سرشناسه: یزدانیان، صفی، ۱۳۳۹
عنوان و نام پدیدآور: اشباح زنده، سیب‌های خیالی، نوشته‌هایی از سینما و خواب‌های دیگر / صفی یزدانیان
مشخصات نشر: تهران، نشر گیلگمش، ۱۴۰۵
مشخصات ظاهری: ۲۰۲ ص
شابک: ۲-۶۳-۸۳۹۱-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: سینما -- نقد و تفسیر -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
Motion pictures--Reviews--Addresses, essays, etc.
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۱۰۳۹۹۰۰۹
اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیپا

اشباح زنده، سیب‌های خیالی

نوشته‌هایی از سینما و خواب‌های دیگر

صفی یزدانیان

نشر گیلگمش: ناشر هنر خانواده‌ی فرهنگی چشمه

اشباح زنده، سیب‌های خیالی
ـ نوشته‌هایی از سینما و خواب‌های دیگر ـ
صفی یزدانیان

ویراستار: محسن آزرم
مدیر هنری: سعید فروتن
همکاران آماده‌سازی: سمیرا شهبازی، سارا علاالدینی
لیتوگرافی: باختر
چاپ: لوح‌آیین
تیراژ: ۳۵۰ نسخه
چاپ اول: ۱۴۰۵، تهران
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸ـ۶۲۲ـ۸۳۹۱ـ۶۳ـ۲

دفتر مرکزی خانواده‌ی فرهنگی چشمه: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کریم‌خان:** تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کورش:** تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کارگر:** تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دانشگاه:** تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، بین فخر رازی و دانشگاه، پلاک ۱۲۰۶. تلفن: ۶۶۴۷۹۴۷۰ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی نزدیک کتاب:** تهران، خیابان کریم‌خان زند، بین ایرانشهر و ماهشهر، پلاک ۱۳۴، طبقه‌ی اول بعد از همکف. تلفن: ۸۸۴۹۰۷۲۶ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی بابل:** بابل، خیابان مدرس، نبش مدرس ۲۱، مرکز خرید پلازا، طبقه‌ی سوم، واحد ۳۱۱. تلفن: ۲ ـ ۴۴۴۲۳۰۷۱ (۰۱۱) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دلشدگان:** مشهد، بولوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی رشت:** رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ (۰۹۰) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی البرز:** کرج، عظیمیه، بولوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مهرادمال، طبقه‌ی پنجم. تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ (۰۲۶)

www.gilgameshpub.com
gilgameshpublication

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲
کتاب‌فروشی چشمه‌ی آنلاین: www.cheshmeh.ir

فهرست

پیش‌گفتار | در دام زبان ۷

عقاید یک دلقک | در رشت با فرهاد و هاینریش بل ۹

اشباح زنده، سیب‌های خیالی | خلق هنر در ملال واقعیت ۱۲

بچه‌های گریانی که نیستند | صحنه‌هایی از دو ازدواج ۲۸

گیسوی تو به رقص نزدیک‌تر است | جمهوری وایمار، سینما و تاریخ سرخوردگی ۴۵

کتاب سوخته‌ی پریان غمگین | دو فصل از یک سریال ۶۱

کلمبو، پیتر فالک و بچه‌ای که دیگر نیست | فرشته‌ها، پیش از دوران کرونا ۷۷

رزباد در بایگانی خواب‌ها | سریال جانشینی و وجدان شکسپیری ۸۷

مرگ شاعری | درگذشت سایه ۱۰۴

بسیار بودن، در زمانی تنگ | برای بهرام بیضایی ۱۱۷

برای نفر چهارم | خلاص شدن از دست تاریخ ۱۲۳

جری لوییس، از روی نیمکت | روزی که دلقک رفت ۱۲۷

گزارش کلاغ سوته‌دلان | خداحافظ تهران ۱۳۳

این خط را بگیر و بیا | رگبار بلند بیضایی ۱۴۰

باشگاه بانک سپه | شهری در خاطرم ۱۴۶
چه رازی در گیم آو ترونز پنهان است؟ | قصه‌های تاریخی، بیرون از تاریخ ۱۵۱
زمان مرده | یک یاد ـ داشت ۱۵۶
هزارتوهای هیچکاک | زنان سرپناه ۱۵۹
اسکورسیزی و تاریخ دوربین | قاتلان ماه بدر ۱۷۸

نمایه ۱۹۵

پیش‌گفتار

در دامِ زبان

این دومین مجموعه از مقاله‌های من پس از کتاب ترجمه‌ی تنهایی است. جز سه متن، آن‌چه این‌جا آمده همگی بعد از انتشار آن کتاب نوشته شده است. اما آن‌چه برای خودم تفاوت اصلی کتاب حاضر با ترجمه‌ی تنهایی را ساخته این است که گرایش سال‌های اخیرم در نگاه به سینما در این کتاب نمودی آشکارتر دارد، حاصل ناتوانی‌ام از ماندن بر سر «موضوع» هر نوشته، می‌خواهد یک فیلم باشد یا یک شهر یا یک آدم، و همراه کلمات گم شدن و تن دادن یا مجال دادن به هر چه هنگام نوشتن در ذهنم تداعی می‌شود. و آن‌چه حاصل سطح اول این تداعی‌هاست متن را پیش خواننده به چیزی بی‌اعتنا به موضوع تبدیل می‌کند، اما حاصل نهایی تمامی متن‌ها اعتنای بسیار است به بسیار چیزِ خُرد و کلان که سر راه نوشتن سبز می‌شود.

گرایشی را که می‌گویم شاید هیچ جا بیش‌تر از کتابم، عکس دسته‌جمعی با پدر خوانده، نتوان آشکارا یافت، اما به‌هرحال در این سال‌ها هر چه را نوشته‌ام بیش یا کم در وضعیت تعلیق و بهتر است بنویسم تعویقِ موضوع اصلی متن پیش برده‌ام.

اگر در پیش‌گفتارِ مجموعه‌ی اول متن‌هایم را به «نامه‌هایی عاشقانه» تشبیه کردم «به مخاطبی ناشناس»، در بیش‌تر نوشته‌های این یکی شاید آن محبت عمیق بیش از هر چیز و هر کس نثار کلمات شده است، یا نصیب کلیت متن. شاید این فراخوانی عام‌تر است به جدی گرفتن نوشتن و هنر، و نوشتن از هنر.

در جایش به جای نخستین چاپ هر نوشته اشاره کرده‌ایم اما مقاله‌های اسکورسیزی و هیچکاک را برای انتشار در همین کتاب نوشته‌ام.

نقش مجید اسلامی در به وجود آمدن بسیاری از این مقاله‌ها و انتشار نخستین‌شان در «سایت چهار» همچنان پررنگ بوده است.

و محسن آزرم همچنان در فراهم آمدن این کتاب تازه هم، از ایده‌ی نخستین تا رسیدنش به این‌جا، سهم اصلی را داشته است.

صفی یزدانیان
اردیبهشت ۱۴۰۵

عقاید یک دلقک*

در رشت با فرهاد و هاینریش بُل

دو سالی از داستان می‌گذشت که از شدت ملال یک روز با فرهاد، دوست نزدیکم، گفتیم بلند شویم و برویم به رشت. در آن زمان برای گرفتن اتوبوس همه باید می‌رفتند به محوطه‌ی آشفته‌ای که به‌اش از همان اول می‌گفتند ترمینال آزادی. سوار اتوبوسی بودیم که از پیچ شمیران می‌رفت به آن طرف‌ها که نزدیک دانشگاه تهران فرهاد گفت پیاده بشویم. در آن روزها کسی برای امر نامنتظر چون‌وچرا نمی‌کرد، چون همه‌چیز نامنتظر بود. من هم بی‌چون‌وچرا دنبالش راه افتادم. آن طرف خیابان یک‌راست وارد کتاب‌فروشی امیرکبیر شد و رفت و یک کتاب را برداشت و پولش را داد و بیرون در پیاده‌رو دادش به من. «این را برایت گرفتم تا در سفر بخوانی، عاشقش می‌شوی.»

در رشت، در خانه‌ی پدربزرگ و مادربزرگم، که سال‌ها بود نبودند، او که کمابیش مجنون بود گوشه‌ای می‌نشست و درحالی‌که یک کاسه‌ی

* چشمه‌خوان، شماره‌های ۲۵ و ۲۶، نوروز ۱۳۹۹.

پُر زیتونِ ماری جلوش بود کتاب خودش را می‌خواند و من همان کتاب امیرکبیر را: عقاید یک دلقک، با ترجمه‌ی عالی شریف لنکرانی. یک صبح داشتیم در حیاط پرسه می‌زدیم که من با دیدن زغال‌چالِ خانه یک‌باره یادم آمد که در بچگی‌ام به ترغیب بازیگوشانه‌ی دایی‌های جوانم قایق کوچک چوبی‌ام را انداخته بودم توی همان زغال‌چال، به این امید که فرداش کشتی بزرگی وسط حیاط سبز شود. با فرهاد گشتیم و از گوشه‌ای یک کردِخاله ــ چوب بلند قلاب‌داری برای آب کشیدن از چاه ــ پیدا کردیم و بعد از سال‌های سال یک قایق چوبی رنگ‌ورورفته و تبدیل به هیچی‌شده را از اعماق تاریکی‌اش بیرون کشیدیم.

حالا و هنوز این قایق نشانه‌ای است از قدمت شکستنِ امید در تاریخ شخصی و عمومی زندگی من.

در این میان هانس شنیرِ دلقک هم بود که با پایی ورم‌کرده گوشه‌ی آپارتمانش در بُن افتاده بود، با آن جمله‌ی جادویی صفحه‌ی اولش: «از وقتی ماری مرا ترک کرده تا با این مرتیکه‌ی کاتولیک، تسوپفنر، عروسی کند...»

یک سال پس از آن سفر به رشت، دنیا چنان چرخید که فرهاد را دیگر هرگز نشد که ببینم. چند سال بعد او در اروپا از دست رفت. در این فاصله فریب و امید تکرار می‌شد، و ماری‌ها تکرار می‌شدند و مرتیکه‌های کاتولیک و انواع سرخوردگی‌ها. بیست سال بعد در فیلمم، قایق‌های من، گذاشتم تا فرهادِ فیلم تکه‌ای از رمان بُل را برای زن محبوبش، که داشت ترکش می‌کرد، بخواند: «در آن لحظه شبیه زن زیبا و نه‌چندان باهوشی بود که برای رفتن دنبال بهانه می‌گردد.» ده سال بعدش فرهاد دیگری ساختم که در رشت قاب‌سازی داشت و گرچه انگار هنوز به این جهان امیدکی داشت، دیگر نمی‌شد به وعده‌ی هیچ معجزه‌ای گولش زد و خودش قایق چوبی‌اش را گذاشته بود میان خرت‌وپرت‌های چمدان شعبده‌بازی‌اش. و چند سال بعدش ناگهان درخت را ساختم که گوشه‌وکنار فصل‌هایش



ناگهان درخت (۱۳۹۷)
صفی یزدانیان

(اگر کسی خوب ببیند) پُر است از دلقک‌های واقعی و اسباب‌بازی. در فصلی از اتاق بازجوییِ همین فیلم آخر، فرهادِ زندانی به چیزهایی که در جست‌وجوی مدرک جرم از خانه‌اش آورده بودند، و از جمله به همان کتاب سفر رشت که جلدش از فرط خوانده شدن پاره شده بود، نگاه می‌کرد. با ترس‌ولرز می‌خواست جلد کنده‌شده را مرتب کند، اما بازجو نگذاشت. فرهاد هم فایده‌ای نداشت که بگوید دست‌کم بگذارید لمسش کنم؛ آخر این کتابِ بالینی من بوده است.

اشباح زنده، سیب‌های خیالی*

خلق هنر در ملال واقعیت

شاید روزی از پاییز سال ۱۳۷۹ بود یا سالی پیش یا سالی پس از آن. من در دفتر همایون پایور نشسته بودم و قرار بود همان روزها همراه او به عنوان فیلم‌بردار و یک گروه کوچک به رشت برویم و فیلم مستندی را که می‌خواستم از بازار رشت بسازم شروع کنیم. در زدند و یک آقای مستندساز قدیمی از دوستان همایون آمد به دیدنش. من او را نمی‌شناختم، اما نامش را زیاد شنیده بودم. می‌گفتند کارکشته‌ی مستندسازی ایران است و من راستش درست نمی‌دانم کارکشته یعنی چه. به‌هرحال همایون چون هرگز به فکرش نمی‌رسد که آدم‌ها را به هم معرفی کند سرگرم صحبت با آن آقا شد و آخرش هم گفت که دارد با من به سفر می‌رود برای فیلم گرفتن از بازار رشت. من روی یک مبل قدیمی تورفته نشسته بودم که معذب‌ترم هم کرده بود و یادم هست که یاد آن سکانس پروفسور دیوانه‌ی جری لوییس افتاده بودم که مدیر کالج، که پشت میزش نشسته بود، داشت لوییس را

*سایت چهار، ۳ تیر ۱۴۰۱.

که نامش پروفسور جولیوس بود بابت خراب‌کاری‌هایش سرزنش می‌کرد و جولیوس هر دم بیش‌تر در مبل فرومی‌رفت و عیناً فرودست‌تر می‌شد. آقای مستندساز نگاهی به من انداخت، شاید برای اولین‌بار، و گفت: «حالا می‌خوای بری رشت رو قشنگ و توریست‌پسند نشون بدی یا واقعیت‌های شهر و مناسبات بازار رو هم می‌گی؟» خب، طبعاً تعجب کردم؛ چون او اصلاً مرا نمی‌شناخت و از وابستگی عاطفی یک عمرم به بازار رشت خبر نداشت و این‌که اگر بخواهم هم نمی‌توانم به بازار رشت توریستی نگاه کنم، ضمن آن‌که نمی‌فهمیدم «واقعیت بازار» دقیقاً کجای آن است و منظور از مناسباتش چیست. اما جدا از آن تعجب باید بگویم که ناراحت شدم و حتی به‌ام برخورد؛ چون در رفتار و لحن آقایی که اصلاً مرا نمی‌شناخت طعنه‌ای از موضعی خیلی فرادست موج می‌زد.

در آن بعدازظهر پاییزی نمی‌دانستم این مکالمه، اگر بشود اسمش را مکالمه گذاشت، سرآغاز تاریخی طولانی از طعنه و ایراد درباره‌ی همین نکته یعنی مناسبت من با شهر مادری‌ام رشت خواهد بود. و قرار است سال‌های سال چیزهایی بشنوم و بخوانم که نتیجه‌ی پیش‌داوری و حتی پس‌داوری دیگران است. اقبال عمومی به فرهنگ و موسیقی و کوچه‌پس‌کوچه‌های رشت را نتیجه‌ی تأثیر فیلم ما دانستند و میزان هم‌خوان بودنش را با «واقعیت رشت» سنجیدند. گفتند به خاطر فیلم ماست که خیلی‌ها با توهمِ آرامش تصمیم گرفتند به گیلان مهاجرت کنند، و این‌که به اسم شخصیت زن این فیلم کافه و رستوران راه انداختند و صفحه‌های مجازی غذای گیلکی رونق گرفت و این‌که خیلی‌ها کوبیدند که خودشان را به آن پله‌های انزلی برسانند همه زیر سر جهان غیرواقعی آن فیلم بوده است. حتی پیش از اکران در دنیای تو ساعت چند است؟ نمی‌دانم چه شد که شبکه‌ی من و تو خواست برایش تبلیغ کند و مجری برنامه مژده داد فیلمی قرار است بیاید با بازی این دوتا گُل عزیز که سرشار است از عطر سبزی تازه

و باقالاقاتق و میرزاقاسمی. خب، خیلی تعجب کردم؛ چون در آن فیلم نه «غذاهای محلی» رشت نشان داده می‌شود و نه جز اسم قدیمی و ناآشنای یک شیرینی یا اسم مزه‌ای که روس‌ها آن را همراه ودکا می‌خورند خبری از این‌جور چیزهاست. و البته اگر هم این چیزها در آن فیلم بود من حتماً به برنامه‌ی آشپزی تبدیل‌شان نمی‌کردم، و باز البته حتماً می‌شود از برنامه‌های آشپزی و هر مضمون دیگری هم فیلم‌هایی عالی ساخت. معلوم بود آن مجری با حسن‌نیتِ تمام دارد برای فیلمی تبلیغ می‌کند که خودش چیزی از آن نمی‌داند. و بسیاری از سوءتفاهم‌ها نتیجه‌ی همین حسن‌نیت‌هاست.

یک‌بار در سفری به پاریس، دوستی که ساکن و بزرگ‌شده‌ی آن شهر بود گفت عصر تا شب‌مان را آزاد بگذاریم؛ چون برای‌مان برنامه‌ی جالبی در نظر دارد. از یک دکه‌ی زیرپله چندتا ساندویچ عربی گرفت و بعد گفت برویم که امروز می‌خواهد پاریس واقعی را نشان‌مان بدهد. از کوچه‌پس‌کوچه‌های بسیار گذشتیم و رسیدیم به محله‌هایی که تنگ‌دستی و شرایط بد زندگی از سروروضع خانه‌هایش می‌بارید؛ چنان که تصورم از محله‌ی مومو و مادام رُزای زندگی در پیش رو همیشه چنین چیزی بود. دوست‌مان همچنان که جلوجلو می‌رفت برمی‌گشت و به ما چند نفر، که کم‌کم خسته و حتماً به خاطر تندی ساندویچ‌ها تشنه شده بودیم، می‌گفت: «چه‌طوره؟ فکر کرده بودین پاریس فقط مون‌مارتر و شانزه‌لیزه‌ست که مردهای خوش‌تیپ می‌رن توی آپارتمان‌های خالیش با دخترهای جوون حرف‌های اگزیستانسیالیستی می‌زنن؟ فکر کردین پاریس یعنی کافه و آکاردئون؟» البته ما ابداً چنین فکری نکرده بودیم؛ نه‌فقط چون این اولین سفرمان به پاریس نبود، بلکه چون این‌قدری در جریان بودیم که هیچ شهری در دنیا فقط از محله‌های معروف و توریستی‌اش ساخته نمی‌شود و هیچ شهری در فیلم‌ها قرار نیست رونوشت واقعیت آن شهر باشد. و اصلاً توریستی و واقعی یعنی چه؟ مگر رُمِ مطلقاً سیاهِ دزدان دوچرخه یا پاریسِ اندوهگینِ هتل دونور یا توکیوِ کلافه‌ی



بچه‌ی رزمری (۱۹۶۸)
رومن پولانسکی

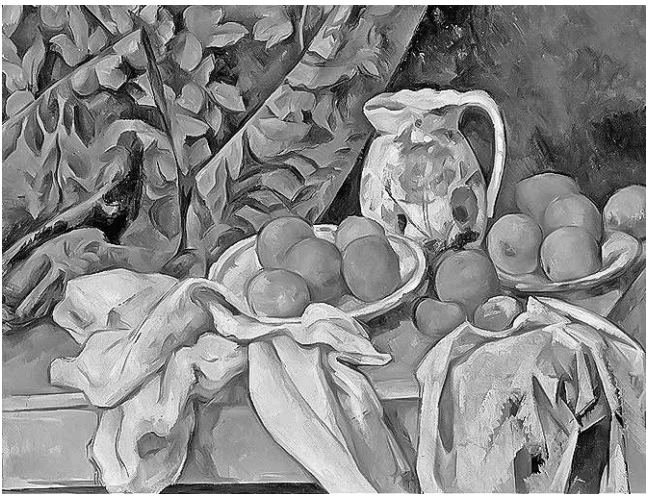
سگ ولگرد یا نیویورک تنگِ بچه‌ی رُزمری که سوی سیاه‌تر شهرهای معروف جهان را نشان می‌دهند چیزی به واقعیت بسامان‌تر یا زیباتر یا اصلاً بگوییم توریستی‌تر این شهرها بدهکارند؟ مگر مکان در سینما چیزی جز یکی از صحنه‌های فیلم است؟ و «صحنه» را در همان مفهومی به کار می‌برم که مارلون براندو نمای نزدیک از صورت را «تبدیل چهره‌ی آدمی به صحنه‌ی سینمایی» می‌دانست؛ هر چیز کوچکی در سینما، در لحظه‌ی درستش، سراسر صحنه‌ی سینمایی است.

این را می‌نویسم چون از هر جور تنزل هنر سینما به همان چیزی که در سطح اول فیلم‌ها دیده می‌شود گریزانم و به هر جور فروکاهیدنش به بحث‌های دم‌دستی اجتماعی معترضم. معلوم است که علوم انسانی می‌تواند اثر هنری را بشکافد و از دلش هر چه خواست بیرون بکشد و به هر حیطه‌ای که خواست بکشاندش، اما خلاقیت هنری را هرگز نمی‌توان با دانش اجتماعی شرح داد. این سخن نیچه را که «ما همه به هنر نیاز داریم

تا زیر بار واقعیت نمیریم» چگونه می‌توان باژگون کرد و مدام اثر هنری را به معیار واقعیت و میزان وفاداری‌اش به امر واقعی سنجید؟ و از آن بدتر، خلاقیتی را که همان نیچه معتقد بود تنها چیزی است که می‌تواند بشریت را نجات دهد وابسته‌ی تأثیر سرراستش بر واقعیت بیرونی کرد؟ و صد سال است که تا کسی بگوید هنر به‌سادگی با فرمولِ واقعیت بیرونی به اضافه‌ی نگاه متعهد هنرمند ساخته نمی‌شود، از سوی مدافعان تعهد و رسالت و مناسبات بازار متهم به بی‌مسئولیتی در قبال مصیبت‌های بشری می‌شود. اما به گمان من تا وقتی که از سینما به عنوان فرم هنری حرف می‌زنیم، هیچ حکمی درباره‌ی آن نمی‌توان داد که در مورد هنرهای دیگر هم مصداق نداشته باشد. می‌فهمم که سینما به‌مراتب بیش‌تر از هر هنری شبیه دنیای بیرون از خودش است و اتفاقاً همین شباهت است که به انواع فریب‌کاری و انواع تظاهر به تعهد راه می‌دهد. وگرنه هر چه در سینماست چیزی جز جهانِ اشباحی برآمده از امکان فنی ثبت نور و صدا نیست. و حتماً که این اشباح می‌توانند چنان از نکبت یا شکوهِ واقعیت بگویند که از هزار رساله‌ی فلسفی ماندگارتر باشد، و حتماً که می‌توانند توهمِ جابه‌جایی در زمان و مکان را چنان بسازند که چهار اتاق و دو کوچه را تبدیل به جهانی کامل کنند. همین حالا امیل یانینگز را به یاد می‌آورم، پروفسوری ظاهراً موجه و گرفتار عشق به مارلنه دیتریش، رقاص کاباره‌ی کوچکی به اسم فرشته‌ی آبی، که لولای ظاهراً ناموجه را به زنی گرفت و با گروه نوازندگان و تردستانِ همان کاباره راه افتادند در سراسر آلمان به اجرای برنامه و پروفسور هم، که دومین پروفسوری است که در همین چند سطر خودش را تحمیل می‌کند، کم‌کم تبدیل شد به چیزی سقوط‌کرده که نه عشقش و نه سوادش به کارش نمی‌آید و در پایان سفرها و در بازگشت به برلین شبی در لباس دلقک برمی‌گردد به کلاسی خالی که عمری در آن درس داده بود و پشت میزی که زمانی با آن اقتداری داشت می‌نشیند و می‌میرد. در این بین فیلم فُن اشترنبرگ مدعی

است که این گروه رقاصان و دلقکان و شعبده‌بازان تمام آلمان را رفته‌اند و برگشته‌اند، اما از این «تمام آلمان» آن‌چه می‌بینیم صحنه‌ی کاباره‌هایی شبیه به هم و اتاقک‌های پشت‌صحنه‌ای شبیه به هم است. یکی دو کوچه‌ی تاریک هم نهایتِ نماهای شهری است که در فیلم می‌آید، با این‌همه آخر کار که پروفسور به شهر و کلاسش برمی‌گردد، کاملاً باورمان شده که آلمانِ ناآرامِ دوران وایمار را با تمام به هم خوردن توازن اخلاقی‌اش رفته‌ایم و برگشته‌ایم. (این پرانتزی برای بعدهاست که اگر با شروع فصل جدید بابیلون برلین کسی خواست از همین روح جمهوری وایمار، همین گذشته‌ای که مدام خطر می‌کند اما در دریافت امرِ نو شکست می‌خورد، چیزی بیش‌تر بداند، حتماً دیتریش و فُن اشترنبرگ و یانینگز را هم فرابخواند. این سریال به نظرم و علاوه بر ساخت هنرمندانه‌اش گاهی تا حد یک فیلم مستند آن هرج‌ومرج اخلاقی را، حتی مهم‌تر از بحران اقتصادی، نشان می‌دهد که به قدرت یافتن ناسیونال‌سوسیالیسم و همه‌ی اراذلِ خدمت‌گزارش انجامید.)

سیب‌های پل سزان چند میوه‌اند روی میزی، با گاهی پارچه‌ای یا سبدی کنارشان یا فنجانی چای؟ حتماً. و ضمناً زمان‌اند که می‌گذرد، و زیبایی فصل‌هایند، و اندوهِ مرگ‌اند، و چیزهایی از جهانی دیگرند که تو را نگران تمام شدن فرصتِ زیستن می‌کنند؟ حتماً. همفری بوگارت در خوابِ گران فقط کارآگاهی به اسم فیلیپ مارلو است گرفتار در پنهانگری‌های خانواده‌ای که گویا استخدامش کرده تا خودش هم بفهمد چرا دارد از هم می‌پاشد، یا ضمناً مظهری است از خواب‌زدگی تماشاگر سینما که اسیر دسیسه‌ی واقعیت‌نمایی خود سینما شده است. و تمام نکته همین است که سینما بیش از هنرهای دیگر و بیش از نزدیک‌ترین هنر به خودش، که نمایش باشد، شبیه واقعیت است. اما هر تلاشی در درک فیلم باید همراه با این پیش‌آگاهی باشد که هنرِ سینما بیش از هنرهای دیگر چیزهای واقعی را به نفع خود به بازی می‌گیرد، وگرنه عین هر هنر دیگر سراسرش تصنع و



طبیعت بی‌جان با پرده (۱۸۹۵)
پل سزان

تجرد است و بس. معلوم است که همین هنر در ذات خودش با گروه‌های وسیع‌تری از مخاطبان سروکار دارد و بنابراین قدرت تأثیرش فراگیرتر از هنرهای دیگر است، اما تا همین کلمه‌ی تأثیر را درست درنیابیم خودمان هم تبدیل به ابزارِ منیپیولیشن[1] سینما شده‌ایم. دزدان دوچرخه علاوه بر عاطفه‌ای متعالی که در هر لحظه‌اش جاری است، علاوه بر به دست دادن نمونه‌ای والا از مصیبتِ انسان بودن و گرسنه بودن و موظف بودن نسبت به دیگری، حتماً گواهی بر وضعیت ایتالیای پس از جنگ هم هست، اما ساخته نشده تا به کسی بگوید دوچرخه‌ی دیگری را در اوج تنگ‌دستی هم نباید دزدید. حتی اگر به این قصد ساخته شده بود هم تأثیرش این نبود که از شمار سارقان کم کند، ارباب قدرت را از وضع مردم عادی بیاگاهاند یا حتی قدر دوچرخه‌ای پنچر وضعیت انسانی را یک متر هم جابه‌جا کند.

1. manipulation

برای همین هر ادعا که کار هنرمند انتشار آگاهی است یکسر نادرست است، چون فرض را بر این می‌گذارد که هنرمند چیزهایی را می‌داند که مردمان دیگر از آن بی‌خبرند، انگارنه‌انگار که کار هنرمند اصلاً از شدت دانایی او نیست که اهمیتی دارد، و اصلاً چه‌طور کسی که کار هنر می‌کند می‌تواند خود را پرومته‌ای بداند که راز آتش را می‌داند و از خدایان می‌دزدد و با انسان‌های عادی در میانش می‌گذارد؟ بعید می‌دانم که ون‌گوگ دارای رساله‌ای مردم‌شناسانه درباره‌ی روستاییان شهر نوینِ هلند بود وقتی که پنج نفرشان را در تابلوِ سیب‌زمینی خورهایش جاودانه کرد. و بعید است که آن چشم‌های خسته و آن دست‌های کارکرده و آن چراغ بالای سر این پنج نفر را از سر آگاهی خودش و با نیتِ آگاه کردن دیگران کشیده باشد. اما من هر گاه که به واژه‌ی «دست‌رنج» برمی‌خورم فضای آن کلبه‌ی روستایی وسطِ قرن نوزدهم پیش چشمم ظاهر می‌شود، ضمن آن‌که هرگز با دیدن آن تابلو یا با شنیدن تنها تریوِ چایکوفسکی آگاهی‌ام نسبت به چیزی ارتقا پیدا نکرده و با دیدن آینه‌ی تارکوفسکی از تأثیر مخرب طلاق بر روحیه‌ی کودکان آگاه نشده‌ام و تماشای سیب‌های سزان برایم ربطی به ترویج مصرف میوه برای سلامتی بدن نداشته است. سینما آن‌جا که هنر است زمان و جهانی دیگر را در برابر جهان اکنون می‌گذارد و حتماً به هیچ مصرف روزآمدی نمی‌آید. سینما چه بسیار که از تهِ نکبتی تاریخی و اجتماعی چیزی بیرون کشیده که تا جاودانِ جاوید زنده خواهد ماند، اما هرگز نه واقعاً به کار دستگاه‌های ایدئولوژیک حکومت‌ها آمده، نه وضعیت سیاسی منطقه‌ای خاص را ذره‌ای تغییر داده و نه حتی یک نفر را از جنایت یا دروغ یا اعتیاد یا عاقبت ستم‌کاری رهانیده است.

اما چون می‌خواهم به شهر بازگردم باید باز بگویم که مکان در سینما چیزی جدا از صحنه‌های دیگر این هنر، مثل آدم‌ها و رنگ‌ها و سایه‌ها و درخت‌ها و حیوان‌ها و حرف‌ها و فریادها و معاشقه‌ها و نواهای



دزدان دوچرخه (۱۹۴۸)
ویتوریو دسیکا

موسیقی، نیست که کنار هم در یک فیلم می‌زنند. یک مشکل این‌جاست که از لحظه‌ی خروج آن کارگران از کارخانه یا ورود آن قطار به ایستگاه، مخاطبان لومی‌یرها هنوز که هنوز است به یک اندازه از شباهت ظاهری این دو دنیا متعجب و متوقع‌اند. و البته که شاهکاری چون آینه در کنار همه‌ی ابهت هنرمندانه‌اش حسی از زیستن در عهد جباریت حزب کمونیست شوروی را هم ابدی و مستند کرده است، و البته که حتی دو سکانس از جویندگان طلا هزاربار مؤثرتر از سراسر سینمای فریب‌کار رئالیسم سوسیالیستی خواست عدالت را در این جهانِ بی‌عدالت جاودان کرده است. اما این‌ها هیچ به مصرف دم‌دستی مفهومی چون عدالت یا دفاع از فرودستان از طریق سینما ارتباطی ندارد. چنان که ویلیام وایلر، در دوره‌ی مستندسازی‌های جنگ جهانی دوم، گفت هر اثری از این‌دست جایی در «وجدان جمعی» برای خود می‌یابد و تنها در این مفهوم است که هنر «تأثیری» از خود به جا می‌گذارد. وگرنه وظیفه‌ی بیان مشکلات شهر پاریس یا رشت، میزان جمعیت بی‌کار یا معتادش و تنگ بودن معابرش حتماً با چیزی یا جایی جز اثر هنری است. و یا سینما مسئول خیال‌پردازی