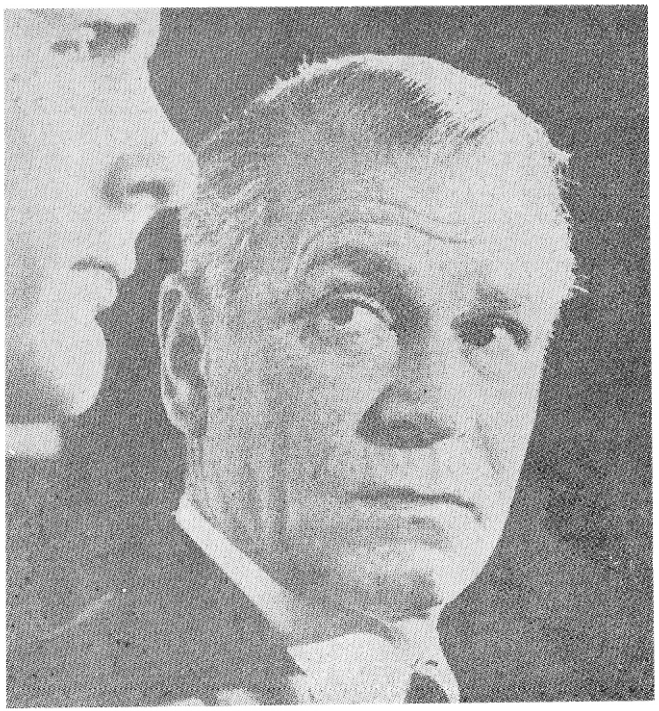
ماهنامه ستاره سینما

درباره «سینمای نو»

شمارهٔ ششم - فروردین ۴۶ - بها ۲۰ ریال

■ پائولا پرنتیس
بهترین هنرپیشهٔ زن
سال گذشته بخاطر فیلم
«ورزش مورد علاقه
مردها»

«سینمای نو» انتخاب میکند...



■ لارنس
آلیویر بهترین
هنرپیشه مرد
برای فیلم
«بانی لیك
گمشده»

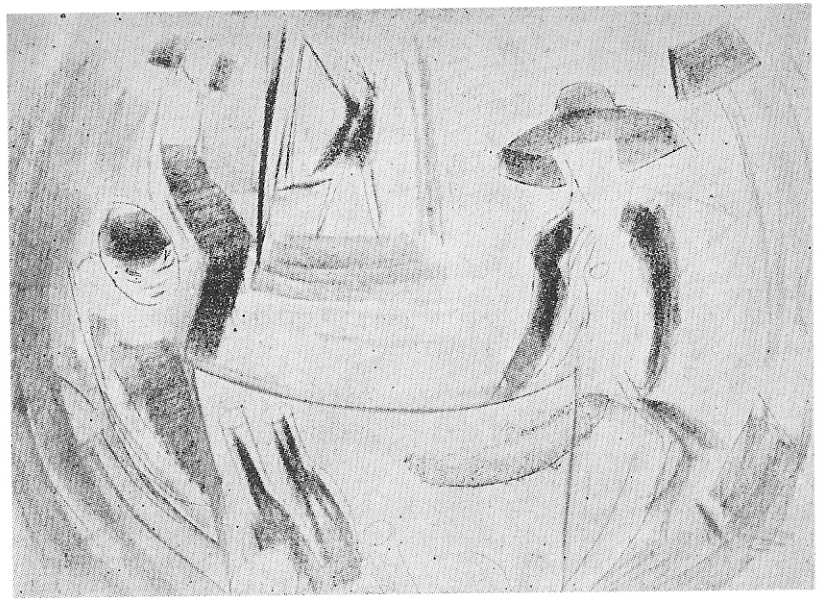
● «سینمای نو» اینك درآغاز سال جدید و در اولین سال حیات مطبوعاتی خود، دست به «انتخاب سال» میزند.

این انتخاب، شامل رشته‌های مختلف خواهد بود، که خواهد آمد، و برای انتخاب در هر رشته، فیلم‌های سال گذشته دقیقاً مورد بررسی قرار گرفته است.. وچنانکه خواهیم دید نهایت سعی و کوشش در آن بوده که تمام جهات مورد نظر قرار گیرد ... بعلاوه دراین فهرست، تمام فیلم‌های مهم سال گذشته، هریك مقام خود را احراز کرده‌اند، وآنچه که بنظر ما نمیتوانست از این فهرست دور بماند، بصورت امتیازگیری و تذکر، جمع آمده، وباین ترتیب میتوان گفت که هیچ فیلمی ازهیچ بابت، از نظر ما دور نمانده‌است.

مسئلهٔ قابل ذکر بعدی، اینست که دراین فهرست ما فقط فیلم‌هائی رامنظور داشته‌ایم که درسال گذشته **برای اولین مرتبه و بزبان فارسی** نمایش داده شده باشند. بنابراین فیلم **«۸ر۵»** درفهرست منظور نشده‌است، زیرا میتوان نمایش آنرا، یکنوع نمایش خصوصی طویل المدت، نام نهاد وهمچنین است فیلم‌هائی که درجشنواره‌های انجمن های فرانسه و ایتالیا بنمایش گذارده شده‌اند، که جداگانه بآن میپردازیم.

نیز فیلم‌های تکراری را منظور نداشته‌ایم، وگرنه فیلمی چون «مقبرهٔ هندی» اثر «فریتز لانگ» میتوانست از بسیاری جهات از امتیازات فراوانی برخوردار شود..

سخن آخر آنست که درتنظیم این «انتخاب»



■ طرح صحنه برای فیلم «پیشخدمت» از ریچارد مك دونالد

دقت‌نظر بسیار ، مبذول گردیده و امیدآنست که باادامهٔ حیات‌خودتاسال ، وسال‌های دیگر، همه‌ساله انتخاب‌خودراعرضه‌دارد.

«سردبیر»

بهترین فیلم در سال گذشته

● فیلم **شب** اثر **میکل آنجلو آنتونیونی** بدین‌ترتیب «آنتونیونی» بعنوان بهترین‌کارگردان سال میتواند شناخته شود.

امتیازها

● این‌سه کارگردان بخاطراین‌سه‌فیلم بترتیب: ۱ ــ رابرت آلدریچ (ستیزباسرنوشت) ۲ـ هووارد هاکز (ورزش‌مورد علاقهٔ مردها) ۳ـ بیلی وایلدر (احمق‌مرا ببوس)

● واین‌کارگردانان بخاطر این فیلم‌ها در مراحل بعدی قراردارند (بترتیب‌حروف الفباء): فرانکلین شافنر (سردارسرنوشت) کوستا ـ گاورا (حادثه‌ای درترن) پیترگلنویل(هتل بهشتی) جوزف لوزی (پیشخدمت ـ مودستی‌بلز) جری‌لوئیز (سه‌نفرروی نیمکت) .

● همچنین این دو کارگردان تازه وارد را بخاطرفیلم‌هایشان‌فراموش نمیکنیم : جری تورپ (ماجرای ونیزی)ژان‌شارل‌دودرومه (استانیسلاس،مأمورمخفی)

بهترین هنرپیشه مرد

● **لارنس آلیویر** بخاطر بازی در فیلم‌های « بـانی‌لیك‌گمشده » و «دوران آشفتگی» .

● و بعد بیشترین امتیاز را « مـارچلو ـ ماسترویـانی » میآورد

■ صحنه از فیلم « پیشخدمت » ـ فیلمبردار : داگلاس‌اسلوکومب

بهترین هنرپیشه زن

● **پائولا پرنتیس** بخاطر بازی درفیلم‌های «شب»، «ازدواج ایتالیائی» و «دیروز، امروز، فردا».

■ «هتل بهشتی» فیلمبردار : هانری‌دکا

■ «ماجرای و نیزی» آهنگساز : لالوشیفرین

بخاطر بازی درفیلم «ورزش موردعلاقه مردها».

● و در مراحل بعدی «ژان مورو» هنرپیشه فیلمهای «شب» و «ماتاهاری» و «سیمون سینیوره» هنرپیشهٔ فیلم‌های «حادثه‌ای درترن» و «دوران آشفتگی».

بهترین نویسندهٔ داستان فیلم

● **بیلی وایلدر** و **آی.ا.ال.دایموند** مشترکاً بخاطرفیلم «احمق مرا ببوس».

بهترین فیلمبرداری

● سیاه و سفید : **داگلاس اسلوکومب** بخاطر فیلم «پیشخدمت».

● رنگی: **هانری‌دکا** بخاطرفیلم «هتل بهشتی»

بهترین آهنگ متن فیلم

● «ماجرای و نیزی» اثر **لالوشیفرین**.

● و همچنین این آهنگسازها : ژرژ دلرو (استانیسلاس، مأمور مخفی) ـ هنری منچینی (مسابقهٔ بزرگ ـ ورزش مورد علاقهٔ مردها) لارنس روزنتال (هتل بهشتی).

■ صحنه از فیلم شب اثر «آنتونیونی»

■ «ورزش موردعلاقه مردها» اثرهاکز

بهترین طراح صحنه

● **ریچارد،مک‌دونالد** بخاطر فیلمهای «مودستی بلن» - و «پیشخدمت» (با همکاری تد کلیمنتز).

● وامتیاز برای «آلکساندر گولیتزن» و «هنری با مستد» مشترکاً برای‌فیلم «سردارسرنوشت»

هیاهوی بسیار برای هیچ:

● «حرفه‌ای‌ها» اثر «ریچارد بروکز».

فیلم‌های بزبان‌اصلی

● درسال‌گذشته در اثرمساعی‌دوموسسهٔ فرهنگی فرانسه وایتالیا درایران، جماعت خاص تماشاچی این نوع فیلمها ، موفق بدیدن‌فیلم‌هائی گردیدکه هیچ‌گونه‌امیدی برای‌نمایش آنها نمیرفت ونمیرود .

دربین این‌فیلمها ، این‌آثار برجسته‌ترهستند (بترتیب‌حروف‌الفباء): ببر شاهی (جووانی پاسترونه) - انجیل متی (پی‌یرپائولو پازولینی) - پلنگ (لوکینو ویسکونتی) پی‌یروی دیوانه (ژان - لو گودار) - جنگ تمام شده (آلن‌رنه)- ستارگان لطیف (لوکینوویسکونتی)- و ۸/۵ (فدریکوفلینی) .

● دربارهٔ بعضی از این‌فیلم‌ها ، درهمین‌شماره مفصلا بحث‌شده است ..

جنگ تمام شده

اثر آلن رنه

ستارگان لطیف

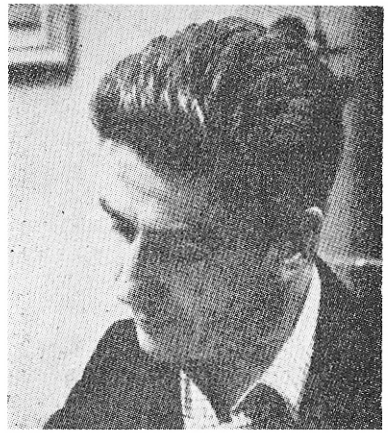
اثر لوکینوویسکونتی

انجیل بروایت‌سن‌ماتیو

اثر پی‌یرپائولوپازولینی

دربارهٔ این ۳ فیلم که بزبان اصلی دیده‌اید

در صفحات بعد بتفصیل بخوانید



■ آلن رنه

جنگ تمام شده‌است

■ ژنویو بوژو

ــ بله ، اوضاع در اسپانیا جنبش دارد ولی هیچ‌چیز عوض نمی‌شود .

ـ مثل اینکه توخیلی در جزئیات دقیق می‌شوی .

ـ درجزئیات بله . ولی از کلیات سر درنمیآورم .

این گفتاری است پرمعنی وهدایت‌کننده از «جنك تمام شده» جدیدترین فیلم «آلن‌ـ رنه» ... «دیه‌گو» (ایومونتان) یك انقلابی اسپانیولی است‌که عدم تشکل وهمآهنگی را بین اعضای معدود نهضت مبارزه پنهانی علیه فاشیزم حس‌کرده وباین واقعیت تن در داده است ، او به‌پاریس میرود ومی‌کوشد به‌مافوق‌ـ های خود بیهودگی اعلام یك اعتصاب‌عمومی را بفهماند ، در پاریس است ومنتظر رسیدن خبر توقیف رفقای خویش است،درپاریس‌است ومی‌کوشد دلیلی برای توقیف آنان نزدخود پیداکند ، درپاریس است وبازنی‌که دوستش میدارد (اینگرید تولین) ودخترکی (ژنویو‌ـ بوژو) که‌عبور اورا ازمرز با یك گذرنامهٔ جعلی ممکن ساخته است معاشقه می‌کند ، در پاریس است واین احساس ملالت‌بار را دارد

■ ایومونتان و اینگریدتولین در صحنه‌ای از «جنگ تمام شده»

که تمام این جریان را ، ازهمان وقتی‌که‌سی سال پیش شروع‌شد ، باردیگر پیموده‌است.

نقطهٔ آغاز وجود شخصیت های آثـــار «رنه» غالباً یك زمینه سیاسی است.این مایه سیاسی ممکن‌است محو وفقط بصورت اشاره‌ای باشد (در«موریل») ، چیزی ازگذشته‌ومعذلك بااهمیت (در « هیروشیما عشق‌من» و در فیلم مستند «شب‌ومه») یاچیزی باشددقیق‌ووابسته به زمان حاضر (در «جنگ‌تمام شده») .

مامیگوئیم‌گذشته وحاضر ولی در مورد «رنه» محدودکردن زمان‌کار مشکلی است‌ودر این‌فیلم اخیرش شگرد درون‌گرا ، درآنجاکه افکار وترسها وامیدهای «دیه‌گو» نشان‌داده می‌شودکاملا در مایه فیلم‌بافته وجزو آن شده است مادر واقعیت تخیل «دیه‌گو» ، دنیای او وارزشهای‌محتاطانه ، سطح بالاوهوشمندانه‌ای کـــه این دنیا را تشکیل میدهند ، زندگـــی میکنیم .

س‌ـآلن‌رنه، چرا فیلم شما «جنگ تمام شده» نام دارد؟

ج‌ـ بدودلیل، اول‌اینکه چون‌جنك تمام شـــده، دوم اینکه جنك باید تمام شود وتلقی جدید و شیوه حمله جدیدی باید اتخاذشود.جنك بمفهوم اعم‌آرهنوز ادامه دارد، ولی‌جنگی‌که ما درطی سی سالهٔ گذشته دیده‌ایم به‌گذشته تعلق‌دارد.

س‌ـ آیا فیلم شما را می‌شودبنحوی یك نوع تبلیغ دانست و یا اینکه وقایع سیاسی صرفاً زمینه‌ای برای تصویـــر چهره «دیه‌گو» است؟

ج‌ـ جداکردن ایندو مشکل است. باین معنی‌که زمینه سیاســی در تشریح شخصیت «دیه‌گو» دخالت زیادی دارد. آنچه من سعی‌کرده‌ام نشان بدهم‌فقدان همکاری وارتباطی است‌کـــه در سازمان ضدفاشیست وجود دارد. این امرناگزیر به‌عدم تفاهم وعدم شایستگی‌منجرمیشود.

س‌ـ چراازشرکت فیلم درجشنوارهٔ کان، جلوگیری شد؟

جنگ تمام شده

ج ــ این موضوع نشان میدهد که دولت اسپانیا تاچه حد میل دارد که از توجه به اوضاع داخلی این کشور جلوگیری شود . شاید اگر یك فیلم ضد فاشیستی شدیدی ساخته میشد، این دولت را کمتر ناراحت می‌کرد چون دراینصورت می‌توانستند آنرا یك فیلم تبلیغاتی، جانبدار وصاحب غرض بدانند.

س ــ همکاری شما باداستان نویس فیلمتان «ژرژسامپرن» از کجا شروع شد ؟

ج ــ طبق معمول، دوستان وسیله آشنائی مارا فراهم کردند . کسی بمن گفت که باید باسامپرن آشنا شوم چون کارما خصوصیات مشترکی دارد.

س ــ شما خودتان را یك «مولف» میدانید؟ داستان نویس‌های شما: «کیرول» همکار شما در «شب‌ومه » و «موریل» ، « دورا » نویسندهٔ « هیروشیما ... » و «روب ــ گری‌یه» نویسندهٔ «سال گذشته در مارین‌باد»، اینطور میرساند که شما به خلق موضوع‌های خودتان علاقه‌ای ندارید غالبا به انسان این احساس کلی دست میدهد که شما فیلم‌های «ادبی» میسازید فیلم‌هائی که در آن تصویر نسبت به متن داستان دردرجه دوم اهمیت قراردارد.

ج ــ این بامنتقدان است که وضع مرا بعنوان یك «مؤلف» برای خودشان مشخص کنند. آدم بهترین هنرپیشه های مرد وزن، بهترین فیلمبردار ، بهترین متصدی نور راکه می‌تواند پیدا کند، انتخاب می‌کند ، چرا بهترین داستان نویس را انتخاب نکند. بجز من سایر کارگردانها هم ــ مثل هیچکاك ــ مقدار زیادی به‌داستان نویس‌های فیلم‌خودشان اتکاء می‌کنند . بعلاوه فیلم های من براساس داستان هائی است که قبلا نوشته نشده‌اند. البته این موضوع همکاری بسیار نزدیکی را بین من‌وداستان نویس پیش میآورد.

س ــ داستان نویس های شما موقع فیلمبرداری حضور دارند ؟

ج ــ هرگز، قبلا درمرحله تدارك و بعد هنگام تدوین چرا، ولی در جریان فیلمبرداری هرگز.

س ــ شما یك بار گفته‌اید که فیلم مادهٔ زنده ایست که مرتب شکل می‌گیرد و دگرگون میشود . معنی‌اش این است که موقع فیلمبرداری « بداهه سازی » می‌کنید ؟

ج ــ بله ولی نه زیاد چون این کار خرج برمیدارد و باعث تشویش تهیه کننده میشود . من معمولا صحنه را باهنرپیشه‌ها تمرین می‌کنم ، داستان نویس گفتارها

را بررسی می‌کند وبعد من برای شروع فیلمبرداری حاضرم .

س ــ یکی از مشکل‌ترین شخصیت های فیلم موریل که از لحاظی شخصیت مرکزی فیلم‌باشد، «برنار» پسرخوانده «هلن» است. معنی‌صحنه مربوط به صخره که درطی آن برنارسوار براسب نشان داده می‌شود چیست ؟

ج ــ موضوع موریل‌روابط پیچیده‌ایست که بین‌یك عده افراد باهوش و حساس که در «بولونی» زندگی‌می‌کنند، وجود دارد . قبلا موافقت شده بود که ماطی روز ساعات معینی بدون توجه به وضع هوا فیلمبرداری کنیم . در مورد صحنه‌ای که‌اشاره کردید آفتاب‌میدرخشید وهوا بطور استثنائی عالی‌بود .

س ــ آیا شباهت رنگ‌فیلم «موریل» با«سرگیجه» ازجانب شما تعمدی است؟

ج ــ حرف‌جالبی است فکر رنگ را اصلا نکنید .

س ــ پس میتوانستید فیلم را سیاه وسفید بسازید ؟

ج ــ نه، من بطورذاتی‌وباطنی‌حس می‌کردم که‌رنگ‌برای «موریل» لازم‌است. میخواستم‌یك‌حالت‌معرق‌سنگها (موزائیك) ایجادکنم . درفیلم‌تقریباً ۸۰۰ نماهست واینها فقط بصورت رنگی ، جالب در می‌آیند . همچنین رنگ‌صرفاً باین‌خاطر بکاربرده‌شد که فیلم را حقیقت‌گرایانه‌تر کند .

س ــ فیلم « مارین‌باد » صرفنظر ازجنبه عینی وزیبا گرای آن ، مربوط به «ترغیب» یادر واقع « اغوا » ست . الف سعی می‌کند ب را متقاعدکند که قبلا همدیگررا دیده‌اند چون این جزء نقشه ایست که الف برای اغوای ب دارد .

ج ــ یکی دوبار شده که من‌وسط فیلمی وارد سینما شده‌ام و قدرت بعضی از تصاویر فوراً مرا گرفته است . می‌توانستم پنج دقیقه از سینما خارج شوم و علیرغم از دست دادن معنی این تصاویر کاملاهم راضی باشم . مارین‌باد ازیك رشته تصاویر «فی‌حد نفسه کامل» تشکیل میشود . تأیید این مطلب آن‌که دریك جشنواره، حلقه این‌فیلم پس‌وپیش نمایش داده شد باوجود این تماشاچیان همه‌کف زدند و تحسین‌کردند . بهرحال مایلم اضافه‌کنم که خیال میکنم درفیلم یك‌ترتیب‌وتوالی‌ای باشد، این ترتیب را من برروی دستگاه تدوین رسیدگی کرده‌ام ! و اما درمورد «اغوا» ، شك و تردید نشان ترس ومنعی است که هرزنی قبل ازآن که اغوا شود و بابیگانه‌ای

جنگ تمام شده

معاشقه کند، حس میکند .

س ــ « مجسمه‌ها هم میمیرند » ، «شب ومه» ، « هیروشیما » وتاحدودی « موریل » فیلمهای ضدجنگی یا لااقل ضد اختلافات نژادی هستند . در مورد «هیروشیما» داستان عشقی‌بهانه‌ای برای مایهٔ ضد اختلافات نژادی فیلم نیست ؟

ج ــ چرا ، ولی این دوموضوع در فیلم کاملا درهم آمیخته‌اند بطوری‌که هریك متکی ووابسته به دیگری هستند مشاهده بعضی فیلمهای شانزده میلی متری که از وضع « هیروشیما » تهیه شده بود ، مرا بشدت تکان داد و من درفیلم خودم سعی کردم آن بی‌تفاوتی را برسانم که مردم نسبت به وحشت جنگ اتمی نشان میدهند . ما در همین‌حال که حرف می‌زنیم تحت‌تأثیر رادیو آکتیویته هستیم ولی‌هیچکس بنظر نمیآید که اهمیتی بدهد . مردم‌مثل‌همیشه به‌خوردن، خوابیدن و عشق ورزیدن خودشان ادامه میدهند .

س ــ چرا «خاطره»، یك‌چنین‌نقش را در فیلمهای شما بازی می‌کند ؟ آیا خاطره و بازیهای‌آن بنحوی‌باساختمان فیلمهای صامت بستگی دارد ؟ گفته می شود که شما نظریه‌هائی راکه فیلمهای صامت هرگز تحقق نبخشیده‌اند، ازنو کشف کرده‌اید .

ج ــ غالباً از خودم می‌پرسم چرا خاطره بشکلی از اشکال در فیلمهای‌من ظاهر می‌شود . خیال نمی کنم آگاهانه از فیلمهای صامت الهام‌گرفته باشم ، مسلماً احساس علاقه دریغ‌آلودی نسبت بآنها نمی‌کنم . آنچه من بخصوص‌با آن سروکاردارم موضوع«وجدان» و«وقوف» است ، تصویری از تخیل در آنجاکه مرز تفکیکی بین‌گذشته وآینده‌نیست.

س ــ تازگی بعضی از فیلمهای شما در این است‌که ما تفکرات اشخاص را «می‌بینیم» مثل فیلمهای «بروسون»ولی به‌شکلی دیگر ، تصویری از « زندگی درونی»را مشاهده می‌کنیم . درفیلمهای سابق باید برای‌نشان دادن فکربه‌بعضی حیله‌ها متوسل می‌شدند ، مثلا می‌گفتند «آقای الف فکر می‌کند‌که ...»

ج ــ بله بعلاوه‌نشان‌دادن افکاریك قهرمان‌روی‌پرده‌مؤثرتر وحقیقت‌گرایانه‌تر است .

س ــ آیاخودتان رایك کارگردان «موج‌نو» میدانید ؟

ج ــ مثل «آستروك» ، «مال » و «فرانژو» من‌خودم رابین دونسل قرار میدهم، بین‌کارگردانان‌مرسوم(کلوزو ، کارنه‌ورنوآر) و موج‌نو. معذلك‌من‌باین

گروه اخیرالذکر مدیونم آنهاشرایطی را بوجود آوردند که‌ازلحاظ مالی ، ساختن فیلمی مثل «هیروشیما» راممکن ساخت .

س ــ آیا ازکار کارگردانان دیگر تأثیرگرفته‌اید ؟

ج ــ آگاهانه‌خیر .

س ــ من‌به‌بعضی ازصحنه‌های «تمام خاطرات دنیا» فکرمی‌کردم که‌بشدت یادآور «همشهری‌کین» هستند

ج ــ بله ، ولی معماری ساختمان « کتابخانه ملی » هم‌آدم را فوراً بیاد «کزانادو»(نام‌قصرفیلم«همشهری‌کین») میاندازد . بهمین دلیل‌هم وقتی «ولز» برای ساختن «محاکمه» به‌پاریس‌آمد ، ایستگاه‌اورسی را برای زمینه یکی از صحنه‌های فیلمش انتخاب‌کرد. ایستگاه اورسی با«کتابخانه ملی » زیاد تفاوتی ندارد. آدم وقتی‌متوجه میشودکه حتی غیرعمد دارد صحنه‌ای را ازفیلم کس دیگری برداشت میکند،می‌کوشدتاآنرا جوردیگری بسازد. بهرحال‌بعضی وقتها اینکار غیرممکن است .

س ــ بین کارگردانهای انگلیسی کسانی هستندکه شمادوست میدارید ؟

ج ــ بله ، « جنینگز » که شخصاً می‌شناختمش وبمن‌خیلی چیزهاآموخت. همچنین«کارل‌رایتس»، بخاطرکتابی که دربارهٔ تدوین‌نوشته است(«اصول‌تدوین فیلم») .

س ــ برای آینده چه برنامه‌هائی دارید ؟

ج ــ خیال‌دارم فیلمی‌بسازم باسم «دوستت‌دارم، دوستت‌دارم » و همچنین فیلمی‌که خیالش را ازمدتها پیش‌داشتم ، «ماجراهای‌هری‌دیکسون» . خیال دارم امشب‌به‌لندن بروم‌وببینم تهیه‌کننده‌ای هست‌که به‌تهیه «هری» علاقه‌داشته باشد یا نه .

جنگ تمام شده

● «جنگ‌تمام‌شده» آخرین فیلم « آلن‌رنه » فیلمساز فرانسوی ، همچنانکه از بسیاری از خصایص کارهای « رنه » برخوردار است ، نیز در زمینه‌های‌متفاوت باهریك از سه فیلم طویل قبلی‌اش (هیروشیما عشق من-سال گذشته‌درماریناد-موریل) فرقهائی دارد .

داستان اینست : «دیه‌گو » (ایومونتان) یك‌روز عصر با «نادین» (ژنویو بوژو) در پلکان خانهٔ‌او در پاریس،ملاقات می‌کند ..

«دیه‌گو » یك رابط بین اسپانیائی‌های فراری در پاریس ، باداخلهٔ آن کشوراست ، وبرای عبور از مرز،ازگذرنامهٔ پدر «نادین» استفاده می‌کند.

وبعدروابط«دیه‌گو» با «ماریان» (اینگرید تولین) است‌که در پایان منجر به‌دخالت او نیزدر این ماجرا می‌شود . داستان در طول سه روز اتفاق‌می‌افتد.. «آلن رنه» در این فیلم نیز آن‌کار معروف خود : ازبین‌بردن قیدهای زمانی و مکانی‌را بکارگرفته است . وبعلاوه مهمترین‌مسئله : اوبجای «رجعت‌بگذشته» (فلاش بك) ، « رجوع بآینده » (فلاش تووارد) را بکار میبرد .

اینست‌که‌آنچه«دیه‌گو» برابر با هرحادثه و یا فکری ، هر احساس و ادراکی که‌فی‌الفوربخاطرش راه می‌یابد ، بر پرده منعکس می‌شود ، واین‌کار لازمه‌اش قطع‌های کوتاه ناگهانی‌درطول‌مسیرعادی داستان است .

و معمولاآنچه: «دیه‌گو» فکر میکند ، مقداری همان‌چیزهائیست‌که بعداً اتفاق می‌افتد و مقداری هم نتایجی میتوانسته‌باشد که درصورت گزینش راه دیگری بوجود می‌آمده..

«آلن‌رنه» می‌گوید:

«تخیلات همیشه فانتزی و خیالی نیست . حتی گاهی از نوعی الهام شگفت‌انگیز برخوردار میشود ، که در بسیاری موارد تکرار همان جریانات عادی‌وروزمره است .. »

باین‌ترتیب است که خیال‌برعمل پیشی‌می‌گیرد

اولین بار در سینما ، یك رابطهٔ بین فرد وحقیقت ، بوجودآمده است.

فیلم ، بدون آغاز ، شروع میشود،وبدون‌پایان باتمام میرسد.

این سئوال باقی میماندکه آیا « دیه‌گو » موفق‌خواهدشدبا«خوآن» درمادریا تماس بگیرد؟

وآیا این‌باراعتصاب عمومی بت موفقیت روبرو خواهدشد ؟ وآیا ماریان خواهدتوانست به«دیه‌گو» ملحق‌شود .

« رنه »وداستان‌نویس فیلمش « سامپرن » باین سئوالات پاسخی نمیدهند، وفیلم در یك « فوندو — آنشنه » طولانی بپایان میرسد . زیرا فیلم وظیفهٔ خود را تا همینجا انجام داده است : « دیه گو » دوباره‌جانشین‌کسیکه‌بقتل رسیده ، شده و میرود تا با طرف خود ، تماس بگیرد .

« ماریان » نیز بالاخره وارد تشکیلات شده است ، تا « دیه‌گو » را از خطر و دامی که برایش وجود دارد،آگاه کند ، واین‌نقطهٔ‌اختتامی است.

« آلن رنه»برزمینهٔ سیاه و سفید فیلم، بدن انسانی وعشق ورزی را ، بزیباترین وجه ممکن میبنمایاند ...

و شاید «دیه‌گو» اصلایك خیالباف است . زیرا که همواره برای او دو دنیا وجود داشته است :

از یکطرف دنیای حقیقی و خارجی ، با سیاست‌ها - و از طرف دیگر ، تصور یك دنیا ، آینده ، امکانات و هدفها.

اما برخورد ایندو ، جنگی که شروع میشود ، و جنگی که خاتمه‌می‌یابد، در یك مسیر تدریجی و تحمیلی، خودبخود صورت پذیر است .

از اینجاست که می بینیم ، تصورات فراوان واولیهٔ «دیه‌گو» دراوائل فیلم، کم‌کم بصورت واقع در میآیند ، و اتفاق میافتند .

باین ترتیب برای «دیه‌گو» با«نادین»: که یك عشقبازی کوتاه ، دخترانه ، وگذراست .

«دیه‌گو» با«ماریان»: که در اثر مدتها فکر کردن قبلی بیکدیگر ، آمیخته با عطش ، یك عشقبازی پخته ، سنجیده، لذتبخش ، وآرامش‌دهنده است .

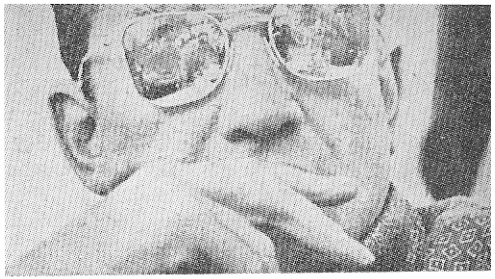
یك‌عشقبازی‌دخترانه ویك عشقبازی زنانه.ودر این‌میان ، بهترین‌انتخاب هاصورت‌گرفته‌است.

« ژنویوبوژو » در نقش « نادین » ، یك دختر جوان و بسیار زیبا و نازنین پاریسی ، و «اینگریدتولین» درنقش «ماریان» یك‌زن‌کامل ،با مشخصات جسمانی‌وروحی لازم .

و درمقابل این دو، « ایومونتان» مثل همیشه روان و راحت بازی می کند .

این آخرین فیلم «آلن رنه » بسیاری از طرفداران او را خوش نیآمده است . اما بنظر ما این کاملترین و پخته ترین فیلم «رنه» در سبك خاص اوبود.

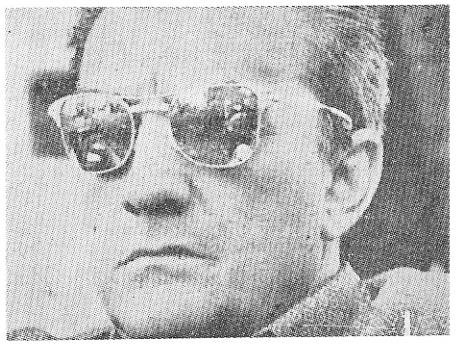
ب — خ



ستارگان لطیف دب اکبر

نوشته :
لوکینو ویسکونتی

● قبلا دلم میخواست دلایلی را که همیشه باعث شده‌اند برخلاف میلم راجع به‌فیلمهایم بطورکلی و «ستارگان لطیف دب اکبر» بخصوص، صحبت کنم ، توضیح بدهم.



من وقتی ازسینما حرف میزنم‌حتی درمورد فیلمهای خودم، ترجیح میدهم‌که عقاید عمومی را درنظرداشته باشم. این نوعی ادای‌احترام است‌نسبت‌به‌تماشاچی، که تهمت میزنند فقط بخاطر داستان و فهمیدن نتیجهٔ‌آن بـه سینما میرود. در واقع تماشاچی امروزی برای دانستن آنچه که مولف خواسته باو بگـوید بلیط میخـرد و این را بکمك پـرده سینما میخواهد بداند نه قصه پردازی.

در مورد «ستارگـان لطیف دب اکبر» خیال میکنم تمام مرزهای صرفه‌جوئی‌را شکسته باشم ولی‌چون باید یکبار هم‌که شده این‌قاعده‌های بازی را کـه ایجاب میکنند فیلمسازی «چـون» و «چرا»ی ساختن فیلمش را بگوید ، رعایت‌کنم ، اضافه‌کردن چندکلمه لازم است . باین جهت پاسخ اولین سئوال رامیدهم، این فیلم یك فیلم جنائـی غیر معمول است. آنرا نوعی «الکتر» نویر دانسته‌انـد

ولی برای توجیه نظرم ازداستان‌جنائی تراژدی، کلاسیك دیگری را اسم خواهم برد :

اودیپ‌شاه یکی‌از اولین‌داستانهای جنائی جهـان، اینجا مقصرکسی است‌که کمترازهمه درمعرض اتهام است(اودیپ دراول تراژدی خود را بمنزله تنهافرد بیگانه می‌پندارد. شایدتماشاچیان‌دوران سوفوکل بـااین اعتقاد ازتئاتر بیرون میرفتندکه مقصر اصلی سرنوشت است‌نه اودیپ ولی‌چنین توضیح آسـانی بـرای تماشاچی امروزی‌کافی نیست. او اودیپ را فقط درهمان حدی‌که خودش‌راتقریبا متهم میداند، حاضراست تبرئه‌کند.

بهمین ترتیب‌درفیلم من‌صحبت از مردگان‌ومتهمین مفروض‌آنان هست‌ولی معلوم نیست کـه آنها متهمین واقعی و قربانیان واقعی بـاشند . در این معنـا اشاره‌ای که به «اورستی» (۱) کرده‌ام بخاطر سهولت مثال بوده. مثلا ساندرا و جیلاردینی‌رادرنظر بگیریم : ساندرا از جهت شرایطی که‌رفتار اورا تعیین‌بکنند شبیه الـکتر است و جیلاردینی بجهت موقعیت خارج ازکانون خانواده‌بودن به اژیست (۲) شباهت‌دارد. ولی‌اینجاشباهت ظاهری‌است‌ظاهراً ساندراجویای‌عدالت‌است وجیلاردینی‌متهم . ولی ایـن نقش‌ها در واقع میتواند کاملا برعکس بـاشد . در ابهام‌بودن ، صفت واقعی همه‌پرسوناژهای فیلم است بجز آندرو شوهر ساندرا .

او برای همه چیز توجیه معقولـی می‌طلبد، ولی بالعکس با دنیائی مصادف مـی‌شودکـه عمیقترین تضادها و وصف ناپذیرترین سوداها برآن حاکم است ، این نزدیکترین شخصیت بـه وجدان تماشاچی است که بنوبه خود درست به دلیل اینکه‌نمی‌تواند توجیه‌معقولی‌برای وقایع‌بیابد، احتمالا تحت تأثیر مستقیم جریان، وادار میشود که نه‌تنها مادر جیلاردینی را مسئول مرگ‌پروفسور، یـا ساندرا را مسئول مرگ جانی بداند ، بلکه مجبور میشود از خود بپرسد آیا گناهی واقع‌شده و کدام گناه وآیـا در

وجود خودما یك‌ساندرا، یك‌جانی ، یك جیلاردینی پنهان نیست ؟

خلاصه نوعی داستان جنائی که همه‌چیز آن درابتدا روشن و در پایان تاریك است . همچنانکه هر بار شخصی با اطمینان شجاعت‌آمیز اینکه چیزی برای فهمیدن نخواهدیافت ، بکار مشکل‌کاوش درون خودمیپردازدودر معمای‌اضطراب آور «نبرد» گرفتار میآید .

گمان میکنم بدین‌ترتیب مقدمه‌ای بر «چرا»ی فیلم آماده کرده‌ام و معتقد شده‌ام ـ نه‌هم‌امروز ـ که ازطریقه‌های‌خوب مشاهده اجتماع معاصر و مسائل آن و یافتن تعابیر بکر و غیر متعارف برای آن، یکی‌هم اینست که‌درا حوال معدودی از شخصیتهای این‌اجتماع ، که‌بوسایلی گـردهم آمده‌اند، از نقطهٔ نظر معینی مطالعه شود .

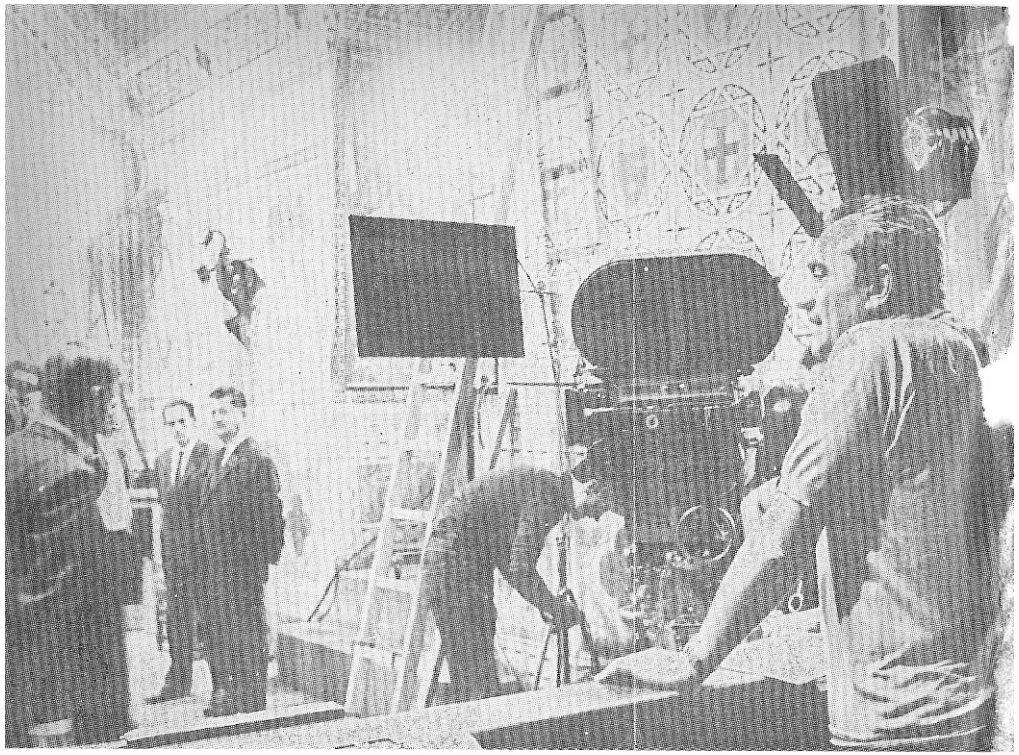
بنابراین من‌درتعجب علاقمندان‌کار خودم که ازخود پرسیده‌اند چرا بعداز فیلمهائی بـاروال تاریخی، مثل روکـوو برادران‌ویوزپلنگ. موضوعی احساساتی تقریباً شبیه آثار کامـرشپیل (۳) را انتخاب کرده بودم ، شریك نیستم . جریان اینست که‌اگر در نقشه‌ام موفق شوم «ستارگان لطیف دب‌اکبر» بیش‌از آنچه که‌امروز فکرش رامیکنند به‌آثار گذشته‌من شباهت‌خواهدداشت ودنباله‌ای خواهدبود برای مطالبی که‌بیش‌ازبیست سال است میگویم . فیلم‌من فقط ازنظر وحدت نسبی‌زمان و مکان ، برخوردهای نمایشی بسیار مبالغه‌آمیز ، و نماهای فراوان باکامرشپیل‌های قدیمی «مایر»و «لوپوپیك» شباهت دارد : که تماماً اتفاقی‌است ، همه‌توجه‌من معطوف‌وجدان ساندراشده‌است، معطوف عذاب‌اخلاقی‌او. روی همان‌چیزی که درگذشته آنتونی، لیدیا ، روکویا پرنس سالینا را متأثر کرده . واگرجای دیگر ازمجلس‌رقص، صحنهٔ‌نبرد ، پدیدهٔ مهـاجرت داخلی و بدست آوردن نان روزانه ، استفاده کرده‌ام دراینجا معضل قدیمی مربوط‌به اتروری (۴) تحریکم کرده‌است ـ ولترا برای‌آن مثال کاملی‌است ـ معمای‌برتری نژاد یهود، معمای، یك‌شخصیت زنانه .

اینها همه‌عوامل «تاریخی» اساسی هستند که‌درایجاد فیلم من‌دخالت دارند همچون عوامل روانشناسی از قبیل : احتیاج به‌عدالت وحقیقت ، عدم‌رضایت جنسی‌واحساسی‌ساندرا ، بحران‌زناشوئی او ، وبالاخره درام خانوادگیش (که‌در شخصیت هائی کـه در بـالا ذکر کردیم مشترك است) وجدان ساندرا تحت‌تأثیر «واقعه» (بازگشت بخانه پدری) درپیچ وخم مشکل جستجوی حقیقت می‌افتد ، حقیقتی کـه عمیقاً باآنچه کـه‌ساندرا خودرا بـآن سخت وابسته می‌پنداشت ، تفاوت دارد. حقیقتی دردناك که شخصی چون اوشاید هرگز به درك‌کامل‌آن نائل نخواهد شد .

بدین ترتیب ساندرا وقربانیان او (یا جلادان او) در چهار چوب اجتماع معـاصر، جائی برای خود می‌یابند ویـا می‌فهمند که دیگرجائی برای‌آنها نیست وازطریق تراژدی خودشان کمك‌میکنند تاواقعیت وضع تاریخی‌خودمان ومعنای آنرا بهتر بفهمیم اگر اجـازه داشتم مایه‌ای راکه در ابتدای حرفـه‌ام بآن علاقمندبودم ازسر بگیرم، میگفتم‌امروز بیش از همیشه به‌سینمائی که راجع بـه خدایان آدمـی صورت است علاقمندم «ستارگان لطیف دب اکبر» تائید ایـن علاقه روزافزون است نه‌یك استثناء ،

اینهم پاسخ «چرا»ی ساختن فیلم.

برای خاتمه این مقدمه بهتر اـت چند نکته جالب واطلاعاتی از ریزه کاری‌ها دراختیار خواننده قرار بدهم در مورد تهیه‌کردن یعنی‌تبدیل «موضوع به‌فیلم»



ستارگان لطیف دب‌اکبر شـاید مشکل ترین فیلم من بوده. همانطوریکه ضمن مطالعه‌متن‌داستان‌میشودملاحظه کرد(۵) خیلی چیزها درهمان ضمن‌فیلم برداری تغییر کرده است . مسئله از اینجا ناشی شده که مواد فیلم روز بروز فراهم شده است. باید بگویم کـه ازجهتی هم خود اقامت در«ولترا» محیط قصراینگرامی که اکثرصحنه‌ها را درآنجا کارگردانی کردم، پیشرفت‌آرام پائیز در طی مدت فیلم‌بـرداری و از جهت دیگر شناختن تدریجی هنرپیشگان‌که بعضی‌هاشان در آخرین لحظات انتخـاب شدند ، نیزدر این‌مورد سهیم بوده‌اند.

بـرای نقش اول دائما کلادیـا کاردیناله را درنظرداشتم .

حتی شخصیت ساندرا بـرحسب مشخصات اونوشته شده بود. آنهم نه‌تنها ازروی آنچه‌که سادگی ظاهری مرموز این هنرپیشه درخود نهان دارد ، بلکه حتی ازروی اندام (وبخصوص چهره)او که بنابرمدارکی که داشتیم،شبیه تصویر زنان اتروری است .

برای دادن نقش مادر بـه دوست عزیزم ماری‌بل و نقش جیلاردینی بـه ریچی هم اشکالی پیش‌نیامد . پیداکردن جانی مشکل‌تربود. تاآنموقع‌باژان‌سورل کارنکرده بودم.وقتی انتخاب شد مجبور شدم سعـی‌کنم او را بشناسم‌ودر نتیجه شخصیت‌جانی‌راروزبروزبیآفرینم.انتخاب مایکل کریگ که‌روزقبل‌ازفیلم‌برداری‌به ایتالیا آمده بود ، ماجرا جویانه‌تـر بود . اینجا هم همان مسئله پیش آمد. ولی فکر میکنم این آفرینش‌پیچیده‌اش بهیچ‌وجه اتفاقی‌نیست .

شاید در طبیعت خود فیلم بود که بایستی با جد وجهد پدید میآمد وبقول شخصیت‌هایش : بدشواری .

خود اسم هم چندان مشکل نبود قبلا گفته‌ام چگونه بوجود آمد و حالا اضافه خواهم کرد که بسیار خوشوقتم از اینکه در کشورهای خارج هم پذیرفته شده ، گرچه تلفظش اول بسیار مشگل بنظر میآمد .

ودیگر همین : یك فیلمساز بدون تعصب وادعا چه میتواند راجع به‌فیلمش بگوید ؟

ژان رنوار که ازاول جوانیش عاشق سرامیك سازی بود عادت داشت بگوید که سرامیك و سینما از این جنبه وجه مشترك دارند . سازنده اثر همیشه میداند چه میخواهد بکند ولی وقتی کار را در کوره گذاشت هرگز بدرستی نمیداند آیا واقعاً همان چیزی خواهد شد که میخواست و یا کوچکترین جزء آن هم متفاوت خواهد بود .

من « ستارگان لطیف اکبر » را مدتی مدید در کوره گذاشته‌ام . آفرینش اثر طولانی بود و بعد از پایان فیلم برداری زمانی طولانی هم قبل از تدوین گذشت . اکنون هیچکس مضطرب‌تر از من نیست تا بداند آیا این « انبوه ارواح » نامعلوم باندازه خواهد پخت یا نه . وبرای ختم کلام از همهٔ همکارانم تشکر میکنم . از همهٔ « رفقا » (معاونین، متصدی تزئینات، خیاط ، تدوین کننده و بخصوص داستان نویس فیلم) و همهٔ « تازه‌کارها » (فیلم بردار ـ مدیر تهیه و اطرافیانش ـ مسئولین صدابرداری) اگر این فیلم پیچیده وسخت و به ساده ترین و آرام‌ترین وجه ممکن بوجود آمد، همه‌را مدیون آنانم .

ترجمه : منوچهر درفشه

---

۱ — L'Orestie مجموع سه تراژدی اثر آشیل دربارهٔ ماجراهای اورست: قهرمان اساطیری یونان پسر آگاممنون و کلیت منستر که باکمك خواهرش الکتر . مادر خود کلیت منستررا بانتقام خون پدر، کشت .

۲ — Egisthe کلیت منستررا فریب داد شوهر او آگاممنون را کشت و بدست اورست کشته شده

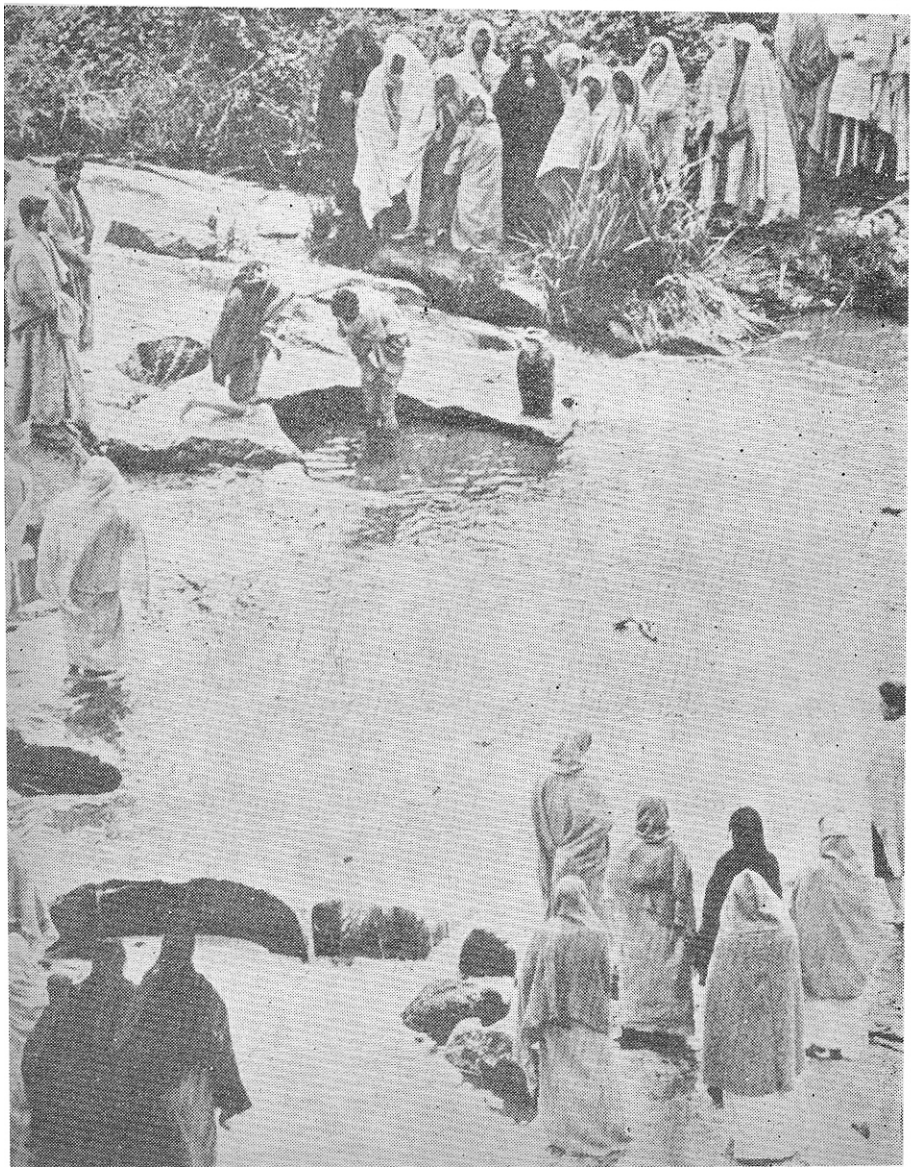
۳ — Kammerspiel موسسه فیلم‌سازی آلمانی که تحت تاثیر Reinhard هنرپیشه و کارگردان تآتر اطریشی بوجود آمد و در هدایت سینمای آلمان بسوی یك حقیقت‌گرائی غنی‌تر، موثر واقع شد و باعث شد که لوپو پیك Lupu Pick ومورنو کارگردانان آلمانی بکمك کارل مایر داستان نویس فیلم Karl Mayer آثار اساسی خودرا بوجود بیاورند: (شب سنت سیلوستر ـ آخر نفرمردان)

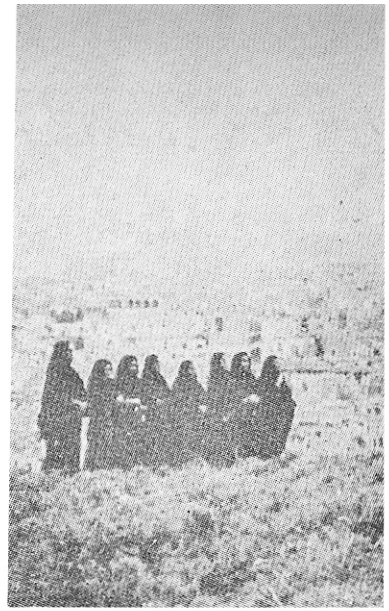
۴ — Etrurie ناحیه توسکان فعلی در ایتالیا وساکنان آن ناحیه .

۵ — این مطلب مقدمه‌ای است برمتن چاپ شدهٔ داستان « ستارگان لطیف دب اکبر » .

سینما بروایت پازولینی

■ انجیل بروایت سن‌ماتیو





● پازولینی موردخاصی‌درسینما است . تنها نه بخاطرآنکه او درعین حال‌شاعر،محقق،داستان نویس‌وسینماگر است‌بلکه‌بآن‌خاطرکه اوکه بسینماروی آورده است تا فن دیگری را تجربه کند ، با هر فیلمش سینما را اختراع می کند و باین ترتیب چیزی بیش از غنای یك مؤلف را ارائه میدهد: یعنی به سینما مقامی دقیق‌تر و نرم‌ترازیك زبان و وسیله بیان می‌بخشد . مصاحبهٔ من (ژان ـ لویی کومولی) و برناردو برتولوچی‌باپیرپائولوپازولینی‌درجریان اولین‌جشنواره«سینمای نو»در «پزارو» انجام گرفت. پازولینی نقدی بر سینما

نوشته بنام «سینمای شاعرانه» بنابراین تعجبی نیست اگر اولین سؤال‌مادرباره تقسیمی باشدکه او از سینمابعمل‌آورده و آنرا به سینمای کلاسیك یا سینمای نثر وسینمـای نو یا سینمای شعر قسمت کرده است.

از اینقرار ما پازولینی رابعنوان یك‌صاحب‌نظرسینما می‌شناسیم.

★

ژان‌ـلویی‌کومولی ـــ تمیزی که شما بین «زبان شعر» و «زبان نثر» در سینما قائل شده‌اید بر چه اساسی قرار دارد؟

پیر پائولو پازولینی‌ـــ وقتی من از زبان نثر یا زبان شعر سخن میرانم هیچگونه تمایزی بین‌آنها قائل‌نمیشوم، این فقط یك تقسیم بندی زبان شناسی است . در درون یك روش زبانشناسی، یك زبان شعر گونه و یك زبان نثر گونه وجود دارد . ما درادبیات‌بوجود چنین تفکیکی قائلیم، می‌بینیم‌که بعضی ازفنون مثل قافیه یا پاره‌ای تغییر و تبدیلات دستوری امکانات زبان شعر را تشکیل میدهد . روشن است‌که‌زبان‌شعر با شیوهٔ فنی و امکانـات خـود بسیار غنی است . اینك میخواهیم یکبار ، در سینما هم بوجودزبان شعری‌وزمان‌نثری قائل شویم.

ژ.ل.و.ـ اما تصور نمی‌کنیدکه‌مرز این دو زبان در سینما غیرمشخص‌باشد زیرا بنظر میرسد که بر خلاف ادبیات در سینما مشخصات فنی خـاص بـرای تمیز شعر و نثر وجود ندارد؟

پازولینی‌ـ چرا ، بدون شك تمیز این دو زبان در سینما بسیارمشکل‌است در معیاری که ما هنوزبروشنی‌نمیدانیم اصولا زبان سینمـا چیست . مثلا مـا بیخبریم از اینکـه ارتباط و وابستگی مستقیمی بین تصویر وکلام وجود دارد.

یا نمیدانیم‌آنچه که در زبان معمولی ، «کلمه» معنـا میدهد ، معادلش‌درسینما به‌مجموعه‌ای از تصاویر اطلاق میشود: نما ، صحنه ...

پس زبان سینما هنوز اسرارآمیز است ، اما با اینحال من اعتقاد دارم که این‌تمیز میتواندلااقل‌بصورت‌تجربی بوجودآید.

خود من ایـن‌کار را بطریق عملی و تجربی انجام‌داده‌ام‌وبعنوان‌یك‌معترضه و نه تعریف دقیق میگویم : زبان شعر در سینما آنچنان زبانی است که وجود دوربین در آن احساس میشودهمچنانکه در شعر بمعنای خاص‌هم‌انسان بلافاصله عوامل‌دستوری کلمات را در ساختمان شاعرانه‌آن‌احساس می‌کند . حال آنکه در سینمای نثـر ، وجود دوربین حس نمیشود یعنی‌تلاش واسلوب‌نگارش وبیان درآن محسوس‌نیست وحضورمؤلف‌درآن بظهور نمیرسد . اگراین تعریف قابل قبول باشد باید دیدکه تاچه حد میتوان درسینما شعرگفت وآیـا اصولا شعر در سینما مجـاز است یاخیر ؟ واین مسأله همچنان مفتوح است .

ژ . ل . ك ـ مثلامیتوان این‌سؤال را طرح‌کردکه درچه معیـاری استعمال یااعمال یك « زبان شاعرانه » یاعوامل شعری درسینما باطبیعت، هدفها ووسائل سینماکه پیش‌از هرچیز مورد عمل قرار میگیرند و درشرائطواقع‌گرایانه‌هستند تناقض پیدا می‌کند . آیـا ازخلال یك «سینمای نثری» نیست‌که سینما میتواند مدعی‌وجود وجایگزینی یك‌بیان ومعنای شاعرانه باشد ؟

پازولینی ـ نمیدانـم این سئوال شمارا باید درجهتی کـه یك ایتالیائی مطرح میکند تلقی‌کنم ؟ یك ایتالیائی بمن‌میگوید : «زبان شاعرانه» یك‌زبان طبیعی‌نیست ، عملا درست است . زبـان نثر از جهـاتی یـك زبان طبیعت‌گـرا است درساختمان‌سینما، یك‌طبیعت‌گرائی جبری وجود دارد . این‌حقیقتی است‌که وقتی من از یك چهره فیلم برمیدارم ، فقط ازآن چهره فیلم برداشته‌ام ودیگر

پازولینی

هیچ . حال تصور کنیم که یك نویسنده بخواهد چهرهٔ این آقای برتولوچی را تصویر کند : چه صفحات متعددی را میتوان باین کار اختصاص دهد ! وبااین حال نمیتواند طبیعت و واقعیت چهرهٔ اورا مثل سینما مجسم سازد! موفق نخواهد شد که یك یك خطوط وموهای این صورت را تشریح کند ، نمیتواند باندازهٔ سینما طبیعت گرا باشد وکاری را انجام دهد که سینما فقط بایك تصویر انجام میدهد پس روشن است که سینما صاحب یك مرز جبری طبیعی با « شیئی » است .

برناردو برتولوچی - ولی تو همچنین میگوئی که زبان سینمائی زبانی بخصوص مجازی است .

پازولینی - بله .

برتولوچی - در این حال ، این تشریح یك چهره یا یك شیئی ، تشریح طبیعت گرایانه، می‌تواند همچنین یك میدان مجازی داشته باشد یا فقط چیزی نیست جز یك چهره و یك شیئی ؟

پازولینی - اینجا یك عمل مضاعف (ولی عملی کمال مطلوب) وجود دارد . عمل اول ساختن یك زبان ممکن یا فرضی وقیاسی است بکمك تصاویر، دراجتماعی که ارتباطش فقط بر پایه تصاویر است... که فرض و قیاسی است غیرواقعی زیرا امروز ما عادت کرده‌ایم که افکار و تصورات شفاهی و نه بصری داشته باشیم . اما وجود یك تفکر تصویری با همه این احوال غیرقابل ادراك نیست . وچرا نباشد ؟ در دنیای غیرواقعی هم میتوان امکان بکار بردن یك روش علامات بصری و نه زبانی را برای ارتباط بایکدیگر دارا بود . باین ترتیب عمل اول سینما گر ساختن و اختراع کردن یك لغت معنی قیاسی و فرضی است از واقعیت که من آنها را « تصویر - علامت » مینامم لغت معنی خاصی برای آنها که بکمك تصاویر بایکدیگر ارتباط برقرار میکنند. عمل دوم سینما گر اختراع تصاویر شخصی خود، زبان شخصی خود، وکلام شخصی خود میباشد؛ یعنی زبان شاعرانه او.

علیرغم این موضوع، امادرعین حال، نظر بحالت اسرارآمیز سینما که همچنان پایدار است ونظر به تناقضات آن، گرچه سینما دارای آن جنبه نمادگرائی است ، اما همیشه هم پای بند مرز طبیعت گرائی خویش است و تا بحال همچنین بوده است .

برتولوچی - اگر این مرز پشت سر گذاشته شود بنظرت نمیرسد که پس از آن سینما به یك توصیف وتشریح مطلق، یك ضبط مطلق تصاویر اشیاء مبدل میشود؟

پازولینی - چرا . اما این مسأله قبلا مربوط میشود به امکانات وخصائص استعاره‌ها و تصاویر ذهنی سینما گر . من تصور نمیکنم که تا بحال هیچ فیلمی

توانسته باشد ازمرز طبیعت گرائی گذشته باشد حتی شاعرانه‌ترین آنها .

برتولوچی - فیلمهای « برسون » هم همینطور ؟

پازولینی - حتی بروسون ، حتی چاپلین ..

برتولوچی - دربارهٔ اینکه فی‌المثل گودار یك سینما گر مطلقاً «غیر کلاسیك» است چه میگوئی؟ چه سینما گری را کلاسیك میدانی وبرای چه؟ منظورم آنها که درنظر ما کلاسیك شده‌اند چون خوب می‌شناسیمشان واستادشان میدانیم، نیست.. این کلاسیسیسم چیست ومتضاد آن چیست ؟

پازولینی - کلاسیسیسم منظورمن ، مثلا در آنتونیونی دیده میشود . شایداین مسأله باختلافی که بین فرهنگ فرانسه و ایتالیا وجود دارد بستگی داشته باشد . فرهنگ فرانسه یك دوره نئوکلاسیك (مثلادر نقاشی) را بخوددیده ، سپس یك تجربهٔ تازه در احساس گرائی از آن گذشته ومحوش کرده‌است. فرهنگ ایتالیا هرگز از شر کلاسیسیسم وآن کونفورمیسم آکادمیك آن رهائی نیافته است (متأسفانه در زبان فارسی برای بعضی از این اصطلاحات سبك‌شناسی ترجمه‌های قابلی وجود ندارد . بجز سبك کلاسیك که معروف است ، کونفورمیسم بمعنی پیروی از شیوهٔ تطابق و یکسانی و یکنواختی وآکادمیسم شیوه تعیین شده وقدیمی ومهر خورده از طرف اساتید مسلم است) از قرن نوزده باینطرف ، فرهنگ ایتالیا ، یك فرهنگ شهرستانی و ایالتی شده است. باین ترتیب کلاسیسیسم، آکادمیسم ، کونفورمیسم و فرهنگ شهرستانی در ایتالیا غیرقابل تمیز شده‌اند ، اینها خطوط اصلی فرهنگ ایتالیا هستند و بهمین علت در آثار آنتونیونی هم دیده میشوند . اودنیارا بادید کلاسیك میسنجد مثلا زیبائی و بی‌نقصی نما ها . امادرکار گودار این کلاسیسیسم دیده نمیشود ...

برتولوچی - این بنظرت یك کلاسیسیسم جدید نیست ؟

پازولینی - دروسیع‌ترین جهت آن.

برتولوچی - کار گودار البته با کلاسیسیسم آنتونیونی تناقض دارد . اما شاید این روشی برای ایجاد یك گونه تازه ، ابتکاریك گونه تازه کلاسیسیسم باشد که از آن خود گودار است ؟

بنظرمن فیلم «تحقیر» فیلمی بسیار کلاسیك بود ...

پازولینی - شاید تو بخاطر آنکه گودار رادوست میداری دراو جلوه‌هائی از اساتید بزرك و کوچك می‌بینی .... بنظرمن «تحقیر» فیلمی است که گودار تقریباً باتحقیر وخشم درست کرده است، دراین فیلم اثری ازتمایل ولذت حرمت شکنی کلاسیسیسم دیده میشود .

ژ . ل . ك - در بارهٔ سینمای نو یا سینمای شاعرانه ، گفتید که نه‌تنها درآن حضور دوربین ومولف محسوس است، بلکه این‌دو اساسی‌تر از دستاوین داستانی آن ، مضمون واقعیش راتشکیل میدهند که آثاری ازبعضی جهات دوجنبه‌ای می‌نماید ، که‌د ریك فیلم ، فیلم دومی بموازات ومقارن اولی جریان دارد... در مورد آثار شما ، «ماماروما» دارای این خصیصه دوجنبه است ودوفیلم رادر خود دارد . اولی فیلم‌مستندی دربارهٔ وضع وجود «خرده انسانها»ی حومه‌رم، و دومی در حاشیه اولی نوعی کنایه به مسیحیت است ...

پازولینی - بدون‌شك این دو فیلم وجود دارد اماهردودقیقاً یك فیلمند ،در عمق یك فیلم‌را تشکیل می‌دهند . یعنی وقتی صحبت از طبقات مادون کارگری است ، بلافاصله یادآوری رنج‌وبینوائی این «مسیحیان بیچاره» هم‌بعمل‌می‌آید . ازیکسو بنظرمن‌این اصل‌دوگانگی

پازولینی

برای هراثر واقعی ، معتبر است .
مثلادانته (شاعرونویسندهٔایتالیائی قرن سیزده‌و چهارده) شعری‌نوشته است که درعین‌حال‌شعر دیگری است درخارج ازخود . غیرممکن است کمدی الهی را آنچنانکه سروده شده،خواند .
قرائت‌آن در زمینه دیگری و برمبنای ارزش متفاوتی است .
مجموعاً داستان همیشه یکی است، نویسنده‌ای یا هنرمندی اثر خویش را علیرغم خود بوجود میآورد، این فیلم دوم فیلمی است‌که مولف جرات ساختن آنرا نداشته، یاآنرانساخته چون‌برایش غیرممکن یاممنوع بوده، یاحتی‌چون‌از نظرموقعیت وشرائط سینما و رابطه بین فیلم وتماشاگران غیر قابل ادراك بوده که چنین فیلمی بصورت اول شخص و مستقیماً ساخته شود.
مولف بعاریت‌گرفتن یك دستاویز که من‌آنرا گفتار آزاد غیرمستقیم می نامم،نیازدارد. یعنی اینکه او از حالت روح وعوامل غالب روانی‌قهرمان خویش درفیلم، دستاویزی برای زاویه‌دید خود ازدنیا درست میکند . اما فیلمهائی هم وجود دارند که مستقیما بصورت اول شخص و متکلم وحده ساخته شده‌اند و درآن‌ها «گفتارآزاد غیرمستقیم»وجود ندارد ومولف دنیا را ازخلال قهرمان هایش نمی‌بیند وهمه چیزرا بااول‌شخص تعریف میکند. مثلاداستان‌کودکیش را.

ژ.ل.ك ـ این سؤال مطرح میشود- بعضی تهیه کننده‌ها و تماشاگران این سؤال را مضطربانه ازخود کرده‌اند-که آیا این سینمای جدید ،که قهرمانان و موضوع‌آن‌چیزی جز دستاویزهائی‌برای بیان غیرمستقیم عینیت مولف نیستند ، جنبه «نمایشی» سینما راازبین نمیبرد؟

پازولینی- من هیچوقت معنی «نمایش» را بدرستی نفهمیده‌ام ... اما فکرمیکنم درفیلمهائی‌که دیده‌ام، جنبه نمایشی درمعیاری‌که مولف واقعیتی را می‌نمایاند وفیلمش نتیجتاً از یك نوع واقع‌گرائی برخوردارا‌ست، کم وبیش‌وجو داشته است. مگرآنکه بافیلمسازی‌کاملا ناخودآگاه روبروباشیم‌که دراین‌صورت جنبه نمایشی فیلم رامنهدم خواهدکرد. اماگمان نمیکنم‌که تابحال چنین‌چیزی بوجودآمده باشد.

ژ . ل . ك ـ یك‌چین‌حتمی است و آن اینست‌که این دوگانگی سینمای‌نو به‌تغییر طبیعت داستان ازشکل کلاسیك آن منجر میشود و قواعد داستانگوئی را بهم‌می‌ریزد،خواه برای طرزتوصیفی تازه و خواه اصولا برای‌حذف‌آن .

پازولینی ـ در «سینمای‌شاعرانه» بطرزی‌غیرقابل‌اجتناب ، داستان‌بجانب نابودی پیش می‌رود . روشن است که در سینمای شاعرانه مؤلف بجانب سرودن شعر ، اشعار سینمائی و نه

داستانهای سینمائی متمایل میشود در اینجا مسئله ارزیابی‌شعرپیش‌می‌آید شعرشکل و سبك . « سینمای شاعرانه » هدف آخرینش توصیف قصه‌هائی است که درآن عامل اصلی ، بیش از اشیاء و حوادث ، سبك بیان است .

ژ.ل.ك ـ شما درعین حال‌شاعر و سینماگرید ؛ فیلمهای‌شما منطبق با این تعریف از سینمای شاعرانه هست ؟

پازولینی ـ فیلمهای‌من شایدباین جریان تعلق نداشته باشند ، یا لااقل نه تماماً بلکه جزئاً : یعنی فقط فیلم «انجیل‌متی».اما«Acaatone» ، «ماما روما »و«Laricotta » با ترکیب کلاسیك ساخته شده‌اند ، یعنی‌ترکیب از چاپلین تا برگمان ، از میزوگوشی تا درایر . در مقابل « انجیل » دارای پاره‌ای خصائصی‌است‌که صحبتش‌درمیان بود وآنرا جزئاً به سینمای شاعرانه پیوند می‌دهد ، در آن وجود دوربین بوضوح محسوس است ، «زوم » فراوان بکار رفته است (زوم عدسی مخصوصی است بافاصله‌کانونی‌متغیرکه فاصله‌دوری را با یك‌حرکت سریع بجلو میآورد و بالعکس‌چیزی(باشگردی‌نزدیك‌بکارهای گودار . بخصوص هنگام تفکر در باره فیلم «انجیل‌متی» بودکه‌فکر موردا تکائم «گفتارآزادوغیرمستقیم»که اینقدراهمیت برای‌آن قائلم،بذهنم خطورکرد. انجیل برایم این مسئله را مطرح میکرد؛ نمی توانستم آنرا مانند یك داستان‌کلاسیك تعریف‌کنم چون من آدمی مؤمن به ـ الوهیت نیستم . از طرف‌دیگرمیخواستم « انجیل بروایت متی » را فیلم کنم یعنی داستان عیسی پسر خدا را بازگو نمایم . می‌بایست داستانی را میگفتم که‌بآن اعتقاد نداشتم . پس‌این من نبودم که‌داستان رامیگفتم . چنین بودکه بدون‌آنکه دقیقاً خواسته باشم ، بجانب دگرگون‌ساختن‌همهٔفنون‌سینمائیم کشانده شدم چون‌برای‌آنکه‌بتوانم‌انجیل را تعریف‌کنم می‌بایست‌در روح‌یك‌مؤمن حلول میکردم . اینجا «گفتارآزادغیر مستقیم » پیش‌آمد: ازیکسو ازدید خود من بازگو شده وازسوی دیگرازدیدیك مؤمن .

ژ ـ ل ـ ك ـ اگر انجیل‌ادراك تازهٔ سینمائی شما را ارائه‌میدهد بعلت آن‌نیست‌که نه فقط شگرد های تازه‌ای وابسته به «زبان‌شاعرانه» اعلام‌شده‌بلکه استخوانبندی و زیر بنای نمایشی جداگانه‌ای ازکلاسیك‌ها دارد؟

پازولینی ـ ساختمان یك فیلم طبیعتاً با شگردهای زبان شاعرانه هم تعیین و تحدید میشود. همه قواعد داستانسرائی دگرگون میگردد . برای اغلب، فیلمهای سینمای‌شاعرانه براساس قواعد وقراردادهای معمولی‌داستان‌فیلم ساخته نشده، ازضرب داستانسرائی‌عادی پیروی نمی‌کند ، ایجاد عدم تناسب‌ها بعکس تابع مقررات است . جزئیات بشدت انبساط ووسعت یافته ونقاطی که بطور کلاسیك، مهم‌شمرده میشوندبشتاب وبسرعت تعریف وبیان شده‌است .

برتولوچیـ به‌فیلمهای‌توبرگردیم. درنظر من‌یك چیز قابل‌توجه است‌وآن اینکه فیلمهای توهمه برای عامه قابل فهم است. در هر فیلم تو سطوح تفهیم فراوانی‌برای مردم وجوددارد ، یکی برای مردم ، یکی برای ناقدان و فیلمسازان . این‌طبقه‌بندی منظم‌فی‌المثل درکارهای گودار دیده نمیشود که فقط یك‌بازی‌واحداست،وسعت‌می‌یابد یابخود جمع میشود، قطع‌میشود،حرکت‌میکند ، اماهمیشه یکدست‌ویك پارچه‌باقی‌میماند. این‌همچنین ازدلائل‌عدم‌موفقیت‌فیلمهای او بین‌مردم است.

پازولینی ـ آنچه تو در بارهٔ

پازولینی

فیلمهای من میگوئی میتوان درباره‌هر فیلمساز کلاسیکی گفت‌حال آنکه‌سینمای شاعرانه نمیتواند جز بجانب انهدام داستان سرائی متمایل شود از لحظه‌ای که سینما بدو شاخه شاعرانه و داستانی منقسم میشود،همان بر سراو می‌آید که برسرکتاب هم وارد میشود. ازیک‌کتاب شعر سه‌هزارنسخه منتشرمیگرددوازیک داستان،صدهاهزارنسخه.

برتولوچی ـ تو به ضروریات عامیانه معتقدی . فکرمیکنی که‌فراموش کردن یا ضدیت با عامه اشتباه باشد؟

پازولینی ـ من درمقام مؤلف‌باین ضرورت معتقد نیستم.

ژ.ل.كـ آیاآمانتی که‌دربرگرداندن انجیل متی بصورت فیلم بخرج دادید برایتان کار سختی بود یا در تهیه یك «دکوپاژ» دقیق کمکتان کرد.

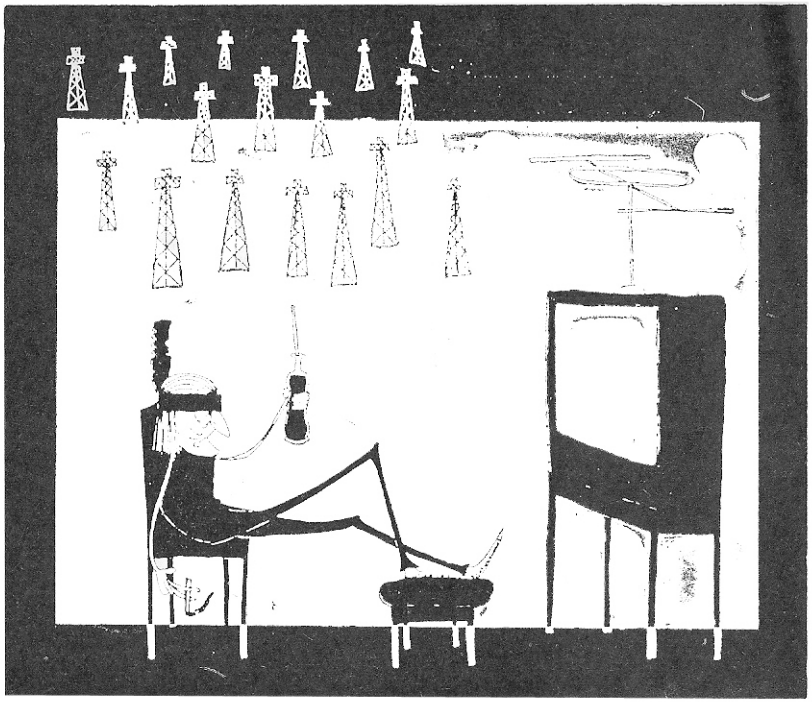
پازولینی ـ اشکال عمدهٔ انجیل این بودکه‌صحت واعتبارآن لطمه‌نخورد بهر قیمتی که شده باشد. این‌امر مرا وادارکردکه توازن بسیار مشکلی بین نقطه دیدخودم ویك شخص مؤمن‌بوجود آورم . فکر میکنم تا حد امکان به‌متن وفادار مانده باشم . هرچه از دستم بر میآمد برای حفظ نگهداری واقعیت روایت متی انجام دادم آنهم با هدفی جدلی : علیه عقاید غیر جدلی و ضد مذهبی . میخواستم همه‌چیز راتانهایت بفهمم وازچشمان‌یك‌مؤمن،واقعیتی‌ازنوع مذهبی‌رابببینم.

ژ ل . ك ـ برنامه آینده شما چیست ؟

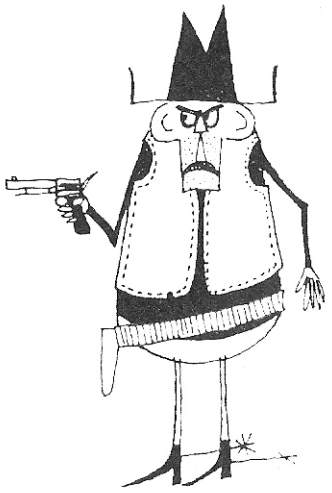
پازولینی ـ فیلمی بانام«پرندگان بد ، پرندگان خوب » ، فیلمی هزلی ، مرکب از سه داستان شبیه قصه های لافونتن ...

پرنده‌های این فیلم حرف میزنند. بـاعدسی ۳۲ کار خـواهم کرد و دوربینی که اغلب ثابت وبیحرکت‌است و«تراولینگ»خیلی کمی‌دارد. دیگرهیچ چون منم‌که در فیلم بااول شخص حرف میزنم وقهرمان هایم رامثل‌عروسك‌خیمه شب‌بازی‌حرکت میدهم.

داستان اول علیه عقلانیت‌غیرمذهبی است ، قهرمان‌آن یك‌مرد پاریسی‌است که میخواهد عقابی را با همه روشها و ظرائف تعلیم و تربیت نوین ، رام و اهلی کندوبالاخره‌باین‌فکرمیافتدکه‌خودش هم‌عقاب شده است. داستان دوم مربوط به‌وعظ وخطابه‌پرندگان «سن‌فرانسوا»ـ ست . بعبارت دیگر مساله جبهه گیری کلیسا در برابر طبقات اجتماعی مطرح میشود . سومی خیلی اسرارآمیزاست... خودم نمیدانم چه معنی میدهد . پدر و پسری هستند بعلامت نوع انسان که‌روی یك‌جاده بی‌انتها راه‌میروند ،کلاغی سر میرسد ، این‌کلاغ ضمیر اخلاقی است‌که حرف میزند وهرچیز را بیان می‌کند : دریك لحظه پدر وپسر کلاغ‌را میگیرند ومیخورند و براه‌خود ادامه میدهند.



● آخرین آپاچی !



● دروستررن‌های ایتالیائی ، اولین گلوله‌ای که مرد بد جنس بطرف«قهرمان» شلیك میکند ، همیشه خطامیرود !

انجیل متی

● «پی‌یرپائوپازولینی» کارگردان این فیلم ، یك نویسنده، یك «رمان» نویس و یك‌شاعر ایتالیائی هم هست که قبل از این،فیلم «ماماروما»ی او موفقیت کسب کرده بود..

پازولینی نیز مثل خیلی‌دیگر ازکارگردانان ایتالیائی دارای سبکی خاص است که همراه با روح شاعرو نقاداو، نتایج خوبی ببار می‌آورد ..

از انجیل‌وازداستان مسیح، فیلم‌های گوناگونی ساخته‌شده که‌هریك‌بخاطری معروفیت و موفقیت‌فراوان داشته‌اند(بخاطر هنرپیشه های بزرگ وبخاطرپردهٔ عریض ۷۰ میلیمتری ، مثلا ۱) ، اما این‌فیلم‌در روالی سوای آن‌فیلم‌ها ودید دیگری ساخته شده، که به‌اعتقاد ما بر تمام فیلم‌های ساخته شده‌براین موضوع، پیشی گرفته است. والبته از زن‌وشمشیربازی وغیره نیز خبری نیست، زیراکه فیلم سرگذشت مسیح است و اگرغیر از این میبود ، شگفت مینمود !

پازولینی ، برای ساختن این فیلم ، بجای هنرپیشه‌های حرفه‌ای ، فقط وفقط‌ازدهاقین‌سیسیل و جنوب ایتالیا استفاده کرده، وبزرگترین‌مشکل خود را ، که رهبری و کارگردانی این دهقانان (که شاید در عمرشان دوربین ندیده‌اند) باشد . بسیار درخشان بانجام رسانیده است ، و از این رهگذر میتوان رنجها و مصائب‌فراوان‌اورا دراین راه ، لمس کرد ..

انتخاب هنرپیشه‌ها با دقت فراوان انجام گرفته ، واقعاً اینها ، بهترین عیسی ، بهترین مریم‌وبهترین...های عالم سینما هستند .

عیسی با پیشانی بلند و موهای مشکی افشان ، بالبخندی‌شیرین‌وچهره‌ای نجیب ، همانی است که‌در تصوربوده ، و نه‌باچشمان آبی و صورتی‌وجیه .

.. اما پازولینی در زندگی خود، دارای‌عقاید و مرام‌های خاصی‌است.. واینست که طبعاً فیلم نمی توانسته از این‌دید ونظر کارگردان برکنار بماند ...

عیسی با ملایمت و عطوفت، برای‌مردم صحبت نمیکند .. وی با حرارت و هیجان بسیار ، وظیفهٔ مواعیظ خود را بانجام میرساند . و درجای‌خشم، خشمگین می‌شود ..

این عیسی انسانی‌تر و قابل‌لمس‌تر است(رازو نیازی که‌شب قبل‌از تصلیب با خدامیکند تا اورا از بدوش کشیدن‌صلیب‌خویش معذور دارد) ..

وبرهمین قیاس،فیلم را انسانی‌تر و واقعی‌تر میبابیم .. و مثل یك‌فیلم مستند .

اگر سربازان برای دستگیری عیسی هجوم می‌آورند ، و اگر مردم عیسی رامورد ضرب‌و شتم قرار میدهند ، درهیچیك از اینها نه اغراقی هست و نه دروغی ، همچنانکه

واقعاً هم نبوده .

فیلم‌بایك‌ضرب‌روان وسنجیده پیش میرود واز این‌بابت‌توجه‌کنیم‌بازدیاد تدریجی وآرام‌مریدها ..

تداوم و هماهنگی درسراسرفیلم‌حفظ‌گردیده و هیچ جا ، هیچ چیز نه قهرمانی ، بلکه انسانی است ..

وقتیکه پازولینی مصلوب شدن‌یکی‌ازیاران عیسی و رنج‌وتعب‌فراوان اورا ، باپیچ‌وتاب‌فراوان بدنش ، هنگامیکه میخ ، کف دست او را برصلیب چسبانیده است ، نشان می‌دهد، راه‌خوبیست‌برای نمایان ساختن‌همین‌ماجرا در موردعیسی، و بدون آنکه او را درچنین‌حالی نشان بدهد ..

و تأثیر این صحنهٔ آخرآن چنان است که ما نیز ، آه‌آخرین عیسی‌را برآورده‌ایم ..

فیلم ، لحظات بسیار خوب‌دارد: هجوم‌سربازان برای کشتن بچه‌های خردسال، ندامت‌وپشیمانی یهوداو شتاب او برای‌دار زدن خویش ، و ..

هنگامیکه عیسی‌صلیب خودرا بسوی قتلگاه‌حمل میکند ، دوربین درپشت، احاطه شده در بین‌جمعیت انبوه درکوچه‌ای تنگ ، حالت خفقان و هیجان آن‌لحظه را براحتی‌زنده کرده است ...

فیلم « انجیل » به روایت پازولینی، را باید دید بخاطردیدو برداشت خاص‌کارگردان و بخاطر آنکه چهرهٔ‌خوب وواقعی مسیح را می‌نمایاند ..

... و بناچار توجه میدهیم بعضی ازحضراتی راکه درتالار نمایش‌حضور داشتندکه :اولافیلم‌انجیل سرگذشت عیسی‌مسیح‌است وعجب‌آنکه ظاهراً ایشان انتظار دیگری داشتند و ظاهراً ازهمین انتظاربود که‌شنیدیم «فیلم‌کنداست» (که‌درواقع‌اصلاکندنبود!) و مسلماً نمی‌توانست شامل سرگذشت سراسر جنگ و عشق ناپلئون و یا چنگیزخان باشد.ثانیاً میگفتند «از فیلم چیزی نفهمیدیم»و این‌باین‌دلیل بسیار ساده است که به‌زبان ایتالیائی‌بود! وحتی‌ظاهراً از رقص « سالومه » نیز انتظارات دیگری‌داشتند که البته در روال‌کار این کارگردان نبود . واین ما را بیادآورد که‌عده‌ای بخاطر نشان دادن صحنهٔ تصلیب ، فیلم را یك سره مزخرف وکثیف‌خواندند، و این درست برابر است با اینکه کسی بگوید : چون سالومه راآنچنانکه فی‌المثل«ریتاهیورث» بود نشان نمی‌دادند ، چه‌فیلم مزخرف و بدی بود !

ب ــ خ

۲ مسیح

۱

● اکنون که دیگر به دوره‌ای رسیده‌ایم که در آن نشان ندادن و یا نشان دادن چهرهٔ مسیح برروی پرده سینما نه بعلت ترس و یا شهامت، بلکه بعلت انگیزه‌های عمیق‌تری چون کلیت بخشیدن و یا برعکس ماهیت انسانی دادن به او میباشد، شاید بتوانیم این سئوال جدی را مطرح سازیم که آیا اصولا حل معمای افسانه مسیح عملی است یا خیر؟

دو مسیح «ری» و «پازولینی» دو کوشش متفاوت و حتی متضاد برای یافتن جواب این سئوال میباشند. هردو فیلمساز آنقدر با سینما آشنائی دارند که بیان تصویری آنها قدرت انتقال فکرهای آنها را داشته باشد. و نیز هردو فیلمساز در چهارچوب یک وفاداری اضطراری به متن انجیل محبوس شده‌اند. و بنابراین کلمات در ایندو فیلم چندان تفاوتی با یکدیگر (ومسلماً با متن انجیل) ندارند آنچه که میتواند از قید این وفاداری اجباری سرباز زند، و در حقیقت قلمرو آزادی فیلمساز در این زمینه میباشد، تصاویری است که ضمیمه این کلمات شده است. و نیز عنصر انتخاب که چه چیزی مستقیماً به تماشاچی نشان داده شود و چه چیزی نشان داده نشود. و تفاوت و تضاد کار ایندو فیلمساز را نیز در همین منطقه باید جستجو نمود. زیرا در همین منطقه است که بیان تصویری ایندو فیلمساز دارای جهت مشخصی میشود.

۲

تلقی «پازولینی» را از مسیح درهمان چند لحظهٔ اول فیلم

میتوان دریافت. نشان دادن مریم با آن شکم برآمده معرف آنست که «پازولینی» قبل از هرچیز دیگری جسم مسیح برایش مطرح است. مسیح پیش از آنکه برای «پازولینی» پیامبری باشد انسانی است با جسمی مادی و گوشت وخونی نظیر سایر همنوعانش و بهمین جهت «پازولینی» خیلی بیشتر از «ری» بر دورهٔ کودکی مسیح تاکید میکند. یعنی زمانی که مسیح هنوز وجهه یک پیامبر را بخود نگرفته بود. تاکید «پازولینی» بیشتر بر روی این جنبه مسیح است. بهمین مناسبت موثرترین صحنه فیلم منظره پای از لابلای کفن بدر آمده جسد عیسی میباشد. ولی چرا باید مسیح در اینمورد، مرده‌اش بیشتر از زنده‌اش برروی ما تاثیر داشته باشد؟

زیرا «پازولینی» اینطور خواسته است. «پازولینی» چیزی را به عمد از ما دریغ داشته است، و باعث شده که مسیح او آن تاثیر افسانه‌ای را برروی ما نداشته باشد. و علت این موضوع را باید درچیزی سوای پرداخت حقیقت گرایانهٔ او از مسیح جستجو نمود. میتوان قبول کرد که مسیح چندان زیبا نبوده. میتوان قبول کرد حراف و عصبانی و زود رنج و تندمزاج بوده. ولی نمیتوان قبول کرد که فقط همین‌ها بوده. اینکه مسیح نیز زمانی چون ما انسانی بوده یک حقیقت است. ولی حقیقت بزرگتر اینکه امروزه او مبدل بیک افسانه شده است. واین جزء از شخصیت مسیح درفیلم «پازولینی» از نظر محو شده است.

۳

عنصر مفقود فیلم «پازولینی» محور اصلی فیلم «نیکلاس ری» را تشکیل میدهد. تفاوت پرداخت ایندو فیلمساز تفاوتی است که بین حقیقت گرائی و عینی گرائی (اوبژکتیویسم) وجود دارد. درحالیکه «حقیقت گرائی» عبارت از نشان دادن واقعیت مادی محیط میباشد، «عینی گرائی» بامنطقه فعالیت وسیع‌ترخود شامل ارائه هرنوع پدیده‌ای اعم ازمادی یامعنوی، بدون دخالت دادن عقیدهٔ شخصی میباشد. درحالیکه «ری» سعی دارد افسانه مسیح را بدون نظرفردی برای ما بازگو کند، «پازولینی» به حقیقت مادی پدیده مسیح روی میآورد. واین ارائه حقیقت بخصوص در آفرینش فضا بچشم میخورد. ولی حقیقت گوئی فضائی «پازولینی» یک حقیقت گرائی امروزی است. با انتخاب تعمدی «پازولینی» درمورد مکانهای واقعی دهاتهای ایتالیا بجای تزئینات و نیز اهالی بومی بجای هنرپیشه‌های حرفه‌ای، ما بیش از آنکه خودرا دراورشلیم بدو مسیحیت احساس کنیم، خود رادردهاتهای ایتالیای امروزی می‌یابیم. «پازولینی» برای شناخت مسیح بجای آنکه مارا به زمان ومکان او ببرد، اورا به زمان امکان ما میآورد. ولی آیا فرد جدا از محیطش ارزش بررسی

کردن را دارد؟

۴

«نیکلاس ری» برعکس « پازولینی » مسیح را در مناظر مرایای محیط خود بمانشان میدهـد . وبهمین جهت داستان فیلم اوحدود پنجاه سال قبل‌از میلاد مسیح شروع می‌شود . یعنی زمان فتح اورشلیم و ورود سربازان‌رومی به‌آنجا.ورود « پمپئی » سوار براسب ، بداخل معبد وعبور ازمیان جمع روحانیون سفیدپوش ؛ سفیدی وپاکی این‌محل را درهم می‌شکند وبعد نیـز دریده شدن حریر محفظه‌کتاب مقدس بوسیله خنجر «پمپئی» صحنهٔ این‌تجاوز وهتك عصمت معنوی را کامل میکند . ازهمان ابتـدا چهره ملت شکست خورده‌ای رامی‌بینیم‌که بواسطه این‌شکست غرورش جریحه دارشده وطبعاً درآرزوی جبران سرخوردگی وظهوریك ناجی‌است وبهمین جهت « ری » باهمان یك‌لحظه نشان دادن شعله‌های آتش برتردید «پمپئی» مبنی برسوزاندن آن سند مقدس آنطور تأکید می‌کند . تردیدی‌که بالاخره منجربه انحراف «پمپئی» از اینکار و سوزاندن آن سند میشود . سندی‌کـه حاوی پیشگوئی ظهوریك ناجی‌آسمانی است . شاید اگرآن‌سند ازبین‌میرفت امروزه مسیحی نیز دیگروجود نداشت.مردم مسلماً بیکنوع ناجی احتیاج داشتند ولی شاید درآنصورت به نوع دیگری ازناجی روی می‌آوردند . مثلابیك «باراباس» .

۵

«ری» نه‌تنها مسیر را در داخل محیط وبعنوان جزئی از آن بما ارائـه می‌دهـد ، بلکه ازمحیط برای‌گسترش شخصیت او نیزکمك میگیرد . برخلاف مسیح «پازولینی»که تقریباً عقایدوی را صرفاً ومستقیماً ازدهـان خود اومی‌شنویم وباعث میشود که در اینمورد مـا مسیح را بیش‌از هرچیز بصورت یکفرد ببینیم ، در مورد مسیح «ری» عقایـد وافکار اوبین سایرین پخش‌میشود مـا بهمان اندازه‌که این‌تراوشات فکری‌را درموعظه‌های‌مسیح‌میبابیم، درکلمات ونقل قول‌های پیروان اونیز میتوانیم پیداکنیم همانطور که داستان «چوپان مهربان» را اززبان مریم می‌شنویم . نتیجه این بیـان غیرمستقیم «ری»گسترش مسیح ری درداخل محیط و کلیت یافتن اوست . بیان غیرمستقیم « ری » است‌که باعث میشود او ، برعکس «پازولینی»که تقریباً همه نیروی اوصرف اعمـال و گفتارمسیح می‌شود ، قسمت عمده‌ای ازتاکید خودرابه عکس‌العمل سایرین اختصاص‌دهد، شیفتگی پیروانش ووحشت مخالفینش.ودر

اینجاست‌که بازبه مایهٔ همیشگی فیلم‌های «ری» میرسیم . تاثیریك فرد برروی محیط . بواسطه همین‌تاثیر وهمین عکس‌العمل است‌که مسیح ازصورت یك انسان بصورت‌یك افسانه درمی‌آید . این‌همان عنصر ازقلم افتادهٔ فیلـم « پازولینی » است . پرداخت تصویری «ری» نیزدرخدمت این‌افسانه سازی است . درحالی‌که «پازولینی» بخاطر پرداخت‌حقیقت‌گرایانهٔ‌خود از «نمایش» صرفنظر نموده ، « ری » نمایش را بی‌آنکه ، برروی‌آن تاکیدکند ، درپرداخت داستان‌گرایانهٔ خودبخدمت‌فکرهایش میگمارد .

«ری» در چهار چوب عینی گرائـی خودبکمك میزانسن و زیبائی‌شاعرانه‌اثرش‌سعی‌درشناخت‌مسیح‌مینماید. درجریان سه روز آزمایش بوسیله شیطان ، مسیح را می‌بینیم‌که در امتداد جاده‌های پرانشعاب و پرپیچ‌وخم‌سراشیبی یك دره پیش‌می‌رود و عیناً حالت کسی را داردکه در میان انشعابات متعدد مسیرهـای زندگی، در جستجوی راه‌صحیح زندگی خود میباشد . و وقتی مسیح‌درمبارزهٔ خود باشیطـان پیروز میشودبلافاصله رنگ سبزبیشه و صحراجای رنگ قهوه‌ای بیابانهای خشك رامی‌گیرد .

ولی بیان «پازولینی» بیان مستقیمی است . لحن‌آن قاطع میبـاشد.و این‌قاطعیت، قاطعیتی نیست‌که براثر یك‌قضاوت‌عجولانه و سطحی نصیب انسان شده باشد . اگر «پازولینی» باآن قاطعیت مسیح راصرفاً یك جسم مادی می‌داند، علتش پـذیرش اضطراری معیارهائی است‌که دور ازپذیرش نسبی‌بودن همه چیز در لحظات تنهائی، برای ادامه زندگی‌روزمره‌بدانها احتیاج داریم.معیارهائی موقت و مطلق‌هائی‌کاذب . مسیح «پازولینی» زائیدهٔ‌این‌معیارهاست ولی «پازولینی» در برابر یك قاطعیت اضطراری دیگرنیز قرار دارد .اضطرار وفاداری به‌متن انجیل . معجزات فیلم «پازولینی» نیز به‌اندازهٔ قسمتهای حقیقت‌گرایانهٔ آن‌جامد و مادی است ، و نتیجهٔ‌برخورد شدید واقعیت و معجزه اینست‌که انتقال ازیك‌سطح داستانی به‌سطحی دیگر با خشونت ناراحت‌کننده‌ای صورت‌گیرد. درست مانند اینست‌کـه قطاری را در اوج‌سرعت خود از روی‌خط مربوطه بلندکنند و روی خط‌آهن دیگری بگذارند .

۶

ولی‌پرداخت غیرمستقیم «نیکلاس‌ری» حاوی ابهام و جنبهٔ دوپهلوئی است‌که مانع از افتادن او درچنین دامهائی میشود . و بخصوص این موضوع را در معجزهٔ فیلم او می‌توان مشاهده کرد . بسیاری از معجزه‌های مسیح را فقط بصورت نقل‌قول و روایتی از زبان این‌وآن می‌شنویم . و دردومعجزه‌ای از مسیح‌که بچشم مـی توانیم ببینیم«ری» فقط سایه او را برروی دیوار بما نشان‌میدهد.

«ری» با این ابهام بخشیدن بفیلم خود ، آنرا درمنطقه‌ای مابین دو قاطعیت اضطراری «پازولینی» قرار می‌دهد و با اینکار به‌مسیح خودکلیت می‌بخشد . ماهیت مسیح «ری» منطقهٔ وسیعی را اشغال می‌کند که یك‌حدآن انسانی است نظیر مسیح انسانی «پازولینی» کـه هـمـانند او در آخـرین شب عمر خـود در بـاغ زیتون ، ترس و وحشت این آزمـایش طـاقت فرسـا سراسر وجودش را در بـر میگیرد ، و حد دیگر آن موجود افسـانه‌ای که بقایای افسانهٔ‌آن تاقرن ما نیز دوام آورده است . یکی‌دیگر از راههای تشخیص تلقی «ری» ازمسیح (و طبعاً تفاوت آن باتلقی «پازولینی») نحوه معرفی چهرهٔ‌مسیح‌پس‌از پشت‌سر نهادن‌دوران کودکی ورسیدن به‌سنین‌بلوغ میباشد. مسیح « پازولینی » برای اولین‌بار گوئی ازمیان خلاء ظاهر نمیشود. باآن نگاه‌نافذطوری بطرف‌ما میآید که‌گوئی زمان ومکان در قبال او حرکـت و حتی موجودیت خود را ازدست داده‌است. محیط درقبال وجوداو بکلی ازنظرمحومیشود . واین‌همـان چیزی است که«پازولینی»میخواهد. توجه صرف بفرد بی‌آنکه چیزدیگری برایمان اهمیت داشته‌باشد. مسیحی که‌وجود وی‌در رابطهٔ رهبری و پیروی‌بین‌او وحواریونش خلاصه میشود. (و « پازولینی » بکمك دوربین متحرك بارهـا برروی این رابطهٔ رهبری وپیروی تأکید میکند.) چکیدهٔ نقش او درتاریخ ازنظر «پازولینی» همان‌کلمات اوست که ماقسمت‌عمده‌ای ازآنها را درتعدادقابل‌ملاحظه‌ای‌نماهای متوالی‌شنیدیم. گفته‌هائی که ازنظر زمانی ومکانی از یکدیگر فاصلـه دارند و تنها وسیلهٔ ربط وپیوند آنها وجود مسیح است که‌حضورش درتمام‌نماها تکرار میشود. همبستگی این‌نماها بایکدیگر همبستگی آیه‌های‌پراکنده انجیل است که وحدت یك‌کتاب، آنها را بیکدیگر مربوط ساخته است. متأسفانه «پازولینی» بوسیله حقیقت‌گرائی‌جسم‌وکلمات ،خود را شدیداً محدود ساخته است. بطوریکه این کلمات بجای اینکه مارا به‌مسیح «پازولینی» نزدیکترسازند حصاری‌بدور وجودمسـیح بوجود میآورند که‌باو یك‌حالت انتزاعی میدهند وباعث میشوند فاصله ما ازاو بیش ازپیش بشود.

۷

ولی مسیح «ری» اینطور نیست . «ری» بصورت متناقضی بکمك ابهام خودکوشش درنزدیك‌ساختن به‌مسیح خـود دارد . اولین‌بار که‌اورا نزد یحیی تعمیددهنده می‌بینیم، دوربین ظرف‌آب تعمیدرا دردست‌یحیی‌تعقیب میکند تابرروی چهره‌زیباومعصومانه، چهره‌ای متناسب باپرداخت احساس‌گرایانه «نیکلاس‌ری»، متوقف میشود. وبعد باخیره‌شدن یحیی وخودداری اواز تعمیدمسیح‌ماویرا

موجودی فوق تعمید میبابیم. ابهام‌خاص « ری » بیش‌از هـرمورد دیگری در رابطـه مسیـح و یحیی تعمیددهنـده بچشم میخورد. آنـدو نمـای بسیـار درشـت از چشمهـای ایندو و بعـد هم ملاقات آنها در زنـدان و کـوشش یحیی در رسـانـدن دستهای گرفتار در زنجیر خود از لابلای میله‌های پنجرهٔ زندان بدستهای مسیح و سپس جمله«روحم راآزادکن» (بخاطر بیآوریم که مسیح نیز در باغ زیتون هنگام راز و نیاز با خدای خود عین این‌جمله‌را تکرارکرد) حاکی از یك‌رابطه عمیق و یکنوع‌انتقال مأموریت میباشند . اما چه نوع مأموریتی ؛ درست معلوم نیست. «ری» هر مجهولی را بهمان صورت مجهول خود نشان میدهد، در حالیکه منتهای‌کوشش خود را در نزدیك شدن باین مجهول‌بخرج میدهد . با حفظ ابهـام پدیده بـه‌آن عمق می‌بخشد .آنقدر عمق می‌بخشد تـا تماشاچی متوجه این ابهـام بشود . رابطه مسیح بـا حواریونش‌توجیه پذیر نیست . فقط باید آنرا درنگاهی‌که پطرس حواری لحظه‌ای قبل از شروع موعظه بر فرازکوه، بچهرهٔ مسیح می‌افکند ، خواند.

«پازولینی» با این ابهام مبـارزه میکند . و بهمین جهت در روابط بین افرادمدام بدنبال انگیزه‌هائی مطابق با معیارهای حقیقت گرایانه میگردد . واین موضوع درنمایشی‌کردن‌های اوو فراز و نشیب‌های حادآن بچشم میخورد . در مقابل لحظات عادی و غیر نمایشی فیلم، «پازولینی» از صحنه‌هائی چون مصلوب شدن مسیح، صحنه را از نیروی نمـایشی اشباع میکند واینکاررا بکمك انگیزه‌های واقعی انسانها (فریادهای محکوم در اثر فرو رفتن میخهای صلیب، بکف دستانش،حالت ضعف مسیح در لحظه‌مصلوب شدن ، شیون و زاری مریم و حـواریون...) انجـام داده است . ولی«نیکلاس‌ری» بخاطر حفظ اثـر افسانه احتیـاج به وحـدت دراماتیك و تعدیل عاطفی فیلم از این لحاظ دارد . وبهمین‌جهت حداقل نمـایشی کردن را در مورد عاطفی ترین صحنه‌ها بـکار میبرد . و در صحنه حمل صلیب‌نیز بجای عکس‌العمل‌اطرافیان، از مجموعه‌ای از اثرهای جزئی ولی در عین حال دارای‌بارعاطفی کافی(نظیر کشیده شدن‌دنباله صلیب‌برروی سنگفرش‌خیابان‌وصدای خشك و مقطع‌آن) استفاده میکند.

زمینه‌کار «ری» دراینجا باعث شده است که‌او از پرداختن به انگیزه‌های پیش پا افتادهٔ روزمره طفره برود.

انگیزه‌خیانت یهودا(از وجه‌مشترك طمع مادی که‌بگذریم) در فیلم «پازولینی» عبارتست از ظاهراً یك رنجش . ولی درفیلم «ری» او برای این خیانت ، انگیزهٔ عمیق تری قائل شده است . یهودا موجودی است سرگردان بین مسیح صلح و مسیح جنگ (و بهمین جهت «ری»خیلی‌بیشتر از «پازولینی»به‌شخصیت «باراباس» پرداخته است) درصحنهٔ ممانعت مسیح از سنگسارکـردن مـریم

مجدلیه او مسیح‌را می‌بیند که سنگی بدست گرفته و ازمردم میخواهد هر کس که تا بحال مرتکب گناه نشده اولین سنگ را پرتاب کند . این سنگ برای یهودا نماد معمای او میشود و ما او رامی‌بینیم که باین سنگ خیره شده است و توضیح فیلم را می‌شنویم که او جواب سئوال خود را در وجود این سنگ جستجو میکند که آیا مسیح صلح را انتخاب کند . وبالاخره درآخرکار پس‌ازآن‌اشتباه موحش جواب‌سئوال را مییابد . او را در صحنه مصلوب‌شدن‌مسیح می‌بینیم که تکه سنگی خیره شده است . در حالیکه بر روی تکه سنگ قطره‌ای از خون مسیح بچشم میخورد.

بدین ترتیب یهودا در اینجا بصورت درخشانترین نمونهٔ تغییر قطب عاطفی تحت تاثیر نفوذ مسیح در میآید . تا جائیکه در میزانسن «نیکلاس ری» از قطب یك خائن به قطب یك فدائی تغییر مکان میابد و بجای مسیح و قبل از او مصلوب میشود.

اثر شکنجه‌آور صدای ضربه‌های متوالی چکش نجاران‌در حال ساختن صلیب بر روی یهودا ، صدائی‌که بی شباهت به‌صدای ضربه‌های متوالی چکش در حال میخکوب‌کردن دستها بر روی صلیب نیست ، و سوراخ شدن‌کف هر دو دست یهودا درتحت‌فشار شدید ناشی‌ازهیجان‌بر روی نیزکهای تیزیك نرده‌آهنی ،سوراخهائی نظیر اثرات فرو رفتگی میخ درکف دست بهنگام مصلوب شدن ، تکیه برآن داربست چوبی با دستهای باز از یکدیگر ، حالتی شبیه به وضعیت شخص بر روی صلیب....اینها همگی حاکی ازاین مصلوب شدن معنوی میباشند . و بالاخره ما یهودا را در اوج آشفتگی خود باآن صلیب مواجه می‌بینیم . صلیبی که جهت حمل شدن توسط مسیح آماده‌گردیده . عجز او را در برابر این صلیب می‌بینیم . صلیبی که تدریجاً بحالت عمودی و افراشته در میآیدو دوربین بایك زاویهٔ متوجه بالا ، برهیبت‌آن افزوده است . این مؤثرترین صلیبی است که من بشخصه تا بحال بر روی پرده سینما دیده‌ام . نخستین تاثیر صلیب بر روی یك فرد ، پیش ازآنکه در تاریخ جائی برای خود بازکرده باشد . هنگامیکه هنوزازحدیك وسیله اعلام تجاوز نکرده بوده است.

۸

نمادگرائی «ری» که درخدمت بیان غیرمستقیم اوست‌حکم پله‌های این تکامل از انسان تا افسانه را دارد. نظیر نمادگرائی نهفته در وجود پنجرهٔ زندان با میله‌های‌آهنین‌آن‌که «ری»ازآن در حریان این تکامل طی چند مرحله استفاده‌کرده است.

هنگامیکه یحیی‌تعمید دهنده درزندان بود بارهاازدیدگاه او این پنجره را دیدیم. میزانسن «ری» بخصوص درصحنهٔ‌ملاقات یحیی و مسیح درزندان و نیزلحظه‌ای قبل ازبدست دژخیم سپرده

شدن یحیی ، به این‌پنجره وآنچه در وراءآن قراردارد،یك بعد اضافی می‌بخشد .

این فضا بصورت دنیائی درمیآیدکه درآنجا«روحش آزاد میگردد» . پس از « انتقال ماموریت » نوبت مسیح است که همین عوالم را یك بیك طی‌کند تا جائیکه بالاخره او را نیز در زندان می‌بینیم که چشم بهمین پنجره دوخته است . و در لحظه حمل صلیب برای اولین بارازپشت میله‌ها و از درون تاریکی‌های زندان او را در روشنائی فضای آنطرف پنجره می‌یابیم . منتها اینبار او را از دیدگاه « باراباس » می‌بینیم.اوج‌این‌نمادگرائی در رستاخیز انتهای فیلم است . در داخل تصویرکشتی‌رامی‌بینیم که وظیفه نجات‌کشتی شکستگان عالم را بعهده دارد . و تور پطرس حواری را که من‌بعد باید به‌صید انسانها بپردازد . وسایه مسیح را که لحظه به‌لحظه برطول قامتش‌افزوده میشود تاجائیکه سراسرعرض عالم را فرامی‌گیرد . و تقاطع این سایه را با آن ماهیگیری‌که منجر به‌تشکیل‌آن صلیب عظیم میگردد . در حالی که فیلم « پازولینی » برروی چهره مسیح ختم‌میگردد.

ایندو نحوهٔ‌پایان‌چکیده‌تلقی‌ایندو فیلمسازازمسیح‌میباشند. انسانی‌که بمرحلهٔ یك‌پدیده ، یك‌کلیت ویك‌افسانه‌رسیده‌است‌برای «ری» ، وانسانی‌که درهمان‌مرحلهٔ انسانی باقی مانده‌است . برای «پازولینی» .

کلیت پدیدهٔ مسیح و مسیحیت چیزی است که در انتهای « فروغ بی‌پایان » می‌بینیم . ولی در « انجیل به‌روایت متی» این کلیت از نظر محو شده است . درآنجا ما فقط یك‌انسان می‌بینیم. « پازولینی » برای نفوذ در معمای مسیح بارد افسانه او تصمیم دارد وی را صرفاً بعنوان یك انسان مورد بررسی قرار دهد . ولی قشر ضخیمی از زمان و دگرگونی‌هائی‌که تاریخ به ترکیب هرپدیده‌ای میدهد،همچون مانعی سرراه تصمیم وی قرارمیگیرد. ولی «ری» اول این افسانه را قبول میکند وبعد با کوشش در نفوذ به‌منطقه وراء این افسانه،قصد شناختن این پدیده را دارد . وآنچه‌که در این منطقه وراء افسانه نصیب « ری » میشود یك انسان است . انسانی‌که همان قشر ضخیم تاریخی مانع سر راه « پازولینی » وی را مبدل‌بیك افسانه نموده است کار«پازولینی» یك اقدام متهورانه است ولی روش محافظه‌کارانهٔ «ری» به‌نتیجه مطمئن‌تری میرسد . «ری» برای حل معمای خود از کلید « تاثیر مسیح در دنیای امروزه » استفاده نموده است . ولی برای «پازولینی»که ازداشتن چنین‌کلیدی محروم است (ویالااقل بعمد ازبکاربردن‌آن خودداری میکند) حل این معما امکان پذیر نیست . زیرا دروازهٔ‌گذشته بروی «پازولینی» بسته‌است.

کیومرث وجدانی

حقیقت‌گرائی : رئالیسم - نمادگرائی : سمبولیسم - مناظرمرایا : پرسپکتیو

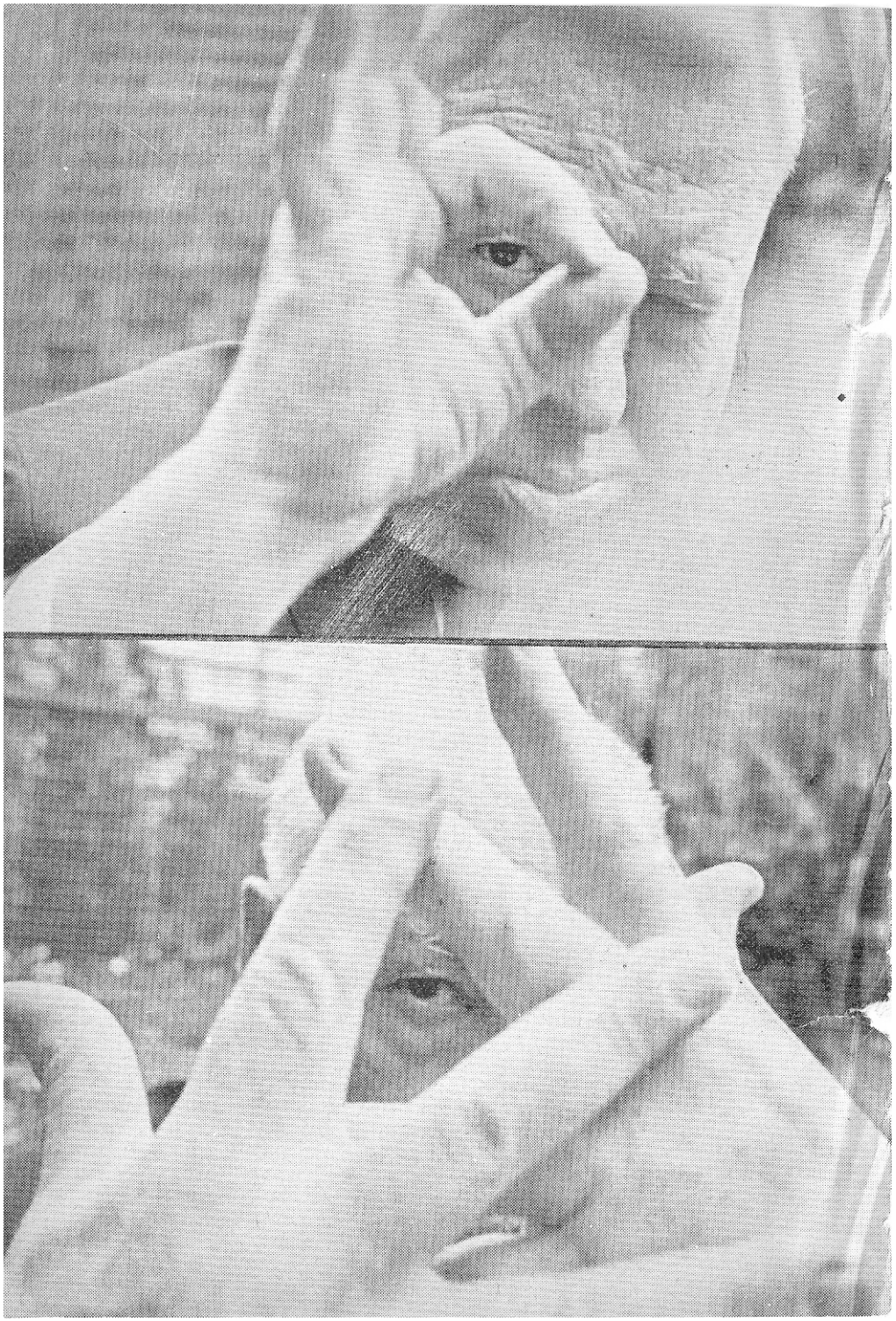
گفتگوی فرانسوا تروفو با آلفرد هیچکاک

● فرانسوا تروفو کارگردان فرانسوی هنگام مصاحبه با آلفرد هیچکاک

آلفرد هیچکاک : بارها اتفاق افتاده که‌ازمن خواسته‌اند معنی «دلهره» را برایشان تعریف‌کنم وتوضیح دهم‌که چه‌فرقی مابین «دلهره» و «غیرمنتظر» وجود دارد . باوجودیکه سینما اغلب این دوعامل را زیاده‌ازاندازه باهم‌مخلوط کرده معذلك باید بگویم که‌اختلاف فراوانی میان « دلهره » و « غیرمنتظر » وجود دارد .

برای‌روشن‌شدن مسئله مثالی می‌آورم . مادونفر دوراین میز نشسته‌ایم ومشغول حرف‌زدن هستیم. خیلی آهسته صحبت می‌کنیم. حرفهایمان مهم وجالب توجه نیست. ناگهان صدای شدیدیك بوم! بمبی‌که زیر میزما گذاشته‌اند منفجر می‌شود وهمه اتاق‌بهوا پرتاب میشود. این‌یك «غیرمنتظر» است، علتش‌هم اینست که مردم‌قبلاهیچ‌گونه‌آمادگی برای‌یك‌چنین انفجاری نداشته‌اند ونمیتوانسته‌اند آنرا پیش‌بینی کنند ولی اگر قرار باشد ایجاد دلهره کنیم ، صحنه باید طور دیگری باشد. مردم باید بدانند که‌زیر میز بمبی کار گذاشته شده است و دیر یازود بالاخره لحظه انفجار فرا می‌رسد. روی دیوار هم یك ساعت وجود دارد که عقربه‌ها هرلحظه به‌زمان انفجار نزدیکتر‌میشود.دریك چنین‌وضعی‌صحبت‌های پیش‌پا افتاده وسادهٔ ما برای تماشاچی اهمیت نمایشی پیدا می‌کند. واوباهیجان فراوانی لحظه به‌لحظه دراحوالات ماکه دور میز نشسته‌ایم وباخونسردی‌فراوان مشغول صحبت‌هستیم ، شرکت‌می‌کند وحتی‌هیجانش‌بمرحله‌ای می‌رسد که‌میخواهد فریاد بزند وبه‌شخصیت‌های روی پرده بگوید : « چرا دست از این حرفهای احمقانه وبیهوده برنمیدارید؟ مگر نمیدانید که زیر میز بمبی وجود دارد وسه دقیقه‌ونیم بیشتر به‌پایان زندگیتان باقی نمانده؟ » . درمورد قضیهٔ‌اول تماشاچی فقط ازچند لحظه «غیرمنتظر» برخوردار می‌شود درحالیکه در مورد قضیه دوم تماشاچی چندین دقیقه در ترس و«دلهره» بسرمی‌برد. التهاب ، درفیلمی، بهمان اندازه اضافه می‌شود و وجود دارد که تماشاچی‌ها از آنچه در حال وقوع است اطلاع داشته‌باشند ودرعین حال شخصیت‌های داستان کاملا دور ازماجراباشند . «غیرمنتظر» فقط وقتی صحیح است‌که لحظهٔ نتیجه‌گیری، یك‌صحنه یایك داستان راتشکیل دهد. یعنی هنگامیکه‌دیگر«حرکت»وجود نداردو پایان یك «حرکت» فرارسیده است .

فرانسوا تروفو : همه‌این حرفها، قبل ازهرچیز بافیلم «دستگیری دزد » شروع‌شد وروزنامه‌نگاران بااظهار نظری‌که شما درمورد قهرمان زن‌فیلم‌کردید



گفتگو باهیچکاك

نسبت باین مسئله توجه بیشتری‌پیدا کردند، شما درآنموقع گفتید که گریس کلی هنرپیشه دلخواهی‌است، برای اینکه جاذبه جنسی‌او «غیرمستقیم» است .

آلفردهیچکاك : وقتی‌بامسئله کشش‌وجاذبه جنسی درسینما روبرومیشوم، قبل‌از هرچیز این مسئله رابیاد می‌آورم که‌دراین زمینه‌هم « دلهره » وضعیت داستان را بوجود می‌آورد . اگردر فیلم‌جاذبه جنسی،شدید وتحریك‌کننده‌باشد، دیگر «دلهره‌ای» وجود نخواهد داشت من‌همیشه درجستجوی زنان‌خوش‌پوش ، ظریف وتربیت‌شده‌ای هستم که دراتاق خواب‌بصورت‌یك‌زن‌واقعی‌درآیند،مریلین‌مونرو بیچاره که برچسب «جذاب» روی اوزده بودند ، هیچ‌قسمت ازبدنش قادر بوجودآوردن « دلهره » نبود و حتی قادر نبود « دلهره » جنسی هم بوجود آورد . بریژیت‌باردو از ظرافت کم بهره دارد و او هم قادر نیست دلهره ایجاد کند .

فرانسواتروفو : پس مقصود شماحالت ظاهری است ؛ یعنی حالت اسرارآمیز وشرم؟

آلفردهیچکاك : بله همینطور است ، من‌تصور می‌کنم‌جالب‌ترین‌زنان از نقطه‌نظر جنسی زنان انگلیسی باشند.وبهرحال‌زنان‌شمال اروپا، مانندسوئدی‌ها، زنان اسکاندیناوی، زنان‌آلمانی .. زنان‌آلمانی که صددرصد آلمانی باشند از نقطه‌نظر جنسی بسیار جالب‌تر از زنان‌لاتین، ایتالیائی وفرانسوی‌ها هستند . ویك‌دختر انگلیسی باآن‌حالت‌آمرانه که‌ناگهان خودش‌داخل تاکسی می‌اندازد که‌شما مسافرآن هستید،خیلی تحریك‌کننده‌تر و مهیج‌تر از بریژیت‌باردو است که برای «ازراه‌بدربردن» شما متوسل به‌برهنه‌شدن می‌شود .

فرانسوا تروفو : نظرشما برای من‌کاملا روشن است وحرفتان را خیلی خوب می‌فهمم ولی تصورنمیکنم باسلیقه اکثریت مردم مطابقت داشته باشد . بعقیده من تماشاچیان (البته مقصود مردها هستند) ستاره‌های تحریك‌کننده را بیشتر ترجیح میدهند . کافیست چهره‌های بزرگ سینمای بعدازجنگ را بخاطر بیآوریم ستاره‌هائی مانند : جین راسل ، مریلین مونرو ، سوفیالورن ، بریژیت باردو .

آلفردهیچکاك : البته ممکن است حرف شما درست باشد ، ولی‌شما باید قبول‌کنید که این‌زنان جزبازی درفیلم‌های بد ، کاردیگری ازدستشان برنمیآید

گفتگو باهیچکاك

چرا ؟ برای اینکه فاقد «غیرمنتظر» هستند ، برای اینکه تماشاچی را برای «کشف» زن راهنمائی نمی‌کنند . آغازفیلم «دستگیری دزد»را بخاطربیآورید : من‌چهره گریس کلی‌را طوری عکاسی کردم‌که نیم‌رخ سرد ،بی‌معنی‌و حالتی کلاسیك داشت ودرعین حال‌هم بسیارزیبا بود . ولی‌بعدکه کاری‌گرانت اورا تادراتاقش همراهی میکند ، چه اتفاقی رخ میدهد ؟ گریس لبهایش‌را جلو می‌برد وباشوق وحرارت فراوان‌که تماشاچی ابداً انتظاریك چنین کاری را از اوندارد ، کاری گرانت را میبوسد .

فرانسوا تروفو : من همچنان همان عقیده سابقم را دارم : تماشاچیان مرد،هنرپیشه جذاب وتحریك‌کننده را بیشترترجیح میدهند . ولی‌آیا شما قادر هستید زیبایان یخی خودتان را از طریق قدرت و مهارتی‌که در تعریف کردن دارید ، طوری روی پرده عکاسی‌کنیدکه تماشاچی ازدیدنشان راضی شود ؟

آلفردهیچکاك : شاید این‌مسئله راهم فراموش‌نکنیدکه مردم ازفیلمهای من خوششان می‌آید .

فرانسوا تروفو : تصور نمی‌کنید که تماشاچیان زن موفقیت فیلمهای شمارا تضمین می‌کنند وبعبارت دیگرزنها بیشتربدیدن فیلمهای شما میروند ؟

آلفرد هیچکاك : منکر این حرف نمی‌شوم . ازطرف دیگروقتی یکزن و شوهر میخواهند به سینما بروند کدام یك از این دونفر تصمیم می‌گیرند که بدیدن‌کدام فیلم بروند ؟ در این مورد تصمیم را همیشه زنها می‌گیرند وکدام یك درمورد خوبی یابدی فیلم قضاوت می‌کنند ؟ بازهم زن ، زنها وقاحت‌را روی پرده سینما درصورتی حاضرند تحمل‌کنندکه اززن سرنزده باشد .

فرانسوا تروفو : یکی دیگر ازعناصر اساسی‌فیلم‌های شما ،خواب‌است.

آلفردهیچکاك : البته ، ولی خواب درفیلم‌های من اغلب باورکردنی و قابل قبول است . من از پیچیده کردن مسائل خیلی متنفرهستم . همیشه سعی می‌کنم هرچیزی‌که درکنارمن وجود دارد آرام ، دقیق ، مرتب وقابل فهم‌باشد یك میزکار مرتب‌که هرشیئی درجای خودش قرارگرفته یك شوق واقعی درباطن من بوجود می‌آورد . هنگام حمام کردن هرچیزی را درجای خودش میگذارم بطوریکه هیچ‌کس‌نمی‌تواند بفهمدکه درمنزل‌کسی حمام‌کرده است . من‌ازشلوغی وبی‌نظمی نفرت دارم .

● جیمزاستوارت در «مردی که زیاد میدانست»

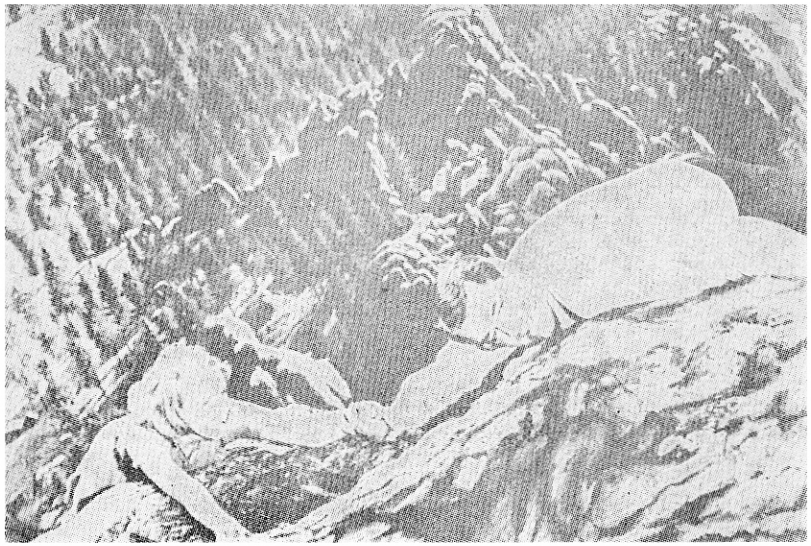
فرانسوا تروفو : شماهرگز ازمسائل اساسی وتازه فیلم نمی‌سازید . من تصور می‌کنم‌که این‌خواست «غیرعادی» بودن شما قسمتی از روحیه واخلاقتان را تشکیل میدهد . من‌فکرمیکنم‌که شما در روزنامه‌ها فقط درجستجوی اتفاقات واخبار خارق‌العاده هستید .

گفتگو با هیچکاك

آلفرد هیچکاك : حرفتان را فوراً رد می‌کنم . تنها روزنامه‌ای که من مطالعه‌می‌کنم «تایمز» است که روزنامه‌ای بسیارجدی است . سال‌پیش در«تایمز» چشمم به این‌عنوان افتاد که نوشته بود : « یك‌ماهی در زندان » خبرمربوط به این‌عنوان ازاین قراربود که شخص ناشناسی یك «آکوآریوم» به زندان زنان لندن هدیه‌کرده بود . بهمین‌علت است که من از«تایمز» خوشم می‌آید .تکرار می‌کنم من ازنظم و ترتیب وسادگی خوشم می‌آید . شما اول راجع به اهمیت خواب در فیلمهایم بامن صحبت میکردید . فیلم « طلسم شده » را بخاطرتان می‌آورم،وقتی میخواستم صحنه خواب فیلم را تهیه‌کنم ، فوراً به دیوید سلزنیك گفتم میخواهم برخلاف خواب که همیشه تاریك و محو است و دوربین درهوا پرواز میکند ، صحنه‌های خواب فیلم‌را شبیه تابلوهای «سالوادوردالی» ویا «دوکریلو» بسازم . میخواستم یك‌صحنه خواب معمولی ، تروتمیز ،مرتب، پرنور و روشن بسازم ، میخواستم روشن‌تراز صحنه‌ها وقسمت‌های «واقعی» فیلم باشد . میخواستم طراح، صحنه‌های‌خواب رابا مناظرمرایای(پرسپکتیو)طویل و چهره‌های بدون‌شکل‌طراحی کند..خیلی‌دلم‌میخواست‌صحنه‌خواب‌فیلم‌زائیده‌تخیلات دالی باشد ومن همهٔ صحنهٔ خواب را میتوانستم درهوای آزاد و بانور خورشید فیلمبرداری کنم تاتصویرم روشن ودرخشان باشد . ولی موسسه تهیه‌کننده فیلم مخالفت کرد . اگر صحنه‌های خواب رادر آن فیلم در هوای آزاد فیلمبرداری میکردم، نتیجه بسیار بهتری می‌داد .

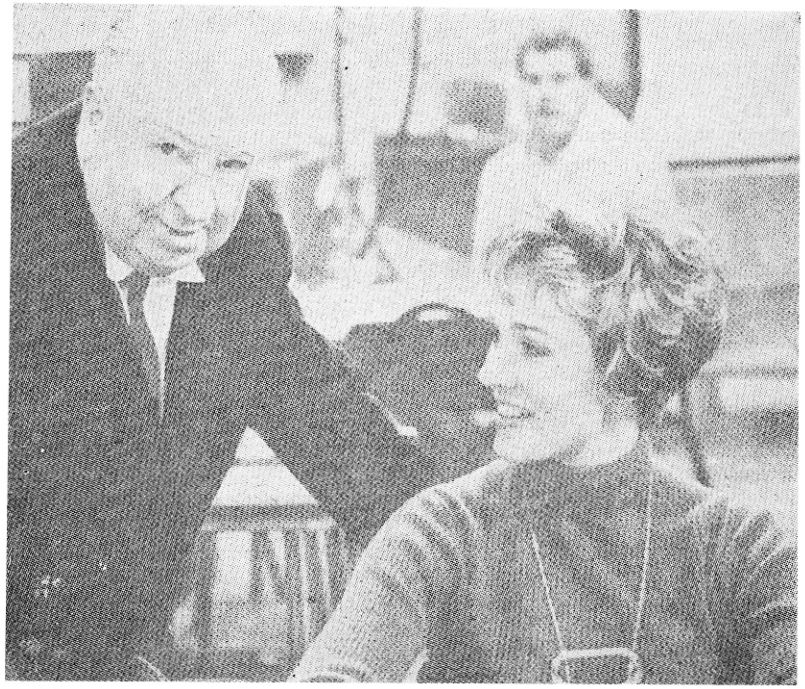
فرانسوازوفو : من ازاین حرفتان خیلی خوشم می‌آید که گفته‌اید : «بعضی فیلمها تکه‌ای ازواقعیت هستند ، درحالیکه فیلمهای من‌تکه‌ای ازیك‌نان شیرینی است» . ازبازی باکلمات گذشته ، ازاین حرف دقیقاً چه‌مقصودی‌دارید ؟

آلفرد هیچکاك ؟ یعنی‌اینکه من‌هرگز «یك‌تکه‌از زندگی» راروی‌پرده نمی‌آورم . تصور می‌کنم که‌مردم دلشان نمی‌خواهد آنچه را که بطور مجانی‌در خیابان‌ها ، خانه ، اتوبوس ، واداره می‌بینند ،درسینما هم‌ببینند . البته این‌دلیل آن‌نیست که‌فیلمهای‌من غیرواقعی‌هستند وبا واقعیت رابطه‌ای ندارند . فیلمهای من‌باواقعیت رابطه‌دارند منتهی بطرزدیگری . داستان خارق‌العاده است ولی‌در یك زمینه عادی اتفاق می‌افتد و قبل ازهرچیز قهرمانان سعی میکنند خودشان را بامردم تطبیق دهند . خوب ، حالا در اینجا چه‌اتفاقی می‌افتد ؟ تماشاچی



● « تعقیب خطرناك »

● « پردهٔ پاره »



گفتگو باهیچکاك

دریك رشته اتفاقات مهیج ، خارق‌العاده و شاید هم باور نکردنی وغیرممکن شرکت میکند ولی همه اتفاقات درچهارچوبی رخ میدهدکه شباهت فراوانی به چهارچوبی دارد که زندگی ووجودیت او درآن اتفاق می‌افتد وپرسوناژهااغلب درموقعیت‌هائی‌قرار میگیرندکه‌مطابق با موقعیت‌های زندگی معمولی مردم‌است .

بعبارت دیگر : انسان‌های «عادی» دریك دنیای «عادی» ولی اتفاقات «خارق‌العاده» .

فرانسواتروفو : باوجود همه این حرفها منکر این مسئله نمی‌شوید که اتفاقات فیلمهای شمادر عین اینکه بقول خودتان دریك زمینه «عادی» رخ میدهد ، کمی‌هم‌بیهودگی‌درآن‌وجوددارد.وحتی‌میتوانم‌بگویم‌که‌بیهودگی‌با «دلهره» درخدمت‌کارهای سینمائی شما بوده بخصوص درفیلمهای اخیرتان.

آلفرد هیچکاك: میخواهم صحنه‌ای راکه نتوانستم درفیلم‌تعقیب‌خطرناك بگنجانم برایتان تعریف‌کنم .

صحنه بسیارخوبی است ومن هنوزازساختن‌آن صرفنظرنکرده‌ام‌وبرای استفاده دریکی ازفیلمهای آینده‌ام‌کنار گذاشته‌ام ودرموردآن مطالعه می‌کنم، آن صحنه ازاینقرار است: دومرد (درفیلم تعقیب خطرناك یکی از این دومرد می‌بایستی‌کاری‌گرانت باشد) باهمدیگردرطول یك‌کارخانه اتومبیل‌سازی‌درقسمت تدوین اتومبیل درحال قدم‌زدن وصحبت‌کردن هستند. صحبت ازشخص‌سومی‌است که بترتیبی باکارخانه‌بستگی دارد حرفهایشان خیلی‌آرام‌است‌و هیچ‌گونه‌تصور نمایشی بوجود نمی‌آورد. دوربین فیلمبرداری‌آن دومرد را تعقیب می‌کند ودر عین‌حال بطور متناوب وبا بی‌احتیاطی اتومبیلی را نشان میدهدکه قسمت‌های مختلف را روی‌آن سوارمی‌کنند . این صحنه درفیلم اهمیت فراوانی دارد برای اینکه این‌تصور وتردید باید به‌تماشاچی‌دست‌دهدکه‌اتومبیلی‌که‌درحال ساخته‌شدن است باصحبت‌های‌ایندومرد رابطه مستقیم دارد.بعداین دومردسراسرتالارتدوین اتومبیل را طی‌میکنند وبمحلی میرسندکه همان اتومبیل، تدوینش‌تمام شده وبا روغن وبنزین‌آماده حرکت است. دراینجا یکی ازآن دومرد میگوید:

«چقدر جالبه» وبعد یکی ازدرهای اتومبیل رابازمی‌کند و ناگهان یك جسد ازداخل اتومبیل به‌بیرون میافتد. این‌جسد ازکجا می‌آید؟ متوفی‌کیست ؟ چه‌موقع واردا‌تومبیل شده‌ویا اورادراتومبیل گذاشته‌اند؟ واصولاچطورتوانسته‌اند

● «تعقیب خطرناك»

این جسد رادر اتومبیلی‌که‌آن دونفرشاهد شکل‌گرفتنش بوده‌اند بگذارند؟ یك رازبی‌معنی. مرده‌کیست؟ مرد سوم؟ یعنی‌همان شخصی‌که‌آن دومرد راجع به‌او صحبت‌میکردند؟..

فرانسواتروفو: اینطورکه معلوم است شما هنوزدرحال‌کاوش و جستجو هستید، هنوزمیخواهید راههای تازه‌ای را پیداکنید وخیال‌ندارید به‌استراحت بپردازید وبه‌آنچه‌که‌تابحال انجام داده‌اید اکتفاکنید. بعضی‌ازفکرها و«کارها» برای اینکه بصورت فیلم درآیند احتیاج به‌سالها وقت دارند، شمابااین حرف من موافق هستید ؟

آلفرد هیچکاك : من‌مجبورم‌که باهرفیلمم کارهای تازه‌ای انجام دهم. برای اینکه تماشاچیان مرا واداربه این‌کار می‌کنند، درحال حاضر فکری در سردارم‌که قادرنیستم‌آنرا بصورت یك داستان سینمائی خوب برگردانم. وگرنه می‌توانست فیلم صددرصد دلخواه من‌ازکاربیرون‌آید. داستان آن بطور خلاصه ازاینقرار است: دختری ازسینما بمنزلش برمیگردد . مادرش از او می‌پرسد : «کجا بودی؟». دختردرجواب‌مادرش میگوید: «سینما بودم». مادر، «فیلمش‌خوب بود؟». دختر: «بله» مادر: «داستان فیلم چی‌بود؟». دختر: «داستان دختری را تعریف میکردکه از سینما بخانه‌اش برگشته بود...» و بدینترتیب داستان فیلم تشکیل یك دایرهٔ‌کامل را میدهد!

ترجمه: هوشنك بهارلو

هالیوود : کارخانه کنسرو سازی

■ اروپائی‌ترین کارگردان آمریکائی ، فرانك‌پری میگوید: «قبل‌از هرچیز برای‌تعریف‌کردن باید داستانی دراختیارداشت . البته فکرفیلم میتواند ازافکار شخص‌دیگری متولدشده باشد ولی وقتی مقابل دوربین فیلمبرداری قرار میگیرد فکرهم متعلق‌بمن می‌شود، درست‌مثل اینکه زائیدهٔ افکار واحساسات نیست. میخواهم بگویم‌که وقتی‌شروع به‌فیلمبرداری فیلمی می‌کنم موضوع فیلم را کاملا هضم‌کرده‌ام ، اصلا مثل اینست کـه داستان فیلم را خـود من‌نوشته‌ام » .

فرانك‌پری اخیراً ساختن‌فیلم «شناگر »رابپایان‌رسانیده است . موضوع فیلم ازداستانی اقتباس شده‌که نویسنده‌اش«جان‌ـ چی‌ور» بوده وچندسال پیش این‌داستان درمجله «نیویورکر»چاپ شده‌است. درزمان چاپ این مطلب درمجله‌نیویورکر ، فرانك‌پری

هنوز درلذت‌برنده‌شدن جایزه اسکار برای‌کارگردانی‌فیلم «دیوید‌ـ ولیزا» بسر می‌برد و درحال آماده‌ساختن‌دومین فیلم ناموفقش« Ladybag و Ladybig » بود .

« اولین‌کسی‌که باین‌فکر افتادکه داستان« جان‌چی‌ور » امکانات برگرداندن بفیلـم را دارد ، همسرم « الئنور » بود . الئنور نویسنده داستان فیلم های من بوده و من همیشه نگارش داستان فیلمهایم راکاملاوبدون هیچ‌گونه دخالتی‌دراختیار اوگذاشته‌ام ولی این‌مسئله راهم باید اعتراف‌کنم که‌هرگزدروهله اول به‌امکانات برگرداندن موضوعی بصورت فیلم فکرنکرده‌ام . برای‌اینکه من‌برخلاف همسرم قادر نبودم داستان رابصورت‌تصویر پیش‌خودم‌مجسم کنم‌ولی الئنور آنقدر دراین مورد پافشاری‌واصرار کردکه درمقابل اونتوانستم مقاومت‌کنم و حاضربه‌برگرداندن آن داستان بصورت فیلم‌شدم . تهیه‌کننده هم خیلی براحتی توانستیم برای فیلم پیدا کنیم: سام‌اسپیگل. دوروز بعدکه سام‌اسپیگل از خواندن داستان فیلم فراغت پیداکرد ، بشدت از ساختن چنین فیلمی اظهار خوشحالی میکرد. بدینترتیب همگی‌خودمان‌را آمادهٔ کار کردیم. ومقابل دوربین فیلمبرداری‌ام به‌این نتیجه رسیدم‌که نه‌تنها داستانی از زندگی خودم رابصورت فیلم درمی‌آورم. بلکه باداستان بزرگی سروکار دارم ».

طرزکارکردن فرانك‌پری هنگام ساختن فیلم‌برخلاف‌سایر کارگردانان هالیوود بهیچ وجه سردوتجارتی نیست . از فیلمش بااطمینان خاصی صحبت میکند. درافکارش چیزهائی وجود دارد که‌باعث حسادت فدریکوفلینی میشود ودرعین حال فرانك‌پری ، فدریکوفلینی را استادبزرگ و الهام‌دهنده را خود میداند . از برت‌لنکستر زیاد خوشش نمی‌آید . اتفاقاً برت‌لنکستر ایفاکنندهٔ نقش اول‌فیلم فرانك‌پری هرگز دست‌ازیك هنرپیشهٔ حرفه‌ای‌بودن برنمیدارد، حتی‌هنگامیکه در یك فیلم هنری شرکت می‌کند . لنکستر مدتی‌پیش بیکی از روزنامه‌نگاران مجله « تایمز »گفته بود: «ازمن چه‌انتظاری دارید. من‌آنقدر پولدار وموفق‌هستم که اگر فردا تصمیم بگیرم می‌توانم ازسینما برای همیشه کناره‌گیری کنم. ولی اینکار را نمی‌کنم چون به‌این نتیجه رسیده‌ام که یـك هنرپیشه درموقعیت کنونی خیلی‌خوب می‌تواند فعالیت وپیشرفت کند. من وقتیکه داستان این‌فیلم راخواندم تردید داشتم که‌درفیلم بازی کنم‌ولی بعدبخودم گفتم: برت‌باید این‌فیلم را بازی‌کنی . به‌این نتیجه رسیده بودم‌که ازنقطه‌نظر جسمانی برای‌بازی نقش اول‌فیلم کاملامناسب‌هستم. امیدوارم که‌ازنقطه‌نظرهنری‌هم‌استعدادش را داشته باشم » .

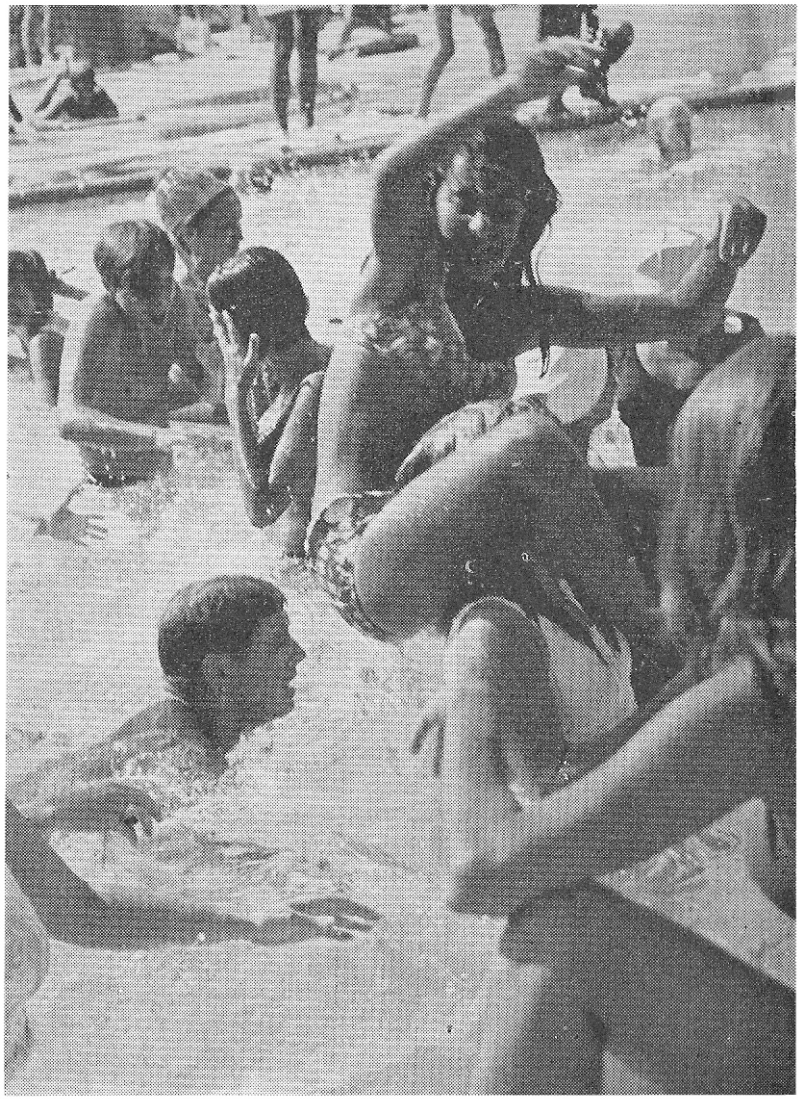
سام‌اسپیگل که صاحب وارباب مطلق فیلم است از انجام هرگونه تبلیغاتی برای‌فیلم‌جلوگیری کرده وحتی‌المقدورسعی کرده

ازهمه پنهان‌نگهدارد که‌مشغول تهیه‌فیلم ارزان‌قیمتی است (فیلم کمتراز دومیلیون‌دلار خرج‌برداشته) زیرا می‌ترسد که مبادا از همان‌ابتدای کارسایر رقبا باعث‌بشوند بفیلمش لطمه‌وارد آید. تصمیم گرفته‌تا پایان‌اظهار نظر منقدین، قضیه‌رامسکوت‌نگهدارد و بعد اگر همه‌چیز بخوبی برگزار شد ومنقدین نظرمساعدی نسبت بفیلم از خودشان نشان‌دادند آنوقت‌بدون کوچکترین‌ترس‌و وحشتی‌راجع به فیلم حقیقت‌گرای فرانك‌پری صحبت‌کند. ولی‌حالا ترجیح میدهد که دراین باب چیزی نگوید . فقط مجله «لایف» موفق شد اجازه بگیرد وهنگام فیلمبرداری فیلم برای تهیه‌گزارشی ، خبرنگار وعکاس بمحل فیلمبرداری بفرستد . ولی وقتی سه عکاس وسه خبرنگار مجله‌همراه بامنشی‌هایشان ودوکامیون ویك چادر به‌محل فیلمبرداری‌آمدند، مجبور شدند بعد ازچند ساعت بدون اینکه نتیجه‌ای بگیرند سوار اتومبیل‌هایشان بشوند ومحل فیلمبرداری را ترك‌کنند. علتش هم این‌بود که برت‌لنکستر بهیچ‌وجه نمی‌تواند آدمهای مربوط به‌مجله «لایف» را تحمل‌کند و بمحض اینکه‌متوجه وجود خبرنگاران لایف درمحل فیلمبرداری شد از بازی‌کردنش درفیلم دست برداشت وتا بعد ازرفتن عکاسان وخبرنگاران مجله حاضرنبود بکارش ادامه دهد.

فرانك‌پری میگوید: یکی از جدی‌ترین‌گرفتاریهای ما هنگام فیلمبرداری مسئله سروصدا بود، میبایستی‌کلیه صحنه‌های فیلم را درهوای‌آزاد فیلمبرداری‌کنیم .

دروهله اول‌تصورمی‌کردیم که تمام‌گرفتاری مامسئله‌وضعیت هوا خواهد بود. برای اینکار با اداره هواشناسی مرتباً درتماس بودیم. ولی‌وقتی‌شروع بفیلمبرداری‌کردیم‌متوجه شدیم که‌گرفتاری واقعی ماسروصداهای‌محیط است که مانع ازضبط صدای هنرپیشه‌ها هنگام فیلمبرداری میشد. صدای‌هواپیماها مثلا دائما مزاحم‌کارما بودندوبعدازهمه‌مهمتر، کوچکترین‌نسیمی که‌باصداگیر (میکروفون) برخورد کند ،بصدای هنرپیشگان روی نوارلطمه‌میزند ومامجبور بودیم بمحض‌وزیدن‌بادمختصری، دست ازکاربرداریم وفیلمبرداری را متوقف‌کنیم.

من تابحال بیشتر ازچهارفیلم نساخته‌ام ولی‌بسیارمفتخرم که حتی‌یك صحنه ازاین فیلمهایم راهم درکارگاه ومحل سرپوشیده فیلمبرداری نکرده‌ام . من‌به حقیقت‌گرائی مطلق عقیده فراوانی دارم. من دراین مورد خودم را باهمکاران اروپائیم خیلی‌نزدیك احساس می‌کنم. بخصوص نسبت به‌ایتالیائی‌ها فدریکوفلینی‌برای من تجربه بزرگی بوده است. اواستاد بزرگیست. بعضی وقتها به این فکرمی‌افتم که چقدربرایم لذت‌بخش خواهدبود اگر فیلمی‌در اروپا، باطرزکار اروپائی‌ها بسازم. وقتی‌با آمریکائی‌ها کار می‌کنم



قادرنیستم فراموش کنم که دراین سرزمین متولد شده‌ام وریشه‌های زندگی را عوض‌کنم، یعنی‌همانکاری که فلینی امروزمی‌کند وهرگز حاضرنیست درهالیوود فیلم بسازد. ازطرف دیگرخود منهم‌هرگز حاضر نمی‌شوم به کالیفرنیا بروم و در هالیوود فیلم بسازم . در نیویورك یك چنین فیلمی ساختن‌کار راحت‌تری است، لااقل‌انسان هوای «کارخانه کنسرو سازی» هالیوود را استنشاق نمی‌کند».

فرانك‌پری واشخاص دیگردسته،سه‌ماه رابرای‌فیلمبرداری

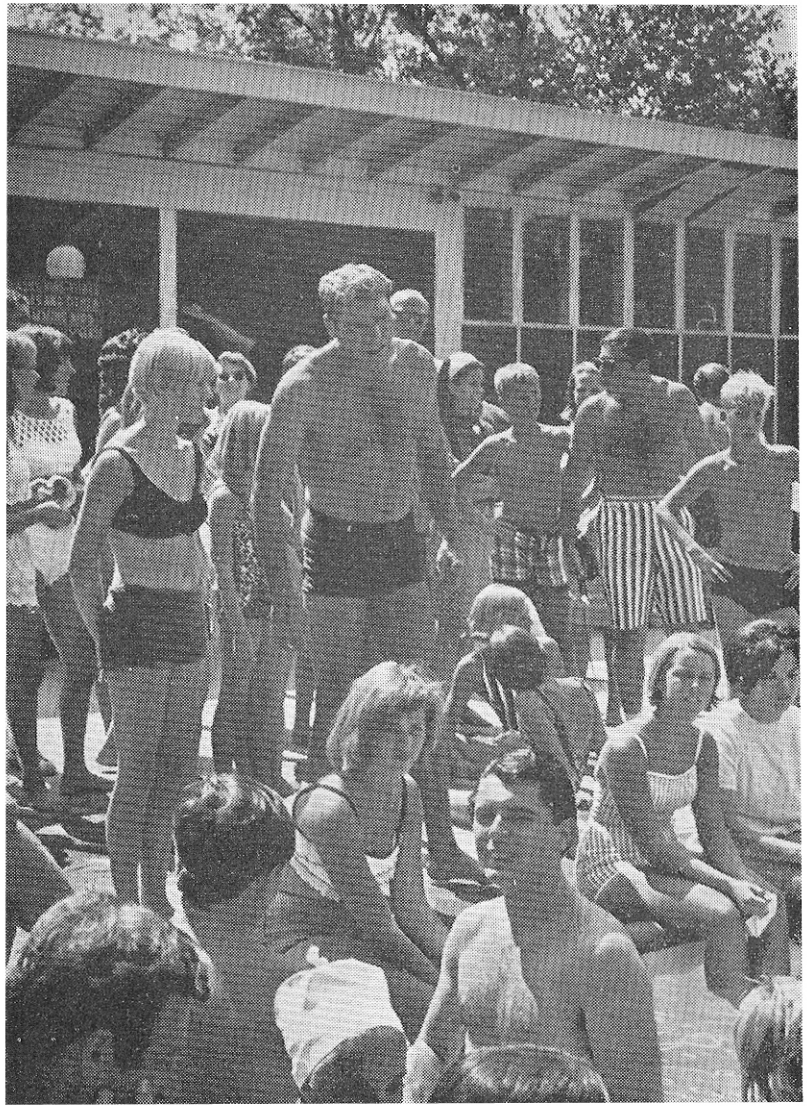
دریك استخر گذراندند حتی بعضی مواقع برای پیدا کردن یـك زاویه مناسب وزیبا،فرانك‌پری مجبور میشد نقاب غواصی را بـه صورتش بزند وبه زیرآب برود.

فرانـك‌پری اینطور بحرفهایش ادامه میدهد : «الئنور ، همسرم همیشه بامن همکاری داشته است. البته این‌همکاری هیچوقت مانع ازاین نشده‌که اورا ازانجام برنامه‌های دیگردورنگهدارد. ولی ازآنجائیکه اورا بعنوان نویسنده تحسین می‌کنم واز نـوشته هایش خوشم می‌آید، بهمین جهت همیشه ساختمان فیلم را بـه او واگذار کرده‌ام. داستان فیلم باوجودیکه دروهله اول‌چندان مورد توجه من قرارنگرفت ، معذلك، بسیار زیباست. «تدمریل» یـك مردآمریکائی پابسن‌گذاشته است وشخصیت اصلی مـاجرای فیلم منست. اودرپایان یك تعطیلی آخرهفته با دوستانش کنار استخر نشسته است ومشروب می‌نوشد.آنروز، یك بعدازظهرتصنعی،خالی، و ملال‌آور یکشنبه شهر «کانکتیکات» است. مریل نـاگهان فکری بسرش می‌افتد. به‌این فکرمیافتدکه خودش رادرآب بیندازد وبا شنا کردن ازاین استخربه‌آن استخرکه بصورت یك نیم‌دایره چند کیلومتری اورا ازخانه‌اش جدامی‌کند، برود.»

« درافکارش تصویر روشن ودقیقی ازخانه‌ها واستخرهایش که‌متعلق به دوستانش است، دارد، این استخر ها مانند رشـته یا رودخانه‌ای تامنزلش ادامه‌دارد . خط سیر این رشته استخرها را مانند یك‌نقشه بردار درافکارش بطور دقیق می‌بیند و هرکدام از استخرها، یکی بعدازدیگری‌درروٴیـایش‌بشکل یك سطح‌آبی رنگ مسابقه درمی‌آیندکه اورادعوت بشنامی‌کنند . درست مثل اینست که‌با خودش درحال‌جنگ و مبارزه است. بالاخره تسلیم می‌شود ، مشروبش‌را بزمین می‌گذارد وازیك‌طرف‌استخر بزرگ بدرون‌آب شیرجه‌می‌رود وازچشم‌ها ناپدید می‌شود وازآن‌طرف: میان‌درختان باغ سر ار آب بیرون می‌آورد . باشناکردن وارد بـاغ همسایه می‌شود وماجرایش را آغاز می‌کند ..

احساس می‌کندکه باید برای مهمان نـوازی همسایگانش احترام قـائل شود ، نباید خودش را ناامید نشان‌دهـدکه نتواند نقشه‌اش‌را عملی‌کند وبه راهش ادامه‌دهد.

« در اولین برخوردش ، دونفر ازدوستان قـدیمـی‌اش را ملاقات می‌کندکه بدون هیچ‌گونه تعجبی‌از اواستقبال مـی‌کـنند، بعدوارد یك‌میهمانی می‌شودکه ازاوباعلاقه، درست مثل این‌که‌با یك‌وسیله تفریح رو برو شده‌اند، استقبال می‌کنند.دراینجا مجبور می‌شود باناراحتی وعلی‌رغم میلش به صحبت‌کردن با سایرین به‌پردازد و درنتیجه‌کمی ازوقتش‌گرفته می‌شود . بعدوارد یك خانه متروك وخالی ازسکنه میشود. دراین‌جا توفان‌شدیدی درمیگیرد



واجباراً کمی استراحت می‌کند.

« در این مرحله از « سفر» است که مریل در وجـودش احساس بزرگی ازصلح، آرامش وصفا می‌کند. درعین‌حال‌احساس میکندکه بهرطریقی‌شده باید به سفرش ادامه دهد. درست مانـند این‌که قدرت‌خارجی وغیرقابل توصیفی اورا وادار باین می‌کند که خودش را درانجام‌کاری‌که شروع کـرده‌است ، امتحان‌کند .

بعداز پایان توفان، دردسر و گرفتاری واقعی آغاز می‌شود. برای رسیدن باستخر بعدی باید از شاهراهی که دارای شش خط اتومبیل‌رواست عبور کند. عبور ومرور روی جاده وحشتناك است و اتومبیلها باسرعت سرسام‌آوری درحال حرکت هستند، «تدمریل» زندگیش‌را بخطرمیاندازد وازجلوی اتومبیل هائی که سعی میکنند بـاولطمه‌ای نزنند میگذرد، رانندگان اتومبیل تصور می‌کنند که بادیوانه‌ای سروکار پیداکرده‌اند وحتی یك‌نفر بطرف‌اویك‌بطری خالی آبجو پرتاب‌می‌کند.

«بعداز شاهراه، تدمریل بامردمی برخورد می‌کند که طرز رفتاری بسیاربد وخشن دارند. دراستخرهای بعدی متوجه میشود که‌مردم پشت‌سراو حرفهای ناخوش‌آیندی زمزمه میکنند. دقیقاً متوجه صحبت‌های آنها نمیشود وچیزی نمیفهمد. دقیقاً نمی‌تواند بفهمد که‌چه اتفاقی درحال وقوع‌است و درنتیجه دچـاراین تردید می‌شود که حافظه‌اش‌را ازدست داده‌است.

« وقتی باستخر ماقبل آخرمیرسد که، بیکی ازمعشوقه‌های قدیمی‌اش تعلق دارد، باسردی فراوانی ازطرف‌او روبرومی‌شود. وقتی تقاضای‌مشروب می‌کند، همه‌از دادن‌مشروب به‌او خودداری می‌کنند وبعدهم اورا‌ازخانه بیرون می‌کنند. دراینجاست که متوجه میشود این‌دوره‌باید بدترین‌دوره زندگیش‌باشد وقادرنیست‌چیزی بخاطر بیآورد. همینقدر میداند که باید چیزهای دردناکی وجود داشته‌باشد که ازمغز اوپاك شده‌اند.

« بطرف آخـرین استخر که بـزرگترین استخر عـمومی «وست‌وود»است پیش میرود. خسته و ناتوان به‌استخـر می‌رسد و دیگررمقی دربدن‌ندارد. شناکردنش دیگر فاقدشکل وضرب‌سابق است. ازمیان یك‌عده پسرودختر که دائماً اورا مسخره میکنند و بدرفتاری رابه‌نهایت میرسانند، می‌گذرد و درپشت صخـره‌های بزرگ اطراف استخراز دیده‌ها ناپدید میشود.

«ازورای درختان چشمش بخانـه‌اش می‌افتد و درخـودش احساس یك نوع رضایت خاطر می‌کند که چطور توانسته از عهده انجام اینکاربرآید. ولی محل‌اقامت‌او بصورت خانه متروکی در آمده. باغچه‌خانه پوشیده‌شده ازعلف‌های هرزه وبزرگ. درگاراژ ازجاکنده‌شده. دردیگری را توفان باشدت زیادی‌بزمین انداخته است. ازپنجره‌ای بدرون خانه‌اش‌نگاه می‌کند. منزلش دیگرقابل سکونت‌نیست، کلیه‌افرادخانواده‌اش‌ناپدیدشده‌اند.اینجا پایان‌رویا های تدمریل‌است که درواقع رؤیای خاص‌مرد آمریکائی است. از خانه و فامیلش دیگر چیزی باقی‌نمانده بجزیك‌چیز: کابوس»

فرانك پری دوست‌ندارد راجع‌بفیلمش صحبت‌کند، تصور نمی‌کند که بتواند باکلمات آنچه‌را که سعی‌کرده باتصاویرتعریف کند، توضیح بدهد وتشریح کند. ترجیح می‌دهد که همسرش‌الئنور که وادارش‌کرده فیلم راازطریق ماشین‌تحریر صحنه‌بصحنه بسازد،

دراین‌مورد توضیح بدهد

پری‌برای صحبت‌کردن درباره سینما بطور اعم خیلی‌بیشتر علاقه‌نشان میدهد، ترجیح میدهد که موقعیتش‌را درمقابل یك‌نوع اجتماع آمریکائی مشخص‌کند.

بالبـخندی که زیرسبیل های مشکـی‌اش نمایان می شود میگوید: « من‌در«کانکتیکات» بزرگ شده‌ام. وهمیشه ازایـن‌روش زندگی کردن وازاین‌اجتماع محافظه‌کار باتمام‌قدرتم متنفربوده‌ام. هدف‌اصلی من دراین‌فیلم حمله شدید و خشونت‌آمیزی است نسبت باین زندگی و اجتماع ثروتمندواشرافی. تنها ناراحتی‌که دارم اینست که از منازل این‌مردم برای ساختن‌فیلم‌استفاده کرده‌ام ولی دینم را باناراحتی و اندوهی که درتمام مدت جـوانی‌ام از اینـها داشته‌ام ادامی‌کنم.

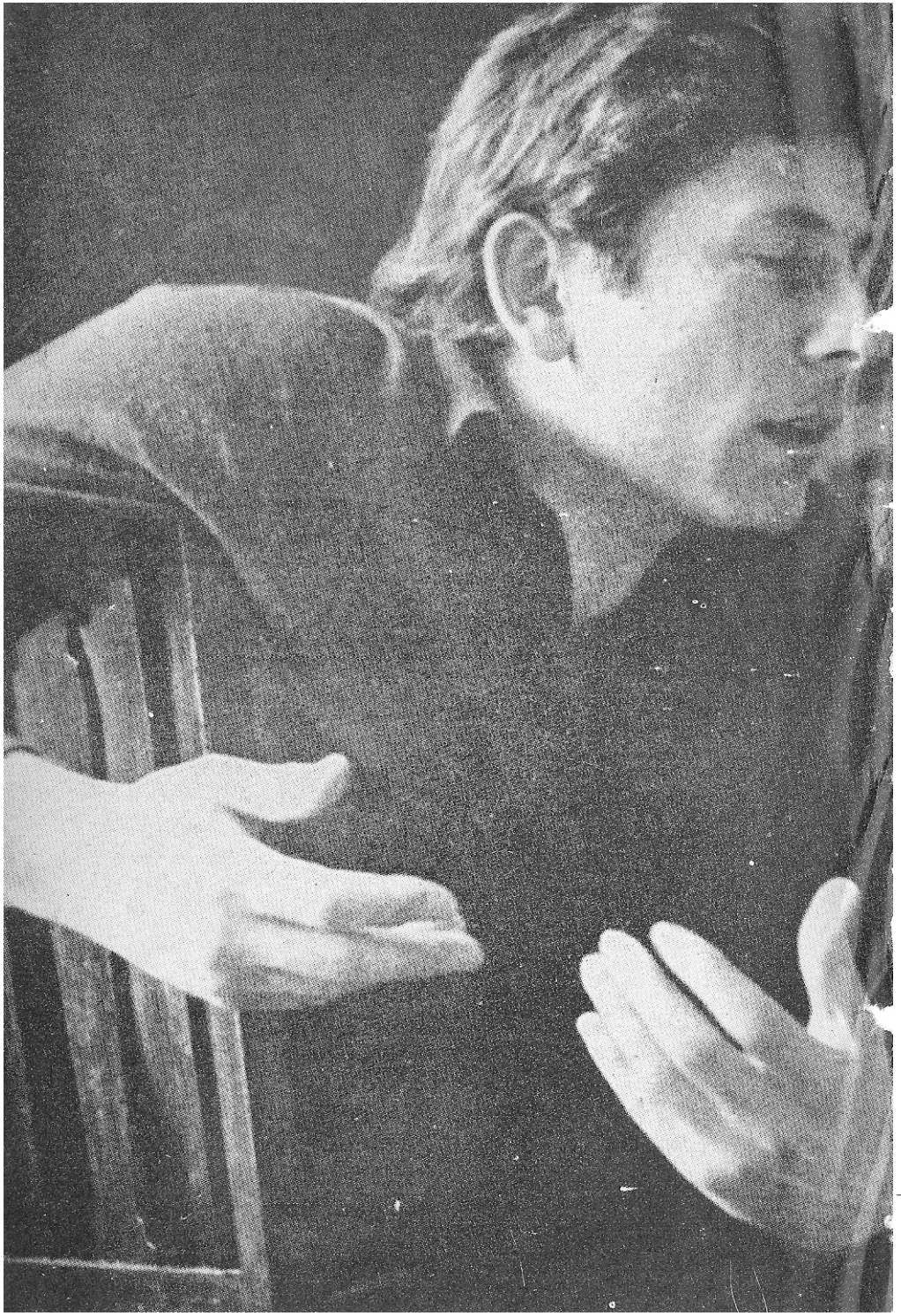
« بـرت لـنکستر هنرپیشه اول فیلم بسادگـی تمام، مرد خارق‌العاده‌ای است. این اولین باریست که من یکی‌از هنـرپیشه های بزرگ هالیوودرا رهبری میکنم وبایدبگویم که دراین‌زمینه دچارگرفتاری نشده‌ام. « برت » یك حرفه ای‌کامل‌است وهمیشه برای همکاری آماده‌است. وبحرف خودش که میگوید این بهترین فیلمی‌است که بازی‌کرده ایمان فراوان‌دارد. برای‌اثبات‌این‌حرف کافیست که‌بگویم چند ماه وقتش‌را صرف یادگرفتن شنا کرد. در پنجاه وسه سالگی شنـاکردن راماننند یك قهرمان شنایادگرفت. تصورمی‌کنم‌هیچ کس‌بجزاو نمی‌توانست‌شخصیت‌فیلم‌راروی‌پرده‌جان دهد. آمریکائی تر ازچهره برك‌لنکستر نمیتوان پیداکـرد. این چیزی که‌من میخواهم درفیلم تعریف‌کنم یك‌مسئله خاص آمریکائی است، برای درك‌این مسئله کافیست که چند هـفته‌ای را در شـهر «کانکتیکات» زندگی‌کنید تابدانیدآنچه که اروپائی هاراجع بـه‌ما آمریکائـیها میگویند وحشتناك وحقیقی‌است. خلاء بزرگی که در اطراف‌زندگی‌ما وجوددارد باعث می‌شود که ماتمـام بعداز ظهر- هایمان‌را بیهوده‌وارکنار استخرها و دردریائی ازالکل‌بگذرانیم. این‌داستان ومسئله من‌است »

■ حرفهای فرانك پری درحال تمام شدن است ازجایش بلندمی‌شود وبعدبدون مقدمه، درست مثل اینکه ازخـودش‌سئوال می‌کند. میگوید: « چه‌کسی گفته‌است که بـارنگ نمی‌توان فیلم جدی‌ساخت؟

من فیلم‌جدی میسازم که درحال رنگی هم‌هست. رنگ‌بسیار چیز زیبائیست. البته نه‌فیلم رنگی بـطریقه آنـتونیونی. بلکه بطریقه‌ژاپنی - رنگ‌پریده‌وبی‌رنگ...»

مصاحبه وعکس‌ها از: دوئیلیوپالوتلی

ترجمه: هوشنگ بهارلو



چشم انداز یك ذهن

● زمان حاضر که بسرعت ابتدا « فرشتگان می‌افتند » و سپس «تنفر» یعنی دو قطب آثار شاعرانه رومن پولانسکی را بما عرضه میدارد بدون شك با حالتی نیمه مصنوعی دعوتمان میکندکه راه رفتهٔ **مولف** را ارزیابی کنیم . ده سال بین فیلم کوتاه ، بسیار لهستانی ، بمعنای تصویری ــ Borowczyk کلمه ، وفیلم بلندوسفید سیاه بمعنای واقعی انگلیسی فاصله‌است. ده سال همراه با استعدادی فوق العاده برای اقتباس . در اینمدت فیلمهائی ساخته شده : « چاقو در آب » و « آمستردام » ، داستان فرعی ی « زیباترین کلاه برداران » و سپس فیلم انگلیسی‌ی دیگری بنام « کوچه بن بست » . این روزها پولانسکی خود را برای فیلم‌برداری یك‌داستان‌ترسناك آماده می‌کند . آیا اوآخرین سینماگر مهم جهانی خواهد بود ــ نسلی که همه چیزش ما را باین اعتقاد می‌کشاند که در راه یك تحول است ؟ ــ بهر حال برخلاف سینماگری همچون تروفو که ریشه‌کن شدن را تنها بعنوان آخرین ملجاء برای موجودیت کارموردعلاقه‌اش لازم می‌داند، بنظرمی‌رسدکه پولانسکی از غربت مدام خویش خوشنود است و آنچنان‌کوچکش می‌گیردکه‌گوئی با آن سرشوخی دارد . باید او را در حین مصاحبه میدیدیدکه چگونه با روحیه‌ای زنده از یك زبان بزبان دیگر پناه می‌برد ولهجه‌ای را جانشین‌لهجه دیگر می‌کرد و یا یك اصطلاح فنی انگلیسی را با چند لغت‌ساختگی لهستانی‌چاشنی می‌زد و در عین حال بخشکی قواعد صرف و نحو فرانسه ایراد می‌گرفت .. در مصاحبه‌ای‌که اکنون می‌خوانید ، پیش از هرچیز سعی شده است که‌حالت خاص زبان نرم و شکل انعطاف پذیر تفکر پولانسکی حفظ شود و شوخی‌های او و فرارهایش از دام های قراردادی مصاحبه به‌کمك قیافه گرفتن ، از این شاخه به‌آن شاخه پریدن ومتلك‌گفتن و گنگ حرف زدن نشان داده شسود .

● رومن پولانسکی

با ملاحظه‌ی همه‌ی مطالب درخواهید یافت که این تصویری از صورت یک هنرمند است تا مصاحبه‌ای با او. شما خواهید دید که چگونه مؤلف دوست‌دارد فکر خود ، تخیل خود و میشود گفت عدم مسؤلیت خلاق خود را که پشت شوخی‌ها ، قهقهه‌ها و یا مخالفت‌ها ، سخت‌گیری‌ها و هوشی کاملا استثنائی پنهان است، بشما عرضه کند ، اینهمه را که کلیه فیلم هایش و بخصوص فیلم « تنفر » دلیل قاطعی بر وجودشان است.

باین دلیل است که شعر سینمائی پولانسکی بیشتر از حیله‌های او ساخته شده تا رهائی‌ها و گریزهای ذهنیش . شکل‌هایش که زادهٔ محاسبه و دقت کامل هستند تمایلی به فوران ، لبریزی و گرایش به احساساتی بودن وحتی اخلاق ندارند . مثلا توجه کنید که ترحم چگونه با وسواس از صورت پیرزنی که نقش اصلی فیلم « فرشتگان می‌افتند » را بازی می‌کند، حذف شده است . تاثیر فیلم از لحاظ کیفی حاصل نگاهی است که بعمد ظالم و درهمه‌حال بی‌طرف است. تصویرذهنی Epinal (شهری خیالی که تصورات مذهبی در آن ساخته میشود) بدینگونه عمقی بدست می‌آورد که بدروغ طبیعی می‌نماید و جذابیتی را کسب می کند که کهنگی ساختگی دارد و ظرافت را می‌یابد که می‌توان حتی در خامی طرح‌ها نیز آشکارا دیدش ، وهمه‌ی اینها بیننده را به شناختن دنیائی می‌کشاند که بکلی خیالی‌ست ،ودرمقابل ، بیننده را به‌خواب وخیال وامیدارد .

فیلم‌های پولانسکی اشیاءاند . بیائید دریابیم که چگونه اتفاق وانتقاد را بسخره می‌کشند . بطور ساده باید گفت که لازم است برای این‌کار فقط فیلم‌های اورا **تهیه کرد** ، وارسی نمود و **دید** . مهارتی استادانه کمال را در ساختن آنها قرار داده و **مؤلف** بدون تواضعی ساختگی می‌تواند در باره فیلم « تنفر » . مثل نجاری درباره‌ی قفسه‌ای که ساخته ، بگوید : « کاملاخوب ساخته شده‌است . »

هیچ چیز نمی تواند ناقدین را بیشتر از اطمینان یک **مؤلف** بکارخویش خشمگین سازد . لکن درهرحال چنین اطمینانی خود مطمئن کننده است . « تنفر » ستاره‌ای مرده و شیئی عتیقه نیست .

وقتی که شیئی ساخته شده باشد ، هنر پولانسکی جان بخشیدن به آن خواهد بود . اطاق تکان می‌خورد ، دیوارها می‌ترکند ، آرایش صحنه تا مقام یک شخصیت فیلم بالا می رود ، شیئی با بیننده در منازعه است و خودرا جانشین او می‌سازد .از این لحظه اطمینان رخت برمی‌بندد وطوفان پا بمیدان میگذارد. آدم باید به اشیاء پولانسکی اطمینان نکند .

ژان ــ آندره‌ـفی‌یسکی

چشم‌انداز یک ذهن

■

س ـ آیا «فرشتگان‌می‌افتند» اولین فیلم شماست ؟

پولانسکی ـ نه . این‌فیلم بعد از «دومرد و یک‌گنجه» (که البته نامش آنطور که نویسندگان مجله «کاندید» نوشته‌اند «گنجه» نیست) ساخته شده . فیلم‌های بعداز «فرشتگان می‌افتند» عبارتنداز :

«چاق و لاغر» ، «پستان داران» ، «چاقودرآب» ، «زیباترین کلاهبرداران» (ونه «کلاهبرداران» ، آنطور که در مجله‌ی «کاندید» نوشته‌اند) ، بعد«تنفر» و «کوچه بن‌بست» (ونه «آن کوچه‌ی بن‌بست») .

س ـ آیا «فرشتگان می‌افتند» کار عملی‌شما برای گرفتن‌مدرک‌فارغ‌التحصیلی نبود ؟

پولانسکی ـ بله ، اماقبلا هم‌بهمان صورت «دومردویک‌گنجه» راساخته‌بودم که‌در واقع یک فیلم تحصیلی نیست ، بلکه بوسیله مدرسه سینمائی که در آن تحصیل میکردم تهیه شده است . الان خبری ازوضع محصلین این مدرسه‌ندارم اما وقتی من در آن‌جا تحصیل میکردم اگرکسی علاقهٔ زیادی بساختن فیلم اضافی‌داشت ، مدرسه بدون‌دخالت دادن آن در برنامه درس ، تهیه‌اش بعهده می‌گرفت و اگر داستان فیلم از طرف مقامات مدرسه جالب‌توجه تشخیص‌داده میشد،محصل میتوانست آنرا بسازد . نتیجه اینکه بعضی از شاگردان بجای سه‌فیلمی که لازم بود درمدت پنج‌سال تحصیلشان بسازند ، موفق‌میشدند چهار یاپنج فیلم تهیه‌کنند . ومن یکی‌ازآنها بودم .

س ـ این‌مدرسه باید تاحدی‌معادل Idhec (موسسه‌مطالعات عالیه‌سینمائی فرانسه)باشد.

پولانسکی ـ البته باحفظ تناسب ! فعالیت مدرسه‌ی‌ما بپای Idhec نمیرسد اما محصلین در آنجا فیلم‌هم میساختند ودرواقع هنوزهم میسازند .

س ـ فعالیتهای Idhec بالاتر از فیلم سازیست .

پولانسکی ـ این را من نمیتوانم

چشم‌انداز یك ذهن

قضاوت کنم .... بهرحال ، ما نشریه سالیانه‌ای که‌اسم‌وآدرس محصلین‌سالهای قبل راداشته‌باشد، نداشتیم ... ومدت تحصیل طولانی‌تر بود ، یعنی ۵ سال . ومحصلین فیلم هم میساختند . تدوین فیلم هم می‌کردند (درواقع مدت‌زیادی به تحصیل کار تدوین مشغول بودند) و کارهای دیگری که‌درفیلم‌سازی پیش می‌آید. مادو اطاق نمایش فیلم‌داشتیم. اطاق اول‌که اطاق تهیه بود برای دیدن فیلم‌های تدوین نشده بکار می‌رفت و عملیات تطبیق صداباتصویر وکارهای فنی درآن انجام میشد .

اطاق رومی فقط به نمایش فیلم هائی اختصاص داشت که شاگردان برای مطالعه احتیاج داشتند . در این مدرسه وقتی‌کسی فیلمی رااحتیاج دارد ،آنرا می‌خواهد . هرشاگردی می‌تواند فیلم بخواهد. مثلا من احتیاج به فیلم «عصر طلائی» دارم، یك تقاضانامهٔ کتبی راپر می‌کنم ودرعرض سه‌روزفیلم در اختیار من قرارمی‌گیرد. بنظرم، این‌روش کاملا عملی است.

س- بنظرمیرسدکه فیلم «فرشتگان می‌افتند» با وسایل فنی مجهزی ساخته شده است.آیا مدرسه این‌وسایل رابرای شما فراهم‌کرد؟

پولانسکی- بله، فقط مدرسه.

س-آیا بخاطرعلاقه یادلایل مادی است‌که شما خارج از لهستان فیلم می سازید؟ وآیا دلتان میخواهدکه‌باردیگر آنجاکارکنید ؟

پولانسکی- میدانید، من هیچوقت نقشه نمی‌کشم. من‌فیلم میسازم. بعبارت دیگرمن‌کاری را می‌کنم که علاقه دارم. وقتی برای اسکی‌میروم،همیشه‌کوهستانی را انتخاب می‌کنم که دوست دارم و در آن‌کوه، سراشیبی‌هائی راکه می‌پسندم . و بخودم نمی‌گویم : سه روز دیگر به Courcheval و یا Vald' Isére خواهم رفت. نه، من‌نمیدانم تاسه روز دیگرکجا را انتخاب خواهم‌کرد. در مورد فیلم هم‌همینطور است. ممکن‌است روزی درلهستان فیلم بسازم. روابط من بالهستان عالی‌است ولهستانی‌هاخوشحال خواهند شدکه من بار دیگر درآنجا

● چاقو درآب (زیگمونت مالانوویچ)

فیلم بسازم، چراکه «چاقو درآب» فیلم موفقی بوده است و احتمالا اکنون‌آنها استعداد مرا باورکرده‌اند. اما،ساختن فیلم درلندن کار بسیار جالبی است . بخصوص این روزها که لندن برای سینمای اروپائی نوعی مرکزیت پیدا کرده است ووسایل‌فنی‌هم دراینجا بهتر ازهرجای‌دیگر پیدامیشود.وهنرپیشه... هیچ کجا هنرپیشگانی مثل‌انگلیسی‌ها پیدا نخواهیدکرد. و بعلاوه در هرکجا نمی‌توان هرموضوعی رافیلم‌کرد. بعضی ازموضوع‌ها برای‌بعضی ازکشورمناسب‌ترند. مثلا «تنفر» دارای یك موضوع لهستانی نیست. طبیعت فیلم اینطوراست بااوضاع لهستان جوردرنمی‌آید.منظورم این‌نیست‌که درلهستان مریض‌های عصبی وجود ندارند، اما بدون شك تعدادآنها خیلی‌کمتر است و در هرحال مسئله‌ی امراض عصبی بدینصورت بیان نمیشود علت چیست؟ شاید باین‌خاطرکه تنهائی درلهستان‌کمتر ازدیگرنقاط اروپاست بهرحال من میخواستم یك نوع بخصوص ازحالات غیرعادی رانشان بدهم ولاغیر. بنابراین باید فیلم راجائی‌میساختم‌که این نوع حالات غیرعادی وجود دارد.

س-آیا به‌ساختن فیلم در آمریکا فکرکرده‌اید ؟

پولانسکی - پیشنهاداتی در این مورد بمن شده است... اماپذیرفتن‌آنها نوعی‌مخاطره است. درامریکا تهیه‌کننده درهمه چیزدخالت می‌کند. مثلادرمورد داستان‌فیلم، همه‌چیزازقبل‌پیش‌بینی شده است. واقعاً همه چیز . مثلا هرجمله با کلمات «دوربین بازمیشود»آغازمیشود. آخرچرا؟ شاید من‌بخواهم بجای ظهور تدریجی تصویر ، آنرا بابرش یکباره روی پرده نشان بدهم . نه، همه‌ی این چیزهاازقبل‌مرا آزار می‌دهد. من‌ترجیح میدهم باداستان وفکرهای خودم‌کارکنم.

س- برنامه‌ای برای تهیه فیلم در فرانسه ندارید ؟

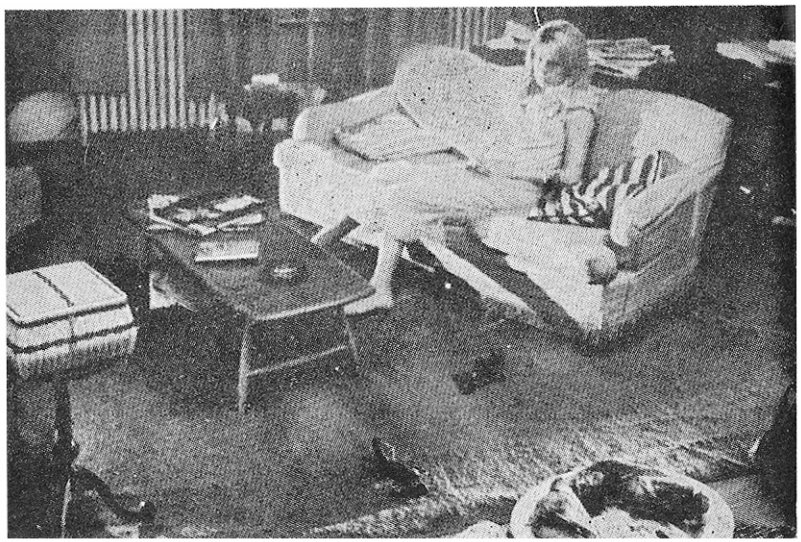
پولانسکی- من‌برای‌کشورها برنامه نمی‌چینم . اگر فکری داشته باشم که مناسب فرانسه باشد ، آنرا درفرانسه

چشم‌انداز یك ذهن

فیلم‌خواهم کرد. البته نه‌با پول‌فرانسوی، چراکه چنین پولی‌وجود ندارد (و اگر هم وجود داشت نمیدانم‌آیا بمن‌اطمینان میکردند یـانـه) ، اما پول انگلیسی و آمریکائی‌همیشه برای من‌حاضر است- برای اینکه در این‌کشورها من اعتبار کافی‌کسب کرده‌ام. بنابراین اگرداستانی داشته باشم‌که کاملا به فرانسه بخورد ، بااشتیاق‌آنرا درفرانسه فیلم‌خواهم‌کرد ونه جای دیگر. میدانید ، این روزها، همه‌کس راجع به‌همه جافیلم میسازد. و تشریح اینکه چراکسی فیلمی رااینجـا برمی‌دارد وآنجا نمی‌سازد بسیارمشکل شده است. فیلم سازهای خودتان را در نظربگیرید : **گودار** دارد درسوئـد فیلم میسازد . **رنه** هم همانجا مشغول است و **تروفو**درانگلستان .. سینما واقعاً یك صنعت جهانی‌شده‌است. حکایت معماری است‌که می‌خواهد پلی‌بسازد. مردم ازاو نمی‌پرسند چرااین پل‌را در یوگسلاوی میسازی. اواین‌کار را در یـوگسلاوی میکند برای اینکه‌یك عده دلایل معین وگوناگون وجود پل رادرآنجا ایجاب می‌کند.

س- بنظرمیرسد بین «فرشتگان می افتند» و«تنفر» شباهت بیشتری هست‌تا بین دیگرفیلم‌های شما.آیا شما بـه این مسئله واقفید یانه؟ وآیااین مسئله‌چیزی را حل می‌کند ؟

پولانسکی - بله کاملا میدانم. اما نمیدانم این مسئله چه‌چیزی راحل می کند. من‌فقط‌میدانم‌که دوچیزدرمن‌هست. ازیك طرف من‌آدمی هستم احساساتی ، و عجیب و غـریب و از طرف دیگر سخت‌گیر ودقیق، ووقتی فیلمی رامیسازم خودم را بشدت تحت یك نظم‌معین می- کشم. افکار بسیار زیادی از مخیله من میگذرد ومن خودم را مجبور میکنم‌که بخاطرآن نظم‌وترتیب کنارشان بگذارم، همین نکته برای آنچه‌که پیش‌از کار سینمامیکردم جوابی‌ست. وقتی طراحی می‌کردم، نقاشی‌می‌کردم‌وغیره.. آنچه‌که می‌ساختم خیلی‌خشك وسخت‌بود . وقتی «دومرد ویك‌گنجه » را ساختم نهایت سعیم را کردم که خـود را در شکلی نگاهدارم که‌فکر می‌کردم برای فیلم



تنفر (کاترین‌دو نوو)

کوتاه مناسب است . یعنی‌فیلمی بسازم بدون گفتگو . چرا که اعتقـاد دارم جای گفتگو درفیلم کوتاه‌نیست واگر دیگران این‌کار را می‌کنند صرفاً کار غیرعادی وغلطی‌ست.درواقع وقتی‌کلامی را دریك فیلم کوتاه می‌شنوید ، توقع دیدن یك‌فیلم بلند درشما بوجود می‌آید ودرحقیقت‌شما انتظار خواهید داشت‌که فیلم بیش از بیسـت‌دقیقه‌ی قراردادی ادامه پیداکند . باین‌علت من خود را محدود کردم، خواستم فیلمی بسازم‌که واقعاً کوتاه‌باشد وبالنتیجه آنچه راکه بفیلم بلندتعلق دارد ازآن‌حذف‌کنم .

اما ، وقتی‌کسی خودش را مدتی محدود به‌یك‌شکل‌معین میکند، علاقه‌ای برای آزادشدن از آن در او بوجود می‌آیدکه خودبخودآزمودن محدودیت دیگریست. من‌علاقه پیداکردم کـه در فیلم‌هایم گفتگو را اضافه‌کنم وتا جائی که‌میخواهم.. درعین‌حال، طبیعت عمیق من که‌کاملا غیرعادی‌است‌اقتضامی‌کند‌که گهگاه بآن‌آزادی بدهم. باین‌خاطراست که«فرشتگان‌می‌افتند» بیشتر بطبیعت من نزدیك است تا به‌نظمی‌که بـه آن معتقدم ونیزبیشتر به‌آنچیز نزدیك‌است که‌می‌خواهم درسینما **ببینم** ونه‌آنچیزی که می‌خواهم **بسازم.**

بهرحال من**سینما** را دوست‌دارم . دوست‌دارم فیلم‌های ترسناك و وسترن ببینم. دلم میخواهد بترسم ، بخندم ، گریه‌کنم وتکان‌بخورم. هرچیز دیدنی‌را دوست‌دارم‌حتی‌معجزه‌وشعبده‌بازی‌را اما هرچه‌راکه‌تحسین‌می‌کنم‌نمی‌سازم.ازآنجا که‌حس می‌کنم خودم رابایدتحت‌یك‌نظم معین‌بکشم، چیزی‌را میسازم‌که باآنچه دوست‌دارم ببینم‌تفاوت دارد .

لهذا : می‌شودگفت‌که«چاقودرآب» بیشتر فیلمی است‌که دوست دارم بسازم وخود را مجبور بساختن آن‌کرده‌ام و «تنفر» بیشتردرکفـه‌ی آن فیلم‌هائـی قراردارد‌که دوست دارم ببینم . البته آشکاراست که‌درساختن این‌فیلم‌هم‌مجبور بودم نظم‌وترتیبی‌را رعایت‌کنم. چراکه بهیچ‌وجه نمی‌خواستم کارم ،حتی‌بصورت

چشم‌انداز یك ذهن

جزئی، فیلمی ترسناك از آب‌در بیاید .

همچنین عادی‌است اگر باین‌وسوسه دچارشوم که‌فیلم‌هائی بسازم که‌دوست‌دارم ببینم. وقتی‌آدم چیزی‌را می‌بیند که‌بسیار دوست دارد، لزوماً تمایل‌پیدا میکند که آنرا بسازد .

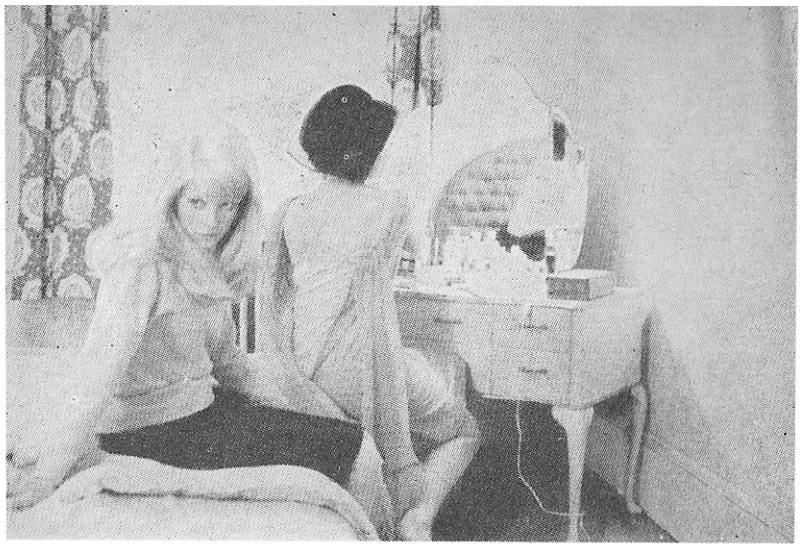
وقتی‌من فیلم « نابغه » را دیدم بخودم گفتم که‌بسیار مایلم فیلمی شبیه بآن بسازم. اما میدانم که‌هرگز این‌کار را نخواهم‌کرد. چرا که اگر باین‌ترتیب کارم را شروع کنم، اگرچه‌تصمیم خودم را گرفته‌ام اما آن نظم وترتیب که گفتم مرا کاملا فلج‌خواهد کرد ودیگر نخواهم دانست که‌چه باید بکنم .

س ـ نقطه‌ی مشترك بین «فرشتگان می‌افتند» و « تنفر» شاید دنیای‌بسته‌ای باشد که‌شخصیت‌های‌فیلم‌در آن‌بسر میبرند وصحنه‌ی بسته‌ای که در آن‌چیزهائی‌وجود دارد که از نظرفیلم ،،،

پولانسکی ـ این‌بهمان چیزی‌شبیه است که درسینما دوست دارم؛ یعنی‌ا محیط وفضا. ونیز وقتی‌رادوست دارم که‌آدم‌ها فراموش‌می‌کنند، که‌خودشان را زندانی میکنند.، من‌دوست دارم خودم‌رازندانی کنم. یادم می‌آید وقتی دوازده ساله یا چهارده‌ساله بودم فضائی رادوست داشتم که‌در .... نمیدانم ... دراطاق‌های بسته وخفه وجودداشت ،.. وازفیلم‌هائی مثل «پایان‌هفته‌ی گمشده» و «سوخته‌دربازی» خوشم‌می‌آمد..مخصوصاً از«سوخته‌دربازی» فیلمی که‌بناحق تحقیرشدومن آنرا باشکوه وخیالپرور می‌دانم . فیلمی بافضائی که کمی‌مصنوعی بود، فضای‌کارگاه.. فیلمی که«سینما» بود .. البته‌همه‌ی اینها بعداً مبتذل‌شد ، اما مرا به‌دنیائی افسانه‌ای بردوعلتش مختصراً این‌بود که واقعیت نداشت. دنیائی بود که ازنو خلق شده بود .

بنابراین مسئله‌ای که راجع بآن صحبت‌میکنید اولین علتش شاید همین باشد. بعد خدای‌من ... گذاشتم کمی هم راهنمای‌من ... بگذارید بگویم غریزه باشد. وبعد . من‌قاضی نیستم ... اگر می‌توانید این‌مسئله‌را تشریح کنید، بکنید، سعی کنید ... امامن نمی‌توانم.

آنچه من‌دوست‌دارم صحنه‌ای‌فوق‌



● تنفر (کاترین‌دونـوو ـ ایوون فورنو)

العاده واقعی‌ست که‌در آن چیزی وجود دارد که باواقعیت جور درنمی‌آید . این‌چیزی است که فضارا بوجودمی‌آورد. چرا که وقتی همه‌چیز بحساب آمده‌باشد، فضا بااستفاده از وسایل نسبتاً ساده‌ای خلق‌میشود، بدون‌شك این‌فضارا باوزوز یك‌مگس بهترمیشود خلق کرد تا با بسیج یك‌دوجین‌حیوان غول‌پیکر .

س ـ بنظرمی‌رسد که«چاقو درآب» دنیای بازتری را ارائه میدهد ، آنچه آرامش رابرهم می‌زند چیزی‌است که تماشاچی حس‌می‌کند درفکرشخصیت‌های فیلم جریان‌دارد ...

پولانسکی ـ بله . سعی من براین بوده . اما گاه شك می‌کنم که مبادا این فیلم برای من بیش ازحد واقعی باشد . بهرحال چه شخصیت‌ها درفضاهای بسته‌باشند وچه نباشند ، آدم همیشه‌می‌تواند نبودن آرامش‌راخلق کند. وسایل ممکن دیگری هم وجود دارد . ابر ، باران ، تنهائی ... بهرحال من آزادانه تاآنجا که می خواستم عوامل مختلف را در آن فیلم حذف کردم . بالاخره تنها سه شخصیت باقی ماند. و در فیلمبرداری نهائی‌حتی رهگذری هم وجود نداشت.

س ـ بنظرما می‌رسد که«فرشتگان می‌افتند » لهستانی‌ترین فیلم شماست ، در مرحله اول بخاطر مضمون ، اوضاع ناخوش و نیز رنگ‌ها ، و جهات بصری فیلم که‌بعضی ازشکل‌های فیلم‌های نقاشی لهستانی را بخاطرمان می‌آورد.

پولانسکی ـ این حقیقت را ازاین نظرمی‌پذیرم که کوشیده‌ام فلاش‌بازگشت های‌بگذشته‌درفیلم‌با اشارات معینی‌همراه باشد که ازبین آنهامیشود نقاشی لهستانی، بخصوص آثارنقاشان‌قرن‌نوزدهم‌راذکر کرد نقاشانی که‌گاه خصوصیات دوره پیش از رافائل را داشتند و این خصوصیات نشان می‌دادند که همه چیز دریك سبك معین و بخصوص‌نیست . من صحنه های دیگر فیلم را هم بسوی تعقیدی به‌سبك قرن‌نوزدهم کشاندم.

س ـ و فیلم خود بر اساس تنهائی

چشم‌انداز یك ذهن

بود ...

پولانسکی ـ از یك نظر بله . و کمی به « تنفر » شباهت داشت ، چرا که این فیلم مطالعه‌ی تنها یك فرداست. زنی که درحرکت بود ، آن پیرزن را میگویم . او در زندگی واقعی هم در حرکت بود . من او را درآسایشگاه سالخوردگان یـافتم . نود یا نود و دو سال داشت . خوب یادم نیست ، اما او پیرپیر بود .. آنقدر پیر که‌دیگر آرزوئی نداشت ووقتی‌حق‌الزحمه‌اش راباودادیم دیدیم که دیگر پول برایش مفهـومی ندارد . یك روز از او پرسیدم که می خواهد با آن پول‌ها چه‌کند . فکر کرد و عاقبت گفت که با آن شکر خواهـد خرید . باو گفتم ، « اما با این پول خیلی بیشتر از شکرمیشود خرید ! » . اوگفت : « اوه ؛ بله ... صبرکن ...» و باز بفکر فرو رفت ، بعد گفـت : « باشد ، من میخواهم شکر بخرم . » تنها همین را می‌دانست ! و همین هم‌در حرکت بود . چراکه‌آدم بخودش‌میگفت درآن آسایشگاه به‌اینها شکر کافی‌برای قهوه نمی‌دهند. وحشـتها!..

بهرحال ، پیرزن وقتی با ما بود شکر داشت . آرواره‌هایش بشدت می لرزید ، برای اینکه در فیلم بازی‌کند لازم بود وسیله‌ای پیدا می‌کـردیم ، چرا که نمیشد او را تشویق کرد که نلرزد . و البته خودش هم نمی‌دانست که میلرزد . بالاخره بفکـر شکلات افتـادم ، شکلات می‌توانست در عضلات او تنشی ایجاد کند و بدین ترتیـب لرزش آرواره‌هایش متوقف شد . امـا نتیجه این شد که مرتب بایدباوشکلات می‌دادیم و درآخر فیلم برداری پیرزن از این گریه می‌کردکه دیگرکسی‌باو شکلات نخواهد داد .

بهرحال او یك فرد بود ،آن‌پیرزن را می‌گویم . او زندگی‌کرده بود،بدون شك قبلا عشاقی داشت ... بالاخره باید درزندگیش شادی ، عشق ومرگ وجود داشته باشد ... نگاه‌کردن باین صورت به‌مردم ،.. صورت‌هائی‌مثل چوب ، چوب کهنه و گفتن اینکه دیگر پشت این چهره‌هـاچیزی‌نیست خیلی‌دردآوراست.

اما چیزی وجـود داشته است و خاطره بازمی‌گردد ...بهمین‌دلیل‌پیرزن گهگاه چیزی را بخـاطر می‌آورد . خاطرات برمی‌گشتند اما چیزی ازشان دستگیرآدم نمیشد . پیرزن لباس را می‌دید وچیزی‌بخودمی‌گفت . بعدراجع به‌روس‌ها حرف می‌زد که درسال هزار و هشتصد واندی آمده بودند ، اما آنچه که می‌گفت نه‌آغازی داشت ونه‌پایانی. تکه‌های کوچك زندگیش که هیچ مفصلی نداشتند ، اما همه‌ی اینهامرا بشدت‌تکان می‌داد ، چراکه او درست همان‌شخصیتی بودکه باید درفیلم نشان داده میشد . و او همیشه نشسته بود ، افسرده و بـی حرف...

س ـ آیا فضای بدبینانه‌ی فیلم ، (ونیز فیلم « چاقو درآب ») نیز که برپایه‌ی‌هزل وطنزبوجود می‌آمد، خیلی لهستانی نبود؟

پولانسکی ـ ممکن است درست یگوئید . . . اما من نمی‌توانم در این باره حرفی بزنم. من تنها یك‌فیلم‌سازم، منتقد و جامعه شناس نیستم . و آنچه می‌خواهم ساختن افکاریست که که‌درذهن دارم بطورطبیعی . درست‌همانقدرطبیعی که یك‌نفر اگررقاص‌باشد خواهدرقصید و یا اگر اهل عشق وعاشقی باشد، عشق خواهد ورزید . من می‌سازم و از خودم نمی‌پرسم چرا . من نمیتوانم در عین حال هم بسازم و هم دلیل ساختنم‌راپیدا کنم . اگر چیزی را میسازم بآن دلیل است‌که فکر می‌کنم‌کاردرست ، ساختن آنست . خلبانی که از پاریس به لندن پرواز می‌کند اعمالی را انجام میدهدکه فکر می‌کند برای پرواز از پاریس به لندن لازم و صحیح است ، اینکه از میان ابرها برود ، بالای آنها پرواز کند ویا پائین‌آنها . او تصمیمش رابر پایه‌آن چیزهائی می‌گیردکه فکرمی‌کند صحیح است . اما درهمان لحظه‌کارش‌را تجزیه‌وتحلیل و تشریح نمی‌کند . این غریزه‌است‌که عمل‌میکند.

س ـ بایدبگوئیم، هدف‌ما این‌نیست که‌وادارتان‌کنیم‌ازچراهاوچگونه‌هاحرف بزنید. خیلی‌ساده‌شما وکارتان موردتوجه ما هستید ، پس‌ما سئوالاتی می‌کنیم‌که بتواند درشما جواب‌هائی یاواکنش‌هائی را برانگیزد، نتیجه ، هرچه‌که باشد ، جالب توجه است.

پولانسکی ـ پس‌چیزی‌برای من‌جز افزودن بآنچه‌که‌گفتم باقی نمی‌ماند . این‌عکس‌العمل من‌بوده است .

س ـ اگرهمه‌کسانی‌که درسینما کار میکنند ازچراها وچگونه‌های کارشان خبر داشتند، دیگر قادر نبودند فیلـم بسازند .

پولانسکی ـ بله. مثل‌نقاشی‌ست... شما مرتباً بخودتان نمی‌گوئیدچه‌رنگی‌را استعمال‌کنم؟کجا؟ وچرا ؟ ... بخودنمی گوئید: من‌یك‌کمونیست‌هستم ، پس‌باید رنگ سرخ‌بکاربرم ..

س ـ وازطرف‌دیگر ، وقتی آدم حرفی‌را می‌زند، لزوماً این‌حرف‌باآنچه که می‌کند رابطه دارد. حتی‌اگربکلی پرت‌بـاشد باز هم رابطه وجود دارد .

پولانسکی‌ـدرست‌است.. هریك‌ازما عقیده‌ای داریم و فلسفه‌ای ، حتی اگر خودمان بآن واقف‌نباشیم .بعد ، هرچه که‌آدم میکند رابطه‌ای دارد باآنچه‌که حس‌می‌کند . هنگامیکه **موسی** بچه‌بود جلویش طلا وذغال درخشان‌گرفتند ... خاطرتان‌هست؟ خوب اودستش را بسوی طلابرد ، این مربوط بچیزی میشد ، بهوشش، به‌روحش، بآنچه‌که بود ،.. و آنها شادان‌دست موسی را بطرف ذغال بردند . و اگر کسی نباشد که گاه‌گاه دستتان‌راهدایت‌کند،چه‌بسا که‌کلاه‌سرتان برود ...

چشم‌انداز یك ذهن

س ــ و وقتی شما خواستید فیلم «تنفر»را بسازید، هدفرا چیزی قرار دادیدکه جالب توجه‌تان‌بود .

پولانسکی ــ کاملا ــودلیل اینکه، من‌ازلحاظ جنسی سرخورده‌هستم !

س ــ آیا شما فکرهایتان را از دخترانی می‌گیریدکه می‌شناسید ؟

پولانسکی ــ کمی.دختری‌رامیشناسم که اندکی بآن دختر شباهت دارد. اما بخاطر شناختن این دختر نبودکه آن داستان‌را انتخاب‌کردم . من دختران دیگری‌رامیشناسم که‌به‌داستانهای‌دیگری شباهت دارند و اگر آنها را انتخاب نکردم باین‌خاطر بودکه‌برای‌من‌دردآور بودند. پس ، مسئله‌بمن مربوط میشود ونه به‌آن دختر . من هستم‌که انتخاب میکنم و بعد .. نمیدانم : بهتر است پیش‌یك روانکاو بروم. اما باید بگویم پیش‌چندنفری‌هم رفته‌ام . من‌سناریوی خودم را بآنها نشان دادم وهمه‌از آن خوششان‌آمد وبمن‌گفتند که هیچ احتیاجی به روانکاوی ندارم و کاملا متعادلم...

این‌موضوع‌مرا ناراحت کرد ،چرا که همیشه فکر میکردم دیوانه هستم، و دانستن این موضوع برای من ضربه‌ای بود ! ...

چرا که‌مردم متعادل ... یعنی‌همه‌ی بانکدارها وبقال‌ها و مردمی‌که مقاصد خوب‌دارند . ومتعادل بودن یعنی جزو آنها بودن!

س ــ آیا «تنفر» و« چاقو درآب» سناریوهای اصیلی هستند ؟

پولانسکی ــ همه چیزشان اصیل است . تضمین‌می‌کنم . اما «تنفر» رابا همکاری **براك** Brach و«چاقو..»را با همکاری **اسکولیموفسکی** skolimowski نوشتم . من‌از **اسکو لیموفسکی** خوشم می‌آید . اما مردم عموماً بسختی اورا تحمل‌می‌کنند. اواز خودش مطمئن‌است، مغرور وبرخورنده رفتار می‌کند. مردم زیاد ازاین موضوع خوششان نمی آید . مردم آدمهای افتاده‌را دوست دارند . کسانی‌راکه بگویند**پاریس**یا **ورشو** را دوست‌دارند واز این‌که‌بامردم این‌شهر ها زندگی‌کنند لذت می‌برند .. اما

● بن‌بست لیونل استاندر) ــ فرانسواز دورلئاك ــ (دونالد پلی‌زنس

اسکولیموفسکی هرگز این چیز ها را دوست نداشته وهنوز هم ندارد. من او راخیلی دوست دارم ، چرا که استعداد زیادی دارد . البته متکبراست . خوب باشد .

من اورا مدتهاست که می‌شناسم. خیلی پیش اوراشناخته‌ام،وقتی‌که هنوز کاری‌نکرده‌بود . ووقتی میگویم هیچ کاری‌کاملا یعنی این‌که هیچ‌کاری نکرده بود . بعد شروع بشعر ساختن کرد .. همه‌دستش انداختند، اما شعرهایش‌خیلی خوب‌بود. موفق‌شدچندجزوه‌ازشعرهایش را چاپ‌کند.

بعدبه نمایشنامه نویسی پرداخت ــ که‌از شعرهایش کمتر خوب‌بود ! بعدبا **آندره‌ئی‌یوسکی** Andrezejewski ــ**مؤلف**فیلم « خاکستروالماس»ــ کارکرد. وبااو فیلم «بی‌گناهان دوست داشتنی » را ساخت . همه اعتقاد دارند که کار **آندره‌ئی‌یوسکی** برکاراوغالب‌است :اما این‌صحیح نیست . صرفاً بادیدن «چاقو درآب » می‌توانید بامضامینی که خاص **اسکولیموفسکی** وافکاراوست آشناشوید و آنرا با« بی‌گناهان دوست داشتنی » مقایسه‌کنید ــ و خود **آندره‌ئی‌یوسکی** که‌دوست من‌است‌بمن‌گفت که‌اکثر گفتگو هارا**اسکولیموفسکی** نوشته‌است.

روشن‌است‌که استعداداو خوشآیند اهل‌سینما نیست ، امااز همان ابتدامن مطمئن بودم که اوکاری خواهد کرد . چرا که‌او مرد کاربود . اواین کار را کرده‌است... عاقبت این‌کاررا کرده‌است و در این زمینه شما باو احتیاج دارید درواقع درهمه‌ی‌زمینه‌ها باواحتیاج‌هست.

درمورد «چاقو...» من‌ابتداداستان کوتاهش را نوشتم ــ چیزی که شما Synopsis میگوئید ــ وآنرا به**جری بوسك** نشان دادم که رئیس Kamera Group است ــ جائی‌که مونك Munk کار می‌کرد ومن درآن زمان کمکش بودم ــ. او داستان راخواند و بمن‌گفت که روی آن سناریوئی بسازم. اما من احتیاج به‌یك نویسنده داشتم ، کسی که

چشم‌انداز یك ذهن

باهم زبان مشترکی داشته باشیم . پس **اسکولیموفسکی** را انتخاب کردم و دو هفته روی این سناریو باهم کار کردیم . کسانی بودند که از نتیجه‌ی کار خیلی خوششان آمده بود ، اما کسانی که در وزارت فرهنگ کار می‌کردند آن‌را نپسندیدند و ردش کردند . من تقریباً قیدش را زده بودم اما **بوساك** بمن گفت «چرا کار را از سر نگیری ؟ دوباره بنویسش و آماده‌اش کن وسعی کن هرچه راکه زائد است ازتویش درآوری !» و این کل ماجرا بود .

س- سهم **اسکولیموفسکی** بیشتر درپرورش شخصیت‌ها بود یا در نوشتن گفتگوها؟ پولانسکی ــ هردو بسهم من شخصیت ها بود . همان سه نفر ، او گفتگوها را نوشت‌وخوب ازآب‌درآمد. چراکه‌اوخیلی مقرراتی ومنظم است‌ودر این مورد چیزهای بسیاری را بمن یاد داده است. اومی‌توانست ساعت‌ها به‌حذف حروف زاید گفتگوها بپردازد . دقت کنید. می‌گویم حروف!... و ازهمانوقت بود که فهمیدم دریك سناریو حروفی‌مثل «اه» ... «اوه» ... «خب» و نظایر آن زائد است . اینها وسایل گفتگو نویسان قلابی‌است که‌ادعامی‌کنند از زبان‌متداول مردم در گفتگو تقلید می‌کنند . یك سناریوی خوب‌کاری باین‌فرهنگ ندارد. **اسکولیموفسکی** مرا واداشت که بشدت درساختمان کارمنظم ودقیق باشم‌ودرهمان حال وادارم کرد افکاری راکه بنظرم جالب ، درخشان و بشدت خوشمزه می‌آمدند، به‌نفع این ساختمان بدور بریزم . ساختمان «چاقو..» خیلی‌سخت بود . بایدمیساختی وبالامی‌بردی ، بعد قطه‌قطعه‌اش میکردی‌ودوباره این قطعات رابهم وصل‌میکردی. اماکاملا مطمئنم که اگر کسی آن فرم را برکارتحمیل‌نمی‌کرد فیلم چیزچرندی میشد .

س- گفتگوهای فیلم Walk-over از موجزترین وتلویحی‌ترین گفتگوهائی است که تاکنون درفیلم‌ها شنیده شده ، دراینجا شخصیت‌های فیلم بطور مستقیم درباره‌ی آنچه که‌می‌کنند حرف‌می‌زنند.

پولانسکی- البته، آخروقتی‌مردم‌جز درمصاحبه‌هامستقیم‌حرف‌نمی‌زنند،چراآنها

بطورمستقیم‌حرف‌بزنند؟مثلاشما بادختری هستیدکه می‌خواهید با اوعشقبازی‌کنید. خب ، باو خواهی‌گفت: «بازم می‌خوای چیزی بخوری ؟» (ودختر جواب‌می‌دهد: «نه، چیزی‌نمی‌خوام.»). بسیارخوب.شما چه‌کرده‌اید؟ راجع به‌یك موضوع دیگری حرف زده‌اید .

میشد راجع به‌هرچیزدیگری حرف زد. چراکه همیشه مردم راجع بـه یك چیز دیگرحرف میزنند.

امـا **اسکولیموفسکی** تنها از راه محاسبه کار نمی‌کند. اودارای حافظه‌ی عجیبی است. اگر قرار باشدکسی علاقه خودش رابه سینما رفتن‌بیان‌کند، اولین چیزی‌که بنظرمیرسد اینست‌که بگوید : «میخوام امروز عصربرم سینما» امـا این درست چیزی است که **اسکولیموفسکی** راازجا بدرمی‌برد. او عصبانی شـده و خواهدگفت: «او هیچوقت اینطور حرف نخواهد زد!.»اوخواهدگفت:«امشب چی نشون میدن؟» ویا: «فیلم‌خوب‌چی‌هست؟» **اسکولیموفسکی** بطور نـاخود آگاه موجه‌ترین طریقی راکه مردم حرف می زنند بخاطرمیسپارد. تمام تفاوت‌بین‌یك گفتگونویس خوب ویك گفتگو نویس‌بد درهمین نکته نهفته است. یـك گفتگو نویس خوب مطالب را بخاطر می‌آورد، حال‌آنکه گفتگونویس بدچنین نمی‌کند

گفتگو نویس‌بد مطالب‌رامینویسد وبعد برای‌آنکه حالت محاوره‌ای به‌آن بدهد چند تا «اه..» و«اوه» و «خب» و غیره به‌آن اضافه می‌کند ... اما با این وسایل‌آدم نمی‌تواند زندگی را دوباره بیآفریند. راه‌حل پیچش کوچکی درنظم کلمات‌یامعانی‌آنهاست، وحتی میشود از شکستن‌کلمات درمواردلزوم باین‌منظور استفاده‌کرد.

بعلاوه ، در زندگی،مردم در مورد کلمات صرفه‌جوئی‌میکنند. فقط‌یکبار به حرف زدن مردم دقت کنید . مثلا می پرسند:«آب می‌خواهید یاقهوه؟» جواب آنهااین نیست: «قهوه را بیشتر دوست دارم» ویـا«بهتراست بمن‌قهوه بدهید.» جواب‌آنها این‌خواهد بود: «قهوه!»همین کافی‌ست. قهوه!. وبعلاوه در سؤالی‌هم‌که کرده‌ایم‌باید تغییر کوچکی‌بدهیم:«ببینم، آب میخورید یا قهوه؟» . زبان محاوره درست همین است.

س- آیا بیشتر توجه شما معطوف صحت وواقعیت گفتگوها نیست وآیا در مورد تصاویرباین دقت رفتارمی‌کنید؟

پولانسکی- من درمورد صحت همه چیزدقت می‌کنم. هرچقدرکه داستانهای من‌باورنکردنی‌تر باشند، بیشترحس می کنم که بـاید آنها را بشیوه‌ای واقعی ارائه دهم. این‌کاری است کـه در فیلم «تنفر» کردم. واین‌مشکل‌ترین کاراست، چراکه درآغاز، مبتذل ترین و احمقانه ترین‌کار محسوب میشود. فیلمی ساخته‌ام باسم «چرخش‌نیرو» و میخواستم که این فیلم را بسازم. اماساختن «چرخش‌نیرو» اساساً براین پایه قرار داشت : ارائـه‌ی داستان بطورموجه وواقعی. وموفق‌شدم. ساختمش‌وخوب‌ازآب‌درآمد،خیلی‌خوب!.. شماخواهید گفت‌که‌تو ازهرچیز عظیم ، اضافه ولوس خوشت می‌آید و هرکس می‌توانست داستان را بصورت عجیب و غریب تعریف‌کند. گفتن‌این‌حرف آسان است. فقط‌من نتوانستم این داستان را بصورتی موجه وباانگیزش‌روانی صحیح ارائه بدهم، نتیجه اینکه کاری واقعی شده‌است، واین‌کار آسانی‌نیست!وخیلی دلم میخواست‌اگرکس‌دیگری‌این‌داستان را فیلم‌میکرد نتیجه‌را می‌دیدم...بعلاوه همه روانکاران فیلم را واقعی یافته‌اند ومتعجب شده‌اند. اینهم‌دلیل‌دیگری‌است که‌بآن مفتخر باشم.

در «چاقو ...»واقعیت فرقی‌می‌کرد.

چشم‌انداز یك ذهن

همه چیز بر پایه ابهام قرار دارد، و تا حدی بر پایه طنز، نوعی نیمه بدبینی نسبت به بشریت. اما انجام این کار آسان است. اگر فیلم رایك تازه کار و یایك سینماگر تجارتی میساخت ، فیلم مورد علاقه‌ی مردم واقع میشد. آنها باز هم میگفتند که فیلم ساده، جزئی و خردمندانه است.. لااقل درمورد « تنفر » این حرف را نمی‌توانند بزنند و این چیزی است که مرا خوشحال می کند. در «چاقو...» خطر این بود که مردم خسته بشوند. این خطری جدی نیست، معمولی و حتی قابل احترام است. اما در مورد «تنفر» خطر در مضحك از آب در آمدن بود. و این مشکل عظیمی بود، بله، مشکل بزرگی بود، و البته بعضی از منتقدین فرانسوی اظهار عقیده کردند که کار من مضحك است. بیائید بیشتر از این درباره‌ی آن حرف نزنیم . بهرحال این فیلم بکلی خسته‌ام کرده است .

س ــ آنچه مردم را آزار می‌دهد شکستن لحن است، فیلم بایك روش واقعی آغاز میشود و بعد ناگهان آدم بدنیای ذهنی دختری پرت میشود وخیالات او را می‌بینند، این چیزی‌ست که مردم را ناراضی و برآشفته میکند، برای آنها فیلم خیلی دور می‌رود.

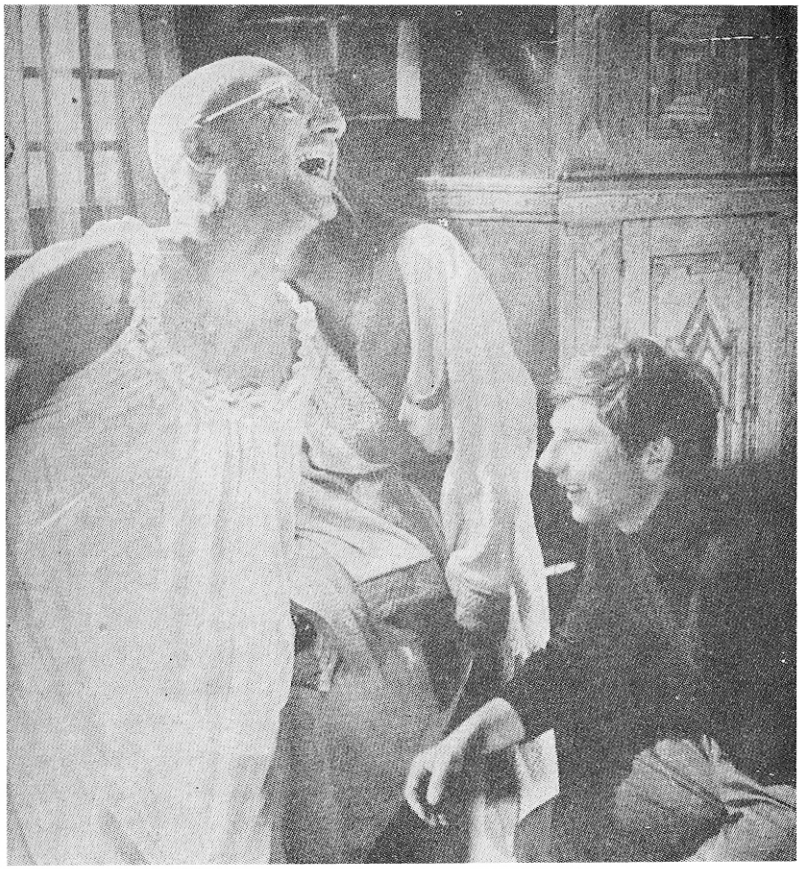
پولانسکی ــ کاملا درست است ! اگر من تمام فیلم را باهمان لحن آغاز می‌ساختم مردم میگفتند که فیلم یك مطالعه‌ی روانشناسی‌ست و کاملا ... باذهنیت ، با توجه به جزئیات و با احتیاط ساخته شده **و مولف** ازفلان و بهمان طفره رفته است. اما من نمی‌خواهم ازچیزی طفره بروم.. مردم ممکن است در آن فیلم خسته میشدند، اما بهرحال بآن احترام میگذاشتند.

س ــ شاید نقطه‌ی اشتراك این فیلم بادیگر فیلم‌های تخیلی کشاندن بیننده بدنیائی دیگر باشد.

پولانسکی ــ بله ، آدم واردچشم اندازدیگری میشود ، چشم‌انداز یك ذهن .

س ــ فکر نمی‌کنید که فیلم شما در نکات کوچکی بافیلم‌های **هیچکاك** مشترك باشد ؟

پولانسکی ــ نمیدانم ، قضاوت وظیفه‌ی من نیست . البته من مثل شما



● بن بست (رومن پولانسکی ــ فرانسواز دورلئاك ــ دونالدپلی‌زنس)

آنقدرها هم شیفته‌ی کارهای هیچکاك نیستم وبهرحال سعی نکرده‌ام که مثل او کار کنم ، فیلم من ممکن است شبیه فیلم « روح » باشد ، اما « روح» فیلمی نیست که من خیلی ازآن خوشم بیاید . از میان کارهای هیچکاك من« پنجره رو بحیاط » و « بیگانگان در ترن » را بیشتر دوست دارم ، با اینهمه ممکن است تشابهاتی وجود داشته باشد ... و در واقع باید که کار من کمی با آثار هیچکاك شباهت داشته باشد ، حتی اگر من در این مورد قصدی نداشته باشم و سعی نکرده باشم ، چرا که فیلم من با ماجرائی آغاز میشود که او در بعضی از فیلم هایش باآن سر وکار داشته است.

س- چه‌چیزی را درسینمای تخیلی دوست دارید ؟

پولانسکی ــ من همهٔ فیلم های ترسناك را دوست دارم . مرامثل دیوانه‌ها می‌خوانند. بخصوص فیلم Peeping Tom و «و در چنگ ارواح » **وایز** را خیلی دوست دارم.

س ــ وجدا ازسینمای تخیلی؟

چشم‌انداز یک ذهن

پولانسکی ـ خیلی چیزها را می‌بینم. من همه‌ی فیلم‌ها را دوست دارم. بدتر ازهمه فیلم‌های چرند وشبه روشنفکرانه است . بهتر است بگویم من حرکت را دوست دارم ، مخصوصا از آثار **اورسن‌ولز**، **کوروساوا**، **وفلینی** که سه کارگردان محبوب منند خوشم می‌آید ، بطور دقیق بگویم : « همشهری کین» ، « هفت سامورائی » ، « تخت خون » ، « The Hiddenf ortress »ـ عالی ست ! ـ و « هشت و نیم » . یك فیلم ژاپونی دیگرهم هست که بشدت مورد علاقه‌ی من است . من ازتماشای آن با دست وپائی خسته بیرون آمدم ؛ فیلم «آتش بردشت » را می‌گویم ، کار **ایشی‌کاوا** . دربین فیلم‌های فرانسوی‌من بخصوص به « قرابینه داران » که‌بنظر من بهترین‌کار **گودار** است علاقه‌دارم. چطور منتقدین فرانسوی می‌توانند این فیلم را ندیده‌بگیرند ؛ وبعد «تا آخرین نفس»، «آلفاویل» ، «چهار صدضربه»، «ژول‌وژیم» و«به‌پیا نیست تیراندازی کنید» همچنین از کاری‌که **برسون** می‌کشد بسیار خوشم می‌آید ، نه‌همه‌کارها، بلکه اکثرآنهارا می‌گویم ، بخصوص‌فیلم‌های «جیب‌بر» و«ژاندارك».

س ـ آیا شما جز هانك کمك کس دیگری‌هم بوده‌اید وآیااز‌این‌کارچیزی آموخته‌اید ؟

پولانسکی ـ من بیشتر در ساختن فیلم‌های‌کوتاه‌کارکرده‌ام وفکر نمی‌کنم که توانسته باشم کمك کارگردان خوبی بشوم... در مورد یادگرفتن باید بگویم که‌همه‌چیزبآدم درس می‌دهد. واین‌ربطی به‌معلم ندارد ووابسته‌ی‌آموزنده است

س ـ اینکه‌گفتید از لحاظ دستور زبان فرانسه غلط است بایدگفت: «این مربوط به‌تعلیم دهنده نیست ، بلکه به تعلیم‌گیرنده‌مربوط میشود...» درفرانسه آدم حق ندارد کلماتی نظیر آنچه که گفتید درست‌کند.

پولانسکی ـ اما اگردلم بخواهدکلمه apprendre رابکاربرم چه ؛ این‌را من‌دلم‌میخواهد واینطورگفتم‌برای‌آنکه درست میخواستم‌که اینطوربگویم.

س ـ کسی‌حق‌ندارد. این‌حق‌مکتبیون‌است.

پولانسکی ـ اما، خیلی عملی‌ست.. راستش هیچ چیز به مکتبیون تعلق ندارد.

س ـ وفیلم بعدی شما چیست ؟

پولانسکی ـ بعد از «تنفر»، فیلم «بن‌بست»را ساخته‌ام‌که هنوزنمایش‌داده نشده .

س ـ درهمان خط «تنفر» است؟

پولانسکی ـ من‌خطی‌هم مگر دارم؟ اگردارم‌که‌بله..مثل‌اینکه‌اینشتین‌گفته‌است که‌خط راستی‌وجودندارد. پس، من‌قبول می‌کنم‌که مال‌من‌کاملا منحنی‌ست.

س ـ داستان « بن‌بست » چیست ؟

پولانسکی ـ راجع به‌یك‌زن‌ومرداست بازهم! مرد حدود۴۵سال دارد (**دونالد پلی‌زنس** که درفیلم «مراقب» بازی می کند) ونقش زن را **فرانسواز دورلئاك** بازی می‌کند . آنها در خانه‌ای دریك جزیرهٔ کوچك زندگی میکنند . در این ضمن یك تبهکار زخم خورده از راه میرسد وبرای تلفن‌کردن وارداین‌خانه میشود. اوبکسی‌تلفن‌میکند وقرارمیشود شخص‌مزبور برای بردن اوبه‌آنجا بیاید و تبهکار زخمی حدود بیست و چهار ساعت‌درانتظاراین‌شخص‌درآن‌خانه‌می‌ماند.

فیلم روابط بین این زوج ومیهمان ناخوانده را تشریح میکند. اینها یك ثلث را تشکیل میدهندکه بر پایه عشق نیست. البته عشق وجود دارد ، اما بین زن و شوهر . بهر حال سخت است که داستانی‌را جدا از فیلم‌تعریف‌کرد .

بعدازاین فیلم ، از۱۵ فوریه شروع بساختن فیلم«کشتارخون‌آشام» کرده‌ام. فیلمی فکاهی است که داستانش را با همکاری **براك** تهیه کرده‌ام . قرار است صحنه های داخلی را در استودیوی Dolomites فیلمبرداری‌کنم . تصور می‌کنم بشدت خوشمزه ازآب دربیاید.

ترجمه : اسماعیل نوری‌علاء

* مصاحبه دراصل بزبان فرانسه انجام‌شده وپولانسکی از ابهام موجود در فعل apprendre که هم بمعنای « یاددادن» وهم بمعنای « یاد گرفتن» است‌استفاده‌کرده‌ودولغت appreneur رابرای معلم و apprentisseur را برای شاگرد ساخته‌است .

تاریخچه نقد فیلم !

● برخلاف آنچه که ممکنست فکر کنید . نقد فیلم نویسی، مدت زمان درازی است که در این ملك رواج دارد . نگاه کنید بدورهٔ مجلهٔ « **امید** » که دونام امروز آشنا ، بتناوب در آن نقدفیلم مینوشتند . اینزدواسم ، **ف ـ جلوه** و **محسن موحد** هستند.

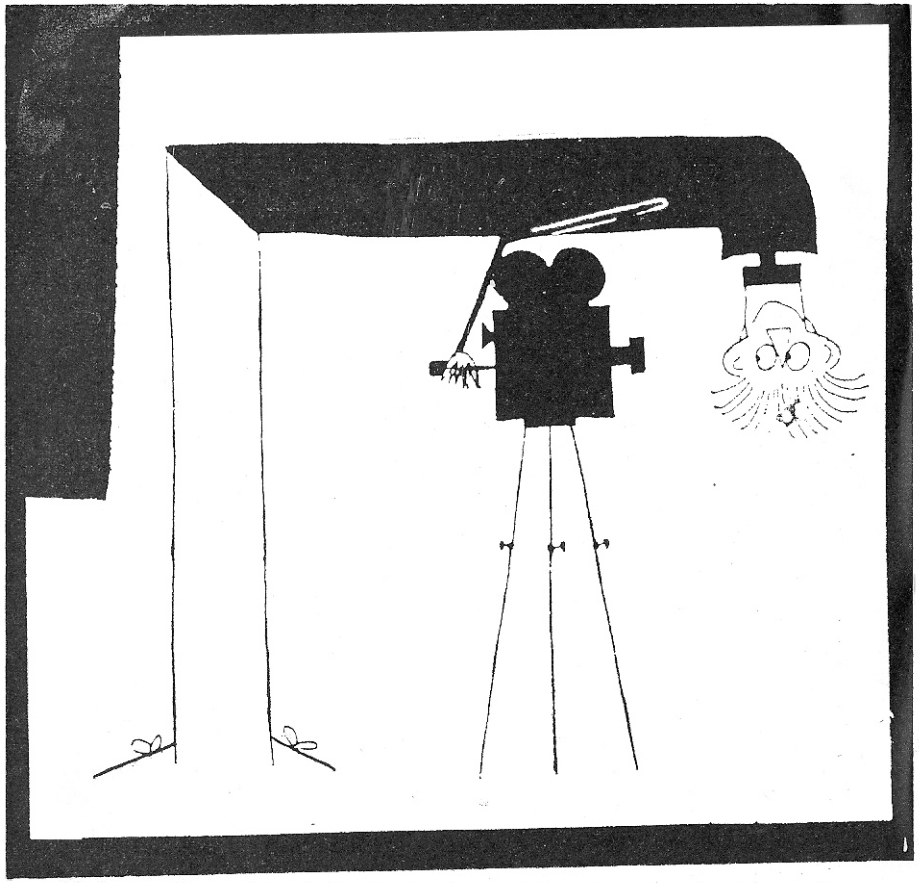
برای نمونه بقسمتی از یك انتقاد فیلم این روزنامه‌توجه بفرمائید:

«خواهر مستخدم»

« .. دختری زیبا و بانمك که حنجره‌ای داودی دارد ، و آوازش مرغ هوا را از طیران وآب را از جریان باز میدارد ، بجستجوی شهرت و نام و افتخار ، دل از شهر ودیار خویش میکند ونزد برادرش که بشهری دیگر درخانهٔ آهنگسازی نامدار، مستخدم است ، میرود . . بازی چرخ را ملاحظه بفرمائید. آهنگسازمشهور، که آب درکوزه دارد وتشنه‌لبان میگردد ، غافل از وجود گوهر گرانبهائی که درخانه‌اش بکارمشغول است ، برای یافتن آوازخوانی ماهر باین درو آن درمیزند وسرانجام ، وقتیکه تماشاچی براستی ازشوخیهای تقدیر حوصله‌اش بسر رفته‌است، مطلوب خویش را میابد و نخست دل خود را بدو تقدیم میکند وسپس ... بروید خودتان ببینید ولذت ببرید.

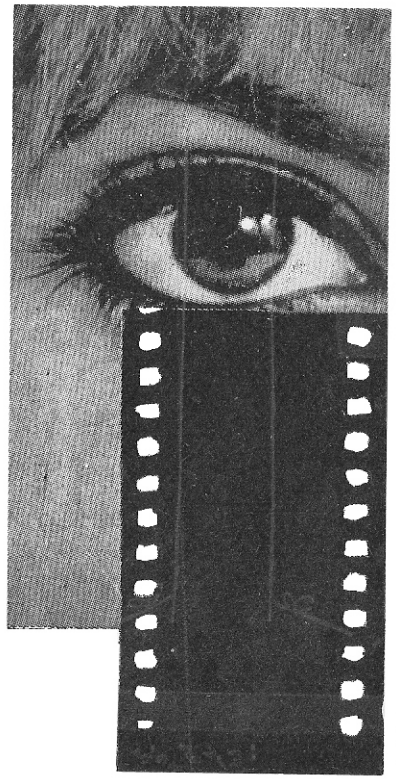
« خواهر مستخدم» فیلمی بسیارخوب ودیدنی است.. دیانا دوربین چهار- آوازبسیار شنیدنی میخواند وبعضی وقتها آدم را بیاد دوران بچگی وبازی گوشی میاندازد. فرانشوت تن وپات او براین نیزبامهارت بسیار بازی میکنند، ولی آن پنج تن عاشق بیقرار دیانا دوربین براستی معرکه میکنند ...

چه‌خوب بود اگرمدیران ازخود راضی سینماما یاك بجای آن که برای ما خط ونشان بکشند، شبی یکی از دوستانشان را بطورناشناس بسینمامی فرستادند، وآنوقت میدیدند که تمام شکایات‌ما از روی کمال انصاف ودرستی بوده‌است ...»



■ هنرپیشه ، نویسندهٔ داستان ، فیلمبردار وکارگردان یك فیلم کم‌خرج !

انتقاد فیلم



عربسک
فرار آزاد
دکتر ژیواگو
خفاش

عربسک

● استانلی دانن یکی از دونفر کسانیستکه نامشان یاد آورندهٔ دوران پرشکوه «موزیکال» (آنهم موزیکالهای خاص مترو) درسینمای آمریکاست (نفر دیگر مینه‌لی). دانن ومینه‌لی آنزمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند خوب طوری رنگ زنده و پایداری بدنیای موزیکال داده بودند وحالاکه دنیای مشغله را مجال پرداختن بآن فانتزیهای غنی و شاددر قالب موزیکال نیست هرکدام براهی دیگر کشیده شده‌اند. در این زمینه جدیدشان گواینکه بازتشابهی بین کار آنها وجود دارد (از این نظرکه عشق در پرداخت هریك عاملی است که دو قهرمان رابهم پیوند میدهد) ولی آنطور که دیده‌ایم دانن دارای موجودیت قابل قبولتری است و این نه مربوط بنحوه انتخاب بلکه بسبك غنی وخاص اوست که فیلم را در شکل زیبائی از عشق و دلهره قرار میدهد.

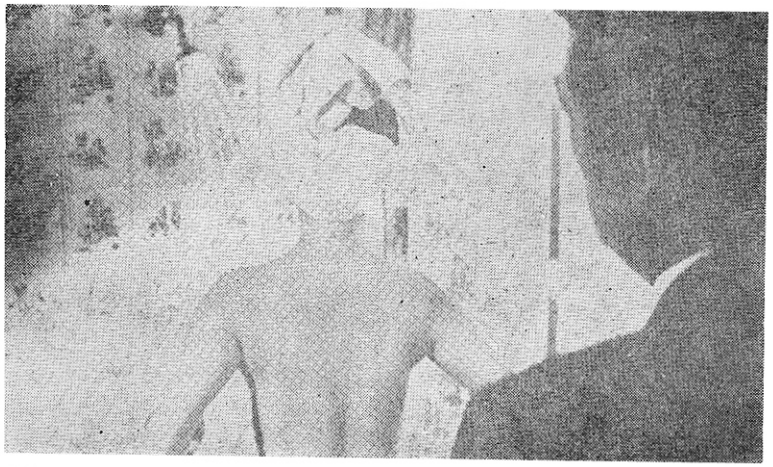
پیچیدگی میزانسن در آثار دانن مارا باهمان معماها ورمزهائی روبرومیسازد که قهرمانان خودوی دست اندرکار حل کردن آنها هستند. دوشخصیت اصلی در آثار دانن، درمیزانسن وی خصوصیات مشابهی دارندکه تنهائی و بدون هویت بودن آنها بارز ترین این خصوصیات هستند. ازنظرتنهائی قهرمان های وی بسوی قهرمانان وایلدر وازنظربی‌نشان بودن بسوی قهرمانان هیچکاك گرایش دارند وچه‌جالب وزیباست که‌درپرداخت وی ازآن عشق لطیف آثاروایلدروآن دلهرهٔ مادی ونفس‌گیر آثارهیچکاك بیك اندازه نشانی هست. استانلی دانن شخصیت‌هایش را با چنین خصوصیاتی همیشه درشرایط اجبار بایکدیگرروبرو میسازد وماهیت یکی‌را برای دیگری‌تا بآخرمجهول باقی میگذارد. آنچه در ابتداء این دو شخصیت را با یکدیگر پیوند میدهد یك عامل خارجی است ولی بتدریج که آن معمای خاص روشن گردید این عامل خارجی دریك صورت پایدارتر جای خود را بعشق میدهد. در حقیقت عشق برای قهرمانان استانلی دانن آن نقطه روشنی است که هریك را ناآگاه ازدیگری بسوی خود میکشد وآنها را بهم پیوند میدهد. هرکدام از این قهرمانان در جستجوی پاسخ یك معما هستند ووقتیکه آن را یافتند در می‌یابند که این پاسخ چیزی جزعشق نیست.

اوج کار دانن دراین زمینه جدید مسلماً همان معمااست که چه توفیق بارزی بود در پیوند آن عشق لطیف خاص دست توانای خوددانن ودلهرهٔ عینی.

عربسك که تازه‌ترین فیلم اوست در این زمینه بازما راباهمان میزانسن پیچیدهٔ وی روبرو میسازد. اما بیهوده

است اگر دراین فیلم‌در جستجوی همان سبکی باشیم که آنطورزیبا معمارا در مرزی مابین عشق و دلهره قرار داده بود. عشق در این اثر دانن جزدریك صحنه (جریان افتادن صابون کف‌حمام و بازی جالب پاها بایکدیگر) نمودی دیگر ندارد که آنهم‌درترکیب با صحنه های دیگر فیلم که شامل یك مشت‌فرار وتعقیب است، آن اثر فریبنده‌وزیبایش را از دست میدهد. تمایل دانن بایجاد دلهره درعربسك تخیل‌غنی ودورپروازش را در آفرینش عشق تحت‌الشعاع قرار داده است.

اما درعوض .... اگردر عربسك آن عشق لطیف را نداریم، با یك



رشته تصاویر خاص سینمای خالص روبرو هستیم که چه ایجاز باشکوهی دارند در بیان حالات درونی قهرمانان و چه استحکامی دارند در آفرینش میزان سن خاص استانلی دانن. این ایجاز بیان با تصاویر که پشتوانه‌ی سلامت این اثر دانن است از همان اولین لحظات شروع فیلم نمود چشم‌گیری دارد. فیلم، مانند معما، با یک عنوان‌بندی زیبا شروع میشود. زمینه عنوان‌بندی تعدادی اشکال پیچ در پیچ است که بنحوی نمادگرا بیان کننده حالت معماوار و غامض میزانسن خود دانن میباشد. در یک صحنه چند نفر مسافر یک اتومبیل مجلل گریگوری پک را که در حال ورزش کردن است میربایند.

صدای ناگهانی و نامطبوع افتادن درب یک آشغالدانی برروی زمین، وقتی که گریگوری پک آزاد شده است، بیان

کنندهٔ حالت گیجی و اغتشاش ذهنی او درمورد این ماجراست. در صحنهٔ باغ وحش، هنگامیکه قهرمانان درحال فرار هستند استانلی دانن بااستفاده از فریادحیوانات و پرندگان حالت وحشت و سرگردانی را که دوقهرمانش درچنین موقعیتی دارند، بتماشاچی منتقل میسازد نیز در همین صحنه آنجا که قهرمانان پنهان شده‌اند حالت سکوت موجودات دریائی درون بلورهای آب ابهام نفس‌گیری رادر صحنه مستقر کرده‌است. قهرمان بیان با تصاویر در یک صحنه شکل جالبتری بخودمیگیرد. آنجا که دو پرسوناژ اصلی فیلم مردند آن نقشهٔ رمز را (که بر کاغذ زرورق یک آب نبات کشیده شده) در چه مکانی باید پیدا کنند. دراین صحنه می‌بینیم مناسب باحالت روحی قهرمانان، سوفیالورن یک لباس سرخ شطرنجی (یاد آور زمینه عنوان‌بندی) برتن دارد!

..ونیز اگردرعربسک آن پرداخت زیبای معما را نداریم، صمیمیت بیان دانن را داریم که باچه گرمی تماشاچی را درلمس ماجراهای قهرمانان شریک میسازد. بخاطر بیآوریم آن صحنه راکه سوفیالورن وگریگوری پک درپناه یک اتومبیل پنهان شده‌اند ومشغول تماشای حادثه‌ای هستند. حادثه درخارج چارچوب فیلم جریان دارد ولی تماشاچی میتواند آن راازطریق انعکاسش درآئینهٔ اتومبیل به‌بیند ودراین تماشای قهرمانان شریک شود.

فیلم بایک تصویر بدیع و خوش خاطره بپایان میرسد. همان طرحهای پیچ‌درپیچ عنوان‌بندی ازطرف چپ پرده پیدا و بتدریج در سطح آن پخش میشوند تا صحنه آخر فیلم را که دوقهرمانش راکنار یکدیگر نشان میدهد جائی نزدیک گوشه بالای سمت راست چارچوب ثابت نگهمیدارند.

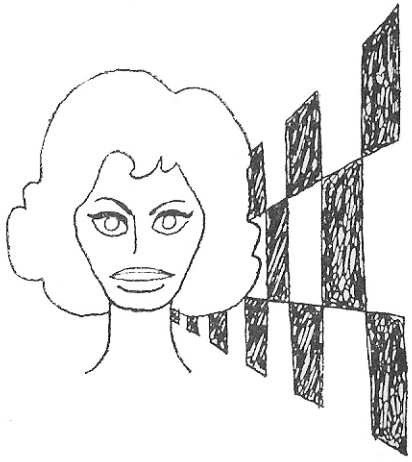
بدینترتیب است که استانلی دانن باردیگرجواب معمای قهرمانان و آن طرحهای ذهنی شطرنجی رادرپیوند این دوقهرمان، درعشق، متمرکز میسازد.

●

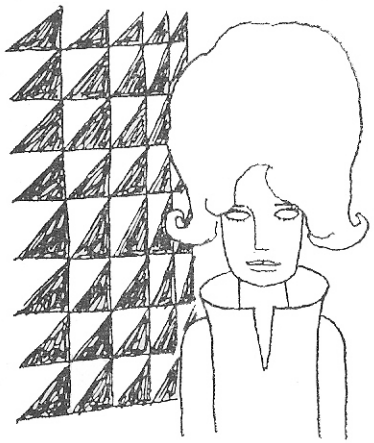
هنرپیشگان: گریگوری پک ـ سوفیالورن

تهیه کننده و کارگردان: استانلی دانن ـ فیلمبردار: کریستفر چالیس ـ آهنگ از: هنری منچینی.

نوید



عربسک



مودستی بلز

فرار آزاد

● قهرمان فیلم «ژان بکر» همان مردی از ریوی « فیلیپ دوبروکا » ست که باحداقل عناصر لازم جهت آفرینش فانتزی، یعنی اراده‌اش ، دست بکار این آفرینش میزند . ولی بر خلاف فیلم «دوبروکا» در اینجا فانتزی بوسیله چهار چوب واقعیت محدود میشود. واقعیت تلخ شکست نهائی درمبارزه . و بهمین جهت درو‌راء شیرینی فانتزی و این جنب وجوش فانتزی آفرینی، لحن تلخی بچشم میخورد که در فیلم «دوبرکا» اثری از آن مشهود نیست.

قهرمان « بکر» نیز موجودی است که سد ها و موانع واقعیت بسهولت نمی تواند پیشروی او را متوقف سازد . نیروی زندگی او بیشتر از آنست که مهار واقعیت بـه این آسانیها بتـواند بـر جای خود میخکوبش کند. همیشه در تکاپو وفعالیت است. مدام عجله دارد که بجائی برسد. وضرب فیلم نیز متناسب با شخصیت اصلی آن ضرب عجولانه‌ای است . حوادث قبل از آنکه فرصت نقش بستن در ذهن مارا داشته باشند سـپری میـشوند . «ژان بکر» حتی درمورد مکث‌های درامی نیز گوئی میل دارد که هرچه زودتر آنهارا پشت سر بگذارد.

این قهرمان محور اصلی داستان را تشکیل داده‌است. ولی درعین این کـه ما مسیر داستان را تقریباً محبوس در وجود این قهرماق طی می کنیم فیلم نمای عینی دارد . فیلم درحدواسط فانتزی و واقعیت قرار دارد درعین این که اتوموبیل‌رانی عجیب این قهرمان را در آن سراشیبی پراز دست‌انداز می بینیم، ناظر بی‌پولی و گرسنگی و غذا دزدی او نیز هستیم ، در حالیکه همگی این وقایع بوسیله قشری از طنز وشوخی پوشیده شده است . واگر بتوانیم بـه‌وراء این پردهٔ طنز و شوخی نظر اندازیم قـادر بدیدن دنیای تلخ، دنیای «واقعیت»های «ژان بکر» خواهیم بود. دنیائی مملو ازانسانهائی سرد و بیگانه ازیکدیگر که حتی رفتار صمیمانه آن ها نیز از این بیگانگی سرچشمه می گیرد. (قهوه درست کردن «فرمن» رابرای «لادیسلاس» بخاطر بیآوریم) دنیای جبهه‌های منفرد، دنیای «تشکیلات» که سرنوشت مرگ وزندگی این جبهه‌های منفرد را تعیین می کند، دنیای سرد وخشك وبیروح زندگی قالبی .

.. ووجود همین دنیاست که مسیر مایهٔ فیلم « بکر» را تغییر داده‌است، در فیلم « بکر» مبارزه فانتزی یك قهرمـان تحت الشعاع رابطه دوشخصیت اصلی فیلم قرار گرفته است وما پیش از آنکه ناظر مبارزه سر- سختانه این قهرمان باشیم، شاهد تکامل رابطه بین ایندو انسان هستیم.

فیلم ماجرای نزدیك شدن تدریجی «لادیسلاس» و «الگا» بیکدیگر است. دوجبهه منفرد که تنها وجه اشتراك آنها وحشت آنها و احساس قـدرتشان در برابر «تشکیلات» است . گرچه ازاین وجه اشتراك گذشته، از نظر تلقی زندگی، آنها در دو نقطه متضاد یکدیگر قرار گرفته‌اند. «الگا» برتری تشکیلات را نسبت بخـود پذیرفته است و پیروی و اطاعت محض را جانشین مبارزه با این تشکیلات ساخته‌است. ولی «لادیسلاس» حاضر به قبول این حقیقت نیست و به ایـن مبارزهٔ بیهوده و احمقانه ادامه میدهد.

بدین ترتیب درو‌راء نمای ظاهری داستان حمل قاچاق طلا دو نماد ، دو قطب متضاد، نظرمارا بخود جلب مینماید . یکی نماد طغیان علیه محـط (شاید شکل و تعریف دیگری از فانتزی) و دیگـر نماد مصالـحه و سازش بـا «تشکیلات» که مفهوم آن نیز در غایت کلیت خود مساوی است بـا واقعیت زندگی.

رابطهٔ ایندو موجود تنهـا عنصر صمیمی فیلم میباشد و صحنه بازگشت «لادیسلاس» به نزد «الگا»، پس از بیرون کردن اواز ماشین، صمیمانه ترین لحظهٔ این رابطه است. زیرا از این لحظه است که مسیر زندگی آنها. علیرغم تلقی متضادشان ، باهـم یکـی میشود. ودر نحوهٔ تحقق این وحدت مسیر وترکیب نهائی آنست که لحن بـدبینانهٔ پنهانی «بکر» را میتوان یافت . زیرا در آخر کار مسیر «لادیسلاس» است که خود را با مسیر «الگا» هم آهنگ ساخته تلخی آشکار صحنه شکست «لادیسلاس» بوسیله اعضاء باند و از ماشین به بیرون پرتاب شدن او (ایـن صحنه شاید تنها صحنه‌ای از فیلم باشد که در آن تلخی مورد نظر آشکارا وبدون نقاب جلب نظر میکند.) بازیرکی تمام جای خودرا به پایان خوش ظاهـری « عـاقبت بخیر شدن» ایندو شخصیت اصلی میدهد. ولی درحقیقت چه داریم ؟

پیروزی مصالحه و سازش برمبارزه وطغیان. قبول بیهودگی این مبارزه وپذیرش بی چون وچرای شکست حاصله را . نظیر این فیلم را با همین نحوه باز هم داشته‌ایم . (کـه بهترین آنها بنظر مـن «موجی از اسکناس» هانری ورنـوی میباشد) دسته فیلمهائی با قهرمانی دلخواه. قهرمانـی با اراده ای شایستهٔ مبارزه با واقعیت روزمره زندگی مبارزه‌ای اصیل محدودیت هـای کسالـت آور واقعیـت اصیل بمعنی وراء مادیات، وراء معیارهای قراردادی اخلاقی ، وراء مقررات خشك اجتماعی ، وراء ترس‌ها ، وراء عجزها ، و خـلاصه وراء تمام آن چیزهائی که باعث میشوند مارنج زندگی را برروی شانهٔ خود احساس کنیم... و آنـوقت در عاقبت کار، شکست این قهرمان قابل تحسین در ایـن مبارزهٔ شرافتمندانه بدست دشمن همگانی وهمیشگی ما .

چکیدهٔ کلام خفه شدن نطفه رؤیا توسط واقعیت وفشارخورد کنندهٔ آن.

برای این طبقه از فیلمها اسامی و عنوانهای زیادی میتوان انتخاب کرد. ولی فانتزی تلخ بنظر من ازهمه مناسب‌تراست .

کیومرث وجدانی

دکتر ژیواگو

● دیویدلین معتبرترین فیلمسازی است که از انگلستان بهالیوود صادر شده. او بهمراه چندتن انگلیسی دیگر که این اواخر توانسته‌اند موقعیت خویش را درهالیوود تثبیت نمایند (جی .لی . ـ تامپسون ـ مایکل آندرسون ...) واجد تمام آن شرایطی هستند که روش ماشینی و خشك فیلمسازی در این دیار از یك کارگردان موفق و « فراهم » (بمعنای هالیوودی کلمه) طلب می‌کند ، هرفیلم این انگلیسی‌جنابان همیشه درحداکثر شرایط رفاه ممکنه (تهیه‌کنندهٔ معروف، هنرپیشه های روز ، وسائل فنی بسیار مرتب وغیره) بوجود میآید در حالی که تنها هنر آن‌ها (که بایدگرداننده ی این عوامل اولیهٔ آفرینش یك فیلم باشند) دارابودن یك ساختمان بی‌آزار و شیرفهم کننده‌است که سخت‌هالیوود را خوش می آید . انگلیسی مسلکی که پابهالیوود گشوده خوب‌جوری آداب لفت دادن را میداند باپشتوانه‌ی این‌ساختمان که در ظاهر سخت‌پرجلا مینماید، یك رسم روز را دست‌آویز قرارمیدهد وروابط، ماجرا ها وشخصیتها راچنان‌پرلفت‌ولعاب‌رنگ آمیزی میکند که تماشاچی ضمن دیدار فیلم همواره سنگینی یك‌دست را بر پشت گردنش حس‌می‌کند که : بیاو تماشا کن.

باری صحبت ازدیویدلین بود که‌حالا دیگر برای صادرات "دیگر انگلیس‌حکم یك‌روال وخط مشی‌را پیدا کرده‌است. میگویندزمانی اعتباری داشته‌وبخصوص از «انتظارات بزرك» اش زیاد تعریف می‌کنند که‌ما ندیده‌ایم، اما آنچه‌مسلم‌است (وگواه این ادعا همین دوسه فیلم اخیر اوست)این‌که این‌جناب داستانپردازی است دراوج که ازصدقه سر همین خصیصه خود جزو اعتبارات هالیوود شده . آن قدر معتبر که کارلوپونتی فیلمش راتهیه ومتروگلدوین‌مایر آنرا پخش می‌کند. القصه ، آقای دیویدلین پس‌ازمقادیری شعار صادرکردن اندر مضرات جنگ و ذکراین نکته‌که ساختهٔ دست هرفرد، مورد علاقه اوست (در پل رودخانه کوای) و بعدگذشتن ازصحرای‌سوزان عربستان‌وتأکید آنچنانی برروی‌شخصیت لارنس که مثلا درمیان طوفان‌خاك‌سرخ درحالیکه کشنده‌گرمای‌خورشید بازاویه ۹۰ درجه‌برسروی‌میتابید، او بجستجوی دوست گمشده‌اش رفت (در لارنس عربستان)، اکنون دید خود را متوجه روسیه زمان انقلاب کرده و در اینمورد مانند موارد گذشته ازیك داستان فیلم خوب که بدون‌هیچگونه برداشت‌مستقلی از موضوع، ماجراها را خوب بهم بافته و راه را برای‌داستانپردازی وی‌مسطح کرده ، برخوردار بوده است. پشتوانه فیلم نیز در ابتداء یك‌جایزهٔ نوبل‌برای کتاب مورداقتباس‌بود که بعد نیزعنوان « برندهٔ ۶ جایزه اسکار » این پشتوانه را استحکام بتون‌آرمه‌ای بخشید . اما نقطه مرکزی ماجراها که درکتاب‌همان

توجیه مسئله انقلاب است، دراینجاجای خود را بیك ماجرای عشقی داده بعد سرگردانی دکتر ژیواگو دراین فاصله میان معشوق و خانواده . البته درمنطق سینما این موضوع جای ایراد ندارد . کارگردان صالح در مقام یك خالق متفکر این حق را دارد که باعوض نمودن یك‌مایه ، یك معادل سینمائی در توجیه مایه‌ای که‌خودمورد نظردارد بدست دهد ولی کاش این تغییر مایه در فیلم آگاهانه و بخواست خودکارگردان صورت گرفته بود ، آنوقت میشدفیلم‌را لااقل تا حدود پرورش یك ماجرای عشقی پذیرفت ، اما ازآنجاکه‌این‌جهش دیویدلین از مایهٔ اصلی کتاب « سر خوردگی »، بیك مایهٔ عشقی ، یکی‌دیگر از خصوصیات « فراهم » بودن اوست فیلم در این حدود عشقی بودنش نیز چیز مردودی است . آنجا که دیویدلین میخواهد یك معادل تصویری ازاین عشق پاك بین ژیواگو ولورا بدست‌دهد شروع میکند بگل نشاندادن (آنهم در نمای درشت)وبعدوارد ساختمان‌درونی آن شدن (مثلا « پرچم » گیاه را نشاندادن)وبالاخره‌بایك «Dissolve» چهره نازنین لورا را از میان گل بیرون آوردن . آنجا که میخواهد خودش را وارد معقولات بنماید و مثلا عکس‌العمل‌طبقه‌بورژوارادربرابرانقلاب نشان دهد، عده‌ای‌از انقلابیون‌را نشان میدهد که‌مقابل‌یك‌محفل‌بورژوازی‌سروصدا میکنند. بزم‌محفل‌نشینان برای‌لحظه‌ای ازاین سروصدا بسکوت میگراید و بعد کامارووفسکی رامی‌بینیم که‌گیلاس‌شرابش را بلند میکند ومیگوید «رفقا، بزودی سرو صداشون میخوابه» . آنگاه جناب دیویدلین بهمین سادگی و چقدر راحت دید خود را از جمع انقلابیون متوجه

صحنهٔ رقص کامارووفسکی و لورا میکند . آنجا که میخواهد روابط رانشان دهدو شخصیت پردازی‌کند ، پرداختش چنان رنك اغراق بخود میگیرد که تماشاچی میتواند تاانتهای این رابطه را درذهن خود ترسیم نماید. بارزتر ازهمه‌دراین میان‌شخصیت کامارووفسکی‌است‌ورابطه‌اش بالورا که از همان ابتدای معرفی این قهرمان (لباس سیاه ، دراز کشیدن مقتدرانه ، چهرهٔ معصوم و بی‌دفاع لورا در برابر حالت تحکم‌آمیز وی) دیگر جای هیچگونه تفکری برای تماشاچی باقی نمیماند وتاآخر نسبت باین رابطه بی‌علاقه میماند. دیویدلین حتی‌اگر در مورد کامارووفسکی گونه‌پردازی کرده‌باشد بایدگفت این‌گونه نه متعلق باو بلکه متعلق به فرانچسکو مازلی است در بی‌تفاوتها. واما آنجا که‌میخواهدماجراها رامنطقی‌وساده پیش‌برد بشیوه‌قدیمی‌خود شروع میکند بداستانپردازی آنهم چه جور با اهن و تلمپ بسیار . روح « برگزاری » در این فیلم دیویدلین آنقدر شدید است که مثلا از ماجرای بسیارساده‌وکوتاه‌سوارشدن‌ژیواگو به‌تراموا

وپیاده‌شدن او دونما داریم، ازچگونگی گردش مقره‌ها بدورسیم وایجاد جرقه. یا ازحرکت سریع قطار دردل صحرای برف پوشیده، یك نما داریم از بالای قطار، یك نماازدوخط آهن که بوسیله‌حرکت قطار از هم جدا میشوند و یك نما از بدنه قطار. اوه چرا، لحظاتی نیزبیاد نمادگرائی‌میافتد ومثلا هنگامیکه لورا از اعتراف نزدکشیش باز میگردد از زاویه‌ای وسط دوگنبدکلیسا اورا نشان میدهد. یا دریکی ازصحنه‌های آخرفیلم جائیکه لورا ازکناردیواری درحال رد شدن‌است، عکس استالین راکه بدیوار چسبیده است در گوشهٔ چپ تصویرنشان میدهد. اما این‌چنین نمادگرائی بااین شکل بسیار واضح و اغراق‌آمیزش ،در حدود یك افاده‌آگاهی از طرف جناب فیلمساز سخت بی‌لطف و ناجورمینماید.

نحوهٔ انتخاب و پرداخت در این فیلم ما رابطرزعجیبی‌بیادیك فیلم‌دیگر از یك‌کارگردان انگلیسی دیگر می‌اندازد ، بیاد « رنج وسرمستی » کارول رید . در این فیلم موضوع اصلی‌توجیه مسئله هنربود ورابطه درونی‌که هنرمند باآن داردکه‌کارول رید خیلی راحت و بی دردسر میکل آنژ اثرش را قرار میداد روبروی دوربین‌وچند«دکلامه»دو آتشه اندرباب هنر دردهان وی می گذاشت،آنگاه دوربین را شتابزده از سقف‌کلیسای سیستین به‌میدان‌جنگ‌پاپ با دشمنان (که پشتوانه موفقیت اثرش بود) میکشاند و در دکتر ژیواگو نیز دیویدلین مانند همین هموطنش هرجاکه فرصتی دهد با خوشحالی و سراسیمه ، دوربین را از جمع انقلابیون متوجه‌یك محفل تمیز وشیك بورژوازی ، یامتوجه چشم اندازهای زیبائی‌که از ریزش‌برف درصحرا بوجود میآید میکند، اینستکه دیویدلین همانقدر درتوجیه مسئله‌انقلاب ونیز پرورش یك ماجرای عشقی موفق

بوده‌است‌که همین هموطنش در ترسیم سینمائی رابطهٔ هنرمندباهنرش در« رنج وسرمستی».

دکتر ژیواگو البته‌که‌مناظربسیار زیبائی‌ازریزش‌برف‌دارد،البته‌که‌موسیقی خوبی دارد، صدالبته فیلمبرداری‌خوبی دارد و همینطور داستان فیلم خوبی‌نیز دارد . اما مجموع تمام این عوامل بعنوان یك واحد آفرینش در خدمت چه‌چیزی بکاررفته است ؟ دیویدلین از مجموع این امکانات‌یك‌پرده‌نقاشی بسیار نظرفریب وپرنقش ونگاربوجود آورده است . اما پرده‌ای که متعلق بدورهٔ ماقبل‌رنسانس است . آنهم در عصرآپ آرت .

★

هنرپیشگان : عمرشریف ـ جولی کریستی ـ جرالدین چاپلین ـ رالف ریچاردسون ـ راداستایگر ـ آلك گینس .

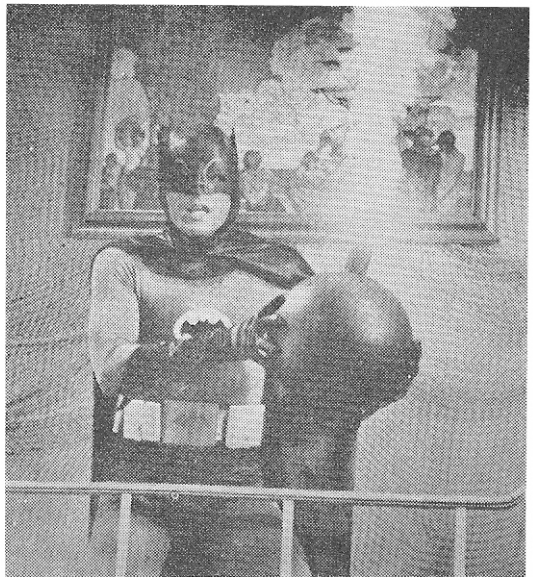
تهیه‌کننده: کارلوپونتی ـ کارگردان: دیویدلین ـ سناریو : رابرت بولت ـ مدیر فیلمبرداری : فردی.ای. یانگ ـ آهنگساز : موریس‌ژار ـ محصول ۱۹۶۶ کمپانی مترو گلدوین مایر.

نوید

خفاش

● اگر «جیمز باند» فرزند ناخلف قهرمان فیلمهای دنباله‌دار باشد، «خفاش» لسلی مارتینسون را باید فرزند خلف او بشمار آورد. برعکس باند که نمایشگر خواسته‌های بشر امروزی است، «خفاش» آئینه اخلاقیات دیروزی میباشد. مانند « فلاش گوردون » « کاپیتان مارول » و... « خفاش » موجودی است که گسترش نیروهای خارق العادهٔ او نمیتواند ، و نباید، به‌از دست دادن پاکیزگی ذاتی روح او منجر شود. ولی در عین حال «خفاش» مارتینسون درچهار چوب همین عفت اخلاقی زائیده قراردادهای نسل گذشته. براثر گذشت زمان رنگ روشنفکرانه‌ای بخود گرفته است که دنباله‌دار های ۲۰ـ۳۰ سال قبل فاقد آن بودند.

ظاهرا احتیاج روز



افزون انسانهای این عصر به عنصر فانتزی توسط سازندگان فیلم درك شده است . واین فانتزی چیزی است که دراین قبیل فیلمها هستهٔ اصلی وروح اثر را تشکیل میدهد.

با تقدیم فیلم به « مبارزین برعلیه بیدادگری‌ها، طرفداران مکتب فرار از واقعیت ، دوست داران اراجیف ، و ... » فیلمسازان در حقیقت تماشاچیان صحیح اثرخود را انتخاب کرده‌اند و برای پیشروی در این مسیر نقطهٔ شروع صحیحی تعیین گردیده‌است . کما اینکه بلافاصله ما وارد منطقهٔ فانتزی میشویم و تا انتهای فیلم دراین منطقه باقی میمانیم . ودرعین حال عصر ما عصری نیست که بتوان در منطق فانتزی را پذیرفت.

بایك پدیدهٔ متناقض باید درعین ارائه صمیمانه فانتزی، ازجدی تلقی نه‌ودن آن خودداری کرد و «مارتینسون » برای این اجتناب به‌عنصر هجوروی آورده‌است . و برای ارائه همزمان این فانتزی افراطی و این هجو افراطی‌تر از آن فانتزی، شکل تصویری مناسبی انتخاب کرده است.

شکل تصویری که از ابتدای پیدایش «خفاش»

از آن منفك نبوده است. اگر فیلمهای « بلیك ادواردز » رانقاشی متحرك‌های جاندار بدانیم «خفاش» مارتینسون را باید داستان مصور جاندار دانست . (بخصوص صحنه زدوخورد «خفاش» و « رابین » را با چهار تبهکار برعرشه زیردریائی، با آن معادل‌های کلمه‌ای- تصویری اصوات ، بخاطر بیاوریم)

داستان فیلم (اگر بتوان آنرا داستان نامید) بدون مقدمه چینی اضافی شروع میشود و با خود ضرب سریعی به ارمغان میآورد که تا انتهای فیلم باعث سرعت جریان حوادث میشود . درمقابل این جریان سریع ماجراها با تأکیدی که بکمك عنصر اغراق برروی تصاویر شده بآن حالتی شبیه وقفه داده است . وقفه وسکونی در توالی تصویرهای داستان های مصور که درما توهم حرکت را ایجاد میکنند . ترکیب این وقفه تصویری و جریان داستانی اساس زیبائی داستان مصور را تشکیل میدهد . درهرصورت نتیجه کار یکنوع حرکت مقطع می باشد . و این حرکت مقطع وجه مشترك داستان مصور و فیلم « مارتینسون » راتشکیل میدهد .

جریان سریع داستان درهردوی آنها مشابه هم است اختلاف آنها درعنصر بینابینی « وقفه-حرکت» میباشد در داستان مصور سیرجریان ازوقفه حقیقی بسوی حرکت مجازی است ولی دراثر «مارتینسون» برعکس ازحرکت حقیقی بسوی وقفه مجازی . و این وقفه مجازی بوسیله اغراق تصویری حاصل میشود .

اغراق مزبور بیش از همه در خدمت عنصر هجو میباشد که وجودش برای این مکتب فانتزی‌ها در این نقطه ازسیر تکاملی آن ، که بنوبه خود از تاریخ سیر تکاملی کلی بشر جدا نیست ، صورت اضطراری دارد ، همین هجو باعث میشود که مبارزه « خفاش » و تبهکاران با همهٔ رنگارنگ بودن آن دامنه محدودی داشته باشد. محدود تا آن حد که حتی محقرانه جلوه کند. حالت محقرانه‌ای زائیدهٔ هجو که با کلیت و تعمیم ماحصل فانتزی اغراقی تناقض دارد .زیرا زیبائی داستان مصور فیلم سازان را وادار ساخته که درجهت فانتزی نیز نظیر هجو، اغراق بخرج دهند .و نتیجهٔ این اغراق یکنوع کلیت بخشیدن به عناصر اثر است.

ما بیش از همه این کلیت رادروجود «خفاش» و « رابین » متجلی می‌بینیم . در اینجا دیگر « خفاش » و « رابین » برخلاف ۲۰ سال قبل دو قهرمان گمنام نیستند ، موجوداتی هستند که نه تنها همگی اهالی آمریکا، بلکه کلیه ساکنین جهان آنها را می‌شناسند و برایشان بعنوان یك قهرمان احترام قائل هستند .

« خفاش » و « رابین» بیش از آنکه انسان های عادی باشند نماد نیروهائی هستند که علیه هر نوع بدی و پلیدی بمبارزه بر می‌خیزند و نقابهای آنها بیش از آنکه هدفشان مخفی کردن هویت آنها باشد؛ درخدمت کلیت بخشیدن به این دو موجود گمارده شده . متأسفانه اشاره به این موضوع در گفتار ، به مایهٔ مربوطه لطمه میزند و از آن بدتر ما در طول فیلم موفق به دیدن چهره‌های بدون نقاب ایندو نمیشویم . واین موضوع باکلیت فوق بشری که ایندو موجود باید داشته باشند ناسازگاری دارد. و تاکید هجوآمیز جهت کلیت بخشیدن باینده موجود بیش ازهمه ازطریق گسترش تملکات اختصاصی آنها صورت میگیرد که به‌افزایش دامنه کلیت

ایندو موجود کمك‌میکند وفضای فیلم را از شبح ماهیت آنها اشباع میکند (ماشین، هلی‌کوپتر، قایق و حتی کمند و نردبام «خفاش») و جالب آنکه همین‌عمل در مورد چهار تبهکار نیز صورت میگیرد (زیردریائی «پنگوئن» و دستگاه فرستنده کوچك «ماده گربه»و..) ونتیجه‌آن اینست که باغرق‌شدن این موجودات هجو شده در دنیاهای تغییرشکل‌یافته، مغشوش وبیمارخود، باین دنیاها یك‌ماهیت انتزاعی داده‌شود.

هجو کلیه عناصر موجود درفیلم از وقوف سازندگانش‌بر ساختمان پیدایش این‌مکتب دلالت میکند. ونظیرهراثرهنری مشابه‌دیگری این وقوف درغایت امر بضرراثر و سازنده‌اش تمام میشود.

همین وقوف و همین هجو باعث شده‌که‌کوششی در جهت ماهیت انسانی بخشیدن به«خفاش» بعمل آید. (ماجرای‌عاشق شدن «خفاش» واثرشکست‌عشقی حاصله‌را برروی شخصیت اوبخاطر بیآوریم)وجالب آنکه خصائل پسندیده اخلاقی «خفاش» بعنوان بزرگترین (وشایدتنها) نقطهٔ ضعف شخصیت او معرفی شده‌است. واینرا بهتر از هر موقع دیگر میتوان درترکیب جالب هیجان و هجو صحنه سرگردانی خفاش‌دراسکله باآن بمب‌بزرگ،مشاهده کرد.

تاهنگامیکه اغراق در مورد صفات انسانی «خفاش» در منطقه هجو قرار دارد به‌وحدت اثر لطمه‌ای‌نمی‌خوردولی‌وقتی کار به‌پرداخت جدی این مسائل بکشد ... آنوقت دیگر باموجودی روبرو هستیم که حتی از مرگ تصادفی‌دشمنانش‌نیزمتأثر میشود. این‌منطقه‌ازپرداخت نه‌به‌اغراق فانتزی تعلق دارد ونه‌به‌هجو. منطقه‌ای است‌که بین آندو جدائی می‌اندازد وباعث شکستن وحدت این‌ترکیب‌متناقض میشود.

واین‌نقص‌وقتی بیشتر جلب‌نظر میکندکه‌از حد شخصیت «خفاش» و «رابین» بمحیط گسترش مییابد. ارائه‌مسائل‌انسانی بطورجدی، آنهم دریك سطح‌جهانی، دراین‌ترکیب هجو وفانتزی، یعنی‌در حقیقت تجاوز ازحد سادهٔ پیروزی یك قهرمان بربدیها. که‌این موضوع خود زائیده تجاوز اغراق از تصاویربسوی‌پدیده‌های ماورا تصویر میباشد. آن‌پیام انسانی درانتهای این معجون فانتزی نشان میدهد که‌سازندگان فیلم «طی‌پیشروی‌درمسیر باریك یك‌تلقی غیرجدی» منطقه مسائل جدی نتوانسته‌اند تعادل خود راحفظ کنند و باسر درپرتگاه مسائل جدی‌سقوط کرده‌اند.

زیرااین‌مکتب‌فانتزی چیزی نیست‌بجزیك نقاب شوخی برجدی‌ترین چهرهٔ زندگی. و وقتی اینکار آگاهانه صورت‌گیرد باید قبل‌از هرکار دیگرنقاب‌بودن این شوخی را از نظرها پنهان ساخت. سازندگان«خفاش» اینکار رانکرده‌اند.

کیومرث وجدانی

نامه‌وارده

دوست عزیزم بیژن خرسند:

در شماره‌گذشته «سینمای نو» چندکلامی در باره «گود مقدس» آمده بود. معمولا در روال‌کار من نیست‌که به انتقادجواب بدهم و اگر این بار از این قاعده تخطی میکنم به خاطر احترام و علاقه عمیقی است‌که نسبت به نشریه تو، که نشریه همه ماست، دارم. و اما:

اولا: لطفاً این تذکر را بپذیرکه مطلب انتقادی (مطلبی که درآن اظهار نظر میشود وبقول فرنگی‌ها **Prise de Position** دارد) باید حتماً و حتماً امضاء داشته باشد.

ثانیاً: انتقاد شده از پلان‌های سوبژکتیو حرکت «چرخ» ورزشکار زورخانه‌ـ بدون آنکه وارد مباحث استیلیستیك شویم (که وجود این نوع پلان را درآن جای بخصوص توجیه میکند)من باب اطلاع‌داشته باش‌که بعداز تهیه «گود مقدس» یك‌کارگردان‌انگلیسی و یك‌کارگردان ژاپنی با اکیپ‌هایشان‌آمدند ایران و هر کدام یك فیلم مستند رنگی از زورخانه تهیه‌کردند. این هر دوکارگردان‌قبل از شروع فیلمبرداری درهنرهای زیبا «گود مقدس» راچندین بار دیدند. در هر دو فیلم این پلانهای سوبژکتیو دقیقاً تقلید شده‌اند!!

ثالثاً: گفته شده‌که «اشك بچشم‌آوردن مرشد....که دراثر نور پروژکتورها بود، و بخیر گذشت.» بنظر حقیر این طرز انتقاد نماینده خوش سلیقگی تا بناکی نیست، تا نظر تو چه باشد!

رابعاً: باز من باب اطلاع، این سیاه مشق حقیرتا بامروز در سه فستیوال بین‌المللی در فرانسه و ایتالیا وآلمان، چهارجایزه برده است، که البته‌آنها نمی‌فهمند!!

با ابراز ارادت‌ـ هژیر داریوش

ماهنامه
ستاره‌سینما
تکشماره ۲۰ ریال
صاحب‌امتیاز: پ‌ـ گالستیان
زیر نظر: بیژن‌خرسند
شماره ششم ـ فروردین ۱۳۴۶
نشانی: چهارراه‌شاه ـ پاساژ دیبا ـ آپارتمان ۸
تلفن ۶۴۰۷۳
چاپ سکه ـ تلفن ۴۴۹۱۲
گراورسازی‌جواهری
تلفن ۳۲۴۱۱

● «سینمای نو» برای فروردین و اردیبهشت یك‌شماره‌انتشارمیدهد (شمارهٔ‌حاضر) وشمارهٔ بعدی اول خرداد ماه منتشر میشود..

روزهای اول هرماه روز ماهنامه ستاره سینما (سینمای‌نو) است.

نیز بدینوسیله ازعموم دوستان تهران و شهرستان‌که بواسطهٔ عید ابراز لطف‌کرده بودند، تشکر وعرض ارادت متقابل مینماید.

راهنمای فیلم

شمیم بهار

● بی‌ارزش
✿ متوسط
✿✿ خوب
✿✿✿ خیلی خوب
✿✿✿✿ عالی

● **حرفه‌یی‌ها** (ریچارد بروکز)

اشکال اساسی فیلم با بروکز نویسنده شروع میشود ــ باداستان سادهٔ یك آدم دزدی‌که بشکل‌وسیله‌یی برای باز گفتن یك‌رشته «مفاهیم عمیق» درآمده است . قهرمانان (چهره‌های آشنای یك‌وسترن) بلا انقطاع ادبیات‌میبافند: دربارهٔ سیاهی‌قلبها و نبرد نیکی‌و بدی و انقلاب که درآغاز چون معشوقه‌یی‌ست وسرانجام بدل به‌فاحشه‌یی میگردد . اما نه جای‌خالی‌سینما رامیتوان با حرفهای دهان‌پرکن پرکرد و نه‌جای خالی فضاوآدمهای سه بعدی را با توضیح . وبه‌این ترتیب‌است‌که- مثلا- در مورد دو قهرمان اصلی ، هرچند تمام‌تکیهٔ فیلم بر آنان و بر نحوهٔ‌تغییری ست‌که درشخصیتهای آنان پدیدمیشود، دید کارگردان هرگز از معرفیهای سطحی فیلم فراتر نمی‌رود ، وفیلم ، بی‌آنکه حتی بتواند به‌حد یك‌وسترن‌ساده برسد ، پوچ‌وتوخالی باقی میماند .

(The Professionals)

● **دکتر ژیواگو** (دیوید لین)

فیلم‌اولا نمایشگر چیزها یست که نیست: برغم وفاداری‌حیرت‌آور را برت بولت به‌کتاب « دکتر ژیواگو» فیلم مطلقا نشانی از پاسترناك ندارد ، برغم شباهتهایی‌که فیلم با آثار اولیهٔ لین دارد، لین‌خوب اولیه(مسلط برفضا و زیبایی بصری وتدوین) از دست رفته است ، و اگر در « لارنس ..» لین (هرچند به‌قیمت تمامیت فیلم) موفق بخلق صحرا شد ، اینجا فضای روسیه را ــ گذشته ازمسکوی یك‌خیابانیش- دریکرشته‌مناظرقراردادی برفی‌خلاصه میکند. فیلم ثانیاً نمایشگر چیزهائی ست که میکوشد باشد و نمیتواند : خلق قائیی استوار برای حوادث بظاهر پراکندهٔ‌کتاب و خلق سینمایی آدمها وشاید حتی بیان حرفی بیشتر (فاصله بین نسل‌جدید و نسل‌انقلاب) . آنچه‌که فیلم نتیجتاً هست (دراصل) ۱۹۳ دقیقهٔ بسیار خسته‌کننده است از احساسات رقیقه ، چشمهای اشکزده و برگهای پاییزی وگلهای پرپرشده و سرایش شعر درنورشمع ..

(Doctor Zhivago)

● **ساعت ۲۵** (هانری ورنوی)

بسیار بد . فیلم چنان به‌کندی‌وسختی و سنگینی پیش میرودکه محتوی هر صحنه حتی پیش از اینکه صحنه بسط یابد فهمیده شده است ، وکارگردان (ذوقزده از موضوع « عمیق » و «انسانی»اش و فراری از هر صحنه که جایی برای سوز وگداز و شعار ندارد) تنها همین یك حرف راکه‌این آدم (آنتونی کویین از نو در نقش گوژپشت نتردام) بیگناه است تکرار میکند . و نتیجه مطلقاً سینما نیست ؛ چراکه کارگردان نه در نمایش جنبهٔ واقعی‌حوادث‌ومحیط موفق‌است‌ونه‌در نمایش جنبهٔ‌ــ باصطلاح‌ــ تمثیلی.مثلا: صحنهٔ‌آخر ، چه در بیان حال مردی که حتی پیروزیش نوعی شکست است و چه در بیان طنزتلخ زندگی،ازحد یك شعاریابك توضیح(توضیح نادرست آدمی بطئی الانتقال دربارهٔ مساله‌یی بی نیاز از توضیح) در نمیگذرد.

(The 25 th Hour)

● **عربسك** (استنلی دانن)

داستانی بسیار بغرنج ، قهرمانانی متعلق بدنیای بی‌منطق‌اوهام شیرین ؛ حوادثی در مهیج‌ترین‌فضاهای ممکن و در مشهورترین امکنهٔ انگلیسی (از آکسفورد تا اسکات) ؛ صحنه آرایی فریبنده..و دانسن-که ، در اینجا ، باغلو و تصنع و دیدی سخت سطحی‌و جدی انگاشتن «رؤیاهای رنگی»، از فیلم هیچ باقی نمیگذارد . بنا براین فیلم‌محیرالعقول هست‌اما پیچیده نیست، به همه جا سر میکشد اما از حد یك جهانگرد بیعلاقهٔ عجول در نمیگذرد واکثراً چشمگیر هست اما حتی‌توانایی خلق فضای یك افسانهٔ امروزی را ندارد.

آنچه‌که مسلط است اداهای غریب کارگردان است (درمثلاصحنهٔ بیخبری گریگوری پك) و هراس دوربین از موضوع فیلمبرداری-که یا در پس چیزی مخفی میشود و یا به انعکاس صحنه‌ها درهر شیئی شفاف دل خوش میکند.

(Arabesque)

● **کتاب آفرینش** (جان‌هیوستن)

داستانهایی از اولین با بهای « سفر پیدایش» ؛ که ازهمان لحظهٔ اول‌که به‌قالب داستان سینمایی در می‌آیند فضای اصلی خود را ازدست‌میدهند- و این‌برغم وفاداری کریستوفرفرای است به‌کتاب ، برغم‌کوشش اوست‌در حفظ‌حرمت‌کتاب (تاحدحذف‌قسمتهایی که «غیراخلاقی» - ؟- مینموده)و برغم تلاشش در روشن کردن نقاط تاریك (مثلا نمایش اینکه چرا فقط هابیل‌و هدیه‌اش «منظور» داشته‌می‌شوند) ... چرا که فیلم اساساً بین «شعر» و «تاریخ» سرگردان است ، و هیوستن، با استفاده ازهمهٔ‌امکانات سینمایی و دومیل‌وار ، نه‌تنها فیلم‌را از سرگردانی نمیتواند نجات بخشد، بلکه (عاجز از ترجمهٔ کلام « سفر پیدایش» به‌تصویر) «شعر» آغاز را بشکلی بسیار تصنعی و متظاهرانه و (عاجز از خلق یك حماسه) «تاریخی» راکه بدنبال می‌آید، بصورتی بسیار طولانی وکند و خسته کننده در می‌آورد .

(The Bible ... In the Beginning)

● **ماتاهاری** (ژان ـ لویی‌ریشار)

فیلم سبك‌آغاز میشود ؛ بی‌اعتنا به واقعیت سرگذشت‌ماتاهاری و بی‌اعتناء به‌منطقی‌که باید درداستان فیلم باشد (ونیست) ، با شوخیهای ساده و با nostalgia برای دورانی‌گذشته(جنگ اول) و بخصوص برای دوره‌یی در سینما که فیلم‌تماماً متعلق به‌ستاره‌اش بود ؛ و باژان‌مورو. وتاوقتیکه‌ریشار و تروفو هیچ‌چیز دیگررا جدی نمی انگارند (و از آنجا که ژان مورو هنرپیشه‌یی‌اینچنین توانا‌ست) فیلم نرم پیش می‌رود . اما بتدریج و باجدی

انگاشتن حوادث و آدمها (رابطهٔ ماتاهاری با فرانسوا) فضای افسانه درهم میپاشدوضعف کارگردان نمودار می‌شود (مثلا : صحنهٔ عشاق درمزارع، یا صحنهٔ سرقت اسناد، یاصحنهٔ آخر) و فیلم ازدست میرود .

(Mata - Hari, Agent H,21)

● **مرد** (مارتین ریت)

ماجرای تکراری مسافرهای یك دلیجان ومخاطرات راه . اما اینبار حوادث باصطلاح ظاهری فیلم ـ یك وسترن ـ مورد نظر نیستند (و درنتیجه اکثراً گنگ وغیرمنطقی باقی میمانند) ، کارگردان بنا برسم‌روز، درپی‌معنویات است . واگر فیلم سرد وکند والکن است ازاین‌روست‌که بااخلاقیات شسته ورفتهٔ هالیوودی وخوبی خیلی خوب وبدی بسیار بد وقهرمانان‌قراردادی و توضیحات مدام ، از حد شعارهایی بزحمت مصور شده نمیتوان فراتر رفت، چنانکه ، مثلا ، برغم‌توضیحات طولانی (ومطلقاًآزاید) صحنه‌های‌اولیه وبرغم تلاش‌کارگردان درطول‌فیلم و حتی‌برغم توضیحات‌مجدد درنمایشنامهٔ تك‌پرده‌یی (یك «**Morality Play**» وسخت متظاهرانه) صحنهٔ آخر،مسیری که شخصیت قهرمان اصلی (پل نیومن درنقش مجسمه‌پل نیومن) باید ببیماید، هرگز روشن نمیشود .

(Hombre)

● **هدف متحرك** (جك اسمایت)

گذشته ازکوشش‌کارگردان برای خلق مجدد فضای «فیلمهای سیاه»ها لیوود در سالهای چهل‌که (برغم ، یا شاید درست بدلیل ، تقلید از نویسنده‌هاو کارگردانان‌آن دوره) به عدم‌موفقیت می‌انجامد ، فیلم بخودی خود اثر ضعیفی است.اولا بخاطر سطحی‌بودن شخصیت هارپرودیگران؛ ثانیاً بخاطر اینکه سطح نویسندگی و کارگردانی فیلم ازحد متعارف هالیوود این‌سالها نمیگذرد ؛ و ثالثاً بخاطر این‌که کارگردان(درپی یك‌راه فرار) ماجرا را چندان جدی نمیگیرد.

نتیجتاً فیلم بشکلی نیمه شوخی نیمه جدی درآمده ، عمق و یکدستی و خشونت و تلخی و پیچیدگی یك «فیلم‌سیاه» واقعی را ازدست‌میدهد. (مثلا : پایان فیلم‌که دنبالهٔ منطقی شخصیتهای قهرمانان نیست و فقط «غیر منتظره» است و ازحدیك حیله در نمیگذرد.)

(The Moving Target/Harper)

روی جلد : جولی کریستی—پشت جلد : جرالدین چاپلین—تصویر صفحهٔ ۹۹ : ساما نتا اگار