمی‌خواهید که برای تهیه تمام این وسائل اینطرف و آنطرف بگردید، مؤسسه ای در انگلستان هست که تمام وسائل مورد نیاز را اعم از کاغذ ورقه‌های استات ، قلم . جعبه نور و ... یکجا به قیمت ۱۰۰۰ ریال می‌فروشد ـ نشانی این مؤسسه را در آخر مطلب برای شما خواهیم نوشت .

کاغذها را می توان با نوار چسب در جایشان محکم کرد و حدود ۱۰۰ ورقه‌ی استات را قبل از شروع کار در محل تطبیق تصاویر برای استحکام بیشتر قرار داد .

پایه‌ی انیمیشن .

برای فیلمبرداری انیمیشن تنها یك راه وجود دارد و آنهم به‌طریق عمودی است . دوربین باید درفضا آویخته باشد و تصاویر روی سطح صافی روی میز کار قرار گیرند . دلیل این کار این است که روش ساده‌تری است . اگر خودتان پایه را درست کرده باشید می‌توانید راحت بنشینید و میز کار جلویتان باشد و تنها با فشار دادن دکمه‌ی دکلانشور کار را به انجام رسانید.

درهنگام فیلمبرداری احتیاجی به نگاه کردن از چشمی دوربین نیست چون سطح فیلمبرداری کاملا ثابت و شناخته شده است . صاف نگاه داشتن طرح ها هم باین طریق ساده‌تر است درصورت لزوم می‌توان با قرار دادن یك لایه‌ی نازك شیشه در بالا سایه‌ها را محو کرد .

اگر مایلید پایه انیمیشن خودتان را کاملتر کنید می‌توانید قسمتی از پایه را که طرح ها روی آن قرار می‌گیرند با وسائل اندکی به فرمی درآورد که بتواند در جهت شرق به غرب (راست به چپ) و شمال به جنوب رفت و آمد کند . این کار به شما امکان می‌دهد که در جهت دلخواه به زمینه‌ی تصویر حرکت **pan** بدهید.

حرکت بالا پائین دوربین را هم می‌توانید با استفاده از دو میله و یك پیچ در وسط ممکن سازید .

آسانترین راه این است که

www.takbook.com

دوربین را بالای قسمتی که طرح‌ها قرار می‌گیرند روی یك سه پایه محکم که قابلیت Pan و Tilt دارد مستقر کنید . دوربین درین حالت با سطح میز یا اتاق یك زاویه ۹۰ درجه می سازد . حتی می توان از یك میز کهنه‌ی ناهار خوری برای پایه انیمیشن سود برد، به شکل دقت کنید .

لامپ‌ها را می‌توان به پایه متصل کرد و از یك تخته‌ی صاف برای محل قرار دادن طرح استفاده کرد .

دوربین

برای این که بتوانید در زمینه‌ی انیمیشن کار کنید دوربین تان باید حتماً دارای تك زن (Single frame) باشد واگر می‌خواهید از هر لحاظ وسیله‌ی کاملی داشته باشید دوربینی را انتخاب کنید که این مشخصات را در خود داشته باشد .

RefexViewing تنها این دوربین‌ها در فاصله‌های نزدیك همان قطعی را روی نوار فیلم ضبط میکنند که در چشمی دوربین دیده میشود.

Focusing دوربین باید تنظیم فاصله بشود . عدسی های زوم را در هنگام فیلمبرداری انیمیشن باید در حد تله فوتو تنظیم کرد . (ماکزیمم زوم) .

Frame counter

که بتواند تعداد تصاویر فیلمبرداری شده را نشان دهد .

Backwind دوربین‌هائی که قابلیت چرخاندن فیلم به عقب را دارند دارای امتیازی ویژه هستند چون با استفاده از این خصوصیت می‌توان تصاویر را با هم **Mix** و یا رویهم فیلمبرداری کرد (Suqer Im Pose).

برگردان کوتاه شده بفارسی :

سیروس هرمزی

نوشته‌ی : John Daborn

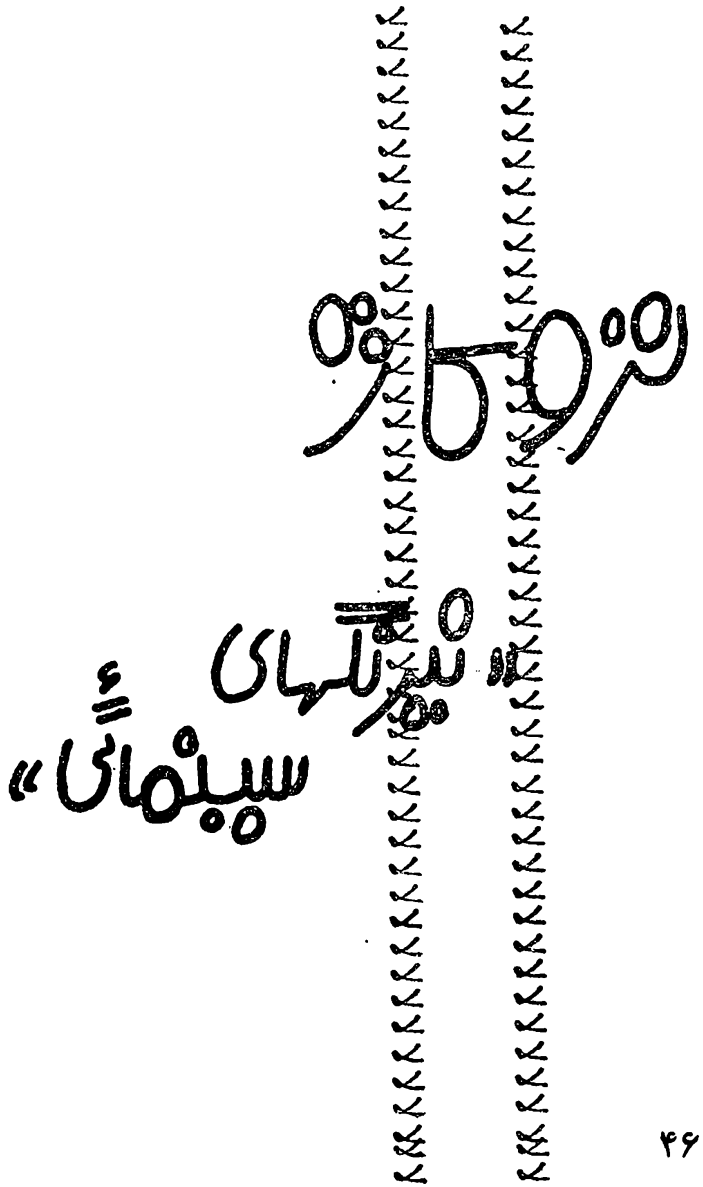
نقل از : Film Making

۱ــ نقاشی متحرك **Animation**

می‌توانید اطلاعات لازم را در باره‌ی قیمت وسائل مورد نیاز انیمیشن از نشانی زیر در انگلستان بخواهید .

GORDON CAMERAS LTD.
35 Portland Place ,
London W 1 N 3 AG

www.takbook.com



در موقع تهیه یك فیلم اکثراً جمیع امکانات لازم و ضروری فراهم نمیشود ، زیرا موانع و مشکلات گوناگون و بخصوص مشکل پولی وهزینه زیاد ، امکان‌عملی‌ساختن‌طرحهای بزرك رامحدود می‌کند . گذشته از این شرایط فنی فیلمبرداری هم استفاده از طرق معینی را ایجاب می‌نماید .

یکی‌ازروشهای‌رضایت‌بخش فیلمبرداری اینست که به جای دکور ها و اشیاء بزرك ، مدل های بمقیاس خیلی کوچك از آنها تهیه نموده وکار فیلمبرداری رادرروی‌این‌نمونه‌های کوچك انجام دهند . باین ترتیب‌بخوبی‌میتوان حوادث و صحنه‌هائی مانند از خط خارج‌شدن قطار که سبب انهدام آن می‌شود،سیل ،طوفان، حریق ،انفجار،زمین لرزه ـ را از روی‌نمونه‌ها و مدلهای کوچکتر از اصل (که در انگلیسی

www.takbook.com

مینیاتور و در فرانسه ماکت نامیده میشود) فیلمبرداری نمود. نمونه‌های کوچك اگر بطرز دقیق وصحیحی ساخته شود ،قادر است تأثیرات ناشی از حوادث مربوطه را بخوبی و با همان واقعیت اصلی خود ، بوجود آورد.

هر وقت راجع بنمونه های کوچك وکم حجم صحنه‌های فیلم بیندیشیم معمولا فیلمهائی مثل (کینگ‌کنگ) ، (مقصد ماه است) ، (دنیای مفقود) یا (فرانکشتین) ، بخاطر می‌آید ـ در تمام آنهافیلمبرداری توأم با نیرنگ معروف به «تروکاژ» وظیفه مهمی انجام داده است . لیکن در اکثریت فیلمهای تجارتی و غیر حرفه‌ای و فیلمهای تلویزیونی استفاده از فیلمهای داخل صحنه یعنی نمونه های کوچك بسیار مرسوم است .

باین ترتیب مشاهده می‌کنیم مشکل تهیه و آماده ساختن صحنه ها و یا اشیائی از قبیل هواپیما ، کشتی ، اتومبیل ، که ببازیچه های موجود در پشت ویترین مغازه‌های اسباب بازی فروشها شباهت دارد ، از پیش‌پا برداشته میشود. لیکن مشکل دیگری باقی می‌ماند و آن نحوهٔ مورد استفاده قرار دادن این وسایل است .

یعنی باید دید چه‌عواملی به واقع‌جلوه‌گر شدن صحنه‌های مورد نظر کمك میکند . زیرا مادامی که نمونه های کوچك با هنرمندی و ظرافت آمیخته با «حقه» ساخته و فیلمبرداری نشود ـ مجعول و غیر واقعی بودن آن خود بخود آشکار میگردد . اشکال کار وچارهٔ آن درعوامل زیرین باید جستجو شود .

اندازهٔ نمونه‌ها ، مناظرومزایا ،جزئیات، روشنائی ، رنگ آمیزی و تون رنگها ، وبکار بردن زمینه های لازم دره بین ، زاویه

www.takbook.com

فیلمبرداری ، مونتاژ و سرعت گردش فیلم در دور بین .

اندازه نمونه ها - بدون شك مدل هر اندازه بزرگتر وکاملتر باشد بهتر است . بسیاری از مدلهای بکار رفته در فیلمها کاملا بزرگند . در فیلمی بنام (سیل) ارتفاع آسمان خراشهای مدل شهر نیویورك در حدود چهار متر بود ودر صحنه‌ای از فیلم بکلی ویران میشد . بلندی مدل قلعه فیلم (فرانگشتین) که در اثر یك انفجار فرو می‌ریخت برابر با طول قد یك انسان بود .

در فیلم (وقتیکه دنیاها تصادم می‌کنند) جایگاه پرواز موشك به طول ۲۴ متر و خود موشك بدرازی درحدود ۱ متر ساخته شده‌بود .

مدلهای خیلی‌کوچك بچندین‌دلیل بطرز ناراحت کننده‌ای‌جلب‌توجه تماشاگر رامیکند.

زیرا جزئیات و روشنائی آن نامحسوس وزننده میگردد و بواسطه‌کوچك شدن ابعاد عمق‌صحنه از بین میرود اهمیت مقیاسهای بزرك در صحنه هائی نظیر آتش سوزی و طوفان دو چندان میشود مثلا نمایش یك آتش سوزی ، از ایجاد شعله های فراوان آتش درست می‌شود .

اگر مدل‌بیش ازحدکوچك باشدلرزیدن وزبانه‌کشیدن‌یك‌شعله‌منحصر بفردکاملاساختگی بنظر میرسد . همینطور صحنه های مربوط‌بآب ودریا دریك‌مقیاس‌خیلی‌کوچك نتیجه‌مسخره‌ای دارد پرسپکتیوچون‌فیلمبرداری مدلهای‌کوچك از فواصل نزدیك باید انجام گیرد لهذا عمق میدان وفاصله کانونی‌آن محدود است بنابراین اگر میدان رویت عمق مورد احتیاج باشد . اجبارا بایدبر پرسپکتیو و ابعاد مدل اضافه‌کرد یعنی سطح مدلهاطوری اغراق آمیز ساخته شود

www.takbook.com

که در تماشاگر توهم وجود « عمق » تولید کند .

جزئیات ـ در جریان زندگی ، چشم و مغز انسان نسبت بادراك و ضبط کامل بی اعتنا است باین معنی که‌جزئیات دقیق یك منظره یا صحنه با نگاه اول در خاطره باقی نمی‌ماند و فقط پس از ارتباط و آشنائی بیشتر است که حواس ما همه آنها را در یافت و درك میکنند ولی دوربین فیلمبرداری تا کوچکترین جزو یك صحنه را روی فیلم ثبت و ضبط می‌نماید . توجه دقیق به اجزاء صحنه و ساختمان بناهای سنگی و آجری که درطی فیلم ویران میگردد فوق العاده ضرورت دارد خلاصه اینکه قدرت دید دوربین هرگز نباید فراموش شود.

روشنائی ـ با یك‌تنظیم‌نور غلط‌احساس واقعیت صحنه‌فوراً از بین‌میرود . در نورپردازی به صحنه های کوچك نیز مانند صحنه های واقعی سه نکته در نظر گرفته میشود ـ جهت روشنائی ، شدت آن و فاصله نسبی منابع نور ـ در فیلمبرداری تحت نور خورشید و در خارج استودیو باید بخاطر داشت که جهت نوروشدت نور متغیر است ودرصورت توقف عمل فیلمبرداری و گذشت یکی دوساعت اختلاف فاحشی ممکن است در روشنائی دو صحنه پیدا شود . در فیلمبرداریهای داخلی از طرح قبلی و نقشه ، در تعیین محل مناسب لامپها استفاده میشود .

استعمال ذره‌بین ـ وجود نواحی‌محوو (تار out of focus) در فضاهای جلو وعقب صحنه بخاطر وسعت‌محدود صحنه مناسب‌نیست و حتی الامکان سعی می‌شودبا ذره‌بین های‌زاویه باز که سبب ایجادپرسپکتیومیشود فیلمبرداری بعمل‌آید .

www.takbook.com

زاویه دوربین ـ فیلمبرداری مدل از زوایای پائین انجام میپذیرد البته ممکن است بر طبق مقتضیات سناریو زاویه های دیگری هم اتخاذ گردد . بدلیل اینکه در صحنه های طبیعی مثلا اگر شخصی مشغول تماشای یك عمارت مرتفع باشد معلوم است که فقط دید او (چشم انسان) در ارتفاع معینی قرار دارد و تناسب قد انسان با ارتفاع ساختمان برای تعیین زاویه دور بین در نمونه های کوچك ، حفظ می‌شود .

احساس وسعت و بزرك نمائی را بوسیله حرکات دوربین‌هم می‌توان تولید نمود .و بادور شدن یا نزدیك گشتن دور بین « بعد » را نشان داد .

مونتاژ ـ اگر قبول کنیم کار تهیه اینگونه صحنه ها یك نوع شعبده بازی و چشم بندی است در این صورت احتیاط و مهارت زیاد لازم است تا مصنوعی بودن آن پنهان گردد . این « حقه بازی » را باید پیش از آنکه اندیشه کنجکاو تماشاگران بکاود ، از مقابل چشمهایشان دور کرد پلانهای فیلم اگر بمدت کوتاه و زود گذر روی پرده بماند برای بیننده قابل تجزیه و تشخیص نخواهد بوددر حالیکه تأثیر خود را خواهد بخشید هر گاه نشان دادن یك صحنه بزمان زیادی احتیاج داشته باشدآنوقت باتغییر زوایای دوربین ویا با یك در میان مونتاژ کردن مدلها و صحنه های طبیعی این منظور حاصل می‌شود .

سرعت فیلمبرداری میدانیم که نوارفیلم با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه از جلوی ذره بین دوربین عبور میکند .

در سینما نیز با همین سرعت نمایش‌داده

www.takbook.com

می‌شود .میتوان با تقلیل یا افزودن سرعت فیلم - برداری حرکات را روی پرده تند تر ویا کندتر از حالت عادی آن نشان داد .

حرکات اشیاء کوچك که بجای صحنه‌های بزرك مدل قرار داده شود بعلت سبکی آنها با حرکات اشیاء و اجسام حقیقی مغایرت پیدا میکند و از طرفی تمام ادراکات مربوط باشیء متحرك یا ساقط ، با توهم وزنی آن در ضمن طی کردن یك مسافت تشخیص داده میشود .

مثلا غلطیدن تخته سنگهای عظیم الجثه و سنگین وزن از سرعت کند آن معلوم می‌شود لیکن غلطیدن یك قلوه سنگ از روی یك خاکریز باید تامسافت خیلی دور وسرعت زیادتر ادامه یابد تا تشخیص کیفیت وزنی و حجمی آن ممکن شود . باسریعتر چرخاندن فیلم هنگام فیلمبرداری قل خوردن سنگریزه و قلوه سنگ هنگام نمایش آن بطرز سقوط و غلطیدن تخته سنگ ، تشبیه و تبدیل خواهد شد . صحنه‌های دیگری مانند برف و باران و طغیان آب و آتش سوزی که در روی نمونه‌های مصنوعی و کوچك درست می‌شود . عموما فاقد سرعتها حقیقی است با این وسیله تغییرات و حرکات آن را بشکل واقعی جلوه گر می‌سازند .

م ـ بکتاش

www.takbook.com

امروزه اکثر فیلمها بصورت رنگی ساخته می‌شود . ولی ازین میان ، چه تعدادی از فیلمسازان، از « رنگ » به عنوان یك «عامل اضافه » برای داستانگوئی استفاده میبرند ؟ پاسخ باین سؤال کار

برای‌غیرحرفه‌ها ، بلکه برای‌دست اندر کاران حرفه‌ای نیز مستلزم شهامت است .

فیلمسازان غیر حرفه‌ای که پلان های خود را روی فیلمهای رنگی ضبط می‌نمایند منظورشان

به یك مرور سطحی هستیم : از زمان پیدایش هنرمندان ، رنگها نیز زبانی مخصوص به خود پیدا کرده‌اند و طرقی هست که میتوان رنگ را به مثابه حالت و بمنظور القای احساسهای خاصی بکار برد.

رنگ در سینما

ساده ای نیست . استعمال خلاقهٔ رنگ در فیلمسازی ، زمینه‌نوینی است که بنسبت عمر صناعات ، مدت درازی نیست پا به میدان گذاشته . استفاده از رنگ نه فقط

اینست که مناظر مقابل عـدسی دور بین را هر چه بیشتر واقعی جلوه دهند .

در مورد اینکه رنگهاچگونه روی‌بیننده اثرمی‌گذارند، محتاج

رنگ میتواندایده‌ای را بیان‌دارد و برساند و داستانی را بازگوکند.

رنگ در فیلم رنگی ، دو کار عمده رابانجام میرساند : اول‌ـ احساسی‌را به بیننده القا می‌کند .

www.takbook.com

دوم ـ اطلاعاتی راجع به سوژه بدست میدهد .

در نظر ما ، یك رنگ ، وقتی آگاه کننده است که راجع به داستان اطلاعاتی در اختیارمان بگذارد .

مثلا بما بگوید : علف سبز است ؛ آسمان آبی است و یا محدودتر ، سفرهٔ فلان میز قرمز و و لباس فـلان خانم زرد است ، اینگونه رنگها ، اغلب چیزمهمی به پلان نمی‌افزایند چون اطلاعاتی که بما میدهند ، اندکی (فقط کمی) بیش از آن چیزی است که میتوانیم از فیلم های سیاه و سفید کسب کنیم .

بالاخره ، هر کسی میداند که علف معمولا سبز است وآسمان هم قاعدتاً آبی و حتی آگاهی بر ـ اینکه سفره میز قرمز و لباس زن زرد است ، به عنوان مفهوم اصلی و مفاد معتبر پلان قلمداد نمی‌شود (مگر اینکه رنگها مورد نظر در داستان به منظور خاصی تأکید شده باشند .)

همه آنچه که رنگ دراین زمینه به ظهور میرساند ، افزایش واقعیت تصویر روی پرده است ؛ اما وقتی استعمال رنگ به مددقوه تخیل و تصورصورت پذیرد ، عاملی خواهد شد که میتواند رساننده حالات باشد واحساس‌عاطفی بیننده را نسبت به صحنه برانگیزد.

رنگها ؛ بانمود های‌ظاهری خود ، ازنقطه نظر روانی ، مفاهیم متعددی‌دارند .این مسئله ، وجود یك تئوری‌درونی راایجاب‌نمیکند بلکه ، حقیقتی‌بارز و قابل «دید» است.مفاهیم‌پسیکولوژیکی‌رنگها، ناشی از منابع طبیعی آنهاست .

در این‌جاچند رنگ عمده با تداعی معانی عاطفی خود شرح داده میشوند :

سرخ و نارنجی ـ معمولا در طبیعت عطف به آتش و گرما میشود . این دو رنگ ، حاوی خاصیت انگیزش و تهییج است و میتواند نموداری از میل مفرط و

www.takbook.com

یا شهوت حـاد باشد . کیفیت هیجان انگیز رنگ سرخ حتی در مصنوعات دست ساخت بشر نیز نفوذ کرده است مثل ماشین‌های آتش نشانی و چراغهای توقف جاده ها .

زرد ـ که رنگ آفتاب است، دلالت بر تابندگی ، گرمی و سلامتی میکند .

سبز ـ اگر سوژه انتخاب شده طبیعت باشد ، مثل جنگل یا مزرعه ، صلح و آرامش را القا میکند لکن وقتی نور سبز روی چهره شخصی بکار بـرده شود ، معنی های متفاوتی پیدا میکند که عبارت باشد از وحشت ، ناخوشی مرض و حسادت (به فیلم های وحشت انگیزی که رنگ سبز در آن ها استعمال شده توجه کنید .)

آبی ـ در طبیعت رنگ آب و آسمان رامیرساند و از آن، احساس سردی و گاهی دلتنگی و افسردگی مستفاد میگردد .

هر یك از رنگهای واقع در طیف خورشید ، مفاهیم عاطفی دارد و میتواند در زمینه داستان موجب آفرینش حالات باشد .

در بیشتر فیلم ها ، رنگ بطور واقعی مورد استفاده قرار میگیرد و مـردمی که فیلم را مشاهده میکنند ، چنین بنظرشان میرسد که رنگها درخشنده تر از حد معمول و تلألو آن ها بیش از زندگی واقعی است . علت این مسئله کادراژ سینماست . خاصیت سینمـا اینست که دور هر چیز کادری می‌کشدوما را اجبارا متوجه قسمتی از قسمتهای طبیعت میکند. این تفاوت رنگ در طبیعت و در فیلم ، بسیار اندك است . بایدقبول کرد در زندگی واقعی نیز رنگها را طی صحنه ها موکد ساخته و بما امکان میدهد که باستعانت آنها ، حـالات مختلف زمان ، مکان ، حادثه و یا عواطف را احساس کنیم .

هر ساعتی از روز ، مشحون رنگهائیست مربوط به همان زمان

www.takbook.com

با کیفیات وابسته به آن . یك پلان رنگی در نوریك صبح سرد وآبی درست قبل از اینکه آفتاب طلوع کند ، حاوی کیفیت بخصوصی از نور هست که «زمان» پلان را برای ما مشخص میسازد . این مثال را میتوان به نور گرم بعد از ظهر تابستان تعمیم داد .

اغلب ، رنگها در القای احساس پدید آمدن یك حادثه رل مهمی را دارند . بیشتر جاذبه سیرکها ، یا جشن تولد ویا نمایش‌های آتش بازی . بدون وجود رنگ افه مخصوص به خود را از دست میدهند .

همچنین رنگها میتوانند در یك زمینه واقعی برای القاء یك عاطفه بکار آیند . اینگونه استعمال رنك فقط به لباسها و اثاثیه نیست بلکه مربوط به زمینه حقیقی صحنه نیز می‌شود و درین جاست که تشعشع عاطفی رنگ صورت می‌گیرد . صحنه‌ای که در مزرعه گلهای زرد گرفته شده باشد ، احساس حرارت و شادی را بر میانگیزد نه غم و دلتنگی .

یکی از استفاده های بصیرانه از رنگ به مثابه یك عامل خلاقه در چندین سال گذشته در فیلم «شرق بهشت» از الیاکازان بود ، زمینه پلان ها سر شار بود از شادی و گرمی .

استعمال رنگ در فیلم ها فقط محدود به ارائه تصویر دنیای واقعی نیست . از رنگ میتوان درموارد غیر واقعی نیز استفاده کرد . در فیلمهای تجارتی این نوع رنك اغلب در آثار فانتزی و کمدی موزیکال (بعضی از فیلمهای جالب توجه وینسنت مینه لی) بکار برده می‌شود .

« الیوت الیسوفن »متخصص عکاسی رنگی نیز ، رنگهای غیر واقعی را در یك مسیر خلاقه ، در فیلم‌هائی که به سمت مشاورانتخاب میشود ، بکار میبرد : «مولن روژ» و « زنگ و کتاب و شمع » دو تا از اینگونه فیلم ها هستند . چند سال قبل فیلمی از «جوشوآ لوگان»

www.takbook.com

باسم « جنوب اقیانوس آرام » (با شرکت روسانو براتسی و میتزی گاینور) روی پرده آمد که درآن رنگ غیر واقعی مصرف شده بود . این فیلم بسبب استفاده های مبتکرانه از رنگ، مورد تمجید قرار گرفت. اما شاید حق بود که آن را بعنوان آزمایشی جسورانه در استفاده از رنگ مورد تمجید قرار میدادند. بزرگترین اشتباه فیلم ، عبارت بود از افه رنگی که در یك قسمت از فیلم بکار رفته بود : قهرمان زن شعری در باره یك قناری زرد میخواند و آسمان واقع در زمینه، بر حسب مصلحت ، بآن رنگ در می آید .

بعضی وقتها یك چنین رنگ غیر واقعی برای افه کمدی مصروف می گردد ؛ مثل فیلم در هم برهم متروگلدوین مایر به اسم «تعطیلات تابستانی » که در آن همچنان که « مریلین ماکسول » می کوشد که « میکی رونی » را اغوا کند ، نور صحنه قرمز و قرمزتر می شود .

زبان رنگ می تواند به منزله شیوه ای باشد برای تأکید در یك فیلم . در « سر گذشت راهبه » از «فرد زینه مان» باین نحو از رنگ استفاده شده است : نیمه اول فیلم که تماماً در یك جایگاه زنان راهبه می گذرد ، بطرز بارزی با رنگهای ملایم و خفیف فیلمبرداری شده (سایه های سفید ، سیاه و خاکستری) وقتی راهبه برای کار به بیمارستان کنگو فرستاده می شود ، رنگهای تند و درخشان سبز و قرمز و قهوه ای افریقا با جاذبه و هیجان شدید در روی پرده جلوه گر می شود .

یك تکنیك غیر عادی دیگر م استفاده از « اینسرت » رنگی (Insert پلان خیلی درشت از اشیاء و جزئیات) در یك فیلم سیاه و سفید است . اینکار در جای مناسب به فیلم افه مخصوصی میدهد . در فیلم « جادوگر اوز » دنیای واقعی کانزاس با مراتع و چمنزار های آن ، به صورت سیاه و سفید نشان داده میشود ؛ اما هنگامی که صحنه ها

www.takbook.com

مربوط به سر زمین جادوئی «اوز» می‌شوند ، رنگهای درخشان بمیدان می‌آیند .

یك فیلم دیگر که بسبب استعمال پلان هائی خیلی درشت رنگی شهرت دارد «تصویر دوریان‌گری» اثر « آلبرت لوین » است : وقتی در آخر ، پرتره فاسد شده و درهم ریخته دوریان گری آشکار می‌شود .

(دوریان گری مرد خبیثی که گذشت زمان و افراط درعیاشی به جای تأثیر بر خود او ، روی پرتره‌اش اثر می‌گذاشت) فیلم بصورت رنگی در می‌آمد .

شاید کوتاهترین «اینسرت» رنگی که در یك فیلم سیاه و سفید بکار رفته در تاریخ سینما ، مربوط به «طلسم شده» اثر شگفت هیچکاك باشد ، (با شرکت اینگرید برگمن و گریگوری پك و بر مبنای تحقیقات فروید در خصوص ضمیر نا آگاه) .

در یك سکانس از فیلم ، پلان درشتی از یك طپانچه وجود دارد که رو به عدسی دوربین قرار می‌گیرد و بطرف تماشاگران شلیك می‌شود . بلافاصله یك کادر سرخ رنگ باپلان مزبور قطع می‌گردد تا افه انفجار گلوله را برساند .

استعمال خلاقه رنگ در تدوین ، مدت زیادی نیست که مورد توجه قرار گرفته بعضی از کارگردان‌ها دریافته‌اند که کنتراست های هیجان‌انگیز رنگی در پلان‌ها جاذبه فیلم را افزایش میدهد .

جالبترین مونتاژی که روی فیلم رنگی انجام گرفته ، مربوط به فیلم کارتون (نقاشی متحرك) والت دیسنی موسوم به « سمفونی های احمقانه» است . دیسنی درصحنه‌های فیلم دیگرش « سپید برف و هفت کوتوله» نیز از رنگ استفاده های بجا کرده است بخصوص وقتی که ملکه تبدیل به ساحره‌ای میشود.

فیلم هائی که بعنوان مثال درین مبحث ذکر شد ، برای فهم قدرت خلاقه رنگ در فیلم های

www.takbook.com

حرفه‌ای بود . فیلم رنگی نه فقط به منظور ضبط مناظر ومتعلقات با رنگهای متنوع است ، بلکه این «رنگ» که گاه‌ارزش‌فیلم راتقلیل میدهد (رنگ ناهنجار دو لوکس در دزیره ازهنری کاستر) می‌تواند بعنوان عامل شگفت انگیزی به اعتبار فیلم بیفزاید (رنگ عجیب موبی دیك اثرجان‌هیوستون) .

نقل از مجله‌ی هنر و سینما
نوشته‌ی چارلزرینولدز

حسن گربه

اولین کار سینمائی کوثر با نام « مـرگ کلاغ » از معدود فیلم های کوتاه وبا ارزش سینمای ایران است که نمایش آن درچند جلسه‌ی «سینمای آزاد» در آمفی تآتر دانشگاه آریامهر درتهران و «سینماتك»پاریس‌موفقیت‌آمیز بود. بعد از مرگ کلاغ کوثر اولین‌فیلم سینمائی خود را با نام‌حسن گربه آماده‌ی نمایش خواهد کرد .

در فیلم‌حسن گربه جمشید لایق ـ غفار منش ـ آذر فخر ـ خان شهری شرکت دارند ، و فیلمبرداری آن بعهده بیگن بوده است . به پیشنهاد سینمای آزاد و موافقت‌سازندگان فیلم، حسن‌گربه قبل از اکران عمومی در سینمای آزاد نمایش داده خواهد شد. ما با سپاس از کوثر ـ برای فیلم حسن گربه موفقیت آرزو می‌کنیم .

www.takbook.com

آن‌شیر بیشه‌ی تحقیق ، آن‌شجاع صفدرصدیق ، آن غرقه دریای مواج ، رحمته‌الله‌علیه ، کاراوکاری عجیب‌بود.

و گفت ، معرفت دیدن اشیا است و هلاك همه در معنی .

وپرسیدند : عارف را وقت‌باشد . گفت : نه . از بهرآنکه صفت صاحب است .

وهرکه با صفت خویش‌آرام‌گیرد . عارف نبود .

نقل است :

یکسال در آفتاب گرم برابر کعبه بایستاد ـ برهنه ـ تا روغن در اعضای او بر آن سنگ میرفت پوست او باز نشد و از آنجا نجنبید .

. . ، و چون بازآمد . از اقصای عالم بدو نامه نوشتندی

اهل هند ابولمغیث نوشتندی

واهل خراسان ابوالمهر

واهل فارس ابوعبداله

واهل خراسان حلاج الاسرار

واهل بغداد مصطلم می‌خواندند

و در بصره مخبر

پس اقاویل دروی بسیار گشت

و کارهای عجیب ازو دید

پس جماعتی از اهل علم ، بروی خروج کردند از آنکه :

می‌گفت انا الحق

، گفت بگو هوالحق . گفت بلی همه‌اوست . شمامی‌گوئیدکه‌گم‌شده است گم نشود و گم نگردد

پس جمله برقتل او اتفاق کردند

آنسخن‌او راپیش‌خلیفه تباه‌کردند

ووزیررا بروی متغیر گردانیدند

خلیفه‌بفرمود تا او رابزندان‌برند

و او را بزندان بردند

پس او را بردند

صدهزارآدمی‌گردآمدند واوچشم گرد می‌آورد و می‌گفت

حق . حق . حق

انا الحق

نقل است ، درویشی درآن میان

گفتار فیلم

جام‌حسنلو

www.takbook.com

پرسید که عشق چیست ؟
گفت: امروز بینی،فردا بینی ،پس فردا بینی
آنروزش بکشتند و دیگر روزش سوختند و سوم روزش بباد بردادند ، یعنی حق اینست .
ونقل است عجوزه‌ای با کوزه در دست می‌آید چون او را دید
گفت : زنید و محکم زنید تا این رعنا را با سخن خدای چه کار ؟
پس هرکسی سنگی‌میانداخت ـ کسی موافقت را گلی انداخت
او آهی‌کرد گفتند : از اینهمه سنگ هیچ آه نکردی ازگلی‌آه کردن چه معنی است ، گفت : از آنکه آنها نمی دانند ، معذورانندازو سختم می‌آیدکه اومیداندکه نمی‌بایدانداخت
پس دستش‌جداکردند خنده بزد . گفتند خنده چیست گفت دست ازآدمی بسته باز کردن آسان است که دست صفات که کلاه همت از تارك عرش

درمی کشدقطع کند. پس‌پاهایش‌ببریدند تبسمی کرده‌گفت بدین پای سفرخاکی می‌کردم . قدمی‌دیگر دارم‌که‌هم‌اکنون سفر هر دو عالم بکند اگر توانید آن قدم را ببرید . پس‌دودست بریده‌خون آلود در روی در مالید تا هردو ساعد و روی خون‌آلودکرد گفتند این چرا کردی گفت خون بسیار از من برفت و دانم که رویم زرد شده باشد . شما پندارید که زردی من از ترس است خون در روی مالیدم تا در چشم شما سرخ‌روی باشم‌که‌گلگونهٔ مردان خون ایشان است گفتند اگر روی را بخون سرخ کردی ساعد باری چرا آلودی گفت وضو می‌سازم گفتند چه وضوگفت در عشق دو رکعت است که وضوی آن درست نیاید الابخون پس چشمایش برکندند قیامتی از خلق برآمد
گفته است که فردای قیامت او را بزنجیر بسته میآورند اگر گشاده بود جملهٔ قیامت بهم برزند

نقلست‌که چون او رابردارکردند ابلیس بیامد وگفت یکی انا تو گفتی‌و یکی من چونست که از آن تو رحمت به بار آورد و از آن من لعنت حلاج گفت تو انا را بدر خود بردی ومن‌از خود دورکردم مرا رحمت آمد و ،

گفتار فیلم جام حسنلو انتخاب شده از تذکرة الاولیاء شیخ عطار کار محمدرضااصلانی ـ تهیه شده درقسمت پژوهش تلویزیون ملی ایـران فیلمبر داری ـ مهرداد فخیمی ـ نمایش در سینمای آزادجلسه‌هشتم ـ نهم و بیست و چهارم

www.takbook.com

سیاوش در تخت جمشید

۱
گورستانی انباشته از گلهای هلال
کمانه می‌زنم براین ویرانی
به صدای‌عطری ازگیاه سیاوش
برش از سنگ سیاه
که می‌غلتد و می‌توفد

۲
سیاوش خود آتش است
بریال اهورا
برنوک تاج می‌نشیند و
در گردنه می‌سوزد

۳
افعی با هزارشاخ
می‌لرزد و ترک می‌خورد
به شمشیر دو نیم

۴
تباهی می‌وزد از جامه ها
طلوع می‌کند هلال فرنگیس

۵
میل دارم
فرودین سال باشم و
دژم کنم این بادرابه سودابه
تا تنها تو باشی
زیور اندام فریدون

بهرام اردبیلی

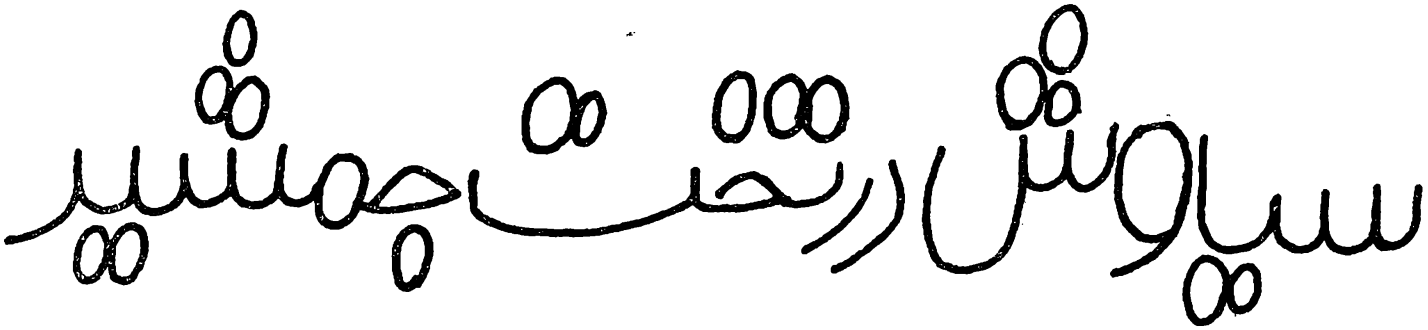
www.takbook.com

قل یا ایها الکافرون ،
لااعبد ما تعبدون ، ولا انتم
عبدون ما اعبد، ولا انا عابد
ما عبدتم و لا انتم ما اعبد ،
لکم دینکم ولی دین .

قرآن کریم سوره‌ی کافرون

بگو ای کافران . من آنچه شما پرستید
نمی‌پرستم و شما نیز پرستنده‌ی چیزی که من
می‌پرستم نیستید و من نیز پرستنده‌ی چیزی که
شما پرستیده اید نیستم و شما نیز پرستنده‌ی
چیزی که من می‌پرستم‌نیستید شما را دین خود
و مرا دین خویش .

ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده



www.takbook.com

رازیکه در فیلم سیاوش نهفته است راز بشریت است راز عشق و هستی است بهنگام دیدن فیلم دیگر زمینی نیستیم . کنده می‌شویم ، بپرواز میآئیم رهنما معنا کننده با هوش طبیعت است ، دوربین او چون چاقوی جراحی ماهر لحظه های زندگی را میشکافد و آدمی را در مقابل خویش برهنه می‌سازد و «بیننده در خون سیاوش مرصع میشود» این اثر سؤال بزرك خلقت است «بهنگام دیدن وادار میشویم تا خویش را سؤال کنیم» رهنما آنچه را که بر سلوئید زخمه زده چهره‌ی دل اندیشمند است ، رهنما تنها سینماگری استدر ایران که وزنه های فکر و عرفان ایرانی راحمل میکند و فیلمش کلیتی است درباره انسان .

رهنما یك چهره با پوستی شفاف

پوستی‌که همواره شفاف وجوان است روحی عظیم ، اندیشه ای درخشان و بارور ، او خود بسان نماهای‌بذر افشاندن و آبیاری کردن فیلمش می‌باشد .

بقول یك قصه نویس : رهنما میتواندبنشیند و گلی برایش برقص آید «رهنما نقاش پرستنده سرزمینی است که تاریخ دارد شاعری است که تمدن را زایندگی میداند وسرودی که تمام شدنی نیست . هنرش تخدیر کننده نیست ، وجودش . سراسر عشق و دانش و آگاهی است ، ارزشش در زمان حال نیستتاریخ‌چون‌سهروردی یادش‌خواهد آورد .

هستی و عشق بشر را میشناسد و فیلمهایش در آینده مدرسه خواهد شدبطوریکه در باره هر نمایش بنویسند و در مدرسه های سینمائی هرکدام را پشت دستگاه «مویولا» فیکس کنند و ساعتها در باره‌اش بگویند در فیلم سیاوش در تخت جمشید بعد از مرگ سیاوش با صدای سنج نمائی عظیم دیده میشود خون سیاوش در جویبار جاری است و در کنار کادر سیمهای تلگراف دیده میشود ، فیلم رهنما ارتباطش با هزاران سال دیگر است همچنان که رهنما ارتباط سیاوش را با آدمیان امروز مینمایاند و میگوید که امروز نیزسیاوش هست .

www.takbook.com

سینمای آینده

نگاه‌کنید معماری شاعرانه وپردانش‌سیاوش در تخت جمشیدرا ، فیلمی که اصول ساختمانی‌آن بر اساس یك زبان تازه در سینما است همه چیزدر همه چیز است راه فراروی‌مان‌قرار دارد ، بناهای عظیم ذهن ، دالانهای پر از جسم های سخت و زاینده ، روح‌های بزرگ و واقعیت تاریخ واقعیت عشق ، واقعیت سازندگی و ویرانی .

شخصیت‌سیاوش‌برهنه در مقابل فرسایندگی . . . و بودنش امروز در میانمان یعنی در گود بودن فیلمی که هر لحظه‌اش زایش است . . . و خود زایش سینمائی دیگر . . . . و جراتی که ستایش انگیز است می‌بینیم که رهنما بعد های زمانی و مکانی وا چگونه در هم می‌آمیزد ، . . همه چیز و همه کس و تاریخ ، این واقعیت است که پایان ندارد (آخرین نمای فیلم) .

بازو در بازوی‌واقعیت

بازیگران را ببازی در بازی می‌آورد و اینجا است که هرکه مانده است بانجام میرسد هموار کردن راهی بسیار سخت برای آنانکه میخواهند به واقعیت‌برسند . نگاه کنید به تکنیك حرکتی فیلم که حرکت در فکر است و تاریخ که بحرکت در می‌آید و زمان چگونه می‌شکند و میریزد . . . چه حادثه‌ای در پیش است ، . . . جنگ ایران و توران پرچم پیروزی از آن که خواهد بود . . . . سیاوش فرار نمی‌کند ومیماند زیرا که سازنده است و انسان .

ربط پرسوناژها یك رابطه دورنی است . . . در هر آدمی لحظه هائی از سازندگی نیز هست ویرانی وسازندگی . . . اسطوره و واقعیت . . . در مقابل هم و در کنار هم . . . تاخت‌اسبان‌روی زمین که گاه فقط یال یا دمشان پیدا است و زمینهائی که باید تسخیر شود . . . . اما کدام تسخیر ؟ کدام پیروزی ؟

سیاوش بر آنست که جنگ را پایان دهد، بزرگیش در اینجاست که نمیترسد ، باروانش پر قدرت است و می‌بینیم در ستیز ، پیروزی از اوست . رهنما در فیلمش‌بوضوح می‌گوید آدمی همواره از وجود خویش در هراس است‌بچیزهائی

www.takbook.com

روی میاورد تااز خودبگریزد ،

قدرت تکنیکی رهنما در این جا است که با یك زبان سینمائی بظاهرسخت اسطوره وواقعیت را در هم می‌آمیرد بدون آنکه از وسایل گذشت زمان در سینمای متداول استفاده کند تکنیك ـ کار گردانی فیلم‌یك تکنیك کاملا شرقی و عرفانی است ، فرمی که از زندگی گذشته مان گرفته شده .

یکی از مسائل مهم فیلم برخورد اسطوره و واقعیت‌است . . . سیاوش بفریب خویش‌نمیپردازد او زندگی اش را بخاطر راستی و پاکی از دست میدهد سیاوش براستی‌امروزی هم است چراامروز نتوانیم سیاوش داشته باشیم ؟

در لحظه هائی‌از فیلم،رهنما گذشته و حال و آینده را در هم می‌آمیزد و آینده‌ای که فقط نگرشی کوتاه نتواند بود ، آینده‌ای که از خون سیاوش‌هاشایدبه‌تیرگی انجامی دهد در وجودسیاوش می‌بینیم که چقدر جدا و رها است (آن نمائی که گفته‌میشودستونهاجدا ...جدا ... جدا...) ومیل به رهائی انسانها دارد سودابه درگیر خویش است و نمی‌تواند خود را رها و آزاد سازد . او نمونه جاودانگی بدی است . . . . در امروز سودابه نیز فراوان تواند بود .

هراس بخاطر بشریت

سیاوش وجودش آگاه است و گاه تا مرز آلودگی پیش میرود اما خویش را حفظ می‌نماید بیمی در وجودش هست . . . بیم از جنگی که سر انجامش نابودی است هراس از لغزش بیم بخاطر بشر ، نه ترس از جنگ ، سیاوش بخوبی پیداست که در گود است میگوید و می‌شنود ، آوردن دو کودك به پیش رستم و یاد دادن بازی کودکانه رستم‌به‌بچه ها . ، . نمایانگر روح‌بزرگ رهنما است . یعنی تمایل بدنیای‌کودکی که چقدر پاك و صادقانه است آنکه از کودکی نگوید هیچ نگفته .

پرستش رهائی

فیلم عده‌ای را آزار میدهد زیرا خودشان

www.takbook.com

را در بعضی از شخصیت ها می‌یابند زیرا خودشان را می‌شناسند که در گیر دار چه ها هستند .

(رهنما بجستجوی های بزرگ در ذهن تماشاگر پرداخته ، روحیه ها و شخصیت ها و برخوردها درونی و بیرونی را با یك تکنیك مافوق سینمای امروز نقاشی کرده باوسایل بیانی سینمای آینده بروشهای تصویری خاص یاریمان میکند تا پی ببریم که چه وقت و در چه لحظه‌ای رهنما باسطوره میرود و بواقعیت برمیگردد رنگ خاکستری و روشن نبودن بیش از حد تصویر ها متوجه مان می‌سازد این شخصیت ها چگونه‌اند و بررسیهاشان ما را تا حد بیماری میکشاند .

قدرت تکنیکی رهنما در اینجا است که زیبائی و تاریخ تخت جمشید از فیلم دورمان نمی‌سازد زیرا رهنما با قصدی شخصیت هایش را در تخت جمشید گذاشته است .

شاید که تخت جمشید رابطه داشته باشد با ویرانی و سازندگی درون پرسوناژها .

در لحظه هائی باید به دیالوگ توجه داشت آنگاه که گفته میشود ستونها جدا . . . جدا ...)

میدانیم که روزی ستونها را سقفهای مرمری و چوبهای آبنوس بهم بستگی داده بود میدانیم که همه‌ی این عظمت را روزی واحدی بود . اما امروز جدائیشان یك سرنوشت است برمی‌گردیم بشخصیت‌ها که چگونه مسئله‌ای جدایشان ودورشان میسازد ... که فرو روند وتاحد پرستش دست یابند ، فرنگیس صادقانه عاشق است .

رقص در حضور سودابه خلسه ایست که شاید سیاوش را وادار به سقوط کند با فیکسهائی که در زمان ومکان جاری است با فیکسهائی که در درون شخصیت سودابه هم وجود دارد شاید در لحظه هائی از زندگی سیاوش .

بهر حال سیاوش در تخت جمشید نمودار فکر یك ایرانی آگاه بتمام مسائل و دانشها و تاریخ کشورش است نمودار یك ذهن بر تحرك و پر دانش و یك ذهن تکنیکی مسلط به تکنیکی که خود بوجود آورده‌اش می باشد دست یافتن کامل باین راز یعنی فیلم (سیاوش در تخت جمشید) سالها طول خواهد کشید و باید هر کارگردانی که در سطحی دیگر قرار دارد قبل از شروع

www.takbook.com

فیلمش در مقابل این فیلم نماز بگذارد . . . .
رهنما بسان‌سیاوش ببالای کوه رسیده است می‌بینیم که حتی فرنگیس را نیز همراه نمی‌برد سیاوش‌از آتش گذشته است .

مرگ سیاوش یکی ازبا فکرترین مرگهای سینما است این فیلم سر فرازی سینمای کشورمان است سیاوش فیلم موزه ها است باید نگهداری‌شود برای هر وقت که آدمی خواست به عشق و ایمان و نفس زندگی برسد .

نصیب نصیبی

نمایش در سینمای آزاد جلسه دوازده ـ بیست و نهم شهریور ۴۹

نوشته و کار فریدون رهنما

بازی ـ مینو فرجاد ـ مارتانبیلی ـ عباس معیری ـ سیروس افهمی ـ منظور . فیلمبرداری پطروس پالیان .

بخوانید

واقعیت گرائی فیلم

فریدون رهنما

ناشر : انتشارات بوف

www.takbook.com

۲ نظر درباره‌ی سیاوش در تخت جمشید

www.takbook.com

۱

حرفهای هانری لانگلوا مدیر «سینما تك» پاریس در شب نمایش فیلم سیاوش در سینما تك

خوشوقتم که امشب یك فیلم ایرانی بشما معرفی کنم . بجای کلمه ایران ، ایرانی ، من دوست دارم بگویم ، پارس ، پارسی .

این یك فیلم پارسی است .

این فیلم بعقیده من یك اثر واقعاً فوق‌العاده است .

البته نه برای آنها که یك نوع سینمای مخصوص را دوست دارند ، وبیشتر از همه‌بیك نوع سینمای مخصوص عادت کرده‌اند .

این فیلم بسیای فوق‌العاده طوری است که آدم احساس میکند درسال ۱۹۶۳ یا۱۹۶۰ ساخته نشده بلکه در ۵ یا ۶ هزار سال پیش . ریتم خودش را دارد که ریتم دورانی است که

۲

نویسنده‌ی هفته‌نامه‌ی ست ژور پاتریك استرارام

هفته‌نامه «ستژور» چاپ مونرئال : پس از مقدمه‌ای درباره یك فیلم سوئدی، بنام «محله کلاغ» از بوب و یدربرگ» نویسنده به فیلم «سیاوش در تخت جمشید» میرسد و می‌نویسد دو فیلمی است که بظاهر در دو قطب متضادقرار دارد اما بگمان من با هم پیوند دارد بخصوص در آن جنبه که بفهمیدن آدمی مربوط میشود زیرا بهر حال با آدمیان زندگی می‌کنیم و سر انجام باید از این زندگی چیزی دست گیرمان گردد . اگر نه چرا زندگی کنیم ؟ امید داشته باشیم که این فیلم ایرانی عالیقدر در مونرئال پخش گردد یا دست کم آنرا در سینما خانه (سینما تك) کانادا ببینیم .

www.takbook.com

۱

فیلم در آن می‌گذرد .

و این بسیار شگفت‌انگیز است ازسوی دیگر این یك نوع شرط بندی است .

برای آنکه ساختن فیلمی با چنین موضوعی یعنی موضوعی بر پایه داستان شاهنامه فردوسی با چهار بازیگر و بدون پول واقعاً فوق‌العاده است .

ساختن فیلمی با صحنه آرائی بزرگ اما با چهار بازیگر و نداشتن وسیله واقعاً افسونگرانه است .

نوع فیلمی که ، سر به سنگ خوردن سازنده آن ار پیش حتمی است . با اینهمه اینکه یك سازنده موفق شود فیلمی با چهار بازیگر بسازد و این احساس را بما بدهد که

۲

در زمان حاضر ، در میان‌ویرانه‌هائی‌که ثابت می‌کند گذشته زمان حاضر را می‌سازد ، چند شخصیت ، یك داستان از شاهنامه را از نو زنده می‌کنند . دو تیره در جنگند . سیاوش ـ می‌کوشد تا که جنگ پایان یابد . جنگی که مانع می‌شود از آنکه مردمان خودشان باشند. اما اطرافیان سیاوش بر او نمی‌بخشایند و با دسیسه‌ها ودروغ‌ها کار را بیك خونریزی مجدد می‌کشانند .

در میان یك از نو سازی تاریخی یك عنوان روزنامه موضوع را روشن می‌کند «خطر جنگ سوم جهانی » سیاوش گمان می‌کرد که کار توضیح ، تاآنجا که‌انگیزه‌های واقعی‌آدمی درك شود ، کافی خواهدبود برای آنکه هرکس

www.takbook.com

۱

آدمهای بسیار مـی‌بینیم ، سپاهیان بسیار می‌بینیم ودر تخت جمیشد چندقرن پیش هستیم واقعاً کار افسونگرانه‌ئی است .

و من فکر میکنم که یگانه توجیه این موضوع آنست‌که در واقع سینما سخت مدیون تاتر است .

سینما مدیون تاتر است وبرای‌کسانیکه عادت به مکتب ناتورالیستی دارند این‌فیلم‌یکه آور خواهد بود اما من فکر میکنم این فیلم را بسیار خواهید پسندید باید بگویم که من شخصاً بهمه چیزهائیکه مربوط به بعد چهارم و از میان بردن زمان است دلبستگی دارم و این فیلم زمان را ازمیان میبرد و خیلی چیزها را دگرگون میسازد .

نه زنده‌یی‌در کار است و نه مرده‌ای،

۲

باقتضای طبیعتش شکوفان گردد . اما چنان از وجود خود می‌هراسد که انگیزه های بیرونی‌را بخود ترجیح می‌دهد ـ و پس به انگیزه هائی روی می‌آورد تا از خود بگریزد .

رهنما در یك وحدت ، یکه آوری حال حاضر را با افسانه در می‌آمیزد ، وهیچگونه آسان‌جوئی هیچ بازگشتی و هیچ نشانه‌ای از تغییر زمان در کار نیست . موضوع فیلم او بر خورد «اسطوره واقعیت ، است . طی نماهای دراز و بی هیچگونه جست و جوی هنر مآبانه که ممکن‌بودتماشاگر رااغفال سازد ، شخصیت‌هائی ثابت‌وساکن ، رویدادها وجریانهای‌روحی افسانه را نقل می‌کنند و اینهمه با گفتار های بسیار زیبا تراژدی ، اصیل ترین و شکوهمند‌

www.takbook.com

ترین تراژدی نقل میشود .

انتظارهای بسیار از رهنمامیتوان‌داشت. سینمای سوئدی بوب‌ویدبرگ و سینمای ایرانی فریدون رهنما با فضیلت های ملی که هر کدام دارند و از آنرو که مربوط به انسان است ، اهمیت سینمای کانادا و فرانسه را که اشخاصی چون ژیل گرو ، وژان پی‌یرلوفور دست در کار آنند بخوبی نمایان می‌سازد ، سینما فقط یك صنعت نیست و همین است که در این دو فیلم بشکل درخشانی نشان داده میشود . دو فیلم آفریده شده که در جهت یك اندیشه حقیقی بیان شده و نیز تا آنجا که ممکن است ، در جهت نامتناهی کردن همین راه .

بخوانید

انتشارات پیام

فرشته‌ی آبی

یورف فن اشترانبرك

ترجمه‌ی پرویز تائیدی

«انتشارات پیام» باهمکاری «مدرسه عالی تلویزیون‌و سینما»

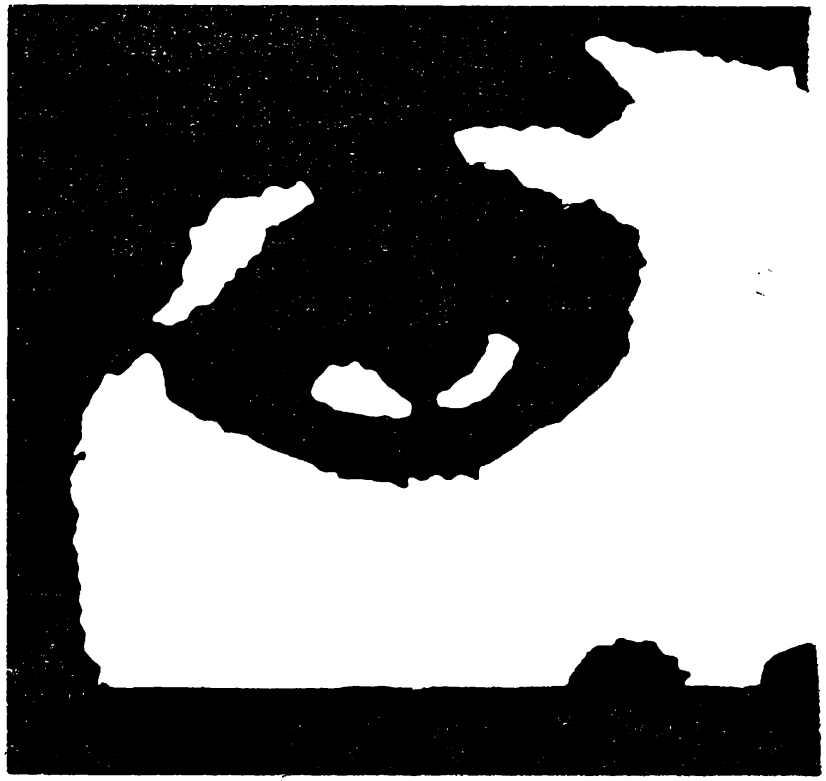
www.takbook.com

آرشیو فیلم ایران

بعد از تعطیل سازمان سینه کلوب ایران که روز های یکشنبه برنامه داشت و کوشش هایش در جهتی مثبت بود آرشیو فیلم ایران « کانون فیلم » تنها کلوب سینمائی است که پایدار مانده است کوشش های ارزنده‌ی آرشیو فیلم ایران دوستداران ایرانی سینمای واقعی را باسینمای دیگر کشورها آشنا نموده است . برنامه‌هائی که آرشیو فیلم ایران با همکاری انجمن های فرهنگی بر گزار کـرده است کار هائی خوب و قابل پذیرش بوده است .

بسیار خوشحالیم که هم اکنون جمع وسیعتری متوجه آرشیو فیلم شده‌اند بآنگونه که برای هر برنامه چند سانس در نظر گرفته‌می‌شودوهمچنین نمایش فیلم های برگمان و شاید ساتیاجیت رای از اقدامات قابل توجه ایست که آرشیو فیلم بانجام خواهد رسانید . گروه سینمای آزاد که دوسال است در مقیاس کوچکتری و برای گسترش سینمای تجربی ایران کوشش می‌کندنیك میداندکه اداره سینه کلوبی به گونه‌ی آرشیوفیلم ایران تاچه حد مشکل است و با چه موانع و تنگ چشمی‌ها وحسادت‌ها باید مبارزه نمود باینجهت ما پایداری واستقامت و دوام کانون فیلم (آرشیو فیلم ایران) را به‌آقای فرخ غفاری مسؤل و گرداننده‌ی آرشیوفیلم تبریك میگوئیم و همچنین می‌باید از آقای عنایت‌الله خجسته که سالهاست برای کانون فیلم زحمت می‌کشد به نیکی یاد کنیم . امیدواریم که‌آرشیو فیلم در کارسترگی که در پیش دارد با موفقیت‌قرین باشد .

www.takbook.com



درباره‌ی چند فیلم کوتاه

www.takbook.com

مرگ یك قصه

پس از چند سال تاخیر به همت افراد وابسته به سینمای آزاد در تالار نمایشات دانشگاه آریامهر ، موفق به تماشای « مرگ یك قصه » ساختهٔ نصیب نصیبی شدیم .

این فیلم که مدت نمایشش بیش از بیست و پنج دقیقه نیست ، به عقیدهٔ من زیبا ترین و بارورترین فیلم کوتاهی است که تاکنون یك فیلمساز ایرانی ساخته است .

در این فیلم سخن از عشق ، مرگ یك عشق یا قصه و گسستن دردآلود پیوند های انسانی است .

داستان پسر و دختری است از افراد اجتماع بی نام ، بی نشان داستان عشق یا رؤیای عشقی است که زنی در سر می‌پروراند ؛ عشقی که در تخیلش زیبایی است و شکوه لباس سفید عروسی، اما در واقعیت ، پیوند خورده با مسایل عادی و روزمرهٔ زندگی و محو شده در مسائل بی - اهمیّت آن.

دور بین نصیبی با کنجکاوی و تیز هوشی بسیار از خلال روابط قهرمانانش که دیگر شاید به آنها نتوان نام قهرمان یا شخصیت اصلی نهاد (چرا که داستان آنها داستانی که برای همهٔ افراد آدمی در هرعصر و دوره‌ای اتفاق می‌افتد؛ داستان عشق که عصر و مرزی نمی‌شناسد !) عبور می‌کند و ماهیت این روابط پوسیده و رنگ باخته بین انسان ها را برملا می‌سازد .

عصر ما ، عصر خونریزی و جنگ ، عصر دلهره و آشوب است .

www.takbook.com

روابط آدمها نیز در چنین عصری حکایت از جدایی ها و نومیدی‌ها دارد. نخستین پلان فیلم باصدای رگبارمسلسل وجنگ آغازمی‌شود. دو انسان، یك زن ویك مردروبروی هم دریك رستوران نشسته‌اند و از عشق و از زندگی سخن می‌گویند.

اینك صحنه از آدمی خالیست واین بار صندلی ها و میزها هستند که با یکدیگرحرف می‌زنند. روابط عاطفی‌ازبین آدمیان‌داردرخت برمی‌بندد.

دختر درکوچه‌ای به دنبال عشق،رابطه، محبت یا چیز دیگری از این قبیل است. آدمهایی که در سر راهش قرار گرفته‌اند در گوشه و کنار به قتل رسیده اند و خون گرم و سیالشان دارد در روی خاك راه باز می‌کند.

در این دنیای کابوس‌گونه ودر عین حال حقیقی، هر که بر سر راه او قرار می‌گیرد بطرزی دردناك قادر به برقراری رابطه‌ای عاطفی با او نیست.

این افراد یا کودکند یا دیوانه اند، یا پیرانی هستند که در مالیخولیای دوران جوانی خود سیر می‌کنند ویا مردگانی هستند که‌دیگر به دنیای زنده‌ها تعلق ندارند.

دختر، بی امید و سر خورده بهر جاسر می‌کشد و از هرکس سراغ عشق و دوستی را می‌گیرد به دنبال مردمی است که در ذهنش ویا در واقعیت او را تخیل کرده یا دیده است.

اما در هیچ کجا اثری از او نمی‌یابد مگر وقتی‌که سر به بیابان می‌گذارد و او رادر بین دیوارهای مخروبه‌ای دور ازآبادی می‌بیند که با یك تفنگ به سیبل آرام و مدوری نشانه

www.takbook.com

می‌گیرد و تیر می‌اندازد بی آنکه تیرش به‌هدف برسد .

وقتی که دنیای ذهنی دختر انباشته از نومیدی و یأس می‌شود ، دنیای عینی اطراف او بسرعت بفعالیت همیشگی خود ادامه می‌دهد.

نصیبی کارگردان بدبینی نیست اما واقعیتی که در بیهودگی روابط عاطفی انسانهای عصر ما نهفته است از چشم تیز بین و روح طغیانگرش به دور نمانده است فیلمش حماسه‌ایست دروصف فلسفهٔ بیهودگی «کامو» . موقعیکه دوربین دختر

کار گردانی که باهمکارش دارد از کار وشکست وموفقیت حرف می‌زند ، درحقیقت سخن نومیدی را به زبان دیگری باز می‌گوید .

و پسر دیگری را دست به‌دست درکادر می‌گیرد، برای یك لحظه همه چیز ثابت و بی حرکت می‌ماند و آنگاه با سرعتی خواب گونه دوباره

www.takbook.com

همه چیز بجریان می‌افتد . شایدقصه‌ای تازه یا عشقی نو دارد ریشه می‌گیرد و شکوفا می‌شود.

شاید در نظراول هر یك از تصاویر فیلم نصیبی خاطرهٔ اثری از بونوئل ، گودار و یارنه را درانسان‌زنده‌کند . اما با کمی توجه‌می‌بینیم که حتی اگر نصیبی تحت تأثیر این کارگردانها هم بوده ، با چنان مهارت و هنری توانسته‌است تأثیری راکه‌آنهابرروح اوداشته‌اند بایکدیگر تلفیق کندکه‌بی‌اختیارتحسین مارا برمی‌انگیزد.

در این جا بهیچ وجه سخن از تقلید در میان نیست ، سخن ازتأثیر است . حتی ممکن نصیبی هرگز اثری از بونوئل ندیده باشد ، اما اندیشهٔ سوررئالیستی در بارهٔ محیط و زندگی آدمیان وبکار بستن آن در سینما ، تنها محدود به بونوئل نمی‌شود .

نصیبی فیلم سازی‌است که باید به او بیش از هر فیلم ساز جوان دیگری امیدوار بود . «مرگ یك قصه» اش را می‌توان با سر بلندی به عنوان اثر یك فیلم ساز خوب در جهان عرضه کرد . او مایه آنرا دارد که رشد کند و شکوفا شود . ایکاش‌که درمحیط بی‌هنر ، هنرمانخشکد و بارور تر شود .

هوشنگ طاهری

نقل از محله‌ی سخن

نویسنده و کارگردان نصیب نصیبی

فیلمبرداری : محمود نصیری

بازی ها : فریدون ابن علی ـ پروین سلطانی ـ رضا پودات ـ مه ناز نذافی .

تهیه کننده : تلویزیون ملی ایران (قسمت پژوهش) .

نمایش در سینمای آزاد (جلسه‌ی ۲۳)

www.takbook.com

از دکتر هوشنگ کاوسی

خانه سیاه است

زشتی مفهوم مادی ندارد . نه . جذامخانه و جذامیها زشت نیستند ـ اگر بهمین زشتی ـ بعنوان‌یك آدم نگاه کنید ـ زیبائی می‌بینید وقتی یك‌مادر جذامی را می‌بینید که بچه‌اش را شیر میدهد یا برای او لالائی میخواند ـ چطور می‌توانید بگوئید این زشت است ـ زشتی فقط در برخورد اول به چشم میخورد بعد آدم به مرحله انسانی میرسد .

از حرفهای فروغ در باره‌ی جذامیها .

www.takbook.com

... فروغ شاعر است اگر سوژه‌ای برای فیلم با هنر او مطابقت کند بی‌شك از آن موفق بیرون میآید . این دلیل نیست که او نباید بدنبال ساختن یك اثر که سوژهٔ آن میان رئالیسه و ناتورالیسم حاد تاب میخورد برود ـ حق اوست ولی فروغ باید فروغ دیگری را درخود جستجو کند آن را بیابد و بسازد این فیلم را به او سپارد. باز نمی‌گوییم چنین فیلمی حتماً باید شدید و وحشت انگیز باشد ـ میتواند شفقت انگیز و ترحم آور باشد ــ اما برداشت وقتی متوجه یك تمایل بود باید بر روال همان تمایل پیش رود تا آنچه را که «وحدت» می‌نامیم حفظ شود .

برای تشدید یك اثر احتیاج به «شوك» های تصویری و مونتاژی نیست ـ چرا؟ دلیل واضح است شوك حاصله از سوژه با شوك ناشی از تکنیك از نظر کیفیت متفاوت بلکه متضاد است ــ شوك تکنیك برای آنجائی لازم است که تصویر از این نظر خالی است ـ یا ـ اینکه فیلمساز یك «سوژه شوك» را برای بار نخست میخواهد به بیننده‌اش نشان دهد ـ آن وقت دو شوك با هم اشتباه میشود و در هم ادغام میگردد .

اما در فیلم که همه میدانند در باره چه ست ، و تماشاگر از ابتدا روانشناسی تماشای یك سلسله سوژه شوك را برای خود اختیار کرده ، شوك‌های فنی با آن متضاد در میآید و بی شك به اصالت شوك‌های ناشی از سوژه لطمه وارد میسازد.

مردی که مثل یك تقویم گویا روزشماری میکند ـ عجیب و قابل تحسین است و اگر او خود چنین نمیکرده و سازنده به او القا کرده است من در برابر این ایده فروغ کلاه ادب از سر برمیدارم.

در دو صحنه این فیلم : نماز و توزیع غذا از حرف بعنوان یك کنتر پوئن با تصویر استفاده

www.takbook.com

شده‌اشخاص‌معین‌حرف‌های‌معینی را نمی‌گویند اما حرف هائی را که باید بگویند و خاص آن صحنه‌است شنیده میشود. مونتاژآتراکسیون در مورد نشان‌دادن طفلی که شیر می‌خورد و سپس سکی که توله‌اش رامی‌بردخوب‌نیست چه‌سینما این‌مرحله راگذرانیده وشاید نقص‌فیلم «معجزه درمیلان» آن پلان گاوها بود که بلافاصله پس از نشان دادن‌پلان‌سرمایه‌داران‌میآمد.

مقداری‌تمایلات‌فرمی‌دراین‌فیلم‌هست‌که افه‌های قشنگ و خوب سینمائی دارد ولی با این سوژه نمی‌آید. بیادمیآوریم «هوردها»ی بونوئل«زمین بی نان» و «شب و مه» آلن رنه را که فیلم‌هائی است‌موفق وبدون افه ازاین قبیل و بسیار مؤثر و نفرت انگیزآنچنان‌که‌سازندگان خواسته‌اند مجسم کنند.

نقص دیگری‌نیز در این فیلم هست :در آخرین‌صحنه‌یعنی در کلاس آن جاکه معلم به شاگرد میگوید جمله‌ای بنویس که «خانه» در آن‌باشد واو مینویسد : «خانه سیاه است» ، تمام این‌قسمت راخراب‌می‌کند ـ ممکن‌است عنوان فیلم‌یعنی «خانه‌سیاه‌است» یافته‌همان‌دانش‌آموز جذامی باشد ـ امابا اطلاعی که قبل از شروع اولین عکس فیلم از عنوان آن داریم و بعد در پایان کلمه « خانه به شاگرد «سوفله» میشود تا عنوان فیلم را بنویسدلطمه است به‌صداقت‌بیان این فیلم‌که از بدو تا اینجا احساس میگردد و ناگهان روی این «میزآنسن» پایان می‌یابد (ما کلمهٔ‌میزآنسن رادرمفهوم‌مجازی‌آن‌بکاربردیم).

درمقابل‌وقتی شاگرد عوامل زشت‌طبیعت یعنی دست و پا و سایر اعضای خوره زده را که روزمره می‌بیند ذکرمیکند بهمان‌اندازه‌که غیر حقیقی است زیبااست‌ولو القاشده‌باشدباز تحسین

www.takbook.com

شدنی است.

گفتیم زیبا- برای اینکه بیننده را بوحشت وا میدارد و نتیجتاً آنجاکه کلاس درس است و شاگردان باید شعارهائی راکه در کتاب‌های درسی یافت میشود ذکر کنند بیننده قصدو هدف سازنده رافراموش نمی‌کند واین احساس خود را که در منحنی سیر احساسی این فیلم گاه بالا وگاه پائین میرود بهرحال حفظ می‌کند.

واما غیر حقیقی، برای اینکه موجودات بشر نه تنها معایب خود راآشکار نمی‌سازند بلکه سعی میکنند آن را مستتر دارند و با وسایلی مصنوعی آن‌را بپوشانند هیات و منظره نفرت- انگیز و وحشت آور این موجودات برای آنها اگر نقص است - این نقص را در خود نگاه میدارند اگر اینرا می‌نویسیم برای این است که گذاشتن این جملات رادر فیلم نه تنها نقص نمی‌دانیم بلکه برای آن حسن می‌شماریم- در بدواین بحث گفتیم سازنده و نویسنده و سراینده حق دارند درك وفانتری خود را در آثارشان منعکس کنند.

این ادعاکه صاحب نقص سعی دارد نقایص خود را بپوشاند، مرا بیاد نقص دیگری دراین فیلم میاندازد:

برخلاف آنچه که ممکن است تصورکنیم این مخلوقات با زندگی سرقهر ندارند - سهل است - بیشتر به زندگی می‌چسبند - مثال آنها همان غریق است که به هرچه متشبث میگردد. نمونه‌های برجسته‌ای ازاین چسبیدن به زندگی درعکس‌های این فیلم وجود دارد: زنی چشمانش را سورمه میکشد زنی دیگر گیسویش را شانه میزند - مادران کودکانشان را پرستاری می‌کنند کودك باتوپ بازی میکند - عده‌ای نزاع می‌کنند

www.takbook.com

عروسی میشود و قمار می‌بازند .

اینها تصاویری است گویا ازشایق بودن این دردمندان ، به‌زندگی اما بایك‌تلاش بیهوده و بقول فروغ : « عاطل » .

آری این در فیلم کم است : شور اینها به زندگی . و اگر این تصاویر را فروغ در فیلمش آورده تصادفی است چون من در هیچ نقطه وگذری از این فیلم دوربین فروغ را عملا جویای‌علاقه و بستگی‌خاص این مردمان ناقص به زندگی نمی‌بینم ـ اگرفروغ بجای‌دنبال‌کردن فورم دکوپاژ و مونتاژش در بعضی صحنه‌ها و بدست آوردن افه های بصری به جستجوی این خاصیت خوره‌ای‌ها میرفت این فیلم شاهکاری بین‌المللی‌میگردید ـ اما بازخود از فروغ دفاع می‌کنیم و میگوئیم ولو در اندیشه فروغ چنین نکته‌ای بوده آیا میتوانسته بدون ماه‌ها ترصد و ملاحظه درزندگی‌روزانه بیماران‌این مشخصه را در یك فیلم که آن هم سفـارشی است و می‌بایست برای‌وقت‌معینی آماده شود ، بگذارد؟

مسئله‌مربوط به‌شکرگذاری‌این‌موجودات را بخاطر یك شوخی شدید و هجا می‌پسندیم اما ، ولودر این‌کتابهای‌بی‌معنی دبستانی نوشته شده باشد ـ ولو ناقصان بخاطر نقصی که دارند باز شکر گذار باشند آن را شایسته میدانیم چون‌در مورد آنها تنها نکته‌ایست که میتواند روحیه راحفظ نماید ـ اصولا « فاتالیسم »یکی از مشخصات مردم ستمکش و فقر زده است اما اگر فروغ این «فاتالیسم» را در اشل‌کوچکتری که میتواند نماینده یك انبوه عظیم از افراد جامعه بشری باشد که‌با فقر ودرد ومصیبت وچه کنم روبرو هستند بخواهد ارائه دهدباز آن‌را می‌ستائیم .

www.takbook.com

و اما مسئله بسیار مهم دیگر در این فیلم دارای ارزش ، حضور این اشخاص در برابر دوربین است که برای من نکته ای را آشکار میسازد . تنها رهبری فروغ در این مورد کمك و معین نیست ـ اینها یا آدم هائی هستند مملو از عقده‌های روح و یا بدون هرگونه عقده‌اند .

اگر مملو باشند ، هیچگونه خلائی در روحشان از نظر عقده نباشد درست میتوانند تظاهرات یك موجود بدون عقده را نشان دهند ـ تمام این افراد در برابر دوربین فیلمبرداری بدون کوچکترین تظاهری در اداره خود ، زندگی می‌کنند : آن مرد روزشمار ـ آن زن سورمه ـ کش ، آن زن دیگر که گیسو را شانه میزند ، آنکه به طفلش شیر میدهد یا مخصوصا آن که در صحنه آخر پاسخ پرسش معلم را می‌جوید و تمام این جستجو در چشم و عضلات چهره‌اش آشکار است .

خانه سیاه است ، فیلمی است دیدنی و تحسین‌کردنی که به مرزهای تراژدی می‌پیوند .

خانه سیاه است : نویسنده، سازنده ، پیوند دهنده · فروغ فرخ زاد
فیلمبردار : سلیمان‌میناسیان ـ صدابرادران محمود هنگوال ، صمدپور کمالی .
تهیه کننده : سازمان فیلم گلستان . محل تهیه جذام‌خانه بابا باغی .
گفتار: اقتباس‌ازمتون‌مذهبی‌اسلامی و توراة
نمایش : درسینمای آزاد · جلسه‌ی ۲۳ ، اردیبهشت ۵۰ آمفی تآتر دانشگاه آریامهر .

www.takbook.com

بررسی فیلمهای وندربیک

www.takbook.com

استان واندربیك در سال ۱۹۳۰ درنیویورك بدنیا آمده‌است و فعلا در بوستون زندگی میکندو درآنجاوسائلی جهت ارائه‌فیلمهای تجربیش به وجود آورده است . فیلمهایش‌را باهمکاری‌دانشگاههای هار وارد ـ کالیفرنیای جنوبی ـ و تلویزیونهای آمریکائی میسازد . واین دستگاه‌ها امکانات فوق‌العاده زیادی در اختیار این فیلمسازقرار میدهند بنحوی که وی واقعاً مسئله‌ای «بنام فقدان‌امکانات‌کافی» را نمی‌شناسد و با این تفاصیل هنگامیکه‌وی‌ازهمه‌امکاناتش‌میرود که استفاده‌کندآنچنان خویشتن را را گم میکند که گوئی از بدیهی-

ترین اصول سینما بی خبر است . فراموش نشود که واندربیك بهیچ وجه سنت شکن نیست . و حتی بسیارهم قرار دادی فکرمی‌کند. و این را خیلی خوب در فیلمهایش نشان میدهد .

توجه کنید به فیلمهای **OH** و **Motion in Motion** **Hiotory of** که مونتاژی از یك سری فیلمهای ۱۹۳۰ بود .

و جالب اینجاست که وقتی واندربیك‌را به‌حال‌خودش بگذارید امکانات زیادش را محدود کنید . آنوقت اوفیلمهایی‌میسازد که‌صفت فوق العاده را بآسانی میتوان‌جهت توصیفش به‌کار گرفت ، توجه‌کنید

به فیلم **Skullduggery** و یا **Human Face** ویا **Future**

فیلمهایش را به ۵ گروه میتوان تقسیم کرد .

فیلمهای کامپیوتری ـ فیلمهای کلاژ فیلمهای ویدئو ـ فیلمهای محدب ـ فیلمهای چندپرده‌ای .

خودش فیلمهای‌کامپیوتریش را بوئم فیلد نام نهاده که شاید بشود « شعر گاه » ترجمه‌اش کرد طریقه‌ی کار اینچنین است که کارگردان چند تائی شعر را برای کامپیوتر برنامه‌نویسی میکنید واز آنطرف ، نقطه ، رنگی تحویل میگیرند .

ترجمه‌ی یکی از این‌پوئم

www.takbook.com

فیلدها را که برگردانش به زبان فارسی بسادگی ممکن نیست در در اینجا نقل میکنیم .

چنان /

چون /

تیك وتاك /

ساعت /

لحظات زندگی /

را بر میگزینیم /

یا /

جدایشان میکنیم /

آنسان که /

گویی /

پراکنده‌هارا /

در هم می‌نگریم /

از اینرو /

تو میگویی /

این زندگی /

شبیه /

زنده بودن است /

ولی‌این همیشه مورد ظن‌ماست/

و اما کاریکه واندربیك میکند اینست که این نقطه ها را بارنگهای اپتیك زمینه پشت سرهم توی چشم‌تماشاچی روشن وخاموش می‌کند .

حالا بگذریم که رنگهای اپتیك خودش چقدر چشم را میآزارد ولی این روشن و خاموش کردن و شاید بهتر باشد بگوئیم فلاش زدن چشم تماشاگر را خسته می‌کند و یك نکته را هم که قبلا اشاره کرده‌ام اینجا هم بگویم و آن اینکه پوئم‌فیلدهای واندربیك چیزیست شبیه شهر فرنگهای کوچکی‌که از آینه ومقداری‌کاغذ رنگی تشکیل شده بود . با تکان دادن‌مخروط ، کاغذها توی‌آینه‌ها شکلهای متقارن و بدیعی بوجود میآوردند که خیلی زیبا تر ازپوئم فیلد های واندربیك بود .

پاره‌ای از این پوئم فیلد ها با موزیك برنامه ریزی شده بود که بهر جهت من هیچ اعتقادی به این کارها ندارم و آنها را در حد شعبده بازی‌میدانم نه‌بیش .

درسری فیلمهای‌کلاژ ـفیلم Skulldvggery یا « آب زیر

www.takbook.com

کاهی» فیلم فوق‌العاده زیبا وموفقی بود . و نشان میداد که واندربیك ذهن پربارش را چگونه درانبوهی امکانات از دست داده است . و یا دارد که از دست میدهد .

این سری فیلمها وقتی که‌به طنزسیاسی منجر میشود دیدی فوق العاده دقیق و نکته سنجی آگاهانه‌ای را ارائه میدهد .

شوخی هایی‌که با ایزنهاور ـ کندی ـ استالین ـ ناصر ـ چرچیل وترمن شده بود ـ همگی با توجه به روحیه این سیاستمداران حرفه‌ای‌مناسبت‌کامل داشت فیلم مذاکره‌ی خروشچف

وکندی‌ها نیز بسیار زیبا وآگاهانه تهیه شده بود .

تهدیدها ـ تطمیع ها ـ مشاجرات و غیره فقط با رهبری خوب هنر پیشگان فیلم نشان داده میشد .

در زمینه فیلمهای ویدئو فیلم Nideosqace فیلم خوبی بود این سری فیلم را واندربیك به‌وسیله‌نوارهای‌مغناطیس‌تلویزیون با تکنیك خاصی تهیه میکند و بعد در لابراتور رنگ آمیزی می‌نماید .

در این‌سری‌کارهاواندربیك هنوز در مراحل اولیه تجربه گام برمیدارد .

فیلم درخشان of Dream Newsreel تجربه‌بسیار قابل توجهی در ارائه ذهنیت سینمایی بود ، و شاید تنها جمله جهت توصیف آن « باله زیر فواره های نور » باشد .

در سری فیلمهای محدب تنها فیلم SqhericaI Spoce قابل بحث است این فیلم‌به گونه‌ی یك شعر لطیف و زیبا بود .

فیلم در یك زمینه کروی زنی کاملا برهنه را در حال رقص در میان یك جنگل نشان میداد . تکنیك خاص فیلمبرداری او را بسان گیاهی از دل زمین بیرون می‌کشد بزرگش میکرد وسرانجام در وحدت با فضای جنگل گمش

www.takbook.com

میکرد .

و اما سری فیلمهای چند پرده‌ای واندربیك که گاه برخی از پرده ها را همان فیلمهای کلاژ قبلی‌پرمی‌کردبه‌جز سردرگمی یك آدم در استفاده از امکانات بیشمار چیز دیگری را نشان نمیداد ـ واندربیك تمام فضای نمایش را از تصویر پر کرده بود ، روی پرده‌ی مقابل سه پروژکتور در آن واحد سه فیلم‌راکه‌ابداً باهم ربط نداشتند نشان میداد ـ و روی هـر یك از دیوارهای طرفین‌پروژکتور اسلاید خودکار ـعکسهایی‌ازمناظرمختلف را تصویر میکرد و سقف سالن هم با یك پروژکتور دیگر اسـلاید نشان میداد و این همه امکانات در خدمت هیچ بود .

واندربیك در مسیری گام برمیداردکه در آینده‌ای نه‌چندان دور از او شاید فقط بعنوان بنیان گزار تکنیکهای خاص سینمایی یاد شود .

فرید نوین

فیلمهای واندربیك‌ابتدا در پنجمین جشن‌هنر درشیراز نمایش‌داده‌شدوسپس‌چندشب متوالی‌انجمن ایران وامریکا در تهران نمایش فیلمها را تکرار کرد .

بخوانید

کتاب‌سینما

نشریه‌ی مستقل سینمائی انجمن‌فیلم دانشگاه پهلوی

سه کتاب منتشر شد

www.takbook.com

شب قوزی

چندی قبل ، سینمای آزاد این فرصت راپیش‌آورد که‌بتوانیم « شب قوزی » فیلم ارزشمند «فرخ غفاری » را ببینیم . با مشاهده‌ی این فیلم در حالی که سال ها ، از زمان نمایش آن برای اولین بار میگذرد نقش‌تاریخی یك فیلم‌خود را به خوبی نشان میداد . چون بنظر ما ، یك فیلم یایك اثرهنری درهر رشته‌ی‌هنری ، زمانی‌میتواند از نظر تاریخ آن هنر مطرح باشدکه در آن نسبت به آثارزمان خود ، دگرگونیهائی حس شود .

«شب‌قوزی»در تاریخ‌سینمای ایران یك چنین اثری است ،چون در زمانی که فیلمسازان ما غرق‌در فیلم های کلاه نمدی و ملودرام و اشك آور و غیره بوده‌اند .

کما اینکه هنوز هم ، به صورت‌های‌مختلف‌گرفتاراین‌مسائل هستند ، «غفاری» روی به زمینه‌ی تازه ئی آورد که متأسفانه بدلیل عدم استقبالی که فیلم در آن‌زمان با آن مواجه شد ، این رشته‌دنبال نگـردید و بدین ترتیب بخوبی میتوان گفت که « شب قوزی » از فیلم‌های ایرانی است‌که درزمینه‌ی فیلم های پرسوسپانس ساخته شده است .

اگر چـه در وهله‌ی اول بنظر میرسدکه نوع‌کار ، «غفاری» در بیان مسائل فیلم وپیش کشیدن حرکات پرکشش مشـابه بعضی از فیلمسازان قـادر خارجی ، نظیر هیچکاك است ولی نکته‌ئی که به فیلم « غفاری » ارزش می‌بخشد

www.takbook.com

نزدیکی کاملی است که بین این لحظات پرکشش و زندگی ایرانی حس میشود .

یعنی با این حساب ، هیچ غربتی بین‌کل فیلم و اجزاء آن در بین نیست.

فیلم ، با آشنا ساختن‌افراد یك گروه شادمانی آغاز می‌شود . که در این میان مرد قوزی آدمی معرفی میشود که همیشه مورد تمسخر این و آن قرار میگیرد . در طول معرفی این آدمها ، بطور کلی یك گروه شناسانده میشود و جزئیات کارشان بنمایش در میآید . مثلالحظاتی‌ازفیلم ، صرف نمایش رقص شکم یکی از افراد این گروه میشود . . . . در حالتی که در میان افراد این گروه یك نوع رابطه‌ی صمیمانه ازنظرظاهر دیده میشود ، وضع « قوزی » که حتی این روابط صمیمانه را در ظاهر هم بادیگران ندارد ، بسیار مؤثرتر است .

فیلم ، درست در لحظه ئی که تماشاگراحساس مورد ظلم‌واقع شدن قوزی را میکند ، مرحله‌ی جدیدی از خود را نشان میدهد . قوزی ، بالقمه‌ی غذای بزرگی که توسط همکار او به دهان می‌گیرد ، خفه میشود و جنازه‌اش روی دست یك مرد و زن همکارش باقی می‌ماند .

در لحظاتی که این دو نفر قصد دارند ، جنازه را از سر خود باز کنند زندگی تلخ یك انسان بی‌پناه ، حتی بعدازمرگ‌مهمترین تأثیر فیلم ، گذاشته میشود .

اینطور که گفته میشود ، غفاری و جلال مقدم (سناریست فیلم) در نظر داشته‌اند که درآخر فیلم ، قوزی رازنده کنند که گویا به دلیل محظوراتی که وجود داشته نتوانسته‌اند این کار راعملی سازند .

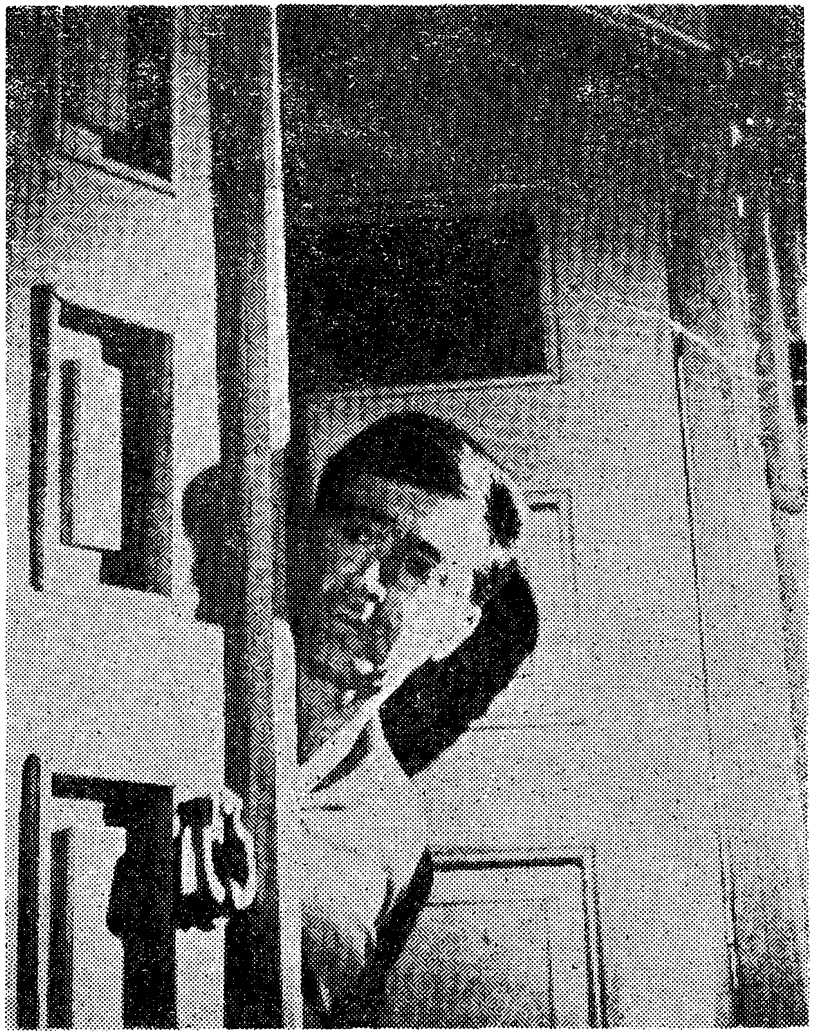
در آن صورت فیلم مفهوم جدیدتری را اضافه برمفاهیم قبلی دارا میشود . امادر این حال نیز ، در وضعیتی که جنازه‌ی مرد قوزی

www.takbook.com

دست به دست میگردد ، موقعیتهای مؤثری، منتقل میگردد .

آمیخته شدن لحظاتی که همه قصد دارند جنازه را از خود دور کنند ، با لحظاتی که پلیس وارد ماجرا میشود ، همچنین در لحظاتی که در یکی از خانه‌هائی که درکنار خانه‌ی اولی که‌پناهگاه همکاران قوزی قرار دارد مجلس عروسی بر قرار بوده وروبرو شدن افرادبایکدیگر ، لحظات درخور توجهی از فیلم را پیش میآورد . که دراین لحظات ، هیجان غریبی به تماشاگر دست میدهد .

در فیلم ، لحظات ظریف و گویائی وجود دارد که در عین‌حال



فرخ غفاری در فیلم شب قوزی

www.takbook.com

طنز آمیز نیز هستند .

مثلا بیشتر مواردی که مربوط به دستیار دست و پا چلفتی مردی که نقشش را کشاورز ایفا میکند (فرخ‌غفاری) ازاین نوع هستند. و یا مثلا لحظه‌ئی که مرد ، ریشش را میتراشد ، در حالیکه صدای ماشین ریش تراشی را می‌شنویم ، تصویر ، یك هوا پیمای در حال حرکت را نشان میدهد . که این هواپیما ، در حقیقت عکس یك هوا پیماست .

این دو مرد که آرایشگر هستند ، در حقیقت مجرم هستندو قصد فرار دارند ولی جنازه‌ی مرد قوزی شاید برای اولین بار درطول عمر قوزی ، مفید واقع میشود و دست آنها را رو میکند .

لحظاتی نیز که پلیس وارد آرایشگاه میشود و آنها مرد مرده را به حالتی که گوئی دارندسرش را اصلاح میکنند روی صندلی می‌نشانند و در این سکانس نیز لحظات مهیج ودرعین حال شیرینی از فیلم پیش میآید .

بطور کلی « شب قوزی » در زمان تهیه‌ی خودیك‌فیلم ارزشمند بوده است که هنوز بعد از گذشت چندین‌سال‌نیزازاین‌ارزش‌برخوردار است .

کار «فرخ غفاری» در سینمای ایران ، اثری است فراموش‌نشدنی

سام

نمایش در « سینمای آزاد»جلسه‌ی ۱۷ ـ دیماه ۴۹
کارگردان ، فرخ‌غفاری
سناریو ـ جلال مقدم .
بازیها ـ پری صابری ـ محمدعلی کشاورز ـ فرهنك امیری ـ خسرو سهامی ـ فرخ غفاری .

www.takbook.com

رومن پولانسکی

www.takbook.com

آنکس که به سینمای راستین عشق می‌ورزد ، حتماً فیلم یافیلم‌هائی از « رومن پولانسکی » فیلمساز لهستانی ، دیده است .

در مطلب حاضر سعی شده کار این فیلمساز برای آندسته ازعلاقمندان سینما که بکار این سینماگر ، عشق می‌ورزند ، شناسانده شود .

این مطلب سه‌قسمت جداگانه دارد .

قسمت اول حاوی موضوعاتی است در مورد شخص پولانسکی و نحوه‌ی تلقی اواز مسائل مختلف‌که می‌تواند تا حدودی شناساننده‌ی ایده های او درکار وزندگی هنریش باشد .

این مطلب از مجله‌ی « فتو پلی » اقتباس و ترجمه شده است .

قسمت دوم و سوم بحثی است پیرامون دو فیلم « ببوس ولی گازم نگیر » و « بچه رزمری » که در زمان‌نمایش‌عمومی آنها ، توسطاین نگارنده نوشته شده است .

اما قبل از پرداختن به اصل مطلب شایسته ایست که خوانندگان بابیوگرافی«پولانسکی» وفعالیتهائی که تاکنون در زمینه‌ی سینماداشته ، آشنا شوند :

« رومن پولانسکی » درسال ۱۹۲۳ در یك خانواده‌ی اشرافی لهستانی در پاریس متولد شد . در سه‌سالگی‌همراه والدینش به لهستان رفت وبعد درسال‌های جنگ جهانی دوم ، به اتفاق پدر و مادرش ایام سختی را در پناهگاه ها گذراند . ولی مزه‌ی اولین سختی زندگیش‌را بعد از مرگ مادرش چشید . پس از به پایان رسیدن جنگ که سالهای نوجوانی راهمچنان در کنار پدرش می‌گذراند ، توجهش به بازیگری معطوف شد .

در سال ۱۹۴۸ در مدرسه ی سینمائی لهستان به تحصیل پرداخت وازهمان موقع در چند فیلم ازجمله « وعده‌ی دیدار به فردا » ، « یك نسل » ، « جادو گران بی گناه » و . . . شرکت کرد . حین تحصیل و بازی‌درفیلم‌ها . آسیتان‌چندفیلمبردار بزرگ لهستانی از جمله « مونك » شد .

« پولانسکی » در سال های آخر تحصیل بعد از تجربه اندوزی در زمینه های مختلف به ساختن فیلم های کوتاه پرداخت : « دو مرد و یك جا رختی » ـ وقتی که فرشتگان سقوط می‌کنند ، یك مرد چاق ویك مرد لاغر ، ویکی دوفیلم دیگر را ساخت .

ولی‌در میان این فیلم ها فیلم

www.takbook.com

« دو مرد و یك جا رختی » موفقیت کم نظیری کسب کرد ، این فیلم ، پنج جایزه فستیوال فیلم بین‌المللی «سان فرانسیسکو» را درسال ۱۹۵۸ گرفت و نیز جایزه‌ی جهانی بروکسل را به عنوان بهترین فیلم تجربی دریافت کرد .

« پولانسکی » در این فاصله آسیستان چندین کارگردان باتجربه و متبحر شد و در نتیجه توانست تجربه‌ی بیشتری در کار فیلمسازی کسب کند .

در سال ۱۹۶۰ بود که او دریافت که قادر است خود سازنده‌ی یك فیلم طویل باشد فیلم « چاقو در آب » اولین فیلم طویل سینمائی «رومن پولانسکی» که در سال ۱۹۶۱ ساخته شد ، سر انجام او را بعنوان یك فیلمساز فهیم و مسلط به جوامع سینما دوست شناساند .

(« چاقو در آب » در آرشیو فیلم تهران نمایش داده شده است) .

این فیلم درسال ۱۹۶۲ جایزه اصلی فستیوال ونیز را گرفت و همچنین کاندیداری دریافت جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی سال شد از همه مهمتر این بود که اکثر منتقدین ممالك مختلف کار اورا ستودند .

«کن کوتوسکی» تهیه کننده‌ی فیلم ، او را به عمومیت دادن در کارش و ساختن فیلم در کشور های دیگر ، ترغیب و تشویق کرد . بهمین دلیل پولانسکی بعداً بپاریس رفت و در آنجا یك قسمت از فیلم چهار قسمتی زیبا ترین حیله های دنیا؟ را کارگردانی کرد و بعد در سال ۱۹۶۴ فیلم « تنفر » را با سرمایه‌ی « کوتوسکی » کارگردانی کرد .

این فیلم نیز توجه منتقدین جلب کرد وبا استقبال آنان مواجه شد .

« پولانسکی » فیلم بعدی‌خود را که « بن بست » نام داشت در انگلستان ساخت وبعد در انگلستان فیلم قاتلین بی باك خون آشام یا رقص وامپیریا (ببوس ولی گازم نگیر) را کارگردانی کرده که این فیلم‌توسط کمپانی مترو‌گلدوین مایر دردنیا پخش شد .

اثر بعدی « پولانسکی » ودر حقیقت کاملترین اثرش « بچه‌ی رزمری » در آمریکا ساخته شد .

آخرین فیلم « پولانسکی » که در حال حاضر روی پرده سینما-های اروپا و آمریکا قرار دارد «مکبث» نام دارد که نسخه‌ی‌تازه‌ئی

www.takbook.com

از « مکبث » شکسپیراست .

« پولانسکی » با اینکه فیلم‌های با ارزشی ساخته است هیچ‌وقت خود را در گروه بزرگان به حساب نمی‌آورد .

همیشه می‌گوید : « پایان وحدی برای رسالتی که در نظرمن است وجود ندارد . در حالی که اگر من خود را باکسی مقایسه‌بکنم و یا خود را بافیلمسازی‌دیگر برابر بدانم ، این «حد» راگردن‌گرفته‌ام . وقتی که نتایج اخلاقی و جنبه های معنوی زندگی برای انسان جالب توجه باشد و وقتی کسی به راه انتخابی خودش ایمان داشته باشد ، می‌بایست همان راه را بپیماید . فیلم های من ، فیلم هائی هنری هستند ولی هیچ وقت « هنر مطلق » در آنها وجود نداشته است .

این هنر را من از آزادیهای شخصی‌ام ، الهام گرفته‌ام ، یعنی از آنچیزی که همیشه می‌خواست مرا در زندگی بخطر اندازد و همیشه هم « سندیکا » را ناراحت کرده است . »

با اینحال « پولانسکی » هیچوقت پشیمان نیست او بکمك چشمان ریز و قهوه‌ئی رنگش وبدنی که بنظر میرسد پر از انرژی و بی تابی است و مو های بلندش که پیشانیش را پوشانده و روی آن لمیده ، با جوش و خروش صحبت می‌کند . میخواهد با تمام احساس آنچه را که در دل دارد بزبان‌آورد هر موقع‌که پشت میزش نشته ووقتی که کسی در این حال با او صحبت می‌کند،میزرابرای‌تأکیدبرحرفهایش بشدت بصدا در می‌آورد . این‌تأکید بیشتر موقعی انجام میشود که او با منتقدین فیلم برخورد کند .

منتقدین رفتن اورا به ماوراء قیود علاج ناپذیر دانسته‌اند . بعضی حرکات‌سینمائی درفیلم های قدیمیش می‌توانسته نوید ستیزه‌ئی در « بچه رزمری» همچنین فرار کامل ازقیود در آینده را بدهد .

« بچه رزمری » او را وادار ساخته است که با یك نوع آشفتگی با سانسور انگلستان درگیری کند . «پولانسکی» کارگردان ۳۸ ساله لهستانی مصرانه مقاومت می‌کند که خودرا دربهتر انجام دادن هرکاری بیازماید .

حتی‌به هنگام ساختن فیلم .. او به ردیف و به طور افراطی فیلم بر می‌دارد و سریعاً چاپ و مونتاژ می‌کند که بلا فاصله روی پرده بیاید .

این سرعت شبیه همان موردی است که « کاترین دونوو » دیوانه،

www.takbook.com

گلوی «پاتریك وایمارك» را با یك تیغ در فیلم وحشتناك (تنفر) میبرد و یا مشابهش آنست که (لیونل) استاندر در (بن بست) می‌میرد . و نیز حال صحنه های عجیب و غول آسای رختخوابی در (بچه رزمری) که هم از نظر کیفیت ـ که گوئی (پولانسکی) می‌خواهد بدین‌ترتیب زمان را بطور سریع پیش ببرد ـ و هم از نظر کمیت اولیه شتاب او را میرساند .

در (بچه رزمری) میافارو به وسیله‌ی یك انسان شریر و یا در واقع نماینده و یا خود شیطان در زمانی که جماعتی از پرستندگان افسونگر برهنگی و سکس ، صحنه را تماشا می‌کنند ، گمراه‌می‌شود وماجرا های دیگری هم اتفاق می‌افتد که‌مشابه پیشبرد سریع زمان توسط (پولانسکی) است .

www.takbook.com

ولی انتقاد و سانسور هر دو جلوی این کار او را گرفته و او را از رسیدن به خواسته واقعیش باز داشته اند .

(پولانسکی) با اینکه بعلت ساختن فیلم های خصوصی و عدم فروش خوب این فیلم ها ، مجبور بوده است فیلم نیمه تجارتی بسازد ، با اینحال سکس را یکی از عناصر حیاتی تصاویر ومفاهیم آن قرارداده است و همین مسأله او را ناراحت ساخته است زیرا که حذف این عنصر اصلی مسلماً به مفهوم واقعی اثرش ، لطمه وارد می‌سازد .

این بخشی بود از خصوصیات شغلی او ولی راجع به نوع زندگی عادیش . می‌توان گفت که او کم میخورد ولی دولیوان آبجو طی هر دو ساعت می‌نوشد و زیاد و خیلی با احتیاط حرف می‌زند . او خیلی جوانتر از آنچه‌هست بنظر میآید ، حتی بعضی مواقع که سر حال است وی را از میان جوانان بیست وچند ساله با اشکال میتوان تمیز داد .

(زوجه) او (شارون تیت) زیبـای مقتوله بود که پولانسکی همیشه او را از صمیم قلب دوست میداشته است .

«پولانسکی»حرف‌های بسیاری دارد که بگوید و لغات زیادی هم در اختیار دارد که غالباً بکار می‌برد . هر وقت که‌ازاو راجع به صحنه‌های فیلم هایش ، سؤالی بشود بلا فاصله می‌گوید :

« من هیچوقت صحنه یا صحنه هائی را در یك فیلم به خاطر دلم واحساسم تحمیل نکرده‌ام و بهمین علت هیچ موضوع تحمیلی و تظاهرانه‌ئی در فیلم های من وجود ندارد بهمین دلیل است که هر کسی را که یك صحنه‌ی غیر لازم و نچسب در فیلم من ببیند و یا آن را قابل حذف شدن بداند ، به مبارزه می‌طلبم . »

بچه رزمری مکمل کار یك کارگردان و فیلمی است کامل که یك سازنده را به نقطه غائی سازندگی و خلاقیت میرساند می‌گوید :

(خودم نمیدانم چطور شد که این فیلم را ساختم چون گفتن این که چه عاملی هر کس را برای ساختن یك پدیده ویا هر چیز دیگری مربوط به شغلش بر می‌انگیزد مشکل است . کار من درست مثل کار یك مجسمه‌ساز است که‌یك مقدارسنگ مرمر و وسائل اولیه‌دردسترس‌دارد وطبیعتاً مجسمه‌ای می‌سازد من هم مثل هر کس دیگری که

www.takbook.com

کاری‌می‌کندفیلم می‌سازم .

حال هم فکر می‌کنم که تصور من راجع به نادرست بودن نوع کار سانسور عادلانه است .

هر صحنه مهم که از یك فیلم حذف شود (قسمت گمراهی میافارو به به‌وسوسه شیطان توسط سانسور بریده شده است) مثل این است که قدمی به سوی عقب برداریم و از هدف اصلی دور شویم .

من با این اعمال و حرفهای گنده و دهن پر کن مخالفم . مثلا حذف یکی از موضوعات عوامانه فیلم با اینکه از نمایش کیفیت افراد بشر در آن خود داری شده بود به فیلم من فترتی واردساخت .

این‌فترت‌ازطریق پایان‌تحمیل شده در سبك های خوب و مقبول عامه و تفریحی بوجود آمد مردم قابلیت مشاهده موضوعات غیر قابل تصور را

www.takbook.com

دارند . من همیشه سعی داشته ام به سادگی مردم را همانطوری نشان بدهم که واقعاً هستند و یا می‌خواهند که باشند و در این مورد هیچگونه مسأله تجاوزکارانه ونکته‌ی غیر محترمانه‌ئی به چشم نمیخورد) .

(پولانسکی) خیلی حرف برای گفتن دارد . دلش از هر چیزی پر خون است . او فقط هشت سال در غرب فیلم ساخته است یعنی از زمانی که فیلم (چاقو در آب) او را به‌سوی معروفیت و روشنائی کشید و شهرتش را از لهستان به سایر ممالك آورد . ولی حالا او مثل یك مرد مخوف بنظر می‌آید .

چرا که یك نوع جادوهمراه باسیاهیهای‌زندگی‌دگرگون امروزی و تاریکی مسلط بر همه جا درکاراو دیده می‌شود .

و نیز بدلیل اینکه اشخاصی که‌بدیدن یکی از آثار (پولانسکی) میروند ، ضمن اینکه در یك معرفت مسلم غرق می‌شوند ، موضوع کثیفی نیز به آنها منتقل میشود .

در این مورد از او سؤالی‌شده است .

(پولانسکی) برای پاسخ‌گفتن لبخند شیطنت آمیزی می‌زند و برای چندلحظه‌ئی‌فکر میکند وبعد میگوید : (همه برای نمایش آنچه که وجود مردم را می‌سازد به کیفیت افراطی احتیاج دارند .

این مسأله دردرجه‌ی اول‌نظر خود مرا جلب میکند ، شاید بعلت اینکه خود من همین نوع کیفیات را مطرح‌کرده‌ام و آنرا هیچگاه فراموش نمی‌کنم . بیشتر مردم در یك سطح اجتماعی‌خیلی‌پائین و عادی بایکدیگر برخورد و ملاقات می‌کنند . آنها با هم نوشابه می‌نوشند ، می‌خندند . . ، این بر خوردها جالب است ، نیست ؟ ولی وقتی لحظه‌ئی پیش می‌آید که شما نزد دوستانتان میروید و میگویید: من بددسر وناراحتی افتاده‌ام ، بمن پناه بده ، چه می‌شنوید و چه اتفاقی می‌افتد ؟

اگر برای شما لحظه‌ئی پیش بیاید که آخرین باز مانده‌ی دارائی‌و یا آخرین تکه‌ی نان خود را در دست داشته باشید و نتوانید که مثلا آنرا نصف کنید و بخورید آیا بهترین دوستان‌شمادر این‌کار ، شما راهمراهی میکنند ؟ یا نه ؟

من بمردم در یك سطح کاملا عمومی بدبین نیستم . من اذعان دارم که تعداد زیادی از این مردم در این آخرین باز مانده هستی ، کمکی می‌کنند .

ولی تعداد زیادی هم این‌کاررا نمی‌کنند .

www.takbook.com

من مثل دیگران خودم را خیلی احساساتی نمی‌بینم (احساساتی) کلمه‌ئی‌است که‌هیچ‌وقت‌روی‌کتیبه‌ی‌گور (پولانسکی) ظاهر نخواهد شد .) و او باز بخنده‌ی آرام و بی تفاوتش‌ادامه میدهد .

وقتی به او گفته شد که : (بر عکس شما خود را احساساتی می‌بیند » پاسخ داد : عوامل قوی‌تر ازنیروی ما هم وجود دارند که ما را مجبورسازند که آن کاری را که می‌بایست بکنیم ، انجام دهیم .

ما مقدار زیادی اهمال میکنیم ولی یك دلیل برای همه کار ها هست که‌همین‌دلیل‌پراز بدیهیات است .

ببینید ، مثلا من کارهایم را به سادگی انجام‌میدهم ! فقط به‌این دلیل‌که‌این‌کارها مرا اشغال کرده‌اند ودیگر اینکه من‌بآنها علاقمند هستم و بآنها خو گرفته‌ام .

من نمیتوانم احساساتی باشم و بدلیل مذکور من هم البته در مضیقه و وحشت می‌افتم و دلیل را می‌پذیرم . چرا که مردم همیشه حقیقت را در حال شوکه شدن قبول میکنند و انجام این کار نمیتواند مخوف بودن باشد .)

در فرهنگ لغات (پولانسکی) (شوك) و (شوکه شدن) دو لغت بسیار متضاد هستند .

او میگوید که : (وحشت زده کردن) و از جا پراندن مردم دو تأثیر جداگانه هستند . پراندن مردم قسمتی از نمایش وجود مردم را تشکیل می‌دهد و من می‌پذیرم که ازانجام دادن آن لذت می‌برم. اگر شما بتوانید بخود بقبولانید که شاهدموضوعی‌ملتهب‌کننده ووحشتناك باشید ، در واقع میل دارید که از جا بپرید .

اگر این کار را نتوانید بکنید. ازاین‌دیدن ، راضی ومتقاعد شده‌اید .

البته پراندن خود من کار آسانی نیست ولی وقتی که این کار را خودم می‌کنم ، در حدود دو سه متر از روی صندلی بهوا می‌پرم و با سقف تصادف می‌کنم ! در واقع اجباری وجود دارد که آدم ها باید بااین تأثرات از احساسات خارجی تهی شوند و آرام باشند تا یك احساس‌نجیب وارزشمند بآنهاتزریق شود . همچنین این کار ، درحقیقت یك کار غیر مترقبه و برای عموم غیر قابل پیش بینی است .)

[پولانسکی] در مورد نحوه‌ی ایجاد این‌عامل میگوید .

صدانقش‌مهمی دارد ، بطوری که پراندن مردم ، بدون بکارگرفتن صدا ، کار سهلی نیست .

www.takbook.com

[پولانسکی] هیچگاه خود را در زمره بزرگان بحساب نیاورده است او مثل هر کارگردان مدرن و امروزی دیگر ، از اینکه با اسلاف و پیش‌کسوت‌ها مقایسه شود ، متنفر است میگوید :

« کار من تا اینجا فقط یك شروع بوده است و من هیچ میل ندارم که خود رادرشروع کار یك (هیچکاك) ثانی بشمار آورم .

این نوع حرف ها برای من زجر آوراست .

ولی بی اینکه بخواهم خود ـ ستائی بکنم باید بگویم که وقتی قادر باشم ، شکل قطعی به همه ایده‌هایم در در یك شمارش و مرور کلی فیلم هایم در آینده بدهم ، بیك نوع بلوغ سینمائی میرسم .

صدها موضوع دیگر وجود دارد که نظر مرا بزندگی بشر جلب می‌کند ومن می‌خواهم که راجع بآنها بیشتر و بیشتر و بطور کاملا بی پرده صحبت کنم . نظیر موضوع زندگی بعد از مرگ . . .

« پولانسکی » طرح فیلمی را در نظر دارد که در زمینه‌ی زندگی چند سرباز غربی است و در آن نتیجه‌ئی برای (عدم) بوسیله‌ی خود آدم ها گرفته می‌شود که حتی حقیقی تر از موضوع عبور چند نفر در دور دست ها بوسیله چند قطعه چوب از اقیانوس‌آرام‌است .

در پایان این اتفاق واقعی زنان ، بیش ازمردان زنده می‌مانند!)

« پولانسکی » فروتن در معنا غرق می‌شود و بر حسب انتظارات ممکنه هر کسی ارائه میدهد . راجع بقدرت برتر از او سؤالاتی میشود . در این مورد می‌گوید :

(من ایمان دارم که فقط یك حمایت‌وجود دارد وآنهم توسط قانون انجام می‌شود ، قانون با محافظتش ، یك موضوع انفرادی و یا یك فرد را از آسیب دیگران در امان نگاه میدارد و در معنی دیگر ، از مردم در مقابل ظن بی مورد محافظت میکند . زمانه طوری شده است که باید برای داوری هر موضوع ، از یك وسیله‌ی متراژ استفاده کرد ،) در موردزندگی می‌گوید :

« من زندگی را خیلی مضحك یافته‌ام ولی نه کثیف متأسفانه مردم ضمن دیدن فیلم‌های من معمولا درمورد من طور دیگری فکر می‌کنند . »

بهر حال ، شاید آینده‌بتواند

www.takbook.com

بهتر عقیده او را در باره‌ی زندگی در فیلم ها به ثبوت برساند .

تمام‌نشده است

ترجمه و نوشته‌ی رضاسهرابی .

سینمای آزاد

نشانی برای مکاتبه

تهران : صندوق پستی
۱۲۰۵ - ۱۴

موفقیت برای فیلمهای ۸ میلیمتری سینمای آزاد

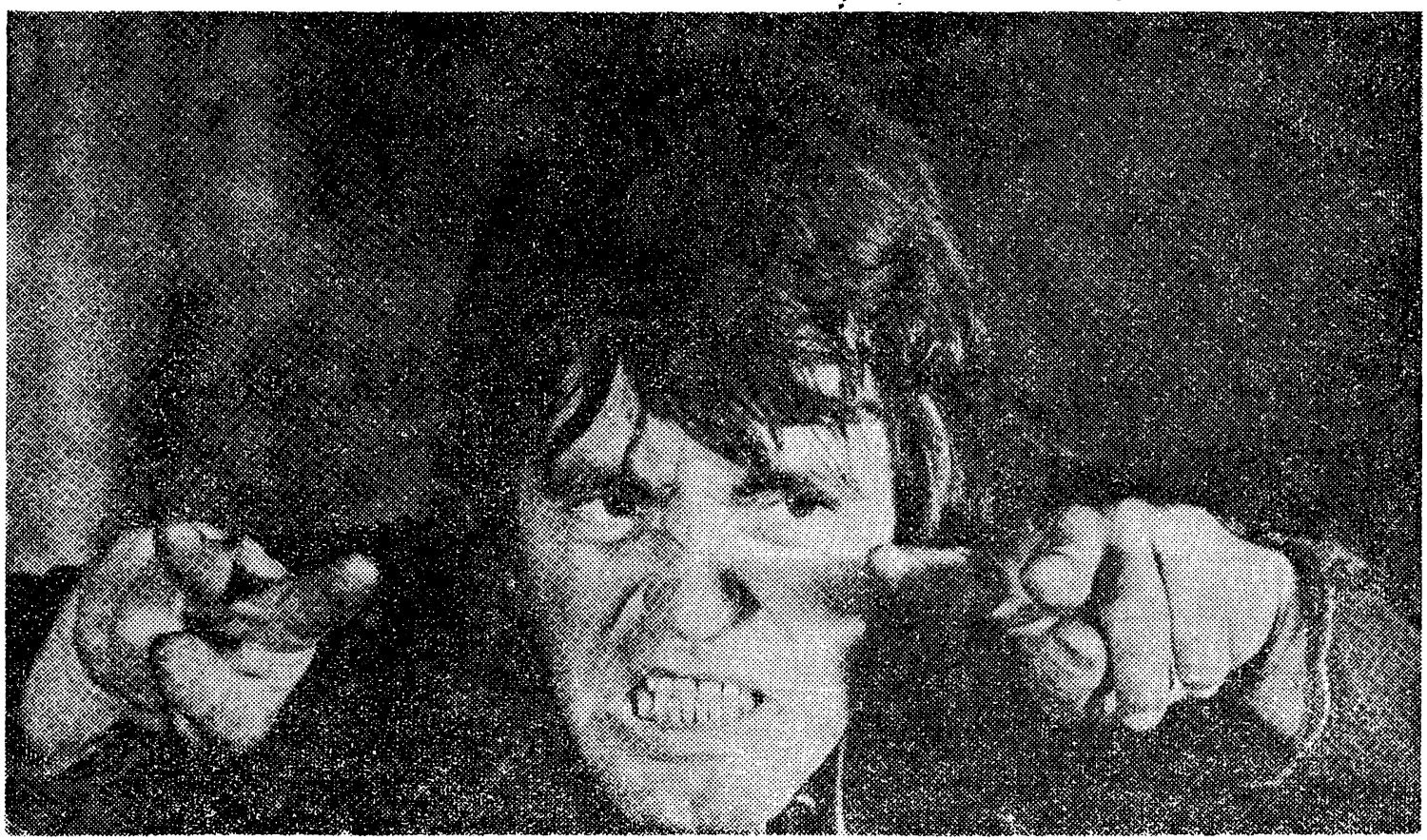
چهار شنبه ۲۸ اکتبر برابر ۵ آبان در کالج کنکورد کالیفرنیا جلسه‌ی ویژه‌ی نمایش فیلمهای ۸ میلیمتری گروه سینمای آزاد تشکیل شد، دراین برنامه‌ابتدا بزبان انگلیسی درباره شروع و گسترش سینمای ۸ میلیمتری ایران صحبت شد و بعد ۶ فیلم ۸ میلیمتری نمایش داده شد این فیلمهاقبلا در جشنواره‌ی سینمای آزاد در تهران وشیراز نمایش‌داده شده بود . فیلمهائیکه برای دانشجویان دانشگاه کنکورد نمایش داده شده عبارتند از : ۱ـ تخیلات یك قاتل ۲ـ کشمکش (شهریار پارسی‌پور) ۳ـ تجربه‌یکم (هرمز ناظم‌زاده) ۴ـ آب ، آب (نصرالله‌شیبانی) ۵ـجسارت ۶ـ بگذارید زندگی کنیم (بهنام جعفری) ۷ ـ ترافیك (فیروز گوهری).

نمایش فیلم‌های سینمای آزادبااستقبال شدید دانشجویان‌دانشگاه کنکورد مواجه شد .

نماینده و سینماگر گروه سینمای آزاد ـ کالیفرنیا
۲۹ اکتبر نصرالله شیبانی

www.takbook.com

پاوولینی، مدت . دکامرون



فرانکو چیتی در فیلم دکامرون

www.takbook.com

شرح حال کوتاه

[پی یرپائولو پازولینی] به سال ۱۹۲۲ در شهر (بولون) ایتالیا بدنیا آمد . پدر وی متولد (رومانی) ومادرش ازاهالی منطقه‌ای بین [ونیز] ایتالیا ویوگوسلاوی بود .

پازولینی در سالهای دهه‌ی پنجاه بکار شعر و نویسندگی و سپس بازیگری و سناریو نویسی پرداخت و از این طریق تا حدودی جلب نظر کرد . ولی شهرت بین المللی وی به عنوان یك فیلمساز متفکر و هوشمند در دهه‌ی شصت حاصل آمد .

او در اوائل این دهه ، بافیلم بسیار اریژینال (آکاتونه Accattone) (۱۹۶۱) کار فیلمسازی اش را آغاز کرد .

پازولینی ، یك (مارکسیست) است و یك شاعر که تمامی فعالیتهای خلاقه‌اش ، همواره هدف غائی را در انعکاس بخشیدن برنجها و حرمانهای ناشی از موقعیت دشوار و دلتنگ کننده‌ی انسان در طبیعت و درجامعه ، جستجو کرده‌اند .

وی همچنین بنشان دادن مسأله ضعف و ناتوانی بشر در کنترل ومهار سرنوشت خود ـ و حتی در کنترل محیط کوچك زیست خود ـ نیز توجه عمیق داشته است .

اما در چند ساله اخیر ، اهم تلاش وی در کارش ، مصروف نمایش عذابها ودردهای ناشی ازگرفتگی‌ها، وسوسه ها و نارسائی های جنسی و روابط فرساینده و فنا کننده‌ای که می‌توانند بین دو جنس مخالف ـ زن و مرد ـ وجود پیداکنند ، شده است. بعبارت دیگر ، در کارهای اولیه‌ی او ، انسان با ابزار تهاجمی یك جامعه‌ی سخت و انعطاف نا پذیر نابودمی‌شد (**آکاتونه ، ماماروما**) و حال آنکه انسان فیلمهای اخیر پازولینی ، در ورطه‌ی نامتناهی از فشار جنسی و عاطفی گم و محو میشود که بگفته‌ی خود پازولینی در یکی از نمایشنامه هایش به اسم (Orgia) تنها از طریق « **تماس و ارتباط ویژه‌ای بین ابناء بشر ، نظیر آن ارتباطی که در یونان باستان در عهد سقراط و افلاطون تجربه شد** » می‌توان به نیکوترین نحو از دام این‌ورطه‌مهلك گریخت .

« **انجیل به روایت سن متی**» یکی از بهترین و معروفترین فیلمهای‌پازولینی ، نوعی‌بیان شاعرانه (تم) زوال و نابودی بشر بوسیله‌ی جامعه‌ی خودپسند و خود خواه بود ،

www.takbook.com

ودر سطحی گسترده‌تر ، **«اودیپو»** فیلم دیگر پازولینی نیز ، ادامه دهنده و در بر دارنده‌ی همین تم است ، گر چه البته ایده ها و سمبولها در این فیلم : به تأکید ، دستخوش تفاوت و تغییر شده‌اند .

امادر **«تئورما»** ، پازولینی نشان دهندهٔ تعارض و مواجهه ایست بین عشق (خود ناپسند) و (بیگانه ازخویش) و جامعهٔ معاصر ، جامعه‌ای که دیگر نه بیداری و آگاهی روشنفکرانه را دارد و نه عمق معنوی درك و پذیرش مسؤلیت های ناشی از عشق را .

پازولینی در این فیلم بنشان دادن واکنشهای افراد یك خانواده چهار نفری و کلفت آنها در برابر (عشق) مشروع یا نامشروع (این مسأله‌ای نیست) می‌پردازد .

این‌عشق از جانب یك (بیگانه)

سیلوانامنگانو در فیلم تئورما

www.takbook.com

ابراز می‌شود بیگانه‌ایکه به این خانه پا می‌نهد (ترنس استامپ) و نخست با مادر خانواده (سیلوانا منگانو) رابطه بر قرار میکند .

سپس با دختر این زن (آن و یاز مسکی) و بعد با کلفت خانه [لورابتی] و در این هر سه مورد ، در نقطه پایان رابطه ها [فاجعهٔ] به انتظار نشسته است .

مادر ، فاحشه می‌شود ، دختر خودکشی میکند و کلفت ، در حالیکه تقریباً دیوانه شده است ، بزادگاهش باز گشته و در آنجا بکسوت راهبه‌ها در می‌آید اما زمان چندانی نمیگذرد که خود را به‌تعمد در زیر آوارمدفون می‌سازد .

پازولینی به‌این ترتیب‌مستقیماً بتلخی اشاره میکند که **« عشق در جامعهٔ امروز یك ، « نا بود کننده» است »** .

این ایدهٔ عشق و نابودی را ، وی در Orgia نیز ادامه میدهد و برای کسی که کار های پازولینی را با اشتیاق تعقیب میکند ،

این نتیجه بآسانی بدست خواهد آمد که (تئورما) و Orgia علت خلق یکی از فیلمهای تازه پازولینی یعنی **« مده آ »** [Medea] هستند .

این فیلم که بر اساس یك افسانه یونانی ساخته شده ، درواقع نشان دهندهٔ روح آشفته انسان است در جریان تغییر و تحول مداوم و انقطاع ناپذیر ارتباط های جنسی. (مده آ) حتی تنها بخاطر سکانس فینال آن هم که شده (صحنه‌ایکه مده آ دو پسر کوچکش را به انتقامجوئی از شوهرش [جلیسون] که نسبت به وی بی اعتنا شده است، بقتل میرساند) .

یك شاهکار است‌این صحنه ، نشانه‌ای‌روشن از نبوغ وصف‌ناپذیر پازولینی بدست میدهد .

وی درپرداخت صحنهٔ مذکور بجای‌پیروی ازکردار متعارفی‌تأکید برخشم جوشان‌مده‌آ ، برخصوصیات مادرانهٔ او و واکنشهایش بعنوان یك مادر تأکید می‌ورزد :

مده آ ، مهر ورز و آرام و آگاه ، پسر هایش را میشوید ، با آنها صحبت میکند ، آنانرا لالائی گویان در گاهوارهٔ بازوانش حرکت داده و بخواب می‌سپارد ، سپس بآرامی ـ و بگونه‌ای نوازش آمیز ! دشنه‌ای بدست گرفته و با ضرباتی آنها را بهلاکت میرساند ، بعد جسد هایشان را بدقت در بستر هایشان جای میدهد ـ آنسان که گوئی آنان هنوز در سفر رازآمیز خوابی شیرینند . درد و معصیت این

www.takbook.com

عمل ، قلب را بآتش میکشد .

پازولینی در قبال داستان مده آ ، بنحوی بس شیفته کننده ، راه پرداختن غیر قرار دادی و سنت شکن بدون رعایت هیچ چیزی ـ پیش می‌گیرد .

وی بخطا گوئی ها و خطانمائی ـ های تاریخی [Anachronisms] که در فیلمش رخ نشان میدهند اهمیتی نمیدهد .

مثلا ما در این فیلم (کلیسا) می‌بینیم و یا در جاهائی می‌بینیم که در شام کاراکترها ، سیب زمینی نیز هست . درحالیکه زمان وقوع ماجرا ـ های فیلم ، عهد یونان باستان است و در آن زمان طبعاً نه کلیسائی باید در کار بوده باشد و نه هیچ نوع سیب زمینی‌ئی !)

و در عوض بر کیفیت مضحك و

فرانکو چیتی در اودیپو

آمیخته بطنز رسوم و قرار داد های بت پرستانه و شرك آمیز تأکید میکند . زنان سوگوار او ، بیوه زنان پریشان و آشفته حالیکه بسوی ماه پارس می‌کنند .

در اینجا فریاد هائی چونان ضجهٔ طوطیان گرفتار قفس می‌کشند . طوطیانی که تنها صدای دلتنگی ها و غصه ها را تقلید میکنند .

خدمه‌ها و کنیزکان مده آ ، زمانیکه وی در اندیشهٔ انتقام بسوی اطاقش میخرامد ، پشت سر او . قدم بقدم ـ بسان یك گردان نگهبان ، بر پاشنهٔ پاگام بر میدارند .

جلیسون؛در حالیکه پاهایش را در امتداد طرفین مده آ دراز

www.takbook.com

کرده است ، از بستر ازدواج خود سر بلند می‌کند تادور بین پازولینی پوزخند وی را که حکایت خرسندی ورضایت خاطر خود خواهانهٔ اوست ضبط کند .

در (مده آ) شعور و آگاهی اجتماعی پازولینی که بگونه ای انکار ناپذیر تحت تأثیر نگره های مارکسیستی است ، راه بسوی دنیای وهم آمیز افسانه می‌پوید و درچنین دنیائی انعکاس خود را می‌یابد . بر خلاف اورپید ، که در تراژدی خود صرفاً بر نتیجهٔ نهائی حسادت مده آ (قتل فرزندانش) تأکید می‌کند .

پازولینی تقریباً نیمی بیشتر از فیلم خود را بدو باره پردازی و یاد آوری فرهنگی ابتدائی اختصاص می‌دهدکه (مده آ) در متن آن پرورش یافت وسر انجام نیز با (پشمینه پوست طلائی) و تحت تأثیر عشقش نسبت به (جلیسون) از آن گریخت و رهسپار سر زمینی دیگر با فرهنگی دیگر شد .

بنا بر این ، تراژدی نه تنها از زیادی شور و شهوت و یا معارضه وتضاد کاراکترها ، بلکه علاوه براین از بر خورد فرهنگها و تمدنها رخ می‌نماید .

پازولینی ، اینک مطمئناً مهتمرین ووالاترین « مؤلف فیلم » ایتالیاست و به عنوان یك مؤلف در صحنهٔ «جامعه شناسی» قرن حاضر، فعالیتی دائمی دارد . فیلم معروف **«خوکدانی»** که پازولینی آنرا قبل از « مده‌آ » ساخت حمله تند و آشکاریست به نازیها ، وپازولینی به کمك‌یك‌بیان محکم‌استعاری از نازیها به عنوان مشتی آدمخوار بی‌ترحم – وبه یك معنی‌ترحم انگیز - یادکرده است .

اما حسن وارزش این فیلم ، همچون‌سایرفیلمهای‌پازولینی اینست که وی بهرحال چیزی را به تماشا گرش تحمیل نمیکند و خودآنچنان راهی دربیان وپرداخت فیلمش رفته است که بهیچوجه راه بر تعابیر متفاوت تماشا گران باهر تعبیری متفاوت‌تماشاگران‌نبندد ، ولی‌آنچه مسلم است اینکه هرتماشاکری باهر تعبیری‌ازفیلم ، بالاخره به‌این‌نتیجه خواهد رسید وآن اینکه . فیلم‌بطور انکار ناپذیری « عالی » است ! .

پازولینی‌که در نظر داشت ، پس‌از ساختن « مده‌آ» روی پروژهٔ کارگردانی فیلمی براساس زندگی « سنت پل » کارکند ، به علت آنکه « روبرتوروسه‌لینی » نیز یك چنین ایده ای جهت ساختن یك سریال تلویزیونی داشت ، آنراکنار گذاشت

www.takbook.com

و ایدهٔ تهیه فیلمی براساس عهدوقوع ماجراهای دکامرون ، قرون وسطی است تا عصریکه بـه اعتراف خود پازولینی ، وی در آن نقطهٔ تلاقی و برخورددنیاهای گوناگونی رامی یابد که شخصیت او را به عنوان یك شاعر شکل می بخشند .

حکایات نیمهٔ نخست دکامرون حول محورکاراکتری به اسم «چیاپه لتو » (فـرانکو چیتی) چرخش دارند . اما با مرگ این کاراکتر ، در نیمهٔ دوم ، کاراکتر مـرکزی در قالب پرسوناژ نقاشی به اسم «گیوتو» رخ می نماید . نقش گیوتو را خود پازولینی بازی می کند . این ، یاد آور بازی وی در « شاه اودیپ» است و نیز ، این حقیقت را به خاطرمی آوردکه پازولینی پیش از روآوردن به کار فیلمسازی ، یك آکتور بوده است .

« دکامرون » فیلـم سر بلند فستیوال امسال برلین بود . منتقدین حاضردرفستیوال ، فیلم را به عنوان یـك کار درخشان هنـری ، یکصدا ستودند . این گوشه ایست از نقدی کـه « کن والاشین » منتقد مجلـهٔ « فیلمزاند فیلمتیگ » بـر این فیلـم نوشته است :

« پی یـر پائولو پازولینی در اقتباس استادانهٔ خـود از داستانهـای بوکاچیو ، عشق را ازیك نظرگاه بسیار زمینی می نگرد . وی تکیه و تمرکـز داستانی فیلمش را بر حکایـات ناپلی گذاشته است ، فیلم به لهجهٔ ناپلی گرفته شده و در آن بـرای ایفای ۵۴ نقش اصلی از وجود آکتورهای غیرحرفه ای سود جسته شده .

این مسأله « محلی کردن » فیلم ، پازولینی را قادر ساخته است که به افه ای همسان آنکه دریکی ازفیلمهای قبلی اش ـ انجیل بـه روایت متی ـ بدان دست یافت ، دست یابد ـ فی المثل بازآفرینی در خور باور گذشته بدون الزام به تأکید برکیفیات وخصوصیات زمانی آن . دکامرون ، علاوه براین ، خوشرنگترین و پـرنقش و نگارترین فیلمی است که پازولینی تا بـه امروز ساخته است . از نظر جاذبه های بصری فیلم باآن فیلمبرداری عالی آتمسفریك « تونینودلیکولی » همانقدر زیبا و پر تأثیر است که ساتیریکون فلینی بود .

پازولینی خـودش ، دکامرون را یك فیلم « سیاسی » نامیده است .

او « بازسازی » جامعهٔ قـرن چهارده را با موقعیت تغییرات جاری دائمـی در « طبقهٔ متوسط » جوامع امروزی مقایسه می کند . ولی بهرحال فیلـم در بی واسطه ترین سطح خود ، بطور قطع فیلمی است دربارهٔ عشق از تمام جنبه هایش . یکی از تراش های

www.takbook.com

جواهر عشق ، البته که سکس است ولی
فیلم، درواقع، آنچنان «سکس گرا» نیست
که برخی تصاویر آن نشان می‌دهند با وجود
برهنگی کامل کاراکترها در پاره‌ای صحنه‌ها،
آدم در پایان با آمیزه‌ای سخت درهم
آمیخته شده از غمی ملایم و طنز رابله‌ای
(فرانسوا رابله ، شاعر و طنز نویس
عصر رنسانس فرانسه ـ م) بـه جای
می‌ماند به اضافهٔ احساس خارق العاده
ای از لمس عصری که ماجراهای فیلم
را از نظر قالب زمانی در بر گرفته است
(قرن ۱۴) ، ،

جمشید اکرمی

نقل از مطالبی مندرج
در مجله های « کانتی ننتال »
فیلم‌زاندفیلمینك و نیوزویك .

صحنه‌ای از مده آ

www.takbook.com

معرفی یك همکار

حسن فیاد که سالهاست در آمریکا بتحصیل و مطالعه‌ی سینما پرداخته است به خواست کتاب سینمای آزاد ـ از کتاب دوم همکاری گسترده‌ای را باما آغاز خواهد کرد ـ اولین مطلب فیاد که گفتگوی جامع وکامل او با پرفسور ویلیام منگر **william . Menger** رئیس دانشکده سینمائی **U.C.L.A** است متأسفانه دیر بدست مان رسید که چاپ آن میماند برای کتاب دوم .

حسن فیاد هم اکنون در دانشکده سینمائی **U.C.L.A** دوره‌ی فوق لیسانس را میگذراند تاکنون دو فیلم کوتاه ساخته است و سومین فیلم فیاد اثری است نیمه مستند روی زندگی یك سیاهپوست . فیاد مقالات متعددی بزبان انگلیسی نوشته است که حاصل مطالعه‌ی انتقادی او در سینماست حسن فیاد در طول اقامت در آمریکا تنها با مجله‌ی نگین همکاری داشته مطالب ارزشمند او را در نگین خوانده‌ایم ، همچنین فیاد قول داده است که از دوستانش که آمریکا تحصیل می‌کنید بخواهد که کتاب سینمای آزاد را یاری نمایند دکتر جهانگیری با معرفی حسن فیاد از کتاب دوم همراه و همگام ما خواهد بود با سپاس از حسن فیاد که بی شك همکاریش برای ما و خوانندگان ما مغتم خواهد بود ، امیدواریم موفق شویم فیلم های او را در سینمای آزاد نمایش دهیم .

بخوانید

علی مرادفدائی نیا حکایت هیجدهم اردیبهشت بیست‌و پنج

www.takbook.com

چشمه

نخستین فیلم طولانی آربی آوانسیان با نام چشمه آماده نمایش است . مهتاج نجوی ـ پرویز پورحسینی ـ جمشید مشایخی ـ و آرمان بازیگران فیلم آوانسیان هستند و فیلمبرداری این فیلم را نعمت الله حقیقی بعهده داشته است آربی آوانسیان ـ که از کارگردانان فهیم تأتر و سینماست تاکنون سه فیلم کوتاه با نام های ماسك ، پروانه و کلیسا ساخته است که کارهای با ارزشی بوده است و می‌تواند ما را بموفقیت چشمه امیدوار کند .

فیلمهای کوتاه آوانسیان که قبلا در آرشیو فیلم ایران نمایش داده شده بود در چهارمین جلسه‌ی سینمای آزاد در جلسه‌ای ویژه‌ی آوانسیان نمایش داده‌شد و نمایش فیلمهای کوتاه آوانسیان در سینمای آزاد تکرار خواهد شد .

درباره‌ی یك گفتگو

مهندس هوشنگ طاهری از معدود منتقدین سینمائی است که در مدت محدودی که کار نقد نویسی برای مجله‌ی سخن را آغاز کرده است نقدهایش با اقبال و توجه جوانان و دانشجویان مواجه شده است .

هوشنگ طاهری روشی آشتی ناپذیر با سینمای بی ارزش فارسی دارد و با دار و دسته بازی های متداول سینمای فارسی با شهامت و بدون وحشت مبارزه می‌کند .

هوشنگ طاهری همیشه ازگروه سینمای آزاد به نیکی یاد کرده است و مدافع فیلمهای ۸ میلیمتری گروه ما بوده است گفتگوی جالبی داشتیم با او که متأسفانه دیر بدستمان رسید و بناچار چاپ این گفتگو می‌ماند برای کتاب دوم .

www.takbook.com

رادیو تلویزیون ـ مطبوعات و سینمای آزاد

در مدت دو سال که از کار سینمای آزاد میگذرد دربرابر چند تائی مخالف بسیاری کسان کوشش های ما را ستوده اند که با ستایش بسیار نامشان را را ذکر می‌کنیم :

فریدون رهنما (گفتگو با ستاره سینمای هفتگی) **فرخ غفاری** (گفتگو با مجله فرهنگ و زندگی) **هژیر داریوش** (گفتگو با ستاره سینمای هفتگی) **پرویز دوائی** (مجله سپید و سیاه) **نصیب نصیبی** (مجله نگین وزیبائی و زندگی) **جمال امید** (چند شماره متوالی ستاره سینمای هفتگی وفیلم وهنر) **رضا سهرابی** (مجله ستاره سینما در گفتگو با سینماگران فیلم های ۸ میلیمتری) **هوشنگ طاهری** (مجله سخن و دفاع از فیلم های تجربی در جشنواره سپاس) **فرید نوین** (مجله نگین) **آلبرت کوچوئی** (روزنامه آیندگان) **خسرو گلسرخی** (روزنامه کیهان).

بیژن مهاجر (رونامه آیندگان) **سعید محمدی** (جنگ شب سوز و برنامه فانوس خیال تلویزیون) **بابک ساسان** (تلویزیون ملی ایران برنامه فانوس خیال) **به آئین عمائی** (جنگ پیوند) **دکتر ابراهیم رشیدپور** (رادیو ایران برنامه‌ی جوانان) **شهلا اعتدالی** (مجله‌ی تماشا) **جمشید اکرمی** (فیلم وهنر). می‌باید از **دکتر محمود عنایت** مدیر مجله ارزشمند نگین نیز سپاس گزار باشیم که از اولین جلسه سینمای آزاد پشتیبان سینمای تجربی و گروه سینمای آزاد بوده‌است. **از کارنامه‌ی سینمای آزاد**

www.takbook.com

سینمای تجربی
سینمای فارسی
سینمای آزاد

پرسش : هوشنگ آزادی ور

پاسخ : آربی آوانسیان

www.takbook.com

هوشنگ آزادی ور

□ سینمای تجربی ایران سه سال است که‌صاحب سالن و تماشاچی شده در ایران ، فیلمهایی ساخته می‌شدند که قبلا امکان نمایش نداشتند و حالا این امکان را سینمای آزاد فراهم کرده . به نظر شما این چه تأثیری می‌تواند در کار سینمای فارسی داشته باشد . و آیا سینمای تجربی چه چیزی می‌تواند به سینمای فارسی بدهد و اصولا سینمای فارسی به این «چیز» احتیاج دارد یا ندارد . منظور از « چیز » می‌تواند یافتن بیان سینمای خاص ایرانی باشد ، می‌تواند امکان جهش به سوی هنر سینما در سطح جهانی باشد وچنین چیزهائی .

آربی آوانسیان

شاید بهتر باشد به این ترتیب‌جواب بدهم ، زمانی هست‌که آدم متوجه نیست که واقعاً چه کمبودی دارد و وقتی چیزی بوجود می‌آید یا پیدا می‌شود ، کمبود گذشته حس می‌شود ، سینمای تجربی فیلمهایی می‌سازد که در آنها قواعد مرسوم فیلمسازی رعایت نمیشوند سازندگان و با وسایل اندك و شاید بتوان گفت فقط روی علاقه کار می‌کنند ، نمایش این فیلمها دید ، یا حالتی را مطرح می‌کند ، که شاید قبلا امکان ، یا کمبودش را خیلی ها نمیدیدند .

هنگامی‌که متوجه شدند خواه نا خواه تأثیر گذاشت . ولی تأثیر را به این‌مفهوم نگیریم که‌دیگران از این منشأ تقلید میکنند و یا این فیلمساز ها وارد سینمای باصطلاح تجارتی ایران میشوند ، بلکه به این معنی که سینماگران می‌بینند با فیلم (حالا عرض آن ۸ یا ۳۵ یا عریضیتر باشد فرقی نمی‌کند)میشود حسهایی را بیان کرد ، حرفهایی را زد و بترتیب هایی میشود فیلم ساخت که قبلا فکرش را نمیکردند . این خواه ناخواه تأثیر اولیه سینمای تجربی است .

در بیان « هنری » ، هنگامی که مصالح هنرمند کلام ، رنگ ، صدا و زبان باشد ، چون تهیهٔ این

www.takbook.com

مصالح ارزان است و ثانیاً بکار بردنش هم از لحاظ عملی مستقیم ، لذا هر کس که خلاقیتی در خود سراغ دارد ، می‌تواند با بکار گرفتن آنها حساسیتهای خاص ملی یا محلی خود را (در مفهوم عمیقتر ــ و نه بسته) راحتتر ــ پیدا کند ، اما در سینما چون فیلمسازی در ظاهر همیشه یك قواعدی داشته ، دیگران سعی کرده‌اند با پیروی از این قواعد ظاهری ، کار بکنند . و با پیروی از قواعد خیلی چیز ها را از دست داده‌اند .

و این مورد مخصوصاً در سینمای فارسی کاملا صدق می‌کند ، ببینید ، یك فیلمساز ایرانی طبعاً حساسیت و موفقیت نوع دیگری دارد ، و قبل از رسیدن بیك قاعدهٔ کلی و فرمول شده باید پردازد به اینکه چه تصویری روی نگاتیو ضبط می‌کند ، چه صدایی روی نوار می‌گذارد ، چه ارتباطهایی را ایجاد می‌کند و از مجموع اینها و چیز های دیگری که می‌دانیم در فیلمسازی مطرح است ، چه بیانی یا چه حالتی بتماشاچی القاء میشود .این جستجو درفیلمسازی ایران آنقدر کم بچشم میخورد که تقریباًمیتوان گفت وجود ندارد .

با این نوع سینمای ارزان و کم خرج یعنی سینمای تجربی ، که سازنده جرأت بیشتری می‌کند تا اشتباههایی را بخود راه بدهد ، چیز هایی یامواردی پیدا می‌شوند که خواه نا خواه افق دید یك‌فیلمساز را می‌توانند دورتر ببرند .

□ ممکن است این توضیحات را بامثالهای حسی تر و قابل انطباق تری با سینمای فارسی بدهید .

آزادی ور

فرضاً سینمای تجارتی ایران چه چیزهایی را نمی‌بیند و یا شاید فکر میکند که وجود نداشته باشد . به گمان من نداشتن پشتوانهٔ تجربی و عملی موجب شده این نوع کمبودها احساس نشوند ، ما میدانیم که سینما از ابتدای ورود به این مملکت یك شکل کاملا تجارتی داشته و اصولا کسانی در شروع بطرف‌سینما رفتند که پول بیشتری داشتند تا مسایل دیگر . لذا هیچ مجالی برای یافتن کمبودها بوجود نیامد ، حالا

www.takbook.com

که سینمای ایران دارد رفته رفته جدی تر گرفته می‌شود و از طرفی موقعیتی بوجود آمده که جوانان تجربه هایی در سینما بعنوان یك وسیلهٔ بیان میکنند از چه کمبود هایی میشود دقیقاً نام برد .

آوانسیان

ـ به چنین سؤالی جواب مستقیم نمیشود داد و فقط باید در باره اش فکر کرد و این فکر ها را مطرح کرد . قبل از هر چیز « نیاز » در آن وجود ندارد . به این مفهوم که عموماً کسی که فیلم میسازد نیاز ندارد که حرفی بزند .

این مسئله اول است وقتی حرف از روی نیاز نباشد پشتوانه هم ندارد . آنچه بوجود می‌آید یك مقدار « ظواهر » است ، که با مد روز و با حساسیت های جمعی روز در نوسان قرار می‌گیرد . نتیجه‌اش نوعی سینماست که ریشه ندارد وازعکس العملهای آنی وابتدایی روز تغذیه می‌کند . خوب تمام سینماهای تجارتی اینطورند .

من این را نه بعنوان یك عیب اساسی بلکه بعنوان یك واقعیت مطرح می‌کنم . پس از چنین حالتی رشدی نخواهد بود و این عملا اشکال اصلی سینمای فارسی است که چون ریشه نداشته چیزی در آن رشد نکرده . البته این سوء تفاهم پیش نیاید که چون سینما از غرب آمده نمی‌توانست ریشه داشته باشد . من ریشه را در این نمی‌بینم ، ریشه در واقعیت سازندگی آدمهاست . شاید بهتر باشد به این شکل بگوئیم که ریشهٔ سازندگی فیلمسازان ، از نیاز آفرینش و خلاقیت سر چشمه نگرفته و باز تکرار می‌کنم‌که مسئله فقط تجارت نبوده .

آزادی ور

□ منظور منهم از تجارت ، البته طمع و یا صفات دیگر نبود ، ببینید سینما از آغاز تا اوایل ناطق

www.takbook.com

به یك جا هایی رسید ، به یك اوجهایی رسیده و رشد هایی کرد . هنگامی که ناطق شد اصولا در همهٔ غرب در سینما بمسایل کاملا سر گرم کننده و تفریحی پرداخته شد و در چنین سالهایی بود که سینمای ایران ، شروع بفعالیت کرده . در اینصورت در آن سالها نه تنها در ایران که تقریباً در بیشتر کشورها از سینما چنین برداشتهایی می‌شد . کشور های دیگر بعلت داشتن پشتوانه توانستند خود را دریابند اما ایران نتوانست یا خیلی خیلی دیرتر متوجه شد .

آوانسیان

در سینمای ایران قدمهای اول که برداشته شد هدف این نبود که حرفی زده بشود ، بلکه بیشتر سعی در این بود که تصویر متحرك گرفته شود ، تنها سؤالی که یك فیلمساز از خود میکرده این بود که آیا می‌توانیم چنین کاری بکنیم یا نه .

ولی امروز ما درمرحله‌ای از کار قرار گرفته‌ایم که اصولا درجهان کسی این سؤال یا این‌امتحان را از خود نمی‌کند ، و سینمای ۸ میلیمتری کمك کرده که این مسئله حل بشود . همه دیدند که بله می‌توانند تصاویر متحرکی بگیرند و این تصاویر را بهم ارتباط بدهند . طبیعی است فیلمساز وقتی متوجه این‌مطلب شد ، دنبال مسئلهٔ دیگری میرود ، فیلمساز حالا دیگرمیخواهدبداند که چیز میخواهد بداندکه چه میخواهدبکند ، چه چیزی را میخواهد ببیند و یا چه حرفی بزند و این یك مرحلهٔ تازه‌است .

بعد از این است که ما بمسئله اصلی یعنی خلاقیت و آفرینش نزدیك می‌شویم . و اصولا این‌چیزی است که در دنیا همگام میرود ، نمیشود یکباره چیزی از خلاء شروع برشد کند . همگام از بیرون تأثیر می‌پذیرد ، تأثیر می‌گذارد ، چیزی شروع برشد می‌کنداین حالت حالا در ایران پیدا شده فیلمساز اگر بیست سال وقت صرف این میکرده که یاد بگیرد چگونه تصاویرش را بگیرد . یا چطور نور پردازی میکند ، یا دور بین خود را چگونه حرکت بدهد ، چطور تصاویر را بهم قطع و وصل کند یا چگونه

www.takbook.com

بازیگرش را اداره کند ، متوجه میشود که اینها مسئله‌ای نیستند ، یك فیلمساز که به این‌چیزها وهمچنین بمسیر رشد کلی کار عادت کرده مشکل است که در ارتباط با جمع در یك شکل وسیع ، از این مسایل بگذرد . در نتیجه هروقت جرقهٔکوچکی پیدا میشود بجای اینکه به‌هستهٔ اصلی این جرقه بپردازد یادلیل اصلی این مسئله را دریابد ، بظواهر آن توجه می‌کند و یك حرکت آزمایش شده را ، که آنهم توسط دیگری انجام گرفته تکرار میکند .

نمونه‌اش نوع فیلمهایی است که ظرف دو سه سال اخیر پیدا شده . هدف از سینمای ملی یا ایرانی این شده که خانه ها قدیمی باشند لباسها قدیمی و نوع گفتگوها بسبك ۵۰ سال قبل ، در حالی که واقعیت یا ریشه یا جوهر کار حتماً لازم نبوده که مثلا به یك خانهٔ ۵۰ ، یا ۱۰۰ سال قبل ارتباط پیدا کند .

آزادی ور

□ من متوجه یك مسئله شدم ، فکر نمی‌کنید خوداین مسئله نمایانندهٔ تمایلی باشد به یافتن ریشه‌های قبلی و فرهنگی خاص ایرانی و رسیدن به یك بیانی که بتوان آنرا رشد داد و فرضاً بزمان حال رساند .

آوانسیان

من فکر نمی‌کنم که واقعاً اینطور باشد . قبل از اینکه شکل در قالب فیلم پیدا بشود ، لازم است که در محیط پیدا بشود . خالق باید اشیاء آدمها و موفقیتهایی را پیدا بکند که باز گویندهٔ احساس یا حالتی باشد که در اوست .

این گاهی خود آگاه و گاه ناخود آگاه اتفاق می‌افتد فرقی نمی‌کند فقط وقتی سازنده بیك اتفاق بپردازد ممکنست در جستجویش متوجه شود که قبلا این صندلی حس او را مستقیم تر بیان میکند . این

www.takbook.com

روی محیط کار ، انتخاب است که حرف خود را از هماهنگی این انتخابها بیرون می‌کشد . این فقط موقعی است که هنرمند واقعاً از روی جستجو و از روی سؤال و جوابهایی که با عمق درون خودش و با محیط دارد چیزی را پیدا میکند .

یك نوع کار دیگر هم هست من آنرا آفرینش نمیخوانم باصطلاح یك نوع کاسبی است که سازنده زمینه های انتخابش اینست که مثلا مردم راحتتر می‌فهمند ، خوششان می‌آید ، مد روز است و پذیرفتنی است و غیره این یك نوع دروغگویی است . و نتیجه فیلمهایی است که این روزها پیدا شده‌اند ، خانه‌های قدیمی . لباسهای قدیمی ، دیالوگهای قدیمی و موقعیتهای قدیمی و غیره ...

این انتخاب به این دلیل نیست که فیلمساز فکر میکند حرفش در این قالب بهتر زده میشود ، بلکه فکر می‌کند به این ترتیب بهتر می‌تواند موفقیت پیدا بکند و در حقیقت دنبال محبوبیت و تجارت است و کارش ریشه دار نیست .

آزادی ور

□ من روی موردی که در سؤال قبلی به آن اشاره کردم پافشاری می‌کنم و اضافه میکنم که اگر ما واقعاً دو سه تا فیلم قابل توجه داشته باشیم فیلمهایی است که بزمانهای گذشته بر گشته‌اند . بهر حال مال زمان حال نبوده‌اند .

این مسئله واقعاً سؤالی پیش میکشد . انگار یك جور فرار هست . منتها فرار از زمان حال تا با شهامت بیشتری قرار داد هایی را نادیده گرفت . زیرا که سینمای فارسی باید ضمناً یك جور تکنیك و بیان فارسی هم داشته باشد ، پرداختن به این دو و ابداع بیان تازه مستلزم شکستن مقادیری سد هست . و این جرأت میخواهد ، و این جرأت هنگامی فراهم می‌شود که به گذشته ای دور بر گردند . چون ملموس نیست : جای ایراد و مچ گیری کم است و چون در یك پر سپکتیو قرار گرفته راحتتر می‌توانند

www.takbook.com

نگاهش کند .

آوانسیان

متوجهم ، ولی این‌کمك است‌این یك راه حل موقتی است ولی‌حتماً راه چاره نیست یاحتماًمسئله در این خلاصه نمیشود ، بهمین خاطر هم وقتی ادامه پیدا می‌کند اینهمه اشتباه در آن پیدا میشود و فیلم بی ریشه و پوك بدنبالش راه می‌افتد یك اثر از این عوامل استفاده میکند و بیك چیزهایی میرسد . قبول و این باعث می‌شود که دیگران اشتباه کنند ، یعنی دلایل واقعیتی را که در آن بوده نبینند و شروع بتقلید از ظواهر امر که همان مسئلهٔ دکور های قدیمی و غیره . . . هست بکنند ، اما یك اثر باید حداقل این امکان را داشته باشد که بتواند در مقیاس گذشته و حال و آینده دوام بیاورد ، یعنی یك کمی از زمان بیرون بیاید ، اما بیرون آمدن از زمان به این ترتیب نیست که ما زمانها را بشکنیم یا بعقب بر گردیم . من نمیتوانم بپذیرم که این مسئله یك جستجو و یا راه حل واقعی است .

آزادی ور

□ نباید فراموش کرد که در غیر اینصورت ریسك لازم است . کاری که سینمای فارسی این روز ها می‌کند اینست‌که نسبت بیافتن زبان تازه‌حساسیت نشان میدهد همین ، و تقلید نکردن ، خلاف عادت‌رفتن، و تجربه و کشف ، ریسك می‌خواهد ، و ما میدانیم که در کاری که تجارت پلان اول آنست چنین چیزی خیلی مشکل است .

آوانسیان

همینجاست که جای خالی سینمای غیر حرفه‌ای (تجربی یا آزاد) احساس میشود . درست که تهیه کننده نمی‌آید با سرمایه‌اش ریسك بکند ، ولی حداقل می‌تواند بیاید و فیلمهای تجربی را ببیند ، و

www.takbook.com

این تجربه ها هر قدر هم که کم ارزش و کوچك باشند ، ولی ممکن است یك تهیه کننده یا کارگردان بتواند از این دریچه های کوچك راهی بیابد . اکثر فیلمساز های خوب دنیا از یك چنین مسیری وارد سینمای تجارتی شده اند .

من اعتقاد ندارم‌که کسی‌بتواند از راه تجارت به ریشه های اصلی خلاقیت خود برسد ، ولی اعتقاد دارم که میشود از راه خلاقیت بتجارت هم رسید . این شاید بعلت محدودیتهای دید شخصی خودم باشد و نمیخواهم تعمیم بدهم ، فقط فکر می‌کنم اگر این نوع سینما (سینمای تجربی) زیاد بشود امکان پیدایش یك نوع سینمای تجارتی عمیق تر کم‌کم هموار میشود اگر بتجربهٔ سالهای اخیر نگاه کنیم می‌بینیم یك باره بدلیل پیدا شدن عده‌ای جوان که جسورانه تر بسازندگی فیلم پرداختند ، نوع فیلمسازی در ایران تغییر کرد . عده‌ای از راه تلویزیون وارد سینما شدند و تجربه های خود را بسینمای فارسی بردند .

حال اگر این تأثیر ها عمیق هست یا نیست مسئلهٔ دیگریست ولی بهر حال شکل سینما در ایران‌از نظر فیلمسازی دگرگون شد و تجارت برای اکثر تهیه کننده ها یك مسئله تازه شد . یعنی یك تهیه کنندهٔ امروز در مقابل سؤالهای تازه‌ای قرار گرفته که در اوایل کار ، قبل از این سالهای اخیر برایش مطرح نبود و حتی گاه خنده آور بود ، در سینمای حرفه‌ای مسیر برای این تغییر می‌یابد که جوابگوی بازار باشد ، درحالی‌که در سینمای تجربی ، نوع فیلمها ، شکل‌فیلمها ، حرف فیلمها بخاطراینکه‌حساسیت‌های خود فیلمساز با محیطش در فعل و انفعال جدیدی قرار می‌گیرد ، تغییر میکند .

□ من از خلال صحبتهای شما متوجه شده‌ام که هر جا در بارهٔ سینما بعنوان یك وسیلهٔ بیان جدی صحبت می‌کنید منظورتان سینمائی است در یك سطح ماندنی ، سینمایی که از زمان خارج میشود و جزو آثار هنری با ارزش قرار می‌گیرد . ولی در این سطح که شما توقع دارید ، حتی در کشور های اروپایی

www.takbook.com

هم سینمای تجارتی وجود ندارد .

اما سینما از آغاز همیشه در دو خط موازی و همگام . تجارتی و هنری ، تا به امروز کشیده شده بنظر شما کدامیك از این دو خط موازی را ما می‌توانیم در حاشیه و کدام را در متن بشناسیم بنظر من سینما سینماست هنری و تجارتی ندارد ، اما مسئله‌ایکه مطرح است و همیشه مطرح بوده این است که یك فیلم باید بتواند حداقل خرج خودرا در بیاورد .

آوانسیان

سینما چه در متن باشد و چه در حاشیه از نظر من و برای من فرقی نمی‌کند ، فقط مهم اینست که باشد . کجا قرار گرفتنش‌ظاهر مسئله است . سینمای تجربی ، یا سینمای هنری در مقابل سینمای‌تجارتی قرار می‌گیرد وقتی این تضاد ، که مثل تضاد بین شب و روز می‌ماند پذیرفته شد حرکتی بوجود می‌آید ، مسیری شروع به رشد می‌کند ، حال در حاشیه باشد یا در متن فرقی نمیکند ، جا ها را عوض میکنید . اسم ها را عوض میکنید ، بسینمای تجربی‌بگویید غیر حرفه‌ای ، غیر تجارتی ، حاشیه‌ای ضعیف یا آماتور یا هر اسمی که رویش بگذارید مهم نیست ، مهم اینست که سینمایی است که با نوع دیگر آن تفاوت دارد و شروع کرده که روی پای خودش بایستد . بین این دو نوع سینما ، تجربی و تجارتی ، خواه ناخواه زد و خورد بوجود خواهد آمد ، خیلی‌طبیعی است ، اینها باید باشد ، ولی از این ارتباطهاممکن است که چیزهایی پیدا بشوند .

آزادی ور

□ اگر توجه کنیم که در مملکت ما دوستیها و دشمنیها کم‌کم خود مسئله می‌شوند ، و اگر بمطبوعات چند سال اخیر نگاه کنیم ، می‌بینیم که انگار قرار نیست این دوستیها و دشمنیها مسئله‌ای را حل کنند و اصلا هدف میشوند ، پس لازم است که یك زبان مشترك وجود داشته باشد و اینکه اصلا سینمای تجربی ،

www.takbook.com

از سینمای تجارتی جدا هست یا نیست ، اینجا من از شما بعنوان یك صاحبنظر که هم از زمینهٔ سینمای تجربی و هم در سینمای به اصطلاح مردم کار می‌کنید می‌پرسم که این زد و خورد ها را چگونه توجیه می‌کنید .

آوانسیان

یك جملهٔ کوتاه میگویم و بحث را ادامه میدهم . منظورم از دوستی و دشمنی این بود که گاهی فاصله ها کمك میکنند تا سازندگی بیشتر شود . اما موضوع تجارت ، واینکه آیا سینمای تجربی میتواند تجارتی باشد یا نه و بالعکس این موضوع بستگی به این دارد که چه مفهومی از کلمهٔ تجارت داشته باشیم . و چقدر بآن اعتقاد داشته باشیم .

اگر بنا بشرایط محیط خودمان و بزبان ساده بخواهیم تعریفی داشته باشیم می‌گوییم تجارت یعنی اینکه چیزی را بخریم و در مقابل مقداری سود آنرا بفروشیم . . . اگر مفهوم ما از تجارت این تعریف ساده باشد ، پس سینمای تجربی وسینمای تجارتی‌می‌توانند مثل هم باشند ، و هر دو گاه ممکن است‌موفق باشند و گاه ناموفق .

من این امکان را می‌بینیم که یك فیلم تجارتی نتواندتجارت بکند و یك فیلم تجربی یکباره‌تجارت بکند نمیشود پیش بینی کرد ، اما من میخواهم از این تعریفها به واقعیت دیگری برسم . بنظر من ، کسانی که این کلمهٔ تجارت را زیاد بکار می‌برند برایشان ، مسئله ترس مطرح است . شما می‌ترسید ، می‌ترسید بخاطر عدم اطمینان‌بخود یابخاطرازدست دادن‌موقعیت‌خود دراینصورت‌برای پوشاندن‌این‌وحشت بعوامل ظاهری بیشتر توجه می‌کنید واز کلمات دیگر کمك می‌گیرید. این کلمه‌خیلی چیزها را می‌پوشاند و پنهان می‌کند .

اکثراً روی کمبود های خودشان را با کلمهٔ تجارت می‌پوشانند و همچنین عدم امکان ارتباط در یك سطح فکر عمیق را ، در اینصورت هر نوع ضعفی را می‌توان با این کلمه پنهان کرده . آدمها برای‌اینکه

www.takbook.com

حرفهایشان را بزنند یا نزنند دارند از کلمهٔ دیگری که ربطی بقضیه ندارد استفاده می‌کنند . این را من نمی‌فهمم . من با این نوع حرفها نمی‌توانم ارتباط برقرار کنم . من این مسئله را ندارم . و این نوع تجارت را هم که توضیح دارم مسئلهٔ من نیست . هیچوقت نمی‌توان خط کش گذاشت و گفت سینمای تجربی یعنی ضرر ، و سینمای تجارتی یعنی نفع . این خارج از فهم من است .

در ایران سینمایی که بحساسیت و موقعیت جغرافیایی ایران تأثیر پذیری آدمها و نحوهٔ تفکر و فعل و انفعال آنها بپردازد فقط در چند سال اخیر بوجود آمده است . و این فقط بخاطر آنست که سازندگانش توانسته‌اند بعد دیگری را ببینند . زمانی که تمام ابعاد زندگی را متوجه شویم در حجم قرار می‌گیریم حجم خواه ناخواه از نظر زندگی واقعی تر است تمام بد بختی سینمای فارسی تا بحال این بوده که همیشه در دو بعد قرار داشته ، و تازه داریم بعد دیگری پیدا میکنیم . **تمام شد**

ببینید

«بی تا» کارگردان هژیر داریوش ـ فیلمبرداری: قوانلو ـ بازی : انتظامی ـ مهین شهابی(آماده نمایش) .

« آدمك » کارگردان خسروهریتاش ـ فیلمبرداری : مصطفی عالمیان(آماده نمایش) .

« رگبار » کارگردان بهرام بیضائی . بازی پرویز : فنی زاده‌ـجمشید لایق ـ فیلمبرداری : باربد طاهری (آماده‌نمایش) .

« صبح روز چهارم » : کارگردان کامران شیردل بازی : سعید راد ـ اسماعیل نوری علاء (در حال تهیه) .

«صادق کردهٔ» کارگردان ـ ناصر تقوائی(در حال تهیه) .

www.takbook.com

چه هراسی دارد ظلمت روح !

شکوه نجم‌آبادی در فیلم چه هراسی دارد ظلمت روح

تهیه کننده : تلویزیون‌ملی‌ایران(قسمت پژوهش) .

کارگردان و نویسنده : نصیب نصیبی

دستیارکارگردان : بصیر نصیبی

فیلمبرداری : سهراب دانشمندی

تدوین : فریده‌عسگری

بازی : شهناز صاحبی ـ شکوه نجم آبادی ـ مهوش برگی بدری اخوان ـ گلناز صاحبی ـ سعیده ـ هوشنگ توزیع ـ فرخ‌تمیمی ـ محمد نوازی ـ فرهاد مجد آبادی ـ رضاقاسمی محمد رضا ژیان ـ کامبیز صاحبی ـ نوتاش

همکاران دیگر : همایون پای ور ـ احمد دلشادیان ـ سعید محمدی ـ باقر صحراورودی .

... این نخستین تجربه‌ی‌من درصحنه فیلم بود . انگیزه من در این کار را تنها باید در قرابت دنیای ذهنی نصیبی و خودم یافت .

من در این فیلم نقش شاعری را دارم که شعری می‌خواند، شعر ــ دست های بدرقه ـ خودم . طبعاً من برای اینکه درین نقش ظاهر شوم مشکلی نمی‌دیدم . یعنی لازم نبود که حتماً یك ذره پوست عوض کنم .

من درفیلم‌همانم که هستم : شاعر دست های بدرقه . اما من در لحظات فیلم مسحور دنیای پاکی هستم که نصیبی آنرا دنیای «رها یافتگان» و نه «رها شدگان» می‌نامد . در

www.takbook.com

این دنیا همه چیز پاك است .

در حقیقت نصیبی در این فیلم طرّاح آرزوهای انسان برای سفر به یك مدینه فاضله و یا **Utopla** است ومن درتمام وقایعی که‌نقش خودم را اجرا میکردم و یا تماشاگر حاشیه صحنه فیلمبرداری‌بودم خون این احساس رادر خود جاری می‌دیدم .

تماشاگر این فیلم نصیبی زیر تأثیر و باورهای‌القابی فیلم هرگز «مغز شویی» نمیشود بل‌بدون آنکه متوجه باشد و در کمال آرامش از مسیری‌عبورمی‌کند که در پایان‌وقتی خودش را می‌یابد احساس می‌کند که پذیرائی « قلب شویی » با شکوهی شده است .

من دنیای ذهنی نصیبی را بسیارگسترده میبینم .

نصیبی یك شاعر سینماگر حساس وژرف اندیش‌است ، و یك شاعر در مصاحبت با او همیشه خود را در آینه ذهنیات خودش می‌بیند و چنین بود که خواستم و با اشتیاق خواستم که یکبار دیگر سیمای خودم را بهنگام سرودن دست های بدرقه ــ به بینم .

فرخ تمیمی

بخوانید

نثر های تاریخی

با انتخاب اسماعیل حاکمی

ناشر : انتشارات رز

www.takbook.com

انتشارات
سینمای آزاد

مهر هفتم

فیلمنامه‌ی اینگمار برگمان
ترجمه‌ی حسن بنی هاشمی

منتشر می‌شود

۱۳۰

نشریه انجمن فیلم دانشگاه
آریامهر

دفتری در سینما

از انتشارات رز بخواهید

مرکز تهیه فیلم های ۸ میلیمتری

نشانی :
خیابان شاهرضا مقابل
لاله‌زار نو ساختمان قندهاری
شمارهٔ ۹

تلفن ۸۲۲۳۴۱

www.takbook.com

پستچی

داریوش مهرجوئی که با کارگردانی فیلم گاو که در مرکز امورسینمائی کشور «وزارت‌فرهنگ و هنر» تهیه شده بود توانست در محافل سینمائی‌جهان موفقیت قابل توجهی‌بدست بیاوردفیلم پستچی‌را آماده‌نمایش نموده‌است . عزت‌الله انتظامی ـ علی نصیریان ـ بهمن فرسی‌ـ‌احمدرضااحمدی‌بازیگران پستچی هستند .

بموفقیت این فیلم بسیار امید داریم .

بخوانید

سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و بشب‌دراز تاریك خاموش‌سرد بیابان‌نگاه کنیم

نوشته‌ی عباس نعلبندیان

ناشر : کارگاه‌نمایش

www.takbook.com

دایرهٔ سرخ ـ سامورائی ـ ملامیل

www.takbook.com

دایرهٔ سرخ!

سناریست و کارگردان : ژان پیر ملویل ، مدیر فیلمبرداری ، هنری دکا ، موزیك از اریك دو مارسان ، بازیها : آلن دلون (کوری) ـ آندره بورویل (مائئی) ـ جان ماریا دو لونته (ووژل) ـ ایومونتان (ژانسن) ـ فرانسوا پریه (سانتی) . محصول ۱۹۷۰ فرانسه .

ملویل نام فیلمش را از گفته ساکایامونی به وام گرفته است ، که بوداست . وگچی که کوری (آلن دلون) در سرك کشیدنی بشتاب به محل بازی بیلیارد روی چوب بیلیارد میمالد نمودی عینی است از دایره‌ای سرخ . و مگر نه اینکه زمانی کوری و رفقایش گرداگردهمان میز بیلیارد به بازی می‌آمده‌اند ،

اولین نما های فیلم از یك چراغ راهنمائی است که همچنان به قرمز و سبز شدن در دیرهنگام شبی مشغول است که عبور ، آن اعتبار سر سام آور روز را ندارد .

www.takbook.com

دایرهٔ سرخ . سامورائی و . . .

ملویل شاید با این آغاز تصویری حساب شده ، آمادگی‌ای داده است به تماشاچی ، برای تبیین کلیت قضایای فیلم . آدمهای فیلم ووژل (جان ماریا وولونته) و آقای ماتئی (آندره بورویل) اند . ملویل در معرفی ووژل تأکید خاصی دارد در نماهائی که او در کوپه قطار دراز کشیده است . و قیاس کنید این نما ها را با اولین نما های معرفی جف کاستلو (آلن دلون) آدم اصلی فیلم سامورائی ، و نماهای معرفی کوری و ژانسن (ایومونتان) در همین فیلم ، ووژل در سایه روشن رنگهای یخ زده و مات ، در تب و تاب گریز . بظاهر دست در بند دراز کشیده است ، و شاید لانگ شات بزرگ حرکت قطار تنها ، زوزه خزیدن آن بر پهنهٔ وسیع خاکها در سکوت آن وقت مرموز نمودی‌تصویر شده از ووژل در بند است که سودای گریختن دارد . در این قسمت توجه کنید به عدم تفاهم عاطفی آقای ماتئی و ووژل ، وقتی آقای ماتئی هوس می‌کند سیگار بکشد ، ولی از آنجا که نمیخواهد به ووژل تعارف کند خودش نیز از کشیدن سیگار منصرف میشود .

از کوپه‌ای که ووژل در آن دراز کشیده به اطاقی از زندان که کوری در آن دراز کشیده کات می‌شود ، ملویل در این پیوند نگرشی همانند به این دو مرد دارد . و پیوند موازی در نماهای بعدی در بر دارنده کوری و ووژل تأکیدی بر این نگرش است .

کوری به خاطر حسن رفتار زودتر از موعد از زندان آزاد میشود ، در اطاقیکه کوری لوازمش را از مأمور زندان تحویل‌میگیرد ، گفتار آهسته یك رادیو شنیده میشود که پیام های شادی بخشی پخش میکند و در آنها برای شنوندگان خود آرزوی خوشبختی میکند . با توجه به تصویر آنچه که در نما های این قسمت میگذرد ، ملویل انگار بحرفهای کلیشه‌ای رادیو دهن کجی میکند . اشاره میکنم به پیام های شادی بخش دیگری از رادیو ، درست در

www.takbook.com

در همین سو . در سامورئی وقتی جف کاستلو بعد از قتل مرد در کاباره ، از پله های آن هتل کوچك با اضطرابی بجا مانده از قتل بالا میرود ، تا در آن اطاق کوچك بقمار بنشیند ، کوری بعد از آزاد شدن از زندان پیش شریك قبلیش میرود . در روبرو شدن با او کوری مشکوك است و این عدم اعتماد را ملویل با اسلحه‌ای که در محل پنهانی پولهاست موجه جلوه میدهد .

کوری بعد از ترك شریك قبلیش به محل همیشگی بازی بیلیارد میرود . که پاتوق قدیمی او هم هست بمیز بیلیارد با رویهٔ ماهوتی سبزش پیش روی کوری یاد روز هائی دیگر را زنده میکند . و آدمهائی دیگر را هم ، وقتی کوری دستش را به نشانی آخرین تماس ها به نرمی روی ماهوت سبز می‌کشد موسیقی در حد تغزل خاطره هائی عزیز تمی محزون و غمناك دارد ، و توجه کنید به تکرار همین تم در نخستین آشنائی ووژل و کوری در بیابان ، و بعد در مرگ ژانسن و کوری هم .

کوری تنها در رو در رو شدن با شرارت حریفان قدیم بازی ، محل بازی بیلیارد را غیر قابل اعتماد می‌یابد . و مشکوك هم ، در این قسمت در نمائی که یکی از مهره های بیلیارد حرکت ماهرانه و حساب شده‌ای می‌کند ، بدون آنکه صاحب عمل در نما باشد با توجه به ربط این نما به کلیت وقایع این قسمت ، غنای ظرافت تصویری فیلمساز پیداست .

ملویل به ووژل بر میگردد . فرار او در جنگل و تعقیب او توسط پلیس ، و اینکه تعقیب ووژل در فیلم یکجور شکار است ، و تلقی ملویل ازین تعقیب در جهتی غیر انسانی تر از یك شکار در نما ها تجلی میکند . نمونه میدهم : سگهای تعقیب کننده ، توطئه نامردانه آقای ماتئی ، و توجیه خود آقای ماتئی از قضیه ، در دیالوگ او با یك آدم

www.takbook.com

دیگر ،پلیس . ولانگ شات های اغراق آمیز از زیادی آدمهای پلیس وماشین هاشان و بخصوص نمائی که در آن پلیس یك حلقه محاصره برای بچنگ آوردن ووژل درست میکند .

در توقف چند دقیقه‌ای در رستوران ، کوری ووژل را که در فرار بشتاب در عقب ماشین او مخفی میشود می‌بیند . و درمیان راه وقتی پلیس از کوری میخواهد که در عقب ماشینش را باز کند ، کوری تعلل میکند و بهانهٔ او برای باز نکردن در تأکید صریح ملویل است در نگرش او برابطهٔ بعدی این دو .

ووژل در گریز از محاصرهٔ وسیع پلیس به همه چیز و همه کس مشکوك است . و چنین است که به آسانی در حیطه ایمنی کوری پا نمیگذارد . بعد از یك دیالوگ حساب شده ووژل انگار که در عرصه تنهائی مغموم خودش جائی برای کوری پیدا میکند ، و سیگار که ملویل با آن‌پیشتر ، تصویری داده است به مهارت از رابطهٔ عاطفی آقای ماتئی و ووژل ، اینجا نیز به نشانهٔ آغازندهٔ یك دوستی میان کوری و ووژل به کار ملویل می‌آید ، توجه کنید به نما هائی که در آنها کوری فندك و سیگارش را برای ووژل پرت میکند ، و ووژل که سردش است سیگاری روشن میکند ، و بخصوص توجه کنید بنمائی‌که در آن دوربین با برداشتی سخت عاطفی ووژل را بگونه‌ای معصوم و غمگین بتصویرمیآورد یك مدیوم شات که درآن ووژل بعد از روشن کردن سیگار بکوری نگاه میکند .

ووژل و کوری با تنهائیشان که اینك آمیزه‌ای از فضای ذهنی خسته و مضطرب آنهاست ، رویا روی آن دو حریف قدیمی که به تعقیب آنهاآمده‌اند می‌ایستند ، و آنها رابه‌قتل میرسانند ، ملویل با این ماجرای فرعی درگیری با آدمهای فیلمش جز پلیس‌پای تبهکاران شرور راهم به میان میکشد تادرطرح‌کلی قضیه حرفهای دیگری را نیزمطرح کند قیاس کنید با درگیری های جف کاستلو با گروه تبهکاران در سامورائی .

www.takbook.com

دایرهٔ سرخ . سامورائی و . . .

دراین میان اشاره‌ای هم هست از طرف فیلمساز به یك قضیه فرعی دیگر که با مسئله شدن فیلم حداقل برای من که تیز بین هم نیستم ، چندان روشن و واضح نیست ، قصدم وزیر کشور است و توجه او به عدم لیاقت آقای ماتئی و چفت و بست دادن این قضیه بطور دقیق به همه ماجرا ، که میدانید ، شاید بشود گفت که نوع روش آقای ماتئی در شکار آدمها تا حدی وابستهٔ نوع زندگی خاص اوست . و ملویل این مقولهٔ آخر را در چند نما از زندگی خصوصی او چه خوب نشان داده ، وبخصوص درعلاقهٔ او به‌گربه های پروار شده ، درمیان کار آقای ماتئی وآنچه که ازین‌گربه‌های فربه بر میآید چه رابطه ایست ؟

سومین آدمی که باید جای خالی خودش را در دایره سرخ پر کند ژانسن است ، ملویل با چند نمای کوتاه‌جائی که ژانسن در آن روز هایش را میگذراند به خوبی به تصویر میگیرد . و نخستین نمای معرفی او تصویری از کابوسی است که ژانسن گرفتار آنست ، در مقایسهٔ کلیت نماهای شناساننده ووژل ، کوری و ژانسن ، یك وجه مشترك تصویری بین هر سه که روی تخت دراز کشیده‌اند وجود دارد . و در این تجانسن تصویری ووژل و کوری به هم نزدیکترند و ژانسن که آرامش ظاهری آن دوی دیگر را ندارد شاید بخاطر گذشتهٔ مشکو کسیت که روی دوشش سنگینی می‌کند سالهائی که چندان به آن دلبسته نیست ، ونماند که باز درفیلم مثله نشده انگار به آسانی پیدا بوده است که ژانسن قبلا برای پلیس فرانسه کار میکرده ، و با همه مثله شدن آن هنوز اشاراتی هست به این قضیه و کنایاتی . تا شروع سرقت قضیه دیگری هم هست .

دام آقای ماتئی برای سانتی (فرانسوا پریه) که کاباره داراست ، و اینکه آقای ماتئی میخواهد که سانتی‌برای او نیمچه مأموری باشد ، که سانتی نمی‌پذیرد و عکس العملش عقب زدن تلفن آقای ماتئی است . که انگار بی حرمتی

www.takbook.com

میشود به عکس خانوادگی آقای ماتئی ، در افتادن عکس ، و همین عکس تلویحاً بازگو میکند گذشتهٔ آقای ماتئی را ، و مگر نه اینکه همین انگیزه‌ایست برای آزار سانتی با جلب پسرش ، که تهدیدی باشد برای به حرف آوردن سانتی و الخ ، و مهارت مل ویل درنشان دادن همه این قضایا به ایجازی این چنین ستودنی است ، چه‌جور هم،سرقت آغاز میشود .

ووژل و کوری با لوازم مخصوص بمحل سرقت میروند . وقتی آنها وارد یکی از راهروها میشوند سر و صدای عده‌ای که انگار بیك پارتی شبانه مشغولند شنیده میشود و این باز طنز خاص ملویل است ، ووژل و کوری در کار های محتاطانه شان برای سرقت تنهائی خاصی دارند ، ناچیزترین حرکت آدمهای ملویل باز گوی کلیتی عاطفی و نهفته در آنهاست ، اشاره میکنم بدست کشیدن بی اختیار ووژل روی پستان مجسمه‌ای که در گذرش در راهرو می‌بیند ، هیجان در نماهای این قسمت تنها هیجان خاص فیلمهای پلیسی نیست و بیشتر سوئی عاطفی و حسی دارد ، وقتی کوری و ووژل در سکوت وسیع روی بام محل سرقت به آرامی حرکت میکنند (و بخصوص توجه کنید به ترکیب رنگهای خاص) تنهائی غم انگیزی در رفتارشان هست که توجه تماشاگر را از عمل و هیجان آن به خود آدم فیلم و درون او منتقل میکند .

هیجان این نماها بیشتر ازآنکه سوئی دلهره آور داشته‌باشد بگونه‌ای یخ زده و سرد است ، توجه کنید بسکوت نماها ، و واکنش کار آدمها در چهره شان ، وقتی ووژل و کوری از آن طناب آهسته پائین می‌آیند ، وقتی ژانسن در آن لانگ شات های دقیق بآرامی از پله ها بالا میرود ، هیجان در بطن تصویر هیجانی است که از عمق یك سردی و سکوت بر می‌خیزد ، و چنین سردی و سکوت است که در نمود همه جانبه‌اش تصویرگر تنهائی این آدمهاست ، توجه کنید به عدم دیالوگ در همه این نماها .

www.takbook.com

جواهرات که دزدیده میشود آقای ماتئی جز فرار ووژل در گیر قضیه‌ای دیگر است و سانتی بخاطر پسرش حاضر به همکاری با او شده است . فروشنده قبلی جواهرات حاضر بخریدن جواهرات نیست ، و در این میان انگار تبانی با شریك قبلی کوری در بین است .

آقای ماتئی در حیله خود برای شکار موفق میشود ، کوری تنها وارد کاباره میشود ، قیاس کنید حالت کلی کوری را در کاباره در این فیلم و جف کاستلو را در کاباره سامورائی ، دختر فروشنده گل سرخی به کوری میدهد ، ملویل در گل بودن و رنگ سرخ آن تأکیدی تصویری دارد . این تأکید تصویری غنی در قسمت بعد بار عاطفی خود را از کوری به ووژل منتقل منتقل می‌کند ، در دیدار کوری و آقای ماتئی پیش رفتگی تاریکی ها در روشنائی‌ها در تصویر ، یك نمود تصویری مشکوك به نما میدهد که در آن بفضای مبهم خدعه و نیرنگ تأکید میشود .

درقسمت بعد وقتی کوری برای بردن جواهرات به خانه میرود در ووژل نشانه‌ای از اضطراب و دلهره یك‌فرجام تلخ هست . همین اضطراب را به گونه‌ای دیگر معشوقهٔ جف کاستلو در سامورائی دارد وقتی جف کاستلو برای آخرین بار پیش او میرود . توجه کنید به دیالوگ های کوری و جف در آخرین واکنش ووژل و آن معشوقه . (جمله‌ای باین مضمون : ناراحت نشو . ترتیب همه کارارو میدم ، یا همه چیز درس میشه) ، وقتی کوری تنها ، در آسانسور پائین میرود ، دوربین متناوباً به ووژل نگران سرك میکشد ، و این نماها با پیوندی شاعرانه از چشمگیر ترین و غنی ترین نما های فیلم است .

آخرین قسمت تله‌ایست که آقای ماتئی برای کوری گذشته است ، و قیاس کنید در تله افتادن کوری را با رفتن جف کاستلو به کاباره در سامورائی ، پیوستن ووژل به کوری و بعد سر رسیدن ژانسن که قبلا جوانمردانه از منافع

www.takbook.com

جواهرات‌کنار کشیده است آخرین حرفهای ملویل در طرح کلی مسئله است . ژانسن تنهابه رو در رو شدن با صمیمیت کوری و ووژل در این ماجرا بعنوان منافع سرقت بسنده کرده است . اگر چه جوانمردانه در پایان کار بکوری می‌پیوندد . و ووژل که در دلشورهٔ خود درانتظار کوری‌پای بند نیست میخواهد تا صمیمانه خودش را در فرجام کوری سهیم بداند .

مرگ این سه تن در آن موقعیت زمانی و مکانی بخصوص ، [و توجه کنید که بیشتر زمان فیلم مثل سامورائی در شب میگذرد باز از زیباترین و در عین حال شعر گونه ترین نماهای فیلم است ، وقتی ووژل ، ژانسن و کوری درزمینه سبز چمن ها بروی زمین می‌غلطتند ترکیب‌تصویری نماها درنهایت غنای استتیك است ، وتوجه کنید به موسیقی‌محزون و غمناکی که پیشتر هم در آشنائی ووژل و کوری و کشیدن دست کوری روی ماهوت سبز میز بیلیارد شنیده میشود ، و باز توجه کنید در این قسمت به دیالوگ ژانسن با آقای ماتئی درآخرین لحظه های مرگ . و کثرت جمعیت پلیس در آخرین نما ها ، و به نمای در بر دارندهٔ آقای ماتئی در پایان فیلم ، و نمود یك جور بیهودگی و نا رضایتی در چهره‌اش .

دایره سرخ هرچند در مجموع فیلم بی نقص و کاملیست اما در بررسی همه جانبهٔ کار ملویل گاه از سامورائی ناموفق تر مینماید ، در سامورائی فیلمساز میخواهد تا با نگرشی خاص و گاه بگونه‌ای روانکاوانه تلقی خود را از زندگی یك جنایتکار و یا قاتل تصویر کند . و در پایان با تصویر ویژگیهای نهفته دراین زندگی ، تماشاچی رارویاروی آدم فیلم خودش به قضاوتی نه چندان آسان و سهل بنشاند .

ملویل پیش از آنکه یك جامعه شناس باشد و یا یك روانشناس ، یك شاعر سینماست ، ودر شعری بدینگونه سیال

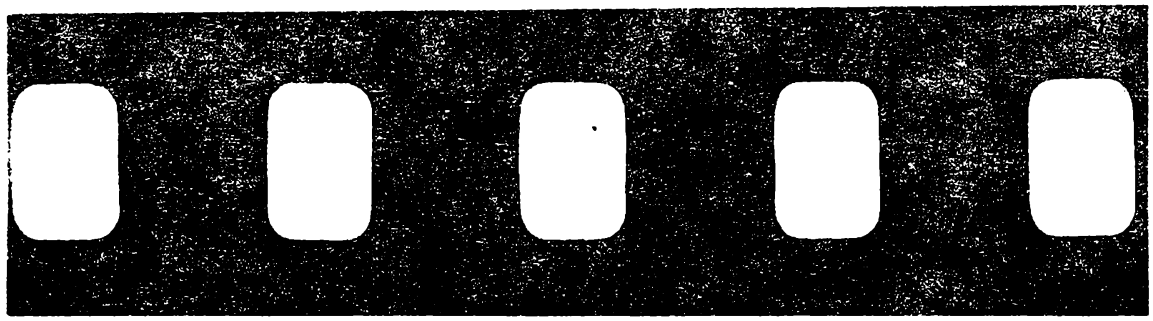
www.takbook.com

دایرهٔ سرخ . سامورائی و . . .

به نمودن تنهائی مغموم آدمهائی نشسته است که با مقیاس های اخلاق کلیشه‌ای مطرود جامعه شان هستند . درسامورائی برداشت فیلمساز ازکلیت رفتارآدمهای قانون آنقدر گستاخ وبی پرده است که گاه در تصویر موجز رفتار آنهامقایسه‌ای جسورانه می‌بینیم با اعمال تبهکاران ، آدمهای ملویل همانطور که بوسیله پلیس در تعقیبند ، مورد تعقیب تبهکاران و جنایتکاران نیز هستند ، و بیان این قضیه در سامورائی صریح‌تر است ، و در این فیلم بصراحت توجیه ملویل از اعمال آدمهای قانون وگانگسترها گاه یکی است .

ملویل در سامورائی ودایره سرخ کوشیده است تا با پس زدن صورت ظاهر تبهکارانهٔ آدمهایش به تمامیتی عاطفی در درون آنها برسد . آدمهای ملویل اگر بظاهر جنایتکارند اما رفتاری آرام دارند . و چنین است که می‌بینید کوری را بخاطر حسن رفتار زودتر از موعد اززندان آزاد میکنند ، [جز این توجه کنید به کم حرف زدن این آدمها دراین دو فیلم .) شاید بشود بعضی از انگیزه های رفتار آدمهای ملویل را در دنیای مشکوك و غیر قابل اعتماد دور و برشان پیدا کرد ، اما ملویل هنرمندانه فقط بطرح کلی قضیه برخاسته است .

محمد علی هاشمی



www.takbook.com

برنامه های کارگاه نمایش مرکز تئاتر تجربی ایران

حالت چطوره مش رحیم وگلدونه خانم

نویسنده وکارگردان اسماعیل‌خلج

پرومته‌در زنجیر

براساس نوشته‌ی اشیل

کارگردان شهرو خردمند

بخوانید **ماهانه ستاره سینما**

با همکاری ، پرویز دوائی ، (پیام) ایرج صابری ،رضا سهرابی ،
ارسلان ساسانی ، هژیر داریوش ، جمال امید ، بیژن خرسند و . . .

شمارهٔ۹ منتشر شد

www.takbook.com

چند یاد آوری

اول : چند تائی آگهی در این کتاب چاپ شده است ، چاپ این آگهی ها تماماً رایگان بوده فقط نشانه‌ی سپاس ما از کسانیست که به نحوی گروه ما را یاری کرده اند .

دوم : چند مطلب ماند برای کتاب دوم از آن‌جمله تحلیل مرگ کلاغ از «محمد تهامی » بحث جامعی پیرامون سینمای تجربی از «هوشنگ آزادی‌ور» نوشته‌ای طنز گونه از «هانیبال الخاص» فیلمنامه‌ی عصر طلا (لوئیس بونوئل) سه فیلمنامه‌ی ایرانی دو یاد داشت از بهنام جعفری و علی یگانه سینماگران « گروه سینمای آزاد » و میز گرد سینماگران جوان سینمای ۸ و . . . .

سوم : در این کتاب در باره‌ی دو فیلم بلند ایرانی « شب قوزی ، سیاوش در تخت جمشید » که در سینمای آزاد نمایش داده شد مطلب داریم و از چند فیلم بلند دیگر که مورد پذیرش ما هم هست باین علت که هنوز در سینمای آزاد نمایش داده نشده صحبت نکرده‌ایم .

چهارم : حسن بنی هاشمی برای ترجمه‌ی مطالب تکنیکی و گیتی ناوران برای آرایش صفحات بسیار زحمت کشیدند، سپاسگزاریم .

www.takbook.com

سینمای آزاد

ناشر : انتشارات سینمای آزاد

با نظر : بصیر نصیبی

طرح روی جلد و آرایش صفحات : گیتی ناوران (نوین)

Cinema - ye - Azad

book1

Published by : Cinema - ye - Azad puplishing Centre

Editor : Basir Nasibi

Tehran : P . O . Box 14 - 1205

با سرمایه‌ی محمد علی تحویلی ـ حسن سیفی ـ بصیر نصیبی در چاپخانهٔ آفتاب

تلفن ۳۹۱۱۷۴ چاپ شد

آذر ماه ۱۳۵۰

با شماره ۱۰۴۶ / ۵۰/۹/۲۵ در کتابخانهٔ ملی ثبت شد

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

www.takbook.com

سینمای آزاد

پخش شهرستانها : انتشارات رز خیابان شاهرضا ـ خیابان دانشگاه

پخش تهران : انتشارات سینمای آزاد صندوق پستی ۱۲۰۵ ـ ۱۴

پنج تومن